บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน

นายบัณฑิต เข็มทอง

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2555

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

THE ROLE OF HANUMAN BATHING IN THE MASKED PLAY

MR. BUNDIT KHEMTHONG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Art Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2012

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน
โดย	นายบัณฑิต เข็มทอง
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์สถาพร สนทอง)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก)

บัณฑิต เข็มทอง : บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน. (THE ROLE OF HANUMAN BATHING IN THE MASKED PLAY) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ. ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์, 444 หน้า.

การวิจัยเรื่อง บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน มีวัตถุประสงค์ของการวิจัยเพื่อศึกษาองค์ประกอบ หลักและแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำ และบทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรง ซึ่งเป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง นับว่าเป็นกระบวนท่ารำที่ต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำเป็นอย่างสูง ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขนลิง) ปี พ.ศ. 2551

จากผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงรำลงสรงเป็นการแสดงการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ หรือเชื้อพระวงศ์ โดยมีจุดประสงค์ในการลงสรงแตกต่างกันไป เช่น การอาบน้ำตอนเช้าตื่นนอน การอาบน้ำก่อนเข้านอน การอาบน้ำก่อนออกเดินทาง การอาบน้ำก่อนขึ้นเฝ้าเจ้านายหรือกษัตริย์ การอาบน้ำเพื่อเข้าประกอบพิธีกรรม การอาบน้ำก่อนเข้าหานางอันเป็นที่รัก และการอาบน้ำก่อนออกไปทำศึกสงคราม

การแสดงรำลงสรง แสดงให้เห็นถึงสุนทรียะในด้านต่าง ๆ เช่น บทร้อง เครื่องแต่งกาย กระบวนท่ารำ และทักษะความสามารถในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของผู้แสดง กระบวนท่ารำลงสรงนั้น จะเป็นลักษณะการรำตีบทถึงการอาบน้ำ การแต่งกาย และการสวมใส่เครื่องประดับ แบ่งขั้นตอนการแสดงออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ 1. ขั้นตอนการลงสรง 2. ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ 3. ขั้นตอนการทรงเครื่อง ในการแสดงรำลงสรงนี้อาจมีไม่ครบทั้ง 3 ขั้นตอนก็ได้ แต่จะต้องมีขั้นตอนการทรงเครื่อง เพราะเป็นหัวใจหลักของการรำลงสรงเพื่อแสดงถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับที่สวมใส่

หนุมานลงสรง เป็นการแสดงเกี่ยวกับการอาบน้ำและการแต่งกายของหนุมาน ในขณะที่ดำรงตำแหน่งมหาอุปราชกรุงลงกา ซึ่งปรากฏกระบวนท่ารำในขั้นตอนที่ 2 และ 3 เครื่องแต่งกายในการแสดงจะแต่งกายยืนเครื่องยักษ์สีเขียวขลิบแดง สวมมงกุฎยอดเดินหน เพลงที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงใช้เพลงลงสรงโทน และใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงประกอบการแสดง ลักษณะกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบท โครงสร้างกระบวนท่ารำมีลักษณะการผสมผสานระหว่างท่ารำของโขนลิงและท่ารำของละครเข้าด้วยกัน แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา ทักษะ ความรู้ความสามารถของผู้ประดิษฐ์ท่ารำ นอกจากนี้การแสดงชุดหนุมานลงสรง ยังสื่อให้เห็นถึงบริบทของสังคมไทยที่มีความเชื่อในเรื่องของอาบน้ำก่อนทำการใด ๆ เพื่อเป็นการรักษาความสะอาดของร่างกายและเป็นการเสริมสร้างสง่าราศีและสิริมงคลให้กับตนเองด้วย

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2555

5286610635 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORDS : HANUMAN / BATHING / MASKED PLAY

BUNDIT KHEMTHONG : THE ROLE OF HANUMAN BATHING IN THE MASKED PLAY. ADVISOR : . VIJJUTA VUDHADITYA, Ph.D., 444 pp.

The objective of research into the role of Hanuman's bathing in a masked play is to study factors, principles and guidelines for invention of dancing postures as well as the acting role for Hanuman's bathing which reflects solo dancing so as to show the dancer's flair and such dancing procedures thus need very high skills. The dancing procedures have been passed on to the researcher by Mr. Prasit Pinkaew, a national artist in the field of Art of Acting (Thai classical dance-monkey masked play) for the year 2008.

From the research, it is found that the format of a bathing dance reflects bathing and dressing by a dancer playing as a king or a royal family member with such different bathing purposes as bathing before travelling, bathing before visiting highly-esteemed people or a king, bathing before performance of rites, and bathing before going into a war.

A bathing dance shows beauty of various aspects such as lyrics, costumes, dancing procedures and dancer's skills in carrying out dancing procedures. Bathing dance procedures feature bathing, dressing and wearing of ornaments. A show is divided into 3 parts that are 1. bathing 2. putting on perfumes 3. dressing. A bathing dance show may not include completely all these 3 parts but must not lack the part of dressing as that is the main part of a bathing dance that shows beauty of costumes and ornaments worn.

Hanuman's bathing is a show focussing on Hanuman's way of bathing and dressing while he was occupying a post of grand viceroy of Lanka City. Dancing procedures pertaining to parts 2 and 3 feature a costume of a demon, in green hemmed in red, wearing a Yod Dern Hon Crown, the supporting song for the dance show is Long Song Tone while a Phi Phat ensemble also joins the show and dancing procedures feature Tee Bot Dancing. The structure of dancing procedures is based on synchronization of dancing postures for monkeys and those of dramas that show intelligence, skill, knowledge and ability of the inventor of dancing postures. Moreover, the Hanuman's bathing show reflects a Thai social belief in bathing before performing any activity so as to keep bodies clean and enhance grace and prosperity for such persons.

Department : Dance Student's Signature .....

Field of Study : Thai Dance Advisor's Signature .....

Academic Year : 2012

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน” สำเร็จลงได้ในครั้งนี้เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำและตรวจทานแก้ไข จนกระทั่งเนื้อหาครบถ้วนเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ที่ให้ความกรุณาชี้แนะแนวทาง แนะนำเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่าง ๆ ที่เป็นข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในการวิจัยในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงชุดหนุมานลงสรง อีกทั้งให้ความกรุณาสละเวลาอันมีค่าถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ให้ความรักความเมตตา เอาใจใส่ดูแลปรับปรุงแก้ไขกระบวนท่ารำให้ถูกต้อง และสวยงาม

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์โขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่คอยแนะนำ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนท่ารำ เทคนิคกลวิธี และรูปแบบการแสดงของตัวโขนลิง ซึ่งเป็นข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ คณาจารย์ ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร คณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลในการให้สัมภาษณ์อันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณเพื่อนร่วมงานในคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้ความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจต่อผู้วิจัยในการทำงานวิจัยครั้งนี้ จนได้รูปเล่มงานวิจัยที่สมบูรณ์และมีคุณประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์

ด้วยคุณประโยชน์ คุณงามความดีอันเกิดจากงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอน้อมนำเป็นเครื่องสักการะบูชาพระคุณของบิดา มารดา คุณครูบาอาจารย์ ทั้งที่ล่วงลับและยังมีชีวิตอยู่ ที่ได้อบรมสั่งสอนวิชาความรู้ในศาสตร์ทุกแขนง จนผู้วิจัยสามารถเขียนงานวิจัยสำเร็จสมบูรณ์ลงได้ และยังคุณประโยชน์ต่อผู้สนใจศึกษางานวิจัยนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฐ

บทที่

1 **บทนำ** 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 4

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น 4

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 5

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 5

1.7 ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย 7

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 10

2 **น้ำกับความเชื่อทางศาสนา ศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและพิธีกรรมในสังคมไทย** 10

2.1 ความสำคัญของน้ำ 10

2.1.1 ความสำคัญของน้ำกับชีวิต 10

2.1.2 ความสำคัญของน้ำกับความเชื่อทางศาสนา 16

2.1.3 ความสำคัญของน้ำกับงานศิลปะ และวัฒนธรรมไทย 29

2.1.4 ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับน้ำ 33

บทที่ **หน้า**

2.2 การรำลงสรง 87
2.2.1 ความหมายของการรำลงสรง 87
2.2.2 ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง 88
2.2.3 ความสำคัญและวัตถุประสงค์ในการรำลงสรง 112
2.2.4 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง 115
2.3 การรำลงสรงในการแสดงโขน 126
2.3.1 การรำลงสรงของตัวโขนพระ 134
2.3.2 การรำลงสรงของตัวโขนยักษ์ 138
2.3.3 การรำลงสรงของตัวโขนลิง 143
2.3.4 การรำลงสรงทรงเครื่องของตัวโขนนาง 146

3 วิธีดำเนินการวิจัย 150
3.1 แผนการดำเนินการวิจัย 151
3.2 แหล่งข้อมูล 151
3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล 152
3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร 152
3.3.2 การสังเกต 157
3.3.3 การทดลองฝึกรำ 159
3.3.4 การบันทึกภาพ 160
3.3.5 การสัมภาษณ์ / การสนทนา 160
3.4 การตรวจสอบข้อมูล 164
3.4.1 ข้อมูลด้านทฤษฎี 164
3.4.2 ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ 164
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 164
3.5.1 การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร 164
3.5.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม 165
3.5.3 การนำข้อมูลทั้งหมดมาจัดหมวดหมู่แล้ววิเคราะห์ข้อมูล 165
3.6 การเสนอผลการวิจัย 165

บทที่ **หน้า**

4 **การแสดงชุดหนุมานลงสรง** 170

4.1 วานรพงศ์ 171

4.2 ประวัติหนุมาน 177

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง 200

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง 200

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง 204

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง 210

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง 228

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง 237

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง 241

4.3.7 ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง 244

4.3.8 ผู้แสดง 244

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง 249

4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำหนุมานลงสรง 249

4.3.9.2 ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง 281

4.4 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย .. 298

5 **สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ** 301

5.1 สรุปผลการวิจัย 301

5.2 ข้อเสนอแนะ 319

รายการอ้างอิง 320

ภาคผนวก 323

ภาคผนวก ก ประวัติผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง 324

ภาคผนวก ข ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จากนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว 346

ภาคผนวก ค กระบวนท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง 350

ภาคผนวก ง กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง 358

บทที่ **หน้า**

ภาคผนวก จ การลงสรงของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์
พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า
จุฬาโลกมหาราชและพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ
พระพุทธเลิศหล้านภาลัย 368
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 408

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	หลักสูตรการรำลงสรงของคณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	102
2	จำแนกประเภทการรำลงสรงที่ใช้ในการแสดงโขน ละคร	111
3	จำแนกประเภทของเพลงลงสรง	118
4	ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย	151
5	การถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง	159
6	ลักษณะของลิงแต่ละประเภท	185
7	เปรียบเทียบลักษณะหนุมานกับลิงแสม	187
8	วิธีการขับร้องประกอบหน้าทับลงสรง (กลองแขก) และจังหวะฉิ่ง	231

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	สภาพทางภูมิศาสตร์โลก	12
2	พิธีศีลจุ่มของศาสนาคริสต์	22
3	พิธีล้างบาป “อิพิฟีนี่” ของชาวคริสต์ นิกายออร์โธด็อก	22
4	ลักษณะบ่อน้ำที่ใช้ประกอบพิธี “Mikvah”	23
5	พวกมันดาอีย์ในอิรักกำลังทำพิธีอาบน้ำศักดิ์สิทธิ์	24
6	วิธีอาบน้ำละหมาดกรณีสถานที่ไม่เอื้ออำนวย	25
7	พิธีอาบน้ำในแม่น้ำคงคาในประเทศอินเดีย	27
8	ภาพวาดในวัยเด็ก	30
9	ภาพจิตรกรรมฝาผนังในเมืองออตตาวา ประเทศแคนาดา	31
10	นาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก องก์ที่ 2 ความพยายาม	33
11	วิธีอาบน้ำบนหน้าแข้ง	36
12	ทรงผมจุก	38
13	ทรงผมแกละ	38
14	ทรงผมเปีย	38
15	ทรงผมโก๊ะ	38
16	การอาบน้ำในพิธีโกนจุก	41
17	พิธีอาบน้ำนาค	43
18	พิธีหลั่งน้ำสังข์	46
19	พิธีรดน้ำศพ	50
20	การสรงน้ำพระพุทธรูป	53
21	พิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่เพื่อขอพร	54
22	การเล่นสาดน้ำในประเพณีสงกรานต์	55
23	พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์	58
24	พระราชพิธีลงสรงลงท่าสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ พ.ศ. 2429	65
25	เจ้าฟ้ามงกุฎฯ ทรงเครื่องหลังพระราชพิธีลงสรง	67

ภาพที่ **หน้า**

26 แพลงสรงจำลอง ในพระราชพิธีลงสรงสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ 68

27 สมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ แต่งองค์เต็มพระยศเพื่อเตรียมเข้าสู่พิธีลงสรงในพระราชพิธีโสกันต์ 77

28 เขาไกรลาสจำลองประกอบพิธีลงสรงในพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ 77

29 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงฉลองพระองค์ถอดเพื่อเข้าพิธีโสกันต์และลงสรง 78

30 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงเข้าพิธีโสกันต์และลงสรง 78

31 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงเปลี่ยนฉลองพระองค์หลังลงสรง 79

32 สมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ กรมขุนเทพทวาราวดี ฉลององค์เต็มพระยศสมโภชเวียนเทียน รับสุพรรณบัฏ 79

33 มณฑปพระกระยาสนานพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 84

34 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเครื่องราชภูษิตาภรณ์ครั้งประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2454 85

35 การรำลงสรงปี่พาทย์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก 106

36 ลักษณะการแต่งกายพระอุณรุทลงสรง 107

37 การแสดงชุดลงสรงโทน (อิเหนา)..... 107

38 การแสดงชุดลงสรงมอญ (พระยาน้อย) 108

39 การแสดงชุดสาวเครือฟ้าแต่งตัว 109

40 การแสดงชุดลงสรงแขก..... 109

41 การแสดงชุดดรสาทรงเครื่อง..... 110

42 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนพระรามเสด็จกลับกรุงอโยธยา ที่ปราสาทเขาพระวิหาร 126

ภาพที่ **หน้า**

43 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ ชิ้นส่วนจากปราสาทหินพิมาย เก็บรักษาไว้ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนครกรุงเทพฯ 127

44 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวน จากปราสาทสระกำแพงใหญ่ 128

45 ทับหลังสลักภาพในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวน พบที่ปรางค์กู่กระโดน 128

46 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ แสดงการต่อสู้ระหว่างกองทัพพระรามและกองทัพทศกัณฐ์ จากปราสาทพนมรุ้ง 129

47 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ แสดงการต่อสู้ระหว่างกองทัพยักษ์และกองทัพลิง จากปราสาทศีขรภูมิ 130

48 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ จากทับหลังปราสาทปรางค์กู่ 130

49 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ลงสรงท้าวมาลีวราช” 136

50 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “พระรามลงสรง” 137

51 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง” (เพลงชมตลาด) 139

52 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ทศกัณฐ์ลงสรง” 140

53 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล” 141

54 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “สุริยาภพทรงเครื่อง” 143

55 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “พระยาอนุชิตทรงเครื่อง” 144

56 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “หนุมานลงสรง” 146

57 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “สีดาทรงเครื่อง” 147

58 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “มณโฑทรงเครื่อง” 149

59 “หนุมาน” ภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม..... 178

60 หนุมานแผลงอิทธิฤทธิ์ 184

ภาพที่ **หน้า**

61 ลักษณะการแต่งกายอินทรชิต ยืนเครื่องยักษ์สีเขียวทั้งตัว ปักหนุนลายสิงห์ขบตามแบบการปรับปรุงของกรมศิลปากรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร 212
62 ลักษณะการแต่งกายหนุมานทรงเครื่องตามแบบกรมศิลปากร 214
63 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุดหนุมานลงสรง 215
64 สนับเพลา 216
65 ผ้านุ่ง / ภูษา 217
66 ห้อยข้าง / ชายแครง 217
67 รัดสะเอว 218
68 ห้อยหน้า / ชายไหว 219
69 หางลิง (หนุมาน) 219
70 ปิดก้น / ห้อยก้น 220
71 เสื้อ / ฉลององค์ 221
72 อินทรธนู 221
73 นวมคอ / กรองคอ 222
74 กำไลแผง ปะวะหล่ำ แหวนรอบ 223
75 หัวเข็มขัดพร้อมสาย 223
76 ทับทรวง 224
77 สังวาล 225
78 กำไลข้อเท้า แหวนรอบ 225
79 ธำมรงค์ 226
80 ดอกไม้ทัด และอุบะ 226
81 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า 238
82 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ 238
83 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ 239
84 กลองแขก 240
85 ฉิ่ง 240
86 เตียงใหญ่ 241

ภาพที่ **หน้า**

87 เตียงหรือตั่งเล็ก 242
88 โต๊ะวางคันฉ่อง 242
89 พานพระสำอาง 243
90 คันฉ่อง..... 243
91 การจัดฉากในการแสดงชุดหนุมานลงสรง 244
92 เปรียบเทียบวิธีการคัดเลือกผู้แสดงลิงโล้น ลิงยอด..... 247
93 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การละเลงแป้งบนฝ่ามือ” 250
94 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การประแป้งด้วยฝ่ามือขวา” 250
95 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การประแป้งด้วยฝ่ามือซ้าย”..... 250
96 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การผัดหน้าด้วยฝ่ามือทั้งสองข้าง” 251
97 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การทาแป้งที่แขนข้างขวา” 251
98 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การทาแป้งที่แขนข้างซ้าย” 251
99 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การทาแป้งหรือน้ำหอมที่ตัว” 252
100 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การสวมเสื้อ” 252
101 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การรับสิ่งของ” 253
102 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การสำรวจความ
เรียบร้อย 253
103 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าพิสมัยเรียงหมอน” 254
104 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าไว้มือ” 254
105 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าพรหมสี่หน้า” 255
106 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “ท่าเก็บ”..... 256

ภาพที่ **หน้า**

107	ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “ท่าเข้าอกมือเดียว”	257
108	ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำ”	258
109	ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม”	259
110	ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การแตะเท้าในท่ากาจับปากโรง”	259
111	ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การโขยกเท้าในท่ากาจับปากโรง”	260
112	ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่าเกา”	261
113	ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 1”	263
114	ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 3”	263
115	ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 5”	263
116	ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 7”	264
117	ท่ารำในบทร้องคำว่า “ติดใจ”	265
118	ท่ารำในบทร้องคำว่า “ไหมถม”	266
119	ท่ารำในบทร้องคำว่า “ดวงกุดั่น”	266
120	ท่ารำในบทร้องคำว่า “สายทองแล่ง”	266
121	ท่ารำในบทร้องคำว่า “เทพนม”	267
122	ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียวกับมือจีบอย่างละคร	268
123	ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียวกับมือจีบอย่างอย่างโขนลิง	268
124	ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างละคร	268
125	ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างโขนลิง	268
126	ท่ารำในบทร้องคำว่า “นุ่งยก”	269
127	ลักษณะการแทงมือ	269
128	ลักษณะการสะดุดเท้า	270
129	ลักษณะการยืนแตะปลายเท้า	270
130	ลักษณะการแตะเล่นเท้า	270
131	ลักษณะท่าที่ใช้กับการเล่นอุปกรณ์	271
132	ลักษณะการขึ้นเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง	273
133	ลักษณะการลงเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง	273
134	“ท่าเก็บ” แสดงลักษณะความสมดุลของท่ารำ	291

ภาพที่ **หน้า**

135	“ท่าเชิงงอน” แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ทำตามกัน	292
136	“ท่าระยับ” แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ตรงข้ามกัน.....	292
137	กระบวนท่ารำที่แสดงถึงความแข็งแรงของร่างกาย	293
138	“ขยับเกา” แสดงถึงกระบวนท่าที่มีความคล่องแคล่วว่องไว	294
139	“ท่าแสงประเทือง” แสดงถึงกระบวนท่าที่ต้องอาศัยการทรงตัวในการแสดง	297

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	แสดงลำดับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรงของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี	105
2	พงศ์วานรกรุงชมพู.....	174
3	พงศ์วานรกรุงขีดขิน.....	175
4	สายการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง	203

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

น้ำ เป็นสิ่งสำคัญที่สุดในการดำรงชีวิตประจำวันของมนุษย์ จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการต่าง ๆ พบว่าโลกมีน้ำเป็นส่วนประกอบถึง 2 ใน 3 ส่วน และจากการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางการแพทย์พบว่า ในร่างกายมนุษย์มีน้ำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ประมาณร้อยละ 70 ของร่างกาย มีความสำคัญช่วยให้ทารกในครรภ์มีพัฒนาการที่สมบูรณ์ รักษาปริมาณความเข้มข้นของของเหลวในร่างกาย รักษาความชุ่มชื้นของผิวหนัง ช่วยลดอุณหภูมิในร่างกาย ฯลฯ หากร่างกายสูญเสียน้ำร้อยละ 30 อาจทำให้เสียชีวิตได้ นอกจากนี้ยังพบว่าน้ำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของทั้งสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตอื่น ๆ อีกมากมาย ดังนั้นถ้าโลกเราปราศจากน้ำ สิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ก็จะไม่สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้ ความสำคัญของน้ำสามารถแบ่งแยกย่อยออกได้อีกมากมาย เช่น ในทางสังคมน้ำมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนไทยเป็นอย่างมาก ทั้งในด้านการอุปโภคและการบริโภค ดังจะเห็นได้ว่านับตั้งแต่โบราณกาลแหล่งอารยธรรมที่มีความเจริญรุ่งเรืองล้วนมีบ่อเกิดอยู่บริเวณแหล่งน้ำทั้งสิ้น แม้กระทั่งการเลือกชัยภูมิเป็นที่ตั้งของเมืองหลวงต่าง ๆ ก็มักอยู่ใกล้แหล่งน้ำหรือมีแม่น้ำไหลผ่าน เช่น การสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ที่มีแม่น้ำเจ้าพระยาล้อมรอบ ซึ่งมีนัยสำคัญคือเพื่อการป้องกันข้าศึกโดยมีแม่น้ำเป็นกำแพงเมืองทางธรรมชาติ และยังผลประโยชน์ให้เกิดความสะดวกสบายของประชาชน วิถีชีวิตคนในอดีตมักมีการปลูกสร้างที่อยู่อาศัยใกล้แหล่งน้ำ เพื่อความสะดวกสบายในการใช้ประโยชน์จากแหล่งน้ำ ในด้านเกษตรกรรมต้องใช้น้ำในการปลูกเพาะปลูกพืชและเลี้ยงสัตว์ ในด้านอุตสาหกรรม น้ำถูกใช้เป็นวัตถุดิบในกระบวนการผลิตใช้ระบายความร้อนของเครื่องจักรกล ตลอดจนใช้ทำความสะอาดวัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ ด้วย นอกจากนั้นยังมีการใช้ประโยชน์จากแหล่งน้ำมาใช้ในกระบวนการผลิตกระแสไฟฟ้าจากพลังงานน้ำ ใช้เป็นเส้นทางในการคมนาคมขนส่ง เป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจ เป็นสถานที่ท่องเที่ยว และสถานที่เล่นกีฬาทางน้ำได้อีกด้วย นอกจากนี้ความสำคัญของน้ำยังสะท้อนอยู่ในบริบททางสังคมต่าง ๆ เช่น ความสำคัญของน้ำกับประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งของหลวง และของราษฎร์

ความสำคัญของน้ำในพิธีกรรมของหลวง มีการกล่าวถึงและมีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรจากหลักฐานที่พบจากหลักศิลาจารึกสมัยกรุงสุโขทัย และหลักฐานที่พบจากกฎมณเฑียรบาลของสมัยกรุงศรีอยุธยา ได้กล่าวถึงน้ำที่ใช้ประกอบประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ในสมัยกรุงสุโขทัยมีพระราชพิธีที่ปรากฏเกี่ยวกับทางการเกษตรกรรม อย่างพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ โดยมีการใช้น้ำในการเสี่ยงทายความอุดมสมบูรณ์ และยังมีการใช้เส้นทางการเสด็จพระราชดำเนินขบวนพยุหยาตราทางชลมารคอีกด้วย ในสมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏการกล่าวถึงการใช้น้ำประกอบพระราชพิธี 12 เดือน ได้แก่ พระราชพิธีตรียัมปวาย เดือนยี่มีพระราชพิธีบุษยาภิเษก เดือนหกมีพระราชพิธีจรดพระนังคัล เดือนเจ็ดมีพระราชพิธีทูลน้ำล้างพระบาท นอกจากนี้ยังมีพระราชพิธีหลวงที่ปรากฏเพิ่มเติมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น พระราชพิธีศิวาราตรี พระราชพิธีสัจจปานกาลหรือพระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัจจา พระราชพิธีตรุษสงกรานต์ พระราชพิธีพิรุณศาสตร์ พระราชพิธีสารทและพระราชพิธีกวนข้าวทิพย์ พระราชพิธีต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ส่วนใหญ่เป็นพิธีที่มาจากศาสนาฮินดู เข้ามามีอิทธิพลต่อพระราชพิธีของราชสำนักไทยโดยการนำเข้ามาของพวกพราหมณ์ นอกจากพระราชพิธีหลวงที่น้ำมีความสำคัญในพิธีแล้ว ในประเพณีพิธีกรรมของราษฎรก็ปรากฏว่ามีน้ำเป็นองค์ประกอบสำคัญในพิธีอีกด้วยเช่นกัน ประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้านที่มีการกล่าวถึงการใช้น้ำในการประกอบพิธีต่าง ๆ เช่น การอาบน้ำทาขมิ้น การอาบในพิธีโกนจุก การอาบน้ำนาคในพิธีอุปสมบท การหลั่งน้ำสังข์ในพิธีแต่งงาน การอาบน้ำศพในพิธีศพ ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีประเพณีทางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำอีกหลายประเพณี เช่น ประเพณีสงกรานต์ ลอยกระทง บุญบั้งไฟหรือแห่นางแมวเพื่อขอฝน รวมไปถึงการละเล่นทางน้ำต่าง ๆ เช่น การพายเรือเล่นสักวา เพลงเรือ การแข่งเรือ เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าน้ำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในพิธีการต่าง ๆ แทบจะทุกพิธี อย่างน้อยก็มีการใช้น้ำสำหรับการทำน้ำพระพุทธมนต์ที่ใช้ในการประพรม เพื่อความเป็นสิริมงคลต่อตัวบุคคลและสถานที่ประกอบพิธี นอกจากนี้บทบาทของน้ำยังถ่ายทอดออกมาในรูปแบบต่าง ๆ เช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรมและวรรณคดีอีกด้วย

วรรณคดีไทยที่กล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของน้ำในแง่ต่าง ๆ คือ เป็นที่อยู่อาศัยของเหล่าภูตผีปีศาจ เช่น เป็นที่อยู่ของนางผีเสื้อสมุทรและเงือกในเรื่องพระอภัยมณี เป็นที่อยู่ของนางยักษ์และเงือกในเรื่องสุวรรณหงส์ เป็นที่อยู่ของยักษ์น้ำในเรื่องหลวิชัยคาวี เป็นที่อยู่ของพญานาคในเรื่องสังข์ทองและโกมินทร์ หรือใช้สำหรับการเสี่ยงทาย เช่น การเสี่ยงทายของพระลอ ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ ในเรื่องพระลอ นอกจากนี้ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ยังกล่าวถึงความสำคัญของน้ำอีกมากมาย เช่น ตอนพาลีรบทรพี ตอนกุมภกรรณทดน้ำ ตอนนางลอย

ตอนทำพิธีชุบหอกโมกขศักดิ์ ตอนจองถนน ตอนลงอุโมงค์ เป็นต้น ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ยังได้มีการประพันธ์ถึงความสำคัญของน้ำในแง่ของการใช้น้ำชำระร่างกาย ดังปรากฏในบทลงสรงอีกด้วย

"ลงสรง" เป็นคำราชาศัพท์ หมายถึง การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์ ความสำคัญของการอาบน้ำเป็นการชำระล้างทำความสะอาดร่างกาย หรืออาจมีนัยอื่นแอบแฝงจนถึงขั้นประพันธ์บทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครอย่างละเอียด จนเมื่อผู้อ่านสามารถจินตนาการจนเห็นภาพชัดเจนตามบทประพันธ์ได้ จากการศึกษาบทลงสรงในบทละครเรื่องต่าง ๆ พบว่า บทลงสรงนั้นจะปรากฏในการอาบน้ำตอนตื่นนอน การอาบน้ำระหว่างวันหรือผ่อนคลายความร้อน การอาบน้ำเพื่อออกเดินทาง การอาบน้ำเพื่อไปหาผู้หญิงอันเป็นที่รัก การอาบน้ำเพื่อขึ้นเฝ้ากษัตริย์ และการอาบน้ำเพื่อออกไปทำศึกสงคราม สำหรับทางการแสดงนั้น การรำลงสรงมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงการอาบน้ำแต่งกายที่สวยงามของตัวละคร กระบวนท่ารำที่งดงาม และทักษะความสามารถในลีลาการร่ายรำของผู้แสดง

ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์มีการกล่าวถึงการลงสรงของตัวละคร เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ หนุมาน และตัวละครอื่น ๆ ที่เป็นเทพ หรือกษัตริย์อีกมากมาย แสดงให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงให้ความสำคัญในเรื่องของการอาบน้ำของตัวละครเป็นอย่างยิ่ง โดยตัวละครที่มีบทในการลงสรงนั้นจะมีตำแหน่งเป็นกษัตริย์ทั้งสิ้น แม้กระทั่งหนุมานถึงแม้จะมีรูปลักษณ์ภายนอกเป็นวานร แต่แท้ที่จริงแล้วหนุมานนั้นเปรียบเสมือนเทพองค์หนึ่งก็ว่าได้ เนื่องจากมีชาติกำเนิดเกิดจากเทพอาวุธ และกำลังของพระอิศวรผู้เป็นใหญ่แห่งสรวงสวรรค์ อีกทั้งมีพระพายเป็นบิดา ดังนั้นจึงปรากฏบทหนุมานลงสรงในบทพระราชนิพนธ์ของทั้งสองพระองค์ และจากการศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรงในเบื้องต้นพบว่า กระบวนท่ารำมีความแตกต่างจากกระบวนท่ารำเดี่ยวอวดฝีมือของโขนลิงในชุดอื่น ๆ โดยปรากฏลีลาและกระบวนท่าการร่ายรำอย่างละครผสมอยู่ในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงด้วย นอกจากเรื่องของกระบวนท่ารำแล้ว สภาพสังคมปัจจุบันที่มีการพัฒนาในทุกๆ ด้าน วงการนาฏยศิลป์ก็มีการพัฒนาแบบไม่หยุดนิ่งเช่นกัน บรรดาศิลปินที่ได้รับการศึกษาเล่าเรียนมา ก็ได้นำความรู้มาพัฒนาการแสดงในรูปแบบที่หลากหลาย มีทั้งที่เป็นรูปแบบการอนุรักษ์ การพัฒนา และการสร้างสรรค์ ออกมาประจักษ์สู่สายตาของผู้ชมหรือผู้มีความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ การพัฒนาการแสดงจึงมีทั้งการสร้างสรรค์ไปในทางบวกและทางลบ ซึ่งในที่นี้อยู่ที่ความพึงพอใจของผู้ออกแบบการแสดง ซึ่งถ้าไม่ขัดต่อขนบการปฏิบัติที่มีจารีตมาแต่

โบราณดั้งเดิม ก็จะทำให้ผลงานนั้นเป็นที่ยอมรับแก่วงการนาฏยศิลป์ แต่เนื่องจากสังคมไทยยังเป็นสังคมที่มีระเบียบแบบแผนการปฏิบัติเป็นขั้นเป็นตอน การแสดงบางอย่างหรืองานสร้างสรรค์บางประเภทที่มีความแปลกใหม่มากเกินไป หรือสร้างสรรค์จนออกนอกกรอบจารีต ก็อาจทำให้ไม่ได้รับความนิยมและยังได้รับการกล่าวขานในเชิงลบจากผู้รู้ก็เป็นได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์เรื่องบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นภูมิปัญญาที่บรมครูได้สร้างสรรค์การแสดงอันมีคุณค่าต่อวงการนาฏยศิลป์ เพื่อไม่ให้สูญหายและถูกกลืนไปกับภาพจน์ของการสร้างสรรค์ผลงานที่เกินขอบเขตขนบจารีตอันดีงามของนาฏยศิลป์ไทย จนทำให้ภาพพจน์และความมีเสน่ห์ที่งดงามของนาฏยศิลป์ไทยเสื่อมถอยลงไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติ ความเป็นมา และองค์ประกอบของการรำลงสรง
2. ศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน ตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2
3. วิเคราะห์หลักและแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง
4. ศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงในบริบททางสังคมไทย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรงของครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย (นาฏศิลป์ – โขน) ปี พ.ศ. 2531

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

ศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) ปี พ.ศ. 2551 ซึ่งนับได้ว่าเป็นกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงของครูกรี วรศะริน ที่แท้จริง เนื่องจากในการประดิษฐ์ท่ารำการแสดงชุดนี้ ครูกรี วรศะริน ได้ให้ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นแบบในการร่ายรำเพื่อคิดประดิษฐ์กระบวนท่ารำ และได้ถ่ายทอดท่ารำให้ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยตรง

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1. เครื่องต้น หมายถึง เครื่องแต่งพระองค์ของพระเจ้าแผ่นดิน

2. ยืนเครื่อง หมายถึง คำเรียกลักษณะการแต่งกายของตัวละครที่มีลักษณะเลียนแบบมาจากเครื่องต้น

3. ยืนเครื่องยักษ์ หมายถึง การแต่งกายด้วยชุดยักษ์

4. ยืนเครื่องลิง หมายถึง การแต่งกายด้วยชุดลิง

5. ปักหนุนลาย หมายถึง กรรมวิธีการปักแบบหนึ่งที่ทำให้ลายนูนขึ้นเล็กน้อย วัสดุที่ใช้ในการปักหนุนลาย ได้แก่ 1. ดิ้นข้อ ใช้สำหรับดัดล้อมรอบตัวลาย 2. ด้ายฟอก ใช้สำหรับหนุนตัวลายให้นูนขึ้น 3. ดิ้นโปร่ง ดิ้นมัน หรือดิ้นด้าน ใช้สำหรับปักทึบลงบนด้ายฟอกตามลวดลายที่กำหนด

6. รำลงสรง หมายถึง การรำตีบทของตัวละคร เพื่อแสดงอากัปกิริยาที่เกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัว อาจมีบทขับร้องหรือไม่มีก็ได้

7. รำตีบท กระบวนท่ารำที่ใช้สื่อความหมายเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการแสดง ท่ารำที่ใช้สำหรับการตีบทมีทั้งที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติและท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นตามหลักแบบแผนทางด้านนาฏยศิลป์

8. ท่ารำหลัก หมายถึง ท่ารำที่บอกถึงตำแหน่งของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับอันประกอบไปด้วยพัสตราภรณ์ ถนิมพาภรณ์ และศิราภรณ์ มีทั้งที่เป็นท่ารำเดี่ยวและท่ารำคู่

9. ท่ารำขยาย หมายถึง ท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะหรือขยายความหมายของท่ารำหลัก เช่น ลักษณะของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ วัสดุที่ใช้ ลวดลาย รวมถึงการบรรยายความสวยงามของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศิราภรณ์

10. ท่าเชื่อม หมายถึง กระบวนท่ารำที่ใช้สำหรับการเชื่อมท่ารำหนึ่งไปยังอีกท่ารำหนึ่งเพื่อให้เกิดการเรียงร้อยกระบวนท่ารำอย่างลื่นไหลและสวยงาม

11. สุนทรียะ หมายถึง ความงดงาม ในที่นี้หมายความรวมถึงความงามในด้านกระบวนท่ารำ บทประพันธ์ ความไพเราะในการขับร้อง ความไพเราะของทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย และอารมณ์ในการแสดง

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1. เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

1.1 หอสมุดแห่งชาติ

1.2 หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

1.3 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

1.4 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป

1.5 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6 ศูนย์สารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.7 ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.8 หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์

1.9 กลุ่มวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.10 ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.11 ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ดนตรี และคีตศิลป์

2.1 อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์–โขน) ปีพุทธศักราช 2551 และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.2 อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.3 ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และภาคีสมาชิกราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสถาน

2.4 ผศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช 2548 และคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.5 อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.6 อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปีพุทธศักราช 2552 และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.7 อาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.8 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยละครพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.9 อาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยละครนาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.10 อาจารย์ณัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.11 อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีฝ่ายแผนและศิลปวัฒธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.12 อาจารย์ดุษฎี มีป้อม หัวหน้าภาคดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.13 อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.14 อาจารย์สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.15 อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ปีพุทธศักราช 2555 และผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2.16 อาจารย์วัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) ปีพุทธศักราช 2551

4. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย

1.7 ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

1.7 ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 น้ำกับความเชื่อทางศาสนา ศิลปวัฒธรรม ประเพณีและพิธีกรรมในสังคมไทย

2.1 ความสำคัญของน้ำ

2.1.1 ความสำคัญของน้ำกับชีวิต

2.1.2 ความสำคัญของน้ำกับความเชื่อทางศาสนา

2.1.3 ความสำคัญของน้ำกับศิลปวัฒนธรรม

2.1.4 ประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับน้ำ

2.2 การรำลงสรง

2.2.1 ความหมายของการรำลงสรง

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง

2.2.3 ความสำคัญและวัตถุประสงค์ของการรำลงสรง

2.2.4 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง

2.3. การรำลงสรงในการแสดงโขน

2.3.1 การรำลงสรงของตัวโขนพระ

2.3.2 การรำลงสรงของตัวโขนยักษ์

2.3.3 การรำลงสรงของตัวโขนลิง

2.3.4 การรำลงสรงของตัวโขนนาง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- ความสำคัญของน้ำกับสังคมไทย
- ประเพณีไทย
- พิธีกรรมทางศาสนา

- ความเชื่อ
  - ประเพณีและพระราชพิธีหลวง
  - พระราชพิธีบรมราชาภิเษก
- วรรณคดีสมัยต่าง ๆ
  - บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1
  - บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2
  - สมญาภิธานรามเกียรติ์
  - แนวคิด และวิธีการแสดงโขนลิง
  - ลงสรงโทน รูปแบบการแสดงละครใน
  - บทบาทตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ กรณีเฉพาะตัวหนุมาน

3.1.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในเรื่อง

- ความหมายของการรำลงสรง
- ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง
- ความสำคัญของการรำลงสรง
- วัตถุประสงค์ของการรำลงสรง
- องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง

3.1.3 การศึกษาด้วยตนเอง

- การชมการแสดงชุดหนุมานลงสรง
- การศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดงชุดหนุมานลงสรง

3.1.4 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

- การรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) ปี พ.ศ. 2551
  - แถบบันทึกภาพการแสดงรำลงสรง

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา

บทที่ 4 การแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.1 วานรพงศ์

4.2 ประวัติหนุมาน

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.7 ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.8 ผู้แสดง

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำหนุมานลงสรง

4.3.9.2 ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.4 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.2 ข้อเสนอแนะ

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบองค์ประกอบและโครงสร้างกระบวนท่ารำของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

2. ทราบถึงบทบาทหนุมานและจุดมุ่งหมายในการรำลงสรงที่ปรากฏในการแสดงโขนจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

3. ทราบหลักและแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง เพื่อเป็นข้อมูลในการประดิษฐ์ท่ารำเพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงรำอวดฝีมือชุดอื่น ๆ ของการแสดงโขนลิงต่อไป

4. ทราบบทบาทของหนุมานลงสรงที่มีความสอดคล้องหรือสะท้อนบริบททางสังคมไทย

บทที่ 2

น้ำกับความเชื่อทางศาสนา ศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและพิธีกรรมในสังคมไทย

ในบทนี้จะกล่าวถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์โขน ชุดหนุมานลงสรง ซึ่งจากการศึกษาข้อมูลวิชาการทางเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความจากวารสารต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าการรำลงสรงเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความสำคัญของการอาบน้ำ ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากพิธีกรรมทางศาสนาฮินดูที่เข้ามาสู่ราชสำนักไทย โดยพวกพราหมณ์นำมาใช้ในการประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ซึ่งพิธีกรรมเหล่านี้ได้ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นหลักฐานทางวรรณกรรมที่สำคัญในการศึกษารูปแบบประเพณี พิธีกรรมของราชสำนักไทย นอกจากนี้พิธีกรรมต่าง ๆ ของราชสำนักไทยยังถูกถ่ายทอดไปสู่วรรณกรรมประเภทวรรณคดีไทยที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะละครในซึ่งถือได้ว่าเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ รูปแบบการแสดงจึงเป็นการเลียนแบบจารีต ขนบธรรมเนียม ประเพณีของราชสำนักไทยมาสู่การแสดงละคร ดังนั้นจารีตการอาบน้ำหรือการลงสรงของพระมหากษัตริย์ จึงถูกถ่ายทอดมาสู่การแสดงทางนาฏยศิลป์ด้วยเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับกระบวนการลงสรง ตั้งแต่ความสำคัญของน้ำ น้ำกับความเชื่อทางศาสนา น้ำกับศิลปวัฒนธรรม ไปจนถึงการลงสรงในการแสดงโขนเป็นลำดับต่อไป เพื่อให้ผู้ศึกษาได้เข้าใจความเป็นมาของกระบวนการลงสรง ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอข้อมูล ที่เกี่ยวข้องเป็นลำดับดังนี้

2.1 ความสำคัญของน้ำ

2.1.1 ความสำคัญของน้ำกับชีวิต

น้ำ ตามหลักทางวิทยาศาสตร์ คือ สารที่มีองค์ประกอบเป็นธาตุไฮโดรเจนและออกซิเจนในอัตราส่วน 1:8 โดยน้ำหนัก มีลักษณะเป็นของเหลวบริสุทธิ์ ไม่มีสี ไม่มีกลิ่น ไม่มีรส เขียนในรูปสูตรทางเคมี คือ H_2O จากสภาพทางภูมิศาสตร์โลกมีน้ำเป็นส่วนประกอบถึง 2 ใน 3 ส่วนของโลก (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2552 : online)

ภาพที่ 1 สภาพทางภูมิศาสตร์โลก
ที่มา : Optimus Prime, 2553 : Online

มาลิทัต พรหมทัตตเวที ได้ศึกษาตำนานพระเจ้าสร้างโลกแล้วเรียบเรียงเขียนเป็นบทความ ลงในหนังสือวารสารสกุลไทย ปีที่ 54 ฉบับที่ 2778 ประจำวันอังคารที่ 15 มกราคม พ.ศ. 2551 เรื่องความเชื่อ หน้า 134-135 จากการศึกษาตำนานพระเจ้าสร้างโลกตามตำนานในคัมภีร์ปัทมะปุราณะ กล่าวไว้ว่า

> *"เดิมมีพระเป็นเจ้าองค์เดียว คือ พระพรหม ที่เรียกว่า **พระอาตมภู** (พระผู้เกิดเอง) พระพรหมเป็นผู้สร้างโลกโดยการสร้างน้ำขึ้นก่อนแล้วหว่านเชื้อพันธุ์ของพระองค์ลงในน้ำเกิดเป็นไข่ทอง พระองค์เข้าไปอยู่ในไข่ ๑ปี แล้วออกจากไข่มาเป็นพระพรหมาปิตามหาผู้สร้างโลก เหตุที่มีกำเนิดในไข่ทอง พระพรหมจึงได้ชื่อว่า **"หิรันยครรภ"** อีกด้วย พระพรหมแบ่งภาคเป็น ๓ ภาค หรือ **ตรีมูรติ** ซึ่งประกอบด้วย พระผู้สร้าง พระผู้บริหาร และพระผู้สังหาร คือ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะนั่นเอง ตำนานฮินดูแบ่งเวลาออกเป็น ๔ ยุค ยุคแรกคือ **กฤตะยุค** ซึ่งยาวนาน ๔,๘๐๐ ปีสวรรค์ หรือ ๑,๗๒๘,๐๐๐ ปีมนุษย์ ยุคที่ ๒ คือ **ไตรดายุค** ยาวนาน ๓,๖๐๐ ปีสวรรค์ หรือ ๑,๒๙๖,๐๐๐ ปีมนุษย์ ยุคที่ ๓ คือ **ทวาบรยุค** ยาวนาน ๒,๔๐๐ ปีสวรรค์ หรือ*

*๘๖๔,๐๐๐ ปีมนุษย์ ยุคที่ ๔ คือ **กลียุค** ยาวนาน ๑,๒๐๐ ปีสวรรค์*
*หรือ ๔๓๒,๐๐๐ ปีมนุษย์ ๔ ยุครวมกันเป็น ๑ **มหายุค***
หรือ ๔,๓๒๐,๐๐๐ ปีมนุษย์ ๑,๐๐๐ มหายุคเป็น ๑ วัน ของพระพรหม
*กลางคืนก็ยาวเท่ากัน วันของพระพรหมเรียกว่า **กัลป์** ใน ๑ กัลป์*
มีพระมนูบังเกิด ๑๔ องค์ พระมนูมีหน้าที่สร้างมนุษย์ซึ่งแปลว่า
*"**ผู้เกิดจากมนู**" นั่นเอง"*

(มาลิทัต พรหมทัตตเวที, 2551 : 134-135)

จากข้อมูลตำนานพระเจ้าสร้างโลก ตามตำนานในคัมภีร์ปัทมะปุราณะของอินเดียดังกล่าว จะเห็นได้ว่าพระเจ้าทรงสร้างโลกโดยการสร้างน้ำขึ้นมาก่อน แสดงให้เห็นว่าน้ำมีความสำคัญต่อสิ่งมีชีวิตทั้งหลายในโลก ส่วนสาเหตุที่ผู้วิจัยยกตำนานพระเจ้าสร้างโลกของอินเดีย เนื่องจากมีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนาฮินดูมาสู่พิธีลงสรงในราชสำนักของไทย

น้ำเป็นสิ่งที่สำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งในการดำรงชีวิตของสิ่งมีชีวิตในโลก เชื่อกันว่าสิ่งมีชีวิตในยุคแรกเกิดขึ้นในน้ำก่อน ต่อจากนั้นจึงมีการพัฒนาวิวัฒนาการจากสัตว์น้ำมาเป็นสัตว์บก สืบต่อขยายพันธุ์มาจนกระทั่งทุกวันนี้ จากการศึกษาตามหลักวิทยาศาสตร์พบว่าสิ่งมีชีวิตทั้งหลายในโลกไม่ว่ามนุษย์ สัตว์ และพืช ล้วนแล้วแต่มีน้ำเป็นส่วนประกอบผสมอยู่ภายในร่างกายทั้งสิ้น สำหรับมนุษย์นั้นมีน้ำเป็นสารประกอบของร่างกายอยู่ถึง 2 ใน 3 ของน้ำหนักตัว หรือประมาณ 70% กระจายอยู่ทุกส่วนของร่างกายในรูปต่าง ๆ เช่น น้ำเลือด น้ำเหลือง น้ำลาย น้ำย่อย และยังแทรกซึมเพื่อหล่อเลี้ยงความชุ่มชื้นอยู่ในอวัยวะต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ตับ ไต หัวใจ เนื้อเยื่อ ฯลฯ ที่เราเห็นผิวหนังของเรามีความเปล่งปลั่ง ชุ่มชื่น ไม่แห้งกร้านหรือหยาบกระด้าง เนื่องจากมีน้ำเป็นตัวหล่อเลี้ยงเพื่อให้เกิดความชุ่มชื่นนั่นเอง นอกจากนี้น้ำยังมีความสำคัญต่าง ๆ ในการดำรงชีวิตมนุษย์ คือ ช่วยควบคุมอุณหภูมิของร่างกาย ช่วยควบคุมระบบการทำงานของร่างกายให้เป็นไปอย่างปกติ เป็นส่วนผสมในน้ำเลือดเพื่อไม่ให้เลือดมีความเข้มข้นเกินไป จนไม่สามารถไหลเวียนไปหล่อเลี้ยงส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ เป็นสารทำละลายสารอาหารต่าง ๆ เช่น ละลายคาร์โบไฮเดรต โปรตีน ไขมัน วิตามินและแร่ธาตุ ให้มีโมเลกุลที่เล็กลงเพื่อที่ร่างกายสามารถดูดซึม และนำพาสารอาหารให้ไหลเวียนไปหล่อเลี้ยงส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย นอกจากช่วยหล่อเลี้ยงร่างกายแล้ว น้ำยังเป็นตัวช่วยในการขับของเสียออกจากร่างกาย เช่น อุจจาระ ปัสสาวะ และเหงื่อ ซึ่งปกติแล้วใน 1 วัน ร่างกายจะสูญเสียน้ำโดยเฉลี่ยประมาณ 2.5 – 3.5 ลิตร ดังนั้นร่างกายจึงจำเป็นต้องหาน้ำมาทดแทนน้ำที่ร่างกายสูญเสียไป อาจจะชดเชยโดยการดื่มน้ำโดยตรงหรือรับประทานอาหารที่มีน้ำผสมอยู่

เช่น อาหารประเภทต้ม ผัก หรือผลไม้ เป็นต้น มนุษย์สามารถขาดอาหารได้ประมาณ 7 วัน แต่จะขาดน้ำได้เพียง 2–3 เท่านั้น ก็จะทำให้เสียชีวิตได้ หรือในภาวะที่ร่างกายขาดน้ำอย่างหนักจะทำให้เกิดภาวะช็อกอาจถึงขั้นเสียชีวิตได้เช่นกัน

นอกจากน้ำเป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญต่อร่างกายของสิ่งมีชีวิตแล้ว ในวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์ยังมีความผูกพันกับน้ำจนไม่สามารถจะแยกจากกันได้ ดังจะเห็นได้จากประเทศที่มีความเจริญรุ่งเรืองมักจะมีภูมิศาสตร์ตั้งอยู่ริมแม่น้ำแทบทั้งสิ้น ประเทศไทยเองก็มีภูมิศาสตร์ที่ติดกับทะเล ภายในประเทศมีแม่น้ำสายใหญ่อยู่หลายสาย ทำให้ประเทศมีความอุดมสมบูรณ์ วิถีชีวิตของคนภายในประเทศผูกพันกับสายน้ำ ดังจะเห็นได้จากการสร้างบ้านเรือนของคนในอดีตมักจะอยู่ริมน้ำหรือสร้างเป็นเรือนแพอยู่ในน้ำก็มีปรากฏให้เห็น ดังที่จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ กล่าวถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ว่า

> *“เรือนแพ จัดเป็นที่อาศัยอยู่สำหรับคนไทย และคนต่างชาติต่างภาษาที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร อาศัยร่วมอยู่ในสังคมไทยในย่านลุ่มแม่น้ำสำคัญๆ” ในภาคกลางของประเทศเป็นเวลานานล่วงไปแล้ว กล่าวโดยเฉพาะในสมัยกรุงศรีอยุธยายังดำรงฐานะเป็นราชธานีแห่งสยามประเทศนั้น ในย่านชานพระนครนอกกำแพงเมืองออกไป ซึ่งเป็นแม่น้ำสายใหญ่โอบอ้อมล้อมอยู่โดยรอบพระนครนั้น มีชุมแพเป็นที่อาศัยของพลเมืองไทย และชาวต่างชาติต่างภาษาอยู่กันอย่างคับคั่งเป็นขนัดทั่วไปทั้งสองฟากฝั่งแม่น้ำดังกล่าว”*
>
> (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2539 : 95)

การชำระล้างร่างกายหรือการอาบน้ำ ก็เป็นอีกหนึ่งวิถีปฏิบัติที่คนไทยยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาโดยตลอดมิได้ขาด เพื่อเป็นการรักษาความสะอาดของร่างกาย โดยปกติวันละ 2 ครั้ง เช้าและเย็น หรืออย่างน้อยก็วันละครั้ง สาเหตุที่ต้องอาบน้ำอาจเป็นเพราะสภาพภูมิศาสตร์ที่ตั้งของประเทศไทยอยู่ใกล้เส้นศูนย์สูตร ทำให้มีสภาพอากาศที่อบอ้าว จึงต้องอาบน้ำเพื่อบรรเทาความร้อน อีกทั้งเป็นการดูแลรักษาความสะอาดของร่างกายจากเหงื่อไคล หรือความสกปรกที่มาจากการทำงาน หรืออีกหลาย ๆ สาเหตุที่ทำให้ต้องอาบน้ำ และจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ได้กล่าวถึงการอาบน้ำของคนไทยไว้ว่า

"ชาวสยามปฏิบัติการอย่างไม่สะดวกเลย เขาอาบน้ำหอมพรมร่างกายส่วนหนึ่งเพื่อให้มีกลิ่นหอม และต้องถือเป็นการผิดมารยาท ถ้าไปเยี่ยมใครโดยไม่อาบน้ำก่อน แต่การอาบน้ำนั้นไม่จำเป็นต้องต้มน้ำร้อน เพราะในประเทศนี้ยิ่งอาบน้ำเย็นยิ่งดี"

(กรมศิลปากร, 2539 : 39)

แต่ถึงอย่างไรก็ตาม คนไทยก็มีนิสัยที่ได้รับการปลูกฝังในเรื่องของการรักษาความสะอาดของร่างกายโดยการอาบน้ำมาตั้งแต่เกิด และถือปฏิบัติมาจนกลายเป็นส่วนหนึ่งในกิจวัตรประจำวันที่ต้องปฏิบัติ ซึ่งลักษณะวิธีการอาบน้ำของสังคมไทยมีหลายวิธี และได้มีการเปลี่ยนแปลงมาตามยุคสมัย ดังนี้คือ

1. วิธีการอาบน้ำในแม่น้ำลำคลอง เป็นวิธีการอาบน้ำแบบดั้งเดิมของคนไทยตั้งแต่ยังไม่มีภาชนะหรือสิ่งอำนวยความสะดวก ลักษณะการอาบ คือ การลงไปว่ายน้ำหรือการลงไปแช่ในแม่น้ำลำคลองทั้งตัวเพื่อชำระร่างกาย

2. วิธีการอาบน้ำแบบตักอาบ เป็นวิธีการอาบน้ำในยุคต่อมา เมื่อมีการผลิตภาชนะสำหรับกักเก็บน้ำได้ การสร้างบ้านเรือนอยู่ห่างไกลจากแหล่งน้ำมากขึ้น เนื่องจากพื้นที่ริมน้ำไม่เพียงพอต่อการสร้างบ้านเรือน ดังนั้นจึงมีการตักน้ำจากแหล่งน้ำมากักเก็บในภาชนะแล้วใช้ขันตักขึ้นมาอาบชำระร่างกายแทนการลงไปแช่น้ำในแม่น้ำ

3. วิธีการอาบน้ำจากฝักบัว เป็นวิธีการอาบน้ำที่ไหลผ่านจากท่อส่งน้ำ ส่งผ่านมายังปลายท่อที่มีลักษณะเป็นทรงกลมมีรูเล็กๆ สำหรับให้น้ำไหลออกมากระจายเป็นสายคล้ายกับฝน มีลักษณะคล้าย ๆ ฝักบัว

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยทางการแพทย์ที่พบว่า ประโยชน์ของน้ำไม่เพียงแต่ชำระล้างสิ่งสกปรกต่าง ๆ แล้ว การอาบน้ำยังช่วยบรรเทาความตึงเครียด และมีบทบาทสำคัญในการเพิ่มระบบภูมิคุ้มกันของร่างกาย งานวิจัยตีพิมพ์ในวารสารนิวอิงแลนด์แพทย์ศาสตร์แสดงให้เห็นว่า ผู้เป็นโรคเบาหวานที่แช่ในน้ำอุ่นเป็นเวลาครึ่งชั่วโมง จะช่วยลดระดับน้ำตาลในเลือดประมาณร้อยละ 13 และการศึกษาวิจัยในประเทศญี่ปุ่นยังแสดงให้เห็นว่า การแช่ในน้ำร้อนเวลา 10 นาที จะสามารถปรับปรุงสุขภาพของหัวใจให้ดีขึ้นได้ การอาบน้ำร้อนประมาณ 32-35 องศาเซลเซียส จะทำให้รูขุมขนเปิดออก สามารถขจัดสารพิษออกจากร่างกายได้ อีกทั้งยังช่วยรักษาโรคปวดเมื่อยกล้ามเนื้อและช่วยดูแลลำไส้ใหญ่ให้สามารถทำงานได้ดียิ่งขึ้น

การอาบน้ำเย็นก็สามารถช่วยในเรื่องของการบำรุงรักษา และดูแลสุขภาพได้เช่นกัน เช่น การอาบน้ำเย็นนั้นจะช่วยลดความตรึงเครียด เพิ่มระดับน้ำตาลในเลือดให้สูงขึ้น นอกจากนี้ การแช่เท้าในน้ำเย็นยังสามารถบำบัดอาการปวดหัวจากไข้หวัด และรักษาอาการของผู้ที่มีปัญหาในการนอนไม่หลับอีกด้วย

การอาบน้ำ เป็นการรักษาความสะอาดของร่างกาย ช่วยให้ผิวพรรณชุ่มชื้น เปล่งปลั่ง สะอาดสะอ้าน หน้าตาผุดผ่อง มีสง่าราศี อีกทั้งยังช่วยเสริมให้มีบุคลิกภาพดี น่าเคารพเลื่อมใส เนื่องจากภาพพจน์ภายนอกจะเป็นสิ่งแรกที่ได้เห็นและสัมผัสได้ ดังนั้น การอาบน้ำรักษาความสะอาดของร่างกายจึงเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมบุคลิกของบุคลได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

ประโยชน์ของน้ำไม่เพียงแต่มีความสำคัญในร่างกายเท่านั้น มนุษย์ยังนำน้ำมาใช้ประโยชน์ต่าง ๆ อีกมากมาย เช่น

1. ใช้ในด้านอุตสาหกรรมทุกประเภท โดยถูกใช้เป็นวัตถุดิบในกระบวนการผลิต เป็นตัวระบายความร้อนจากเครื่องจักรต่าง ๆ ตลอดจนใช้เป็นตัวทำความสะอาดวัสดุ อุปกรณ์ต่าง ๆ ด้วย
2. ใช้เป็นแหล่งผลิตพลังงานไฟฟ้าจากพลังงานน้ำ
3. ใช้ในการเกษตรกรรมทั้งการเพาะปลูกและเลี้ยงสัตว์
4. ใช้เป็นเส้นทางคมนาคมขนส่งทั้งภายในประเทศและระหว่างประเทศ
5. ใช้เป็นแหล่งพักผ่อนหย่อนใจ เป็นสถานที่ท่องเที่ยวและสถานที่เล่นกีฬาทางน้ำ
6. ใช้ปรุงอาหาร ทำความสะอาด และซักผ้า

2.1.2 ความสำคัญของน้ำกับความเชื่อทางศาสนา

ความเชื่อ เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาทุกยุคทุกสมัย โดยเฉพาะสิ่งลี้ลับที่เกิดขึ้นอย่างหาสาเหตุไม่ได้ก็จะถูกโยงเข้ากับความเชื่อทันที แม้กระทั่งร่างกายของมนุษย์เองก็ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับน้ำว่าเป็นธาตุ 1 ใน 4 ธาตุ อันได้แก่ ธาตุดิน **ธาตุน้ำ** ธาตุลม และธาตุไฟ ซึ่งอยู่ในร่างกายของมนุษย์ ธาตุทั้ง 4 นี้ หากมีความสมดุลกัน ก็จะส่งผลทำให้ร่างกายสมบูรณ์แข็งแรง แต่หากธาตุทั้ง 4 นี้ เกิดความไม่สมดุลกันจะส่งผลให้ร่างกายเกิดอาการเจ็บไข้ได้ป่วย ถึงแม้พิสูจน์ไม่ได้ในทางวิทยาศาสตร์ แต่มนุษย์ก็เลือกที่จะเชื่อตาม ๆ กันมา

มนุษย์ทุกชาติทุกศาสนาย่อมมีศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนเองที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นธรรมเนียมประเพณี รวมถึงการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ อย่างเช่น การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย ซึ่งมนุษย์เชื่อว่าสามารถควบคุมหรือมีอิทธิพลเหนือธรรมชาติและวิถีชีวิตมนุษย์ จึงก่อให้เกิดความสัมพันธ์ทางสังคมของมนุษย์ไปสู่ความสัมพันธ์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีอำนาจเหนือธรรมชาติ ศาสนา และความเชื่อทางศาสนาจึงเป็นสิ่งสากลที่เราพบเห็นได้ในทุกสังคมตลอดมาทุกยุคทุกสมัย แรกเริ่มเดิมทีนั้นความเชื่อมักมีมูลเหตุมาจากความกลัว ความต้องการความมั่นคงทางจิตใจ และความสงสัยในปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นรอบตัวมนุษย์ ทำให้เกิดความกลัวและเชื่อว่าต้องมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอำนาจลี้ลับอยู่เหนือปรากฏการณ์เหล่านี้ ซึ่งสามารถดลบันดาลคุณและโทษแก่มนุษย์ได้ ฉะนั้นมนุษย์จึงพยายามหาวิธีอ้อนวอน เอาใจหรือต่อรองกับอำนาจลึกลับของธรรมชาติด้วยการบูชา บนบานหรือเซ่นไหว้ ด้วยวิธีการต่าง ๆ

ลักษณะความเชื่อที่แพร่หลายในสังคมไทยและมีอิทธิพลต่อศิลปวัฒนธรรมไทยมาแต่อดีต คือรูปแบบของศาสนาซึ่งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อที่มีทั้งผี (ไสยศาสตร์) พราหมณ์และพุทธปะปนกันอยู่ซึ่งในปัจจุบันนั้นแทบจะแยกพิธีกรรมทางศาสนาทั้งพุทธและพราหมณ์ออกจากกันไม่ได้เลย ความเชื่อเรื่องผีหรือไสยศาสตร์ (ไสยะ หมายถึง ความหลับใหล มัวเมา ซึ่งตรงข้ามกับคำว่า พุทธะ หมายถึง ผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน) เป็นความเชื่อของชนชาติไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิมก่อนที่ศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธจะเผยแผ่เข้ามาสู่ดินแดนแถบนี้ ความเชื่อเรื่องผีของชนชาติไทยจะแตกต่างกันออกไปตามพื้นที่หรือท้องถิ่นที่อาศัยอยู่ซึ่งเป็นความเชื่อจากเรื่องเล่าหรือตำนานตามท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น ผีแถนซึ่งชาวอีสานเชื่อกันว่าเป็นผู้ให้กำเนิดโลก สามารถดลบันดาลให้ฝนฟ้าตกและข้าวปลาอุดมสมบูรณ์ จึงเกิดประเพณีบุญบั้งไฟขึ้น นอกจากนี้ก็มีความเชื่อในเรื่องผีที่มีอยู่หลากหลายประเภท ดังนี้

ผีที่มีอยู่ตามธรรมชาติต่างๆ เช่น เจ้าป่าเจ้าเขา เจ้าที่เจ้าทาง แม่ธรณี แม่โพสพ แม่คงคา รุกขเทวดา นางไม้ เป็นต้น

ผีวีรบุรุษ คือบุคคลที่เมื่อยังมีชีวิตอยู่ เป็นคนดีที่มีความเก่งกล้าสามารถสร้างคุณงามความดีให้แก่ประชาชนและประเทศชาติ เป็นผู้นำ เป็นเจ้าเมือง เป็นผู้ก่อตั้งบ้านเมือง ชุมชน หรือเป็นนักรบ เมื่อตายไปก็ยังมีผู้คนให้ความเคารพนับถืออย่างเช่น ผีเจ้าเมืองของชาวไทยใหญ่ในแม่ฮ่องสอน ย่าโมของชาวโคราช พระยาพิชัยดาบหักของชาวอุตรดิตถ์ เจ้าพ่อพระยาแลของชาวชัยภูมิ หรือเจ้าแม่ลิ่มกอเหนี่ยวของชาวปัตตานี ตลอดจนพระเจ้าตากสินมหาราช และรัชกาลที่ 5

ผีบรรพบุรุษ เป็นผีที่มนุษย์เชื่อว่าเมื่อญาติพี่น้องตายไปแล้ว วิญญาณจะออกจากร่างไปสู่ที่ต่าง ๆ บ้างก็เชื่อว่าไปเกิดใหม่ บ้างก็เชื่อว่ายังคงวนเวียนอยู่ในภพภูมิเดิมเนื่องจากเป็นห่วงพ่อแม่ ลูกเมีย ญาติพี่น้อง

ผีดังที่กล่าวมานั้น คนไทยให้ความเคารพนับถือว่าเป็นผีดี เพราะคอยปกป้องคุ้มครองรักษาลูกหลานหรือชาวบ้านชาวเมืองให้อยู่เย็นเป็นสุข และมีอิทธิพลต่อจิตใจโดยควบคุมลูกหลานหรือคนในหมู่บ้านมิให้กระทำผิดขนบจารีตประเพณี หากลูกหลานทำผิดประเพณีหรือที่เรียกว่า ขึด (ภาคเหนือ) ขะนำ (ภาคอีสาน) ที่เรียกกันว่า “ผิดผี” คน ๆ นั้น หรือคนในครอบครัวจะต้องทำพิธีขอขมาต่อวิญญาณผีบรรพบุรุษหรือผีวีรบุรุษ เพื่อไม่ให้เกิดเหตุร้ายต่อคนผู้นั้น คนในครอบครัว หรือคนในหมู่บ้าน

นอกจากนี้ยังมีผีอีกชนิดหนึ่งแต่มิใช่ผีที่ได้รับการยกย่องนับถือนั่นก็คือผีร้าย ได้แก่ ผีตายโหง ผีตายทั้งกลม ผีปอบ ผีกระสือ ผีเปรต เป็นต้น ผีเหล่านี้เชื่อกันว่าไม่ค่อยมีอิทธิฤทธิ์มากนัก แต่ก็สามารถหลอกหลอนทำให้ขวัญหนีดีฝ่อ กลายเป็นคนเสียสติได้เหมือนกัน ซึ่งต้องอาศัยหมอผีที่มีเวทมนต์คาถาบังคับขับไล่ให้ออกไปตามความเชื่อ ปัจจุบันกลุ่มคนที่อ้างตนว่าเป็นหมอผีมีอาถาอาคมสามารถติดต่อสื่อสาร และขับไล่ภูตผีปีศาจได้ยังมีอยู่ในสังคมไทย ตราบใดที่คนไทยยังมีความเชื่อในเรื่องภูตผีอยู่บุคคลที่อ้างตนว่าเป็นหมอผีก็จะยังคงมีอยู่คู่สังคมไทยต่อไป ในทางพุทธศาสนาสอนให้แผ่เมตตา ทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้ผีเหล่านี้ได้รับผลบุญผลกุศลจะได้ไปผุดไปเกิด ไม่มาเที่ยวรังควานหลอกหลอนผู้คนอีกต่อไป

ความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ เป็นความเชื่อหนึ่งที่คนไทยรับเข้ามาผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิม ศาสนาพราหมณ์เข้ามาปะปนในคติความเชื่อ และวัฒนธรรมไทยหลายรูปแบบ ประกอบไปด้วยความเชื่อในเรื่องของเทพเจ้า ความเชื่อในเรื่องเวทมนต์คาถา และความเชื่อในเรื่องของพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น พิธีโล้ชิงช้า ซึ่งเป็นพิธีต้อนรับเทพเจ้าของพราหมณ์ พิธีแรกนาขวัญ พิธีดื่มน้ำพิพัฒน์สัตยา พิธีขอฝน (พิธีพิรุณศาสตร์) พิธีสะเดาะเคราะห์ การตั้งศาลพระภูมิ ตลอดจนพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ใช้น้ำเป็นส่วนประกอบสำคัญ เช่น การประพรมน้ำมนต์หลั่งน้ำสังข์ในพิธีแต่งงาน การเจิมแป้งกระแจะจันท์และสรงน้ำพระ เป็นต้น

นอกจากน้ำจะเป็นส่วนหนึ่งในการใช้ประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อแล้ว ยังพบว่าน้ำยังเป็นต้นกำเนิดของนานาอารยธรรมที่หลากหลายในโลก โดยสังเกตได้จากอาณาจักรที่มีความเจริญรุ่งเรืองส่วนใหญ่จะอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำสายใหญ่ ๆ ทั้งสิ้น อาทิเช่น

"ลุ่มแม่น้ำแยงซีเกียง แห่งอาณาจักรจีน
ลุ่มน้ำไทกริซ ยูเฟรตีส แห่งอาณาจักรเมโซโปรเตเมีย
ลุ่มน้ำสินธุ ลุ่มน้ำคงคา แห่งอาณาจักรชมพูทวีป
ลุ่มน้ำไนล์ แห่งอาณาจักรไอยคุปต์" เป็นต้น

(อุดม อังศุธร, 2548 *:* 99)

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า ประเพณีและการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ของไทยส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์ แต่ในทางปฏิบัติจะมีลักษณะการผสมผสานพิธีกรรมของทั้ง 2 ศาสนาเข้าด้วยกันตามความเชื่อ คือ พิธีพุทธและพิธีพราหมณ์ ซึ่งนักวิชาการเชื่อว่าวัฒนธรรมต่าง ๆ ของไทย มีทั้งที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองและรับเอาวัฒนธรรมมาจากศาสนาอื่น ๆ โดยเฉพาะศาสนาพราหมณ์ เรารับวัฒนธรรมต่าง ๆ ของศาสนาพราหมณ์ผ่านทางชนชาติมอญและเขมร เพราะก่อนที่ไทยจะตั้งรกรากถิ่นฐานในดินแดนแห่งนี้เคยอยู่ในการปกครองของชนชาติต่าง ๆ สลับกันมีอำนาจในการปกครอง คนไทยเองก็เป็นชนชาติหนึ่งที่อาศัยปะปนกับชนชาติอื่นก่อนที่จะยึดดินแดนแห่งนี้เอาไว้ได้ และก่อตั้งอาณาจักรสุโขทัยขึ้นเป็นราชธานี ดังนั้นเมื่อยึดครองดินแดนได้ วัฒนธรรมของศาสนาอื่นที่หลงเหลืออยู่จึงได้ซึมซับและผสมผสานกับวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะวัฒนธรรมของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งนับได้ว่าเป็นวัฒนธรรมที่มีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในดินแดนแห่งนี้ และเชื่อว่าศาสนาพราหมณ์เกิดขึ้นในประเทศอินเดียก่อนศาสนาพุทธ และได้เข้ามาเผยแพร่ในดินแดนไทย ซึ่งค้นพบหลักฐานทางโบราณคดีว่า

"ศาสนาพราหมณ์ได้เข้ามาประมาณพุทธศตวรรษที่ ๙–๑๐ ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างพราหมณ์กับราชสำนักไทยนั้นหลักฐานจากหลักศิลาจารึกหลายหลักที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราชให้ข้อมูลค่อนข้างชัดเจนว่ามีมาก่อนในสมัยสุโขทัย"

(กรมศิลปากร, 2539 : 237)

จากการแพร่กระจายของศาสนาพราหมณ์ในดินแดนไทยที่มีมาอย่างช้านานจนบางครั้งแทบจะแยกไม่ออกเลยว่าอันไหนพิธีพุทธอันไหนพิธีพราหมณ์ เพราะในบางครั้งการประกอบพิธีกรรมในงานต่าง ๆ จะมีขั้นตอนพิธีกรรมของทั้ง 2 ศาสนา รวมอยู่ด้วยกัน จะขาด

สิ่งหนึ่งสิ่งใดไปเสียมิได้ ถ้าขาดจะถือว่าพิธีนั้นไม่สมบูรณ์ ขาดความเป็นสิริมงคล เช่น การทำน้ำมนต์หรือการประพรมน้ำมนต์ในพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏมีเกือบทุกพิธีที่ถือปฏิบัติในสังคมไทยทุกวันนี้ ส่วนสาเหตุที่ทำให้สังคมไทยเกิดความเชื่อว่าน้ำมนต์เป็นสิ่งศักดิ์สิทธ์เนื่องจากความเชื่อตามพุทธประวัติที่ว่า

> *"พระพุทธองค์ได้รับสั่งให้พระอานนท์เถระ เป็นพุทธอุปัฏฐากทำน้ำพุทธมนต์ คราวเมื่อเกิดภัยพิบัติ ๓ ประการ คือ ข้าวยากหมากแพง ปีศาจ และเกิดโรคระบาดที่เมืองเวสาลี เมื่อท่านได้เรียนเอารัตนสูตรจากพระพุทธองค์ แล้วท่านได้สาธยายพุทธมนต์และประพรมน้ำพระพุทธมนต์ไปทั่วตามสถานที่ต่าง ๆ ผลปรากฏว่าภัยพิบัติ ๓ ประการก็บรรเทาเบาคลายและหายไปในที่สุด*
>
> (พระมหาภาสกรณ์ ปิโยภาโส, 2549 : online)

จากพุทธประวัติดังกล่าว จึงทำให้เชื่อว่าน้ำมนต์สามารถขจัดปัดเป่าความโชคร้ายหรือภัยพิบัติต่าง ๆ ได้ ดังนั้นเมื่อมีงานพิธีต่าง ๆ จึงนิมนต์พระสงฆ์ไปเจริญพุทธมนต์ที่บ้าน เนื่องจากมีความเชื่อว่าพระสงฆ์เป็นสาวกของพระพุทธเจ้า บทสวดพระปริตต์ด้วยสมาธิจิตที่แน่วแน่จะทำให้น้ำกลายเป็นน้ำมนต์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ สามารถขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายและอัปมงคลต่าง ๆ ได้

ความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องของน้ำไม่ได้มีปรากฏในศาสนาพุทธและพราหมณ์เท่านั้น แต่ศาสนาอื่น ๆ ก็ปรากฏมีความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องของน้ำในศาสนพิธีให้เห็นอยู่ในปัจจุบันนี้ โดยเฉพาะพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการอาบน้ำชำระบาป ตามความเชื่อในศาสนาต่าง ๆ ดังนี้

ศาสนาคริสต์

ผู้นับถือศาสนาคริสต์ มีความเชื่อเรื่องพิธีล้างบาป โดยปรากฏว่ามีพิธีกรรมเกี่ยวกับการล้างบาปของชาวคริสต์เรียกว่า "พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์" ซึ่งมีพิธีศีลศักดิ์ศักดิ์สิทธิ์นี้ ประกอบด้วยศีลพิธีกรรม 7 ศีลด้วยกันคือ

1. **ศีลล้างบาป** (Baptism)
2. ศีลมหาสนิท (Eucharistic; Communion)
3. ศีลอภัยบาป (Penance) หรือ ศีลแห่งการคืนดี

4. ศีลกำลัง (Confirmation)
5. ศีลสมรส (Matrimony)
6. ศีลเจิมคนไข้ (Anointing of the Sick)
7. ศีลอนุกรม (Holy Orders)

พิธีศีลศักดิ์สิทธิ์ เป็นเครื่องหมายและเครื่องมือนำความอยู่รอด เป็นของประทานจากพระเป็นเจ้า เพื่อให้มนุษย์ได้รับความปลอดภัย เป็นเครื่องหมายและสัญลักษณ์เพื่อเป็นสื่อความสัมพันธ์ที่มีต่อกันระหว่างพระเป็นเจ้ากับมนุษย์ เพื่อช่วยให้ได้มีส่วนในความศักดิ์สิทธิ์และสัมผัสกับความรักของพระเจ้า โดยเชื่อว่าศีลศักดิ์สิทธิ์ เป็นเครื่องหมายที่พระเยซูทรงตั้งขึ้นโดยผ่านทางพระศาสนจักรที่ประทานให้แก่มนุษย์ เพื่อเป็นครื่องมือของพระเป็นเจ้านำมาการประคับประคองการดำเนินชีวิตของคริสตชนคาทอลิก ตั้งแต่เกิดจนตาย

ศีลล้างบาป (Baptism) ศีลจุ่ม หรือบัพติศมา เป็นพิธีกรรมหนึ่งในศีลศักดิ์สิทธิ์ มีที่มาจากความเชื่อเรื่องการชำระหรือลบล้างบาปกำเนิด โดยเชื่อว่าทุกคนที่เกิดมาย่อมมีบาปติดตัวมาตั้งแต่เกิด อาศัยการช่วยให้รอดขององค์พระเยซูคริสตเจ้า ในศาสนาคริสต์บอกว่าบาปกำเนิดนี้มาจากมนุษย์คู่แรก คือ อาดัมและอีฟ

สำหรับพิธีการรับศีลล้างบาปนี้ มีเครื่องหมายที่สำคัญคือการใช้น้ำและการชำระล้างพร้อมกับคำกล่าวว่า **ข้าพเจ้าล้างท่านในพระนามของพระบิดา และพระบุตร และพระจิต** ผลของศีลล้างบาปมีความเชื่อว่าทำให้ได้รับกลับเป็นลูกของพระเจ้า มีเกียรติและศักดิ์ศรีเพื่อดำเนินชีวิตไปสู่เป้าหมายของความศักดิ์สิทธิ์ทั้งในชีวิตนี้และชีวิตนิรันดรในสวรรค์

ผู้รับศีลล้างบาปอาจกระทำได้ตั้งแต่เริ่มเกิดใหม่หรือกระทำตอนโตเป็นผู้ใหญ่ ซึ่งจะดีกว่าเพราะเป็นการกระทำด้วยความศรัทธาของตนอย่างแท้จริง ผู้ทำพิธี คือ คุณพ่ออธิการ (ภาษา ชาวบ้านเรียกคุณพ่อเจ้าวัดซึ่งทำหน้าที่เป็นเจ้าอาวาส) หรือผู้ที่คุณพ่ออธิการได้มอบหมาย แต่ในยามวิกฤตใกล้ตายก็โปรดศีลล้างบาปให้ได้ทั้งนั้น ผู้โปรดศีลล้างบาปจะต้องทำให้ถูกวิธี มิฉะนั้นจะเป็นโมฆะ ผู้รับศีลล้างบาปแล้วตามปกติจะมีพ่อแม่ทูนหัวซึ่งไม่ใช่พ่อแม่ของตนเอง พ่อแม่ทูนหัวนี้ คือ ผู้ประคองศีรษะผู้รับศีลล้างบาปขณะที่ผู้โปรดศีลล้างบาปจะเทน้ำลงบนศีรษะ ผู้ได้รับเกียรติเป็นพ่อแม่ทูนหัวนี้จะต้องดูแลลูกทูนหัวทางฝ่ายวิญญาณไปจนกระทั่งลูกทูนหัวสามารถช่วยตนเองได้ และพ่อแม่ทูนหัวนี้จะแต่งงานกับลูกทูนหัวของตนไม่ได้เด็ดขาด การทำพิธีล้างบาปนี้อาจกระทำในวันคืนวันปาสกา หรือวันอาทิตย์ หรือวันที่เหมาะสม ผู้ที่นับถือศาสนาคริสต์ทุกคนต้องผ่านพิธีรับศีลนี้ก่อน เพื่อแสดงว่าตนเองได้เข้ามาเป็นสมาชิกของศาสนจักรแล้วจึงจะสามารถรับศีลอื่น ๆ ต่อไปได้อีก การรับศีลล้างบาปนี้กระทำได้เพียงครั้งเดียวในชีวิตแม้ว่า

จะเปลี่ยนไปนับถือศาสนาอื่น แต่ถ้ากลับมานับถือศาสนาคริสต์อีกก็ไม่ต้องรับศีลนี้ เพราะถือได้ว่าทำการล้างบาปแล้ว

ศีลล้างบาปเป็นศีลแรกที่ทุกคนต้องรับเพื่อที่จะเป็นสมาชิกของพระศาสนจักร ตามที่พระเยซูเจ้าได้อธิบายให้นิโคเดมุสฟังว่า *"ผู้ที่จะเป็นประชากรของอาณาจักรพระเจ้าจะต้องเกิดใหม่จากน้ำและพระจิต"* (สารานุกรมเสรี, ศีลศักดิ์สิทธิ์, 2552 : online)

ภาพที่ 2 พิธีศีลจุ่มของศาสนาคริสต์

ที่มา : Matichon Online, 2554 : Online

อีกพิธีหนึ่งของชาวคริสต์ นิกายออร์โธด็อก ของชาวยุโรป คือ “พิธีอีพิฟานี่” (Epiphany) เป็นพิธีล้างบาปในเทศกาลอีพิฟานี่ หรือเทศกาลฉลองการเสด็จมาขององค์พระเยซู เป็นการรำลึกถึงการทำพิธีล้างบาปขององค์พระเยซูในแม่น้ำจอร์แดน วิธีการประกอบพิธีจะทำโดยจุ่มตัวลงในน้ำที่เย็นจัดจนเป็นน้ำแข็ง ซึ่งชาวคริสต์ในแต่ละประเทศจะฉลองพิธีอีพิฟีนี่ไม่ตรงกัน

ภาพที่ 3 พิธีล้างบาป “อิพิฟีนี่” ของชาวคริสต์ นิกายออร์โธด็อก

ที่มา : Thai PBS News, 2555 : Online

ศาสนายิว หรือยูดาย

ศาสนายิวหรือยูดาย เกิดก่อนคริสต์ศาสนาที่ดินแดนปาเลสไตน์ในประเทศอิสราเอล เป็นหนึ่งในศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ได้กล่าวถึงบทบาทสำคัญของน้ำไว้ในพิธี mikvah ว่าเป็นประเพณีโบราณของชาวยิวที่มีความเชื่อว่าตามแนวคิดเกี่ยวกับความบริสุทธิ์ในพิธีทางศาสนา โดยเฉพาะสตรีจะต้องเข้าพิธีอาบน้ำหลังจากมีประจำเดือน หรือก่อนเข้าพิธีแต่งงาน ผู้หญิงจะต้องเข้าพิธีอาบน้ำโดยเชื่อว่าเป็นการชำระล้างมลทินให้เกิดความบริสุทธิ์

ภาพที่ 4 ลักษณะบ่อน้ำที่ใช้ประกอบพิธี “Mikvah”
ที่มา : Mikvah : 2549 :Online

นักโบราณคดีอิสราเอลเปิดเผยว่า ได้ค้นพบสถานที่สำหรับอาบน้ำในพิธีศักดิ์สิทธิ์ในเยรูซาเล็ม ซึ่งสันนิษฐานว่าผู้แสวงบุญชาวยิวได้ใช้สถานที่นี้เมื่อมาที่วิหารเทมเพิ้ลเมาท์เมื่อ 2,000 ปีที่แล้ว สถานที่ดังกล่าวตั้งอยู่ใกล้เทมเพิ้ล เม้าท์ ในบริเวณเมืองเก่าของเยรูซาเล็ม ที่ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นวิหารแรกของยิวที่ระบุในคัมภีร์ไบเบิ้ล โดยวิหารหลังที่ 2 ถูกทำลายโดยพวกโรมันในปีคริสตศักราชที่ 70 ผู้แสวงบุญชาวยิวจะมาที่วิหารศักดิ์สิทธิ์นี้ปีละ 3 ครั้ง ปัจจุบันชาวยิวยังมีพิธีกรรมชำระร่างกายเพื่อความบริสุทธิ์ สถานที่ซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นวิหารศักดิ์สิทธิ์ของยิว ปัจจุบันเป็นสถานที่สำคัญอันดับ 3 ของอิสลาม รองจากมัสยิดฮะรอมในมักกะฮฺ และมัสยิดนาบาวีในมาดินะฮฺ (สำนักข่าวมุสลิมไทย, 2552 : online)

ศาสนามันดาอี

ศอบิอ์ (ภาษาอาหรับ: صابئ /ศอบิอ์/, ภาษาฮีบรู: צבא, ภาษาอังกฤษ: Sabian) เป็นกลุ่มชนในประวัติศาสตร์โบราณที่อาศัยอยู่ในตะวันออกกลางที่เชื่อในพระผู้เป็นเจ้า แต่ได้แตกแยกออกเป็นหมู่เหล่า นักวิชาการอิสลามไม่สามารถจะเจาะจงได้ว่าพวกเขาคือพวกไหน

ในอดีตคอลีฟะหฺอัลมะอ์มูน อัลอับบาสีย์ก็มีปัญหาในการที่จะจัดกลุ่มพวกศอบิอ์ คือ พวกเขาไม่ใช่ยิว และไม่ใช่คริสเตียน จึงมีปัญหาในการเก็บภาษี ในที่สุดพวกศอบิอ์ในอาณาจักรอับบาสีย์ก็ได้หาวิธีพาตัวรอด ด้วยการบอกว่าพวกตนคือพวกศอบิอ์ที่อัลกุรอานกล่าวถึง จนกระทั่งปัจจุบันก็ยังไม่มีใครบอกได้ชัดเจนว่า พวกศอบิอ์ที่อัลกุรอานกล่าวถึงนี้เป็นพวกไหน

แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าชาวศอบิอ์จะไม่ถูกจัดอยู่ในจำพวกศาสนายิวหรือคริสเตียนก็ตาม แต่พวกเขาก็ยังมีวัฒนธรรมและจารีตประเพณีที่เป็นแบบแผนของตัวเอง อย่างน้อยก็มีพิธีกรรมการอาบน้ำในการประกอบพิธีต่าง ๆ ให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน

ภาพที่ 5 พวกมันดาอีย์ในอิรักกำลังทำพิธีอาบน้ำศักดิ์สิทธิ์
ที่มา : siamic, 2552 : online

ศาสนาชินโต

ศาสนาชินโต เป็นศาสนาของชาวญี่ปุ่น ไม่มีศาสดาในศาสนานี้ เนื่องจากเป็นศาสนาประเภทพหุเทวนิยม(Polythaeism) คือนับถือเทพเจ้าหลายองค์ เช่น เทพเจ้าแห่งภูเขา ลำธาร ชนชาติญี่ปุ่นสมัยโบราณมีเผ่าต่าง ๆ หลายเผ่า แต่ละเผ่าเคารพบูชาบรรพบุรุษและเทพเจ้าแต่เดิมยังไม่ปรากฏว่ามีชื่อเรียกศาสนา เมื่อพุทธศาสนาและศาสนาขงจื๊อได้แพร่ไปสู่ประเทศญี่ปุ่นจึงเรียกศาสนานี้ว่า “ชินโต” เพื่อให้ต่างจากศาสนาพุทธและศาสนาขงจื๊อ คำว่า “ชินโต”

แปลว่า วิถีของพระเจ้า คำสอนจึงมุ่งให้บุคคลปฏิบัติตนตามทางของสวรรค์ ภักดีต่อพระเจ้า ซึ่งหมายถึงธรรมชาติรอบตัวมนุษย์

พบว่าชาวชินโตมีพิธีกรรมล้างบาปซึ่งปรากฏหลักฐานในคัมภีร์ของศาสนา กล่าวว่า “*ชาวชินโตเป็นผู้รักความสะอาด แม้แต่เทพอิซานางิก็ทรงชำระร่างกายให้สะอาดอยู่เสมอ*” (มหาวิทยาลัยธรรมกาย แคลิฟอร์เนีย, 2555 : Online) ดังนั้นชาวญี่ปุ่นจึงรักความสะอาดมาก เพื่อเป็นการบูชาเทพเจ้า และเชื่อว่าความสกปรกเป็นบาป เป็นความผิดต่อเทพเจ้า ผู้ทำตนให้สะอาดเป็นผู้เคารพเทพเจ้า จากความเชื่อนี้จึงทำให้มีพิธีชำระร่างกายให้สะอาด ซึ่งจัดเป็นพิธีใหญ่ปีละ 2 ครั้ง เรียกพิธีนี้ว่า “โอโฮฮาราชิ” เป็นทั้งพิธีกรรมทำตนให้สะอาด และเป็นพิธีกรรมชำระบาปด้วย

ศาสนาอิสลาม

ศาสนาอิสลาม เป็นศาสนาหนึ่งที่มีการกล่าวถึงการประกอบพิธีต่าง ๆ โดยการใช้น้ำเป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีอาบน้ำตอนแรกคลอด พิธีอาบน้ำแต่งงาน พิธีอาบน้ำศพ การอาบน้ำละหมาดที่เป็นการประกอบกิจบูชาสักการะอัลเลาะห์ หรือแม้กระทั่งหลังจากการมีเพศสัมพันธ์กัน ชาวอิสลามก็จะต้องอาบน้ำเพราะเชื่อว่าการมีเพศสัมพันธ์เป็นบาป ต้องชำระล้างมลทินให้เกิดความบริสุทธิ์ และเชื่อว่าความสะอาดของร่างกายจะเพิ่มความบริสุทธิ์ทางจิตวิญญาณ

ภาพที่ 6 วิธีอาบน้ำละหมาดกรณีสถานที่ไม่เอื้ออำนวย

ที่มา : นายกูอ๊ะ กูมุดา, ม.ป.ป.: Online

ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ในตอนแรกเริ่มเรียกตัวเองว่า “พราหมณ์” ต่อมาศาสนาได้เสื่อมความนิยมลงระยะหนึ่งเนื่องจากอิทธิพลของศาสนาพุทธ จนมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13 ศังกราจารย์ได้ปฏิรูปศาสนาโดยแต่งคัมภีร์ปุราณะลดความสำคัญของศาสนาพุทธ และนำหลักปฏิบัติรวมทั้งหลักธรรมของศาสนาพุทธบางส่วนมาใช้และฟื้นฟูปรับปรุงศาสนาพราหมณ์เป็นศาสนาฮินดู โดยคำว่า “ฮินดู” เป็นคำที่ใช้เรียกชาวอารยันที่อพยพเข้าไปตั้งถิ่นฐานในลุ่มแม่น้ำสินธุ และเป็นคำที่ใช้เรียกลูกผสมของชาวอารยันกับชาวพื้นเมืองในชมพูทวีป และชนพื้นเมืองนี้ได้พัฒนาศาสนาพราหมณ์โดยการเพิ่มเติมเทพเจ้าท้องถิ่นดั้งเดิมลงไป เนื่องจากเวลานั้นสังคมอินเดียแตกแยกอย่างมากเนื่องจากอิทธิพลของศาสนาพุทธในประเทศอินเดียที่มีลักษณะเป็นกึ่งพหุเทวนิยม คือ นิยมนับถือเทวดา ทำให้ทางตอนเหนือนับถือพระศิวะซึ่งเป็นเทพแห่งภูเขาหิมาลัย ทางตอนใต้ชาวประมงนับถือวิษณุซึ่งเป็นเทพที่ให้ฝนและพายุ ชาวป่านับถือพระนิรุทธ และตอนกลางนับถือพระพิฆเณศวร คนอินเดียเวลานั้นเริ่มไม่นับถือศาสนาพราหมณ์เป็นจำนวนมากขึ้น เมื่อต้องการรวมชาติจึงรวมเทพเจ้าแต่ละท้องถิ่นเป็นหนึ่งเดียวกันกับศาสนาพราหมณ์ แล้วเรียกศาสนาของใหม่นี้ว่า “ศาสนาฮินดู” เพราะฉะนั้นศาสนาพราหมณ์จึงมีอีกชื่อในศาสนาใหม่ว่า “ฮินดู” จนถึงปัจจุบันนี้

พระพุทธศาสนาก็เกิดขึ้นท่ามกลางสังคมพราหมณ์ แม้แต่พระพุทธเจ้าและพุทธสาวกสมัยแรก ๆ ก็เคยนับถือลัทธิพราหมณ์หรือเคยเกี่ยวข้องกับวรรณะพราหมณ์มาก่อน และในนิทานชาดกและเรื่องราวเกี่ยวกับศาสนาพุทธและพระพุทธเจ้า ก็มักจะมีพราหมณ์เข้ามาเกี่ยวข้อง ดังนั้นศาสนาพุทธและพราหมณ์ จึงมีอิทธิพลต่อกันและกันมาจนกระทั่งทุกวันนี้

ศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู เป็นอีกศาสนาหนึ่งที่มีความเชื่อเรื่องการล้างบาปมาอย่างยาวนาน ในฐานะที่เป็นศาสนาที่เก่าแก่มากที่สุดในโลกศาสนาหนึ่ง มีอายุกว่า 4,000 ปี ศาสนานี้มีวิวัฒนาการอันยาวนาน ตั้งแต่โบราณกาลจนถึงปัจจุบัน โดยมีความเชื่อว่าบาปสามารถล้างได้เช่นเดียวกับศาสนาคริสต์ แต่มีพิธีกรรมทางศาสนาที่แตกต่างกัน ซึ่งขั้นตอนพิธีกรรมโดยละเอียดนั้น ไม่ค่อยมีปรากฏมากนัก ทราบเพียงว่าศาสนิกของศาสนาพราหมณ์ในสมัยก่อนถือว่าการได้ลงอาบน้ำชำระกายในแม่น้ำคงคามหานทีเป็นการชำระมลทิน ก่อให้เกิดความบริสุทธิ์ เพราะถือว่าแม่น้ำคงคาเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ไหลมาจากพระโอษฐ์ของพระพรหมหรือพระศิวะที่สถิตอยู่บนเขาไกรลาส แม้คนตายก็จะถูกหามมาเผายังริมฝั่งแม่น้ำคงคา เมื่อศพถูกเผาแล้วก็จะนำเถ้ากระดูกลอยอังคารในแม่น้ำคงคา ถือว่าเป็นการล้างบาปครั้งสุดท้าย ปัจจุบันนี้พิธีกรรมการล้างบาปในทำนองที่กล่าวมา ยังคงปรากฏอยู่มากในประเทศอินเดีย เป็นพิธีกรรมที่ยิ่งใหญ่และ

ศักดิ์สิทธิ์ของชาวฮินดู มีผู้คนนับแสนคนไปรวมกันยังฝั่งแม่น้ำคงคาเพื่อประกอบพิธีล้างบาปตามความเชื่อของตน

ภาพที่ 7 พิธีอาบน้ำในแม่น้ำคงคาในประเทศอินเดีย
ที่มา : ภูผาหิมาลัย, 2551 : Online

นอกจากนี้ การอาบน้ำในแม่น้ำคงคายังปรากฏในพระราชพิธีที่เกี่ยวกับการอาบน้ำของพระมหากษัตริย์อินเดีย ซึ่งต้องถือปฏิบัติ คือ

> *"เดือน 10 พิธีชื่อพัทธวิทานา วันขึ้น 15 ค่ำ ถวายน้ำผึ้งแก่ญาติทุกวังทุกบ้าน พระมหากษัตริย์ก็กระทำด้วย แล้วพราหมณ์ราชครูเอาด้ายดิบผูกคอหม้อใหม่ให้เจ้าของผู้ทำหม้อใหม่ไปลอยน้ำในแม่น้ำคงคา แล้วลงอาบในแม่น้ำคงคาชำระกายให้บริสุทธิ์ แล้วแต่งตัวมาไหว้บิดามารดา"*
>
> (สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, 2506 : 440)

ความสำคัญของการอาบน้ำในพิธีกรรมทางศาสนา ยังปรากฏให้เห็นอยู่ในเกือบทุกศาสนาทั่วโลก เนื่องจากความเชื่อของศาสนาทุกศาสนามีความใกล้เคียงกัน อย่างน้อยก็ความเชื่อในเรื่องสิ่งลี้ลับ และอำนาจที่อยู่เหนือธรรมชาติ สามารถดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ได้ เชื่อว่าในโลกนี้มีเทพเจ้าคอยปกป้องดูแล และเชื่อว่าน้ำเป็นต้นกำเนิดของสิ่งมีชีวิต อาจเป็นเพราะว่ามนุษย์มีความผูกพันธ์กับน้ำมาตั้งแต่แรกเกิด และไม่สามารถขาดน้ำได้จึงทำให้น้ำเข้ามา

มีบทบาทในวิถีชีวิตประจำวันของมนุษย์ รวมถึงการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และน้ำเองยังเป็นเครื่องเตือนใจ ให้คติ ข้อคิด และปริศนาธรรมได้เป็นอย่างดี เช่น

น้ำละลายของแข็งได้ โดยธรรมชาติของน้ำนั้นเป็นของเหลว แต่มีอานุภาพสามารถทำลายสิ่งที่เป็นของแข็งเช่นหินได้ เราจะสังเกตได้ว่า หากน้ำหยดลงหินทุกวัน หินก้อนนั้นก็จะกร่อนลงไปเรื่อย ๆ เปรียบได้กับการใช้กิริยา วาจาที่อ่อนหวาน นุ่มนวล ไพเราะก็สามารถที่จะเอาชนะใจคนที่เข้มแข็งลงได้

น้ำเปรียบได้กับแรงสามัคคี โดยสถานะของน้ำเป็นของเหลวสามารถแปรเปลี่ยนรูปร่างไปตามสถานที่ที่มันอยู่ได้ และไม่ว่าจะพยายามแบ่งแยกน้ำออกด้วยการใช้มีดฟัน หรือใช้อะไรก็แล้วแต่มาตัดแยกมันออกจากกัน น้ำก็จะไหลกลับมารวมตัวเป็นเนื้อเดียวกันได้ดังเดิม และยิ่งไปกว่านั้น เมื่อน้ำมีจำนวนมากก็จะทำให้มีพลังมาก สามารถสร้างประโยชน์ได้ เช่น สร้างกระแสไฟฟ้าได้ มนุษย์ก็เช่นกัน หากมีความสามัคคี ร่วมแรงร่วมใจกันแล้วย่อมนำประโยชน์มาสู่สังคมและประเทศชาติได้

น้ำเปรียบได้กับความยุติธรรม พวกช่างจะใช้น้ำสำหรับวัดระดับของสิ่งต่าง ๆ หรือพื้นที่เมื่อจะสร้างบ้านหรือตึก ซึ่งเปรียบได้กับความซื่อสัตย์ และความยึดหลักคุณธรรมของคน ถ้าคนเราทุกคนมีความซื่อสัตย์และมีความจริงใจต่อกันแล้ว ก็จะสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุขโดยปราศจากความเคลือบแคลง ระแวงสงสัยกันและกัน

น้ำเปรียบได้กับตัวประสาน ใช้สำหรับประสานสิ่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน อย่างเช่น ในการสร้างบ้านหรือตึกต้องใช้น้ำเป็นตัวประสานอิฐ หิน ปูน ทราย เข้าด้วยกัน ถ้าไม่มีน้ำก็ไม่สามารถสร้างตึก สร้างบ้านขึ้นมาได้ ศาสนาก็เปรียบเสมือนกับน้ำทำหน้าที่ประสานจิตใจผู้คนภายในประเทศ ให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข

น้ำเปรียบได้กับการพัฒนาตนเอง เพราะน้ำสามารถปรับเปลี่ยนสถานะภาพของตนเองได้เป็นอย่างดีไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม ไม่ว่าภาชนะที่บรรจุน้ำอยู่นั้นมีรูปทรงเช่นไร น้ำก็จะแปรเปลี่ยนไปตามรูปทรงของภาชนะนั้น ๆ ได้ ดังนั้นน้ำจึงเป็นข้อคิดเตือนใจคนเราว่าควรปรับปรุงและพัฒนาตนเองอยู่ตลอดเพื่อความอยู่รอดของตนเองในสังคมที่ตนอยู่

น้ำเปรียบได้กับความชุ่มเย็น เพราะคุณสมบัติของน้ำจะมีความเย็น ทำให้ผู้ที่อยู่ใกล้รู้สึกเย็นสบายผ่อนคลายความร้อนรน วิตกกังวล ทำให้ทุกสิ่งในโลกอยู่ได้อย่างมีความสุขสดชื่น เปรียบน้ำได้เหมือนกับหลักธรรม คือ เมตตา เพราะถ้าเมื่อคนเรามีความเมตตาต่อกันและกันแล้ว ไม่จำกัดเฉพาะเชื้อชาติ ศาสนาของตนเพียงเท่านั้น ไม่มีการเลือกที่รักมักที่ชัง เราก็จะอยู่

ร่วมกันได้อย่างร่มเย็นเป็นสุข ปราศจากความเดือดร้อน เราใช้น้ำชำระล้างสิ่งสกปรกโสโครกต่าง ๆ คำสอนของศาสนาก็เป็นเครื่องชำระล้างจิตใจของคนเฉกเช่นเดียวกับน้ำนั่นอง

ความผูกพันของน้ำกับคนไทยยังปรากฏสะท้อนให้เห็นในรูปแบบต่าง ๆ เช่น คำพูดที่เป็นนามธรรมแต่มีความหมายโดยนัยยะ อาทิ น้ำคำ น้ำใจ น้ำมือ หรือ สำนวน สุภาษิต และคำพังเพยต่าง ๆ ที่ใช้เป็นข้อคิด คติสอนใจคน เช่น น้ำขึ้นให้รีบตัก น้ำขุ่นไว้ในน้ำใสไว้นอก น้ำเชี่ยวอย่าเอาเรือขวาง น้ำซึมบ่อทราย น้ำถึงไหนปลาถึงนั่น น้ำท่วมทุ่งผักบุ้งโหรงเหรง น้ำท่วมปาก น้ำน้อยย่อมแพ้ไฟ น้ำนิ่งไหลลึก น้ำพึ่งเรือเสือพึ่งป่า น้ำมาปลากินมดน้ำลดมดกินปลา น้ำร้อนปลาเป็นน้ำเย็นปลาตาย น้ำลดตอผุด น้ำไหลไฟดับ น้ำสั่งฟ้าปลาสั่งหนอง หรือน้ำสั่งฟ้าปลาสั่งฝน เป็นต้น

2.1.3 **ความสำคัญของน้ำกับศิลปะ และวัฒนธรรมไทย**

ความสำคัญของน้ำ แทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยไปทั่วแทบทุกอย่าง แม้กระทั่งงานศิลปะก็มีการใช้น้ำเป็นองค์ประกอบศิลป์ ใช้เป็นตัวผสมผสานวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น ใช้ในการผสมสีในงานจิตรกรรม ใช้ผสมดินหรือวัตถุดิบอื่น ๆ ในงานประติมากรรม หรืองานสถาปัตยกรรม หรือแม้กระทั่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลป์ประเภทต่าง ๆ นอกจากนี้ น้ำในงานศิลปะยังสามารถสื่อให้เห็นถึงความร่มเย็น ความอุดมสมบูรณ์อีกด้วย ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างงานศิลปะที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำมาพอสังเขปดังนี้

ในช่วงแรกของวัยเด็ก ในระยะที่เริ่มหัดวาดภาพระบายสี คาดว่าเกือบทุกคนคงคุ้นชินกับภาพวาดที่มีก้อนเมฆสัก 2-3 ก้อน มีภูเขา 2 ลูก มีพระอาทิตย์ขึ้นตรงกลางระหว่างภูเขา มีธารน้ำไหลมาจากระหว่างภูเขา ผ่านท้องทุ่ง มีบ้าน มีสัตว์เลี้ยง ฯ อาจมีองค์ประกอบอื่นแตกต่างกันไปบ้างจากนี้เล็กน้อย ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และจินตนาการของแต่ละบุคคล แต่ก็ยังคงอยู่ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ไม่ต่างจากนี้มากนัก ซึ่งจะสังเกตได้ว่า ภาพแรก ๆ ที่เด็ก ๆ หัดวาดจะเป็นภาพธรรมชาติ และจะมีแม่น้ำเป็นองค์ประกอบหลักดังภาพประกอบ

ภาพที่ 8 ภาพวาดในวัยเด็ก

ที่มา : buriburi, 2550 : Online

เมื่อเจริญเติบโตขึ้น มีวุฒิภาวะ มีการพัฒนาขึ้น ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ออกมาก็มีการพัฒนาตามไปด้วย เริ่มมีการสื่อสารโดยนัยศิลปินแฝงไว้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะต่าง ๆ ซึ่งศาสตราจารย์ Chris Witcombe นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของวิทยาลัยสวีทเบีย (Sweet Briar College) ได้เขียนบทความเรื่อง “น้ำในงานศิลปะ” ไว้ว่า

> *“น้ำในงานศิลปะ มักถูกแสดงออกในรูปแบบสัญลักษณ์ในระหว่างช่วงฟื้นฟูศิลปะวิทยา ศิลปินหลายคนวาดน้ำออกมาได้อย่างเสมือนจริง สามารถสื่ออารมณ์ได้เป็นอย่างดี วาดลำธาร แม่น้ำ หรือแม้กระทั่งน้ำตกให้มองแล้วเหมือนมีความเคลื่อนไหวของสายน้ำ หรือแม้กระทั่งวาดวิวทะเลอันเงียบสงบ มองแล้วรู้สึกสงบเงียบ เย็นสบายจริงๆ ซึ่งน้ำที่วาดออกมาจะเป็นตัวกำหนดอารมณ์และจินตนาการของผู้ชม*
>
> (Chris Witcombe, 2542 : Online)

นอกจากนี้ ศิลปินยังใช้งานศิลปะในการกระตุ้นจิตสำนึกของมนุษย์ให้เกิดความตระหนักในการอนุรักษ์ทรัพยากรต่าง ๆ โดยเฉพาะทรัพยากรน้ำซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นต่อสิ่งมีชีวิตมากที่สุด ดังเช่นภาพจิตกรรมฝาผนังในเมืองออตตาวา ประเทศแคนาดา ที่รณรงค์ให้ประชากรในประเทศเห็นคุณค่าของน้ำ และร่วมมือกันประหยัดน้ำ

ภาพที่ 9 ภาพจิตรกรรมฝาผนังในเมืองออตตาวา ประเทศแคนาดา
ที่มา : One Drop, 2553 : Online

ศิลปวัฒนธรรม เป็นอีกแขนงหนึ่งที่สามารถเชื่อมโยงความสำคัญของน้ำ และถ่ายทอดสื่อออกให้เห็นได้อย่างชัดเจน คือ นาฏกรรม ซึ่งเคยมีผู้รังสรรค์ผลงานจากสายน้ำออกมาในรูปแบบนาฏกรรมได้อย่างงดงาม คือ มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติเรื่องพระมหาชนก ซึ่งนำบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มาถ่ายทอดเป็นศิลปะการแสดงแบบร่วมสมัย งดงามด้วยองค์ประกอบศิลป์ที่สร้างให้เกิดภาพกึ่งเทพนิยาย เนื้อหามุ่งเน้นในเรื่องคุณธรรม ความพากเพียร เพื่อเป็นแนวทางสำหรับต่อการดำเนินชีวิตของประชาชนชาวไทย โดยบอกเล่าผ่านนาฏยกรรมในรูปแบบปริศนาธรรม ซึ่งจัดแสดงเมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม – 11 มิถุนายน 2549

นาฏยกรรมเรื่องพระมหาชนก มีประเด็นหลักของเรื่องที่เป็นปริศนาธรรมอยู่ 2 ประเด็น คือ ความเพียรพยายามของพระมหาชนกที่พยายามว่ายน้ำข้ามมหาสมุทร และการที่พระมหาชนกเฝ้ามองดูประชาชนของท่านแย่งชิงผลมะม่วงจนทำให้ต้นมะม่วงเสียหายจนตัดสินใจออกบวช จากวรรณกรรมมาสู่นาฏยกรรมบนเวที การรังสรรค์การแสดงให้สามารถสื่อให้เห็นได้อย่างสมจริงเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องทำให้ได้ ซึ่งเหตุการณ์หลักของเรื่อง

คือ ความเพียรพยายามในการว่ายน้ำในมหาสมุทรเพื่อเอาชีวิตรอด ในการแสดงครั้งนี้ได้ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์และกำกับลีลา ผู้มีความรู้ความสามารถอย่างผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี (ตำแหน่งทางวิชาการในขณะที่สร้างผลงาน) ปัจจุบัน ท่านดำรงตำแหน่งเป็นศาตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในครั้งนั้นท่านได้ออกแบบการแสดงโดยใช้ผู้แสดงจำนวนทั้งสิ้น 400 คน แสดงเป็นคลื่นในมหาสมุทรที่พระมหาชนกทรงแหวกว่ายอยู่ นับว่าเป็นความชาญฉลาดของผู้ออกแบบโดยใช้ความพริ้วไหวของร่างกายมนุษย์แทนการพริ้วไหวของสายน้ำ ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ยังได้สอดแทรกคติธรรมไว้คือ

อุทกูปมสูตรที่ 5 พระสูตรที่อุปมาบุคคลดั่งน้ำ 7 ประเภท

1. *จมลงไปครั้งเดียว จมไปเลย ได้แก่ บุคคลที่ประกอบไปด้วยอกุศลธรรมฝ่ายต่ำล้วน (บาปชน)*
2. *โผล่ขึ้นแล้วจม ได้แก่ บุคคลคลผู้มีคุณธรรม แต่คุณธรรมเสื่อมไป (ปุถุชน)*
3. *โผล่ขึ้นแล้วลอยอยู่ได้ ได้แก่ ผู้มีคุณธรรมไม่เสื่อม (กัลยาณปุถุชน)*
4. *โผล่ขึ้นแล้ว เห็นแจ่มแจ้ง เหลียวดู ได้แก่พระโสดาบัน (ผู้แรกถึงกระแสธรรม)*
5. *โผล่ขึ้นแล้ว ว่ายเข้าหาฝั่ง ได้แก่พระสกทาคามี (ผู้มาสู่กามภพอีกครั้งเดียว)*
6. *โผล่ขึ้นแล้ว ไปถึงที่ตื้น หยั่งพื้นทะเลได้ ได้แก่ พระอนาคามี (ผู้ไม่มาสู่กามภพอีก)*
7. *โผล่ขึ้นแล้ว ข้ามฝั่งได้ ยืนอยู่บนบก ได้แก่ พระอรหันต์ (ผู้ทำให้แจ้งเจโตวิมุติ ปัญญาวิมุติ อันไม่มีอาสวะ)*

(จานีน ยโสวันต์, 2549 : Online)

ภาพที่ 10 นาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก องก์ที่ 2 ความพยายาม
ที่มา : จานีน ยโสวันต์, 2549 : Online

จะเห็นได้ว่า ในสังคมไทยนั้นไม่ว่าจะเป็นงานศิลปะและวัฒนธรรมแขนงใดก็ตาม ล้วนแล้วแต่มีความผูกพันกับสายน้ำอยู่ตลอดมา โดยเฉพาะความเชื่อทั้งในเรื่องของผี ทั้งในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ ทำให้เกิดการประกอบพิธีกรรมตามขนบธรรมเนียมประเพณีสืบต่อกันมา ซึ่งถือเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจวิธีหนึ่งในการดำรงชีวิตต่อไป ซึ่งประเพณีพิธีกรรมที่สำคัญต่าง ๆ นั้น ส่วนใหญ่ปรากฏว่ามีการใช้น้ำเป็นองค์ประกอบของประเพณีพิธีกรรมแทบทั้งสิ้น อย่างน้อยในพิธีกรรมก็จะต้องมีการทำน้ำมนต์ใช้ในการประพรมเพื่อความเป็นสิริมงคลในพิธี ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอแบ่งประเพณีและพิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับการอาบน้ำในวิถีชีวิตออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้าน และส่วนที่เป็นประเพณีพิธีกรรมของหลวง หรือที่เรียกว่า “พระราชพิธี” นั่นเอง

2.1.4 ประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับน้ำ

คำว่า “ประเพณี” ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หมายถึง สิ่งที่นิยมถือประพฤติปฏิบัติสืบ ๆ กันมา จนเป็นแบบแผนขนบธรรมเนียมหรือจารีตประเพณี (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542 : 663)

พระยาอนุมานราชธน ได้ให้ความหมายของคำว่าประเพณีไว้ว่า ประเพณี คือ ความประพฤติที่ชนหมู่หนึ่งอยู่ในที่แห่งหนึ่งถือเป็นแบบแผนกันมาอย่างเดียวกัน และสืบต่อกันมานาน ถ้าใครในหมู่ประพฤติออกนอกแบบก็ผิดประเพณี หรือผิดจารีตประเพณี (อนุมานราชธน, 2514 : 37)

ประเพณี เป็นกิจกรรมที่มีการปฏิบัติสืบเนื่องกันมา เป็นเอกลักษณ์และมีความสำคัญต่อสังคม เช่น การแต่งกาย ภาษา วัฒนธรรม ศาสนา ศิลปกรรม กฎหมาย คุณธรรม ความเชื่อ ฯลฯ อันเป็นบ่อเกิดของวัฒนธรรมของสังคมเชื้อชาติต่าง ๆ กลายเป็นประเพณีประจำชาติและถ่ายทอดกันมาโดยลำดับ หากประเพณีนั้นดีอยู่แล้วก็รักษาไว้เป็นวัฒนธรรมประจำชาติ หากไม่ดีก็แก้ไขเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเทศะ ประเพณีล้วนได้รับอิทธิพลมาจากสิ่งแวดล้อมภายนอกที่เข้าสู่สังคม รับเอาแบบปฏิบัติที่หลากหลายเข้ามาผสมผสานในการดำเนินชีวิต ประเพณีจึงเรียกได้ว่าเป็น *"วิถีแห่งการดำเนินชีวิตของสังคม"* โดยเฉพาะศาสนาซึ่งมีอิทธิพลต่อประเพณีไทยมากที่สุด (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. ประเพณี, 2553 : online)

คำว่า ประเพณี (tradition) กับคำว่าพิธีกรรม (rite) มีความหมายใกล้เคียงกันมาก บางครั้งก็ใช้ในความหมายเดียวกัน แต่เท่าที่ผ่านมา คำแรกน่าจะมีความหมายกว้างกว่าคือกินความไปถึงชีวิต (way of life) ในขณะที่คำว่า พิธีกรรมมีความหมายไปในเชิงพิธีการ หรือกิจกรรมเฉพาะกิจมากกว่า พิธีกรรมที่พบในสังคมไทยอาจแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ พิธีกรรมตามเทศกาล (festival) พิธีกรรมที่เกี่ยวกับวงจรชีวิต (rite of passage) พิธีกรรมที่เกี่ยวกับการทำมาหากิน และพิธีกรรมที่เกี่ยวกับชุมชนหรือท้องถิ่น ซึ่งแต่ละพิธีกรรมที่แจกแจงแยกย่อยนี้ ก็ยังมีความเหลื่อมซ้อนกันอยู่ (แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2548 : 87)

คำว่าประเพณี และพิธีกรรม ตามความหมายของผู้วิจัยเห็นว่า ประเพณี คือ กิจกรรมทางสังคมที่ดีงามและยึดถือปฏิบัติสืบต่อกัน มีความหมายโดยกว้าง ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีอุปสมบท เป็นต้น ส่วนคำว่าพิธีกรรม คือ กิจกรรมที่ปฏิบัติตามความเชื่อและยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งพิธีกรรมนั้นเป็นกิจกรรมหนึ่งที่มีอยู่ในประเพณี เช่น พิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ในประเพณีสงกรานต์ หรือพิธีอาบน้ำนาคในประเพณีอุปสมบท เป็นต้น สำหรับประเพณีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการสรงน้ำหรือการอาบน้ำนั้น ผู้วิจัยใคร่นำเสนอโดยแบ่งแยกหมวดหมู่ตามคำนิยามของนายแสงอรุณ กนกพงศ์ชัย ผู้แต่งหนังสือวัฒนธรรมในสังคมไทย ดังนี้

1. **พิธีราษฎร์**

สังคม หมายถึง คนจำนวนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546 : 1159)

สังคมมนุษย์ เกิดขึ้นจากการอยู่รวมกันของมนุษย์โดยมีลักษณะความสัมพันธ์กันภายใต้ระเบียบและกฎเกณฑ์เดียวกัน ในสังคมใหญ่ยังสามารถแบ่งแยกเป็นสังคมย่อย ๆ ได้อีกหลายสังคมโดยมีตัวกำหนดต่าง ๆ เช่น ศาสนา เพศ อาชีพ ฐานะ อายุ ที่อยู่อาศัย ฯลฯ แต่ถึง

อย่างไรก็แล้วแต่ สังคมที่มีความเจริญย่อมมีวิถีปฏิบัติทางวัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามสืบทอดส่งต่อกันมา โดยเฉพาะประเพณีที่เกี่ยวกับวงจรชีวิตของมนุษย์ที่เริ่มตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย

1.1 ประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวกับวงจรชีวิต

1.1.1 ประเพณี พิธีกรรมการเกิด

ประเพณีไทยที่เกี่ยวข้องกับการเกิดนั้นมีธรรมเนียมขั้นตอนในการถือปฏิบัติมากมาย เป็นขั้นเป็นตอนต่อเนื่องกันไป นับตั้งแต่มารดาเริ่มตั้งครรภ์จนกระทั่งคลอดเป็นทารกออกมาอย่างสมบูรณ์ และปรากฏการกล่าวถึงความเชื่อของน้ำกับประเพณีในการเกิดของทารก ดังนี้

การอาบน้ำเด็ก เป็นหนึ่งในธรรมเนียมปฏิบัติของการเกิดซึ่งจะละเลยไม่ได้ ธรรมเนียมในการปฏิบัติเมื่อมีเด็กเกิดจะเริ่มตั้งแต่การใช้น้ำในพิธีการทำคลอดตามความเชื่อของคนโบราณ ซึ่งในหนังสือขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมกรุงรัตนโกสินทร์กล่าวไว้ว่า

> *“การคลอดถ้าล่าช้ากว่าปกติ ก็ต้องใช้อุปเท่ห์เล่ห์กลแก้ไข บางทีผู้คลอดร้องด่าผัว ก็ทำน้ำสะเดาะ เอาน้ำราดหัวแม่เท้าผัวสาดขึ้นหลังคาแล้วรองไว้ ทำสลับกันไปสามครั้ง ครั้งสุดท้ายเอามาเป่าเสกด้วยเวทมนต์รดหัวบ้าง ให้ดื่มบ้าง ทำจนกว่าจะคลอดนั่นแหละ”*
>
> (กรมศิลปากร, กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2525 : 103)

เมื่อเด็กคลอดแล้วก็จะนำเด็กไปตัดสายสะดือ เสร็จจากการตัดสายสะดือเด็กแล้วก็ถึงขั้นตอนการอาบน้ำเด็กโดยการเอาน้ำอุ่นอาบตัวเด็ก หากเด็กที่คลอดออกมานั้นมีไขมันหรือเมือกติดตัวอยู่มาก หมอตำแยก็จะต้องเอาน้ำมันมะพร้าวทาตัวเด็กเสียก่อนแล้วเอาผ้าเช็ดไขออกให้หมดแล้วจึงทำการอาบน้ำชำระล้างร่างกายให้เด็ก ซึ่งเสฐียรโกเศศได้กล่าวถึงวิธีการอาบน้ำเด็กไว้ในหนังสือประเพณีเนื่องในการเกิดไว้ว่า

"วิธีอาบน้ำให้เด็กนั้นปฏิบัติโดยให้ผู้อาบใช้วิธีนั่งเหยียดขาทั้งสองข้างออกไปให้ตรง อุ้มเด็กวางลงในช่องหว่างแข้ง หันหัวเด็กไปทางปลายเท้าเพื่อจะได้ล้างหัวล้างหน้าเด็กได้ถนัด การอาบน้ำไม่ใช่แต่ว่าจะชำระล้างเฉย ๆ แต่จะต้องดัดแขนดัดขาของเด็กด้วยเพื่อให้เด็กมีแขนขาอ่อนและตรง"

(เสฐียรโกเศศ, 2539 : 33)

ภาพที่ 11 วิธีอาบน้ำบนหน้าแข้ง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนางจันทร์เพ็ญ อิ่มสุดรส

"วิธีอาบน้ำบนหน้าแข้งอย่างนี้เป็นประเพณีที่มีมาแต่ครั้งโบราณเมื่อครั้งยังไม่มีภาชนะสำหรับวางเด็กอาบน้ำ..... หากเป็นการอาบน้ำเด็กในอ่างมักจะใส่ของมีค่าลงไปในอ่าง เช่น เงิน ทอง แหวน สายสร้อย เป็นต้น ที่เหตุทำเช่นนี้เพราะถือว่าเป็นการรับขวัญและผสมผสานกับความเชื่อว่าเมื่อเติบโตขึ้นจะเป็นคนมั่งมีมั่งคั่งด้วยทรัพย์สินเงินทอง"

(เสฐียรโกเศศ, 2539 : 33)

การอาบน้ำเด็กนั้น นอกจากใช้น้ำในการทำความสะอาดร่างกายเด็กแล้ว ยังมีการผสมผสานความเชื่อเข้าไปอีกด้วย เช่น การดื่มน้ำล้างเท้าสามีเพื่อช่วยให้การคลอดง่ายขึ้น หรือการนำเอามีค่าใส่ลงไปในน้ำที่ใช้สำหรับอาบเด็กโดยเชื่อว่าภายภาคหน้า

จะเป็นผู้ที่มั่งมีทรัพย์สินเงินทอง จะสังเกตได้ว่าในการใช้น้ำในพิธีนั้นจะเริ่มตั้งแต่แรกเกิด สะท้อนให้เห็นว่าคนไทยมีความผูกพันกับน้ำมาตั้งแต่เริ่มแรกของการมีชีวิตเลยทีเดียว

1.1.2 ประเพณี พิธีกรรมการโกนจุก

ประเพณีโกนจุก เป็นประเพณีหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับประเพณีวงจรชีวิตของมนุษย์ ในปัจจุบันนี้พิธีโกนจุกได้เลือนหายไปจากสังคมไทยเนื่องจากเด็กไม่นิยมไว้จุก เพราะความเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้น หรือการรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาจนเบียดบังและกลืนพิธีกรรมโบราณของไทยที่บรรพบุรุษถือปฏิบัติมาหลายชั่วอายุคนค่อย ๆ สูญหายไปกับกาลเวลาเหลือไว้เพียงแต่ความทรงจำและการบอกเล่าสู่กันฟังถึงวัฒนธรรมในอดีตของคนไทยเท่านั้น อีกประการหนึ่งที่ทำให้วัฒนธรรมการไว้ผมจุกของเด็กไทยสูญหายไปเนื่องจากการไว้ผมจุกจะต้องมีพิธีโกนจุกตามมา ซึ่งในพิธีโกนจุกนี้มีขั้นตอนและพิธีรีตองมากมาย อีกทั้งเป็นการสิ้นเปลืองทรัพย์ในการจัดงานจึงหลีกเลี่ยงโดยการไม่ไว้ผมจุกเสียเลยดีกว่า ดังนั้นจึงทำให้ในปัจจุบันนี้จะพบเห็นเด็กที่ไว้ผมจุกได้น้อยมาก แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีบางบ้าน บางชุมชน ที่ยังคงรักษาประเพณีการไว้ผมจุกอยู่แต่ก็เป็นส่วนน้อยเท่านั้น การไว้ผมจุกของเด็กนั้น กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานไว้ว่า *"เพื่อเป็นครื่องหมายเป็นเด็กเมื่อเข้าไปปรากฏตัวอยู่ในชุมชน ผู้ใหญ่จะได้มีความรักความเมตตาอุปการะสมภาวะที่เป็นเด็ก"* (ณรงค์ นันทวิจิตร, 2550 : online)

เกี่ยวกับเรื่องการไว้ผมจุกนั้นเกิดจากความเชื่อของคนโบราณเพื่อเป็นการแก้เคล็ดลางโดยการเสี่ยงทายให้เด็กเป็นผู้เลือกนั้น เนื่องจากพ่อแม่อาจตัดสินใจไม่ถูกหรือไม่แน่ใจว่าควรจะให้ลูกไว้ผมทรงอะไรจึงจะสามารถแก้เคล็ดลางได้

> *"ในขณะเป็นเด็ก ถ้าคนใดเลี้ยงยาก สุขภาพไม่แข็งแรง พ่อแม่เชื่อว่าภูตผีจะมาเอาตัวไป พ่อแม่จะแก้เคล็ดโดยนำดินเหนียวมาปั้นเป็นตุ๊กตาเด็กไว้ผมจุก ผมแกละ ผมเปีย เด็กหัวโล้น ให้เด็กเลือกจับ ถ้าเด็กจับตุ๊กตาตัวใด ก็จะไว้ผมตามที่เด็กจับ เด็กก็เลี้ยงง่ายขึ้นตามลำดับ"*

(มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี, สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ, 2550 : online)

ลักษณะของทรงผมของเด็กจะมีลักษณะแตกต่างกันตามชื่อเรียกดังต่อไปนี้

1. ผมจุก เป็นลักษณะการไว้ผมตรงกลางกระหม่อมเป็นจุกแล้วขมวดไว้ ส่วนอื่นโกนออกหมด

2. ผมแกละ เป็นลักษณะการปล่อยผมเป็นหย่อม ๆ ที่ข้างศีรษะ ซึ่งเด็กบางคนอาจมีแกละเดียว สองแกละ หรือสามแกละก็ได้

3. ผมเปีย เป็นลักษณะการไว้ผมปล่อยยาวลงมา และผู้ใหญ่มักจะถักให้เกิดความเรียบร้อย

4. ผมโก๊ะ เป็นลักษณะผมที่ปล่อยไว้คล้ายผมแกละแต่ไม่ได้ถักเปีย เพียงแต่มัดไว้ไม่ให้รุงรัง

ภาพที่ 12 ทรงผมจุก

ที่มา : jabchai, 2553 : Online

ภาพที่ 13 ทรงผมแกละ

ที่มา : jabchai, 2553 : Online

ภาพที่ 14 ทรงผมเปีย

ที่มา : jabchai, 2553 : Online

ภาพที่ 15 ทรงผมโก๊ะ

ที่มา : jabchai, 2553 : Online

> *"เด็กไทยสมัยโบราณ ลูกของชาวบ้านทั่วไป ส่วนใหญ่นิยมไว้ผมทั้ง 4 แบบ ตามที่ได้กล่าวมาทั้งหญิงและชาย สำหรับพระราชโอรสหรือพระราชธิดา หรือบุตรธิดาของขุนนางผู้ใหญ่ นิยมไว้ผมจุกเป็นส่วนใหญ่ "*
>
> (ไพฑูรย์ ยิ้มทอง, 2546 : 61)

หากตัดเหตุผลการไว้จุกตามความเชื่อโบราณ และประเพณีดั้งเดิมออก และพิจารณาจากเหตุผลความเป็นจริงตามธรรมชาติแล้ว การไว้ผมจุกน่าจะมาจากเหตุผลที่ว่า เมืองไทยนั้นมีสภาพภูมิอากาศร้อน การไว้ผมทั้งศีรษะอาจสร้างความร้อนและรำคาญให้แก่เด็ก หากตัดสั้นเสียเลยก็เห็นว่ากระหม่อมเด็กยังบางอยู่ และถ้าโกนออกหมดอาจเกิดอันตรายได้ หรือการไว้ผมยาวจะทำให้ศีรษะเด็กเกิดความสกปรกยากต่อการดูแลรักษา จึงเหลือไว้แต่น้อยเพื่อง่ายต่อการดูแลทำความสะอาดก็เป็นได้

> *พระราชครูวามเทพมุนีฯ ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับเรื่องการไว้ผมจุกไว้ในบทนำหนังสือพระราชพิธีโสกันต์ ว่า "การไว้จุกน่าจะรับเอาคตินิยมตามศาสนาพราหมณ์ ซึ่งเห็นเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ไว้ผมยาว และขมวดมุ่นเป็นมวยไว้กลางศีรษะ ก็เลยนำมาดัดแปลงเป็นทรงผมเด็ก ด้วยต้องการอยู่ในความคุ้มครองอารักขาของพระผู้เป็นเจ้า"*
>
> (ธนากิต, 2539 : 47)

พิธีโกนจุกนั้นจะเริ่มเมื่อเด็กเริ่มมีอายุก้าวย่างเข้าสู่วัยหนุ่มวัยสาว (ชายอายุ 13 ปี หญิงอายุ 11 ปี ตามคตินิยมของอินเดีย) นอกจากยึดถือคติความเชื่อตามอินเดียแล้ว อีกสาเหตุหนึ่งที่เด็กเพศชายและเพศหญิงทำพิธีโกนจุกในอายุที่ต่างกันน่าจะเป็นไปตามหลักวิทยาศาสตร์ว่าด้วยเรื่องธรรมชาติร่างกายของมนุษย์ คือ ในวัยดังกล่าวเด็กผู้หญิงจะมีการเจริญเติบโตเร็วกว่าเด็กผู้ชาย จึงอาจเป็นสาเหตุให้เด็กผู้หญิงเข้าสู่พิธีโกนจุกเร็วกว่าเด็กผู้ชายนั่นเอง แต่ก็ยังมีพิธีโกนจุกบางพื้นที่นิยมกระทำเมื่อเด็กชาย หญิง มีอายุ 9 ขวบ เนื่องจากมีความเชื่อว่าจะทำให้มีชีวิตก้าวหน้า และจะทำพิธีในวันศุกร์เพราะเชื่อว่าจะทำให้ชีวิตพบแต่ความสุขความเจริญ แต่จะไม่นิยมโกนจุกเมื่อเด็กมีอายุเป็นเลขคู่

พิธีโกนจุก ปรากฏว่ามีการใช้น้ำในขั้นตอนการอาบน้ำหลังจากการโกนจุก ซึ่งในวันประกอบพิธีโกนจุกนั้นพ่อแม่จัดการแต่งตัวเด็กโดยให้นุ่งผ้าขาวห่มขาวใส่เกี้ยวนวม สร้อยสังวาลเครื่องประดับเต็มที่อย่างเมื่อตอนเย็น แต่ไม่ใส่ถุงเท้ารองเท้า พาไปนั่งยังพิธีมีพานล้างหน้า และพานรองเกี้ยววางไว้บนโต๊ะ ตรงหน้าแขวนมงคล ผู้ที่จะโกนผมจัดการถอดเกี้ยวออกใส่พานแล้วแบ่งผมจุกเด็กออกเป็น 3 ปอย เอาสายสิญจน์ผูกปลายผมกับแหวนนพเก้า (ซึ่งแปลว่า สี่ดาวประจำนพเคราะห์) และใบมะตูมทั้ง 3 ปอย ครั้นถึงเวลาฤกษ์โหรก็ลั่นฆ้องชัย เป่าสังข์ไกวบัณเฑาะว์ ในขณะนั้นพระก็จะสวด "ชยันโตฯ" ประโคมพิณพาทย์มโหรี ผู้เป็นประธานในพิธีจึงตัดจุกเด็กปอยที่ 1 แล้วผู้เป็นใหญ่ในตระกูลตัดปอยที่ 2 พ่อเด็กตัดปอยที่ 3 ผู้ตัดไม่จำกัดบุคคลว่าเป็นผู้ใด แล้วแต่เจ้าของงานจะเชิญเจาะจงด้วยความนับถือ เมื่อตัดผมเด็กทั้ง 3 ปอยให้สิ้นแล้ว ผู้โกนผมก็จะเข้าไปโกนจนเกลี้ยงแล้วจูงเด็กไปถอดสร้อยนวมที่จะเปียกน้ำไม่ได้ออก เสร็จเรียบร้อยแล้วนำเด็กไปนั่งยังเบญจาที่รดน้ำซึ่งตั้งไว้ในชานชาลาพร้อมด้วยน้ำพระพุทธมนต์ที่ใส่ในคนโฑแก้ว เงิน ทอง ตามที่มีตั้งไว้บนม้าหมู่หนึ่ง ผู้ที่มาในงานนั้นก็เข้าไปรดน้ำพระพุทธมนต์นั้นให้แก่เด็ก ตามยศและอาวุโส เมื่อเสร็จการรดน้ำแล้วก็พาเด็กขึ้นมาแต่งตัวใหม่และเลี้ยงพระสงฆ์ในเวลาที่เด็กแต่งตัวอยู่ ตอนนี้เด็กผู้ชายก็แต่งอย่างเด็กผู้ชาย คือ นุ่งผ้าใส่เสื้อ ส่วนผู้หญิงก็นุ่งจีบหน้านางห่มสไบ แสดงให้เห็นว่าแยกเพศออกจากการเป็นเด็กแล้วอย่างชัดเจน แล้วกลับลงไปยังพิธีเพื่อประกอบพิธีจนเสร็จสิ้นตามขั้นตอนของประเพณีโกนจุกต่อไป

บางครอบครัวมีฐานะยากจนไม่สามารถจะจัดงานโกนจุกได้ เมื่อถึงวันที่โกนจุก ก็จะนิมนต์พระมาสวดชะยันโตเพื่อเป็นสิริมงคลกับเด็ก นิมนต์พระกริบผม 3 ครั้ง ต่อจากนั้นให้ญาติตัดจุกและโกนจุกเป็นอันเสร็จพิธี แต่บางครอบครัวก็จะทำพิธีโกนจุกกันเอง โดยนำเด็กไปโกนจุกใต้ถุนยุ้งข้าว ขณะโกนก็จะทำน้ำมนต์ธรณีศาล พรมไปโกนไป “น้ำมนต์ ธรณีศาล” คือ น้ำมนต์ที่ผู้รักษาศีลเป็นผู้ทำขึ้นเพราะเชื่อว่าจะทำให้เด็กเป็นปกติ มีสติที่สมบูรณ์ไม่ฟั่นเฟือน เพราะชาวบ้านเชื่อว่า ถ้าโกนจุกกันเองและไม่ใช้น้ำมนต์ธรณีศาล เด็กจะสติไม่ดี จิตฟั่นเฟือน จนอาจเป็นบ้าได้

ภาพที่ 16 การอาบน้ำในพิธีโกนจุก
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนางสาวบวรนรรฏ เกตุสุวรรณ์

พิธีโกนจุกนั้น ถือเป็นหนึ่งในพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวงจรชีวิตมนุษย์ที่สำคัญพิธีหนึ่ง ซึ่งหากบ้านใดที่มีลูกหลานไว้ผมจุกแล้ว จะละเลยไม่ประกอบพิธีโกนจุกไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นพระราชโอรส พระราชธิดา บุตรธิดาของขุนนาง ลูกหลานผู้มีอันจะกินตลอดจนลูกชาวบ้านร้านตลาดทั่วไปหากมีการไว้จุกแล้ว เมื่อเด็กถึงวัยที่กำหนดก็จะต้องเข้าสู่พิธีโกนจุกโดยไม่มีข้อยกเว้นใด ๆ ทั้งสิ้น พิธีโกนจุกนั้นคงจะมีความสำคัญอยู่ไม่น้อยเพราะว่ามีปรากฏอยู่ในตำนานสวรรค์ได้กล่าวถึงพระราชพิธีโสกันต์พระขันธกุมาร ซึ่งเป็นโอรสของพระอิศวรกับพระอุมา ข้อสังเกตุสำคัญของพิธีโกนจุกอยู่ที่การอาบน้ำพระพุทธมนต์หลังจากการโกนจุกซึ่งเป็นนัยยะสำคัญในการประกอบพิธี มีความหมายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับเด็ก ในที่นี้หมายถึงการเปลี่ยนสถานะจากวัยเด็กเข้าสู่วัยรุ่น และเจริญเติบโตเป็นผู้ใหญ่ต่อไป

1.1.3 ประเพณี พิธีกรรมการบวช (อุปสมบท)

ประเพณีบวช เป็นประเพณีที่สำคัญประเพณีหนึ่งของชายไทยตามธรรมเนียมปฏิบัติ เมื่อผู้ชายมีอายุครบ 20 ปีบริบูรณ์ขึ้นไปจะต้องบวชเป็นพระภิกษุ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นกุศลแก่ผู้บังเกิดเกล้าของผู้บวชและตัวผู้บวชเอง อีกทั้งยังแฝงนัยยะไปถึงการสืบต่อพระพุทธศาสนาอีกด้วย สาเหตุที่ต้องอายุ 20 ปีนั้น เนื่องจากเห็นว่าโตเป็นผู้ใหญ่แล้ว เป็นผู้ที่บรรลุนิติภาวะ มีความหนักแน่นอดทนต่อความหิวกระหายได้ (เนื่องจากพระภิกษุต้องอดอาหารเย็น)

คำว่า “บวช” นั้น หากเป็นภาษาที่เป็นทางการมักมีการใช้สับสนกันอยู่ระหว่างคำ 2 คำ คือ คำว่า “บรรพชา” กับคำว่า “อุปสมบท” ที่จริงแล้วคำว่าบรรพชานั้นจะใช้กับการบวชเณร ส่วนคำว่าอุปสมบทนั้นจะใช้กับการบวชเป็นพระภิกษุ

การอุปสมบทเป็นพระภิกษุนั้น จะต้องผ่านขั้นตอนตามธรรมเนียมปฏิบัติของชาวพุทธก่อนโดยเริ่มแรกคือการหาฤกษ์ผานาทีที่เป็นสิริมงคล กำหนดวันบวชและเตรียมติดต่อบอกกล่าวแก่พระอุปัชฌาย์ผู้ที่จะทำการบวชให้ ซึ่งขั้นตอนนี้ส่วนใหญ่ผู้เป็นพ่อแม่หรือญาติผู้ใหญ่จะเป็นผู้จัดการให้ เพราะเนื่องจากเชื่อว่าผู้ที่เป็นพ่อแม่ ญาติผู้ใหญ่หรือผู้มีพระคุณของผู้บวชจะได้รับผลบุญอันยิ่งใหญ่จากการบวชในครั้งนี้ และเชื่อว่าผลบุญที่ได้รับในครั้งนี้สามารถบรรเทาบาปกรรมที่ตนได้กระทำไว้ให้เบาบางลงได้ โดยมักจะได้ยินคำพูดบ่อย ๆ ที่ว่า *“จะได้เกาะชายผ้าเหลืองขึ้นสวรรค์”* จึงไม่น่าแปลกที่พ่อแม่หรือญาติผู้ใหญ่จะกระตือรือร้นที่จะจัดแจงเตรียมการไว้อย่างพร้อมสรรพ ในปัจจุบันการบวชนั้นมักนิยมบวชตามประเพณีในช่วงก่อนวันเข้าพรรษา คือราวเดือน 4 เดือน 5 ของไทย เทียบกับเดือนตามปฏิทินสากลก็จะอยู่ในราวเดือนเมษายนถึงเดือนพฤษภาคม นั่นเอง ผู้วิจัยเห็นว่าสาเหตุที่นิยมบวชในช่วงดังกล่าวนั้นเนื่องจากว่าในช่วงอายุ 20 ปีบริบูรณ์นั้น ชายไทยส่วนใหญ่อยู่ในวัยกำลังศึกษาชั้นปริญญาตรี และเป็นช่วงเดือนที่มหาวิทยาลัยปิดเทอม ดังนั้นจึงนิยมบวชลูกหลานในช่วงดังกล่าวเพื่อไม่ให้กระทบต่อการศึกษาเล่าเรียนของบุตรหลาน

สำหรับขั้นตอนการอาบน้ำในประเพณีบวชนั้น จะปรากฏในวันสุกดิบ ในขั้นตอนพิธีอาบน้ำนาค กล่าวคือหลังจากการปลงผมนาคเสร็จเรียบร้อยแล้วก็จะนำนาคมาอาบน้ำ โดยให้นาคนั่งพนมมือในที่ ๆ เหมาะสม เริ่มจากบิดามารดาเป็นผู้อาบให้เป็นคนแรก หลังจากนั้นจึงเป็นบรรดาญาติ ๆ ที่มาร่วมงาน น้ำที่จะใช้อาบน้ำนาคนั้นมิใช่น้ำที่ใช้อาบโดยทั่วไป หากแต่เป็นน้ำที่ผสมด้วยน้ำพระพุทธมนต์ น้ำอบ และเครื่องหอมต่าง ๆ มาอาบให้นาค บางแห่งอาบน้ำเสร็จก็ทาขมิ้นให้ผิวพรรณผุดผ่องเหลืองอร่าม จากนั้นจึงนำนาคไปแต่งกายนุ่งขาวห่มขาว เพื่อเตรียมตัวทำพิธีต่อไป

ภาพที่ 17 พิธีอาบน้ำนาค
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายคทาวุธ กลิ่นพิพัฒน์

จากประเพณีการบวชดังที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าเป็นประเพณีที่สำคัญประเพณีหนึ่งในวงจรชีวิตของผู้ชายไทยทุกคน ซึ่งในการบวชนั้นจะมีขั้นตอนพิธีกรรมหลายขั้นตอนแต่จะมีอยู่ขั้นตอนหนึ่งที่แสดงให้เห็นเด่นชัดตามความเชื่อโบราณว่าผู้ที่จะบวชได้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่บริสุทธิ์ จึงเกิดขั้นตอนการปลงผมและอาบน้ำนาคขึ้นในพิธีบวชนั่นเอง ซึ่งการปลงผมนั้นเป็นสัญลักษณ์ของการบวชหมายถึงการสละทุกอย่างแม้กระทั่งสิ่งที่อยู่สูงที่สุดในร่างกายอย่างผมก็ยังต้องโกนทิ้ง หลังจากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นตอนพิธีอาบน้ำนาค ซึ่งการอาบน้ำนาคนั้นมีนัยยะถึงการเปลี่ยนแปลงจากฆราวาสเป็นบรรพชิต สังเกตจากน้ำที่นำมาอาบให้เจ้านาคจะเป็นน้ำที่ผสมน้ำพระพุทธมนต์ปรุงปนด้วยน้ำอบและเครื่องหอมต่าง ๆ เนื่องจากเชื่อว่าน้ำพระพุทธมนต์จะเป็นสิ่งช่วยชำระล้างมลทินจากร่างกายและจิตใจของเจ้านาคให้บริสุทธิ์ปราศจากความมัวหมองทั้งปวง อีกทั้งการแต่งกายด้วยการนุ่งขาวห่มขาวหลังจากการอาบน้ำนาคเสร็จสิ้นยังเป็นสิ่งเสริมความบริสุทธิ์ของเจ้านาคอีกด้วย ดังนั้นการอาบน้ำนาคในประเพณีบวชจึงเป็นดัชนีชี้วัดความสำคัญของการใช้น้ำในการประกอบพิธีอันศักดิ์สิทธิ์อีกด้วย

1.1.4 ประเพณี พิธีกรรมการแต่งงาน

การแต่งงานเป็นประเพณีที่สำคัญสำหรับวิถีชีวิตไทย เพราะเป็นการบ่งบอกว่าผู้ที่แต่งงานนั้นมีความเป็นผู้ใหญ่แล้ว มีความรับผิดชอบมากขึ้นและพร้อมที่จะเป็นครอบครัว รับผิดชอบชีวิตอีกหลายคนเพิ่มขึ้นนอกจากชีวิตของตนเอง และยังได้ทำหน้าที่แสดงความสามารถตามบทบาทของตนเองในฐานะหัวหน้าของครอบครัว หรือบางทีอาจจะกล่าวได้ว่าการแต่งงานนั้นเป็นการบำบัดความต้องการทางเพศของมนุษย์ก็ได้ แต่ให้เป็นไปตาม

ประเพณีของสังคม มีผู้ใหญ่ทั้งสองฝ่ายยอมรับและสังคมต้องรับรู้ด้วยเช่นเดียวกัน ด้วยเหตุนี้ ประเพณีการแต่งงานจึงจำเป็นต้องจัดให้มีพิธีกรรมตามขั้นตอนของประเพณีไทย เริ่มตั้งแต่การทาบทามสู่ขอ หมั้น และแต่งงาน พิธีการแต่งงานนี้ถ้าจะให้ถูกต้องเหมาะสม จะต้องประกอบพิธีทางศาสนาด้วยในตอนเช้า และจะต้องจดทะเบียนสมรสให้ถูกต้องตามกฎหมาย ก็ถือว่าการแต่งงานนั้นถูกต้องสมบูรณ์ ส่วนพิธีหลั่งน้ำพระพุทธมนต์และประสาทพรนั้น เป็นสัญลักษณ์ของพิธีแต่งงาน ซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนที่มีความเป็นสิริมงคลต่อบ่าวสาว

จากประเพณีการแต่งงานที่จัดทำเป็นพิธีการขั้นตอนต่าง ๆ นั้น จึงนับว่ามีความสำคัญมาก และเป็นประเพณีที่งดงามเหมาะสม แสดงถึงความเจริญงอกงามทางวัฒนธรรมมีความละเอียดอ่อน โดยธรรมชาติของสิ่งที่มีชีวิตที่ย่อมมีความต้องการทางเพศ ซึ่งเป็นแรงขับดันตามธรรมชาติเพื่อการดำรงเผ่าพันธุ์ ด้วยเหตุที่มนุษย์มีวัฒนธรรมจึงทำให้เกิดความแตกต่างกันระหว่างคนกับสัตว์ ดังนั้นหนุ่มสาวที่รักใคร่ชอบพอกันจนกระทั่งตัดสินใจที่จะแต่งงานกันจะต้องทำตามขั้นตอนตามประเพณี ความเชื่อและระเบียบทางสังคมโดยทุกขั้นตอนจะต้องหาฤกษ์ยามเพื่อเป็นสิริมงคลแก่คู่บ่าวสาว ซึ่งญาติผู้ใหญ่ของทั้งสองฝ่ายจะเอา วัน เดือน ปีเกิด ไปให้ผู้มีความรู้เชี่ยวชาญทางดวงชะตา หรือไปให้โหรดูว่าจะเหมาะสมกันหรือไม่ อยู่ด้วยกันแล้วจะเจริญรุ่งเรืองหรือเสื่อมโทรม เมื่อเห็นว่าเป็นคู่ที่ไปกันได้หรือมีความเหมาะสมกันก็จะหาฤกษ์ที่จะให้คู่บ่าวสาวอยู่ด้วยกันอย่างเจริญรุ่งเรืองตลอดไป เพื่อให้ครองคู่กันตลอดชั่วชีวิต ส่วนมากมักจะแต่งกันในเดือนคู่โดยเชื่อว่าจะทำให้ชีวิตคู่ยืนยาว อยู่คู่เคียงกันตลอดไปนั่นเอง ยกเว้นเดือน 12 จะไม่นิยมแต่งงานกันในเดือนนี้ เนื่องจากเป็นเดือนที่สุนัขติดสัดกัน และมักจะเลือกวันที่เป็นข้างขึ้นเพราะเชื่อว่าจะทำให้ชีวิตเจริญรุ่งเรืองสว่างไสว ในสมัยโบราณนิยมแต่งงานกันใน 2 เดือน คือเดือน 6 เพราะเริ่มเข้าสู่ฤดูฝน อาจสันนิษฐานได้ว่าเป็นเพราะบรรยากาศช่วยเป็นใจที่จะช่วยให้คู่แต่งงานมีทายาทได้เร็วกว่าฤดูอื่น และเป็นต้นฤดูทำการเพาะปลูกของคนไทย ซึ่งหนุ่มสาวจะได้เริ่มต้นชีวิตใหม่โดยการสร้างฐานะร่วมกัน ส่วนเดือน 9 นั้น เป็นการถือเคล็ดตามความเชื่อจากคำพ้องเสียงซึ่งสื่อถึงความก้าวหน้านั่นเอง ปัจจุบันความเชื่อกับสังคมไทยเริ่มเลือนหายไปบ้างดังนั้นการจัดงานแต่งงานจึงกระทำได้ทุกเดือนโดยถือฤกษ์สะดวกในการจัดงานไม่เว้นแม้กระทั่งเดือน 12 ที่คนโบราณเชื่อถือไม่นิยมมาแต่ในอดีต

การใช้น้ำในประเพณีแต่งาน ปรากฏในขั้นตอนของพิธีหลั่งน้ำสังข์ ซึ่งพิธีนี้อาจจะทำได้หลายกรณีแล้วแต่ความสะดวกและความเหมาะสมของทั้งสองฝ่าย จะทำพิธีหลั่งน้ำในตอนเช้าหลังจากทำพิธีแห่ขันหมากและสู่ขอแล้ว โดยรดเฉพาะญาติผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือจริง ๆ จะมีจำนวนไม่มากนัก หลังจากนั้นก็เลี้ยงแขกที่มาในงานก็เสร็จพิธี หรือจะ

ทำพิธีหลั่งน้ำในตอนเย็นเพื่อเป็นการให้ความสะดวกแก่แขกที่มาในงาน เพราะส่วนใหญ่ต้องทำงานและต้องเผื่อการเดินทางด้วย พิธีหลั่งน้ำพุทธมนต์นั้นเป็นพิธีตามความเชื่อของคนไทยโดยการใช้น้ำเป็นสื่อกลางในการประกอบพิธี ในพิธีจะต้องมีโต๊ะหมู่บูชาเพื่อความเป็นสิริมงคลจัดอยู่ทางขวาของเจ้าบ่าว เมื่อถึงฤกษ์ที่กำหนดคู่บ่าวสาวจะเข้าไปในห้องพิธีพร้อมเพื่อนเจ้าบ่าวเจ้าสาวฝ่ายละ 1 คน จะมีญาติผู้ใหญ่ของฝ่ายเจ้าสาวนำคู่บ่าวสาวไปจุดเทียนชัย ปักธูปและกราบพระที่โต๊ะหมู่บูชา แล้วญาติผู้ใหญ่ก็จะพาคู่บ่าวสาวไปนั่งบนตั่งที่จัดไว้ วางแขนลงบนหมอน ยื่นมือออกไปพนมตรงพานรองน้ำโดยหญิงนั่งทางซ้ายชายนั่งทางขวา (ตามความเชื่อว่าขวาหมายถึงความเป็นใหญ่) อาจมาจากความถนัดของคนส่วนใหญ่ที่มักถนัดข้างขวาก็เป็นได้จึงให้ความสำคัญของข้างขวามากกว่าข้างซ้าย ต่อจากนั้นจะให้ประธานในพิธีสวมพวงมาลัยสวมมงคลแฝดลงบนศีรษะของคู่บ่าวสาว เจิมหน้าผากของคู่บ่าวสาวแล้วหลั่งน้ำสังข์ การหลั่งน้ำสังข์จะกระทำโดยมีผู้ทำหน้าที่คอยตักน้ำในขันสาคร (ปัจจุบันใช้ขันน้ำใบใหญ่แทน) โดยใช้หอยสังข์ที่ตัวหอยเวียนขวา (ตามความเชื่อว่าขวาเป็นมงคล) ตักน้ำในขันยื่นให้แขกเหรื่อผู้มาร่วมพิธี โดยส่วนใหญ่จะเรียงลำดับจากความอาวุโสเพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ผู้มาร่วมพิธี บางคนรดเจ้าบ่าวก่อน บางคนรดเจ้าสาวก่อน แต่ปัจจุบันจะรดเจ้าบ่าวก่อนเนื่องจากตำแหน่งการเข้าหลั่งน้ำจะมาจากฝั่งขวาซึ่งเป็นฝั่งเจ้าบ่าวก่อนแล้วจึงผ่านมายังฝั่งเจ้าสาวแล้วเดินออกไปอีกด้านหนึ่งเพื่อไม่ให้เกิดความวุ่นวายในการเข้าหลั่งน้ำสังข์ ในสมัยก่อนการหลั่งน้ำสังข์จะนิยมหลั่งบนศีรษะของบ่าวสาว เนื่องจากน้ำที่ใช้เป็นน้ำพุทธมนต์เพื่อให้เกิดความเป็นศิริมงคลกับบ่าวสาว แต่ปัจจุบันคู่บ่าวสาวมีการแต่งหน้า ทำผมในการเข้าพิธี การหลั่งน้ำบนศีรษะจะทำให้ทรงผมของบ่าวสาวเสียทรง หน้าตาเลอะเทอะจึงเปลี่ยนเป็นหลั่งลงบนมือที่พนมไว้เหนือพานรองน้ำเท่านั้น เสร็จจากการหลั่งน้ำสังข์แล้วเจ้าภาพจะปลดมงคลแฝดเอง หรือจะเชิญประธานหรือผู้อาวุโสคนใดปลดก็ได้แล้วมอบให้คู่บ่าวสาวเพื่อนำไปเก็บไว้บนหัวเตียงนอนของตน หลังจากเสร็จพิธีรดน้ำสังข์หรือหลั่งน้ำพระพุทธมนต์และประสาทพรแล้วก็มีการเลี้ยงฉลองพิธีเป็นอันเสร็จพิธีในขั้นตอนการหลั่งน้ำสังข์ แล้วรอฤกษ์ส่งตัวเจ้าสาวให้เจ้าบ่าว ทั้งนี้ก็จะมีพิธีบ้างเล็กน้อยตามประเพณีของตนเพื่อให้ญาติผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือพาเจ้าสาวส่งให้แก่เจ้าบ่าวพร้อมกับอบรมเจ้าสาวให้เคารพนับถือยำเกรง ซื่อสัตย์ต่อสามี และอบรมเจ้าบ่าวให้รักใคร่ เลี้ยงดูซื่อสัตย์ต่อภรรยา และปฏิบัติต่อภรรยาอย่างเหมาะสมกับหน้าที่ของสามีที่ดี แล้วเจ้าบ่าวเจ้าสาวจะกราบผู้ใหญ่ อาจจะมีพ่อแม่ของทั้งสองฝ่ายให้โอวาทต่อไป เจ้าบ่าวก็จะกราบพ่อแม่ของทั้งสองฝ่ายก็เสร็จพิธี ทุกคนจะออกจากห้องหอให้เจ้าบ่าวเจ้าสาวอยู่กันตามลำพังจะได้พักผ่อนเพราะเหนื่อยในงานพิธีมามากแล้ว

ภาพที่ 18 พิธีหลั่งน้ำสังข์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนางสาวเสาวลักษณ์ อุตรพงษ์

จากที่กล่าวมาข้างต้นเกี่ยวกับประเพณีการแต่งงานจะเห็นได้ว่ามีขั้นตอนการประกอบพิธีโดยใช้น้ำเป็นขั้นตอนหนึ่งที่มีความสำคัญยึดถือมาแต่ครั้งอดีตเดิมเรียกว่าการซัดน้ำซึ่งมีกล่าวถึงในหนังสือประเพณีเกี่ยวกับชีวิตแต่งงานว่า

> *"การรดน้ำและการเจิม วิวัฒนาการมาจากการอาบน้ำชำระตัวให้บริสุทธิ์เพื่อเข้าสู่พิธีอันศักดิ์สิทธิ์ ภายหลังทำย่นย่อพอเป็นพิธี คือรดน้ำที่มือแทนอาบน้ำจริง ๆ และเจิมกระแจะแทนการทาน้ำมัน"*

(เสฐียรโกเศศ, 2539 : 120)

และเสฐียรโกเศศยังได้อ้างถึงการหลั่งน้ำในประเพณีแต่งงาน ตามหนังสือประเพณีแต่งงานบ่าวสาวอย่างไทย อีกว่า

> *"เมื่อเวลารดน้ำ พระสงฆ์สวดชยันโตอีกครั้ง แต่ลางแห่งก็ให้พระสงฆ์กลับวัดเสียก่อนจึงรดน้ำ เรื่องของการสวดชยันโตในเวลารดน้ำเป็นธรรมเนียมเดิมเมื่อมีการซัดน้ำ ดั่งที่ในเรื่อง* ***ขุนช้างขุนแผน*** *กล่าวไว้ว่า*
>
> *...ครั้นถึงน้อมนั่งฟังพระธรรม พระสดำจับมงคลคู่ใส่*
> *สายสิญจน์โยงศรีมาลามาพระไวย พร้อมฆ้องใหญ่หึ่งดังตั้งชยันโต*
> *หนุ่มสาวเคียงคั่งนั่งอัด พระสงฆ์เปิดตาลปัตรซัดน้ำโร่"*

(เสฐียรโกเศศ, 2539 : 122)

การแต่งงานในสมัยโบราณไม่มีพิธีรดน้ำสังข์ แต่จะใช้พิธีซัดน้ำ พระสงฆ์จะเป็นผู้ทำพิธีโดยตักน้ำมนต์ในบาตรซัดสาดใส่คู่บ่าวสาว การซัดน้ำนี้บางทีซัดจนเปียกปอนต้องเปลี่ยนชุดหลังจากเสร็จพิธี ประเพณีการซัดน้ำในงานแต่งงานนี้มีมาแต่โบราณซึ่งคณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติ ได้กล่าวถึงพิธีกรรมซัดน้ำไว้ในหนังสือ "น้ำกับชีวิตไทย" ไว้ว่า

> *"โดยมากสมภารมักเป็นคนแก่มีอารมณ์สนุก ดังนั้นในพิธีแต่งงานของคู่บ่าวสาวที่ท่านถือเสมือนว่าเป็นลูก ๆ หลาน ๆ พอบทสวดถึงคาถาชะยันโตอันเป็นช่วงเวลาสำคัญ ท่านจึงใช้น้ำมนต์ซัดสาดคู่บ่าวสาว ซัดด้วยความเอ็นดูหลายต่อหลายครั้งจนคู่บ่าวสาวเปียกปอนกันไป เหตุที่ต้องซัดหรือสาดนี้ ก็เนื่องจากคู่บ่าวสาวคงนั่งอยู่ไกลท่าน บวกกับอารามณ์สนุกสนานของท่าน โบราณนั้นงานแต่งงานยิ่งทำให้เกิดความสนุกสนานมากเท่าไรยิ่งดีเท่านั้น เมื่อมีการทำต่อ ๆ กันมา จึงกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ*
>
> *ต่อมาก็มีการเปลี่ยนแปลงขึ้น จากพระสงฆ์ซึ่งเป็นผู้ซัดหรือสาดน้ำมนต์เปลี่ยนมาเป็นผู้ใหญ่ของทั้งสองฝ่าย ตลอดจนแขกผู้ได้รับเชิญมาร่วมงาน"*
>
> (คณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติ, 2538 : 57)

นอกจากนี้คณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติได้กล่าวถึงน้ำในประเพณีการแต่งงานของชาวอินเดียอีกว่า

> *"ประเพณีแต่งงานของชาวอินเดียโบราณ จึงมีอยู่วิธีหนึ่ง ให้คู่บ่าวสาวเอามือจุ่มลงไปในน้ำภาชนะเดียวกันแล้วบรรดาญาติมิตรต่างก็กล่าวคำอวยพรว่าจงอยู่ร่วมกันไม่แตกร้าวเหมือนอย่างน้ำเถิด"*
>
> (คณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติ, 2538 : 57)

การหลั่งน้ำพุทธมนต์มาจากวิธีการซัดน้ำของประเพณีไทยโบราณ เชื่อว่าเป็นการทำเพื่อสื่อถึงการชำระล้างร่างกายให้สะอาดก่อนเข้าพิธีแต่งงาน (สมัยโบราณจัดงาน 2 วัน จะซัดน้ำในวันสุกดิบ) เสฐียรโกเศศ ยังกล่าวถึงการอาบน้ำในพิธีแต่งงานของชาวอินโดนีเซียในหนังสือ "ประเพณีเกี่ยวกับชีวิตแต่งงาน" อีกว่า

> *"ในพิธีแต่งงานของชาวอินโดนีเซียลางเกาะก่อนจะเข้าพิธี เจ้าบ่าวจะต้องอาบน้ำมนต์เสียก่อน และเจ้าสาวจะต้องรมควัน (เวียนเทียนปัดควันเข้าไป) เสียก่อนเพื่อทำตนให้บริสุทธิ์ ชาวมเตะเบเล เมื่อเจ้าบ่าวมาถึงเจ้าสาวจะต้องเอาน้ำราดเจ้าบ่าวเสียก่อน"*
>
> (เสฐียรโกเศศ, 2539 : 123)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า ประเพณีแต่งงานนั้นมีการใช้น้ำเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธี แม้กระทั่งชาวอินโดนีเซียและอินเดียยังมีการกล่าวถึงการรดน้ำในพิธีแต่งงาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าไม่เฉพาะไทยเท่านั้นที่ให้ความสำคัญกับการอาบน้ำ แม้กระทั่งประเทศในแถบเอเชียก็มีการให้ความสำคัญกับการอาบน้ำในพิธีกรรมเช่นกัน ซึ่งในพิธีแต่งงานของไทยนั้น การหลั่งน้ำพระพุทธมนต์นี้ หากพิจารณาให้ดีแล้ว คงไม่ใช่แต่เพียงหวังความสนุกสนานตามที่คณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติกล่าวเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่เป็นพิธีกรรมซึ่งแฝงนัยยะของการใช้น้ำอยู่หลายประการ เช่น ใช้เป็นการสอนคู่บ่าวสาวให้มีความรักและสามัคคี ไม่แตกแยกกัน เปรียบเสมือนน้ำที่หลั่งบนมือของคู่บ่าวสาว ถึงแม้น้ำจะตกลงบนพานคนละใบกันแต่เมื่อนำมาเทรวมกัน น้ำก็สามารถรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียว เป็นเนื้อเดียวกันได้ ซึ่งการหลั่งน้ำลงบนกระพุ่มมือพร้อมกล่าวคำอวยพรนั้น ก็ปรารถนาให้คู่บ่าวสาวมีความเจริญด้วยอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของน้ำอันเป็นมงคล หลักสำคัญก็คือให้น้ำเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงชีวิตใหม่นั่นเอง เหตุที่กล่าวว่าน้ำเป็นเครื่องหล่อเลี้ยงชีวิตใหม่เนื่องจากการหลั่งน้ำเป็นนัยยะที่สื่อถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในชีวิตของบุคคลทั้งสองอีกครั้งหนึ่ง จากที่เคยเป็นผู้ที่มีคนคอยดูแลเลี้ยงดู ไม่มีภาระต้องรับผิดชอบมากมายนัก รับผิดชอบแต่เพียงหน้าที่ของบุตรที่ดี แต่บัดนี้ต่อไปจะต้องมีภาระรับผิดชอบมากขึ้น จากที่อยู่ตัวคนเดียวรับผิดชอบตนเองจะต้องเปลี่ยนมาเป็นการใช้ชีวิตคู่ร่วมกัน ดูแลซึ่งกันและกัน ดูแลลูก และบิดามารดาเพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณที่เลี้ยงดูมา ต้องมีความอดทนต่ออุปสรรคมากมายเพื่อประคับประคองชีวิตคู่และครอบครัวให้อยู่อย่างมีความสุขความสบายตลอดไป

1.1.5 ประเพณี พิธีกรรมการตาย

ประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตาย เป็นประเพณีสุดท้ายในวงจรชีวิตของมนุษย์ทุกคนที่จะได้มีโอกาสเข้าร่วม แม้ผู้นั้นจะสิ้นลมหายใจไปแล้วก็ตาม แต่ร่างกายก็ยังอยู่ในพิธีกรรมนั้น ซึ่งก็ถือว่าได้เข้าร่วมประกอบพิธีกรรมด้วย และถึงแม้ว่าคนตายจะไม่รับรู้สิ่งใดแล้วก็ตาม แต่สังคมก็ยังให้ความสำคัญของประเพณีและพิธีกรรมโดยจะละเลยมิได้ บรรดาญาติมิตรที่ยังมีชีวิตอยู่จะเป็นผู้ที่ประกอบพิธีให้ตามประเพณี ซึ่งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตายนี้มีหลายขั้นตอนตามความเชื่อโบราณ เริ่มตั้งแต่พิธีเชิญวิญญาณหรือบอกทาง (ในกรณีที่เสียชีวิตที่อื่น) **อาบน้ำศพ** แต่งตัวศพ สวดศพ ฌาปณกิจศพ และเก็บอัฐิ

ขั้นตอนการอาบน้ำศพนั้นเป็นขั้นตอนหลังจากการเชิญวิญญาณของผู้ตาย กลับมาสู่สถานประกอบพิธีกรรม ซึ่งการอาบน้ำศพนี้ ตามธรรมเนียมประเพณีของลัทธิพราหมณ์ถือว่าเป็นการล้างบาปให้ผู้ตาย และเชื่อว่าน้ำในแม่น้ำอิระวดีสามารถล้างบาปได้ จึงนิยมไปตักเอามาล้างบาปให้ผู้ป่วยหนักใกล้ตายหรือเมื่อตายแล้ว พวกพราหมณ์ถือว่าการอาบน้ำทาแป้งแต่งตัวให้ศพอย่างหมดจดนั้น เมื่อไปเกิดในชาติใดจะได้มีรูปร่างสวยสดงดงาม เพราะฉะนั้นเวลาอาบน้ำศพเขาจึงขัดสี รีดท้อง ชำระสิ่งโสโครกออกให้หมด ส่วนชาวไทยซึ่งนับถือศาสนาพุทธก็มีการอาบน้ำและชำระศพให้สะอาดเช่นกัน การอาบน้ำศพของไทยในสมัยโบราณจะอาบกันจริง ๆ โดยอาบด้วยน้ำร้อนเสียก่อนแล้วจึงอาบน้ำด้วยน้ำเย็นชะล้างให้สะอาดหมดจด แต่ไม่ถึงกับต้องรีดท้องเอาสิ่งโสโครกออกให้หมดอย่างเช่นพวกพราหมณ์ บางแห่งจะใส่ใบไม้ต้มลงไปในน้ำด้วย แต่จะเป็นใบไม้ชนิดใดก็แตกต่างกันไปตามความเชื่อของแต่ละพื้นที่ บ้างก็ใส่ใบส้มป่อยหรือใบมะขาม บ้างก็ใส่ใบหนาดซึ่งเชื่อว่าผีกลัว หลังจากนั้นจึงเอาขมิ้นสดมะกรูดคั้นเอาน้ำทาให้ทั่วไปตามร่างกาย บ้างทาด้วยน้ำอบเครื่องหอมอื่น ๆ บางทีลูกหลานของผู้ตายจะเอาผ้าขาวสี่เหลี่ยมขนาดเท่าผ้าเช็ดหน้าซับที่หน้า ฝ่ามือ ฝ่าเท้า พิมพ์รูปหน้าและรอยเท้าของผู้ตายเก็บไว้เป็นที่ระลึกหรือบูชาเป็นของขลังต่อไป แต่ปัจจุบันการอาบน้ำศพมีการเปลี่ยนแปลงไป มักจะกระทำแค่รดน้ำลงบนฝ่ามือของผู้ตายเท่านั้น วิธีการคือวางศพลงบนเตียงที่จัดไว้ คลุมศพด้วยผ้าแพรเปิดเฉพาะส่วนใบหน้า บางแห่งคลุมทั้งตัวเพื่อป้องกันความอุจาดตาสำหรับผู้มารดน้ำศพ แบมือขวาของศพยื่นออกไปนอกเตียง หันศีรษะไปทางทิศตะวันตก แต่ถ้าสถานที่ไม่เอื้ออำนวยจะหันศีรษะไปทางทิศอื่นที่เหมาะสมกับสถานที่ก็ได้ หาหมอนเล็ก ๆ สำหรับรองมือศพหนึ่งใบ และจัดภาชนะสำหรับรองน้ำที่รดมือศพด้วย สำหรับน้ำที่ใช้รดศพมักนิยมใช้น้ำผสมน้ำอบลอยด้วยดอกไม้ หลังจากแขกผู้มีเกียรติและญาติมิตรรดน้ำเสร็จก็เตรียมศพใส่โลงเพื่อทำพิธีสวดพระอภิธรรมต่อไป

พิธีกรรมการอาบน้ำศพนั้นปรากฏมีแทบทุกเชื้อชาติ ทุกศาสนา เพียงแต่วิธีการแตกต่างกันไปตามประเพณีนิยม เมื่อพิจารณาวิธีการอาบน้ำศพตามหลักศาสนาพุทธแล้ว ผู้วิจัยคิดว่าการอาบน้ำศพนั้นมีนัยยะแฝงหลายประการตามความเชื่อที่ยึดถือสืบต่อ ๆ มา หากพิจารณาตามหลักวิทยาศาสตร์แล้ววิธีการอาบน้ำศพแบบโบราณที่ต้องอาบจริง ๆ ทั้งร่างกายศพ โดยใช้น้ำต้มกับใบไม้ต่าง ๆ นานา หรือแม้กระทั่งการทาขมิ้น อาจเป็นการรักษาสภาพศพไม่ให้เกิดการเน่าเปื่อย หรือส่งกลิ่นเหม็นเร็วในระยะเวลาที่ประกอบพิธีกรรมก็เป็นได้ แต่เนื่องจากปัจจุบันมีวิวัฒนาการด้านเทคโนโลยี มีการรักษาสภาพศพด้วยวิธีการฉีดน้ำยาฟอร์มาลิน (Formaldehyde) ดังนั้นวิธีการอาบน้ำศพแบบโบราณจึงหมดไปเหลือแต่วิธีการรดน้ำเฉพาะบนฝ่ามือผู้ตายแทนการอาบน้ำศพ แต่ยังคงเรียกว่าการอาบน้ำศพเช่นเดิม แต่ถึงกระนั้นมนุษย์ทุกชาติทุกศาสนาถึงแม้ว่าเทคโนโลยีจะเจริญเพียงใด แต่ก็ไม่สามารถลบล้างความเชื่อที่มีอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นได้ บ้างก็เชื่อว่าการอาบน้ำให้ศพนั้นเพื่อทำความสะอาดร่างกายให้ผู้ตาย เพื่อไปเกิดในชาติหน้าจะได้มีร่างกายที่สะอาดหมดจดรูปร่างสวยสดงดงาม บ้างก็ว่าเป็นการชำระร่างกายผู้ตายเพื่อเตรียมเดินทางไปไหว้พระจุฬามณีเจดีย์ด้วยความบริสุทธิ์พร้อมดอกไม้ที่ใส่ไว้ในมือของผู้ตายนั่นเอง

ภาพที่ 19 พิธีรดน้ำศพ

ที่มา : สำนักข่าวแห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์, 2553 : Online

นอกจากประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวกับวงจรชีวิตตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตายจะใช้น้ำเป็นองค์ประกอบสำคัญในการประกอบพิธี โดยเฉพาะการอาบน้ำในพิธีแล้ว ยังมีประเพณีและพิธีกรรมอื่น ๆ ในสังคมไทยที่ใช้น้ำหรือมีลักษณะการอาบน้ำเข้ามา

เกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรม หรือประเพณีที่ดีงามมาแต่ดั้งเดิม และยังคงปฏิบัติรักษาประเพณีหรือพิธีกรรมนั้น ๆ สืบต่อมาจนกระทั่งทุกวันนี้ ได้แก่ ประเพณีขึ้นปีใหม่ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีลอยกระทรง เป็นต้น ซึ่งประเพณีเหล่านี้มักปรากฏพิธีกรรมการสรงน้ำหรือการอาบน้ำแทรกอยู่ด้วย เช่น พิธีสรงน้ำพระ พิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ หรือพิธีอาบน้ำในคืนวันเพ็ญ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีพิธีกรรมการอาบน้ำที่ไม่มีความเกี่ยวข้องกับประเพณี แต่เป็นการอาบน้ำตามความเชื่อ เช่น พิธีอาบน้ำมนต์สะเดาะเคราะห์ พิธีอาบน้ำว่าน เป็นต้น ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ เหล่านี้มิได้ปฏิบัติกันตลอดทั้งปี หากแต่จะกระทำเมื่อถึงเทศกาล ฤดูกาลที่กำหนดไว้หรือตามวาระโอกาสอันสมควรนั่นเอง

1.2 ประเพณี พิธีกรรมตามเทศกาลหรือฤดูกาล

ในรอบปีหนึ่ง ๆ จะมีเทศกาล ฤดูกาล หรือวาระสำคัญต่าง ๆ มากมาย เช่น ในราชสำนักก็จะมีพระราชพิธีสิบสองเดือน หรือทางภาคอีสานก็จะมีฮีตสิบสองเดือน เป็นต้น พิธีกรรมตามฤดูกาลหรือเทศกาลจึงมักเป็นพิธีกรรมชุมชนหรืออาจเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำมาหากินก็ได้ สิ่งสำคัญคือสามารถทราบกำหนดเวลาของงานได้ชัดเจน และต้องกระทำในทุกปีแต่ไม่จำเป็นต้องกระทำทุกคน ตามแต่ความเชื่อความสมัครใจในการเข้าร่วมประเพณีของแต่ละบุคคล

ประเพณี พิธีกรรมตามเทศกาลหรือฤดูกาล เสมือนหนึ่งเป็นการวางแผนการดำเนินชีวิตในแต่ละปี เช่น ช่วงหน้าหนาวจะมีประเพณีถวายฟืนให้ทางวัดเพื่อบรรเทาอากาศหนาว เป็นประเพณีของชาวไทยใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน เทศกาลกินเจจะงดการบริโภคเนื้อสัตว์เป็นเวลาสิบวัน ช่วงหน้าร้อนจะมีเทศกาลสงกรานต์ หรือประเพณี พิธีกรรมที่ปรากฏเฉพาะสังคมหรือกลุ่มชน เช่น เทศกาลถือศีลอดหรือที่เรียกว่าเดือนรอมฎอน ชองชาวอิสลามที่จะงดรับประทานอาหารและน้ำก่อนตะวันตกดินไปจนถึงตะวันขึ้นของอีกวันหนึ่ง ประเพณีพิธีกรรมต่าง ๆ อาจากล่าวได้ว่าประเพณี พิธีกรรม และความเชื่อ ๆ เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อม ศาสนา และความเชื่อของคนในสังคม ซึ่งประเพณีพิธีกรรมของชาวบ้านที่ปรากฏว่าเป็นประเพณีที่มีการใช้น้ำเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของพิธรกรรมมีดังนี้

1.2.1 ประเพณีสงกรานต์

ประเพณีสงกรานต์ เป็นประเพณีที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมตั้งแต่ระดับครอบครัว ชุมชน และสังคม ทำให้ผู้คนได้มีโอกาสได้ทำกิจกรรมร่วมกัน อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน เช่น ความกตัญญู ความโอบอ้อม

อารี ความมีเมตตากรุณา ความเอื้ออาทรต่อกันโดยใช้น้ำเป็นสื่อในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างกัน เป็นประเพณีหนึ่งที่เก่าแก่ของไทยที่ได้ยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ และเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่งดงาม ฝังลึกอยู่ในชีวิตของคนไทย ซึ่งในวันสงกรานต์นี้เอง คนไทยถือว่าเป็นวันขึ้นปีใหม่ของไทย ดังนั้นจึงนิยมกระทำกิจกรรมต่าง ๆ ที่เป็นการเอาฤกษ์เอาชัย และนำสิ่งดี ๆ เข้ามาสู่ชีวิตในวาระขึ้นปีใหม่ โดยปรากฏกิจกรรมที่เกี่ยวกับการใช้น้ำในประเพณีสงกรานต์ดังนี้

การสรงน้ำพระ เป็นพิธีกรรมหนึ่งที่จะละเลยเสียมิได้ เนื่องจากเมืองไทยเป็นเมืองพุทธ ซึ่งให้ความสำคัญทางศาสนาเป็นอย่างมาก ดังนั้นพิธีสรงน้ำพระพุทธรูปซึ่งมีมาแต่ครั้งโบราณจึงยังปรากฏให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน

สถานที่สรงน้ำพระ คือ วัด ซึ่งในสมัยก่อนไม่นิยมนำพระพุทธรูปมาบูชาในเรือนเดียวกับที่อยู่อาศัยของคน ด้วยความเชื่อที่ว่าสถานที่ประดิษฐานพระพุทธรูปควรอยู่ในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ แต่ถ้าอยู่ในเรือนหลังเดียวกันก็ควรแยกให้เป็นสัดส่วน เมื่อไม่มีพระพุทธรูปบูชาไว้ในบ้าน ดังนั้นเมื่อถึงวันสงกรานต์ชาวบ้านจึงต้องไปสรงน้ำพระพุทธรูปที่วัด ผู้ที่จะไปสรงน้ำพระจะนิยมแต่งตัวสวยงาม เตรียมดอกไม้ธูปเทียนบูชาพร้อมทั้งน้ำสรงพระ ส่วนใหญ่เป็นน้ำอบ การสรงน้ำพระไม่นิยมทำในโบสถ์หรือวิหารเนื่องจากเกรงว่าจะทำให้สถานที่อันศักดิ์สิทธิ์เลอะเทอะเปรอะเปื้อน และสถานที่อาจคับแคบเนื่องจากผู้คนจำนวนมาก ดังนั้นจึงอัญเชิญพระพุทธรูปออกมาตั้งในปะรำพิธีกลางแจ้ง มีการตั้งขบวนแห่แหนร้องรำทำเพลงเป็นที่ครื้นเครงสนุกสนาน วิธีการสรงน้ำพระจะกระทำโดยการสรงน้ำที่องค์พระพุทธรูป เสร็จสรงแล้วก็นั่งพนมมือขอพร แต่บางพื้นที่ไม่ได้สรงน้ำไปที่องค์พระโดยตรง แต่จะทำเป็นรางน้ำแล้วให้ชาวบ้านเข้าสรงน้ำพร้อมกันเป็นหมู่โดยการเทน้ำลงในรางให้ไหลลงไปเปียกองค์พระพุทธรูปซึ่งประดิษฐานอยู่ที่ปลายรางน้ำ วิธีการสรงน้ำพระแบบนี้สะดวกในกรณีที่มีคนเป็นจำนวนมาก ไม่ต้องเบียดเสียดยัดเยียดแย่งกันสรงน้ำที่องค์พระพุทธรูป

ภาพที่ 20 การสรงน้ำพระพุทธรูป
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การรดน้ำผู้ใหญ่ คือการไปอวยพรให้ผู้สูงอายุ ผู้ใหญ่ที่เคารพนับถือ ครูบาอาจารย์ โดยส่วนใหญ่แล้ว ก่อนทำการรดน้ำผู้ใหญ่จะมีพิธีทางสงฆ์เข้ามาเกี่ยวข้อง มักจะนิมนต์พระมาให้ศีลให้พร ซึ่งถือว่าจะเป็นสิริมงคล ทั้งผู้ที่ถูกรด และผู้รดน้ำ เมื่อเสร็จสิ้นในพิธีสงฆ์แล้ว ก็จะเตรียมเตียงหรือตั่ง พร้อมอุปกรณ์ในการอาบน้ำเพื่อเริ่มพิธีรดน้ำ โดยผู้ที่อาวุโสที่สุดอาจเป็นบุตรหรือธิดาคนโต หรือผู้ใหญ่ที่มีอาวุโสรองลงมาเป็นผู้รดน้ำหรืออาบน้ำเป็นคนแรก โดยผู้ใหญ่มักจะนั่งลงแล้วผู้ที่รดก็จะเอาน้ำหอมเจือกับน้ำรดอาบที่ตัวท่านจริง ๆ พร้อมกับกล่าวคำขอขมาในสิ่งที่ได้ล่วงเกิน หรือการขอพรปีใหม่จากผู้ใหญ่ ท่านจะให้ศีลให้พรผู้ที่ไปรด บางที่จัดพิธีเป็นหมู่บ้านเป็นตำบล โดยให้คนทั้งหมู่บ้านร่วมรดน้ำขอพรผู้ใหญ่ กว่าจะเสร็จสิ้นผู้เฒ่าผู้แก่ก็หนาวสั่น ดังนั้นจึงได้มีการปรับเปลี่ยนวิธีการรดน้ำจากเดิมอาบทั้งตัวเป็นรดแค่มือท่านเท่านั้น ในพิธีนี้หากเป็นการสรงน้ำพระสงฆ์ก็จะนำผ้าสบงไปถวายให้ท่านผลัดเปลี่ยนด้วย หากเป็นฆราวาสก็จะหาผ้าถุงหรือผ้าขาวม้าผืนใหม่ไปให้เปลี่ยน โดยเชื่อว่าการนุ่งผ้าใหม่ในวันขึ้นปีใหม่ถือเป็นสิริมงคลในชีวิตอีกด้วย ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า “น้ำ” เป็นตัวแทนสื่อถึงความกตัญญูหรือการแสดงความเคารพ ความอ่อนน้อมต่อผู้อาวุโส ซึ่งยังคงมีให้เห็นในสังคมไทยทุกวันนี้ แม้ยุคสมัยจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรก็ตาม

ภาพที่ 21 พิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่เพื่อขอพร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายไชยวัฒน์ ธรรมวิชัย

การสาดน้ำ เป็นการสนุกสนานรื่นเริงอีกอย่างหนึ่งซึ่งถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของสงกรานต์ คือ ที่ทุกพื้นปฏิบัติเหมือน ๆ กันคือการเล่นสาดน้ำ ซึ่งในสมัยโบราณเพียงแค่ใช้น้ำประพรมเท่านั้น แต่ปัจจุบันวิธีการเล่นน้ำสงกรานต์เปลี่ยนไป จากการประพรมเป็นสาดน้ำกันจนตัวเปียกปอน อีกทั้งน้ำที่ใช้สาดก็เปลี่ยนจากน้ำหอมน้ำอบ เป็นน้ำผสมแป้ง ผสมน้ำแข็ง สาดใส่กันจนเกิดอุบัติเหตุจนอาจถึงขั้นเสียชีวิตได้ สาเหตุที่วิธีการเล่นน้ำสงกรานต์เปลี่ยนแปลงไปมาจากหลายสาเหตุ เช่น อาจเป็นเพราะการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยทำให้ความคิดของคนยุคใหม่เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ผู้หญิงรักนวลตัวน้อยลง ผู้ชายไม่มีความเป็นสุภาพบุรุษ ไม่ให้เกียรติผู้หญิง ฉวยโอกาสถูกเนื้อต้องตัว หรือแม้แต่การเปลี่ยนแปลงทางสภาพภูมิศาสตร์ อากาศร้อนขึ้น การประพรมน้ำเพียงเล็กน้อยไม่อาจคลายความร้อนได้จึงต้องสาดให้เปียกทั้งตัว หรือน้ำธรรมดาไม่สามารถคลายร้อนได้จึงต้องมีการใช้น้ำแข็งผสม สาดเพื่อบรรเทาร้อนให้แก่กัน จะด้วยเหตุผลใดก็ตาม นับว่าเป็นสิ่งที่ส่อให้ถึงความเสื่อมถอยของวัฒนธรรมและประเพณีที่ดีงามของไทยที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ไว้

ภาพที่ 22 การเล่นสาดน้ำในประเพณีสงกรานต์
ที่มา : ชมรมซีโรราชแห่งประเทศไทย, 2554 : Online

กิจกรรมต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วนั้น เป็นเพียงส่วนหนึ่งในกิจกรรมที่นิยมกระทำกันในวันสงกรานต์ บางท้องถิ่นอาจมีกิจกรรมนอกเหนือจากนี้บ้างแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่น บางคนมีฐานะดีอาจจะนิมนต์พระมาทำบุญบ้านเพื่อความเป็นสิริมงคลในวันขึ้นปีใหม่ของไทย บ้างก็ใช้น้ำพระพุทธมนต์ในพิธีมาประพรมบ้าน หรือข้าวของเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพ เนื่องจากเชื่อว่าจะนำความโชคดี อยู่เย็นเป็นสุข และทำมาหากินเจริญรุ่งเรืองอีกด้วย

นอกจากนี้ ยังมีตำนานวันสรงกรานต์ที่กล่าวถึงน้ำอีกว่า ท้าวกบิลพรหมได้ยินกิตติศัพท์ทางสติปัญญาอันยอดเยี่ยมของพระธรรมบาลได้ จึงคิดทดลองภูมิปัญญาโดยการเอาชีวิตเป็นเดิมพันจึงถามปัญหา 3 ข้อ ถ้ากุมารน้อยแก้ปัญหาทั้ง 3 ข้อได้ กบิลพรหมจะตัดศีรษะของตนบูชา ถ้าธรรมบาลแก้ไม่ได้ ก็จะต้องเสียหัวเพื่อยอมรับความพ่ายแพ้เช่นกัน ซึ่งปัญหานั้นมีว่า

1. ตอนเช้าราศีคนอยู่แห่งใด
2. ตอนเที่ยงราศีของคนอยู่แห่งใด
3. ตอนค่ำราศีของคนอยู่แห่งใด

ในที่สุด พระธรรมบาลก็ได้ค้นพบคำตอบ โดยคำตอบมีอยู่ว่า

ข้อ 1 ตอนเช้าราศีของมนุษย์อยู่ที่หน้า คนจึงต้องล้างหน้าทุกๆ เช้า
ข้อ 2 ตอนเที่ยงราศีคนอยู่ที่อก มนุษย์จึงต้องเอาเครื่องหอมประพรมที่อก
ข้อ 3 ตอนค่ำราศีคนอยู่ที่เท้า มนุษย์จึงต้องล้างเท้าก่อนเข้านอน

จากข้อคำถามทั้งสามตามตำนานวันสงกรานต์ที่ผู้วิจัยอ้างถึงนั้น ทำให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้น้ำชำระล้างร่างกายนั้น จะช่วยเสริมสง่าราศีให้กับตนเองในการใช้ชีวิตประจำวัน

1.2.2 ประเพณีลอยกระทง

ประเพณีลอยกระทง เป็นงานประเพณีที่ชาวไทยได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาแต่โบราณกาล ชาวไทยได้เค้าประเพณีนี้มาจากประเพณีของพราหมณ์ ซึ่งกระทำเพื่อบูชาพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ในมหาสมุทร และเทพเจ้าอื่น ๆ เช่น เจ้าแม่ลักษมีเทวี เทพีแห่งความมั่นคง เป็นต้น

สำหรับในประเทศไทยการลอยกระทงมีอยู่ทั่วทุกภาค แต่อาจแตกต่างกันไปบ้างสำหรับความเชื่อของแต่ละท้องถิ่น แต่วันลอยกระทงและวิธีการปฏิบัติมักจะเหมือนหรือใกล้เคียงกัน ซึ่งประเพณีลอยกระทงของไทยเริ่มมีปรากฏหลักฐานในสมัยกรุงสุโขทัย โดยมีตำนานเล่าขานถึงประวัติประเพณีลอยกระทงว่า นางนพมาศ พระสนมเอกของพระร่วงเจ้าที่ได้ประดิษฐ์กระทงเป็นรูปดอกบัวสำหรับปักธูปเทียนถวายแด่พระร่วงให้ทรงลอยกระทรง ปรากฏว่าพระองค์ทรงโปรดปรานมากถึงกับตรัสว่า

> *"แต่นี้สืบไปข้างหน้าโดยลำดับกษัตริย์ในสยามประเทศ เมื่อถึงกาลกำหนดนักขัตฤกษ์ วันเพ็ญเดือน ๑๒ ให้ทำโคมลอย เป็นรูปดอกบัว อุทิศบูชาพระพุทธบาทนัมมทานทีตราบเท่ากัลปวสาน"*
>
> (คณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติ, 2538 : 59)

ด้วยเหตุนี้เอง ชาวสุโขทัยจึงนิยมทำโคมลอยเป็นรูปดอกบัวมาจนถึงทุกวันนี้ และเรียกประเพณี นี้ว่า “ลอยกระทงทรงพระประทีป” สำหรับประเพณีลอยกระทงนั้น นอกจากมีการนำกระทงไปลอยในแม่น้ำเป็นพิธีหลักแล้ว ยังมีพิธีกรรมอย่างหนึ่งแฝงอยู่ในประเพณีลอยกระทงหรือพิธีกรรมที่นิยมปฏิบัติกันในคืนวันลอยกระทงนั่นคือ “พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์”

พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์

พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์ เป็นพิธีกรรมหนึ่งซึ่งเป็นความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ที่เชื่อว่าการได้อาบน้ำในคืนวันเพ็ญจะเป็นการล้างเสนียด จัญไร ชำระสิ่งเลวร้าย ภูตผีปีศาจที่แฝงอยู่ในตัว รวมถึงขจัดอำนาจมนต์ดำคุณไสยให้ออกไปได้ หากใครเจ็บป่วยก็จะทำให้อาการป่วยนั้น

หายไป อีกทั้งยังช่วยในเรื่องของการเสริมดวงชะตา เสริมสิริมงคลให้เกิดแต่สิ่งที่ดีในชีวิตและหน้าที่การงาน หากเป็นหญิงจะช่วยเสริมสง่าราศีให้ดูผุดผ่องดังพระจันทร์คืนเพ็ญ ทำให้มีเสน่ห์น่าหลงใหล หากเป็นชายจะทำให้วิชาอาคมแก่กล้าขึ้น ซึ่งเชื่อว่าดวงจันทร์มีพลังอำนาจสามารถดลบันดาลให้เป็นไปตามที่อธิษฐานได้ อาจสันนิษฐานได้ว่าสาเหตุที่เชื่อว่าดวงจันทร์มีพลังอำนาจน่าจะมาจากปรากฏการณ์ทางธรรมชาติจากน้ำขึ้นน้ำลง ซึ่งเป็นผลมาจากอิทธิพลของดวงจันทร์ก็เป็นได้ จึงถือเอาคืนวันเพ็ญพระจันทร์เต็มดวง น้ำขึ้นเต็มตลิ่ง ประกอบพิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์ แต่เดิมพิธีนี้เป็นพิธีกรรมหลวง จะกระทำเฉพาะพระมหากษัตริย์และขุนนาง ต่อมาได้แพร่หลายออกมาสู่ประชาชนและปัจจุบันพิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์กำลังจะสูญหายไป ในสมัยโบราณจะกระทำพิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์ในคืนวันเพ็ญจะเป็นคืนวันเพ็ญคืนไหนก็ได้ แต่ปัจจุบันนิยมประกอบพิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์เฉพาะในคืนวันเพ็ญเดือน 12 ซึ่งเป็นคืนที่พระจันทร์เต็มดวงสวยที่สุดและอยู่ใกล้โลกมากที่สุด กอปรกับส่งผลในน้ำเต็มตลิ่งกว่าคืนวันเพ็ญอื่น ๆ ซึ่งเชื่อว่าการที่น้ำเต็มตลิ่งนั้นเป็นตัวแทนของความอุดมสมบูรณ์นั่นเอง

พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์ นิยมกระทำกันอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกจะอาบแบบลงไปอาบทั้งตัวในแม่น้ำลำคลองในเวลาเที่ยงคืน ซึ่งเชื่อเป็นเวลาที่ดวงจันทร์มีพลังอำนาจมากที่สุด และแม่น้ำลำคลองนั้นได้รับพลังจากดวงจันทร์มาเต็มที่การอาบน้ำแบบนี้จะไม่ค่อยมีพิธีรีตองมากมายนัก ถือเอาเฉพาะความเชื่อเรื่องการอาบน้ำใต้แสงจันทร์และความสะดวกเป็นหลัก ส่วนวิธีที่สองเป็นการจัดเป็นพิธีกรรมเป็นเรื่องราวเป็นรูปแบบพิธีกรรม กระทำโดยจัดตั้งปะรำพิธีกลางแจ้ง นำน้ำใส่ภาชนะขนาดใหญ่เพียงพอต่อการอาบน้ำได้ ตั้งไว้กลางประรำพิธีเพื่อให้สามารถรับพลังจากดวงจันทร์ได้ จากนั้นพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีจะบริกรรมคาถาเพื่อเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์ขึ้นอีก เมื่อถึงเวลาเที่ยงคืนเงาของดวงจันทร์ปรากฏในน้ำในภาชนะที่รองรับสำหรับอาบน้ำคืนเพ็ญ ก็จะทำการสวดพระปริตรพุทธมงคลคาถา ผู้เข้าพิธีก็จะทำการตักน้ำในภาชนะอาบรดร่างกาย หลังจากนั้นจะทำการผลัดเปลี่ยนเสื้อผ้าด้วยเครื่องแต่งกายที่ใหม่เพื่อความเป็นสิริมงคลเป็นอันเสร็จพิธี

ภาพที่ 23 พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์
ที่มา : Ninenic, 2551 : Online

พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์นี้ อาจมีขั้นตอน และรูปแบบของพิธีกรรมที่แตกต่างกันไปตามความเชื่อของท้องถิ่นต่าง ๆ บ้างใช้พราหมณ์เป็นผู้ประกอบพิธีเนื่องจากเชื่อว่าพิธีกรรมนี้เป็นพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ บางแห่งไม่มีพราหมณ์เป็นผู้ประกอบพิธีก็ใช้พระสงฆ์ประกอบพิธี รูปแบบของพิธีก็เป็นแบบพุทธศาสนพิธีไป แต่ถึงอย่างไรก็ตามแต่ ไม่ว่าจะประกอบพิธีกรรมแบบพราหมณ์หรือพุทธ จุดมุ่งหมายของพิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์นั้นเหมือนกันคือ เพื่อขจัดปัดเป่าชำระล้างสิ่งไม่ดีให้ออกจากตัว และเสริมสร้างสง่าราศี เสริมสิริมงคลให้กับตนเองเช่นเดียวกัน

ประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนแต่เป็นประเพณีที่เกี่ยวข้องกับการอาบน้ำเป็นสำคัญทั้งสิ้น ซึ่งเป็นประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยพิธีการอาบน้ำที่มีอยู่ในประเพณีนั้น มีพื้นฐานมาจากความเชื่อที่มีมาแต่โบราณทั้งสิ้น ไม่ว่ายุคสมัยจะเปลี่ยนแปลงไปเพียงไร แต่สังคมไทยก็ยังคงมีความเชื่อและยึดถือปฏิบัติว่าเป็นสิ่งที่ดีงามมาโดยตลอด อาจมีการเปลี่ยนแปลงธรรมเนียมปฏิบัติไปบ้างเล็กน้อย แต่ก็ไม่ถึงกับเลิกปฏิบัติอย่างถาวร และไม่เฉพาะประเพณีปฏิบัติของชาวบ้านเท่านั้นที่ปรากฏการอาบน้ำเป็นสำคัญในการประกอบประเพณีพิธีกรรม แม้กระทั่งธรรมเนียมปฏิบัติในพระบรมมหาราชวัง หรือที่เรียกว่า “พระราชพิธี” ก็ปรากฏหลักฐานการอาบน้ำประกอบพระราชพิธีเป็นสำคัญมาแต่ครั้งโบราณ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันพระราชพิธีเหล่านั้นจะสูญหายไปแล้ว แต่ก็ยังสามารถค้นพบร่องรอยหลักฐานปรากฏอยู่ในบันทึกพระราชพิธี 12 เดือน ซึ่งเป็นบันทึกเกี่ยวกับพระราชพิธีที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ในแต่ละเดือนว่ามีประเพณีหรือพระราชพิธีใดบ้างที่มีความเกี่ยวข้องกับการอาบน้ำในพระราชพิธี

2. **พิธีหลวงหรือพระราชพิธี**

พิธีหลวงหรือพระราชพิธี เป็นพิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ ขั้นตอนพิธีกรรมส่วนใหญ่เป็นไปในรูปแบบของศาสนาพราหมณ์ โดยสังเกตได้ว่าจะมีเรื่องของพระนารายณ์หรือเขาไกรลาสซึ่งเกี่ยวข้องกับพระศิวะ ตลอดจนพญานาคและหอยสังข์ปรากฏว่าเป็นองค์ประกอบของพิธีกรรมแทบทั้งสิ้น แทบจะไม่มีประเพณีพิธีกรรมใด ๆ ของคนไทย ที่จะไม่ปรากฏขั้นตอนของพิธีตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์เลย นั่นย่อมแสดงให้เห็นว่าความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์มีอิทธิพลต่อประเพณี พิธีกรรมของคนไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งศาสนาพราหมณ์มีอิทธิพลอย่างยิ่งต่ออารยธรรมของอาณาจักรในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และยังพบหลักฐานทางโบราณคดีว่าศาสนาพราหมณ์ได้แพร่เข้ามาประมาณพุทธศตวรรษที่ 9-10 โดยปรากฏหลักฐานจากหลักศิลาจารึกหลายหลักที่พบในจังหวัดนครศรีธรรมราชว่า มีพวกพราหมณ์เข้ามาในดินแดนแห่งนี้ก่อนสมัยสุโขทัยอีกด้วย

จากการศึกษาพบว่า ลัทธิพราหมณ์กับพระมหากษัตริย์ไทยมีความสัมพันธ์กันมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย สังเกตได้จากเทวรูปพระอิศวร พระนารายณ์ และพระคเณศ ที่ประดิษฐานในเทวาลัยมหาเกษตรที่ป่ามะม่วงในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 (พญาลิไท) ปัจจุบันตั้งอยู่ภายนอกอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยใกล้กับวัดตึกและวัดป่ามะม่วง จังหวัดสุโขทัย ซึ่งเทวรูปทั้ง 3 นั้น เป็นเทพเจ้าตามคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ อีกประการหนึ่งที่ทำให้พราหมณ์มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับพระมหากษัตริย์นั่นคือ ศาสนาพราหมณ์เป็นศาสนาที่มีความเจริญทางด้านอารยธรรมสูงสุดในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นกลุ่มชนที่มีความรู้ความสามารถสูงทั้งด้านการเมืองการปกครอง กระบวนการยุติธรรมต่าง ๆ รวมถึงความเจริญทางด้านศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และจารีตประเพณี และยังพบคำว่า “พฤฒิบาศ” ในหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัย ซึ่งมีความหมายว่ามีพราหมณ์อีกพวกหนึ่งซึ่งทำหน้าที่เกี่ยวกับช้างหรือคชกรรม และการปัดเสนียดจัญไร จึงทำให้พราหมณ์เป็นที่ไว้วางใจในการถ่ายทอดสรรพวิชาให้กับพระโอรส พระธิดา รวมถึงพระบรมวงศานุวงศ์ทุกพระองค์ อีกทั้งยังเป็นผู้ประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ ของราชสำนักไทยอีกด้วย ซึ่งพระราชพิธีต่าง ๆ เหล่านั้นได้ถูกบันทึกไว้ในกฎมณเฑียรบาลในกำหนดการพระราชพิธีสิบสองเดือน กลายเป็นหลักฐานให้สืบค้นในเรื่องราวของพระราชพิธีมาจนถึงปัจจุบันนี้

สำหรับการศึกษาพระราชพิธีในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและนำเสนอเฉพาะพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับการอาบน้ำหรือการลงสรงมานำเสนอ แต่ผู้วิจัยใคร่ขอนำเสนอให้เห็นแต่เพียงความสำคัญและเฉพาะขั้นตอนการลงสรงที่ปรากฏในพระราชพิธีตามที่ผู้วิจัยต้องการศึกษาเท่านั้น ผู้วิจัยจะไม่ขอลงรายละเอียดในพระราชพิธี

พระราชพิธีที่มีการขั้นตอนการลงสรงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการประกอบพิธีจะขาดเสียมิได้ นั่นคือ พระราชพิธีลงสรงลงท่า พระราชพิธีโสกันต์ และพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ซึ่งความสำคัญของพระราชพิธีปรากฏอยู่ในขั้นตอนกระบวนการลงสรง มีนัยยะสำคัญในการประกอบพิธีตามความเชื่อมาแต่โบราณ และเพื่อให้เกิดความง่ายต่อการศึกษางานวิจัย ผู้วิจัยจะขอกล่าวนำความสำคัญของน้ำที่จะนำมาใช้ประกอบ พระราชพิธีโสกันต์และพระราชพิธีบรมราชาภิเษก นั่นคือ “น้ำมูรธาภิเษก” ดังนี้

น้ำมูรธาภิเษก

คำว่า “มูรธาภิเษก” ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายไว้ว่า “น้ำรดพระเศียรในงานราชาภิเษกหรือพระราชพิธีอื่น ๆ มุรธาภิเษก ก็ว่า (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542 : 870)

ส่วนคำว่า “มูรธาภิเษก” ตามความหมายของพจนานุกรม ไทย ของนายมานิต มานิตเจริญ ได้ให้ความหมายไว้ว่า “การรดน้ำศักดิ์สิทธิ์เหนือพระเศียรในงานราชาภิเษกหรือพระราชพิธี” (มานิต มานิตเจริญ, 2554 : 656)

ดังนั้น คำว่า “น้ำมูรธาภิเษก” ตามความหมายของผู้วิจัย หมายถึง “น้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้สำหรับรดพระเศียรในงานราชาภิเษกหรือพระราชพิธีอื่น ๆ”

น้ำมูรธาภิเษก เป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้สำหรับประกอบพระราชพิธีของพระเจ้าแผ่นดินและเชื้อพระวงศ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลนี้มาจากความเชื่อของศาสนาฮินดูเรื่องการใช้น้ำจากแม่น้ำคงคาที่ชาวอินเดียถือว่าเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์และมามาใช้ประกอบพิธีเพื่อความเป็นสวัสดิมงคล โดยนายสมพงษ์ เกรียงไกรเพชร ได้กล่าวถึงความเชื่อเกี่ยวกับการใช้น้ำในแม่น้ำ คงคามาประกอบพิธีดังนี้

"เดือน 7 พระราชพิธีชื่อเชฐวิทานำ พระมหากษัตริย์ให้ผู้หญิงพรหมจารีย์แต่งตัวเอาหม้อน้ำลงไปตักน้ำที่แม่น้ำคงคา เอาพวงดอกไม้ปิดปากหม้อทูนศีรษะแห่ไปวัดปาตะลีดาษ วัดมาโดดาษ พระมหากษัตริย์เสด็จไปเอาน้ำที่หม้อสรงพระพุทธรูปสรงญัตติกระทำสักการบูชาพระพุทธรูปถวายสำหรับบัติแล้วพราหมณ์ราชครูแบ่งน้ำนั้นไปสรงเทวรูปพระอิศวรพระนารายณ์ กระทำสักการบูชาพระอิศวร พระนารายณ์ด้วย"

(สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร, 2506 : 438-439)

จากข้อความดังกล่าว ทำให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของแม่น้ำคงคาในศาสนาฮินดู และเมื่อพวกพราหมณ์เข้ามาสู่ดินแดนสยามประเทศจึงได้นำเอาความเชื่อดังกล่าวเข้ามาด้วย โดยน้ำที่ใช้ประกอบในพระราชพิธีสำคัญของไทยยังคงใช้น้ำที่นำมาจากปัญจมหานทีในประเทศอินเดีย คือ แม่น้ำคงคา แม่น้ำยมนา แม่น้ำมหิ แม่น้ำสรภู และแม่น้ำอจิรวดี และได้เพิ่มน้ำเบญจสุทธคงคาทั้ง 5 สายของไทย คือ แม่น้ำบางปะกง แม่น้ำ ป่าสัก แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำราชบุรี และแม่น้ำเพชรบุรี นอกจากนี้ยังตักน้ำจากสระทั้ง 4 ในจังหวัดสุพรรณบุรีโดยเลือกน้ำจากสระที่มีนามอันเป็นมงคล คือ สระแก้ว สระคา สระยมนา และสระเกศ

"การที่มีน้ำจากแม่น้ำทั้ง 5 ของอินเดียด้วยนั้นได้ความว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ตามเรื่องว่าเมื่อ พ.ศ. 2415 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสประเทศอินเดียได้ทรงแสวงหาน้ำปัญจมหานที ตามตำราพราหมณ์ก็ได้นำน้ำทั้ง 5 นั้นมา ครั้นเมื่อทำพระราชพิธีบรมราชาภิเษกครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2416 จึงได้ทรงเพิ่มน้ำสรงมูรธาภิเษกจากปัญจมหานทีดังกล่าวเข้าไปด้วย จึงได้ถือเป็นแบบอย่างมาจนถึงรัชกาลปัจจุบัน "

(สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2542 : 21)

การสรงน้ำมูรธาภิเษกนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายวาระหลายโอกาส แต่ในที่นี้ผู้วิจัยขอกล่าวถึงพระราชพิธีที่เป็นพระราชพิธีลงสรงเท่านั้น ได้แก่ พระราชพิธีลงสรงลงท่า พระราชพิธีโสกันต์ และพระราชพิธีบรมราชาภิเษก

พระราชพิธีลงสรงลงท่า

พระราชพิธีลงสรงนั้น เป็นพระราชพิธีที่กระทำมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จนกระทั่งถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นพิธีที่พระราชโอรส พระราชธิดา พระบรมวงศานุวงศ์ทั้งหลายลงสรงในแม่น้ำเจ้าพระยาเพื่อชำระล้างพระวรกายให้สะอาดปราศจากความมัวหมองทั้งทางร่างกายและจิตใจ โดยใช้น้ำเป็นสิ่งชำระล้างความสกปรกมัวหมองทั้งหลาย เป็นพระราชพิธีสมโภชลูกหลวง ที่มีกล่าวถึงในหนังสือ “พราหมณ์ศาสตร์ทวาทสพิธี” ต้นฉบับเป็นคัมภีร์ใบลาน จารด้วยอักษรขอม แล้วนำมาแปลเป็นภาษาไทยอีกชั้นหนึ่ง จึงได้ความว่าเป็นตำราพิธี 2 ประเภท คือ ประเภทพิธี “สมโภชลูกหลวง” และประเภทพิธีประจำปีครบทั้ง 12 เดือน หรือที่เรียกว่า “พิธีทวาทสมาส” พระราชพิธีลงสรงลงท่านั้น เป็นพระราชพิธีสมโภชลูกหลวง ซึ่งเป็นพระราชพิธีสมโภชครั้งที่ 5 กระทำเมื่อพระชันษาล่วงเข้า 3 ขวบแล้ว

พระราชพิธีลงสรงลงท่านี้ ในสมัยกรุศรีอยุธยาไม่พบหลักฐานปรากฏ อาจเป็นเพราะไม่ได้มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร อาจสูญหายหรือถูกเผาทำลายเมื่อครั้งเสียกรุงก็เป็นได้ จึงพบเพียงแต่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏมีการจัดพิธีเพียง 2 ครั้งเท่านั้น คือ ครั้งแรกกระทำเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎฯ เจ้าฟ้าพระองค์ใหญ่ ซึ่งขณะนั้นมีพระชนมายุได้ 9 พรรษา ถึงกำหนดรับพระสุพรรณบัฏเฉลิมพระนาม ได้จัดทำพิธีลงสรงในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (ร.2) เมื่อปีพุทธศักราช 2355 โดยทำตามตำราครั้งเดียวเท่านั้น คาดว่าการจัดพระราชพิธีลงสรงอย่างยิ่งใหญ่และเต็มรูปแบบตามโบราณราชประเพณีในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกไว้เป็นแบบแผน ด้วยเกรงว่ารูปแบบขั้นตอนของพระราชพิธีลงสรง ที่มีมาครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาจะสูญหายไป ตามที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงบันทึกไว้ว่า

> *“ครั้นพระชนมายุได้ 9 พรรษา พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริว่า พระราชพิธีโสกัณฑ์ เจ้าฟ้าได้ทำเป็นแบบอย่างมีแบบแผนอยู่แล้ว แต่การพระราชพิธีลงสรงตั้งพระนามเจ้าฟ้ายังหาได้ทำเป็นแบบอย่างไว้ไม่ ผู้หลักผู้ใหญ่ที่เคยเห็นก็แก่ชราเกือบจะหมดไปแล้วจะสาบสูญเสีย มีพระราชประสงค์จะใคร่ทำไว้เป็นเกียรติยศสืบไปเบื้องหน้า จึงทรงพระกรุณาโปรดให้สมเด็จพระสัมพันธวงเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งในขณะนั้นยังเป็นสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอและ*

เจ้าพระยาศรีธรรมาธิราช (บุญรอด) เป็นผู้บัญชาการตั้งพระราชพิธีลงสรงเฉลิมพระนามเจ้าฟ้าตามตำราเก่าขึ้นเป็นครั้งแรก

(สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, 2542 : 7-8)

ครั้งที่สองกระทำเมื่อครั้งสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้าวชิรุณหิศ ได้จัดทำพิธีลงสรงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ร.5) เมื่อปีพุทธศักราช 2429 พระราชพิธีในครั้งนี้ได้จัดอย่างใหญ่โต มีรูปแบบ และลักษณะของแพที่ใช้ประกอบพิธีก็เหมือนกันกับครั้งสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามงกุฎฯ

รูปแบบพระราชพิธีลงสรงลงท่า มีปรากฏหลักฐานบรรยายดังต่อไปนี้

"พระราชพิธีลงสรง เหมือนกับพระราชพิธีโสกันต์ในการทั้งปวง ผิดกันแต่พิธีโสกันต์ทำเข้าไกรลาสที่ในพระบรมมหาราชวัง แต่พิธีลงสรงทำแพพระมณฑปที่สรงในแม่น้ำ แพนั้นผูกเทียบที่หน้าพระตำหนักน้ำ กลางแพมีพระมณฑปทำด้วยไม้อุทุมพรหุ้มผ้าขาวมีที่สรงน้ำอยู่ในพระมณฑป ลดพื้นลงไปให้ต่ำกว่าพื้นน้ำ ปูด้วยพื้นกระดานและและทำชี่กรงล้อมรอบชั้น ๑ ตะรางไม้ไผ่ล้อมอีกชั้นหนึ่งแล้วขึงร่างแหล้อมอีกชั้น ๑ มีกระดานเรียบรอบนอกเสมอพื้นที่สรงพอคนลงไปได้ ที่สรงภายในชี่กรงนั้นกรุผ้าทั้งผืนและข้าง ๆ มีบันใดลงจากพื้นแพถึงที่สรงบันใดเงินอยู่ด้านเหนือ บันใดทองอยู่ด้านใต้ ด้านตะวันออกริมพระตำหนักน้ำเรียกว่าบันใดแก้ว ด้านตะวันตกนั้นตั้งพระแท่นสองชั้น สำหรับเป็นที่สรงน้ำมุรธาภิเษก ในกรงนั้นมีรูปกุ้งทอง กุ้งนาก กุ้งเงิน และปลาทอง ปลานาก ปลาเงิน มีมะพร้าวปิดทอง ๑ คู่ ปิดเงิน ๑ คู่ นอกพระมณฑปออกมามีฝา และซุ้มประตูสี่ทิศ มีราชวัตรฉัตรทองล้อมรอบมณฑปชั้นหนึ่ง ราชวัตรนากชั้นหนึ่ง ราชวัตรเงิน ชั้น ๑ พราหมณ์ตั้งโต๊ะรองน้ำสังข์น้ำกรดบูชาถวายไชย สี่มุมกรงราชวัตร ชั้นกลางมีทหารถือทวนด้ามหุ้มทองประจำในเวลาเสด็จลงสรงทั้งสามด้าน ด้านละ ๑๐ คน หว่างราชวัตรชั้นนอกมีทหารถือดาบโล่ ๓ ด้าน ด้านละ ๒๕ คน ทหารถือดาบอยู่ในน้ำ ริมแพสามด้าน ด้านละ ๑๖ คน ทหารถือปืนคาบศิลาอยู่นอกราชวัตรด้านเหนือ ๘ คน มีเรือบัลลังก์ประทับหน้าพระตำหนักแพ

และมีเรือกัญญา เรือกระบี่ เรือครุฑ เรือดั้ง เรือรูปสัตว์ เรือพิฆาต เขียนรูปสัตว์ต่าง ๆ ทอดทุ่นเหนือน้ำท้ายน้ำรายรอบล้อมวง ๓๙ ลำ พลพายสวมเสื้อแดง หมวกแดง มีเรือหมอจระเข้ เรือทอดแห สำหรับจับสัตว์ร้ายรวมกันอยู่ในที่วงล้อม"

(ส. พลายน้อย, 2544 : 153-154)

จากลักษณะการบรรยายรูปแบบการสร้างแพสำหรับสรงนี้ ทำให้เห็นถึงการให้ความสำคัญในเรื่องของความปลอดภัยอันจะเกิดขึ้นกับพระราชกุมารเป็นอย่างยิ่ง มีการวางกองกำลังรักษาความปลอดภัยทั้งทางบกและทางน้ำ มีการขึงตาข่ายไว้ป้องกันสัตว์ร้ายที่อยู่ในน้ำ อีกทั้งยังมีหมอจระเข้เตรียมพร้อมสำหรับความปลอดภัย เนื่องจากว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ นั้น เคยมีจระเข้เข้าไปทำร้ายคนในคลองบางลำพู จึงต้องมีหมอจระเข้ไว้คอยป้องกันเพื่อความไม่ประมาท ทำให้ผู้วิจัยนึกถึงวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพิธีสรงองคต ดังบทกลอนตอนหนึ่งกล่าวไว้ว่า

บัดนั้น ฝ่ายทหารวานรน้อยใหญ่
ก็ลงเที่ยวค้นชลาลัย ไล่สัตว์ที่มีเขี้ยวงาฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 : 143)

จากบทกลอนดังกล่าวข้างต้น อาจจะไม่ได้บรรยายถึงการวางกองกำลังรักษาความปลอดภัยเหมือนพระราชพิธีลงสรงเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ แต่ก็ยังคงเห็นถึงการให้ความสำคัญในการรักษาความปลอดภัยโดยการสำรวจบริเวณสถานที่ประกอบพิธี

นอกจากนี้ยังได้มีชาวต่างชาติชื่อนายริปเลย์ เขียนบรรยายเกี่ยวกับพระราชพิธีลงสรงไว้ในหนังสือ Believe It or Not และมีผู้แปลเป็นภาษาไทยได้ความว่า

นายริปเลย์ ได้ให้ชื่อเรื่องไว้ว่า "เจดีย์ทองที่สร้างขึ้นสำหรับการอาบน้ำเพียงครั้งเดียว" .....คิงจุฬาลงกรณ์แห่งสยามได้ทรงจ่ายพระราชทรัพย์เป็นจำนวนครึ่งล้านดอลลาร์เพื่อการสรงน้ำเพียงครั้งเดียว พระองค์ได้ทรงสร้างเจดีย์ทองขึ้นที่แม่น้ำ เมื่อปี ค.ศ. 1887 เป็นมูลค่าถึง

ห้าแสนดอลลาร์ เพียงเพื่อให้มกุฎราชกุมารวชิรุณหิศ ลงสรงเพียงครั้งเดียวเท่านั้น แล้วก็ไม่ได้ใช้อีกเลย เจดีย์และที่สรงทำด้วยทองและหินอ่อน เพชร พลอย ของมีค่าอื่น ๆ มากมาย

(ส. พลายน้อย, 2544 : 152)

จากบทความทั้งสองที่ผู้วิจัยยกมากล่าวอ้างนั้น จะเห็นได้ว่าแพสำหรับลงสรงนั้นไม่ได้ทำจากวัสดุราคาแพงอย่างทองและหินอ่อนอย่างที่นายริปเลย์กล่าวแต่อย่างใด หากแต่เป็นแพที่ทำด้วยไม้ห่อหุ้มด้วยกระดาษเงินกระดาษทองทั้งนั้น จะมีที่เป็นเงิน เป็นทองจริง ๆ ก็จำพวกสิ่งของชิ้นเล็ก ๆ อย่างเช่นพวกกุ้ง พวกปลาเท่านั้น ส่วนพวกของชิ้นใหญ่ ๆ เช่นมะพร้าวก็ใช้ปิดทองให้ดูเหมือนทองเหมือนเงินจริง ๆ อาจเป็นเพราะนายริปเลย์ ได้เห็นในระยะไกลจึงทำให้เห็นเป็นเงินเป็นทองจริง ๆ ไป

ภาพที่ 24 พระราชพิธีลงสรงลงท่าสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ พ.ศ. 2429
ที่มา : Potto, 2549 : Online

นอกจากนี้ ในจดหมายเหตุรายวันของสมเด็จพระบรมราชปิตุลาธิบดี เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ซึ่งได้ทรงเล่าถึงเหตุการณ์ในวันลงสรงของพระองค์เอาไว้ว่า

“วันศุกร์ วันที่ ๒๔ มกราคม พ.ศ. ๒๔๒๙ เราตื่นเช้าโมงหนึ่ง กินข้าวแล้วแต่งเครื่องขาว สามโมงเช้าแห่แต่เกยต้นชมพู่ไปหน้าโรงทอง โรงกษาปณ์ ออกประตูศรีสุนทรไปตำหนักแพ ถึงเกยพระที่นั่งราชกิจ ทูลหม่อมทรงรับ ทูลหม่อมย่าประทับทอดพระเนตรอยู่ที่พระที่นั่งราชกิจ

เราไปถึงเปลื้องเครื่อง แต่งเครื่องเสร็จแล้วทูลหม่อมทรงจูงมา เสด็จลุงเทวัญยังไม่มา เสด็จน้าโตจูงแทน มาที่พลับพลารับศีลแล้วเสด็จลงจูงเราไปนั่งที่พลับพลาทองนั่งคอยฤกษ์ พอได้เวลาลอยบัตร ลอยมะพร้าว กุ้ง ปลา พอได้เวลาทูลหม่อมอุ้มเราลงทางบันไดแก้ว ส่งทูลหม่อมอาองค์น้อย ทูลหม่อมอาทรงรับเราจากพระหัตถ์ทูลหม่อม ทูลหม่อมอาทรงฉลองพระองค์ปักทองแล่งขาว ทรงผ้ายกขาว รับเราลงว่ายกับลูกมะพร้าวโผสามครั้ง แล้วกลับมานั่งบนที่รด ทูลหม่อม (รด) ประทานก่อน"

(ส. พลายน้อย, 2544 : 154-155)

จากข้อความข้างต้นทำให้เห็นว่า พระราชพิธีลงสรงลงท่านั้น มิได้เสร็จสิ้นเพียงการลงสรงในแม่น้ำเท่านั้น จะเห็นได้จากคำกล่าวที่ว่า "*รับเราลงว่ายกับลูกมะพร้าวโผสามครั้ง แล้วกลับมานั่งบนที่รด ทูลหม่อม (รด) ประทานก่อน*" แสดงให้เห็นว่า การลงสรงในแม่น้ำนั้นเหมือนกับการกระทำพอเป็นพิธี เหมือนกับเป็นการลงเล่นน้ำในแม่น้ำเท่านั้น เห็นได้จากการที่มีลูกมะพร้าว 2 คู่ ซึ่งเป็นอุปกรณ์การหัดว่ายน้ำของโบราณ หลังจากนั้นจึงนำพระกุมารมานั่งบนพระแท่นที่จัดไว้แล้วประกอบพิธีลงสรง (รดน้ำ) อีกครั้งหนึ่ง แล้วจึงเสด็จไปเปลี่ยนเครื่องทรงต่อไป ซึ่งขั้นตอนการทรงเครื่องหลังการประกอบพระราชพิธีลงสรงนั้น ในจดหมายเหตุพระราชพิธีลงสรงในรัชการที่ 2 ได้กล่าวบรรยายไว้ว่า "*ทรงผัดพระภูษาถอด แล้วเจ้าต่างกรมเชิญเสด็จสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอตามเสด็จลันเกล้าฯ เข้าไปพระตำหนักแพ ทรงเครื่องต้นอย่างเทศ*" (วรรณพินี สุขสม, 2545 : 21 อ้างถึงใน นิตยสารกรมศิลปากร, 2500 : 94) ส่วนคำว่าอย่างเทศนั้นหมายถึง

"เป็นเครื่องทรงสำหรับเสด็จออกรับแขกเมือง ต้องทรงพระเครื่องต้น 6 อย่าง คือ ทรงฉลองพระองค์อย่างเทศ แพรอัศวรีริ้ว 1 ทรงฉลองพระองค์นอกคาดสีนาก,สีทอง,สีเขียว 1 ทรงเครื่องต้นพระชฎา , พระเกี้ยว ทับทิม , มรกต ตามสีฉลองพระองค์ 1 ทรงสนับเพลา เชิงเลื้อย 1 รัดพระองค์เจียรบาศ 1 เหน็บพระแสงกั้นหยั่น 1 สิริเทพ 6 สิ่งเท่านั้น"

(ประกอบ โชประการ, 2513 : 179 อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม, 2545 : 21)

ภาพที่ 25 เจ้าฟ้ามงกุฎฯ ทรงเครื่องหลังพระราชพิธีลงสรง
ที่มา : กัมม์, 2550 : Online

พระราชพิธีลงสรงเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น พระองค์ทรงเปิดโอกาสให้ราษฎรได้มีโอกาสได้รับชมด้วย โดยประกาศให้ทราบว่าสามารถรับชมขบวนแห่ได้ในเวลาบ่าย ที่สนามหญ้าหน้าโรงละคร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม หรือถ้าจะดูทางน้ำก็ได้แต่ต้องอยู่นอกทุ่นล้อมวง จะเข้าไปดูในแพลงสรงไม่ได้ ต่อเมื่อเสร็จการลงสรงแล้วจึงได้เปิดให้ลงไปชมแพลงสรงได้ ทางเจ้าพนักงานจะยังไม่รื้อถอนเครื่องตกแต่งออกจนกว่าจะสิ้นวันสมโภช นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณต่อพสกนิกรชาวไทย ที่ทรงเปิดโอกาสให้ประชาชนได้เข้าชมขนบธรรมเนียมพระราชพิธีอย่างใกล้ชิด

ภาพที่ 26 แพลงสรงจำลอง ในพระราชพิธีลงสรงสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

พระราชพิธีลงสรงลงท่านี้ ได้ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พิธีสรงองคต จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) บรรยายถึงขั้นตอนของพระราชพิธีลงสรงลงท่า ดังนี้

1. การดูฤกษ์ยามอันเป็นมงคลในการจัดพิธี ตามความเชื่อแต่โบราณ

“เมื่อนั้น *พญาพานรินทร์เรืองศรี*
เห็นโอรสจำเริญสวัสดี *ก็ปรีดาภิรมย์สมคิด*
จะใคร่ให้ลงสรงสาคร *ภูธรจึงมีประกาศิต*
แก่โหราผู้รู้ดูนิมิต *จงพินิจฤกษ์ยามเวลา*
กูจะทำมงคลสรงสนาน *องค์พระกุมารโอรสา*
ที่ในแม่น้ำยมนา *อย่าให้มีเหตุเภทภัยฯ”*

ฯ ๖ คำ ฯ เจรจา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 141)

2. การจัดเตรียมโรงราชพิธี-มณฑปพระกระยาสนาน

“ซึ่งจัดพระมหาปราสาท *โอภาสดั่งวิมานในดึงสา*
ปูพรมกั้นฉากอลงการ์ *ห้อยพวงรัตนาสุมามาลย์*
แล้วรายราชวัตรสองข้าง *ทางจะลงยมนาท่าสนาน*

ตั้งมณฑปแก้วสุรกานต์ ข่ายทองโอฬารล้อมวง
ใต้น้ำก็ให้ขึงข่ายเพชร ในที่เสด็จลงสรง
แล้วให้กระบี่ฤทธิรงค์ ออกไปเชิญองค์พระมุนี ฯ”

ฯ ๖ คำ ฯ เจรจา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 142)

3. การสวดชัยมงคลคาถาในการประกอบพระราชพิธี

“เมื่อนั้น พระมหามุนีน้อยใหญ่
ต่างนุ่งคากรองครองสไบ ฉวยได้ตาลิปัตรก็รีบมา ฯ

ฯ ๒ คำ ฯ เสมอ

ครั้นถึงจึงขึ้นบนปราสาท นั่งอาสน์ตามหลั่นชันษา
ก็สวดไสยเวทวิทยา เป็นมหามงคลสวัสดี ฯ”

ฯ ๒ คำ ฯ สาธุการ เจรจา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 142)

4. ลักษณะการแต่งกายในการเข้าพิธีโสกันต์ขององคต

“เมื่อนั้น พญาพานรินทร์เรืองศรี
ครั้นแสงทองส่องฟ้าธาตรี ก็เสด็จจากที่ไสยา
จึ่งให้แต่งองค์พระโอรส อลงกตด้วยทิพย์ภูษา
ทองกรสวมกรเป็นนาคา พาหุรัดธำมรงค์สังวาล ฯ

ฯ ๔ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 143)

5. ลักษณะขบวนแห่ไปประกอบพิธีลงสรง

“เสร็จแล้วให้ทรงยานุมาศ แห่โดยพยุหบาตรสรงสนาน
ฆ้องกลองเครื่องสูงโอฬาร พฤฒาจารย์ก็นำเสด็จไป ฯ

ฯ ๖ คำ ฯ กลองโยน

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 143)

6. การดูแลรักษาความปลอดภัยในพระราชพิธี

“บัดนั้น ฝ่ายทหารวานรน้อยใหญ่
ก็ลงเที่ยวค้นชลาลัย ไล่สัตว์ที่มีเขี้ยวงา
ฯ ๒ คำ ฯ เชิด

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 143)

7. พิธีลงสรงลงท่าขององคต

“บัดนั้น โหราพฤฒาจารย์พร้อมหน้า
ครั้นถึงศุภฤกษ์เวลา พอจับอสุราได้พร้อมกัน
ให้ลั่นฆ้องประโคมแตรสังข์ เภรีมี่ดังครื้นครั่น
*สุครีพอุ้มนัดดาวิลาวัณย์ **จรจรัลลงสรงนที ฯ***
ฯ ๔ คำ ฯ ลงสรง

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 141)

8. พิธีรับขวัญองคต

เสร็จซึ่งมงคลสรงสนาน ก็เชิญพระกุมารเรืองศรี
ขึ้นจากท้องท่าวารี กระบี่แห่แหนแน่นมา ฯ
ฯ ๒ คำ ฯ กลองโยน
ครั้นถึงพระมหาปราสาท อันโอภาสจำรัสพระเวหา
โยคีชีพราหมณ์พฤฒา ราชครูโหราทั้งนั้น
เข้ามาถวายอาเศียรวาท โดยศาสตร์พระอิศวรรังสรรค์
โอมอ่านพระเวทขึ้นพร้อมกัน เฉลิมขวัญองค์พระกุมารา
ฯ ๔ คำ ฯ สาธุการ
บัดนั้น ราชครูผู้ใหญ่ซ้ายขวา
ก็จุดเทียนเวียนแว่นรัตนา ให้ประโคมกาหลดนตรี
ฆ้องกลองพิณสังข์กังสดาล ประสานเสียงดุริยางค์อึงมี่

เจ็ดรอบชอบโดยประเพณี ดับอัคคีโบกควันไปทันใด
แล้วเอาจุลเจิมเฉลิมพักตร์ ตามลักขณาตำราไสย
บรรดาเสนาวานรใน ก็อวยชัยให้พรสวัสดี ฯ

ฯ ๖ คำ เจรจา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 141-146)

จะเห็นได้ว่าวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พิธีสรงองคต จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้บรรยายขั้นตอนพระราชพิธีลงสรงลงท่าขององคตได้ครบถ้วนตามแบบแผนโบราณราชพิธีลงสรงลงท่าของพระราชกุมาร อาจมีรายละเอียดปลีกย่อยเล็กน้อยที่ไม่ได้บรรยายในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ อาจเป็นเพราะข้อจำกัดในเรื่องของงานวรรณกรรมอาจจะยืดเยื้อจนน่าเบื่อ จึงทำให้พระองค์ทรงตัดรายละเอียดเล็กน้อยออกไป แต่ยังคงขั้นตอนของพิธีการสำคัญไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

ส่วนในการแสดงนาฏกรรมโขน ได้ปรากฏพระราชพิธีลงสรงไว้เพียงพระราชพิธีเดียว คือ พระราชพิธีลงสรงลงท่าขององคต ดังบทที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรดังต่อไปนี้

ตอน 2 พาลีรบปู

ฉากท่าลงสรงริมฝั่งน้ำ

- ฉาก -

จัดเป็นฉาก 2 ชั้น ชั้นล่างเป็นฉากใต้น้ำทำหุ่นปูใหญ่เตรียมไว้ ชั้นบนเป็นฉากท่าสรงมีทางลงไปฉากใต้น้ำ มีโรงพิธี และที่นั่งผู้แสดงต่าง ๆ

- เปิดม่านแดง -

- ปิดไฟเวทีชั้นบน เปิดไฟเวทีล่าง เห็นปู -

- ร้องเพลงโล้ -

กายกลับเป็นปูมหึมา เงื้องว่าก้ามยักษ์โตใหญ่
จมอยู่ในท้องชลาลัย หมายปองจองภัยวานร

- ปี่พาทย์ทำเพลงโล้แล้วเปลี่ยนเป็นกลองโยน -

- เปิดไฟเวทีชั้นบน -

- ขบวนแห่องคตออกเวทีชั้นบน –

- ร้องเพลงกระบี่ลีลา -

เมื่อนั้น พาลีธิราชชาญสมร
ครั้นถึงท่าสรงสาคร พร้อมพลนิกรเกรียงไกร
จึงให้เชิญองค์องคต โอรสผู้ยอดพิสมัย
ขึ้นนั่งแท่นแก้วแววไว ภายในโรงราชพิธี

(สุครีพอุ้มองคตขึ้นนั่งในโรงพิธี)

- เจรจา -

พาลี - ฮะเฮ้ย เหวยกระบี่พวกกองหน้า จงลงสำรวจตรวจคงคาให้ถี่ถ้วน บรรดาสัตว์เหล่าล้วนมีงาเขี้ยว แม้แต่มัจฉาสักตัวเดียวอย่าให้เข้าได้ เกลือกจะขบย้ำกล้ำกรายใกล้พระลูกกู เร่งลงไปสำรวจตรวจดูให้จงดี

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(ลงตลก พากันลงไปใต้น้ำ)

- หรี่ไฟเวทีบน เปิดไฟใต้น้ำ -

(ลิงตลกพบปู ปูทำร้ายลิง ลิงหนีขึ้นเวทีบน)

- เจรจา -

พลลิง - ขอได้ทรงทราบคดีใต้พระบาทา ใต้คงคาตรงนี้มีปูใหญ่ ข้าเข้าขับไล่มันกลับอ้าก้ามน่าคร้ามครั่น สุดปัญญาที่จะไล่มันให้หลีกหนี ขณะนี้มันยังอยู่ในสาคร

- ร้องเพลงลิงโลด -

เมื่อนั้น ลูกท้าวมัฆวานชาญสมร
ได้ฟังชักกรีฤทธิรอน โถมลงสาครด้วยโกรธา
แหวกน้ำดำด้นค้นจบ พานพบปูใหญ่ใจกล้า
โลดโผนโจนจับด้วยศักดา ยมนาเป็นระลอกกระฉอกไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พาลีลงรบปูในฉากน้ำ)

- ร้องเพลงหนีเสือ -

เมื่อนั้น ทศกัณฐ์ซึ่งเป็นปูใหญ่
แพ้ฤทธิ์พาลีชาญชัย ตกใจกลายร่างเป็นกุมภัณฑ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(ปูเข้าโรง ทศกัณฐ์ออกรบพาลีฉากน้ำ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พาลีจับทศกัณฐ์ได้ พาขึ้นฉากบนฝั่งน้ำ พลลิงเข้าจับทศกัณฐ์)

- เจรจา -

พาลี - เหม่ ไอ้กาลีทศกัณฐ์สันดานชั่ว มึงปลอมแปลงมาซ่อนตัวเพราะอาฆาตไอ้อัปรีย์มึงนี้ชั่วชาติผิดเชิงชาย จะมาลอบฆ่าลูกกูให้ตายเพราะใจพาล กูจะใคร่สังหารมึงให้บรรลัย นี่หากเกรงจะทำให้อัปมงคล เฮ้ย ราชมัล เอาไอ้ทรชนไปจำจอง เอาโซ่เหล็กใหญ่ใส่คล้องมัดให้มั่น ไว้สำหรับลูกกูลากเล่นเจ็ดวันเหมือนลากปู ให้มันอดข้าวอดน้ำคล่ำอยู่อย่างลำเค็ญ ให้มันกินแต่ข้าวเย็นเดรทาษาวันละปั้น เร่งเอาตัวไอ้ทศกัณฐ์ไปให้พ้นหน้า

(ลิงตลกพาทศกัณฐ์เข้าโรงไป)

- ร้องเพลงมหาฤกษ์ -

บัดนั้น โหราพฤฒาจารย์พร้อมหน้า
ครั้นได้ศุภฤกษ์เพลา อันเป็นมหามงคล
ให้ลั่นฆ้องประโคมดนตรี เภรีมี่ดังกาหล
สุครีพอุ้มนัดดาดวงกมล จรดลลงสรงคงคา

- ปี่พาทย์ทำเพลงลงสรง -

(สุครีพอุ้มองคตลงสรงน้ำ)

- ปิดม่านแดง –

(เสรี หวังในธรรม, บทแสดงโขนกรมศิลปากร, ม.ป.ป.)

จะเห็นได้ว่า บทที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรจะไม่มีการบรรยายรายละเอียดของพิธีมากนักเนื่องจากรายละเอียดจะปรากฏให้เห็นอยู่ในฉาก ผู้แสดง และรูปแบบการแสดงแล้วนั่นเอง

สรุปแล้ว พระราชพิธีลงสรงลงท่านี้ สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นพิธีเสมือนการเตรียมองค์พระกุมารให้มีความสะอาดบริสุทธิ์ และเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่องค์พระกุมารในการรับตำแหน่งอันสูงศักดิ์ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏว่ามีการจัดพระราชพิธีลงสรงลงท่าเพียง 2 ครั้ง เท่านั้น คือ ครั้งแรกเป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ (ร.2) โดยมีพระประสงค์ให้จัดรูปแบบพระราชพิธี

ลงสรงลงท่าเต็มตามแบบแผนโบราณราชประเพณี ด้วยเกรงว่าแบบแผนพระราชพิธีลงสรงครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาจะสูญหายไป ตามแบบแผนที่เจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงชี้แนะไว้ โดยจัดพระราชพิธีลงสรงครั้งนี้ พระทานแก่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ามงกุฎฯ เจ้าฟ้าพระองค์ใหญ่ เมื่อมีพระชนมายุ 9 พรรษา ถึงกำหนดรับพระสุพรรณบัฏเฉลิมพระนาม และทรงมีพระราชดำรัสว่า *"การลงสรงเช่นนี้ ทำแต่ครั้งเดียวนี้เถิด พอเป็นตัวอย่างไว้ไม่ให้สูญพิธีโบราณ เพราะเป็นพระราชพิธีซ้ำกับพระราชพิธีโสกันต์"* (Trueplookpanya.com, สื่อวีดีทัศน์ ชุด "การฟื้นฟูราชประเพณี : พระราชพิธีลงสรงครั้งแรกในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์, 2555 : Online) และครั้งที่สองในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ร.5) โปรดให้จัดพระราชพิธีลงสรงเฉลิมพระนามาภิไธย พระราชทานสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามกุฎราชกุมาร ตามแบบแผนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยอีกคราวหนึ่ง นอกจากทั้งสองพระองค์นี้ ก็กระทำการแต่พิธี "รับสุพรรณบัฏ" (ขนานพระนาม) กระทำการบนบกในพิธี ลงสรงเมื่อพระชนมายุ 9 พรรษา โดยกำหนดให้ทำพระราชพิธีลงสรงและรับสุพรรณบัฏในคราวเดียวกัน

พระราชพิธีโสกันต์

พระราชพิธีโสกันต์หรือโกนจุก เป็นอีกพระราชพิธีหนึ่งที่มีขั้นตอนการลงสรงซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญแทรกอยู่ในพระราชพิธีด้วย พระราชพิธีนี้ได้รับสืบทอดมาจากพิธีรับขวัญของชาวฮินดู พิธีนี้มีนัยยะหมายถึงการแปรสภาพพระราชโอรส พระราชธิดาจากการวัยเยาว์สู่การเป็นผู้ใหญ่ ในการประกอบพิธีจะสร้างจำลองเขาไกรลาสขึ้นอย่างวิจิตรงดงาม ด้านทิศเหนือจะเป็นที่สรงน้ำของพระราชโอรสหรือพระราชธิดาที่เข้าพิธีโสกันต์ ซึ่งน้ำที่จะทรงสรงนี้ทำให้เหมือนประหนึ่งว่าไหลลงมาจากยอดเขาไกรลาสอันศักดิ์สิทธิ์ก่อนและหลังการทรงโสกันต์ จะมีการหลั่งน้ำมนต์จากพระมหาสังข์ลงสู่พระวรกาย แล้วจึงลงสรงน้ำที่เขาไกรลาส โดยมีความเชื่อว่าธาตุน้ำเป็นตัวแปรสำคัญในการเริ่มต้นความเป็นผู้ใหญ่ต่อไป โดยถือเป็นพระราชพิธีสำคัญ ซึ่งพระราชโอรส พระราชธิดาของพระเจ้าแผ่นดิน และเจ้านายระดับพระองค์เจ้าขึ้นไปจะเรียกพิธีนี้ว่า "พระราชพิธีโสกันต์" ส่วนเจ้านายระดับหม่อมเจ้าจะเรียกพิธีนี้ว่า "พิธีเกศากันต์" กำหนดทำพิธีเมื่อเด็กผู้ชายมีอายุ 11-13 ปี ส่วนเด็กผู้หญิงมีอายุ 11 ปี สาเหตุที่เด็กผู้หญิงเข้าพิธีเร็วกว่าเด็กผู้ชายเนื่องจากว่าเด็กผู้หญิงจะโตเร็วกว่าเด็กผู้ชาย

พระราชพิธีโสกันต์นั้นถือปฏิบัติกันมาโดยตลอด พระราชโอรส พระราชธิดา และเชื้อพระวงศ์ทุกพระองค์จะต้องผ่านพิธีนี้ แต่การจัดพระราชพิธีของแต่ละพระองค์นั้นมีความแตกต่างกันไป มี 2 ลักษณะ คือ ทำพิธีสรงน้ำบนเขาไกรลาสที่สร้างขึ้น (เชื่อว่าเป็นสถานที่ประทับของพระศิวะหรือพระอิศวร เทพเจ้าสูงสุดของศาสนาฮินดู) กับสร้างพระแท่นสรงน้ำบนลานมุมพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท พระราชพิธีโสกันต์นั้นเดิมเรียกว่า พระราชพิธีลงสรงโสกันต์ พระราชพิธีโสกันต์บนเขาไกรลาสนั้นมักทำขึ้นเฉพาะโสกันต์เจ้านายที่เป็นพระเจ้าลูกเธอพระยศ "เจ้าฟ้า" เท่านั้น ส่วนการสร้างพระแท่นสรงน้ำนั้นสำหรับพระเจ้าลูกเธอที่ยังไม่ได้ดำรงพระยศเจ้าฟ้า รวมถึงพระเจ้าหลานเธอและบุตรธิดาของขุนนางข้าราชการที่พระมหากษัตริย์โปรดฯ ให้ร่วมโสกันต์ด้วย ในพระราชพิธีโสกันต์นั้นจะมีทั้งพิธีสงฆ์และพิธีพราหมณ์พร้อมกัน ประกอบพิธี ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ในสมัยกรุงรัตนโกสนทร์ตอนต้นมักจะประกอบพระราชพิธีโสกันต์ร่วมกับพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินท์ (พิธีตรุษไทย พระราชพิธีเดือน 4) ซึ่งต่อมาจะประกอบพระราชพิธีร่วมกับพระราชพิธีตรียัมปวาย (โล้ชิงช้า) ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างพระราชพิธีโสกันต์ที่มีการปฏิบัติเต็มรูปแบบตามโบราณราชประเพณีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตามจดหมายการงานลงลงสรงโสกันต์ต่าง ๆ ของเจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศในแผ่นดินอยุธยา ผู้ทรงเคยพบเห็นและได้สัมผัสพระราชพิธีในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีพระประสงค์เพื่อเป็นแบบแผนไม่ให้โบราณราชประเพณีสาบสูญเมื่อสิ้นพระองค์ ดังนี้

พระราชพิธีโสกันต์นั้น หากผู้เข้าพิธีมีพระยศเป็นพระเจ้าลูกเธอ จะได้พระราชยานเสลี่ยงงารับเสด็จ ใช้เกณฑ์หลวงหรือไพร่ 10 คนหาม หากมีพระยศเป็นพระเจ้าหลานเธอ จะใช้เกณฑ์หลวงหรือไพร่ 8 คนหาม ในวันงานเจ้านายที่จะโสกันต์จะแต่งพระองค์เต็มพระยศอย่างพระราชกุมาร บนพระเศียรจะโกนพระเกศาทำไรไว้ขอบรอบจุก แล้วล้างพระเศียรให้สะอาด จากนั้นจะเกล้าจุก สำหรับพระเจ้าลูกเธอที่ดำรงพระอิศริยยศชั้นเจ้าฟ้าจะทรงพระเกี้ยวยอดทองคำ สำหรับพระอิศริยยศชั้นพระองค์เจ้าลงมา จะทรงพระเกี้ยวดอกไม้ไหวทองคำ ปักปิ่นใส่มาลัยรอบจุก อาบน้ำผัดพักตร์ (หน้า) และองค์ (ตัว) ให้ขาวนวล แล้วฉลองพระองค์ด้วยชุดที่ประกอบด้วยเครื่องเพชรนิลจินดาและของมีค่าที่เหมาะกับฐานะ เสร็จแล้วประทับพระราชยานเข้าขบวนแห่เสด็จไปทรงฟังสวดพระพุทธมนต์เป็นเวลาสามวัน ระหว่างที่เสด็จจะมีพราหมณ์ 4 คน รดน้ำกลศ น้ำสังข์ และโปรยข้าวตอกดอกไม้ และมีโหรโปรยข้าวเปลือก ข้าวสาร ซึ่งอยู่ในขันทองพร้อมพานรองนำหน้า ในขบวนแห่ประกอบด้วยนางแห่มยุรฉัตร นางเชิญเครื่อง นางสระแห่เครื่องขาว เมื่อเสด็จมาถึงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทก็เสด็จขึ้นไปฟังสวดพระพุทธมนต์ ตรงที่ประทับฟังสวดจะอยู่ในฉากปูพรมและมีเขนยรองกร

เบื้องหน้าจะมีโต๊ะสำหรับวางพานมงคลที่ทำไว้ด้วยด้ายสายสิญจน์ 108 เส้น ขนาดพอดีกับศีรษะ โดยประธานในพิธีซึ่งมักจะเป็นพระมหากษัตริย์จะทรงจุดเทียนหน้าพระรับศีลพระสวดมนต์ แล้วก็สวมมงคลให้ ซึ่งสายสิญจน์จะโยงไปยังที่บูชาพระจนพระสวดจบแล้วจึงปลดสายสิญจน์ออกจากมงคล และในวันที่สี่จะเป็นวันประกอบพระราชพิธีโสกันต์ ในช่วงเช้าจะตั้งขบวนเสด็จมาประกอบพระราชพิธี ซึ่งเจ้านายที่จะโสกันต์ในวันนั้นจะแต่งกายด้วยชุดฉลองพระองค์ถอด เสด็จไปถวายภัตตาหารแด่พระสงฆ์ ถวายเครื่องไทยทาน ครั้นได้พระฤกษ์เสด็จขึ้นพระแท่นที่เตรียมไว้ หันพระพักตร์ไปทางทิศที่เป็นมงคลตามที่โหรกำหนดไว้เพื่อประกอบพิธีจรดพระกรรบิด (กรรไกร) ชาวภูษามาลาจะถอดพระเกี้ยวออก แล้วแบ่งพระเกศาจุกออกเป็นสามปอย แต่ละปอยผูกด้วยลวดเงิน ลวดทอง ลวดนาค สายสิญจน์ผูกปอยเกศาแต่ละปอยเข้ากับแหวนนพเก้าและใบมะตูมทั้งสามปอย โดยการตัดปอยพระเกศานั้น ปอยแรกให้ผู้เป็นประธานเป็นผู้ตัด ปอยที่สองให้ผู้เป็นใหญ่ในตระกูลเป็นผู้ตัด และปอยที่สามให้บิดาตัด ขณะประกอบพิธีตัดปอยพระเกศาจุก โหรจะลั่นฆ้องไชย เป่าสังข์ แตร ประโคมปี่พาทย์ หลังจากการโสกันต์แล้วจะแล้วจึงเสด็จไปสรงน้ำที่เขาไกรลาส ซึ่งสร้างให้มีมณฑปบนยอดและมีสระอโนดาต (เชื่อว่าเป็นสระน้ำศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่บนเขาไกรลาส) สำหรับพิธีสรง มีราชวัตร ฉัตรทอง ฉัตรเงิน แลฉัตรรายทาง นั่งกลาบาศ มีสัตว์ป่าทั้ง 4 อยู่บนเขาไกรลาสนั้น คือ ช้าง ม้า ราชสีห์ และโค (เชื่อว่าเป็นสัตว์ประจำทิศทั้งสี่ของสระอโนดาต) และสามารถไขท่อปล่อยน้ำมูรธาออกจากปากได้ ขบวนเสด็จมีเสนาบดีรับสี่คนสมมุติเป็นท้าวจตุโลกบาล เดินเคียงเสลี่ยงไปสรงน้ำ ณ พระแท่นเชิงเขาไกรลาส พราหมณ์ถวายน้ำกลศ น้ำสังข์ แล้วเสด็จเข้าไปในพลับพลากระทำพิธีลงสรงเมื่อผลัดพระภูษาฉลองพระองค์ถอด (ที่เปียก) แล้วจึงเปลี่ยนเครื่องทรงเสด็จขึ้นบนยอดเขาเฝ้าพระอิศวร โดยผู้ที่สมมุติเป็นพระอิศวรจะเสด็จลงมารับถึงกลางบันไดนาคขึ้นไปถึงชั้น พระแท่น หลังจากที่พระอิศวรประทานพรแล้วจึงส่งเสด็จพระเจ้าลูกเธอกลับลงจากเขาไกรลาสและมีการเวียนรอบเขาไกรลาสสามรอบ ในช่วงบ่ายจะประกอบพิธีเวียนเทียนสมโภช หลังจากสมโภชเสร็จจึงเป็นอันเสร็จพิธี แต่จะมีการละเล่นมหรสพสมโภชซึ่งจัดให้มีมาตั้งแต่วันแรกของพระราชพิธีโสกันต์ต่อไปอีก 2 วัน วันรุ่งขึ้นจึงอัญเชิญแห่พระเกศาไปลอยในแม่น้ำ เป็นอันเสร็จสิ้นพระราชพิธีโสกันต์โดยสมบูรณ์

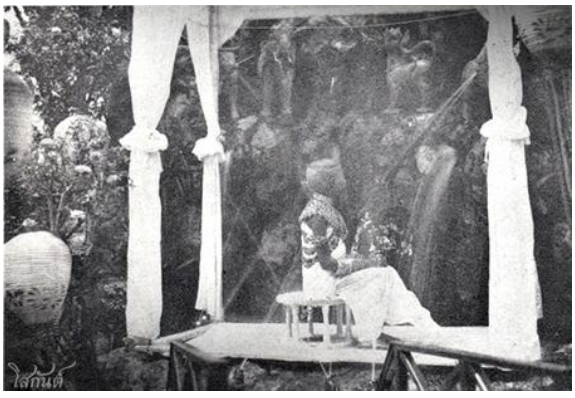
ภาพที่ 27 สมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ แต่งองค์เต็มพระยศเพื่อเตรียมเข้าสู่พิธีลงสรง ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : Navarat.C,2552 : Online

ภาพที่ 28 เขาไกรลาสจำลองประกอบพิธีลงสรงในพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์

ที่มา : editor3, 2553 : Online

ภาพที่ 29 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงฉลองพระองค์ถอด
เพื่อเข้าพิธีโสกันต์และลงสรง
ที่มา : จินตะหราวาตี, 2552 : Online



ภาพที่ 30 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย
ทรงเข้าพิธีโสกันต์และลงสรง
ที่มา : จินตะหราวาตี, 2552 : Online

ภาพที่ 31 สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย
ทรงเปลี่ยนฉลองพระองค์หลังลงสรง
ที่มา : จินตะหราวาตี, 2552 : Online

ภาพที่ 32 สมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ กรมขุนเทพทวาราวดี ฉลององค์เต็มพระยศ
สมโภชเวียนเทียน รับสุพรรณบัฏ
ที่มา : จินตะหราวาตี, 2552 : Online

พระราชพิธีโสกันต์ตามคำชี้แจงของเจ้าฟ้าพินทวดี ที่ปรากฏรูปแบบขั้นตอนพิธีการตามแบบแผนโบราณราชประเพณี ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาสืบทอดจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ และยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งหลังจากสิ้นเจ้าฟ้าพินทวดี พระราชพิธีโสกันต์ยังคงยึดถือปฏิบัติอยู่ แต่ในแต่ละคราวอาจมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ตัดขั้นตอนนี้บ้าง เพิ่มขั้นตอนนั้นบ้าง เปลี่ยนแปลงไปตามยุคตามสมัย ผู้วิจัยศึกษาเอกสารตำราเกี่ยวกับพระราชพิธีโสกันต์ พบว่าพระราชพิธีนี้มีความเป็นมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยสืบมาจนถึงสมัยอยุธยา แต่ไม่ปรากฏหลักฐานที่เด่นชัดเท่าไรนัก จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏหลักฐานว่ามีการจัดพระราชพิธีโสกันต์มาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2475 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 7 มีการจัดพระราชพิธีโสกันต์เป็นครั้งสุดท้ายในประเทศไทย

พระราชพิธีบรมราชาภิเษก

พระราชพิธีบรมราชาภิเษก เป็นพระราชพิธีที่สำคัญที่สุดในการที่จะทรงขึ้นครองราชสมบัติเป็นพระมหากษัตริย์สืบต่อไป พระราชพิธีนี้มีทั้งคติความเชื่อของศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธปนกันอยู่ ซึ่งการสถาปนาพระมหากษัตริย์ขึ้นครองสิริราชสมบัตินั้น ได้รับความเชื่อตามคติอินเดียโบราณ ตามตำราปัจราชาภิเษก กล่าวถึงการสถาปนาว่า มีลักษณะ 5 ประการ คือ

1. *มงคลอินทราภิเษก หมายถึง พระอินทร์นำเครื่องปัญจราชกกุธภัณฑ์มาอภิเษกผู้ที่จะได้เป็นกษัตริย์*
2. *มงคลโภคาภิเษก หมายถึง ผู้มีทรัพย์และรู้จักราชธรรม สามารถเกื้อกูลราษฎรจึงได้รับการยกย่องขึ้นเป็นกษัตริย์*
3. *มงคลปราบดาภิเษก หมายถึง ผู้ที่จะเป็นกษัตริย์นั้นมีความกล้าหาญในการสงคราม มีชัยแก่ศรัตรูและได้ราไชศวรรย์มาครอบครอง*
4. *มงคลราชาภิเษก หมายถึง การอภิเษกโดยการสืบสันตติราชวงศ์*
5. *มงคลอภิเษก หมายถึง ผู้ที่จะเป็นกษัตริย์ได้โดยอภิเษกสมรสกับธิดาผู้ที่มีเชื้อสายกษัตริย์เสมอกัน*

(จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์ และคณะ, บรรณาธิการ, 2544 : 163)

ดังนั้น การเข้าพิธีบรมราชาภิเษกจึงมีนัยยะหมายถึงการแปรสภาพเปลี่ยนสถานะเป็นพระมหากษัตริย์โดยสมบูรณ์ ความสำคัญอยู่ที่ขั้นตอนพิธีการลงสรงด้วยมีความเชื่อมาแต่ดั้งเดิมว่าธาตุน้ำเป็นธาตุที่แปรเปลี่ยนสถานะจากสถานภาพหนึ่งไปยังสถานภาพหนึ่งได้ ดังนั้นในการประกอบพิธีต่าง ๆ มักจะมีน้ำเข้ามาเป็นส่วนสำคัญของพิธีทั้งสิ้น และจากสาส์นสมเด็จ เล่ม 1 สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้กล่าวถึงเรื่องอภิเษกไว้ว่า

> *"อภิเษก 7 อย่าง ในกฎมณเฑียรบานนั้น คิดว่า ปฐมาภิเษก แปลว่า รดน้ำแรกจะเป็นพิธีโกนผมไฟก็ได้ ราชาภิเษก รดน้ำตั้งเป็นพระราชาอินทราภิเษก แปลว่า รดน้ำเป็นพระอินทร์ ไม่ใช่พระอินทร์เขียวๆ เป็นพระอินทร์เจ้าใหญ่คือ ราเชนท์ ราชาธิราช อย่างทรงดำริถูกแล้ว สังคามราภิเษกรดน้ำออกสงคราม อาจารยาภิเษกรดน้ำเป็นอาจารย์ น่าจะเกี่ยวกับคชกรรมเสียมาก ถ้าเช่นนั้นคือตั้งหม้อเถ้า บุษยาภิเษก บุษยว่าดอกไม้ นัยยะหนึ่งชื่อดาวฤกษ์ ยังคิดไม่เห็นว่ารดน้ำทำไมกัน ปราบดาภิเษก ปราบแปลได้ว่าชนะ คือรดน้ำเมื่อได้ชัยชนะถึงที่สุดแห่งชัยชนะ ในโลกบัญญัติกล่าวด้วยอภิเษก 5 อย่าง แปลออกไป 2 อย่าง คือ โภคาภิเษก คงเป็นรดน้ำให้ครองโลกสมบัติ โดยบิดาตกแต่งให้เมื่อบุตรอายุเป็นผู้ใหญ่ควรครองเรือน เช่นนิทานเรื่องพระเจ้าทรมานพระอานนท์ กับอภิเษกคำนี้ไม่เป็นภาษา ถ้าเป็นอภิเษกก็แปลว่ารดน้ำเท่านั้นเอง"*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2505 : 169-170)

พระราชพิธีลงสรงมูรธาภิเษก จะกระทำพิธีบนบกโดยการปลูกมณฑปพระกระยาสนาน ซึ่งหนังสือวิวัฒนาการทางขนบธรรมเนียมประเพณีไทย ได้เขียนบรรยายลักษณะมณฑปที่ใช้ประกอบพิธีสรงมูธาภิเษกดังนี้

> *"ลักษณะพระราชพิธีสรงมูรธาภิเษกนั้น จะต้องปลูกมณฑปพระกระยาสนานหุ้มผ้าขาวแต่งด้วยเครื่องปิดทอง ฉลุลาย บนเพดานพระมณฑปเป็นที่ขังน้ำเบญจสุทธคงคา มีท่อฝักบัวเงินที่เพดานสำหรับไขน้ำให้*

โปรยลงยังที่สรงมูรธาภิเษก ที่ฝักบัวนั้นห้อยพวงดอกจำปา ที่พื้นภายในพระมณฑปตั้งเตียงเหลี่ยมหุ้มผ้าขาว บนเตียงตั้งถาดทอง ในถาดทองตั้งตั่งไม้มะเดื่อเป็นที่เสด็จประทับสรงมูรธาภิเษก"

(ประกอบ โชประการ, 2513 : 19-20 อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม, 2545 : 23)

ลักษณะการลงสรงมูรธาภิเษกนี้มักจะกระทำกันในพระราชพิธีที่มีความเกี่ยวข้องกับการสรงน้ำ โดยถือว่าน้ำนั้นเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ และจะมีการอัญเชิญน้ำที่จะมาเป็นน้ำมูรธาภิเษกจากสถานที่ต่าง ๆ อันศักดิ์สิทธิ์ที่สุดทั่วราชอาณาจักรไทย เมื่อนำน้ำศักดิ์สิทธิ์จากแหล่งต่าง ๆ มารวมกันแล้วก็จะทำพิธีตั้งน้ำ วงด้ายสายสิญจน์ โดยมีพระสงฆ์ทำพิธีสวดมนต์และประกาศต่อเทพารักษ์เป็นเวลาสามวัน ในวันที่สี่พระมหากษัตริย์จะทรงสรงพระองค์ด้วยน้ำมูรธาภิเษกนั้น ซึ่งถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการเข้าสู่ความเป็นกษัตริย์

นภาพร เล้าสินวัฒนา ได้กล่าวว่า พระราชพิธีบรมราชาภิเษกของไทยมีขึ้นครั้งแรกในสมัยกรุงสุโขทัย โดยอ้างหลักฐานข้อความจากหลักศิลาจารึกวัดศรีชุมของพญาลิไทสันนิษฐานว่าจารึกเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 18 ได้มีการกล่าวถึงพิธีบรมราภิเษกว่า *"พ่อขุนผาเมืองจึงอภิเษกพ่อขุนบางกลางหาวให้เมืองสุโขทัย ให้ทั้งชื่อตนแก่พระสหายเรียกชื่อศรีอินทรบดินทราทิตย์"* (นภาพร เล้าสินวัฒนา, 2549 : 12) นอกจากนี้ยังพบหลักศิลาจารึกวัดป่ามะม่วง นครชุม จารึกในราวพุทธศตวรรษที่ 19 กล่าวว่า

"พระยาลือไทยราช ผู้เป็นลูกพระยาเลอไทย เป็นหลานแก่พระยารามราชเมื่อได้เสวยราชในเมืองศรีสัชชนาลัยสุโขทัยได้ราชาภิเษก อันฝูงท้าวพระยาทั้งหลายอันเป็นมิตรสหาย อันมีในสี่ทิศนี้ แต่งกระยาดงวายของฝากหมากปลามาไหว้ อันยัดยัญอภิเษกเป็นท้าวเป็นพระยา จึงขึ้นศรีสุริยพงศ์มหาธรรมราชาธิราช"

(นภาพร เล้าสินวัฒนา, 2549 : 13)

แต่ไม่พบการกล่าวถึงรายละเอียดของขั้นตอนในการประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกแต่อย่างใด แต่ถึงอย่างไรก็ทำให้ทราบว่าในสมัยกรุงสุโขทัยนั้น มีพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเกิดขึ้นแล้ว จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเมื่อขึ้นเสวยราชสมบัติ ได้ทรงทำพระราชพิธีนี้อย่างพอสังเขป เมื่อ พ.ศ. 2326 ครั้งหนึ่งก่อน

แล้วทรงตั้งเจ้าพระยาเพชรพิชัย ข้าราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นประธาน คณะทำงานสอบสวนแบบแผนโดยถี่ถ้วนและจัดทำเป็นตำราชื่อ “พระราชพิธีบรมราชาภิเษกครั้งกรุงศรีอยุธยา” หลังจากนั้นพระองค์จึงทรงกระทำการบรมราชาภิเษกเต็มตามตำราอีกครั้งหนึ่งเมื่อ พ.ศ. 2328 และใช้เป็นแบบแผนในงานพระราชพิธี บรมราชาภิเษกของรัชกาลต่อๆ มาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งในแต่รัชกาลก็ได้ปรับปรุงแก้ไขรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ให้เหมาะสมกับกาลสมัย

สำหรับขั้นตอนของพระราชพิธีลงสรงมูรธาภิเษกนั้น ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการลงสรงมูรธาภิเษกในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ซึ่งกระทำการพระราชพิธีเป็น 2 คราว ดังนี้

คราวที่ 1 เป็นการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกเฉลิมพระราชมณเฑียร จารึกพระสุพรรณบัฏ กระทำเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2453

> *“ครั้นถึงเวลาเช้า ๓ โมง ๓๓ นาฑี กับ ๕๖ วินาฑี เปนมหาอุดมพิไชยมงคลฤกษ์ พระราชครูพิธี (หลวงราชมุนีวาที) กราบบังคมทูลอัญเชิญเสด็จสู่ที่สรงมุรธาภิเษกเสด็จพระราชดำเนิรจากหอพระสุราลัยพิมาน ทางพระที่นั่งไพศาลทักษิณ... เสด็จสู่มณฑปพระกระยาสนานสถิตย์เหนืออุทุมพรราชอาสน์ แปรพระพักตร์สู่สิริมงคลทิศอาคเนย์ พระยาราชโกษาถวายเครื่องสรงพระกระยาสนาน พระโหราธิบดี (หลวงโลกทีปแทน) ลั่นฆ้องไชย พราหมณ์เป่าสังข์ทักษิณาวัฏ* ***พระยาราชโกษาไขสหัสธาราน้ำนทีทั้งห้า (คือแม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำนครไชยศรี แม่น้ำราชบุรี แม่น้ำเพ็ชร์ แลแม่น้ำฉเชิงเทรา) ซึ่งเจือด้วยน้ำเบญจมหานทีในมัชฌิมประเทศ (คือแม่น้ำคงคา ยมนา นทีสรภู แลอจิรวดี) แลน้ำ ๔ สระ (คือ สระแก้ว สระเกศ สระคา สระยมนา แขวงเมืองสุพรรณบุรี) สรงมุรธาภิเษก*** *พระสงฆ์ในพระที่นั่งจักรพรรดิพิมานแลพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยสวดไชยมงคลคาถา...”*

(จดหมายเหตุพระราชพิธีบรมราชาภิเษก, 2466 : 25-26)

ภาพที่ 33 มณฑปพระกระยาสนานพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา : ทีมงานทรูปลูกปัญญา, สื่อวีดีทัศน์ ชุด “พระราชประวัติและพระราชพิธีบรมราชภิเษก”, 2555 : Online

คราวที่ 2 เป็นการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช กระทำเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2454

> *“ครั้นใกล้เวลาพระฤกษ์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระภูษาเศวตพัสตร ทรงสพักขาวขอบขลิบทองคำ เสด็จออกประทับพระที่นั่งราชปรีดิวโรทัย* ***ครั้นได้เวลามหาอุดมพิไชยมงคลฤกษ์ เช้า ๓ โมง ๔๑ นาทีกับ ๕ วินาที พระมหาราชครูพิธีพราหมณ์กราบบังคมทูลพระกรุณาอัญเชิญเสด็จสู่พระมณฑปสรงพระมุรธาภิเษกสนาน*** *เสด็จพระราชดำเนิรโดยมีขบวนนำแลตามเสด็จ”*
>
> (จดหมายเหตุพระราชพิธีบรมราชาภิเษก, 2466 : 112)

การพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภชนี้ มีขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นี้เป็นครั้งแรก และเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทย ที่มีแขกเมืองซึ่งเป็นพระราชวงศ์จากนานาประเทศพร้อมทูตานุทูต และผู้แทนจากประเทศต่าง ๆ เข้าร่วมเป็นเกียรติในพระราชพิธีนี้ด้วย และสังเกตได้ว่าพระราชพิธีบรมราชาภิเษกทั้งสองครั้งนี้ ปรากฏพิธีการ สรงน้ำมูรธาภิเษกเป็นสำคัญทั้งสิ้น

ภาพที่ 34 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเครื่องราชภูษิตาภรณ์
ครั้งประกอบพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมโภช ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2454
ที่มา : หอวชิราวุธานุสรณ์, ม.ป.ป. : Online

กล่าวได้ว่า “พิธีลงสรง” เป็นขั้นตอนที่สำคัญอย่างยิ่งในการประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ มีการถือปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยตามที่มีหลักฐานยืนยันจากหลักศิลาจารึกวัดศรีชุมในการอภิเษกพ่อขุนบางกลางหาว และสืบทอดปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบัน ผู้ที่จะสถาปนาขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์จะต้องผ่านการประกอบพระราชพิธีนี้ โดยถือว่าการสรงน้ำมูรธาภิเษกเป็นการเปลี่ยนสถานะขึ้นเป็นกษัตริย์อย่างสมบูรณ์ แต่เดิมสรงน้ำมูรธาภิเษกด้วยวิธีการตักสรงจากขันสาคร ต่อมาเปลี่ยนเป็นการสรงด้วยวิธีไขสหัสธารา

สรุปได้ว่า น้ำมีความสำคัญต่อสิ่งมีชีวิตและสำคัญต่อมนุษย์ โดยเฉพาะวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวไทยที่มีความผูกพันกับน้ำตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย การอาบน้ำเป็นวิถีปฏิบัติหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนไทย มีทั้งการอาบน้ำตามปกติวิสัย และการอาบน้ำที่เกี่ยวข้องกับประเพณีความเชื่อต่าง ๆ ทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นการอาบน้ำแรกเกิด การอาบน้ำโกนจุก การอาบน้ำนาค การหลั่งน้ำสังข์งานมงคลสมรส การอาบน้ำศพ หรือแม้แต่การสรงน้ำพระ โดยเชื่อว่าน้ำเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สามารถชำระล้างสิ่งสกปรก ขจัดมลทินความชั่วร้ายต่าง ๆ ให้หมดไปได้

ช่วยเสริมสร้างความเป็นสิริมงคลแก่บุคคลนั้นๆ และยังเป็นเครื่องแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น เจริญงอกงามขึ้นอีกด้วย

นอกจากนี้ การอาบน้ำยังปรากฏในราชสำนักหรือที่เรียกว่าการลงสรงนั้น มักเป็นขั้นตอนที่สำคัญอยู่ในพระราชพิธีต่าง ๆ โดยการใช้น้ำเป็นสื่อแทนความมีสิริมงคล และมีนัยยะแสดงถึงการเปลี่ยนแปลง เช่น พระราชพิธีลงสรงลงท่า พระราชพิธีโสกันต์ พระราชพิธีบรมราชาภิเษก เป็นต้น โดยแบ่งลักษณะวิธีการลงสรงได้เป็น 3 ลักษณะ คือ วิธีการลงสรงแบบลงสรงในแม่น้ำ วิธีการลงสรงแบบใช้ขันตักอาบ และวิธีการลงสรงแบบไขสหัสธารา

ความเชื่อในเรื่องการอาบน้ำทั้งปกติวิถีปฏิบัติ และการอาบน้ำในพิธีกรรมนั้นถือว่ามีความสำคัญยิ่ง และเชื่อว่าผู้ใดได้ถือปฏิบัติจะนำความสุขสดชื่น มีสิริมงคลเกิดขึ้นกับชีวิต ความเชื่อเช่นนี้จึงถูกถ่ายทอดสู่วรรณกรรมไทย เพื่อเป็นภาพสะท้อนให้ผู้ศึกษาเห็นภาพวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียม ประเพณีและพิธีกรรมที่มีมาแต่โบราณ ดังที่ยุธิษเฐียรได้กล่าวไว้ในหนังสือสมบัติบรรพชนว่า

> *"พวกเราชาวไทยหรือชนชาติไทยก็ได้ถือเอาการอาบน้ำเป็นสิ่งสำคัญแก่ชีวิตอย่างยิ่งยวดอย่างหนึ่งมาแต่โบราณกาลเต็มทีแล้ว และดูเหมือนจะมีความนิยมการอาบน้ำยิ่งกว่าชนชาติใด ๆ เสียด้วยซ้ำ เพราะในเรื่องนิยายซึ่งจัดเป็นวรรณคดีที่แต่งในทำนองร้อยกรอง คือ บทกลอนหลายต่อหลายเรื่อง ตัวละครที่จะออกรบ ผู้แต่งจะต้องให้มีการ "โสรจสรงคงคา" คือ อาบน้ำเสียก่อนแล้วจึงแต่งตัวออกไปรบ"*
>
> (ยุธิษเฐียร, 2503 : 2-3 อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม, 2545 : 28)

และยังมีผู้กล่าวถึงวิถีปฏิบัติของตัวละครในวรรณกรรมที่มักปรากฏในวรรณกรรมหลาย ๆ เรื่องของไทย ที่เกี่ยวกับการอาบน้ำของตัวละคร ดังนี้

> *"ยังมีประเพณีอีกอย่างหนึ่งซึ่งเกิดขึ้นกับละคร และแพร่หลายเข้าไปในวรรณกรรมอื่น ที่ไม่ใช่บทละครด้วย ได้แก่ การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครก่อนออกเดินทาง (ไม่ว่าในระยะใกล้หรือไกล) หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นการหยุดดำเนินเรื่องเพื่อบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวก่อนที่ตัวละครนั้นจะได้พบกับตัวละครอื่น เพื่อให้เรื่องดำเนินต่อไป"*
>
> (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538 : 85 อ้างถึงใน สมาพร ด้วงไกลถิ่น, 2550 : 14)

การแสดงนาฏยศิลป์ไทย เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวจากวรรณกรรมสู่รูปแบบการแสดง ดังนั้น การอาบน้ำของตัวละครที่บรรยายไว้ในบทวรรณกรรมจึงถูกถ่ายทอดในรูปแบบการแสดงทางนาฏยศิลป์ด้วย ซึ่งบทบรรยายการอาบน้ำของตัวละครส่วนใหญ่นั้นจะเป็นบทของตัวละครที่เป็นกษัตริย์

> *"ข้อสังเกตเกี่ยวกับบทสระสรงทรงเครื่องในวรรณกรรมร้อยกรองอีกประการหนึ่งก็คือ ผู้ลงสรงมักเป็นกษัตริย์ ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะมีความเกี่ยวข้องกับน้ำอยู่ไม่น้อย กล่าวคือก่อนที่จะขึ้นเป็นกษัตริย์โดยสมบูรณ์แบบจะต้องผ่านพิธีราชาภิเษก นั่นคือ การสรงน้ำที่นำมาจากสถานที่ที่สำคัญซึ่งถือว่าศักดิ์สิทธิ์"*
>
> (เอมอร ชิตะโสภณ, 2539 : 52)

2.2 การรำลงสรง

2.2.1 ความหมายของการรำลงสรง

ความหมายของการรำลงสรงนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน โดยได้ให้คำนิยามของคำว่า "รำลงสรง" ไว้ดังนี้

อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า การรำลงสรง หมายถึง การแสดงท่าทางการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร มีด้วยกันสามช่วงคือ 1. การลงสรง 2. การทรงสุคนธ์ 3. การทรงเครื่อง (เวณิกา บุนนาค, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2555)

อาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า การรำลงสรง หมายถึง การอาบน้ำของตัวละคร สำหรับตัวนางจะใช้วิธีการสรงแบบตักอาบ และจะไม่ใช้คำว่าลงสรงแต่จะให้คำว่า "ทรงเครื่อง" แทน และเพลงที่ใช้บรรยายการรำลงสรงจะไม่ใช้ "เพลงลงสรงโทน" แต่จะใช้ "เพลงชมตลาด" แทน (กรรณิการ์ วีโรทัย, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2555)

ผศ.ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 กล่าวว่า การรำลงสรง คือ การอาบน้ำแต่งกายของตัวละครก่อนที่จะเดินทางหรือทำการใด ๆ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, **สัมภาษณ์**, 7 สิงหาคม 2555)

อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2552 กล่าวว่า การรำลงสรง หมายถึง การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ สำหรับตัวโขนยักษ์ จะมีการรำเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวอยู่ 2 เพลง คือ ใช้เพลงชมตลาด และใช้เพลงลงสรงโทน ประกอบการแสดง ซึ่งการอาบน้ำของตัวละครนั้นจะใช้เพลงโทนหรือเพลงชมตลาดก็ได้ (จตุพร รัตนวราหะ, **สัมภาษณ์**, 8 สิงหาคม 2555)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2551 กล่าวว่าการรำลงสรง หมายถึงการแสดงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละคร โขนลิงจะมีชุดการแสดงการอาบน้ำแต่งตัวอยู่ 2 ชุด คือ หนุมานลงสรงใช้เพลงโทนประกอบการแสดง และพระยาอนุชิตทรงเครื่องใช้เพลงชมตลาดประกอบการแสดง (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, **สัมภาษณ์**, 19 พฤศจิกายน 2553)

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “การรำลงสรง” ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ว่า “การรำลงสรง” หมายถึง การแสดงกระบวนท่าร่ายรำการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นเทพเจ้า มหาอุปราช และกษัตริย์ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงใช้ได้ทั้ง “เพลงโทน” และ “เพลงชมตลาด” เว้นแต่เฉพาะตัวนางเท่านั้นที่นิยมใช้เพลงชมตลาดในการแสดงการอาบน้ำแต่งตัว มากกว่าใช้เพลงลงสรงโทนอย่างตัวโขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง

จากวรรณกรรมไทยที่มักนิยมแต่งเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์ ดังนั้นภาพสะท้อนที่ปรากฏในวรรณกรรมจึงเป็นรูปแบบของวิถีชีวิต จารีต ขนบธรรมเนียม และประเพณีในราชสำนัก ดังนั้นเมื่อนำวรรณกรรมเรื่องนั้น ๆ มาแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์แบบแผนจารีตต่าง ๆ ในราชสำนักจึงถูกถ่ายทอดออกมาพร้อมกับการแสดงด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือที่เรียกว่า “การรำลงสรง” มักถูกนำมาแสดงเพื่อเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดงอยู่สม่ำเสมอ

แต่เดิมนั้น การรำลงสรงยังไม่มี มีเพียงเฉพาะเพลงลงสรงเท่านั้น จากการสัมภาษณ์อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงลงสรง ท่านได้กล่าวว่า

"ประวัติเพลงลงสรงนั้น ไม่ทราบประวัติว่ามีมาแต่สมัยใด ใครเป็นผู้แต่ง เนื่องจากสมัยโบราณเวลาจะต่อเพลง ครูก็มักจะเรียกมาต่อเพลงนั้นเพลงนี้เลย ไม่ได้บอกประวัติว่าเป็นมาอย่างไร ทราบแต่เพียงว่าแต่เดิมเป็นเพลงเรื่อง เรียกว่าเพลงเรื่องลงสรง และในเพลงเรื่องลงสรงก็จะมีเพลงอีกหลายเพลงติดต่อกัน และมีเพลงลงสรงรวมอยู่ในเพลงเรื่องนั้นด้วย ต่อมาเมื่อได้นำเพลงลงสรงมาใช้กับการประกอบพิธีกรรมในขั้นตอนของการสรงน้ำหรือการอาบน้ำ เช่น การสรงน้ำพระ การอาบน้ำในพิธีโกนจุก หรือบวชนาค เป็นต้น"

(บุญช่วย แสงอนันต์, **สัมภาษณ์**, 22 กรกฎาคม 2555)

และจากการสัมภาษณ์อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้สอนดุริยางคศิลป์ไทย (เครื่องหนัง) ท่านให้สัมภาษณ์สอดคล้องกับอาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ว่า

"เพลงลงสรงนั้น แต่เดิมเป็นเพลงเรื่องลงสรง มีด้วยกันอยู่หลายเพลง สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อจากนั้นได้หยิบเฉพาะบางเพลงในเพลงเรื่องนำมาใช้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น เพลงลงสรงนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการสรงน้ำหรือการอาบน้ำ เช่น สรงน้ำพระหรืออาบน้ำโกนจุก อาบน้ำนาค แต่เดิมเพลงดนตรีไทยต่าง ๆ เกิดขึ้นจากวิถีชาวบ้าน และได้พัฒนาเข้ามาสู่ดนตรีพระราชพิธีในที่สุด"

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

ต่อมาเมื่อการแสดงมีการบรรยายถึงการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร จึงได้นำเพลงลงสรงเข้ามาใช้ในการแสดง มีการปรับวิธีการบรรเลงและหน้าทับให้เหมาะกับการแสดง จึงเกิดมีเพลงสรงสรงสำหรับการแสดงขึ้น ดังนั้น เพลงลงสรงจึงมีอยู่ 2 ประเภท คือ

- เพลงลงสรงสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรม
- เพลงลงสรงที่ใช้ประกอบการแสดงละคร

หากจะศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง จำเป็นต้องศึกษาจากบทละครที่ประพันธ์ขึ้นในยุคสมัยต่าง ๆ ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ละครรำของไทยมีขึ้นครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาบทละครที่ปรากฏบทกล่าวถึงการลงสรงของตัวละครตามยุคสมัยดังนี้

สมัยกรุงศรีอยุธยา

วรรณกรรมส่วนใหญ่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะเป็นประเภทโคลง ลิลิต และคำฉันต์ จะหาวรรณกรรมที่เป็นบทละครได้น้อยมาก ดังนั้นบทการรำลงสรงที่ใช้ประกอบการแสดงในสมัยนี้จึงไม่ค่อยจะมีปรากฏมากนัก จากการศึกษาพบว่าเพลงลงสรงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ซึ่งนับว่าเป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของไทย ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงกล่าวถึงเพลงลงสรงในการแสดงไว้ว่า

> *“ลงสรง เป็นเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ทางดนตรีที่ต้องใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่มีอยู่ในการแสดงละครชาตรี”*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507 : 39)

จากหลักฐานตำนานละครอิเหนาพบว่า เพลงลงสรงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งในบรรดาเพลงหน้าพาทย์ของละครชาตรี ซึ่งมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ดังนี้

หน้าพาทย์ของละครชาตรีมีแต่ 9 เพลง คือ

1. *เพลงโทน ละครรำพัด*
2. *เพลง (เร็ว)*
3. *เสมอ*
4. *เชิด*
5. *โอด*
6. *ลงสรง*
7. *โลม*
8. *เชิดฉิ่ง*
9. *เพลงฉิ่ง*

เพลงทั้ง 9 ที่กล่าวมานี้ตรงกับที่มีในแบบละครนอกละครในทั้งนั้น เห็นได้ว่าเป็นเพลงตำรา ละครเดิม

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508 : 70)

และยังพบบทที่ใช้รำลงโทนจากบทละครเรื่องสังข์ทอง ในคัมภีร์ปัญญสชาดกเรียกว่า สุวรรณสังข์ชาดก กล่าวไว้ว่า

> *"เมื่อนั้น พระสังข์ดังจะล่องลอยเหาะ จำจิตรจำใจจำเพาะถอดเงาะเสียแล้วก็เศร้าใจ ยอกรบังคมพระบิดา จะจำนรรจาก็หาไม่แล้วเสด็จลินลาคลาไคล ภูวไนยสระสรงคงคา ฯ* ***โทน*** ⊙ *ทรงสำอางองค์ประจงแต่ง เฉิดโฉมกล้องแกล้งเสน่หา กลิ่นฟุ้งตระหลบอบกายา ทรงภูษาสรรพ์พรรณราย ชายแครงเป็นแสงอยู่วับ ๆ ชายไหวงามรับเฉิดฉายทับทรวงดวงเด่นเพชรพราย สอดสายสังวาลตระการตา ทองต้นพระกรบวรรัตน์ ธำมรงค์ทรงหัตถ์ทั้งซ้ายขวา ทรงมหามงกุฎแก้วฟ้า ดังนารายณ์รามาธิบดี ฯ"*

(บทเจรจาละครอิเหนา และตำนานเรื่องละครอิเหนา, 2516 : 21 อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม, 2545 : 49)

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นว่า การรำลงสรงน่าจะเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยเป็นการแสดงอยู่ในละครชาตรี และสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการรำเฉพาะแสดงท่าทางการอาบน้ำ เช่น การวักน้ำขึ้นมาลูบหน้าตา แขน ขา และลำตัว ประกอบการบรรเลงปี่พาทย์เพลงลงสรงเท่านั้น เพราะไม่ปรากฏบทร้องลงสรงในบทละครชาตรี ต่อมาจึงพบว่ามีบทลงสรงโทนปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องสังข์ทอง จึงคาดว่าการรำลงสรงโทนน่าจะมีเกิดขึ้นแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา

สมัยกรุงธนบุรี

เป็นสมัยที่พระเจ้ากรุงธนบุรีได้ทรงกอบกู้เอกราชคืนจากพม่า หลังจากการเสียกรุงครั้งที่ 2 บ้านเมืองเสียหายจากสงครามกู้บ้านเมือง พระองค์จึงทรงเร่งทำนุบำรุง ฟื้นฟูบ้านเมือง โบราณสถาน รวมถึงศิลปวัฒนธรรม ให้กลับมามีความเจริญรุ่งเรืองเหมือนครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็น

ราชธานี พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นมาใหม่ และปรากฏมีบทลงสรงโทนอยู่ด้วย ดังจะยกตัวอย่าง บทพระราชนิพนธ์โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

โทน⊙ เมื่อนั้น	*พระทรงจตุศีลยักษา*
จึ่งชำระสระสรงคงคา	*ทรงกาสาวพัสตร์รูจี*
สอดสร้อยใส่ชฎาประดับเครื่อง	*เรื่อเรืองรุ่งรัศรังสี*
เปล่งปลั่งดังดาวโรหิณี	*สีกรรจรแก้วแพรวตา*
ดั่งองค์อิศโรยโสธร	*บวรลิขิตเลขา*
ผ่องผึ่งพึงพิศเจษฎา	*ทรากรสิกขาเพราพราย*
กอปรกับสัจจะเวทคาถา	*อลังการ์เป็นพระขรรค์ผันผาย*
มาขึ้นรถแก้วแพร้วพราย	*คลี่คลายพลจากคีรี*

ฯ ๘ คำ เพลง แล้วกราว ฯ

(กรมศิลปากร, 2539 : 53)

จะเห็นว่าในสมัยกรุงธนบุรีนั้น บ้านเมืองยังอยู่ในสภาพที่บอบช้ำต่อการทำสงคราม สมเด็จพระเจ้ากรุงธนทรงมีภารกิจที่ต้องเร่งทำนุบำรุงบ้านเมือง แต่พระองค์ก็ไม่ได้ทรงละเลยศิลปวัฒนธรรมของชาติ พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น ซึ่งในบทละครนั้นยังคงปรากฏแบบแผนจารีตการอาบน้ำของตัวละครดั่งที่เคยมีในบทละครแต่ครั้งสมัยอยุธยา

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

สมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงขึ้นครองราชย์ต่อจากพระเจ้ากรุงธนบุรี และย้ายเมืองหลวงจากฝั่งธนบุรีมาตั้งเมืองหลวงใหม่ที่ฝั่งพระนคร และตั้งชื่อเมืองหลวงว่า “กรุงเทพมหานครอมรรัตนโกสินทร์ มหินทรายุธยามหาดิลกฯ” ได้มีการกล่าวถึงการละครครั้งสมโภชน์พระนครว่า *“ให้มีงานมหรสพต่าง ๆ กับทั้งละครผู้หญิงโรงใหญ่ เงินรางวัลวันละสิบชั่ง สมโภชน์วัดพระศรีรัตนศาสดารามกับทั้งพระนครครบสามวันเป็นกำหนด”* (ศรีนิล น้อยบุญแนว, 2551 : 172) ถึงแม้การแสดงในครั้งนี้จะมิได้กล่าวถึงว่าเล่นละครเรื่องใด ตอนใด แต่ก็พอจะสันนิษฐานได้ว่า คงหนีไม่พ้นเรื่องราวที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์เป็นแน่ กอปรกับระยะเวลาแสดงสามวัน ดังนั้นในการแสดงจะต้องมีการแสดงถึงจารีตของราชสำนักปรากฏอยู่บ้างอย่างแน่นอน

เนื่องจากพระองค์เติบโตและรับราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นพระองค์จึงทรงเคยพบเคยเห็น และเคยได้สัมผัสศิลปวัฒนธรรมที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยอยุธยา พระองค์ปรารถนาที่จะฟื้นฟูบ้านเมือง รวมถึงศิลปวัฒนธรรมให้มีความเจริญรุ่งเรืองเทียบเท่ากับสมัยกรุงศรีอยุธยา ถึงแม้ว่าในสมัยของพระองค์ จะยังคงมีสงครามอยู่ตลอดก็ตาม พระองค์ทรงโปรดให้มีพระราชพิธีและพิธีกรรม พร้อมกับมหรสพสมโภชตามอย่างโบราณราชประเพณีที่เคยมีมาแต่ก่อนอย่างครบถ้วน พระองค์ทรงรวบรวมวรรณกรรม บทละครครั้งกรุงศรีอยุธยาที่ได้กระจัดกระจาย ชำรุดเสียหาย ไว้ด้วยกัน ส่วนใดตอนใดที่ชำรุดเสียหาย พระองค์ก็ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ให้ครบถ้วนสมบูรณ์ บทละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์มีด้วยกัน 4 เรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง ไว้สำหรับคู่พระนคร โดยเฉพาะบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระองค์ได้รับยกย่องว่าเป็นบทที่มีเนื้อหาครบถ้วนสมบูรณ์ที่สุดในบรรดาบทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทละครทั้ง 4 เรื่องที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนั้น ได้นำมาใช้สำหรับแสดงละครในยุคสมัยพระองค์ทั้งสิ้น

> *“ละครผู้หญิงมีไว้เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงในราชสำนัก และแสดงภายในพระราชพิธี ในราชนิเวศน์ และในงานสำคัญ ๆ ภายนอก เรื่องที่แสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ละคร 4 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง แสดงเป็นละครใน”*
>
> (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 60)

ตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์ละครเรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอน พระอินทร์ยกทัพ

โทน⊙ ให้ไขสหัสท่อทอง	*น้ำทิพย์ปีนละอองฝอยฝน*
ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์	*ปรุงปนนพมาศชมพูนุช*
สนับเพลาเชิงงอนสามชั้น	*รายทับทิมคั่นสลับบุษย์*
ภูษาท้องพันเชิงครุฑ	*ชายไหวห่วงยุดชายแครง*
สอดใส่เกราะทิพย์วิเชียรมาศ	*ฉลององค์พื้นตาดเครือแย่ง*
ตาบทิศทับทรวงประดับแดง	*สังวาลลายแทงพาหุรัด*
ทองกรนาคเกี้ยวกุดั่นเกล็ด	*ธำมรงค์พลอยเพชรทุกนิ้วหัตถ์*

มงกุฎแก้วสุรกานต์ดอกไม้ทัด *กรรเจียกจรจำรัสกุณฑลพราย*
จับจักรวิชัยโมลี *รัศมีดั่งฟ้าฟาดสาย*
เสด็จจากแท่นทิพย์พรรณราย *กรายกรขึ้นรถรัตนา ฯ*
ฯ ๑๐ คำ ฯ บาทสกุณี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 6)

จากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวจะเห็นว่า ถึงแม้บ้านเมืองจะเกิดศึกสงครามอย่างไรก็ตาม พระองค์ก็ทรงเอาพระทัยใส่ด้านวรรณศิลป์ อีกทั้งพระองค์ยังมีพระอัจฉริยภาพในด้านกวีศิลป์ งานพระราชนิพนธ์ของพระองค์มีความไพเราะ สละสลวยทั้งสัมผัสของคำกลอน การสามารถบรรยายให้เห็นภาพพจน์ และความสามารถในทางดนตรีซึ่งเห็นได้จากการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์กำกับไว้ในบทละครของพระองค์อีกด้วย แสดงให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถของพระองค์เป็นอย่างยิ่ง

สมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงสนพระทัยในงานศิลปะสาขาต่างๆมาตั้งแต่ทรงพระเยาว์ทั้งดนตรี วรรณศิลป์ ช่างศิลป์ และนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะนาฏยศิลป์พระองค์มีความสามารถในการรำอาวุธต่าง ๆ ตามแบบโบราณราชประเพณี เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นเวลาที่ศึกสงครามเบาบางลงมาก จึงทำสมัยของพระองค์ท่านมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการละครมีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด จนได้รับการขนานนามว่า “เป็นยุคทองของวรรณคดี” ดังตัวอย่างบทกลอนดังต่อไปนี้

พระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพิทักษ์ภาษาไทยไม่เสื่อมสูญ
ทรงรวบรวมวรรณคดีมีเพิ่มพูน ให้จำรูญงามงดบทร้อยกรอง
ทรงเสริมสร้างของเก่าเอามาไว้ แต่งเติมใหม่ให้ดีไม่มีหมอง
ทรงเกื้อกูลกวีไทยให้เรืองรอง เป็นยุคทองยิ่งกว่าที่เคยมีมา.....

(กรมศิลปากร, 2525 : 96)

พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่ และแก้ไขบทละครที่มีอยู่เดิมให้เหมาะสำหรับการแสดงมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้บทละครของพระองค์ยังคงปรากฏบทรำลงสรงในบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ในทุกเรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา สังข์ทอง คาวี สังข์ศิลป์ไชย ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างบทรำลงสรงโทนที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน อินทรชิตจับหนุมาน

โทน ⊙ ไขสหัสธาราดังห่าฝน ซาบสกลกายายักษี
ทรงสุคนธ์ตระหลบอบมาลี นางอยู่งานพัชนีรำเพยพัด
สอดใส่สนับเพลาเพราผจง ภูษาทรงพื้นแดงแย่งรูปสัตว์
ฉลององค์เกราะเก็จเพชรรัตน์ ชายแครงแกว่งกวัดสะบัดปลาย
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ขลิบสุวรรณ เข็มขัดคาดมั่นกระสันสาย
ทับทรวงสังวาลวรรณพรรณราย ตาบประดับสลับลายลงยา
ทองกรพาหุรัดกระหวัดวง ธำมรงค์เพชรพรายทั้งซ้ายขวา
ทรงมงกุฎกรรเจียกแก้วแวว้ฟ้า ห้วยห่วงพวงบุปผามาลี

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 46)

จากบทรำลงสรงโทนในรัชกาลที่ 2 จะเห็นว่า บทกลอนของพระองค์มีความไพเราะสละสลวยไม่น้อยไปกว่าบทกลอนของรัชกาลที่ 1 กอปรกับพระองค์มีนักกวีและผู้มีความสามารถในด้านนาฏยศิลป์ในราชสำนักของพระองค์อยู่มาก บทละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมักจะให้นำไปทดลองแสดงก่อน หากเกิดการติดขัดหรือเป็นอุปสรรคในการแสดงแล้ว พระองค์จะทรงแก้ไขบททันที ด้วยเหตุนี้จึงทำให้บทละครของพระองค์เป็นบทที่เหมาะสมต่อการแสดงนั่นเอง

กล่าวได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นช่วงที่การละครได้รับความนิยมสูงสุดเนื่องจากองค์ประกอบที่ช่วยส่งเสริมการแสดงให้งดงามได้ครบทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นบทที่เหมาะสมกับการแสดง ความรู้ความสามารถของครูผู้ประดิษฐ์ที่ท่ารำ ครูผู้ฝึกซ้อม ตัวละคร รวมถึงเครื่องแต่งกายที่สวยงาม

สมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคที่นาฏยศิลป์ไทยซบเซาลงไป เพราะพระองค์หันมาเอาพระทัยใส่ด้านการศึกษา ศาสนา และสถาปัตยกรรมต่าง ๆ พระองค์ทรงโปรดให้เลิกละครหลวงทั้งหมด โขนและละครของพระองค์ที่มีมาแต่เดิมก็โอนให้

พระราชโอรส จึงเป็นเหตุให้บรรดาเจ้าขุนมูลนายลักลอบมีละครผู้หญิงตามแบบแผนรัชกาลที่ 2 ทั้งละครในและละครนอกแบบหลวง โดยอ้างว่าเพื่ออนุรักษ์นาฏยศิลป์ของหลวงในรัชกาลที่ 2 อันวิจิตรไว้ ทำให้เกิดมีคณะละครขึ้นหลายคณะ แต่ละคณะก็จะนิพนธ์บทละครขึ้นมาใหม่บ้าง ใช้ของเดิมบ้าง สำหรับแสดงละครในคณะของตน แต่ถึงอย่างไรก็ใช่ว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงละเลยงานด้านวรรณศิลป์ซะทีเดียว พระองค์ทรงเป็นกวีที่มีพระราชนิพนธ์ที่สำคัญๆ หลายเรื่อง เช่น บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนช้างขอนางพิม และขุนช้างตามนางวันทอง โคลงยอพระเกียรติรัชกาลที่ 2 โคลงและบทกลอนกลบทต่าง ๆ บทเพลงยาวต่าง ๆ รวมทั้งพระราชนิพนธ์ประเภทร้อยแก้ว เช่น นิทานแทรกในเรื่องนางนพมาศ เป็นต้น ส่วนบทรำลงสรงที่ปรากฏในรัชกาลที่ 3 นั้น เป็นบทที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นตั้งแต่ครั้งดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ จากบทละครเรื่องสังข์ศิลป์ไชย เป็นบทรำลงสรงของท้าวเสนากุฎก่อนที่จะพาไปพบนางประทุม ว่า

โทน ⊙ *ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง* *หมายจะให้หอมฟุ้งไปยังค่ำ*
นุ่งผ้ายกทองท้องช้ำ *คาดเข็มขัดทองคำชมพูนุช*
ฉลององค์ทรงเครื่องเรืองอร่าม *พิศดูตัวงามดังเทพบุตร*
สอดทรงธรรมรงค์เรือนครุฑ *กลัวจะหลุดเลือกใส่ที่ได้นิ้ว*
ทรงมงกุฎเก็จเพชรกระจ่าง *ผูกสายรัดคางจนหน้านิ่ว*
หยิบกระจกมาส่องลองเล่นคิ้ว *เสกขี้ผึ้งผัดผิวพักตรา*

ฯ ๖ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2540 : 614)

นอกจากนี้ยังปรากฏบทรำลงสรงที่เจ้านายพระองค์อื่นทรงพระนิพนธ์สำหรับการแสดงละครในคณะละครของตนเองอีก บทรำลงสรงของพระลอ ในเรื่องพระลอนรลักษณ์ของกรมพระราชวังบวรศักดิพลเสพ ดังนี้

โทน ⊙ *พนักงานประจงไขสุหร่ายมาศ กระเซ็นสาดต้องกายดังสายฝน*
ลางนางบ้างถวายพระสุคนธ์ *ปรุงปนชมพูนุทละลายทา*
สนับเพลาเครือกนกวิหคหงส์ *ฉลององค์อย่างดีมีค่า*
ภูษาลายเขียนสุวรรณรจนา *ห้อยน่าเจียรบาดตาดทอง*

ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลวรรณแก้วมณีไม่มีสอง
ทองกรเก้าคู่ดูเรืองรอง สวมกรองสอทรงลงยา
บรรจงทรงคาดเข็มขัด เนาวรัตน์เงางามวามเวหา
ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองรจนา ทรงมหามงกุฎแก้วแพรวพรรณ
ห้อยอุบะเพ็ชรพรายกระจายเม็ด จับพระขรรค์แล้วเสด็จผายผัน
งามทรงดังองค์เทวัญ ทรงธรรม์ยุรยาตรคลาศคลา

ฯ ๑๐ คำ ฯ เสมอ

(กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ, 2464 : 37-38)

แสดงให้เห็นว่าการรำลงสรงยังคงเป็นที่นิยมสำหรับการแสดงละครสืบมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงละครของเจ้านายก็ตาม นาฏยศิลป์ไทยในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้จะหยุดนิ่งในพระบรมมหาราชวัง แต่กลับเจริญในที่อื่นอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะละครในและละครนอกแบบหลวงของรัชกาลที่ 2 การแสดงออกภาษาแพร่หลายขึ้นและวิกโรงบ่อนเริ่มมีขึ้นในรัชกาลนี้และเป็นสถานที่สำคัญต่อวงการนาฏยศิลป์ของสามัญชนต่อไป

สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงละครผู้หญิงของหลวงได้กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง หลังจากซบเซาลงไปในรัชกาลที่ 3 บรรดาเจ้าขุนมูลนายก็พากันยกเลิกคณะละครของตนไป เนื่องด้วยเกรงกลัวพระราชอาญาในการมีละครเทียมของหลวง เมื่อความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ในปี 2398 โดยทรงอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครได้อย่างเสรี เพียงแต่ห้ามฉุดคร่าลูกเมียของประชาชนมาให้เดือดร้อน ดังมีเหตุผลปรากฏในประกาศว่า *"มีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน"* ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้ละครผู้หญิงตลอดจนการแสดงอื่น ๆ ได้รับความนิยมมาก โดยเฉพาะวิกโรงบ่อนต่างว่าจ้างไปแสดงดึงดูดลูกค้าให้เข้าบ่อน เจ้าของคณะพากันมีรายได้ดี รัชกาลที่ 4 จึงทรงตั้งภาษีโขนละครขึ้นใน พ.ศ. 2402 ได้เงินเข้าหลวงเป็นอันมาก

สำหรับหลักฐานการรำลงสรงในสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏจากหลักฐานประวัติของเจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 5) ท่านเป็นครูละครในในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้กล่าวถึงการรำลงสรงโทนของท่านในการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ ดังนี้

"จะเป็นปีไรงานไรไม่ปรากฏท่านเป็นท้าวมาลีวราชตอนชำระความระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ แต่งขาวทั้งตัวออกนั่งวิมานบนป้อมขยันยิ่งยุทธ์ข้างพระที่นั่งสุทไธยสวรรยปราสาทบนกำแพงพระบรมมหาราชวังด้านตะวันออก (ตรงหน้าวังสราญรมย์เวลานี้) เริ่มต้นด้วยรำทรงเครื่อง"

(พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัติ, 2484 : 9)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น จะเห็นว่าการรำลงสรงโทนบางครั้งใช้เป็นการแสดงเปิดเรื่องราว อวดฝีมือของผู้แสดงและแสดงให้เห็นความสวยงามของเครื่องแต่งกาย ซึ่งอาจเป็นกลวิธีในการแสดงอย่างหนึ่ง เนื่องจากต้องการให้ผู้ชมได้เสพสุนทรียะของละคร ทำให้เกิดความสนใจติดตามการแสดงตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องก็เป็นได้ การรำลงสรงในครั้งนี้ทำให้เห็นว่ากระบวนการรำลงสรงยังได้รับความนิยมในการแสดงและถูกถ่ายทอดมาเป็นลำดับ

สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากจะอนุรักษ์นาฏยศิลป์ตามอย่างรัชกาลก่อนแล้ว ยังเกิดการเปลี่ยนแปลงนาฏยศิลป์ขึ้นใหม่อีกหลายชนิด การประกาศเลิกทาสของพระองค์ยังผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการนาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก กล่าวคือ เจ้าขุนมูลนายไม่กำลังคนไว้สำหรับแสดงโขนละครไว้ประดับเกียรติอีกต่อไปได้ มีการสร้างโรงโขนละครเพื่อเก็บค่าเข้าชมมากขึ้น คณะละครต่าง ๆ ปรับปรุงกลวิธีการแสดงให้มีความน่าสนใจเพื่อดึงดูดผู้ชมละครของคณะตน ทำให้ต้องตัดทอนบทบาทการแสดงที่ยืดเยื้อออกไปดำเนินเรื่องให้กระชับมากขึ้น เนื้อหาและรูปแบบการแสดงรับเอาแบบตะวันตกมาปรับใช้กับการแสดงของไทย จึงทำให้เกิดการแสดงละครแบบใหม่ขึ้น อาทิ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูดร้อยแก้ว ละครพูดสลับลำ และอื่น ๆ

วรรณกรรมที่เป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏว่ามีเรื่องไกลบ้าน เงาะป่า วงศ์เทวราช นิทราชาคริต อาบูฮะซัน ฉันท์เรื่องอนุสาวรีย์แห่งความรัก พระราชพิธีสิบสองเดือน กาพย์เห่เรือ คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา ตำรากับข้าวฝรั่ง พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี โคลงบรรยายภาพรามเกียรติ์ และโคลงสุภาษิตนฤทุมนาการ

การแสดงรำลงสรงในสมัยรัชกาลที่ 5 พบหลักฐานการแสดงละครในเรื่องอิเหนาเล่นถวายในงานสมโภชเมื่อคราวที่พระองค์เสด็จกลับจากยุโรป จัดแสดงขึ้นในสวนศิวาลัย เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2440 จับตอนอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา และตอนบวงสรวงขับรำเมื่อ

ใช้บน ซึ่งเป็นตอนที่มีการรำลงสรงปรากฏอยู่ โดยมีเจ้าจอมมารดาวาดแสดงเป็นอิเหนา เจ้าจอมมารดาเขียนแสดงเป็นสังคามาระตา แต่ไม่พบบทละครที่ใช้แสดง จึงมิอาจกล่าวได้ว่ามีการรำลงสรงโทนอยู่ด้วย ถึงแม้ไม่มีหลักฐานกล่าวถึงการรำลงสรงในครั้งนั้น แต่จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มักจะปรากฏบทรำลงสรงอยู่เกือบทุกเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเงาะป่า หรือวงศ์เทวราช แสดงให้เห็นว่าพระองค์ยังคงให้ความสำคัญกับการรำลงสรงในละครอยู่ ดังจะยกตัวอย่างบทรำลงสรงของฮเนาในบทละครเรื่องเงาะป่า ดังนี้

โทน ⊙ *อาบน้ำชำระสระสาง* *ล้างละอองธุลีที่ติดต้อง*
แล้วนุ่งเลาะเตี๊ยะใยยอง *สดแดงแสงส่องเพียงบาดตา*
ไว้ไกพ็อกกอเลาะดูเหมาะเหมง *เชิงนักเลงกลีบตกป้องปกขา*
มาลัยฮาปองยาวราวสักวา *กระหวัดชายซ้ายขวาเวี่ยวง*
คาดมันนึลายนาบอาบสี *เป็นนาคีกระหนกวิหคหงส์*
จับบอเลาเหลืองอร่ามงามบรรจง *อาจองยุรยาตรนาดกราย*

ฯ ๖ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553 : 47)

จากบทละครเรื่องเงาะป่าข้างต้น ถึงแม้ตัวละครจะไม่ได้เป็นกษัตริย์ แต่ก็ยังปรากฏบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร ทำให้เห็นว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ยังทรงให้ความสำคัญในเรื่องการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครเช่นกัน

สมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงสนพระทัยในด้านการแสดงเป็นอย่างมาก ทรงใช้ละครแบบต่างๆที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนั้นเผยแพร่อุดมการณ์ของชาติ ให้การดูแลเอาใจใส่กรมมหรสพซึ่งเป็นหน่วยงานที่จัดตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และมีการพัฒนาหน่วยงานเรื่อยมาจนถึงสมัยของพระองค์ ก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงสำหรับสอนดนตรีไทย ดนตรีสากล และนาฏยศิลป์ (โขน) ควบคู่กับวิชาสามัญด้วย ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นดังจะยกตัวอย่างบทละครที่ได้รับความนิยม เช่น มัทธนะพาธา และวิวาห์พระสมุทร ส่วนบทละครที่ปรากฏว่ามีบทรำลงสรง อาทิ ศกุนตลา พระร่วง ท้าวแสนปม พระเกียรติรถ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทรำลงสรงโทนของท้าวทุษยันต์ในเรื่องศกุนตลา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ลงสรงโทน ⊙ พระจึ่งชำระสระสนาน สำราญกายาชูราษี ทรงสุคนธ์ปนปรุงมาลี ทรงแป้งอย่างดีของเทวัญ สนับเพลาเชิงมาศเรืองรอง ภูษาแดงเขียนทองฉายฉัน ฉลององค์ตัวดำดูสำคัญ แขนสีสุพรรณพรายตาสอดทรงเนาวรัตน์สังวาล ตาบจันทรกานต์มีค่า ประคำล้วนแก้วมุกดาวไลยรัตนโกมิน ทรงมงกุฎของท้าวเทวราช งามวิลาศเหมือนเทพโกศินทร์กุมศักรธนูมณีจินต์ ภูมินทร์มาทรงรถสุวรรณ ฯ บาทสกุณี ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2536 : 33)

จากบทลงสรงดังกล่าวทำให้เห็นว่า ถึงแม้ว่าในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จะเกิดละครอย่างใหม่ขึ้นอีกมากมาย แต่พระองค์ยังทรงให้ความสำคัญกับบทรำลงสรงในละครไทยโดยมิได้ละเลยจารีตปฏิบัติในการแสดงละครแต่ก่อนมา

สมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงครองราชย์เพียง 9 ปี และอยู่ในช่วงที่สภาวะทางเศรษฐกิจตกต่ำอย่างหนัก จนต้องทรงกำหนดภาวะ “ดุลยภาพ” เพื่อทำให้งบประมาณแผ่นดินสมดุล พระองค์ทรงจำพระทัยลดละเลิกหน่วยงานราชการ เงินเดือนจำนวนข้าราชการ ฯ ส่งผลกระทบโดยตรงต่อวงการนาฏยศิลป์ไทย คือ ทรงยุบกรมมหรสพโอนข้าราชการไปสังกัดกระทรวงวัง แล้วเลิกกรมโขนเด็ดขาด แต่เพียง 5 เดือนต่อมา ทรงตั้งกองมหรสพใหม่เพื่อปฏิบัติราชการที่จำเป็น และรับศิลปินกลับเข้ามารับราชการอีกครั้งหนึ่ง ในที่สุดก็โอนย้ายงานนาฏยศิลป์ งานดุริยางคศิลป์ และงานวิจิตรศิลป์ ไปสังกัดกรมศิลปากรที่สถาปนาขึ้นใหม่ในระบอบประชาธิปไตยตอนปลายรัชกาล พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทภาพยนตร์และกำกับการแสดง 3 เรื่อง ได้แก่เรื่อง แหวนวิเศษ ชิงนาง และพระเจ้ากรุงจีน รูปแบบของนาฏศิลป์ในสมัยนี้เป็นละครเพลง โดยมีคณะจันทโรภาส และละครแสดงท่าทางแบบธรรมชาติ “ละครกำแบ” ของคณะละครหลวงวิจิตรวาทการ ในสมัยนี้ไม่ปรากฏบทพระราชนิพนธ์ที่มีบทรำลงสรง แต่มีหลักฐานพบว่ายังคงมีการรำลงสรงในการแสดงอยู่จากการฝึกหัดละครหลวงและการจัดการแสดงละครเรื่องอิเหนาในตอนที่มีการรำลงสรงอยู่เนือง ๆ จึงทำให้เห็นว่า ถึงแม้จะไม่ได้พระราชนิพนธ์บทละครที่มีบทการรำลงสรงขึ้นใหม่ แต่การแสดงละครรำในสมัยของพระองค์ก็ยังคงปรากฏการรำลงสรงมิได้ขาด

สมัยรัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ในสมัยนี้ได้มีการจัดตั้งกองมหรสพขึ้นมาใหม่ และได้บรรจุบุคคลจากคณะละครต่าง ๆ เข้ามารับราชการเพื่อเป็นครูสอนนาฏยศิลป์ให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ที่จัดตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2478 ซึ่งเป็นดำริของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ครูนาฏยศิลป์ที่มาสอนในช่วงแรกเป็นศิลปินชั้นครูจากคณะละครที่มีชื่อเสียงต่าง ๆ อาทิ

- ครูผัน โมรากุล ครูยอแสง ภักดีเทวา และครูสะอาด อัมผลิน จากคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์
- ครูลมุล ยมะคุปต์ จากละครวังสวนกุหลาบ
- หม่อมต่วน ภัทรนาวิก จากละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

บรมครูเหล่านี้ได้เป็นผู้วางรากฐานทางการศึกษา และได้มีการบรรจุการรำลงสรงโทนไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป

> *"ในระหว่าง พ.ศ. 2478 หลวงวิจิตรวาทการ ได้ขอร้องพระยานัฏกานุรักษ์ให้ช่วยจัดหลักสูตรโขนและละคร เพื่อต้องการทราบว่านักรำนั้นมีหลักเกณฑ์ในการร่ายรำอย่างไร ท่านได้วางหลักความสามารถจัดอันดับการร่ายรำ พร้อมทั้งบรรจุเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่ใช้ร่ายรำในตำแหน่งตรี โท เอก ดังนี้*
>
> *ชั้นตรี เพลงช้า-เร็ว เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงปฐม เพลงเชิดฉิ่ง เพลงรุกร้น เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงสาธุการ เพลงตระนอน เพลงตระนิมิต ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาตร์ ระบำย่องหงิด แม่บทเล็ก ฯลฯ*
>
> *ชั้นโท เพลงกลม เพลงเชิดจีน เพลงชำนาญ เพลงบาทสกุณี เพลงเชิดฉาน เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอสามลา เพลงเชิดฉิ่งแผลงศร เพลงศรทะนง เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงคุกพาทย์ เพลงตระบองกัน รำฉุยฉาย รำกริช ระบำสี่บท แม่บทใหญ่ รำฝรั่งเดี่ยว รำฝรั่งคู่ **รำลงสรงโทน** ฯลฯ*

ชั้นเอก เพลงเสมอเถร เพลงตระบรรทมไพร เพลงตระบรรทมสินธุ์ เพลงเสมอมาร เพลงองค์พระ เพลงรัวสามลา เพลงตระพระประโคนธรรพ เพลงตระสันนิบาต เพลงรอน

(ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547 : 28-29)

ปัจจุบันได้มีการปรับเปลี่ยนหลักสูตรการรำลงสรงโทนจากเดิมเป็นหลักสูตรระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป มาอยู่ในหลักสูตรระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้งคณะศิลปศึกษาและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ มีทั้งการรำลงสรงของตัวโขนพระ โขนยักษ์ โขนลิง ละครพระ และละครนาง ดังนี้

ตารางที่ 1 หลักสูตรการรำลงสรงของคณะศิลปศึกษาและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะ	วิชาเอก	รายวิชา	ชุดการแสดง	ระดับชั้น
ศิลปศึกษา	โขนพระ	การฝึกประสบการณ์การแสดง 1	ลงสรงโทน (อิเหนา)	ปริญญาตรีปีที่ 3
	โขนยักษ์	การฝึกประสบการณ์การแสดง 1	ลงสรงเพลงชมตลาด (ทศกัณฐ์)	ปริญญาตรีปีที่ 3
	โขนลิง	ทักษะนาฏศิลป์ 3	ลงสรงเพลงชมตลาด (หนุมานทรงเครื่อง)	ปริญญาตรีปีที่ 2
		การฝึกประสบการณ์การแสดง 1	ลงสรงโทน (หนุมานทรงเครื่อง)	ปริญญาตรีปีที่ 3
	ละครพระ-ละครนาง	ทักษะนาฏศิลป์ 1	วันทองแต่ตัวออกฉุยฉาย	ปริญญาตรีปีที่ 1
		ทักษะนาฏศิลป์ 3	ดรสาทรงเครื่อง	ปริญญาตรีปีที่ 2 (ภาคการศึกษาที่1)
		ทักษะนาฏศิลป์ 4	วิยะดาทรงเครื่อง	ปริญญาตรีปีที่ 2 (ภาคการศึกษาที่2)
		การฝึกประสบการณ์การแสดง 1	ลงสรงโทน (อิเหนา)	ปริญญาตรีปีที่ 3

ตารางที่ 1 หลักสูตรการรำลงสรงของคณะศิลปศึกษาและคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ต่อ)

คณะ	วิชาเอก	รายวิชา	ชุดการแสดง	ระดับชั้น
ศิลปนาฏดุริยางค์	โขนพระ	ทักษะนาฏศิลป์ 5	ลงสรงโทน (อิเหนา)	ปริญญาตรีปีที่ 3
		ทักษะนาฏศิลป์ 7	ลงสรงมอญ	ปริญญาตรีปีที่ 4
	โขนยักษ์	ทักษะนาฏศิลป์ 6	ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)	ปริญญาตรีปีที่ 3
		ทักษะนาฏศิลป์ 7	ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงลงสรงโทน)	ปริญญาตรีปีที่ 4
	โขนลิง	ทักษะนาฏศิลป์ 3	เพลงชมตลาด (หนุมานทรงเครื่อง)	ปริญญาตรีปีที่ 2
		ทักษะนาฏศิลป์ 3	เพลงลงสรงโทน (หนุมานทรงเครื่อง)	ปริญญาตรีปีที่ 3
	ละครพระ-ละครนาง	ทักษะนาฏศิลป์ 1	วันทองแต่งตัวออกฉุยฉาย	ปริญญาตรีปีที่ 1
		ทักษะนาฏศิลป์ 3	ดรสาทรงเครื่อง	ปริญญาตรีปีที่ 2 (ภาคการศึกษาที่1)
		ทักษะนาฏศิลป์ 4	วิยะดาทรงเครื่อง	ปริญญาตรีปีที่ 2 (ภาคการศึกษาที่2)
		ทักษะนาฏศิลป์ 5	ลงสรงโทน (อิเหนา)	ปริญญาตรีปีที่ 3 (ภาคการศึกษาที่1)
		ทักษะนาฏศิลป์ 6	ลำหับแต่งตัว	ปริญญาตรีปีที่ 3 (ภาคการศึกษาที่2)

ที่มา : ข้อมูลผู้วิจัย

จากตารางดังกล่าวจะเห็นว่า กระบวนการรำลงสรง จะถูกบรรจุไว้ในระดับปริญญาตรี เนื่องจากกระบวนท่ารำลงสรงนั้น เป็นการรำอวดฝีมือ ต้องใช้ทักษะการรำขั้นสูงจึงจะสามารถรำได้อย่างงดงาม ดังนั้นผู้ที่เหมาะสมที่จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรงนั้น จะต้องเป็นผู้ที่ผ่านการเรียนนาฏยศิลป์มาเป็นเวลานาน มีฝีมือการรำในระดับสูง จึงจะสามารถร่ายรำได้อย่างสวยงาม

สมัยรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช หลังจากที่มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป ในปัจจุบันมีอยู่ 12 แห่ง กระจายอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย มีหน้าที่เกี่ยวกับการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ดนตรี และมีสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่อนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ทางด้านนาฏยศิลป์ดนตรี อีกทั้งสถาบันระดับอุดมศึกษาต่าง ๆ ที่มีคณะที่เปิดสอนด้านนาฏยศิลป์และดนตรี ก็มีบทบาทในการสืบสานกระบวนท่ารำลงสรงอยู่บ่อยครั้ง ดังจะเห็นได้จากการที่นักศึกษาเลือกชุดการแสดงรำลงสรงของตัวละครต่าง ๆ เช่น พระรามลงสรง ทศกัณฐ์ลงสรง หนุมานลงสรง ลงสรงโทนอิเหนา ดรสาทรงเครื่อง วิยะดาทรงเครื่อง ฯลฯ มาเป็นชุดการแสดงนำเสนอการสอบผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษา ซึ่งอาจมีชื่อเรียกการสอบแตกต่างกันออกไปตามหลักสูตรของสถานศึกษานั้น ๆ

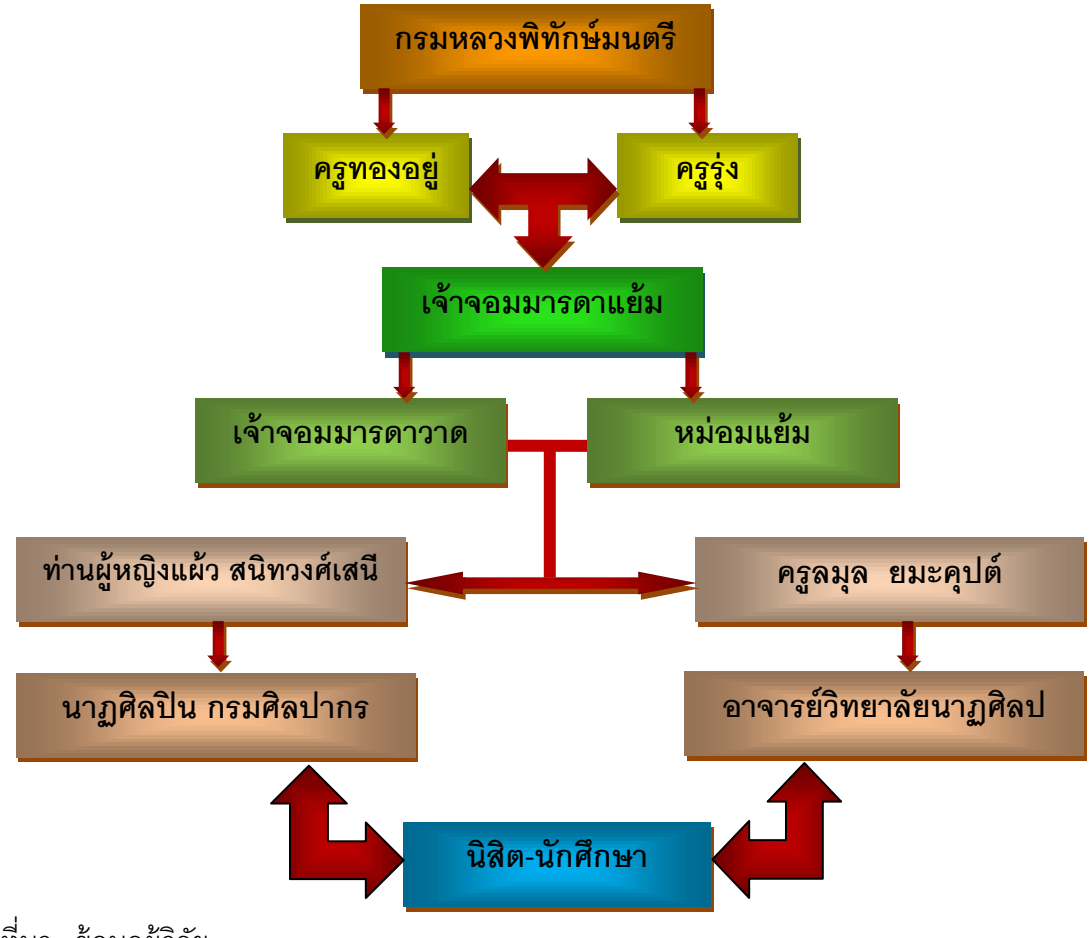
นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวยังทรงเห็นความสำคัญของวรรณศิลป์ไทย โดยพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทวรรณกรรมเรื่องพระมหาชนกขึ้นในปี พ.ศ. 2536 โดยมีวัตถุประสงค์แฝงไว้ปริศนาธรรมไว้เพื่อใช้สอนประชาชนของพระองค์ ซึ่งในบทพระราชนิพนธ์นั้นปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำของตัวละครแทรกอยู่หลายช่วง ตัวอย่างเช่น *“แม่จงลงมาจากเกวียนนี้ อาบน้ำในแม่น้ำ จงนุ่งห่มผ้าคู่หนึ่งที่วางอยู่เหนือศีรษะนั้น จงหยิบของกินที่มีอยู่ภายในเกวียนนั้นมากินเถิด”* (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช, 2540 : 26อ้างถึงในวรรณพินี สุขสม, 2545 : 59)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำลงสรงทำให้เห็นว่า การรำลงสรงนั้นมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจากหลักฐานที่พบจากบทละคร และได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ปัจจุบันนี้ก็ยังปรากฏการรำลงสรงอยู่ โดยนิยมแสดงเป็นชุดรำเดี่ยวอวดฝีมือ การรำลงสรงใน การแสดงเป็นเรื่องราวมีปรากฏน้อยครั้งมาก เนื่องจากปัจจุบันการแสดงถูกข้อจำกัดในเรื่องของเวลาที่ต้องกระชับ รวดเร็ว มุ่งเน้นการดำเนินเนื้อเรื่องเป็นหลัก

กระบวนการรำลงสรงที่มีเวลานานจึงถูกตัดทอนลงไป เหลือแต่เพียงบทบรรยายถึงตัวละครได้ทำการลงสรงแล้วเพียงเท่านั้น

จากการสืบค้นประวัติการรำลงสรงเท่าที่มีหลักฐาน พบว่าเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีเจ้าของคณะละครผู้ชายเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูทองอยู่ (ตัวพระ) และครูรุ่ง (ตัวนาง) ตัวละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ต่อมาได้เป็นครูละครในในสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 ในการประดิษฐ์ท่ารำมีเจ้าจอมมารดาแย้มเป็นผู้รำ และต่อมาได้ถ่ายทอดให้กับเจ้าจอมมารดาวาดและหม่อมแย้ม จนมาถึงครูลมุล ยมะคุปต์และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งต่อมาท่านทั้งสองได้เข้ามารับราชการในกรมศิลปากร จึงได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรงให้กับศิลปินของ กรมศิลปากร และอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป สืบทอดกระบวนท่ารำสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

แผนภูมิที่ 1 แสดงลำดับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรงของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี



ที่มา : ข้อมูลผู้วิจัย

การรำลงสรง เป็นกระบวนการรำที่สื่อให้เห็นถึงภูมิปัญญา ความรู้ความสามารถของบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ไทยในการนำเสนอวัฒนธรรมการอาบน้ำของไทยผ่านกระบวนท่ารำที่รังสรรค์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เพลงร้องและทำนองดนตรี รวมถึงผู้แสดงที่ต้องใช้ฝีมือในการร่ายรำ เพื่อถ่ายทอดสุนทรียะสู่สายตาผู้ชม

จากการศึกษาพบว่าการรำลงสรงที่ปรากฏในการแสดง มีอยู่ทั้งหมด 7 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ ลงสรงปี่พาทย์ ลงสรงสุหร่าย ลงสรงโทน ลงสรงมอญ ลงสรงลาว ลงสรงแขก และรำชมตลาด

1. ลงสรงปี่พาทย์ เป็นการรำแสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร ไม่มีบทร้อง มีแต่ทำนองดนตรี ใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น การรำลงสรงปี่พาทย์ของพระรามในการแสดงโขนตอนสำมนักขาก่อศึก

ภาพที่ 35 การรำลงสรงปี่พาทย์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก
ที่มา : Chaiyapawan, สื่อวีดีทัศน์การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน “สำมนักขาก่อศึก”, 2555 : Online

2. รำลงสรงสุหร่าย เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครใน และใช้กับตัวละครเอกของเรื่อง เช่น การรำลงสรงสุหร่ายของพระอุณรุท จากการแสดงละครในเรื่องอุณรุท

ภาพที่ 36 ลักษณะการแต่งกายพระอุณรุทลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนางสาวบวรนรรฏ เกตุสุวรรณ์

3. รำลงสรงโทน เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงโขนและละคร ใช้กับตัวละครเอกของเรื่อง เช่น การรำลงสรงโทนของอิเหนา จากการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

ภาพที่ 37 การแสดงชุดลงสรงโทน (อิเหนา)
ที่มา : Panghoom ngamprom, สื่อวีดีทัศน์การแสดงชุด “ลงสรงโทน (อิเหนา)”, 2555 : Online

4. รำลงสรงมอญ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร หรือบรรยายความงดงามของธรรมชาติรายรอบตัวละครขณะอาบน้ำ ใช้ได้ทั้งในการแสดงโขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน หรือละครพันทาง เช่น การรำลงสรงมอญของนางกินรีทั้งเจ็ดในการลงเล่นน้ำจากการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา ซึ่งเป็นบทบรรยายถึงการอาบน้ำรวมกันของนางกินรี โดยมิได้กล่าวถึงการแต่งกายแต่อย่างใด และการรำลงสรงมอญของพระยาน้อยจากการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด

ภาพที่ 38 การแสดงชุดลงสรงมอญ (พระยาน้อย)

ที่มา : นาย ภ. ภู่ภมร, สื่อวีดีทัศน์การแสดง ชุด “ลงสรงมอญ (พระยาน้อย)”, 2555 : Online

5. รำลงสรงลาว เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับตัวละครเอกของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อลาว เช่น รำพระลอลงสรงในละครพันทางเรื่องพระลอ และรำสาวเครือฟ้าแต่งตัวในละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ภาพที่ 39 การแสดงชุดสาวเครือฟ้าแต่งตัว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนางสาวปทิตตา ตันติเวชกุล

6. รำลงสรงแขก เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับตัวละครเอกของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อแขก เช่น รำลงสรงแขกของพระยาแกรกในละครพันทางเรื่องพระยาแกรก และรำลงสรงแขกของอิเหนาในการแสดงละครเรื่องอิเหนา (แต่งกายแบบชวา)

ภาพที่ 40 การแสดงชุดลงสรงแขก
ที่มา : netnaiza, สื่อวีดีทัศน์การแสดงชุด “ลงสรงแขก”, 2555 : Online

7. ชมตลาด เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละครประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงทั้งโขนและละคร แต่นิยมใช้ในการอาบน้ำแต่ตัวของตัวนางเป็น

ส่วนใหญ่ และจะการแสดงการร่ายรำการอาบน้ำของตัวนางว่า “ทรงเครื่อง” หรือ “แต่งตัว” เช่น รำดรสาทรงเครื่องในละครในเรื่องอิเหนา และรำวันทองแต่งตัวในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน

ภาพที่ 41 การแสดงชุดดรสาทรงเครื่อง
ที่มา : Jazzfda, สื่อวีดีทัศน์การแสดงชุด “ดรสาทรงเครื่อง”, 2555 : Online

การรำลงสรงทั้งหมดที่กล่าวมาเป็นการรำที่เกี่ยวกับการแสดงท่าทางการอาบน้ำแต่งตัวทั้งสิ้น และมีการนำไปใช้ที่แตกต่างกันโดยคำนึงถึงความเหมาะสมในการแสดงโขน ละครแต่ละชนิด และได้รับความนิยมอย่างมาก แต่เดิมเป็นการรำอยู่ในการแสดงเป็นเรื่องราว แต่ปัจจุบันวิถีการแสดงเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากปัจจัยหลาย ๆ อย่าง ทำให้การแสดงจำเป็นต้องตัดทอนรายและเอียดบางอย่างในการแสดงออกไปเพื่อให้เหมาะสม และสามารถดึงดูดผู้ชมละครได้มากขึ้น ดังนั้นการรำลงสรงในการแสดงจึงปรากฏว่ามีน้อยลง แต่เปลี่ยนมาเป็นการแสดงรำเดี่ยวเพื่อใช้อวดฝีมือของผู้แสดงมากกว่า ส่วนบทที่ใช้นำมาประกอบการรำลงสรง ส่วนใหญ่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

> *“ด้วยเป็นที่ประจักษ์ว่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทกลอนที่ไพเราะสละสลวย เนื้อความของคำกลอนและลีลาของกลอน เหมาะแก่การที่จะใช้เป็นบทแสดงออกซึ่งศิลปทางนาฏกรรมได้เป็นอย่างดีเพราะเสริมส่งท่าทีทางนาฏศิลป์ให้งดงาม สามารถแสดงความหมายและส่งเสริมความรู้สึกออกมาให้เห็นเด่นชัด*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2498 : คำนำ)

จากการศึกษาการรำลงสรงพบว่า ปรากฏการรำลงในการแสดงทั้งโขนและละครอยู่ 7 ประเภท ได้แก่

1. ลงสรงปี่พาทย์
2. ลงสรงโทน
3. ลงสรงสุหร่าย
4. ลงสรงมอญ
5. ลงสรงลาว
6. ลงสรงแขก
7. ลงสรงทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)

ผู้วิจัยจะขอนำเสนอประเภทของการรำลงสรงที่ใช้กับการแสดงโขนและละครดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 จำแนกประเภทการรำลงสรงที่ใช้ในการแสดงโขน ละคร

ลำดับที่	ประเภทของการรำลงสรง	ประเภทของการแสดง		หมายเหตุ
		โขน	ละคร	
1	ลงสรงปี่พาทย์	✓	✓	
2	ลงสรงโทน	✓	✓	
3	ลงสรงสุหร่าย	-	✓	
4	ลงสรงมอญ	✓	✓	
5	ลงสรงลาว	-	✓	
6	ลงสรงแขก	-	✓	
7	ลงสรงทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)	✓	✓	
รวมทั้งสิ้น		4	7	

ที่มา : ข้อมูลผู้วิจัย

จากตารางข้างต้น สามารถสรุปประเภทของการแสดงลงสรงทั้ง 7 ประเภทที่ใช้กับการแสดงคือ การแสดงโขนปรากฏการรำลงสรง 4 ประเภท และการแสดงละครปรากฏการรำลงสรง 7 ประเภท ดังนี้

1. ลงสรงปี่พาทย์	ใช้ได้กับการแสดงทั้งโขนและละคร
2. ลงสรงโทน	ใช้ได้กับการแสดงทั้งโขนและละคร
3. ลงสรงสุหร่าย	ใช้เฉพาะการแสดงละคร
4. ลงสรงมอญ	ใช้ได้กับการแสดงทั้งโขนและละคร
5. ลงสรงลาว	ใช้เฉพาะการแสดงละคร
6. ลงสรงแขก	ใช้เฉพาะการแสดงละคร
7. ลงสรงทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)	ใช้ได้กับการแสดงทั้งโขนและละคร

2.2.3 **ความสำคัญและวัตถุประสงค์ของการรำลงสรง**

การรำลงสรง นับว่าเป็นกระบวนการรำชั้นสูงในการแสดงโขนและละคร กระบวนท่ารำลงสรงถูกรังสรรค์ขึ้นจากภูมิปัญญา ความรู้ ทักษะ และประสบการณ์ในการแสดงของบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ ตกผลึกเป็นกระบวนท่ารำลงสรงที่งดงาม มีลีลาท่ารำที่สลับซับซ้อน กอปรกับบทที่ใช้ประกอบการแสดงมีความยาว ผู้แสดงจะต้องมีความจำที่ดีสามารถจำบทได้ครบถ้วนและถูกต้อง เพลงร้องมีทำนองที่ช้าและมีลูกเอื้อนอยู่มาก ทำนองเพลงดนตรีมีเฉพาะจังหวะหน้าทับ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องสามารถร้องเพลงลงสรงให้ถูกต้องจึงจะสามารถร่ายรำได้ตรงตามคำร้อง ทำนอง และจังหวะหน้าทับ

ความงดงามของการแสดงรำลงสรงอยู่ที่ฝีมือของผู้แสดงที่ต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำขั้นสูง กอปรกับเครื่องแต่งกายที่งดงามและการขับร้องเพลงลงสรงที่ไพเราะ จึงจะสามารถสร้างสุนทรียะในการแสดงได้ และสามารถดึงดูดผู้ชมให้อยู่ในภวังค์ความงาม สามารถติดตามชมการรำลงสรงได้ตั้งแต่ต้นจนจบและไม่เกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย

วัตถุประสงค์ของการรำลงสรงในการแสดง เป็นการแสดงอาบน้ำแต่งกายตามปกติวิสัยของมนุษย์ประจำวันก่อนจะเดินทางไปทำธุระตามจุดมุ่งหมายของตน เช่น การอาบน้ำตามปกติในชีวิตประจำวัน(เช้าและเย็น) การอาบน้ำก่อนออกเดินทาง การอาบน้ำก่อนขึ้นเฝ้ากษัตริย์ การอาบน้ำเพื่อเข้าประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ การอาบน้ำก่อนเข้าหานางอันเป็นที่รัก และการอาบน้ำก่อนไปทำศึกสงคราม

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทละครที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครดังต่อไปนี้

1. การอาบน้ำตามปกติในชีวิตประจำวัน (พระรามอาบน้ำยามเช้าออกพลับพลาว่าราชการ)

ร่าย ⊙ *จึ่งชำระสระสรงทรงเครื่อง รุ่งเรืองจำรัสประภัสสร*
จับพระแสงพรหมาสตร์นาดกร บทจรออกหน้าพลับพลาชัย

ฯ ๒ คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 1)

2. การอาบน้ำก่อนออกเดินทาง (มัยราพณ์อาบน้ำแต่งกายไปเที่ยวป่าพบมัจฉานุ)

โทน ⊙ *สำอางองค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์ ปรุงปนอำพันกลั่นเกสร*
สอดใส่สนับเพลาเชิงงอน ภูษายกแย่งกินนรรำราย
ผ้าทิพย์ชลิบทองชายแครง เกราะเกร็ดเพชรแดงแสงฉาย
เกี้ยวกระหวัดรัดอกกระหนกราย เฟื่องห้อยสร้อยสายทับทรวง
ตาบทิศติดทับสังวาลวรรณ สอดสนับปั้นเหน่งแน่นหน่วง
ทองกรประดับทับทิมรวง ธรรมรงค์เรือนควงดวงมณี
ทรงมงกุฎเกร็ดเพชรรัตน์ กรรเจียกจรจำรัสรัศมี
ขัดคทาอาวุธอสุรี จรลีออกมาหน้าพระลาน

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 120)

3. การอาบน้ำก่อนขึ้นเฝ้า (นางสุวรรณกันยุมาอาบน้ำแต่งกายเข้าเฝ้าหนุมาน)

ชมตลาด ⊙ *ทรงสุคนธารใส่พานรอง ผัดหน้านวลละอองผ่องใส*
ภูษาแย่งยกกระหนกใน ห่มสไบริ้วทองรองซับ
สร้อยนวมสวมใส่สังวาลวรรณ ตาบกุดั่นดวงมณีสีสลับ
คาดเข็มขัดเพชรแพรวแวววับ ทองกรแก้วประดับระยับตา
ใส่รัดเกล้าสุวรรณพรรณราย ธำมรงค์เพชรพรายทั้งซ้ายขวา
ครั้นเสร็จยุรยาตรคลาดคลา ลีลามาเฝ้าหนุมาน

ฯ ๖ คำ ฯ เพลงช้า

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 196)

4. การอาบน้ำเพื่อเข้าประกอบพิธีกรรม (นางมณโฑอาบน้ำแต่งกายเข้าประกอบพิธีหุงน้ำทิพย์)

ชมตลาด ⊙ *นั่งเหนือเตียงสุวรรณขันผนอง อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์*
ชำระรดหมดหมองมลทิน สุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา
ทรงภูษาเนื้อดีสีเศวต เขียนลายทองเทศฉลุเฉลา
สไบหน้าเจียรบาดตาดเงินเงา ผูกชฎาห่อเกล้าเมาฬี
ห้อยห่วงกุณฑาลสังวาลถัก จุณเจิมเฉลิมพักตร์ผ่องศรี
ถือประคำสำรวมอินทรีย์ ดังนางดาบสินีลีลา

ฯ ๖ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 136)

5. การอาบน้ำก่อนเข้าหานางอันเป็นที่รัก (ทศกัณฐ์อาบน้ำแต่งกายไปหานางสีดาในสวนขวัญ)

ชมตลาด ⊙ *สถิตแท่นแผ่นผาศิลาทอง อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์*
ขัดสีวารีรดหมดมลทิน ทรงสุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา
น้ำดอกไม้เทศทาอ่าองค์ บรรจงทรงพระสางเศียรเกล้า
พระฉายตั้งคันฉ่องส่องเงา เวียนแต่เฝ้ากรีดพระหัตถ์ผัดพักตรา
ทรงภูษาผ้าต้นพื้นตอง เขียนทองเรืองอร่ามงามหนักหนา
คาเข็มขัดรัดองค์อลงการ์ ประดับพลอยถมยาราชาวดี
คล้องพระศอสีดอกคำร่ำอบ หอมตระหลบอบองค์ยักษี
ใส่แหวนเพชรเม็ดแตงแต่งเต็มที่ จะไปอวดมั่งมีนางสีดา

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 32)

6. การอาบน้ำก่อนไปทำสงคราม(พระรามพระลักษณ์อาบน้ำแต่งกายก่อนไปทำศึกกับแสงอาทิตย์)

โทน ⊙ *ไขสุหร่ายวารินกลิ่นกุหลาบ กระเซ็นซาบอาบองค์เย็นใส*
พระสุคนธ์ปนปรุงทองอุไร ต่างสอดใส่สนับเพลาพลาง
ทรงภูษายกทองท้องแย่ง ชายแครงเครือปักหักทองขวาง
ห้อยหน้าผ้าตาดริ้วมะปราง ฉลององค์งามละอย่างต่างพับ
คาดปั้นเหน่งเบญจมาศแน่นหน่วง ทับทรวงสังวาลสร้อยพลอยสลับ

ทองกรเก็จเพชรฑูรย์หนุนซับ ธำมรงค์ทรงสำหรับการณรงค์
มงกุฎแก้วรจนาชฎาจร จับพระขรรค์ศิลป์ศรสูงส่ง
แล้วสั่งให้ไชยามโบกธง ยกตรงไปสมรภูมิพลัน

ฯ ๘ คำ ฯ กราวนอก

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 258)

2.2.4 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง

การแสดงรำลงสรงนั้น จะมีความสวยงามเพียงไรขึ้นอยู่กับองค์ประกอบโดยรวมของการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย

1. ผู้แสดง
2. เพลงร้องและทำนองดนตรี
3. เครื่องดนตรี
4. เครื่องแต่งกาย
5. อุปกรณ์การแสดง
6. ฉาก

1. ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงในการรำลงสรงนั้น จะต้องคัดเลือกพิจารณาจากองค์ประกอบหลายอย่างร่วมกัน คือ

1.1 รูปร่างของผู้แสดง จะต้องพิจารณาจากบทลงสรงก่อนว่าเป็นการลงสรงของตัวละครใด และตัวละครนั้นมีบุคลิกและรูปร่างเป็นอย่างไร จึงจะสามารถคัดเลือกนักแสดงได้เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวละคร โดยส่วนใหญ่แล้วการรำลงสรงจะเป็นการรำของตัวพระเอก หรือตัวละครเอกของเรื่อง ดังนั้นจึงควรคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างสะโอดสะอง สวยงาม สมสัดส่วน ความยาวของมือและเท้าสมส่วนกับช่วงตัว และมีบุคลิกที่แสดงออกถึงความกระฉับกระเฉง และความกระตือรือร้นในการแสดง

1.2 เป็นผู้ที่มีฝีมือในการรำ เนื่องจากเพลงลงสรงเป็นเพลงที่มีกระบวนท่ารำที่ค่อนข้างจะสลับซับซ้อน ผู้ที่จะรำจะต้องใช้ทักษะการรำขั้นสูง มีฝีมือในการรำที่งดงาม จึงจะสามารถถ่ายทอดความงดงามของกระบวนท่ารำลงสรงที่บรมครูได้ประดิษฐ์ขึ้นมาได้

1.3 ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดและความจำดี สามารถจำบทที่ใช้ในการแสดงลงสรงได้ อีกทั้งยังต้องมีความสามารถในการร้องเพลงและฟังหน้าทับจังหวะเพลงลงสรงได้อย่างถูกต้องอีกด้วย

1.4 เป็นผู้ที่มีความขยันและอดทน เพราะการที่จะรำลงสรงให้มีความงดงามได้นั้น ผู้ฝึกจะต้องมีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝน ปฏิบัติซ้ำๆ รำหลายๆ รอบ เพื่อให้เกิดความชำนาญในการรำลงสรงได้อย่างถูกต้องทุกกระบวนท่า หลังจากนั้นครูจะเสริมเทคนิคลีลาในการแสดงที่เหมาะสมเฉพาะบุคคลในการที่จะรำให้งดงาม

2. เพลงร้องและทำนองดนตรี

สำหรับเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการรำลงสรงนั้น สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. เพลงลงสรงที่มีเฉพาะทางเครื่อง ไม่มีทางขับร้อง ได้แก่ ลงสรงโทน (ในเพลงเรื่องลงสรง) ลงสรงปี่พาทย์ ลงสรงนกกระจอก
2. เพลงลงสรงที่มีเฉพาะทางขับร้อง ไม่มีทางเครื่อง ได้แก่ ลงสรงโทน (ใช้ในโขน ละคร) ลงสรงแขก
3. เพลงลงสรงที่ทีทั้งทางขับร้อง และทางเครื่อง ได้แก่ ลงสรงสุหร่าย ลงสรงลาว ลงสรงมอญ

(ดุษฎี มีป้อม, **สัมภาษณ์**, 14 พฤศจิกายน 2555)

จากการสัมภาษณ์อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า

> *“แรกเริ่มเดิมทีนั้น เพลงลงสรงเป็นเพลง ๆ หนึ่งอยู่ในเพลงเรื่องลงสรง ซึ่งในเพลงเรื่องลงสรงนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายเพลง ต่อมาได้หยิบเอาเฉพาะเพลงลงสรงมาประกอบพิธีที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เช่น การสรงน้ำพระ ต่อมาได้นำเพลงลงสรงมาใช้ประกอบในพิธีกรรมทั้งพิธีราษฎร์และพิธีหลวงที่เกี่ยวกับการอาบน้ำ เช่น พระราชพิธีลงสรงลงท่า พระราชพิธีโสกันต์ พระราชพิธีบรมราชภิเษก พิธีโกนจุก พิธีอาบน้ำนาค เป็นต้น ต่อมาการแสดงละครได้นำเพลงลงสรงมาใช้ในตอนที่ตัวละครอาบน้ำ*

ต่อมาการแสดงละครได้นำเพลงลงสรงมาใช้ในตอนที่ตัวละครอาบน้ำแต่งกาย แต่เดิมมีแค่ลงสรงโทน และสรงสรงสุหร่ายเท่านั้น ต่อมามีการแต่งเพิ่มเพื่อใช้กับการอาบน้ำของตัวละครที่มีเชื้อชาติต่าง ๆ เช่น มอญ ลาว แขก จึงเกิดมีเพลงลงสรงมอญ ลงสรงลาว และลงสรงแขกขึ้น

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

จากการสัมภาษณ์อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ท่านกล่าวว่า

"เพลงลงสรงเดิมเป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธี ใช้ตะโพนตีหน้าทับลงสรง แต่พอนำเพลงลงสรงมาใช้กับการแสดงจึงเปลี่ยนจากการใช้ตะโพนเป็นใช้กลองแขกตีหน้าทับลงสรงแทนตะโพน"

(บุญช่วย แสงอนุนต์. **สัมภาษณ์**, 22 กรกฎาคม 2555)

สอดคล้องกับคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชาว่า

"เพลงลงสรงแต่เดิมใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ใช้ตะโพนตีหน้าทับลงสรง แต่เพลงลงสรงได้นำมาใช้ในการแสดง มีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลง มีเพียงการขับร้องประกอบการตีหน้าทับเพลงลงสรงโดยใช้กลองแขกแทนตะโพน"

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

สำหรับทางขับร้องนั้น จากการสัมภาษณ์อาจารย์ทัศนีย์ขุนทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า

"เพลงลงสรงโทนและลงสรงสุหร่าย จะใช้กับการแสดงละครในส่วนเพลงลงสรงมอญ จะให้กับการแสดงทั่ว ๆ ไป เช่น ละครชาตรี ละครนอก ละครพันทาง" ส่วนเพลงลงสรงแขกใช้กับตัวละครที่มีเชื้อสาย และเพลงลงสรงลาวจะใช้เพลงลงสรงลาว ทำนองเพลงขับร้องจะเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น *นอกจากนี้ ยังมีเพลงโทนรถและโทนม้าอีกด้วย"*

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

เพลงลงสรงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้น ส่วนใหญ่เป็นเพลงร้องที่มีลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ ซึ่งมีความไพเราะของบทกลอนทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายถึงการร้องประกอบการแสดงละครในไว้ว่า

> *"ในบทละครโบราณนั้น บางทีก็เขียนบอกชื่อเพลงไว้เพียงย่อ ๆ ซึ่งหมายความไปได้หลายอย่าง เช่น เขียนบอกไว้หน้าบทร้องเพียงว่า "โทน" เท่านั้น ผู้ร้องจะต้องดูใจความในบทร้องนั้นเอาเองว่าหมายถึงเพลงอะไร ถ้าเป็นบทลงสรงแต่งตัว เช่น "ต่างองค์ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารปนทองผ่องใส" ก็ต้องร้องเพลง "ลงสรงโทน" ถ้าเป็นบทชมม้าและชมม้าพระที่นั่ง เช่น บทร้องขึ้นต้นว่า "ม้าเอยม้าต้น ผ่านดำขำขนสลับสี" ก็ต้องร้องเพลง "โทนม้า" เพลงโทนม้าหรือโทนรถนี้มีทำนองเหมือนกัน แล้วแต่บทชมรถหรือชมม้าก็เรียกชื่อตามพาหนะนั้น"*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531 : 311 อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม, 2545 : 115)

สรุปได้ว่า เพลงลงสรงเป็นเพลงที่มาจากเพลงเรื่องลงสรง แล้วได้นำเฉพาะเพลงลงสรงมาใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการสรงน้ำ หรือการอาบน้ำ ต่อมาได้ถูกนำมาใช้กับการแสดงโขน ละคร โดยมีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงเพลงลงสรงไปจากเดิมเป็นเพลงบรรเลงอย่างเดียวก็ประดิษฐ์ทางร้องขึ้น จึงเกิดเพลงลงสรงที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงขึ้นมา มีทั้งเพลงลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย ลงสรงมอญ ลงสรงลาว และลงสรงแขก และมีการปรับเปลี่ยนจากการใช้ตะโพนเป็นกลองแขกตีประกอบการแสดงแทน เพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ง่ายขึ้น ผู้วิจัยขอนำเสนอการจำแนกประเภทของเพลงลงสรงเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 3 จำแนกประเภทของเพลงลงสรง

ลำดับที่	ประเภทของเพลงลงสรง	มีเฉพาะทางเครื่อง	มีเฉพาะทางขับร้อง	มีทั้งทางขับร้องและทางเครื่อง	หน้าทับ
1	ลงสรงโทน (ในเพลงเรื่อง)	✓	-	-	ลงสรง
2	ลงสรงปี่พาทย์	✓	-	-	ลงสรง
3	ลงสรงนกกระจอก	✓	-	-	ลงสรง
4	ลงสรงโทน (ในละคร)	-	✓	-	ลงสรง

ตารางที่ 3 จำแนกประเภทของเพลงลงสรง (ต่อ)

ลำดับที่	ประเภทของเพลงลงสรง	มีเฉพาะทางเครื่อง	มีเฉพาะทางขับร้อง	มีทั้งทางขับร้องและทางเครื่อง	หน้าทับ
5	ลงสรงสุหร่าย	-	-	✓	ลงสรง
6	ลงสรงมอญ	-	-	✓	สมิงทอง
7	ลงสรงลาว	-	-	✓	ลาว
8	ลงสรงแขก	-	✓	-	แขกชั้นเดียว
รวม		3	2	3	

สรุปได้ว่า เพลงลงสรงมี 3 ประเภท คือ

1. ประเภทที่มีเฉพาะทางเครื่อง มี 3 เพลง
2. ประเภทที่มีเฉพาะทางขับร้อง มี 2 เพลง
3. ประเภทที่มีทั้งทางเครื่องและทางขับร้องมี 3 เพลง

3. เครื่องดนตรี

โดยปกติแล้วการแสดงโขน ละคร จะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ บรรเลงประกอบการแสดง ดังนั้นการรำลงสรงจึงใช้วงดนตรีเหล่านี้ประกอบการแสดงขึ้นอยู่กับโอกาสว่าจะใช้วงดนตรีประเภทใดประกอบการแสดง แต่อาจมีการเพิ่มเครื่องดนตรีบางชิ้น เข้าไปเพื่อให้ทำนองดนตรีเกิดสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวละครในการแสดงลงสรงลาว ลงสรงมอญ เป็นต้น ยกเว้นการรำลงสรงโทน และลงสรงแขก จะเป็นการรำประกอบการขับร้องและจังหวะหน้าทับเท่านั้น ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนาว่า *"แต่เดิมเป็นแต่การขับร้องเข้ากับปี่หรือเข้ากับโทน ดังบอกไว้ข้างหน้าบท หาได้รับปี่พาทย์ทั้งวงไม่"* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508 : 46-47)

4. เครื่องแต่งกาย

การแต่งกายในการแสดงรำลงสรง จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปดังนี้

- รำลงสรงโทนและลงสรงสุหร่ายซึ่งเป็นการที่อยู่ในละครในจะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์
- ลงสรงมอญจะมีการแต่งกายอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลงสรงมอญในการแสดงละครนอก หรือละครชาตรี จะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์ และลงสรงมอญในการแสดงละครพันทาง จะแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละคร
- ลงสรงลาวจะมีการแต่งกายอยู่ 2 ลักษณะเช่นกัน คือ ลงสรงลาวตอนพระลอลงสรงจะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์ และลงสรงลาวในการแสดงสาวเครือฟ้าแต่งตัว จะแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร
- ลงสรงแขกจะแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร

5. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นสิ่งจำเป็นอย่างหนึ่งที่จำทำให้การแสดงสวยงามและมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ซึ่งในการรำลงสรงอุปกรณ์ดังต่อไปนี้

1. เตียงใหญ่ ใช้สำหรับการแสดงในบทบาทในขั้นตอนการทรงสุคนธ์ โดยตัวละครจะนั่งทำบทบาทบนเตียงนี้

2. เตียงหรือตั่งเล็ก เป็นลักษณะตั่งเตี้ย ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอางบนเตียงใหญ่ จัดตั้งไว้ที่ริมเตียงด้านซ้ายมือ

3. โต๊ะวางคันฉ่อง เป็นโต๊ะทรงสูงสำหรับตั้งคันฉ่อง (กระจก) ตั้งชิดขอบเตียงด้านซ้ายมือ

4. พานเครื่องพระสำอาง คือ พานที่ใช้สำหรับใส่เครื่องพระสำอาง ในพานประกอบด้วยผอบใส่แป้งกระแจะจันทน์ ขวดน้ำอบน้ำปรุง อาจมีหวีหรือไม้กันไรพระเกศาในพานนั้นด้วย (สำหรับการรำทรงเครื่องของตัวนาง)

5. คันฉ่อง เป็นกระจกตั้งสำหรับใช้ส่องในการทำบททรงสุคนธ์ ตั้งอยู่บนโต๊ะวางคันฉ่องซึ่งตั้งอยู่ชิดขอบเตียงด้านซ้ายมือ

6. ฉาก

แต่เดิมการละครไทยไม่มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง จะใช้ผ้าม่านผืนเดียวกั้นเป็นฉากหลังตายตัว มีประตู 2 ข้าง ทางซ้ายและขวาของของเวทีสำหรับตัวละครเข้าออก มีเตียงตั้งอยู่ตรงกลางเวทีสำหรับให้ตัวละครนั่ง หรือทำบทตามท้องเรื่อง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้เป็นผู้ริเริ่มการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องประกอบการแสดงละครจนเป็นที่นิยมและนำไปใช้กับการแสดงละครประเภทอื่น ๆ ด้วย

ดังนั้น ในการแสดงรำลงสรงในปัจจุบัน จึงมีการจัดฉากประกอบการแสดงเพื่อให้เกิดความสวยงามและความสมจริงในการแสดง ส่วนฉากที่จัดนั้นจะจัดฉากตามท้องเรื่องที่กล่าวถึงในการแสดงละครตอนนั้น ๆ เช่น การรำลงสรงโทนของปันหยี สร้างเป็นฉากพลับพลาของปันหยี เป็นต้น

กระบวนการรำลงสรงนั้น มีรูปแบบการแสดงที่สามารถแบ่งแยกออกได้เป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เป็นขั้นตอนของการลงสรง (อาบน้ำ)

ขั้นตอนที่ 2 เป็นขั้นตอนของการทรงสุคนธ์ (การประพรมด้วยเครื่องหอม)

ขั้นตอนที่ 3 เป็นขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งกาย)

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นตอนของการลงสรง (การอาบน้ำ)

การอาบน้ำของตัวละคร จะมีวิธีการอาบน้ำแบบต่าง ๆ ดังนี้

1. การอาบน้ำแบบสรงสนาน เป็นการอาบน้ำตามแหล่งน้ำตามธรรมชาติ เช่น แม่น้ำ ลำธาร มีลักษณะการอาบทั้งแบบนั่งรำ และยืนรำ

<u>ตัวอย่าง เช่น</u>

- ต่างผลัดผ้าภูษาชุบสรง เสด็จลงชำระสระสนาน
- จึ่งเด็จลีลาศยาตรา ไปสระสรงคงคาสาคร
- ครั้นแล้วโรงพิธีก็ปรีดา เสด็จมาโสรจสรงคงคาลัย

2. การอาบน้ำแบบตักอาบ เป็นการอาบน้ำบนพระแท่นที่สรง มีขันน้ำขนาดใหญ่สำหรับใส่น้ำไว้ใช้อาบ และจะมีขันเล็กอีกใบหนึ่งใช้สำหรับเป็นขันตักอาบ การอาบน้ำแบบนี้จะเป็นการอาบแบบนั่งรำ แสดงท่าทางการใช้ขันตักน้ำรดร่างกาย หรืออาจมีการขัดสีฉลีวรรณประกอบการอาบบ้างในบางบทที่กล่าวถึง

ตัวอย่าง เช่น

- ครั้นจัดทัพสรรพเสร็จเสด็จไป สรงน้ำในขันทองรองเรือง
- จึ่งชวนพระอนุชาคลาไคล เสด็จไปสรงชลบนเตียงทอง
- สององค์ขัดสีวารีรด น้ำดอกไม้ใสสดเกสร

3. การอาบน้ำแบบไขสุหร่าย เป็นการอาบน้ำจากท่อที่มีลักษณะเป็นฝักบัวไขให้น้ำออกมาตามช่องเป็นสายคล้ายฝน การอาบน้ำแบบนี้จะมีลักษณะการอาบแบบยืนรำ

ตัวอย่าง เช่น

- ไขสหัสธาราดังห่าฝน ซาบสกลกายายักษี
- ไขสุหร่ายซ่านเซ็นกระเด็นต้อง อาบละอองโปรยปรายดังสายฝน
- นางในไขสุหร่ายสายสินธุ์ วารินละอองอาบซาบซ่าน

วิธีการอาบน้ำแบบไขสุหร่ายนี้จะมีพนักงานทำหน้าที่ไขน้ำ (เปิดน้ำ) มีพนักงานเชิญพระภูษา (ผ้านุ่ง) ไว้สำหรับเปลี่ยนอาบน้ำ

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นตอนของการทรงสุคนธ์ (การประพรมด้วยเครื่องหอม)

เป็นขั้นตอนหลังจากการอาบน้ำเสร็จแล้ว คือ ทรงสุคนธ์ (ทาแป้ง) และการประพรมน้ำหอม การรำทรงสุคนธ์นี้จะเป็นลักษณะการนั่งรำแสดงท่าทางการทาแป้ง และการประพรมน้ำหอมตามร่างกาย

ตัวอย่าง เช่น

- ทรงสุคนธ์ปนทองละลายทา พนักงานพานผ้าเคียงประคอง
- ทรงสุคนธ์ปนทองของพระอินทร์ หอมกลิ่นตระหลบอบองค์
- สำอางค์องค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์ ซาบสกนธ์กลิ่นฟุ้งจรุงใจ

ขั้นตอนที่ 3 ขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งกาย)

เป็นขั้นตอนหลังจากการประพรมด้วยเครื่องหอมเสร็จแล้วจึงออกมาแต่งกาย การรำทรงเครื่องนี้จะเป็นลักษณะการยืนรำ แสดงท่าทางการสวมใส่เสื้อผ้าอาภรณ์และเครื่องประดับต่าง ๆ บางครั้งจะมีเจ้าพนักงานอยู่คอยถวายงานในการหยิบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และอาวุธถวาย

<u>ตัวอย่าง เช่น</u>

- โขมพัสตร์พื้นขาวยาวกว้าง พนักงานพานผ้าเคียงประคอง
- ทรงสุคนธ์ปนทองของพระอินทร์ หอมกลิ่นตระหลบอบองค์
- สำอางค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์ ซาบสกนธ์กลิ่นฟุ้งจรุงใจ

ในการแสดงรำลงสรงแต่ละครั้งอาจมีครบทั้ง 3 ขั้นตอน หรืออาจมีเฉพาะขั้นตอนทรงสุคนธ์และขั้นตอนทรงเครื่อง หรืออาจมีแต่เฉพาะขั้นตอนการทรงเครื่องเพียงขั้นตอนเดียวก็ได้ โดยปกติแล้วหากมีขั้นตอนที่หนึ่งก็จะมีครบทั้งสามขั้นตอน จะมีเพียงขั้นตอนที่หนึ่งเพียงขั้นตอนเดียว หรือมีขั้นตอนที่หนึ่งกับขั้นตอนที่สองโดยขาดขั้นตอนที่สามไม่ได้ เนื่องจากท้ายสุดของกระบวนการอาบน้ำโดยปกติแล้วจะต้องแต่งตัวจึงจะเสร็จสิ้นสมบูรณ์ของการอาบน้ำ ส่วนวิธีการรำจะเป็นไปตามรูปแบบของแต่ละขั้นตอน เป็นการรำทำบท ซึ่งขั้นตอนของการอาบน้ำจะรำได้ทั้งแบบนั่งรำและยืนรำ โดยคำนึงถึงบทที่ใช้แสดงว่าเป็นบทลักษณะไหน เช่น การอาบแบบตักอาบจะต้องนั่งรำ หรือถ้าเป็นการอาบด้วยวิธีไขสุหร่ายจะต้องยืนรำ ส่วนขั้นตอนของการทรงสุคนธ์จะต้องนั่งรำ และขั้นตอนของการทรงเครื่องจะต้องยืนรำเสมอ

หนังสือคุณานุสรณ์ครบรอบ 100 ปี ของคุณครูลมุล ยมคุปต์ ได้กล่าวถึงวิธีการรำลงสรงไว้ว่า

> *“การรำลงสรงมีอยู่ 2 วิธี คือ*
> *การลงสรงแบบไขพระสุหร่าย*
> *การลงสรงแบบทรงสุคนธ์*
> *ลงสรงแบบไขพระสุหร่าย ผู้รำจะต้องยืนรำโดยรองน้ำจากพระสุหร่ายมาลูบหน้าลูบตัว แล้วจึงจะขึ้นเตียงไปทรงสุคนธ์*

อีกแบบหนึ่งลงสรงแบบทรงสุคนธ์ ผู้รำจะต้องนั่งรำบนเตียง.....
ฉะนั้นผู้รำจะต้องรู้ว่าบทใดเป็นการลงสรงแบบไขสุหร่าย และบทใดเป็นลงสรงแบบทรงสุคนธ์ จะได้รำให้ถูกต้อง"

(อุดม อังศุธร, 2548 : 102)

ตัวอย่างบทลงสรงที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวที่มีขั้นตอนการลงสรง ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ และขั้นตอนการทรงเครื่อง ครบทั้ง 3 ขั้นตอน

โทน ⊙ *ชำระสระสนานนที* *ยี่สิบหัตถ์ขัดสีมังสา*
ทรงสุคนธ์ปนทองละลายทา *พนักงานพานผ้าเคียงประคอง*
สวมสอดสนับเพลาเพรากระหนก *ภูษาแย่งยกครุฑผุดผ่อง*
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ขลิบทอง *ใส่ฉลองพระองค์ทรงเกราะทับ*
ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายกระสัน *สังวาลวรรณเฟื่องห้อยพลอยประดับ*
พาหุรัดทองกรช้อนซับ *ธำมรงค์เรืองระยับจับตา*
สิบเศียรสวมทรงมงกุฎ *ประดับบุษย์น้ำขาววาวเวหา*
ห้อยอุบะเพชรพวงดวงจินดา *จับศาสตราศรสิทธิ์ฤทธิไกร*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 30-31)

ตัวอย่างบทลงสรงที่มีเฉพาะขั้นตอนการทรงสุคนธ์ และขั้นตอนการทรงเครื่อง เพียง 2 ขั้นตอน

โทน ⊙ *สำอางค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์* *ปรุงปนอำพันกลั่นเกสร*
สอดใส่สนับเพลาเชิงงอน *ภูษายกแย่งกินนรรำ*
ผ้าทิพย์ขลิบทองชายแครง *เกราะเกร็ดเพชรแดงแสงฉาย*
เกี้ยวกระหวัดรัดอกกระหนกกราย *เฟื่องห้อยสร้อยสายทับทรวง*
ตาบทิศติดทับสังวาลวรรณ *สอดกระสันปั้นเหน่งแน่นหน่วง*

ทองกรประดับทับทิมรวง *ธำมรงค์เรือนควงดวงมณี*
ทรงมงกุฎเกล็ดเพชรรัตน์ *กรรเจียกจรจำรัสรัศมี*
ขัดคทาอาวุธอสุรี *จรลีออกมาหน้าพระลาน*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 120)

ตัวอย่างบทลงสรงที่มีเฉพาะขั้นตอนการทรงเครื่อง เพียงขั้นตอนเดียว

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

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช , 2553 : 392)

กระบวนการรำลงสรงต่าง ๆ เท่าที่มีหลักฐานพบว่าได้รับการถ่ายทอดมาจากครูละครในที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 2 และได้รับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน (ดูแผนภูมิการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรงหน้า 105) ซึ่งกระบวนการรำลงสรงส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครใน ซึ่งเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นกระบวนท่ารำ เพลงขับร้อง และทำนองดนตรีจึงมีความประณีตและไพเราะ ต่อมาการแสดงละครได้เผยแพร่ออกมาสู่นอกเขตพระราชฐาน และมามีอิทธิพลต่อรูปแบบการแสดงโขน จนเกิดเป็นโขนโรงในขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานรูปแบบการแสดงโขนและละครในเข้าด้วยกัน ดังนั้นจารีตการรำลงสรงจึงได้เข้ามาสู่การแสดงโขนด้วยเช่นกัน

2.3 การรำลงสรงในการแสดงโขน

การรำลงสรงที่ปรากฏในการแสดงโขน เป็นการแสดงที่รับเอารูปแบบการรำลงสรงอย่างละครในเข้ามาปรับใช้ในการแสดง เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นมาของการรำลงสรงในนาฏยศิลป์โขน ผู้วิจัยใคร่ขอกล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโขนโดยสังเขปดังนี้

โขน เป็นนาฏยศิลป์ชั้นสูงของไทย มีความสง่างาม อ่อนช้อยสวยงาม ประกอบด้วยความงดงามของศิลปะหลายแขนง เช่น วรรณกรรม นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ และหัตถศิลป์ มีประวัติความเป็นมาจากการละเล่น 3 ประเภทด้วยกันคือ

1. นำเอาวิธีการแสดงและการแต่งกายมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์
2. นำเอาท่าทางการต่อสู้มาจากการเล่นกระบี่กระบอง
3. นำเอาวิธีการพากย์ การเจรจา เพลงหน้าพาทย์ และเพลงดนตรี มาจากการแสดงหนังใหญ่

ส่วนเรื่องที่ใช้การแสดงโขน คือ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีเค้าโครงเรื่องมาจากรามายณะของอินเดีย สันนิษฐานว่าวรรณกรรมเรื่องรามายณะของอินเดีย น่าจะเข้ามาสู่ดินแดนสุวรรณภูมิในสมัยที่ยังปกครองเป็นอาณาจักรในยุคที่ขอมเรืองอำนาจ ราวพุทธศตวรรษ 12-18 เนื่องจากขอมจะนับถือศาสนาฮินดูซึ่งนับถือเทพเจ้า โดยหลักฐานการเข้ามาของวรรณกรรมเรื่องรามายณะในยุคนี้ คือ ภาพจำหลักเรื่องรามยณะจากปราสาทหินต่าง ๆ ในประเทศไทย เช่น

<u>ปราสาทเขาพระวิหาร</u> ตั้งอยู่บนเทือกเขาพนมดงรัก ตำบลเสาธงชัย อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ สันนิษฐานว่าสร้างราวพุทธศตวรรษที่ 15 พบหลักฐานปรากฏเป็นภาพสลักในเรื่องรามายณะ เป็นรูปพระราม พระลักษณ์ และนางสีดา ประทับบนบุษบกวิมาน สันนิษฐานว่าเป็นตอนพระรามเสด็จกลับกรุงอโยธยา

ภาพที่ 42 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนพระรามเสด็จกลับกรุงอโยธยา
ที่ปราสาทเขาพระวิหาร
ที่มา : naitredtrei, ม.ป.ท. : Online

ปราสาทหินพิมาย ตั้งอยู่ที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นปราสาทหินตามแบบเขมรที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย “พิมาย” เป็นชื่อเมืองโบราณที่ปรากฏในหลักศิลาจารึกตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 พบหลักฐานปรากฏเป็นภาพในเรื่องรามายณะบนหน้าบันและทับหลังต่าง ๆ เช่น หน้าบันทิศตะวันตกสลักเป็นภาพพระยาครุฑกำลังเหาะลงมาช่วยพระลักษณ์ซึ่งกำลังถูกศรนาดบาศรัดอยู่ มุขทิศเหนือเป็นภาพการรบระหว่างยักษ์และลิง มุขทิศตะวันออก เป็นภาพท้าวมาลีวราชกำลังว่าความระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ทับหลังเป็นภาพตอนพระลักษณ์กำลังตัดหูนางสำมนักขา

ภาพที่ 43 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ ชิ้นส่วนจากปราสาทหินพิมายเก็บรักษาไว้ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพฯ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ปราสาทสระกำแพงใหญ่ ตั้งอยู่ที่อำเภออุทุมพรพิสัย จังหวัดศรีสะเกษ เป็นปราสาทหินขนาดใหญ่ที่สุดในจังหวัด มีลักษณะเป็นปราสาทสามหลังอยู่บนฐานเดียวกัน มีอายุในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 16 ลวดลายหน้าบันและทับหลังเป็นศิลปะขอมแบบคลัง-บาปวน พบหลักฐานเป็นทับหลังเหนือประตูหลอกทิศตะวันตก สลักภาพในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวนและทับหลังเหนือประตูหลอกทางด้านทิศเหนือ สลักภาพพาลีรบสุครีพ

ภาพที่ 44 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวน
จากปราสาทสระกำแพงใหญ่
ที่มา : บ่าวเมืองดอกลำดวน, 2553 : Online

กู่กระโดน เป็นโบราณสถานที่สร้างด้วยศิลาแลง ตั้งอยู่ที่วัดมหาธาตุ ตำบลเกษตรวิสัย อำเภอเกษตรวิสัย จังหวัดร้อยเอ็ด สันนิษฐานว่าสร้างราวพุทธศตวรรษที่ 17 เป็นลักษณะธรรมศาลา พบหลักฐานเป็นทับหลังสลักเป็นภาพในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวน พบว่ามีความชำรุด วางอยู่บนพื้น

ภาพที่ 45 ทับหลังสลักภาพในเรื่องรามายณะ ตอนหนุมานถวายแหวน พบที่ปรางค์กู่กระโดน
ที่มา : มะอึก, 2555 : Online

ปราสาทพนมรุ้ง ตั้งอยู่ที่ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ สร้างขึ้นจากหินทรายสีชมพู ตัวปราสาทตั้งอยู่บนภูเขาไฟที่ดับสนิทแล้ว สันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นโดยนเรนทราทิตย์ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17 พบหลักฐานปรากฏเป็นภาพในเรื่องรามายณะ ตอนพระรามเดินดง วิราธลักนางสีดา ศึกนาคบาศ ท้าวมาลีวราชว่าความ และพระรามเสด็จกลับกรุงอโยธยา เป็นต้น

ภาพที่ 46 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ แสดงการต่อสู้ระหว่างกองทัพพระรามและกองทัพทศกัณฐ์ จากปราสาทพนมรุ้ง
ที่มา : หนังสือ “ปราสาทพนมรุ้ง” หน้า 52

ปราสาทศีขรภูมิ ตั้งอยู่ที่บ้านปราสาท ตำบลระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สันนิษฐานว่าสร้างราวพุทธศตวรรษที่ 17 มีลักษณะเป็นปรางค์ 5 องค์ เป็นลักษณะก่ออิฐไม่สอปูน ตั้งอยู่บนฐานศิลาแรงเดียวกัน มีคูน้ำล้อมรอบ 3 ด้าน พบหลักฐานปรากฏภาพในเรื่องรามายณะแสดงการต่อสู้ระหว่างกองทัพยักษ์และกองทัพลิง

ภาพที่ 47 ภาพสลักในเรื่องรามายณะ แสดงการต่อสู้ระหว่างกองทัพยักษ์และกองทัพลิง
จากปราสาทศีขรภูมิ
ที่มา : หนังสือ “ปราสาทหินและทับหลัง” หน้า 310

ปราสาทปรางค์กู่ ตั้งอยู่ที่บ้านกู่ ตำบลกู่ อำเภอปรางค์กู่ จังหวัดศรีสะเกษ สันนิษฐานว่าสร้างราวพุทธศตวรรษที่ 18 มีลักษณะเป็นปราสาทสามองค์ ก่อด้วยอิฐขัดเรียบ และศิลาแลง พบหลักฐานปรากฏเป็นภาพในเรื่องรามายณะที่ปราสาทหลังที่สาม บนทับหลังเหนือกรอบแผ่นปรางค์ทางประตูทิศเหนือสลักเป็นรูปพระลักษณ์ถูกศรนาคบาศ

ภาพที่ 48 ภาพสลักเรื่องรามายณะ ตอนพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ
จากทับหลังปราสาทปรางค์กู่
ที่มา : หนังสือ “ปราสาทหินและทับหลัง” หน้า 377

จากหลักฐานการสลักภาพจำหลักที่หน้าบัน และทับหลังตามปราสาทหินต่าง ๆ จึงกล่าวได้ว่า มหากาพย์เรื่องรามายณะซึ่งเป็นต้นเค้าของวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ได้เผยแพร่และมีอิทธิพลในยุคที่ขอมเรืองอำนาจ และคงจะมีความสำคัญมากจนนำมาสลักไว้ตามปราสาทหินต่าง ๆ ตามที่ปรากฏให้เห็นอยู่ทุกวันนี้

เมื่อคนไทยสามารถยึดดินแดนจากขอม และกลุ่มชนต่าง ๆ ที่เคยปกครองดินแดนแห่งนี้ได้ จึงก่อตั้งเป็นอาณาจักรของตนเอง เรียกว่า “สยามประเทศ” โดยเริ่มต้นยุคแรก คือ สมัยกรุงสุโขทัยและสืบต่อการปกครองดินแดนแห่งนี้จนมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่มีหลักฐานปรากฏมีด้วยกันหลายสำนวน ได้แก่

1. สมัยกรุงศรีอยุธยา

1.1 รามเกียรติ์คำพากย์

รามเกียรติ์คำพากย์นี้ ปรากฏว่าหอสมุดแห่งชาติได้เคยพิมพ์ลงในหนังสือวชิรญาณและแบ่งพิมพ์เป็นภาค ๆ ตั้งแต่ภาค 2 ถึง ภาค 9 ได้แก่

ภาค 2	ตอนสีดาหาย
ภาค 3	ตอนพระรามได้ขีดขิน
ภาค 4	ตอนหนุมานถวายแหวน
ภาค 5	ตอนหนุมานเผาลงกา
ภาค 6	ตอนพระรามประชุมพล
ภาค 7	ตอนพระรามประชิดลงกา
ภาค 8	ตอนศึกไมยราพณ์
ภาค 9	ตอนกุมภกรรณล้ม

(กรมศิลปากร, 2546)

ลักษณะคำประพันธ์มีโครงสร้างตามฉันทลักษณ์คล้ายกับคำประพันธ์ประเภท “กาพย์” มีลักษณะเหมือนกาพย์อยู่ 3 ชนิด คือ กาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์สุรางคนางค์

1.2 รามเกียรติ์คำฉันท์

รามเกียรติ์คำฉันท์ เป็นสำนวนที่ปรากฏในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เข้าใจว่าพระโหราธิบดีนำสำนวนคำพากย์มามาแต่งเป็นคำ

ฉันท์ไว้สำหรับเล่นหนังเป็นเรื่อง ต้นฉบับได้สูญหายไปแล้ว คงเหลืออยู่ในหนังสือจินดามณีเพียง 4 ตอน เท่านั้น คือ

1. ตอนพระอินทร์ใช้ให้พระมาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ

2. ตอนพระรามกับพระลักษณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย

3. ตอนพรรณนาถึงมหาบาศ ลูกทศกัณฐ์

4. ตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์ เมื่อทศกัณฐ์ล้ม

(กรมศิลปากร, 2485 : 57-61 อ้างถึงใน วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, 2554 : 55)

นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมอื่นที่เป็นต้นแบบในการแต่งคำฉันท์ เช่น นิราศสีดา และราชาภิลาป

1.3 รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า กล่าวถึงตอน “พระรามประชุมพล” จนถึง “องคตสื่อสาร”

2. สมัยกรุงธนบุรี

2.1 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ปรากฏว่ามี 4 ตอน คือ

1. ตอนพระมงกุฎประลองศร

2. ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานริน

3. ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

4. ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกลด

(เอกรัตน์ อุดมพร, 2544 : 9)

3. สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.1 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นฉบับที่มีเนื้อเรื่องสมบูรณ์ที่สุด ตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวม

เรื่องรามเกียรติ์เข้าไว้เป็นแบบฉบับสำหรับเป็นบทละครใน เป็นบทละครที่มีเนื้อหายาวกว่าบรรดารามเกียรติ์ทุกสำนวนที่มีในภาษาไทย

3.2 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทละครที่เหมาะสำหรับการแสดง แต่มีไม่ตลอดเรื่อง ปรากฏว่ามีแบ่งความเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนถึงพระรามครองเมือง และช่วงที่ 2 ตั้งแต่ตอนพระรามประพาสป่าไปจนถึงอภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาไกรลาส

3.3 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏว่าพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 1 ตอน คือ ตอนพระรามเดินดง นอกจากนี้ยังมีบทเบิกโรง คือ เรื่องนารายณ์ปราบนนทุก และพระรามเข้าสวนพิราพ

3.4 โคลงอธิบายภาพเรื่องรามเกียรติ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5

โคลงอธิบายภาพเรื่องรามเกียรติ์ เป็นพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดให้บูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามรวมทั้งพระอารามหลวง โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมพระภาณุพันธุวงศวรเดช เป็นแม่กองจัดการเขียนภาพเรื่องรามเกียรติ์ที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามขึ้นใหม่อีกครั้ง และทรงชักชวนพระบรมวงศานุวงศ์ นักปราชญ์ราชบัณฑิตตลอดจนข้าราชการที่สนใจในกวีนิพนธ์ให้ช่วยกันแต่งอธิบายภาพรามเกียรติ์เป็นโคลงรวมทั้งสิ้น 4,984 บท ส่วนพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ 8 ห้อง เป็นโคลง 224 บท

3.5 รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ในรัชกาลที่ 6 เป็นบทที่แต่งขึ้นสำหรับเล่นโขนโดยเฉพาะ เนื้อหาจะมีความแตกต่างจากรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เนื่องจากพระองค์ทรงดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของฤษีวาลมิกิ ปรากฏมี 6 ชุด คือ

1. ชุดสีดาหาย
2. ชุดเผาลงกา
3. ชุดพิเภกถูกขับ
4. ชุดจองถนน
5. ชุดประเดิมศึกลงกา
6. ชุดศึกนาคบาศ

3.6 บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่

บทโขน กรมศิลปากร เป็นบทที่ได้ปรับปรุงในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ปรับปรุงขึ้นโดยเรียบเรียงให้มีทั้งบทขับร้องตามแบบละครในและมีทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขนแต่โบราณ แต่ยังคงดำเนินเนื้อเรื่องไปตามบทพระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ตัดตอนเอาเฉพาะตอนสำคัญ ๆ มาแสดงให้จบในการแสดงครั้งเดียว

จากความเป็นมาของวรรณกรรมเรื่องรามเกียติ์ จนเป็นบทที่ใช้แสดงโขนในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีรูปแบบสำนวนคำประพันธ์ในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งคำประพันธ์ที่เหมาะสำหรับการแสดงโขน คือ คำประพันธ์ประเภทคำกลอน ซึ่งปรากฏบทที่ใช้ต้นฉบับสำหรับปรับปรุงบทที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบัน คือ บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์จำนวน 2 สำนวน ได้แก่ บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย นอกจากนี้ในการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวโขนในเรื่องรามเกียรติ์ ยังนิยมใช้บทพระราชนิพนธ์ของทั้งสองพระองค์ นำมาใช้เป็นบทขับร้องในการแสดงอีกด้วย โดยเฉพาะการแสดงชุดลงสรงของตัวโขนพระ ตัวโขนยักษ์ ตัวโขนลิง และตัวโขนนาง

2.3.1 การรำลงสรงของตัวโขนพระ

ในกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนพระ ปรากฏมีการรำลงสรงอยู่ 2 ชุดด้วยกันคือ

1. การแสดงชุดลงสรงท้าวมาลีวราช
2. การแสดงชุดพระรามลงสรง

1. การแสดงชุดลงสรงท้าวมาลีวราช

เป็นการแสดงบทบาทการลงสรงทรงเครื่องของท้าวมาลีวราช กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะไปพิพากษาความระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

บทที่ใช้สำหรับการแสดงแต่เดิมเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนท้าวมาลีวราชเสด็จมายังที่รบ มี 8 คำ กลอน บรรจุเพลงขับร้องด้วยเพลงลงสรงโทน ทั้ง 8 คำกลอน ต่อมาในปี พ.ศ. 2528 อาจารย์เสรี หวังในธรรม

ได้ปรับปรุงเพลงขับร้องใหม่ โดยแบ่งคำกลอนออกเป็น 2 ท่อน ท่อนละ 4 คำกลอน ท่อนแรกบรรจุเพลงลงสรงโทน ท่อนที่ 2 บรรจุเพลงชมตลาด แต่ยังคงบทกลอนเดิมไว้ นำมาจัดแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ ณ โรงละครแห่งชาติ

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระสีขาวแขนยาว สวมชฎายอดชัย หรือยอดน้ำเต้า บ้างสวมชฎายอดพรหม เนื่องจากท้าวมาลีวราชจัดอยู่ในบรมพรหมพงศ์

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

-ร้องเพลงลงสรงโทน-

ให้ไขท่อทิพย์อโนดาต สุหร่ายมาตรโปรยปรายดังสายฝน
ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์ ปรุงปนเรณูสุมาลี
สนับเพลารายพลอยแวววาว ภูษาขาวเชิงรูปราชสีห์
ชายไหวชายแครงเครือมณี ฉลององค์ขาวขจีฉลุลาย

-ร้องเพลงชมตลาด-

ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลวัลย์มรกตสามสาย
พาหุรัดทองกรมังกรกลาย ธำมรงค์เพชรพรายอรชร
ทรงมหามงกุฎเนาวรัตน์ กรรเจียกจรจำรัสประภัสสร
จับพระขรรค์แก้วฤทธิรอน กรายกรมาขึ้นรถพิชัย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอสามลา-

ภาพที่ 49 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ลงสรงท้าวมาลีวราช”

ที่มา : ศิลปนิพนธ์ “ลงสรงท้าวมาลีวราช”, หน้า 27 ของนายนิติพงษ์ ทับทิมหิน

2. **การแสดงชุดพระรามลงสรง**

เป็นการแสดงบทบาทการลงสรงทรงเครื่องของพระราม กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะไปสมทบกับทัพพระลักษณ์เพื่อจะทำศึกครั้งสุดท้ายกับทศกัณฐ์ อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานชูกล่องดวงใจ

บทที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนพระรามสั่งเตรียมทัพ

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระสีเขียวแขนยาว สวมชฎายอดชัย

ปี่พาทย์ทำเพลงสร้อยเพลง

-ร้องเพลงขึ้นพลับพลา-

เมื่อนั้น พระสุริวงศ์องค์นารายณ์เรืองศรี

ครั้นเสร็จซึ่งจัดโยธี เสด็จเข้าที่สนานกาย

-ร้องเพลงลงสรงโทน-

น้ำทิพย์ไขจากสุหร่ายรัตน์ ดังฝนโบกขรพรรษกระแสสาย
ทรงสุคนธ์ปนปรุงสุพรรณพราย กลิ่นขจายขจรวิญญาณ์
สอดใส่สนับเพลากระหนกหงศ์ แล้วทรงโขมพัตถ์ภูษา
ชายแครงชายไหวอลงการ์ ฉลององค์อินทราเครือสุวรรณ
ตาบทิศทับทรวงมุกดาหาร สังวาลมรกตทับทิมคั่น
ทองกรพาหุรัดนาคพัน ธำมรงค์เครือสุบรรณกางกร
ทรงมหามงกุฎกรรเจียกเพชร กุณฑลแก้วเก็จประภัสสร
จับพระแสงพรหมาสตร์ฤทธิรอน บทจรมาขึ้นรถทรง

-ปี่พาทย์ทำเพลงบาทสกุณี-

ภาพที่ 50 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “พระรามลงสรง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายวิศรุต อาษาศรี

2.3.2 การรำลงสรงของตัวโขนยักษ์

ในกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนยักษ์ ปรากฏมีการรำลงสรงอยู่ 3 ชุดด้วยกันคือ

1. การแสดงชุดทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)
2. การแสดงชุดทศกัณฐ์ลงสรง
3. การแสดงชุดลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล
4. การแสดงชุดสุริยาภพทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)

1. การแสดงชุดทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของทศกัณฐ์ กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะลงไปหานางสีดาในสวนขวัญ อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานถวายแหวน

บทที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนทศกัณฐ์ลงสวน

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว พาดบ่าสองชายด้วยผ้าสไบสีแดง ถือพัดด้ามจิ้ว สวมศีรษะทศกัณฐ์ บางครั้งอาจสวมศีรษะทศกัณฐ์หน้าสีทองเพื่อบ่งบอกอารมณ์เบิกบานสำราญใจที่จะไปหาผู้หญิง

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

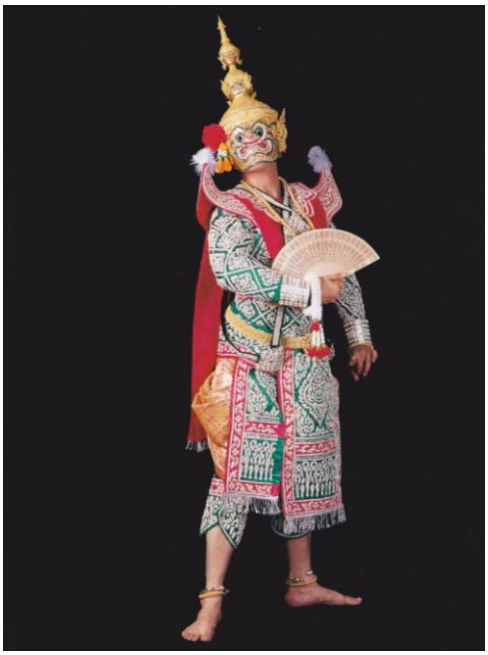
-ร้องเพลงชมตลาด-

สถิตแท่นแผ่นผาศิลาทอง อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ขัดสีวารีรดหมดมลทิน ทรงสุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา
น้ำดอกไม้เทศทาอ่าองค์ บรรจงทรงพระสางเศียรเกล้า
พระฉายตั้งคันฉ่องส่องเงา เวียนแต่เฝ้ากรีดพระหัตถ์ผัดพักตรา
ทรงภูษาผ้าต้นพื้นตอง เขียนทองเรืองอร่ามงามหนักหนา
คาดเข็มขัดรัดองค์อลงการ์ ประดับพลอยถมยาราชวดี
คล้องพระศอสีดอกคำร่ำอบ หอมตระหลบอบองค์ยักษี
ใส่แหวนเพชรเม็ดแตงแต่งเต็มที่ จะไปอวดมั่งมีนางสีดา

-ร้องรื้อร่าย-

ถือพัดด้ามจิ้วจันทน์บรรจง พวงมาลัยใส่ทรงพระกรขวา
แล้วลงจากปราสาทยาตรา ขึ้นทรงรถาคลาไคล

-ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน-เชิด-



ภาพที่ 51 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง” (เพลงชมตลาด)
ที่มา : หนังสือ “โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย”, หน้า 75

2. การแสดงชุดทศกัณฐ์ลงสรง

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของทศกัณฐ์ กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะไปทำสงครามกับพระราม อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 4 เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เมื่อปี พ.ศ. 2542

บทที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นบทที่อาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ละคร ท่านได้ปรับปรุงมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ให้เหมาะสำหรับแสดง แต่ยังคงเนื้อความในบทพระราชนิพนธ์เดิมไว้ให้มากที่สุด

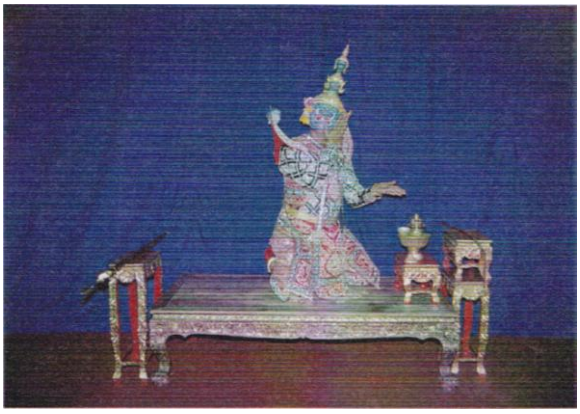
ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมศีรษะทศกัณฐ์

-ร้องเพลงลงสรงโทน-

ทรงสุคนธารรดรวยริน หอมตลบอบกลิ่นเกสร
สอดใส่สนับเพลาเชิงงอน อุทุมพรฎาทองพัน
ชายไหวปลายสบัดชายแครง ฉลององค์เครือแย่งกระหนกคั่น

เกราะแก้วสุรกานต์สังวาลวัลย์ ทับทรวงดวงกุดั่นชมพูนุช
ตาบทิศเฟื่องห้อยพลอยเพชร ทองกรกาบเก็จประดับบุษย์
ธำมรงค์เพชรเม็ดงามอร่ามรุจน์ ทรงมหามงกุฎกรรเจียกจร
ยี่สิบหัตถ์จับเทพอาวุธ ตามตำรับพิชัยยุทธ์ธนูศร
งามทรงงามองค์อลงกรณ์ บทจรมาขึ้นรถมณี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร-



ภาพที่ 52 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ทศกัณฐ์ลงสรง”
ที่มา : ตำราท่ารำ ชุดทรงเครื่องทศกัณฐ์ (เพลงชมตลาด) และ ชุดลงสรงโทน

3. การแสดงชุดลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของพญายักษ์ทั้งสาม ได้แก่ ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ และมูลพลัม กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายของพระยายักษ์ทั้งสามเพื่อจะไปทำสงครามกับพระราม อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสหัสเดชะ เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง นำเผยแพร่เป็นผลงานสร้างสรรค์ในงานนิทรรศการและแสดงศิลปวัฒนธรรม ของสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2554

บทที่ใช้สำหรับการแสดง นายดำรงศักดิ์ นาฏประเสริฐ ครูชำนาญการพิเศษ (โขนยักษ์) ได้ปรับจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนสามยักษ์เดินทัพ ซึ่งเดิมมีอยู่ 5 บท ปรับลดลงเหลือ 4 บท เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง แต่ยังคงบทพระราชนิพนธ์ไว้มากที่สุด

ลักษณะการแต่งกาย ทศกัณฐ์แต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว
สหัสเดชะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีขาว
มูลพลัมแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว

ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน
-ร้องเพลงลงสรงโทน-

สามกษัตริย์สนานกายา สุคนธาหอมฟุ้งจรุงกลิ่น
สนับเพลารายพลอยโกมิน ภูษาทรงข้าวบิณฑ์เชิงครุฑ
ต่างทรงชายแครงชายไหว เกราะเพชรเจียระไนสลับบุษย์
ทับทรวงสังวาลชมพูนุช ตาบทิศวิรุจน์มุกดาดวง
รัดอกกระหนกเนาวรัตน์ ทองกรกุดั่นจรัสโชติช่วง
ธำมรงค์มงกุฎเพชรรุ้งรวง ห้อยพวงกุสุมาลย์กรรเจียกจร
ต่างทรงคฑาวราวุธ หอกแก้วฤทธิรุทรธนูศร
เสด็จจากปราสาทอลงกรณ์ บทจรมาขึ้นรถสุรกานต์

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอสามลา-

ภาพที่ 53 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล”
ที่มา : เอกสารประกอบการเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์
ชุด “ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล” ประจำปีการศึกษา 2554, หน้าปก

4. **การแสดงชุดสุริยาภพทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด)**

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของสุริยาภพ กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะทำสงครามกับพระพรตพระสัตรุด อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสุริยาภพ โดยมีครูหลายท่านได้ช่วยกันคิดประดิษฐ์ท่ารำ ได้แก่ อาจารย์สมรักษ์ นาคปลื้ม อาจารย์สมชาย อยู่เกิด อาจารย์กฤษกร สืบสายพรหม โดยมีผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนยักษ์เป็นที่ปรึกษาด้านกระบวนท่ารำ ได้แก่ อาจารย์ราฆพ โพธิเวส อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ และอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ แสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 2 กันยายน 2555 (สมรักษ์ นาคปลื้ม, **สัมภาษณ์**, 20 พฤศจิกายน 2555)

บทที่ใช้ในการแสดงเป็นบทที่ปรับปรุงมาจากพระราชนิพนธ์ในพระบาท สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนสุริยาภพจัดทัพ แต่ยังคงสำนวนคำกลอนเดิมอยู่มาก ในบทพระราชนิพนธ์ใช้เพลง “โทน” แต่บทที่ใช้ในการแสดงเป็นเพลง “ชมตลาด” เป็นลักษณะการแสดงรำลงสรงแทรกอยู่ในการแสดงโขน

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีแดง สวมศีรษะมงกุฎยอดเดินหน

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร

-ร้องเพลงชมตลาด-

เข้าที่ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลารายพลอยโกมิน ภูษาทรงข้าวบิณฑ์กระหนกพัน
ชายไหวสุรกานต์ก้านขด ชายแครงมรกตทับทิมคั่น
ฉลององค์ทรงเถาว์เครือวัลย์ แซมแก้วกุดั่นวางกั้นลาย
ตาบทิศทับทรวงดวงประพาฬ ทรงสังวาลชาญศึกเฉิดฉาย
รัดองค์เฟื่องห้อยพลอยราย ทองกรมังกรกลายพาหุรัด
ทรงพระธำมรงค์มงกุฎเก็จ กุณฑลเพชรกรรเจียกแจ่มจำรัส
กรกุมหอกแก้วเมฆพัท กรายหัตถ์มาขึ้นรถโอฬาร

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอสามลา-

ภาพที่ 54 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “สุริยาภพทรงเครื่อง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายอนุชา สุมามาลย์

2.3.3 การรำลงสรงของตัวโขนลิง

ในกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนลิง ปรากฏมีการรำลงสรงอยู่ 2 ชุดด้วยกันคือ

1. การแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง
2. การแสดงชุดหนุมานลงสรง

1. การแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของหนุมาน ซึ่งในขณะนั้นได้รับพระราชทานนามใหม่ว่า “พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา” พระรามทรงพระราชทานเมืองกรุงศรีอยธยาให้ครอบครองกึ่งหนึ่งตามคำสัญญาที่ให้ไว้ การแสดงตอนนี้เป็นการลงสรงทรงเครื่องก่อนที่จะออกออกนั่งบัลลังก์ว่าราชการ ประดิษฐ์ท่ารำโดยครูกรี วรศะริน

บทที่ใช้ในการแสดง เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (มงกุฎยอดชัย)

-ร้องเพลงชมตลาด-

เข้าที่ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลารายพลอยโกมิน ช่อเชิงนาคินกระหนกพัน
ภูษาโขมพัตถ์พื้นม่วง ลอยดวงเกี่ยวกรองทองคั่น
ชายแครงเครือรัดรูปสุบรรณ ชายไหวกุดั่นจำหลักลาย
ฉลององค์พื้นตาดพระกรน้อย สอดสร้อยสังวาลสามสาย
ตาบทิศทับทรวงทับทิมพราย พาหุรัดนาคกลายทองกร
ธำมรงค์มรกตเรือนเก็จ มงกุฎเพชรจำรัสประภัสสร
ห้อยพวงมาลัยกรรเจียกจร กรายกรออกท้องพระโรงคัล

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

ภาพที่ 55 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “พระยาอนุชิตทรงเครื่อง”

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. **การแสดงชุดหนุมานลงสรง**

เป็นการแสดงบทการลงสรงทรงเครื่องของหนุมาน ซึ่งในขณะนั้นได้รับพระราชทานตำแหน่งมหาอุปราชกรุงลงกาแทนอินทรชิต ได้รับพระราชทานปราสาทราชพัพย์สมบัติทุกอย่างที่เป็นของอินทรชิต รวมถึงนางสุวรรณกันยุมา ชายาของอินทรชิตด้วย การแสดงตอนนี้เป็นการลงสรงทรงเครื่องอินทรชิตเพื่อขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์ทำอุบายออกไปทำศึกกับพระราม พระลักษณ์

บทที่ใช้ในการแสดง เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (มงกุฎยอดเดินหน)

-ร้องเพลงลงสรงโทน-

ทากระแจะจันทน์ปรุงฟุ้งเฟื่อง ทรงเครื่องพระยามารประทานให้
สนับเพลาเชิงงอนอ่อนละไม นุ่งยกกระหนกในเทพนม
ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ ปีกแมงทับติดใจไหมถม
สังวาลวรรณเฟื่องห้อยสร้อยมะยม ตาบประดับดอกกลมถมยาแดง
ทับทรวงดวงกุดั่นจำหลักลาย ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายทองแล่ง
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ชายแครง ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง
สอดใส่ธำมรงค์ทรงมงกุฎ ประดับบุษราคำน้ำเหลือง
กรรเจียกจรจินดาค่าเมือง ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ขัตติยา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

ภาพที่ 56 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “หนุมานลงสรง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายอนุชา เลี้ยงสอน

2.3.4 การรำลงสรงทรงเครื่องของตัวโขนนาง

ในกระบวนการรำลงสรงของตัวนางในการแสดงโขน ปรากฏมีการรำลงสรงอยู่ 2 ชุด ด้วยกันคือ

1. การแสดงชุดสีดาทรงเครื่อง
2. การแสดงชุดมณโฑทรงเครื่อง

1. การแสดงชุดสีดาทรงเครื่อง

สีดาทรงเครื่อง เป็นการแสดงการแต่งองค์ทรงเครื่องของนางสีดาก่อนที่จะไปพบพระราม หลังจากเสร็จปราบทศกัณฐ์ และกระทำการลุยไฟเพื่อพิสูจน์สัตยาธิษฐาน

การแสดงชุดนี้ เป็นผลงานสร้างสรรค์ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยตัดตอนมาจากบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องนางสีแดงขลิบเขียว สวมมงกุฎกษัตรีย์

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

-ร้องเพลงชมตลาด-

ทรงสุคนธ์ปนทองชมพูนุช ดูผ่องผุดงามเลิศเฉิดฉาย

ทรงภูษาสุวรรณพรรณราย สไบตาดพาดกายนางเทวี

ทองกรซ้อนสวมข้อพระหัตถ์ ประดับพลอยเพชรรัตน์จรัสศรี

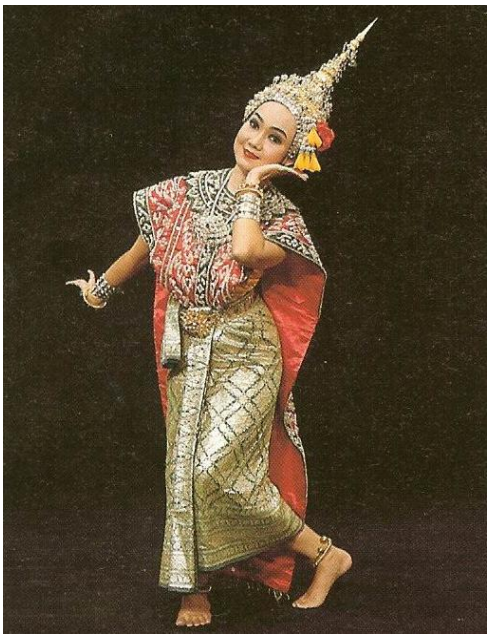
ธำมรงค์ลงยาราชาวดี เศียรประดับมงกุฎมณีพรายพรรณ

-ร้องรื้อร่าย-

ตรัสชวนนารีตรีชฎา กัลยาย่างเยื้องผายผัน

พร้อมฝูงสุรางค์นางกำนัล จรจรัลออกจากอุทยาน

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา



ภาพที่ 57 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “สีดาทรงเครื่อง”

ที่มา : หนังสือ “วิพิธทัศนา”, หน้า 12

2. **การแสดงชุดมณโฑทรงเครื่อง**

มณโฑทรงเครื่อง เป็นการแต่งองค์ทรงเครื่องของนางมณโฑในการเข้าประกอบพิธี “สัญชีพ” เพื่อทำน้ำทิพย์ให้ทศกัณฐ์นำไปชุบชีวิตบรรดายักษ์ที่ตายไปให้ฟื้นคืนชีพขึ้นมาทำสงครามกับพระราม

การแสดงชุดนี้ ตัดตอนมาจากการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนมณโฑหุงน้ำทิพย์ จัดทำบทโดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องนางสีขาวขลิบเหลือง สวมมงกุฎกษัตรีย์ มีผ้าสไบสีขาวพันที่ปลายมงกุฎ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ในการประกอบพิธีกรรม

-ร้องเพลงลงสรงโทน-

นั่งเหนือเตียงสุวรรณผันขนอง อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ชำระรดหมดหมองมลทิน สุคนธารประทิ่นกลิ่นเกลา

-ร้องเพลงชมตลาด-

ทรงภูษาเนื้อดีสีเศวต เขียนลายทองเทศฉลุเฉลา
สไบหน้าเจียรบาดตาดเงินเงา ผูกชฎาห่อเกล้าเมาฬี
ห้อยห่วงกุณฑาลสังวาลถัก จุณเจิมเฉลิมพักตร์ผ่องศรี
ถือประคำสำรวมอินทรีย์ ดั่งนางดาบสินีแล้วลีลา

-ร้องรื้อร่าย-

ลงจากปราสาทแก้วแพรวพรรณ พร้อมกำนัลนารีทั่วหน้า
ท้าวนางนำเสด็จยาตรา ไคลคลาไปยังโรงพิธี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

ภาพที่ 58 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุด “มณโฑทรงเครื่อง”
ที่มา : เกศสุริยง, 2554 : Online

ปัจจุบันการรำลงสรงได้มีการบรรจุไว้ในหลักสูตรการศึกษาระดับปริญญาตรี ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทั้งตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง แต่จะหาผู้ที่มีทักษะในการรำลงสรงที่เพียบพร้อมดังกล่าวข้างต้นได้น้อยมาก ดังนั้นที่ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำลงสรง จะต้องขยันและหมั่นฝึกฝนเป็นอย่างมากเพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนท่ารำชั้นสูงนี้ไว้มิให้สูญหายไป ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษากระบวนท่ารำ และโครงสร้างท่ารำ และทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนการรำลงสรง และเป็นแนวทางในการพัฒนา และสร้างสรรค์การแสดงในชุดอื่น ๆ ของตัวโขนลิง ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในบทต่อไป

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน เป็นการศึกษาโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญของบทบาทหนุมานลงสรงที่มีต่อบริบททางสังคมเพื่อเป็นแนวทางในการนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันในทางที่ดีในเรื่องของการรักษาความสะอาดของร่างกาย และการแต่งตัวให้ดูมีสง่าราศี มีบุคลิกภาพที่ดี น่าเคารพนับถือ องค์ประกอบการแสดงตลอดจนวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำ หลักการและทฤษฎีที่ใช้ในการแสดง โดยมุ่งศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรงของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนโขนลิงของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำมาจากครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2531 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง และเป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์ ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร คำบอกเล่า บุคคล สื่อนวัตกรรม งานศิลปะ โดยวิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนา การสังเกตการณ์ รวมทั้งการฝึกปฏิบัติด้วยตนเองซึ่งมีขั้นตอนกระบวนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูล

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

- 3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร
- 3.3.2 การสังเกต
- 3.3.3 การทดลองฝึกรำ
- 3.3.4 การบันทึกภาพ
- 3.3.5 การสัมภาษณ์/การสนทนา

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การเสนอผลการวิจัย

โดยมีรายละเอียดการดำเนินการ ดังต่อไปนี้

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการเป็นเวลา 3 ปี เริ่มวันที่ 1 เมษายน 2552 ถึงวันที่ 31 มีนาคม 2553 โดยมีแผนการดำเนินการดังนี้

ตารางที่ 4 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

เริ่มทำวิทยานิพนธ์ เดือนเมษายน 2552	2553		2554			2555	2556
	ก.ค.	ส.ค.-ธ.ค.	ม.ค.-มี.ค.	เม.ย.-พ.ค.	มิ.ย.-ธ.ค.	ม.ค.-ธ.ค.	ม.ค.-ก.พ.
1. ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์	←	→					
2. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล		←	—	→			
3. ขั้นตรวจสอบข้อมูล			←	→			
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล				←	—	→	
5. ขั้นเรียบเรียงและเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษา				←	—	→	
6. ขั้นพิมพ์ผลการวิจัย						←	— →

3.2 แหล่งข้อมูล

การศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน ตามรูปแบบกระบวนท่ารำของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ซึ่งใช้สำหรับการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์โขนลิง ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง และวิเคราะห์หลักโครงสร้างของกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ซึ่งมีข้อมูลปรากฏในรูปแบบของเอกสาร คำบอกเล่า ของบุคคลในวงการนาฏยศิลป์และวงการดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารทางวิชาการและบทความที่เกี่ยวข้องจากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่างๆ ดังนี้

1. หอสมุดแห่งชาติ
2. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
3. ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป
4. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ศูนย์สารนิเทศมนุษยศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
6. ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
7. หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์
8. กลุ่มวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
9. ศูนย์รักศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
10. ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดง กระบวนท่ารำ หลักการและโครงสร้างกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ซึ่งมีข้อมูลปรากฏในรูปแบบของเอกสาร คำบอกเล่าบุคคล สื่อนวัตกรรม และงานศิลปะ ผู้วิจัยเก็บรวมรวมข้อมูลดังกล่าวโดยใช้วิธีการต่อไปนี้

3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร

การสืบค้นข้อมูลที่ปรากฏในรูปลักษณะของการเขียน การพิมพ์ด้วยวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งเน้นการเก็บข้อมูลที่เป็นเอกสารด้านความสำคัญของน้ำกับชีวิต การใช้น้ำในการประกอบประเพณีพิธีกรรมทั้งของราษฎร์และของหลวง ข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่าง ๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการรำลงสรงในการแสดง โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ได้แก่ ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัยและวิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

เอกสาร ตำราทางวิชาการ

1. น้ำกับชีวิตไทย ของคณะอนุกรรมการส่งเสริมและพัฒนาเอกลักษณ์ทางธรรมชาติในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ ปี พ.ศ. 2538 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับความสำคัญของน้ำกับวิถีชีวิตไทย น้ำในประเพณีราษฎร์ และประเพณีหลวง

2. สุภาษิต คำพังเพย และสำนวนไทย ของยิ่งลักษณ์ งามดี ปี พ.ศ. 2548 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับคำสุภาษิต คำพังเพย และสำนวนไทยที่เกี่ยวกับน้ำ

3. ศาสนพิธีทางพุทธศาสนา ของนายไพฑูรย์ ยิ้มทอง ปี พ.ศ. 2546 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับการใช้น้ำประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ

4. เกร็ดโบราณคดีประเพณีไทย ของ ส. พลายน้อย ปี พ.ศ. 2544 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประเพณีไทย

5. ประเพณี พิธีมงคล และวันสำคัญของไทย ของธนากิต ผู้เรียบเรียง ปี พ.ศ. 2553 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประเพณีพิธีกรรมของไทย

6. ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย ของสมปราชญ์ อัมมะพันธุ์ ปี พ.ศ. 2536 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประเพณีพิธีกรรมที่ปรากฏในวรรณคดีไทย

7. ประเพณีเนื่องในการเกิด ของเสถียรโกเศศ ปี พ.ศ. 2539 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนพิธีกรรมเนื่องในการเกิด

8. ประเพณีเกี่ยวกับการอุปสมบท ของเสถียรโกเศศ ปี พ.ศ. 2539 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนพิธีกรรมในประเพณีการอุปสมบท

9. ประเพณีเกี่ยวกับชีวิตแต่งงาน ของเสถียรโกเศศ ปี พ.ศ. 2539 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนพิธีกรรมในประเพณีแต่งงาน

10. ประเพณีเนื่องในการตาย ของเสถียรโกเศศ ปี พ.ศ. 2539 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับขั้นตอนของพิธีกรรมเนื่องในการตาย

11. วรรณคดีขนบประเพณีพระราชพิธีสิบสองเดือน ของเบญจมาศ พลอินทร์ ปี พ.ศ. 2523 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีสิบสองเดือนที่ปรากฏในวรรณคดีไทย

12. โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยาบำราบปีปักษ์ ปี พ.ศ. 2545 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับโคลงพระราชพิธีทวาทศมาส

13. พระราชพิธีสิบสองเดือน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2516 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีที่มีความเกี่ยวข้องกับน้ำ

14. ประเพณีในราชสำนัก ของพลตรีหม่อมทวีวงศ์ ถวัลยศักดิ์ ปี พ.ศ. 2514 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีในราชสำนัก

15. ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ของสุจิตต์ วงษ์เทศ ปี พ.ศ. 2542 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับ ประเพณีราษฎร์ ประเพณีหลวง การเล่นดั้งเดิมของชาวสยาม ดึกดำบรรพ์ ละครผู้หญิงล้วน ละครนอก ละครใน

16. พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี แผ่นดินสมเด็จพระบรมราชาที่ 4 (สมเด็จพระเจ้าตากสิน) ฉบับหมอบัดเล ของศรีนิล น้อยบุญแนว บรรณาธิการ ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพงศาวดารในสมัยกรุงธนบุรี

17. หนังสือคณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในส่วนของบทความเรื่อง “ลงสรงโทน” ของอุดม อังศุธร และสัญชัย สุขสำเนียง ปี พ.ศ. 2548 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับความสำคัญของน้ำ และข้อมูลเกี่ยวกับการรำลงสรงในการแสดง

18. เงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2553 ซึ่งมีเนื้อหาเป็นบทละครเรื่องเงาะป่า

19. บทละครนอกรวม 6 เรื่อง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปี พ.ศ. 2540 ซึ่งมีเนื้อหาเป็นบทละครนอกทั้ง 6 เรื่อง ที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

20. ประชุมบทกวีนิพนธ์สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ของกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร เป็นผู้รวบรวมข้อมูล ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับบทกวีนิพนธ์ในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์

21. วรรณคดีเกี่ยวกับขนบประเพณีไทย ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก ปี พ.ศ. 2529 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีบรมราชภิเษก แหล่งน้ำศักดิ์ในประเทศไทย และการสรงน้ำมูรธาภิเษก

22. การเสด็จขึ้นครองราชย์ พระราชพิธี คติ ความหมาย และสัญลักษณ์แห่ง “สมมติเทวราช” ของวิไลรัตน์ ยังรอต และธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์ บรรณาธิการ ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

23. เอกลักษณ์ไทย เล่ม 1 ของคณะอนุกรรมการจัดทำสารคดีเกี่ยวกับเอกลักษณ์ไทยในคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ ปี พ.ศ. 2553 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีบรมราชาภิเษก

24. จดหมายเหตุพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมเด็จพระรามาธิบดี ศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ของ หอพระสมุดสำหรับพระนครรวบรวมพิมพ์ ปี พ.ศ. 2466 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับพระราชพิธีบรมราชาภิเษกในรัชกาลที่ 6

25. ตำนานละครอิเหนา ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ปีพ.ศ. 2508 มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงลงสรง

26. บทละครเรื่องศกุนตลา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2536 ซึ่งมีข้อมูลบทละครเรื่องศกุนตลา

27. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 30 บทความเรื่อง “ปราสาทขอมในประเทศไทย ของนายศักดิ์ชัย สายสิงห์ ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับภาพสลักเรื่องรามายณะตามปราสาทหินต่าง ๆ

28. โขน ของนายธนิต อยู่โพธิ์ ปี พ.ศ. 2538 ซึ่งมีข้อมูลประวัติความเป็นมาของโขน บทที่ใช้สำหรับการแสดงโขน วิธีการคัดเลือกและฝึกหัดโขน

29. บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2551 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเรื่องรามเกียรติ์

30. สารานุกรมเพลงไทย ของณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ปี พ.ศ. 2542 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับความหมายของเพลง

31. อธิบายเครื่องดนตรีและเครื่องดนตรีสากล ของนายสมบัติ จำปาเงิน ปี พ.ศ. 2545 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับคำอธิบายลักษณะของเครื่องดนตรีไทย

32. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ของศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ปี พ.ศ. 2547 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับหลักการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์

33. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที ของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน ปี พ.ศ. 2546 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับหลักการจัดการแสดงบนเวที

34. นาฏยประดิษฐ์ ของนายพีรพงศ์ เสนไสย ปี พ.ศ. 2546 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับหลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ประดิษฐ์

35. ความงามในนาฏยศิลป์ ของนายพีรพงศ์ เสนไสย ปี พ.ศ. 2546 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับสุนทรียในงานนาฏยศิลป์

36. จดหมายเหตุการณ์จัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละคร สำหรับการแสดงเฉลิมพระเกียรติเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพรหมาศ ของคณะกรรมการอำนวยการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน ละคร ปี พ.ศ. 2552 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขนเฉลิมพระเกียรติฯ

37. รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ปีพ.ศ. 2546 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงรำเดี่ยวของตัวนางในทางนาฏยศิลป์ไทย เช่น สีดาทรงเครื่อง เป็นต้น

รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง โดยรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล เป็นหนังสือที่ถ่ายทอดการรำเดี่ยวแบบมาตรฐานของตัวนางในลักษณะของการรำลงสรงทรงเครื่อง รำแต่งตัว

และรำฉุยฉาย ในการแสดงโขน ละคร ทั้งนี้ได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคำอธิบายเกี่ยวกับตัวนาง ดังนี้

"ตัวนาง" ในทางนาฏยศิลป์ไทย เป็นคำที่ใช้เรียกนักแสดงที่รับบทเป็นผู้หญิงคู่กับนักแสดงที่รับบทบาทเป็นผู้ชาย ที่เรียกว่า "ตัวพระ" ความสำคัญของตัวนางแต่ละตัวขึ้นอยู่กับบทบาทในแต่ละตอนของเรื่อง

38. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น หลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 ของกรมศิลปากร ปีพ.ศ. 2539 ว่าด้วยเรื่องข้อมูลที่เกี่ยวกับการฝึกหัดท่ารำเบื้องต้น แม่ท่าโขนลิง

งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

1. รายงานรายวิชาอาศรมศึกษาเรื่อง "รำลงสรงท้าวมาลีวราช และเพลงหน้าพาทย์กลม (พระนารายณ์) ของนายธีรเดช กลิ่นจันทร์ ปี พ.ศ. 2554 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง และข้อมูลเกี่ยวกับการรำลงสรงท้าวมาลีวราช

2. รายงานรายวิชาอาศรมศึกษาเรื่อง "การแสดงชุดหนุมานลงสรง" ของนายบัณฑิต เข็มทอง (ผู้วิจัย) ปี พ.ศ. 2552 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงชุดหนุมานลงสรง และกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

3. ศิลปนิพนธ์เรื่อง "ลงสรงท้าวมาลีวราช" ของนายนิติพงษ์ ทับทิมหิน ปี พ.ศ. 2549 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง และประวัติการรำลงสรงท้าวมาลีวราช

4. งานวิจัยเรื่อง "บทบาทตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ กรณีเฉพาะตัวหนุมาน" ของนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ปี พ.ศ. 2552 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ และบทบาทของหนุมานในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์และรามายณะของประเทศในแถบเอเชีย พื้นฐานเกี่ยวกับนาฏยศิลป์โขนลิง การวิเคราะห์บทบาทของหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์ และกลวิธีในการแสดงบทบาทหนุมาน

5. การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน–ละครรำของกรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2550 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเครื่องแต่งกายโขน-ละคร

6. เครื่องแต่งกายละคร และการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร ของกรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2547 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครตามแบบกรมศิลปากร

7. วิทยานิพนธ์เรื่อง “ลงสรงโทน : รูปแบการแสดงละครใน” ของวรรพิณี สุขสม ปี พ.ศ. 2545 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการแสดงรำลงสรง

8. วิทยานิพนธ์เรื่อง “ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลงเพลงลงสรง” ของสมาพร ด้วงไกลถิ่น ปี พ.ศ. 2550 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการลงสรงทั้งในพระราชพิธี การแสดงการบรรเลงและการขับร้อง

9. วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “แนวคิด และวิธีการแสดงโขนลิง” ของนายไพโรจน์ ทองคำสุก ปี พ.ศ. 2549 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎี และวิธีการแสดงโขนลิง

3.3.2 **การสังเกตการณ์**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ หลักและกลวิธีการรำในบทบาทของหนุมาน โดยวิธีการพิจารณาด้วยตนเองในการสังเกตการณ์ทั้งวิธีการมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม ดังนี้

1. **การสังเกตแบบมีส่วนร่วม** โดยศึกษาวิธีการถ่ายทอดของผู้เชี่ยวชาญ และคณาจารย์ที่ถ่ายทอดท่ารำแก่นักศึกษาโขนลิง คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการเรียนการสอนบทเรียนฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง พระยาอนุชิตทรงเครื่อง และหนุมานลงสรง เช่น

โดยใช้หัวข้อหลักในการสังเกตการรำของนักศึกษา ดังนี้

1. ความสามารถในการเรียนรู้ของนักศึกษา
2. ความแม่นยำในท่ารำ
3. ความแม่นยำในจังหวะ
4. ลีลาท่ารำ

จากการสังเกตการณ์การเรียนการสอนในบทเรียนรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวลิง จากประสบการณ์สอนโขนลิงของข้าพเจ้าเป็นเวลา 5 ปี พบว่าการเรียนการสอนมีข้อจำกัดในส่วนของอัตราส่วนจำนวนครูต่อนักศึกษาและระยะเวลาในการฝึก กล่าวคือ จำนวนครูมีน้อยไม่เพียงพอที่จะดูแลนักศึกษาจำนวนมากได้อย่างทั่วถึง และการมีระยะเวลาน้อยสำหรับเนื้อหาการรำ

เดี่ยวอวดฝีมือ ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาในการบ่มเพาะทักษะความชำนาญเป็นเวลานานพอสมควร จึงจะรำได้อย่างแม่นยำ ชำนาญ และเกิดความสวยงามของกระบวนท่ารำ ข้อจำกัดในเรื่องของระยะเวลาการเรียนการสอนตามหลักสูตร ทำให้ปัจจุบันมีนักศึกษาที่มีทักษะความสามารถในการรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวลิงที่สามารถรำได้อย่างงดงามตามแบบของโขนลิงมีจำนวนน้อยลง กล่าวคือ

1. นักศึกษาไม่สามารถเก็บรายละเอียดเกี่ยวกับท่ารำไม่ได้ทั้งหมด แต่นักศึกษาสามารถจดจำท่ารำได้ครบทุกท่า

2. ความแม่นยำในท่ารำ การจำกัดเวลาทำให้นักศึกษาจำท่ารำได้เฉพาะตอนสอบเท่านั้น เมื่อขาดการทบทวนและฝึกฝน เมื่อมีการวัดผลสัมฤทธิ์ในปลายภาค นักศึกษาส่วนใหญ่ไม่สามารถจำท่ารำได้

3. นักศึกษารำไม่ตรงกับจังหวะเพราะนักศึกษาขาดการฟังเพลงและท่วงทำนองของจังหวะ

4. ลีลาท่ารำ การฝึกฝนน้อยทำให้เก็บรายละเอียดท่ารำได้น้อย ทำให้ลีลาท่ารำที่แสดงออกมาไม่ชัดเจน เช่น การกระทบจังหวะเข่า การใช้ลีลาในการรำ เป็นต้น

2. **การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม** โดยศึกษา สังเกตรูปแบบ องค์ประกอบ หลักวิธีการรำ และลีลากระบวนท่ารำ จากการชมการแสดงบนเวทีของนาฏยศิลปินในโอกาสต่างๆ เช่น

2.1 การแสดงโขนในตอนต่าง ๆ

2.2 การแสดงชุดรำเบ็ดเตล็ดของตัวโขนลิง เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา/นางเบญกาย ระบำวีระชัยลิง ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง พระยาอนุชิตทรงเครื่อง และหนุมานลงสรง

รวมทั้งชมวีดีทัศน์การแสดงของครูผู้ถ่ายทอดและผลงานของนักศึกษา ในงานต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. วีดีทัศน์ในการแสดงผลงานศิลปะนิพนธ์แนวอนุรักษ์ ของคณะศิลปนาฏดุริยางค์ในการแสดงชุด ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง พระยาอนุชิตทรงเครื่อง และหนุมานลงสรง

3.3.3 การทดลองฝึกรำ

ผู้วิจัยได้ศึกษา สังเกต วิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ได้มีการรวบรวมผลงานไว้ และดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนปฏิบัติท่ารำด้วยตนเองและแบบตัวต่อตัวจากอาจารย์ผู้ถ่ายทอด ดังนี้

1. รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง โดยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

ตารางที่ 5 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

วัน เดือน ปี	การถ่ายทอดท่ารำ
17 มิถุนายน 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - อธิบายประวัติการแสดง - อธิบายลักษณะท่ารำเพลงหนุมานลงสรง - ต่อท่ารำเพลงหนุมานลงสรง (บทที่ 1)
19 มิถุนายน 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรง (บทที่ 1) - เก็บรายละเอียด พร้อมปรับปรุงแก้ไข - ต่อท่ารำเพลงหนุมานลงสรง (บทที่ 2)
24 กรกฎาคม 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรง (บทที่ 2) - เก็บรายละเอียด พร้อมปรับปรุงแก้ไข - ต่อท่ารำเพลงหนุมานลงสรง (บทที่ 3)
26 มิถุนายน 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรง (บทที่ 3) - เก็บรายละเอียด พร้อมปรับปรุงแก้ไข - ต่อท่ารำเพลงหนุมานลงสรง (บทที่ 4)

ตารางที่ 5 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง (ต่อ)

วัน เดือน ปี	การถ่ายทอดท่ารำ
3 กรกฎาคม 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรงจนเกิดความชำนาญ
4 กรกฎาคม 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรงจนเกิดความชำนาญ
5 กรกฎาคม 2552	ฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ณ ลานมรกต ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ - ฝึกทบทวนท่ารำหนุมานลงสรงจนเกิดความชำนาญ

3.3.4 **การบันทึกภาพ**

ผู้วิจัยได้มีการเก็บข้อมูลภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อนำมาประกอบรายงานผลการวิจัยดังนี้

การถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อนำไปบันทึกในรายงานการวิจัยในบทกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ในลักษณะท่ารำจะเป็นการตีบทตามบทร้อง โดยได้รับเกียรติจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นผู้ควบคุมดูแลกระบวนท่ารำในการบันทึกภาพ ซึ่งได้จัดทำการบันทึกนิ่งและภาพเคลื่อนไหว ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.3.5 **การสัมภาษณ์/การสนทนา**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ด้วยวิธีบันทึกลงในแถบบันทึกเสียงและจดบันทึกตามความเหมาะสม โดยการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่มบุคคลผู้มีความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทย เพื่อทราบประวัติ ความเป็นมา รวมทั้งองค์ประกอบหลักการแสดงในบทบาทกระบวนท่ารำของหนุมานลงสรง โดยแบ่งกลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์ และคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ ดังนี้

3.3.5.1 กลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์

กลุ่มศิลปินแห่งชาติ บุคคลที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีนาฏศิลป์ เป็นที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาศิลปะการแสดง ได้แก่

1. ผศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548 และดำรงตำแหน่งคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2552 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4. อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ปี พ.ศ. 2555 และเป็นผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี นาฏยศิลป์ไทย และบุคคลผู้มีประสบการณ์ในการแสดงละคร และการสอนในสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ ดังนี้

1. อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. อาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยโขนยักษ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยละครพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

4. อาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทยละครนาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

5. อาจารย์ณัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

6. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

7. อาจารย์สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กลุ่มนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้มีความรู้ทางด้านวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

1. ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และเป็นภาคีสมาชิกราชบัณฑิตยสถาน

2. อาจารย์สมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการละครและดนตรี ที่ปรึกษากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

กลุ่มผู้ปฏิบัติการสอน ผู้มีประสบการณ์การบรรเลง และสอนดนตรีไทยมากกว่า 20 ปี

1. อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา อาจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย (เครื่องหนัง) ดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายแผนและศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. อาจารย์ดุษฎี มีป้อม อาจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย (ระนาด) ดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.3.5.2 **คำถามในการสัมภาษณ์**

ก่อนดำเนินการสัมภาษณ์ผู้วิจัยใช้วิธีการตั้งคำถามโดยตั้งคำถามในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลดังกล่าว โดยใช้คำถามแบบปลายเปิด ดังนี้

คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มนาฏศิลปินเกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานการรำลงสรง ดังนี้

1. คำนิยมของคำว่าลงสรง หมายความว่าอย่างไร
2. เจ้านายลำดับชั้นใดที่มีสิทธิ์เข้าพิธีลงสรง
3. พิธีลงสรงกระทำกี่ครั้งในช่วงชีวิต
4. พิธีลงสรงมีกี่แบบ / มีลักษณะเช่นใด / มีใครบ้างที่เคยผ่านพิธีลงสรง
5. จากพระราชพิธีลงสรงมาสู่การแสดงมีความเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร
6. การรำลงสรงครั้งแรกเมื่อใด / เกิดขึ้นกับละครประเภทใด / ใครเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

7. ละคร / โขน เรื่องใด ตอนใดบ้างที่มีการแสดงกล่าวถึงการลงสรงในพระราชพิธีลงสรง หากมีเป็นรูปแบบการลงสรงแบบใด

8. ขั้นตอนการรำลงสรงในการแสดงมีกี่ขั้นตอน อะไรบ้าง

9. น้ำหนักในการแสดงรำลงสรง ส่วนใหญ่อยู่ในขั้นตอนใด

10. การรำลงสรงมีกี่ประเภท / อะไรบ้าง / ใช้กับการแสดงละครประเภทใด

11. เครื่องดนตรี / วงดนตรี เป็นวงดนตรีหรือเครื่องดนตรีชนิดใด

12. วิธีการรำลงสรงในการแสดงลงสรงแต่ละประเภท (ลงสรงปี่พาทย์ ลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย ลงสรงมอญ ลงสรงลาว ลงสรงแขก รำชมตลาด) มีความเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่ อย่างไร

13. การรำลงสรงของตัวโขนพระ / โขนยักษ์ / โขนลิง ในปัจจุบันมีตัวใดบ้าง และอยู่ในการแสดงโขนตอนใด

14. จุดมุ่งหมายของการรำลงสรงของตัวละครเพื่ออะไร

15. การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครจำเป็นต้องเป็นเพลงลงสรงหรือไม่ / ถ้าไม่จำเป็นจะมีเพลงใดที่สามารถรำประกอบการอาบน้ำแต่งกายได้บ้าง

16. การรำลงสรงส่วนใหญ่จะต่อท้ายด้วยเพลงใด

17. การรำลงสรงมีจารีตอย่างไรบ้าง

18. ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากการแสดงรำลงสรงมีอะไรบ้าง

19. มีหลักและวิธีคัดเลือกผู้แสดงอย่างไร

คำถามหลักในการสัมภาษณ์กลุ่มดุริยางคศิลปินเกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานการรำลงสรง ดังนี้

1. คำนิยามของคำว่า ลงสรง” กับ “เพลงลงสรง” เป็นอย่างไร

2. ประวัติความเป็นมาของเพลงลงสรง

3. เพลงลงสรงทางดนตรี/ขับร้อง มีกี่เพลง กี่ประเภท อะไรบ้าง

4. เพลงลงสรงประเภทใดที่เกิดมีขึ้นมาก่อน

5. หน้าทับเพลงลงสรงมีหน้าทับอะไรบ้าง

6. สาเหตุที่เรียกว่า “ลงสรงโทน” เพราะอะไร

7. คำว่า “โทน” ที่เขียนกำกับไว้หน้าบทละครหมายถึงอะไร

8. ลงสรงโทนกับโทนรถ โทนม้า เหมือนกันหรือไม่ อย่างไร

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

จากการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ถอดความจากการจดบันทึกและเครื่องบันทึกเสียง ดังนี้

เนื่องจากข้อมูลที่เป็นด้านประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นั้นมีการบันทึกเป็นหลักฐานค่อนข้างน้อย การวิจัยบทบาท ลีลา และโครงสร้างของกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จึงมีความจำเป็นมากที่ต้องใช้หลักฐานอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีประสบการณ์การสอน และการแสดง เป็นข้อมูลหลักในการเขียนงานวิจัยในข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาและหลักการแสดงต่างๆ ดังนั้นจึงต้องใช้วิธีการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวนหลายท่านเพื่อนำข้อมูลมาตรวจสอบในแต่ละด้าน ดังนี้

3.4.1 **ข้อมูลด้านทฤษฎี** โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านในประเด็นที่เหมือนกัน ซึ่งจะได้ข้อมูลที่ตรงกัน และแตกต่างกัน เพื่อเป็นการยืนยันความเชื่อถือได้ของข้อมูล

3.4.2 **ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ** โดยการเก็บข้อมูลซ้ำ ๆ ในการสังเกตการณ์แสดงในแต่ละครั้ง ผู้วิจัยจะสังเกตท่ารำของแต่ละบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอด ว่าปฏิบัติท่ารำเหมือนหรือต่างกันอย่างไร หากมีการเปลี่ยนแปลงนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบใดบ้าง

จากการรวบรวมข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์และเรียบเรียงข้อมูล รวมถึงการบันทึกกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง ดำเนินการให้อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ก่อนนำมาจัดทำเป็นข้อมูลงานวิจัยนี้

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผลการวิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบ และเสนอแนะปรับปรุง จนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยนำเสนอรูปแบบผลการวิจัยโดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ใช้การวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม ดังนี้

3.5.1 **การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร** ศึกษาเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิชาการ จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา ด้านความหมาย ความสำคัญ บทบาท ความเป็นมาในการแสดง ตลอดจนองค์ประกอบในการแสดง

3.5.2 **การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม** ใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากการบันทึก การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม หลังจากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการจัดระบบหมวดหมู่ข้อมูล โดยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ข้อมูลทั่วไปจากกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิตามกลุ่มเกณฑ์ต่าง ๆ และการสัมภาษณ์เจาะลึกในกลุ่มนาฏศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำในบทบาทหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

3.5.3 **นำข้อมูลทั้งหมดมาจัดหมวดหมู่แล้ววิเคราะห์ข้อมูล** โดยใช้วิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ โดยอาศัยการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อให้ได้ผลสรุปของการวิจัยโดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 บท ตามหลักการวิจัย

3.6 การเสนอผลการวิจัย

นำเสนอรูปแบบผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์จากการประมวลข้อมูลที่ศึกษา มาสรุปและเรียบเรียงเป็นรูปเล่มเป็นวิทยานิพนธ์ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย
1.3 ขอบเขตของการวิจัย
1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น
1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย
1.6 วิธีดำเนินการวิจัย
1.7 ลำดับขั้นตอนในการเสนอผลการวิจัย
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 น้ำกับความเชื่อทางศาสนา ศิลปวัฒธรรม ประเพณีและพิธีกรรมในสังคมไทย

2.1 ความสำคัญของน้ำ
2.1.1 ความสำคัญของน้ำกับชีวิต
2.1.2 ความสำคัญของน้ำกับความเชื่อทางศาสนา
2.1.3 ความสำคัญของน้ำกับศิลปวัฒนธรรม

2.1.4 ประเพณี พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับน้ำ

2.2 การรำลงสรง

2.2.1 ความหมายของการรำลงสรง

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง

2.2.3 ความสำคัญและวัตถุประสงค์ของการรำลงสรง

2.2.4 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง

2.3. การรำลงสรงในการแสดงโขน

2.3.1 การรำลงสรงของตัวโขนพระ

2.3.2 การรำลงสรงของตัวโขนยักษ์

2.3.3 การรำลงสรงของตัวโขนลิง

2.3.4 การรำลงสรงของตัวโขนนาง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- ความสำคัญของน้ำกับสังคมไทย
- ประเพณีไทย
- พิธีกรรมทางศาสนา
- ความเชื่อ
  - ประเพณีและพระราชพิธีหลวง
- วรรณคดีสมัยต่าง ๆ
  - ประเพณีหลวง
  - บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1
  - บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2
  - สมญาภิธานรามเกียรติ์
  - แนวคิด และวิธีการแสดงโขนลิง
  - ลงสรงโทน รูปแบบการแสดงละครใน
  - บทบาทตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ กรณีเฉพาะตัวหนุมาน

3.1.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในเรื่อง

- ความหมายของการรำลงสรง
- ประวัติความเป็นมาของการรำลงสรง
- ความสำคัญของการรำลงสรง
- วัตถุประสงค์ของการรำลงสรง
- องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนที่สำคัญในการรำลงสรง

3.1.3 การศึกษาด้วยตนเอง

- การชมการแสดงชุดหนุมานลงสรง
- การศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดงชุดหนุมานลงสรง

3.1.4 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

- การรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) ปี พ.ศ. 2551

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา

บทที่ 4 การแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.1 วานรพงศ์

4.2 ประวัติหนุมาน

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.7 ฉาก

4.3.8 ผู้แสดง

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง
4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำหนุมานลงสรง
4.3.9.2 ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
4.4 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ
5.1 สรุปผลการวิจัย
5.2 ข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

ประวัติผู้วิจัย

การวิจัยบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน ใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากเอกสาร คำบอกเล่า บุคคล สื่อนวัตกรรม งานศิลปะ โดยวิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนา การสังเกตการณ์ รวมทั้งการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ในแต่ละขั้นตอนของการวิจัย ทำให้พบว่า

ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย คู่มือการสอนต่าง ๆ เหล่านี้ให้ข้อมูลในเชิงความหมายประวัติศาสตร์ บทบาทและลักษณะของเพลงที่ใช้ประกอบกับบทละคร และองค์ประกอบด้านบทละคร ข้อมูลเกี่ยวกับตัวละคร เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์บทบาทและลีลา และโครงสร้างกระบวนท่ารำของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งบุคคลทางด้านนาฏยศิลป์ และดนตรีทำให้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบด้านการแต่งกาย อุปกรณ์ ฉาก ดนตรี และเพลงประกอบการแสดง อีกทั้งได้ข้อมูลเกี่ยวกับหลักการ ความคิดเห็นส่วนบุคคลเกี่ยวกับบทบาทการแสดงหนุมานลงสรง

จากการสังเกตการณ์ทั้งผู้วิจัยมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ทำให้มีความรู้และเกิดความเข้าใจหลักและวิธีการแสดงชุดหนุมานลงสรง ทั้งในด้านการถ่ายทอดเพื่อการศึกษาและการแสดงของศิลปิน ว่าการแสดงสามารถปรับเปลี่ยน แปรเปลี่ยนไปได้ตามองค์ประกอบและข้อจำกัดทางการแสดง สามารถนำไปใช้วิเคราะห์ให้ได้คำตอบของงานวิจัย

การทดลองปฏิบัติที่มุ่งศึกษาการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงเป็นหลัก โดยรับถ่ายทอดท่ารำแบบตัวต่อตัวจากครูผู้ถ่ายทอด ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการ เข้าใจหลักการตลอดจนเทคนิค และกลวิธีการร่ายรำจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว การได้รับการถ่ายทอดและโอกาสในการแสดง ล้วนเป็นข้อมูลที่สำคัญยิ่งในการวิเคราะห์เพื่อให้ได้หลักการ วิธี เทคนิค กลวิธีในการแสดงหนุมานลงสรง

ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ เป็นการเก็บรวมรวบกระบวนท่ารำบทบาทหนุมานลงสรงตามแบบฉบับของครูโบราณไว้มิให้สูญหายไปกับกาลเวลาและสภาพการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปโดยการบันทึกท่ารำไว้เป็นภาพนิ่งประกอบการบรรยายวิธีการปฏิบัติท่ารำอย่างละเอียดและการบันทึกเป็นวีดีทัศน์เพื่อสามารถศึกษาวิธีการเชื่อมท่ารำ กลวิธี ลีลาในการรำของคุณครูผู้ถ่ายทอดและผลการศึกษาของผู้วิจัยเพื่อเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ต่อไป

บทที่ 4

การแสดงชุดหนุมานลงสรง

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

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

การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการร่ายรำแสดงการอาบน้ำแต่งกายของตัวโขนลิง ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏในการแสดงโขนมากนักเกี่ยวกับการแสดงลีลาการร่ายรำอย่างอ่อยช้อยงดงามของโขนลิง ซึ่งมุมมองในการแสดงของตัวโขนลิงโดยทั่วไปจะเป็นนักรบ กระบวนท่าทางในการแสดงจะออกไปในทางโลดโผนโจนทะยานตามบุคลิกของลิง และท่าทางที่องอาจแกล้วกล้าอย่างทหาร

ยอดนักรบ ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจในการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผู้วิจัยจึงจะขอนำเสนอประวัติและวิเคราะห์กระบวนการการแสดงชุดหนุมานลงสรง โดยนำเสนอตามลำดับดังต่อไปนี้

4.1 วานรพงศ์

4.2 ประวัติหนุมาน

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.3 ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.7 ฉาก

4.3.8 ผู้แสดง

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำชุดหนุมานลงสรง

4.3.9.2 ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.9.3 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

4.1 วานรพงศ์

กระบวนการรำลงสรงในการแสดงโขนพบว่า ตัวละครที่ปรากฏว่ามีการรำลงสรงจะเป็นตัวละครที่เทพเจ้า หรือเทวดาที่เป็นตัวเอกของเรื่อง ตัวละครที่เป็นพระมหากษัตริย์ ตัวละครที่เป็นพระอนุชา ตัวละครที่มีตำแหน่งมหาอุปราช และตัวละครที่เป็นพระราชโอรสของกษัตริย์ ดังนั้นเพื่อการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง ผู้วิจัยจึงขอศึกษาวานรที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้นในการวิเคราะห์การแสดงชุดหนุมานลงสรงต่อไป

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

พญาวานร วานรสิบแปดมงกุฎ วานรเตียวเพชร วานรจังเกียง และเขนลิง เหล่าวานรต่าง ๆ นี้ ส่วนมากเป็นเทวดาที่อวตารลงมาเพื่อช่วยพระรามปราบเหล่าอสูรที่ชั่วช้า

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

พญาวานร 11 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 7 ตัว ได้แก่

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

มาจากเมืองชมพู 3 ตัว ได้แก่

1. ท้าวมหาชมพู
2. นิลพัท
3. นิลนนท์

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 1 ตัว ได้แก่

1. ชามพูวราช หรือ นิลเกสร

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

วานรสิบแปดมงกุฎ 18 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 9 ตัว ได้แก่

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

มาจากเมืองชมพู 6 ตัว ได้แก่

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

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 3 ตัว

1. กุมิตัน
2. เกสรทมาลา
3. มายูร

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

วานรเตียวเพชร 9 ตัว โดยแบ่งออกตามแหล่งที่มาได้ดังนี้

มาจากเมืองขีดขิน 7 ตัว ได้แก่

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

มาจากเมืองชมพู 1 ตัว ได้แก่

1. โชติมุข

ไม่ปรากฏว่ามาจากเมืองใด 1 ตัว ได้แก่

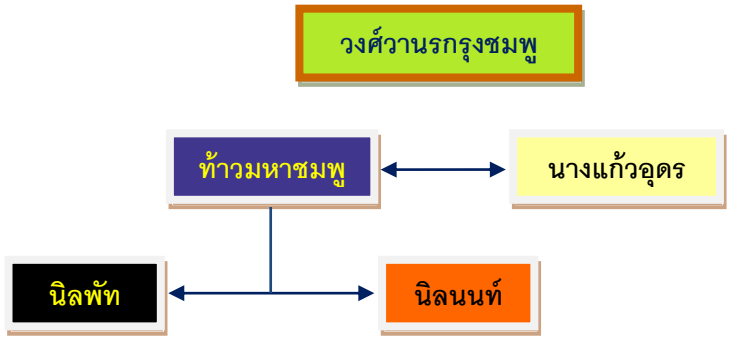
1. นิลเกศี

(รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในสำนวนฉบับต่าง ๆ)

นอกจากนี้แล้วยังมีวานรจังเกียง คาดศีรษะด้วยผ้าขลิบทอง และเขนลิงหรือพลทหารคาดผ้ารอบศีรษะ ร่วมอยู่ในกองทัพพระราม ไม่ปรากฏว่ามีจำนวนเท่าใด และมาจากเมืองไหน

จากการศึกษาพบว่า วานรที่มีสิทธิ์ที่จะปรากฏการรำลงสรง เป็นวานรในระดับลิงพญา ซึ่งแต่ละตัวล้วนมีตำแหน่งเป็นกษัตริย์ และมีเชื้อสายมาจากเทพเจ้าทั้งสิ้น ดังที่ผู้วิจัยจะแสดงแผนภูมิดังต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 2 พงศ์วานรกรุงชมพู

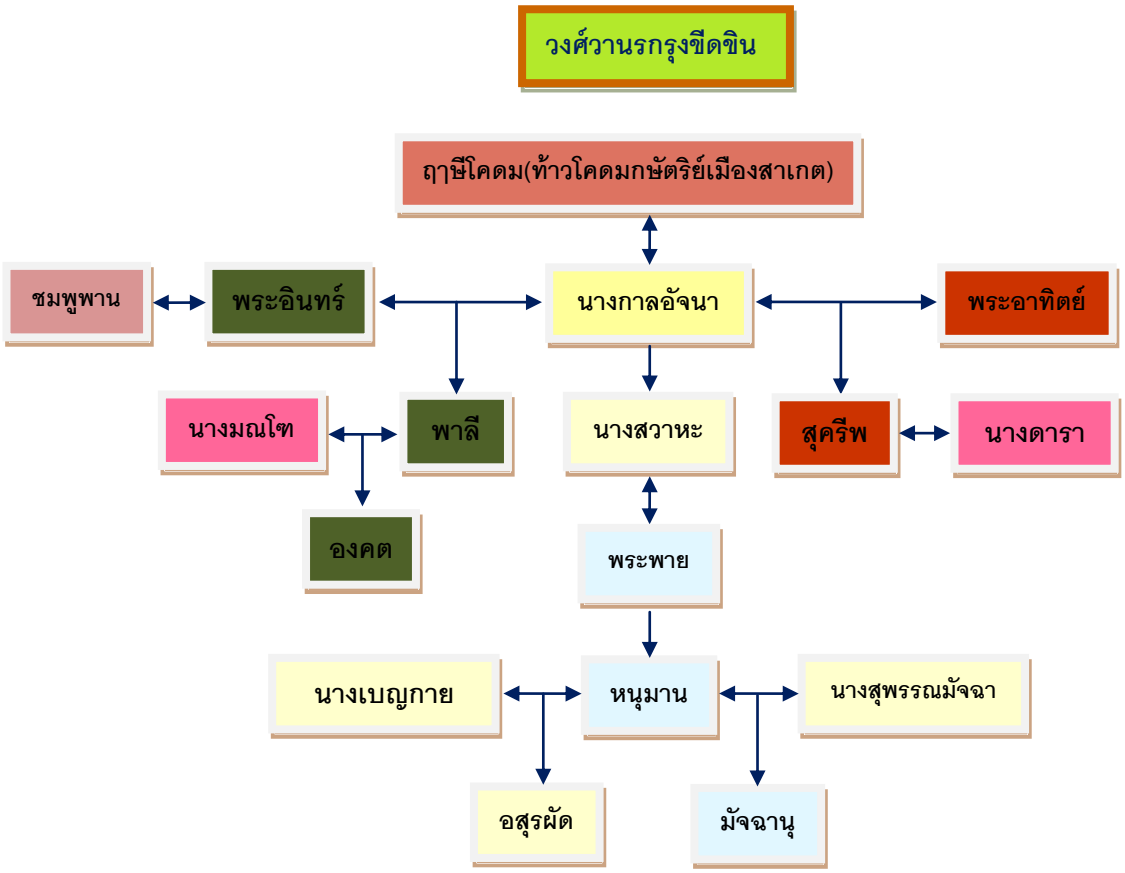


ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ - นิลพัทเป็นบุตรพระกาล พระอิศวรโปรดประทานให้ท้าวมหาชมพู คอยช่วยเหลือกิจการบ้านเมือง

- นิลนนท์เป็นบุตรพระเพลิง กล่าวถึงเพียงว่าเป็นระดับลิงพญาในกรุงชมพู

แผนภูมิที่ 3 พงศ์วานรกรุงขีดขิน



ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ - ชมพูพาน ถูกชุบจากเหงื่อไคลพระอิศวร ประทานให้เป็นบุตรบุญธรรมพาลี

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

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏบทลงสรงของตัวลิงดังต่อไปนี้

1. บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงทั้งหมด 17 บท ดังนี้

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

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

2. บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงเพียง 1 บท ดังนี้

1. หนุมาน	1	บท	เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกาย

สรุปได้ว่าบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบบทที่กล่าวถึงการลงสรงของตัวลิงทั้งหมดเพียงบทเดียวเท่านั้น โดยเป็นบทของตัวหนุมาน ซึ่งเป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 พบว่ามีบทการลงสรงของตัวโขนลิง ซึ่งเป็นระดับชั้นลิงพญาทั้งสิ้น แต่มีบทที่ได้รับการคัดเลือกมาเป็นบทที่ใช้สำหรับการแสดงกระบวนการรำลงสรงของตัวโขนลิงเพียง 2 บท เท่านั้น คือ

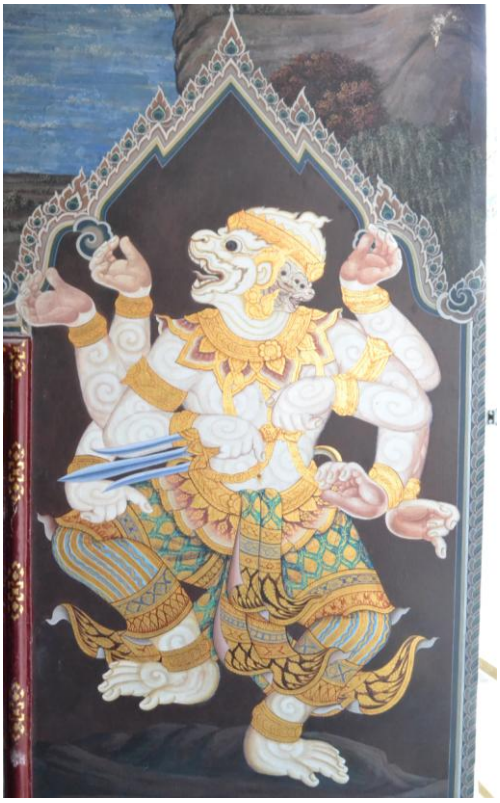
1. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นบทตอนที่หนุมานลงสรงทรงเครื่อง เพื่อออกนั่งบัลลังก์กรุงศรีอยุธยาเพื่อว่าราชการ นำมาเป็นบทสำหรับการแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง ใช้เพลงชมตลาดในการแสดง

2. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทตอนที่หนุมานลงสรงทรงเครื่อง เพื่อลวงทศกัณฐ์ออกทำศึกกับพระราม นำมาเป็นบทสำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรง ใช้เพลงลงสรงโทนในการแสดง

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

4.2 ประวัติหนุมาน

หนุมาน เป็นตัวละครเอกของเรื่องรามเกียรติ์ มีความสำคัญในการดำเนินเรื่อง และเป็นตัวละครที่สร้างสีสันและความสนุกสนานในเนื้อเรื่องเป็นอย่างมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะของหนุมานจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนลิง เพื่อนำมาประมวลและวิเคราะห์ลักษณะของหนุมานดังนี้



ภาพที่ 59 “หนุมาน” ภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

โคลงประจำภาพหนุมาน มีว่า

กบินทร์บุตรมารุตนี้ นามหณุ มานเนอ
ผิวเผือกตรีเทพอุ กฤษฐ์แกล้ว
แสดงเดชสี่ภักตรดุ แปดหัดถ หาญแฮ
โลมเพชรอีกเขี้ยวแก้ว กับทั้งกุณฑล

(หลวงบรรหารอัตถคดี, จารึกแผ่นศิลาโคลงประจำภาพจิตรกรรมฝาผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม)

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

โคลงประจำภาพหนุมานนี้ เป็นโคลงที่จารึกไว้บนแผ่นหินอ่อนด้านล่างภาพวาดหนุมานจากผนังระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม จารึกชื่อผู้นิพนธ์โคลงประจำภาพ คือ หลวงบรรหารอัตถคดี

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

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

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

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

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

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

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

หนุมานเป็นตัวละครที่มีความสำคัญมากในเรื่องรามเกียรติ์ มีบทบาทที่โดดเด่นในด้านการแสดง ผลงานในการทำสงครามของหนุมานมีมากมาย แต่บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เริ่มต้นตั้งแต่ตอนพระรามให้หนุมานไปถวายแหวน ดังนั้นผู้วิจัยขอนำเสนอประวัติของหนุมานจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยอ้างอิงพอสังเขปดังนี้

1. **ชาติกำเนิด**

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

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

กล่าวถึงพระอิศวรทราบว่านางสวาหะถูกนางกาลอัจนาสาป ให้มายืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลม จึงคิดที่จะให้นางมีบุตรเป็นวานรผู้มีฤทธิ์เพื่อเป็นทหารของพระราม จึงมอบเทพอาวุธให้พระพายนำไปซัดเข้าปากนางสวาหะ จะเกิดบุตรเป็นลิงที่มีฤทธิ์มาก พระพายรับคำ

พร้อมเทพอาวุธจากพระอิศวรแล้วรีบเหาะมา ครั้นถึงจึงเอาเทพอาวุธพระอิศวรซัดเข้าไปในปากนางสวาหะตามเทวบัญชา พร้อมแจ้งเรื่องให้นางสวาหะทราบ

นับตั้งแต่พระพายซัดเทพอาวุธของพระอิศวรเข้าปากนางสวาหะ นางก็ตั้งครรภ์จนครบสามสิบเดือน ดังคำกลอนที่ว่า

“เมื่อนั้น นวลนางสวาหะโฉมศรี
ตั้งแต่พระพายฤทธี เอาอาวุธพระศุลีลงมา
ทิ้งเข้าในปากโฉมยง ก็ทรงครรภ์เกินทศมาสา
ถ้วนสามสิบเดือนโดยตรา กัลยาอยู่สุขสำราญ ฯ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74)

นางสวาหะตั้งครรภ์นานถึงสามสิบเดือน นางก็ให้กำเนิดโอรสออกจากปากในวันอังคาร เดือนสาม ปีขาล มีรูปกายเป็นลิงเผือก สีขาวผ่อง มีฤทธิ์มาก ดังคำกลอนที่ว่า

“ครั้นได้ศุภฤกษ์ยามดี พระรวีหมดเมฆแสงฉาน
ปีสามเดือนขาลวันอังคาร เยาวมาลย์ก็ประสูติโอรส
เป็นวานรผู้เผ่นออกทางโอษฐ์ เผือกผ่องไพโรจน์ทั้งกายหมด
ใหญ่เท่าชันษาได้โสฬส อลงกตดังดวงศศิธร ฯ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74)

หลังจากให้กำเนิดหนุมานแล้ว นางสวาหะได้เรียกหนุมานมาเล่าความจริงให้ฟัง พร้อมทั้งสั่งความให้หนุมานไปคอยท่าพระราม เพื่อเป็นข้ารับใช้ใต้เบื้องยุคลบาท ดังคำกลอนที่ว่า

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

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 75)

หลังจากสั่งความล่ำลากันเสร็จเรียบร้อยแล้ว หนุมานก็เหาะมาไปคอยท่าพระรามเพื่อรับใช้ใต้ยุคลบาท ตามคำมารดาที่สั่งไว้

2. **อิทธิฤทธิ์ของหนุมาน**

หนุมาน เป็นลิงที่มีอิทธิฤทธิ์ตั้งแต่เกิด เนื่องจากถือกำเนิดมาจากเทพอาวุธและกำลังของพระอิศวรที่แบ่งประทานให้พระพาย นำมาชัดใส่ปากนางสวาหะจนตั้งครรภ์และคลอดออกมาในที่สุด ดังบทกลอนที่กล่าวถึงเทพอาวุธที่เป็นองค์ประกอบร่างกายหนุมานดังนี้

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 73)

นอกจากนี้หนุมานยังมีอาวุธประจำกาย คือ ตรีเพชร ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของร่างกาย แม้จะทำการต่อสู้กับศัตรูก็สามารถชักตรีเพชรออกมาจากอกได้ทันที

หนุมาน เป็นลิงที่มีฤทธิ์มาก และมีลักษณะกายและลักษณะที่เด่นเป็นพิเศษกว่าวานรตัวอื่น ๆ คือ

“ลอยอยู่ตรงพักตร์ชนนี *รัศมีโชติช่วงในเวหา*
มีกุณฑลขนเพชรอลงการ์ *เขี้ยวแก้วแวววับมาลัย*
หาวเป็นดาวเดือนรวีวร *แปดกรสี่หน้าสูงใหญ่*
สำแดงแผลงฤทธิ์เกรียงไกร *แล้วลงมาไหว้มารดร”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 : 74-75)

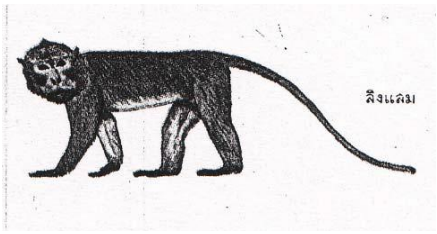
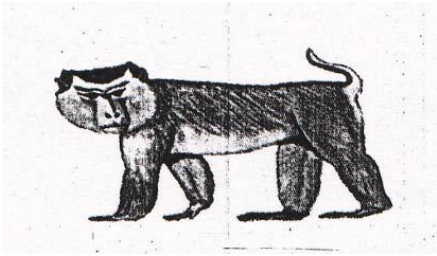
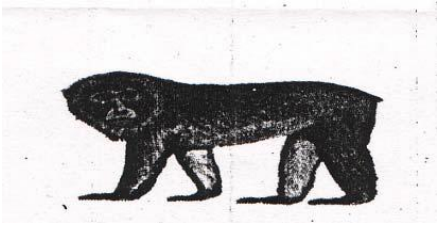
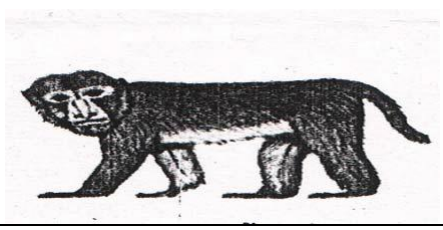
ภาพที่ 60 หนุมานแผลงอิทธิฤทธิ์
ที่มา : ชาตรี เพิ่มเยาว์ และคณะ, ม.ป.ป., Online

3. รูปร่างลักษณะ

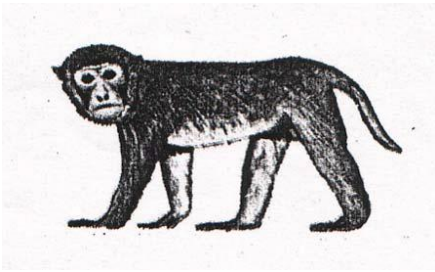
จากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้น ได้กล่าวถึงหนุมานว่าเป็นวานรเผือกมีอิทธิฤทธิ์มาก แต่ไม่ได้กล่าวจำเพาะเจาะจงว่าหนุมานเป็นลิงสายพันธุ์ใด ซึ่งจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่คลุกคลีอยู่ในวงการนาฏยศิลป์ เคยพบเห็นการแสดงรามเกียรติ์ของหลายประเทศในแถบเอเชีย รวมถึงการแสดงรามายณะนานาชาติที่ประเทศไทยจัดขึ้น เป็นการแสดงเรื่องราม

เกี่ยวกับนาฏยกรรมรามายณะประจำชาติของตนเอง ผู้วิจัยสังเกตเห็นลักษณะของหนุมานในแต่ละประเทศมีรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการเปรียบเทียบลักษณะลิงที่พบในท้องถิ่นประเทศไทยเพื่อเป็นพื้นฐานในการเปรียบเทียบลักษณะกายของหนุมาน

ตารางที่ 6 ลักษณะของลิงแต่ละประเภท

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

ตารางที่ 6 ลักษณะของลิงแต่ละประเภท (ต่อ)

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

ที่มา : นายไพโรจน์ ทองคำสุก, 2549 : 32

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

ตารางที่ 7 เปรียบเทียบลักษณะหนุมานกับลิงแสม

ลิงแสมตามธรรมชาติ	หนุมานในงานประติมากรรม	ลิงในจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์
ลักษณะหนุมานในจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์	ลักษณะหนุมานในนาฏยกรรมเรื่องรามเกียรติ์	

จากภาพ จะเห็นได้ว่าในทัศนคติของคนไทย หนุมานมีลักษณะรูปร่างคล้ายลิงแสมมากที่สุด ไม่ว่าจะเป็นลักษณะใบหน้า แขน ขา ลำตัว หาง โดยเฉพาะลักษณะศีรษะของหนุมาน จะเป็นสันตั้งตรงกลางเหมือนกับศีรษะของลิงแสมตามธรรมชาติ ซึ่งมีขนตั้งเป็นสันตรงกลางศีรษะนั่นเอง

4. ชีวิตรับราชการ

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

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

> *“ข้าแต่พระสี่กรรามาวตาร ข้าพระบาทนี้ชื่อกำแหงหนุมานชาญฤทธา พระพายเทวฤทธิ์คือบิดาของข้าพระบาท แม่สวาหะนุชนาถเป็นมารดา ชนนีเคยสั่งข้ามาคราเยาว์วัย ว่าเมื่อใดพบมนุษย์มีสี่กร คือพระนารายณ์ผู้ทรงศรรามาวตาร ให้เข้าสวามิภักดิ์ต่อพระภูบาลแทบเบื้องพระบาทา บัดนี้ข้าได้พบพระจักราสมใจจินต์ ขอถวายตัวเป็นข้าแห่งพระจักรินจนวันตาย ประการหนึ่งข้านี้มีน้าและน้องชายอีกทั้งไพร่พลแต่ล้วนเรืองอิทธิ์ฤทธิรณด้วยเกิดมาเป็นวานร ต่างคอยเฝ้าบาทพระสี่กรเพื่อถวายตัวเป็นข้าทหาร ขออัญเชิญพระอวตารประทับอยู่ ณ ที่นี้ ข้าพระบาทจะไปนำหมู่กระบี่มาเฝ้าเบื้องบาทาทูลพลางถวายบังคมลาพระจักรี พลางสำแดงแผลงฤทธิเหาะระเห็จไป”*
>
> (สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.)

หลังจากที่หนุมานเข้าถวายตัวรับราชการเป็นทหารของพระรามแล้ว หนุมานได้ปฏิบัติหน้าที่ข้าราชบริพารผู้ภักดี รับอาสาทำการการจนสำเร็จตามพระราชประสงค์ได้ทุกครั้งด้วยกำลังความสามารถและสติปัญญา ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาผลงานของหนุมานจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยปรากฏผลงานของหนุมานตั้งแต่เข้ารับราชการในกองทัพพระรามดังต่อไปนี้

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

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

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

5. **ชีวิตคู่ของหนุมาน**

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

ในการเปลี่ยนศัตรูมาเป็นเมีย ทำให้นอกจากจะไม่ถูกขัดขวางในการทำงานแล้ว ยังได้รับการช่วยเหลือและส่งเสริมอีกด้วย ดังผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปนี้

1. นางบุษมาลี

นางบุษมาลี เดิมทีเป็นนางฟ้าบนสวรรค์ กระทำผิดด้วยการเป็นแม่สื่อให้ท้าวตาวันกับนางฟ้านามว่ารำพา จึงถูกพระอินทร์สาปให้ลงมาอยู่ตัวคนเดียวในเมืองมายันทำหน้าที่บอกทางให้แก่ทหารพระรามไปยังเมืองลงกาจึงจะพ้นโทษกลับไปเป็นนางฟ้าตามเดิม จุดนี้เองเป็นเหตุที่ส่งผลให้นางบุษมาลีและหนุมานจะต้องได้พบเจอกัน ดังคำกลอนที่ว่า

“อันตัวข้าถ้านารายณ์วายุกูล ลงมาปราบประยูรยักษี
ให้ทหารอาสามาทางนี้ ชื่อกระบี่หนุมานชาญชิด
ช่วยอุ้มข้าขว้างไปในอากาศ จะสิ้นชาติสิ้นกรรมที่ทำผิด
อันผู้อื่นจะช่วยป่วยการคิด จงแจ้งจิตเถิดเจ้าอย่าเฝ้าล้อ”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 7)

หนุมานได้รับคำสั่งจากพระรามให้มาสืบหนทางไปเมืองลงกา และแจ้งข่าวให้นางสีดาทราบ มาพบนางบุษมาลีอยู่คนเดียว เป็นครั้งแรกในการรับราชการที่หนุมานได้มาพบหญิงสาวจึงแสดงความเจ้าชู้ เจรจาด้วยวาจาที่อ่อนหวานเชิงเกี้ยวพาราสีตามนิสัยชายเจ้าชู้กอปรกับกิริยาปากว่ามือถึง ทำให้ผู้หญิงเกิดมีใจให้กับหนุมาน ดังคำกลอนที่ว่า

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 9)

หลังจากได้ร่วมรักกับนางบุษมาลีแล้ว หนุมานจึงกล่าวลานางบุษมาลีด้วยความจำเป็นจะต้องไปสืบหนทางไปเมืองลงกาตามรับสั่งของพระราม นางบุษมาลีก็ช่วยชี้บอกหนทางไปกรุงลงกาให้ ร่ำลาเสร็จสรรพเรียบร้อยหนุมานจึงโยนนางบุษมาลีขึ้นฟ้า พ้นจากคำสาปของพระอินทร์กลับไปเป็นนางฟ้าดังเดิม นับว่าการได้นางบุษมาลีเป็นเมียนั้น ช่วยให้การสืบหนทางไปกรุงลงกาง่ายขึ้น ทำให้ภารกิจที่ได้รับมอบหมายของหนุมานสำเร็จได้เร็วขึ้นด้วย

2. นางเบญกาย

นางเบญกาย เป็นบุตรสาวของพิเภกกับนางตรีชฎา มีศักดิ์เป็นหลานของทศกัณฐ์ ถูกใช้ให้แปลงกายเป็นนางสีดาลอยตามน้ำมาเพื่อตัดศึก ล่อลวงพระรามให้เข้าใจว่านางสีดาตายแล้ว พระรามจะได้เลิกทัพกลับไป ด้วยความชาญฉลาดของหนุมานจึงสามารถจับกลลวงของทศกัณฐ์ได้ ดังคำกลอนที่ว่า

“บัดนั้น *วายุบุตรอกสั่นหวั่นไหว*
พินิจพลางทางทูลสนองไป *ข้าสงสัยเป็นพ้นคณนา*
แม้นนางม้วยด้วยอาญาฆ่าตี *ก็จะมีบาดแผลแน่หนักหนา*
อันรูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา *มิใช่องค์สีดานารี”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 93)

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

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

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 98)

หลังจากฟังคำเกี้ยวพาราสี โอ้โลมปฏิโลมของหนุมานแล้ว นางเบญกายจึงใจอ่อนคล้อยตามคำหวานของหนุมานและยอมร่วมสู่สมภิรมย์รักในที่สุด ผลจากการได้นางเบญกายเป็นเมียนั้นมีส่วนช่วยเหลืองานราชการของพระรามภายหลัง คือ ในตอนทำลายพิธีชุบกายให้เป็นเพชรของทศกัณฐ์ซึ่งปลูกโรงพิธีในอุโมงค์กลางกรุงลงกา และใช้แผ่นหินปิดปากอุโมงค์ไว้กำกับด้วยมนต์ตรา ถึงหนุมานจะเก่งกล้าสามารถเพียงไรก็ไม่สามารถเปิดออกได้ ต้องใช้น้ำล้างเท้าสตรีในกรุงลงกามาราดรดแผ่นหินจึงจะสามารถเปิดออกได้ หนุมานจึงไปขอน้ำล้างเท้าของนางเบญกายมาราดรดแผ่นหินจึงสามารถเข้าไปทำลายพิธีของทศกัณฐ์ได้สำเร็จ

3. นางสุพรรณมัจฉา

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

“เมื่อนั้น *หนุมานแจ้งจริงทุกสิ่งสรรพ์*
จึ่งคิดว่าถ้าจะผลาญชีวัน *ก็เสียคมพระขรรค์ไม่เข้ายา*
แม้นปลอบให้ไปพาพวกพล *คืนขนศิรีมาดีกว่า*
คิดพลางทางชม้ายชายตา *พูดจาโลมเล้าเอาใจ”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 113)

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

4. นางวานรินทร์

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

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 81-82)

จะเห็นได้ว่า นอกจากหนุมานจะมีมีวิธีการพูดเกี้ยวพาราสีนางในลักษณะต่าง ๆ กันออกไป สำหรับนางวานรินทร์นี้ หนุมานใช้วิธีพูดประชดประชัน ตัดพ้อนางวานรินทร์ให้เกิดความสงสารเห็นอกเห็นใจ จนยอมร่วมภิรมย์รักกับหนุมาน ผลจากการได้นางวานรินทร์เป็นเมียทำให้ได้รับการช่วยเหลือบอกที่ซ่อนตัวของวิรุญจำบัง ทำให้สามารถตามไปฆ่าวิรุญจำบังได้สำเร็จ

5. นางมณโฑ

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

“อันพิธีนี้ในตำรับห้าม *ถ้าหญิงสามสามีไม่เดียดฉันท์*
เป็นคนแพศยาอาธรรม์ *พระเวทนั้นเสื่อมสิ้นเดชา*
จงแต่งให้ทหารชาญชิต *ไปล้างพิธีเสน่หา*
แม้นเสร็จสมถวิลจินดา *ปีศาจอสุราจะสูญไป”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 147)

พระรามจึงตรัสใช้ให้หนุมานไปทำลายพิธี โดยการปลอมตนเป็นทศกัณฐ์ยกโยธากลับเข้าลงกาและร่วมภิรมย์รักกับนางมณโฑให้เสียพิธี หนุมานรับคำสั่งถวายบังคมลาออกมาแปลงกายเป็นทศกัณฐ์ ยกพลกลับเข้ากรุงลงกา เมื่อมาถึงกรุงลงกา หนุมานตรงไปหานางมณโฑยังโรงพิธีทันที พลางแสร้งกล่าวชมเชยนางมณโฑว่า

“โฉมเอยโฉมเฉลา *คุณเจ้าอยู่กับพี่นี้หนักหนา*
ถ้าหาไม่ไหนเลยลงกา *จะต้องไปเป็นข้าปัจจามิตร*
ตั้งแต่นี้ไพร่ฟ้าประชากร *สิ้นทุกข์ร้อนสำราญบานจิต*
พี่ค่อยสบายวายคิด *จะอยู่เย็นเป็นนิตย์ในเมืองยักษ์”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 149)

เมื่อกล่าวชมเชยนางมณโฑแล้ว หนุมานยังเกี้ยวพาราสีและร่วมภิรมย์รักเพื่อทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ ดังคำกลอนที่ว่า

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 150)

จะเห็นได้ว่า นอกจากหนุมานจะเป็นนักรักที่มีแบบฉบับเป็นของตนเองแล้ว ยังมีความสามารถในการลอกเลียนแบบการแสดงความรักตามแบบทศกัณฐ์ จนไม่มีข้อพิรุธให้นางมณโฑสงสัยและจับผิดได้ ผลจากการได้นางมณโฑเป็นเมียทำให้พิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑเสื่อมลง และไม่สามารถส่งน้ำทิพย์ไปช่วยชุบชีวิตยักษ์ที่ตายให้ฟื้นขึ้นมาทำศึกสงครามได้อีก

6. นางสุวรรณกันยุมา

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

"บัดเอยบัดสี อะไรนี่น่าชังมั่งหรือไม่
คิดว่าให้หาจะว่าไร ถ้าแจ้งใจอย่างนี้ก็มิมา
วานอย่าเฝ้าเย้ายวนชวนชิด จนจิตที่จะอ่อนผ่อนหา
เมื่อสามีเพิ่งม้วยมรณา ยังไม่วายน้ำตาจาบัลย์

จงรอรั้งยั้งก่อนผ่อนปรน ใช่จะพ้นมือไปเมื่อไรนั่น
จะมาทำด่วนได้อย่างไรนั้น ยังหวาดหวั่นวิญญาณ์หนักหนานัก
ดูดู๋เนื้อหนังช่างเหนียวเหน็บ หยิกข่วนก็ไม่เจ็บจนเล็บหัก
นางสะบัดปัดกรทำค้อนควัก นงลักษณ์เมียงเมินสะเทิ้นที”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 198)

ถึงนางสุวรรณกันยุมาจะบ่ายเบี่ยงอย่างไร แต่ด้วยความเจ้าชู้ การใช้คารมและปากว่ามือถึงของหนุมานก็สามารถเอาชนะใจนางสุวรรณกันยุมาได้ ดังคำกลอนที่ว่า

“มาลองรักกับพี่จะดีกว่า เกลือกว่าจะลืมยักษ์รักลิงเล่า
ว่าพลางอิงแอบแนบเคล้า ยั่วเย้าตามธรรมเนียมเลียมโลม
ประคองนางวางเหนือแท่นบรรทม เชยปรางค์ทางภิรมย์ชมโฉม
อัศจรรย์ลั่นพิลึกครึกโครม กลางโพยมพยับมืดเมฆา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 199)

สรุปได้ว่า นอกจากหนุมานจะเป็นนักรบที่เก่งกล้าสามารถแล้ว ในเรื่องความเป็นนักรักหนุมานก็ถือได้ว่าเป็นคนเจ้าชู้มาก เป็นผู้ที่มีคารมดี สามารถพูดจาหว่านล้อม โน้มน้าวใจผู้หญิงจนใจอ่อนได้ กอปรกับลีลารักของหนุมานซึ่งอาจกล่าวได้ว่ายอดเยี่ยมทีเดียว จนถึงขนาดที่ว่าผู้หญิงคนใดลองได้ร่วมภิรมย์รักด้วยแล้วถึงกับติดตราตรึงใจจนทำให้ลืมทุกสิ่งได้ ดังผู้วิจัยจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

1. นางบุษมาลี

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 10)

2. นางเบญกาย

"เมื่อนั้น เบญกายกัลยามารศรี
แสนสนิทพิศวาสเปรมปรีดิ์ ด้วยกระบี่วายุบุตรวุฒิไกร
หัวเหิ่มเริ่มแรกแปลกปลื้มจิต เอนแอบแนบชิดพิศมัย
เสน่หาปลดปลงจงใจ มิใคร่ไปไกลพ้นหนุมาน"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 100)

3. นางสุพรรณมัจฉา

"เมื่อนั้น นางมัจฉานารีศรีใส
ได้ร่วมรักวายุบุตรวุฒิไกร กราบไหว้อภิวันท์จำนรรจา
จะขอสืบสนองรองบาท จนสิ้นชาติชีวังสังขาร์
ซึ่งผิดพลั้งทั้งนั้นได้กรุณา ไปเบื้องหน้าอย่าให้น้องได้อาย"

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 : 114)

4. นางวานรินทร์

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 82)

5. นางมณโฑ

"สาวเอยสาวสวรรค์ ความผูกพันรักพี่จะมีไหน
แม้นไม่ม้วยชีวันบรรลัย พี่ไม่ไกลเจ้าเยาวมาลย์
น้อยหรือสิบสามปีเข้านี่แล้ว พึ่งผ่องแผ้วปรีดิ์เปรมเกษมศานต์
จะเชยชมโฉมยงนงคราญ ให้สำราญเริงรื่นทุกคืนวัน

ว่าพลางอิงแอบแนบสนิท *จุมพิตชิดชมภิรมย์ขวัญ*
ไม่ขัดข้องสองจิตประจวบกัน *เกษมสันต์สำราญบานใจ”*

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 150)

6. นางสุวรรณกันยุมา

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

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 199)

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

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

สำเร็จ แต่หนุมานก็สามารถทำงานที่ได้รับมอบหมายจนสำเร็จลุล่วงได้ทุกครั้ง ในขณะเดียวกัน หนุมาน ก็เป็นยอดนักรักตัวยง เป็นผู้ที่มีความเจ้าชู้ มีวาทศิลป์เป็นเลิศ สามารถพูดโน้มน้าวใจได้เป็นอย่างดี จึงมีภรรยาถึง 6 คนด้วยกัน ล้วนแล้วแต่ได้มาในขณะปฏิบัติงานทั้งสิ้น

4.3 องค์ประกอบของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

4.3.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานลงสรง

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

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

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

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

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

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

ภูมิปัญญา ความรู้ ความสามารถของครูกรี วรศะริน ได้รับการบ่มเพาะจากบรมครูผู้อบรมสั่งสอนวิชาความรู้ให้แก่ครูกรี จนเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ สร้างความเจริญให้กับวงการนาฏนาฏศิลป์ ได้แก่

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

(ปราณี สำราญวงศ์ และประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2555 : 9)

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

จากการศึกษาในเรื่องของการรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง พบว่ามีผู้ได้รับการถ่ายทอดอยู่มากพอสมควร ทั้งในด้านการถ่ายทอดตามหลักสูตรการเรียนการสอน และการถ่ายทอดแบบตัวต่อตัวเพื่อใช้ในการแสดง ดังผู้วิจัยจะนำเสนอต่อไปนี้

แผนภูมิที่ 4 สายการถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรง

ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จะเห็นได้ว่ามีผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำอยู่มากพอสมควร และอาจมีท่านอื่นอีกที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แต่อาจารย์ท่านจำไม่ได้ และผู้วิจัยไม่สามารถสืบค้นข้อมูลได้ ซึ่งกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีผู้ได้รับการถ่ายทอดเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะการถ่ายทอดตามหลักสูตรของสถานศึกษา ซึ่งมีนักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมาน

ลงสรงเป็นจำนวนมาก แต่ผู้วิจัยเห็นว่าหากผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำมิได้นำไปใช้อยู่เป็นประจำ หรือทบทวนกระบวนท่ารำอย่างสม่ำเสมอ ย่อมมีการหลงลืมกระบวนท่ารำได้ โดยเฉพาะนักศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดตามหลักสูตรที่ไม่ค่อยได้มีโอกาสนำไปใช้ อาจหลงลืมกระบวนท่ารำได้ ซึ่งต่างจากอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์โขนลิงจากวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง ที่ได้รับการถ่ายทอดและนำไปใช้ในการเรียนการสอนอยู่เป็นประจำ ย่อมทำให้จดจำกระบวนท่ารำได้อย่างแม่นยำ

4.3.2 บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง

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

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

1. ท้าวมหาชมพู

ท้าวมหาชมพูเป็นเจ้าเมืองครองกรุงชมพู ปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวเพื่อเดินทางไปเข้าเฝ้าพระรามจำนวน 1 บท ในตอนทัพท้าวมหาชมพูตีทัพหน้าวันยุวิก มัจฉานุ ดังคำกลอนต่อไปนี้

“ชำระสระสนานอินทรีย์ วารีธารกลิ่นเกสร
สนับเพลาแก้วก้านเชิงงอน อุทุมพรภูษาพื้นแดง
ชายไหวชายแครงกระหนกหงส์ ฉลององค์ลอยดวงเครือแย่ง
ตาบทิศประดับเพชรลูกแตง ทับทรวงลายแทงสังวาลวัลย์
เฟื่องห้อยรายพลอยมุกดาหาร สะอิ้งแก้วสุรกานต์ทับทิมคั่น
พาหุรัดทองกรมังกรพัน ธำมรงค์เรือนสุบรรณเพชรพราย

ทรงมหามงกุฎกรรเจียกทัด *กุณฑลทองจำรัสฉานฉาย*
ขัดพระขรรค์แก้วพรรณราย *กรายกรมาขึ้นรถทรง ฯ”*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 : 312)

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

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

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 2, 2553 : 392)

3. หนุมาน

หนุมานเป็นทหารเอกของพระราม ปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว จำนวน 5 บท ดังต่อไปนี้

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเข้าพิธีลงสรง แต่งตั้งเป็นพระราชโอรสของทศกัณฐ์ ในตอนสมโภชหนุมาน ดังคำกลอนต่อไปนี้

“เมื่อนั้น *วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ*
รับสั่งทศเศียรขุนมาร *ไปชำระสระสนานอินทรีย์*

สนับเพลาภูษาเชิงยก *เครือกระหนกเป็นรูปราชสีห์*
สังวาลทับทรวงรูจี *มงกุฎแก้วมณีชัชวาล ฯ”*

ฯ ๔ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 379)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อออกไปทำสงครามกับพระรามพระลักษณ์ (กลอุบาย) ในตอนหนุมานอาสาออกรบ ดังคำกลอนต่อไปนี้

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

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 385)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อว่าราชการกรุงศรีอยุธยา เมื่อครั้งพระรามพระราชทานแต่งตั้งให้เป็นพระยาอนุชิตฯ ในตอนพระยาอนุชิตถวายคืนอยุธยา ดังคำกลอนต่อไปนี้

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

ธำมรงค์มรกตเรือนเก็จ *มงกุฎเพชรจำรัสประภัสสร*
ห้อยพวงมาลัยกรรเจียกจร *กรายกรออกท้องพระโรงคัล ฯ”*

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 562)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเดินทางไปครองเมืองนพบุรี ในตอนพระยาอนุชิตไปครองนพบุรี ดังคำกลอนต่อไปนี้

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

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 569)

- อาบน้ำแต่งตัวเพื่อไปเที่ยวชมอุทยาน ในตอนพระยาอนุชิตออกเล่นอุทยานดังคำกลอนต่อไปนี้

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

ฯ ๖ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 3, 2553 : 599)

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

พบบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว เพียง 1 บท คือ ตัวหนุมาน เป็นการอาบน้ำแต่งตัวเพื่ออาสาไปทำสงครามกับพระราม พระลักษณ์ ปรากฏบทลงสรง ในตอนหนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม ดังคำกลอนต่อไปนี้

โทน ⊙ *"ทากระแจะจันทน์ปรุงฟุ้งเฟื่อง ทรงเครื่องพระยามารประทานให้*

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

ฯ ๘ คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 : 184)

จากการศึกษาพบว่า การแสดงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวโขนลิงปรากฏว่ามีอยู่ 2 ชุด ด้วยกันคือ

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

2. ชุดหนุมานลงสรง (เพลงลงสรงโทน) เป็นบทบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของหนุมานเมื่อครั้งได้รับแต่ตั้งให้เป็นบุตรบุญธรรมของทศกัณฐ์ เป็นการอาบน้ำเพื่อขึ้นขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์และอุบายอาสาไปทำศึกกับพระราม พระลักษณ์

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการวิจัยการแสดงรำลงสรงของตัวลิงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งปรากฏเพียงบทเดียว คือ บทที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั่นเอง

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

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

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

หนุมานจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมมงกุฎยอดเดินหน สวมใส่เครื่องประดับที่สวยงาม นับเป็นความแปลกที่เป็นมนต์เสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงชุดนี้

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

4.3.3 **ลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง**

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

> *“การแต่งกายแบบละครของเรา เนื่องจากเกิดมาจากในวังดังกล่าว นอกจากนั้นเคยแสดงแต่เวทีเล็ก ๆ เครื่องแต่งกายจึงวิจิตรพิสดารและละเอียดลออมากเกินไป หากไปเข้าเวทีใหญ่ ๆ ในโรงละครอนยุโรปและอเมริกา เครื่องแต่งายเหล่านี้จะหายไปกับฉาก ไม่มีอะไรเด่นชัดขึ้นมาให้ผู้ดูได้เห็น”*
>
> (ธนิต อยู่โพธิ์, ม.ป.ป. : 3 อ้างถึงใน ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2547 : 113)

นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้แสดงความคิดเห็นชี้แจงเกี่ยวกับเรื่องเครื่องแต่งกายละครไทย ตามลักษณะที่นายไฟเกย์ได้กล่าวถึง ดังนี้

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

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

1. การใช้สีผ้าที่ใช้ในการปักให้มีสีที่เข้ม เพื่อให้มองเห็นบนเวทีได้ชัดเจน เช่น สีเขียวเข้ม สีแดงสด สีเหลืองทอง เป็นต้น
2. การปักหนุนลาย เพื่อให้ลวดลายมีความชัดเจน ดูมีมิติมากยิ่งขึ้น
3. การปรับเปลี่ยนลวดลายที่ใช้ปักให้มีขนาดใหญ่ขึ้น ปรับลดความละเอียดลออของลวดลายลง สามารถมองเห็นลวดลายได้ชัดเจนในระยะไกล และในการปรับปรุงลวดลายที่ใช้ปักในครั้งนี้ ได้มีการกำหนดลวดลายที่ใช้ในการปักเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง (สำหรับตัวเอก) คือ

- ตัวพระ ปักด้วยลายกนก / ลายกระจังตาอ้อย
- ตัวยักษ์ ปักด้วยลายสิงห์ขบ
- ตัวลิง ปักด้วยลายทักษิณาวรรต

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

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

การแต่งกายยืนเครื่องในปัจจุบันนั้นมีรูปแบบการปักเย็บ และลวดลายที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับการกำหนดรูปแบบของผู้ว่าจ้างในการสั่งปัก จากประสบการณ์และการทำงานเกี่ยวกับการแสดงโขน-ละคร ผู้วิจัยพบลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องที่มีหลายลักษณะดังนี้

1. ลักษณะสีเดียวและลวดลายเดียวกันทั้งตัว

2. ลักษณะสีตัวเสื้อกับสีแขนเสื้อคนละสี แต่มีลวดลายเดียวกัน

3. ลักษณะสีตัวเสื้อกับสีแขนเสื้อคนละสี ลายตัวเสื้อปักหนุนเต็มลาย แต่ลายแขนเสื้อปักเป็นเส้นคาดขวางขนานกันตลอดจนปลายแขน หรือที่เรียกว่า “แขนปล้อง”

4. ลักษณะตัวเสื้อปักเป็นลายป่าตามแบบโบราณ

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

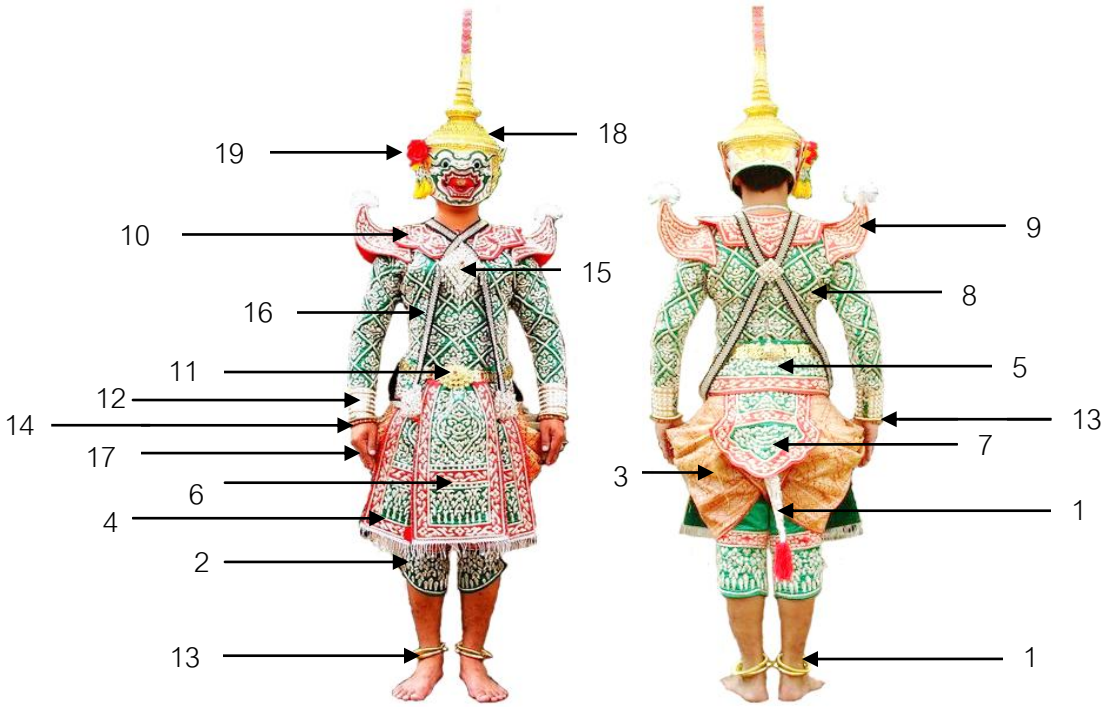
การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์กระบวนท่ารำขึ้นจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม ซึ่งเป็นตอนที่มีลักษณะการแต่งกายที่แปลกไปจากเดิม คือจากลักษณะการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว สวมศีรษะลิงโล้นสีขาว (ศีรษะหนุมาน) เปลี่ยนเป็นแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว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

ภาพที่ 62 ลักษณะการแต่งกายหนุมานทรงเครื่องตามแบบกรมศิลปากร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวนายกิตติ จาตุประยูร

การแต่งกายของตัวละครเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการเสริมสร้างบุคลิกของตัวละคร และเป็นสิ่งเสริมให้เกิดความสวยงามและได้รับอรรถรสในการแสดงมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการแสดงที่ว่าด้วยกระบวนการรำที่กล่าวถึงการอาบน้ำ และกระบวนการแต่งตัวหรือชม เครื่องแต่งกายของตัวละคร อย่างเช่นการแสดงรำลงสรง เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและมีความหมายต่อกระบวนท่ารำที่งดงาม ซึ่งเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นการแต่งกายในลักษณะ “ยืนเครื่อง” ซึ่งเป็นการเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของเจ้านายชั้นสูง ดังที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงเครื่องแต่งกายโขนละคร ในวารสารศิลปากร ปีที่ 4 เล่มที่ 5 เดือนกุมภาพันธ์ 2494 ว่า

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

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีรูปแบบการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 63 ลักษณะการแต่งกายการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

องค์ประกอบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด “หนุมานลงสรง”

การแสดงชุดหนุมานลงสรง แต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว (ชุดอินทรชิต) สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (ศีรษะลิงสีขาวสวมมงกุฎยอดเดินหน) มีองค์ประกอบเครื่องแต่งกายดังต่อไปนี้

1. **สนับเพลา**

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

ภาพที่ 64 สนับเพลา
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. **ผ้านุ่ง / ภูษา**

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

ภาพที่ 65 ผ้านุ่ง / ภูษา
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

3. **ห้อยข้าง / ชายแครง**

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

ภาพที่ 66 ห้อยข้าง / ชายแครง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

4. รัดสะเอว

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

ภาพที่ 67 รัดสะเอว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

5. ห้อยหน้า / ชายไหว

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

ภาพที่ 68 ห้อยหน้า / ชายไหว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

6. หางลิง

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

ภาพที่ 69 หางลิง (หนุมาน)
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

7. ปิดก้น / ห้อยก้น

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

ภาพที่ 70 ปิดก้น / ห้อยก้น
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

8. เสื้อ / ฉลององค์

ในการแต่งกายการแสดง “หนุมานลงสรง” จะใช้เสื้อ / ฉลององค์ มีลักษณะเสื้อคอกลมแขนยาว ผ่าหน้าตลอด สีเขียว ปักหนุนลายสิงห์ขบทั้งตัว จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น ฉลององค์เป็นลักษณะสีเลื่อมเหลือง ปักด้วยวัสดุที่ทำมาจากปีกแมลงทับและเดินลวดลายปักด้วยเส้นไหม ดังบทร้องที่ว่า “ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ ปีกแมงทับติดใจไหมถม”

ภาพที่ 71 เสื้อ / ฉลององค์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

9. **อินทรธนู**

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

ภาพที่ 72 อินทรธนู
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

10. นวมคอ / กรองคอ

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

ภาพที่ 73 นวมคอ / กรองคอ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

11. กำไลแผง / ทองกร ปะวะหล่ำ แหวนรอบ

ในการแต่งกายการแสดง “หนุมานลงสรง” จะใช้เครื่องประดับในส่วนของข้อมือ ดังนี้

- กำไลแผง / ทองกร เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ เป็นโลหะชุบเงินประดับเพชร 6 แถว (สำหรับเสื้อแขนยาว) ทำเป็นแผ่นโค้งรูปกาบกล้วยประกบติดกัน ปลายด้านหนึ่งกว้าง ด้านหนึ่งแคบ ตามรูปทรงข้อมือ
- ปะวะหล่ำ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง (ลายเม็ดมะยม) คั่นด้วยลูกปัดสีแดง ใช้สำหรับใส่คั่นระหว่างแหวนรอบ และกำไลแผง
- แหวนรอบ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง

***วิธีใส่เรียงลำดับจากด้านนอกเข้าหาด้านในดังนี้ แหวนรอบ – ปะวะหล่ำ- กำไลแผง

จากบทประพันธ์พบว่า การแต่งกายของหนุมานนั้น กำไลแผงหรือทองกรนั้น เป็นสีทองประดับด้วยเพชรหรือพลอยสีแดง ในที่นี้น่าจะหมายถึงทับทิมหรือโกเมน ซึ่งเป็นอัญมณีสีแดง ดังบทร้องที่ว่า “ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง”

ภาพที่ 74 กำไลแผง ปะวะหล่ำ แหวนรอบ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

12. **หัวเข็มขัดพร้อมสาย**

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

ภาพที่ 75 หัวเข็มขัดพร้อมสาย
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

13. ทับทรวง

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

ภาพที่ 76 ทับทรวง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

14. สังวาล

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

ภาพที่ 77 สังวาล
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

15. กำไลข้อเท้า แหวนรอบ

ในการแต่งกายการแสดง “หนุมานลงสรง” จะใช้เครื่องประดับในส่วนของข้อเท้า ดังนี้

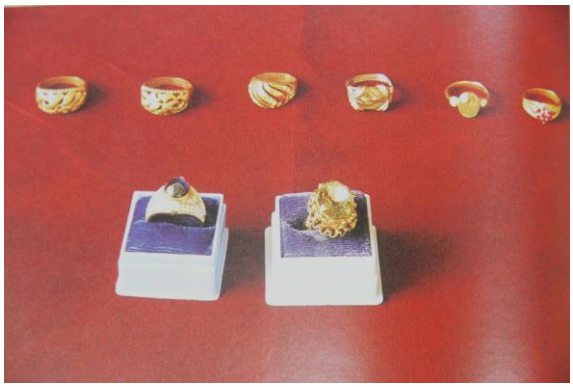
- กำไลข้อเท้า เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อเท้า เป็นโลหะหัวบัว ชุบทอง เงามัน
- แหวนรอบ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อเท้า มีลักษณะเป็นโลหะชุบทอง เป็นลวดขด เหมือนสปริงโค้งเป็นวงรอบข้อเท้า

***วิธีใส่เรียงลำดับจากด้านล่างขึ้นด้านบนดังนี้ กำไลข้อเท้า - แหวนรอบ

ภาพที่ 78 กำไลข้อเท้า แหวนรอบ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

16. **ธำมรงค์**

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



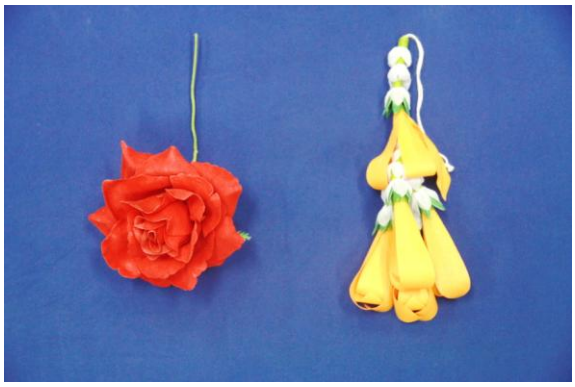
ภาพที่ 79 ธำมรงค์

ที่มา : หนังสือ “เครื่องแต่งกายละคร และการพัฒนา”, หน้า 203

17. **ดอกไม้ทัด – อุบะ**

ในการแต่งกายการแสดง “หนุมานลงสรง” ศีรษะหนุมาน จะประดับด้วยอุบะและดอกไม้ทัด ติดเหนือกรรเจียกจรทางด้านขวามือ โดยลักษณะของอุบะและดอกไม้ทัดมีดังนี้

- ดอกไม้ทัด เป็นดอกไม้สีแดง โดยทั่วไปนิยมใช้ดอกกุหลาบ
- อุบะ ห้อยต่อจากดอกไม้ทัดลงมา นิยมให้ปลายอุบะอยู่ระดับปลายจมูกของตัวละคร สำหรับอุบะที่ห้อยศีรษะโขนนั้น ปลายอุบะไม่ควรเกินขอบศีรษะโขน



ภาพที่ 80 ดอกไม้ทัด และ อุบะ

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

18. **ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง**

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

ศีรษะหนุมาน ศีรษะอินทรชิต ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง

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

เครื่องประดับของพระมหากษัตริย์ที่มีความสวยงาม ละเอียดอ่อน และบรรยายรายละเอียดของวัสดุที่ใช้ในการปักเย็บ และลวดลายที่สวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังนั้นเมื่อชมการแสดงอาจเกิดความรู้สึกขัดแย้งอยู่บ้างเนื่องจากบทร้องกับเครื่องแต่งกายไม่สอดคล้องและเป็นไปตามคำร้อง แต่ถึงอย่างไรก็ตามลักษณะการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้นมีองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายครบถ้วนตามบทประพันธ์ทุกอย่างตามบทพระราชนิพนธ์

4.3.4 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ใช้ท่วงทำนองเพลงลงสรงโทน ซึ่งคำว่า “โทน” ตามความหมายในทางดนตรีนั้นมีความหมาย 2 นัย คือ

1. โทน เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งประเภทเครื่องหนัง ใช้ตีกำกับหน้าทับในการบรรเลงขับร้องเพลงไทย

2. โทน ชื่อเพลงไทยเพลงหนึ่งที่ใช้ในการขับร้อง มักใช้เขียนกำกับหน้าบทละครว่า “โทน” ผู้ขับร้องจะต้องทราบว่าเป็นเพลงโทนประเภทใด ซึ่งมีทั้งเพลงโทนม้า โทนช้าง โทนรถ และโทนลงสรง

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

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

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

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีฝ่ายแผนและศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา ผู้มีประสบการณ์การสอนดนตรี (เครื่องหนัง) เกี่ยวกับสาเหตุที่เปลี่ยนจากการใช้โทนมาเป็นกลองแขกตีหน้าทับเพลงลงสรงโทน ท่านกล่าวว่า

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

ที่มีโครงเรื่องเกี่ยวกับชาวชวา ดังนั้นจึงใช้กลองแขกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชวามาใช้บรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้ได้อรรถรสและกลิ่นไอความเป็นชาวชวาก็เป็นได้ ”

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

เพลงลงสรงโทน เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า มักปรากฏอยู่ในบทละครในซึ่งเป็นละครที่เน้นกระบวนการรำมากกว่าการดำเนินเรื่อง ดังนั้นการที่จะร้องเพลงลงสรงให้มีความไพเราะและส่งกระบวนการรำให้งดงามนั้น จะต้องมีเทคนิคในการร้องดังนี้

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

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

“เพลงลงสรงโทนส่วนใหญ่จะมีอยู่ในละครใน ดังนั้นเวลาจะร้องจึงต้องมีความวิจิตรละเอียดลออให้งดงามสมกับเป็นละครใน การขับร้องคนร้องจะต้องดูการรำของตัวละครและจะต้องหายใจให้ถูกจังหวะ จึงจะเกิดความไพเราะ”

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

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

ตารางที่ 13 วิธีการขับร้องประกอบหน้าทับลงสรง (กลองแขก) และจังหวะฉิ่ง

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

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

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

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

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

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

ที่มา : นายสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และนายฐกฤต สุกุลกิตติไกร

หมายเหตุ จ๋ = เสียงโจ๊ะ ต = เสียงติง เป็นเสียงกลองแขกตัวผู้

จ๋ = เสียงจ๊ะ ท = เสียงทั่ง เป็นเสียงกลองแขกตัวเมีย

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

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

4.3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

โดยปกติแล้วการแสดงโขน ละคร จะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ บรรเลงประกอบการแสดง โดยเลือกใช้ตามโอกาส และความเหมาะสมในการแสดง

วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง

1. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ปี่ใน และฉิ่ง

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

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

ภาพที่ 81 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า
ที่มา : ภัทราวุฒิ จูฒนอม, 2553 : Online

ภาพที่ 82 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่
ที่มา : ภัทราวุฒิ จูฒนอม, 2553 : Online

ภาพที่ 83 วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่
ที่มา : ภัทราวุฒิ จูฒนอม, 2553 : Online

วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เป็นวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง แต่ในช่วงกระบวนการรำลงสรงนั้น จะใช้เครื่องดนตรีกลองแขกเพิ่มเข้ามาในวงปี่พาทย์ ใช้สำหรับตีกำกับหน้าทับเพลงลงสรงโทน และใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะในการแสดงเท่านั้น

กลองแขก

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

ภาพที่ 84 กลองแขก

ที่มา : อาซียะฮ์ สะมะโละ, 2554 : Online

ฉิ่ง

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

ภาพที่ 85 ฉิ่ง

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

4.3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง นับเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างภาพพจน์การแสดงให้ดูสมจริง สร้างสุนทรียะให้กับผู้ชมการแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ มีอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงดังนี้

1. เตียง

เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงที่มีความสำคัญในการแสดง ซึ่งเป็นที่สำหรับให้ตัวละครแสดงบทบาทการอาบน้ำ หรือการทรงสุคนธ์ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้จะใช้เตียงสำหรับการแสดงบทบาทการทรงสุคนธ์ 3 ส่วนด้วยกันคือ

1.1 เตียงใหญ่สำหรับนั่งทำบทบาทการทรงสุคนธ์ เป็นเตียงขนาดใหญ่ สามารถให้ผู้แสดงขึ้นไปนั่งร่ายรำทำบทบาทการทรงสุคนธ์ รวมถึงการตั้งตั่งเล็ก ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอางได้

ภาพที่ 86 เตียงใหญ่
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.2 เตียงหรือตั่งเล็ก ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอาง ตั้งบนเตียงใหญ่ด้านซ้ายมือของผู้แสดง

ภาพที่ 87 เตียงหรือตั่งเล็ก

ที่มา : สูจิบัตรผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ชุด “ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล”, หน้า 15

1.3 โต๊ะวางคันฉ่อง สำหรับตั้งคันฉ่อง จัดตั้งไว้ชิดขอบเตียงด้านซ้ายมือของผู้แสดง

ภาพที่ 88 โต๊ะวางคันฉ่อง

ที่มา : สูจิบัตรผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ชุด “ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล”, หน้า 16

2. พานเครื่องพระสำอาง

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

ภาพที่ 89 พานพระสำอาง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

3. **คันฉ่อง**

คันฉ่อง เป็นคำราชาศัพท์หมายถึงกระจกส่องหน้า เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงในขั้นตอนการทรงสุคนธ์ ใช้สำหรับส่องประกอบการทำบทบาทการทรงสุคนธ์ จัดตั้งบนเตียงทางด้านซ้ายมือของผู้แสดง วางไว้ด้านหลังพานเครื่องพระสำอาง

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

4.3.7 ฉากที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรง

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

ภาพที่ 91 การจัดฉากในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

4.3.8 ผู้แสดง

ผู้แสดง เป็นหัวใจหลักในการแสดง การแสดงจะออกมาสวยงามได้มากน้อยเพียงใดนั้น ขึ้นอยู่กับทักษะความสามารถของผู้แสดงที่ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครออกมาจนทำให้ผู้ชมคล้อยตาม โดยเฉพาะการรำเดี่ยวที่เป็นการรำอวดฝีมือ ซึ่งการรำคนเดียวนั้นจะไม่ค่อยสร้างความตื่นเต้นเร้าใจเท่ากับการแสดงเป็นเรื่องราวมากนัก ทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่ายได้ง่าย ผู้แสดงจึงต้องใช้ทักษะการร่ายรำชั้นสูง รวมถึงกลเม็ดเด็ดพรายที่จะต้องแสดง

ออกมาเพื่อดึงดูดผู้ชมให้เกิดอารมณ์คล้อยตาม และตกอยู่ในภวังค์ของความงดงามในการแสดง ไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายได้ ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงในการรำเดี่ยวจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง

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

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

เลือกที่รูปร่างสมส่วน ดูองอาจ แข็งแรง เพราะเป็นทหารเอกแต่ต้องไม่สูงไปกว่าสุครีพ และต้องไม่เตี้ยไปกว่านิลนนท์ องคตเป็นลิงเด็ก รูปร่างก็ต้องไม่สูงปรี๊ด ต้องเลือกให้เหมาะสมกับยศตำแหน่ง และบทบาท"

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

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

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

สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น เป็นการแสดงในตอนที่หนุมานดำรงตำแหน่งอุปราชกรุงลงกา สวมทรงมงกุฎ (ลิงยอด) ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงจะต้องคัดเลือกจากคุณสมบัติต่าง ๆ ประกอบกันดังนี้

1. เป็นผู้ที่ผ่านการเรียน การฝึกฝนทางด้านโขนลิงมาเป็นอย่างดี จนมีฝีมือในการรำขั้นสูง มีความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวหรือการจัดองค์ประกอบของร่างกายในการร่ายรำได้เป็นอย่างดี

2. มีรูปร่างทรวดทรงที่ค่อนข้างสูงโปร่ง แขน ขา ลำตัว มีความยาวรับสัดส่วนกัน ลำคอระหง เมื่อสวมศีรษะแล้วจะต้องมองเห็นลำคอจึงจะดูสง่างาม

3. มีปฏิภาณไหวพริบ มีความฉลาดและมีความจำที่ดี เนื่องจากบทร้องมีความยาว ทำนองเพลงที่มีการเอื้อนอยู่มาก กอปรกับกระบวนท่ารำที่ค่อนข้างยากและสลับซับซ้อน ดังนั้นผู้ที่จะแสดงจะต้องสามารถจำบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม

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

ภาพที่ 92 เปรียบเทียบวิธีการคัดเลือกผู้แสดงลิงโล้น ลิงยอด
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ในการจัดการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยนั้น พบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งเป็นทฤษฎีพื้นฐานในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด และการแสดงก็นับว่าเป็นศิลปะชนิดหนึ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานความต้องการและการพึงพอใจของมนุษย์ ดังนั้นในการแสดงย่อมปรากฏทฤษฎีศิลป์แทรกอยู่ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงขึ้นอยู่ว่าองค์ประกอบนั้น ๆ จะเลือกใช้หลักทฤษฎีศิลป์ตัวใดนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลป์เพื่อให้เกิดความสวยงามกับผลงาน

หลักวิธีการคัดเลือกผู้แสดงนั้น ก็เป็นส่วนหนึ่งในที่สร้างความสวยงามให้กับการแสดง และพบว่ามีหลักการในการจัดองค์ประกอบศิลป์ปรากฏอยู่ คือ สัดส่วน ซึ่งตามความหมายของสัดส่วน หมายถึง

"ความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมระหว่างขนาดขององค์ประกอบศิลป์ที่แตกต่างกัน ทั้งขนาดที่อยู่ในรูปทรงเดียวกันหรือระหว่างรูปทรง และรวมถึงความสัมพันธ์กลมกลืนระหว่างองค์ประกอบทั้งหลายด้วย ซึ่งเป็นความพอเหมาะพอดี ไม่มากไม่น้อย ขององค์ประกอบทั้งหลายที่นำมาจัดรวมกัน"

(องค์ประกอบศิลป์, ม.ป.ป. : Online)

จากการศึกษาความหมายของสัดส่วนตามหลักองค์ประกอบศิลป์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

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

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

นอกจากนี้ หลักการคัดเลือกผู้แสดงชุดหนุมานลงสรง ยังมีความสอดคล้องกับหลักทฤษฎีคุณสมบัติของผู้แสดงทั้ง 5 ประการ ตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ดังนี้

1. ต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสมบูรณ์ แข็งแรง สามารถแสดงกิริยาท่าทางต่าง ๆ ได้

2. ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการเปล่งเสียงให้ชัดเจน และพูดเป็น คือพูดให้มีสำนวน สำเนียงและอารมณ์อย่างตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้นได้

3. ต้องเป็นผู้ที่มีจิตใจกล้าหาญ ไม่ประหม่าในที่ชุมนุมชนและผู้ดู

4. ต้องเป็นผู้ที่มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด จำบทบาท บทเจรจา

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

(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 82)

4.3.9 กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง เป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงลงสรงโทน ลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ซึ่งลักษณะการรำตีบทหมายถึงการร่ายรำทำท่าทางต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายของบทร้อง โดยทั่วไปแล้วหลักการรำตีบท ผู้รำจะต้องศึกษาความหมายของคำร้องแต่ละคำก่อนว่ามีความหมายว่าอย่างไร เพื่อที่จะได้เลือกสรรหรือคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้ท่าร่ายรำสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดง

4.3.9.1 โครงสร้างท่ารำหนุมานลงสรง

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

1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ
2. กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์

1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ เช่น

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

ภาพที่ 93 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การละเลงแป้งบนฝ่ามือ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 94 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การประแป้งด้วยฝ่ามือขวา”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 95 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การประแป้งด้วยฝ่ามือซ้าย”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 96 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การผัดหน้าด้วยฝ่ามือทั้งสองข้าง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 97 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การทาแป้งที่แขนข้างขวา”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 98 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การทาแป้งที่แขนข้างซ้าย”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 99 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การทาแป้งหรือน้ำหอมที่ตัว”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.2 **ท่าทรงเครื่อง** จะวาดมือทั้งสองข้างระดับเหนือศีรษะลงมาด้านล่าง เหมือนกับลักษณะการสวมใส่เสื้อ ที่ต้องสวมจากด้านบนศีรษะลงมาเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 100 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การสวมเสื้อ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.3 **ท่าประทานให้** จะแบฝ่ามือทั้งสองหงายฝ่ามือขึ้นในระดับแง่ศีรษะ เหมือนกับลักษณะการรับสิ่งของมาจากผู้ที่สูงศักดิ์กว่า

ภาพที่ 101 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ “การรับสิ่งของ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

1.4 **ท่าฉลององค์เลื่อมเหลือง** จะยกแขนซ้ายและแขนขวาขึ้นมาด้านข้างลำตัวระดับสายตา แล้วมือซ้ายและขวาลูบที่แขน เหมือนกับการสำรวจความเรียบร้อย ความสวยงามของเสื้อที่สวมใส่ ซึ่งในวิถีชีวิตประจำวันก็ปรากฏท่าทางในลักษณะนี้เช่นกัน

ภาพที่ 102 การรำตีบทโดยใช้ท่าที่ดัดแปลงมาจากท่าธรรมชาติ
“การสำรวจความเรียบร้อย ความสวยงามของเครื่องแต่งกายที่สวมใส่”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2. **กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ เช่น**

2.1 **ท่าฟุ้งเฟื่อง** จะใช้ท่าพิสมัยเรียงหมอน ซึ่งความหมายของท่ารำพิสมัยเรียงหมอนจะหมายถึงความเจริญรุ่งเรือง วัฒนาผาสุก สนุกสบาย สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะหมายถึงความหอมของกระแจะจันทร์ที่หอมฟุ้งขจรขจายไปทั่วนั่นเอง

ภาพที่ 103 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าพิสมัยเรียงหมอน”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

2.2 **ท่าพระยามาร** จะใช้ท่าไว้มือ ซึ่งความหมายของท่าไว้มือจะหมายถึงผู้ที่สูงศักดิ์กว่า สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะเป็นท่าที่กล่าวถึงทศกัณฐ์ ซึ่งมีฐานะเป็นกษัตริย์ มียศสูงกว่าหนุมานจึงใช้ท่าไว้มือในการแสดงนั่นเอง

ภาพที่ 104 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าไว้มือ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ภาพที่ 105 การรำตีบทโดยใช้ท่าตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ “ท่าพรหมสี่หน้า”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

ภาพที่ 106 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “ท่าเก็บ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่า การใช้กระบวนท่า “เก็บ” ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง จะใช้ในช่วงของการเอื้อนในทำนองเพลงลงสรงโทน และใช้เป็นท่าต่อเนื่องจากการแตะเล่นเท้าทุกครั้ง จากการศึกษาพบว่าในการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีการใช้ท่าเก็บอยู่ 30 ครั้ง ดังนี้

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

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

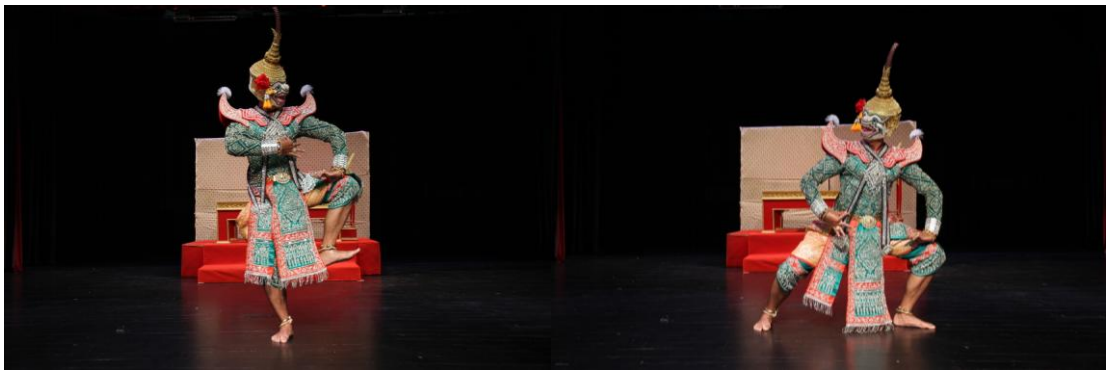
ภาพที่ 107 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “ท่าเข้าอกมือเดียว”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ภาพที่ 108 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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



ภาพที่ 109 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม เป็นลักษณะของท่าหนึ่งที่อยู่ในการฝึกหัดแม่ท่าโขนลิง พบว่ามีการใช้ท่าการยืดกระทบลงลบเหลี่ยมมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง จากการศึกษาพบว่ามีการใช้ท่าการยืดกระทบลงลบเหลี่ยม ในกระบวนท่ารำอยู่ 6 ครั้ง ดังนี้

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

ภาพที่ 110 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การแตะเท้าในท่ากาจับปากโรง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การแตะเท้า เป็นวิธีปฏิบัติลักษณะหนึ่งที่อยู่ในท่ากาจับปากโรงที่มีอยู่ในแม่ท่า ซึ่งเป็นลักษณะการใช้จมูกเท้าแตะพื้นเป็นรูปครึ่งวงกลมในขณะปฏิบัติท่ารำ พบว่ามีการใช้ลักษณะการแตะเท้าในท่ากาจับปากโรงนี้ในกระบวนท่ารำบทร้องที่ว่า “ประดับบุษราคำ”

ภาพที่ 111 ท่ารำที่มาจากแม่ท่า “การโขยกเท้าในท่ากาจับปากโรง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

การโขยกเท้า เป็นวิธีปฏิบัติลักษณะหนึ่งที่อยู่ในท่ากาจับปากโรงที่มีอยู่ในแม่ท่า พบว่ามีการนำเทคนิคการโขยกเท้ามาใช้กับกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง เป็นการสร้างลีลาของท่ารำให้แสดงออกถึงบุคลิกความเป็นโขนลิง แต่แฝงไว้ด้วยความสง่างามของท่ารำที่เหมาะสมกับความเป็นกษัตริย์ จากการศึกษาพบว่ามีการใช้การโขยกเท้าในกระบวนท่ารำอยู่ 10 ครั้ง ดังนี้

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

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

ภาพที่ 112 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่าเกา”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

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

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

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

ภาพที่ 113 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 1”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 114 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 3”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 115 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 5”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 116 ท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 7”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

1. ท่า 1 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า “ตาบประดับ” เพื่อใช้สื่อความหมายถึงเครื่องประดับที่เรียกว่า “ตาบทิศ”

2. ท่า 3 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า “อย่างกษัตริย์” เพื่อใช้สื่อความหมายถึงความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ ในทางละครเรียกท่านี้ว่า “ท่าสวยงาม”

3. ท่า 5 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า “แสงประเทือง” ซึ่งเป็นคำขยายความลักษณะของเครื่องประดับตาบทิศ โดยเปลี่ยนจากมือตั้งวงลิงเป็นชี้นิ้วที่ตาบทิศ เพื่อเป็นการนำสายตาผู้ชมให้มองที่ตาบทิศนั่นเอง ในทางละครเรียกท่านี้ว่า “ท่าผาลา”

4. ท่า 7 นำมาใช้ในบทร้องคำว่า “ถมยาแดง” ซึ่งเป็นคำขยายความลักษณะของเครื่องประดับตาบทิศ โดยเปลี่ยนจากมือวงลิงเป็นชี้นิ้วที่ตาบทิศ เพื่อเป็นการนำสายตาผู้ชมให้มองที่ตาบทิศนั่นเอง

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

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

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

> *นอกจากนี้ เมื่อครั้งครูกรี วรศะริน ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำ “ลงสรงโทน” ของหนุมานนั้น ครูลมุลและครูเฉลย ยังได้เป็นที่ปรึกษาและให้คำแนะนำในท่ารำครั้งนี้ด้วย เช่น บอกท่ารำของคำว่า “ติดใจไหมถม ดวงกุดั่น สายทองแล่ง” เป็นต้น*

(ธนาคารกรุงเทพ ศูนย์สังคีตศิลป์, ม.ป.ป. : 173)

ภาพที่ 117 ท่ารำในบทร้องคำว่า “ติดใจ”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 118 ท่ารำในบทร้องคำว่า “ไหมถม”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 119 ท่ารำในบทร้องคำว่า “ดวงกุดั่น”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 120 ท่ารำในบทร้องคำว่า “สายทองแล่ง”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

นอกจากนี้ยังพบกระบวนท่าที่มีความคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำละคร ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงชุดอื่น ๆ เช่น

ท่าเทพนม เป็นลักษณะการพนมมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน ซึ่งต่างกับการพนมมือของโขนลิง ที่มีลักษณะมือซ้ายแบมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือขวาประกบมือซ้าย นิ้วชี้ตรง นิ้วที่เหลือรวบด้านข้างนิ้วก้อยข้างซ้ายไว้ ดังนั้นท่าเทพพนมในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จึงไม่ใช่การพนมมืออย่างโขนลิง แต่เป็นการพนมมือแบบท่าเทพนมในการแสดงชุดรำแม่บทนั่นเอง

ภาพที่ 121 ท่ารำในบทร้องคำว่า “เทพนม”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ท่าโบก เป็นท่ารำที่มักปรากฏในการแสดงที่ใช้ทำนองเพลงชมตลาดและทำนองเพลงลงสรงโทน มีใช้ทั้งละคร โขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง มักจะใช้ท่าโบกในทำนองเอื้อนท้ายเพลงในแต่ละคำกลอน ในกระบวนท่าของโขนลิงพบลักษณะการโบกอยู่ในเพลงรื้อร่ายซึ่งมีลักษณะการโบกเหมือนกัน แต่ลักษณะท่าโบกของการแสดงชุดหนุมานลงสรงมีความคล้ายคลึงกับท่าโบกในเพลงชมตลาด และเพลงลงสรงโทนของละครมากกว่า ท่าโบกในเพลงรื้อร่ายของโขนลิงดังผู้วิจัยจะเปรียบเทียบภาพลักษณะการโบกดังต่อไปนี้

ภาพที่ 122 ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียว กับมือจีบอย่างละคร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 123 ลักษณะการเอียงศีรษะข้างเดียว กับมือจีบอย่างโขนลิง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 124 ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือ ตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างละคร
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 125 ลักษณะการเอียงศีรษะ ตามองมือ ตั้งวง การวางส้นเท้าอย่างโขนลิง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ท่านุ่งยก เป็นลักษณะของการกล่าวถึงผ้านุ่งหรือการนุ่งผ้า ลักษณะของท่ารำเป็นการม้วนมือสลับจีบซ้าย-ขวาระดับชายพก เปรียบเสมือนการขมวดผูกปมผ้านุ่ง ซึ่งเป็นลักษณะกระบวนท่าที่กล่าวถึงการนุ่งผ้าของละคร พบกระบวนท่านี้ในการแสดงชุดลงสรงโทนอิเหนาเช่นกัน

ภาพที่ 126 ท่ารำในบทร้องคำว่า “นุ่งยก”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ภาพที่ 127 ลักษณะการแทงมือ
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 128 ลักษณะการสะดุดเท้า

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 129 ลักษณะการยืนแตะปลายเท้า

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 130 ลักษณะการแตะเล่นเท้า

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ภาพที่ 131 ลักษณะท่าที่ใช้กับการเล่นอุปกรณ์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

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

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

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

จากคำกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นว่า ลักษณะวิธีการขึ้นเตียงลงเตียงของโขนลิงจะต้องถึงบุคลิกลักษณะ สถานะ หรือยศตำแหน่งของตัวละคร กระบวนท่าที่แสดงออกจะต้องมีความเหมาะสมกับตัวละคร เพื่อความสมบูรณ์และเกิดสุนทรียะในการแสดง

ภาพที่ 132 ลักษณะการขึ้นเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ภาพที่ 133 ลักษณะการลงเตียงในการแสดงชุดหนุมานลงสรง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

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

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

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

สำหรับกระบวนท่ารำขยาย เป็นท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เช่น บรรยายถึงวัสดุที่ใช้ในการปักเย็บเครื่องแต่งกาย บรรยายถึงลวดลายของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ และบรรยายถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังต่อไปนี้

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

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

1. การแตะเล่นเท้า

การแตะเล่นเท้า มักพบอยู่ในลีลาการร่ายรำของละคร เข้ามามีอิทธิพลในท่ารำโขนตั้งแต่ยุคโขนโรงใน ที่นำรูปแบบวิธีการแสดงอย่างละครในเข้ามาผสมผสานกับการแสดงโขน ลีลาท่ารำของละครในจึงถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนด้วย ในกระบวนท่ารำของโขนลิงพบว่า มีลีลาแตะเล่นเท้าในการแสดงชุดหนุมานลงสรงเพียงชุดเดียวเท่านั้น และพบว่ามีการใช้ลีลาการแตะเล่นเท้าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงอยู่ 7 ครั้ง ดังนี้

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

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

2. การขยับเกา

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

3. การหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า

การหยุดนิ่งเพื่อรอจังหวะยุบเข่า เป็นกลวิธีหนึ่งที่ใช้ในการรำที่มีท่วงทำนองเอื้อนมาก อย่างการรำลงสรง การหยุดรอจังหวะยุบเข่าจะใช้ในการเอื้อนที่ไม่ยาวมากเหมือนกับการแตะเล่นเท้าและการขยับ จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงมีการหยุดนิ่งเพื่อรอจังหวะยุบเข่าในทำนองเอื้อนอยู่ 4 ครั้ง ดังนี้

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

หลักของการปฏิบัติการหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า คือ การยืนตึงเข่าในท่าดังกล่าวข้างต้น แล้วหยุดนิ่งเพื่อรอยุบเข่าลงให้ตรงกับจังหวะทำนองเอื้อน ก่อนที่จะปฏิบัติท่ารำต่อไป

4. การเคลื่อนที่ในท่ารำ

การการเคลื่อนที่ในท่ารำ เป็นลักษณะการเชื่อมท่ารำหนึ่งอีกท่ารำหนึ่งโดยวิธีการเปลี่ยนทิศทางหรือตำแหน่งการแสดงในขณะปฏิบัติท่ารำ เป็นอีกหนึ่งกลวิธีที่ใช้สำหรับซื้อทำนองเอื้อนเพื่อให้ท่ารำตรงตามคำร้อง เช่น การวิ่งวนจากหน้าเวทีมาหลังเวทีแล้ววกกลับขึ้นไปด้านหน้าเวทีอีกหนึ่งครั้ง ในช่วงเอื้อนระหว่างคำว่า “ประทาน” กับคำว่า “ให้” ซึ่งการวิ่งวนนั้นจะวิ่งมาในกระบวนท่าของคำว่าประทาน เป็นต้น ลักษณะการเคลื่อนที่ในกระบวนท่ารำ พบในการแสดงชุดหนุมานลงสรงอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากเป็นการแสดงที่เป็นลักษณะการรำตีบทนั่นเอง

5. การกระโดด 3 จังหวะ

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

5.1 การกระโดดไปปฏิบัติท่ารำทางด้านซ้าย

จังหวะที่ 1 ใช้เท้าซ้ายย่ำลงบนพื้นย่อเข่าลงเพื่อเป็นแรงส่งในการกระโดด

จังหวะที่ 2 กระโดดยืนด้วยเท้าขวา ยกเท้าซ้าย

จังหวะที่ 3 ลงเหลี่ยมทางด้านซ้าย โดยเท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม

5.1 การกระโดดไปปฏิบัติท่ารำทางด้านขวา

จังหวะที่ 1 ใช้เท้าขวาย่ำลงบนพื้นย่อเข่าลงเพื่อเป็นแรงส่งในการกระโดด

จังหวะที่ 2 กระโดดยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวา

จังหวะที่ 3 ลงเหลี่ยมทางด้านขวา โดยเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม

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

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

ความหมายของท่ารำ

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

รูปแบบการแสดง

การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการรำเดี่ยวของหนุมาน แสดงการชมโฉมการแต่งกายใหม่เพื่อที่จะขึ้นไปลาทศกัณฐ์ วางอุบายออกไปทำศึกกับพระรามพระลักษณ์เพื่อให้ทศกัณฐ์ไว้วางใจ จากการศึกษาพบว่าไม่เคยนำไปแสดงประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน หนุมานอาสาเลย พบแต่เป็นการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวโขนลิงเท่านั้น

รูปแบบการแสดงเริ่มจากปี่พาทย์ทำเพลงรัว หนุมานออกมาแสดงท่าทางกระหยิ่มดีใจ ท้ายเพลงรัวหนุมานกลับไปนั่งบนเตียงกลางเวทีเพื่อรำทำบทการทรงสุคนธ์

ช่วงที่สองเป็นเพลงลงสรงโทน หนุมานแสดงบทบาทการทรงสุคนธ์ หลังจากนั้นจึงออกมาด้านหน้าเวทีเพื่อแสดงบทบาทการชมโฉมการทรงเครื่องของหนุมาน ด้วยเครื่องทรงของอินทรชิต

ช่วงสุดท้ายเป็นเพลงพระยาเดิน เพื่อแสดงถึงการไปขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อลาไปทำศึกกับพระรามตามกลอุบายที่วางไว้

ลักษณะการใช้ร่างกายในกระบวนท่ารำ

กระบวนท่าร่ายรำ เป็นการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการแสดงท่าทางต่าง ๆ ดังนี้

1. การใช้ศีรษะ ไหล่ และลำตัว มี 3 ลักษณะ คือ

1.1 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวตั้งตรง เช่น ท่าสนับเพลา ท่ามงกุฎ เป็นต้น

1.2 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวเอียงไปทางเดียวกัน เช่น ท่าพระยามาร ท่าดอกกลม เป็นต้น

1.3 ศีรษะ ไหล่ และลำตัวเอียงตรงข้ามกัน เช่น ท่าระยับ เป็นต้น

2. การใช้มือมี 7 ลักษณะ คือ

2.1 มือลิง เช่น ท่าเรืองระยับ ท่าตาบประดับ เป็นต้น

2.2 มือเข้าอก เช่น ท่าพระยามาร ท่าอ่อนละไม เป็นต้น

2.3 มือตั้งวงบน เช่น ท่าโบก ท่าประเทือง เป็นต้น

2.4 มือตั้งวงล่าง เช่น ท่าเก็บ ท่าปีกแมงทับ เป็นต้น

2.5 มือจีบ เช่น ท่าปีกแมงทับ ท่าติดใจ ท่าสร้อยมะยม เป็นต้น

2.6 มือล่อแก้ว เช่น ท่ากระหนกใน ท่าดอกกลม เป็นต้น

2.7 มือแบ เช่น ท่าทรงเครื่อง ท่าประทานให้ ท่าสนับเพลาเชิงงอน เป็นต้น

3. การใช้แขน มี 4 ลักษณะ คือ

3.1 แขนระดับเดียวกัน เช่น ท่าทรงเครื่อง ท่าสนับเพลาเชิงงอน เป็นต้น

3.2 แขนระดับต่างกัน เช่น ท่าประทานให้ ท่าเรืองระยับ เป็นต้น

3.3 การตึงแขน เช่น ท่าพรรณราย ท่าแก้วแดง เป็นต้น

3.4 การงอแขน เช่น ท่านุ่งยก ท่าฉลององค์ ท่าเรืองระยับ เป็นต้น

4. การใช้ขา มี 4 ลักษณะ คือ

4.1 ขาระดับเดียวกัน เช่น ท่านั่งคุกเข่าในท่าทากระแจะจันทร์ ท่าลงเหลี่ยม เป็นต้น

4.2 ขาต่างระดับกัน เช่น ท่าสนับเพลาเชิงงอน ท่านุ่งยก ท่าไหมถม เป็นต้น

4.3 การตึงขา เช่น ท่านุ่งยก ท่าจำหลัก ท่าปั้นเหน่ง เป็นต้น

4.4 การงอขา เช่น ในท่าลบเหลี่ยม และท่ายกเท้าหนีบน่อง ในกระบวนท่ารำต่าง ๆ เป็นต้น

5. การใช้เท้า มี 6 ลักษณะ คือ

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

5.2 การแตะด้วยปลายเท้า เช่น ท่าติดใจ ท่าบุษราคำ และท่าอย่างกษัตริย์ เป็นต้น

5.3 การโขยกเท้า เช่น ท่าประทานให้ ท่าอ่อนละไม และท่าแสงประเทือง เป็นต้น

5.4 การวางส้นเท้า เป็นลักษณะการวางด้วยส้นเท้าในกระบวนท่าโบก

5.5 การแตะเล่นเท้า เป็นลักษณะลีลาการเล่นเท้าโดยใช้จมูกเท้าขวา-ซ้าย แตะสลับกันในช่วงเอื้อนของทำนองเพลง

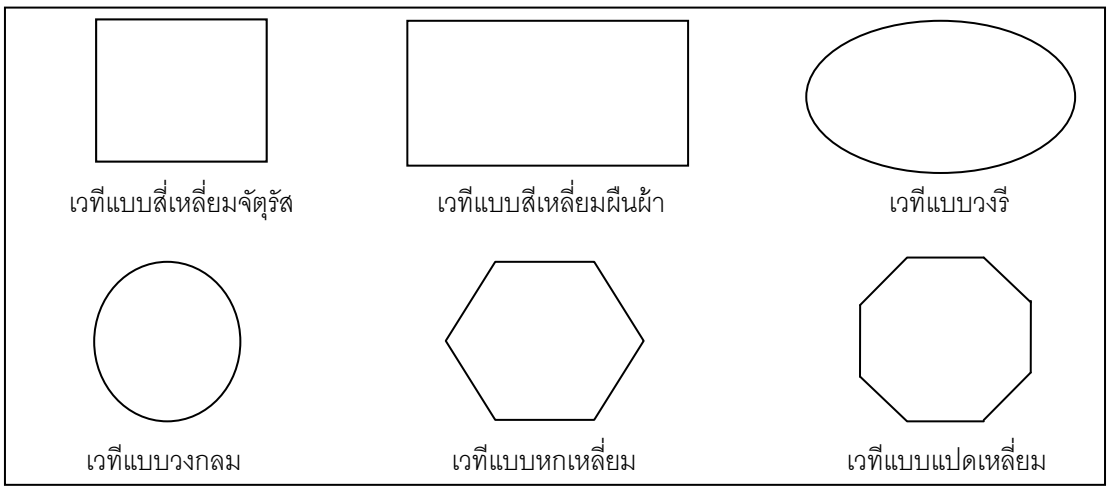
5.6 การซอยเท้า (เก็บ) เป็นลักษณะการเขย่งส้นเท้าขึ้นแล้วซอยเท้าถี่ ๆ เป็นกระบวนท่าที่ใช้ในช่วงเอื้อนของทำนองเพลง

4.3.9.2 **ทฤษฎีที่ใช้ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง**

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

เวทีและการใช้พื้นที่บนเวที

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

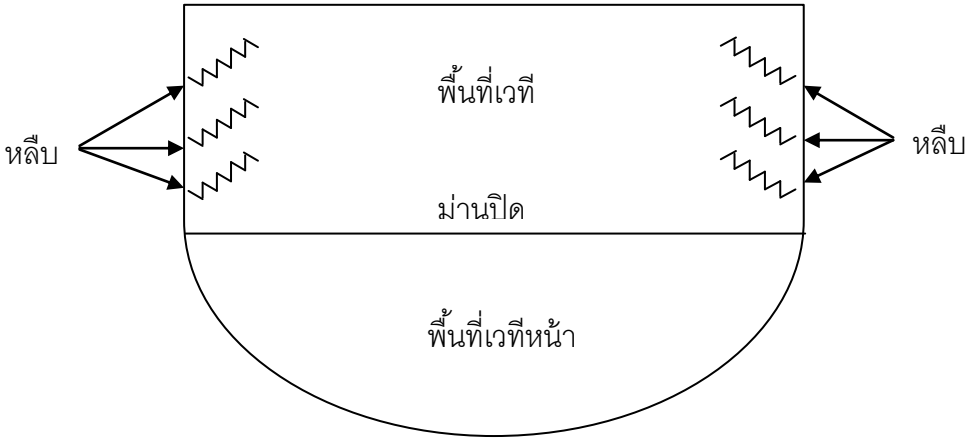


ลักษณะเวทีอะรีนาแบบต่าง ๆ (arena stage)

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

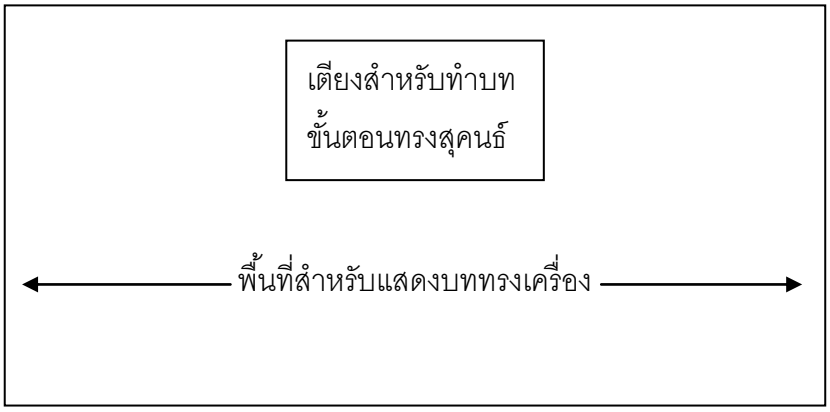
ลักษณะเวทีแบบทรัสต์ (thurst stage)

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



ลักษณะเวทีแบบพรอสซีเนียม (proscenium stage)

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



หากเป็นการแสดงบนเวทีแบบพรอสซีเนียม จะนิยมจัดตั้งเตียงสำหรับทำบททรงสุคนธ์ไว้กลางเวทีด้านใน สมมุติว่าขณะนั้นตัวละครได้อยู่ในห้องสรง และทรงสุคนธ์ หลังจากนั้นจึงออกมาใช้พื้นที่เวทีด้านหน้าม่านเพื่อแสดงบททรงเครื่อง เป็นเทคนิคการใช้พื้นที่บนเวทีให้เกิดประโยชน์สูงสุด และเป็นการสร้างมิติในการแสดงให้ดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

พื้นที่บนเวที เป็นส่วนสำคัญในการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงบทบาท อารมณ์ความรู้สึก และการสร้างจุดสนใจในการแสดง โดยทั่วไปการแบ่งพื้นที่เวทีสำหรับการแสดงละครจะแบ่งเป็นเป็น 6 ส่วน ดังนี้

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

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

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

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

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

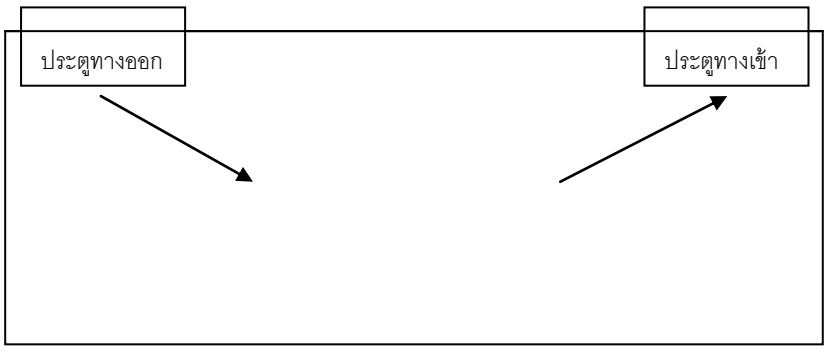
เทพนม	ขยายความ	ลักษณะลวดลายของผ้านุ่ง
ไหมถม	ขยายความ	ลักษณะวัสดุที่ใช้ในการเย็บปักฉลององค์
ขัตติยา	ขยายความ	ความเป็นกษัตริย์ที่สูงส่งเทียบเท่าผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากกษัตริย์

ส่วนที่ 4 กลางหลัง เป็นส่วนที่ไกลคนดู แต่มีลักษณะเด่น จึงเหมาะสำหรับการเริ่มต้นในตอนสำคัญ ๆ ที่ผู้แสดงจะเคลื่อนมาหน้าเวทีต่อไป สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ จะเป็นพื้นที่ที่ใช้แสดงท่ารำที่เป็นลักษณะบทบรรยายเปิดการแสดงในขั้นตอนทรงสุคนธ์ เป็นจุดเริ่มต้นของการแสดง ใช้พื้นที่ส่วนนี้เป็นระยะเวลาสั้น ๆ เพื่อที่จะส่งให้ผู้แสดง ออกมาแสดงบทเด่นในขั้นตอนการทรงเครื่องด้านหน้าเวทีต่อไป

ส่วนที่ 5 ขวาหลัง เป็นที่ลับตา เหมาะสำหรับตัวละครแอบซ่อนหรือแสดงตอนเบ็ดเตล็ดเล็ก ๆ น้อย ๆ ไม่สำคัญมากนัก สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ไม่ปรากฏว่าใช้พื้นที่ในส่วนนี้แสดงบทบาทการร่ายรำ

ส่วนที่ 6 ซ้ายหลัง เป็นส่วนที่เลือนลางห่างไกลไม่เด่นชัด เหมาะในการแสดงตอนที่น่าหวาดเสียวหรือการแสดงตอนที่มีภูตผีปีศาจ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ ไม่ปรากฏว่าใช้พื้นที่ในส่วนนี้แสดงบทบาทการร่ายรำ

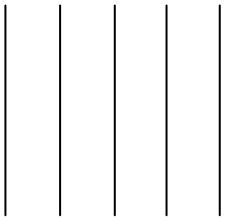
การเข้า-ออกของตัวละคร เป็นส่วนหนึ่งของการใช้พื้นที่บนเวที เป็นจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของการแสดงที่มีฉากเดียว ซึ่งตามหลักการแสดงละครทั่วไปแล้ว ตัวละครจะออกจากประตูด้านขวามือของเวที และเมื่อแสดงบทบาทเสร็จเรียบร้อยแล้วจะเข้าทางด้านซ้ายของเวที



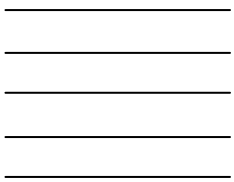
ทิศทางและการเคลื่อนที่บนเวที

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

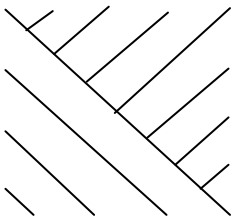
การเคลื่อนที่บนเวทีสำหรับการแสดงนั้น ใช้หลักทางทฤษฎีศิลป์ในเรื่องของ “เส้น” ที่บ่งบอกถึงอารมณ์ ความรู้สึกในแง่ของศิลปะ มาประยุกต์ใช้กับทิศทางในการเคลื่อนที่ของตัวละคร ซึ่งความหมาย และอารมณ์ของเส้นในลักษณะต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้



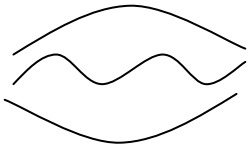
1. เส้นตรงแนวตั้ง เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่มั่นคง แข็งแรง แน่นอน หนักแน่น เข้มแข็ง สง่า สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวตั้งหรือการเคลื่อนที่เข้าหาคนดู เป็นการสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรงจริงจัง หรือเป็นการเรียกร้องความสนใจ การเคลื่อนที่ออกจาคนดู แสดงถึงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล



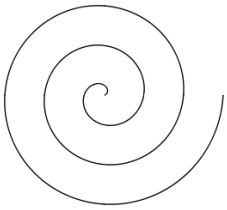
2. เส้นตรงแนวนอน เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกที่สงบ นิ่ง ราบเรียบ กว้างขวาง ผ่อนคลาย สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนหรือเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้ผู้ชมได้ชมในจุดต่าง ๆ อีกทั้งให้ผู้ชมที่อยู่ในมุมต่าง ๆ ของเวทีได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงได้ทั่วถึง และเป็นการดึงดูดสายตาผู้ชมให้มีปฏิสัมพันธ์กับการแสดง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



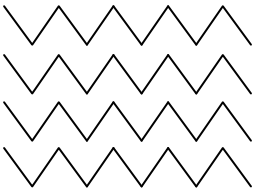
3. เส้นเฉียงหรือเส้นทแยงมุม เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกไม่มั่นคง ไม่แน่นอน สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นเฉียงหรือเส้นทแยง เป็นการสื่อถึงความรวนเร ไม่แน่นอน การวิตกกังวลหรือครุ่นคิด



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



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



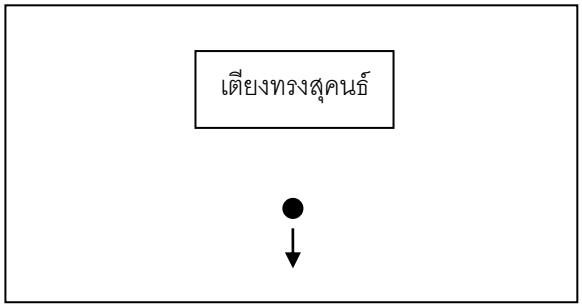
6. เส้นหยัก เป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว สั่นสะเทือน ไม่ราบเรียบ น่ากลัว อันตราย ขัดแย้ง และความรุนแรง สำหรับการแสดง การเคลื่อนที่เป็นเส้นหยักให้ความรู้สึกหลบหลีก การตัดสินใจหรือการคิดแบบกะทันหัน ทันทีทันใด ฉุกคิดขึ้นได้

จากการศึกษาทฤษฎีการเคลื่อนที่เชิงองค์ประกอบศิลป์ พบว่าการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีลักษณะการใช้ทิศทาง และการเคลื่อนที่ดังต่อไปนี้

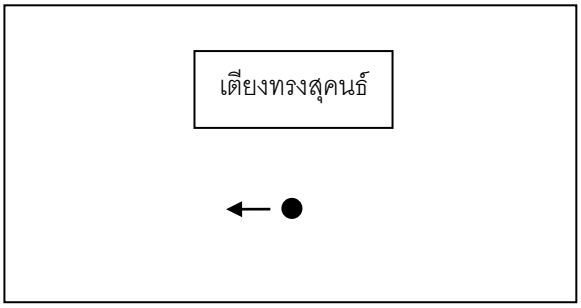
การใช้ทิศทาง

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

1. หน้าตรง เป็นทิศทางที่ใช้มากที่สุด หรือเกือบทั้งเพลงก็ว่าได้ โดยใช้กับกระบวนท่ารำทั้งท่ารำหลัก และท่ารำขยาย รวมถึงการเอื้อนด้วย



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

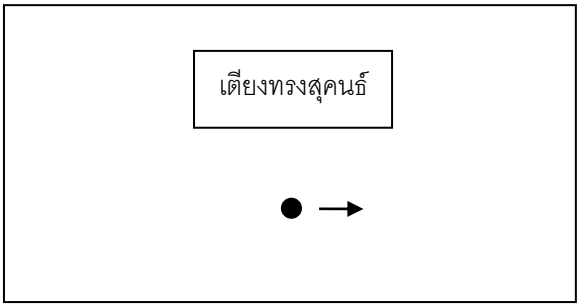


3. ด้านซ้าย เป็นทิศที่ใช้สำหรับการตีบทการแสดงกิริยา พบว่ามีการใช้ทิศทางนี้อยู่ในขั้นตอนทรงสุคนธ์ทั้งหมด และพบในขั้นตอนการทรงเครื่องอยู่ 4 ครั้ง ในบทร้องที่ว่า

“**ทรงเครื่อง**พระยามารประทาน**ให้**”

“สอดใส่**ธำ**มรงค์มงกุฎ”

“**ทรงเครื่อง**อย่างกษัตริย์ขัตติยา”

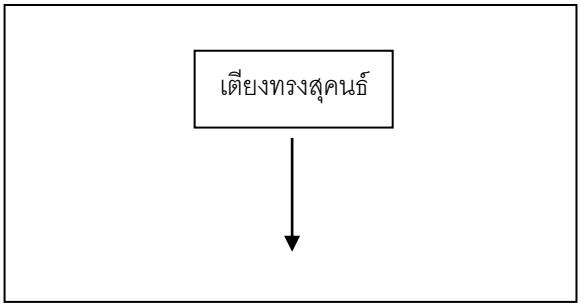


4. การหมุนรอบทิศทาง เป็นการแสดงลูกเล่นลีลาท่ารำ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในการแสดง เป็นการหมุนรอบตัวโดยมีร่างกายเป็นแกนกลางในการหมุน พบว่ามีกระบวนท่ารำที่มีการหมุนรอบทิศใช้ทิศทางนี้อยู่ในขั้นตอนการทรงเครื่องอยู่ 2 ครั้ง คือ ในช่วงจังหวะเอื้อนก่อนการรำตีบทความหมายของการทรงเครื่อง ในบทร้องที่ว่า “**ทรงเครื่อง**พระยามารประทานให้”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

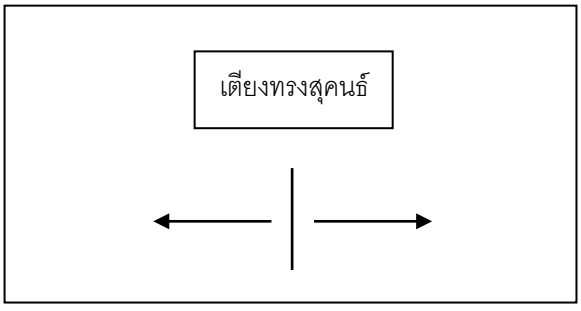
การเคลื่อนที่

จากการศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในการรำ 3 แบบ คือ แบบเส้นตรงแนวตั้ง แบบเส้นตรงแนวนอน และแบบเส้นโค้ง ดังนี้

1. การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงแนวตั้ง หรือการเคลื่อนที่เข้าหาคนดู เป็นการเคลื่อนที่ในบทร้องที่ว่า “**ทรงเครื่อง**พระยามารประทานให้” เป็นการแสดงบทบาทการออกมาจากห้องทรงสุคนธ์ เพื่อมาแสดงบทบาทการทรงเครื่องด้านหน้าเวที

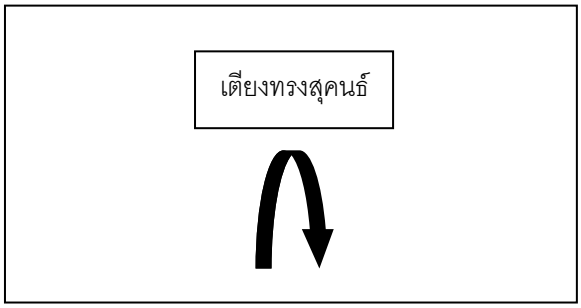


2. การเคลื่อนที่แบบเส้นตรงแนวนอน หรือการเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเคลื่อนที่ไปทั้งทางด้านขวา และทางด้านซ้ายของเวที แสดงกระบวนท่ารำที่เป็นท่ารำขยาย ในบทขยายความลักษณะของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ

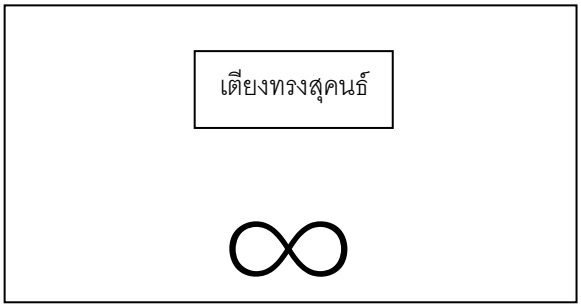


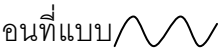
3. การเคลื่อนที่แบบเส้นโค้ง พบว่ามี 3 ลักษณะ คือ

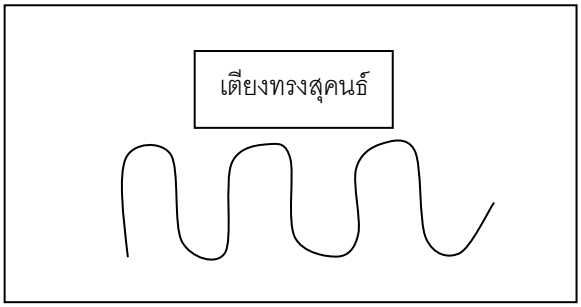
3.1 การเคลื่อนที่แบบ เป็นการเคลื่อนที่ใน บทร้องที่ว่า “ทรงเครื่องพระยามาร**ประทานให้**”



3.2 การเคลื่อนที่แบบ ∞ พบว่ามีการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ในบทร้องทวนคำและช่วงทำนองเอื้อน แต่ไม่ทุกครั้ง



3.3 การเคลื่อนที่แบบ  พบว่ามีการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้ในช่วงท้ายของการแสดง ในเพลงพญาเดิน



ทฤษฎีที่ใช้ในกระบวนท่ารำ

เป็นการประยุกต์ใช้ทฤษฎีตามหลักการเคลื่อนไหวร่างกายเข้ามาจับกับท่าทางกระบวนท่ารำ ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายในแต่ละครั้งจะมีความหมายและสามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกได้ ในการแสดงนาฏยศิลป์มีการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่หลายลักษณะ เช่น ลักษณะการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ลักษณะการเคลื่อนไหวแบบสะดุดหรือหยุด หรือลักษณะรวดเร็วกระฉับกระเฉง ซึ่งลักษณะการเคลื่อนไหวต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนอยู่บนหลักพื้นฐานแห่งทฤษฎีทั้งสิ้น

จากการศึกษากระบวนท่ารำในชุดหนุมานลงสรง พบว่ามีลักษณะการเคลื่อนไหวและองค์ประกอบแห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนี้

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

ความสมดุลในความหมายของนาฏยศิลป์ หมายถึงความมั่นคง และเท่าเทียมกันของสรีระร่างกายโดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง ซึ่งพบว่าในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงนั้น มีท่ารำที่มีความสมดุลกัน เช่น ท่าเก็บมือตั้งวงล่าง

ภาพที่ 134 “ท่าเก็บ” แสดงลักษณะความสมดุลของท่ารำ

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

ความอสมดุลในความหมายของนาฏยศิลป์ หมายถึงความไม่มั่นคง และไม่เท่าเทียมกันของสรีระร่างกายโดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง ซึ่งลักษณะท่าทางที่มีความอสมดุลกันนั้น สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

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

ภาพที่ 135 “ท่าเชิงงอน” แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ทำตามกัน
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ภาพที่ 136 “ท่าระยับ” แสดงลักษณะความอสมดุลของท่ารำที่ตรงข้ามกัน
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงความรวดเร็ว คือ การตีลังกาออกมาในการเริ่มต้นการแสดง หรือการกระโดดหมุนตัวลงจากเตียงทรงสุคนธ์ ออกไปร่ายรำทำบทการทรงเครื่องด้านหน้าเวที เป็นต้น

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

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงแข็งแรงของร่างกาย คือ กระบวนท่าที่มีการยกเท้าหนีบน่อง และเข่าลงรับน้ำหนักตัวทั้งหมดด้วยขาที่ยืนเป็นหลัก กระบวนท่าที่มีการยืดกระทบจนเกิดเสียงดังที่หนักแน่น ตลอดจนระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงท่ารำต่อเนื่องประมาณ 13 นาที นับว่าเป็นระยะเวลานานพอสมควรสำหรับผู้แสดงที่ต้องสวมศีรษะในการร่ายรำ

ภาพที่ 137 กระบวนท่ารำที่แสดงถึงความแข็งแรงของร่างกาย

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

ภาพที่ 138 “ขยับเกา” แสดงถึงกระบวนท่าที่มีความคล่องแคล่วว่องไว
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

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

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรง พบกระบวนท่ารำที่แสดงถึงการใช้พลังหนัก เบา ดังนี้

1. กระบวนท่าที่แสดงถึงพลังหนัก คือ การยืดกระทบ การขยับ การเก็บ การยุบตัวอย่างเร็ว การกระตุกเท้า ฯลฯ เป็นต้น

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

ในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ มีการใช้พลังที่หนัก เบา และราบเรียบ สอดประสานสนับกันอย่างต่อเนื่อง ทำให้การแสดงเกิดความสวยงาม น่าติดตามชม ซึ่งการใช้พลังในการแสดงมักมาควบคู่กับการใช้พื้นที่ในการแสดงเสมอ

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

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

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

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

ประสาท ดังนั้นนอกจากร่างกายแล้ว ประสาทยังมีส่วนสำคัญสำหรับการแสดงอีกด้วย ผู้แสดงจึงต้องสมควรบำรุงรักษาร่างกายควบคู่กับการบำรุงสมองไปพร้อม ๆ กัน

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

ภาพที่ 139 “ท่าแสงประเทือง” แสดงถึงกระบวนท่าที่ต้องอาศัยการทรงตัวในการแสดง
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวผู้วิจัย

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

ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาสู่การแสดงได้อย่างถูกต้อง สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะมีลักษณะอารมณ์เบิกบานสำราญใจ มีความสุขที่สามารถทำกลอุบายล่อลวงกล่องดวงใจได้สำเร็จ อีกทั้งยังรู้สึกภูมิใจในการแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องทำท่าทางที่สื่อถึงการมีความสุข กระหยิ่มยิ้มย่อง ในขณะเดียวกันก็ต้องทรงตัวให้ดูมีท่าทางที่ภูมิฐาน สง่างาม สมกับตำแหน่งอุปราชเมืองลงกา

4.4 บทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงที่สะท้อนบริบททางสังคมไทย

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

การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงมักเป็นวรรณคดีไทย มักปรากฏรูปแบบวิถีชีวิต ประเพณี และพิธีกรรมในยุคสมัยนั้น ๆ สะท้อนให้เห็นความเป็นไปของสังคมไทยตามยุคสมัยของวรรณกรรม นับเป็นอีกมนต์เสน่ห์หนึ่งของวรรณคดีไทยที่กวีมักสอดแทรกไว้ในเนื้อเรื่อง ซึ่งวรรณคดีไทยส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ ดังนั้นจึงปรากฏรูปแบบของพระราชประเพณี และพระราชพิธีของกษัตริย์ในเนื้อเรื่องด้วย

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

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

ท่ารำประกอบการขับร้องและทำนองดนตรี ทำให้ได้รับอรรถรสมากกว่าการอ่านจากวรรณกรรมซึ่งจะต้องจินตนาการเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยตนเอง

หนุมานเป็นตัวละครเอกตัวหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากคนดูเป็นจำนวนมาก เนื่องจากเป็นตัวละครที่มีความเก่งกล้าสามารถ เฉลียวฉลาด มีปัญญาเป็นเลิศ สามารถแก้ไขสถานการณ์และปัญหาต่างๆ ได้ทันท่วงที บทบาทของหนุมานในเรื่องรามเกียรติ์เป็นตัวละครที่มีความสำคัญในการดำเนินเนื้อเรื่อง มุ่งแสดงให้เห็นถึงบริบททางสังคมไทยซึ่งสามารถแบ่งเป็นด้าน ต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. **ด้านศาสนา**

หนุมาน เป็นทหารของพระราม ซึ่งนับว่าพระรามเป็นแบบอย่างกษัตริย์ที่ดีดำรงอยู่ในทศพิธราชธรรม การที่หนุมานเข้าสวามิภักดิ์ต่อพระราม และช่วยพระรามทำศึกสงคราม ถือว่าเป็นการช่วยเหลือคนดี ผลจากการช่วยเหลือคนดีนั้นส่งผลให้หนุมานมีความเป็นอยู่อย่างสุขสบายในบั้นปลายชีวิต และยังแสดงให้เห็นว่า “ธรรมะย่อมชนะอธรรม” อีกด้วย

2. **ด้านการเมืองการปกครอง**

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

นอกจากนี้บริบททางการทหาร ยังแสดงให้เห็นถึงหลักการปกครองชั้นผู้น้อย การปฏิบัติตนตามลำดับขั้นชั้นยศ การให้ความเคารพ เชื่อฟัง ผู้ที่มียศตำแหน่งที่สูงกว่า เป็นทหารต้องมีความกล้าหาญ ยอมเสียสละชีวิตในการปฏิบัติหน้าที่ได้

3. **ด้านความเชื่อ**

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

จากการศึกษาบทบาทการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และเห็นว่าสามารถสะท้อนบริบททางสังคมไทยในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องของการอาบน้ำเพื่อชำระล้างมลทิน ชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ เพื่อความเป็นสิริมงคลก่อนการประกอบประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

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

3. การอาบน้ำที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งกับหลายตัวละคร แสดงให้เห็นว่าสภาพภูมิศาสตร์ของเมืองไทยเป็นเมืองร้อน ต้องอาบน้ำอยู่บ่อยครั้งเพื่อคลายความร้อน จนเห็นถึงความสำคัญของการอาบน้ำและนำมากล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ และสำคัญถึงขนาดนำมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือผู้แสดง ซึ่งต่างจากวรรณกรรมของประเทศที่มีอากาศหนาวเย็น มักไม่ค่อยกล่าวถึงการอาบน้ำของตัวละครเป็นสาระสำคัญเท่าใดนัก อีกทั้งไม่มีการนำการอาบน้ำของตัวละครมาทำเป็นการแสดงเพื่อแสดงทักษะความสามารถขั้นสูงของผู้แสดงเหมือนอย่างการแสดงของไทย

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

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “บทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขน” มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดง บทบาทหนุมาน และวิเคราะห์หลักและแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำหนุมานลงสรง รวมถึงศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงสะท้อนบริบททางสังคมไทย โดยศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปี พ.ศ. 2551 และเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขนลิง อีกทั้งอาจารย์ประสิทธิ์เองยังเป็นแบบแสดงท่ารำที่ครูกรี วรศะริน ประดิษฐ์ขึ้นในครั้งนั้น

จากการศึกษาพบว่า คำว่า “ลงสรง” เป็นคำราชาศัพท์ หมายถึง การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์ มีอยู่ 2 ลักษณะคือ การลงสรงในพระราชพิธี และการลงสรงในวิถีชีวิตประจำวัน และมีความเชื่อมโยงกับความเชื่อในเรื่องความสำคัญและความศักดิ์ของน้ำที่สามารถชำระล้างมลทินทั้งกายและใจ รวมถึงขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย เสนียดจัญไรให้ออกไปได้ สังเกตได้จากประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ของไทย ทั้งประเพณีพิธีกรรมที่เป็นแบบราษฎร์และแบบหลวง มักปรากฏการใช้น้ำในการประกอบพิธีแทบทั้งสิ้น เช่น พิธีสรงน้ำพระ พิธีรดน้ำดำหัวผู้ใหญ่ ประเพณีสงกรานต์ พิธีโกนจุก พิธีอุปสมบท พิธีแต่งงาน พิธีอาบน้ำใต้แสงจันทร์ พิธีศพ เป็นต้น หรือหากเป็นพระราชพิธีที่ปรากฏการใช้น้ำประกอบพิธี เช่น พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีทูลน้ำล้างพระบาท พระราชพิธีลงสรงลงท่า พระราชพิธีลงสรงโสกันต์ และลงสรงมูรธาภิเษกในพระราชพิธีต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งความเชื่อ

เกี่ยวกับความสำคัญและความศักดิ์ของน้ำนั้นได้ปรากฏอยู่ในหลายศาสนา แต่คนไทยได้รับความเชื่อเกี่ยวกับความสำคัญและความศักดิ์ของน้ำมาจากศาสนาฮินดู ซึ่งเป็นศาสนาที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อนในดินแดนแห่งนี้ตั้งแต่ยุคสมัยขอมเรืองอำนาจ เมื่อคนไทยยึดดินแดนแห่งนี้ได้ ความเชื่อต่าง ๆ ทางศาสนาฮินดูจึงได้ซึมซับผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิมของคนไทยซึ่งนับถือผี และศาสนาพุทธมาจนถึงทุกวันนี้

วรรณกรรม คือ ผลงานที่เกิดจากความคิด จินตนาการ แล้วเรียบเรียงนำมาบอกเล่าหรือจดบันทึก โดยทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ วรรณกรรมลายลักษณ์อักษร และวรรณกรรมมุขปาฐะ ซึ่งวรรณกรรมทั้ง 2 นับว่าเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างมาก กล่าวคือ ในยุคแรก ๆ นั้น เรื่องราวนิทานหรือวรรณคดีต่าง ๆ เป็นแบบมุขปาฐะ คือ การบอกเล่าเรื่องด้วยปาก ต่อมาเห็นว่าการเล่าเรื่องจากปากต่อปากทำให้เนื้อหาของเรื่องมีความเปลี่ยนแปลงคลาดเคลื่อน จึงมีการจดบันทึกขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรและเรียกว่าวรรณกรรมชนิดนี้ว่า “วรรณคดี” นั่นเอง

วรรณคดีไทย มักนิยมแต่งเนื้อหาที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ สันนิษฐานได้ว่าสาเหตุที่วรรณคดีไทยส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์เพราะว่า กวีที่แต่วรรณคดีส่วนใหญ่เป็นนักปราชญ์ราชบัณฑิตในราชสำนัก ผู้มีความรู้ความสามารถเป็นอย่างดีในการอ่านและเขียนหนังสือ อีกทั้งเป็นผู้ที่รับใช้ใกล้ชิดพระมหากษัตริย์จึงเป็นการง่ายที่จะนำเรื่องราว วิถีปฏิบัติแบบแผนจารีต ขนบธรรมเนียม และประเพณีในราชสำนักที่เกี่ยวกับกษัตริย์ มาแต่งเรื่องราวเป็นวรรณคดีขึ้น ดังนั้นเมื่อนำวรรณคดีไทยซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์มาจัดทำเป็นการแสดง การอาบน้ำแต่งตัวของกษัตริย์หรือที่เรียกว่าการลงสรงจึงปรากฏในการแสดงด้วย และการร่ายรำแสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละครนี้เอง ในทางนาฏยศิลป์เรียกว่า “การรำลงสรง”

การรำลงสรง เป็นการร่ายรำแสดงท่าทางบรรยายการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นพระเอกหรือตัวเอกของเรื่อง เป็นชุดการแสดงที่บรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ได้ใช้องค์ความรู้ภูมิปัญญา และประสบการณ์การแสดงที่สั่งสมมา ประดิษฐ์เป็นกระบวนท่ารำลงสรงที่งดงามขึ้น ซึ่งกระบวนท่ารำลงสรงนั้นมีลีลาท่ารำความสลับซับซ้อน ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีทักษะใน

การร่ายรำเป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่งดงามของการรำลงสรงออกมาได้ ดังนั้นการรำลงสรงจึงเป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมในการใช้เป็นชุดการแสดงอวดฝีมือในการร่ายรำของผู้แสดง ซึ่งการรำลงสรงนั้นมุ่งหมายเพื่อเป็นการแสดงความงดงามของกระบวนท่ารำ นำเสนอความสวยงาม วิจิตรบรรจงของเครื่องแต่งกายละครที่เลียนแบบมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ ผ่านทางบทประพันธ์ที่สละสลวย ความไพเราะของการขับร้อง และทำนองเพลง สำหรับการแสดงนั้น การรำลงสรง จะเป็นการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครก่อนกระทำการใดใด เช่น การอาบน้ำก่อนออกเดินทาง การอาบน้ำเพื่อเข้าประกอบพิธีกรรม การอาบน้ำเพื่อไปหาผู้หญิงอันเป็นที่รัก การอาบน้ำเพื่อขึ้นเฝ้า การอาบน้ำเพื่อไปทำศึกสงคราม เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า การรำลงสรงในการแสดง มีวิธีการอาบน้ำอยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. ลักษณะการอาบน้ำแบบสรงสนาน เป็นการอาบน้ำตามแหล่งน้ำธรรมชาติ เช่น แม่น้ำ ลำธาร มีลักษณะการอาบทั้งแบบนั่งรำ และยืนรำ

2. ลักษณะการอาบน้ำแบบตักอาบ เป็นการอาบน้ำบนพระแท่นที่สรง มีขันน้ำขนาดใหญ่สำหรับใส่น้ำไว้ใช้อาบ และจะมีขันขนาดเล็กอีกใบหนึ่งใช้สำหรับเป็นขันตักอาบ การอาบน้ำในลักษณะนี้จะเป็นการอาบแบบนั่งรำ แสดงท่าทางการใช้ขันตักน้ำรดร่างกาย หรืออาจมีการขัดศรีฉวีวรรณประกอบการอาบบ้างในบางบทที่มีการกล่าวถึง

3. ลักษณะการอาบน้ำแบบไขสุหร่าย เป็นการอาบน้ำจากท่อที่มีลักษณะเป็นฝักบัวไขให้น้ำออกมาตามช่องเป็นสายคล้ายฝน การอาบน้ำแบบนี้จะมีลักษณะการอาบแบบยืนรำ

การรำลงสรงในการแสดงนั้น พบหลักฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในละครชาตรีเป็นลำดับแรก เพราะพบว่าเพลงลงสรงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ในการแสดงละครชาตรี แต่ไม่พบบทร้องบรรยายการอาบน้ำแต่งกายในบทละครชาตรี คาดว่าการรำลงสรงของละครชาตรีนั้น น่าจะเป็นการรำลงสรงปี่พาทย์มากกว่า คือ เป็นการแสดงกิริยาท่าทางการวักน้ำขึ้นมาลูบหน้าลูบตา ลูบแขน ลูบขา ลูบตัว ประกอบการบรรเลงปี่พาทย์โดยไม่มีเนื้อร้อง ต่อมาได้มีการแต่งบทบรรยายการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร จึงทำให้เกิดมีรำลงสรงอีกหลายประเภทขึ้น เช่น

รำลงสรงโทน รำลงสรงสุหร่าย รำลงสรงมอญ รำลงสรงลาว รำลงสรงแขก และรำชมตลาด เป็นต้น

1. ลงสรงปี่พาทย์ เป็นการรำแสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร ไม่มีบทร้อง มีแต่ทำนองดนตรี ใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น การรำลงสรงปี่พาทย์ของพระรามในการแสดงโขนตอนสำมนักขาก่อศึก

2. รำลงสรงสุหร่าย เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครใน และใช้กับตัวละครเอกของเรื่อง เช่น การรำลงสรงสุหร่ายของพระอุณรุท จากการแสดงละครในเรื่องอุณรุท

3. รำลงสรงโทน เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงโขนและละคร ใช้กับตัวละครเอกของเรื่อง เช่น การรำลงสรงโทนของอิเหนา จากการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

4. รำลงสรงมอญ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร หรือบรรยายความงดงามของธรรมชาติรายรอบตัวละครขณะอาบน้ำ ใช้ได้ทั้งในการแสดงโขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน หรือละครพันทาง เช่น การรำลงสรงมอญของนางกินรีทั้งเจ็ดในการลงเล่นน้ำจากการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนราห์ ซึ่งเป็นบทบรรยายถึงการอาบน้ำรวมกันของนางกินรี โดยมิได้กล่าวถึงการแต่งกายแต่อย่างใด และการรำลงสรงมอญของพระยาน้อยจากการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด

5. รำลงสรงลาว เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับตัวละครเอกของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อลาว เช่น รำพระลอลงสรงในละครพันทางเรื่องพระลอ และรำสาวเครือฟ้าแต่งตัวในละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

6. รำลงสรงแขก เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับ

ตัวละครเอกของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อแขก เช่น รำลงสรงแขกของพระยาแกรกในละครพันทางเรื่องพระยาแกรก และรำลงสรงแขกของอิเหนาในการแสดงละครเรื่องอิเหนา (แต่งกายแบบชวา)

7. ชมตลาด เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและการแต่งกายของตัวละครประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และเครื่องแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงทั้งโขนและละคร แต่นิยมใช้ในการอาบน้ำแต่ตัวของตัวนางเป็นส่วนใหญ่ และจะการแสดงการร่ายรำการอาบน้ำของตัวนางว่า “ทรงเครื่อง” หรือ “แต่งตัว” เช่น รำดรสาทรงเครื่องในละครในเรื่องอิเหนา หรือรำวันทองแต่งตัวในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน

จากการศึกษาการรำลงสรงในการแสดงพบว่า การรำลงสรงโทนเป็นการรำที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ปรากฏว่ามีบทลงสรงโทนในบทการแสดงละคร ไม่ว่าจะเป็นละครชาตรี ละครนอก ละครใน ละครพันทาง และบทการแสดงโขน ซึ่งปรากฏว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยพบหลักฐานจากบทละครที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ดังนี้

สมัยกรุศรีอยุธยา พบในบทละครเรื่องสังข์ทอง เป็นการรำลงสรงโทนของพระสังข์ บทลงสรงมีความยาว 6 คำกลอน เป็นการรำตีบท มี 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการทรงสุคนธ์และขั้นตอนการทรงเครื่อง

สมัยกรุงธนบุรี พบในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ มีลักษณะการบรรยายการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร แต่ลักษณะการบรรยายการแต่งกายไม่ได้เรียงตามขั้นตอนวิธีการแต่งหรือการสวมใส่

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชกาลที่ 1 พบบทรำลงสรงโทนปรากฏอยู่ในบทละครของพระองค์อยู่หลายเรื่อง และในแต่ละครเรื่อง ตัวละครที่เป็นกษัตริย์มักปรากฏบทการลงสรงแทบทั้งสิ้น ลักษณะการประพันธ์มีรูปแบบการบรรยายความเรื่องราว จึงสันนิษฐานว่าวัตถุประสงค์ในการประพันธ์น่าจะใช้เป็นวรรณกรรมสำหรับอ่านมากกว่าใช้สำรับแสดง

รัชกาลที่ 2 พบบทลงสรงในบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์ทั้งบทละครในและบทละครนอกอยู่มาก และเป็นบทที่มีคำกลอนเพียง 6-8 คำกลอนเท่านั้น บทพระราชนิพนธ์มีลักษณะบรรยายอากัปกิริยาของตัวละคร จึงเหมาะสำหรับนำมาจัดทำเป็นการแสดง

รัชกาลที่ 3 พบเพียงบทพระราชนิพนธ์รำลงสรงเมื่อครั้งพระองค์ดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ครั้นเมื่อขึ้นเสวยราชสมบัติกลับไม่พบบทพระราชนิพนธ์ลงสรงเลย พบแต่เพียงบทลงสรงของเจ้านายบางพระองค์ในราชสำนักเท่านั้น

รัชกาลที่ 4 พบว่ามีการรำลงสรงโทนของท้าวมาลีวราช โดยพบหลักฐานกล่าวถึงการแสดงรำลงสรงท้าวมาลีวราชของเจ้าจอมมารดาวาด ณ พระที่นั่งสุทไธสวรรย์ ว่าเป็นการรำที่งดงามมาก และท่านยังเป็นครูที่ถ่ายทอดกระบวนท่ารำต่อมาจนถึงรัชกาลที่ 5

รัชกาลที่ 5 พบบทการรำลงสรงโทนปรากฏอยู่ในบทละครหลายเรื่อง เช่น วงศ์เทวราช ศกุนตลา เงาะป่า เป็นบทบรรยายอากัปกิริยาการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร

รัชกาลที่ 6 พบว่ามีบทรำลงสรงโทนทั้งในบทละครและการแสดง ถือว่าเป็นสมัยที่การรำลงสรงโทนได้รับความนิยมมาก โดยปรากฏการรำลงสรงโขนทั้งในการแสดงละครและโขน

รัชกาลที่ 7 พบว่ามีการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง ซึ่งเป็นตอนที่มีการรำลงสรงของตัวอิเหนา แต่ไม่หลักฐานบทละครที่ใช้สำหรับการแสดงในครั้งนั้น

รัชกาลที่ 8 เป็นยุคที่การแสดงละครของไทยซบเซาลงไปมาก เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 7 ภายหลังได้รับการอุปถัมภ์จนการแสดงกลับมาเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้น และมีการกำหนดหลักสูตรที่ใช้สำหรับการเรียนการสอน พบว่ามีการบรรจุรำลงสรงโทนอยู่ในหลักสูตรระดับชั้นโท (ปัจจุบันอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนระดับบัณฑิตศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)

รัชกาลที่ 9 พบเพียงบทกล่าวถึงการลงสรงในบทพระราชนิพนธ์เรื่องพระมหาชนก แต่ไม่ใช่บทลงสรงโทน แต่ในสมัยนี้ การรำลงสรงโทนเป็นที่นิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงโขนละคร และนิยมในการเป็นชุดการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของผู้แสดงอีกด้วย

กระบวนการรำลงสรงนั้น มีขั้นตอนการรำอยู่ 3 ขั้นตอน คือ 1. ขั้นตอนการลงสรง (อาบน้ำ) 2. ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ (ผัดหน้าทาแป้ง ทาน้ำหอม) และ 3. ขั้นตอนการทรงเครื่อง (แต่งกาย) ซึ่งในการแสดงรำลงสรงแต่ละครั้งนั้น อาจมีครบทั้ง 3 ขั้นตอน หรืออาจมีเฉพาะขั้นตอนทรงสุคนธ์และทรงเครื่อง หรืออาจมีแต่เฉพาะขั้นตอนการทรงเครื่องเพียงขั้นตอนเดียวก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบทที่จะเป็นตัวกำหนดขั้นตอนในการรำลงสรง

นอกจากกระบวนท่ารำที่ถูกรังสรรค์ขึ้นอย่างงดงามแล้ว การรำลงสรงโทนยังต้องอาศัยองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญดังต่อไปนี้

1. ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงในการรำลงสรงนั้น จะต้องคัดเลือกพิจารณาจากองค์ประกอบหลายอย่างร่วมกัน คือ รูปร่างของผู้แสดง จะต้องพิจารณาจากบทลงสรงก่อนว่าเป็นการลงสรงของ

ตัวละครใด และตัวละครนั้นมีบุคลิกและรูปร่างเป็นอย่างไร จึงจะสามารถคัดเลือกนักแสดงได้เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวละคร โดยส่วนใหญ่แล้วการรำลงสรงจะเป็นการรำของตัวพระเอก หรือตัวละครเอกของเรื่อง ดังนั้นจึงควรคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างสะโอดสะอง สวยงาม สมสัดส่วน ความยาวของมือและเท้าสมส่วนกับช่วงตัว และมีบุคลิกที่แสดงออกถึงความกระฉับกระเฉง และความกระตือรือร้นในการแสดง อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือในการรำขั้นสูง ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง และเป็นผู้ที่มีความขยันและอดทน

2. เพลงร้องและทำนองดนตรี

สำหรับเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการรำลงสรงนั้น สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ เพลงลงสรงที่มีเฉพาะทางเครื่อง ไม่มีทางขับร้อง เพลงลงสรงที่มีเฉพาะทางขับร้อง ไม่มีทางเครื่อง เพลงลงสรงที่ทีทั้งทางขับร้อง และทางเครื่อง ซึ่งมีหน้าทับเป็นตัวกำกับจังหวะ เช่น เพลงลงสรงปี่พาทย์ ลงสรงโทน และลงสรงสุหร่าย จะใช้หน้าทับ “ลงสรง” เป็นหน้าทับกำกับจังหวะ ส่วนลงสรงมอญจะใช้หน้าทับ “สมิงทอง” ลงสรงลาวจะใช้หน้าทับ “ลาว” ลงสรงแขกจะใช้หน้าทับ “แขกชั้นเดียว” เป็นหน้าทับกำกับจังหวะ

3. เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงรำลงสรงนั้นจะแบ่งตามประเภทของการรำลงสรง เช่น ลงสรงโทน และลงสรงแขก จะใช้กลองแขก (เดิมใช้โทน) ตีกำกับหน้าทับประกอบการขับร้องเท่านั้น สำหรับลงสรงมอญ ลงสรงสุหร่าย และลงสรงลาว จะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากมีการบรรเลงประกอบการขับร้องในการรำลงสรงด้วย

4. เครื่องแต่งกาย

มีลักษณะการแต่งกายอยู่ 2 ลักษณะ คือ หากเป็นการแสดงละครรำจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่อง และหากเป็นละครพันทางจะแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร

5. อุปการณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงจะมีสิ่งใดบ้างขึ้นอยู่กับขั้นตอนการรำลงสรงว่ามีขั้นตอนใดบ้างและเป็นการลงสรงในลักษณะใด หากเป็นการลงสรงแบบตักอาบ ก็ต้องมีขันน้ำใบใหญ่และใบเล็กด้วย หากไม่มีขั้นตอนการลงสรง ก็ไม่ต้องมีขันน้ำประกอบ โดยทั่วไปอุปกรณ์ประกอบการลงสรงจะมีอุปกรณ์หลัก คือ เตียง พานพระสำอาง และคันฉ่อง เป็นต้น ส่วนอาวุธนั้นจะขึ้นอยู่กับบทประพันธ์ว่ามีกล่าวถึงหรือไม่

6. ฉาก

การจัดฉากขึ้นอยู่กับว่าการลงสรงของตัวละครในนั้นอยู่สถานที่ใด หากตัวละครอยู่ในเมืองก็จะจัดฉากเป็นห้องสรงและห้องทรงเครื่อง หากตัวละครอยู่ในป่า ก็จะจัดฉากเป็นพลับพลาที่ประทับ เป็นต้น

สำหรับการแสดงโขนนั้น พบว่าวรรณกรรมที่ใช้แสดงโขนคือเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีเค้าโครงเรื่องมาจากมหากาพย์เรื่องรามายณะของอินเดีย เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการทำสงครามชิงนางสีดาระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ สันนิษฐานว่าวรรณกรรมเรื่องรามายณะของอินเดียเผยแพร่เข้ามาสู่ดินแดนของไทยตั้งแต่สมัยขอมเรืองอำนาจ ซึ่งหลักฐานที่พบคือภาพจำหลักเล่าเรื่องรามายณะตามปราสาทหินต่าง ๆ ที่มีอยู่ในประเทศไทย

การรำลงสรงในการแสดงโขน พบว่าได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครในในยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวคือ ได้เกิดการเอารูปแบบการแสดงละครในผสมผสานกับการแสดงโขนเข้าด้วย ซึ่งแต่เดิมการแสดงโขนมีเพียงบทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเท่านั้น เมื่อเกิดการผสมผสานการแสดงอย่างละครใน จึงเกิดมีเพลงขับร้องและการจับระบำแบบละครในแทรกในการแสดงโขน ตัวโขนที่เป็นเทวดา นางฟ้า และมนุษย์จึงเปลี่ยนจากการสวมศีรษะปิดหน้า เป็นสวมชฎาอย่างละครในด้วย ต่อมาในสมัยเดียวกันได้เกิดการแสดงโขนฉากขึ้น ซึ่งฉากเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงละครพันทาง และละครดึกดำบรรพ์ รูปแบบการแสดงโขนจึงมีฉากเข้ามาเป็นองค์ประกอบให้สวยงาม เกิดความสมจริงมากขึ้น แต่ยังคงดำเนินรูปแบบการแสดงอย่างโขนโรงในอยู่เช่นเดิม จากการศึกษาพบว่ามีทั้งการรำลงสรงทั้งของตัวโขนพระ ตัวนางโขน ตัวโขนยักษ์ ตัวโขนลิง ดังนี้

1. รำลงสรงของตัวโขนพระ ได้แก่ ลงสรงท้าวมาลีวราช และพระรามลงสรง

2. รำลงสรงของตัวโขนนาง ได้แก่ สีดาทรงเครื่อง และมณโฑทรงเครื่อง

3. รำลงสรงของตัวโขนยักษ์ ได้แก่ ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง ทศกัณฐ์ลงสรง ลงสรงเจ้าลงกาเชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล และสุริยาภพทรงเครื่อง

4. รำลงสรงของตัวโขนลิง ได้แก่ พระยาอนุชิตทรงเครื่อง และหนุมานลงสรง

จากการศึกษาการรำลงสรงของตัวโขนลิง พบว่ามีบทที่บรรยายถึงการอาบน้ำแต่งกายของตัวลิงเพียง 2 ตัวเท่านั้น คือ บทลงสรงของท้าวมหาชมพู และบทลงสรงของหนุมาน แต่ปรากฏเป็นรูปแบบการแสดงรำลงสรงของตัวลิงเพียงตัวเดียวเท่านั้น คือ ตัวหนุมาน มีอยู่ 2 ชุดการแสดง คือ

1. ชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง เป็นการลงสรงทรงเครื่องในตอนครองกรุงศรีอยุธยา ใช้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชในการแสดง

2. ชุดหนุมานลงสรง เป็นการลงสรงทรงเครื่องในตอนหนุมานอาสาล่อลวงกล่องดวงใจ ใช้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในการแสดง

สำหรับการศึกษาบทบาทหนุมานลงสรงในการแสดงโขนในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษากระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พบว่า การแสดงชุดหนุมานลงสรงนี้ เกิดขึ้นจากความคิดของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว มีความประสงค์ให้โขนลิงได้มีการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือบ้าง เนื่องจากโขนลิงนั้นมีชุดรำที่เป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือเพียงชุดฉุยฉายหนุมาน และพระยาอนุชิตทรงเครื่อง (เพลงชมตลาด) เพียงเท่านั้น ขณะที่โขนพระ โขนยักษ์ และละคร มีการแสดงที่เป็นรำเดี่ยวอวดฝีมืออยู่หลายชุด จึงได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลและบทการอาบน้ำแต่งตัวของหนุมาน นำเรียนปรึกษาครูกรี วรศะริน ขอให้สร้างสรรค์การรำอวดฝีมือในชุดลงสรงของตัวลิงบ้าง ครูกรีจึงนำเรื่องนี้เรียนปรึกษาคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวนิช และร่วมกันประดิษฐ์ท่ารำขึ้นโดยมีคุณครูละครทั้งสองท่านเป็นที่ปรึกษาด้านกระบวนท่ารำ ในระยะแรกหลังจากประดิษฐ์ท่ารำเรียบร้อยแล้ว ได้นำเผยแพร่ครั้งแรกโดยการบรรจุไว้ในหลักสูตรภาคสมทบของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคลและอาชีวศึกษาเทเวศร์ ในระหว่างนั้นได้มีการแก้ไข และปรับปรุงกระบวนท่ารำให้สวยงามมาโดยตลอด ใช้ระยะเวลาถึง 7 ปี จนเป็นกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงที่เป็นมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบัน

ส่วนเหตุผลในการเลือกบทลงสรงของตัวหนุมาน มากกว่าที่จะเลือกบทลงสรงของตัวท้าวมหาชมพูเป็นเพราะว่า ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรไม่ได้จัดทำการแสดงในตอนที่มีการกล่าวถึงท้าวมหาชมพูลงสรงเลย กอปรกับตัวครูเองได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวหนุมานอยู่บ่อยครั้ง ดังนั้นเมื่อครูคิดจะมีชุดการแสดงชุดใดชุดหนึ่งขึ้นมาจึงมองมาที่ตัวละครหนุมานเป็นหลัก และอาจเป็นเพราะว่าหนุมานเป็นตัวละครที่สำคัญ มีบทบาทโดดเด่นที่สุดในบรรดาลิง และเป็นตัวละครที่เป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ง่ายที่จะทำเป็นชุดการแสดงแล้วเป็นที่นิยมและเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป อีกทั้งความแปลกในลักษณะการแต่งกายของหนุมานในตอนนี้ ซึ่งแต่เดิมจะเห็น หนุมานแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว ศีรษะลิงโล้น แต่ในการแสดงชุดนี้หนุมานจะ

แต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว สวมมงกุฎยอดเดินหน สวมใส่เครื่องประดับที่สวยงาม นับเป็นความแปลกที่เป็นมนต์เสน่ห์อย่างหนึ่งของการแสดงชุดนี้

จากการศึกษาบทที่ใช้สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า มีเพียง 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการทรงสุคนธ์ และขั้นตอนการแต่งกาย โดยไม่ได้เรียงลำดับขั้นตอนการแต่งกายอย่างที่ควรจะเป็นตามหลักการแต่งกาย เช่น การกล่าวถึงสังวาล ทับทรวง และเข็มขัดก่อน แล้วจึงกล่าวถึงชายแครง ชายไหว ซึ่งตามความเป็นจริงของการแต่งกายแล้ว ควรจะกล่าวถึงเครื่องแต่งกายให้หมดเสียก่อนจึงจะกล่าวถึงเครื่องประดับ อาจสันนิษฐานได้ว่าบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นลักษณะการแต่งกายที่เสร็จสรรพเรียบร้อยแล้ว จึงออกมาทรงสุคนธ์ และชมโฉมการแต่งกายของตนที่สวยงามด้วยเครื่องทรงอินทรชิต มากกว่ามุ่งบรรยายลำดับขั้นตอนการแต่งกาย ดังจะเห็นได้จากการกล่าวถึงลักษณะการแต่งกายที่ไม่ได้เรียงตามลำดับขั้นตอน

สำหรับรูปแบบการแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว คือ แต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว ปักหนุนลายสิงห์ขบ สวมศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (มงกุฎยอดเดินหน) ตามรูปแบบการแต่งกายในการแสดงของกรมศิลปากร

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะใช้เพลง “ลงสรงโทน” ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมใช้ขับร้องประกอบการแสดงการอาบน้ำแต่งกายทั้งในการแสดงโขน และละครใน พบว่าคำว่าโทนที่ใช้เรียกชื่อเพลงนั้น มาจากชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ใช้ตีกำกับหน้าทับประกอบการแสดงลงสรง ปัจจุบันเปลี่ยนจากโทนเป็นกลองแขกตีกำกับหน้าทับแทน แต่ยังคงเรียกชื่อเพลงว่า “ลงสรงโทน” ตามเดิม ซึ่งเพลงลงสรงโทนนั้น เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ลักษณะการขับร้องจะมีทำนองที่ช้า มีการเอื้อนมาก กลวิธีการเอื้อนจะมีลักษณะเหมือนกันทุกคำกลอน เรียกว่า “เพลงท่อนเดียว” ความไพเราะของเพลงลงสรงโทนอยู่ที่กลวิธีการเอื้อนนี้เอง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง แต่ในช่วงของการรำลงสรงทรงเครื่อง จะใช้เฉพาะกลองแขกในการตีกำกับหน้าทับ และใช้ฉิ่งตีประกอบจังหวะเพียงเท่านั้น

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดหนุมานลงสรงประกอบด้วย

1. เตียงใหญ่ สำหรับให้ผู้แสดงขึ้นไปนั่งทำบทบาทการทรงสุคนธ์ และมีพื้นที่สำหรับตั้งตั่งเล็ก ๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอาง

2. เตียงหรือตั่งเล็ก สำหรับวางพานเครื่องพระสำอาง

3. โต๊ะสำหรับวางคันฉ่อง

4. พานเครื่องพระสำอาง ประกอบด้วยโถพระสุคนธ์ ผอบกระแจะจันทน์ ผอบแป้งร่ำแป้งหอม

5. คันฉ่อง

ฉากที่ใช้สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรง จะจัดฉากสมมุติเป็นห้องสรงในปราสาทอินทรชิต โดยจัดตั้งเตียงสำหรับทรงสุคนธ์ มีพานเครื่องพระสำอางและคันฉ่องประกอบฉาก สำหรับการแสดง จัดตั้งเตียงไว้กึ่งกลางเวที มีพื้นที่ว่างด้านหน้าเวทีสำหรับร่ายรำในบทการทรงเครื่อง

การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการรำเดี่ยวอวดฝีมือ ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงจะต้องพิจารณาฝีมือของผู้แสดงเป็นหลัก หลังจากนั้นจึงคัดเลือกจากรูปร่างผู้แสดงที่มีความเหมาะสม หากผู้ถูกคัดเลือกมีฝีมือในการร่ายรำดี แต่รูปร่างไม่สมส่วน เช่น ลำตัวสั้นกว่าช่วงขา สามารถแก้ไขโดยใช้เทคนิคการแต่งกายช่วย เช่น การนุ่งผ้าให้ต่ำกว่าช่วงเอวเพื่อเป็นการช่วยให้ลำตัวดูยาวขึ้น เมื่อนุ่งผ้าต่ำกว่าเอวจะทำให้ช่วงขาดูสั้นลงกว่าเดิม ก็จะใช้เทคนิคการรำโดยการย่อเหลี่ยมลงเพียงเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เหลี่ยมทรุดหรือดูขาสั้นลงไป ทำให้องค์ประกอบร่างกายไม่สวยงาม

สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น เป็นการแสดงในตอนที่หนุมานดำรงตำแหน่งอุปราชกรุงลงกา สวมทรงมงกุฎ (ลิงยอด) ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงจะต้องคัดเลือกจากคุณสมบัติต่าง ๆ ประกอบกันดังนี้

1. เป็นผู้ที่ผ่านการเรียน การฝึกฝนทางด้านโขนลิงมาเป็นอย่างดี จนมีฝีมือในการรำขั้นสูง มีความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวหรือการจัดองค์ประกอบของร่างกายในการร่ายรำได้เป็นอย่างดี

2. มีรูปร่างทรวดทรงที่ค่อนข้างสูงโปร่ง แขน ขา ลำตัว มีความยาวรับสัดส่วนกัน ลำคอระหง เมื่อสวมศีรษะแล้วจะต้องมองเห็นลำคอจึงจะดูสง่างาม

3. มีปฏิภาณไหวพริบ มีความฉลาดและมีความจำที่ดี เนื่องจากบทร้องมีความยาว ทำนองเพลงที่มีการเอื้อนอยู่มาก กอปรกับกระบวนท่ารำที่ค่อนข้างยากและสลับซับซ้อน ดังนั้นผู้ที่จะแสดงจะต้องสามารถจำบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม

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

กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง เป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงลงสรงโทน ลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ซึ่งลักษณะการรำตีบทหมายถึงการร่ายรำทำท่าทางต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายของบทร้อง โดยทั่วไปแล้วหลักการรำตีบท ผู้รำจะต้องศึกษาความหมายของคำร้องแต่ละคำก่อนว่ามีความหมายอย่างไร เพื่อที่จะได้เลือกสรรหรือประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อใช้ท่าร่ายรำสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดง จากการศึกษาพบว่าการแสดงชุดหนุมานลงสรง มีโครงสร้างของกระบวนท่ารำตีบทอยู่ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ

2. กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์

1. กระบวนท่ารำตีบทที่ดัดแปลงมาจากท่าทางตามธรรมชาติ เช่น

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

1.2 ท่าทรงเครื่อง จะวาดมือทั้งสองข้างระดับเหนือศีรษะลงมาด้านล่าง เหมือนกับลักษณะการสวมใส่เสื้อ ที่ต้องสวมจากด้านบนศีรษะลงมาเช่นเดียวกัน

1.3 ท่าประทานให้ จะแบฝ่ามือทั้งสองหงายฝ่ามือขึ้นในระดับแง่ศีรษะ เหมือนกับลักษณะการรับสิ่งของมาจากผู้ที่สูงศักดิ์กว่า

1.4 ท่าฉลององค์เลื่อมเหลือง จะยกแขนซ้ายและแขนขวาขึ้นมาด้านข้างลำตัวระดับสายตา แล้วมือซ้ายและขวาลูบที่แขน เหมือนกับการสำรวจความเรียบร้อย ความสวยงามของเสื้อที่สวมใส่ ซึ่งในวิถีชีวิตประจำวันก็ปรากฏท่าทางในลักษณะนี้เช่นกัน

2. กระบวนท่ารำตีบทที่สื่อความหมายตามแบบแผนทางนาฏยศิลป์ เช่น

2.1 ท่าฟุ้งเฟื่อง จะใช้ท่าพิสมัยเรียงหมอน สื่อความหมายถึงความหอมของกระแจะจันทร์ที่หอมฟุ้งขจรขจายไปทั่วนั่นเอง

2.2 ท่าพระยามาร จะใช้ท่าไว้มือ ซึ่งความหมายของท่าไว้มือจะหมายถึงผู้ที่สูงศักดิ์กว่า

2.3 ท่ามงกุฎ จะใช้ท่าพรหมสี่หน้า ซึ่งซึ่งความหมายของท่าหมายถึง ความสูงส่ง ความสูงศักดิ์ ความยิ่งใหญ่ สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรงจะใช้สื่อความหมายถึงมงกุฎที่หนุมานสวมใส่มีความสวยงาม มีคุณค่าสูงส่ง เป็นตัวแทนของความยิ่งใหญ่

จากการศึกษาโครงสร้างของกระบวนท่ารำการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า กระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดง เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาท่ารำอย่างละครผสมผสานกับลักษณะลีลาท่ารำของโขนลิง ซึ่งกระบวนท่าที่พบมีทั้งที่เป็นลักษณะกระบวนท่ารำที่มีอยู่เดิม อาจมีการ

นำมาใช้ทั้งแบบท่ารำเดิมที่มีอยู่ หรือนำเพียงแค่บางช่วงบางส่วนของท่ารำ เช่น ลักษณะมือ หรือลักษณะเท้า หรือลีลาท่ารำ นำมาปรับประยุกต์ ผสมผสานให้เป็นกระบวนท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและเหมาะสมกับกระบวนท่ารำและบุคลิกของตัวโขนลิง และกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ดังนี้

1. กระบวนท่ารำที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิง มีทั้งที่เป็นท่ารำเดิมในแม่ท่า และท่ารำบางส่วนหรือบางลักษณะที่มีอยู่ในแม่ท่ามาประดิษฐ์ท่ารำ เช่น ท่าเก็บ การลงหย่องมือเข้าอกมือเดียว ลักษณะการพลิกเหลี่ยมในกระบวนท่ารำ การยืดกระทบลงลบเหลี่ยม การแตะเท้าและการโขยกเท้าในท่ากาจับปากโรง เป็นต้น จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าต่าง ๆ เหล่านี้ ล้วนเป็นองค์ประกอบของท่ารำที่ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำชุดหนุมานลงสรงเป็นส่วนใหญ่

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

3. ท่ารำที่เป็นกระบวนท่ารำของละคร จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำการแสดงชุดหนุมานลงสรงปรากฏว่ามีกระบวนท่ารำ และลีลาท่าทางอย่างละคร ผสมผสานอยู่ในกระกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง มีทั้งนำมาทั้งท่ารำ เช่น ท่าการนุ่งผ้า เป็นต้น หรือการนำเทคนิคลีลา หรือนาฏยศัพท์อย่างละครมาใช้ เช่น การแทงมือ การกดเอว กดไหล่ กล่อมตัว กดหน้าทับ กดเกลียวข้าง การแตะเล่นเท้า การจรดเท้า การถอนเท้า การสะดุดเท้า เป็นต้น เทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ ครูกรี วรศะริน ได้นำมาใช้ผสมผสานท่ารำของโขนลิง จนเกิดกระบวนท่ารำที่มี

ความสวยงามและคงความเป็นเอกลักษณ์ท่ารำของโขนลิง แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่สามารถผสมผสานท่ารำของละครและโขนลิงออกมาได้อย่างลงตัวและสวยงาม

จากการศึกษาพบว่า ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวนิช ได้เป็นที่ปรึกษาของครูกรี วรศะริน ในการประดิษฐ์ท่ารำ และพบหลักฐานจากหนังสือ “นาฏศิลป์และดนตรีไทยศูนย์สังคีตศิลป์” ซึ่งเป็นหนังสือรวมสูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยที่เคยจัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2522-2525 จากสูจิบัตรรายการแสดงครั้งที่ 259 เมื่อวันศุกร์ที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2525 หัวข้อ “คุยกับครูละครรำ” ซึ่งมีผู้ร่วมรายการคือ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวนิช และครูวงศ์ ล้อมแก้ว โดยมีอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์เป็นพิธีกร จากบทสัมภาษณ์ในรายการทำให้ทราบว่าครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะนิชเป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงอยู่ 3 กระบวนท่า ได้แก่ ท่าติดใจไหมถม ท่าดวงกุดั่นและท่าสายทองแล่ง

นอกจากนี้ยังพบกระบวนท่าที่มีความคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำละคร ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงชุดอื่น ๆ เช่น

ท่าเทพนม เป็นลักษณะการพนมมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน ซึ่งต่างกับการพนมมือของโขนลิง ที่มีลักษณะมือซ้ายแบมือนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน มือขวาประกบมือซ้าย นิ้วชี้ตรง นิ้วที่เหลือรวบด้านข้างนิ้วก้อยข้างซ้ายไว้ ดังนั้นท่าเทพพนมในกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง จึงไม่ใช่การพนมมืออย่างโขนลิง แต่เป็นการพนมมือแบบท่าเทพนมในการแสดงชุดรำแม่บทนั่นเอง

ท่าโบก เป็นท่ารำที่มักปรากฏในการแสดงที่ใช้ทำนองเพลงชมตลาดและทำนองเพลงลงสรงโทน มีใช้ทั้งละคร โขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง มักจะใช้ท่าโบกในทำนองเอื้อนท้ายเพลงในแต่ละคำกลอน ในกระบวนท่าของโขนลิงพบลักษณะการโบกอยู่ในเพลงรื้อร่ายซึ่งมีลักษณะการโบกเหมือนกัน แต่ลักษณะท่าโบกของการแสดงชุดหนุมานลงสรงมีความคล้ายคลึงกับท่าโบกในเพลงชมตลาด และเพลงลงสรงโทนของละครมากกว่า ท่าโบกในเพลงรื้อร่ายของโขนลิง

ท่านุ่งยก เป็นลักษณะของการกล่าวถึงผ้านุ่งหรือการนุ่งผ้า ลักษณะของท่ารำเป็นการม้วนมือสลับจีบซ้าย-ขวาระดับชายพก เปรียบเสมือนการขมวดผูกปมผ้านุ่ง ซึ่งเป็นลักษณะกระบวนท่าที่กล่าวถึงการนุ่งผ้าของละคร พบกระบวนท่านี้ในการแสดงชุดลงสรงโทนอิเหนาเช่นกัน

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

กระบวนท่ารำต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นกระบวนท่ารำตีบทที่ใช้สำหรับการแสดงชุดหนุมานลงสรง โดยท่ารำที่ใช้แทนเครื่องแต่งกายในงานวิจัยนี้จะเรียกว่า “ท่ารำหลัก” ส่วนท่ารำที่ใช้ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกายในงานวิจัยนี้จะเรียกว่า “ท่ารำขยาย” และท่ารำที่ใช้สำหรับการเชื่อมท่ารำให้มีความเรียงร้อยสอดประสานท่ารำอย่างกลมกลืนและสวยงาม เรียกว่า “ท่ารำขยาย”

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

สำหรับกระบวนท่ารำหลัก เป็นท่าที่เกิดขึ้นจากการตีบทตามคำร้อง เพื่อใช้แทนความหมายของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศิราภรณ์ ที่ตัวละครสวมใส่ จะปรากฏท่ารำใน 2 ลักษณะ คือ ท่ารำเดี่ยว และท่ารำคู่

สำหรับกระบวนท่ารำขยาย เป็นท่ารำที่ใช้ขยายท่ารำหลัก ใช้ขยายคุณลักษณะของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เช่น บรรยายถึงวัสดุที่ใช้ในการปักเย็บเครื่องแต่งกาย บรรยายถึงลวดลายของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ และบรรยายถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ในบางครั้งท่ารำหลัก และท่ารำขยายใช้ท่าเดียวกัน แต่ความหมายของท่าจะมีความแตกต่างกัน

นอกจากกระบวนท่ารำหลักและท่ารำขยายแล้ว ยังมีท่ารำที่มีความสำคัญในการเรียงร้อยท่ารำให้มีความกลมกลืนของท่ารำ เรียกว่า “ท่าเชื่อม” สำหรับในการแสดงหนุมานลงสรงนั้น กระบวนท่าเชื่อมมักอยู่ในช่วงของการเอื้อน เนื่องจากเพลงลงสรงโทนนั้นจะเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า มีการเอื้อนมาก ดังนั้นในขณะเอื้อนจึงต้องมีท่ารำที่เข้ามาเป็นตัวประสานเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความสวยงามของกระบวนท่ารำ จากการศึกษาพบว่าท่ารำที่เป็นท่าเชื่อมในทำนองเอื้อนมีอยู่ 5 ลักษณะ คือ การแตะเล่นเท้า การขยับเกา การหยุดนิ่งรอจังหวะยุบเข่า การเคลื่อนที่ในท่ารำขณะเอื้อน และการกระโดด 3 จังหวะ

สำหรับกลวิธีในการแสดงชุดหนุมานลงสรงนั้น เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการประยุกต์ใช้ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง นำมาใช้ในการแสดงอย่างเช่น การใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง ทิศทางและการเคลื่อนที่ในการแสดงโดยใช้ทฤษฎีความรู้สึกเชิงเส้นมาประยุกต์ใช้ การใช้ทิศทางในการแสดงเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชม การใช้ทฤษฎีความสมดุลและอสมดุลในการจัดระเบียบกระบวนท่ารำ ความเร็วที่ใช้ในการแสดง ความแข็งแรงของร่างกาย ความคล่องแคล่วว่องไว การใช้พลัง ความอดทน ความยืดหยุ่น ความสัมพันธ์การเคลื่อนไหวร่างกาย การทรงตัว และการแสดงอารมณ์ เป็นต้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ เป็นองค์ประกอบหลักที่ทำให้การแสดงเกิดความงดงาม สมบูรณ์ และมีคุณภาพ

จากการศึกษาการแสดงชุดหนุมานลงสรงพบว่า เป็นการแสดงที่สะท้อนบริบทของสังคมไทยเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องของ “น้ำ” ซึ่งมีความสำคัญทั้งในแง่ของการประกอบพิธีกรรมและการดำรงชีวิตประจำวัน ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และเห็นว่าสามารถสะท้อนบริบททางสังคมไทยในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องของการอาบน้ำเพื่อชำระล้างมลทิน ชำระร่างกายให้บริสุทธิ์ เพื่อความเป็นสิริมงคลก่อนการประกอบประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

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

3. การอาบน้ำที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งกับหลายตัวละคร แสดงให้เห็นว่าสภาพภูมิศาสตร์ของเมืองไทยเป็นเมืองร้อน ต้องอาบน้ำอยู่บ่อยครั้งเพื่อคลายความร้อน จนเห็นถึงความสำคัญของการอาบน้ำและนำมากล่าวถึงอยู่บ่อยครั้งในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ และสำคัญถึงขนาดนำมาประดิษฐ์ท่ารำเป็นการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมืออีกด้วย ซึ่งต่างจากวรรณกรรมของประเทศที่มีอากาศหนาวเย็น มักไม่ค่อยกล่าวถึงการอาบน้ำของตัวละครเป็นสาระสำคัญเท่าใดนัก อีกทั้งไม่มีการนำการอาบน้ำของตัวละครมาทำเป็นการแสดงเพื่อแสดงทักษะความสามารถขั้นสูงของผู้แสดงเหมือนอย่างการแสดงของไทย

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

กล่าวได้ว่า การรำลงสรงในการแสดง เป็นการร่ายรำที่สื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสเห็นขนบธรรมเนียม จารีตในการแต่งองค์ทรงเครื่องของพระมหากษัตริย์ไทยที่มีความประณีต งดงามละเอียดอ่อน ตลอดจนแสดงให้เห็นความรู้ความสามารถของบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ได้ประดิษฐ์กระบวนท่ารำที่มีความงดงาม อ่อนช้อย ประกอบการเพลงขับร้องและท่วงทำนองดนตรีที่มีความไพเราะ แสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของบรมครูทางด้านดนตรีคีตศิลป์อีกด้วย

นอกจากนี้ เครื่องแต่งกายที่งดงามยังเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นฝีมือในด้านงานหัตถศิลป์ของคนไทย ที่มีความละเอียดอ่อน งดงาม ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้ได้มีส่วนช่วยในการอนุรักษ์ และพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ให้คงอยู่เป็นสมบัติคู่คนไทยสืบไป

5.2 **ข้อเสนอแนะ**

ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ยังมีชุดการแสดงอื่น ๆ อีกมากมายที่มีความเกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียม จารีต แบบแผนตามโบราณราชประเพณีในราชสำนัก ซึ่งปรากฏเพียงรูปแบบการแสดงเท่านั้น ยังขาดการรวบรวมหลักฐาน การศึกษาค้นคว้าและวิจัยตามหลักทางวิชาการ ผู้วิจัยเกรงว่า ในอนาคตข้างหน้าในยุคที่มีความเจริญทางเทคโนโลยีอย่างสูง กอปรกับวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทย การแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนโบราณอาจขาดการสืบทอด และขาดหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษร ยากต่อการอนุรักษ์และพื้นฟู ดังนั้นผู้วิจัยใคร่จะให้ในการแสดงละคร โขน มีการแทรกการร่ายรำอวดฝีมืออยู่ในการแสดงบ้าง เพื่อให้มีการสืบทอดกระบวนท่ารำ และมีงานวิจัยเรื่องการรำอวดฝีมือที่เป็นแบบแผนในราชสำนักเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นหลักฐานทางวิชาการให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าต่อไป

รายการอ้างอิง

กรรณิการ์ วีโรทัย. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง). **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2555.

คณะราชครู. **ประเพณีและพิธีสำคัญของไทย**. กรุงเทพมหานคร: 2516.

จตุพร รัตนวราหะ. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2552. **สัมภาษณ์**, 8 สิงหาคม2555.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **เงาะป่า**. กรุงเทพมหานคร: อักษรไทย, 2553.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และคณะ. **เอกลักษณ์ไทย**. เล่มที่ 1, กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์, 2543.

ชวลิต สุนทรานนท์, บรรณาธิการ. **การศึกษา และพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550.

ชวลิต สุนทรานนท์, บรรณาธิการ. **เครื่องแต่งกายละคร และการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547.

ชรีรัตน์ ชีประเสริฐ, บรรณาธิการ. **ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2551**. 8/2552 กรุงเทพมหานคร: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2552.

ณรงค์ชัย ปฏกรัชต์. **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.

ณัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางคศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 22 กรกฎาคม 2555.

ดุษฎี มีป้อม. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 14 พฤศจิกายน 2555.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: ป. พิศนาคะ การพิมพ์, 2508.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พ.ศ. 2555. **สัมภาษณ์**, 20 กันยายน 2555.

ธนากิต. **ประเพณี พิธีมงคล และวันสำคัญของไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: ปิรามิด, 2543.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: คุรุสภาลาดพร้าว, 2538.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: ศิวพร. 2531, อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : รูปแบบการแสดงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ธรรมกาย แคลิฟอร์เนีย, มหาวิทยาลัย. **หนังสือเรียน+สื่อประกอบการเรียน บทที่ 9 ศาสนาชินโต**(ออนไลน์). 2555. http://book.dou.us/doku.php?id=df404:9 (8 มีนาคม 2554)

ธานีนิวัติ, พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. **ประวัติท้าววรจันทร์และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย**. พระนคร: ยิ้มศรี, 2484.

นภาพร เล้าสินวัฒนา. **การเสด็จขึ้นครองราชย์ พระราชพิธี คติ ความหมาย และสัญลักษณ์แห่ง "สมมติเทวราช"**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ เล่ม 1**. พระนคร: คุรุสภา, 2505.

นาฏศิลปอ่างทอง, วิทยาลัย. **ผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์ ชุด "ลงสรงเจ้าลงกา เชษฐ์ อนุชาเจ้าปางตาล"**. ม.ป.ท.: 2554. (เอกสารประกอบการนำเสนอผลงาน)

นาคะประทีป. **สมญาภิธานรามเกียรติ์**. กรุงเทพมหานคร: เจริญธรรม, 2510.

นิติพงษ์ ทับทิมหิน. **ลงสรงท้าวมาลีวราช**. ศิลปนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต, ภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2549.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ปากไก่และใบเรือ**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. 2538, อ้างถึงใน สมาพร ด้วงไกลถิ่น. **ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลงเพลงลงสรง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

บุญช่วย แสงอนันต์. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, 22 กรกฎาคม 2555.

บุญเตือน ศรีวรพจน์, เรียบเรียง. **โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2552.

ประกอบ โชประการ. **วิวัฒนาการทางขนบประเพณีไทย**. พระนคร: โอเดียนสโตร์. 2513, อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : รูปแบบการแสดงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย และปราณี สำราญวงศ์. **ประวัติและผลงานของนายกรี วรศะริน**. ใน ครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ, หน้า 8-24. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2555

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พ.ศ. 2552. **สัมภาษณ์**, 19 พฤศจิกายน 2553.

เปลื้อง ณ นคร. **ประวัติวรรณคดีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2544.

พวงผกา ประเสริฐ. **ประเพณีไทยกับการเปลี่ยนแปลงตามกระแสวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, 2542

พระสมุดสำหรับพระนคร, หอ. จดหมายเหตุพระราชพิธีบรมราชาภิเษกสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธพระมงกุฎเกล้า. ใน **งารเฉลิมพระชนม์พรรษา ปีกุญ พ.ศ. 2466**. กรุงเทพมหานคร: โสภณพิพรรฒธนากร, 2466.

พัฒนี พร้อมสมบัติ และคณะ. **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

พิสิฐ เจริญวงศ์, บรรณาธิการ. **ปราสาทพนมรุ้ง**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., 2531.

พีรพงศ์ เสนไสย. **ความงามในนาฏยศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: ประสานการพิมพ์, 2546.

พีรพงศ์ เสนไสย. **นาฏยประดิษฐ์**. กรุงเทพมหานคร: ประสานการพิมพ์, 2546.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 1, กรุงเทพมหานคร: เพชรกะรัต, 2553.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 2, กรุงเทพมหานคร: เพชรกะรัต, 2553.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 3, กรุงเทพมหานคร: เพชรกะรัต, 2553.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 4, กรุงเทพมหานคร: เพชรกะรัต, 2553.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครนอกรวม 6 เรื่อง**.พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: อมรการพิมพ์, 2540.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 1, กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 2, กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์**. เล่มที่ 3, กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

ไพฑูรย์ ยิ้มทอง. **ศาสนพิธีทางพุทธศาสนา**. กรุงเทพมหานคร: ฟิสิกส์เซ็นเตอร์, 2546.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. นักวิชาการละครและดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์** 25 พฤศจิกายน 2555.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

ภูมิพลอดุลยเดช, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. พระมหาชนก. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง. 2540, อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : รูปแบบการแสดงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องศกุนตลา**. พิมพ์ครั้งที่ 22. กรงเทพมหานคร: ครุสภาลาดพร้าว, 2536.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สกสค.ลาดพร้าว, 2551.

มหาศักดิพลเสพ, กรมพระราชวังบวร. **พระลอนรลักษณ์**. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., 2464.

มัทนี รัตนิน. **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละครเวที**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

มานิต มานิตเจริญ. **พจนานุกรมไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 24. กรุงเทพมหานคร: วี.เจ., 2554.

มาลิทัต พรหมทัตตเวที. ความเชื่อ. **สกุลไทย**. ปีที่ 54 ฉบับที่ 2778 (มกราคม 2551). กรุงเทพมหานคร: อักษรโสภณ, 2551

ยิ่งลักษณ์ งามดี. **สุภาษิต คำพังเพย และสำนวนไทย**. กรุงเทพมหานคร: ทิพยวิสุทธิ์, 2548.

ยุธิษเฐียร. สมบัติบรรพชน. พระนคร: สำนักพิมพ์ธารา. 2503, อ้างถึงใน วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : รูปแบบการแสดงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542**. กรุงเทพมหานคร: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, 2546.

ราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, มหาวิทยาลัย. **ขนบธรรมเนียม ประเพณี เทศกาล, ประเพณีโกนจุก**(ออนไลน์). รศ.ดร.วิชา ทรวงแสวง(ผู้เผยแพร่), 2550. http://ilwc.aru.ac.th/Contents/CustomFestivalThai (5 มีนาคม 2554)

เรื่องราชาภิเษกและจดหมายเหตุบรมราชาภิเษก รัชกาลที่ 5. ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนาวาอากาศตรีสมภพ สุตสุนทร**. กรุงเทพมหานคร: ชวนพิมพ์, 2509.

วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : รูปแบบการแสดงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2546.

วัชรพงศ์ หงษ์สุวรรณ. **มหาภารตรามเกียรติ์**. กรุงเทพมหานคร: วาดศิลป์, 2550

วัฒนา โกศินานนท์. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 20 กันยายน 2555.

วิณีนารถ พันธุ์วุฒิ, บรรณาธิการ. **น้ำกับชีวิตไทย**. กรุงเทพมหานคร: พี.เอ.ลีฟวิ่ง, 2538.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. **ประเพณี**(ออนไลน์). 2553. http://th.wikipedia.org/wiki (20 พฤษภาคม 2554)

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. **ศีลศักดิ์สิทธิ์**(ออนไลน์). 2552. http://th.wikipedia.org/wiki (8 มีนาคม 2554)

วิมลศรี อุปรมัย. **นาฏกรรมและการละคร**. กรุงเทพมหานคร: แอคทีฟ พริ้นท์, 2553.

วิเศษไชยศรี. **"พิธีลงสรง" ใน พระเมรุกลางเมือง ร.ศ.119 ตอนที่ 7**. ดิฉัน ฉบับที่ 751 (มิถุนายน 2551): 180-184.

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง). **สัมภาษณ์**, 20 เมษายน 2556.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ). **สัมภาษณ์**, 10 มกราคม 2556.

เวณิกา บุนนาค. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ). **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2555.

ศรีนครินทรวิโรฒ, มหาวิทยาลัย. **วรรณคดีเกี่ยวกับขนบประเพณีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เนติกุลการพิมพ์, 2529.

ศรีนิล น้อยบุญแนว, บรรณาธิการ. **พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สามลดา, 2551.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. ปราสาทขอมในประเทศไทย. **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน** เล่มที่ 30 2550: 59-96.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. **ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศ, 2525.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. **นานาสาระวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: ศรีเมืองการพิมพ์, 2539.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. **ประชุมบทกวีนิพนธ์สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, 2525.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. **วรรณกรรมสมัยธนบุรี**. เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: จงเจริญการพิมพ์, 2539.

ศิลปากร, กรม. **ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม**. กรุงเทพมหานคร: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2539.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ผศ.ดร. คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2555.

ส.พลายน้อย. **เกร็ดโบราณคดีประเพณีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: อมรการพิมพ์, 2544.

สมบัติ จำปาเงิน. **อธิบายเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2545.

สมพงษ์ เกรียงไกรเพชร. **ห้องสมุด ชุด 2**. พระนคร: ผ่านฟ้าวิทยา, 2506.

สมรักษ์ นาคปลื้ม. นาฏศิลปิน 6 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ (โขนยักษ์). **สัมภาษณ์**, 8 สิงหาคม2555.

สมศักดิ์ ทัดติ. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์). **สัมภาษณ์**, 8 สิงหาคม2555.

สมาพร ด้วงไกลถิ่น. **ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลงเพลงลงสรง**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

สมิทธิ ศิริภัทร์ และ มยุรี วีระประเสริฐ. **ทับหลัง : การศึกษาเปรียบเทียบทับหลังที่พบในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา**. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., 2533.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. รองคณบดีฝ่ายแผนและศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์**, 28 มกราคม 2552.

สังคีตศิลป์, ศูนย์. ธนาคารกรุงเทพ. **นาฏศิลป์และดนตรีไทยศูนย์สังคีตศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, ม.ป.ป.

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางคีตศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 20 กันยายน 2555.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดง นาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2547.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. **ปราสาทหินและทับหลัง**. กรุงเทพมหานคร: สตาร์ปริ๊นท์, 2542.

สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา. **น้ำ บ่อเกิดแห่งวัฒนธรรม**. กรุงเทพมหานคร: เอ็น เอส พี พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2539.

เสฐียรโกเศศ. **ประเพณีเกี่ยวกับชีวิตแต่งงาน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2539.

เสฐียรโกเศศ. **ประเพณีเนื่องในการเกิด**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2539.

เสฐียรโกเศศ. **ประเพณีเนื่องในการตาย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2539.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนกรมศิลปากร ตอนกำเนิดองคต**. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร,ม.ป.ป. (อัดสำเนา)

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. **วัฒนธรรมในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร: ธรรมดาเพลส, 2548.

สำนักข่าวมุสลิมไทย. **Temple Mount นักโบราณคดีค้นพบสถานที่อาบน้ำศักดิ์สิทธิ์ใน เยรูซาเล็ม**(ออนไลน์). 2552. http://muslimthai.muslimthaipost.com/ (8 มีนาคม 2554)

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. **ฝากข่าวประกาศงาน ประเพณี วัฒนธรรม**(ออนไลน์). กลุ่มประชาสัมพันธ์(ผู้เผยแพร่), 2552. http://www.gmwebsite.com/Webboard (5 มีนาคม 2554)

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. **มรดกของชาติ**. เล่มที่ 6, ม.ป.ท., 2539.

เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ศักดิโสภาการพิมพ์, 2555.

หนอนสุรา. **รามเกียรติ์ ตำราบริหารฉบับไทย**. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2547.

เอกรัตน์ อุดมพร. **วรรณคดีสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-2-3**. กรุงเทพมหานคร: เรืองแสงการพิมพ์, 2544.

เอกรัตน์ อุดมพร. **วรรณคดีสมัยกรุงธนบุรี**. กรุงเทพมหานคร: เรืองแสงการพิมพ์, 2544.

เอมอร ชิตะโสภณ. **จารีตนิยมทางวรรณกรรมไทย : การศึกษาวิเคราะห์**. กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อแกรมมี่, 2539.

อุดม อังศุธร. ลงสรงโทน. ใน **ลมุล ยมะคุปต์ คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี**, หน้า 99. ม.ป.ท., 2548.

A Sweet Briar College. **H2O - The Mystery, Art, and Science of Water "Water in Art"** (Online). Chris Witcombe(Distributor), http://witcombe.sbc.edu/water/art.html (11 ธันวาคม 2555)

Bloggang.com. **บ้านแห่งการเรียนรู้และสืบสานวัฒนธรรมไทย**(ออนไลน์). 2554. http://www.bloggang.com/mainblog (12 กรกฎาคม 2555)

Dmc.tv. **เว็บบอร์ด DMC**(ออนไลน์). พระมหาภาสกรณ์ ปิโยภาโส(ผู้เผยแพร่), 2553. http://www.dmc.tv/forum (5 มีนาคม 2554)

GotoKnow. **Healing Power of Water**(ออนไลน์). ภัทรนันท์ แก่นท้าว(ผู้เผยแพร่), 2553. http://www.gotoknow.org/post/220863 (5 มีนาคม 2554)

Ichat. **พิธีอาบน้ำคงคา เมืองพาราณสี**(ออนไลน์). ภูผาหิมาลัย(ผู้เผยแพร่), 2551. http://www.ichat.in.th/danthamsiam (8 มีนาคม 2554)

Jabchai.com. **ผมจุกสมัยก่อน**(ออนไลน์). Jabchai(ผู้เผยแพร่), 2554.http://www.jabchai.com/main (20 พฤษภาคม 2554)

Matichon Online. **พิธีศีลจุ่ม**(ออนไลน์). Matichon(ผู้เผยแพร่), 2554. http://www.matichon. co.th/news_detail.php (8 มีนาคม 2554)

OCJewish.com. **An Historic Accomplishment**(ออนไลน์). 2549. http://www.ocjewish.com/templates/photogallery (8 มีนาคม 2554)

Oknation.net. **ร้อยเอ็ด ตอน มีปราสาทมากมายที่เกษตรวิสัย (กู่กระโดน,กู่กาสิงห์,กู่โพนระฆัง, กู่โพนวิท,กู่พระโกนา)** (ออนไลน์). มะอึก(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.oknation.net/blog/panakom (30 พฤษภาคม 2555)

Pakxe.com. **พระราชพิธีโสกันต์ พิธีโกนจุกของเจ้าฟ้า**(ออนไลน์). กาลครั้งหนึ่ง(ผู้เผยแพร่), 2551. http://www.pakxe.com/home/modules (5 มีนาคม 2554)

Pantip.com. **ประชุมพระรูปพระราชพิธีโสกันต์ เกศากันต์ และโกนจุก**(ออนไลน์). จินตะหราวาตี และคนอื่น(ผู้เผยแพร่), 2552. http://topicstock.pantip.com/library (20 พฤษภาคม 2554)

Patakorn.com. **ทฤษฎีดนตรีไทย "การประสมวงดนตรีไทย"**(ออนไลน์). ภัทราวุฒิ จูฒนอม (ผู้เผยแพร่), 2553. http://www.patakorn.com/modules.php (5 สิงหาคม 2555)

Postjung.com. **โลกนี้มีกี่ประเทศ**(ออนไลน์). Optimus Prime(ผู้เผยแพร่), 2553. http://board.postjung.com/463880.html (1 มีนาคม 2554)

Scene4.magazine. **มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ "พระมหาชนก"**(ออนไลน์). จานีน ยโสวันต์ (ผู้เผยแพร่), 2549. http://www.scene4.com./archivesqv6 (11 ธันวาคม 2555)

Siamic.com. **“พวกศอบอ์” ในอัลกุรอาน**(ออนไลน์). 2552. http://www.siamic.com/islam (8 มีนาคม 2554)

Thai PBS News Online. **เทศกาล “อิพิฟินี่” ของชาวคริสต์ นิกายออร์โธด็อก**(ออนไลน์). Thai PBS News(ผู้เผยแพร่), 2555. http://news.thaipbs.or.th/node/60696 (8 มีนาคม 2554)

trueplookpanya.com. **การฟื้นฟูราชประเพณี : พระราชพิธีลงสรงครั้งแรกในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์**(ออนไลน์). ทีมงานทรูปลูกปัญญา(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.trueplookpanya.com (20 พฤษภาคม 2555)

youtube.com. **การแสดงชุดดรสาทรงเครื่อง**(ออนไลน์). นาย ภ. ภู่ภมร(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.youtube.com (25 พฤษภาคม 2555)

youtube.com. **การแสดงชุดลงสรงมอญ(พระยาน้อย)**(ออนไลน์). นาย ภ. ภู่ภมร(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.youtube.com (25 พฤษภาคม 2555)

youtube.com. **ลงสรงแขก**(ออนไลน์). netnaiza(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.youtube.com (25 พฤษภาคม 2555)

youtube.com. **ลงสรงโทน (อิเหนา)**(ออนไลน์). Panghoom ngamprom(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.youtube.com (25 พฤษภาคม 2555)

youtube.com. **สัมนักขาก่อศึก**(ออนไลน์). chaiyampawan(ผู้เผยแพร่), 2555. http://www.youtube.com (25 พฤษภาคม 2555)

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ประวัติผู้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

1. นายกรี วรศะริน

2. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

ประวัติและผลงานนายกรี วรศะริน

<u>ชื่อและตำแหน่ง</u>

นายกรี วรศะริน ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขน – ลิง) วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) พ.ศ. 2531

<u>ประวัติและการศึกษา</u>

นายกรี วรศะริน เกิดที่ตำบลบางลำพู อำเภอพระนคร จังหวัดพระนคร เมื่อวันที่ 26 มกราคม 2457 เป็นบุตรของนายเผื่อนและนางแป้น วรศะริน

พ.ศ. 2468 ได้เริ่มการศึกษาชั้นต้นที่โรงเรียนสังเวชวิทยาราม จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ต่อจากนั้นจึงลาออกมาฝึกหัดโขนอยู่ที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว. เย็น อิศรเสนา) ขณะนั้นดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงวัง

ต่อมาได้ย้ายไปฝึกหัดโขนต่อ ณ วังสวนกุหลาบ ตำบลเทเวศร์ ได้เรียนหนังสือวิชาสามัญที่โรงเรียนศรีอยุธยา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ได้ทรงตั้งขึ้นเพื่อให้พวกโขนหลวงได้ศึกษา จนสำเร็จชั้นมัธยมปีที่ 3 ภายหลังย้ายไปฝึกหัดอยู่ที่ท้ายวังตำบลท่าเตียน และได้มีโอกาสแสดงถวายตัวต่อหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7

พ.ศ. 2472 ได้เข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์และโขนหลวง แผนกโขนหลวง ตำแหน่งพระยาวานรได้รับพระราชทานเงินเดือน 8 บาท และได้มีโอกาสแสดงโขนต่อหน้าพระที่นั่งรับรองราชอาคันตุกะ และงานพระราชพิธีหลายครั้ง

เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2478 นายกรี วรศะริน ได้สมัครเข้ารับราชการทหารกองทัพทหารราบที่ 9 ทหารรักษาวัง จนครบกำหนด และในปีนั้นเองมีคำสั่งโอนโขน – ละครหลวงมาขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร นายกรี วรศะริน จึงย้ายมาประจำโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ (คือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน) เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2479 ขณะนั้นพลตรีหลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร นายกรี วรศะริน จึงได้รับมอบหมายหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติและเป็นศิลปินผู้แสดงด้วย

ครู – อาจารย์ ผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ในวิชานาฏศิลป์โขนแก่นายกรี วรศะริน คือพระยานัฏกานุรักษ์ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ จ่าเร่งงานรัดรุด(เฉลิม รุทธวณิช) จ่าห้าวยุทธการ (สุด คชจันทร์) ครูสง่า ศศิวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

เมื่อเริ่มฝึกหัดโขน เป็นศิษย์ของขุนชาญรำเฉลียว (ชื่น โรหิตะพงศ์) ครูสมัยรัชกาลที่ 6 ท่านได้สอนให้เต้นเสา สอนท่าเต้นเขนมาก่อน ซึ่งเวลานั้นยังไม่ได้ตั้งโขนหลวงรัชกาลที่ 7 ขึ้น และได้เข้าร่วมแสดงเป็นเขนลิงในรุ่นครู ในพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางพระเศวตคชเดชดิลก (วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2470) สถานที่ที่แสดงเวลานั้นคือริมกำแพงด้านแถว ๆ ตึกรัฐสภาปัจจุบัน ต่อมาเมื่อได้ตั้งโขนหลวงของรัชกาลที่ 7 แล้ว ก็ได้ฝึกหัดกันมา ในจำพวกที่ฝึกหัดลิงด้วยกันนั้นมีมาก และก็มีนายกรี วรศะริน คนเดียวเท่านั้นที่ (พระยานัฏกานุรักษ์) ได้นำตัวไปร่วมแสดงเป็นสิบแปดมงกุฎคู่ท้ายร่วมกับรุ่นครู เพราะท่านเห็นว่านายกรีใช้ได้แล้วคือมีความสามารถ

เพียงพอขึ้นเวทีได้ นายกรีจำไม่ได้ว่าแสดงในงานอะไร ส่วนสถานที่ที่แสดง คือ บนแพริมแม่น้ำที่ท่าวาสุกรี พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตร และครูผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้อีกท่านหนึ่ง คือ พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)

หน้าที่ราชการ

พ.ศ. 2472 เริ่มเข้ารับราชการตำแหน่งพระยาวานร แผนกโขนหลวง ในกรมพิณพาทย์และโขนหลวง กระทรวงวัง

พ.ศ. 2478 สมัครเข้ารับราชการทหาร กองพันทหารราบที่ ๑ ทหารรักษาวัง

พ.ศ. 2479 ได้โอนมาประจำอยู่ที่โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติ และปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง

พ.ศ. 2482 ทางราชการทหารได้เรียกระดมพล เมื่อวันที่ ๑๓ ธันวาคม เพื่อฝึกวิชาทหารเป็นเวลา ๑๔ วัน ครั้นแล้วจึงกลับมารับราชการดังเดิม

พ.ศ. 2484 ทางราชการทหารได้เรียกระดมพลอีกครั้งหนึ่ง โดยเข้าประจำการและไปราชการทัพ ในคราวเรียกร้องดินแดนคืน และในการสงครามเพื่อสถาปนา ๐๐๙ ไพบูลย์แห่งมหาเอเชียบูรพา จนได้รับพระราชทานเหรียญชัยสมรภูมิ

พ.ศ. 2485 ได้กลับมารับราชการสังกัดเดิม โดยดำรงตำแหน่งเสมียนแผนกสารบรรณ สำนักงานเลขานุการกรม

พ.ศ. 2489 ดำรงตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต ทำหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติ และปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง

พ.ศ. 2490 ดำรงตำแหน่งศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ทำหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติ และปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง โดยแสดงเป็นตัวเอก – ตัวรอง ในการแสดงโขน – ละคร และการแสดงเบ็ดเตล็ดอีกด้วย

พ.ศ. 2501 ดำรงตำแหน่งศิลปินโท แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่ ดังนี้

- ทำหน้าที่เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน (ลิง) ภาคปฏิบัติแก่นักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป

- ปฏิบัติงานด้านการแสดงในฐานะศิลปินผู้แสดง โดยแสดงเป็นตัวเอก – ตัวรองในการแสดง โขน – ละคร การแสดงเบ็ดเตล็ด และการละเล่นพื้นเมือง

- เป็นผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง และดูแลทั่วไปในการแสดงนาฏศิลป์เบ็ดเตล็ด การแสดงโขน – ละคร ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดแสดงให้ประชาชนชมเป็นประจำ ณ โรงละครศิลปากร และโรงละครแห่งชาติ งานดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา งานต้อนรับคณะท่องเที่ยวชาวต่างประเทศของบริษัท WORLD TRAVEL SERVICE งานต้อนรับคณะพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ งานรับรองแขกรัฐบาล และของส่วนราชการแห่งองค์การรัฐวิสาหกิจ สมาคม และเอกชนทั่วไป งานเผยแพร่ศิลปะและวัฒนธรรมไทยในส่วนภูมิภาคและต่างประเทศ

พ.ศ. 2511 ดำรงตำแหน่งศิลปินเอก งานวิชาการ กองการสังคีต กรมศิลปากร มีดังนี้

- ผดุงรักษา ฟื้นฟู และเผยแพร่นาฏศิลป์โขน – ละคร ฟ้อนรำ ตามนโยบายของกรมศิลปากร

- เป็นผู้แสดง ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดงนาฏศิลป์เบ็ดเตล็ด และการแสดงโขน ละคร ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดแสดงเป็นประจำให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ การแสดงเพื่อรับรองราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ แขกต่างประเทศของรัฐบาล งานแสดงเพื่อแลกเปลี่ยนและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย ทั้งในประเทศและต่างประเทศ รวมทั้งงานแสดงโทรทัศน์ งานที่หน่วยราชการ บริษัท และเอกชนที่จัดไปแสดง

- ดูแลทั่วไป รับผิดชอบงานการแสดง และมีอำนาจบังคับบัญชาเป็นผู้ปฏิบัติราชการแทนหัวหน้าแผนกที่ได้รับมอบหมาย

- ได้รับแต่งตั้งจากกรมศิลปากร ให้เป็นกรรมการตรวจรับของ ของกองการสังคีต กรมศิลปากร
- เป็นอนุกรรมการร่วมสอนศิลปินในวิชาภาคปฏิบัติ เพื่อเข้ารับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร
- ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้เป็นสมาชิกสมัชชาแห่งชาติ

<u>ผลงานด้านการแสดง</u>

นายกรี วรศะริน ได้รับคัดเลือกแสดงเป็นตัวเอกและตัวรองทางฝ่ายโขน (ลิง) เช่น

- ชามภูวราช
- สุครีพ
- องคต
- นิลพัท
- ชมพูพาน
- มัจฉานุ
- นางกากนาสูร เป็นต้น

เฉพาะตัวหนุมาน นายกรี วรศะริน แสดงได้เป็นเยี่ยม และมีฝีมือเป็นเลิศ ยากที่จะมีผู้ใดเสมอเหมือนและเทียบได้ในขณะนี้

นอกจากนี้ ยังได้แสดงเป็นตัวประกอบตัวเอกและตัวรองในการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ หลายเรื่อง เช่น

- พระราชมนู
- พระเจ้ากรุงธน
- ศึกถลาง
- เจ้าหญิงแสนหวี
- พระมหาเทวี
- เบญจเพส
- น่านเจ้า
- อนุสาวรีย์ไทย
- พ่อขุนผาเมือง
- อิเหนา
- สาวิตรี
- พระลอ
- อุณรุท
- พระร่วง
- สุวรรณหงส์
- สังข์ทอง

ในด้านการแสดงเบ็ดเตล็ด เช่น รำลาวกระทบไม้ ตีกลองยาวในชุดเถิดเทิง เป็นต้น

นอกจากนี้ ในงานรับรองราชอาคันตุกะและแขกต่างประเทศของรัฐบาล นายกรี วรศะริน ก็เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนช่วยผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ฝึกซ้อมและควบคุมการแสดง ในบางโอกาสก็เป็นผู้แสดงเพื่อให้งานเหล่านั้นสำเร็จลุล่วงลงด้วยดี เช่น

- งานรับผู้สำเร็จราชการอินเดีย พ.ศ. 2473 โรงละครหลวงสวนมิสักวัน
- งานรับรองลอร์ดหลุยส์เมาท์แบตเทน ณ โรงละครสวนศิวาลัย ในพระบรมมหาราชวัง
- งานรับรองเจ้าหญิงอเล็กซานดรา ณ หอประชุมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมเดิม (สนามเสือป่า)
- งานรับรองพระเจ้าเลโอโปลด์ พระชนกนาถ แห่งกษัตริย์เบลเยียม และเจ้าหญิงลิเลียน ณ หอประชุมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมเดิม (สนามเสือป่า)
- งานรับรอง ฯพณฯ อาดูโร ทรอนดิชี ประธานาธิบดีสาธารณรัฐอาร์เจนตินา ณ หอประชุม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- งานรับรองประธานาธิบดี โซการ์โน แห่งประเทศอินโดนีเซีย ณ หอประชุมวัฒนธรรม
- งานรับรองพระเจ้ากรุงเดนมาร์ก และสมเด็จพระราชินีอินกริด ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- งานรับรอง ฯพณฯ ไฮน์ริช ลิบเก้ ประธานาธิบดีสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- งานรับรอง ฯพณฯ นายพล เนวิน แห่งสหภาพพม่า ณ หอประชุมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- งานรับรองสมเด็จพระเจ้ากรุงกรีซและสมเด็จพระราชินี ณ พระตำหนักเรือนต้น
- งานรับรองสมเด็จพระเจ้าศรีสว่างวัฒนา เจ้ามหาชีวิต แห่งราชอาณาจักรลาว ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- งานรับรองสมเด็จพระราชินีนาถจูเลียนา แห่งเนเธอร์แลนด์ ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- งานรับรองพระราชาธิบดีและสมเด็จพระราชินี แห่งเบลเยี่ยม ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- งานรับรองกษัตริย์ ยังดี เปอตวนอากง และประไหมสุหรี แห่งประเทศมาเลเซีย ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- งานรับรองพระเจ้าโอลาฟที่ 5 แห่งราชอาณาจักรนอร์เวย์ ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- งานรับรองเจ้าชายเบอร์ทิล แห่งสวีเดน ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- งานพิธีเปิดโรงละครแห่งชาติ ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรอง ฯพณฯ ลินดอน บีจอนสัน ประธานาธิบดีแห่งสหรัฐอเมริกา ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรอง ฯพณฯ ฟรานซ์ โยนาส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐออสเตรีย ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรอง ฯพณฯ เฟอร์ดินันด์ อี มาร์คอส ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐฟิลิปปินส์ ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรองสมเด็จพระเจ้าจักรพรรดิแห่งอิหร่าน ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรองเจ้าฟ้าหญิงมากาเร็ตและพระราชสวามี ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรอง ฯพณฯ พลเอก ซูฮาร์โต ประธานาธิบดีแห่งสาธารณรัฐอินโดนีเซีย ณ โรงละครแห่งชาติ

- งานรับรองสมเด็จพระบรมราชินีนาถอลิซาเบธที่ 2 แห่งสหราชอาณาจักร ณ ทำเนียบรัฐบาล

- งานพระราชพิธีสถาปนาสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าวชิราลงกรณ์ เป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ฯ สยามมกุฎราชกุมาร ณ ทำเนียบรัฐบาล

- งานรับรองสมเด็จพระราชาธิบดีและพระราชินีแห่งประเทศมาเลเซีย ณ ทำเนียบรัฐบาล

นายกรี วรศะริน ได้เป็นผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง และหัวหน้าคณะควบคุมข้าราชการศิลปินและนักเรียนไปเผยแพร่แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งภายในประเทศและนอกประเทศหลายครั้ง โดยเฉพาะในต่างประเทศ ได้แก่

พ.ศ. 2498 เผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ สหภาพพม่า นครย่างกุ้ง

พ.ศ. 2500 เผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2505 งานสมาคมอาสา ณ ประเทศมาเลเซีย

พ.ศ. 2505 งานพระธาตุหลวง ณ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2506 งานเผยแพร่และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชาติ ณ สาธารณรัฐสิงคโปร์ และสาธารณรัฐอินโดนีเซีย

พ.ศ. 2512 งานประชุมระหว่างประเทศเกี่ยวกับละครดนตรีและประเพณีอาเซียอาคเนย์ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์

พ.ศ. 2513 งานสัปดาห์แห่งเอเชียประจำปี ค.ศ. 1970 ณ สหพันธสาธารณรัฐเยอรมนี

พ.ศ. 2514 งานมหกรรมและสัมมนาเรื่องรามายณะ ณ สาธารณรัฐอินโดนีเซีย

พ.ศ. 2517 งานพระธาตุหลวง ณ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2522 ไปประเทศญี่ปุ่น เนื่องในงานปีเด็กสากล เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2522 ถึงวันที่ 31 สิงหาคม 2522 ณ สาธารณรัฐประชาชนจีน (มณฑลปักกิ่ง)

ผลงานด้านการถ่ายทอด

ในด้านการสอน นายกรี วรศะริน ได้สอนวิชานาฏศิลป์โขน ภาคปฏิบัติฝ่ายลิง แก่นักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นเวลา 44 ปี ได้ฝึกหัดศิลปินโขนลิงที่มีชื่อเสียงมาแล้วหลายรุ่น

นอกจากนี้ นายกรี วรศะริน ยังได้รับเกียรติเป็นผู้แสดงภาพท่ารำลงในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทยซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร เป็นผู้เรียบเรียงและเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่ได้มีโอกาสแสดงฝีมือลีลาท่าโขนลิงในการรำหน้าพาทย์ เพื่อบันทึกท่ารำถ่ายภาพยนตร์ของ

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ด้วย ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้นายกรี วรศะริน ไปถวายการสอนสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าวชิราลงกรณ์และพระสหาย ณ โรงเรียนจิตรลดา เมื่อ พ.ศ. 2503

นายกรี วรศะริน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิในทางศิลปวิทยา สาขานาฏศิลป์โขน มีความรู้ความสามารถพิเศษยิ่งในวิชาการนาฏศิลป์โขน โดยเฉพาะฝ่ายลิง ยากที่จะหาผู้ใดเสมอเหมือนได้ ผลงานการแสดงของกองการสังคีต กรมศิลปากร ส่วนหนึ่งได้มาจากการอุทิศแรงกายและแรงใจของนายกรี วรศะริน ไม่ว่าจะอยู่ในฐานะผู้แสดง ผู้ฝึกซ้อม ผู้ควบคุมการแสดงก็ตาม นับว่านายกรี วรศะริน เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่มุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงให้แก่กรมศิลปากรและประเทศชาติเป็นสำคัญ

<u>ชีวิตครอบครัว</u>

นายกรี วรศะริน ได้สมรสกับภริยาชื่อสมถวิล ยิ่งเจริญ มีบุตร 5 คน คือ

1. นายประสิทธิ์ วรศะริน
2. นายภิเศก วรศะริน
3. นายธวัชชัย วรศะริน
4. นางสาวจรรยา วรศะริน
5. นายอิสระ วรศะริน

นายกรี วรศะริน ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านเลขที่ 6 ซอยอินทรานุสรณ์ ถนนพิบูลสงคราม แขวงบางซื่อ เขตดุสิต กรุงเทพมหานคร

เนื่องจากนายกรี วรศะริน เป็นนาฏศิลปินที่มีความรู้และฝีมือในการแสดงโขน (ลิง) เป็นเยี่ยม ยากที่จะหาผู้ใดเสมอเหมือน กรมศิลปากรจึงเชิญท่านรับราชการในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2518 สอนนักเรียนระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงและระดับปริญญาโดยเฉพาะระดับปริญญาสมทบ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล พ.ศ. 2531

ได้รับโล่พระราชทานศิลปินแห่งชาติ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี

ได้รับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์ ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย ของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2534

ผลงานการสร้างสรรค์

นอกเหนือจากงานถ่ายทอดการเรียนการสอนบทบาทของตัวลิง ตั้งแต่เริ่มต้นฝึกหัดจนถึงกระบวนท่าที่เป็นท่าเฉพาะบทบาทของตัวลิงทุกตัวแล้ว ท่านได้สร้างสรรค์ผลงานที่สำคัญอีกหลากหลายชุดในระยะเวลาต่าง ๆ ตลอดเวลา 44 ปี แห่งการเป็นครูและศิลปินกรมศิลปากร ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นสำคัญเท้าที่รวบรวมได้ อาทิ

1. รำเถิดเทิง สร้างสรรค์กระบวนท่ารำของกลองรำฝ่ายชาย แนวทางเล่นของเครื่องประกอบจังหวะ โดยเฉพาะท่ารำทางเล่นของผู้แสดงฉาบเล็ก

2. รำปลุกใจ สร้างสรรค์กระบวนของวีรบุรุษสำคัญในเพลงปลุกใจต้นตระกูลไทย เพลงเดินในสมัยที่หลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้บังคับบัญชา และเป็นสมัยแห่งการฟื้นฟูละครปลุกใจ รำปลุกใจ ประกอบเพลงปลุกใจที่อดีตรองอธิบดีนายสมภพ จันทรประภา นำมาให้ครูอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปคิดกระบวนท่า ครูกรีได้สร้างสรรค์ชุดที่เด่นที่สุด คือ ชุดศึกบางระจันและชุดทหารเสือสมเด็จพระนเรศวร (เปรี้ยง ๆ ดังเสียงฟ้าฟาด)

3. รำโคม นอกเหนือจากการสืบทอดท่ารำตามแบบดั้งเดิมแล้ว ท่านได้สร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ ประกอบบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นเฉพาะกิจ

4. ชุดหนุมานจับนางเบญกาย สร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ ประกอบการเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก ร่วมคิดกับนางเจริญจิต ภัทรเสวี โดยมีหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (ยศในขณะนั้นเป็นที่ปรึกษา)

5. พ.ศ. 2498 สร้างสรรค์กระบวนท่ารำของสิบแปดมงกุฎ จากท่าตรวจพลที่มีมาแต่เดิม ให้เป็นชุดการแสดงโดยเฉพาะ เรียกชื่อว่า “ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ”

6. พ.ศ. 2508 สร้างสรรค์กระบวนท่ารำการจัดพลวานร ตามบทที่แต่งขึ้นใหม่เป็นการจัดทัพฝ่ายลิงตามลำดับความสำคัญ ตั้งแต่เขนลิง เตียวเพชร สิบแปดมงกุฎ จนถึงพญาวานร

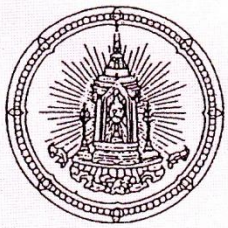
7. พ.ศ. 2518 สร้างสรรค์กระบวนท่าการเกี้ยวพาราสี ในบทบาทพาลีเกี้ยวนางดารา

8. พ.ศ. 2523 สร้างสรรค์กระบวนท่ารำฉุยฉายลิง ที่ไม่เคยปรากฏในการแสดงมาก่อน ประพันธ์บทโดยนายเสรี หวังในธรรม แสดงในงานศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 52

9. สร้างสรรค์กระบวนท่ารำชมตลาด (หนุมานทรงเครื่อง) และลงสรงโทนของหนุมาน เพื่อบรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 และระดับปริญญาตรี ซึ่งใช้เป็นแบบฉบับในหลักสูตรการเรียนการสอนคณะศิลปศึกษา และศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในปัจจุบัน

ผลงานดังกล่าวเป็นเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ตลอดชีวิตการเป็นศิลปินและเป็นครูของท่าน ยังให้คำปรึกษาในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์อีกมากมายหลายชุดในวาระต่าง ๆ ทั้งในสถาบันกรมศิลปากร และสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ด้วย

นายกรี วรศะริน หรือครูกรีของศิษย์ทุกคน ได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2541 แต่ผลงานและความเป็นครูที่ท่านได้เพียรพยายามถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เป็นระยะเวลายาวนาน ได้สร้างคุณูปการไว้มากเกินกว่าที่จะประมาณได้ ศิลปะของท่านมิได้จำกัดเพียงวิทยาลัยนาฏศิลปและกรมศิลปากรเท่านั้น ท่านมีศิษย์อีกหลากหลายสำนัก อาทิ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่านทุ่มเทเสียสละโดยมิหวังผลตอบแทน หวังแต่เพียงว่าวิชาความรู้ของท่านจะเป็นประโยชน์ต่อศิษย์ และเป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์วัฒนธรรมทางด้านนาฏศิลป์ให้คงอยู่ในชาติบ้านเมือง ดังเห็นได้จากในวาระการพระราชทานเพลิงศพ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 5 พฤศจิกายน 2541 ณ เมรุวัดตรีทศเทพวรวิหาร กรุงเทพมหานคร



คำประกาศเกียรติคุณ

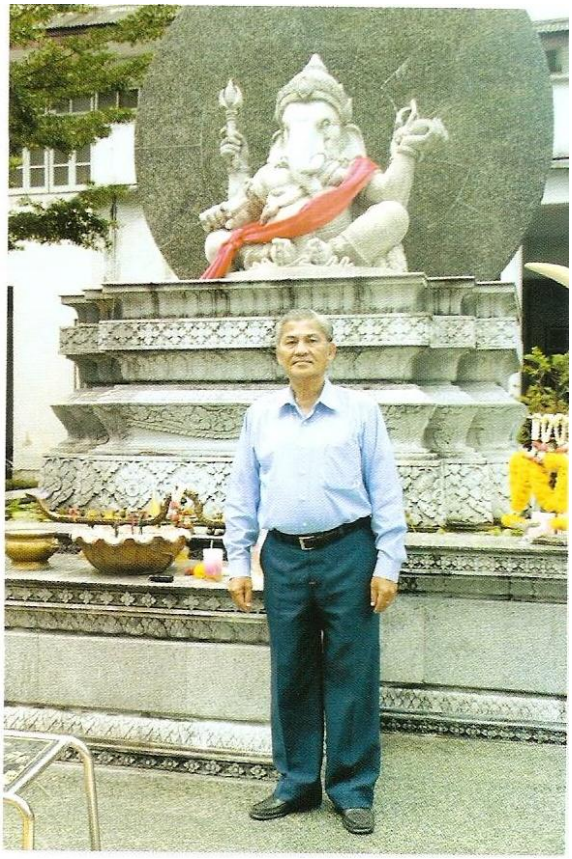
นายกรี วรศะริน

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน)

นายกรี วรศะริน เกิดเมื่อวันที่ ๒๖ มกราคม พุทธศักราช ๒๔๕๗ ที่กรุงเทพมหานคร ปัจจุบันอายุ ๗๔ ปี เป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญสอนนาฏศิลป์โขนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร มีความสามารถรอบรู้กระบวนการงานของนาฏศิลป์ และการแสดงโขนทุกประเภท เป็นหลักและแม่แบบโดยเฉพาะโขนตัวลิง เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนการแสดงโขน ทั้งยังสร้างสรรค์และประดิษฐ์ผลงานด้านการแสดงโขน - ละครหลายชุด ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และวงการนาฏศิลป์ทั่วประเทศ ได้ยึดถือเป็นแบบฉบับของการแสดงและการเรียนการสอนสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน นอกจากนี้ยังนิเทศการสอนวิชานาฏศิลป์โขนทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็นผู้ร่วมพิจารณาหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย และร่วมพัฒนาหลักสูตรรายวิชา ตลอดจนสื่อการเรียนการสอนระดับปริญญา เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาและวิทยากรในวิชาศิลปะนิพนธ์ เป็นผู้เพียบพร้อมด้วยคุณธรรม เสียสละและอุทิศตนเพื่อประโยชน์แก่การศึกษาและงานนาฏศิลป์ ให้คำปรึกษา แนะนำแก่ศิษย์และบุคคลทั่วไปอย่างสม่ำเสมอมากว่า ๕๐ ปี จนเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการนาฏดุริยางคศิลป์ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน

นายกรี วรศะริน สมควรได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน)

ประวัติและผลงานของอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว



นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้มีความตั้งใจในการศึกษาศาสตร์องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขนลิงอย่างต่อเนื่อง พร้อมทั้งอนุรักษ์ สืบทอด สร้างสรรค์รูปแบบการแสดงบทบาทสำคัญของตัวละครต่าง ๆ โดยการถ่ายทอดวิชาความรู้สู่ศิษย์ เป็นแบบอย่างที่ดีในด้านการแสดง ทั้งบทบาทของครูและหน้าที่ของศิลปินในฐานะผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์ผู้สอน ด้วยความมุ่งมั่นที่จะสืบสานศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกและเอกลักษณ์ของชาติสู่อนุชนรุ่นหลังให้ตระหนักถึงคุณค่าของความเป็นไทย

<u>ประวัติและการศึกษา</u>

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ปัจจุบันอายุ 68 ปี เกิดเมื่อวันที่ 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2484 ที่ตำบลบางมด อำเภอบางขุนเทียน จังหวัดนนทบุรี เป็นบุตรคนที่ 3 ของครอบครัวปิ่นแก้ว บิดาชื่อ นายเฉลย ปิ่นแก้ว มารดาชื่อ นางล้วน ปิ่นแก้ว ภรรยาชื่อนางสุปานี ปิ่นแก้ว มีบุตรหญิง 1 คน

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2495 สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา จากโรงเรียนศิลปะเดชศึกษาคาร (วัดบางขุนเทียนกลาง)

พ.ศ. 2506 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา ได้รับใบประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงจากโรงเรียนนาฏศิลป์

พ.ศ. 2524 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบัน มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล)

พ.ศ. 2531 สำเร็จการศึกษาหลักสูตรเตรียมผู้บริหารสถานศึกษาระดับสูง กรมศิลปากร และกรมพลศึกษา วิชาเอกบริหารของสถาบันพัฒนาผู้บริหารการศึกษา สำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการ

การศึกษาศิลปะการแสดงโขน

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เริ่มชอบการเล่นโขน โดยในวัยเด็กได้ตามคุณลุงไปงานวัดและที่งานวัดได้มีการแสดงโขน ได้เห็นโขนตัวลิงออกมาเต้นโขนก็เกิดความประทับใจและชอบมาก จึงมีความต้องการเล่นโขนเป็นตัวลิง จึงขอคุณลุงไปสอบเข้าที่โรงเรียนนาฏศิลป์ ต่อมาเมื่อนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาแล้วจึงได้เข้าเรียนต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์ โดยเรียนสาขาโขนลิง ได้รับการถ่ายทอดวิชาด้านโขนลิงและวิชาความรู้ต่าง ๆ จากครูกรี วรศะริน จนกระทั่งจบวิชาชีพชั้นสูง 2 แล้ว ได้สอบบรรจุเข้าสอนที่กองการสังคีต

เป็นระยะเวลาพอสมควรจึงเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ในระหว่างเรียนก็ทำงานที่วิทยาลัยนาฏศิลป กองการสังคีตไปด้วย

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว หลังจากได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านโขนลิงแล้ว ก็ได้แสดงโขนลิงมาตลอดแทบทุกตัว เนื่องจากมีความสนใจในการเรียนโขนลิงมาก จึงได้รับความเอ็นดูและมักจะได้มีโอกาสร่วมแสดงโขนกับครูอยู่บ่อยครั้งและได้รับการถ่ายทอด เช่น ครูกรี วรศะริน ครูเอนก คราประยูร , ครูสงัด โอชะกะ , ครูบุญชัย เฉลยทอง , ครูฤกษ์ชัย เชวงรัตน์ ครูช่วย สุดแสดง , ครูฉลาด พกุลานนท์ , ครูแสวง อัฏฏะวัชระ

การศึกษาศิลปะการแสดงอาวุธและการใช้อาวุธ

การแสดงโขนหรือละครบางประเภทจะต้องใช้อาวุธในการรบหรือการทำสงคราม นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ศึกษากระบี่กระบองกับครูจำนง บำเพ็ญทรัพย์ ณ ค่ายหมู่บ้านช่างหล่อ ได้ศึกษาจนมีความชำนาญ และได้นำความรู้ที่ได้รับนำมาใช้ประกอบการเรียนและการแสดง เช่น กระบี่กระบอง พลองไม้สั้น และดาบ

การศึกษาวิชาคีตศิลป์ไทย

การศึกษาโขน ละคร จำเป็นต้องเรียนวิชาคีตศิลป์หรือขับร้องเพลงไทยควบคู่กับการเรียนโขน ละคร เพื่อผู้เรียนจะได้ฝึกจำบทเพื่อความแม่นยำในเนื้อเพลงหรือบทประพันธ์และจังหวะสามารถแสดงได้ผสมกลมกลืนเข้ากับบทบาทและอารมณ์ของเพลงเหล่านั้น นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้ศึกษาวิชาคีตศิลป์ไทยกับครูหลายท่าน คือ ครูฉะอ้อน ครูลิ้นจี่ จารุวรรณ ฯลฯ

ประวัติการทำงาน

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เริ่มรับราชการในตำแหน่งศิลปินจัตวา กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2506 และได้รับการเลื่อนตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้

1 สิงหาคม พ.ศ. 2508	ศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

1 กันยายน พ.ศ. 2515	ศิลปินโท แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร
1 กันยายน พ.ศ. 2518	นาฏศิลปิน 4 แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร
1 ตุลาคม พ.ศ. 2520	อาจารย์ 1 ระดับ 4 วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
1 ตุลาคม พ.ศ. 2522	อาจารย์ 2 ระดับ 6 วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2531	ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับ 6
1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2533	ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับ 7
27 ธันวาคม พ.ศ. 2537	ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับ 8
11 ธันวาคม พ.ศ. 2539	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับ 8
พ.ศ. 2544	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับ 9
พ.ศ. 2545	เกษียณอายุราชการ

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานด้านการแสดงโขน

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว มีผลงานด้านการแสดงครั้งแรก ในขณะศึกษาอยู่ชั้นต้นปีที่ 1 ที่โรงเรียนนาฏศิลป โดยได้รับให้แสดงชุดสีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ที่โรงละครศิลปากร ต่อมาได้เลื่อนขึ้นเรียนในชั้นต้นปีที่ 2 ได้รับการคัดเลือกให้แสดงเป็นทหารในละครอิงประวัติศาสตร์เรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง บทประพันธ์ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ด้านการแสดงโขนเป็นตัวเขนลิงบ้าง เสนาลิงบ้าง และได้แสดงเป็นหนุมานในการแสดงโขน

ชุดเบ็ดเตล็ด เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานรบกับวิรุญจำบัง เรียกในภาษานาฏศิลป์โขนว่า “ค้นฟอง” เป็นต้น

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ตลอดระยะเวลาที่แสดงโขนได้แสดงตั้งแต่ตัวเขนลิงสิบแปดมงกุฎ และพญาวานร เช่น พาลี สุครีพ หนุมาน แสดงเป็นหนุมานทั้งตัว เรียกตามภาษาโขนว่า “ลิงโล้น” แสดงเป็นหนุมานทรงเครื่อง (แต่งเครื่องยักษ์สวมมงกุฎ) เช่น ตอนหนุมานอาสา นอกจากนี้ยังแสดงเป็นองคตและนิลนนท์

ผลงานด้านการแสดงละครและรำเบ็ดเตล็ด

รำกราวอาสาในละครเรื่องมโนราห์ รำชัดชาตรี รำโคม รำสี่ภาค รำวงมาตรฐาน รำเหย่อย ละครเรื่องอานุภาพแห่งความเสียสละ ละครเรื่องอานุภาพแห่งความรัก ละครเรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนกามนีรบสมิงพระราม

ผลงานการแสดงในต่างประเทศ

ในการปฏิบัติหน้าที่ด้านการเป็นศิลปิน ครู และผู้บริหาร นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้มีโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยในต่างประเทศมากมาย เช่น ประเทศอินโดนีเซีย ฝรั่งเศส มาเลเซีย ฮังการี ออสเตรเลีย เดนมาร์ก นิวซีแลนด์ สาธารณรัฐประชาชนจีน แคนาดา สหรัฐอเมริกา ออสเตรีย เนเธอร์แลนด์ นอร์เว ฯลฯ

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงอื่น ๆ

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว นอกจากผลงานด้านการแสดงแล้วยังได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงอื่น ๆ ได้แก่

1. ประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายพาลี (หลักสูตรการเรียนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์) รำกราวทหารนเรศวร รำเพลงปลุกใจ เป็นต้น
2. ประดิษฐ์ท่าเต้นโขนลิงประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดวานรพงศ์ของกรมศิลปากร ในงานพระราชพิธีพระเมรุพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

3. กำกับการแสดงโขนอีกมากมาย เช่น การแสดงโขน ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ ณ โรงละครแห่งชาติ การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนกำแหงหนุมานข้าราชบริพารผู้ภักดี ณ ศาลาเฉลิมกรุง วันที่ 2 - 6 กรกฎาคม พ.ศ. 2551
4. ควบคุมการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ ณ โรงละครแห่งชาติ
5. ควบคุมและฝึกซ้อมการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน ณ สังคีตศาลา กรุงเทพมหานคร
6. เขียนคู่มือประกอบการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขน) ระดับปริญญา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่องฉุยฉายพาลีและลงสรงหนุมานทรงเครื่อง
7. ครูผู้สอนโขนลิง ที่วิทยาลัยนาฏศิลป
8. ปฏิบัติหน้าที่หัวหน้าสายนาฏศิลป์โขน พ.ศ. 2521
9. ที่ปรึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป กรรมการสอบและดูแลการเรียนการสอน
10. ส่งเสริมกิจกรรมการสอบแข่งขันด้านนาฏศิลป์ดนตรีทุนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
11. กรรมการสอบนาฏศิลป์โขนภาคปฏิบัติและสัมภาษณ์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล
12. เป็นอาจารย์สอนพิเศษด้านโขนลิงให้กับมหาวิทยาลัยรามคำแหง และมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล

รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

1. ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญ ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม พ.ศ. 2548 จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล
2. ได้รับปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (นาฏกรรมไทย) จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง วันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2550
3. ได้รับโล่เกียรติคุณที่ได้สนับสนุนการจัดงานราตรีละอองดาว 39 ของนักศึกษาวิชาทหาร กรมการรักษาดินแดน
4. ได้รับพระราชทานรางวัลศิษย์เก่าดีเด่น คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล

การทำคุณประโยชน์เพื่อสังคม

1. เป็นวิทยากรบรรยายเรื่อง “สืบสานศิลปะไทย” ของคณะคุรุศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและวิทยาลัยนาฏศิลป
2. กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ประธานและรองประธานกรรมการการจัดงาน และการแสดงศิลปวัฒนธรรมสี่ภาคของวิทยาลัยนาฏศิลปในสังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร
4. กรรมการร่างพระราชกฤษฎีกาข้อบังคับ ระเบียบ ประกาศ ประกอบร่างพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเฟสปิกเกมส์ พ.ศ. 2542
6. กรรมการจัดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ พ.ศ. 2542
7. กรรมการจัดทำหลักสูตรเพลงพื้นบ้านภาคกลาง
8. กรรมการโครงการพัฒนาศูนย์สารสนเทศด้านนาฏดุริยางคศิลป์
9. กรรมการประชุมวิชาการนานาชาติ
10. กรรมการโครงการดนตรีไทย โขน - ละครจรกรุงเก่า
11. กรรมการมูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
12. กรรมการวิเคราะห์และจัดทำเกณฑ์ผู้สอนในสถาบันศึกษา
13. เป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักศึกษากับสถานศึกษาที่มีความสนใจด้านนาฏศิลป์ – ดนตรี

ปัจจุบัน นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว พักอยู่บ้านเลขที่ 59 ซอยวัฒนสุขนิเวศน์ ถนนบางกอกน้อย – ตลิ่งชัน แขวงบางขุนนนท์ เขตบางกอกน้อย จังหวัดกรุงเทพมหานคร โทรศัพท์ 0 2423 0563 , 08 9892 1949

คำประกาศเกียรติคุณ
นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน)

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ปัจจุบันอายุ ๖๗ ปี เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๔ เนื่องจากได้เห็นการแสดงโขนลิงในงานวัดเกิดความประทับใจและชอบมาก มีความต้องการเล่นโขนเป็นตัวลิง จึงไปศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ โดยเลือกศึกษาประเภทโขนลิง จากความสนใจในการศึกษาและมีความสามารถในด้านการแสดง นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว จึงได้รับการสืบทอดและร่วมแสดงโขนกับครูกรี วรศะริน จนสำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรวิชานาฏศิลป์ชั้นสูง ต่อมาได้รับราชการในตำแหน่งศิลปินจัตวา กองการสังคีต กรมศิลปากร และได้เลื่อนตำแหน่งมาตามลำดับ ตำแหน่งสุดท้ายคือ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นศิลปินที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญในการแสดงโขนลิงเป็นอย่างมาก จึงได้รับให้แสดงตั้งแต่ **เขนลิง สิบแปดมงกุฎ สุครีพ พาลี หนุมาน** แสดงเป็นหนุมานแทบทุกตอน อาทิ **ตอนหนุมานอาสา ตอนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา** รวมทั้งได้แสดงละครและรำเบ็ดเตล็ด อาทิ รำกราวอาสาในละครเรื่องมโนห์รา รำซัดชาตรี รำสี่ภาค รำเหย่อย รำโคม แสดงละครเรื่อง อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง เป็นต้น นอกจากงานด้านการแสดงแล้วยังได้สร้างสรรค์ผลงานมากมาย อาทิ **ประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายพาลี รำกราวทหารนเรศวร รำเพลงปลุกใจ ประดิษฐ์ท่าเต้นโขนลิงประกอบการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากร ชุดโขนวานรพงศ์** ในงานพระราชพิธีพระเมรุพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ตลอดจนเป็นผู้กำกับการแสดงโขนชุดพิเภกสวามิภักดิ์ ณ โรงละครแห่งชาติ ครูผู้สอนโขนตัวลิง เป็นวิทยากรให้ความรู้แก่นักศึกษาตามสถานศึกษาต่าง ๆ นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว เป็นศิลปินผู้ผดุงรักษาไว้ด้วยความงามตามแบบแผนของศิลปะการแสดงโขนที่มีบทบาทการแสดงโขนลิงทุกตัวในเรื่องรามเกียรติ์ โดยเฉพาะบทของหนุมานซึ่งไม่เผยใบหน้า ปัจจุบันเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) พุทธศักราช ๒๕๕๑

ภาคผนวก ข

ผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

จากนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

รายชื่อคณาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง ที่เข้าร่วมรับการถ่ายทอด
กระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
โครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการอบรมและจัดทำสื่อการสอนนาฏศิลป์และดนตรี
โดยคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ร่วมกับห้องเรียนเครือข่ายคณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป 12 แห่ง
วันที่ 30 , 31 กรกฎาคม และ 1 สิงหาคม 2555
ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลำดับที่	ชื่อ – สกุล	สังกัดสถานศึกษา	หมายเหตุ
1	นายกิตติพงษ์ ไตรพงษ์	วิทยาลัยนาฏศิลป	
2	นายเสฏฐวุฒิ ชาวห้วยหมาก	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่	
3	นายสมชาย ยิ้มแย้ม	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย	
4	นายสมชาย ฟ้อนรำดี	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	
5	นายกิตติพงษ์ จันทร์สมุทร	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	
6	นายสมชาย สวัสดี	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	
7	ว่าที่เรือตรีวีรพล ทองระอา	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี	
8	นายสัณห์พิชญ์ อ่อนสำลี	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	
9	นายธงชัย ศรีนา	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	
10	นายสหชาติ ศรีสร้างคอม	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	
11	นายธีระศักดิ์ ชายเกตุ	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง	
12	นายนเรศ นิ่มพัฒนสกุล	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	

รายชื่อนักศึกษา คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

รุ่นที่	ชื่อ – สกุล	ปีที่ได้รับถ่ายทอด	หมายเหตุ
1	-	2542	
2	-	2543	
3	นายไพศาล วงษ์ราช นายพิษณุ ยอดเกื้อ	2544	
4	นายไมตรี ปรางค์รัตนศิลา นายภัทร เนียมแตง นายวิโรจน์ เงินคำ	2545	
5	นายเด่น หาเลิศ นายเสกสรร นิสัย	2546	
6	นายพรเทพ เลี้ยงสอน นายรัฐพร เคหา นายทรงเกียรติ แซ่ตั้ง นายธรรณพ แสงมณี นายศุภชัย คล้ายสินธุ์ นายผัสดี สินบำรุง	2547	
7	นายศุภัคจิรา เพชรประกอบ นายวีระพงษ์ ดรละคร นายอนุพล แสงพิศาล	2548	
8	นายขจรพงศ์ พรพิสุทธิ์ นายภัทราวุธ บุญแสน นายอนุสรณ์ ทัศเกสร นายชัยพงศ์ สายสร้าง นายอนุชา เลี้ยงสอน นายสุวรรณ กลิ่นอำพร นายเจนณรงค์ วงศ์สวัสดิ์	2549	

รุ่นที่	ชื่อ – สกุล	ปีที่ได้รับถ่ายทอด	หมายเหตุ
	นายกรกฤษณะ ใบปกทอง นายอภินันท์ สุณาวงศ์	2549	
9	นายจิตติพงศ์ จีนประสม	2550	
10	นายกษิดินทร์ พิมพ์รักษ์	2551	
11	นายผดุง จุมพันธ์ นายณัฐนัย กูปกระโทก นายกษิพัฒน์ ใจตรอง	2552	
12	นายณัฐนนท์ กูบกระโทก	2553	
13	นายชาตรี พวงแฉล้ม นายศรัญญู เอี่ยมจินดา	2554	
14	นายอลงกรณ์ พวงแก้ว	2555	

รายชื่อนักศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหนุมานลงสรงจากอาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

รุ่นที่	ชื่อ – สกุล		หมายเหตุ
1	นายจิรายุทธ์ จงใจ นายนฤดล เอี่ยมสะอาด นายมณฑล สมชาติ นายวาทิต มะยม นายไชยวัฒน์ ธรรมวิชัย	2554	หลักสูตรปรับปรุง ปี 2552
2	นายพัชรินทร์ ชูช่วย นายไตรรัตน์ ร่วมดำริห์ นายภาณุวัฒน์ ชื่นฤทัย นายชัยวัฒน์ อู่ประเสริฐ์ นายฤทธิชัย เกิดแก่น นายสิทธิชัย ตั้งจิตพัฒนกุล	2555	หลักสูตรปรับปรุง ปี 2552

ภาคผนวก ค

กระบวนท่ารำเบ็ดเตล็ดโขนลิง

กระบวนท่า 1 ถึง กระบวนท่า 7

กระบวนท่า 1 ถึง 7 นับเป็นกระบวนท่ารำหลักที่มักพบว่ามีการนำมาใช้ในกระบวนท่ารำชุดต่าง ๆ บ่อยครั้ง และเป็นกระบวนท่าหลักที่ใช้ในการออกกราวในการจัดทัพตรวจพลของฝ่ายลิง นอกจากนี้ในกระบวนท่ารำแม่ท่า ยังพบว่ามีท่า 1 2 3 5 และท่า 7 เป็นต้น

ท่า 1

ท่า 2

ท่า 3

ท่า 4

ท่า 5

ท่า 6

ท่า 7

กระบวนท่าเกา

กระบวนท่าเกา เป็นกระบวนท่าที่แสดงออกถึงความเป็นลิง โดยดัดแปลงมาจากกิริยาของลิงตามธรรมชาติ จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่าเกาของโขนลิงมีอยู่ 7 ลักษณะ คือ เกาศีรษะ เกาคาง เกาข้อศอก เกาหัวไหล่ เกาเอว เกาข้อมือ และเกาหัวเข่า สามารถเกาได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา แต่ผู้ปฏิบัติส่วนมากจะนิยมปฏิบัติท่าเกาในข้างที่ตนถนัดมากกว่า

ท่าเกาศีรษะ

ท่าเกาคาง

ท่าเกาข้อศอก

ท่าเกาหัวไหล่

ท่าเกาเอว

ท่าเกาข้อมือ

ท่าเกาหัวเข่า

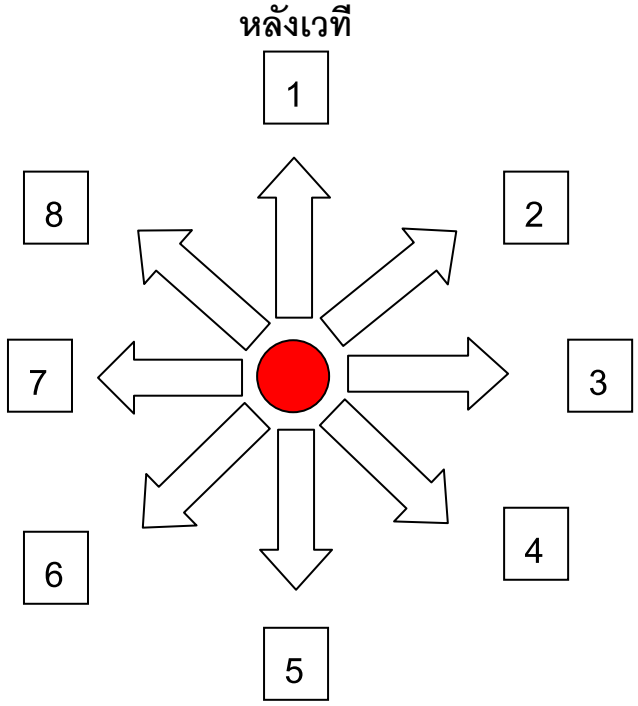
ภาคผนวก ง

กระบวนท่ารำหนุมานลงสรง

ทิศทางในการบันทึกท่ารำ

เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการบันทึกท่ารำของผู้ศึกษาเอง และผู้ที่ต้องการจะศึกษากระบวนท่ารำ ดังนั้นผู้ศึกษาจึงได้กำหนดทิศทางในการร่ายรำออกเป็น 8 เพื่อเห็นทิศทางการร่ายรำได้ละเอียดขึ้น ดังนี้

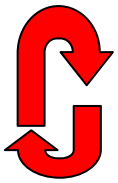
ประตูฝั่งขวาของเวที **ประตูฝั่งซ้ายของเวที**



ผู้แสดง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1	**เพลงลงสรงโทน** ทากระแจะ (นั่งบนเตียง)		ศีรษะ หน้ามองมือ(กระแจะจันทน์) ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางควักแป้งกระแจะจันทน์ด้านหน้า ซ้ายวางมือบนต้นขาซ้าย เท้า นั่งคุกเข่า
			ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางวนที่กลางฝ่ามือซ้าย ซ้ายแบหงายฝ่ามือด้านหน้าระดับอก เท้า นั่งคุกเข่า
2	จันทน์ปรุง		ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่ามือทั้งสองถูกัน เท้า นั่งคุกเข่า
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่ามือขวาลูบใบหน้าด้านขวา เท้า นั่งคุกเข่า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่ามือซ้ายลูบใบหน้าด้านซ้าย เท้า นั่งคุกเข่า
			ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่ามือทั้งสองลูบใบหน้า (ท่าผัดแป้ง) เท้า นั่งคุกเข่า
3	ฟุ้งเฟื่อง - ฟุ้ง		ศีรษะ หน้ามองแขนซ้าย ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่ามือขวาลูบแขนซ้าย เท้า นั่งคุกเข่า
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้ามองแขนขวา ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่าซ้ายลูบแขนขวา เท้า นั่งคุกเข่า
			ศีรษะ หน้ามองตามมือ ลำตัว ทิศ 3 มือ ใช้ฝ่าทั้งสองไขว้ประสานลูบลำตัวด้านหน้าแล้ววาดมือทั้งสองออก เท้า นั่งคุกเข่า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- เฟื่อง ทำนองเอื้อน	 	ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาคลายจีบออกเป็นตั้งวงบน ซ้ายคลายจีบออกเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ เท้า นั่งคุกเข่า <u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายตั้งวงล่าง เท้า ตั้งเข่าขวา ยกก้นขึ้น (ก้าวลงจากเตียง) *** ลงจากเตียงวิ่งหมุนตัววนทางขวากลับหน้ามาทิศเดิม (ตามลูกศร)
4	ทรงเครื่อง ทำนองเอื้อน	 	ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 3 มือ ทั้งสองวาดลงมาจากด้านบนด้านข้างลำตัว เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม <u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายเข้าอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทรงเครื่อง (ซ้ำ)		*** ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปดพร้อมกับกล่อมไหล่ เอียงศีรษะ เปลี่ยนมือเข้าอกตามลักษณะการกล่อมไหล่
5	พระยามาร - พระยา		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายตั้งสันมือหันฝ่ามือออก (ท่าไว้มือ) เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง
	- มาร		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายตั้งสันมือหันฝ่ามือออก (ท่าไว้มือ) เท้า ยืด – กระทบเท้าขวาลงเหลี่ยม ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือขวาเข้าอก มือซ้ายตะแคงระดับอกด้านหน้าแล้วแทงมือไปด้านข้างลำตัวข้างซ้ายแล้วลดมือลงมาตั้งวงล่าง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
		 	<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือขวาเข้าอก ลดมือลงตั้งวงให้ตรงกับจังหวะ มือซ้ายตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
6	ประทาน	 	ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 7 มือ ขวาตั้งมือระดับหน้า ซ้ายตั้งวงบน เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 7 มือ ขวาแบฝ่ามือหงายระดับหน้า ซ้ายแบฝ่ามือหงายระดับศีรษะ (ท่าขอ) เท้า ยืด – กระทบเท้าขวาลงเหลี่ยม ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 7 มือ ขวาแบบฝ่ามือหงายระดับหน้า ซ้ายแบบฝ่ามือหงายระดับศีรษะ เท้า ยืด – ยุบ พลิกเหลี่ยมเป็นขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม *** วิ่งวนลงหลังทางด้านขวามือ (ตามลูกศร) มือลักษณะเดิม
7	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายแบบฝ่ามือตะแคงตั้งสันมือด้านหน้าระดับเอว เท้า ขวาแตะด้วยจมูกเท้า ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยืนย่อเข่าลง *** ใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา
	ให้		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายแบบฝ่ามือหงาย แล้วโกยมือขึ้น เท้า ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
8	สนับเพลา		ศีรษะ หน้ามองดูมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองจีบคว่ำแล้วคลายมือจีบออก แบมือหักข้อมือลงแนบหัวเข่าขวา เท้า ทอนเท้าซ้ายมาวางหลัง ยกเท้าขวาหนีบน่อง ย่อเข่าซ้ายลงเล็กน้อย
9	เชิงงอน		ศีรษะ หน้ามองดูมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองจีบหงายแล้วม้วนมือจีบสะบัดออกเป็นตั้งมือขึ้นแนบหัวเข่าซ้าย

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า ทอนเท้าขวามาวางหลัง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง ย่อเข่าขวาลงเล็กน้อย
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายเกาคาง เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
10	อ่อนละไม - อ่อน		ศีรษะ หน้ามองดูมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายจีบคว่ำด้านหน้าระดับอกเยื้องทางด้านซ้าย เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ยืด-ยุบ พลิกเหลี่ยม ซอยเท้า (เก็บ) มือลักษณะเดิมแล้วใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยม ขวา – ซ้าย
			ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายคลายจีบออก แบฝ่ามือด้านหน้าเยื้องทางด้านซ้าย

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
			ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายพลิกฝ่ามือคว่ำลง ด้านหน้า เท้า ขยับพลิกเหลี่ยมเปลี่ยนเป็น ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
			***ใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา กระดกมือขึ้น – ลงตาม จังหวะ
	- ละไม		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายคว่ำฝ่ามือปาดมา ด้านหน้าระดับอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
11	นุ่งยก - นุ่ง		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบเข้าหาลำตัวระดับชายพก ซ้ายตั้งมือระดับวงล่าง เท้า ขวาอยู่ด้านหน้าวางเท้าซ้ายลงหลัง น้ำหนักอยู่ที่เท้าขวา
	- ยก		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาม้วนจีบออกเป็นตั้งมือระดับชายพก ซ้ายม้วนมือจีบเข้าหาลำตัวด้านหน้าระดับชายพก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่อง ซ้ายยืนเป็นหลัก ตึงขา
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> *** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยุบตัวลง
12	นุ่งยก (ซ้ำ)		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าขวา กระโดดยืนด้วยเท้าซ้ายยกเท้าขวา แล้ววางเท้าขวาลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายหยิบจีบจับผ้านุ่ง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
13	กระหนกใน		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าซ้าย กระโดดยืนด้วยเท้าขวายกเท้าซ้าย แล้ววางเท้าซ้ายลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาม้วนมือล่อแก้วระดับวงล่าง ซ้ายเข้าอก เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือขวาจีบล่อแก้วตั้งวงล่าง มือซ้ายเข้าอก แล้วลดมือลงมาตั้งวงล่าง
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือขวาเปลี่ยนเป็นตั้งวง มือซ้ายตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
14	เทพพนม - เทพ		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบเข้าหาลำตัวระดับวงล่าง เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบเข้าหาลำตัวระดับวงล่าง เท้า ยืด – ยุบพลิกเข่าเปลี่ยนเป็น ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
			ซอยเท้า (เก็บ) ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม แล้วใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย ม้วนมือจีบออกเปลี่ยนเป็นพนมมือที่อก

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- พนม		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองพนมมือที่อก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา–ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบ ตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามอง มือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็น ตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้าย แล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้า ขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
15	ฉลององค์		ศีรษะ หน้ามองแขนซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวากำหลวม ๆ เท้าเอว ซ้ายกำมือหลวม ๆ ยกขึ้น ระดับอก ด้านข้างลำตัว เท้า ทอนเท้าขวายืนตึงขา เท้าซ้ายแตะปลายเท้า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
16	เลื่อมเหลือง		ศีรษะ หน้ามองแขนขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวากำมือหลวม ๆ ซ้ายแตะลูบที่แขนซ้าย เท้า ทอนเท้าซ้ายยืนตึงขา เท้าขวาแตะปลายเท้า
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้ามองข้อศอกซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเกาข้อศอก ซ้ายยกศอกตั้งฉาก เท้า ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
			ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายเกาศีรษะ เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
17	เรืองระยับ - ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านข้างลำตัว ระดับเอว งอแขนเล็กน้อย ซ้ายเข้าอก เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
	- เรือง		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหงายฝ่ามือ งอศอกตั้ง ฉากเสมอไหล่ ซ้ายเข้าอก

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า ขวายืนขาตึง ยกเท้าซ้าย หนีบน่อง
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยุบตัวลง (1 จังหวะ)
			ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
	- ระยับ		ศีรษะ หน้ายักคอมองต้นแขนขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายคลายจีบวาดมือออกเป็นตั้งวงบน เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
18	ปีกแมงทับ		ศีรษะ หน้ามองต้นแขนซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบที่ต้นแขนซ้าย ซ้ายตั้งวงล่าง เท้า ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็น ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			*** ยืด – ยุบ ซอยเท้า (เก็บ) ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม
19	ปีกแมงทับ (ซ้ำ)		ศีรษะ หน้ามองต้นแขนขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายจีบที่ต้นแขนขวา เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
20	ติดใจ - ติด		- ใช้เทคนิคการเดินรวบจังหวะ 3 จังหวะ เริ่มจากเท้าขวา – ซ้าย - ขวา <u>จังหวะที่ 1</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาแบฝ่ามือหงายด้านหน้าระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า ก้าวเท้าขวามาด้านหน้า
	ทำนองเอื้อน		<u>จังหวะที่ 2</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาแบฝ่ามือหงายด้านหน้าระดับอก ซ้ายเข้าอก (รวบท่า) เท้า ก้าวเท้าซ้ายมาด้านหน้า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- ใจ ทำนองเอื้อน	 	<u>จังหวะที่ 3</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านหน้า ระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า ก้าวเท้าขวามาใช้จมูกแตะ พื้นด้านข้างเท้าซ้าย <u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาสบัดจีบออกแบมือ ด้านข้างระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า จรดเท้าขวาแล้ววิ่งวนลงหลัง ทางขวามือกลับมาหน้าทิศ 5 (หน้าเวที)
21	ไหมถม - ไหม ทำนองเอื้อน	 	ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านหน้าระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยม ซ้าย- ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม <u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านหน้าระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า ยืด – ยุบ พลิกเหลี่ยม ซอยเท้า (เก็บ)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			แล้วใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะในจังหวะที่ 3 วางเท้าซ้าย ยกเท้าขวา หนีบน่อง
	- ถม		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาวาดมือจีบขึ้นหงายฝ่ามืองอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ ซ้ายเข้าอก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่อง ซ้ายยืนเป็นหลัก
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
22	สังวาลวรรณ - สังวาล		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบจับที่เส้นสังวาล ซ้ายตั้งวงล่าง เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้าย หนีบน่อง
	- วรรณ		ศีรษะ หน้ามองตามมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบเดินมือลงมาตาม สายสังวาล ซ้ายตั้งวงล่าง เท้า ยืด-กระทบเท้าขวา ลงเหลี่ยม ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
23	เฟื่องห้อย - เฟื่อง		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับเอว ซ้ายจีบคว่ำงอศอกด้านข้าง ลำตัวระดับเอว เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้ เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย (สะบัดหน้าไป ทางทิศ 7)
	- ห้อย		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายหงายท้องแขน งอศอก ด้านข้างลำตัว หักข้อมือลง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายเกาคาง เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
			ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเกาข้อมือซ้าย ซ้ายหักข้อมือลงด้านหน้าระดับเอว เท้า ขยับพลิกเข่าเปลี่ยนเป็นขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
24	สร้อยมะยม - สร้อย		ศีรษะ เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบไขว้ประสานกันแนบอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
			ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลข แปดพร้อมกับกล่อมไหล่ เอียงศีรษะเดินมือทั้งสองลงตามสายสังวาล
		∞	

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- มะยม		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองตั้งวงล่าง เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
25	ตาบประดับ - ตาบ		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบที่ตาบทิศ เท้า ยืด – ยุบพลิกเข่าเปลี่ยนเป็น ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	- ประดับ		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองม้วนมือคลายจีบ ออกเป็นตั้งวงล่าง เท้า ยืด – ยุบพลิกเข่าเปลี่ยนเป็น ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองตั้งวงล่าง เท้า ยืด – ยุบ ซอยเท้า (เก็บ)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
26	ตาบประดับ (ซ้ำ) - ตาบ		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบที่ตาบทิศ เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	- ประดับ		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองม้วนมือคลายจีบ ออกเป็นตั้งวงล่าง เท้า ยืด – ยุบพลิกเข่าเปลี่ยนเป็น ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
27	ดอกกลม		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าซ้าย กระโดดยืนด้วย เท้าขวายกเท้าซ้าย แล้ววางเท้าซ้ายลง เหลี่ยม ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงคอ ทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาม้วนมือล่อแก้วระดับ วงล่าง ซ้ายเข้าอก เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือ ขวาจีบล่อแก้วตั้งวงล่าง มือซ้ายเข้าอก แล้วลดมือลงมาตั้งวงล่าง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือขวาเปลี่ยนเป็นตั้งวง มือซ้ายตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
28	ถมยาแดง - ถมยา		ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งมือด้านหน้าระดับอก ซ้ายจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว อยู่หลังมือขวา เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็นเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งมือด้านหน้าระดับอก ซ้ายจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว อยู่หลังมือขวา เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย (สะบัดหน้าไปทางทิศ 7)
	- แดง		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับเอว ซ้ายวาดจีบม้วนมือใช้นิ้วชี้ที่บริเวณหน้าขาซ้าย(ชี้ตาบทิศ) เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย – ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
29	ทับทรวง		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายแบฝ่ามือทาบอก เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง
30	ดวงกุดั่น - ดวง		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหงายท้องแขน งอศอกข้างลำตัวระดับเอว หักข้อมือลง ซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวระดับเอว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
	- กุดั่น		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาล่อแก้วหักข้อมือขึ้นระดับอก ซ้ายจีบจีบสอดขึ้น หงายฝ่ามืองอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายศีรษะ เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
31	จำหลักลาย - จำ		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านหน้าระดับอก ซ้ายเข้าอก เท้า สะดุดเท้าขวาด้านหน้า
	- หลัก		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบสอดขึ้นหงายฝ่ามือ งอศอกเสมอไหล่ด้านหน้า ซ้ายเข้าอก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่อง ซ้ายยืนขาตึง
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยุบตัวลง (1 จังหวะ)
	- ลาย		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายที่ทับทรวงแล้วม้วนจีบออกไป

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
32	ปั้นเหน่งเพชร - ปั้นเหน่ง		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบเข้าหาลำตัว ซ้ายตั้งมือระดับชายพก เท้า ทอนเท้าขวาลงหลัง
	- เพชร		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาม้วนมือจีบออกเป็น ตั้งมือระดับชายพก ซ้ายม้วนมือจีบเข้าหาลำตัว เท้า ขวายืนขาตึง เท้าซ้ายยกหนีบน่อง
			*** ในจังหวะเอื้อน ยุบตัวลง
33	ปั้นเหน่งเพชร		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าซ้าย กระโดดยืนด้วยเท้าขวายกเท้าซ้าย แล้ววางเท้าซ้ายลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบที่หัวเข็มขัด เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
34	พรรณราย		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนองโดยการวางเท้าขวา กระโดดยืนด้วยเท้าซ้ายยกเท้าขวา แล้ววางเท้าขวาลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาวาดมือออกเป็นตั้งวงบน ซ้ายวาดมือออกเหยียดแขนระดับไหล่ เท้า ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือขวาลดลงมาตั้งวงล่าง มือซ้ายเหยียดแขนตึงระดับไหล่
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายลดลงมาตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
35	สายทองแล่ง - สาย		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบที่สายเข็มขัด เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปด พร้อมกับกล่อมไหล่ เอียงศีรษะ มือทั้งสองเดินมือตามสายเข็มขัดไปทางด้านหลัง
		∞	
	- ทองแล่ง		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองม้วนมือมาตั้งวงล่าง เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย– ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบ ตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
36	ห้อยหน้า - ห้อย		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านหน้าระดับเอว ซ้ายเข้าอก เท้า ทอนเท้าซ้ายลงหลัง
	- หน้า		ศีรษะ หน้ามองมือที่จีบ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาคลายจีบออก หักข้อมือลง ด้านหน้าระดับเอว ซ้ายเข้าอก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่องซ้ายยืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย
37	ผ้าทิพย์ - ผ้า		ศีรษะ หน้ามองมือที่จีบ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายจีบหงายด้านหน้าระดับเอว เท้า ทอนเท้าขวาลงหลัง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- ทิพย์		ศีรษะ หน้ามองดูมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายม้วนมือจีบออกเป็น ตั้งมือด้านหน้าระดับเอว เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลง เล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายเกาหัวไหล่ เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
38	ชายแครง - ชาย		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายลูบที่ห้อยข้าง เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย -ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปด พร้อมกับกล่อมไหล่ เอียงศีรษะ มือขวาเข้าอก มือซ้ายลูบห้อยข้างตั้งแต่บนลงล่าง

∞

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- แครง		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาลูบที่ห้อยข้างตั้งแต่บนลงล่าง ซ้ายเข้าอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
39	ทองกร		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายกำมือหลวม ๆ พลิกมือหงายท้องแขน ด้านหน้าเยื้องทางซ้ายมือระดับอก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่อง ซ้ายยืนเป็นหลัก
	(เอย)		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายกำมือหลวม ๆ พลิกมือกลับมาคว่ำมือ ด้านหน้าเยื้องทางซ้ายมือระดับอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
40	ทองกร (ซ้ำ)		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าซ้าย กระโดดยืนด้วยเท้าขวายกเท้าซ้าย แล้ววางเท้าซ้ายลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้ามองแขนขวา ลำตัว ทิศ 5

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			มือ ทั้งสองกำหลวม ๆ พลิกหงายท้องแขนแล้วพลิกกลับมาคว่ำมือขวายกขึ้นระดับไหล่ งอแขนเล็กน้อย ซ้ายยกขึ้นด้านข้างลำตัว งอแขนเล็กน้อย เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
41	แก้วแดง - แก้ว		- ปฏิบัติท่ารำ 3 จังหวะตามทำนอง โดยการวางเท้าขวา กระโดดยืนด้วยเท้าซ้ายยกเท้าขวา แล้ววางเท้าขวาลงเหลี่ยม ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบคว่ำด้านหน้าระดับอก เท้า ย่ำเท้ากระโดด 3 จังหวะ ขวา – ซ้าย – ขวา
	- แดง		ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบหงายเหยียดแขนตึงด้านข้างลำตัวระดับไหล่ เท้า ย่ำเท้ากระโดด 3 จังหวะ ขวา – ซ้าย – ขวา
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือทั้งสองสะบัดจีบออก

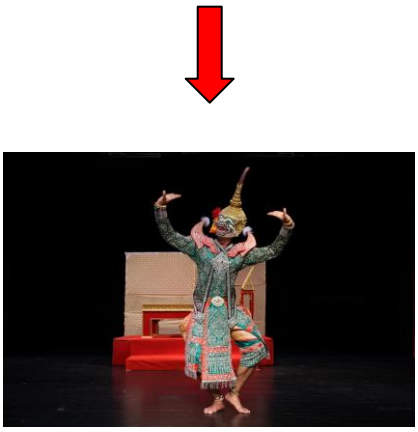
ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือทั้งสองตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
42	แสงประเทือง - แสง		ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว อยู่หลังมือซ้าย ซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็นเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัว อยู่หลังมือซ้าย ซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับ อก เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย (สะบัดหน้าไปทางทิศ 7)
43	- ประเทือง		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน พลิกมือหงายท้องแขนงอศอกด้านข้างลำตัว หักข้อมือลง เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
44	สอดใส่		ศีรษะ เอียงคอทางขวาหน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 7 มือ ขวาตั้งมือด้านหน้า ซ้ายแบมือทาบบนมือขวา (ท่าสวมแหวน) ระดับอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา–ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม (ใช้เทคนิคการเดินเท้า)
45	ธำมรงค์ - ธำ		ศีรษะ เอียงคอทางซ้ายหน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 3 มือ ขวาแบมือทาบบนมือซ้าย ระดับอก ซ้ายตั้งมือด้านหน้า (ท่าสวมแหวน) เท้า ก้าวเท้าขวาวางเหลี่ยมขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม (ใช้เทคนิคการเดินเท้า)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- มรงค์		ศีรษะ หน้ามองมือ (ยักคอ) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งมือด้านหน้า ระดับอก) ซ้ายตบลงบนหลังมือซ้าย เบา ๆ (ท่าเล่นแหวน) เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายเกาหัวไหล่ เท้า ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
46	มงกุฎ - มง		ศีรษะ ก้มหน้าลง ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองจีบคว่ำด้านข้าง ระดับศีรษะ เท้า กระโดดวางเท้าซ้าย - ขวา ถ่ายน้ำหนักลงเท้าขวา เท้าซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยืดตัว

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			*** ยุบตัวลง ซอยเท้า (เก็บ) ก้มหน้าลง
	- กุฎ		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ทั้งสองแบฝ่ามือระดับเหนือศีรษะ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ เท้า ทอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวาหนีบน่อง
47	ประดับบุษ (ทำนองเอื้อน)	 	ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหักจีบเข้าหาศีรษะ งอศอกเสมอไหล่ แล้วคลาย จีบออกเป็นตั้งวงบน ซ้ายเข้าอก เท้า ขวาใช้จมูกเท้าขวาแตะพื้นไปด้านข้างขวา (กาจับปากโลง) *** ปฏิบัติเช่นนี้ 3 ครั้ง ตามจังหวะ

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
48	ประดับบุษ (ซ้ำ)	 	ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองหักจีบเข้าหาศีรษะงอศอกเสมอไหล่ แล้วคลายจีบออกเป็นตั้งวงบน เท้า ซ้ายใช้จมูกเท้าซ้ายแตะพื้นไปด้านข้างซ้าย (กาจับปากโลง) *** ปฏิบัติเช่นนี้ 3 ครั้ง
49	ษราคัม - ษรา (ทำนองเอื้อน)		- ใช้เทคนิคการโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 กระโดดลงเหลี่ยมขวา – ซ้าย
	- คัม		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงศีรษะทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองหักจีบเข้าหาศีรษะงอศอกเสมอไหล่ เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา–ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือทั้งสองสะบัดจีบออก
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือทั้งสองลดลงมาตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
50	น้ำเหลือง - น้ำ		ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงศีรษะทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองจีบคว่ำงอศอกเสมอไหล่ ข้างขวาต่ำกว่าข้างซ้ายเล็กน้อย เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา-ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		*** ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็นเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม มือขวาสูงกว่ามือซ้าย เอียงคอทางซ้าย
			ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ มือทั้งสองจีบคว่ำงอศอกเสมอไหล่ ข้างซ้ายต่ำกว่าข้างขวาเล็กน้อย เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย (สะบัดหน้าไปทางทิศ 7)
	- เหลือง		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับศีรษะ งอแขนเล็กน้อย ซ้ายจีบหงาย งอศอกด้านข้างลำตัวระดับเอว เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น
51	กรรณเจียกจอน - กรรณเจียก		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้ายเล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวางอศอกเสมอไหล่ หักจีบ ไปด้านหน้า ซ้ายเข้าอก เท้า ยกเท้าซ้ายวาง ย่อเข่าซ้ายลงเล็กน้อย ยกเท้าขวาหนีบน่อง
	- จอน		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบแนบหู ซ้ายเข้าอก

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			เท้า ยืด – กระทบเท้าซ้าย ลงเหลี่ยม ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
52	จินดา - จิน		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายงอศอกเสมอไหล่ หักจีบไปด้านหน้า เท้า ยกเท้าขวาวาง ย่อเข่าขวาลงเล็กน้อย ยกเท้าซ้ายหนีบน่อง
	- ดา		ศีรษะ หน้าทิศ 5 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายจีบแนบหู เท้า ยืด – กระทบเท้าขวาลงเหลี่ยม ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเกาข้อศอกซ้าย ซ้ายยกศอกตั้งฉาก เท้า ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
53	ค่าเมือง - ค่า		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านข้างลำตัว งอศอกเล็กน้อย ซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัว เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา–ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็นเท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายลบเหลี่ยม
			ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านข้างลำตัว งอศอกเล็กน้อย ซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย (สะบัดหน้าไปทางทิศ 7)

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	- เมือง ทำนองเอื้อน	 	ศีรษะ หน้าทิศ 7 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาหงายฝ่ามือ งอศอก ตั้งฉากเสมอไหล่ ซ้ายเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ เท้า ขวายืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย ซ้ายยกเท้าหนีบน่อง *** ทำนองเอื้อนให้หมุนตัวมาทางขวามือ กลับมาทางทิศ 3 (ตามลูกศร)
54	ทรงเครื่อง ทำนองเอื้อน	 	ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 3 มือ ทั้งสองวาดลงมาจากด้านบนด้านข้างลำตัว เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม <u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายเข้าอก เท้า กระโดดลงเหลี่ยมขวา - ซ้าย ขวาลบเหลี่ยม ซ้ายเต็มเหลี่ยม

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	ทรงเครื่อง (ซ้ำ)	∞	*** ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปดพร้อมกับกล่อมไหล่ เอียงศีรษะ มือเปลี่ยนมือเข้าอกไปตามลักษณะการกล่อมไหล่
55	อย่างกษัตริย์		ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายหงายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ เท้า ทอนเท้าซ้ายวางลงหลังยืนขาตึง เท้าขวาแตะด้วยจมูกเท้าขาตึง
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> <u>จังหวะที่ 1</u> จรดเท้าซ้าย เอียงคอทางขวา มือซ้ายลดลงมาตั้งวงล่าง
			<u>จังหวะที่ 2</u> จรดเท้าขวา เอียงคอทางซ้าย มือขวาตั้งวงล่าง ***ใช้เทคนิคการเล่นเท้า

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ซอยเท้า (เก็บ) หน้าทิศ 5 มือทั้งสองตั้งวงล่าง
56	ขัติยา - ขัติ		ศีรษะ หน้ามองมือขวา ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านข้างลำตัว งอศอกเล็กน้อย ซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัว เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย – ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายลบเหลี่ยม
	ทำนองเอื้อน		*** ท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม เพียงแต่ยืด – ยุบ พลิกเข่าเปลี่ยนเป็นเท้าขวาลบเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม
			ศีรษะ หน้ามองมือ ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบคว่ำด้านข้างลำตัว งอศอกเล็กน้อย ซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ) แล้วใช้เทคนิคโขยกเท้า 2 จังหวะ ในจังหวะที่ 3 วางเท้าซ้าย

ลำดับที่	เนื้อร้อง/ทำนอง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
			ยกเท้าขวา (สะบัดหน้าไปทางทิศ 3)
	- ติยา		ศีรษะ หน้าทิศ 3 ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาจีบสอดหงายฝ่ามืองอศอกเสมอไหล่ ซ้ายเข้าอก เท้า ขวายกเท้าหนีบน่องยืนเป็นหลัก ย่อเข่าลงเล็กน้อย
	ทำนองเอื้อน		<u>ทำนองเอื้อน</u> ศีรษะ หน้าทิศ 5 (หน้าเวที) เอียงคอทางซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายยกระดับไหล่จีบตะแคงเข้าหาลำตัว เท้า ซอยเท้า (เก็บ)
			ศีรษะ เอียงคอทางขวา หน้ามองมือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 มือ ขวาเข้าอก ซ้ายวาดมือจีบออกเป็นตั้งวงบน (ท่าโบก) เท้า ยกเท้าขวาวาง ยกเท้าซ้ายแล้ววางลงส้นเท้าใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น

ภาคผนวก จ

การลงสรงของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

และ

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

การลงสรงของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

บทลงสรงที่ปรากฏในบทละครรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
1	พระอินทร์	โทน	ลำธาร	สร้างกรุงศรีอยุธยา	ไปสร้างเมืองให้อโนมาตัน
2	อโนมาตัน	-	ลำธาร , แม่น้ำ	อโนมาตันครองกรุงศรีอยุธยา แล้วได้นางมณีเกสร	ไปครองเมืองอโยธยา
3	ท้าวสหบดีพรหม	-	ไขสุหร่าย	สหบดีพรหมสร้างกรุงลงกา	ไปสร้างกรุงลงกา
4	ท้าวอัชบาล	โทน	ไขสุหร่าย	อัชบาลปราบอสุรพักตร์	เดินทางไปปราบอสุรพักตร์
5	สหมลิวัน	โทน	ลำธาร	สหมลิวันเยี่ยมจัตุรพักตร์	ไปเยี่ยมท้าวจัตุรพักตร์
6	ท้าวมาลีวราช	โทน	-	มาลีวราชเยี่ยมกรุงลงกา	ไปกรุงลงกา
7	ตรีบูรัม	-	-	ตรีบูรัมปรารถนาเป็นใหญ่	ไปประกอบพิธีขอพรพระอิศวร
8	พระอิศวร	โทน	ลำธาร	พระอิศวรจัดทัพไปรบตรีบูรัม	ไปปราบตรีบูรัม
9	พญากากาศ	-	-	พญากากาศได้เป็นพาลีธิราช	ไปเฝ้าพระอิศวร
10	พญากาลนาค	โทน	ไขสุหร่าย	พญากาลนาครบสหมลิวัน	ไปรบสหมลิวัน
11	ท้าวลัสเตียน	โทน	ไขสุหร่าย	ลัสเตียนยกทัพไปช่วย	ไปช่วยสหมลิวันปราบพญากาลนาค
12	วิรูฬหก	โทน	ลำธาร	วิรูฬหกขึ้นเฝ้าพระอิศวร	ไปเฝ้าพระอิศวร
13	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ไปหาอังคตมุนี	ไปหาพระฤาษีอังคต
14	องคต	-	-	เกิดองคต	อาบน้ำตอนแรกเกิด
15	องคต	ลงสรงปี่พาทย์	แม่น้ำ	พิธีลงสรงองคต	ประกอบพระราชพิธีลงสรงลงท่า
16	ทศกัณฐ์	ยานี	-	ทศกัณฐ์ถอดจิต	เข้าพิธีถอดดวงจิต

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
17	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์อยากได้บุษบกแก้ว	ไปชิงบุษบกแก้วจากกุเปรัน
18	รณพักตร์	-	อาบในลำธาร	รณพักตร์เรียนศิลปศาสตร์	เข้าพิธีบูชากะลาไฟมหาเทพทั้งสาม
19	ท้าวสหมลิวัน	โทน	อาบในลำธาร	สหมลิวันตั้งด่านรักษาเมือง	ไปตั้งด่านป้องกันเมือง
20	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ให้รณพักตร์ไปรบพระอินทร์	อาบน้ำออกท้องพระโรงว่าราชการ
21	รณพักตร์	โทน	ไขสุหร่าย	รณพักตร์ยกทัพ	ไปรบพระอินทร์
22	พระอินทร์	โทน	ไขสุหร่าย	พระอินทร์ยกทัพ	ยกทัพไปรบรณพักตร์
23	ไมยราพ	ยานี	อาบในลำธาร	ไมยราพเรียนวิชา	เข้าพิธีถอดดวงจิต
24	นางไกยเกษี	ชมตลาด	-	ท้าวไกยเกษถวายธิดาแก่โอรสท้าวอัชบาล	ไปเมืองกรุงศรีอยุธยา
25	ท้าวทศรถ,นางไกยเกษี, นางเกาสุริยา,นางสมุทรชา	โทน	ไขสุหร่าย	อภิเษกทศรถ	เตรียมเข้าพิธีบรมราชาภิเษกและอภิเษกสมรส
26	“	สาธุการ	สรงมุรธาภิเษก	“	ลงสรงมรุธาภิเษกในพิธีบรมฯ
27	ท้าวอัชบาล	โทน	ไขสุหร่าย	อัชบาลเชือดเนื้อแลกเนื้อทราย	ประพาสป่า
28	ท้าวทศรถ,นางไกยเกษี, นางเกาสุริยา,นางสมุทรชา	โทน	ไขสุหร่าย	ทศรถชมสวน	ไปประพาสสวนขวัญ
29	ท้าวโรมพัต	-	-	ท้าวโรมพัตสังเวยเทวดา	ทำพิธีขอฝน
30	นางอรุณวดี	ชมตลาด	-	ท้าวโรมพัตส่งธิดาไปทำลายตบะกไลโกฏ	ไปทำลายตบะฤษีกไลโกฏ
31	ท้าวทศรถ	-	-	ทศรถนิมนต์สี่ฤษี	ออกว่าราชการ
32	ท้าวทศรถ	โทน	-	สี่ฤษีแนะนำให้นิมนต์กไลโกฏ	ไปเมืองโรมพัตนิมนต์ฤษีกไลโกฏ
33	ท้าวโรมพัต	โทน	-	ท้าวโรมพัตเชิญทศรถเข้าเมือง	ออกไปเชิญท้าวทศรถเข้าเมือง

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
34	ท้าวทศรถ,นางไกยเกษี, นางเกาสุริยา,นางสมุทรชา	โทน	ไขสุหร่าย	ทศรถชวนมเหสีประพาสป่า	ไปประพาสป่า
35	พระราม พระลักษณ์ พระพรต พระสัตรุด	-	-	เกิดโอรสทศรถ	อาบน้ำตอนเกิด
36	พระพรต พระสัตรุด	โทน	-	พระพรต พระสัตรุดจากเมือง	เดินทางไปเมืองไกยเกษ
37	พระพรต พระสัตรุด	-	-	พระพรต พระสัตรุด ไปงานวิวาห์	เดินทางไปงานอภิเษกพระรามกับสีดา
38	ท้าวทศรถ นางไกยเกษี, นางเกาสุริยา,นางสมุทรชา พระพรต พระสัตรุด	-	-	ท้าวทศรถจากอยุธยา	ยกขบวนไปงานอภิเษกพระราม
39	ท้าวทศรถ นางไกยเกษี, นางเกาสุริยา นางสมุทรชา พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด	-	-	ท้าวทศรถถึงมิถิลา	เสด็จเข้าเมืองมิถิลา
40	ท้าวชนก	-	-	เตรียมอภิเษกพระราม สีดา	ออกว่าราชการปรึกษาเตรียมจัดงานอภิเษก
41	พระราม สีดา	โทน	ไขสุหร่าย	อภิเษกพระราม สีดา	เข้าพิธีอภิเษก
42	พระราม	-	-	“	ไปหาสีดา
43	ท้าวทศรถ	ร่าย	-	ท้าวทศรถลา	ไปลาท้าวชนกกลับกรุงศรีอยุธยา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
44	ท้าวทศรถ นางไกยเกษี นางเกาสุริยา นางสมุทรชา พระราม นางสีดา พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวทศรถและโอรสสุนิสา จากมิถิลา	กลับกรุงศรีอยุธยา
45	ท้าวทศรถ	-	-	นางไกยเกษีขอพร	ไปหานางไกยเกษี
46	พระราม	โทน	-	เริ่มพิธีราชาภิเษก	เตรียมเข้าพิธีราชาภิเษก
47	พระพรต พระสัตรุด	โทน	-	พระพรต,พระสัตรุดถึงอยุธยา	ไปเมืองอยุธยา
48	พิราพ	-	-	พระลักษณ์รบบริวารพิราพ	พิราพไปชมอุทยาน
49	พระราม พระลักษณ์ สีดา	สระบุหร่ง	อาบในแม่น้ำโคธาวารี	พระอินทร์เนรมิตอาศรม ถวายพระราม	อาบน้ำชำระร่างกาย
50	กุมภากาศ	ช้า	-	กุมภากาศบำเพ็ญตบะ	เข้าเฝ้าบิดามารดาทูลลาไปบำเพ็ญตบะ
51	กุมภากาศ	-	อาบในแม่น้ำโคธาวารี	กุมภากาศบำเพ็ญตบะ	เข้าพิธีขอพร
52	ทศกัณฐ์,นางมณโฑ	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ประพาสป่า	ไปประพาสป่า
53	ทศกัณฐ์,นางมณโฑ	ร่าย	-	ทศกัณฐ์ประพาสป่า	กลับเข้ากรุงลงกา
54	นางสำมนักขา	จับช้าปี่	-	สำมนักขาเที่ยวป่า	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์เพื่ออาสาไปเที่ยวป่า
55	นางสำมนักขา	ชมตลาด	-	สำมนักขาเที่ยวป่า	ไปเที่ยวป่า
56	พระราม	-	ในแม่น้ำโคธาวารี	สำมนักขาหลงรักพระราม	อาบน้ำตอนเช้า
57	พระราม	-	ในแม่น้ำโคธาวารี	สำมนักขาหลงรักพระราม	อาบน้ำตอนเช้า
58	พญาขร	โทน	ไขสุหร่าย	พญาขรยกทัพ	ยกทัพไปรบพระราม
59	พญาทูษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พญาทูษณ์ยกทัพ	ยกทัพไปรบพระราม

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
60	พญาตรีเศียร	โทน	-	พญาตรีเศียรยกทัพ	ยกทัพไปรบพระราม
61	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ให้มารีศร่วมกลอุบาย	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
62	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	มารีศตามเสด็จทศกัณฐ์	ไปล่อลวงพระราม
63	พระราม , พระลักษมณ์	พระทอง	ลงสรงในลำธาร	พระรามถึงเขาคันธมาทน์	เพื่อลาสิกขาบทเปลี่ยนเครื่องทรงอย่างกษัตริย์
64	สุครีพ	-	-	สุครีพเกณฑ์พลขีดขิน	จัดเตรียมทัพไปถวายพระราม
65	นิลพัท	-	-	นิลพัทยกทัพบรรจบทัพสุครีพ	จัดเตรียมทัพไปถวายพระราม
66	พระราม	-	-	ประคนธรรพเฝ้าพระราม	ออกพลับพลาว่าราชการ
67	หนุมาน	-	อาบน้ำในสระโบกขรณี	หนุมานลองดีพระนารถฤาษี	อาบน้ำตอนเช้า
68	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์เกี้ยวสีดา	ไปหานางสีดาในสวนขวัญ
69	สหัสกุมาร (บุตร1,000ตนของทศกัณฐ์)	โทน	-	สหัสกุมารเตรียมทัพ	ไปจับตัวหนุมานที่มาก่อความวุ่นวาย
70	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตเตรียมทัพ	ไปจับตัวหนุมานที่ฆ่าสหัสกุมาร
71	พระราม , พระลักษณ์	สระบุหร่ง -ลงสรงปี่พาทย์	อาบน้ำในลำธาร	หนุมานทูลรายงาน	ออกพลับพลาว่าราชการ
72	พระราม , พระลักษณ์	-	-	พระรามตั้งค่าย	ยกกองทัพไปยังกรุงลงกา
73	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ฝันร้าย	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
74	ศรพรหมาสตร์	-	ใช้ศรลงชุบอาบ	พิเภกถือน้ำ	ประกอบพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
75	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ให้เบญกายแปลงเป็นสีดาตาย	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
76	นางเบญกาย	-	-	เบญกายไปดูรูปร่างสีดา	อาบน้ำไปเข้าเฝ้านางตรีชฎาก่อนไปดูตัวนางสีดา
77	พระราม	ร่าย	-	พระรามปรึกษางานศึก	ออกพลับพลาปรึกษาการศึก
78	ไมยราพ	-	-	ไมยราพฝันว่าได้แก้ว	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
79	ไมยราพ	โทน	-	ไมยราพเที่ยวป่า	ไปเที่ยวป่า
80	พระราม , พระลักษณ์	โทน	อาบน้ำในลำธาร	พระอินทร์ให้พระมาตุลีนำรถแก้วไปถวายพระราม	อาบน้ำก่อนจะเคลื่อนขบวนทัพ
81	พระราม , พระลักษณ์	สระบุหร่ง	อาบน้ำในลำธาร	สุครีพจัดที่พักกองทัพที่เขามรกต	อาบน้ำตอนเย็นก่อนนอน
82	กองทัพวานร	ร่าย	อาบน้ำในลำธาร	สุครีพจัดที่พักกองทัพที่เขามรกต	อาบน้ำตอนเย็นก่อนนอน
83	พระราม	ร่าย	อาบน้ำในลำธาร	พระรามให้องคตสื่อสาร	ออกพลับพลาว่าราชการ
84	ทศกัณฐ์	โทน	-	ทศกัณฐ์และนางมณโฑขึ้นฉัตรดูกองทัพพระราม	ไปขึ้นพิชัยฉัตรเพื่อสังเกตการณ์กองทัพพระราม
84	ทศกัณฐ์	ร่าย	-	เปาวนาสูรทูลทศกัณฐ์ให้ชวนไมยราพมาช่วยรบ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
86	นนยวิก,วายุเวก	โทน	-	ทศกัณฐ์ให้นนยวิกวายุเวกไปเชิญไมยราพ	ไปเชิญไมยราพที่เมืองบาดาล
87	ไมยราพ	-	-	ไมยราพเข้าเฝ้านางจันทประภา	ไปเข้าเฝ้านางจันทประภา
88	ไมยราพ	โทน	ไขสุหร่าย	ไมยราพยกทัพถึงลงกา	เดินทางไปเฝ้าทศกัณฐ์
89	ไมยราพ	-	อาบน้ำในแม่น้ำ	ไมยราพเข้าทำพิธี	เข้าประกอบพิธีปรุงสรรพยา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
90	ไมยราพ	-	-	ไมยราพทดสอบสรรพคุณยา	ล้างยาจากกาย
91	ไมยราพ	-	-	ไมยราพให้โหรทำนายฝัน	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
92	พระราม	ร่าย	-	พระรามให้พิเภกทำนายฝัน	ออกพลับพลาว่าราชการ
93	ไมยราพ	โทน	-	มัยราพณ์แปลงเป็นลิงเข้าไปหมู่พลวานร	ไปสะกดทัพพระราม
94	กุมภกรรณ	-	-	กุมภกรรณให้ส่งสีดาคืน	ไปเข้าเฝ้าทศกัณฐ์
95	กุมภกรรณ	-	ไขสุหร่าย	กุมภกรรณยกทัพครั้งที่ 1	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
96	สุครีพ	-	-	สุครีพออกรบกุมภกรรณ	ยกทัพไปทำศึกกับกุมภกรรณ
97	กุมภกรรณ	โทน	ไขสุหร่าย	กุมภกรรณลับหอกโมขศักดิ์	ไปทำพิธีลับหอกโมขศักดิ์
98	พระราม	-	-	กุมภกรรณลับหอกโมขศักดิ์	ออกพลับพลาว่าราชการ
99	กุมภกรรณ	โทน	ไขสุหร่าย	กุมภกรรณยกทัพครั้งที่ 2	ยกทัพออกทำศึกกับพระราม
100	พระราม	ร่าย	-	กุมภกรรณยกทัพครั้งที่ 2	ออกพลับพลาว่าราชการ
101	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระลักษมณ์ยกทัพออกรบกุมภกรรณ	ยกทัพไปทำศึกกับกุมภกรรณ
102	กุมภกรรณ	-	-	กุมภกรรณทดน้ำ	ไปทำพิธีทดน้ำ
103	กุมภกรรณ	โทน	ไขสุหร่าย	กุมภกรรณสั่งจัดทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
104	พระราม	ร่าย	-	พระรามและพระลักษมณ์ยกทัพ	ออกพลับพลาว่าราชการ
105	พระราม , พระลักษมณ์	โทน	-	พระรามและพระลักษมณ์ยกทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับกุมภกรรณ
106	อินทรชิต	-	-	อินทรชิตขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์
107	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตลานางมณโฑ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
108	พระราม	-	-	อินทรชิตยกทัพครั้งแรก	ออกพลับพลาว่าราชการ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
109	พระลักษณ์	โทน	ลงสรงลำธาร	อินทรชิตยกทัพครั้งแรก	ออกไปทำศึกกับอินทรชิต
110	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	เริ่มพิธีชุบศรนาคบาศ	ไปทำพิธีชุบศรนาคบาศ
111	ทศกัณฐ์	-	-	ตามมังกรกัณฐ์	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
112	มังกรกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	มังกรกัณฐ์เข้าเฝ้า	ไปเข้าเฝ้าทศกัณฐ์
113	มังกรกัณฐ์	โทน	-	มังกรกัณฐ์ชมนาง	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
114	พระราม , พระลักษมณ์	โทน	อาบน้ำในลำธาร	พระรามออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับมังกรกัณฐ์
115	วิรุญมุข	โทน	ไขสุหร่าย	วิรุญมุขออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
116	พระราม	ร่าย	-	พิเภกทูลเหตุที่อินทรชิตไม่ออกรบ	ออกพลับพลาว่าราชการ
117	พระลักษมณ์	โทน	อาบน้ำในลำธาร	พระลักษมณ์ออกรบกับอินทรชิต	ยกทัพไปทำศึกกับอินทรชิต
118	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตตั้งโรงพิธี	เดินทางไปทำพิธีชุบศรพรหมาสตร์
119	อินทรชิต	ชมตลาด	ลงอาบในแม่น้ำสีทันดร	อินทรชิตเริ่มทำพิธี	เข้าพิธีชุบศรพรหมาสตร์
120	พระราม	ร่าย	-	พิเภกพาวานรไปหาผลไม้ที่ป่าสาลวัน	ออกพลับพลาว่าราชการ
121	ทศกัณฐ์	-	-	กำปั่นออกรบ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
122	กำปั่น	ยานี	ไขสุหร่าย	กำปั่นออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
123	พระราม	-	-	กำปั่นออกรบ	ออกพลับพลาว่าราชการ
124	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระลักษมณ์ออกรบ	ออกไปทำศึกกับกำปั่น
125	อินทรชิต (แปลง)	โทน	ไขสุหร่าย	พระอินทร์แปลง	ออกไปล่อลวงกองทัพพระราม
126	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตชมโฉมสีดาแปลง	ออกไปรบกับพระลักษมณ์
127	พระราม	-	-	พระลักษมณ์ออกรบกับอินทรชิต	ออกพลับพลาว่าราชการ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
128	พระลักษมณ์	โทน	อาบน้ำในแม่น้ำ	พระลักษมณ์ออกรบกับอินทรชิต	ออกไปทำศึกกับอินทรชิต
129	อินทรชิต	ยานี	อาบในลำธาร	อินทรชิตให้สร้างโรงพิธีกุมภนิยา	เข้าทำพิธีกุมภนิยา
130	พระราม	ร่าย	-	พิเภกทูลว่าอินทรชิตไปทำพิธีกุมภนิยา	ออกพลับพลาว่าราชการ
131	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระลักษมณ์ยกทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับอินทรชิต
132	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตลาเมีย	ไปเฝ้านางมณโฑก่อนออกรบกับพระลักษมณ์
133	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ออกรบพร้อมด้วยสิบรถ	ออกไปทำศึกกับพระราม
134	พระราม	-	-	ทศกัณฐ์ออกรบพร้อมด้วยสิบรถ	ออกพลับพลาว่าราชการ
135	พระราม,พระลักษณ์	-	-	พระอินทร์ให้พระวิษณุกรรมนำรถไปถวายพระราม	ออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
136	ทศกัณฐ์	-	-	สหัสเดชะมูลพลัมไปช่วยทศกัณฐ์	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
137	สหัสเดชะ,มูลพลัม	โทน	-	สหัสเดชะมูลพลัมไปช่วยทศกัณฐ์	ยกทัพไปกรุงลงกา
138	สหัสเดชะ,ทศกัณฐ์,มูลพลัม	-	-	สามยักษ์เดินทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
139	พระราม	-	-	พระรามเตรียมทัพ	ออกพลับพลาว่าราชการ
140	พระราม,พระลักษณ์	-	ไขสุหร่าย	พระลักษณ์พระรามยกทัพรับ	ออกไปทำศึกกับสหัสเดชะ,ทศกัณฐ์,มูลพลัม
141	ทศกัณฐ์	-	-	เสนายักษ์แนะนำให้ขอแสงอาทิตย์ช่วย	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
142	แสงอาทิตย์	โทน	ไขสุหร่าย	แสงอาทิตย์ยกทัพ	ยกทัพไปกรุงลงกา
143	แสงอาทิตย์	โทน	ไขสุหร่าย	แสงอาทิตย์ยกทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
144	พระราม	ร่าย	-	พิเภกแนะนำให้ลวงเอาแว่นแก้ว	ออกพลับพลาว่าราชการ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
145	พระราม,พระลักษณ์	โทน	-	พระรามรบแสงอาทิตย์	ยกทัพออกไปทำศึกกับแสงอาทิตย์
146	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
147	พระราม	ช้า	-	พระรามยกทัพต่อสู้	ออกพลับพลาว่าราชการ
148	พระราม,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามยกทัพต่อสู้	ยกทัพไปทำศึกกับทศกัณฐ์
149	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ส่งสาร	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
150	ท้าวสัตลุง	โทน	ไขสุหร่าย	สัตลุงยกทัพ	ยกทัพไปกรุงลงกา
151	ตรีเมฆ	โทน	-	ตรีเมฆยกทัพ	ยกทัพไปกรุงลงกา
152	สัตลุง,ตรีเมฆ	โทน	-	สัตลุงตรีเมฆถึงลงกา	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
153	พระราม	-	-	สัตลุงตรีเมฆถึงลงกา	ออกพลับพลาว่าราชการ
154	พระราม,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	สัตลุงตรีเมฆถึงลงกา	ยกทัพไปทำศึกกับสัตลุงและตรีเมฆ
155	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
156	ทศกัณฐ์	โทน	อาบน้ำในแม่น้ำ	ทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์	เข้าทำพิธีชุบกายเป็นเพชร
157	พระราม	-	-	ทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์	ออกพลับพลาว่าราชการ
158	ทศกัณฐ์	ร่าย	-	ทศกัณฐ์ให้ไปเชิญสัทธาสูร และวิรุญจำบังมาช่วยรบ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
159	สัทธาสูร	โทน	ไขสุหร่าย	สัทธาสูรยกทัพ	เดินทางไปกรุงลงกา
160	วิรุญจำบัง	โทน	-	วิรุญจำบังยกทัพ	เดินทางไปกรุงลงกา
161	พระราม	ร่าย	-	วิรุญจำบังอาสาออกรบโดยกำบังกาย	ออกไปทำศึกกับพระราม
162	พระราม,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พิเภกทูลพระรามให้ส่งหนุมานไปลวงสัธาสูร	ออกไปทำศึกกับสัทธาสูร

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
162	ทศกัณฐ์,สัทธาสูร, วิรุญจำบัง	ร่าย	-	หนุมานแปลงเป็นลิงป่า	อาบน้ำตอนเช้าไปจัดทัพ
164	สัทธาสูร,วิรุญจำบัง	โทน	-	สัทธาสูรและวิรุญจำบังยกทัพ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
165	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์คิดเชิญท้าวมาลีวราชช่วย	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
166	นนยวิก,วายุเวก	โทน	-	ทศกัณฐ์ใช้นนยวิก วายุเวก ไปเฝ้าท้าวมาลีวราช	ไปเชิญท้าวมาลีวราช
167	ท้าวมาลีวราช	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวมาลีวราชเสด็จมายังที่รบ	ไปว่าความให้ความทศกัณฐ์
168	ทศกัณฐ์	ร่าย	-	ทศกัณฐ์เข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช	ออกไปเข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช
169	พระราม,พระลักษณ์	โทน	อาบน้ำในแม่น้ำ	พระรามเข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช	ไปเข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช
170	ทศกัณฐ์	โทน	-	ทศกัณฐ์เข้าพิธี	ไปประกอบพิธีเผารูปเทวดา
171	ทศกัณฐ์	-	อาบน้ำในแม่น้ำ	ทศกัณฐ์เข้าพิธี	อาบน้ำเข้าพิธีเผารูปเทวดา
172	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ยกทัพ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
173	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ยกทัพ	ออกไปทำศึกกับพระราม
174	พระราม	ร่าย	-	พิเภกทูลพระรามเรื่องทศกัณฐ์ทำพิธี	ออกพลับพลาว่าราชการ
175	พระราม,พระลักษณ์	โทน	-	พิเภกทูลพระรามเรื่องทศกัณฐ์ทำพิธี	ออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
176	ท้าวทัพนาสูร	โทน	ไขสุหร่าย	ทัพนาสูรเตรียมมาลงกา	ยกทัพไปกรุงลงกา
177	ท้าวทัพนาสูร	โทน	-	ทัพนาสูรออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
178	พระราม	-	-	พระรามพระลักษณ์ยกทัพออกรับ	ออกพลับพลาว่าราชการ
179	พระราม,พระลักษณ์	-	-	พระรามพระลักษณ์ยกทัพออกรับ	ออกไปทำศึกกับทัพนาสูร

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
180	นางมณโฑ	ชมตลาด	ไขสุหร่าย	นางมณโฑทูลเรื่องพิธีสัญชีพ	เข้าทำพิธีสัญชีพ
181	ทศคีรีวัน,ทศคีรีธร	โทน	-	ทศคีรีวันทศคีรีธรถึงลงกา	ยกทัพเดินทางไปกรุงลงกา
182	ทศกัณฐ์,ทศคีรีวัน,ทศคีรีธร	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ทศคีรีวันและทศคีรีธรยกทัพ	ออกไปทำศึกกับพระราม
183	พระราม	-	-	ทศกัณฐ์ทศคีรีวันและทศคีรีธรยกทัพ	ออกพลับพลาว่าราชการ
184	พระราม,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ทศคีรีวันและทศคีรีธรยกทัพ	ออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์ ทศคีรีวัน ทศคีรีธร
185	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ยกทัพ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
186	ทศกัณฐ์	โทน	-	ทศกัณฐ์ยกทัพ	ออกไปทำศึกกับพระราม
187	พระราม	ร่าย	-	พระราม พระลักษณ์ยกทัพ	ออกพลับพลาว่าราชการ
188	พระราม,พระลักษณ์	โทน	-	พระราม พระลักษณ์ยกทัพ	ออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
189	พระราม	ร่าย	-	ฤาษีโคบุตรรับพาหนุมานไปถวายทศกัณฐ์	ออกพลับว่าราชการ
190	หนุมาน	-	-	สมโภชหนุมาน	เข้าพระราชพิธีลงสรงสมโภชเป็นอุปราชกรุงลงกา
191	หนุมาน	-	-	ทศกัณฐ์สงสัยหนุมานที่ไม่ยอมไหว้	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์
192	หนุมาน	โทน	ไขสุหร่าย	หนุมานอาสาออกรบ	อุบายออกทำศึกกับพระราม
193	พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	หนุมานอาสาออกรบ	ออกไปทำศึกกับหนุมาน
194	พระราม	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามสั่งเตรียมทัพ	ออกไปดูกลศึกหนุมาน
195	หนุมาน	-	-	หนุมานลวงทศกัณฐ์ให้ออกรบ	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์
196	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	หนุมานลวงทศกัณฐ์ให้ออกรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
197	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์แปลงเป็นพระอินทร์	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
198	พระราม	-	-	ทศกัณฐ์สั่งเมือง	ออกพลับพลาว่าราชการ
199	พระราม	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์สั่งเมือง	ออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
200	นางสีดา	ชมตลาด	-	นางรัมภาและนางอรุณดีถวายเครื่องทรงนางสีดา	เสด็จไปเฝ้าพระราม
201	พิเภก	-	-	งานพระเมรุทศกัณฐ์	ไปเข้าเฝ้าพระรามหลังจากปลงศพทศกัณฐ์
202	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	โทน	-	พระรามยาตราทัพเข้าลงกา	ยกทัพเข้าเมืองลงกา
203	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	ร่าย	-	อภิเษกพิเภก	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
204	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	ร่าย	-	อภิเษกพิเภก	ไปเป็นประธานพิธีอภิเษกสมรส
205	พิเภก	-	ไขสุหร่าย	อภิเษกพิเภก	อาบน้ำเข้าพิธีบรมราชาภิเษก
206	นางตรีชฎา,นางมณโฑ	-	-	อภิเษกพิเภก	อาบน้ำเข้าร่วมพิธีบรมราชาภิเษก
207	พิเภก	-	รดน้ำมูรธาเหนือเศียร	อภิเษกพิเภก	ประกอบพิธีบรมราชาภิเษก
208	พิเภก	-	-	อภิเษกพิเภก	อาบน้ำขึ้นเฝ้าพระราม
209	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	-	-	อภิเษกพิเภก	ไปชมสวนขวัญของทศกัณฐ์
210	อัศกรรณ	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวอัศกรรณเตรียมรบ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
211	พระราม,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามรับทัพท้าวอัศกรรณ	ออกไปทำศึกกับท้าวอัศกรรณ
212	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามเสด็จกลับบ้านเมือง	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
213	บรรลัยกัลป์	-	-	บรรลัยกัลป์ลาท้าวกาลนาคมาลงกา	ขึ้นเฝ้าพญากาลนาค
214	บรรลัยกัลป์	-	ไขสุหร่าย	บรรลัยกัลป์ลาท้าวกาลนาคมาลงกา	เดินทางไปกรุงลงกา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
215	พระราม,สีดา	-	-	นางดารารับเสด็จ	อาบน้ำตอนเช้าเคลื่อนขบวนทัพออกจากเมืองขีดขิน
216	พระราม,สีดา,พระลักษณ์	โทน	อาบน้ำในแม่น้ำโคธาวารี	นางดารารับเสด็จ	อาบน้ำบรรเทาความเหน็ดเหนื่อยจากการเดินทาง
217	พญาวาร เสนาวานรและบรรดายักษ์ที่ตามเสด็จ	-	อาบน้ำในแม่น้ำโคธาวารี	นางดารารับเสด็จ	อาบน้ำบรรเทาความเหน็ดเหนื่อยจากการเดินทาง
218	นางเกาสุริยา นางไกยเกษี นางสมุทรชา พระพรต พระสัตรุด	-	ไขสุหร่าย	ห้ากษัตริย์ไปรับเสด็จ	ไปรับเสด็จพระรามเข้ากรุงศรีอยุธยา
219	นางเกาสุริยา นางไกยเกษี นางสมุทรชา พระราม สีดา พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด	-	ไขสุหร่าย	พระรามเสด็จเข้าเมือง	กลับเข้ากรุงศรีอยุธยา
220	พระราม	โทน	ไขสุหร่าย	เตรียมราชาภิเษกพระราม	ไปเข้าพิธีราชาภิเษก
221	พระราม	-	ไขสุหร่าย	เตรียมราชาภิเษกพระราม	ประกอบพิธีราชาภิเษก ลงสรงมูรธาบรมราชาภิเษก
222	พระราม	-	-	พระอินทร์และหมู่นักสิทธิ์กลับ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
223	พระยาอนุชิตฯ	-	-	พญาอนุชิตถวายคืนอยุธยา	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
224	พระยาอนุชิตฯ	-	ไขสุหร่าย	พระยาอนุชิตไปครองนพบุรี	ออกเดินทางจากอยุธยาไปครองเมืองนพบุรี

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
225	ท้าวมหาบาลเทพาสูร	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวมหาบาลไปลงกา	ออกเดินทางไปกรุงลงกา
226	พระราม	-	-	พระรามทรงสุบิน	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
227	ท้างทศคิริวงศ์	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวทศคิริวงศ์ออกรบท้าวมหาบาล	ยกทัพไปทำศึกกับท้าวมหาบาลเทพาสูร
228	พระยาอนุชิตฯ	-	-	พญาอนุชิตพบเบญกาย	ออกท้องพระโรงกรุงลงกา
229	พระราม	-	-	เปาวนาสูรไปครองจักรวาลบุรี	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
230	พระยาอนุชิตฯ	-	-	พระยาอนุชิตออกเล่นอุทยาน	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
231	พระยาอนุชิตฯ	โทน	-	พระยาอนุชิตออกเล่นอุทยาน	ออกประพาสอุทยาน
232	ไพนาสุริยวงศ์	-	-	ไพนาสุริยวงศ์ลาไปเที่ยวสวน	ออกท้องพระโรงขึ้นเฝ้าท้าวทศคิริวงศ์
233	ไพนาสุริยวงศ์	โทน	ไขสุหร่าย	ไพนาสุริยวงศ์ลาไปเที่ยวสวน	ออกประพาสอุทยาน
234	ไพนาสุริยวงศ์	-	-	ไพนาสุริยวงศ์ลาท้าวทศคิริวงศ์ไปเรียนศิลปศาสตร์	ขึ้นเฝ้าท้างทศคิริวงศ์เพื่อลาไปเรียนศิลปศาสตร์
235	ท้าวจักรวรรดิ	-	-	ท้าวจักรวรรดิทรงสุบิน	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
236	ท้าวจักรวรรดิ	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวจักรวรรดิเตรียมทัพไปลงกา	ยกทัพไปกรุงลงกา
237	ท้าวทศคิริวงศ์	โทน	ไขสุหร่าย	ท้าวทศคิริวงศ์เกณฑ์พลออกรบ	ยกทัพไปทำศึกท้าวจักรวรรดิ
238	ไพนาสุริยวงศ์	โทน	ไขสุหร่าย	ไพนาสุริยวงศ์ขึ้นครองราชเป็นท้าวทศพิน	เข้าประกอบพิธีบรมราชาภิเษก
239	ไพนาสุริยวงศ์	-	รดน้ำมูรธาเหนือเศียร	ไพนาสุริยวงศ์ขึ้นครองราชเป็นท้าวทศพิน	ประกอบพิธีบรมราชาภิเษก
240	ท้าวจักรวรรดิ	-	-	ท้าวจักรวรรดิเตรียมกลับมลิวัน	ออกท้องพระโรงลาทศพินกลับเมือง
241	พระราม	ร่าย	-	พระรามทรงสุบิน	ออกท้องพระโรงว่าราชการ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
242	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรต พระสัตรุด เกณฑ์พลไปอยุธยา	ยกทัพไปกรุงศรีอยุธยา
243	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรต พระสัตรุด ทูลลาพระมารดา	ขึ้นเฝ้าสามพระมารดาลาไปทำศึก
244	พระพรต,พระสัตรุด	ร่าย	-	พระพรต พระสัตรุดเคลื่อนทัพ	ยกทัพเดินทางไปลงกา
245	พระพรต,พระสัตรุด	-	-	พระพรต พระสัตรุดเคลื่อนทัพ	ยกทัพเดินทางไปลงกา
246	ทศพิน	-	-	ยามลิวันกันยุเวกอาสาทศพินออกรบ	ยกทัพออกทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
247	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรต พระสัตรุดยกทัพ	ยกทัพออกทำศึกกับทศพิน
248	ท้าวทศคีรีวงศ์	-	-	ท้าวทศคิริวงศ์เฝ้าพระพรต	ออกจากกรุงลงกาไปเข้าเฝ้าพระพรต
249	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	เตรียมพลไปมลิวัน	ยกทัพไปกรุงมลิวัน
250	ท้าวจักรวรรดิ	ร่าย	-	ท้าวจักรวรรดิทรงสุบินนิมิต	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
251	พระพรต	ร่าย	-	พระยาอนุชิตอาสาหักด่านน้ำกรด	ออกพลับพลาว่าราชการ
252	พระพรต,พระสัตรุด	สระบุหร่ง	อาบน้ำในลำธาร	ทัพถึงเขามยุรา หลักเมืองมลิวันเดิม	อาบน้ำพักทัพ
253	พญาวานร,เสนาวานร, เสนายักษ์	-	อาบน้ำในลำธาร	ทัพถึงเขามยุรา หลักเมืองมลิวันเดิม	อาบน้ำพักทัพ
254	สุริยาภพ	-	-	ท้าวจักรวรรดิให้สุริยาภพออกรบ	ขึ้นเฝ้าท้าวจักรวรรดิ
255	สุริยาภพ	โทน	-	สุริยาภพจัดทัพ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
256	พระพรต,พระสัตรุด	ช้า	-	พระพรตให้พระสัตรุดรับทัพสุริยาภพ	ออกพลับพลาว่าราชการ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
257	พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตให้พระสัตรุดรับท้าวสุริยาภพ	ยกทัพออกทำศึกสุริยาภาพ
258	พระสุริยาภพ	-	-	สุริยาภพยกทัพ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
259	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	สุริยาภพยกทัพ	ยกทัพออกทำศึกสุริยาภพ
260	บรรลัยจักร	โทน	ไขสุหร่าย	บรรลัยจักรออกรบ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
261	พระพรต,พระสัตรุด	ร่าย	-	พระพรต พระสัตรุดออกรบ	ออกพลับพลาว่าราชการ
262	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	-	พระพรต พระสัตรุดออกรบ	ออกไปทำศึกกับบรรลัยจักร
263	บรรลัยจักร	ชมตลาด	อาบน้ำในแม่น้ำ	มารกระบิลออกขัดตาทัพ	เข้าทำพิธีชุบศรเหราพรต
264	พระพรต,พระสัตรุด	ร่าย	-	มารกระบิลออกขัดตาทัพ	ออกว่าพลับพลาว่าราชการ
265	บรรลัยจักร	โทน	-	บรรลัยจักรเตรียมทัพ	ยกทัพออกทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
266	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	อาบน้ำในแม่น้ำ	พระพรต พระสัตรุด เตรียมทัพ	ออกไปทำศึกกับบรรลัยจักร
267	บรรลัยจักร	-	ไขสุหร่าย	บรรลัยจักรออกรบครั้งที่สาม	ยกทัพออกทำศึกพระพรต พระสัตรุด
268	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตเตรียมทัพออกรบบรรลัยจักร	ออกไปทำศึกกับบรรลัยจักร
269	ท้าวจักรวรรดิ	ช้า	-	ท้าวจักรวรรดิเตรียมทัพ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
270	ท้าวจักรวรรดิ	-	ไขสุหร่าย	ท้าวจักรวรรดิออกรบ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
271	พระพรต	ร่าย	-	ท้าวจักรวรรดิออกรบ	ออกพลับพลาว่าราชการ
272	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	-	ท้าวจักรวรรดิออกรบ	ออกไปทำศึกกับท้าวจักรวรรดิ

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
273	นนยุพักตร์	โทน	ไขสุหร่าย	นนยุพักตร์ยกทัพ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
274	พระสัตรุด	โทน	-	พระสัตรุดยกทัพ	ออกไปทำศึกกับนนยุพักตร์
275	ท้าวจักรวรรดิ	โทน	-	ท้าวจักรวรรดิออกรบ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
276	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	-	พระพรตจัดทัพ	ออกไปทำศึกกับท้าวจักรวรรดิ
277	ท้าวจักรวรรดิ	-	-	สุพินสันสื่อสาร	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
278	ท้าวไวยตาล	-	-	ท้าวไวยตาลจัดทัพไปมลิวัน	ยกทัพไปกรุงมลิวัน
279	ท้าวไวยตาล	-	-	ท้าวไวยตาลเตรียมทัพ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
280	พระพรต	ร่าย	-	พระพรตเตรียมทัพออกรบท้าวไวยตาล	ออกพลับพลาว่าราชการ
281	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตเตรียมทัพออกรบท้าวไวยตาล	ออกไปทำศึกกับท้าวไวยตาล
282	ท้าวไวยตาล	-	ไขสุหร่าย	ท้าวไวยตาลเข้าพิธี	ประกอบพิธีบูชากระบองตาล
283	ท้าวไวยตาล	-	ไขสุหร่าย	ท้าวไวยตาลสั่งเตรียมพลไปติดตามแก้แค้น	ยกทัพตามไปแก้แค้นนิลพัท
284	ท้าวจักรวรรดิ	ร่าย	-	ท้าวจักรวรรดิเตรียมทัพ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
285	ท้าวจักรวรรดิ	โทน	-	ท้าวจักรวรรดิเตรียมทัพ	ออกไปทำศึกกับพระพรต พระสัตรุด
286	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตเตรียมทัพ	ออกไปทำศึกกับท้าวจักรวรรดิ
287	ท้าวจักรวรรดิ	โทน	-	ท้าวจักรวรรดิกลับเมือง สั่งมเหสี บุตรและสนมกำนัล	ขึ้นไปสั่งลานางวัชนีสูร

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
288	พระพรต	ร่าย	-	ท้าวจักรวรรดิสั่งเมือง	ออกพลับพลาว่าราชการ
289	พระพรต,พระสัตรุด	-	ไขสุหร่าย	ท้าวจักรวรรดิสั่งเมือง	ยกทัพออกทำศึกกับท้าวจักรวรรดิ
290	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตเข้าเมืองมลิวัน	ยกทัพเข้าเมืองมลิวัน
291	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรตเตรียมทัพกลับอยุธยา	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
292	พระพรต,พระสัตรุด	-	-	หนุมานนิมิตกายเป็นถนนให้กองทัพพระพรตข้ามฝั่งสมุทรไท	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
293	วันยุวิก,มัจฉานุ	-	ไขสุหร่าย	วันยุวิก มัจฉานุลานางพิรากวน	ขึ้นไปลานางพิรากวนเพื่อไปเฝ้าพระรามที่กรุงศรีอยุธยา
294	ท้าวมหาชมพู	-	-	ทัพท้าวมหาชมพูตีทัพหน้าวันยุวิก มัจฉานุ	ยกทัพไปเฝ้าพระรามที่กรุงศรีอยุธยา
295	พระราม,พระลักษณ์	-	ไขสุหร่าย	พระราม พระลักษณ์ประพาสป่า	ออกประพาสป่า
296	นางสีดาและบรรดานางกำนัล	พระทอง	อาบน้ำในลำธารหน้าท่าตำหนัก	พระราม พระลักษณ์ประพาสป่า	ลงเล่นน้ำในลำธารหน้าท่าตำหนัก
297	พระมงกุฎ	-	อาบน้ำในแม่น้ำ	พระจันทร์และพระมเหสีทั้งสี่ไปช่วยนางสีดาเวลาประสูติโอรส	อาบน้ำตอนแรกเกิด
298	พระมงกุฎ	-	อาบน้ำในลำธาร	นางสีดากลับมาเอาลูกไปด้วย	อาบน้ำตามปกติวิสัย
299	พระพรต,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระพรต พระสัตรุดเข้าเฝ้าพระราม	ยกทัพไปเฝ้าพระรามที่กรุงศรีอยุธยา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
300	พระมงกุฎ	-	ใช้น้ำอาบรดร่างกาย	นางรำพาส่งหม้อน้ำให้พระมงกุฎ	ใช้น้ำวิเศษรดร่างกายเพื่อปลดเครื่องพันธนาการ
301	พระราม,พระพรต,พระลักษณ์,พระสัตรุด	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามเกณฑ์ทัพออกติดตามพระมงกุฎ	ยกทัพออกไปตามจับพระมงกุฎ
302	พระราม,พระพรต,พระลักษณ์,พระสัตรุด,พระมงกุฎ,พระลบ	-	-	พระรามเลิกทัพกลับเมือง	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
303	พระมงกุฎ,พระลบ	-	ไขสุหร่าย	สมโภชสองกุมาร	เข้าพิธีสมโภชเป็นพระโอรส
304	พระมงกุฎ,พระลบ	-	ไขสุหร่าย	พระรามให้สองกุมารไปอ้อนวอนนางสีดา	ไปหานางสีดา
305	ท้าวทศคีรีวงศ์	-	-	พิเภกเข้าเฝ้าพระราม	ไปเข้าเฝ้าพระรามที่กรุงศรีอยุธยา
306	พระราม,พระลักษณ์	-	ไขสุหร่าย	พระราม พระลักษณ์เข้าเฝ้าทูลลาพระชนนี	ออกเดินป่าสะเดาะเคราะห์
307	ตรีปักกัน	-	ไขสุหร่าย	ตรีปักกลาท้าวกุเวรนุราชไปเที่ยวป่า	ออกประพาสป่า
308	ท้าวกุเวรนุราช	-	-	ท้าวกุเวรเตรียมทัพออกรบ แก้แค้นแทนโอรส	ออกไปทำศึกกับพระราม
309	พระราม,พระลักษณ์ บรรดาโยธาวานร	-	ลงอาบในสระโบกขรณี	วายุภักษ์ตาย	อาบน้ำคลายความเหน็ดเหนื่อย

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
310	ท้าวอุณาราช	-	ไขสุหร่าย	ท้าวอุณาราชทราบว่าพระรามเข้าอุทยาน	ออกไปทำศึกกับพระราม
311	พระราม,พระพรต, พระลักษณ์,พระสัตรุด	-	-	พระรามทูลลาพระมารดาไปเฝ้าพระอิศวร	ขึ้นเฝ้าพระอิศวร
312	พระราม,สีดา	-	อาบน้ำในลำธาร	พระอิศวรสั่งให้จัดการอภิเษก	เข้าพิธีอภิเษกที่เขาไกรลาส
313	ท้าวคนธรรพ์,วิรุณพัท	-	-	ท้าวคนธรรพ์เตรียมพลออกประพาสป่า	ออกประพาสป่า
314	วิรุณพัท	-	-	วิรุณพัทเข้าลวนลามสนมกำนัลเมืองไกยเกษ	ไปเกี้ยวพาราสีนางสนมกำนัล
315	ท้าวคนธรรพ์,วิรุณพัท	-	ไขสุหร่าย	ท้าวคนธรรพ์เตรียมประพาสอุทยาน	ออกไปประพาสอุทยาน
316	พระพรต,พระสัตรุด, พระมงกุฎ,พระลบ	-	ไขสุหร่าย	นางสีดาฝากฝังพระมงกุฎ พระลบ	ออไปทำศึกกับท้าวคนธรรพ์
317	พระพรต	-	-	พระพรตให้พญาชามพูวราชสั่งสาร	ออกพลับพลาว่าราชการ
318	พระพรต,พระสัตรุด, พระมงกุฎ,พระลบ	-	-	พระพรตให้พระมงกุฎเป็นนายทัพ พระลบเป็นทัพหน้า	ออกไปทำศึกกับท้าวคนธรรพ์
319	ท้าวคนธรรพ์,วิรุณพัท	-	-	พระพรตให้พระมงกุฎเป็นนายทัพ พระลบเป็นทัพหน้า	ออกไปทำศึกกับพระพรต

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
320	พระพรต,พระสัตรุด, พระมงกุฎ,พระลบ	-	-	พระพรตสั่งสุครีพออกติดตามท้าวไกยเกษ	ออกตามท้าวไกยเกษ
321	ท้าวไกยเกษ,พระพรต, พระสัตรุด,พระมงกุฎ พระลบ	-	-	พระพรต พระสัตรุด เชิญท้าวไกยเกษ กลับเมือง	เสด็จกลับเมืองไกยเกษ
322	ท้าวไกษเกษ	-	-	ท้าวไกยเกษให้จัดเลี้ยงดูทหาร	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
323	พระพรต,พระสัตรุด, พระมงกุฎ,พระลบ	-	-	ท้าวไกยเกษสั่งถึงพระราม	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
324	พระราม	-	-	ให้พระพรต พระสัตรุดกลับกรุงไกยเกษ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ

การลงสรงของตัวละครในบทละครเรื่องรามเกียรติ์

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

บทลงสรงที่ปรากฏในบทละครรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 2

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
1	พระราม	ร่าย	-	พระรามให้หนุมานไปถวายแหวน	ออกพลับพลาว่าราชการ
2	กองทัพวานร	-	สระโบกขรณี	พบยักษ์ปักหลั่น	อาบน้ำคลายความเหน็ดเหนื่อย
3	ทศกัณฐ์	ชมตลาด	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ลงสวน	ไปหานางสีดาในสวนขวัญ
4	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตจับหนุมาน	ไปจับตัวหนุมานในสวนขวัญ
5	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์ฉลองเมืองใหม่	ออกพลับพลาหน้าวัง
6	พระราม พระลักษณ์ และพลวานร	ลงสรง	ลำธาร	หนุมานกลับถึงพลับพลาได้ผ้าชุบสรง	อาบน้ำตอนเช้า
7	มัยราพณ์	ร่าย	-	มัยราพณ์ได้มัจฉานุ	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
8	มัยราพณ์	โทน	อาบในแม่น้ำ	มัยราพณ์ได้มัจฉานุ	ออกไปประพาสป่า
9	พระราม พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระอินทร์ถวายรถแก่พระราม	ยกกองทัพไปยังกรุงลงกา
10	พระราม	ร่าย	-	พระรามตั้งทัพที่เขาแก้วมรกต	ออกพลับพลาว่าราชการ
11	มัยราพณ์	โทน	ลำธาร	มัยราพณ์สะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล	ยกทัพไปกรุงลงกา
12	มัยราพณ์	ยานี	แม่น้ำ	มัยราพณ์สะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล	ชำระร่างกายเพื่อเข้าประกอบพิธีหุงสรรพยา
13	มัยราพณ์	-	-	มัยราพณ์สะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล	อาบน้ำล้างสรรพยาจากกาย

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
14	มัยราพณ์	ร่าย	-	มัยราพณ์สะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล	ออกท้องพระโรงว่าราชการ-ทำนายฝัน
15	กุมภกรรณ	โทน	-	ศึกกุมภกรรณครั้งแรก	ยกทัพออกไปทำศึกกับพระราม
16	กุมภกรรณ	-	-	กุมภกรรณลับหอกโมกขศักดิ์	เดินทางออกไปทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์
17	กุมภกรรณ	โทน	-	ศึกกุมภกรรณครั้งที่ 2 พุ่งหอกโมกขศักดิ์	ยกทัพออกไปทำศึกกับพระรามครั้งที่ 2
18	พระลักษณ์	โทน	ตักอาบจากขันทอง	ศึกกุมภกรรณครั้งที่ 2 พุ่งหอกโมกขศักดิ์	ยกทัพทำศึกกับกุมภกรรณ
19	กุมภกรรณ	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกกุมภกรรณครั้งที่ 3	ยกทัพทำศึกกับพระราม
20	พระราม พระลักษณ์	โทน	อาบในแม่น้ำ	ศึกกุมภกรรณครั้งที่ 3	ยกทัพทำศึกกับกุมภกรรณ
21	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกอินทรชิตครั้งแรก แผลงศรนาคบาศ	ยกทัพออกทำศึกกับพระราม
22	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกอินทรชิตครั้งแรก แผลงศรนาคบาศ	ยกทัพออกทำศึกกับอินทรชิต
23	อินทรชิต	ร่าย	-	อินทรชิตชุบศรพรหมาสตร์	เดินทางไปยังโรงพิธี
24	อินทรชิต	ชมตลาด	แม่น้ำ	อินทรชิตชุบศรพรหมาสตร์	เข้าพิธีชุบศรพรหมาสตร์
25	มังกรกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกมังกรกัณฐ์	ยกทัพไปกรุงลงกา
26	พระราม พระลักษมณ์	โทน	แม่น้ำ	ศึกมังกรกัณฐ์	ยกทัพไปทำศึกกับมังกรกัณฐ์
27	แสงอาทิตย์	โทน	-	ศึกแสงอาทิตย์	ยกทัพไปกรุงลงกา
28	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	องคตไปลวงขอแว่นแก้วจากพระพรหม	ยกทัพไปทำศึกกับแสงอาทิตย์

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
29	อินทรชิต	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกอินทรชิตครั้งที่ 3 ฆ่าสุขาจาร	ยกทัพไปลวงศึกพระราม ตัดหัวสุขาจาร
30	พระลักษมณ์	โทน	แม่น้ำ	ศึกอินทรชิตครั้งที่ 3 ฆ่าสุขาจาร	ยกทัพไปทำศึกอินทรชิต
31	อินทรชิต	โทน	แม่น้ำ	อินทรชิตตั้งพิธีกุมภนิยา	เข้าประกอบพิธีกุมภนิยา
32	อินทรชิต	โทน	-	อินทรชิตลาเมียลาลูก	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อลาไปทำศึกพระราม
33	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	อินทรชิตสั่งเมือง	ยกทัพไปทำศึกอินทรชิต
34	ทศกัณฐ์	โทน	-	ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
35	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ตักอาบ	ศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ	ยกทัพออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
36	ทศกัณฐ์	ร่าย	-	ทศกัณฐ์ส่งข่าวถึงมูลพลัมอุปราชนครปางตาล	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
37	สหัสเดชะ,มูลพลัม	โทน	-	สหัสเดชะและมูลพลัมแห่งนครปางตาลมาลงกา	ยกกองทัพมากรุงลงกา
38	พระราม,พระลักษณ์	โทน	-	ศึกสหัสเดชะ	ยกทัพออกทำศึกสหัสเดชะ
39	ทศกัณฐ์	โทน	-	ศึกทศกัณฐ์ครังที่ 2	ยกทัพออกทำศึกกับพระราม
40	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกทศกัณฐ์ครังที่ 2	ยกทัพออกทำศึกกับทศกัณฐ์
41	ทศกัณฐ์	ร่าย	-	ทศกัณฐ์นิมนต์พระโคบุตรฤาษีเข้ามาในวัง	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
42	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์	เดินทางไปประกอบพิธีอุโมงค์
43	สัทธาสูร	โทน	-	สัทธาสูรยกทัพจากกรุงอัสดงค์	ยกทัพไปกรุงลงกา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
44	วิรุญจำบัง	โทน	ไขสุหร่าย	วิรุญจำบังยกทัพจากนครจารึก	ยกทัพไปกรุงลงกา
45	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกวิรุญจำบัง	ยกทัพออกทำศึกกับวิรุญจำบัง
46	ท้าวมาลีวราช	โทน	ลงอาบในลำธาร	ท้าวมาลีวราชมาสนามรบ	เดินทางไปสนามรบ
47	ทศกัณฐ์	-	-	ทศกัณฐ์มาเฝ้าท้าวมาลีวราช	ออกไปเฝ้าท้าวมาลีวราช
48	พระราม พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามมาเฝ้าเท้ามาลีวราช	ไปเฝ้าท้าวมาลีวราช
49	ทศกัณฐ์	ยานี	-	ทศกัณฐ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา	ประกอบพิธีเผารูปเทวดา
50	ทศกัณฐ์	โทน	-	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 3 พุ่งหอกกบิลพัท	ยกทัพไปทำศึกกับพระราม
51	พระราม พระลักษมณ์	โทน	-	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 3 พุ่งหอกกบิลพัท	ยกทัพออกทำศึกกับทศกัณฐ์
52	นางมณโฑ	ชมตลาด	ไขสุหร่าย	นางมณโฑตั้งพิธีน้ำทิพย์	เข้าทำพิธีหุงน้ำทิพย์
53	ทศคีรีธร ทศคีรีวัน	โทน	ไขสุหร่าย	ทศคีรีธร ทศคีรีวันมาเฝ้าทศกัณฐ์	ไปเยี่ยมทศกัณฐ์ที่กรุงลงกา
54	ทศกัณฐ์ ทศคีรีวัน ทศคีรีธร	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 4 ทศคีรีวัน ทศคีรีธร	ยกทัพออกทำศึกกับพระราม
55	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 4 ทศคีรีวัน ทศคีรีธร	ยกทัพออกทำศึกกับทศกัณฐ์ ทศคีรีวัน ทศคีรีธร
56	ทศกัณฐ์	ร่าย		ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 5 ขาดเศียร ขาดกร	ออกท้องพระโรงว่าราชการ
57	ทศกัณฐ์	โทน	-	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 5 ขาดเศียร ขาดกร	ยกทัพออกทำศึกกับพระราม
58	พระราม พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 5 ขาดเศียร ขาดกร	ยกทัพออกทำศึกกับทศกัณฐ์
59	หนุมาน	โทน	-	หนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม	ขึ้นเฝ้าทศกัณฐ์ล่อลงอาสาตีทัพพระราม
60	พระลักษมณ์	โทน	ไขสุหร่าย	หนุมานอาสาทศกัณฐ์ไปตีทัพพระราม	ยกทัพออกทำศึกกับหนุมาน
61	สุวรรณกันยุมา	ชมตลาด	-	หนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา	ขึ้นเฝ้าหนุมาน

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
62	พระราม	ลงสรงปี่พาทย์	อาบในแม่น้ำ	หนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา	ยกทัพออกไปพบพระลักษณ์ที่สนามรบ
63	ทศกัณฐ์	โทน	-	หนุมานล่อลวงทศกัณฐ์ออกมาสนามรบ	ยกทัพออกไปทำศึกกับพระราม
64	ทศกัณฐ์	โทน	ไขสุหร่าย	ทศกัณฐ์แปลงกายเหมือนพระอินทร์	ยกทัพออกไปทำศึกกับพระราม
65	พระราม พระลักษณ์	โทน	ตักอาบ	ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 6	ยกทัพออกไปทำศึกกับทศกัณฐ์
66	นางสีดา	ชมตลาด	-	พิเภกเชิญสีดามาเฝ้าพระราม	ไปเข้าเฝ้าพระราม
67	พระราม นางสีดา พระลักษณ์	โทน	-	พระรามยกกลับจากกรุงลงกา	ยกทัพกลับกรุงศรีอยุธยา
68	นางเกาสุริยา นางไกยเกษี นางสมุทรชา พระพรต พระสัตรุด	ชมตลาด	-	พระพรต พระสัตรุด และสามพระชนนี ออกไปรับพระราม	ยกขบวนเทิดพระเกียรติไปรับเสด็จพระราม
69	พระราม	โทน	ไขสุหร่าย	ราชาภิเษกพระราม	เตรียมเข้าพิธีบรมราชาภิเษก
70	พระราม พระลักษณ์	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามประพาสป่า	เสด็จออกประพาสป่า
71	นางสีดา,สนมกำนัล	พระทอง	ลงสรงที่ท่าตำหนักแพ	นางอดูลปีศาจลวงนางสีดา	เล่นน้ำหน้าท่าตำหนักแพ
72	พระมงกุฎ	-	ตักอาบ	นางสีดาประสูติพระโอรส	อาบน้ำตอนเกิด
73	พระมงกุฎ	-	วักน้ำอาบ	นางสีดาประสูติพระโอรส	อาบน้ำตามปกติวิสัย
74	พระมงกุฎ พระลบ	ชมดง	แม่น้ำ	พระมงกุฎ พระลบประลองศร	อาบน้ำเพื่อผ่อนคลายความเหนื่อยล้า
75	พระพรต พระสัตรุด	-	-	พระรามให้ปล่อยม้าอุปการ	ตามไปดูม้าอุปการ
76	พระราม	โทน	ไขสุหร่าย	พระรามและสามอนุชายกไปรบกับ พระมงกุฎ พระลบ	ยกทัพออกไปตามจับพระมงกุฎ
77	พระมงกุฎ พระลบ	ชมตลาด	ตักอาบ	สมโภชพระมงกุฎและพระลบ	เตรียมตัวเข้าพิธีรับขวัญ
78	พระราม	-	-	พระรามใช้หนุมานไปส่งข่าวนางสีดา	เข้าโกศเพื่อลวงนางสีดา

ครั้งที่	ตัวละคร	เพลงที่ใช้	วิธีการลงสรง	ตอนที่ปรากฏ	จุดมุ่งหมายในการลงสรง
79	พระราม พระพรต พระลักษณ์ พระสัตรุด	โทน	-	พระอิศวรให้พระรามกับนางสีดาคืนดีกัน	ขึ้นเฝ้าพระอิศวร
80	พระราม สีดา	ชมตลาด	ไขสุหร่าย	อภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาไกรลาส	เข้าพิธีอภิเษกที่เขาไกรลาส

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายบัณฑิต เข็มทอง เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 1 กรกฎาคม 2525 ณ โรงพยาบาลราชบุรี อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี สำเร็จการศึกษาหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) จากคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อปี พ.ศ. 2547 และเข้าศึกษาต่อในระดับปริญญามหาบัณฑิต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในภาคการศึกษาต้น ปี พ.ศ. 2552

ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม