พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์

วิทยานิพนธ์

ของ

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์

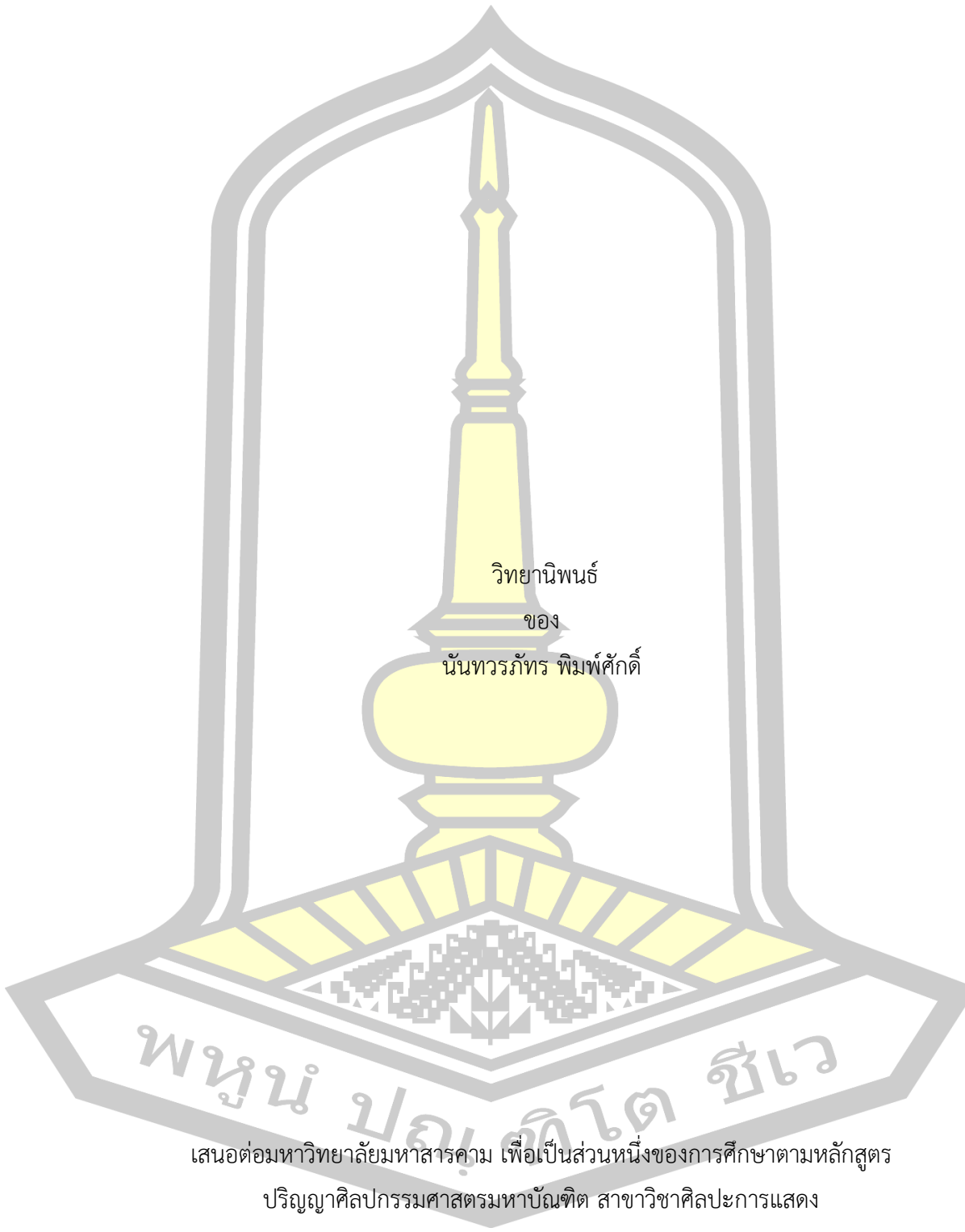
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์



วิทยานิพนธ์

ของ

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์

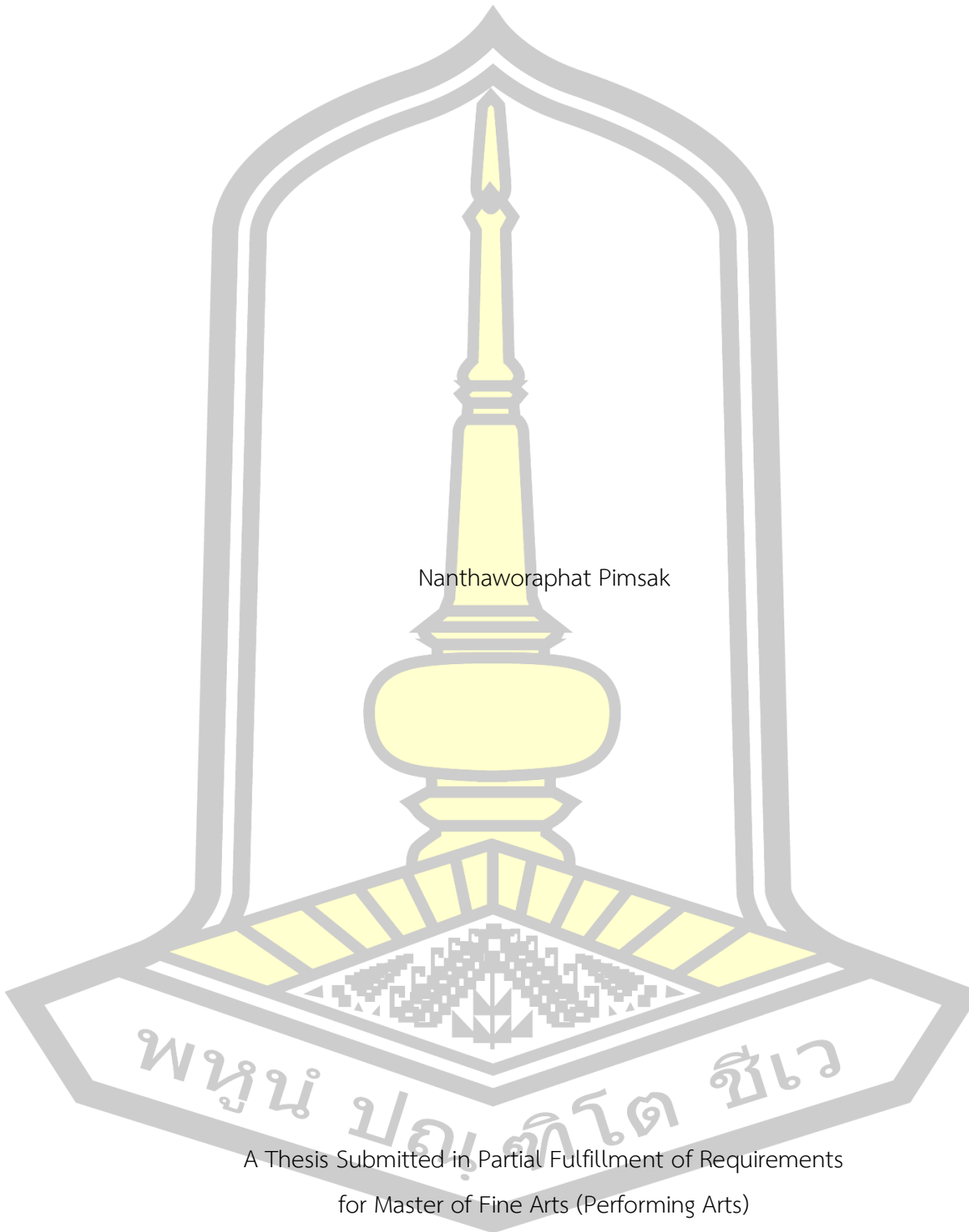
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

พฤษภาคม 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Pha Ram : The performing Techrigve of Teeradech Khinchan



Nanthaworaphat Pimsak

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine Arts (Performing Arts)

May 2021

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนายนันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รศ. ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์
ผู้วิจัย นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2564

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาอัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในด้านการศึกษา กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ ความสามารถทางด้านการแสดง บทบาทสำคัญ และเพื่อศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และการวิเคราะห์ข้อมูล เอกสารทางวิชาการ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 3 คน ผู้ปฏิบัติ จำนวน 3 คน และบุคคลทั่วไป จำนวน 10 คน รวมทั้งสิ้น 16 คน สื่ออิเล็กทรอนิกส์ และข้อมูลภาคสนามจากการสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติ และจาก ประสบการณ์การแสดงของผู้วิจัย โดยเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วยแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ ที่มีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างและนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการศึกษา พบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญในวิชาชีพทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มีความรักและเคารพในสายวิชาชีพ อีกทั้งยังเป็นนาฏศิลปินที่มีผลงานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นจำนวนมาก ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์และครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน ทั้งยังได้เดินทางไปเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยทั้งในและต่างประเทศ บทบาทตัวละครที่โดดเด่นซึ่งสร้างชื่อเสียงให้กับ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ คือ บทบาทพระราม ด้วยประสบการณ์การแสดงบทบาทพระรามมานาน ทำให้เข้าถึงและเข้าใจความเป็นตัวตนของตัวพระราม ซึ่งประกอบด้วยการร่ายรำ การตีบท การสวมวิญญาณเป็นตัวละครได้อย่างสมจริง และด้วยความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์ที่สั่งสมมา ประกอบกับอุปนิสัยส่วนตัวที่สุขุม อ่อนโยน สุภาพ จึงทำให้ผู้ชมรัก ชื่นชม ศรัทธาและประทับใจ ซึ่งจะเห็นได้ว่า ผู้แสดงเป็นพระเอกนั้น ต้องเข้าถึงหรือเข้าใจความเป็นตัวตนของตัวละครในตอนนั้นๆ ให้ได้มากที่สุด การแสดงออกจากการตีความบทบาทก็จะสามารถสวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นได้สมจริงเช่นเดียวกัน ซึ่งไม่ยากเกินที่จะศึกษาเรียนรู้จากการสะสมประสบการณ์และถ่ายทอดผ่านการตีความเพื่อการสวมบทบาทของผู้แสดง เฉกเช่น

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัว ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม สั่งสมประสบการณ์ พัฒนาตนเองจนได้การขนานนามว่า “พระรามกรมศิลป์” ซึ่งสามารถนำมาถอดความรู้เพื่อนำมาเป็นต้นแบบในการพัฒนากลวิธีในการแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพงดงามสมกับ เป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติสืบไป

คำสำคัญ : โขน, พระราม, กลวิธีการแสดง

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

TITLE Pha Ram : The performing Techrigve of Teeradech Khinchan

AUTHOR Nanthaworaphat Pimsak

ADVISORS Associate Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

DEGREE Master of Fine Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2021

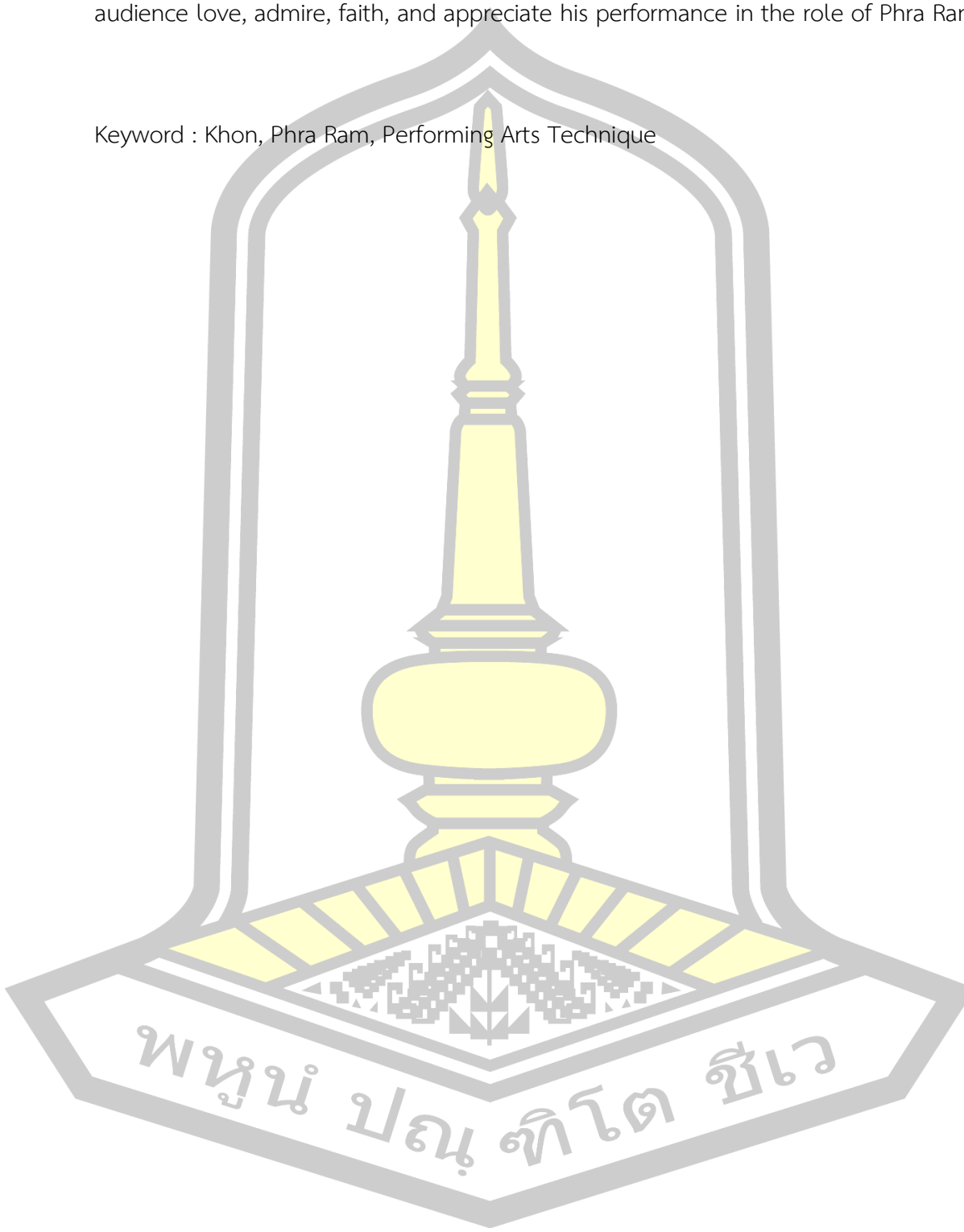
ABSTRACT

This research aimed to study the autobiography of Teeradech Klinchan in terms of a process of knowledge and skills transmission of performing an important role and to study the performing technique of Khon (a kind of Thai masked play) as a role of Phra Ram, the interpretation of drama, and the dramatic battle process by Teeradech Klinchan, the leading artist of the Office of Performing Arts under the Fine Arts Department. The research data was collected by means of a document study and a field study. A sample of 16 people consisted of 3 experts in the field of Thai performing arts, 3 performers, and 10 general informants. Research instruments were a survey form, an observation form, and both structured and unstructured interview forms. Research results were presented by means of a descriptive analysis.

The results of the study revealed that Teeradej Klinchan is a artist with expertise in the profession of Thai performing arts. He has a passion and respect for his profession. In addition, he is a person who has performed a large number of Thai performing arts. . He has received dance moves from teachers and experts who are experts in Thai performing arts. He also traveled to publish Thai performing arts both domestically and internationally. The prominent character role that made Teeradej Klinjan's reputation was Rama. (Rama's role). Since he has a long experience of playing the role of Phra Ram, he has gained a deep feeling and a deep understanding of Rama' s identity that consists of dancing gestures, script interpretation and character's role imitation. He has constructed knowledge, ability, experience for a long

time and he also has a unique personality that is calm, polite, and gentle so the audience love, admire, faith, and appreciate his performance in the role of Phra Ram.

Keyword : Khon, Phra Ram, Performing Arts Technique



กิตติกรรมประกาศ

วิจัยครั้งนี้ สำเร็จได้ด้วยความกรุณาช่วยเหลือ จาก รองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ในการเป็นพลังผลักดัน คอยกระตุ้นเตือน ทั้งด้านกระบวนการคิด การเขียน ทุ่มเททั้งแรงกาย พลังใจให้ก้าวข้ามอุปสรรคในการศึกษาครั้งนี้ กราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร. ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่กรุณาให้ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีและกระบวนท่ารำในการแสดงโขนบทบาทพระราม ชุด ยกรบ รวมไปถึงความสามารถด้านการแสดงชุดต่างๆ ในทุกรายละเอียด

กราบขอบพระคุณ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงปี พ.ศ. 2548 อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กลุ่มนาฏศิลปินอาวุโสและกลุ่มนาฏศิลปินปฏิบัติงาน ที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการแสดง นักเรียน นักศึกษา บุคคลทั่วไปที่กรุณาให้ข้อมูลกับผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวพิมพ์ศักดิ์และครอบครัวหอมเนตร์ ร่มโพธิ์ร่มไทรในชีวิตของผู้วิจัย เป็นพลังกำลังใจและครอบครัวอบอุ่นในทุกก้าวย่างของชีวิต

ขอบคุณ คุณครูวัฒนศักดิ์ พัฒนภูทอง ครอบครัวนนท์คำวงศ์ คุณมนัสนันท์ กาญจนาภา และอาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ ที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจด้วยดีมาโดยตลอด

ขอบคุณเพื่อนนิสิต รุ่นที่ 1 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์ในการก้าวเดินสู่เส้นชัยทางการศึกษามาด้วยกัน ขอบคุณน้ำใจการดูแลช่วยเหลือจาก อาจารย์สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์ และคุณศุภวัฒน์ นามปัญญา ในเรื่องเอกสารงานพิมพ์ คุณศุภกร ฉลองภาค ผู้สร้างอารมณ์ขันในยามที่เคร่งเครียด รวมถึงกัลยณมิตรผู้ซึ่งให้ความช่วยเหลือและสร้างความอบอุ่นใจ ให้ผู้วิจัยตลอดมาและมิได้กล่าวมา ณ ที่นี้

คุณค่าของวิทยนิพนธ์ฉบับนี้ขอมอบบูชาคุณบิดา มารดา บูรพาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบัน ขอบคุณครอบครัว พี่ น้อง กัลยาณมิตรทุกคน ที่เป็นกำลังใจช่วยเหลือ ในการศึกษาครั้งนี้

นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ
กิตติกรรมประกาศ ..... ซ
สารบัญ ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญภาพ ..... ฏ
บทที่ 1 บทนำ 1
ภูมิหลัง 1
ความมุ่งมายของการวิจัย 5
คำถามในการวิจัย 5
ความสำคัญของการวิจัย 5
นิยามศัพท์เฉพาะ 6
กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษา 6
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8
1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมไทย 8
2. องค์ความรู้เรื่องรามเกียรติ์ 13
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน 23
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติและผลงานของบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ 35
5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 60
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 78
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 87

ขอบเขตของการวิจัย 87
วิธีดำเนินการวิจัย 89
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 92
ตอนที่ 1. อัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร 93
ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงโขน นบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร 160
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 207
สรุปผล 207
อภิปรายผล 214
ข้อเสนอแนะ 219
บรรณานุกรม 220
ภาคผนวก 235
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 236
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย 238
ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม 243
ประวัติผู้เขียน 261

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 7

ตาราง 2 แสดงการศึกษาของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ 102

ตาราง 3 จำแนกอาวุธประจำกายและไม่พระจำกายของตัวละครตัวพระ..... 194

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 รามายณะประเทศอินเดีย 15
ภาพประกอบ 2 รามายณะประเทศอินโดนีเซีย 16
ภาพประกอบ 3 รามายณะประเทศมาเลเซีย 17
ภาพประกอบ 4 รามายณะประเทศสิงค์โปร์ 18
ภาพประกอบ 5 รามายณะประเทศฟิลิปปินส์ 19
ภาพประกอบ 6 รามายณะประเทศกัมพูชา 20
ภาพประกอบ 7 รามายณะประเทศพม่า 21
ภาพประกอบ 8 รามายณะประเทศไทย 22
ภาพประกอบ 9 รามายณะประเทศลาว 23
ภาพประกอบ 10 การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ 25
ภาพประกอบ 11 การแสดงหนังใหญ่ 26
ภาพประกอบ 12 การแสดงกระบี่กระบอง 26
ภาพประกอบ 13 การแสดงโขนกลางแปลง 27
ภาพประกอบ 14 การแสดงโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก 28
ภาพประกอบ 15 การแสดงโขนโรงใน 29
ภาพประกอบ 16 การแสดงโขนหน้าจอ 30
ภาพประกอบ 17 การแสดงโขนฉาก 31
ภาพประกอบ 18 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 42
ภาพประกอบ 19คุณครูลมุล ยมะคุปต์ 51
ภาพประกอบ 20 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช 57
ภาพประกอบ 21 นายอาคม สายาคม 59

ภาพประกอบ 22ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม..... 94
ภาพประกอบ 23 ธีรเดช กลิ่นจันทร์และครอบครัว..... 95
ภาพประกอบ 24 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ขณะที่กำลังศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี..... 98
ภาพประกอบ 25 สัมภาษณ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์..... 99
ภาพประกอบ 26 การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ..... 101
ภาพประกอบ 27 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์..... 106
ภาพประกอบ 28 แผนภูมิสาแหรกแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดบทบาทพระราม..... 109
ภาพประกอบ 29 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์..... 111
ภาพประกอบ 30 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงโขน..... 113
ภาพประกอบ 31 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระสุธน..... 115
ภาพประกอบ 32 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระรถเสน..... 115
ภาพประกอบ 33 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครชาตรี..... 117
ภาพประกอบ 34 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระสุวรรณหงส์ ตอน กุมภรรณถวายม้า..... 119
ภาพประกอบ 35 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครนอก..... 121
ภาพประกอบ 36 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง..... 123
ภาพประกอบ 37 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครใน..... 125
ภาพประกอบ 38 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระลอ การแสดงละครพันทาง ตอน เสี่ยงน้ำ..... 128
ภาพประกอบ 39 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครพันทาง..... 130
ภาพประกอบ 40 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทขุนแผน..... 132
ภาพประกอบ 41 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครเสภา..... 134
ภาพประกอบ 42 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทการแสดงละครชาดก..... 136
ภาพประกอบ 43 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครชาดก..... 137
ภาพประกอบ 44 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทมังตราในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์..... 139

ภาพประกอบ 45 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ 140
ภาพประกอบ 46 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทการแสดงละคร 142
ภาพประกอบ 47 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละคร 144
ภาพประกอบ 48 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดง ชุด ฉุยฉายฮเนา 147
ภาพประกอบ 49 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงระบำมาตรฐาน 149
ภาพประกอบ 50 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทบุเรงนอง 151
ภาพประกอบ 51แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงเบ็ดเตล็ด 152
ภาพประกอบ 52 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระอิศวรในการแสดงเบิกโรงเรื่อง นารายณ์สิบปาง 154
ภาพประกอบ 53 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงเบิกโรง 155
ภาพประกอบ 54 ท่าตัวเรา 164
ภาพประกอบ 55 ท่าฆ่า 165
ภาพประกอบ 56 ท่าเจ้า 166
ภาพประกอบ 57 ท่าให้ตาย 167
ภาพประกอบ 58 ท่าฉายศร 168
ภาพประกอบ 59 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 1 171
ภาพประกอบ 60 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 2 172
ภาพประกอบ 61 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 3 173
ภาพประกอบ 62 ท่าเงื้อ 174
ภาพประกอบ 63 ท่าออก 175
ภาพประกอบ 64 การขึ้นลอยระหว่างลิงกับยักษ์ 179
ภาพประกอบ 65 ท่าลอย 1 (พระราม) 182
ภาพประกอบ 66 ท่าลอย 3 (พระราม) 184

ภาพประกอบ 67 ท่าลอยสูงท่าที่ 1 185
ภาพประกอบ 68 ท่าลอยสูงท่าที่ 2 186
ภาพประกอบ 69 การใช้ศรบทบาทพระรามในลักษะต่างๆ 195
ภาพประกอบ 70 การใช้อาวุธในลักษะต่างๆ 196
ภาพประกอบ 71การแสดงในอิริยาบถต่างๆ 197
ภาพประกอบ 72 การแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า 198
ภาพประกอบ 73 การแสดงอารมณ์ในท่าโกรธ 199
ภาพประกอบ 74 การแสดงอารมณ์ ร้องไห้เมื่อพบศพนางสีดา 200
ภาพประกอบ 75 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และเพื่อนร่วมชั้นขณะที่กำลังศึกษาชั้นประถมศึกษา 244
ภาพประกอบ 76อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และอาจารย์สยามรัฐ กำไลนาค ครูผู้สอนพื้นฐานการรำถ่ายร่วมกับรุ่นพี่และรุ่นน้องโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 244
ภาพประกอบ 77 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายร่วมกับรุ่นชั้นสูง(อนุปริญญา) 245
ภาพประกอบ 78อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายร่วมกับเพื่อนชั้นปริญญาตรี 245
ภาพประกอบ 79 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ร่วมแสดงชุด รำเถิดเทิง 246
ภาพประกอบ 80 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ร่วมแสดงชุด รำซัดชาตรี 246
ภาพประกอบ 81 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระรามการแสดงโขนหน้าจอเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ 247
ภาพประกอบ 82อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระลักษณ์ งานประเพณีเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย 247
ภาพประกอบ 83 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2536 248
ภาพประกอบ 84อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2537 ... 248
ภาพประกอบ 85 ผู้วิจัยกับอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ 249
ภาพประกอบ 86 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายทอดกระบวนการรำให้กับผู้วิจัย 249

ภาพประกอบ 87 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษา 250
ภาพประกอบ 88 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษา 250
ภาพประกอบ 89 ผู้วิจัยกับอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ 251
ภาพประกอบ 90อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์และนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร 251
ภาพประกอบ 91 ผู้วิจัยกับรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ 252
ภาพประกอบ 92รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับนักศึกษา 252
ภาพประกอบ 93 อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับนักศึกษา 253
ภาพประกอบ 94อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ในบทบาทพระอิศวรการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ 253
ภาพประกอบ 95 ผู้วิจัยและอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น(ฝั่งขวา) 254
ภาพประกอบ 96 อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทโกมินทร์ 254
ภาพประกอบ 97 ผู้วิจัยและอาจารย์เอก อรุณพันธ์ 255
ภาพประกอบ 98 อาจารย์เอก อรุณพันธ์ ในบทบาทการแสดงเบิกโรงละครนอก 255
ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยและอาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ 256
ภาพประกอบ 100 อาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ ในบทบาทการแสดงระบำสวัสดิรักษานักรบ 256
ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยและอาจารย์ชัยกิจ ช่างต่อ 257
ภาพประกอบ 102 อาจารย์ชัยกิจ ช่างต่อ ในบทบาทพระรามการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ 257
ภาพประกอบ 103 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์กับแฟนคลับ 258
ภาพประกอบ 104ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม 259
ภาพประกอบ 105ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงบทบาทต่างๆ 259
ภาพประกอบ 106 ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม 260

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

โขน เป็นนาฏศิลป์ที่เก่าแก่คู่แผ่นดินไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีความเชื่อสืบต่อกันมาว่า โขนพัฒนามาจากพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ที่เกี่ยวโยงกับศรัทธาและความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์และฮินดู การแสดงโขนมีวัฒนาการเคียงคู่สถาบันพระมหากษัตริย์และประวัติศาสตร์ไทยมาโดยตลอด ในฐานะนาฏกรรมในราชสำนักที่มีบทบาทสำคัญในการสรรเสริญเทิดทูนบูชาและแสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระบรมเดชานุภาพอันแข็งแกร่งเกรียงไกร ดังนั้นองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงจึงล้วนเกี่ยวเนื่องด้วยขนบจารีตประเพณีและพิธีกรรมอันละเอียดอ่อน ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน โขนได้ผ่านกระบวนการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ผสมผสาน และเลือกสรร เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมในแต่ละยุคสมัย ไม่แต่เพียงในด้านรูปแบบการแสดงเท่านั้น แต่ในทุก ๆ ด้านที่เกี่ยวข้อง ทั้งศิลปิน ผู้ชม ผู้อุปถัมภ์ แต่ไม่ว่าคุณจะมีวิวัฒนาการทางใดก็ตาม “แก่นแท้” ของโขนก็ยังธำรงอยู่และยังปรากฏความสูงส่งและสง่างาม ให้เห็นเป็นที่ประจักษ์อย่างเด่นชัดจนถึงทุกวันนี้ (อังคาร กัลยานพงศ์, 2549 : 10)

การแสดงโขนและละคร หมายถึง การแสดงเป็นเรื่องราวดำเนินเรื่องไปโดยลำดับเนื้อเรื่องมักมีความเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ เทวดานางฟ้า ยักษ์ ตลอดจนสิงสาราสัตว์ต่างๆ สมัยโบราณมักแสดงแต่เรื่องจักรๆ วงศ์ๆ มีตัวละครเอกของเรื่อง ฝ่ายชาย เรียกว่า ตัว เช่น พระราม พระอุณรุท พระสุธน พระไชยเชษฐ์ พระอภัยมณี ฝ่ายหญิง เรียกว่า ตัวนาง เช่น นางสีดา นางบุษบา นอกจากนี้ ยังมีตัวละครปฏิปักษ์ หมายถึง ตัวละครที่มุ่งทำร้ายตัวละครเอกและตัวประกอบอื่นๆ เพื่อให้การดำเนินเรื่องมีความสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์ ในสมัยโบราณมีตัวละครที่เป็นหลักหรือตัวละครสำคัญในการแสดงที่ปรากฏเด่นชัด 3 ตัวละคร ได้แก่ ผู้ทำบทเป็นผู้ชายที่เรียกในวงการละครว่า พระเอก ผู้ที่ทำบทเป็นผู้หญิง เรียกกันว่า นางเอก และพูดทำบทเบ็ดเตล็ด เรียกว่า จำอวดหรือตลก ในละครสันสกฤตเรียกว่าวิทูษกะ หรือวิทูษก แม้แต่ละครของตะวันตกก็มีสำหรับผู้ทำบทเบ็ดเตล็ด ในละครไทยบางเรื่องก็แสดงบทบาทผู้ร้าย คือ เป็นศัตรูกับพระเอกหรือนางเอก เช่น ทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531 : 3)

ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ พระราม คือ วีรบุรุษนักรบผู้เก่งกล้าและสามารถ ซึ่งมีเรื่องราวปรากฏอยู่ในคัมภีร์รามายณะและจากความเชื่อของชาวฮินดู ที่เชื่อว่าพระรามคือ อวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ที่ได้แบ่งภาคลงมาเกิดในโลกมนุษย์เพื่อปราบเหล่าอธรรมให้สูญสิ้นไปจากพื้นโลก ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า พระรามเป็นเทพเจ้าในร่างมนุษย์ ดังนั้นพระรามจึงมีลักษณะรูปร่างที่งดงาม

เหนือกว่ากษัตริย์ทั้งหลายในโลกมนุษย์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะพระรามคืออวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ที่แบ่งภาคลงมาเกิดในโลกมนุษย์ ถึงแม้ว่าพระรามจะแบ่งภาคลงมาเกิดในโลกมนุษย์ก็ตาม หากแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะที่งดงามตามแบบของเทพเจ้า อันเป็นคติความเชื่อของไทยแต่โบราณที่มีความเชื่อในเรื่องของเทพเจ้าว่า บรรดาเทพเจ้าจะต้องมีลักษณะที่งดงามเหนือกว่ามนุษย์โดยทั่วไป

กล่าวได้ว่า พระราม เป็นตัวละครที่ปรากฏในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ที่มีรูปแบบการปฏิบัติ ตลอดจนจารีตการแสดงที่เคร่งครัด ผู้ที่ได้รับคัดเลือกแสดงบทพระรามนั้น ต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติทั้งหมดที่นำมาจากการเรียนการสอนเพื่อใช้ต่อยอดสำหรับการแสดง ซึ่งในการแสดงนั้นจะมีรายละเอียดและข้อแตกต่างมากมายกับการเรียนการสอน เช่น มีทักษะของท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว มีการจดจำท่ารำในการการรำชุดต่างๆ ได้เป็นอย่างดี เช่น การรำกราวตรวจพล การรำเพลงหน้าพาทย์ การรำใบบทพากย์เจรจา – บทร้อง การรบและการขึ้นลอย เป็นต้น ประการสุดท้ายที่ผู้แสดงบทพระรามจะต้องมี คือ การพลิกแพลงสถานการณ์เฉพาะหน้าซึ่งต้องใช้ประสบการณ์และทักษะเฉพาะตัว เช่นเดียวกันผู้ที่แสดงเป็นพระรามจะต้องมีกระบวนท่ารำที่งดงาม รูปร่างโปร่ง สามารถแสดงฝีไม้ลายมือได้เป็นอย่างดี การถ่ายทอดการแสดงออกซึ่งประกอบด้วยการรำเดี่ยวและการรำหมู่ที่ต้องอาศัยการฝึกซ้อมกับนักแสดงร่วมอย่างจริงจัง ในบางโอกาสการแสดงในตอนเดียวกันพระรามยังต้องแสดงกระบวนท่าประกอบอารมณ์ และความรู้สึกที่หลากหลายอารมณ์เพื่อให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ลักษณะการปฏิบัติกระบวนท่ารำของพระราม จะต้องใช้พลังพร้อมทั้งสมาธิประกอบการถ่ายทอดตลอดจนจบการแสดง

ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันผู้ที่ฝึกหัดโขนต้องเป็นผู้ชายเท่านั้นเพราะเชื่อว่าพระราม คือสมมุติเทพ อาจจะมีบางคณะที่ฝึกหัดโขนผู้หญิงบ้างแต่ก็ยังไม่เป็นที่นิยมและแพร่หลายในวงการแสดงโขน ในการฝึกหัดโขนนั้นครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงโขนจะคัดเลือกผู้ที่เข้ารับการฝึกหัดโขนโดยแบ่งนักเรียนเป็น 3 กลุ่ม คือ ตัวพระต้องเป็นผู้มีรูปร่างสันทัด ใบหน้ารูปไข่สูงโปร่ง ตัวยักษ์ต้องมีรูปร่างสูงใหญ่ ล่ำสัน และตัวลิงต้องมีรูปร่างเล็ก คล่องแคล่ว ว่องไว หลังจากการคัดเลือกนักเรียนตามกลุ่มต่างๆ แล้ว ครูผู้ถ่ายทอดก็จะเริ่มฝึกหัดโขน โดยเริ่มจากการเต้นเสา ถีบเหลี่ยม ถองสะเอว ตบเข่า ฯลฯ ซึ่งเป็นกระบวนท่าการถ่ายทอดขั้นพื้นฐานในการแสดงโขนซึ่งการฝึกหัดนี้จะต้องใช้ระยะเวลานานผนวกกับความอดทนของนักเรียนและความเอาใจใส่ของครูผู้สอน จนนักเรียนสามารถแสดงโขนได้อย่างสง่างาม และตัวพระรามซึ่งเป็นตัวเอกที่สำคัญในการดำเนินเรื่อง เพราะฉะนั้นบุคคลที่จะสามารถรับบทพระรามได้นั้น จะต้องผ่านกระบวนการฝึกหัด ฝึกฝนของตัวพระ เริ่มต้นด้วยการคัดเลือกผู้ที่จะเตรียมตัวเรียนโขนพระ โดยพิจารณาจากรูปร่างหน้าตาเป็นสำคัญ เช่น รูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ เนื่องจากเวลาสวมชฎาแล้วใบหน้าจะรับกลับชฎา หลังไม่โกร่งงอ นิ้วมือนิ้วเท้าครบสมบูรณ์ เป็นต้น ก่อนที่ผู้เรียนจะเริ่มฝึกหัดนั้น ผู้เรียนจะต้องเข้าพิธี “คำนับครู” ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมและจารีตที่ถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ และพิธีไหว้ครูตามลำดับเพื่อฝากตัวเป็น

ลูกศิษย์และอีกอย่างหนึ่งคือเป็นที่พึ่งทางจิตใจของผู้ที่ตั้งใจเข้ามาเริ่มฝึกหัดด้วย การฝึกหัด จะเริ่มด้วยการหัดพื้นฐานที่เรียกว่าการฝึกหัดเบื้องต้น ประกอบด้วยการตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม การดัดข้อมือ ตลอดจนการฝึกหัดอิริยาบถต่างๆ รวมทั้งการฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว ซึ่งเป็นเพลงที่เรียกว่าเพลงท่ารำเบื้องต้นของตัวพระ เพราะท่ารำต่างๆ ของตัวพระที่ใช้ในการแสดงล้วนแล้วแต่หยิบยกมาจากการรำเพลงช้าและเพลงเร็วทั้งสิ้น ซึ่งครูผู้ฝึกหัดโขนตัวพระจะต้องฝึกฝนจนให้เกิดความชำนาญ เมื่อผู้เรียนผ่านขั้นตอนดังกล่าวข้างต้นจนมีความชำนาญแล้ว จากนั้นครูผู้ฝึกหัดจึงทำการคัดเลือกผู้เรียนตัวพระ ซึ่งเป็นผู้ที่จะแสดงเป็นพระราม โดยใช้เกณฑ์ในการพิจารณาคัดเลือกผู้เรียนที่จะสวมบทเป็นตัวพระรามจะต้องมีองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญ 5 ประการ ได้แก่ ความสามารถในการรำเพลงต่าง ๆ ดังนี้

รำเพลงช้าปี
รำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เพลงเชิดฉิ่งศรทะนง
รำตรวจพล
การรบและขึ้นลอย
การตีบท

องค์ประกอบทั้ง 5 ดังกล่าวข้างต้นนั้น ถือเป็นหัวใจสำคัญของพระราม นอกจากองค์ประกอบที่กล่าวมาแล้วในขั้นต้นนั้น อุปนิสัยของผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นพระรามก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน เนื่องจากอุปนิสัยเป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่มีความแตกต่างกันออกไป ในเรื่องอุปนิสัยของผู้รับบทพระราม ความเป็นผู้มีอุปนิสัยสุขุมรอบคอบ เป็นคนเอะอะโวยวาย ไม่สำรวม ลักษณะการแสดงออกนี้ไม่สามารถจะให้เป็นเงื่อนไขในการคัดเลือกผู้ที่จะแสดงบทพระรามได้แต่ถ้าผู้แสดงใดมีลักษณะที่สุขุมรอบคอบ ก็ย่อมจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกศรัทธาและประทับใจต่อตัวผู้แสดงเป็นพระราม (สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์, 2550 : 1-2)

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา กรมศิลปากร มีหน้าที่หลักในการจัดการแสดงด้านนาฏดุริยางคศิลป์ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีการต่างๆ ตามจารีตประเพณี และในปัจจุบันมีหน้าที่จัดเก็บและถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ โดยการศึกษาค้นคว้า วิจัย และอนุรักษ์ ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการ และฝึกอบรมแก่หน่วยงานอื่นทั้งภาครัฐ และเอกชนที่ดำเนินงานศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ และดำเนินการเกี่ยวกับกิจการ โรงละครแห่งชาติ สังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และได้จัดให้มีการแสดงละครประเภทต่างๆ ร่วมไปถึงการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์มาโดยตลอดอย่างต่อเนื่องมีการคัดสรรนักแสดงที่มีความรู้ ความสามารถ เหมาะสมที่จะรับบทเป็นพระราม ซึ่งต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียนและ มีความสามารถในทางโขนพระเป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพร่างกาย และหน้าตาคมสันอีกด้วย จากที่กล่าวมาข้างต้น กรมศิลปากร มีนาฏศิลปินในสังกัดกรม

ศิลปากรที่มีความรู้ ความสามารถ และมีกลวิธีการแสดงเฉพาะตัว ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์และผู้ชมทั่วไปตั้งแต่ปี พ.ศ. 2457 – จนถึงปัจจุบัน(2564) ดังนี้ (สำนักการสังคีต, 2547 : ออนไลน์)

1. นายอาคม	สายาคม	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์	กรมศิลปากร
2. นายเผด็จพัฒน์	พลับกระสงค์	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์	กรมศิลปากร
3. นายไพฑูรย์	เข้มแข็ง	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์	กรมศิลปากร
4. นายคมสัน	หัวเมืองลาด	ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์	กรมศิลปากร
5. นายปกรณ์	พรพิสุทธิ์	อดีตผู้อำนวยการ	สำนักการสังคีตกรมศิลปากร
6. นายฉันทวัฒน์	ชูแหวน	นาฏศิลปินอาวุโส	สำนักการสังคีตกรมศิลปากร
7. นายธีรเดช	กลิ่นจันทร์	นาฏศิลปินอาวุโส	สำนักการสังคีตกรมศิลปากร

กล่าวได้ว่า พระเอกเป็นเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องตามบทประพันธ์ และจะต้องถ่ายทอดการแสดงนั้นๆ ให้ผู้ชมได้ซาบซึ่งในบทบาทของตัวละครที่ถ่ายทอดออกมา ประกอบกับทักษะความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงก็จะยิ่งส่งผลให้ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงในวิชาชีพโดยเฉพาะผู้แสดงบทบาทพระเอก ซึ่งคุณลักษณะเหล่านี้เป็นคุณลักษณะสำคัญของผู้แสดงที่สามารถแสดงบทบาทตัวละครนั้นๆ ได้ชนิดที่เรียกว่า “เข้าถึงบท” และส่วนใหญ่ก็เป็นพระเอกของเรื่อง อย่างไรก็ตามเมื่อการแสดงได้สืบทอดมาสู่นาฏศิลปินกรมศิลปากร ก็มีผู้ที่ถูกกล่าวขานที่เป็นพระเอกโดยเรียกชื่อผู้แสดงควบคู่กับชื่อพระเอกละครที่ผู้นั้นแสดง เช่น หากกล่าวถึงอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ก็มักนึกถึงบทบาทของการแสดงเป็น จะเด็ด หรืออาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ก็มักนึกถึงบทบาทของการแสดงเป็น มังตราราชบุตร ในการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ และในปัจจุบันธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ต้องนึกถึงบทบาทของการแสดงเป็น พระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เช่นกัน

ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้สั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงบทบาทพระรามเรื่อยมา จนได้รับการยอมรับจากครูผู้ถ่ายทอด เพื่อน พี่ น้อง ในวงการนาฏยศิลป์ ตลอดจนผู้ชมที่ได้รับชมการแสดง นอกจากนี้ความเป็นเอกลักษณ์ของธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม ซึ่งมีการใช้สรีระในการออกท่าทางตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ประกอบกับการเคลื่อนไหวของอวัยวะส่วนต่างๆ เช่น ศีรษะ ใบหน้า ลำคอ ไหล่ แขน ขา ลำตัวและเท้า ตามหลักเกณฑ์และแบบแผนของโขนตัวพระ การใช้สรีระหรืออวัยวะต่างๆ ของร่างกายเพื่อออกท่าทางตามแบบแผนของโขนตัวพระย่อมมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับสรีระหรืออวัยวะต่างๆ ในร่างกายมนุษย์จากท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง และความงามของนาฏศิลป์ก็อยู่ที่การใช้ท่ารำซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะบุคคลได้อย่างสอดคล้องกลมกลืนจนคนดูรู้สึกคล้อยตาม ชื่นชม ดูแล้วสบายตา

นอกจากการร่ายรำตามบทแล้วยังมีการใช้อาวุธประกอบการแสดง เช่น การใช้อาวุธศรในการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทะนง การใช้อาวุธศรในการรำตรวจพล และการใช้อาวุธศรในการรบ เป็นต้น

จากความสำคัญของพระรามตัวละครเอกในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ และ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินผู้ซึ่งได้รับการยอมรับจากผู้ชมในบทบาทของพระรามที่เพียบพร้อมด้วยภูมิรู้และภูมิรำ ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การศึกษากลวิธีในการแสดงบทบาทพระราม ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งได้รับการถ่ายโอน ส่งต่อ สั่งสมมาจากบรมครูหลายท่าน ฝึกฝนจนกลายเป็นกลวิธีเฉพาะคนที่งดงามแล้วนั้น จะเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ในการพัฒนาศิลปะการแสดง ตลอดจนเป็นแนวทางในการสร้างศิลปินรุ่นหลังให้ประสบความสำเร็จสูงสุดในวงการศิลปะการแสดง และการได้มาซึ่งความรู้ที่เป็นและวิธีการนี้ก็ยังสามารถยกระดับศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงได้อีกด้วย

ความมุ่งมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากรในด้านการศึกษา กระบวนการถ่ายทอดความรู้ ความสามารถทางด้านการแสดง และบทบาทสำคัญ

2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

คำถามในการวิจัย

1. ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการแสดงและบทบาทในการแสดงจากครูหรือผู้เชี่ยวชาญท่านใดบ้าง

2. ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีกลวิธีในการแสดงโขนบทพระราม อย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงประวัติและผลงาน ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ทำให้ทราบถึงกระบวนท่ารำ องค์ความรู้ กลวิธีการแสดงโขนบทพระรามและลีลาของธีรเดช กลิ่นจันทร์

นิยามศัพท์เฉพาะ

โขน หมายถึง ศิลปะชั้นสูงของไทย ที่ผู้แสดงยักษ์และลิงสวมศีรษะ ตัวพระสวมชฎาและตัวนางสวมมงกุฎ ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และเจรจา

พระราม หมายถึง ตัวเอกในการแสดงโขนรามเกียรติ์

กลวิธีการแสดง หมายถึง กระบวนการแสดงที่มีความงดงามและเอกลักษณ์เฉพาะตัว

การตีบท หมายถึง การใช้ท่าทางตามบทร้องหรือบทเพลงเพื่อสื่อความหมาย

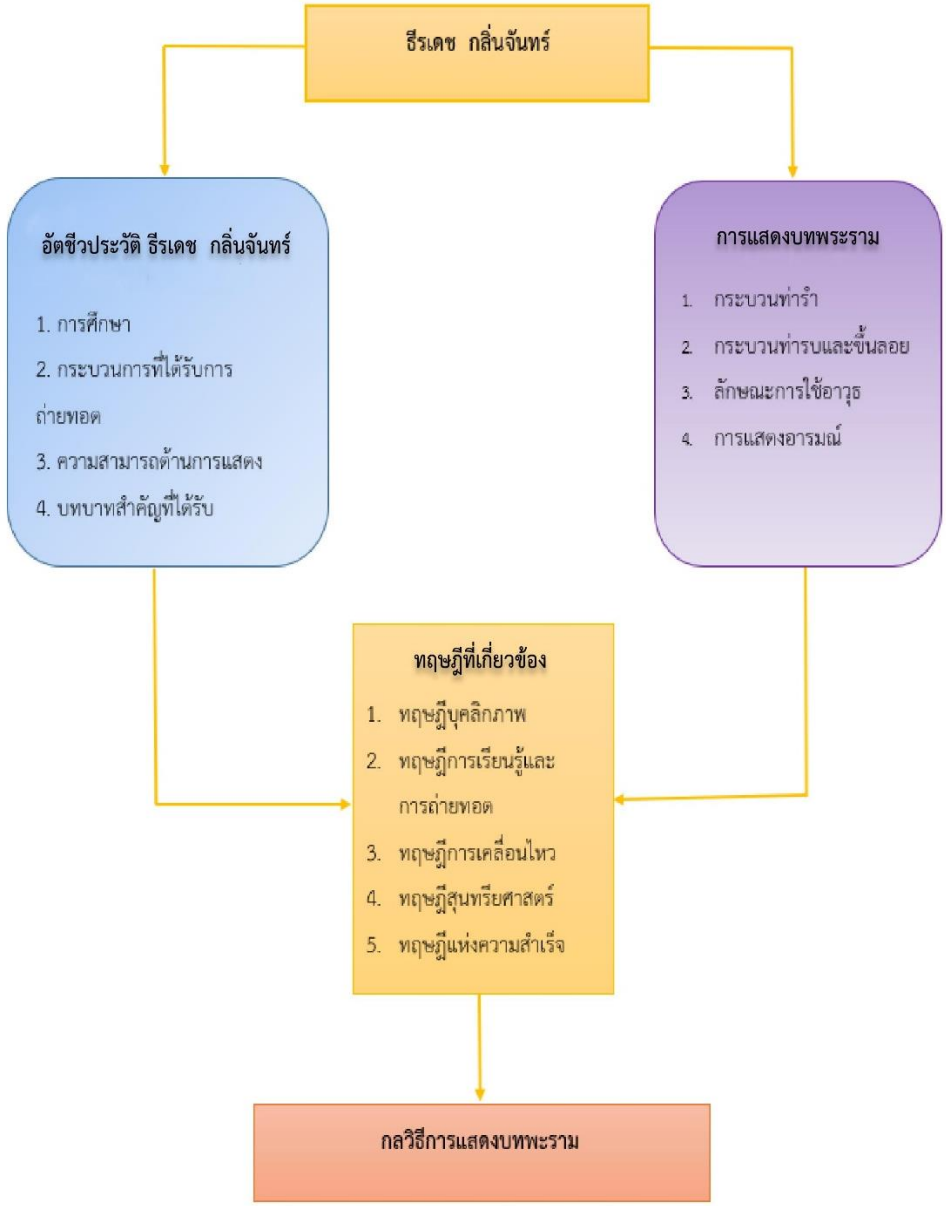
กระบวนการรบ หมายถึง วิธีการแสดงออกท่าทางในการรบ

การขึ้นลอย หมายถึง การต่อตัวของตัวละครในการแสดงโขน

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาอัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากรในด้านการศึกษา กระบวนการถ่ายทอดความรู้ ความสามารถทางด้านการแสดงและบทบาทสำคัญ ตลอดจนศึกษารูปแบบกลวิธีการแสดงบทพระราม ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้ไปพัฒนากระบวนท่ารำในบทพระราม ในการแสดงโขน ซึ่งจะส่งผลให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆ ในการแสดงโขนละคร และเพื่อนำไปพัฒนาศิลปะในการแสดงนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงในประเทศไทย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ตาราง 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย (2563)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษากลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นที่จะศึกษา อัตชีวประวัติความเป็นมาของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด วิธีการฝึกประสบการณ์การแสดง ตลอดจนความเชี่ยวชาญเฉพาะ กลวิธีในการแสดงบทพระราม โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมไทย
2. องค์ความรู้เรื่องรามเกียรติ์
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน
4. องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติและผลงานของบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์
5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    - 5.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ
    - 5.2 ทฤษฎีการเรียนรู้และการถ่ายทอด
    - 5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
    - 5.4 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
    - 5.5 ทฤษฎีแห่งความสำเร็จ
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    - 6.1 งานวิจัยในประเทศ
    - 6.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับนาฏกรรมไทย

จากการศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ศึกษาความรู้ที่เกี่ยวกับการสังเคราะห์และการพัฒนาเพื่อเป็นหลักฐานข้อมูล ดังนี้

พีรพงศ์ เสนไสย, (ม.ป.ป. : 1-2) นาฏกรรมเกิดจากสายตา ใบหน้า จริต อารมณ์ กิริยาท่าทาง การเคลื่อนไหว เจตนารมณ์ และในขณะเดียวกันมันก็คือที่มาของการเปลี่ยนแปลงวิถีของนาฏกรรมเอง

ศิลปะแต่ละแขนงล้วนมีประวัติที่มาอย่างยาวนานพร้อมๆ กับการเกิดของมวลมนุษยชาติ นักประวัติศาสตร์จำนานมากเห็นพร้องต้องกันว่า “พระเวท” ซึ่งเป็นคัมภีร์เก่าแก่โบราณของฮินดูพราหมณ์โบราณหรือชาวอินโดอารยัน พระเวทน่าจะมีอายุราวพุทธกาล และส่วนที่เก่าแก่ที่สุดราวหนึ่งพันปีก่อนพุทธกาล ประกอบด้วยคัมภีร์ ๔ เล่ม ได้แก่ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวทและอาถรรพ์เวท ตามลำดับ ซึ่งเรียกคัมภีร์ทั้ง 4 ว่า “คัมภีร์จตุรเวท” ด้วยความเป็นที่สุดแห่งหลักฐานที่สามารถยืนยันได้ ดังนั้น จึงจำเป็นต้องหว่านให้เห็นที่มาที่ไปและบริบทของความเก่าแก่สูงสุดของพระเวท ก่อนจะได้โยงสู่ที่มาของนาฏยศิลป์

คัมภีร์พระเวท คำว่า “พระเวท (Vedas)” หมายถึง ความรู้ศักดิ์สิทธิ์ คัมภีร์พระเวทนั้นถือเป็นแหล่งอันสูงสุดในการพิจารณาตัดสินปัญหาในทางปรัชญาและศาสนา ศาสนาพราหมณ์หรืออินดู เป็นศาสนาของชาวฮินดูหรืออินเดียโบราณ มีชื่อเรียกว่า “สนาตนธรรม” อันมีความหมายว่าศาสนาที่มีหลักธรรมอันเป็นของเก่าหรือนิรันดร์ เหตุที่ศาสนาพราหมณ์ได้ชื่อเรียกเช่นนี้ก็เพราะความเชื่อที่ว่า ศาสนาพราหมณ์นั้นมีหลักธรรมอันเป็นนิรันดร์ นอกจากนี้ก็ยังมีอีกชื่อหนึ่งว่า “ไวทิกธรรม” หมายถึง ศาสนาหรือหลักธรรมที่เนื่องด้วยคำสอนในพระเวท โดยที่ชาวอินดูถือว่า ศาสนาของพวกเขานั้นมีมาก่อนประวัติศาสตร์และถือว่าเป็นศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในโลก

ฤคเวท (Rigveda]) เป็นคัมภีร์เล่มแรกในวรรณคดีพระเวท แต่งขึ้นเมื่อราว 3,000 ปีก่อนคริสตกาล เป็นตำราทางศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ประกอบไปด้วยบทสวดที่วางท่วงทำนองในการสวดไว้อย่างตายตัว กล่าวถึงบทสรรเสริญคุณอำนาจแห่งเทวะ และประวัติการสร้างโลก รวมถึงหน้าที่ของพระพรหมผู้สร้างมนุษย์และสรรพสิ่ง ซึ่งจะใช้ในพิธีการบรวงสรวงเทพเจ้าต่างๆ ของชาวอารยัน ตามประเพณีของฮินดูแล้ว การแบ่งหมวดหมู่ของคัมภีร์พระเวทนี้ วยาส (ผู้แต่งมหากาพย์มหาภารตะ) เป็นผู้ทำขึ้นโดยรับคำสั่งจากพระพรหม การจัดรวบรวมบทสวดในคัมภีร์ฤคเวทนี้ เรียกว่าฤคเวทสังหิตา มีบทสวดทั้งหมด 1,028 บท เป็นหนึ่งในคัมภีร์ทั้ง 4 ของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ซึ่งเรียกรวมกันว่า "พระเวท" และนับเป็นบทสวดที่เก่าแก่ที่สุดของมนุษยชาติ เนื้อหาด้านชาติพันธุวิทยาและภูมิศาสตร์ที่ปรากฏในฤคเวทนั้น เป็นหลักฐานแสดงว่าฤคเวทนั้นมีมานานกว่า 3,000 ปีก่อนคริสตกาล

สามเวท (Samveda) เนื้อหาส่วนใหญ่ของสามเวทนี้จะได้มาจากฤคเวท นำมาร้อยกรองเป็นบทสวดเป็นเนื้อหาในส่วนที่ใช้ในการแสดงกลศาสตร์ หรือศิลปะศาสตร์ โดยใช้การดนตรีกรรมเข้ามาเป็นส่วนประกอบของพระเวทด้วย

ยชุรเวท (Yajureda) เป็นคัมภีร์ที่เกี่ยวกับบทร้อยกรองบวงสรวงต่างๆ ใช้ในพิธีการบูชายัญที่เรียกว่ายัญพิธีในทางศาสนา

อาถรรพเวท (Atharvaveda) เป็นคัมภีร์ที่เกี่ยวกับเวทมนต์ คาถาต่างๆ ที่เน้นไปในทางไสยศาสตร์ คัมภีร์ทั้งสี่ได้กลายมาเป็นคัมภีร์สำคัญของศาสนาฮินดู เป็นศาสนาที่รวมพระเจ้าในทุกสิ่งอย่างจึงปรากฏว่า มีพระเจ้ามากมาย เช่นพระอัคนี (ไฟ) พระโสม (จันทร์) พระอินทร์ พระอาทิตย์ พระพรหม พระอิศวร พระนารายณ์ พระวิษณุ พระกฤษณะ พระราม และพระพิฆเณศวร เป็นต้น

จากตำรานาฏยศาสตร์ ได้พรรณนาเหตุและผลของการเกิด นาฏยเวท พอสรุปความได้ว่า พระอินทร์หัวหน้าแห่งสรวงสวรรค์ได้กราบทูลพระพรหมผู้เป็นใหญ่ว่า เนื่องเพราะพระเวทต่างๆ นั้นคนกำเนิดในวรรณะ “ศูทร” มิสามารถสดับรับฟังได้ จึงกราบทูลให้พระพรหมได้สร้างพระเวทขึ้นใหม่เป็นพระเวทที่ 5 ทั้งนี้ก็เพื่อเปิดโอกาสให้คนทุกชั้นวรรณะสามารถเข้าถึงพระเวทได้ หลังจากนั้นพระพรหมได้ประจักษ์พิจารณาว่า “...อาตมาจะกระทำพระเวทที่ห้า ชื่อว่า นาฏยะ ประกอบด้วยคำแนะนำสั่งสอนและรวบรวมสภาพที่ควรเป็นธรรม ควรเป็นอรรถ และสภาพที่ควรเป็นเกียรติยศ แสดงถึงการกระทำทุกชนิด สมบูรณ์ด้วยเนื้อความของศาสตร์ทั้งปวง นักเรียนทุกคนทำตามได้และพร้อมทั้งประวัติศาสตร์ด้วย” “...หยิบยกเอาคำพูดเจรจาจากคัมภีร์ฤคเวท การขับร้องจากคัมภีร์สามเวท กิริยาท่าทางจากคัมภีร์ยชุรเวท รศ (คุณสมบัติ)และพระภรตมุนี ฤาษีผู้มีองค์ความรู้ด้านนาฏกรรมได้จรดจดจารคัมภีร์ใหม่เพิ่ม จากคัมคีร์ อาถรวเวท...” (ภรตมุนี: แสง มนวิทูร แปลจาก คัมภีร์นาฏยศาสตร์, 2511 : 7)

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นพุทธศาสนาและนาฏยศิลป์ของไทยล้วนได้รับอิทธิพลจากอินเดียมาตั้งแต่บรรพกาล อาจเนื่องเพราะความยิ่งใหญ่และความหนักแน่นของอารยธรรม จึงสามารถทำให้อิทธิพลดังกล่าวแผ่ไพศาลไปทั่ว และอาจกล่าวได้ว่า นาฏยศิลป์มีความสำคัญกับคนทุกชนชั้นทุกวรรณะ ดังจะเห็นได้จากการบวงสรวงบูชาและศรัทธาในเทพตามแบบอินเดีย อาทิ พระศิวะ พระพรหม พระนารายณ์ แลรวมเทพเจ้าต่างๆ ทั้งในวิถีชีวิตประจำวันของชาวพุทธ และวิถีการไหว้ครูโขน - ละครไทย ซึ่งสืบทอดเป็นวัฒนธรรมอันดีงามมาโดยตลอด อีกทั้งยังพบว่า การสร้างให้เกิดนาฏยศิลป์ขึ้นก็เพื่อเป็นการส่งเสริมและสร้างสิทธิมนุษยชนให้คนทุกคนทัดเทียมกัน โดยใช้นาฏยศิลป์เป็นเครื่องมือผสานประโยชน์สุขและความเท่าเทียมกันนั่นเอง แม้ว่านาฏยเวทจะเป็นพระเวทลำดับสุดท้ายของพระเวทอันศักดิ์สิทธิ์ แต่อย่างน้อย ศิลปะการร่ายรำและการมหรสพต่างๆ ก็ล้วนแสดงถึงความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าพระเวทอื่นๆ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะธรรมชาติของนาฏยศิลป์สามารถที่จะ

เป็นสื่อที่เข้าใจได้ง่ายและสะดวกต่อการรับรู้คำสอนอันจะก่อเกื้อให้สังคมสงบสันติ ในขณะเดียวกัน การที่ไทยรับอิทธิพลทั้งด้านศาสนา การปกครองระบอบกษัตริย์ วรรณคดีอย่างมหากาพย์รามายณะ ซึ่งนิพนธ์โดย ฤๅษีวัลมีกิ (Valmiki) เป็นวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่งของอินเดียและยังแพร่ไปสู่หลายประเทศในเอเชีย เช่น ในเมืองไทยเรียกว่า รามเกียรติ์ ประเทศลาวเรียกว่าพระลักษณ์พระราม ในอินโดนีเซียเรียก รามายณะ นอกนั้นยังมีที่กัมพูชา สิงคโปร์ มาเลเซีย พม่าและเนปาลนักประวัติศาสตร์ เชื่อว่าเป็นการรุกรานต่อพวกมิลักขะของพวกอารยัน โดยมีพระรามอันเป็นเป็นตัวแทนชาวอารยัน กับราวยักษ์ฝ่ายมิลักขะ คำว่า รามายณะ “แปลว่า การไปของพระรามซึ่งหมายถึงการบุกป่าฝ่าดงของพระรามในการติดตามหานางสีดา ส่วนมหากาพย์เรื่อง มหาภารตะ เป็นการต่อสู้กันระหว่างฝ่ายธรรมะคือ ตระกูลปาณฑวะ และฝ่ายอธรรมคือตระกูลเการพ แม้จะแต่งนานแล้วแต่ก็มีอิทธิพลต่อชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูโดยไม่เสื่อมคลาย ในมุมมองของพุทธศาสนาและศาสนาเชนเรื่องนี้ไม่มีคุณค่าต่อการส่งเสริม เพราะเป็นการสนับสนุนการทำสงครามประหัตประหารชีวิตมนุษย์ด้วยกัน แม้จะเป็นคนละตระกูลก็ตาม ทั้งนี้เพราะสองศาสนาเน้นการไม่เบียดเบียนเป็นหลักสำคัญ

จากวรรณกรรมอันทรงคุณค่าที่แผ่ผ่านซ่านกระเซ็นสู่สยามประเทศ สู่การปรุงปรับให้สอดคล้องกับวิถีความเป็นคนไทยนั้น พบว่า ประเทศไทยเองก็มิได้ปฏิเสธอารยธรรมอันสมบูรณ์นั้นแต่อย่างใด หากแต่น้อมนำคำสอนสู่กระบวนการแสดงจนเกิดเป็นศิลปะชั้นสูงประจำชาติ นั่นคือ “โขน” เพียงแต่เมื่อเดินทางมาถึงเมืองไทย ลักษณะพิเศษในด้านกระบวนท่ารำ ก็ได้ปรับปรุงและเปลี่ยนให้เหมาะสมสอดคล้องกับความเป็นไทยและเป็นเอกลักษณ์ของตนในที่สุด โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ ก็ได้คงสภาพความเป็นแบบอย่างไทยไว้ได้อย่างหมดจด นั่นเพราะนาฏยศิลป์เป็นศาสตร์และศิลป์ของไทยมาอย่างยาวนานพร้อม ๆ กับความเป็นปึกแผ่นของบ้านเมือง

เมื่อนาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่สร้างเพื่อตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์ ดังนั้นคุณค่าขั้นพื้นฐานของนาฏศิลป์จึงเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์ได้ปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกสะเทือนใจออกมา ทั้งนี้ เมื่อนำดนตรีและนาฏศิลป์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อันถือเป็นประโยชน์ เช่น เพลงระบำ รำ ฟ้อน และนาฏการต่างๆ แล้วยังสามารถพัฒนาไปสู่การแสดงเพื่อความบันเทิง สามารถจัดเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติได้ด้วย ดังนั้นคุณค่าของนาฏศิลป์จึงไม่ได้กำหนดที่การตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์เท่านั้น แต่ยังมีนัยแอบแฝงอยู่มากมาย อาทิเช่น เป็นเครื่องมือในการสร้างความสามัคคีภายในกลุ่มชน ตลอดจนเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติอันแสดงถึงภูมิปัญญาของมนุษย์ที่สั่งสมมานาน (สุดใจ ทศพร, 2544 : 9)

นาฏยศิลป์ถือเป็นแหล่งรวมศิลปะและการแสดงเข้าไว้ด้วยกัน เป็นศิลปะการฟ้อนรำที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความประณีตงดงามเพื่อเป็นความบันเทิงให้ผู้ที่ได้ดูมีความรู้สึกคล้อยตาม การร่ายรำต้องอาศัยเครื่องดนตรีและการขับร้อง เช่น การฟ้อน รำ ระบำ โขน ซึ่งแต่ละท้องถิ่นจะมีชื่อเรียกและลีลาการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ตามสภาพภูมิอากาศ ภูมิประเทศ ความเชื่อ ศาสนา ภาษา นิสัยใจคอของผู้คน ชีวิตความเป็นอยู่ การฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อโน้มน้าวอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมจนกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่งอันประกอบไปด้วยจิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี และนาฏยศิลป์ไทย มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากชาติอื่นตรงที่มีความอ่อนช้อยสวยงามทั้งลีลาและการแต่งกาย (อมรา กล่ำเจริญ, 2523 : 64)

จากการที่ได้ศึกษาอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดูในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้อธิบายถึงอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่มีต่อนาฏกรรมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่าอินเดียเป็นบ่อเกิดแห่งอิทธิพลที่สำคัญของนาฏกรรมไทย อิทธิพลจากอินเดียมีมาโดยทางตรงและทางอ้อม เช่น ได้รับอิทธิพลสืบทอดจากชาติต่างๆ ในภูมิภาคเดียวกันด้วย เช่น ขอม ชวา มาอีกทอดหนึ่ง และรับตรงมาจากอินเดียใต้ ในยุคฟื้นฟูแห่งรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เห็นได้ชัด คือ การรับเอารามายณะซึ่งเป็นคัมภีร์ศาสนา มาเป็นวรรณคดีและกลายเป็นนาฏกรรมและบทละครที่สำคัญในยุคนี้

อิทธิพลด้านนาฏกรรมนั้น ได้รับมาจากวรรณคดีสันสกฤตเช่นกัน ถึงแม้จะดัดแปลงลักษณะตัวละครบ้างเพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรม แต่ก็ยังคงลักษณะแนวคิดแบบอุดมคตินิยม คือ ตัวละครนั้นจะแบ่งออกเป็นฝ่ายธรรมะและอธรรมอย่างเห็นได้ชัด (บำรุง คำเอก, 2547 : 143)

พีรพงศ์ เสนไสย, (2553 : 1-4) อธิบายว่า “นาฏกรรม” เป็นเครื่องมือสื่อสารชนิดหนึ่ง ซึ่งถ่ายทอดให้ปรากฏได้โดยอาศัยเรือนร่าง อารมณ์ และการเคลื่อนไหว เป็นภาษาท่าทางจากท่านิ่งเพียงหนึ่งท่า หลอมรวมกับกิ่งก้านสาขาของสรีระตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า ผสานผสมกันเป็นกระบวนท่าที่สมบูรณ์ ประกอบกับการเคลื่อนไหวอย่างอิสระหรืออย่างมีเป้าหมายของผู้แสดง นาฏกรรมอาจเกิดจากการเลียนแบบสรรพสิ่งที่อยู่รอบตัวของผู้สร้างสรรค์ หรืออาจเกิดขึ้นจากจินตนาการนึกฝัน รวมถึงอาจเกิดขึ้นโดยปราศจากเหตุผลใด ๆ เติมแต่งด้วยจริตมายาเข้าไปให้เกิดเป็นความน่ายวนนิยมชมชอบสำหรับผู้พบเห็น หรือแทบจะไม่ต้องปรุงปรนเติมแต่งด้วยจริตบิดเบือนสัญชาตญาณความเป็นตัวตนของผู้สร้างสรรค์แต่อย่างใด หากถ่ายทอดเพียงเพื่อสนองความสุขส่วนตัวของ “มนุษย์” นี่คือ วิถีของนาฏกรรม

2. องค์ความรู้เรื่องรามเกียรติ์

อังคณา ศิริวัฒน์, (2555 : 53) พบว่า การวิเคราะห์เปรียบเทียบวรรณศิลป์ระหว่างบทโขนแบบโบราณกับแบบปัจจุบัน แบ่งเป็น 2 ด้าน พบว่า ด้านเนื้อเรื่องบทโขนโบราณ ดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของพระวาลมิกิพรหมฤษีฉบับภาษาอังกฤษ ส่วนบทโขนปัจจุบันดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์มาจากรามายณะฉบับสันสกฤต จึงมีความแตกต่างกันในชื่อของตัวละครบทบาท และเนื้อเรื่องบางช่วงบางตอน บทโขนปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนถ้อยคำ สำนวน ลักษณะคำประพันธ์ ย่อเนื้อเรื่องให้กระชับขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มบทรำ บทตลกและสอดแทรกความรู้ด้านสุนทรียภาพ บทโขนโบราณมีการใช้สัมผัสพยัญชนะ 6 แบบสัมผัสสระ 5 แบบ มีการเลียนเสียงวรรณยุกต์ มีการสรรคำด้วยการใช้คำหลาก เล่นคำด้วยการใช้คำซ้ำ การซ้ำคำการใช้คำสลับที่การใช้คำพ้องภาพพจน์โวหารมี 4 แบบ และรสวรรณคดีมี 7 รส ส่วนบทโขนปัจจุบันมีการใช้สัมผัสพยัญชนะ 7 แบบ สัมผัสสระ 5 แบบ มีการเลียนเสียงวรรณยุกต์ การสรรคำด้วยการใช้คำหลาก การเลียนคำด้วยการใช้คำซ้ำ การซ้ำคำการใช้คำสลับที่ การใช้คำพ้องโวหารภาพพจน์ มี 6 แบบรสวรรณคดีมี 7 รส นอกจากนี้แล้ว บทโขนปัจจุบันได้มีการใช้วาทศิลป์ ที่เหมาะกับยุคสมัยและสถานการณ์ ดังนั้น จึงทำให้บทโขนมีสุนทรียภาพทางภาษาที่มีคุณค่ายิ่ง

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ แม้จะมีต้นเค้ามาจากประเทศอินเดีย รวมถึงความละม้ายคล้ายคลึงของรามเกียรติ์ในแถบประเทศเพื่อนบ้านก็ตาม หากแต่เนื้อหาล้วนสะท้อนคุณค่าทางวรรณศิลป์ วิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยมและอุดมคติของสังคมนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นความจงรักภักดี ความอ่อนน้อมถ่อมตน การเคารพสัจจะ ความกตัญญูและความกล้าหาญ นอกจากนี้รามเกียรติ์ยังเป็นวรรณคดีที่แสดงอานุภาพที่ยิ่งใหญ่ของสถาบันกษัตริย์ตามคติความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์คือสมมติเทพผู้อวตารลงมาปราบทุกข์เข็ญแล้ว ยังเน้นเรื่องของคุณธรรมและเมตตาธรรมไว้อีกด้วย

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด, (2559 : 1-2) ได้อธิบายเกี่ยวกับวรรณคดีรามายณะว่า วรรณคดี รามายณะมีต้นกำเนิดจากประเทศอินเดีย มีความสำคัญทั้งทางประวัติศาสตร์และศาสนา ซึ่งแต่งขึ้นโดยฤษีวาลมิกิเป็นภาษาสันสกฤต และอีกหลายร้อยภาษา อาทิ ภาษาฮินดี ภาษาเบงคลี ภาษาทมิฬ เป็นต้น นอกจากนั้น ยังสามารถแบ่งออกเป็น 3 สำนวน คือ ฉบับอุตตรนิกาย ฉบับองคนิกาย และฉบับบอมเบย์ นอกจากนี้รามายณะยังแพร่กระจายเข้ามาในดินแดนต่าง ๆ ในเอเชีย

ตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ชวา บาหลี เขมร ลาว พม่า และไทย เป็นต้น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาเปรียบเทียบจากรามายณะหลายฉบับและหลายภาษา พบว่า รามเกียรติ์หรือรามายณะในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น ไม่ได้เหมือนกับรามายณะฉบับใดฉบับหนึ่งทั้งหมด และยังพบว่าเนื้อหาบางตอนนั้นยังใกล้เคียงกับนิทานเรื่องพระรามที่แพร่หลายอยู่ในดินแดนประเทศเพื่อนบ้านอีกด้วย ทั้งนี้ เกิดจากการได้รับการถ่ายทอดหลายครั้งหลายหนและผ่านการแพร่กระจายมาทางลักษณะมุขปาฐะ คือ บอกเล่าจดจำกันมา ทำให้เรื่องราวต่างๆ ประสมปนเป รวมถึงได้มีการประสมประสาน ปรุงแต่ง ตัด เติม ต่อ เนื้อหาเรื่องราวเพื่อให้สอดคล้องกับวัฒนธรรม ค่านิยมและรสนิยมของคนในประเทศนั้นๆ อีกด้วย เช่น ตอนนางลอยคล้ายกับพระรามชาดกของลาว หากแต่ในพระรามชาดกนั้นทศกัณฐ์ให้เสกต้นกล้วยเป็นสีดาลอยน้ำมา และการที่นางสีดาเป็นธิดาของทศกัณฐ์กับนางมณโฑนั้นไปคล้ายกับเรื่องหิกะยัตศรีรามของมาลายู เป็นต้น

แต่เดิมนั้นวรรณกรรมมหากาพย์รามายณะ มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการสวดสรรเสริญบูชาเทพเจ้า โดยเฉพาะพระนารายณ์ และได้มีการพัฒนาจากการสวดเป็นการใช้คนแสดงเป็นตัวละครต่างๆ เพื่อเป็นตัวแทนของพระเจ้าและเพื่อสรรเสริญเทพเจ้าเช่นกัน ซึ่งต่อมาได้มีการปรับใช้เพื่อแสดงถึงสถานะและตัวแทนของพระมหากษัตริย์ที่เชื่อว่าเป็นภาคหนึ่งของพระนารายณ์ลงมาจุติเป็นมนุษย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญและขจัดปัดเป่าความทุกข์ยากให้กับมนุษย์หรือประชาชนเพื่อสะท้อนถึงบุญบารมีและแสนยานุภาพของพระมหากษัตริย์ การแสดงจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของระบอบกษัตริย์และสัญลักษณ์ของพระมหากษัตริย์ ที่มีไว้ใช้แสดงในพระราชพิธีต่างๆ เพื่อเสริมสร้างสถานะขององค์พระมหากษัตริย์ให้แตกต่างจากคนทั่วไปและกษัตริย์ประเทศอื่นๆ อันมีขั้นตอนแบบแผนกฎเกณฑ์ที่สงวนไว้เป็นเครื่องราชูปโภค อันจำกัดเฉพาะแต่พระมหากษัตริย์เท่านั้น ซึ่งในการแสดงเรื่องรามายณะตามต้นฉบับของอินเดียนั้น เมื่อผ่านการแพร่กระจายมาสู่แถบสุวรรณภูมิประเทศต่างๆ นั้น ไม่ว่าจะเป็นลาว เขมร ไทย อินโดนีเซีย พม่า ล้วนรับเรื่องรามายณะไปสร้างเป็นวรรณกรรมหรือเล่าขานตามรูปแบบของชาติตนและได้มีการปรับเปลี่ยนการเรียกขานไปตามความเชื่อและรูปแบบของแต่ละประเทศ ซึ่งประเทศในแถบเอเชียได้รวมตัวกันเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบและวรรณกรรมที่ได้รับจากรามายณะแต่เดิมจนกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติในงานมหกรรมรามายณะนานาชาติที่จัดขึ้นทุกๆ ปี รูปแบบในการนำเสนอรามายณะของแต่ละประเทศในอาเซียน มีรายละเอียดดังนี้

1) รามายณะประเทศอินเดีย

อินเดียเรียกการแสดงนี้ว่า กถักกะฬิ (Kathakli) คือ การแสดงที่เล่นเป็นเรื่องราว เหมือนกับการแสดงละคร เรื่องที่นำมาแสดงเป็นเรื่องราวอันเกี่ยวเนื่องกับพระผู้เป็นเจ้า หรือมิฉะนั้นก็เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับบรรพบุรุษ เช่น รามายณะ มหาภารตะ เป็นต้น การแสดงกถักกะฬินี้เดิมใช้ผู้ชายแสดงแม้ผู้ที่แสดงเป็นตัวนางก็ใช้ผู้ชายแสดง การแสดงมีพิธีรีตองมาก ผู้แสดงจะแต่งหน้าซึ่งดูเหมือนกับการสวมหน้ากาก วิธีการแสดงมีผู้ขับร้อง และเจรจาให้ เครื่องดนตรีในการแสดงประเภทนี้ ได้แก่ กลองมะคะลัม กลองเจิงละ และโหม่ง (มาลินี ดิลกวณิช, 2543 : 32)

ภาพประกอบ 1 รามายณะประเทศอินเดีย

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

2) รามายณะประเทศอินโดนีเซีย

ประเทศอินโดนีเซีย เรียกการแสดงนี้ว่า รามายณะเช่นกัน แต่รูปแบบการแต่งกายจะเป็นแบบพื้นเมืองชวา เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเรียกว่า เครื่องกาเมลัน

ภาพประกอบ 2 รามายณะประเทศอินโดนีเซีย

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

3) รามายณะประเทศมาเลเซีย

คนมาเลเซียรู้จักกันในชื่อ “ริกายัด ศรีราม” ได้รับอิทธิพลจากการแสดงเชิดหนังหรือเรียกตามภาษาท้องถิ่นว่า “วายังกุสิต” เนื้อหาเป็นการแสดงอุดมการณ์ของความชอบธรรม ความจงรักษ์ภักดีและความเสียสละโดยเป็นการผสมผสานความเป็นอินเดียจากการใช้ภาษาสันสกฤต กับประเพณีท้องถิ่นและความเชื่อในการสร้างเรื่อง โดยเน้นเรื่องของความสุข โดยให้ภาพนางสีดาสวยงามเสมอคือเป็นธิดาที่ดีเชื่อฟังบิดามารดา ภรรยาที่ซื่อสัตย์และเป็นแม่ทัพที่กล้าหาญที่ลุกขึ้นต่อสู้กับความจริง แต่ทั้งนี้ความเป็นเทพธิดาในละครก็ไม่เน้นความสำคัญในหมู่ชาวมาเลย์มากนัก เพราะชาวมาเลย์ไม่ยึดมั่นในแนวคิดของศาสนาฮินดูมากนัก เพียงแต่ดูแบบอย่างของความดีงาม ความชอบธรรมให้แก่มวลมนุษย์ชาติเท่านั้น (พิมลพรรณ เลิศล้ำ, 2558 : 24)

