

เพลงช้า: ความสำคัญต่อการฝึกหัด
สู่การแสดงนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)
Pleng Chaa: the Importance of Practice
to Perform Thai Classical Dance (Khon Phra)

พิชญภัทร ฉายอรุณ¹
Pitchapat Chairun
สุขสันติ แวงวรรณ²
Suksanti Wangwan
นิวัฒน์ สุขประเสริฐ³
Niwat Sukprasirt

Received: February 28, 2021

Revised: May 25, 2021

Accepted: June 7, 2021

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาความสำคัญและองค์ประกอบของกระบวนท่ารำเพลงช้า 2. วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงช้าโดยศึกษากระบวนท่ารำเพลงช้า (โขนพระ) ตามหลักสูตรวิทยาลัยนาฏศิลป์ สู่การแสดงนาฏศิลป์ไทย มีวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาจากหนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ลงภาคสนามเพื่อสัมภาษณ์ และฝึกปฏิบัติท่ารำ ดำเนินการรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย

¹นักศึกษาศาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

³อาจารย์ ดร.ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลการศึกษาพบว่า เพลงช้าเป็นเพลงที่ใช้ในการฝึกหัดกระบวนท่ารำพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยตัวโขนพระ ใช้ทำนองเพลงช้าจากเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าสร้อยสน โดยนำช่วงทำนองเพลงช้าเพลงสร้อยสน 2 ท่อน และเพลงพวงร้อย 2 ท่อน มาใช้บรรเลงต่อเนื่องกันประกอบการฝึกหัดรำเข้ากับทำนองเพลง กระบวนท่ารำเพลงช้าของโขนพระมีความแตกต่างจากกระบวนท่ารำของละครพระ กลวิธีการรำของโขนพระจะอยู่ที่เทคนิคการรำอันก่อให้เกิด “ลีลา” ตามแบบแผนการรำของโขนพระ กระบวนท่ารำเพลงช้าโขนพระมีการใช้สรีระร่างกายในการรำรำเป็นการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายฝึกปฏิบัติทักษะการปฏิบัติลักษณะท่าทางต่าง ๆ ในการรำรำ ซึ่งในศาสตร์ทางนาฏศิลป์เรียกว่า “นาฏยศัพท์” แบ่งออกเป็นการใช้นาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ นาฏยศัพท์ ส่วนมือและแขน นาฏยศัพท์ส่วนลำตัว และนาฏยศัพท์ส่วนขาและเท้า นำมาเรียงร้อยผสมผสานจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำขึ้น ลักษณะท่ารำมีรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม รูปห้าเหลี่ยม รูปวงกลม รูปวงรี และลักษณะของเส้น ได้แก่ เส้นตรงแนวนอน เส้นตรงแนวตั้ง เส้นโค้ง เส้นหยัก และเส้นมุมฉาก

คำสำคัญ: เพลงช้า โขนพระ การฝึกหัด นาฏศิลป์ไทย

Abstract

The objectives of this study are to: 1) study the importance and the dance structure of the Pleng Chaa choreography; 2) to analyze the Pleng Chaa choreography by defining the scope of the study solely to the Pleng Chaa choreography (of the male character in Thai classical masked dance (khon) as it is taught following the curriculum at the College of Dramatic Arts in order to give a Thai classical dance performance. The researcher followed a qualitative research methodology by studying books, letters, articles and research related to the topic, by going on field studies for interviews and by practicing the dance movements. The data were compiled, analyzed and summarized.

The research found that: Pleng Chaa is a song used to practice the basic choreography for people who train in the male character in khon. The melody of Pleng Chaa from the category of Pleng Chaa Soy Son is used twice with the Pleng Phuang Roy, which is also used twice, are both played continuously to accompany dance training to the melody. The choreography of the Pleng Chaa for the male character in khon differs from the one for the male character in Lakhon. The technique of the male character in khon is based on the dance techniques that produce the specific “style” of the male character in khon; The choreography of Pleng Chaa for the male character

in khon; The use of the body to dance is the use of various body parts to practice different skills and various gestures in dance. Thus, in the art of Thai classical dance, it is called “Nathayasap”, which is divided to identify different positions of the head, the hands and the arms, adding those for the trunk, the legs and the feet. These positions are combined to create the choreography; The choreography has various forms and geometric shapes, including triangles, squares, pentagons, circles and ellipses. As for lines, there are straight horizontal lines, straight vertical lines, curves, wavy lines and 90 degrees lines.

Keywords: Pleng Cha, Male Character in Khon, Dance Training, Thai Classical Dance.

บทนำ

นาฏศิลป์ไทยเป็นศาสตร์ว่าด้วยการร่ายรำที่มีมาตั้งแต่ยุคประวัติศาสตร์ โดยศรีศักร วัลลิโภดม ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชาติไทย จากหลักฐานต่าง ๆ ทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ และบันทึกทางประวัติศาสตร์ พบว่า “ตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 8-9 ลงมานั้น ประเพณีที่เกี่ยวข้องกับกษัตริย์หรือศาสนา ล้วนเป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากความศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้น นอกจากดนตรีและเครื่องดนตรีแล้ว ยังมีการร่ายรำหรือการระบำที่เป็นรูปแบบของอินเดียเข้ามาด้วย เพราะการร่ายรำเป็นสิ่งจำเป็นอย่างหนึ่งในพิธีกรรมเกี่ยวกับทางศาสนา โดยเฉพาะศาสนาฮินดูหรือพราหมณ์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นว่าในต้นยุคประวัติศาสตร์ได้เกิดมีการเล่นดนตรีและการร่ายรำ โดยกลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่เฉพาะ เช่น พนักงานดนตรี และบรรดานางพ่อนรำ ขึ้นแล้วอย่างแน่นอน ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 11 สมัยอาณาจักรทวารวดี พบหลักฐานทางด้านดนตรีนาฏศิลป์นอกจากบําเรอกษัตริย์ในราชสำนักแล้ว ยังมีการบรรเลงดนตรีและการร่ายรำถวายแก่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามศาสนสถานอีกด้วย ปรากฏในจารึกงานทองแดงที่พบที่เมืองอู่ทองอันเป็นเมืองสำคัญที่มีมาแต่สมัยก่อนทวารวดี กล่าวถึงกษัตริย์พระนามว่าศรีธรรมวรมัน ได้ทรงถวายเสลี่ยงและคนที่มีความสามารถในการพ้อนและขับร้องรวมทั้งการเล่นดนตรีถวาย แต่พระเจ้าวสิษฐ (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2535, น. 10-11) จากข้อความดังกล่าว ทำให้ทราบว่า นาฏศิลป์ไทยเกิดขึ้นมาตั้งแต่ยุคประวัติศาสตร์ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 8-9

จากการศึกษาหลักฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่พบตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 8 ซึ่งเป็นยุคต้นประวัติศาสตร์และได้มีการพัฒนาต่อเนื่องมาจนกระทั่งถึงสมัยกรุงสุโขทัย การแสดงแสดงนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแสดงประเภทระบำและระบำเท่านั้น และไม่พบหลักฐานที่กล่าวถึงกระบวนการฝึกหัดการพ้อนรำหรือท่าทางการพ้อนรำ แต่สันนิษฐานได้ว่าการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นน่าจะมีระเบียบและแบบแผนการร่ายรำ

มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 8 เป็นต้นมา เนื่องจากนาฏศิลป์เป็นการแสดงในราชสำนัก จึงต้องมีแบบแผนการแสดงที่งดงามเพื่อบำเรอพระมหากษัตริย์ เพียงแต่ไม่ปรากฏหลักฐานการฝึกหัดนาฏศิลป์เท่านั้น ครั้นถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา เกิดการแสดงเป็นเรื่องราวอย่างโชน ละครชั้น และพบหลักฐานระเบียบแบบแผนการฝึกหัดนาฏศิลป์ในสมัยนี้ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงประเพณีการเล่นละครรำไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนาว่า “การฟ้อนรำเป็นหลักของวิชาการละคร (รำ) เพราะฉะนั้นผู้เป็นครูบาอาจารย์แต่ก่อนจึงคิดแบบรำเป็นท่าต่าง ๆ ตั้งชื่อบัญญัติไว้ให้เรียกเป็นตำรา แล้วคิดร้อยกรอง ทำรำต่างๆ นั้นเข้ากระบวนสำหรับรำเข้ากับเพลงปี่พาทย์เรียกว่า “รำเพลง” อย่าง 1 อีกอย่าง 1 สำหรับรำเข้ากับบทร้องเรียกว่า “รำใช้บท” บรรดาผู้ที่ฝึกหัดเป็นละครมักหัดตั้งแต่วัยเป็นเด็ก ครูให้หัดรำเพลงก่อนแล้วจึงให้หัดรำใช้บท เมื่อรำได้แล้วครูจึง “ครอบ” ให้คือ อนุญาตให้เล่นละคร แต่นั้นจึงนับว่าเป็นละคร” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, 2507, น. 57) จากคำกล่าวข้างต้น เป็นการกล่าวถึงวิธีการฝึกหัดละครรำในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งคำว่า “รำเพลง” นั้นก็คือเพลงหน้าพาทย์โดยการฝึกหัดจะเริ่มจากเพลงพื้นฐานเรียงลำดับตามความจำเป็นและความสำคัญในการฝึกหัด และการใช้ในการแสดง ซึ่งเพลงแรกที่จะได้รับการฝึกหัดก็คือเพลงช้า

จากการศึกษาพบว่า “รำเพลงหรือเพลงช้า” เป็นเพลงแรกที่ใช้ในการฝึกหัดรำเบื้องต้นสำหรับผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย ไม่จำเพาะศาสตร์การแสดงนาฏศิลป์แบบหลวง แต่ยังคงพบว่าการแสดงมหรสพพื้นบ้านอย่างละครชาตรี และลิเก ก็เริ่มฝึกหัดจากการรำเพลงช้าเพลงเร็วเช่นกัน ดังเช่น เจนภพ จบกระบวนวรรณ ได้กล่าวถึงกระบวนกาฝึกหัดของนายดอกดินไว้ว่า “ไม่ว่าจะเป็นตัวพระเอก-นางเอก ตัวโง้ง หรือแม้กระทั่งตัวเสนาห์ก็ต้องซ้อมบทเสมอ ดอกดินเองก็ลงซ้อมด้วยตนเองทุกเช้าประมาณตีสี่ ตีห้า ตัวลิเกทุกตัวต้องตื่นขึ้นมากำกักรูระส่วนตัวเรียบร้อยแล้วก็จะต้องมาซ้อมเพลงช้า เพลงเร็ว จะโจ้งจะ ทิงโจ้งทิง เป็นประจำขาดไม่ได้”

(เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 20) นอกจากนี้จันทิมา แสงเจริญ ได้ศึกษาเกี่ยวกับละครชาตรีเมืองเพชร ได้กล่าววิธีการฝึกหัดละครชาตรีไว้ว่า “ลักษณะการสืบทอดละครชาตรีเมืองเพชร เป็นการสืบทอดภายในเครือญาติ และผู้ที่สนใจเข้ามาเป็นศิษย์ โดยเริ่มฝึกหัดตั้งแต่อายุ 6-10 ขวบ ขึ้นตอนการฝึก เริ่มจากการเต้นเสาออกก้างชาทุกวันก่อนที่จะฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็ว จากนั้นจึงจะฝึกรำท่าบซึ่งเป็นการแสดงกิริยาเป็นท่ารำตามเนื้อเรื่องที่แสดง (จันทิมา แสงเจริญ, 2539, น. 46) ความสำคัญของเพลงช้า จะเป็นเพลง สำหรับฝึกหัดการรำขั้นพื้นฐาน เนื่องจากผู้เริ่มฝึกหัดยังไม่คุ้นชินกับท่าทางการรำช้า จึงจำเป็นเริ่มจากเพลงช้าเพื่อให้ผู้ฝึกได้เรียนรู้ลักษณะท่ารำ อย่างเป็นขั้นเป็นตอน และจดจำท่าทางการรำช้าได้ เพราะกระบวนท่ารำ เพลงช้าจะเป็นลักษณะท่ารำหลักในการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย มากกว่าการฝึกหัดการใช้ลีลาในการร่าอย่างเพลงเร็ว และนอกจากเป็นเพลง ที่ใช้ฝึกพื้นฐานในการรำช้าเบื้องต้นแล้ว ยังพบว่ามีการนำเพลงช้าหรือเพลง เร็วไปใช้ในวัตถุประสงค์ในด้านต่าง ๆ เช่น ด้านพิธีกรรม ใช้รำเพื่อบวงสรวง หรือแก้บนถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในการแสดง ใช้เป็นส่วนสำคัญหรือส่วนหนึ่ง ในกระบวนท่ารำ เช่น การรำเบิกโรงเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนการแสดงละครชาตรี และลิเก การแสดงชุดเอกเทศหรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโขน ละคร เช่น ระบำนางกอย ตอน ลำหับแต่งงาน ในการแสดง ละครเรื่องเงาะป่า รำรจนา เสียงพวงมาลัย (บทนางรจนา) ในการแสดงละครเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่ และกระบวนท่ารำของพระราม พระลักษมณ์ ในบทร้องเพลงเต่าเห่ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย เนื่องด้วยการฝึกหัดเพลงช้าเป็นการฝึก ในเรื่องของใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายในการรำ และกระบวนท่า เป็นท่ารำหลัก จึงมีความสำคัญมากต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย จึงเป็นเหตุ ให้ผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษาความสำคัญต่อการฝึกหัดเพลงช้า และกลวิธีในการนำไปใช้สร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย ตลอดจน เป็นแนวทางในการนำเพลงช้าไปใช้ในการสร้างสรรค์รวมถึงการพัฒนา ชุดการแสดงนาฏศิลป์ในชุดอื่น ๆ สืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความเป็นมา ความสำคัญ วิธีการฝึกหัด และองค์ประกอบของกระบวนการทำรำเพลงช้า
2. วิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงช้า (โขนพระ)

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง เพลงช้า: ความสำคัญต่อการฝึกหัดสู่การแสดงนาฏศิลป์ไทยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลโดยการค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ และการศึกษาภาคสนามจากการสัมภาษณ์ โดยดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ โดยวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

1.1 จากการสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลสัมภาษณ์แบบเชิงลึก (Indepth Interview) และใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) ด้วยวิธีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพ กับบุคคลที่มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ และดนตรีไทย โดยมีเกณฑ์ การคัดเลือกดังนี้

1.1.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ เป็นผู้มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์ด้านการถ่ายทอดเพลงช้า-เพลงเร็ว (โขนพระ) ในสถานศึกษาที่ได้รับการยอมรับทางด้านนาฏศิลป์ ไม่น้อยกว่า 20 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน

1.1.2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย และคีตศิลป์ไทย เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถด้านการถ่ายทอด หรือบรรเลงดุริยางค์ไทย ไม่น้อยกว่า 20 ปี ซึ่งจะทำให้ทราบทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการรำเพลงช้า

1.2 จากการสังเกตสื่อวีดิทัศน์ สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่เกี่ยวข้องกับการฝึกหัด เพลงช้าเพลงเร็ว และการแสดงที่ปรากฏการนำกระบวนท่ารำ เพลงช้าเพลงเร็วไปใช้ในการแสดง

2. แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ ศึกษาวิเคราะห์จากเอกสาร ตำรา หนังสือ บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ ที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับเรื่องประวัติความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทย การฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย (เพลงช้า) จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

3. ระยะเวลาดำเนินการ ใช้เวลาในการดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือน มิถุนายน 2563 ถึงเดือนมีนาคม 2564

ขั้นตอนที่ 2 การลงภาคสนาม

โดยศึกษาจากการสังเกต จำแนกเป็น ดังนี้

1. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงช้าด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวกับคุณครูต้นแบบ ได้แก่ นายอุดม กุลเมธพนธ์ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง นายวีระชัย มีป่อทรัพย์ และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ซึ่งมีการสังเกตการณ์ ดังนี้

1.1 ศึกษากระบวนท่ารำ เพลงช้า (โขนพระ) จากครูต้นแบบแบบตัวต่อตัว

1.2 บันทึกภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่งขณะถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพื่อบันทึกกระบวนท่ารำ และศึกษาวิธีการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ

1.3 ฝึกปฏิบัติด้วยตนเองจนเกิดทักษะความแม่นยำในจังหวะและท่ารำที่ถูกต้อง

2. การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษาและสังเกตกลวิธีการรำและการถ่ายทอด การรำเพลงช้าของครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) จากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ขั้นตอนที่ 3 สรุปวิเคราะห์ข้อมูล

เรียบเรียงข้อมูลจากเอกสาร และการศึกษาภาคสนาม โดยนำข้อมูลที่ได้อ้อมวิเคราะห์แล้วตีความ โดยการสอบถามข้อมูลด้วยวิธีการตรวจสอบ 3 จังหวะ แล้วนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการพรรณนาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์อย่างเป็นระบบ และสรุปผลการวิจัย อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยจะสรุปผลการศึกษิตตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา 2 ประเด็น ดังนี้

1. ศึกษาความเป็นมา ความสำคัญ วิธีการฝึกหัด และองค์ประกอบของกระบวนการทำรำเพลงช้า

จากการศึกษาเพลงช้าที่ใช้สำหรับการฝึกหัดและการแสดงนาฏศิลป์ไทย สามารถสรุปตามประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเพลงช้า

เพลงช้า เป็นเพลงที่มีความสำคัญต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างมาก ใช้สำหรับฝึกหัดผู้ที่จะศึกษิตศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ให้สามารถรำรำได้งดงาม สามารถรำเพลงอื่นๆ ที่มีความสลับซับซ้อนของกระบวนการในลำดับต่อไป ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปสาระสำคัญดังนี้

1.1.1 ความเป็นมาของเพลงช้า

จากการศึกษาพบว่า การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีมาตั้งแต่สมัยยุคประวัติศาสตร์ตอนต้น ประมาณพุทธศตวรรษที่ 8 พบว่าเป็นการแสดงสำหรับบำรุงบำเรอกษัตริย์ในราชสำนักแต่ไม่พบหลักฐานระเบียบแบบแผนวิธีการฝึกหัด จนกระทั่งพบหลักฐานในพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงประเพณีการเล่นละครรำที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาในหนังสือตำนานละครอิเหนาว่า “บรรดาผู้ที่ฝึกหัดเป็นละครมักหัดตั้งแต้อย่างเป็นเด็ก

ครูให้หัดรำเพลงก่อนแล้วจึงให้หัดรำใช้บท เมื่อรำได้แล้วครูจึง “ครอบ” ให้คือ อนุญาตให้เล่นละคร แต่นั่นจึงนับว่าเป็นละคร” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, 2507, น. 57) โดยละครที่ฝึกหัดในกรุงเทพฯ ก็มักหัดแต่เด็กเหมือนละครโนราห์ชาติรีในมณฑลนครศรีธรรมราช วิธีการฝึกหัดละครนั้นขั้นต้นครูหัดให้รำเพลงต่าง ๆ คือ 1. เพลงช้า 2. เพลงเร็ว 3. เชิดกลอง 4. เสมอ รำได้แล้วจึงหัดรำ ใช้บท อย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคน (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, 2507, น. 69) จากข้อความดังกล่าว สันนิษฐานได้ว่าระเบียบแบบแผนในการฝึกหัดนาฏศิลป์ (เพลงช้า เพลงเร็ว) น่าจะเริ่มตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 8 เกิดในราชสำนักแล้วเผยแพร่ออกมาสู่ชาวบ้าน แล้วสืบทอดต่อกันมาเพียงแต่ไม่พบหลักฐานในยุคนั้น จนกระทั่งพบหลักฐานการฝึกหัดเพลงช้าเพลงเร็วในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยจะเริ่มฝึกหัดตั้งแต่เด็กและฝึกหัดรำเพลงช้าก่อนเป็นอันดับแรกเพื่อเป็นการวางรากฐานการรำรำเพื่อนำไปสู่การรำเพลงอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งสาเหตุที่เรียก “เพลงช้า” มาจากการเรียกชื่อตามลักษณะทำนองเพลงซึ่งใช้บรรเลงประกอบการฝึกหัดรำเพลงซึ่งจะมีท่วงทำนองที่ช้าในอัตราจังหวะ 2 ชั้น เพื่อให้ผู้ที่เริ่มฝึกหัดสามารถมีเวลาในการจัดองค์ประกอบของร่างกายในการรำได้งดงาม ซึ่งสมบุรณ์ บัญวงศ์ และจามรี คชเสนี ได้ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างเพลงเรื่องสร้อยสนกับ ทำรำเพลงช้า-เพลงเร็ว พบว่าในการใช้เพลงบรรเลงประกอบการรำเพลงช้า-เพลงเร็ว ในการฝึกหัดหรือการแสดงนั้น จะนำเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่มีทำนองเพลงช้ามาใช้บรรเลงประกอบการรำรำ เช่น เพลงเรื่องสร้อยสน เป็นต้น (สมบุรณ์ บัญวงศ์ และจามรี คชเสนี, 2545, น. 5)

1.1.2 ความสำคัญของเพลงช้า

จากการศึกษาพบว่า มีนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ กล่าวถึงความสำคัญในการฝึกหัดเพลงช้าไว้หลายท่าน แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

1) ผู้อุปถัมภ์/ครูผู้สอนในอดีต

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงความสำคัญของการรำเพลงช้า-เพลงเร็วไว้ในตำราพ็อนรำว่า “ใครจะหัดเป็นละครต้องหัดรำเพลงก่อนอย่างอื่น เพราะบรรดาท่ารำของละครอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว ใครรำเพลงได้ก็ได้อีกว่า พ็อนรำได้ตามตำรา ในการเล่นละครนั้น ถ้าเมื่อใดประสงค์จะอวดฝีมือตัวละคร ก็ให้รำเพลง แสดงว่าตัวละครนั้นเป็นผู้รู้ตำรา” (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, 2466, น. 14)

อาคม สายาคม กล่าวไว้ว่า “การฝึกหัดโขน ในสมัยก่อน ครูผู้สอนจะหัดให้ผู้รำ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด และเพลงเสมอ ถือว่าการรำเพลงเหล่านี้ เป็นการฝึกหัดรำขั้นต้น และจะต้องใช้เวลาฝึกหัดเป็นเวลา 1-2 ปี เป็นอย่างน้อยเพื่อให้เกิดความชำนาญ และสามารถจดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดนั้นจะฝึกหัดกันตลอดทั้งวัน ไม่มีการเรียนหนังสือ การรำเพลงช้าเพลงเร็วจะต้องรำอยู่เสมอ เปรียบเสมือนยาหม้อใหญ่ที่กินไม่รู้จักหมดเป็นที่เอือมระอาเป็นที่สุด แต่มีคุณค่ามหาศาล เพราะทำรำส่วนมากมักจะอยู่ในเพลงช้าเพลงเร็ว การจะเป็นนักรำที่ดีจะต้องผ่านการกินยาหม้อใหญ่คือ ต้องรำเพลงช้าเพลงเร็วมาอย่างน้อยเป็นร้อยจบขึ้นไปจึงจะรำได้ดี” (อาคม สายาคม, อ้างถึงใน กรมศิลปากร, 2545, น. 39)

2) นาฏศิลปิน (ศิลปินแห่งชาติ)

สุวรรณณี ชลานุเคราะห์ กล่าวถึงความสำคัญของการรำเพลงช้า เพลงเร็วไว้ว่า “แก่นสำคัญที่สุดของการเป็นละครที่ดีก็คือความแม่นยำในท่ารำเพลงช้าและเพลงเร็ว” (สุวรรณณี ชลานุเคราะห์, 2526, น. 113)

เวณิกา บุนนาค กล่าวไว้ว่า “เพลงช้า เพลงเร็ว สำคัญมาก เพราะเป็นกระบวนท่ารำหลักที่จะนำมาใช้ในการแสดง หรือประดิษฐ์ดัดแปลงเป็นกระบวนท่ารำอื่นๆ ได้ ทำให้เกิดความหลากหลายในท่ารำที่ใช้ในการแสดง” (เวณิกา บุนนาค, สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2563)

3) นักวิชาการด้านนาฏศิลป์/ศิลปะการแสดง

ชมนาด กิจจันทร์ กล่าวว่า “เพลงรำสำหรับฝึกหัด การรำรำเบื้องต้นที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวถึงในหนังสือตำนานเรื่องละครอิเหนา เป็นพื้นฐานของการฝึกหัด นาฏศิลป์ของหลวงที่ทุกคนจะต้องฝึกหัดเหมือนกัน เท่ากับเป็น Basic หรือพื้นฐาน ได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว หรือเรียกว่ารำเพลง เป็นการฝึกการรำรำ เข้ากับท่วงทำนองของดนตรีและจังหวะไม่มีการซับซ้อน” (ชมนาด กิจจันทร์, 2547, น. 34)

จันทิมา แสงเจริญ ศึกษาเกี่ยวกับละครชาตรี เมืองเพชร กล่าวว่า “ลักษณะการสืบทอดละครชาตรีเมืองเพชร เป็นการสืบทอด ภายในเครือญาติและ ผู้ที่สนใจเข้ามาเป็นศิษย์ โดยเริ่มฝึกหัดตั้งแต่อายุ 6-10 ขวบ ขั้นตอนการฝึกเริ่มจากการเดินเสอออกกำลังขาทุกวันก่อนที่จะฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็ว จากนั้นจึงจะฝึกรำทำบท ซึ่งเป็นการแสดงกิริยาเป็นท่ารำตามเนื้อเรื่อง ที่แสดง เช่น บทเป็น บทตาย บทไป บทมา บทนอน บทนั่ง เป็นต้น” (จันทิมา แสงเจริญ, 2539, น. 46)

เจนภพ จบกระบวนวรรณ ได้กล่าวถึง กระบวนการฝึกหัดของนายดอกดินไว้ว่า “ไม่ว่าจะเป็นตัวพระเอก-นางเอก ตัวโกง หรือแม้กระทั่งตัวเสนา ก็ต้องซ้อมบทเสมอ ดอกดินเองก็ลงซ้อม ด้วยตนเองทุกเช้า ประมาณตีสี่ ตีห้า ตัวลิเกทุกตัวต้องตื่นขึ้นมาทำกิจธุระส่วนตัว เรียบร้อยแล้วก็จะต้องมาซ้อมเพลงช้า เพลงเร็ว จะโจ้งจะ หิงโจ้งหิง เป็นประจำขาดไม่ได้” (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2524, น. 20)

4) กลุ่มครูผู้สอนโขนพระในปัจจุบัน

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวว่า “ท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว ถือเป็น การฝึกหัดเบื้องต้น ซึ่งถ้าเปรียบกับการเรียนหนังสือแล้วก็เหมือน การเรียน พยัญชนะ สระ และวรรณยุกต์ อันเป็นพื้นฐานในการผสมจนเกิด เป็นคำต่อไป เพลงช้าเพลงเร็วก็เหมือนกัน เป็นท่ารำพื้นฐานที่จะหยิบไปใช้

ในการผสมผสาน ประดิษฐ์ ดัดแปลง จนเกิดเป็นกระบวนการทำรำในการแสดง ชุดต่าง ๆ ต่อไป” (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2563, สัมภาษณ์)

วีระชัย มีบ่อทรัพย์ กล่าวว่า “เพลงช้าเพลงเร็ว เป็นเพลงที่ใช้สำหรับฝึกหัดท่ารำเบื้องต้นสำหรับผู้เริ่มเรียนนาฏศิลป์ มีความสำคัญเป็นอย่างมาก จำเป็นต้องฝึกหัดอย่างจริงจังและเต็มที่ใช้เวลาฝึกซ้อมบ่อยเพื่อให้เกิดทักษะและความชำนาญ โดยเฉพาะผู้ที่จะเป็นศิลปิน หรือครูผู้สอนนาฏศิลป์ จำเป็นต้องมีความแม่นยำในเพลงช้าเพลงเร็ว เพื่อถ่ายทอดสู่ลูกศิษย์ได้อย่างถูกต้องและสามารถปรับปรุงแก้ไขท่ารำ ให้กับศิษย์ได้” (วีระชัย มีบ่อทรัพย์, 2563, สัมภาษณ์)

จากการศึกษาความสำคัญของการเพลงช้า สรุปได้ว่า เพลงช้าเป็นเพลงพื้นฐานสำหรับผู้เริ่มต้นฝึกหัดนาฏศิลป์ โดยฝึกหัดเป็นเพลงแรกจนเกิดความชำนาญและต่อยอดด้วยเพลงเร็ว นับเป็นจารีตในการฝึกหัดนาฏศิลป์ทั้งในรูปแบบมหรสพพื้นบ้านอย่างละครชาตรีและลิเก และผู้เริ่มฝึกหัด โขน ละครหลวง ตัวโขนพระ และละครพระ-นาง โดยเริ่มฝึกหัด ตั้งแต่ยังเด็ก และจำเป็นต้องฝึกหัดเป็นระยะเวลานานเพื่อให้เกิดทักษะ ความชำนาญในการรำ และสามารถจดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี เพราะท่ารำ ในเพลงอื่น ๆ ส่วนมากมักจะอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว ดังนั้นผู้เริ่มฝึกหัด นาฏศิลป์ โขนพระ และละครพระ-นาง จึงจำเป็นต้องผ่านการฝึกหัดเพลงช้า เพลงเร็ว เพื่อฝึกทักษะการรำที่งดงามและสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการแสดงชุดอื่นๆ ที่ต้องใช้ทักษะการรำที่สูงขึ้นในลำดับต่อไปได้เป็นอย่างดี ซึ่งจากการศึกษาเพลงช้า พบว่า นอกจากใช้เพื่อฝึกหัดการรำเบื้องต้นแล้ว ยังมีการนำเพลงช้าไปใช้ในการแสดงหรือเพื่อการอื่น จึงทำให้มีกระบวนการทำรำ เพลงช้า ในรูปแบบต่าง ๆ

1.2 วิธีการฝึกหัด

ในการศึกษาเพลงช้าในครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเพลงช้า สำหรับผู้ฝึกหัดโขนพระโดยเฉพาะ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอแนะนำเสนอการเตรียมความพร้อมและการฝึกหัดเพลงช้าสำหรับผู้ฝึกหัดโขนพระ ดังนี้

1.2.1 การเตรียมความพร้อม

การเตรียมความพร้อมของผู้เรียน มีส่วนสำคัญที่จะช่วยให้ผู้เรียนมีความพร้อมที่จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนการทำรำซึ่งในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนนั้น หมายรวมไปถึงจารีตสำหรับผู้เรียนศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ด้วย การเตรียมความพร้อมของผู้เรียน ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้เรียน การค่านับครู และการเตรียมความพร้อมร่างกายดังผู้วิจัยนำเสนอต่อไปนี้

1) การคัดเลือกผู้เรียน

ในการเตรียมความพร้อมของผู้เรียนโขนพระเริ่มจากการคัดเลือกผู้เรียน ซึ่งในอนาคตจะต้องเป็นผู้แสดงบทบาทตัวโขนพระซึ่งมีวิธีการคัดเลือกผู้เรียนโขนพระตามหลักวิธีการแบบโบราณที่ถ่ายทอดและยึดสืบต่อกันมา โดยครูจะคัดเลือกจากเด็กผู้ชายที่มีลักษณะรูปร่างหน้าตาเป็นอันดับแรก คือ เป็นผู้มีใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการปากเป็นรูปกระจับ หูไม่พิการ และมีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ปานยาวรับกับใบหน้า ทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้สัดส่วนดี มีช่วงคอที่ยาวพอสมควร ลำดับต่อมาพิจารณาช่วงลำตัว คือ หัวไหล่จะต้องผึ่งผาย ไม่เป็นคนไหล่ยกหลังไม่โก่ง ออกไม่แอ่น ลำตัวกลมพอสมควร แขนขาไม่พิการและมีความยาวรับกับสัดส่วนของร่างกาย รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง คือ ไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป กล่าวคือ ในการจัดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป์จะเริ่มตั้งแต่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ผู้เรียนจะอายุประมาณ 13 ปี ดังนั้นค่าเฉลี่ยความสูงที่กล่าวถึงคุณสมบัติของผู้เรียนโขนพระจะอยู่ที่ประมาณ 140-160 ซม. (เกณฑ์มาตรฐานส่วนสูงกระทรวงสาธารณสุข) และรูปร่างต้องไม่อ้วนหลักการพิจารณาคัดเลือกผู้เรียนโขนพระจากหน้าตา และรูปร่างเป็นสำคัญนี้เนื่องมาจากในอนาคตผู้เรียนจะต้องเป็นผู้แสดงเป็นตัวเอกหรือพระเอกของเรื่องซึ่งค่านิยมในการชมการแสดงของคนไทยนั้น ยังมีค่านิยมในเรื่องของรูปร่างหน้าตาเป็นสำคัญโดยเฉพาะตัวพระเอกนางเอกของเรื่องต้องงดงามพระเอกต้องหล่อ นางเอกต้องสวย ตามที่ศนะคติของพระเอกนางเอกในวรรณคดี

2) การค่านับครู

เมื่อคัดเลือกผู้เรียนโขนพระได้ตามต้องการแล้ว ก่อนที่จะเรียนการเรียนการสอนผู้เรียนจะต้องทำพิธีค่านับครูเสียก่อน ซึ่งการค่านับครูเป็นพิธียึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ นับเป็นจารีตหนึ่งทางด้านนาฏศิลป์ ถือเป็นปวารณาตัวของผู้เรียนที่เข้าใหม่ในการที่มอบตัว เป็นศิษย์ เพื่อรับการถ่ายทอดท่ารำจากครู วิธีการค่านับครูโดยครูจะกำหนดวัน ในการค่านับครูในวันพฤหัสบดีซึ่งชาวไทยนับถือว่าเป็น “วันครู” ในวันนั้น จะมีการเชิญศิระษะครูฤๅษี (พ่อแก่) ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นตัวแทนของพระพรตมุนี ผู้ซึ่งเป็นปรมาจารย์ผู้รจนาท่ารำของพระอิศวรทำให้เกิดมีตำราในการเรียนรู้อุตสาหกรรมทางด้านนาฏศิลป์ (คัมภีร์นาฏยศาสตร์) ตามความเชื่อของชาวอินเดีย และเชิญศิระษะพระพิราพ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นปางหรือภาคหนึ่งของพระอิศวร ซึ่งเป็นผู้ให้กำเนิดท่าพ็อนรำ ดังนั้นจึงนำเอาศิระษะพระพิราพมาตั้งคู่กับศิระษะพระพรตมุนีด้วยเชื่อว่าเป็นเทพแห่งการพ็อนรำทั้งคู่ นักเรียนที่เข้าร่วมพิธี จะนำดอกไม้ ธูป เทียน หรือพวงมาลัยมาไหว้ครู เมื่อถึงกำหนดเวลาพิธี อันเป็นมงคล ครูผู้ทำหน้าที่เป็นประธานในการกล่าวโอองการค่านับครู ก็จะกล่าวคำบูชานำหมู่ให้นักเรียนใหม่ให้นักเรียนกล่าวคำบูชาตามหลัง จากกล่าวคำบูชาครูแล้วจากนั้นก็ให้นักเรียนคุกเข่าและพนมมือ (ท่าเริ่มต้นในการรำเพลง) โดยมีครูผู้ช่วยในพิธีเป็นผู้รำนำหน้าแล้วให้ครูผู้ใหญ่ มาจับท่ารำให้เด็กใหม่รำรำเพียงเล็กน้อยพอเป็นพิธีถือเป็นปฐมฤกษ์ เพื่อความเป็นศิริมงคลต่อผู้เรียน

3) การเตรียมความพร้อมร่างกาย

เมื่อผู้เรียนโขนพระได้ผ่านการทำพิธีค่านับครูแล้ว ก่อนที่จะฝึกหัดกระบวนท่ารำเพลงซ้ำ ผู้เรียนจะต้องมีการเตรียมความพร้อมร่างกาย ในการฝึกหัดโขนพระ มีกระบวนท่าในการฝึกหัด ได้แก่ ตบเข่า ถองสะเอว เต็นเส้า ถีบเหลี่ยม และการดัดตน ซึ่งซึ่งกระบวนท่าฝึกหัดต่าง ๆ มีความสำคัญดังนี้

(1) การตบเข่า

การตบเข่า เป็นการปฏิบัติกรฝึกหัดเบื้องต้น ลำดับแรก ซึ่งเป็นการฝึกให้นักเรียนเริ่มรู้และเกิดความเคยชินกับจังหวะพื้นฐาน ในการฝึกหัดโขนเพื่อเชื่อมโยงไปสู่จังหวะดนตรีในการแสดง รู้จักใช้ไสตประสาท ฟังท่วงทำนองเพลงและจังหวะได้แม่นยำถูกต้อง สามารถแยกแยะเสียง และมีความเคยชินกับจังหวะ เพราะจังหวะถือเป็นหลักสำคัญในการปฏิบัติ ท่าเต้นโขน

(2) ถองสะเอว

การถองสะเอว เป็นการปฏิบัติกรฝึกหัดเบื้องต้นลำดับที่ 2 ต่อจาก ท่าตบเข่า เป็นวิธีการฝึกหัดให้นักเรียนเริ่มรู้จัก วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการยกเข่า ลำตัว ยกคอ ยกไหล่ และใบหน้า ได้คล่องแคล่ว ซึ่งจะช่วยให้อวัยวะของร่างกายตั้งแต่เอวจนถึงศีรษะมีความอ่อนไหว ได้สัดส่วนงดงาม เป็นไปตามลักษณะที่ต้องการได้ ซึ่งเป็นพื้นฐานของกระบวนท่า ร่ายรำต่าง ๆ

(3) เต้นเสา

เต้นเสา เป็นการปฏิบัติกรฝึกหัดเบื้องต้น ลำดับที่ 3 ต่อจากท่าถองสะเอว เป็นวิธีการฝึกหัดให้นักเรียนเริ่มรู้จักใช้อวัยวะ ส่วนขาและเท้าให้แข็งแรง กำลังอยู่ตัวและคงที่ เพื่อไม่ให้ขาเกิดการเมื่อยล้า ในการเรียนและการแสดง เพราะต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกหัดและแสดง ในแต่ละครั้งยาวนาน นอกจากนี้ยังฝึกหัดให้ผู้เรียนรู้จักน้ำหนักของฝ่าเท้า และใช้จังหวะเท้าในการเต้นให้พร้อมเพรียงสม่ำเสมอ

(4) ถีบเหลี่ยม

ถีบเหลี่ยม เป็นการตัดขาสำหรับผู้ฝึกหัด โขนพระ ยักษ์ และลิง บังคับและควบคุมอวัยวะร่างกายให้อยู่ในท่าที่ต้องการ ทั้งยังได้ช่วงขา ช่วงแขน และอกมีระดับคงที่ และเวลาร่ายรำเมื่อมีการย่อขา จะทำให้ได้เหลี่ยมที่สวยงาม

ข้อควรระวัง ในการปฏิบัติท่าลับเหลี่ยม เป็นท่าปฏิบัติที่ครูต้องกระทำให้นักเรียนกล่าวคือ นักเรียนไม่สามารถนำไปปฏิบัติเองตามลำพังหรือจะให้เพื่อนนักเรียนกระทำไม่ได้ เนื่องจากหากกระทำผิดวิธีจะทำให้ได้รับอันตรายได้

(5) การตัดมือและการตัดแขน

การเรียนนาฏศิลป์ไทย เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการรำรำ ดังนั้น มือและแขนจึงเป็นสิ่งสำคัญในการรำรำ โดยเฉพาะผู้เรียนโขมพะจำเป็นอย่างยิ่งที่มือและแขนจะต้องมีความอ่อนช้อยงดงามกว่าผู้ฝึกหัดโขมพยักซ์และตัวลิง วิธีการตัดมือและแขน มี 2 วิธี คือ 1. ครูเป็นผู้ตัดให้ และ 2. ผู้เรียนตัดมือและแขนด้วยตนเอง

(1) การตัดมือและแขนโดยครูเป็นผู้ตัด ให้ปฏิบัติโดยให้ผู้เรียนนั่งคุกเข่ายื่นมือข้างที่จะตัดให้ครู โดยตั้งข้อมือขึ้นเหยียดแขนตั้ง ครูใช้มือข้างหนึ่งจับฝ่ามือผู้เรียนกดน้ำหนักลงตัดข้อมือหักลงไปทางด้านหลังแขน มืออีกข้างจับข้อศอกผู้เรียนไว้เพื่อให้แขนตั้งขณะทำการตัดมือ หลังจากตัดข้อมือเสร็จแล้วจึงตัดนิ้วมือโดยวิธีการครูใช้ฝ่ามือรวบนิ้วมือนิ้วกลางนิ้วชี้ของนักเรียนตัดกดไปทางด้านหลังแขน ในการตัดข้อมือและตัดนิ้วมือนิ้ว จะตัดค้างไว้ระยะเวลาหนึ่งเพื่อให้เส้นเอ็นข้อมือนิ้วยืดออกและกระดูกนิ้วมือโค้งอ่อนลง และต้องปฏิบัติทั้งสองข้าง ข้อควรระวังคือ อย่าตัดนิ้วพร้อมกับหักข้อมือ เพราะจะทำให้นิ้วมือเสียได้ และต้องระวังอย่าให้ผู้เรียนยกไหล่หรือบิดตัวอันเนื่องมาจากความเจ็บปวดขณะตัดมือ เพราะจะทำให้มือและแขนของผู้เรียนอาจเสียรูปได้

(2) ผู้เรียนตัดมือและแขนด้วยตนเอง

วิธีนี้จะเป็นการแนะนำวิธีการปฏิบัติ โดยครูผู้สอน ผู้เรียนสามารถนำไปฝึกปฏิบัติเพื่อพัฒนาตนเอง แต่ทางที่ดีควรอยู่ในความควบคุมดูแลของครูผู้สอนเพื่อป้องกันการปฏิบัติที่ผิดวิธี อันอาจนำไปสู่การบาดเจ็บได้ ซึ่งการตัดมือและแขนด้วยตนเองมีวิธีปฏิบัติ 3 วิธี ดังนี้

(1) ให้ผู้เรียนนั่งพับเพียบไปข้างใดข้างหนึ่งแล้วใช้แขนด้านเดียวกับเท้าด้านหน้าวางแขนท่อนล่างตั้งแต่ช่วงข้อศอกไปจนถึงข้อมือลงบนขา ตั้งข้อมือขึ้นแล้วใช้ฝ่ามืออีกข้างหนึ่งจับฝ่ามือข้างที่จะตัดหักฝ่ามือหักข้อมือไปทางด้านหลังแขนโดยโน้มตัวถ่ายน้ำหนักลงไปเพื่อช่วยในการกดหักข้อมือ ในขณะที่โน้มตัวลงไป ผู้เรียนจะต้องดันหลังให้ตั้งตรง และเปิดปลายคางขึ้น เพื่อเป็นการฝึกหัดการดันหลังให้ตั้งตรงและการเปิดปลายคางไปพร้อมกับการตัดมือ สามารถทำได้ทั้งสองข้างโดยปฏิบัติด้วยวิธีการเดียวกันแต่สลับข้างกัน วิธีนี้ใช้ได้ทั้งการตัดข้อมือและตัดนิ้วมือ

(2) ให้ผู้เรียนนั่งราบกับพื้นชันเข้าข้างใดข้างหนึ่งขึ้น วางแขนข้างเดียวกับข้างที่ตั้งเข้าโดยทอดแขนตั้งตั้งข้อมือขึ้นให้ช่วงข้อศอกตั้งอยู่บนหัวเข่า ใช้ขาอีกข้างยกขึ้นวางช่วงข้อเท้าบนข้อมือแล้วใช้มือข้างเดียวกับขาข้างที่วางบนข้อมือรวบปลายนิ้วตัดโค้งแนบไปตามวงรอบของข้อเท้า ในขณะที่โน้มตัวลงไป ผู้เรียนจะต้องดันหลังให้ตั้งตรงและเปิดปลายคางขึ้น เพื่อเป็นการฝึกหัดการดันหลังให้ตั้งตรงและการเปิดปลายคางไปพร้อมกับการตัดมือ สามารถทำได้ทั้งสองข้างโดยปฏิบัติด้วยวิธีการเดียวกันแต่สลับข้างกัน วิธีนี้ใช้ได้ทั้งการตัดข้อมือและตัดนิ้วมือ

(3) ให้ผู้เรียนนั่งราบกับพื้นชันเข้าทั้งสองข้างขึ้น ใช้มือทั้งสองประกบกันแล้วประสานนิ้ว หลังจากนั้นพลิกฝ่ามือออกด้านนอกเหยียดแขนทั้งสองข้างให้ดึงนำไปไว้ตรงกลางระหว่างเข่าทั้งสองข้างโดยให้ช่วงข้อศอกตรงกับหัวเข่าแล้วใช้หัวเข่าออกแรงบีบช่วงแขนทั้งสองข้างเข้าหากัน ฝึกปฏิบัติทุกวันจนกว่าช่วงข้อพับแขนจะชิดติดกัน การฝึกเช่นนี้จะช่วยให้นิ้วมือและลำแขนอ่อนช้อยงดงาม

1.2.2 วิธีการฝึกหัดเพลงช้า

เพลงช้า เป็นการเรียกลักษณะท่วงทำนองเพลงที่ใช้สำหรับประกอบการรำรำกระบวนท่าฝึกหัดรำรำเบื้องต้นของผู้เรียน โขนพระ ละครพระ-นาง ซึ่งในระยะแรกของการฝึกหัดจะยังไม่รำรำ

ประกอบเพลง แต่จะฝึกหัดด้วยการให้ผู้เรียนฝึกท่องหน้าทับของเพลงช้า ซึ่งนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวว่า “ก่อนที่จะสอนรำเพลงช้า-เพลงเร็ว ครูควรอธิบายให้ผู้เรียนทราบถึงวัตถุประสงค์ และความสำคัญในการเรียน เพลงช้า-เพลงเร็ว จากนั้นควรฝึกให้ผู้เรียนเข้าใจจังหวะหน้าทับตะโพน ที่ใช้ประกอบการรำเพลงช้า-เพลงเร็ว เพราะการฝึกในครั้งแรกนั้นจะยังไม่รำ เข้ากับเพลงดนตรี แต่จะฝึกให้ผู้เรียนร้องจังหวะเองแทนหน้าทับตะโพน ในเพลงช้าว่า “จะ โจ้จ จะ ทิง โจ้จ ทิง” และเพลงเร็วใช้คำร้องแทนตะโพน ว่า “ต๊ับ ทิง ทิง” (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2538, น. 34) สอดคล้องกับ นายสมบูรณ์ บุญวงษ์ และนางสาวจามรี คชเสนี ได้ศึกษาความสอดคล้อง ระหว่างเพลงเรื่องสร้อยสนกับท่ารำเพลงช้า-เพลงเร็ว ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกหัด การรำเพลงช้าเพลงเร็วด้วยวิธีการท่องจังหวะหน้าทับ ว่า “ในการรำเพลงช้า เพลงเร็วนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะที่เกี่ยวกับเรื่องจังหวะอยู่อย่างหนึ่ง คือ การท่องจังหวะหน้าทับเป็นภาษาปากที่คุ้นหูกันเป็นอย่างดี คือ 1. จังหวะเพลงช้า จะนิยมท่องว่า “จะ โจ้จ จะ ทิง โจ้จ ทิง” 2. จังหวะเพลงเร็ว จะนิยมท่องว่า “ต๊ับ ทิง ทิง” จังหวะปากเปล่าข้างต้นนี้ ทางผู้รำจะยึดถือให้เป็นตัวกำหนด ในการนับจังหวะของท่ารำลักษณะต่าง ๆ ในกรณีที่ฝึกหัดโดยไม่มีดนตรี บรรเลงประกอบ ปัจจุบันการฝึกหัดเพลงช้าจะเป็นการเรียนการสอน ในหลักสูตรในระบบการศึกษา ซึ่งจะมีการกำหนดเวลาเรียนที่ชัดเจน สามารถสรุปวิธีการฝึกหัดเพลงช้าได้ดังนี้

1. ครูผู้สอนอธิบายความสำคัญของเพลงช้าเพื่อให้ ผู้เรียนตระหนักและตั้งใจฝึกฝน
2. ฝึกท่องจังหวะหน้าทับเพลงช้า “จะ โจ้จ จะ ทิง โจ้จ ทิง”
3. ครูอธิบายพร้อมสาธิตท่ารำให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม โดยเริ่มจากการฝึกหัดจังหวะปิดในแต่ละท่าก่อน พร้อมกับให้ผู้เรียนท่องจังหวะ หน้าทับประกอบการปฏิบัติท่ารำ

4. ครูผู้สอนแก้ไขปรับปรุงทำรำและแช่ท่าเพื่อให้ผู้เรียน
จดจำท่ารำ

5. ต่อท่ารำไปอย่างช้าทีละท่อน ทีละช่วง ไม่ต้องรีบต่อ
ให้จบเพลง

6. ปฏิบัติท่ารำซ้ำ ๆ จนกว่าจะจดจำท่ารำได้ และ
ปฏิบัติได้สวยงามจึงจะต่อท่ารำต่อไป

7. เมื่อครูผู้สอนต่อท่ารำเพลงช้าจบแล้วก็ฝึกรำเพลงช้า
ประกอบการท่องจังหวะหน้าทับด้วยตนเองอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ
กระบวนการท่ารำ โดยมีครูคอยปรับปรุงแก้ไขท่ารำที่บกพร่องให้ตรงตาม
และฝึกปฏิบัติเช่นนี้ซ้ำ ๆ บ่อย ๆ จนรำได้ตรงตามและเกิดความชำนาญ

8. ฝึกปฏิบัติรำเพลงช้าเข้ากับทำนองดนตรี และฝึกปฏิบัติ
เช่นนี้ซ้ำ ๆ บ่อย ๆ จนรำได้ตรงตามและเกิดความชำนาญ

1.3 องค์ประกอบของกระบวนการท่ารำเพลงช้า

จากการศึกษากระบวนการท่ารำเพลงช้าพบว่า องค์ประกอบ
ของกระบวนการท่ารำเพลงช้าเป็นลักษณะของการฝึกหัดการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ
ของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าในการรำรำ ซึ่งท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้าจะ
เป็นท่ารำพื้นฐานที่สำคัญจำเป็นในการรำรำ ซึ่งท่าทางการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ
ของร่างกายในการรำนั้นในทางนาฏศิลป์เรียกว่า “นาฏยศัพท์” ซึ่งหมายถึง
คำที่ใช้เรียกลักษณะวิธีการปฏิบัติท่าทางในการรำ จากการศึกษาค้นคว้านาฏยศัพท์
ที่ใช้ในการรำเพลงช้าดังนี้

1.3.1 นาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ ได้แก่ เอียงศีรษะ

1.3.2 นาฏยศัพท์ส่วนแขนและมือ ได้แก่ ตั้งมือ ตกปลายมือ
คลายมือจีบ บดมือ ตั้งวง (วงบน วงกลาง วงล่าง วงหน้า) จีบ (จีบหงาย จีบคว่ำ
จีบปรกหน้า จีบปรกข้าง จีบชายพก จีบส่งหลัง จีบล่อแก้ว) ม้วนมือ เดินมือ
ตะแคงมือ หยิบจีบ แหวงมือ กรายมือ ฉายมือ วาดแขน เตะแขนส่ายมือ
(ส่ายมือเดียว ส่ายสองมือ)

1.3.3 นาฏยศัพท์ส่วนลำตัว ได้แก่ เอียงไหล่หรือกอดไหล่
ตีไหล่ ย้อนตัว

1.3.4 นาฏยศัพท์ส่วนขาและเท้า ได้แก่ นั่งกระทบ ห่มเข่า
ยืด-ยุบ ตบเท้า ประสมเท้า (ประสมเท้าประ ประสมเท้าเท่ากัน) ก้าวเท้า
(ก้าวหน้า ก้าวข้าง) ประเท้า กระทุ้งเท้า จรดเท้า ขยันท้า เก็บ ถอนเท้า
ฉายเท้า ยกเท้า (ยกเท้าไว้ด้านหน้า ยกเท้าไว้ด้านข้าง) กระดกเท้า (กระดกหลัง
กระดกเสี้ยว)

2. วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงช้า (โขนพระ)

การศึกษากระบวนท่ารำเพลงช้า (โขนพระ) พบว่าเป็นท่ารำ
ที่ใช้ในการฝึกหัดเบื้องต้นของผู้เรียนให้รู้จักการใช้ท่าทางต่าง ๆ ในการรำรำ
ฝึกความแข็งแรงของร่างกาย ฝึกการทรงตัวในการรำ และฝึกการฟัง
จังหวะหน้าทับและทำนองเพลง ทั้งนี้ในแต่ละกระบวนท่ารำมีการนำท่ารำ
จากอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมาเรียงร้อยจนเกิดเป็นท่ารำที่แตกต่างกัน
ออกไป พบว่ากระบวนท่ารำเพลงช้าโขนพระในส่วนที่เป็นแม่ท่า และสร้อยท่า
มีจำนวนทั้งสิ้น 68 ท่า (วิระชัย มีบ่อทรัพย์, 2545, น. 63) ซึ่งผู้วิจัย
จะทำการวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงช้า (โขนพระ) ตามหลักการวิเคราะห์
ประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำรำ

จากการศึกษากระบวนท่ารำเพลงช้าของตัวโขนพระพบว่า
เป็นลักษณะของการฝึกผู้เรียนด้านลักษณะการใช้โครงสร้างท่ารำของอวัยวะ
ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย และการทรงตัวที่ถูกต้องในการรำ ซึ่งลักษณะ
ของโครงสร้างท่ารำแบ่งออกเป็น 4 หมวด ได้แก่ ส่วนศีรษะ ส่วนมือและแขน
ส่วนลำตัว และส่วนขาและเท้า ซึ่งผู้วิจัยจะวิเคราะห์การใช้โครงสร้างส่วนต่าง ๆ
ของร่างกายในการรำรำเพลงช้าดังนี้

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>1. การใช้ส่วนศีรษะ พบว่า มีการใช้ศีรษะในลักษณะการเอียงศีรษะเพียงอย่างเดียวในการรำ ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ในการรำเพลงช้าตั้งแต่ต้นจนจบเพลง เมื่อมีการเปลี่ยนท่ารำแต่ละท่าจะมีการเอียงศีรษะสลับข้างขวาและข้างซ้ายตลอดทั้งเพลง จะไม่มีการเอียงศีรษะข้างเดียวกันเมื่อเปลี่ยนท่ารำ เนื่องจากในการประดิษฐ์ท่ารำแต่โบราณคำนึงถึงมุมมองความสมดุลในการใช้องค์ประกอบร่างกายให้เกิดความสวยงามในการรำ ในการเปลี่ยนลักษณะของท่ารำแต่ละครั้ง ท่าทางการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายก็จะเปลี่ยนไปไม่ซ้ำท่าเดิม นับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยสำหรับการเอียงศีรษะของตัวโขนพระจะมีระดับการเอียงแตกต่างจากการเอียงศีรษะของละคร คือ จะเอียงศีรษะไม่มาก หรือเอียงจนมอง เห็นว่าเป็นการจงใจหรือตั้งใจเอียง แต่ลักษณะการเอียงจะเอียงพร้อมกับใบหน้าและการใช้สายตามองไปข้างใดข้างหนึ่งในทิศทางตรงกันข้ามกับการเอียง ในการเปลี่ยนทิศทางของการเอียงศีรษะจะเป็นในลักษณะการเปลี่ยนเอียงซ้ำๆ หนึ่งๆ ตามจังหวะท่วงทำนองให้หมดพอดีกับ 1 จังหวะในการรำแต่ละท่า ไม่เอียงศีรษะจนโคลง</p>	<div data-bbox="689 508 962 796" data-label="Image"> </div> <p data-bbox="704 816 942 1001"> ภาพที่ 1 การใช้ส่วนศีรษะ (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงข้า
โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
หรือเหวี่ยงไปมาหรือเอียงศีรษะหมด ก่อนทำนองหรือจังหวะในการรำ หากจะวัดระดับการเอียงศีรษะ ของการรำตัวโขนพระจะอยู่ที่ ท่ามุมประมาณ 10-15 องศา จากแนวตั้งตรงของศีรษะ	
2. การใช้ส่วนมือและแขน ผู้วิจัย จะขอวิเคราะห์เฉพาะการใช้ส่วนมือที่ ต้องมีเทคนิคปฏิบัติ ดังนี้ 1) การตั้งวง การตั้งวงเป็นท่าที่ มีความสำคัญมากเนื่องจากเป็นที่รำ ที่มีการใช้บ่อยที่สุด ลักษณะการตั้งวง ของตัวพระตามหลักวิชาการนั้น วงบนปลายนิ้วอยู่ที่ความสูงระดับ แก่ศีรษะ วงกลางปลายนิ้วอยู่ที่ความสูง ระดับไม่เกินหัวไหล่วงหน้าปลายนิ้ว อยู่ที่ความสูงระดับริมฝีปากและวงล่าง อยู่ที่ความสูงระดับเอวหรือชายพก แต่จากการสังเกตลักษณะวิธีการรำ ของครูผู้เชี่ยวชาญทั้งจากภาพถ่ายและ วีดิทัศน์การแสดง พบว่า มีเทคนิควิธี การตั้งวงที่แตกต่างกัน	

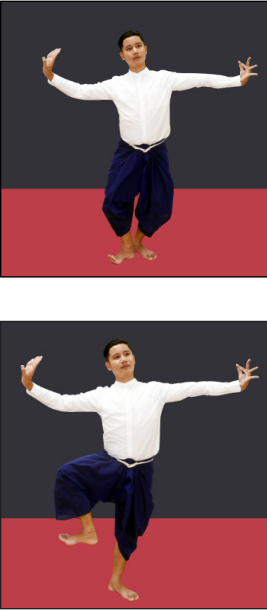
ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สีรูปร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>ทั้งนี้ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตเทคนิคปฏิบัติการตั้งวงของครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนพระโดยเฉพาะวงบน ดังนี้</p> <p>(1) ผู้ที่มีลักษณะรูปร่างเล็กและมีสัดส่วนความสูงไม่มากนัก เวลาตั้งวงมักจะยึดแขนออกไปเกือบตั้ง ทั้งนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการปฏิบัติดังกล่าวเพื่อเป็นการสร้างมุมมองของผู้ชมให้เห็นว่าผู้แสดงมีแขนยาวขึ้น ความกว้างของการเหยียดแขนออกจะสร้างมิติในการมองเห็นว่าตัวใหญ่ขึ้น</p> <p>(2) ผู้ที่มีรูปร่างลักษณะสูงใหญ่ เวลาตั้งวงมักจะหุบวงมาด้านหน้าเล็กน้อย ทั้งนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการปฏิบัติดังกล่าวเพื่อเป็นการลดมุมมองของผู้ชมให้เห็นว่าผู้แสดงมีแขนที่ยาวสมส่วน ไม่ดูว่าแขนยาวแก้ง่ามจนเกินไป</p> <p>จากการสังเกตวิธีการตั้งวงของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขนพระ ทำให้ผู้วิจัยทราบว่าคำอธิบายวิธีการปฏิบัติตามหลักในการปฏิบัติ นาฏยศัพท์เป็นเพียงหลักการตามทฤษฎีเพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติ แต่ในหลักของการปฏิบัติจริงนั้น ครูผู้สอนอาจมีวิธีแก้ไขท่ารำในองค์ประกอบต่าง ๆ ของร่างกายผู้เรียน</p>	

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>ให้ได้ระดับเหมาะสมสวยงามตามสัดส่วนของร่างกาย หรือผู้เรียนเมื่อเกิดความชำนาญในการรำแล้วอาจมีการปรับท่ารำตามโครงสร้างร่างกายของตนเองในภายหลัง เนื่องจากมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงด้านโครงสร้างร่างกายเจริญเติบโตขึ้น เพื่อให้ท่ารำ ของตนเองมีความสวยงามเหมาะสมตามสัดส่วนของร่างกาย</p> <p>2) การส่ายมือ มีทั้งการส่ายมือเดียวและส่ายสองมือเป็นลักษณะการวาดแขนขึ้นและลงอย่างรวดเร็วและต่อเนื่องกันไปสามารถส่ายมือได้ทั้งส่ายมือเดียวและส่ายสองมือการส่ายมือที่ถูกต้องคือลักษณะการวาดแขนเป็นสำคัญคือ แขนต้องตึงเมื่อกวาดแขนขึ้นพลิกข้อมือลงตกปลายมือ ระดับการวาดแขนขึ้นต้องไม่เกินกว่าระนาบเดียวกับหัวไหล่ของผู้ปฏิบัติ และเมื่อกวาดแขนลงจะพลิกข้อมือกลับเป็นตั้งมือและจะวาดแขนลงไม่เกิน 45° การพลิกข้อมือที่สำคัญคือ จะต้องพลิกให้หมดมือ คือ ให้ปลายนิ้วตั้งขึ้นหรือตกลงพื้น ปลายนิ้วจะต้องไม่ตะแคง ซึ่งปัจจุบันจากการสังเกตพบว่ามีผู้รำบางคนมีการวาดมือในการรำส่ายมือลงเกินกว่า 45° จนเกือบถึงสะโพกและพลิกข้อมือไม่หมดมือ ซึ่งถือว่าเป็นการส่ายมือที่ไม่ถูกต้อง</p>	 <p>ภาพที่ 2 การส่ายมือ (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>


ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>3. การใช้ส่วนขาและเท้า นับตั้งแต่ส่วนต้นขา ลงไปถึงส่วนเท้าในการรำเพลงช้า โขนพระ มีการใช้ส่วนขาและเท้า ได้แก่ การกระทบ หรือกระทบจังหวะ ห่มเข้า ยึด-ยุบ ประสมเท้า ประเท้า ยกเท้า ก้าวเท้า กระทบเท้า กระทบเท้า ตบเท้า จรดเท้า ตบเท้า จรดเท้า ขยั้นเท้า เก็บลอนเท้า ฉายเท้า ในส่วนนี้ผู้วิจัย จะขอวิเคราะห์เฉพาะการใช้ ส่วนขาและเท้าที่ต้องมีเทคนิคปฏิบัติ ดังนี้</p> <p>1) การใช้ส่วนเท้าในการรำ จะเป็นลักษณะ วิธีปฏิบัติตามหลักการใช้นาฏยศัพท์ส่วนขา และเท้า แต่เทคนิคที่สำคัญในการใช้ส่วนเท้า ในการรำรำ ได้แก่ ใช้เปิดปลายเท้า คือ ลักษณะของการกระทบส่วนนี้ว่าเท้าทั้งห้าให้เชิดขึ้น ในขณะที่ปฏิบัติท่ารำ ไม่ว่าจะในลักษณะ ท่ายกเท้าขึ้นหรือการวางเท้ากับพื้น</p>	 <p>ภาพที่ 3 การสำมือ (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สระร่างกายในการรำเพลงข้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>2) การกระทบหรือกระทบจังหวะ พบว่า ในการรำเพลงข้าโขนพระมีการใช้ จังหวะกระทบในลักษณะท่านั่งคุกเข่า เทคนิควิธีการปฏิบัติคือ เกร็งช่วงหน้าขาไว้ ยกกันขึ้นเล็กน้อย ด้วยวิธีการเกร็งส่วนต้นขาด้านในส่วนน่อง และกล้ามเนื้อส่วนแก้มกันให้ทำงานประสานกัน จะทำให้จังหวะการยกกันขึ้นมีความกระชับ (ลักษณะคล้ายกับการสะอึกตัว) แล้วผ่อนจังหวะการเกร็งเพื่อวางส่วนกันที่ยกขึ้นเล็กน้อย ลงน้ำหนักลงบนส้นเท้าทั้งสองในจังหวะที่กระชับเช่นเดียวกับการยกกันขึ้น</p>	
<p>3) การยืด-ยุบ พบว่า ในการรำเพลงข้า จะใช้วิธีการยืด-ยุบในเกือบทุกกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยสังเกตเห็นได้ว่าการยืด-ยุบ จะเป็นวิธีการให้จังหวะในการรำ ซึ่งวิธีการยืดจะเป็นลักษณะการใช้ ส่วนขายืดส่งตัวขึ้นจากลักษณะย่อขา ยืดจนสุดเข่า (เข่าตั้ง) มีเทคนิคในการยืด คือ จะต้องยืดเข่าขึ้นจนสุดเข่าในอัตราความเร็วของการยืดเข่าที่สม่ำเสมอให้จังหวะพอดีกับทำนองเพลง 1 จังหวะ แล้วท้ายจังหวะจะเป็นการยุบเข่าลง ซึ่งวิธีการยุบเข่าจะต้องปฏิบัติ การ ห่มเข่าร่วมด้วยทุกครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการยืด-ยุบในการปฏิบัติทำใดก็ตาม</p>	


ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>4) การยกเท้า มีลักษณะวิธีการยกเท้าที่ต่างจากตัวละครพระ คือ ตัวพระโขนจะยกเท้าในลักษณะแบะเข่าออกด้านข้างให้เกือบสุดกำลังเข่า ยกขาและชักเท้าขึ้นสูงกว่าระดับหน้าแข้งเล็กน้อยเพื่อไม่ให้เท้าห้อย ตัดปลายเท้าขึ้นแต่ระดับการยกและการแบะเข่าต้องไม่สูงและกว้างกว่าโขนลิงและโขนยักษ์ ซึ่งลักษณะการยกขาของละครจะหุบเข่ามาด้านหน้าเล็กน้อยทำให้ช่วงของการแบะเข่าในส่วนหนึ่งมาจากสรีระร่างกายเป็นตัวกำหนดเพื่อให้เกิดความเหมาะสมสวยงาม</p> <p>5) การก้าวเท้า พบว่า มีส่วนสำคัญต่อท่ารำเป็นอย่างมาก เนื่องจากการวางเท้าในขณะที่ก้าวเท้าจะเป็นตัวกำหนดให้เกิดเหลี่ยมของขา ซึ่งในการรำจะมีลักษณะเหลี่ยมของตัวโขนพระที่แตกต่างจากโขนยักษ์และโขนลิงอย่างชัดเจน คือลักษณะการวางเท้าในขาที่ก้าวไปด้านข้างจะต้องวางฝ่าเท้าในลักษณะแนวนอน ในขณะที่เท้าอีกข้างจะวางในลักษณะเฉียงเท้าประมาณ 45° ส้นเท้าข้างที่ก้าวจะอยู่ในระดับเดียวกับ หัวแม่เท้าอีกข้างหนึ่ง หากจัดวางลักษณะเท้าได้ดังนี้</p>	 <p>ภาพที่ 4 การยกเท้า (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>เมื่อย่อขา จะได้เหลี่ยมของตัวโขนพระที่พอดีสวยงาม การก้าวเท้าลักษณะนี้เรียกว่า “ก้าวข้าง” ซึ่งจะต้องมีการถ่ายน้ำหนักไปยังขาข้างที่ก้าวเท้าเสมอ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิธีการก้าวเท้า ของครูผู้เชี่ยวชาญ ทั้งจากภาพถ่ายและวีทัศน์การแสดงโขน พบว่าครูแต่ละท่านจะมีเทคนิคการก้าวเท้าที่แตกต่างกันตามลักษณะสรีระร่างกายจากการสังเกต พบว่า</p> <p>บุคคลที่มีรยางค์ของร่างกายมาก (แขนยาว ขายาว) ต้องทำให้มุมของการเคลื่อนไหวแคบกว่าปกติ หากปฏิบัติตามหลักจารีตจะทำให้ไม่เกิดความงามของท่ารำ ดังนั้น หลักการเคลื่อนไหวดังกล่าว จึงเป็นแนวทางสำหรับปฏิบัติ เมื่อผู้ปฏิบัติมีสรีระที่แตกต่างกัน ความสำคัญของการทำท่ารำต่าง ๆ เมื่อปฏิบัติแล้วจะต้อง “ทรงตัว” ให้อยู่ ไม่ล้ม สะดุด หรือทำให้เห็นว่าไม่เป็นธรรมชาติ ทั้งนี้ในการก้าวเท้าของแต่ละคน จะต้องมีการจัดองค์ประกอบของร่างกายร่วมด้วยเพื่อให้กระบวนท่ารำมีความสวยงาม</p>	<div data-bbox="720 535 968 634" style="text-align: center;"> </div> <p style="text-align: center;"> ภาพที่ 5 การก้าวเท้า (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการรำเพลงช้า โขนพระ (ต่อ)

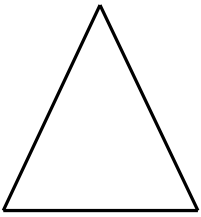
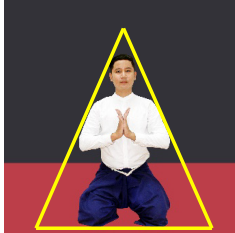

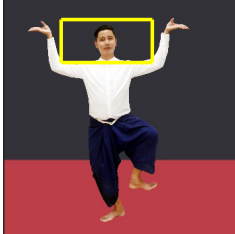
ลักษณะการใช้ร่างกาย	ท่ารำ
<p>6) การกระดกเท้า พบว่า วิธีการกระดกเท้านอกจากจะต้องถีบเข้าไปด้านหลังให้สุดแล้ว กระดกเท้าขึ้นหนีบร่องให้ส้นเท้าชิดแก้มกันให้มากที่สุดแล้วหักข้อเท้าลงแล้ว การกระดกเท้าของตัวโขนพระจะต้องมีการแบะเข้าออกด้านข้างเล็กน้อย แต่การแบะเข้าเมื่อเทียบกับตัวละครพระจะมีลักษณะการแบะเข้าที่กว้างกว่า</p>	 <p>ภาพที่ 6 การกระดกเท้า (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>
<p>7) การเก็บ พบว่า เป็นลักษณะการย่อขา ลงทั้งสองข้าง เขย่งส้นเท้าขึ้นชอยเท้าถี่ ๆ ทางฝ่ายนาฏศิลป์ละครเรียกว่า “ชอยเท้า” ลักษณะการเก็บเท้าของโขนพระจะต่างกับ โขนยักษ์และโขนลิงคือ โขนยักษ์และโขนลิงจะมีลักษณะการแบะเข้าทั้งสองข้างออกให้กว้างที่สุดและชอยเท้าถี่ ๆ ด้วยความเร็ว แสดงให้เห็นถึงการมีพลังกำลังของผู้แสดง แต่ลักษณะการเก็บเท้าของโขนพระจะแบะเข้าออกเล็กน้อย และความเร็วในการชอยเท้าจะช้ากว่า แสดงให้เห็นถึงความสุภาพ สุขุมของสุภาพบุรุษหรือผู้กษัตริย์ เนื่องจากตัวโขนพระส่วนใหญ่ไม่เป็นเทพเทวดาก็เป็นกษัตริย์</p>	 <p>ภาพที่ 7 การเก็บ (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

จากการวิเคราะห์ลักษณะการใช้สรีระร่างกายในการแสดงออกท่ารำ อันประกอบไปด้วยส่วนศีรษะ ส่วนมือและแขน ส่วนลำตัว ส่วนขาและเท้า พบว่าลักษณะของการแสดงออกทางท่าทางของโขนพระ มีความแตกต่างจากละครพระ โดยเฉพาะลักษณะการทรงตัวและการใช้ลีลาการเอียงกรายในการรำ ซึ่งตัวโขนพระจะต้องรักษา “ภูมิ” ในการรำเพื่อแสดงถึงความสง่างามของความเป็นบุรุษเพศมากกว่าละครพระที่ใช้ผู้หญิงแสดงซึ่งจะต้องแสดงความอ่อนช้อยงดงามของกระบวนท่ารำมากกว่าโขนพระ กล่าวคือ การแสดงออกในลักษณะท่าทางที่แข็งแกร่งของท่ารำ แต่ไม่ใช่ท่าทางแข็งแกร่งต่างเป็นเอกลักษณ์ของท่ารำอย่างโขนพระเรียกว่า “ภูมิ” ซึ่งลักษณะการแสดงการแสดงท่ารำดังกล่าว (ภูมิ) จะก่อให้เกิด “ลีลา” การรำตามแบบแผนของตัวโขนพระ ซึ่งทำให้เห็นความแตกต่างจากลักษณะลีลาท่ารำอย่างละครพระ

2.2 วิเคราะห์ตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต

จากการศึกษากระบวนท่ารำเพลงช้าของตัวโขนพระพบว่าการนำเอาท่าทางปฏิบัติท่ารำของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนกลายเป็นท่ารำในแต่ละท่าเรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นกระบวนท่ารำพบว่า ลักษณะท่ารำแต่ละท่ามีลักษณะเทียบได้ในทางหลักของรูปทรงทางเรขาคณิต ได้แก่ รูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงรี เป็นต้น โดยการวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต เป็นการวิเคราะห์ท่ารำตามการใช้อวัยวะหลักในส่วนที่ใช้ปฏิบัติท่ารำมาเป็นหลักในการวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่ารำเพลงช้าโขนพระพบว่า มีลักษณะของท่ารำที่มีโครงสร้างรูปทรงเรขาคณิต ดังนี้

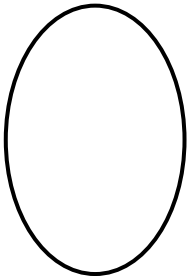
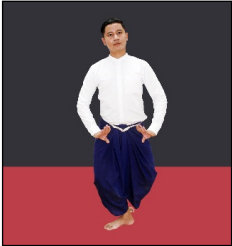

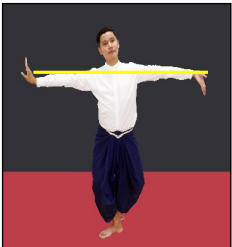
ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต

ลักษณะท่ารำ	รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต	ท่ารำ
<p>1. รูปสามเหลี่ยม พบได้จากท่ารำเทพนมซึ่งเป็นลักษณะของมือประกบกันในท่าไหว้ เป็นท่าเริ่มต้นของกระบวนท่ารำเพลงช้า ซึ่งลักษณะของท่ารำเทพนมที่เป็นลักษณะสามเหลี่ยมหน้าจั่ว ประกอบไปด้วยองค์ประกอบของศีรษะ</p>		 <p>ภาพที่ 8 รูปสามเหลี่ยม (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>
<p>2. รูปสี่เหลี่ยมพบได้จากท่ารำพรหมสี่หน้าซึ่งเป็นลักษณะท่าการใช้ส่วนแขนที่เป็นเหลี่ยมมุม ประกอบไปด้วยองค์ประกอบของบ่า ไหล่ ข้อศอก และแขนเป็นลักษณะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า</p>		 <p>ภาพที่ 9 รูปสี่เหลี่ยม (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (ต่อ)

ลักษณะท่ารำ	รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต	ท่ารำ
<p>3. รูปห้าเหลี่ยม พบได้จากท่าก้าวข้าง เป็นลักษณะของการใช้ส่วนเท้า ขาที่ก้าวเท้าออกไปข้างใดข้างหนึ่งจนทำให้เกิดเหลี่ยมมุมของช่วงขาและเท้าเกิดขึ้นเป็นลักษณะรูปห้าเหลี่ยมด้านไม่เท่า</p>		 <p>ภาพที่ 10 รูปห้าเหลี่ยม (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>
<p>4. รูปวงกลม พบได้จากท่าการรวมมือ โดยมือขวาจับตะแคง มือซ้ายตั้งวงหน้า ก้าวข้าง ลักษณะแขนทั้งสองข้างเป็นวงโค้งมาบรรจบกันเป็นรูปวงกลมที่ส่วนมือ มารวมกัน</p>		 <p>ภาพที่ 11 รูปวงกลม (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (ต่อ)

ลักษณะท่ารำ	รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต	ท่ารำ
<p>5. รูปร่างรี พบได้จากทำยืนมือทั้งสองตั้งวงล่าง ประกอบไปด้วยองค์ประกอบของร่างกายทั้งตัวตั้งแต่ศีรษะ แขน และเท้า</p>		 <p>ภาพที่ 12 รูปร่างรี (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>
<p>6. เส้นตรงแนวนอน พบได้จากลักษณะท่ากางแขนทั้งสองข้างเสมอไหล่</p>		 <p>ภาพที่ 13 รูปเส้นตรงแนวนอน (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563)</p>

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (ต่อ)

ลักษณะท่ารำ	รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต	ท่ารำ
7. เส้นตรงแนวตั้ง พบได้จากลักษณะท่ายืน โดยสังเกตจากช่วงศีรษะ ลำตัว และการยืนประสมเท้า		 <p data-bbox="750 716 980 898"> ภาพที่ 14 รูปเส้นตรงแนวตั้ง (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>
8. เส้นโค้ง พบได้จากลักษณะการตั้งวงบนวงกลางวงล่าง การจีบชายพก เป็นต้น		 <p data-bbox="750 1285 980 1466"> ภาพที่ 15 รูปเส้นโค้ง (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ท่ารำตามลักษณะรูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต (ต่อ)

ลักษณะท่ารำ	รูปร่างและรูปทรงเรขาคณิต	ท่ารำ
9. เส้นหยัก พบได้จากลักษณะการงอแขนทั้งสองข้างจนเกิดเป็นมุมบริเวณข้อศอก		 <p data-bbox="724 733 957 921"> ภาพที่ 16 รูปเส้นหยัก (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>
10. เส้นมุมฉากพบได้จากลักษณะการงอแขนในท่าสอดสูง บัวชูฝัก เป็นต้น		 <p data-bbox="724 1273 957 1462"> ภาพที่ 17 รูปเส้นมุมฉาก (พิชญภัทร ฉายอรุณ, ผู้ถ่ายภาพ, 2563) </p>

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการทำรำเพลงช้าโขนพระพบว่า

1. ศึกษาความเป็นมา ความสำคัญ วิธีการฝึกหัด และองค์ประกอบของกระบวนการทำรำเพลงช้า

ความสำคัญของเพลงช้า เป็นเพลงแรกที่ใช้สำหรับฝึกหัดเบื้องต้นของผู้ที่เริ่มเรียนรู้การรำรำ พบหลักฐานการใช้เพลงช้าสำหรับฝึกหัดการรำรำเบื้องต้นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาสืบเนื่องมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) นับเป็นจารีตการฝึกหัดสำหรับผู้เริ่มต้นเรียนโขนพระและละครพระ – นาง ที่ต้องเรียนเพลงช้าก่อนเป็นลำดับแรก และกระบวนการทำรำเพลงช้า เป็นการใช้อองค์ประกอบของร่างกายโดยการนำท่านาฏยศัพท์มาเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเกิดเป็นท่ารำเพลงช้า สอดคล้องกับคำรณสุนทรานนท์ และรจนา สุนทรานนท์ (2551) ศึกษาเรื่อง “การอนุรักษ์และสืบทอดโขนผู้หญิงให้แก่เยาวชน” ได้กล่าวว่า องค์ประกอบของกระบวนการทำรำเพลงช้า พบว่ามี 2 ส่วน คือ 1. การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำรำเป็นการเรียนรู้ทักษะการใช้ร่างกายในการปฏิบัติลักษณะท่าทางต่าง ๆ ในการรำรำซึ่งท่าทางที่ปฏิบัตินั้นในทางนาฏศิลป์เรียกว่า “นาฏยศัพท์” แบ่งออกเป็นนาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ นาฏยศัพท์ ส่วนมือและแขน นาฏยศัพท์ส่วนลำตัว และนาฏยศัพท์ส่วนขาและเท้า ซึ่งในการปฏิบัติ ท่ารำเพลงช้าจะเป็นการนำเอาท่านาฏยศัพท์ในแต่ละส่วนมาเรียงร้อยผสมผสานจนเกิดเป็นกระบวนการทำรำขึ้น สอดคล้องกับไพฑูริย์ เข้มแข็ง (2538) ศึกษาเรื่อง “จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนตัวพระราม” ได้กล่าวว่า เพลงที่ใช้ฝึกหัดรำรำของโขนพระเป็นเพลงแรกยังคงเริ่มจากการเรียน เพลงช้าเช่นเดิมไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งในกระบวนการทำรำเพลงช้า จะเป็นการฝึกหัดท่ารำพื้นฐานในการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ในการรำ หรือที่เรียกว่า “นาฏยศัพท์” ซึ่งแบ่งออกเป็น นาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ นาฏยศัพท์ ส่วนมือและแขน นาฏยศัพท์ส่วนลำตัว และนาฏยศัพท์

ส่วนขาและเท้า ซึ่งนาฏยศัพท์ จากการฝึกปฏิบัติจากอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายนี้ จะถูกนำมาผสมผสานเกิดเป็นท่ารำต่าง ๆ ขึ้นในกระบวนท่ารำ เพลงช้า ทำนองเพลงที่ประกอบการฝึกหัดเพลงช้าตามแบบวิทยาลัยนาฏศิลป์ จะใช้เพลงสร้อยสนที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ในการฝึกหัดการรำรำเพลงช้า ประกอบทำนองเพลง สอดคล้องกับสมบุรณ์ บุญวงษ์ และจามรี คชเสนี (2545) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาความสอดคล้องระหว่างเพลงเรื่องสร้อยสนกับท่ารำ เพลงช้า-เพลงเร็ว” ได้กล่าวว่า สำหรับเพลงช้าที่นำมาบรรเลงประกอบการฝึกหัด เพลงช้าของโขนละครนั้น จะนำมาจากเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าสร้อยสน ซึ่งนำมาแต่เฉพาะทำนองเพลงช้า คือเพลงสร้อยสน 2 ท่อนและต่อด้วย เพลงพวงร้อย 2 ท่อน ซึ่งในท่วงทำนองเพลงช้าจะใช้ตะโพนตีกำกับหน้าทับ เพลงปรบไ้ 2 ชั้น

2. วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงช้า (โขนพระ)

จากการศึกษาพบว่ากระบวนท่ารำเพลงช้าโขนพระเป็นการฝึกหัด การใช้ท่าทาง (นาฏยศัพท์) ในการรำรำ ซึ่งจะมีกระบวนท่ารำเพลงช้าโขนพระ ต่างจากเพลงช้าของละครพระ มีเทคนิควิธีการใช้ร่างกายในปฏิบัติท่ารำแตกต่างกัน โดยแบ่งการวิเคราะห์ได้ 2 ประเด็น คือ 1. วิเคราะห์ตามลักษณะการใช้สรีระร่างกาย ในการรำรำ พบว่าการใช้สรีระร่างกายส่วนต่าง ๆ ในการรำรำ ประกอบไปด้วย ส่วนศีรษะ ส่วนมือและแขน ส่วนลำตัว ส่วนขาและเท้า จะมีการออกลีลาท่าทาง ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการรำแบบโขนพระซึ่งแตกต่างจากของละครพระ หลายประการ ท่าทางอัตลักษณ์ของการรำแบบโขนพระ คือการรำโดยใช้ “ภูมิ” ซึ่งนำไปสู่ “ลีลา” ตามรูปแบบของโขนพระ สอดคล้องกับศุภชัย จันทร์สุวรรณ (2547) ศึกษาเรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำ และลีลาท่ารำ ของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม ได้กล่าวว่า วิธีการคัดเลือกโขนพระ จึงต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของผู้เรียนในอนาคตที่ต้องแสดงบทบาทตัวโขนพระราม ซึ่งผู้แสดงต้องแสดงบทบาทและลีลาให้ถึงความเป็นปางอวตาร ของพระผู้เป็นเจ้ามีความภาคภูมิสง่างาม ผู้แสดงลีลาของโขนตัวพระราม

จะต้องมีความรู้ในท่ารำขั้นพื้นฐาน ครูผู้สอนจึงต้องถ่ายทอดลีลาต่าง ๆ ให้ลูกศิษย์จนแตกฉานในเรื่องของการนำลีลามาใช้ตั้งแต่การใช้ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ แขน มือ ลำตัว เอว เท้า เป็นลีลาของโขนตัวพระซึ่งมีความแตกต่างจากลีลาของตัวละครพระ ซึ่งความแตกต่างระหว่างรูปแบบการรำอย่างโขนพระกับละครพระมีการแบ่งแยกชัดเจนมาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งลีลาท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของโขนตัวพระรามนั้น ได้แก่ การรำถึง คือลักษณะการเดินตัวตรง ๆ ไม่ทำกริยายกย่องตัว รำที่พระทีพระยา คือระดับท่าทางหนึ่ง ๆ มีความภาคภูมิใจ มีสง่า ดูแล้วทำให้เกิดศรัทธาเหมือนเจ้านายสมัยโบราณ และรำภูมิ คือการรำให้สง่างามดูภูมิฐาน หนึ่ง รวมถึงไม่ต้องเก็บรายละเอียดในท่ารำมากนักเพื่อมิให้ดูหลุกหลิกเกินไป

ข้อเสนอแนะการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาลักษณะเพลงซ้ำในรูปแบบของการฝึกหัดเฉพาะตัวโขนพระ ซึ่งยังมีเพลงซ้ำของตัวละครพระ ซึ่งเป็นลักษณะของตัวพระในการแสดงนาฏศิลป์แบบหลวงเช่นเดียวกัน แต่มีกระบวนท่ารำที่แตกต่างกัน และมีเทคนิคลีลาในการปฏิบัติที่ต่างกัน นอกจากนี้ยังพบว่ากระบวนท่ารำเพลงซ้ำมีปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านอย่างละครชาตรี และลิเก จึงเห็นควรทำการศึกษาระดับต่อไปนี้

1. เปรียบเทียบความเหมือน ความแตกต่างของกระบวนท่ารำเพลงซ้ำโขนพระกับละครพระ
2. กระบวนท่ารำเพลงซ้ำในการแสดงละครชาตรีและลิเก

เอกสารอ้างอิง

- กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (2446). *ตำราละครฟ้อนรำ*. พระนคร: โสภณพิพิธธรรมนาคร.
- _____. (2507). *ตำนานละครอิเหนา*. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.
- กรมศิลปากร. (2545). *รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- กรินทร์ กรินทสุทธิ์. (2558). *ปัจจัยต่อการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ และความหลากหลายของโขน (ทศวรรษที่ 2480 ถึงปัจจุบัน)*. [วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์].
- คำรณ สุนทรานนท์ และรจนา สุนทรานนท์. (2551). *โครงการวิจัย เรื่องการอนุรักษ์และสืบทอดโขน (ผู้หญิง) ให้แก่เยาวชน*. ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.
- จันทิมา แสงเจริญ. (2539). *ละครชาตรีเมืองเพชร*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2524). *ยี่เก จาก “ดอกดิน” ถึง “หอมหวล”*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: เจ้าพระยา.
- ชมนาด กิจจันทร์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- พิชญภัทร ฉายอรุณ. (2563). *การกระดกเท้า*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *การก้าวเท้า*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *การเก็บ*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

- พิชญ์ภัทร ฉายอรุณ. (2563). *การใช้ส่วนศีรษะ*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *การเปิดปลายเท้าในการรำ*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *การยกเท้า*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *การส่ายมือ*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปวงกลม*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปวงรี*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปสามเหลี่ยม*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปสี่เหลี่ยม*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปเส้นโค้ง*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปห้าเหลี่ยม*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปเส้นตรงแนวตั้ง*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปเส้นตรงแนวนอน*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- _____. (2563). *รูปมุมฉาก*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

- พิชญ์ภัทร ฉายอรุณ. (2563). *รูปเส้นหยัก*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- ไพฑูริย์ เข้มแข็ง. (2538). *จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- ไพฑูริย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (สัมภาษณ์, 15 ตุลาคม 2563).
- วีระชัย มีบ่อทรัพย์. (2545). *หนังสือคู่มือประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์ โขน (พระ) ชั้นต้นปีที่ 1 นท 001 และ นท 012*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์.
- _____. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (สัมภาษณ์, 16 ตุลาคม 2563).
- เวณิกา บุนนาค. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2563).
- ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). *สยามประเทศ*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มติชน
- ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2547). *การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำและลีลาท่ารำของโขนพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม*. [วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย].
- สมบุรณ์ บุญวณิช และจามรี คชเสนี. (2545). *การศึกษาความสอดคล้องระหว่างเพลงเรื่องสร้อยสนกับท่ารำเพลงช้า-เพลงเร็ว*. ปทุมธานี: สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล.