



โครงสร้างและกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

THE STRUCTURE AND THAI DANCE MOVEMENT

AS MONKEY POSTURE ACCORDING

ทรงเกียรติ แซ่ตั้ง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2563

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2563

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

THE STRUCTURE AND THAI DANCE MOVEMENT
AS MONKEY POSTURE ACCORDING



A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN THAI DRAMA
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ACADEMIC YEAR 2020

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

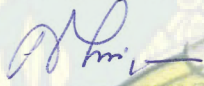
โครงสร้างและกระบวนการทำรายชื่อนักวิจัยในการติดตามไล่จับตัวนาง

โดย ทรงเกียรติ แสงตั้ง

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

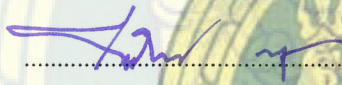
วันที่ 30 มิถุนายน 2564

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



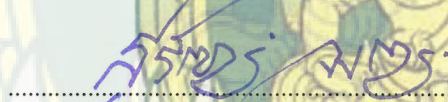
ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ)



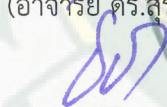
กรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

(อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก)



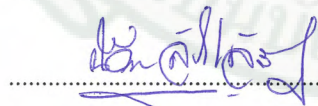
กรรมการ

(อาจารย์ ดร.สรรัตน์ จงดา)



กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)

(อาจารย์ ดร.ชนัย วรรณะลี)



กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)

(อาจารย์ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ)



คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

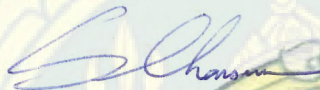
The Structure and Choreography of the Monkey Chasing Female Character
in the *Khon* Performance

By Songkiat Saetang

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of
the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Performing Arts
at Bunditpatanasilpa Institute

June 30, 2021

Thesis Committee



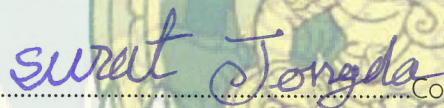
Chairman

(Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan)



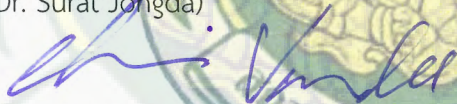
Committee (External Expert)

(Dr. Pairoj Thongkumsuk)



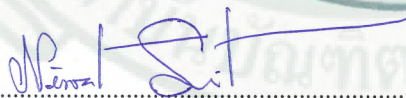
Committee

(Dr. Surat Jongda)



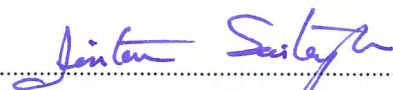
Committee (Thesis Advisor)

(Dr. Chanai Vannalee)



Committee (Thesis Co-advisor)

(Dr. Niwat Sukprasirt)



Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum)

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ณ)
สารบัญตาราง.....	(ญ)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย	1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	2
3. ขอบเขตของการวิจัย.....	2
4. วิธีดำเนินการวิจัย.....	3
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	5
6. นิยามศัพท์เฉพาะ	5
บทที่ 2 ความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	6
1. ความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	6
2. ผู้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำ.....	8
2.1 ประวัตินายกรั้ว วรสระริน	8
2.2 ประวัตินางเจริญจิต ภัทรเสรี	14
3. แนวคิดการออกแบบกระบวนการทำรำ.....	16
3.1 แนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์.....	16
3.2 ภาพจิตรกรรมกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	17
3.3 วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย	25
3.4 เพลงหน้าพาทย์ เพลงโลม.....	67
4. การสืบทอดโครงสร้างกระบวนการทำรำโขน.....	71
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	73
สรุป.....	76
บทที่ 3 กระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง.....	77
1. องค์ประกอบกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง	77
1.1 ผู้แสดง.....	77
1.2 ดนตรีประกอบการรำ.....	89
1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง.....	92
1.4 เครื่องแต่งกาย	104

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
1.5 การใช้พื้นที่เวที.....	107
1.6 กระบวนทำรำ.....	118
2. กระบวนทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง	123
3. วิวัฒนาการของกระบวนทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง	203
สรุป.....	210
บทที่ 4 วิเคราะห์ทำนองเพลง โครงสร้างและกระบวนทำรำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	212
1. วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง.....	212
2. วิเคราะห์โครงสร้างการติดตามไล่จับตัวนาง	242
2.1 การหลบหนี.....	242
2.2 การติดตาม	246
2.3 การไล่ไล่.....	253
2.4 การไขว่คว้า.....	254
3. วิเคราะห์กระบวนทำรำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง.....	259
สรุป.....	262
บทที่ 5 สรุปผลอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	263
1. สรุปผลการวิจัย.....	264
1.1 ประวัติความเป็นมากระบวนทำโขงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงตามแนวทางของนายกรี วรตะริน.....	264
1.2 กระบวนทำโขงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	266
1.3 วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	267
1.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบในการแสดงกระบวนทำรำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง	267
2. อภิปรายผล.....	268
3. ข้อเสนอแนะ	270
บรรณานุกรม.....	272
บุคลากร.....	275

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ภาคผนวก	276
ภาคผนวก ก ประวัตินายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว และนางรัจนา พวงประยงค์.....	277
ภาคผนวก ข ภาพการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ และการสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group)....	297
ประวัติผู้วิจัย.....	299



สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 นายกรี วรสระริน.....	8
2 นางเจริญจิต ภัทรเสวี.....	14
3 การแสดงชุดหนุมานจับเบญกาย.....	15
4 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	19
5 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	20
6 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	21
7 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	22
8 จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ภาพหนุมานจับเบญกาย.....	23
9 ภาพเขียนหนุมานจับเบญกาย วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร.....	24
10 ท่าโลมท่าที่หนึ่งหรือท่าจับหนึ่ง (พระ-นาง).....	69
11 ท่าโลมท่าที่หนึ่งหรือท่าจับสอง (พระ-นาง).....	70
12 ท่าโลมท่าที่หนึ่งหรือท่าจับสาม (พระ-นาง).....	71
13 แผนภูมิการสืบทอดกระบวนการท่ารำโขนตัวในการติดตามไล่จับตัวนาง.....	72
14 ลักษณะรูปร่างของผู้แสดงโขนตัวลิง (หนุมาน).....	79
15 การฝึกหัดเบื้องต้น ตบเข้า.....	81
16 การฝึกหัดเบื้องต้น ถองสะเอว.....	82
17 การฝึกหัดเบื้องต้น เต้นเสา.....	83
18 การฝึกหัดเบื้องต้น ถีบเหลี่ยม.....	84
19 การฝึกหัดเบื้องต้น ฉีกขา.....	85
20 การฝึกหัดเบื้องต้น หักข้อมือ).....	85
21 ท่าดีลังกาหม้วน.....	86
22 ท่าอันธพาล.....	86
23 ท่าพาสุนัข.....	87
24 ท่าเกาข้อมือ.....	87
25 ท่าเกาหัวเข้า.....	87
26 ท่าเกาสีข้าง (สะเอว).....	88
27 ท่าเกาหัวไหล่.....	88
28 ท่าเกาคาง.....	88
29 ท่าเกาหัว.....	88
30 ท่าเกาข้อศอก.....	88
31 วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก.....	89
32 วงปี่พาทย์เครื่องห้า.....	90

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
33 วงปีพาทย์เครื่องคู่.....	91
34 วงปีพาทย์เครื่องใหญ่.....	92
35 โน้ตเพลงเชิดนอก.....	96
36 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	97
37 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	98
38 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	99
39 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	100
40 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	101
41 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	102
42 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ).....	103
43 เครื่องแต่งกายโขนลิง (นายกรั วรศริน).....	104
44 เครื่องแต่งกายโขนตัวลิง (หนุมาน).....	105
45 เครื่องแต่งกายโขนตัวนาง (เบญกาย).....	106
46 แผนผังเวที.....	107
47 สัญลักษณ์แทนตัวลิง.....	108
48 สัญลักษณ์แทนตัวนาง.....	108
49 ตัวนางออกมาปรากฏตัวที่ด้านขวาของเวที.....	108
50 ตัวนางวิ่งวนเป็นวงกลมมาหยุดอยู่กลางเวที.....	109
51 ตัวนางวิ่งมาหยุดอยู่ด้านซ้ายเวที.....	109
52 ตัวลิงจะปรากฏตัวออกมาด้านขวาของเวที.....	110
53 ตัวลิงวิ่งมาแทนที่ตำแหน่งตัวนาง.....	110
54 ตัวลิงวิ่งมาแทนที่ตำแหน่งตัวนาง.....	111
55 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที.....	111
56 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับหนึ่ง.....	112
57 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที.....	112
58 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสอง.....	113
59 ตำแหน่งของตัวละครทั้งสองมาหยุด.....	113
60 ตัวลิงทำท่าเดินค้นหาตัวนางมาด้านหลังเวที.....	114
61 ตัวลิงเดินท่าค้นหาตัวนางมาด้านหลังตัวนาง.....	114
62 ตัวลิงจับตัวนางมากลางเวที.....	115
63 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที.....	115
64 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสาม.....	116

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
65 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวทีการเคลื่อนที่ของตัวลิง	116
66 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสาม.....	117
67 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที	117
68 ตัวลิงพาตัวนางเข้าด้านหลังเวที.....	118
69 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	260
70 ท่าจับหนึ่ง	260
71 ภาพหนึ่งใหญ่หนุมานจับเบญกาย.....	260
72 ท่าจับสาม	260
73 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว.....	278
74 นางรัจนา พวงประยงค์	288
75 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์	298
76 การสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group)	298

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1	วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่กล่าวถึงการติดตามไล่จับในแต่ละ สำนวน 66
2	ท่าจับหนึ่ง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างตั้งมือ แขนตั้งข้างลำตัว ตัวลึงจะยื่นซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย..... 119
3	ท่าจับสอง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง มือหนึ่งแขนตั้งอีก ข้างหนึ่งงอแขน ด้านข้างลำตัว ตัวลึงจะยื่นอยู่ทางด้านข้างของตัวนาง แล้วใช้มือจับ ที่ปลายนิ้วมือของ ตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านหน้าและด้านหลัง 120
4	ท่าจับสาม เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างหักข้อมือลง (ท่าผาลาเพียงไหล่) กระดกเท้าข้างหนึ่ง ตัวลึงจะยื่นซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของ ตัวนาง แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน มืออีกข้างของ ตัวลึงซ้อนที่ข้อเท้าของตัวนางข้างที่กระดกขึ้น และตัวลึงใช้มืออีกข้างรองที่ข้อเท้า ตัวนางที่กระดกขึ้น ต่อจากนั้นเมื่อตัวนางวางเท้าที่กระดกลงแล้วตัวลึงจึงใช้มือข้าง นั้นรองที่ข้อศอกตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย 121
5	กระบวนท่ารำโขนตัวลึงในการติดตามไล่จับตัวนาง 123
6	การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำท่าจับสองที่มีการเปลี่ยนแปลง 204
7	การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำท่าจับสามที่มีการเปลี่ยนแปลง 205
8	กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 1 ก่อนเข้าท่าจับหนึ่ง 206
9	กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 2 ก่อนเข้าท่าจับสาม 208
10	วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลึงใน การติดตามไล่จับตัวนาง..... 213
11	โครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนาง..... 243
12	โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลึง 246
13	โครงสร้างที่ใช้ในการไล่ของตัวลึง..... 253
14	โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าไขว่คว้าเพื่อการจับท่าของตัวลึง..... 254
15	โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนีของตัวลึง 256
16	เปรียบเทียบกระบวนท่ารำโขนตัวลึงในการติดตามไล่จับตัวนางกับกระบวนท่ารำ การเกี่ยวพาราสีของตัวลึงในการแสดงโขนในเพลงโลม 261

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

การรำคู่ทางนาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่ใช้ผู้แสดง 2 คน แสดงท่าทางการรำ โดยที่ผู้แสดงทั้งสองคนหรือทั้งสองตัวละครนั้นต่างต้องมีลีลาเฉพาะตัว และมีความสอดคล้องประสานสัมพันธ์กันไปในทิศทางเดียวกันหรือขัดแย้งกัน การรำติดตามไล่จับถือเป็นการรำคู่ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั้งโขนและละคร เช่น พระรามตามกวาง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ย่าหรีนตามนกยูง ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา พระลอตามไก่ ในการแสดงละครรำเรื่องพระลอ เป็นต้น

กระบวนการรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง มีวัตถุประสงค์ในการประดิษฐ์กระบวนการรำขึ้น เพื่อใช้ประกอบการบรรเลงการเดี่ยวระนาดเอก กล่าวคือ เมื่อ พ.ศ. 2509 รัฐบาลไทยเตรียมเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 ซึ่งในขณะนั้นจอมพล ถนอม กิตติขจร ได้ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (รัฐบาลไทย, ม.ป.ป., ออนไลน์) จึงได้ขอให้ กรมศิลปากรจัดการแสดงชุดต่าง ๆ ไปนำเสนอที่หอประชุม กองวัฒนธรรม คั่นละ 4-5 ชุด เพื่อทำการคัดเลือกชุดการแสดงที่เหมาะสมและสวยงามไปแสดงที่สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ในครั้งนั้นกรมศิลปากรได้จัดให้ครูพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการบรรเลงระนาดเอกในแผนกดุริยางค์ไทย บรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยการเดี่ยวระนาดเอกและทันทีที่การบรรเลงเพลงเชิดนอกจบลง ประชาชนที่รับฟังอยู่ในหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรมต่างพากันปรบมือชื่นชมเป็นอย่างยิ่ง จอมพล ถนอม กิตติขจร จึงบอกกับนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) ให้นำการบรรเลงชุดนี้ไปที่สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา นายธนิต อยู่โพธิ์จึงเกิดความคิดว่าหากในขณะที่มีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอกแล้วมีการแสดงประกอบออกมารำาร่วมด้วยคงจะช่วยให้เกิดอรรถรสต่อผู้ชมและผู้ฟังมากยิ่งขึ้น นายธนิต อยู่โพธิ์จึงได้ขอแรงนายพริ้ง ดนตรีรส เดี่ยวระนาดเอกบันทึกลงแถบบันทึกเสียง และมอบให้ นายกรี วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนการรำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนการรำตัวนาง กระบวนการรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางจึงเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2509 นั่นเอง (ขวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550, น. 150)

กระบวนการรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางที่นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ต่างปรึกษากันโดยได้นำแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่มอบหลักการประกอบด้วยขั้นตอน 4 ขั้นตอน คือ หลบหนี ติดตาม โลดไล่ และไขว่คว้า ซึ่งทั้งสองท่านก็ได้ศึกษาโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอก จนเกิดความเข้าใจในโครงสร้างและทำนองเพลงว่าประกอบด้วย โครงสร้างของเพลงแบ่งเป็น 3 ตัว โดยเรียกว่า “จับ” เชิดตัวที่ 1 เรียกว่า “จับหนึ่ง” เชิดตัวที่สองเรียกว่า “จับสอง” และเชิดตัวสุดท้ายหรือเชิดตัวที่สามเรียกว่า “จับสาม” (วิทยา ศรีผ่อง, 2563, 4 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) เมื่อทั้งสองท่านเข้าใจในเรื่องโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอกแล้ว จึงกำหนดกระบวนการ

ทำรำที่จะใช้ในการรำต้องมีสามกระบวนท่า และเมื่อนายกรี วรเศริน ได้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิงชุดนี้แล้ว นายกรีได้ถ่ายทอดการรำโขนชุดนี้ให้กับศิษย์ของท่านอีก 4 ราย ได้แก่ นายบุญเลิศ ขำทัศน์ นายฉลาด พุกลานนท์ นายสมควร นิมประเสริฐ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551)

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้อธิบายเกี่ยวกับกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางว่าเดิมทีกระบวนท่ารำโขนตัวลิงโดยเฉพาะท่าแหวกหาของตัวลิงในการแสดงโขนหน้าจอ หรือโขนกลางแปลง ผู้แสดงสามารถแหวกกี่ครั้งก็ได้ขึ้นอยู่กับผู้ชม กล่าวคือ ผู้แสดงต้องคำนึงถึงทิศทางการนั่งรับชมของผู้ชมว่าสามารถชมการแสดงได้ชัดเจนหรือไม่ ลักษณะการมองเห็นของผู้ชมนั้นต้องเห็นชัดทั้งตัวลิงและตัวนางในกระบวนท่าต่าง ๆ ในสมัยโบราณท่าแหวกจะไม่ได้กำหนดทิศทางเป็นหลักตายตัว สามารถแหวกที่มุมซ้าย หรือมุมขวาก็ได้ สุดท้ายแล้วตัวละครทั้งสองต้องวิ่งวนเป็นเลขแปดมาเจอกัน หรือการแสดงโขนหน้าจออาจไม่วิ่งวนเป็นเลขแปดก็ได้ต้องดูพื้นที่ของเวที แต่เมื่อนำการแสดงชุดนี้มาบรรจุไว้ในหลักสูตรจึงมีการปรับให้เป็นรูปแบบเฉพาะเจาะจง เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนต่อผู้เรียน (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, 2563, 7 มกราคม, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ผู้แสดงบทบาทตัวลิงต้องเข้าใจอารมณ์และบทบาทของตัวลิงเป็นอย่างดีในช่วงไหนควรแสดงอารมณ์โกรธจัด ท่าทางต้องดุคั่น ช่วงไหนที่ต้องผ่อนอารมณ์โกรธลดลงมา ช่วงไหนที่ต้องแสดงความรัก ความเจ้าชู้ แต่ทั้งนี้ผู้แสดงต้องรำอย่างมีลีลาที่มีความสง่างามสมกับเป็นลิงพญาด้วย เมื่อการรำชุดนี้ได้นำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระบวนท่ารำจึงมีการปรับเปลี่ยน หรือจัดแบบแผนขึ้นใหม่เพื่อสะดวกต่อความเข้าใจของผู้เรียน อีกทั้งกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางทั้งสามกระบวนท่าที่บรมครูทั้งสองท่านได้ประดิษฐ์ขึ้นมานั้น ท่านนำแนวคิดหรือได้รับอิทธิพลท่ารำมาจากการรำชุดใด

ด้วยเหตุนี้จึงเป็นแรงจูงใจที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษากระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางเพื่อให้เกิดความกระจ่างชัดและเป็นองค์ความรู้ อีกทั้งยังเป็นการวิเคราะห์องค์ความรู้ไว้เป็นเอกสารหลักฐานทางวิชาการ เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนท่ารำที่สำคัญที่โบราณจารย์ท่านได้ประดิษฐ์คิดค้นไว้มิให้สูญหาย หรือลบเลือนไปตามกาลเวลาและยุคสมัยได้ กอปรทั้งยังก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการนาฏศิลป์ไทยต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 2.1 ศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางตามแนวทางของนายกรี วรเศริน
- 2.2 ศึกษากระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง
- 2.3 วิเคราะห์ทำนองเพลง โครงสร้างและกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

3. ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาโครงสร้างและกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน โดยศึกษาผ่านนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551

4. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการศึกษาโครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางตามแนวทางของนายกรี วรเศริน เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยอาศัยข้อมูลพื้นฐานจากการศึกษาเอกสารเชิงวิชาการ ตำรา บทละคร การสัมภาษณ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทุกแขนง และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) โดยวิธีการศึกษาค้นคว้า เรียบเรียงข้อมูล และวิเคราะห์ เพื่อใช้เป็นหลักและแนวทางในการสังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ โดยมีขั้นตอน และกระบวนการดำเนินการศึกษาดังนี้

4.1 ศึกษา วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารเชิงวิชาการ ตำรา บทละคร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทุกแขนง ดังนี้

4.1.1 แนวคิดและวรรณกรรมที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง เช่น

4.1.1.1 หนังสือเรื่องครุฑกรี วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ

4.1.1.2 เอกสารประกอบการเสวนา และการแสดง ร่องรอยละครนอก (ทางหลวง) คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี

4.1.1.3 วิทยานิพนธ์เรื่องวิเคราะห์บทบาทนางเบญกายในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุตนางลอย ตามแนวทางครุฑกรี พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2554)

4.1.2 แนวคิดและวรรณกรรมที่เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงชุดหนุมานจับเบญกาย เช่น

4.1.1.1 หนังสือเรื่องฟังและเข้าใจเพลงไทย

4.1.1.2 วิทยานิพนธ์เรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเขินนอกของพันโท วิจิต ไร่ไทย

4.1.1.3 วิทยานิพนธ์เรื่องเดี่ยวปี่เขินนอก : ทางครูปี่ คงลายทอง

4.2 การสัมภาษณ์ ประกอบด้วย

4.2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เรียกว่าแบบสัมภาษณ์

4.2.1.1 แบบสัมภาษณ์ที่ใช้เป็นแบบไม่มีโครงสร้าง มีประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1) การคัดเลือกผู้แสดง ตลอดจนบุคลิกลักษณะของหนุมานในการแสดงชุดนี้ควรเป็นอย่างไร

2) การแสดงบทบาทหนุมานในชุดหนุมานจับเบญกาย ควรมีลักษณะการแสดงออกอย่างไรบ้าง

3) ท่านมีกลวิธีการแสดงบทบาทหนุมานในชุดหนุมานจับเบญกาย อย่างไรบ้าง

4) กระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางที่ท่านได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูกรี วรเศริน เป็นอย่างไร

5) กระบวนการทำรำชุดหนุมานจับนางเบญกายที่ท่านได้รับถ่ายทอดมาจากคุณครูกรี วรเศรินนั้นท่านปรับเปลี่ยนกระบวนการทำรำเป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

6) กระบวนทำรำชุดหุ่นมานจับนางเบญกายที่ท่านใช้แสดงกับกระบวนทำรำที่ท่านใช้ในการเรียนการสอนมีความแตกต่างกันอย่างไร เพราะเหตุใด

4.2.2 นำแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างนี้ไปสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิดังนี้

4.2.2.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ที่มีประสบการณ์การรำชุดหุ่นมานจับเบญกาย ไม่น้อยกว่า 20 ปี ประกอบด้วย

1) นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2551 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นางรจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2554 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.2.2.2 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย ที่มีประสบการณ์ด้านการบรรเลงดนตรี และการสอนดนตรีไทยไม่น้อยกว่า 30 ปี คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ศรีผ่อง อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม

4.3.1 ผู้วิจัยได้ดำเนินการรับการถ่ายทอดทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวกับครูต้นแบบ คือ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2551

4.3.2 การบันทึกภาพ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหวการแสดงชุดหุ่นมานจับเบญกาย ที่ได้รับการถ่ายทอด โดยใช้นวัตกรรม และเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการบันทึก เพื่อใช้ในการประกอบการรายงานผลการวิจัย และเป็นการบันทึกกระบวนทำรำชุดนี้ไว้เป็นหลักฐานสำคัญที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย และการวิจัยครั้งต่อไป

4.4 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ตำรา การสัมภาษณ์ และการศึกษาภาคสนาม มาสรุปและเรียบเรียง แล้วรายงานผลการวิจัย 3 บทต่อคณะกรรมการ

4.5 นำข้อเสนอแนะจากคณะกรรมการมาดำเนินการปรับปรุง แก้ไข

4.6 สันทนากลุ่มย่อย (Focus Group)

การสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้วิจัยได้เชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เข้าร่วมสนทนาเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ อีกทั้งเพื่อเป็นการรับรองความสมบูรณ์ และถูกต้องของข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง กลวิธีการแสดงของตัวลิง โดยผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการพิจารณาคัดเลือกผู้เข้าร่วมการสนทนากลุ่มย่อย เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่เคยได้รับการถ่ายทอดกระบวนทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางหรือร่วมรำชุดหุ่นมานจับนางเบญกายกับนายกรี วรสระริน ในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2564 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) ประกอบด้วย

4.6.1 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2551 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.6.2 ดร.ชนัย วรรณะสี อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.6.3 นายพรเทพ เลี้ยงสอน อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.6.4 สอ.ไชยชนะ เต๊ะอ้วน ดุริยางคศิลป์อาวุโส หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

4.7 วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ การศึกษาภาคสนามมาสังเคราะห์ข้อมูล และการสนทนากลุ่มย่อย เพื่อสรุปและเรียบเรียงเป็นรายงานผลการวิจัย 5 บทต่อคณะกรรมการ

4.8 ดำเนินการแก้ไขผลการวิจัยตามข้อเสนอแนะของคณะกรรมการ

4.9 ดำเนินการเขียนรายงานผลการวิจัยในรูปแบบบทความวิจัย เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานในวารสารทางวิชาการ

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

5.2 เป็นแนวทางในการศึกษาโครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนในการแสดงชุดต่าง ๆ

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

6.1 โครงสร้าง หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญซึ่งนำมารวมเข้าด้วยกันให้เป็นรูปร่างเดียวกันในงานวิจัยนี้ ส่วนประกอบของท่ารำที่ประกอบด้วยท่าหลบหนี ท่าติดตาม ท่าโลดไล่ และท่าไขว่คว้าเมื่อนำมารวมกันแล้วกลายเป็นโครงสร้างที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง

6.2 กระบวนท่ารำโขน หมายถึง กระบวนการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงที่สื่อออกมาในลักษณะต่าง ๆ เช่น สื่อท่าทางแทนคำพูด แทนอากัปกิริยาที่กำลังปฏิบัติอยู่ ในงานวิจัยนี้ หมายถึง กระบวนการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่สื่อออกมาในลักษณะท่าทางของการจับทำที่ 1 การจับทำที่ 2 และการจับทำที่ 3 ตลอดจนการจับทำหายเข้าโรง

6.3 การติดตามไล่จับ หมายถึง อากัปกิริยาของนักแสดงที่สื่อถึงพฤติกรรมของการหลบหนีและการติดตามเพื่อจับตัว ในงานวิจัยนี้หมายถึง พฤติกรรมของตัวลิงที่ติดตามไล่จับตัวนาง

6.4 ตัวนาง หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นตัวละครผู้หญิงในการแสดงโขน ในงานวิจัยนี้หมายถึง นางเบญกาย

6.5 ตัวลิง หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นลิงในการแสดงโขน ในงานวิจัยนี้ หมายถึง หนุมาน

บทที่ 2

ความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

การศึกษาวิจัยเรื่องกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่หลากหลายทั้งเอกสาร ตำรา บทความ หนังสือ และวิทยานิพนธ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลในประเด็นที่หลากหลายอันเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยครั้งนี้ จึงได้ทบทวนวรรณกรรมและจัดทำเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. ความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง
2. ผู้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำ
3. แนวคิดการออกแบบกระบวนการทำรำ
 - 3.1 แนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์
 - 3.2 ภาพจิตรกรรมกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง
 - 3.3 วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย
 - 3.4 เพลงหน้าพาทย์ เพลงโลม
4. การสืบทอดโครงสร้างกระบวนการทำรำโขน
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

เมื่อ พ.ศ. 2509 รัฐบาลไทยได้ดำเนินการเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 ซึ่งในขณะนั้นจอมพล ถนอม กิตติขจร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี (รัฐบาลไทย, ม.ป.ป., ออนไลน์) ได้มีบัญชาให้ กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏศิลป์ชุดต่าง ๆ ไปนำเสนอที่หอประชุม กองวัฒนธรรม คีโนละ 4-5 ชุด เพื่อทำการคัดเลือกชุดการแสดงที่เหมาะสมและสวยงามไปแสดงสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ในครั้งนั้นทางกองการสังคีต ภายใต้การบังคับบัญชาของนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) จัดให้นายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการบรรเลงระนาดเอกในแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร บรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยการเดี่ยวระนาดเอกและท่อนที่การบรรเลงเพลงเชิดนอกจบลง ประชาชนที่รับชมและรับฟังอยู่ในหอประชุมกองวัฒนธรรมต่างพากันปรบมือชื่นชมเป็นอย่างยิ่ง

จอมพล ถนอม กิตติขจร จึงมีบัญชากับนายธนิต อยู่โพธิ์ ให้นำการบรรเลงการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกไปบรรเลงที่สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง นายธนิต อยู่โพธิ์ จึงเกิดความคิดว่าในขณะที่มีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอกหากมีการแสดงประกอบการติดตามไล่จับร่วมด้วยคงจะช่วยทำให้เกิดอรรถรสต่อผู้ชม ผู้ฟังมากยิ่งขึ้น ท่านจึงได้ขอแรงนายพริ้ง ดนตรีรส บรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกบันทึกลงแถบบันทึกเสียง และมอบให้นายกรี วรสระริน ซึ่งขณะนั้น

ดำรงตำแหน่งศิลปินโขนลิง ของกองการสังคีตที่อาวุโส และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ศิลปินละครนาง ของกองการสังคีต ร่วมกันสร้างสรรค์กระบวนท่ารำโขนลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง พร้อมกันนั้นยังได้เรียนเชิญผู้เชี่ยวชาญเช่น ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี และ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ร่วมติชมการฝึกซ้อม ตลอดจนจัดแสดงให้ประชาชนเป็นครั้งแรกในการซ้อมใหญ่ก่อนเดินทางไปแสดงยังประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ เวทีหอประชุม กองวัฒนธรรม (สนามเสือป่า) โดยมีนายพริ้ง ดนตรีรส เป็นผู้ยืนเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงในครั้งนั้นด้วย (ขวลิตสุนทรานนท์ และคณะ, 2550, น. 150) ด้วยสาเหตุนี้กระบวนท่ารำที่โขนตัวลิงใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง จึงเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2509 ตามแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้เกิดการแสดงที่มีการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ประกอบการบรรเลงการเดี่ยวระนาดในเพลงเชิดนอก ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ในการฟังและการชมการบรรเลงและการแสดง โดยนายกรี วรเศรณี และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ต่างได้ปรึกษากัน โดยนำแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งได้มอบหลักการประกอบด้วย 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การไล่ไล่ และ 4. การไขว่คว้า ทั้งสองท่านจึงได้ศึกษาโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอก ซึ่งเป็นเพลงที่มีความหมายถึงการติดตามไล่จับของมนุษย์ จนเกิดความเข้าใจในโครงสร้างและทำนองเพลงว่าประกอบด้วย โครงสร้างของเพลงเชิดนอกแบ่งออกเป็น 3 ตัว โดยเรียกว่า “จับ” เชิดตัวที่หนึ่ง เรียกว่า จับหนึ่ง เชิดตัวที่สอง เรียกว่า จับสอง และเชิดตัวสุดท้ายหรือเชิดตัวที่สาม เรียกว่า จับสาม (วิทยา ศรีผ่อง, 2563, 4 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) เมื่อทั้งสองท่านมีความเข้าใจในเรื่องโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอกแล้ว ก็กำหนดกระบวนท่ารำได้ว่า กระบวนท่ารำที่จะใช้ในการรำต้องมี 3 กระบวนท่า จึงได้ร่วมกันสร้างสรรค์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยกำหนดให้มีกระบวนท่ารำ 3 กระบวนท่า และเรียกชื่อท่ารำตามโครงสร้างของเพลงเชิดนอกที่เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม นอกเหนือจากกระบวนท่ารำแล้วนายกรี และนางเจริญจิตยังได้นำแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ เรื่องของท่ารำต้องประกอบด้วย 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การไล่ไล่ และ 4. การไขว่คว้า จึงก่อเกิดเป็นชุดการแสดงซึ่งมีโครงสร้างประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

- 1) การหลบหนีของตัวนาง
- 2) การติดตามของตัวลิง
- 3) การไล่ไล่ของตัวลิง
- 4) การไขว่คว้าของตัวลิงและตัวนาง

และจากการสร้างสรรค์ท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางนี้ ต่อมาได้มีการกำหนดชื่อเรียกชุดการแสดงนี้ว่า “หนุมานจับเบญกาย”

2. ผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ประกอบด้วยศิลปินของกองการสังคีตในยุคนั้น 2 ท่าน คือ นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้วิจัยจึงขออธิบายถึงประวัติของท่านทั้งสอง ดังนี้

2.1 ประวัตินายกรี วรเศริน



ภาพที่ 1 นายกรี วรเศริน

ที่มา: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี (2555, น. 34)

นายกรี วรเศริน เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขน-ลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531

เกิดเมื่อ

วันที่ 26 มกราคม พ.ศ. 2457

ที่อยู่

บ้านเลขที่ 6 ซอยอินทราวุฒสรณ์ ถนนพิบูลสงคราม แขวงบางซื่อ เขตดุสิต

กรุงเทพมหานคร

บิดาชื่อ

นายเผื่อน วรเศริน

มารดาชื่อ

นางแป้น วรเศริน

ภรรยาชื่อ

นางสมถวิล ยิ่งเจริญ

บุตร/บุตรสาว

มีบุตรและบุตรสาวจำนวน 5 คน

1. นายประสิทธิ์ วรเศริน

2. นายภิเศก วรเศริน

3. นายธวัชชัย วรสระริน

4. นางสาวจรรยา วรสระริน

5. นายอิสระ วรสระริน

นายกรี วรสระริน ได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2541 แต่ผลงานและความเป็นครูที่ท่านได้เพียรพยายามถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เป็นระยะเวลาอันยาวนานได้สร้างคุณูปการไว้มากเกินกว่าจะประมาณได้

2.1.1 ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2468 ได้เริ่มการศึกษาชั้นต้น จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ณ โรงเรียนสังเวชวิทยาราม ต่อจากนั้นจึงลาออกมาฝึกหัดโขนอยู่ที่บ้านเจ้าพระยารวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) ขณะนั้นดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงวัง

ต่อมาได้ย้ายไปฝึกหัดโขนต่อ ณ วังสวนกุหลาบ ตำบลเทเวศร์ ได้เรียนหนังสือวิชาสามัญที่โรงเรียนศรีอยุธยา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้ทรงตั้งขึ้นเพื่อให้พวกโขนหลวงได้ศึกษา จนสำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ภายหลังย้ายไปฝึกหัดโขนอยู่ที่ท้ายวังหรือบริเวณท้ายพระบรมมหาราชวัง ตำบลท่าเตียน และได้มีโอกาสแสดงถวายตัวต่อหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ครู อาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ในวิชานาฏศิลป์โขนแก่นายกรี วรสระริน คือ พระยานัฏกานูรักษ์ คุณหญิงเทศ นัฏกานูรักษ์ จำเริญงานรัตฤต (เฉลิม รุททวิช) จำห่วยุทธการ (สุด คชจันทร์) ครูสง่า ศิวนิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

การฝึกหัดโขนครั้งแรก เมื่อได้มาอยู่ที่บ้านเจ้าพระยารวรพงศ์พิพัฒน์ เป็นศิษย์ของขุนชาญราเณสิย (ชื่น โรหิตะพงศ์) ซึ่งเป็นโขนในสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านได้สอนให้เต้นเสา สอนท่าเต้นเขนมาก่อน ซึ่งเวลานั้นยังไม่ได้ตั้งโขนหลวงของรัชกาลที่ 7 ขึ้น และได้เข้าร่วมแสดงเป็นเขนลิงในรุ่นครูในงานพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางพระเศวตฉัตรเศวตฉัตร (วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2470) สถานที่แสดงเวลานั้นคือ ริมกำแพงด้านในแถว ๆ ตึกรัฐสภา ในบริเวณพระที่นั่งอนันตสมาคมต่อมาเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาตั้งโขนหลวงขึ้น ทำให้นายกรีได้ย้ายมาฝึกหัดโขนหลวงร่วมกับเพื่อน ๆ หลายคนด้วยกัน ต่อมาพระยานัฏกานูรักษ์ได้เห็นแวວความสามารถของนายกรี วรสระริน ได้นำตัวนายกรีไปร่วมแสดงเป็นสิบแปดมงกุฎทำร่วมกับตัวแสดงรุ่นครู โดยแสดงบนแพริมแม่น้ำท่าสากร ในการนี้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตรการแสดงโขนและต่อจากนั้นมาพระยานัฏกานูรักษ์ก็ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้นายกรี วรสระริน

2.1.2 ประวัติการรับราชการ

พ.ศ. 2472 ได้เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์และโขนหลวง แผนกโขนหลวง ตำแหน่งพระยาวานร ได้รับพระราชทานเงินเดือน 8 บาท และได้มีโอกาสแสดงโขนต่อหน้าพระที่นั่งรับรองราชอาคันตุกะ และงานพระราชพิธีหลายครั้ง

เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2478 นายกรี วรสระริน ได้สมัครเข้ารับราชการทหารกองทัพบกที่ 9 ทหารรักษาวัง จนครบกำหนด และในปีนั้นเองมีคำสั่งโอนโขน-ละครหลวงมาขึ้นอยู่กับ

กรมศิลปากร นายกรี วรเศรณิ จึ่งย้ายมาประจำโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ (คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน)

เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2479 ขณะนั้นพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร นายกรี วรเศรณิ จึ่งได้รับมอบหมายหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติ และเป็นศิลปินผู้แสดงอีกด้วย

พ.ศ. 2482 ทางราชการได้เรียกระดมพล เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม เพื่อฝึกวิชาทหารเป็นเวลา 14 วัน ครั้นแล้วจึงกลับมารับราชการตามเดิม

พ.ศ. 2484 ทางราชการได้เรียกระดมพลอีกครั้ง โดยเข้าประจำการและไปรับราชการทัพในคราวเรียกรั้งดินแดนคืน และในการสงครามเพื่อสถาปนาวงไพฑูริย์แห่งมหาเอเซียบูรพา จนได้รับพระราชทานเหรียญชัยสมรภูมิ

พ.ศ. 2485 ได้กลับมารับราชการสังกัดเดิม โดยดำรงตำแหน่งเสมียนแผนกสารบรรณสำนักงานเลขาธิการกรม

พ.ศ. 2489 ดำรงตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต ทำหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง

พ.ศ. 2490 ดำรงตำแหน่งศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ทำหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง โดยแสดงเป็นตัวเอก ตัวรองในการแสดงโขน-ละคร และการแสดงเบ็ดเตล็ดอีกด้วย

พ.ศ. 2501 ดำรงตำแหน่งศิลปินโท แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่ดังนี้

- เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติงานแก่นักเรียนโรงเรียนศิลปาดำเนินการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง

- ปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง โดยแสดงเป็นตัวเอก ตัวรองในการแสดงโขน-ละคร และการแสดงเบ็ดเตล็ด และการแสดงพื้นเมือง

- เป็นผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง และดูแลทั่วไปในการแสดงนาฏศิลป์เบ็ดเตล็ด การแสดงโขน-ละคร ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดแสดงให้ประชาชนเป็นประจำ ณ โรงละครศิลปากร และโรงละครแห่งชาติ งานดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา งานต้อนรับคณะท่องเที่ยวชาวต่างประเทศของบริษัท WORLD TRAVEL SERVICE งานต้อนรับพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ งานรับรองแขกรัฐบาลและของส่วนราชการแห่งองค์การรัฐวิสาหกิจ สมาคม และเอกชนทั่วไป งานเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมไทยในส่วนภูมิภาคและต่างประเทศ

พ.ศ. 2511 ดำรงตำแหน่งศิลปินเอก งานวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่ดังนี้

- ผดุงรักษา พื้นฟู และเผยแพร่ นาฏศิลป์โขน-ละคร ฟ้อนรำ ตามนโยบายของกรมศิลปากร

- เป็นผู้แสดง ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดงนาฏศิลป์เบ็ดเตล็ด และการแสดงโขน-ละคร ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดแสดงเป็นประจำให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ การแสดงเพื่อ

รับรองพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ แยกต่างประเทศของรัฐบาล งานแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนและเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมไทย ทั้งภายในและต่างประเทศ รวมทั้งงานแสดงโทรทัศน์ งานที่หน่วยราชการ บริษัท และเอกชนที่จัดไปแสดง

- ดูแลทั่วไป รับผิดชอบงานการแสดง และมีอำนาจบังคับบัญชาเป็นผู้ปฏิบัติราชการแทนหัวหน้าแผนกตามที่ได้รับมอบหมาย

- ได้รับแต่งตั้งจากกรมศิลปากร ให้เป็นกรรมการตรวจรับของ ของกองการสังคีต กรมศิลปากร

- เป็นอนุกรรมการร่วมสอบศิลปินในวิชาภาคปฏิบัติ เพื่อเข้ารับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร

- ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เป็นสมาชิกสมัชชาแห่งชาติ

2.1.3 ผลงานด้านการแสดงในประเทศ

นายกรี วรตะริน ได้รับการคัดเลือกแสดงเป็นตัวเอกและตัวรองทางฝ่ายโขน (ลิง) เช่น หนุมาน ชามภูวราช สุครีพ องคต นิลพัท ชมพูพาน นางกานาสูร เป็นต้น โดยเฉพาะตัว หนุมาน นายกรี วรตะริน แสดงได้เป็นเยี่ยม และมีฝีมือเป็นเลิศ ยากที่จะมีผู้ใดเสมอเหมือนและเทียบได้ในขณะนั้น เช่น หนุมานจับเบญจกาย

นอกจากนี้ยังได้แสดงเป็นตัวประกอบ ตัวเอก และตัวรองในการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ หลายเรื่อง เช่น พระราชมณู พระเจ้ากรุงธน ศีกกลาง เจ้าหญิงแสนหวี พระมหาเทวี เบญจเพส น่านเจ้า อนุสาวรีย์ไทย พ่อขุนผาเมือง อีเหนา สาวตรี พระลอ อนุรุธ พระร่วง สุวรรณหงส์ สังข์ทอง เป็นต้น ในด้านการแสดงเบ็ดเตล็ด เช่น รำลาวกระทบไม้ ตีกลองยาว ในชุดเถิดเทิง เป็นต้น

อีกทั้งในงานรับรองราชอาคันตุกะและแขกต่างประเทศของรัฐบาล นายกรี วรตะริน ก็เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนช่วยผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ฝึกซ้อมและควบคุมการแสดง ในบางโอกาสก็เป็นผู้แสดง เพื่อให้งานเหล่านั้นสำเร็จลุล่วงลงด้วยดี เช่น

งานรับผู้สำเร็จราชการอินเดีย พ.ศ. 2473 โรงละครหลวง สวนมิสกวัน

งานรับรองจอมพลเรือ หลุยส์ ฟรานซิส อัลเบิร์ต วิคเตอร์ นิโคลัส เมานต์แบ็ตเทน เอิร์ลเมานต์แบ็ตเทน ณ โรงละครสวนศิवालย์ ในพระบรมมหาราชวัง

งานรับรองเจ้าหญิงอเล็กซานดรา ณ หอประชุมวัฒนธรรม กองวัฒนธรรมเดิม (สนามเสือป่า)

งานรับรองพระเจ้าเลโอโพลด์ พระชนกนาถ แห่งกษัตริย์เบลเยียม และเจ้าหญิงลิเลียน ณ หอประชุมวัฒนธรรม กองวัฒนธรรมเดิม (สนามเสือป่า)

งานรับรองประธานาธิบดี โซการ์โน แห่งประเทศอินโดนีเซีย ณ หอประชุมวัฒนธรรม กองวัฒนธรรมเดิม (สนามเสือป่า) เป็นต้น

2.1.4 ผลงานด้านการแสดงในต่างประเทศ

นายกรี วรตะริน ได้เป็นผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง และหัวหน้าคณะควบคุมข้าราชการศิลปินและนักเรียนไปเผยแพร่แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศหลายครั้ง ได้แก่

พ.ศ. 2498 เผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ สาธารณรัฐแห่งสหภาพ
เมียนมา นครย่างกุ้ง

พ.ศ. 2500 เผยแพร่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ ราชอาณาจักรลาว นครเวียงจันทน์

พ.ศ. 2505 งานสมาคมอาสา ณ ประเทศมาเลเซีย

พ.ศ. 2505 งานพระธาตุหลวง ณ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2506 งานเผยแพร่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชาติ ณ สาธารณรัฐ
สิงคโปร์ และสาธารณรัฐอินโดนีเซีย

พ.ศ. 2509 เผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ สาธารณรัฐแห่งสหภาพ
เมียนมา นครย่างกุ้ง

พ.ศ. 2512 งานประชุมระหว่างประเทศเกี่ยวกับละครดนตรี และประเพณี
อาเซียนอาคเนย์ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์

พ.ศ. 2513 งานสัปดาห์แห่งเอเชียประจำปี ค.ศ. 1970 ณ สหพันธ์สาธารณรัฐ
เยอรมนี

พ.ศ. 2514 งานมหกรรมและสัมมนาเรื่องรามายณะ ณ สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

พ.ศ. 2517 งานพระธาตุหลวง ณ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2522 การเผยแพร่ภาพยนตร์ไทย เนื่องในงานเอ็กซ์โป 77 ณ ประเทศญี่ปุ่น

2.1.5 ผลงานด้านการถ่ายทอด

ในด้านการสอน นายกรี วรตะริน ได้สอนวิชานาฏศิลป์โขน ภาคปฏิบัติฝ่ายลิง แก่นักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นเวลา 44 ปี ได้ฝึกหัดศิลปินโขนลิงที่มีชื่อเสียงมาแล้วหลายรุ่น นอกจากนี้ นายกรี วรตะริน ยังได้รับเกียรติเป็นผู้แสดงภาพท่าจำลองในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย ซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น เป็นผู้เรียบเรียงและเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่ได้มีโอกาสแสดงฝีมือลีลาท่าโขนลิงในการรำเพลงหน้าพาทย์เพื่อบันทึกท่ารำถ่ายภาพยนตร์ของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) ต่อมา ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายกรี วรตะริน ไปถวายการสอนพระบาทสมเด็จพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 (ขณะนั้นดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าวชิราลงกรณ) และพระสหาย ณ โรงเรียนจิตรลดา เมื่อ พ.ศ. 2503

นายกรี วรตะริน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในทางศิลปวิทยา สาขาวิชานาฏศิลป์โขน มีความรู้ความสามารถพิเศษยิ่งในวิชาการนาฏศิลป์โขนโดยเฉพาะฝ่ายลิง ยากที่จะหาผู้ใดเสมอเหมือนได้ ผลงานการแสดงของกองการสังคีต กรมศิลปากร ส่วนหนึ่งได้มาจากการอุทิศร่างกายและแรงใจของ นายกรี วรตะริน ไม่ว่าจะเป็นในฐานะผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ผู้ควบคุมการแสดงก็ตาม นับว่า นายกรี วรตะริน เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่มุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงให้แก่กรมศิลปากรและประเทศชาติเป็นสำคัญ

2.1.6 ผลงานการสร้างสรรค์

นอกเหนือจากงานถ่ายทอดการเรียนการสอนบทบาทของตัวลิง ตั้งแต่เริ่มต้นฝึกหัด จนถึงกระบวนการที่เป็นท่าเฉพาะบทบาทของตัวลิงทุกตัวแล้ว ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานที่สำคัญอีกหลายชุดในระยะเวลาต่าง ๆ ตลอดเวลา 44 ปี แห่งการเป็นครูและศิลปินกรมศิลปากร อาทิ

(1) รำเถิดเทิง สร้างสรรค์กระบวนการทำรำของกลองรำฝ่ายชาย แนวทางเล่นของเครื่องประกอบจังหวะ โดยเฉพาะทำรำทางเล่นของผู้แสดงฉาบเล็ก

(2) รำปลุกใจ สร้างสรรค์กระบวนการทำของวีรบุรุษสำคัญในเพลงปลุกใจ เช่น ตันตระกุลไทย เพลงเดิน ในสมัยที่หลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้บังคับบัญชา และเป็นสมัยแห่งการฟื้นฟูละครปลุกใจ รำปลุกใจ ประกอบเพลงปลุกใจที่อดีตรองอธิบดี นายสมภพ จันทรประภา นำมาให้ครูอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์คิดกระบวนการทำรำ นายกริได้สร้างสรรค์ชุดที่เด่นที่สุดคือ ชุดศึกบางระจัน และชุดทหารเสือสมเด็จพระนเรศวร

(3) รำโคม นอกเหนือจากการสืบทอดทำรำตามแบบดั้งเดิมแล้ว ท่านได้สร้างสรรค์ทำรำขึ้นใหม่ ประกอบบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นเฉพาะกิจ

(4) ชุดหนุมานจับเบญจกาย และชุดหนุมานจับสุพรรณมัจฉา ในปี พ.ศ. 2498 สร้างสรรค์ทำรำขึ้นใหม่ ประกอบการเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ร่วมคิดกับนางเจริญจิต ภัทรเสวี โดยมีท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นที่ปรึกษา

(5) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำของสืบทอดมโนกรรม ในปี พ.ศ. 2498 ท่านได้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำของสืบทอดมโนกรรมมาจากทำตรวจพลที่มีมาแต่เดิม ให้เป็นชุดการแสดง โดยเฉพาะ เรียกชื่อว่า ระบำวีรชัยสืบทอดมโนกรรม

(6) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำการจัดพลวามร ในปี พ.ศ. 2508 ท่านได้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำการจัดพลวามร ตามบทที่แต่งขึ้นใหม่เป็นการจัดทัพฝ่ายลิงตามลำดับความสำคัญ ตั้งแต่เขนลิง เทียวเพชร สืบทอดมโนกรรม จนถึงพลวามร

(7) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำการเกี่ยวพาราสิ ในปี พ.ศ. 2518 ท่านได้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำการเกี่ยวพาราสิสืบทอดมโนกรรมเกี่ยวพาราสิ

(8) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำฉายฉายถึง ในปี พ.ศ. 2523 ท่านได้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำฉายฉายถึง ที่ไม่เคยปรากฏในการแสดงมาก่อน ประพันธ์บทโดยนายเสรี หวังในธรรม แสดงในงานศรีสุชนาฏกรรม ครั้งที่ 52

(9) สร้างสรรค์กระบวนการทำรำชมตลาด (หนุมานทรงเครื่อง) และลงสรงโทนของหนุมาน เพื่อบรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 และระดับปริญญาตรี ซึ่งใช้เป็นแบบฉบับในหลักสูตรการเรียนการสอน คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลงานดังกล่าวเป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ตลอดชีวิตการเป็นศิลปินและเป็นครูของท่านยังให้คำปรึกษาในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อีกมากมายหลากหลายชุด ในวาระต่าง ๆ ทั้งในสถาบันกรมศิลปากรและสถาบันการศึกษาอื่น ๆ อีกด้วย (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี, 2555, น. 8-23)

2.2 ประวัตินางเจริญจิต ภัทรเสวี



ภาพที่ 2 นางเจริญจิต ภัทรเสวี
ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุก (2563, ออนไลน์)

นางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นบุตรของหลวงวิรัชเสวิน และนางจันทร์ ภัทรเสวี เกิดเมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2458 ที่ตำบลบ้านสมเด็จ อำเภอลองสาน จังหวัดธนบุรี เมื่อยังเยาว์วัยได้ศึกษาอยู่ที่บ้านเป็นเวลาประมาณ 2 ปีเศษ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2462 จนมีความรู้พอสามารถอ่านออกเขียนได้ พออายุได้ 7 ขวบ ได้เข้าไปถวายตัวเป็นละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์กับมารดาของท่านที่วังสวนปิ่น ตำบลสามเสน โดยหม่อมครูเครือเป็นครูฝึกสอน นางเจริญจิตได้ฝึกหัดเป็นตัวนาง การฝึกหัดละครในสมัยนั้นต้องตื่นขึ้นหัดรำกันตั้งแต่เช้ามีดกอนสว่างทุกวัน จนกระทั่งถึงสายจึงได้หยุด พอตอนบ่ายก็ต้องฝึกรำอีกครั้งหนึ่ง การที่ได้ฝึกหัดอย่างหนักเช่นนี้ทำให้ออกโรงแสดงเป็นตัวไก่อแก้ว ตั้งแต่อายุได้เพียง 10 ขวบ เนื่องจากนางเจริญจิตเป็นผู้ที่มีฝีมือในเชิงรำ เมื่อโตเป็นสาวขึ้นจึงได้แสดงเป็นตัวเอก โดยรับบทเป็นนางเอกคู่กับนางสอาด แสงสว่าง อยู่เสมอ

ที่บ้านเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ณ ตำบลสามเสนนั้น พอถึงเดือนสิบเอ็ดสิบสองอันเป็นฤดูน้ำหลาก น้ำก็มักจะท่วมบ้านแทบทุกปี ท่านเจ้าคุณฯ จึงมักจะเดินทางท่องเที่ยวกันทางเรือโดยจะพากันลากจูงไป ขณะเดียวกันก็จะพาคณะละครไปด้วยทั้งโรง ไปพักที่ไหนก็จะเล่นละครให้ชาวบ้านดูเรื่อยไป ส่วนมากท่านจะไปพักอยู่ที่บ้านพักตากอากาศที่ชายทะเลจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ไปพักแต่ละครั้งนานประมาณ 3-4 เดือน และเล่นละครให้ชาวบ้านดูเช่นเคย

ต่อมานางเจริญจิตได้รับการขอตัวให้ไปอยู่กับเจ้าจอมมารดาเขียน (สกุลเดิม สิริवंธ) ในรัชกาลที่ 4 และย้ายไปอยู่กับคณะละครบริดาลัยของพระเจ้านางเธอลักษมีลาวัณ จากนั้นก็ได้ไปร่วมแสดงกับคณะละครของพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล และเข้ารับราชการในกรมมหรสพตามลำดับ

ครั้นปี พ.ศ.2486 นางเจริญจิต ภัทรเสวี ได้เข้ารับราชการในตำแหน่งพนักงาน แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต สำนักนายกรัฐมนตรี (ต่อมาภายหลังได้เปลี่ยนเป็นขึ้นกับกระทรวงศึกษาธิการแทน) ด้วยความที่มีฝีมือและความสามารถสูงจึงได้แสดงเป็นนางเอกในการแสดงละครหลายเรื่อง เช่น นางวันทองในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ เป็นตัวนางวิมาลาในละครเรื่องไกรทองคู่กับ ศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายท่าน อาทิ นายอาคม สายาคม นายอร่าม อินทรนัญ เป็นต้น ในชีวิตการแสดง นั้นนางเจริญจิตได้รับบทบาทการแสดงต่าง ๆ มากมายโดยเฉพาะในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ เช่น นางเมขลา นางมณโฑ นางสีดา นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา เป็นต้น นอกจากนี้ยังเคยแสดงเป็น นางคันธมาลี ร่วมกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (อดีตนายกรัฐมนตรีไทยคนที่ 13 พ.ศ. 2518 - พ.ศ. 2519) ในการแสดงละครนอกเรื่องควี ตอนนางคันธมาลีขึ้นหึง ทางสถานีโทรทัศน์ และที่สังคีตศาลา อีกด้วย



ภาพที่ 3 การแสดงชุดหนุมานจับเบญกาย
ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุข (2563, ออนไลน์)
หมายเหตุ: นางเบญกาย ผู้แสดง นางเจริญจิต ภัทรเสวี
หนุมาน ผู้แสดง นายกรี วรสระริน

นอกจากจะแสดงได้ดีด้วยตนเองแล้ว นางเจริญจิตยังเป็นครูที่เก่งมากอีกผู้หนึ่ง ได้สอนศิษย์ไว้มากมายทั้งในกรมศิลปากร และคณะละครต่าง ๆ เช่น วงพระองค์เจ้าจุไรรัตนศิริมาน พระองค์เจ้าจันทร์กานต์มณี หม่อมเจ้าดิศฐานวดี ดิสกุล สมาคมนักเรียนเก่าสหรัฐอเมริกา และคณะละครสมัครเล่นบ้านปลายเนิน เป็นต้น โดยเฉพาะเมื่อกรมศิลปากรได้จัดแสดงละครเรื่องรถเสนขึ้น และนำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากรในปี พ.ศ. 2500 ท่านผู้หญิงผ่องแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขา

ศิลปะการแสดง พ.ศ. 2528 ได้มอบหมายให้นางเจริญจิตเป็นผู้ฝึกหัด นางสาวรีนา พวงประยงค์ ผู้แสดงเป็นนางเมรี นางเจริญจิตต้องเคี้ยวเช้ญฝึกฝนศิษย์ผู้นี้เป็นอันมาก ท่านผู้ที่ได้ชมละครเรื่องนี้ย่อมจะทราบดีว่านางเมรี นางเอกในเรื่องรถเสนนั้นมีความสำคัญมาก ถ้าผู้แสดงรับบทบาทเป็นตัวนางเมรีแสดงไม่ถึงบทละครเรื่องนี้จะสูญเสียอรรถรสของการแสดง แต่ละครรถเสนในครั้งนั้นก็ได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีก็เพราะผู้แสดงเป็นตัวนางเมรีแสดงได้ถึงบทบาท และการที่ผู้แสดงเป็นตัวนางเมรีแสดงได้ถึงบทบาทก็เพราะนางเจริญจิตมีความชำนาญชำนาญของในเชิงศิลปะสามารถที่จะถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ให้แก่ศิษย์เป็นอย่างดีนั่นเอง

ภายหลังจากที่นางเจริญจิตได้เกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2518 ก็เริ่มเจ็บป่วยมีอาการเสียงแหบแห้งผิดปกติ บรรดาลูกศิษย์จึงชวนนางเจริญจิตให้ไปพบแพทย์ แต่ท่านก็ขอผลัดผ่อน เพราะห้วงงานจนมีอาการป่วยหนักมาก จึงยอมไปพบแพทย์เพื่อตรวจร่างกายอย่างละเอียด ทำให้ทราบว่านางเจริญจิตป่วยเป็นโรคมะเร็งที่ปอดและลุกลามไปมากจนไม่มีทางรักษาให้หายขาดได้ เมื่อขอรื้อให้เข้ารักษาตัวในโรงพยาบาลท่านก็ไม่เต็มใจ บอกแต่เพียงว่ายังมีแรงทำงานก็จะขอทำไปก่อน และไม่ยินยอมรักษาด้วยวิธีผ่าตัดหรือฉายแสง คงรักษาด้วยทางพระและทางยาพอจะบรรเทาไปได้ระยะหนึ่งจนวาระสุดท้ายนางเจริญจิตก็เสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2521 สิริอายุรวม 63 ปีเศษ

3. แนวคิดการออกแบบกระบวนการทำรำ

กระบวนการทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เป็นกระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงที่ นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ต่างร่วมกันสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ โดยอาศัยหลักการประกอบด้วย 4 ขั้นตอน คือ การหลบหนี การติดตาม การไล่ และ การไขว่คว้า ประกอบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก ซึ่งทั้งสองท่านก็ได้ศึกษาโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอก จนเกิดความเข้าใจในโครงสร้างและทำนองเพลง เมื่อท่านทั้งสองเข้าใจในเรื่องโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอกแล้ว จึงกำหนดกระบวนการทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นาย กรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี น่าจะมีต้นแบบแนวคิดที่จุดประกายให้ทั้งสองท่านสร้างสรรค์กระบวนการทำรำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางมาจาก 3 ประเด็นด้วยกัน ดังนี้

3.1 แนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์

กระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ตามแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) มีสาเหตุมาจากในปี พ.ศ. 2509 รัฐบาลเตรียมเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ทั้งนี้จอมพล ถนอม กิตติขจร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในขณะนั้น จึงได้ขอให้กรมศิลปากรดำเนินการจัดการแสดงชุดต่าง ๆ ไปนำเสนอที่หอประชุม กองวัฒนธรรม คีละ 4-5 ชุด เพื่อทำการคัดเลือกชุดการแสดงที่เหมาะสมและสวยงามไปแสดงที่สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ในครั้งนั้นกรมศิลปากรได้จัดให้ครู พริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการบรรเลงระนาดเอกในแผนกดุริยางค์ไทย บรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยการเดี่ยวระนาดเอกและทันที่การบรรเลงเพลงเชิดนอกจบลง ประชาชนที่รับฟังอยู่ใน

หอประชุมกองวัฒนธรรมต่างพากันปรบมือชื่นชมเป็นอย่างยิ่ง จอมพล ถนอม กิตติขจร จึงบอกกับ นายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) ให้นำการบรรเลงชุดนี้ไปที่สาธารณรัฐ แห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง นายธนิต อยู่โพธิ์จึงเกิดความคิดว่าหากในขณะที่มีการบรรเลง เต็มวงระนาดเพลงเชิดนอกแล้วมีการแสดงประกอบออกมาช่วยรำร่วมด้วยคงจะช่วยให้เกิดอรรถรสต่อ ผู้ชมและผู้ฟังมากยิ่งขึ้น ท่านจึงได้ ขอแรงนายพริ้ง ดนตรีรส เต็มวงระนาดเอกบันทึกลงแถบบันทึกเสียง และมอบให้ นายกรี วรสระริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวนาง (ขวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550, น. 150) โครงสร้างของกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามที่นายกรี วรสระริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำนั้น ทั้งสองท่านได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำของตัวละครทั้งสองให้มีความสอดคล้องกัน ตามแนวคิดของ นายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการกระบวนท่ารำของตัวลิงกับ ตัวนาง ไล่จับกันประกอบการบรรเลงเพลง เต็มวงเชิดนอกและแสดงความรักกันด้วย มีการหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้า (รจนา พวงประยงค์, 2563, 12 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

จากเหตุผลความสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้เพื่อใช้ประกอบการบรรเลงเต็มวง ระนาดเอกในการนำไปเผยแพร่ในประเทศเพื่อนบ้านดังกล่าวข้างต้น และหลักการสร้างสรรค์ท่ารำ ของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ท่านได้วางแนวทางการแสดงชุดนี้ไว้ให้ จึงเปรียบเสมือนเป็นแนวคิดหลักใน การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของคุณครูทั้งสองท่านที่ต้องสร้างสรรค์ท่ารำให้อยู่ในแนวทางทั้ง 4 ขั้นตอน ได้แก่

1. การหลบหนี สื่อให้เห็นถึงการหลบหนีของตัวนางที่ต้องหลบหนีการไล่จับของตัวลิง
2. การติดตาม สื่อให้เห็นถึงการติดตามโดยตัวลิงจะปฏิบัติท่ารำตีบทสื่อความหมายถึง การที่ตนเองออกมาติดตามหาตัวนาง
3. การไล่ไล่ สื่อให้เห็นถึงการไล่ไล่จับตัวนางโดยตัวลิงจะไล่ติดตามตัวนางไปอย่าง กระชั้นชิด
4. การไขว่คว้า สื่อให้เห็นถึงตัวลิงในการไขว่คว้าจับตัวนาง

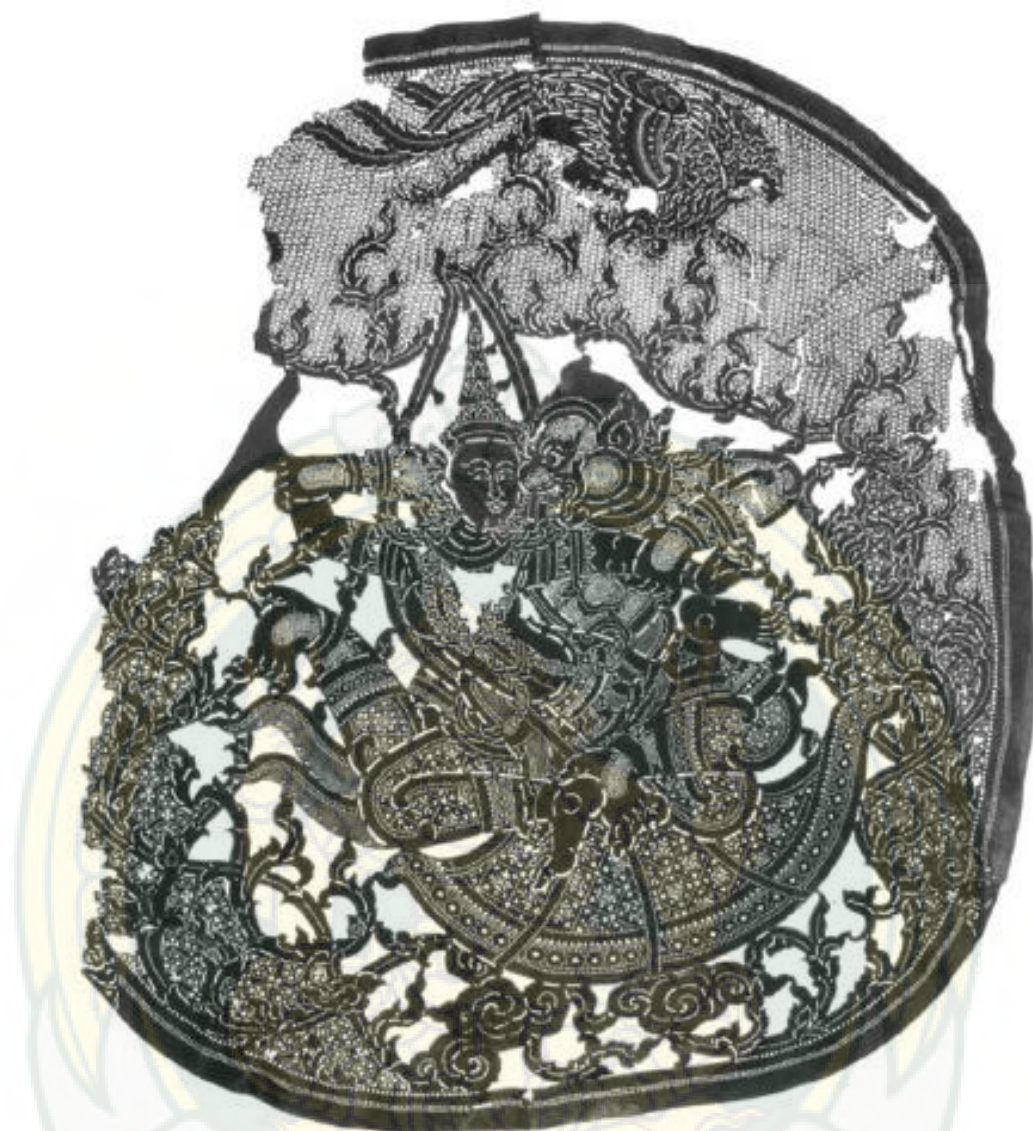
หลักการทั้ง 4 ขั้นตอนของนายธนิต อยู่โพธิ์ จึงเป็นหนึ่งแนวคิดหลักที่ช่วยให้ทั้งสองท่าน ใช้เป็นกรอบในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ เมื่อทั้งสองท่านมีกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ การแสดงแล้ว ลำดับต่อมาคือการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำซึ่งสันนิษฐานว่ากระบวนท่ารำชุดนี้น่าจะ มาจากภาพจิตรกรรมในอดีตที่พอจะเป็นแนวคิดการสร้างสรรคการแสดงชุดนี้ ดังจะอธิบายในลำดับ ต่อไป

3.2 ภาพจิตรกรรมกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

โดยหลักการของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้สร้างสรรค์มักจะ หาแรงบันดาลใจจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น ภาพจิตรกรรม ประติมากรรมต่าง ๆ ที่อยู่ รอบตัวเพื่อมาเป็นฐานศาสตร์ของความรู้ในการสร้างสรรค์ เช่น การสร้างสรรค์ท่ารำระบำโบราณคดี สมัยต่าง ๆ ได้แก่ ชุดทวารวดี ลพบุรี เชียงแสน และสุโขทัย โดยนางลมุล ยมะคุปต์ นางเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้สร้างสรรค์ท่ารำระบำโบราณคดีสมัยต่าง ๆ ท่านทั้ง

สามนี้ได้ศึกษาค้นคว้าจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์สมัยต่าง ๆ เช่น ภาพสลัก ภาพปั้นในแต่ละยุคสมัย จนเกิดเป็นระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุดนี้ จากเหตุผลดังกล่าวนี้เองผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่านายกริ วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง น่าจะมีการศึกษาค้นคว้าภาพจิตรกรรมจากแหล่งต่าง ๆ แล้วนำมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลงให้มีความงามอย่าง นาฏศิลป์ไทยมากยิ่งขึ้น อีกทั้งจากการศึกษาพบว่าทั้งสองท่านได้ศึกษาโครงสร้างและทำนองเพลงเชิดนอก จนเกิดความเข้าใจในโครงสร้างและทำนองเพลงว่าประกอบด้วย โครงสร้างของเพลงเป็น 3 ตัว โดยเรียกว่า “จับ” เชิดตัวที่ 1 เรียกว่า “จับหนึ่ง” เชิดตัวที่สองเรียกว่า “จับสอง” และเชิดตัวสุดท้ายหรือเชิดตัวที่สามเรียกว่า “จับสาม” (วิทยา ศรีผ่อง, 2563, 4 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

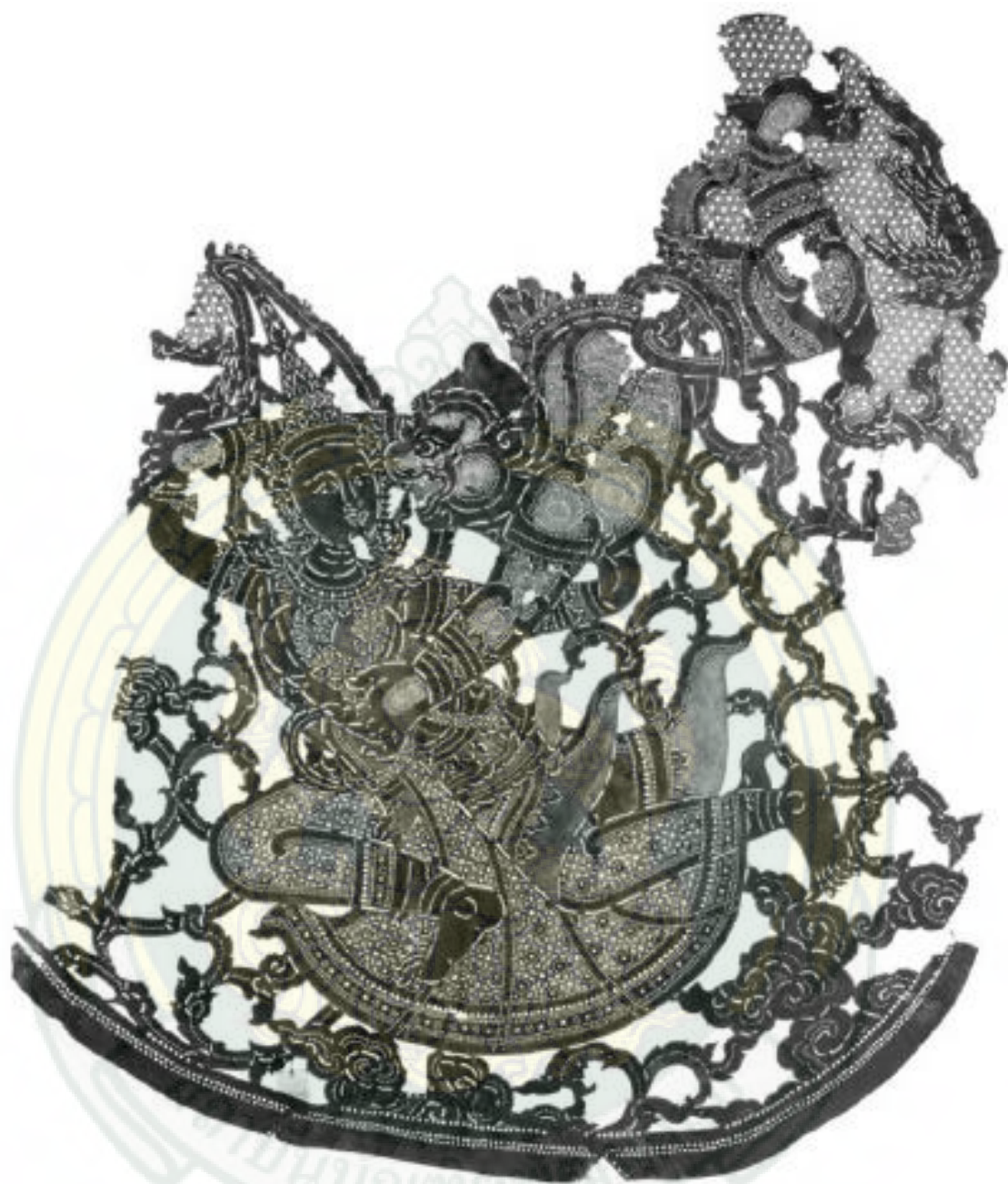
ท่าจับ เป็นกระบวนท่าที่บรรยายถึงการต่อสู้ระหว่างตัวละครต่าง ๆ ทุกครั้ง ซึ่งท่าจับนี้ ปรากฏอยู่ในงานการแสดงโขนและหนังใหญ่ ในการแสดงโขนมีท่าที่ผู้แสดงจะต่อตัวกันขึ้นไปเพื่อแสดงเหตุการณ์ขณะต่อสู้กัน เช่นเดียวกับการแสดงหนังใหญ่ ตัวหนังใหญ่ที่ใช้แสดงมีหนังประเภทหนึ่ง ที่เรียกว่า “หนังจับ” หรือ “หนังรบ” เป็นภาพตัวละครตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไปอยู่ในท่ารบกัน หรือลูกไล่จับกัน (สน สีมাত্রัง, 2522, น. 18) ทั้งนี้ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นหนังใหญ่ที่แสดงภาพหนุมาน จับเบญกายบนท้องฟ้าที่มีอายุเก่าแก่ประมาณ 200 ปี ทำขึ้นด้วยฝีมือประณีตงดงามอย่างยิ่งคล้ายกับหนังใหญ่ชุดพระนครไหว ฝีมือสกุลช่างในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยสถานเอกอัครราชทูต ณ กรุงวอชิงตันบริจาคให้กับรัฐบาลไทย ในปี พ.ศ. 2555 ซึ่งเจ้าของเดิมคือ Mr. Emil Eisenhofer ชาวเยอรมันที่เคยพำนักอาศัยอยู่ที่ประเทศไทย และคาดว่าซื้อหนังใหญ่นี้มาจากนักเชิดหนังชาวไทยประมาณ พ.ศ. 2453 (รัตนพล ชื่นคำ, 2556, น. 52) จากหนังใหญ่ที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีความเก่าแก่นี้เอง ซึ่งแสดงภาพท่าจับของหนุมานกับนางเบญกาย บนท้องฟ้า จำนวน 4 ภาพ ซึ่งอาจเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางของทั้งสองท่าน ดังภาพ



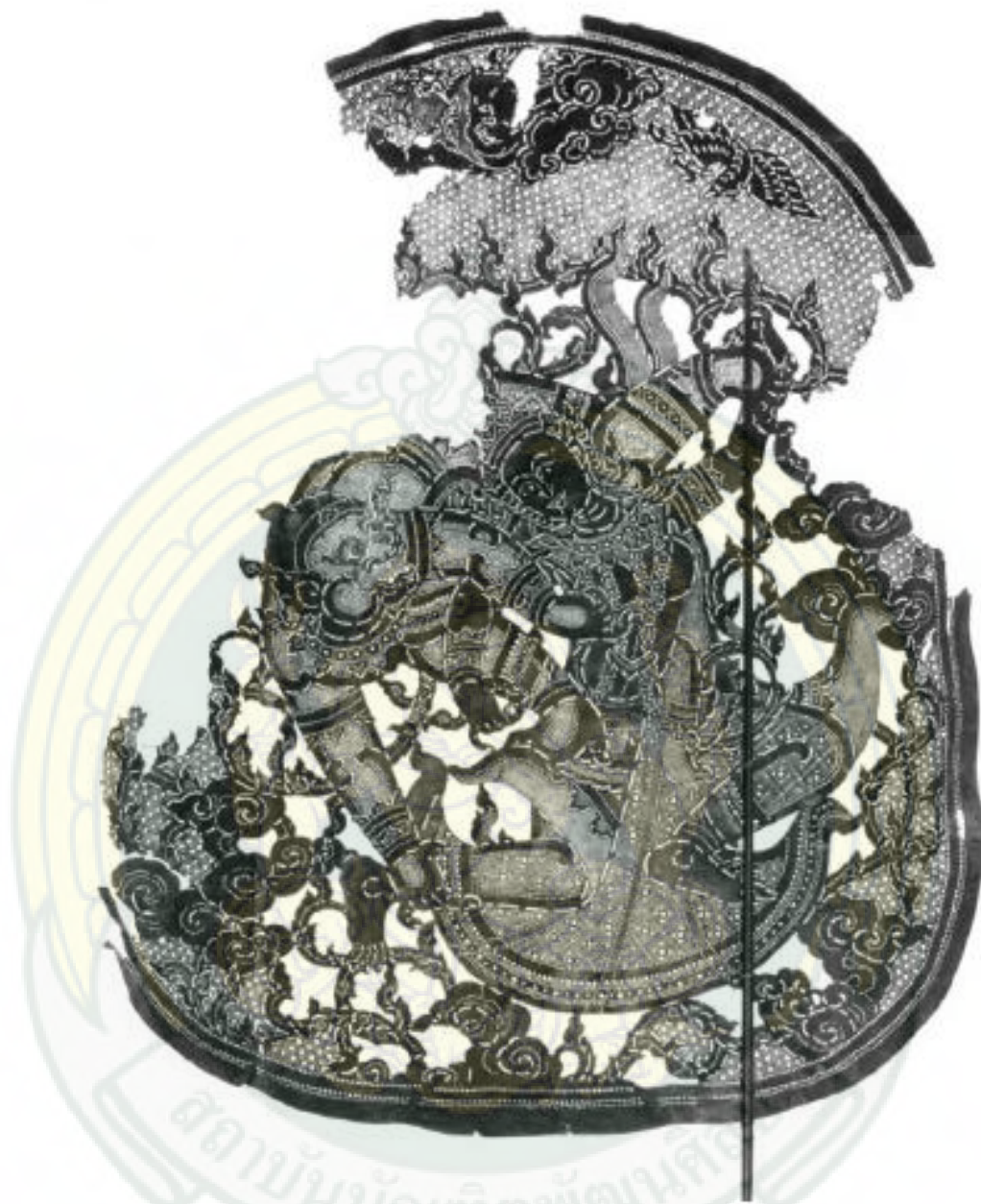
ภาพที่ 4 ภาพหนังใหญ่หนุมานจับเบญกาย
กลุ่มทะเบียน คลังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)



ภาพที่ 5 ภาพหนังใหญ่หนุมานจับเบญกาย
กลุ่มทะเบียน คลังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)



ภาพที่ 6 ภาพหนังใหญ่หนุมานจับเบญกาย
กลุ่มทะเบียน คลังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)



ภาพที่ 7 ภาพหนังใหญ่หนุมานจับเบญกาย
กลุ่มทะเบียน คลังพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)

นอกจากภาพหนังใหญ่ที่ปรากฏเป็นภาพหนุมานจับเบญกายทั้ง 4 ภาพข้างต้นแล้ว ยังพบหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม บริเวณระเบียงคกรอบพระอุโบสถ สร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และภาพเขียนบนกระดานข่อย ใส่กรอบไม้แกะสลักลงรักปิดทอง ติดตั้งอยู่เหนือบานประตูหน้าต่างในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหารสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งปรากฏ

ภาพหนุมานจับเบญกายทั้งสองแห่งนี้ด้วย และภาพจิตรกรรมทั้งสองภาพนี้มีลักษณะท่าจับที่คล้ายคลึงกัน ดังภาพ



ภาพที่ 8 จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ภาพหนุมานจับเบญกาย
ที่มา: ประพันธ์ สุนทรชาติ (2513, น. 132)



ภาพที่ 9 ภาพเขียนหนุมานจับเบญกาย วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร
ที่มา: เรือนไทย.วิชาการ.คอม (2552, ออนไลน์)

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นหนังสือที่มีอายุกว่า 200 ปี ภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และภาพเขียนบนกระดานข่อยที่วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร ซึ่งแสดงถึงท่าจับของหนุมานกับนางเบญกาย เมื่อพิจารณาดูแล้วท่าจับจากหลักฐานดังกล่าวก็มีความคล้ายคลึงกับกระบวนท่าจับในการแสดงชุดหนุมานจับเบญกาย โดยเฉพาะภาพหนังสือทั้ง 4 ภาพที่มีลีลาท่าจับทั้งด้านซ้ายและด้านขวา แสดงการจับมือ จับข้อเท้าระหว่างหนุมานที่กระทำต่อนางเบญกาย จึงอาจสันนิษฐานได้ว่านายกรั้ว วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง น่าจะมีการศึกษาค้นคว้าภาพจิตรกรรมจากแหล่งต่าง ๆ แล้วนำมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลงให้มีความงดงามตามแบบอย่างนาฏศิลป์ไทย

3.3 วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นายกรี วรตะริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำไท้โขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ได้นำคำประพันธ์ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอยมาเป็นอีกแนวคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำไท้โขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย จำนวน 4 ส่วน ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งแต่ละส่วนมีการกล่าวถึงหนุมานในการติดตามไล่จับนางเบญกายแตกต่างกันไป มีรายละเอียดดังนี้

3.3.1 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

ถึงแม้ว่าในสมัยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกยังมีศึกสงครามติดพันอยู่หลายครั้งทั้งจากพม่า เขมรและญวน แต่ก็ยังทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ ไว้มากมาย เรื่องหนึ่งที่สำคัญคือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่าเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นบทพระราชนิพนธ์ใหม่ทั้งหมดเป็นกลอนบทละครที่เอื้อต่อการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นี้จำนวน 116 เล่มสมุดไทย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.57) ปรากฏเนื้อเรื่องตอนนางลอยในฉบับที่ 38-39 จับใจความเริ่มตั้งแต่ทศกัณฐ์คิดวางแผนการตัดศึก จึงมีบัญชาใช้นางเบญกายแปลงกายเป็นสีกาแล้วแกล้งทำเป็นเสียชีวิตลอยไปในน้ำใกล้ที่พลับพลาพระราม เพื่อลวงให้พระรามเข้าใจผิดแล้วยกไพร่พลวานรกลับไปเลิกทำศึกสงคราม แต่กลอุบายนี้กลับถูกหนุมานทหารเอกของพระรามเคลือบแคลงสงสัย จึงทูลขอพระรามให้นำพระศพนางสีกาไปเผาไฟ ทำให้นางเบญกายที่แปลงกายเป็นสีกาทนพิษความร้อนของเปลวไฟไม่ได้กลับคืนสู่ร่างเดิมแล้วเหาะหนีไป หนุมานจึงติดตามไล่จับมาถวายพระรามได้สำเร็จ ดังบทพระราชนิพนธ์ต่อไปนี้

๑ เมื่อนั้น	ฝ่ายท้าวสิบพัคตร์ชาญสมร
ครั้นถึงลงกาพระนคร	บทจรขึ้นปราสาทโอฬาร ฯ
๑ 2 คำ ฯ เสมอ	

๑ เอนองค์ลงเหนือที่ไสยาสน์	กรกำยนลาภุยกษา
ให้ร้อนจิตคิดค้นแน้นอุรา	เสียดายอุตสาห์แปลงไป
หมายว่าจะตัดสงคราม	มิให้ลูกหลานมาได้
ก็ไม่สมจิตตั้งคิดไว้	จะอุบายแก้ไขไฉนดี
อันศึกมนุษย์นี้ใหญ่หลวง	เห็นจะลวงมาถึงบุรีศรี
ด้วยโยธาวานรเสนี	ล้วนมีฤทธิ์ดั่งไฟกาล
พันพงศ์อมรินทร์ทินกร	ขจรเลื่องชื่อลือหาญ

ทั้งพิเภกจ้งไรใจพาล
เหตุผลสารพันมันลวงรู้
อันการณรงคัยยุทธ์
แต่ผู้ตลกผู้หนึ่งไม่เป็นนอน
ให้ร้อนจิตตั้งต้องพิชไฟ

ฯ 12 คำ ฯ

๑ จึ่งคิดได้ว่าศึกครั้งนี้
ภูจะให้เบญกายกัลยา
ไปทำตายลอยอยู่ที่ท่าสรง
แม่นเห็นว่านางววยปราณ
คิดแล้วสระสรงทรงเครื่อง
เสด็จออกพระโรงช้างใน

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

๑ ลตองค์ลงเหนือบัลลังก์รัตน
พร้อมหมู่สนมกำนัล
เอื้องจรงลงไปหา
ผู้เป็นหลานรักร่วมชีวี

ฯ 4 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
รับสั่งพญากุมภภัณฑ์

ฯ 2 คำ ฯ ชุบ

๑ ครั้นถึงที่อยู่นางเทวี
ทูลว่าพระจอมภพไตร

ฯ 2 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
แจ้งว่าทศกัณฐ์พญามาร
หน้าซีดผาดเผือดลงทันที
ให้ประหวั่นครั่นคร้ามเกรงภัย

ฯ 4 คำ ฯ เพลง

๑ ครั้นถึงน้อมเศียรอภิวาหน
ความกลัวเพียงม้วยมรณา

ฯ 2 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ครั้นเห็นเบญกายนงลักษณ์
อนิจจาหลานรักของลุงเอ๋ย
ทั้งนี้เฝ้าแต่บูราณ

ไอ้สาธารณไปอยู่ด้วยมนุษย์
ก็จะบอกศัตรุจนสิ้นสุด
จะคิดสัประยุทธ์เห็นยากใจ
แสนทุกข์ทออดถอนใจใหญ่
จนอุทัยส่องแสงสว่างฟ้า ฯ

แปดต้นด้วยที่เสนาหา
แปลงเป็นสิดาเยาวามาลย์
อันพระรามเคยลงสระสนาน
การศึกก็จะเลิกกลับไป
อร่ามเรื่องดังดวงไข
อำไพด้วยแก้วแกมสุวรรณ ฯ

ภายใต้เศวตฉัตรฉายฉัน
จึ่งบรรหารสังนางอสุรี
เบญกายกัลยาโฉมศรี
ขึ้นมายังที่พระโรงคัล ฯ

ฝ่ายนางอสุรีสาวสวรรค์
บังคมคัลแล้วพากันรีบไป ฯ

ยอกรชูลิประนมไหว้
ให้เข้ามาเชยูนคราญ ฯ

นางเบญกายเยาวยอดสงสาร
โองการให้หาก็ตกใจ
ไม่รู้วร้ายติเป็นไฉน
ก็รีบไปด้วยนางอสุรา ฯ

แทบบาทพญายักษ์
กัลยาหมอบอยู่ไม่เมยพักตร์ ฯ

ทศเศียรสุริย์วงศ์ทรงจักร
พญายักษ์จึงมีโองการ
ทรมายผู้ยอดสงสาร
จึ่งบันดาลให้ลูกรธา

แก่พ่อเจ้าร่วมสายโลหิต
 ภิราษย์ขับเสียจากพารา
 บัดนี้หายโกรธคิดถึง
 สงสารเปนพันพันทวี
 ด้วยไปอยู่กับปัจจามิตร
 จึงหาอัครเศรโไท
 หลานรักจงไปทำตาย
 แม้นพระรามได้ทอดทัตนา
 จะแสนโศการารัก
 ยิ่งแต่วานรบริวาร
 แม้นว่าสำเร็จตั้งจินดา
 ทั้งปิตรงค์ขององค์อรโไท

ฯ 16 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

ได้ฟังดังใครมาพันพอน
 จึงน้อมประณตบทบงสุ์
 ตัวข้านี้เปนสตรี
 ตั้งสิ้นบุรุษทั้งลงกา
 โยธาวานรแนบไป
 ชั่วดีผู้ใดไม่ล่วงเห็น
 อันชีวิตของข้าไม่พ้นตาย

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

จึงตรัสพลอบราชันดดา
 อันหมู่กระบี่เดียร์จฉาน
 เจ้าก็มีปรีชาว่องไว
 ถึงมาตรเปนหญิงก็ยิ่งชาย
 แม้นไปก็จะสมดังจินดา

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

ได้ฟังพระราชวาที
 ครั้นจะขึ้นขัดพระบัญชา
 จะลงโทษถึงสิ้นชีวิต
 ซึ่งพระองค์ทรงเห็นจะเป็นการ
 อันนางสีดาทรมวย

ไม่ผิดก็ทำโทษา
 ต้องไปเปนข้าไพร่
 ร้อนเร่าร้อนดังเพลิงจี้
 มิรู้ที่จะทำประการใด
 สุดคิดจะรับมาได้
 หวังจะให้แปลงเปนสีดา
 ที่หาดทรายฉนวนประจำท่า
 ก็เง่าสีดาวายปราณ
 เห็นจักสิ้นชีพสังขาร
 จะแตกฉานแยกย้ายกันไป
 กลับมาจะแบ่งสมบัติให้
 จะได้คืนพาราสาภาพร ฯ

นวลนางเบญกายดวงสมร
 ตัดกรตัดเกล้าเมาลี
 ทูลองค์ญายักษ์
 ที่จะลงไพร่นั้นจนใจ
 จะด่านหน้าฝ่าไปกระไรได้
 มาในกองทัพแต่ล้วนชาย
 ก็จะเป็นราศีไม่รู้หาย
 อย่าหมายว่าจะรอดคืนมา ฯ

ท้าวราพนาสุรยักษา
 แก้วตาอย่าประหวั่นพรั่นใจ
 จะล่วงรู้ถึงการนั้นหาไม่
 มันจะทำไม่ได้อย่าสงกา
 ด้วยเล่าห์กลอุบายแกลั่วกล้า
 หลานอย่าเกรงพวกไพร่ ฯ

นางเบญกายยักษ์
 เทวีคะนิงรำพึงคิด
 ก็เกรงอาญาประกาศิต
 สุดคิดแล้วกราบทูลไป
 จะขัดพระบรรหารกระไรได้
 ยังไม่เคยเห็นพักตรา

จะนิมิตก็จะผิตรูปทรง
จะขอถวายบังคมลา

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังดังทิพวาริ
ลูปหน้าลูปหลังหลานรัก
แล้วสั่งฝูงนางกำนัล
ให้ตระเตรียมเทียมราชรถทรง
พร้อมด้วยอสุริโยธี

ฯ 6 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
รับสั่งถวายบังคมลา

ฯ 2 คำ ฯ ชุบ

๑ ครั้นถึงจึงมีวาที
ให้เตรียมรถรัตนามัย

ฯ 2 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
ได้แจ้งแห่งราชโองการ

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ จัดหมู่่อสุริยภักดิ์
เตรียมทั้งรถทรงอลงการ

ฯ 2 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
บังคมลาพญาสุริ
จึงชำระองค์ทรงเครื่อง
พร้อมด้วยสนมกำนัลใน

ฯ 4 คำ ฯ เพลง

๑ เสนให้เคลื่อนพระประเทียบ
ออกจากพระนครลงกา

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงประทับกับเกยแก้ว
พาฝูงองคค์บริวาร

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ จึงเข้าสวมสอดกอดบาท
ชบพักตร์สะอื้นไศกา

ฯ 2 คำ ฯ โอด

ไม่เหมือนองค์อัครเสนาหา
ไปดูลักขณานางเทวี ฯ

ทศเศียรสุริย์วงศ์ยักษ์
มาโสรจสรองอินทรีย์กุมภกันท์
พญายักษ์ปรีดีเปรมเกษมสันต์
จงพากันไปบอกเสนี
คอยรับเสด็จองค์นางโฉมศรี
ยังเกษมณิรจน ฯ

ฝ่ายนางกำนัลซ้ายขวา
แล้วพากันรีบออกไป ฯ

สั่งมหาเสนีผู้ใหญ่
ตามในบัญชีพาพญามาร ฯ

เสนาผู้ใหญ่ใจหาญ
ก็รีบลงลานออกมา ฯ

ตามหมวดตรวจกันพร้อมหน้า
คอยท่าเสด็จนางเทวี ฯ

นางเบญกายยักษ์
ลงมาจากที่ปราสาทชัย
อร่ามเรืองพัตร์ผ่องดังไข
เสด็จไปทรงรถรัตน ฯ

เรียงเรียบโดยกระบวนซ้ายขวา
ตรงมายังสวนอุทยาน ฯ

แล้วลงจากรถมุกดาหาร
ไปนิเวศน์สถานพระมารดา ฯ

พระชนนีริราชเสนาหา
ดังว่าจะสิ้นสมประดี ฯ

๑ เมื่อนั้น

ครั้นเห็นพระราชบุตร
ลูปโล่ไปทั่วสารพางค์
วันนี้แม่พึงเห็นพักตร์
ว่าพลางเซยชมพระธิดา
แสนโคกโคการ่าพัน

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

กอดบาทชนนีเข้าไว้
บัดนี้พระองค์ทรงนัครเศ
ให้ลูกนิมิตกายา
ไปลวงพระรามพระลักษมณ์
ทำตายลอยอยู่ในชลธาร
ครั้นจะขึ้นขัดก็จวนใจ
จะทำโทษาฆ่าตี

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

ได้ฟังพระราชธิดา
โอ้อนิจงานะลูกเอ๋ย
พ่อเจ้าก็จากออกไป
ตัวแม่นี้ตั้งแต่ทนทุกข์
ยังแต่เจ้าดวงชีวัน
ขับพ่อเสียแล้วมิหนำ
ร่ำพลางแสนโศกาลัย

ฯ 8 คำ ฯ โอด

๑ เมื่อนั้น

กราบบาทสมเด็จพระชนนี
อันเกิดมาในภพทั้งหลาย
กรรมแล้วจะสู้เวทนา
พระมารดาค่อยอยู่สถาวร
ว่าแล้วถวายบังคมคัล

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

๑ ครั้นถึงที่อยู่พระลักษมี

แก่งทำโศกาอาลัย

ฯ 2 คำ ฯ โอด

นางตรีชาดาัยกษี

เหวีสวมสอด้วยความรัก
แล้วอุ้มองค์นางขึ้นใส่ตัก
คิดว่าจักไม่พบกัน
ก็ลยาจูบจอมถนอมขวัญ
พางเพียงชีวันจะบรรลือ ฯ

เบญกายเยาวยอดพิสมัย

สะอื้นให้แล้วแจ้งกิจจา
มงกุฎเกศอสุรยักษา
เหมือนองค์สีดาเยาวมาลย์
ผู้วงศ์จักรพรรดิมาศา
แทบท่าสร่งสนานภูมิ
กลัวภัยพญายักษ์
เหวילה่าพลางพลางโศกา ฯ

นางตรีชาดาัยกษา

ก็ลยาพางเพียงจะขาดใจ
กรรมสิ่งใดเลยมาขัดให้
เปนตายฉันใดไม่พบกัน
ไม่มีสิ่งสุขเกษมสันต์
นอกนั้นมิได้เห็นใคร
มาซ้ำฆ่าลูกก็เปนได้
อรไทเพียงสิ้นสมประดี ฯ

นางเบญกายัยกษี

เหวีสมองพระวาทา
ความตายนั้นอยู่เบื้องหน้า
ไปกว่าจะสิ้นชีวัน
อย่าทุกข์ร้อนวิโยคโศกคัลย์
ผันพักตร์อย่างเยี่ยงดำเนินไป ฯ

ยอกรชูลีประนมไหว้

ใส่ไคล้ด้วยกลมารยา ฯ

๑ เมื่อนั้น

ทอดพระเนตรเห็นนางอสุรา
ให้คิดงนสนเท่ห์นัก
จึงมีพระราชเสาวนีย์
รูปทรงแบ่งน้อยโสภา
ทุกซักร้อนอารมณ์ด้วยสิ่งใด

พระชนนีโลกเสนาหา
เข้ามาบังคมแล้วไต่ถาม
ด้วยไม่รู้จักยักษ์
เจ้านี้มีนามกรใด
ไฉนจึงมาร้องให้
มาหาเราโยอสุรี ฯ

๖ คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

ได้ฟังพระราชเสาวนีย์
อันตัวของข้าบาทบังสุ
เปนบุตรนางตรีชาดา
ทศกัณฐ์ขับจากเวียงชัย
ค่อยได้ความสุขสภาวะ
ตัวข้าเปนบุตรจงรัก
อันทศกัณฐ์อสุรี
ขอเอาเบื่องบาทพระแม่เจ้า
จึงอุตส่าห์เล็ดลอดออกมา
ทุลพกลางทางข้าเลื่องเนตร
จำสำคัญได้แน่นอน

นวลนางเบญกายยักษ์
ชูลีกรสนองพระวาทา
ทรงนามเบญกายยักษ์
พิเภกอสุรานั้นบิดร
ไปอยู่เป็นข้าพระทรงคร
ด้วยพระสีกรปรานี
ภักดีต่อพระมเหสี
นำที่จะม้วยมรณา
เป็นฉัตรร่มเกล้าไปภายหน้า
หวังจะฝากชีวาบังอร
สังเกตลักขณาดวงสมร
ก็ลาบทจรออกไป ฯ

๑ 12 คำ ฯ เสมอ

๑ ขึ้นนั่งยังราชรถทรง

เคลื่อนหมู่พลพลไกร

พร้อมฝูงอนงค์น้อยใหญ่
คืบไปลงกาธานี ฯ

๑ 2 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงประทับกับเกยแก้ว

ยอกรเหนือเกล้าเมาลี

อันเพริศแพรวด้วยดวงมณีศรี
อสุรีนิมิตกายา ฯ

๑ 2 คำ ฯ ตรี

๑ ทรงโฉมประโลมวิไลลักษณ์

อรชรอ่อนแอ้นจำเริญตา
แล้วจึงแหวกมานอลงกรณ์
ลงจากรถแก้วแพรวพรรณ

ผิวพัคตร์เพียงเทพเลขา
เหมือนองค์สีดาวิลาวัณย์
ดั่งนางอัปสรในสวรรค์
จรจรัสขึ้นเฝ้าพญามาร ฯ

๑ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

เสด็จเหนือแท่นแก้วลงการ
เห็นนางเบญกายหลานรัก
สำคัญจิตคิดว่าสีดา

ทศเศียรสุริย์วงศ์ใจหาญ
ท่ามกลางบริวารกัลยา
ทรงลักษณ์ยิ่งเทพเลขา
เสนาหาฟางพันพันทวี

รสรักัญจนป่วนสวาท
โจนจากแท่นแก้วมณี

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

๑ จึ่งมีมธุรสวาจา
ขอเชิญพเยาว์ดวงใจ
เป็นที่สิริไสยาสน์
จะถนอนมกล่อมเลี้ยงบังอร

ฯ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
เห็นองค์พญาอสุรี
ด้วยได้เห็นรูปนิมิต
ดำเนินเดินเข้ามาเคียงองค์
นางจึ่งน้อมเศียรอภิวาหน์
ข้าคือเบญกายอสุรา

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ยัมแล้วจึ่งกล่าววาที่
พึดถึงเจ้าทุกเวลา
แสนทุกข์แสนทเวษมาช้านาน
ว่าพลางจุงกรขึ้นแท่นทรง
ตระโบมโลมลูบจูบพัคตร์
พิจะตั้งเจ้าไว้ให้เป็นเอก
ใหญ่กว่าอนงค์บังอร
อันการบำรุงบำเรอรัก
สาวสวรรค์ขวัญตาอย่าอาลัย

ฯ 10 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ทรุดลงจากตักอสุรี
ทศกัณฐ์ยิ่งกระหวัดรัดกาย
ยิ่งบอกยิ่งเข้ามาว่าวอน
อันรูปนิมิตก็สูญหาย
กราบลงแทบเบื้องบาท

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
พิศเพ่งเล็งโฉมนางเทวี
ให้คิดสะเทือนใจ

มิอาจนั่งอยู่กับที่
จรัสมารับอรไท ฯ

แก้วตาผู้ยอดพิสมัย
มานั่งในอาสน์อลงกรณ์
ร่วมราชภิรมย์สโมสร
มิให้นาทรสัณหาที่ ฯ

นางเบญกายยักษ์
เสด็จลงจากที่บัลลังก์ทรง
คิดว่าสิดานวลหง
ไหลหลงประโลมด้วยวาจา
พระบาทจงโปรดเกศา
มิใช่สิดาเทวี ฯ

ท้าวทศพัคตร์ยักษ์
ว่าไฉนนี้เยาวมาลย์
ตั้งหนึ่งอรุณจะแตกฉาน
สงสารบ้างเถิดนะน้องรัก
แล้วโอบอุ้มองค์ขึ้นใส่ตัก
พญายักษ์จึ่งกล่าวสุนทร
ร่วมเศวตฉัตรประภัสสร
มิให้นาทรฤทัย
จะต้องถือนือหนกก็หาไม่
ในองค์พระรามสามิ ฯ

นวลนางเบญกายยักษ์
เทวีสลัดปิดกร
ความเจ็บความอายตั้งต้องตร
บังอรก็คลายกายา
คืบเนเบญกายยักษ์
พลางก้มพัคตราไม่พาที่ ฯ

ท้าวราพนาสุรยักษ์
กลายเป็นอสุรีนัคนดา
ตะลึงไปมิใคร่จะดูหน้า

อนิจจาลุงคิดว่าสี่ดา
ทีนี้จะสมอารมณ์หมาย
อันซึ่งพระรามพระลักษมณ์
นัดดาจงเร่งรีบไป
เสร็จแล้วจงคืนมาธานี

๑ 8 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
กัมเกล้าอุษภูษีกร

๑ 2 คำ ๑ เชิด

๑ งามดั่งเมฆลานาริ
ลงยังฟากฝั่งชลาลัย
จึงเข้าอาศัยหยุดพัก
ยอกร่ายเวทวิทยา

๑ 4 คำ ๑ ตรี

๑ กลายเปนสิดานงลักษณ์
ทำตายลอยมาในนที

๑ 2 คำ ๑ โล

๑ ครั้นถึงที่นอนลงสร้ง
ก็เข้าไปเฝ้ากายนึ่งนอน

๑ 2 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
บรรทมเหนือแท่นแก้วแพรวพราว
ปานนี้เจ้าพี่จะเปนไฉน
ครั้งหนึ่งผูกคอให้มรณา
แก้ลงแล้วแจ้งข่าวสาร
ถึงกระนั้นอยู่ในมือมัน
แต่ผูกคอกุณนึ่งไม่มีสุข
แสนอาลัยในองค์นงลักษณ์
จนล่วงปัจฉิมราตรี
เสนาะเสียงแมลงผึ้งภุมรา

๑ 10 คำ ๑

๑ จึ่งบัวนพระโอษฐ์สร้งพระพักตร์
เสด็จไปสระสร้งสาคร

๑ 2 คำ ๑ รุกัน

๑ ครั้นถึงริมฝั่งชลาลัย
เห็นรูปอสูรมารยา

ขอสมาเสียเถิดนะหลานรัก
ด้วยอุบายปรีชาเจ้าแหลมหลัก
เห็นจักสิ้นชีพชีวิ
อย่าให้ทันอุทัยไซศรี
ลุงนี้จะคอยบังอร ๑

นวลนางเบญกายดวงสมร
บทจรออกมาแล้วเหาะไป ๑

ข้ามมหานทีสมุทรใหญ่
เหนือที่ทัพชัยพระราม
สำนักกรมไพร่ไพบนา
อสุรานิมนต์อินทรีย์ ๑

ดวงพักตร์แหม่มช้อยเฉลิมศรี
เร็วรี่ตั้งวายุพาจร ๑

ขององค์พระรามทรงศร
อยู่ริมสาครที่หาดทราย ๑

พระตรีภพลโลกทั้งหลาย
กรกายพักตร์คะนึ่งถึงสี่ดา
ดวงใจแสนสุดเสน่หา
หากว่าวายุบุตรไปทัน
หาไม่เวยวมาลย์จะอาสัญ
พินิจหวาดหวั่นฤทัยนัก
แสนทุกข์แสนทเวษเพียงอกหัก
พระทรงจักรมิได้นิทร
สกุณเพรียกพร้องก้องป่า
สุริยาเยียมยอดดุนธร ๑

แล้วชวนพระลักษมณ์ทรงศร
เสนาวานรก็ตามมา ๑

ภูวนายเหลือบแลซ้ายขวา
เฝ้าอยู่ที่ท่าหาดทราย

อรชรอ่อนแอั้นระหวายทรง
ตกใจเพียงสิ้นชีวาวาย

๑ 4 คำ ๑

๑ ครั้นถึงลตองค์ลงแนบน้อง
พินิจพิศดูดวงพักตร์
มิได้ผิดเพี้ยนทั้งผิวพรรณ
ให้อัดอั้นหวนทั่วทั้งกายา
สะอื้นพลางพลางเรียกพระลักษมณ์
บัดนี้สีดามาบรรลัย

๑ 6 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
พินิจพิศเพ่งทั้งอินทรีย์
ความรักความเสียดายนั้นสุดคิด
ซบพักตร์ลงทรงโศกา

๑ 4 คำ ๑ โอด

๑ เมื่อนั้น
แสนโศกโศกาอาวรณ์
ไอ้อนิจจาสีดาเอ๋ย
พี่ก็ได้ให้ข่าวเปนสำคัญ
จะสุดแสนแสนทเวชเปนไฉน
หรือไอ้ทศเศียรอัปรีดิ์
ว่าวายบุตรไปสังหาร
แล้วเผาบุริลงกา
นิจจาเอ๋ยเจ้าเคยเปนเพื่อนยาก
พี่กับอนุชาพยายาม
ฆ่าเสียให้สิ้นพงศ์พันธุ์
เมื่อเจ้ามาม้วยชีวี
ครั้นว่าจะคืนพารา
พี่จะสู้เสียชีวลัย
สองกษัตริย์แสนทเวชแสนโศก
ต่างสลดชบลงไม่เงยพักตร์

๑ 16 คำ ๑ โอด

๑ บัดนั้น
เห็นองค์พระลักษมณ์พระจักรี
จนสิ้นสุรเสียงทั้งสององค์
บรรดาวานรเสนาที่ตามมา

เหมือนองค์สีดาโฉมฉาย
พระนารายณ์วิ่งไปด้วยความรัก ๑

สองกรซ้อนเกศขึ้นใส่ตัก
กายกรนรลัษณ์วนิดา
สำคัญว่าสีดาเสนาหา
ผ่านฟ้าพ่างเพียงจะขาดใจ
น้องรักพี่ยอดพิสมัย
อยู่ในกระแสวาริ ๑

พระลักษมณ์ทรงสวัสด์รัศมี
สำคัญว่าพินางมรณา
ร้อนจิตเพียงต้องฟ้าผ่า
ดั่งหนึ่งชีวาจะจากจร ๑

พระกฤษณ์รักษ์ทรงศร
ภูธรครวญคร่ำรำพัน
ไฉนเลยมาม้วยอาสัญ
ว่าจะยกพลขึ้นไประวี่
จึงไม่ครองชีวาไว้ทำพี่
อสุรีมันกริ้วโกรธา
สหัสกุมารยักษ์ชา
มันจึงฆ่าน้องให้ตายตาม
ลำบากด้วยกันทั้งสาม
หวังจะทำสงครามด้วยไพร่
พวกไอ้ทศกัณฐ์ยักษ์
สุดที่จะทำศึกไป
ทั้งไตรโลกาจะหมิ่นได้
ร่วมในกองกณฑ์ด้วยน้องรัก
แสนวิโยคพ่างเพียงอกหัก
ปัมจักสิ้นชีพชีวี ๑

เสนาโยธาทระปี่ศรี
โคกี้รำรังกนางสีดา
สลดลงด้วยความเสนาหา
ก็ตระหนกตกใจ

ดั่งหนึ่งพระกาลพาลราช
ต่างตนต่างโคกาลัย

ฯ 6 คำ ฯ โอด

๑ เมื่อนั้น
กับองค์พระลักษมณ์ฤทธิรอน
ต่างพินคินได้สมประดี
พิโรธโกรธกริ้วดังเพลิงฟ้า
ตัวเอ็งนี้ล่วงบรรหาร
บัดนี้ทศเศียรอาธรรม์
ตัวกูนี้สู้ติดตาม
เมื่อนางมาตายเสียบัดนี้

ฯ 8 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
ได้ฟังบัญชาภูวนาย
อันรูปนี้ดูประหลาดนัก
เห็นจะเป็นอสูรมารยา
ด้วยอุบายเล่ห์กลสงคราม
พระองค์ทรงฟ้าธาดรี

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังดังต้องเพลิงพิช
ผดลูกขึ้นยืนกระทีบบาท
เหวี่ยงเหวี่ยงหนุมานพาลา
ทั้งรูปทรงสงครีตวงพักตร์
นรลักษณ์ที่ในอินทรี
อีกทั้งภูษาใบทรง
กัติดอกอยู่กับองค์อรไท

ฯ 8 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
กัมเกล้าสนองพระบัญชา
สำคัญมีมาก็จริงอยู่
ธรรมดาสัตว์สิ้นชีวิ
อันศพนี้สดไม่มีกลิ่น
ทั้งพลับพลาพระองค์ทรงฤทธิ์
เหตุไฉนจึงรูปศพนี้
ข้าขอเอาขึ้นบนกองไฟ

พันพาดตัดเศียรไปได้
มีไปทั้งท่าสาคร ฯ

พระนารายณ์สุริย์วงศ์ทรงศร
แว่วเสียงวานรโคกาศ
องค์พระจักรีนาคา
ว่าเหวี่ยงหนุมานชาญณรงค์
ผลาญโคตรขุนมารให้อาสัญ
มันฆ่าสิดาเทวี
หวังทำสงครามด้วยยักษ์
กระบี่จะว่าประการใด ฯ

หนุมานผู้มีอัชฌาสัย
น้อมเศียรทูลไปด้วยปรีชา
ใช้องค์อัครเศเสนหา
แปลงมาให้เหมือนนางเทวี
มิให้ข้ามไปเมืองยักษ์
ภูมิหยุดยั้งฤทัยคิด ฯ

พระสุริย์วงศ์องค์นารายณ์จักรกฤษณ์
ทรงฤทธิ์ยิ่งกริ้วโกรธา
ตวาดเสียงเพียงหนึ่งฟ้าผ่า
ไฉนว่ามีใช้นางเทวี
ก็เห็นประจักษ์ถ้วนถี่
สำคัญนั้นมีทุกสิ่งไป
จามรงค์ที่เอ็งเอาไปให้
หรือว่ามีไซ้ให้วามา ฯ

วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
ผ่านฟ้าจงได้ปราณี
พิเคราะห์ดูเป็นกลยักษ์
มิได้เนาพองอย่าพึงคิด
จะลอยวารินนั้นเห็นผิด
สถิตเหนือลงกากรุงไกร
จะลอยทวนวารีขึ้นมาได้
ชั้นสุตรดูให้ประจักษ์ตา

แม้ว่าเปนรูปอุบายกล
ถ้องค์อัครราชชายา
พระองค์จงลงโทษกร
ข้าผู้ล่วงราชวาทิ

ฯ 12 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น

ฟังลูกพระพายเทวัญ
แต่เคียรไปจนสุดบาท
คลายโคกเชื่อมความโกรธา
เร่งเร็วช่วยกันประชุมเพลิง
เผาดูให้รู้ว่าร้ายดี

ฯ 6 คำ ฯ

๑ บัดนั้น

กัมเกล้ารับราชโองการ

ฯ 2 คำ ฯ

๑ บ้างแบกบ้างชนพื้นมา

เสร็จแล้วก็ชวนกันจุดไฟ

ฯ 2 คำ ฯ เจริญ เชิด

๑ บัดนั้น

จึงให้วานรโยธี

ฯ 2 คำ ฯ

๑ แล้วยกอุปมากราชขึ้นวาง

เขม้นดูด้วยรู้ในอุบาย

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ เมื่อนั้น

ต้องเพลิงร้อนทั่วทั้งกายา

สุดคิดสุดฤทธิ์จะทำกล

ก็เหาะขึ้นตามควันไฟ

ฯ 4 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

๑ เมื่อนั้น

เหลือบแลเห็นนางอสุรี

รวดเร็วดังวายุพาจร

กวัดแกว่งตรีเพชรดังไฟกลับ

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นทันก็โถมเข้ารวบรัด

ได้แล้วก็กลับลงมา

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

จะไม่ทนเพลิงแรงแสงกล้า

เห็นว่าจะสิ้นกับอัคคี

พินพอนตัดเกล้าเกศี

ให้ม้วยชีวิไปตามกัน ฯ

พระกฤษณ์รักรักรังสรรค์

ทรงธรรมจึงทอดทัตนา

ก็ประหลาดเหมือนวายุบุตรว่า

จึงบัญชาสั่งโยธี

ให้ถืองิเลสเร่งระดม

ตามคำกระบี่หนุมาน ฯ

จึงหมุ่วานรทวยหาญ

ต่างวิ่งลนลานวุ่นไป ฯ

โยธาทุ่มลงเปนกองใหญ่

ตามในบัญชาพระจักรี ฯ

หนุมานผู้ชาญชัยศรี

ล้อมกองอัคคีรอบราย ฯ

บนกลางเพลิงแรงแสงฉาย

หมายใจจะจับอสุรา ฯ

ฝ่ายนางเบญกายยักษา

ตั้งหนึ่งชีวาจะบรรลัย

ไม่อาจะทนอยู่ได้

หนีไปด้วยกำลังฤทธิ์ ฯ

หนุมานผู้ชาญชัยศรี

เหาะหนีไปตามเปลวควัน

วานรโกรธาตัวสัน

ระเห็จหันเหาะตามอสุรา ฯ

หัตถ์หนึ่งฉวยจิกเกศา

ด้วยกำลังฤทธาวานร ฯ

๑ จึ่งพานางมารเข้าถวาย
ท่ามกลางโยธาพลากร

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ เมื่อนั้น
เห็นวายุบุตรผู้ศักดิ์
คลายความวิโยคโศกศัลย์
เหม่เหม่ดูอู่จึ่งไร
ตรัสพลางมีราชบัญชา
จงเอาอิมารยากาลี
สั่งแล้วเสด็จจากท่าสร้ง
ยุรยาตรนาตกรจรจรัส

ฯ 8 คำ ฯ เสมอ

๑ บัดนั้น
ให้ผูกคองนางมารตามมา
นั่งลงตรงที่พระลาน
จึ่งตั้งกระทุ้ถามอสุรี
ไม่กลัวศักดาวานร
ถิ่นฐานบ้านเมืองอยู่แห่งใด
จึ่งแปลงเป็นองค์พระลักษมี
ทำตายลอยอยู่ในคงคา
จิตจงประสงค์สิ่งใด
จงให้การแต่โดยสัจธรรม

ฯ 10 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
จึ่งแก้กระทุ้ด้วยปรีชาญาณ
เป็นหลานเจ้าลงกาพระนคร
บุตรพญาพิเภกอสุรี
ข้าว่าบิตุเรศบรรลีย์
สงสัยใคร่แจ้งกิจจา
ก็กลัวกระปรีพล
ฟังดูให้รู้ว่าร้ายดี
เป็นความสัจจาซึ่งว่าขาน
ขอท่านผู้ปรีชาไว

ฯ 10 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
ได้ฟังค่านางอสุรา

องค์พระนารายณ์ทรงศร
คอยฟังภูธรบัญชา ฯ

พระตรีภพลโลกนาถา
ได้นางยักษ์มาก็ดีใจ
กระที่บบาทสนั่นหวั่นไหว
บังอาจทำได้ถึงเพียงนี้
สั่งพญาสุครีพกระปี่ศรี
เขียนตีชักถามเนื้อความมัน
กับองค์อนุชาจรัสสรค์
มายังสุวรรณพลับพลา ฯ

ลูกพระอาทิตย์ฤทธิกล้า
ถึงหน้าพลับพลาธุลี
พร้อมหมู่ทวยหาญกระปี่ศรี
เหตุใดมิ่งนี้บังอาจใจ
เชื้อชาตินามกรเป็นไฉน
ความคิดของใครใช้มา
มเหสีพระนารายณ์นาถา
ด้วยกลมารยาสาทุก
อิจังไรทรลักษณ์ไม่หันธ
หาไม่ชีวันจะวายปราณ ฯ

เบญกายผู้ยอดสงสาร
ให้การว่าตัวของข้านี้
นามกรเบญกายยักษ์
ชนนี้ขึ้นชื่อตรีชาดา
ด้วยภัยพระนารายณ์นาถา
ครั้งจะมาโดยเพศอสุรี
จึ่งแปลงตนเป็นพระมเหสี
แล้วตัวข้านี้จะกลับไป
จะให้การมุส้านั้นหาไม่
จงได้มีจิตเมตตา ฯ

ลูกพระอาทิตย์ฤทธิกล้า
ว่าเป็นธิดาสหายรัก

พาซื้อมิได้ซักถาม
ด้วยพญาพิภกขุนยักษ์
จึงให้วานรเสมียน
เสร็จแล้วก็รับจรี

ฯ 6 คำ ฯ

๑ จึงน้อมเศียรเกล้าบังคมทูล
ข้าบาทซักถามนางมาร
ว่าเปนหลานท้าวทศพัทธ์
ชื่อเบญกายอสุรา
แจ้งว่าบิดานั้นตาย
จึงแปลงเปนอัครราชบังอร
แล้วจะกลับคืนข้ามไป
มิได้เปนเสี้ยนไฟรี

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ฟังคำให้การอสุรา
ดูดูลูกพระอาทิตย์
ซึ่งว่าไม่มีใครใช้มัน
จึงไม่ซักไซ้แต่ถาม
หรือลูกสหายร่วมใจ

ฯ 6 คำ ฯ เจรจา

๑ บัดนั้น
ฟังราชบรรหารพระจักรี
ได้ความอัปยศอดสู
ทั้งกลัวอาญาพระทรงธรรม์

ฯ 4 คำ ฯ เสมอ

๑ จึงสั่งราชมัลตัวนาย
ผูกเท้าผูกเอวตรึงตรา

ฯ 2 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
อุตนางเบญกายใจฉกรรจ์
แล้วจึงบีบมือบีบขมับ
ล้วนฝีมือหนักเข้ามาตี

ฯ 4 คำ ฯ เจรจา

๑ บัดนั้น
จึงซักว่าเหวอี่จ้งไร

ข้อความให้แจ้งประจักษ์
ทศพัทธ์ขับจากธานี
เขียนคำให้การยักษ์
มาที่พลับพลาอลงการ ฯ

นเรนทร์สุรจักรพรตมหาศาล
ให้การเปนเรื่องแต่เดิมมา
ลูกรักพิภกยักษ์
นางตรีชาดาเปนมารดร
ด้วยอาญาพระนารายณ์ทรงศร
มาฟังข่าวบิดว่าร้ายดี
ยังพิชยลงกาบุรีศรี
ต่อได้รู้ลิบทา ฯ

พระจักรแก้วสุริยวงศ์นาคา
โกรธาตั้งไฟบรรลัยกัลป์
เหตุใดมีมิดโมหันต์
คำนั้นเห็นจริงหรือว่าไร
เอาความข้อนี้ให้ได้
จึงแก้ไขเลือกกว่าเอาแต่ดี ฯ

น้องพญาพาลีเรื่องศรี
ดั่งหนึ่งตรีเพชรมาฟาดฟัน
แก่มุโยธาพลชั้น
ถวายบังคมคลแล้วออกมา ฯ

ให้เอาเบญกายยักษ์
ลงอาญาถามความมัน ฯ

วานรเพชรฆาตตัวขยัน
ปีกหลักผูกพันเข้าทันที
เขียนขับขุนนางยักษ์
สามทีให้หยุดถามไป ฯ

สุครีพเสนาผู้ใหญ่
ไยจึงมสาให้การ

ถึงจะมาฟังกิจปิตุเรศ
เหมือนพระมเหสีวายปราณ
ข้อซึ่งไม่มีผู้ใดใช้
ซึกพลางพลางสั่งวานร

ฯ 6 คำ ฯ เจริญ

๑ เมื่อนั้น
ความเจ็บเป็นพันพันทวี
เมตตาข้าเถิดนะวานร
ด้วยเจ้าลงกากรุงไกร
เหมือนองค์สีดานงลักษณ์
หวังจะตัดศึกด้วยปรีชา
ครั้นว่าจะขัดก็ไม่ได้
โทษาข้าถึงสิ้นชีวี

ฯ 8 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
ซึกใช้ไล่เลียงนางมาร
เห็นจริงแล้วสั่งวานร
ก็เข้าไปเฝ้าพระจักรี

ฯ 4 คำ ฯ เสมอ

๑ ครั้นถึงน้อมเศียรกราบลง
เสร็จสิ้นตามคำอสุรา

ฯ 2 คำ ฯ เจริญ

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังลูกพระทinker
เห็นจริงว่าทศกัณฐ์ใช้
อันซึ่งอเบญกายมาร
ฝ่ายพญาพิเภกอสุรา
จงปรึกษาโทษอู่กาฬี

ฯ 6 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
กัมเกล้ารับสั่งภูวนาย
แต่ความโกรธความแค้นเหลือแค้น
จึงทูลสนองพระบัญชา
แต่ซึ่งตัวมันอุปาย
ทำตายมาลงพระจักรี

เหตุใดทำสิ้นสังขาร
ให้ผ่านฟ้าโศกาอาวรณ์
ยังไม่เห็นจริงของมึงก่อน
ให้ผลัดกรกันเข้ามาตี ฯ

นางเบญกายยักษ์
อสุราร้องอึงคะนึงไป
งดก่อนจะบอกจริงให้
ตรัสใช้ให้แปลงกายา
ลงพระหริรักษ์นาถา
มิให้ถึงลงกาธานี
ด้วยกลัวภัยพญายักษ์
ทั้งนี้สุดแต่จะโปรดปราน ฯ

สุครีพผู้ปรีชาหาญ
จนสิ้นการกัษการาคี
ให้แก่กรแก้ภัยยักษ์
ยังที่สุวรรณพลับพลา ฯ

ทูลพระภูษพงศ์นาถา
แล้วคอยบัญชาพระภูธร ฯ

พระนารายณ์สุริย์วงศ์ทรงศร
วานรทูลคำให้การ
ภูวนายจึงมีบรรหาร
สาธณทำได้ถึงเพียงนี้
ก็เปนบิดาของยักษ์
จะถึงที่สถานประการใด ฯ

พิเภกผู้มีอัชฌาสัย
อาลัยถึงราชธิดา
ให้แน่อนอกตันใจึกษา
ถึงเปนบุตรข้าอสุรี
แปลงกายเป็นพระมเหสี
โทษนี้ถึงสิ้นชีวิตร

ขอให้ตัดเศียรเสียประจาน
อันหมู่พาลาปจามิตร

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังพิเภกอรุณ
เห็นเป็นสังขธรรมสุจริต
จึงมีพระราชาที่
ทำทุจริตทรลักษณ์
จะฆ่าเสียก็ไม่ต้องการ
แล้วจึงตรัสสั่งลูกพระพาย
ไปส่งให้พันโยธา

ฯ 8 คำ ฯ เสร็จ

๑ บัดนั้น
รับสั่งพระตรีภูวนาย

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ ครั้นถึงจึงกล่าววาจา
บัดนี้สมเด็จพระสังกร
บัญชาใช้ไปส่งเจ้า
ว่าพลางอุ้มนางอสุรี

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

๑ เลื่อนลอยมาในอัมพร
ครั้นข้ามถึงแดนลงกา

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ จึงกล่าวมธุรสวาที
พี่ปรารมภ์ถึงเจ้าเยวมาลย์
คิดคิดจะทูลขอโทษ
สิ้นความวิตกที่กร้อน
อันความชื่นชมโสมนัส
บุญพี่กับเจ้าเคยเป็นมิตร
เราสองควรเคียงเรียงพักตร์
เป็นคู่สู่สมภิรมยา

ฯ 8 คำ ฯ

ร่าย
๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังวาจาพานร
ค้อนให้แล้วตอบพจมาน
นี้หากไม่สิ้นชีवालย์

จึงควรกับการที่มันผิด
ทุกทิศจะเกรงพระเดชฯ

พระจักรรัตน์แก้วนาถา
ปรึกษาให้ล้างชีวี
ทรงฤทธิ์เมตตายักษ์
อันอโเบญกายสาธารณ์
โทษหนักถึงสิ้นสังขาร
เรายกให้ท่านผู้บิดา
จงพาเบญกายยักษา
ถึงแดนลงกากรุงไกร ฯ

คำแหงหนุมานทหารใหญ่
บังคมไหว้แล้วรับบทจร ฯ

ดูลาเบญกายดวงสมร
ภูธรไม่ล้างชีวี
ให้พ้นเหล่าโยธากระบี่ศรี
เหาะขึ้นยังที่เมฆา ฯ

อาวรณ์ด้วยความเสนาหา
ก็ลงมายังพื้นสุธาธาร ฯ

มารศรีผู้ยอดสงสาร
จะวายปราณด้วยภัยพระสังกร
พอพระองค์ตรัสโปรดประทานก่อน
ให้มาส่งบังอรก็สมคิด
ดังได้สมบัติดุสิต
พระทรงฤทธิ์จำเพาะใช้มา
ร่วมรักในรสเสนหา
ไปกว่าชีวาจะจากจร ฯ

นางเบญกายดวงสมร
บังอรคิดเขินสะเทินใจ
มาเจรจาเกี่ยวพานก็เปนได้
จึงใส่ไคล้แต่งว่าพาที

ไฉ่ว่าข้านี้ใจเบา
อย่าพักเลี่ยมเล่นเช่นนี้

ไอ้โลม

ฯ 6 คำ ฯ

๑ ดวงเอยดวงสมร
แสนรักพี่รักอรไท
ความจริงไม่ล่อลวงเจ้า
อันแสนสมบัติในลงกา
เราสองก็จะครองกันเป็นสุข
ว่าพลางคว่ำไช้ไปในที่

ร่าย

๑ เมื่อนั้น

ปัดกรค้อนคมนัยนา
เหตุว่าเป็นหญิงมาผู้เดียว
น้อยจิตเพียงชีวิตจะบรรลือ

ฯ 6 คำ ฯ

โลม

๑ น้องเอยน้องรัก

ผลึกพี่เสียไยนางเทวี
ว่าพลางอิงแอบแนบชิด
ประคองต้องดวงปทุมมาลย์
ภุมเรศร่อนลงประจจะเกล้า
เซยซาบเกสรโกมล

ฯ 4 คำ ฯ

ข้า

๑ เมื่อนั้น

ได้สู่สมร่วมรสฤดี
มีความชื่นชมโสมนัส
ความรักเพียงสิ้นชีวา
แสนสนิทยุติสมัยไหลหลง
ลืมกลัวท้าวยี่สิบกร

ฯ 6 คำ ฯ กล่อม

๑ เมื่อนั้น

สังวาสเบญกายยอสุรี
โลมลูบจูบปรางพลางเซยพักตร์
พี่มิไคร่จากองค์นางคราญ
จำเอนจะลาไปก่อน
เชิญเจ้าเยาวยอศตศรี

ฯ 6 คำ ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

จะไม่รู้ทันเท่ากระบี่ศรี
ถึงเปนสตรีก็เข้าใจ ฯ

เจ้างามอนผู้ยอดพิสมัย
ว่าไฉฉะนี้ก็ลยา
ยุพเยาว์แน่นน้อยเสนาหา
จะได้แก่บิดาของเทวี
แสนสนุกภิรมย์เกษมศรี
ขุนกระบี่หยอกเย้าก็ลยา ฯ

นวลนางเบญกายเสนาหา
อนิจจาข่มเหงไม่เกรงใจ
ทางเปลี่ยนไม่ว่าอะไรได้
ว่าพลางผลึกไฉไม่ไยดี ฯ

เยาวลักษณ์ผู้มิ่งมารศรี
ปราณีบ้างเถิดนะนางคราญ
จุมพิตด้วยความเกษมศานต์
หอมหวานกลิ่นรสสาวคนธ์
เร้าร้องก้องในโพยมहन
ผนสวรรณครันครันธาตรี ฯ

นวลนางเบญกายโฉมศรี
กับขุนกระบี่ผู้ศักดิ์ดา
ประติพัทธ์พูนเพิ่มเสนาหา
ก็ลยาไม่ห่างวานร
จยงด้วยทหารพระทรงศร
บังอรเกษมเปรมปรีดี ฯ

หนุมานผู้ชาญชัยศรี
ยินดีตั้งได้วิมาน
น้องรักผู้ยอดสงสาร
หากว่าการศึกล้นนั้นยังมี
ดวงสมรอย่าน้อยใจพี่
คืนเข้าบุรีลงกา ฯ

๑ เมื่อนั้น
 ฟังวาญบุตรผู้ศักดา
 ชลนัยน์คลอคลองนองเนตร
 อนิจจาควรหรือไม่อาลัย
 เสียแรงเกิดมาเปนสตรี
 เสียรู้เพราะหลงด้วยลมพาน
 ทั้งนี้ก็เพราะเบาจิต
 กรรมแล้วจะใช้กรรมไป

๑ 8 คำ ๑ โอด

๑ เมื่อนั้น
 เห็นนางเบญกายอสุรี
 จิ่งโอบอุ้มนางขึ้นใส่ตัก
 เจ้าอย่าไศกาจาบัลย์
 แม้รู้ว่าเสร็จศึกสงครามยักษ์
 อุตส่าห์สงวนองค์ไว้

๑ 6 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
 ได้ฟังวาจาหนุมาน
 ลดลงจากตักวานร
 นื่องขอฝากองค์พระบิดา
 สั่งพลางสะท้อนถอนใจ
 น้อมเศียรบนนิ้วอัญชูลี

๑ 6 คำ ๑ เพลง

นวลนางเบญกายเสน่หา
 กัลยาพางเพียงจะขาดใจ
 น้อมเกศกราบลงแล้วร้องไห้
 จะทิ้งไว้ให้ได้อัประมาณ
 เสียทีเสียตัวด้วยลมหวาน
 เสียกลปานเสียชีวลัย
 ผิดเองจะโทษผู้ใดได้
 ว่าพลางอรไทก็ไศกี ๑

วาญบุตรผู้ชาญชัยศรี
 เทวีครวญคร่ำรำพัน
 จุมพิตพิศพัทธ์แล้วรับขวัญ
 กันแสงละห้อยน้อยใจ
 จะได้เรียงเคียงพัทธ์พิสมัย
 อย่าให้มลทินแผ้วพาน ๑

เบญกายผู้ยอดสงสาร
 นงคราญค่อยคลายไศกา
 วิงวอนพิไรว่า
 จงเห็นแก่ข้าผู้ภักดี
 มิใคร่จะจากกระบี่ศรี
 เทวีกีรับเข้าลงกา ๑

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก)

(สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ม.ป.ป., ออนไลน์)

3.3.2 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงขึ้นครองราชย์ ทรงสนพระทัยใน
 ด้านวรรณกรรมเป็นอย่างยิ่ง จนถือได้ว่าเป็นยุคทองของวรรณคดีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สำหรับบท
 ละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ทรงนำบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า
 จุฬาโลกมาแก้ไขบางบทบางตอนเพื่อให้มีความเหมาะสมกับการแสดงมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงเนื้อหาไว้
 เช่นเดิม ดังบทพระราชนิพนธ์ต่อไปนี้

๑ เมื่อนั้น
 ประจักษ์แจ้งพระไทยว่าไพร่

องค์ท้าวทศภักตร์ยักษ์
 จะข้ามมาราวีถึงเวียงไชย

ยี่งร้อนรำคาญจิตระคิดวิตก
จึงเสด็จลีลาคลาไคล

ข้า ๑ 4 คำ ๑ เสมอ

๑ เอนองค์ลงเหนือบรรจฐรณ์
ทุกซัร้อนถอนฤไทยไปมา
ครั้งนี้ที่ศึกเห็นใหญ่หลวง
เหตุด้วยสืตายุพาภักตร์
จำจะคิดถายเทด้วยเล่ห์กล
ให้ข้าศึกเลิกทัพกลับไป

๑ 6 คำ ๑

ร่าย ๑ ดำริห์ตรีไตรเห็นได้การ
จึงดำรัสตรัสสั่งเจ้าขรวันาย

๑ 2 คำ ๑

๑ บัดนั้น
รับสั่งเจ้าลงกาธานี

๑ 2 คำ ๑ ชุบ

๑ ครั้งถึงห้องแก้วแพรวพราย
บัดนี้ทรงฤทธิ์พิศุลา

๑ 2 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
คิดประหลาดหวาดหวั่นพรันใจ
ด้วยตกอยู่กลางระหว่างโทษ
แล้วแขงขึ้นฝืนจิตรโถมตรู

๑ 4 คำ ๑ เพลงซ้ำ

๑ ครั้นถึงปราสาทไชยไพชนนต์
คอยฟังท่วงทีกิริยา

๑ 2 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น
ทอดพระเนตรเห็นนัดดาयाใจ
อนิจาสงสารหลานรัก
เป็นเคราะห์กรรมจำให้ลู่ใจเบา
เดี๋ยวนี้ค่อยเคลื่อนคลายหายโกรธ
ครั้นจะรับกลับคืนมาเวียงไชย
จึงให้ไปหาเจ้าขึ้นมา
ทำตายล่อยไปในวารี
แม้พระรามลงสรงคงคา

ให้คับอกไม่ออกปากได้
เข้าในแท่นที่ศรีไสยา

ยอกรกายภักตร์ยักษา
ตริกตราถึงสงครามรามลักษณ์
จะลุล่วงลงกาอาณาจักร
จึงเกิดการหาญหักชิงไชย
ตัดรอนผ่อนปรนแก้ไข
จึงจะไม่เหนื่อยยากลำบากกาย

พระยามารขึ้นชมสมหมาย
ให้หานางเบญกายมาบัดนี้

ท้าวนางประนตบทศรี
ถวายอัญชลีแล้วรับมา

จึงทูลนางเบญกายยักษา
ให้หาโฉมยงจงขึ้นไป

เบญกายฟังแจ้งแกล้งไข
จะร้ายด้อย่างไรก็ไม่รู้
ท่านกริ้วโกรธบิดาหนักหนาอยู่
ขึ้นไปสู่ที่เฝ้าเจ้าลงกา

นฤมลบังคมก้มหน้า
จะบัญชาว่าขานประการใด

ทศภักตร์พงษ์พรหมเป็นใหญ่
จึงปราโสโฉมยงนงเยาว์
ดูผิวภักตร์ผิตรูปชูบเศร้า
ขับบิดาเจ้าไปจากไกล
จะถือโทษโทษานันหาไม่
ก็คิดอดสูใจแก่ไพร่
จะให้แปลงเป็นสืตามารศรี
อยู่ที่ฉนวนท่าพลับพลาไชย
จะคิดว่าเมียรักตักไชย

เห็นจะล่าเลิกทัพกลับไป
อันอุบายครั้งนี้เห็นดีนัก
เหมือนไวยศทดแทนคุณบิดา

ฯ 12 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
จึงทูลทศรฐ์ไปทันที
อันแยบยนต์กลศึกทุกกลับ
ตัวเป็นผู้หญิงจะวิ่งไป
ถ้าลักษณรามรู้ระแบบแยบคาย
แต่สุกระสารเสนาที่กล้าดี
จะซ้ำใช้ให้ซ้ำไปอีกเล่า
ไหนเลยจะรอดตายวายชีวา

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
จึงแกล้งกล่าวมารยาพาที
สุกระสารวานนี้ไปปลอมทัพ
ครั้งนั้นดดาอาสาไป
อย่าได้คิดบิดพลิ้วเกียจคร้าน
เหมือนตัดศึกสิ้นณรงคย์ยุทธ

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
จะขัดขึ้นขอตัวก็กลัวไภย
แต่จะจำแลงแปลงอินทรี
ด้วยองค์ภักดีสัตตา

ฯ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
แม่นเสร็จศึกสมหวังตั้งใจ
ว่าพลางทางส่งเจ้าแก้ว
ให้เร่งรัดจัดวอขอฟ้า

ฯ 4 คำ ฯ เสร็จ

๑ บัดนั้น
ออกมาที่ประตูวังสั่งงาน

ฯ 2 คำ ฯ ชูบ เสร็จ

๑ เมื่อนั้น
นับนิ้วประนมบังคมลา

ลุงจะได้รับพ่อเจ้าคีนมา
หลานรักจงรับอาสา
ให้กลับคืนลงกาธานี

เบญกายประนตบทศรี
ซึ่งปัญชามานี้เป็นจวนใจ
ข้าจะรับอาสานั้นไม่ได้
ถึงกองทัพพลลาไชยไพร
เครื่องจะอายุชยาบาทบทศรี
ยังต้องตื่นบรื้อยปล่อยมา
คงเขาจะห้าพันพันฆ่า
ทรงฤทธิ์บิดาจงปราณี

ท้าวราพนาสุรยักษิ
ข้อนี้ลุงเห็นไม่เป็นไร
พิเภกบอกดอจจึงจับตัวได้
เห็นพ่อเจ้าเขาจะไม่บอกมนุษย์
ราชการครั้งนี้เป็นที่สุด
ให้มนุษย์เลิกทัพกลับไป

เบญกายกัลยาอัชฌาไศรย
จำใจคำนับรับบัญชา
ข้านี้ภักพะวังกังขา
ไม่เห็นว่ารูปร่างเป็นอย่างไร

ทศเศียรโสมนัสตรัสปราไส
จะแบ่งสมบัติให้แก่ดดา
จงไปบอกหุ้มแพรที่ข้างนำ
นัตดาจะไปอุทธาน

เจ้าแก้วคำนับรับบรรหาร
เตรียมการพร้อมกันดังบัญชา

นางเบญกายยักขา
ออกมาจากที่มณเฑียรทอง

จึงขึ้นทรงวอสุวรรณพรรณราย
โขนจำเฝ้าแก้แซ่ซ้อง

ฯ 4 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงสวนศรีที่หยุดยั้ง
บังคมก้มกราบกับบาทา

ฯ 2 คำ ฯ โอด

๑ เมื่อนั้น
พลอบถามลูกน้อยกลอยใจ

ฯ 2 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
แถลงเล่าเหตุผลชนนี้
จะให้ลูกนฤมิตรเหมือนสีดา
จะบิดพลัวหลบลี้มีไป
ถึงลูกจะบรรลोकี่ไม่ว่า
จึงมาเฝ้านางสีดาวิลาวรรณ

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังดังชีวิตระวางวาย
อันองค์สมเด็จพระราเมศ
พ่อเจ้าก็ได้ไปสำนักนี้
ฉวยกระไรไม่พ้นโทษทัณฑ์
ยากเย็นเป็นมริที่พุดจา

ฯ 6 คำ ฯ โอด

๑ เมื่อนั้น
นบนี้วิทูรสนองชนนี้
สารพัดขัดข้องทั้งสองข้าง
ว่าพลางทางถวายบังคมลา

ฯ 4 คำ ฯ ทวย

๑ ครั้นถึงจึงประณตบทบงสุ์
สร้างตำมรยาไม่พาที

ฯ 2 คำ ฯ โอด

๑ เมื่อนั้น
ข้าเลื่องเห็นเบญกายมาร่ำไร
จึงเอื้อนโอษฐ์ตำรัสตรัสถาม
มาครวญคร่ำกำสรดโศกา

ฯ 4 คำ ฯ

วิสูตรสายม่านมิดปิดป้อง
ออกมาจากห้องฉนวนในโคลคลา

จึงไปยังชนนีเสนาหา
พุ่มพ่ายชลนาโศกาไลาย

ตรีชดาหลากจิตระคิดสงไสย
ทุกข์ร้อนสิ่งไรจึงไต่ก็

นวลนางเบญกายโฉมศรี
ตามที่บิดลาบัญชาใช้
ไปลงพระรามาวัดักไชย
เกรงจะให้ลงอาญาฆ่าฟัน
กลัวจะพามารดาอาสัญ
จำสำคัญไปจำแลงแปลงกาย

ตรีชดาหวาดหวั่นขวัญหาย
จึงว่ากับเบญกายลูกรัก
ทรงเดชเรื่องฤทธิ์สิทธิศักดิ์
เป็นที่พึงพักของบิดา
จะพากันสิ้นชีวิตสังขาร
ก็ลยาร่ำพลางทางไต่ก็

เบญกายตรีตรองหมองศรี
ทั้งนี้ก็ตามแต่เวร
ไปสู่ตายวายวาทอาชังน่า
ไปเฝ้านางสีดานารี

เข้าไปเฝ้าองค์นางโฉมศรี
อสุรีกัมหน้าโศกาไลาย

องค์ภักดีศรีใส
นางมิได้รู้จักภักตรา
ถ้อยความเป็นไฉนเจ้าไม่ว่า
เป็นน่าฉงนสนเท่หใจ

๑ เมื่อนั้น ได้ฟังบังคมอรไทย ตัวข้าชื่อว่าเบญกาย เปนบุตรีพิเภกพระยายักษ์ อันนางตรีชดานารี ทูลพลางทางขม้ายชายตา	เบญกายนารีสรีไส แล้วกราบทูลไปด้วยใจรักดี มาถวายตัวไว้ให้รู้จัก ที่ไปอยู่ด้วยพระลักษณ์พระราม นั้นเปนชนนีของข้า ดुरुปร่างนางสีดานารี
๑ 6 คำ ๑ เจรจา	
๑ ครั้นจำสำคัญได้มั่นคง ออกจากสวนขวัญทันที	จึงลาองค์อัครเศโณมศรี ทรงวอจรถีเข้าลงกา
๑ 2 คำ ๑ เชิด	
๑ ครั้นถึงจึงประทับดับปล้น จึงจำแลงแปลงกายกายา	ลงจากวอสุวรรณเลขา เหมือนรูปทรงองค์สีดาบังอร
๑ 2 คำ ๑ ตระ	
๑ โณมงามทราวมไยวิไลลักษณ์ แล้วย่างเยื้องยุรยาตรนาคร	ไม่เพี้ยนภักควดีศรีสมร ขึ้นเฝ้าเจ้านครลงกา
๑ 2 คำ ๑ ฉุยฉาย	
๑ เมื่อนั้น แลเห็นเบญกายจำแลงมา แย้มยิ้มพยักหน้าว่าพระหัตถ์ เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรถี	องค์ท้าวทศภักตร์รักษา สำคัญคิดว่าสีดานารี พลางด่ารัสตริสเชิณนางโณมศรี อสุรีรับมารับดับไว
๑ 4 คำ ๑ เพลง	
๑ เข้าชิดพิศดูไม่วางตา ยิ่งแสนพิศวาดจะขาดใจ	น้อยถงามหนักหนาน่ารักใคร่ จึงปราไสทอดสนิทิตพัน
๑ 2 คำ ๑	
๑ ยอดเอยยอดมิ่ง หวังสวามีมาดหมายไม่วายวัน พี่ผูกใจจึ่งไปตลจิตเจ้า ขอเชิญดวงดอกฟ้าสุมาลี เจ้าจงดูปราสาทราชฐาน คลังเงินคลังทองสิบสองพระคลัง ขอเชิญโณมเฉลาเป็นเจ้าของ จงผินผ่นภักตรามาข้างนี้ ควรฤท่าสเทินเมินเฉย มาหยุดอยู่นี้ไยจงโคลคลา	เปนความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ จะรับขวัญไฉนนามาธานี ให้โณมนางนงเยาว์มาถึงนี้ อยู่เป็นศรีนัครเศนิเวศน์วัง ทั้งตึกกว้านมากมายหลายหลัง ทรัพย์สินมั่งคั่งเรามั่งมี ครอบครองสารพัดสมบัติพี่ พูดจาพาทีกับพี่ยา ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา ไปนั่งแท่นแวนฟ้าเถิดเทวี
๑ 10 คำ ๑	

๑ เมื่อนั้น
ทูลสนองบัญชาว่าข้านี้
ยังขึ้นลดเลี้ยวเกี่ยวพาน
ดูเอาเถิดทรงฤทธิ์พิตุลา

โอ้โลม

ฯ 4 คำ ฯ

๑ โฉมเอยโฉมเฉลา
เจ้าอายเหนียมเรียมไยณเทวี
หวังจะเสกสาวสวรรค์ขวัญเนตร
ครองสมบัติพิศฐานทั้งลงกา
อันพระรามฤๅชีสามีน้อง
พี่จะยกไปสังหารราญรอน
ว่าพลางทางขยับจับต้อง
ฉวยชายสไบทรงนางเยาว์

ร้าย

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
อภัยศอดสูหม่นนางใน

ฯ 2 คำ ฯ ตระ เจริญ

๑ เมื่อนั้น
จึงเมินภักตร์ตรัสว่าตาลงลาย
ผิดจริงเจียวนิตดาเจ้าน่าโกรธ
ตรัสพลางทางดูหมิ่นก้านัล
สู้แข่งขืนยืนก่อเพื่อตรัส
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ออกจากปราสาทรัตนัชชาลัย

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงเหมตรินบรรพต
หยุดยืนอยู่ยั้งฝิ่งคงคา

ฯ 2 คำ ฯ ตระ

๑ เหมือนรูปทรงองค์สีดาวิลาวรรณ
ทำตายลอยมาในวารี

ฯ 2 คำ ฯ โส้

ข้า
๑ เมื่อนั้น
บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา
เสนาะเสียงสำเนียงนกการเวก

นวลนางเบญกายโฉมศรี
มิใช่แก้วดีสีดา
วิบากกรรมรำคาญหนักหนา
อะไรมาหลงไหลได้เช่นนี้

ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
เสียแรงพี่จงรักไปลักมา
เปนเอกองค์อัครเศสนหา
พี่มิให้แก้วตาอนาทร
ไม่ควรครองคู่เคียงเรียงหมอน
ให้ม้วยมรณสิ้นสิ้นศัตรูเรา
เลียมลองเกล้าโฉมโฉมเฉลา
นิจาเจ้าอย่าสลดตัดเยื่อใย

เบญกายกัลยาอัชฌาไศรย
ก็ร้ายเวทกลายไปเป็นเบญกาย

ทศกรรฐ์ครั้นเห็นก็ใจหาย
ให้กลับคล้ายเคลิ้มจิตระคิดพัน
อย่าถือโทษลงเลยณหลานขวัญ
เห็นสรวลสันต์ก็สเห็นเขินอาย
แม่นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เร่งผันผายรีบไปให้ทันการ

เบญกายรับราชบรรหาร
เหาะข้ามชลธารผ่านมา

เลื่อนลดลงจากเวหา
กัลยาจำแลงแปลงอินทรี

ผิวพรรณนวลทองผ่องศรี
จนใกล้ที่พระรามสงครคงคา

พระตรีภพลบลอกนาถา
พอเวลาล่วงสามยามปลาย
ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย

ไก่อันแจ้วเจื้อยเฉื่อยช่าย
เผยพระเกลสเกลดูดาวเดือน
แสงทองส่องฟ้านภาโลย

๖ คำ ฯ

ร่าย
๑ จึ่งดำรัสตรัสชวนอนุชา
พร้อมพวกกระบี่นั้น

๒ คำ ฯ เพลงช้า

๑ ครั้นถึงจึ่งเห็นรูปจำแลง
ตกพระไทยไม่เปนสมประดี
แล้วเรียกพระอนุชามาเพ่งพิศ
สองกระษัตริย์สลดระทดใจ

๔ คำ ฯ โอด

โอ้
๑ โอ้อนิจาสีดาเอ๋ย
เสียแรงพิพยายามตามมา
หมายจะฆ่าโคตรวงศ์พงษย์ยักษ์
ยังมีทันทำการราญรอน
เจ้าพี่เอ๋ยอุส่าห์พาชากศพ
พี่ตกยากจากเมืองมาอยู่ไพร
ถ้าแม่นอยู่บุรีราชฐาน
ชักศพเจ้าเข้าสู่พระเมรุทอง
นี้อยู่ป่าสารพัดจะขัดสน
เห็นแต่โขดเขาเขินเนินอรัญ
พฤษษาสูงยุงยางกลางดง
จักรจันไรในหิมวา
เสียงคลื่นครื้นครั่นสนั่นก้อง
ร่ำพลางทางทรงโคก

๑๔ คำ ฯ โอด

ร่าย
๑ แล้วคิดครั้งลูกพระพายถวายแหวน
จึ่งบัญชาว่าเหวยหนุมาน
บัดนี้เจ้าลงกาที่ข่านาง
อันค้ำมั่นสัญญาของวานร

๔ คำ ฯ

๑ บัดนั้น
พินิจพลางทางทูลสนองไป
แม่นนางม้วยด้วยอาญาฆ่าตี
อันรูปนี้ตรัยจะแปลงมา

๔ คำ ฯ

มยุเรศร้องร่ายบนปลายไม้
เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล
จวนจะใกล้ไซส์รีวีวรรณ

ลงจากพลับพลาผายผัน
จรจรัลมายังฝั่งนที

ที่กลายเกล้งเปนสิดามารศรี
เข้าอุ้มองค์เทวีใส่ตักไว้
จะเพี้ยนผิดสิดาก็หาไม่
ต่างครวญคร่ำรำไรโศกา

โฉนเลยมาม้วยสังขาร
จนถึงฝั่งมหาสาคร
เพราะความรักความเสียดายสายสมร
มาม้วยมรณมรณาน่าอาลัย
มาให้พบผัวรักเมื่อตักไชย
จะได้โกษฐที่ไหนมาใส่น้อง
จะทำการให้พิภกกี้ก้อง
มีงานการฉลองให้หลายวัน
เมื่อยามจนเจ้ามาอาสัญ
ต่างสุพรรณเมรุรัตนรจนา
ต่างฉัตรธงเรียงรายซ้ายขวา
จะต่างสังข์เสภาดนตรี
จะต่างฆ้องกลองประโคมนางโหมศรี
ดังชีวีพระนารายณ์จะวายปราณ

ไปทำแคนทศภักตร์หักหาญ
ตัวไปผลาญลูกเขาเผานคร
เหมือนอย่างเราว่ามาแต่ก่อน
ให้ทำโทษโรธกรประการใด

วายุบุตรอกสน์ห้วนไหว
ข้าสงไสยเปนพันคนนา
ก็จะมีบาดแผลแค้นหนักหนา
มีโขงคส์ดานารี

๑ เมื่อนั้น
ยิ่งกริ้วโกรธโกรธาพาที
เมื่อเมียรู้จักตระหนกแน่
ซึ่งมิใช่โฉมฉายวายปราณ

ฯ 4 คำ ฯ เจริจา

๑ บัดนั้น
ข้าเห็นวาลงการกรุงไกร
น้ำลงถ้ายเดียวเชียวคว้าง
ขอพระองค์จงได้เมตตา
เอาทราศพขึ้นใส่ไฟเผา
แม่นไพรนี้มิตรเหมือนโฉมตรู
ถ้ามันคงองค์พระมเหสี
ขอพระองค์ลงราชอาชญา

ฯ 8 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ฟังคำแหงหมุ่หมานชาญฉกรรจ์
จึงตรัสว่าถ้าท่านยังแคลงความ
ว่าพลางทางสั่งเสนาใน

ฯ 4 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
ออกมาร้องเรียกบ่าวเหล่ากระบี่
ฯ 2 คำ ฯ เจริจา

๑ ครั้นผูกทำสำเร็จเชิงตะกอง
จงยกทราศพนางขึ้นวางไว้
ฯ 2 คำ ฯ ปีกลอง

๑ บัดนั้น
ร้อนแรงด้วยแสงเพลิงนั้น
ฯ 2 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

๑ บัดนั้น
กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี
ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ สกัดกันทันนางกลางโคม
แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา
ฯ 2 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
แลเห็นรูปร่างนางยักษ์

พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์เรื่องศรี
ว่าไยอย่างนี้หมุ่หมาน
ยังเชื่อนแซ่กันหน้าว่าขาน
จงคิดอ่านให้แจ้งที่แคลงใจ

หมุ่หมานชาญฉลาดเฉลียวไซ
อยู่ใต้กองทัพลับพลา
ศพนางฤจะทวนขึ้นมาหา
ตัวข้าจะขอชันสูตรดู
ถ้านางเยาว์ตายจริงจะนั่งอยู่
ก็จะจู่หนีไปมิได้ซ้ำ
เทวีสิ้นชีวังสังขาร
ประหารข้าให้ม้วยไปด้วยกัน

องค์พระหริรักษ์รังสรรค์
เห็นเหมาะสมถูกต้องทำนองใน
จะชันสูตรก็ตามอัชฌาไศรย
ช่วยทำเชิงตะกองไฟขึ้นบัดนี้

สุครีพรับสั่งใส่เกย
ให้โยธีเร่งรัดตัดไม้

เอาฟืนตองกองซ้อนสุมใส่
จุดไฟแล้วล้อมอยู่พร้อมกัน

เบญกายปี่มว่าจะอาสัญ
ก็เหาะตามเกลียวควันทันที

ลูกลมแลเขม้นเห็นยักษ์
ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า

จูโจมจับเปนไม่เช่นฆ่า
จงมาเฝ้าพระหริรักษ์

พระนารายณ์สุริวงษ์ทรงศักดิ์
มิใช่ภักดีสีดำ

พระเคืองขัดตรัสสั่งเสนาใน
คือใครใช้สอยมันมา

ฯ 4 คำ ฯ

๑ บัดนั้น

บังคมลาพานางอสุรี

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ จึ่งสั่งบ่าวเหล่าลิงกรมเมือง

ผูกอัยักษ์นักโทษเข้าทันใด

ฯ 2 คำ ฯ

๑ สุกْرِพคูกคามถามซัก

อันชื่อเสียงสุริวงษ์พงษ์พันธุ์

ทำไมมึงจึ่งแสรังแปลงรูปทรง

มึงตั้งจิตคิดเองฤใครใช้

ฯ 4 คำ ฯ

๑ บัดนั้น

จึ่งให้การอิงแอบเปนแบายคาย

เปนบุตรพิเภกอสุรา

อยู่ยงลงกาธานี

ได้ยินข่าวเล่าว่าบิดาตาย

ครั้นจะเปนยักษ์มาหาบิดร

ข้าจึ่งแสรังแปลงเปนนางโฉมตรู

พอได้ข่าวราวเรื่องร้ายดี

ฯ 8 คำ ฯ เสร็จ

๑ เมื่อนั้น

ซึ่งเองว่ามาเยี่ยมดูบิดา

เหตุใดไม่มาประสาชื่อ

แก้เกี้ยวเปล่าเปล่ากูเข้าใจ

อันเองนี้มีผู้จะใช้สอย

จะทนได้แล้วทนไปจนตาย

ฯ 6 คำ ฯ

๑ บัดนั้น

ยืนเขย่งเอื้องกรายหาวยตะค้า

ฯ 2 คำ ฯ เสร็จ

๑ บัดนั้น

ทั้งถูกตีฝีมือตำรวจถึง

จคงมไปถามซักให้หนักหนา

จึ่งคิดการมารยาอย่างนี้

สุกรีพรับสั่งใส่เกยี่

ออกไปที่หาดทรายชายไพร

ให้เตรียมเครื่องเขียนปักหลักใหญ่

ติดไม้แล้วล้อมอยู่พร้อมกัน

เหวยอัยักษ์อย่าได้เศกสรร

ของตัวนั้นอยู่ตำบลไหนใด

มาลงพระหริวงษ์ให้หลงไหล

ที่จริงใจจงรับอย่าอ้อบាយ

เบญกายอกสันขวัญหาย

ข้าเชื่อว่าเบญกายนารี

แม่ชื่อตรีชดาัยกษี

อุสาห์มาทั้งนี้เพราะทุกขร้อน

ด้วยอาญาพระนารายณ์ทรงศร

ก็กลัวว่าวานรจะฆ่าตี

หวังมิให้ใครรู้ว่าัยกษี

จะกลับไปบุรีลงกา

สุกรีพซ้ำซักัยกษา

แล้วแก้งแปลงกายมาไย

ใครไล่จับขับรื้อฤไฉน

ที่ความในนั้นไม่แจ้งแพร่พราย

แต่เจ็บน้อยจึ่งไม่บอกออกง่ายง่าย

ตำรวจเร่งลงหาวยอย่าไว้ช้า

ราชมันสองนายซ้ายขวา

เขียนห้าที่ถามเอาความจริง

เบญกายเจ็บปวดยวดยิ่ง

จึ่งแจ้งความตามจริงทุกสิ่งไป

ทศกรรฐ์นั้นแกลังให้แปลงกาย
หวังจะให้เลิกทัพกลับไป

ฯ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
เห็นจริงจึ่งทั้งหมดจดหมายมา

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

๑ ก้มเกล้าประณตบทมาลย์
เบญกายแสนกลตนนี้
ทศกรรฐ์นั้นแกลังให้แปลงมา
หวังจะให้พระองค์ทรงธรรม์

ฯ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
นึ่งนิกดาร์หิตรีไตร
อันอ้อสุรีเบญกาย
มันคิดอ่านมารยาอย่างนี้

ฯ 4 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
จึ่งทูลพระหริวงษ์ทรงไชย
เบญกายผิตปลั่งครั้งนี้
ตัดเกษาผ่าทรวงเสียบประจาน

ฯ 4 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
จึ่งว่ากับพิเภกอสุรา
ซึ่งความผิตเบญกายถึงวายปราณ
ให้กลับไปนครธานี
ตรัสพลางทางมีบัญชาการ
จงไปส่งเบญกายกัลยา

ฯ 6 คำ ฯ

๑ บัดนั้น
มาอุ้มนางพลางแผลงฤทธิ์ไกร

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ ครั่งถึงฝั่งพระสมุทก็หยุดยั้ง
แล้วกล่าวเกลี้ยงเกลี้ยงเลี้ยวเลียมลอง

ฯ 2 คำ ฯ

ชาตรี
๑ เจ้าเอยเจ้าพี่
ต่อเห็นหน้าโฉมยงนงลักษณ์

มาลวงองค์พระนารายณ์ให้หลงไหล
มิได้รณรงค์ในลงกา

สุครีพได้ฟังไม่กังขา
เข้าเฝ้าพระจักราฤทธิ

แล้วอ่านคำให้การของยักษ์
เปนบุตรพิเภกกุมภภันท์
เหมือนเทวีสีดาอาสัญ
เลิกพหลพลขันธคืนไป

พระอวตารผ่านภพสบไสย
แล้วถามไถ่พิเภกผู้รักดี
ก็เปนเนื้อเชื้อสายของยักษ์
เห็นจะมีโทษทัณฑ์ฉนั้นใด

พิเภกรับสั่งบังคมไหว้
ตามในกำหนดบทไอยการ
ถึงที่ชิวังสังขาร
หม่อมารจึ่งจะเกรงพระเดชา

พระหริรักษจักรแก้วแววเวหา
ท่านได้มาจงรักภักดี
เรายกโทษโปรดประทานยักษ์
แจ้งคดีกับองค์เจ้าลงกา
สั่งศรีหนุมานหาญกล้า
ให้ถึงแดนลงกากรุงไกร

วายุบุตรรับสั่งบังคมไหว้
เหาะข้ามฟากไปดั่งใจปอง

วางนางลงนั่งสองต่อสอง
ตามทำนองสนทนาประสารัก

แต่แรกเริ่มเดิมที่ไม่รู้จัก
สงสารนักด้วยน้องต้องโทษกร

จะพลขอกก็เห็นยังกรักราด
 แม้นสั่งให้ไปสังหารราญรอน
 พอครั้งนี้มีรับสั่งให้มาส่ง
 จะฝากรักไปกว่าชีวิตราย
 พี่จะถนอมนวลสงวนน้อง
 ไม่ทิ้งขว้างร้างรักแรมไกล

๖ 8 คำ ฯ

ร้าย
 ๑ เมื่อนั้น

พลางตอบวาจาพาที
 ฤๅเห็นว่าไม่ม้วยจะช่วยขอ
 ถึงเป็นคนโทษโหดไร
 ต้องมาผิดพลั้งครั้งนี้
 ยังมีหน้าซ้ำตัวจะซ้ำซ้ำ
 ซึ่งทำนพข้าข้ามมาถึงฝั่ง
 ถึงตลิ่งแล้วจะลาคลาไคล

๖ 8 คำ ฯ

โอ้โลม

๑ สุดเอยสุดสวาดิ
 พี่อุส่าห์มาส่งถึงลงกา
 ควรฤๅถือแต่ว่ารับสั่ง
 นิจาเอยอาภัพกลับไป
 เมื่อสุดแสนเสนาหาไม่ว่าเล่น
 มิใช่จะแก่งแย่งกลเกลียวพาน
 จงผินมาพาทีกับพี่บ้าง
 พलगหยอกยุตุดฉวยชายสไป

๖ 8 คำ ฯ

ร้าย
 ๑ เมื่อนั้น

เฝ้าตเลี้ยวเกลียวพานพูดจา
 กันแต่ฉวยดุดยุดยื้อ
 แม้นจะช่วยปลุกฝังจิริงกาล
 ถ้าเสร็จศึกสงครามก็ตามที่
 บอกจิริงจิริงแล้วเมื่อมีเชื้อใจ

โอ้โลม

๖ 6 คำ ฯ

๑ แสนเอยแสนเฉลียว
 พี่รักเจ้าเท่าเทียมดวงชีวา
 ว่าพलगอิงแอบแนบน้อง
 เมฆตั้งบังแสงอนไทย

ใจจะขาดเพราะเสียดายสายสมร
 จะผันผ่อนขอไว้มิให้ตาย
 สมจำนงในจิตรที่คิดหมาย
 โฉมฉายอย่าสลัดตัดอาไลย
 เปนคู่ครองเชยชิดพิศมัย
 ดวงใจจงเมตตาปราณี

เบญกายขวยเขินเมินหน้าหนี
 มาสงสารปานนี้น่าขอบใจ
 พุดแต่พอให้พะวงหลงไหล
 พอรู้เท่าเข้าใจอย่าเจรจา
 ก็เป็นที่ขายรักถักทรนักรหนา
 จะเอาหน้าไปแฝงไว้แห่งไร
 เพราะบังคับรับสั่งไม่ขัดได้
 ท่านจงไปกองทัพกลับพลา

เฉลียวฉลาดแหลมหลักหนักหนา
 หมายจะฝากเสนหาอาไลย
 จะเห็นดีพี่มั่งก็หาไม่
 เสียน้ำใจจริงเจ้าเยวมาลย์
 หวังจะเป็นคู่รักสมัคสมาน
 เยวมาลย์อย่าแหงนแคลงใจ
 จะหมองหมางมีนตึงไปถึงไหน
 ถูกต้องลองใจกัลยา

เบญกายค้อนพलगทางว่า
 สมเพชเวทน่านำรำคาญ
 กระนั้นฤๅรักทำหักหาญ
 ค่อยค่อยคิดอ่านก็เปนไร
 มิใช่น้องจะหนีไปข้างไหน
 ข้าจะให้คำมั่นสัญญา

ช่างเลี้ยวเลี้ยวลวงพ้องกันต่อหน้า
 จะชักขามีให้เขมนั้นสุดใจ
 เคียงประคองเชยชิดพิศมัย
 ลมประไลยโลกถั่นครั่นครั่น

ฝนฝอยพรอยพรำซ้ำสาด
ชลาล้นท้นท่วมฟ้างพื้น

๑ ๖ คำ ๑ โลม

ซ้ำ

๑ เมื่อนั้น

แสนสนิทพิศวาสเปรมปรีดิ์
หัวเห่เริ่มแรกแปลกปลื้มจิต
เสนาหาปลดปลงจงใจ
นางชบัทกับตักแล้ววอนว่า
ที่ถ้อยคำกำเินไม่ควรการ
แม่นนานไปสำเร็จเสร็จราวี
ขอฝากแต่พิเภกผู้บิดา

๑ 8 คำ ๑

ร้าย

๑ เมื่อนั้น

อย่านึกแหยงแคลงคำพาที่
แต่จะจำพลัดพรากจากกันก่อน
แม่นว่าว้างฉรงคล้งวันใด
อันพิเภกโหราพระยามาร
เชิญนางโฉมยงนงเยาว์

๑ 6 คำ ๑

๑ เมื่อนั้น

นบนิ้วค้ำบับรวาจา
ลาแล้วลาเล่าเศร้าเสียใจ
นางแขงขึ้นฝืนใจจรรลี

๑ 4 คำ ๑ เชิด

เย็นทูกรุกขชาติชุ่มชื่น
สองสมภิมภิมย์รื่นฤดี

เบญกายกัลยา มารศรี
ด้วยกระบี่วายุบุตรรุฒไกร
เอนแอบแนบชิดพิศมัย
มิใคร่ไปไกลพันหอนมาน
น้องได้มาร่วมรักสมัคสมาน
จงประทานโทษน้องจะขอลา
แล้วอย่าลืมพาที่ที่ท้าวว่า
เหมือนได้กรุณาแก่น้องนี้

หลุมานเล่าโลมนางโฉมศรี
ร้อยปีพี่ไม่ลืมเจ้าปลื้มใจ
บังอรอย่าทุกข์ทนหม่นไหม้
พี่จะไปสมสู่เปนคู่เกล้า
ไว้เปนภารธุระพี่เถิดเจ้า
คืนเข้าไปกรุงลงกา

นวลนางเบญกายเสนาหา
กราบกับบาทาสามี
ชลนัยคลอคลองหมองศรี
ขุนกระบี่ก็กลับไปพลับพลา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย)

(สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ม.ป.ป., ออนไลน์)

3.3.3 บทร้องและบทพากย์เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครไว้เพื่อแสดงละครอย่างมากมาย โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งบทพระราชนิพนธ์นี้แตกต่างจากของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 กล่าวคือ เป็นรามเกียรติ์สำนวนแรกที่มีทั้งบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจาครบบริบูรณ์ อีกทั้งการดำเนินเรื่องราวไม่ได้เรียงร้อยติดต่อกันตลอดเรื่อง แต่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเป็นครั้งคราวสำหรับแสดงโขน จึงแบ่งออกเป็นชุด ๆ คือ อภิเชกสมรส สีดาหาย เผลดงกา พิเภกถูกขบ นางลอย จองถนน ประเดิมศึกลงกา พิธีกุมภินิยา นาคบาศ และพรหมาสตร์ เป็นต้น การพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นี้ทรงอาศัยความตามเรื่องรามายณะ ฉบับที่ Ralph A.Griffith แปลเป็นภาษาอังกฤษเป็นหลัก ยกเว้นแต่เพียงตอนนางลอยที่ไม่มีในรามายณะจึงทรงใช้บทพระราชนิพนธ์

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมาปรับปรุงใหม่ (เสาวณิต วิงวอน, 2519, น. 151-152) ซึ่งรามเกียรติ์ ตอนนางลอยสำนวนนี้ นายประพันธ์ สุขนธชาติ ได้รวบรวมและเรียบเรียงไว้ในหนังสือ รามเกียรติ์ ตอนนางลอย เมื่อปี พ.ศ. 2513 ดังบทพระราชนิพนธ์ต่อไปนี้

๑ เมื่อนั้น ทราบข่าวเรื่องราวว่าไพร่	องค์ท้าวทศภักตร์ยักชี ภูมิอึ้งอันตันอุรา ฯ
๒ คำ ฯ (ใหม่) หกบท	
๑ เอนองค์ลงเหนือบรรจฐรณ์ ทุกซ็วร้อนถอนอุทัยไปมา ครั้งนี้ที่ศึกเห็นใหญ่หลวง เหตุด้วยสืดยาพาภักตร์ จำจะคิดถายเทด้วยเล่ห์กล ให้ข้าศึกเลิกทัพกลับไป	ยอกรกายภักตร์ยักชี ตรีกตราถึงสงครามรามลักษณ์ จะล่อลวงลงกาอาณาจักร จึงเกิดการหาญหักชิงไชย ตัดรอนผ่อนปรนแก้ไข จึงจะเหนื่อยยากลำบากกาย ฯ
๒ คำ ฯ	
๑ ดำริห์ไตรตรเห็นได้การ จึงดำรัสตรัสสั่งเจ้าขรวันาย	พระยามารขึ้นชมสมหมาย ให้หานางเบญกายมาบัดนี้ ฯ
๒ คำ ฯ	
๑ บัดนั้น รับสั่งเจ้าลงกาธานี	ท้าวนางประนตบทศรี ถวายอัญชลีแล้วรับมา ฯ เข้าโรง
๒ คำ ฯ เชิด	
๑ ครั้นถึงห้องแก้วแพรวพราย บัดนี้ทรงฤทธิ์พิศุลา	จึงทูลนางเบญกายยักชี ให้หาโฉมยงจงขึ้นไป ฯ
๒ คำ ฯ	
๑ เมื่อนั้น คิดปลาดหวาดหวั่นพรันใจ ด้วยตกอยู่กลางระหว่างโทษ แล้วแข็งขึ้นฝืนจิตรโถมตรู	เบญกายพึงแจ้งแกล้งไซ จะร้ายด้อย่างไรก็ไม่รู้ ท่านกริ้วโกรธบิดาหนักหนาอยู่ ขึ้นไปสู่ที่เฝ้าเจ้าลงกา ฯ
๒ คำ ฯ ชุบ	
๑ ครั้นถึงปราสาทไชยไพชนนต์ คอยฟังท่วงทีกิริยา	นฤมลบังคมก้มเกศา จะบัญชาว่าขานประการใด
๒ คำ ฯ	
๑ เมื่อนั้น ทอดพระเนตรเห็นนัดดาयाใจ อนิจจาสงสารหลานรัก เป็นเคราะห์กรรมทำให้ลู่ใจเบา	ทศภักตร์พงษ์พรหมเปนใหญ่ จึงปราศรัยโฉมยงนงเยาว์ ดูผิวภักตร์ผิตรูชูปศุภเศร่า ขับบิดาเจ้าไปจากไกล

เดี๋ยวนี้ค่อยคลายหายโกรธ
 ครั้นจะรับกลับคืนมาเวียงไชย
 จึงให้ไปหาเจ้าขึ้นมา
 ทำตายล่อยไปในวารี
 แม้นพระรามลงสรงคงคา
 เห็นจะล่าทัพกลับไป
 อันอุบายครั้งนี้เห็นดีนัก
 เหมือนไวยศทดแทนคุณบิดา

จะถือโทษโทษนั้นหาไม่
 ก็คิดอดสูใจแก่ไพร่
 จะให้แปลงเป็นสีตามารศรี
 อยู่ที่ฉนวนนำพลปลาศไชย
 จะคิดว่าเมื่อยรักตักขัย
 ลุงจะได้รับพ่อเจ้าขึ้นมา
 หลานรักจงรับอาสา
 ให้กลับคืนลงกาธานี

๖ 12 คำ ๖

๑ เมื่อนั้น
 จึงทูลทศกรรฐ์ไปทันที
 อันแยบยลกลศึกกลกลับ
 ตัวเป็นผู้หญิงจะวิ่งไป
 ถ้าลักษณะรามรู้ระแบบแยบคาย
 แต่สุกรสารเสนาที่กล้าดี
 จะซ้ำใช้ให้ซ้ำไปอีกเล่า
 ไหนเลยจะรอดตายวายชีวา

เบญกายประนตบทศรี
 ซึ่งปัญชามานี้เป็นจวนใจ
 ข้าจะรับอาสานั้นไม่ได้
 ถึงกองทัพพลปลาศไชยไพร่
 เครื่องจะอายขายบาทบทศรี
 ยังต้องตื่นบรื้อยปล่อยมา
 คงเขาจะห้าพันพันฆ่า
 ทรงฤทธิ์บิดาจงปราณี ๖

๖ 8 คำ ๖

ทศพัทธยักษิ์ฟังวาจา จึงแก้งกล่าวมารยาพาที ว่าข้านี้ลุงเห็นไม่เป็นไร สุกรสารที่
 ลุงใช้ไปปลอมพล พิเภกบอกจึงรู้กลของอสุรา แต่ครั้งนี้เจ้าอาสาปลอมเข้าไป เห็นพ่อเจ้าเขาจะไม่บอก
 ให้รู้ โฉมตรูอย่าได้เกียจคร้าน ราชการครั้งนี้เป็นที่สุด เหมือนตัดการยุ่งยุทธ์ชิงไชย ให้มนุษย์เลิกทัพไป
 ยังพารา นะเจ้า ๖

เบญกายกัลยาฟังคำรัส จะขึ้นขัดขอตักก็กลัวภัย จึงจำใจรับอาสาพระยามาร
 นงคราญจึงกราบทูลสนองไป อันจะให้จำแลงแปลงอินทรีย์ ข้าบาทนี้ก็พวังกังขา ด้วยองค์นางสีดาวิ
 ลาวรรณ ยังไม่เคยเห็นสำคัญเป็นอย่างไร เลยเพคะ ๖

จอมลงกากรุงไกรแสนโสมนัส จึงดำรัสเอาใจนางเบญกาย แม้นเสร็จกิจก็สมหมายของ
 บิดา จะแบ่งสมบัติในลงกาให้หลานขวัญ แล้วกุมภัณฑ์บรรหารสั่งเฝ้าแก่ จงไปบอกหุ้มแพรประจำ
 เวน ให้เร่งเกณฑ์จัดวอข้อฟ้า ให้เบญกายกัลยาไปอุทยาน ณ บัดนี้ ๖

เฝ้าแก้รับบรรหารจอมกุ่มภัณฑ์ ก็มเกล้าบังคมคัลแล้วคลานพัน จรดลือบออกไป
 สั่งงาน ให้เตรียมการพร้อมกันตามบัญชา ๖ คลานเข้าโรง

ร้าย

๑ เมื่อนั้น
 นบนี้วประนมบังคมลา

นวลนางเบญกายยักษา
 ออกมาจากที่มณฑิรทอง ๖

๖ 2 คำ ๖ เสมอ

ทะเล

๑ จึงขึ้นทรงวอสุวรรณพรรณราย

วิสูตรสายม่านมิดปิดป้อง

โขนจำเริญแก่แซ่ซ้อง	ออกจากห้องฉนวนในโคลกลา ฯ
๑ 2 คำ ฯ กลองโยน	
๑ ครั้นถึงสวนศรีที่หยุดยั้ง	จึงไปยังชนนีเสนาหา
บังคมก้มกราบกับบาทา	พุ่มพ่ายชลนาโคกาลัย
๑ 2 คำ ฯ โอด	
๑ เมื่อนั้น	ตรีชฎาหลากจิตรคิดสงไสย
ปลอบถามลูกน้อยกลอยใจ	ทุกซ้່อนสิ่งไรจึงไค้ ฯ
๑ 2 คำ ฯ	
๑ เมื่อนั้น	นวลนางเบญกายโฉมศรี
แถลงเล่าเหตุผลชนนี	ตามที่บิดาบัญชาใช้ ฯ
๑ 2 คำ ฯ	
ธณิร้องให้	
๑ จะให้ลูกนิมิตรเหมือนสิดา	ไปลงพระรามว่าตักขัย
จะบิดพลัวหลบลี้มีไป	เกรงจะให้ลงอาญาฆ่าฟัน
ถึงลูกจะบรรลอก็ไม่ว่า	กลัวจะพามาธาอาสัญ
จึงมาเฝ้านางสิดาวีลาวรรณ	จำสำคัญไปจำแลงแปลงกาย ฯ
๑ 4 คำ ฯ	
ร่าย	
๑ เมื่อนั้น	ตรีชฎาหวาดหวั่นขวัญหาย
ได้ฟังดังชีวะจะวางวาย	จึงว่ากับเบญกายลูกรัก ฯ
๑ 2 คำ ฯ	
ทองย่อน	
๑ อันองค์สมเด็จพระรามศรี	ทรงเดชเรืองฤทธิ์สิทธิ์ศักดิ์
พ่อเจ้าก็ได้ไปสำนัก	เป็นที่พึงพักของบิดา
ฉวยกระไรไม่พ้นโทษทัณฑ์	จะพากันสิ้นชีวังสังขาร
ยากเย็นเปนพันที่พุดจา	กัลยาร่ำพลางทางไค้
๑ 4 คำ ฯ โอด	
ร่าย	
๑ เมื่อนั้น	เบญกายตริกตรองหมองศรี
นบนี้วิฑูลพระชนนี	ทั้งนี้ก็ตามแต่เวรา
สารพัดขัดข้องทั้งสองข้าง	ไปสู้อยาววายว้างไปข้างน่า
ว่าพลางทางถวายบังคมลา	ไปเฝ้านางสิดานารี
๑ 4 คำ ฯ ทวย	
๑ ครั้นถึงซึ่งสวนมาลา	แลเห็นนางสิดามารศรี
เทียวเก็บบุบผามาลี	อสุรีแฝงลอดสอดมอง
แต่เดิมใจคิดไว้จะมาเฝ้า	แต่เปนบุญของเราเลยไม่ต้อง

มาแอบดูก็ได้ตั้งใจปอง
 ครั้นจำสำคัญได้มันตา
 ขึ้นทรวงอสุวรณ์อันรูจี

ฯ 6 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงที่ประทับฉับพลัน
 จึงจำแลงแปลงกายกายา

ฯ 2 คำ ฯ รำ

สีนวล

๑ โฉมงามทราวมไยวิไลลักษณ์
 แล้วย่างเยื้องยุรยาตร์นาฏกร

ฯ 2 คำ ฯ สีนวล

๑ เมื่อนั้น

แลเห็นเบญกายจำแลงมา
 แยมย้มพยักหน้าเงาพระหัตถ์
 เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี

ฯ 4 คำ ฯ เพลง

ลีลากระพุ่ม

๑ เข้าชิดพิศดูไม่ว่างตา
 ยิ่งแสนพิศสวดีขาดใจ

ฯ 2 คำ ฯ

ชาตรี

๑ ยอดมิ่ง

หวังสวดีมาทหมายไม่วายวัน
 พี่ผูกใจจึงไปตลจิตร์เจ้า
 ขอเชิญดวงดอกฟ้าสุมาลี
 เจ้าจงดูปราสาทราชฐาน
 แก้วแหวนเงินทองสืบทองพระคลัง
 ขอเชิญโฉมฉะลาเป็นเจ้าของ
 จงผินผ่นรักตรามาข้างนี้
 ควรฤท่าสเทินเมินเฉย
 มาหยุดอยู่นี้โยจงไคลคลา

ฯ 10 คำ ฯ

มิให้वलลอรูท่วงที่
 ก็รีบกลับออกมาจากสวนศรี
 รีบเร่งจรลีเข้าลงกา ฯ

ลงจากวอสุวรรณเลขา
 เหมือนรูปทรงองค์สีดาบังอร ฯ

ไม่เพี้ยนรักภักตร์ภคคีศรีสมร
 ขึ้นเฝ้าเจ้านครลงกา

องค์ท้าวทศภักตร์ยักษา
 สำคัญคิดว่าสีดานารี
 พลังดาร์สตรัสเชื่อนางโฉมศรี
 อสุรีรับมารับับไว ฯ

น้อยถงามหนักหนาน่ารักใคร
 จึงปราไสยทอดสนิทติดพัน ฯ

เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ
 จะรับขวัญไฉนนามาธานี
 ให้โฉมยงนงเยาว์มาถึงนี้
 อยู่เป็นศรีนัครเสนีเวศน์วัง
 ทั้งตึกกว้านมากมายเป็นหลายหลัง
 ทรัพย์สินมั่งคั่งเรามั่งมี
 ครอบครองสารพัดสมบัติ
 พุดจาพาทีกับพี่ยา
 ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา
 ไปนั่งแท่นแค้นฟ้าเกิดเทวี ฯ

๑ เมื่อนั้น
ทูลสนองบัญชาว่าข้านี้
ยังขึ้นเฝ้าตลอดแล้วเกี่ยวพาล
ดูเอาเถิดทรงฤทธิ์พิตุลา

ฯ 4 คำ ฯ
โอโหมโน

๑ โหมเนลา
เจ้าอายุเหนียมเรียมไยนะเทวี
หวังจะเสกสาวสวรรค์ขวัญเนตร์
ครองสมบัติพื้นฐานทั้งลงกา
อันพระรามฤๅษีสามีน้อง
ที่จะยกไปสังหารราหูรอน
ว่าพลางขยับจับต้อง
ฉวยชายสไบทรงนางเยาว์

ฯ 8 คำ ฯ
ร้าย

๑ เมื่อนั้น
อภัยศอดสูหม่นนางใน

ฯ 2 คำ ฯ ร้าว

๑ เมื่อนั้น
จึงเมินักตร์ตรัสว่าลูงตาลาย
ผิดจริงเจียวนัดดาเจ้าอย่าโกรธ
ตรัสพลางทางดูหมิ่นก้านัล
สู้แข็งขืนยืนก่อเพื่อตรัส
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย

ฯ 6 คำ ฯ

๑ เมื่อนั้น
ออกจากปราสาทรัตนัชชาลัย

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

๑ ครั้นถึงเหมตรินบรรพต
หยุดยืนอยู่ยั้งฝิ่งคงคา

ฯ 2 คำ ฯ ตระ

๑ เหมือนรูปทรงองค์สีดาลาวรรณ
ทำตายลอยไปในวารี

ฯ 2 คำ ฯ โล้
ช้า

นวลนางเบญกายโฉมศรี
มิใช่ภควดีสีดา
วิบากกรรมรำคาญหนักหนา
อะไรมาหลงไหลได้เช่นนี้ ฯ

ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
เสียแรงพิ้งรักไปปลักมา
เปนเอกองค์อรรครเศเสนาหา
พมิให้แก้วตาอนาทร
ไม่ควรครองคู่เคียงเรียงหมอน
ให้ม้วยมรณสิ้นสิ้นสตรูเรา
เลียมลองเล่าโลมโหมเนลา
นิจจาเจ้าอย่าสลดตัดเยื่อใย ฯ

เบญกายกัลยาอัชฌาไศรย
ก็ร้ายเวทกลายไปเป็นเบญกาย ฯ

ทศกรรฐ์ครั้นเห็นก็ใจหาย
ให้กลับคล้ายเคลิ้มจิตคิดไม่ทัน
อย่าถือโทษลงเลยนะหลานขวัญ
เห็นสรวลสันต์ก็สั่นเขินอาย
แม่นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เร่งผันผายรีบไปให้ทันการ ฯ

เบญกายรับราชบรรหาร
เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

เลื่อนลดลงจากเวหา
กัลยาจำแลงแปลงอินทรี

ผิวพรรณนวลทองผ่องศรี
จนใกล้ที่พระรามสรลงคคา ฯ

๑ เมื่อนั้น
บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา

๑ 2 คำ ๑

ห่ม

เสนาะเสียงสำเนียงนกกการเวก
ไก่อ้นแจ้วเจื้อยเฉื่อยช่าย
เผยพระเกล็ดแลดูดาวเดือน
แสงทองผ่องฟ้านภาลัย

๑ 4 คำ ๑

ร้าย

๑ จึงดำรัสตรัสชวนอนุชา
พร้อมพวกกระปี่นันท

๑ 2 คำ ๑

เต่ากินผักบุ้ง

๑ งามเจ็ด
สององค์ทรงครุไร
วานรกรบรรจง
บ้างเด็ดบุปผาชาติ
มาถวายพระจักรี
สององค์ทรงนวนาฏ
ผู้กระบี่ก็ลีลา

๑ เพลง ๑ (ใหม่)

เจรจา

ครั้นเสด็จถึงท่าชลาลัย พระภูวนัยแลเห็นรูปยักษ์จำแลง ปลอมแปลงเหมือนสีดา
มารศรี พระจักรีตกพระไทยเป็นพันทัก อัมเอนางขึ้นใส่ตักพิศภักตรา แล้วเรียกอนุชามาพินิจ
จะเพี้ยนผิดวนิดาก็หาไม่ ทั้งสององค์ผู้ทรงไชยแสนกำศรวญ ต่างครวญคร่ำรำลึกและโศกา ๑

พากย์ไ้อ้

๑ ไ้อ้ว่าเจ้าดวงไฉนนา

จนถึงแทบฝั่งสาคร

รักใคร่ในตัวบังอร

มาแสนลำบากยากใจ

หมายมุ่งรณรงค์ไชย

ให้สิ้นทั้งวงษ์สุริ

ยังมีได้ทันต่อตี

ก็มามอดม้วยมรณา

ขอขอบคุณกระแสดวงศา

พระตรีภพโลกนาถา

พอเวลาล่วงสามยามปลาย ๑

ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวายเป็น

มยุเรศร้องร้ายบนปลายไม้

เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล

จวนจะใกล้ไขศรีวิวรรณ ๑

ลงจากพลับพลาผายผัน

จรจรัลมายังฝั่งนที ๑

งามล้ำเลิศสุราลัย

เลียบลัดไปในไพรพง

เชิญเครื่องสรงตามภูมิ

สวีสอาดประหลาดสี

กับองค์พระศรีอนุชา

ยุรยาตรตามมรรคา

เปนกระบวนชวนตาชม ๑

เสียดแรงตามมา

สู่ฝ้าตงดอน

ปราบยักษ์จัญไร

เจ้าดวงชีวี

พาศพเจ้ามา

พบภักศายาใจ

นี้หากว่าอยู่กลางไพร

จะจัดให้มีการงาน

จนใจแล้วเจ้าเยาวมาลย์

ท่ามกลางระหว่างมรรคา

โชดเขาต่างเมรุรจนา

แทนฉัตรแสงเรืองรอง

เสียงพี่ร่ำรักนวลล่อง

สนั่นประโลมโฉมยง

ว่าพลางทางพระหริวงษ์

ก็ทรงสอঁนไศกา

แม้อยู่เวียงไชย

อยู่ถิ่นกันดาร

ปวงหมู่พฤกษา

แทนเสียงปี่กลอง

กับลักษณะฤทธิ์รงค์

ฯ โอด ฯ

เจรจา

แล้วคิดถึงเมื่อคราถูกพระพาย ไปถวายอำมรงค์แก่นงคราญ ได้บังอาจไปทำการหาญหัก จันทศกัฏฐ์เคื่องแค้นเปนหนักหนา จึงบัญชาว่าเหวยหลุมนาน ตัวไปผลาญลูกเขาเผาภารา บัดนี้ทำว ยักขาได้ชำนาง จจริงเหมือนอย่างเราว่ามาแต่ก่อน อันถ้อยคำที่วานรสัญญาไว้ ให้ลงโทษเป็นอย่างไรจง ว่ามา ฯ

วายุบุตรฟังบัญชาพระทรงสุบรรณ หัวอกสั่นเกรงอาญาพระภูมิ ขุนกระบี่พิณิจนาง อยู่ครู่ใหญ่ แล้วจึงทูลพระภูวนัยทรงศักดา ว่าทูลข้าสงไสยเปนพินันท์ แม้นงลักษณ์มอดม้วยด้วยอาญา คงมีบาดแผลมาที่วรกาย อันรูปนี้ดีร้ายจะปลอมแปลง แสร้งจำแลงให้เหมือนองค์ภควดี นะพระเจ้าข้า ฯ

สมเด็จพระจักรีฟังกระบี่ทูลกิจจา ก็ยิ่งทรงโกรธอากระที่บบาท เปล่งสุรสีหนาทหวาดไป เหม่เหม่วานรไพรผู้ใจเบา อันตัวเราก็แลเห็นแน่ประจักษ์ ว่านี่คือเมียรกร่วมชีวา มาเชื่อนแซแก้หน้าพูด พล่อยพล่อย น้อยฤาเจ้าลูกกลมสมกำเนิด กูตะเพิดมีแต่ลมคารมไป ถ้าแม้นมิใช่นางสีดา คือใครเล่าจง บอกมาอย่าช้าที ถ้าหาไม่ชีวีจะวายปราน นะเจ้า ฯ

กำแหงหนุมนผู้ฉลาด อภิวัตแล้วกราบทูลสนองไป อันลงกากรุงไกรอยู่ใต้พลับพลา และกระแสนาราไหลเชี่ยวคว้าง พระศพนางฤาจะทวนขึ้นมานี้ ขอภูมิจงได้ทรงพระเมตตา ตัวข้าจะขอ ชันสูตรดู ให้รู้แจ้งประจักษ์แก่ทรงภพ ขอเอาศพนี้นั้นใส่กองไฟเผา แม้นงเยาว์มิใช่องค์นางสีดา เปนไพร่แปลงมาเหมือนโฉมตรู ก็จงจู่หนีไปเปนมันคง แต่ถ้าแม่โฉมยงองค์ลักษมี ม้วยชีวินึงอยู่ในกองไฟ ขอภูวนัยจงลงราชอาญา ประหารข้าให้ตายตกไปตามกัน เถิดพระเจ้าข้า ฯ

พระหริรักษรังสรรค์ฟังคำแห่งหนุมน กราบทูลการถูกต้องทำนองนัย ก็แลเห็นน้ำใจ กระบี่ศรี พระภูมิจึงมีราชบัญชา ถ้าแม้นว่ายังกินแห่งแคลงความ จะชันสูตรก็ตามอัชฌาไศรย แล้ว ภูวนัยสั่งสุครีพชาญสมร จงจัดทำเชิงตะกอนให้หนุมน ครั้นสั่งเสร็จพระอวตารเรื่องศักดา จึงตรัส ชวนพระอนุชาพร้อมชีวาตร์ ยุยยาตรเข้าประทับในฉายา ร่มพฤกษาที่อยู่ยังฝั่งนที ฯ

ฯ เสมอ ฯ

ฝ่ายสุครีพกระบี่ศรีผู้ปรีชา ก็ออกมาร้องเรียกบ่าวเหล่ากระบี่ ให้โยธีเร่งรัดไปตัดไม้ เพื่อมาทำเปนกองไฟในฉับพลัน ฯ

แล้วลูกพระสุริยันฤทธิ์ตระหลบ สั่งให้ยกฉากศพขึ้นไปวาง จึงให้อ่าน้ำมันยางราด กองไฟ จุดไฟแล้วนั่งล้อมอยู่พร้อมกัน ฯ

เบญกายอกสั้นแสนเร้าร้อน บังอรปี่ว่าจะวายปราณ แม้จะขึ้นอยู่นานเกรงอาสัญ ก็เหาะขึ้นตามเกลียวคว้นด้วยทันที ฯ

ลูกพระพายเห็นยักษ์เหาะหนีไป ก็โดดข้ามกองไฟมิได้ช้า พยานขึ้นยังเวหาด้วย ฉับพลัน ไล่กระชั้นกันจับนางเบญกาย ฯ

ฯ เชิด ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)

(ประพันธ์ สุคนชาติ, 2513, น. 187-201)

3.3.4 บทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

บทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงนำ บทพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ มาดัดเติมปรุงขึ้นใหม่ ประกอบบทร้อง ลำนำ และเพลง หน้าพาทย์ เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงดนตรีและการขับร้อง สำหรับบทมโหรี เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย โดยพระนิพนธ์แบ่งบทเป็น 2 ตอน คือ บัณฑิตบรรเลงตั้งแต่สร้อยเพลงจนถึงเชิดฉิ่ง (ตั้งแต่ทศกัณฐ์คิดตัดศึกจนถึงนางเบญกายเหาะออกจากกลางกา) และบันปลายตั้งแต่ยานีจนถึงเชิดนอก (ตั้งแต่ทศกัณฐ์คิดตัดศึกจนถึงหนุมานจับนางเบญกาย) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระนิพนธ์บันปลายก่อน แล้วได้นำไปบรรเลงครั้งแรกในงานต้อนรับ เคาว์นออฟ ตูริน แห่งอิตาลี ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ต่อมาเมื่อทรงเห็นว่าหากใช้บทนางลอย บันปลายบรรเลงในงานพิธีอย่างไทยจะสั้นไป จึงทรงพระนิพนธ์นางลอย บัณฑิตเพิ่มเติม เพื่อให้เหมาะสมกับการบรรเลงในระยะเวลาประมาณ 3 ชั่วโมง (ประพันธ์ สุคนธชาติ, 2513, น. 100) ดังบทพระนิพนธ์ต่อไปนี้

(บัณฑิต)

สร้อยเพลง ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น

ทุกขร้อนถอนฤทัยไปมา
ครั้งนี้ที่ศึกเห็นใหญ่หลวง
จำจะคิดตัดศึกที่ฮึกฮัก

องค์ท้าวศัพทัตถ์รักษา
ตึกตราถึงสงครามรามลักษณ์
จะลุล่วงลงกาอาณาจักร
ให้เลิกไปไม่พักต้องต่อตี ฯ

ทองย่อน ร้องรับเครื่อง

๑ จิงตรัสสั่งเบญกายกัญญา

ทำตายลอยไปในวารี

จงแปลงเป็นสีดามารศรี
อยู่ที่ฉนวนท่าพลับพลาไชย

เมื่อพระรามลงสรงคงคา
เห็นจะล่าเลิกทัพกลับไป

จะคิดว่าเมื่อยรักตักขัย
เราจะได้สิ้นทุกข์สุขสำราญ ฯ

เขมรปากท่อ ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น
 จำเป็นทุ,ตอบให้ชอบการ
 แต่ซึ่งจะจำแลงแปลงอินทรีย์
 ด้วยองค์ภควดีสีดำ

เบญกายร้อนใจดังไฟผลาญ
 ตัวหลานไม่ขัดพระบัญชา
 ข้านี้ก็มัววังคังขา
 ไม่เห็นว่ารูปร่างเป็นอย่างไร ฯ

สมิงทองมอญ ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น พระยาอภัยภูเบศร์จะมีโหร
จึงเรียกวอช่อฟ้ามาทันทิด

กินนรรำ ร้องรับเครื่อง

๑. เมื่อนั้น
 นบนิวพระนมบังคมลา
 ขึ้นทรวงอสุรณพรรณราย
 โขลงจำเ้าแก่แซ่ซ้อง

นวลนางเบญกายยักขา
 ออกมาจากที่มณฑิยรทอง
 วิสูตรสายม่านมิดปิดป้อง
 ออกจากห้องฉนวนในโคลศลา

๑ กลองโยน เข็ด ๑

แคลคูลัส ร้องเข้าหน้าท้บรับเครื่อง

๑ ครั้นถึงสวนศรีที่หยุดยั้ง จึงไปยังชนนีเสนาหา
บังคมก้มกราบกับบาทา พมพ่ายชลนาโศกาลัย ฯ

๑ โอด ๑

๑. เมื่อนั้น
 ฟ้าปลอดบานลูกน้อยกลอยใจ
 ตรัสภูบาลากจิตคิดสงสัย
 ทุกข์ร้อนสิ่งไรจึงใดกิ ๑ เนื้อ

๑ เมื่อนั้น
 แดงเล่าเหตุผลชนนี้
 จะให้ลูกนิมิตเหมือนสีดา
 จะบิดพลิ้วหลบหลีกหนีไป
 ถึงลูกจะบัลลังก์ก็ไม่ว่า
 จึงมาเฝ้านางสีดาวิลาวัณย์
 นวลนางเบญกายโฉมศรี
 ตามที่บิดลาลับชานใช้
 ไปลงพระรามาว่าตักขัย
 เกรงจะให้ลงอาญาฆ่าฟัน
 เกรงจะพามาธาตาสัญ
 จำสำคัญไปจำแลงแปลงกาย ฯ เนื้อ ๓

๑ เมื่อนั้น
ได้ฟังดังชีวิตจะวางวาย
อันองค์สมเด็จพระราชาเมศร์
ทั้งพ่อเจ้าก็ได้ไปสำนัก
ฉวยกระไรไม่พันโทษทัณฑ์
ยากเย็นเป็นมิริวี่ที่พดจา
ตรีชฎาหวาดหวั่นขวัญหาย
จึงว่ากับเบญจกายลูกรัก
พระทรงเดชเรื่องฤทธิสิทธิศักดิ์
เป็นที่พึงพักของบิดา
จะพากันสิ้นชีวิตสังขาร
กลยาร่ำพลางทางโค끼 ฯ

๑ โอด ๑

๑. เมื่อนั้น
 นบนิ้วทลพระชนนี

เบญกายตริกตรองหมองศรี
 ทั้งนี้ก็ตามแต่เวรา

สารพัดขัดข้องทั้งสองข้าง
ว่าพลางทางถวายบังคมลา

ไปสู้อยาววายวางเอาข้างหน้า
ไปเฝ้านางสีดานารี ฯ

ฯ เสมอ ฯ

ต้นตะนาว ร้องรับเครื่อง

๑ ครั้นจำสำคัญได้มั่นคง จึงลาองค์อัครโณมศรี
ออกจากสวนขวัญทันที ทรงวอจรีลีเข้าลงกา ฯ

ฯ เชิด ฯ

จำปาทอง ร้องรับเครื่อง

๑ ครั้นถึงที่ประทับฉับพลัน ลงจากวอสุวรรณอันเลขา
จึงร่ายเวทจำแลงแปลงกายา เหมือนรูปทรงองค์สีดานารัก ฯ

ฯ กระบองกัน ฯ

ฉุยฉาย ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

๑ ฉุยฉาย จะเข้าไปเฝ้าเจ้าก็กริดกราย
เยื้องย่างเจ้าช่างแปลงกาย ให้ละเมียดละม้ายสีดานงลักษณ์
ถึงพระรามเห็นทราชมวย จะจงนพระทัยให้อะเหลื่ออะหลัก ฯ
๑ งามนักร ใครเห็นพิมพ์พักตร์ก็จะรักใคร่
หลับก็จะฝันครั้นตื่นก็จะคิด อยากเห็นอีกสักนิตหนึ่งให้ชื่นใจ
งามคมดุจคมศรชัย ถูกลอกทะเลในให้เจ็บอุรา ฯ

แม่ศรี ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

๑ แม่ศรีเอย แม่ศรีราษสี
แม่แปลงอินทรี เป็นมีศรีสีดา
ทศพัตรมลักเห็น จะตื่นเต้นในวิญญาน์
เหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย ฯ
๑ อรชรเอย อรชรอันแอ้น
เอวหาแขนแมน แมนเหมือนกินรี
ระทวยนวนนาค วิลาศจรีลี
ขึ้นปราสาทมณี เฝ้าพระปิตุลาเอย ฯ

ฯ เพลงเร็ว ฯ

คลื่นกระทบฝั่ง ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพัตรยักษา
แลเห็นเบญกายจำแลงมา สำคัญว่าสีดานารี
แย้มยิ้มพะยักหน้าง่าพระหัตถ์ พलगดำรัสตรัสเชิญนางโณมศรี
เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรีลี อสุรีรับมารับฉับพลัน ฯ

ฯ เพลงฉิ่ง (ฝั่งน้ำ) ฯ

โอ้ชาตรี ร้องรับเครื่อง

๑ ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ

ไอ้ชาตรี ร้องรับเครื่อง

๑ ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ
 หวังสวาทมาดหมายไม่ว่าวัน จึงรับขวัญพลอนงค์มาลงกา
 ควรหรือทำสะเทือนเนินเฉย ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา
 มาหยุดอยู่ไยจงโคลคลา ไปนั่งแท่นแว่นฟ้าเถิดเทวี
 พรหมณดีดน้ำเต้า ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น นวลนางเบญกายโฉมศรี
 ทูลสนองบัญชาว่าข้านี้ มิใช่ภควดีสีดา
 ยังขึ้นเผ้าลดเลี้ยวเกี่ยวพาน วิบากกรรมรำคาญหนักหนา
 ดูเอาเถิดทรงฤทธิ์พิศุลา อะไรมาหลงไหลได้เช่นนี้ ฯ

ไอ้โลม ร้องรับลูกคู่

๑ โลมเฉลา ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
 เจ้าอายเหนียมเรียมไยนะเทวี เสียแรงที่จงรักไปลักมา
 หวังจะเสกสาวสวรรค์ขวัญเนตร เป็นเอกองค์อัศวเศสนหา
 ครองสมบัติพิสดานในลงกา พิมีให้แก้วตาอนาทร
 อันพระรามฤๅษีสามีน้อง ไม่ควรครองคู่เคียงเรียงหมอน
 ว่าพลางทางขยับเข้าจับกร บังอรอย่าสลัดตัดเยื่อใย ฯ

ร่าย

๑ เมื่อนั้น เบญกายกัลป์ยาอัชฌาสัย
 อภัยศอดสูหม่นางใน ก็กลายรูปแปลงไปเป็นเบญกาย ฯ

ฯ รำ ฯ

ซิมเล็ก ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น ทศกัณฐ์ครั้นเห็นก็ใจหาย
 จึงเมินพิศตรัสว่าตาลงลาย ให้กลับคล้ายเคลิ้มจิตไม่คิดหัน
 ผิดจริงจริงเจียวนัดดาเจ้าอย่าโกรธ อย่าถือโทษลงเลยนะหลานขวัญ
 ตรัสพลางทางดูหมิ่นก้านัล เห็นสรวลสันต์ก็สะเทือนเขินอาย ฯ

ยานี รับเครื่อง

๑ แข็งขื่นย่นเก้อเพื่อตรัส แม้นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
 เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย เจ้าเร่งผันผายไปให้ทันการ ฯ

เชิดฉิ่ง ร้องรับเครื่อง

๑ เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
 ออกจากปราสาทรัตนัชชาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

(บันปลาย)

ยานี

๑ เมื่อนั้น

แลเห็นเบญกายแปลงมา

แย้มยิ้มพริ้มพัศตร์พัศตร์ส

เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย

องค์ท้าวทศพัศตร์รักษา

ได้อย่างนางสีดาไม่คลาดคลาย

แม่นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย

เจ้าเร่งผันผายไปให้ทันการ ฯ

เชิดฉิ่ง ร้องรับปีพาทย์

๑ เมื่อนั้น

ออกจากปราสาทรัตนัชชีवाल

ต้อยหม้อ

๑ ครั้นถึงเหมติรันบรรพต

หยุดยืนอยู่ยั้งฝิ่งคงคา

เบญกายรับราชบรรหาร

เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

เลื่อนลดลงจากเวหา

กัลยาจำแลงแปลงอินทรี ฯ

ฯ รัว ฯ

โล่ ร้องรับปีพาทย์

๑ เหมือนรูปทรงองค์สีดาวิลาวัลย์

ทำตายลอยไปในวารี

ผิวพรรณนวลละอองผ่องศรี

จนใกล้ที่พระรามสงครคงคา ฯ

ฯ รัว หาย ฯ

ซำปี่ ร้องรับปีพาทย์

๑ เมื่อนั้น

บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา

เสนาะเสียสำเนียงนกการเวก

ไก่อ้นแจ้วเจื้อยเฉื่อยช่าย

พระตรีภพลโลกนาถา

พอเวลาล่วงสามยามปลาย

ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย

มยุเรศรื่องร้ายบนปลายไม้ ฯ

หุ่่ม ร้องรับปีพาทย์

๑ เผยพระแกลแลดูดาวเดือน

แสงทองส่องผ่านภาลัย

เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล

จวนจะใกล้ไซส์วิวรรณ ฯ

ร่าย

๑ จึงดำรัสตรัสชวนอนุชา

พร้อมพวกกระบี่นั้น

ลงจากพลับพลาผายผัน

จรจรัลไปยังผ่งนที ฯ

กาเรียนร่อน ร้องเข้าปีพาทย์

๑ งามสรรพ

สองกษัตริย์เสด็จจรลี

ลิ่งหลามตามเสด็จเห็น

บ้างหาเหาบ้างเกาหู

บ้างเล่นไล่ขึ้นไม้ห่ม

นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม

ว่าแล้วจึงพากันไคล

งามกระบวนคั้งคับแถววิถี

ไปสงรวารีเล่นเย็นเย็น

เป็นหมวดเป็นหมู่คุ่น่าชม

บ้างจับเส้นดูแล้วเด็ดดม

บ้างโลดบ้างลั่นละเลิงใจ

ว่าอย่าชุ่มช้ำชุกช่นไป

ตามเด็จไปยังผ่งนที ฯ

ฯ แยกเร็ว ลา ฯ

ตุ้มโปง

๑ ครั้นถึงพระจึงเห็นรูปแปลง ที่กลายเกล้งเป็นสีตามารศรี
ตกพระทัยไม่เป็นสมฤดี เข้าอุ้มองค์เทวีรำไศกา ฯ

๑ โอด ชั้นเดียว ฯ

โอด ร้องรับปีพาทย์

๑ โอ้อนิจจาสดาเอ๋ย ไฉนเลยมาม้วยสังขาร
เสียแรงพิพยายามตามมา จนถึงฝั่งมหาสาคร
หมายฆ่าโคตรวงศ์พงศ์ยักษ เพราะความรักความเสียดาสายสมร
ยังมีพันทำการราญรอน มาม้วยมรณมรณานาปรานี
เจ้าพี่เอ๋ยอุตส่าห์พาชกศพ มาให้พบผัวรักเมื่อเป็นผี
ร่ำพลางทางทรงไศกี ดังชีวีพระนารายณ์จะวายปราณ ฯ

๑ โอดสองชั้น ฯ

พ่อ

๑ เหวยเหวยลูกพระพายไปเผาเมือง ทศพัคตร์แค้นเคืองจึงหักหาญ
ฆ่านางทั้งน้ำทำประจาน โทษเจ้าจะประมาณสักเพียงใด ฯ

ขวัญอ่อน

๑ บัดนั้น วายบุตรพิศแล้วเฉลยไข
ถ้านางม้วยด้วยฆ่าตีไซ้ร บาดแผลน้อยใหญ่คงมีมา
หนึ่งลงกาอยู่ใต้ที่ประทับ ศพหรือจะทวนกลับขึ้นมาหา
รูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา ข้าขอชั้นสูตรเผาไฟลอง ฯ

กล่อมพญา

๑ เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงฟังเห็นถูกต้อง
จึงตรัสให้ตัดไม้มาทำกอง เชิงตะกอนทำสำรองเสร็จทันใด ฯ

พราหมณ์เก็บหัวแหวน ร้องรับปีพาทย์

๑ ยกศพขึ้นบนเชิงตะกอน เอาพินตองกองซ้อนสุมใส่
ปยุ่น้ำมันยางคลุกชุกเข้าไป จุดไปแล้วก็ล้อมอยู่พร้อมกัน ฯ

แขกบรเทศ ร้องรับปีพาทย์

๑ บัดนั้น เบญกายปี่มว่าจะอาสัญ
ร้อนแรงด้วยแสงเพลิงนั้น ก็เหาะตามเกลียวควันทันที ฯ

เชิดนอก

๑ บัดนั้น ลูกกลมแลเขม้นเห็นยักษ์
กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า
๑ สกัดกันทันนางกลางโพยม ก็จูโจมจับเป็นไม่เช่นฆ่า
แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์

๑ เชิดนอก แล้วออกเดี่ยว ฯ

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์)

(ประพันธ์ สุคนธชาติ, 2513, น. 101-110)

จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย จำนวน 4 ส่วน ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แต่ละส่วนมีการกล่าวถึง หนุมานติดตามไล่จับนางเบญกาย เมื่อนางเบญกายกลับคืนร่างเดิมแล้วเหาะหนีไปจากกองไฟ พบว่าแต่ละส่วนมีการใช้สำนวนในการบรรยายเกี่ยวกับการติดตามไล่จับที่แตกต่างกันและเหมือนกัน ดังนี้

ตารางที่ 1 วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่กล่าวถึงการติดตามไล่จับในแต่ละส่วน

ผู้แต่ง	บทกลอนที่กล่าวถึงการติดตามไล่จับ	
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก	เมื่อนั้น เหลือบแลเห็นนางอสูรี รวดเร็วตั้งวายพวจร กวัดแกว่งตรีเพชรดังไฟกลับ ครั้นทันก็โถมเข้ารวบรัด ได้แล้วก็กลับลงมา	หนุมานผู้ชาญชัยศรี เหาะหนีไปตามเปลวควัน วานรโกรธาตัวสั่น ระเห็จหันเหาะตามอสุรา หัตถ์หนึ่งฉวยจิกเคศา ด้วยกำลังอุทธาวานร ฯ
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	บัดนั้น ร้อนแรงด้วยแสงเพลิงนั้น บัดนั้น กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี สกดกันทันนางกลางโพยม แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา	เบญกายปมว่าจะอาสัญ ก็เหาะตามเกลียวควันทันที ลูกลมแลเขม้นเห็นยักษ์ ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า จู่โจมจับเป็นไม่เข่นฆ่า จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	เบญกายออกสั่นแสนเร่าร้อน บังอรปมว่าจะวายปราณ แม้จะขึ้นอยู่นานเกรงอาสัญ ก็เหาะขึ้นตามเกลียวควันด้วยทันที ลูกพระพายเห็นยักษ์เหาะหนีไป ก็โดดข้ามกองไฟมิได้เข้า ทยานขึ้นยังเวหาด้วยฉับพลัน ไล่กระชั้นกันจับนางเบญกาย	
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	บัดนั้น ร้อนแรงด้วยแสงเพลิงนั้น บัดนั้น กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี สกดกันทันนางกลางโพยม แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา	เบญกายปมว่าจะอาสัญ ก็เหาะตามเกลียวควันทันที ลูกลมแลเขม้นเห็นยักษ์ ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า จู่โจมจับเป็นไม่เข่นฆ่า จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างและความเหมือนกันของวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่กล่าวถึงการติดตามไล่จับในแต่ละสำนวน ในตารางที่ 1 ข้างต้น พบว่าบท พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มีเนื้อความที่เหมือนกัน ด้วยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระ ยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนำบทพระราชนิพนธ์มาเป็นแบบอย่างในการพระนิพนธ์บทโหมโรงเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย เมื่อพิจารณาเนื้อความในสำนวนทั้งสองนี้บรรยายถึงนางเบญกายที่หลบหนี ออกจากกองไฟ จากนั้นหนุมานจึงไล่ติดตาม และไขว่คว้าจนสามารถจับนางเบญกายได้สำเร็จ จึงสันนิษฐานว่า นายกริ วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้สร้างสรรค์กระบวนทำรำโขนตัวลิงใน การติดตามไล่จับตัวนางน่าจะนำมาเป็นแนวคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงชุดหนุมานจับเบญกาย

สรุปได้ว่าแนวคิดการออกแบบกระบวนทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ของ นายกริ วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี สันนิษฐานว่านำแนวคิดมาจาก 3 ประเด็นด้วยกัน กล่าวคือ 1. แนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ที่ต้องการกระบวนทำรำของตัวลิงกับตัวนางไล่จับกัน ประกอบการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชตนอก โดยตัวละครทั้งสองต้องมีปฏิสัมพันธ์กันด้วยการแสดงความรัก กัน มีการหลบหนี การติดตาม การไล่ และไขว่คว้า 2. จากการได้พบเห็นภาพจิตรกรรมจาก แหล่งต่าง ๆ ทั้งภาพผนังใหญ่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้วนำมาปรับปรุง เปลี่ยนแปลงให้มีความงาม อย่างนาฏศิลป์ไทยมากยิ่งขึ้น และ 3. จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และบทโหมโรง (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่มี เนื้อความบรรยายถึงหนุมานและนางเบญกายในลักษณะที่มีการหลบหนี การติดตาม การไล่ และ ไขว่คว้า แล้วไปสัมพันธ์สอดคล้องกับแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์

3.4 เพลงหน้าพาทย์เพลงโลม

3.4.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์เพลงโลม

เพลงโลม เป็นเพลงสำหรับประกอบกิริยาเกี่ยวพาราสีของตัวละครในบทเข้าพระเข้านาง ในบางโอกาสใช้ควบคู่กับเพลงอื่น โดยเฉพาะเพลงตระนอน เรียกติดต่อกันว่า โลม-ตระนอน เมื่อประกอบละครในใช้เพลงโลมใน ถ้าละครนอกใช้เพลงโลมนอก ส่วนเพลงตระนอน 2 ชั้น เป็นเพลง หน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง สำหรับประกอบกิริยาการนอนของตัวละครทั้งฝ่ายพระ นาง ยักษ์ และลิง ใน บางโอกาสใช้บรรเลงติดต่อกับเพลงโลม เรียกว่า โลม-ตระนอน นอกจากนี้ยังเป็นเพลงประจำกัณฑ์ ฉกษัตริย์ ของเทศน์มหาชาติ (ฉกษัตริย์ ปิฎกัณฑ์, 2557, น. 644 และ 256)

จากหนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ ของ ชมนาด กิจจันทร์ (2555, น. 25) ได้อธิบายความหมายของเพลงโลม ความว่า โลมใช้สำหรับบทเกี่ยวพาราสี เล้าโลม ด้วยความรักทั้ง พระ นาง ยักษ์ และลิง เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง พาลีเปิดผอบใส่นางเทพดารา ซึ่งพระอิศวรฝากมาให้สุครีพ และได้เกี่ยวพาราสีนางจนได้นางเป็นเมีย

นอกจากนี้โอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์เพลงโลม ตระนอน ใช้สำหรับตัวละครที่เป็น ตัวเอกแสดงบทรักโดยใช้เพลงหน้าพาทย์โลม และจบลงด้วยเพลงตระนอน ซึ่งเพลงโลมนี้ใช้สำหรับ แสดงอากัปกิริยาการเกี่ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรัก ความเสนาหา มักนิยมใช้คู่กับเพลงตระนอน

เช่น การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาลักพาตัวนางบุษบาไปไว้ในถ้ำมีการเล่าโลมด้วยความรัก ใช้เพลงโลมต่อด้วยเพลงตระนอน เป็นต้น (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ม.ป.ป., ออนไลน์)

สรุปความหมายของเพลงหน้าพาทย์โลม ตระนอน ได้ว่า เพลงโลม เป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิจการเกี่ยวพาราสี หรือการเล่าโลมในการแสดงโขน ละครของตัวละครทั้งฝ่ายพระ นางยักษ์ และลิง ซึ่งในบางครั้งใช้ควบคู่กับเพลงตระนอน จึงเรียกว่า “โลม-ตระนอน”

3.4.2 กระบวนท่ารำท่าโลม

ท่าโลมนี้เป็นท่ารำที่จัดอยู่ในชุด เกี่ยวพาราสี เรียกกันในวงการนาฏศิลป์ว่าท่าโลมหรือท่าจับนาง ซึ่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้จัดทำหนังสือเรื่อง อนุสรณ์ชาตกาล 100 ปี คุณครูอาคม สายาคม โดยนำผลงานทางวิชาการของกรมศิลปากรที่ได้รวบรวมเอกสารทางวิชาการด้านนาฏศิลป์และดนตรีที่บรรดาศิลปินอาวุโสผู้เชี่ยวชาญได้ถ่ายทอดไว้มาเป็นหนังสือ “รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร” มาจัดพิมพ์ขึ้นครั้งที่ 3 ซึ่งในหนังสือนี้ปรากฏกระบวนท่าเพลงโลม โดยมีคุณครูสมุล ยมะคุปต์ เป็นตัวพระ และคุณครูเฉลย สุขะวนิช เป็นตัวนาง แสดงกระบวนท่ารำท่าโลม ดังนี้

3.4.2.1 ท่าโลมท่าที่หนึ่งหรือท่าจับหนึ่ง ท่านี้เรียกว่า โลมท่าที่หนึ่ง หรือท่าจับหนึ่ง และใช้ในโอกาสการแสดงอื่น ๆ การปฏิบัตินั้นตัวนางยืนอยู่หน้าพระ ขาช้ายก้าวไขว้ไปข้างหน้าทางขวามือ น้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาขวางอขาไว้ข้างหลัง ใช้หมูกเท้ายันพื้นไว้ (ส่วนที่อยู่ใต้หัวแม่เท้าลงมา) มือขวาดั้งวงบน เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองเฉียงไปทางซ้ายมือ ขำเลื่องหางตาดูพระ ส่วนตัวพระยืนอยู่ข้างหลังตัวนาง ขาช้ายก้าวข้างน้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาขวาหลบเหลี่ยม มือซ้ายตั้งแขน จับปลายนิ้วมือทั้งสองข้างซ้ายของนาง โดยเอานิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้คืบนิ้วทั้งสี่ไว้ แล้วกรีดนิ้วทั้งสามออกไป มือขวาดั้งวงบนจับปลายนิ้วมือทั้งสองข้างขวาของนางโดยเอานิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้คืบนิ้วทั้งสี่ไว้ แล้วกรีดนิ้วทั้งสามออกไป เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองตัวนาง (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560, น. 270) ดังภาพ



ภาพที่ 10 ท่าโลมท่าที่หนึ่งหรือท่าจับหนึ่ง (พระ-นาง)
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560, น. 270)

3.4.2.2 ท่าโลมท่าที่สองหรือท่าจับสอง ท่าโลม หรือท่าจับนาง ทำนี้เรียกว่า โลมท่าที่สองหรือท่าจับสอง และใช้ในโอกาสการแสดงอื่น ๆ

การปฏิบัตินั้นตัวนางยืนอยู่หน้าพระ ขาซ้ายก้าวไขว้ไปข้างหน้าทางขวามือ น้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาขวางอขาไว้ข้างหลัง ใช้จมูกแตะยันพื้นไว้ (ส่วนที่อยู่ใต้หัวแม่เท้าลงมา) มือซ้ายตั้งมือตึงแขน ปลายมือต่ำเสมอเข็มขัดพระไว้ข้างตัว มือขวาตั้งวงล่าง เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองดูตัวพระ ส่วนตัวพระ ขาขวาก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาซ้ายหลบเหลี่ยม มือขวาตึงแขนทับแขนซ้ายของนาง จับปลายนิ้วมือทั้งสองข้างขวาของตัวนาง โดยเอานิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้คืบนิ้วทั้งสองไว้แล้วกรีดนิ้วทั้งสองสามออกไป มือซ้ายตั้งวงล่าง จับปลายนิ้วมือทั้งสองข้างซ้ายของนาง โดยเอานิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้คืบนิ้วทั้งสองไว้ แล้วกรีดนิ้วทั้งสองสามออกไป เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองดูตัวนาง (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560, น. 271) ดังภาพ



ภาพที่ 11 ท่าโลมท่าที่สองหรือท่าจับสอง (พระ-นาง)
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560, น. 271)

3.4.2.3 ท่าโลมท่าที่สามหรือท่าจับสาม ท่าโลมหรือท่าจับนาง ทำนี้เรียกว่า โลมท่าที่สาม หรือท่าจับสาม และใช้ในโอกาสการแสดงอื่น ๆ

การปฏิบัตินั้นตัวนางยืนอยู่หน้าพระ ขาซ้ายก้าวไขว้ไปข้างหน้าทางขวามือ น้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาขวางอขาไว้ข้างหลัง ใช้จมูกแตะย่นพื้นไว้ (ส่วนที่อยู่ใต้หัวแม่เท้าลงมา) มือขวาทำสะเอว มือซ้ายตั้งมือ ตั้งแขน ปลายมือต่ำเสมอเข็มขัดตัวพระไว้ข้างตัว เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองดูตัวพระ ส่วนตัวพระ ขาซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ปลายเท้า ขาขวาหลบเหลี่ยม มือขวางอแขนจับสะเอวข้างขวาของตัวนาง ในลักษณะเอามือขวาทับมือขวาของนาง มือซ้ายตั้งวงล่าง จับปลายนิ้วมือทั้งสองข้างซ้ายของตัวนาง โดยเอานิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้กับนิ้วทั้งสี่ไว้ แล้วกรีดนิ้วทั้งสามออกไป เอียงไหล่ซ้าย หน้ามองดูตัวนาง (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560, น. 271) ดังภาพ



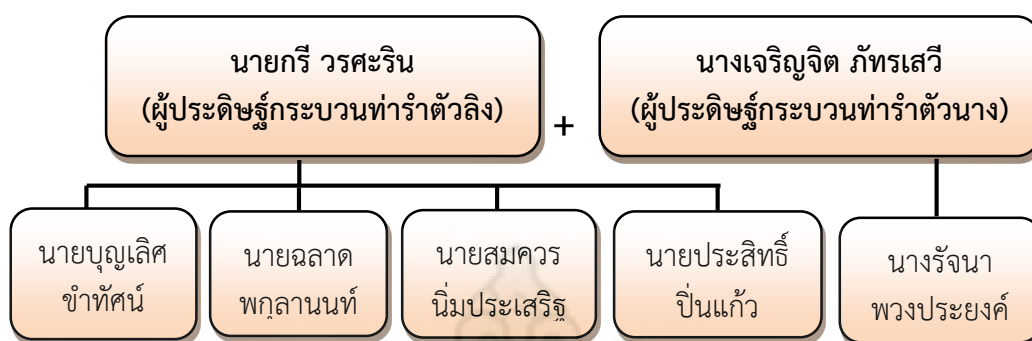
ภาพที่ 12 ทำโลมทำที่สามหรือทำจับสาม (พระ-นาง)
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2560, น. 271)

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์เพลงโลม ตระนอน พบว่าเพลงหน้าพาทย์ทั้งสองเพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการเกี่ยวพาราสีในการแสดงโขน ละครของตัวละคร พระ นาง ยักษ์ และลิง ซึ่งปรากฏกระบวนท่าโลมหรือเรียกว่าท่าจับ จำนวน 3 ท่า คือ ท่าโลมทำที่หนึ่งหรือท่าจับหนึ่ง ท่าโลมทำที่สองหรือท่าจับสอง และท่าโลมทำที่สามหรือท่าจับสาม ซึ่งกระบวนท่าโลมทั้งสามนี้ผู้วิจัยจะนำไปใช้ในการศึกษาวิเคราะห์กับโครงสร้างกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางต่อไป

4. การสืบทอดโครงสร้างกระบวนท่ารำโขน

กระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง มีการสืบทอดกระบวนท่ารำตามแนวทางนายกรั้ว วรเศริน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษากระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ดังมีแผนภูมิต่อไปนี้

การสืบทอดกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง



ภาพที่ 13 แผนภูมิการสืบทอดกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้มีการแสดงประกอบการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก โดยให้นายกรั วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวลิง จึงเกิดกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงขึ้น นายกรั วรเศรินได้นำเอากระบวนท่ารำดังกล่าวนี้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ของท่าน 4 ราย ได้แก่ นายบุญเลิศ ขำทัศน์ นายฉลาด พุกลานนท์ นายสมควร นิมประเสริฐ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2551 จากการสัมภาษณ์นางรัจนา พวงประยงค์ เกี่ยวกับการนำการรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง โดยได้มีการกำหนดชื่อชุดการแสดงนี้ว่าการรำชุดหนุมานจับเบญกายออกเผยแพร่สู่สาธารณชนนั้น พบว่า

การรำครั้งแรกได้รำคู่กับนายบุญเลิศ ขำทัศน์ ที่เวทีหอประชุมกองวัฒนธรรม สยามเสือป่า เนื่องจากนายธนิต อยู่โพธิ์ ต้องการให้เด็กขึ้นมาแสดงก่อน โดยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอการรำออกของตัวนางเบญกาย ใหม่จากเดิมที่ออกแบบกันมา คือตัวนางจะเป็นฝ่ายออกตัวก่อนในลักษณะที่หลบหนีมาเพื่อจะหลบซ่อน นายธนิตได้เปลี่ยนรูปแบบให้นางยื่นมือออกมาจากฉากหลบก่อน แล้วใช้ไฟจับไปที่มือของตัวนาง ประกอบการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก โดยผู้บรรเลงระนาดจะยืนบรรเลงเพลง ต่อมาคือ นายกรั วรเศริน ที่แสดงเฉพาะงานสำคัญ เช่น งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่ทำเนียบรัฐบาล งานกระทรวงการต่างประเทศ งานสำคัญคือไปเผยแพร่การรำชุดนี้ที่ประเทศญี่ปุ่น และการถ่ายทำสารคดีที่ประเทศไทย ส่วนนายฉลาด พุกลานนท์ จะได้ไปรำนานาฏศิลป์สัญจรที่ต่างจังหวัด โดยได้ไปด้วยกันครั้งแรกที่จังหวัดชุมพร นายสมควร นิมประเสริฐ เริ่มแสดงที่โรงละครแห่งชาติ แล้วไปร่ำสาธิตการรำที่ประเทศพม่า การรำครั้งนั้นไม่ได้แต่งกายยืนเครื่อง ใช้การนุ่งโจงกระเบนสีแดง และงานสำคัญคือการไปเผยแพร่ที่ประเทศฟิลิปปินส์ (รัจนา พวงประยงค์, 2563, 12 ตุลาคม, สัมภาษณ์)

ส่วนครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ร่ำงานทำเนียบรัฐบาล และงานสำคัญต่าง ๆ โดยแสดงประจำที่ห้องอาหาร โรงแรมเอราวัณ ศาลาชุมชนชาติในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ การแสดงต่างประเทศครั้งแรกคือ ประเทศสิงคโปร์ และอินโดนีเซีย (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, 2563, 7 มกราคม, สัมภาษณ์) เมื่อนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้เข้ามารับราชการได้นำกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางมา

บรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอน เพื่อถ่ายทอดให้กับนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตลอดจนตัวผู้วิจัยเอง

จากการศึกษาโครงสร้างของกระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ตั้งแต่ครั้งแรกที่ นายกรี วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวนาง พบว่ามีโครงสร้างของกระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ การติดตาม โลดไล่ หลบหนี และไขว่คว้า

เมื่อนายกรี วรเศริน ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดนี้ให้กับศิษย์ของท่านคนแรกคือ นายบุญเลิศ ขำทัศน์ ซึ่งนายบุญเลิศได้นำการรำชุดนี้ออกรำเผยแพร่สู่สาธารณชนก็ยังคงยึดหลักโครงสร้างของโครงสร้างท่ารำ 4 ขั้นตอนดังกล่าว และกระบวนท่ารำตามที่ได้รับการถ่ายทอดตลอดมาไม่มีการเปลี่ยนแปลง

นายฉลาด พุกลานนท์ นายสมควร นิ่มประเสริฐ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ทั้งสามท่านนี้ก็เป็นศิษย์ของนายกรี วรเศริน ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เช่นเดียวกับนายบุญเลิศ ขำทัศน์ โดยมีโครงสร้างท่ารำ 4 ขั้นตอน ได้แก่ การหลบหนี การติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว้า เป็นโครงสร้างหลัก อีกทั้งกระบวนท่ารำยังคงยึดถือปฏิบัติตามที่ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากนายกรี วรเศริน

จะเห็นได้ว่ากระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ของนายกรี วรเศริน ที่สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัวลิง เมื่อมีการถ่ายทอดจากท่านสู่ศิษย์ของท่านทั้ง 4 คน พบว่า ศิษย์ของท่านแต่ละคนยังคงยึดหลักโครงสร้างท่ารำและกระบวนท่ารำดั้งเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง หรือลดทอนกระบวนท่ารำลง

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ประเสริฐ สันติพงษ์ (2545, น. 537-538) ศึกษาเรื่อง กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดง เบิกโรงละครใน ผลการศึกษาพบว่า กระบวนท่ารำของรามสูรมีกระบวนท่ารำโลดไล่และติดตามนาง เมขลา ประกอบด้วย 4 เพลง คือ เพลงร้าย เพลงเชิดฉิ่ง เพลงนาคราช และเพลงเชิด

เพลงร้าย เป็นกระบวนท่ารำในบทของรามสูร ที่ดำเนินเรื่องจากการเหาะออกมาจากวิมานแล้วพบนางเมขลาที่นำดวงแก้วมาโยนเล่น รามสูรจึงเข้าไปแย่งชิง ลักษณะของกระบวนท่ารำจะมีทั้งที่แสดงถึงความสง่างาม มีการเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว การหมุนตัวทางซ้ายและทางขวา ในลักษณะสมมุติว่าเป็นการเหาะมาจากวิมาน และกระบวนท่าที่เข้าแย่งชิงดวงแก้วมณี ซึ่งมีลักษณะท่ารำที่แสดงออกในท่ากระเทีบเท้า ท่ากระชากตัว

เพลงเชิดฉิ่ง เป็นกระบวนท่ารำของนางเมขลา ดังนั้นกระบวนท่ารำของรามสูรจึงเป็นกระบวนท่ารับบทของนางเมขลาที่มีความสัมพันธ์และสอดคล้องกัน ลักษณะท่ารำเป็นกระบวนท่ารำที่รามสูรรับบท 2 ลักษณะ คือ 1) กระบวนท่าแหวกหางเมขลา ตามกระบวนท่าในลักษณะให้ผู้ชมเกิดจินตนาการตามท่ารำจะเป็นท่าขยับมอง ท่าแหวกก้นเมฆ 2) กระบวนท่ารำคู่ ลักษณะท่ารำจะมีการรำตีบทตามบทร้อง และการรำตามที่ดนตรีบรรเลงรับ ลักษณะท่ารำมีการเก็บไล่ ท่าคว่ำ ดวงแก้วมณี การเดินสายไหล เป็นต้น โดยท่ารำจะมีความสัมพันธ์กันระหว่างนางเมขลาและรามสูร

เพลงนาคราช เป็นกระบวนท่ารำตีบทตามคำร้องเพลงนาคราช ในบทของรามสูรที่แสดงความโกรธนางเมขลา ลักษณะท่ารำจะแสดงถึงท่าที่ใช้การกระเทียบเท้า ท่าเห่ ท่าวัดมือ ท่าฟาดนิ้ว รวมทั้งท่าที่เข้าไล่และแย่งชิงดวงแก้วจากนางเมขลา

เพลงเชิด เป็นกระบวนท่ารำตีบทตามอารมณ์โกรธของรามสูร ลักษณะท่ารำจะเป็นลักษณะกระบวนท่ากว้างขวาง การเก็บเท้าไล่ ท่ากระโดดลงเหลี่ยม เป็นต้น.

กระบวนท่ารำโลดโล่และติดตามนางเมขลาเป็นกระบวนท่ารำที่มีความสำคัญแสดงให้เห็นถึงบทบาทและการดำเนินเรื่องของรามสูร ในรูปแบบของกระบวนท่ารำเดี่ยวและรำคู่ ที่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันระหว่างท่ารำของรามสูรและนางเมขลา

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549, น. 164-167 และ 367-369) ศึกษาเรื่อง แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง ผลการศึกษาพบว่า การฝึกหัดเบื้องต้นของโขนตัวลิง เป็นการเตรียมความพร้อมของร่างกายและจิตใจ กระบวนท่าทางต่าง ๆ ในการฝึกหัดจะนำไปสู่การแสดงโขนลิงได้เป็นอย่างดี การหกคะเมน เป็นการฝึกหัดเบื้องต้นเฉพาะโขนตัวลิงเท่านั้น เพราะลักษณะกิริยาท่าทางการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของลิงก็คือ การแสดงออกซึ่งกระบวนท่าที่โลดโผน รวมไปถึงการหกคะเมน ตีลังกา ซึ่งปรากฏอยู่ในการแสดงโขนที่เป็นลักษณะเฉพาะของโขนตัวลิง ท่าหกคะเมนของโขนตัวลิงมี 3 ท่า ได้แก่ ท่าพาสูริน คือ การหกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ ท่าอันธพาล คือ การหกคะเมนไปข้างหน้า และท่าตีลังกาหกม้วน คือ การหกคะเมนหงายไปข้างหลัง

นอกจากการฝึกหัดเบื้องต้นแล้วการฝึกท่าทำบทตามอารมณ์เฉพาะโขนลิงจะต้องแสดงออกให้สอดคล้องกับอารมณ์เป็นสำคัญ ตรงตามจุดมุ่งหมายของการแสดงอารมณ์ในนาฏยศิลป์โขน เช่น

การแสดงอารมณ์รัก ลักษณะนิสัยของโขนลิงโดยทั่วไปพบว่าจะมีอุปนิสัยขี้เล่น สนุกสนานและเจ้าชู้ ตามลักษณะของลิงโดยธรรมชาติ การแสดงออกของหนุมานซึ่งเป็นพญาวานรมีชาติกำเนิดเป็นเทพ บทบาทที่เห็นมักเข้าใจว่าหนุมานเป็นลิงเจ้าชู้ แต่ความจริงผู้หญิงที่หนุมานเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง ส่วนใหญ่เป็นเพราะหน้าที่การงานทำให้ต้องเข้าไปมีบทบาทร่วมกันไม่ว่าจะเป็น นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น สำหรับการแสดงอารมณ์รักของโขนลิงนั้นการแสดงออกก็กิริยาของโขนลิงในการเกี่ยวพาราสี มักจะเป็นการคว่ำไขว่ กอดรัดและแนบชิด แสดงออกเป็นท่าทางมีองค์ประกอบของกระบวนท่าที่เป็นลักษณะของโขนตัวลิง เช่น ลักษณะการใช้มือโขนลิงมีอุปนิสัยไม่อยู่นิ่งหลุกหลิกตลอดเวลา การใช้มือในการแสดงความรักหรือเกี่ยวพาราสีจึงมีลักษณะไขว่คว่ำจับต้องส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ไหล่ หลังและแขน ซึ่งตัวนางจะคอยป้องกันปัดอยู่ตลอดเวลา

การแสดงอารมณ์โกรธของโขนลิงแสดงออกด้วยการกระเทียบเท้าให้มีเสียงดัง การชี้นิ้วตัววัดนิ้ว นอกจากนี้ยังมีการใช้ฝ่ามืออุ้งที่ก่อกองแล้วกระชากมือลง หรือการใช้ฝ่ามืออุ้งที่หน้าอกแล้วไสมือออกไป กระบวนท่าทางต่าง ๆ ที่แสดงออกซึ่งอารมณ์โกรธของตัวโขนลิงปฏิบัติด้วยความคล่องแคล่ว ว่องไว และแข็งแรง

นิลยา สารอักษร (2557, น. 147-148 และ 184) ศึกษาเรื่อง วิเคราะห์บทบาทนางเบญกาย ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดนางลอย ตามแนวทางครุฑจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2554) ผลการศึกษาพบว่า การแสดงชุดนี้เกิดขึ้นจากรัฐบาลไทยได้ดำเนินการเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง

ครั้งที่ 2 นายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) จึงมีแนวคิดที่ต้องการให้มีการแสดงไล่จับกันของตัวละครประกอบการเดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอก ดังนั้นนายธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้ขอแรงให้นายพริ้ง ดนตรีรส เดี่ยวระนาดเอกบันทึกกลแบบบันทึกเสียง และมอบให้ นายกรี วรสาริน เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนาง โดยการแสดงชุดนี้แสดงถึงขั้นตอนการหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้าระหว่างตัวลิงและตัวนาง อีกทั้งการแสดงชุดนี้ยังมีกระบวนท่าจับ 3 ท่า เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ซึ่งเรียกตามการแบ่งทำนองเพลงเชิดนอกที่แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

หฤทัย นัยโมกษ์ (2560, น. 74) ศึกษาเรื่อง เทคนิคกระบวนท่ารำคู่ : ย่าหรีนตามนทกย ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะกระบวนท่ารำคู่ชุดย่าหรีนตามนทกย ตามรูปแบบกระบวนท่ารำของครู ตีวรรณ กัลยาณมิตร ลักษณะกระบวนท่ารำมีลักษณะท่ารำตามทำนองเพลง 4 เพลงคือ ท่ารำในเพลงเชิด ท่ารำในเพลงเชิดฉิ่ง ท่ารำในเพลงเชิดจันทราสามและท่ารำในเพลงเชิด ซึ่งเป็นทำนองในตอนท้ายให้ผู้แสดงเข้า สำหรับลักษณะกระบวนท่ารำย่าหรีนตามนทกยเป็นกระบวนท่ารำที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีแบบแผนท่ารำที่เป็นมาตรฐาน อีกทั้งกระบวนท่ารำมีลักษณะเฉพาะทางการแสดง คือ ท่ารำของมนุษย์ (ย่าหรีน) และท่าทางการรำเลียนแบบสัตว์ (นกยูง) ที่มีกระบวนท่ารำสอดคล้องสัมพันธ์กันในการแสดง หรือการติดตามไล่จับกัน ประกอบการรำตีบทใช้บทตามบทร้อง ลักษณะพิเศษของกระบวนท่ารำชุดย่าหรีนตามนทกยนี้ เป็นลักษณะของกระบวนท่ารำที่มีความแตกต่างจากการรำคู่ในชุดอื่น ๆ กล่าวคือ เป็นการแสดงท่วงท่ารำรำในการติดตามไล่จับระหว่างมนุษย์ (ย่าหรีน) และ สัตว์ (นกยูง) แต่ลักษณะของกระบวนท่ารำยังคงความงดงามตามรูปแบบกระบวนท่ารำของการแสดงละครใน ผู้แสดงฝ่ายย่าหรีนนอกจากต้องปฏิบัติท่ารำให้มีลักษณะตามแบบแผนของละครในที่เรียกว่า รำงาม แล้ว ในบางท่าทางก็ต้องแสดงท่าทางอย่างคล่องแคล่ว มีชั้นเชิงในลักษณะการรูกไล่ เช่น การควมบ้า เร่งม้า ส่วนผู้แสดงฝ่ายนกยูงนอกจากจะต้องปฏิบัติท่ารำให้มีความงดงามตามแบบแผนแล้วยังต้องปฏิบัติท่ารำลักษณะเลียนแบบกริยาสัตว์ปีก ในท่าทางที่ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้ายคลึงตามว่าเป็นนกยูงจริง ๆ มาร่ายรำท่าท่าหลอกล่อ ให้รูกไล่ ติดตามกันไป ซึ่งลักษณะท่วงท่าในการรูกไล่กันนี้ จะยังคงแบบแผนความงดงามตามรูปแบบของการแสดงละครใน

สัจจะ ภู่งามสุทธิ (2562, น. 82 และ 192) ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเชิดฉานสามตัวสามเท่า ผลการศึกษาพบว่า กระบวนท่ารำเชิดฉานสามตัวสามเท่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงการติดตามไล่จับของตัวละครมนุษย์กับสัตว์ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ศึกษาบทบาทพระรามและกวางทอง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีโครงสร้างกระบวนท่ารำ 4 ขั้นตอน ได้แก่ การหลบหนี ของกวางทอง การติดตาม ของพระราม การไล่จับ คือ พระรามไล่จับกวางทอง การไขว่คว้า โดยพระรามทำท่าคว้าจับตัวกวางทอง ทั้งนี้กระบวนท่ารำแสดงให้เห็นถึงท่าทางการย่างเยื้อง เหยาะ ล่อหลอกที่เป็นท่าที่แสดงให้เหมาะสมกับทำนองเพลงและไม้เดิน ที่ตีดำเนินทำนองสม่ำเสมอ ตกตอกกับเท้าของตัวผู้แสดงอย่างสนิทสนม กลมกลืนทั้งพระรามและกวางทอง

กระบวนท่ารำเชิดฉานสามตัวสามเท่าและเพลงหน้าพาทย์เชิดฉานนั้นมีความสัมพันธ์กันคือ เพลงเชิดฉานตัวที่ 1 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 1, ทำนองสร้อยตัวที่ 1 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 2 เพลงเชิดฉานตัวที่ 2 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 3, ทำนองสร้อยตัวที่ 1 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 4 เพลงเชิดฉานตัวที่ 3 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 5, ทำนองสร้อยตัวที่ 1 เท่ากับ ท่ารำท่าที่ 6

สรุป

จากการศึกษากระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงในบทที่ 2 นี้เองทำให้ผู้วิจัยทราบถึงความเป็นมาของกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง อันเกิดจากแนวความคิดที่ต้องการการแสดงชุดหนึ่งมาประกอบการบรรเลงการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกของนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) จึงได้มีบัญชาให้นายกรี วรเศริน เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำตัวนาง ทั้งสองท่านได้สร้างสรรค์กระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยมีแนวคิดหลักจากนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้ตัวละครทั้งสองมีปฏิสัมพันธ์กันโดยสื่อให้เห็นถึงการหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้า และสันนิษฐานว่าผู้สร้างสรรค์ทั้งสองท่านน่าจะมีการศึกษา ค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ เพิ่มเติม เช่น ภาพจิตรกรรม บทวรรณกรรม เป็นต้น แล้วนำมาเป็นฐานศาสตร์ขององค์ความรู้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ การแสดงชุดหนุมานจับเบญกายจึงสำเร็จลงได้ด้วยภูมิปัญญาของทั้งสองท่าน ทั้งนี้เมื่อได้ทราบถึงความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดดังกล่าวแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่ควรศึกษาต่อไปคือ องค์ประกอบการแสดงชุดนี้ เนื่องจากในแต่ละองค์ประกอบต้องมีความสอดคล้องสัมพันธ์กัน โดยเฉพาะดนตรีและทำนองเพลงเชิดนอกที่มีความสัมพันธ์กับกระบวนการทำรำเป็นอย่างยิ่ง โดยละเอียดขององค์ประกอบการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาและอธิบายไว้ในบทต่อไป



บทที่ 3

กระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

ในบทนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจนได้ข้อมูลในประเด็นที่หลากหลายอันเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยครั้งนี้ จนสามารถนำเสนอในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. องค์ประกอบกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง
 - 1.1 ผู้แสดง
 - 1.2 คนตรีประกอบการรำ
 - 1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง
 - 1.4 เครื่องแต่งกาย
 - 1.5 การใช้พื้นที่
 - 1.6 กระบวนทำรำ
2. กระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง
3. วิวัฒนาการของกระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

1. องค์ประกอบกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

การแสดงนาฏศิลป์ไทยจะสมบูรณ์มีสุนทริยรส สร้างอารมณ์ให้กับผู้ชมได้นั้น ย่อมต้องมีองค์ประกอบต่าง ๆ มาผสมผสานกันอย่างลงตัวจนเกิดการแสดงที่ครบถ้วน สมบูรณ์ สร้างสีสันให้กับการรำชุดนั้น กระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เป็นการรำชุดหนึ่งที่ต้องอาศัยองค์ประกอบการรำในหลากหลายด้าน เพื่อช่วยให้การรำมีความสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงขออธิบายรายละเอียดองค์ประกอบรำ ดังนี้

1.1 ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในเรื่องและประเภทการแสดง เป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง อันจะนำมาซึ่งความสำเร็จหรือคุณภาพของการแสดงนั้น ๆ เพราะถ้าตัวละครสามารถโน้มน้าวผู้ชมให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามไปกับบทบาทที่ตนได้รับนั้น ถือว่าการแสดงนั้นประสบความสำเร็จในการแสดง (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2548, น. 8-9) ผู้แสดง จึงถือได้ว่ามีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้การแสดงนั้น ๆ ออกมาอย่างสมบูรณ์ และช่วยสร้างอารมณ์ในการแสดงให้กับผู้ชม

เนื่องจากผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่ถ่ายทอดอารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครในขณะนั้น ว่าต้องการสื่อสารสิ่งใดให้ผู้ชมร่วมรับรู้ความรู้สึกไปด้วย การคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมกับบทบาท จึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งแนวทางในการคัดเลือกผู้แสดงนั้น กัญญพิชญ์ ปวีตภา (2553, น. 7-9) ได้กล่าวว่า การคัดเลือกผู้แสดงเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนมากเพราะผู้แสดงเปรียบเหมือนสื่อที่เป็น ตัวแทนในการเล่าเรื่องไปสู่ผู้ชมโดยตรง ผ่านการถ่ายทอด และสื่ออารมณ์ ความรู้สึก นึกคิดของ ตัวละครตามบทบาทบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ได้รับ จึงควรคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสม โดยให้มี บุคลิกลักษณะตรงตามบทบาทของตัวละคร ซึ่งหากพิจารณาคัดเลือกผู้แสดงที่ดีจะสามารถช่วยให้ การแสดงนั้นประสบความสำเร็จได้อย่างมาก สิ่งที่ควรพิจารณาในการคัดเลือกผู้แสดง คือ เพศ วัย รูปร่างลักษณะ และลักษณะพิเศษ (ถ้ามี) การเคลื่อนไหว และการพัฒนาของความรู้สึก และอารมณ์ นอกจากนี้สิ่งที่ต้องพิจารณาเพิ่มเติม คือ

1. พื้นฐานและความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดง ผู้แสดงที่มีพื้นฐานด้านการแสดง หรือ มีความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดงจะทำให้การทำงานง่ายขึ้น และช่วยประหยัดเวลามากขึ้น
2. จินตนาการ และความละเอียดอ่อนของความรู้สึก ผู้แสดงจะสามารถทำให้ผู้ชม ชาบซึ้ง และมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครได้ต้องอาศัยพลังที่มาจากจินตนาการ และความละเอียดอ่อน ของความรู้สึกของผู้แสดงในการถ่ายทอดออกมาเป็นการแสดง
3. ประสิทธิภาพด้านการแสดง การแสดงจะออกมาอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นหาก ผู้แสดงมีประสิทธิภาพ และเทคนิคทางการแสดงที่ดี มากกว่าผู้แสดงที่มีภาพลักษณ์เหมาะสมแต่ขาด ประสิทธิภาพ

ทั้งนี้แนวทางในการคัดเลือกผู้แสดงของ กัญญพิชญ์ ปวีตภา ที่ให้แนวทางในการ คัดเลือกผู้แสดงไว้ 3 ด้าน คือ เป็นผู้ที่มีพื้นฐานและความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดง มีจินตนาการ และมี ประสิทธิภาพด้านการแสดง สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นแนวทางพื้นฐานในการคัดเลือกผู้แสดงโดยทั่วไป เมื่อพิจารณาเฉพาะเจาะจงลงไปในการคัดเลือกผู้แสดงตัวลิง ดังที่ บัณฑิต เข้มทอง (2555, น. 246) อธิบายไว้ว่า การคัดเลือกผู้แสดงจะต้องพิจารณาฝีมือของผู้แสดงเป็นหลัก หลังจากนั้นจึงคัดเลือก รูปร่างผู้แสดงที่มีความเหมาะสม ในการคัดเลือกผู้แสดงตัวลิง จะต้องดูความสัมพันธ์กับบทบาท ของตัวละคร ซึ่งต้องดูฝีมือควบคู่กับรูปร่างประกอบกัน การคัดเลือกตัวลิงมีหลายประเภท เช่น ลิงโล้น และลิงยอด ซึ่งลิงยอดก็ต้องมาพิจารณาอีกว่าอยู่ในวัยใด เช่น องคต เป็นลิงยอด แต่เป็นเด็กก็ต้อง พิจารณาเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม ส่วนลิงโล้นต้องเลือกลักษณะช่วงขากับช่วงตัวที่สมส่วนกัน ไม่ใช่ ตัวเตี้ย คอสั้น ไล่ศีรษะแล้วไม่มีคอ เพราะเป็นทหารของพระราม ดังนั้นทหารต้องมีรูปร่างลำสัน แข็งแรง บึกบึน สำหรับผู้แสดงเป็นหนุมานนั้น เนื่องจากหนุมานเป็นทหารเอกของพระรามจึงต้อง เลือกที่รูปร่างสมส่วน ดุองอาจ แข็งแรง

แนวคิดการคัดเลือกผู้แสดงหนุมานดังกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับแนวคิดของ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (2563, 7 มกราคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ที่กล่าวถึงการคัดเลือกผู้แสดงหนุมาน ในชุดหนุมานจับเบญกาย ความว่า ผู้ที่จะรับบทเป็นหนุมานใน การรำชุดหนุมานจับเบญกาย ไม่จำเป็นต้องรูปร่างลำสัน เตี้ย คอสั้น หรือที่เรียกว่ารูปร่างมะขามข้อเดียว แต่ควรเป็นผู้ที่มีลำคอโปร่ง รูปร่างสูงโปร่ง หรือไม่เตี้ยจนเกินไป อีกทั้งมีความคล่องแคล่ว และว่องไว มีความสามารถในการหาคะเมน ตีลังกา นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ ปาณิสรา เผือกแห้ว (2548, น. 215)

ที่ศึกษาเรื่องการเดี่ยวปี่ในเชิดนอก : ทางครูปี่บ คงลายทอง ที่กล่าวถึงการคัดเลือกตัวโขนลิง ในการแสดงชุดหนุมานจับเบญจกาย ความเป็นว่า ตัวลิงที่สวมบทบาทเป็นหนุมานในการแสดงชุดหนุมานจับเบญจกาย ต้องมีคุณสมบัติ 3 ประการ คือ ประการแรก รูปร่างสันทัด ไม่อ้วนอ้วนอ้วน ช่วงตัวช่วงขา สมส่วน ไม่ควรมีช่วงตัวสั้นแต่ขายาว มีท่าทางคล่องแคล่วว่องไว เพราะจะต้องแสดงท่าทางพลิกแพลงต่าง ๆ มีการตีลังกาม้วนตัวบ่อยครั้งและต้องเคลื่อนไหวรวดเร็ว ประการที่สอง เป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ มีความละเอียดถี่ถ้วน อีกทั้งต้องมีความระมัดระวัง และประการที่สาม ต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการเต้นโขนที่ดีและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงได้ดี ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์โกรธ อารมณ์รัก หรือแม้แต่การแสดงกิริยาเจ้าชู้ของหนุมานในการเข้าพระเช้านาง ก็ต้องสามารถสื่ออารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจได้ ดังภาพ



ภาพที่ 14 ลักษณะรูปร่างของผู้แสดงโขนตัวลิง (หนุมาน)
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแนวคิดการคัดเลือกผู้แสดงข้างต้น สรุปได้ว่า การคัดเลือกผู้แสดงต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมของผู้แสดงกับบทบาทที่ได้รับ โดยอาจพิจารณาองค์ประกอบด้านอื่น ๆ ร่วมด้วย เช่น เป็นผู้ที่มีพื้นฐานและความเข้าใจเกี่ยวกับการแสดง มีจินตนาการ และมีประสบการณ์ด้านการแสดง เพื่อช่วยให้การแสดงนั้นสามารถทำให้ผู้ชมคล้อยตามหรือเกิดความเชื่อในตัวละคร ทั้งนี้การคัดเลือกโขนตัวลิง จึงควรพิจารณาตามแนวคิดดังกล่าว กล่าวคือ เป็นผู้ที่มีลำคอโปร่ง สูงโปร่ง รูปร่างไม่เตี้ยจนเกินไป คล่องแคล่ว ว่องไว มีความสามารถในการหกละเม่น ตีลังกา เนื่องจากการรำชุดนี้ตัวลิงต้อง

หูกะเมน ตีลังกาทิดตามไล่จับตัวนางที่ต้องอาศัยความกระฉับกระเฉง ว่องไว มีปฏิภาณไหวพริบ นอกจากนี้ผู้แสดงที่ดีควรมีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมการแสดง เพื่อให้เกิดความชำนาญ ความคล่องแคล่วว่องไว สามารถจดจำกระบวนท่าทำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่าร่าออกมาได้อย่างสมบูรณ์สวยงาม ผู้แสดงตัวลึงจะแสดงได้ดีนั้นต้องผ่านกระบวนกาฝึกหัด ดังนี้

1.1.1 การฝึกหัดเบื้องต้น

ในหนังสือเรื่อง โขน อัจฉรียนาฏกรรมสยาม ของกรมศิลปากร (กรมศิลปากร, 2556, น. 90) ได้รวบรวมความรู้เกี่ยวกับการฝึกหัดเบื้องต้นของโขนและอธิบายความหมายไว้ว่า การฝึกหัดเบื้องต้น คือ ทำปฏิบัติเบื้องต้นของผู้ที่จะฝึกหัดโขนทุกประเภท เพื่อเตรียมร่างกายและจิตใจให้เกิดความพร้อมในการฝึกหัดขั้นต่อไป ในการปฏิบัติกาฝึกหัดเบื้องต้นมีแบบแผนและวิธีฝึกหัดอันเป็นศิลปะที่ประณีตและมีหลักวิชาโดยเฉพาะทั้งในเรื่องของจังหวะ การเคลื่อนไหวว้วยวะ และการสร้างร่างกายให้แข็งแรง ซึ่งจะเป็พื้นฐานที่จะนำไปสู่การแสดงโขนของตัวพระ ยักษ์ และลิงได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดโขนเบื้องต้นแต่ละประเภทจะมีลักษณะและประโยชน์ ดังนี้

1.1.1.1 ตบเข้า

วิธีปฏิบัติ คือ ผู้เรียนนั่งพับเพียบ ดึงหลัง ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคาง มองตรงไปข้างหน้า มือทั้งสองวางอยู่บนหัวเข่า พอเริ่มฝึกหัดก็ยกมือขวาขึ้นตบฝ่ามือลงไปบนเข่าขวา นับ 1 ยกมือซ้ายขึ้นแล้วตบฝ่ามือซ้ายลงไปบนเข่าซ้าย นับ 2 ยกมือขวาขึ้นแล้วตบลงอีกครั้งหนึ่งยกมือซ้าย นับ 3 เมื่อปฏิบัติได้อย่างนี้ก็นับว่าเสร็จไปขั้นตอนหนึ่งแล้ว ต่อจากนั้นก็ตบฝ่ามือซ้ายลงไปบนเข่าซ้าย นับ 1 ยกมือขวาขึ้น แล้วตบฝ่ามือขวาลงไปบนเข่าขวา นับ 2 ยกมือซ้ายแล้วตบฝ่ามือซ้ายลงไปบนเข่าซ้าย นับ 3 ยกมือขวาการตบเข่านี้อปฏิบัติได้ทั้งปิดจังหวะและเปิดจังหวะการปฏิบัติปิดจังหวะคือการนับจังหวะที่มีมือตบลงนับ 1-2-3 ส่วนการปฏิบัติเปิดจังหวะคือการนับจังหวะที่มีมือตบลง 3 ครั้งอย่างต่อเนื่อง นับเป็น 1 จังหวะ ประโยชน์ของการฝึกหัดตบเข่าก็เพื่อให้ผู้ฝึกหัดรู้จักจังหวะ ควบคุมจังหวะได้อย่างคงที่ เพราะจังหวะเป็นหลักสำคัญในการแสดงโขน ดังภาพ



ภาพที่ 15 การฝึกหัดเบื้องต้น ตบเข้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 90)

1.1.1.2 ถองสะเอา

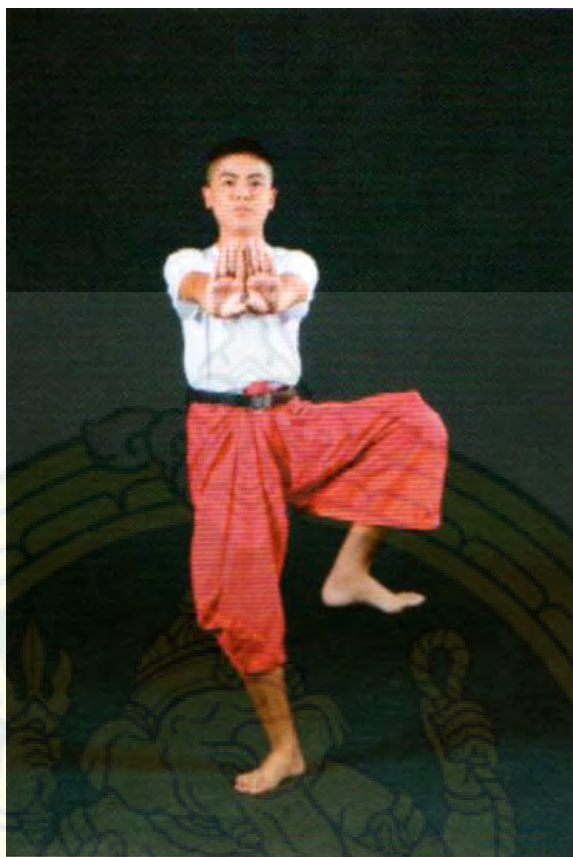
ถองสะเอา มักจะปฏิบัติต่อจากท่าตบเข้า วิธีปฏิบัติคือ ผู้ฝึกหัดนั่งพับเพียบในท่าเดิม มือทั้งสองหงาย แล้วกำมือ หักข้อมือขึ้นข้างลำตัว งอแขนให้ข้อศอกอยู่ห่างจากเอวประมาณ 1 คืบ ให้แขนขนานกับพื้น จากนั้นเริ่มต้นด้วยการกระทุ้งศอกขวาที่เอว พร้อมกับเอียงคอทางซ้ายและลำตัวไปทางซ้าย ต่อจากนั้นก็เปลี่ยนเป็นกระทุ้งศอกซ้ายที่เอวพร้อมกับเอียงคอทางขวาและลำตัวไปทางขวานับเป็นจังหวะ 1-2-3 ทำเช่นนี้ไปเรื่อย ๆ ประโยชน์ของการฝึกหัดถองสะเอา ทำให้ผู้ฝึกหัดรู้จักการยกเอียงลำตัว ยกคอ ยกไหล่ และใช้ช่วงเอวให้อ่อนไหวไปตามจังหวะได้เป็นอย่างดี ดังภาพ



ภาพที่ 16 การฝึกหัดเบื้องต้น ถองสะเอว
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 91)

1.1.1.3 เต้นเสา

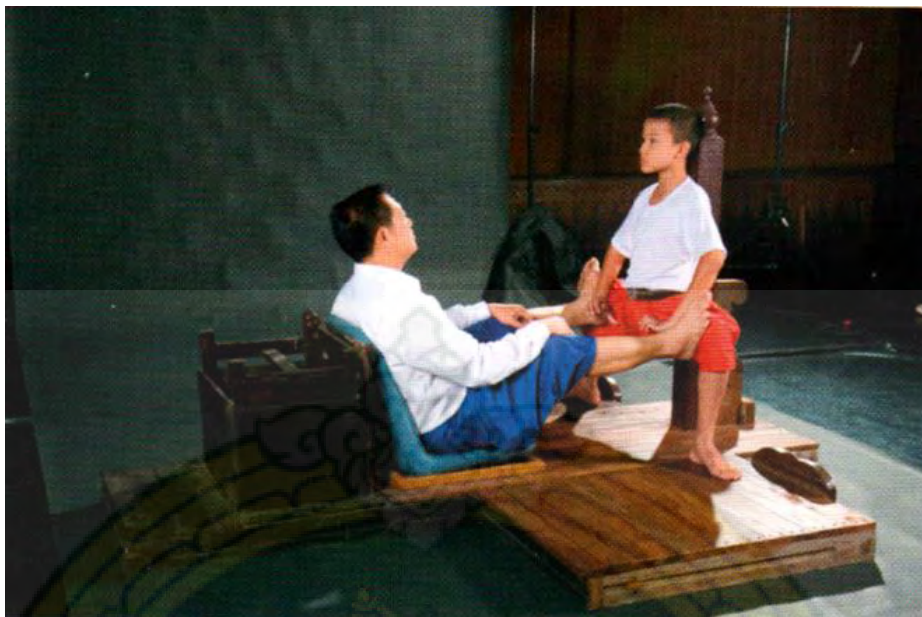
เต้นเสา วิธีปฏิบัติคือ ผู้ฝึกหัดอยู่ในท่ายืนต่อกันเป็นแถว จากนั้นกางขาย่อเข่าลง ส้นเท้าตรงกันปลายเท้าแบะออก ให้ขาทั้งสองเป็นรูปสี่เหลี่ยม ลำตัวตั้งตรง เปิดปลายคาง มือทั้งสอง ตั้งหักข้อมือขึ้น นิ้วหัวแม่มือซ้อนเกี่ยวกัน เหยียดแขนให้ตั้งมาด้านหน้าขนานกับพื้น จากนั้นจึงยกเท้า ขวาชั้นแล้วกระทีบลงไปให้ชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายกระทีบลงไปชิดเท้าขวา แล้วยกเท้าขวากระทีบลงไป ยกเท้าซ้ายหนีบรอง ซึ่งต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็ว วิธีปฏิบัติเช่นนี้เรียกว่า “ตะลิกตัก” จากนั้น กระทีบเท้าซ้ายลงไปแล้วยกเท้าขวาชั้นทำสลับผลัดเปลี่ยนกันแบบนี้ไปเรื่อย ๆ เรียกกรรมว่า เต้นเสา ประโยชน์ของการฝึกหัดเต้นเสา ทำให้ผู้ฝึกหัดมีกำลังขาที่แข็งแรง สามารถออกท่าทางในการเต้นโขน ได้นาน ๆ โดยไม่รู้สึเหนื่อยง่าย ดังภาพ



ภาพที่ 17 การฝึกหัดเบื้องต้น เต้นเสา
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 91)

1.1.1.4 ถีบเหลี่ยม

ถีบเหลี่ยม ปฏิบัติต่อจากการเต้นเสา วิธีปฏิบัติคือ ผู้ฝึกหัดอยู่ในท่าหันหลังพิงเสาหรือผนัง ย่อเหลี่ยมแบะเข่าออก ผู้สอนจะนั่งหันหน้าเข้าหาผู้ฝึกหัดแล้วใช้ฝ่าเท้าทั้งสองข้างถีบที่เข่าของผู้ฝึกหัด ค่อย ๆ ดันออกไปจนเหลี่ยมแบะได้ที่ จากนั้นให้ผู้ฝึกหัดบิดตัว ไปทางซ้ายทีหนึ่ง ทางขวาทีหนึ่ง ยึดตัวขึ้น แล้วใช้ ฝ่าเท้าซ้ายที่หัวเข่าทั้ง 2 เพื่อให้เส้นคลาย ประโยชน์ ของการถีบเหลี่ยมคือทำให้ผู้ฝึกหัดมีเหลี่ยมที่สวยงาม ตามแบบการแสดงโขน ดังภาพ



ภาพที่ 18 การฝึกหัดเบื้องต้น ถีบเหลี่ยม
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 92)

1.1.1.5 ฉีกขา

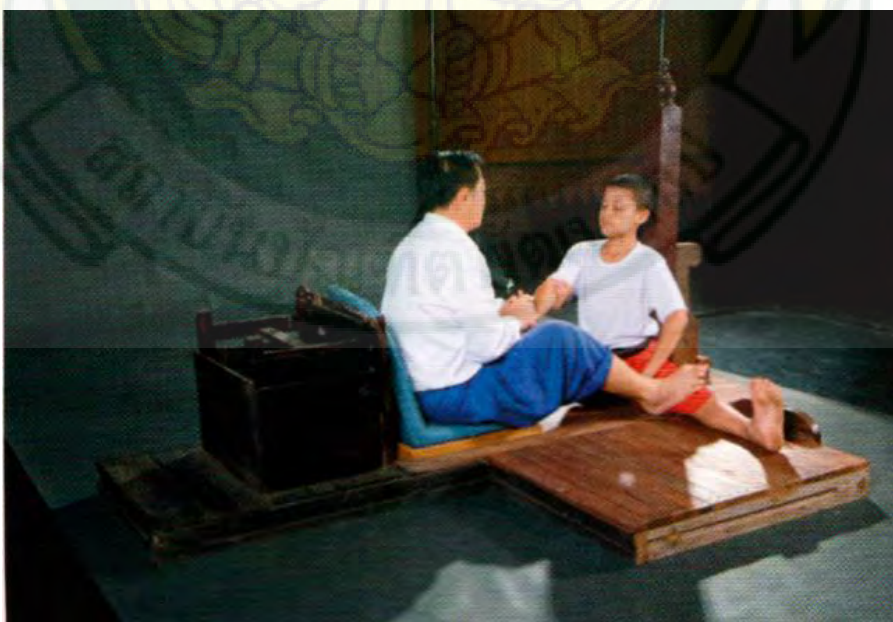
ฉีกขา ใช้เฉพาะโซนตัวลิง จะปฏิบัติต่อ จากการถีบเหลี่ยม เมื่อถีบเหลี่ยมเสร็จ ผู้สอนจะให้ ผู้ฝึกหัดค่อย ๆ กางขาทั้งสองขาออกจากกันจนกระทั่ง นั่งลงกับพื้น โดยผู้สอนจะช่วยให้ ฝ่าเท้าทั้งสองข้างกด ลงไปที่หัวเข่า พร้อมทั้งค่อย ๆ ดันขาของผู้ฝึกให้แยก ออกไปด้านข้างจนเป็น เส้นตรงกดหัวเข่าแนบกับพื้น ประโยชน์ของการฉีกขาจะทำให้ผู้ฝึกหัดเกิดความ คล่องตัว สามารถตี ลังกา และแสดงท่าทางของโซน ตัวลิงได้เป็นอย่างดี ดังภาพ



ภาพที่ 19 การฝึกหัดเบื้องต้น ฉีกขา
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 91)

1.1.1.6 หักข้อมือ

หักข้อมือ ปฏิบัติทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ตัวยักษ์จะหักข้อมือในขณะที่ถีบเหลี่ยม และตัวลิงจะหักข้อมือในขณะที่ฉีกขา โดยให้ผู้ฝึกตั้งมือเหยียดตึงแขน ครูจะหักข้อมือให้ทั้งซ้ายและข้อมือขวา หากเป็นตัวพระและตัวนาง ครูจะหักข้อมือให้ก่อนร่ำมาตรฐานต่าง ๆ ประโยชน์คือเมื่อผู้ฝึกตั้งวงในเวลาแสดงโขน ข้อมือที่ได้รับการหักไว้จนคงที่ก็จะดูงดงาม ดังภาพ



ภาพที่ 20 การฝึกหัดเบื้องต้น หักข้อมือ
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 92)

1.1.1.7 หกคะเมน หรือ ตีลังกา

หกคะเมนหรือตีลังกา ใช้เฉพาะโซนตัวลิง ทำหกคะเมน หรือตีลังกานี้มีชื่อเรียกต่างกัน ดังนี้ (กรมศิลปากร, 2556, น. 92)

1) ตีลังกาหกม้วน คือ การหกคะเมนหางไปข้างหลัง วิธีปฏิบัติคือ สมมติอยู่ในลักษณะยืนตรง แล้วหางหลังลงไป แขนทั้งสองไว้ใช้มือทั้งสองยันลงกับพื้น หน้าแขนงดูพื้น เขย่งปลายเท้าทั้งสองให้น้ำหนักไปอยู่ที่มือทั้งสอง แล้วถีบเท้าทั้งสองกระตุกกลับขึ้นไปและกลับมายืนอยู่กับพื้น (ระหว่างที่ถีบเท้าทั้งสองไปนั้นให้น้ำหนักตัวอยู่ที่มือทั้งสอง ดังภาพ



ภาพที่ 21 ทำตีลังกาหกม้วน

ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549, น. 166)

2) อันธพาล คือ การหกคะเมนไปข้างหน้า วิธีปฏิบัติคือ สมมติอยู่ในลักษณะยืนตรงใช้ลำตัวพาดไปข้างหน้าพร้อมกับมือทั้งสองวางยันลงไปกับพื้นและใช้เท้าทั้งสองถีบยันอย่างแรงไปข้างหน้า ระหว่างที่เท้าทั้งสองเหยียดไปข้างหน้าเกือบถึงพื้นให้ใช้มือทั้งสองช่วยดันแรง ๆ ขึ้นไปด้วย ดังภาพ



ภาพที่ 22 ทำอันธพาล

ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549, น. 165)

3) พาสูริน คือการหกคะเมนหมุนไปข้าง ๆ วิธีปฏิบัติคือยกเท้าซ้ายหนีบนั่ง ทำขวายืนอยู่กับพื้น ย่อเข้าขวาลงพอประมาณ มือขวาตั้งวง มือซ้ายหักข้อมืออยู่ที่กลางหน้าอก หน้ามองไปทางซ้าย แล้วเหวี่ยงตัวลงไปทางซ้าย ใช้มือซ้ายและมือขวาทำยันกับพื้นพร้อมกัน ถีบเท้าซ้าย และเท้าขวาไปอย่างแรง ดันเอว ดันหลัง หน้าแหงนมองดูพื้น ดังภาพ



ภาพที่ 23 ท่าพาสูริน
ที่มา: ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549, น. 164)

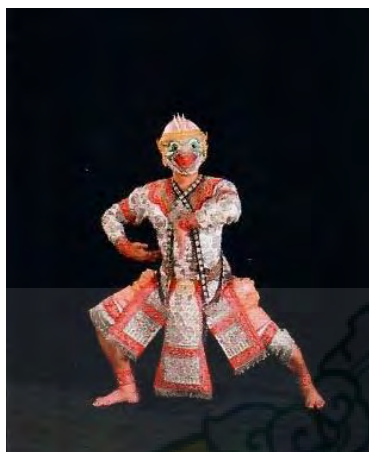
นอกจากการฝึกหัดเบื้องต้นดังกล่าวข้างต้น โขนตัวลิงยังมีท่าทางอันเป็นลักษณะเฉพาะ ซึ่งมีการประดิษฐ์กระบวนท่าทางเฉพาะที่มีความแตกต่างไว้อย่างวิจิตรงดงาม โดยการนำท่าทางธรรมชาติของลิง (ลิงแสม) มาเป็นต้นแบบ เช่น ท่าเกาของลิง การประดิษฐ์กระบวนท่า โขนตัวลิงเป็นท่าเกา 7 ท่า (กรมศิลปากร, 2556, น. 102) ดังภาพ



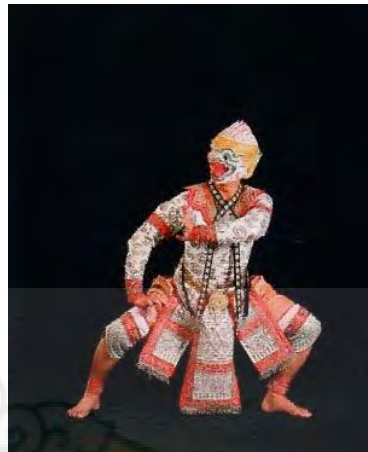
ภาพที่ 24 ท่าเกาข้อมือ
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 102)



ภาพที่ 25 ท่าเกาหัวเข่า
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 102)



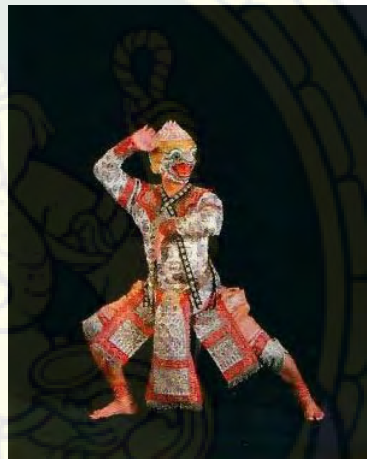
ภาพที่ 26 ท่าเกาสีข้าง (สะเอว)
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 102)



ภาพที่ 27 ท่าเกาหัวไหล่
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 102)



ภาพที่ 28 ท่าเกาคาง
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 103)



ภาพที่ 29 ท่าเกาหัว
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 103)



ภาพที่ 30 ท่าเกาข้อศอก
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 103)

การฝึกหัดเบื้องต้นของโขนลิงที่ได้รับการฝึกหัดมาตั้งแต่ชั้นพื้นฐานด้วยการตบเข้า ถองสะเวย เต็นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมนหรือตีลังกาในกระบวนท่าต่าง ๆ ตลอดจนการเกาะของ โขนลิง สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีประโยชน์ต่อผู้แสดงโขนลิงอย่างยิ่ง เนื่องจากการเตรียมตัวให้ ผู้แสดงเกิดความเคยชินกับจังหวะพื้นฐาน รู้จักการเคลื่อนไหวอวัยวะที่สำคัญ อีกทั้งฝึกหัดความอดทน แข็งแรงของร่างกาย ซึ่งในกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางได้นำเอาพื้นฐาน การฝึกหัดเบื้องต้นไปปรับใช้ให้มีความเหมาะสมกับการแสดง ดังจะกล่าวต่อไปในหัวข้อวิเคราะห์ กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

1.2 ดนตรีประกอบการรำ

วงดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงและการแสดงมหรสพแต่โบราณนั้นมีแบบแผนที่เป็น ธรรมเนียมปฏิบัติแบ่งแยกประเภทวงดนตรีและเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับให้มีความแตกต่างกันไป อีกทั้งต้องมีความเหมาะสมกับการบรรเลงและการแสดงมหรสพนั้น ๆ อีกด้วย

สำหรับการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ดังที่กล่าวไว้ใน หัวข้อแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ เกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดงชุดนี้ว่ามีที่มาจากกรณีที่รัฐบาล เตรียมเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ทั้งนี้ จอมพล ถนอม กิตติขจร ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในขณะนั้น จึงได้ขอให้กรมศิลปากรดำเนินการ จัดการแสดงชุดต่าง ๆ ไปนำเสนอที่หอประชุมกองวัฒนธรรม ซึ่งในครั้งนั้นกรมศิลปากรได้จัดให้ ครูพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการบรรเลงระนาดเอกในแผนกดุริยางค์ไทย บรรเลงเพลง เชิดนอกด้วยการเดี่ยวระนาดเอกจนเป็นที่ชื่นชอบ และได้รับการนำไปบรรเลงที่สาธารณรัฐแห่ง สหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง พร้อมกับได้ให้มีการประดิษฐ์กระบวนท่ารำประกอบการบรรเลง ดังกล่าวอีกด้วย การบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยการเดี่ยวระนาดเอก เป็นการบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรี (ระนาดเอก) ดำเนินทำนอง โดยมีผู้บรรเลงคนเดียว และใช้เครื่องกำกับจังหวะบรรเลงร่วมด้วย ได้แก่ ฉิ่ง และกลองทัด



ภาพที่ 31 วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก
ที่มา: โลกดนตรี (2564, ออนไลน์)

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเพลงเขินนอก ประกอบด้วย

1. ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงให้ละเอียดที่เรียกว่า “เก็บ” หรือบรรเลง “กรอ” ตามทำนองเพลง (สุพัตรา เปรมปรีชญา, ม.ป.ป., น. 5)
2. ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่งมีหน้าที่ใช้ตีทำจังหวะแทนวาทยกวรรคดนตรีสากล ผู้ตีฉิ่งจึงเป็นผู้ที่มีความสำคัญในการควบคุมกำกับแนวการบรรเลงของผู้บรรเลงดนตรี (สุพัตรา เปรมปรีชญา, ม.ป.ป., น. 12)
3. กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภท เครื่องประกอบจังหวะ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะเป็นสัญญาณ ในการประโคมประกอบพระราชพิธี พิธีประกอบการแสดง โขน ละคร หนังใหญ่ (อุทยานการเรียนรู้, ออนไลน์, ม.ป.ป.,)

ต่อมาภายหลังเมื่อมีการนำกระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางไปประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ทำให้กระบวนทำรำชุดนี้ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบวงดนตรีที่ใช้บรรเลงตามรูปแบบวงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดง กล่าวคือ การแสดงโขน วงดนตรีที่ใช้บรรเลงคือวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องเป่าเป็นหลัก โดยมีจำนวนของเครื่องดนตรีแตกต่างกันไป แบ่งออกเป็น 3 ขนาด ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่



ภาพที่ 32 วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 136)

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่
4. ตะโพน
5. กลองทัด
6. ฉิ่ง



ภาพที่ 33 วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 137)

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม
4. ซ้องวงใหญ่
5. ซ้องวงเล็ก
6. ตะโพน
7. กลองทัด
8. ฉิ่ง
9. ฉาบ
10. โหม่ง



ภาพที่ 34 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 137)

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม
4. ระนาดเอกเหล็ก
5. ระนาดทุ้มเหล็ก
6. ซ้องวงใหญ่
7. ซ้องวงเล็ก
8. ตะโพน
9. กลองทัด
10. ฉิ่ง
11. ฉาบ
12. โหม่ง

สำหรับกระบวนทำรำโขมตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เดิมใช้วงดนตรีที่ใช้บรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการรำ เนื่องจากเป็นการแสดงชุดเอกเทศที่ต้องการอวดฝีมือทั้งผู้บรรเลงเดี่ยวระนาดเอก และผู้แสดงกระบวนทำรำ แต่ต่อมาเมื่อกระบวนทำรำชุดนี้ได้นำไปบรรจุอยู่ในการแสดงโขม เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ดังนั้นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการรำชุดนี้ จึงสามารถใช้ได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและโอกาสที่จัดการรำชุดนี้นั่นเอง

1.3 เพลงที่ใช้บรรเลง

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขม แต่โบราณมีแต่เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบกิริยาอาการ และใช้คำพากย์และเจรจาเป็นการดำเนินเรื่อง ระดับเสียงที่ใช้ คือเสียงกลางหรือทางกลาง ซึ่งใช้ปี่กลางเป่าระดับเสียงตรงกับเสียงของผู้ชายที่ทำหน้าที่พากย์และเจรจา ต่อมาได้

นำวิธีการบรรเลงขับร้องของการแสดงละครในมาใช้ในการแสดงโขน ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงจากเดิมไป โดยเพิ่มการบรรเลง ขับร้องประกอบอารมณ์ตามเนื้อเรื่อง ทำให้ต้องเปลี่ยนระดับเสียงกลาง มาเป็นระดับเสียงใน ใช้ปี่ในเป่า เพราะเสียงกลางมีระดับเสียงสูงไม่สะดวกกับเสียงร้องของนักร้องหญิง แต่ยังคงมีการพากย์และเจรจาตามแบบแผนของการแสดงโขน ดังนั้น การบรรเลงขับร้องของการแสดงโขนที่นำมาวิธีการบรรเลง ขับร้องอย่างการแสดงละครในเข้ามาประสม จึงมี 2 ลักษณะ คือ เพลงที่ใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีเพียงอย่างเดียว และเพลงที่ใช้บรรเลง ขับร้องตามกิริยาอารมณ์ของผู้แสดง (กรมศิลปากร, 2556, น. 139)

กระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เป็นการรำที่ใช้เพลงหน้าพาทย์เรียกว่า “เพลงเชิดนอก” มาบรรเลงประกอบการรำ เพลงเชิดนอกนี้เป็นเพลงโบราณที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีความเป็นมาและความสำคัญของเพลงที่น่าสนใจ ดังมีนักวิชาการหลายท่านได้อธิบายถึงเพลงเชิดนอก ดังนี้

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์ (2523, น. 563) ได้อธิบายไว้ในหนังสือ “ฟังและเข้าใจเพลงไทย” เกี่ยวกับเพลงเชิดนอก ความว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงโบราณที่แต่งขึ้นมาเฉพาะให้เป่าปี่ คู่กับการแสดงหนังใหญ่ในตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค้ำ การแสดงชุดจับลิงหัวค้ำที่ใช้เป่าปี่เพลงเชิดนอกก็คือตอนที่ลิงชวากับลิงดำรบกัน การแสดงหนังใหญ่ในตอนนี้ เมื่อหนังเดี่ยวได้แสดงทำรบตามสมควรแล้ว ก็มักจะนำภาพหนังจับ (คือรบที่เข้าจับกัน) ออกมาเชิดแทรกครั้งหนึ่ง ขณะนี้ผู้บรรเลงปี่ก็จะเป่าเปลี่ยนเป็นเสียงที่พูดว่า “จับให้ติด ตีให้ตาย” หรือ “ฉวยตัวให้ติด ตีให้แทบตาย” ตามแบบแผนของการแสดงรบของหนังใหญ่ที่แทรกภาพหนังจับและเป่าปี่จับถึง 3 ครั้ง จึงจะหมดกระบวน เรียกกันว่า “สามจับ” ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเดี่ยว หมายถึงมัดได้แล้ว ต่อมาแม้ปี่จะเป่าเดี่ยวโดยเฉพาะ ไม่ประกอบกับหนังใหญ่ ก็ยังเรียกกันว่า “จับ” คือ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ไม่เรียกว่า “ตัว” อย่างเชิดฉิ่ง เชิดกลองและเชิดจิ้ง

ต่อมาในภายหลังเข้าใจว่า เมื่อมีการประชันวงปี่พาทย์กันมากขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีผู้ประดิษฐ์คิดค้นเดี่ยวเพลงเชิดนอกด้วยระนาดเอกขึ้นมา และคิดทางเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เพิ่มขึ้นก็เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 เวลานั้นนับว่าเพลงเชิดนอกเป็นเพลงเดี่ยวที่ใช้บรรเลงได้ทั่วทุกเครื่องดนตรีแล้ว แต่อย่างไรก็ตาม เพลงเชิดนอกก็คงเป็นเพลงที่ใช้เฉพาะเดี่ยวนั้นๆ หาได้ใช้บรรเลงหมู่ไม่

จากการอธิบายถึงเพลงเชิดนอกของ มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ์ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเพลงเชิดนอกที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ประกอบการแสดงหนังใหญ่ ความนี้สอดคล้องกับ ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ (2557, น. 213-214) ที่อธิบายไว้ในหนังสือ “สารานุกรมเพลงไทย” เกี่ยวกับเพลงเชิดนอก ความว่า เพลงเชิดนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบกิริยาการต่อสู้ การไล่จับของตัวละคร หรือสิ่งที่เกิดด้วยอภินิหารสำหรับการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวละครประเภทอมมนุษย์ สำเนียงของเพลงแสดงให้เห็นว่าเป็นการหลบหลีกหนีซ่อนและโลดโผนติดตามอย่างเร่งเร้า รุกรน ในสมัยโบราณนิยมนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวอวดฝีมือการบรรเลงของนักดนตรี ไม่มีทำรำประกอบ ภายหลังจึงนำมาบรรเลงประกอบการรำ

ในการเดี่ยวปี่ประกอบการแสดง แต่เดิมใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค้ำ คือตอนลิงชวากับลิงดำรบกัน เมื่อหนังเดี่ยวแสดงทำรบแล้ว จะมีภาพหนังจับออกมาเต้น

แทรก ช่วงนี้ก็จะเลียนเสียงพูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” หรือ “ฉวยให้ติดตีให้แทบตาย” ตามแบบแผนของการแสดงแทรกหนึ่งจับและเป่าปีจับถึง 3 ครั้งจึงหมด เรียกว่า 3 จับ ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเดี่ยว หมายถึงว่า สามารถมัดได้แล้ว แม้เมื่อนำปีไปเป่า เพลงนี้โดยเอกเทศก็ยังคงเรียกว่า “จับ” คือ 1,2,3 ไม่เรียก “ตัว” เหมือนเพลงเชิดฉิ่ง เชิดจิ้ง การแสดงโขนในปัจจุบันใช้เพลงนี้ประกอบกิริยาการจับ เรียกว่า “จับนาง” เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญยกาย เป็นต้น

ทิพยา ปัญญาวัฒน์ชีโล และโสภา กิมวังตะโก (2524, น. 31-32) กล่าวว่า เพลงเชิดนอกใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวละครที่ไล่จับกัน ทั้งนี้ยังกำหนดลงไปอีกว่าต้องเป็นสัตว์ด้วยกัน เช่น หนุมานจับนางเบญยกาย หนุมานจับสุพรรณมัจฉา เป็นต้น การแสดงในชุดดังกล่าวนิยมเรียกว่าชุด “จับนาง” ท่ารำของการไล่จับด้วยเพลงเชิดนอกมี 3 ท่า คือ ท่าสูง ท่าจับข้างหน้า ท่าพนม การไล่จับของตัวละครนี้จะสอดรับและสัมพันธ์กับการดำเนินทำนองของดนตรีมาก นักดนตรีจะแสดงฝีมือลายมือด้วยการเดี่ยวเครื่องดนตรี เช่น เดี่ยวปี เดี่ยวระนาดเอก เดี่ยวฆ้องวง เดี่ยวซอ เดี่ยวจะเข้ อย่างใดอย่างหนึ่งทำนองจังหวะ และลีลาของเพลงจะรุกเร้าอารมณ์ และสอดใส่อารมณ์ผสมกับเทคนิคในการบรรเลงทำนองให้เบา – ซ้ำ – เร็ว – ลุกกล่น ตวัดเสียง ส่วนท่ารำเมื่อตัวละครที่เป็นฝ่ายจับอย่างย่อไปด้านหลังหมายจะจับให้ได้ ดนตรีจะทอดจังหวะให้แผ่ว เบา ซ้ำ ครั้นตะบปจับได้ทำนองเพลงก็เปลี่ยนไปเร็วบ้างช้าบ้าง เครื่องดนตรีที่สำคัญนอกเหนือไปจากเครื่องดนตรีที่เดี่ยว คือ กลอง และฉิ่ง

ปาณิสรา เผือกแห้ว (2548, น. 46 และ 49) กล่าวว่า ความหมายในทางดนตรี “เชิด” หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการเดินทางไกลหรือการเดินทางที่มีอาการรีบเร่งของตัวละคร ซึ่งใช้ได้ทั้งเทวดา มนุษย์ และสัตว์ อีกทั้งยังใช้ในการแสดงอาการต่อสู้หรือรบกันอีกด้วย ส่วนคำว่า “นอก” นั้น หมายถึง ทางหรือระดับเสียงหนึ่ง ๆ ที่อยู่ในระดับเสียงทั้ง 7 ของดนตรีไทย ซึ่งให้ชื่อตามปีนอกที่ใช้เป่าประกอบในทางนั้น ๆ คำว่า “เชิดนอก” น่าจะมาจากเหตุที่บรรดาปีของไทยอันได้แก่ ปีนอก ปีกกลาง และปีใน ปีที่เกิดเป็นอันดับแรกสุดคือ ปีนอก ซึ่งเป็นปีที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่มาแต่เดิม ครั้นเมื่อเกิดมีการจำแนกปีเป็นชนิดต่าง ๆ แล้วจึงเรียกชื่อเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาต่อสู้และไล่จับกันของลิงขาวกับลิงดำ ในการแสดงหนังใหญ่ ตามชื่อของปีที่ใช้เป่าในการแสดงหนังใหญ่ที่มีมาแต่เดิมว่าเชิดนอกไปด้วยแม้ภายหลังจะบรรเลงเพลงเชิดนอกด้วยปีกกลางหรือปีในก็ตาม ก็ยังคงเรียกว่าเพลงเชิดนอกอยู่ เหตุที่เรียกเพลงเชิดนอกว่าจับหนึ่ง จับสอง จับสาม นั้นน่าจะสืบเนื่องมาจากเพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนจับลิงหัวค้ำมาแต่เดิม ทำนองในแต่ละท่อนจะมีคนเชิดหนึ่งจับออกมาจับในทุก ๆ ท่อน จึงเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า “จับ” ไปด้วย ครั้นเมื่อมาใช้ในการแสดงโขนก็ยังคงเป็นการประกอบกิริยาการไล่จับอีก โดยยังคงรักษารูปแบบของจับไว้ทั้งสามจับดังเดิม จึงนิยมเรียกทำนองเพลงเชิดนอกแต่ละท่อนว่า “จับ” ตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

เดิมเชิดนอกเป็นเพลงที่แต่งขึ้นสำหรับให้ปีเป่าประกอบการเบิกโรงชุด “จับลิงหัวค้ำ” สำหรับการแสดงหนังใหญ่โดยเฉพาะ ประกอบด้วยหนัง 3 ตัว ได้แก่ หนังรูปพระฤาษี รูปลิงขาว และรูปลิงดำ เหตุที่เรียกว่าจับลิงหัวค้ำ เนื่องมาจากการแสดงหนังใหญ่จะเริ่มแสดงเวลาประมาณ 18.00 น. ปีพาทย์โหมโรงและเบิกหน้าพระใช้เวลาประมาณ 1.30 ชั่วโมง เพราะฉะนั้นชุดจับลิงหัวค้ำจึงเริ่มเวลาประมาณ 19.30 น. ซึ่งเป็นเวลาหัวค่ำ การเบิกโรงชุดจับลิงหัวค้ำมีเนื้อเรื่องกล่าวถึง ลิงขาวและลิงดำอาศัยอยู่กับพระฤาษี วันหนึ่งลิงดำ ได้บริโภคผลลำไยมีพิษทำให้เกิดอาการเมา อาละวาด

เรือศาลาลงพังพินาศหมด พระฤาษีจึงใช้ให้ลิงขาวเอาเชือกจับมัด ลิงดำไม่ยอมกลับเข้าต่อสู้กับลิงขาว ในที่สุดลิงขาวก็จับลิงดำมัดได้สำเร็จและนำมาส่งพระฤาษี พระฤาษีรู้ว่าลิงดำถูกพิษลำโพงจึงหาใบยา มาแก้ไข เมื่อลิงดำหายเป็นปกติก็ชวนลิงขาวออกไปเที่ยวป่า (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2548 , น. 10 และ 23)

ต่อมาการแสดงโขนได้นำการเบิกโรงชุดนี้มาเบิกโรงในการแสดงโขนบ้าง อีกทั้งมี ผู้นำเพลงเชิดนอกมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครชุดที่มีกิริยาการไล่จับกันของตัวละคร ซึ่ง ชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมมากที่สุด 2 ชุด ได้แก่ การแสดงโขนชุดหนุมานจับนางเบญกายและการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ภายหลังมีผู้นำเพลงเชิดนอกมาประดิษฐ์เป็นทางเดียว สำหรับเครื่องมืออื่น ๆ เพลงเชิดนอกจึงกลายเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงใน 3 โอกาสใหญ่ ๆ ได้แก่ บรรเลง ประกอบหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค้ำ บรรเลงประกอบโขนละคร และบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ

นอกจากนี้ ทศพรสาร เพ็งสงค์ (2557, น. 21-22) กล่าวว่า เพลงเชิดนอกเป็นบท เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาการไล่จับกันของมนุษย์ ในเพลงนี้ประกอบไปด้วยสามท่อน หรือถ้าเรียกตามหลักดนตรีไทยนั้น เพลงเชิดนั้นมักจะเรียกท่อนแต่ละท่อนว่า “ตัว” แต่ในเพลงเชิด นอกนั้นเป็นความพิเศษของบทเพลงเรียกว่า “จับ” โดยเพลงเชิดนอกนี้มีจับทั้งหมดสามจับและ สุดท้ายเครื่องดนตรีจะบรรเลงตามเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย”

อีกทั้งจากการศึกษาของ ปาณิสรา ผือกแห้ว (2548, น. 110) ศึกษาเรื่อง เดี่ยวปี เชิดนอก : ทางครูปี่ คงลายทองได้วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอก กล่าวว่า เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่มีจังหวะพิเศษ คือ มีการเข้าออกระหว่างจังหวะกับจังหวะชนิดที่ไม่มีการควบคุมจังหวะ เรียกว่า “จังหวะนับ” และเรียกจังหวะชนิดที่สองว่า “จังหวะลอย” ในท่อนเดี่ยวปีเพลงเชิดนอกนี้ มีการผสมผสานระหว่างจังหวะทั้งสองแบบ ดังนี้

จับ 1 จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย

จับ 2 จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย

จับ 3 จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย-จังหวะนับ-จังหวะลอย จังหวะนับ-จังหวะลอย

การเข้าออกระหว่างจังหวะนับกับจังหวะลอยนี้เองที่ทำให้เกิดการแสดงลีลาและ อารมณ์ของเพลงเชิดนอก ความแตกต่างระหว่างจังหวะทั้งสองนับเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความขัดแย้ง ยิ่งทำนองเพลงดำเนินเข้าสู่ตอนท้ายของเพลงมากขึ้นเท่าใด ยิ่งพบว่ามีการเข้าออกของจังหวะมากขึ้น เท่านั้น ทำให้เพลงเชิดนอกมีลักษณะซับซ้อนมากขึ้นเรื่อย ๆ จนกระทั่งตอนจบมีจังหวะลอยเข้ามาเป็น ตัวผ่อนคลาย เพื่อคลี่คลายความขึงตึงที่มีมาทั้งหมดให้เบาบางลง และสำเร็จจบลงได้อย่างสมบูรณ์ ทำให้เพลงเชิดนอกเป็นเพลงที่มีความเคลื่อนไหว (Mobility) จึงเป็นเอกลักษณ์สำคัญ

เพลงเชิดนอก ตามแนวคิดของนักวิชาการดังกล่าวข้างต้นที่มีความสอดคล้องกัน จึงสรุป ได้ว่า เพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ ใช้ประกอบกิริยาอาการไล่จับ เดิมใช้ในการบรรเลง ประกอบการแสดงหนังใหญ่ชุดจับลิงหัวค้ำ เพลงเชิดนอกนั้นเป็นความพิเศษของบทเพลงเรียกว่า “จับ” โดยเพลงเชิดนอกนี้จะเรียกท่อนแต่ละท่อนว่า “จับ” มีจับทั้งหมดสามจับและสุดท้ายเครื่อง ดนตรีจะบรรเลงตามเสียงพูดว่า “จับตัวให้ติดตีให้ตาย” ภายหลังได้มีการนำเพลงเชิดนอกนี้มา ประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ 2 ชุด คือ การแสดงโขนชุดหนุมานจับเบญกายและการแสดง โขนชุดหนุมานจับสุพรรณมัจฉา และนำมาประกอบการบรรเลงเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ สำหรับเพลงเชิดนอกมีรายละเอียดโน้ตเพลงตามหลักสากลดังนี้

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส

8

13

16

19

22

25

28

32

ภาพที่ 35 โน้ตเพลงเชิดนอก

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

The image displays a musical score for a solo Rongkrong performance, specifically measures 36 through 65. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The notation is in treble clef and features a complex, rhythmic melody characterized by frequent sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, flowing texture. The key signature is one flat (B-flat). A large, faint watermark of the Thai Royal Seal is visible in the background, centered behind the staves.

ภาพที่ 36 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

68

72

76 จังหวะ 1

80

85

90

95

100

103

106

6

3

The musical score is written on ten staves. It begins with measure 68 and ends with measure 106. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A large watermark of a Thai university seal is visible in the background. Above measure 76, the text 'จังหวะ 1' is written. Above measure 95, a bracket with the number '6' spans several measures. Above measure 106, a bracket with the number '3' spans the final few measures.

ภาพที่ 37 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

The image displays a musical score for a solo performance of a traditional Thai song, specifically a 'Cheid Nok' (เชิดนอก) piece. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and is accompanied by fingerings (e.g., 6, 3, 6, 3) and other performance instructions. The background features a faint watermark of a Thai royal seal.

109

111

114

118

120

123

126

129

133

136

ภาพที่ 38 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in a traditional Thai style, using a single treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A central marking 'จบ 2' (End 2) is placed above the fifth staff. The score is presented on a white background with a faint, circular watermark in the center.

139

142

จบ 2

145

149

154

157

160

165

170

175

ภาพที่ 39 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

179

182

184

186

188

191

196

202

206

209

ภาพที่ 40 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

The image displays a musical score for a solo performance of a traditional Thai song, titled 'การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)'. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, indicating a complex and fast-paced melody. The staves are numbered 212, 216, 219, 222, 225, 230, 235, 238, 241, and 243. A large, faint watermark of a Thai royal seal is visible in the background of the score.

ภาพที่ 41 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

การเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ตามแนวทางนายพริ้ง ดนตรีรส (ต่อ)

245

247

250

253

256 จัน 3

260

263

267

270

274

280 u

284

ภาพที่ 42 โน้ตเพลงเชิดนอก (ต่อ)

ที่มา: ชัยยันต์ คลังศรี

1.4 เครื่องแต่งกาย

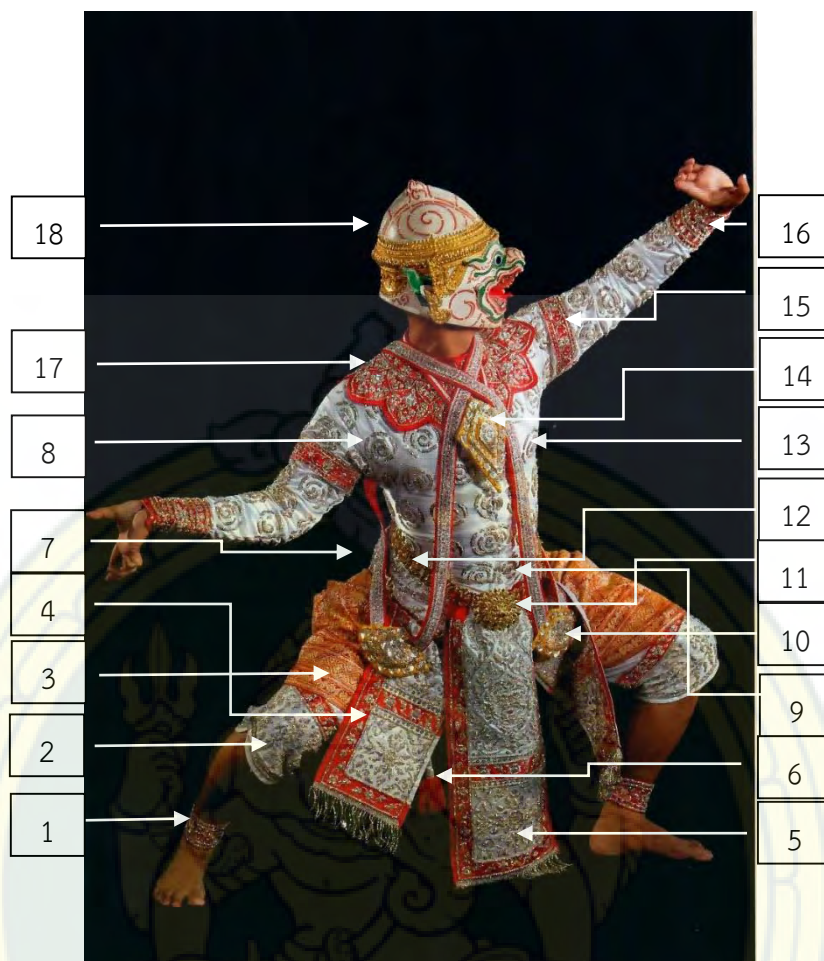
เครื่องแต่งกายของตัวละครในการแสดงโขน เป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยเสริมสร้างบุคลิกลักษณะของตัวละคร และช่วยให้ผู้ชมเกิดความเชื่อในบทบาทที่ผู้แสดงได้แสดงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ออกมาสู่สายตาผู้ชม อีกทั้งยังช่วยสร้างความสวยงามและอรรถรสในการรับชมอีกด้วย เครื่องแต่งกายของโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง คือ หนุมาน ดังปรากฏภาพนายกรั วรเศรินแต่งกายยืนเครื่องโขนตัวลิงในบทบาทหนุมาน ดังภาพ



ภาพที่ 43 เครื่องแต่งกายโขนลิง (นายกรั วรเศริน)

ที่มา: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี (2555, น. 13)

จากภาพนายกรั วรเศรินแต่งกายยืนเครื่องโขนตัวลิงในบทบาทหนุมาน ดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นหลักฐานได้ว่าเครื่องแต่งกายของโขนตัวลิง ในบทบาทของหนุมานมีการสืบทอดมานับแต่อดีต สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ดังปรากฏภาพเครื่องแต่งกายโขนตัวลิงในบทบาทของหนุมานในหนังสือโขน อัจฉรียนาฏกรรมสยาม ซึ่งกรมศิลปากรได้รวบรวมเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงโขนรวมถึงเครื่องแต่งกายโขนตัวลิงไว้ด้วย ดังภาพ

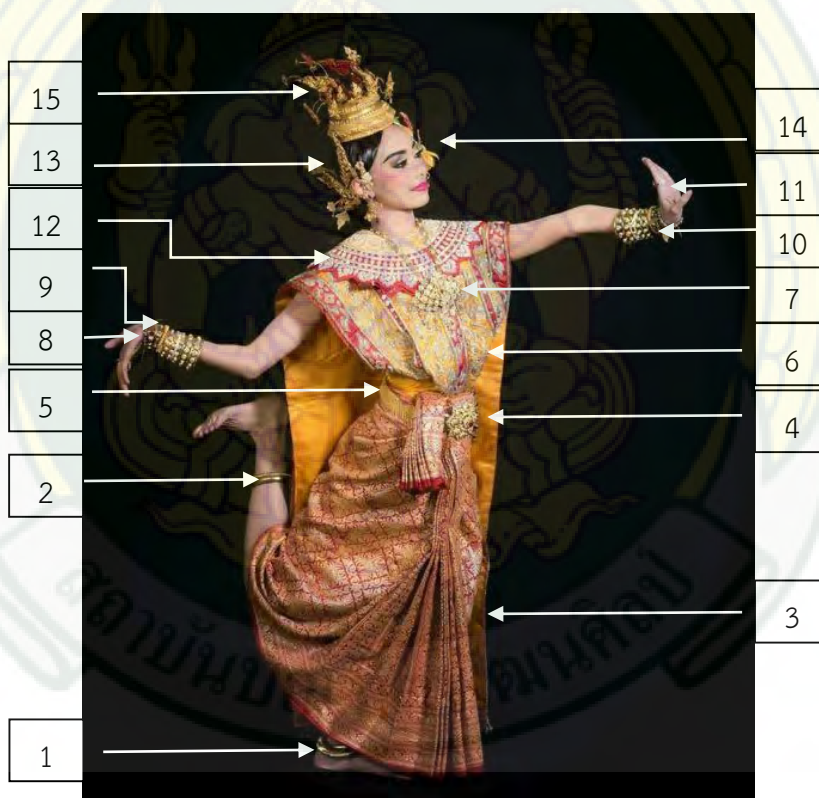


ภาพที่ 44 เครื่องแต่งกายโขนตัวลิง (หนุมาน)
ที่มา: กรมศิลปากร (2556, น. 126)

1. ข้อเท้า (ทำด้วยผ้าปักสีแดง)
2. สนับเพลลา
3. ผ้าถุง หรือภูษา
4. ห้อยข้าง หรือชายแครง
5. ห้อยหน้าหรือชายไหว
6. หางลิง
7. ผ้าปิดก้น หรือห้อยก้น
8. เสื้อ (ลวดลายทักซิณวารรต ใช้แทนขนลิง) พร้อมพาดูรัดและข้อมือปักเป็นลวดลายติดกับเสื้อ
9. รัดสะเอว
10. ตาบทิศ
11. หัวเข็มขัด หรือปิ่นเหน่ง
12. สายเข็มขัด

13. สั้งวาล
14. ทับทรวง
15. พาหุรัด
16. ข้อมือ (ทำด้วยผ้าปักสีแดง)
17. นวมคอ หรือกรองคอ
18. หัวโขน คือศีรษะหนูมาน

ในการศึกษาโครงสร้างและกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตังนาง นอกจากผู้วิจัยจะศึกษาเครื่องแต่งกายของโขนตัวลิงแล้ว ผู้วิจัยได้ศึกษาเครื่องแต่งกายของตัวนางอีกด้วย ซึ่งตัวนางที่มีความสำคัญในการศึกษาครั้งนี้ คือ นางเบญกาย เนื่องจากเป็นตัวละครที่มีบทบาทและปฏิสัมพันธ์กับหนุมานในโครงสร้างและกระบวนท่ารำในการติดตามไล่จับของทั้งสองตัวละคร ทั้งนี้ นางเบญกายใช้การแต่งกายแบบยืนเครื่อง ดังภาพ



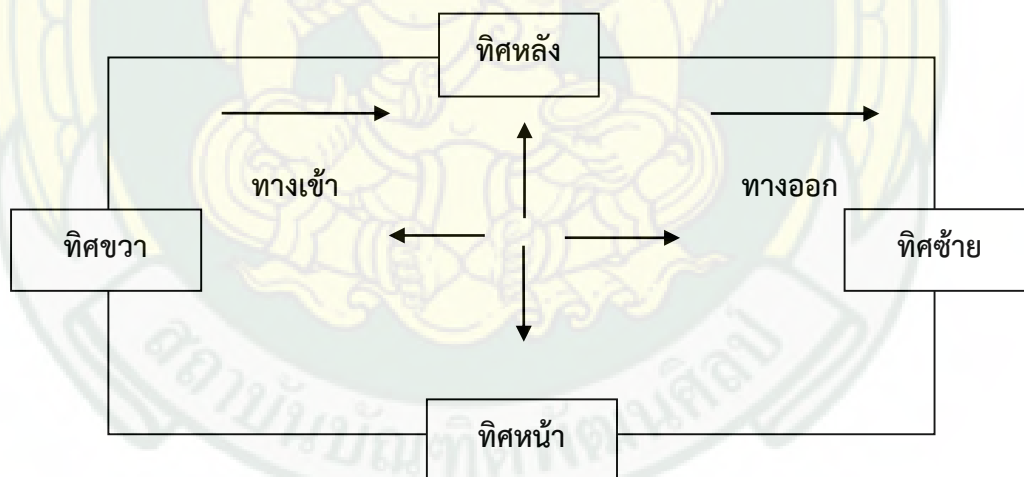
ภาพที่ 45 เครื่องแต่งกายโขนตัวนาง (เบญกาย)
ที่มา: คมชัดลึก (2560, ออนไลน์)

1. แหวนรอบ
2. กำไลข้อเท้า (หัวบัว)
3. ผ้าถุง หรือภูษา
4. เข็มขัดหรือปิ่นหนึ่ง

5. สะอื้น
6. ผ้าห่มนาง
7. จี๋นาง
8. ปะวะหล่ำ
9. แหวนรอบ
10. กำไลแฉ่งหรือทองกร (กำไลข้อมือ)
11. ถ้ามรงค์
12. นวมคอ หรือกรองคอ
13. จอนหู
14. อุปะ ดอกไม้ทัดด้านซ้าย
15. รัดเกล้าเปลว

1.5 การใช้พื้นที่เวที

ในการแสดงทุกชุดการแสดงไม่ว่าจะเป็นโขน ละครหรือการแสดงใด ๆ ก็ตาม ผู้แสดงย่อมมีการเคลื่อนไหวอันเป็นกิริยาในการแสดง การใช้พื้นที่เวทีจึงมีความสำคัญต่อการแสดงอย่างมาก เนื่องจากการแสดงให้เห็นแนวทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางมีการเคลื่อนไหวด้วยการร่ายรำบนเวทีการแสดง ซึ่งจะแสดงในแผนผังดังนี้



ภาพที่ 46 แผนผังเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

ซึ่งในการอธิบายการใช้พื้นที่เวทีครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ เพื่อใช้แทนตัวละครทั้งสองบทบาท คือ หนูมานและนางเบญกาย ดังนี้

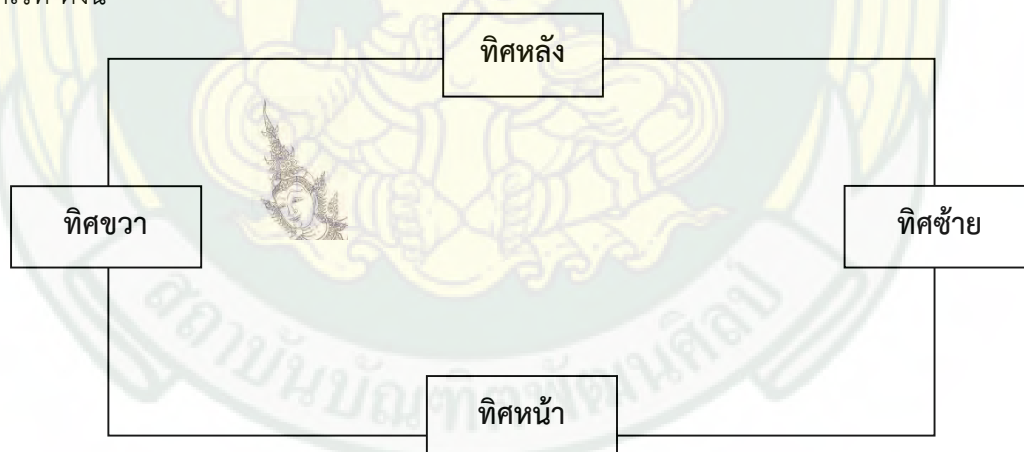


ภาพที่ 47 สัญลักษณ์แทนตัวลิง
ที่มา: shutterstock (ม.ป.ป., ออนไลน์)



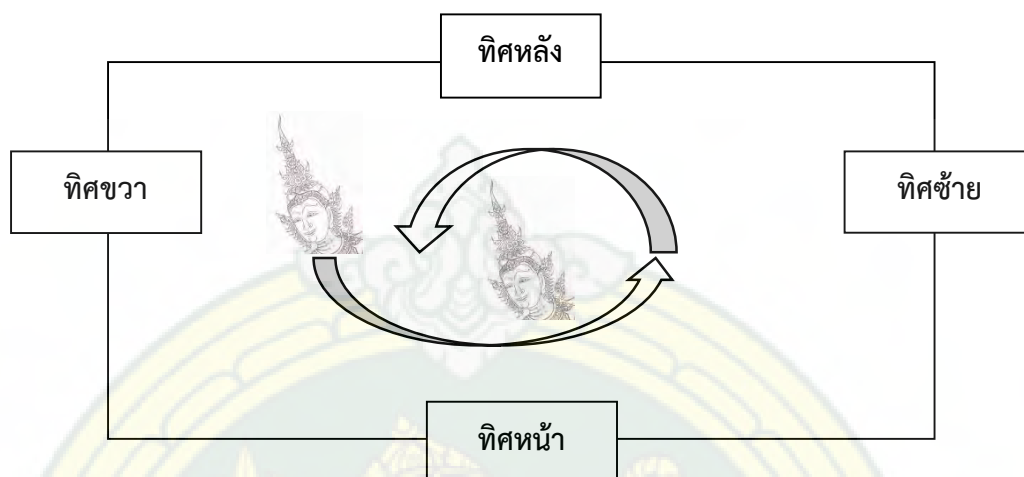
ภาพที่ 48 สัญลักษณ์แทนตัวนาง
ที่มา: Pattanasak Banchornsuwan (ม.ป.ป., ออนไลน์)

การใช้พื้นที่เวทีในกระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง เริ่มจากตัวนางหลบหนีตัวลิง โดยตัวนางจะปรากฏตัวออกมาด้านหน้าเวทีแล้วแสดงท่าทางการหลบหนี ซึ่งมีการใช้พื้นที่เวที ดังนี้

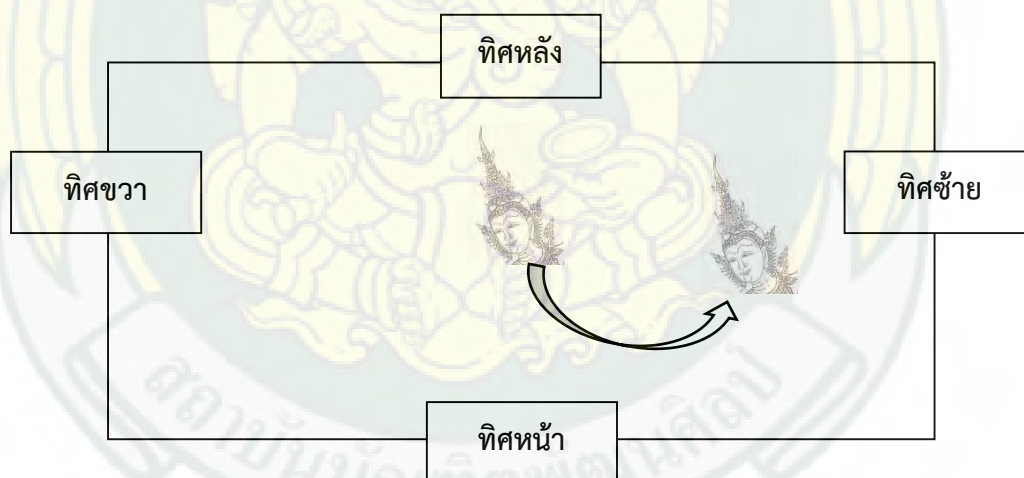


ภาพที่ 49 ตัวนางออกมาปรากฏตัวที่ด้านขวาของเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

ตัวนางจะเคลื่อนย้ายตำแหน่งของตนด้วยการวิ่งวนเป็นวงกลมมาหยุดอยู่กลางเวที แล้วรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า ที่นี่มีเมฆก้อนใหญ่ตัวเราจะเข้าไปหลบซ่อน จากนั้นจึงเคลื่อนย้ายตำแหน่งของตนอีกครั้งด้วยการมาทำท่าหลบอยู่ทางด้านซ้ายของเวที

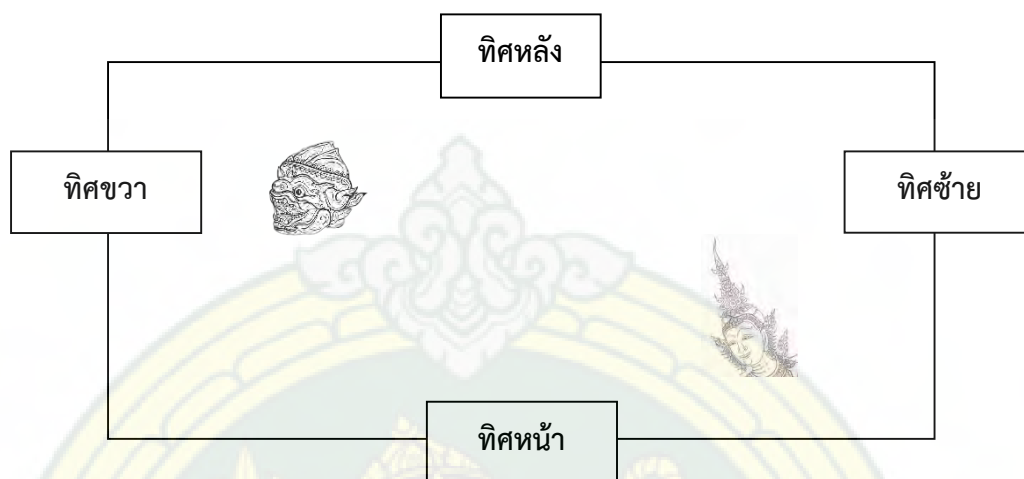


ภาพที่ 50 ตัวนางวิ่งวนเป็นวงกลมมาหยุดอยู่กลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย



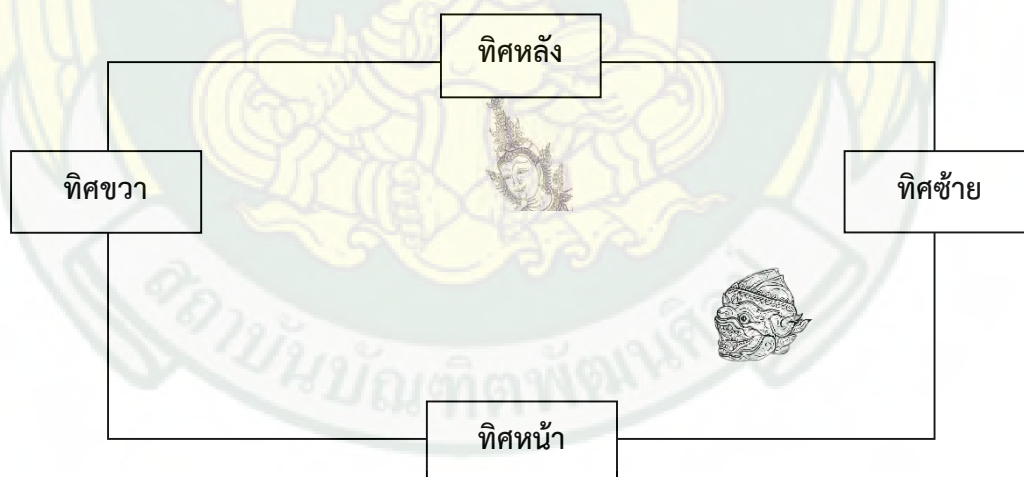
ภาพที่ 51 ตัวนางวิ่งมาหยุดอยู่ด้านซ้ายเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวลิงจะปรากฏตัวออกมาด้านขวาของเวที เพื่อแสดงการติดตามตัวนาง โดยรำ
 ดับทเพื่อสื่อความหมายว่า ตัวเราจะไปจับนาง แล้วจึงทำท่าแหวกหาตัวนางเมื่อหาไม่พบจึงทำท่าดับทเพื่อ
 สื่อความหมายว่า ไม่มีนาง หายไปไหน



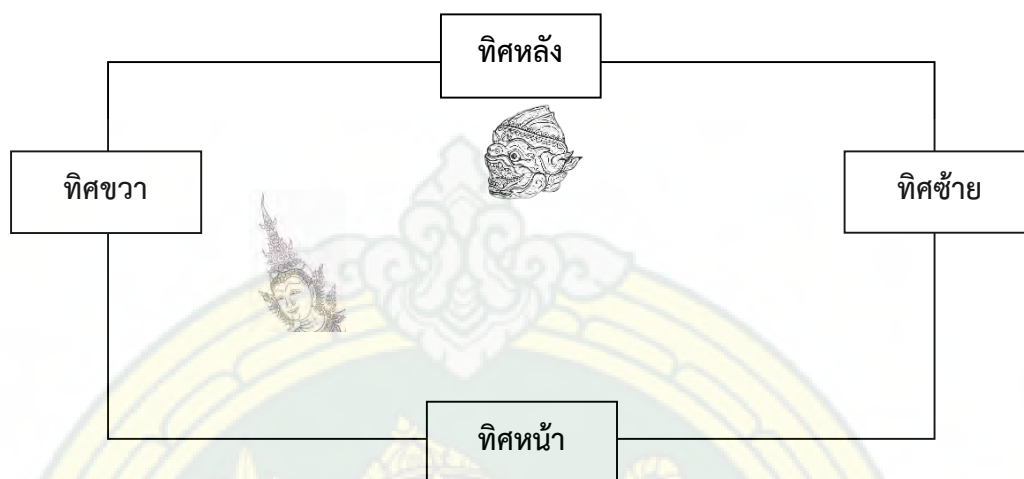
ภาพที่ 52 ตัวลิงจะปรากฏตัวออกมาด้านขวาของเวที
 ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวลิงหาตัวนางไม่พบก็จะทำท่าโกรธ แล้วเคลื่อนย้ายตำแหน่งของตนด้วยการหกคะเมน
 ไปอยู่ที่ด้านซ้ายของเวที ส่วนตัวนางจะวิ่งหลบไปอยู่ด้านหลังของเวที



ภาพที่ 53 ตัวลิงวิ่งมาแทนที่ตำแหน่งตัวนาง
 ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวลิงจะแหวกหาตัวนาง แล้วรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า ไม่มีนาง หายไปไหน ถ้าจับได้จะฆ่าให้ตาย และทำท่าโกรธ ตัวลิงจึงเคลื่อนย้ายไปตำแหน่งด้านหลังเวทีแทนที่ตัวนาง ส่วนตัวนางวิ่งมาอยู่ที่ด้านขวาของเวที



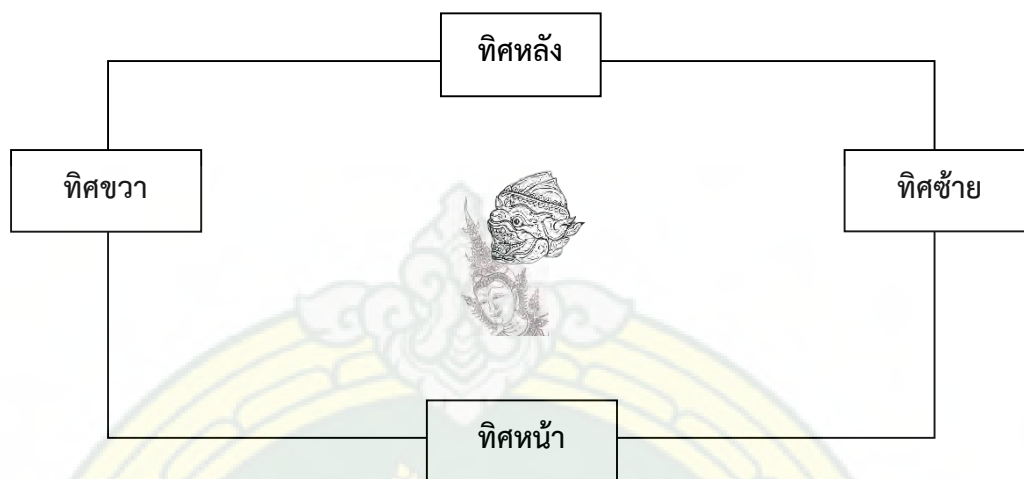
ภาพที่ 54 ตัวลิงวิ่งมาแทนที่ตำแหน่งตัวนาง
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวลิงจะแหวกหาตัวนาง แล้วรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า ไม่มีนาง หายไปไหน ถ้าจับได้จะฆ่าให้ตาย และทำท่าโกรธซ้ำอีกครั้ง แล้วตัวละครทั้งสองจะวิ่งวนเป็นวงคล้ายเลขแปดมาพบกันที่กลางเวที



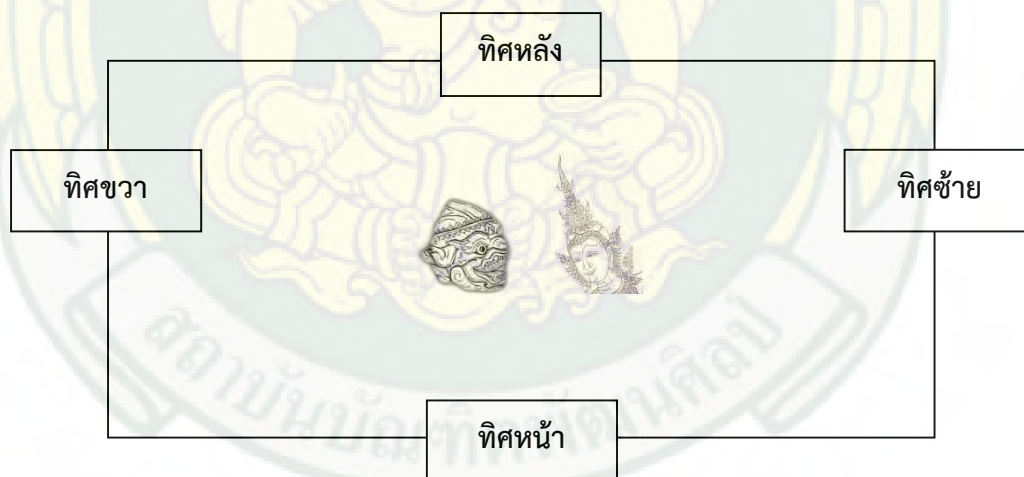
ภาพที่ 55 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวลิงมาพบกับตัวนางตรงกลางเวทีแล้ว ตัวลิงจะทำท่าไขว่คว้าตัวนางจนถึงกระบวนท่าจับหนึ่ง



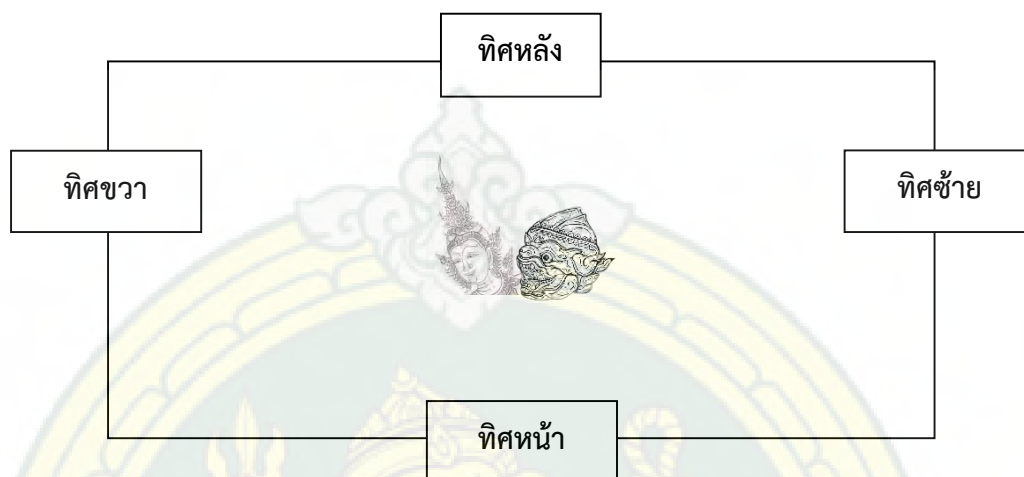
ภาพที่ 56 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับหนึ่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวนางจะวิ่งหนีตัวลิงเป็นวงกลมแล้วกลับมาอยู่ที่ตรงกลางเวที ส่วนตัวลิงจะหกละเม่นติดตามตัวนางจนกลับมาอยู่ที่จุดเดิมกลางเวทีเช่นกัน



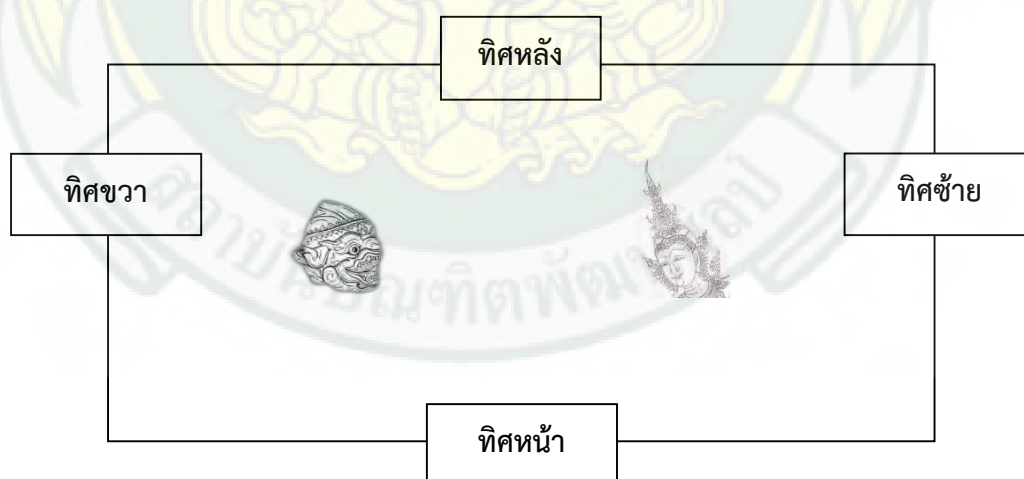
ภาพที่ 57 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวลิงมาพบกับตัวนางที่กลางเวทีแล้ว ตัวลิงจะรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า เราจะไม่ทำอะไรเจ้าหรือจงมากับเรา ส่วนตัวนางจะรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า เราไม่ไป ตัวลิงจึงทำท่าโกรธ แผลงฤทธิ์แล้วไล่ไขว่คว้าตัวนางจนถึงกระบวนท่าจับสอง



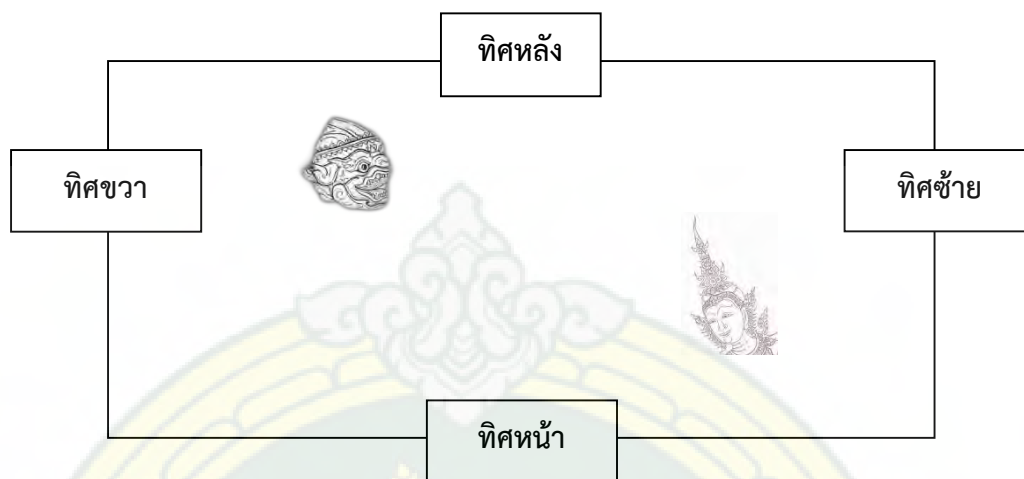
ภาพที่ 58 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสอง
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวละครทั้งสองปฏิบัติกระบวนท่าจับสองเสร็จแล้ว ตัวนางจะวิ่งหนีตัวลิงอีกครั้ง โดยตัวนางจะวิ่งวนเป็นวงกลมมาหยุดอยู่ที่ด้านซ้ายของเวที ส่วนตัวลิงจะม้วนหน้าไล่ติดตามตัวนางแล้วมาหยุดอยู่ที่ด้านขวาของเวที



ภาพที่ 59 ตำแหน่งของตัวลิงและตัวนางมาหยุด
ที่มา: ผู้วิจัย

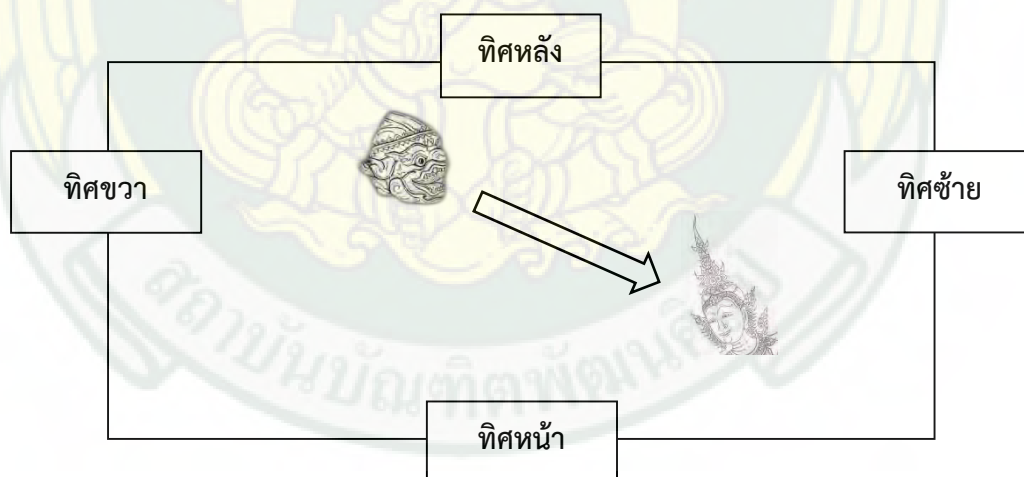
เมื่อตัวละครทั้งสองมาอยู่คนละด้านของเวทีแล้วตัวนางจะทำท่าหลบ ส่วนตัวลิงจะรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า หายไปไหน แล้วทำท่าแหวกหาตัวนางไปทางด้านหลังของเวที



ภาพที่ 60 ตัวลิงทำท่าเดินค้นหาตัวนางมาด้านหลังเวที

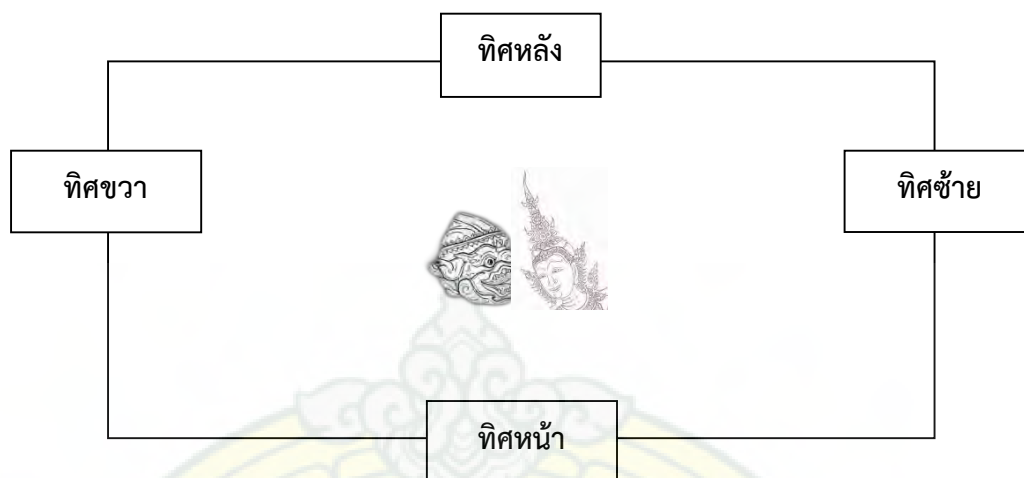
ที่มา: ผู้วิจัย

ต่อจากนั้นตัวลิงจะเดินย่องเข้าไปหาตัวนางที่หลบซ่อนอยู่ทางด้านซ้ายของเวที แล้วจับตัวนางมากลางเวที



ภาพที่ 61 ตัวลิงเดินทำท่าค้นหาตัวนางมาด้านหลังตัวนาง

ที่มา: ผู้วิจัย



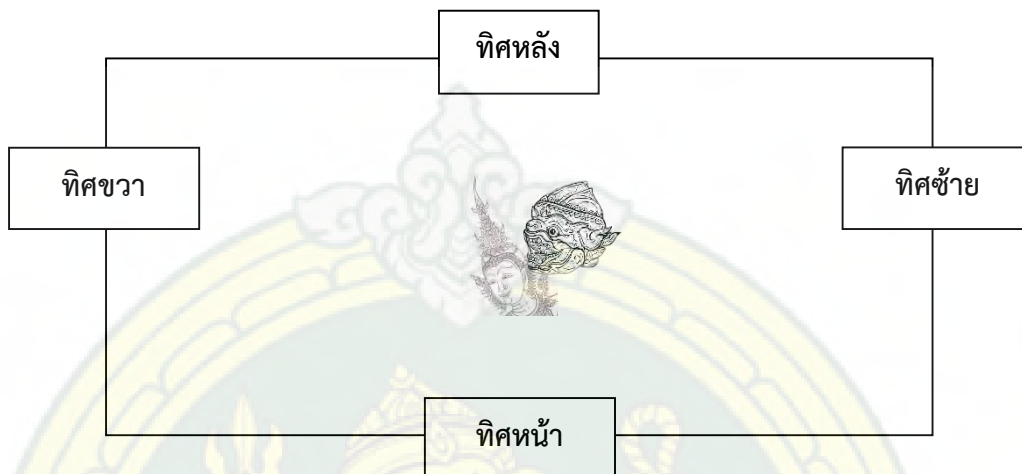
ภาพที่ 62 ตัวลิงจับตัวนางมากลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวลิงจับตัวนางมาอยู่ที่กลางเวทีแล้วจะทำท่าโลมตัวนาง แล้วทำท่าคว่ำตัวนาง ตัวนางวิ่งหนีตัวลิงเป็นวงกลมแล้วมาหยุดอยู่ที่กลางเวที ส่วนตัวลิงจะไล่ติดตามตัวนางแล้วมาหยุดอยู่ที่กลางเวทีเช่นกัน



ภาพที่ 63 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อตัวละครทั้งสองมาอยู่ที่กลางเวทีแล้ว ตัวลิงจะรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า ตัวเราไม่ทำอะไรเจ้า เรารักเจ้า ทำท่าดีดนิ้ว และยกคิ้วให้ตัวนาง ตัวนางทำท่าอายและรำตีบทเพื่อสื่อความหมายว่า กลับไปเถอะ เราไม่ยอมให้จับตัว จากนั้นตัวลิงทำท่าโกธ แผลงฤทธิ์แล้วไล่ไขว่คว้าตัวนางจนถึงกระบวนท่าจับสาม

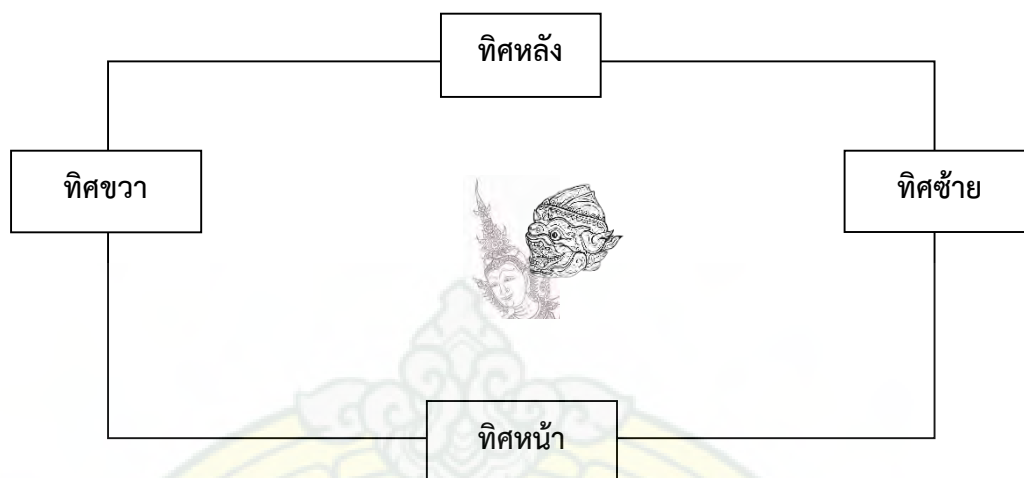


ภาพที่ 64 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสาม
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนท่าจับสามรอบแรก ตัวนางจะหลบหนีอีกครั้ง ตัวลิงทำท่าคว้าตัวนางแล้วเข้ากระบวนท่าจับสามอีกครั้ง



ภาพที่ 65 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย



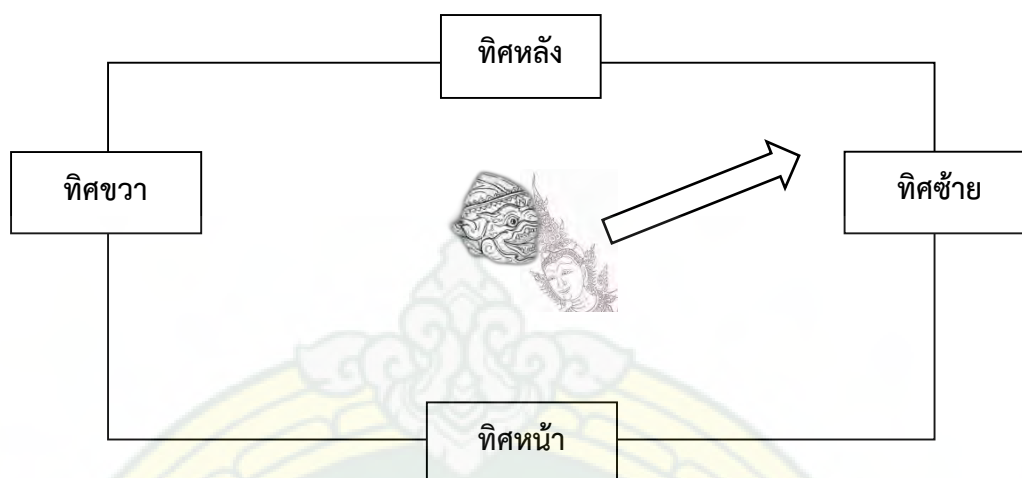
ภาพที่ 66 ตัวลิงและตัวนางปฏิบัติกระบวนท่าจับสาม
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อเสร็จกระบวนท่าจับสาม ตัวนางจะหนี ตัวลิงคว้าข้อมือตัวนางแล้วดึงตัวนางมากลาง
เวที



ภาพที่ 67 ตัวลิงและตัวนางมาพบกันตรงกลางเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวลิงทำท่าโลมตัวนาง และทำท่าจับตัวนางแล้วพาตัวนางเข้าหลังเวที



ภาพที่ 68 ตัวลิงพาตัวนางเข้าด้านหลังเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

1.6 กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำของตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางมีกระบวนท่าที่เป็นเอกลักษณ์ที่เรียกว่า “ท่าจับ” ประกอบเพลงเชิดนอก ซึ่งเดิมเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงหนังใหญ่ในตอนจับลิงหัวค่ำ ซึ่งมีทำนองเพลงในแต่ละท่อนเรียกว่า “จับ” คำนี้มีที่มาจากทำนองในแต่ละท่อนจะมีคนเชิดหนังจับออกมาจับในทุก ๆ ท่อน จึงเรียกทำนองในแต่ละท่อนว่า “จับ” แต่เมื่อนำเพลงเชิดนอกมาใช้ในการแสดง โขนก็ยังคงเป็นการประกอบกิจกรรมการไล่จับดังเดิม โดยยังคงรักษารูปแบบของจับไว้ทั้งสามจับ ดังนั้นกระบวนท่ารำของตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางที่ใช้เพลงเชิดนอกในการบรรเลงประกอบการแสดง กระบวนท่ารำจึงมีท่าจับตามทำนองเพลงในแต่ละท่อนเรียกว่า “จับหนึ่ง” “จับสอง” และ “จับสาม” กล่าวคือ

ท่าจับหนึ่ง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างตั้งมือแขนตั้งข้างลำตัว ตัวลิงจะยื่นซ้อนแหล่เข้ามาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย ดังภาพ

ท่าจับสอง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง มือหนึ่งแขนตั้งอีกข้างหนึ่งงอแขน ด้านข้างลำตัว ตัวลิงจะยื่นอยู่ทางด้านข้างของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านหน้าและด้านหลัง ดังภาพ

ท่าจับสาม เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างหักข้อมือลง (ท่าผาลาเพียงไหล่) กระดกเท้าข้างหนึ่ง ตัวลิงจะยื่นซ้อนแหล่เข้ามาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน มืออีกข้างของตัวลิงซ้อนที่ข้อเท้าของตัวนางข้างที่กระดกขึ้น และตัวลิงใช้มืออีกข้างรองที่ข้อเท้าตัวนางที่กระดกขึ้น ต่อจากนั้นเมื่อตัวนางวางเท้าที่กระดกกลงแล้วตัวลิงจึงใช้มือข้างนั้นรองที่ข้อศอกตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย ดังภาพ

ตารางที่ 2 ท่าจับหนึ่ง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างตั้งมือแขนตั้งข้างลำตัว ตัวลิงจะยื่นซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จับหนึ่ง ด้านขวา		<u>หนุมาน</u> ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวาและเก็บเท้าไปทางขวา มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ในท่าจับหนึ่ง ศีรษะ : เอียงซ้าย <u>นางเบญกาย</u> ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย และขยับเท้าไปทางขวา มือ : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงซ้าย
จับหนึ่ง ด้านซ้าย		<u>หนุมาน</u> ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหลื่อม เท้าขวาหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้ายและเก็บเท้าไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ในท่าจับหนึ่ง ศีรษะ : เอียงขวา <u>นางเบญกาย</u> ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา และขยับเท้าไปทางซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ท่าจับสอง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง มือหนึ่งแขนตึงอีกข้างหนึ่งงอแขน ด้านข้างลำตัว ตัวลิงจะยืนอยู่ทางด้านข้างของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านหน้าและด้านหลัง

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จับสอง ด้านหน้า		<u>หนุมาน</u> ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ระดับวงล่าง ศีรษะ : เอียงซ้าย <u>นางเบญจกาย</u> ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างขาซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งวงล่าง ข้างลำตัว ศีรษะ : เอียงซ้าย
จับสอง ด้านหลัง		<u>หนุมาน</u> ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหลื่อม มือ : มือทั้งสองจับมือตัวนาง ศีรษะ : ตรง <u>นางเบญจกาย</u> ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 4 ท่าจับสาม เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างหักข้อมือลง (ท่าผาลาเพียงไหล่) กระดกเท้าข้างหนึ่ง ตัวลิงจะยืนซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน มืออีกข้างของตัวลิงซ้อนที่ข้อเท้าของตัวนางข้างที่กระดกขึ้น และตัวลิงใช้มืออีกข้างรองที่ข้อเท้าตัวนางที่กระดกขึ้น ต่อจากนั้นเมื่อตัวนางวางเท้าที่กระดกลงแล้วตัวลิงจึงใช้มือข้างนั้นรองที่ข้อศอกตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จับสาม		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้นในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาจับที่มือขวาของตัวนาง มือซ้ายหงายขึ้นซ้อนที่ขาซ้ายของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : กระดกเท้าซ้าย มือ : มือขวที่ตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือรองข้อศอกกระดกเอวในท่าผาลา ศีรษะ : เอียงซ้าย
จับสาม		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เก็บเท้าไปด้านขวา มือ : มือขวาจับที่มือขวาของตัวนาง มือซ้ายหงายขึ้นซ้อนที่ข้อศอกของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าไปด้านขวา มือ : มือขวที่ตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือรองข้อศอกกระดกเอวในท่าผาลา ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 ท่าจับสาม เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างหักข้อมือลง (ท่าผาลาเพียงไหล่) กระดกเท้าข้างหนึ่ง ตัวลิงจะยืนซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน มืออีกข้างของตัวลิงซ้อนที่ข้อเท้าของตัวนางข้างที่กระดกขึ้น และตัวลิงใช้มืออีกข้างรองที่ข้อเท้าตัวนางที่กระดกขึ้น ต่อจากนั้นเมื่อตัวนางวางเท้าที่กระดกลงแล้ว ตัวลิงจึงใช้มือข้างนั้นรองที่ข้อศอกตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย (ต่อ)

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
จับสาม		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหลื่อม เท้าขวาหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้นในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่มือซ้ายของตัวนาง มือขวาหงายขึ้นซ้อนที่ขาขวาของตัวนาง ศิรชะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : กระดกเท้าขวา มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหงายมือรองข้อศอกระดับเอวในท่าผาลา ศิรชะ : เอียงขวา
จับสาม		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เก็บเท้าไปด้านซ้าย มือ : มือขวาหงายขึ้นซ้อนที่ข้อศอกขวาของตัวนาง มือซ้ายจับที่มือซ้ายของตัวนาง ศิรชะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าไปด้านซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหงายมือรองข้อศอกระดับเอวในท่าผาลา ศิรชะ : เอียงขวา

2. กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ในที่นี้ขอเรียกชื่อชุดนี้ว่า “หนุมานจับเบญกาย” เป็นการรำของตัวละคร 2 บทบาท กล่าวคือ หนุมานและนางเบญกาย ซึ่งกระบวนท่ารำมีลักษณะโครงสร้างท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับกัน ตามขอบเขตการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษากระบวนท่ารำชุดนี้ตามแนวทางของนายกวี วรสระริน โดยศึกษาผ่านนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงมาจาก นายกวี วรสระริน มีรายละเอียด ดังภาพ

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
1		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาและซ้ายตั้งวงระดับ ศีรษะชิดกัน ศีรษะ : เอียงขวา
2		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาและซ้ายปาดวงลงมา ระดับเอวทั้งสองด้าน ศีรษะ : เอียงขวา
3		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าขวา มือ : มือขวาดั้งวงล่างระดับเอว มือ ซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับเอว หมุนตัว ไปอีกด้าน ศีรษะ : เอียงซ้าย

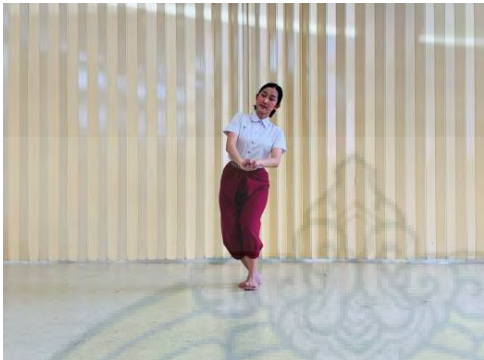
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
4		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
5		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
6		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายชี้ระดับเอน มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “ที่นี่”)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
7		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งแขนขึ้นระดับ ศีรษะ ศีรษะ : เอียงซ้าย ลักคอ (ตีบทคำว่า “มีก้อนเมฆก้อนใหญ่”)
8		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจับเข้าที่ หน้าอก ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “ตัวเรา”)
9		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับคลายเป็นตั้งวง ระดับหน้าอก มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “จะไป”)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
10		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายประกบมือระดับเอว ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “หาที่หลบ”)
11		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือขวาดึงวงบน ศีรษะ : เอียงซ้าย
12		นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายดึงวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
13		หนุมาน หกคะเมนตีลังกาออกมาจาก ด้านซ้ายของเวที
14		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวา หลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือซ้ายจับอยู่ที่หน้าอกข้างหน้า มือขวาดั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง
15		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดลงเต็มเหยียบขวา เท้า ซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือขวาดั้งวงกลาง มือซ้าย เข้าอก ศีรษะ : มองตรง

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
16		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบเท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายตั้ง มือขวาจับข้อมือซ้าย ศีรษะ : เอียงซ้าย
17		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดลงเต็มเหยียบขวา เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวา หักข้อมือลง แขนตั้งข้างลำตัว มือซ้ายตั้งมือให้ปลายนิ้วอยู่ที่ข้อศอกแขนขวา ศีรษะ : เอียงซ้าย
18		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ยกเท้าซ้ายขึ้น มือ : มือทั้งสองจับคว่ำชิดติดกันระดับใบหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
19		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น ชิดกัน ระดับใบหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
20		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น มือ : มือทั้งสองปาดมือลงข้างลำตัว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
21		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายตั้งมือระดับไหล่ มือขวา ตั้งวงล่าง (ตีบทคำว่า “ไม่มี”) ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
22		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางออก ข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
23		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องซ้าย มือ : มือซ้ายอุ้งที่หลังใบหู มือขวา เข้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบน ตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
24		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองประกบกัน อุ้งมือไป มา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบน ตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
25		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียดเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น กางออกข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
26		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขาขวาและซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น หกคะเมนไปด้านซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาทิ้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
27		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้ายติด หนีบน่อง มือ : มือทั้งสองจับคว่ำชิดติดกัน ระดับใบหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น ชิดติดกัน ระดับใบหน้า ศีรษะ : เอียงขวา
28		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เติ้มเหลื่อมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น ชิดกัน ระดับใบหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองปาดมือลงข้างลำตัว ทั้งสองข้าง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
29		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองปาดมือลงข้าง ลำตัว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองประกบกันระดับ หน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
30		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือขวาดั้งมือระดับไหล่ มือ ซ้ายตั้งวงล่าง (ตีบทคำว่า “ไม่มี”) ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
31		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางออก ข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญจกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
32		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาจับที่ข้อมือข้างซ้าย ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “ถ้าจับได้”) นางเบญจกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
33		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวากำมือ ยกขึ้นมาระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “จะฆ่า”) นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
34		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางข้าง ลำตัวทั้งสอง ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “ให้ตาย”) นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

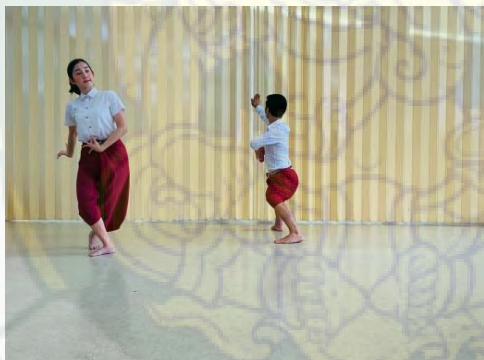
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
35		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายอุ้งที่ หลังใบหู ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
36		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือทั้งสองประกบกันและอุ้ง ไปมาระดับหน้าอกศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
37		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้นกางออกข้าง ลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
38		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ม้วนตัวลงไปด้านหลัง มือ : มือทั้งสองป้องไว้ในระดับศีรษะ ศีรษะ : ก้มลง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : วิ่งซอยเท้า มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
39		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : ยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวา ติดหนึบนั่ง มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาจับคว่ำ ระดับใบหน้า ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : เก้าข้างขวา มือ : มือขวาดึงวงบน มือซ้ายจับ ส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
40		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาดึงวง บนแล้วค่อยๆเดินมือลงมาแบบ ออกอยู่ในระดับสะเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : เก้าหน้าเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

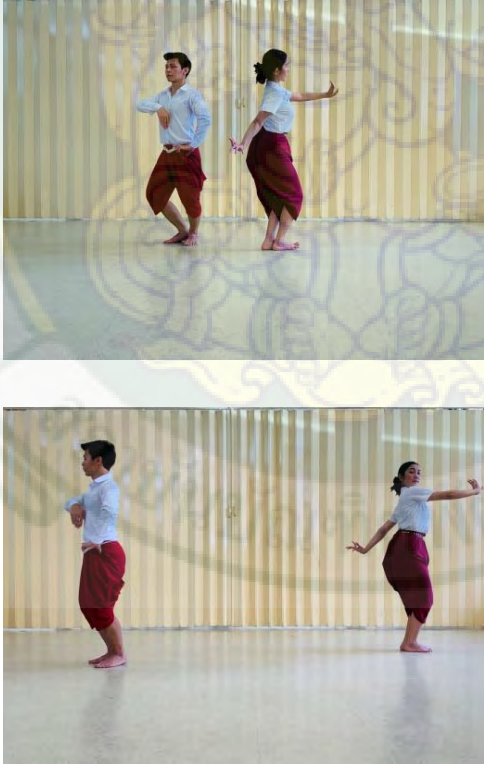
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
41		หนุ่มมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่า หย่องซ้าย มือ : มือขวาตั้งมือระดับไหล่ มือ ซ้ายตั้งวงล่าง (ตีบทคำว่า “ไม่มี”) ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : เก้าหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
42		หนุ่มมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่า หย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กาง ออกข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : เก้าหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
43		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายอุ้งที่หลัง ใบหู ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : แก้มหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดบเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
44		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองประกบกันและอุ้งไป มาระดับหน้าอกศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : แก้มหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดบเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

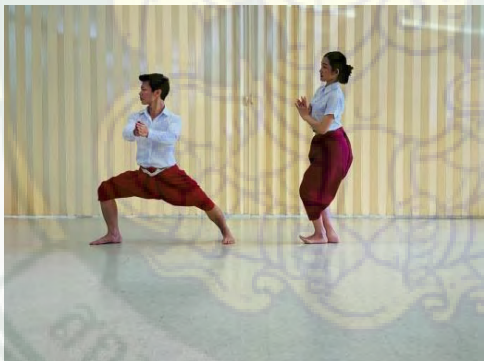
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
45		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้นกางออกข้าง ลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญจกาย ทิศ : หน้า เท้า : เท้าหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
46		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งเป็นแถวเลขแปด มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะ : เอียงตามทางที่หมุนตัวไปมา นางเบญจกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งเป็นแถวเลขแปด มือ : มือข้างหนึ่งตั้งวงบน มืออีกข้างจับส่งหลัง ทำสลับไปมาทั้งสองข้าง ศีรษะ : เอียงข้างเดียวกับมือที่จับส่งหลัง

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
47	 	หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น ชิดกัน ระดับใบหน้าแล้วปาดมือทั้งสองลง ข้างลำตัว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : เก้าข้างเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้น ชิดติดกัน ระดับใบหน้าแล้วปาดมือทั้งสองลง ข้างลำตัว ศีรษะ : เอียงขวา
48		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้นิ้วแขนตั้งไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
49		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่า หย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายอุ้งที่ หลังใบหู ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
50		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ : มือทั้งสอง ประกบกันและอุ้งไปมาระดับ หน้าอก ศีรษะ : หน้ามองทางขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
51		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลื่อมซ้าย เท้าขวาหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้นกางออกข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
52		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ : มือขวาดั้งวงระดับหน้าขา มือซ้ายตั้งวงบนอยู่ในระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
53		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาทำท่าคว่ำ ศีรษะ : เอียงทางซ้ายเล็กน้อย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
54		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายทำท่าคว่ำ ศีรษะ : เอียงขวาเล็กน้อย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
55		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายแบออกข้างลำตัว แขนตั้ง มือขวาไขว่อก ศีรษะ : มองทางซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
56		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าขา มือขวาแบมือ หายขึ้นทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
57		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือขวาตั้งวงระดับหน้าขา มือซ้ายแบออก ในระดับข้างลำตัว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
58		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายตั้งวงในระดับหน้าขา มือขวาแบออกหงายขึ้น ทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
59		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ : มือขวาดั้งวาง มือซ้ายทำท่าชี้ไปที่ตัวนางในระดับหัวไหล่ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
60		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ : มือซ้ายจับจีบในระดับหน้าอก มือขวาดั้งวางระดับหน้าขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
61		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : ลงวงเต็มเหลี่ยมหน้าอัด มือ : มือซ้ายตั้งมือขึ้น แล้วกดข้อมือลงในระดับหน้าอก มือขวาดั้งวงระดับหน้าขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
62		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ : มือขวาดั้งวงระดับหน้าขา มือซ้ายชี้ไปที่ตัวนาง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

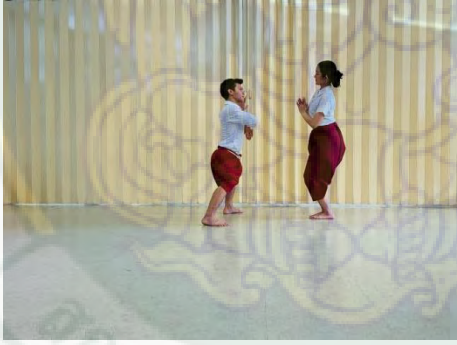
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
63		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือขวาดั้งวางระดับหน้าขา มือซ้ายเข้าอก ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
64		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวางระดับหน้าขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
65		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : มือซ้ายเข้าออก มือขวาตั้งวง ระดับหน้าขา มือ : มือซ้ายเข้าออก มือขวาตั้งวง ระดับหน้าขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือซ้ายเท้าเอว มือขวาตั้งมือ สายมือเล็กน้อย แขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงซ้าย
66		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : มือซ้ายเข้าออก มือขวาตั้งวง ระดับหน้าขา มือ : มือขวาตั้งวงระดับหน้าขา มือ ซ้ายทำท่าชี้ไปที่ตัวนาง ระดับหัวไหล่ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

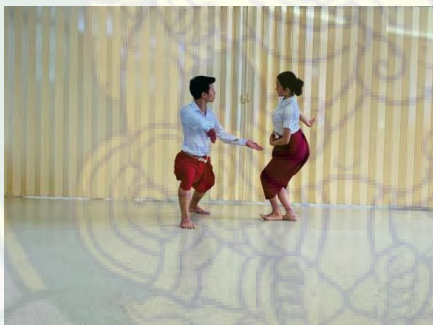
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
67		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายตั้งมือขึ้น มือขวาตั้งวงล่าง ในท่าสาม ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
68		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขวาซ้าย เต็มเหลี่ยมเท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาเข้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งไปทางขวา มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
69		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดซ้ายขวา เต็มเหลี่ยม เท้าขวา เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมยกส้น เท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายและมือขวาตั้งวงบน ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงขวา
70		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เก็บเท้าอยู่กับที่ มือ : มือซ้ายและมือขวาตั้งวงบน ศีรษะ : ลักคอไปมา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าอยู่กับที่ มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : ตรง

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
71		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาคคว้ามือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพกระดักเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
72		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว้ามือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพกระดักเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
73		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยี่ยม เท้าขวาหลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือขวาจับชายพกระดับเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
74		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยี่ยม เท้าซ้ายหลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวาและเก็บเท้าไปทางขวา มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ในท่าจับหนึ่ง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้ายและขยับเท้าไปทางขวา มือ : มือขวาดั้งรวงบน มือซ้ายตั้งรวง แขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
75		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย และเก็บเท้าไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ในท่าจับหนึ่ง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา และขยับเท้าไปทางซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงแขน ตั้งระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงขวา
76		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาคว้ามือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่หนึ่ง) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอน มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
77		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่สอง) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
78		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่สาม) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพกระดับเอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
79		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาค้าวมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่สี่) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
80		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวาเข่าออก มือซ้ายค้าวมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่ห้า) นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดแอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
81		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาคำ่มือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่หก) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
82		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขวาซ้ายติด ยกเท้า ซ้ายขึ้น มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาดั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : วิ่งซอยเท้าเป็นวงกลม มือ : มือข้างหนึ่งจับชายพระดัด แอว อีกข้างหนึ่งจับส่งหลัง ทำสลับ ข้างไปมา ศีรษะ : เอียงตามมือจับชายพก

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
83	 	หนุมาน ทิศ : วิ่งแถวเป็นวงกลม เท้า : ตีลังกาเป็นวงกลมไล่ตัวนาง มือ : ตีลังกา ศีรษะ : ตีลังกา นางเบญกาย ทิศ : วิ่งแถวเป็นวงกลม เท้า : วิ่งซอยเท้าเป็นวงกลม มือ : มือข้างหนึ่งจับชายพระระดับ เอว อีกข้างหนึ่งจับส่งหลัง ทำสลับ ข้างไปมา ศีรษะ : เอียงตามมือจับชายพก
84		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือขวาชี้นิ้วแขนตึงไปข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
85		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เก็บเท้าอยู่กับที่ มือ : มือทั้งสองชูระดับใบหน้า ตบ มือเรียกตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
86		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือซ้ายจับปลายแล้วเป็นตั้งวง ในท่าเรียก มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
87		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับเข้าอก มือขวาดึงวงล่าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “ตัวเรา”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
88		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาดึงมือระดับไหล่ มือซ้ายดึงวงล่าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “ไม่”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
89		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาจับที่ข้อมือซ้าย ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “จับ”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
90		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ที่ตัวนาง มือขวาเข้าอก ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “เจ้า”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

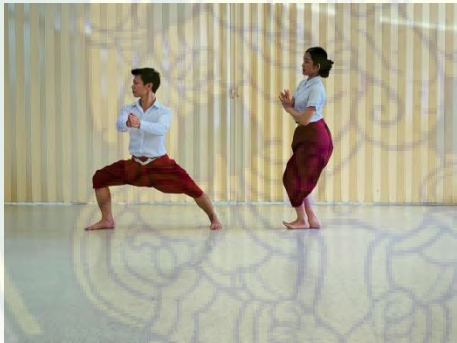
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
91		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายชี้ที่ตัวนาง มือขวา เข้าอก ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “มากับเรา”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
92		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวาดั้งวงล่าง มือซ้ายเข้าอก ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาเท้าแอว มือซ้ายจับ เข้าอก ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “เรา”)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
93		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายไขว่อก ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาตั้งมือแขนตั้ง มือซ้ายเท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา (ตีบทคำว่า “ไม่ไป”)
94		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหยียดซ้าย เท้าขวาหลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้นิ้วแขนตั้งไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
95		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายอุ้งที่หลัง ใบหู ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
96		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสอง ประกบกันและอุ้งไปมาระดับหน้าอก ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

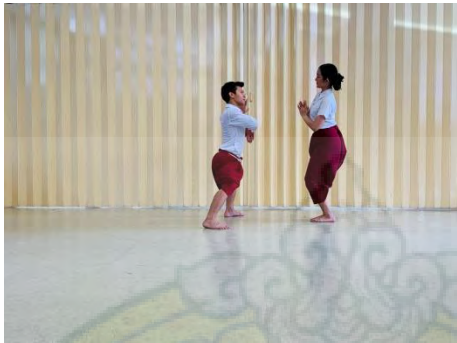
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
97		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้นกางออกข้าง ลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
98		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ลงวงเต็มเหลี่ยมหน้าอัด มือ : มือทั้งสองตั้งวงล่างระดับหน้า ขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

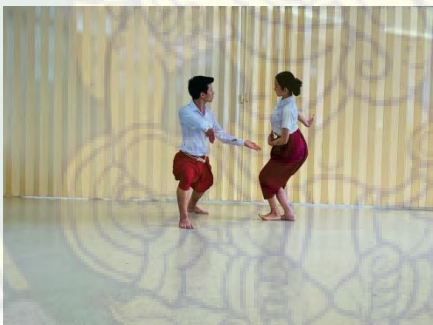
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
99		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : ตะลึงตึก มือ : มือซ้ายหงายมือระดับเอวข้าง ลำตัว : มือขวาจับคว่ำระดับเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
100		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายตั้งมือขึ้น มือขวาตั้งวง ล่าง ในท่าสาม ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
101		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขวาซ้าย เต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหลี่ยมยกส้น เท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาเข้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งไปทางขวา มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
102		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดซ้ายขวา เต็มเหลี่ยม เท้าขวา เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมยกส้น เท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายและมือขวาดั้งวงบน ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งไปทางซ้าย มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
103		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเชือก มือขวาคว่ำมือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
104		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเชือก มือซ้ายคว่ำมือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
105		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
106		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือทั้งสองจับที่มือของตัวนาง ในระดับหน้าขา ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งวงล่าง ข้างลำตัว ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
107		หนุ่มมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือทั้งสองจับที่มือนางในระดับหน้าขา ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
108		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาคว่ำมือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่หนึ่ง) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพกระดับเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
109		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาคำมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่สอง) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพกระดับเอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
110		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวา หลบเหยียดยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่สาม) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพกระดับเอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
111		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยี่ยม เท้าซ้าย หลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาค้าวมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่สี่) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
112		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยี่ยม เท้าขวา หลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวาเข่าออก มือซ้ายค้าวมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา (จังหวะที่ห้า) นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างเท้าขวา มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดแอว มือ ขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
113		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาค้าวมือ ไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย (จังหวะที่หก) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแอว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
114		หนุมาน ทิศ : ม้วนหน้า เท้า : ม้วนหน้าเป็นแฉวงกลมตาม ตัวนาง มือ : รองที่ศีรษะ ศีรษะ : เก็บศีรษะ นางเบญกาย ทิศ : วิ่งแถวเป็นวงกลม เท้า : วิ่งซอยเท้าเป็นวงกลม มือ : มือข้างหนึ่งจับชายพระดัด แอว อีกข้างหนึ่งจับส่งหลัง ทำสลับ ข้างไปมา ศีรษะ : เอียงตามมือจับชายพระ

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
115		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : นั่งทับส้นเท้าซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาโกยมือขึ้น ศีรษะ : ก้มศีรษะลง นางเบญจกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
116		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางออกข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญจกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
117		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : ยกเท้าขวา มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาจับคว่ำ ระดับใบหน้า ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
118		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาทิ้งวงบน แล้วปาดมือลงมาถึงระดับเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
119		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลื่อมซ้าย เท้าขวาหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งมือระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง (ตีบทคำว่า “ไม่มี”) ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
120		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลื่อมขวา เท้าซ้ายหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางออกข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้งท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
121		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : หมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองหงายมือขึ้น กางออก ข้างลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “หายไปไหน”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ทำแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
122		หนุ่มมาน ทิศ : หลัง เท้า : ยกเท้าขวา มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาจับคว่ำ ระดับใบหน้า ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายตั้งวงบนตั้ง ทำแอบ ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
123	 	หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาทิ้งวงบน แล้วปาดมือลงมาถึงระดับเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาและมือซ้ายทิ้งวงบนตั้ง ท่าแอบ ศีรษะ : เอียงขวา
124	 	หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือขวากำมือเงี้ยวระดับศีรษะ มือซ้ายจับที่ข้อมือตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าอยู่กับที่ มือ : มือทั้งสองจับที่ข้อมือขวาของ ตัวเอง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
125		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดซ้ายขวาแล้วลงเต็ม เหลื่อมเท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหลื่อม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่ใต้คางของตัวนาง มือขวา โอบที่ด้านหลังของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่ใต้คางของตัวเอง มือขวา เท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา
126		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขวาซ้ายแล้วลงเต็ม เหลื่อมเท้าขวา เท้าซ้ายหลบเหลื่อม ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาจับที่ใต้คางของตัวนาง มือซ้าย โอบที่ด้านหลังของตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาจับที่ใต้คางของตัวเอง มือซ้าย เท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
127		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาแบออกในระดับหน้าขา ทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
128		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายแบออกในระดับหน้าขา ทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
129		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเชือก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
130		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายตั้งวง มือขวาแบออกในระดับหน้าขา ทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
131		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบ มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายแบออก ออก ทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
132		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบ มือ : มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าขา มือขวาแบออกทำท่าคว่ำ ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
133		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลื่อมซ้าย เท้าขวาหลบเหลื่อมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้นิ้วแขนตึงไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
134		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เก็บเท้าอยู่กับที่ มือ : มือทั้งสองชูระดับใบหน้า ตบมือเรียกตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพกระดับเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
135		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับปลายแล้วเป็นตั้งวงในท่าเรียก มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
136		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับเข้าอก มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “ตัวเรา”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
137		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือขวาดึงมือระดับไหล่ มือซ้าย ตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “ไม่ทำอะไร”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
138		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวา หลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ที่ตัวนาง มือขวา เข้าอก ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “เจ้า”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
139		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยี่ยม เท้าขวา หลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือซ้ายจับเข้าอก มือขวาดึงวง ล่าง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “ตัวเรา”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย
140		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยี่ยม เท้าซ้าย หลบเหยี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือทั้งสองประสานกันที่หน้าอก ศีรษะ : ซ้าย (ตีบทคำว่า “รัก”) นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา หมุนตัวไป ด้านหลัง มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือ ซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
141		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายชี้ไปที่ตัวนาง ศีรษะ : ตรง (ตีบทคำว่า “เจ้า”) นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย หมุนตัวไปด้านหน้า มือ : มือซ้ายชิดที่แก้มซ้าย มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “อาย”)
142		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายทำมือตีดนิ้วเรียกกระดับไหล่ ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย หมุนตัวไปด้านหน้า มือ : มือซ้ายชิดที่แก้มซ้าย มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “อาย”)

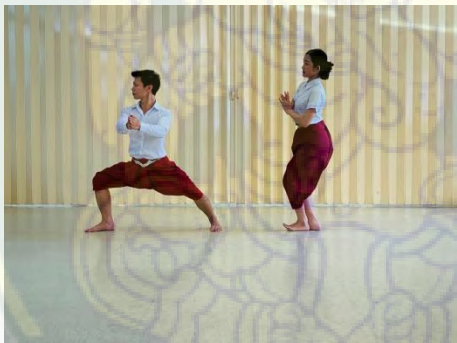
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
143		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้าย หลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายแตะไปที่ คิ้วและต้นแขนลง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือซ้ายชิดที่แก้มซ้าย มือขวา จีบส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “อาย”)
144		หนูมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวา หลบเหยียดมกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่อง ซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองพนมมือ ไหว้หนึ่งครั้ง ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “ไหว้เถิดหนาท่าน”)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
145		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเชือก มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือระดับเอว สายมือไปมา ศีรษะ : เอียงซ้าย (ตีบทคำว่า “ไปเถิดท่าน”)
146		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหยียบซ้าย เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายขึ้นนิ้วชี้ไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากันระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
147		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายอุ้งที่หลัง ใบหู ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
148		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสอง ประกบกันและอุ้งไปมาระดับหน้าอก ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

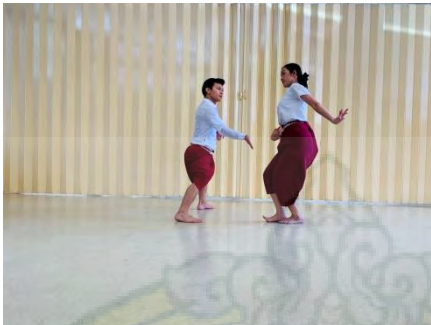
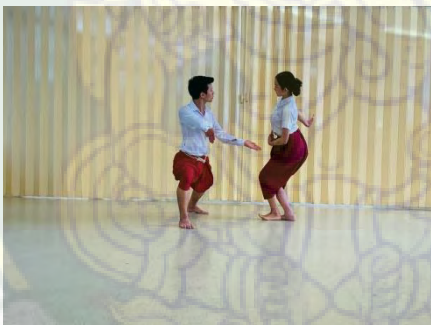
ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
149		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมซ้าย เท้าขวาหลบ เหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือทั้งสองตั้งมือขึ้นกางออกข้าง ลำตัวทั้งสองข้าง ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
150		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ลงวงเต็มเหลี่ยมหน้าอัด มือ : มือทั้งสองตั้งวงล่างระดับเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
151		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : ตะลิกตีก มือ : มือซ้ายหงายมือระดับเอวข้าง ลำตัว มือขวาจับคว่ำระดับเอว ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย
152		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมขวา เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยมยกสันเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือซ้ายตั้งมือขึ้น มือขวาตั้งวง ล่าง ในท่าสาม ศีรษะ : ตรง นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าวิ่งหมุนรอบตัว มือ : มือทั้งสองประกบเข้าหากัน ระดับหน้าอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
153		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข่าออก มือขวาคว่ำมือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพระดัดแหว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
154		หนุ่มมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข่าออก มือซ้ายคว่ำมือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดแหว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
155		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หลัง เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
156		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาจับที่ปลายนิ้วมือ ด้านขวาตัวนาง มือซ้ายซ้อนที่ข้อเท้า ด้านซ้ายของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : กระดกเท้าซ้าย มือ : มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายหงายมือรองข้อศอกระดับเอวในท่าผาลา ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
157		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายเข้าอก มือขวาคว้ามือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
158		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าขวาเต็มเหยียบ เท้าซ้ายหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว้ามือไปข้างหน้า ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ผสมเท้า มือ : มือซ้ายจับชายพระดัดเอว มือขวาจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
159		หนุมาน ทิศ : หลัง เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือขวาเข้าอก มือซ้ายคว่ำมือ แขนตั้งระดับเอว ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างขวาซ้าย มือ : มือขวาจับชายพระดัดเอว มือซ้ายจับส่งหลัง ศีรษะ : เอียงขวา
160		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายซ้อนที่ข้อศอกด้านซ้าย ตัวนาง มือขวาซ้อนที่ข้อเท้าด้านขวาของตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : กระดกเท้าขวา มือ : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหงายมือองข้อศอกระดับเอวในท่าผาลา ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
161	 	หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เท้าซ้ายเต็มเหยียบ เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่ข้อมือขวาของตัวนาง มือขวากำมือระดับศีรษะ ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ซอยเท้าอยู่กับที่ มือ : มือทั้งสองจับที่ข้อมือขวาของตัวเอง ศีรษะ : เอียงซ้าย
162		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดซ้ายขวาแล้วลงเต็มเหยียบเท้าซ้าย เท้าขวาหลบเหยียบยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่ใต้คางของตัวนาง มือขวาโอบที่ด้านหลังของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่ใต้คางของตัวเอง มือขวาเท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
163		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : กระโดดขวาซ้ายแล้วลงเต็ม เหยียดเท้าขวา เท้าซ้ายหลบเหยียด ยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องขวา มือ : มือขวาจับที่ใต้คางของตัวนาง มือซ้าย โอบที่ด้านหลังของตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวหน้าเท้าขวา มือ : มือขวาจับที่ใต้คางของตัวเอง มือซ้าย เท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา
164		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : ยกเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองจับเข้าที่ระดับอก ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวข้างเท้าซ้าย มือ : มือทั้งสองจับคว่ำที่ระดับอก ศีรษะ : เอียงซ้าย

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	รูปภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
165		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมเท้าซ้าย เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่มือของตัวนาง มือขวาซ้อนที่เท้าขวาของตัวนาง ศีรษะ : เอียงซ้าย นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : กระดกเท้าขวา มือ : มือซ้ายตั้งวงแขนตั้งระดับไหล่ มือขวาเท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา
166		หนุมาน ทิศ : หน้า เท้า : เต็มเหลี่ยมเท้าซ้าย เท้าขวา หลบเหลี่ยมยกส้นเท้าขึ้น ในท่าหย่องซ้าย มือ : มือซ้ายจับที่มือของตัวนาง มือขวาจับที่เอวของตัวนาง ศีรษะ : เอียงขวา นางเบญกาย ทิศ : หน้า เท้า : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือ : มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ มือขวาเท้าเอว ศีรษะ : เอียงขวา

ที่มา: ผู้วิจัย

3. วิวัฒนาการของกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

กระบวนการทำรำในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงที่นายกรี วรเศริน ประดิษฐ์กระบวนการทำรำตัวลิงขึ้นแล้วถ่ายทอดให้กับศิษย์ของท่านจำนวน 4 ราย ได้แก่ นายบุญเลิศ ขำทัศน์ นายฉลาด พุกลานนท์ นายสมควร นิมประเสริฐ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยยังคงโครงสร้างของกระบวนการทำรำทั้ง 4 ขั้นตอนไว้ ซึ่งแต่ละท่านได้นำกระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงนี้ออกเผยแพร่ในโอกาสและงานสำคัญ ๆ ต่าง ดังนี้

นายบุญเลิศ ขำทัศน์ ได้ออกแสดงที่หอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม สนามเสือป่า เนื่องจากเป็นความต้องการของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้เด็กแสดงก่อน และได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอการรำออกของตัวนางเบญกาย ใหม่จากเดิมที่ออกแบบกันมา คือตัวนางจะเป็นฝ่ายออกตัวก่อนในลักษณะที่หลบหนีมาเพื่อจะหลบซ่อน นายธนิตได้เปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอโดยให้นางยื่นมือออกมาจากฉากหลีกก่อน แล้วใช้ไฟจับไปที่มือของตัวนาง ประกอบการบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอก ซึ่งเป็นการนำเสนอเป็นครั้งแรก

นายกรี วรเศริน ได้แสดงเฉพาะงานสำคัญ เช่น งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่ทำเนียบรัฐบาล งานกระทรวงการต่างประเทศ และงานสำคัญคือไปเผยแพร่การรำชุดนี้ที่ประเทศญี่ปุ่น และการถ่ายทำสารคดีที่ประเทศไทย

นายฉลาด พุกลานนท์ ได้แสดงชุดนี้ในงานนาฏศิลป์สัญจรที่ต่างจังหวัด โดยได้ไปรำครั้งแรกที่จังหวัดชุมพร

นายสมควร นิมประเสริฐ เริ่มแสดงที่โรงละครแห่งชาติ แล้วไปแสดงสาธิตการรำที่ประเทศพม่า การรำครั้งนั้นไม่ได้แต่งกายยืนเครื่อง ใช้การนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง และงานสำคัญคือการไปเผยแพร่ที่ประเทศฟิลิปปินส์

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้รำในงานทำเนียบรัฐบาล และงานสำคัญต่าง ๆ โดยแสดงประจำที่ห้องอาหาร โรงแรมเอราวัณ ศาลาชุมชนในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ การแสดงต่างประเทศครั้งแรก คือ ประเทศสิงคโปร์ และอินโดนีเซีย

กระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง นายกรี วรเศริน ถ่ายทอดให้กับศิษย์ของท่านทั้ง 4 คน โดนนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้กล่าวว่า เดิมทีท่าแหวกจะไม่กำหนดจุดตายตัว ผู้แสดงสามารถแหวกตรงไหน ก็ครั้งก็ได้ตามแต่ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง และพื้นที่ของการแสดง แต่ทว่าเมื่อนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้มีการปรับกระบวนการทำรำให้เป็นแบบแผนมากขึ้น สำหรับการเรียนการสอน กล่าวคือ ท่าแหวกของตัวลิงกำหนดให้แหวก 3 ครั้ง คือ ครั้งที่ 1 ตัวลิงจะอยู่ทางขวาของเวที ครั้งที่ 2 ตัวลิงจะอยู่ทางซ้ายของเวที และครั้งที่ 3 ตัวลิงจะอยู่ด้านหลังของเวที จากนั้นจึงเดินวนเป็นเลขแปดมาพบตัวนาง เพื่อให้เกิดความสวยงามและมีทิศทางปฏิบัติไปในทิศทางเดียวกัน (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, 2563, 7 มกราคม, สัมภาษณ์)

นอกจากนี้กระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงยังมีวิวัฒนาการของกระบวนการทำรำ ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่ากระบวนการทำรำดังกล่าวมีวิวัฒนาการของกระบวนการทำรำนี้นั้นมาจากประเด็นหลัก 2 ประเด็น กล่าวคือ

3.1 การรำกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ได้นำไปใช้ในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งการแสดงชุดนางลอย ที่มีกระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่

จับตัวนางของลิง ในการรำชุดหนุมานจับเบญกาย และชุดจองถนน ที่มีกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ในการรำชุดหนุมานจับสุพรรณมัจฉา ซึ่งกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงถูกลดทอนกระบวนท่ารำลดลงกว่าเดิม เช่น การตัดกระบวนท่าตัวลิงคว่ำแล้ววิ่งวน ก็ลดกระบวนท่าลงเหลือเพียงคว่ำแล้วจับท่าหนึ่ง คว่ำแล้วจับท่าสอง และคว่ำแล้วจับท่าสาม เพื่อให้เกิดความกระชับในการแสดง

3.2 การรำกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง มาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนของโขนตัวลิงเมื่อนายกรั วรเศรณ ได้เข้ามารับราชการเป็นครูสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ร่วมกับนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ซึ่งนางเฉลย ศุขะวงษ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครนาฏ) พ.ศ. 2530 ได้ขอความร่วมมือให้นายกรั วรเศรณ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามยิ่งขึ้น กระบวนท่ารำที่เปลี่ยนแปลงไปคือ

ท่าจับสอง เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางจะใช้มือทั้งสองข้างตั้งวงล่าง มือหนึ่งแขนตั้งอีกข้างหนึ่งงอแขน ด้านข้างลำตัว ตัวลิงจะยืนอยู่ทางด้านข้างของตัวนาง แล้วใช้มือจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านหน้าและด้านหลัง เปลี่ยนมาเป็นปฏิบัติในท่าเดิมแต่ปฏิบัติทางด้านซ้ายและขวาแทนการสลับด้านหลัง ในลักษณะที่หันหน้าเข้าหาผู้ชม ดังภาพ

ตารางที่ 6 การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำท่าจับสองที่มีการเปลี่ยนแปลง

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำของเดิม	รูปภาพท่ารำที่ปรับปรุง
ท่าจับสอง		
ท่าจับสอง		

ที่มา: ผู้วิจัย

ท่าจับสาม เป็นกระบวนท่าที่ตัวนางใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบน ส่วนมืออีกข้างหักข้อมือลง (ท่าผาลาเพียงไหล่) กระดกเท้าข้างหนึ่ง ตัวลิงจะยืนซ้อนเหลื่อมมาทางด้านหลังของตัวนาง แล้วใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน มืออีกข้างของตัวลิงซ้อนที่ข้อเท้าของตัวนางข้างที่กระดกขึ้น ต่อจากนั้นเมื่อตัวนางวางเท้าที่กระดกลงแล้ว ตัวลิงจึงใช้มือข้างนั้นรองที่ข้อศอกตัวนาง ซึ่งจะปฏิบัติสลับกันทางด้านขวาและด้านซ้าย แต่ภายหลังได้มีการปรับเปลี่ยนกระบวนท่าจับสามจากการตัวลิงใช้มือข้างหนึ่งจับที่ปลายนิ้วมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน เปลี่ยนมาเป็นตัวลิงใช้มือข้างหนึ่งต่อที่ข้อมือของตัวนางข้างที่ตั้งวงบน ดังภาพ

ตารางที่ 7 การเปรียบเทียบกระบวนท่ารำท่าจับสามที่มีการเปลี่ยนแปลง

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำของเดิม	รูปภาพท่ารำที่ปรับปรุง
ท่าจับสาม		

ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้เมื่อกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางไปบรรจุไว้ในหลักสูตร และได้มีการลดทอนกระบวนท่ารำบางท่าลง เพื่อกระชับเวลาการแสดงให้สั้นลง โดยกระบวนท่ารำที่ตัดออกในช่วงแรก คือ ท่าคว่ำ ก่อนจะเข้ากระบวนท่าจับหนึ่ง และตัดกระบวนท่ารำก่อนเข้ากระบวนท่าจับสาม คือ ท่าเซยคางด้านซ้ายและด้านขวา และท่าคว่ำ ดังภาพ

ตารางที่ 8 กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 1 ก่อนเข้าท่าจับหนึ่ง

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	

ตารางที่ 8 กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 1 ก่อนเข้าท่าจับหนึ่ง (ต่อ)

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 2 ก่อนเข้าท่าจับสาม

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ
เชยคาง ด้านซ้าย (การตีบท)	
เชยคางด้านขวา (การตีบท)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 2 ก่อนเข้าท่าจับสาม (ต่อ)

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำที่ถูกตัดออกในช่วงที่ 2 ก่อนเข้าท่าจับสาม (ต่อ)

ภาษาท่า	รูปภาพท่ารำ
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	
คว่ำ (การไขว่คว่ำ)	

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป

จากการศึกษากระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางในบั้นนี้ สรุปได้ว่ากระบวนท่ารำชุดดังกล่าวเป็นการแสดงชุดหนึ่งที่มีสุนทรียภาพด้านการแสดงที่ทำให้เกิดความสมบูรณ์ของการรำและช่วยสร้างอารมณ์ต่อผู้ชม ด้วยองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เพื่อช่วยให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดงเฉกเช่นเดียวกับการแสดงชุดอื่น ๆ กล่าวคือ ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะที่มีความเหมาะสมกับบทบาทตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ด้วยความคล่องแคล่วว่องไว ซึ่งมีโครงสร้างท่ารำแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ การหลบหนี การติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว่ำ โดยใช้กลวิธีในการรำติดตามไล่จับตัวนางของลิง 2 อย่าง คือ อารมณ์ของผู้แสดงที่ควรแสดงอารมณ์ที่สื่อถึงบทบาทของตนเองในขณะนั้น อีกทั้งการติดตามไล่จับของตัวลิงต้องใช้ความคล่องแคล่ว และว่องไว แต่ต้องไม่รีบร้อนจนดูลุลานเกินไป ผู้แสดงจะแสดงกระบวนท่ารำประกอบกับการบรรเลงดนตรีเพลงเชิดนอก ซึ่งเป็นเพลงที่มีลีลาของเพลงรูกเร้าอารมณ์ และสอดใส่อารมณ์ผสมกับเทคนิคในการบรรเลงทำนองให้เบา – ช้า – เร็ว – ลุกลั่น แสดงให้เห็นว่าเป็นการหลบหลีก หนีซ่อน และโลดไล่ติดตามอย่างเร่งเร้า รุกรณ

นิยมเรียกทำนองเพลงเชิดนอกแต่ละท่อนว่า “จับ” กระบวนทำรำในการติดตามไล่จับตัวนางนี้จึงมี ทำจับตามทำนองเพลงในแต่ละท่อนที่เรียกว่า “จับหนึ่ง” “จับสอง” และ “จับสาม”

กระบวนทำรำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางที่นายกรั วรเศริน ประดิษฐ์กระบวน ทำรำตัวลิงขึ้น แล้วถ่ายทอดให้กับศิษย์ของท่าน เมื่อมีการนำกระบวนทำรำชุดนี้ไปใช้ในวัตถุประสงค์ อื่น ๆ ทำให้มีการปรับ หรือลดทอนกระบวนทำรำลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมตามวัตถุประสงค์ที่ นำไปใช้ หรือเรียกได้ว่ากระบวนทำรำชุดนี้มีวิวัฒนาการของกระบวนทำรำ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น คือ 1. เมื่อนำไปใช้ในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อให้ เหมาะสมกับระยะเวลาในการแสดง และ 2. เมื่อนำไปบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนจึงต้องม ีการปรับรูปแบบการแสดงให้เป็นแบบแผนมากยิ่งขึ้น และลดทอนกระบวนทำรำบางท่าออกเพื่อให้ เหมาะสมกับเวลาในการแสดง ซึ่งในประเด็นการเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการนี้ ผู้วิจัยจะขอนำมา วิเคราะห์ข้อมูลในบทต่อไป



บทที่ 4

วิเคราะห์ทำนองเพลง โครงสร้างและกระบวนการทำ ราโมนตัวลีงในการติดตามไล่จับตัวนาง

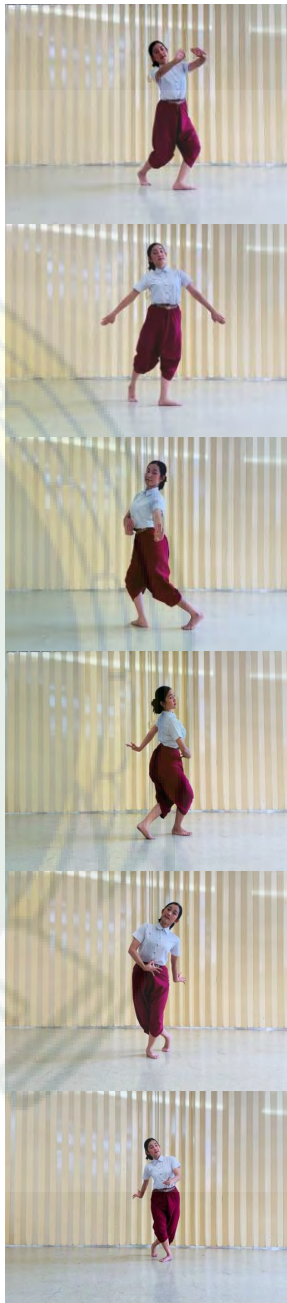
จากการศึกษา ค้นคว้าเกี่ยวกับกระบวนการทำราโมนตัวลีงในการติดตามไล่จับตัวนาง ในบทที่ 2 และบทที่ 3 จนได้ข้อมูลในประเด็นที่หลากหลายอันเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ข้อมูลในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนการทำราโมนตัวลีงในการติดตามไล่จับตัวนาง
2. วิเคราะห์โครงสร้างการติดตามไล่จับตัวนาง
3. วิเคราะห์กระบวนการทำราโมนตัวลีงในการติดตามไล่จับตัวนาง

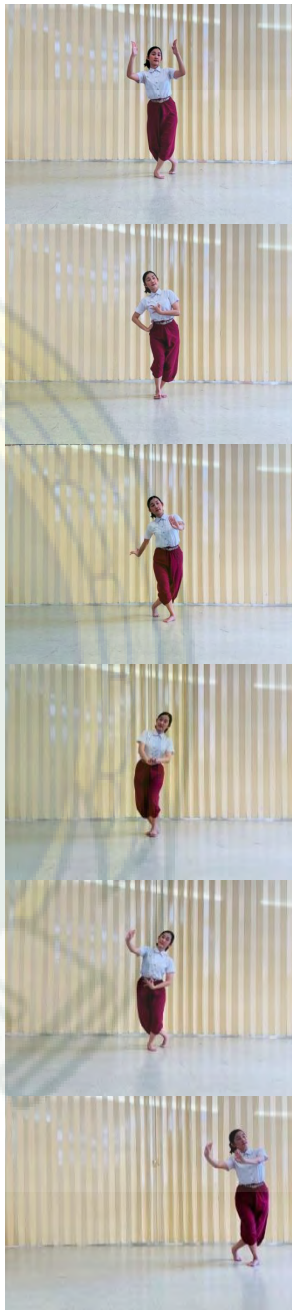
1. วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนการทำราโมนตัวลีงในการติดตามไล่จับตัวนาง

จากการศึกษาทำนองเพลงเชิดนอกตามแนวทางของนายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้เดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงกระบวนการทำราโมนตัวลีงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยการถอดทำนองเพลงเชิดนอกบันทึกเป็นโน้ตสากลโดยนายชัยยันต์ คลังศรี ตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินชำนาญงานกองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬาและการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร พบว่า เพลงเชิดนอกที่นายพริ้ง ดนตรีรส ได้ทำการเดี่ยวระนาดเอกประกอบการแสดงกระบวนการทำราโมนตัวลีงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางตลอดทั้งเพลง นายพริ้ง ดนตรีรส ได้ทำการตีทำนองเพลงเชิดนอกรวมทั้งสิ้น 274 ห้องโน้ตเพลง เพลงเชิดนอกแบ่งออกเป็นท่อนเรียกว่า “จับ” ตลอดทั้งเพลงมี 3 ท่อนเรียกว่า “จับหนึ่ง” “จับสอง” และ “จับสาม” ท่อนที่หนึ่งเรียกว่า “จับหนึ่ง” จะเริ่มที่โน้ตเพลงที่ 76 ท่อนที่สองที่เรียกว่า “จับสอง” จะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 145 ท่อนที่สามเรียกว่า “จับสาม” จะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 256 ดังภาพ

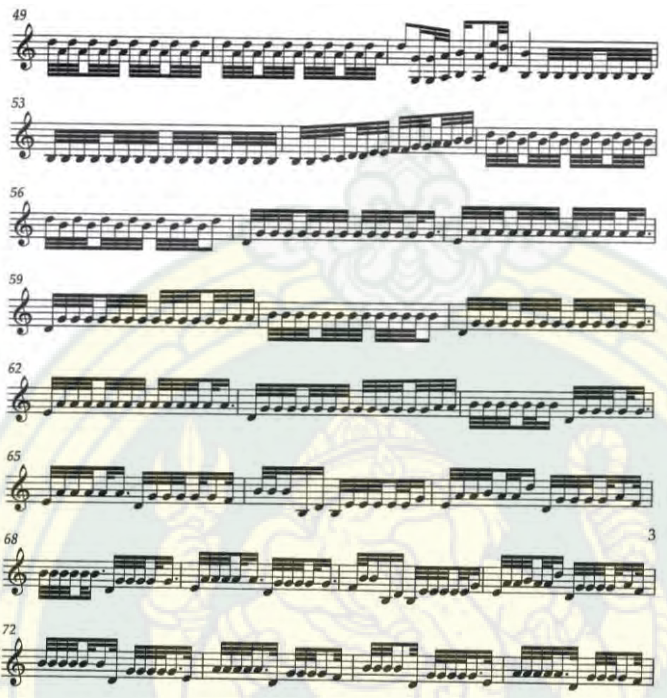
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเขินนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การ หลบหนี เพื่อการ หลบซ่อน		

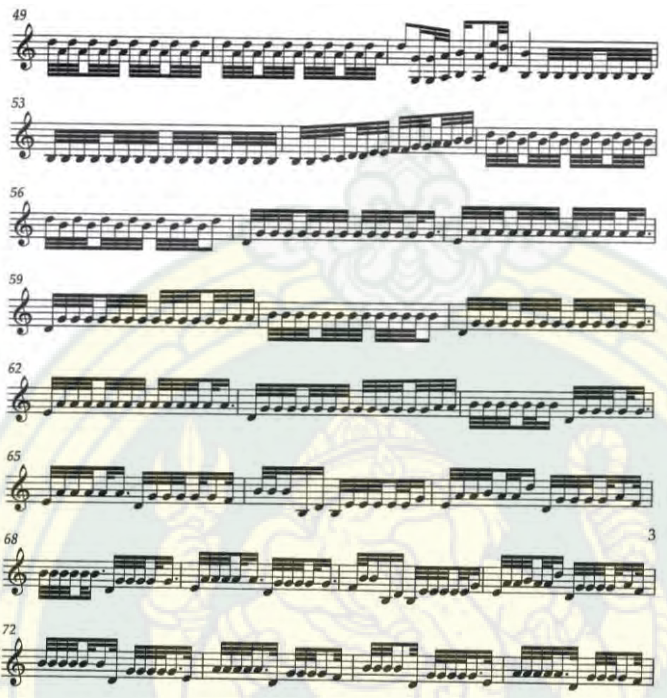
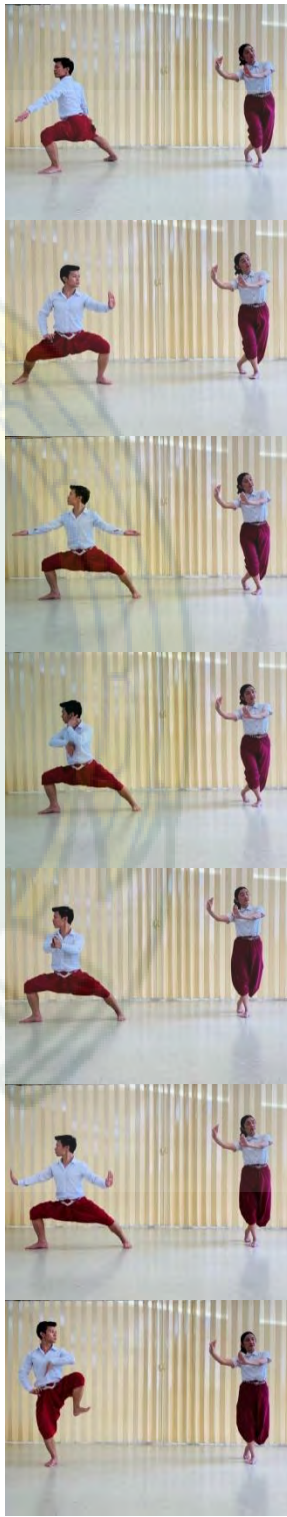
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การ หลบหนี		

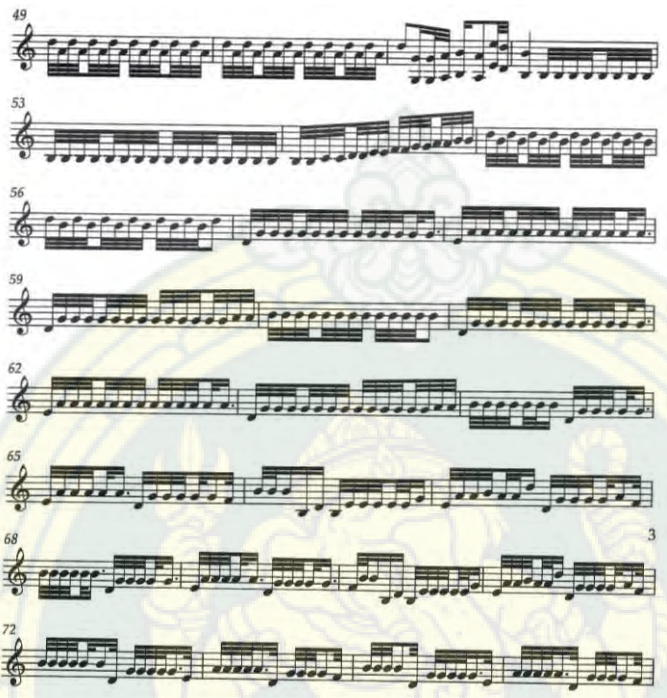
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

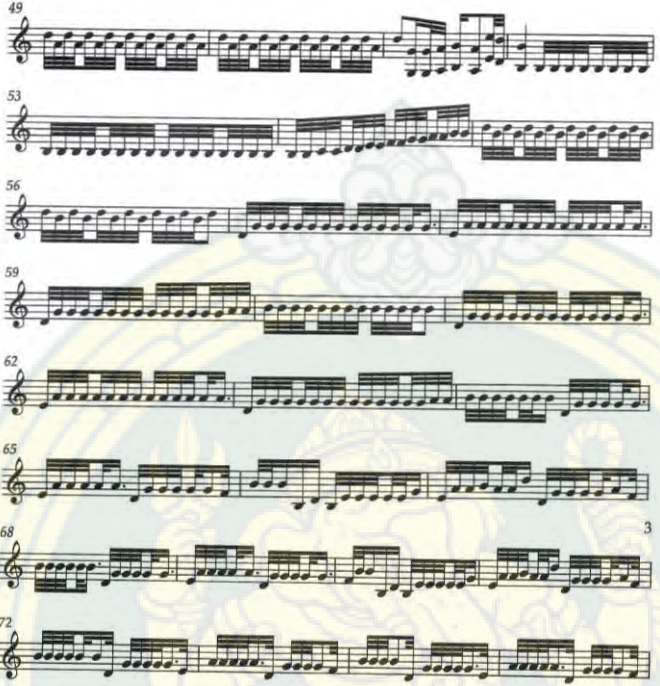
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

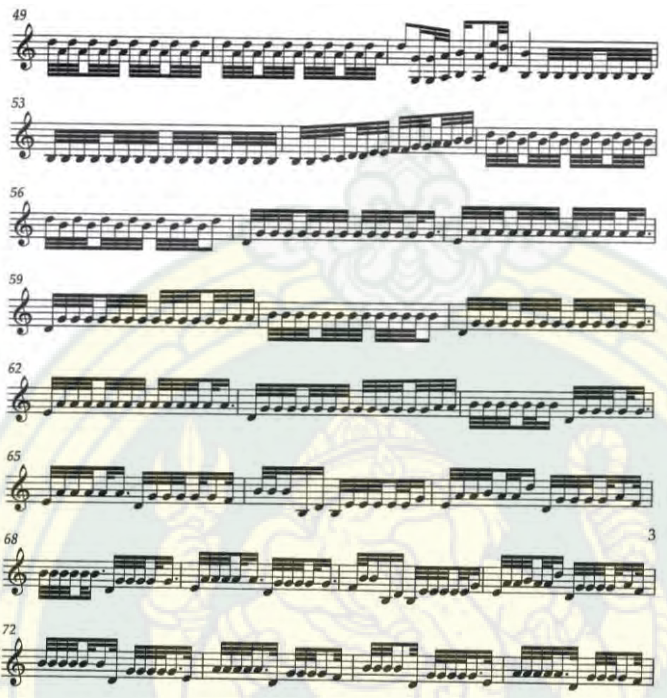
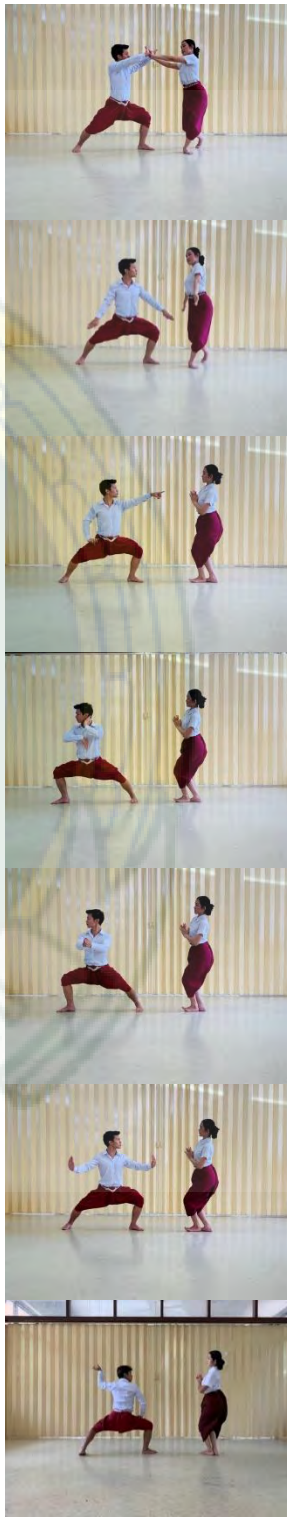
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การ ไขว่คว้า		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

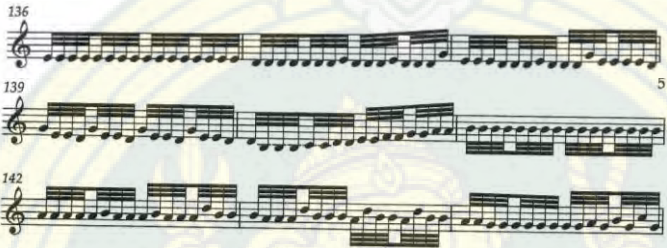
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		
ท่าจับหนึ่ง		

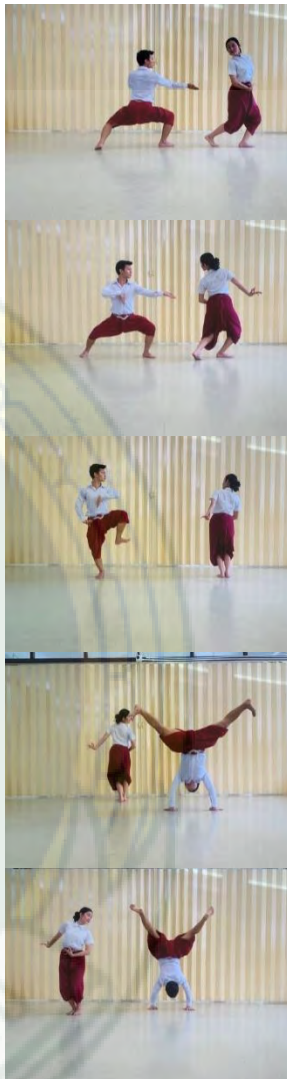
ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิง ในการติดตามไล่จับตัวนาง พบว่า ทำนองเพลงในตัวที่หนึ่ง หรือที่เรียกว่า จับหนึ่ง มีทำนองเพลงรวม ทั้งสิ้น 136 ห้อง ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 46 เป็นการหลบหนีของตัวนาง ห้องที่ 49 ถึงห้องที่ 72 เป็นการ ติดตามของตัวลิง ห้องที่ 76 ถึงห้องที่ 90 และ ห้องที่ 109 ถึงห้องที่ 123 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง และห้องที่ 128 ถึงห้องที่ 136 เป็นกระบวนท่าจับหนึ่ง

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการ ติดตามไล่จับตัวนาง

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การ ไขว่คว้า เพื่อการ หลบหนี		

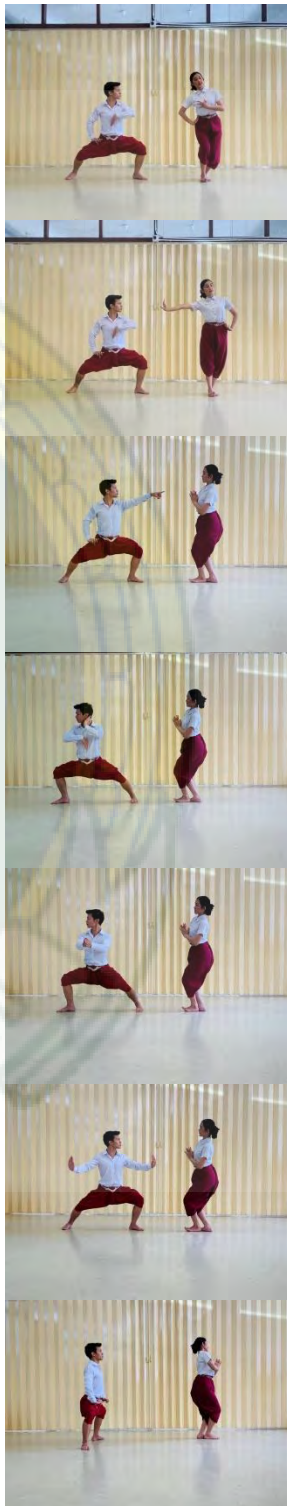
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การโลดไล่		
การตีบท		

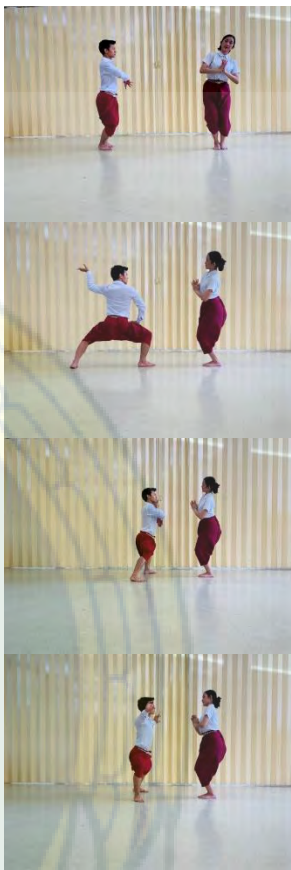
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		
ท่าคว่ำ		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท์รำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท์รำ
ท่าจับสอง		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท์รำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง พบว่า ทำนองเพลงในตัวที่สอง หรือที่เรียกว่า จับสอง มีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 170 ห้อง ห้องที่ 136 ถึงห้องที่ 142 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง ห้องที่ 145 ถึงห้องที่ 157 เป็นการโลดไล่ของตัวลิง ห้องที่ 145 ถึงห้องที่ 157 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง และห้องที่ 160 ถึงห้องที่ 170 เป็นกระบวนท์ท่าจับสอง

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		
การโลดไล่		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนกกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การติดตาม		
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		

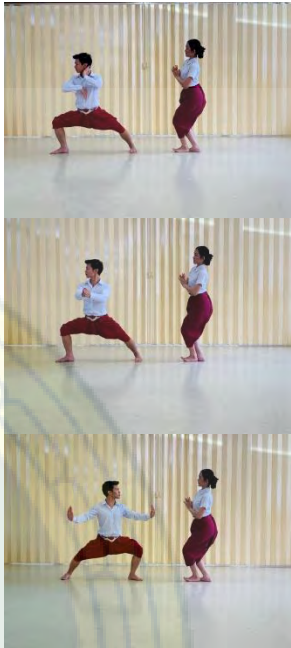
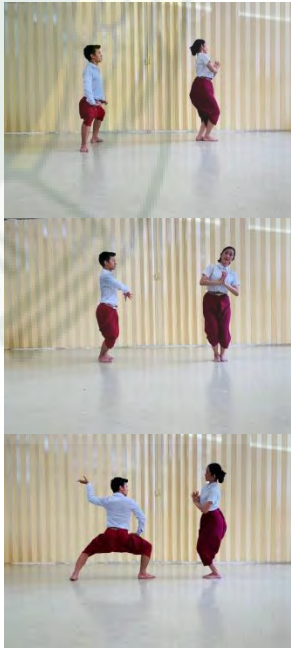
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

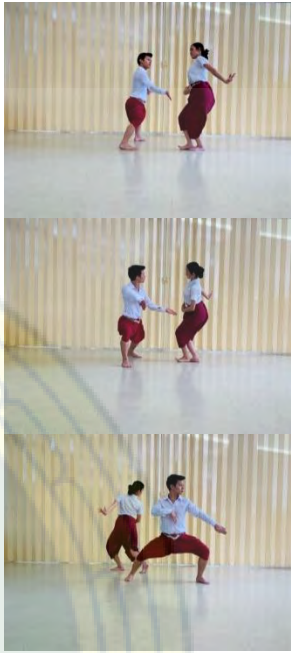
ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		
การโลดไล่		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		
ท่าจับสาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
ท่าคว่ำ		
ท่าจับสาม		

ตารางที่ 10 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง (ต่อ)

ภาษาท่า	โน้ตเพลงตามหลักสากล	กระบวนท่ารำ
การตีบท		
ท่าจับ		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางการวิเคราะห์ทำนองเพลงเขตนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิง ในการติดตามไล่จับตัวนาง พบว่า ทำนองเพลงในตัวที่สอง หรือที่เรียกว่า จับสอง มีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 274 ห้อง ห้องที่ 175 ถึงห้องที่ 182 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง ห้องที่ 179 ถึงห้องที่ 191 เป็นการโลดไล่และติดตามของตัวลิง ห้องที่ 212 ถึงห้องที่ 222 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง ห้องที่ 245 ถึงห้องที่ 247 เป็นการโลดไล่ของตัวลิง ห้องที่ 250 ถึงห้องที่ 253 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง ห้องที่ 256 ถึงห้องที่ 260 เป็นกระบวนท่าจับสาม ห้องที่ 263 ถึงห้องที่ 267 เป็นการไขว่คว้าของตัวลิง และห้องที่ 270 ถึงห้องที่ 274 เป็นกระบวนท่าจับสาม

ข้อสังเกตในทางดนตรีไทย การเดี่ยวระนาดเอกเพลงเขตนอกซึ่งเป็นเพลงอวดฝีมือของนักดนตรีไทย ทำนองเพลงเขตนอกที่ใช้ในการเดี่ยวเพื่อการอวดฝีมือก็จะมีทำนองเพลงที่แตกต่างออกไปจากที่นายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีความสามารถในการเครื่องดนตรีระนาดเอกของกรมศิลปากร การเดี่ยวระนาดเอกเพลงเขตนอกของนายพริ้ง ดนตรีรสในครั้งนี้เป็นการเดี่ยวระนาดเอกเพื่อประกอบการแสดง กอปรกับระยะเวลาที่ต้องนำเสนอการเดี่ยวระนาดเอกมีระยะเวลาที่จำกัดจึงทำให้ทำนองเพลงเขตนอกตามแนวทางของนายพริ้ง ดนตรีรส จึงมีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 274 ห้อง โน้ตเพลง

2. วิเคราะห์โครงสร้างการติดตามไล่จับตัวนาง

โครงสร้างของการติดตามไล่จับตัวนาง ตามที่นายกรี วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนาง โดยทั้งสองท่านได้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำของตัวละครทั้งสองให้มีความสอดคล้องกัน ตามแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตในขณะนั้น) ที่ต้องการกระบวนท่ารำของตัวลิงกับตัวนางไล่จับกันประกอบการบรรเลงเพลงเดี่ยวเขตนอกและแสดงความรักกันด้วย มีการหลบหนี การติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว้า (รักษา พวงประยงค์, 2563, 12 ตุลาคม, สัมภาษณ์) ดังนั้นโครงสร้างการติดตามไล่จับตัวนาง แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การโลดไล่ และ 4. การไขว่คว้า มีรายละเอียดดังนี้

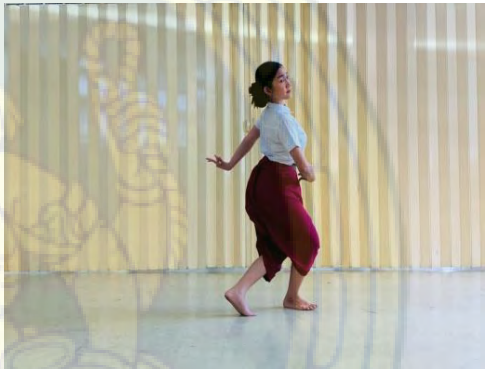
2.1 การหลบหนี ราชบัณฑิตยสถาน (2556, น. 1311 และ 1292) ได้ให้ความหมายของคำว่า “หลบ” และคำว่า “หนี” ดังนี้

หลบ หมายถึง หลีก เลี่ยงไม่ให้พบ เลี่ยงไม่ให้ถูก เช่น หลบลูกปืน หลบเข้าหลังตู้ เป็นต้น

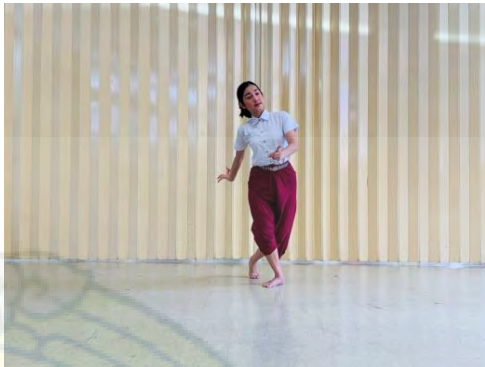
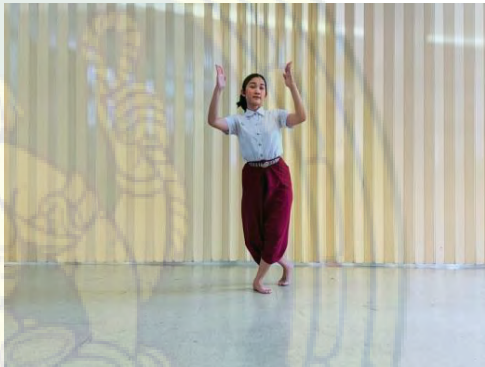
หนี หมายถึง ไปเสียให้พ้น เช่น หนีภัย หนีทุกข์ หลีกเลียง เป็นต้น

สำหรับโครงสร้างการหลบหนีของตัวนางประกอบด้วย ท่าหนีเพื่อการหลบซ่อน และท่าหลบหนีเพื่อการหลีกเลียง จากการศึกษาโครงสร้างการหลบหนีของตัวนาง ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างใช้ในการหลบหนี จำนวน 2 ท่า ดังภาพ

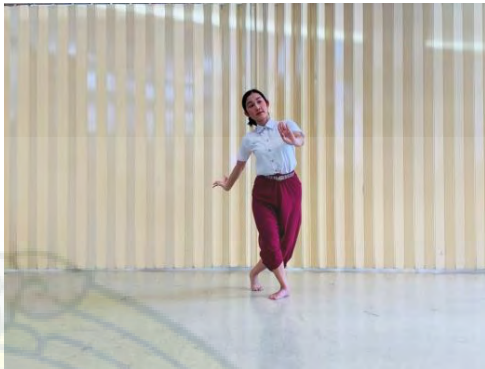
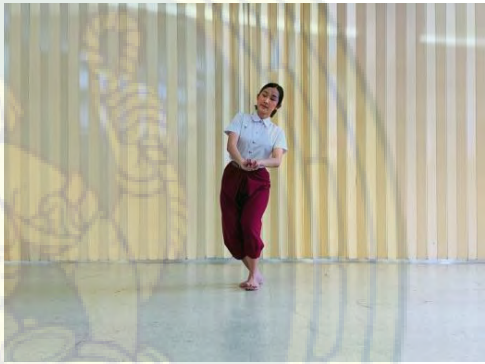
ตารางที่ 11 โครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนาง

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
1	การหลบหนี	
2	การหลบหนี	
3	การหลบหนี	

ตารางที่ 11 โครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
4	การหลบหนี	
5	การหลบหนี	
6	การหลบหนี	

ตารางที่ 11 โครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
7	การหลบหนี	
8	การหลบหนี	
9	การหลบหนี	

ตารางที่ 11 โครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนาง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
10	การหลบหนี	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่แสดงโครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนี ผู้วิจัยพบว่าลักษณะโครงสร้างที่ใช้ในการหลบหนีของตัวนางประกอบด้วย 1. ท่าหนีเพื่อการหลบซ่อน และ 2. ท่าหนีเพื่อการหลีกเลี่ยง

2.2 การติดตาม ราชบัณฑิตยสถาน (2556, น. 500) ได้ให้ความหมายของคำว่า “ติดตาม” หมายถึง ไปด้วย มาด้วย แสวงหาเพิ่มเติม สดับรับฟังความเคลื่อนไหวไปเรื่อย ๆ เช่น ติดตามข่าว ตามหา เช่น ตำรวจติดตามผู้ร้าย

โครงสร้างการติดตามของตัวลิงจะประกอบด้วย การไล่ตามแล้วพบเจอตัวนาง จะใช้การชี้หน้า หรือที่เรียกในทางนาฏศิลป์ว่า “ท่าเหม” เพื่อสื่ออารมณ์โกรธของตัวลิงที่ติดตามไล่จับตัวนาง อุปมาเหมือนกับตำรวจไล่จับผู้ร้าย ดังภาพ

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
1	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
2	การติดตาม	
3	การติดตาม	
4	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
5	การติดตาม	
6	การติดตาม	
7	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
8	การติดตาม	
9	การติดตาม	
10	การติดตาม	

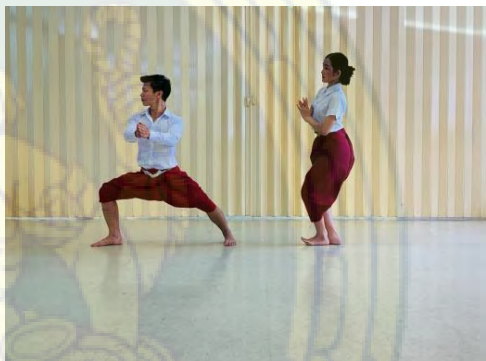
ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
11	การติดตาม	
12	การติดตาม	
13	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
14	การติดตาม	
15	การติดตาม	
16	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
17	การติดตาม	
18	การติดตาม	
19	การติดตาม	

ตารางที่ 12 โครงสร้างที่ใช้ในการติดตามของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
20	การติดตาม	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่แสดงโครงสร้างการติดตามของตัวลิง ผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างการติดตามที่ใช้อยู่มี 1 ลักษณะ เป็นการไล่ตามตัวนาง เมื่อพบแล้วตัวลิงก็จะแสดงกิริยาด้วยการขึ้นหน้าตัวนาง หรือที่เรียกว่า “ท่าเหม” เพื่อสื่ออารมณ์โกรธของตัวลิง

2.3 การโลดไล่ โครงสร้างการโลดไล่ของตัวลิง จะประกอบด้วยการโลดไล่ด้วยการหกคะเมน โดยใช้ท่าหกคะเมนที่เรียกว่า “อันธพา” หรือหกคะเมนล้อเกวียน และเพื่อให้เกิดความแตกต่างในการใช้ท่าในการโลดไล่ของตัวลิงให้มีรูปแบบของการโลดไล่ที่หลากหลาย จึงใช้กิริยาการม้วนตัวของตัวแสดงหรือที่เรียกว่า “ม้วนหน้า” เข้ามาประกอบเป็นกิริยาของการโลดไล่ของตัวลิง ดังภาพ

ตารางที่ 13 โครงสร้างที่ใช้ในการโลดไล่ของตัวลิง

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
1	การโลดไล่	

ตารางที่ 13 โครงสร้างที่ใช้ในการโลดไล่ของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
2	การโลดไล่	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่แสดงโครงสร้างการโลดไล่ของตัวลิง ผู้วิจัยพบว่าลักษณะโครงสร้างที่ใช้ในการโลดไล่มี 2 ท่า คือ ท่าหกกะเม่น และท่าม้วนตัว เพื่อสื่อให้เห็นพฤติกรรมของตัวลิงที่ใช้ในการโลดไล่ตัวนาง

2.4 การไขว่คว้า โครงสร้างการไขว่คว้าของตัวลิงในการจับตัวนาง หรือฉวยมือเพื่อจะจับตัวนางให้ได้ ประกอบด้วยโครงสร้างการไขว่คว้า 2 ลักษณะ คือ 1. ลักษณะการไขว่คว้าเพื่อการจับท่า และ 2. ลักษณะการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนี ความแตกต่างของการไขว่คว้าเพื่อการจับท่าจะคว้าเพียง 3 ครั้งแล้วจับท่า ดังภาพ

ตารางที่ 14 โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าไขว่คว้าเพื่อการจับท่าของตัวลิง

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
1	การไขว่คว้า	

ตารางที่ 14 โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าไขว่คว้าเพื่อการจับท่าของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
2	การไขว่คว้า	
3	การไขว่คว้า	

ที่มา: ผู้วิจัย

และการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนีจะคว้า 6 ครั้ง ดังภาพ

ตารางที่ 15 โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนีของตัวลิง

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
1	การไขว่คว้า	
2	การไขว่คว้า	
3	การไขว่คว้า	

ตารางที่ 15 โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนีของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
4	การไขว่คว้า	
5	การไขว่คว้า	
6	การไขว่คว้า	

ตารางที่ 15 โครงสร้างที่ใช้ในการไขว่คว้าเพื่อการหลบหนีของตัวลิง (ต่อ)

ลำดับที่	โครงสร้าง	รูปภาพ
7	การไขว่คว้า	
8	การไขว่คว้า	
9	การไขว่คว้า	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่แสดงโครงสร้างการไขว่คว้าของตัวลิง ผู้วิจัยพบว่าลักษณะโครงสร้างการไขว่คว้า 2 ลักษณะ คือ ทำไขว่คว้าเพื่อการจับท่า และ ทำไขว่คว้าเพื่อการหลบหนี

จากการวิเคราะห์โครงสร้างการติดตามไล่จับตัวนาง สามารถแบ่งโครงสร้างกระบวนท่ารำ ออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ การหลบหนี การติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว้า ซึ่งทั้ง 4 โครงสร้าง นางเจริญจิต ภัทรเสวี และนายกรี วรเศริน ได้นำมาเรียงร้อยท่ารำจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำไขว่คว้าที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ซึ่งต่อมากระบวนท่ารำไขว่คว้าชุดนี้ได้ถูกตั้งชื่อเรียกชุดการแสดงนี้ว่า “หนุมานจับนางเบญกาย”

3. วิเคราะห์กระบวนท่ารำไขว่คว้าที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

กระบวนท่ารำไขว่คว้าในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามที่นายกรี วรเศริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2531 เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนางประกอบการบรรเลงเพลงเดี่ยวเชตนอก จากการศึกษา กระบวนท่ารำไขว่คว้าในการติดตามไล่จับตัวนาง สันนิษฐานว่านายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี คงจะได้นำเอาเพลงโลมมาใช้ในกระบวนท่ารำไขว่คว้าที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ด้วยเหตุผลที่ว่ากระบวนท่ารำเพลงโลมเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เกี่ยวพาราสีของตัวลิง ซึ่งนายกรี วรเศริน ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงโลมนี้มาจากคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ โดยกระบวนท่ารำนี้เป็น กระบวนท่ารำที่ผู้แสดงทั้งตัวลิงและตัวนางต้องนั่งรำ โดยมีกระบวนท่ารำ 3 ท่า ซึ่งสอดคล้องกับ กระบวนท่ารำไขว่คว้าที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงที่ประกอบการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกเพลง เชตนอกซึ่งทำนองเพลงเรียกว่า “จับ” ตลอดทั้งเพลงเชตนอกจะมีทำนองเพลง 3 จับ ซึ่งนายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ได้ออกแบบกระบวนท่ารำไขว่คว้าไว้ 3 ท่า เรียกว่าจับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ทั้งนี้ครูทั้งสองท่านยังได้ออกแบบกระบวนท่ารำไขว่คว้าเป็นกระบวนท่ารำที่ผู้แสดงต้องมีการเคลื่อนไหว ในลักษณะของการยืนรำที่ประกอบด้วยโครงสร้างและกระบวนท่ารำไขว่คว้า ได้แก่ การหลบหนี การ ติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว้า ครูทั้งสองท่านได้นำโครงสร้างการหลบหนี การติดตาม การโลดไล่ และการไขว่คว้าเรียงร้อยออกแบบเป็นกระบวนท่ารำจับหนึ่งและจับสอง ส่วนในท่าจับสามได้นำเอา ท่าผาลาซึ่งเป็นท่าที่อยู่ในการรำแม่บทมาปรับใช้ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมของท่ารำ

นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในหนังใหญ่ที่เรียกว่า หนังจับ ภาพหนุมานจับนาง เบญกายที่มีอายุเก่าแก่ประมาณ 200 ปี สันนิษฐานว่าน่าจะมีอิทธิพลต่อแนวคิดของ นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี คงจะได้นำเอาแบบอย่างกระบวนท่าของหนังใหญ่มารับใช้ในกระบวน ท่ารำไขว่คว้าในการติดตามไล่จับตัวนางในท่าจับ



ภาพที่ 69 ภาพหนังใหญ่หนุ่มนานจับเบญกาย
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)



ภาพที่ 70 ท่าจับหนึ่ง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 71 ภาพหนังใหญ่หนุ่มนานจับเบญกาย
ที่มา: รัตนพล ชื่นคำ (2556, น. 83)



ภาพที่ 72 ท่าจับสาม
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการเปรียบเทียบท่าจับในหนังใหญ่กับกระบวนท่ารำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางท่าจับหนึ่ง จะเห็นได้ว่ามีตัวลิงและตัวนางมีกระบวนท่าที่คล้ายคลึงกันมาก แตกต่างกันในภาพตัวลิงในหนังใหญ่นั้นตัวลิงใช้มือขวาจับที่มือขวาของตัวนาง ใช้มือซ้ายจับที่ข้อมือซ้ายของตัวนาง แต่ท่าจับหนึ่ง

ในกระบวนท่ารำโขนตัวลิงใช้มือขวาจับที่มือขวาของตัวนาง ใช้มือซ้ายจับที่ปลายนิ้วมือซ้ายของตัวนาง สำหรับกระบวนท่าจับสามในการแสดงโขนก็มีความคล้ายคลึงกับท่าจับของหนังใหญ่ ซึ่งตัวลิงจะใช้มือข้างหนึ่งจับที่ข้อเท้าของตัวนาง และใช้เท้าข้างหนึ่งจับข้อมือของตัวนาง เมื่อนำมาปรับใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้มีการปรับกระบวนท่ารำโดยตัวลิงจะใช้มือข้างหนึ่งจับที่ข้อเท้าของตัวนาง และใช้มืออีกข้างหนึ่งจับข้อมือของตัวนาง ทั้งนี้น่าจะมาจากสาเหตุที่ว่าครูทั้งสองท่านได้ปรับกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและความสวยงามสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมากยิ่งขึ้น

และจากการศึกษากระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางกับกระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของตัวลิงในการแสดงโขนในเพลงโลม พบว่ามีลักษณะของกระบวนท่าจับคล้ายคลึงกันดังภาพ

ตารางที่ 16 เปรียบเทียบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางกับกระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของตัวลิงในการแสดงโขนในเพลงโลม

ภาษาท่า	ท่าจับโขนตัวลิง ในการติดตามไล่จับตัวนาง	กระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของ โขนตัวลิงการแสดงโขน ในเพลงโลม
ท่าจับหนึ่ง		
ท่าจับสอง		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่แสดงการเปรียบเทียบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางกับกระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของตัวลิงในการแสดงโขนในเพลงโลม พบว่ามีกระบวนท่ารำที่เรียกว่า “ท่าจับ” คล้ายคลึงกัน จำนวน 2 ท่า คือ ท่าจับหนึ่ง ท่าจับสอง และท่าจับนางของตัวลิงก่อนจะพาตัวนางเหาะลงมาจากท้องฟ้า เมื่อพิจารณากระบวนท่ารำทั้ง 2 รูปแบบ จะเห็นได้ว่ามีลักษณะการใช้มือของตัวลิงในการจับนางเหมือนกัน แตกต่างกันตรงที่กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางเป็นการยืนรำ ส่วนกระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของตัวลิงในการแสดงโขนในเพลงโลมเป็นการนั่งรำนั่นเอง สำหรับท่าจับสามในกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางไม่ปรากฏกระบวนท่าที่เหมือนกันในกระบวนท่ารำการเกี่ยวพาราสีของตัวลิงในการแสดงโขนในเพลงโลม สันนิษฐานว่านายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำชุดนี้คงนำกระบวนท่าจับมาจากภาพหนังใหญ่ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

สรุป

เมื่อผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางในประเด็นทั้ง 3 ประเด็น กล่าวคือ วิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง วิเคราะห์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง และวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง พอสรุปผลการวิเคราะห์ได้ว่า

โครงสร้างกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การไล่ไล่ และ 4. การไขว่คว้า

การหลบหนี เป็นกระบวนท่ารำของตัวนางที่แสดงถึงการหลบหนีตัวลิงมี 2 ลักษณะ กล่าวคือ 1. หลบหนีเพื่อการหลบซ่อนตัว และ 2. หลบหนีเพื่อการหลีกเลี่ยง

การติดตาม เป็นกระบวนท่าที่ใช้แสดงกิริยาการติดตามของตัวลิงที่ไล่ติดตามจับตัวนาง จนกระทั่งพบตัวนางจะแสดงกิริยาด้วยการชี้หน้าหรือการใช้ท่าที่เรียกว่า “ท่าเหม่” เพื่อสื่ออารมณ์โกรธของตัวลิง

การไล่ไล่ เป็นกิริยาของตัวลิงที่แสดงถึงการไล่ตามตัวนางมี 2 ลักษณะ คือ 1. การไล่ไล่ด้วยการหกละเม่นล้อเกวียน และ 2. การไล่ไล่ด้วยการม้วนหน้า

การไขว่คว้า เป็นกระบวนท่าของตัวลิงที่แสดงกิริยาการคว้ามือจะจับตัวนาง พบว่าลักษณะกระบวนท่ารำที่ใช้ไขว่ความี 2 ลักษณะ คือ 1. การไขว่คว้าเพื่อการจับท่า และ 2. การไขว่คว้าเพื่อการหลบหนี

กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง จากการศึกษากระบวนท่ารำดังกล่าวนี้ สันนิษฐานว่านายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำคงจะได้นำเอาเพลงโลมมาใช้ในกระบวนท่ารำโลมที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ด้วยเหตุผลที่ว่ากระบวนท่ารำเพลงโลมเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เกี่ยวพาราสีของตัวลิง โดยพบว่ามีกระบวนท่ารำ 2 ท่า ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง เรียกว่าจับหนึ่ง และจับสอง

นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางในท่าจับสามกับท่าจับในหนังใหญ่พบว่ามี ความคล้ายคลึงกัน จึงเป็นเหตุให้สันนิษฐานว่าผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

ทั้งสองท่านคงจะได้นำแบบอย่างกระบวนท่าจับของหนังใหญ่มาปรับใช้ในกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนางในท่าจับ

วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง พบว่า เพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง มีการแบ่งท่วงทำนองเพลงเชิดนอกนี้ออกเป็นท่อนเพลง และเรียกท่อนแต่ละท่อนว่า “จับ” แบ่งออกเป็นจับ 3 จับที่เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนท่ารำโขนที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ที่มีกระบวนท่ารำเรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม เช่นกัน และกระบวนท่าจับทั้งสามยังแสดงท่าทางที่มีความสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงเชิดนอกในท่อนจับแต่ละท่อนเพลงอีกด้วย



บทที่ 5

สรุปผลอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง โครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง มีวัตถุประสงค์ศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน ศึกษากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง และวิเคราะห์ทำนองเพลง โครงสร้างและกระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยศึกษาผ่านนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551 อีกทั้งการศึกษาจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของกระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง และแนวคิดและวรรณกรรมที่เกี่ยวกับองค์ประกอบ กระบวนการทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องและมีข้อมูล ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับหัวข้อการศึกษาค้นคว้า อีกทั้งผู้วิจัยยังใช้วิธีการลงภาคสนามด้วยการฝึกปฏิบัติทำรำ และตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลต่าง ๆ จึงสามารถสรุปผลและอภิปรายผลได้ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย

1.1 ประวัติความเป็นมากระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน

กระบวนการทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน ถือกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2509 จากแนวคิดของ นายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ในขณะนั้น) ต้องการให้มีการแสดงประกอบการเดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอกที่ นายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือเป็นเยี่ยมในการบรรเลงระนาดเอกของแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้เดี่ยวระนาดเอก เนื่องจากรัฐบาลไทยได้ดำเนินการเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับ รัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2

จากแนวคิดของ นายธนิต อยู่โพธิ์ ในครั้งนั้นเองทำให้นายกรี วรเศริน ศิลปินโขนลิง กองการสังคีต และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ศิลปินละครนาง กองการสังคีต ร่วมกันประดิษฐ์กระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงขึ้น โดยผ่านการติชมการฝึกซ้อมจาก ท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี และ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เมื่อการประดิษฐ์การแสดงชุดนี้สำเร็จเรียบร้อยแล้วจึงได้มีการจัดการแสดงให้ประชาชนชมเป็นครั้งแรกในการซ้อมใหญ่ก่อนเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับ รัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 ณ เวทีหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม (สนามเสือป่า) โดยมีนายพริ้ง ดนตรีรส เป็นผู้ยืนเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงใน ครั้งนั้นด้วย

จากการศึกษาแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง สันนิษฐานว่า นายกริ วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี มีแนวคิดที่จุดประกายให้ทั้งสองท่าน ประดิษฐ์กระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางเกิดจาก 5 ประเด็นหลักด้วยกัน คือ

1. แนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้มีกระบวนท่ารำไล่จับกันประกอบการ เตียวระนาดเอกเพลงเชิดนอก โดยให้มีการหลบหนี การติดตาม การโลดโล่ และการไขว่คว้า ประกอบ ในการแสดง

2. นายกริ วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ได้นำแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ได้มอบหลักการประกอบด้วย 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การโลดโล่ และ 4. การไขว่คว้า มาเป็นจุดเริ่มต้นของการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ สันนิษฐานว่าทั้งสองท่านได้ศึกษาความหมายและ ทำนองเพลงเชิดนอก เพื่อให้เข้าใจโครงสร้างและทำนองของเพลง ตลอดจนความหมายของเพลง ซึ่งทั้งสองท่านทราบว่าเพลงเชิดนอกนอกจากจะใช้เป็นเพลงในการต่อสู้ของมนุษย์หรือสัตว์แล้วยังใช้เป็นเพลงในการติดตามไล่จับกันของมนุษย์หรือสัตว์อีกด้วย นอกจากนี้โครงสร้างของเพลงยัง แบ่งเป็นตัวมีทั้งหมด 3 ตัว แต่ละตัวเรียกว่า “จับ” เมื่อเป็นดังนี้เพลงเชิดนอกตลอดทั้งเพลงจึงมี โครงสร้างของเพลงแบ่งเป็น 3 จับ เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ด้วยเหตุนี้การออกแบบ กระบวนท่ารำจึงถูกกำหนดให้มืท่ารำที่เรียกว่า “ท่าจับ” 3 ท่า ประกอบด้วย ท่าจับหนึ่ง ท่าจับสอง และท่าจับสาม เรียกชื่อตามโครงสร้างของเพลงที่เรียกว่า “จับ”

3. จากการศึกษาภาพจิตรกรรม จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นหนังใหญ่ที่มี อายุกว่า 200 ปี ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และภาพเขียนบนกระดานข่อยที่ วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร ซึ่งแสดงถึงท่าจับของหนุมานกับนางเบญกายในการแสดงหนัง ใหญ่ชุดนางลอย นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามก็เป็นภาพเรื่องราว รามเกียรติ์ ตอนนางลอยเช่นเดียวกับภาพเขียนบนกระดานข่อยก็เป็นเรื่องราวรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน เมื่อพิจารณาแล้วท่าจับดังกล่าวนี้มีความคล้ายคลึงกับกระบวนท่าจับในกระบวนท่ารำโขนตัวลิงใน การติดตามไล่จับตัวนาง

4. จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย จากการศึกษา วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย จำนวน 4 สำนวน ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และบทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ แต่ละสำนวนมีการกล่าวถึง หนุมานติดตามไล่จับนางเบญกาย เมื่อนางเบญกาย กลับคืนร่างเดิมแล้วเหาะหนีไปจากกองไฟขึ้นไปบนท้องฟ้า พบว่าแต่ละสำนวนมีการ ใช้คำต่างกันและเหมือนกัน กล่าวคือ บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีเนื้อความที่เหมือนกัน ด้วยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนำบทพระราชนิพนธ์มาเป็น แบบอย่างในการพระนิพนธ์บทมโหรี (คอนเสิร์ต) เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เมื่อพิจารณา เนื้อความในสำนวนทั้งสองนี้บรรยายถึงนางเบญกายที่หลบหนีออกจากกองไฟ จากนั้นหนุมานจึงโลดโล่ ติดตาม และไขว่คว้าจนสามารถจับนางเบญกายได้สำเร็จ จึงสันนิษฐานว่า นายกริ วรเศริน ผู้ประดิษฐ์

กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนาง น่าจะนำมาเป็นแนวคิดหนึ่งในการออกแบบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

5. กระบวนท่ารำโขนในเพลงหน้าพาทย์โลม สันนิษฐานว่านายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี คงจะได้นำเอากระบวนท่ารำในเพลงโลมมาพัฒนาให้เป็นกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ด้วยเหตุผลที่ว่ากระบวนท่ารำในเพลงโลมมี 3 ท่า ซึ่งสอดคล้องกับโครงสร้างของเพลงเชิดนอกซึ่งแบ่งโครงสร้างของเพลงออกเป็นตัว เรียกว่า จับ ซึ่งมี 3 ตัว เรียกว่า 3 จับ ประกอบกันดังนั้นในการออกแบบกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางจึงกำหนดให้ท่ารำมี 3 ท่า เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสามตามโครงสร้างของเพลงเชิดนอก

1.2 กระบวนท่าโขนที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

กระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามที่นายกรี วรเศริน เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนาง โดยกระบวนท่ารำทั้งตัวลิงและตัวนางมีความสอดคล้องกัน เนื่องจากการรำของตัวละคร 2 บทบาท คือ ตัวลิงและตัวนาง ซึ่งกระบวนท่ารำประกอบด้วยโครงสร้างท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับกันแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การไล่ดไล้ และ 4. การไขว่คว้า จากการศึกษากระบวนท่ารำดังกล่าวนี้สันนิษฐานว่านายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำคงจะได้นำเอากระบวนท่ารำที่ใช้ในเพลงโลมมาพัฒนาเป็นกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ในกระบวนท่ารำโขนชุดนี้มีลักษณะโครงสร้างประกอบด้วย การหลบหนี การติดตาม การไล่ดไล้ และการไขว่คว้า เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างแล้วการออกแบบกระบวนท่ารำจะต้องสื่ออารมณ์โกรธ อารมณ์ปรารถนาของตัวละคร กอปรกับตัวละครก็มีเพศสภาพเป็นชายและหญิง การออกแบบกระบวนท่ารำโขนจึงต้องมีกระบวนท่ารำโขนในเชิงเกี่ยวพาราสี กระบวนท่ารำก็แสดงออกในเชิงเกี่ยวพาราสีระหว่างชายกับหญิง ก็จะนิยมใช้เพลงโลมซึ่งกระบวนท่ารำมีรูปแบบการเกี่ยวพาราสีอย่างชัดเจน เพลงโลมมีเหตุผลที่ว่ากระบวนท่ารำเพลงโลมเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เกี่ยวพาราสีของตัวพระ ตัวนางแล้วก็ยังมีการใช้เป็นเพลงสำหรับการเกี่ยวของตัวลิง โดยพบว่ากระบวนท่ารำ 3 ท่า ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม

ทั้งนี้กระบวนท่าโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง นายกรี วรเศริน ประดิษฐ์กระบวน ท่ารำตัวลิงขึ้นแล้วถ่ายทอดให้กับศิษย์ของท่านจำนวน 4 ราย ได้แก่ นายบุญเลิศ ขำทัศน์ นายฉลาด พุกหลานนท์ นายสมควร นิมประเสริฐ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยยังคงโครงสร้างของกระบวนท่ารำทั้ง 4 ขั้นตอนไว้ ซึ่งแต่ละท่านได้นำกระบวนท่ารำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางนี้ออกเผยแพร่ในโอกาสและงานสำคัญ ๆ แตกต่างกันไปแล้วแต่โอกาสของแต่ละท่าน เมื่อกระบวนท่ารำดังกล่าวเป็นที่ชื่นชอบและได้รับความนิยม จนได้รับการสืบทอด ส่งผลให้กระบวนท่ารำชุดนี้มีวิวัฒนาการการเปลี่ยนแปลงจากสาเหตุ 2 ประเด็น คือ 1. การนำกระบวนท่ารำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ไปใช้ในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในการแสดงเรื่องราวมเกียรติ์ ทั้งการแสดงชุดนางลอย ที่มีกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ในการรำชุดหนุมาน จับเบญกาย และชุดจองถนน ที่มีกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิง ในการรำชุด

หนุมานจับสุพรรณมัจฉา ซึ่งกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางของลิงถูกลดทอนลงกว่าเดิม เพื่อความเหมาะสมของระยะเวลาในการแสดง และ 2. การนำกระบวนท่ารำชุดนี้ไปบรรจุไว้ในหลักสูตร ได้มีการปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามยิ่งขึ้น

1.3 วิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

จากการศึกษา ค้นคว้าเกี่ยวกับกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง พบว่าการแสดงชุดนี้มีกระบวนท่ารำในลักษณะการตีบทเพื่อสื่อสาร หรือบอกเล่าเรื่องราวกับผู้ชมเกิดจินตนาการคล้ายตามไปกับผู้แสดง มีทั้งกระบวนท่ารำเดี่ยวของแต่ละตัวละคร และกระบวนท่ารำคู่ด้วยการแสดงอารมณ์โกรธของตัวลิง การแสดงอารมณ์กลัวของตัวนาง เมื่อนำกระบวนท่ารำมาวิเคราะห์โครงสร้างโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ที่แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่

1.3.1 การหลบหนี โครงสร้างการหลบหนีมี 2 ลักษณะ กล่าวคือ 1. หลบหนีเพื่อการหลบซ่อนตัว และ 2. หลบหนีเพื่อการหลีกเลี่ยง

1.3.2 การติดตาม โครงสร้างการติดตามเป็นกิริยาที่ติดตามจนพบตัวละครที่หลบหนีจะแสดงกิริยาด้วยการชี้หน้าหรือที่เรียกว่า “เหม” เพื่อสื่ออารมณ์โกรธของตัวลิง

1.3.3 การไล่ต้อน โครงสร้างการไล่ต้อนมี 2 ลักษณะ คือ 1. การไล่ต้อนด้วยการหกละเมนล้อเกวียน และ 2. การไล่ต้อนด้วยการม้วนตัวที่เรียกว่า “การม้วนหน้า”

1.3.4 การไขว่คว้า โครงสร้างการไขว่คว้า 2 ลักษณะ คือ 1. การไขว่คว้าเพื่อการจับท่า และ 2. การไขว่คว้าเพื่อการหลบหนี

นอกจากโครงสร้างกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ที่แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ยังพบ การประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่สื่อความหมายถึงการพาตัวนางเหาะลงมาจากท้องฟ้า ที่สอดคล้องกับบทกลอนที่ว่า “แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา จุงมาเฝ้าพระหริรักษ์” จึงสันนิษฐานว่า นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง น่าจะนำเนื้อความดังกล่าวมาประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่สื่อความหมายถึงการพาตัวนางเหาะลงมาจากท้องฟ้า

1.3.5 ท่าจับมีกระบวนท่าที่ใช้ในการจับท่า 3 ท่า ซึ่งประกอบด้วย เรียกว่าจับหนึ่ง จับสอง และจับสาม การเรียกชื่อกระบวนท่ารำนี้เป็นการเรียกตามทำนองเพลงเชิดนอกซึ่งแต่ละทำนองในเพลงเรียกว่า “จับ” จึงได้นำเอาวิธีการเรียกทำนองเพลงนี้มาตั้งเป็นชื่อของกระบวนท่ารำว่า เรียกว่าจับหนึ่ง จับสอง และจับสามเช่นกัน

1.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบในการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง

เพลงเชิดนอกที่นายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินกรมศิลปากรผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้ทำหน้าที่เป็นผู้เดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิงการอวดฝีมือในทางดนตรีไทย เพลงที่นายพริ้ง ดนตรีรส นำมาใช้ในการเดี่ยวระนาดเอก ได้แก่ เพลงเชิดนอก ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยเพลงเชิดนอกนี้แต่เดิมเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงหนังใหญ่ โดยเฉพาะในเวลาที่ยี่หว้งรบกััน ดนตรีโดยเฉพาะปี่ในจะเป่าเพลงเชิดนอกให้ตัวหนังรบกััน เมื่อตัวหนังรบกัันในแต่ละครั้งจบลงปี่ในก็จะหยุดเป่าเมื่อตัวหนังรบกัันใหม่ปี่ในก็จะเป่าเพลงเชิดนอกซ้ำอีก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบใน

การแสดงหนังใหญ่ซึ่งมีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 3 ท่อน เรียกว่า 3 จับ เหตุที่เรียกว่าจับก็เรียกตามการต่อสู้อยู่ในการแสดงหนังใหญ่ที่รบกันของตัวหนัง และด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงให้เพลงเชิดนอกมีทำนองเพลงแบ่งออกเป็นท่อนเรียกว่า “จับ” มีทั้งสิ้น 3 ท่อน ได้แก่ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม เพลงเชิดนอกตามแนวทางของนายพริ้ง ดนตรีรส มีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 274 ห้องโน้ตเพลง ท่อนที่หนึ่งหรือจับหนึ่งจะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 76 ท่อนที่สองหรือจับสองจะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 136 ท่อนที่สามเรียกว่าจับสามจะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 175 ข้อสังเกตเพลงเชิดนอกที่นายพริ้ง ดนตรีรสได้นำมาใช้ในการเดี่ยวทำนองเพลงหรือทางบรรเลงอาจแตกต่างกันทั้งนี้เนื่องด้วยการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อประกอบการแสดงกระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางหรือที่เรียกชื่อชุดการแสดงนี้ว่า “หนุมานจับนางเบญกาย” ซึ่งเป็นการแสดงที่คิดใหม่โดยศิลปินสำนักกองการสังคีต ซึ่งได้แก่ นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี

2. อภิปรายผล

2.1 การศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางตามแนวทางของนายกรี วรเศริน ซึ่งการแสดงชุดนี้ถือกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2509 จากแนวคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น) ต้องการให้มีการแสดงติดตามไล่จับกันของตัวละครประกอบการเดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอกที่ นายพริ้ง ดนตรีรส เป็นผู้เดี่ยวระนาดเอก เนื่องจากรัฐบาลไทยได้ดำเนินการเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 ทั้งนี้สันนิษฐานนายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางมีแนวคิดมาจาก 5 ประเด็นหลักด้วยกัน คือ 1. แนวคิดมาของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้มีการกระบวนท่ารำไล่จับกันประกอบการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก โดยให้มีการหลบหนี การติดตาม การไล่ล่า และการไขว่คว้า 2. ทั้งสองท่านได้ศึกษาความหมายและทำนองเพลงเชิดนอก เพื่อให้เข้าใจโครงสร้างและทำนองของเพลงตลอดจนความหมายของเพลงแล้วออกแบบกระบวนท่ารำที่เรียกว่า “ท่าจับ” 3 ท่า ประกอบด้วยท่าจับหนึ่ง ท่าจับสอง และท่าจับสาม ตามโครงสร้างของเพลงที่แบ่งเป็น 3 จับ 3. จากการศึกษาภาพจิตรกรรมหนังใหญ่ ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และภาพเขียนบนกระดานข่อยที่วัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหารที่เป็นเรื่องราวรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน 4. จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอยจำนวน 4 สำนวนดังกล่าวข้างต้น ทั้งสองท่านน่าจะนำมาเป็นแนวคิดหนึ่งในการออกแบบกระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง และ 5. การนำกระบวนท่ารำโขงในเพลงหน้าพาทย์โลมาพัฒนาให้เป็นกระบวนท่ารำโขงตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง จากแนวคิด 5 ประเด็นหลักดังกล่าวทั้งสองท่านจึงได้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำโขงตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางหรือที่เรียกชื่อชุดการแสดงนี้ว่า “หนุมานจับนางเบญกาย”

แนวคิดหลักประเด็นที่ 1 นั้นสอดคล้องกับ นิลยา สารอักษร (2557, น. 147-148 และ 184) ศึกษาเรื่อง วิเคราะห์บทบาทนางเบญกายในการแสดงโขงเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดนางลอย ตามแนวทางครุจันนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2554) ผลการศึกษาพบว่า การแสดงชุดนี้เกิดขึ้นจากรัฐบาลไทยได้ดำเนินการเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 นายธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรม

ศิลปากรในขณะนั้น) จึงมีแนวคิดที่ต้องการให้มีการแสดงไล่จับกันของตัวละครประกอบการเดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอก ดังนั้นนายธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้ขอแรงให้นายพริ้ง ดนตรีรส เดี่ยวระนาดเอกบันทึกลงแถบบันทึกเสียง และมอบให้ นายกรี วรเศริน เป็นผู้ประติษฐ์กระบวนทำรำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประติษฐ์กระบวนทำรำตัวนาง โดยการแสดงชุดนี้แสดงถึงขั้นตอนการหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้าระหว่างตัวลิงและตัวนาง

2.2 กระบวนทำรำโขนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามที่นายกรี วรเศริน เป็นผู้ประติษฐ์กระบวนทำรำตัวลิง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประติษฐ์กระบวนทำรำตัวนางนั้น กระบวนทำรำทั้งตัวลิงและตัวนางต้องมีความสอดคล้องกันสัมพันธ์ เนื่องจากการรำของตัวละคร 2 บทบาท คือ ตัวลิงและตัวนาง ซึ่งกระบวนทำรำประกอบด้วยโครงสร้างท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับกันระหว่างตัวลิงกับตัวนาง โดยตัวนางจะมีกระบวนทำรำต่าง ๆ ที่แสดงถึงการหลบหนี ส่วนตัวลิงจะมีกระบวนทำรำที่แสดงถึงการติดตาม ไล่ไล่ และไขว่คว้าเพื่อจับตัวนาง อีกทั้งการแสดงอารมณ์โกรธของตัวลิง สอดคล้องกับ ประเสริฐ สันติพงษ์ (2545, น. 537-538) ศึกษาเรื่อง กระบวนทำรำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน ผลการศึกษาพบว่า กระบวนทำรำของรามสูรมีกระบวนทำรำไล่ไล่และติดตามนางเมขลา ในเพลงนาคราชชั้นบทของรามสูรจะแสดงอารมณ์นางเมขลาที่น่าดวงแก้วมาหลอกล่อ จึงเข้าติดตามไล่ไล่แย่งชิงดวงแก้วมณี นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ หลุยส์ นัยโมกษ์ (2560, น. 74) ศึกษาเรื่อง เทคนิคกระบวนการรำคู่ : ย่าหรีนตามนทกยง ผลการศึกษาพบว่า ลักษณะกระบวนการรำคู่ชุดย่าหรีนตามนทกยง ตามรูปแบบกระบวนทำรำของครุฑวิธรณ กัลยาณมิตร ลักษณะกระบวนทำรำนี้ต้องมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันในการแสดงหรือในลักษณะของการติดตามไล่จับกัน กล่าวคือ เป็นการแสดงท่วงท่าร้ายรำในการติดตามไล่จับระหว่างมนุษย์ (ย่าหรีน) และสัตว์ (นทกยง) ในบางท่าทางของฝ่ายมนุษย์ (ย่าหรีน) ก็ต้องแสดงท่าทางอย่างคล่องแคล่ว มีชั้นเชิงในลักษณะการรุกไล่ เช่น การควมม้า เร่งม้า ส่วนผู้แสดงฝ่ายนทกยงนอกจากจะต้องร้ายรำทำท่าหลอกล่อ ให้รุกไล่ติดตามกันไป

2.3 การวิเคราะห์ทำนองเพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบในการแสดงกระบวนทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ผลการศึกษาพบว่า เพลงเชิดนอกนี้แต่เดิมเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงหนังใหญ่ โดยเฉพาะในเวลาที่ทำหนังรอบกัน ดนตรีโดยเฉพาะปี่ในจะเป่าเพลงเชิดนอกให้ตัวหนังรอบกัน เมื่อตัวหนังรอบในแต่ละครั้งจบลงปี่ในก็จะหยุดเป่า เมื่อตัวหนังรอบกันใหม่ปี่ในก็จะเป่าเพลงเชิดนอกซ้ำอีก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เพลงเชิดนอกที่ใช้ประกอบในการแสดงหนังใหญ่ซึ่งมีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 3 ท่อน เรียกว่า 3 จับ เหตุที่เรียกว่าจับก็เรียกตามการต่อสู้อยู่ในการแสดงหนังใหญ่ที่รบกันของตัวหนัง และด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงให้เพลงเชิดนอกมีทำนองเพลงแบ่งออกเป็นท่อนเรียกว่า “จับ” มีทั้งสิ้น 3 ท่อน ได้แก่ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ดังนั้นเมื่อนำเพลงเชิดนอกมาออกแบบกระบวนทำรำโขนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางจึงกำหนดให้ทำรำมี 3 ท่า เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ตามโครงสร้างของเพลงเชิดนอกที่ผู้วิจัยได้ศึกษาการบันทึกโน้ตระบบสากลมีทำนองเพลงรวมทั้งสิ้น 274 ห้องโน้ตเพลง กล่าวคือท่อนที่หนึ่งเรียกว่า “จับหนึ่ง” จะเริ่มที่โน้ตเพลงที่ 76 ท่อนที่สองที่เรียกว่า “จับสอง” จะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 145 ท่อนที่สามเรียกว่า “จับสาม” จะเริ่มที่ห้องโน้ตเพลงที่ 256 สอดคล้องกับ ปาณิสรา ผือกแห้ว (2548, น. 75-81) ศึกษาเรื่อง เดี่ยวปี่เชิดนอก : ทางครูบิ๊บกงลายทอง ผลการศึกษาพบว่า การเดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกประกอบด้วยทำนอง 3 ส่วน ที่เรียกกันว่า

3 จับ ซึ่งเรียกตามวิธีการเรียกท่อนเพลงของเพลงเชิดนอกที่มีมาแต่เดิม ที่ใช้เพลงเชิดนอกบรรเลงคู่กับการแสดงหนังใหญ่ในตอนจับลิ้งหัวคำที่ต้องแทรกภาพหนังจับและเป่าปี่ประกอบหนังที่จับกันถึง 3 ครั้ง จึงเป็นที่มาของคำว่า 3 จับ ทั้งนี้การวิจัยของ ปาณิสรา ผือกแห้ว ได้ศึกษาการบันทึกโน้ตระบบไทยตามระบบเสียงของปี่ในแบ่งออกเป็นประโยคย่อย 52 ประโยค โดยจับแรกประกอบด้วยทำนอง 15 ประโยค จับสองประกอบด้วยทำนอง 19 ประโยค และจับสามประกอบด้วยทำนอง 18 ประโยค

สำหรับการวิเคราะห์โครงสร้างและกระบวนการทำรำที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางนั้นแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ การหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้า นอกจากนี้ยังมีกระบวนการที่ใช้ในการจับทำ 3 ท่า ซึ่งประกอบด้วย เรียกว่าจับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ซึ่งเป็นการเรียกตามทำนองเพลงเชิดนอกซึ่งแต่ละทำนองในเพลงเรียกว่า “จับ” สอดคล้องกับ นิลยา สารอักษร (2557, น. 147-148 และ 184) ศึกษาเรื่อง วิเคราะห์บทบาทนางเบญกายในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุตนางลอย ตามแนวทางครุจันนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2554) ผลการศึกษาพบว่า กระบวนท่ารำชุตนางเบญกาย ที่นายกรั วรเศริน เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวลิ้ง และนางเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัวนาง โดยการแสดงชุดนี้แสดงถึงขั้นตอนการหลบหนี การติดตาม การไล่ไล่ และการไขว่คว้าระหว่างตัวลิ้งและตัวนาง อีกทั้งการแสดงชุดนี้ยังมีกระบวนท่าจับ 3 ท่า เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ซึ่งเรียกตามการแบ่งทำนองเพลงเชิดนอกที่แบ่งออกเป็น 3 ท่อน นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ สัจจะ ภู่งงษ์ (2562, น. 82) ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำ เชิดฉานสามตัวสามเท่า ผลการศึกษาพบว่า กระบวนท่ารำเชิดฉานสามตัวสามเท่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงการติดตามไล่จับของของตัวละครมนุษย์กับสัตว์ ซึ่งการวิจัยครั้งนี้ศึกษาบทบาทพระรามและกวางทอง ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีโครงสร้างกระบวนท่ารำ 4 ขั้นตอน ได้แก่ การหลบหนีของกวางทอง การติดตามของพระราม การไล่จับ คือ การที่พระรามไล่จับกวางทอง และการไขว่คว้า เป็นการแสดงในช่วงที่พระรามทำท่าคว้าจับตัวกวางทอง

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้

3.1.1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หรือสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ที่จัดการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย สามารถนำองค์ความรู้จากงานวิจัยนี้ไปใช้ประกอบการเรียนการสอนปฏิบัติ กระบวนท่ารำโขนตัวลิ้งในการติดตามไล่จับตัวนาง

3.1.2 หน่วยงานราชการ หรือสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ที่จัดการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทย อาจนำปัจจัยการเปลี่ยนแปลง หรือลดทอนกระบวนท่ารำจากการศึกษาวิวัฒนาการ กระบวนท่ารำโขนตัวลิ้งในการติดตามไล่จับตัวนางมาใช้เป็นกรอบแนวคิด เพื่อเฝ้าระวังการแสดงชุดอื่น ๆ ที่อาจมีการเปลี่ยนแปลง หรือลดทอนกระบวนท่ารำลง

3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ควรมีการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์กระบวนท่ารำโขนตัวลิ้งในลักษณะอื่น ๆ เช่น การเกี่ยวพาราสีของโขนตัวลิ้ง กระบวนท่ารำโขนตัวลิ้งระหว่างลิ้งลิ้นกับลิ้งยอด เป็นต้น แล้วนำ

ความรู้ที่ได้จากการศึกษามาประดิษฐ์การแสดงตามหลักนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดการพัฒนาและ
ต่อยอดองค์ความรู้



บรรณานุกรม

- กัญญพิชญ์ ปวีตภา. (2553). การคัดเลือกและฝึกฝนนักแสดงสำหรับหนังสั้นในมิติเพศวิถีโครงการ Thai Queer Short Film 1. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- คมชัดลึก. (2560). เรื่อง'ย่อ'รามเกียรติ์ ตอน นางลอย. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 เมษายน 2564. จาก <https://www.komchadluek.net/news/edu-health/263191>.
- ขนาด กิจจันทร์. (2555). รำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ธนาเพลส.
- ชลิต สุนทรานนท์ และคณะ. (2550). ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ณรงชัย ปิฎกักรัตน์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ทัฬหสาร์ เพ็งสงค์. (2557). กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตบีแฟลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต ให้อย. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ทิพย์ ปัญญาวัฒน์ และโสภา กิมวงศ์โก. (2524). หน้าพาทย์และฉุยฉาย. เพชรบุรี: ศูนย์หนังสือวิทยาลัยครูเพชรบุรี.
- นิลยา สารอักษร. (2557). วิเคราะห์บทบาทนางเบญจกัณในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย ตามแนวทางครุฑจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2554). (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.
- ประพันธ์ สุนทรชาติ. (2513). รามเกียรติ์ ตอนนางลอย. พระนคร: ศิวพร.
- ประเสริฐ สันติพงษ์. (2545). กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ปราณี สาราวงศ์. (2555). ครูศรี วรศรี ศิลปินแห่งชาติ. กรุงเทพฯ: สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี.
- ปานิสรา ผ่องแผ้ว. (2548). เดี่ยวปี่เชิดนอก : ทางครูปี่ คงลายทอง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2549). แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. บรรณาธิการด้านนาฏศิลป์ไทย : ครูเจริญจิต ภัทรเสรี. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 20 ตุลาคม 2563. จาก <https://www.youtube.com/watch?v=jdMmyQw3CsY>.
- มนิศา วศินารมณ. (2549). นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญญ. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเซหม.
- มูลนิธิครุฑมุล ยมะคุปต์. (2548). มุล ยมะคุปต์ คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี. กรุงเทพฯ: คณะศึกษาศาสตร์.

- ยุทธนา แซ่พัว. (2555). **บทบาทการเกี่ยวในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์**. (วิทยานิพนธ์ปริญญา
มหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- รณฤทธิ์ ไหมทอง. (2561). **การถ่ายทอดการบรรเลงระนาดเอกของครูบุญธรรม คงทรัพย์**.
(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- รัฐบาลไทย. (ม.ป.ป.). **ทำเนียบนายกรัฐมนตรี**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 1 เมษายน 2564. จาก
<https://www.thaigov.go.th/aboutus/history/index>.
- รัตนพล ชื่นคำ. (2556). **แกะรอยหนังโลม: บทพินิจความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับทัศนศิลป์ใน
ภาพหนังใหญ่**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระ
ชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- เรือนไทย.วิชาการ.คอม. (2552). **รามเกียรติ์วัดสุทัศน์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 2 มกราคม 2564.
จาก <http://www.reurnthai.com/index.php?topic=2908.0>.
- โลกดนตรี. (2564). **วงปี่พาทย์เครื่องห้า**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 11 เมษายน 2564. จาก
<https://som3737np.wordpress.com>.
- ศิลปากร, กรม. (2556). **โขนอัจฉริยนาฏกรรมสยาม**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ศิลปากร, กรม. (2557). **เอกสารประกอบการเสวนา และการแสดง ร่องรอยละครนอก (ทางหลวง)
คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- ศิลปากร, กรม. (ม.ป.ป.). **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 2 มกราคม 2564. จาก
<https://vajirayana.org/>.
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2560). **อนุสรณ์ชาตกาล 100 ปี คุณครูอาคม สายาคม**. พิมพ์ครั้งที่ 3.
กรุงเทพฯ: บริษัทไทภูมิ พับลิชชิ่ง จำกัด.
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ม.ป.ป.). **โอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง**. [ออนไลน์].
สืบค้นเมื่อ 3 เมษายน 2564. จาก <http://cdaat.bpi.ac.th/web2/page7.html>.
- สน สีมাত্রัง. (2522). **ประวัติความเป็นมาของหนังใหญ่**. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัย
ศิลปากร.
- สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี, สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. (2555). **ครุฑี วรเศริน
ศิลปินแห่งชาติ**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- สุพัตรา เปรมปรีชญา. (ม.ป.ป.). **องค์ความรู้เกี่ยวกับชนิดของเครื่องดนตรีไทยในวงปี่พาทย์มอญ**.
[ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 เมษายน 2564. จาก
<https://www.m-culture.go.th/nakhonnayok/images/k41.pdf>.
- สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2548). **รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครรำในยุครัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 9**.
กรุงเทพฯ: คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **วิวัฒนาการ นาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรัตน์ จงดา. (2562). **ระบำศรีอโยธยา (รายงานการวิจัย)**. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

- เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศักดิ์โสภารการพิมพ์.
- หฤทัย นัยโมกษ์. (2560). เทคนิคกระบวนการรำคู่ : ย่าหรีนตามนทยุง. **วารสารชุมชนวิจัย**, 11(3), กันยายน-ธันวาคม, 67-70.
- อุทยานการเรียนรู้. (ม.ป.ป.). **กลองทัด**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 เมษายน 2564. จาก http://110.170.81.29/instrument_detail.
- Pattanasak Banchornsuwan. (ม.ป.ป.). **ยักษ์ในรามเกียรติ์ ชุด พรหมพงศ์และอสูรแห่งกรุงลงกา**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 เมษายน 2564. จาก <https://www.pinterest.com/pin/676947387717998413/>.
- shutterstock. (ม.ป.ป.). **ภาพลายเส้นหัวหนุมาน**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 เมษายน 2564. จาก <https://www.shutterstock.com/th/image-vector/hanuman-head-vector-illustration-1068428204>.



บุคลากรกรม

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2551. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงเกียรติ แสงตั้ง (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 มกราคม 2563.

รจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2554 (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงเกียรติ แสงตั้ง (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 ตุลาคม 2563.

วิทยา ศรีผ่อง. อาจารย์ สาขาดูริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงเกียรติ แสงตั้ง (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 4 พฤศจิกายน 2563.

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ทรงเกียรติ แสงตั้ง (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 กันยายน 2563.



ภาคผนวก ก
ประวัตินายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว และนางรจนา พวงประยงค์



ประวัตินายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว



ภาพที่ 73 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

ที่มา: Facebook ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (2563, ออนไลน์)

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ถือได้ว่าเป็นปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาขาโขนลิง ท่านได้รับการถ่ายทอดกระบวรท่ารำต่าง ๆ มาจากคุณครูที่มีฝีมือ และมีชื่อเสียงทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ท่านจึงเป็นศิลปินที่มีความรู้ ความสามารถ และความเชี่ยวชาญในการแสดงโขนลิงเป็นพิเศษ ด้วยเหตุนี้ท่านจึงได้รับโอกาสให้แสดงโขนลิงในบทบาทต่าง ๆ มากมายตั้งแต่เชนลิง สิบแปดมงกุฎ สุครีพ พาลี และหนุมาน สำหรับบทบาทหนุมานนั้นท่านได้แสดงเป็นหนุมานแทบทุกตอน เช่น ตอนหนุมานอาสา ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ตอนหนุมานจับนางเบญกาย เป็นต้น รวมทั้งได้แสดงละครและรำเบ็ดเตล็ด อาทิ รำกราวอาสาในละครเรื่องมโนห์รา จนทำให้ท่านเป็นที่ยอมรับทั้งบุคคลในวงการและนอกวงการนาฏศิลป์ นอกจากนี้ท่านยังได้สร้างสรรค์ผลงานไว้อย่างมากมาย จนต้องนำมาบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอน อีกทั้งยังมีการนำผลงานของท่านมาแสดงในวาระต่าง ๆ เช่น ฉุยฉายพาลี หน้าพาทย์วานรดำเนิน รำเพลงปลุกใจ รำกราวทหารนเรศวร เป็นต้น จากการที่ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถจนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช 2551 นอกจากนี้ท่านยังได้สั่งสอน ถ่ายทอดวิชาความรู้ของท่านให้กับมีลูกศิษย์อีกหลายท่าน ผู้วิจัยจึงจะขอกำหนดประวัติของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

วันเกิด วันพฤหัสบดี ที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2484

ที่อยู่ บ้านเลขที่ 11 หมู่ 12 ตำบลบางมด อำเภอบางขุนเทียน จังหวัดธนบุรี

บิดาชื่อ นายเฉย ปิ่นแก้ว

มารดาชื่อ นางล้วน ปิ่นแก้ว (สกุลเดิม ผลัดศรี)

พี่น้อง มีพี่น้องร่วมมารดาเดียวกัน จำนวน 4 คน

1. นางสาววันเพ็ญ ปิ่นแก้ว
2. นายสมศักดิ์ ปิ่นแก้ว
3. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

4. นายบุญเลิศ ผลัดศรี (เนื่องจากคุณตาคือบิดาของนางล้วนไม่มีผู้สืบสกุลจึงให้นายบุญเลิศ ใช้นามสกุลของคุณตา คือ ผลัดศรี)

ฐานะความเป็นอยู่ บิดา มารดา ประกอบอาชีพเกษตรกร เข้าทำสวนส้ม ฐานะทางบ้านอยู่ในระดับปานกลาง

การศึกษา นางสาววันเพ็ญ ปิ่นแก้ว (พี่สาวคนโต) และนายสมศักดิ์ ปิ่นแก้ว (พี่ชายคนรอง) เรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ก็ต้องลาออกจากโรงเรียน เพื่อมาช่วยบิดามารดาทำสวนส้ม ส่วนนายบุญเลิศ ผลัดศรี (น้องคนสุดท้อง) จบนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 3 (มัธยมศึกษาปีที่ 6) การศึกษาในสมัยก่อนนั้น ตามเกณฑ์ต้องมีอายุครบ 8 ปีจึงสามารถเข้าเรียนได้ เมื่อพ.ศ.2492 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว อายุครบ 8 ปี ถึงเกณฑ์ได้เริ่มเข้ารับการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนศิลปเดชศึกษาคาร (วัดบางขุนเทียนกลาง) ตั้งอยู่แขวงจอมทอง เขตจอมทอง ปัจจุบันคือ กรุงเทพมหานคร ก่อนจะจบหลักสูตรชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 มีการสอบตามหลักสูตรของโรงเรียนโดยไปสอบร่วมกับโรงเรียนวัดนาค ท่านจึงจบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาในปี พ.ศ. 2495 นับว่าเป็นสถานศึกษาแห่งแรกที่ได้เข้ารับการศึกษ

ก้าวแรกแห่งชีวิต ในวัยเด็กนั้นนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ชอบตามคุณลุงสุวรรณ บัวถาวร กับคุณป้าทองสุข บัวถาวร (พี่สาวของมารดา) ไปดูมหรสพในงานวัดต่าง ๆ โดยเฉพาะวัดที่มีการแสดงโขนคุณลุงจะต้องไปดูการแสดงโขนให้ได้ เมื่อนายประสิทธิ์ไปดูโขนกับคุณลุงอยู่เป็นประจำ จึงทำให้เกิดความสนใจการแสดงโขนโดยเฉพาะตัวโขนลิง ท่านจึงได้บอกกับคุณลุงว่าเมื่อเติบโตขึ้นจะไปเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์

ต่อมาคุณลุงและคุณป้าได้พานายประสิทธิ์ไปเที่ยวงานวัดราชโอรส ซึ่งในขณะนั้นเองมีการแสดงโขนจากกรมศิลปากรมาแสดงในงาน คุณลุงและคุณป้าได้สังเกตเห็นนายประสิทธิ์ชื่นชอบการแสดงโขนมาก เมื่อนายประสิทธิ์เรียนจบระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนศิลปเดชศึกษาคาร (วัดบางขุนเทียนกลาง) พ.ศ. 2495 คุณลุงและคุณป้าจึงถามความสมัครใจว่าท่านจะเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์หรือไม่ นายประสิทธิ์บอกความประสงค์ของตนที่ต้องการเข้าเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์ คุณลุงและคุณป้าจึงพามาสอบเข้าที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ตามความประสงค์ของท่าน

ในการสอบเข้าศึกษาต่อครั้งนั้น โรงเรียนยังไม่มีแบ่งประเภทโขน ละครเหมือนอย่างปัจจุบัน มีเพียงคุณครูล้นจี จารุจรณ ที่เป็นครูผู้ทำหน้าที่สอบคัดเลือก ซึ่งท่านเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทย จึงไม่มีการสอบเต้น หรือออกแม่ท่าใด ๆ ทั้งสิ้น มีเพียงการสอบร้องเพลงไทยเท่านั้น ด้วยนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว มีพื้นฐานในการขับร้องเพลงไทยจากโรงเรียนศิลปเดชศึกษาคาร (โรงเรียนวัดบางขุนเทียนนอก) มาบ้างแล้ว ท่านจึงทำให้ท่านสามารถสอบเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์ได้สำเร็จ ซึ่งในขณะนั้นโรงเรียนเปิดรับนักเรียนเข้าศึกษา ประมาณ 60 คน เมื่อเข้ามาศึกษา ก็ได้รับการคัดเลือกให้เรียนโขนสาขาโขนลิง ในช่วงเดือนแรกที่เรียนพื้นฐาน ไม่ว่าจะเป็นการถีบเหย้า ฉีกขา ตีลังกา

เต็นเสา ท่านยังไม่สามารถปรับตัวได้จึงร้องไห้แทบทุกวัน แต่พอเข้าเดือนที่สองกล้ามเนื้อเริ่มยืดหยุ่นได้ดีขึ้น ทำให้ท่านสามารถฝึกขาได้ตรง ท่านจึงเกิดความรู้สึกเป็นอย่างมาก

การเริ่มฝึกหัดโขนตัวลิงครั้งแรกกับคุณครูกรี วรเศริน และยังได้รับการฝึกหัดกับคุณครูอีกหลายท่าน อาทิ คุณครูเอนก คราประยูร คุณครูสงัด โอชะกะ คุณครูบุญชัย เฉลยทอง คุณครูฤกษ์ชัย เขงรัตน์ คุณครูช่วย สุดแสง คุณครูณลาต พุกสานนท์ และคุณครูแสง อัญญาวัชร นอกจากนี้น่าจะได้มีโอกาสแสดงโขนตัวลิงมาโดยตลอดแทบทุกตัวของโขนลิง ตั้งแต่เชนลิง จนถึงลิงพญานอกจากนี้ท่านยังได้รับองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยจากคุณครูลมูล ยมะคุปต์ อีกด้วย

สำหรับการเรียนการสอนในสมัยนั้น โรงเรียนจะแบ่งการเรียนการสอนออกเป็น 2 ช่วง กล่าวคือ ในชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น วิชาสามัญเรียนช่วงเวลา 8.30-12.00 น. และวิชาปฏิบัติศิลป์เอก (โขน) ช่วงบ่ายเวลา 13.00-16.00 น. หรือ 17.00 น. โดยเรียนวิชาสามัญกับคุณครูปราณี สำราญวงศ์ และวิชาปฏิบัติศิลป์เอก (โขน) กับคุณครูกรี วรเศริน นอกจากนี้ยังมีคุณครูท่านอื่น ๆ อีกหลายท่าน ท่านยังได้ฝึกการใช้อาวุธต่าง ๆ กับคุณครูจาง บำเพ็ญทรัพย์ ณ ค่ายลูกบ้านช่างหล่อ อาทิ พลอง-ไม้สั้น กระบี่กระบอง ดาบ เป็นต้น

สำหรับการฝึกหัดวิชาคีตศิลป์ไทย หรือขับร้องเพลงไทยท่านได้ฝึกหัดกับคุณครูล้น จารุจรณ์ โดยเรียนควบคู่กับการเรียนโขน ละคร เพื่อช่วยให้ผู้เรียนได้รู้จักท่วงทำนอง จังหวะ และบทประพันธ์ต่าง ๆ จนสามารถแสดงได้อย่างกลมกลืนเข้ากับบทบาท และอารมณ์ของเพลงเหล่านั้นด้วย

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศึกษาอยู่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร จนกระทั่งสำเร็จการศึกษาได้รับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงจากโรงเรียนนาฏศิลป์ (ปัจจุบันคือ วิทยาลัยนาฏศิลป์) เมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ. 2506

การรับราชการ ในขณะที่นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นต้นปีที่ 4 ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2499 ได้สอบเป็นศิลปินสำรองโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ในสมัยนั้นได้รับเงินอัตราจ้าง 15 บาท ซึ่งทำอยู่เพียง 4-5 เดือนเท่านั้น งบประมาณของโรงเรียนนาฏศิลป์ก็หมดลง จึงยกเลิกตำแหน่งศิลปินสำรองไป

ต่อมานายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศึกษาในระดับชั้นกลางปีที่ 1 ในปี พ.ศ. 2502 ได้สมัครสอบข้าราชการนักเรียน แต่ปรากฏว่าสารบัญกรมศิลปากรคืนเงินค่าสมัครให้ และให้เหตุผลว่านายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ไม่มีสิทธิ์สมัครสอบเนื่องจากอายุยังไม่ถึงเกณฑ์ 18 ปีบริบูรณ์ในขณะนั้น ต่อมาในระดับชั้นสูงปีที่ 2 เมื่อปี พ.ศ. 2506 นายประสิทธิ์สามารถสอบบรรจุข้าราชการกองการสังคีตได้สำเร็จ ทำงานได้ประมาณ 1 ปี นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ได้มีโครงการขยายกำลังอัตราครูมากขึ้น เพื่อให้ลูกศิษย์ที่เรียนสำเร็จมีงานทำ จากนั้นนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ก่อตั้งกองศิลปศึกษาขึ้นพร้อมทั้งเปิดรับตำแหน่งครู 3 ตำแหน่ง นายชิน ศรีปู้ ครูโขนตัวยักษ์ นายอุดม อังสุธร ครูโขนตัวพระ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ครูโขนตัวลิง มาสอบรับตำแหน่งในขณะนั้น

ต่อมาในปี พ.ศ. 2514 กรมศิลปากรได้เปิดวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ โดยมีคุณครู ประนอม ทองสมบุญ เป็นอาจารย์ใหญ่ซึ่งมีความสนิทสนมกับ คุณครูปราณี สำราญวงศ์ ที่ทำงานอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพมหานคร ท่านจึงส่ง นายชิน ศรีปู้ และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ไปเป็นครู

สอนโจนรุ่นแรกของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่เป็นระยะเวลาประมาณ 1 ปี แล้วคุณครูประนอม จึงได้ให้กลับมาปฏิบัติงานที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรุงเทพมหานคร

ตำแหน่งผู้บริหาร หลังจากที่นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว จบหลักสูตรเตรียมผู้บริหาร สถานศึกษาระดับสูง กรมศิลปากร และกรมพลศึกษา วิชาเอกบริหาร ของสถาบันพัฒนาผู้บริหาร การศึกษา สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ คุณครูปราณี สำราญวงศ์ จะคิดส่งนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ไปเป็นผู้อำนวยการอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป์ที่ต่างจังหวัด แต่นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ท่านขอ ปฏิบัติงานอยู่ช่วยคุณครูปราณี โดยไม่ขอดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการ ดังนั้นคุณครูปราณีจึงแต่งตั้งให้นายประสิทธิ์ เป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายปกครอง ปฏิบัติงานอยู่ได้หลายปี เมื่อถึงปี พ.ศ. 2537 คุณครูปราณี เกษียณอายุราชการ คุณครูรัตติยะ วิสิตพงศ์ จึงได้ขึ้นมาดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการแทน นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว จึงได้เลื่อนมาดำรงตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายกิจกรรม

จากนั้นเมื่อนางรัตติยะ วิสิตพงศ์ เกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2539 กรมศิลปากรได้ มีหนังสือแต่งตั้ง นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ให้เป็นรักษาการแทนในตำแหน่งผู้อำนวยการ ซึ่งในขณะนั้น นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการ ระดับ 7 และทำผลงานคู่มือการฝึกหัดทำโขน ลิง จนได้เลื่อนเป็นอาจารย์ 3 ระดับ 8 นายประสิทธิ์ไม่ประสงค์เป็นผู้บริหาร จึงลงมาดำรงตำแหน่ง อาจารย์ 3 ระดับ 8 ได้ประมาณ 1 สัปดาห์ ก็มีคำสั่งจากกรมศิลปากรแต่งตั้งให้นายประสิทธิ์ รักษาการแทนในตำแหน่งผู้อำนวยการ โดยปกติตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการ จะต้องใช้เวลาในการ ทดลองงานเป็นเวลา 2 ปี แล้วเลื่อนตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการ แต่นายประสิทธิ์ดำรงตำแหน่งผู้ช่วย ผู้อำนวยการรวมทั้งสิ้น 8 ปี จึงได้เลื่อนตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ ระหว่างปี พ.ศ. 2539-2545 จนเกษียณอายุราชการ นายประสิทธิ์มีอายุราชการรวมได้ 39 ปี

นายประสิทธิ์ ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นต่าง ๆ ตั้งแต่เริ่มเข้ารับราชการ ดังนี้

พ.ศ. 2511 เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย (บ.ม.)

พ.ศ. 2513 เบญจมาภรณ์ช้างเผือก (บ.ช.)

พ.ศ. 2515 จัตุรถาภรณ์มงกุฎไทย (จ.ม.)

พ.ศ. 2520 จัตุรถาภรณ์ช้างเผือก (จ.ช.)

พ.ศ. 2522 ตริตราภรณ์มงกุฎไทย (ต.ม.)

พ.ศ. 2526 ตริตราภรณ์ช้างเผือก (ต.ช.)

พ.ศ. 2531 เหรียญจักรพรรดิมาลา (ร.จ.พ.)

พ.ศ. 2534 ทวีติยาภรณ์ช้างเผือก (ท.ม.)

พ.ศ. 2539 ทวีติยาภรณ์ช้างเผือก (ท.ช.)

พ.ศ. 2545 ประถมาภรณ์มงกุฎไทย (ป.ม.)

พ.ศ. 2552 จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ (จ.ภ.)

ชีวิตสมรส นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้พบและรู้จักกับ นางสาวสุพานี ยุพาพิน (ปิ่นแก้ว) ซึ่งเป็นบุตรของนายประมวญ ยุพาพิน กับนางสมนา ยุพาพิน ที่กำลังศึกษาในสาขาเครื่องสายไทย ทั้งสอง เกิดความรัก ความเข้าใจ ตลอดจนมีความเอื้ออาทรซึ่งกันและกัน จึงทำให้นางสุพานี ยุพาพิน (ปิ่นแก้ว) ตกลงใช้ชีวิตคู่ร่วมกัน มีบุตร 1 คนคือ นางสาววรติณี ปิ่นแก้ว จบการศึกษาระดับปริญญาโท จากประเทศอังกฤษ ปัจจุบันประกอบอาชีพ crew scheduler

ที่อยู่ปัจจุบัน ปัจจุบันนี้นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว พักอาศัยอยู่ที่บ้านเลขที่ 59 ซอยวัฒนสุข นิเวศน์ ถนนบางกอกน้อย-ตลิ่งชัน แขวงบางขุนนนท์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

งานที่ได้ปฏิบัติ และประสบความสำเร็จในช่วงหนึ่งของชีวิต การศึกษาผลงานการแสดง และการรับการถ่ายทอดกระบวนการทำร่ำทางด้านนาฏศิลป์ไทยของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ในครั้งนี้ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลอย่างชัดเจน ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งการสัมภาษณ์ ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

งานด้านการแสดง ครั้งแรกของนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ เริ่มต้นในขณะที่ท่านกำลังศึกษาระดับชั้นต้นปีที่ 1 ได้รับเลือกเป็นเชลียง ตอนสีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ ที่โรงละครศิลปากร พอมาในระดับชั้นต้นปีที่ 2 ได้รับเลือกไปแสดงเป็นตัวทหาร ในละครเรื่อง อานาภาพพ้อขุนรามคำแหง และหลังจากนั้นก็ได้รับเลือกแสดงมาโดยตลอด เล่นตั้งแต่บท เชลียง เสนาลิง ม้า ราชสีห์ พญาวานร เล่นมาแล้วแทบทุกบท การแสดง ทั้งหมดที่เล่นมานอกจากหนูมานแล้ว นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้แสดงบท นิลพัท มัจฉานุ และที่มีบทบาทมากก็คือ บทหนูมาน ตอนจองถนน เป็นต้น

สำหรับการแสดงอื่น ๆ อาทิ รำซัดซาตริ นอกจากแสดงโชว์แล้ว นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ยังได้รับเลือกให้แสดงรำซัดซาตริอีกด้วย เนื่องจากตอนท่านอยู่ชั้นต้นปีที่ 2 ท่านมีรูปร่างผอม ท่านจึงเก็บเงินจากเบี้ยเลี้ยง เพื่อซื้อเครื่องออกกำลังกาย และพยายามออกกำลังกายทุกวัน เพราะนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ตั้งปณิธานไว้ว่า “ต้องทำให้ได้เท่า ๆ กับคนอื่น ๆ หรือไม่ก็ต้องดีกว่า ท่านได้ตั้งจุดมุ่งหมายไว้อย่างนี้ตลอดไม่ว่าจะทำอะไรก็ตาม ถึงแม้ว่าจะประสบความสำเร็จช้ากว่าคนอื่น ๆ ก็ตาม ถ้าตั้งใจก็จะประสบความสำเร็จได้” นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เก็บสะสมเงินจนสามารถซื้อเครื่องออกกำลังกายได้ถึง 2 ชุด ชุดที่ 1 เก็บไว้ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ และอีกชุดที่ 2 เก็บไว้ที่บ้านลงกับป่าหลังวัดระฆัง ทำให้เพื่อนและรุ่นน้อง ต่างไปรวมตัวกันที่บ้านนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เพื่อออกกำลังกาย เมื่อได้ศึกษาจนขึ้นชั้นสูงปีที่ 1 นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ท่านก็บอกให้ คุณครูกรี วรสระริน เรียกนักเรียนทั้งหมดมาพบแล้วให้ยืนเข้าแถวพร้อมกับให้ทุกคนถอดเสื้อออกเพื่อตรวจดูรูปร่าง ครั้งนั้นนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ได้ทำการคัดเลือกด้วยตนเองทีละคน ซึ่งท่านได้เลือกนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ออกมาเพราะมีรูปร่างเหมาะสมกับการแสดงรำซัดซาตริ เวลาแสดงให้ผู้ชายถอดเสื้อ เพื่อใช้แสดงในการต้อนรับประมุข และผู้นำต่างประเทศที่มาเยือนประเทศไทย ซึ่งทุกครั้งที่มีการแสดงชุดนี้ นายประสิทธิ์จะได้รับคัดเลือกให้แสดงอยู่เป็นประจำ โดยจะมีคุณครูสะอาด แสงสว่าง เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำ นอกจากนี้นายประสิทธิ์ ยังได้มีโอกาสแสดงชุดฟ้อนแพน ฟ้อนเงี้ยว ระเบียบวาทะศิลป์ รำเหยี่ยว ฟ้อนแคน ส่วนระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุดนั้น นายประสิทธิ์ท่านได้เรียนแต่ไม่ได้แสดง ซึ่งท่านได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูนาฏศิลป์ไทยละคร คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช

การแสดงที่ประทับใจ การแสดงที่นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ประทับใจที่สุดคือ การแสดง โขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ที่ประเทศยุโรป ซึ่งนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แสดงเป็นหนูมานโดยทำการแสดงคนเดียว 70 กว่ารอบ ต่อจากนั้นก็ได้แสดงฉายาลง ที่สังคีตศาลา และได้แสดงหนูมานทรงเครื่อง ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนูมานตีทัพพระลักษณ์ นอกจากนี้งานทอดกฐินของกรมศิลปากร ที่จังหวัดกาญจนบุรี คุณครูกรี วรสระริน ได้จัดการแสดงในบทพาลีเกี่ยวนางดาราลงและเข้าห้อง โดยให้นายประสิทธิ์รับบทเป็นพาลี และยังได้แสดงบทที่ประทับใจอีกชุดคือ ลงสรงโขน

ของหุมนานทรงเครื่อง (แต่เดิมลงสรงโทนของหุมนานทรงเครื่องนั้นอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 นายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว นำเรียนขออนุญาต คุณครูปราณี สาราวงศ์ เปลี่ยนหลักสูตรให้อยู่ในระดับปริญญาตรี เรียนเพลงลงสรงโทน และในระดับชั้นสูงปีที่ 2 นั้นให้มาเรียน เพลงขมตลาด ของหุมนานทรงเครื่องเช่นกันโดยคุณครูกรี วรตะริน เป็นผู้ประดิษฐ์ทำรำ นายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว เป็นผู้แสดงแบบทำรำซึ่งกว่าจะลงตัว ก็ต้องใช้เวลาพอสมควร

ในฐานะผู้แสดง หลังจากการได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านโขนลิงแล้ว ท่านก็ได้แสดงโขนลิงมาโดยตลอดแทบทุกตัว เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความสนใจการเรียนรู้วิชาโขนลิงมาก จึงได้รับความไว้วางใจ และความเมตตาจากครูผู้ใหญ่ที่มักจะมีโอกาสให้ร่วมแสดงกับอยู่บ่อยครั้ง อีกทั้งยังได้แสดงละคร และชุดเบ็ดเตล็ดมากมาย อาทิ รับบทองค์ นิลนันท์ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ละครเรื่องอาณาจักรแห่งความเสียสละ ละครเรื่องอาณาจักรแห่งความรัก ละครเรื่องอาณาจักรพอรามคำแหง รำกราวอาสา ในละครเรื่องมโนราห์ละครพันทางเรื่องราชาธิราชตอน กามรีรับสมิงพระราม รำซัดชาติตรี รำสีภาค รำวงมาตรฐาน รำเหย้อย รำโคม เป็นต้น

ผู้ถ่ายทอดทำรำให้กับคุณครูนายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว

คุณครูกรี วรตะริน ได้ถ่ายทอดบทบาทของหุมนาน ลงสรงโทนหุมนานทรงเครื่อง ฉุยฉายหุมนาน พาตีเกี้ยวนางและเข้าห้องนางดารา บทบาทของสุครีพ ขมตลาดหุมนานทรงเครื่อง รำโคม กราวอาสา กราวกลาง และรำวงมาตรฐาน

คุณครูมูล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช ได้ถ่ายทอดบทบาทกามนี (ตอนกามรีรับสมิงพระราม) เพลงหน้าพาทย์ทุกเพลงของตัวพระ ระเบียบำโบราณคดี ชุด ทวารวดี ระเบียบำโบราณคดี ชุด ศรีวิชัย ระเบียบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี ระเบียบำโบราณคดี ชุด เชียงแสน ระเบียบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย ฟ้อนแพน ฟ้อนแคน ฟ้อนเงี้ยว รำเหย้อย

อาจารย์สะอาด แสงสว่าง ได้ถ่ายทอดการรำซัดชาติตรี

อาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ได้ถ่ายทอดการรำฟ้อนแพน

เผยแพร่ นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศ

ขณะที่นายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว รับราชการอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ท่านได้เข้าร่วมการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งใน และต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง ได้แก่

1. ไปแสดงรำซัดชาติตรี ถวายแด่ สมเด็จพระราชาธิบดีองค์ที่ 12 ณ สหพันธรัฐมาเลเซีย

2. การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศญี่ปุ่น โดยนำการแสดงชุดระเบียบำวิระชัยลิง กั๊กกรบ และรำฉุยฉายพราหมณ์ ไปแสดงโดยมีครูจำเรียง พุฒประดับ เป็นผู้คุมนักเรียนไปในครั้งนั้น

3. การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศสิงคโปร์ ในงานวันชาติของประเทศสิงคโปร์ โดยมีประมาณ 12 ประเทศที่มาร่วมงาน โดยประเทศไทยนำการแสดงชุดฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนแพน และการแสดงโขน ชุดสุครีพตอนต้นรัง เข้าร่วมงานดังกล่าว

4. การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศอินโดนีเซีย

5. การเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ในแถบยุโรป 10 ประเทศ ดังนี้ ออสเตรีย ฮังการี ยูโกสลาเวีย เยอรมัน สวิสเซอร์แลนด์ ฝรั่งเศส เนเธอร์แลนด์ เบลเยียม อิตาลี และอังกฤษ ในการเดินทางประมาณ 10 ประเทศครั้งนั้น ใช้เวลาในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมประมาณ 2 เดือน

โดยมีหลายชุดการแสดงแบ่งเป็นภาคแรกเป็นการแสดงพิพิธทัศน์ เริ่มด้วยการแสดงชุดระบำศิลปาชีพ เนื่องจากเป็นชุดการแสดงที่มีลักษณะคล้ายกับ 4 ภาค ซึ่งการเข้าร่วมงานครั้งนี้นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว รำภาคเหนือ และการแสดงโขน

ผลงานทางวิชาการและงานด้านอื่น ๆ

1. เขียนหนังสือคู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย (โขน) ระดับปริญญา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่องฉายภาพลีและลงสรหมานทรงเครื่อง
2. เป็นวิทยากรบรรยายเรื่อง “สืบสานศิลปะไทย” ของคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและวิทยาลัยนาฏศิลป์
3. กรรมการที่ปรึกษาในการเรียบเรียงวิทยานิพนธ์ศิลปะของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. กรรมการร่างพระราชกฤษฎีกาข้อบังคับ ระเบียบ ประกาศประกอบร่าง พระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. กรรมการจัดทำหลักสูตรเพลงพื้นบ้านภาคกลาง
6. กรรมการวิเคราะห์และจัดทำเกณฑ์ผู้สอนในสถาบันศึกษา
7. กรรมการโครงการพัฒนาศูนย์สารสนเทศด้านนาฏดุริยางคศิลป์
8. ประธานและรองประธานกรรมการการจัดงาน และการแสดงศิลปวัฒนธรรม สัปดาห์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
9. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเฟสปิกเกมส์ พ.ศ. 2542
10. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ พ.ศ. 2542
11. กรรมการโครงการพัฒนาศูนย์สารสนเทศด้านนาฏดุริยางคศิลป์
12. กรรมการประชุมวิชาการนานาชาติ
13. กรรมการโครงการดนตรี โขน ละครกรุงเก่า
14. กรรมการมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
15. เป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักศึกษาที่มีความสนใจ
16. กำกับการแสดงโขนอีกมากมาย อาทิ การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพิเภก สวามิภักดิ์ ณ โรงละครแห่งชาติ การแสดงโขน เรื่องกำแหงหมันข้าราชการผู้ภักดี ณ ศาลาเฉลิมกรุง วันที่ 2-6 กรกฎาคม พ.ศ. 2551 เป็นต้น
17. ควบคุมการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ ณ โรงละครแห่งชาติ

เผยแพร่ความรู้สู่สถาบันต่าง ๆ

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรพิเศษ และครูผู้สอนที่ให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องของนาฏศิลป์ของโขนถึง ในหลายสถานศึกษาที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับนาฏศิลป์โขน ดังนี้

1. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล สมัยก่อนนายประสิทธิ์ เรียนปริญญาตรี ภาคสมทบโดยเรียนที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ก็ได้รับหน้าที่เป็นครูผู้สอนควบคู่ไปด้วยเป็นระยะเวลา 3 ปี แต่ก็ยังไม่สำเร็จการศึกษาจนครูต้องสอบเข้าเรียนแบบเป็นทางการ แต่ก็ยังได้เรียนที่นี้ เริ่มเรียนตั้งแต่ 10.00–20.30 น. ในวันเสาร์และวันอาทิตย์ เรียนตั้งแต่เวลา 08.00–17.30 น.ค่อนข้าง

เรียนหนัก และในระหว่างนั้นครูก็เป็นหัวหน้าสายโขน นักศึกษาราชมงคลมาเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ จวบจนคุณครูเป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการ ฝ่ายปกครอง ต่อมาได้เป็นผู้ช่วยผู้อำนวยการ ฝ่ายกิจกรรม หลังจากนั้นได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการ คุณครูจึงมีความคิดให้เปิดปริญญาตรีที่สถาบันแต่นักเรียนจากราชมงคลก็ยังมาเรียนสมทบอยู่ จนช่วงหลังทางราชมงคลก็นำรถมารับ แต่คุณครูไม่สะดวกเพราะเวลาตรงกับการสอนที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทางราชมงคลจึงให้นักศึกษามาเรียนกับคุณครูที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ 2-3 รุ่น หลังจากนั้นทางราชมงคลก็ยังประสงค์ให้ไปสอนที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล เพราะครูยังคงมีรายชื่ออยู่ที่นั่น ตอนแรกครูก็ไม่มีเวลาไปทางราชมงคลจึงให้นายโสฬสมงคลประเสริฐพานักศึกษามาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์

2. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ไปสอนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ “เริ่มต้นจากการที่ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ก่อตั้งโซนธรรมศาสตร์ แต่ยังคงมาเรียนและหัดโขนกันที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ เมื่อ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ไม่อยู่จึงยุติไป จากนั้นทางคณะก็ได้ไปรวบรวมผู้สนใจด้านนาฏศิลป์ เพื่อก่อตั้งขึ้นใหม่อีกครั้ง ในขณะนั้นคุณครูดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์อยู่จึงมอบหมายให้นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ไปสอนแทน พอครูเกษียณอายุราชการแล้วก็ยังคงไปที่ธรรมศาสตร์ ซึ่งทางนั้นจะมีหนังสือเชิญไปประชุมตลอด และยังเป็นที่พักพิงให้กับทางโซนธรรมศาสตร์

3. มหาวิทยาลัยรามคำแหง นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้กล่าวถึงการไปสอนที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง ความว่า “ในขณะนั้นครูดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการอยู่ นายกิตติ เกิดผล ผู้ทรงคุณวุฒิที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านก็เรียนโซนธรรมศาสตร์ เรียนตัวหนาแล้ว ก็มาพบคุณครู เพื่อขอคำปรึกษาอยากให้ครูช่วยสร้างโซนรามคำแหง เพราะในขณะนั้นนายกิตติ เกิดผลไปอยู่ที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงแล้ว เป็นผู้ทรงคุณวุฒิของรามคำแหง โดยต้องการจะจัดตั้งโซนรามคำแหง แต่หลังจากนั้นก็หายเงียบไปเป็นเวลาปี 1 ได้ แล้วก็มาพบครูอีกครั้งและมาขอให้ไปทำการคัดเลือกตัวก่อนเข้ารับการฝึกหัด ครูก็แปลกใจคิดว่าไม่ทำแล้ว แต่เมื่อไปถึงก็พบว่ามีผู้สนใจฝึกหัดโขน-ละครกว่า 800 คน ทำการคัดเลือกเรียนกันเรื่อยมา รุ่นต่อรุ่น พอจบก็ไปทำงานกัน ปัจจุบันนี้เหลือผู้เรียนอยู่ประมาณ 200 คน ซึ่งรวมทั้งตัวพระ ยักษ์ ลิง ซึ่งก็ยังสอนกันอยู่ คุณครูจะเข้าไปสอนวันอังคารกับวันพฤหัสบดี หากไม่ว่างก็จะไปวันอังคารเพียงวันเดียว ส่วนวันพฤหัสบดีก็ให้ครูท่านอื่นไปสอนแทน”

4. สถาบันคึกฤทธิ์ หม่อมราชวงศ์ปรีดิยาธร เทวกุล ท่านได้ดำเนินการเปิดสอนนาฏศิลป์โขน ณ สถาบันคึกฤทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม มีความคุ้นเคยกับท่าน จึงได้เรียนแนะนำให้นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เปี่ยมไปด้วยความสามารถทางด้านนาฏศิลป์โขน โดยเฉพาะโขนตัวลิง มาเป็นที่ปรึกษาและสอนที่สถาบันคึกฤทธิ์

5. มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ไปสอนที่มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร โดยมีคุณครูนนทา น้อยนิิตย์ ได้มาเรียนเชิญให้คุณครูไปสอนมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร แต่ปัจจุบันนี้ไม่ได้ไปแล้ว นอกจากในช่วงเวลาที่มีการจัดการแสดง คุณครูก็จะไปดูแลการฝึกซ้อมให้

6. โรงเรียนปทุมวนาราม นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ไปสอนที่โรงเรียนปทุมวนาราม ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มาเชิญไปสอนจนถึงปัจจุบันนี้

อาชีพหลังปลดเกษียณอายุราชการ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้รับการเลื่อนตำแหน่งมาโดยตลอด กระทั่งเกษียณอายุราชการ ท่านยังดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนนาฏศิลป์ (โขนลิง) ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ความเป็นผู้เชี่ยวชาญ ดังนี้

1. กรรมการร่างพระราชกฤษฎีกาข้อบังคับ ระเบียบ ประกาศประกอบร่างพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. กรรมการจัดทำหลักสูตรเพลงพื้นบ้านภาคกลาง

3. เป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักศึกษาที่มีความสนใจ

4. กำกับการแสดง ควบคุมและฝึกซ้อมการแสดงโขนอีกมากมาย

5. ที่ปรึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์กรรมการสอบและดูแลการเรียนการสอน

6. กรรมการสอบนาฏศิลป์โขนภาคปฏิบัติและสัมภาษณ์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล

7. เป็นอาจารย์สอนพิเศษด้านโขนตัวลิงให้กับมหาวิทยาลัยรามคำแหง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล

8. ได้รับปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (นาฏกรรมไทย) จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง

9. ได้รับรางวัลราชมณฑลสรเสรีญ ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม พ.ศ. 2548 จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล

10. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551

ความคิดสร้างสรรค์ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้วได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยไว้อย่างมากมาย อาทิ ฉุยฉายพาลี กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์วนรดาเนิน เพลงปลุกใจทหารเสือนเรศวร เป็นต้น

ด้านวิชาการ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้เขียนหนังสือคู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย (โขน) ระดับปริญญา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่องฉุยฉายพาลี และลงสรทูลนันทรงเครื่องเพื่อบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และเป็นประโยชน์ให้แก่ผู้ที่มาศึกษา นอกจากนี้ท่านยังได้ร่วมโครงการบันทึกองค์ความรู้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ชุดลงสรทูลนันทรง ชุดทูลนันทรงจพล และองค์ตตรจพล

เกียรติคุณที่ได้รับ

1. พ.ศ. 2549 ได้รับราชมณฑลสรเสรีญ สาขาศิลปะการแสดง จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล รัตนบุรี

2. พ.ศ. 2551 ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขานาฏศิลป์ไทย จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง

3. พ.ศ. 2551 ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน)

ประโยชน์เพื่อสังคม

1. เป็นวิทยากรบรรยายเรื่อง “สืบสานศิลปะไทย” ของคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและวิทยาลัยนาฏศิลป์

2. กรรมการที่ปรึกษาในการเรียบเรียงวิทยานิพนธ์ศิลปะของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ประธานและรองประธานกรรมการการจัดงาน และการแสดงศิลปวัฒนธรรมสี ภาคของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร

4. กรรมการร่างพระราชกฤษฎีกาของบังคับ ระเบียบ ประกาศประกอบร่าง พระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเฟสปิกเกมส์ พ.ศ. 2542

6. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ พ.ศ. 2542

7. กรรมการจัดทำหลักสูตรเพลงพื้นบ้านภาคกลาง

8. กรรมการโครงการพัฒนาศูนย์สารสนเทศด้านนาฏดุริยางคศิลป์

9. กรรมการประชุมวิชาการนานาชาติ

10. กรรมการโครงการดนตรี โชน ละครกรุงเก่า

11. กรรมการมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

12. กรรมการวิเคราะห์และจัดทำเกณฑ์ผู้สอนในสถาบันศึกษา

13. เป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักศึกษากับสถานศึกษาที่มีความสนใจ



ประวัตินางรจนา พวงประยงค์



ภาพที่ 74 นางรจนา พวงประยงค์

ที่มา: นางรจนา พวงประยงค์

นางรจนา พวงประยงค์ เกิดเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2483 ณ บ้านเลขที่ 253 ถนนข้าวสาร ตำบลตลาดยอด อำเภอพระนคร กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายปรีชา (เดิมชื่อหลี่) พวงประยงค์ มารดาชื่อนางสมพล พวงประยงค์ นางรจนา พวงประยงค์เป็นบุตร คนที่ 7 โดยในจำนวนมีพี่น้องทั้งหมด 7 คน ได้แก่

1. นายอรุณ พวงประยงค์
2. นางอารีวรรณ พวงประยงค์
3. นางสาวจรัส พวงประยงค์
4. นางสาวอัมพร พวงประยงค์
5. นางสาวยุพิน พวงประยงค์
6. นางระเบียบ พวงประยงค์
7. นางรจนา พวงประยงค์

นางรจนา พวงประยงค์ ได้สมรสกับนายสำราญ วังสผา จึงได้ไปอยู่บ้านเลขที่ 20 ซอยสมเด็จ
พระปิ่นเกล้า 7 แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร โดยมีบุตรทั้งหมด 2 คน ได้แก่

1. นายศิริรัตน์ วังสผา
2. ดร.รุ่งรัตน์ วังสผา

นางรจนา พวงประยงค์ เติบโตมาในครอบครัวผู้ที่เป็นบิดาเป็นละครสมัยเก่ามาก่อน ส่วน
มารดาของนางรจนา พวงประยงค์นั้น เคยหัดละครกับ นางมัลลี คงประภัสร์ (ครูหมั่น) แต่เนื่องจาก
บิดามารดาไม่ค่อยมีความสนใจในด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างจริงจัง จึงไม่ได้เป็นนักแสดงทั้ง ๆ ที่ท่านทั้ง
สองได้ฝึกฝนมาพอสมควร

ปัจจุบันนางรจนา พวงประยงค์ อายุ 80 ปี อยู่บ้านเลขที่ 20 ซอย สมเด็จพะปิ่นเกล้า 7
แขวงบางยี่ขัน เขตบางพลัด กรุงเทพมหานคร

การศึกษา

เมื่อ พ.ศ. 2490-2492 นางรจนา พวงประยงค์ เริ่มเข้าศึกษาที่โรงเรียนบำรุงวิทยา ตั้งแต่
ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 จนถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนบำรุงวิทยา

เมื่อ พ.ศ. 2493 ได้เข้าศึกษาต่อในโรงเรียนเขียนนิวาส ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4

เมื่อ พ.ศ. 2494 ได้ย้ายไปศึกษาที่โรงเรียนสตรีจุลนาค ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1
จากโรงเรียนเขียนนิวาสแล้วจึงให้ นางรจนา พวงประยงค์ ไปสอบไล่เพื่อที่จะเข้าศึกษาต่อที่ โรงเรียน
นาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) แต่นางรจนา พวงประยงค์ ไม่มีความชอบทางนาฏศิลป์ไทยก็
จึงเข้าศึกษาต่อโรงเรียนสตรีจุลนาค ในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 1 จากนั้นได้เห็นบิดาของตนต้องใช้จ่าย
มากพอสมควรในการเล่าเรียน พอเริ่มโตเป็นผู้ใหญ่ขึ้นบิดาได้พูดคุยกับนางรจนา พวงประยงค์ ว่า
“คุณพ่อมีแต่ที่อยู่อาศัยให้แต่เงินที่ใช้ในการใช้จ่ายใช้สอยพ่อไม่มีให้” หลังจากนั้น นางรจนา พวงประยงค์
ที่ได้ไปสอบไล่เพื่อที่จะเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์ ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในปี พ.ศ. 2495
ได้สอบติดจึงได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน)

อีกสาเหตุหนึ่งที่เข้ามาศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป์ เพราะมีพี่สาวชื่ออัมพร พวงประยงค์
ซึ่งเป็นนักเรียนนาฏศิลป์ เป็นผู้ที่มีฝีมือในการร่ายรำเป็นอย่างมาก และมีรูปร่าง หน้าตาที่สวยงาม
แต่เป็นที่น่าเสียดายท่านได้เสียชีวิตลงด้วยโรคปอดอักเสบ เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความตั้งใจในการศึกษา
ในด้านนาฏศิลป์ ทรากตราในการเรียนและการแสดงจนทำให้ไม่มีเวลาในการพักผ่อนจึงทำให้เสียชีวิต
ลงเมื่อตอนอายุได้ 18 ปี จากนั้นท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีอธิบดีกรมศิลปากร รู้จักครอบครัว
พวงประยงค์ จึงต้องการให้นางรจนา พวงประยงค์ มาเรียนที่นี้เพื่อเป็นตัวแทนของพี่สาว โดยตอนแรก
นางรจนา พวงประยงค์ ไม่มีใจรักทางนาฏศิลป์เลย แต่ต่อมาได้รับการคัดเลือกให้แสดง คุณครูทุกท่าน
ได้สั่งสอนในการเรียนการสอนและคอยให้วิชาฝึกฝนให้อย่างเคร่งครัด จากนั้นนางรจนา พวงประยงค์
ได้รับคัดเลือกเป็นตัวเอกจึงมีความพยายามฝึกฝนตนเอง เพื่อให้ผลงานการแสดงทางนาฏศิลป์ไทย
ออกมาได้ดี ดังที่ครูบาอาจารย์ทุกท่านได้ให้วิชา และความไว้วางใจในการแสดง ในที่สุดในด้าน
การแสดงจึงทำให้นางรจนา พวงประยงค์ มีใจรักในทางนาฏศิลป์จึงทำให้มีการทุ่มเทกับการฝึกหัดตัว
ละครทุกตัวที่ได้รับมอบหมายอย่างเต็มที่ จนกระทั่งประสบผลสำเร็จเพราะเป็นที่ติดอกติดใจและ
ได้รับคำชมจากผู้ชมเสมอมา

นางรจนา พวงประยงค์ เริ่มเรียนวิชาเอกนาฏศิลป์ ในชั้นต้นปีที่ 1 เมื่อพ.ศ. 2495 เมื่อแรกเรียนนาฏศิลป์สาขาละครนั้นนางรจนา พวงประยงค์ได้ฝึกหัดเป็นตัวพระ โดยเรียนกับคุณครู สะอาด แสงสว่าง คุณครูอบเชย ทิพโกมุท และคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นครูสอนเพราะคุณครูแต่ละท่านล้วนเป็นผู้ที่มีความสามารถมีฝีมือและเชี่ยวชาญในด้านการแสดงละครไทย ผลการเรียนในปีแรกนั้น นางรจนา พวงประยงค์ไม่ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครหรือนาฏศิลป์ชุดใด ๆ เลยจนกระทั่งสอบไล่ได้ขึ้นไปเรียนชั้นต้นปีที่ 2 เมื่อพ.ศ. 2496 ก็ไม่ได้แสดงอะไรอีก และต่อมา นางรจนา พวงประยงค์อยู่ในระดับชั้นต้นปีที่ 3 ในพ.ศ. 2497 ท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ก็ได้เรียกนางรจนา พวงประยงค์ไปพบ นางรจนา พวงประยงค์เมื่อได้ไปเห็นท่านก็เลยเกิดความตื่นเต้น ก่อนหน้านั้นท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ได้นำนางรจนา พวงประยงค์ ไปเรียนที่บ้านเพื่อให้ไปฝึกฝนในด้านการแสดง พอนางรจนา พวงประยงค์ได้ไปพบท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ ท่านก็บอกว่าให้ไปพบกับ คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี ซึ่งคุณครูท่านนี้เป็นผู้ที่ฝึกฝนหรือที่เรียกว่าเป็นผู้ที่ตักต้อนให้กับ นางรจนา พวงประยงค์ และให้วิชาที่เกี่ยวกับการแสดงละครสิ่งเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยที่เลิศล้ำ ด้วยความสามารถหลาย ๆ ด้านของท่าน จากนั้นนางรจนา พวงประยงค์ก็ได้รับคัดเลือกให้ไปแสดงโขนเป็นตัวนางกำนัลในฉากท้องพระโรง ในตอนนั้นจึงได้รู้จักกับคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวีมากขึ้น ซึ่งเป็นครูนางสอนทั้งละครและโขน คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวีได้สอนนางรจนา พวงประยงค์ฝึกฝนคอยเป็นผู้แนะนำ ถึงแม้ในบางครั้งท่านก็ถูกว่าบ้างจนทำให้เกิดความท้อแท้เป็นอย่างมาก แต่พอท่านสามารถแสดงโขนได้เป็นอย่างดี ความท้อแท้ที่ท่านมีก็ได้หมดไป นางรจนา พวงประยงค์ ได้ศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 เมื่อ พ.ศ. 2498 ก็ได้เปลี่ยนจากตัวพระมาเป็นตัวนางอย่างเต็มตัว แล้วได้ออกงานการแสดงโดยได้คัดเลือกจากท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ให้แสดงเป็นนางเบญกายคู่กับอาจารย์บุญเลิศ ขำทัศน์ ประกอบการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก โดยคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี ก็เป็นผู้ฝึกหัด นางรจนา พวงประยงค์ ให้แสดงในบทบาทนางเบญกาย โดยอาจารย์บุญเลิศ ขำทัศน์ แสดงเป็นหนุมาน ในการแสดงโขน ตอนหนุมานจับเบญกาย โดยมีคุณครูพริ่ง ดนตรีรสเป็นผู้บรรเลงในการแสดงครั้งนี้ ณ หอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม (สนามเสือป่าปัจจุบัน) ขณะที่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 นางรจนา พวงประยงค์ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงละครเรื่องพระรถเสนอีกครั้ง ในการรับบทบาทนางเมรี ซึ่งตอนที่ได้รับบทบาทในครั้งนั้น อาจารย์ทุกท่านที่สอนในห้องเรียนก็ได้คัดเลือกเพื่อนของท่านทุกคนให้ไปแสดงในเรื่องรถเสนแล้ว แต่นางรจนาไม่ได้รับคัดเลือกในห้องเรียน แต่กลับปรากฏว่ารายชื่อของนางรจนา ได้รับคัดเลือกก่อนใคร โดยที่นางรจนา พวงประยงค์นั้นไม่รู้ตัว พอจากนั้นรู้ว่าตัวท่านเองมีรายชื่อก่อนเพื่อนก็เกิดความตกใจและดีใจในเวลาเดียวกัน จากการแสดงที่ได้รับบทบาทเป็น นางเมรีทำให้นางรจนา พวงประยงค์มีชื่อเสียงขึ้นตามลำดับ จากนั้นจึงทำให้นางรจนา พวงประยงค์ มีความตั้งใจและชื่นชอบในการเรียนนาฏศิลป์ไทยมากขึ้น จนทำให้ นางรจนา พวงประยงค์มีกำลังใจในการศึกษาต่อจนจบชั้นสูงปีที่ 2 ในพ.ศ. 2502 อันเป็นหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูง และได้รับประกาศนียบัตรชั้นสูงจากโรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน)

การฝึกหัดนาฏศิลป์

ขณะที่ศึกษาอยู่โรงเรียนนาฏศิลป์ ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จนถึงระดับชั้นสูงปีที่ 2 เริ่มการฝึกหัดตั้งแต่ขั้นพื้นฐาน เช่น การนั่งพับเพียบ การนั่งคุกเข่า การกราบ การไหว้ การถวายบังคม

และมีการฝึกความพร้อมของร่างกาย เพื่อให้ผู้เรียนรู้จักใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้อย่างถูกต้อง ทั้งการใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว แขน ขา มือและเท้า อย่างสัมพันธ์กัน ในการใช้จังหวะ กล่าวคือเป็นการใช้ข้อต่อของอวัยวะทุกส่วนในร่างกายให้เกิดเป็นวง เป็นเหลี่ยมเพื่อให้ได้สัดส่วนที่สวยงามและกลมกลืน โดยเริ่มจากการตัดมือ การตัดแขน ตัดหลัง ถองสะเอว มีการตบเข้า ตั้วง ก้าวหน้า การประเท้า กระดกเสี้ยว และกระดกหลัง เป็นต้น ต่อจากการฝึกหัดเบื้องต้นไปได้ระยะหนึ่งแล้วจึงให้มีการหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดเสมอ เพลงแม่บทใหญ่ ซึ่งเป็นเพลงแม่ท่าเพื่อเป็นเพลงพื้นฐานของท่ารำละครไทย โดยจะเริ่มจากการหัดร้องตามจังหวะ จะโจ้งจะ ทิงโจ้งทิง เป็นทำนองประกอบการรำ เพลงช้า เมื่อฝึกหัดจนแม่นยำดีแล้ว จึงเริ่มฝึกหัด เพลงเร็วซึ่งร้องตามจังหวะ ตูบทิงทิง ตูบทิงทิง ในการฝึกหัดละครนั้นต้องมีความพยายามและใช้ความมานะอดทนสูง เพราะครูผู้สอนจะเป็นผู้ที่มีความพิถีพิถันเพื่อให้ผู้เรียนเกิดทักษะ ในการต่อท่าแต่ละท่า จึงจะค่อย ๆ ต่อไปอย่างช้า ๆ อย่างไม่เร่งรีบ แต่คุณครูทุกท่านจะเป็นผู้คอยจับท่าให้กับนักเรียนทีละคนเพื่อให้ผู้เรียนทำท่าได้สัดส่วนและสวยงาม ซึ่งครูจะให้นักเรียนอยู่หนึ่ง ๆ ในท่าแต่ละท่านาน ๆ เองจึงจะสามารถแก้ไขในท่าทางครบทุกคน ซึ่งทำให้นางรัจนา พวงประยงค์เกิดความเบื่อหน่ายเวลาเรียนเป็นอย่างมาก อีกประการหนึ่งคุณครูแต่ละท่านจะเคร่งครัดมากในเวลาที่เรียน เนื่องจากคุณครูทุกท่านมีความประสงค์ให้นักเรียนทุกคนเป็นศิลปินที่ดี มีฝีมือ มีความอดทนอดกลั้น การฝึกหัดแต่ละครั้งจึงมีการฝึกท่าซ้ำแล้วซ้ำอีก ไม่ว่าจะเป็นการหัดหมอบ การหัดเข้าเฝ้า การถวายเป็น การนั่งพับ แต่ท่าใช้การฝึกฝนอยู่เป็นเวลานานพอสมควร บางท่าก็ยาก บางท่าก็ง่าย ซึ่งทั้งหมดนี้จึงทำให้นางรัจนา พวงประยงค์เกิดความเบื่อหน่ายและคิดท้อแท้ ด้วยไม่มีความรักในศิลปะมาตั้งแต่ต้น ถึงแม้คุณครูแต่ละท่านพร่ำพูดว่า เพื่อกระตุ้นให้เกิดความมานะจะได้มีความสามารถเหมือนพี่สาวของท่าน ซึ่งต่อมามท่านก็ได้เรียนและฝึกหัดในด้านการแสดงละครและเพลงที่มีความยากขึ้นตามลำดับต่อไป

การทำงาน

นางรัจนา พวงประยงค์ มิใช่จะแสดงละครและโขนได้อย่างดีเยี่ยมแต่เพียงอย่างเดียว นางรัจนา พวงประยงค์ยังเรียนเก่งและสามารถสอบเข้ารับราชการ ตั้งแต่ยังเป็นนักเรียนอยู่โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ปัจจุบัน) นางรัจนา พวงประยงค์เริ่มรับเงินเดือนในฐานะเป็นศิลปินสำรอง ได้เดือนละ 15 บาท พอจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 พ.ศ. 2500 นางรัจนา พวงประยงค์ก็สอบเข้าเป็นข้าราชการชั้นจัตวา สังกัดแผนกนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อท่านได้ จบหลักสูตรชั้นสูงปีที่ 2 เมื่อพ.ศ. 2502 แล้ว นางรัจนา พวงประยงค์ก็สอบเลื่อนเป็นข้าราชการสามัญชั้นตรี ตำแหน่งศิลปินตรี ปรากฏว่า นางรัจนา พวงประยงค์สอบไม่ผ่านทั้ง ๆ ที่ท่านตั้งใจในการทำข้อสอบ และสามารถทำข้อสอบได้เป็นอย่างดี ทำให้นางรัจนา พวงประยงค์เกิดความน้อยใจในการสอบครั้งนี้ จึงไม่ประสงค์ที่จะรับราชการอยู่ที่เดิม และได้ไปสมัครสอบเป็นครูที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กองศิลปศึกษา เมื่อ พ.ศ. 2503 และได้รับการบรรจุเป็นครูตรี

นางรัจนา พวงประยงค์ ได้ปฏิบัติในหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายด้วยความขยันขันแข็ง เอาใจใส่ในการทำงานทั้งการสอนและการแสดงอย่างยิ่ง แต่ก็มีได้รับความติความชอบเหมือนคนอื่น ทำให้เกิดความท้อแท้ในการทำงานจึงลาออกเมื่อ พ.ศ. 2505 ไปประกอบอาชีพส่วนตัว โดยการสอนนาฏศิลป์ตามโรงเรียนต่าง ๆ และจัดรายการแสดงรวมทั้งเพลงไทยร่วมกับเพื่อน ๆ ทางสถานี

วิทุยกระจายเสียงหลายสถานี แต่ในที่สุดนางรจนา พวงประยงค์ก็เกิดความเบื่อหน่ายในการทำกิจการจึงเลิกลาไป จากนั้นนางรจนา พวงประยงค์ได้เป็นครูสอนนาฏศิลป์ ที่สวนสามพราน จังหวัดนครปฐม นางรจนา พวงประยงค์ได้ทำงานที่สวนสามพรานตั้งแต่พ.ศ. 2515 จนถึงปัจจุบันนี้

เมื่อปี พ.ศ. 2520 นางรจนา พวงประยงค์ ได้กลับมารับราชการอีกครั้งที่กรมศิลปากร ในสมัยท่านพลเรือตรีสมภพ ภิรมย์ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้ให้เจ้าหน้าที่ไปเชิญ นางรจนา พวงประยงค์ไปพบที่กรมศิลปากร ท่านสมภพ ภิรมย์ได้มีการชักชวนนางรจนา พวงประยงค์ กลับมารับราชการที่กรมศิลปากรตามเดิม นางรจนา พวงประยงค์ก็ได้ตกลง เพื่อที่จะเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่ง โดยได้รับการบรรจุเข้าเป็นอาจารย์พิเศษในวิทยาลัยนาฏศิลป์ จนกระทั่งที่กองการสังคีต มีตำแหน่งว่าง นางรจนา พวงประยงค์ได้ไปสมัครสอบอีกครั้งที่ผ่านการสอบในครั้งนั้นและได้รับการบรรจุให้เป็นนาฏศิลป์ในระดับ 2 ครั้งนั้น จากนั้นนางรจนา พวงประยงค์ก็ได้มีโอกาสในการโชว์ฝีมือในด้านการแสดงโขนและการแสดงละครของกรมศิลปากรอย่างเต็มที่ จากการสนับสนุนของคุณครูเสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต และนายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ อธิบดีกรมศิลปากร ขณะดำรงตำแหน่งรองอธิบดีกรมศิลปากร โดยมีท่านคุณหญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร เป็นผู้อำนวยการ ฝึกสอนทำร่ายอย่างเอาใจใส่ นางรจนา พวงประยงค์จึงเป็นผู้แสดงโขนและละครรุ่นอาวุโสอีกท่านหนึ่ง ที่มีฝีมือถึงขั้นเป็นผู้ช่วยกำกับการแสดงและการฝึกซ้อมการแสดง ปัจจุบันท่านดำรงตำแหน่งเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ระยะเวลาการบรรจุราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

- วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2520 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 2
- วันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2522 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 3
- วันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2525 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 4
- วันที่ 2 กรกฎาคม พ.ศ. 2532 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 5
- วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2539 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 6
- วันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2540 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 7ว.
- วันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2544 ตำแหน่งนาฏศิลป์ ระดับ 8ว.
- วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2544 เกษียณอายุราชการ
- วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2544 ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง)

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

พ.ศ. 2525 ทวีติยาภรณ์ช้างเผือก

ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย

นางรจนา พวงประยงค์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถทางนาฏศิลป์ไทยทั้งในด้านการแสดงละคร โขน และยังมีผลงานที่มากมายหลายด้าน พอสรุปโดยสังเขปมีดังนี้

- เป็นครูฝึกซ้อมให้แก่นักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และศิลปิน สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ (สำนักการสังคีต) กรมศิลปากร
- เป็นผู้ช่วยกำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีในการรำและการแสดงละคร

- เป็นผู้ประดิษฐ์ทำรายการร่ายพระพร ร่ายพรต่าง ๆ ร่วมกับข้าราชการอาวุโส ของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ (สำนักการสังคีต) กรมศิลปากร

- เป็นอาจารย์พิเศษสอน และถ่ายทอดนาฏศิลป์ โขน ละคร และการแสดงเบ็ดเตล็ด ให้แก่นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ต่าง ๆ ในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมและมหาวิทยาลัยต่างๆ

- เป็นผู้ถ่ายทอดการแสดงละคร (นาง) ในบทบาทนางโขน ละครใน ละครนอก ละครพื้นทาง

- เป็นผู้แสดงโขน ละคร ระเบียบและการแสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ (สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผลงานที่ผ่านมา มีดังนี้ ผลงานการแสดง ตั้งแต่พ.ศ. 2497-2551

1. การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์

1.1 ตอนนางลอย	แสดงเป็น นางเบญกาย
1.2 ตอนจองถนน	แสดงเป็น นางสุพรรณมัจฉา
1.3 ตอนศึกไมยราพณ์	แสดงเป็น นางพิรากวน
1.4 ตอนสำนักขาก่อศึก	แสดงเป็น นางสำมะนักศึกษาแปลง
1.5 ตอนรามสูรขอแก้วถึงรบพระอรชุน	แสดงเป็น นางมณีเมขลา
1.6 ตอนพิธิอุโมงค์	แสดงเป็น นางมณโฑ
1.7 ตอนผูกผมทศกัณฐ์	แสดงเป็น นางมณโฑ
1.8 ตอนกำเนิดหนุมาน	แสดงเป็น นางสวาทะ
1.9 ตอนนารายณ์ปราบหนุมาน	แสดงเป็น นางนารายณ์
1.10 ตอนสืบมรรคา	แสดงเป็น นางบุษมาลี
1.11 ตอนเข้าห้องสุวรรณกัณยุมา	แสดงเป็น นางสุวรรณกัณยุมา
1.12 ตอนท้าวมหาชมพูผู้ทรงนาง	แสดงเป็น นางแก้วอุคร
1.13 ตอนนางค่อมยุยงนางไทยเกศี	แสดงเป็น นางไทยเกศีและกุจจี
1.14 ตอนศึกวิรุณจำบัง	แสดงเป็น นางวานริน
1.15 ตอนอุบายปีศาจจูล	แสดงเป็น นางปีศาจจูล

2. การแสดงละครนอก

2.1 เรื่องรถเสน	แสดงเป็น นางเมรี
2.2 เรื่องสังข์ทอง	แสดงเป็น นางมณฑา
2.3 เรื่องสุวรรณหงส์	แสดงเป็น นางเกศสุริยง
2.4 เรื่องไกรทอง	แสดงเป็น นางวิมลลา
2.5 เรื่องคาวี	แสดงเป็น นางคันธมาลี และนางเผ่าทิศประสาธ
2.6 เรื่องไชยเชษฐ์	แสดงเป็น นางวิหาร์
2.7 เรื่องโสนน้อย	แสดงเป็น นางกุลา
2.8 เรื่องแก้วหน้าม้า	แสดงเป็น นางแก้วหน้าม้า

พ.ศ. 2539-2542 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

พ.ศ. 2543 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

- แสดงชุดรำฉุยฉายศูรูปนักรา ณ สังคีตศาลา
- แสดงชุดระบำม่านมงคล ณ โรงละครแห่งชาติ
- แสดงชุดรำฉุยฉายศูรูปนักรา ณ วัดเทพศิรินทร์
- แสดงชุดฟ้อนลาวดวงเดือน ณ วัดเทพศิรินทร์
- เป็นผู้รับผิดชอบในการฝึกซ้อมชุดการแสดงดังนี้
 - ละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนลักกรูปเงาะเหาะไปนภา
 - ละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาเสียงพวงมาลัย
 - ละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนสองนารีขึ้นจิ้ง
 - ละครนอกเรื่อง ไกรทอง ตอนเสน่ห์สาวเมืองพิจิตร

พ.ศ. 2544 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

พ.ศ. 2545 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

- โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรกินนม
- รำฉุยฉายศูรูปนักรา
- ระบำมาเลเซีย - ไทย
- รำถวายพระพร
- ทศกัณฐ์เกี่ยวนางเบญกาย
- ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า
- ละครชาตรี เรื่อง
- ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมภณัทถวายม้า

พ.ศ. 2546 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

- แสดงเป็นนางคันธมาลี ตอนคันธมาลีขึ้นเฝ้า ณ สังคีตศาลา

พ.ศ. 2547 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

พ.ศ. 2548-2550 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

พ.ศ. 2551 เป็นผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับกำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

- แสดงเป็นนางคันธมาลี ตอนคันธมาลีขึ้นเฝ้า

พ.ศ. 2552 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดง
ละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมการแสดง

- แสดงเป็นนางจันทน์

- แสดงเป็นนางเบญกาย

นอกจากนี้ท่านเป็นครูผู้ฝึกซ้อมให้นักเรียน นักศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบัน
บัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำการรำถวายพระพร รำถวายพรต่าง ๆ ร่วมกับข้าราชการอาวุโส
ของสำนักงานการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและถ่ายทอดนาฏศิลป์โขน ละคร
และการแสดงเบ็ดเตล็ดให้นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ต่าง ๆ ในสังกัด
กระทรวงวัฒนธรรม และมหาวิทยาลัยต่าง ๆ

ส่วนผลงานการแสดงที่ได้รับส่วนใหญ่มักจะแสดงเป็นตัวนางตลาดในละครนอก ดังกล่าว
ข้างต้นได้แก่ นางเกศสุริยงแปลง นางเมรี นางสนธิ์ นางวิมาลา นางคันธมาลี นางวิพาร์ นางมณฑา
และนางสร้อยฟ้า รวมทั้งนางกุลาที่เป็นละครพื้นบ้าน แต่แสดงในรูปแบบละครนอก จากประสบการณ์
การแสดงเป็นตัวนางตลาดมากมายหลายเรื่อง จึงทำให้นางรัจนา พวงประยงค์มีความชำนาญและ
เชี่ยวชาญในบทบาทของตัวละครดังกล่าวนี้เป็นพิเศษ จึงเกิดความคิดสร้างสรรค์และ พัฒนาเทคนิค
ตลอดจนกลเม็ดเด็ดพรายเฉพาะตัวของ นางรัจนา พวงประยงค์ในเรื่องของการแสดง จนเป็นที่ยอมรับ
ของผู้ชมจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2554 นางรัจนา พวงประยงค์ ได้รับคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขา
ศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย - ละคร) อีกทั้ง ยังได้รับปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
กิตติมศักดิ์ สาขาวิชานาฏกรรมไทย จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง และได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
กิตติมศักดิ์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก ข
ภาพการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ และการสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group)





ภาพที่ 75 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ในวันที่ 12 มีนาคม 2564 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 76 การสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group)
ในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2564 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)
ที่มา: ผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-ชื่อสกุล	นายทรงเกียรติ แซ่ตั้ง
วันเดือนปีเกิด	14 พฤศจิกายน 2526
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่อยู่	เลขที่ 199/9 หมู่บ้านพฤษาวิวิธ 72 ตำบลปลายบาง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี
ตำแหน่ง	ผู้บริหารฝ่ายจัดการแสดง
สถานที่ทำงาน	Rooster Reflection Studio (ไก่แก้วการละคร) สังกัดบริษัท The land of arts เขตบางแค กรุงเทพมหานคร
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2545	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ 1-3 วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
พ.ศ. 2549	ศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อวิทยานิพนธ์	โครงสร้างและกระบวนการทำรำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง
4006591009	นายทรงเกียรติ แซ่ตั้ง
ปริญญา	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย
พ.ศ.	2564
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	อาจารย์ชนัย วรรณะลี
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์นิวัฒน์ สุขประเสริฐ

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่อง โครงสร้างและกระบวนการทำรำโชนตัวลิงในการติดตามไล่จับตัวนาง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน ศึกษากระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง และวิเคราะห์ทำนองเพลง โครงสร้างและกระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง โดยศึกษาผ่าน นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551

ผลการศึกษาพบว่า ประวัติความเป็นมากระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ตามแนวทางของนายกรี วรเศริน ถือกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2509 จากแนวคิดของ นายธนิธ อยุธยา ที่ได้มอบหมายให้นายกรี วรเศริน และนางเจริญจิต ภัทรเสวี ร่วมกันประดิษฐ์กระบวนการทำรำเพื่อนำไปแสดงในการเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับรัฐบาลสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา ณ นครย่างกุ้ง ครั้งที่ 2 กระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนางมีกระบวนการทำรำ 3 ท่า เรียกว่าจับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ตามโครงสร้างของเพลงเชิดนอกที่แบ่งเป็น 3 จับ ซึ่งแต่เดิมเพลงเชิดนอกนี้เป็นเพลงที่ใช้ประกอบในการแสดงหนังใหญ่มีทำนองเพลงแบ่งออกเป็นท่อนที่เรียกว่า “จับ” มีทั้งสิ้น 3 ท่อน ได้แก่ จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม กระบวนการทำรำประกอบด้วยโครงสร้างท่ารำที่ใช้ในการติดตามไล่จับ แบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การหลบหนี 2. การติดตาม 3. การไล่ไล่ และ 4. การไขว่คว้า สันนิษฐานว่าผู้ประดิษฐ์ท่ารำทั้งสองท่านคงจะได้นำกระบวนการทำรำที่ใช้ในเพลงโลมที่มีกระบวนการทำรำ 3 ท่า มาพัฒนาเป็นกระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง ด้วยเหตุผลที่ว่ากระบวนการทำรำเพลงโลมเป็นกระบวนการทำรำที่ใช้เกี่ยวพาราสีกันของตัวละคร ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนการทำรำโชนตัวลิงที่ใช้ในการติดตามไล่จับตัวนาง เรียกว่า จับหนึ่ง จับสอง และจับสาม ทั้งนี้ท่านทั้งสองได้นำโครงสร้างท่ารำทั้ง 4 ขั้นตอนดังกล่าวมาเรียงร้อยออกเป็นกระบวนการทำรำจับหนึ่งและจับสอง ส่วนในท่าจับสามได้นำท่าผาลาซึ่งเป็นท่าที่อยู่ในการรำแม่บทมาปรับใช้ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมของท่ารำ

คำสำคัญ: โครงสร้าง, กระบวนการทำรำ, โชนตัวลิง, การติดตามไล่จับ, ตัวนาง

Thesis Title	The Structure and Choreography of the Monkey Chasing Female Character in the <i>Khon</i> Performance
4006591009	Mr. Songkiat Saetang
Degree	Master of Fine Arts Program in Thai Performing Arts
Year	2021
Advisor	Dr. Chanai Vannalee
Co-Advisor	Dr. Niwat Sukprasirt

ABSTRACT

This research aimed at studying the background of dance styles of *khon* monkeys chasing female characters according to Kri Worasarin, exploring dance styles of *khon* monkeys to chase female characters, and analysing melody, structure, and dance styles of *khon* monkeys to chase female characters by studying through Prasit Pinkaew (National Artist of Thailand).

The research showed that the background of dance styles of *khon* monkeys chasing female characters according to Kri Worasarin was created in 1966 due to Thanit Yupho, who assigned Kri Worasarin and Charoenjit Phattharasavee to create dance styles for the performance in the 2nd Relationship with the Republic of the Union of Myanmar Government in Yangon. Dance styles of *khon* monkeys chasing female characters contained three postures (known as *chap*). Originally, *Choet Nok* was used to accompany the *nang yai* (large shadow play), which contained three musical movements called “*chap*” (literally means to catch); there are three movements in *Choet Nok*, including *chap nueng* (1st capture), *chap song* (2nd capture), *chap sam* (3rd capture). The principal choreography consists of four processes, including 1) escaping, 2) chasing, 3) catching up, and 4) clutching. It is assumed that inventors developed these dance styles based on *Lom's* dance styles (flirting dance style) which correspond to the choreography of *khon* monkeys chasing female characters *chap nueng* (1st capture), *chap song* (2nd capture), *chap sam* (3rd capture). Two inventors applied those four processes to invent dance styles for *chap nueng* (1st capture) and *chap song* (2nd capture), whereas they applied a dance figure called *pha la* from the master dance style for the suitability of dance styles in *chap sam* (3rd capture).

Keywords: structure, choreography, monkey character in *khon*, chasing, female character
299 Pages