ภาพประกอบ 3 รามายณะประเทศมาเลเซีย

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

5) รามายณะประเทศสิงคโปร์

ประเทศสิงคโปร์ เรียกการแสดงนี้ว่า รามายณะ เช่นเดียวกันเนื่องจากแต่เดิมประชากรในพื้นที่เดิมเป็นชาวอินเดีย การนับถือศาสนาและวัฒนธรรมมีความคล้ายคลึงกัน ทำให้รามายณะยังคงมีอิทธิพลศาสนาวรรณกรรมและการแสดงของคนสิงคโปร์ต่อมา หลังจากที่สิงคโปร์กลายเป็นเมืองขึ้นของประเทศอังกฤษ รูปแบบและการพัฒนาประเทศรวมถึงวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงไปทางตะวันตก หากแต่กลุ่มคนดั่งเดิมที่ยังยึดถือประเพณีศาสนา สังคมและวัฒนธรรมอันเก่าแก่ รามายณะจึงยังคงมีให้เห็นในปัจจุบันถึงแม้จะหาดูได้ยากแล้วก็ตาม พิมลพรรณ เลิศล้ำ. (2558 : 26)

ภาพประกอบ 4 รามายณะประเทศสิงค์โปร์

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

6) รามายณะประเทศฟิลิปปินส์

เป็นประเทศที่มีรูปแบบลักษณะของการแสดงที่แตกต่างไปกว่าชาติอื่นในเอเชียด้วยกัน เนื่องจากฟิลิปปินส์ตกเป็นเมืองขึ้นของประเทศสเปน จึงได้รับอิทธิพลทางวรรณกรรม ศาสนาและวัฒนธรรมตะวันตกอย่างชัดเจน แม้จะยังคงมีรามายณะเป็นนิทานพื้นเมืองของชาวฟิลิปปินส์ก็ตาม หากแต่รูปแบบและวิธีการนำเสนอหรือแม้แต่เครื่องดนตรีประกอบการแสดงได้รับอิทธิพลของตะวันตกมาผสมผสาน

ภาพประกอบ 5 รามายณะประเทศฟิลิปปินส์

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

7) รามายณะประเทศกัมพูชา

ประเทศกัมพูชาหรือเรียมเกอร์ในภาษากัมพูชา เรื่องราวของมหาภารตะที่ปรากฏในเอเชียอาคเนย์ โดยเฉพาะเขมรในยุคโบราณนั้น คงจะเข้ามาพร้อมกับการแพร่กระจายของอารยธรรมอินเดีย ส่วนภาพสลักเล่าเรื่องในศิลปะเขมรโบราณที่เก่าที่สุดและมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์เท่าที่พบในปัจจุบัน คือ ภาพสลักที่ปราสาทบันทายสรี ส่วนภาพสลักเล่าเรื่องมหาภารตะที่ปราสาทนครวัดได้รับความสำคัญเทียบเท่ากับภาพสลักเล่าเรื่องรามายณะเพราะได้จัดวางไว้บริเวณระเบียงคดทางทิศตะวันตก ซึ่งเป็นด้านหน้าของปราสาท มหารามายณะที่เป็นเรื่องราวสดุดีพระอันเป็นองค์อวตาร

ภาพประกอบ 6 รามายณะประเทศกัมพูชา
ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

8) รามายณะประเทศพม่า

ชาวพม่ารู้จักเรื่องราวของรามายณะในนาม “ยามะซัคด่อ” ซึ่งแปลว่า ชาติ คือ กำเนิดเรื่องราวอันยิ่งใหญ่ของพระราม วรรณกรรมดังกล่าวปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่สมัยพุกาม และยังมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และยังมีความสำคัญต่อศิลปะวัฒนธรรมหลาย ๆ แขนงของพม่าไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม ศิลปะการดนตรี และการแสดง วัฒนธรรมพม่าแบ่งเรื่องราวของ รามายณะออกเป็น 3 ชนิด จากกำเนิดที่มาได้แก่

- ต้นเรื่องกำเนิดรามชาติจากชาดกในพุทธศาสนา เรื่อง “ทสรฐชาดก” ที่มีรามโพธิสัตว์ซึ่งพม่าเรียกว่า “อลองด่อยามะ” เป็นตัวเอก

- ต้นเรื่องกำเนิดรามชาติที่ได้รับการดัดแปลงเรื่องราวมาจากไทยและรามชาติของฤษีวาลมิกิจากอินเดียมีแบบแผนซึ่งพม่าเรียกว่า “ปมด่อยามะ”

- ต้นเรื่องรามชาติที่มาจากตำนานการนับถือเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์วิษณุนิกายที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าต่าง ๆ เช่น รามพิสสนุราม ซึ่งพม่าเรียกว่า “ปชูยามะ”

ภาพประกอบ 7 รามายณะประเทศพม่า

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

9) รามายณะประเทศไทย

ประเทศไทยเรียกการแสดงนี้ว่า “โขน” ซึ่งจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีความหมายถึงเกียรติยศแห่งวงศ์พระราม คนไทยรู้จักเรื่องพระรามตั้งแต่สมัยสุโขทัย จากศิลาจารึกหลักที่ 1 ที่กล่าวถึงถ้ำพระรามหรือแม้แต่พระนามของพ่อขุนรามคำแหงก็มีคำว่า “ราม” ซึ่งในพระนามของพระมหากษัตริย์ตั้งแต่อยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ หลายพระองค์มีคำว่า รามเป็นส่วนสำคัญในพระนาม เช่น สมเด็จพระรามา สมเด็จพระรามราชาธิราช สมเด็จพระราเมศวร เป็นต้น ทั้งนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าเรื่องของพระรามเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทยมาช้านาน

ภาพประกอบ 8 รามายณะประเทศไทย

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

10) รามายณะประเทศลาว

ประเทศลาวเรียกการแสดงนี้ว่า ฟ้อนพระลักพระลาม ซึ่งแต่เดิมนั้นเป็นการแสดงในราชสำนักของเจ้ามหาชีวิตที่หลวงพระบางใช้แสดงในพระราชพิธีและต้อนรับแขกเมืองเช่นกัน หลังจากเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองฟ้อนพระลักพระลามได้เปลี่ยนบทบาทหน้าที่เป็นการรับใช้มวลชน โดยยังคงแสดงในงานพิธีการต่าง ๆ ของลาวรวมถึงการเป็นตัวแทนประเทศในลักษณะของงานการแสดงอีกด้วย

ภาพประกอบ 9 รามายณะประเทศลาว

ที่มา : http://khon-thailand. Cherokee1.com, 2554

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน

อังคาร กัลยานพงศ์, (2549 : 14) อธิบายว่า โขนเป็นนาฏศิลป์ประจำชาติไทยที่มีความหมายยิ่งใหญ่ ในอดีตนิยมเล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ นาฏกรรมอันสูงส่งนี้รังสรรค์ขึ้นด้วยขนบและจารีตอันประณีตเพื่อเทิดทูนพระบรมเดชานุภาพและพระบารมีแห่งพระมหากษัตริยาธิราช ในปัจจุบันโขนยังคงความเป็นนาฏกรรมประจำชาติที่ชาวไทยเห็นคุณค่าและร่วมกันธำรงรักษายังให้เกิดความภาคภูมิใจสืบไปชั่วลูกหลาน จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่ามีงานเขียนที่เขียนเกี่ยวกับศิลปะของโขนไว้ค่อนข้างมาก โดยแต่ละงานจะมีการนำเสนอเนื้อหาที่ไม่แตกต่างกันมากนัก ซึ่งเนื้อหาที่ถูกพูดถึงมากที่สุดจะเป็นการให้ข้อมูลของประเภทตัวละคร ว่ามีประเภทตัวละครทั้งหมด 4 ตัว ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ยักษ์ และลิง โดยแต่ละตัวละครจะมีบทบาทที่

แตกต่างกันออกไปตามแต่ละเรื่องที่จะแสดง และโขนยังเป็นศิลปะที่มีชีวิตของไทยและได้รับการอุปถัมภ์จากสถาบันพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการทำหัวโขน คือการประดิษฐ์หัวโขนที่ต้องมีศิลปะและความประณีต นอกจากนี้ยังต้องอาศัยฝีมือและความชำนาญเป็นอย่างมาก

เรณู โกศินานนท์, (2548 : 1) โขนเป็นเสมือนละครใบ้ การที่จะดูโขนให้รู้เรื่องและเข้าใจอย่างดีนั้น เราจะต้องรู้ “ภาษาโขน” หลายคนคงแปลกใจว่ามีด้วยหรือภาษาโขน ตามปกติภาษาโขนแบ่งภาษาออกเป็น วัจนภาษา (ภาษาที่มีถ้อยคำ) กับอวัจนภาษา(ภาษาที่ไม่มีถ้อยคำ) ภาษาที่ไม่มีถ้อยคำ เช่น ภาษาท่าทาง ท่ารำ เครื่องหมายต่างๆ ในวงการโขน เรียกภาษาท่ารำเหล่านี้ว่า “นาฏยศัพท์”ผู้ดูจึงต้องดูการแสดงท่าทาง ซึ่งจะบอกความหมาย ความรู้สึก ความคิดต่างๆ ได้ทุกอย่าง

ภาษาท่าทางของโขน จำแนกได้เป็น 3 ประเภท คือ

1. ท่าที่ใช้แทนคำพูด เช่น รับ ปฏิเสธ
2. ท่าที่ใช้เป็นอิริยาบท และกิริยาอาการ เช่น เดิน ไหว้ ยิ้ม ร้องไห้
3. ท่าที่แสดงถึงอารมณ์ภายใน เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ

นอกจากภาษาของท่ารำแล้ว ยังมีภาษาของเพลงหรือดนตรีที่ประกอบการแสดโขนจะสื่อให้เข้าใจว่าตอนนั้น ตัวแสดงจะทำอะไร เช่น เดิน เหาะ ยกทัพ เกี้ยวพาราสี ฯลฯ เพลงเป็นสื่อที่จะบอกให้เราเข้าใจอากัปกิริยาของตัวละคร ฉะนั้น หน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงโขนจึงมีความสำคัญมาก ถ้าผู้ชมเข้าใจ นาฏยศัพท์ และเข้าใจเพลงแล้ว ก็จะสามารถดูโขนได้อย่างเข้าถึงรสถึงอารมณ์ ซาบซึ้ง และสนุกสนาน ทั้งนี้นอกจากผู้ชมจะได้รับทั้งความรู้และความบันเทิงแล้ว “การแสดงโขน” แต่ละตอนยังให้แง่คิด คติเตือนใจ คุณธรรม และจริยธรรมต่างๆ ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการใช้ชีวิตประจำวัน ดังเช่น การแสดงโขน “ตอนหนุมานชูกล่องดวงใจ” ให้ข้อคิดว่าอย่าไว้ใจทางอย่าวางใจคนจะจนใจเอง คือ ทศกัณฐ์ไว้วางใจหลงรักหนุมานเสมือนลูก และบอกความลับเรื่องตนฝากกล่องดวงใจไว้ที่พระฤาษี จนทำให้ต้องตายเพราะไว้วางใจคนใกล้ชิด “ตอนพาลีสอนน้อง” ให้ข้อคิดคุณธรรมเกี่ยวกับการรับราชการ ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้ได้ในการทำงานได้

นงนุช ไพรพิบูลยกิจ, (2541 : 19) พบว่า ที่มาของคำว่าโขนไม่เคยมีปรากฏในจารึกหรือเอกสารยุคโบราณของไทย แต่คำว่าโขนกลับมีปรากฏไว้ในหนังสือของชาวต่างประเทศซึ่งกล่าวถึงศิลปะการละเล่นของไทย ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่าเป็นศิลปะที่นิยมและยึดถือกันเป็นแบบแผนกันมาแล้ว จึงเชื่อว่านาฏกรรมชนิดนี้น่าจะได้มีมาก่อนสมัยนั้นเป็นเวลานาน (9 - 16) พบว่าโขนเป็นการแสดงประเภทนาฏกรรมอย่างหนึ่งของไทย ที่เชื่อว่ามีมาตั้งแต่โบราณ ประมาณกันว่าไทย

มีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้โดยการสันนิษฐานจากเรื่อง “รามายณะ” ไว้หลายที่ เช่น ประตูปราสาทหินพิมาย จ.นครราชสีมา

สำหรับการกำเนิดโขนมีการสันนิษฐานว่าเกิดจากการแสดงที่พัฒนามาจากการแสดงประเภทอื่น ๆ 3 ประเภทด้วยกัน คือ

1. โขนมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์

การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงนี้สันนิษฐานว่าพระมหากษัตริย์ไทยในสมัยโบราณอาจได้แบบแผนมาจากขอม เพราะมีหลักฐานทางโบราณวัตถุอยู่หลายแห่ง ในอารยธรรมขอมที่มีการกล่าวถึงการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ เช่น ที่พนักสะพานหินข้ามคู เข้าสู่นครธมทั้งสองข้าง ทำเป็นรูปพญานาค 7 เศียร ข้างละตัว มีรูปเทวดาและรูปอสูรอยู่คนละฟากคอยฉุดนาคดึกดำบรรพ์ และที่นครวัดก็มีปรากฏจำหลักเรื่อง “ชักนาคทำน้ำอมฤต” ไว้ที่ผนังระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้

ภาพประกอบ 10 การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์

ที่มา : Refuse kamikaze, 2562

2. โขนมาจากการแสดงหนังใหญ่

การแสดงหนังใหญ่ สำหรับโขนที่มาจากการแสดงหนังใหญ่มีข้อที่ควรพิจารณาอยู่ 2 ประการคือประการแรกเรื่องที่นำมาแสดงหนังใหญ่แสดงแต่เฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีตัวละครคือ พระ นาง ยักษ์ ลิง ประการที่ 2 ลีลาท่าเต้นของคนเต้นหรือคนเชิดหนังใหญ่ ซึ่งได้รับการยอมรับให้เป็นท่าแสดงโขนในเวลาต่อมา โดยเฉพาะบทยักษ์และการเต้น ”โขน”

ภาพประกอบ 11 การแสดงหนังใหญ่
ที่มา : รายการเช้านี้ที่หมอชิต (2561)

3. โขนมาจากการแสดงกระบี่กระบอง

การแสดงกระบี่กระบอง เนื่องจากการแสดงโขนเป็นศิลปะการต่อสู้ ฉะนั้นลีลาการต่อสู้ของคนสมัยก่อนในเชิงกระบี่กระบอง พลอง และอื่น ๆ จึงได้รับการปรับปรุงและนำมารวมไว้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ ตอนแสดงการรบ เป็นต้น

ภาพประกอบ 12 การแสดงกระบี่กระบอง
ที่มา : River Port Restaurant (2562)

ลักษณะการแสดงโขนนั้นขึ้นอยู่กับชนิดของโขน ซึ่งมีลีลาในการแสดงแตกต่างกัน แบ่งออกเป็น 5 ชนิด คือ

1. โขนกลางแปลง

โขนกลางแปลงเป็นการเล่นโขนกลางแจ้ง ไม่มีการสร้างโรงแสดง ใช้ภูมิประเทศและธรรมชาติเป็นฉากในการแสดง ผู้แสดงทั้งหมดรวมทั้งตัวพระต้องสวมหัวโขน นิยมแสดงตอนยกทัพรบ วิวัฒนาการมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เรื่องกวนน้ำอมฤตที่ใช้เล่นในพิธีอินทราภิเษก ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยนำวิธีการแสดงคือการจัดกระบวนทัพและการเต้นประกอบหน้าพาทย์มาใช้ แต่เปลี่ยนมาเล่นเรื่องรามเกียรติ์แทน มีการเต้นประกอบหน้าพาทย์และอาจมีบทพาทย์และเจรจาบ้าง แต่ไม่มีบทร้อง

ภาพประกอบ 13 การแสดงโขนกลางแปลง
ที่มา : สิงห์ปาล์คเชียงราย (2561)

2. โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก

โขนนั่งราวหรือเรียกอีกอย่างว่าโขนโรงนอก วิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง เป็นโขนที่แสดงบนโรงที่ปลูกสร้างขึ้นสำหรับแสดง ตัวโรงมักมีหลังคาคุ้มกันแสงแดดและสายฝน ไม่มีเตียงสำหรับผู้แสดงนั่ง มีเพียงราวทำจากไม้ไผ่วางพาดตามส่วนยาวของโรงเท่านั้น มีช่องให้ผู้แสดงในบท

ของตัวพระหรือตัวยักษ์ ที่มีตำแหน่งและยศถาบรรดาศักดิ์ สามารถเดินวนได้รอบราวซึ่งสมมุติให้เป็นเตียง ในส่วนผู้แสดงที่รับบทเป็นเสนายักษ์ เขนยักษ์ เสนาลิงหรือเขนลิง คงนั่งพื้นแสดงตามปกติ มีการพากย์และเจรจา ไม่มีบทขับร้อง วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์เช่น กราวใน กราวนอก ฯลฯ ในการแสดงใช้ปี่พาทย์สำหรับบรรเลงเพลงถึงสองวง เนื่องจากต้องบรรเลงเป็นจำนวนมาก โดยตำแหน่งของปี่พาทย์ตัวแรกจะตั้งอยู่บริเวณหัวโรง ตำแหน่งของปี่พาทย์ตัวที่สองจะตั้งอยู่บริเวณท้ายโรง และกลายเป็นที่มาของการเรียกว่า "วงหัวและวงท้ายหรือวงซ้ายและวงขวา"

ภาพประกอบ 14 การแสดงโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก

ที่มา : สยามรัฐ (2560)

3. โขนโรงใน

โขนโรงในเป็นโขนที่นำศิลปะการแสดงของละครใน เข้ามาผสมผสานระหว่างโขนกับละครใน ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 รวมทั้งมีราชกวีภายในราชสำนัก ช่วยปรับปรุงขัดเกลาและประพันธ์บทพากย์ บทเจรจาให้มีความคล้องจอง ไพเราะสละสลวยมากยิ่งขึ้น โดยนำท่ารำท่าเต้นและบทพากย์เจรจาตามแบบโขนมาผสมกับการขับร้อง เป็นการปรับปรุงวิวัฒนาการของโขน

ในการแสดงโขนโรงใน ผู้แสดงเป็นตัวพระ ตัวนางและเทวดา เริ่มที่จะไม่ต้องสวมหัวโขนในการแสดง มีการพากย์และเจรจาตามแบบฉบับของการแสดงโขน นำเพลงขับร้องประกอบ

อากัปกิริยาอาการของตัวละคร และเปลี่ยนมาแสดงภายในโรงแบบละครในจึงเรียกว่าโขนโรงใน มีปี่พาทย์บรรเลงสองวง ปัจจุบันโขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงนั้น ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงในซึ่งเป็นการแสดงระหว่างโขนกลางแปลงและโขนหน้าจอ

ภาพประกอบ 15 การแสดงโขนโรงใน
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2555)

4. โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอโขนหน้าจอเป็นโขนที่แสดงหน้าจอหนังใหญ่ ซึ่งใช้สำหรับแสดงหนังใหญ่หรือหนังตะลุง โดยผู้แสดงโขนออกมาแสดง สลับกับการเชิดตัวหนัง ที่ฉลุแกะสลักเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์อย่างสวยงามวิจิตรบรรจง เรียกว่า “หนังติดตัวโขน” ซึ่งในการเล่นหนังใหญ่ จะมีการเชิดหนังใหญ่อยู่หน้าจอผ้าขาวแบบจอหนังใหญ่ ยาว 7 วา 2 ศอก ริมขอบจอใช้ผ้าสีแดงและสีน้ำเงินเย็บติดกัน ใช้เสาจำนวน 4 ต้นสำหรับขึงจอ ปลายเสาแต่ละด้านประดับด้วยหางนกยูงหรือธงแดงมีศิลปะสำคัญในการแสดงคือการพากย์และเจรจา ใช้เครื่องดนตรีปี่พาทย์ประกอบการแสดง ผู้เชิดตัวหนังจะต้องเต้นตามจังหวะดนตรีและลีลาท่าทางของตัวหนัง นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ภายหลังยกเลิกการแสดงหนังใหญ่คงเหลือเฉพาะโขน โดยคงจอหนังไว้พอเป็นพิธี เนื่องจากผู้ดูนิยมการแสดงที่ใช้คนแสดงจริงมากกว่าตัวหนัง จึงเป็นที่มาของการเรียกโขนที่เล่นหน้าจอหนังว่าโขนหน้าจอ มีการพัฒนาจอหนังที่ใช้แสดงโขน ให้มีช่องประตูสำหรับเข้าออก โดยวาดเป็นซุ้มประตูเรียกว่าจอแขวะ โดยที่ประตูทางด้านซ้ายวาดเป็นรูปค่ายพลับพลาของพระราม ส่วนประตูด้านขวาวาดเป็นกรุงลงกาของ

ทศกัณฐ์ ต่อมาภายหลังจึงมีการยกพื้นหน้าจอขึ้นเพื่อกันคนดูไม่ให้เกะกะตัวแสดงเวลาแสดงโขน สำหรับโขนหน้าจอ กรมศิลปากรเคยจัดแสดงให้ประชาชนทั่วไปได้รับชมในงานฉลองวันสหประชาชาติที่สนามเสือป่า เมื่อวันที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2491 และงานฟื้นฟูประเพณีสงกรานต์ ณ ท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ 13 เมษายน – 15 เมษายน พ.ศ. 2492

ภาพประกอบ 16 การแสดงโขนหน้าจอ

ที่มา : http://khon-thailand.blogspot.com (2555)

5. โขนฉาก

โขนฉากเป็นการแสดงโขนที่ถือกำเนิดขึ้นครั้งแรก ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โปรดให้มีการจัดฉากในการแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์ ประกอบตามท้องเรื่อง แบ่งเป็นฉากเป็นองค์ เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ จึงเรียกว่าโขนฉาก ปัจจุบันการแสดงโขนของกรมศิลปากร นอกจากจะแสดงโขนโรงในแล้ว ยังจัดแสดงโขนฉากควบคู่กันอีกด้วย เช่น ชุดปราบกากนาสูร ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ชุดนางลอย ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ชุดศึกวิรุญจำบัง ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ชุดสีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ชุดหนุมานอาสา ชุดพระรามเดินดงและชุดพระรามครองเมือง ซึ่งในการแสดงโขนทุกประเภท มีวิวัฒนาการมายาวนานตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน รูปแบบและวิธีการแสดงของโขนได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย แต่คงรูปแบบและเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงเอาไว้

(สายวรุณ น้อยนิมิต, 2538)

ภาพประกอบ 17 การแสดงโขนฉาก

ที่มา : การจัดแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ (2558)

โดยการแสดงโขนนั้นจะมีบทพากย์ บทเจรจา และบทร้องประกอบการดำเนินเรื่อง การแต่งกายของโขนแต่งแบบยืนเครื่องเหมือนละครใน เน้นความประณีตวิจิตรพิสดาร โดยเลียนแบบมาจากเครื่องต้นของกษัตริย์ตามลักษณะของละคร ซึ่งแยกประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง และตัวประกอบ และยังมีเครื่องสวมศีรษะที่เรียกว่าศีรษะโขน ได้แก่ ศีรษะเทพเจ้า พระฤาษี พระพิราบ ศีรษะมนุษย์ ศีรษะลิงและศีรษะยักษ์ตลอดจนศีรษะสัตว์ต่างๆ เฉกเช่น ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (56 - 58) หัวโขนที่สร้างขึ้นนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปตามสีและลักษณะของตัวละครแต่ละตัว เพื่อให้ผู้ชมจำได้ว่าตัวคนตัวใดมีลักษณะหน้าเป็นอย่างไร ทรงมงกุฎอะไร และมีสีกายอะไรซึ่งหัวโขนต่างๆ เหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงฐานะของตัวละครในเนื้อเรื่องด้วย

บรมครูในสมัยโบราณได้แบ่งประเภทของผู้แสดงโขนออกเป็นประเภทต่างๆ ไว้ 4 ประเภท ได้แก่

1. ตัวโขนฝ่ายพระ ตัวละครฝ่ายพระนั้นเมื่อต้องมีการเปิดหน้าแสดงจึงจำเป็นที่จะต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม โดยมีวิธีการคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง ตากลมโต คอระหง มืออ่อน เป็นต้น

2. ตัวโขนฝ่ายนาง ในการคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นตัวนางในการแสดงโขน จะมีวิธีการคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างท้วม ใบหน้ารูปไข่ หรือใบหน้ากลม ลักษณะอื่นบนใบหน้าสมส่วน หน้าผากไม่กว้างมากนัก มืออ่อน แขนอ่อน เป็นต้น

3. ตัวโขนฝ่ายยักษ์ วิธีการคัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวยักษ์จะต้องพิจารณาจากผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่ง ลำคอระหง ใบหน้าไม่จำเป็นต้องงดงามเพราะต้องสวมหัวแสดงอยู่แล้ว ช่วงลำตัวและแขนขาได้สัดส่วน ท่วงทีมีความสง่าและกล่าวกันว่าตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์จะฝึกหัดได้ยากที่สุดในบางบทบาท

4. ตัวโขนฝ่ายลิง ในการคัดเลือกผู้ที่จะแสดงเป็นฝ่ายลิงในการแสดงโขนนั้นจะคัดเลือกออกเป็น 2 แบบคือลิงโล้นจะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างล่ำสัน ทะมัดทะแมง ไม่สูงนัก ลำคอสั้น มีลักษณะว่องไวปราดเปรียวเพราะต้องแสดงท่าพลิกแพลงต่าง ๆ ด้วยตามลักษณะธรรมชาติของลิง โดยเฉพาะหนุมานซึ่งต้องได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี อีกประการหนึ่งคือการคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างค่อนข้างสูง ลำคอระหง แต่ยังคงความว่องไวปราดเปรียวแบบลิงโล้นเพื่อใช้เป็นผู้แสดงประเภทลิงยอดต่าง ๆ

ทั้งนี้ผู้แสดงส่วนใหญ่จะต้องสวมหัวโขนเว้นแต่ผู้แสดงเป็นตัวมนุษย์ชาย หญิง และเทวดาเท่านั้น ที่ยกเว้นไม่ต้องสวมหัวโขน แต่จะสวมชฎาและมงกุฎที่บ่งบอกฐานะของตัวละครนั้นแทน ซึ่งแต่ละพวกจะมีลีลาการแสดงและการแต่งกายที่แตกต่างกัน

เรื่องที่ใช้แสดง หรือเล่นหนังใหญ่นั้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช นิยมเล่นเรื่อง “สมุทรโฆษคำฉันท์” ของพระมหาราชครู หรือ “อนิรุทธ์คำฉันท์” ของศรีปราชญ์แต่อาจจะไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร จึงหันมาเล่นเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องรามเกียรติ์นี้ทำให้การเล่นหนังใหญ่เป็นที่นิยมต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ส่วนรูปแบบศิลปะที่ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน ละครนั้น อาศัยการร่ายรำเป็นสำคัญจึงนิยม เรียกว่า ละครรำ หากแต่เรียกสั้นๆ ว่า “ละคร” ต่อมาปลายรัชกาลที่ 5 มีละครแบบใหม่ คือ ละครร้อง และละครพูดขึ้น จึงเรียกละครที่ใช้ศิลปะการร่ายรำนี้ว่า “ละครรำ” ดังนั้นสิ่งที่สำคัญที่สุดของละครรำก็คือ ศิลปะการร่ายรำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครกำลังแสดงกิริยาอย่างไร หรืออยู่ในอารมณ์เช่นไร ธนิต อยู่โพธิ์ อ้างใน สายวรุณ น้อยนิมิต, (2538 : 94)

นอกจากนี้ ละครรำยังเป็นการแสดงที่ถูกกำหนดขึ้น ตามหลักการของการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที และการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวทีทุกชั่วขณะได้รับการควบคุมอย่างถี่ถ้วน นอกเหนือจากนี้มีละครหลายชนิดที่ผสมผสาน การเคลื่อนไหวบนเวทีให้เข้ากับจังหวะดนตรี และมักจะมีการขับร้องประกอบ ในการละครหลายรูปแบบการร่ายรำเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแต่งบทละคร และการเล่าเรื่อง สามารถสังเกตเห็นว่ามีการวางจุดร่ายรำในตอนเปิด เรื่อง ระหว่างการพัฒนาเรื่อง ในตอนคลี่คลายเรื่อง และเจาะจงวางไว้ในหลายแห่งในโครงสร้างของละคร จึงเป็นเหตุผลอันดีที่มีผู้เรียกละครเหล่านี้ว่า ละครรำ James อ้างอิงใน นพมาส แววหงส์, (2550 : 191)

กรมศิลปากร, (2553 : (32-37) โขนสมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏหลักฐานไม่มากนักในพงศาวดารซึ่งกล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีต่างๆ ก็ไม่ระบุชัดเจนว่ามีการแสดงอย่างไร ข้อมูลเกี่ยวกับโขนจะปรากฏให้เห็นในบันทึกของชาวต่างชาติและวรรณคดีต่างๆ เท่านั้น

โขนลิลิตพระลอ ลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีเรื่องหนึ่งของสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีมติว่าเรื่องนี้แต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ระหว่างพุทธศักราช 1991 - 2026 ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนเท้าพิชัยพิษณุกรจัดงานศพพระลอและพระเพื่อนพระแพงว่ามี “โขน” เป็นมหรสพอย่างหนึ่งในงานนั้นด้วย

“บรรเขบ็ตภาพเรียงราย ขยายโรงโขนโรงรำ
ทำระธาราวเทียน โคมเวียนคมแว่นผจง
โคมระหงฉลักเฉลา เสาโคมเรียงสล้าย
เถลิงต้ายเตี้ยกำแพง แชลง
ราชวัติชวาลา บูชาศพกษัตริย์”

โขนจดหมายเหตุลาลูแบร์ “ชาวสยามมีมหรสพสำหรับเล่นในโรงอยู่ 3 อย่าง อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า “โขน” เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้ากากและถือเอาศาสตราวุตเป็นตัวแทนทหารออก ต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละครและมาตรว่าตัวโขนทุกๆ ตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง และออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริง ก็ต้องเป็นใบ้จะพูดอะไรไม่ได้ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสียง(บทจะพูดต้องมีผู้อื่นคนพากย์พูดแทน)และตัวคนเหล่านั้นสมมติเป็นตัวสัตว์ร้ายบ้าง ภูตผีบ้าง.....”

โขนในบุณโณวาท์คำฉันท์ บุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาค วัดท่าทราย บรรยายถึงมหรสพต่างๆ ที่สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ทรงโปรดฯ ให้โดยเสด็จขึ้นไปสมโภชเป็นพุทธะบูชาถวายพระพุทธบาทเมื่อพุทธศักราช 2293 กล่าวถึงโขนในครั้งนั้นว่า

บัดการมโหรสพ พก็โห่ขึ้นประนัง
กลองโขนตระโพนดัง ก็ตั้งตระดำเนินครู
ฤาษีเสมอลา กรบิลพาลสองสู
เสวตตรานิลาดู สัประยุทธพันธนา
ตระบัดก็เบิกไพ- จิตรสูรอสูรา
ถวายดวงธิดาพะงา อมเรศเฉลิมงาม

โขนสมัยกรุงธนบุรี เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าในพุทธศักราช 2310 บ้านเมืองระส่ำระสาย ผู้คนและศิลปะวิทยาการต่างๆ กระจัดพลัดพราก กระทั่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงกอบกู้อิสรภาพ สถาปนากรุงธนบุรีเป็นราชธานีตลอดระยะเวลา 15 ปี (พุทธศักราช 2310 – 2325) ในรัชกาลของพระองค์มีศึกสงครามอยู่ไม่ขาดแม้กระทั่งก็ยังมุ่งที่จะฟื้นฟูศิลปะวิทยาการด้านต่างๆ รวมทั้งโขนหลวงหรือโขนของราชสำนัก มีการแสดงโขนเป็นมหรสพในงานพระเมรุด้วย ดังปรากฏในหมายรับสั่งงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ ว่า

กลางวัน : โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขน ขุนรามเสนี 1 รวม 2 โรง

งิ้ว พระยาราชเศรษฐี 1

เทพทอง 1 ช่องระทา 1 โขน 4 โรง

รำหญิง 4 โรง หนังกลางวัน 2 โรง

กลางคืน : หนังไทยโรงใหญ่ 3 โรงหนังไทย โรงช่องระทาหนังจีน 2 โรง

โขนสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ “ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอบโขนใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและหวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพกับศึกสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระรามยกไปแต่ทางพระบรมราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวร มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา.....”

โขนกรมศิลปากรถึงพุทธศักราช 2478 มีการปรับปรุงระบบบริหารราชการกระทรวงวังครั้งใหญ่ ให้โอนงานช่างกองวังนอกและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ข้าราชการที่เป็นศิลปินทางโขนละคร ดนตรี ปี่พาทย์และก็ช่างจึงย้ายมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากรตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พุทธศักราช 2478 คนของกรมมหรสพกระทรวงวัง จึงเป็น “โขนกรมศิลปากร” มาแต่ครั้งนั้น ผู้แสดงโขนแต่เดิมเป็นชายล้วนทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง คนพากย์เจรจาและดนตรีปี่พาทย์ ผู้แสดงเป็นนางโขน เช่น นางสีดา นางมณโฑ นางเบญกาย นางตรีชฎา ฯลฯ ก็ใช้ผู้ชายชายทั้งหมด โขนนางที่ใช้ผู้หญิงแสดงถึงมีขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ กล่าวไว้ในบทความเรื่องนางโขนว่า “โขนตัวนางยังคงใช้ผู้ชายแสดงอยู่สืบมาจนถึงยุคของโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เมื่อประมาณ 50 ปีมานี้ การแสดงโขนของกรมศิลปากรเริ่มใช้ผู้หญิงเป็นตัวนาง....ทำให้รูปแบบเดิมของคนเปลี่ยนปลาแปลงไป โดยเฉพาะโขนที่เล่นผสมกับละคร เรียกว่า โขนโรงใน ยิ่งทำให้ศิลปะการแสดงโขนกลายเข้าหาละครมากขึ้น”

ประวิทย์ ฤทธิพิบูลย์, (2561 : 139) พบว่า โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น มีระเบียบแบบแผน เป็นศิลปะและมหรสพประจำชาติที่มีมาแต่โบราณ ด้วยเหตุว่าโขนเป็นการแสดงที่รวมศาสตร์ และศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ของไทยไว้ในการแสดงมากที่สุด การแสดงโขนจึงมี

ขั้นตอนในการแสดงที่ละเอียดและประณีต ตั้งแต่ผู้แสดง การแต่งกาย บทโขน บทร้อง ทำนองเพลง บทพากย์และเจรจา ตลอดจนเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน กล่าวได้ว่าศิลปะการแสดงโขนของไทย ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสถาบันพระมหากษัตริย์มาอย่างต่อเนื่องทุกยุคทุกรัชสมัย โดยมีการสืบทอดมีรูปแบบการแสดงอย่างมีแบบแผนมาอย่างต่อเนื่อง จากอดีตจนถึงปัจจุบันที่เป็นแบบแผนทั้งในการฝึกหัดและวิธีการแสดง เป็นรูปแบบที่มาจากกรมมหรสพในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เพราะเหตุว่าในรัชกาลของพระองค์ท่านทรงฟื้นฟูและสนับสนุนกรมมหรสพอย่างนี้สูงสุด ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งโรงเรียนพรานหลวงรับเด็กเข้าศึกษาวิชานาฏศิลป์โขน และวิชาสามัญ ทรงแต่งตั้งให้พวกโขนมีบรรดาศักดิ์และที่สำคัญทรงให้มหาดเล็กในพระองค์ฝึกหัดโขนบรรดาศักดิ์ นับว่าเป็นการยกย่องฐานะของศิลปินให้เป็นอาชีพที่มีเกียรติ ทั้งพระองค์เองได้ทรงร่วมแสดงด้วย ดังนั้นโขนในยุคนั้นจึงทำให้วิจิตรงดงาม และเป็นที่เชิดชูอย่างสูงสุด เพราะพระองค์ทรงโปรดอารยะ ด้านวัฒนธรรมไทยมาก สืบมากระทั่งปัจจุบันศิลปะการแสดงโขนของไทยก็ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณอย่างที่สุดมิได้ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทรงให้ความเอาใจใส่ดูแลอย่างใกล้ชิด ทั้งของหลวงและของราษฎร์ทำให้โขนยังคงดำรงยืนหยัดมั่น ด้วยพระบารมีของพระองค์ท่าน

จากการศึกษาข้างต้นสรุปได้ว่า “โขน” ให้คุณค่าต่าง ๆ กับคนที่ดูและคนที่แสดง มากมายนักมาช่วยกันสืบสานและอนุรักษ์“โขน” เอกลักษณ์ไทยนี้ ให้ดำรงอยู่ตลอดไป

4. องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติและผลงานของบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์

4.1 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ชีวิตวัยเด็ก

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีนามเดิมว่า แผ้ว สุทธิบูรณ์ เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ.2446 เป็นธิดาคนที่ 2 ของนายเฮง และนางสุทธิ สุทธิบูรณ์ ในจำนวนพี่น้อง 3 คน มีพี่สาวคือ นางทับทิม คลี่สุวรรณ์ และน้องชายคือนายสหัส สุทธิบูรณ์ ในครอบครัวพอมีอันจะกิน จากจังหวัดฉะเชิงเทรา ความที่คุณย่ามีตำแหน่งเป็นคุณพนักงานในพระราชสำนักฝ่ายใน ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านผู้หญิงแผ้วจึงมีโอกาสเข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับคุณย่าด้วย กระทั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต จึงกลับออกมาอยู่กับบิดามารดาดังเดิม กระทั่งอายุ 8 ขวบ จึงได้เข้าไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เข้าถวายตัวในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มีท้าวนารี วรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) เป็นผู้ปกครองดูแล อีกทั้งได้รับการ

ฝึกหัดนาฏศิลป์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนัก เช่น เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์) และเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้มใน สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ หม่อมอึ่ง ในสมเด็จพระบัณฑูรฯ จากการที่ท่านผู้หญิงแผ้วเรียนรำละครด้วยใจรัก ประกอบกับเป็นเด็กที่มีใบหน้างดงาม จึงได้รับการสนับสนุนให้เรียนอย่างเต็มที่

ชีวิตสมรส

ด้วยความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์เป็นเลิศ ประกอบกับความงดงามทั้งกายและใจ เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติของเบญจกัลยาณีครบถ้วน ท่านผู้หญิงแผ้วจึงเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมายิ่งนัก ทรงขอท่านผู้หญิงแผ้วไปเป็นชายาในพระองค์ มีนามว่าหม่อมแผ้ว นครราชสีมา ต่อมาทรงยกขึ้นเป็นหม่อมห้ามของพระองค์แล้ว จึงนำความกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีพระมหากรุณารับท่านผู้หญิงแผ้วไว้ในตำแหน่งสะใภ้หลวง และโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ

ท่านผู้หญิงแผ้วมีความสุขในชีวิตสมรสประมาณ 10 ปี สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงตำแหน่งองค์รัชทายาทเสด็จทิวงคต ยังความทุกข์ยากมาสู่จิตใจท่านผู้หญิงเป็นล้นพ้น ท่านเล่าว่า “ตอนนั้นพระองค์ท่านพระชนมายุได้ 36 ปี ฉันอายุได้ 25 ซึ่งฉันรู้สึกว้าเหว่ และเศร้าโศกเป็นลมพับ และรู้ว่าโลกนี้ช่างไม่มีอะไรแน่นอนทั้งสิ้น”

จากนั้นอีกนานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสใหม่กับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์) มีชีวิตสมรสอีกรูปแบบหนึ่งท่านผู้หญิงมีความสุขกับการเป็นแม่บ้าน ยามว่างจะดูแลปลูกต้นไม้พืชผัก และรักษาปรับปรุงบ้านซึ่งพร้อมหน้าพร้อมตาด้วยลูกๆ ทั้งหมด 4 คนได้แก่

1. ม.ล.แต้ว สนิทวงศ์
2. ม.ล.นวลผ่อง สนิทวงศ์
3. พ.ต.อ.(พิเศษ) ม.ล.เติม สนิทวงศ์
4. ม.ล.ตวง สนิทวงศ์

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีใจรักด้านการรำละครมาแต่วัยเยาว์ ท่านได้รับการฝึกหัดด้านละครขณะอยู่ในวังสวนกุหลาบเมื่ออายุได้ 8 ปี โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธกรมหลวงนครราชสีมา ได้ส่งท่านผู้หญิงไปฝึกหัดนาฏศิลป์กับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนักจนมีความรู้ความสามารถออกแสดงเป็นตัวละครเอกในโอกาสแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายครั้ง ท่านผู้หญิงแผ้วแสดงเป็นอิเหนาและนางดรสา ในเรื่องอิเหนา เป็นพระพิราพ และทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ท่านผู้หญิงแผ้วเคยเล่าว่า หลังจากที่อยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ได้ส่งท่านไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ฝึกหัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมเขียนหัดให้เป็นอิเหนา ท่านผู้หญิงแผ้วอยู่ที่วังกรมพระนราหลายเดือนต่อมาไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ สำหรับการแสดง ท่านได้แสดงเป็นตัวเอกหลายเรื่อง ได้เคยต้อนรับแขกเมืองที่เข้ามาเยี่ยมเยือนประเทศไทยและแสดงถวายหน้าพระที่นั่งตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7

สำหรับเรื่องที่แสดงนั้น ท่านผู้หญิงแผ้วแสดงเป็นตัวอิเหนา ตั้งแต่เข้าห้องจินตะหรา จนถึงศึกกะหมังกุหนิงกับหม่อมแย้ม ท่านผู้หญิงแผ้วเก่งในทางเพลงอาวุธทั้ง หอก กระบี่ ทวน ดาบ กริช สำหรับละครใน ท่านทำได้ดีเป็นที่โปรดปรานของจ้านาย สำหรับละครนอก แสดงเป็นตัวพระไวยตอนแตกทัพ ไชยเชษฐ์ และเป็นตัวไกรทองอย่างดีเยี่ยมต่อมาแสดงที่กระทรวงต่างประเทศเมื่ออายุ 13 ปีทูลกระหม่อมอัษฎางค์ฯ ส่งท่านไปอยู่กับเจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 ท่านได้แสดงเป็นนางเมขลาคู่กับคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ เป็นรามสูร ต่อมาแสดงเป็นดรสา ในเรื่องอิเหนา เมื่อตอนโดดเข้ากองไฟ รำกริชผู้หญิงตายตามระตูการแสดงครั้งนี้ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงชอบมาก และขอท่านผู้หญิงแผ้วไปเป็นชายาของพระองค์

ครั้นมาเป็นหม่อมห้ามในพระองค์ ไม่ทรงอนุญาตให้เล่นละครเปิดหน้าให้คนอื่นได้เห็นในงาน ฉลองแซยิดครบ 60 ปี ของท้าวนารวรคณารักษ์ ท่านผู้หญิงแผ้วจึงต้องแสดงเป็นตัวพระพิราพทรงเครื่อง ซึ่งพอออกมายืนแตะข้างม่าน ก็เป็นที่ประทับใจแก่เจ้านาย และข้าราชการที่เชิญมาในงานนั้นเป็นที่ยิ่งจวบจนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสิมาเสด็จทิวงคตแล้วเป็นเวลานานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว. ตัน สนิทวงศ์)

ชีวิตการทำงาน

ท่านผู้หญิงแผ้วต้องติดตามสามีซึ่งรับราชการเป็นทูตทหารไปประจำที่ต่างประเทศหลายประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาลี และที่ประเทศโปรตุเกส พลตรีหม่อมสนิทวงศ์ได้เป็นเอกอัครราชทูตไทย และการที่ท่านผู้หญิงแผ้วติดตามสามีไปอยู่ประเทศต่าง ๆ ในสมัยนั้น นับเป็นผลดีกับวงการนาฏศิลป์ไทย เพราะท่านไปอยู่ประเทศไหนก็สนใจศึกษานาฏศิลป์ของชาตินั้นและจดจำเอาไว้ได้เป็นอย่างดีจนเมื่อกลับมาอยู่เมืองไทยเป็นการถาวร คุณธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้มาเรียนเชิญให้ท่านผู้หญิงช่วยปรับปรุงฟื้นฟู และวางรากฐานด้านการละคร การรำของกรมศิลปากรซึ่งซบเซาขาดช่วงไปเพื่อสืบต่อศิลปวัฒนธรรมในด้านนี้

ท่านผู้หญิงในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยในกรมศิลปากร จึงนำเอาวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากประเทศต่างๆ บางอย่างมาพัฒนาเป็นท่านาฏศิลป์ไทย คิดประดิษฐ์ท่าแปลกๆ ใหม่ๆ ขึ้นจากท่ารำพื้นฐานซึ่งเคยเนิบช้า ให้กะทัดรัดงดงามตามแบบแผน สร้างความเพลิดเพลินชื่น

ชมแก่ผู้ชมอย่างไม่มีเหนื่อยหน่าย อาทิ ระบำม้า ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า ลีลาท่าเต้นโขยกไปเขยกมาของผู้แสดงระบำ ม้านั้น ท่านจดจำมาจากท่าระบำม้าของประเทศโปรตุเกส แล้วนำมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำแบบไทยๆ

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เปรียบเสมือนศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรมไทย เพราะท่านยังเป็นผู้รอบรู้ในศิลปวิทยาการด้านนาฏศิลป์การประพันธ์บทสำหรับแสดงทั้งโขน และละคร ภาระหน้าที่ของท่านมีมากมายดังนี้

1. เป็นผู้เชี่ยวชาญในศิลปวิทยาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่ารำของผู้แสดงทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง รวมทั้งตัวประกอบเสนาทั่วไป ตลอดจนสิงสาราสัตว์ที่จัดเป็นชุดระบำ เช่น ระบำช้าง, ระบำม้า, ระบำเงือก, ระบำนก, ระบำควาย, เป็นต้น

2. เป็นผู้คัดเลือกเรื่อง และชุดการแสดง อำนวยการจัดทำบทสำหรับแสดงเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร

3. เป็นผู้คัดเลือกตัวโขนละครให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวโขนละครในเรื่องต่างๆ อันเป็นหลักวิชาสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้คัดเลือกต้องมีความรอบรู้ในเรื่องตัวโขนละครเรื่องนั้นๆ เป็นอย่างดี

4. เป็นผู้กำหนดตัวศิลปินที่จะช่วยฝึกสอน และกำกับการแสดงนาฏศิลป์ชุดต่างๆ ซึ่งกรมศิลปากรได้รับอนุมัติจากรัฐบาลให้จัดไปแสดงต่างประเทศ

5. เป็นผู้ฝึกสอน และอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำ ฯลฯ ทุกครั้งที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จัดแสดงเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา สถานีโทรทัศน์ สถานที่ราชการต่างประเทศ และต่างจังหวัดทั่วราชอาณาจักร

6. เป็นวิทยากรบรรยายและตอบข้อซักถาม ในการอบรมเกี่ยวกับเรื่องนาฏศิลป์และวรรณกรรมการแสดง

7. เป็นที่ปรึกษาในการสร้างนาฏกรรมประเภทต่างๆ ซึ่งหน่วยราชการ สถาบันการศึกษา องค์กร และสมาคม ตลอดจนเอกชนทั่วไปจัดขึ้นในกรณีพิเศษ

นอกเหนือจากความเชี่ยวชาญในตำราฟ้อนรำอันสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความเชี่ยวชาญพิเศษในการค้นคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมกับยุคสมัย ดำเนินไปโดยถูกต้องตามระเบียบแบบแผนอันมีมาแต่โบราณ ไม่ว่าจะเป็นที่ท่าท้าวพญามหากษัตริย์ ขุนนาง บุคคลสามัญ ตลอดจนท่าทางของสัตว์ทั่วไป ท่านผู้หญิงแผ้วสามารถประดิษฐ์ลีลาท่ารำอย่างดงามและเหมาะสมกับบทบาท

ท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ขึ้น

1. ประเภทระบำ มีดังนี้

1.1 ท่าระบำสัตว์ต่าง ๆ เช่น ระบำกวาง, ระบำปลา, ระบำบันเทิงกาสร (ระบำควาย), ระบำม้า, ระบำกุญชรเกษม (ระบำช้าง), ระบำเริงอรุณ (ระบำผีเสื้อ), ระบำนาค, ระบำเงือก (แบบมีบทร้องในละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ และแบบมีบทร้องในละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ) ระบำนกเขา, ระบำมยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง), ระบำหงส์เหิน ระบำครุฑ (แบบผู้หญิงแสดง)

1.2 ท่าระบำอื่น ๆ นอกจากระบำสัตว์ ก็มีระบำทวน, ระบำวีรชัยทหารพระสุธน, ระบำกินรีร่อน, ระบำไกรลาสสำเริง ในละครเรื่องมโนห์รา, ระบำนางไม้, ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ, ระบำเทพบันเทิง ในละครเรื่องอิเหนาตอนลมหอบ, ระบำแขก (ช่วยประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับนายจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์) ในละครเรื่องอาบูหะซัน, ระบำนพรัตน์ ในละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ, ระบำนางใน, ระบำเงาะ, และระบำนางกอยในละคร เรื่องเงาะป่า, ระบำดอกบัว ในละครนอก เรื่องรถเสน, ระบำโบราณคดี ชุดระบำสุโขทัย, ระบำจีน-ไทยไมตรี, ระบำเล่นเทียนประกอบบายศรีเชิญพระขวัญ จัดแสดงถวายทอดพระเนตรเนื่องในการสมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร, ระบำวิชนี (ระบำพัด)

2. ประเภทรำ มีดังนี้

2.1 ท่ารำของอิเหนา ตอนจากถ้ำ และตอนตัดดอกไม้ฉายกริชในละครใน เรื่องอิเหนา

2.2 ท่ารำของนางมโนห์รา ตอนบูชายัญ ในละคร เรื่องมโนห์รา

2.3 รำพม่า-ไทยอธิษฐาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทย ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับสหภาพพม่า เมื่อ พ.ศ. 2498

2.4 รำลาว-ไทยปณิธาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับราชอาณาจักรลาว พ.ศ. 2500

2.5 รำสีนวลออกเพลงอาหนู

2.6 รำโคมบัว

2.7 รำซัดชาตรี

2.8 รำเถิดเทิง ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์

2.9 รำกระทบไม้

2.10 รำฉุยฉายฮเนา

3. ประเภทฟ้อน มีดังนี้

3.1 ฟ้อนมาลัย ในละครพันทางเรื่องพญาผานอง

3.2 ฟ้อนดวงเดือน

3.3 ฟ้อนรัก (ได้รับการฝึกหัดมาจากเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4)

3.4 ฟ้อนจันทราพาฝัน

นอกจากผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้ว ยังเรียบเรียง และจัดทำบทโขน บทละครไว้อีกหลายเรื่องหลายชุด และหลายตอน เช่น

1. บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ตอนลมหอบ ตอนอุณากรรณชนไก่ ตอนบุษบาชมศาล ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนประสันตาต่อนก ตอนศึกกะหมังกุหนิง ตอนประสันตาเชิดหนัง และตอนย่าหรันลักนางเกนหลง

2. บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่-หาปลา ตอนนางมณฑาลงกระท่อม ตอนตีคลี ตอนพระสังข์เลียบเมือง

3. บทละครนอก เรื่องไกรทอง ตอนที่ 1 ตะเภาแก้วตะเภาทอง และบริวารไปเล่นน้ำ ตอนที่ 2 ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ

4. บทละคร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก

5. บทละคร เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ ตอนพระอภัยมณีพบนางสุวรรณมาลี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง

9. บทละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิญชาถูกขับไล่

7. บทละครนอก เรื่องรถเสน (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

8. บทละคร เรื่องมโนห์รา (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

9. บทละคร เรื่องเงาะป่า

10. บทละคร เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนท้าวเสนากุฎเข้าเมือง

11. บทละครนอก เรื่องคาวี ตอนนางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์

12. บทละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็ก - พราหมณ์โต

13. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานในหน้าที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย และในฐานะของครู ท่านผู้หญิงแผ้ว มีแต่ความเมตตากรุณาต่อศิษย์ ปรารถนาให้ศิษย์ได้ดีมีวิชาความรู้ถ้วนหน้า บรรดาศิษย์ต่างเรียกท่านผู้หญิงว่า “หม่อมอาจารย์” ตามฐานอันดรศักดิ์เดิมของท่านมีเพียงศิษย์บางคนที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกันกับหลานของท่าน เรียกท่านว่า “หม่อมย่า” ซึ่งท่านก็ชอบใจ และเอ็นดูศิษย์เหล่านั้นเป็นอันมาก

ทุกวันที่เปิดทำงานราชการ ท่านผู้หญิงแผ้วจะมาทำงานที่ห้องทำงานเล็กๆ ไม่มีเครื่องปรับอากาศบนชั้น 4 ของอาคารปีกซ้ายโรงละครแห่งชาติ ด้านในเป็นที่ทำการของงานนาฏศิลป์

และงานเครื่องแต่งกาย ท่านผู้หญิงแผ้วจะเริ่มทำงานโดยไม่มีเวลาว่างเลย ถ้าไม่ออกมาซ้อมการแสดงนอกห้องหรือที่โรงละครแห่งชาติ ท่านผู้หญิงก็จะเรียกผู้แสดงเข้าไปซ้อมในห้องทำงานของท่าน กระทั่งถึงเวลาอาหารกลางวันจึงหยุดพัก ตกบ่ายก็ฝึกซ้อมการแสดงต่อไปจนถึงเวลาเย็นจึงจะกลับบ้าน เรื่องการซ้อมการแสดงนี้แม้ท่านผู้หญิงแผ้วจะเจ็บไข้ได้ป่วย หมอห้ามมิให้ไปทำงาน แต่เนื่องจากท่านมีความรักความเอาใจใส่ในการแสดง ต้องการให้การแสดงของกรมศิลปากร เป็นที่ชื่นชมของคนทั่วไป ท่านจึงขอให้กองการสังคีตจัดส่งผู้แสดงไปรับการฝึกซ้อมจากท่านที่บ้าน แต่ถ้าท่านผู้หญิงมาทำงาน และตอนบ่ายไม่มีฝึกซ้อมการแสดง ท่านผู้หญิงก็จะจัดทำบทโขน บทละครโดยมีผู้ช่วยเขียนบทให้และท่านบอกให้เขียนตามคำบอก

เมื่อเดือนเมษายน-พฤษภาคม 2519 รัฐบาลไทยอนุมัติให้กรมศิลปากรจัดนาฏศิลป์ไปแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นครั้งแรก ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อม และร่วมเดินทางไปกำกับการแสดงด้วย ผลการแสดงในครั้งนั้น ทำให้หนังสือพิมพ์ทุกฉบับในเมืองจีนตีพิมพ์ข้อความยกย่องชมเชยท่านผู้หญิงแผ้วไม่เว้นแต่ละวัน การแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยนี้ เปิดการแสดงด้วยระบำ“จีนไทยไมตรี” เป็นชุดแรก ระบำชุดนี้เป็นผลงานของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากที่ได้ใช้ความพยายามค้นคิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น หม่อมแผ้วผู้ที่มีอายุถึง 74 ปีแล้ว ขณะที่ท่านอยู่ในประเทศจีนว่า รู้สึกเป็นเกียรติ และภูมิใจมากที่มีโอกาสได้มีส่วนในการร่วมแรงร่วมใจ เพื่อสร้างสัมพันธไมตรีในครั้งนี้ บรรดาผู้เกี่ยวข้อง และเหล่าศิลปินไทยทุกคนมีความกระตือรือร้นที่จะรับฟังข้อคิดเห็นในด้านความหมายของนาฏศิลป์ และท่วงท่าต่าง ๆ จากคณะผู้แทนวัฒนธรรมของประเทศจีน และได้มีการแก้ไขดัดแปลงเกี่ยวกับการจัดการแสดงด้วย

นอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้ว สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งคือท่านผู้หญิงแผ้ว มีวิธีสอนคนดูละครในสมัยนี้ให้อ่านภาษาการร่ายรำละครไทยด้วยวิธีแยบยลแทรกท่าที่ร่ายรำบอกกิริยาอาการต่างๆ ให้ตัวแสดง อาทิ ละครในจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ของรัชกาลที่ 2 ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ซึ่งนำออกแสดงบนเวทีห้องประชุมของหอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี ในโอกาสงานสัมมนาเรื่อง “คุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย” เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2519 นั้น มีอยู่ตอนหนึ่ง ในขณะที่อิเหนาเที่ยวสอดส่ายหาดอกปะหนันบนเนินเขาวิลิศมาหราด้วยความยากเย็น ต้องถูกหนามตำต้องเหน็ดเหนื่อยจนเหงื่อโชก เมื่อเสาะหาน้ำใสในลำธารพบ ก็ลูบหน้าลูบกายให้ชุ่มชื่น ทั้งที่เวทีนั้นว่างเปล่ามีเพียงเตียงไทย กับฉากกอไม้เล็กๆ หนึ่งชิ้นตั้งไว้ คนดูกลับมีมโนภาพถึงป่าอันเขียวชอุ่มประกอบการอ่านท่ารำของอิเหนา ผู้ฟังดนตรีที่ทำนองก้องกังวานอยู่ ต่างนั่งเงียบราวถูกสะกดนัยน์ตาจ้องชมการรำกริชด้วยความรู้สึกตื่นเต้นท่ามกลาง จังหวะของเพลงสะระหม่าอันเร้าใจ ทั้งตื่นตากับท่วงท่าสง่าคล่องแคล่วของ ตัวอิเหนา วันนั้น ทุกคนประจักษ์แก่ใจในความรู้ความสามารถอันเฉียบแหลม และเฉียบขาดของท่านผู้หญิงแผ้ว ด้วยความชื่นชมโสมนัสเป็นอย่างยิ่ง

ด้วยผลงานความรู้ความสามารถที่ประจักษ์ชัดเช่นนี้เอง ทำให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ประถมาภรณ์มงกุฎไทย เมื่อปี พ.ศ. 2520 ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นคุณหญิง ต่อมาได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติจุลจอมเกล้าวิเศษ วันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 มีบรรดาศักดิ์เป็นท่านผู้หญิง ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี 2528 และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา นับเป็นเกียรติ และเป็นความภาคภูมิใจของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นอย่างยิ่ง กล่าวได้ว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นับเป็นผู้เดียวที่ได้รับเกียรติยศสูงสุดด้านนาฏศิลป์ และเป็นครูละครผู้สร้างความภาคภูมิใจให้แก่นาฏศิลปินไทยทุกคน

กระทั่งเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2543 วงการนาฏศิลปินไทยได้สูญเสียท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้มีความสามารถสูงทางด้านนาฏศิลป์ไทยไปอย่างไม่มีวันกลับ สิริอายุรวม 98 ปี (นันทวัน สังขะวร, 2562 : 136)

ภาพประกอบ 18 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา (2562)

4.2 คุณครูลมุล ยมะคุปต์

คุณครูลมุล ยมะคุปต์ หรืออีกชื่อหนึ่งที่บรรดาศิษย์ทั้งหลายขนานนามท่านด้วยความเคารพยิ่งว่า คุณแม่ลมุล เป็นธิดาของร้อยโทนายแพทย์จีน อัญธัญภาติ กับ นางคำมอย อัญธัญภาติ (เชื้ออินต๊ะ) เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2448 ณ จังหวัดน่าน ในขณะที่บิดาขึ้นไปราชการสงครามปราบกบฏ

การศึกษา

เริ่มต้นเรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนสตรีวิทยา เมื่ออายุได้ 5 ขวบ ได้เรียนเพียงปีเดียว บิดาได้นำไปกราบถวายตัวเป็นละคร ณ วังสวนกุหลาบ แห่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎาเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา โดยอยู่ในความปกครองของ คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) การฝึกนาฏศิลป์ ที่วังสวนกุหลาบนั้น มีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวดกวดขัน มีตารางการฝึกตั้งแต่เช้าตรู่ และดำเนินต่อไปตลอดทั้งวัน ดังนี้

05.00 น. เริ่มฝึกหัด รำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่สนามหน้าพระตำหนัก เมื่อรำเพลงช้าเพลงเร็ว จนจบกระบวนท่าแล้ว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระจะแยกไปเต้นเสา (ฝึกหัดเพื่อให้มีกำลังขาแข็งแรง) แล้วแยกไปเต้นแม่ท่ายักษ์ และออกกราว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวนางจะแยกไปเต้นแม่ท่าลิง

07.00 น. พักอาบน้ำ

08.00 น. รับประทานอาหารเช้า

09.00 น. เริ่มเรียนวิชาสามัญ

12.00 น. พักกลางวัน

13.00 - 16.00 น. ซ้อมการแสดงทั้งโขน-ละคร

16.00 น. เป็นต้นไป พักผ่อนตามอัธยาศัย

20.00 น.– 24.00 น. ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่อง ละครใน ละครนอก ละครพันทาง รวมทั้งโขน

การฝึกหัดนาฏศิลป์ดังกล่าวนี้ ผู้ฝึกจะต้องมีความอดทนและความตั้งใจจริง จึงจะสามารถปฏิบัติได้ดี ทั้งยังต้องมีพรสวรรค์เป็นพิเศษอีกด้วย คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้มีคุณสมบัติพร้อมทุกประการ จึงได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระตั้งแต่เริ่ม ท่านครูที่ประสิทธิประสาทวิทยาการด้านนาฏศิลป์ให้แก่ท่านมีดังนี้

ท่านครูที่ทำการสอนเป็นประจำ ณ วังสวนกุหลาบ

1. หม่อมครูแย้ม หม่อมละครในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาสรีสุริยวงศ์(ช่วง บุนนาค) สอนบทบาทของตัวเอกทางด้านละครใน เช่น อิเหนา ย่าหรันฯ

2. หม่อมครูอึ่ง หม่อมละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ (เข้าใจว่า คือ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ) เดิมเป็นละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม สอนในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ และบทบาทของตัวเอก ตัวรอง เช่น บทบาทพระวิศณุกรรม พระมาตุลี บทบาทของตัวยักษ์ เช่น อินทรชิต รามสูร ฯลฯ

3. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์) เดิมเป็นละครในเจ้าคุณจอมมารดาเอม ท่านเป็นครูละครฝ่ายนาง สอนบทบาทเกี่ยวกับตัวนาง เช่น นางศุภลักษณ์อุ้มสม และบทบาทของตัวนางที่เป็นตัวประกอบ

ท่านครูที่สอนพิเศษ มีดังนี้ คือ

1. ท้าววรจันทร บรมธรรมิกภักดี นารีวรคณานุรักษา (เจ้าจอมมารดาวาด) ในรัชกาลที่ 4 สอนเพลงช้า เพลงเร็ว นารายณ์ ซึ่งใช้สำหรับบวงสรวงเทพยาดา โดยเฉพาะ

2. เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 สอนบทบาทตัวเอกในละครพันทาง เรื่องพระลอ พญาแกรก พญาราชวังสัน โดยเฉพาะบทบาทของพระลอ ทุกตอน

3. เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 สอนบทบาทตัวเอกละครในบางตัว เช่น บทบาทของตัวย่าหรัน ตอน ย่าหรันลักนางเกนหลง

4. เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

5. เจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

6. พระยานาฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนความรู้ และเกร็ดนาฏศิลป์ด้านต่างๆ และเป็นผู้ประกอบพิธีครอบ มอบกรรมสิทธิ์ ให้เป็นครูเมื่ออายุได้ 18 ปี

7. คุณหญิงนาฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนและฝึกหัดเพิ่มเติมวิชาการด้านนาฏศิลป์ ในระยะหลังต่อมา

8. ท่านครูหงิม เป็นครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทของละครนอก และละครพันทางอย่างยิ่ง เป็นผู้ฝึกสอนในบทบาทของตัวเจ้าเงาะ ในเรื่องสังข์ทองทุกตอน เป็นผู้ประสิทธิประสาทเพลงหน้าพาทย์ศักดิ์สิทธิ คือ เพลงกลมเงาะ และสอนบทบาทตัวเอกในละครพันทางเรื่องราชาธิราช เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ราชาธิราช มังรายกะยอชวา พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ฯ

ชีวิตการศึกษาในวังสวนกุหลาบ ดำเนินไปด้วยดีและประสบผลสำเร็จสูงสุด คือได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวเอก ตั้งแต่เริ่มการฝึกหัดเมื่ออายุ 6 ขวบ จนกระทั่งกราบบังคลทูลลาจากวังสวนกุหลาบไปรับพระราชทานสนองพระกรุณาเป็นละคร ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์ทราชัย ณ วังเพชรบูรณ์ ร่วมกับเพื่อนละครอีกหลายท่าน ท่านได้แสดงออกเป็นตัวเอกหลายครั้งหลายครา เท่าที่จดจำได้คือ ได้เสดงออกครั้งแรกในชีวิตเรื่องสังข์ทอง โดยแสดงเป็นตัว หกเขย (เขยตัวสุดท้าย) อยู่ปลายแถว ต่อมาแสดงเป็นพระมาตุลี จึงได้หน้าพาทย์ปฐมเพราะจะต้องไปจัดทัพ และได้เลื่อนขึ้นเป็นพระสังข์ต่อมา ขณะที่อยู่ในวังสวนกุหลาบนั้น ท่านได้รับเกียรติสูงสุดให้เป็นตัวนายโรงของทุกเรื่องทั้งละครนอก ละครใน ละครพันทาง เช่นกัน

ละครใน

เรื่อง อิเหนา แสดงเป็น อิเหนา สียะตรา สังคามาระตา วิทยาสะกำ

เรื่อง อุณรุท แสดงเป็น อุณรุท

เรื่อง รามเกียรติ์ แสดงเป็น พระราม พระมงกุฎ อินทรชิต

เรื่อง นารายณ์สิบปาง แสดงเป็น พระนารายณ์ พระคเณศ

ละครนอก

เรื่อง สังข์ทอง แสดงเป็น เขยเล็ก พระวิษณุกรรม พระมาตุลี พระสังข์ เจ้าเงาะ

เรื่อง เงาะป่า แสดงเป็น ชมพลา ฮเนา

เรื่อง พระอภัยมณี แสดงเป็น พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ สุดสาคร อุศเรน เจ้ามหุต

ละครพันทาง

เรื่อง พระลอ แสดงเป็น พระลอ

เรื่อง ราชาธิราช แสดงเป็น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์

เรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน แสดงเป็น พระพันวษา พระไวย พลายบัว

ขณะที่ย้ายออกจากวังสวนกุหลาบมาอยู่ในวังเพชรบูรณ์นั้น ท่านได้เติบโตมากแล้ว ชีวิตในวังเพชรบูรณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปจากชีวิตในวังสวนกุหลาบหลายประการทั้งนี้เนื่องจากทูลกระหม่อมเจ้าฟ้า-จุฑาธุชฯ ทรงมีพระประสงค์ที่จะให้พวกละครมีความรู้ความสามารถที่จะออกไปเป็นแม่บ้านที่ดี มิใช้เพียงแต่รำละครได้เท่านั้น ครั้งแรกที่เข้าไปรับสนองพระกรุณาอยู่นั้นตำหนักที่ประทับเพิ่งจะเริ่มลงมือก่อสร้าง ทูลกระหม่อมฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ปลูกเรือนกินนรร าประทานให้เป็นที่อยู่ของพวกละคร เรือนกินนรรำตั้งชื่อตามเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง และมีสิ่งก่อสร้างอีกหลายอย่างที่ทรงตั้งชื่อเป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงต่าง ๆ

ภายในเรือนรำกินกร แบ่งออกเป็นห้องเล็ก ๆ เพื่อให้บรรดานางละครพักอาศัย ห้องละครมีอุปกรณ์พร้อมสิ้นทุกอย่าง เปรียบได้กับหอพักในปัจจุบัน และที่สำคัญคือ ทุกห้องจะมีที่ประดิษฐานภาพพระพุทธรูป ภาพศีรษะพระภรตฤษี พร้อมทั้งคำนมัสการ เพื่อให้พวกละครได้บูชากราบไหว้คำนมัสการนี้ได้นำมาถ่ายถอดให้กับศิษย์หลายคน ซึ่งเป็นครูอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป ชีวิตประจำวันในวังเพชรบูรณ์ เริ่มด้วยในตอนเช้าตรู่ทุก ๆวัน พวกละครซึ่งมีหัวหน้าควบคุม 4 ท่าน จัดแบ่งเป็นหมู่ มีสมาชิกหมู่ละ 30 คน ดังนี้

หมู่ 1 น.ส. ลมุล มุฑุวรรณ์ เป็นหัวหน้า

หมู่ 2 น.ส. สร้อยทอง กาญจนลดา เป็นหัวหน้า

หมู่ 3 น.ส. น้อม ประจายะกฤต์ เป็นหัวหน้า

หมู่ 4 น.ส. ฮวย รัชฎพฤกษ์ (เฉลย ศุขะวณิช) เป็นหัวหน้า

ในแต่ละวัน 2 หมู่จะผลัดกันควบคุมสมาชิกไปเก็บดอกไม้ (ดอกพุดชาด) แล้วนำมาร้อยกรองเป็นพวงมาลัย วันละ 2 พวง นำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายทูลกระหม่อมฯ ทั้งนี้เป็นพระประสงค์ที่จะหัดพวกละครได้ทำการฝีมือ หลังจากนั้นพวกคนรุ่นใหญ่ (รุ่น น.ส.ลมุล, น.ส.เฉลย) ได้ทำการฝึกเพลงช้า เพลงเร็วให้กับละครรุ่นน้องเพื่อฝึกหัดการเป็นครู เสร็จสิ้นการสอนละครรุ่นใหญ่จะฝึกซ้อมการแสดงกับบรรดาครูผู้ใหญ่ เมื่อเสร็จสิ้นการฝึกซ้อมถึงเวลาพัก พวกละครจะออกไปฝึกการเรือนกับบรรดาข้าหลวงในห้องเครื่อง ซึ่งส่วนใหญ่สมัครใจที่จะฝึกเครื่องคาว เพราะมีโอกาสได้ออกนอกบริเวณ คุณครูลมุล ก็เป็นผู้หนึ่งที่สมัครใจที่จะไปฝึกการปรุงเครื่องคาว คุณครูเฉลยท่านเดียวเท่านั้นที่สมัครใจการฝึกเครื่องหวานซึ่งไม่มีโอกาสได้ออกนอกบริเวณในบางครั้ง ทูลกระหม่อมฯ จะโปรด ให้พวกละครหัดตัดเย็บเสื้อผ้า และเครื่องนุ่งห่มต่างๆ ถึงกับทรงพระกรุณา ซื้อจักรเย็บเสื้อผ้าประทานให้แต่ก็มิได้มีผู้สนใจมากนัก แม้แต่ฉลองพระองค์แบบง่ายๆ เช่น สนับเพลาจีน ก็โปรดให้พวกละครตัดเย็บถวายโดยอยู่ในความดูแลของข้าหลวง

ชีวิตในวังระยะนั้น พวกละครเห็นว่าน่าเบื่อหน่าย เพราะมีงานที่ต้องทำอยู่ตลอดเวลา ครั้นเมื่อเติบโตมีครอบครัวแล้วจึงซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณหาที่สุดมิได้การแสดงละครในวังเพชรบูรณ์ก็ดำเนินต่อไปตามปกติ เช่นเดียวกับวังสวนกุหลาบ คือมีการซ้อมเข้าเครื่องในตอนกลางคืนทุกวัน สับเปลี่ยนไปตามพระประสงค์ว่าจะให้ซ้อมละครเรื่องใดตอนใด โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์นั้น จะโปรดมากเป็นพิเศษ ได้แสดงหลายครั้ง และทรงควบคุมอย่างใกล้ชิด ทั้งเรื่องฉากแสงสี แม้เรื่องการแต่งตัวละครทุกครั้งจะทรงด้วยพระองค์เอง และอีกอย่างหนึ่งที่ควรกล่าวถึงก็คือโปรดทรงให้พวกละครทุกคนฝึกหัดตีฆ้องใหญ่ เพื่อฝึกให้มีความเข้าใจเรื่องทำนองเพลง และจังหวะหน้าทับ อันเป็นคุณประโยชน์อย่างมากหลาย กิจการละครในสำนักวังเพชรบูรณ์ดำเนินไปด้วยความราบรื่นในระยะเวลาอันสั้นเพียง 3-4 ปี ขณะที่ น.ส.ลมุล มีอายุได้ประมาณ 20 ปี ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ก็สิ้นพระชนม์ ชีวิตละครที่เคยสนุกสนานมาโดยตลอดก็ดับวูบลงทันที เปรียบเสมือนแพแตกต่างคนต่างแยกย้ายออกจากวัง กลับไปอยู่กับญาติมิตรตามเดิม

ชีวิตสมรส

เมื่อออกจากวังได้ไม่นาน ก็สมรสกับ นายสงัด ยมะคุปต์ ซึ่งทั้งสองได้ผูกสมัครรักใคร่ชอบพอกันนานแล้ว ครั้งอยู่ในวังสวนกุหลาบ นายสงัดเป็นผู้มีความสามารถอย่างยิ่งในเรื่องปี่พาทย์และมีความสามารถพิเศษในการขับเสภา เพราะสืบสายโลหิตมาจาก พระแสนท้องฟ้า (ป่อง) ผู้ขับ

เสภาของ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นนักขับเสภาที่มีชื่อเสียงมากในรัชสมัยสมเด็จพระปิยมหาราช

มีบุตรธิดาทั้งสิ้น 13 คน คือ

1. หญิง ชื่อ พิสมร ทำชอบ สมรมกับ นายพิศิษฐ์ ทำชอบ
2. ชาย ชื่อ วีระ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
3. หญิง ชื่อ สงบ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
4. ชาย ชื่อ ชัยศรี ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
5. หญิง ชื่อ ระวีวรรณ พยัคฆะไชย สมรสกับนาย สอ้าน พยัคฆะไชย
6. ชาย ชื่อ ปุ๊ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
7. ชาย ชื่อ ชัยชนะ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
8. หญิง ชื่อ สมสมัย บรรทัดพันธ์ สมรมกับ นาย ชม บรรทัดพันธ์
9. หญิง ชื่อ สุมามาลย์ สายด้วง สมสรกับนาย เล็ก สายด้วง
10. หญิง ชื่อ วิมลศรี จารุประการ สมสรกับ นายประพันธ์ จารุประการ
11. หญิง ศิริวรรณ ยมะคุปต์
12. หญิง ชื่อ วณี น้อยศรี สมรมกับ นายกัมพล น้อยศรี
13. หญิง ชื่อ ดวงใจ เจริญวงศ์ สมรสกับนายสุรศักดิ์ เจริญวงศ์

ชีวิตในระยะนี้ต้องฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ มากมาย จากที่เคยสุขสบายในรั้ววัง ก็ต้องตรากตรำ ทำงานทุกอย่าง ต้องติดตามสามีไปทุกหนทุกแห่ง และยึดอาชีพเป็นครูผู้สอนและผู้แสดงแต่ด้วยความเป็นอัจฉริยะในทางฝีมือการรำอันยอดเยี่ยม เจ้านายที่ได้เคยเห็นฝีมือของท่านก็ให้ความอุปการะบ้างในบางโอกาสเสมอมา

ในขณะนั้น เจ้าแก้วนวรัตน์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ทรงมีพระประสงค์ที่จะหาครูปี่พาทย์ขึ้นไปปรับปรุงวงดนตรี คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงนำแนะนายสงัด ยมะคุปต์ ผู้มีฝีมือบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชิ้น นางลมุลจึงมีโอกาสติดตามสามีขึ้นไปเชียงใหม่ และได้รับพระกรุณาจากเจ้าแก้วนวรัตน์ และ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีให้เป็นครูนาฏศิลป์ ขณะที่อยู่ในคุ้มเจ้าหลวงได้ปรับปรุงวงดนตรีปี่พาทย์และท่ารำต่าง ๆ มากมาย ในขณะเดียวกันจดจำการบรรเลงและการแสดงของภาคเหนือชุดต่าง ๆ เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ ลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพเป็นคนแรก ความภาคภูมิใจอีกอย่างหนึ่งในขณะที่อยู่เชียงใหม่ คือเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสร็จเยือนนครเชียงใหม่ ท่านได้เป็นครูฝึกซ้อม ฟ้อนเทียนลอดใต้ท้องช้าง ให้กับเจ้านายฝ่ายเหนือในการรับการเสด็จในครั้งนั้น

ต่อมา พ.ศ.2476 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จะทรงเปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุงได้ทรงมีพระราชโทรเลขไปยังเชียงใหม่ ถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขอครูฟ้อนและครูปี่

พาทย์ ให้มาหัดละครและปี่พาทย์หลวง ด้วยทรงพอพระทัยอย่างยิ่งที่ทางเชียงใหม่ให้จัดการรับเสร็จในครั้งนั้นพระราชชายากราบถวายบังคมทูลตอบพระราชโทรเลขกลับมาว่า ครูที่ฝึกซ้อมในครั้งนั้น คือ นางสงัดและคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านทั้งสองกลับลงมาอยู่ที่กรุงเทพแล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้ เจ้าพระยาวรวงพงศ์พิพัฒน์ บอกให้พระยานัฏกานุรักษ์ตามครูทั้งสองให้ไปหัดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ถวายตามพระราชประสงค์นับว่าเป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นครั้งแรกในกรุงเทพ

รับราชการ

พณ ฯ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นต้องการครูละครที่สอนตัวพระ ครูฝ่ายนางได้มีอยู่แล้วคือ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) หลวงวิจิตรวาทการปรึกษากับพระยานัฏกานุรักษ์ ท่านเจ้าคุณครูจึงแนะนำให้มาตามคุณครูลมุลยมะคุปต์ หลวงวิจิตรวาทการจึงให้ครูชิ้น ศิลปบรรเลง (คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง) เป็นผู้มาติดต่อ จากนั้น ท่านก็ได้ร่วมวางหลักสูตร เพื่อจะเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และได้เปิดการทำการสอน เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 เริ่มราชการ เมื่อมีอายุระบุไว้ในทะเบียนประวัติประจำตัวข้าราชการว่า 29 ปี 8 เดือน 6 วัน

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

5 ธ.ค. 2495 เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย

5 ธ.ค. 2520 ตริตราภรณ์มงกุฎไทย

ในระยะเวลาที่ดำรงตำแหน่ง ครูพิเศษ และตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลปประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรนั้น ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำสำคัญ และในขณะเดียวกันได้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำที่งดงามยิ่งไว้มากมายเกินกว่าที่จะนำมากล่าวได้ครบถ้วน หากจะนำมาเฉพาะที่สำคัญและเป็นสารัตถประโยชน์ดังนี้

ประเภทรำ

1. รำแม่บทใหญ่ พ.ศ.2478 ร่วมคิดการแสดงชุดนี้กับ นางมัลลี คงประภัศร์ ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง สุริยคุปต์ หลังจากนั้นได้ขออนุญาตพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลังสูตรใช้สอนใน โรงเรียนนาฏศิลปตราบเท่าทุกวันนี้ (ท่ารำแม่บทใหญ่ เดิมเป็นท่านิ่ง ท่านได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมที่เรียกว่า “ลีลา” เป็นกระบวนรำขึ้น)

2. รำซัดชาตรี ร่วมคิดกับ นางมัลลี คงประภัศร์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากท่าซัดไหว้ครูชาตรี

3. รำวงมาตรฐาน ร่วมคิดท่ารำกับจมื่นมานิตย์ณเรศ (เฉลิม เศวตนันท์)

4. รำวรเชษฐ์ ร่วมคิดท่ารำกับ นางมัลลี คงประภัศร์ และหม่อมต่วนภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)

5. รำเถิดเทิง คิดขึ้นเมื่อไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า เมื่อ ปี พ.ศ.2498

6. รำกิ่งไม้เงินทองถวายพระพร ร่วมคิดกับ นางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงเนื่องในวาระสมัยเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ.2525 นางสาวปราณี สำราญวงศ์ ประพันธ์บท

7. ระบำกลอง ร่วมกับ นางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

8. ระบำฉิ่ง ร่วมกับ นางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

9. ระบำพม่าไทยอธิฐานเนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลปไทย สหภาพพม่า เมื่อปี พ.ศ. 2498

10. ระบำลาวไทยปณิธาน เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ ราชอาณาจักรลาว เมื่อปี พ.ศ. 2499

11. ระบำนกยูง ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล

12. ระบำม้า ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล

13. ระบำสวัสดิรักษาทำขึ้นในโอกาสเป็นที่ปรึกษาของนางสำเนียง วิภาตะศิลปิน

14. ระบำโบราณคดีชุดทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช ในขณะที่นาย ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร

15. ระบำเริงอรุณ เมื่อกรมศิลปากร จัดการแสดงโขนชุด ศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492

16. รำบำฉิ่ง (ฉิ่งธิเบต) ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงาน “น้อมเกล้า” ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ.2524

17. ระบำกรับ ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงานเลี้ยงรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2524

18. ระบำกลอง เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช่จัดแสดงในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ในครั้งนี้ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เป็นผู้ปรับทำนองเพลง

ประเภทฟ้อน

1. ฟ้อนเงี้ยว คิดขึ้นเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่ ได้รับแบบอย่างมาจากพวกเงี้ยว (ไทยใหญ่) และการนำท่ารำของชาวเชียงใหม่มาผสมผสาน ดังที่ยึดถือเป็นแบบอย่างในการแสดงตราบกระทั่งทุกวันนี้

2. ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน คิดขึ้นตามพระกระแสรับสั่ง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยนำท่ารำภาคกลางมาปรับปรุงให้งดงามขึ้น

3. ฟ้อนแพน ร่วมกับ นางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ เมื่อปี พ.ศ. 2477

4. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ดัดแปลงท่ารำของพม่า มาปรับปรุงขึ้นครั้งอยู่เชียงใหม่

5. ฟ้อนแคน ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช เมื่อปี พ.ศ. 2518

ประเภทเชิ้ง

1. เชิ้งสัมพันธ์ ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช จัดครั้งแรกในวาระที่รัฐบาลไทยจัดงานต้อนรับ พณฯ เติ้ง เสี่ยวผิง รองนายกรัฐมนตรีสาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2521

2. เชิ้งสราญ ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช โดยดัดแปลงมาจาดชุดฟ้อนแคน แสดงครั้งแรกในงาน เสาร์สโมสร เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2521สมัยที่ พณฯ หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ประพันธ์บทละครปลุกใจไว้หลายเรื่อง เช่น เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพแห่งความเสียสละ ซึ่งมีระบำประกอบเพลงสลับฉากหลายชุด ได้มีส่วนร่วมประดิษฐ์ท่ารำอีกหลายชุด เช่น

- ชุดระบำเชิญพระขวัญ
- ระบำชุมนุมเผ่าไทย
- ระบำบายศรี
- ระบำใต้ร่มธงไทย
- ระบำนกสามหมู่
- ระบำชุดในน้ำมีปลาในนามีข้าว
- ระบำเสียงระฆัง ฯลฯ

นอกจากนี้ยังเป็นผู้ให้ท่ารำของตัวเอก ตัวประกอบ โดนร่วมกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิกและนางมัลลี คงประภัศร์ ต่อมาในระยะที่ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ได้เป็นผู้วางหลักสูตรนาฏศิลป์ภาคปฏิบัติให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยเทศโนโลยีและอาชีวศึกษา คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์

บั้นปลายชีวิตสุขภาพของท่านยังแข็งแรงและมาทำการสอนและฝึกซ้อมการแสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นนิจสิน ปลายเดือนธันวาคมระยะเทศกาลขึ้นปีใหม่ได้หยุดพักผ่อนอยู่ที่บ้านข้างวัดอมรคีรีเมื่อวันที่ 1 มกราคม 2526 มีอาการป่วยเล็กน้อยเนื่องจากเป็นไข้หวัดเมื่อมีอาการแน่นอกหายใจไม่สะดวกญาติจึงได้นำส่งโรงพยาบาลเปาโล ได้อยู่ในความดูแลของแพทย์อย่างใกล้ชิด เมื่อความได้ทราบถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้พระราชทานเมตตารับไว้เป็นคนไข้ในพระองค์ซึ่งเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ได้พักรักษาตัวอยู่ได้ประมาณ 1 เดือน จนอาการดีขึ้น ในวันที่ 28 มกราคม 2526 จึงกลับมาพักผ่อนที่บ้านได้เพียงคืนเดียวเหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็อุบัติขึ้นฉับพลันทำให้ต้องกลับเข้ารักษาตัวที่อีกครั้งหนึ่งคณะแพทย์ได้ประชุมช่วยเหลืออย่างสุดความสามารถ ในตอนสายวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม 2526 ท่านได้จากไปด้วยอาการสงบ สิริรวมอายุได้ 77 ปี 7 เดือน 28 วัน แพทย์ลงความเห็นว่า เกิดจากสาเหตุระบบหัวใจล้มเหลวทิ้งความโศกเศร้าอาลัยไว้ให้ลูกหลานญาติมิตร และมวลศิษยานุศิษย์ทั้งหลายสืบไปอีกนานแสนนาน (นันทวัน สังขะวร, 2562 : 112)

ภาพประกอบ 19คุณครูลมุล ยมะคุปต์
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา (2562)

4.3 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช

นางเฉลย ศุขะวณิช เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2447 เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนและ ออกแบบนาฏศิลป์ไทย แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เป็นศิลปินอาวุโส ซึ่งมีความรู้ความสามารถสูงใน กระบวนท่ารำทุกประเภท เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนเก่า และยังได้สร้างสรรค์และประดิษฐ์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ขึ้นใหม่มากมาย ซึ่งกรมศิลปากรและวงการนาฏศิลป์ทั่วประเทศได้ถือเป็นแบบ ฉบับของศิลปะการร่ายรำสืบทอดต่อมาจน ถึงทุกวันนี้ ทางราชการได้มอบหมายให้เป็นผู้วางรากฐานจัดสร้างหลักสูตรการเรียน การสอนวิชานาฏศิลป์ตั้งแต่ระดับต้นจนถึงขั้น ปริญญานิเทศการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกสาขาทั้งใน ส่วนกลางและภูมิภาค ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์แก่นักศึกษามาตลอดเวลากว่า 40 ปี จนถึงปัจจุบัน ให้คำปรึกษาด้านวิชาการแก่สถาน ศึกษาและสถาบันต่าง ๆ เป็นผู้มีความเมตตาเอื้อ อารี อุทิศตนเพื่อประโยชน์แก่การศึกษาและงานศิลป์อย่างต่อเนื่อง จนสามารถแสดงให้แพร่หลายออกไป อย่างกว้างขวางทั้งในและนอกพระราชอาณาจักร ได้รับปริญญาครุศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

การศึกษา

นางเฉลย ศุขะวณิช ได้เรียนวิสามัญระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนราษฎร์ใกล้บ้าน มีความรู้พอ อ่านออกเขียนได้ เมื่ออายุประมาณ 7 ขวบ มารดาได้พาไปฝากไว้ให้อยู่ในความอุปการะของคุณหญิงจรรยายุทธกิจ (เอี่ยม ไกรฤกษ์) ต่อมาได้ติดตามไปอยู่กับคุณท้าวนารีวรคณา รักษ์ (เจ้าจอมแจ่มในรัชกาลที่ 5) ซึ่งเป็นพี่สะใภ้ของคุณหญิงจรรยายุทธกิจ เพื่อฝึกหัดละคร เมื่อได้มาอยู่กับคุณท้าวนารีฯ ณ วังสวนกุหลาบแล้วนางเฉลยก็ได้มีโอกาส ฝึกหัดละครจนกระทั่งได้รับ การถวายตัวกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา และได้อยู่ใน ความดูแลรับการฝึกฝนเป็นพิเศษจากท่าน ครูและท่านผู้ชำนาญการละครอีกหลายท่าน อาทิ

1. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์)
2. หม่อมครูอึ่ง หม่อมใน สมเด็จพระบัณฑูร
3. หม่อมครูแย้ม หม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรม มหาศรีสุริยวงศ์(ช่วง บุนนาค)
4. เจ้าจอม มารดาเขียนในรัชกาลที่ 4
5. เจ้าจอมมารดาสาย และเจ้าจอมละม้ายในรัชกาลที่ 5
6. ครูหงิม

นอกจากนี้ ยังได้ฝึกหัดขับร้องสักวา และเพลงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์รวมทั้งดนตรีปี่พาทย์ด้วย โดยได้ศึกษากับท่านครู ผู้ใหญ่ เช่น

หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมอุบ และหม่อม เพื่อน (หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชรฯ) คุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา ขุน ราม หลวง ประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปากร) และ ท่านครเจริญ เป็นต้น

ชีวิตสมรส

ต่อมาได้มีโอกาส แสดงละครประเภทต่างๆ เช่น ละครนอก ละครใน และ ละครดึกดำบรรพ์ โดยได้รับบทเป็นตัวเอก ของเรื่องแทบทุกครั้งจนกระทั่งอายุได้ 21 ปี จึงได้สมรสกับพระยาอมเรศร์สมบัติ (ต่วน ศุขะวณิช) ซึ่งดำรงตำแหน่งเจ้ากรมกองผลประโยชน์ พระคลังข้างที่ หลังจากสมรส สามีขอร้องให้ เลิกการแสดงท่านจึงต้องอำลาจากเวทีละครและ ปฏิบัติหน้าที่แม่บ้านเพียงอย่างเดียว นางเฉลย มีบุตรและธิดากับพระยาอมเรศร์สมบัติ จำนวน 4 คน และ เมื่ออายุ 43 ปี พระยาอมเรศร์สมบัติผู้สามีถึง แก่อนิจกรรม นางเฉลยจึงได้กลับคืนมาสู่วงการนาฏศิลป์อีกครั้งหนึ่ง

ด้านผลงาน

เป็นศิลปินประจำราชสำนัก วังสวนกุหลาบ (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา) และ วังเพชรบูรณ์ (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย) มาตั้งแต่อายุ 7-21 ปี เป็นเวลา 15 ปี แสดงละครประเภทต่าง ๆ หลายเรื่อง ส่วนมาก มักจะได้รับบทเป็นตัวนางตามความถนัดอาทิ

ละครใน

เรื่อง อิเหนา รับบทเป็น ประไหมสุหรี มะเดหวี ดรสา

เรื่อง อุณรุท รับบทเป็น ศุภลักษณ์

เรื่อง รามเกียรติ์ รับบทเป็น ชมพูพาน และหัวหน้ารากษส

ละครนอก

เรื่อง สังข์ทอง รับบทเป็น มณฑา จันทา

เรื่อง คาวี รับบทเป็น คันธมาลี เฒ่าทัศประสาท

เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย รับบทเป็น เกษรสุมณฑา

เรื่อง พระอภัยมณี รับบทเป็น วาลี สุวรรณมาลี

ละครดึกดำบรรพ์

เรื่อง อิเหนา รับบทเป็น มะเดหวี

เรื่อง สังข์ทอง ตอน มณฑาลงกระท่อม รับบทเป็น มณฑา
เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาขึ้นหึง รับบทเป็น ศูรปนขา (ตัวแปลง)
เรื่อง คาวี รับบทเป็น คันธมาลี รับบทเป็น เฒ่าทัศประสาท

ทั้งยังเป็นนักร้องต้นเสียงร้องสักวา ของวงสักวาสวน กุหลาบ และเป็นนักร้องวงคอนเสิร์ตวังสวนกุหลาบ และ เป็นผู้แสดงท่ารำ ชุด เพลงหน้าพาทย์ (ตัว นาง) ของการบันทึกภาพท่ารำ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรม ศิลปากร

นอกจากจะมีผลงานเกี่ยวกับ การแสดงแล้ว ท่านยังมีผลงานด้านวิชาการมาก มายดังนี้คือ เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำที่ เป็นแบบแผน บรรจุลงไว้ในหลักวิชานาฏศิลป์ระดับ นาฏศิลป์ชั้นกลาง-ชั้นสูง และปริญญา อาทิ

- เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ ของ หม่อมครูนุ่ม
- ศุภลักษณ์อุ้มสม ของ หม่อมครูนุ่ม และหม่อมครูอึ่ง
- ฉุยฉายวัน ทอง -ฉุยฉายศูรปนขา ของ หม่อมครูนุ่ม
- ฉุยฉายกิ่ง ไม้เงิน-ทอง (นาง) ของ เจ้าจอมละม้าย
- ฝรั่งคู่ (อุณรุทกับอุษา และอรชุนกับเมขลา) ของหม่อมครูนุ่ม เป็นต้น

นอกจากนั้นท่านยังได้ร่วมจัดทำหลักสูตรการศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทย ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น-กลาง -สูง และปริญญา ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึงปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนและควบคุมการสอน วิชานาฏศิลป์ไทยระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น-กลางและชั้นสูง ของวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นเวลา 30 ปี และเป็นอาจารย์สอนวิชานาฏศิลป์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติหลักและเทคนิคการสอนวิชาเฉพาะ ระดับปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและ อาชีวศึกษา เป็นเวลา 12 ปี กรรมการที่ปรึกษาร่าง หลักสูตรรายวิชานาฏศิลป์ระดับปริญญาและเป็นที่ปรึกษาการ พัฒนาหลักสูตร และสื่อการเรียนการสอนระดับปริญญา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาของนักศึกษาระดับปริญญา ในการจัดงานนิทรรศการวิชาการ 85-86 และการแสดงบนเวที ณ บริเวณหอประชุมคุรุสภา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาของนักศึกษาระดับปริญญาในงานการบรรเลงและการแสดงนาฏศิลป์ ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ.2520 จนถึงปัจจุบัน เป็นกรรมการสอบคัดเลือกนักศึกษาเข้าเรียนต่อระดับปริญญาวิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการหลักสูตร และการเรียนการสอนฝ่ายกิจกรรมงานการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็นวิทยากรในการประกอบพิธีไหว้ครูและครอบ โขน-ละคร ต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงแก่นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็น กรรมการที่ปรึกษาการเขียนหนังสือและคู่มือวิชา

ดนตรี ศึกษาระดับมัธยมต้นของกรมวิชาการ เป็นกรรมการตรวจ หนังสือและคู่มือครู วิชาศิลปกรรม ระดับมัธยมปลาย ของกรมวิชาการ เป็นวิทยากรและที่ปรึกษาการอ บรมวิชาการละครเพื่อการศึกษา ระหว่างภาคฤดูร้อน (อ.ศ.ณ.) ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตั้งแต่ พ.ศ.2513 จนถึงปัจจุบัน และเป็นกรรมการที่ปรึกษาโครงการค้นคว้าวิจัยดนตรีและนาฏศิลป์ ของกรมศิลปากร

นอกจากผลงานการแสดงดังที่กล่าวแล้ว นางเฉลย ศุขะวณิช ยังคิดและประดิษฐ์ท่ารำและระบำใหม่ ๆ ร่วมกับนางลมุล ยมะคุปต์ ขึ้นหลายชุด ดังนี้

- ระบำกินนร รำประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนร (ในละครดึก ดำบรรพ์เรื่อง จันทกินรี) แสดงเป็นครั้งแรกใน งานปิดภาคเรียน ณ หอประชุมโรงเรียนนาฏศิลป์ พ.ศ. 2508

- ระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี และเชียงแสน แสดงเป็นครั้งแรกเนื่องในวโรกาสที่พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯพระ บรมราชินีนาถเสด็จเป็นประธานงานพิธีเปิดอาคารใหม่ ณ บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2510

- ฟ้อนแคน ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 3 พ.ศ. 2518

- เชิ้งสัมพันธ์ แสดงเป็นครั้งแรก เนื่องในงานรับรอง ฯพณฯ รอง นายกรัฐมนตรี สาธารณรัฐประชาชนจีน (นาย เติ้ง เสี่ยวผิง) เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน 2521

-ระบำฉิ่งธิเบต แสดงครั้งแรกเนื่องใน งานน้อมกล้าฯ ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวัน ที่ 9 ธันวาคม 2524

- ระบำกรับ แสดงครั้งแรกเนื่อง ในงานรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม 2524

- รำกิ่งไม้เงินทองถวาย (บทประพันธ์ของ น.ส. ปราณี สำราญวงศ์) เนื่องในวโรกาศอภิลักขิตสมัยมงคล เฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิ พล พ.ศ.2525

- เชิ้งสราญ แสดงในรายการเสาร์สโมสร ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 พ.ศ. 2525

- ระบำสวัสดิรักษา แสดงในรายการเสาร์สโมสร ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 พ.ศ.2528

- ระบำมิตรไมตรีซีเกมส์ แสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขัน กีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 13 ณ สนามกีฬาแห่งชาติ

- ระบำศรีชัยสิงห์ แสดงเนื่องในวโรกาสสมเด็จ พระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จ เป็นประธานพิธีเปิดอุทยานประวัติศาสตร์เมืองเมื่อ วันที่ 3 เมษายน 2530 ณ จังหวัดกาญจนบุรี

- ระบำขอม แสดงเนื่องในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ ณ จังหวัดสุโขทัย ระหว่างวันที่ 3-5 พฤศจิกายน 2530

ประวัติการรับราชการ

1. รับราชการในปี พ.ศ. 2500 คุณครูเฉลย อายุได้ 53 ปี คุณครูลมุล ได้ชักชวนให้ท่านมาเป็นครูสอนละครนาง ณ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน) เพื่อสอนแทนหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ซึ่งถึงแก่กรรม

2. คุณครูเฉลย ได้สร้างคุณูปการมากมายให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และวงการนาฏศิลป์ไทย จนได้รับการยกย่องเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง ประจำปี พ.ศ. 2530 สิ่งที่นับว่าเป็นเกียรติยศสูงสุดของชีวิตความเป็นครูของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช คือ การได้ถวายการสอนแด่องค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

3. ครูชำนาญการพิเศษ สาขานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วันที่ 8 พฤศจิกายน 2552 นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปทุกคน เมื่ออ่านประวัติรำ ระบำ หรือฟ้อน ที่อยู่หนังสูตร มักจะพบชื่อของครู 2 ท่าน คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ (พระ) และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช (นาง) อยู่เสมอๆ คุณครูทั้ง 2 ท่านถือได้ว่าเป็นผู้วางรากฐานให้วิทยาลัยนาฏศิลป จนมีความแข็งแกร่งด้านวิชาการนาฏศิลป์ไทยมาจนถึงปัจจุบัน คนในวงการนาฏศิลปต่างเรียนคุณครูทั้ง 2 ท่านว่า “แม่” ทุกครั้ง เพราะท่านเปรียบประดุจ “แม่คนที่สอง” ของศิษย์เก่านาฏศิลปทุกแห่งทั่วประเทศ ต่อมารับราชการจนเกษียณอายุเมื่อ พ.ศ. 2507

ครั้นเกษียณอายุราชการแล้วทางราชการก็อนุมัติให้จ้างท่านในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิพิเศษตลอดจนถึงปัจจุบัน และได้รับการยกย่องให้ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญ การแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นผู้ฝึกหัด ฝึกซ้อม และควบคุมการแสดงโขน-ละคร ของกรมศิลปากรแทบทุกเรื่อง นางเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้มีความสามารถยอดเยี่ยมและรอบรู้ในกระบวน การแห่งการแสดงละครรำทุกประเภท เช่น ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง โดยเฉพาะการ รำเดี่ยวฝีมือตัวนางสามารถถ่ายทอดได้อย่าง ครบถ้วนและถูกต้องตามแบบแผน และยังเป็นผู้ ที่มีความสามารถยอดเยี่ยมและรอบรู้ในกระบวน แสดงละครร้อง สามารถถ่ายทอดได้อย่างครบถ้วนและถูก ต้องทั้งทางร้องและทางแสดง

นอกจากนั้น ท่านยังเป็นผู้มีความสามารถในการจัดการ เรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนร่วมใน การร่างหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ไทยระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น จนถึงระดับปริญญา เป็นผู้พัฒนาหลักสูตรและสื่อ การเรียนการสอนระดับปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบใน คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์วิทยาลัยเทคโนโลยีและอา ชีวศึกษาให้ก้าวหน้าทันต่อวัตกรรมทางการ ศึกษา

เป็นผู้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ รู้จักประดิษฐ์ ลีลาท่ารำระบำต่าง ๆ ตลอดจนการแสดงให้ ผสมผสานตามยุคตามโอกาสและสมัยนิยม

นางเฉลย ศุขะวณิช ได้ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร นับแต่เกษียณอายุราชการจนสิ้นอายุของท่าน เมื่อวันที่ 14 เมษายน พ.ศ. 2544 สิริรวมอายุท่านได้ 96 ปี

รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

จากผลงานต่างๆที่มี เป็นที่ประจักษ์ ทำให้นางเฉลย ศุขะวณิช ได้รับการยกย่องและได้รับ เกียรติคุณต่าง ๆ มากมาย อาทิ

1. ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตราภรณ์มงกุฎไทย
2. ได้รับพระราชทานโล่กิตติคุณ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานเชิดชูเกียรติ ศิลปินอาวุโส เนื่องในวโรกาสงานสมโภช กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ซึ่งธนาคารกรุงเทพ จำกัด เป็นผู้จัดเมื่อ วันที่ 19 พฤษภาคม 2525
3. ได้รับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์ สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. 2530 (นพรัตน์ บัวพัฒน์, 2559 : 107)

ภาพประกอบ 20 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา (2562)

4.4 นายอาคม สายาคม

นายอาคม สายาคม เดิมชื่อ บุญสม เกิดเมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2406 ณ บ้านสี่แยกหลานหลวง จังหวัดพระนคร เป็นบุตรของนายเจือ ศรียาภัยและนางผาด ศรียาภัย สกุลเดิม อิศรางกูร ณ อยุธยา (นามสกุลสายาคมเป็นนามสกุลที่ได้รับพระราชทานจากรัชกาลที่ 6)

นายอาคมได้รับการฝึกหัดโขนพร้อมกับเรียนหนังสือจนจบชั้นมัธยมปีที่ 3 จากนั้นเข้ารับตำแหน่ง “พระ” แผนกโขนหลวง กรมพิณพาทย์และโขนหลวง กระทรวงวัง ต่อมา พ.ศ. 2478 โอนมาประจำโรงเรียนศิลปากร แผนกดุริยางค์ ดำรงตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี 7 กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อเกษียณอายุ กรมศิลปากรได้เชิญให้เป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ สอนนักศึกษาปริญญาตรี

ผลงานด้านการแสดง ครูอาคมแสดงเป็นตัวเอก เช่น พระราม อิเหนา พระร่วง พระอภัยมณี ขุนแผน พระไวย ไกรทอง ฮเนา (เรื่องเงาะป่า) พระลอ อุณรุท พระสังข์ เป็นต้น

ผลงานด้านประดิษฐ์ท่ารำ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ตระนาฏราช เพลงหน้าพาทย์โปรยข้าวตอก เพลงเชิดจีน ลีลาประกอบท่าเชื่อม ตำราท่ารำ

ผลงานด้านวิชาการ เขียนคำอธิบายนาฏยศัพท์ บทความ เพลงพื้นเมือง เพลงหน้าพาทย์ ความสำคัญของหัวโขน ระบำ รำ เต้น การเลือกเด็กเข้าฝึกหัดละครสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นต้น

ผลงานด้านวิทยุกระจายเสียง ตั้งคณะสายเมธี แสดงนิยายและบรรเลงในแบบดนตรีสากลและดนตรีไทย ตั้งคณะสายาคมแสดงเพลงพื้นเมือง เป็นต้น

ผลงานด้านภาพยนตร์ แสดงเป็นพระเอกภาพยนตร์เรื่อง อมตาเทวี เรื่องไซอิ๋ว แสดงเป็นพระถังซำจั๋งและเป็นผู้กำกับการแสดง เป็นต้น

ผลงานด้านกำกับเวที กำกับการแสดงและการสอนโขนและละครเรื่องต่างๆ

- พ.ศ. 2505 ได้รับมอบให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู
- พ.ศ. 2506 ได้รับถ่ายทอดท่ารำองค์พระพิราพจากครูรงภักดี
- พ.ศ. 2507 ทำพิธีครอบโขนละครในพิธีไหว้ครูประจำปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีและสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ฯ ร่วมครอบในพิธีไหว้ครูดังกล่าวด้วย
- พ.ศ. 2508 เป็นต้นมา ได้รับเชิญเป็นประธานไหว้ครูของสถาบันการศึกษาต่างๆ ทั้งของราชการและเอกชน รวมทั้งท่านได้พยายามถ่ายทอดวิชาความรู้และประสบการณ์ต่างๆ

ของท่านให้แก่เยาวชนรุ่นหลังได้รับสืบทอดต่อไป ซึ่งนับว่าครูอาคมได้ปฏิบัติภารกิจด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างครบถ้วนสมบูรณ์

- ครูอาคม สายาคม ได้สมรสกับนางสาวเรณู วิเชียรน้อย มีบุตร 3 คน
- ครูอาคม สายาคม เสียชีวิตเมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2525

(sittipanareerat422, ม.ป.ป. : ออนไลน์)

ภาพประกอบ 21 นายอาคม สายาคม

ที่มา : โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา(ประถม) (2564)

5. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.1 ทฤษฎีบุคลิกภาพ

Carl (อ้างอิงใน นพมาศ อุ้งพระ (ธีรเวคิน), 2551 : 45-65) นักจิตวิทยาชาวสวิสได้ทำการศึกษาและพัฒนาทฤษฎีจิตวิทยาแบบจิตวิเคราะห์ โดยมีความเชื่อว่า จิตใต้สำนึกทำหน้าที่บันทึกความจำและแรงกระตุ้นทั้งหลายไว้ และทำหน้าที่ถ่ายถอดสิ่งที่จิตใต้สำนึก เก็บสะสมไว้แล้วสะท้อนเป็นมโนภาพหรือเรื่องราวในอดีตของมนุษย์ ทำให้เกิดเสถียรภาพและดลุยภาพในระบบหลายระบบของบุคลิกภาพ Alfed (อ้างอิงใน นพมาศ อุ้งพระ (ธีรเวคิน). 2551 : 67 - 85) เป็นจิตแพทย์ที่ได้ค้นคว้าและพัฒนาบุคลิกภาพขึ้นมาใหม่ ทรรศนะจิตวิทยาของแอดเลอร์ เรียกว่า จิตวิทยาปัจเจกชน (Individual Psychology) เชื่อในอิทธิพลของสังคม ชี้ให้เห็นว่าพฤติกรรมของบุคคลจะเป็นอย่างไรนั้นถูกกำหนดโดยสังคมรอบตัว เช่น เศรษฐกิจ การเมือง ประเพณีวัฒนธรรม นอกจากนี้ แอดเลอร์ยังมีความเชื่อว่า ความรู้สึกของตนเองจะแสดงบทบาทที่สำคัญในการสร้างรูปแบบของบุคลิกภาพ การรู้จักสร้างตนเอง และบุคลิกภาพแบบที่รู้จักตนเอง ก่อให้เกิดความพยายามที่จะเอาชนะอุปสรรคทั้งหลาย และสามารถพัฒนาศักยภาพของตนเองได้ เพราะว่าศักยภาพนี้เป็นลักษณะพิเศษที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล พฤติกรรมและบุคลิกภาพของมนุษย์ได้รับการเร่งเร้าจากลักษณะสัมพันธภาพกับเพื่อนมนุษย์ด้วยกันหรือพฤติกรรมสังคม

Gordon (อ้างอิงใน ศรีเรือน แก้วกังวาล, 2548 : 179-193) อธิบายว่า คุณลักษณะเป็นรากฐานของระบบประสาทของบุคคล เป็นโครงสร้างของระบบจิตประสาท ซึ่งทำหน้าที่ควบคุมบังคับหรือเป็นแกนนำให้บุคคลแสดงพฤติกรรม ช่วยสร้างความเชื่อมั่นและทำให้บุคคลอื่นเกิดความรู้สึกยินดีและทำให้ครอบครัวอบอุ่น ถ้าบุคคลใดที่ขาดคุณลักษณะเกี่ยวกับความสามารถในการเข้าสังคมจะมีพฤติกรรมที่ผิดหวัง มีความรู้สึกแตกต่างกันอย่างมากในสภาวะเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น โครงสร้างของบุคลิกภาพมีมากมายหลายประการ เช่น ความเป็นมิตร ความมักใหญ่ใฝ่สูง ความเป็นคนเจ้าระเบียบสะอาดสะอ้าน ความกระตือรือร้นมีชีวิตชีวา ความตรงต่อเวลา ความขี้อาย การช่างเจรจา การข่มขู่อนาจาน การเก็บกด ความเมตตาอารี และ ลักษณะอื่นๆ อีก Carl (อ้างอิงใน ศรีเรือน แก้งกังวาน. 2548 : 117-136) โครงสร้างบุคลิกภาพของ โรเจอร์ ประกอบด้วยส่วนสำคัญ 3 ส่วน คือ

1. อินทรีย์ (The organism) หมายถึง ทั้งหมดที่เป็นตัวบุคคล รวมถึงส่วนทางร่างกายหรือทางสรีระของบุคคล (Physical Being) ที่ประกอบด้วย ความคิด ความรู้สึกที่แสดง ปฏิกิริยาตอบต่อสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นการแสดงพฤติกรรมทั้งหมดของบุคคล โดยแสดงพฤติกรรมเพื่อตอบสนองความต้องการ (Needs) ที่เกิดขึ้นภายในตัวบุคคลและทำให้มนุษย์มีแรงจูงใจที่จะพัฒนาตนเองไปสู่การรู้จักตนเองอย่างแท้จริง (Self-Actualization) นอกจากนี้ มนุษย์จะแสดงพฤติกรรมโดยการนำเอาประสบ

การเดิมบางอย่างที่เขาให้ความหมาย หรือให้ความสำคัญต่อประสบการณ์เดิม บางอย่างที่เกิดจากการเรียนรูและนำเอาประสบการณ์เหล่านี้มาเป็นสัญลักษณ์ในจิตสำนึกของเขา (Symbolized in the Consciousness) โดยปฏิเสธประสบการณ์บางอย่าง ดังนั้น ผู้ที่มีความสามารถรับรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ และให้ความหมายของประสบการณ์ที่ถูกต้องกับความเป็นจริงมากที่สุด จะเป็นผู้ที่สามารถพัฒนาได้ตามปกติ (Normal Development)

2. ประสบการณ์ทั้งหมดของบุคคล (Phenomenology Field) ที่เป็นสิ่งที่บุคคลจะรู้เฉพาะตนเท่านั้น และประสบการณ์ของบุคคลนี้ จะมีการเปลี่ยนแปลงและเพิ่มพูนอยู่ตลอดเวลา โรเจอร์ อธิบายว่า มนุษย์อยู่ในโลกของการเปลี่ยนแปลงที่มีตนเองเป็นศูนย์กลาง เป็นประสบการณ์ที่อาจเกิดจากสิ่งเร้าภายนอกและสิ่งเร้าภายในตัวบุคคล สามารถแบ่งออกเป็นประสบการณ์ทั้งส่วนที่เกี่ยวข้องกับจิตสำนึก และจิตใต้สำนึกของบุคคล ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของเขา ทั้งเป็นสิ่งที่สื่อสารได้และทั้งที่สื่อสารไม่ได้ ซึ่งเป็นพลังกระตุ้นให้บุคคลแสดงพฤติกรรมต่างๆ โรเจอร์ ให้ความสำคัญต่อความสามารถในการสื่อสารประสบการณ์เฉพาะตนให้กับผู้อื่นสามารถรับรู้และเข้าใจได้ จะเป็นแนวทางหนึ่งที่จะนำไปสู่การเข้าใจตนเองของบุคคล ในขณะที่ผู้ที่มีความแปรปรวนทางอารมณ์และบุคลิกภาพ เกิดจากความไม่สามารถในการสื่อสารประสบการณ์เฉพาะตนอย่างเหมาะสมได้

3. ตัวตน (The Self) เป็นศูนย์กลางของบุคลิกภาพ ที่เป็นส่วนของการรับรู้และค่านิยมเกี่ยวกับตัวเรา ตัวตนพัฒนามาจากการที่อินทรีย์มีปฏิสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม เป็นประสบการณ์เฉพาะตนในการพัฒนาตัวตนของบุคคลนั้น บุคคลจะพบว่าบางส่วนที่คล้ายและบางส่วนที่แตกต่างไปจากผู้อื่น ตัวตนเป็นส่วนที่ทำให้พฤติกรรมของบุคคลมี ความคงเส้นคงวา (Consistency) และประสบการณ์ใดที่ช่วยยืนยัน ความคิดรวบยอดของตน (Self-concept) ที่บุคคลมีอยู่ บุคคลจะรับรู้ และผสมผสานประสบการณ์นั้นเข้ามาสู่ตนเองได้อย่างไม่มีความคับข้องใจใจ แต่ประสบการณ์ให้บุคคลรู้สึกว่าอัตมโนทัศน์ที่มีอยู่เบี่ยงเบนไปจะทำให้บุคคลเกิดความคับข้องใจที่จะยอมรับประสบการณ์นั้น ความคิดรวบยอดของตนเป็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เพราะบุคคลจะต้องอยู่ในโลกแห่งความเปลี่ยนแปลงโดยมีตัวเอง (Self) เป็นศูนย์กลางในการแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ

สรุปได้ว่า ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องด้านบุคลิกภาพเป็นทฤษฎีที่นำมาใช้ในการพัฒนาคุณลักษณะเฉพาะแต่ละบุคคล โดยเรียนรู้ที่จะสร้างความเข้าใจเพื่อพัฒนาบุคลิกภาพตามแบบฉบับของตนเอง ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรมการแสดงออกอย่างมั่นใจ โดยเฉพาะพระเอกละครรำที่ต้องสร้างบุคลิกภาพเฉพาะตน ทั้งบนเวทีและนอกเวที เพราะบุคลิกภาพเป็นเรื่องสำคัญที่จะสามารถเรียกพลังศรัทธาจากผู้ชมได้เป็นอย่างดี ฉะนั้น พระเอกละครรำต้องศึกษาเรียนรู้ที่จะสร้างบุคลิกภาพเฉพาะตนที่มีความโดดเด่นเป็นแบบฉบับได้

5.2 ทฤษฎีการเรียนรู้และการถ่ายทอด

ทฤษฎีการเรียนรู้ การเรียนรู้ คือ กระบวนการจัดประสบการณ์เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของ มนุษย์ พฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงมีทั้งพฤติกรรมที่สามารถสังเกตได้ เช่น นั่ง วิ่ง เดิน นอน ฯลฯ และพฤติกรรมที่สามารถสังเกตได้ เช่น การคิด การจิตนาการ ความเข้าใจ ฯลฯ แต่จะทราบได้ว่าการ เรียนรู้สัมฤทธิ์ผลต่อเมื่อผู้เรียนสามารถบอก พูด หรือแสดงออกมาได้ การเรียนรู้จึงเป็นวิธีการหนึ่ง ซึ่งมีอิทธิพลต่อการคิด การปฏิบัติ ซึ่ง Bioom เจ้าของทฤษฎีการเรียนรู้ได้กล่าวถึงการเรียนรู้ว่า มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม 3 ด้านคือ บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. (อ้างอิงในนพรัตน์ บัวพัฒน์, 2559 : 53-55)

1. ความรู้ (Cognitive Domain)
2. ความรู้สึก (Affective Domain)
3. การปฏิบัติ (Psycho Motor Domain)

ความรู้ (Cognitive Comain) ความรู้เป็นการเรียนรู้ที่ทำให้ผู้เรียนมีความรู้ความสามารถและทักษะทางสมอง (Intellectual Ability) เป็นพฤติกรรมการเรียนรู้ที่แสดงออกมาทางสมองว่าเป็นผู้มีความรู้ความคิด (Thinking) ซึ่ง Bloom (1956) ได้แบ่งพฤติกรรมที่แสดงว่าเป็นผู้มีความรู้ ความคิดออกเป็น 6 ขั้น

1. ความรู้ (Knowledge) หมายถึง การระลึกถึงเรื่องราวต่างๆ ที่เคยมีประสบการณ์มาแล้วได้และรวมถึงการจดจำเนื้อเรื่องต่างๆ ทั้งที่ปรากฏอยู่ในแต่ละเนื้อหาวิชาและที่เกี่ยวพันอยู่กับเนื้อหาวิชานั้นด้วย เช่น ระลึกหรือจำได้ถึงวัตถุประสงค์ วิธีการ แบบแผน และเค้าโครง ของเรื่องนั้นๆ ซึ่ง Bioom แบ่งความรู้ความจำเป็นออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.1 ความรู้เฉพาะสิ่ง (Knowledge of Specifics) ได้แก่ ความสามารถในการรำลึกหรือจำได้เรื่องเกี่ยวกับ

1. คำศัพท์เฉพาะ (Terminology)
2. ข้อเท็จจริงเฉพาะสิ่ง (Specific facts)

1.2 ความรู้เรื่องวิธีและวิธีการจัดการกระทำกับสิ่งเฉพาะ (Knowledge of Ways and Mean of Deating Specifics) ได้แก่ ความรู้และวิธีการจัดการที่เกี่ยวกับ

1. แบบแผนนิยม (Conventions)
2. แนวโน้มและลำดับเหตุการณ์ (Trends and Sequences)
3. การจัดพวกและประเภท (Classifications and Categories)

4. เกณฑ์ (Criteria)

5. ระเบียบวิธี (Methodology)

1.3 ความรู้เรื่องสกลและนามธรรมในสาขาต่างๆ (Knowledge of the Universals and Abstracts in a Field) เป็นความรู้ความสามารถในเรื่องแผนและรูปแบบที่สำคัญๆ ทั้งที่เป็นโครงสร้างทฤษฎีและข้อสรุป ได้แก่ ความรู้ความสามารถเกี่ยวกับ

1.หลักการและข้อสรุปทั่วไป (Principle and Generalization)

2. ทฤษฎีและโครงสร้าง (Theories and Structure)

2. ความเข้าใจ (Comprehension) หมายถึง ความรู้ ความสามารถ และทักษะในการแปลการตีความ และการสรุปอ้างอิง ซึ่งจะต้องเข้าใจจับใจความสำคัญของเรื่องและสามารถดัดแปลงของที่พบเห็นคล้ายกับของเก่าที่เคยประสบมาแล้วแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

2.1 การแปล (Translation)

2.2 การตีความ (Interpretation)

2.3 การขยายความ (Extrapolation)

3. การประยุกต์ (Application) หมายถึง ความรู้ความสามารถในการนำความรู้ความเข้าใจในเนื้อเรื่องต่างๆ ที่เรียนรู้แล้วไปใช้ในสถานการณ์ต่างๆ ทั้งในสถานการณ์จริงและสถานการณ์จำลอง สามารถนำกฎเกณฑ์ หลักการ และวิธีการที่ได้เรียนรู้มาไปใช้ในการแก้ปัญหาหรือทำความเข้าใจในสถานการณ์ใหม่ได้

4. การวิเคราะห์ (Analysis) หมายถึง ความรู้ความสามารถในการจำแนกเรื่องต่างๆ ให้กระจายออกไปเป็นหน่วยย่อยหรือส่วนย่อยๆ เพื่อให้ได้ลำดับขั้นตอนความคิดหรือ ความสัมพันธ์ระหว่างความคิดที่ชัดเจน แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

4.1 ความสามารถในการวิเคราะห์ให้เห็นความสัมพันธ์ (Relationship)

4.2 ความสามารถในการวิเคราะห์ให้เห็นหลักการจัดระเบียบ (Organizational Principle)

5. การสังเคราะห์ (Synthesis) หมายถึง ความรู้ความสามารถในการผสมผสานส่วนย่อยๆ เข้าเป็นเรื่องเดียวกัน หรือนำมาจัดเรียงขึ้นใหม่ในโครงสร้างหรือรูปแบบที่ไม่เหมือนเดิม แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ ความสามารถในการสังเคราะห์เกี่ยวกับ

5.1 ผลผลิตจากสื่อความหมายเฉพาะ (Production of Unique Communications)

5.2 ผลผลิตจากแผนงาน (Production of Plan or Proposed Set of Operations)

5.3 ความสัมพันธ์เชิงนามธรรม (Derivation a Set of Abstract Relations)

6. การประเมินผล (Evaluation) หมายถึง ความรู้ความสามารถในการตัดสินเกี่ยวกับคุณค่าของเนื้อหาและวีการตามกฎเกณฑ์ แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่

6.1 การตัดสินเกณฑ์ภายใน (Judgement in Terms of Internal Evidence)

6.2 การตัดสินตามเกณฑ์ภายนอก (Judgement in Terms of Extemai Criteria)

(Epistemology) เป็นปรัชญาสาขาที่ศึกษาถึงความรู้ที่เกี่ยวกับความจริง เป็นความพยายามที่จะหาคำตอบให้ได้ว่า อะไรคือความรู้อันแท้จริง (What is true) โดยสรุป มนุษย์ได้รับความรู้จากทฤษฎีแห่งความรู้ ซึ่งมี 5 ทฤษฎีด้วยกัน คือ

1. ความรู้ที่พระเจ้าประทาน(Revealed knowledge) เช่น พระยะโฮวา ทรงบัญญัติหลักธรรมไว้ 10 ประการ

2. ความรู้ที่ผู้เชี่ยวชาญบอก(Authoritative knowledge) เช่น เราอยากทราบว่าหลักการ
ทำฝนเทียมเป็นอย่างไร ศึกษาจากเอกสารข้อมูลของท่าน ม.ร.ว.เทพฤทธิ์ เทวกุล เพราะท่านเป็นผู้รู้ที่สนใจศึกษาจึงมีความรู้ในเรื่องนี้ดี

3. ความรู้ที่คิดหรือนึกออกเอง (Intuitive knowledge) เช่น การที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้ “อริยสัจสี่” สิ่งนี้ความรู้ที่พระพุทธองค์ทรงนึกออกเอง จากญาณที่เกิดขึ้นแก่พระองค์

4. ความรู้ที่ได้มาโดยอาศัยเหตุผล (Rational knowledge) เช่น การเปรียบเทียบโดยอาศัยเหตุผลหรือตรรกวิทยาว่า ถ้าดำขยันกว่าขาว และขาวขยันกว่าเขียว ฉะนั้นจึงให้ข้อยุติว่าเขียวขี้เกียจที่สุดใน 3 คน

5. ความจริงเชิงประจักษ์ (Empirical knowledge) เป็นความรู้ที่ได้มาจากการสังเกตศึกษาค้นคว้า ทดลอง และวิจัย เช่น การวิจัยบทบาทและหน้าที่ของอาจารย์ใหญ่ เป็นต้น

พรรณี ช.เจนจิต. (2528) กล่าวถึง พัฒนาการทางสมองของบรูเนอร์ เน้นที่ถ่ายทอดประสบการณ์ด้วยลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. Enactive representation ตั้งแต่แรกเกิดจนอายุประมาณ 2 ปี เป็นช่วงที่เด็กแสดงให้เห็นถึงความมี สติปัญญาด้วยการกระทำและการกระทำวิธีนี้ยังดำเนินต่อไปเรื่อยๆ เป็นลักษณะของการถ่ายทอด ประสบการณ์ด้วยการกระทำซึ่งดำเนินต่อไปตลอดชีวิต มิได้หยุดอยู่เพียงในช่วงอายุใดอายุหนึ่ง บูรเนอร์ ได้อธิบายว่า เด็กใช้การกระทำแทนสิ่งต่างๆ หรือประสบการณ์ต่างๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความเข้าใจ บรูเนอร์ได้ยกตัวอย่างการศึกษาของเพียเจท์ ในกรณีที่เด็กเล็กๆ นอนอยู่ในเปลและเขย่า กระดิ่งเล่น ขณะที่เขาบังเอิญทำกระดิ่งตกข้างเปล เด็กจะหยุดครู่หนึ่งแล้วยกมือขึ้นดูเด็กทำท่า ประหลาดใจและเขย่ามือเล่นต่อไป ซึ่งจากการศึกษานี้ บรูเนอร์ได้ให้ข้อสังเกตว่า การที่เด็กเขย่ามือ ต่อไปโดดที่ไม่มีกระดิ่งนี้เพราะเด็กคิดว่ามือนั้นคือกระดิ่ง และเมื่อเขย่ามือก็จะได้ยินเสียงเหมือนเขย่ากระดิ่ง นั่นคือ เด็กถ่ายทอดสิ่งของ (กระดิ่ง) หรือประสบการณ์ด้วยการกระทำตามความหมาย ของบรูเนอร์เกี่ยวกับเรื่องนี้ บรูเนอร์ให้ความเห็นว่า ในชีวิตประจำวันพบว่าผู้ใหญ่บางคนยังใช้ วิธีการสอนหรือแก้ปัญหาด้วยการกระทำให้เห็นซึ่งให้ผลดีกว่าการอธิบายด้วยคำพูด เช่น การสอนขี่จักรยานหรือเล่นเทนนิส หรือการกระทำอื่นๆ อีกหลายอย่าง พบว่าวิธีที่ดีที่สุดคือ แสดงให้ดูเป็นตัวอย่างซึ่งจะได้ผลดีกว่าการอธิบาย เนื่องจากการอธิบายมีลำดับขั้นตอนที่ซับซ้อนยากต่อการเข้าใจ และบางครั้งก็ไม่สามารถหาคำพูดมาอธิบายได้ เพื่อให้เห็นภาพชัด แต่บางอย่างการทำให้ดูเป็นตัวอย่าง ผู้เรียนก็จะเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องอธิบาย ดังนั้นบรูเนอร์จึงมิได้แบ่งพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจให้หยุดอยู่เพียงในระยะแรกของชีวิตเท่านั้น เพราะถือว่าเป็นกระบวนการต่อเนื่องคนจะนำมาใช้ในช่วงใดของชีวิตอีกก็ได้

2. Iconic representation พัฒนาการทางความคิดในขั้นนี้อยู่ที่การมองเห็นและการใช้ประสาทสัมผัสต่างๆ จากตัวอย่างของเพียเจท์ดังกล่าว เมื่อเด็กอายุมากขึ้นประมาณ 2 - 3 เดือน ทำของเล่นตกข้างเปล เด็กจะมองหาของเล่นนั้น ถ้าผู้ใหญ่แกล้งหยิบเอาไปเด็กจะหงุดหงิดหรือร้องไห้เมื่อมองไม่เห็นของเล่นนั้น บรูเนอร์ตีความว่า การที่เด็กมองหาของเล่นและร้องไห้ หรือแสดง

อาการหงุดหงิดเมื่อไม่พบของ แสดงให้เห็นว่าในวัยนี้เด็กมีภาพแทนในใจ (Iconic representation) ซึ่งต่างจากวัย enactive เด็กคิดว่าสั่นมือกับการสั่นกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งตกหายไปก็ไม่สนใจแต่ยังคงสั่งมือต่อไป การที่เด็กสามารถถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่างๆ ด้วยการมีภาพแทนในใจแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจจะเพิ่มขึ้นตามอายุ เด็กโตจะยิ่งสามารถสร้างภาพในใจได้มากขึ้น

3. Symbolic representation หมายถึง การถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยการใช้สัญลักษณ์ หรือภาษาซึ่งภาษาเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิด ขั้นนี้เป็นขั้นที่บรูเนอร์ถือว่าเป็นขั้นสูงสุดของ พัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจ เด็กสามารถคิดหาเหตุผล และในที่สุดจะเข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้ และสามารถแก้ปัญหาได้ บรูเนอร์มีความเห็นว่าความรู้ความเข้าใจและภาษามีพัฒนาการขึ้นมาพร้อมๆ กัน

5.3 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

เคลื่อนไหวและจังหวะหมายถึง กิจกรรมที่จัดขึ้นเพื่อให้เด็กได้เคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย ตามจังหวะอย่างอิสระ โดยจังหวะและดนตรีที่ใช้ประกอบได้แก่ เสียง - ทำนองเพลง เสียงปรบมือ เสียงเคาะไม้ กลอง รำมะนา คำคล้องจอง เป็นต้น มาประกอบการเคลื่อนไหว เพื่อส่งเสริมให้เด็กเกิดจินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ เรียนรู้ จังหวะ และควบคุมการเคลื่อนไหวของตนเองได้

ในการดำเนินชีวิตประจำวันของเรา ต้องอาศัยทักษะในการเคลื่อนไหวของร่างกายเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่เสมอ เช่น การเดิน การวิ่ง การยก การดึง เป็นต้น

1. ประเภทของการเคลื่อนไหว การเคลื่อนไหว สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้

แบบอยู่กับที่ เช่น ก้มหน้า ผลัก ดัน

แบบบังคับสิ่งของ เช่น ขว้าง ปา เหวี่ยง

แบบผสมผสาน เช่น วิ่งส่งไม้ ก้าวเท้าเตะบอล ก้าวขาส่งบอล

แบบเคลื่อนที่ เช่น วิ่ง เดิน กระโดด

แบบใช้อุปกรณ์ เช่น กระโดดเชือก ไต่เชือก

2. หลักการเคลื่อนไหวร่างกาย หลักของการเคลื่อนไหวร่างกาย มีดังนี้

1) การรับแรง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายบนพื้นในแบบต่างๆ โดยร่างกายจะออกแรงรับน้ำหนักตนเองขณะเคลื่อนไหว เช่น เดิน วิ่ง กระโดด เต้นรำ เป็นต้น

2) การใช้แรง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่กล้ามเนื้อได้ออกแรงเมื่อเคลื่อนไหวในลักษณะต่างๆ เช่น ออกแรงกล้ามเนื้อมือในการตบลูกบอล

3) ความสมดุล เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายในแบบต่างๆ ที่ผู้ปฏิบัติสามารถทรงตัวอยู่ได้โดยไม่เอียงและไม่ล้ม เช่น การยกกล่อง การทำหกสามเส้า

3. การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน

ในชีวิตประจำวัน เราปฏิบัติกิจกรรมซึ่งจะต้องอาศัยการเคลื่อนไหวในแบบต่าง ๆ ดังนั้น การเรียนรู้หลักการเคลื่อนไหวแบบต่างๆ จึงเป็นสิ่งจำเป็นเพราะจะทำให้เคลื่อนไหวได้อย่างมีประสิทธิภาพและปลอดภัย

1) การเดินขึ้นบันได ให้เอนตัวไปข้างหน้าและก้าวเท้ายาวๆ ขณะขึ้นทุกขั้น โดยให้เดินลงส้นเท้าเพราะจะใช้แรงและรับแรงน้อยกว่าเดินลงปลายเท้า

2) การเดินลงบันได ให้เอนตัวไปข้างหลังเล็กน้อย ให้เท้าหน้าเดินลงปลายเท้า แต่เท้าหลังยกส้นเท้าขึ้น และไม่ควรรีบร้อนลงเพราะอาจลื่นตกบันไดได้

3) การดึง ควรเอนตัวไปข้างหลังขาเหยียดตรงหรือย่อเข่าลงเล็กน้อยหรืออาจก้าวเท้าข้างหนึ่งไปข้างหลังเล็กน้อยแล้วใช้มือดึง

4) การดัน ก้าวเท้าข้างหนึ่งไปข้างหน้า แล้วย่อเข่าลงเล็กน้อย โน้มตัวไปข้างหน้าเข้าหาสิ่งของที่จะดัน จากนั้นส่งแรงออกไปจากเท้าสู่มือโดยใช้มือดันซึ่งเป็นการบังคับกล้ามเนื้อขาให้ออกแรงมากที่สุด

5) การยกของ ให้ยืนก้าวเท้าข้างหนึ่งไปข้างหน้า ห่างจากหลังเท้าพอประมาณ ย่อเข่าหน้าลงตั้งฉากกับลำตัว เข่าข้างหลังงอลงเกือบอยู่ในท่าคุกเข่าแล้วใช้มือทั้งสองข้างยกของขึ้นให้ชิดลำตัวมากที่สุด จากนั้นค่อยๆ ลุกขึ้นยืน

การเคลื่อนไหวร่างกายโดยประกอบจังหวะมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับเด็กปฐมวัย โดยเฉพาะในสภาพความเป็นอยู่ของมนุษย์ในสังคมปัจจุบันซึ่งเต็มไปด้วยการแข่งขันควบคู่ไปกับความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ ในการจัดกิจกรรมทางนาฏศิลป์เพื่อจะช่วยให้เด็กได้เกิดการเรียนรู้ สามารถถ่ายทอดความรู้สึกผ่านทางร่างกายและจิตใจได้และสามารถพัฒนาปรับตัวด้านสังคม และพร้อมที่จะประกอบกิจวัตรในชีวิตประจำวันได้อย่างมีประสิทธิภาพรวมถึงการใช้ชีวิตอย่างสุขสมบูรณ์ในสังคมเป็นอย่างดี ดังนั้นการเคลื่อนไหวและจังหวะจึงเป็นสิ่งจำเป็นต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ตั้งแต่แรกเกิดจนถึงสิ้นอายุขัย โดยเฉพาะในเด็กแรกเกิดจะมีการเคลื่อนไหวตาม

ธรรมชาติโดยไม่ต้องรับการฝึกหัด เช่น การดิ้นไปมา การไขว่คว้า ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ช่วยให้เด็กมีพัฒนาการทางร่างกายและการสื่อความหมาย

เยาวนา ยลแย้ม, (2535 : 24) ทั้งนี้การจัดกิจกรรมส่วนใหญ่เป็นกิจกรรมให้เด็กมีประสบการณ์ด้วยการแก้ปัญหาการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ รวมถึงช่วยให้เด็กมีพัฒนาการในทางสร้างสรรค์มีความคิดและจินตนาการถ่ายทอดออกมาอย่างอิสระ ซึ่งสามารถนำประโยชน์ในการเคลื่อนไหวร่างกายไปใช้ในชีวิตประจำวันของตนเองต่อไปได้ในอนาคต ซึ่งเป็นการปูพื้นฐานความพร้อมของร่างกายและสามารถส่งเสริมให้เด็กจะเกิดการเรียนรู้จากการเคลื่อนไหวและสามารถส่งเสริมพัฒนาการทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม สติปัญญา และจินตนาการของเด็กได้อีกทางหนึ่ง

วรศักดิ์ เพียรชอบ, (2548 : 131) ทั้งนี้การเคลื่อนไหวของเด็กปฐมวัยสามารถทำได้หลากหลายวิธี แต่สิ่งที่ต้องคำนึงคือความปลอดภัยในการประกอบกิจกรรมเคลื่อนไหวซึ่งเป็นกิจกรรมที่สำคัญ ดังนั้นจึงจัดรูปแบบกิจกรรมนาฏศิลป์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการส่งเสริมให้เด็กมีพัฒนาการด้านต่างๆ อย่างสอดคล้องและมีความเหมาะสมกับวัย เพราะกิจกรรมทางด้านนาฏศิลป์ทำให้เด็กได้เกิดการเรียนรู้สิ่งใหม่และสามารถออกแบบความคิดสร้างสรรค์ โดยถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบจังหวะที่มีในแต่ละบุคคลจะมีประสบการณ์ในการเรียนรู้ที่แตกต่างกันเมื่อเด็กๆ ได้มารวมตัวกัน แล้วเกิดการถ่ายทอดผ่านรูปแบบกิจกรรมนาฏศิลป์สามารถทำให้เด็กเกิดการเรียนรู้และมีความสนใจเพิ่มขึ้น

การเคลื่อนไหวและจังหวะ หมายถึง กระบวนการและความสามารถในการควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจ โดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการแสดงออกทางความคิดริเริ่มสร้างสรรค์นี้จะแสดงออกทางอารมณ์และการสื่อความหมาย

ขวัญแก้ว ดำรงค์ศิริ, (2539 : 43) กล่าวว่าการเคลื่อนไหวและจังหวะ เป็นกิจกรรมช่วยให้เด็กพัฒนาทักษะร่างกายและจิตใจด้วยปฏิกิริยาตอบสนองต่อเสียงดนตรี เสียงเพลง และจังหวะช้าหรือเร็ว โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้อย่างอิสระ ซึ่งสอดคล้องกับ

ธูปทอง ศรีทองม้วน, (2538 : 26) อธิบายว่า การเคลื่อนไหวเป็นการเคลื่อนไหวที่ผสมผสานกันอย่างกลมกลืนต่อเสียงเพลงและดนตรี โดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการแสดงออกของเด็กในช่วงที่มีการเคลื่อนไหว

พิชิต ภูติจันทร์, (2551 : 3) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวเป็นจังหวะ หมายถึง การที่ร่างกายและจิตใจ มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อเสียงดนตรี และจังหวะซึ่งจังหวะนั้นหมายถึงช้าเร็วของการเคลื่อนไหว ซึ่งวงจรจะเกิดจากการตบมือ เคาะไม้ เคาะเหล็ก ตีกลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้น กิจกรรมเข้า

จังหวะ เป็นกิจกรรมที่เด็กมีปฏิกิริยาตอบสนองจังหวะเสียงดนตรี โดยแสดงท่าทางหรือเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ให้เข้ากับจังหวะได้อย่างอิสระผสมผสาน โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกาย ให้เข้าจังหวะได้อย่างอิสระและผสมผสานกลมกลืน เกิดอารมณ์และจิตใจคล้อยตามไปกับเสียงของดนตรี การเคลื่อนไหวประกอบจังหวะเป็นกระบวนการแสดงความสามารถของตนโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย เมื่อพบการแก้ต่างๆ เด็กแต่ละคนได้เข้าร่วมกิจกรรมในการวิเคราะห์ปัญหาโดยใช้ความสามารถทางร่างกายและความรู้ของตนเอง การได้รับการกระตุ้นจากปัญญาเพื่อให้เด็กค้นหาคำตอบด้วยตนเอง จุดแห่งความสนใจควรอยู่ที่กิจกรรมมากกว่าสิ่งใด

สำเร็จ มณีเนตร, (2520 : 1) การเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กับชีวิตส่วนหนึ่งของเด็ก เด็กรู้จักตนเองจากการเคลื่อนไหวของร่างกาย วิธีเคลื่อนไหวหลาย ๆ วิธีช่วยให้เด็กเกิดทักษะในการใช้ร่างกาย ทักษะ ในการควบคุมกล้ามเนื้อ การหยิบจับ และการแกปัญหา เพิ่มความรู้และเจตคติ

พวงทอง ไสยวรรณ, (2530 : 56) นอกจากนั้นเคลื่อนไหวและจังหวะยังเป็นกิจกรรมที่ร่างกายและจิตใจมีปฏิกิริยาตอบสนองจังหวะ เสียงดนตรีและเสียงเพลง โดยการแสดงท่าทางหรือเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้อย่างอิสระ แสดงออกทางอารมณ์ความคิดสร้างสรรค์

เยาวพา เดชะคุปต์, (2540 : 51-52) ได้กล่าวถึงการจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะว่า เพื่อให้การจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวเบื้องต้นช่วยให้เด็กมีโอกาสมีการพัฒนาทั้งในด้านความรู้ความเข้าใจและความรู้สึกสำนึกในความสามารถของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายของตัวเอง ตลอดจนในการที่จะช่วยให้เด็กมีพัฒนาการในทักษะการเคลื่อนไหว ผู้สอนควรจะพิจารณาหลักที่สำคัญต่อไปนี้เป็นแนวทางประกอบ คือ

1. การจัดการเคลื่อนไหวของเด็กปฐมวัย ควรจะเป็นกิจกรรมการเคลื่อนไหวที่เป็นตามธรรมชาติของเด็กวัยนี้ เช่น การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ มีการก้ม การเงย การกระโดด การปีนป่าย เหล่านี้ เป็นต้น

2. เด็กปฐมวัยเป็นวัยที่ต้องการการเคลื่อนไหวและอยากรู้อยากลองในความสามารถในการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายของตนเองตลอดเวลา ฉะนั้นครูควรจะได้จัดกิจกรรมเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวเบื้องต้นเพื่อสนองความต้องการของเด็กวัยนี้ให้เพียงพอ

3. การจัดกิจกรรมเคลื่อนไหวให้เด็กวัยนี้ควรจัดให้เด็กมีประสบการณ์การเคลื่อนไหวโดยใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหวในกิจกรรมต่างๆ อย่างกว้างขวางและให้เป็นไปตามลักษณะและธรรมชาติของการเคลื่อนไหวของส่วนต่างๆ ของร่างกายเหล่านี้อย่างแท้จริง

4. การจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวควรให้เป็นไปในลักษณะของการมร้างสรรค์ให้มากที่สุด โดยครูควรจะตั้งปัญหาให้เด็กคิดเองและลองทำเองมากกว่าที่ครูจะเป็นผู้สาธิตหรือบอกให้ทำตาม

5. กิจกรรมการเคลื่อนไหว ควรให้เป็นกิจกรรมที่มีความหมายต่อเด็ก ให้เด็กมีความเข้าใจและเห็นความเกี่ยวข้องในชีวิตประจำวันที่ต้องใช้หรือประสบในชีวิตประจำวันด้วย โดยควรจะได้เน้นในแง่ของปริมาณและคุณภาพของการเคลื่อนไหวเหล่านั้นด้วยควบคู่กันไป การจัดกิจกรรมควรจะเป็นกิจกรรมการเคลื่อนไหวไหวที่ต้องการใช้กล้ามเนื้อใหญ่ของร่างกายโดยส่วนรวมเป็นสำคัญก่อน เช่น กิจกรรมการเคลื่อนไหวที่เกี่ยวกับการใช้กล้ามเนื้อลำตัว กล้ามเนื้อแขนและขา เป็นต้น

6. ควรส่งเสริมให้เด็กได้สำนึกในความสามารถในการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ตนเองสามารถที่จะทำได้เป็นสำคัญ ทั้งนี้เพื่อที่จะช่วยให้เด็กได้มีความเชื่อมั่นในตนเองให้มากที่สุดควบคู่กันไปด้วย

7 . ควรให้เด็กมีความเข้าใจและสำนึกในความแตกต่างระหว่างความสามารถของแต่ละคนเด็กแต่ละคนจะมีอัตราการเรียนรู้ หรือพัฒนาการทางด้านความสามารถในการเคลื่อนไหวของส่วนต่างๆ ของร่างกายเหล่านี้แตกต่างกัน ฉะนั้นการเรียนรู้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของส่วนต่างๆ ในร่างกายเหล่านี้ของแต่ละคนจะเป็นไปตามอัตราการเรียนรู้ของตนเอง

8. การจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวของเด็กควรจะเป็นบรรยากาศที่มีความสนุกสนานและท้าทายตลอดเวลาการดำเนินกิจกรรม

9. การจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายควรจะเป็นไปตามความสามารถของร่างกายของเด็กเองไม่ควรจะเป็นไปในลักษณะการบังคับเด็ก

10. เด็กควรจะได้รู้จักชื่อการเคลื่อนไหวเบื้องต้นต่างๆ เหล่านี้ด้วย ทั้งนี้เพื่อจะจะได้เป็นพื้นฐานในการเรียนรู้ในขั้นสูงต่อไป

สรุปได้ว่า การเคลื่อนไหวและจังหวะ หมายถึง กิจกรรมที่ร่างกายได้เคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกายให้สัมพันธ์กับจังหวะและเสียงเพลงอย่างอิสระ โดยใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกทางอารมณ์และความคิริเริ่มสร้างสรรค์ในช่วงที่มีการเคลื่อนที่

ทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวความคิดในการศึกษาครั้งนี้ คือ ทฤษฎีการเรียนรู้ของธอร์นไดค์ (Thorndike’s Law of Leaning) ซึ่งเน้นการเรียนรู้ที่สำคัญด้วยกฎ 3 ประการ ได้แก่

1.1 กฎแห่งความพร้อม (Law of Readiness) การเรียนรู้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมีความพร้อมทั้งทางกายและใจเกี่ยวกับร่างกาย (Physical) เพื่อเป็นการเตรียมการใช้กล้ามเนื้อและระบบประสาทให้สัมพันธ์กัน (Co-Ordination) และเพื่อเป็นการฝึกทักษะเกี่ยวกับจิตใจ (Mental) เป็นความพร้อมทางด้านสมองหรือสติปัญญา และควรคำนึงถึงความพร้อมในวัยต่างๆ ว่าด้วยมีความแตกต่างกันอย่างไรเมื่อเด็กมีความพร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจจะส่งผลให้เกิดการเรียนรู้ที่ดี

1.2 กฎแห่งการฝึกหัด (Law of Exercise) เด็กจะเรียนรู้จากการกระทำซ้ำๆ กันหลายๆครั้งนั่นเอง เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวและจังหวะเด็กจะเกิดทักษะในแบบต่างๆ ซึ่งทำให้ระบบประสาทและกล้ามเนื้อทำงานสัมพันธ์กันดี

1.3 กฎแห่งผล (Law of Effects) เด็กจะเรียนรู้ได้ดีขึ้น ถ้าผลของการกระทำนั้นเป็นไปในทางบวกหรือทางที่ดี ซึ่งจะทำให้เด็กเกิดความสนใจ เกิดทักษะทำให้เด็กมีความสนุกสนานและความพอใจ ทฤษฎีพัฒนาการทางสติปัญญาของเพียเจท์ (Piaget's Cognitive DevelopmentTheory) เพียเจท์ถือว่าถ้าให้เด็กได้สัมผัสวัตถุต่างๆ จะส่งเสริมให้เด็กเกิดการเรียนรู้ได้โดยเฉพาะในเด็กก่อนศึกษา ซึ่งอาศัยการรับรู้เป็นสื่อในการกระตุ้นทางความคิดของเด็กจำเป็นต้องให้เด็กมีโอกาสเคลื่อนไหวและสัมผัสสิ่งต่างๆ ทฤษฎีนี้เป็นประโยชน์ในการจัดเนื้อหาและกิจกรรมทางการเคลื่อนไหว โดยให้เด็กสัมผัสวัตถุต่าง ๆ ที่อยู่รอบๆ ตัวเด็ก ซึ่งช่วยให้เด็กเรียนรู้ในสิ่งใหม่ๆ Piaget's อ้างอิงใน สำนักงานคณะกรรมการประถมศึกษาแห่งชาติ (2523 : 69) ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหว และจังหวะมีอยู่หลายทฤษฎีการเลือกให้ทฤษฎีใดนั้นขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของครูโดยคำนึงถึงความเหมาะสมกับวัยและความแตกต่างของเด็กแต่ละคนเพื่อให้เด็กเกิดการเรียนรู้ที่ดี

กุลยา ตันติผลาชีวะ, (2546 : 114) ได้ให้ข้อเสนอแนะหลักการจัดกิจกรรมการเคลื่อนไหวสำหรับเด็กปฐมวัยไว้ดังนี้

1. กิจกรรมที่ครูให้เด็กกระทำต้องมีลักษณะสร้างสรรค์มากที่สุดแม้แต่จะเป็นกิจกรรมเคลื่อนไหวอยู่กับที่

2. กิจกรรมควรเริ่มต้นการเคลื่อนไหวร่างกายโดยส่วนรวมก่อนแล้วจึงไปส่วนแขนขา ในขณะเดียวกันครูต้องสังเกตและสร้างความเชื่อมั่นให้กับเด็กเรียนรู้ร่างกายและการเคลื่อนไหวของตนเอง

3. ท่าทางของการเคลื่อนไหว ต้องไม่สร้างความยุ่งยากให้กับเด็กเพื่อสร้างความมั่นใจให้กับเด็ก ต้องมีความหมายสำหรับเด็กในการเรียนรู้ โดยเฉพาะการพัฒนาการรับรู้

4. มีบริเวณและพื้นที่สำหรับเด็ก เพื่อให้เด็กมีความคล้องตัวในการเคลื่อนที่ร้างกายทั้งอยู่กับที่ และเคลื่อนที่ เพื่อเด็กจะได้เรียนรู้พื้นที่รอบๆ ตัว รู้จักบริเวณรอบตัวเองและบริเวณรอบข้าง การเคลื่อนไหวสอนให้เด็กเรียนรู้พื้นที่ (Space) สิ่งที่ครูสอนไม่ใช่การสั่งให้เด็กยืน ณ ตำแหน่งที่ครูกำหนด แต่การเรียนรู้พื้นที่คือสิ่งที่ครูบอกเด็กว่าให้หาพื้นที่ที่เด็กๆ กางแขน แกว่งแขน แล้วไม่ชนเพื่อน การบอกเด็กเช่นนี้เป็นการสร้างให้เด็กเรียนรู้กับพื้นที่ที่สัมพันธ์กับเพื่อนนั้นคือรู้จักคำว่า Space.

5. ให้อิสระเด็กในการเคลื่อนไหวตามลักษณะของกิจกรรมการเคลื่อนไหว ซึ่งอิสระนี้หมายถึง การให้เด็กทำตามเสียงดนตรีมากกว่าการทำท่าตามเนื้อเพลงหรือทำตามคำสั่งแต่ให้เด็กรู้จักการสังเกตว่า เมื่อไรควรเคลื่อนไหวและเมื่อไรควรหยุดด้วยตัวของเด็กเอง

สุพิตร สมาหิโต, (2541 : 2) ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการจัดการเรียนการสอนวิชาการเคลื่อนไหวศึกษา (Movement Education) มีดังนี้ คือ

2.1 เพื่อเป็นการช่วยทำให้มีความสามารถในการจัดระบบการทรงตัวและบังคับส่วนต่างๆของร่างกายตนเอง ต่อสภาพการณ์ต่างๆ ที่อยู่รอบตัว

2.2 เพื่อให้คุ้นเคย และมีความสามารถในทักษะต่างๆ ที่จำเป็นต่อการดำเนินชีวิต

2.3 เพื่อเป็นการพัฒนาสมรรถภาพทางกายให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม กับสภาพร่างกายของแต่ละคน

2.4 เพื่อเป็นการพัฒนาพฤติกรรมสิ่งที่พึงปรารถนาของสังคม

2.5 เพื่อให้ยอมรับต่อสภาพความเป็นจริงของตนเอง

2.6 เพื่อให้เกิดความ เพลิดเพลินต่อการใช้เวลาไปกับการเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนไหว

ธรรมนูญ มีสมสืบ, (2547: 1) ได้กล่าวถึงการเคลื่อนไหวร่างกายที่ดีก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการสร้างสมดุลของร่างกายเป็นอย่างดี และสามารถแยกออกเป็นด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ด้านสมรรถภาพทางกาย

1.1 ทำให้กล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกายแข็งแรงมีความคล่องแคล่วว่องไวมีทรวดทรงสม
ส่วน

1.2 ทำให้หัวใจแข็งแรงและหลอดเลือดไม่ตีบตัน เลือดจะไหลเวียนได้สะดวก หัวใจเต้นช้าลงกว่าคนทั่วไป ทำให้เหนื่อยช้าและมีความทนทานมากกว่าปกติ

1.3 ช่วยให้ความสัมพันธ์ของอวัยวะต่างๆ ของร่างกายมีการประสานสัมพันธ์กันได้ดีขึ้น

1.4 เพิ่มประสิทธิภาพความอ่อนตัวของร่างกาย

1.5 มีบุคลิกลักษณะที่ดีเป็นที่สนใจกับผู้ที่ได้พบเห็น

2. ด้านสุขภาพ

2.1 ลดปริมาณไขมันในร่างกาย

2.2 ผ่อนคลายความตึงเครียด นอนหลับได้สนิท

2.3 รับประทานอาหารได้ดี

2.4 ระบบขับถ่ายทำงานได้ดี สามารถขับเหงื่อซึ่งเป็นของเสียออกทางผิวหนังได้มากระบบการขับถ่ายอุจาระและปัสสาวะก็สามารถทำงานได้ดีด้วย

2.5 ทำให้ผิวหนังสดใสอ่อนกว่าวัย

2.6 ทำให้สุขภาพจิตดี

3. ด้านการเล่นกีฬา

3.1 สามารถเล่นได้นาน เหนื่อยช้า ฟื้นคืนสภาพได้เร็ว

3.2 ลดการบาดเจ็บจากการเล่นกีฬาได้เพิ่มขึ้น

3.3 มีความมั่นใจในการเล่นกีฬามากขึ้น

3.4 พัฒนาทักษะกีฬาได้ดีและรวดเร็วขึ้น

จากคำกล่าวข้างต้นพอสรุปได้ว่า จุดมุ่งหมายของการเคลื่อนไหวจะช่วยทำให้มีความสามารถในการจัดระบบการทรงตัว และบังคับส่วนต่างๆ ของร่างกายตนเอง ต่อสภาพการณ์ต่างๆ ที่อยู่รอบตัวสามารถพัฒนาทักษะการเคลื่อนไหวเบื้องต้นได้ดีและสร้างสมดุลสมรรถภาพทางกาย ทางสุขภาพและการเล่นกีฬา

จากทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการที่ได้นำเสนอไว้ดังกล่าวนั้น สรุปได้ว่า พัฒนาการของมนุษย์ตั้งแต่ปฏิสนธิจนกระทั่งเติบโตเป็นผู้ใหญ่ เป็นพัฒนาการที่มีกระบวนการต่อเนื่องมีลำดับขั้นตอน ได้แก่ ทฤษฎีพัฒนาการของกีเซล ทฤษฎีบุคลิกภาพหรือทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ และอิริคสัน ทฤษฎีการเรียนรู้ของบรูเนอร์ ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมของแบนดูรา ทฤษฎีพัฒนาการทางจริยธรรมของโคลเบอร์ก และทฤษฎีพัฒนาการทางสติปัญญาของเพียเจต์ ซึ่งทุกทฤษฎีอธิบายพฤติกรรมของมนุษย์ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป

5.4ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ “วิชาที่ว่าด้วยความสวย ความงาม และความไพเราะ สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เกิดความรู้สึกปีติยินดี อิ่มเอมใจ พอใจ และชื่นชมในสิ่งต่างๆ ที่เข้ามาปะทะ อาจจะเป็นในธรรมชาติเอง หรือที่มนุษย์ผลิตคิดค้นขึ้นโดยมีจุดประสงค์ให้มีความงาม” สุนทรียภาพ “ประสบการณ์ทางความงามเกิดขึ้นจากการได้สัมผัสกับสิ่งที่มีความงาม ความไพเราะ แล้วทำให้เกิดอารมณ์สุนทรีย์ เกิดความ ปิติสุขเพลิดเพลิน” ประสบการณ์ทางความงามมี ๒ ลักษณะ ได้แก่ ประสบการณ์ตรง ซึ่งมีผลต่อการรับรู้คุณค่าสุนทรีย์ได้มากที่สุด และประสบการณ์รอง ส่วนใหญ่ล้วนเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นและไม่มีโอกาสได้ชมของจริง

สุนทรียภาพเป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเกี่ยวกับพัฒนาจิตใจของมนุษย์ เรารับรสสุนทรียะในศิลปะที่จะทำให้จิตใจเบิกบานด้วยการฟังเพลงไพเราะ อ่านวรรณกรรมสูงๆ ดูภาพเขียนรูปปั้นตลอดจนสถาปัตยกรรมอันสวนงามนั้นแหละคือความสูงของสุนทรียภาพ อารมณ์ในสุนทรียะของอารยะจะต้องปรับปรุงอยู่เสมอได้มีผู้กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ ดังนี้

สิทธา พินิจภูวดล และคณะ, (2516 : 30-38) มีความคิดเห็นว่าเห็นว่าทุกคนไม่ว่าชาติใด ภาษาใด ล้วนมีความเห็นพ้องต้องกันว่า “สุนทรียภาพ” เป็นหัวใจของงานศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าสำหรับงานทางด้านวรรณกรรมสุนทรียภาพที่ผู้แต่งหนังสือคำนึงถึงมากที่สุด คือ ศิลปะการแต่งที่เรียกว่า “วรรณศิลป์” หัวใจของศิลปะทั้งหลาย คือ สุนทรียภาพหรือความประณีตงดงาม ได้แก่ ความงามทางภาษา ความงามของเนื้อเรื่อง ซึ่งกลมกลืนรูปแบบความงาม

ตุ้ย ชุมสาย ม.ล, (2516 ; 20-22) ได้กล่าวเกี่ยวกับสุนทรียะ โดยอ้างทัศนะของชาวต่างประเทศว่า วรรณคดีจะต้องมีคุณค่าทางสุนทรียะนั่นถือว่าปฏิกิริยาของคนที่มีต่อวรรณคดีต้องมีปฏิกิริยาของสุนทรียะ (Esthctic Response) และปฏิกิริยาสุนทรียะต้องเป็นปฏิกิริยาสุขารมณ์ ศาสตราจารย์สามท่าน (Mary Rohrberger, Samcul H, Woods and Bernard F, Drkore) นี้ได้กล่าวต่อไปว่า ปฏิกิริยาสุขารมย์ก็มิใช่ว่าจะมีค่านิยมเชิงสุนทรียะไปหมด ศาสตราจารย์สามท่านดังกล่าว ได้กล่าวถึงการมีปฏิกิริยาสุนทรียะไว้อีกอย่างหนึ่งดังนี้ เพื่อที่จะมี ปฏิกิริยากับสิ่งใดจำเป็นที่เราจะต้องอยู่ในสภาพที่จับสิ่งงดงามนั้นได้ นั่นคือเราจะต้องอยู่ในระยะที่ พอเหมาะพอดีจากสิ่งนั้น ภาวะเช่นนั้นเรียกว่า Psychic Distance ดังนั้นการมีปฏิกิริยาสุนทรียะจึงขึ้นอยู่กับระยะทางระยะทางระหว่างผู้ชมและศิลปะอย่างมาก ทั้งในทางจิตใจและร่างกาย

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน, (2523 : 192)ได้กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง คำ Estherics ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยความงามหรือศิลปะ หรือเป็นวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติและศิลปะเดิมที ดร.ปรีดี พนมยงค์ ได้บัญญัติศัพท์ เรียกว่า “ลาวัลย์วิทยา” แทนคำว่า Aesthetics ในภาษาอังกฤษเป็นคนแรก แต่คำนี้ไม่ติดในภาษาไทยทั้งศัพท์บัญญัติคำนี้มีความไพเราะและมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษมาก ต่อมาท่านศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนจึงได้บัญญัติคำว่าสุนทรีศาสตร์ขึ้นมาแทนคำหนึ่งและได้นิยมใช้คำนี้ติดต่อกันมาจนกระทั้งทุกวันนี้ สิ่งที่เรียกกันว่าสุนทรยีภาพหรือศาสตร์นั้น พวกกรีกสนใจศึกษามานานแล้วตั้งแต่สมัยของเพลโต สิ่งที่นำมาศึกษากัน ได้แก่ ศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร คุณค่ากับความงามสัมพันธ์กันอย่างไร เป็นต้น

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา, (2551 : 55-57) อธิบายว่า สุนทรียะ จะเป็นศัพท์บาลีหรือสันสกฤตก็ได้สุนทรียะหรือสุนทรี ต่างก็เป็นคำคุณศัพท์ขยายนาม ซึ่งแปลว่า “งาม” เมื่อลงทรียะปัจจัยก็ยังออกมาในรูปคำคุณศัพท์หรือคำวิเศษณ์ หรืออาจใช้เป็นคำนามก็ได้ ทรียะ แปลว่า “พึง หรือพึงเห็นว่างามควรเห็นว่างาม” ความงามของภาษาโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการประพันธ์และที่เป็นวรรณคดีนั้นขึ้นอยู่กับเสียง ไม่ใช่มองดูด้วยสายตาเฉยๆ มันจะเด่นเพียงใดขึ้นอยู่กับเสียงที่อ่านออกมา

จะเห็นว่าคนโบราณสามารถอ่านเสียงคำประพันธ์ได้ไพเราะ ความหมายก็ต้องบริบูรณ์ไม่ใช่ความหมายคลุมเครือฉะนั้นเขาจึงเน้นมากในเรื่องคำกับความหมายอลังการ

ดวงมน จิตร์จำนงค์, (2527 : 5-18) ได้กล่าวเกี่ยวสุนทรีภาพว่า สุนทรียภาพเป็นศัพท์บัญญัติแทน Aesthetics ในภาษาอังกฤษซึ่งตรงกับความงามในภาษาไทย ซึ่งไม่ใช่ความงามในภาษาของคนทั่วไปในชีวิตประจำวัน เราประเมินค่าความงามกันด้วยความรู้สึกชอบ ไม่ชอบอันเป็นส่วนตัว ความงามเนื่องจากเหตุผลทางธรรมชาติโดยเฉพาะทางด้านจิตวิทยาและทางวัฒนธรรม สุนทรียภาพ มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ เพราะศิลปะถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจ ความคิด และประสบการณ์จากผู้ หนึ่งไปยังอีกผู้หนึ่ง ศิลปะเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังอันเร้าอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ เห็นได้ว่าวรรณคดีซึ่งก็คือศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์นั้นสามารถให้ “สัมผัสที่ลึกซึ้งและรุนแรง” และ “กระทบให้เกิดอารมณ์ทุกข์และสุข” สุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะก็คือสิ่งที่เรียกว่า “ความจับ ใจ” นั่นเอง ภาษาในวรรณคดีและสุนทรียภาพในภาษานั้นเป็นสิ่งที่สอดคล้องข้องเกี่ยวกันอย่างแนบแน่นด้วยเหตุว่า สุนทรียภาพเป็นเรื่องของคุณภาพแห่งศิลปะภาษาที่มีสุนทรียะจะเกิดความไพเราะและความนึกคิดและอารมณ์ประสมกัน

ศรีวิไล ดอกจันทร์, (2529 : 128-129) มีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะซึ่งสรุปได้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่างๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความเหมาะสมกับความงาม เพราะมีจิตใจรับรู้และชื่นชนมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจ นั้นจำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ

สรุปได้ว่าสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวกับความงามและสิ่งที่เป็นความงามในธรรมชาติ และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยเฉพาะสิ่งที่สร้างขึ้น รวมไปถึงประสบการณ์ คุณค่าความงามและมาตรฐานในการวินิจฉัยว่าอะไรงาม อะไรไม่งาม รวมไปถึงการค้นหาความหมายของความพึงพอใจทางสุนทรียะ ลักษณะวัตถุวิสัยและจิตวิสัยของความงาม ธรรมชาติของความงามกำเนิดและธรรมชาติของแรงกระตุ้น ให้เกิดการสร้างสรรค์งาน

ทฤษฎีแห่งความงาม (Aesthetics Theory) เป็นเรื่องที่ถกกันมาในทางสุนทรียศาสตร์ อีกอย่างหนึ่งก็คือ ตำแหน่งของความงามหรือความงามอยู่ที่ไหน

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538 : 2-3) กล่าวว่า ความงามไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัย ก็ยังคงเป็นเรื่องที่ทำให้เกิดทฤษฎีความงามขึ้นหลายทฤษฎี ดังนี้

ความงามเป็นสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่างๆ ล้วนแล้วแต่มีความงามเอง เช่น สวยเพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความ

สนใจในวัตถุนั้นก็เป็นความงามของวัตถุนั้นเองด้วยนานาทัศนะของนักปรัชญาทั้งหลาย บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีท่านหนึ่งก็คือ อริสโตเติล ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์สุนทรียธาตุมีการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้น ความงามของวัตถุเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่างรูปทรงสีสันสัดส่วนที่ประกอบเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน มีความสมดุลจึงมีความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน แนวคิดตามทฤษฎีที่กล่าวคือ การที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใดจิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม

สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความงาม เป็นสิ่งที่จิตสัมผัสและแปลความในเชิงบวกที่ส่งผลให้ผู้ที่ได้สัมผัสรู้สึกอิ่มเอมยินดีไปกับสิ่งนั้น โดยเฉพาะผู้ชมที่จะมีความรู้สึกชื่นชมไปกับบทบาททางการแสดงของพระเอกละครรำได้จะต้องมีองค์ประกอบของความงามที่สมดุลทุกด้าน อาทิ บุคลิกภาพของผู้แสดงเป็นพระเอกละครรำ เครื่องแต่งกาย ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวบนเวทีที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับบทบาททางการแสดงซึ่งเป็นสิ่งที่จะส่งเสริมให้พระเอกละครรำมีความสมบูรณ์แบบในการแสดง

5.5 ทฤษฎีแห่งความสำเร็จ

จากการศึกษาความหมายของความสำเร็จ พบว่า มีผู้ให้ความหมายของความสำเร็จไว้ ดังนี้

นิตย์ สัมมาพันธ์,(2546 : 10) กล่าวว่า ความสำเร็จ หมายถึง ความสามารถขององค์กรที่ตั้งแผนปฏิบัติงานและการดำเนินการตามแผนอย่างมีประสิทธิภาพจนบรรลุความสำเร็จตามเป้าหมาย

พวงรัตน์ เกสรแพทย์และดุษฎี โยแหลา, (2546 : 21) กล่าวว่า ความสำเร็จ หมายถึง ความสามารถในการบรรลุตามเป้าหมายที่ตั้งไว้ด้านการบริหาร ด้วยการดำเนินงานอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล

อานันท์ ชินบุตร, (2554) กล่าวว่า ความสำเร็จ หมายถึง ความสามารถในการวางแผนการปฏิบัติงาน การตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ให้บรรลุตามที่ตั้งไว้

สรุปได้ว่า ความสำเร็จ หมายถึง ความสามารถในการดำเนินกิจกรรมให้บรรลุตามที่วางแผนการจัดการ การดำเนินการตามแผนอย่างมีประสิทธิภาพ และใช้ทรัพยากรอย่างมีประสิทธิภาพจนบรรลุผลสำเร็จตามเป้าหมายอย่างมีประสิทธิผล

ทฤษฎีความสำเร็จ (Achievement Needs (nAch)) เมคเคลแลนด์ (McClelland,1953) มีความเชื่อว่า มนุษย์เรามุ่งจะกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้สำเร็จลุล่วงไป เมคเคลแลนด์ ได้สร้างแบบทดสอบเพื่อแยกประเภทของมนุษย์ออกเป็นพวกที่มีความต้องการความสำเร็จสูงต่ำเรียกว่า ThematicApprecptionTest (TAT) TAT จะประกอบด้วยภาพต่างๆ ภาพเหล่านี้ จะไม่มีคำบรรยายกำกับไว้ ผู้ทดสอบจะเป็นผู้บรรยายว่าภาพเหล่านั้นเกี่ยวกับสิ่งใดหรือคนในภาพนั้นมีความรู้สึกอย่างไร เช่น ภาพวาดหนึ่งมีเด็กหนุ่มกำลังพรวนดินกลางทุ่งนาที่ปลายนามีพระอาทิตย์กำลังจะลับขอบฟ้าแสดงถึงเวลาเย็น ผู้ทดสอบจะต้องบรรยายว่าเด็กหนุ่มคนนั้นมีความรู้สึกอย่างไร คำบอกเล่าของผู้ทดสอบจะได้รับการตีความจากผู้ตัดสินว่า เขามีแรงจูงใจในความสำเร็จสูงหรือต่ำ โดยได้รับการเปรียบเทียบคำตอบของผู้ทดสอบต่างๆ เช่น ถ้าผู้ทดสอบเล่าว่า หนุ่มผู้นั้นกำลังเสียใจว่าพระอาทิตย์กำลังตกดิน ซึ่งหมายความว่าเขาไม่สามารถปลูกต้นไม้ให้เสร็จสิ้นในวันนี้ได้ ในขณะเดียวกันมีผู้ทดสอบอีกผู้หนึ่ง บรรยายว่า หนุ่มคนนั้นดีใจว่าพระอาทิตย์ตกและเขาจะได้พักผ่อนเสียที จะได้ดื่มเหล้าสรวลเสเฮฮาบ้าง จากข้อมูลดังกล่าว ผู้ทดสอบคนที่หนึ่ง จะได้รับการตีความว่า เขามีแรงจูงใจในความสำเร็จสูง และผู้ทดสอบคนที่สอง จะได้รับการตีความว่า เขามีแรงจูงใจในความสำเร็จต่ำ ลักษณะของบุคคลที่มีแรงจูงใจในความสำเร็จสูง McClelland,1947 อ้างใน Privacy Policy, (2564 : ออนไลน์) ได้เก็บรวบรวมลักษณะต่างๆ ดังนี้ บุคคลผู้มีแรงจูงใจในความสำเร็จสูงจะต้องเป็นคนที่

1. ชอบทำงาน ที่มีระดับยากปานกลาง เป็นงานที่ไม่ยาก หรือง่ายเกิน ความสามารถของเขา ในการทดลองชิ้นหนึ่ง ให้ผู้รับการทดลอง โยนเกือกม้าใส่ห่วงที่ปักกับดิน ผลปรากฏว่า บุคคลมีแรงจูงใจสองลักษณะ คือ แรงจูงใจในความสำเร็จสูงและต่ำ มีการปฏิบัติ ที่แตกต่างกัน พวกที่มีแรงจูงใจสูง จะเลือกระยะห่าง จากหลักพอสมควรที่เขาสามารถ จะโยนเกือกม้า เข้าหลักได้ เขาจะไม่ยืน ใกล้หรือไกล เกินไป แต่จะยืนให้ห่างมาก เท่าที่เขาจะพยายามโยน ให้เข้าได้ ส่วนพวกแรงจูงใจด้านนี้ต่ำ มักเลือกยืนใกล้ๆ ให้ใส่เกือกม้าได้ง่ายๆ หรือยืนไกลๆ จนไม่สามารถโยนเข้าได้

2. ชอบได้รับการตอบสนอง ต่อผลงานทันที ที่ผลสำเร็จ เพื่อจะได้วัดประเมินผลงานความก้าวหน้า ของเขา และจะวัดตาม กฎเกณฑ์ที่บ่งเฉพาะ

3. ชอบที่จะทำสิ่งใดแล้ว ทำให้สำเร็จไป และเขามักมีความสนใจ ในงานนั้น ๆ มีการตอบสนอง ความต้องการภายใน (Intrinsic Reward) งานนั้น ควรน่าสนใจและท้าทาย

4. เมื่อเลือก และมีจุดมุ่งหมายแล้ว จะต้องทำจนสำเร็จลุล่วงไป เขาอาจ จะมีลักษณะเงียบ ไม่ยุ่งเกี่ยวกับ คนอื่นมากนัก เขารู้ถึงว่า ความสามารถของเขานั้นจริง ๆ มีแค่ไหน ไม่ใช่คิดเองว่า เขามีความสามารถ มีแค่นั้นแค่นี้

เนื่องด้วย ลักษณะของผู้มีแรงจูงใจสูง ในความสำเร็จ มักจะเป็น ประโยชน์ต่อองค์กร และเอกบุคคล McClelland ได้สร้างกลุ่มฝึกบุคคล เพื่อเป็นพวกที่มีแรงจูงใจสูง ขึ้นในหมู่ นักบริหาร ซึ่งเขามีจุดมุ่งหมายดังนี้

1. สอนให้ผู้ร่วมงาน รู้วิธีการคิด พูด และกระทำ คล้ายกับพวกที่มีแรงจูงใจสูง ด้านความสำเร็จ

2. ให้ผู้ร่วมงานรู้จัก ตัวเองมากขึ้น ตามความเป็นจริง รู้จักความสามารถที่แท้จริง ของตน

3. สร้างสรรค์ให้ผู้ร่วมงานได้เรียนรู้ เกี่ยวกับความหวังของผู้อื่น ความสามารถ ความ กลัว ความผิดพลาด ล้มเหลว และความสำเร็จของผู้อื่นและตนเอง โดยให้บุคคลเหล่านี้มีประสบการณ์ ทางอารมณ์ร่วมกัน

เมคเคลแลนด์ ได้รับความสำเร็จในการสร้างกลุ่มฝึกฝนความสำเร็จ ให้ผู้จัดการ แต่ ผลของการฝึกนี้ ยังสามารถยืนยันได้ว่า ผู้จัดการเหล่านี้ มีแรงจูงใจในความสำเร็จจริงหรือไม่ หรืออาจ เพราะ ตำแหน่งในงานของเขาเป็นตัวกำหนดข้อผิดพลาดของทฤษฎีนี้คือ การตีความข้อมูลจากการ เล่าบรรยายภาพของผู้ทดสอบ การตีความข้อมูลเหล่านี้ขึ้นอยู่กับความเชื่อของผู้ตีความ ฉะนั้นผู้ ทดสอบจะมีแรงจูงใจสูงหรือต่ำ ขึ้นอยู่กับคำบรรยายของตนสอดคล้องกับความคิดความเชื่อของผู้ ตีความทางใด

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

5.1 งานวิจัยในประเทศ

อรวรรณ ขมวัฒนา, (2530 : 17) ได้ศึกษารำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุง รัตนโกสินทร์ ได้อธิบายถึงความสำคัญของผู้กำกับในด้านการแสดงละครท่ารำไทยไว้ในงานวิจัย พบว่า การเปลี่ยนแปลงของท่ารำไทยมีน้อยเพราะส่วนมากจะยึดมั่นในแบบที่ได้รับมาจากครูผู้ถ่ายทอดอย่าง แน่นแฟ้น ฉะนั้น กล่าวโดยสรุปได้ว่า ไม่มีการแปลงในด้านลักษณะท่ารำไทย แต่ลักษณะท่ารำของตัว ละครจะดีขึ้นหรือไม่อยู่ในรูปแบบของการแสดงละครว่าได้ผู้กำกับหรือผู้บริหารที่มีความรู้ในเรื่องนี้แค่ ไหน

ชมนาด โสภณ, (2531 : 45-49) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพ นาฏศิลป์ไทย โดยศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย พัฒนาการ

ของการจัดการศึกษาและอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรกเป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระหรืออย่างไม่เป็นทางการ ได้แก่ การจัดการศึกษาในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและ ขุนนาง และสำนักของสามัญชน เป็นการจัดการศึกษาอย่างอิสระ โดยยึดถือการศึกษาในราชสำนักเป็นแบบอย่าง ประเภทที่ 2 เป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนแบบสากล หรืออย่างเป็นทางการ มีการกำหนดจุดหมายของการจัดการศึกษา วิธีเข้าศึกษา และคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอนปริมาณเวลาและคุณวุฒิทางการศึกษาตลอดจนเงินเดือนที่จะได้รับเพื่อสำเร็จการศึกษาแล้วพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย แบ่งออกได้เป็น 3 ยุคได้แก่ ยุคที่ 1 การศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ. 1800 - 2452) มีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและประดับบารมีแล้วพัฒนาขึ้นเป็นการอาชีพ โดยรับผู้เข้าศึกษาทั้งชายและหญิงตั้งแต่วัยเยาว์ แต่สตรีจะสงวนไว้เฉพาะในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น การถ่ายทอดความรู้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของครูเป็นหลัก ด้วยวิธีการให้ปฏิบัติเลียนแบบอย่างครูและจดจำแบบมุขปาฐะสืบต่อกันมา ยุคที่ 2 ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453 - 2478) มีการฟื้นฟูการศึกษาขึ้นใหม่ในราชสำนัก และสำนักเจ้านาย ด้วยการจัดการศึกษาแบบระบบโรงเรียน แต่ยังคงใช้วิชาการศึกษาแบบเก่า ในขณะเดียวกันพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้นำรูปแบบของการละครตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ ทำให้ความสนใจในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยลดความสำคัญลงไป โดยหันไปนิยมตามแบบอย่างตะวันตกสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ยุคที่ 3 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถานบันการศึกษา (พ.ศ. 2478 - 2529) การจัดการศึกษาได้พัฒนามาสู่ระบบสากลอย่างสมบูรณ์อยู่ในความควบคุมของรัฐบาล โดยรับบุคคลทั่วไปเข้าศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษา เป็นการจัดการศึกษาที่มุ่งให้ผู้เรียนได้รู้กว้าง หลักสูตรแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ผลิตนาฏศิลปินและผลิตครูนาฏศิลป์ ผู้สำเร็จการศึกษาจะเข้ารับราชการมากกว่าประกอบอาชีพอิสระ อิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, (2537 : 260) ได้ศึกษาจารีตในการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม พบว่า การตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายใน ผู้แสดงจะต้องพยายามถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ออกมาเป็นท่าทางประกอบการตีบท ว่ากันว่าจะต้องไม่แสดงความรู้สึกทางสีหน้า ลักษณะการตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายใน จะเน้นที่ท่วงท่า ลีลา ซึ่งประกอบด้วยอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดตามบทบาทในเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ การตีบทประเภทนี้จัดว่าเป็นประเภทที่มีความยาก ผู้ที่จะตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายในนี้ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์สั่งสมไว้มาก จึงจะสามารถตีบทประเภทนี้ได้เข้าถึงอารมณ์ของผู้ชม

สมรัตน์ ทองแท้, (2538: 333) ได้ศึกษาระบำในการแสดงโขนกรมศิลปกร พบว่า ระบำในการแสดงโขนของสัตว์มีลักษณะของส่วนใหญ่ที่มีท่ารำเลียนแบบมาจากธรรมชาติของสัตว์ที่มีอยู่จริง และจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ท่าเอง ซึ่งก็สามารถให้ความรู้สึกสมจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของเครื่องแต่งกายจะบ่งบอกอย่างชัดเจนในลักษณะของสัตว์นั้นๆ ที่สำคัญความสามารถในเชิงนาฏศิลป์ที่เป็นประดิษฐ์ท่ารำสามารถปรับปรุงท่าทางธรรมชาติของสัตว์มาผสมผสานกับท่าทางนาฏศิลป์จนทำให้เป็นระบำชุดพิเศษขึ้นมา

เนาวรัตน์ เทพศิริ, (2539 : 154) ได้ศึกษาเครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ พบว่า การสร้างเครื่องแต่งตัวละครนั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องของวัสดุที่ใช้และวิธีการสร้างอย่างต่อเนื่องมาเป็นลำดับ ทั้งในการสร้างเครื่องประดับนุ่งห่ม การสร้างเครื่องประดับศีรษะ และการสร้างเครื่องประดับต่างๆ ซึ่งในการสร้างเครื่องนุ่งห่ม สิ่งที่สำคัญที่สุด ได้แก่ ขนาดของชิ้นส่วนเครื่องนุ่งห่ม รองลงมาได้แก่ วัสดุที่ใช้ในการปัก รวมทั้งวิธีปักด้วย

พหลยุทธ กนิษฐบุตร, (2545 : 239) ได้ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของคุณครูจตุพร รัตนวราหะ พบว่า กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบทบาททศกัณฐ์ ของครูจตุพร ที่สะสมประสบการณ์การแสดงเหล่านี้ จากการเป็นนักเรียนนาฏศิลป เป็นครูและเป็นศิลปิน จนเมื่อถึงระยะเวลาที่ความรู้ความสามารถ ประกอบกับความพร้อมทั้งคุณวุฒิและวัยวุฒิ รวมถึงร่างกายและจิตใจมีความสมบูรณ์เต็มที่ ครูจตุพรก็จะปฏิบัติกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเอง ถึงแม้ว่าท่ารำทั้งหลายจะได้รับการถ่ายทอดมาจากโบราณจารย์ก็ตาม แต่เมื่อปฏิบัติจนเกิดความชำนาญและผ่านประสบการณ์การแสดงหลายๆ ครั้ง ก็จะทราบถึงศักยภาพ ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำให้สวยงามตามแบบของตนเอง จนทำให้เป็นแอกลักษณ์เฉพาะบุคคล ที่มีความแตกต่างกันออกไป และลอกเลียนแบบได้ยาก

สมพิศ สุขริพัฒน์, (2539 ; 184) ได้ศึกษาการแสดงละครพันทางของ เสรี หวังในธรรมพบว่า จากแนวคิดของนายเสรี หวังในธรรม มีการดัดแปลงปรับปรุงจากละครพันทางของเดิมบ้าง เช่น เครื่องแต่งกาย แม้ว่ายึดตามแบบของกรมศิลปากรก็ตาม แต่นายเสรี หวังในธรรม ได้ดัดแปลง คือ เพิ่มความหรูหราด้วยการปักดิ้นเงินทอง เครื่องประดับและสีสันของเครื่อง จัดตามฐานะของตัวละครและมีความโดดเด่น ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงยังคงยึดตามแบบกรมศิลปากรแต่มีส่วนแตกต่าง

บำรุง คำเอก, (2547 : 143) ได้ศึกษาอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้อธิบายถึงอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่มีต่อนาฏกรรมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น พบว่า อินเดียเป็นบ่อเกิดแห่งอิทธิพลที่สำคัญของนาฏกรรมไทย อิทธิพลจากอินเดียมีมาโดยทางตรงและอ้อม เช่น ได้รับอิทธิพลสืบทอดจากชาติต่างๆ ในภูมิภาคเดียวกันด้วย เช่น

ขอม ชวา มาอีกทอดหนึ่ง และรับตรงมาจากอินเดียใต้ในยุคฟื้นฟูแห่งรัตนโกสินทร์ต้นต้นที่เห็นได้ชัด คือ การรับเอารามายณะซึ่งเป็นคัมภีร์ศาสนามาเป็นสรรณคดี และกลายเป็นนาฏกรรมและบทละครที่สำคัญในยุคนี้ อิทธิพลด้านนาฏกรรมนั้น ได้รับมาจากวรรณคดีสันสกฤตเช่นกัน ถึงแม้จะดัดแปลงลักษณะตัวละครบ้างเพื่อให้เข้ากับวัฒนธรรม แต่ก็ยังคงลักษณะแนวคิดแบบอุดมคตินิยม คือ ตัวละครนั้นจะแบ่งออกเป็นฝ่ายธรรมมะและอธรรมอย่างเห็นได้ชัด

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, (2547 : 307) ได้ศึกษาการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม พบว่า การแสดงอารมณ์ถือว่าเป็นหัวใจของการดำเนินเรื่อง ตามบทบาทของตัวโขนแต่ละตัว มิใช่การออกมาจับระบำรำฟ้อนแล้วสามารถส่งสายตาหรือโปรยยิ้มได้อย่างเสรี แม้โขนจะต้องแสดงบทบาทและอารมณ์ตามท้องเรื่อง แต่โขนก็มีข้อจำกัดในเรื่องการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางอารมณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะตัวโขนพระรามมีกฎระเบียบเคร่งครัดมาก

กุสุมา รักษมณี เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิต, (2548 : 108) ได้ศึกษาแนวคิดเรื่องศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย พบว่า ค่านิยมเรื่องเพศสถานะ เพศสถานะมีความหมายเกี่ยวเนื่องกับบริบททางสังคมที่กำหนดพฤติกรรม สถานภาพและบทบาทหน้าที่ของหญิงและชายให้แตกต่างกัน นอกเหนือจากความแตกต่างด้านกายภาพ สังคมมีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวทาง ประพฤติปฏิบัติของบุคคลที่องอยู่กับเพศสถานะ โดยมีคำสำคัญในการควบคุมหรือโน้มน้าวชายและหญิงยึดถือว่าเป็นศักดิ์และสถานะของตน และต้องประพฤติปฏิบัติตนตามศักดิ์และสถานะนั้น เช่น ลูกผู้ชาย สุภาพบุรุษ ลูกผู้หญิง กุลสตรี เป็นต้น คุณลักษณะที่พึงประสงค์และเป็นที่คาดหวังจากสังคม สำหรับผู้ชายและผู้หญิงนั้นแตกต่างกัน ดังจะเห็นได้ทางหนึ่งจากพฤติกรรมและความคิดของตัวละครในวรรณกรรมไทย คุณลักษณะที่ให้ผู้ชายมีเกียรติยศศักดิ์ศรี ได้แก่ การเป็นผู้มีความสามารถในการปกป้องคุมครองบุคคลหรือสิ่งที่อยู่ในอาณาพิทักษ์ (ขอบเขตอำนาจและความรับผิดชอบว่าต้องพิทักษ์รักษา)ของตน และการเป็นผู้มีความสามารถในการต่อสู้ ส่วนลักษณะที่ทำให้ผู้หญิงมีเกียรติยศศักดิ์ศรี ได้แก่ ความรักนวลสงวนตัว อาจกล่าวได้ว่าผู้ชายมีหน้าที่ปกป้องตนเองและผู้อื่น ส่วนผู้หญิงมีหน้าที่ปกป้องตนเองเท่านั้น

5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

งานวิจัยในต่างประเทศที่เกี่ยวข้อง เอกสารและงานวิจัยในต่างประเทศ ที่ผู้วิจัยมีความเห็นว่ามีความเชื่อมโยงหรือ เกี่ยวข้องกับกลวิธีการแสดงบทบาทพระรามของธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีดังต่อไปนี้

Broun Marion, (1976) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา การศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำ การละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่างๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหว ส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ

Casillan BR., (1997) ได้วิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้นข้อกำหนดในการศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบการเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอนนักเรียนด้วยเพลงแจ๊สที่ได้ประดิษฐ์ขึ้น ด้วยสไตล์การเต้นต่าง ๆ นานาที่รวมกันคุณภาพเข้าถึงอารมณ์ที่แตกต่าง ซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบถึง ความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นการเต้นที่น่าสนใจ

Kittisak kerdarunsuksri, (2001) ได้ศึกษา The Transposition of Traditional Thai Literature intoModern Stage Drama : the Current Development of Thai Theatre พบว่า การละครไทยในยุคก่อนปี 1990 มีการนำวรรณกรรมดั้งเดิมมาใช้เป็นบทละครเวทีสมัยใหม่เพียงเล็กน้อย ผลงานที่โดดเด่นในช่วงนั้น ได้แก่ รักที่ต้องมนตรา และ ลอดิลกราช ซึ่งทั้งสองเรื่องนั้นดัดแปลงมาจากวรรณกรรมดั้งเดิมเรื่องเดียวกัน คือ ลิลิตพระลอ ในช่วงปี 1990 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการรณรงค์เรื่องวัฒนธรรมไทย ผู้จัดละครเวที ส่วนใหญ่จะกลับไปให้ความสนใจกับรากเหง้าวัฒนธรรมของตน โดยมุ่งหวังที่จะให้ผลงานละครของตนเข้าถึงผู้ชมเป็นจำนวนมากได้ การนำวรรณกรรมดั้งเดิมมาดัดแปลงเป็นละครเวทีแบบสมัยใหม่ จึงเป็นรูปแบบการแสดงที่โดดเด่นในยุคนั้น โดยผู้จัดการแสดงจะนำเนื้อหาดั้งเดิมมาปรับให้เข้ากับบริบทของสังคมสมัยใหม่เพื่อให้เข้าถึงผู้ชมให้มากขึ้น นอกจากนี้การเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอวรรณกรรมแบบดั้งเดิมยังช่วยให้ผู้จัดละครเวทีได้ทำให้การนำเสนอเนื้อหาของเรื่องมีสีสันมากขึ้น สิ่งที่จะเห็นได้จากการแสดงละครทั้งแบบดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ คือความโดดเด่นของละครซึ่งมีเนื้อหาจากวรรณกรรมแบบดั้งเดิม โดยจะเห็นได้จากเครื่องแต่งกายและการออกแบบฉากดนตรีและเพลง รวมถึงลีลาการเต้น และการร่ายรำ (Dance) อาจกล่าวได้ว่า การเปลี่ยนรูปแบบของวรรณกรรมแบบดั้งเดิมในยุค 1990 นับเป็นจุดเปลี่ยนของการแสดงละครเวทีของไทย

Twatchai Narkwong, (2002 : 208) ศึกษาความมุ่งหมายของการเรียนดนตรีในระหว่างไทยกับต่างประเทศพบว่า สาขาวิชาต่าง ๆ ด้านรูปแบบการวิเคราะห์และการปฏิบัติจะส่งเสริมซึ่งกันและกัน โดย Shannon Rose Riley ได้ชี้ให้เห็นว่า ทั้ง Authentic Movement และ Butoh นั้น เป็นรูปแบบของการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างจินตภาพกับการแสดงท่าทาง ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกันทั้ง 2 รูปแบบ โดยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องการให้ความสำคัญกับการหายใจ วิธีการแสดงท่าทางโดยไม่มีการเตรียมล่วงหน้า (improvisation) ซึ่งทั้ง 2 รูปแบบ เน้นการแสดงความรู้สึก การรับรู้ในการแสดงท่าทางมากกว่าการที่จะบอกว่าการแสดงนั้นเหมือนอะไร แต่จะต่างกันที่เทคนิคในการนำเสนอ ซึ่งสำหรับ AM นั้น จะเน้นการแสดงท่าทางเพื่อสร้างเกิดจินตภาพ ส่วน Butoh นั้น จะมีการสร้างภาพในจินตนาการไว้แล้ว แล้วจึงจะแสดงท่าทางออกมาเพื่อให้เห็นภาพนั้น ๆ ความหมายของภาพ (Image) ตามที่ผู้วิจัยได้อ้างอิงถึงในงานวิจัยนี้ ได้กล่าวไว้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ 1) perceptual images เป็นภาพที่เกิดจากการรับรู้จากการแสดงท่าทางในส่วนต่างๆ ได้แก่ กล้ามเนื้อ อวัยวะ รวมถึงความสัมพันธ์ของคนที่มีต่อสภาพแวดล้อมนั้น และ 2) recalled images ซึ่งเป็นภาพจากความทรงจำหรือภาพที่จินตนาการขึ้นมา ซึ่งมักจะเกิดจากความทรงจำหรืออาจจะเกิดจากการมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับภาพในความทรงจำอื่น

Brown K and Couler P, (1976 : 128) ได้ศึกษาเรื่องการยอมรับหรือการสร้างพฤติกรรมใหม่ของคน ใน สังคม ต้องอาศัยปัจจัยสำคัญหลายอย่างเช่น ความเชื่อในศักยภาพของคนที่จะพัฒนาสังคมและ สิ่งแวดล้อม การเปิดใจกว้างที่จะรองรับสิ่งใหม่ หรือประสบการณ์ใหม่ความมุ่งมั่นที่ จะก้าวเดินไปสู่ ความสำเร็จของตนเองและลูกหลาน การรู้คุณค่าของการเปลี่ยนแปลงและการวางแผน รวมทั้ง การมี อิสระเสรีในการคิดหรือกระทำสิ่งใหม่ๆ

Amolwan Kiriwat, (2006) ได้ศึกษา KHON : Masked Dance Drama of The Thai EpicRamakien พบว่า โขน เป็นการแสดงในราชสำนักซึ่งมีประวัติความเป็นมายาวนานนับ ร้อยปี เป็นการแสดงที่อาศัยองค์ประกอบด้านศิลปะหลายแขนง อาทิ ละคร ระบำ การแสดงท่าทางและดนตรีเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะประณีตละเอียดละออ รวมถึงศิราภรณ์ และศีรษะโขน ซึ่งเป็นลักษณะที่โดดเด่นของการแสดงประเภทนี้ นอกจากนี้ โขนเป็นการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะตัวโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำศิลปะแขนงต่างๆ มารวมกันเพื่อแสดง เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณคดีที่ดัดแปลงมาจากวรรณกรรมเรื่อง รามายณะ ของอินเดีย รามเกียรติ์ เป็นเรื่องที่กล่าวถึง พระราม ซึ่งคือ พระนารายณ์จุติลงมา โดยมีพลลิงเป็นทหารคอยช่วยเหลือ เพื่อนำพระมเหสี คือ นางสีดา ซึ่งถูก

ทศกัณฐ์ลักพาตัวไปกลับคืน เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นถึงความเชื่อที่ว่า ธรรมะย่อมชนะอธรรม เมื่อจะนำวรรณคดีเรื่องนี้ ไปแสดงโขน จำเป็นต้องปรับให้มีความเหมาะสม ฉะนั้นจึงอาจจะมีรามเกียรติ์ของไทยในหลายๆ รูปแบบ บทที่ปรับเพื่อใช้ในการแสดงโขนนั้น จะแตกต่างจากต้นฉบับเดิม และจะมีความสำคัญต่อการแสดงละคร คือ สิ่งที่นักเขียนประพันธ์ขึ้น บทละคร คือ แผนที่การนำทางเข้าสู่ผลงานชิ้นนั้นๆ การละคร คือ กลุ่มของการแสดงท่าทางต่างๆ ที่มีลักษณะเฉพาะ โดยมีนักแสดงเป็นผู้สื่อสารศิลปะการแสดง การแสดงเป็นกิจกรรมที่หมายรวมทั้งถึงผู้ชม และผู้แสดงในการแสดงโขน นักแสดงจะแสดงท่าทางประกอบบทร้อง ซึ่งบรรยายเรื่องราว โดยนักร้องและวงปี่พาทย์ บทบรรยายประกอบด้วย 2 ลักษณะ คำพากย์ซึ่งเป็นบทบรรยายในลักษณะร้อยกรองและเจรจา ซึ่งเป็นบทสนทนาในลักษณะร้อยแก้ว ผู้แสดงจะมี 4 ประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ และลิงนักแสดงจะต้องมีร่างกายแข็งแรง เพราะจะต้องถ่ายทอดกระบวนท่ารบและท่าทางในการต่อสู้อันเป็นลักษณะของการแสดงโขนที่สำคัญวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์เปรียบเสมือนมรดกทางวรรณกรรมของไทย นักเรียนจะได้เรียนรู้ วัฒนธรรม ค่านิยม วิถีชีวิต รวมถึงการเรียนรู้วิธีการอ่าน การเขียน และความเข้าใจในสุนทรียทางวรรณกรรมของวรรณคดีเรื่องนี้ ในขณะที่การฝึกหัดโขน ทำให้นักเรียนได้เรียนรู้ความมีระเบียบวินัยและการทำงานเป็นกลุ่ม นอกจากนี้ วรรณคดีเรื่องดังกล่าว ยังได้นำเสนอหลักธรรมทางพุทธศาสนาผ่านตัวละครต่างๆ โดยแสดงให้เห็นว่า หากผู้ใดใช้ชีวิตด้วยความมีปัญญา ระเบียบวินัย และคุณธรรมความดี ผู้นั้นย่อมจะมีชีวิตที่เปี่ยมด้วยความสงบสุข

Chun Mi Hyun, (1999 : 60-144) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำ การเต้นพื้นเมืองได้ เปลี่ยนแปลงไปโดยเพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์ การเต้นในมหาวิทยาลัยเชยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Phillip B. Zarrilli., (2011 : 224-271) ได้ศึกษา Psychophysical Approaches and Practices inIndia : Embodying Processes and States of “Being-Doing” พบว่า งานเขียนนี้กล่าวถึง กระบวนการและการฝึกการสวมบทบาทการแสดงโดยใช้แนวทาง กาย-จิต (Psychophysical) ในการ แสดงของเมือง Kerala ประเทศอินเดีย โดยผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง นักเต้น และผู้ฝึกโยคะและ ศิลปะป้องกันตัว รวมทั้งการศึกษาวรรณกรรมและเอกสารวิชาการร่วมสมัยต่างๆ ของอินเดีย ระหว่างปี 1976-2003 โดยเมื่อปี 2003 ผู้เขียนได้สัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam และ Kathkali เกี่ยวกับความ คิดเห็น ความเข้าใจ วิธีการเรียนการสอนในแวดวงของเขา

เหล้านั้น โดยในเนื้อหาได้กล่าวถึงการสัมภาษณ์นักแสดง Kutiyattam ที่ประสบความสำเร็จ ชื่อ USHA NANGYAR ซึ่งได้มีนักแสดงและผู้ออกแบบการแสดง ชื่อ Gitanjal Kolanad มาขอคำแนะนำวิธีการแสดงที่เธอจะต้องแสดงในการแสดงเดี่ยวที่จะต้องแสดงถึงการแปลงกาย (จากตัวละครหนึ่งไปเป็นอีกตัวละครหนึ่ง) เป็น Goddess

Shannon Rose Riley, (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้นๆ ว่า การสร้างจินตภาพ โดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้น ๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลายๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพ ในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น

Clark Mary and Clement Crip, (1997) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำวรรณคดีอินเดียทางทิศเหนือ ในลักษณะการรำที่เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน hindi ตามประวัติศาสตร์ อิทธิพลของการรำบทบาทของการรำบทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการรำไปตามเพลงและคำพรรณนาโดย การวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิ และการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคลิกผู้รำ

รามเกียรติ์ เป็นเรื่องที่กล่าวถึง พระราม ซึ่ง คือ พระนารายณ์จุติลงมา โดยมีพลลิงเป็นทหารคอยช่วยเหลือเพื่อนำพระมเหสี คือ นางสีดา ซึ่งถูกทศกัณฐ์ลักพาตัวไปกลับคืน เนื้อเรื่องแสดงให้เห็นถึงความเชื่อที่ว่าธรรมะย่อมชนะอธรรม เมื่อจะนำวรรณคดีเรื่องนี้ไปแสดงโขนจำเป็นต้องปรับให้มีความเหมาะสม ฉะนั้นจึงอาจจะคล้ายรามเกียรติ์ของไทยในหลายๆ รูปแบบ บทที่ปรับเพื่อใช้ในการแสดงโขนนั้นจะแตกต่างจากต้นฉบับเดิม และจะมีความสำคัญต่อการแสดง : ละคร คือ สิ่งที่นักเขียนประพันธ์ขึ้น บทละคร คือ แผนที่การนำทางเข้าสู่ผลงานชิ้นนั้นๆ : การละคร คือ กลุ่มของการแสดง ท่าทางต่างๆ ที่มีลักษณะเฉพาะ โดยมีนักแสดงเป็นผู้สื่อสารศิลปะการแสดง : การแสดงเป็นกิจกรรมที่หมายรวมทั้งถึงผู้ชมและผู้แสดง

สรุปจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้สามารถวิเคราะห์ถึงประวัติความเป็นมาของโขนรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่มีความสำคัญต่อสังคมวัฒนธรรม ตลอดจนรูปแบบการแสดงที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผลเชื่อมโยงทำให้เกิด อัตลักษณ์ทางศิลปะการแสดง บทบาทต่าง ๆ ในสังคม ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษากลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ โดยใช้ทฤษฎีประกอบกับข้อมูลหลักในวิเคราะห์ และการศึกษาเอกสาร วีดีทัศน์ ข้อมูลภาคสนามที่จะสามารถเป็นปัจจัยสำคัญในการศึกษาเกี่ยวกับ อัตลักษณ์ศิลปะการแสดงได้

อย่างชัดเจน อันจะนำไปสู่เป้าหมายแห่งความสำเร็จทางสุนทรียภาพ ในเชิงอัตลักษณ์ทางศิลปะการแสดงในระดับสากลต่อไป นอกจากนี้ยังทำให้ผู้วิจัยได้เห็นวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงในด้านบุคลิก ลักษณะนิสัยใจคอ การดำรงชีวิต ค่านิยม อุดมคติ ซึ่งเป็นประโยชน์ในการเข้าใจสภาพการณ์ที่แสดงอัตลักษณ์ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้อย่างสุขมนุ่มลึกและเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์หลักการตีบท เพื่อถ่ายทอดออกมาสู่การแสดงด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างสมจริง นอกจากข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยเลือกที่จะใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตลอดจนผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจาก ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งข้อมูลที่ได้เมื่อนำมาประมวลสรุปแล้วมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับประกอบการวิเคราะห์ข้อมูล เพราะรูปแบบกาถ่ายทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นกระบวนการเรียนรู้จากประสบการณ์ตรง โดยมีผู้รับและผู้ถ่ายทอดในกระบวนการฝึกปฏิบัติ จนเกิดทักษะความชำนาญเฉพาะบุคคล ที่จะนำไปสู่การวิเคราะห์หลักการตีบทของตัวพระเอก โดยใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ได้ผลการวิจัยที่มีความละเอียด ชัดเจน และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นการวิจัยโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Document) และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ซึ่งมีขอบเขตและขั้นตอนวิธีการดำเนินการศึกษาดังนี้

1. ขอบเขตของการวิจัย

1.1 เนื้อหาการวิจัย

1.2 วิธีการวิจัย

1.3 ระยะเวลาการวิจัย

1.4 พื้นที่การวิจัย

1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

2. วิธีดำเนินการวิจัย

2.1 เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

2.3 การจัดทำข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตของการวิจัย

1.1 เนื้อหาการวิจัย

1.1.1 เพื่อศึกษาประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการถ่ายทอดความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงและบทบาทสำคัญ

1.1.2 เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2 ระเบียบวิธีวิจัยในการวิจัย เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

1.3 ระยะเวลาในการวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยในภาคสนาม ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2563 เป็นต้นไป

1.4 พื้นที่วิจัย พื้นที่ที่ผู้วิจัยได้เลือกสำหรับทำการวิจัยในครั้งนี้ คือ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.5 ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกประชากรกลุ่มตัวอย่างในการศึกษากลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดังนี้ โดยเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อเก็บข้อมูล ดังนี้

1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทพระรามในการแสดงโขน

2. กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยแบ่งเป็นกลุ่มเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

2.1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและสำคัญ เกี่ยวกับองค์ความรู้การรำลักษณะพิเศษ การถ่ายทอด การสืบทอด สามารถที่จะให้ข้อมูลได้เที่ยงตรงโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้

2.1.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์โขน - ละคร(ศิลปินแห่งชาติ)

1) นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2552

2) นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. 2554

3) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

2.1.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ด้านนาฏศิลป์โขน

1) นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต

2) นายฉันทวัฒน์ ชูแหวน นาฏศิลปินอาวุโส

3) นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลปินอาวุโส

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informant) ประกอบด้วย กลุ่มศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้รับการถ่ายทอดจาก ธีรเดช กลิ่นจันทร์ โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้ สำนักการสังคีต 3 คนได้แก่

1) อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น นาฏศิลปินชำนาญการ

2) อาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ นาฏศิลปินชำนาญการ

3) อาจารย์ชัยกิจ ช่างต่อ นาฏศิลปินปฏิบัติงาน

2.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ได้แก่ นักเรียน นักศึกษา ประชาชนทั่วไป จำนวน 10 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจเพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการวิจัย

1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) ใช้สัมภาษณ์ตามความมุงหมายของการวิจัย รายละเอียดดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างเพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ ประกอบด้วย 3 ชุดแต่ละชุดมี 2 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้นาฏศิลปินชำนาญงาน ขั้นตอนการถ่ายทอดกลวิธีการแสดง ลักษณะเฉพาะของการรำบทบาทพระราม และวิธีการถ่ายทอดท่ารำ ของครูและแนวทางการพัฒนา

2. แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง สัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎี และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก จากนาฏศิลปินที่เป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้เรื่อง กลวิธีการแสดงและลักษณะพิเศษในการรำ นักเรียน นักศึกษาเพื่อหา

คำตอบถึงเทคนิคกลวิธีต่าง ๆ ในการรำแล้วนำมาสังเคราะห์องค์ความรู้ในการพัฒนาองค์ความรู้บทบาทพระราม ต่อไป

3. แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพทั่วไป การดำเนินชีวิตประจำ การดำเนินกิจกรรมในการฝึกปฏิบัติ วิธีการแสดงบทเวที และเหตุการณ์ทั่วไป นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องเข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ของ อาจารย์ธรีเดช กลิ่นจันทร์ กับกลุ่มผู้รู้แบบมีส่วนร่วม โดยใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ยึดหลักข้อมูลให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการศึกษา ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

การเก็บข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Documentary Research) กับเนื้อหาด้านการถ่ายทอด การรำเทคนิคพิเศษจารีตแบบแผน กลวิธีของนาฏศิลปิน ในการสังเคราะห์เพื่อพัฒนาองค์ความรู้บทบาทพระราม เป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้ ทั้งที่เป็นภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ จากหนังสือ ตำรา บทความ สารคดี รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ หนังสือพิมพ์ จดหมายเหตุ อินเตอร์เน็ต

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสังเกต สัมภาษณ์และฝึกการรำเชิงปฏิบัติการอย่างใกล้ชิด เพื่อจะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น

2. การจดบันทึก (Field Note) โดยดำเนินการบันทึกทุกครั้งและใช้เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการบันทึกข้อมูลช่วยเพิ่มเติมรายละเอียด เช่น กล้องถ่ายรูป กล้องวีดีโอ เทปบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์โน้ตบุ๊ค ฯลฯ

3. การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย และกรอบแนวคิดของการวิจัย การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. นำข้อมูลมาตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องของข้อมูลตามประเภทของเนื้อหาความมุ่งหมาย และนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ให้เรียบร้อย เพื่อง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2. สรุปข้อมูลจากเครื่องมือแต่ละกลุ่ม

3. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายของการศึกษาเชิงพรรณนา หลังจากที่มีการกระทำข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาตรวจสอบแบบสามเส้า (Data Triangulation) แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพ การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) เพื่อเป็นการตรวจพิสูจน์ความถูกต้อง ความเที่ยงตรงของข้อมูล ซึ่งจะมีการตรวจสอบ ทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านข้อมูล ด้านผู้ศึกษาวิจัย ด้านทฤษฎี และด้านการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือการตรวจสอบข้อมูลด้านสถานที่ ด้านเวลา และด้านบุคคล เพื่อตรวจสอบว่า ด้านสถานที่ ข้อมูลจากต่างที่กันจะเหมือนกัน หรือไม่ด้านบุคคล ถ้าผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่

3.2 ด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) คือการตรวจสอบว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนตัวผู้เก็บข้อมูล และเป็นข้อมูลเรื่องเดียวกัน

3.3 ด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่า ถ้าผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีต่างกันจากเดิม จะทำให้การตีความหมายข้อมูลแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด

3.4 ด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือการใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างกันในการเก็บข้อมูลเรื่องเดียวกัน เช่น ใช้การสังเกตคู่กับการสัมภาษณ์

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงบทพระรามของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลของการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามประกอบการสัมภาษณ์ การสังเกต มาเรียบเรียงผลการศึกษา ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นี้ ผู้วิจัยได้มีการศึกษาข้อมูลการวิจัยเชิงลึกจากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง รวมไปถึงการฝึกปฏิบัติจริง พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความต่างๆ รวมไปถึงการสืบค้นจากสื่อเทคโนโลยี และนำข้อมูลที่ได้มีวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อใช้ประมวลผลในครั้งนี้ คือ

ตอนที่ 1 เพื่อศึกษาอัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในด้านการศึกษา กระบวนการถ่ายทอดความรู้ ความสามารถทางด้านการแสดง และบทบาทสำคัญ

1.1 ประวัติธีรเดช กลิ่นจันทร์

1.2 กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด

1.3 ความสามารถด้านการแสดง

1.4 บทบาทสำคัญที่ได้รับ

ตอนที่ 2 เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.1 กระบวนท่ารำ

2.2 กระบวนท่ารบและการขึ้นลอย

2.3 ลักษณะการใช้อาวุธ

2.4 การแสดงอารมณ์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ตอนที่ 1. อัตชีวประวัติของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การแสดงโขนของประเทศไทย เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ และภูมิปัญญาทางด้านศิลปะการแสดงผ่านกระบวนท่ารำ บทร้อง บทพากย์ ดนตรี ตลอดจนกระบวนการฝึกฝน และที่ขาดไม่ได้อีกประการสำคัญ คือ การถ่ายทอดอารมณ์และบทบาทของผู้แสดงสู่ผู้ชมได้อย่างสมจริง ซึ่งการแสดงโขนของประเทศไทยนี้มีตัวละครเด่นๆ คือ ตัวละครฝ่ายยักษ์ ตัวละครฝ่ายลิง และตัวละคร ฝ่ายพระ โดยเฉพาะ “พระราม” ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นพระเอกของเรื่อง ซึ่งมีบุคลิกลักษณะนิสัยเป็นพระเอกในอุดมคติ คือ รูปงาม เป็นคนดี รักเดียวใจเดียว ฯลฯ ฉะนั้นผู้ที่จะได้รับบทบาทพระรามซึ่งเป็นพระเอกนี้จะต้องได้รับการถ่ายทอด และผ่านกระบวนการฝึกฝนจนเกิดความเชี่ยวชาญในบทบาทของพระราม และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกในบทนั้นๆ ได้อย่างสวยงามและเกิดความประทับใจ

ในการจัดการแสดงโขนของกรมศิลปากรนั้น มีผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการรับบทบาทพระรามมากมายหลายคน เมื่อกล่าวถึงพระรามของกรมศิลปากรในยุค (พ.ศ. 2550 - 2563) ศิลปินในวงการโขนจะเห็นพ้องต้องกันว่าต้องเป็น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งเป็นผู้มากด้วยความสามารถ สามารถแสดงบทบาทพระรามได้ทุกตอนและเป็นที่ยอมรับจากบรมครูผู้ถ่ายทอดศิลปิน และผู้ชมที่ได้ชมการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นอย่างดี สมควรที่จะได้รับการยกย่องและศึกษาอัตชีวประวัติ ในด้านประวัติ ด้านการศึกษา ด้านกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดความสามารถในการแสดง และบทบาทที่สำคัญ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 22ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

1.1 ประวัติส่วนตัว

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เกิดเมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2512 เป็นบุตรของ นายเมือง กลิ่นจันทร์ นางหมากดิบ กลิ่นจันทร์ ถือกำเนิดในครอบครัวของชาวบ้านทั่วไปมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย ประกอบอาชีพค้าขายและเกษตรกร มีพี่น้องร่วมบิดา – มารดา เดียวกันจำนวนทั้งสิ้น 5 คน ดังนี้

1. เด็กชายมะเดื่อ กลิ่นจันทร์
2. นางวราภรณ์ วะราโภ
3. นางวัลภา ริยาพันธ์
4. นายธีรเดช กลิ่นจันทร์
5. นายพิสิษฐ์ กลิ่นจันทร์

ครอบครัวกลิ่นจันทร์อาศัยอยู่ร่วมกันด้วยความอบอุ่นและมีความสุข ในบ้านเลขที่ 46 หมู่ 1 ตำบล บางคู้ อำเภอ ท่าวุ้ง จังหวัด ลพบุรี 15150 ปัจจุบัน(พ.ศ.2564) ธีรเดช กลิ่นจันทร์ รับราชการ ในตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ช่วงชีวิตในวัยเด็ก ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นเด็กบ้านนอกที่มีคุณลักษณะสุภาพเรียบร้อย แต่แฝงไว้ด้วยความซุกซนและอยากรู้อยากเห็น ตระกูลของบิดา มาจากครอบครัวชาวนา

และมารดามาจากตระกูลค้าข้าว ได้รับการอบรมเลี้ยงดูด้วยหลักของการใช้เหตุและผล ประกอบความมีระเบียบวินัย และความรับผิดชอบต่อตนเอง รู้จักเสียสละต่อพี่น้องและบุคคลรอบข้าง เมื่ออายุได้ 2 ขวบ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้มีโอกาสในการเดินทางโดยขบวนรถไฟจากจังหวัดลพบุรี ไปพักอยู่กับญาติของมารดาในเมืองหลวง (กรุงเทพมหานคร) ในทุกช่วงเวลาของการปิดภาคเรียนบ่อยครั้งจวบจนเติบโต นับเป็นประสบการณ์สำคัญของชีวิตในแง่มุมหนึ่งที่ได้สัมผัสสภาพแวดล้อม และการใช้ชีวิตของชาวเมือง โดยเฉพาะการได้เข้าชมการแสดงโขนซึ่งเป็นมโหรสพชั้นสูงของประเทศไทย ณ โรงละครแห่งชาติ นับเป็นนัยสำคัญของการพัฒนาบุคลิกภาพและจิตใต้สำนึก ความเข้าถึงศิลปะอย่างมีรสนิยม โดยเฉพาะกับการได้รับการซึมซับเรื่อง การร้อง การรำ จากการฝึกหัดของ นางละไม้ เพื่อนบ้านของมารดา ซึ่งเดิมมีอาชีพเป็นนักแสดง นาฏดนตรี (ลิเก) คุณครูละม้ายหรือป้าม้ายของเด็กๆ เริ่มฝึกหัดศิลปะการร่ายรำโดยมีวัตถุประสงค์หลัก เพื่อหารายได้ให้กับลูกหลานในชุมชน ซึ่งเป็นชุดการแสดงง่ายๆ อาทิ การแสดง ชุด พม่ารำขวาน หรือการแสดง ชุด ระบำไก่ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นในการเรียนรู้เรื่องการแสดงออกประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายในด้านนาฏศิลป์แบบพื้นบ้าน ด้วยบุคลิกที่มีความเชื่อมั่น ไม่เคอะเขินและแสดงออกด้วยความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติอย่างสมวัย อีกทั้งได้ร่วมกิจกรรมของสถานศึกษาในระดับประถมศึกษา

ภาพประกอบ 23 ธีรเดช กลิ่นจันทร์และครอบครัว

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

1.1.1 ประวัติด้านการศึกษา

1.1.1.1 ระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้น

ในช่วงระหว่างปีพ.ศ. 2519 - 2524 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เข้ารับการศึกษาที่โรงเรียนท่าวุ้งวิทยา (ครูเมือง) ในระดับ ประถมศึกษาชั้นปีที่ 1 - 5 และโรงเรียนวัดวิหารขาว (อนุบาลท่าวุ้ง) ระดับชั้นประถมศึกษาชั้นปีที่ 6 โดยมักจะได้รับโอกาสเป็นตัวแทนนักเรียนในการขับร้องหน้าชั้นเรียนและการแสดงความสามารถในการร่ายรำตามบทเรียนต่างๆ ในรายวิชาสร้างเสริมลักษณะนิสัย (การขับร้องและดนตรี-นาฏศิลป์) โดยการสอนและควบคุมจาก คุณครูอุดมลักษณ์ แสงวิโรจน์ ซึ่งเป็นคุณครูใหญ่ของโรงเรียนวัดวิหารขาวในขณะนั้น นอกจากประสบการณ์ในชั้นเรียนแล้ว ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังได้แสดงทักษะและความสามารถด้านต่าง ๆ ที่เป็นกิจกรรมของโรงเรียนเป็นประจำ อาทิ การนำสวดมนต์หน้าเสาธง ผู้นำกองเชียร์ในงานกีฬา ฯลฯ

1.1.1.2 ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น

ในปีพ.ศ. 2525 – 2527 จากการได้รับการอบรมเลี้ยงดูอย่างดีจากครอบครัว ที่สนับสนุนส่งเสริมในการตัดสินใจทุกย่างก้าวของชีวิต ทำให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สามารถสอบเข้าศึกษาต่อในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ณ โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยครูเทพสตรี (สาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี) นับโรงเรียนที่มีชื่อเสียงเป็นอย่างมากแห่งหนึ่งในจังหวัดลพบุรีและเป็นที่ยอมรับในด้านคุณภาพการศึกษา ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงได้รับการอบรมให้มีทักษะในการเรียนเชิงวิชาการที่เข้มงวด ส่งเสริมให้มีระเบียบในการคิดการวิเคราะห์ และมีนิสัยรักการอ่าน เมื่อมีเวลาว่างจึงเลือกวิธีในการผ่อนคลายการเรียน ด้วยการเข้าห้องสมุดและอยู่ในมุมหนังสือที่เกี่ยวข้องกับนิทานพื้นบ้าน นิทานชาดก วรรณคดี และเทพนิยายต่างๆ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นการสร้างเสริมจินตนาการ ซึ่งเป็นพื้นฐานของอาชีพในอนาคตที่ไม่อาจคาดคิดได้ว่าจะได้ใช้ความรู้ด้านนี้ในเวลาต่อมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการที่ได้รับการฝึกหัดในการปฏิบัติวิชานาฏศิลป์ไทยในชั้นเรียนอีกครั้ง จาก อาจารย์ชนิกา วัฒนะคีรี อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเทพสตรี เป็นโอกาสที่ได้รับการฝึกปฏิบัติด้านกระบวนท่ารำที่ถูกกำหนดด้วยหลักสูตรในสมัยนั้น อาทิ รำฝรั่งรำเท้า รำวงมาตรฐาน ระบำนกเขามะราปี ฯ ด้วยการที่สืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษที่มีหลายเชื้อชาติจึงทำให้มีลักษณะที่โดดเด่น ทำให้มีโอกาสรับคัดเลือกให้แสดงในงานวันสำคัญต่างๆ ของโรงเรียนอยู่หลายต่อหลายครั้ง อาทิเช่น งานวันพ่อแห่งชาติ งานวันแม่แห่งชาติ งานวันเด็กแห่งชาติ งานวันลอยกระทง งานวันขึ้นปีใหม่ ซึ่งจากกิจกรรมในวัยเด็กได้กลับกลายเป็นการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านการแสดงไปทีละเล็กทีละน้อย ทำให้เกิดความมั่นใจและรักในศาสตร์ด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไปโดยไม่รู้ตัว ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เริ่มศึกษาวิชานาฏยศิลป์อย่างจริงจังเมื่อครั้งเรียนอยู่ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี โดยเส้นทางการเลือกศึกษาทางศาสตร์สายนี้เริ่มต้นจากมัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1 - 3 ที่โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยครูเทพสตรีซึ่งเป็นโรงเรียนสายสามัญ

และในขณะนั้นต้องมีการเลือกหลักสูตรแผนการเรียนว่าจะเลือกศึกษาในสายวิทย์หรือสายศิลป์ แต่ด้วยความชอบทางด้านศิลปะประจวบเหมาะกับที่ในขณะนั้นวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้ทำการเปิดการเรียนการสอนเพิ่มเติมในส่วนภูมิภาคที่จังหวัดลพบุรี จึงตัดสินใจสมัครสอบเพื่อเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีในระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 ซึ่งถือว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นนักเรียนรุ่นที่ 2 เข้าศึกษาตั้งแต่การก่อตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเลยก็ว่าได้

1.1.1.3 ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย

นับตั้งแต่ที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เข้ารับการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี และได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏยศิลป์ไทย (โขนพระ) ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้เรียนรู้และได้รับการปลูกฝังทักษะและประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์มาโดยตลอด ซึ่งจุดเริ่มต้นของการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและได้รับบทบาทฝ่ายตัวพระของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นั้น ในช่วงแรกก่อนเริ่มเรียนอาจารย์ผู้ใหญ่จะเป็นผู้คัดเลือกให้เหมาะกับบทบาทและสรีระรูปร่างตามความเหมาะสมของนักเรียน ไม่ว่าจะเป็น ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ กล่าวว่า คุณครูสยามรัฐ กำไลนาค ได้เป็นผู้เห็นแววของตนเองและได้เป็นผู้คัดเลือกให้ศึกษาในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย(โขนพระ) และเป็นครูโขนพระคนแรกที่ฝึกหัดท่าเบื้องต้นและถ่ายทอดกระบวนท่ารำต่างๆ โดยวิธีการคัดเลือกนั้นก็ยึดตามหลักการคัดเลือกผู้เรียนวิชานาฏยศิลป์ไทย(โขนพระ) มีหลักการคัดเลือกโดยดูจากสรีระทางร่างกาย รูปร่าง บุคลิกภาพของนักเรียน จึงถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาวิชานาฏยศิลป์ไทยอย่างจริงจังของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในครั้งเมื่อยังกำลังศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีนั้น ในวิชาปฏิบัติทักษะนาฏยศิลป์ไทยจะเรียนทุกวันจันทร์ - ศุกร์ วันละ 3 ชั่วโมง และนอกเหนือจากวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทยแล้ว ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังได้เลือกเรียนวิชาโทในสาขาวิชาคีตศิลป์ไทย ซึ่งได้รับคำแนะนำจากอาจารย์สยามรัฐ กำไลนาค อาจารย์ผู้สอนวิชานาฏยศิลป์ไทย สาขาโขนพระ ซึ่งจะได้เป็นการต่อยอดในการเรียนทักษะนาฏยศิลป์ไทย เมื่อเราเข้าใจในการร้องจนสามารถร้องได้ก็จะสามารถรำออกมาได้ดี รู้จังหวะ รู้ท่วงทำนองเพลงในการเอื้อนของเพลงนั้นๆ อีกทั้งยังเป็นการต่อยอดในการแสดงละครที่ต้องอาศัยทักษะความรู้ความสามารถของผู้แสดงที่จะต้องใช้กระแสเสียงในการขับร้องประกอบการแสดงอีกด้วย (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2563 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 24 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ขณะที่กำลังศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ขณะที่กำลังศึกษาอยู่ระดับชั้นประกาศณียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 นอกเหนือจากการเรียนในชั้นเรียนร่วมกับเพื่อนๆ แล้ว เมื่อมีเวลาว่างหลังจากการเรียน ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ชอบนั่งดูเวลาที่มีการซ้อมการแสดงของพี่ๆ ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงในงานต่างๆ หรือเข้าห้องสมุดของวิทยาลัยฯ อ่านหนังสือเพื่อเพิ่มเติมความรู้ให้กับตอนเอง และหลักเลิกเรียนในทุกๆ วัน ตนเองก็จะกลับมาทบทวนท่ารำที่คุณครูสอนในชั่วโมงเรียน เพื่อให้เกิดความชำนาญและพร้อมที่จะรับความรู้ในวันต่อๆ ไปอยู่เสมอ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีโอกาสได้รับคัดเลือกจากอาจารย์ผู้ใหญ่ให้แสดงในงานและกิจกรรมต่างๆ ของวิทยาลัยฯมากมาย ชุดการแสดงที่ได้ออกแสดงเล่นครั้งแรกในฐานะตัวแทนนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี คือ การแสดงชุดเถิดเทิงซึ่งต้องเดินทางจากจังหวัดลพบุรีมาแสดงที่กรุงเทพฯ ณ กรมประชาสัมพันธ์ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เอง ก็รู้สึกตื่นเต้นและดีใจมาก จากนั้นก็ได้ออกแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมกับทางวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีมาโดยตลอด

และในช่วงระดับชั้นกลางปีที่ 2 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้มีโอกาสแสดงโขนเป็นครั้งแรก และบทบาทที่ได้รับครั้งแรกนั้น ได้รับคัดเลือกจากอาจารย์ผู้ใหญ่ให้แสดงในบทบาทพระรามในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ รู้สึกดีใจและภาคภูมิใจมาก นับเป็นจุดเริ่มต้นในการสร้างกำลังใจและพัฒนาศักยภาพของตนเองให้พัฒนาดียิ่งๆ ขึ้นไป ในสมัยนั้นถ้ามีการแสดงโขนเมื่อไหร่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็จะถูกคัดเลือกให้ได้รับบทบาทพระรามอยู่เสมอ จะมีครั้งหนึ่งที่ได้แต่งยืนเครื่องสีเหลืองก็ตอนรำถวายพระพรสิบสองสิงหาคม เนื่องในงานวันแม่แห่งชาติ นอกจากนั้นที่จำความได้ก็จะได้แต่งกายยืนเครื่องสีเขียวมาโดยตลอด ในระหว่างที่กำลังศึกษาที่

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการดูแลเอาใจใส่จากคุณครูทุกท่าน นับตั้งแต่เริ่มตั้งไข่ (เพลงช้าเพลงเร็ว) ซึ่งครูแต่ละท่านจะคอยเคี่ยวเข็ญ ให้ตั้งใจฝึกฝนซ้ำแล้วซ้ำเล่า กลับไปบ้านก็จะต้องฝึกฝนอยู่สม่ำเสมอเพื่อให้คุ้นชินและเกิดความชำนาญ ซึ่งมารดาก็ได้จัดหากระจกมาไว้ให้ตนเองได้ใช้ในการฝึกซ้อม ถือได้ว่าเกิดจากความชอบและความขยันส่วนตัว ซึ่งมีแรงผลักดันที่คอยช่วยส่งเสริม กระตุ้น และสนับสนุนจากทางครอบครัวเป็นอีกแรงสำคัญหนึ่งด้วย เมื่อมีความแม่นยำในเพลงช้า - เพลงเร็วแล้ว ครูก็จะสอนเพลงที่ต้องเรียนตามหลักสูตร เช่น เพลงเชิด - เสมอ เพลงแม่บทใหญ่ เพลงแม่บทเล็ก เพลงกราวตรวจพล และเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น ร่วมไปถึงเพลงต่างๆ ที่จำเป็นต้องใช้ในการแสดง สำหรับช่วงเวลาที่มีโอกาสได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวแทนนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีออกแสดงในโอกาสต่างๆ ถือเป็นช่วงเวลาแห่งความสุขทั้งของครูและของตัวเอง ลูกศิษย์แต่ละคนที่ได้รับคัดเลือกก็จะที่มุ่งมั่น ตั้งอกตั้งใจที่จะได้แสดง ไม่ว่าจะเป็นตัวพระเอกหรือตัวประกอบอื่นๆ ครูก็จะมีความสุขกับการได้จัดเตรียมดูแลเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ร่วมไปถึงการแต่งหน้า ทำผม และอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง เรียกได้ว่าดูแลสมบูรณ์พร้อมตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ภาพความสมบูรณ์ของครูจะผ่านออกมาจากแววตาที่เปล่งประกายพร้อมด้วยรอยยิ้มอันอิ่มเอม เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นลงซึ่งภาพแห่งความประทับใจนี้ก็จะมีให้เห็นอยู่เนืองๆ แม้ในบางครั้ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะรู้ว่าตนยังทำการแสดงได้ไม่ดีนัก แต่ก็จะมีสีหน้าและแววตาแห่งความเมตตาของคุณครูคอยปลอบประโลมให้รู้สึกชุ่มชื่นและมีกำลังใจ ทำให้ตัวของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ หมั่นพัฒนาฝึกฝนศักยภาพของตัวเองให้ดียิ่งๆ ขึ้นไป และนี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ รู้สึกรักและผูกพันกับศาสตร์ในการเรียนสาขานาฏยศิลป์ไทยอย่างลึกซึ้งและจริงจัง (ธีรเดช กลิ่นจันทร์.2563 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 25 สัมภาษณ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

เมื่อครั้งที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เข้ารับการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี และได้รับการถ่ายทอดทักษะวิชาความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (โขนพระ) จนสำเร็จการศึกษาชั้นสูงปีที่ 2 (อนุปริญญาปีที่ 1 – 2) ซึ่งขณะนั้น นางวัฒนา โกศินานนท์ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ประสานให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นครูอัตราจ้างของสถานศึกษา เพื่อปฏิบัติการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) เป็นอีกช่วงหนึ่งที่ได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการปฏิบัติงานการสอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีโอกาสได้ปฏิบัติงานด้านการแสดงร่วมกับ ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี ซึ่งท่านเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการเสริมทักษะ ความรู้ และกลวิธีต่างๆ จากประสบการณ์ตรงในด้านการแสดงที่ได้รับถ่ายทอดองค์ความรู้จากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปที่สืบทอดจากราชสำนักของกรมศิลปากร โดยได้กรุณาถ่ายทอดกระบวนการ ขั้นตอน ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาตลอดจนกลวิธีในการแสดงบทบาทของตัวละคร โดยเฉพาะจารีตทางการแสดงในบทบาทพระราม อย่างละเอียดถี่ถ้วน ส่งเสริมให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เติมเต็มกระบวนการในการ สืบทอดจารีตดังกล่าว จนเป็นที่ไว้วางใจให้ถ่ายทอดบทบาทพระราม ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ อีกหลายชุด/ตอน ออกแสดงในโอกาสและกิจกรรมสำคัญภายในจังหวัดลพบุรี และจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกิจกรรมงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ณ เวทีกลาง เขตพระราชฐานชั้นนอก พระนารายณ์ราชนิเวศน์ อำเภอเมืองลพบุรี จังหวัดลพบุรี มาอย่างต่อเนื่อง ด้วยความมุ่งมั่นในการเรียนและการฝึกปฏิบัติตลอดจนพรสวรรค์อันเป็นคุณสมบัติที่เป็นเลิศด้านนาฏศิลป์ไทยของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงทำให้มีพัฒนาการในด้านทักษะในการร่ายรำที่ได้มาตรฐาน ประกอบความสามารถในด้านการเรียนเชิงวิชาการที่แม่นยำ ทำให้สามารถสอบเข้าบรรจุรับราชการในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 ปฏิบัติการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ณ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 26 การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2563)

1.1.1.4 ระดับชั้นอุดมศึกษา

ด้วยความมุ่งมั่นที่จะเพิ่มพูนความรู้ให้กับตนเอง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เข้ารับการศึกษาต่อในสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ ตลอดระยะเวลา 2 ปีที่เข้ารับการศึกษาจากสถาบันการศึกษาแห่งนี้ก็มีโอกาสได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทพระรามในงานสำคัญๆ หลายต่อหลายครั้ง นอกเหนือจากบทบาทพระรามยังได้รับคัดเลือกให้แสดงในการแสดงชุดเบ็ดเตล็ดชุดต่างๆ อีกด้วย ทำให้ตนเองรู้สึกว่า สถาบันการศึกษาแห่งนี้นอกจากจะผลิตครูทางด้านนาฏยศิลป์แล้วยังผลิตศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ที่มีความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ตลอดจนความรู้ทางด้านวิชาการเองก็ไม่ด้อยไปกว่าสายวิชาชีพ จนในปีพ.ศ. 2537 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล และได้เข้าศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกเหนือจากเรื่องการเรียนแล้ว ในเรื่องของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในนามศิลปินกรมศิลปากรก็ไม่ได้ทิ้งการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังสามารถบริหารจัดการเวลาสำหรับเรื่องการเรียนและหน้าที่ของตนเองที่ได้รับมอบหมาย จนในปีพ.ศ. 2545 สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโท จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อการศึกษาไม่มีการหยุดยั้ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้ขรับการศึกษาต่อในระดับปริญญาเอกที่ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม แม้ว่าหน้าที่ที่รับผิดชอบ

ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในฐานะนาฏศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ที่ต้องออกเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏยศิลป์ไทยทั้งในประเทศและต่างประเทศก็ยังมีอย่างต่อเนื่อง แต่ด้วยความเพียรพยายาม มุ่งมั่น ตั้งใจ ใฝ่เรียน ทำให้สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาเอก เมื่อพ.ศ. 2559 จากคณะศิลปะกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คุณวุฒิที่ได้รับ	**ปีที่สำเร็การศึกษา**	**ชื่อสถานศึกษา**
ประถมศึกษาปีที่ 1 - 5	2519 – 2523	โรงเรียนท่าวุ้งวิทยา (ครูเมือง) ตำบลบางคู้ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี (ปิดกิจการเมื่อปี 2523)
ประถมศึกษาปีที่ 6	2524	โรงเรียนวัดวิหารขาว (อนุบาลท่าวุ้ง) ตำบลบางคู้ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี
มัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 ประกาศนียบัตรมัธยมศึกษาตอนต้น	2525 – 2527	โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยครูเทพสตรี (สาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี) ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี
มัธยมศึกษาปีที่ 4 - 6 (ชั้นกลาง) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง	2528 – 2530	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี
ชั้นสูงปีที่ 1 – 2 (อนุปริญญาปีที่ 1 - 2) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.)	2531 – 2532	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี
ปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.)	2536 – 2537	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คณะนาฏดุริยางคศิลป์(นาฏศิลป์ไทย) กรุงเทพมหานคร
ปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (ศศ.ม.)	2544 – 2545	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์ไทย)
ปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.)	2555 – 2559	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม คณะศิลปกรรมศาสตร์ (การวิจัยทางศิลปกรรม)

ตาราง 2 แสดงการศึกษาของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

1.1.2 ด้านการทำงาน

หลังจากที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สำเร็จการศึกษาในระดับชั้นสูงปีที่ 2 (อนุปริญญา) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) ในปีพ.ศ. 2532 ซึ่งขณะนั้น นางวัฒนา โกศินานนท์ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ประสานให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นครูอัตราจ้าง ของสถานศึกษา เพื่อปฏิบัติการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) เป็นอีกช่วงหนึ่งที่ได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านการปฏิบัติงานการสอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีโอกาสได้ปฏิบัติงานด้านการแสดงร่วมกับ ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี ซึ่งท่านมีบทบาทสำคัญในการเสริมทักษะ ความรู้ และกลวิธีต่างๆ จากประสบการณ์ตรงในด้านการแสดงที่ได้รับถ่ายทอดองค์ความรู้จากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ที่สืบทอดจากราชสำนัก ของกรมศิลปากร โดยได้กรุณาถ่ายทอด กระบวนการ ขั้นตอน ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา ตลอดจนกลวิธีในการแสดงบทบาทของตัวละคร โดยเฉพาะจารีตทางการแสดงในบทบาทพระรามอย่างละเอียดถี่ถ้วน ส่งเสริมให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เติมเต็มกระบวนการในการสืบทอดจารีตดังกล่าว จนเป็นที่ไว้วางใจให้ถ่ายทอดบทบาทพระราม ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ อีกหลายชุด/ตอน ออกแสดงในโอกาสและกิจกรรมสำคัญภายในจังหวัดลพบุรี และจังหวัดใกล้เคียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกิจกรรมงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ณ เวทีกลาง เขตพระราชฐานชั้นนอก พระนารายณ์ราชนิเวศน์ อำเภอเมืองลพบุรี จังหวัดลพบุรี มาอย่างต่อเนื่อง

ด้วยความมุ่งมั่นในการเรียนและการฝึกปฏิบัติตลอดจนพรสวรรค์อันเป็นคุณสมบัติที่เป็นเลิศด้านนาฏศิลป์ไทยของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงทำให้มีพัฒนาการในด้านทักษะในการร่ายรำที่ได้มาตราฐานประกอบความสามารถในด้านการเรียนเชิงวิชาการที่แม่นยำทำให้สามารถสอบเข้าบรรจุรับราชการในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 ปฏิบัติการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ตั้งแต่อายุครบ 18 ในปีพ.ศ. 2533 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ นางกัลยา เพิ่มลาภ ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยจันทบุรี ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของประเทศไทยและเป็นสถาบันทางการศึกษาสังกัดเดียวกันกับวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีที่เขาศึกษามา แต่ทั้งนี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ตระหนักอยู่เสมอที่จะศึกษาใฝ่หาความรู้ และไม่ลดละความพยายามที่จะเดินตามหาความฝันในการเป็นนักแสดงมืออาชีพที่จะโลดแล่นอยู่บนเวทีโรงละครแห่งชาติ และเวทีศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นเวทีที่มีความสำคัญ ในระดับสากลของกรุงเทพมหานคร

จากการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์มากว่า 20 ปี โดยเฉพาะในปีพ.ศ. 2540 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับโอกาสจากอาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ประสานให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ โอนย้ายจากสายครูเข้ามาสู่สายศิลปินอย่างเต็มตัว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นในการก้าวเข้าสู่เส้นทางความเป็นนาฏศิลปินอาชีพ โดยดำรงตำแหน่งนาฏศิลปิน ข้าราชการกลุ่มนาฏศิลป์สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีหน้าที่ในการอนุรักษ์ และเผยแพร่

ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ไทย ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเฉพาะการแสดงโขน - ละคร ที่มีโอกาสได้รับบทบาทพระเอกในการแสดงทุกประเภทของโรงละครแห่งชาติ และการแสดงของหน่วยงานทั้งทางภาครัฐและเอกชนที่ขอความร่วมมือเข้าร่วมแสดง อาทิ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ที่ได้รับโอกาสสำคัญร่วมแสดงในบทบาทพระรามและพระลักษณ์ ในการแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และนำกระบวนท่ารำดังกล่าวมาแสดงสู่สายตาประชาชนให้สวยงาม ถูกต้องตามหลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมุ่งหวังเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนานาฏยศิลป์ไทยอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบไป (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2563 : สัมภาษณ์)

หลักจากที่ก้าวเข้าสู่สายศิลปิน สำนักสังคีต กรมศิลปากรอย่างเต็มตัวแล้ว ธีรเดช กลิ่นจันทร์เองก็ไม่เคยคิดที่จะหยุดพัฒนาความรู้ให้กับตนเอง จึงมีแนวความคิดที่จะพัฒนาตัวเองเพื่อต่อยอดความรู้และความสามารถในด้านวิชาการให้ตนเอง จากประวัติด้านการศึกษา จึงสะท้อนให้เห็นว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ และความเชี่ยวชาญ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดียิ่ง

1.2 กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด

ในการคัดเลือกผู้แสดงและฝึกหัดโขนตามธรรมเนียมแต่เดิม จะใช้นักเรียนชายทั้งหมดตามแบบประเพณีโบราณ ครูผู้ทำการคัดเลือกผู้แสดงที่จะหัดเป็นตัวละครต่างๆ เช่น พระราม นางสีดา หนุมาน และทศกัณฐ์ เป็นต้น ตามปกติในการแสดงโขนจะประกอบด้วยตัวละครที่มีลักษณะแตกต่างกัน 4 จำพวก ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งตัวโขนแต่ละจำพวกนี้ ผู้ฝึกหัดจะต้องมีลักษณะรูปร่างเฉพาะเหมาะสมกับตัวละคร มีการใช้สรีระร่างกาย และท่วงท่ากิริยาเยื้องย่างในการร่ายรำ การแสดงท่าทางประกอบบทพากย์ การแต่งกายและเครื่องประดับ ที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยเฉพาะตัวพระรามซึ่งเป็นพระเอกของเรื่อง มีวิธีการคัดเลือกดังนี้ ผู้ที่จะแสดงเป็นตัวพระรามจะต้องมีใบหน้ารูปไข่ สวยงามคมคาย เด่นสะดุดตา ท่าทางสอวดสองค์ ลำคอระหง ไหลราดตรง ช่วงอกใหญ่ ขนาดลำตัวเรียว เอวเล็กกิ่งคอด ตามลักษณะของชายงามในวรรณคดีไทย (โขนของคนไทย, 2563 : ออนไลน์)

จากวิธีการคัดเลือกผู้แสดงที่ปรากฏข้างต้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ที่มีบุคลิกลักษณะรูปร่างและน่าตาสอดคล้องกับหลักเกณฑ์การคัดเลือกนักแสดงโขนทุกประการ ผนวกกับเป็นผู้ที่มีความรู้และหมั่นเรียนรู้ จึงทำให้ครูผู้สอนเล็งเห็นความสามารถของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และได้คัดเลือกให้แสดงโขนบทบาทพระรามตั้งแต่วัยเด็กจนถึงปัจจุบันนับครั้งไม่ถ้วนจากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูในบทบาทต่างๆ ที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับนั้นล้วนแตกต่าง

กันออกไป ซึ่งเมื่อได้รับการคัดเลือกและไว้วางใจจากครูผู้ฝึกซ้อมให้รับบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์รวมไปถึงพระเอกละครรำในการแสดงประเภทต่างๆ ก็สามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผน ถ่ายทอดอารมณ์ และถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละครออกมาได้เป็นอย่างดีทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการแสดงเมื่อได้รับชม ซึ่งครูผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ มีดังต่อไปนี้

1.2.1 ประเภทโขนเรื่องรามเกียรติ์บทบาทพระราม

โขน เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยที่มีความสง่างาม แสดงเป็นเรื่องราวโดยลำดับก่อนหลังเหมือนละครทุกประการ มีประวัติยาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกา ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่อง ดำเนินเรื่องราวด้วยบทพากย์และบทเจรจา พระเอกของโขนเรื่องรามเกียรติ์ คือ พระราม ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ กระบวน ท่ารบ ลีลาท่ารำจากครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทพระราม ดังรายชื่อต่อไปนี้

1.2.1.1 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามาวตารรักสีดา ถวายพล – ยกรบ ชูกล่องดวงใจ คืนนคร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงชัย โพธยารมย์

1.2.1.2 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามเดินดง บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสมบัติ แก้วสุจริต

1.2.1.3 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด เข้าสวนพระพิราพ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงชัย โพธยารมย์ และนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง

1.2.1.4 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามตามกวาง สูรปนักขาขึ้นหึง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงชัย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายชวลิต สุนทรานนท์ นายสมรัตน์ ทองแท้

1.2.1.5 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ขับพิเภก นางลอย บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายชวลิต สุนทรานน และ นายสมบัติ แก้วสุจริต

1.2.1.6 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด นางลอย ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงชัย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และ นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

1.2.1.7 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด อินทรชิตฤทธี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.2.1.8 บาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด สำมนักขาก่อศึก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสัญชัย สุขสำเนียง

1.2.1.9 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกทัพนาสูร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.2.1.10 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ปล่อยมาอุปการ (พระรามจักรี) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายอุดม อังศุธร นายทองสุข ทองหลิม นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และ นายวีระชัย มีบ่อซับ

1.2.1.1 บทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องอัทภุตรารามายณะ ชุด เสร็จศึกลงกาและสีดาออกศึก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงชัย โพธยารมณ์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

ภาพประกอบ 27 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามตามกวาง

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แต่ละชุดนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกะระบวนการถ่ายทอดท่ารำ ลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทพระรามในชุดต่างๆ จากบรมครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญในเรื่องของกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการใช้อาวุธแต่ละชนิดที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายธงชัย โพธยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เช่น การใช้ลีลาท่ารำในการออกท่ารบ เทคนิคในการใช้อาวุธประกอบการแสดง

นายสมบัติ แก้วสุจริต ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เช่น กระบวนท่ารำในบทบาทของพระรามขนาดเดินป่าและการรำเพลงหน้าพาทย์พญาเดิน

นายธงชัย โพธยารมณ์ และนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เช่น การแสดงออกด้วยสีหน้าและแววตา กระบวนท่ารำประเภทกระบวนรบและการใช้อาวุธที่ผสมผสานกับกระบวนท่ารำได้อย่างแยบยล

นายธงชัย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายชวลิต สุนทรานน นายสมรัตน์ ทองแท้ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ได้แก่ การใช้พื้นที่ในการแสดง การชำเรืองมองระหว่างพระราม – กวางทอง การแสดงอารมณ์โกรธกับสูรปนักขาซึ่งแฝงไว้ด้วยความเป็นห่วงนางสีดา และในบทบาทนี้จะต้องแสดงถึงสองอารมณ์ในคราวเดียวกัน เทคนิคการขึ้นลอยและการใช้อาวุธศรในการรบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายชวลิต สุนทรานน และนายสมบัติ แก้วสุจริต การถ่ายทอดท่ารำ อาทิ อารมณ์ความโกรธโศกเศร้าผ่านสีหน้าและแววตาของพระรามเมื่อพบศพนางสีดา และกระบวนท่ารำเพลงเต่าเห่ก่อนพระรามจะลงสรงน้ำ การจัดสรีระร่างกายขณะนั่งว่าราชการยังท้องพระโรง

นายธงชัย โพธิยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เช่น กระบวนท่ารำและการแสดงอารมณ์สุข เศร้า อารมณ์โกรธ รวมไปถึงการตีบทให้สอดคล้องกับบทพากย์

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ในด้านการแสดงออกทางอารมณ์โศกเศร้าที่พระลักษณ์ต้องศรพรหมมาสตร์

นายสัญชัย สุขสำเนียง ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ในด้านกระบวนท่ารำที่ต้องถูกนะสำมนักขาลวนลามและการแสดงออกทางสีหน้าที่สะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์ไม่พอใจ

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในด้านกระบวนท่ารำไม้รบและการขึ้นลอย เทคนิคการบิดเท้าในการตีไม้เจ็ดซึ่งต้องสอดคล้องกับผู้แสดงฝ่ายตรงข้าม ซึ่งต้องอาศัยฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ ความแข็งแรงของร่างกาย และเมื่อมีการใช้อาวุธประกอบการแสดง ต้องมั่นฝึกฝนให้ท่ารำในการใช้อาวุธให้กระฉับกระเฉงและผสมผสานกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความชำนาญ

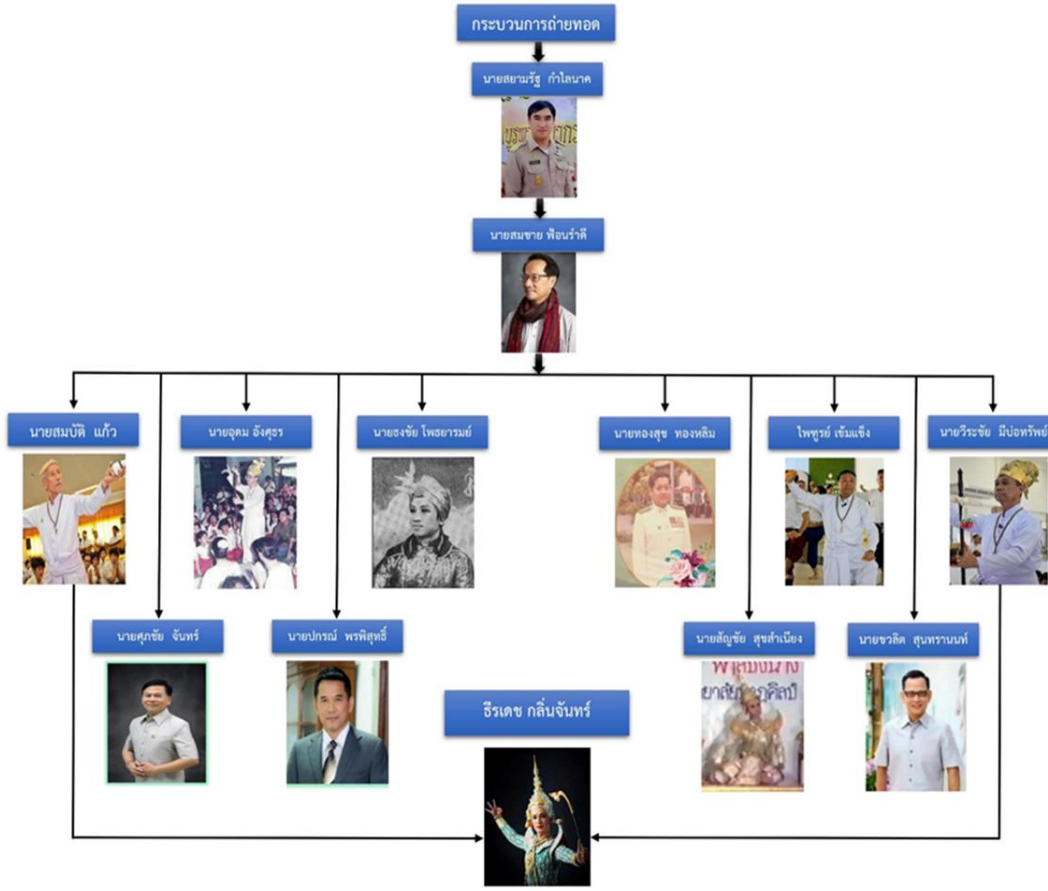
นายอุดม อังศุธร นายทองสุข ทองหลิม นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายวีระชัย มีบ่อซับซึ่งในตอนนี้ได้รับการถ่ายทอดในกระบวนท่ารำการใช้อาวุธศรประกอบการแสดง เช่น วิธีการ

จับคันศรให้เหมาะสมกับสระรีของผู้แสดง ท่าทางในการยิงศร วิธีการรบกับตัวละครที่เป็นเด็ก คือ พระรบ พระมงกุฎ และการรับลอย ซึ่งในบทบาทของตัวละครพระรามไม่ค่อยจะได้แสดงการรับลอย รวมไปถึงการแสดงสีหน้าและอารมย์สงสัย

คุณครูธงชัย โพธิยารมณ์คุณ และครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดในเรื่อง กระบวนท่ารำลีลาการนั่งเมือง การเข้าพาเข้านางเกี้ยวพาราศีกับนางสีดา ตลอดจนกระบวนท่ารบกับทศกัณฐ์

จากการที่ได้รับกระบวนการถ่ายทอดบทบาทพระราม ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ในชุดต่างๆ สะท้อนให้เห็นว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากบรมครูหลายท่าน ซึ่งแต่ละท่านล้วนมีความเชี่ยวชาญในบทบาทต่างๆ ที่แตกต่างกันออกไป แต่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สามารถซึมซับความรู้ด้านกระบวนท่ารำ ซึ่งมีทั้งลีลาท่าทาง อารมณ์ ความรู้สึกได้ดีทุกบทบาท จึงได้รับความไว้วางใจจากบรมครู ให้แสดงในบทบาทของพระรามมาโดยตลอดการรับราชการมาเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 30 ปี แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพและลักษณะพิเศษของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในทุกส่วนของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า รวมไปถึงพรแสวงที่มีอยู่ในตัวซึ่งทำให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ทำให้สามารถสวบบทบาทของตัวละครได้ทุกตอน ไม่ว่าจะเป็น บทบาทที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า ดีใจ หรือกระทั้งกระบวนท่ารำที่ต้องแสดงถึงความแข็งแรง เช่น การขึ้นลอย การออกท่ารบ รวมไปถึงการเชื่อมท่ารำต่างๆ ประกอบกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องใช้อาวุธประกอบการแสดง ซึ่งเป็นจารีตของการแสดงโขนที่สืบทอดมาแต่โบราณ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2547 : 307) ได้ศึกษาการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม พบว่า การแสดงอารมณ์ถือว่าเป็นหัวใจของการดำเนินเรื่อง ตามบทบาทของตัวโขนแต่ละตัว มิใช่การออกมาจับระบำรำฟ้อนแล้วสามารถส่งสายตาหรือโปรยยิ้มได้อย่างเสรี แม้โขนจะต้องแสดงบทบาทและอารมณ์ตามท้องเรื่อง แต่โขนก็มีข้อจำกัดในเรื่องการแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางอารมณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะตัวโขนพระรามมีกฎระเบียบเคร่งครัดมาก

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 28 แผนภูมิสาแหรกแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดบทบาทพระราม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3 ความสามารถด้านการแสดง

นอกเหนือจากบทบาทของพระรามซึ่งเป็นพระเอกในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทอื่นๆ เช่น พระลักษณ์ พระอิศวร พระอินทร์ ท้าวมาลีวราช ฯลฯ อีกทั้งยังได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาทพระเอกละครรำประเภทต่างๆ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้และกระบวนท่ารำ จากครูหลายท่านทั้งจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ศิลปินสำนักการสังคีต ศิลปินอาวุโส ศิลปินแห่งชาติ รวมไปถึงศิลปินอิสระจากสถาบันการศึกษาต่างๆ อีกทั้ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังเป็นผู้ที่มีความขยันหมั่นเพียร ใฝ่เรียนรู้ ฝึกฝน พัฒนาตนเอง ควบคู่กับความกตัญญูต่อบูรพาจารย์ที่ให้การอบรมสั่งสอนและการถ่ายทอดสัพพะวิชา ส่งผลให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เกิดความชำนาญในการแสดง สามารถนำเทคนิคและกระบวนการจากการรับการมาถ่ายทอดจากบรมครูหลายหลายท่านมาประยุกต์ใช้ในการแสดงทุกครั้ง ซึ่งในแต่ละบทบาทธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ตั้งใจที่

จะฝึกฝนและถ่ายทอดการแสดงออกมาให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ชมมาโดยตลอด นอกจากการแสดงบทบาทพระรามโขนแล้วนั้นยังได้รับคัดเลือกให้แสดงบทบาทพระเอกละครรำประเภทต่างๆ ดังนี้

1.3.1 ความสามารถด้านการแสดงโขน

1.3.1.1 บทบาทพระอิศวรในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ตอน มณโฑเทวี ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.2 บทบาทพระนารายณ์ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ชุด อัญเชิญพระนารายณ์อวตาได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายอุดม อังศุธร

1.3.1.3 บทบาทพระพรหมธาดาในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สัจจะอสุรพงษ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.1.4 บทบาทพระอินทร์ในแปลงการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ชุด ศึกพรหมาศาสตร์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.1.5 บทบาทพระอินทร์ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด สร้างกรุงเทพทวารวดีศรีอยุธยาได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.6 บทบาทท้าวทศรถในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นางไกยเกษีสละกร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.7 บทบาทพระพรตในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ปล่อยม้าอุปการ (รามจักรี) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายอุดม อังศุธรนายทองสุก ทองหลิมนายไพฑูรย์ เข็มแข็งนายวีรชัย มีบ่อทรัพย์

1.3.1.8 บทบาทพระพรตในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ฤษีทุรวาสได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.9 บทบาทการพระพรต - พระลักษณ์ในแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ฉลองพระบาทพระรามราชสุริยวงศ์ ชุด อสูรพ่ายบารมีจักรีวงศ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.10 บทบาทพระลักษมณ์ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พระรามยก มหาธนูโมลีได้รับการถ่ายทอดมาจากนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.1.11 บทบาทเทวดาพาลีในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หอกกบิลพัสดุ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

ภาพประกอบ 29 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แต่ละตัวละครนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกะระบวนการถ่ายทอดท่ารำ ลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากบรมครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญในเรื่องของกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการใช้อาวุธแต่ละชนิดที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระอิศวร เช่น การจับอาวุธตรีศูร ซึ่งเป็นอาวุธประจำกาย การถ่ายทอดอารมณ์ของเทพเจ้า ตลอดจนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ทุกเพลง

นายอุดม อังศุธร ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระนารายณ์ในการแสดงโขน เช่น กระบวนท่ารำและลีลาการรำเพลงกลมและเพลงตระนารายณ์ เทคนิคการเชื่อมท่าตลอดจนการในอาวุธ อาทิ การควงคฑา การใช้นิ้วประคองจักร เป็นต้น

นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระพรหมธาดา เช่น กระบวนท่ารำตลอดจนอิริยาบถต่างๆ และการสวมบทบาทเมื่อแสดงเป็นเทพเจ้า

นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระอินทร์ เช่น การใช้อาวุธประกอบการรำตีบท เทคนิคการใช้ศรตีหนุมาน ลีลาท่ารำฉุยฉายอินทรชิต

นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทท้าวทศรถ เช่น การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตา กระบวนท่ารำและลีลาท่ารำต่างๆ ทั้งตอน

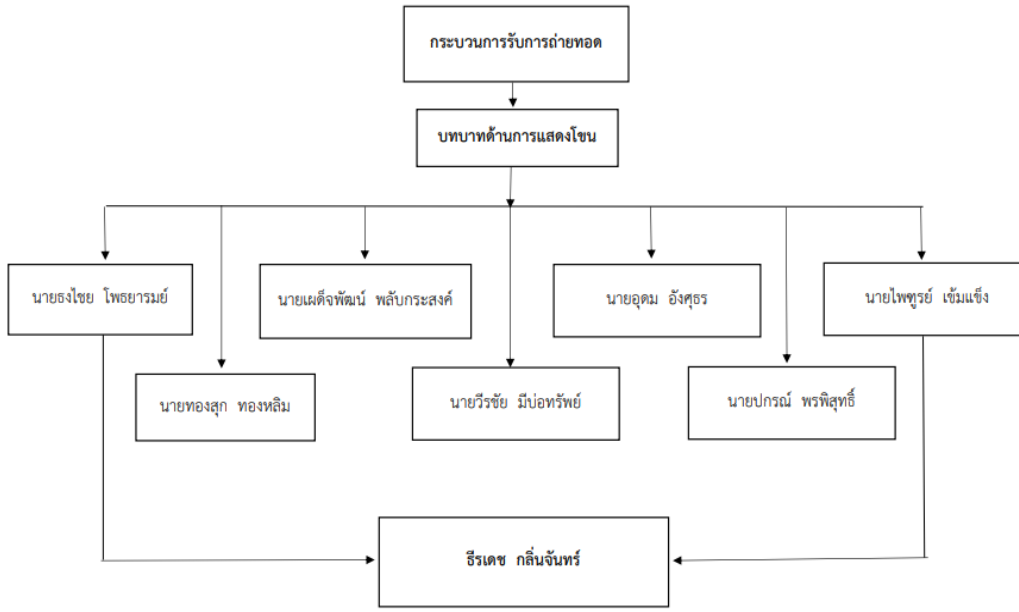
นายอุดม อังศุธร นายทองสุก ทองหลิม นายไพฑูรย์ เข็มแข็ง นายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระพรต เช่น กระบวนท่ารำและเทคนิคการใช้อาวุธ ตลอดจนกระบวนการรบ

นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระพรต – พระลักษณ์ เช่น กระบวนท่ารบต่างๆ และเทคนิคการขึ้นลอย ตลอดจนกรบวนท่ารำ
และลีลาต่างๆ การสื่อสารอารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจ

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระลักษมณ์ เช่น กระบวนท่ารำซึ่งเป็นพระน้องที่ค่อยติดตามช่วยเหลือพระราม รวมถึงการแสดงอารมณ์ต่างๆ

นายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทเทวดาพาลี คือ กระบวนท่ารำรวมถึงลีลาต่างๆ ทั้งตอน

นอกเหนือจากการแสดงบทบาทพระรามซึ่งเป็นตัวเอกของการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แล้วนั้น การแสดงตัวละครอื่นๆ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระลักษณ์ พระพรต ฯลฯ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ซึ่งเป็นจารีตแบบแผนของการแสดงโขนแต่ละตัวละคร จากครูผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขน เช่น การสวมบทบาทของตัวละครที่เป็นเทพเจ้า ซึ่งต้องอาศัยทักษะในการแสดงสูง อีกทั้งยังต้องอาศัยความของความชำนาญในการแสดงผนวกกับประสบการณ์ของผู้แสดงอีกด้วย ซึ่งการถ่ายทอดจากครูที่ได้รับแล้ว ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้นำมาฝึกฝนจนเกิดความชำนาญในทุกบทบาทของตัวละคร จนทำให้จดจำท่ารำ ลีลาต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดมา ซึ่งสอดคล้องกับ Shannon ได้กล่าวถึงความเข้าใจในการสวมบทบาทนั้นๆ ว่า การสร้างจินตภาพ โดยการใช้การหายใจ และอารมณ์ของผู้แสดงนั้นๆ การหายใจเป็นเทคนิคในการฝึกฝนเพื่อให้เกิดสมาธิและเข้าถึงการสวมบทบาท รวมถึงความชัดเจนสมบูรณ์ในการแสดงท่าทาง ซึ่งจากการฝึกตามแนวทางดังกล่าว พบว่า นอกจากจะทำให้เกิดจินตภาพในหลายๆ มิติแล้ว ยังช่วยให้ผู้แสดงสามารถสร้างจินตภาพในรูปแบบต่างๆ ไปพร้อมๆ กับบทที่ได้รับได้อย่างท่วงที ทำให้การแสดงมีพลังมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบ 30 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงโขน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.2 ความสามารถด้านการแสดงละครชาตรี

ละครชาตรี มีลักษณะเป็นละครเร่เป็นละครที่มีมาแต่สมัยโบราณ ต้นกำเนิดละครชาตรีมาจากกรุงศรีอยุธยา นิยมแสดงเรื่อง มโนราห์ ซึ่งกระบวนท่ารำที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้ถ่ายทอดตั้งแต่ชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพ - นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ทุกตอน ดังนี้

1.3.2.1 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง มโนราห์ ตอน พรานบุญถวายนางมโนราห์แก่พระสุธน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.2.2 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง มโนราห์ ตอน เข้าห้อง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.2.3 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง มโนราห์ ตอน ตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.2.4 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง มโนราห์ ตอน เดินป่า ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.2.5 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง มโนราห์ ตอน เลือกคู่ ได้รับการถ่ายทอดมาจากนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.2.6 บทบาทพระสุธนในละครชาตรี เรื่อง เรื่อง รถเสน ตอน รถเสนจับม้า ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

ภาพประกอบ 31 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระสุธน

ที่มา : อมรรัตน์ กองบุญ, 2563

ภาพประกอบ 32 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงบทบาทพระรถเสน

ที่มา : Amara Yookongbandhu, 2563

ในการแสดงละครชาตรีนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมร์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และนางนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระสุธน เช่น กระบวนท่ารำและลีลาการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระสุธนและนางมโนราห์เมื่อพรานบุญถวายนางมโนราห์แก่พระสุธน และการเข้าพระเข้านางตลอดจนลีลาท่ารำตอนเข้าในเกี้ยวนางมโนราห์ ในห้องนอน

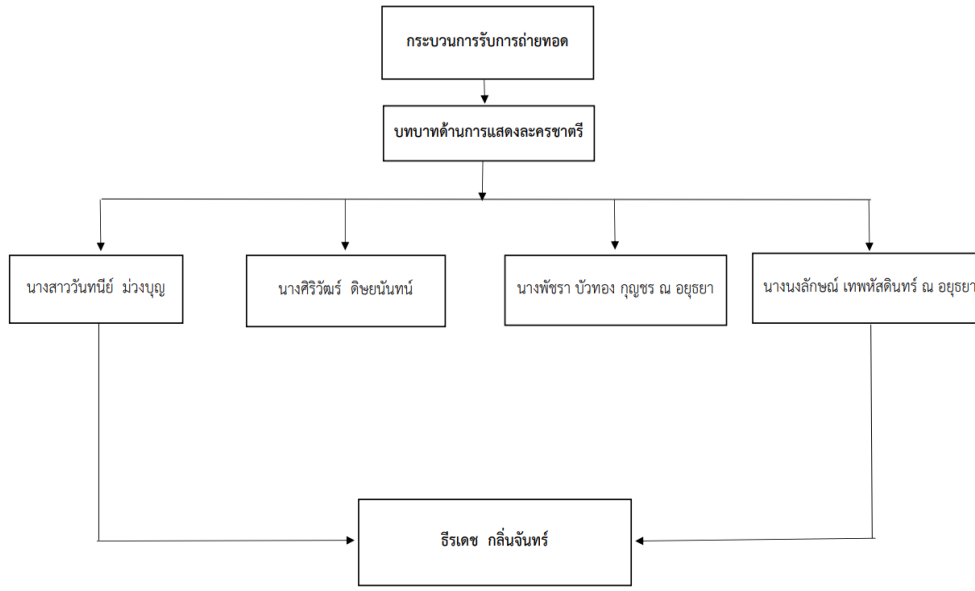
นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา และนางนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระสุธน เช่น การรำตรวจพลแบบอย่างละครพระ การใช้อาวุธ อาทิ ดาบและธนู ทั้งในตอนกราวตรวจพลและตอนเดินป่าที่ตามหานางมโนราห์ เป็นต้น

นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระสุธน เช่น ลีลาท่ารำออกท่าซัดตอนพระสุธนเลือกคู่ การกระทายไหล่ และลีลาท่ารำทั้งตอน

นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระรถเสน เช่น เทคนิคการรำที่กระฉับกระเฉกในตอนที่พระรถเสนเจอม้า และลีลาท่ารำในการควบม้า รวบไปถึงการใช้แซ่ม้าผสมผสานกับกระบวนท่ารำ

การแสดงประเภทละครชาตรี ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย(ละคร) ซึ่งได้ถ่ายทอดกระบวนท่าในบทบาทพระเอกละครรำ เช่น การเข้าพระเข้านาง ในตอนพระสุธนเกี้ยวนางมโนราห์ กระบวนท่าตรวจพล เช่น การใช้อาวุธแบบอย่างละคร ท่าชะเง้อ การแสดงอารมณ์ห่วงหาอาวรที่มีต่อคนรัก เป็นต้น ซึ่งการแสดงบทบาทพระเอกละครรำนั้นต้องอาศัยการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่สมจริง อาทิ ร้องไห้ ยิ้ม ดีใจ ฯลฯ ทั้งยังต้องอาศัยกระบวนท่ารำที่ต้องผสมผสานให้กลมกลืนกันเพื่อให้เกิดสุนทรียะระหว่าผู้แสดงและผู้ชม ทั้งนี้การเข้าถึงบทบาทของตัวละครแล้ว ผู้แสดงก็ต้องทิ้งความเป็นตัวตนและสวมบทบาทของตัวละครตัวนั้นๆ ให้สมจริง การสวมบทบาทเกิดจากการตีความบทประกอบการแสดงที่มาจากวรรณกรรมเพื่อถ่ายทอดเป็นศิลปะการแสดง จึงเป็นการยากเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้แสดงแต่ละคนมีความเข้าใจในวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่แตกต่างจากผู้แสดงโดยสิ้นเชิง เพราะตัวละครถูกกำหนด โดยโครงสร้างการประพันธ์ เป็นบทบาทที่สมมติขึ้น แต่ผู้แสดงเป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกนึกคิดเป็นของ ตนเอง ซึ่งมีรูปแบบในการดำเนินชีวิตไม่เหมือนผู้แสดงเลย จึงต้องทำความรู้จักและเข้าใจบทบาทหน้าที่ คุณลักษณะ ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งต้องการสวมบทบาท เป็นพระเอกละครรำที่ถูกคาดหวังจากผู้ประพันธ์จนถึงผู้ชมว่าจะมีคุณลักษณะ

ความเก่งกล้า สามารถ ของชายในอุดมคติที่สังคมต้องการ นอกจากนี้ ประเภทของละครรำยังทำให้พระเอกละครรำมีความ แตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบการแสดง การถ่ายทอดศิลปะการแสดง ตลอดจนองค์ประกอบทางการ แสดง เพราะการเป็นพระเอกหรือนางเอกในละครแต่ละเรื่องไม่ว่าจะเป็นโขน ละครนอก ละครใน ละคร พันทาง ยิ่งมีความยากและซับซ่อน เพราะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนตั้งแต่การท่องบทประพันธ์ให้ขึ้นใจ การตีบทให้แตกและการจดจำท่ารำที่ครูสอนได้อย่างแม่นยำ รวมถึงการฟังจังหวะดนตรีที่ผสมผสานกับ การขับร้องเพลงไทยเดิมให้ออกและจับจังหวะถูกต้อง การรับบทตัวเอกได้จึงมิใช่เพียงแค่รำเป็นเท่านั้น (ลัดดา ตั้งสุภาชัย. 2557 : 55 ; อ้างอิงใน ธีรเดช กลิ่นจันทร์. 2559 : 172)



ภาพประกอบ 33 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครชาตรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.3 ความสามารถด้านการแสดงละครนอก

ละครนอกเป็นละครที่พัฒนามาจากละครชาตรี แต่เดิมคงมีตัวละครเพียง 3 - 4 ตัว ต่อมามีการแสดงละครกันอย่างแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร มีการเล่นเรื่องต่างๆ มากขึ้น ต้องเพิ่มตัวละครขึ้นตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงยังคงเป็นชายล้วน แต่การแต่งกายได้ประดิษฐ์เพิ่มเติม เปลี่ยนแปลงให้

ประณีตงามขึ้น และบทบาทสำคัญที่ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดรวมไปถึงครูผู้ถ่ายทอดมีดังต่อไปนี้

1.3.3.1 บทบาทไกรทองในการแสดงละครนอก เรื่อง ไกรทอง ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดจากนางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.3.2 บทบาทไกรทองในการแสดงละครนอก เรื่อง ไกรทอง ตอน ศึกพี่ศึกน้อง ได้รับการถ่ายทอดจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายชวลิต สุนทรานนท์

1.3.3.3 บทบาทชาละวันในการแสดงละครนอก เรื่อง ไกรทอง ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุดจิตต์ พันธุ์สังข์

1.3.3.4 บทบาทพระอภัยมณีในการแสดงละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นายธงไชย โพธิยารมย์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายประสิทธิ์ คมภัคดี นายสมรัตน์ ทองแท้ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.3.5 บทบาทจันทโครพในการแสดงละครนอก เรื่อง จันทโครพ ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.3.6 บทบาทพระมณีพิชัยในการแสดงละครนอก เรื่อง มณีพิชัย ตอน ขอพระมณีพิชัยไปเป็นทาส (ผู้ชายล้วน) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.3.7 บทบาทพระวิจิตรจันดาในการแสดงละครนอก เรื่อง โสนน้อยเรือนงาม ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ อละนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.3.8 บทบาทพระคาวีในการแสดงละครนอกเรื่อง หลวิชัยคาวี ตอน นางคันธมาลีขึ้นหึง (ผู้ชายแสดงล้วน) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ อละนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.3.9 บทบาทหลวิชัยในการแสดงละครนอก เรื่อง หลวิชัยคาวี ตอน “ท้าวสันนุราชชุบตัว” ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.3.10 บทบาทพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน ชมถ้ำ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.3.11 บทบาทพระสุวรรณหงส์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.3.12 บทบาทพระสังข์ในการแสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอน มณฑา ลงกระท่อม ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.3.13 บทบาทพระปิ่นทองในการแสดงละครนอก เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอน ถวายลูก - ถอดรูป ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสมรัตน์ ทองแท้

ภาพประกอบ 34 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระสุวรรณหงส์ ตอน กุมภรรณถวายม้า
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครนอกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำ ลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ ทั้งละครนอกแบบหลวงซึ่งแตกต่างจากละครนอกทั่วไปที่มีจารีตในการแสดงจากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน - ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายชวลิต สุนทรานนท์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทไกรทอง ในเรื่องกระบวนท่ารำ การต่อสู้ การรบระหว่างไกรทองและชาละวัน

นายสุดจิตต์ พันธุ์สังข์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทชาละวัน เช่น กระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสี รวมถึงกระบวนท่าการต่อสู้แ

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นายธงไชย โพธิยารมย์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายประสิทธิ์ คมภักดี นายสมรัตน์ ทองแท้ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ บทบาทพระอภัยมณีทั้งตอน รวมไปถึงการสื่อสารอารมณ์ การเกี้ยวพาราสี

นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทจันทโครพ ทั้งตอน อีกทั้งยังเพิ่มเติมเทคนิคกระบวนท่ารำให้เข้มแข็งแต่แฝงด้วยความนิ่มนวลของพระเอกละครรำ

นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระมณีพิชัยทั้งตอน

นายธงไชย โพธิยารมย์ อละนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระวิจิตรจันดาทั้งตอน และเพิ่มเทคนิคในท่าทางการเดิน การเข้าพระเข้านาง เป็นต้น

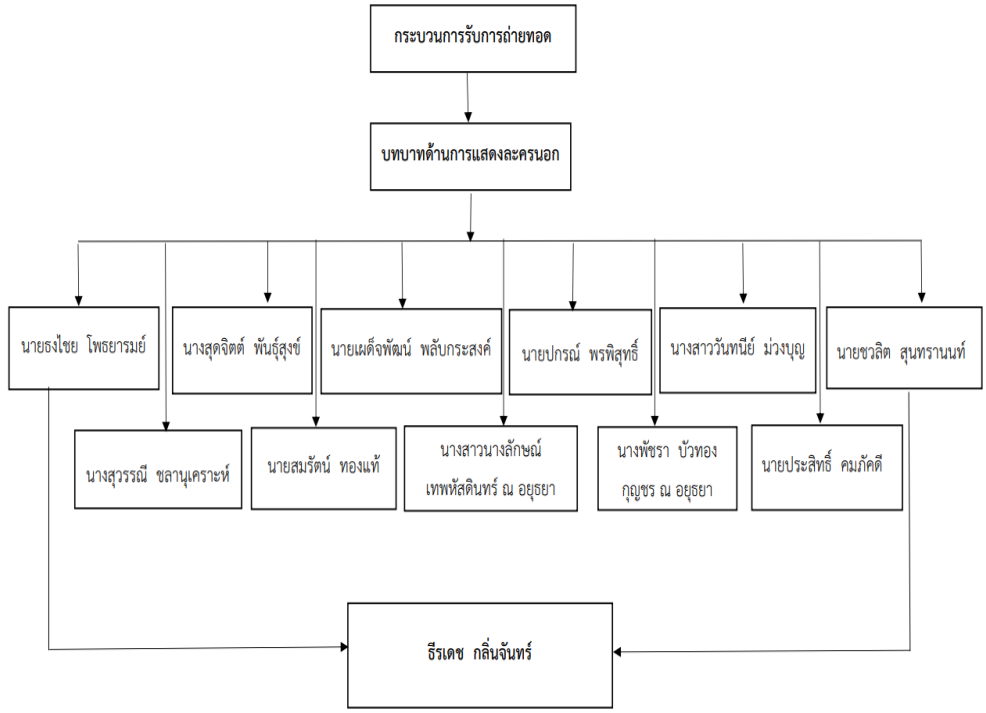
นายธงไชย โพธิยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระคาวี เช่น กระบวนท่ารำทั้งตอน อารมณ์ประกอบการแสดง

นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระสุวรรณหงส์ ทั้งตอน รวมถึงการเกี้ยวพาราสี รวมถึงการสื่อสารอารมณ์และการใช้พื้นที่บนเวที

นายธงไชย โพธิยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระสังข์ทั้งตอน รวมถึงลีลาท่ารำและอารมณ์ประกอบการแสดง

นายสมรัตน์ ทองแท้ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทพระปิ่นทั้งตอน การเกี้ยวพาราสี การแสดงอารมณ์ต่างๆ

การแสดงประเภทละครนอก ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดลีลาท่ารำจากครูผู้เชี่ยวชาญทั้งทางด้านนาฏยศิลป์ไทย(โขนพระ)และนาฏยศิลป์ไทย(ละคร) เช่น การถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละคร การสวมบทบาทของตัวละครทั้งที่เป็นพระเอกแบบกษัตริย์และพระเอกแบบสามัญชน กระบวนท่ารำที่ต้องผสมผสานท่ารำที่เป็นแบบแผน อาทิท่าเกี้ยวพาราสี กลวิธีในการใช้อาวุธ ซึ่งต้องอาศัยการฝึกฝนผนวกกับทักษะการแสดงส่วนตัว จนเกิดความชำนาญในบทบาทต่างๆ



ภาพประกอบ 35 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครนอก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.4 ความสามารถด้านการแสดงละครใน

ละครในสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และรุ่งเรืองมากที่สุดในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ละครในแสดงมาจนถึงสมัยธนบุรี และรัตนโกสินทร์ หลังสมัยรัชกาลที่ ๖ มิได้มีละครในในเมืองหลวงอีก เดิมผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๔ ทรงเลิกข้อห้ามนั้น ต่อมาภายหลังอนุญาตให้ผู้ชายแสดงได้ ผู้แสดงละครในต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถตีบทให้แตก และมีลักษณะทีท้าวทีพญา ซึ่งธรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดบทบาทพระเอกละครใน ดังต่อไปนี้

1.3.4.1 บทบาทอิเหนาในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน เข้าเฝ้าท้าวดาหา-บวงสรวง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.4.2 บทบาทอิเหนาการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน อิเหนาเข้าห้องจินตะหรา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.4.3 บทบาทอิเหนาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน รำถวายมือองค์ปะตาระกาหลา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

1.3.4.4 บทบาทอิเหนาการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน สั่งถ้ำและลมหอบ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.4.5 บทบาทสังคามาระตาในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา(แต่งกายแบบชวา) ตอน เข้าเฝ้า ท้าวดาหา-บวงสรวง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

1.3.4.6 บทบาทประสันตาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน ปราบระตูบุษสิหนา-จินตะหราได้คู่ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

1.3.4.7 บทบาทประสันตาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน ประสันตาต่อนก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

1.3.4.8 บทบาทปะตาระกาหลาในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน ปะตาระกาหลาประทานพร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.4.9 บทบาทปันหยีในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน ปันหยีรบระตูบุษสิหรา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายราฆพ โพธิเวส

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 36 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครนอกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำ ลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ ที่มีจารีตในการแสดงจากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน - ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

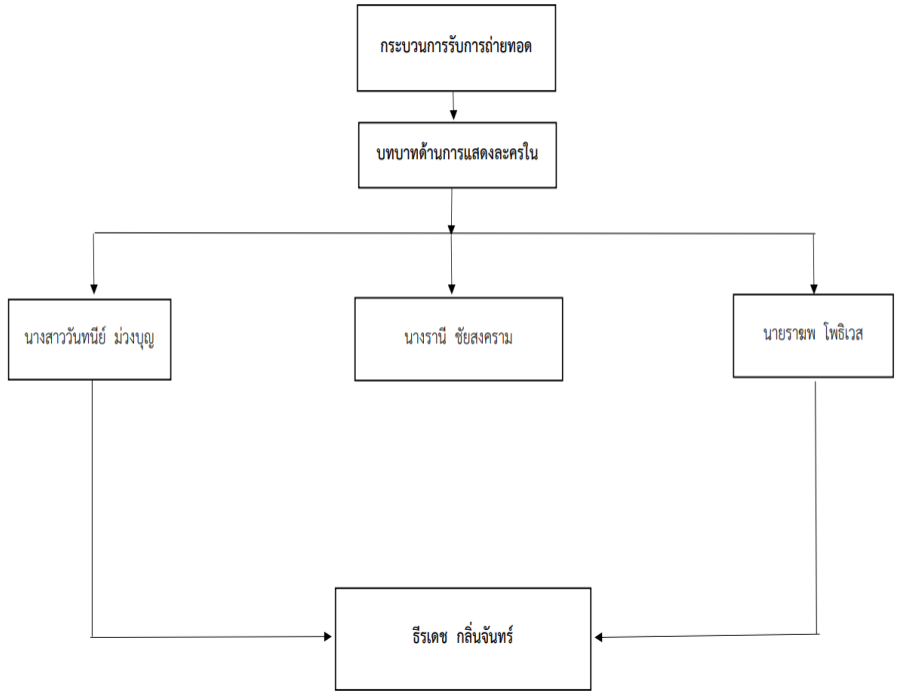
นางรานี ชัยสงคราม และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทอิเหนา (แต่งกายแบบชวา) ตอน เข้าเฝ้าท้าวดาหา - บวงสรวง อิเหนาเข้าห้องจินตะหรา รำถวายมือองค์ปะตาระกาหลาสั่งถ้ำและลมหอบ ปราบระตูบุษสิหนา – จินตะหราได้คู่ ปะตาระกาหลาประทานพร ประสันตาต่อนก เช่น การใช้ผ้าผสมผสานกับท่ารำ การจีบมือแบบชวา การเคลื่อนไหวร่างกายแบบชวา และการแสดงอารมณ์แบบชวา

นายราฆพ โพธิเวส ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทปันหยี (แต่งกายแบบชวา) ตอน ปันหยีรบระตูบุษสิหรา เช่น การใช้อาวุธในการรบประกอบการแสดง การเคลื่อนที่บนเวที

การแสดงบทบาทอิเหนาในทุกตอน ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวทางด้านการแสดงละครใน ซึ่งผสมผสานระหว่างละครรำของประเทศไทยและการแสดงของ

ประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งนางรานี ชัยสงคราม และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ได้เดินทางไปแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศอินโดนีเซีย และได้นำกลับมาปรับเปลี่ยนให้เป็นการแสดงแบบรำชวากึ่งชวา เช่น การแต่งกาย การแสดงออกทางสีหน้าและแววตาแบบชวา การจีบมือ การใช้เท้าในลักษณะต่างๆ เป็นต้น ซึ่งแต่เดิมนั้นการแสดงละครในเรื่องอิเหนามีจารีตการแสดงแบบอย่างการแสดงละครในโดยพื้นฐานส่วนใหญ่ครูรานี ชัยสงคราม เป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำและกำหนดการใช้มือแบบชวาและยังเป็นผู้ถ่ายทอดเพลงเสมอชวาให้กับ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ประกอบกับมีผู้เชี่ยวชาญจากประเทศอินโดนีเซียประจำสถานฑูตไทยได้ถ่ายทอดเทคนิคและแนะนำการรำแบบชวา เช่น การยืน การนั่ง ที่ถูกวิธี จึงได้นำมาใช้ประกอบการแสดงละครในเรื่องอิเหนาแต่งชวาและรำแบบชวา

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 37 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครใน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

1.3.5 ความสามารถด้านการแสดงละครพันทาง

ละครพันทางละครพันทาง เป็นละครแบบผสมระหว่างละครยุโรปมาปรับปรุงละครนอก ผู้ให้กำเนิดละครพันทางคือ เจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ให้มีแนวทางที่แปลกออกไป ละครของท่านได้รับความนิยมมากในปลายรัชกาลที่ ๕ และสิ่งที่ท่านได้สร้างให้เกิดในวงการละครของไทย มักนิยมใช้ผู้แสดงชาย และหญิงแสดงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง การแต่งกายตามแบบเชื้อชาติของตัวละคร ซึ่งธรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ จากครูผู้ถ่ายทอดดังต่อไปนี้

1.3.5.1 บทบาทสมิงพระราม(ตัวติดคุก)ในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.2 บทบาทสมิงพระรามในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามแต่งงาน-ลานาง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.5.3 บทบาทสมิงนครอินทร์ในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน สัจจะสมิงนครอินทร์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.5.4 บทบาทมังรายกะยอชวาในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน กำเนิดมังรายกะยอชวา – ยอดคชาติดหล่ม ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.5 บทบาทมังรายกะยอชวาการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน สัจจะสมิงนครอินทร์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู

1.3.5.6 บทบาทมะกรานเจ้าเมืองมะกรานในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน ตีเมืองกราน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.7 บทบาทฉางกายในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน ฉางกายเอ๋ยช่วยด้วย ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.8 บทบาทพระยาน้อยในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน พระยาน้อยชมตลาด ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.9 บทบาทพญางำเมืองในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พญาผานอง ตอน รักสามเส้า ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ และนางครื้มพงษ์ สายทองคำ

1.3.5.10 บทบาทขุนไสยศในการแสดงละครพันทางเรื่อง พญาผานอง ตอน ขุนไสยศจากนางอั้วสิม ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายอุดม อังศุธร และนายสมรัตน์ ทองแท้

1.3.5.11 บทบาทกามนิตในการแสดงละครพันทางเรื่อง กามนิต-วาสิฏฐี ตอน “เสน่หาวาสิฏฐี และ อาฆาต” ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.12 บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน พระคลั่ง - ลาแม่ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.5.13 บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน พระลอตามไก่ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.5.14 บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน พระลอเสี่ยงน้ำ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.5.15 บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน พระลอลงสวน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางนพวรรณ จันทรักษา

1.3.5.16 บทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน เข้าห้องเพื่อนแพง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา

1.3.5.17 บทบาทนายแก้ว - นายขวัญในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ทั้งตอน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวธนันดา มณีฉาย นางครื้มพงษ์ สายทองคำ นางพุทธิยา พลับกระสงค์ และนางกาญจนา ขาวรุ่งเรือง

1.3.5.18 บทบาทตะแคงจังกุในการแสดงละครพันทางเรื่อง ศึกเก้าทัพ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.5.19 บทบาทจิวยี่ในการแสดงละครพันทางเรื่อง สามก๊ก ตอนโจโฉแตกทัพเรือ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู

1.3.5.20 บทบาทมังตรา(ตะเบงชะเวตี้)ในการแสดงละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ตอน แม่อิรวดีเย็น ตอนสิ้นควันศึกหงสาวดี ตอนมังตราต้องทวน ตอนกลบุเรงนองที่สอง แคว และตอนน้ำจันทร์น้ำใจ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 38 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระลอ การแสดงละครพันทาง ตอน เสี่ยงน้ำ
ที่มา : Amara Yookongbandhu, 2563

ในการแสดงละครพันทางนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ ทั้งละครนอกแบบหลวงซึ่งแตกต่างจากละครนอกทั่วไปที่มีจารีตในการแสดงจากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน - ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทสมิงพระราม เช่น กระบวนท่ารำ เทคนิคในการใช้อาวุธ และถึงการส่งอารมณ์ระหว่างผู้แสดงด้วยกันเอง ตลอดจนการเกี้ยวพาราสี กระบวนท่ารำการเข้าพระเข้านาง

นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำบทบาทสมิงนครทั้งตอน พร้อมเทคนิคการใช้การใช้น้ำเสียงในการพูดสื่อสารผสมผสานอารมณ์

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธ การเคลื่อนที่บนเวที ในบทบาทมังรายกะยอชวา ในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราชตอน กำเนิดมังรายกะยอชวา – ยอดคชาติดหล่ม

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ การกระบวนท่ารบ การใช้อาวุธผสมผสานกับท่ารำและการเคลื่อนที่บนเวที ในบทบาทมะกรานเจ้าเมืองมะกรานในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน ตีเมืองกราน

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การสื่อสาร น้ำเสียงการสื่อสาร และอารมณ์ในการแสดงบทบาทฉางกายทั้งตอน

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ เทคนิคการกระทายไหล่ในบทบาทพระยาน้อยในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน พระยาน้อยชมตลาด

นายธงไชย โพธิยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ และนางครื้มพงษ์ สายทองคำ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน ในบทบาทพญางำเมืองในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พญาผานอง ตอน รักสามเส้า

นายอุดม อังศุธร และนายสมรัตน์ ทองแท้ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ รวมถึงอารมณ์ประกอบการแสดงในบทบาทขุนไสยศในการแสดงละครพันทางเรื่อง พญาผานอง ตอน ขุนไสยศจากนางอั้วสิม

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ เทคนิคการแสดงต่างๆ รวมถึงการแสดงอารมณ์ประกอบการแสดงทั้งตอน ในบทบาทกามนิตในการแสดงละครพันทางเรื่อง กามนิต - วาสิฏฐี ตอน “เสน่หาวาสิฏฐี และ อาฆาต”

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา นางนพวรรณ จันทรักษาและนางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การแสดงอารมณ์ การใช้พื้น การใช้อาวุธ ในบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน พระคลั่ง-ลาแม่ พระลอตามไก่ พระลอเสี่ยงน้ำ พระลอลงสวน เข้าห้องเพื่อนแพง

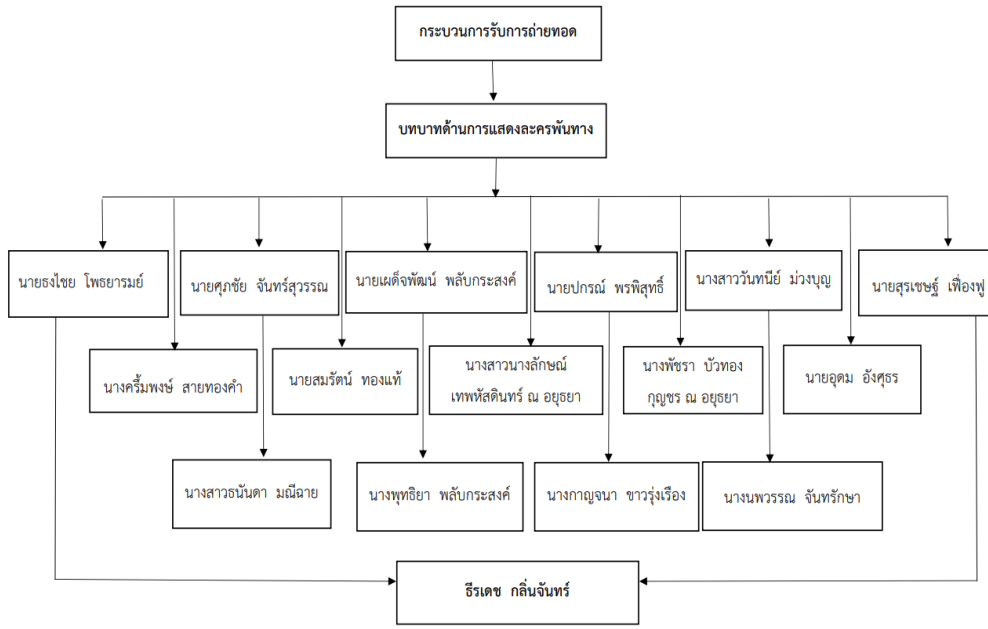
นางสาวธนันดา มณีฉาย นางครื้มพงษ์ สายทองคำ นางพุทธิยา พลับกระสงค์ และนางกาญจนา ขาวรุ่งเรือง ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การเคลื่อนที่บนเวที บทบาทนายแก้ว - นายขวัญในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ทั้งตอน

นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ การต่อสู้ต่างๆ ในบทบาทตะแคงจังกุในการแสดงละครพันทางเรื่อง ศึกเก้าทัพ

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธประกอบการแสดง การแสดงอารมณ์ บทบาทมังตรา(ตะเบงชะเวตี้) ในการแสดงละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ตอน แม่อิรวดีเย็น ตอนสิ้นควันศึกหงสาวดี ตอนมังตราต้องทวน ตอนกลบุเรงนองที่สองแคว และตอนน้ำจันทร์น้ำใจ

การแสดงละครพันทาง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคในการแสดงของตัวละครในบทบาทต่างๆ ซึ่งตัวละครสามารถแสดงอารมณ์และความรู้สึกออกมาได้เต็มที่ การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของตัวละครต้องมีความเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น และยิ่งชัดเจนมากเมื่อได้ผู้แสดงได้เรียนรู้ทฤษฎีการละครสมัยใหม่หรือการละครตะวันตกและนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงที่ผู้

แสดงเป็นพระเอกต้องมีความพร้อมทุกด้านโดยเฉพาะความพร้อมของอารมณ์ความรู้สึกในการแสดง หากผู้แสดงเป็นพระเอกมีความสามารถในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่ เข้มข้น ลึกซึ้ง แนบเนียน และละเอียดอ่อนเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครจะยิ่งเป็นที่จดจำของผู้ชมไปตลอดแม้เมื่อการแสดงเสร็จสิ้นไปแล้วก็ตาม นอกจากนี้ การแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกของพระเอกยังมีปัจจัยเรื่องภูมิหลังของตัวละครและรูปแบบของการแสดงเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดพฤติกรรมการแสดงออกที่ชัดเจน เป็นต้น



ภาพประกอบ 39 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครพันทาง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.6 ความสามารถด้านการแสดงละครเสภา

ละครเสภาสันนิษฐานว่ามีขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ราว พ.ศ. 2011 ละครเสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ นิยมใช้ผู้แสดงชายและหญิง ตามบทเสภาของเรื่อง การแต่งกายแต่งกายตามท้องเรื่องคล้ายกับละครพันทาง ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ รวมไปถึงกระบวนท่ารำและลีลาจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.6.1 บทบาทขุนแผนในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขุนแผนแสนสะท้าน ตอน ขุนแผนซื้อม้าสีหมอก ตอน ขึ้นเรือนขุนช้าง – ฟันม่าน - พาวันทองหนี ตอน กำเนิดกุมารทอง ตอน ขุนแผนต้องโทษ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.2 บทบาทพระไวย(กราว - รบ)ใน การแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ตอน คุณแม่วันทองของลูก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.3 บทบาทพระหมื่นไวยในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พิพากษาคดีนางวันทอง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.4 บทบาทพลายบัวในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน พลายบัวพบแว่นแก้ว ตอน ม้านิลลิ้นปาน ตอน พลายบังชมโฉมนางตานี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.5 บทบาทพลายบัวในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พลายบัวเกี้ยวนางตานี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางอิงอร ศรีสัตตบุษย์

1.3.6.6 บทบาทพลายบัวในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พลายเพชร-พลายบัวออกศึก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และ นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.6.7 บทบาทขุนเพชร(นุ่งขาว)ในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พลายเพชร - พลายบัวออกศึก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนายสมรัตน์ ทองแท้

1.3.6.8 บทบาทพลายยง(เจ้าเชียงอินทร์)ในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน สร้อยฟ้าสอนพลายยง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.6.9 บทบาทพระยายมราชในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน ขึ้นบ้านพระพิจิตร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.10 บทบาทอาบูฮะซันในการแสดงละครเสภาเรื่อง อาบูฮะซัน ตอน เพื่อนกินสิ้น - ทรัพย์แล้วแหนงหนี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.11 บทบาทมานพ(พญาครุฑแปลง)ในการแสดงละครเสภาเรื่อง กากี ตอน พญาครุฑต้องเสน่ห์เล่ห์คนธรรพ์(มีรำฉุยฉายพญาครุฑแปลง) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.6.12 บทบาทคนธรรพ์ในการแสดงละครเสภาเรื่อง กากี ตอน พญาครุฑต้องเสน่ห์เล่ห์คนธรรพ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

การแสดงประเภทละครเสภา ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ตลอดจนอารมณ์ของตัวละครขณะที่แสดง ให้เห็นถึงความเป็นพระเอกละครที่เป็นมนุษย์ ซึ่งต้องอาศัยบุคลิกส่วนตัวผสมผสานกับลักษณะนิสัยของตัวละคร เช่น ท่าเดิน ท่าหัวเราะ ท่าร้องไห้ รวมไปถึงอิริยาบถต่างๆ ที่เป็นท่าธรรมชาติ ทั้งนี้จะต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญเพื่อไม่ให้เก้อเขินในขณะที่ต้องแสดงบทเข้าพระเข้านาง

ภาพประกอบ 40 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทขุนแผน

ที่มา : Amara Yookongbandhu, 2563

ในการแสดงละครพันทางนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ ทั้งละครนอกแบบหลวงซึ่งแตกต่างจากละครนอกทั่วไปที่มีจารีตในการแสดงจากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน - ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำกราวตรวจพล เทคนิคการใช้อาวุธประกอบการรำ การเคลื่อนที่บนเวที ในบทบาทพระไวย(กราว - รบ)ใน การแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ตอน คุณแม่วันทองของลูก

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน และเทคนิคพิเศษ เช่น การเดิน การหัวเราะ เป็นต้น ในบทบาทพระหมื่นไวยในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน พิพากษาคดีนางวันทอง

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นางอิงอร ศรีสัตตบุษย์ นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำในการเกี้ยวพาราสี กระบวนท่ารบ รวมถึงการใช้พื้นที่บนเวที ในบทบาทพลายบัวในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน พลายบัวพบแว่นแก้ว ตอน ม้านิลลิ้นปาน ตอน พลายบังชมโฉมนางตานี พลายเพชร-พลายบัวออกศึก

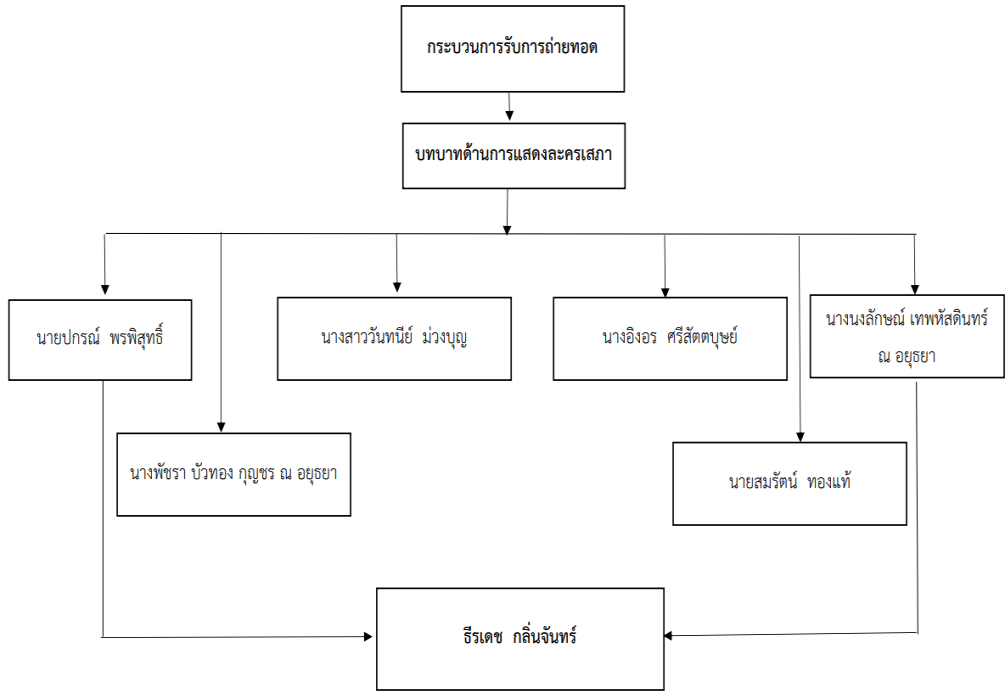
นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ อารมณ์ประกอบการแสดง ในบทบาทพลายยง(เจ้าเชียงอินทร์)ทั้งตอน ในการแสดงละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน สร้อยฟ้าสอนพลายยง

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉาย ลีลาท่ารำ การเคลื่อนไหวร่างการผสมผสานกระบวนท่ารำ ในบทบาทมานพ(พญาครุฑแปลง) ในการแสดงละครเสภาเรื่อง กากี ตอน พญาครุฑต้องเสน่ห์เล่ห์คนธรรพ์

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำต่างๆ ในบทบาทคนธรรพ์ ในการแสดงละครเสภาเรื่อง กากี ตอน พญาครุฑต้องเสน่ห์เล่ห์คนธรรพ์

การแสดงประเภทละครเสภา ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำตลอดจนอารมณ์ของตัวละครขณะที่แสดง ให้เห็นถึงความเป็นพระเอกละครที่เป็นมนุษย์ ซึ่งต้องอาศัยบุคลิกส่วนตัวผสมผสานกับลักษณะนิสัยของตัวละคร เช่น ท่าเดิน ท่าหัวเราะ ท่าร้องไห้ รวมไปถึง

อิริยาบถต่างๆ ที่เป็นท่าธรรมชาติ ทั้งนี้จะต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญเพื่อไม่ให้เก้อเขิน ในขณะที่ต้องแสดงบทเข้าพระเข้านาง



ภาพประกอบ 41 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครเสภา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.3.7 ความสามารถด้านการแสดงละครชาดก

ละครชาดกมักนำเรื่องราวจากนิทานมาเล่าผ่านการแสดง นิยมแสดงเรื่องราวหรือชีวประวัติในอดีตชาติของพระโคตมพุทธเจ้า ที่สื่อให้เห็นถึงคุณงามความดี นิยมใช้ผู้แสดงชายและหญิง ตามบทเสภาของเรื่อง การแต่งกายแต่งกายตามท้องเรื่องคล้ายกับละครพันทาง ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ รวมไปถึงกระบวนท่ารำและลีลาจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.7.1 บทบาทพระอินทร์ในการแสดงละครชาดกเรื่อง มหาเวสสันดร กัณฑ์ชูชก กุมาร และมัทรี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.7.2 บทบาทเทพบุตรในการแสดงละครชาดกเรื่อง พระเวสสันดร กัณฑ์ชูชก กุมาร และมัทรี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.7.3 บทบาทเทวดาเนมิราชในการแสดงละครชาดกเรื่อง พระเนมิราช ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.7.4 บทบาทพระจันทกุมารในการแสดงละครชาดกเรื่อง พระจันทกุมาร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.7.5 บทบาทมานพแปลง ในการแสดงละครชาดกเรื่อง วิธูรบัณฑิต(มีรำฉุยฉาย (วิธูรบัณฑิต) มานพ) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.7.6 บทบาททหารเอกการแสดงละครเรื่อง พระมหาชนก ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายธงไชย โพธยารมย์

1.3.7.7 บทบาทบิลยักษ์ในการแสดงละครชาดกเรื่อง สุวรรณสาม ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 42 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทการแสดงละครชาดก
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครชาดกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน – ละครใน เรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ในบทบาทพระอินทร์ บทบาทเทพบุตรในการแสดงละครชาดกเรื่อง มหาเวสสันดร กัณฑ์ชูชก กุมาร และมัทรี ทั้งตอน

นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ บทบาทเทวดาเนมิราชในการแสดงละครชาดกเรื่อง พระเนมิราช

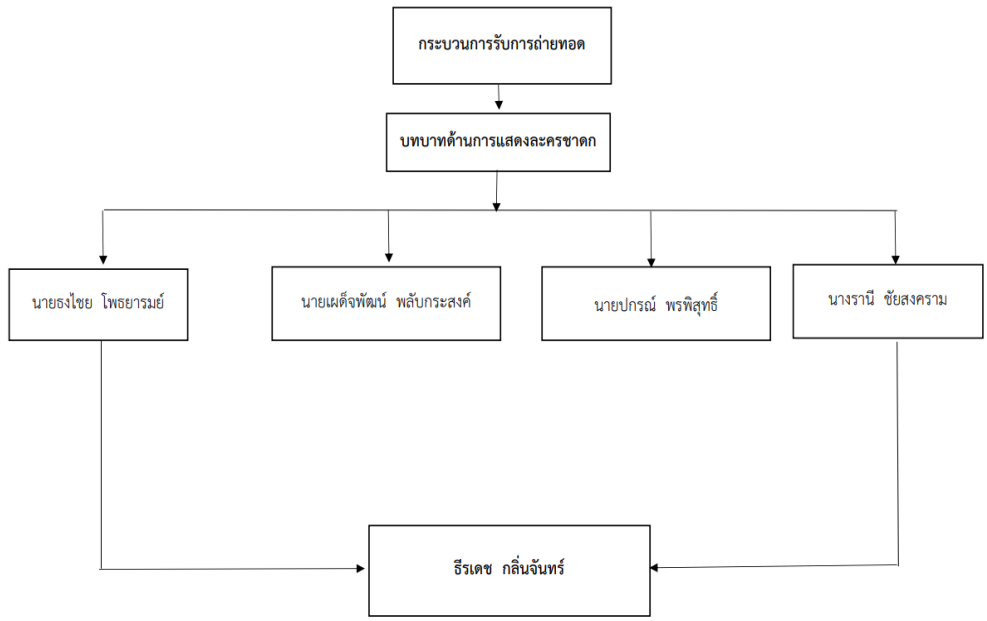
นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ บทบาทพระจันทกุมารในการแสดงละครชาดกเรื่อง พระจันทกุมาร

นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำในการรำฉุยฉายในบทบาทมานพแปลง ในการแสดงละครชาดกเรื่อง วิธูรบัณฑิต (มีรำฉุยฉาย (วิธูรบัณฑิต) มานพ)

นายธงไชย โพธยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ กระบวนท่ารบ การใช้อาวุธ ในบทบาททหารเอกการแสดงละครเรื่อง พระมหาชนก

นางรานี ชัยสงคราม ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ บทบาทบิลยักษ์ในการแสดงละครชาดกเรื่อง สุวรรณสาม

การแสดงประเภทละครชาดก ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ รวมถึงอารมณ์ของการสวมบทบาทของตัวละคร ที่มีลักษณะของการถ่ายทอดที่แตกต่างกัน เช่น มานพแปลง เป็นการรำฉุยฉาย ที่ต้องอาศัยทักษะและเทคนิคในการแสดง เพราะการรำฉุยฉายนั้นเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดง และจะต้องสื่ออารมณ์ถึงอากับกิริยาของการแปลงกาย เป็นต้น



ภาพประกอบ 43 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครชาดก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

1.3.8 ความสามารถด้านการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ บทบาทสำคัญต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอด รวมไปถึงกระบวนท่ารำและลีลาจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.8.1 บทบาทสามศรในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง พ่อขุนรามคำแหง ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายราฆพ โพธิเวส และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.8.2 บทบาทพระนเรศวรในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช(มีรำตรวจพลพระนเรศวร) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.8.3 บทบาทนัดจิงหน่อง(สังกระทัต)ในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู

1.3.8.4 บทบาทขุนพันในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.8.5 บทบาทพันท้ายนรสิงห์ในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง พันท้าย นรสิงห์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.8.6 บทบาทพระร่วงในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง พระร่วงตอน พระร่วงจากเมือง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์

1.3.8.7 บทบาทมังรายในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง เลือดสุพรรณ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

ภาพประกอบ 44 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทมังตราในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่องผู้ชนะสิบทิศ
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครชาดกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน – ละครใน เรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายราฆพ โพธิเวส และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอนบทบาทสามศรในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง พ่อขุนรามคำแหง

นายธงไชย โพธิยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอนเทคนิคการรำตรวจพล การใช้อาวุธ การเคลื่อนไหวร่างกายและการใช้พื้นที่บนเวที ในบทบาทพระนเรศวรในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง สมเด็จพระนเรศวรมหาราช(มีรำตรวจพลพระนเรศวร)

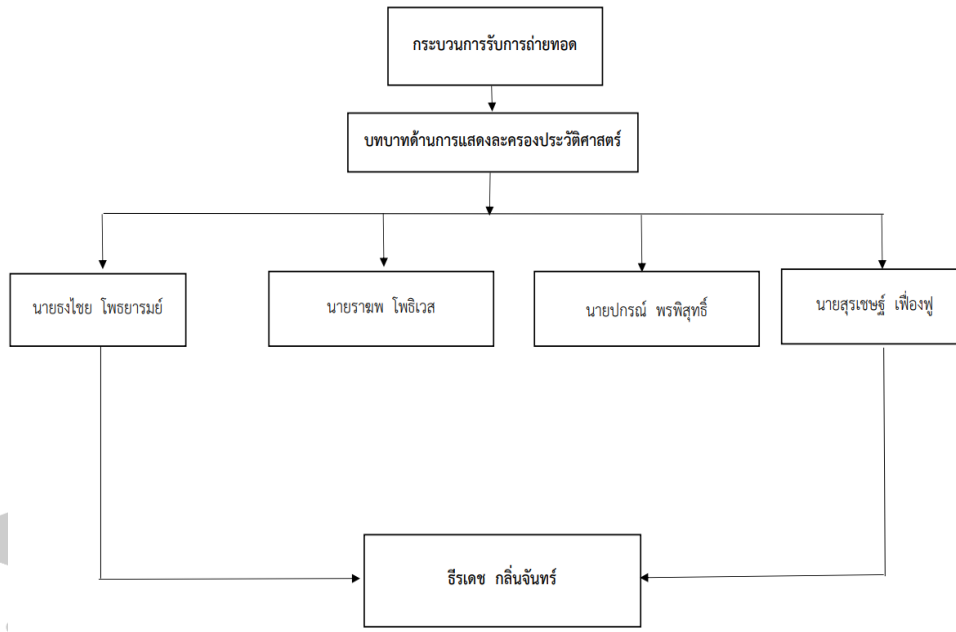
นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน ในบทบาทขุนพันในการแสดงละคร อิงประวัติศาสตร์เรื่อง อานุภาพแห่งความเสียสละ

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน การใช้อาวุธในการต่อสู้ กระบวนท่ารบ ในบทบาทพันท้ายนรสิงห์ในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง พันท้ายนรสิงห์

นายธงไชย โพธิยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน ลีลาท่ารำ ในบทบาทพระร่วงในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์เรื่อง พระร่วง ตอน พระร่วงจากเมือง

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำทั้งตอน กระบวนท่ารำประกับการใช้อาวุธ ในบทบาทมังรายในการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง เลือดสุพรรณ

การแสดงละครประเภทละครอิงประวัติศาสตร์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดจากผู้เชี่ยวชาญในการถ่ายทอดกระบวนการท่ารำรวมถึงการแสดงอารมณ์ เช่น การแยกอารมณ์ การจัดสรีระของร่างกาย การใช้อาวุธประกอบการแสดง เช่น สมเด็จพระนเรศวรตรวจพล เป็นต้น



ภาพประกอบ 45 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.9 ความสามารถด้านการแสดงอื่นๆ

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ รวมไปถึงกระบวนท่ารำและลีลาจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.9.1 บทบาทฮเนาในการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า ทั้งตอน บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายประสิทธิ์ คมภักดี

1.3.9.2 บทบาทซมพลาในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ตอน สื่อรัก บทพระราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ ๕ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู

1.3.9.3 บทบาทท้าวทุษยันต์ในการแสดงละครรำเรื่อง ศกุนตลา ตอน ท้าวทุษยันต์พบนางศกุนตลา ตอน ท้าวทุษยันต์ตามกวาง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.9.4 บทบาทชาติเทวัญ(กษัตริย์ลิจฉวี)ในการแสดงละครพูดสลับลำเรื่อง สามัคคีเภท ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธิยารมย์

1.3.9.5 บทบาทเจ้าชายในการแสดงละครสังคีตเรื่อง หงส์ทอง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.9.6 บทบาทหลวิชัยในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

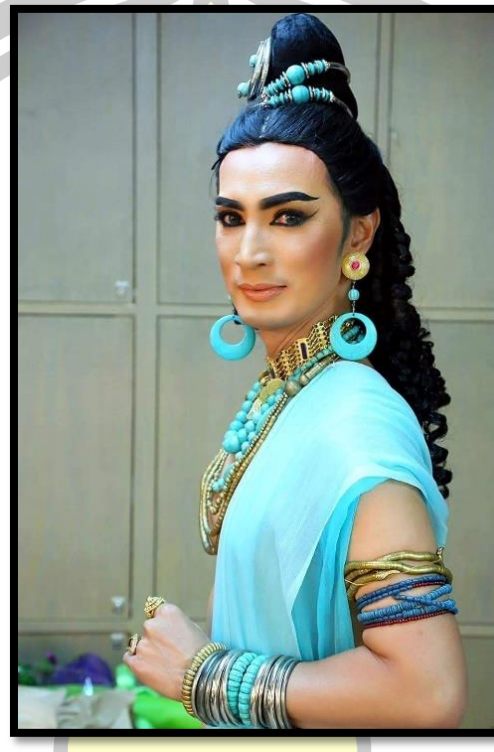
1.3.9.7 บทบาทพระเกียรติรถในการแสดงละครรำเรื่อง พระเกียรติรถ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.9.8 บทบาทท้าวศูทรกะในการแสดงละครคติธรรมจากหิโตปเทศเรื่อง เจ้าแม่ สรรพมงคล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.9.9 บทบาทเจ้าชวาในการแสดงหุ่นกระบอกติดตัวละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน พิษรักแรงแค้น ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.9.10 บทบาทเจ้าเขมรในการแสดงหุ่นกระบอกติดตัวละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน พิษรักแรงแค้นได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.9.11 บทบาทเทวดาในละครเบิกโรงเรื่อง ธรรมาธรรมะสงครามได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์



ภาพประกอบ 46 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทการแสดงละคร
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครชาดกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน – ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายธงไชย โพธิยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายประสิทธิ์ คมภักดี ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ เทคนิคการใช้อาวุธประกอบการแสดง การแสดงอารมณ์ในการสื่อสาร ในบทบาทฮเนาในการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า ทั้งตอน

นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ตลอดจนการแสดงอารมณ์และน้ำเสียงที่ใช้สื่อสารประกอบการแสดง บทบาทชมพลาในการแสดงละคร เรื่อง เงาะป่า ตอน สื่อรัก บทพระราชนิพนธ์ใน รัชกาลที่ 5

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ตลอดจนการแสดงอารมณ์การใช้อาวุธประกอบการแสดง การเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์ในการตามกวาง ในบทบาทท้าวทุษยันต์ในการแสดงละครรำเรื่อง ศกุนตลา ตอน ท้าวทุษยันต์พบนางศกุนตลา ตอน ท้าวทุษยันต์ตามกวาง

นายธงไชย โพธิยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ตลอดจนการแสดงอารมณ์และน้ำเสียงที่ใช้สื่อสารประกอบการแสดงบทบาทชาติเทวัญ(กษัตริย์ลิจฉวี)ในการแสดงละครพูดสลับลำเรื่อง สามัคคีเภท

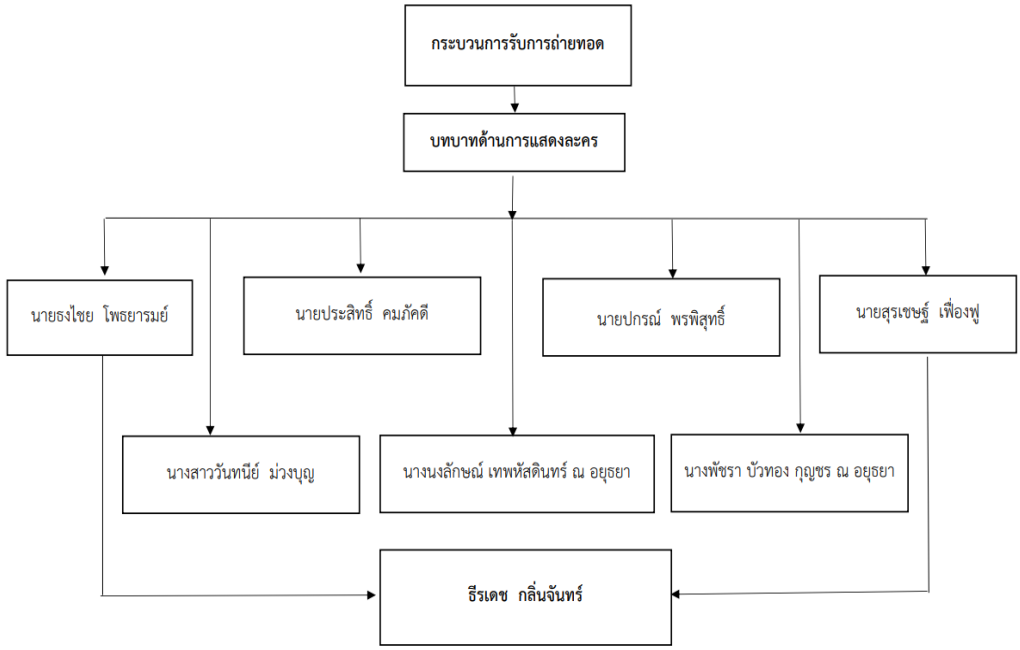
นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ตลอดจนการแสดงอารมณ์และน้ำเสียงที่ใช้สื่อสารประกอบการแสดง ในบทบาทเจ้าชายในการแสดงละครสังคีตเรื่อง หงส์ทอง

นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำแบบอย่างพระเอกละครรำ ลีลาท่ารำ ตลอดจนการแสดงอารมณ์ บทบาทหลวิชัยในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ในบทบาทพระเกียรติรถในการแสดงละครรำเรื่อง พระเกียรติรถ

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยในกระบวนท่ารำทั้งในรูปแบบจารีตและนอกจารีต ซึ่งต้องแสดงทั้งความแข็งแรงของร่างกาย ความชำนาญในการใช้อาวุธการออกท่าอาวุธ ตลอดจนลีลาท่ารำในบทบาทต่างๆ การออกเสียงและการกำหนดลมหายใจ เพื่อให้เกิดทักษะและความถูกต้องการใช้น้ำเสียง เป็นต้น

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 47 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงละคร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.3.10 ความสามารถด้านการแสดงระบำมาตรฐาน

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดรำมาตรฐานชุดต่างๆ รวมไปถึงกระบวนท่ารำและลีลาจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.10.1 การแสดง ชุด รำท้าวมาลีวราชลงสรง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.2 การแสดง ชุด ลงสรงพระราม ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นาย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.3 การแสดง ชุด ลงสรงพระลักษมณ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์

1.3.10.4 การแสดง ชุด พลายชุมพลแต่งตัว (เพลงมอญดูดาว) ได้รับการถ่ายทอด มาจาก นายราฆพ โพธิเวส นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา

1.3.10.5 การแสดง ชุด อินทรชิตแปลง (เพลงชมตลาด) ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.6 การแสดง ชุด ฉุยฉายอินทรชิตแปลง (ถือศร) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.7 การแสดง ชุด ฉุยฉายฮเนา ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายประสิทธิ์ คมภักดี

1.3.10.8 การแสดง ชุด ฉุยฉายมานพแปลง(วิธูรบัณฑิต) ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.10.9 การแสดง ชุด ฉุยฉายราม - ลักษมณ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.10 การแสดง ชุด ฉุยฉายพญาครุฑแปลง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.10.11 การแสดง ชุด ฉุยฉายบุเรงนอง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นาย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.12 การแสดง ชุด ฉุยฉายไกรทอง(บทประพันธ์ของอาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.13 การแสดง ชุด ฉุยฉายหลวิชัย คาวี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.14 การแสดง ชุด ฉุยฉายนาฏราช ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และอาจารย์จินดารัตน์ จารุสาร

1.3.10.15 การแสดง ชุด พระนเรศวรตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.16 การแสดง ชุด บุเรงนองตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.17 การแสดง ชุด มังตราตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1..3.10.18 การแสดง ชุด มังรายกระยอชวาตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.19 การแสดง ชุด พระอภัยมณีตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.20 การแสดง ชุด ขุนแผนตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.21 การแสดง ชุด พระไวยตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.10.22 การแสดง ชุด พระสุธนตรวจพล ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาวนงลักษณ์ เทพหัสดินทร์ ณ อยุธยา และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.10.23 เพลงกลมอรชุน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสมบัติ แก้วสุจริต

1.3.10.24 เพลงกลมนารายณ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.25 เพลงโปรยข้าวตอก ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.10.26 เพลงตระเชิญ (ไกรทอง) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

ภาพประกอบ 48 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดง ชุด ฉุยฉายฮเนา
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

ในการแสดงละครชาดกนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำลีลา รวมไปถึงเทคนิคในการแสดงบทบาทต่างๆ จากครูผู้ที่มีความชำนาญและเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โขน - ละคร ในเรื่องของกระบวนท่ารำต่างๆ กระบวนท่ารบ ตลอดจนเทคนิคการสื่อสารอารมณ์ การแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

นายธงไชย โพธยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุด รำท้าวมาลีวราชลงสรง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธประกอบการแสดง ชุด ลงสรงพระราม

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธประกอบการแสดง ชุด ลงสรงพระลักษมณ์

นายราฆพ โพธิเวส นางพัชรา บัวทอง กุญชร ณ อยุธยา ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ เช่น การกระทายไหล่ การใช้อาวุธประกอบการแสดง ชุด พลายชุมพลแต่งตัว (เพลงมอญดูดาว)

นายธงไชย โพธยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธประกอบการรำ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในการแสดงชุด อินทรชิตแปลง (เพลงชมตลาด) และฉุยฉายอินทรชิตแปลง (ถือศร)

นายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนายประสิทธิ์ คมภักดี ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธประกอบการรำ ที่เป็นลักษณะเฉพาะของตัวละคร ในการแสดงชุด ฉุยฉายฮเนา

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย(โขน) ในการแสดง ชุด ฉุยฉายราม - ลักษมณ์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธที่ต้องอาศัยความแข็งแรง การใช้พื้นที่บนเวที ในการแสดง ชุด ฉุยฉายบุเรงนอง

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำฉุยฉาย ลีลาท่ารำ ในการแสดง ชุด ฉุยฉายไกรทอง และฉุยฉายหลวิชัย

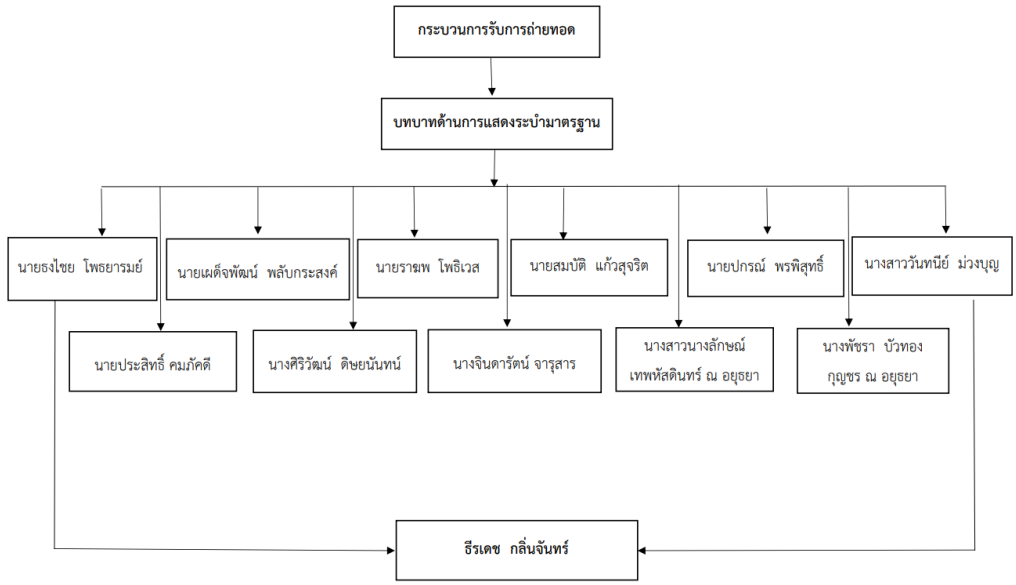
นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และอาจารย์จินดารัตน์ จารุสาร ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในการแสดง ชุด ฉุยฉายนาฏราช

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ การใช้อาวุธ และการใช้พื้นที่บนเวที การแสดง ชุด มังตราตรวจพล พระอภัยมณีตรวจพล ขุนแผนตรวจพล พระไวยตรวจพล

นายสมบัติ แก้วสุจริต ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ เช่น การใช้หน้าหนัง การใช้อาวุธประกอบการแสดง ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของ ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเพลงกลมอรชุน

นายธงไชย โพธยารมย์ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำ ที่เป็นลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในเพลงกลมนารายณ์ เพลงโปรยข้าวตอก เพลงตระเชิญ (ไกรทอง)

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคกระบวนท่ารำต่างๆ แบบอย่างจารีตนาฏศิลป์ไทยที่เป็นมาตรฐาน จากครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทของตัวละครต่างๆ เช่น การใช้อาวุธ(ศร) การใช้หน้าหนังในการรำตรวจพลต่างๆ รวมไปถึงลีลาท่ารำเพลงฉุยฉายซึ่งเป็นการรำที่อวดฝีมือ และความชำนาญของผู้แสดง ทั้งยังต้องสื่ออารมณ์ของตัวละครแต่ละประเภทที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบ 49 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงระบำมาตรฐาน

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.11 ความสามารถด้านการแสดงรำเบ็ดเตล็ด

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและลีลาต่างๆ ในการแสดงรำเบ็ดเตล็ดจากครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.11.1 บทบาทขุนแผนในการขับเสภาส่งร้องเพลงเชิดจีนประกอบการแสดงละครเสภา เรื่อง ขุนช้าง - ขุนแผน ตอน ขุนแผนพาวันทองหนี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.11.2 การแสดงชุด ระบำพัทวิสัย รำหมู่ (เสนา) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายชวลิต สุนทรานนท์ นายคมสันฐ หัวเมืองลาด และนายสมรัตน์ ทองแท้

1.3.11.3 บทบาทบุเรงนองในการแสดง ชุด เสน่ห์บุเรงนอง(แต่งพม่าสวมมงคล) ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ และนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

1.3.11.4 การแสดง ชุด ระบำสวัสดิรักษานักรบ วันอาทิตย์ วันจันทร์ วันอังคาร วันพุธ วันพฤหัสบดี วันศุกร์ วันเสาร์ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.11.5 การแสดง ชุด เริงลีลานาฏกรรมผองกินนรเริงหรรษากินรา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายสมรัตน์ ทองแท้

1.3.11.6 การแสดง ชุด ฟ้อนดวงเดือน ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางรานี ชัยสงคราม

1.3.11.7 การแสดง ชุด เชิงจับปลา ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี

1.3.11.8 การแสดง ชุด ฟ้อนโยคีถวายไฟ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

1.3.11.9 การแสดง ชุด รำลาวกระทบไม้ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี

1.3.11.10 การแสดง ชุด รำซัดไหว้ครูชาตรี ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายชวลิต สุนทรานนท์

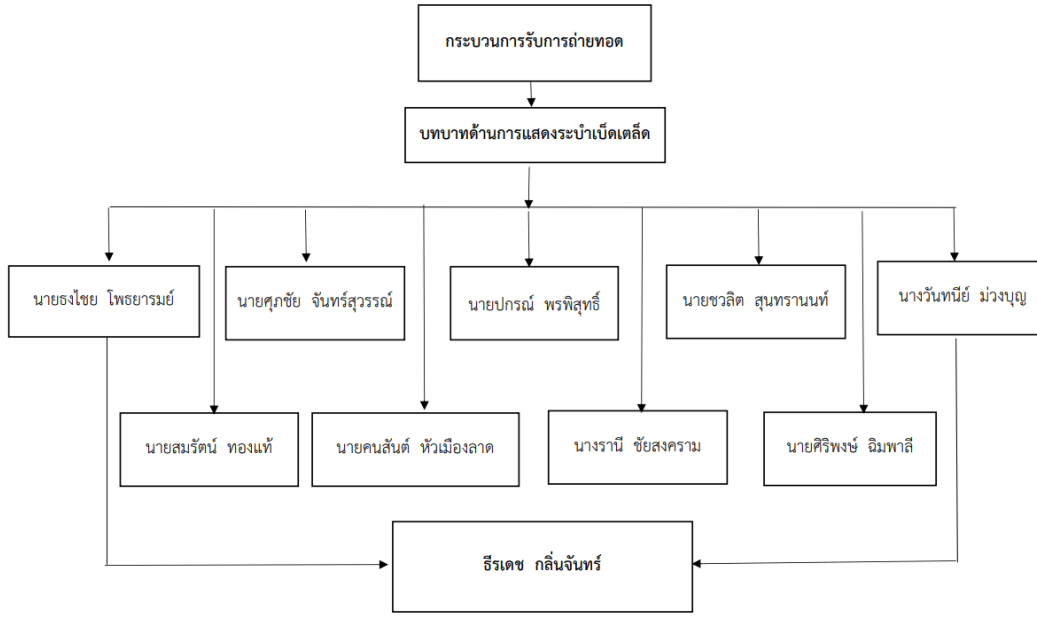
การแสดงเบ็ดเตล็ด ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนลีลาท่ารำ ที่หลากหลายชุดการแสดง เช่น รำซัดไหว้ครูชาตรี เป็นการแสดงที่ใช้การจัดระเบียบของร่างกายและ

ผสมผสานกระบวนท่ารำ เช่น การถ่ายน้ำหนักเท้า ความแข็งแรงของร่างกาย ที่อาศัยทักษะและความชำนาญเฉพาะตัว เป็นต้น

ภาพประกอบ 50 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทบุเรงนอง

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 51แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงเบ็ดเตล็ด

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

1.3.12 ความสามารถด้านการแสดงเบิกโรง

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ และลีลาต่างๆ รวมไปถึงการใช้อาวุธประกอบการแสดง ซึ่งต้องฝึกปฏิบัติให้เกิดความชำนาญ ผสมกลมกลืนได้อย่างลงตัว โดยได้รับการถ่ายทอดครูผู้ถ่ายทอด ดังต่อไปนี้

1.3.12.1 บทบาทพระอิศวรในการแสดงเบิกโรงเรื่อง นารายณ์สิบปาง ปางรามาวตาร ปางทวิชาวตาร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ และนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.12.2 บทบาทพระนารายณ์ในการแสดงเบิกโรงเรื่อง นารายณ์สิบปาง ปางมัตสยาอวตาร ปางกูรมาวตาร ปางวราหาวตาร ปางนรสิงหาวตาร ปางวามนาวตารหรือทวิชาวตาร ปางมหิงสาวตาร ปางรามาวตาร ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นายประสิทธิ์ คมภักดี และนายบุญนำ ลินิฏฐา

1.3.12.3 การแสดงเบิกโรง ชุด ประเลง ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์ นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นายประสิทธิ์ คมภักดี และนายบุญนำ ลินิฏฐา

1.3.12.4 บทบาทพระนารายณ์ในการแสดงเบิกโรง ชุด นารายณ์ทรงครุฑ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นายธงไชย โพธยารมย์

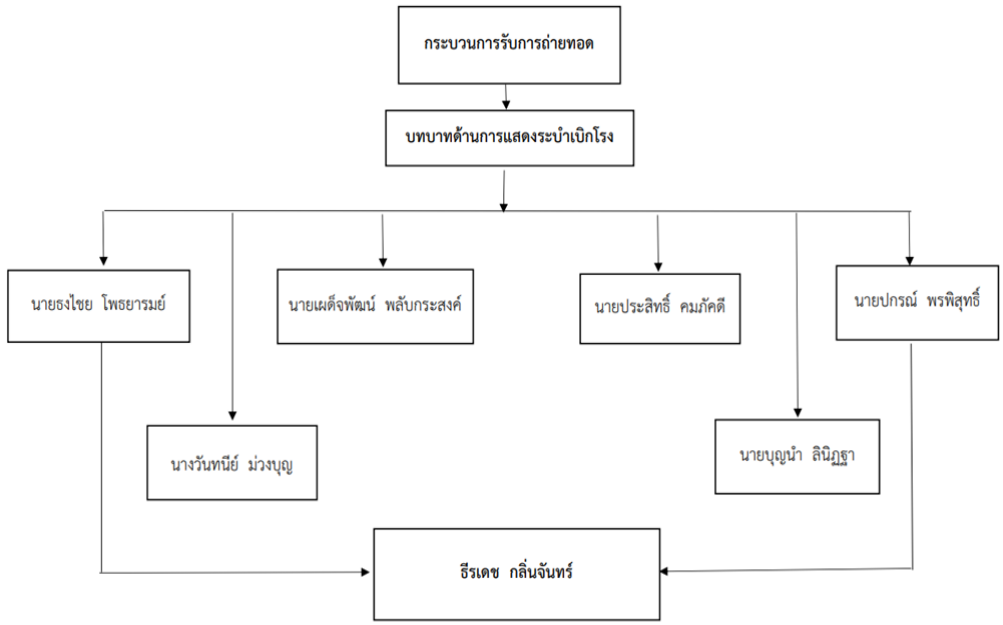
1.3.12.5 บทบาทพระเสาร์ในการแสดงเบิกโรง ชุด สุริยยาตราสู่หรรษคราปีใหม่ ได้รับการถ่ายทอดมาจาก นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

การแสดงเบิกโรง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เช่น การใช้อาวุธต่างๆ ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกัน อาทิ ตรีศูล จักร(พระนารายณ์) หางนกยูงในการรำประเลง การสื่ออารมณ์เมื่อรบบทบาทที่เป็นเทพเจ้า เป็นต้น ซึ่งแสดงทั้งหมดนี้ต้องผ่านการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญเพราะในการแสดงบางชุดต้องมีผู้แสดงร่วม จึงต้องอาศัยการซ้อมร่วม

ภาพประกอบ 52 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระอิศวรในการแสดงเบิกโรงเรื่อง นารายณ์สิบปาง

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 53 แผนภูมิแสดงสาแหรกครูผู้ถ่ายทอดความสามารถด้านการแสดงเบิกโรง
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

การสืบทอดองค์ความรู้ในศาสตร์ศิลปะด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย นับเป็นกระบวนการในการธำรงรักษาศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องยั่งยืน เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ที่สืบทอดโดยบรมครูผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านได้ประดิษฐ์ บรรจง สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ เพื่อแสดงถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ องค์ความรู้ดังกล่าวที่สืบทอดมา เป็นแรงบันดาลใจให้ นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ เกิดความรัก ความภาคภูมิใจและความศรัทธา และถือปฏิบัติในการประกอบวิชาชีพสืบมา จนเป็นที่ยอมรับจากครู อาจารย์ ผู้บังคับบัญชา เพื่อนร่วมงาน นักเรียน นักศึกษา และประชาชนทั่วไป

เมื่อ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้เปลี่ยนแปลงสู่การทำงานสายอาชีพนักแสดง ในตำแหน่งนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต จากประสบการณ์การเรียนรู้และพรสวรรค์ที่ปฏิบัติหน้าที่เป็นศิลปินนักแสดง ประกอบด้วยความรู้ความสามารถและความเชี่ยวชาญที่ได้สั่งสมมาปฏิบัติใช้ เป็นผลสัมฤทธิ์ด้านองค์ความรู้ ถ่ายทอดสู่บทบาทการแสดงศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ไทยของโรงละครแห่งชาติทั้งแบบพื้นเมืองและแบบราชสำนัก ตลอดจนสืบทอดบทบาทตัวพระเอกในการแสดงโขน - ละคร ของกรมศิลปากรมาแล้วหลายเรื่องหลายตอน โดยเฉพาะบทบาทที่ได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ชมมากที่สุด ได้แก่ บทบาทความเป็นพระเอกละครรำในการแสดงประเภทต่าง ๆ อาทิ พระราม พระลอ พระอภัยมณี ขุนแผน ไกรทอง ฮเนา ฯลฯ มีหน้าที่ในการอนุรักษ์ สืบทอด จารีตทางการแสดง เพื่อเผยแพร่

และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทั้งในประเทศและต่างประเทศ ตลอดจนถ่ายทอดกระบวนท่ารำด้านนาฏศิลป์ให้กับนิสิตนักศึกษาในสถานศึกษาทุกระดับ ด้วยคุณธรรมจริยธรรม และอุทิศตนเพื่อประโยชน์ให้แก่วิชาชีพมาเป็นเวลากว่า 3 ทศวรรษ อย่างต่อเนื่อง สามารถรวบรวมประสบการณ์ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ ตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบัน

ในฐานะนาฏศิลปิน ของ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งมีหน้าที่หลักในการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมของไทย ได้รับประสบการณ์ในการเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และมีผลงานด้านการแสดง ทั้งโขนและละคร ตลอดจนระบำรำฟ้อนในภูมิภาคต่างๆ เกือบทุกจังหวัดของประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการได้รับมอบหมายจากผู้บังคับบัญชาให้รับบทบาทพระเอกและตัวเอก เพื่อสืบทอดกระบวนท่ารำจากผู้ทรงคุณวุฒิผู้เชี่ยวชาญและครูอาจารย์ที่มีความรู้ความสามารถในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ไทย ทั้งการแสดงแบบจารีตและรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นผลงานที่มีความโดดเด่นเป็นที่ประจักษ์ต่อสายตาผู้ชมมาอย่างต่อเนื่อง

ทั้งนี้ การสวมบทบาทของตัวละครเอกหรือพระเอกที่ศิลปินผู้แสดงจะสวมบทบาทได้นั้น ย่อมต้องมีคุณสมบัติเฉพาะตัวที่ถูกเลือกสรรตามคุณลักษณะให้สอดคล้องกับตัวละครในวรรณคดี และเข้าถึงบทบาทต่าง ๆ ได้อย่างสมจริง นาฏศิลปินที่สืบทอดในปัจจุบัน เป็นผู้แสดงละครฝ่ายพระ (โขน) ซึ่งตัวละครฝ่ายพระนี้ อาจกล่าวได้ว่าจะได้รับความนิยมชมชอบมากกว่าตัวละครประเภทอื่น โดยเฉพาะผู้ที่แสดงเป็นพระเอกจะเป็นผู้ที่ถูกคาดหวังจากผู้เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร นับตั้งแต่การคัดเลือก การถ่ายทอดไปจนกระทั่งบทบาทการแสดงบนเวที โดยเฉพาะผู้ชมซึ่งมักจะตั้งคำถามก่อนชมการแสดงอยู่เสมอว่าพระเอกของการแสดงนั้นๆ คือใคร แสดงให้เห็นว่าถูกคาดหวังจากทั้งภายในและภายนอก และมีการกล่าวถึงอย่างต่อเนื่องจนได้รับการยอมรับมากขึ้นจึงมีการบันทึกไว้เป็นหลักฐาน เกิดเป็นคุณลักษณะของพระเอกที่แสดงความเป็นชายในอุดมคติที่มีทั้งรูปสมบัติ คุณสมบัติพร้อมตามความเชื่อและค่านิยมของสังคม พระเอกจึงเป็นตัวละครหลักสำคัญของเรื่อง แสดงให้เห็นพฤติกรรมการดำเนินชีวิตที่เป็นตัวอย่างของการปลูกฝังคุณลักษณะความดีงามให้แก่สังคม

ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มีความเชี่ยวชาญในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ในบทบาทของพระรามและบทบาทพระเอกละครรำในการแสดงประเภทต่างๆ ได้อย่างดียิ่ง

1.4 บทบาทสำคัญที่ได้รับ

จากการศึกษาพบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีความสามารถทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและได้รับบทบาทด้านการแสดงที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และมักได้รับบทบาทสำคัญๆ โดยมีครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่บทบาทสำคัญที่เป็นที่ยอมรับคือบทบาทพระราม

พระรามเป็นตัวละครเอกในเรื่องรามเกียรติ์ ตามตำนานเล่าว่าพระราม เป็นปางที่ 7 ของพระนารายณ์อวตารลงมาเกิดเป็นโอรสของท้าวทศรถและพระนางเกาสุริยา มีพระวรกายสีเขียว ทรงธนูเป็นอาวุธ มีศรวิเศษสามเล่มคือ ศรพรหมมาศ ศรอัคนิวาต และศรพลายวาต เมื่อสำแดงอิทธิฤทธิ์จะปรากฏพระวรกายเป็น 4 กร ทรงตรีเทพอาวุธ คฑา จักร และสังข์คนไทยมีคติความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์คือพระนารายณ์อวตาร ซึ่งเป็นเทพเจ้าทางศาสนาฮินดู กล่าวสำหรับพระรามที่ปรากฏในการแสดงโขนของไทยนั้น นิยมบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มาใชเป็นบทประกอบการแสดง เนื่องจากเป็น วรรณกรรมที่มีความสมบูรณ์ที่สุด ดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ แต่มีบางครั้งใช้บทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช (พระเจ้ากรุงธนบุรี)

พระรามเป็นตัวละครที่มีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ โดยเฉพาะความเป็นสมมติเทพผสมผสานกับความเป็นขัตติยะกษัตริย์ที่แสดงสภาพของมนุษย์ที่ไม่อาจหลุดพ้นจากห่วงแห่งกิเลสและความทุกข์ไปได้ปัจจัยที่ทำให้พระรามพ้นจากสถานภาพมนุษย์ไปอยู่ในช่วงชั้นของพระเป็นเจ้าประการแรก พระรามเป็นพระนารายณ์อวตาร จึงถือว่าเป็นมนุษย์ที่มีบุญบารมีสูง เห็นได้จากพระรามมี ลักษณะพิเศษหลายประการ เช่น ร่างกายมีรัศมี สามารถแสดงตนเป็นพระนารายณ์ได้คือ มีสี่กร ทรงตรีจักร คฑา และสังข์ อาวุธต่างๆ ไม่อาจทำร้ายพระองค์ เป็นต้น พระรามจึงได้รับความยำเกรงมาก เทียบเท่ากับพระเป็นเจ้าทั้งที่เป็นมนุษย์ ในขณะเดียวกันในเรื่องของความรัก พระรามก็เป็นพระเอกที่มี รักเดียวใจเดียว เป็นผู้เสียสละ และครองตนตามปรัชญาทางพุทธศาสนา มีความเป็นวีรบุรุษนักรบผู้กล้าหาญ เป็นแบบฉบับที่ดีของลูก พี่ที่ดี สามีที่ดี และกษัตริย์ที่ดี แต่ในบางครั้งพระรามก็แสดงข้อบกพร่องดุจมนุษย์สามัญ พระรามจึงถือเป็นแบบอย่างในการประพฤติปฏิบัติของมนุษย์ในสังคมตามความเป็นจริง ได้เป็นอย่างดี(ธีรเดช กลิ่นจันทร์.2559 : 84 – 85)

ปัจจุบัน ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สามารถถ่ายทอดบทบาทการแสดงในบทบาทตัวพระเอกและตัวพระราม ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม จนได้รับการขนานนามว่า “พระรามกรมศิลป” จะเห็นได้ว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และเป็นผู้มีความสามารถโดดเด่นเหมาะสมกับการแสดงรับบทบาทเป็นตัวพระรามมากที่สุด เพราะพระราม เป็นตัวละครที่มีบทบาทโดดเด่นอีกตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ และเป็นตัวนายโรงหรือพระเอกของเรื่อง พระรามเป็นเทพเจ้าในร่างมนุษย์ซึ่งเป็นอวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ ทั้งยังเป็นกษัตริย์นักรบที่มีความเก่งกล้าสามารถ มีรูปโฉมงดงาม สง่าผ่าเผย มีบุคลิกสุขุม รอบคอบ สงบ ดังนั้นผู้ที่จะได้รับบทบาทแสดงเป็นตัวพระรามจะต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

- เป็นผู้มีลักษณะรูปร่างสมส่วน มีทรวดทรงที่เอวเล็กเอวบาง ใบหน้าจัดอยู่ในเกณฑ์หน้าตาดี มีลักษณะใบหน้ารูปไข่ ลำคอระหง

- ผู้แสดงจะต้องมีทักษะภูมิท่ารำที่สง่าผ่าเผย

- มีบุคลิกสุขุม มีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำกระบวนท่ารำได้อย่างแม่นยำ โดยสามารถนำกระบวนท่ารำมาใช้ปฏิบัติได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับบุคลิกและลักษณะของตัวละคร

- ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถจดจำบทขับร้อง บทพากย์เจรจา และทำนองเพลงได้เป็น อย่างดี

ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนมีความเหมาะสมและสมควรที่จะได้แสดงในบทบาทพระรามตามที่ได้กล่าวมาทุกประการ เนื่องด้วยมีคุณสมบัติรูปร่าง ใบหน้า บุคลิกภาพ ประสบการณ์ที่เหมาะสมในการรับบทบาทพระราม อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความรู้ มีความสามารถ มีความชำนาญที่มากด้วยประสบการณ์ มีศักยภาพทักษะฝีมือทางด้านการแสดงเป็นอย่างสูง และสามารถรำเพลงหน้าพาทย์ได้อย่างสง่างาม รวมทั้งรำตรวจพล กระบวนท่ารบ ขึ้นลอย การใช้บทได้เป็นอย่างดี ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ที่มีคุณสมบัติครบถ้วนถูกต้องตามแบบแผนของการแสดงโขนพระทุกประการ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นอกจากจะมีคุณสมบัติที่ครบถ้วนทั้งทางด้านรูปร่างและทักษะฝีมือ มีความสามารถและเป็นนาฏยศิลปินที่มีคุณภาพบนเวทีการแสดงแล้ว หลังเวทีการแสดง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังเป็นผู้มีคุณธรรม มีความอ่อนน้อมถ่อมตน เคารพต่อครูอาจารย์ และปฏิบัติตนใน ฐานะลูกศิษย์ได้เป็นอย่างดี ด้วยคุณสมบัติที่เหมาะสมทั้งหมดตามที่ได้กล่าวมา อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงได้รับความไว้วางใจจากอาจารย์ผู้ใหญ่และคุณครูผู้เชี่ยวชาญอีกหลายท่านให้รับบทบาทแสดงเป็นตัว “พระราม” โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนำกระบวนท่ารำดังกล่าวออกแสดงสู่สายตาประชาชนให้สวยงาม ถูกต้องตามหลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมุ่งหวังเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนานาฏยศิลป์ไทยอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบไป

กว่า 3 ทศวรรษ นับตั้งแต่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เข้ารับราชการและปฏิบัติงานในฐานะนาฏศิลปิน (โขนพระ) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเป็นหน่วยงานที่มีภารกิจหลัก ในการอนุรักษ์ เผยแพร่ และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏกรรมการแสดง ทั้งการแสดงโขน การแสดงละครและการฟ้อนรำประเภทต่าง ๆ อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มักจะได้รับมอบหมายให้รับบทบาทพระเอก ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเนื้อเรื่องให้เป็นไปตามเหตุการณ์ต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บทบาทพระราม ที่เป็นตัวละครมีบทบาทสำคัญยิ่งในการดำเนินเรื่องของการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งผู้ที่จะได้รับบทบาทพระรามนั้นควรจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติสำคัญอาทิ มีรูปร่างสมส่วน ใบหน้าจัดอยู่ในเกณฑ์หน้าตาดี ลำคอระหง มีกระบวนท่ารำการแสดงออกที่ภูมิฐาน มีท่าที่สง่าผ่าเผย มีบุคลิกนิ่ง สุขุม สงบ มีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำกระบวนท่ารำได้อย่าง

แม่นยำ สามารถนำกระบวนท่ารำมาใช้ปฏิบัติได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับบุคลิกและลักษณะของตัวละคร รวมถึงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถจดจำบทขับร้อง บทพากย์เจรจา และทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับมอบหมายให้รับบทบาทพระราม ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรมาเป็นเวลายาวนาน และสร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักในฐานะ พระรามกรมศิลป์ ต่อเนื่องมาตลอดจนถึงปัจจุบัน

นอกจากผลงานการปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมายจากสำนักการสังคีตแล้วนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังมีหน้าที่ในการปฏิบัติราชการด้านการแสดงหน่วยงานทั้งทางภาครัฐ และเอกชนที่ขอความอนุเคราะห์ในการจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ ซึ่งเป็นการเพิ่มพูนประสิทธิภาพของนาฏศิลปิน ให้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ มีทักษะและประสบการณ์ก่อให้เกิดประสิทธิภาพในการปฏิบัติงาน เกิดผลสัมฤทธิ์ต่อภารกิจขององค์กร โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสามารถในการถ่ายทอดบทบาทพระราม ซึ่งเป็นผลงานด้านการแสดงที่นอกจากจะสร้างชื่อเสียงให้แก่สำนักการสังคีต กรมศิลปากรแล้ว ยังสร้างความภาคภูมิใจสูงสุดให้แก่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เมื่อได้รับบทบาทพระราม ในการแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งเป็นโอกาสทางการแสดงครั้งสำคัญและถือเป็นการจารึกประวัติศาสตร์ในวงการนาฏศิลป์ไทย เพื่อสนองพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้า ฯ ให้จัดการแสดงโขนพระราชทานขึ้น โดยได้รวบรวมผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนช่างฝีมือทุกแขนง รวมถึงนักแสดงที่มีทักษะความชำนาญงาน มีความรู้ความสามารถมากด้วยประสบการณ์ และมีศักยภาพสูงทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั่วประเทศ ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นหนึ่งในนักแสดงที่ได้รับโอกาสสำคัญร่วมแสดงในบทบาทตัวเอก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงในบทบาทพระราม ซึ่งเป็นบทบาทสำคัญและเป็นตัวละครเอกต่อเนื่องมานานถึง 13 ปี นับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2550 จนถึงปัจจุบัน (พุทธศักราช 2563) จนได้รับฉายานามว่า พระรามของสมเด็จแม่ โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และนำกระบวนท่ารำตลอดจนกระบวนท่ารบดังกล่าว มาแสดงสู่สายตาประชาชนให้สวยงาม ถูกต้องตามหลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมุ่งหวังเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนานาฏยศิลป์ไทย อันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบไป ดังปรากฏสาแหรกการได้รับบทบาทพระรามของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูผู้ถ่ายทอดดังต่อไปนี้

ตอนที่ 2 กลวิธีการแสดงโขน นบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อให้ทราบถึงกลวิธีในการแสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบและการขึ้นลอย ลักษณะการใช้อาวุธ การใช้พื้นที่ รวมถึงการการแสดงอารมณ์ ตลอดจนอุปนิสัยที่มีความมุ่งมั่น มุมานะ อดทน ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสวงหาทักษะความรู้ต่างๆ ซึ่งนำไปสู่การแสดงบทบาทที่โดดเด่นและประสบความสำเร็จในบทบาทพระราม

เมื่อกล่าวถึง “พระราม” บุคคลทั่วไปจะมองว่าพระรามเป็นพระเอกในวรรณคดีซึ่งเป็นวรรณะกษัตริย์ แต่ในหลักที่ถูกต้องนั้น พระรามเป็นภาคอวตารหนึ่งของพระนารายณ์ พระรามจึงถูกจัดอยู่ในตัวละครพระเอกประเภทเทพเจ้า หรือพระเอกที่แสดงความเป็นตัวตนของเทพเจ้า ฉะนั้นกระบวนท่ารำการแสดงออกจะต้องมีความแตกต่างจากตัวละครที่แสดงเป็นพระเอกทั้งประเภทกษัตริย์และประเภท สามัญชน

ในเรื่องของกระบวนท่ารำพระรามจะต้องแสดงความมีภูมิ ท่าทางสง่างาม สุขุม แต่อีกความหมายหนึ่งในการแสดงออกทางอารมณ์ พระรามซึ่งถือเป็นตัวละครที่จัดอยู่ในการแสดงโขนด้วยจารีตของการแสดงโขนตามหลักแล้วผู้แสดงจะต้องมีความนิ่ง ไม่แสดงสีหน้า รำตามคำร้องและบทพากย์เจรจาเท่านั้น การเจรจาในการแสดงโขนโดยเฉพาะตัวพระรามลักษณะวิธีการถ่ายทอดบทบาทตีท่าทางในบทกลอนที่มีความยาวสองถึงสามคำในหนึ่งประโยค ผู้แสดงจะต้องตีเพียงหนึ่งท่าเท่านั้น จึงจะได้ดูสงบนิ่งและภูมิฐานซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพระราม

ก่อนที่ผู้แสดงจะสามารถแสดงบทบาทต่างๆ ในแต่ละประเภทของตัวละครตัวนั้นๆ ให้เข้าถึงอารมณ์ได้ ผู้แสดงจะต้องมีความรู้พื้นฐานเบื้องต้นและทำความเข้าใจในบทบาทของตัวละครนั้นๆ ให้เข้าใจเสียก่อน อาทิเช่น การแสดงบทบาทพระราม ซึ่งก่อนอื่นจะต้องรู้จักความหมายของคำว่า “พระเอก” กล่าวคือ พระเอกจะแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) เทพเจ้า หรือพระเอกที่แสดงความเป็นตัวตนของเทพเจ้า 2) พระเอกที่แสดงคุณลักษณะ หรือแสดงบุคลิกลักษณะอย่างพระมหากษัตริย์ 3) พระเอกที่เป็นมนุษย์สามัญชนธรรมดา ซึ่งการแสดงบทบาทพระเอกนั้น กระบวนท่ารำในการแสดงออกตลอดจนอารมณ์และความรู้สึกทั้ง 3 ประเภทนี้ จะต้องแสดงออกให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ในอดีตซึ่งการแสดงนาฏยศิลป์นั้น ถือเป็นเครื่องบรรณาการของพระมหากษัตริย์และในปัจจุบันได้ถูกเผยแพร่ออกมาสาธารณะชน เพื่อให้ผู้ชมได้ชมศิลปะการแสดง

ชั้นสูงของชาตินอกจากนี้กระบวนท่ารำและการแสดงออกทางอารมณ์จึงจะต้องถูกถ่ายทอดความชัดเจนในอารมณ์ของพระรามแสดงออกมามากกว่าในครั้งอดีต จึงจะทำให้เกิดความชัดเจนบนเวทีการแสดง ซึ่งถ้าพระรามแสดงและถ่ายทอดอารมณ์ออกมา ซึ่งถ้าพระรามแสดงและถ่ายทอดอารมณ์ออกมาเพียงเล็กน้อยเมื่อขึ้นแสดงบนเวทีผู้ชมที่รับชมในระยะไกลก็จะรับรู้ถึงความรู้สึกของพระรามไม่ได้

ดังนั้นผู้แสดงจึงจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ไปยังผู้ชมให้ผู้ชมคล้อยตามได้ถึงแม้จะรับชมในระยะไกล ก็ตาม โดยเฉพาะกระบวนท่ารำต่างๆ ของพระรามจะต้องแสดงออกให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจนและตระหนักในเรื่องของรายละเอียดต่างๆ รวมไปถึงการแสดงออกทางสีหน้าตลอดจนอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งจะต้องถูกถ่ายทอดและแสดงให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการรับชมและเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวพระราม ซึ่งในการแสดงบทบาทพระราม ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ชุดยกรบ นั้น จะมีการแสดงออกทางอารมณ์ตลอดจนกระบวนท่ารบอย่างชัดเจน ซึ่งผู้แสดงที่รับบทบาทพระรามจะต้องทำความเข้าใจในบทบาทของพระราม และทำความเข้าใจในช่วงอารมณ์ต่างๆ ในแต่ละช่วงอารมณ์ ซึ่งรายละเอียดผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไป

2.1 กระบวนท่ารำ

ตามหลักการแสดงในบทบาทตัวพระรามนั้น จะมีกระบวนท่ารำของพระรามซึ่งมีการกำหนดไว้อย่างเป็นแบบแผนและถูกถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากบรมครู ตลอดจนคุณครูผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งจะไม่สามารถบิดเบือนให้กระบวนท่ารำผิดเพี้ยนไปจากเดิมได้

กระบวนท่ารำของตัวพระรามจะถูกถ่ายทอดแบบอย่างซึ่งเป็นมาตรฐานและเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป แต่เมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏยศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานตามหลักสูตร ซึ่งผู้ที่รับบทบาทพระรามจะต้องมั่นฝึกฝนกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้อาวุธให้เกิดความชำนาญ นอกจากการฝึกฝนกระบวนท่ารำและการใช้อาวุธแล้ว ผู้แสดงจะต้องทำความเข้าใจร่วมกับผู้แสดงร่วมเพื่อให้เกิดความเข้าใจและสัมพันธ์กัน

การตีบทกล่าวได้ว่า เป็นหัวใจที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงโขน เพราะการตีบทเป็นการสื่อความหมายระหว่างผู้แสดงและผู้ชมเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องที่แสดง

การตีบททางการแสดงของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง จะต้องมีพื้นฐานความเชื่อ แนวคิด ทฤษฎี ประเพณี วัฒนธรรม ค่านิยม ตลอดจนปัญญาคิดไตร่ตรองในสิ่งต่างๆ ที่เป็นบริบทแวดล้อมของ ศิลปะการแสดงนั้น นับเป็นเรื่องยากที่จะเข้าใจในบทบาทของตัวละครที่ถูกสมมติขึ้นจากจินตนาการของผู้ประพันธ์ซึ่งอาจไม่มีคุณสมบัติที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับคุณสมบัติของนักแสดงเลย เพราะไม่ใช่ตัวตน ของนักแสดงผู้นั้น ดังนั้นในการเข้าสู่ความเป็นตัวละครที่ต้องสวมบทบาทจึงเกิดโดยการสื่อสารด้วยตัว นักแสดงเป็นลำดับแรก โดยเฉพาะตัวพระเอกละครรำเป็นตัวละครที่ถูกคาดหวังจากผู้เกี่ยวข้องมากที่สุด ฉะนั้น ผู้แสดงที่จะรับบทบาทเป็นพระเอกละครรำจำเป็นจะต้องมีคุณสมบัติที่แสดงความพร้อมอันเกิด จากการสั่งสมประสบการณ์ความรู้ความเข้าใจในหลายประการเป็นอย่างดี สำหรับเป็นองค์ประกอบในการก้าวไปสู่ความเป็นศิลปินคุณภาพ

การตีบทหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า รำใช้บท คือการแสดงท่าทางแทนคำพูดรวมถึงการแสดงอารมณ์ด้วย เพื่อให้อีกฝ่ายหนึ่งเข้าใจหรือผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายได้ด้วยการแสดงท่าทางของผู้แสดง การตีบทนี้เป็นการแปลความหมายและถือเป็นการใช้ภาษาอย่างนึง เพราะในการแสดงความรู้สึกนึกคิดให้ผู้ชมเข้าใจนั้น มิใช่อาศัยแต่เพียงคำพูดอย่างเดียว ย่อมจะใช้ท่าทางตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย และในบางครั้งการใช้ท่าทางนี้สื่อความหมายได้บริบูรณ์โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดเลยก็มี เช่น การส่ายหน้าไปมา แสดงถึงการปฏิเสธ ผู้ที่พูดด้วยสามารถเข้าใจได้ในทันที หรือการพยักหน้าเป็นการตอบรับ เป็นต้น

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมทช ได้กล่าวถึงเรื่องการใช้บทหรือการตีบทไว้ว่า โขนนั้นเป็นทั้งละครซึ่งต้องแสดงบทบาทการใช้อารมณ์ตามเนื้อเรื่อง ประกอบกับจารีตซึ่งถ้าขาดเสียแล้วก็จะไม่มีเอกลักษณ์ของโขนปรากฏอยู่ และคนดูจะไม่รู้ว่าเป็นการแสดงอะไร การแสดงตามบทบาทด้วยอารมณ์นั้น โขนมีลักษณะเช่นเดียวกับละครอาศัยความสามารถของผู้แสดงสูงแสดงให้คนดูเข้าถึงจิตใจและความรู้สึกตลอดจนวิญญาณของตัวละครในเรื่องจะทำได้ดีหรือไม่ขึ้นอยู่กับการกระทำพี่เรียกว่าการใช้บท (ซึ่งเดี๋ยวนี้ดูเหมือนจะเรียกว่า “ตีบท”) ของตัวละครแต่ละตัว

นอกจากนี้อาจารย์ประทิน พวงสำลี ยังได้กล่าวถึงการตีบทไว้ว่า การทำบทเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ารำใช้บทหรือตีบท คือการแสดงท่าทางแทนคำพูดให้มีความหมาย ไปรวมถึงการแสดงอารมณ์ด้วยการรำบทหรือที่เรียกว่ารำตีบทนี้ เป็นการใช้ภาษาอย่างหนึ่งที่วิวัฒนาการจากธรรมชาติ เพราะการแสดงความหมายจากการคิด ความรู้สึกที่ให้ผู้อื่นเข้าใจนั้น มิได้แสดงกระทำแต่เพียงคำพูดอย่างเดียวมนุษย์ย่อมใช้ ท่าทางการออกไม้ออกมือตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย และในบางครั้งการใช้ท่านี้มีผลกว้าง ได้ความหมายบริบูรณ์โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดเลยก็มี ในการแสดงนาฏศิลป์ก็ได้เก็บเอา

ธรรมชาติเหล่านี้เอามาปรุงแต่งใช้แสดงความหมายเข้าใจกันเป็นแนวทางของศิลป์ ซึ่งทำพื้นๆ ย่อมเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไป ไม่เฉพาะนักแสดงละครด้วยกัน แม้แต่ผู้ที่ไม่เป็นละครเลยก็เข้าใจท่าทางนั้นๆ ได้ เพราะเลียนแบบธรรมชาติโดยใกล้ชิดที่สุด เช่น ท่าไป เรียก ชัก ปฏิเสธ ช่วย ตาย ไม่มี หมด สิ้น ร้าย เลย โกรธ ฯลฯ

อาจารย์เสาวนิตย์ วิงวอน ได้กล่าวถึงเรื่องการตีบทหรือใช้บทไว้ว่า รำบทหรือการรำใช้บท คือ การแสดงท่าหรือตีความหมายตามบทพากย์ เจรจา และบทร้อง จึงขึ้นกับคำซึ่งมีผู้พากย์ เจรจา และร้องให้เป็นสำคัญ

ในการแสดงโขน ตัวโขนจะสื่อความหมายอยู่ตลอดเวลา โดยการแสดงท่าต้องสัมพันธ์กับเพลง บทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง การแสดงท่าสัมพันธ์กับเพลงเรียกว่ารำเพลงหรือรำเพลงหน้าพาทย์ การแสดงท่าสัมพันธ์กับบทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง เรียกว่ารำบทหรือรำใช้บท เช่น กระบวนท่ารำในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ดังภาพประกอบต่อไปนี้

2.1.1 ท่าตัวเรา

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเรา ตัวกู ข้าพเจ้า เป็นต้น ขาซ้ายก้าวข้างน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายจีบมืองอแขนไว้ที่หน้าอก เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองคนที่จะพูดด้วย หรือในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้ โดยหันหน้าเข้าก้าวเท้าขวา มือทั้งสองข้างเหมือนเดิม

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีวิธีการก้าวเท้าไปด้านข้างที่เน้นเกี่ยวกับลักษณะของการถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย ซึ่งจะรับน้ำหนักทั้งหมดของร่างกาย ตำแหน่งของมือที่บ่งบอกให้คู่ต่อสู้ทราบว่าเราพร้อมที่จะทำการศึกสงครามแล้ว อีกทั้งยังมีการจัดสรีระของร่างกายที่ตั้งลำตัวตรง เอียงศีรษะเล็กน้อยและเบือนหน้าไปมองคู่ต่อสู้ อารมณ์ที่สื่อสารออกมาถูกส่งผ่านแวว่าตาที่ดูจริงจัง มั่นคง มีพลังและไม่เกรงกลัว

ภาพประกอบ 54 ท่าตัวเรา

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2563

2.1.2 ท่าฆ่า

ท่าฆ่า เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ฆ่า จะเป็นการฆ่าด้วยอาวุธอะไรก็แล้วแต่ เท้าซ้ายอยู่ในลักษณะเก้าข้างน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถือศรตั้งวงระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา มองดูฝ่ายตรงข้ามหรือคู่ต่อสู้

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีเทคนิคการก้าวเท้าไปด้านข้างที่จะรับน้ำหนักทั้งหมดของร่างกาย ตำแหน่งของมือที่ตั้งวงบ่งบอกพร้อมจะฆ่าศัตรูฝ่ายตรงข้าม รวมถึงการจัดสรีระของร่างกายที่ตั้งลำตัวตรง เอียงศีรษะเล็กน้อยและเบือนหน้าไปมองคู่ต่อสู้ อารมณ์ที่สื่อสารออกมาถูกส่งผ่านแววตาที่ดูจริงจัง มั่นคง มีพลัง และไม่เกรงกลัวคู่ต่อสู้

ภาพประกอบ 55 ท่าฆ่า
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

2.1.3 ท่าเจ้า

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเจ้า ตัวมึง เป็นต้น ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง เน้นน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถือสอนระดับวงล่าง มือซ้ายชี้นิ้วตึง แขนเสมอระดับไหล่อยู่ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาหน้ามองคู่ต่อสู้

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีกลวิธีการยืนลักษณะการวางเท้าซึ่งแตกต่างจากพระเอกละครรำทั่วไป กล่าวคือ วางเท้าเต็มฝ่ายเท้าเปิดปลายนิ้วเท้า เปรียบเสมือนการยืนที่มั่นคงขณะที่จะกระทำการรบ การใช้นิ้วชี้ชี้ไปยังคู่ต่อสู่ที่เน้นหรือหมายถึงคู่ต่อสู้ที่จะกระทำการรบ การตั้งวงล่างในลักษณะมือที่ถืออาวุธ(ศร) จะยืนออกมาด้านข้างห่างจากลำตัวเล็กน้อยเพื่อให้เหมาะกับสรีระของตัวเอง อารมณ์ที่สื่อสารผ่านแววตาที่ดูจริงจัง มั่นคง มีพลัง และไม่เกรงกลัวคู่ต่อสู้

ภาพประกอบ 56 ท่าเจ้า

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

2.1.4 ท่าให้ตาย

ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ให้ตาย ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายแบมืออยู่ข้างหน้าระดับหัวเข็ม ขัดมือขวาถือสอนในลักษณะงายมือ ระยะของมือทั้งสองห่างกันพอประมาณ (มาจากลีลาจีบคว่ำแล้วค่อยๆ คลายมือจีบออกเป็นแบมือ จากนั้นค่อยๆ แยกมือทั้งสองออกจากกัน) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้าหมองคู่ต่อสู้หรือคนที่เราพูดด้วย ในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้โดยหันหน้าเข้า ก้าวเท้าขวามือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดียวกัน

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีเทคนิคการก้าวเท้าที่เป็นลักษณะต่อเนื่องที่กระชับ ลักษณะของการใช้มือรวมถึงอาวุธเริ่มตั้งแต่จีบคว่ำจนเปลี่ยนเป็นแบมือ ตลอดจนอารมณ์และการแสดงออกทางสีหน้าที่แสดงให้เห็นถึงพลัง และไม่เกรงกลัวคู่ต่อสู้

ภาพประกอบ 57 ท่าให้ตาย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

2.1.5 ท่าฉายศร

ท่านี้ใช้สำหรับตัวแสดงที่ถือศรเป็นอาวุธ เริ่มด้วยก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากหัวศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้บังคับศร ควักมือมาทางด้านขวาของลำตัว มือขวาจับที่ปลายศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดปลายศรไว้กับอุ้งมือ ตึงแขนขวาส่งไปครั้งหน้าเอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองตรง (หรือมองคู่ต่อสู้) ถ้าใช้ศรนี้ทั้งสองฝ่ายหันเข้าหากันปฏิบัติเหมือนกันทั้งพระและยักษ์ เพียงแต่ปฏิบัติตรงกันข้ามเท่านั้น ปฏิบัติสลับข้าง 3 ครั้ง

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีเทคนิคการก้าวเท้าไปด้านข้างที่จะรับน้ำหนักทั้งหมดของร่างกายซึ่งขาทั้ง 2 ข้างต้องมีความแข็งแรง ลักษณะของมือที่จับศรในท่าฉายศร มือข้างขวาใช้นิ้วหัวแม่มือหนีบหัวศรในลักษณะตั้งวง มือข้างซ้ายใช้นิ้วหัวแม่มือหนีบคันศรไว้ที่อุ้งมือ สายตาจะต้องจ้องมองคู่ต่อสู่ฝ่ายตรงข้ามและให้สัมพันธ์กันกับผู้แสดงฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 58 ท่าฉายศร
ที่มา : ผู้วิจัย 2564

นอกจากนี้ ยังมีกระบวนท่ารำพิเศษ เช่น ท่าออก เมื่อปฏิบัติท่านี้ทั้งพระและยักษ์จะแยกออกจากกันจึงเรียกว่า ท่าออก ตัวพระจะก้าวขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือศรแขนเหยียดตึงปลายศรตั้งขึ้น มือซ้ายสอดสูง แบมือหักข้อมือเข้าหาลำแขน เมื่อก้าวเข้าสู่ศิลปินอาจจะปรับเปลี่ยนโดยปฏิบัติในท่าฉายศรเป็นท่าออก ซึ่งเป็นกลวิธีของทางแผนกนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ครูผู้เชี่ยวชาญได้ถ่ายทอดกลวิธีกระบวนท่ารำดังกล่าวสืบต่อกันมา และที่สำคัญเมื่อได้ก้าว

เข้ามาสู่การเป็นนาฏยศิลปินนั้นต่างก็จะมีกระบวนท่ารำซึ่งมีลักษณะพิเศษเฉพาะเป็นเอกลักษณ์ของตนเองอีกด้วย ซึ่งในการออกแสดงอาจจะแตกต่างไปจากหลักสูตรการเรียนการสอนที่ได้รับมาเล็กน้อย แต่กลวิธีสำคัญคือการเอาความรู้จากทั้งหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปและความรู้จากแผนกนาฏศิลปินมาผนวกกัน จากนั้นจึงเลือกใช้ให้เหมาะสมกับสรีระรูปร่างหรืออีกนัยหนึ่ง คือ เมื่อได้มีโอกาสขึ้นแสดงบนเวทีก็จะมีการใส่ลูกเล่นเข้าไปและคำนึงเสมอว่าแสดงอย่างไรให้เป็นการคืนกำไรให้กับผู้ชม เช่น การตัดทอนท่า ยกตัวอย่างในกระบวนท่ารำที่แสดงกระบวนท่าเข้ารบ การแสดงในช่วงของท่ารบนั้นจะสามารถตัดทอนท่ารบซึ่งเป็นท่ารบของพระลักษณ์ (รบไม้ 2) ออก และตัดท่าขึ้นลอย 1 ของพระรามออกแต่ให้พระลักษณ์ขึ้นลอย 2 และพระรามขึ้นลอย 3 เพื่อให้การแสดงกระชับและไม่ให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย แต่ผู้ชมยังได้รับอรรถรสของกระบวนท่ารำได้อย่างสมบูรณ์ทุกกระบวนท่า

ซึ่งทั้งหมดที่ได้กล่าวมานี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีการฝึกฝนและทบทวนกระบวนท่ารำที่บรมครูหลายถ่ายทอดให้ เพื่อให้เกิดความชำนาญและสามารถนำมาปรับใช้ในการแสดงเพื่อให้เกิดความหลากหลายและสร้างสุนทรียะให้แก่ผู้รับชมได้ เมื่อรับบทบาทเป็นนาฏยศิลปินขึ้นแสดงบนเวที การแสดงกระบวนท่ารำต่างๆ จะมีความชำนาญและเกิดการสังเกตจดจำในรายละเอียดข้อผิดพลาดต่างๆ มากยิ่งขึ้น และใช้เป็นแนวทางในการแก้ไขปรับปรุงสำหรับการแสดงของตนเองในครั้งต่อไป เช่น ในการแสดงเมื่อร่างกายเกิดความเมื่อยล้า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เองจะต้องมีวิธีการอย่างไรจึงจะทำให้กล้ามเนื้อไม่เกิดความเมื่อยล้า และสามารถรำได้อย่างสง่าสวยงามตั้งแต่ต้นเพลงจนกระทั่งจบเพลง ดังนั้นผู้แสดงจะต้องรู้จักวิธีการผ่อนกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตลอดจนการกำหนดลมหายใจเข้า – ออกให้สอดคล้องกับกระบวนท่ารำนั้น ๆ

2.2 กระบวนท่ารบและการขึ้นลอย

“โขน” เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย มีความเป็นมาที่ยาวนาน หลายศตวรรษ อาจพัฒนามาจากการเล่นหนังใหญ่ ซึ่งรุ่งเรืองมากในสมัยพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา หรืออาจพัฒนามาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ เมื่อคนดูน้อยลงจึงพัฒนามาเป็นโขน เพื่อให้คนชมสนใจการแสดงโขน แต่เดิมเล่นกันกลางแปลง จึงเรียกกันว่าโขนกลางแปลง แสดงบนพื้นดินหรือสนามหญ้าไม่ต้องปลูกโรงให้เล่น นิยมการแสดงตอนยกทัพ หรือเรียกในภาษาโขนว่า ตอนยกรบ โดยเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เป็นสงครามระหว่าง พระรามกับทศกัณฑ์ หรือระหว่างธรรมะกับอธรรม การยกกองทัพของทั้งสองฝ่าย ทำได้น่าสนใจโดยถอดแบบมาจากการสงครามจริงๆ คือ เมื่อพระมหากษัตริย์

สั่งให้จัดทัพ แม่ทัพนายกอง ไปสั่งให้ ไพร่พลจัดการ เตรียมรี้พล เมื่อจัดกองทัพเสร็จแล้ว แม่ทัพนายกอง จะไปตรวจความเรียบร้อย ก่อนพระมหากษัตริย์อีกครั้ง ก่อนพระมหากษัตริย์จะมาตรวจไพร่พลด้วยตนเอง ทำเหมือนกันทั้งฝ่ายพระรามและฝ่ายทศกัณฑ์ การแสดงออกของตัวโขน ได้ซ่อนวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนไทยไว้อย่างมากมาย (ArtBangkok.com : website) จากนั้นจึงเจรจาทัพ ก่อนที่จะเข้ารบเมื่อเจรจาทัพเสร็จพระรามจึงสั่งพญาวานรให้ไพร่พลเข้ารบกับกองทัพยักษ์ตามลำดับชั้น หลังจากพญาวานรเข้ารบจนหมดตัวแล้ว พระรามจึงจะเข้ารบกับทศกัณฐ์ในท่ารบลอยสูงจนหมดกระบวนท่าของลอยสูง ลิงพญาจะเข้ารบกับทศกัณฐ์เรียงตามลำดับ เมื่อมศกัณฐ์รบจบกระบวนท่ากับพญาลิงแล้ว พระรามจะเข้าไปกันให้ลิงถอยออกมา จากนั้นจึงเข้ารบตามกระบวนท่าดังต่อไปนี้

2.2.1 กระบวนท่ารบประกอบด้วย

- พระรามรบไม้ 1
- พระลักษณ์รบไม้ 2
- พระรามขึ้นลอย 1
- พระลักษณ์ขึ้นลอย 2
- พระรามขึ้นลอย 3

การหย่าทัพ เมื่อจบกระบวนท่าแล้วก็มีการพากย์เจรจาอย่าทัพ หลังจากเสร็จสิ้นการเจรจาหย่าทัพแล้ว พระรามจะสั่งให้ไพร่พลกลับยังพลับผลา ที่กล่าวมานี้เป็นวิธีการแสดงของพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ การแสดงชุดดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพระรามจะต้องปฏิบัติหรือทำอย่างไรบ้างในการแสดงตอนนั้นๆ ยกตัวอย่างภาพประกอบการรบไม้ 1 ดังนี้

1. วิธีรบไม้ 1

รบไม้ 1 นั้นเป็นท่ารบสำหรับพระรามและไม้ 2 เป็นท่ารบของพระลักษณ์ แต่ในบางกรณีก็อนุโลมให้พระลักษณ์ใช้ท่ารบในไม้หนึ่งได้ ถ้าการแสดงในตอนนั้นๆ ออกรบแต่เพียงผู้เดียว เช่น ตอนศึกนาคบาท เป็นต้น ซึ่งมิได้ถือเป็นเรื่องสำคัญหรือตายตัว

2. รบไม้ 1 ท่าที่ 1

ท่ารบไม้หนึ่งนี้เป็นท่าที่ต่อจากการตีอาวุธ 1 ที (จึงเรียกันในวงการนาฏศิลป์ว่า ไม้ 2) พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้างน้ำ หนักอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือดึงแขนยันไว้ที่รัดแร้ของยักษ์ มือขวายกขึ้นระดับวงบน ขัดศรไว้กับแขนใกล้บริเวณข้อศอกให้หัวสอนตั้งขึ้น ปลายศรชี้ลงต่ำ

เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ส่วนยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือซ้ายตึงแขนยันไว้พี่รัดแร้ของพระมือ ขวาตั้งวงคล้ายตังพระ ทั้งพระและอยากหันหน้ามองกัน

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีเทคนิคในท่ารบไม้ 1 คือการถือเอาวุธในลักษณะขัดอาวุธกล่าวคือ เมื่อเริ่มปฏิบัติท่านี้มือทั้ง 2 ข้างจะจีบควั่ำระดับอก จากนั้นคล้ายมือออกมือข้างซ้ายแขนตึกยันไว้ที่รัดแร้ของยักษ์ มือขวายกขึ้นระดับวงบน ขัดศรให้ขนาดไปกับลำแขนใกล้บริเวณข้อศอก ให้หัวศรตั้งขึ้นและปลายศรชี้ลงต่ำ เฉียงไปกับลำแขน การโย้ตัว(การฉุดกระชาก)ระหว่างพระกับยักษ์จังหวะต้องสัมพันธ์กันซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันของนักแสดง ศีรษะเอียงเข้าหาคู่ต่อสู้ สีหน้า แววตาต้องแสดงพลังถึงการรบที่เสมือนจริง และเข่าของผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่ายจะต้องชนกัน

ภาพประกอบ 59 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 1

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

3. ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 2

เป็นท่าที่ต่อจากท่าที่ 1 พระก้าวซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายอยู่ระดับตั้งวงบนจับปลายศรของยักษ์ มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของยักษ์ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของพระ มือซ้ายตั้งวงบนจับปลายศรพระ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าออกจากกัน

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีเทคนิคในการใช้มือจับปลายอาวุธในลักษณะดึงออกปลายศรชี้ขึ้นด้านบน จากนั้นดึงออกจากลำตัว อย่างมั่นคงมือที่จับปลายศรจะต้องอยู่ในระดับวงบน

และมือขวาจะอยู่ระดับหน้าอกของฝ่ายตรงข้าม เพื่อถ่วงน้ำของฝ่ายตรงข้ามให้เกิดความสมดุลของท่ารำ น้ำหนักจะอยู่ที่ขาข้างซ้ายที่ก้าวไปด้านข้าง

ภาพประกอบ 60 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 2

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

4. รบไม้ 1 ท่าที่ 3

พระก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท่าขวา มือขวาถือศรระดับหัวเข็มขัด ให้ปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายดึงแขนจับศรของยักษ์ ยักษ์ยืนขาขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายเหยียบหน้าขาของตัวพระ มือขวาถือศรอยู่ระดับหน้าอก มือซ้ายตึงแขนจับศรของพระ ทั้งพระและยักษ์มองหน้ากัน

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีกลวิธีการจับอาวุธในลักษณะตั้งตัวศรขึ้นบน ปลายศรชี้ลงล่าง และดึงเข้าหาลำตัวซึ่งมือที่จะศรจะต้องอยู่ในระดับหน้าอก เพื่อถ่วงน้ำของอีกฝ่ายให้เกิดความสมดุลของท่ารำ วิธีการปะทะและสื่อสารด้วยสายตาเพื่อเป็นการส่งพลังไปหาฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 61 ท่ารบไม้ 1 ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

5. ท่าเงื้อ

เมื่อรบท่าที่ 3 แล้วจะทำท่าเงื้อ พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถืออาวุธหงายลำแขนเหยียดตงไปข้างลำตัวเสมอระดับไหล่ ตั้งปลายศรขึ้น เอียงศีรษะและกดไหลขวา ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงล่าง ลักษณะทั่วๆ ไปจะเหลื่อมกัน ทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากคุณครูธงไชย โพธยารมย์ มือที่จับศรต้องเหยียดตึงขนาดกับพื้นหักข้อมือให้หน้าศรเข้าหาลำตัว จะเน้นเกี่ยวกับตำแหน่งของมือและวิธีการจับอาวุธ การปะทะเป็นเป็นการสื่อสารอารมณ์ผ่านแววตาเพื่อแสดงความแข็งแรงและส่งพลังไปหาฝ่ายตรงข้าม

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 62 ท่าเงื้อ
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

6. ท่าออก

จากที่กล่าวมาข้างต้น ท่าออกเป็นท่ารำที่ไม่ตายตัว ผู้แสดงสามารถปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามแต่ยังปฏิบัติตามจารีตของการแสดงโขน เช่น ท่าออกของธีรเดช กลิ่นจันทร์ ปฏิบัติดังนี้ ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากหัวศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้บังคับศร คว้ายมือมาทางด้านขวาของลำตัว มือขวาจับที่ปลายศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดปลายศรไว้กับอุ้งมือ ตึงแขนขวาส่งไปครั้งหน้าเอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองตรง (หรือมองคู่ต่อสู้)

ในท่านี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีวิธีการออกที่แตกต่างจากในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นเทคนิคเฉพาะที่คุณครูธงไชย โพธยารมย์ ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเฉพาะนี้ ลักษณะคือ การฉายศรในท่าออก มือขวาจับบริเวณต่อจากหัวศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้บังคับศร คว้ายมือมาทางด้านซ้ายของลำตัว มือซ้ายจับที่ปลายศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดปลายศรไว้กับอุ้งมือตึงแขนซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้ายมองคู่ต่อสู่ และกดไหล่ซ้าย และให้หน้าสัมพันธ์กันกับผู้แสดงฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 63 ท่าออก
ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

จากการศึก พบว่า โขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับการสู้รบ โดยมีนัยแฝงถึงความธรรมะชนะอธรรม โขนเป็นการบูรณาการจากการแสดง 3 ชนิด ได้แก่ การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ กระบี่กระบอง และหนังใหญ่ มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องสามารถแบ่ง การแสดงโขนออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว 3) โขนหน้าจอ 4) โขนโรงใน 5) โขนฉาก ในปัจจุบันการแสดงโขนนิยมเล่นเพียงเรื่องเดียว คือ เรื่องรามเกียรติ์วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์การต่อสู้ของฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ในประเทศไทย มีรามเกียรติ์หลายฉบับหลายสำนวน รามเกียรติ์บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถือว่าเป็นวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่สมบูรณ์ที่สุด วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ทุกฉบับล้วนได้นำเอาเค้าโครงมาจากวรรณกรรมของรัชกาลที่ 1 โดยปรับให้เป็นสำนวนของผู้ประพันธ์ในแต่ละฉบับ

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ (2564 : สัมภาษณ์) กล่าวว่า การแสดงโขนมีขนบธรรมเนียมจารีตและรูปแบบในการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ มีความเป็นมาและมีวิวัฒนาการมาจากการแสดงประเภทใดบ้าง ซึ่งการแสดงโขนจะประกอบไปด้วยเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบอย่างเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ กระบวนท่ารบจากการกระบี่กระบอก กระบวนท่ารำนำมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ รวมไปถึงการพากษ์และเจรจาซึ่งนำมาจากการแสดงหนังใหญ่ การแสดงโขนเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการทำศึกสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ซึ่งผู้ที่ที่จะสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นๆ ต้องเข้าใจและศึกษาเนื้อเรื่องตลอดจนหลักในการแสดงกระบวนท่ารำและกระบวนท่ารบต่างๆ ตัวผู้แสดงทั้งผู้แสดงเป็น

พระรามและทศกัณฐ์ต้องมั่นฝึกฝนให้เกิดความชำนาญและความเคยชิน อีกทั้งยังต้องสวบบทบาทที่เสมือนจริงในการสู่รบกัน

(เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2547) ได้กล่าวว่า ภาพจับ จากลายรดน้ำที่ปรากฏอยู่บนตู้พระธรรมสมัยต่างๆ ตั้งแต่ สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่งดงามและทรงคุณค่า โดยมากมักเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เนื่องจากภาพจับมักเป็นการสู้รบเป็นหลัก สอดคล้องกับแนวคิดของ คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว., (2541 : 46) โขนกับหนังใหญ่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดเพราะ เป็นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน และกาพย์เรื่อง รามเกียรติ์ซึ่งนำมาใช้เป็นบทพากย์ในการแสดงหนังใหญ่นั้น ก็ใช้ได้ในการแสดงโขนมิได้แตกต่างกันเลย เรียกได้ว่าบทที่ ใช้ในการแสดงโขนและหนังใหญ่นั้นเป็นบทเดียวกัน แม้แต่การเจรจาซึ่งใช้สลับการพากย์บทนั้น ทั้งโขนและหนังใหญ่ก็ใช้แบบเดียวกันอีก แต่โขนกับหนังใหญ่ก็ยังมีความแตกต่างกันอยู่มาก คือ เป็นคนละมิติกันทีเดียว หนังใหญ่เป็นภาพที่ ปรากฏบนจอหนัง แต่โขนเป็นการแสดงของคนที่มีชีวิตบนเวทีการแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความใกล้ชิดกันมากทางด้านอื่นๆ การฉลุภาพลงในหนังควายนั้นจิตรกรถือเอาสุนทรีย์เป็นใหญ่มิได้คำนึงถึงความจริงหรือความเป็นไปตามธรรมชาติ จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ขึ้นนั้นถือเอาแบบหรือ โครงสร้างแห่งภาพเป็นสำคัญฉลุภาพขึ้นตามความสวยงาม ในฐานะที่เป็นภาพมิได้คำนึงถึงความจริงตามธรรมชาติภาพ “พระรามรบกับยักษ์”และอยู่ในท่าที่โขนเรียกว่า “ขึ้นลอย” คือขึ้นยืนอยู่บนบ่ายักษ์นั้น จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ก็ฉลุหนังเอาตามใจที่เห็นสวยงามมิได้คำนึงว่าคนจริงๆ จะขึ้นลอยท่านั้นได้หรือไม่ แต่โขนก็ได้เอาท่าขึ้นลอยและท่ารบต่างๆ ที่ปรากฏในหนังใหญ่มาใส่ไว้ในการแสดงโขน เพราะคิดว่าสวยงามไปตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จำเป็นเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือท่ารบต่างๆ ที่เรียกว่าท่าจับได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ทั้งที่ในการหัดและแสดงนั้น กว่าจะทำได้ก็ต้องประดักประเดิดลำบากมาก เพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ การขึ้นลอยจากงานวรรณกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม และนาฏกรรม จากตู้พระไตรปิฎก หนังใหญ่จิตรกรรมฝาผนัง บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ที่จิตรกรและผู้ประพันธ์ได้ถ่ายทอดเรื่องรามเกียรติ์ผ่านตัวละครและเหตุการณ์สำคัญในเรื่องสู่ศิลปะและวรรณศิลป์

จากการสังเกต ผู้วิจัยพบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก่อนที่จะถ่ายทอดการแสดงสู่สายตาผู้ชม มีการทำความเข้าใจในบทบาทของตัวละครในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด/ตอน นั้นๆ และทำการฝึกซ้อมย่อยในบาทบาทนั้นก่อนและจึงฝึกซ้อมร่วมกับผู้แสดงคนอื่นๆ เพื่อให้เกิดความชำนาญและให้ไม่เสียเวลาในการฝึกซ้อม เนื่องจากการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ เป็นการสู้รบ

ระหว่างฝ่ายพลับพลา คือ ฝ่ายของพระราม กับฝ่ายลงกา คือ ฝ่ายของทศกัณฐ์ ดำเนินเนื้อเรื่องด้วยบทพากย์และเจรจา มีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันทั้งในด้านเนื้อเรื่องและการออกแบบท่ารบหรือท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขน ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะมีวิธีการดูแลสุขภาพ ร่างกาย ตลอดจนเตรียมตัวเตรียมใจให้พร้อม ตั้งสมาธิก่อนที่จะฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารบต่างๆ รวมไปถึงกระบวนท่ารำ เนื่องจากต้องใช้กำลังของร่างทุกส่วน อาทิเช่น แขนในการรำและการถืออาวุธซึ่งใช้ในการรบ ขาใช้ในการเคลื่อนที่ระหว่างแสดงท่ารบร่วมถึงการขึ้น เป็นต้น อันเป็นพื้นฐานสำคัญและข้อมูลพื้นฐานที่แสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการแสดงโขน

นอกจากการเข้ารบตีไม้ 1 และ 2 และขึ้นลอยดังกล่าวแล้ว ยังมีการตีไม้พิเศษระหว่างยักษ์กับพระซึ่งถือว่าเป็นไม้รบที่ใช้ตีทุกครั้งที่มีการรบกันระหว่างพระรามกับยักษ์ คือ การตีไม้ 7 การตีไม้ 7 เป็นไม้รบพิเศษมิได้อยู่ในกระบวนการไม้รบดังที่กล่าวแล้ว จัดเป็นภูมิปัญญาของผู้แสดงเป็นตัวพระรามและยักษ์อีกประการหนึ่ง จะใช้ใช้ตีในตอนที่หลังจากที่พระรามเข้าไม้รบไม้ 1 แล้วหรือหลังจากขึ้นลอยแล้วก็ได้ มิได้มีกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ตายตัว เพียงแต่จะใช้ตีในขณะหลังจากรบไม้ หรือขึ้นลอยแล้วจะตีออกกลับพที่ และนิยมใช้ตีเฉพาะตัวพระรามเท่านั้น จะรู้กันระหว่างผู้แสดงเป็นตัวยักษ์และพระรามว่าจะตีไม้ 7 กันในท่ารบตอนใด

เหตุที่เรียกว่าไม้ 7 สันนิษฐานว่า น่าจะเรียกตามลักษณะของการตีไม้ เพราะในการตีไม้นี้ ตีกันถึง 7 ครั้ง ซึ่งต่างกับไม้รบและขึ้นลอยอื่นๆ จะตีกันเพียง 2 หรือ 4 เท่านั้น และในการตีไม้ 7 นี้ ทั้งพระรามและยักษ์จะต้องสัมพันธ์กันเพราะจะปฏิบัติเหมือนกันแต่ตรงกันข้ามเท่านั้น (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์ : 2564)

ท่ารบตีไม้ 7

ท่ารบไม้ 7 ของโขนตัวพระรามกับทศกัณฑ์จะออกท่ารบหลังจากรบไม้ 1 หรือหลังจากขึ้นลอยแล้วซึ่งใช้ได้ทั้งสองกรณี สุดแต่ว่าจะมีการตัดทอนวิธีการแสดงตามโอกาสที่ใช้

คำว่ารบไม้ 7 น่าจะเรียกจากวิธีการตีไม้ 7 ครั้ง ซึ่งพระรามและทศกัณฑ์จะปฏิบัติในท่าเดียวกัน ดังนี้

ท่าที่ 1 ก้าวเท้าซ้ายด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีไม้ 1 ด้ายบนทางซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย

ท่าที่ 2 เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรตีไม้ 2 ด้านบนทางขวา เอียงศีรษะด้านขวา

ท่าที่ 3 เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศรตีไม้ 3 ด้านล่างทางซ้าย เอียงศีรษะด้านซ้าย

ท่าที่ 4 เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบระดับหัวเข็มขัด มือขวาถือคันศรตีไม้ 4 ด้านล่างทางขวา เอียงศีรษะด้านขวา

ท่าที่ 5 หันตัวไปทางขวา ยกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาถือคันศรตีไม้ 5 ด้านล่างทางซ้ายให้ลอดใต้แขนซ้าย

ท่าที่ 6 ลำตัวและลักษณะเท้ายังคงอยู่ในท่าที่ 5 มือซ้ายจีบระดับเข็มขัด มือขวาถือคันศรตวัดขึ้นตีบนด้านซ้าน

ท่าที่ 7 หนุมตัวกลับหลังไปทางขวา ยกเท้าขวามือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือคันศร ตีไม้ 7 ด้านล่างทางขวา

การตีไม้ 7 ของโขนพระรามกับทศกัณฑ์นี้ถือว่าเป็นท่ารบที่วิจิตรพิศการกว่าท่ารบไม้อื่นๆ ประกอบด้วยความสัมพันธ์ไม้รบระหว่างพระกะบยักษ์ที่จะต้องตีรบกันได้อย่างพอดีไม่มีการผิดพลาด แต่น่าสังเกตว่าท่ารบไม้ 7 นี้ มีใช้สืบเนื่องตลอดมาเป็นเวลายาวนานโดยไม่มีการประดิษฐ์และคิดค้นท่ารบใหม่ๆ ขึ้นมาอีก อาจเป็นได้ว่ารบไม้ 7 นี้เพียงพอแก่เวลาที่ใช้ในการแสดงต้องดำเนินเรื่องในบทบาทของตัวโขนอื่นๆ ต่อไป (พงษ์ศักดิ์ บุญล้น, สัมภาษณ์ : 2564)

วิเคราะห์การออกลีลาท่ารำของพระรามโขนในบทรบตีไม้

การออกลีลาท่ารำของพระรามโขนในบทรบตีไม้มีความเกี่ยวเนื่องกับการแสดงศิลปะดั้งเดิมของไทย ดังนี้

1. ท่ารำของการละเล่นในราชพิธี เช่น โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง มีปรากฏในท่ารบของโขน ได้แก่ วิธีจับอาวุธ ท่าแผลงศร

2. ท่ารำของศิลปะการแสดงทั่วไป เช่น กระบี่กระบอง หนังใหญ่ มีปรากฏในท่ารบของโขน ได้แก่ ท่าตีไม้บนไม้ล่าง ท่าจับอาวุธกันสองมือ ท่าเหยียบเข่า

3. ท่ารำที่แสดงลีลาตามแบบแผนโขนตัวพระ คือการออกท่ารบที่ไม่เน้นความตื่นเต้นดุดันเหมือนนาฏยศิลป์ชาติอื่นๆ เนื่องจากชนชาติไทยมีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย รักสงบ อ่อนโยน รู้จักการให้อภัย การประดิษฐ์ท่ารำจึงมุ่งหมายให้พระรามใช้ลีลาอย่างสุภาพเรียบร้อย สง่างามและออกท่ารบแบบผู้ดีอย่างที่เรียกว่าไม่ถึงกับเอาเป็นเอาตาย ทั้งนี้เพราะนาฏยศิลป์เป็นศิลปะประดิษฐ์ที่แฝงความเป็นธรรมชาติได้อย่างกลมกลืน เช่น การที่พระรามใช้มือขวาถือคันศรรบกับยักษ์ขณะที่มือ

ซ้ายจีบอยู่ระดับเข็มขัดนั้น คือ การใช้มือขวาเป็นท่าธรรมชาติ ส่วนมือซ้ายเป็นท่าประดิษฐ์(ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2564 : สัมภาษณ์)

2.2.2 การขึ้นลอย

การขึ้นลอยนับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขน กล่าวคือ เมื่อมีการรบระหว่างพระกับยักษ์ หรือยักษ์กับลิง มักจะมีการขึ้นลอย ซึ่งเป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวของผู้แสดง นอกจากนี้ยังมีความสวยงาม อีกทั้งเป็นการแสดงความสามารถทางผู้ประดิษฐ์คิดท่า และผู้ร่ายรำ ที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ทั้งของตัวพระ ยักษ์ ลิง ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายท่า ดังนี้

ภาพประกอบ 64 การขึ้นลอยระหว่างลิงกับยักษ์

ที่มา : โขนมูลนิธิสิ่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ชุด สืบมรรคา (2562)

ท่าขึ้นลอย ในอดีตที่ใช้กันมานั้น มีผู้สันนิษฐานว่าได้ แบบอย่างมาจากหลายสาเหตุด้วยกัน เช่น นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า การขึ้นลอยหรือต่อตัวของคนนั้นอาจได้แบบมาจากท่าจับ (หมายถึง ท่ารบกัน) ของการแสดงหนังใหญ่ในตอนที่ต่อสู้หรือรบกัน นอกจากนี้อาจจะนำมาจากท่าร่ายรำในกระบี่กระบอง ทั้งนี้เพราะในการต่อสู้ร่ายรำกระบี่กระบอง มีการต่อสู้ที่ใช้อาวุธหลายรูปแบบด้วยกัน เช่น การใช้อาวุธยาว และสั้น การต่อสู้แบบประชิดตัว คนที่ตัวเล็กกว่าก็จะต้องหาทางเข้าประชิดตัว มีการเหยียบหรือจับแขนขา จึงอาจกลายมาเป็นการขึ้นลอยหรือต่อตัวของโขนก็เป็นได้

นายราฆพ โพธิเวส ได้ให้ข้อสันนิษฐานในเรื่องนี้ในลักษณะเดียวกันกับนายประเมษฐ์ บุญยะชัยเช่นเดียวกัน แต่มีข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า การขึ้นลอยนั้น อาจจะได้แบบอย่างมาจากบทกลอนที่ใช้แสดงโขนในการต่อสู้กันดังบทกลอนในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ปราบกากสูร

เมื่อนั้น พระจักรีภูมิปรีชาชาญ
กับพระอนุชาชัยชาญ รอนราญรบรุกบุกบั่น
ต่างองค์ขึ้นเหยียบบ่ายักษ์ กลอกกลับดั่งจักรพัดผัน
สี่หาญสี่กล้าไม่ลดกัน ต่างฝ่ายต่างฟันประจัญตี

จากบทกลอนในการต่อสู้ดังกล่าวแล้ว ครูบาอาจารย์ก็จะมาคิดประดิษฐ์ถ้ารำให้สอดคล้องกับบทกลอนนั้นนั้นจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้เกิดถ้าขึ้นลอยในการแสดงโขนขึ้น

เสาวณิต วิงวอน กล่าวว่า การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์เป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำศึกทำสงครามระหว่าง กองทัพฝ่ายพระรามและกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์ ในการดำเนินเรื่องมีกระบวนการต่างๆ เช่น กระบวนการจัดทัพ กระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์ กระบวนการรำตีบท กระบวนการรบ กระบวนการขึ้นลอย เป็นต้น กระบวนการขึ้นลอย เป็นกระบวนการหนึ่งที่ต่อเนื่องมาจากกระบวนการรบ ในขณะที่ทำการรบกันนั้น จะปรากฏกระบวนการขึ้นลอยในลักษณะต่างๆ ของตัวละคร เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขนและเป็นการแสดงความสามารถพิเศษของผู้แสดง ในการขึ้นลอยแสดงให้เห็นถึงและความงดงามด้านนาฏยศิลป์ที่รวบรวมองค์ประกอบหลายๆอย่างไว้ และเป็นที่ชื่นชอบสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม การแสดงโขนเป็นการเต้นตามจังหวะดนตรีและปฏิบัติรำใช้บทตามคำพากย์เจรจา ในสมัยต่อมามีปรับปรุงการรำประกอบบทร้อง สันนิษฐานว่าโขนมีวิวัฒนาการมาจากการแสดง 3 ประเภทรวมกัน คือ การแสดงหนังใหญ่ กระบี่กระบองและชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยนำศิลปะจากการแสดงทั้ง 3 ประเภทมารวมกัน การรวมกันของศิลปะจากการเล่นหนังใหญ่ซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวด้วยภาพ รวมกับการนำท่าเต้นจากกระบี่กระบองในการเชิดหนังโดยเฉพาะตอนต่อสู้กัน การแสดงท่าทางทำให้เกิดความสนุกสนานผู้ชมสนใจคนเชิดมากขึ้นกว่าตัวหนัง ในที่สุดคนเชิดก็ไม่จำเป็นต้องถือตัวหนัง แต่แสดงท่าทางตามบทพากย์ เจรจา และเพลงหน้าพาทย์ ยังคงมีอยู่เพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ตัวละคร เมื่อไม่มีตัวหนังให้ทราบว่าเป็นตัวละครประเภทใด จึงต้องใช้เครื่องแต่งกายให้มีความแตกต่างกัน จึงได้นำการแต่งกายมาจากชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีรูปแบบ การแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครเฉพาะด้วย การสวมหัวนี้ทำให้เข้ากับศิลปะของหนังซึ่งติดมาแต่เดิม คือ ผู้แสดงพูดเองไม่ได้และเป็นจารีตของโขนสืบต่อกัน

มาผู้แสดง เช่น ตัวพระและตัวนาง ที่ไม่สวมหัวในสมัยต่อมายังคงไม่พูดเองตามแบบเดิม (เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ อ้างใน เสาวนิต วิงวอน, (2519 : 62-65) การขึ้นลอยในการแสดงโขน มีกระบวนการที่ซับซ้อนและมีหลักวิธีในการปฏิบัติ การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ และท่าทางอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคำนึงถึงวิธีการสร้างสมดุล การถ่ายเทน้ำหนัก การดูองค์ประกอบของอวัยวะและอาวุธ จึงเป็นสิ่งสำคัญต้องให้สอดคล้องกลมกลืนเมื่อจะเข้ารบและทำการขึ้นลอย เพื่อให้ผู้ชมเกิดจิตนาการคล้อยตามได้ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537 : 249-250)

การขึ้นลอยของตัวละครมีดังนี้

ตัวพระ มี 3 ลอย

ตัวลิง มี 3 ลอย

ตัวยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย

ผู้ที่อยู่ด้านบนหรือเรียกว่าผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ปฏิบัติ ท่าทางลักษณะการขึ้นลอย 1, 2 หรือ ลอย 3 การขึ้นลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์และ

นายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ ท่าการรบและขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ และการขึ้นลอยต่อตัวนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะได้แบบอย่างมาจากการแสดงกายกรรมต่อตัวของพวกญวน ซึ่งเข้ามาเมืองไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช หรืออาจได้แบบอย่างมาจากภาพจิตรกรรมที่ช่างเขียนได้ประดิษฐ์ซึ่งก็เป็นได้ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537 : 249 -250)

การขึ้นลอย เป็นท่าที่ต่อเนื่องมาจากท่ารบ ไม้หนึ่งและไม้สอง แล้วจึงมาขึ้นลอย เรียกกันทั่วๆไปว่า “ขึ้นลอย”

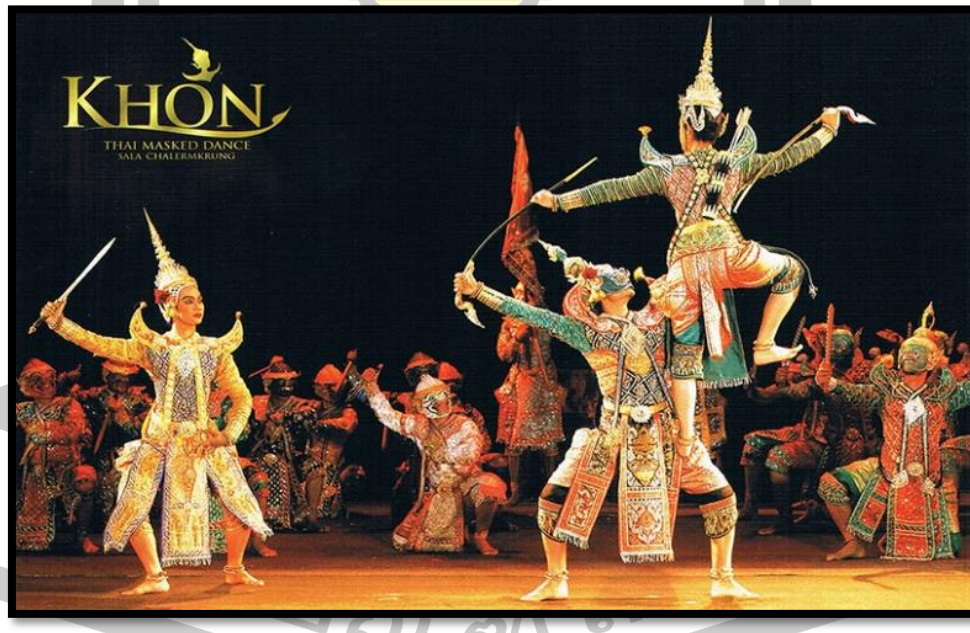
หลักในการขึ้นลอยที่สำคัญ คือ ผู้ที่ขึ้นลอยจะต้องวางเท้าที่จะเหยียบให้เข้าไปลึกถึงโคนขาของผู้รับลอย และผู้รับลอยจะต้องย่อเข่าลงพอสมควร และเมื่อขึ้นแล้วเท้าที่เหยียบจะต้องอยู่เสมอโคนขาของ ผู้รับลอย พร้อมทั้งโน้มตัวไปข้างหน้า (ให้น้ำหนักตัวเข้าหายักษ์ ทั้งนี้จะช่วยให้ยักษ์รับน้ำหนักตัวผู้ขึ้น มีความรู้สึกว่าผู้ขึ้นลอยมีน้ำหนักเบา)

การขึ้นลอยทั่วๆไปของพระมีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ท่าลอยหนึ่ง

ก่อนที่จะขึ้นลอยพระและยักษ์จะต้องตีอาวุธก่อน 2 ที ต่อจากนั้นขาทั้งสองข้างของยักษ์ตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบนปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหน้าพระ จับสะเอวด้านขวา พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักบนโคนขาของยักษ์ เท้าขวายกขึ้นในลักษณะยกข้าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ ทั้งพระรามและยักษ์หันหน้าคนละด้าน หน้ามองดูกัน

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าขึ้นลอยจากคุณครูธงไชย โพธยารมย์และคุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ซึ่งมีเทคนิค คือ ยกเท้าซ้ายเหยียบที่โคนขาเผ่นตัวขึ้นเหมือน “ก้าวขึ้นบันได” โดยห้ามโน้มตัวไปด้านหน้าหรือเอนตัวมาด้านหลัง ต้องขึ้นในลักษณะลำตัวตรงเพื่อความสมดุลของน้ำหนักและห้ามบดเท้าเพื่อไม่ให้มีความรู้สึกว่าเรากำลังจะเปลี่ยนอิริยาบถของการแสดง ขัดศรให้ขนาดไปกับลำแขนใกล้บริเวณข้อศอก ให้หัวศรตั้งขึ้นและปลายศรชี้ลงต่ำ เฉียงไปกับลำแขน ในท่าลอยหนึ่ง ควรเน้นเกี่ยวกับขาที่จะเหยียบขายักษ์ หรือเท้าที่ยืนเป็นหลักของพระ ลักษณะของการยกเท้า การจับอาวุธการทรงตัว



ภาพประกอบ 65 ท่าลอย 1 (พระราม)
ที่มา : โขนศาลาเฉลิมกรุง (2562)

2. ท่าลอยสาม

ในท่าลอยสาม ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่งปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหลังพระจับสะเอวด้านซ้ายของพระ พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวางอขาหักข้อเท้าเกี่ยวตรงบริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์ มือซ้ายถือศรระดับวงล่างในลักษณะขัดศร มือซ้ายสอดสูงหงายมืองอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาหันหน้ามาทางขวามือกดปลายคางมองหน้ายักษ์ (ท่าลอยสามนี้ตัวพระจะต้องขึ้นลอยในลักษณะลอยหนึ่งก่อน แล้วจึงหันหน้ามาทางขวามือเปลี่ยนเป็นลอยสาม)

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าขึ้นลอยจากคุณครูธงไชย โพธยารมย์และคุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ซึ่งมีเทคนิค คือ ยกเท้าซ้ายเหยียบที่โคนขาเผ่นตัวขึ้นเหมือน “ก้าวขึ้นบันได” โดยห้ามโน้มตัวไปด้านหน้าหรือเอนตัวมาด้านหลัง ต้องขึ้นในลักษณะลำตัวตรงเพื่อความสมดุลของน้ำหนักและห้ามบดเท้าเพื่อไม่ให้มีความรู้สึกว่าเรากำลังจะเปลี่ยนอิริยาบถของการแสดงขัดศรให้ขนาดไปกับลำแขนใกล้บริเวณข้อศอก ให้หัวศรตั้งขึ้นและปลายศรชี้ลงต่ำ เฉียงไปกับลำแขนดังท่าลอยท่าที่ 1 แล้วนั้น จากนั้นหมุนตัวกลับมาด้านหน้า เปลี่ยนเท้าขวาจากยกเท้ามาเกี่ยวที่แขนขวาของทศกัณฐ์โดยใช้ข้อเท้าเป็นตัวล็อคตรงบริเวณข้อศอก เท้าซ้ายเหยียดตึก ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังมีเทคนิคเฉพาะ นอกจากนี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังมีเทคนิคเฉพาะตัวในการขึ้นลอยที่ทำให้เกิดความมั่นใจในขณะที่ทรงตัวอยู่บนลอยคือ การใช้เท้าสอดเข้าไปในจีบผ้านุ่งของทศกัณฐ์ แล้วใช้นิ้วหัวแม่เท้าหนีบที่จีบผ้านุ่ง เพื่อความมั่นคงและมั่นใจในการทรงตัวอีกด้วย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 66 ท่าลอย 3 (พระราม)

ที่มา : ผู้วิจัย (2564)

นอกจากท่าขึ้นลอยทั้ง 2 ลักษณะของพระรามดังกล่าวมาแล้ว ยังมีถ้าขึ้นลอยพิเศษอีก คือ ลอยสูง เป็นท่าขึ้นลอยเฉพาะในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ เท่านั้น โดยปกติท่าลอยสูงนี้จะประกอบด้วยผู้แสดง 4 ตัว คือ ทศกัณฑ์ พระราม พระลักษณ์ และหนุมาน มีด้วยกันสองลอย ดังนี้คือ

1. ท่าลอยสูง ท่าที่ 1

ลอยสูงท่าที่หนึ่ง หนุมานขาสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาหงายมือรองรับขาของทศกัณฑ์ มือซ้ายตั้งวงบน ใช้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ยักษ์ยืนข้างเท้าขวาเป็นหลักเท้าซ้ายเหยียดตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายส่งแขนตึงยันแขนพระ มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามเหยียบบนโคนขาของหนุมานทั้งสองขา มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดศร มือซ้ายตั้งแขนยันแขนยักษ์ มองหน้ายักษ์ พระลักษณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบน ให้ข้อมือชิดบริเวณข้อมือยักษ์ มือซ้ายหงายมืองอแขนไว้ข้างลำตัว หันหน้ามองยักษ์

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าขึ้นลอยจากคุณครูธงไชย โพธยารมย์และคุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ซึ่งมีเทคนิค คือ ยกเท้าซ้ายเหยียบที่โคนขาแล้วตามด้วยเท้าขวาเผ่นตัวขึ้นเหยียบทั้ง 2 ข้าง ลักษณะเหมือน “ก้าวขึ้นบันได” ขณะที่ขึ้นลอยสูงท่าที่ 1 นั้น ห้ามโน้มตัวไป

ด้านหน้าหรือเอนตัวมาด้านหลัง ต้องขึ้นในลักษณะลำตัวตรงเพื่อความสมดุลของน้ำหนักและห้ามบดเท้าเพื่อไม่ให้มีความรู้สึกว่าเรากำลังจะเปลี่ยนอิริยาบถของการแสดง จากนั้นโน้มตัวเข้าหายักษ์เล็กน้อยเพื่อถ่วงน้ำหนักโยใช้ฝ่ามือดันที่รัดแร้ของยักษ์ วิธีการปะทะอารมณ์ คือ สื่อสารด้วยสายตาเพื่อเป็นการส่งพลังไปหาฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 67 ท่าลอยสูงท่าที่ 1

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2564)

2. ท่าลอยสูง ท่าที่ 2

ลอยสูงท่าที่สอง หนุมานปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที 1 เปลี่ยนแต่ลักษณะของมือที่รับเท้าของยักษ์จากหงายมือเป็นคว่ำมือ ลักษณะขาของยักษ์เหมือนถ้าที่ 1 มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรพระรามมือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามใช้เท้าขวายืนอยู่บนโคนขาซ้ายของหนุมานด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายเหยียดไปด้านซ้ายเหยียบที่แขนขวายักษ์บริเวณใกล้ข้อศอก มือขวาถือศรตั้งวงบน ตั้งหัวศรขึ้น แขนซ้ายเหยียดตึงจับที่ปลายศรของยักษ์ กดปลายคางลงหน้ามองยักษ์ พระลักษณ์หันหลังก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนให้มือแตะที่ข้อศอกยักษ์ มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนขัดพระขรรค์เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองยักษ์

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าขึ้นลอยจากคุณครูธงไชย โพธยารมย์และคุณครูปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ซึ่งมีเทคนิค คือ ยกเท้าซ้ายเหยียบที่โคนขาแล้วเผ่นตัวขึ้นใช้เท้าซ้ายแตะที่แขนของยักษ์ ขณะที่ขึ้นลอยสูงท่าที่ 2 นั้น ห้ามโน้มตัวไปด้านหน้าหรือเอนตัวมาด้านหลัง ต้องขึ้นในลักษณะลำตัวตรง ทรงตัวตรง เพื่อความสมดุลของน้ำหนัก และห้ามบดเท้าเพื่อไม่ให้มีความรู้สึกว่าเรากำลังจะเปลี่ยนอิริยาบถของการแสดง วิธีการปะทะอารมณ์ คือ สื่อสารด้วยสายตาเพื่อเป็นการส่งพลังไปหาฝ่ายตรงข้าม

ภาพประกอบ 68 ท่าลอยสูงท่าที่ 2
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563)

การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการผสมผสาน ศิลปะด้านวรรณกรรม ด้านจิตรกรรม ด้านประติมากรรม และด้านนาฏกรรม ใช้เป็นแนวทางที่ศิลปินด้านนาฏยศิลป์ไทยนำมาคิดออกแบบให้ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์แสดง ท่าทางในการรบและการขึ้นลอยในการแสดงโขน ซึ่ง สอดคล้องกับ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537 : 249) การขึ้นลอยนี้มีความลำบากสำหรับผู้ที่เริ่มฝึกหัด เพราะฉะนั้นสิ่งที่สามารถจะช่วยให้ง่ายขึ้นได้ คือ การฝึกฝนเป็นประจำ ก่อนอื่นผู้เรียนอาจจะช่วยตนเองในการฝึกการทรงตัว เช่น การยืนบนเก้าอี้หรือสิ่งอื่นๆ ที่มีความสูงพอประมาณ ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นผู้รับลอย เมื่อฝึกจนชำนาญสามารถยืนทรงตัวได้ดีแล้วจะช่วยให้การปฏิบัติจริงมี

ความง่ายขึ้น สิ่งสำคัญผู้เรียนควรจะเรียนรู้หลักในการขึ้นลอยที่ถูกต้อง คือ ก่อนที่จะขึ้นต้องให้ฝ่ายผู้รับลอยยืนตั้งหลักให้ได้เสียก่อน เท้าที่จะเหยียบก้าวขึ้นจะต้องวางให้ชิดถึงโคนขาของผู้รับลอยมากที่สุด เพื่อช่วยให้ผู้รับรอยได้รับความเจ็บปวดน้อยลง ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งที่จะยันพื้นถีบทรงตัวยืนบนขาผู้รับลอยจะต้องไม่อยู่ห่างจากตัวผู้รับลอยมากนัก ดังนั้น ก่อนที่จะก้าวเท้าขึ้นเหยียบผู้ขึ้นลอยจะต้องเข้ามายืนให้ชิดกับผู้รับลอยพอประมาณ มิฉะนั้น เมื่อถีบส่งตัวขึ้นอาจจะทำให้ผู้รับลอยเสียหลักได้ ลักษณะการถีบตัวขึ้นจะต้องตั้งตัวให้ตรง คือ เมื่อถีบตัวขึ้นน้ำหนักตัวจะไปอยู่ที่เท้าซึ่งเหยียบอยู่ที่โคนขาของผู้รับลอย ขณะที่ยืดขาข้างที่เหยียดอยู่นั้นขึ้นลำตัวจะต้องตั้งตรงไม่โน้มไปข้างหน้าหรือเอนมาข้างหลัง และเมื่อขึ้นลอยได้แล้วก็จะต้องพยายามทรงตัวให้ดีและนิ่ง (โดยเฉพาะในกรณีที่มีการหมุนรอยเมื่อภูขึ้นหน่อยยืนได้แล้วผู้รับรอยจะหมุนรอบตัวเองหนึ่งรอบหรือครึ่งรอบ) อย่างไรก็ตาม ถ้าได้ทำการฝึกฝนอยู่เป็นประจำ ก็จะก่อให้เกิดความชำนาญ สามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

การขึ้นลอย นับเป็นกระบวนการที่ซับซ้อนและขั้นตอนมากมาย การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้และทำถ้าอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคิดกระบวนการต่อเนื่องทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลัง จากที่ขึ้นลอยแล้วนับเป็นขั้นตอนที่ซับซ้อน กล่าวคือดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้นแล้วว่าการขึ้นลอยนั้น เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการรบ เพราะฉะนั้น การเข้าออกของตัวละครจึงเป็นสิ่งสำคัญ จะต้องให้สอดคล้องกลมกลืน เมื่อจะเข้ารบขึ้นลอยและลงจากลอยแล้วจะออกอย่างไร ซึ่งในจุดนี้เป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งส่วนมากจะไม่ค่อยคำนึงถึงในการแสดงการรบขึ้นลอยระหว่างพระราม พระลักษณ์ และยักษ์ เพราะในการรบของคนนั้นส่วนมากจะรบและขึ้นลอยเพียงตัวละคร 2 ตัวเท่านั้น แต่ในการรบของพระส่วนมากจะรบทั้งพระราม พระลักษณ์ ต่อเนื่องกัน ฉะนั้น ในการเข้าออกจะต้องให้สอดคล้องกลมกลืนกัน กล่าวคือ ในระหว่างที่พระรามทำท่าออก พระลักษณ์ก็ควรจะทำท่าจ้องเตรียมที่จะเข้าในลักษณะท่าฉายศร หรือใช้พระขรรค์ พอพระรามวิ่งออกพระลักษณ์ก็เข้า ซึ่งจะทำให้การเข้าออกดูสอดคล้องและกลมกลืนกัน เพราะระหว่างที่พระรามหมุนตัวออก ยักษ์ก็จะหมุนตัวกลับไปเช่นกัน แล้วก็จะหมุนมาประจันหน้ากัน พระลักษณ์ก็เข้าไปพอดีจะทำให้ดูกลมกลืน

กล่าวได้ว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ขึ้น เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจต่อผู้ชม นับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาที่ผู้เชียวชาญทางได้นาฏยศิลป์ไทยแต่โบราณ ได้คิดและออกแบบสร้างสรรค์ แสดงให้เห็นถึงทักษะและความชำนาญในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย สามารถนำหลักวิธีการและการนำศิลปะด้านอื่นๆ มาผสมผสาน ประยุกต์ให้เกิดเป็น

องค์ประกอบในการคิดสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนได้อย่างเหมาะสม และมีความสวยงามอย่างมีคุณค่า อันแสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่ต้องการนำเสนอ คือ การต่อตัวหรือการสร้างองค์ประกอบที่มีหลักเกณฑ์การออกแบบสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการคิด อย่างมีระบบตามรูปแบบของศิลปะนั้นๆ เพื่อแสดงให้เห็น ถึงคุณค่าความงดงามทางศิลปะ เฉกเช่น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เองสามารถประยุกต์และผสมผสานสรีระร่างกาย ผนวกกับการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงโขนในบทบาทพระรามชุดยกรบ มาเป็นเวลานาน ทำให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สำคัญในการขึ้นลอย คือ “ขึ้นลอยแบบก้าวขึ้นบันได”

จากการศึกษา พบว่า กระบวนท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขนบทพระรามของธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีความแตกต่างจากคนอื่นๆ ซึ่งสามารถประยุกต์และผสมผสานสรีระร่างกายผนวกกับการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงโขนในบทบาทพระรามชุด ยกรบ มาเป็นเวลานาน ทำให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สำคัญในการขึ้นลอย คือ “ขึ้นลอยแบบก้าวขึ้นบันได” เช่น

1. การกำหนดลมหายใจ

จากการสัมภาษณ์และประสบการณ์ด้านการแสดงของผู้วิจัย พบว่า การกำหนดลมหายใจของผู้แสดงนั้น นอกจากการฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำแล้ว ผู้แสดงจะต้องฝึกกำหนดลมหายใจควบคู่ไปกับการฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วย การฝึกการหายใจที่ถูกต้องนั้น ทำให้เรามีอารมณ์ที่ผ่อนคลาย เมื่อเริ่มฝึกหายใจ ระยะแรก จะมีปัญหาการกลั้นหายใจ ปัญหาเรื่องการหายใจ ช่วงระยะเวลาค่อนข้างสั้น แต่ถ้าผู้ฝึกควบคุมลมหายใจได้ถูกต้อง สามารถกลั้นลมหายใจได้หายใจได้ยาวขึ้น จะทำให้ปอดเกิดความแข็งแรงและยืดยุ่น ก็จะสามารถเก็บกักลมได้มาก ก็จะทำให้ปอดประสิทธิภาพที่สูงสุดก็ส่งผลดีถึงหัวใจถึงสมองตามมา ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังมีการกำหนดลมหายใจเพื่อให้สอดคล้องกับผู้แสดงร่วมทั้งในขณะที่แสดงกระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบ รวมไปถึงขณะที่ขึ้นลอย เพื่อเป็นการผ่อนคลายความเหนื่อยล้าของร่างกายในขณะที่แสดง เพื่อให้จังหวะของการแสดงทั้ง 2 ฝ่ายสัมพันธ์กัน และเพื่อเป็นการผ่อนน้ำหนักในขณะที่ขึ้นลอยและลงจากลอย สอดคล้องกับ (ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, สัมภาษณ์ : 2564) กล่าวว่า ก่อนที่ผู้แสดงจะขึ้นลอยทุกครั้ง ผู้แสดงจะต้องกลั้นหายใจเพื่อเป็นการรวบรวมพลังในการส่งตัวเองขึ้นไปด้านบน และเมื่อทรงตัวระหว่างที่ยืนอยู่ด้านบนได้แล้ว ก็ค่อยๆ หายใจออกเป็นปกติ จะไม่กลั้นหายใจ เพราะการกลั้นหายใจนอกจากจะทำให้ตัวเองเกร็งแล้ว ยังทำให้ผู้ที่รับลอยซึ่งอยู่ด้านล่างรู้สึกเกร็งและเป็นการเพิ่มน้ำหนักให้ผู้รับลอยอีกด้วย ซึ่งอาจจะส่งผลให้เกิดความผิดพลาดระหว่างการแสดง

2. การสมดุลและการถ่ายเทน้ำหนัก

จากการสัมภาษณ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีวิธีในการทรงตัวในขณะที่ขึ้นลอยซึ่งสามารถควบคุมร่างกายให้อยู่ในแนวตั้งตรง และการทำให้จุดศูนย์ถ่วงของร่างกายอยู่ภายในฐานรองรับ หลักการสำคัญในการทรงตัวของร่างกายเป็นสิ่งจำเป็นต่อการเคลื่อนไหว การทรงตัวต้องอาศัยทักษะและการฝึกฝนเพื่อให้เกิดความชำนาญและรู้จักสรีระของตนเองมากยิ่งขึ้น ประกอบกับการถ่ายทอดท่วงท่าและการเคลื่อนไหวของร่างกาย โดยเฉพาะการเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม ระบบประสาทและกระดูก ข้อ และกล้ามเนื้อ จะทำให้เกิดการเคลื่อนไหวตอบสนองต่อระบบรับความรู้สึกของร่างกายและการเปลี่ยนท่วงท่าต่างๆ เช่น การเหยียบที่โคนขาของทศกัณฐ์ซึ่งเป็นผู้รับลอย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เมื่อก้าวเท้าขึ้นเหยียบที่โคนขาของทศกัณฑ์ที่เป็นผู้รับลอยแล้วนั้น จะเผ่นตัวขึ้นด้วยความมั่นใจ โดยจะไม่จดจ้องหรือนับในใจ ในขณะเผ่นตัวขึ้นและขาเหยียดตึงแล้ว จะไม่โน้มตัวไปด้านหน้า หรือเอนตัวมาด้านหลัง และจะไม่บดเท้า จะทรงตัวตรงอย่างสง่างาม ซึ่ง จะต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญจึงจะปฏิบัติในลักษณะเช่นนี้ได้ และการฝึกซ้อมร่วมกับผู้ที่จะแสดงเป็นทศกัณฐ์จนรู้จังหวะของกันและกัน อีกทั้งเพื่อให้ได้ความสมดุลน้ำหนักของทั้ง 2 ฝ่าย เพื่อให้การแสดงที่ออกมานั้นเกิดความกลมกลืน พอเหมาะพอดี ไม่เอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง

ทั้งนี้ การขึ้นลอยจะถูกถ่ายทอดออกมาสวยงามมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับการถูกถ่ายทอดผ่านผู้แสดงที่ปฏิบัติ กล่าวคือ จะต้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน อาทิ ผู้แสดงต้องช่วยเหลือกันทั้งผู้ขึ้นลอยและผู้รับลอย ผู้ขึ้นลอยจะต้องรู้หลักการในการขึ้นลอยจะช่วยผู้รับลอยได้มาก ทั้งนี้และทั้งนั้นจะต้องอาศัยการฝึกซ้อมจนเกิดทักษะและมีสมาธิในการขึ้นลอยจนมีความคุ้นเคย เสมือนขึ้นโดยอัตโนมัติ ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมจนรู้ใจกันระหว่างผู้แสดงก็ว่าได้ สิ่งที่ควรคำนึงในการขึ้นลอยก็คือ ในการแสดงจริงหลังจากการแต่งตัวแล้ว ผู้แสดงควรฝึกซ้อมการขึ้นลอยกันก่อนแสดงจริง เพราะขนบธรรมเนียมในการแต่งกายตามจารีตละครไทยนั้น เมื่อแต่งตัวเสร็จแล้วจะเพิ่มน้ำหนัก ทั้งการยกเท้า การยกมือ รวมไปถึงน้ำหนัก ก็จะไม่คล่องตัวเหมือนตอนซ้อมธรรมดา เพราะฉะนั้นควรคำนึงถึงจุดนี้ด้วย แต่อย่างไรก็ตามปัญหานี้จะคลี่คลายลงถ้าได้รับการฝึกซ้อมจนเกิดทักษะและเกิดความชำนาญ นอกจากนี้แล้ว เมื่อตัวละครทรงตัวได้แล้วควรวางเท้าท่าทางให้เป็นไปตามที่กำหนดไว้ เพื่อคุณค่าความงามการขึ้นลอยจะได้สมบูรณ์

2.3 การใช้อาวุธ

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นการสู้รบระหว่างฝ่ายพลับพลา คือ ฝ่ายของพระราม กับฝ่ายลงกา คือ ฝ่ายของทศกัณฐ์ ฉะนั้น การใช้อาวุธจึงสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน ซึ่งนอกจากประเด็นหลักที่ใช้อาวุธในการสู้รบแล้ว บางตอนอาวุธมิได้เป็นเครื่องมือในการสู้รบเท่านั้น หากแต่ใช้อาวุธเพื่อประกอบการแสดงในโอกาสต่างๆ ตามเหตุการณ์ในเนื้อเรื่องด้วย เช่น ใช้ในการประทานพรของพระอิศวรในตอนนิ้วเพชร พระพายชัดอาวุธของพระอิศวรเข้าปากนางสวาหะในตอนกำเนิดหนุมาน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าอาวุธมิใช่เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับต่อสู้เพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังมีสุนทรียะที่ปรากฏในการแสดงโขนนั้นด้วย นอกจากจะเกิดจากวิธีรำในการดำเนินเรื่องด้วยเพลงหน้าพาทย์และการตีบทแล้ว ยังถือได้ว่าอาวุธเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการทำให้เกิดความงามของท่ารำที่ต่างจากการรำด้วยมือเปล่า เนื่องจากในการแสดงโขนนั้นตัวละครแต่ละตัวมีการถืออาวุธเป็นอุปกรณ์ประจำกายเพื่อประกอบการแสดง ซึ่งต้องถืออาวุธประกอบการรำตลอดการดำเนินเรื่อง อาจมีการวางบ้างก็ต่อเมื่อเป็นบทนั่งตีบทในการแสดงหรือตามบทบาทในเนื้อเรื่องแต่ละตอน สำหรับการใช้อาวุธในการแสดงโขนบทบาทตัวพระเป็นอุปกรณ์เพื่อการต่อสู้ การป้องกันตัวและเป็นเครื่องมือที่สามารถบอกสถานะภาพและตัวตนของตัวละครนั้นได้ด้วย เช่น ตัวละครที่ถือตรีศูร คือ พระอิศวร ตัวละครที่ถือ ตรี จักร คฑา และสังข์ คือ พระนารายณ์ เป็นต้น วิศรุต อาษาศรี (2563 : 138)

อาวุธความหมายโดยทั่วไป อาวุธตามพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง (1) [-วุด] น. เครื่องมือที่ใช้ในการทำร้าย ทำลาย ป้องกัน ต่อสู้ หรือฆ่า (ป. อาวุธ, อายุธ; ส. อายุธ). (2) น. โดยปริยายหมายถึงสิ่งที่มีลักษณะคล้ายคลึงเช่นนั้น เช่น ใช้ปัญญาเป็นอาวุธ (ป. อาวุธ, อายุธ; ส. อายุธ). (3) (กฎ) น. สิ่งซึ่งโดยสภาพได้จัดทำขึ้นเพื่อใช้ประทุษร้ายร่างกาย ของบุคคล และรวมถึงสิ่งซึ่งไม่เป็นอาวุธโดยสภาพแต่ซึ่งได้ใช้หรือเจตนาจะใช้ประทุษร้าย ร่างกายถึงอันตรายสาหัสอย่างอาวุธ. (ป. อาวุธ, อายุธ; ส. อายุธ).) (www.royin.go.th/dictionary/อาวุธ, 2 มกราคม 2564) อาวุธในความหมายของการแสดงโขน หมายถึง อาวุธสมมุติที่ประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อให้ เหมาะสมกับการแสดง เป็นอุปกรณ์ที่มีรูปลักษณ์เป็นอาวุธ และเป็นอุปกรณ์ที่ตัวละครใช้ถืออยู่ในมือเพื่อประกอบการแสดง เช่น ดอกบัว เป็นต้น โดยเลียนแบบหรือได้เค้าโครงมาจาก จิตรกรรม ประติมากรรมตามความเชื่อทางศาสนาฮินดู ตลอดจนจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ที่ได้แนวคิด จากวรรณกรรม (ธีรเดช กลิ่นจันทร์. สัมภาษณ์ : 2563)

ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรได้จัดแสดงมาอย่างต่อเนื่อง มีการจัดทำบทเพื่อประกอบการแสดงหลากหลายสำนวน กล่าวได้ว่าในการแสดงโขนในตอนเดียวแต่คำประพันธ์หรือบทนั้นแตกต่างกัน เนื่องจากมีการปรับปรุงบทตามความถนัดของผู้กำกับ/ผู้จัดทำบทในโอกาสนั้น ๆ ตลอดจนเป็นเพื่อเป็นการสร้างอรรถรสใหม่ๆ ให้ผู้ที่รับชมและกระชับเวลา เพราะเมื่อจัดการแสดงใน

ตอนนั้นขึ้นแล้วได้รับความนิยมก็จะแสดงตอนนั้นซ้ำๆ อยู่เสมอ หากแต่เค้าโครงเรื่องก็ยังคงเป็นเรื่องราวตามวรรณกรรม

ในการแสดงโขนบทบาทของตัวพระถือเป็นตัวละครสำคัญยิ่งโดยเฉพาะบทบาทพระราม ซึ่ง เป็นตัวละครหลักในการดำเนินบทบาทตัวพระในการแสดงโขน สามารถจำแนกบทบาทได้เป็นตัวพระที่เป็นเทพเจ้า และตัวพระที่เป็นมนุษย์ นอกจากตัวละครพระรามที่เป็นพระเอกของเรื่องแล้ว ตัวละครพระอื่นๆ ก็ยังมีบทบาทเด่นเป็นตัวเอกในแต่ละชุด/ตอน อีกทั้งยังถือเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมมะอีกด้วย นักแสดงที่รับบทตัวพระในการแสดงโขน จะต้องถ่ายทอดกระบวนท่ารำรวมถึงบทบาทของตัวพระให้สง่างาม ภูมิฐาน ไม่ว่าจะเป็นกระบวนร่ายรำในการตีบท การรำหน้าพาทย์ตลอดจนกระบวนการใช้อาวุธซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงจำเป็นต้องฝึกฝนทักษะให้ชำนาญ เพื่อถ่ายทอดบทบาทของตัวละครให้ออกมาสมบูรณ์แบบที่สุด อาวุธที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีมากมายและหลากหลายรูปแบบ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) อาวุธสั้น 2) อาวุธยาว และ3) อาวุธพิเศษ สำหรับอาวุธในแต่ละประเภทนั้นมีจารีตในการใช้ การจับ การถือที่แตกต่างกันไปในแต่ละอาวุธตาม บทบาทในการแสดง อีกทั้งอาวุธแต่ละชนิดยังมีความเชื่อแฝงอยู่และมีข้อจำกัดการใช้ในลักษณะท่าทางต่างๆ เช่น การใช้ลูกศรของพระรามกวนน้ำในการแสดงตอนถือน้ำพิพัฒน์ สัตยา เป็นต้น

อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงโขนสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. อาวุธสั้น หมายถึง อาวุธที่มีขนาดความยาวไม่เกิน 115 เซนติเมตร ได้แก่ ตรี, คฑา, ผึ่ง และพระขรรค์

2. อาวุธยาว หมายถึง อาวุธที่มีขนาดความยาวตั้งแต่ 115 เซนติเมตรขึ้นไป ได้แก่ คันศรและหอก

3. อาวุธพิเศษ หมายถึง อาวุธที่มีลักษณะพิเศษเป็นอาวุธเฉพาะซึ่งมีความแตกต่างจากอาวุธสั้นและอาวุธยาว ได้แก่ จักร, วชิระ, แว่นทิพย์, สังข์ และลูกศร

โดยแบ่งวิธีการใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ ที่ปรากฏนาการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากรได้ ดังนี้

1. การจับอาวุธ หมายถึง การใช้มือสัมผัสหรือควบคุมอาวุธนั้นอยู่ในมือตาม ลักษณะต่างๆ การใช้มือเพื่อจับอาวุธนั้นขึ้นมา ซึ่งอาวุธนั้นอาจวางอยู่ที่พื้นบนพานบนเตียง หรือตามจุดต่างๆ ในฉากของการแสดงแล้วนำอาวุธนั้นขึ้นมาถืออยู่ในมือของตน โดยมีหลักการสำคัญในการปฏิบัติ คือ จะใช้มือขวาในการจับอาวุธนั้นเสมอ ตลอดจน การจับอาวุธจากการสู้รบตามกระบวนท่าและบทของการแสดงทั้งที่เป็นอาวุธประจำกาย และอาวุธไม่ประจำกาย มีหลักการใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ มี 7 ลักษณะ ได้แก่

1.1 การจับแบบกำอาวุธ

1.2 การจับอาวุธแบบคีบอาวุธ

1.3 การจับอาวุธแบบนิ้วหนีบอาวุธ

1.4 การจับอาวุธแบบหนีบอาวุธกับฝ่ามือ

1.5 การจับอาวุธแบบท่าพนมมือ

1.6 การจับอาวุธแบบมือล่อแก้ว

1.7 การจับอาวุธแบบมือจีบ

ซึ่งพบว่าการจับอาวุธแบ่งได้เป็น 3 ประเภทได้แก่

1. ลักษณะการจับอาวุธยาว คือ อาวุธที่มีคมหรือส่วนหัวของอาวุธสั้นกว่าตัวด้ามหรืออาวุธที่มีด้ามยาว ตลอดจนอาวุธที่มีส่วนหัวส่วนกลางและส่วนปลายของอาวุธ

2. ลักษณะการจับอาวุธสั้น คือ การจับอาวุธของนักแสดงที่กำลังดำเนินเรื่องในบทบาทการสู้รบทั้งที่เป็นอาวุธประจำกายและอาวุธไม่ประจำกาย ที่มีลักษณะท่าทางตามรูปแบบของการแสดงโขน

3. ลักษณะการจับอาวุธพิเศษ คือ อาวุธที่ไม่มีด้ามหรือส่วนที่ไว้สำหรับจับ

2. การวางอาวุธ หมายถึง การปล่อยอาวุธจากมือที่ถืออาวุธอยู่ตามลักษณะและตำแหน่งต่างๆ การวิจัยครั้งนี้มุ่งวิจัยหลักการวางอาวุธในขณะที่ท าการแสดงโขน

2.1 ลักษณะของอาวุธที่วางอยู่ในฉาก หมายถึง อาวุธในฉากการแสดง นักแสดงจะรำด้วยมือเปล่าในบทอื่นก่อนถึงจะทำการแสดงในฉากนั้นๆ โดยจะมีการกล่าวถึงอาวุธที่จะดำเนินเรื่องในบทต่อไป และจับอาวุธนั้นขึ้นมาเพื่อทำการแสดงในบทต่อไป

2.2 ลักษณะการวางอาวุธที่นักแสดงถือออกมา หมายถึง นักแสดงจะต้องถืออาวุธประกอบการแสดงออก และจะวางอาวุธก็ต่อเมื่อต้องมีการรำเพื่อดำเนินเรื่องราวต่อไปด้วยมือเปล่าหรือเมื่อมีบทที่ต้องวางอาวุธ

2.3 การถืออาวุธ หมายถึง การประคองอาวุธในตำแหน่งต่างๆ ตามรูปแบบลักษณะของท่ารำ ประกอบไปด้วยการรำใช้บทตีบท การรำหน้าพาทย์ การพกพาเป็นอาวุธประจำกาย ตลอดจนการถือในการรบในการแสดงโขนของท่ารำ 1) ลักษณะการถืออาวุธ หมายถึง การใช้มือถืออาวุธให้ถูกต้องสวยงาม 2) ตำแหน่งในการถืออาวุธ หมายถึง ลักษณะการวางตำแหน่งในการถืออาวุธแต่ละตำแหน่งตามลักษณะของร่างกาย 3) วิธีการถืออาวุธประกอบท่ารำ หมายถึง ลักษณะการจัดท่าทางการถืออาวุธ ประกอบท่ารำต่าง ๆ

จากการศึกษา การแสดงโขนของกรมศิลปากรได้จัดแสดงมาอย่างต่อเนื่อง มีการจัดทำบทเพื่อ ประกอบการแสดงหลากหลายสำนวน กล่าวได้ว่าการแสดงโขนในตอนเดียวแต่คำ

ประพันธ์หรือบทนั้นแตกต่างกัน เนื่องจากมีการปรับปรุงบทตามความถนัดของผู้กำกับผู้จัดทำบทในโอกาสนั้นๆ ตลอดจนเป็นการสร้างอรรถรสใหม่ ๆ ทำให้ได้รับความนิยมและทำแสดงตอนนั้นซ้ำๆ อยู่เสมอๆ แต่เค้าโครงเรื่องก็ยังเป็นเรื่องราวตามวรรณกรรม

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นบทบาทของตัวพระรามถือเป็นตัวละครสำคัญยิ่ง เพราะเป็นตัวละครหลักในการดำเนินบทบาท ตัวพระในการแสดงโขนสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ ตัวพระที่เป็นเทพเจ้าและตัวพระที่เป็นมนุษย์ นอกจากตัวละครพระรามที่เป็นพระเอกของเรื่องแล้ว ตัวละครพระอื่น ๆ ก็ยังมีบทบาทเด่นเป็นตัวเอกในแต่ละตอน อีกทั้งยังถือเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมมะอีกด้วย ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องราวการทำศึกสงคราม อาวุธซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญในการทำสงครามจึงถือเป็นอุปกรณ์สำคัญต่อการแสดง ซึ่งอาวุธแต่ละชนิดมีที่การประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อให้เหมาะสมสำหรับการแสดงโดยมีที่มาจากวรรณกรรม ประติมากรรม ตลอดจนจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องรามเกียรติ์โดยมีการใส่จินตนาการของผู้ประดิษฐ์เพื่อให้ เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น ซึ่งถือเป็นงานศิลปะอีกอย่างหนึ่งที่ปรากฏในการแสดงโขน การเลือกใช้อาวุธประกอบการแสดงนั้น นักแสดงต้องคำนึงถึงลักษณะของอาวุธกับ สรีระร่างกายให้มีความเหมาะสมกัน กล่าวคือ การเลือกใช้อาวุธนักแสดงต้องคำนึงถึงสัดส่วน ของอาวุธกับสัดส่วนของร่างกาย ตลอดจนน้ำหนักของอาวุธที่นักแสดงมั่นใจ เมื่อทำการแสดงแล้วอาวุธนั้นจะไม่ก่อให้เกิดอุปสรรคต่อการแสดง

นักแสดงที่รับบทตัวพระในการแสดงโขนนอกจากจะต้องถ่ายทอดบทบาทของตัวพระให้ สง่างาม ภูมิฐาน ไม่ว่าจะเป็นกระบวนร่ายรำในการตีบท การรำหน้าพาทย์กระบวนการใช้อาวุธ ก็ถือเป็นสิ่งสำคัญที่นักแสดงจำเป็นต้องฝึกฝนทักษะให้ชำ นาญเพื่อที่สามารถถ่ายทอดบทบาทของตัวละครให้ออกมาสมบูรณ์แบบ อนึ่งการใช้อาวุธในการแสดงโขนถือว่าเป็นอุปกรณ์ที่แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของ ศิลปะการแสดงโขนอีกประการหนึ่งด้วย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

จากการศึกษาที่มา รูปแบบ ลักษณะของอาวุธที่ใช้เป็นอุปกรณ์หลักในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากรสามารถจำแนกอาวุธของแต่ละตัวละครที่ใช้สำหรับการแสดง ได้ดังนี้

ลำดับที่	ตัวละคร	อาวุธประจำกาย	อาวุธไม่ประจำกาย	หมายเหตุ
1.	พระอิศวร	ตรีศูล	-	
2.	พระนารายณ์	ตรี,คฑา,จักร	-	
3.	พระพรหม	-	หอก,แว่นทิพย์หรือแว่นแก้วสุรกานต์	
4.	ท้าวมาลีวราช	พระขรรค์	-	
5.	พระอินทร์	วชิระ,ศร,สังข์	-	
6.	พระวิษณุกรรม	ผึ่ง	-	
7.	พระอาทิตย์	ดอกบัว	-	
8.	พระอรชุน	พระขรรค์	-	
9.	พระพาย	พระขรรค์	-	
10.	ท้าวอัชบาล	พระขรรค์	-	
ลำดับที่	**ตัวละคร**	**อาวุธประจำกาย**	**อาวุธไม่ประจำกาย**	**หมายเหตุ**
11.	ท้าวทศรถ	พระขรรค์	-	
12.	พระราม	คันศร,ลูกศร	หอก,แว่นทิพย์หรือแว่นแก้วสุรกานต์	
13.	พระพรต	คันศร,ลูกศร	-	
15.	พระสัตรุต	คันศร,ลูกศร	-	
16.	พระมงกุฎ	คันศร,ลูกศร	-	
17.	พระลบ	คันศร,ลูกศร	-	

ตาราง 3 จำแนกอาวุธประจำกายและไม่พระจำกายของตัวละครตัวพระ

ที่มา : วิศรุต อาษาศรี 2563

จากการศึกษา พบว่า การแสดงโขนเป็นบทบาทของตัวพระถือเป็นตัวละครสำคัญยิ่ง เพราะเป็นตัวละครหลัก ในการดำเนินบทบาทตัวพระในการแสดงโขน สามารถแบ่งได้เป็นตัวพระที่เป็นเทพเจ้า และตัวพระที่เป็นมนุษย์ นอกจากตัวละครพระรามที่เป็นพระเอกของเรื่องแล้ว ตัวละครพระอื่นๆ ก็ยังมีบทบาทเด่นเป็นตัวเอกในแต่ละตอน อีกทั้งยังถือเป็นตัวแทนของฝ่ายธรรมมะอีกด้วย

พระรามซึ่งเป็นตัวเอกหรือพระเอกที่ดำเนินเรื่องราวในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุด ยกรบ ซึ่งมีอาวุธประจำกาย คือ คันศร ซึ่งผู้แสดงต้องเลือกใช้อาวุธประกอบการแสดงและนักแสดงต้องคำนึงถึงลักษณะของอาวุธกับสรีระร่างกายให้มีความเหมาะสมกัน กล่าวคือ การเลือกใช้

อาวุธนักแสดงต้องคำนึงถึงสัดส่วน ของอาวุธกับสัดส่วนของร่างกาย ตลอดจนน้ำหนักของอาวุธที่นักแสดงมั่นใจ เมื่อทำการแสดง แล้วอาวุธนั้นจะไม่ก่อให้เกิดอุปสรรคต่อการแสดง ปรัชญา ชัยเทศ (สัมภาษณ์ : 2564) กล่าวว่า การเลือกใช้อาวุธควรเลือกให้เหมาะสมกับตนเอง เพื่อไม่ให้เกิดความผิดพลาดหรือเกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด และในบางครั้งต้องคำนึงถึงสถานการณ์และสถานที่ในตอนนั้นๆ เพราะอาวุธแต่ละชิ้นถึงแม้จะมีรูปทรงคล้ายกัน แต่สัดส่วนของวัสดุรวมถึงน้ำอาจแตกต่างกัน สอดคล้องกับ เอก อรุณพันธ์ (สัมภาษณ์ : 2564) การเลือกอาวุธควรสัมพันธ์กับของผู้แสดงทั้ง 2 ฝ่าย หรือผู้แสดงร่วมในฉากนั้นๆ อาวุธที่ใช้ฝึกซ้อมควรเป็นอาวุธชิ้นเดียวกับแสดงจริง เนื่องจากจะทำให้ผู้แสดงรู้จักสัดส่วนและยังสามารถเลือกอาวุธที่เหมาะสมกับสัดส่วนของตัวเองด้วย เฉกเช่นเดียวกับ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ซึ่งมีความเชี่ยวชาญทั้งในกระบวนท่ารำในบทบาทพระรามแล้วนั้น ยังความเชี่ยวชาญในการใช้อาวุธประกอบการแสดง เห็นได้จากกระบวนท่ารำของการใช้อาวุธจะมีลักษณะ คือ มีการใช้อาวุธที่เหมาะกับสรีระ ด้วยการใช้ลีลาของตัวพระรามที่งดงามและและการผสมผสานลีลาอาทิเช่น การกระทายไหล่ การเอี้ยวตัว การหมุนข้อมือ สามารถประครองอาวุธในมือได้อย่างชำนาญ และออกท่าอาวุธได้คล่องแคล่ว แข็งแรงแต่แฝงด้วยความนุ่มนวล

ภาพประกอบ 69 การใช้ศรบทบาทพระรามในลักษะต่างๆ
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

ภาพประกอบ 70 การใช้อาวุธในลักษะต่างๆ
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

2.4 การแสดงอารมณ์

สุนทรียภาพในนาฏศิลป์ไทยขึ้นอยู่กับการสวมบทบาทการแสดงนี้มีความวิจิตรบรรจง ประณีตงดงาม มีความเป็นแบบแผน ผ่านองค์ประกอบที่สำคัญอย่างแรกคือเรือนร่างมนุษย์ (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณ์ เรือนร่างมนุษย์จัดเป็นวัตถุทางสุนทรียะอย่างหนึ่งโดยคุณลักษณะหน้าตาดี มีความอิ่มเอิบอารมณ์ได้สัดส่วนและมีพละกำลังตามสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหว และสิ่งสำคัญรองลงมาคือการเคลื่อนไหว (Move ment) ซึ่งเป็นมิติทางการเห็น ที่เป็นการเคลื่อนไหวที่จงใจประดิษฐ์ปรุงแต่งเพื่อให้มีผลต่อการรับรู้โดยคุณสมบัติของความงามต้องรุกเร้ากระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมได้ดี (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2546)การเคลื่อนไหวที่ประดิษฐ์ปรุงแต่งกันนั้นเรียกกันว่า “ลีลา” ศิลปินหรือผู้แสดงแต่ละคนจะมีลีลาการร่ายรำการเคลื่อนไหวที่แตกต่างนั้นขึ้นอยู่กับทักษะและพรสวรรค์ที่จะปรุงแต่งให้เกิดความงดงามได้ในระดับไหน ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นั้นเป็นศิลปินที่มีความสามารถ จัดเจนในการใช้ลีลา ท่ารำอารมณ์ สีหน้า ขั้นสูง ประกอบการแสดงได้อย่างงดงามเชี่ยวชาญเป็นการสร้างรายละเอียดของการใช้อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกายในการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเหมาะสมกับบทบาท และมีนาฏลักษณ์ในการร่ายรำที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัว ซึ่งเป็น ที่ยอมรับกันในวงการนาฏยศิลป์ไทยถึงความเป็นเลิศของการใช้ลีลาขั้นสูงโดยเฉพาะบทบาทของพระราม ศิลปินที่มีความสามารถสูงมีบุคลิกเฉพาะตัว มีความแม่นยำในกระบวนการรำทุกประเภทและสามารถ ใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายในการปฏิบัติ

ท่ารำและการเคลื่อนไหวร่างกายได้ตามมาตรฐานการรำ โดยเฉพาะสามารถปรับหรือแก้ไขส่วนบกพร่องของตนให้สวยงามเหมาะกับสัดส่วนของตนเองได้อย่าง แนบเนียนกับมาตรฐานการรำของตัวพระ คือ อัจฉริยะและพรสวรรค์ของธีรเดช กลิ่นจันทร์ (ชัยกิจ ช่างต่อ, 2564 : สัมภาษณ์) การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีรายละเอียดดังนี้

1. การใช้ท่ารำที่เหมาะสมโดยการศึกษาบุคลิกภาพท่าทาง กิริยาอาการที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ โดยการนำความรู้ ทำความเข้าใจบทบาทและบุคลิกของตัววละครแล้วนำมาออกแบบท่าให้มีความเหมาะสมสัมพันธ์กันทั้งมือเท้าประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายที่ในบทบาทของการแสดง ท่ารำบางท่าเป็นท่ารำธรรมชาติที่สร้างความตราตรึงให้กับผู้ชม ถึงแม้จะทำให้ดูเรียบง่าย เช่นท่าเดิน แต่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็สามารถแสดงออกได้อย่างแนบเนียน น่าดูน่าชม (ชัยกิจ ช่างต่อ, 2564 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 71การแสดงในอิริยาบถต่างๆ

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

2. การใช้สายตาให้สัมพันธ์กับการใช้มือและอวัยวะส่วนอื่นๆ ในการปฏิบัติท่ารำเพื่อสื่อความหมายแสดงความรู้สึกออกมาทางสายตาและท่าทางที่เป็นธรรมชาติให้ผู้ชมเชื่อว่าผู้แสดงเป็นตัวละครนั้นจริงๆ เช่น แสดงอารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์เสียใจ อารมณ์ดีใจในการแสดงบทบาทเป็นตัวละครต่างๆส่งไปถึงผู้แสดงร่วม และผู้ชมอย่างเหมาะสมตามบุคลิกและบทบาทของตัวละครนั้นๆทำให้ผู้ชมสามารถแยกบุคลิกของตัวละครออกว่ามีลักษณะอย่างไร ทั้งนี้สายตายังคงต้องสัมพันธ์กับมือของผู้แสดงทั้ง 2 ข้างในขณะปฏิบัติท่ารำด้วย

ภาพประกอบ 72 การแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า
ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

3. การกำหนดความหนักเบาในการกำหนดท่ารำในแต่ละช่วงว่าควรเบาแรงในอารมณ์เศร้าหนักหน่วงเมื่อมีอารมณ์โกรธโดยเพิ่มพลังการรำให้มากขึ้นพลัง (Power) มีความสำคัญทั้งในภาพรวมของการแสดงในบทบาทนั้นๆหรือแม้แต่การเคลื่อนไหวร่างกายท่วงท่าของการรำ

ภาพประกอบ 73 การแสดงอารมณ์ในท่าโกรธ

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

4. การฝึกใช้พลังจากภายในการแสดงให้ถึงอารมณ์ของบทบาทนั้นด้วยการสร้างความเชื่อว่าตนเป็นตัวละครนั้นจริงๆ มิใช่บทบาทสมมุติ เมื่อถึงบทโศกเศร้า จึงสามารถสะอึกสะอื้นน้ำตาไหลได้อย่างสมจริง เช่นบทบาทพระรามตอนพบศพของนางสีดาที่ลอยทวนน้ำมา ก็สร้างอารมณ์ภายในที่สูญเสียคนรักความอาดูร ความเสียใจจะถูกถ่ายทอดมาที่แววตา สีหน้าที่แสดงความโศกเศร้าและอ้างว้าง (เอก อรุณพันธ์ ,2564: สัมภาษณ์) หรือแม้กระทั่งในตอนที่พระรามจะกระทำการรบกับฝ่ายตรงข้าม คือ ทศกัณฐ์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็จะสวมบทบาทเสมือนจริงในการทำศึกสงคราม ที่จะต้องแสดงถึงความแม่นยำในกระบวนท่ารำในบทเจรจา กระบวนท่ารบ และการขึ้นลอย เป็นต้น

ภาพประกอบ 74 การแสดงอารมณ์ ร้องไห้เมื่อพบศพนางสีดา

ที่มา : ธีรเดช กลิ่นจันทร์ (2564)

การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึก การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์มีพื้นฐานมาแต่กำเนิด เด็กจะร้องไห้เมื่อเจ็บปวด หรือเสียใจ และหัวเราะเมื่อมีความสุข การแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง และท่วงทีกิริยาหลายๆอย่างที่ มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ต่างๆ นั้นได้มีการพัฒนาแต่ละช่วงอายุ เช่น สีหน้าของความสุข ความโกรธ ความเสียใจ ความรังเกียจ ความกลัว และความประหลาดใจ นอกจากนี้การแสดงออกทางอารมณ์ยัง เกิดขึ้นได้โดยการเรียนรู้ แม้ว่าการแสดงออกของอารมณ์มีมาแต่กำเนิดแล้ว แต่อารมณ์อาจได้รับการ ดัดแปลงมากมาย ดังเช่นอารมณ์ของตัวละครที่ปรากฏในการแสดง เป็นการเลียนแบบธรรมชาติเดิม แต่ปรุงแต่งการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสม (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559) การแสดงสีหน้าและอารมณ์ ของผู้แสดงที่สมจริง เข้มข้น ลึกซึ้ง แนบเนียน ละเอียดอ่อนเหมาะสมกับบทบาท จะเป็นที่จดจำของ ผู้ชม ซึ่งการแสดงออกทางสีหน้านี้ต้องมาจากความรู้สึกภายใน (Inner) ที่ได้รับการยืนยันมาอย่างดีซึ่งจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมจริง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะให้ความสำคัญกับการแสดง อารมณ์ให้สมบทบาท โดยเฉพาะการใช้ภาษาท่า สีหน้า อารมณ์ ในการสื่อความหมายเมื่อแสดงอารมณ์รัก โกรธ กลัว ดังที่เคยกล่าวว่า “หน้ายิ้ม ตายิ้ม” ผู้ชมจะรู้สึกคอยตามและมีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง เมื่อถึงบท โศกเศร้า แววตาก็จะหม่นหมอง น้ำตาคลอ เป็นต้น (ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ,2563 : สัมภาษณ์) การใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่เรียนแบบธรรมชาติ เพื่อสื่อความหมายสามารถปรุงแต่ง ท่าทางได้อย่างสวยงามและสัมพันธ์กับอย่างกลมกลืนทั้งยังสร้างความสุขุมและอารมณ์ร่วม ให้กับผู้ชมได้อีกด้วย ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ สัมภาษณ์ :

2564) อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีตและเป็นอดีตนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงความเป็นตัวตนของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ไว้ว่า เป็นนาฏศิลปินที่สามารถสะท้อนคุณลักษณะและสามารถแสดงออกถึงพฤติกรรมของตัวพระรามในการแสดงโขนได้อย่างครบเครื่อง มีกระบวนท่ารำ และการแสดงออกทางอารมณ์ได้ลงตัว ตลอดจนมีการวางตัวที่เป็นแบบอย่างของนาฏศิลปินที่มีคุณภาพ จึงได้รับความไว้วางใจและมอบหมายให้ปฏิบัติการแสดง ในงานสำคัญของประเทศมาอย่างต่อเนื่อง

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เข้ารับราชการในฐานะนาฏศิลปินของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มาเป็นระยะเวลายาวนานกว่า 30 ปี และได้รับมอบหมายให้ปฏิบัติงานด้านการแสดงในบทบาท “พระเอก” ซึ่งเป็น “ตัวเอก” ของการแสดงต่าง ๆ มีผลงานด้านการแสดงเป็นที่ประจักษ์แก่สายตาประชาชนซึ่งเป็นผู้ชมของโรงละครแห่งชาติเป็นจำนวนมากต่อเนื่องมาโดยตลอด โดยเฉพาะบทบาท “พระราม” ซึ่งนับได้ว่าเป็นความสำเร็จในระดับหนึ่งที่เป็นความภาคภูมิใจของผู้เสนอเข้ารับการคัดเลือกเป็นอย่างยิ่ง อาจกล่าวได้ว่า ความสำเร็จที่นำมาสู่ความภาคภูมิใจในปัจจุบันนั้น เกิดขึ้นได้เพราะ นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดความรู้ ประกอบการปฏิบัติตนตามหลักคุณธรรม/จริยธรรมในการดำรงชีวิต โดยเฉพาะการปฏิบัติงานในหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายเป็นสำคัญ โดยยึดหลักการครองตน ครองคน และครองงาน เพื่อให้ได้ผลงานที่ดีที่สุดออกมาสู่สายตาผู้ชม

ตามหลักของการแสดงบทบาทตัวเอกหรือพระเอกในการแสดงโขนละครนั้น เป็นการสื่อสารทางการแสดงด้วยกระบวนท่ารำประกอบอารมณ์ความรู้สึก ตลอดจนอากัปกิริยาต่าง ๆ ให้สอดคล้องสัมพันธ์กับบทประกอบการแสดงเพื่อถ่ายทอดพฤติกรรม อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ไปสู่ผู้ชม ตามบทที่ผ่านการตีความแล้ว ดังนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงต้องพัฒนาตนเองให้มีความรู้ความสามารถทักษะและบุคลิกภาพที่ดีอยู่เสมอจนเป็นลักษณะประจำตัว มีความพร้อมที่จะปรากฏตัวในทุกเวทีการแสดง ด้วยการปฏิบัติที่เป็นอัตลักษณ์ ฉายแววความเป็นพระเอกให้ผู้ชมรับรู้และสัมผัสได้ จนถึงขั้นชื่นชม และศรัทธาในบุคลิกภาพที่ดีประจำตัว โดยจำแนกเป็น

1. บุคลิกภาพภายนอกที่เป็นลักษณะที่มองเห็นได้ด้วยสายตา เช่น รูปร่าง หน้าตา ผิวพรรณการแต่งกาย ทรงผม รวมถึงการดูแลสุขอนามัย ตลอดจนท่วงทีกิริยามารยาทในอิริยาบถต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเดิน ยืน หรือนั่ง ซึ่งนับเป็นคุณลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งของนาฏศิลปินผู้ถ่ายทอดบทบาทพระเอกในการแสดงโขน ละคร ซึ่ง นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะให้ความสำคัญกับการดูแลรูปร่าง รวมถึงสุขอนามัยของร่างกาย เพื่อให้พร้อมต่อการปรากฏตัวต่อสาธารณชนทั้งเมื่อแสดงอยู่บนเวทีและนอกเวที รวมถึงการมีกิริยามารยาทอ่อนน้อมถ่อมตน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่จะส่งเสริมให้มี

บุคลิกลักษณะที่ดีเป็นที่ยอมรับ เพราะการมีบุคลิกภาพภายนอกที่ดี จะสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมทั้งหน้าเวทีและหลังเวที และสามารถเรียกพลังศรัทธาจากผู้ชมได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

2. บุคลิกภาพภายใน ได้แก่ ความรู้ความสามารถ อารมณ์ ความรู้สึก รวมทั้งการแสดงออกทางวาจาที่มาจากความรู้สึกนึกคิด บุคลิกภาพดังกล่าวเป็นพื้นฐานของคนโดยทั่วไป แต่เมื่อเข้ามารับบทบาทพระเอก ซึ่งเป็นวิชาชีพทางศิลปะการแสดงที่ต้องปรากฏตัวต่อสาธารณะ นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงจำเป็นต้องพัฒนาบุคลิกภาพและฝึกทักษะทางการแสดงอย่างต่อเนื่อง รวมถึงทักษะพิเศษที่เอื้อต่อการแสดงในบทบาทสำคัญๆ อาทิ การพูดภาษาท้องถิ่น ศิลปะการป้องกันตัว และศิลปะการใช้อาวุธต่างๆ ฝึกฝนให้เกิดปฏิภาณไหวพริบที่ดี เพื่อแก้ปัญหาเฉพาะหน้า รวมทั้งการมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น นอกจากนี้ผู้เข้ารับการคัดเลือก ยังเป็นผู้มีจิตใจงาม มีน้ำใจไมตรี เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ต่อผู้ร่วมวิชาชีพ มีความประพฤติดี มีกิริยาวาจาสุภาพอ่อนน้อม มีความรับผิดชอบสูง ซื่อตรงและซื่อสัตย์ มีความสามารถในการควบคุมยับยั้งอารมณ์ และยึดมั่นในคุณธรรมอันดีงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีทัศนคติที่ดีต่อวิชาชีพ มีความตั้งใจในการปฏิบัติหน้าที่ โดยยึดมั่นในความสำเร็จของศิลปะการแสดงเป็นสำคัญ เพราะศิลปะการแสดงโขน ละคร เป็นวิชาชีพที่ผ่านกระบวนการปลูกฝัง ขัดเกลา บ่มเพาะด้วยจารีตประเพณีและแบบแผนที่ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาเป็นระยะเวลานาน ผู้เสนอเข้ารับการคัดเลือก จึงให้ความสำคัญต่อการสร้างจิตสำนึกของการเป็นศิลปินที่ดีในการปฏิบัติตนต่อผู้ร่วมวิชาชีพ เพื่อเป็นการก้าวสู่การเป็นนาฏศิลปินมืออาชีพต่อไป

ความรับผิดชอบ ความเสียสละ และการอุทิศตนทำงานด้านคุณธรรม/จริยธรรม

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในฐานะนาฏศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ตั้งใจปฏิบัติหน้าที่โดยยึดหลักในการพัฒนาศักยภาพในการแสดง เพื่อส่งเสริมให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ที่มีคุณสมบัติและความพร้อมในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างมีคุณภาพ ประกอบด้วยความพร้อมทางร่างกาย สติปัญญา และอารมณ์ ตลอดจนความมีวินัย คุณธรรมและจริยธรรมทางสังคม โดยมีผู้ถ่ายทอดหรือครูที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดและกำกับการแสดง นอกจากความรู้และประสบการณ์ต่างๆ ที่ผู้ถ่ายทอดได้มอบให้แล้ว การที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีความมั่นใจในการก้าวเข้าสู่ความเป็นนักแสดงระดับอาชีพโดยปราศจากความวิตกกังวลและสามารถถ่ายทอดศิลปะการตีบทในการแสดงได้อย่างมาดมั่นนั้น เริ่มต้นจากช่วงเวลาที่ได้รับความเชื่อถือและไว้วางใจจากผู้ถ่ายทอดศิลปะการแสดง โดยการได้รับคำกล่าวอนุญาตให้สามารถเป็นผู้ออกแบบกระบวนท่ารำพร้อมทั้งการตีบททางการแสดงได้ด้วยตนเอง โดยอยู่ในความควบคุมของท่านเหล่านั้นด้วยความใกล้ชิดอย่างต่อเนื่อง ผู้ที่เป็นทั้งครูและเป็นต้นแบบ และได้มอบโอกาสในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงหลายรูปแบบ เปรียบเสมือนการปลดพันธนาการทางความคิดซึ่งทำให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ กล้าคิด กล้าทำ

และกล้าแสดงออก เกิดความภาคภูมิที่จะสวมบทบาทต่างๆ เพื่อการก้าวเดินและโลดแล่นอยู่บนเวที ในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของตนในการแสดงอย่างสง่างาม สามารถกล่าวได้ว่า ประสบการณ์รอบตัวนี้ ล้วนเป็นสิ่งที่ได้จากการศึกษาเรียนรู้เพื่อเติมเต็มความสมบูรณ์ในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนละคร ด้วยทักษะความเข้าใจและเข้าถึงในศาสตร์ทางการแสดง ที่จะสามารถผลิดอกออกผลได้ด้วยตนเอง

ในการปฏิบัติหน้าที่ด้านการแสดงตามที่ได้รับมอบหมายในแต่ละครั้งนั้น ธีรเดช กลิ่น ได้ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความรับผิดชอบและเสียสละเวลา แรงกาย แรงใจ อุทิศตนให้กับการปฏิบัติหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายอย่างเต็มกำลังความสามารถ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การรับบทบาท “พระราม” ซึ่งเป็น “ตัวเอก” ของการแสดงโขนนั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะต้องมีการเตรียมความพร้อมสำหรับการแสดงตามกระบวนการการแสดงในบทบาทพระเอกในการแสดงโขน ทั้ง 3 ขั้นตอน กล่าวคือ

1. การเตรียมตัวก่อนการแสดง ดังได้กล่าวแล้วว่า การที่ผู้แสดงจะเป็นที่ยอมรับในฐานะนักแสดงเอกหรือพระเอกในการแสดงโขน ละคร นั้น ต้องเป็นศิลปินที่มีทั้งความรู้ ความสามารถ มีทักษะและมีการสั่งสมประสบการณ์มาเป็นระยะเวลาพอสมควร ซึ่งเกิดจากการมานะบากบั่นในการศึกษาเพิ่มพูนเพื่อเสริมเติมเต็มความรู้ด้านต่าง ๆ รวมทั้งการเตรียมความพร้อมในการเป็นผู้แสดงที่ดีในแต่ละครั้งที่ได้รับมอบหมายให้รับบทบาทใดบทบาทหนึ่งในการแสดง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะมีการเตรียมความพร้อมของตนเองก่อนที่จะรับการถ่ายทอดการแสดง โดยเฉพาะบทบาทพระเอก อาทิ การดูแลสุขภาพร่างกาย การจัดเตรียมชุดเครื่องแต่งกาย ความสมบูรณ์พร้อมด้านการแต่งหน้า แต่งกาย ซึ่งจะเป็นปราการด่านแรกในการปรากฏตัว เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นคุณลักษณะที่สง่างามตามรูปแบบทางนาฏยศิลป์ไทยของผู้แสดง เป็นการสร้างความประทับใจเมื่อแรกเห็น (First impression)

2. การรับการถ่ายทอดการแสดง ในขั้นตอนนี้ จะเป็นบทพิสูจน์ว่าผู้แสดงสามารถบูรณาการความรู้ ความสามารถ ทักษะ และประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดงที่มีทั้งหมดมาประยุกต์ใช้ในการแสดงโขน ละครได้เพียงใด เพราะผู้แสดงต้องมีพื้นฐานที่เข้มแข็ง ซึ่งนอกจากการประมวลองค์ความรู้ต่างๆ ที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นำมาใช้ในการแสดงแล้ว ความจัดเจนในด้านประสบการณ์ทางการแสดง ก็เป็นปัจจัยสำคัญที่เป็นตัวชี้วัดคุณภาพทางการแสดงและความสำเร็จของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในฐานะพระเอก ในการแสดงโขน ละครได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ การที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก้าวไปสู่ความเป็นศิลปินและพัฒนาขึ้นไปยืนอยู่ในฐานะศิลปินชั้นนำที่ได้รับความเชื่อมั่นศรัทธาในตำแหน่งพระเอกได้นั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ผ่านกระบวนการรับการถ่ายทอด 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาบท

กล่าวคือ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ต้องอ่านบททั้งของตัวเองและของผู้อื่นเพราะอารมณ์ของตัวละครอื่นมีส่วนที่จะต้องศึกษาให้เข้าใจ เพื่อการแสดงออกที่สอดคล้องกัน โดยเริ่มจากการศึกษาภาพรวมของโครงเรื่องทั้งหมด แล้วจึงวิเคราะห์รายละเอียดของเรื่อง เช่น เหตุการณ์ ตัวละคร ฉาก เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงฯ เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามจุดมุ่งหมาย จากนั้นศึกษาคุณลักษณะเฉพาะของตัวละครซึ่งจะต้องวิเคราะห์อารมณ์ของตัวละคร เพื่อวางแนวทางหรือตีความบทบาททางการแสดงทั้งของตนเองและผู้แสดงร่วม รวมถึงศึกษาเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ขั้นตอนนี้มีความสำคัญมากที่สุดเพราะเป็นการบูรณาการองค์ความรู้จากการศึกษาเรื่องต่างๆ ตามขั้นตอนดังกล่าว ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ต้องพิจารณาออกแบบท่าทาง รวมถึงกระบวนท่ารำให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร ภายใต้การควบคุมดูแลของครูผู้ถ่ายทอด ให้มีการแสดงออกทางอารมณ์ ที่ใช้กิริยา สีหน้า ท่าทาง ให้ดูเป็นธรรมชาติและมีความสมจริงมากที่สุด ขั้นตอนที่ 2 ฝึกซ้อมการแสดง ซึ่งจะประกอบด้วย 2 ขั้นตอน คือ การซ้อมย่อย หลังจากรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครู ผู้ถ่ายทอด เพื่อให้ผู้เกี่ยวข้องทุกคนได้ตรวจสอบบทบาทหน้าที่และความรับผิดชอบของการทำงาน เป็นช่วงที่ผู้แสดงจะได้พบปะแลกเปลี่ยนและทำความเข้าใจในกระบวนการทำงานกับผู้เกี่ยวข้องฝ่ายต่างๆ และ การซ้อมใหญ่ เป็นขั้นตอนที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และนักแสดงร่วมต้องสวมบทบาทหรือสวมวิญญาณตัวละครอย่างเต็มความสามารถเพื่อให้ครูผู้ถ่ายทอดได้ประเมินผลงานทางการแสดง ทั้งด้านลีลา อารมณ์ น้ำเสียง การแต่งหน้า แต่งทรงผม เครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ทางการแสดง รวมถึงการตีความบทประกอบการแสดง ซึ่งเป็นกระบวนการคิดออกแบบเพื่อสวมบทบาททางการแสดง ให้มีความยืดหยุ่นเหมาะสมกับประสบการณ์ทางการแสดง และ ขั้นตอนที่ 3 การตีความบทประกอบการแสดง ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ต้องศึกษาบททั้งของตัวเองและของผู้อื่นเพื่อให้ศิลปะการแสดงมีความสอดคล้องกัน ศึกษาคุณลักษณะเฉพาะของตัวพระเอกในวรรณกรรมเพื่อวิเคราะห์อารมณ์และกำหนดแนวทางตีความบทบาททางการแสดง ศึกษาเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงให้เข้าใจทั้ง ประเภท ท่วงทำนองการบรรเลงและขับร้อง รวมถึงศึกษาการปฏิบัติกระบวนท่ารำประกอบการแสดงอารมณ์ให้เป็นธรรมชาติ

3. การสวมบทบาท ซึ่งเป็นการตีความบทประกอบการแสดงผ่านการฝึกฝนท่ารำประกอบอารมณ์ที่สัมพันธ์กับเพลงขับร้องและบรรเลง เพื่อสวมบทบาทที่ นายธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายทอดออกมาให้สอดคล้องกับนักแสดงอื่นอย่างมีสมาธิกับบทบาทการแสดง มีอารมณ์มั่นคงกับความรู้สึกของตัวละครที่เรียกว่า ตีบทแตก หรือ “In” กับบท โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สามารถแยกความรู้สึกปกติออกจากความรู้สึกของตัวละครได้ คือควบคุมอารมณ์ และไม่หลงติดในบทที่ได้รับ

ตลอดเวลา ซึ่งเป็นหนึ่งในหลักธรรมทางพุทธศาสนา 5 หมวด ที่ถือเป็นหัวใจของการสวมบทบาทการแสดง นั่นคือ การมีสมาธิควบคุมอารมณ์ได้

ปรัชญาที่ใช้ในการประพฤติปฏิบัติตนในการเป็นนาฏศิลปิน

การแสดงและการสวมบทบาทเป็นตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในการแสดงแต่ละชุดนั้น เป็นความสามารถเฉพาะบุคคลของนาฏศิลปินที่เกิดจากองค์ประกอบหลายๆ ปัจจัย ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น รวมถึงกระบวนการทางความคิดประกอบกับความสามารถในการตีความบท ที่ใช้ในการแสดงทั้งโขนและละคร ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ยึดเป็นแนวปฏิบัติเสมอมา ตลอดระยะเวลาของการทำหน้าที่นาฏศิลปิน สิ่งหนึ่งที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ยึดเป็นหลักสำคัญของการปฏิบัติหน้าที่ นั่นคือ การมีสมาธิและปัญญาตลอดช่วงเวลาในการแสดงลีลาท่าทางและการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบกระบวนท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย ทั้งการนั่ง การนอน การยืน และการเดิน ฯลฯ โดยการกำหนดจิตและเชื่อว่า ตนคือ “ตัวละครตัวนั้น ๆ” ที่กำลังโลดแล่นอยู่ในเหตุการณ์ตามที่กำหนดไว้บทละคร และเข้าถึงบทด้วยทักษะและประสบการณ์ ทั้งภายนอกและภายในของตนได้เอง และนำไปสู่ “การตีบทแตก” ในการแสดงในที่สุด

นอกจากนี้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ตระหนักอยู่เสมอว่า นาฏศิลปินต้องเป็นผู้มีบุคลิกภาพที่ดี และมีกิริยามารยาทที่อ่อนน้อมถ่อมตน เพราะจะแสดงให้เห็นถึงภาพลักษณ์ที่ดี อันจะช่วยส่งเสริมอัตลักษณ์ของนาฏศิลปินให้เกิดความศรัทธาแก่ผู้ชม รวมถึงควรเป็นผู้ที่มีความพร้อมสมบูรณ์ในการรับบทบาทการแสดง หมั่นพัฒนาทักษะทางการแสดงให้มีคุณภาพอย่างต่อเนื่อง เพื่อสร้างผลงานการแสดงให้เป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม สรุปโดยรวมแล้วอาจกล่าวได้ว่า นาฏศิลปินควรจะต้องมีทั้งฝีมือการแสดงเป็นที่ประจักษ์ และมีภาพลักษณ์ที่ดี รวมถึงคุณลักษณะทางกายภาพอื่นๆ เพื่อให้เป็นที่ชื่นชม เกิดความศรัทธาและเป็นที่ยอมรับของผู้ชมต่อไป

จากการศึกษากลวิธีในการแสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่แสดงให้เห็นถึงเทคนิคในการแสดง ซึ่งสามารถสรุป เพื่อเป็นแนวทางในการนำไปพัฒนาศิลปะการแสดงได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. กระบวนท่ารำและกระบวนท่ารบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้มีความจำดี เพราะนอกจากจะต้องจดจำบทบาทการแสดง กระบวนท่ารำ และอารมณ์ที่ได้ฝึกฝนมาอย่างแม่นยำแล้ว ยังจะต้องจดจำทุกสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อการนำมาใช้ในการแสดง โดยเฉพาะความสามารถในการจดจำประสบการณ์ทางการแสดงที่ดี มีคุณค่า มีความประณีตงดงามและเป็นที่ยอมรับของผู้ชม รวมทั้งต้องเป็นผู้ที่มีทัศนคติและเจตคติที่ดี ต่องานศิลปะ เต็มใจใฝ่หาความรู้ด้วยความขยันหมั่นเพียร

ในการฝึกฝนความรู้ ความสามารถให้เกิดความ ชำนาญ ซึ่งมีครูเป็นศิลปินต้นแบบ นอกจากนี้ยังต้องมีความตั้งใจ มีวินัย มีความขยันหมั่นเพียร มีรสนิยมที่ดี ใฝ่คุณธรรม จริยธรรม จึงจะเป็นศิลปินที่ดีได้

2. การใช้สีหน้าและอารมณ์ การแสดงออกทางอารมณ์ของพระเอกละครรำ มีต้นเหตุมาจากความรู้สึกรัก โลภ โกรธ และหลง ซึ่งเป็นต้นเหตุแห่งกิเลส ในการแสดงเมื่อความรู้สึกดังกล่าวเข้ามากระทบ พระเอกละคร รำต้องมีหน้าที่ในการจินตนาการอยู่เสมอว่ากิเลสดังกล่าวเป็นกลไกลสำคัญในการทำให้เกิดการเวียนว่าย ตายเกิด และกรรมเป็นพฤติกรรมในการแสดงออกของมนุษย์เมื่อตาได้สัมผัสกับรูป หูได้ยินเสียง จมูกได้ สูดดมกลิ่น ลิ้นได้ลิ้มรส กายได้สัมผัส และใจนึกคิดส่งผลต่อการแสดงออกของอารมณ์ภายใน แล้ว แสดงออกทางกาย ทางวาจาให้เห็น อันจะโยงไปถึงการแสดงออกทางบุคลิกลักษณะ และการแสดงออก ของลีลาท่ารำ สุนทรียรสในศิลปะการแสดงเป็นสุนทรีที่ผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหวร่างกาย ประกอบ จังหวะลีลาและอารมณ์อย่างมีความเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน การปรากฏตัวของพระเอกละครรำที่มี บุคลิกลักษณะและการแต่งกายที่สง่างามเหมาะสมกับกระบวนท่าเต้น ท่าร่ายรำ และการใช้เสียงในการ เจรจาอันเป็นนาฏยลักษณ์ของการแสดงนั้นๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็น การตอบรับ ทางสุนทรียะ เมื่อมีท่วงทำนองในการบรรเลงและขับร้องที่สอดรับกับรูปแบบของการแสดง อีกทั้ง เหมาะสมกับสถานะของตัวละครประกอบลีลาการเคลื่อนไหวสอดแทรกด้วยอารมณ์ความรู้สึกของ พระเอกละครรำก็ย่อมมีผลให้เกิดความเคลื่อนในอารมณ์และรู้สึกของผู้ชมด้วย การแสดงออกทางอารมณ์ของพระรามนั้นย่อมมีความแตกต่างจากตัวพระเอกละครรำทั่วไป ต้องควบคุมอารมณ์มิให้แสดงออกเกินงาม ซึ่งเทคนิคในการใช้สีหน้าและอารมณ์ประกอบการรำของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นั้น ก็แตกต่างจากผู้อื่นที่เห็นเด่นชัด เช่น ท่ายิ้ม การยิ้มไม่ควรยิ้มอย่างจงใจ สามารถทำได้ก็เพียงแค่ ปฏิบัติให้รู้สึกว่ามีรอยยิ้มแฝงอยู่ เพื่อให้ดวงตามีประกาย ของความสดใส ตามสำนวนที่ว่า “ยิ้มละไมอยู่ในหน้า”

สรุปได้ว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้ผ่านการฝึกฝนทั้งกระบวนท่ารำและการแสดงออกทางอารมณ์จากครูและผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน ซึ่งได้สั่งสมเก็บเกี่ยวกลวิธีและประสบการณ์จากการที่ได้มีโอกาสเรียนรู้และขึ้นแสดงจริงบนเวทีจนเกิดความชำนาญ และนำข้อบกพร่อง ข้อผิดพลาดจากการแสดงในครั้งที่ผ่านมานำมาปรับปรุงแก้ไข เพื่อการออกแสดงครั้งต่อไปจะได้มีความสมบูรณ์แบบและเกิดสุนทรียะในการแสดงดีมากยิ่งขึ้น จากประสบการณ์การแสดงที่ผ่านมาทำให้มีความเข้าใจในบทบาทของตัวละครที่จะแสดงออกมาทั้งเข้าใจในกลวิธีการรำและกลวิธีการแสดงอารมณ์ จนสามารถใช้ลีลาท่ารำตามบทบาทที่แสดงและเห็นความแตกต่างในการแสดงบทบาทต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาศึกษาเรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้วิจัยเน้นกระบวนการศึกษาวิจัย โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและจากการสัมภาษณ์ ผลจากการศึกษามีดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในด้านการศึกษากระบวนการถ่ายทอดความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงและบทบาทความสำคัญ

2. เพื่อศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

สรุปผล

จากการศึกษา พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ด้วยการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย ตามมุ่งหมายดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในด้านการศึกษา กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด ความรู้ความสามารถทางด้านการแสดง และบทบาทความสำคัญที่ได้รับ

1. ประวัติธีรเดช กลิ่นจันทร์

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เกิดเมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2512 อยู่บ้านเลขที่ 46 หมู่ 1 ตำบล บางคู้ อำเภอ ท่าวุ้ง จังหวัด ลพบุรี 15150 เป็นบุตรของ นายเมือง กลิ่นจันทร์ และนางหมากดิบ กลิ่นจันทร์ มีพี่น้องรวม 5 คน เป็นบุตรคนที่ 4

1.1 ประวัติด้านการศึกษา

1.1.1 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 – 5 จากโรงเรียนท่าวุ้งวิทยา (ครูเมือง) ตำบลบางคู้อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี (ปิดกิจการเมื่อปี 2523)

1.1.2 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดวิหารขาว (อนุบาลท่าวุ้ง) ตำบลบางคู้ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี

1.1.3 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 – 3 ประกาศนียบัตรมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนสาธิตวิทยาลัยครูเทพสตรี(สาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี) ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

1.1.4 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 - 6 (ชั้นกลาง) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง จากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

1.1.5 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นสูงปีที่ 1 – 2 (อนุปริญญาปีที่ 1 - 2) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) จากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ตำบลทะเลชุบศร อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

1.1.6 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต(ศษ.บ.) จากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คณะนาฏดุริยางคศิลป์(นาฏศิลป์ไทย) กรุงเทพมหานคร

1.1.7 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นปริญญาโทศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (ศศ.ม.) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์ไทย)

1.1.8 สำเร็จการศึกษาระดับชั้นปริญญาเอกปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม คณะศิลปกรรมศาสตร์(การวิจัยทางศิลปกรรม)

1.2 ประวัติด้านการทำงาน

หลังจากที่ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ สำเร็จการศึกษาในระดับชั้นสูงปีที่ 2 (อนุปริญญา) ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) ในปีพ.ศ. 2532 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการประสานงานให้เป็นครูอัตราจ้าง ของวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เพื่อปฏิบัติการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ด้วยความมุ่งมั่นในการเรียนและการฝึกปฏิบัติตลอดจนพรสวรรค์อันเป็นคุณสมบัติที่เป็นเลิศด้านนาฏศิลป์ไทยของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงทำให้มีพัฒนาการในด้านทักษะในการร่ายรำที่ได้มาตราฐานประกอบความสามารถในด้านการเรียนเชิงวิชาการที่แม่นยำทำให้สามารถสอบเข้าบรรจุรับราชการในตำแหน่งครู 2 ระดับ 2 ปฏิบัติการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ตั้งแต่อายุครบ 18 ในปีพ.ศ. 2533 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ และต่อมาในปีพ.ศ. 2540 ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับโอกาสจากอาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ประสานให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์

โอนย้ายจากสายครูเข้ามาสู่สายศิลปินอย่างเต็มตัว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นจุดเริ่มต้นในการก้าวเข้าสู่เส้นทางความเป็นนาฏยศิลปินอาชีพ โดยดำรงตำแหน่งนาฏศิลปิน ข้าราชการกลุ่มนาฏศิลป์สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีหน้าที่ในการอนุรักษ์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏยศิลป์ไทย ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเฉพาะการแสดงโขน - ละคร ที่มีโอกาสได้รับบทบาทพระเอกในการแสดงทุกประเภทของโรงละครแห่งชาติ และการแสดงของหน่วยงานทั้งทางภาครัฐและเอกชนที่ขอความร่วมมือเข้าร่วมแสดง อาทิ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ที่ได้รับโอกาสสำคัญร่วมแสดงในบทบาทพระรามและพระลักษณ์ ในการแสดงโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และนำกระบวนท่ารำดังกล่าวมาแสดงสู่สายตาประชาชนให้สวยงาม ถูกต้องตามหลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมุ่งหวังเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนานาฏยศิลป์ไทยอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบไป

2. กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอด

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับกระบวนการถ่ายทอดท่ารำ ลีลา รวมถึงกลวิธีในการแสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ทุกชุด จากบรมครูที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน ซึ่งครูแต่ละท่านมีความเชี่ยวชาญในการแสดงบทพระรามและมีเทคนิคในการแสดงเฉพาะตัว ดังรายนามต่อไปนี้

1.3.1 นายธงไชย โพธยารมย์

1.3.2 นายอุดม อังศุธร

1.3.3 นายทองสุก ทองหลิม

1.3.4 นายสัญชัย สุขสำเนียง

1.3.5 นายสมบัติ แก้วสุจริต

1.3.6 นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

1.3.7 นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

1.3.8 นายไพฑูรย์ เข็มแข็ง

1.3.9 นายวีรชัย มีบ่อทรัพย์

1.3.10 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

1.3.11 นายประสิทธิ์ คมภักดี

1.3.12 นายบุญนำ ลินิฏฐา

1.3.13 นายคมสันฐ หัวเมืองลาด

1.3.14 นายสมรัตน์ ทองแท้

1.3.15 นายสยามรัฐ กำไลนาค

1.3.16 นายสายัณต์ เฉลยฤกษ์

3. ความสามารถด้านการแสดง

นอกเหนือจากบทบาทของพระรามซึ่งเป็นพระเอกในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทอื่นๆ เช่น พระลักษณ์ พระอิศวร พระอินทร์ ท้าวมาลีวราช ฯลฯ อีกทั้งยังได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาทพระเอกละครรำประเภทต่างๆ ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดความรู้และกระบวนท่ารำ จากครูหลายท่านทั้งจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ศิลปินสำนักการสังคีต ศิลปินอาวุโส ศิลปินแห่งชาติ รวมไปถึงศิลปินอิสระจากสถาบันการศึกษาต่างๆ อีกทั้ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังเป็นผู้ที่มีความขยันหมั่นเพียร ใฝ่เรียนรู้ ฝึกฝนพัฒนาตนเอง ควบคู่กับความกตัญญูต่อบูรพาจารย์ที่ให้การอบรมสั่งสอนและการถ่ายทอดสัพพะวิชา ส่งผลให้ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เกิดความชำนาญในการแสดง สามารถนำเทคนิคและกระบวนการจากการรับการมาถ่ายทอดจากบรมครูหลายๆ ท่านมาประยุกต์ใช้ในการแสดงทุกครั้ง ซึ่งในแต่ละบทบาท ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ก็ตั้งใจที่จะฝึกฝนและถ่ายทอดการแสดงออกมาให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ชมมาโดยตลอด นอกจากการแสดงบทบาทพระรามในการแสดงโขนแล้วนั้น ยังได้รับคัดเลือกให้แสดงบทบาทพระเอกละครรำในการแสดงละครประเภทต่างๆ อาทิเช่น 1)ความสามารถด้านการแสดงละครใน 2) ความสามารถด้านการแสดงละครนอก 3)ความสามารถด้านการแสดงละครพันทาง 4) ความสามารถด้านการแสดงละครชาตรี 5) ความสามารถด้านการแสดงละครเสภา 6)ความสามารถด้านการแสดงละครชาดก 7) ความสามารถด้านการแสดงละครพูดคำฉันท์ 8) ความสามารถด้านการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ และความสามารถด้านการแสดงประเภทอื่นๆ เช่น การแสดงเบิกโรง การแสดงเบ็ดเตล็ดชุดต่างๆ เป็นต้น

4. บทบาทสำคัญที่ได้รับ

จากการศึกษาพบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีความสามารถทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและได้รับบทบาทด้านการแสดงที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และมักได้รับบทบาทสำคัญๆ โดยมีครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่บทบาทสำคัญที่เป็นที่ยอมรับคือบทบาทพระราม

ซึ่งธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้มีคุณสมบัติครบถ้วนมีความเหมาะสมและสมควรที่จะได้แสดงในบทบาทพระรามตามที่ได้กล่าวมาทุกประการ เนื่องด้วยมีคุณสมบัติรูปร่าง ใบหน้า บุคลิกภาพ ประสบการณ์ที่เหมาะสมในการรับบทบาทพระราม อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความรู้ มีความสามารถ มีความชำนาญที่มากด้วยประสบการณ์ มีศักยภาพทักษะฝีมือทางด้านการแสดงเป็นอย่างสูง และสามารถรำเพลงหน้าพาทย์ได้อย่างสง่างาม รวมทั้งรำตรวจพล กระบวนท่ารบ ขึ้นลอย การใช้บทได้เป็นอย่างดี ซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ที่มีคุณสมบัติครบถ้วนถูกต้องตามแบบแผนของการแสดงโขนพระทุกประการ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ นอกจากจะมีคุณสมบัติที่ครบถ้วนทั้งทางด้านรูปร่างและทักษะฝีมือมีความสามารถและเป็นนาฏศิลปินที่มีคุณภาพบนเวทีการแสดงแล้ว หลังเวทีการแสดง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ยังเป็นผู้มีคุณธรรม มีความอ่อนน้อมถ่อมตน เคารพต่อครูอาจารย์ และปฏิบัติตนใน ฐานะลูกศิษย์ได้เป็นอย่างดี ด้วยคุณสมบัติ ที่เหมาะสมทั้งหมดตามที่ได้กล่าวมา ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จึงได้รับความไว้วางใจจากอาจารย์ผู้ใหญ่และครูผู้เชี่ยวชาญอีกหลายท่านให้รับบทบาทแสดงเป็นตัว “พระราม” โดย ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนำกระบวนท่ารำดังกล่าวออกแสดงสู่สายตาประชาชนให้สวยงาม ถูกต้องตามหลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมุ่งหวังเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนานาฏยศิลป์ไทยอันเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบไป

2. กลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบท และกระบวนการรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.1 กระบวนท่ารำ

ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในกระบวนท่ารำกระบวนท่ารบและการขึ้นลอย ลักษณะการใช้อาวุธ รวมถึงการการแสดงอารมณ์ ตลอดจนอุปนิสัยที่มีความมุ่งมั่น มุมานะ อดทน ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสวงหาทักษะความรู้ต่างๆ ซึ่งนำไปสู่การแสดงบทบาทที่โดดเด่นและประสบความสำเร็จในบทบาท “พระราม” กระบวนท่ารำของตัวพระรามจะถูกถ่ายทอดแบบอย่างซึ่งเป็นมาตรฐานและเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป แต่เมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏยศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานตามหลักสูตร ซึ่งผู้ที่รับบทบาทพระรามจะต้องมั่นฝึกฝนกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้อาวุธให้เกิดความชำนาญ โดยการแสดงท่าต้องสัมพันธ์กับ

เพลง บทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง การแสดงท่าสัมพันธ์กับเพลงเรียกว่ารำเพลงหรือรำเพลงหน้าพาทย์ การแสดงท่าสัมพันธ์กับบทพากย์ บทเจรจาและบทร้อง เรียกว่ารำบทหรือรำใช้บท เช่น กระบวนท่ารำในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ มีดังต่อไปนี้

2.1.1 ท่าตัวเรา

2.1.2 ท่าฆ่า

2.1.3 ท่าเจ้า

2.1.4 ท่าให้ตาย

2.1.5 ท่าฉายศร

2.2 กระบวนท่ารบและการขึ้นลอย

โขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับการสู้รบ โดยมีนัยแฝงถึงความธรรมะชนะอธรรม โขนเป็นการบูรณาการจากการแสดง 3 ชนิด ได้แก่ การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ กระบี่กระบอง และ หนังใหญ่ มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องสามารถแบ่ง การแสดงโขนออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ 1) โขนกลางแปลง 2) โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว 3) โขนหน้าจอ 4) โขนโรงใน 5) โขนฉาก ในปัจจุบัน การแสดงโขนนิยมเล่นเพียงเรื่องเดียว คือ เรื่องรามเกียรติ์ วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์แสดงถึงการสู้รบระหว่างฝ่ายพระรามและทศกัณฐ์ในประเทศไทย ซึ่งกระบวนท่ารบประกอบด้วย

- พระรามรบไม้ 1
- พระลักษณ์รบไม้ 2
- พระรามขึ้นลอย 1
- พระลักษณ์ขึ้นลอย 2
- พระรามขึ้นลอย 3

นอกจากกระบวนท่ารบที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังมีกระบวนการ “ขึ้นลอย” ซึ่งการขึ้นลอยนับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขน กล่าวคือ เมื่อมีการรบระหว่างพระกับยักษ์ หรือยักษ์กับลิง มักจะมีการขึ้นลอย ซึ่งเป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวของผู้แสดง นอกจากนี้ยังมีความสวยงาม อีกทั้งเป็นการแสดงความสามารถทางผู้ประดิษฐ์คิดท่า และผู้ร่ายรำ ที่สืบทอดกันมา

แต่โบราณ ทั้งของ ตัวพระ ยักษ์ ลิง การขึ้นลอยของตัวละครมีดังนี้ 1) ตัวพระ มี 3 ลอย 2) ตัวลิง มี 3 ลอย การขึ้นลอยทั่วๆ ไปของตัวพระมีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

- ท่าลอย 1
- ท่าลอย 2
- ท่าลอย 3

นอกจากนี้ยังมีถ้าขึ้นลอยพิเศษอีก คือ ลอยสูง เป็นท่าขึ้นลอยเฉพาะในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ เท่านั้น โดยปกติท่าลอยสูงนี้จะประกอบด้วยผู้แสดง 4 ตัว คือ ทศกัณฑ์ พระราม พระลักษณ์ และหนุมาน มีด้วยกันสองลอย ดังนี้คือ

- ท่าลอยสูงท่าที่ 1
- ท่าลอยสูงท่าที่ 2

2.3 ลักษณะการใช้อาวุธ

ในการแสดงโขนบทบาทของตัวพระถือเป็นตัวละครสำคัญ ยิ่งโดยเฉพาะบทบาท “พระราม” ซึ่งเป็นตัวละครหลักในการดำเนินเรื่อง ตัวพระในการแสดงโขน สามารถจำแนกบทบาทได้เป็นตัวพระที่เป็นเทพเจ้า และตัวพระที่เป็นมนุษย์ สามารถแบ่งอาวุธออกได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) อาวุธสั้น 2) อาวุธยาว และ3) อาวุธพิเศษ สำหรับอาวุธในแต่ละประเภทนั้นมีจารีตในการใช้ การจับการถือที่แตกต่างกันไปในแต่ละอาวุธตามบทบาทในการแสดง อีกทั้งอาวุธแต่ละชนิดยังมีความเชื่อแฝงอยู่และมีข้อจำกัดการใช้ในลักษณะท่าทางต่างๆ เช่น การใช้ลูกศรของพระรามกวนน้ำในการแสดงตอนถือน้ำพิพัฒน์สัตยา เป็นต้น อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงโขนสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. อาวุธสั้น หมายถึง อาวุธที่มีขนาดความยาวไม่เกิน 115 เซนติเมตร ได้แก่ ตรี, คฑา, ผึ่ง และพระขรรค์

2. อาวุธยาว หมายถึง อาวุธที่มีขนาดความยาวตั้งแต่ 115 เซนติเมตรขึ้นไป ได้แก่ คันศรและหอก

3. อาวุธพิเศษ หมายถึง อาวุธที่มีลักษณะพิเศษเป็นอาวุธเฉพาะซึ่งมีความแตกต่างจากอาวุธสั้นและอาวุธยาว ได้แก่ จักร, วชิระ, แว่นทิพย์, สังข์ และลูกศร

2.4 การแสดงอารมณ์

การแสดงสีหน้าและอารมณ์ ของผู้แสดงที่สมจริง เข้มข้น ลึกซึ้ง แนบเนียน ละเอียดอ่อนเหมาะสมกับบทบาทจะเป็นที่จดจำของผู้ชม ซึ่งการแสดงออกทางสีหน้านี้ต้องมาจากความรู้สึกภายใน (Inner) ที่ได้รับการยืนยันมาอย่างดีซึ่งจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมจริง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ จะให้ความสำคัญกับการแสดงอารมณ์ให้สมบทบาท โดยเฉพาะการใช้ภาษาท่า สีหน้า อารมณ์ ในการสื่อความหมายเมื่อแสดงอารมณ์รัก โกรธ กลัว ดังที่เคยกล่าวว่า “หน้ายิ้ม ตายิ้ม” ผู้ชมจะรู้สึกคล้อยตามและ มีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง เมื่อถึงบทโศกเศร้า แววตาก็จะหม่นหมอง น้ำตาคลอ เป็นต้น การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึก การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์มีพื้นฐานมาแต่กำเนิด เด็กจะร้องไห้เมื่อเจ็บปวด หรือเสียใจ และหัวเราะเมื่อมีความสุข การแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง และท่วงทีกิริยาหลายๆอย่างที่ มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ต่างๆ นั้นได้มีการพัฒนาแต่ละช่วงอายุ เช่น สีหน้าของความสุข ความโกรธ ความเสียใจ ความรังเกียจ ความกลัว และความประหลาดใจ นอกจากนี้การแสดงออกทางอารมณ์ยัง เกิดขึ้นได้โดยการเรียนรู้ แม้ว่าการแสดงออกของอารมณ์มีมาแต่กำเนิดแล้ว แต่อารมณ์อาจได้รับการ ดัดแปลงมากมาย ดังเช่นอารมณ์ของตัวละครที่ปรากฏในการแสดง เป็นการเลียนแบบธรรมชาติเดิม แต่ปรุงแต่งการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสม

อภิปรายผล

จากผลการศึกษา เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ผู้วิจัยได้ทำการสรุป วิเคราะห์ และเรียบเรียงเป็นพรรณนาความและมีข้อค้นพบที่สามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

ในการวิจัยครั้งนี้ได้ค้นพบข้อมูลที่สามารถนำมาพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏยศิลป์และการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ไทย คือ ปัจจัยที่เกื้อหนุนที่ทำให้ศิลปินประสบผลสำเร็จนั้นเกิดจากการถูกหล่อหลอมจากครอบครัว และสิ่งแวดล้อมที่มีผลต่อการดำเนินชีวิต รวมทั้งกระบวนการอบรมเลี้ยงดู ขัดเกลา บ่มเพาะ ตลอดจนการสั่งสมประสบการณ์จากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดและความหลากหลายบทบาทที่ได้รับ ซึ่งบทบาทเหล่านั้นมีกลวิธีในการแสดงที่แตกต่างกัน บทบาทที่สำคัญจึงเปรียบเสมือนแบบฝึกของศิลปินหลังจากที่รับหลักการ วิธีปฏิบัติ และเทคนิคจากครู

ด้านความรู้พบว่า ศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อน ที่มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ผู้แสดง ซึ่งเป็นผู้ที่ถ่ายทอดเรื่องราวและสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมรับรู้ เทคนิคและลีลาเฉพาะของศิลปินที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดบทบาทการแสดง รวมกับอัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็นกลวิธีในการแสดงที่มีความแตกต่างไปจากคนอื่น

1. กระบวนการถ่ายทอดความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงและบทบาทสำคัญที่ได้รับ พบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำจากบรมครูหลายท่าน ในด้านเทคนิคและลีลา กระบวนการฝึก ประกอบกับเป็นคนที่มีปฏิภาณไหวพริบ และความจำเป็นเลิศ จึงสามารถจดจำและเก็บรายละเอียดต่างๆ ไว้ได้อย่างครบถ้วน สามารถจดจำลีลาแล้วนำมาปรับใช้กับกระบวนการรำของตนเองได้ จะเห็นว่ากระบวนการเรียนรู้ด้านนาฏยศิลป์นั้น นอกจากการปฏิบัติตามการฝึกแล้ว การสังเกตก็เป็นวิธีหนึ่งที่สามารถทำให้เกิดความรู้ได้เช่นกัน **สอดคล้องกับ จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, (2539 : 10)กล่าวว่า** การแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัว มีความคิดใหม่ วิธีการใหม่ ผสมผสานกัน แต่ทำให้เกิดการเรียนรู้ที่กว้างขวางทั้งในด้านสาระ รูปแบบ และวิธีการ ขั้นตอนนี้เป็นบทพิสูจน์ว่าผู้แสดงสามารถบรูณาการความรู้ ความสามารถ ทักษะและประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดงที่มีมากเพียงใด เพราะผู้แสดงต้องมีพื้นฐานที่เข้มแข็ง โดยเฉพาะการประมวลองค์ความรู้ต่างๆ มาใช้ในการแสดงแล้ว ความจัดเจนในด้านประสบการณ์ทางการแสดงก็เป็นปัจจัยสำคัญที่เป็นตัวชี้วัดคุณภาพทางการแสดงและความสำเร็จของนักแสดงได้เป็นอย่างดี นอกจากการถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครรำเกิดขึ้นจากแรงปรารถนาที่จะแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกภายในแล้วเกิดเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ออกมาในรูปผลงานศิลปะ คุณค่าของงานศิลปะในลักษณะนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยที่จะส่งเสริมการถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองไปยังผู้รับหรือผู้ชมได้ตามที่ตนเองต้องการให้เขารู้สึกเช่นเดียวกับตนเองได้มากเท่าไรก็ยิ่งมีคุณค่ามากเท่านั้น **ซึ่งสอดคล้องกับ สมพร ฟูราจ, (2554)** ได้ให้คำนิยามของคำว่า Mime (ไมม์) ไว้ว่า เป็นรูปแบบหนึ่งของการสื่อสารที่เป็นไปตามธรรมชาติ มนุษย์ใช้สีหน้า มือ แขน ท่าทางและร่างกาย ในการสื่อสารและแสดงออก ประกอบคำพูดหรือคำอธิบายหรือไม่ใช้คำพูดเลยก็ได้

2. ความสามารถทางด้านการแสดงและบทบาทสำคัญที่ได้รับ พบว่า ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีคุณสมบัติของผู้แสดงที่ดี สิ่งหนึ่งที่ยอมรับกันว่าเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดหรือฝึกฝนไม่ได้ คือ พรสวรรค์เป็นสิ่งติดตัวมาแต่กำเนิดหรือเรียกว่า ความรู้ที่มีฝังอยู่ในตัวของผู้แสดง รวมถึงทักษะต่าง ๆ ที่เกิดจากการฝึกฝน ประสบการณ์ของผู้แสดงจะต้องพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ข้อสังเกตประการหนึ่งที่เป็นแง่คิดในการเรียนรู้และพัฒนาวิชาชีพ คือ การที่ผู้แสดงมีความสามารถพิเศษที่มาจากความสนใจส่วนตน เช่น การฝึกพูดภาษาท้องถิ่น การฝึกขับร้องและบรรเลง การฝึกศิลปะต่อสู่ป้องกันตัว

ฯลฯ จนมีความชำนาญเป็นที่ยอมรับในความสามารถ สิ่งเหล่านี้ล้วนสนับสนุนให้ตัวพระเอกมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น จนหาผู้เทียบได้ค่อนข้างยาก **สอดคล้องกับกนกวรณพร ผดุงชาติ, (2557 : 1) ได้อธิบายถึง** บทบาทการแสดงตัวละครเอกหรือบทบาทพระเอกนั้น ผู้แสดงที่จะรับบทบาทเป็นพระเอกได้ จะต้องมีคุณสมบัติเฉพาะตัวที่ต้องถูกเลือกสรรตามคุณลักษณะให้เป็นไปตามบทบาทของตัวละครนั้น ๆ เพื่อให้เข้าถึงบทบาทสำคัญในตัวละครเอก ยกตัวอย่างเช่น บทบาทพระราม “พระราม” คือ วีรบุรุษนักรบที่มีความเก่งกล้าสามารถ พระรามเป็นภาคอวตารปางหนึ่งของพระนารายณ์ พระรามจึงถูกจัดอยู่ในตัวละครพระเอกประเภทเทพเจ้า หรือพระเอกที่แสดงความเป็นตัวตนของเทพเจ้า จึงกล่าวได้ว่า พระรามเป็นเทพเจ้าในร่างมนุษย์ ดังนั้น พระรามจึงมีลักษณะรูปร่างที่งดงามเหนือกว่ากษัตริย์ใดทั้งหลายในโลกมนุษย์ ถึงแม้ว่าพระนารายณ์จะแบ่งภาคลงมาเกิดในโลกมนุษย์ ก็ตาม หากแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะที่งดงามเหนือมนุษย์ทั่วไป เพราะฉะนั้นผู้ที่จะได้รับบทบาทในการแสดงเป็นตัวพระรามจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติ เช่น มีรูปร่างสมส่วน มีทรวดทรงที่เอวเล็กเอวบาง ใบหน้าจัดอยู่ในเกณฑ์หน้าตาดีและมีลักษณะรูปไข่ ลำคอระหง ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีกระบวนท่ารำการแสดงออกที่ภูมิฐานมีท่ารำที่สง่าผ่าเผย มีบุคลิกนิ่ง สุขุม สงบ มีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำกระบวนท่ารำได้อย่างแม่นยำโดยสามารถนำกระบวนท่ารำมาใช้ปฏิบัติได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับบุคลิกและลักษณะของตัวละครอีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถจดจำบทขับร้อง บทพากย์เจรจาและทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี ความสามารถทางด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและได้รับบทบาทด้านการแสดงที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และมักได้รับบทบาทสำคัญๆ โดยมีครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น แต่บทบาทสำคัญที่เป็นที่ยอมรับคือบทบาทพระราม **ที่สอดคล้องกับ กนกวรณพร ผดุงชาติ, (2557 : 206)** อธิบายเรื่องกระบวนท่ารำของตัวพระรามจะถูกถ่ายทอดแบบอย่างซึ่งเป็นมาตรฐานและเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป แต่เมื่อก้าวเข้ามาสู่ความเป็นนาฏยศิลปินก็จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำซึ่งมีความเฉพาะและพิเศษแตกต่างกันออกไป แต่จะยังคงไว้ซึ่งความละเมียดละไมในกระบวนท่ารำตามหลักสูตร กระบวนท่ารำพิเศษ เช่น ช่วงทำนองเอื้อนของเพลงเต่าเห่ โดยปกติแล้วการวางเท้าหลังในการปฏิบัติจะเป็นการวางจมูกเท้าของเท้าที่อยู่ด้านหลังให้อยู่ในระนาบแนวเดียวกันกับเท้าหน้าที่ยืนรับน้ำหนัก แต่ในการแสดงช่วงทำนองเอื้อนเพลงเต่าเห่นั้นผู้แสดงจะต้องวางเท้าหลังทอดขาเฉียงไปทางด้านข้างให้ได้มากที่สุดพร้อมหนีบเข่าอย่างตัวนาง ซึ่งวิธีนี้จะทำให้ผู้แสดงสามารถโย้ตัวออกไปเป็นคลื่นได้อย่างสวยงาม ซึ่งเป็นกลวิธีของทางแผนกนาฏศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ครูผู้เชี่ยวชาญได้ถ่ายทอดกลวิธีกระบวนท่ารำดังกล่าวสืบต่อกันมาซึ่ง ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ผู้แสดงเป็นพระรามที่ถูกคาดหวังจากครูผู้ถ่ายทอด ตลอดจนผู้รับชมซึ่งมีแนวทางในการเข้าสู่กระบวนการรับบทบาทพระเอก การเตรียมตัวก่อนการแสดง ดังได้กล่าวแล้วว่าการที่ผู้แสดงจะเป็นที่ยอมรับในฐานะพระเอกต้องเป็นศิลปินที่มีทั้งความรู้ ความสามารถ ทักษะและ

ประสบการณ์มาเป็นระยะเวลาพอสมควร ซึ่งเกิดจากการมานะ บากบั่นในการศึกษาเพิ่มพูนเพื่อเสริมเติมเต็มความรู้ด้านต่างๆ รวมทั้งการเตรียมความพร้อมในการเป็นผู้แสดงที่ดี ต้องมีการฝึกปฏิบัติเพลงพื้นฐาน เพื่อให้ร่างกายมีความยืดหยุ่น และกล้ามเนื้อเคยชินต่อการเคลื่อนไหว มีกระบวนการฝึกฝนแบบโบราณที่เป็นภูมิปัญญาของครู เช่น การดัดแขนโดยการใช้มือยันผนัง ใช้เก้าอี้มารองหัวเข่าเมื่อฝึกกระดกเสี้ยว เป็นต้น วิธีการเต้นเสา (การยกเท้ากระทืบสลับกันไปมาพร้อมกับย่อตัวลง) เพื่อให้กำลังขาแข็งแรง เป็นภูมิปัญญาและหลักในการฝึกร่างกายให้แข็งแรง เวลาเคลื่อนไหวจะมีความสมดุล สอดคล้องกับ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, (2547 : 58) ที่ศึกษาลีลาท่ารำของโขนตัวพระ แล้วพบว่า ความสมดุล คือการส่งความหนักออกไปตาม ส่วนต่างๆของร่างกาย ในอวัยวะทั้งด้านขวาและซ้ายที่รับกันได้พอดี ร่างกายจึงจะไม่เสียการทรงตัว วิธีการฝึกที่อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ได้รับมาจากครูโบราณด้วยการสร้างความสมดุลของร่างกาย ทำให้มีท่วงท่าที่งดงาม และมีระเบียบร่างกายที่ดี **ซึ่งสอดคล้องกับ บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์, (2537 ; 7-14)ได้อธิบายเรื่อง** ทฤษฎีการเรียนรู้ในเรื่องของการปฏิบัติว่า การปฏิบัติเป็นทักษะในการเคลื่อนไหวที่มีพฤติกรรมได้แก่ การรับรู้ การเตรียมพร้อม การตอบสนอง การปฏิบัติได้ จนถึงการปฏิบัติที่ซับซ้อนจนสามารถพัฒนาเป็นทักษะระดับสูง

3. กลวิธีการแสดงโขนบทพระรามในการตีบทและกระบวนท่ารบ มีสาเหตุมาจาก “โขน” เป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย มีความเป็นมาที่ยาวนานหลายศตวรรษ อาจพัฒนามาจากการเล่นหนังใหญ่ ซึ่งรุ่งเรืองมากในสมัยพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา หรืออาจพัฒนามาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ เมื่อคนดูน้อยลงจึงพัฒนามาเป็นโขนเพื่อให้คนชมสนใจการแสดงโขน แต่เดิมเล่นกันกลางแปลง จึงเรียกกันว่าโขนกลางแปลง แสดงบนพื้นดินหรือสนามหญ้าไม่ต้องปลูกโรงให้เล่น นิยมการแสดงตอนยกทัพ หรือเรียกในภาษาโขนว่า ตอนยกรบ โดยเล่นเรื่องรามเกียรติ์ เป็นสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฑ์ หรือระหว่างธรรมะกับอธรรม การยกกองทัพของทั้งสองฝ่ายทำได้น่าสนใจ โดยถอดแบบมาจากการสงครามจริงๆ คือ เมื่อพระมหากษัตริย์สั่งให้จัดทัพ แม่ทัพนายกองไปสั่งให้ไพร่พลจัดการเตรียมรี้พล เมื่อจัดกองทัพเสร็จแล้ว แม่ทัพนายกองจะไปตรวจความเรียบร้อยก่อนพระมหากษัตริย์อีกครั้งก่อนพระมหากษัตริย์จะมาตรวจไพร่พลด้วยตนเอง ทำเหมือนกันทั้งฝ่ายพระรามและฝ่ายทศกัณฑ์ การแสดงออกของตัวโขน ได้ซ่อนวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนไทยไว้อย่าง**มากมาย สอดคล้องกับ อังคาร กัลยานพงศ์, (2549 : 14) อธิบายว่า** โขนเป็นนาฏศิลป์ประจำชาติไทยที่มีความหมายยิ่งใหญ่ ในอดีตนิยมเล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระมหากษัตริย์ นาฏกรรมอันสูงส่งนี้รังสรรค์ขึ้นด้วยขนบและจารีตอันประณีตเพื่อเทิดทูนพระบรมเดชานุภาพและพระบารมีแห่งพระมหากษัตริยาธิราช ในปัจจุบันโขนยังคงความเป็นนาฏกรรมประจำชาติที่ชาวไทยเห็นคุณค่าและร่วมกันธำรงรักษายังให้เกิดความภาคภูมิใจสืบไปชั่วลูกหลาน เมื่อผู้แสดงที่ได้รับการคัดเลือกให้รับบทบาทในการแสดงพระรามนั้น ผู้แสดงต้องเตรียมตัวเพื่อแสดงความพร้อม ตลอดจนฝึกฝนฝีมือให้เกิดความชำนาญนั้นเป็นปราการด้านแรกที่เป็นการปรากฏตัว พร้อมทั้ง

จะได้เห็นคุณลักษณะที่สง่างามตามรูปแบบทางนาฏยศิลป์ไทยของผู้แสดงเป็นการสร้างความประทับใจเมื่อแรกเห็น การสวมบทบาท **สอดคล้องกับ ลัดดา ตั้งสุภาชัย, (2557 ; 55) ได้อธิบายเรื่องนี้ว่า** การสวมบทบาทเกิดจากการตีความบทประกอบการแสดงที่มาจากวรรณกรรมเพื่อถ่ายทอดเป็นศิลปะการแสดง จึงเป็นการยากเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้แสดงแต่ละคนมีความเข้าใจในวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่แตกต่างจากผู้แสดงโดยสิ้นเชิง เพราะตัวละครถูกกำหนด โดยโครงสร้างการประพันธ์เป็นบทบาทที่สมมติขึ้น แต่ผู้แสดงเป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกนึกคิดเป็นของตนเอง ซึ่งมีรปูแบบในการดำเนินชีวิตไม่เหมือนผู้แสดงเลย จึงต้องทำความรู้จักและเข้าใจบทบาทหน้าที่ คุณลักษณะตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอย่างลึกซึ้ง ทั้งในสายตา จิตใจ และร่างกายทุกส่วน เมื่อสิ้นสุดการแสดงถอดหัวโขนออกมาแล้ว ก็สามารถอยู่ในสถานะของตัวตนแบบเดิมได้ สรุปว่า ต้องควบคุมอารมณ์ และไม่หลงระเริงอยู่ในบทที่ได้รับตลอดวัน หรือที่เรียกกันติดปากเป็นภาษาต่างประเทศว่า “In” กับบทนั่นเอง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมที่รับชมการแสดงที่ถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนท่ารำต่างๆ เกิดความคล้อยตามและได้รับอรรถรสในการชมการ **ซึ่งสอดคล้องกับ ดวงมน จิตร์จำนงค์, (2527 : 5-18) ได้กล่าวว่า** สุนทรียภาพเป็นศัพท์บัญญัติแทน Aesthetics ในภาษาอังกฤษซึ่งตรงกับความงามในภาษาไทย ซึ่งไม่ใช่ความงามในภาษาของคนทั่วไปในชีวิตประจำวัน เราประเมินค่าความงามกันด้วยความรู้สึกชอบ ไม่ชอบอันเป็นส่วนตัว ความงามเนื่องจากเหตุผลทางธรรมชาติโดยเฉพาะทางด้านจิตวิทยาและทางวัฒนธรรมสุนทรียภาพ มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ เพราะศิลปะถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจ ความคิด และประสบการณ์จากผู้ หนึ่งไปยังอีกผู้หนึ่ง ศิลปะเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังอันเร้าอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ เห็นได้ว่าวรรณคดีซึ่งก็คือศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์นั้นสามารถให้ “สัมผัสที่ลึกซึ้งและรุนแรง” และ “กระทบให้เกิดอารมณ์ทุกข์และสุข” สุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะก็คือสิ่งที่เรียกว่า “ความจับ ใจ” นั่นเอง ภาษาในวรรณคดีและสุนทรียภาพในภาษานั้นเป็นสิ่งที่สอดคล้องข้องเกี่ยวกันอย่างแนบแน่นด้วยเหตุว่า สุนทรียภาพเป็นเรื่องของคุณภาพแห่งศิลปะภาษาที่มีสุนทรียะจะเกิดความไพเราะและความนึกคิดและอารมณ์ประสม**กัน และสอดคล้องกับ ศรีวิไล ดอกจันทร์, 2529 ; (128-129)** มีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะซึ่งสรุปได้ว่าสุนทรียภาพ หมายถึงความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่างๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความเหมาะสมกับความงาม เพราะมีจิตใจรับรู้และชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจ นั้นจำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ

จากข้อค้นพบจะเห็นได้ว่า ผู้แสดงเป็นพระเอกนั้น ต้องเข้าถึงหรือเข้าใจความเป็นตัวตนของตัวละครในตอนนั้นๆ ให้ได้มากที่สุด การแสดงออกจากการตีความบทบาทก็จะสามารถสวม

วิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นได้สมจริงเช่นเดียวกัน ซึ่งไม่ยากเกินที่จะศึกษาเรียนรู้จากการสะสมประสบการณ์และถ่ายทอดผ่านการตีความเพื่อการสวมบทบาทของผู้แสดง เฉกเช่น ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัว ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม สั่งสมประสบการณ์พัฒนาตนเองจนได้การขนานนามว่า “พระรามกรมศิลป์” ซึ่งสามารถนำมาถอดความรู้เพื่อนำมาเป็นต้นแบบในการพัฒนากลวิธีในการแสดงเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพงดงาม สมกับเป็นมรดกทางภูมิปัญญาวัฒนธรรมของชาติสืบไป

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

เนื่องจากงานวิจัยเล่มเป็นการวิจัยโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพที่ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและเก็บข้อมูลภาคสนาม ซึ่งสามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ในการแสดงบทบาทพระราม และพัฒนาเพื่อยกระดับศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงต่อไป

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยในครั้งต่อไป

นอกจากการศึกษากลวิธีการแสดงโขนบทบาทพระรามของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แล้วควรศึกษาหลักการตีบทของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และวิธีการแสดงตัวละครประเภทอื่น ๆ ทั้งการแสดงโขนและการแสดงละครรำ เพื่อให้องค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงเพิ่มมากขึ้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กนกวรณพร ผดุงชาติ. (2557). *ประวัติและผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของอาจารย์ ธีรเดช กลิ่นจันทร์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กรมศิลปากร. (2553). *โขน อัจริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย*. นครปฐม: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

กุลยา ตันติผลาชีวะ. (2546). *การจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับเด็กปฐมวัย*. กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โปรดักส์.

กุสุมา รักษมณี เสาวณิต จุลวงศ์ และสายวรุณ น้อยนิมิต. (2548). *รายงานวิจัยเรื่อง แนวคิดเรื่องศักดิ์ศรีและความอับอายในวรรณกรรมไทย*. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ขวัญแก้ว ดำรงค์ศิริ. (2539). *ผลการใช้กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะ โดยเน้นจุดประสงค์ที่มีต่อความพร้อมทางด้านร่างการของเด็กปฐมวัย*. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

คึกฤทธิ์ ปราโมช ม.ร.ว. (2541). *ลักษณะไทย*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา. (2539). *หอไตรวัดพระสิงห์*. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ชมนาด โสภณ. (2531). *พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลปะไทยในประเทศไทย*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2527). *สุนทรียภาพในภาษาไทย*. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย.

ตุ้ย ชุมสาย ม.ล. (2516). *วรรณกรรมพินิจเชิงจิตวิทยา*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). *วัฒนธรรมทางละคอนไทย บรรยาย ณ ห้องประชุมสถานสอนภาษา เอ. ยู. เอ.* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: ศิวพร.

ธรรมนูญ มีสมสืบ. (2547). *การออกกำลังกายด้วยการเล่นกีฬา*. กรุงเทพฯ: แม็ค.

ธูปทอง ศรีทองม้วน. (2538). *ความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดประสบการณ์กิจกรรมเคลื่อนไหวและจังหวะโดยใช้กิจกรรมทักษะทางดนตรี*. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

นงนุช ไพรพิบูลยกิจ. (2541). *โขน*. กรุงเทพฯ: เอส.ที.พี.โกล์.

นพมาศ อุ้งพระ (ธีรเวคิน). (2551). *ทฤษฎีบุคลิกภาพและการปรับตัว* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นพมาส แววหงส์. (2550). *ปริทัศน์ศิลปการละคร*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นพรัตน์ บัวพัฒน์. (2559). *เม็ดพรายของปรมจารย์นาฏศิลป์: การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นันทวัน สังขะวร. (2562). *นางตลาด: เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ*. มหาวิทยาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิตย์ สัมมาพันธ์. (2546). *ภาวะผู้นำพลังขับเคลื่นองค์กรสู่ความเป็นเลิศ*. กรุงเทพฯ: อินโนกราฟฟิกส์.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. (2539). *เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ.2325-พ.ศ. 2539)*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บำรุง คำเอก. (2547). *รายงานวิจัยเรื่อง อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น(ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะโบราณคดี ได้รับทุนอดหนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2547)*. กรุงเทพฯ: ศักดิ์โสภาการพิมพ์.

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. (2537). *ทฤษฎีการเรียนรู้*. กรุงเทพฯ: จามจุรีโปรดักท์.

ประวิทย์ ฤทธิพิบูลย์. (2561). โขนวิทยา: ศาสตร์ ศิลป์ ถิ่นสยาม. *วารสารวิชาการ นวัตกรรมสื่อสารสังคม, 6(2)*, 139.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2523). *แนวทางศึกษาวรรณคดี: ภาษากวี การวิจักษ์ และวิจารณ์* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พวงทอง ไสยวรรณ. (2530). *กิจกรรมพละศึกษากับเด็กปฐมวัย*. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

พวงรัตน์ เกสรแพทย์และดุษฎี โยแหลา. (2546). การศึกษาเชาวน์อารมณ์ในฐานะตัวกำหนดความสำเร็จของผู้บริหาร. *วารสารพฤติกรรมศาสตร์, 9(1)*(21).

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. (2545). *กลวิธีการแสดงบทบาททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของคุณครูจตุพร รัตนวราหะ*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ภูติจันทร์. (2551). *กิจกรรมเข้าจังหวะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พีรพงศ์ เสนไสย. (ม.ป.ป.). *นาฏยประดิษฐ์อีสาน โครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปวัฒนธรรม*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2553). *นาฏกรรมร่วมสมัย*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). *จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของพระราม*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภรตมุนี: แสง มนวิทูร แปลจาก คัมภีร์นาฏยศาสตร์. (2511). *นาฏยศาสตร์ ตำรารำ*. พระนคร: กรมศิลปากร.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). *ระบำและละครในเอเชีย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยงยุทธ เอี่ยมสะอาด. (ม.ป.ป.). *วรรณกรรมข้ามชาติพันธ์ จากรามายณะ ถึงรามเกียรติ์ มุ่งสู่พระลักพระลาม*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

เยาวนา ยลแย้ม. (2535). *การศึกษาผลการจัดประสบการณ์แบบบูรณาการ กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะกับกิจกรรมในวงกลม ที่มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ ประสานมิตร.

เยาวพา เดชะคุปต์. (2540). *ดนตรีและกิจกรรมเข้าจังหวะ*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

เรณู โกศินานนท์. (2548). *นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ลัดดา ตั้งสุภาชัย. (2557). *บทความเรื่อง จรัลแสงหน้าม่านสานฝัน พระเอกหรือนางเอก. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ)*. ม.ป.พ.

วรศักดิ์ เพียรชอบ. (2548). *ปรัชญา หลักการ วิธีสอนและการจัดเพื่อประเมินผลทางพลศึกษา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรีเรือน แก้วกังวาล. (2548). *ทฤษฎีจิตวิทยา บุคลิกภาพ (รู้เขา รู้เรา)*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

ศรีวิไล ดอกจันทร์. (2529). *ภาษาและการสอน*. กรุงเทพฯ: สุกัญญา.

ศักดิ์ศรี แย้มนัดดา. (2551). *วิทยารัตนากร: รวมบทความวิชาการอักษรศาสตร์ อมรินทร์*. กรุงเทพฯ: พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2547). *การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาด้านนาฏศิลป์และดนตรี, ศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียน พรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2547). *เส้นสายลายไทยชุดภาพจับจากศิลปะไทย*. กรุงเทพมหานคร: Mild Publishing.

สมพร ฟูราจ. (2554). *Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สมพิศ สุขริพัฒน์. (2539). *ผู้ชนะสบิทิศ: ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม*. จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย.

สมรัตน์ ทองแท้. (2538). *ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สายวรุณ น้อยนิมิต. (2538). “ศิลปินเอกโขน” 14 (1 - 2). *วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 14(1-2)*, 115.

สำนักการสังคีต. (2547). ประวัติสำนักการสังคีต.

สำเร็จ มณีเนตร. (2520). *กิจกรรมเข้าจังหวะ*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ.

สิทธา พินิจภูวดล และคณะ. (2516). *การเขียน*. กรุงเทพฯ: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุดใจ ทศพร. (2544). *ดนตรี - นาฏศิลป์ มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 1*. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

สุพิตร สมาหิโต. (2541). *แบบทดสอบสมรรถภาพทางกาย Kasetsaet youth finesstest*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์. (2550). *กลวิธีการแสดงบทบาทพระรามในโขน ตอนนางลอยของครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวนิต วิงวอน. (2519). *การศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล่ำเจริญ. (2523). *สุนทรีนาฏศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). *รำไทยในทศวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ: โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม.

อังคณา ศิริวัฒน์. (2555). สุนทรียภาพในบทโขน เรื่องรามเกียรติ์. *พิฆเนศวร์สาร วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 8(1)*, 51 – 57.

อังคาร กัลยาณพงศ์. (2549). *โขนศาลาเฉลิมกรุง*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ บุ๊ค เซ็นเตอร์.

อานันท์ ชินบุตร. (2554). *ปลุกพลังชีวิต: สู่ความมั่งคั่งรุ่งเรืองตลอดกาล*. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น จำกัด.

Amolwan Kiriwat. (2006). *KHON: Masked Dance Drama Of The Thai Epic Ramakien*. University of Maine.

Broun Marion. (1976). *The International Cgelopedia of Music and Musicions*. Toronto York: Doald, Mead and Compang.

Brown K and Couler P. (1976). Subjective and objective measures of police service

delivery. *Public Administration Review, 43*, 50–128.

Casillan BR. (1997). *Vickres. s.l.□: Pain Symptom Manege*.

Chun Mi Hyun. (1999). “Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance,”. *Dissertation Abstracts International*, *60(11)*(3883-A ; May).

Clark Mary and Clement Crip. (1997). *Ballet on Lustrated History*. London: A and C. B. Lack LID.

Kittisak kerdarunsuksri. (2001). *The Transposition of Traditional Thai Literature into Modern Stage Drama□: the Current Development of Thai theatre*. University of London.

Phillip B. Zarrilli. (2011). *Psychophysical Approaches and Practices in India□: Embodying*. University of London.

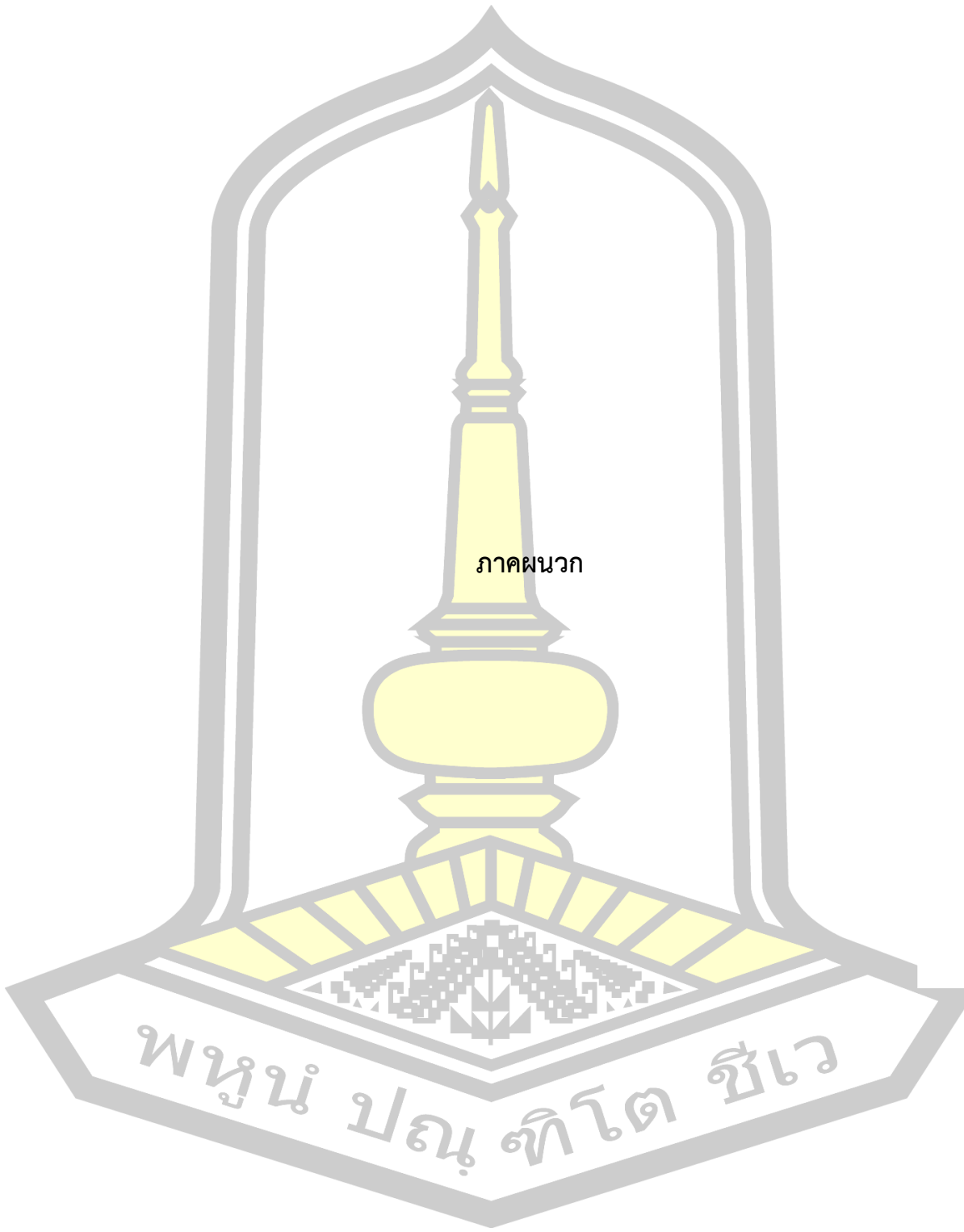
Privacy Policy. (2564). ทฤษฎีแห่งความสำเร็จ. สืบค้น จาก 2005-2018 website: https://www.novabizz.com/NovaAce/Learning/Achievement_Needs.htm

Shannon Rose Riley. (ม.ป.ป.). *Embodied Perceptual Practices□: Towards an Embrained andEmbodied*. -: ม.ป.พ.

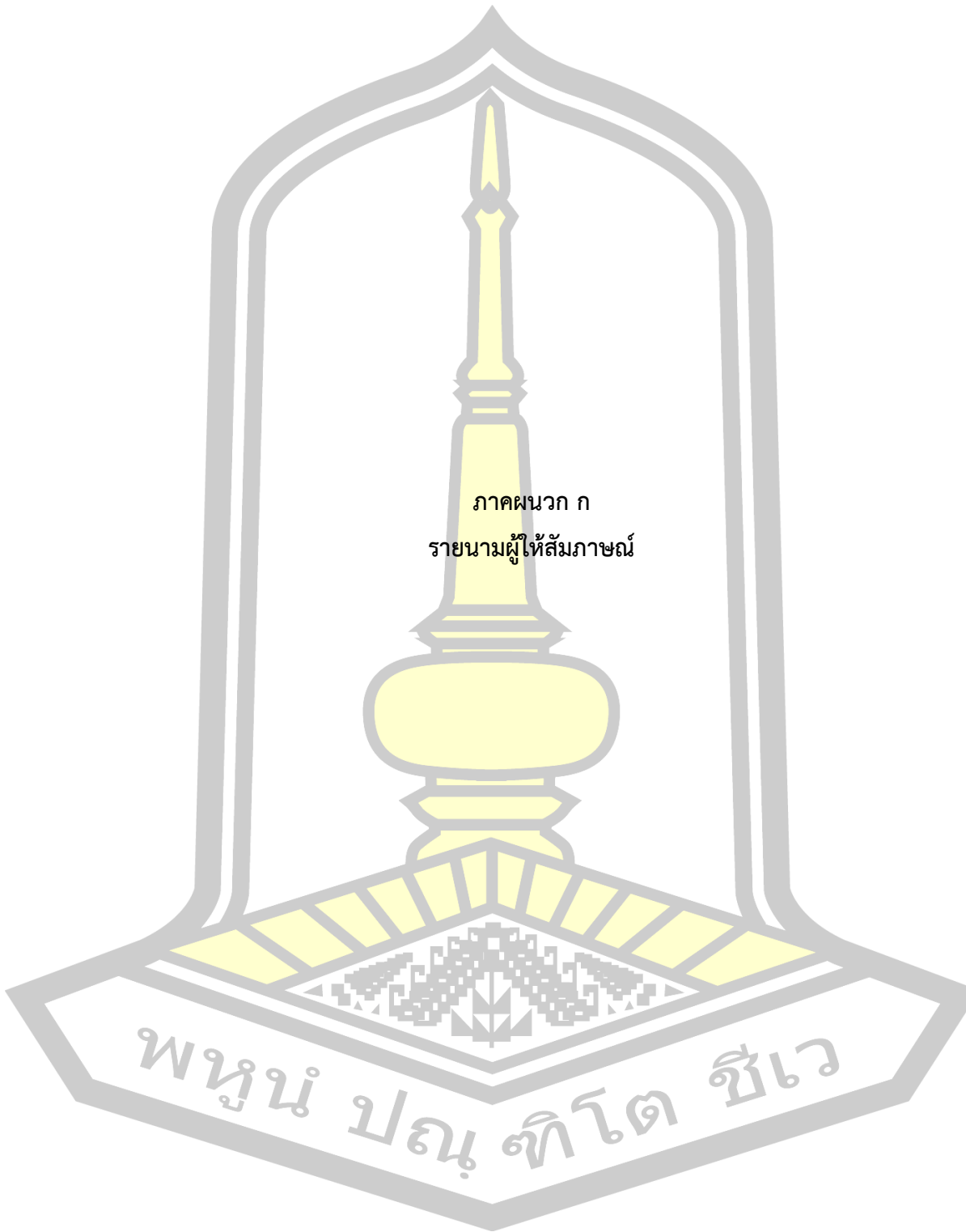
sittipanareerat422. (ม.ป.ป.). บุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ของไทย. สืบค้น จาก 17 เมษายน 2564 website: https://sites.google.com/บุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์

Twatchai Narkwong. (2002). “Teaching recorder with movable-do in Thailand,”. *วารสารมนุษยศาสตร์*, *17(25)*, 208.

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ชัยกิจ ช่างต่อ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

ปรัชญา ชัยเทศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

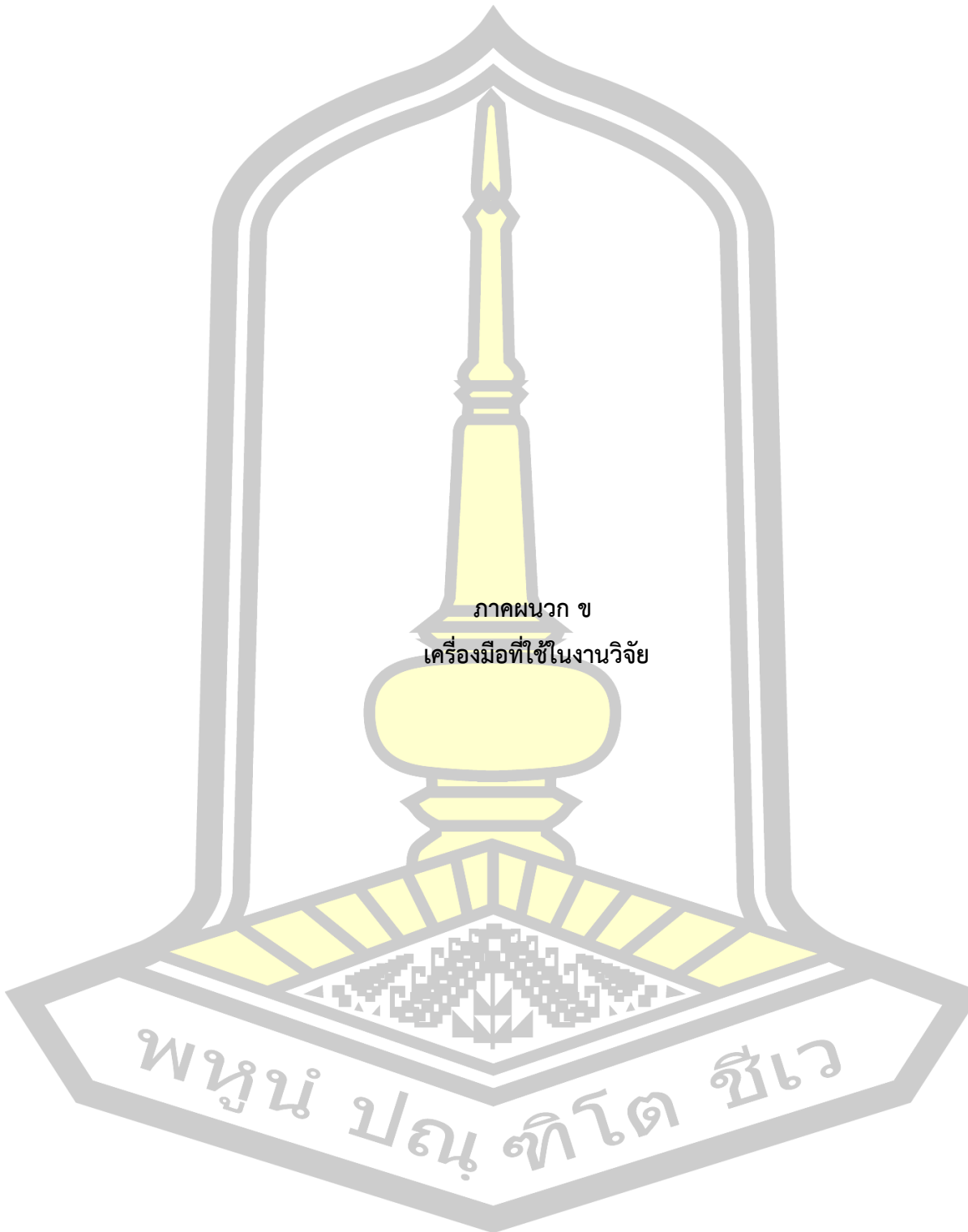
พงษ์ศักดิ์ บุญล้น เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธ์ 2564.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 26 กุมภาพันธ์ 2564.

เอก อรุณพันธ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2564.

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข

เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระ – ละคร

เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของธีรเดช กลิ่นจันทร์

สำหรับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนพระ – ละคร ประกอบด้วย

1. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)
2. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านโขน

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้ใช้สำหรับสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้
2. แบบสัมภาษณ์นี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ผลงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์ในการทำงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 3 การเรียนรู้ศิลปะการแสดง

ส่วนที่ 4 การรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ส่วนที่ 5 การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล .....
2. อายุ.....ปี
3. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่ที่/หมู่บ้าน.....ตำบล.....
   อำเภอ.....จังหวัด.....
4. เพศ ( ) ชาย เพศ ( ) หญิง
5. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

6. การศึกษา

( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท

( ) ปริญญาเอก ( ) สูงกว่าระดับปริญญาเอก

( ) อื่นๆ ระบุ.....

7. อาชีพ.....

8. สถานที่ทำงาน.....

9. ตำแหน่ง.....

10. ประสบการณ์ทำงาน.....ปี

11. เรื่องที่ให้สัมภาษณ์.....

12. สถานที่ให้สัมภาษณ์

.....

.....

13. บรรยากาศในขณะสัมภาษณ์

.....

.....

14. วัน เดือน ปี และเวลาที่สัมภาษณ์

.....

.....

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ผลงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์ในการทำงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 3 การเรียนรู้ศิลปะการแสดง

ส่วนที่ 4 การรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ส่วนที่ 5 การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พระมหาปณฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้ปฏิบัติ

เรื่อง พระราม : กลวิธีการแสดงของธีรเดช กลิ่นจันทร์

สำหรับกลุ่มผู้ปฏิบัติ ประกอบด้วย

1.นาฏศิลปินโขนพระ

คำชี้แจง

1. แบบสัมภาษณ์นี้ใช้สำหรับสัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้
2. แบบสัมภาษณ์นี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ผลงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์ในการทำงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 3 การเรียนรู้ศิลปะการแสดง

ส่วนที่ 4 การรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ส่วนที่ 5 การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ – สกุล .....
2. อายุ.....ปี
3. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่ที่/หมู่บ้าน.....ตำบล.....
   อำเภอ.....จังหวัด.....
4. เพศ ( ) ชาย เพศ ( ) หญิง
5. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
6. การศึกษา

( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท

( ) ปริญญาเอก ( ) สูงกว่าระดับปริญญาเอก

( ) อื่นๆ ระบุ.....

7. อาชีพ.....

8. สถานที่ทำงาน.....

9. ตำแหน่ง.....

10. ประสบการณ์ทำงาน.....ปี

11. เรื่องที่ให้สัมภาษณ์.....

12. สถานที่ให้สัมภาษณ์

.....

.....

13. บรรยากาศในขณะสัมภาษณ์

.....

.....

14. วัน เดือน ปี และเวลาที่สัมภาษณ์

.....

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ผลงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 2 ประสบการณ์ในการทำงานด้านการแสดง

ส่วนที่ 3 การเรียนรู้ศิลปะการแสดง

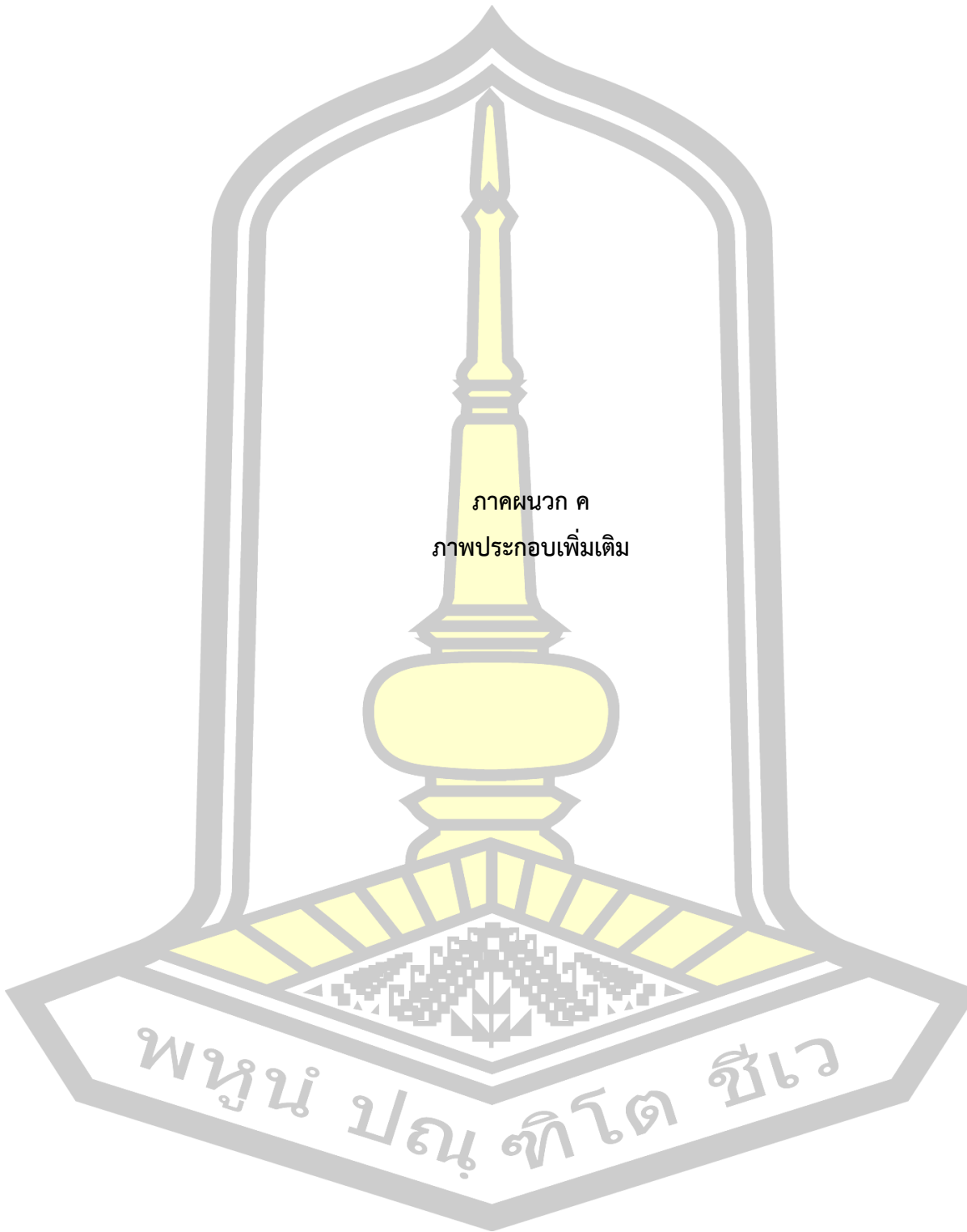
ส่วนที่ 4 การรับการถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ส่วนที่ 5 การถ่ายทอดศิลปะการแสดงเป็นพระราม

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหุน ปณ ศ ต ชเว

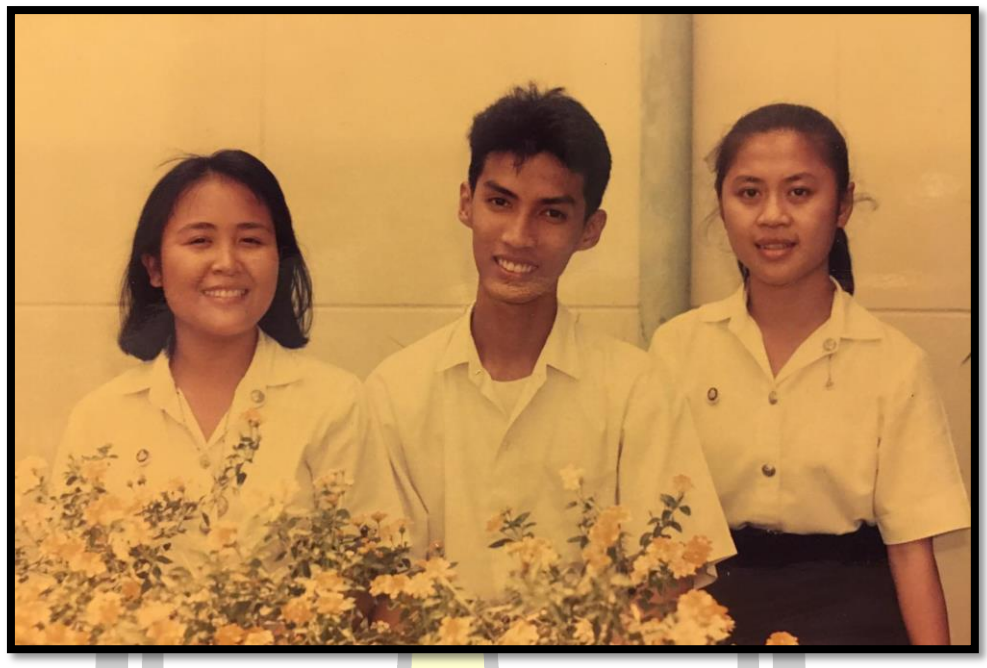


ภาคผนวก ค

ภาพประกอบเพิ่มเติม

ภาพประกอบ 75 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และเพื่อนร่วมชั้นขณะที่กำลังศึกษาชั้นประถมศึกษา
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 76อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ และอาจารย์สยามรัฐ กำไลนาค ครูผู้สอนพื้นฐานการรำ
ถ่ายร่วมกับรุ่นพี่และรุ่นน้องโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564



ภาพประกอบ 77 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายร่วมกับรุ่นชั้นสูง(อนุปริญญา)
วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 78อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายร่วมกับเพื่อนชั้นปริญญาตรี
สถาบัณเทคโนโลยีราชมงคล
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 79 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ร่วมแสดงชุด รำเถิดเทิง

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 80 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ร่วมแสดงชุด รำซัดชาตรี

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 81 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระรามการแสดงโขนหน้าจอเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 82อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระลักษณ์ งานประเพณีเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 83 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2536

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 84อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ แสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2537

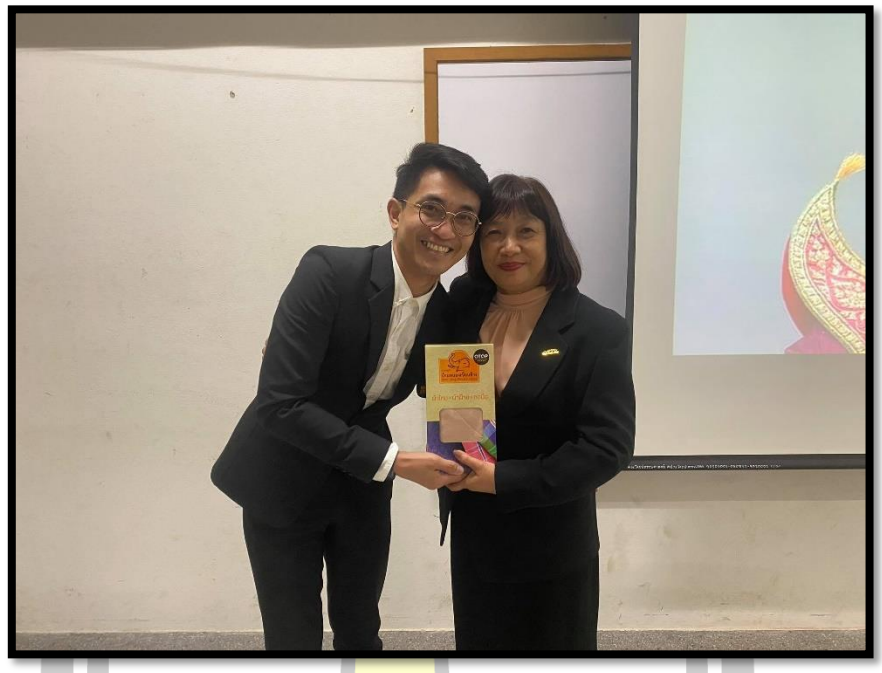
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 85 ผู้วิจัยกับอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 86 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ถ่ายทอดกระบวนการรำให้กับผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564



ภาพประกอบ 87 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 88 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 89 ผู้วิจัยกับอาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 90อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์และนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 91 ผู้วิจัยกับรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 92รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับนักศึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 93 อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้กับนักศึกษา

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 94อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ในบทบาทพระอิศวรการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 95 ผู้วิจัยและอาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น(ฝั่งขวา)

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 96 อาจารย์พงษ์ศักดิ์ บุญล้น ในบทบาทโกมินทร์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 97 ผู้วิจัยและอาจารย์เอก อรุณพันธ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 98 อาจารย์เอก อรุณพันธ์ ในบทบาทการแสดงเบิกโรงละครนอก

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 99 ผู้วิจัยและอาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 100 อาจารย์ปรัชญา ชัยเทศ ในบทบาทการแสดงระบำสวัสดิรักษานักรบ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 101 ผู้วิจัยและอาจารย์ชัยกิจ ช่างต่อ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 102 อาจารย์ชัยกิจ ช่างต่อ ในบทบาทพระรามการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 103 อาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์กับแฟนคลับ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 104ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 105ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในการแสดงบทบาทต่างๆ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 106 ข้อความที่แฟนคลับส่งถึงอาจารย์ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ในบทบาทพระราม

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นันทวรภัทร พิมพ์ศักดิ์
วันเกิด	5 กันยายน 2531
สถานที่เกิด	อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	11 ม.6 บ้านนาดี ต.บรบือ อ.บรบือ จ.มหาสารคาม 44130
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	เจ้าหน้าที่บริหารงานทั่วไป
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2555 จบการศึกษา หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2564 จบการศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว