การขึ้นลอยในการแสดงโขน

นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561
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.

KHUEN LOY IN KHON

MR.CHALERMCHAI PIROMRAK

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Theater and Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การขึ้นลอยในการแสดงโขน
โดย	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไสย)

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์: การขึ้นลอยในการแสดงโขน (KHUEN LOY IN KHON)
อ.ที่ปรึกษาหลัก: รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

วิทยานิพนธ์เรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวขึ้นเหยียบบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้ และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการขึ้นลอยในการแสดงนาฏยศิลป์และเพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยการศึกษาจากเอกสารงานวิจัย การสัมภาษณ์ และทดลองออกแบบสร้างสรรค์เพื่อหารูปแบบใหม่ตามแนวความคิดและการเรียนรู้จากประสบการณ์เป็นการวิจัยแบบพหุวิทยวิธีที่เน้นกระบวนการวิจัยทดลองผสมผสานนวัตกรรมการค้นคิดและแสดงผลลัพธ์ด้านคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นกระบวนการที่สำคัญซึ่งผู้แสดงตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง ได้แสดงความสามารถในการต่อตัวและแสดงท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทย โดยผู้แสดงต้องมีความรู้ ทักษะและความชำนาญ ในการทรงตัว การถ่ายน้ำหนัก และการจัดวางโครงสร้างท่ารำตามรูปแบบนาฏยศิลป์ไทย ผู้ที่ทำการขึ้นลอยจะเป็นตัวละครที่สำคัญในบทบาทตัวละครที่ดีและเป็นผู้มีชัยชนะ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ องค์ความรู้ใหม่ด้านรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนลักษณะอื่น ๆ โดยนำแนวคิดจากงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม วรรณกรรมและกีฬา ศึกษาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงโขนในปัจจุบัน ที่จะสามารถนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนและให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องเพื่อสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม โดยเลือกกลุ่มตัวอย่างจากนักศึกษาที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 16 คน ทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม โดยใช้แนวทางหลักวิธีการขึ้นลอยแบบดั้งเดิมโดยออกแบบท่าทางและจัดรูปทรงใหม่จำนวน 8 แบบ วิธีการออกแบบเขียนภาพร่างแล้วนำไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง จากนั้นนำไปทดสอบการถ่ายเทน้ำหนักด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ และนำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยมีมติเห็นชอบการขึ้นลอยแบบคู่ 2 แบบ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม 2 แบบ ด้วยเหตุผลทางด้านขนบจารีต เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ บุคลิกของตัวละครและสุนทรียทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

การขึ้นลอยในการแสดงโขนถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญ การทดลองหรือพัฒนาสร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้ระยะเวลาเพื่อให้เกิดการยอมรับ ทั้งนี้ เพื่อเป็นการบูรณาการองค์ความรู้สาขานาฏยศิลป์ไทยเข้ากับศาสตร์สาขาอื่นๆ และเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงวิชาการ สามารถนำไปใช้ในการแสดงอันจะเป็นประโยชน์แก่วงการศิลปะและสาธารณชนในวงกว้าง เป็นการทดลองสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบนาฏยศิลป์ไทยในลักษณะอื่น ๆ ต่อไป

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย
ปีการศึกษา 2561 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5986806035 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORD: ACROBATIC PERFORMANCES IN KHON : KHEUN LOY IN KHON
WIKROM KRUNGKAEO : THE CREATING PERFORMANCE FROM FOLKLORE.
ADVISOR: ASSOC. PROF. ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON, PH.D.

A thesis on “Acrobatic Performance in Khon” is a display of the performance capability by lifting ones’ body up using the other actor’s body as a platform. The objectives of this thesis are to study the Lifting-up posture in the acrobatic of “Khon” the Thai masked dance drama, and to create a new series of knowledge through the study of the literature review, interviews, and the analysis of the experimental design based on the traditional plays of the researcher’s experience in comply to an integrated research and display the results.

The results indicate that acrobatic performances in Khon is an important process which allows the 4 leading roles which are male, female,monkeys, and ogre character to demonstrate their acting proficiency in Thai acting art. The actors must have knowledge, skills and strength in balance and shifting one’s body weight both during the upward and downward movements and maintaining the pose according to the form of traditional dances.The actors who perform acrobatic moves are usually takeing the role of important characters on the victorious side. The researcher has designed a new form of acrobatic performances in Khon by combining concepts from Thai painting arts, sculpture arts, dance moverments, literature arts and sports, as well as dissecting the traditional elevation style in Ramayana play with an aim to inspire an impressive enjoyment in the audiences. Sixteen students who are proficient in performing arts were selected as actors/actresses.Novel duet and group acrobatic styles were created based on the conventional style adapted with new poses 8 acrobatic styles.Body weight shifting were analyzed by scientific instruments.The designed styles were performed for experts in Thai dance arts for evaluation based on traditional norm,outfits,ornaments,weapons and the personality of the characters and Thai artistic appeal.The experts approved 2 duet acrobatic styles and 2 group acrobatic styles. However, all should be based within the frame of the traditional norm, artistic appeal as well as traditional style of the outfits, ornaments, weapons, personality of the characters.

Acrobatic performances in Khon is considered an important identity. There are more creativity in dance forms towards new designs in the elevation styles created in the play.However, it is likely to take time to gain understanding and acceptance. To the performance.This research could integrate the knowledge in Thai Classical Dance with many relevant fields of studies.In addition, this study could be applied as a guiding methodology to create other new insights into Thai Classice dance and their developments in the future.

Department: Dance
Field of Study: Thai Theater and Dance
Academic Year: 2018

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดขึ้นด้วยความเชื่อมั่นและเคารพในหน้าที่ของการเป็นพลเมืองที่ดีของสังคมที่ผู้วิจัยยึดถือและปฏิบัติมา อาชีพความเป็นครูในด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ส่องสะท้อนให้เห็นตนเอง เรียนรู้ความแตกต่างของผู้อื่นและตระหนักถึงเยาวชนที่เป็นกำลังของชาติในอนาคต

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต อาจารย์ประจำวิชา และรองศาสตราจารย์ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ที่คอยให้คำแนะนำปรึกษา ผู้วิจัยเพื่อการเรียนรู้และสร้างสรรค์รูปแบบงานวิจัยในแนวทางการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน และอำนวยความสะดวกในการให้ข้อเสนอแนะแนวทางในการศึกษา

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ ประธานกรรมการสอบ และคณะกรรมการสอบ รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีรพงศ์ เสนไส ที่มองเห็นคุณค่าและพิจารณาการสอบตลอดจนคำแนะนำการเรียนรู้ในสายศิลปกรรมศาสตร์

ขอขอบพระคุณอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ประธานกรรมการการนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยวิทยานิพนธ์ และคณะกรรมการ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ ที่ให้ข้อมูลและข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์ในการค้นคว้าจัดทำเอกสารงานวิจัยฉบับนี้ ดำเนินการเป็นผลสำเร็จและเปิดโอกาสใหม่ในโลกแห่งศิลปะการแสดง

ขอขอบพระคุณอาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์ปรเมษฐ์ บุญยชัย อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต และผู้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ตลอดจนคำแนะนำในการศึกษา

ขอขอบพระคุณอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ ขอขอบคุณจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ได้มอบทุน 90 ปี จุฬาฯ ขอขอบพระคุณคณบดีคณะศิลปะกรรมศ ขอขอบคุณผู้บริหาร นักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่เสียสละเวลาฝึกซ้อมและร่วมทดลอง ไม่มีทุกท่านเหล่านี้งานวิจัยฉบับนี้คงไม่สามารถประสบความสำเร็จได้

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... **ผิดพลาด! ไม่ได้กำหนดที่คั่นหน้า**

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... **ผิดพลาด! ไม่ได้กำหนดที่คั่นหน้า**

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ..... ฉ

สารบัญตาราง..... ซ

สารบัญภาพ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา.....1

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา..... 3

1.3 ขอบเขตการศึกษา 4

1.4 คำถามในการวิจัย 4

1.5 กรอบแนวความคิด 5

1.6 การทบทวนวรรณกรรม/สารสนเทศ (information) ที่เกี่ยวข้อง..... 6

1.7 วิธีดำเนินการศึกษา..... 8

1.8 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน 9

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 11

1.10 นิยามศัพท์เฉพาะ..... 11

บทที่ 2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 12

2.1 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม..... 12

2.2 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานนาฏยศิลป์และกีฬา..... 40

2.3 หลักการและวิธีการออกแบบการขึ้นลอย 84

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 82

3.1 การวิจัยเชิงเอกสาร..... 82

3.2 การลงพื้นที่..... 99

3.3 การสัมภาษณ์..... 100

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล 104

3.5 การทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน 104

3.6 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน..... 168

บทที่ 4 การทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน....176
4.1 วิธีการปฏิบัติ....176
4.2 การนำไปใช้ประโยชน์....200
บทที่ 5....201
สรุป....201
ข้อเสนอแนะ....208
รายการอ้างอิง....209
ภาคผนวก....211
ประวัติผู้เขียน....258

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน 10
ตารางที่ 2 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยแบบคู่และอัตราจังหวะ(ตัวลิงกับตัวยักษ์) 176
ตารางที่ 3 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ตัวลิงกับตัวนาง) 183
ตารางที่ 4 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ลอยหมู่ที่ 1 ตัวพระ,ตัวยักษ์,ตัวลิง) .. 186
ตารางที่ 5 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ลอยหมู่ที่ 2 ตัวพระ,ตัวยักษ์,ตัวลิง) .. 189

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิด 5
ภาพที่ 2 ตู้พระไตรปิฎก ภาพจับจากลายรดน้ำ 13
ภาพที่ 3 ภาพขยายจากภาพที่ 2 ตู้พระไตรปิฎก ภาพจับจากลายรดน้ำ 14
ภาพที่ 4 จับลิงสู้กับยักษ์ 1 คู่ ตู้ขาหมูมีลิ้นชัก กท.144 สมัยรัตนโกสินทร์ 15
ภาพที่ 5 ตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์) วัดศรีอุบลรัตนาราม อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี 16
ภาพที่ 6 ภาพขยายจากภาพที่ 5 ตู้พระไตปิฎก วัดศรีอุบลรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี 17
ภาพที่ 7 จับเรื่องรามเกียรติ์จากตู้พระไตปิฎก 18
ภาพที่ 8 จับเรื่องรามเกียรติ์ ยักษ์รบกับหนุมานจากตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์) 19
ภาพที่ 9 ภาพขยายจากภาพที่ 8 จับเรื่องรามเกียรติ์ ยักษ์รบกับหนุมานจากตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์). 20
ภาพที่ 10 พระลักษณ์รบอินทรชิต 21
ภาพที่ 11 หนังจับ พ.ศ. 2453 ในสมัยต้นรัชกาลที่ 6 22
ภาพที่ 12 หนังจับ พ.ศ. 2453 ในสมัยต้นรัชกาลที่ 6 23
ภาพที่ 13 ศิลาจารึก 24
ภาพที่ 14 พระรามจับสวาหุ 25
ภาพที่ 15 พระรามจับทศกัณฐ์ 26
ภาพที่ 16 ศึกพระรามกับทศกัณฐ์แปลง 27
ภาพที่ 17 ภาพจับจากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม 28
ภาพที่ 18 ภาพขยายจากภาพที่ 17 ภาพจับจากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม 29
ภาพที่ 19 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ช่องที่ 72 29
ภาพที่ 20 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ช่องที่ 176 30
ภาพที่ 21 ภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ 31
ภาพที่ 22 การแสดงกระบี่กระบอง พลองกับไม้สั้น 40
ภาพที่ 23 ฤาษีเหิน 43
ภาพที่ 24 พระรามเดินดง 44
ภาพที่ 25 นางมณโฑนั่งแท่น 45
ภาพที่ 26 บั่นเศียรทศกัณฐ์ 46
ภาพที่ 27 ศิลปะการใช้เข่า เข่าเหยียบ 47
ภาพที่ 28 การยืนแบบ เดอมี-ปลีเย (Demi Plie) ในท่าที่ 1 48

ภาพที่ 29 วิธีการจับมือ 49
ภาพที่ 30 การฝึกท่าขึ้นและลง 50
ภาพที่ 31 การฝึกส่วนตัวและความชำนาญ 51
ภาพที่ 32 ท่าบริดจ์ (Bridge) 52
ภาพที่ 33 การขึ้นลอยในการแสดงบัลเล่ต์ 57
ภาพที่ 34 การขึ้นลอยในการแสดงบัลเล่ต์ 58
ภาพที่ 35 The highest point in a straight ltft 59
ภาพที่ 36 ลักษณะการยกของบัลเลต์ 60
ภาพที่ 37 ลักษณะการยกของบัลเลต์ 61
ภาพที่ 38 ลักษณะการยกของบัลเลต์ 62
ภาพที่ 39 ลักษณะการยกลอยเหนือศีรษะ 63
ภาพที่ 40 ลักษณะการยกลอยเหนือใบหน้าของนักเต้นชาย 64
ภาพที่ 41 การแสดงชุด Kapiil sa Munsala (fallowing pages) 66
ภาพที่ 42 การขึ้นลอยในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย 67
ภาพที่ 43 การขึ้นลอยในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย 68
ภาพที่ 44 ท่าลอยพิเศษในการแสดงละคร 69
ภาพที่ 45 การขึ้นลอยม้า 70
ภาพที่ 46 การขึ้นลอยยักษ์กุมภัณฑ์ 71
ภาพที่ 47 ท่าลอยหนึ่งตัวพระ 72
ภาพที่ 48 ท่าลอยสองตัวพระ 73
ภาพที่ 49 ท่าลอยสามตัวพระ 74
ภาพที่ 50 ท่าลอยสูงที่ 1 75
ภาพที่ 51 ท่าลอยสูงที่ 2 76
ภาพที่ 52 ลอยหนึ่งตัวลิง 77
ภาพที่ 53 ลอยสองตัวลิง 78
ภาพที่ 54 ลอยสามตัวลิง 79
ภาพที่ 55 ท่าลอยเหยียบหลัง (หนุมานรบวิรุญจำบัง) 80
ภาพที่ 56 ท่าลอยหกบ่า (ธรรมดา) 81
ภาพที่ 57 ท่าลอยหกบ่า (เท้าคีบปลายศรยักษ์) 82
ภาพที่ 58 ท่าลอยพิเศษ (ลอยเหยียบบ่า) 83

ภาพที่ 59 รูปการขึ้นลอย 85
ภาพที่ 60 การถ่ายสมดุลน้ำหนัก 86
ภาพที่ 61 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 94
ภาพที่ 62 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 95
ภาพที่ 63 ท่าขึ้นลอยในการแสดงโขน 96
ภาพที่ 64 ท่าขึ้นลอยในงานจิตรกรรม 97
ภาพที่ 65 ท่าขึ้นลอยในงานประติมากรรม 98
ภาพที่ 66 ท่าขึ้นลอยในงานประติมากรรม 99
ภาพที่ 67 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์ 100
ภาพที่ 68 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์ 101
ภาพที่ 69 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซีย 102
ภาพที่ 70 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา 103
ภาพที่ 71 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา 104
ภาพที่ 72 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา 105
ภาพที่ 73 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ) 107
ภาพที่ 74 สัมภาษณ์นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) 108
ภาพที่ 75 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง 108
ภาพที่ 76 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม 109
ภาพที่ 77 สัมภาษณ์ดร.สุรสา โค้งประเสริฐ 109
ภาพที่ 78 การต่อตัวในโยคะ 111
ภาพที่ 79 การต่อตัวในโยคะ 112
ภาพที่ 80 การต่อตัวในโยคะ (ภาพต้นแบบ) 113
ภาพที่ 81 การนำมาปรับใช้จากภาพต้นแบบ 113
ภาพที่ 82 การต่อตัวในโยคะ (ภาพต้นแบบ) 114
ภาพที่ 83 การนำมาปรับใช้จากภาพต้นแบบ 114
ภาพที่ 84 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบคู่ 115
ภาพที่ 85 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบคู่ 115
ภาพที่ 86 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่ 116
ภาพที่ 87 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่ 116
ภาพที่ 88 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่ 117
ภาพที่ 89 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 118

ภาพที่ 90 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 119
ภาพที่ 91 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 119
ภาพที่ 92 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 120
ภาพที่ 93 ภาพร่างการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 121
ภาพที่ 94 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง 122
ภาพที่ 95 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย(ไม่สวมศีรษะ)..... 123
ภาพที่ 96 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย(ไม่สวมศีรษะ) 124
ภาพที่ 97 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย 125
ภาพที่ 98 วิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอย..... 126
ภาพที่ 99 ภาพร่างตัวลิงกับตัวนาง 127
ภาพที่ 100 ภาพร่างตัวลิงกับตัวนาง 128
ภาพที่ 101 ภาพการใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนาง 128
ภาพที่ 102 ผู้แสดงเป็นตัวนางฝึกท่าทางก่อนปฏิบัติจริง 129
ภาพที่ 103 ขณะทำการทดลอง 130
ภาพที่ 104 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 1 131
ภาพที่ 105 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 2 132
ภาพที่ 106 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 3 133
ภาพที่ 107 ผู้วิจัยอธิบายกลวิธีให้กับกลุ่มตัวอย่า 134
ภาพที่ 108 ผู้วิจัยอธิบายกลวิธีให้กับกลุ่มตัวอย่าง 135
ภาพที่ 109 การทดลองการขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง 135
ภาพที่ 110 การทดลองการขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง 136
ภาพที่ 111 การขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง 137
ภาพที่ 112 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่ 138
ภาพที่ 113 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่ 139
ภาพที่ 114 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่ 139
ภาพที่ 115 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 1 140
ภาพที่ 116 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 2 141
ภาพที่ 117 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 3 141
ภาพที่ 118 ขณะทำการทดลองจริง 142
ภาพที่ 119 ขณะทำการทดลองจริง 143
ภาพที่ 120 ขณะทำการทดลองผู้วิจัยต้องปรับแก้ไขท่าทางและองค์ประกอบ 143

ภาพที่ 121 ขณะทำการทดลองการจัดองค์ประกอบของท่าทาง 144
ภาพที่ 122 ขณะทำการทดลองกระบวนการเข้าและออกจากการขึ้นลอย 144
ภาพที่ 123 ขณะทำการทดลองการขึ้นลอยแบบหมู่ 145
ภาพที่ 124 ขณะทำการทดลองกลุ่มตัวอย่างร่วมแสดงความคิดเห็น 145
ภาพที่ 125 ขณะทำการทดลองโดยใช้อุปกรณ์ช่วยในการรับน้ำหนัก 146
ภาพที่ 126 การแก้ไขการขึ้นลอยแบบหมู่ 146
ภาพที่ 127 การทบทวนก่อนการบันทึกภาพเคลื่อนไหว 147
ภาพที่ 128 การขึ้นลอยหมู่แบบที่ 1 148
ภาพที่ 129 การขึ้นลอยหมู่แบบที่ 2 148
ภาพที่ 130 การทดสอบกล้ามเนื้อและการทรงตัวทางวิทยาศาสตร์ 150
ภาพที่ 131 การทดสอบกล้ามเนื้อและการทรงตัวด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 150
ภาพที่ 132 กล้องความเร็วสูง 151
ภาพที่ 133 Retroreflective Marker 151
ภาพที่ 134 แท่นวัดแรง (Bertec) 152
ภาพที่ 135 เจ้าหน้าที่และกลุ่มตัวอย่าง 153
ภาพที่ 136 เจ้าหน้าที่ติด Retroreflective Marker 154
ภาพที่ 137 เจ้าหน้ากำหนดแท่นวัดแรง (Bertec) 154
ภาพที่ 138 เจ้าหน้ากำหนดแท่นวัดแรง (Bertec) 155
ภาพที่ 139 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec) 155
ภาพที่ 140 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec) 156
ภาพที่ 141 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec) 156
ภาพที่ 142 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง(Bertec)ผ่านคอมพิวเตอร์ 157
ภาพที่ 143 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง(Bertec)ผ่านคอมพิวเตอร์ 157
ภาพที่ 144 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล 158
ภาพที่ 145 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล 159
ภาพที่ 146 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล 160
ภาพที่ 147 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล 161
ภาพที่ 148 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล 162
ภาพที่ 149 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว(ศิลปินแห่งชาติ)ร่วมแสดงความคิดเห็น 163
ภาพที่ 150 นายจตุพร รัตนวราหะ(ศิลปินแห่งชาติ)ร่วมแสดงความคิดเห็น 164
ภาพที่ 151 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 164

ภาพที่ 152 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 165
ภาพที่ 153 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 165
ภาพที่ 154 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 166
ภาพที่ 155 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 167
ภาพที่ 156 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 167
ภาพที่ 157 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 168
ภาพที่ 158 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 168
ภาพที่ 159 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น 169
ภาพที่ 160 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวยักษ์กับตัวลิง 170
ภาพที่ 161 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 1 170
ภาพที่ 162 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 2 171
ภาพที่ 163 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 3 171
ภาพที่ 164 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวพระกับตัวลิง 172
ภาพที่ 165 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 1 172
ภาพที่ 166 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 2 173
ภาพที่ 167 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 3 173
ภาพที่ 168 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวพระ 176
ภาพที่ 169 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวพระ 177
ภาพที่ 170 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวยักษ์ 177
ภาพที่ 171 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวยักษ์ 178
ภาพที่ 172 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวลิง 178
ภาพที่ 173 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวลิง 179
ภาพที่ 174 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวพระ 179
ภาพที่ 175 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวยักษ์ 180
ภาพที่ 176 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวลิง 180
ภาพที่ 177 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวนาง 181
ภาพที่ 178 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 212
ภาพที่ 179 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 212
ภาพที่ 180 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 213
ภาพที่ 181 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 213

ภาพที่ 182 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 214
ภาพที่ 183 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 214
ภาพที่ 184 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 215
ภาพที่ 185 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน 215
ภาพที่ 186 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์ 216
ภาพที่ 187 การต่อตัวในโยคะ 216
ภาพที่ 188 การต่อตัวในโยคะ 217
ภาพที่ 189 การต่อตัวในโยคะ 217
ภาพที่ 190 สัมภาษณ์ดร.ศุภวิน วัชรมูล 218
ภาพที่ 191 สัมภาษณ์นายสุธีศักดิ์ ภัคดีเทวา 218
ภาพที่ 192 สัมภาษณ์นายประเมษฐ์ บุญยะชัย (ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย) 219
ภาพที่ 193 สัมภาษณ์นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) 219
ภาพที่ 194 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง 220
ภาพที่ 195 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 220
ภาพที่ 196 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 221
ภาพที่ 197 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 221
ภาพที่ 198 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 222
ภาพที่ 199 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 222
ภาพที่ 200 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 223
ภาพที่ 201 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 223
ภาพที่ 202 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 224
ภาพที่ 203 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 224
ภาพที่ 204 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 225
ภาพที่ 205 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 225
ภาพที่ 206 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 226
ภาพที่ 207 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 226
ภาพที่ 208 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 227
ภาพที่ 209 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์ 227
ภาพที่ 210 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 228
ภาพที่ 211 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 228
ภาพที่ 212 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 229

ภาพที่ 213 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 229
ภาพที่ 214 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 230
ภาพที่ 215 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 230
ภาพที่ 216 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 231
ภาพที่ 217 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 231
ภาพที่ 218 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 232
ภาพที่ 219 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 232
ภาพที่ 220 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 233
ภาพที่ 221 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น 233
ภาพที่ 222 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 234
ภาพที่ 223 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 234
ภาพที่ 224 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 235
ภาพที่ 225 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 235
ภาพที่ 226 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 236
ภาพที่ 227 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 236
ภาพที่ 228 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 237
ภาพที่ 229 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 237
ภาพที่ 230 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 238
ภาพที่ 231 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 238
ภาพที่ 232 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 239
ภาพที่ 233 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ 239
ภาพที่ 234 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน 240
ภาพที่ 235 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน 240
ภาพที่ 236 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน 241
ภาพที่ 237 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน 242
ภาพที่ 238 ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ 242
ภาพที่ 239 ใบเซ็นชื่อการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ 244
ภาพที่ 240 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 245
ภาพที่ 241 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 246
ภาพที่ 242 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 247
ภาพที่ 243 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 248
ภาพที่ 244 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 249
ภาพที่ 245 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์ 250

ภาพที่ 246 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์..... ..251
ภาพที่ 247 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์..... ..252
ภาพที่ 248 แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์..... ..253
ภาพที่ 249 หนังสือตอบรับผลงานทางวิชาการ.....254
ภาพที่ 250 หนังสือตอบรับผลงานทางวิชาการ.....255
ภาพที่ 251 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ.....256
ภาพที่ 252 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ.....256
ภาพที่ 253 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ.....257
ภาพที่ 254 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ.....257

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา

การขึ้นลอยในการแสดงโขน คือลักษณะการต่อตัวของตัวละครขึ้นเหยียบตามบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้ และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้นแสดงท่าทางด้านนาฏศิลป์ไทยหรือจับอาวุธในลักษณะต่างๆ ที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ การขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้นเป็นเอกลักษณ์ อย่างหนึ่งที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้คิดประดิษฐ์กระบวนการขึ้นลอยให้กับตัวละครในการแสดงโขน ได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง กระบวนการขึ้นลอยโดยส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์หรือตัวยักษ์กับตัวลิง เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อความสวยงามและในเชิงของการแสดงที่ผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ได้เปรียบในการต่อสู้ หรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ วิธีการขึ้นลอยนั้นจำเป็นจะต้องรู้และเข้าใจถึงหลักการปฏิบัติที่ถูกต้อง ซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญเพื่อให้การขึ้นลอยมีความสวยงาม สร้างความตื่นตาตื่นใจและประทับใจต่อผู้ชมภาพที่ปรากฏออกมานั้นจะต้องมีความสมดุลและได้สัดส่วนที่พอเหมาะทั้งการใช้อวัยวะทุกส่วนของผู้แสดงอาวุธประจำกายและการแต่งกาย กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขนเป็นการศึกษาแนวทางการปฏิบัติ การขึ้นลอยเพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนและใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการขึ้นลอยในลักษณะอื่น ๆ เพื่อการพัฒนาศิลปะการแสดงโขนต่อไป

นาฏศิลป์ หมายถึงศิลปะการฟ้อนรำ รวมถึง ระบำ รำ ฟ้อน ซึ่งเป็นกระบวนการที่ปฏิบัติสืบเนื่องเป็นเรื่องราว หรือเป็นการแสดงที่แบ่งเป็นชุดเป็นตอนตามแต่โอกาส สามารถปรับปรุงให้มีความงดงามตามธรรมชาติหรืออาจคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ก็ได้ นาฏศิลป์มิได้หมายถึงกระบวนรำอย่างเดียว ยังมีดนตรีร่วมอยู่ด้วย “นาฏศิลป์” หมายถึง การฟ้อนรำที่มนุษย์ได้คิดสร้างสรรค์ขึ้นจากความงามตามธรรมชาติด้วยความงดงามละเอียดอ่อน มีความประณีตวิจิตรบรรจง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516, น. 12)

การแสดงโขน เป็นมหรสพอย่างหนึ่งที่มีความสำคัญของชาติ แต่เดิมอยู่ในความอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์ ซึ่งเรียกว่า “โขนหลวง” ในสมัยต่อมานั้นเป็นหน้าที่ของหน่วยงานราชการ คือ กรมศิลปากร ซึ่งมีหน้าที่ในการอนุรักษ์และเผยแพร่ด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ ในสมัยปัจจุบันสำนักการสังคีต กรมศิลปากรมีหน้าที่โดยตรง เมื่อแยกจากหน่วยงานราชการในกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงมีหน้าที่ในการจัดการศึกษาและสืบทอดโดยมีวิทยาลัยนาฏศิลปมีหน้าที่ให้การศึกษา แต่อย่างไรก็ตามทั้ง 2 หน่วยงานยังคงให้ความร่วมมือประสานประโยชน์ร่วมกัน เนื่องจากยังคงใช้บุคลากรร่วมกันในบางโอกาสที่จัดการแสดงในระดับชาติหรือการแสดงที่ต้องใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก โดยมีนโยบายร่วมกันในการดูแลรักษา สืบทอดให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติสืบไป (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี, 2555, น. 33)

เสาวณิต วิงวอน กล่าวว่า การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำศึกทำสงครามระหว่างกองทัพฝ่ายพระรามและกองทัพฝ่ายทศกัณฐ์ ในการดำเนินเรื่องมีกระบวนการต่าง ๆ เช่น กระบวนการจัดทัพ กระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์ กระบวนการรำตีบท กระบวนการรบ กระบวนการขึ้นลอย เป็นต้น กระบวนการขึ้นลอยเป็นกระบวนการหนึ่งที่ต่อเนื่องมาจากกระบวนการรบ เมื่อฝ่ายกองทัพพระรามและฝ่ายกองทัพทศกัณฐ์จัดทัพและตรวจพลแล้ว จากนั้นจึงยกทัพเพื่อทำการรบ ในขณะที่ทำการรบกันนั้นจะปรากฏกระบวนการขึ้นลอยในลักษณะต่าง ๆ ของตัวละครในการต่อสู้ ซึ่งถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขนและเป็นการแสดงความสามารถพิเศษของผู้แสดงในการขึ้นลอย แสดงให้เห็นถึงและความงดงามด้านนาฏยศิลป์ที่รวบรวมองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างไว้และเป็นที่ชื่นชอบสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม

การแสดงโขนเป็นการเต้นตามจังหวะดนตรีและปฏิบัติรำใช้บทตามคำพากย์เจรจา ในสมัยต่อมามีปรับปรุงการรำประกอบบทร้อง สันนิษฐานว่าโขนมีวิวัฒนาการมาจากการแสดง 3 ประเภทรวมกันคือ การแสดงหนังใหญ่ กระบี่กระบองและชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยนำศิลปะจากการแสดงทั้ง 3 ประเภทมารวมกัน ดังนี้

1. การพากย์เจรจาและเพลงหน้าพาทย์จากการแสดงหนังใหญ่ นอกจากนี้แล้วยังนำตัวบทมาด้วย ดังนั้นโขนกับหนังใหญ่จึงใช้เรื่องเดียวกันคือ เรื่องรามเกียรติ์ การแบ่งเรื่องออกเป็นตอนโขนเรียกว่า“ชุด” ซึ่งเป็นคำที่ใช้กับหนังใหญ่

2. ท่าเต้นและท่าต่อสู้จากกระบี่กระบอง การเต้นเพลงอาวุธ อันเป็นกำเนิดของระบำวีรชัยซึ่งเป็นส่วนสำคัญของการแสดงโขน

3. การแต่งกายจากชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยาเป็นการแสดงตำนานการกวนน้ำอมฤต โดยผู้แสดงใช้มหาดเล็กกับตำรวจเป็นเทวดาและอสูร มีตัวละครจากเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พาลี สุครีพ ท้าวมหาชมพู และวานร การแยกตัวละครจึงต้องใช้เครื่องแต่งกายซึ่งมีสีต่างกัน

การรวมกันของศิลปะจากการเล่นหนังใหญ่ ซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวด้วยภาพ รวมกับการนำท่าเต้นจากกระบี่กระบองในการเชิดหนัง โดยเฉพาะตอนต่อสู้กัน การแสดงท่าทางทำให้เกิดความสนุกสนาน ผู้ชมสนใจคนเชิดมากขึ้นกว่าตัวหนัง ในที่สุดคนเชิดก็ไม่จำเป็นต้องถือตัวหนัง แต่แสดงท่าทางตาม บทพากย์เจรจา และเพลงหน้าพาทย์ยังคงมีอยู่เพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ตัวละคร เมื่อไม่มีตัวหนังให้ทราบว่าเป็นตัวละครประเภทใดจึงต้องใช้เครื่องแต่งกายให้มีความแตกต่างกันจึงได้นำการแต่งกายมาจาก ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีรูปแบบการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครเฉพาะด้วย การสวมหัวนี้ทำให้เข้ากับศิลปะของหนังซึ่งติดมาแต่เดิมคือผู้แสดงพูดเองไม่ได้และเป็นจารีตของโขนสืบต่อกันมา ผู้แสดง เช่น ตัวพระและตัวนางที่ไม่สวมหัวในสมัยต่อมายังคงไม่พูดเองตามแบบเดิม (เสาวณิต วิงวอน, 2554, น. 62-65)

การขึ้นลอย นับเป็นนาฏยศิลป์ที่ทรงคุณค่าและเป็นความวิจิตรงดงามที่ปรากฏในการแสดงโขน เพราะจากการศึกษาจากประวัติศาสตร์จากภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นถึงจารีตการทำศึกสงครามระหว่างตัวแม่ทัพ หรือพระมหากษัตริย์มักจะรบกันบนพาหนะจะเป็นราชรถหรือช้าง ม้า เป็นต้น เมื่อนำมาสร้างสรรค์ในการแสดงโขนบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ก็นำมาประดิษฐ์ท่ารำ โดยให้ตัวเอก

เข้ารบกันในลักษณะประชิดตัว เพื่อแสดงถึงความสมจริงในการรบตลอดจนความงามของกระบวนการรบและการขึ้นลอย

การขึ้นลอยในการแสดงโขน มีกระบวนการที่ซับซ้อนและมีหลักวิธีในการปฏิบัติ การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ และท่าทางอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคำนึงถึงวิธีการสร้างสมดุล การถ่ายเทน้ำหนัก การดูองค์ประกอบของอวัยวะและอาวุธ กระบวนการทั้งเบื้องหน้าเบื้องหลัง การขึ้นลอยนั้นเป็นกระบวนการอย่างหนึ่งของการรบเพราะฉะนั้น จังหวะการเข้าออกของตัวละครจึงเป็นสิ่งสำคัญต้องให้สอดคล้องกลมกลืนเมื่อจะเข้ารบและทำการขึ้นลอย ต่อจากนั้นการลงจากลอยต้องมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันระหว่างตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมเกิดจิตนาการคล้อยตามได้ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 249-250)

การขึ้นลอยของตัวละครมีดังนี้

ตัวพระ มี 3 ลอย (ยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย)

ตัวลิง มี 3 ลอย

ตัวยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย

ผู้ที่อยู่ด้านบนหรือเรียกว่าผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ปฏิบัติท่าทางลักษณะการขึ้นลอย 1, 2 หรือ ลอย 3 ดังนี้

การขึ้นลอย 1 ท่าที่แสดงใช้เท้าซ้ายเหยียบตัวยักษ์ และยกเท้าขวา

การขึ้นลอย 2 ท่าที่แสดงใช้เท้าขวาเหยียบตัวยักษ์ และเท้าซ้ายเหยียบแขนขวาของตัวยักษ์

การขึ้นลอย 3 ท่าที่แสดงใช้เท้าซ้ายเหยียบตัวยักษ์ และใช้เท้าขวาเกี่ยวแขนขวาของตัวยักษ์

การขึ้นลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์และลิง (อาคม สายาคม, 2545, น. 127)

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงมุ่งประเด็นการวิจัย การขึ้นลอยในการแสดงโขนเพราะพิจารณาแล้วเห็นว่า การขึ้นลอยเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ต่อการแสดงโขน ซึ่งในปัจจุบันจะพบว่ากระบวนการขึ้นลอยที่รับการถ่ายทอดมาและใช้ในการแสดงมีอยู่ไม่มากนัก หลักสูตรการเรียนการสอนโขนในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้นมีระยะเวลาการสอนเรื่องการขึ้นลอยเพียงเล็กน้อยโดยผู้เรียนจำเป็นต้องศึกษาและทำความเข้าใจถึงหลักวิธีการปฏิบัติที่ถูกต้องและหมั่นฝึกฝนทักษะเพื่อให้เกิดความชำนาญ ทั้งนี้เมื่อเกิดความรู้ความเข้าใจและมีทักษะในการขึ้นลอยแล้ว จึงจะสามารถคิดออกแบบสร้างสรรค์เพื่อพัฒนารูปแบบการขึ้นลอยในลักษณะอื่น ๆ นอกเหนือจากในหลักสูตรการเรียนการสอน เป็นการสร้างสรรค์กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขนและสามารถนำไปใช้ในโอกาสต่อไปได้

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. ศึกษาวิเคราะห์การขึ้นลอยในการแสดงนาฏยศิลป์และการขึ้นลอยในการแสดงโขน
2. สร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านกระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขน

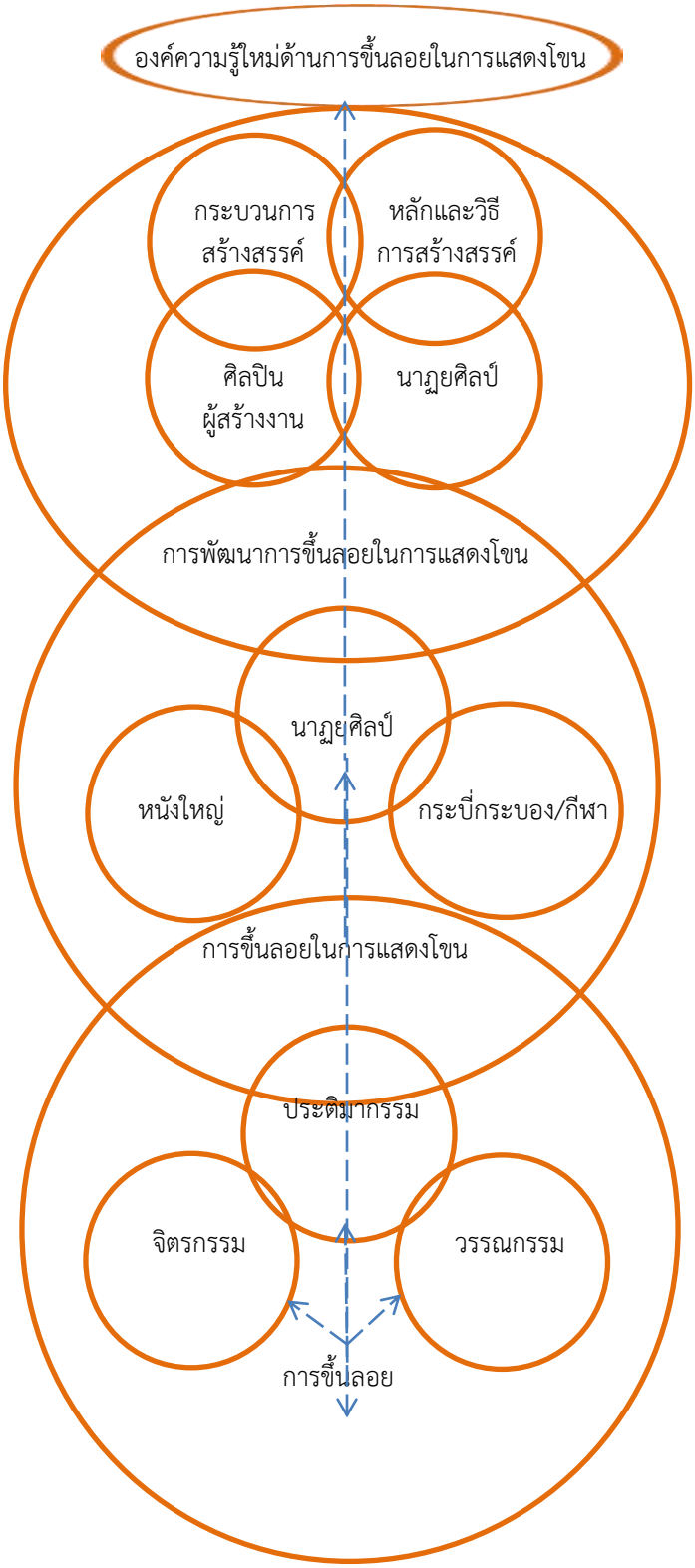
ขอบเขตการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาการขึ้นลอยในการแสดงโขนและการทดลองสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านกระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขน

คำถามในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการทราบว่าการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนรูปแบบใหม่ๆ จะสามารถเกิดขึ้นได้หรือไม่

กรอบแนวความคิด



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิด
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

การทบทวนวรรณกรรม/สารสนเทศ (information) ที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัยที่มีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน มีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

- รูปแบบภาพจิตรกรรม ประติมากรรม
- นาฏยศิลป์ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง มวยไทย กีฬา การแสดงโขน
- วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์
- การฝึกหัดการเรียนการสอนโขน
- แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์

1.1 โชติ กัลยาณมิตร อธิบายว่า ภาพจับ ตามความหมายในพจนานุกรมด้านสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง ภาพเขียนตามแบบศิลปะไทยแสดงความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและตัวภาพในวรรณคดี เช่น หนุมานจับนางเบญจกาย ภาพพระรามรบทศกัณฐ์ใช้กับภาพฉลุ หนังใหญ่ หรือภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนัง และหากในภาพจับนั้นมีตัวภาพบางตัวเหาะอยู่เรียกว่า จับลอย (โชติ กัลยาณมิตร, 2518, น. 569)

1.2 น.ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทย ได้อธิบายถึงภาพจับไว้ว่า เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือ ลักษณะท่าจับในการแสดงโขนละคร นิยมเขียนจับล้อมรอบด้วยตัวลาย เช่น การรบระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม หรือพระลักษณ์กับพญายักษ์ หรือหนุมานกับทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นท่าที่ฝ่ายหนึ่งยืนเหยียบตามส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่ง พร้อมกับทำท่าทางต่างๆที่สวยงามซึ่งภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์หรือประดับบนตู้พระไตรปิฎก (ประยูร อุลุชาฎะ, 2526, น. 307)

1.3 หนังสือภาพจิตรกรรมฝาผนัง หอพระไตรปิฎกกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มีลักษณะพิเศษ คือ นอกจากจะแสดงถึงความเป็นเลิศถึงฝีมือช่างจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ยังเป็นแหล่งรวมสรรพวิทยาการที่กำลังจะสูญหายไปจากความรู้ ความเข้าใจของชาวรัตนโกสินทร์ หอไตรเป็นอีกหนึ่งผลงานที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสทรงดำเนินรอยตาม พระราชปณิธานของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ เป็นแหล่งให้ปวงชนได้ศึกษา (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2548, น. 31-32)

1.4 หนังสือเส้นสายลายไทยชุดภาพจับจากศิลปะไทย เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล กล่าวว่า ภาพจับจากลายรดน้ำบนตู้พระธรรมตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถึงปัจจุบันมีความวิจิตรงดงามและทรงคุณค่า โดยมากจะเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เนื่องจากภาพจับจะปรากฏการต่อสู้รบกันเป็นหลัก (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548, น. 18-20)

1.5 บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ได้ประกาศยกย่องเป็นวรรณคดีแห่งชาติ และเป็นยอดแห่งวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ ที่ได้ทรงโปรดฯ ให้แต่งขึ้นไว้สำหรับการเล่นละครในในงานเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงคุณค่าและความสำคัญบ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมและแฝงเรื่องการเมืองของกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น

เมื่อนั้น พระลักษณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นอินทรชิตอสุรี ไล่ตีวานรเข้ามา
พระกรกวัดแกว่งศรทรง หวดไปต้ององค์ยักษ์ษา
โจนจากรถแก้วแววฟ้า ปืนขึ้นเหยียบบ่ากุมภัณฑ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, น. 1284)

1.6 เสถียร ชังเกตุ กล่าวว่า การขึ้นลอยถือเป็นการอวดฝีมือในการเชิดหนังใหญ่ เพราะผู้เชิดจะแสดงลีลาท่าทางในการเชิดท่าขึ้นลอย ในการขึ้นลอยนั้นตัวยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายให้ตัวพระและตัวลิงขึ้นลอย ตัวยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายรับลอยอยู่ตลอดเวลา ตั้งแต่สมัยโบราณไม่มีการให้ตัวยักษ์ขึ้นลอยในการรบระหว่างตัวยักษ์กับตัวลิงหรือตัวพระกับตัวยักษ์ถ้ามีการรบกัน ตามหลักเกณฑ์ฝ่ายตัวยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายเหยียบตัวพระและตัวลิงก่อน จากนั้นตัวลิงหรือตัวพระจึงจะเหยียบตัวยักษ์ โดยสังเกตได้จากในการรบทุกครั้งตัวยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายรุกก่อนเสมอ (เสถียร ชังเกตุ, 2537, น. 49-50)

1.7 คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวว่า โขนกับหนังใหญ่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันเพราะเป็นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เหมือนกัน และบทพากย์ในการแสดงหนังใหญ่ก็ใช้ในการแสดงโขนนั้นเป็นบทเดียวกัน การเจรจาซึ่งใช้สลับการพากย์นั้น ทั้งโขนและหนังใหญ่ก็ใช้แบบเดียวกัน เพียงแต่โขนกับหนังใหญ่มีความแตกต่างกันอยู่มาก คือ หนังใหญ่เป็นภาพที่ปรากฏบนจอหนัง แต่โขนเป็นการแสดงของคนที่มีการเคลื่อนไหวท่าทางบนเวที แต่ก็มีความใกล้ชิดกันมากทางด้านอื่น ๆ การฉลุภาพลงในหนังควายนั้นจิตรกรถือเอาสุนทรีย์เป็นใหญ่ มิได้คำนึงถึงความเป็นไปตามธรรมชาติ โดยถือเอาแบบหรือโครงสร้างแห่งภาพเป็นสำคัญ ฉลุภาพขึ้นตามความสวยงามที่เป็นภาพมิได้คำนึงถึงสิ่งอื่น ๆ เช่น ความจริงตามธรรมชาติ ภาพพระรามรบกับทศกัณฐ์ซึ่งอยู่ในท่า “ขึ้นลอย” ในการแสดงโขน คือ ตัวพระรามขึ้นยืนอยู่บนบ่ายักษ์นั้น จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ก็ฉลุหนังเอาตามใจที่เห็นว่าสวยงามมิได้คำนึงว่าคนจริง ๆ จะขึ้นลอยเหยียบทำท่านั้นได้หรือไม่ แต่ในการแสดงโขนก็ได้เอาท่าขึ้นลอยและท่ารบต่าง ๆ ที่ปรากฏในหนังใหญ่มาใส่ไว้ในการแสดงโขน เพราะผู้คิดประดิษฐ์ท่าทางของโขนเห็นว่าสวยงามตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ จึงได้คิดประดิษฐ์ท่าทางของโขนให้ขึ้นลอยหรือท่ารบต่าง ๆ ที่เรียกว่าท่าจับได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่การฝึกหัดและออกแบบการขึ้นลอยนั้นมีความยากลำบากมากเพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541, น. 46)

1.8 หนังสือPhysics and the Art of Dance Kenneth Laws with Arleen sugano กล่าวว่า การยกขึ้นและลอยตัวนั้น หมายถึง ลักษณะของการเคลื่อนไหวของนักเต้นสองคนที่ต้องประสานกันเพื่อให้ได้ท่าทางที่สวยงามแบบที่ไม่สามารถทำเองคนเดียวได้ การยกบางประเภทนั้นเป็นการยกแบบตรงอย่างง่าย ๆ มีหลายเทคนิคที่เราพบเห็นรวมถึงวิธีการป้องกันการบาดเจ็บของนักเต้นในท่าทางต่าง ๆ ส่วนการยกสูงเหนือศีรษะนั้นดูสวยงามน่าประทับใจผู้ชมเป็นอย่างยิ่งแต่ก็จำเป็นต้องมีการควบคุมแรงที่ใช้และจังหวะตลอดจนเวลาให้เหมาะสมกันด้วย การแสดงนั้นจึงจะดูลื่นไหล ส่วนวิธีการจับนั้นเป็นการหยุดการเคลื่อนไหวของนักเต้นที่กระโดดลอยขึ้นกลางอากาศ การเคลื่อนไหวในอากาศหรือการลอยตัวเหนือพื้นนั้นเป็นสิ่งที่สร้างความประทับใจ ให้ทั้งนักเต้นและผู้ชม นักเต้นจำเป็นที่จะต้องมีทักษะ ต้องได้รับการฝึกฝนและเชื่อใจในคู่เต้นของตัวเองจึงจะสร้างการแสดงที่สวยงามและน่าประทับใจได้ (Kenneth Laws with Arleen sugano, 2008, น. 185)

1.9 มโน พิสุทธิรัตนานนท์ กล่าวว่า การขานรับทางสุนทรียะที่ตรงกันจะเกิดขึ้นได้นั้น จำเป็นต้องมีเงื่อนไขที่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะตัววัตถุหรืองานศิลปะนั้นต้องมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ ซึ่งมีนัยสำคัญที่พ้องกับประสบการณ์สุนทรียะของผู้ชื่นชม และอาจมีเงื่อนไขอื่น ๆ เป็นส่วนประกอบ เช่น ชั้น วรรณะ วัย วุฒิภาวะ เชื้อชาติ ศาสนา วัฒนธรรมและยุคสมัยเป็นต้น กล่าวคือ การสื่อสารทางอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียะมีระดับความแตกต่างกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับองค์ประกอบลักษณะและประสบการณ์ของผู้ชื่นชมด้วย (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2547, น. 65-70)

1.10 บุญส่ง ชัยสิงห์กานนท์ กล่าวว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ มี 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นที่หนึ่ง ผู้สร้างงาน หรือศิลปิน เกิดความคิด แซงวิล (Zangwill, 1995) เรียกว่า ความคิดทางสุนทรียะ ซึ่งได้มาจากการหยั่งเห็น กล่าวคือ มีการสร้างภาพของตัวงานอยู่ในหัว จากความคิดว่าจะใช้วัตถุดิบอะไรในการสร้างผลงานที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะ

ขั้นที่สอง จากการเกิดความคิดทางสุนทรียะ ศิลปินผู้สร้างงานเกิดความตั้งใจที่จะถ่ายทอดทำให้ความคิดปรากฏเป็นรูปธรรมเกิดขึ้น

ขั้นที่สาม ความตั้งใจนี้แสดงเป็นการปฏิบัติหรือถ่ายทอดการกระทำจนทำให้เกิดตัวงานที่เป็นรูปธรรมจริงขึ้น (บุญส่ง ชัยสิงห์กานานนท์, 2541, น. 8-9)

1.11 สุรพล วิรุฬหรักษ์ กล่าวไว้ในหนังสือนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ว่า นาฏยวรรณกรรม หมายถึง บทประพันธ์เพื่อการแสดงซึ่งบ่งบอกให้เห็นถึงปรัชญา ความคิด เรื่องราว จินตนาการและตัวละครเพื่อให้ผู้ร่วมการแสดงได้ยึดถือปฏิบัติร่วมกันจนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงที่มีเอกภาพ รูปแบบบทประพันธ์เพื่อการแสดงมีหลายชนิด เช่น บทในความทรงจำนำเสนอด้วยการบอกปากเปล่าเล่าเป็นเค้าโครง ให้ผู้แสดงนำไปด้นในรายละเอียดด้วยตัวผู้แสดงเอง บทประพันธ์การแสดงที่เป็นวรรณศิลป์ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาในการประพันธ์ให้มีความสละสลวยวิจิตรบรรจง อธิบายถึงรายละเอียดที่ทำให้ผู้ร่วมงานเกิดความเข้าใจในทุกแง่มุมอาจมีคุณภาพทางภาษาขั้นเป็นวรรณศิลป์ เพื่อให้เกิดความไพเราะในการอ่าน แต่บทประพันธ์เพื่อการแสดงมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อใช้สำหรับการแสดง ดังนั้น การจะชื่นชมนาฏยวรรณกรรมได้อย่างเต็มที่นั้นต้องประกอบด้วยการดูและการฟังไปพร้อมกัน (สุรพล วิรุฬหรักษ์. 2543, น. 153)

จากการศึกษาหนังสือ เอกสารงานวิจัยข้างต้นที่ยกมานั้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงความสัมพันธ์ที่นักวิชาการทางการศึกษาและผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงได้กล่าวถึงสิ่งที่เกี่ยวข้องและมีความสัมพันธ์กันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน ดังนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาในรายละเอียดจากทฤษฎีด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรมทั้งของไทยและนานาชาติ เพื่อใช้ประกอบเป็นแนวทางในการเรียนรู้หลักวิธีการและเพื่อใช้ประกอบในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไป

วิธีดำเนินการศึกษา

การวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ชมภาพบันทึกการแสดง และลงพื้นที่เพื่อศึกษาข้อมูล ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรม หนังใหญ่ กระบี่กระบอง ดังนี้

1.1 หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานครฯ

1.2 หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรุงเทพมหานครฯ

1.3 ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานครฯ

1.4 สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.5 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพมหานครฯ

1.6 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

1.7 วัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานครฯ

1.8 วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานครฯ

1.9 วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพมหานครฯ

1.10 วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

1.11 วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

1.12 วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์และหัวข้อในการสัมภาษณ์โดยคัดเลือกจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการเรียนการสอนและการแสดงโขนมากกว่า 40 ปี ตามบทบาทตัวละคร เช่น ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวง-วัฒนธรรม และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 15 คน และนักเรียน นักศึกษาที่มีประสบการณ์การเรียนและการแสดงโขนมากกว่า 6 ปี จำนวน 20 คนเพื่อให้ทราบทัศนคติและแนวความคิด ดังนี้

2.1 รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.2 นายสมบัติ แก้วสุจริต ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร (โขนตัวพระ)

2.3 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการระดับเชี่ยวชาญพิเศษ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.4 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.5 นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.6 นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.7 นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2.8 นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

2.9 นายสมศักดิ์ ทัดติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

2.10 นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

2.11 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

2.12 นายสมชาย ฟ้อนรำดี รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

2.13 นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

2.14 นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (ละครตัวนาง)

2.15 นางนพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (ละครตัวนาง)

การสัมภาษณ์ในประเด็นหัวข้อ ดังนี้

1. ด้านความคิดเห็นเรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน
2. ด้านหลักและวิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขน
3. ด้านวิธีการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน
4. ด้านการนำไปใช้ประโยชน์เรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน

3. จัดทำแนวทางทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน

4. นำเสนอผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น

5. รวบรวมข้อมูลที่ได้ทั้งหมดเรียบเรียงและนำเสนอเป็นงานวิจัย

ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

ลำดับที่	ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย	ระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย (เดือน)											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	ศึกษา ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารงานวิจัย	■	■										
2	ลงพื้นที่เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์					■	■	■					
3	วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์								■				
4	แนวทางการจัดทำโครงการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน									■	■		
5	เขียนรายงานนำเสนองานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน											■	■

ตารางที่ 1 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงหลักและวิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขน
2. แนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน
3. เพื่อพัฒนาสร้างสรรค์การขึ้นลอยเป็นองค์ความรู้ใหม่ต่องานด้านนาฏยศิลป์ไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนการ หมายถึง วิธีการนำท่ารำด้านนาฏยศิลป์ไทยหลาย ๆ ท่ามาปฏิบัติต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน

ขึ้นลอย หมายถึง ลักษณะการต่อตัวขึ้นเหยียบตามบริเวณลำตัวและอวัยวะต่าง ๆ และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้นแสดงท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทยหรือท่าจับอาวุธในลักษณะต่าง ๆ

โขน หมายถึง การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ผู้แสดงสวมศีรษะปิดหน้าสมมุติเป็นตัวยักษ์และตัวลิง ผู้แสดงเป็นมนุษย์สวมชฎาหรือมงกุฎเปิดหน้า ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจาและบทร้อง

ตัวพระ หมายถึง ผู้แสดงโขนจากตัวละครเทพในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม และตัวพระที่เป็นมนุษย์ เช่น พระราม พระลักษณ์ พระภรต พระศัตรุต พระลบ พระมงกุฎ เป็นต้น

ตัวยักษ์ หมายถึง ผู้แสดงโขนจากตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ มโหธร แสงอาทิตย์ ไมยราพ มังกรกรรณ เป็นต้น

ตัวลิง หมายถึง ผู้แสดงโขนจากตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น หนุมาน สุครีพ องคต ชมพูพาน นิลนนท์ มัจฉานุ เป็นต้น

ตัวนาง หมายถึง ผู้แสดงโขนจากตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น นางสีดา นางสุพรรณมัจฉา นางสำมะนักขา นางเบญจกาย เป็นต้น

คำสำคัญ การขึ้นลอย, การแสดงโขน

บทที่ 2
เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสารงานวิจัย ภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย และจากการสัมภาษณ์ด้านเนื้อหารูปแบบการขึ้นลอยจากจิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรมและนาฏยศิลป์การแสดงทั้งของไทยและการแสดงนานาชาติ ที่ปรากฏจากหลักฐานต่างๆซึ่งมีความสัมพันธ์และเกี่ยวเนื่องกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน เพื่อเป็นแนวทางและข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาผู้วิจัยจึงแบ่งแนวคิดทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1. เอกสารขั้นต้น เช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

2. เอกสารขั้นรอง เช่น หนังสือ ตำราเอกสารและงานวิจัยด้านการขึ้นลอยจากงานนาฏยศิลป์ หลักการและวิธีการออกแบบการขึ้นลอยทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ

โดยมีรายละเอียดที่จะกล่าวถึงความสัมพันธ์กันตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม
- 2.1.1 ตู้พระไตรปิฎก
- 2.1.2 หนังใหญ่
- 2.1.3 จิตรกรรมฝาผนัง
- 2.1.4 บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์

2.2 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานนาฏยศิลป์และกีฬา
- 2.2.1 กระบี่กระบอง
- 2.2.2 มวยไทย
- 2.2.3 ยิมนาสติกและกายกรรม
- 2.2.4 การแสดงนานาชาติ
- 2.2.5 การขึ้นลอยในการแสดงโขน
  - การขึ้นลอยในการแสดงโขนตัวพระ
  - การขึ้นลอยในการแสดงโขนตัวยักษ์
  - การขึ้นลอยในการแสดงโขนตัวลิง

2.3 หลักการและวิธีการออกแบบการขึ้นลอย

เอกสารขั้นต้น

2.1 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม

ภาพจับ พจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง อธิบายว่า ภาพเขียนตามแบบศิลปะไทย ที่แสดงความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและตัวภาพเขียนระหว่างตัวเอกในวรรณคดี เช่น ภาพพระรามทำศึกกับทศกัณฐ์ หนุมานจับนางเบญจกาย ใช้ในการเขียนภาพ

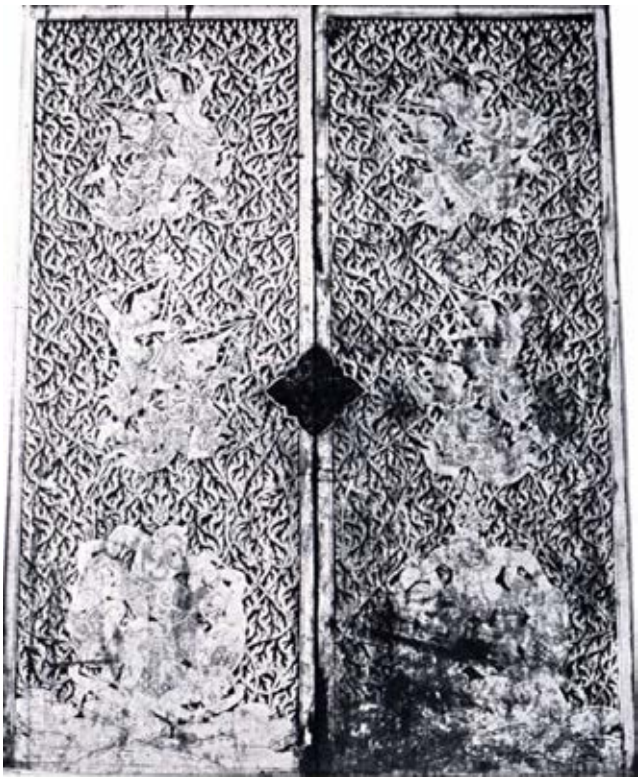
จิตรกรรมฝาผนัง และภาพฉลุหนังใหญ่ ยังพบว่าหากในภาพจับนั้นมีตัวภาพบางตัวเหาะอยู่ ภาพนั้นก็เรียกว่า จับลอย (โชติ กัลยาณมิตร, 2518, น. 569)

น.ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทย อธิบายถึงภาพจับว่า เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือ ท่าจับแบบโขนละคร นิยมเขียนเป็นว่าจับล้อมรอบด้วยตัวลาย จะเป็นท่าการรบระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม และพระลักษณ์กับพญายักษ์ตนอื่น ๆ หรือหนุมานกับยักษ์ มักเป็นท่าที่ฝ่ายหนึ่งยืนบนส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่ง พร้อมกับท่าทางที่สวยงาม ภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์หรือประดับบนตู้พระไตรปิฎก และมีลายส่วนใหญ่ประกอบ (ประยูร อุลุชาฎะ, 2526, น. 307)

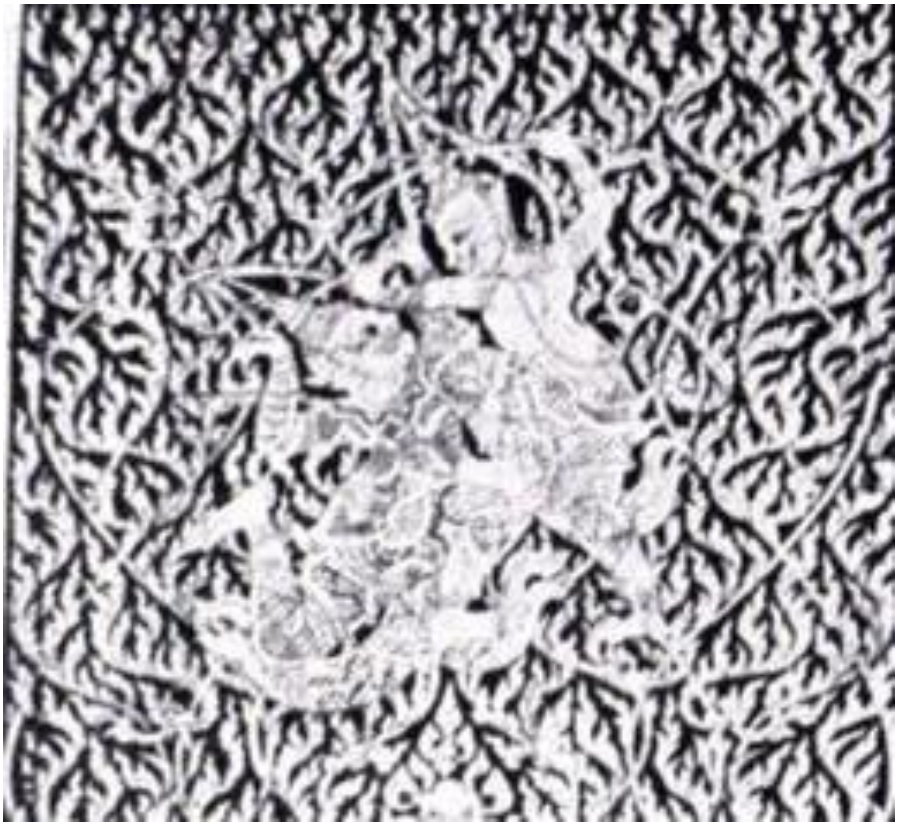
ดังจะเห็นได้ว่า ศิลปะด้านจิตรกรรมและประติมากรรมของไทยที่กล่าวถึงตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ในการต่อสู้กันและตัวละครฝ่ายหนึ่งยืนบนส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่งจะเรียกว่าภาพจับหรือท่าจับซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกันกับการขึ้นลอยในแสดงโขน

2.1.1 รูปแบบการขึ้นลอยจากตู้พระไตรปิฎก

ภาพจับจากลายรดน้ำที่ปรากฏอยู่บนตู้พระธรรมสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่งดงามและทรงคุณค่า โดยมากมักเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เนื่องจากภาพจับมักเป็นการสู้รบเป็นหลัก (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548, น. 18-20)



ภาพที่ 2 ตู้พระไตรปิฎก ภาพจับจากลายรดน้ำ
ที่มา : เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2547)

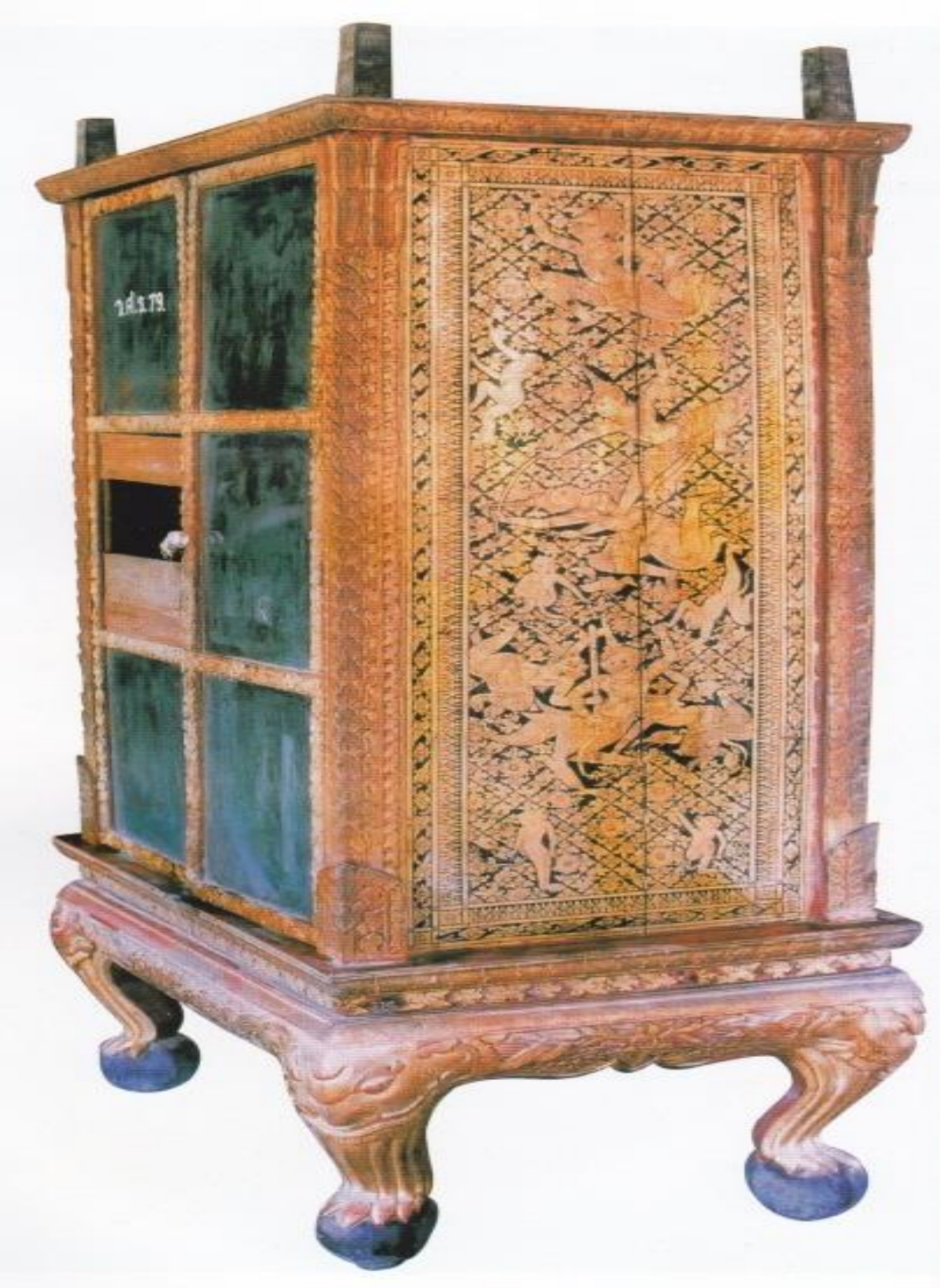


ภาพที่ 3 ภาพขยายจากภาพที่ 2 ตู้พระไตรปิฎก ภาพจับจากลายรดน้ำ
ที่มา : เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2547)

ภาพจากตู้พระไตรปิฎก เป็นภาพจับจากลายรดน้ำที่จิตรกรได้คิดและจินตนาการโดยนำตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่มีลักษณะเด่นตามเนื้อเรื่องมาเขียนในลักษณะของการต่อสู้กัน ดังภาพที่ปรากฏตัวละครยักษ์และลิงต่อสู้กัน ตัวพระกับตัวยักษ์ต่อสู้กัน และในการต่อสู้นั้นก็ได้คิดออกแบบการต่อตัวหรือการขึ้นลอยในการแสดงโขนในลักษณะท่าทางต่าง ๆ กัน

ภาพที่ 4 จับลิงสู้กับยักษ์ 1 คู่ ตู้ขาหมูมีลิ้นชัก กท. 144 สมัยรัตนโกสินทร์
ที่มา : เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2547)

ภายในภาพจะเห็นได้ว่าจิตรกรได้ออกแบบให้ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ตัวลิงและตัวยักษ์ทำการต่อสู้กันดังภาพที่ปรากฏเป็นภาพจับหรือท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ตัวลิงใช้เท้าขวาขึ้นเหยียบบริเวณหน้าอกของตัวยักษ์ และใช้เท้าซ้ายขึ้นเหยียบบริเวณน่อง ใช้มือขวาจับอาวุธของตัวยักษ์ ส่วนมือซ้ายยกอาวุธขึ้นเพื่อจะทำการสังหาร



ภาพที่ 5 ตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์) วัดศรีอุบลรัตนาราม อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มา : วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (2548, น. 127)

ภาพที่ 6 ภาพขยายจากภาพที่ 5 ตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์) วัดศรีอุบลรัตนาราม อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ที่มา : วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (2548, น. 127)

ภาพที่ 7 จับเรื่องรามเกียรติ์จากตู้พระไตปิฎก
ที่มา : วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (2548, น. 68)

ภาพที่ 8 จับเรื่องรามเกียรติ์ ยักษ์รบกับหนุมานจากตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์)
ที่มา : วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (2548, น. 127)

ภาพที่ 9 ภาพขยายจากภาพที่ 8 จับเรื่องรามเกียรติ์ ยักษ์รบกับหนุมานจากตู้พระไตปิฎก (ขาสิงห์)
ที่มา : วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (2548, น. 127)

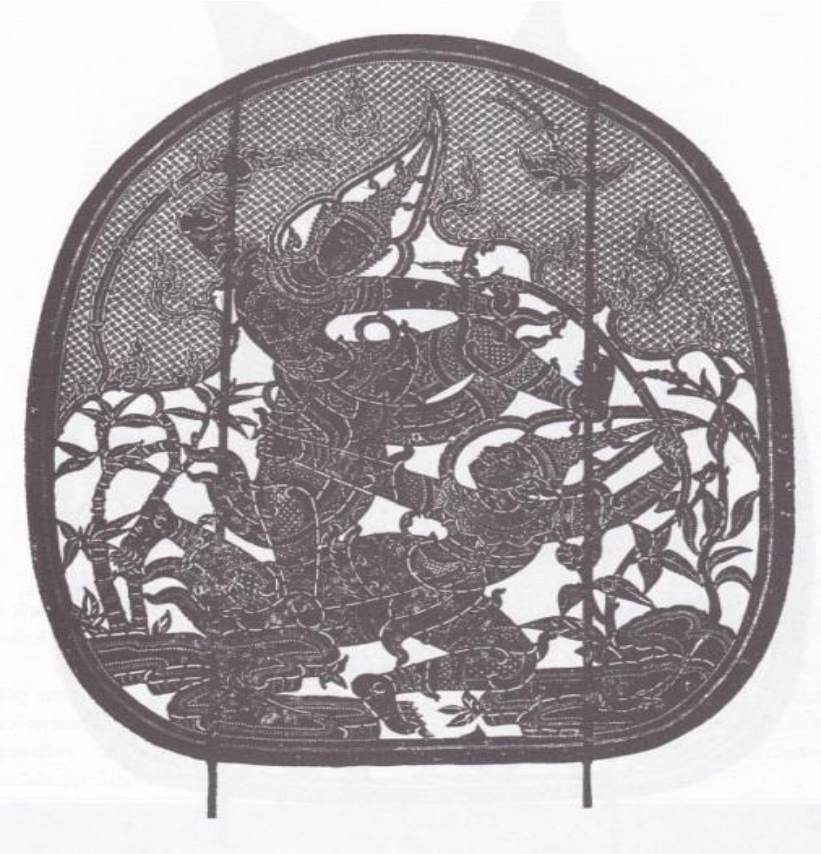
ดังภาพรูปแบบการขึ้นลอยจากตู้พระไตรปิฎกตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ จะเห็นได้ว่าจิตรกรได้ออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายและท่าทางให้ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น หนุมานรบกับทศกัณฐ์ พระรามรบกับทศกัญฐ์ แสดงภาพที่มีเอกลักษณ์และเป็นจุดเด่นโดยนำภาพการขึ้นลอยในลักษณะต่างๆที่มีโครงสร้างและองค์ประกอบที่สมบูรณ์และมีความสัมพันธ์กันกับเรื่องรามเกียรติ์ผ่านกระบวนการศิลปะแบบไทยที่มีเอกลักษณ์และทรงคุณค่ากับตู้พระธรรมที่ใช้งานทางพุทธศาสนา

2.1.2 หนังใหญ่

หนังใหญ่ เป็นมหรสพที่นิยมกันมากในสมัยโบราณประเทศไทยมีหลักฐานการแสดงหนังใหญ่มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นดังปรากฏอยู่ในกฎมนเทียรบาล เป็นการแสดงที่ใช้แผ่นหนังวัวหรือควายสลักเป็นรูปตัวละครเชิดดูท่าทางที่สวยงามและดูเงา เดิมเรียกว่า “หนัง” คำเดียว ต่อมาเมื่อมีการแสดงหนังชนิดอื่น เช่น หนังตะลุงซึ่งมีขนาดเล็ก จึงเรียกหนังดั้งเดิมว่าหนังใหญ่ ตัวหนังแบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ๆได้แก่

1. หนังเดี่ยว เป็นภาพตัวละครตัวเดียวประกอบลวดลาย
2. หนังเรื่อง เป็นภาพตัวละครมากกว่า 1 ตัวอยู่ในแผ่นเดียว
3. หนังพิเศษ เป็นตัวหนังที่มีลักษณะพิเศษหรือมีท่าทางพิเศษ (เสาวณิต วิงวอน, 2554, น. 51-54)

ภาพจับหนังใหญ่เป็นภาพที่น่าศึกษาในด้านของการเขียนภาพ เนื่องจากสัดส่วนตัวละครทั้งตัวภาพยักษ์ที่แข็งแรงขาแขนอวบอิ่มมีพละกำลัง ตัวภาพวานรก็มีสัดส่วนที่ปราดเปรียวคล่องแคล่วว่องไว รูปร่างอวบอิ่มไปด้วยกล้ามเนื้อที่ซ่อนรูป ตัวภาพพระนาง ต้นแขน ต้นขา เกือบเท่าลำตัว บ่งบอกถึงพละกำลัง ของตัวละคร และแนวคิดของศิลปินในยุคนั้นเป็นศิลปินที่อยู่ในยุคของการสร้างบ้านสร้างเมือง การสงครามที่ต้องอาศัยวีรบุรุษที่มีพละกำลังวังชา ภาพบุคคลจึงแสดงออกในรูปร่างกายที่แข็งแรง (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548, น. 17)



ภาพที่ 10 พระลักษณ์รบอินทรชิต
ที่มา : เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2547)

ดังภาพหนังใหญ่ ที่จิตรกรได้ออกแบบลวดลาย และนำตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มาแกะสลักเพื่อใช้ในการแสดงหนังใหญ่ เป็นตัวละครพระลักษณ์รบกับอินทรชิต ในลักษณะที่พระลักษณ์ใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณขาของอินทรชิตส่วนเท้าซ้ายเหยียบบริเวณศีรษะ มือซ้ายจับคันศรของตัวยักษ์มือขวาเงื้อคันศรเตรียมต่อสู้และสังหาร

ขั้นตอนในการเชิดหนังรบระหว่างพระกับยักษ์ การเชิดหนังท่ารบนี้ผู้เชิดหนังทั้งสองต้องมีความสัมพันธ์กัน การเชิดท่าขึ้นลอย เป็นการอวดฝีมือในการเชิดหนังใหญ่ เพราะจะได้เห็นลีลาในการเชิดท่าขึ้นลอย (เสถียร ชังเกตุ, 2537, น. 49-50)

ภาพที่ 11 หนังจับ พ.ศ. ๒๔๕๓ ในสมัยต้นรัชกาลที่ ๖
ที่มา: คลังกลางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

โขนกับหนังใหญ่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดเพราะเป็นการแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน และกาพย์เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งนำมาใช้เป็นบทพากย์ในการแสดงหนังใหญ่นั้นก็ใช้ได้ในการแสดงโขนมิได้แตกต่างกันเลย เรียกได้ว่าบทที่ใช้ในการแสดงโขนและหนังใหญ่นั้นเป็นบทเดียวกัน แม้แต่การเจรจาซึ่งใช้สลับการพากย์บทนั้น ทั้งโขนและหนังใหญ่ก็ใช้แบบเดียวกันอีก แต่โขนกับหนังใหญ่ก็ยังมีความแตกต่างกันอยู่มาก คือ เป็นคนละมิติกันทีเดียว หนังใหญ่เป็นภาพที่ปรากฏบนจอหนัง แต่โขนเป็นการแสดงของคนที่มีชีวิตบนเวทีการแสดง แต่ในขณะเดียวกันก็มีความใกล้ชิดกันมากทางด้านอื่นๆ การฉลุภาพลงในหนังควายนั้นจิตกรถือเอาสุนทรีย์เป็นใหญ่ มิได้คำนึงถึงความจริงหรือความเป็นไปตามธรรมชาติ จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ขึ้นนั้นถือเอาแบบหรือโครงสร้างแห่งภาพเป็นสำคัญ ฉลุภาพขึ้นตามความสวยงามในฐานะที่เป็นภาพมิได้คำนึงถึง ความจริงตามธรรมชาติ ภาพพระรามรบกับยักษ์และอยู่ในท่าที่โขนเรียกว่า “ขึ้นลอย” คือขึ้นยืนอยู่บนบ่ายักษ์นั้น จิตรกรที่สร้างหนังใหญ่ก็ฉลุหนังเอาตามใจที่เห็นสวยงามมิได้คำนึงว่าคนจริงๆจะขึ้นลอยท่านั้นได้หรือไม่ แต่โขนก็ได้เอาท่าขึ้นลอยและท่ารบต่างๆที่ปรากฏในหนังใหญ่มาใส่ไว้ในการแสดงโขน เพราะคิดว่าสวยงามไป

ตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จึงจำเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือท่ารบต่างๆที่เรียกว่าท่าจับได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่ในการหัดและแสดงนั้นกว่าจะทำได้ก็ต้องประดักประเดิดลำบากมากเพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2541, น. 46)

ภาพที่ 12 หนังจับ พ.ศ. ๒๔๕๓ ในสมัยต้นรัชกาลที่ ๖
ที่มา: คลังกลางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ตำบลคลองห้า อำเภอคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี

จากตัวอย่างหนังใหญ่ที่กล่าวมานั้นจะเห็นได้ว่าจิตรกรได้สร้างสรรค์ตัวหนังใหญ่ที่มีความวิจิตรงดงามทั้งการออกแบบลวดลายและลักษณะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อนำมาใช้ในการแสดงหนังใหญ่เป็นมหรสพที่นิยมกันมากในสมัยโบราณ ซึ่งมีหลักฐานการแสดงหนังมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นดังปรากฏอยู่ในกฎมนเทียรบาล เป็นการแสดงที่ใช้แผ่นหนังวัวหรือควายสลักเป็นรูปตัวละครเชิดดูท่าทางที่สวยงามและดูเงา เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวผ่านตัวหนังในขณะทำการเชิดดังจะเห็นได้ว่าเรื่องราวส่วนใหญ่ในเรื่องรามเกียรติ์ จะเป็นการยกทัพต่อสู้กันระหว่างกองทัพพระรามกับ

กองทัพทศกัณฐ์ มีหลักฐานปรากฏจึงมักเป็นภาพการต่อสู้และการขึ้นลอย ซึ่งในการแสดงหนังใหญ่จะเรียกภาพหรือตัวหนังประเภทนี้ว่าหนังจับและมีลักษณะการขึ้นลอยเหมือนกับการแสดงโขน

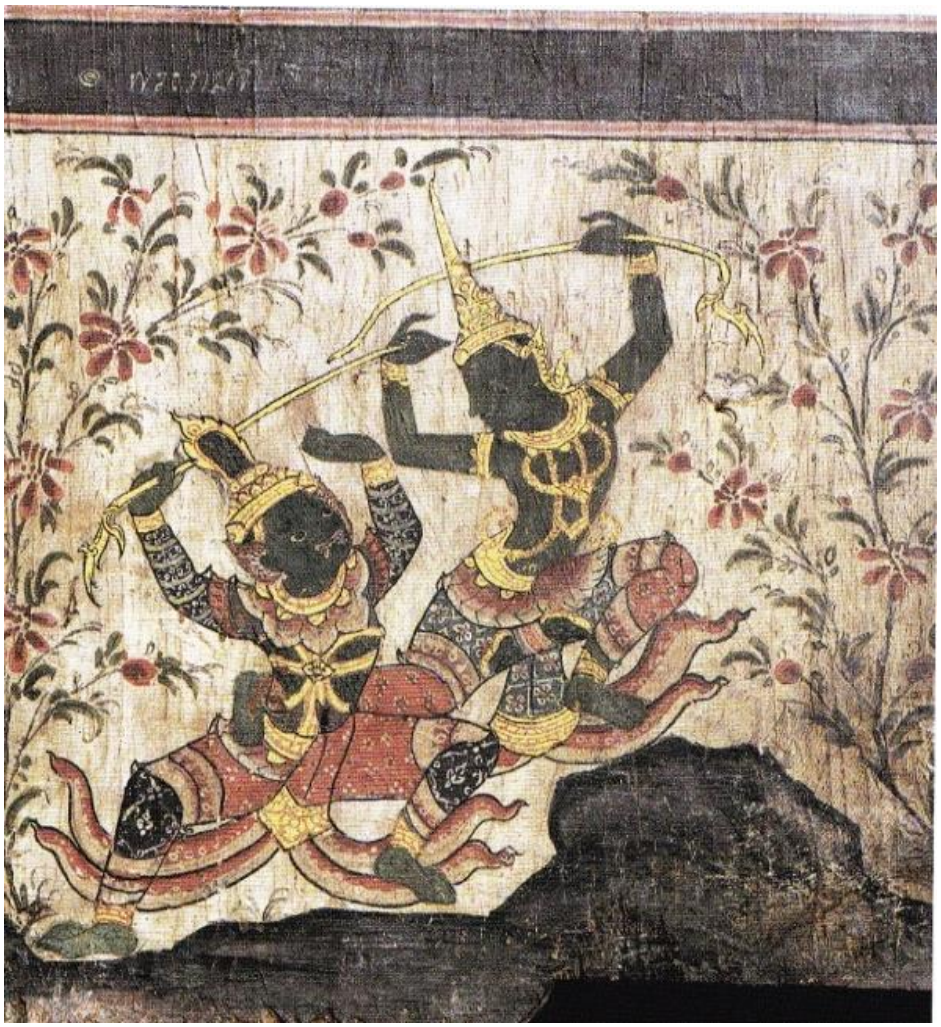
2.1.3 จิตรกรรมฝาผนัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง หอพระไตรปิฎกกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มีลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนกับที่ใด กล่าวคือนอกจากจะเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงความเป็นเลิศถึงฝีมือช่างจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ก็ยังเป็นแหล่งรวมสรรพวิทยาการทั้งหลายทั้งปวง หอไตรนี้เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสทรงดำเนินรอยตามพระราชปณิธานของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือเป็นแหล่งศึกษาของปวงชนเช่นกัน นอกจากนี้ยังพบศิลาจารึกครั้งสร้างหอไตรที่หลุดออกมายังไม่ทราบตำแหน่งที่ติดดั้งเดิม มีโครง 2 บท คือ บทแรกระบุเรื่องภาพจับรามเกียรติ์ที่รายรอบเชิงผนังด้านล่าง บทที่สองระบุเรื่องฉัททันตชาดก และการประกอบพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ในการคล้องช้าง ดังนี้

ภาพที่ 13 ศิลาจารึก
ที่มา : นิยะดา เหล่าสุนทร (2548)

ภาพจับนับท่าทั่ว	ณรงค์รา มเกียรติฤ
รายรอบเชองฝาเรียง	ร่างถ้วน
พานรแทตยคณา	สุรราช
สฤษดิเสรจ์เจ็ดโฉลกล้วน	สืบฟ้าดินเฉลอม

ฉัททันต์สรรค์เรื่องต้ำง ตำนาน หนึ่งนา
เตอมต่อสารทไสยหลาย เล่หช้า
สัตพิธเพื่อบรรหาร เหตุแพร่ง ผองพ่อ
ขออยู่คุงค้ำหล้า แหล่งโพยม
(นิยะดา เหล่าสุนทร, 2548, น. 29)



ภาพที่ 14 พระรามจับสวาหุ
ที่มา : นิยะดา เหล่าสุนทร (2548)

พระรามสีเขียว มงกุฎมนุษย์

สวาหุ สีเขียว มงกุฎสามกลีบ ปกติถือกระบองแต่ในที่นี้ถือศร

สวาหุเป็นอสูร ลูกของนางกากนาสูรผู้เนรมิตเป็นกาไปโฉบข้าวทิพย์ในพิธีกวนข้าวทิพย์ที่ท้าวทศรถจัดขึ้นเพื่อขอโอรส นางกากนาสูรถูกพระรามฆ่าตาย สวาหุผู้เป็นลูกจึงคิดจะแก้แค้นแต่ถูกพระรามฆ่าตาย

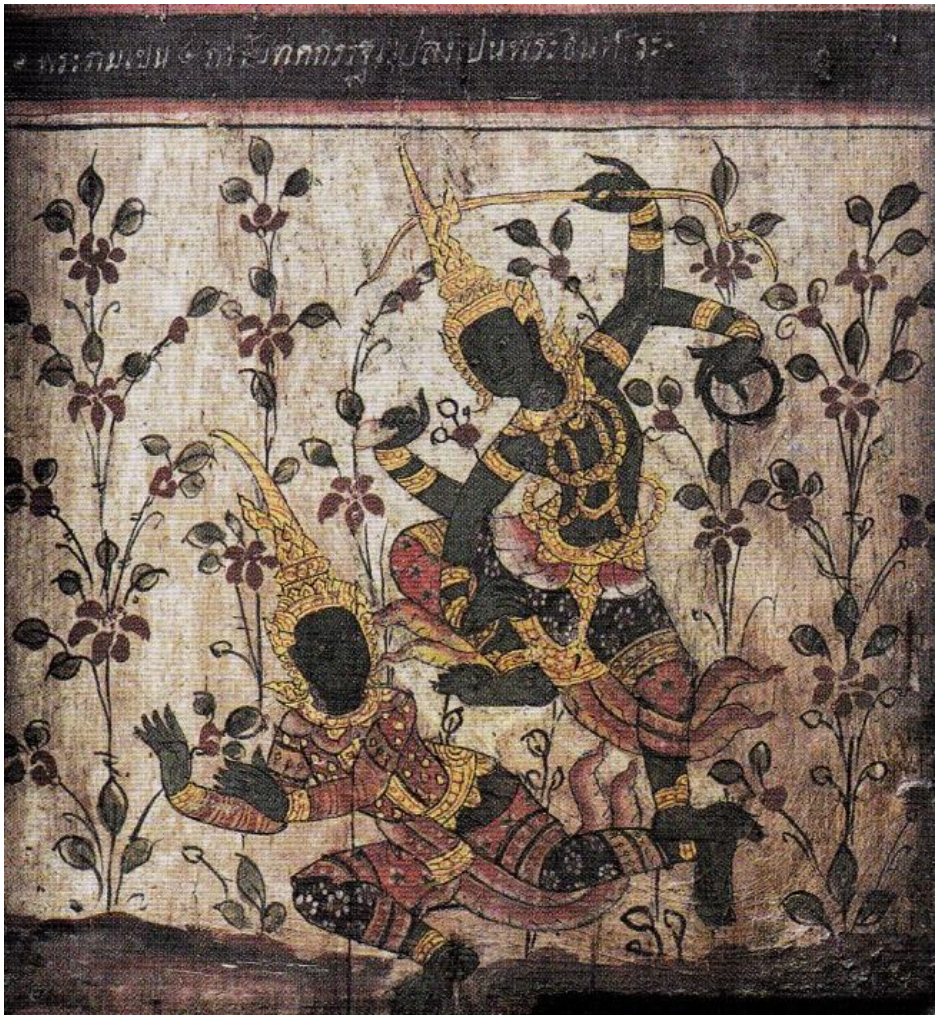
ดังภาพพระรามทำการต่อสู้กับสวาหุ โดยใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณสะโพกของสวาหุ และยกลำตัวขึ้นให้ลอยจากพื้น ส่วนมือขวาจับคันศรของสวาหุในการต่อสู้ปฏิบัติท่าขึ้นลอยเช่นเดียวกับการแสดงโขน

ภาพที่ 15 พระรามจับทศกัณฐ์
ที่มา : นิยะดา เหล่าสุนทร (2548)

พระรามสีเขียว มงกุฎมนุษย์
ทศกัณฐ์ มงกุฎชัย ปากแสยะ ตาโพลง

ทศกัณฐ์เจ้าเมืองลงกาไปลักนางสีดาชายาพระรามมาไว้ที่เมืองลงกา พระรามติดตามมาโดยมีกองทัพวานร สงครามเกิดขึ้นหลายครั้ง ฝ่ายทศกัณฐ์พ่ายแพ้พันธมิตรล้มตายเป็นจำนวนมาก ในที่สุดทศกัณฐ์ออกรบถูกหนุมานบีบกล่องดวงใจสิ้นชีวิต

ดังภาพที่ปรากฏ พระรามรบกับทศกัณฐ์ และปฏิบัติท่าการขึ้นลอยในลักษณะเช่นเดียวกับการขึ้นลอย 3 ในการแสดงโขน โดยใช้เท้าซ้ายเกี่ยวบริเวณแขนของทศกัณฐ์และยกลำตัวให้ลอยสูงขึ้น ส่วนเท้าขวายกลอยขึ้นด้านข้างลำตัวบิดลำตัวและหันหน้ามองทศกัณฐ์เพื่อจะทำการสังหาร



ภาพที่ 16 ศึกพระรามกับทศกัณฐ์แปลง
ที่มา : นิยะดา เหล่าสุนทร (2548)

ดังภาพที่ปรากฏ พระรามได้ใช้เท้าซ้ายขึ้นเหยียบบริเวณข้อเท้าของทศกัณฐ์ ส่วนเท้าขวายกขึ้นด้านข้างลำตัว และยกลำตัวขึ้น ทศกัณฐ์ทำท่าเสียเปรียบในการต่อสู้อย่างชัดเจนในลักษณะท่ากึ่งล้มไร้หนทางในการต่อสู้

วาระสุดท้ายของทศกัณฐ์ ในเมื่อวงศ์ญาติถูกฝ่ายพระรามฆ่าตายจนหมดสิ้น ทศกัณฐ์จึงต้องออกศึกแปลงเป็นพระอินทร์ ความในตอนนี้มีพรรณนาในรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1 ว่า

เมื่อนั้น พระสุริย์วงศ์องค์นารายณ์ทรงจักร
แลเห็นทศเศียรขุนยักษ์ ผิวพักตร์ลักขณาวิลาวัณย์
งามรูปงามโฉมงามทรง ยิ่งองค์เจ้าตรัยตรึงสวรรค์
รัศมีสีเลื่อมลายพรรณ ดั่งพระจันทร์หมดเมฆไม่ราคี
อันสถิตในทิพยพิมานมาศ ลีลาศตามจักรราศี
พระองค์ผู้ทรงฤทธี พิศรูปอสุรีไม่วางตา

(รามเกียรติ์ เล่ม 3, น. 510)

ภาพจับจากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เล่าเรื่องรามเกียรติ์ เป็นภาพจิตรกรรมไทยในยุคต้นรัตนโกสินทร์ได้รับการอนุรักษ์และซ่อมแซมส่วนที่เสียหายในคราวฉลองกรุงเทพมหานครครบรอบ 200 ปี ภาพจับมีความงดงามทั้งในเรื่องของการวางกระบวนการท่า สี และบรรยากาศรอบๆโดยรวม ภาพจับมีตั้งแต่จับสองขึ้นไปจนเป็นร้อย ภาพจับหมู่โดยมากมักเป็นตอนที่มีการสู้รบกันระหว่างกองทัพของพระรามและท้าวทศกัณฐ์ ที่จับน้อยๆมักเป็นภาพก่อนยกทัพใหญ่ อย่างเช่นภาพจับนางสุพรรณมัจฉากับหนุมาน องคตกับปักหลั่น มัจฉานุกับหนุมาน ฯลฯ

ภาพที่ 17 ภาพจับจากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

ภาพที่ 18 ภาพขยายจากภาพที่ 17 ภาพจับจากจิตรกรรมที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

ภาพที่ 19 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ช่องที่ 72
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

ภาพที่ 20 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ช่องที่ 176
ที่มา: เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2560)

ดังภาพที่ปรากฏ เป็นกระบวนกองทัพของพระรามและพลวานร ทำการต่อสู้กันกับกองทัพของยักษ์ในรายละเอียดของภาพจะเห็นได้ว่าจิตรกรได้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของการต่อสู้ในกองทัพมีภาพลิงจำนวนมากทำการขึ้นเหยียบตัวยักษ์ในลักษณะท่าขึ้นลอยแบบต่างๆในการแสดงโขน

ภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ เป็นภาพสีและขาวดำ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ ภาพจับสีมีการผูกลายกระหนกเป็นฉากหลัง อาจจัดได้ว่าเป็นภาพจับผูกลายเครือวัลย์ก็ได้ ความงดงามของภาพจับจากสมุดข่อยมีความงดงามทั้งในด้านการวางท่าภาพจับและการวางโครงสีหลักภายในภาพ(มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2547, น. 4-5)

ภาพที่ 21 ภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ
ที่มา: เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล (2547)

ดังภาพที่ปรากฏ เป็นภาพจับจากสมุดข่อยโบราณลักษณะของภาพเป็นการขึ้นเยียบกันของตัวละคร ดังเช่นหนุมานใช้เท้าขวาเยียบบริเวณเข่าของตัวยักษ์ มือทั้งสองจับอาวุธต่อสู้กัน

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2530 ให้คำอธิบายไว้ว่า จิตรกรรมไทยประเพณี ภาพระบายสีเอกรงค์หรือพหุรงค์ตามความเชื่อของช่างจิตรกรรมไทย ซึ่งแสดงออกให้เห็นด้วยรูปแบบที่ประกอบด้วยขนบนิยมต่อไปนี้

1. รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆ แสดงด้วยรูปเปรียบเทียบลักษณะสมมติภาวะหรือเป็นรูปนิมิตจากความคิด ลักษณะเป็นบุคลาธิฐานแทนการแสดงรูปภาพที่เป็นจริง

2. รูปแบบมีรูปร่างลักษณะทรวดทรง ท่าทางเป็นแบบประดิษฐ์โดยจัดระเบียบขึ้นใหม่มีความง่ายแก่การเห็น มีความกลมกลืนร่วมกันระหว่างรูปแบบแต่ละประเภท

3. รูปแบบทั่วไปมีขนาดเล็กๆ แสดงออกในลักษณะย่อส่วนลงทั้งหมดด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการเขียนพรรณนาเรื่องให้ได้จุในพื้นที่จำกัด เช่น อาคารขนาดใหญ่ก็ย่อส่วนลง

4. รูปแบบทั่วไปมีลักษณะและการแสดงภาวะให้เห็นเป็น 2 มิติ คือส่วนสูงกับส่วนกว้าง รูปแบบจึงเป็นไปในลักษณะแบนราบแนบกับพื้นภาพ

5. รูปแบบและการระบายสีบนรูปแบบเป็นไปในลักษณะสีเรียบราบ เพื่อแสดงให้เห็นความต่างระหว่างพื้นกับภาพเท่านั้น ไม่แสดงบรรยากาศหรือระยะทางระหว่างภาพกับพื้นภาพ

6. รูปแบบทั่วไปกำหนดให้เป็นรูปด้านที่มองเห็นในตำแหน่งระดับตารูปแบบทุกรูปแบบที่ ปรากฏบนพื้นภาพจะถูกกำหนดเป็นภาพที่ปรากฏตรงใจกลางในตาของผู้ดู ไม่ว่ารูปแบบนั้นจะเขียนขึ้นบนตำแหน่งใดในพื้นภาพ

7. รูปแบบเขียนขึ้นด้วยเหตุผลเพื่อการพรรณนาเรื่องราวโดยอาศัยท่าทางของรูปแบบเป็นสิ่งสื่อความหมายทางพฤติกรรม และการอธิบายเหตุการณ์แต่ละตอนในเรื่องที่เขียนเป็นรูปภาพ ดังนั้นจึงไม่ให้ความสำคัญต่อสภาพกาลเวลาซึ่งมีแสงเงาเป็นส่วนประกอบ จิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงจำกัดแวดวงไม่รับความหมายของแสงและเงาเข้าไว้ในการเขียนภาพ

8. รูปแบบและการนำเสนอเป็นรูปแบบต่างๆบนพื้นภาพมีลักษณะชัดเจนเท่ากันหมดไม่มีการลดขนาดหรือส่วนที่เป็นรายละเอียด

9. รูปแบบและองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะและเหตุผลในการนำเสนอเป็นไปเพื่อการพรรณนาความจึงเสนอองค์ประกอบของภาพจิตรกรรม

10. รูปแบบและการใช้สีในรูปแบบ เป็นไปในลักษณะการใช้สีเพื่อการตกแต่ง ช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีระบายสีภาพโดยไม่จำกัดความคิดว่าจะต้องแสดงออกให้สมจริง

(พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม, 2530, น. 144-145)

“สุนทรียวิจักษณ์ (aesthetic appreciation)

1. ความหมายของสุนทรียวิจักษณ์ มีความหมายอยู่ 2 นัย คือ

(1) หมายถึงความสามารถในการประเมินคุณค่าในความงามหรือค่าทางสุนทรียะ(to evaluate, to understand) กล่าวคือ การชื่นชมธรรมชาติหรืองานศิลปะใด ๆ โดยภาพศิลป์ปฏิมาของงานศิลปะหรือธรรมชาตินั้นส่งผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ชื่นชม เกิดการรับรู้ทางอารมณ์ รู้สึกทำให้ได้ประสบการณ์ทางผัสสะและเกิดการวินิจฉัยในขอบข่ายของการรับรู้ด้านอารมณ์รู้สึก (sensory perception) อันเป็นการรับรู้ที่เป็นพื้นฐานของการรับรู้ทางเหตุผล (rational perception) ทำให้ผู้ชื่นชมมีความเข้าใจหรือซาบซึ้งต่อความหมายที่แฝงอยู่ในปรากฏการณ์รูปธรรมของงานศิลปะและของธรรมชาติที่งาม การหยั่งรู้ค่าความงามนี้มีกระบวนการต่อเนื่องไปสู่การแปลความหมายเป็นความคิดทางนามธรรม

(2) หมายถึงความเพลิดเพลินทางสุนทรียะ หรือความซาบซึ้งทางสุนทรียะ อันเป็นผลต่อเนื่องจากการหยั่งรู้ค่าและการเข้าใจทางสุนทรียะ เออร์วิน เอดแมน (Erwin Edman) กล่าวว่า สำหรับนักสังเกตการณ์จำนวนมากถือว่า ศิลปะเป็นเพียงความปีติยินดีและความตื่นเต้นในอารมณ์รู้สึกทางสุนทรียะ แต่คนทั่วไปจำนวนมากถือว่า คือภาษารูปแบบหนึ่งซึ่งในนั้นจิตวิญาณมนุษย์ได้ยังความแจ่มกระจ่างแก่ตนเองถึงความหมายของตนในโลกนี้ ศิลปะจึงเป็นญาณแห่งภาพที่ยิ่งใหญ่ด้วยมวลประสบการณ์ที่ชักนำมาซึ่งความเพลิดเพลินทางสุนทรียะ หรือความยินดีทางสุนทรียะ (aesthetic pleasure) สุนทรียวิจักษณ์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของสุนทรียศาสตร์ โดยเฉพาะในความหมายของสุนทรียภาพเชิงพฤติกรรมเพราะมีผลต่อเนื่องไปถึงการแสดงออก (expression) และการสร้างสรรค์ (creation) และมีเหตุผลต่อพัฒนาการทางปัญญา ต่อวิวัฒนาการทางวัฒนธรรมและอารยธรรมมนุษย์

2. การรับรู้ทางสุนทรียะ (aesthetic perception) การสะท้อนความจริงในจิตสำนึกของมนุษย์เอง อันเป็นกระบวนการที่รู้จริง ได้ก่อรูปและมีความลึกซึ้งขึ้น การรับรู้ดังกล่าวเกิดจากการปฏิกิริยาต่อกันระหว่างส่วนที่เป็นอัตวิสัย กับส่วนที่เป็นภววิสัย ระหว่างส่วนที่เป็นภูมิปัญญากับการปฏิบัติ ระหว่างส่วนที่เป็นอารมณ์รู้สึกกับส่วนที่เป็นเหตุผล

3. การขานรับทางสุนทรียะที่ตรงกัน ถือว่าการขานรับทางสุนทรียะที่ตรงกัน (sympathetic response) เป็นปรากฏการณ์ทางจิตวิทยาในกระบวนการของสุนทรียวิจักษณ์" (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2547, น. 65-70)

ความคิดรวบยอดและกระบวนการทางศิลปะเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรม มีผู้ให้นิยามเกี่ยวกับศิลปะไว้มากมาย ซึ่งมีทั้งการให้คำขยายความที่สอดคล้องและสอดแคล้วกัน จนยากแก่การที่จะสรุปให้มีความลงตัวชัดเจน อาจเป็นเพราะว่าลักษณะของศิลปะขึ้นอยู่กับลักษณะอันเป็นอัตลักษณ์ของศิลปิน และนอกจากนี้ศิลปะยังมีลักษณะที่คลี่คลายพัฒนาแตกต่างกันไปตามยุคสมัยอีกด้วย เช่น สมัยแรก ๆ ศิลปะหมายถึงการเลียบแบบ และสมัยต่อ ๆ มาศิลปะคือการสร้างสรรค์ ศิลปะคือ การแสดงออกทางอารมณ์รู้สึก หรือศิลปะคือรูปแบบที่มีนัยสำคัญทางสุนทรียะ เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ศิลปะนั้นเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์เท่านั้น กีรติ บุญเจือ กล่าวว่า ศิลปะแสดงความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ออกมาภายนอก ความรู้สึก ได้แก่ สถานภาพทางจิตวิทยา มีอารมณ์ อาเวค และปฏิกิริยาต่าง ๆ ต่อสิ่งเร้า ความนึกคิด ได้แก่ สถานภาพทางความรู้มีความเชื่อความศรัทธาต่อระบบความคิด ทว่าศิลปะมิได้ออกมาตรงๆ เหมือนกระจกเงาสะท้อนภาพของวัตถุ (กีรติ บุญเจือ, 2522, น. 62)

ชะวัชชัย ภาติณธุ กล่าวว่า ปกติวิสัยของศิลปินการทำงานศิลปะทุกขั้นตอนจะดำเนินการอย่างเป็นระบบ งานศิลปะทุกขั้นตอนจะมีระบบการสร้างสรรค์มีวิธีการอย่างเป็นขั้นเป็นตอนซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงของการทำงานนั่นคือ คุณค่าของศิลปะ (Artistic Value) ซึ่งศิลปินมิอาจรู้ล่วงหน้าได้ (แม้จะรู้ขั้นตอนการทำงานผู้เขียน) แต่สิ่งที่ศิลปินกำหนดได้คือ คุณค่าเชิงช่างหรือฝีมือ (ทักษะ) คุณค่าของแนวคิด (การออกแบบ) เทคนิคและวิธีการ แต่การปรากฏออกมาสู่คุณค่าทางศิลปะสู่สุนทรียภาพ กรณีนี้ศิลปินต้องรอดู (ชะวัชชัย ภาติณธุ, 2544, น. 57)

รสนิยมซึ่งเป็นผลจากการรับรู้เชิงคุณค่าของมนุษย์ จึงมีผลต่อทีท่า พฤติกรรมการแสดงออก วิถีการดำเนินชีวิต และการมีความสัมพันธ์กับสรรพสิ่งและสิ่งที่มนุษย์สร้าง ดังนั้น รสนิยมจึงเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องของวัฒนธรรม และขณะเดียวกันก็เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับศิลปะไม่ว่าจะฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์หรือชื่นชมบริโภคงานศิลปะ ที่สำคัญที่สุดคือผู้สร้างสรรค์ศิลปะก็อาศัยการรับรู้เข้าใจวัฒนธรรม เห็นคุณค่าของวัฒนธรรม รสนิยมและวัฒนธรรมจึงมีผลต่อแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะ สอดคล้องกับที่ ชะวัชชัย ภาติณธุ กล่าวว่าผู้มีรสนิยมทางศิลปะจะเป็นผู้ที่ดำเนินชีวิตอย่างรู้ในคุณค่าของกาลเวลา ทั้งนี้เพราะศิลปะเป็นผลผลิตที่เกิดจากเชาวน์ ปัญญา อารมณ์ ความรู้สึก และฝีมืออันล้ำค่าของมนุษย์ คนที่ไม่มีเชาวน์ปัญญาและฝีมือสร้างสรรค์ศิลปะไม่ได้ (ชะวัชชัย ภาติณธุ, 2544, น. 70)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ยกมาเป็นตัวอย่างเช่น จากหอพระไตรปิฎกกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม จากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ ณ หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี กรุงเทพ ฯ เป็นงานประณีตศิลป์หรือวิจิตรศิลป์ และงานประเภทประดับตกแต่งที่เน้นทักษะฝีมือแสดงความประณีตบรรจงและที่เน้นเนื้อหาสาระเรื่องราวเป็นการเล่าเรื่องหรือเป็นภาพแสดงบางตอนที่สำคัญหรือโดดเด่นของเรื่องรามเกียรติ์ ที่จิตรกรได้รับอิทธิพลและถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะกล่าวถึงตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่มีบทบาทสำคัญทำท่าทางในการรบต่อสู้กันหรือเรียกว่าภาพจับและมีความสัมพันธ์กับท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขน

2.1.4 บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์

นาฏยวรรณกรรม หมายถึง บทประพันธ์เพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเรื่องราว ปรัชญา ความคิด จินตนาการและตัวละคร เพื่อให้ผู้ร่วมการแสดงได้ยึดถือไว้ดำเนินการร่วมกัน ทำให้ได้การแสดงที่มีเอกภาพ บทประพันธ์เพื่อการแสดงมีหลากหลายรูปแบบ เช่น เป็นบทในความทรงจำ นำมาบอกปากเปล่าเล่าเป็นเค้าโครงย่อ ๆ ให้ผู้แสดงนำไปด้นบทในรายละเอียดด้วยตนเอง ตลอดไปจนถึงบทประพันธ์การแสดงที่เป็นวรรณศิลป์ ซึ่งใช้เวลานานในการประพันธ์ให้สละสลวยวิจิตรบรรจง มีรายละเอียดที่ทำให้ผู้ร่วมงานกระจ่างแจ้งในทุกแง่มุมบทประพันธ์เพื่อการแสดงอาจมีคุณภาพทางภาษาสูงถึงขั้นเป็นวรรณศิลป์ ทำให้เกิดความไพเราะในการอ่าน แต่บทประพันธ์เพื่อการแสดงมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อการแสดง ดังนั้น การจะชื่นชมนาฏยวรรณกรรมได้อย่างเต็มที่ก็ต้องทั้งดูทั้งฟัง ไปพร้อมกัน (สุรพล วิรุฬหรักษ์, 2543, น. 153)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่ได้ทรงโปรดฯ ให้แต่งขึ้นไว้สำหรับการเล่นละครในในงานเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขณะเดียวกันก็ยังมีคุณค่า และความสำคัญที่สามารถแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและแฝงเรื่องการเมืองของกรุงรัตนโกสินทร์อีกด้วย อนึ่ง บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับพระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 1 นี้ได้มีการรวบรวมและแต่งเติมขึ้นใหม่ให้มีเนื้อหาครบสมบูรณ์กว่าฉบับอื่นๆ อาทิ ฉบับครั้งกรุงเก่าและธนบุรี เป็นต้น คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม จึงได้ประกาศยกย่องเป็นวรรณคดีแห่งชาติและเป็นยอดแห่งวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 1

ฉวยจับชฎาง่าขวาน จะสังหารด้วยกำลังยักษี
พระอรชุนเรืองฤทธิ์ราวี ก็สลัดอสุรีเสียทัน
แล้วโจนขึ้นเหยียบไหล่ยักษา กรขวาก็ฟาดด้วยพระขรรค์
รามสูรรับรองป้องกัน แล้วหันสลัดกระเด็นไป
พระอรชุนก็พลัดจากบ่า ยักษาจับบาททั้งสองได้
ฟาดเข้ากับเหลี่ยมเมรุไกร หวั่นไหวทั้งไตรโลกา ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1, 2549, น. 26)

เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา
โจมจ้วงทะลวงจับอสุรา บาทาเหยียบเข่ายืนยัน
อสุรีจับเอวแล้วเงื้อหอก กลับกลอกรวดเร็วดั่งจักรผัน
พระโจนขึ้นเหยียบบ่ากุมภัณฑ์ พระหัตถ์นั้นเงื้อศิลป์จะราวี
หันเวียนเปลี่ยนท่าสับสน ต่างตนไม่ท้อถอยหนี
พระลักษณ์รุกโรมโจมตี อสุรีไม่ทานฤทธา ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1, 2549, น. 504)

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
ถาโถมโจมจับด้วยฤทธา โจนขึ้นเหยียบบ่าขุนมาร
กรหนึ่งจับเศียรยัดยัน ขบฟันเขม่นจะสังหาร
กลอกกลับจับกันในคัลนานต์ รอนราญไม่คิดชีวี ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1, 2549)

บัดนั้น ฤทธิกันสิทธิศักดิ์ยักษี
โลดโผนโจรจ้วงทะลวงตี ได้ทีเหยียบเข่าหนุมาน
มือซ้ายชิงตรีวานร กรขวาเงื้อตระบองจะสังหาร
กอดรัดฟัดกันประจัญบาน ต้านทานรบชิดติดมา ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1, 2549)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 2

เมื่อนั้น พระลักษณ์ทรงสวัสดิ์รัศมี
เห็นอินทรชิตอสุรี ไล่ตีวานรเข้ามา
พระกรกวัดแกว่งศรทรง หวดไปต้ององค์ยักษ์ษา
โจนจากรถแก้วแววฟ้า ปืนขึ้นเหยียบบ่ากุมภัณฑ์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, น. 1284.)

เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา
รานรุกคลุกคลีอสุรา โจนขึ้นเหยียบบ่ายืนยันฯ
กรกุมมงกุฎทั้งสิบเศียร หันเวียนว่องไวดั่งจักรผัน
หัตถ์หนึ่งแกว่งศรโรมรัน ตีต้องทศกัณฐ์เป็นหลายที

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, น. 75)

เมื่อนั้น น้องพระอวตารชาญสมร
เสด็จขึ้นเหนือบ่าวานร ภูธรงามดั่งพระทรงครุฑ
อันเป็นมงกุฎโลกา ขึ้นมาจากที่เกษียรสมุทร

พระกรแกว่งศรฤทธิรุทร ก็เข้าต่อยุทธ์อสุรีฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, น. 108)

บัดนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ
รบรุกบุกบันประจัญบาน โถมทะยานเข้ากลางโยธา ฯ
เหยียบบ่าคว้าเศียรกุมภัณฑ์ ผกผันเรี่ยวแรงแข็งกล้า
สี่กรรอญราญอสุรา หวดซ้ายป่ายขวาวุ่นไป
อันหมู่โยธีรี้พล จะเหลือแต่สักตนก็หาไม่
ตายกลาดดาษป่าพนาลัย ด้วยฤทธิไกรราวี ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช.บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, น. 123)

เมื่อนั้น สองกษัตริย์สุริยวงศ์นาถา
โลดโผนโจนไปด้วยฤทธา เหยียบบ่าทั้งสองอสุรี ฯ
งามดั่งพระกาลชาญฤทธิ์ จะมาเอาชีวิตยักษี
เคล่าคล่องว่องไวไปในที ตีต้องอสุราทั้งสองตน
วนไปด้วยกำลังฤทธิรงค์ สองพระองค์หวดซ้ำหลายหน
จนหมู่กระบี่ลี้พล โห่ร้นเยาะเย้ยอสุรา ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, 151)

เมื่อนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
ยั้งตัวไว้ได้ด้วยว่องไว เข้าไล่โจมจับกุมภัณฑ์ ฯ
โจนขึ้นเหยียบบ่าน้าวเศียร กลอกกลับหันเหียนดั่งจักรผัน
องคตก็เข้าช่วยกัน โรมรันฟันแทงอสุรี ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, 240)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 3

เหยียบบ่าคว้าเศียรกุมภัณฑ์ ผกผันเรี่ยวแรงแข็งกล้า
สี่กรรอนราญอสุรา หวดซ้ายป่ายขวาวุ่นไป
อันหมู่โยธีรี้พล จะเหลือแต่สักตนก็หาไม่
ตายกลาดดาษป่าพนาลัย ด้วยฤทธิไกรราวีฯ

โจนขึ้นเหยียบบ่าคว้าเศียร กลับกลอกผลัดเปลี่ยนเหียนหัน
ต่างแทงต่างรับต่างฟัน พัลวันป้องปัดไปมาฯ
เท้าซ้ายเหยียบเข่าวานร หวดด้วยคันศรยักษี
ต้องกายหนุมานหลายที ขุ่นกระบี่หัดเหเซไปฯ
บัดนั้น คำแหงหนุมานชาญสมร
รับรองป้องปัดทั้งสี่กร โถมเข้าราญรอนอสุรีฯ
กวัดแกว่งตรีเพชรระเห็จหัน ฟอนฟันถีบแทงยักษี
ล้มลงยังพื้นปถพี กระบี่เหยียบไว้กับบาทาฯ
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 23)

เมื่อนั้น สองกษัตริย์สุริย์วงศ์นาถา
โลดโผนโจนไปด้วยฤทธา เหยียบบ่าทั้งสองอสุรีฯ
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 98)

พระรามเหยียบเข่าขวาขุนยักษ์ ฝ่ายองค์พระลักษณ์รังสรรค์
โจนเหยียบเข่าซ้ายยืนยัน กลอกกลับจับกันไปมาฯ
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 102)

โจนขึ้นเหยียบเข่าน้าวเศียร กลับกลอกหันเวียนเปลี่ยนท่า
แทงด้วยตรีเพชรอันศักดา ชิงได้คทาอสุรีฯ
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 111)

บัดนั้น คำแหงหนุมานทหารใหญ่
ยั้งตัวไว้ได้ด้วยว่องไว เข้าไล่โจมจับกุมภัณฑ์ฯ
โจนขึ้นเหยียบเข่าน้าวเศียร กลอกกลับหันเหียนดั่งจักรผัน
องคตก็เข้าช่วยกัน โรมรันฟันแทงอสุรีฯ
(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 142)

พระนารายณ์เหยียบบ่าง่าศร พระกรจับเศียรยักษา
พระลักษณ์เหยียบเข่าอสุรา พระหัตถ์ขวา เงื้อคันธนูชัย
ต่างองค์ต่างตีกุมภัณฑ์ ถูกสองอัศกรรณไม่ทนได้

กายขาดสี่ท่อนกระเด็นไป ตกในพ่างพื้นธรณีฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 190)

เท้าหนึ่งเหยียบเข่าทะยานยุทธ์ มือชิงคฑาวุธยักษี
กลอกกลับจับกันในที ขุนกระบี่แทงถูกกุมภัณฑ์
ล้มลงกับพื้นสุธาธาร โผนทะยานเหยียบอกไว้มั่น
กวัดแกว่งตรีเพชรฟอนฟัน ก็สุดสิ้นชีวันด้วยฤทธาฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, 2549, น. 511)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 4

บัดนั้น นิลพัทฤทธิแรงแข็งขัน
รบรุกคลุกคลีตีประจัญ ขบฟันเข้าไล่รอนราญฯ
ตีนถีบมือตบปากกัด รวบรัดได้ด้วยกำลังหาญ
ฟาดลงกับพื้นสุธาธาร ขุนมารสิ้นชีพชีวีฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 78)

บัดนั้น จึ่งลูกพระกาลชาญสมร
ฉวยชักตรีเพชรฤทธิรอน โถมเข้าต่อกรอสุราฯ
เท้าถีบมือยุดกระบองตาล เผ่นทะยานขึ้นเหยียบเข่าขวา
กลอกกลับจับกันไปมา ต่างหาญต่างกล้าโรมรันฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 145)

บัดนั้น หลานท้าวมัฆวานทหารใหญ่
หลบหลีกเคล่าคล่องว่องไว โลดไลโจมจับพัลวัน
เผ่นโผนโจนขึ้นเหยียบบ่า กรหนึ่งเงื้อง่าพระขรรค์
กวัดแกว่งพิฆาตฟาดฟัน กุมภัณฑ์สุดสิ้นชีวีฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 229)

เมื่อนั้น ท้าวอุณาราชใจกล้า
รับรองป้องกันประจัญบาน โถมทะยานเข้าไล่ราวีฯ

เท้าซ้ายนั้นเหยียบเข่าขวา มือขวาชิงคันศรศรี
กลอกกลับจับกันในที ต่างตีต่างปัดพัลวันฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 247)

เมื่อนั้น พระจักรรัตน์แก้วรังสรรค์
อาจองรบรุกบุกบัน ยืนยันโจมจับขุนมารฯ
เท้าซ้ายนั้นเหยียบเข่าขวา เงื้อง่าคันศรจะสังหาร
หวดด้วยอสุราสาธารณ์ ล้มซานออกไปทันทีฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 247)

เมื่อนั้น พระลบทรงสวัสดิ์รัศมี
ลงจากรถรัตน์มณี เข้าไล่โจมตีกุมภัณฑ์ฯ
เท้าขวานั้นเหยียบบ่าซ้าย เยื้องกรายแกว่งศรดั่งจักรผัน
ตีต้องอสุราอาธรรม์ หันเหเซไปด้วยศักดาฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4, 2549, น. 537)

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวที่ยกมานั้น จะปรากฏเรื่องของการขึ้นลอยของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งจะเห็นได้จากบทประพันธ์ที่บรรยายถึงการต่อสู้กันและลักษณะการขึ้นเหยียบคู่ต่อสู้ในลักษณะต่าง ๆ ของตัวละครทั้งตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิงไว้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

สรุปรูปแบบการขึ้นลอยจากงานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม จากตู้พระไตรปิฎกหนังใหญ่ จิตรกรรมฝาผนัง บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ที่จิตรกรและผู้ประพันธ์ได้ถ่ายทอดเรื่องรามเกียรติ์ผ่านตัวละครและเหตุการณ์สำคัญในเรื่องสู่ศิลปะและวรรณศิลป์ ที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันทั้งในด้านเนื้อเรื่องและการออกแบบท่าจับหรือท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขนอันเป็นหลักฐานสำคัญและข้อมูลพื้นฐานที่แสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาเพื่อประโยชน์ในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอย ซึ่งจะกล่าวถึงในบทต่อไป

เอกสารขั้นรอง

2.2 รูปแบบการขึ้นลอยจากงานนาฏกรรม

2.2.1 กระบี่กระบอง

ธนิต อยู่โพธิ์ (2511, น. 3-5) ได้กล่าวถึงการเล่นกระบี่กระบองไว้ว่า คนไทยแต่โบราณก็เช่นเดียวกันกับชนชาติอื่นทั้งหลาย คือจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวะคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึกศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้เป็นคู่มือในการต่อสู้ก็มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น เช่น กระบอง ไม้พลอง ดาบ กระบี่ ทวน หอกและง้าว เป็นต้น เครื่องรับเครื่องป้องกันกำบังตัวก็มีหลายชนิด เช่น โล่ เขน ดั้ง เป็นต้น ศิลปะแห่งการใช้อาวุธคู่มือและเครื่องป้องกันตัวเหล่านี้เป็นคำเรียกเป็นคำรวมที่เป็นที่หมายรู้กันว่า “วิชากระบี่กระบอง” เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่วชำนิชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะ โดยเฉพาะนักรบต้องฝึกให้มีความชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ

ลักษณะอาวุธที่ใช้ในการเล่นกระบี่กระบองมาตั้งแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่ใช้เป็นอาวุธสำหรับต่อสู้ และประเภทที่ใช้เป็นเครื่องป้องกัน

กระบี่ หมายถึง การเรียกอาวุธสั้น ได้แก่ ดาล โล่ ดั้ง เขน มีดสั้น พระขรรค์ เคียว ขวาน ตรี สามง่ามสั้น เป็นต้น

กระบอง การเรียกอาวุธยาว ได้แก่ พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก

ภาพที่ 22 การแสดงกระบี่กระบอง พลองกับไม้สั้น
ที่มา : จารุวัฒน์ ศรีโสภา (2550)

จากภาพการเล่นกระบี่กระบอง ผู้แสดงได้ปฏิบัติการขึ้นลอยเช่นเดียวกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยผู้รับลอยด้านล่างจะวางเท้าทั้งสองแยกออกจากกันย่อลำตัวลงเพื่อเป็นฐานให้กับผู้ขึ้นลอยจะใช้เท้าข้างขวาเหยียบบริเวณท่อนขาด้านบนเป็นจุดศูนย์กลาง และใช้เท้าซ้ายเหยียบหรือเกี่ยวบริเวณแขนของผู้รับลอย ลำตัวตั้งตรงหรือทิ้งน้ำหนักตัวออกด้านข้างเพื่อการถ่ายเทน้ำหนักและทรงตัวอยู่ด้านบนได้ ผู้รับลอยจะใช้มือซ้ายจับบริเวณสะเอวของผู้ขึ้นลอยเพื่อช่วยในการประคองตัวและช่วยควบคุมการทรงตัว

จากการศึกษาการเล่นกระบี่กระบอง จากหนังสือและเอกสารกล่าวว่าคนไทยแต่โบราณจำเป็นต้องฝึกหัดวิชาการใช้อาวุธคู่มือ เพื่อต่อสู้ข้าศึก ศัตรูและป้องกันตัว อาวุธที่ใช้มีหลายชนิด มีทั้งอาวุธยาวและอาวุธสั้น การฝึกหัดเพื่อให้ใช้ได้คล่องแคล่วชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะมีแบบแผนการใช้อาวุธเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดที่กำหนดเป็นแบบฉบับ เช่นเพลงรำ เพลงรบ เพลงกราย และเพลงสกัด เป็นต้น ในศิลปะการต่อสู้กระบี่กระบองนั้นมีปรากฏกระบวนท่าในการขึ้นลอยคู่ต่อสู้ในลักษณะเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

2.2.2 มวยไทย

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ของชนชาติไทย มีวิวัฒนาการมาหลายชั่วอายุคน มีประวัติการใช้มวยไทยต่อสู้อย่างกล้าหาญ เพื่อป้องกันบ้านเมืองมาหลายยุคหลายสมัย มวยไทยจึงเป็นมรดกของการสั่งสมวัฒนธรรมและประเพณีหลาย ๆ ด้านอย่างผสมกลมกลืน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับจิต วิญญาณ คาถาอาคม ดนตรี วรรณกรรม คุณธรรมและจริยธรรมมวยไทยจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่บรรพบุรุษไทยได้คิดค้นอย่างชาญฉลาด โดยการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายผสมผสานกับพลังกายและพลังแห่งจิตวิญญาณของมนุษย์ ออกมาเป็นลีลากระบวนท่าของการต่อสู้ได้อย่างงดงามน่าเกรงขาม พิธีกรรมต่าง ๆ ที่มีขึ้นตั้งแต่แรกมอบตัวเป็นศิษย์จนกระทั่งการถ่ายทอดการเรียนรู้จนจบกระบวนทาไม้มวยไทยของครูมวยแต่ละคนนั้น แฝงไว้ด้วยคติธรรมแห่งความรู้รักสามัคคีในหมู่คณะ ความกตัญญูกตเวที ความมีมานะพยายาม ความซื่อสัตย์สุจริต ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้เรียนเป็นประโยชน์ต่อร่างกายและจิตใจ เป็นประโยชน์ทั้งตนเอง สังคม และชาวโลกทั้งมวล

คุณค่าของศิลปะมวยไทยที่กล่าวมา นับเป็นมรดกที่มีคุณค่าสูงยิ่งของสังคมโลกซึ่งนานาประเทศกำลังให้ความสนใจและพยายามศึกษาหาความรู้ในเรื่องมวยไทยให้ลึกซึ่งยิ่งขึ้นเพื่อยกระดับความสามารถของตนเองให้สามารถเข้าร่วมการแข่งขันมวยไทยระดับอาชีพ หรือเพื่อการออกกำลังกายรวมทั้งเพื่อเปิดค่ายมวยไทยฝึกสอนลูกศิษย์ในประเทศของตน แต่การฝึกหัดมวยไทยของนักมวยชาวต่างประเทศยังเป็นไปอย่างเร่งรัดประกอบกับการจัดการแข่งขันมวยไทยอาชีพโดยทั่วไปมุ่งเน้นเรื่องธุรกิจมากเกินไป วัฒนธรรมประเพณีอันดีงาม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของมวยไทยจึงถูกละทิ้ง หรือปฏิบัติไม่เหมาะสมด้วยความไม่เข้าใจรากฐานและคุณค่าแห่งวัฒนธรรมประเพณีนั้น ๆ

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวของชนชาติไทยมาเป็นเวลาหลายศตวรรษ เป็นการต่อสู้ที่ใช้ส่วนต่างๆของร่างกายแทนอาวุธชนิดอื่น ได้แก่ มือ 2 เท้า 2 เข่า 2 ศอก 2 และศีรษะ ซึ่งรวมเรียกว่า นวอาวุธ โดยคิดหากลวิธีในการใช้ส่วนต่างๆของร่างกายให้ผสมกลมกลืนกันจนมีประสิทธิภาพสูงสุดในการต่อสู่ป้องกันตัว และมีการตั้งชื่อท่าทางการต่อสู้ดังกล่าวให้ฟังแล้วไพเราะหรือเข้าใจง่ายโดยเทียบเคียงลักษณะของท่าทางมวยกับชื่อหรือลีลาของตัวละคร เหตุการณ์ หรือสัตว์ในวรรณคดี เช่น เอราวัณเสยงา หนุมานถวายแหวน นางมณโฑนั่งแท่น อิเหนาแทงกฤช ฯลฯ

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 ให้คำจำกัดความคำว่า มวย หมายถึง การชกกันด้วยหมัด มวยไทยเป็นกีฬาชกมวยบนเวทีที่มีกติกายอมให้คู่ชกใช้ เท้า ศอกและเข่าได้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525, น. 632)

มวย หมายถึงกีฬาชนิดหนึ่งและเป็นศิลปะป้องกันตัวด้วย เช่น การต่อสู้โดยใช้หมัดแบบมวยสากล หรือใช้อวัยวะส่วนอื่นด้วยแบบมวยไทย

มวยไทยมีลักษณะพิเศษตามแบบของคนไทยที่เรียกว่า ครบเครื่อง สามารถใช้อวัยวะเกือบทุกส่วนให้เกิดประโยชน์อย่างยุติธรรมทุกกรณี (สมบัติ จำปาเงิน, 2522, น 18)

มวยไทย หมายถึงมวยที่คนไทยใช้เป็นศิลปะของการต่อสู้ป้องกันตัว และถือเป็นกีฬาอันหนึ่งที่อบรมบ่มนิสัยคนให้เป็นนักกีฬา (ชยันต์ อิศรพล, 2514, น.7)

มวยไทย เป็นกีฬาของคนไทยมาแต่โบราณกาลซึ่งเราจะพลิกประวัติศาสตร์ทวนขึ้นไปทุกๆตอน ไทยเราทำการต่อสู้กู้อิสรภาพและต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของไทย จะพบคำกล่าวในเรื่องชั้นเชิงวิชามวยไทย เข้าต่อสู่ศัตรูเสมอ (ถาวร สุบงกช, 2525, น. 272)

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่สามารถนำไปใช้ได้ทั้งในเชิงกีฬาและการต่อสู้จริง ๆ ศิลปะประเภทนี้มีมาแต่โบราณกาล บรรพบุรุษของชาติไทยได้ฝึกฝนอบรมสั่งสอนกุลบุตรไว้เพื่อป้องกันตัวและชาติ บรรดาชายฉกรรจ์ของไทยได้รับการฝึกฝนวิชามวยไทยแทบทุกคน นักรบผู้กระเดื่องนามทุกคนต้องได้รับการฝึกฝนอบรมศิลปะประเภทนี้อย่างจัดเจนทั้งสิ้น เพราะการใช้อาวุธในสมันโบราณ เช่น กระบี่ พลอง ดาบ ง้าว ทวน ฯลฯ ถ้ามีความรู้วิชามวยไทยประกอบด้วยแล้วจะทำให้เกิดประโยชน์มากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยามที่เข้าต่อสู้ติดพันประชิดตัว จะได้อาศัยใช้อวัยวะบางส่วนเข้าช่วย เช่น เข่า เท้า ศอก เป็นต้น แต่เดิมมาศิลปะมวยไทยที่มีชั้นเชิงสูงมักจะฝึกสอนกันในบรรดาเจ้านายชั้นผู้ใหญ่ หรือเฉพาะพระมหากษัตริย์และขุนนางฝ่ายทหารเท่านั้น ต่อมาจึงได้แพร่หลายไปถึงสามัญชนซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิทยาการจากบรรดาอาจารย์ซึ่งเดิมเป็นยอดขุนพลหรือยอดนักรบมาแล้ว วิทยาการจึงได้แพร่หลายและคงอยู่ตราบเท่าทุกวันนี้ (จรวย แก่นวงษ์คำ, 2530, น.5)

มวยไทย เป็นศิลปะศาสตร์ซึ่งบรรพบุรุษได้เพียรพยายามสืบทอดและพัฒนายกระดับวิธีต่อสู้ป้องกันตัวมอบให้เป็นมรดกแก่ลูกไทยนับเป็นพันปีมาแล้ว มวยไทยขนานแท้นั้นไม่มีชนชาติใดสามารถแสดงได้ดีเท่าคนไทย แต่ปัจจุบันนี้มวยไทยถูกดัดแปลงจนสิ้น หนักไปทางใช้พละกำลัง ขาดศิลปะและประเพณี (เขตร ศรียาภัย, 2517, น.9)

ประเภทของไม้มวยไทย

โบราณจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิได้แบ่งประเภทของไม้มวยไทยไว้ต่างกันขึ้นอยู่กับครูมวยแต่ละท่าน แม้บางทีจะมีชื่อเรียกเหมือนกันตามไม้มวยไทยที่มีการกล่าวถึงในตำรามวยหลายตำราและแบ่งลักษณะไว้ชัดเจนคือแบ่งตามลักษณะการแก้ทางมวยและการจู่โจม เรียกชื่อว่ากลมวย แบ่งตามลักษะการใช้ หมัด เท้า เข่า ศอก เรียกว่าเชิงมวย รายละเอียดของไม้มวยที่มีการแบ่งไว้ชัดเจน 3 ลักษณะดังต่อไปนี้

1. กลมวย

กลมวย หมายถึงท่าของการใช้ศิลปะมวยไทยทั้งการรุกและการรับในการต่อสู้ด้วยมวยไทยเรียกชื่อตามลักษณะการใช้ ถ้าใช้การรุกเรียกว่า กลมวย จู่โจม ถ้าใช้ในการรับหรือตอบโต้เรียกว่า กลมวยแก้

ภาพที่ 23 ฤาษีเหิน
ที่มา : หนังสือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
ศิลปะมวยไทย (2540, น. 292)

จากภาพด้านบนเป็นการจู่โจมคู่ต่อสู้ในมวยไทย โดยบุคคลทางด้านขวามือจะกระโดดลอยตัวยกลำตัวขึ้นจากพื้น ใช้มือซ้ายจับบริเวณท่อนขาด้านบนของคู่ต่อสู้ และใช้มือขวาต่อยหมัดไปที่บริเวณใบหน้า ในการปฏิบัติของมวยไทยจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสมจริงในการต่อสู้

ภาพที่ 24 พระรามเดินดง
ที่มา : หนังสือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
ศิลปะมวยไทย (2540, น. 293)

จากภาพด้านบนเป็นการจู่โจมคู่ต่อสู้ในมวยไทย โดยบุคคลทางด้านขวามือจะกระโดดลอยตัวยกลำตัวขึ้นจากพื้น ใช้เท้าซ้ายเหยียบบริเวณท่อนขาด้านบนของคู่ต่อสู้ และใช้เท้าขวายกขึ้นให้เข่าแตะลงไปที่บริเวณใบหน้า ในการปฏิบัติของมวยไทยจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสมจริงในการต่อสู้

ภาพที่ 25 นางมณโฑนั่งแท่น
ที่มา : หนังสือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
ศิลปะมวยไทย (2540, น. 295)

จากภาพด้านบนเป็นการจู่โจมคู่ต่อสู้ในมวยไทย โดยบุคคลทางด้านขวามือจะกระโดดลอยตัวยกลำตัวขึ้นจากพื้น ใช้มือทั้งสองจับบริเวณแขนของคู่ต่อสู้ หันหลังโดยใช้ก้นและลำตัวกระแทกลงบนหน้าอกของคู่ต่อสู้ ในการปฏิบัติของมวยไทยจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสมจริงในการต่อสู้

ภาพที่ 26 บั่นเศียรทศกัณฐ์
ที่มา : หนังสือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
ศิลปะมวยไทย (2540, น. 335)

จากภาพด้านบนเป็นการจู่โจมคู่ต่อสู้ในมวยไทย โดยบุคคลทางด้านซ้ายมือจะกระโดดลอยตัวยกลำตัวขึ้นจากพื้น ใช้มือทั้งสองยกขึ้นกระแทกข้อศอกลงบนศีรษะของคู่ต่อสู้ โดยใช้เข่าและลำตัวกระแทกลงบนหน้าอกของคู่ต่อสู้ ในการปฏิบัติของมวยไทยจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสมจริงในการต่อสู้

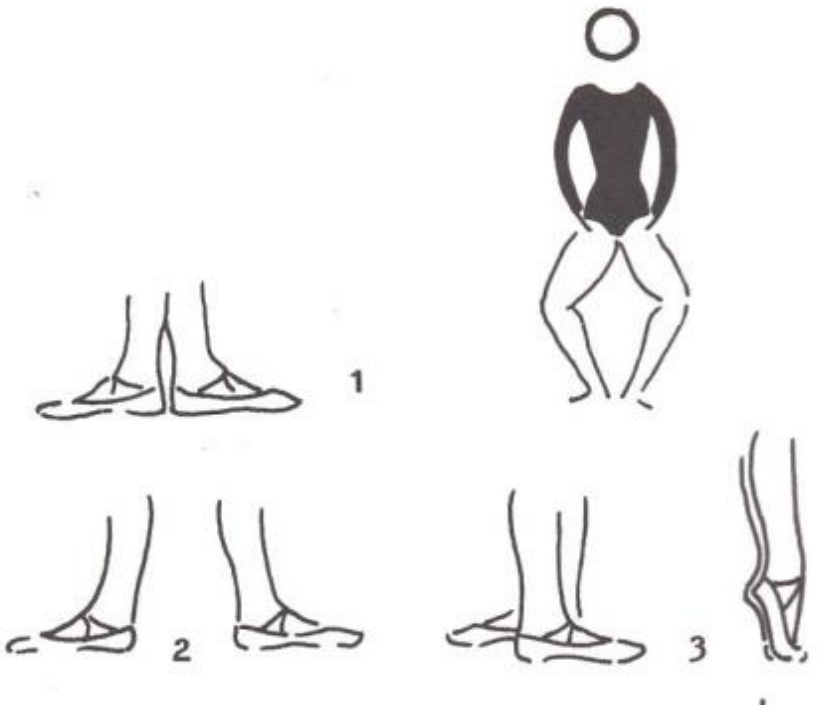
ภาพที่ 27 ศิลปะการใช้เข่า เข่าเหยียบ
ที่มา : หนังสือ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ
ศิลปะมวยไทย (2540, น. 187)

จากภาพด้านบนเป็นการจู่โจมคู่ต่อสู้ในมวยไทย โดยบุคคลทางด้านขวามือจะกระโดดลอยตัวยกลำตัวขึ้นจากพื้น ใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณท่อนขาด้านบนของคู่ต่อสู้ และใช้เท้าซ้ายยกขึ้นให้เข่าแตะลงไปที่บริเวณใบหน้า ในการปฏิบัติของมวยไทยจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องในแต่ละท่าเพื่อให้เกิดความสมจริงในการต่อสู้

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ มีวิวัฒนาการมาหลายชั่วอายุคน จึงเป็นมรดกของการสั่งสมวัฒนธรรมและประเพณีหลาย ๆ ด้านอย่างผสมกลมกลืน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณ คาถาอาคม ดนตรี วรรณกรรม คุณธรรมและจริยธรรมมวยไทยจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่บรรพบุรุษไทยได้คิดค้นอย่างชาญฉลาด โดยการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ผสมผสานกับพลังกายและพลังแห่งจิตวิญญาณของมนุษย์ ออกมาเป็นลีลากระบวนท่าของการต่อสู้ได้อย่างงดงามน่าเกรงขาม เป็นที่น่าสังเกตว่ากระบวนท่าที่มีปรากฏในมวยไทยนั้นเป็นชื่อตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องรามเกียรติ์เช่น พระรามจองถนน นารายณ์ขว้างจักร หักงวงไอยรา รามสูรข้างขวาน หนุมานข้ามลงกา นารายณ์ข้ามสมุทร หิรัญม้วนแผ่นดิน พระรามเดินดง นางมณโฑนั่งแท่น เป็นต้น และลักษณะของการปฏิบัติก็ยังมีการขึ้นเหยียบตามอวัยวะต่าง ๆ ของคู่ต่อสู้เป็นลักษณะเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

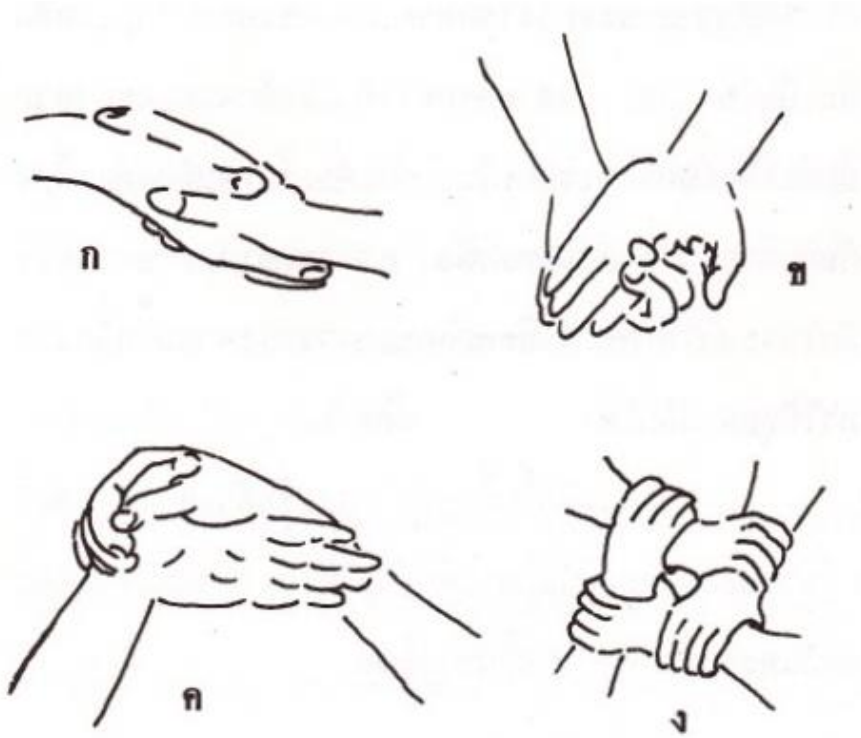
2.2.3 ยิมนาสติกและกายกรรม

กายกรรม เป็นการแสดงผาดโผนที่อาศัยความสมดุล ความคล่องแคล่ว และการประสานกายกันของส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น ศิลปะการกระโดด หกคะเมนตีลังกาและทรงตัว สามารถพบได้ในศิลปะการแสดงหลายประเภทรวมถึงในกีฬาหลายประเภท การแสดงกายกรรมมักเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของยิมนาสติกถึงแม้ว่ากายกรรมจะเกี่ยวข้องกับการแสดงร่างกายของมนุษย์ แต่ก็มีการแสดงประเภทอื่นด้วยการฝึกบัลเลต์ขั้นพื้นฐานจะมีส่วนช่วยได้มากและค่อนข้างจะสำคัญในกีฬาชนิดนี้โดยเฉพาะการทรงตัว ความพร้อมและความฟิตของร่างกายความแข็งแรงช่วงหลังและขาและกระดูกสันหลังตรงแต่ยืดหยุ่นได้ดี นอกจากจะช่วยในด้านการออกกายบริหารทั่วๆไปแล้วยังช่วยกำจัดข้อผิดพลาดต่าง ๆ เช่น แขนงอ เข่างอและตำแหน่ง การใช้พื้นฐานทางบัลเลต์ในช่วงอุ่นเครื่องนั้นจะถือเสมือนว่าเป็นการเตรียมตัวสำหรับผู้เล่นทั้งชายและหญิง เพื่อเสริมสร้างการเหยียดหรือการเคลื่อนไหวให้กับผู้เล่น โดยที่เมื่อได้ฝึกหัดประจำแล้วก็จะทำให้ผู้เล่นสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างอัตโนมัติและตลอดเวลา ดังนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญที่สุดที่ทุกคนจะต้องเรียนรู้วิธีการยืนที่ถูกต้องก่อนที่จะเริ่มบทเรียนบัลเลต์ ยืนตรง ทิ้งน้ำหนักลงเท้าทั้งสอง ตามองไปข้างหน้า ในขณะที่เอนไปทางด้านหลังนำหนักซึ่งอยู่ที่ส้นเท้านั้น ควรจะกระจายให้เท่ากันระหว่างนิ้วเท้าและส้นเท้ากล้ามเนื้อช่วงก้นลงต่ำและเกร็งส่วนช่วงท้องให้แขม่วไว้ (สุนทร กายประจักษ์, 2532, น. 29)



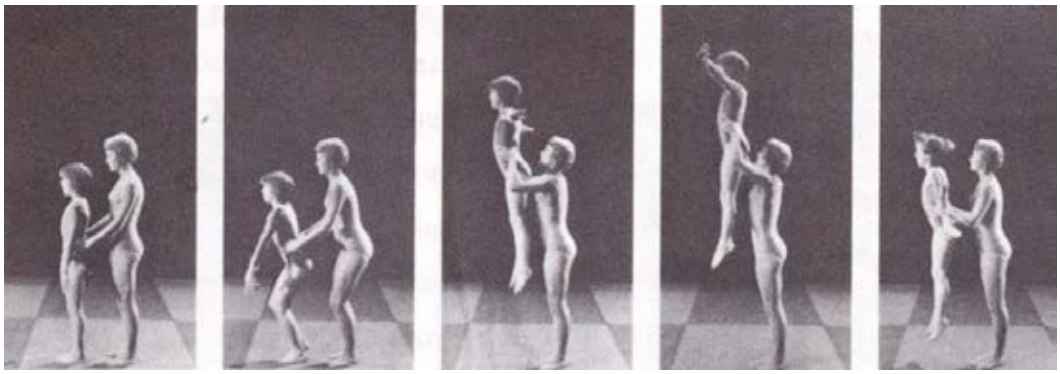
ภาพที่ 28 การยืนแบบ เดอมี-ปลีเย (Demi Plie) ในท่าที่ 1
ที่มา : สุนทร กายประจักษ์ (2532, น. 29)

การจับมือ (The Hand Grip) เป็นวิธีการจับมือ ที่มักใช้ในกีฬาซึ่งเน้นความสำคัญในการจับมืออย่างเป็นธรรมชาติเพราะฉะนั้นในขณะที่ยื่นมือไปให้อีกฝ่ายจับให้ยื่นไปให้ลักษณะเป็นการเช็คแฮนด์ ดังภาพ ก โดยไม่หมุนหรือบิดข้อมือที่ผิดธรรมชาติในบางกรณีอาจจะมีวิธีการจับมือที่ตัวเองถนัด เช่น การจับมือในลักษณะที่ผู้เล่นที่อยู่บน อยู่ในท่ายืนด้วยมือ และในขณะที่มือของผู้เล่นที่อยู่ล่างอาจตั้งตรงหรืองอไปทางด้านหลัง ซึ่งก็ใช้ได้ ตราบใดที่ยังรักษาแนวของแขนและบ่าไว้ได้และสำหรับการจับมือเพื่อใช้ในการยกและเหวี่ยงนั้นมีข้อแตกต่างออกไป ซึ่งต้องเน้นความปลอดภัยสำหรับผู้เล่นที่อยู่บนและการวางตำแหน่งยกที่มั่นคงแข็งแรงที่สุดของผู้เล่นที่อยู่ล่าง ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นและสำคัญที่จะต้องเรียนรู้วิธีการจับมือให้ละเอียดในภาพ ข และ ค นั้น เป็นการจับมือเพื่อยกและเหวี่ยงสำหรับ ง เหมาะสมสำหรับกลุ่มสตรี 3 คนและกลุ่มชายและท่านี้เรียกว่า“PLATFORM”



ภาพที่ 29 วิธีการจับมือ
ที่มา : สุนทร กายประจักษ์ (2532, น. 38)

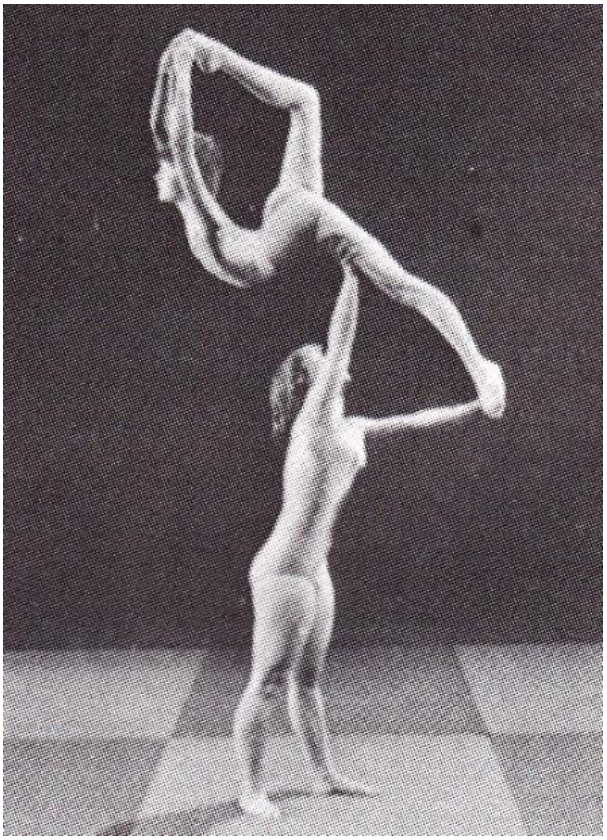
จังหวะขั้นพื้นฐาน การเตรียมตัวสำหรับการฝึกจังหวะในช่วงต้น ๆ นั้นนับว่าเป็นสิ่งสำคัญเพราะถึงแม้จะไม่ค่อยได้นำมาใช้สำหรับผู้ฝึกใหม่ โดยทั่ว ๆ ไปนักยิมนาสติกมักจะต้องอาศัยความมั่นใจในขณะลอยละลิ่วอยู่ในอากาศถึงแม้ว่าจะมีฟูกรองรับก็ตามแต่ทุกคนย่อมมีความกลัวติดตามมาแต่เกิด การเตรียมตัวฝึกความชำนาญนั้นจะต้องประกอบด้วยท่าเริ่มที่ดี ตำแหน่งการวางลำตัวที่ถูกต้องตลอดเวลาและการลงสู่พื้นก็ต้องนับว่าเป็นส่วนสำคัญที่ต้องเรียนรู้ควรฝึกแต่เทคนิคที่ถูกต้องเท่านั้น ถึงแม้จะเป็นขั้นธรรมดาก็ตาม



ภาพที่ 30 การฝึกท่าขึ้นและลง
ที่มา: สุนทร กายประจักษ์ (2532, น. 48)

จากภาพด้านบนเป็นการฝึกท่าขึ้นและลงในกีฬายิมนาสติก โดยผู้ยืนอยู่ด้านหน้าจะยืนเท้าชิดกัน จากนั้นจึงย่อเข่าลงและกระโดดยกลำตัวขึ้นพร้อมกับบุคคลที่ยืนซ้อนอยู่ด้านหลังใช้มือทั้งสองจับบริเวณสะเอวและยกลำตัวของคนด้านหน้าขึ้นลำตัวตั้งตรง จากนั้นวางตัวลงด้านหน้าดังเดิม การฝึกหัดท่าขึ้นและลงเพื่อสร้างความพร้อมของท่าพื้นฐานและการกำหนดจังหวะของทั้งสองบุคคลที่ต้องสัมพันธ์กัน

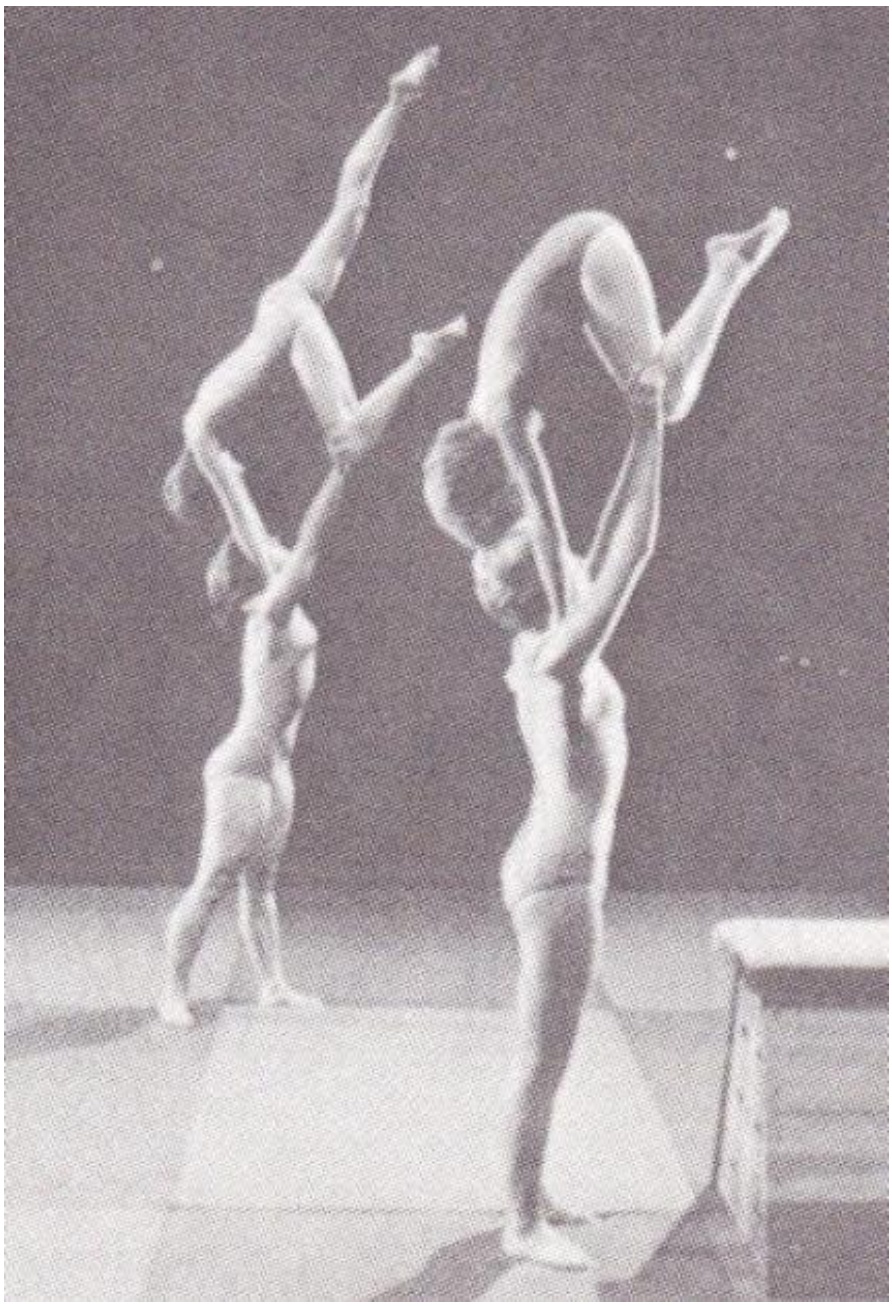
การฝึกส่วนตัวและความชำนาญ ผู้ฝึกกายกรรมโลดโผนทุกคนต้องเรียนรู้วิธีหกคะเมน (TUMBLE) ส่วนประกอบเฉพาะบุคคลและทุกๆท่าตั้งแต่การเอนไปทางด้านหลัง การยืนด้วยมือและการกลิ้งไปข้างหน้าจนถึงการตีลังกาด้วยการบิดหลัง ในทีมหญิงคู่นั้นผู้เล่นที่อยู่บนจะต้องมีแผ่นหลังและขาที่อ่อนมากๆ รวมทั้งยังต้องมีความพร้อมมากมายอีกด้วย ด้วยเหตุนี้จึงต้องพิจารณาถึงความก้าวหน้าของการฝึกขั้นพื้นฐาน



ภาพที่ 31 การฝึกส่วนตัวและความชำนาญ
ที่มา : สุนทร กายประจักษ์ (2532, น. 69)

จากภาพด้านบนผู้ที่จะสามารถปฏิบัติได้จะต้องผ่านกระบวนการขั้นพื้นฐาน โดยผู้ที่อยู่ด้านล่างใช้มือขวาจับบริเวณขาท่อนบน และใช้มือซ้ายจับบริเวณปลายเท้าของผู้อยู่ด้านบนลำตัวตั้งตรงและกางเท้าออกเพื่อรองรับน้ำหนัก ผู้อยู่ด้านบนจะใช้มือทั้งสองจับบริเวณปลายเท้าขวาของตนเอง เท้าซ้ายเหยียดตรงเพื่อการควบคุมน้ำหนักและการทรงตัว

การทรงตัวที่ช่วงเข่า การทรงตัวเป็นท่าบริดจ์ (Bridge) ระหว่างการยกขึ้นเป็นท่าแฮนด์สแตนขั้นสูงและการทรงตัวขั้นพื้นฐานซึ่งเคยเรียนรู้มาก่อนแล้วแต่ท่านี้เป็นท่าที่ท้าทายกว่าเพื่อให้ผู้เล่นบนซึ่งเกือบจะอยู่ในท่าแฮนด์สแตนและเพื่อให้ผู้เล่นล่างมีโอกาสและยันขึ้นเพื่อให้การยกง่านขึ้นและยังอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องนั้นให้ผู้เล่นบนยืนบนฐานพร้อมกับตั้งเข่าให้อยู่ในระดับเดียวกับเอวของผู้เล่นล่างพร้อมกับตั้งมือลงบนบ่าของผู้เล่นล่างด้วยผู้เล่นล่างจับช่วงเหนือเข่าของผู้เล่นบนแล้วชูแขนยกขึ้นตรงโดยให้แขนเหยียดออกจนเกือบตรงขาของผู้เล่นบนตั้งแต่เข่าลงไปงอไปทางด้านหลังและในทันทีที่แขนของผู้เล่นล่างเหยียดตรงแล้วผู้เล่นบนยังต้องปล่อยแขนและเหยียดออกไปทางด้านข้างในเวลาเดียวกันอีกด้วยสำหรับการตัดสินใจที่ว่าจะเหยียดขาข้างไหนออกนั้นให้ขึ้นอยู่กับผู้เล่นบนซึ่งจะต้องมีการตกลงกันก่อนที่จะฝึกท่าทรงตัวนี้ซึ่งก็จะทำให้รู้ว่าผู้เล่นล่างควรจะปล่อยแขนข้างไหนก่อน



ภาพที่ 32 ท่าบริดจ์ (Bridge)
ที่มา : สุนทร กายประจักษ์ (2532, น. 69)

จากภาพด้านบนผู้ที่จะสามารถปฏิบัติได้จะต้องผ่านกระบวนการขั้นพื้นฐาน โดยผู้ที่อยู่ด้านล่างใช้มือทั้งสองจับบริเวณหัวเข่าของผู้อยู่ด้านบนลำตัวตั้งตรงและกางเท้าออกเพื่อรองรับน้ำหนัก ผู้อยู่ด้านบนจะใช้มือทั้งสองจับบริเวณไหล่ของบุคคลด้านล่าง เท้าทั้งสองงอเข่าเพื่อการควบคุมน้ำหนักและการทรงตัวจากนั้นผู้ที่อยู่ด้านล่างวางเท้าขวามาด้านหลังพร้อมกับผู้อยู่ด้านบนยกเท้าขวาเหยียดตึง

ยิมนาสติกและกายกรรม เป็นการแสดงผาดโผนที่อาศัยความสมดุล ความคล่องแคล่วและการประสานกายกันของส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น ศิลปะการกระโดด หกคะเมนตีลังกาและทรงตัว การแสดงกายกรรมมักเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของยิมนาสติก ผู้ฝึกกายกรรมโลดโผนต้องเรียนรู้วิธีหกคะเมน การกลิ้งตัว การตีลังกา สามารถทำได้ด้วยการฝึกฝนเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ก่อนขึ้นถึงขั้นที่ยากและหกคะเมนแบบคู่และแบบทีม นักยิมนาสติกเองควรฝึกความชำนาญทางด้านการหกคะเมนเป็นสิ่งจำเป็นในการพัฒนาความก้าวหน้า การรองรับขั้นพื้นฐานมาสู่ขั้นสูงผู้ที่อยู่ล่างรองรับน้ำหนักทั้งหมดของคู่ที่อยู่บนทั้งสองฝึกอย่างถูกต้อง การเตรียมพร้อมของร่างกายและรู้วิธีกระจายน้ำหนักก็จะทำให้การทรงตัวง่ายขึ้น ต้องเรียนรู้ถึงระยะเวลาหรือจังหวะร่วมกับผู้อื่นมีความรู้สึกเรื่องเวลาระหว่างกันและกัน เมื่อฝึกกันเป็นทีมและเมื่อสามารถทรงตัวได้แล้วจะต้องพยายามฝึกต่อให้แม่นยำและราบเรียบ ซึ่งแต่ละขั้นตอนต้องต่อเนื่องกันจนกว่าจะถึงจุดทรงตัว การหยุดชะงักหรือความไม่มั่นใจจะทำให้เกิดการผิดพลาดของการกระจายน้ำหนัก ลักษณะของการฝึกหัดและปฏิบัติยิมนาสติกและกายกรรม มีลักษณะเช่นเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนเช่นกัน

2.2.4 การแสดงนานาชาติ

2.2.4.1 บัลเลต์

การเต้นคือศิลปะรูปแบบหนึ่งซึ่งเป็นความตั้งใจจะสื่อภาพที่สวยงามให้ผู้ชมได้รับชม เคยมีคนบอกไว้ว่า “ไม่ต้องคิดให้ยุ่งยากหรอก แค่ชื่นชมความงามของมันก็พอ” การเต้นนั้นเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ท่าทางผสมผสานกับอารมณ์ออกมาเป็นท่าเต้นและเป็นการสื่อสารออกมาโดยใช้ภาษากาย คุณลักษณะของการเต้นนั้นดูเหมือนจะไม่เกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์เลยสักนิด เพราะวิทยาศาสตร์คือการอธิบายความจริงออกมาแบบไม่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกใดๆทั้งนั้น เกี่ยวข้องแต่กับตัวเลข และงานวิจัยที่อยู่บนพื้นฐานของสมการทางคณิตศาสตร์ การเต้นเกี่ยวกับการมองเห็น ในขณะที่วิทยาศาสตร์จะชอบศึกษาเกี่ยวกับปรากฏการณ์ของสิ่งที่มองไม่เห็นมากกว่า ไม่ว่าจะเป็นการเอ็กซเรย์ โมเลกุลของดีเอ็นเอ หรือแม้กระทั่งระเบิดซูเปอร์โนวาในกาแล็กซี่ (แดเนียล เวบสเตอร์, หนังสือพิมพ์ฟิลาเดลเฟีย อินควีเรียร์, 4 เมษายน 1978, หน้า 4)

บทบาทของการวิเคราะห์ทางกายภาพ ผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นคนหนึ่งชื่อ คอร์ทนีย์ วอลรัธ คำพูดที่บอกว่าไม่ต้องคิดอะไรนั้นเป็นสิ่งที่สอนกันปกติในชั้นเรียนบัลเล่ต์ หากแต่บางทีมันก็ใช้ไม่ได้ผลเมื่อนักเต้นมีความกระหายที่จะวิเคราะห์เจาะลึกถึงรูปแบบการแสดงของพวกเขา เราจะแยกความแตกต่างและผสมผสานหลักการวิทยาศาสตร์ทางกายภาพเข้ากับการเต้นได้อย่างไร นักเต้นวัยเยาว์คนหนึ่งของคณะบัลเลต์นิกยอร์กซิตี้ที่เต้นบัลเลต์เป็นอาชีพนั้นกล่าวว่า “สมองนั้นเป็นสิ่งไร้ค่าในการเต้น” ในขณะที่หนังสือคู่มือนักเต้นของบ็อบบี้ โบลอิ้งกล่าวไว้ว่า “ไม่มีอะไรจะเกิดขึ้นกับร่างกายได้ หากมันมันไม่เกิดขึ้นในสมองเสียก่อน แต่จงจำไว้ว่า การเต้นนั้น 95% อยู่ที่ใจ” วงการเต้นล้วนพูดเป็นเสียงเดียวว่าสิ่งสำคัญที่สุดในการเต้นนั้นก็คือใจและนอกจากนี้มันก็คือการเคลื่อนไหวของร่างกาย นักเต้นส่วนใหญ่มักมีประสบการณ์ในการวิเคราะห์ท่าเต้นที่เสี่ยงตายกันมาทั้งนั้น พวกเขานำสิ่งเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ในการเต้นให้เกิดความสวยงามได้อย่างไรบ้าง การวิเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์นั้นมีผลต่อความสวยงามของท่าเต้นหรือไม่ นักเต้นทราบดีว่าการเข้าใจถึงขอบเขตการทำงานของร่างกายนั้นจะ

ทำให้พวกเขาได้ประโยชน์ด้านการเต้นเพิ่มขึ้น ซึ่งขอบเขตการทำงานของร่างกายนั้นอยู่บนพื้นฐานของกฎทางฟิสิกส์เรื่องการเคลื่อนที่ของวัตถุ บางทีวิทยาศาสตร์และการเต้นนั้นอาจจะไม่ได้แยกขาดจากกันก็เป็นได้ จากข้อความของ อัลเลกรา ฟูลเลอร์ ซไนเดอร์ ผู้ก่อตั้งคณะศิลปะการเต้นขึ้นที่มหาวิทยาลัยแคลิฟอเนียร์ในลอสแองเจลิส การเต้นนั้นเป็นมากกว่าศิลปะ มันคือเครื่องมืออันทรงพลังที่หลอมรวมการทำงานทั้งสองฟังก์ชั่นของสมองเข้าไว้ด้วยกัน หลอมรวมตรรกะเข้ากับความรู้สึกทางใจ หลอมรวมการคิดวิเคราะห์เข้ากับการใช้ประสาทสัมผัส หลอมรวมความเข้าใจแบบองค์รวมโดยผ่านการคิดทีละขั้น ๆ มันสามารถอธิบายตัวมันได้ด้วยความเข้าใจในประสบการณ์และแนวความคิดของมนุษย์ การวิเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์ อย่างแรกที่จะทำการวิเคราะห์ก็คือการบัญญัติคำศัพท์ในเชิงคุณภาพของการเคลื่อนไหวของรูดอร์ฟ วอน ลาบัน (เช่น คำว่า การไถล การปล่อยหมัด การกด) และศัพท์การใช้พื้นที่ (เช่นคำว่า การขึ้นสูง การลงต่ำ ขึ้นเวที ลงเวที ซ้ายหรือขวา) ความสวยงามของท่าเต้นนั้นสามารถวัดได้ถึงพื้นฐานของการจัดระเบียบของร่างกาย อีกอย่างหนึ่งที่จะต้องวิเคราะห์ก็คือข้อจำกัดในการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ การเคลื่อนไหวทางชีวภาพนั้นเกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ทางเชิงกลในการเคลื่อนไหวของร่างกายทั้งโครงสร้างภายในร่างกายมนุษย์และการทำงานของมันเกี่ยวกับการที่กล้ามเนื้อและเอ็นข้อต่อต้องรับแรงยกที่เกิดจากการเต้นที่จะทำให้ข้อต่อยืดหยุ่นหรือขยายออก การวิเคราะห์ทางกายภาพนั้นต้องพิจารณาถึงขีดจำกัดตามธรรมชาติของการเคลื่อนที่ของทุกๆองค์ประกอบ เราจะพิจารณาว่าการเคลื่อนไหวของร่างกายนั้นเกี่ยวข้องกับแรงโน้มถ่วงโลกอย่างไร เกี่ยวข้องกับพื้นอย่างไร หรือแม้แต่ระยะห่างระหว่างคู่เต้นทั้งสองมีผลหรือไม่ ยกตัวอย่างเช่นในการเต้นท่า tour jete ซึ่งเป็นท่าที่นักเต้นกระโดดลอยตัวจากพื้นและเริ่มหมุนตัว แต่กฎของการเปลี่ยนแปลงโมเมนตัมของการหมุนนั้นชี้ให้เห็นว่ามันเป็นทฤษฎีที่ไปไม่ได้เลย อย่างไรก็ตามนักเต้นจะสามารถควบคุมจัดระเบียบร่างกายในขณะที่ลอยตัวอยู่ในอากาศเท่านั้น หากทำความเข้าใจเกี่ยวกับหลักทางฟิสิกส์แล้วจะทำให้นักเต้นสามารถทำการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุดและยังทำให้ผู้ชมได้ชื่นชมความงามของการแสดงได้อย่างลึกซึ้งอีกด้วย

กฎการเคลื่อนที่ของนิวตันคือพื้นฐานของการเคลื่อนที่ของวัตถุทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นสมการเชิงเส้นของโมเมนตัมการหมุนและความสัมพันธ์ระหว่างแรงและผลของการเปลี่ยนสถานะของการเคลื่อนที่ เหล่านี้ล้วนเป็นอนุพันธ์ของกฎการเคลื่อนที่ของนิวตันทั้งนั้น หลัก ๆ แล้วเราต้องทำความรู้จักกับคำศัพท์เสียก่อน

“แรง” หมายถึง ปริมาณของการลากหรือดึงวัตถุ

“โมเมนตัม” หมายถึง ปริมาณการเคลื่อนที่ สามารถหาค่าได้ทางคณิตศาสตร์

“เชิงเส้น” หมายถึง เกี่ยวข้องกับการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรง

“การหมุน” หมายถึง การเคลื่อนที่รอบ ๆ แกน ๆ หนึ่ง สำหรับนักเต้นเดี่ยว การจะทำให้การเคลื่อนที่นั้นเป็นไปได้อย่างดีนั้นเกี่ยวข้องกับร่างกายของนักเต้นและแรงโน้มถ่วงโลกกับพื้นที่ แต่เมื่อไรก็ตามที่นักเต้นต้องเต้นด้วยกันเป็นคู่ อีกหนึ่งแรงที่เข้ามาเกี่ยวข้องก็คือแรงระหว่างนักเต้นด้วยกันนั่นเอง แรงนั้นเกิดจากคนสองคนที่มีการเคลื่อนไหวต่างกัน การตีความในท่าทางที่แตกต่างกัน จังหวะเวลา รวมถึงความแข็งแรงของร่างกายที่แตกต่างกันด้วย นักเต้นทั้งสองจะต้องประสบกับปัญหาที่ว่าเมื่อเขาหรือเธอไม่สามารถควบคุมแรงที่เกิดขึ้นจากอีกฝ่ายที่ถูกกระทำ

จากแรงโน้มถ่วงโลกและพื้นได้ และสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้มากกว่าเช่นกัน การลอยตัวในแนวตั้งในท่า grand jete ส่วนการเคลื่อนที่แบบหมุนนั้นแตกต่างกันและมีการหมุนหลายรูปแบบและมีหลายแรงเข้ามาเกี่ยวข้อง การหมุนที่ง่ายที่สุดก็คือท่า pirouettes แต่ก็ยังมีการหมุนแบบอื่น ๆ อีก เช่นการหมุนในแนวแกนตั้ง (ท่า entrechats) หรือการหมุนแนวแกนเอียง (ท่า tour jetes) นอกเหนือไปจากการเต้นเพื่อที่จะแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างสิ่งที่เรามองเห็นหากเราเป็นคนดูและสิ่งที่เราต้องทำหากเราเป็นนักเต้นเอง

คุณค่าของการวิเคราะห์ที่มีต่อผู้ชม ผู้ชมนั้นจะได้รับประโยชน์อะไรเมื่อเข้ามาทำความเข้าใจเกี่ยวกับหลักที่ใช้ในการเต้น อย่างแรกเลยก็คือ เราทุกคนนั้นมีร่างกายเป็นของตัวเอง และเราต่างก็สงสัยในกลไกการทำงานของร่างกายเรา เมื่อได้รับทราบเกี่ยวกับหลักการต่าง ๆ เหล่านี้ย่อมทำให้เราสามารถเพลิดเพลินไปกับการดูการเคลื่อนไหวของท่วงท่าการเต้นได้มากยิ่งขึ้น ให้ลองนึกเปรียบเทียบกับดนตรีดูก็ได้ เวลาที่เราฟังเพลง คุณเคยสงสัยไหมว่าทำไมสิ่งที่ได้รับการนิยมมากที่สุดคือเสียงร้องแต่ไม่ใช่การเล่นเครื่องดนตรี นั่นก็เป็นเพราะเราทุกคนมีเสียงเป็นของตัวเองและเรามีเสียงที่ต่างกันการได้ฟังเสียงร้องที่ไพเราะนั้นจึงทำให้เรารู้สึกชื่นชมและเข้าถึงมันได้มากกว่าการฟังเสียงดนตรีในการเต้นก็เช่นเดียวกัน อย่างที่สอง การจะดูการเต้นให้ลึกซึ้งยิ่งขึ้นนั้น หากเรารับรู้ขีดจำกัดของร่างกาย และเราได้ชมการเต้นของนักเต้นที่ยอดเยี่ยมเราก็จะรู้ว่าพวกนักเต้นนั้นมีความสามารถมากจริง ๆ เมื่อเทียบกับร่างกายของเรา ไม่ใช่เพียงแค่ความสวยงามของท่าทางการเคลื่อนไหวเท่านั้น แต่ดูเหมือนว่าเหล่านักเต้นได้ก้าวข้ามขีดจำกัดของร่างกายไปแล้ว ซึ่งพวกเราที่ไม่ใช่นักเต้นทำไม่ได้ แน่ ๆ ดังนั้นถ้ายิ่งเราได้รับรู้ว่าขีดจำกัดของร่างกายเรามีอะไรบ้าง เราก็จะยิ่งชื่นชมในทักษะของนักเต้นได้มากยิ่งขึ้น ที่สามารถทำการแสดงท่าทางที่ดูเหมือนว่าจะเป็นไปไม่ได้ให้เป็นไปได้ขึ้นมาจริง ๆ ซึ่งนักเต้นกำลังลอยตัวอยู่ในอากาศขณะกระโดดขึ้นสูงในแนวดิ่ง ในความเป็นจริงนั้นจุดศูนย์กลางแรงโน้มถ่วงของร่างกายก็จะเคลื่อนที่ตามเส้นโค้งนั้นไปด้วย (พาราโบลิค) ทักษะขั้นสูงกว่านั้นก็คือการจัดท่าทางของนักเต้นเองในขณะลอยตัวอยู่บนอากาศให้เป็นท่าที่สวยงาม ซึ่งการจะทำแบบนี้ได้นั้นเกี่ยวข้องกับการจัดระเบียบจุดศูนย์กลางแรงโน้มถ่วงของตัวนักเต้นเอง เพราะในการเคลื่อนที่นั้นจุดศูนย์กลางแรงโน้มถ่วงจะเคลื่อนไปตามเส้นโค้งของการเคลื่อนที่

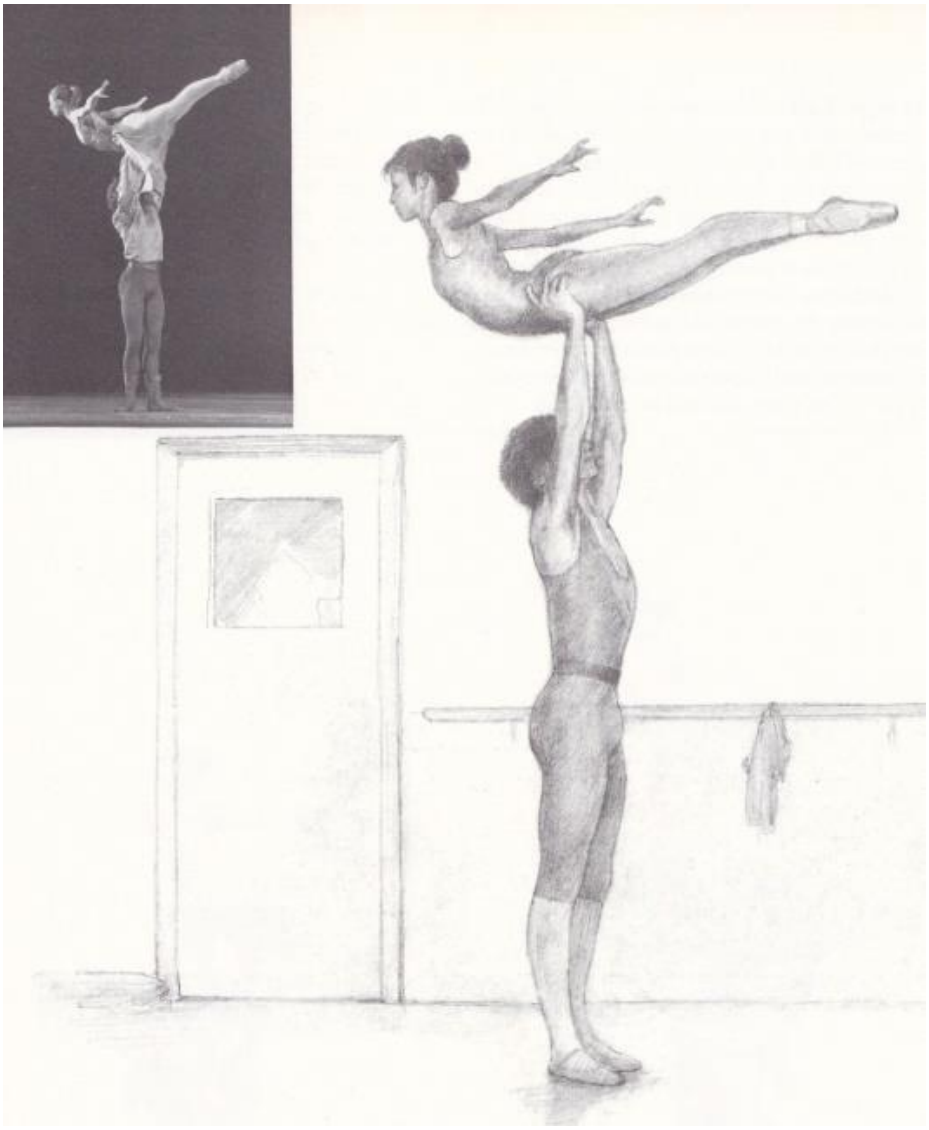
คุณค่าของการวิเคราะห์ที่มีต่อนักเต้น นักเต้นจะหลีกเลี่ยงแรงโน้มถ่วงโลกและแรงกระทำที่เกิดจากสิ่งแวดล้อมได้เมื่อนักเต้นเคลื่อนไหวเป็นท่าทางที่สวยงาม ไม่มีทางที่นักเต้นหญิงจะถูกตัวให้ลอยขึ้นอย่างงดงามได้เลยถ้าหากถูกยกในท่าที่ไม่เหมาะสมเพราะสิ่งสำคัญคือตำแหน่งที่ถูกยกที่จะเป็นตำแหน่งที่รับแรง ท่า pirouette จะจบลงเร็วเกินไปหากไม่มีกลไกการกำจัดโมเมนตัมออกไปในขณะที่นักเต้นหมุนตัวซึ่งกลไกของการกำจัดโมเมนตัมนี้ต้องทำควบคู่กันไปกับการออกแบบท่าเต้นที่สวยงามด้วย การเคลื่อนไหวของท่าเต้นนั้นถูกจำกัดด้วยขีดจำกัดในความจริงทางฟิสิกส์และความสามารถทางเทคนิคของนักเต้นไม่เพียงเท่านั้น นักเต้นต้องมีใจที่พร้อมด้วย ต้องไม่กังวลเกี่ยวกับกลไกของมัน แต่คิดเพียงแค่เรื่องท่าเต้น การเคลื่อนไหว คู่เต้น และเสียงดนตรี มากกว่าที่จะไปคิดถึงเรื่องแรง ความสมดุล แรงเฉื่อย หรือเรื่องโมเมนตัม ความเข้าใจที่ชัดเจนในเรื่องของหลักทางกลศาสตร์สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการเต้นได้โดยทำให้เราทราบว่านักเต้นจะไม่สามารถแสดงท่าเต้นได้มากเกินไปกว่าความสามารถของร่างกายจะทำได้ ในคลาสเรียนบัลเล่ต์แบบคลาสสิกดั้งเดิม นักเต้นจะได้เรียนสามอย่าง คือคำแนะนำจากอาจารย์ การดูนักเต้นคนอื่นเต้น และการทดลองและความ

ผิดพลาดจากการทดลอง จากการเข้าใจหลักการทำงานที่มีขีดจำกัดของกล้ามเนื้อ กระดูก และข้อต่อ การสอนที่ดีที่สุดจึงเป็นการสอนที่เน้นเทคนิคที่ดีที่สุดที่นักเต้นจะเต้นได้จริง ๆ

การสื่อสาร: คำพูด, ภาพ, การถ่ายภาพ หนึ่งในความท้าทายของการเต้นก็คือเกี่ยวกับการเลือกใช้คำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับการเต้น การสื่อสารขั้นพื้นฐานระหว่างทางฟิสิกส์และทางการเต้นนั้น ลักษณะสำคัญของวิทยาศาสตร์ก็คือมีการกำหนดคำจำกัดความขึ้นมาอย่างชัดเจนเพื่ออธิบายคำนั้น ๆ คำจำกัดความเหล่านี้ใช้ชี้เฉพาะให้เห็นถึงวัตถุประสงค์ความเป็นไปได้ที่ใช้ได้ทั้งจักรวาล มีความเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนใคร นักฟิสิกส์อาจไม่เห็นด้วยกับการตีความของผลการสำรวจแต่อย่างไรก็ตามมันขึ้นอยู่กับว่ากำหนดข้อตกลงเกี่ยวกับคำจำกัดความนั้นไว้อย่างไร อีกหนึ่งความเห็นที่ได้ยินเกี่ยวกับการสอนท่า pirouette ก็คือ เรื่องของการยืดตัวในแนวตั้ง ยืดขาให้อยู่บนพื้นมากที่สุดและศีรษะยืดเข้าหาเพดาน ถ้าจุดศูนย์กลางของแรงโน้มถ่วงคงที่ แรงที่เกิดขึ้นในแนวดิ่งจะไม่มากหรือน้อยไม่กว่าน้ำหนักตัวของนักเต้น (Kenneth Laws with Arleen sugano, 2008, p. 4-19)

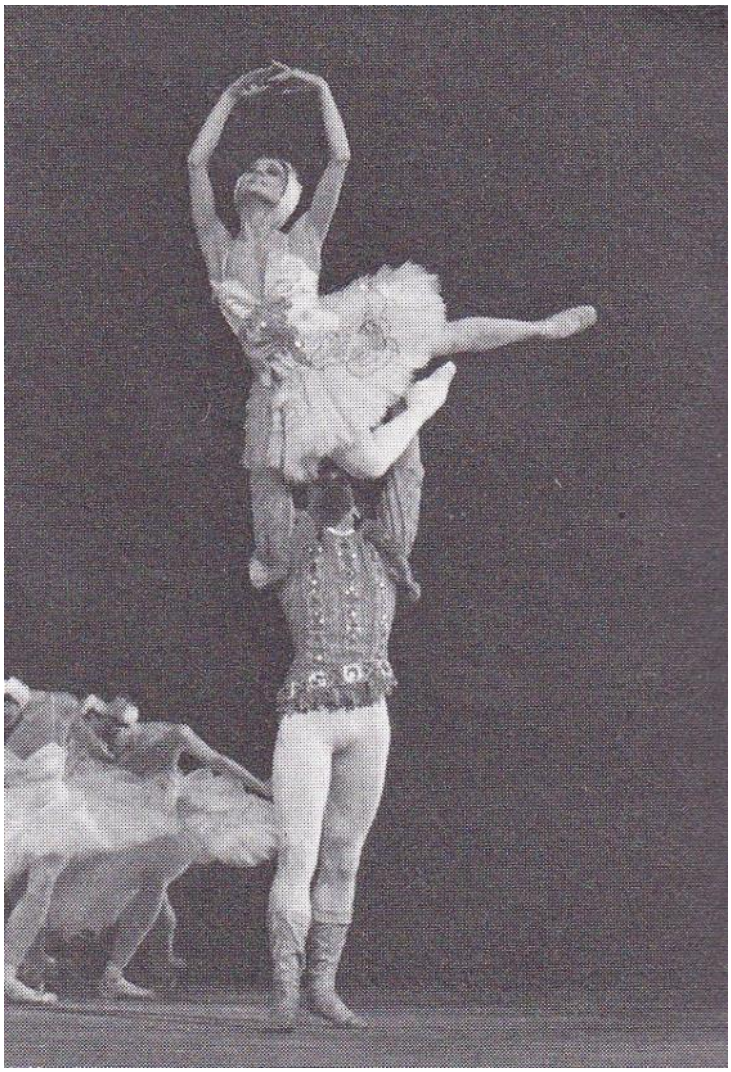
รูปแบบการแสดงทั้งยุโรปและเอเชียมีการนำเสนอการขึ้นลอยในลักษณะต่างๆ เพื่อให้การแสดงที่มีความน่าสนใจ และเป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดง การเต้นบัลเล่ต์และการเต้นโมเดิร์นแดนซ์ เป็นการใช้รูปร่างในการเต้นตามระยะเวลาและท่าทางที่กำหนด การกำหนดท่าทางที่เกิดขึ้นในการขึ้นลอยเป็นเทคนิคเฉพาะจะต้องมีการฝึกฝน จังหวะการหายใจและการวางตำแหน่งของร่างกายมีความสำคัญยิ่งในการขึ้นลอยที่กระทำตามโครงสร้างทางร่างกายและจิตใจระหว่างคู่ให้สัมพันธ์กันเพื่อหลีกเลี่ยงการบาดเจ็บนักแสดงต้องมีสมาธิกับความท้าทายในขณะแสดงเพื่อให้การเคลื่อนไหวสอดคล้องเป็นไปตามธรรมชาติ และมีความสัมพันธ์กับการหายใจที่ถูกต้องและการจัดตำแหน่งมีความสำคัญในการแสดงและการประสานงานกันกับผู้แสดง การหายใจที่ถูกมี 2 วิธี คือ

1. การใช้ลมหายใจเพื่อกำหนดออกแรง
2. การใช้ลมหายใจให้ร่างกายมีประสิทธิภาพมากที่สุดในขณะแสดง (Eric Franklin, 1996, p. 191-193)



ภาพที่ 33 การขึ้นลอยในการแสดงบัลเล่ต์
ที่มา : Antony Dufort (1990)

Swallow Lift ถ้ายกนี้เป็นส่วนหนึ่งในการขึ้นลอยที่ยากที่สุด สำหรับผู้ที่อยู่ด้านบนจะต้องส่งตัวขึ้นและผู้รับจะส่งเธอไว้บนแขนทั้งสองข้าง จะต้องมีความแข็งแรงในการขึ้นลอยและประสานงานระหว่างคู่เต้น ต้องมีความมั่นคงและสมดุลของน้ำหนัก ตำแหน่งมือที่เหมาะสมต้องอยู่ที่สะโพก

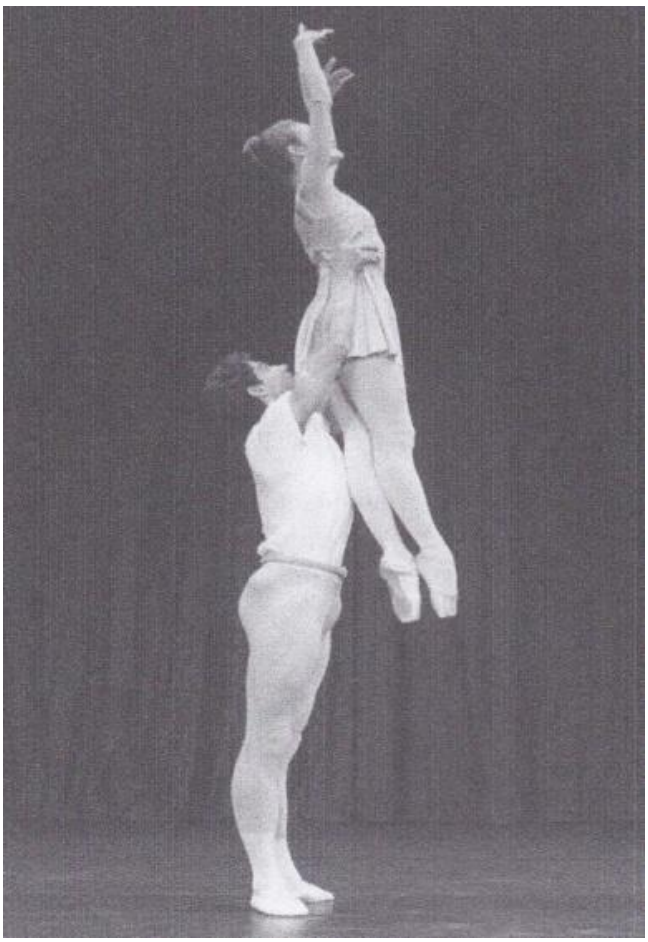


ภาพที่ 34 การขึ้นลอยในการแสดงบัลเล่ต์
ที่มา : Antony Dufort (1990)

Presage Lift การยกและการขึ้นลอยในท่านี้จะรู้สึกปลอดภัยมากขึ้น เพราะมือของคู่เต้นจะประครองไม่ให้โค่นล้ม การฝึกน้ำหนักเพียงอย่างเดียวในจุดกึ่งกลางนักเต้นสามารถยกได้อย่างง่าย โดยคำนึงถึงขั้นตอนและเทคนิค

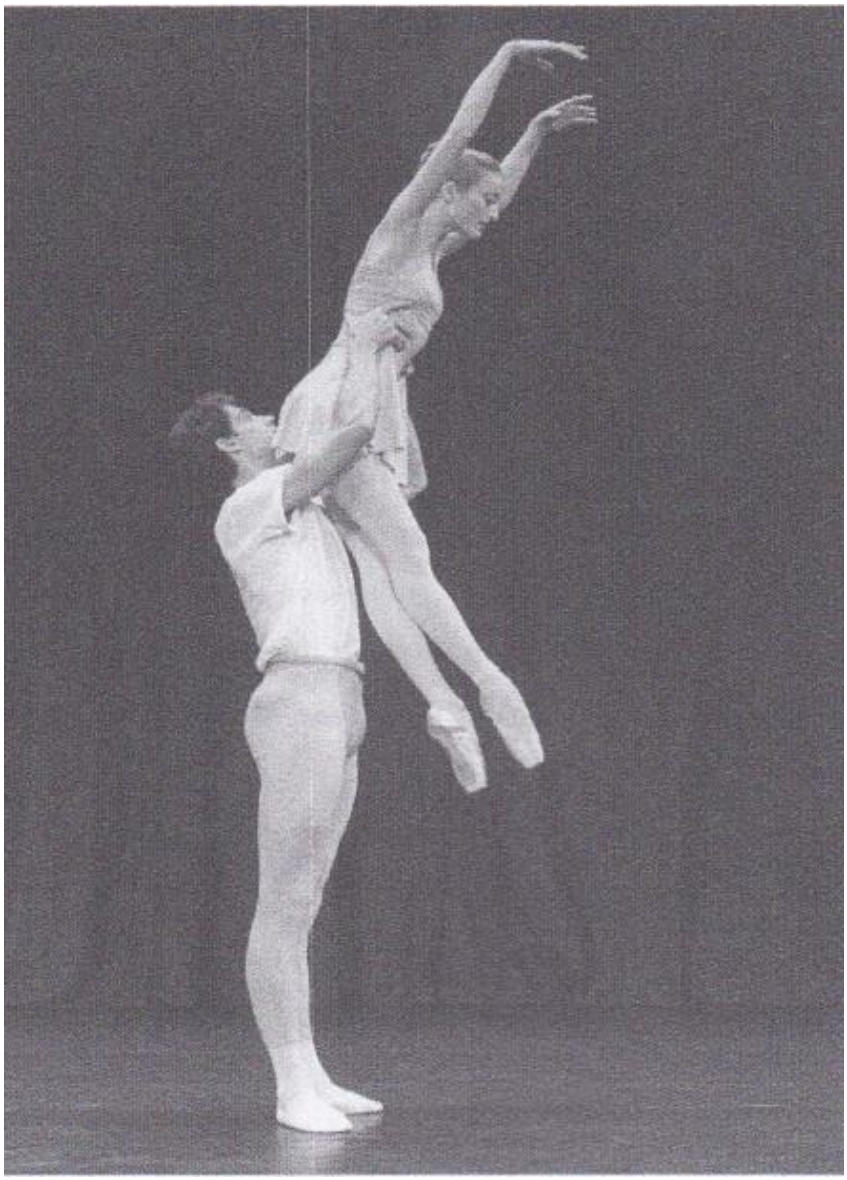
เทคนิคที่เหมาะสมนั้นสำคัญมากสำหรับการเต้น ไม่เพียงแต่ช่วยให้นักเต้นได้สร้างสรรค์ท่าเต้นที่สวยงามเพียงเท่านั้นแต่ยังช่วยป้องกันนักเต้นไม่ให้บาดเจ็บอีกด้วย ในการเต้นคู่นั้นสิ่งที่สำคัญคือการประสานการเคลื่อนไหวกันของร่างกายของนักเต้นทั้งสอง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของแรง ความสูง ความเร็ว ปัญหาที่พบบ่อยๆก็คือการบาดเจ็บที่หลังส่วนล่างของนักเต้นชาย และการหล่นลงมาของนักเต้นหญิง ในการแสดงต่อหน้าผู้ชมนั้นจึงน่าตื่นเต้นเหลือเกินว่านักเต้นหญิงที่ถูกยกสูง 8 ฟุตในอากาศด้วยมือของคู่หูนั้นจะร่วงลงมากระแทกพื้นหรือเปล่า ตื่นเต้นทั้งคนดูและนักเต้นไม่แพ้กัน

การยกแบบตรง การยกที่ง่ายที่สุดดีกว่าซึ่งก็คือการยกแบบตรงนั่นเอง นักเต้นหญิงจะถูกยกในแนวดิ่งโดยนักเต้นชายจะจับที่เอวของเธอจากทางด้านหลัง เทคนิคที่เหมาะสมของนักเต้นหญิงนั้นเกี่ยวข้องกับการเตรียมความพร้อมของเธอ การกระโดด ตำแหน่งในอากาศ และการใช้แขน ส่วนเทคนิคที่เหมาะสมของนักเต้นชายนั้นเกี่ยวข้องกับตำแหน่งการวางมือของเขา ระยะห่างระหว่างเขากับนักเต้นหญิง และกล้ามเนื้อที่ใช้ในการยก



ภาพที่ 35 The highest point in a straight ltft
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p. 169)

สำหรับเทคนิคที่เหมาะสมในการยกแบบตรงนั้น ผู้ยกจะยืดแขนออกให้สุดก่อนที่จะยืดตัวขึ้นเหยียดขาตรง กล้ามเนื้อขานั้นมีความแข็งแรงกว่ากล้ามเนื้อแขนมากและจำเป็นยิ่งในการยกตัวคู่หู เมื่อแขนและขาเหยียดตรง แรงในแนวดิ่งจะเพิ่มสูงขึ้น แสดงให้เห็นว่าแขนที่งออยู่นั้นจะรับแรงเพียงแค่หนึ่งในสี่ของแรงยกที่เกิดจากการเหยียดแขนตรง ในการยกนั้นผู้ยกควรเหยียดแขนให้ตรงมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

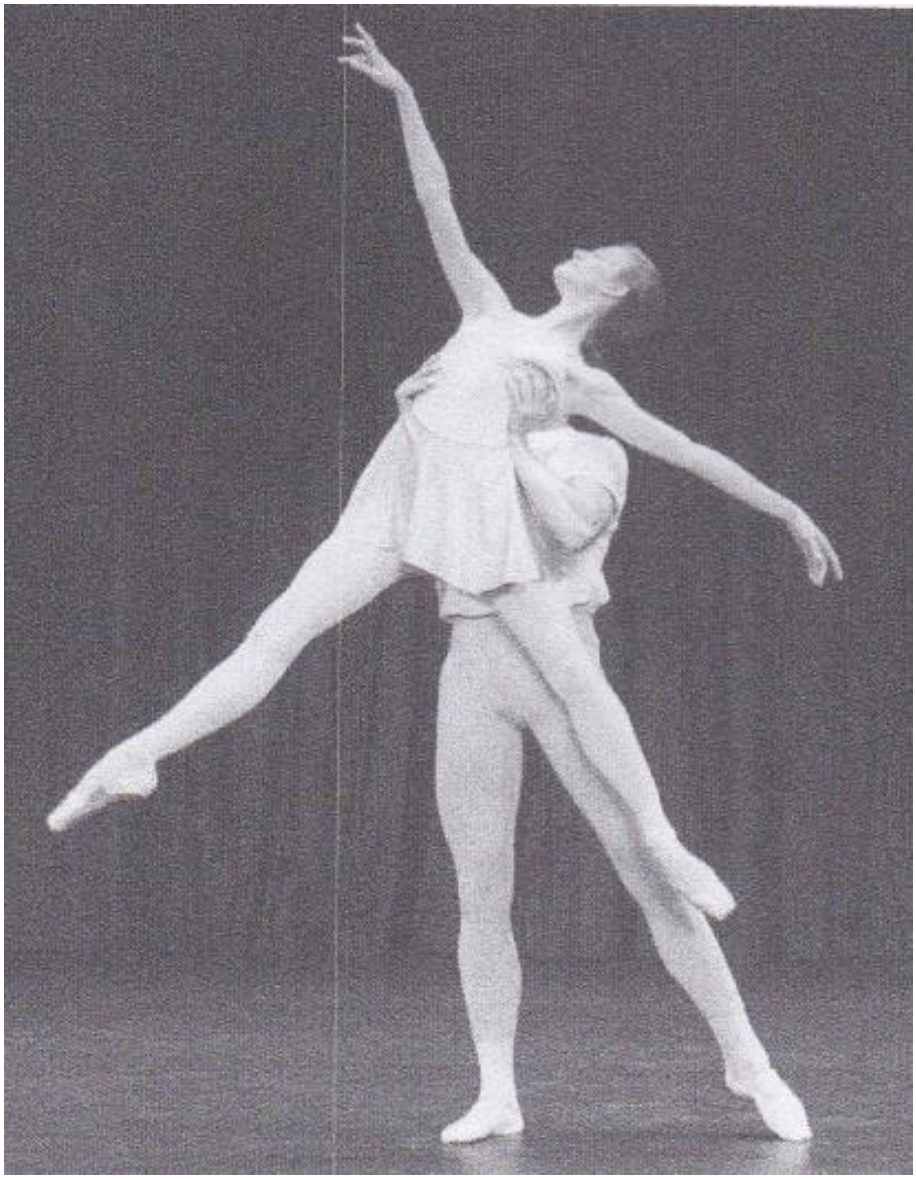


ภาพที่ 36 ลักษณะการยกของบัลเลต์
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p. 170)

การยกแบบอาราบิค การยกที่เป็นที่นิยมก็คือการยกแบบอาราบิค เป็นการยกที่นักเต้นหญิงจะเหยียดขาข้างหนึ่งออกไปทางด้านหลังและอีกข้างที่ยืดออกไปข้างหน้าเล็กน้อยโดยนักเต้นชายจะจับที่เอวของเธอ

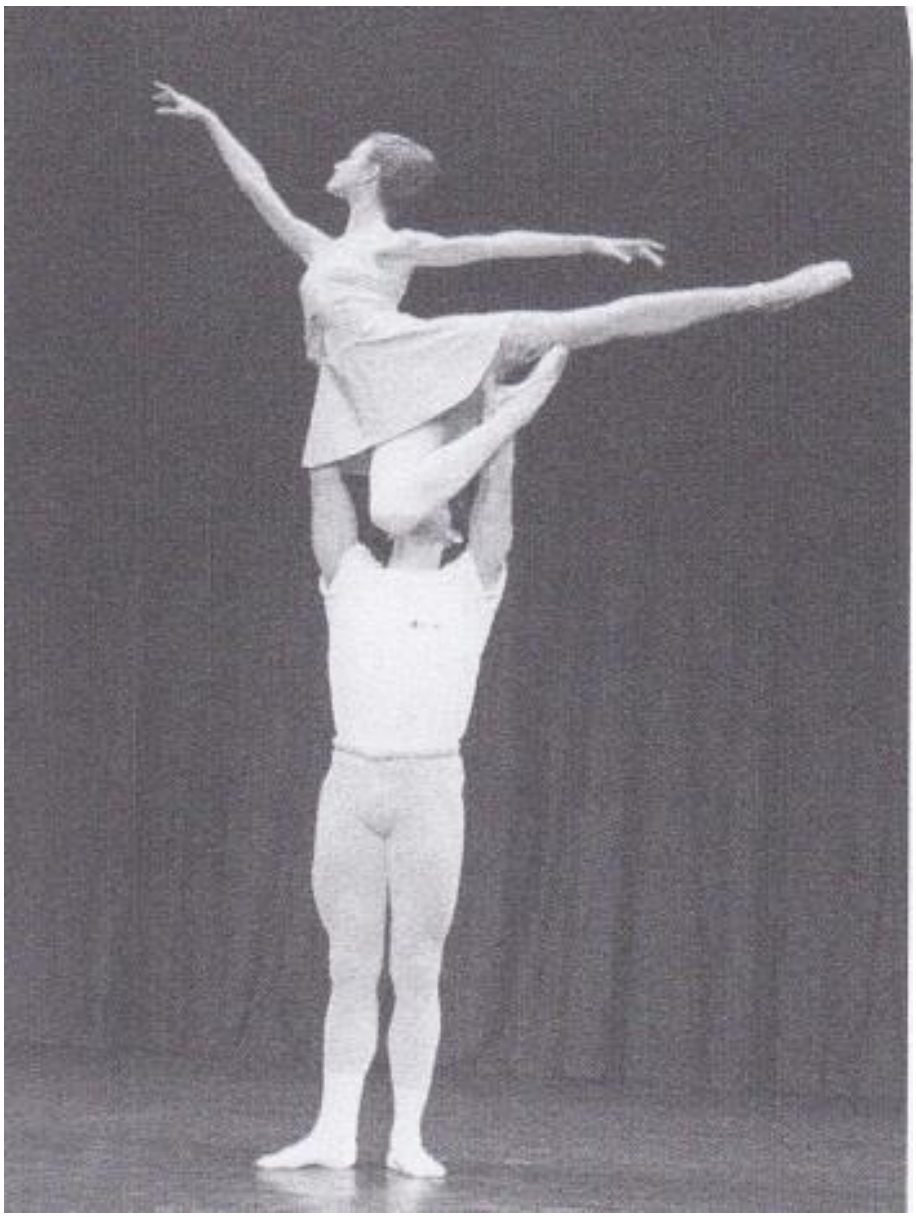
ภาพที่ 37 ลักษณะการยกของบัลเลต์
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p. 175)

จากภาพด้านบนเป็นการของบัลเล่ต์ ที่ผู้แสดงต้องมีทักษะขั้นพื้นฐานในการทรงตัวเป็นอย่างดี ผู้ที่อยู่ด้านล่างจะใช้มือทั้งสองจับบริเวณสะเอวและลำตัวในขณะเดียวกันผู้ที่อยู่ด้านบนจะต้องช่วยยกลำตัวขึ้นให้ตั้งตรง เท้าขวาเหยียดตึงกดปลายเท้าลงพื้นส่วนเท้าซ้ายยกตึงมาด้านหลังยกแขนทั้งสองขึ้นเพื่อช่วยในการถ่ายเทน้ำหนัก

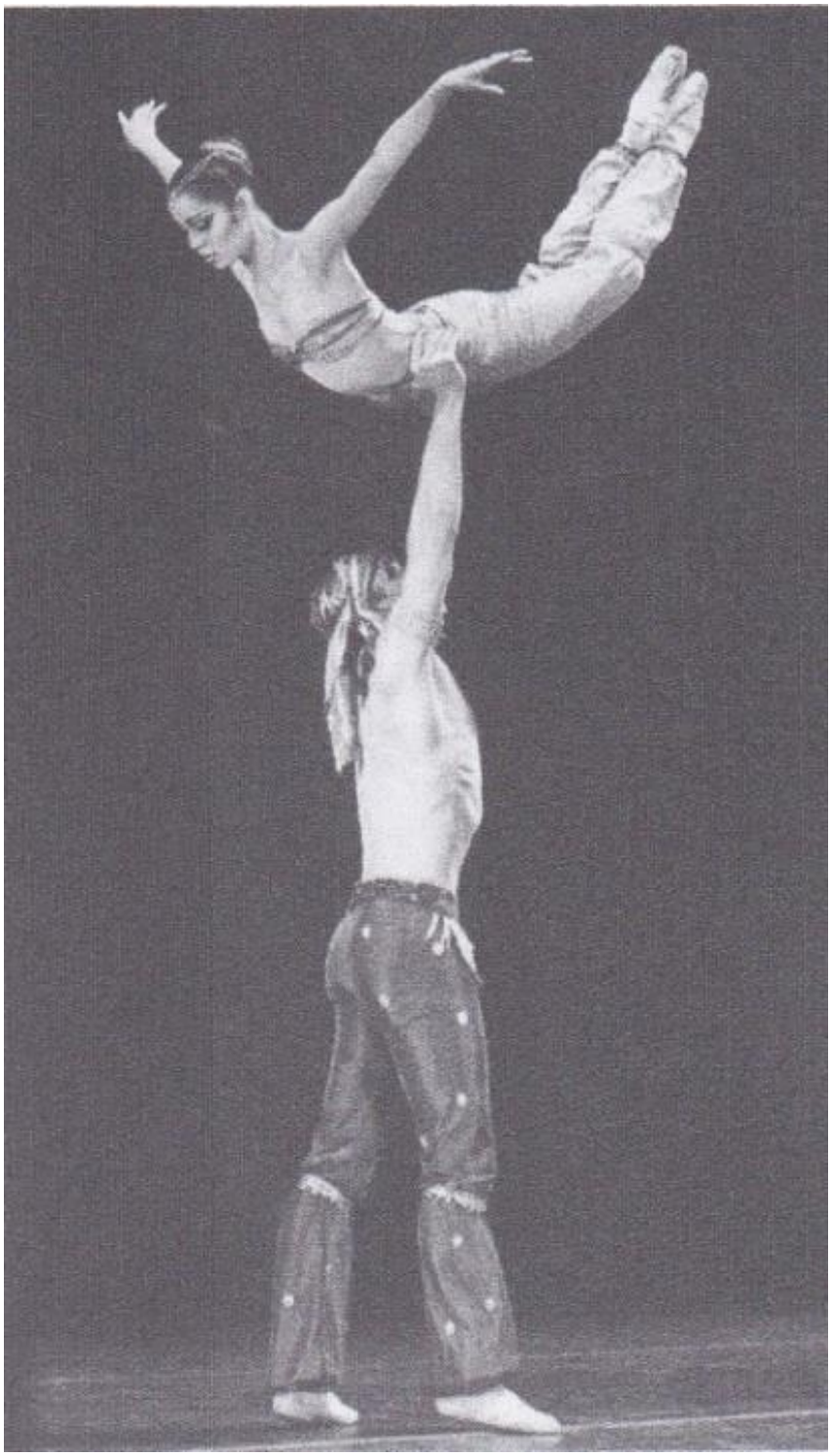


ภาพที่ 38 ลักษณะการยกของบัลเลต์
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p.175)

การยกขึ้นเหนือศีรษะ เป็นท่าที่งดงามมากสำหรับผู้ชม โดยจะมีนักเต้นหนึ่งคู่ที่แสดงท่านี้และท่าเต้นคนอื่นๆที่ล้อมรอบจะเพียงแค่แสดงท่ายกแบบต่ำๆเท่านั้น ในการยกแบบนี้นั้น นักเต้นหญิงต้องอยู่ในท่าอาราบิคเช่นเดียวกับท่าที่ผ่านมา



ภาพที่ 39 ลักษณะการยกลอยเหนือศีรษะ
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p. 178)



ภาพที่ 40 ลักษณะการยกลอยเหนือใบหน้าของนักเต้นชาย
ที่มา : Kenneth Laws (2008, p. 180)

การยกขึ้นและการจับนั้นได้อธิบายถึงลักษณะของการเคลื่อนไหวของนักเต้นสองคนที่ประสานกันเพื่อให้ได้ท่าทางที่สวยงามแบบที่ไม่สามารถทำเองคนเดียวได้ การยกบางประเภทนั้นเป็นการยกแบบตรงอย่างง่าย ๆ มีหลายเทคนิคที่เราพบเห็นรวมถึงวิธีการป้องกันการบาดเจ็บของนักเต้นในท่าทางต่าง ๆ ส่วนการยกสูงเหนือศีรษะนั้นดูสวยงามน่าประทับใจคนดู เป็นอย่างยิ่งแต่ก็จำเป็นต้องมีการควบคุมแรงที่ใช้และจังหวะเวลาให้เหมาะสมด้วยการแสดงนั้นจึงจะดูลื่นไหล ส่วนการจับนั้นเป็นการหยุดการเคลื่อนไหวของนักเต้นที่กระโดดลอยขึ้นกลางอากาศในจุดสูงสุด การเคลื่อนไหวในอากาศหรือการลอยตัวเหนือพื้นนั้นเป็นสิ่งที่สร้างความน่าประทับใจให้ทั้งนักเต้นและผู้ชม นักเต้นจำเป็นที่จะต้องมีทักษะที่จำเป็น ได้รับการฝึกฝนและเชื่อใจในคู่เต้นของตัวเองจึงจะสร้างการแสดงที่สวยงามและน่าประทับใจได้ (Kenneth Laws with Arleen sugano, 2008, p. 164-185)

การเต้นบัลเลต์สิ่งสำคัญที่สุดในการเต้นนั้นก็คือใจ และการเคลื่อนไหวของร่างกาย นักเต้นส่วนใหญ่มักมีประสบการณ์ในการวิเคราะห์ท่าเต้นที่เสี่ยงตาย การประยุกต์ใช้ในการเต้นให้เกิดความสวยงามได้ การที่นักเต้นยกตัวนักเต้นอีกคนหนึ่งให้ลอยสูงขึ้นนั้น ในการเต้นคู่ นักเต้นเพียงคนเดียวไม่สามารถกระโดดเองได้สูงจึงต้องมีคู่อีกคนมาช่วยยก เป้าหมายของการยกคู่ให้ลอยขึ้นนั้นคือการสร้างสรรค์ให้เห็นภาพของการลอยตัวอย่างนุ่มนวลภาพของการบินในอากาศท้าทายแรงโน้มถ่วงหรืออาจจะเพียงแค่ทำให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวที่ล้ำเลิศของนักเต้น การยกตัวให้ลอยนั้นยังแสดงให้เห็นถึงความสูงส่งอีกด้วย ลักษณะการยกลอยตัวซึ่งเปรียบได้กับการขึ้นลอยในการแสดงโขนซึ่งผู้แสดงจะต้องรู้หลักในการปฏิบัติที่สัมพันธ์กันเพื่อให้ภาพการแสดงเป็นที่ประทับใจต่อผู้ชมในลักษณะเช่นเดียวกัน

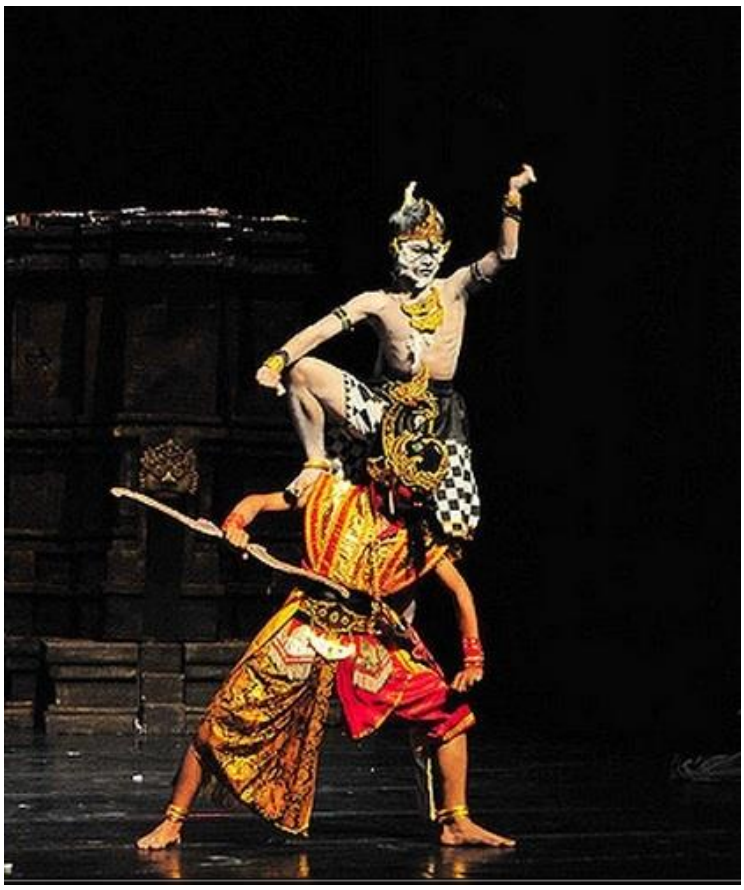
2.2.4.2 การแสดงของประเทศฟิลิปปินส์

การแสดง Kapiil sa Munsala เป็นการขึ้นลอยในการแสดงของประเทศฟิลิปปินส์ โดยมีอุปกรณ์มาประกอบคือไม้ไผ่ ผู้แสดงผู้หญิงจะต้องทรงตัวอยู่บนไม่ไผ่โดยมีผู้ชายแบกแล้วเดินออกมาเพื่อให้เห็นถึงความสามารถของผู้แสดงที่ต้องรู้จักการถ่ายน้ำหนักและการทรงตัว ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมาแต่โบราณ

ภาพที่ 41 การแสดงชุด Kapiil sa Munsala (fallowing pages)
ที่มา : Vera Reyes (1978)

การแสดงของประเทศฟิลิปปินส์ที่ยกตัวอย่างมานี้เป็นการแสดงที่มีปรากฏการขึ้นลอยหรือการยกตัวผู้แสดงให้ลอยขึ้นจากพื้นอย่างเช่นการแสดงโขน เพียงแต่ผู้แสดงทรงตัวผ่านอุปกรณ์คือไม้ไผ่โดยมีผู้แสดงยกแบกไว้บนไหล่เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสามารถพิเศษของผู้แสดงในการทรงตัวและการถ่ายเทน้ำหนักบนอุปกรณ์คือไม้ไผ่ซึ่งมีลักษณะกลม และมีพื้นที่ในการวางเท้าที่จำกัด มีการเคลื่อนไหวท่าทางทั้งการนั่งและการยืนประกอบการร่ายรำในขณะทำการแสดงผู้แสดงชายทั้ง 4 คน ซึ่งแบกไม้ไผ่บนบ่าอยู่ด้านล่างเพื่อรับน้ำหนักปฏิบัติท่าทั้งยืนและนั่งสลับกันไป เพื่อสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมดังเช่นการขึ้นลอยในการแสดงโขน จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้แสดงต้องมีทักษะและผ่านการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญจึงจะสามารถแสดงได้

2.2.4.3 การแสดงของประเทศอินโดนีเซีย



ภาพที่ 42 การขึ้นลอยในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย
ที่มา : https://www.flickr.com/photos/danuprimanto/3834429786

การแสดงของกลุ่มเต้นรำแบบดั้งเดิมชื่อ Paguyuban Wayang Bocah Kusuma Indria การแสดงมหากาพย์รามายณะเรื่องราวเกี่ยวกับ Hanoman ซึ่งเป็นลิงในภารกิจการหา Dewi Shinta กลุ่มนี้ประกอบด้วย Bekti Budi Hastuti การบรรยายเกี่ยวกับการเต้นรำใน Institut Seni Indonesia (สถาบันศิลปะอินโดนีเซีย) เพื่อเป็นการรำลึกประเพณีดั้งเดิมด้วยวิธีการใหม่โดยใช้สื่อมัลติมีเดียในการแสดง(https://www.flickr.com/photos/danuprimanto/3834429786 Indqnesia, Jogjakarta, 19 สิงหาคม 2552)

ภาพที่ 43 การขึ้นลอยในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย
ที่มา : http://www.satuharapan.com/read-detail/read/gelar-budaya-yogyakarta-sajikan-sendratari-dan-wayang-wong

Wayang wong หรือที่เรียกว่า Wayang orang เป็นประเภทของ การเต้นรำ แบบดั้งเดิมของภาษาชวา การแสดงละครเวทีที่มีรูปแบบมาจากรามเกียรติ์ หรือ มหาภารตะ การแสดงสะท้อนวัฒนธรรมของชาวชวา ละครวังยาว ในเมืองชวากลาง Kraton (ราชสำนัก) ของเมืองยอร์กยาการ์ต้า แสดงถึงความเป็นเอกภาพของชาวชวา เป็นโรงละครทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำละครเพลง ทัศนศิลป์ภาษาและวรรณคดี ความรู้สึกด้านวัฒนธรรมอย่างเป็นทางการของวัฒนธรรมนำไปสู่ทุกแง่มุมของงานนำเสนอ แม้จะมีการเชื่อมโยงกับ ประเพณีของชาวชวา อย่างมาก แต่รูปแบบของละครการฟ้อนรำแบบ wayang ยังสามารถพบได้ในประเพณีชนกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เช่นประเพณี บาหลี และ ซุนดา (http://translate.google.com, 27 พฤศจิกายน 2561)

2.2.4.4 การขึ้นลอยในการแสดงละคร

ภาพที่ 44 ท่าลอยพิเศษในการแสดงละคร
ที่มา : อนันตศักดิ์ กุลดิลก (2561)

จากภาพเป็นการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ตอนสูรปนักขาตีสีดา ลักษณะการขึ้นลอยน่องจัดเป็นการขึ้นลอยพิเศษของตัวละครนางสีดาขึ้นเหยียบบริเวณน่องของตัวละครสูรปนักขา ซึ่งเป็นการแสดงของโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ จัดการแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ โดยตัวยักษ์จะก้าวข้างและย่อตัวลง นางสีดาเป็นผู้ขึ้นลอย ใช้เท้าซ้ายเหยียบบริเวณน่องของตัวยักษ์และยกลำตัวขึ้นเท้าขวายกด้านข้างลำตัว มือซ้ายจับอาวุธของตัวยักษ์เพื่อประคองตัว ในขณะขึ้นลอยนั้นเท้าซ้ายต้องเหยียดตรงเพื่อการควบคุมความสมดุลและการกระจายน้ำหนัก

ภาพที่ 45 การขึ้นลอยม้า
ที่มา : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน (2549, 141)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงละครชาตรี เรื่องรถเสน ตอนรถเสนจับม้า เป็นการขึ้นลอยของตัวละครรถเสนขึ้นเหยียบม้า โดยใช้เท้าทั้งสองวางเต็มเท้าบริเวณสะโพกของม้า เหยียดขาตึงตั้งลำตัวขึ้นให้เข่าทั้งสองข้างแนบกับลำตัวของม้าเพื่อช่วยในการทรงตัว ผู้แสดงเป็นม้าย่อขาลงเต็มเหลี่ยมน้ำหนักตัวอยู่ตรงกลางลำตัวตั้งตรง

ภาพที่ 46 การขึ้นลอยยักษ์กุมภัณฑ์
ที่มา : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน (2549, น. 60)

จากภาพเป็นการแสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เกศสุริยงรบยักษ์กุมภัณฑ์ เป็นการขึ้นลอยของตัวละครพราหมณ์เกศสุริยงขึ้นเหยียบบริเวณขา และใช้เท้าอีกข้างหนึ่งเกี่ยวบริเวณแขนของยักษ์กุมภัณฑ์ มีลักษณะเหมือนกันกับลอยสามของตัวพระในการแสดงโขน

2.2.5 การขึ้นลอยในแสดงโขน

กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขน ท่าขึ้นลอย เป็นท่ารบที่มีลักษณะการต่อตัวแล้วแสดงท่าจับอาวุธที่สวยงาม โดยหลักท่าเฉพาะสำหรับตัวดี แต่ปัจจุบันปรับปรุงมาใช้กับเสนายักษ์และสิบแปดมงกุฎ เพื่อความสวยงามของการแสดงเป็นการเฉพาะกิจ ซึ่งเห็นได้จากการแสดงโขนชุด ทศกัณฐ์ยกรบในงานสำคัญต่าง ๆ ท่าขึ้นลอยปกติมีสามลอยเรียกว่า ลอยหนึ่ง ลอยสอง และลอยสามตามลำดับ

ภาพที่ 47 ท่าลอยหนึ่งตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ก่อนที่จะขึ้นลอยพระและยักษ์จะต้องตีอาวุธก่อน 2 ที ต่อจากนั้นยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่วนปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหน้าพระจับสะเอวด้านขวา พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวายกขึ้นในลักษณะยกข้าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้าน หน้ามองดูกัน ในท่า (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 238)

ภาพที่ 48 ท่าลอยสองตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ท่าลอยสองนี้ในการแสดงมักนิยมใช้สำหรับพระลักษณ์ แต่ก็มิได้เป็นกฎบังคับ ตายตัวยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายจับสะเอวขวาพระ พระใช้เท้าขวายืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบอยู่บนแขนใกล้บริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์ มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดพระขรรค์หรือศร มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าคนละด้านและหน้ามองกัน (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น.239)

ภาพที่ 49 ท่าลอยสามตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่งปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหลังพระ จับสะเอวด้านซ้ายของพระ พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวางอหักข้อเท้าเกี่ยวตรงบริเวณข้อศอกขวาของยักษ์ มือขวาถือศรระดับวงล่างในลักษณะขัดศร มือซ้ายสอดสูงหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หันหน้ามาทางขวามือกดปลายคางมองหน้ายักษ์ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 240)

ภาพที่ 50 ท่าลอยสูงที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ลอยสูงท่าที่ 1 หนุมานขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาหงายมือรองรับขาของทศกัณฐ์ มือซ้ายตั้งวงบนให้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายเหยียดตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายส่งแขนตึงยันแขนพระ มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามยืนบนโคนขาของหนุมานทั้งสองขา มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดศร มือซ้ายตึงแขนยักษ์ หน้ามองยักษ์ พระลักษณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนให้ข้อมือชิดบริเวณข้อมือยักษ์ มือซ้ายหงายมืองอแขนไว้ข้างลำตัว หันหน้ามองยักษ์ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 241)

ภาพที่ 51 ท่าลอยสูงที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ท่าลอยสูงที่ 2 หนุมานปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 1 เปลี่ยนแต่ลักษณะขงมือที่รับเท้าของทศกัณฐ์จากหงายมือเป็นคว่ำมือ ลักษณะขาของทศกัณฐ์เหมือนท่าที่ 1 มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรพระราม มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามใช้เท้าขวายืนอยู่บนโคนขาของหนุมานด้วยเท้าขวาเท้าซ้ายเหยียดไปด้านซ้ายเหยียบที่แขนขาวยักษ์บริเวณใกล้ข้อศอก มือขวาถือศรตั้งวงบนตั้งหัวศรขึ้นแนบซ้ายเหยียดตึงจับที่ปลายศรของยักษ์ กดปลายคางลง หน้ามองยักษ์พระลักษณ์หันหลังก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนให้มือแตะที่ข้อศอกยักษ์มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนขัดพระขรรค์เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองยักษ์ (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 242)

ภาพที่ 52 ลอยหนึ่งตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ลอยหนึ่ง เมื่อยักษ์เข้าตีสองครั้งแล้วย่อเหลี่ยม มือขวาถืออาวุธทำเป็นวงบน มือซ้ายโอบสะเอวลิง ลิงใช้เท้าซ้ายเหยียบลักษณะขวางเท้าชิดสะโพกด้านซ้ายของยักษ์ มือซ้ายจับอาวุธแล้วขึ้นแสดงท่าลอย โดยตึงเข่าซ้ายยกขาขวาขึ้นแบะเข่าหนีบน่อง มือขวาทำท่าเงื้อ แล้วกระโดดลงทำท่าตีออก

ภาพที่ 53 ลอยสองตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ลอยสอง เมื่อยักษ์เข้าตีและย่อเหลี่ยมแล้ว ลิงใช้เท้าขวาเหยียบชิดสะโพกข้างซ้ายของยักษ์ มือซ้ายจับอาวุธ แล้วเผ่นตัวขึ้นยืนแสดงท่าลอย โดยเหยียดเข่าขวาตึง ใช้เท้าซ้ายเหยียบต้นแขนขวา มือทั้งสองทำท่าป้องอาวุธ กระโดดลงแล้วทำท่าตีออก

ภาพที่ 54 ลอยสามตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ลอยสาม เมื่อยักษ์เข้าตีสองครั้งแล้วย่อเหลี่ยม ลิงใช้เท้าขวาเหยียบชิดสะโพกยักษ์เช่นกัน มือซ้ายจับอาวุธยักษ์แล้วเผ่นตัวขึ้น เมื่อทรงตัวได้จึงสอดเท้าซ้ายอ้อมไปด้านหลังเกี่ยวไว้กับบ่ายักษ์แล้วตั้งตัวขึ้นทำท่าป้องอาวุธ การออกจากท่าลอยให้ลิงปล่อยเท้าซ้ายที่เกี่ยวกับไหล่ยักษ์พลิกตัว ก้าวลงพื้น ย่อเข่า ใช้มือทั้งสองเท้าลงพื้นด้วยขณะที่เท้าขวายังพาดอยู่บนขายักษ์ ยักษ์รูดมือจากการโอบเอวจับที่ข้อเท้าขวาของลิงแล้วพลิกตัว เตะด้วยเท้าขวา เป็นจังหวะที่ลิงสะอึกตัวขึ้น ใช้มือซ้ายรับข้อเท้ายักษ์ยึดไว้ มือขวาถืออาวุธทำวงบนยันกันไว้ เมื่อทำท่าเลาะอาวุธแล้วจึงตีออก

ท่าลอยสามนี้จะเห็นได้ว่าเป็นท่าที่สวยงามมากแต่ก็แสดงได้ยาก เพราะตัวยักษ์จะต้องมีความแข็งแรง และตัวลิงจะต้องมีความชำนาญและมีประสบการณ์สูง จึงต้องมีการฝึกซ้อมอยู่เป็นประจำ เพื่อให้รู้จังหวะของกันและกันก่อนจึงจะออกแสดงได้ ครูกรีอธิบายเพิ่มเติมว่า แต่เดิมเป็นลอยที่ใช้กันตามปกติกับยักษ์น้อยและยักษ์ต่างเมืองทั่วไป ไม่กำหนดเฉพาะตัว แต่ต่อมานิยมนำมาเล่นระหว่าง วิรุญจำบังกับหนุมานจึงมีผู้เข้าใจผิดว่าเป็นท่าลอยเฉพาะตัว

ครูกรีให้ความเห็นว่า ทศกัณฐ์เป็นเจ้าเมืองลงกามีศักดิ์สูงกว่าวานร การแสดงของหลวงซึ่งแสดงหน้าพระที่นั่ง (สมัยรัชกาลที่ 7) จะใช้มโหธรและเปาวนาสูรรบกับลิงพญา ตัวทศกัณฐ์จะเข้ารบกับตัวพระราม พระลักษมณ์เท่านั้น แต่การแสดงโขนหน้าจอ ตัวทศกัณฐ์ก็สามารถเล่นได้บ้าง

ยกเว้นลอยที่ไม่เหมาะสม เช่น ลอยสามที่ลิงใช้เท้าพาดที่ต้นคอยักษ์ หรือลอยหกบ่าที่อาจจะทำให้เครื่องแต่งกายของยักษ์ชำรุดก่อนที่จะเข้ารบกับพระ เป็นต้น

ภาพที่ 55 ท่าลอยเหยียบหลัง (หนุมานรบวิรุญจำบัง)
ที่มา : หนังสือครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ (2555)

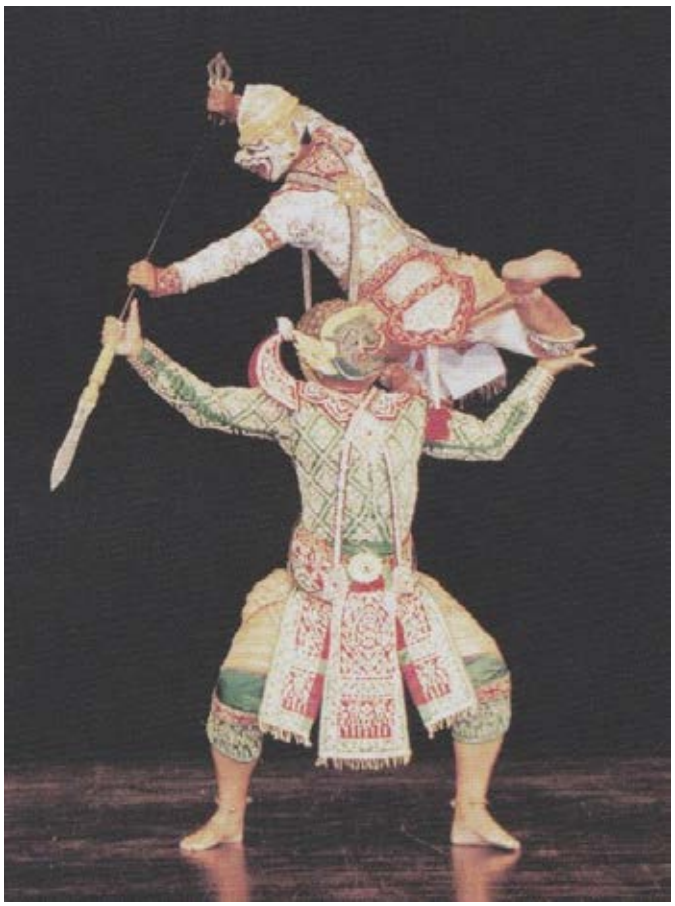
ท่าลอยพิเศษ ได้แก่ ลอยหลังและลอยบ่า ลอยหลังนั้นเป็นท่าเฉพาะสำหรับตัวหนุมานกับวิรุญจำบัง เมื่อยักษ์เข้าตีสองครั้ง ลิงจับอาวุธยักษ์ด้วยมือทั้งสอง ยักษ์ใช้มือซ้ายจับรวบที่มือขวาของตน เป็นท่าจับอาวุธสองมือให้มั่นคง แล้วพลิกตัวตั้งเหลี่ยม ลิงอ้อมด้านหลังยักษ์ แล้วแสดงท่าขึ้นเหยียบ ชิดสะโพกยักษ์ทั้งสองเท้าชะโงกหน้ามองยักษ์ ยักษ์ส่งปลายอาวุธขึ้นแหงนหน้ามองลิงเช่นกัน ท่านี้ออกจากลอยโดยกระโดดลงด้านหน้าของตัวยักษ์ แล้วดึงชิงกระบองยักษ์ไป-มา สุดท้ายเหวี่ยงยักษ์ล้มลง แล้วใช้กระบองตีจนยักษ์ตาย

ภาพที่ 56 ท่าลอยหกบ่า (ธรรมดา)
ที่มา : หนังสือครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ (2555)

ท่าลอยบ่า จะใช้เฉพาะลิงโล้น เช่น หนุมาน เมื่อเข้าตีสองครั้งแล้ว ยักษ์ย่อเหลี่ยมเช่นกัน ลิงใช้มือทั้งสองสอดจับรัดสะเอวของยักษ์ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ขณะที่ยักษ์สอดมือซ้ายเข้าจับรัดสะเอวด้านหน้าของลิงไว้เช่นกัน แล้วลิงใช้เท้าว้ายเหยียบปลายเข่ายักษ์ ถีบตัวขึ้นทำท่าหกอยู่บนบ่าของยักษ์ ท่านี้ถ้ายักษ์ถือศร ลิงจะใช้เท้าคีบปลายศรยักษ์ไว้ด้วย

ภาพที่ 57 ท่าลอยหกบ่า (เท้าคีบปลายศรยักษ์)
ที่มา : หนังสือครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ (2555)

ลอยพิเศษ เป็นท่าขึ้นลอยสำคัญที่ครูกรีสอนให้ในวันนั้น ครูเรียกว่า “ลอยเหยียบบ่า” ท่านเล่าประวัติว่า ลอนนี้ครูของท่านไม่ได้ต่อให้ แต่ท่านเห็นรูปถ่ายของครูสองท่านคือ นางรงภักดี (เจียน จารุจรณ) กับจ่าเร่งงานรัดรุด(เฉลิม รุทวนิช) ถ่ายทำไว้ขณะฝึกซ้อมคือ เป็นภาพที่ครูทั้งสองนุ่งผ้าแดงมิได้แต่งตัวเต็มเครื่อง ครูกรีแลเห็นว่าเป็นท่าขึ้นลอยที่สวยงามและไม่เคยพบเห็นที่ใดมาก่อน จึงนำมาทดลองฝึกซ้อมกับครูอร่าม อินทรนัฏ จนชำนาญ แล้วได้นำออกแสดงจริงในงานพระราชมานเพลิงศพพระยานัฏกานุรักษ์ เมื่อวันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2479 เป็นการแสดงครั้งแรกและครั้งเดียวของคุณครูทั้งสอง ต่อมาได้ถ่ายทอด ให้ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว แสดงคู่กับครูจตุพร รัตนวราหะ ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 อีกครั้งหนึ่ง



ภาพที่ 58 ท่าลอยพิเศษ (ลอยเหยียบบ่า)
ที่มา : หนังสือครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ (2555)

ท่าของลอยนี้ควรใช้กับยักษ์ที่ถือหอก เพราะลิงสามารถใช้การจับด้ามหอกเพื่อพยุงตัวได้ดีกว่าอาวุธศร เมื่อยักษ์เข้าตีและย่อเหลี่ยม ลิงใช้เท้าขวาเหยียบชิดสะโพกด้านซ้าย ลักษณะการขึ้นคล้ายลอยสองแต่ใช้เท้าซ้ายเหยียบบนไหล่ซ้าย ใช้มือทั้งสองจับด้ามหอกของยักษ์ให้มั่น ทรงตัวด้วยเท้าซ้ายโดยกระดกเท้าขวาขึ้นเป็นลักษณะกระดกเสี้ยว ยักษ์ใช้มือซ้ายจับเข่าลิงดันช่วยยกขึ้นเมื่อถึงระดับไหล่ และลิงสามารถทรงตัวได้ดีแล้วจึงแบมือรองเข่าไว้ การขึ้นลอยนี้นับว่ายากมาก เพราะลิงต้องทรงตัวโดยลำพังบนที่สูง หลักในการยึดเกาะมีเพียงด้ามหอกเท่านั้น

การขึ้นลอยในการแสดงโขน ท่าขึ้นลอย เป็นท่ารบที่มีลักษณะการต่อตัวแล้วแสดงท่าจับอาวุธที่สวยงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย ที่บูรพาจารย์ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้เกิดความสวยงามและสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม ในการขึ้นลอยนั้นผู้แสดงจำเป็นจะต้องรู้หลักและวิธีในการปฏิบัติเพื่อภาพการแสดงออกมามีความสมบูรณ์ตามกระบวนท่าที่กำหนดไว้ การฝึกหัดขั้นพื้นฐานจนเกิดความชำนาญในด้านท่าทาง การทรงตัว การถ่ายน้ำหนักและการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าในขณะที่ทำการแสดง สิ่งเหล่านี้จำเป็นจะต้องผ่านการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ และเมื่อผู้แสดงมีความสามารถ

เกิดความชำนาญในทักษะแล้วนั้นจึงจะสามารถคิดออกแบบกระบวนการขึ้นลอยในลักษณะอื่น ๆ ได้โดยอาศัยหลักการและวิธีการปฏิบัติจากพื้นฐานความรู้เดิมของการขึ้นลอยเป็นหลักและการสร้างสรรค์วิธีการออกแบบในลักษณะอื่น ๆ

2.3 หลักการและวิธีการออกแบบการขึ้นลอย

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่คลอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์เรียกกันทั่ว ๆ ไปว่าผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

ทฤษฎีทัศนศิลป์ กล่าวถึง องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกาย และแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ

ทฤษฎีศิลป์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน

1. องค์ประกอบทัศนศิลป์
2. การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่มีความสมดุลก็จะเกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการจัดการองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจ ๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

1. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ 2. ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้าง ของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

ความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือ การใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือ การใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น

ความแตกต่าง มีความหมายตรงกันข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น. 226–229)

ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงการจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่สมดุลกัน

ภาพที่ 59 รูปการขึ้นลอย
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543)

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้งจะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่างๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัวทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว การตั้งซุ้ม แม้จะนิยมคิดในแนวให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งซุ้มให้สองข้างไม่เหมือนเหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีต มีความร่ำรวยในจารีตและภูมิปัญญาซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบัน สามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับว่านาฏประดิษฐ์ของไทยมีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งในโลก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543, น.233–237)

การคิดออกแบบ สร้างสรรค์การขึ้นลอยนั้นเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ผู้ออกแบบประดิษฐ์ท่าขึ้นลอย จำเป็นต้องรู้ถึงหลักด้านทัศนศิลป์การออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่มให้เป็นไปตามการออกแบบของตนนั้นหลักทฤษฎีทางทัศนศิลป์และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่นำมาประยุกต์ในการออกแบบองค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมายต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกเพื่อให้ผลงานที่ออกมามีองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏมีความสมบูรณ์และสร้างความประทับใจต่อผู้ชม

ภาพที่ 60 การถ่ายสมดุลน้ำหนัก
ที่มา : Joyce Morgenroth (1995)

Wgieht Dependency การถ่ายน้ำหนักปริมาณของการติดต่อทางกายภาพที่เกิดขึ้นระหว่างนักเต้น การพึ่งพาน้ำหนักขึ้นอยู่กับคู่เต้น คนถูกยกพลิกผลักดันและดึงอีกคนหนึ่งในการเคลื่อนไหว การถ่ายน้ำหนักที่นักเต้นต้องใช้ร่างการของพวกเขาและมีการปฏิสัมพันธ์ร่วมกันของการเคลื่อนไหวที่เหมาะสม การสร้างสมดุลของน้ำหนักระหว่างทีมที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน การวางแขนจะต้องอยู่ตรงกับไหลยื่นออกไป สำหรับกลุ่มนักเต้นอาจแกว่งแขนไปมาหรือเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก จะทำให้รู้สึกและรับส่วนของน้ำหนักเป็นการพัฒนาความไว้วางใจทางกายของนักเต้นจากจุดและตำแหน่งที่กำหนด

Joyce Morgenroth อธิบายบทความในหนังสือเรื่อง Dance mprovisations เรื่องการถ่ายน้ำหนักระหว่างนักเต้น การพึ่งพาน้ำหนักขึ้นอยู่กับคู่เต้น คนถูกยกและการถ่ายน้ำหนักที่นักเต้นต้องใช้ร่างการของพวกเขาและมีการปฏิสัมพันธ์ร่วมกันของการเคลื่อนไหวที่เหมาะสม การสร้างสมดุลของน้ำหนักระหว่างทีมที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน จะทำให้รู้สึกและรับส่วนของน้ำหนักเป็นการพัฒนาความไว้วางใจทางกายของนักเต้นจากจุดและตำแหน่งที่กำหนด (Joyce Morgenroth.1995) ซึ่งในการขึ้นลอยในการแสดงโขนมีความจำเป็นเช่นกันการถ่ายน้ำหนักที่ถูกวิธีของการขึ้นลอยทั้งแบบคู่และแบบกลุ่มจะช่วยให้ผู้รับน้ำหนักสามารถทรงตัวอยู่ได้และเกิดภาพที่สวยงามตามวัตถุประสงค์ของผู้คิดออกแบบประดิษฐ์ท่าการขึ้นลอย

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์และการเชื่อมโยงของศิลปะหลายสาขาเช่น ประติมากรรม ภาพจิตรกรรมผาผนัง มวยไทย กายกรรมและยิมนาสติก นาฏกรรมทั้งของไทยและนานาชาตินั้นที่สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของศิลปะ พบว่ารูปแบบการนำเสนอที่ปรากฏให้เห็นนั้นให้ความสัมพันธ์กับการขึ้นลอยในการแสดงโขน อันแสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่ต้องการนำเสนอในการต่อตัวหรือการสร้างองค์ประกอบที่มีหลักเกณฑ์การออกแบบสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการคิดอย่างมีระบบตามรูปแบบของศิลปะนั้นๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าความงดงามทางศิลปะ ดังเช่นการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจต่อผู้ชมจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงโขน รูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนมีความหลากหลายการคิดและออกแบบสร้างสรรค์สามารถทำได้ในลักษณะอื่นๆได้อีกโดยผู้คิดและออกแบบสร้างสรรค์จำเป็นจะต้องรู้และเข้าถึงทักษะในการแสดงนาฏศิลป์ไทย หลักวิธีการและการนำศิลปะด้านอื่นๆ มาเป็นองค์ประกอบในการคิดสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนรูปแบบใหม่ได้อย่างเหมาะสมและมีความสวยงามอย่างมีคุณค่า

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ท่าขึ้นลอย นับเป็นศิลป์ที่มีคุณค่าและเป็นความงดงามอย่างหนึ่งที่ปรากฏในการแสดงโขน เพราะจากการศึกษาจากประวัติศาสตร์ภาพจิตรกรรมต่าง ๆ แสดงให้เห็นถึงจารีตการทำศึกสงคราม ระหว่างตัวแม่ทัพ หรือพระมหากษัตริย์มักจะรบกันบนพาหนะจะเป็นราชรถหรือช้างม้าสุดแล้วแต่ เมื่อนำมาเป็นการแสดงบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ก็นำมาประดิษฐ์ท่ารำ โดยให้ตัวเอกเข้ารบกันในลักษณะประชิดตัวแสดงถึงความงามของการรบและขึ้นลอย

การขึ้นลอยนับเป็นกระบวนการที่ซับซ้อนและขั้นตอนมากมาย การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ และท่าทางอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคิดกระบวนการเบื้องหน้าเบื้องหลัง จากที่ขึ้นลอยแล้วกล่าวคือ การขึ้นลอยนั้นเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการรบเพราะฉะนั้นการเข้าออกของตัวละครจึงเป็นสิ่งสำคัญจะต้องให้สอดคล้องกลมกลืนเมื่อจะเข้ารบขึ้นลอย และลงจากลอยแล้วจะออกอย่างไร (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, 2537, น. 249-250)

ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในวิธีการดำเนินการวิจัยการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่จำเป็นจะต้องศึกษาจากหลักฐาน เอกสารงานวิจัยจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม กีฬาต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนดังจะกล่าวในบทที่ 3 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 การวิจัยเชิงเอกสาร
3.2 การลงพื้นที่
3.3 การสัมภาษณ์
3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.5 การทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน
3.6 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนให้กับผู้เชี่ยวชาญ

3.1 การวิจัยเชิงเอกสาร

การวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ชมภาพบันทึกการแสดง ดังนี้

1. หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานครฯ
2. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรุงเทพมหานครฯ
3. ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานครฯ
4. สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ห้องสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพมหานครฯ
6. ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม
7. วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากเอกสารงานวิจัยที่มีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน มีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องดังนี้ รูปแบบภาพจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม หนังใหญ่ กระบี่กระบอง มวยไทย กีฬา การแสดงโขนและการแสดงนานาชาติ บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ การฝึกหัดการเรียนการสอนโขน แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์งานศิลปะ ดังมีรายละเอียดที่กล่าวไว้ในบทที่ 2 ตัวอย่างเช่น

โชติ กัลยาณมิตร กล่าวว่า ภาพจับ ตามความหมายในพจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง อธิบายว่า “ภาพเขียนตามแบบศิลปะไทยแสดงความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและตัวภาพระหว่างตัวภาพเอกในวรรณคดี เป็นต้นภาพพระรามรบทศกัณฐ์ หนุมานจับนางเบญจกาย ใช้กับภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังหรือใช้กับภาพฉลุหนังใหญ่ และหากในภาพจับนั้นมีตัวภาพบางตัวเหาะอยู่ ภาพนั้นก็เรียกว่า จับลอย (โชติ กัลยาณมิตร, 2518, น. 569)

น.ณ ปากน้ำ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยได้อธิบายถึงภาพจับไว้ว่า เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือเป็นท่าจับแบบโขนละคร นิยมเขียนเป็นว่าจับล้อมรอบด้วยตัวลาย อาจจะเป็นท่าการรบระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม หรือพระลักษณ์กับพญายักษ์ตนอื่นๆ หรือหนุมานกับยักษ์ มักเป็นท่าที่ฝ่ายหนึ่งยืนบนส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่ง พร้อมกับท่าทางที่สวยงาม ภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์หรือประดับบนตู้พระไตรปิฎก และมีลายส่วนใหญ่ประกอบ (ประยูร อุลุชาฎะ, 2526, น. 307)

หนังสือภาพจิตรกรรมฝาผนัง หอพระไตรปิฎกกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มีลักษณะพิเศษที่ไม่เหมือนกับที่ใด กล่าวคือนอกจากจะเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงความเป็นเลิศถึงฝีมือช่างจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ก็ยังเป็นแหล่งรวมสรรพวิทยาการทั้งหลายทั้งปวงที่กำลังจะสูญหายไปจากความรู้ความเข้าใจของชาวรัตนโกสินทร์ หอไตรนี้เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสทรงดำเนินรอยตามพระราชปณิธานของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือเป็นแหล่งศึกษาของปวงชนเช่นกัน (นิยะดา เหล่าสุนทร, 2548, น. 31-32)

หนังสือเส้นสายลายไทยชุดภาพจับจากศิลปะไทย เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล กล่าวว่า ภาพจับจากลายรดน้ำที่ปรากฏอยู่บนตู้พระธรรมสมัยต่างๆตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่งดงามและทรงคุณค่า โดยมากมักเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เนื่องจากภาพจับมักเป็นการสู้รบเป็นหลัก (เศรษฐ-มันตร์ กาญจนกุล, 2548, น. 18-20)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่ได้ทรงโปรดฯ ให้แต่งขึ้นไว้สำหรับการเล่นละครในในงานเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขณะเดียวกันก็ยังมีคุณค่า และความสำคัญที่สามารถแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและแฝงเรื่องการเมืองของกรุงรัตนโกสินทร์อีกด้วย คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม จึงได้ประกาศยกย่องเป็นวรรณคดีแห่งชาติและเป็นยอดแห่งวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์

การรวมตัวกันของศิลปะอาจเริ่มจากการเล่นหนังซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวด้วยภาพ รวมกับการนำท่าเต้นจากกระบี่กระบองเข้าไว้ในการเชิดหนังโดยเฉพาะตอนต่อสู้กันจะเห็นได้ชัด การแสดงท่าทางโลดเต้นทำให้เกิดความสนุกสนานผู้ชมสนใจคนเชิดมากขึ้นเพราะมีชีวิตจิตใจมากกว่าตัวหนัง

ในมี่สุดคนเชิดก็ไม่จำเป็นต้องถือตัวหนังอีกต่อไป แต่แสดงท่าทางต่าง ๆ ตามลำพัง บทพากย์เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ยังคงมีอยู่เพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ตัวละคร เมื่อไม่มีตัวหนังให้เห็นว่าเป็นตัวละครใดแล้วก็ต้องใช้เครื่องแต่งกายให้เป็นตัวละครนั้น ๆ แทน กรณีนี้จึงได้นำการแต่งกายมาจาก ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีแบบแผนการแต่งกายที่แตกต่างกันไปตามประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครที่มีชื่อเฉพาะเป็นราย ๆ ไปด้วย ถ้าการชักนาคดึกดำบรรพ์ไม่มีการสวมหัวก็อาจคิดขึ้นเพื่อให้ตัวละครตัวนั้นได้แนบเนียน การสวมหัวนี้ทำให้เข้ากับศิลปะของหนังซึ่งติดมาแต่เดิมคือผู้แสดงพูดเองไม่ได้และเป็นจารีตของโขนตลอดมา แม้ผู้แสดงที่ไม่สวมหัวเช่นตัวพระในสมัยหลังและนางคงไม่พูดเองตามแบบฉบับเดิม (เสาวณิต วิงวอน, 2554, น.62-65)

หนังสือเส้นสายลายไทยชุดภาพจับจากศิลปะไทย เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล กล่าวว่า ภาพจับจากลายรดน้ำที่ปรากฏอยู่บนตู้พระธรรมสมัยต่างๆตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถึงปัจจุบันล้วนแล้วแต่งดงามและทรงคุณค่า โดยมากมักเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เนื่องจากภาพจับมักเป็นการสู้รบเป็นหลัก (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548, 18-20)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่ได้ทรงโปรด ฯ ให้แต่งขึ้นไว้สำหรับการเล่นละครในในงานเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ขณะเดียวกันก็ยังมีคุณค่า และความสำคัญที่สามารถแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและแฝงเรื่องการเมืองของกรุงรัตนโกสินทร์อีกด้วย คณะกรรมการวรรณคดีแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม จึงได้ประกาศยกย่องเป็นวรรณคดีแห่งชาติและเป็นยอดแห่งวรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์เล่ม 2, 25489, น. 1284)

เสถียร ชังเกตุ กล่าวว่า การขึ้นลอยถือเป็นการอวดฝีมือในการเชิดหนังใหญ่ เพราะจะได้เห็นลีลาในการเชิดท่าขึ้นลอย ในการขึ้นลอยยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายให้พระและลิงขึ้นลอย ยักษ์ไม่มีโอกาสได้ขึ้นลอยจะต้องเป็นฝ่ายรับลอยอยู่ตลอดเวลา ตั้งแต่โบราณมาไม่มีการให้ยักษ์ขึ้นลอยในการรบระหว่างยักษ์กับลิงหรือพระกับยักษ์ถ้ามีการรบที่ต้องเหยียบกัน ตามหลักเกณฑ์ฝ่ายยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายเหยียบพระและลิงก่อน แล้วลิงหรือพระจึงจะเหยียบยักษ์ ในการรบทุกครั้งยักษ์จะต้องเป็นฝ่ายรุกเสมอ (เสถียร ชังเกตุ, 2537, น. 49-50)

หนังสือนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ สุรพล วิรุฬหรักษ์ กล่าวว่า นาฏยวรรณกรรม หมายถึงบทประพันธ์เพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเรื่องราว ปรัชญา ความคิด จินตนาการและ ตัวละคร เพื่อให้ผู้ร่วมการแสดงได้ยึดถือไว้ดำเนินการร่วมกัน ทำให้ได้การแสดงที่มีเอกภาพ บทประพันธ์เพื่อการแสดงมีหลากหลายรูปแบบ เช่น เป็นบทในความทรงจำ นำมาบอกปากเปล่าเล่าเป็นเค้าโครงย่อ ๆ ให้ผู้แสดงนำไปด้นบทในรายละเอียดด้วยตนเอง ตลอดไปจนถึงบทประพันธ์การแสดงที่เป็นวรรณศิลป์ ซึ่งใช้เวลานานในการประพันธ์ให้สละสลวยวิจิตรบรรจง มีรายละเอียดที่ทำให้ผู้ร่วมงานกระจ่างแจ้งในทุกแง่มุมบทประพันธ์เพื่อการแสดงอาจมีคุณภาพทางภาษาสูงถึงขั้นเป็นวรรณศิลป์ ทำให้เกิดความไพเราะในการอ่าน แต่บทประพันธ์เพื่อการแสดงมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อการแสดง ดังนั้น การจะชื่นชมนาฏยวรรณกรรมได้อย่างเต็มที่ก็ต้องทั้งดูทั้งฟัง ไปพร้อมกัน (สุรพล วิรุฬหรักษ์, 2543, น. 153)

โดยทำการศึกษาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ที่ได้พรรณานาถึงการต่อสู้และการขึ้นลอยของตัวละครและยังไม่มีปรากฏ ในการแสดงโขนในปัจจุบัน เพื่อหาช่องว่างในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ และมีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์และทำการศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในการยกทัพทำการต่อสู้กัน เพื่อให้เห็นแนวทางในการคิดออกแบบสร้างสรรค์ด้านท่าทาง และได้วางกรอบแนวคิดไว้ 2 ลักษณะ คือ 1.การขึ้นลอยแบบคู่ เช่น ตัวพระกับตัวยักษ์ ตัวลิงกับตัวนาง ตัวลิงกับตัวยักษ์ 2. การขึ้นลอยแบบกลุ่ม ประกอบด้วยตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง บทวรรณกรรมพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพบว่ายังมีอยู่อีกหลายตอนที่พรรณาถึงตัวละครและผู้วิจัยสามารถออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยให้มีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ได้ เช่น ตอนสีดาออกศึก, สัมนักขารบพระลักษณ์, หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์, หนุมานพบนางบุษมาลี, ทูต ขรตรีเศียรรบพระลักษณ์ พระมงกุฎพระลบจับมัดหนุมาน เป็นต้น

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ตอนหนุมานเข้าห้องนางบุษมาลี

ฯ ๖ คำ ฯ โอด

เมื่อนั้น วายุบุตรสุดเสียดายสายสมร
จึงโลมเล้าลูบหลังบังอร สะท้อนถอนใจใหญ่อาลัยลา
เป็นบุญพี่กับเจ้าเท่านั้น ค่อยประสบพบกันต่อชาติหน้า
จะช่วยส่งสารสวรรค์ไปชั้นฟ้า แล้วจะลาทรามวัยไปราชการ
ว่าพลางอิงแอบแนบสนิท จุมพิตเชยพักตร์สมัครสมาน
พิไรร่ำล่ำลาอยู่ช้านาน แล้วจูงองค์นงคราญสีลามา

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

ถึงพระลานพื้นล่างข้างปราสาท ใจจะขาดด้วยความเสน่หา
ต่างสะอื้นยืนเช็ดชลนา ขอสมาพาทีพิริ้พิไร
แล้วกลับนึกมานะสละรัก จะพิศพักตร์กัลยาก็หาไม่
ประคองกรช้อนองค์อรไท ขว้างไปยังสวรรค์ชั้นวิมาน

(พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ, 2512, น. 12-13)

ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์

บัดนั้น หนุมานยิ่งคิดพิสมัย
แล้วคิดถึงความหลังรับสั่งใช้ จะรีบสังหารผลาญกุมภัณฑ์
เช็ดชลนานางพลางว่า แก้วตาอย่าวิโยคโศกศัลย์
กุศลเราร่วมสร้างไว้อย่างนั้น จึงจำพรากจากกันไปทั้งรัก
พี่จะส่งทรามวัยไปไกรลาส เป็นข้าบาทพระศุลีมีศักดิ์
ว่าแล้วลูบโลมจูบพักตร์ พาองค์นงลักษณ์สีลามา

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

ถึงชายเชิงคีรีที่แจ้ง สอนให้นางจัดแจงโจงภูษา
ประครองกรช้อนกายกัลยา ขึ้นบนหัตถาง่าไว้
เหลียวหน้ามาดูดวงสมร ให้มืออ่อนต้นอ่อนถอนใจใหญ่
แล้วคิดสละรักหักใจ อุ้มนางขว้างไปในเมฆา
(พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ, 2512, น. 468)

ตอน หนุมานรบนางอังกาศตไล
เมื่อนั้น เสื้อเมืองเคืองขัดอัชฌาสัย
ถือคทาธรแกว่งดังแสงไฟ เข้าชิงชัยรบรุกคลุกคลี
หวดซ้ายป่ายขวาสามารถ ลิงฉลาดหลอกโลดโดดหนี
ยิ่งโกรธตาแดงดังอัคคี ตามตีติดพันกระชั้นมา
เมื่อนั้น วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
รบรับสัประยุทธ์ยุทธนา แกล้วกล้ากลอกกลับจับประจัญ
ขึ้นเหยียบบ่าคว้าฉวยชิงกระบอง ปัดป้องเปลี่ยนผลัดผันผัน
ว่องไวไล่กระชิดติดพัน หักโหมโรมรันราวี
ฯ ๔ คำ ฯ เชิด
ปีศาลเสื้อเมืองมารซานทรุด วายุบุตรยุดเหยียบยักษี
แกว่งพระขรรค์พันเศรียรอสุรี สุดสิ้นชีวีวายปราณ
(พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ, 2512, น. 28-29)

ตอนพระมงกุฎพระลบจับมัดหนุมาน
บัดนั้น หนุมานผู้มีอัชฌาสัย
แกล่งทำเป็นทีดีใจ แสแสร้งใส่ไคล้เจรจา
อันไอ้ลิงใหญ่ใจพาล เป็นลิงบ้านมิใช่ลิงป่า
มันร้ายกาจรังแกแต่ไรมา ตายสมน้ำหน้าข้าดีใจ
ว่าพลางทางทำเป็นเกรงกลัว ค่อยย่องยอบตัวเข้ามาใกล้
เห็นสององค์เพลิดเพลินเมินไป คิดเขม้นหมายใจเห็นได้การ
ทำท่าทางจะโถมโจมจับ แต่ขยับแล้วขยาดไม่อาจหาญ
ครั้นได้ทีเผ่นโผนโจนทะยาน จับสองกุมารด้วยฤทธี
ฯ 8 คำ ฯ เชิด
เมื่อนั้น พระมงกุฎไม่ท้อถอยหนี
รบรับวานรเอาศรตี ถูกกระบี่ล้มลงสลบไป
ฯ 2 คำ ฯ โอด
เห็นลิงเล็กต้องศรนอนกลิ้ง กลับเป็นลิงเผือกโตก็จำได้
พระลบยืนอยู่ดินเอาศิลป์ชัย หวดซ้ำร่ำไปไม่ปรานี

พระมงกุฎจึงว่ากับน้องแก้ว ไอ้ลิงนี้ตายแล้วเมื่อตะกี้
ยังรื้อทำมารยามาราวี ช่วยกันทุบตีเสียให้ตาย
(พระพุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ, 2512, น. 755-756)

ตอนพระลักษณ์ตัดตีนสินมือสำมนักขา

ฝ่ายสำมนักขายิ่งบ้าใจ ไล่ตีสีดานวลหง
องค์พระจักรกฤษณ์ฤทธิ์รงค์ หวดลงต้องกายอสุรี
พระลักษณ์ผาดโผนโจนมา ถีบต้องอสุรายักษี
หันเหเซไปทันที ล้มลงเหนือที่สุธาธาร
แล้วโจนขึ้นเหยียบบอกไว้ แกว่งพระขรรค์ชัยฉายฉาน
จึงมีสีหนาทบัญชาการ ว่าเหวยอีมารอัปรีย์
มึงนี้สาธารณ์ทรลักษณ์ ชั่วช้าอัปลักษณ์บัดสี
เหตุใดมาทำเช่นนี้ ไม่กลัวชีวีจะมรณา ฯ
(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จ, 2553, น. 538)

ตอนพญาตรีเศียรรบพระราม

เมื่อนั้น พระหริวงค์องค์นารายณ์รังสรรค์
โจนเหยียบบ่ายืนยัน มือนั้นท้าวเศียรขุนมาร
กรขวากวัดแกว่งธนูทรง งามสง่าดั่งองค์พระสุริย์ฉาน
ตีต้องอสุราสาธารณ์ ล้มซานหันเซไปมา ฯ
(พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จ, 2553, น. 559)

ดังจะเห็นได้ว่าพระราชนิพนธ์วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย(รัชกาลที่ 2) ยังมีช่องว่างอยู่อีกมากมายหลายตอนที่ได้พรรณนาถึงการสู้รบและการขึ้นลอยของตัวละครหรือพรรณนาถึงเหตุการณ์ที่จะสามารถสร้างสรรค์การขึ้นลอยและยังไม่มีปรากฏการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยเล็งเห็นที่จะสามารถคิดสร้างสรรค์การขึ้นลอยให้เกิดขึ้นได้เพื่อให้สอดคล้องตามเนื้อเรื่องของวรรณกรรม แต่ในบทพระราชนิพนธ์ได้ทรงบรรยายถึงลักษณะของตัวละครในหลายตอนที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแล้วพบว่าไม่สามารถที่จะนำมาออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยได้เนื่องจากบทพระราชนิพนธ์บรรยายถึงลักษณะการต่อตัวหรือขึ้นเหยียบตามลำตัวและอวัยวะต่างๆซึ่งในความเป็นจริงนั้นไม่สามารถปฏิบัติได้ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องหาตอนหรือลักษณะของตัวละครที่บรรยายถึงกระบวนการรบหรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ความสามารถของตัวละครโดยการจินตนาการและคิดออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยจากหลักวิธีการขึ้นลอยแบบดั้งเดิมแต่ปรับปรุงท่าทางและองค์ประกอบขึ้นใหม่ที่จะสามารถทำได้จริงและเพื่อให้ตัวละครได้แสดงความสามารถพิเศษเฉพาะตนในการขึ้นลอยเป็นการสร้างเอกลักษณ์ คุณค่าและความประทับใจในการแสดงต่อผู้ชมอีกด้วย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบของการขึ้นลอยในลักษณะต่าง ๆ จากงานประติมากรรม จิตรกรรม นาฏกรรม มวยไทย กีฬา ที่จะสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อเป็นแนวทางในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในลักษณะอื่น ๆ เช่น

ภาพที่ 61 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยระหว่างตัวนางกับตัวลิงในการแสดงโขนที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้จัดการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ลักษณะของตัวนางที่ขึ้นเหยียบบริเวณต้นขาของตัวลิงและยกลำตัวขึ้นเท้าซ้ายตึงเข่าเท้าขวายกเท้าและเหนี่ยวส้นเท้าไว้บริเวณน่อง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้ายเป็นจุดศูนย์กลาง มือทั้งสองจับกันเพื่อประคองการถ่ายเทน้ำหนัก

ภาพที่ 62 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพเป็นการแสดงการขึ้นลอยระหว่างตัวลิงกับตัวยักษ์ ในการแสดงโขน ลักษณะของตัวลิงใช้เท้าซ้ายเหยียบบริเวณต้นขาของตัวยักษ์ เท้าขวาเหยียบบริเวณแขนขวาของตัวยักษ์น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย โดยการจับอาวุธเพื่อใช้ในการประคองและช่วยในการถ่ายเทน้ำหนัก

ภาพที่ 63 ท่าขึ้นลอยในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยระหว่างตัวลิงกับตัวยักษ์ในการแสดงโขนที่มีมาแต่โบราณ เรียกว่า ลอย 2 ของตัวลิง เป็นการขึ้นลอยที่ตัวลิงใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณต้นขาของตัวยักษ์และตึงเข่า ส่วนเท้าซ้ายเหยียบบริเวณแขนของตัวยักษ์ ให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา การจับอาวุธเพื่อช่วยประคองในการถ่ายเทน้ำหนัก ตัวยักษ์ใช้มือซ้ายจับบริเวณสะเอวของตัวลิงเพื่อช่วยพยุง

ภาพที่ 64 ท่าขึ้นลอยในงานจิตรกรรม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพในงานจิตรกรรม ที่แสดงท่าการขึ้นลอยระหว่างพระนารายณ์กับครุฑ โดยลักษณะของพระนารายณ์ใช้เท้าทั้งสองขึ้นเหยียบบริเวณหัวไหล่ของครุฑ ซึ่งในการแสดงโขนนั้นไม่สามารถจะทำได้เนื่องจากพระนารายณ์ที่ขึ้นลอยอยู่ด้านบนจะไม่สามารถขึ้นไปยืนทรงตัวในลักษณะดังกล่าวได้ เนื่องด้วยเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับในการแสดงโขน และการรับน้ำหนักตามลักษณะท่าดังภาพ

ภาพที่ 65 ท่าขึ้นลอยในงานประติมากรรม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพในงานประติมากรรม ที่แสดงท่าการขึ้นลอยระหว่างพระนารายณ์กับครุฑ โดยลักษณะของพระนารายณ์ใช้เท้าทั้งสองขึ้นเหยียบบริเวณหัวไหล่ของครุฑ ซึ่งในการแสดงโขนนั้นไม่สามารถจะทำได้เนื่องจากพระนารายณ์ที่ขึ้นลอยอยู่ด้านบนจะไม่สามารถขึ้นไปยืนทรงตัวในลักษณะดังกล่าวได้เนื่องด้วยเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับในการแสดงโขน และการรับน้ำหนักตามลักษณะท่าดังภาพ

ภาพที่ 66 ท่าขึ้นลอยในงานประติมากรรม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพในงานประติมากรรม ที่แสดงท่าการขึ้นลอยระหว่างพระนารายณ์กับครุฑ โดยลักษณะของพระนารายณ์ใช้เท้าทั้งสองขึ้นเหยียบบริเวณหัวไหล่ของครุฑ ซึ่งในการแสดงโขนนั้นไม่สามารถจะทำได้เนื่องจากพระนารายณ์ที่ขึ้นลอยอยู่ด้านบนจะไม่สามารถขึ้นไปยืนทรงตัวในลักษณะดังกล่าวได้เนื่องด้วยเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับในการแสดงโขน และการรับน้ำหนักตามลักษณะท่าดังภาพ

ภาพที่ 67 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์(2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์ ขณะทำการซ้อมที่โรงละครแห่งชาติ ระหว่างตัวนางมโนราห์กับพระสุธน โดยพระสุธนจะยกตัวนางมโนราห์ขึ้นไว้ลอยตัวบริเวณบ่าใช้มือทั้งสองจับบริเวณลำตัวเพื่อประคองน้ำหนัก ตัวนางมโนราห์งอเท้าขึ้นเพื่อรวมน้ำหนักไว้บนบ่าของตัวพระสุธนและตั้งลำตัวขึ้นแขนทั้งสองข้างกางออกตามท่าเพื่อช่วยในการถ่ายเทน้ำหนัก

ภาพที่ 68 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์(2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์ ขณะทำการซ้อมใหญ่ที่มีการแต่งกายจริง ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่างตัวนางมโนราห์กับพระสุธน โดยพระสุธนจะย่อลำตัวและหลังเพื่อให้ตัวนางมโนราห์ขึ้นลอยวางลำตัวลงบริเวณหลังมือขวาของนางมโนราห์กางออกให้รับกับมือซ้ายของตัวพระสุธนเพื่อประคองและถ่ายเทน้ำหนัก ตัวนางมโนราห์งอเท้าขึ้นเพื่อรวมน้ำหนักไว้บนหลังของตัวพระสุธนและตั้งลำตัวขึ้น

ภาพที่ 69 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซีย
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์ Wayang Wong ของประเทศอินโดนีเซีย โดยลักษณะการขึ้นลอยตัวละครที่อยู่ด้านบนขึ้นเหยียบบริเวณหน้าขาและยกลำตัวขึ้นมีลักษณะคล้ายกับการขึ้นลอยของตัวพระในการแสดงโขน

ภาพที่ 70 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงเรื่องรามายณะ ของประเทศกัมพูชา โดยที่ตัวพระราม ใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณต้นขาของตัวลิงตัวที่หนึ่งและใช้เท้าซ้ายเหยียบบริเวณบ่าของตัวลิงตัวที่สอง เท้าขวาตึงเข่าและยกลำตัวขึ้นปฏิบัติท่ารำ ลิงตัวที่หนึ่งจับบริเวณเข่าของตัวพระรามเพื่อช่วยในการทรงตัวและรับน้ำหนัก มีลักษณะคล้ายกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนของไทย

ภาพที่ 71 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา
ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย (2561)

จากภาพเป็นการแสดงลักษณะการขึ้นลอยในการแสดงของประเทศกัมพูชา มีลักษณะเช่นเดียวกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนของไทยในลักษณะการขึ้นลอย 1 ของตัวพระ

ภาพที่ 72 ท่าขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์กัมพูชา
ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย (2561)

จากภาพเป็นการขึ้นลอยในการแสดงนาฏศิลป์ของประเทศกัมพูชา ลักษณะการขึ้นลอยในภาพทางซ้ายมือผู้ขึ้นใช้เท้าขวาเหยียบบริเวณขาพับของสะโพกอยู่บนมือขวาของผู้รับลอย ส่วนเท้าซ้ายวางบนหัวไหล่ยกลำตัวขึ้นตั้งตรงน้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา ส่วนภาพทางซ้ายมือปฏิบัติเช่นเดียวกันเพียงแต่เท้าซ้ายนำมากระดกด้านหลัง ใช้หลักวิธีการปฏิบัติการถ่ายเทน้ำหนักเช่นเดียวกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนของไทย

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยข้างต้นที่ยกมาเป็นตัวอย่าง เพื่อเห็นถึงความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนกับศาสตร์และศิลปะสาขาอื่นๆ ซึ่งผู้วิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางในการเรียนรู้หลักวิธีการปฏิบัติ การถ่ายเทน้ำหนัก การทรงตัว ความงดงามในนาฏยประดิษฐ์ของการแสดงแต่ละประเภทเพื่อใช้ในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนให้มีความสัมพันธ์ และสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ผ่านตัวละคร ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนาง และตัวลิง แต่ละประเภทในรูปแบบอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่มีอยู่ในปัจจุบันเพื่อให้มีความแตกต่างและสอดคล้องกับเนื้อเรื่องต่อไป

3.2 การลงพื้นที่

ในการลงพื้นที่นั้นผู้วิจัยได้ศึกษาสังเกตจากภาพจิตรกรรม ประติมากรรม หนังใหญ่ มวยไทย กีฬา และการเรียนการสอนโขนตามสถานที่ต่าง ๆ ดังนี้

1. วัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงเทพมหานครฯ
2. วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานครฯ
3. วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพมหานครฯ
4. วัดขนอน จังหวัดราชบุรี

5. วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

6. วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง

เพื่อทำการศึกษาภาพจิตรกรรม ประติมากรรม หนังใหญ่ มวยไทย กีฬา เนื่องจากการค้นคว้าจากหลักฐานด้านเอกสารได้กล่าวถึงสถานที่สำคัญด้านงานจิตรกรรม และประติมากรรมที่ปรากฏถึงความงดงามของศิลปะด้านทัศนศิลป์ด้านการขึ้นลอยและระบบการเรียนการสอนในสถานศึกษา อันได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเป็นสถานศึกษาหลักของชาติที่จัดการเรียนการสอนโขนตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง วิธีการสอนเกี่ยวกับวิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขน และเก็บข้อมูลจากการสังเกต นำมาวิเคราะห์ถึงหลักฐานที่ปรากฏด้านทัศนศิลป์และหลักการเรียนการสอนการขึ้นลอยในการแสดงโขน

3.3 การสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์และหัวข้อในการสัมภาษณ์โดยคัดเลือกจากศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการเรียนการสอนและการแสดงโขนมากกว่า 40 ปี ตามลักษณะของตัวละคร เช่น ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 15 คน และนักเรียน นักศึกษาที่มีประสบการณ์การเรียนและการแสดงโขนมากกว่า 6 ปี จำนวน 20 คนเพื่อให้ทราบทัศนคติและแนวความคิด ดังนี้

1. ศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

2. นายสมบัติ แก้วสุจริต ข้าราชการบำนาญ กรมศิลปากร (โขนตัวพระ)

3. นายชวลิต สุนทรานนท์ ข้าราชการบำนาญ นักวิชาการระดับเชี่ยวชาญพิเศษ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

4. นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

5. นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

6. นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

7. นายสมรัตน์ ทองแท้ นักวิชาการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวพระ)

8. นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

9. นายสมศักดิ์ ทัดติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

10. นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวยักษ์)

11. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

12. นายสมชาย ฟ้อนรำดี รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

13. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (โขนตัวลิง)

14. นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (ละครตัวนาง)

15. นางนพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (ละครตัวนาง)

การสัมภาษณ์ในประเด็นหัวข้อ ดังนี้

1. ด้านความคิดเห็นเรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน
2. ด้านหลักและวิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขน
3. ด้านวิธีการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน
4. ด้านการนำไปใช้ประโยชน์เรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน

ภาพที่ 73 สัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 74 สัมภาษณ์นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 75 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 76 สัมภาษณ์นางนพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 77 สัมภาษณ์ดร.สุรสา โค้งประเสริฐ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ผู้วิจัยได้คัดเลือกบุคคลดังกล่าวข้างต้นเนื่องจากเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญของตัวละครในการแสดงโขนแต่ละตัวละครตามสาขา และมีประสบการณ์ตรงด้านการแสดงโขนเป็นที่ยอมรับในสังคม และผู้มีความเชี่ยวชาญด้านวิทยาศาสตร์การกีฬาในประเด็นการสัมภาษณ์อันเกี่ยวเนื่องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนและวิธีการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อการนำข้อมูลมาประกอบการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ ในรายละเอียดดังจะกล่าวต่อไป

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัย การลงพื้นที่ การสัมภาษณ์ที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน ดังนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาในรายละเอียดด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรมทั้งของไทยและนานาชาติ กีฬา เพื่อใช้เป็นแนวทางในการเรียนรู้หลักวิธีการและการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไปท่าขึ้นลอยอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญในการแสดงโขน ผู้ปฏิบัติจำเป็นจะต้องมีทักษะและพื้นฐานที่ดีจึงจะสามารถปฏิบัติได้ถูกต้องและสวยงามตามรูปแบบที่ปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดออกแบบไว้ เป็นความงดงามที่มีคุณค่านอกเหนือจากความงดงามทางด้านศิลปะของไทยที่ปรากฏในจิตรกรรม ประติมากรรมด้านอื่นๆถึงแสดงให้เห็นถึงอารยะธรรมและวัฒนธรรมของคนไทยที่ถ่ายทอดกันมาหลายร้อยปี เมื่อนำมาเป็นการแสดงโขนการประดิษฐ์ท่า โดยให้ตัวละครเข้ารบกันในลักษณะประชิดตัวแสดงถึงเอกลักษณ์ความงามของการขึ้นลอยหรือการต่อตัวนั้น เป็นกระบวนการที่ซับซ้อนและขั้นตอนมากมาย การออกแบบสร้างสรรค์จะต้องมีความรู้และประสบการณ์ด้านการทรงตัว การถ่ายเทน้ำหนัก การจัดวางองค์ประกอบให้เกิดภาพที่มีความงดงามตามรูปแบบด้านสุนทรียศาสตร์ในด้านนาฏยศิลป์ไทย และสมบูรณ์มีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย และมีความกลมกลืนกันประกอบท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทยซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

3.5 การทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน

จากการศึกษาด้านเอกสาร งานวิจัย การลงพื้นที่ การสัมภาษณ์ และการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลดังกล่าวมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน เพื่อพัฒนารูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนให้มีความหลากหลายและสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในโอกาสต่อไปได้ โดยการทดลองคิดออกแบบสร้างสรรค์ก่อนที่จะนำเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ที่มีประสบการณ์ได้ตรวจสอบแก้ไขให้เกิดความสมบูรณ์โดยคำนึงถึงโครงสร้าง องค์ประกอบและวิธีการปฏิบัติเพื่อเป็นการอนุรักษ์รูปแบบการขึ้นลอยแบบดั้งเดิม และวัตถุประสงค์ของการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในลักษณะอื่น ๆได้ทั้งสิ้นจำนวน 8 แบบ โดยมีขั้นตอนการดำเนินการดังนี้

วิธีการออกแบบ ผู้วิจัยใช้ทักษะความรู้พื้นฐานด้านการแสดงโขนและหลักของการขึ้นลอยเป็นหลักที่ผู้วิจัยมีทักษะจากการศึกษาและได้รับการถ่ายทอด ทำการศึกษาเพิ่มเติมจากหลักฐานทางด้านจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม การต่อสู้ กีฬา เป็นต้น นำมาศึกษาเป็นข้อมูลหลักในรูปแบบท่าทางของศิลปะ โดยต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ที่ผู้แสดงโขนจะทำการขึ้นลอย ตลอดจน

สุนทรียศาสตร์ในการแสดงโขน องค์ประกอบของบุคลิกตัวละครแต่ละประเภท จารีตธรรมเนียมปฏิบัติเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ ศีรษะ

3.5.1 ออกแบบโดยการเขียนภาพร่างในการจัดวางตัวละครตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิงในลักษณะการขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม เพื่อสังเกตลักษณะท่าทาง การดำเนินเรื่อง การสร้างความสมดุลของภาพให้เกิดเป็นรูปทรงเลขาคณิตเช่น มุมฉาก สามเหลี่ยม เส้นโค้งหรือเส้นคู่ขนานของตัวละครในการใช้สรีระอวัยวะร่างกาย การถืออาวุธ และสัมพันธ์กับท่าพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

ดังภาพด้านล่างเป็นการต่อตัวในโยคะซึ่งผู้วิจัยได้เห็นถึงองค์ประกอบของภาพที่มีความสมดุลในการถ่ายเทน้ำหนักและองค์ประกอบของภาพที่มีความสวยงาม แต่เมื่อนำมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์และการนำมาใช้กับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ไม่สามารถนำมาใช้ได้เนื่องจาก จารีตและธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโขนไม่สามารถให้ตัวละครเอกนอนและยกเท้าในลักษณะดังภาพได้ ความไม่สอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ การแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ และศีรษะโขน อันจะเป็นอุปสรรค์สำคัญในการแสดง ผู้วิจัยจึงต้องหาแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในลักษณะอื่นๆต่อไป

ภาพที่ 78 การต่อตัวในโยคะ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561

ภาพที่ 79 การต่อตัวในโยคะ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ลักษณะรูปแบบของโยคะที่ผู้วิจัยมองเห็นถึงองค์ประกอบของท่าทางที่จะสามารถนำมาประยุกต์ในท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขนได้นั้นเพื่อให้เหมาะสมตามวัตถุประสงค์และสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ จึงได้ทำการทดลองประยุกต์ท่าทางจากภาพต้นแบบให้กับตัวละครลิงรบกับยักษ์ โดยคำนึงถึงท่าพื้นฐานของตัวละครความงดงามด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก และทำการออกแบบเขียนภาพร่าง ดังนี้

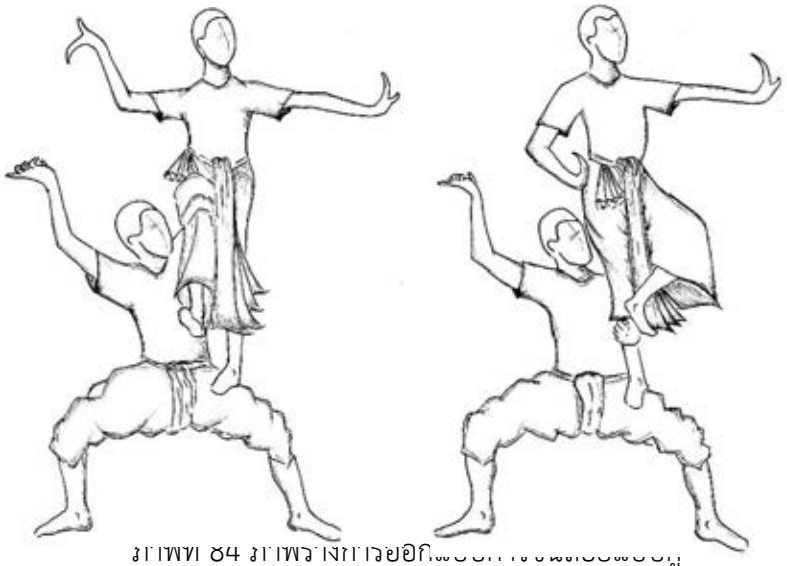
ภาพที่ 80 การต่อตัวในโยคะ (ภาพต้นแบบ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 81 การนำมาปรับใช้จากภาพต้นแบบ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 82 การต่อตัวในโยคะ (ภาพต้นแบบ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

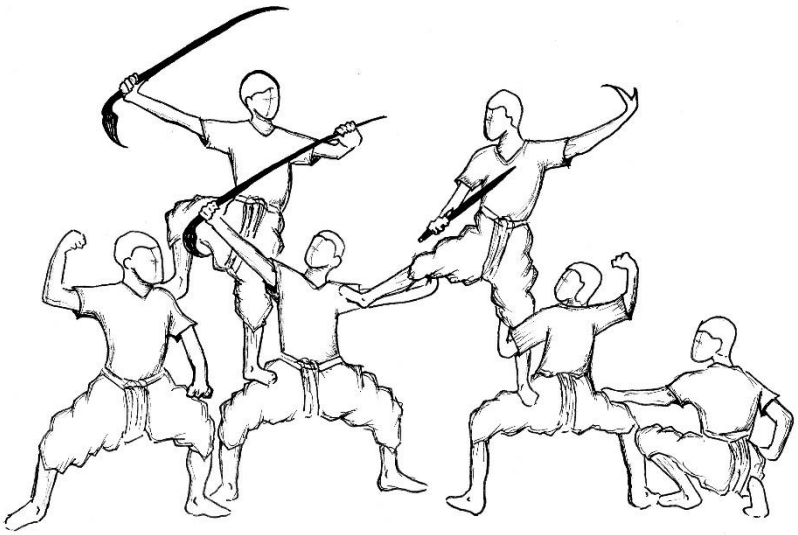
ภาพที่ 83 การนำมาปรับใช้จากภาพต้นแบบ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

การออกแบบการเขียนภาพร่างในการจัดวางตัวละครตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิงในลักษณะการขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม เพื่อสังเกตลักษณะท่าทาง การดำเนินเรื่อง การสร้างความสมดุลของภาพให้เกิดเป็นรูปทรงเลขาคณิตเช่น มุมฉาก สามเหลี่ยม เส้นโค้งหรือเส้นคู่ขนานของตัวละครในการใช้สรีระอวัยวะร่างกาย การถืออาวุธ และสัมพันธ์กับท่าพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ก่อนการลงมือทำการทดลองจริงจากกลุ่มตัวอย่าง ดังภาพ



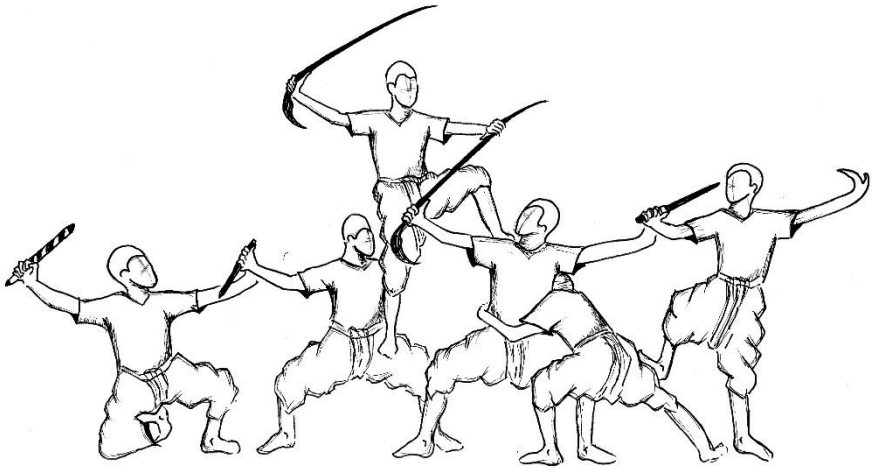
ภาพที่ 84 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบคู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 85 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบคู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 86 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 87 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 88 ภาพร่างการออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

3.5.2 ทำการทดลองกับกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้เลือกกลุ่มตัวอย่างจากการวางแผนออกแบบโดยนำนักศึกษาสาขาโขนและละคร ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง จากนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จำนวน 16 คน ตามสาขา ตัวพระ 2 คน ตัวยักษ์ 9 คน ตัวลิง 4 คนและตัวนาง 1 คน ในการคัดเลือกตัวละครตัวนางนั้นโดยธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโขนจากการสัมภาษณ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ได้กล่าวว่าในสมัยโบราณไม่นิยมใช้ผู้หญิงปฏิบัติการขึ้นลอยและในสมัยโบราณตัวละครตัวนางก็ยังใช้ผู้ชายแสดง ผู้วิจัยจึงเลือกตัวละครผู้ชายที่มีรูปร่างเล็กใช้แสดงเป็นตัวละครนางแทนและเพื่อใช้ในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

การขึ้นลอยแบบคู่ ใช้ผู้แสดงจำนวน 2 หรือ 3 คน ผู้วิจัยได้พยายามคิดออกแบบและหาวิธีการขึ้นลอยของตัวพระและตัวยักษ์ ซึ่งเมื่อศึกษาจากการขึ้นลอยที่มีอยู่ในปัจจุบันนั้นถือได้ว่าทำได้ยาก จากข้อจำกัดของการขึ้นเหยียบตามร่างกายของตัวยักษ์และอาวุธประจำกาย จากการสัมภาษณ์นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ได้กล่าวว่าลอย 3 ของตัวพระและตัวยักษ์นั้นถือได้ว่าเป็นสุดยอดแล้ว คงไม่สามารถคิดหรือสร้างสรรค์การขึ้นลอยในลักษณะอื่นๆ เนื่องด้วยการขึ้นเหยียดที่ขาและตวัดเกี่ยวที่แขนนั้นการดึงและถ่ายเข่าที่หนักซึ่งทำได้อยาก คงไม่สามารถที่จะขึ้นเหยียบบนแขนได้อีกหรือทำให้สูงขึ้นได้อีก เนื่องจากบริเวณไหล่มีอินธนู (ประเมษฐ์ บุญยะชัย,ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2561) ผู้วิจัยจึงได้คิดออกแบบการขึ้นลอยระหว่าง ตัวยักษ์กับตัวลิง ตัวลิงกับตัวนาง เนื่องจากเครื่องแต่งกายของตัวลิงนั้นไม่มีอินธนูและด้วยบุคลิกลักษณะสามารถกระโดดโลดโผนได้ จึงสามารถแสดงท่าทางได้มากกว่าตัวละครอื่นๆ ส่วนตัวยักษ์นั้นจากการสัมภาษณ์นายจตุพร รัตนวราหะ ได้กล่าวว่าการขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้นตัวยักษ์จะเป็นเพียงผู้รับลอยหรือเป็นฐานให้กับตัวละครอื่นๆขึ้นลอยหรือขึ้นเหยียบ การทรงตัวและการถ่ายเทน้ำหนักเป็นสิ่งสำคัญผู้แสดงตัวยักษ์จึงต้องเป็นผู้มีรูปร่างใหญ่และความแข็งแรงของกล้ามเนื้อมากกว่าผู้ขึ้นลอย (จตุพร รัตนวราหะ, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์, 25 ธันวาคม 2560) รูปแบบการขึ้นลอยแบบคู่ที่ผู้วิจัยทำการทดลองออกแบบมีดังนี้

การขึ้นลอยระหว่างตัวยักษ์กับตัวลิง ทำการทดลองโดยผู้วิจัยนำภาพร่างให้กับกลุ่มตัวอย่างได้ดู และอธิบายถึงหลักและวิธีการปฏิบัติเพื่อให้กลุ่มตัวอย่างได้ทำความเข้าใจและซักถามก่อนการลงมือปฏิบัติจริง ในขณะทำการทดลองกลุ่มตัวอย่างซึ่งมีความรู้พื้นฐานในการแสดงโขนแต่ยังขาดทักษะและความคุ้นเคยในรูปแบบการขึ้นลอยที่ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบขึ้นใหม่จึงยังให้ไม่สามารถหาจุดกึ่งกลางเพื่อช่วยในการถ่ายเทน้ำหนักได้ถูกต้อง ดังภาพ

ภาพที่ 89 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

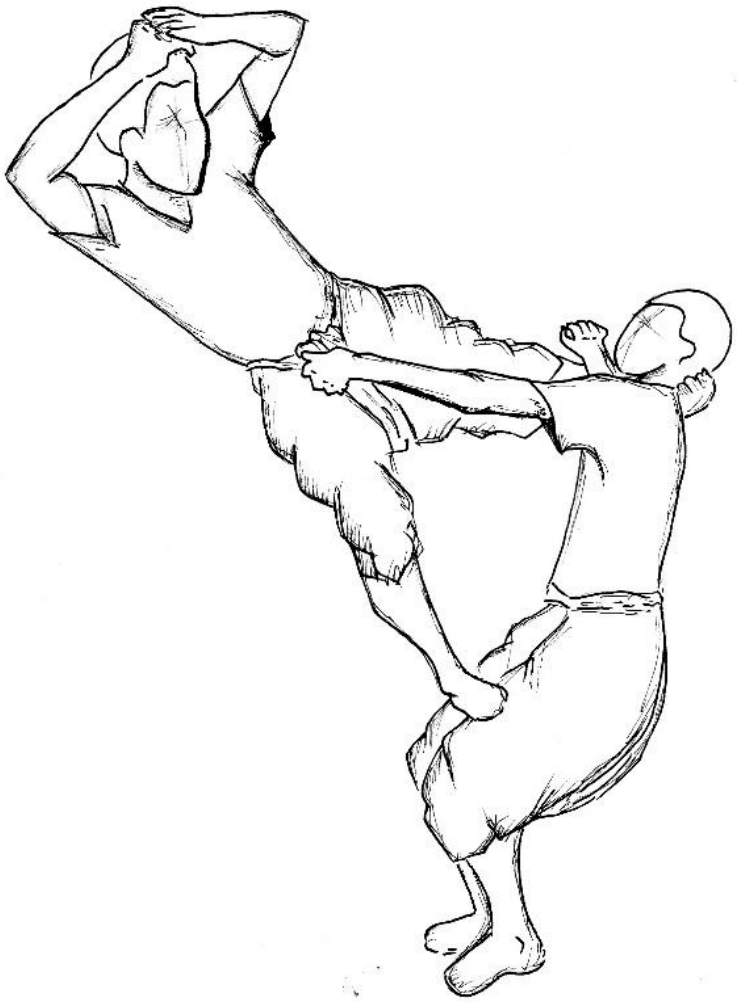
ภาพที่ 90 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 91 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 92 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ผู้วิจัยได้ทำการแก้ไขโดยอธิบายถึงกลวิธีในการปฏิบัติ ลักษณะการวางเท้าของตัวลิงในขณะขึ้นเหยียบต้องตึงเข่าเพื่อให้เป็นจุดกึ่งกลางในการรับน้ำหนัก และทั้งตัวยักษ์และตัวลิงต้องทิ้งนำหนักตัวลงด้านหลังเพื่อให้จุดกึ่งกลางคือจุดวางเท้าจึงจะสามารถถ่ายเทน้ำหนักตัวของตนเองไปทางด้านหลังจึงจะสามารถทรงตัวอยู่ได้

ลักษณะวิธีการขึ้นลอยก็ใช้วิธีการความรู้พื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ไทยแบบเดิมคือการขึ้นเหยียบบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้และยกลำตัวให้สูงขึ้น สิ่งสำคัญคือการวางเท้าให้ถูกวิธีจำเป็นต้องตึงเข่าเพื่อหาจุดกึ่งกลางที่จะสามารถถ่ายเทน้ำหนักได้ โดยเปลี่ยนลักษณะของเท้าของตัวลิงที่ใช้เกี่ยวบริเวณต้นคอของตัวยักษ์ ดังภาพ



ภาพที่ 93 ภาพร่างการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 94 การทดลองการขึ้นลอยตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

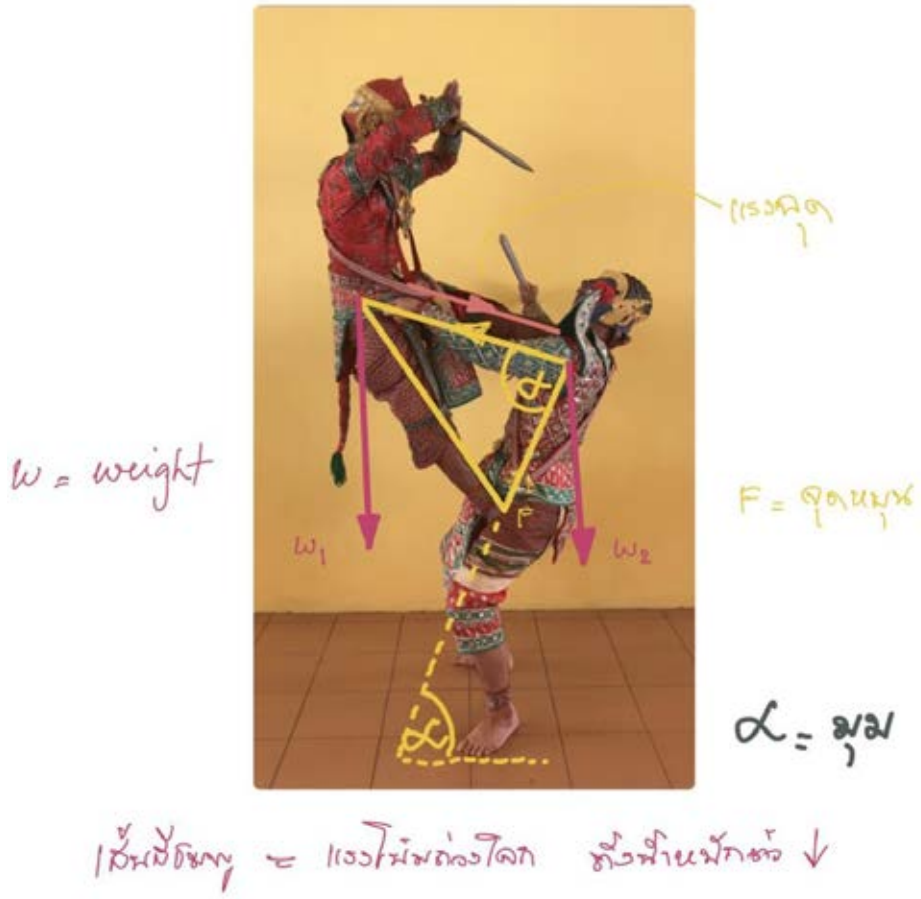
ผลจากการทดลองในครั้งแรก กลุ่มตัวอย่างยังไม่สามารถปฏิบัติได้เนื่องจากยังไม่สามารถควบคุมการถ่ายเทน้ำหนักของทั้ง 2 ฝ่าย และด้วยลักษณะการขึ้นลอยของตัวยักษ์นั้นไม่สามารถที่จะถ่ายเทน้ำหนักได้ ผู้วิจัยจึงต้องปรับให้ตัวยักษ์ปิดปลายเข่าทั้งสองข้างเข้าหากันเพื่อเป็นการรวมจุดรวมน้ำหนักของต้นขาที่มีกล้ามเนื้อที่แข็งแรงและต้านทานแรงโน้มถ่วงของโลก และเพื่อเป็นการมิให้ผู้ชมมองเห็น ลักษณะของตัวยักษ์โดยปกติจะต้องย่อเหลี่ยมและเปิดปลายเข่าทั้งสองข้าง ซึ่งแสดงถึงความยิ่งใหญ่ หน้าเกรงขาม เมื่อเปิดเข่าและย่อลำตัวลงจึงใช้วิธีให้ตัวยักษ์หันด้านข้างให้ผู้ชมดังภาพที่ปรากฏ

เมื่อกลุ่มตัวอย่างมีทักษะในการขึ้นลอยที่ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่แล้ว ผู้วิจัยจึงได้ทำการทดลองโดยให้กลุ่มตัวอย่างปฏิบัติโดยแต่งกายยืนเครื่องตามแบบของตัวละครเพื่อทดสอบผลความคล่องตัวจากน้ำหนักของเครื่องแต่งกายและอาวุธ โดยในครั้งแรกยังไม่เกิดความถนัดจึงต้องใช้ผู้คอยช่วยเหลือในการรับน้ำหนัก แต่เมื่อทำการทดสอบจำนวน 3 ครั้งทำให้กลุ่มตัวอย่างเกิดทักษะมากขึ้น จากนั้นผู้วิจัยจึงให้สวมศีรษะโขนตามลำดับดังภาพ

ภาพที่ 95 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย(ไม่สวมศีรษะ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 96 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย(ไม่สวมศีรษะ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 97 การทดลองการขึ้นลอยโดยการแต่งกาย
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

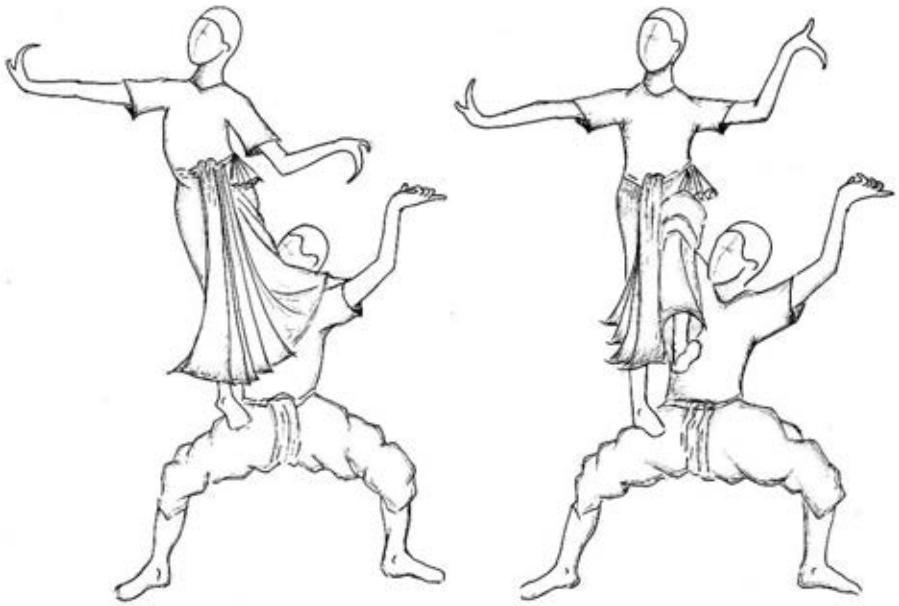


ภาพที่ 98 วิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอย
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากภาพดังกล่าว ที่ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบและจากการสัมภาษณ์อาจารย์ดร.ศุภวิน วัชรมูล ภาควิชาวิทยาศาสตร์สิ่งแวดล้อม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แสดงความคิดเห็นหลังจากที่ผู้วิจัยได้ส่งมอบภาพการขึ้นลอยที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ว่า เป็นการขึ้นลอยที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ลงตัวมากจากมุมมองทางด้านวิทยาศาสตร์และสุนทรียด้านนาฏยศิลป์ไทย โดยวิเคราะห์จากภาพของตัวละครลิงทำการขึ้นลอยตัวยักษ์เรื่องการถ่ายเทน้ำหนักและองค์ประกอบด้านนาฏยศิลป์ (ดร.ศุภวิน วัชรมูล, อาจารย์ภาควิชาวิทยาศาสตร์สิ่งแวดล้อม, สัมภาษณ์, 25 มิถุนายน 2561) ดังจะเห็นได้ว่าจุดฟัลครัม (Fulcrum) หมายถึงส่วนของอวัยวะที่ทำหน้าที่เป็นจุดรองรับน้ำหนัก หรือจุดกึ่งกลางในการรับน้ำหนักบริเวณข้อพับขาของตัวยักษ์ที่เป็นผู้รับน้ำหนักและขาของตัวลิงที่เหยียบแบบตึงขามีสัดส่วนที่เท่ากันกับแขนของตัวยักษ์ที่ยื่นออกจับบริเวณข้อพับขาของตัวลิงส่วนขาอีกข้างเกี่ยวที่บริเวณลำคอลักษณะเหยียดตรงทำให้เกิดเป็นมุมฉากดังลูกศรลายเส้นสีเหลือง ลูกศรลายเส้นสีชมพูของตัวละครทั้งสองตัวเป็นการทิ้งน้ำหนักลงตามแรงโน้มถ่วงของโลกซึ่งตรงตามหลักการทางวิทยาศาสตร์เรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลกทุกสิ่งบนโลกนี้อยู่ได้ด้วยแรงโน้มถ่วงของโลก การเอนตัวของตัวละคร

ทั้งสองออกจากกันเป็นการถ่ายเทน้ำหนักจากจุดหมุนหรือจุดกึ่งกลางเพื่อให้ผู้รับน้ำหนักด้านล่างจะรับน้ำหนักทั้งหมดเพียงครึ่งเดียวเท่านั้น จากภาพแสดงให้เห็นถึงการเกิดมุมต่าง ๆ และการถ่ายเทน้ำหนักหรือการทรงตัวโดยตัวละครจะสร้างความสมดุลด้วยการใช้ลำตัวและแขนในการถ่ายเทน้ำหนัก ความงดงามทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ปรากฏมุมฉากตามรูปทรงเลขาคณิตและเส้นคู่ขนานที่ปรากฏจากท่วงท่าทางร่างกายของตัวละครและการจับอาวุธ

การขึ้นลอยระหว่างตัวลิงกับตัวนาง จากเนื้อหาบทวรรณกรรมที่กล่าวไว้ข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีการพรรณาถึงตัวละครที่จะสามารถสร้างสรรค์การขึ้นลอย เพื่อให้เกิดภาพการแสดงที่สร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้ แต่เนื่องด้วยจารีตปฏิบัติของการแสดงโขนแต่โบราณนั้นไม่นิยมให้ผู้หญิงทำการขึ้นลอยหรือเหยียบตามร่างกายของผู้ชาย จึงไม่เป็นที่นิยมปฏิบัติกันในการแสดงโขน (ประเมษฐ์ บุญยะชัย,ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2561)



ภาพที่ 99 ภาพร่างตัวลิงกับตัวนาง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 100 ภาพร่างตัวลิงกับตัวนาง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 101 ภาพการใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนาง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

วิธีการทำการทดลองในเบื้องต้นหลังจากที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้แสดงชายที่มีรูปร่างเล็กเพื่อแสดงเป็นตัวนางได้แล้วจึงได้อธิบายพร้อมทั้งให้ดูภาพร่างของท่าทางต่างๆในการขึ้นลอยที่ผู้วิจัยทำการออกแบบไว้ และให้ผู้แสดงฝึกท่าทางต่างๆก่อนทำการขึ้นลอยจริงซึ่งจะต้องขึ้นไปเหยียบบนขาของตัวลิงเป็นการสร้างความคุ้นเคยและการจัดองค์ประกอบ การถ่ายเทน้ำหนักให้เป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบสร้างสรรค์ไว้ตามภาพร่างที่สอดคล้องกับความงดงามของท่าทางด้านนาฏยศิลป์และสุนทรียศาสตร์ ดังภาพ

ภาพที่ 102 ผู้แสดงเป็นตัวนางฝึกท่าทางก่อนปฏิบัติจริง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ในขณะทำการทดลองจริงผู้แสดงทั้งตัวลิงและตัวนางซึ่งเป็นผู้มีพื้นฐานทางด้านการแสดงโขนอยู่แล้ว แต่ในการออกแบบท่าการขึ้นลอยขึ้นใหม่นั้นกลุ่มตัวอย่างจำเป็นจะต้องมีความเชื่อมั่นและเชื่อใจกันในขณะทำการขึ้นและลงจากลอยการค้นหาจุดกึ่งกลางในการถ่ายเทน้ำหนักเพื่อให้ผู้ขึ้นลอยซึ่งอยู่ด้านบนทรงตัวอยู่ได้ และผู้รับลอยสามารถรับน้ำหนักของผู้ขึ้นลอยได้นั้นต้องมีการฝึกทักษะให้เกิดความชำนาญโดยผู้วิจัยต้องอธิบายถึงกลวิธีในการขึ้นเหยียบ การวางเท้า และการยืดขาตึงในขณะทำการขึ้นลอยอยู่เพื่อให้ผู้ขึ้นและผู้รับลอยสามารถหาจุดกึ่งกลางการถ่ายเทน้ำหนักและทรงตัวอยู่ได้ ดังภาพขณะทำการทดลองเมื่อผู้แสดงเป็นตัวนางวางเท้าไม่ถูกต้องทำให้ไม่สามารถหาจุดกึ่งกลางได้จึงไม่สามารถถ่ายเทน้ำหนักในการขึ้นลอยและทรงตัวได้

ภาพที่ 103 ขณะทำการทดลอง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ดังที่กล่าวไว้แล้วนั้นว่าผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์ตามรูปแบบของวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์เป็นหลัก จึงเล็งเห็นถึงการสอดแทรกตามเนื้อเรื่องเพื่อให้ผู้แสดงได้แสดงความสามารถพิเศษในการขึ้นลอย และเป็นภาพที่สวยงามน่าจดจำต่อผู้ชม จึงได้ทดลองออกแบบการขึ้นลอยระหว่างตัวลิงกับตัวนาง โดยศึกษาจากบทประพันธ์เป็นหลักและคิดออกแบบให้สามารถขึ้นลอยได้ตามเนื้อเรื่อง เช่น ตอนสีดาออกศึก, สัมนักขารบพระลักษณ์, หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์, หนุมานพบนางบุษมาลี เพื่อให้เห็นถึงกระบวนออกแบบสร้างสรรค์และการนำไปใช้ประโยชน์ได้ จากการสัมภาษณ์นางนพรัตน์ ศุภาการหวังในธรรม ได้กล่าวว่า ในสมัยโบราณยังปรากฏการขึ้นลอยของตัวนางกับตัวลิงหรือการใช้ผู้หญิงมาแสดงโขนเป็นตัวพระ ลักษณะของการขึ้นลอยจะทำให้ตัวยักษ์หรือตัวลิงที่เป็นผู้ชายเกิดความสะดวกเนื่องจากผู้หญิงจะมีน้ำหนักน้อยกว่าผู้ชายเพียงแต่ตัวยักษ์จะต้องย่อตัวลงก่อนการขึ้นลอยมากกว่าปกติเนื่องจากช่วงขาและลำตัวของผู้หญิงจะสั้นกว่าผู้ชาย ลักษณะท่าการขึ้นลอยมีอยู่หลายท่าทั้งในการแสดงโขนและการแสดงละครที่บูรพาจารย์ในสมัยโบราณได้คิดออกแบบไว้ (นพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม,ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์, 25 มกราคม 2561

ภาพที่ 104 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 105 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 106 การขึ้นลอยตัวลิงกับตัวนาง แบบที่ 3
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

การขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง จากการสัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวว่า วิธีการออกแบบการขึ้นลอยใหม่ ๆ สามารถทำได้ เพื่อให้เห็นถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงเนื้อหาและวิธีการที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ในอนาคต การออกแบบสร้างสรรค์ ควรคำนึงถึงวิธีการก่อนการขึ้นลอย คือ กระบวนการรบที่ต้องมีความสัมพันธ์กันและสอดคล้องกับตัวละครและเนื้อเรื่อง การขึ้นลอยนำวิธีการจากความรู้พื้นฐานเดิมที่บูรพาจารย์ได้คิดออกแบบไว้เป็นหลักและนำมาประกอบสร้างขึ้นใหม่ ให้คำนึงถึงองค์ประกอบของร่างกายและความสมดุล การถ่ายเทน้ำหนัก เพื่อให้ทั้งผู้รับลอยและผู้ขึ้นลอยมีความสะดวกและเป็นการลดความกังวลในขณะทำการแสดง การออกแบบสร้างสรรค์ สำหรับลอยพระมงกุฎ พระลบรบหนุมานนี้ เป็นงานสร้างสรรค์

อีกรีบแบบหนึ่งซึ่งสิ่งที่สำคัญในการสร้างงานนั้นต้องคำนึงถึงคือ จะติองทราบวัตถุประสงค์ของงานที่จะสร้างเสียก่อน (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์ 23 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบการขึ้นลอยของตัวพระกับตัวลิง เป็นการขึ้นลอยแบบคู่ เพียงแต่เป็นการขึ้นลอยพร้อมกันของตัวละคร การคำนึงถึงน้ำหนักตัวของผู้ขึ้นลอยและการถ่ายเทน้ำหนักระหว่าง ตัวละคร เพื่อสร้างความสมดุล โดยยกตัวอย่างในเนื้อเรื่อง ตอน พระมงกุฎพระลบจับมัดหนุมาน ตัวละครจะทำการขึ้นลอยพร้อมกันทั้ง 2 คน การคัดเลือกตัวละครจากเนื้อเรื่องที่เป็นเด็กมีรูปร่างเล็กและน้ำหนักเบา เพื่อที่จะช่วยให้ตัวละครหนุมานสามารถรับน้ำหนักพร้อมกันทั้ง 2 คนได้ และการถ่ายเทน้ำหนักเพื่อให้เกิดความสมดุลในขณะขึ้นลอยเพื่อให้ผู้รับลอยสามารถควบคุมน้ำหนักที่รับอยู่เพียงครึ่งเดียว ส่วนผู้ขึ้นลอยจะใช้เท้าที่เหยียบบนตัวลิงซึ่งลักษณะของเท้าจะต้องเข่าตึงเพื่อสะดวกในการทรงตัวและสามารถควบคุมการสมดุลของน้ำหนักได้

การทดลองในเบื้องต้นกลุ่มตัวอย่างยังไม่สามารถหาจุดกึ่งกลางและวิธีการที่ถูกต้องจึงไม่สามารถที่จะถ่ายเทน้ำหนักและทรงตัวในขณะขึ้นลอยอยู่ด้านบนได้ ผู้วิจัยจึงต้องอธิบายถึงหลักวิธีการที่ถูกต้อง และช่วยพยุงกลุ่มตัวอย่างในช่วงแรกเพื่อสร้างความคุ้นเคยและมีความเชื่อมั่นมากขึ้น ดังภาพ

ภาพที่ 107 ผู้วิจัยอธิบายกลวิธีให้กับกลุ่มตัวอย่าง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 108 ผู้วิจัยอธิบายกลวิธีให้กับกลุ่มตัวอย่าง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 109 การทดลองการขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 110 การทดลองการขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

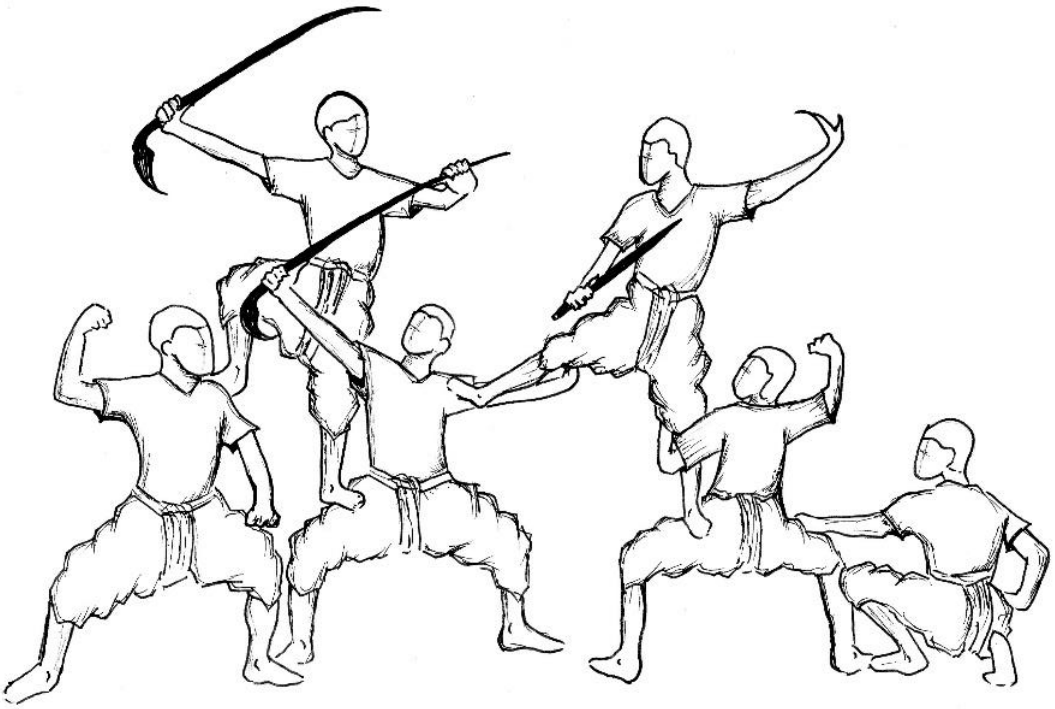
ผู้วิจัยได้ออกแบบการขึ้นลอย โดยศึกษาจาก ลักษณะของช่วงขา ลำตัวของตัวพระ และลักษณะช่วงแขน ลำตัวของตัวลิงซึ่งมีลักษณะความสูงใกล้เคียงกัน เมื่อตัวพระถืออาวุธให้ได้สัดส่วนตามรูปทรงเลขาคณิตตามความงามด้านนาฏยศิลป์ไทย และลักษณะการยกเท้าให้เกิดเป็นมุมฉาก จึงสามารถเกิดเป็นภาพที่มีสัดส่วนสมดุลกันตามสุนทรียทางด้านนาฏยศิลป์ และจากการสัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้ให้แนวทางในการออกแบบว่า การประดิษฐ์ท่าขึ้นลอยต้องจินตนาการให้พระมงกุฎ พระลบขึ้นลอยหนุมานพร้อมกันทั้ง 2 คนโดยการนำรูปแบบการขึ้นลอยที่มีอยู่แล้วนำมาประกอบขึ้นใหม่ตามเนื้อเรื่อง (ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์ 23 มิถุนายน 2561) ดังภาพ

ภาพที่ 111 การขึ้นลอยระหว่างตัวพระกับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

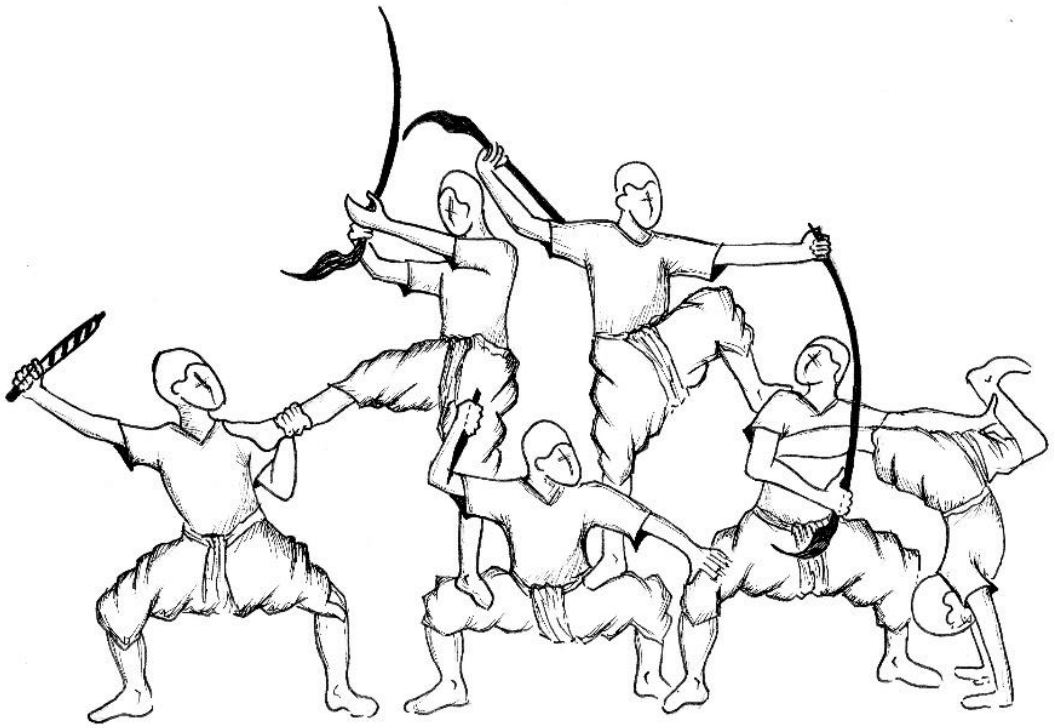
เมื่อขณะทำการทดลองผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้ออกแบบและควบคุมการทดลองให้กลุ่มตัวอย่างดูจากภาพร่าง อธิบายและทำความเข้าใจกับกลุ่มตัวอย่างแล้ว จึงเริ่มปฏิบัติการทดลอง ในขณะทำการทดลองนั้นกลุ่มตัวอย่างจะสามารถแสดงความคิดเห็นเพื่อแลกเปลี่ยนกับผู้วิจัยทำการปรับปรุงแก้ไขให้เกิดทักษะความสมบูรณ์มากที่สุด ในขณะเดียวกันก็จะทำการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อตรวจสอบลักษณะการเข้ารบ การขึ้นลอยและการลงจากลอย ให้มีความสัมพันธ์กันกับเนื้อเรื่องเมื่อกลุ่มตัวอย่างมีความพร้อมและมั่นใจในทักษะแล้วจึงทำการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวอีกครั้งหนึ่ง เพื่อใช้เป็นหลักฐานในการบันทึกข้อมูลและช่วยในการจดจำ

การขึ้นลอยแบบหมู่ ใช้ผู้แสดงจำนวนมากกว่า 3 คนขึ้นไป จากการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ กล่าวว่า การขึ้นลอยในการแสดงโขนที่มีมาแต่โบราณนั้นมีอยู่ไม่มากนักเพื่อเป็นการพัฒนาสามารถที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยนำวิธีการแบบเดิมมาพัฒนารูปแบบหรือ

โครงสร้างให้มีความหลากหลายได้และสามารถนำมาใช้ประโยชน์ในการแสดงโขนหรือการแสดงอื่น ๆ (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์,ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์, 20 สิงหาคม 2560) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากวรรณกรรมเรื่องเกียรติ์และพบว่า ตัวละครหลักอันได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง ได้ทำการรบและต่อสู้กันเป็นส่วนใหญ่ ในการดำเนินเรื่องรามเกียรติ์จะพบว่า มีการทำศึกระหว่างกองทัพพระรามและกองทัพของยักษ์มากมายหลายครั้ง เช่น ศึกกุมภกรรณ ศึกแสงอาทิตย์ ศึกทศกัณฐ์ พระลักษณ์ต้องหอกกระบิลพัท พระมงกุฎและพระลบประลองศร ทูต ขร ตรีเศรียรรบ พระลักษณ์ เป็นต้น ลักษณะการเข้ารบเป็นการยกกองทัพมีทั้งนายทัพและพลวานรเข้ารบแบบหมู่หรือการตะลุมบอนกัน เพื่อให้เห็นถึงสุนทรียศาสตร์ทางด้านการแสดงโขนและกระบวนการรบที่มีหลักในการปฏิบัติการต่อสู้ และเพื่อให้ผู้ชมเห็นภาพที่ปรากฏเพื่อให้เกิดความประทับใจตามเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้น การทดลองออกแบบการขึ้นลอยแบบหมู่จึงได้เลือกเฉพาะนายทัพที่จะทำการขึ้นลอยโดยการคิดออกแบบโครงสร้างของตัวละครหลัก และองค์ประกอบของ ตัวละครอื่น ๆ ให้มีความสมดุลกัน และเกิดเป็นภาพองค์รวม โดยนำท่าการขึ้นลอยพื้นฐานของการแสดงโขนเป็นหลักและนำมาประกอบเข้าด้วยกันตามบุคลิกท่าทางของตัวละครที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อเรื่อง นายสมบัติ แก้วสุจริต ได้กล่าวว่า การออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนสามารถทำได้โดยคำนึงถึงเนื้อเรื่องหรือบทวรรณกรรม การศึกษาจากหนังใหญ่และการคิดออกแบบที่สำคัญเนื่องจากเครื่องแต่งกายโขนและอาวุธของตัวละครอาจเป็นทั้งอุปกรณ์ช่วยเหลือและอุปสรรค์ในการออกแบบผู้แสดงต้องฝึกทักษะให้เกิดความชำนาญ (สมบัติ แก้วสุจริต,ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์, 3 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 112 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 113 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 114 ภาพร่างการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 115 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากการออกแบบและลงมือปฏิบัติทำการทดลอง ผู้วิจัยจำเป็นต้องคิดหาบุคลิกท่าทางของตัวละครเป็นหลัก ผู้วิจัยได้ให้กลุ่มตัวอย่างดูภาพร่างที่ได้เขียนออกแบบไว้และอธิบายในการทดลองนั้นกลุ่มตัวอย่างจะสามารถแสดงความคิดเห็นและร่วมกันออกแบบแก้ไขถึงจังหวะการเข้ารบ การขึ้นลอย และการลงจากลอย ทำการฝึกและทำความเข้าใจกันเนื่องจากเป็นกระบวนการที่ต้องปฏิบัติกันเป็นหมู่ โดยผู้วิจัยจะเป็นผู้ควบคุมและสังเกตในภาพรวมทั้งหมด เพื่อให้ได้ตามเนื้อเรื่องและจุดประสงค์ที่ต้องการ จึงจำเป็นจะต้องบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวตลอดการปฏิบัติการทดลองของกลุ่มตัวอย่าง

ภาพที่ 116 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 117 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 3
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ดังจะเห็นได้ว่าอุปสรรคที่เกิดขึ้นในขณะทำการทดลองที่ผู้วิจัยคิดคำนึงถึงและทำการแก้ไข จากที่ได้ออกแบบภาพร่างโครงสร้างของตัวละครและภาพรวมไว้ก่อนเมื่อมีการปฏิบัติจริงลักษณะเฉพาะของตัวละครแต่ละประเภทและองค์ประกอบโดยรวมของโครงสร้างความงดงามทางด้านนาฏยศิลป์เป็นอุปสรรคที่เกิดขึ้น เช่น ลักษณะการเคลื่อนไหวในการรบก่อนทำการขึ้นลอยจังหวะของการเข้าออกทำการต่อสู้ที่ต้องสัมพันธ์กันทุกตัว เนื่องจากเป็นกระบวนการรบแบบหมู่องค์ประกอบภาพรวมในขณะขึ้นลอยในการแสดงโขนซึ่งจะปรากฏเป็นภาพนิ่งที่ต้องสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม เป็นต้น เมื่อผู้วิจัยเป็นผู้ควบคุมขณะทำการทดลองและสังเกตจากระยะห่างและภาพนิ่งที่ยังมีข้อผิดพลาดในเรื่องของสัดส่วนรูปทรงความสมดุลและองค์ประกอบของภาพโดยรวมจึงจำเป็นต้องทำการแก้ไขและให้กลุ่มตัวอย่างดูจากการบันทึกภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวที่ได้ทำการบันทึกไว้ขณะทำการทดลอง โดยคำนึงถึงสุนทรียศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก ดังภาพที่ปรากฏของความสมดุลทางด้านร่างกายและโครงสร้างของอาวุธประจำกายของตัวละครเพื่อให้เกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิตหรือเส้นคู่ขนานและมุมต่าง ๆ ดังภาพ

ภาพที่ 118 ขณะทำการทดลองจริง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 119 ขณะทำการทดลองจริง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 120 ขณะทำการทดลองผู้วิจัยต้องปรับแก้ไขท่าทางและองค์ประกอบ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 121 ขณะทำการทดลองการจัดองค์ประกอบของท่าทาง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 122 ขณะทำการทดลองกระบวนการเข้าและออกจากการขึ้นลอย
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 123 ขณะทำการทดลองการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 124 ขณะทำการทดลองกลุ่มตัวอย่างร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 125 ขณะทำการทดลองโดยใช้อุปกรณ์ช่วยในการรับน้ำหนัก
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 126 การแก้ไขการขึ้นลอยแบบหมู่
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 127 การทบทวนก่อนการบันทึกภาพเคลื่อนไหว
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

เมื่อการทดลองเป็นที่น่าพอใจกลุ่มตัวอย่างเกิดทักษะแล้วผู้วิจัยจึงทำการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อช่วยในการจดจำอีกครั้งหนึ่งและให้กลุ่มตัวอย่างได้ดูเพื่อสังเกต และร่วมแสดงความคิดเห็นจึงได้การขึ้นลอยแบบหมู่ใน 2 ลักษณะ ดังภาพ

ภาพที่ 128 การขึ้นลอยหมู่แบบที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 129 การขึ้นลอยหมู่แบบที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

การทำการทดลองการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ผู้วิจัยได้ตั้งใจออกแบบภาพร่างตามแนวความคิดไว้จำนวนทั้งหมด 15 แบบนั้นเมื่อได้ทำการทดลองจริงกับกลุ่มตัวอย่างจึงได้พบว่าอุปสรรคและปัญหาที่เกิดขึ้นในขณะทำการทดลองจึงทำให้ผู้วิจัยสามารถเลือกมาใช้ได้เพียง 8 แบบจากจำนวน 15 แบบนั้นดังตัวอย่างภาพที่กล่าวไว้ในข้างต้น สรุปได้ ดังนี้

1. ทักษะของกลุ่มตัวอย่าง เนื่องจากกลุ่มตัวอย่างยังขาดพื้นฐานและทักษะด้านโยคะ และยิมนาสติกทำให้การทรงตัว การเกร็งกล้ามเนื้อในส่วนต่างได้ไม่สมบูรณ์จึงไม่สามารถปฏิบัติได้

2. ความไม่สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง ผู้วิจัยได้คำนึงถึงบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์เป็นหลักแต่ลักษณะการขึ้นลอยที่ออกแบบมีความไม่สอดคล้องกับตัวละครในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์

3. ความไม่เหมาะสมกับจารีตธรรมเนียมปฏิบัติ โดยธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโขนการรบและการขึ้นลอยของตัวละครจะแบ่งตามฐานันดรเป็นหลัก และในการรบหรือขึ้นลอยนั้นไม่สามารถที่จะให้ตัวละครนอนราบกับพื้นเพื่อให้อีกฝ่ายทำการต่อตัวหรือขึ้นลอยได้

4. ความไม่คล่องตัวด้านเครื่องแต่งกาย ในการแสดงโขนตัวละครทุกตัวมีรูปแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ ที่ระบุไว้อย่างชัดเจนในซึ่งมีรายละเอียดตามร่างกายและอวัยวะ ก่อให้เกิดความไม่คล่องตัว

5. การทดลองออกแบบท่าทางการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยได้คิดออกแบบไว้จำนวน 15 แบบนั้น จากปัญหาและอุปสรรคดังกล่าวมาข้างต้นทำให้เกิดความไม่เหมาะสมเมื่อคำนึงถึงการแสดงจริง และไม่สามารถแก้ปัญหาได้ผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกมาเพียง 8 แบบเพื่อนำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมแสดงความคิดเห็น

3.5.3 การทดสอบกล้ามเนื้อทางวิทยาศาสตร์ เมื่อผู้วิจัยได้รูปแบบการขึ้นลอยทั้งแบบคู่ และแบบกลุ่มแล้วจึงได้นำกลุ่มตัวอย่างไปทำการทดลองการทดสอบการใช้กล้ามเนื้อและความสมดุลทางวิทยาศาสตร์ ณ คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อหาค่าการใช้กล้ามเนื้อและการทรงตัวของการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อเปรียบเทียบกับรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนแบบดั้งเดิมและจะยังสามารถใช้เป็นประโยชน์ในการฝึกการใช้กล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ที่จำเป็นในการขึ้นลอยหรือการปฏิบัติให้ถูกวิธีเพื่อลดการบาดเจ็บ การสามารถปฏิบัติการขึ้นลอยให้มีความสวยงามตามรูปแบบด้านสุนทรียศาสตร์ได้ จากการสัมภาษณ์ ดร.สุรสา โค้งประเสริฐ คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวว่ารูปแบบของต่อตัวหรือขึ้นลอยในการแสดงโขนสามารถที่จะวัดค่าของการใช้กล้ามเนื้อและการทรงตัวได้ เพื่อจะช่วยให้เกิดความเข้าใจในการใช้อวัยวะและกล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติที่ถูกต้องและสามารถป้องกันการบาดเจ็บที่จะเกิดขึ้นได้ (สุรสา โค้งประเสริฐ, อาจารย์คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา, สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2561)

ภาพที่ 130 การทดสอบกล้ามเนื้อและการทรงตัวทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 131 การทดสอบกล้ามเนื้อและการทรงตัวด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

รายละเอียดของเครื่องมือที่ใช้ในการทดสอบ

1.กล้องความเร็วสูง จำนวน 8 ตัว รุ่น Qualisys oqus 7+ series โดยเป็นกล้องสำหรับวิเคราะห์การเคลื่อนไหว (Infrared base)จำนวน 7 ตัว และกล้องสำหรับแสดงท่าทางการเคลื่อนไหว (Video base) จำนวน 1 ตัว

ภาพที่ 132 กล้องความเร็วสูง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

2.Retroreflective Marker ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 1.5 ซม. จำนวน 10 อัน

ภาพที่ 133 Retroreflective Marker
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

3.แท่นวัดแรง (Bertec) ขนาด 90*90 ซม. จำนวน 1 แผ่น โดยอาศัยใช้หลักการทางชีวกลศาสตร์เพื่อหาแรงปฏิกิริยาที่เกิดขึ้นตามแนวแกน x แกน y และแกน z

ภาพที่ 134 แท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

4.สำลีชุบแอลกอฮอล์ สำหรับทำความสะอาดผิวหนังก่อนการติด Marker

5.กาวสำหรับติด Marker และเทปกาวยืด สำหรับปิดทับ Marker เพื่อป้องกันการหลุด

กระบวนการทดสอบ

1.ผู้วิจัยทำการอธิบายวัตถุประสงค์ และขั้นตอนการทดสอบต่าง ๆ ให้ผู้ทดสอบได้รับทราบ

2.เจ้าหน้าที่ห้องปฏิบัติการ ติดตั้งอุปกรณ์วิเคราะห์การเคลื่อนไหว โดยวางกล้องจำนวน 8 ตัว (Infrared base จำนวน 7 ตัว และ Video base จำนวน 1 ตัว) ณ ห้องปฏิบัติการชีวกลศาสตร์ทางการกีฬา อาคารจุฬาพัฒน์ 10 คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.ก่อนทำการทดสอบ ผู้ทดสอบได้รับการซักซ้อมท่าการขึ้นลอยต่าง ๆ เพื่อความถูกต้องและให้เจ้าหน้าที่ได้เห็นกระบวนท่าการขึ้นลอย

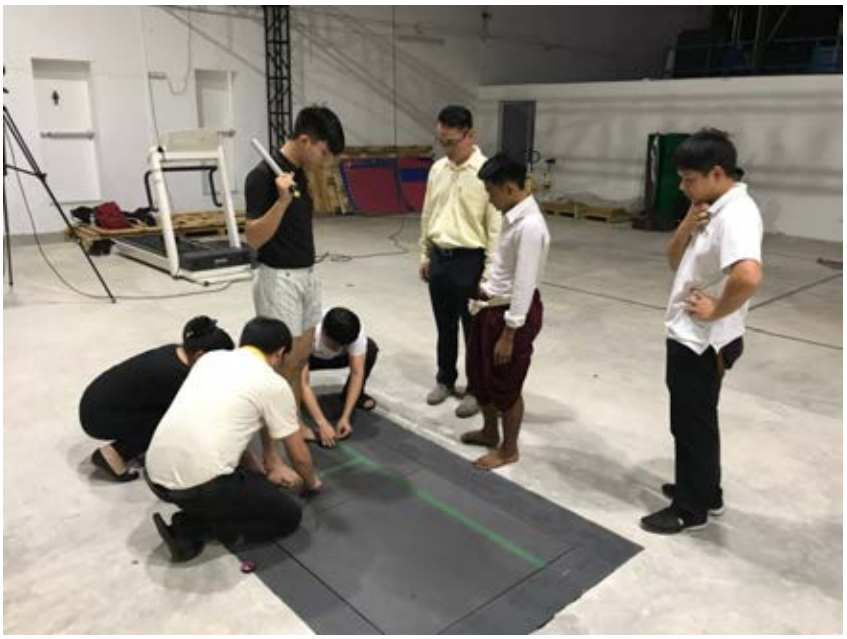
4.ก่อนการทดสอบ เจ้าหน้าที่ห้องปฏิบัติการ จะทำความสะอาดผิวหนังของผู้ทดสอบในบริเวณที่ต้องการติด Retroreflective Marker ด้วยสำลีชุบแอลกอฮอล์ และรอให้แห้ง แล้วจึงติด Marker บนตำแหน่งข้อต่อที่ต้องการข้างละ 5 จุด ได้แก่ ตำแหน่งบริเวณสะโพก เข่า ข้อเท้า ส้นเท้า และปลายเท้า

5.ขณะทดสอบ เจ้าหน้าที่ห้องปฏิบัติการ ให้ผู้ทดสอบยืนบนแท่นวัดแรงและทำท่าการขึ้นลอยต่าง ๆ ทั้งท่าการขึ้นลอยแบบดั้งเดิมและท่าการขึ้นลอยที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามที่ซักซ้อมมาโดยผู้วิจัยร่วมตรวจสอบ สัมภาษณ์ และอธิบายข้อซักถาม

6.หลังการทดสอบ เจ้าหน้าที่ห้องปฏิบัติการ วิเคราะห์ผลของแรงที่เกิดขึ้น พร้อมส่งผลการวิเคราะห์ที่ได้ให้ผู้วิจัย

ภาพที่ 135 เจ้าหน้าที่และกลุ่มตัวอย่าง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 136 เจ้าหน้าที่ติด Retroreflective Marker
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



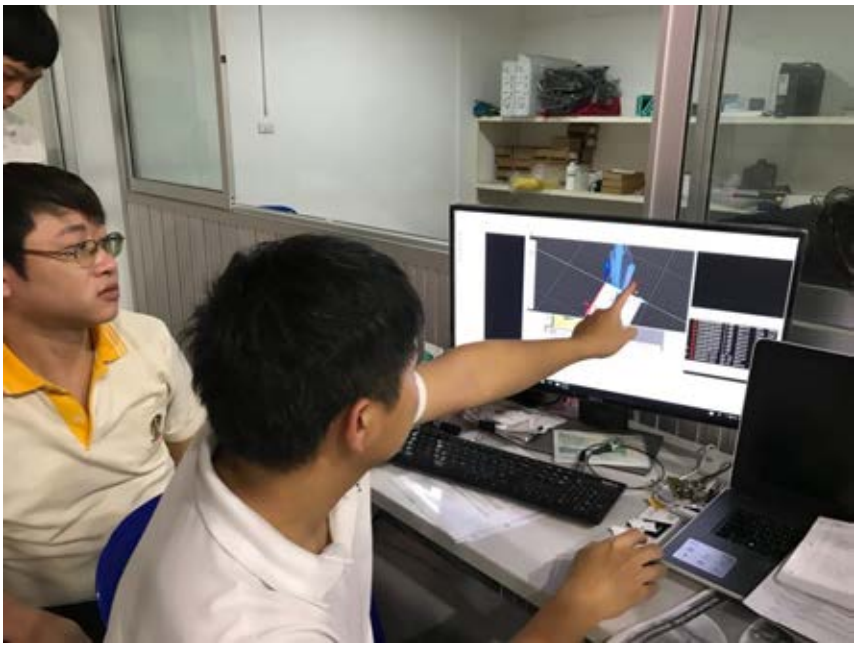
ภาพที่ 137 เจ้าหน้ากำหนดแท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 138 เจ้าหน้ากำหนดแท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 139 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 140 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 141 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง (Bertec)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

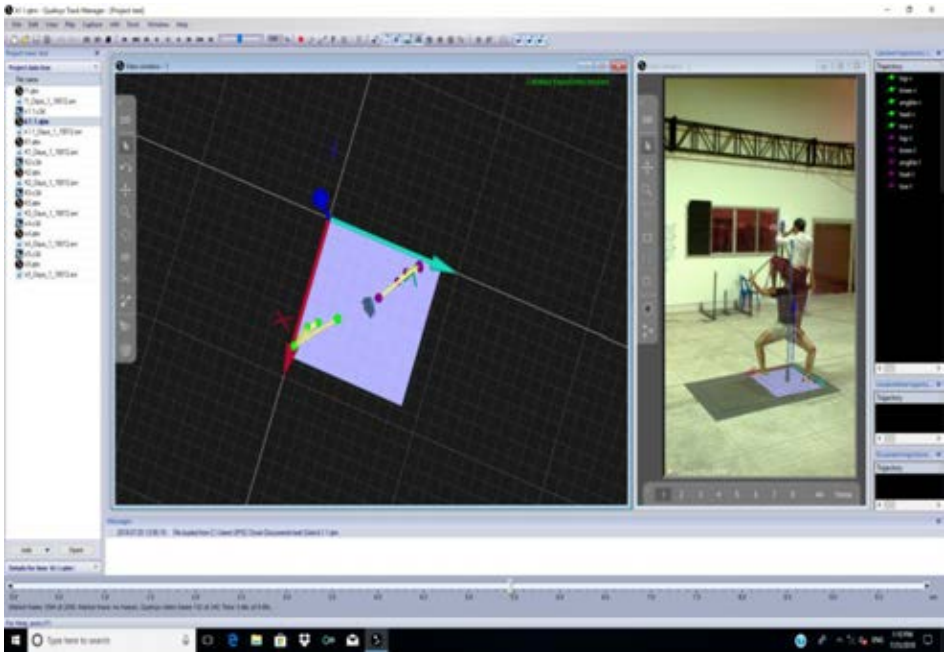


ภาพที่ 142 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง(Bertec)ผ่านคอมพิวเตอร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 143 ขณะทำการทดสอบด้วยแท่นวัดแรง(Bertec)ผ่านคอมพิวเตอร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ผลการทดสอบและวิเคราะห์ข้อมูล

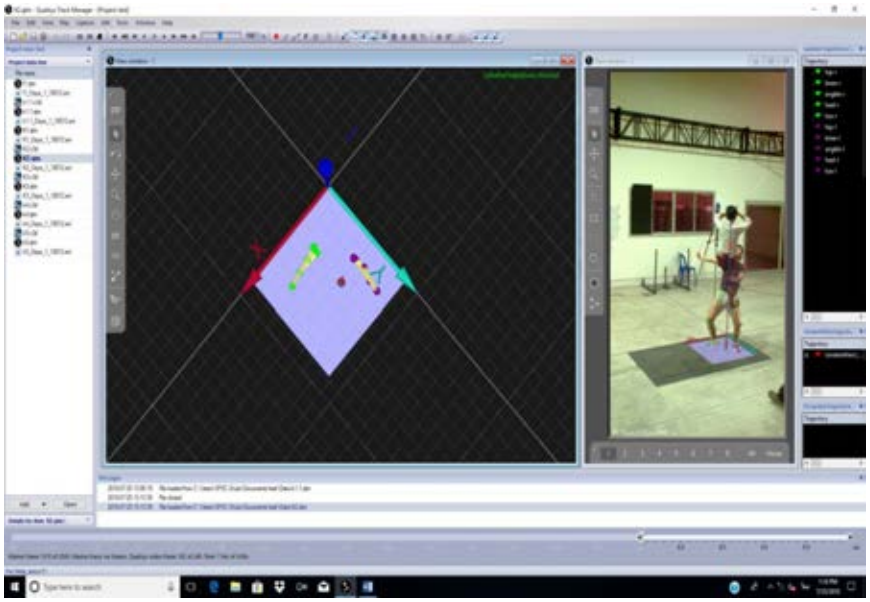
ท่าที่ 1



ภาพที่ 144 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากผลการทดสอบ ของท่าที่ 1 ซึ่งเป็นรูปแบบดั้งเดิมพบว่า ค่า Ground Reaction Force (GRF) หรือแรงปฏิกิริยาจากพื้นอยู่ในค่าปกติ จะสังเกตได้จากรูปภาพด้านซ้าย (มองจากทิศ Top view) จะเห็นลูกศรเวกเตอร์ 3 เส้น ได้แก่ เส้นสีแดง สีเขียวและสีฟ้า เส้นสีแดงแสดงค่าของแรงจากเท้าซ้าย สีเขียวแสดงค่าของแรงจากเท้าขวา ส่วนสีน้ำเงินแสดงค่าเวกเตอร์แรงรวมของพื้นทั้งหมด และตำแหน่งจุดสีเทาแสดงถึงค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวม ซึ่งหมายถึงแรงที่เกิดขึ้นของผู้ทดสอบด้านล่างขณะรับน้ำหนักของผู้ทดสอบที่อยู่ทางด้านบน ในท่าทางการแสดงนี้มีความสมดุลเกิดขึ้นเป็นอย่างดี มีการขยับค่าจุดศูนย์กลางแรงดันรวมไปทางด้านซ้ายเล็กน้อย เนื่องจากการขึ้นเหยียบของผู้ทดสอบด้านบนอยู่บนขาซ้ายของผู้ทดสอบด้านล่าง อย่างไรก็ตามจากผลการทดสอบ แสดงถึงความสามารถในการรักษาน้ำหนักของร่างกายให้อยู่ในภาวะสมดุลของผู้ทดสอบได้เป็นอย่างดี จากภาพด้านขวา แสดงตำแหน่งของข้อต่อที่เกิดขึ้นจากการทำมุมของสะโพก ข้อเข่าและข้อเท้าอยู่ในมุมปกติ ไม่ก่อให้เกิดอันตรายใดๆต่อข้อต่อของผู้ทดสอบด้านล่าง

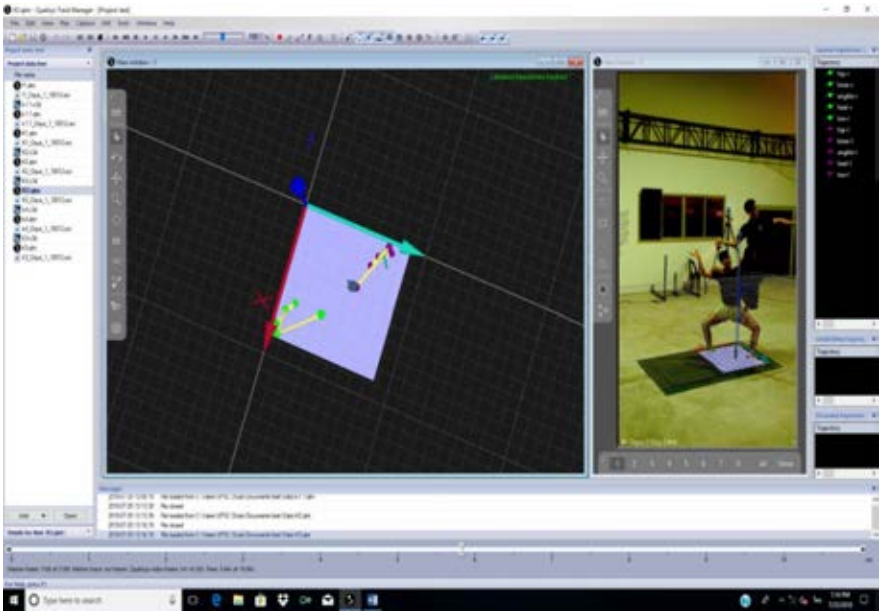
ท่าที่ 2



ภาพที่ 145 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากผลการทดสอบ ของท่าที่ 2 ซึ่งเป็นรูปแบบการขึ้นลอยที่สร้างสรรค์ใหม่พบว่า ค่า Ground Reaction Force (GRF) หรือแรงปฏิกิริยาจากพื้นอยู่ในค่าปกติ จะสังเกตได้จากรูปภาพด้านซ้าย (มองจากทิศ Top view) จะเห็นลูกศรเวกเตอร์ 3 เส้น ได้แก่ เส้นสีแดง สีเขียวและสีฟ้า เส้นสีแดงแสดงค่าของแรงจากเท้าซ้าย สีเขียวแสดงค่าของแรงจากเท้าขวา ส่วนสีน้ำเงินแสดงค่าเวกเตอร์แรงรวมของพื้นทั้งหมด และตำแหน่งจุดสีเทาแสดงถึงค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวม ซึ่งหมายถึงแรงที่เกิดขึ้นของผู้ทดสอบด้านล่างขณะรับน้ำหนักของผู้ทดสอบที่อยู่ทางด้านบน ในท่าทางการแสดงนี้มีความสมดุลเกิดขึ้นอย่างดี ค่าจุดศูนย์กลางแรงดันรวมค่อนข้างอยู่ในจุดศูนย์กลางมากกว่าเมื่อเทียบกับท่าที่ 1 เนื่องจากการขึ้นเหยียบของผู้ทดสอบด้านบนหันหน้าเข้าแกนกลางของผู้ทดสอบด้านล่าง แม้ว่าจะยืนอยู่บนขาซ้ายของผู้ทดสอบก็ตาม อย่างไรก็ดีจากผลการทดสอบ แสดงถึงความสามารถในการรักษาน้ำหนักของร่างกายให้อยู่ในภาวะสมดุลของผู้ทดสอบได้เป็นอย่างดี จากภาพด้านขวา แสดงตำแหน่งของข้อต่อที่เกิดขึ้นจากการทำมุมของสะโพก ข้อเข่าและข้อเท้าอยู่ในมุมปกติ แต่มีการทำมุมบริเวณข้อเข่าและข้อเท้าที่มากกว่าเมื่อเทียบกับท่าที่ 1 เนื่องจากความกว้างของเท้าทั้งสองลดลง อย่างไรก็ตามมุมองศาที่เกิดขึ้นไม่ได้ก่อให้เกิดอันตรายใด ๆ ต่อข้อต่อของผู้ทดสอบด้านล่างหากแต่ควรระวังไม่ให้ข้อเข่างอมากเกินไปกว่านี้เพราะอาจก่อให้เกิดการเสื่อมและบาดเจ็บบริเวณข้อเข่าในอนาคตได้ หากเว้นเสียแต่ผู้ทดสอบด้านล่างนั้นจำเป็นต้องผ่านฝึกฝนและบริหารกล้ามเนื้อต้นขาให้แข็งแรงมากขึ้น จะสามารถช่วยลดความสี่ยงในการเกิดการบาดเจ็บบริเวณข้อเข่าในอนาคตได้

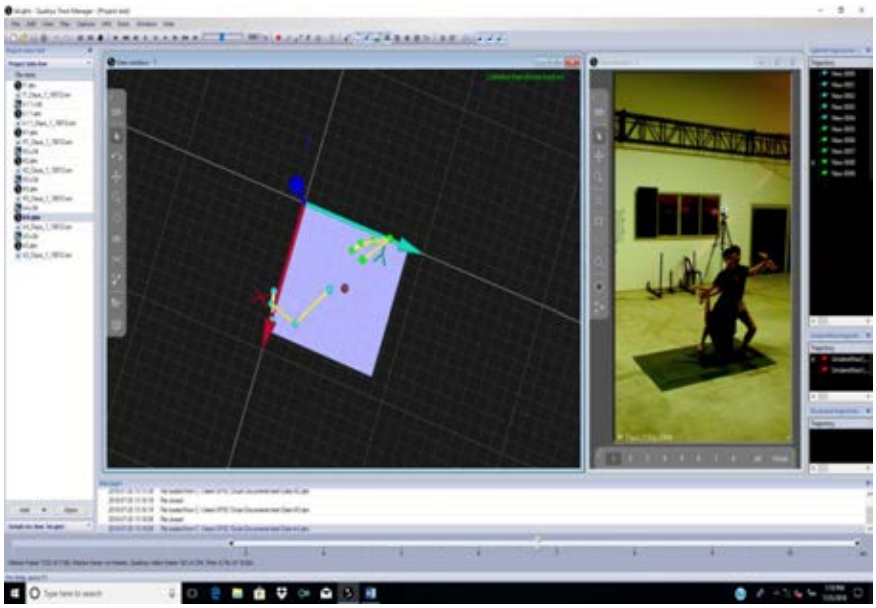
ท่าที่ 3



ภาพที่ 146 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากผลการทดสอบ ของท่าที่ 3 พบว่า ค่า Ground Reaction Force (GRF) หรือแรงปฏิกิริยาจากพื้นอยู่ในค่าปกติ จะสังเกตได้จากรูปภาพด้านซ้าย (มองจากทิศ Top view) จะเห็นลูกศรเวกเตอร์ 3 เส้น ได้แก่ เส้นสีแดง สีเขียวและสีฟ้า เส้นสีแดงแสดงค่าของแรงจากเท้าซ้าย สีเขียวแสดงค่าของแรงจากเท้าขวา ส่วนสีน้ำเงินแสดงค่าเวกเตอร์แรงรวมของพื้นทั้งหมด และตำแหน่งจุดสีเทาแสดงถึงค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวม ซึ่งหมายถึงแรงที่เกิดขึ้นของผู้ทดสอบด้านล่างขณะรับน้ำหนักของผู้ทดสอบที่อยู่ทางด้านบน ในท่าทางการแสดงนี้มีความสมดุลเกิดขึ้นอย่างพอเหมาะ มีการขยับค่าจุดศูนย์กลางแรงดันรวมไปทางด้านซ้ายเล็กน้อยแต่มากกว่าเมื่อเทียบกับท่าที่ 1 และท่าที่ 2 เนื่องจากการขึ้นเหยียบของผู้ทดสอบด้านบนอยู่บนขาซ้ายของผู้ทดสอบด้านล่างและมีทิศทางการยืนถ่ายน้ำหนักและแสดงท่าขึ้นลอยออกนอกแกนกลางของผู้ทดสอบด้านล่างมาก อย่างไรก็ตามจากผลการทดสอบ ยังคงแสดงถึงความสามารถในการรักษาน้ำหนักของร่างกายให้อยู่ในภาวะสมดุลของผู้ทดสอบได้เป็นอย่างดี จากภาพด้านขวา แสดงตำแหน่งของข้อต่อที่เกิดขึ้นจากการทำมุมของสะโพก ข้อเข่าและข้อเท้าอยู่ในมุมปกติ ไม่ก่อให้เกิดอันตรายใด ๆ ต่อข้อต่อของผู้ทดสอบด้านล่าง

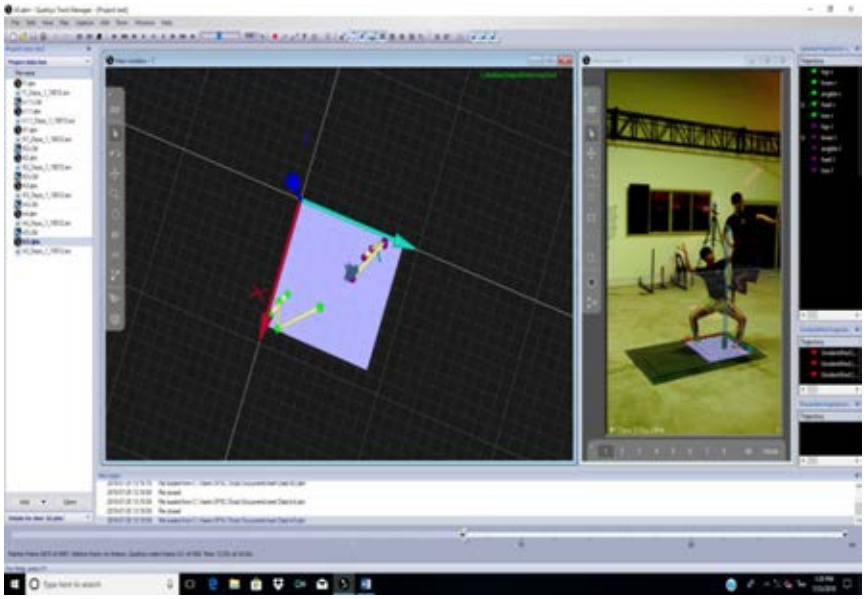
ท่าที่ 4



ภาพที่ 147 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากผลการทดสอบ ของท่าที่ 4 ซึ่งเป็นการขึ้นลอยแบบดั้งเดิมพบว่า ค่า Ground Reaction Force (GRF) หรือแรงปฏิกิริยาจากพื้นอยู่ในค่าปกติ จะสังเกตได้จากรูปภาพด้านซ้าย (มองจากทิศ Top view) จะเห็นลูกศรเวกเตอร์ 3 เส้น ได้แก่ เส้นสีแดง สีเขียวและสีฟ้า เส้นสีแดงแสดงค่าของแรงจากเท้าซ้าย สีเขียวแสดงค่าของแรงจากเท้าขวา ส่วนสีน้ำเงินแสดงค่าเวกเตอร์แรงรวมของพื้นทั้งหมด และตำแหน่งจุดสีเทาแสดงถึงค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวมซึ่งหมายถึงแรงที่เกิดขึ้นของผู้ทดสอบด้านล่างเท่านั้น เนื่องจากไม่มีการต่อตัวขึ้นไปของผู้ทดสอบอีกคน จากภาพด้านขวา แสดงตำแหน่งของข้อต่อที่เกิดขึ้นจากการทำมุมของสะโพก ข้อเข่าและข้อเท้าอยู่ในมุมปกติ ไม่ก่อให้เกิดอันตรายใด ๆ ต่อข้อต่อของผู้ทดสอบ

ท่าที่ 5



ภาพที่ 148 การแสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

จากผลการทดสอบ ของท่าที่ 5 พบว่า ค่า Ground Reaction Force (GRF) ค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวม ไม่แตกต่างกันหับท่าที่ 3 อย่างไรก็ตามจากผลการทดสอบ แสดงถึงความสามารถในการรักษาน้ำหนักของร่างกายให้อยู่ในภาวะสมดุลของผู้ทดสอบได้เป็นอย่างดี จากภาพด้านขวา แสดงตำแหน่งของข้อต่อที่เกิดขึ้นจากการทำมุมของสะโพก ข้อเข่าและข้อเท้าอยู่ในมุมปกติ ไม่ก่อให้เกิดอันตรายใด ๆ ต่อข้อต่อของผู้ทดสอบด้านล่าง

สรุปผลการทดสอบทั้ง 5 ท่า

จากผลการทดสอบค่า Ground Reaction Force (GRF) หรือแรงปฏิกิริยาจากพื้น พบว่าการทดสอบท่าทาง ทั้ง 5 นั้น มีค่าแรงปฏิกิริยาจากพื้น ไม่แตกต่างกัน ค่า Center of Pressure (COP) หรือจุดศูนย์กลางแรงดันรวม มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย ขึ้นกับท่าทางและทิศของผู้ทดสอบที่ยืนอยู่ทางด้านบน การถ่ายเทน้ำหนักของเท้าทั้ง 2 ข้างอยู่ในสมดุลแม้มีการขึ้นเหยียบของผู้ทดสอบด้านบน ก็ไม่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของน้ำหนักมากนัก แรงปฏิกิริยาจากพื้นที่เกิดขึ้นอยู่ในทิศทางตรงดิ่งขึ้นด้านบน ไม่มีการถ่ายเอน แสดงถึงความสามารถในการรักษาสมดุลร่างกายในขณะรับน้ำหนักของผู้ทดสอบที่รับน้ำหนักด้านล่างและการทรงตัวรักษาสมดุลของผู้ทดสอบที่อยู่ด้านบนได้เป็นอย่างดี และมุมข้อต่อต่างๆอยู่ในองศาปกติ ไม่ก่อให้เกิดอันตรายใด ๆ ดังจะเห็นได้ว่ากลุ่มตัวอย่างผู้ที่จะทำการฝึกหัดหรือทดสอบการขึ้นลอยในการแสดงโขน ต้องมีทักษะพื้นฐานที่ผ่านกระบวนการฝึกหัดมาเป็นอย่างดี ด้านท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ การทรงตัว การถ่ายเทน้ำหนัก มีความเชื่อมั่น

ในศักยภาพของตนเองและผู้ร่วมปฏิบัติการขึ้นลอย เพื่อเป็นการแสดงความสามารถพิเศษและสร้างจิตภาพที่เป็นเอกลักษณ์ตามท้องเรื่องให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ

3.5.4 นำเสนอผู้เชี่ยวชาญ หลังจากเสร็จสิ้นการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ การขึ้นลอยแล้ว ผู้วิจัยได้เชิญผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ในสาขาวิชาต่าง ๆ เพื่อทำการตรวจสอบและเสนอความคิดเห็น เช่น ด้านนาฏยศิลป์ไทย ด้านจิตรกรรม ด้านวิทยาศาสตร์การกีฬา และนำความคิดเห็นข้อเสนอแนะต่าง ๆ มาปรับปรุงให้การขึ้นลอยในการแสดงโขนมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพื่อประโยชน์ที่จะสามารถนำไปใช้ในการแสดงโขนหรือใช้เป็นแนวทางในการคิดออกแบบสร้างสรรค์ในรูปแบบอื่น ๆ ต่อไป

หลังจากทำการทดลองเสร็จสิ้นแล้วผู้วิจัยได้นำภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหว นำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญได้ชมและแสดงความคิดเห็น จากนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว(ศิลปินแห่งชาติ)ได้แสดงความคิดเห็นและแนะนำเพิ่มเติมในการให้ตัวลิงสามารถขึ้นลอยและถ่ายเทน้ำหนักเมื่อผู้วิจัยได้ให้ดูเอกสารผลการทดลองทางด้านวิทยาศาสตร์ จึงทำให้ผู้เชี่ยวชาญชื่นชมและมีความสนใจมากยิ่งขึ้น(ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2561) การออกแบบการขึ้นลอยเพื่อใช้ในการแสดงโขนเป็นการสร้างสรรค์ที่ดี และการนำไปทดสอบทางเครื่องมือด้านวิทยาศาสตร์ซึ่งถือได้ว่าเป็นการบูรณาการความรู้เพื่อให้เกิดการยอมรับและสร้างความเชื่อมั่นที่ดี มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์โขน (จตุพร รัตนวราหะ, ศิลปินแห่งชาติ, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561)

ภาพที่ 149 นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว(ศิลปินแห่งชาติ)ร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 150 นายจตุพร รัตนวราหะ(ศิลปินแห่งชาติ)ร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ผู้วิจัยได้นำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยได้ร่วมแสดงความคิดเห็นและเสนอแนะ เมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2561 ณ ห้องประชุม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผลการดำเนินงานด้านการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนเป็นที่น่าพอใจ ได้รับความสนใจและคำชมเชยจากผู้เชี่ยวชาญหลายท่าน

ภาพที่ 151 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 152 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 153 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 154 ผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญได้ร่วมแสดงความคิดเห็น เมื่อวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2562 ณ ห้องประชุม 3 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมี อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ กรรมการ อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรี ทรงคุณวุฒิ กรรมการ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต อาจารย์ประจำรายวิชา และผู้ร่วมเข้าฟังการนำเสนอ ได้รับคำชมจากคณะกรรมการเรื่องแนวคิดและการทดลองออกแบบตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์ และข้อเสนอแนะเพื่อให้ผู้วิจัยนำไปพัฒนาปรับปรุงเพื่อการนำไปใช้จริงในอนาคต

ภาพที่ 155 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 156 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 157 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 158 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 159 การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยให้กับผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

การขึ้นลอยในการแสดงโขนครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบหมู่ได้ ดังนี้

1. การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวยักษ์กับตัวลิง
2. การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 1
3. การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 2
4. การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 3
5. การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวพระกับตัวลิง
6. การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 1
7. การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 2
8. การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 3

ภาพที่ 160 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวยักษ์กับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 161 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 162 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 163 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางกับตัวลิง แบบที่ 3
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 164 การขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวพระกับตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 165 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 1
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 166 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 2
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ภาพที่ 167 การขึ้นลอยแบบหมู่ แบบที่ 3
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2562)

ลำดับขั้นตอนในการดำเนินการทดลองออกแบบ ที่ผู้วิจัยได้คิดทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน สามารถสรุปได้ดังนี้ คือ

1. ศึกษาจากเอกสาร หนังสือ ด้านจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ศิลปะการต่อสู้ นาฏกรรม กีฬา หนังใหญ่ จิตรกรรมฝาผนัง การออกแบบสร้างสรรค์

2. เขียนแบบร่างทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบกลุ่ม โดยการกำหนดโครงสร้างของตัวละครแต่ละประเภท และท่าทางต่างๆ โดยคำนึงถึงสัดส่วนร่างกาย บุคลิกตัวละคร องค์ประกอบของภาพ ธรรมเนียมการปฏิบัติด้านการแสดงโขน ให้มีความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์

3. ทดลองออกแบบสร้างสรรค์โดยใช้กลุ่มตัวอย่างตัวละครตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ที่มีความรู้พื้นฐาน และทักษะในการแสดงโขน ในขณะทำการทดลองเปิดโอกาสให้กลุ่มตัวอย่างได้ร่วมแสดงความคิดเห็นและร่วมกันทำการปรับปรุงแก้ไขในสิ่งที่กลุ่มตัวอย่างสามารถปฏิบัติได้ หรือไม่สามารถปฏิบัติได้

4. บันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อเก็บเป็นข้อมูลในการปรับปรุงแก้ไข และการนำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญ

5. ทำการทดสอบเรื่องการใช้กล้ามเนื้อและความสมดุลด้านวิทยาศาสตร์การกีฬา เพื่อหาค่าความแม่นยำ ใช้เป็นประโยชน์ในการฝึกฝนให้ถูกวิธีและลดการบาดเจ็บ

6. นำเสนอรูปภาพ และภาพเคลื่อนไหวรูปแบบการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนให้กับผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโขน เพื่อให้ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ

7. บันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อรวบรวมข้อมูลเก็บไว้เป็นหลักฐาน

8. นำเสนอผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ร่วมแสดงความคิดเห็นเพื่อสรุปผลการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน

ดังจะเห็นได้ว่า รูปแบบการขึ้นลอยที่ใช้ในการแสดงปัจจุบันมีอยู่เพียงไม่มากนัก วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเพื่อให้มีรูปแบบการขึ้นลอยใหม่ๆในลักษณะอื่นๆนั้นมีข้อจำกัดที่ต้องคำนึงถึง อยู่หลายประการ เช่น จารีตและธรรมเนียมปฏิบัติของการแสดงโขน เครื่องแต่งกาย อาวุธประจำกาย เครื่องประดับ ศีรษะโขน บุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละคร และทักษะความสามารถของตัวละคร สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยหลักในการคิดออกแบบสร้างสรรค์ ที่ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมถูกต้อง ตลอดจนวิธีการฝึกฝนที่ถูกวิธีเพื่อลดอุบัติเหตุและการบาดเจ็บ และสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปธรรมของการขึ้นลอยในลักษณะใหม่ ๆ ที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการแสดงได้จริงเป็นการพัฒนาต่อยอดการขึ้นลอยในการแสดงโขนหรือใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงในลักษณะอื่นๆ ให้กับวงการด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

3.6 นำเสนอผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน ซึ่งผู้วิจัยได้คิดทดลองสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยยึดหลักและวิธีการแบบดั้งเดิมเพื่อเป็นการบูรณาการความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยกับศาสตร์ในสาขาอื่นๆ และใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์องค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยในลักษณะอื่นๆ ให้กับนักวิชาการ ผู้ที่สนใจและเป็นการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อคณะกรรมการ ผู้เชี่ยวชาญ

ร่วมพิจารณาจากผลการนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญและคณะกรรมการ ในวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2562 ณ ห้องประชุม 3 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผลการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยของผู้วิจัยทั้งหมดจำนวน 8 แบบนั้น คณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญมีมติเห็นชอบการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนจำนวน 4 แบบ โดยศาสตราจารย์ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้กล่าวว่าจะหาโอกาสนำรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบไว้ใช้ในการแสดงโขนและเป็นการเผยแพร่สู่สาธารณะชน ตามนโยบายของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมที่ต้องการเห็นรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนในลักษณะอื่นๆนอกเหนือจากที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบันที่มีอยู่เพียงไม่กี่รูปแบบ เพื่อให้มีความหลากหลายมากขึ้นจากรูปแบบการขึ้นลอยแบบเดิมที่มีมาแต่โบราณ เป็นการพัฒนาต่อยอดจากพื้นฐานความรู้เดิม และนโยบายของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการอนุรักษ์ สร้างสรรค์มรดกวัฒนธรรมของชาติ

บทที่ 4
การทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน

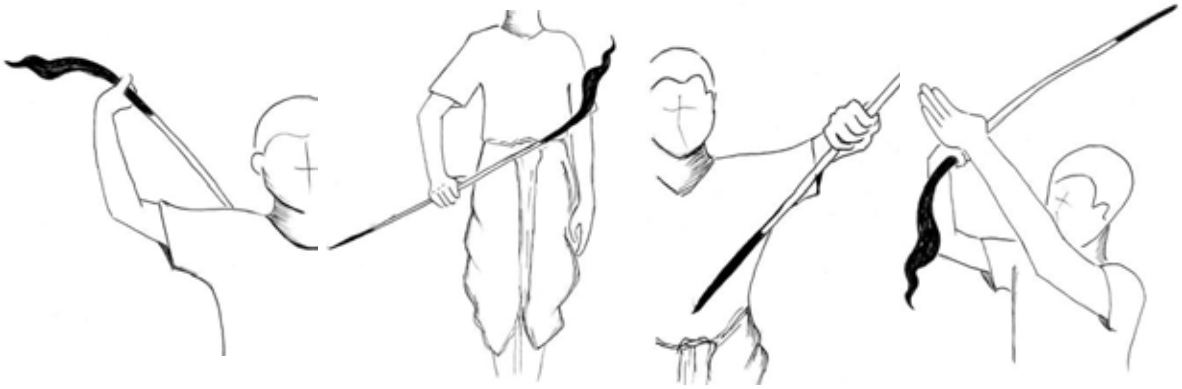
กระบวนการทดลองสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้เพื่อให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่จึงจำเป็นที่จะต้องคิดออกแบบสร้างสรรค์ และวางแผนกระบวนการทำงาน เพื่อให้ครอบคลุมเนื้อหาและเกิดความชัดเจนสอดคล้องกับเนื้อเรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน สรุปผลจากที่ผู้ทรงคุณวุฒิร่วมแสดงความคิดเห็น(Focus Group)ได้ลงมติเลือกการสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนจำนวน 4 แบบ โดยมีหัวข้อและรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1 วิธีการปฏิบัติ

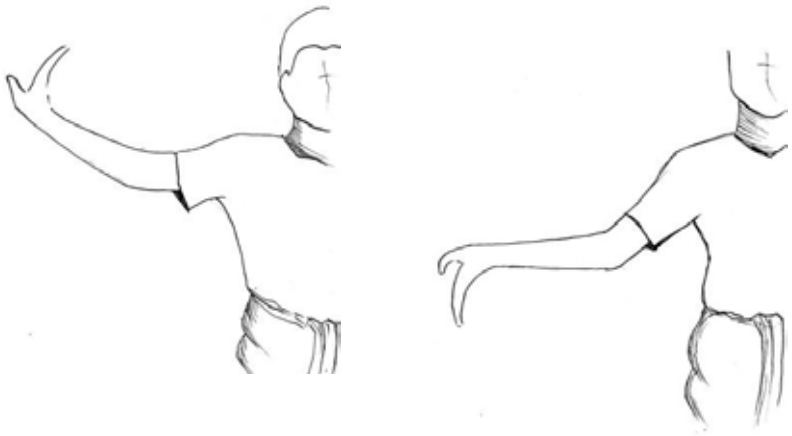
4.2 การนำไปใช้ประโยชน์

4.1 วิธีการปฏิบัติ เนื่องด้วยวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้จัดทำขึ้นนั้นเป็นการสร้างสรรค์วิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขนของตัวละครตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ทั้งการขึ้นลอยแบบคู่และการขึ้นลอยแบบหมู่ ดังนั้น วิธีการปฏิบัติผู้วิจัยจะออกแบบวิธีการขึ้นลอยที่สามารถนำไปใช้ในการแสดงโขน โดยนำความรู้พื้นฐานตามท่าทางด้านนาฏศิลป์ไทยของบุคลิกลักษณะของตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งเป็นความรู้พื้นฐานแบบเดิมในการขึ้นลอยและนำมาปรับปรุงสร้างสรรค์เพิ่มเติม หรือเป็นการนำมาประกอบสร้างขึ้นใหม่ในลักษณะของการวางโครงสร้างให้มีความสมดุล และเกิดภาพที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากการขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้น เป็นการปฏิบัติที่จะจบลงด้วยท่านิ่ง หรือการเคลื่อนไหวเพียงเล็กน้อย เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพที่ผู้แสดงได้ใช้ความสามารถพิเศษในการขึ้นลอย เป็นการสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชม ผู้วิจัยสามารถแยกท่าทางตามบุคลิกของตัวละครแต่ละประเภทที่ใช้ในการขึ้นลอยที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นได้ ดังนี้

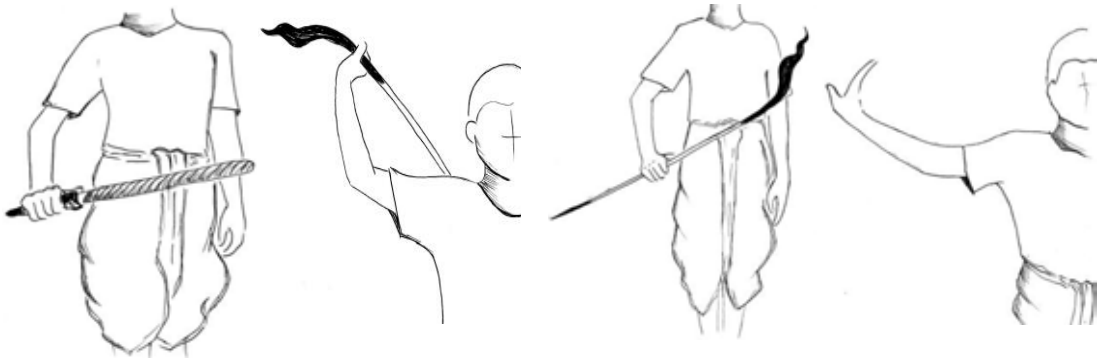
1. วิธีการปฏิบัติการใช้มือ



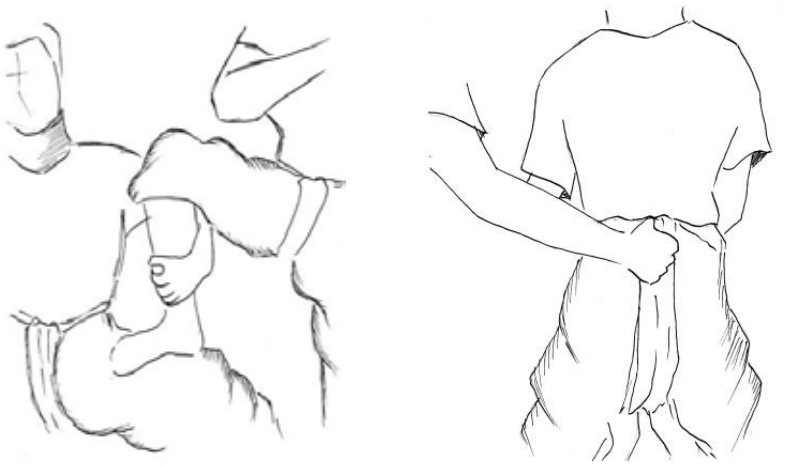
ภาพที่ 168 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



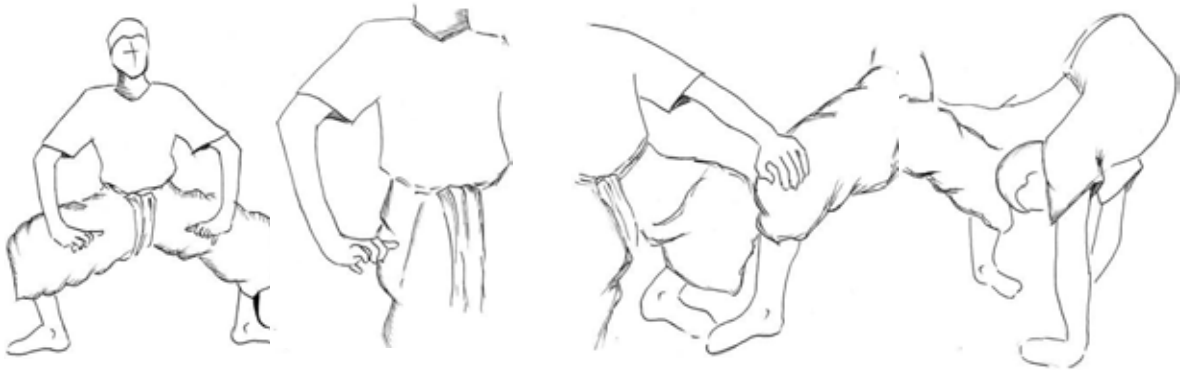
ภาพที่ 169 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 170 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวยักษ์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 171 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวยักษ์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 172 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

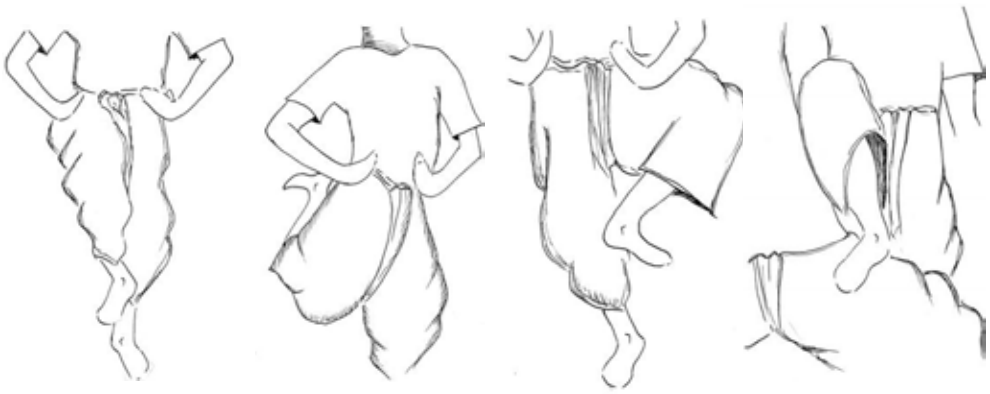
ภาพที่ 173 วิธีปฏิบัติการใช้มือของตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

2. วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้า

ภาพที่ 174 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวพระ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 175 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวยักษ์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 176 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวลิง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 177 วิธีการปฏิบัติการใช้ขาและเท้าของตัวนาง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

วิธีการปฏิบัติการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบขึ้นนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจตั้งแต่วิธีการก่อนขึ้นลอย การขึ้นลอย และการลงจากลอยตลอดทั้งกระบวนการโดยผู้วิจัยได้กำหนดท่าทางและจังหวะตามทำนองของห้องเพลงหรือจังหวะหน้าทับในการปฏิบัติตามหมายเลขภาพ ดังตารางต่อไปนี้

วิธีการปฏิบัติการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบขึ้นนั้นจำนวน 8 แบบตามที่คณะกรรมการมีมติเห็นชอบการขึ้นลอยในการแสดงโขนจำนวน 4 แบบ อันได้แก่ การขึ้นลอยแบบคู่ 2 แบบและการขึ้นลอยแบบหมู่ 2 แบบเพื่อให้เกิดความเข้าใจตั้งแต่วิธีการก่อนขึ้นลอย การขึ้นลอย และการลงจากลอยตลอดทั้งกระบวนการโดยผู้วิจัยได้กำหนดท่าทางและจังหวะตามทำนองของห้องเพลงหรือจังหวะหน้าทับในการปฏิบัติตามหมายเลข ภาพ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยแบบคู่และอัตราจังหวะ(ตัวลิงกับตัวยักษ์)

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
1	1-2	
2	3-4	
3	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
4	7-8	
5	1-2	
6	3-4	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
7	5-6	
8	7-8	
9	1-2	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
10	3-4	
11	5-6	
12	7-8	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
13	1-4	
14	5-6	
15	7-8	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
16	1-2	
17	3-4	
18	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
19	7-8	
20	1-2	

ตารางที่ 3 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ตัวลิงกับตัวนาง)

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
1	1-2	
2	3-4	
3	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
4	7-8	
5	1-2	
6	3-4	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
7	5-6	
8	1-4	
9	5-8	

ตารางที่ 4 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ลอยหมู่ที่ 1 ตัวพระ,ตัวยักษ์,ตัวลิง)

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
1	1-2	
2	3-4	
3	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
4	7-8	
5	1-2	
6	3-4	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
7	5-8	
8	1-4	
9	5-8	

ตารางที่ 5 การปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยและอัตราจังหวะ (ลอยหมู่ที่ 2 ตัวพระ,ตัวยักษ์,ตัวลิง)

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
1	1-2	
2	3-4	
3	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
4	7-8	
5	1-4	
6	5-6	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
7	7-8	
8	1-2	
9	3-4	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
10	5-8	
11	1-2	
12	3-4	

ลำดับที่	อัตราจังหวะ	การปฏิบัติท่ากระบวนการขึ้นลอย
13	5-6	
14	7-8	

ในการปฏิบัติหรือนำไปใช้จริงในการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดจังหวะและท่าทางในการปฏิบัติเพื่อให้เกิดความเข้าใจ ในการนำไปใช้ในการแสดงจริงนั้นสามารถที่จะปฏิบัติให้เร็วขึ้นหรือช้ากว่าก็ได้ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงทักษะและความชำนาญของผู้แสดงเพราะกระบวนการขึ้นลอยนั้นเป็นการสร้างความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างตัวละครทุกตัว โดยเฉพาะในขณะทำการขึ้นลอยถ้าผู้ขึ้นเหยียบและผู้ที่รับลอยยังไม่มีความมั่นใจของทั้งสองฝ่าย อาจเกิดขึ้นได้จากทักษะของผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ อาวุธ เป็นต้น โดยผู้แสดงนั้นสามารถที่จะยืดหรือขยายจังหวะเพื่อให้เกิดความพร้อมและความมั่นใจของทั้งสองฝ่ายเพราะถ้าปล่อยให้อุปสรรคดังกล่าวข้างต้นเกิดขึ้นและไม่รีบทำการแก้ไขในขณะที่ทำการขึ้นลอยนั้นจะทำให้เกิดข้อผิดพลาดและไม่สามารถแก้ไขปัญหาในขณะทำการขึ้นลอยได้ อาจส่งผลให้การแสดงไม่เป็นที่ประทับใจเนื่องจากการขึ้นลอยเป็นการแสดงความสามารถพิเศษของนักแสดงและเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญในการแสดงโขน

คุณสมบัติของกลุ่มตัวอย่างในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างที่นำมาใช้ในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนในครั้งนี้ โดยนำนักเรียนนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่ทำการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยตามสาขาวิชาเอกของตัวละครแต่ละประเภท เนื่องจากกลุ่มตัวอย่างจะมีความถนัดและทักษะซึ่งสามารถแสดงความคิดเห็นร่วมกับผู้วิจัยได้ จึงจำเป็นต้องมีคุณสมบัติที่สามารถสรุปได้ดังนี้คือ

1. เป็นผู้ที่มีทักษะด้านนาฏยศิลป์ไทยและทักษะการขึ้นลอย
2. เป็นผู้มีคุณสมบัติด้านสรีระตามสาขาวิชาเอกของตัวละครแต่ละประเภท
3. เป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และกล้าแสดงออก
4. เป็นผู้มีความอดทนและมีสมาธิ

ดังจะเห็นได้ว่าลักษณะวิธีการปฏิบัติของตัวละครแต่ละประเภทนั้น ด้วยส่วนใหญ่จะเป็นท่าจากความรู้พื้นฐานการขึ้นลอยแบบเดิมหรือลักษณะการใช้มือซึ่งมีปรากฏในท่าแม่บทหรือแม่ท่าที่บูรพาจารย์ได้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นและยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ โดยผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์เพิ่มเติมโดยจัดวางองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏให้มีความสมดุลตามรูปแบบเลขาคณิตเป็นหลัก เช่น รูปสามเหลี่ยม เส้นขนาน เส้นตรง มุมฉาก เป็นต้น เพื่อให้เกิดการถ่ายเทน้ำหนักสร้างความสมดุล ของอวัยวะทั้งตัวละครที่ขึ้นลอยและตัวละครที่รับลอย และใช้ท่ารำด้านนาฏยศิลป์ไทยในการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายประกอบกับให้เกิดภาพที่มีสัดส่วนตามสุนทรียภาพด้านนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งการทำการทดสอบด้านวิทยาศาสตร์การกีฬาเพื่อสร้างความมั่นใจให้กับผู้แสดงและการวิธีการเรียนการสอนในการฝึกฝนกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่จะเป็นประโยชน์ในการนำมาใช้ในการขึ้นลอยหรือการแสดงความสามารถพิเศษในการแสดงของนักแสดงเพื่อความปลอดภัยในการฝึกหัดที่ถูกวิธี การสร้างความมั่นใจส่งผลให้การแสดงมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

4.2 การนำไปใช้ประโยชน์ การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยได้ทำการทดลอง ออกแบบนั้น เป็นเพียงการกำหนดลักษณะท่าทางของตัวละคร ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง เท่านั้น วิธีการนำไปใช้ประโยชน์สามารถที่จะนำไปใช้ในการแสดงโขน หรือการแสดงอื่น ๆ ได้ โดยคำนึงถึง เนื้อเรื่อง เป็นหลัก และวิธีการขึ้นลอยแบบคู่ การขึ้นลอยแบบหมู่ ยังสามารถที่จะปรับใช้กับตัวละครอื่น ๆ ได้หรือการขึ้นลอยแบบหมู่ ก็ยังสามารถที่จะแยกวิธีการขึ้นลอยของตัวละครสามารถลดหรือเพิ่มตัวละครได้ตามแต่เนื้อเรื่องที่กล่าวถึง ตัวละครในแต่ละตอน ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในข้างต้นถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ซึ่งออกแบบโดยหาช่องว่างที่จะสามารถคิดสร้างสรรค์การขึ้นลอยให้เกิดขึ้นในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ในตอนต่าง ๆ ได้ เช่น ตอนสำมนักขารบพระลักษณ์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางบุษมาลี ตอนพระลบ พระมงกุฎรบหนุมาน เป็นต้น หรือการแสดงประเภทอื่น ๆ ที่มีความสอดคล้องกันกับเนื้อเรื่องและสามารถนำการขึ้นลอยไปใช้สอดแทรกเพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจมากขึ้น ดังที่ศาสตราจารย์ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ในการนำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญ(Focus Group)ได้กล่าวว่าจะหาโอกาสนำรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบไว้ใช้ในการแสดงโขนและเป็นการเผยแพร่สู่สาธารณะชนและตามนโยบายของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมที่ต้องการเห็นรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนในลักษณะอื่นๆนอกเหนือจากที่ใช้แสดงอยู่ในปัจจุบันที่มีอยู่เพียงไม่กี่รูปแบบ

บทที่ 5
สรุปและข้อเสนอแนะ

สรุป

การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวขึ้นเหยียบบริเวณลำตัวของคู่ต่อสู้และยกลำตัวให้ลอยขึ้นจากพื้น เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์กระบวนการขึ้นลอยให้กับตัวละครในการแสดงโขนได้แก่ ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวนาง กระบวนการขึ้นลอยโดยส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ หรือตัวยักษ์กับตัวลิง เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อความสวยงามและในเชิงของการแสดงที่ผู้ขึ้นลอยจะเป็นผู้ได้เปรียบในการต่อสู้หรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ วิธีการขึ้นลอยนั้นผู้แสดงจำเป็นจะต้องรู้และเข้าใจถึงหลักการปฏิบัติที่ถูกต้อง ซึ่งจะต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ เพื่อให้การขึ้นลอยมีความสวยงามสร้างความตื่นตาตื่นใจและประทับใจต่อผู้ชม กระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขนเป็นการศึกษาแนวทางการปฏิบัติการขึ้นลอย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์การขึ้นลอยในการแสดงนาฏยศิลป์และเพื่อสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่ด้านการขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยการศึกษาจากเอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์และทดลองออกแบบสร้างสรรค์เพื่อหารูปแบบใหม่ตามแนวความคิดและการเรียนรู้จากประสบการณ์ เป็นการวิจัยแบบผสมผสานและแสดงผลลัพธ์ของการทดลอง

โขน เป็นมหรสพที่สำคัญของชาติแต่เดิมนั้นอยู่ในการอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์สานุวงศ์ เรียกว่า โขนหลวง ส่วนในปัจจุบันหน่วยงานราชการที่รับผิดชอบโดยตรงในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะการแสดงโขน ได้แก่ กรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม มีหน้าที่หลักในการการจัดการศึกษา และจัดการแสดงในโอกาสต่าง ๆ ในการร่วมอนุรักษ์ รักษาดูแลมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ในการแสดงโขนเป็นการกล่าวถึงเรื่องราวที่เกี่ยวกับการทำศึกสงครามระหว่างกองทัพพระรามและกองทัพทศกัณฐ์และการยกย่องพระรามเพื่อให้เห็นถึงเรื่องราวของความดีของพระรามที่จะเอาชนะความชั่ว การแสดงโขนมีวิวัฒนาการมาจากการแสดง 3 ประเภทรวมกันคือ กระบี่กระบองนำท่าเต้นและท่าต่อสู้โลดโผน หนังใหญ่นำการพากย์เจรจา เพลงหน้าพาทย์และบทการแสดงเพื่อบอกเนื้อเรื่องและอารมณ์ของตัวละคร ชักนาคดึกดำบรรพ์นำการแต่งกายซึ่งเป็นการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยาแสดงตำนานการกวนน้ำอมฤตซึ่งมีแบบแผนการแต่งกายที่แตกต่างกันออกไปตามประเภทตัวละคร รวมทั้งการใช้สีแสดงถึงตัวละครที่มีชื่อเฉพาะด้วย การรวมตัวกันของศิลปะทั้ง 3 ชนิด เป็นการแสดงที่ใช้จังหวะในการเต้นตามจังหวะดนตรีและแสดงท่ารำการใช้บทตามคำพากย์เจรจาซึ่งมีผู้พากย์เจรจาเป็นผู้ดำเนินเรื่อง ต่อมามีการรำประกอบบทร้องเมื่อมีการนำรูปแบบการแสดงของละครในเข้ามาผสมผสาน ในการดำเนินเรื่องมีกระบวนการต่าง ๆ ในการแสดงที่ยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติมาแต่โบราณ เช่น กระบวนการรำเพลงหน้าพาทย์ กระบวนการรำตีบท การพากย์เจรจา กระบวนการจัดทัพ กระบวนการรบ กระบวนการขึ้นลอย เป็นต้น

ด้านสถาปัตยกรรมและศิลปะเกี่ยวเนื่อง อธิบายเรื่องภาพจับ คือ ภาพเขียนตามแบบศิลปะไทยที่แสดงความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นและตัวภาพเขียนระหว่างตัวเอกในวรรณคดี เช่น ภาพพระรามทำศึกกับทศกัณฐ์ หนุมานจับนางเบญจกาย ใช้ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง และภาพฉลุหนังใหญ่ เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือท่าจับแบบโขนละครนิยมเขียนเป็นว่าจับล้อมรอบด้วยตัวลาย ภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์หรือประดับบนตู้พระไตรปิฎก และมีลายส่วนใหญ่ประกอบ

ภาพจับ เป็นภาพจิตรกรรมไทยอีกรูปแบบหนึ่งที่อาศัยท่าทางของนาฏศิลป์เป็นตัวกำเนิดท่าทาง แต่บางครั้งท่าทางจากนาฏศิลป์เองกลับแสดงท่าทางได้น้อยกว่าภาพจิตรกรรมอันเนื่องมาจากภาพจิตรกรรมสามารถพลิกแพลงกระบวนกล้ามเนื้อได้ง่ายกว่าการจับท่าจากคนท่าทางภาพจับเป็นท่าทางที่สง่างามมากอีกกระบวนท่าหนึ่ง ภาพจับจากจิตรกรรมไทยนั้นมีมานานแล้ว และยังเป็นแบบอย่างในการศึกษาภาพจิตรกรรมไทยชั้นสูง ภาพจับที่ปรากฏเป็นภาพเขียนปั้น แกะสลัก เช่น ภาพแกะสลักหนังใหญ่ วัดขนอน ภาพแกะสลักหินอ่อนวัดโพธิ์ ภาพประดับมุกที่บานประตูพระอุโบสถวัดโพธิ์ กรุงเทพ ฯ ภาพจับจากตู้ลายทองหอวชิรญาณ หรือภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่น จากหอพระไตรปิฎกกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม จากจิตรกรรมไทยที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เล่าเรื่องรามเกียรติ์ ภาพจับจากสมุดข่อยโบราณ เป็นงานประณีตศิลป์หรือวิจิตรศิลป์ และงานประเภทประดับตกแต่งที่เน้นทักษะฝีมือ แสดงความประณีตบรรจงและ ที่เน้นเนื้อหาสาระเรื่องราวเป็นการเล่าเรื่องหรือเป็นภาพแสดงบางตอนที่สำคัญหรือโดดเด่นของเรื่องรามเกียรติ์ ที่จิตรกรได้รับอิทธิพลและถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะกล่าวถึงตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่มีบทบาทสำคัญทำท่าทางในการรบต่อสู้กันหรือเรียกว่าภาพจับและมีความสัมพันธ์กับท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขน

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่ได้ทรงโปรด ฯ ให้แต่งขึ้นไว้สำหรับการเล่นละครในในงานเฉลิมฉลองพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ขณะเดียวกันก็ยังมีคุณค่า และความสำคัญที่สามารถแสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรมและแฝงเรื่องการเมืองของกรุงรัตนโกสินทร์อีกด้วย บทพระราชนิพนธ์จะปรากฏเรื่องของการขึ้นลอยของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ จากบทประพันธ์ที่บรรยายถึงการต่อสู้กันและลักษณะการขึ้นเหยียบคู่ต่อสู้ในลักษณะต่าง ๆ ของตัวละครทั้งตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิงไว้อย่างชัดเจนเช่นเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

รูปแบบการขึ้นลอยจากงานจิตรกรรม ประติมากรรมและวรรณกรรม จากตู้พระไตรปิฎก หนังใหญ่ จิตรกรรมฝาผนัง บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ที่จิตรกรและผู้ประพันธ์ได้ถ่ายทอดเรื่องรามเกียรติ์ผ่านตัวละครและเหตุการณ์สำคัญในเรื่องสู่ศิลปะและวรรณศิลป์ ที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีความสอดคล้องและสัมพันธ์กันทั้งในด้านเนื้อเรื่องและการออกแบบท่าจับหรือท่าการขึ้นลอยในการแสดงโขนอันเป็นหลักฐานสำคัญและข้อมูลพื้นฐานที่แสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาเพื่อประโยชน์ในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอย

มวยไทยเป็นศิลปะการต่อสู้ มีวิวัฒนาการมาหลายชั่วอายุคน จึงเป็นมรดกของการสั่งสมวัฒนธรรมและประเพณีหลาย ๆ ด้านอย่างผสมกลมกลืน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณ คาถาอาคม ดนตรี วรรณกรรม คุณธรรมและจริยธรรมมวยไทยจึงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่บรรพบุรุษไทยได้คิดค้นอย่างชาญฉลาด โดยการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ผสมผสานกับพลังกายและพลังแห่งจิตวิญญาณของมนุษย์ ออกมาเป็นลีลากระบวนท่าของการต่อสู้ได้อย่างงดงามน่าเกรงขาม เป็นที่น่าสังเกตว่ากระบวนท่าที่มีปรากฏในมวยไทยนั้นเป็นชื่อตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น พระรามจองถนน นารายณ์ขว้างจักร หักงวงไอยรา รามสูรข้างขวาน หนุมานข้ามลงกา นารายณ์ข้ามสมุทร หิรัญม้วนแผ่นดิน พระรามเดินดง นางมณโฑนั่งแท่น เป็นต้น และลักษณะของการปฏิบัติก็ยังมีการขึ้นเหยียบตามอวัยวะต่าง ๆ ของคู่ต่อสู้เป็นลักษณะเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขน

ยิมนาสติกและกายกรรม เป็นการแสดงผาดโผนที่อาศัยความสมดุล ความคล่องแคล่วและการประสานกายกันของส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย เช่น ศิลปะการกระโดด หกคะเมนตีลังกาและทรงตัว การแสดงกายกรรมมักเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบของยิมนาสติก ผู้ฝึกกายกรรมโลดโผนต้องเรียนรู้วิธีหกคะเมน การกลิ้งตัว การตีลังกา สามารถทำได้ด้วยการฝึกฝนเรียนรู้สิ่งเหล่านี้ก่อนขึ้นถึงขั้นที่ยากและหกคะเมนแบบคู่และแบบทีม นักยิมนาสติกเองควรฝึกความชำนาญทางด้านการหกคะเมนเป็นสิ่งจำเป็นในการพัฒนาความก้าวหน้า การรองรับขั้นพื้นฐานมาสู่ขั้นสูงผู้ที่อยู่ล่างรองรับน้ำหนักทั้งหมดของคู่ที่อยู่บนทั้งสองฝึกอย่างถูกต้อง การเตรียมพร้อมของร่างกายและรู้วิธีกระจายน้ำหนักก็จะทำให้การทรงตัวง่ายขึ้น ต้องเรียนรู้ถึงระยะเวลาหรือจังหวะร่วมกับผู้อื่นมีความรู้สึกเรื่องเวลาระหว่างกันและกัน เมื่อฝึกกันเป็นทีมและเมื่อสามารถทรงตัวได้แล้วจะต้องพยายามฝึกต่อให้แม่นยำและราบเรียบ ซึ่งแต่ละขั้นตอนต้องต่อเนื่องกันจนกว่าจะถึงจุดทรงตัว การหยุดชะงักหรือความไม่มั่นใจจะทำให้เกิดการผิดพลาดของการกระจายน้ำหนัก ลักษณะของการฝึกหัดและปฏิบัติยิมนาสติกและกายกรรม มีลักษณะเช่นเดียวกันกับการขึ้นลอยในการแสดงโขนเช่นกัน

การเต้นบัลเลต์สิ่งสำคัญที่สุดในการเต้นนั้นก็คือใจ และการเคลื่อนไหวของร่างกาย นักเต้นส่วนใหญ่มักมีประสบการณ์ในการวิเคราะห์ท่าเต้น การประยุกต์ใช้ในการเต้นให้เกิดความสวยงามได้ การที่นักเต้นยกตัวนักเต้นอีกคนหนึ่งให้ลอยสูงขึ้นนั้น ในการเต้นคู่ นักเต้นเพียงคนเดียวไม่สามารถกระโดดเองได้สูงจึงต้องมีคู่อีกคนมาช่วยยก เป้าหมายของการยกคู่ให้ลอยขึ้นนั้นคือการสร้างสรรค์ให้เห็นภาพของการลอยตัวอย่างนุ่มนวลภาพของการบินในอากาศท้าทายแรงโน้มถ่วง หรืออาจจะเพียงแค่ทำให้เห็นภาพการเคลื่อนไหวที่ล้ำเลิศของนักเต้น การยกตัวให้ลอยนั้นยังแสดงให้เห็นถึงความสูงส่งอีกด้วย ลักษณะการยกลอยตัวมีความหมายซึ่งเปรียบได้กับการขึ้นลอยในการแสดงโขนซึ่งผู้แสดงจะต้องมีทักษะ รู้หลักในการปฏิบัติที่สัมพันธ์กันเพื่อให้ภาพการแสดงเป็นที่ประทับใจต่อผู้ชมในลักษณะเช่นเดียวกัน

ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์และการเชื่อมโยงของศิลปะหลายสาขา เช่น ประติมากรรม จิตรกรรม มวยไทย กายกรรมและยิมนาสติก นาฏกรรมทั้งของไทยและนานาชาตินั้น ที่สะท้อนให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของศิลปะ พบว่ารูปแบบการนำเสนอที่ปรากฏให้เห็นนั้นมีความหมายให้ความสัมพันธ์กับการขึ้นลอยในการแสดงโขน อันแสดงให้เห็นถึงจุดเด่นที่ต้องการนำเสนอในการต่อตัวหรือการสร้าง

องค์ประกอบ ที่มีหลักเกณฑ์การทดลองออกแบบสร้างสรรค์ผ่านกระบวนการคิดอย่างมีระบบตามรูปแบบของศิลปะนั้น ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าความงดงามทางศิลปะ ดังเช่นการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่ปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจต่อผู้ชมและสร้างบรรยากาศตามความหมายของเรื่องให้ผู้ชมเกิดจินตนาการจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงโขน รูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่สืบทอดมาแต่โบราณนั้นมีความหลากหลายแต่กระบวนท่าของการขึ้นลอยนั้นมีอยู่ไม่มากนักเมื่อเปรียบเทียบกับความยาวของเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ การคิดและทดลองออกแบบสร้างสรรค์สามารถทำได้ในลักษณะอื่น ๆ ได้อีกโดยผู้คิดและออกแบบสร้างสรรค์จำเป็นจะต้องรู้และเข้าถึงทักษะในการแสดงนาฏศิลป์ไทย หลักวิธีการและการนำศิลปะด้านอื่น ๆ มาเป็นองค์ประกอบในการคิดทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนรูปแบบใหม่ได้อย่างเหมาะสมและมีความสวยงามอย่างมีคุณค่าและมีความหมายสอดคล้องตามเนื้อเรื่องรามเกียรติ์

การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นกระบวนการที่สำคัญและมีขั้นตอนมากมายซึ่งผู้แสดงทุกคนมีความใฝ่ฝันที่จะได้แสดงความสามารถจึงจำเป็นต้องมีความรู้ ทักษะและความชำนาญในการทรงตัว การถ่ายน้ำหนัก การรู้จักและเข้าใจในจังหวะการเข้าออกของคู่ต่อสู้ จังหวะการขึ้นและลงจากลอย การจัดวางโครงสร้างท่ารำตามรูปแบบนาฏยศิลป์ไทย จากการถอดบทเรียนกระบวนการขึ้นลอยจากต้นแบบเดิมที่ศิลปินแต่โบราณได้คิดสร้างสรรค์ขึ้นซึ่งมีอยู่เพียงไม่กี่กระบวนท่าและถ่ายทอดมาสู่การแสดงโขนในยุคปัจจุบัน การประดิษฐ์ท่าการขึ้นลอยมิใช่เพียงแต่ให้ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้เท่านั้นจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเรื่องของความสัมพันธ์กันก่อนที่จะทำการขึ้นลอย และหลังจากการลงจากลอยเป็นกระบวนที่ที่มีความต่อเนื่องกันในขณะทำการแสดงเพราะการขึ้นลอยเป็นสิ่งที่ทรงคุณค่าแสดงให้เห็นถึงความชาญฉลาดในการคิดออกแบบท่าทางได้ตรงตามความหมายของบทบาทตัวละครในเนื้อเรื่องอันเป็นสุนทรียศาสตร์ การขึ้นลอยที่ได้รับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบันของตัวละครแต่ละประเภทที่ใช้สำหรับการเรียนการสอนผู้ที่อยู่ด้านบนเป็นผู้แสดงให้เห็นลักษณะของลอย มีดังนี้ ลอยตัวพระ มี 3 ลอย ลอยตัวลิง มี 3 ลอย ลอยตัวยักษ์ ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย ลอยพิเศษมี 2 ลอย เรียกว่าลอยสูงผู้แสดงปฏิบัติร่วมกันประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์และลิง

ดังจะเห็นได้ว่าการขึ้นลอยที่รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบันนั้นมีเพียงไม่มากนัก ผู้วิจัยมุ่งประเด็นการวิจัยการขึ้นลอยในการแสดงโขนเพราะพิจารณาแล้วเห็นว่าการขึ้นลอยเป็นกระบวนการหนึ่งที่มีความสำคัญและเป็นเอกลักษณ์ต่อการแสดงโขน ได้ทำการทดลองออกแบบสร้างสรรค์เพื่อสามารถพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ด้านรูปแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขนลักษณะอื่น ๆ การคิดออกแบบ สร้างสรรค์การขึ้นลอยนั้นเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ผู้ออกแบบ ประดิษฐ์ท่าขึ้นลอย จำเป็นต้องรู้ถึงหลักด้านทัศนศิลป์การออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทางทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ให้เป็นไปตามการออกแบบของตนนั้นหลักทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่นำมาประยุกต์ในการออกแบบ องค์ประกอบต่าง ๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์ และนาฏยประดิษฐ์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออกเพื่อให้ผลงานที่ออกมามีองค์ประกอบของภาพที่ปรากฏมีความสมบูรณ์และสร้างความประทับใจต่อผู้ชม โดยผู้วิจัยค้นต้องหาคุณสมบัติ และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ ดังนี้

1. นำแนวคิดจากงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม กีฬาและวรรณกรรม ด้านจิตรกรรมผู้วิจัยได้ศึกษาภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับการขึ้นลอยในเรื่องรามเกียรติ์จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตู้พระไตรปิฎก หนังใหญ่เพื่อให้เห็นเรื่องราวของตัวละครที่ศิลปินบรรจงเขียนลวดลายลักษณะการต่อสู้ของตัวละครในรูปแบบต่าง ๆ กัน แต่มีความสอดคล้องสมดุลกันของอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกาย ด้านประติมากรรม ศึกษาจากรูปปั้นและหนังใหญ่ ที่ปรากฏลักษณะการขึ้นลอยในลักษณะต่าง ๆ ที่มีรูปทรงสัดส่วนสร้างความสมดุลกันอย่างเป็นธรรมชาติ ด้านนาฏกรรม ศึกษาจากกระบวนการขึ้นลอยในการแสดงโขนที่รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณ การแสดงกระบี่กระบองที่เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว การขึ้นลอยหรือต่อตัวในบัลเลต์ และการแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะการขึ้นลอยหรือการต่อตัวทั้งของไทยและต่างประเทศ ด้านกีฬาศึกษาจากลักษณะ ท่าแม่ไม้มวยไทย ที่คู่ต่อสู้กระโดดหรือเหยียบเพื่อทำร้ายคู่ต่อสู้ โยคะและยิมนาสติกที่แสดงการขึ้นเหยียบต่อตัวและถ่ายเทน้ำหนักระหว่างกันและกันเพื่อการทรงตัวให้เกิดเป็นรูปทรงต่าง ๆ สิ่งดังกล่าวเหล่านี้มีความสมดุลกันก่อให้เกิดความงดงามหรือการเลียนแบบรูปทรงตามธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ที่มีลำต้นใหญ่และแตกกิ่งก้านออกไปเป็นรูปทรงต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ ด้านวรรณกรรมศึกษาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และในรัชกาลที่ 2 ที่กล่าวถึงเรื่องราวการทำศึกสงครามระหว่างกองทัพพระรามและทศกัณฐ์ เพื่อค้นหาตอนที่พรรณนาถึงตัวละครเกี่ยวกับกระบวนการรบและการขึ้นลอยซึ่งยังไม่มีปรากฏในการแสดงโขนในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแนวทางในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์เพื่อให้สอดคล้องตามเนื้อเรื่อง การศึกษาจากงานดังกล่าวเพื่อใช้เป็นแนวทางในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนในลักษณะอื่น ๆ

2. กระบวนการทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน โดยผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์และขอคำปรึกษาจากศิลปินแห่งชาติ นักวิชาการ ที่มีความรู้ความสามารถด้านนาฏยศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากล เพื่อหาแนวความคิดในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน จากนั้นทำการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง จากนักศึกษาที่มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 16 คนตามสาขา ตัวพระ 2 คน ตัวยักษ์ 9 คน ตัวลิง 4 คน และตัวนาง 1 คน ทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยแบบคู่ และการขึ้นลอยแบบกลุ่มในลักษณะต่าง ๆ ตามเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์ที่กล่าวถึงบทบาทของตัวละครสู้รบกันในตอนต่าง ๆ โดยยึดหลักปฏิบัติวิธีการขึ้นลอยในการแสดงโขนตามรูปแบบเดิมที่ศิลปินแต่โบราณได้สร้างสรรค์ขึ้นเป็นต้นแบบและรับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นการตกผลึกทางด้านสุนทรียะ ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้ควบคุมให้ความคิดนำแนวคิดวางแผนงานและออกแบบไว้ล่วงหน้าจากงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม นาฏกรรม กีฬาและวรรณกรรมมาเป็นโครงสร้างหลักในการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และอธิบายให้กับกลุ่มตัวอย่างทราบถึงวัตถุประสงค์ แนวความคิดในการออกแบบในขณะทำการทดลองขั้นต้นให้กลุ่มตัวอย่างแต่งกายในชุดฝึกนาฏยศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดความสะดวกและคล่องตัวในการปฏิบัติ โดยในขณะทำการทดลองนั้นกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจะเป็นผู้แสดงความคิดเห็นร่วมกับผู้วิจัยในการปฏิบัติกระบวนการขึ้นลอยตามลักษณะประเภทของตัวละครเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ด้านทักษะที่เกิดขึ้นในการทำการทดลอง ด้านความสมดุลการถ่ายเทน้ำหนัก ท่าทาง อุปสรรค์และปัญหาที่เกิดขึ้นในขณะทำการทดลอง ได้ทำการแก้ไขและปรับปรุงเพื่อให้เกิดทักษะและความชำนาญในการปฏิบัติ การจดบันทึกในขณะทำการทดลองเพื่อให้ทราบถึงสาเหตุจากการวางแผน

ออกแบบและกลุ่มตัวอย่างสามารถปฏิบัติได้หรือไม่ได้ด้วยเหตุผลใดตลอดจนวิธีการและแนวทางแก้ไข โดยคำนึงถึงรูปแบบจารีตและธรรมเนียมปฏิบัติของตัวละครแต่ละประเภทในการแสดงโขนที่ยึดถือมาแต่โบราณเป็นหลัก จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบโดยการชมในระยะห่างเพื่อให้เห็นภาพองค์ประกอบโดยรวมตามที่ได้ออกแบบไว้ล่วงหน้า ด้านความสมดุลในการถ่ายเทน้ำหนัก ท่าทาง ของตัวละคร ความสัมพันธ์ของจังหวะในการเข้าออก วิธีการขึ้นลอยและลงจากลอย รูปทรงของภาพที่ปรากฏให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง และทำการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อใช้ในการตรวจสอบและเก็บบันทึกข้อมูล จากนั้นผู้วิจัยและกลุ่มตัวอย่างร่วมกันตรวจสอบและแสดงความคิดเห็นเพื่อทำการแก้ไขให้มีความเหมาะสมมากยิ่งขึ้นตามหลักสุนทรียศาสตร์ของการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เมื่อกลุ่มตัวอย่างมีทักษะในการปฏิบัติจากนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้กลุ่มตัวอย่างแต่งกายยืนเครื่องตามลักษณะของตัวละคร ตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิงและตัวนาง สวมศีรษะและถืออาวุธทำการปฏิบัติกระบวนท่าการขึ้นลอยที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อทำการตรวจสอบปัญหาและอุปสรรค์ จากเครื่องแต่งกาย อาวุธ ศีรษะและเครื่องประดับต่าง ๆ ตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทยที่ส่งผลต่อการปฏิบัติกระบวนท่าตามที่ผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์ และแก้ไข้ปรับปรุงเพื่อลดปัญหาและอุปสรรค์ต่อผู้แสดงให้เกิดความมั่นใจมากยิ่งขึ้น

3. นำข้อมูลภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวกลุ่มตัวอย่าง ทำการทดสอบกับเครื่องมือทางด้านวิทยาศาสตร์ จากผู้เชี่ยวชาญด้านวิทยาศาสตร์การกีฬา เพื่อทำการตรวจสอบและแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ประกอบ ด้านความสวยงาม ความถูกต้องเหมาะสมตามหลักความสมดุลด้านวิทยาศาสตร์ โดยวางกล้องจำนวน 8 ตัว (Infrared base จำนวน 7 ตัว และ Video base จำนวน 1 ตัว) ณ ห้องปฏิบัติการชีวกลศาสตร์ทางการกีฬา อาคารจุฬาพัฒน์ 10 คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หลักการใช้ร่างกายและกล้ามเนื้อส่วนต่าง ๆ ในวิธีการปฏิบัติที่ถูกต้อง ตามโครงสร้างร่างกายของมนุษย์เพื่อความปลอดภัยของผู้แสดงและสามารถใช้เป็นประโยชน์ในการฝึกหัดด้านกล้ามเนื้อ ร่างกาย การทรงตัว การถ่ายเทน้ำหนักและนำผลจากการทดลองมาปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม

4. นำเสนอให้กับผู้เชี่ยวชาญและผู้มีความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏศิลป์สากล จิตรกร และนักวิทยาศาสตร์การกีฬา วิพากย์กระบวนการขึ้นลอยเพื่อรับรองและแนะนำการนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์

การทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ดังกล่าวจะปรากฏขึ้น ในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งในบางกรณีที่ผู้วิจัยได้คิดร่างรูปแบบไว้ก่อนล่วงหน้านั้นจากภาพลายเส้นแต่เมื่อลงมือปฏิบัติจริงในบางท่าก็ไม่สามารถที่จะถ่ายทอดออกมาได้เหมือนดังที่ตั้งใจไว้ ทั้งนี้เนื่องจากผู้วิจัยคำนึงถึงโครงสร้างของภาพที่ต้องการให้เกิดขึ้น หรือกลุ่มตัวอย่างจะเป็นผู้แสดงความคิดเห็นในการปฏิบัติทั้งรูปร่าง ทักษะความชำนาญ การถ่ายเทน้ำหนัก หรือในบางท่าที่จะต้องมีทักษะพื้นฐานด้านยิมนาสติกจึงทำให้ไม่สามารถปฏิบัติได้ ส่งผลให้การทำวิจัยต้องถูกออกแบบให้มีความยืดหยุ่นสามารถปรับเปลี่ยนให้เหมาะสม และสิ่งสำคัญของนาฏยศิลป์ไทยด้านการแสดงโขนผู้วิจัยจำเป็นต้องคำนึงถึงอย่างมากด้วยเหตุผลทางด้านขนบจารีตธรรมเนียมปฏิบัติ เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ศีรษะ อาวุธ บุคลิกของตัวละครและสุนทรียทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่มีระเบียบแบบแผนและยึดถือปฏิบัติมาแต่โบราณ

การขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นภูมิปัญญาที่ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้รังสรรค์คิดประดิษฐ์ขึ้นและถ่ายทอดมาแต่โบราณจากประสบการณ์ ทักษะความรู้ ความสามารถและความชำนาญจนเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญในการแสดงโขน อาจจะสังเกตได้จากการแสดงโขนนั้นได้รับเอาวัฒนธรรมในด้านวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มาจากประเทศอินเดียที่ได้ขยายเข้ามายังประเทศในภูมิภาคอาเซียนและได้รับความนิยม ทำให้ประเทศในแถบภูมิภาคอาเซียนนั้นมีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองซึ่งมีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไปตามแต่วัฒนธรรม โดยจะเห็นได้ว่าลักษณะการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของไทยนั้นมีรูปแบบการขึ้นลอยปรากฏอยู่ในการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งเมื่อเทียบกับการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในประเทศภูมิภาคอาเซียนด้วยกันในปัจจุบันแล้วนั้นไม่ปรากฏการขึ้นลอยอยู่ในการแสดงของประเทศใดมีเพียงแต่ประเทศไทยเท่านั้น ลักษณะของการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ในปัจจุบันซึ่งในประเทศอื่น ๆ ได้นำรูปแบบการขึ้นลอยของไทยเป็นต้นแบบหรือนำไปดัดแปลงพัฒนาตามพื้นฐานด้านนาฏยศิลป์ของตนเองและนำเสนอในลักษณะอื่น ๆ นับเป็นความชาญฉลาดของศิลปินไทยแต่โบราณที่ทุ่มเทกับศิลปะที่ตนเองรักตลอดทั้งช่วงชีวิตใส่ใจในรายละเอียดฝึกฝนทักษะจนเกิดความชำนาญและให้ความใส่ใจในศาสตร์แขนงนี้มีการถ่ายทอดและจัดตั้งสถาบันการศึกษาเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ไทยตลอดจนองค์กรเอกชนที่ให้การสนับสนุนทั้งมีการเปิดการเรียนการสอนหรือการสนับสนุนด้านทุนทรัพย์จึงส่งผลให้มีการคิดออกแบบสร้างสรรค์พัฒนารูปแบบการแสดงประกอบกับการได้รับอุปถัมภ์ให้ความสำคัญจากเจ้านายชั้นสูงและสถาบันพระมหากษัตริย์จึ่งทำให้ศิลปินได้รับการยอมรับยกย่องและคิดสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยอันทรงคุณค่าสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

การขึ้นลอยในการแสดงโขนถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญที่ขาดเสียไม่ได้ในการแสดงโขน ผลของการทดลองหรือพัฒนาสร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้ระยะเวลาเพื่อให้เกิดการยอมรับดังเช่นประสบการณ์ตรงจากผู้วิจัย ในการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญบางท่านไม่เห็นด้วยกับแนวความคิดในการออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนขึ้นใหม่แต่ด้วยหลักการและกระบวนการออกแบบที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการอย่างเป็นระบบในเชิงวิชาการ หลังจากได้ทำการทดลองออกแบบแล้วจึงได้นำภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวกลับไปนำเสนอเพื่อร่วมแสดงความคิดเห็นให้กับศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญ ได้ชมบอกเล่าถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์โดยยึดรูปแบบวิธีการปฏิบัติแบบดั้งเดิมเป็นหลักและทำการทดสอบกับเครื่องมือทางด้านวิทยาศาสตร์ซึ่งมีความทันสมัยกว่าในอดีตเพื่อชี้ให้เห็นถึงทักษะและความชาญฉลาดของศิลปินแต่โบราณผลจากการร่วมประชุมแสดงความคิดเห็นศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญในแต่ละสาขามีความเข้าใจและยอมรับแนวความคิดและวิธีการดำเนินการอย่างเป็นระบบของผู้วิจัย มีมติเห็นชอบในการออกแบบการขึ้นลอยแบบคู่ระหว่างตัวนางและตัวลิง ระหว่างตัวลิงและตัวยักษ์ และการขึ้นลอยแบบหมู่จำนวน 2 แบบ ทั้งนี้ดังจะเห็นได้ว่าเป็นการทดลองแบบพหุวิทยวิธี เป็นการทดลองคิดค้นรูปแบบใหม่โดยใช้นวัตกรรมช่วยในการคิดค้นและการหาคุณภาพทางด้านวิทยาศาสตร์ เพื่อเป็นการบูรณาการองค์ความรู้สาขานาฏยศิลป์ไทยเข้ากับศาสตร์สาขาอื่น ๆ และเผยแพร่องค์ความรู้ในเชิงวิชาการ สามารถนำไปใช้ในการแสดงอันจะเป็นประโยชน์แก่วงการศิลปะและสาธารณชนในวงกว้าง เป็นการทดลองสร้างสรรค์และใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาต่อยอดรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยซึ่งยังมีอยู่อีกมากทั้งลักษณะเนื้อเรื่อง การแต่งกาย วิธีการ

นำเสนอให้เหมาะสมกับสภาพความนิยมของสังคมในปัจจุบันและรูปแบบการแสดงในลักษณะอื่น ๆ ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน เป็นการวิเคราะห์เรื่องการขึ้นลอยในการแสดงโขน และการทดลองออกแบบการขึ้นลอยในการแสดงโขน ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาตามรายละเอียดที่ได้นำเสนอไปนั้นในขณะที่ทำการศึกษายังพบว่าเนื้อหาทางด้านการแสดงของไทยในรูปแบบการแสดงอื่นๆ อีกมากมายที่มีความน่าสนใจและยังสามารถนำมาบูรณาการกับองค์ความรู้ในสาขาวิชาอื่นๆได้อีก เพื่อเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยให้เป็นที่ยอมรับในเชิงวิชาการ มีข้อเสนอแนะดังนี้

1. ควรมีการศึกษาองค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์ไทยด้านอื่นๆ เช่น ละคร ระบำ โขน การแสดงพื้นบ้าน เป็นต้น

2. ควรมีการนำองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยมาบูรณาการกับศาสตร์ในสาขาวิชาอื่นๆ

3. ควรมีการทดลองออกแบบสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงในลักษณะอื่นๆ เพื่อเป็นการพัฒนาต่อยอดจากองค์ความรู้เดิมให้มีความหลากหลายเหมาะกับการนำไปใช้

4. ควรศึกษาข้อมูล ด้านวัฒนธรรม จารีตปฏิบัติให้ลึกซึ้งก่อนการออกแบบสร้างสรรค์เพื่อคุณค่าและการยอมรับ

พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 10 มีพระปฐมบรมราชโองการในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชทานอารักขา แก่ประชาชนชาวไทยเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม พุทธศักราช 2562 ความว่า **“เราจะสืบสาน รักษาและต่อยอด และครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งอาณาราษฎรตลอดไป”** และนโยบายของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์มรดกของชาติด้านศิลปวัฒนธรรม การทดลองออกแบบสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขนเป็นแนวทางหนึ่ง โดยยึดถือธรรมเนียมปฏิบัติที่มีมาแต่โบราณ เพื่อให้เห็นคุณค่าของบูรพาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยและมรดกด้านนาฏกรรมอันล้ำค่าในการแสดงโขนที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน การนำวิธีการแนวทางปฏิบัติเพื่อใช้ออกแบบสร้างสรรค์ให้มีการพัฒนาซึ่งอยู่บนกระบวนการทางวิชาการให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับธรรมเนียมปฏิบัติแบบดั้งเดิมในรูปแบบพหุวิทยวิธี ที่เน้นกระบวนการวิจัย ทดลองผสมผสานนวัตกรรมการคิดค้น และแสดงผลลัพธ์ด้านคุณภาพเพื่อให้เกิดการยอมรับ เพื่อเปิดโอกาสให้ศิลปินหรือนักวิชาการรุ่นใหม่ใช้เป็นแนวทางในการคิดออกแบบสร้างสรรค์พัฒนาผลงานด้านนาฏกรรมการแสดงในรูปแบบอื่นๆต่อไป

รายการอ้างอิง

เขตร ศรียาภัย. **“ปริทัศน์มวยไทย” ฟ้าเมืองไทย 5** (กรกฎาคม 2516) : 9 (บทความ)

จตุพร รัตนวราหะ. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 25 ธันวาคม 2560, 2 สิงหาคม 2561.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. **นาฏศิลป์ไทยศึกษา.** กรุงเทพมหานคร : อักษรสยามการพิมพ์, 2519.

จุฬาลงกรณ์**,** มหาวิทยาลัย. **วิชาพลศึกษา**. บัณฑิตวิทยาลัย**,** จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522.

จรวย แก่นวงษ์คำ. **มวยไทย-มวยสากล.** กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งส์ เฮ้าส์, 2530.

ชยันต์ อิศรพล. **มวยไทยรวบรวมตามหลักฝึกของผลพระประแดง.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เกษมสุวรรณ, 2517.

ถาวร สุบงกช. **บันทึกจากโคราช.** กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2525.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : ศิวพรการพิมพ์, 2516.

ธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัย. **สถาบันไทยคดีศึกษา นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

น. วงษ์ธนู. **คู่เมืองไทย.** พระนคร : สำนักพิมพ์เฟื่องอักษร. 2509.

นพรัตน์ ศุภาการ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 25 มกราคม 2561.

นิยะดา เหล่าสุนทร. **หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส.** กรุงเทพมหานคร : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2548.

ประสาท สง่าศิลป์. **มวยไท** 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง. 2522.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2561.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 25 มกราคม 2561.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนตัวพระราม**, วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 23 มิถุนายน 2561.

โพธิ์สัวสดิ์ แสงสว่าง. **มวยไทย.** มหาสารคาม : ภาควิชาพลศึกษาคณะวิชาครุศาสตร์ วิทยาลัยครูมหาสารคาม, 2525.

_____. **“พัฒนาการกีฬามวยไทย”** วิทยานิพนธ์ ปริญญาครุศาสตร์มหาบัณฑิตแผนก

ฟอง เกิดแก้วและสุภาพ เจริญสวัสดิ์. **มวยไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2526.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตกรรมไทย.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2547.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2517.

ศิลปากร, กรม. **ระเบียบการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป.** กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2539.

ศิลปากร, กรม. **91 ปีแห่งการสถาปนากรมศิลปากร.** กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2545.

ศิลปากร, กรม. พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช,พระบาทสมเด็จ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1**. พิมพ์ครั้งที่10. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

_____. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2.** พิมพ์ครั้งที่10. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

_____. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3.** พิมพ์ครั้งที่10. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

_____. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4.** พิมพ์ครั้งที่10. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2549.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. **การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ**,วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ. **สัมภาษณ์**, 20 สิงหาคม 2560.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. **เส้นสายลายไทยชุดภาพจับจากศิลปะไทย.** กรุงเทพมหานคร : Mild Publishing, 2548.

สมบัติ แก้วสุจริต. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย. **สัมภาษณ์**, 3 มิถุนายน 2561.

สุนทร กายประจักษ์. **กีฬากายกรรมโลดโผน.** กรุงเทพมหานคร : บริษัทเจเนรัสบุ๊คส์ เซนเตอร์ จำกัด, 2532.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุเทพมหานคร : โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ, 2543

สุรสา โค้งประเสริฐ. อาจารย์คณะวิทยาศาสตร์การกีฬา. **สัมภาษณ์**, 17 มีนาคม 2561.

เสาวณิต วิงวอน.**วรรณคดีการละคร.** ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ : เอเซียดิจิตอลการพิมพ์ จำกัด, 2554.

เสถียร ชังเกตุ. **หนังใหญ่ ศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย.** กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2537

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กระทรวงศึกษาธิการ. **ศิลปะมวยไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา. 2540.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี. **ครูกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ.** กรุงเทพมหานคร : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2555.

สมบัติ จำปาเงิน. **กีฬาไทย.** กรุงเทพฯ : สุรีย์วัยการพิมพ์, 2521.

อาคม สายาคม. **รวมงานนิพนธ์.ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร.** กรุงเทพมหานคร : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

Antony Dufort. **Ballet Steps Practice to Performance.** Butler & Tanner Ltd, Frome and London : 1990.

Franklin Eric. **Dance imagery for technique and performance.** Human Kinetice : 1996.

Joyce Morgenroth. **Dance Improvisations.** Manufactured in the United States of America : 1995.

Kenneth Laws with Arleen sugano.**Physics and the Art of Dance.**oxford university press : 2008

ภาคผนวก

ภาพที่ 178 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 179 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : พรเลิศ พิพัฒน์รุ่งเรือง (2561)

ภาพที่ 180 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 181 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 182 ท่าขึ้นลอยในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 183 ท่าขึ้นลอยในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 184 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 185 ท่าขึ้นลอยพิเศษในการแสดงโขน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 186 ท่าขึ้นลอยในการแสดงบัลเลต์เรื่องมโนราห์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 187 การต่อตัวในโยคะ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 188 การต่อตัวในโยคะ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 189 การต่อตัวในโยคะ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 190 สัมภาษณ์ดร.ศุภวิน วัชรมูล
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 191 สัมภาษณ์นายสุธีศักดิ์ ภัคดีเทวา
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 192 สัมภาษณ์นายประเมษฐ์ บุญยะชัย (ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 193 สัมภาษณ์นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ)
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 194 สัมภาษณ์นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 195 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 196 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 197 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 198 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 199 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 200 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 201 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 202 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 203 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 204 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 205 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 206 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 207 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 208 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 209 ขณะทำการทดลองสร้างสรรค์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 210 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 211 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 212 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 213 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 214 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 215 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 216 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 217 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 218 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

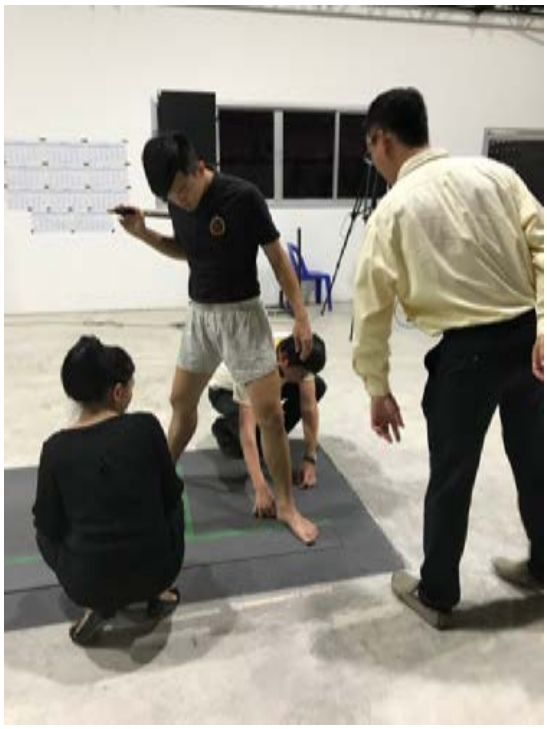
ภาพที่ 219 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 220 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 221 การถ่ายภาพเพื่อนำมาเขียนลายเส้น
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 222 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 223 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 224 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 225 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 226 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์(2561)

ภาพที่ 227 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์(2561)

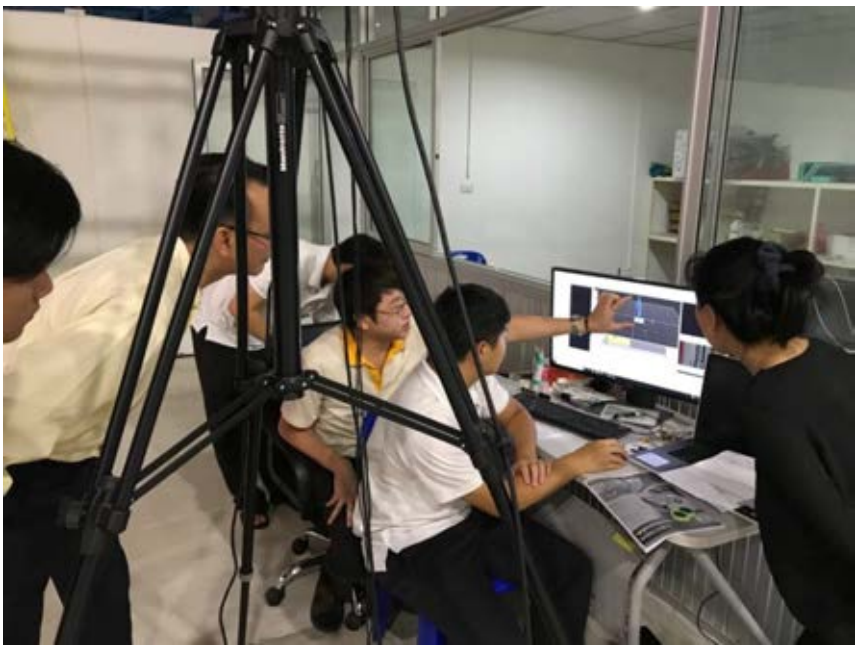
ภาพที่ 228 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 229 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 230 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 231 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 232 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)



ภาพที่ 233 การทดสอบด้วยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 234 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 235 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 236 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 237 การนำเสนองานวิจัย ณ มหาวิทยาลัยยูนาน
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ใบรับรองการนำเสนอข้อมูลผลงานวิทยานิพนธ์โดยผู้เชี่ยวชาญ
วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒ เวลา ๐๙.๐๐-๑๒.๐๐ น.
ณ ห้องประชุม ๓ ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การขึ้นลอยในการแสดงโขน
	KHUEN LOY IN KHON
โดย	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย

คณะกรรมการได้พิจารณาการนำเสนอข้อมูลของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้แล้วมีมติเป็นเอกฉันท์ว่า มีข้อมูลครบถ้วนและผลการวิเคราะห์ข้อมูลถูกต้อง จึงลงนามไว้เป็นสำคัญ

.....
อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ประธานกรรมการ
ศิลปินแห่งชาติ

.....
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ กรรมการ
ศิลปินแห่งชาติ

.....
อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ กรรมการ
นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒

ใบเซ็นชื่อการประชุมกลุ่มย่อย
การนำเสนอข้อมูลผลงานการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒ เวลา ๐๙.๐๐-๑๒.๐๐ น.
ณ ห้องประชุม ๓ ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เรื่อง การขึ้นลอยในการแสดงโขน
KHUEN LOY IN KHON
โดย นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

ลำดับ	ชื่อ-นามสกุล	ตำแหน่ง	ลายเซ็น
๑	อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ	ประธานกรรมการ	
๒	รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ	กรรมการ	
๓	อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ	กรรมการ	
๔	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต	อาจารย์ ประจำรายวิชา	
๕	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	นิสิต ผู้นำเสนอข้อมูล	
๖	นางสาวขวัญใจ คงถาวร	นิสิต ผู้สังเกตการณ์	
๗	นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ	นิสิต ผู้สังเกตการณ์	

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เรื่อง การขึ้นลอยในการแสดงโขน
KHUEN LOY IN KHON

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง					✓	
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง					✓	
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์					✓	
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา					✓	
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย					✓	
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย					✓	
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย					✓	
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย					✓	
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล					✓	
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน				✓		
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา					✓	
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้					✓	
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์)

นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์

หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่อง การขึ้นลอยในการแสดงโขน

KHUEN LOY IN KHON

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง					✓	
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์					✓	
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา					✓	
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย					✓	
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย					✓	
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย					✓	
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย					✓	
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล					✓	
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน					✓	
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา					✓	
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้					✓	
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

ศิลปินแห่งชาติ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

แบบประเมินผลการวิจัยวิทยานิพนธ์
หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เรื่อง การขึ้นลอยในการแสดงโขน
KHUEN LOY IN KHON

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความเห็นของท่านต่อประเด็นการประเมิน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๑. ชื่อเรื่อง						
๑.๑ ความชัดเจนของชื่อเรื่อง				✓		
๑.๒ ความน่าสนใจของชื่อเรื่อง					✓	
๒.ความสำคัญของการศึกษา						
๒.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๒.๒ ความน่าเชื่อถือของข้อมูล					✓	
๒.๓ การนำไปใช้ประโยชน์					✓	
๓.วัตถุประสงค์ของการศึกษา						
๓.๑ ประเด็นน่าสนใจ					✓	
๓.๒ ความสอดคล้องกับชื่อเรื่อง					✓	
๓.๓ ความสอดคล้องกับเนื้อหา					✓	
๓.๔ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๔. ขอบเขตการศึกษา						
๔.๑ ความชัดเจนของขอบเขตวิจัย					✓	
๔.๒ ความน่าสนใจของขอบเขตการวิจัย					✓	
๕. ระเบียบวิธีวิจัยและขั้นตอนดำเนินงานวิจัย						
๕.๑ ความเหมาะสมกับวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๕.๒ ความชัดเจนของผลการวิจัย					✓	
๕.๓ ความน่าเชื่อถือของผลการวิจัย					✓	
๕.๔ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๕.๕ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๖. แนวคิด ทฤษฎี วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง						
๖.๑ ความเหมาะสมกับหัวข้อและวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๖.๒ การนำไปใช้วิเคราะห์ข้อมูล					✓	
๖.๓ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย				✓		
๖.๔ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่					✓	
๗. ผลการวิจัย						
๗.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๗.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลชัดเจน					✓	
๗.๓ การนำเสนอข้อมูลน่าสนใจ					✓	
๗.๔ ผลการวิเคราะห์มีความน่าเชื่อถือ					✓	
๗.๕ การสังเคราะห์องค์ความรู้ใหม่					✓	
๗.๖ เปิดพื้นที่/แนวทางการวิจัย					✓	
๘. การอภิปรายผล						
๘.๑ ครบถ้วนตามวัตถุประสงค์การวิจัย					✓	
๘.๒ การอภิปรายกว้างขวาง และครอบคลุมประเด็นการศึกษา					✓	
๘.๓ เปิดประเด็นทางการศึกษาการวิจัย การนำไปใช้					✓	
๙.ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย						
๙.๑ แหล่งข้อมูลอ้างอิงเชิงวิชาการ					✓	
๙.๒ แนวทางการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้อง					✓	
๙.๓ การพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้กับศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้อง					✓	

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็นต่อประเด็นการประเมิน					หมายเหตุ
	น้อยที่สุด	น้อย	ปานกลาง	มาก	มากที่สุด	
๙.๔ การเผยแพร่คุณูปการของบุคลากรทางด้านนาฏกรรม					✓	
๙.๕ การนำวิธีการไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๖ การนำผลการวิจัย/การอภิปรายผลไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๗ การนำผลงานนาฏกรรมจากกรณีศึกษาไปใช้ประโยชน์					✓	
๙.๘ การเผยแพร่แก่สาธารณชน					✓	

ข้อเสนอแนะ / ความคิดเห็นอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ .....

(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์)

ศิลปินแห่งชาติ

วันที่ ...๒๒.../...กุมภาพันธ์.../...๒๕๖๒...

หนังสือตอบรับผลงานทางวิชาการ
วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ข้าพเจ้า อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ สถานที่ติดต่อ สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ๑๑๔ ถนนสุขุมวิท ๒๓ แขวงคลองเตยเหนือ เขตวัฒนา กรุงเทพฯ ๑๐๑๑๐ โทร./โทรสาร ๐๒-๒๖๑-๒๐๙๖

ขอรับรองว่า **นาย เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์** สถานที่ติดต่อ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ตำบล บางแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง ๑๔๐๐๐ มีผลงานวิจัยที่ได้ตอบรับให้ลงตีพิมพ์และเผยแพร่ โดยผ่านการพิจารณาตามขั้นตอนข้อกำหนดของกองบรรณาธิการดังต่อไปนี้

☑ ผ่านคณะบรรณาธิการ/ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) พิจารณาตรวจและให้ความเห็นชอบให้นำบทความวิจัย เรื่อง "การขึ้นลอยในการแสดงโขน" ตีพิมพ์ลงวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. ๒๕๖๑

☑ บรรณาธิการตอบรับให้ตีพิมพ์ลงวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ (๔๑) กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๒

(อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ)
บรรณาธิการบริหารวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
วันที่ ๒๖ เดือน กันยายน ๒๕๖๑

หนังสือตอบรับการตีพิมพ์บทความ

ที่ ศธ ๐๕๔๗.๐๕/๒๗๔๘

กองบรรณาธิการวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ตำบลในเมือง
อำเภอเมืองอุบลราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี
๓๔๐๐๐

๒๘ พฤศจิกายน ๒๕๖๑

เรียน นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัยเรื่อง "**การสร้างสรรค์การขึ้นลอยในการแสดงโขน**" เพื่อรับการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ซึ่งเป็นวารสารที่ได้รับการรับรองมาตรฐานจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ในกลุ่มที่ ๑ นั้น บัดนี้ กองบรรณาธิการได้ส่งบทความของท่านให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพแล้ว (Peer Review) ปรากฏว่าบทความของท่านมีคุณภาพในระดับ **"ผ่าน"** และมีประโยชน์ในเชิงวิชาการ กองบรรณาธิการมีมติให้ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี **ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๑ (มกราคม - มิถุนายน ๒๕๖๒)**

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประคอง บุญทน)
บรรณาธิการ

กองบรรณาธิการวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
โทรศัพท์ ๐ ๔๕๓๕ ๒๐๖๕
โทรสาร ๐ ๔๕๓๕ ๒๐๗๘

ภาพที่ 251 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 252 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 253 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ภาพที่ 254 การนำเสนอผลงานให้กับคณะกรรมการและผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ (2561)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ เกิดเมื่อวันที่ 5 มิถุนายน 2510 ที่อำเภอเมือง
วัน เดือน ปีเกิด	5 มิถุนายน 2510
สถานที่เกิด	จังหวัดนครศรีธรรมราช
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2539 หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา พ.ศ. 2545 หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สถานที่ทำงานทำงาน	ครู วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง
ที่อยู่ปัจจุบัน	1359/22 ซอยประชาชื่น 43 ถนนประชาชื่น เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร 10800