

บทไขนกรมคิลปากร: พัฒนาการและการสร้างสรค์*

พงษ์ศักดิ์ บุญล้น

นักศึกษาลักสูตรคิลปดุษฎีบัณฑิต สาขานากุคิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนคิลป์

สุรัตน์ จงดา

อาจารย์ประจำคณะคิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนคิลป์

จินตนา สายทองคำ

อาจารย์ประจำคณะคิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนคิลป์

Received : November 27, 2025

Revised : June 7, 2026

Accepted : June 25, 2026

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) วิเคราะห์พัฒนาการของบทไขนกรมคิลปากร และ 2) วิเคราะห์การสร้างสรค์บทไขนกรมคิลปากร โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบการสัมภาษณ์วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหาและตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลแบบสามเฒ่า พื้นที่วิจัยได้แก่โรงละครคิลปากรซึ่งเป็นเวทีแสดงไขนกรมคิลปากรในโครงการฟื้นฟูคิลปะทางไขนละครและดนตรีเพื่อเผยแพร่สู่ประชาชน ระหว่าง พ.ศ. 2489-2503 งานวิจัยนี้มีกลุ่มผู้ให้ข้อมูลได้แก่ คิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏคิลป์ ผู้บริหารสำนักการสังคีต กรมคิลปากร นาฏคิลปิน ดุริยางคคิลปิน และคีตคิลปิน

ผลการวิจัยพบว่า บทไขนกรมคิลปากรมีลักษณะเป็นบทการแสดงไขนฉาก มีพัฒนาการมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 ที่แสดงนาฏการแบบละครใน โดยแทรกคำพากย์คำเจรจาเพื่อรักษาแบบแผนการเล่นไขน บางชุดปรับปรุงจากบทไขนพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา บางชุดปรับปรุงจากบทคอนเสิตพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ รวมทั้งบทเจรจาจากพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระ

ผู้รับผิดชอบบทความ : พงษ์ศักดิ์ บุญล้น สำนักการสังคีต กรมคิลปากร เลขที่ 2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนคร กทม. 10200 อีเมล pboonlon1979@gmail.com

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขานากุคิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนคิลป์

พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มุ่งการแสดงที่กระชับ รวดเร็ว แต่ยังคงรักษาแบบฉบับของศิลปะการแสดงโขนที่มีมาแต่เดิม เป็นการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปะเดิมผสมผสานกับแนวคิดใหม่ที่แสดงพัฒนาการ ได้แก่ 1) การปรับปรุงบทการแสดงมี 4 ลักษณะ คือ ใช้กลอนบทละครเป็นหลัก ใช้บทคอนเสิตเป็นหลัก ใช้บทพากย์และบทเจรจาเป็นหลัก และใช้บทพากย์ บทเจรจา และคำพูดเป็นหลัก มีการแบ่งเป็นองก์และฉาก ให้ความสำคัญเรื่องลำดับศักดิ์ตัวละครในการนั่งเฝ้าและเข้ารอบ ให้ความสำคัญกับคำกำกับการแสดงและคำกำกับเวลาของเหตุการณ์ในเรื่อง และ 2) การสร้างสีสันการแสดง ได้แก่ การแทรกบทรำอวดฝีมือในระหว่างดำเนินเรื่องและปิดท้ายเรื่อง การสร้างฉากแนวจินตนิยาย และการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อความสมจริงในการแสดง

ส่วนการสร้างสรรคบทโขนกรรมศิลปากร ได้แก่ 1) การอนุรักษ์ฟื้นฟูขนบทางการแสดง บทโขนกรรมศิลปากรใช้กลอนบทละครของเดิมเป็นหลักในการวางโครงเรื่องตามขนบการแสดงละครใน และแทรกบทพากย์กับบทเจรจาที่เป็นขนบการแสดงโขนแบบเดิม และ 2) การสร้างบรรยากาศแบบไทยในการแสดง ได้แก่ การสร้างฉากแบบจิตรกรรมไทยแนวราชสำนัก และการแทรกพิธีกรรมและความเชื่อของไทยที่สอดคล้องกับเรื่อง

คำสำคัญ : บทโขน / กรรมศิลปากร / พัฒนาการ / การสร้างสรรค์

Khon Scripts of the Fine Arts

Department: Development and Creative Process*

Phongsak Bunlon

Doctoral candidate in Doctor of Fine Arts Program (Performing Arts),

Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Suraj Jongda

Assistant Professor, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Jintana Saitongkum

Associate Professor, Faculty of Music and Drama, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Abstract

This article aims to: 1) analyze the development of the Khon scripts of the Fine Arts Department; and 2) examine the creative process behind these scripts. The study employed a qualitative research approach. Data were collected through a review of related documents and research studies, as well as interviews. The data were analyzed using content analysis, and the validity of the findings was verified through data triangulation. The research site was the National Theatre of the Fine Arts Department, the venue used for the project on the revival of Khon, drama, and musical arts for public presentation between 1946 and 1960. The informants included National Artists, experts and specialists in traditional Thai dance, executives of the Office of Performing Arts of the Fine Arts Department, traditional dance artists, traditional musicians, and traditional vocal artists.

The results revealed that the Khon scripts of the Fine Arts Department were written in the style of *Khon Chak* (Khon with theatrical stage settings) and were based on the *Ramakien*, the royal dramatic poem composed by King Rama I and King Rama II. The performances adopt the style of *Lakhon Nai*

Corresponding Author : Phongsak Bunlon, Office of Performing Arts, The Fine Arts Department, 2, Rachini Rd., Phraborom Maharatchawang, Phra Nakhon, Bangkok, 10200 E-mail : pboonlon1979@gmail.com

* A part of Doctoral thesis in Fine Arts Program (Performing Arts), Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

with the incorporation of narration and dialogues to maintain the Khon conventions. Some of the scripts are improved versions of the Khon scripts composed by Prince Asdang Dejavudh, Prince of Nakhon Ratchasima. Some scripts are improved versions of the concert piece scripts composed by Prince Narisara Nuwattiwongse, as well as the dialogue scripts from the royal works of King Vajiravudh. The performances are concise and fast-paced while maintaining the conventions of traditional Khon performing arts. This also reflects the preservation and restoration of traditional performing arts while incorporating innovative ideas in their development, which can be summarized as follows: 1) Script improvement, which is characterized by four approaches: dramatic poem-focused, concert piece-focused, narration-and-dialogue-focused, and narration-dialogue-and-speech-focused. The performances are divided into acts and scenes, emphasizing character hierarchy in royal audience scenes and battle scenes, as well as the use of action and timing cues for each scene. 2) Performance enhancement, which includes the insertion of dance sequences to showcase performers' skills during and at the conclusion of the performance, the creation of fantasy settings, and the use of special effects to enhance realism.

The creative process behind the Khon scripts of the Fine Arts Department can be summarized as follows: 1) Preservation and restoration of performing traditions. The Khon scripts of the Fine Arts Department are based primarily on the original dramatic poems used in plot construction according to the tradition of *Lakhon Nai*, while incorporating narration and dialogues, which are characteristic conventions of Khon performance. 2) Creation of a Thai aesthetic atmosphere. This involves designing stage sets inspired by traditional Thai royal court painting and incorporating Thai rituals and beliefs associated with the story.

Keywords : Khon script / Fine Arts Department / development / creative process

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงโขน คนส่วนใหญ่ก็นึกถึงโขนกรมศิลปากรในฐานะที่เป็นหน่วยงานต้นแบบของศิลปะการแสดงดังกล่าว เรียกกันทั่วไปว่า “โขนกรมศิลป์” จัดเป็นการแสดงที่ขึ้นชื่อว่ามีคุณภาพถูกต้องตรงตามแบบแผนที่แสดงกันในราชสำนักไทย ชื่อเสียงของโขนกรมศิลป์คือการรวมเอาศิลปินที่มากฝีมือทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์หรือศิลปินชั้นครูมาไว้ในการแสดงเดียวกัน โขนกรมศิลป์ผ่านกระบวนการฝึกซ้อมอย่างเข้มข้นจริงจังและมีวินัยจึงโดดเด่นในแง่ที่เป็นมาตรฐาน พร้อมแสดงในงานต่าง ๆ ตามนโยบายและบทบาทหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายออกสู่สายตาประชาชนและแขกของหน่วยงานทั้งภาครัฐและภาคเอกชน รวมทั้งการถวายงานสถาบันพระมหากษัตริย์ในพระราชพิธี การเจริญสัมพันธไมตรีกับนานาประเทศ การแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมเพื่อความสัมพันธ์ทางการค้าและการทูตอันเป็นการดำเนินงานร่วมกันในระดับรัฐบาล ฯลฯ เหล่านี้ส่งผลให้โขนกรมศิลป์ได้รับคำชื่นชมจากผู้รักในศิลปะการแสดงอย่างต่อเนื่อง

กรมศิลปากรเป็นองค์กรของรัฐ ทำงานตามนโยบายที่ได้รับมอบหมาย เมื่อสังคมเปลี่ยนไป นโยบายทางวัฒนธรรมมีทั้งที่อนุรักษ์และปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของสังคมด้วย โขนกรมศิลปากรยังรักษามาตรฐานการแสดงโขนไว้ แต่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงโดยใช้เทคนิคที่ทันสมัย มีการสร้างฉากให้สวยงามสมจริง ดังที่ยุธิกา อิศรางกูร ณ อยุธยา (2561, 38) กล่าวว่า การใช้นวัตกรรมหรือสื่อสมัยใหม่ เพื่อสื่อสารไปยังเยาวชนคนรุ่นใหม่ทั้งในและต่างประเทศให้มีความรู้ความเข้าใจต่อศิลปะการแสดงโขนทำให้เกิดการพัฒนาและสนองตอบต่อการเป็นสื่อในการส่งเสริมภาพลักษณ์และความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ

ในขณะเดียวกันผู้ชมที่มีมาแต่เดิมก็ยอมรับกับการปรับเปลี่ยนแต่ยังคงสอดคล้องกับมาตรฐานโขนกรมศิลป์ที่เน้น “ไทยจารีต” ทางการแสดงเป็นสำคัญ ทำให้เห็นว่า การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเป็นการผสมผสาน “สร้างสรรค์” และ “ร่วมสมัย” ที่ลงตัว การแสดงโขนกรมศิลปากร ณ โรงละครศิลปากร (เฉพาะที่เก็บรายได้) ตั้งแต่ พ.ศ. 2489-2492 รวมการแสดงทั้งสิ้น 161 ครั้ง มีรายได้ 157,459.40 บาท (กรมศิลปากร, 2494 : 157-158) นับเป็นความสำเร็จจากความร่วมมือร่วมใจของบุคลากรกรมศิลปากรในการดำเนินงานตามโครงการ (ฟื้นฟูศิลปทางโขนละคอนและดนตรี) และนโยบายที่กำหนดไว้ (ธนิธ อยู่โพธิ์, 2507 : [15]) การแสดงโขนกรมศิลปากรตามโครงการดังกล่าว นับเป็นก้าวแรกของการฟื้นฟูศิลปการแสดงโขนที่ได้สร้างปรากฏการณ์ที่น่าสนใจ คือ การมีรายได้จากการจำหน่ายบัตรเข้าชมการแสดง ทั้งนี้ การแสดงโขนในอดีตเป็นศิลปะแห่งราชสำนัก มีบทบาทหน้าที่สนองราชการองค์พระมหากษัตริย์ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมามีการจัดตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่และโอนงานศิลปะดังกล่าวมาอยู่ในความรับผิดชอบจึงเป็นหน้าที่โดยตรงของประชาชนและราชการในอันที่จะต้องบำรุงรักษาไว้เป็นสมบัติชาติสืบไป การแสดงที่เคยเป็นศิลปะส่วนพระองค์ที่ทรงทำนุบำรุงและปรับปรุงตามพระราชอัธยาศัยในฐานะศิลปะเพื่อการพระราชพิธีเปลี่ยนมาเป็นศิลปะเพื่อความบันเทิงแก่มวลชนที่หลอมรวมผู้รู้ด้านศิลปะการแสดงโขนและศาสตร์ที่เกี่ยวข้องมาช่วยกันพลิกฟื้นคืนชีวิตให้แก่โขนกรมศิลปากร

บทโขนถือเป็นสารตั้งต้นของศิลปะการแสดง เป็นเสมือนเข็มทิศชี้แนวทางให้ผู้เกี่ยวข้องในกระบวนการเล่นโขนเดินไปสู่เป้าหมายเดียวกัน การปรับตัวต่อสถานการณ์ทางสังคมดังกล่าวทำให้เกิดบทประกอบ

การแสดงโขนที่สามารถสื่อสารไปยังผู้ชมด้วยบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ การแสดงออกตามองค์ประกอบนี้ด้วยลีลาท่ารำ กิริยา ท่าทาง และอารมณ์ความรู้สึกของตัวโขนจึงส่ง และสื่อความหมายที่เข้าใจได้ระหว่างคนเล่นโขนกับ คนดูโขน การปรับปรุงบทประกอบการแสดงเพื่อให้ เหมาะแก่โอกาสและความสามารถในการวิไลเล่นของ ผู้แสดง (ธนิต อยู่โพธิ์. 2507 : 3) เช่น การแทรกคำ พากย์ การสร้างฉาก การจัดหาเครื่องประกอบ การแสดง การซ่อมแซมเข้าฉากร่วมกันทุกฝ่ายบนเวที การทดลองม่าน ไฟ ฉาก ผู้แสดง นักร้อง นักดนตรี เครื่องขยายเสียง ฯลฯ ซึ่งต้องซักซ้อมด้วยกันทั้งนั้น กว่าที่จะปรับให้เข้ากันได้ก็ยุ่งยากมาก ต้องปรับแก้กัน หลายครั้ง เมื่อแก้ฉากต้องตัดหรือเพิ่มบท ต้องแทรก หรือตัดทอนเพลงดนตรีและบทขับร้อง ตลอดจน แก้ไขปรับปรุงศิลปะด้านอื่น ๆ ไปในขณะนั้นอีกด้วย (กรมศิลปากร. 2494 : 6-7) การปรับปรุงแก้ไข องค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับลัทธิวัตถุประสงค์ เพื่อปรับการแสดงให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม เป็นการปรับตัวของศิลปะการแสดงโบราณให้ดำรง อยู่กับมวลชนในสังคมได้ โดยเลือกตอนที่มีความ เหมาะสมมานำเสนอ หรือนำเสนอเรื่องราวรวมเกียรติ ตั้งแต่ต้นจนจบมาเรียงร้อยใหม่โดยเลือกเฉพาะ เหตุการณ์ที่มีความเชื่อมโยงกันเพื่อนำเสนอแก่ผู้ชม (เกษม ทองอร่าม. 2558 : 109) บทโขนจึงสามารถ ตอบสนองความบันเทิงแก่ผู้ชมยุคใหม่ แสดงให้เห็น คุณค่าอย่างยิ่งในการสืบทอดเรื่องราวเกียรติใน สังคมไทยและสืบทอดศิลปะการแสดงโขนให้ สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยร่วมสมัย (กรกฎ คำแหง. 2563 : บทคัดย่อ) บทประกอบการแสดง โขนจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน กรมศิลปากร

จากการดำเนินการที่กล่าวมา ส่งผลให้บทโขน กรมศิลปากรมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพื่อให้ สอดคล้องกับบริบททางการแสดงในแต่ละครั้ง ผู้วิจัย จึงสนใจที่จะศึกษาพัฒนาการและการสร้างสรรค์ บทโขนกรมศิลปากรที่จัดทำขึ้นสำหรับเล่นออกโรง ณ โรงละครศิลปากร ระหว่าง พ.ศ. 2489-2503 อัน จะนำมาสู่การอธิบายลักษณะเฉพาะของบทโขน กรมศิลปากรก่อนการสร้างโรงละครแห่งชาติใน พ.ศ. 2504

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการของบทโขน กรมศิลปากร
2. เพื่อวิเคราะห์การสร้างสรรค์บทโขน กรมศิลปากร

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 พระราชนิพนธ์ในรัชกาล ที่ 2 บทเจรจาโขน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 บทโขน พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา บทคอนเลิต พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นบทละคร หลักที่กรมศิลปากรใช้ปรับปรุงประกอบการแสดง ตั้งแต่เริ่มรื้อฟื้นการแสดงโขน และบทโขน กรมศิลปากรเป็นบทโขนที่จัดทำขึ้นสำหรับเล่น ออกโรง ณ โรงละครศิลปากร ระหว่าง พ.ศ. 2489-2503 จำนวน 11 ชุด ดังนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การวิเคราะห์บทไข่นกรมศิลปากรสำหรับเล่นออกโรง ณ โรงละครศิลปากร ระหว่าง พ.ศ. 2489-2503 จำนวน 11 ชุด และการสัมภาษณ์เชิงลึก จากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา มีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลโดยการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation)

พื้นที่วิจัย คือ พื้นที่ที่กำหนด ได้แก่ โรงละครศิลปากร ระหว่าง พ.ศ. 2489-2503 (ก่อนเกิดเหตุเพลิงไหม้โรงละครศิลปากรในวันที่ 9 พฤศจิกายน 2503) ซึ่งเป็นเวทีจัดการแสดงเผยแพร่สู่ประชาชน

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลจำนวน 25 คน ประกอบด้วย 1) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรีไทย และคีตศิลป์ จำนวน 10 คน ซึ่งมีบทบาทในการวางแผน ออกแบบ ฝึกซ้อม และพัฒนาการแสดงโขน 2) ผู้บริหารสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จำนวน 3 คน ซึ่งมีบทบาทในการอำนวยความสะดวกแสดงโขน และ 3) นาฏศิลปิน ตรียางคศิลปิน และคีตศิลปิน ของกรมศิลปากร จำนวน 12 คน ซึ่งมีบทบาทในการแสดงโขน

ระยะเวลาดำเนินการวิจัยระหว่างเดือนกุมภาพันธ์ 2568 - สิงหาคม 2568 ทั้งนี้ ได้รับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ผลการวิจัย

เมื่อกรมศิลปากรจัดตั้งโรงเรียนนาฏ-ดุริยางคศาสตร์ขึ้นใน พ.ศ. 2477 พร้อมกับรับโอนข้าราชการโขนหลวงละครหลวงในรัชกาลที่ 7 มาสังกัดใน พ.ศ. 2478 ยังไม่มีการเรียนการสอนโขน

มุ่งแต่ฝึกหัดในด้านดนตรีปี่พาทย์และละคร ซึ่งเป็นภารกิจหลักที่จะใช้ศิลปะการละครแสดงออกเพื่อปลุกกระแสรักชาติตามนโยบายรัฐบาลในขณะนั้นที่เรียกกันว่า ละครหลวงวิจิตรวาทการ เป็นละครที่ไม่ใช่ละครแบบสื่อสารด้วยกระบวนท่ารำแบบละครรำดั้งเดิม เมื่อโขนไม่ได้รับการบำรุงรักษาให้เจริญอย่างที่เป็มาในอดีต จึงมีแต่เสื่อมทรุดลงโดยลำดับ แม้จะมีครูโขนแต่ก็ไม่มีใครสมัครเข้ามาเป็นศิษย์ในขณะเดียวกันศิลปินทางโขนที่มีฝีมือมีชื่อเสียงหลายคนมีอายุมาก บางคนถึงแก่กรรม บางคนก็ลาออกไปประกอบอาชีพอื่น คงเหลือศิลปินโขนเพียง 4-5 คนเท่านั้น โขนซึ่งเป็นศิลปะแบบฉบับของชาติก็เงียบเหงาซบเซา แต่กลับมีละครแบบอื่น ๆ เกิดขึ้นมาแทนที่

ต่อมาเมื่อใกล้สงครามโลกครั้งที่ 2 จะสิ้นสุดลง ก็มีเสียงเรียกร้องจากชาวไทยส่วนหนึ่งที่ห่วงใยเกรงว่าโขนจะเสื่อมสูญไป รัฐบาลในขณะนั้นเล็งเห็นความสำคัญของศิลปะดังกล่าวจึงมีนโยบายให้รื้อฟื้นเป็นการใหญ่ โดยชักชวนเด็กชายเข้ารับการฝึกหัดโขน ได้รับความร่วมมือจากครูโขนละครที่มีอยู่ในกรมศิลปากรขณะนั้นช่วยฝึกหัดอย่างเข้มงวดกวดขัน ในขณะเดียวกันก็พยายามติดต่อชักชวนศิลปินผู้มากฝีมือจากภายนอกเข้ามาเป็นครูถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนร่วมกับครูศิลปินในกรมศิลปากรที่มีอยู่ พร้อมกันนั้นก็ประชาสัมพันธ์เชิญชวนประชาชนที่สนใจโขนและยินดีที่จะส่งบุตรหลานเข้ารับการฝึกหัด จนมีจำนวนมากเกินกว่าเป้าหมายที่กำหนด แต่กรมศิลปากรก็รับไว้ทั้งหมดด้วยเหตุเพราะเด็กชายเหล่านั้นตั้งใจมารับการฝึกหัดโขน อีกทั้งได้รับการสนับสนุนจากผู้ปกครองเป็นอย่างดี แม้รัฐบาลจะไม่ได้จัดสรรงบประมาณเพิ่มเติม แต่กรมศิลปากรก็สามารถบริหารจัดการได้ตามงบประมาณที่ได้รับจัดสรรจนนักเรียนที่เข้ารับการ

ฝึกหัดสามารถเล่นออกโรงได้ในโครงการฟื้นฟูปรับปรุงศิลปะทางโขน ละคร และดนตรี ณ โรงละครศิลปากร โดยเริ่มดำเนินการสร้างบทโขนสำหรับฝึกซ้อมเล่นออกโรงครั้งแรก ชุด นาคบาท เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน ถึง 1 ธันวาคม 2489 รวม 19 รอบ ถือเป็นปฐมฤกษ์ของบทโขน “กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่” ที่ใช้เล่นออกโรง

1. พัฒนาการของบทโขนกรมศิลปากร

บทโขนกรมศิลปากรยุคที่จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากรมีลักษณะเป็นบทโขนโรงในดำเนินเรื่องตามบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 บางชุดปรับปรุงขึ้นจากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 และแทรกคำพากย์เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามวิธีการเล่นโขน บางชุดอาศัยบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 เป็นหลักแล้วแทรกคำพากย์คำเจรจาเพื่อรักษาแบบแผนการเล่นโขน นอกจากนี้ บางชุดยังปรับปรุงจากบทโขนที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาทรงพระนิพนธ์ไว้ รวมทั้งนำบทคอนเล็ด พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มาเป็นหลักในการจัดทำบท โดยปรับบทร้องเป็นบทพากย์จาก

พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บทเจรจาจากพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และตัดจากนาฏการบางฉากออก ลักษณะเช่นนี้เป็นการเลือกสรรจากวัตถุดิบที่มีผสมกับแนวคิดใหม่ปรับปรุงขึ้นมาเป็นบทการแสดง โดยสามารถแบ่งพัฒนาการของบทโขนกรมศิลปากรออกได้ ดังนี้

1.1 การปรับปรุงบทการแสดง

การเริ่มต้นปรับปรุงบทโขนที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครศิลปากรเป็นการนำบทละครบทคอนเล็ด และบทโขนจากหลายแหล่งมาเป็นหลักในการดำเนินการ โดยยึดกลอนบทละครเป็นหลัก และแทรกบทพากย์และเจรจาเป็นส่วนประกอบ ลักษณะการแสดงจึงเป็นไปในแบบ “โขนทางละคร” (สยามรัฐ. 2544 : 19) เพราะนอกจากจะมีครูโขนผู้ชายให้คำแนะนำ ถ่ายทอดการแสดงแล้ว ยังมีครูผู้หญิงที่เข้าไปมีบทบาทให้คำปรึกษา และฝึกซ้อม ซึ่งส่วนใหญ่ล้วนเป็นครูละคร กระบวนการแสดงจึงมีความแข็งแกร่งแบบโขนแต่แฝงความนุ่มนวลละเมียดละไมแบบละครใน อันมาจากการปรับปรุงบทการแสดง ดังตาราง

การปรับปรุง	บทโชน
ใช้กลอนบทละครเป็นหลัก	ชุดปราบกานาสูร แทรกบทพากย์ ชุดสี่ดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ แทรกบทพากย์และคำเจรจา ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ แทรกบทพากย์และคำเจรจา ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ แทรกบทพากย์ คำเจรจา และคำพูด
ใช้บทคอนเสิตเป็นหลัก	ชุดนางลอย แทรกบทพากย์และคำเจรจา ตัดบทชุยฉายเบญจกาย แปลงออก ชุดนาคบาศ แทรกบทพากย์และคำเจรจา ชุดพรหมาสตร์ แทรกบทพากย์และคำเจรจา
ใช้บทพากย์และคำเจรจ เป็นหลัก	ชุดศึกวิรุญจำบัง แทรกกลอนบทละคร ชุดพระรามเดินดง แทรกกลอนบทละคร
ใช้บทพากย์ คำเจรจา และ คำพูดเป็นหลัก	ชุดหนุมานอาสา แทรกกลอนบทละคร ชุดพระรามครองเมือง แทรกกลอนบทละคร
แบ่งเนื้อเรื่อง แบ่งเป็นฉาก	ชุดปราบกานาสูร จำนวน 7 ฉาก ชุดนางลอย จำนวน 4 ฉาก ชุดศึกวิรุญจำบัง จำนวน 5 ฉาก ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ จำนวน 3 ฉาก ชุดสี่ดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ จำนวน 6 ฉาก ชุดหนุมานอาสา จำนวน 8 ฉาก
แบ่งเป็นองก์เป็นฉาก	ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ จำนวน 5 องก์ 8 ฉาก ชุดนาคบาศ จำนวน 2 องก์ 2 ฉาก ชุดพรหมาสตร์ จำนวน 4 องก์ 5 ฉาก ชุดพระรามเดินดง จำนวน 5 องก์ 7 ฉาก ชุดพระรามครองเมือง จำนวน 6 องก์ 7 ฉาก

การปรับปรุง	บทโขน
ให้ความสำคัญลำดับศักดิ์ ตัวละคร ลำดับการนั่ง	ตัวอย่างชุดปราบกานาสูร ฉาก ๑ ห้องพระโรงกรุงลงกา -ปีพาทย์ทำเพลงวา- เปิดม่าน -ทศกัณฐ์ประทับเหนือพระแท่น- -กุมภกรรณ พิเภก อินทรชิต ใฝ่อยู่พร้อม- -มีเหล่าเสนายักษ์และนางกานาสูร ใฝ่อยู่ด้วย- (กรมศิลปากร. 2494 : 1)
ลำดับการรบ	ตัวอย่างชุดนาคบาศ องก์ที่ ๒ เพลงศรนาคบาศ ฉาก : สนามรบ -ปีพาทย์ทำเพลงเชิด- -ทัพพระลักษมณ์กับทัพอินทรชิตยกออกปะทะกัน- -เสนาลิงกับเสนายักษ์เข้ารบกันก่อน แล้วอินทรชิตลงจากราชรถ- -เข้ารบกับพญาวานรและพระลักษมณ์- (กรมศิลปากร. 2489 : 8)

การปรับปรุง	บทโขน
ระบุคำก้ำกับการแสดง	ตัวอย่างชุดพระรามเดินดง องก์ที่ ๒ สีดาผูกคอตาย ฉาก : สวนอโคทในกรุงลงกา -มีตำหนักในพระราชอุทยาน- -ข้างตำหนักมีต้นอโคทใหญ่และมีต้นอโคทอื่น ๆ กำลังออกดอก- สมมติเป็นเวลากลางคืน -ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด- เปิดม่าน -ทำแสงไฟบนเวทีเป็นกลางคืน มองเห็นพระจันทร์และดวงดาว ทอดแสง- -อยู่บนฟากฟ้า หนุมานออก แล้วแฝงตัวอยู่บนต้นอโคท- -ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย- -นางสีดาเดินออกจากตำหนัก- ร้องเพลงตามกวาง ๑ เมื่อนั้น นางสีดาทุกข์ทนหม่นไหม้ แค้นคับท้อทรวงอรไท คิดประหารตนให้มรณา -นางสีดามหาหุดยืนใต้ต้นอโคท ด้วยความรังสรรค์ใจ- ร้องเพลงกบตัน ๑ ถึงต้นอโคทยิ่งสลดกำสรดเศร้า เข้าหยุดนั่งบังเงาพฤกษา แลนภาศส์สว่างแจ้งแสงจันทร์รา พลังคิดถึงภักดีไศกาล้าย -ปี่พาทย์ทำเพลงโอต- (กรมศิลปากร. 2500 : 14)
ระบุเวลาเกิดเหตุการณ์ในเรื่อง	ตัวอย่างชุดมัธยารมณ์สะกดทัพ องก์ที่ ๓ หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาล ฉาก : สระโบกขรณี -ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด- สมมติเป็นเวลากลางคืน -หนุมานออกในทางเขตเวทีล่าง แล้วป้องกันหน้า- (กรมศิลปากร. 2502 : 15)

1.2 การสร้างสีสันการแสดง

1.2.1 การรำอวดฝีมือ

บทโขนกรมศิลปากรที่ได้ปรับปรุงใหม่ส่วนใหญ่ดำเนินเนื้อเรื่องโดยใช้กลอนบทละครเป็นหลัก ประกอบกับครูละครผู้หญิงหลายท่านที่มี

บทบาทอันเกี่ยวข้องกับการจัดทำบทและฝึกซ้อมการแสดงจึงถือต่อการแสดงกระบวนท่ารำแบบละครใน นอกจากการรำตามบทละครแล้วยังมีการแทรกบทรำเพื่ออวดฝีมือผู้แสดง ดังนี้

ปีที่แสดงและชุดการแสดง	การรำอวดฝีมือ
2489 ชุดนาคบาศ	ประเภทรำหมู่ - รำกราวนอกตรวจพลยกทัพพระลักษมณ์และกองทัพ
2490 ชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์	ประเภทรำเดี่ยว - รำดูฉายทศกัณฐ์แปลง (หนูมานแปลงเป็นทศกัณฐ์)
2490 ชุดนางลอย	ประเภทรำหมู่ - รำเต่าเห่ลงสรงพระราม พระลักษมณ์ และกองทัพ
2492 ชุดศึกวิรุญจำบัง	ประเภทรำเดี่ยว - รำดูฉายมานพ ประเภทรำหมู่ - ระเบียบอรุณ
2494 ชุดปราบกากนาสูร	ประเภทรำหมู่ - รำกราวในตรวจพลยกทัพสวานุและมารีศ - ระเบียบเทวดา นางฟ้า (เพลงมอญแปลง-เร้ว-ลา ส่งท้ายโขน) ประเภทรำคู่ - รำกระบวนท่ารบพระรามรบกับสวานุ และพระลักษมณ์ รบกับมารีศ
2495 ชุดหนูมานอาสา	ประเภทรำหมู่ - รำกราวในตรวจพลยกทัพทศกัณฐ์และกองทัพ - รำกราว นอกตรวจพลยกทัพพระราม พระลักษมณ์และกองทัพ - รำกราวนอก ตรวจพลยกทัพหนูมานและกราวในกองทัพยักษ์ - ระเบียบนางใน (เพลงคำหวาน)
2496 ชุดสีดาลุยไฟและปราบ บรรลัยกัลป์	ประเภทรำเดี่ยว - รำเชิดจิ้งนางสีดาลุยไฟ ประเภทรำหมู่ - ระเบียบาคหนูม-นาคสาว
2500 ชุดพระรามเดินดง	ประเภทรำคู่ - รำพระรามตามกวาง - รำหนูมานจับนางสุพรรณมัจฉา ประเภทรำเดี่ยว - รำเชิดจิ้งนางสีดาผูกศอ ประเภทรำหมู่ - ระเบียบปลา - รำเพลงรุกรัน เสมอข้ามสมุทรพระราม พระลักษมณ์และกองทัพ - รำกราวในตรวจพลยกทัพทศกัณฐ์และกองทัพ - ระเบียบเทวดานางฟ้า (เพลงอุ่ทอง)

ปีที่แสดงและชุดการแสดง	การรำอวดฝีมือ
2501 ชุดพระรามครองเมือง	ประเภทรำเดี่ยว - รำเพลงอัศวลีลา (ม้าอุปการ) ประเภทรำหมู่ - รำเชิดฉิ่งจับม้าอุปการ (พระมงกุฎ พระลบ และม้าอุปการ) - รำกราวนอกตรวจพลยกทัพพระราม พระพรตพระลักษมณ์ พระสัตรูด และกองทัพ
2502 ชุดมัธยราพณ์สะกดทัพ	ประเภทรำหมู่ - ระเบียบเทวดานางฟ้า (เพลงเชิด ส่งท้ายโขน)
2503 ชุดพรหมาสตร์	ประเภทรำหมู่ - รำกราวในตรวจพลยกทัพแสงอาทิตย์และกองทัพ - รำกราวนอก-ทะเลแยกกองโยน - ระเบียบพรหมาสตร์ ประเภทรำเดี่ยว - รำอุยฉายอินทรชิตแปลง

จะเห็นได้ว่า การรำอวดฝีมือในบทโขน วรรณศิลป์ มีการรำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ โดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.2.1.1 สร้างสรรค์การรำขึ้นใหม่ เช่น อุยฉายทศกัณฐ์แปลง อุยฉายมานพ ระเบียบเรไร อรุณ ระเบียบนางใน (เพลงคำหวาน) ระเบียบเทวดานางฟ้า (เพลงอุทัยทอง) พระรามรบกับสวาทู พระลักษมณ์รบกับมารีศ ระเบียบาคหนู่ม-นางสาวเชิดฉิ่งจับม้าอุปการ เป็นต้น

1.2.1.2 นำกระบวนการที่มีมาแต่เดิมมาใช้ เช่น กราวนอกกราวในตรวจพล รุกข์วัน เสมอข้ามสมุทร เชิดฉิ่ง เชิดฉาน ระเบียบพรหมาสตร์ อุยฉายอินทรชิตแปลง เป็นต้น

การรำเหล่านั้นนอกจากเป็นการแสดงความงดงามในกระบวนการรำที่มีลักษณะเฉพาะแต่ละชุดการแสดงแล้ว ยังเสริมให้เนื้อหาของโขนแต่ละชุดมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น อีกทั้งลักษณะของเวทีและอุปกรณ์ของโรงละครศิลปากรอาจไม่เอื้อต่อการปรับเปลี่ยนฉากและองค์ประกอบต่าง ๆ ได้ทันที หลังจากที่มีการแสดงจบฉากไปแล้วและมานำหน้า

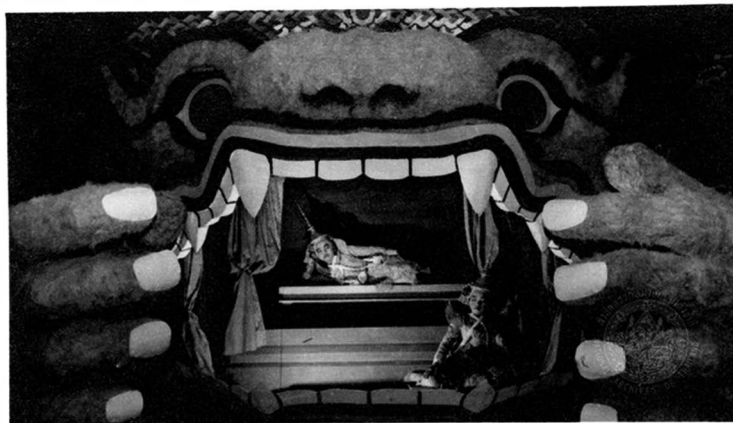
กำลังปิดเพื่อจัดฉากต่อไป การแทรกการรำอวดฝีมือจึงเป็นวิธีการหนึ่งที่ไม่ทำให้ผู้ชมต้องรอการแสดงและไม่ทำให้เวทีว่างนานเกินไป จนอาจทำให้อารมณ์ในการชมการแสดงจะไม่ต่อเนื่องกัน (สมรัตน์ ทองแท้. 2538 : 14) นอกจากนี้ บทโขนวรรณศิลป์ทุกชุดมีการรำอวดฝีมือตรวจพลยกทัพทั้งฝ่ายพลับพลาและฝ่ายลงกาเพราะ “หลักการส่วนใหญ่ของการเล่นโขนก็อยู่ที่ศิลปะแห่งการแสดงท่ายักษ์ ท่าลิง ท่าพระ และท่านาง กับท่าตรวจพลยกทัพ และท่าบรรพรวางลิงกับยักษ์ และยักษ์กับมนุษย์” (วรรณศิลป์. 2500 : 3) โดยมีข้อสังเกตว่า การรำตรวจพลยกทัพอาจได้รูปแบบมาจากการตรวจพลสวนสนามใน “พระราชพิธีเผด็จศึกกลดแฉัตรออกสนาม” (องค์การคำของครุสภา. 2505 : 129) เป็นพระราชพิธีออกสนามใหญ่ ประกอบไปด้วย กองทัพช้าง ม้า พลเรือน กองกำลังจากหัวเมืองและไพร่เข้าร่วมพระราชพิธีในเดือนห้า เป็นการแสดงพระบรมเดชานุภาพของกษัตริย์แสดงความจงรักภักดีและความพร้อมหรือแสนยานุภาพของกองทัพ การตรวจพลสวนสนามในพระราชพิธีนี้อาจเป็นต้น

เค้าของการตรวจพลยกทัพในการแสดงโขนและเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่เป็นจุดกำเนิดโขน นอกจากชัคนาคตีกดำบรรพ์ กระปี่กระบอง และหนังใหญ่ การตรวจพลยกทัพจึงแสดงความยิ่งใหญ่ตระการตาและเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงโขน มีความกลมกลืนและเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการแสดงโขนสืบต่อมา

1.2.2 การสร้างฉากตระการตา

ฉากโขนกรมศิลปากรเป็นฉากที่ออกแบบโดยอาจารย์โหมต ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พ.ศ. 2530 ได้รับอิทธิพลจากผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ที่ทรงออกแบบฉากละครตีกดำบรรพ์ “เป็นฉากที่มี

องค์ประกอบฉากชั้นสองชั้นก็สมมติเป็นสถานที่นั้นนี้ได้ สะท้อนอิทธิพลศิลปะอิตาเลียนผสมไทย” (คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2541 : 136) ฉากโขนกรมศิลปากรจึงมีลักษณะโรมานติกวิจิตรพิสดาร แนวจินตนิยายมากกว่าเหมือนจริงตามธรรมชาติ เพราะเรื่องราวในโขนล้วนเป็นจินตนิยาย เป็นโลกสมมติหรือเทพดาสร้างสรรค์ขึ้น ศาลา พลับพลา ปราสาทราชวัง ป่าเขาลำเนาไพรจึงควรมีลักษณะชวนตื่นตาตื่นใจเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกายและกระบวนท่ารำ เป็นความสมดุลในด้านจินตนาการผสมผสานกับความเป็นธรรมชาติ ดังเช่น ฉากหนุมานอมพลับพลาที่ดูยิ่งใหญ่อลังการ ในการแสดงโขนตอนมัยราพณ์สะกดทัพ



โขน ชุด มัยราพณ์สะกดทัพ กรมศิลปากร

ภาพที่ 2 ภาพหนุมานอมพลับพลา
ที่มาภาพ : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ฉากหุ่นมานอมพลับพลาเป็นฉากเด่นและสำคัญในการแสดงโขนตอนดังกล่าวที่ต้องอาศัยจินตนาการกับความสามารถในการออกแบบและสร้างสรรค์อย่างยิ่ง นับเป็นความสามารถของศิลปินโดยแท้ ดังที่สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวไว้ว่า “ฉากหุ่นมานอมพลับพลาของครูโหมด หุ่นมานจะกลอกตาได้ ส่วนมือก็ไม่นิ่งอยู่กับที่จะเคลื่อนไหวตลอดเหมือนกับว่ากำลังทำหน้าที่อารักขา ส่วนลั่นจะกระดกปิดพลับพลา จนถูกมัยราพณ์เป่ายาลิ้นจะตกลงมามองเห็นพระราม พระลักษมณ์นอนอยู่ข้างใน” (วิทยา ร่มรวย. 2554 : 74) นอกจากการอาศัยจินตนาการแล้ว น่าจะได้แนวคิดและรูปแบบมาจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดารามด้วย

1.2.3 การใช้เทคนิคพิเศษ

หลังจากที่หลวงวิจิตรวาทการนำคณะนาฏศิลป์ไทยไปแสดง ณ ประเทศญี่ปุ่น อาจารย์โหมด ว่องสวัสดิ์ก็ได้นำเทคนิคการสร้างฉากและระบบแสงเสียงใหม่ ๆ ที่ได้ไปเห็นจากญี่ปุ่นมาปรับปรุงระบบฉากและเทคนิคต่าง ๆ ของโรงละครศิลปากรให้ตื่นตาตื่นใจด้วยกลไกต่าง ๆ เช่น การชักกรอก การหายตัว แม่น้ำ ลำธาร น้ำตก ฝนตก พายุร้อง พายุผ่า ตลอดจนทำ “เวทีสะพานแบบฮานามิชิ ในละครอนคานุกิของญี่ปุ่นยื่นออกมารอบคนดูให้ตัวละครคอนรำออกมาให้ใกล้ชิดคนดู” (คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2541 : 142) เป็นความบันเทิงของมหาชนอย่างแท้จริง ดังตัวอย่างข้อความระบุการใช้เทคนิคพิเศษในบทโขนกรมศิลปากร

องค์ที่ ๒ มัยราพนธ์สะกดทัพ ตอน ๑ เกิดกลาง ฉาก: พลับพลาพระราม เชิงเขาแก้วมรกต -ตัวละครคน มี พระรามประทับเหนือพระราชอาสน์- -พระลักษมณ์ พิเภก พญาวานร สิบแปดมงกุฎ เฝ้าตามตำแหน่ง- สมมติเป็นเวลากลางวัน -ปีพาทย์ทำเพลงปฐม ๒ ชั้น- เปิดม่าน ร้องเพลงข้าลูกคู่ • เมื่อนั้น พระตรีภพพลโลก ทุกทิศานต์ เสด็จออกพลับพลาว่าราชการ เหล่าทหารนอบ น้อมอยู่พร้อมพรวัก ร้องเพลงแขกมอญ • เมื่อเวลารাত্রีจะมีเหตุ จึ่งอาเพศกลางใหญ่ ให้ประจักษ์ -ทำเสียงลมพายุ- ลมกระพือพามาตรงพักตร์ เวียนเป็น ทักขิณาวฏ์พัดขึ้นไป -ปีพาทย์ทำเพลงรวั- -ทำเสียงพายุและแสดงให้เห็นพัดผิงเป็นวงทักขิณาวฏ์ อยู่ตรงพระพักตร์พระราม- -เสนามาตย์ราชบริพารต่างตระหนกตกใจ- ร้องร้าย • เห็นประหลาดหลากหลายอยู่ไม่รู้ความ จึ่งตรัสถาม โหรอักษณาสัย อันลมกลางอย่างนี้จะมียัย หรือจะให้ศรี สวัสด์วัฒนา (กรมศิลปากร. 2502 : 8-9)	องค์ที่ ๒ ปล่อยม้ายอุปการ ตอน ๑ เสียงม้า ฉาก : ท้องพระโรง ในกรุงอโยธยา -พระรามประทับเหนือราชอาสน์- -พระภรต พระลักษมณ์ พระศัตรุชนัน นิ่งเฝ้า- หมอบเฝ้าตามตำแหน่ง- -สมมติเป็นเวลากลางวัน- -ปีพาทย์ทำเพลงรวั- เปิดม่าน ร้องเพลงข้าปี่ใน • เมื่อนั้น พระตรีภพ ลบโลกนาถา เสด็จออกว่าขานการพารา พร้อมพระอนุชา เสนาใน -ทำเสียงประลองศร- ร้องเพลงต้นเพลงฉิ่ง • ได้ยินเสียงวิปริตผิดประหลาด ก็กักอง กัมปนาทหวาดไหว พสุธาสะท้านสะเทือนไป ดังกรงไกรจะ เอียงคว่ำทำลาย ร้องร้าย • หมู่อำมาตย์มาตยาทั้งนั้น ต่างตระหนก อกสั่นขวัญหาย ไม่ประจักษ์เหตุผลต้นปลาย พระนารายณ์ แสนจนสนเท่ห์ใจ จึ่งดำรัสตรัสถามโหรจารย์ จะเกิดเหตุเภท พาลเป็นไฉน เสียงสนั่นบันดาลดังนี้ไซ้ร้ ดีร้ายอย่างไร จะใครรู้ (กรมศิลปากร. 2501 : 13)
--	---

จากบทโขนชุดมัยราพณ์สะกดทัพมีระบุ “ทำเสียงลมพายุ และ ทำเสียงพายุและแสดงให้เห็น พัดผิงเป็นวงทักษิณาวฏอยู่ตรงพระพักตร์พระราม” และชุดพระรามครองเมืองมีระบุ “ทำเสียงประลองศร” ตัวอย่างบทโขนดังกล่าวเป็นการนำเทคนิคพิเศษ มาใช้ในการแสดงโขนเพื่อช่วยสร้างความสมจริงในการแสดง นอกจากการใช้เทคนิคเสียงประกอบการเล่นโขนแล้ว ยังนำเทคนิคการใช้ไฟช่วยจัดแสงในการแสดง เพื่อแสดงให้เห็นว่าเหตุการณ์กำลังเกิดขึ้นในช่วงเวลาใด เช่น ปิดไฟเวทีหน้า เปิดไฟเวทีหลัง -พระรามบรรทมอยู่ในกรง- (กรมศิลปากร. 2502 : 28)

2. การสร้างสรรค์บทโขนกรมศิลปากร

เมื่อเข้าสู่ฤดูกาลแสดงโขน ณ โรงละครศิลปากร “ดูเหมือนจะถือกันเป็นประเพณีไปแล้วว่า หลังจากหมดฤดูฝนทุกปี กรมศิลปากรจะต้องจัดให้มีการแสดงขึ้นเป็นประจำฤดูกาล เพื่อให้ความบันเทิงตามความต้องการของประชาชน จึงพอใกล้จะสิ้นฤดูฝน ก็มักจะมีผู้ถามว่า ปีนี้กรมศิลปากรจะจัดแสดงโขนชุดไหน...กรมศิลปากรจึงได้พยายามที่จะปรับปรุงและจัดการแสดงให้มีรสนิยมและรักษาไว้ซึ่งแบบฉบับของศิลปอันดีตลอดมา” (อนิต อยุธยา. 2507 : 27) กรมศิลปากรจึงได้เริ่มปรับปรุงบทโขน ระยะเวลาที่ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 บางครั้งก็ใช้บทที่ท่านผู้รู้ได้แก้ไขปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ หรือบทพระนิพนธ์มาเป็นบทแสดงในโอกาสต่าง ๆ แม้จะปรับให้มีลักษณะเป็นการแสดงโขนแล้วก็ตาม ถึงกระนั้นบางชุดก็ยังมี “ลักษณะเป็นแบบละคร” (อนิต อยุธยา. 2500 : 75) กรมศิลปากรจึงได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ให้มีบทขับร้องแบบละครใน มีบทพากย์และเจรจาตามแบบแผนโขน เมื่อนำการแสดง

มาซ่อมเข้ากับฉากที่จัดสร้างไว้ ก็ต้องตัดทอนกลอนบทละครให้กะทัดรัดเหมาะสมแก่การแสดงที่มีฉากประกอบ อย่างที่เรียกว่า “โขนฉาก” อาจแบ่งการสร้างสรรคบทโขนกรมศิลปากรออกได้ ดังนี้

2.1 การอนุรักษ์ฟื้นฟูขนบทางการแสดง

คำนำของบทโขนกรมศิลปากรยุคที่จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร เกือบทุกชุดจะมีคำอธิบายวิธีการจัดทำบทโขน “บทที่ใช้เป็นหลักในการเล่นการแสดงกันอยู่แพร่หลายตลอดมา ก็คือ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2” (อนิต อยุธยา. 2494 : คำนำ) เช่น บทโขนชุดปราบกานาสูร “ปรับปรุงขึ้นจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนต้นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 โดยแทรกคำพากย์ชมรถเข้าไว้ด้วย เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามวิธีการเล่นโขน” (อนิต อยุธยา. 2494 : คำนำ) หรือชุด มัยราพณ์สะกดทัพ “ปรับปรุงขึ้นใหม่ ตามแนวพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งได้ทรงปรับปรุงไว้จากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยได้เติมบทพากย์และคำเจรจาขึ้นใหม่ ตามแบบฉบับของศิลปแห่งการแสดงโขน” (อนิต อยุธยา. 2502 : คำนำ)

จะเห็นได้ว่า บทโขนที่กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ดังกล่าว เลือกลักษณะบทละครของ “เดิม” เป็นหลักในการวางโครงเรื่อง และ “แทรก” คำพากย์กับคำเจรจาที่เป็นลักษณะสำคัญของโขนไว้ในบทโขนเสมอ อย่างไรก็ตามการแทรกคำพากย์กับคำเจรจาก็เป็นแต่เพียงแสดงให้เห็นว่าบทโขนมิใช่บทละครใน โดยมีข้อสังเกตว่า คำเจรจายังคงใช้กลอนบทละครแต่ใช้ทำนอง “เจรจาย่างโขน” ดังตัวอย่าง

นอกจากนี้ ยังมีการแทรกคำเจรจา ลักษณะดังกล่าวอีกในฉก 6 ซึ่งเป็นคำเจรจาของ สวาหุและมารีศจำนวน 6 คำกลอน กำกับว่า “เจรจา” น่าจะมีความหมายเดียวกับ “เจรจาอย่าง โชน” จะเห็นได้ว่า การแทรกคำเจรจาด้วยกลอนบทละครโดยไม่ใช้คำเจรจาที่มีลักษณะเป็นร่ายยาว ดังกล่าว อาจมาจากหลักการตามนโยบายของคณะราษฎรในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม ที่ว่า “อนุรักษ์โดยสืบทอดด้วยความเคารพบูชา ศิลปวัฒนธรรมราชสำนักที่มีอยู่ก่อน พ.ศ. 2475”

(สายชล สัตยานุรักษ์. 2545 : 6-7) หากพิจารณาตามแนวคิดนี้ก็ถือเป็นการอนุรักษ์ด้วยความเคารพ ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ในฐานะเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ ตั้งแต่สถาปนากรุงเทพมหานคร นอกจากการแทรก “ทำนองเจรจาอย่างโชนด้วยกลอนบทละคร” แล้ว ยังมีการแทรกบทพากย์สมรสวาหุและมารีศตามแบบแผนโชน ดังตัวอย่างการใช้บทพากย์แทนกลอนบทละคร

บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1		“บทโชนชุด ปราบกานาสูร ฉก ๖ อุทยานแห่งหนึ่งในกรุงลงกา -ปีพาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ กรวณใน- -เขนยักษ์ออก-เสนายักษ์ออกเวทีล่าง- -สวาหุและมารีศออกตรวจพล- -ลากราชรถออกเวทีล่าง สวาหุและมารีศขึ้น ราชรถ- พากย์	
โชน ๑ รถมยสองรถเพชร	สี่เตีร็จแสงตรัสพระ เวหา	๑. สวาหุมารีศฤทธิรงค์	สองยักษ์เสด็จทรง
เทียมสินธพสี่พันมา	เมฆามืดดั่งพลมาร	สองรถสุวรรณอันงาม	
เหล่ากากล้วนกอง คะนองศึก	แห่คูโห่คึกฉาวฉาน	๒. ทวยหาญแห่นแห่แล หลาม	หน้าหลังตั้งตาม
โลกาลันท้องจักรวาล	ดินสะท้านดั่งสะเทือน จลาจล	ตำรับณรงค์ราษฎร์รอน	
เหล่ามารหลายหมู่ทำ ฤทธิ์	ทุกทิศมืดทัวมัวฝน	๓. งามบัลลังก์รัตนธรร	งามแปรงแอกงอน

กวดตั้งแกว่งดาบอลวน	มาตรประจัญหมาย ประจัญไพร่		งามธงสะบัดกวัดไกว	
สิงขรสาครกัมปนาท	โลกธาตูลั่นทั่วทุกราศี		๔. งามสีหราชเทียมมรด ชัย	โลทันว่องไว
รับม้าเร่งมารโยธี	ลอยรี่เลื่อนราชมรมา ฯ		ขับแผ่นผงดอาจหาญ	
ฯ ๘ คำ ฯ เชิด			๕. งามพวพพล มาร	เคยศึกประจัญบาน
(โรงพิมพ์เจริญธรรม. 2515 : 363-364)			ขี่ขับอาชาครึกโครม	
			๖. สารแสะแข็งแซ่แท้ ใหม่	พสุธาเพียงไทรม
			เพียงทุดด้วยส้าพลหาญ	
			๗. ได้ถูกษให้เลิกพล มาร	เข้าสู่ดงดาน
			ด้นด้นเดินตัดลัดไพร	
			๘. เสี่ยงทหารขานให้ สนั่นไป	สะบัดโบกธงชัย
			เดินทัพเข้าในแนวพนาฯ	
			ฯ เชิด ฯ -ปิดม่าน-	
			(กรมศิลปากร. 2494 : 13-14)	

จะเห็นได้ว่า การแทรกบทพากย์ดังกล่าว ไม่ได้ใช้กลอนบทละคร แต่ใช้กาพย์ฉบัง 16 ซึ่งเป็นคำประพันธ์ประเภทหนึ่งที่ใช้ในการพากย์โขน บทโขนกรรมศิลป์การจึงมีลักษณะการอนุรักษ์และฟื้นฟูขนบการแสดงโขนและละครใน มีลักษณะการประพันธ์บทตามที่ผู้จัดทำบทแต่ละคนเห็นว่างดคล้องกับขนบและเหมาะสมกับบริบทในการแสดง รวมทั้งมีส่วนที่สร้างสรรค์ขึ้น เช่น การดำเนินเรื่องให้กระชับ และการแต่งบทให้มีสัมผัสภาพเพื่อเชื่อมโยงไปยังตอนอื่น ๆ ที่ผู้อื่นเป็นคนแต่ง

2.2 การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดง

การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดงโขนกรรมศิลป์การ แม้ในบทโขนมิได้ระบุนรายละเอียดเกี่ยวกับฉากและองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับฉากไว้ชัดเจน เพียงแต่กำหนดภาพบรรยากาศแบบกว้าง ๆ ไว้ในบทโขน แต่บรรยากาศในการแสดงได้สะท้อนศิลปวัฒนธรรมไทย ด้วยการเสริมองค์ประกอบบางอย่างเข้าไปในการแสดง เช่น เครื่องราชูปโภค การจัดที่นั่งลดหลั่นตามลำดับชั้นตัวละครฯ เพื่อช่วย

เน้นความเป็น “โขนไทย” หรือ “โขนกรรมศิลป์” ให้เด่นชัดขึ้น นอกเหนือจากแบบแผนการแสดงโขนและขนบการแสดงละครใน เช่น กระบวนท่ารำ การแต่งกายยืนเครื่องตามประเภทตัวละคร การจัดลำดับศักดิ์ของตัวละคร เพลง ดนตรี การขับร้อง พากย์ และเจรจาซึ่งเป็นไปตามจารีตทางการแสดงที่กำหนดไว้ อย่างเฉพาะเจาะจงแล้ว การสร้างบรรยากาศไทยในการแสดงโขนกรรมศิลป์การที่เห็นได้ชัด ได้แก่ การสร้างฉากแบบจิตรกรรม การจำลองท้องพระโรงเข้าเฝ้า การใช้เครื่องราชูปโภคประกอบฉาก เป็นต้น

2.2.1 วัฒนธรรมราชสำนักไทย

โขนเรื่องรามเกียรติ์แสดงความเป็นไทยหลากหลายลักษณะ ส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมอันเกี่ยวเนื่องกับราชสำนัก ภาพฉากต่าง ๆ ที่เป็นสถาปัตยกรรมในเรื่อง ล้วนให้รายละเอียดแบบศิลปะของไทยอย่างเด่นชัดในการแสดง ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นไทยแนวจิตรกรรมให้แก่เรื่อง เช่น ภาพท้องพระโรงกรุงลงกาที่สะท้อนภาพวัฒนธรรมราชสำนักไทย ดังตัวอย่าง

“บทโขนชุด ปราสาทกานาสูร
ฉาก ๑ ท้องพระโรงกรุงลงกา
-ปี่พาทย์ทำเพลงวา-
เปิดม่าน
-ทศกัณฐ์ประทับเหนือพระแท่น-
-กุมภกรรณ พิเภก อินทรชิต เฝ้าอยู่พร้อม-
-มีเหล่าเสนายักษ์และนางกานาสูร เฝ้าอยู่ด้วย-”
(ธนิต อยู่โพธิ์. 2507 : 7)



ภาพที่ 3 ท้องพระโรงกรุงลงกา
ที่มาจาก : กรรมศิลป์การ

“...อีกเรื่องหนึ่งที่น่าสนใจก็คือ ฉากของคุณโหมด แห่งกรมศิลปากร ทั้งที่มีงบประมาณจำกัด คุณโหมด ก็สามารถสร้างฉากได้งดงามนักหนา ผู้เขียนเคยนึก อยู่บ่อย ๆ ว่า เบื้องหลังโฆษณาละครที่แต่งตัว แพรพราวนั้นควรจะมีความอย่างไร คุณโหมดก็ได้ ตอบปัญหานี้ให้ในคราวนี้จนเป็นที่พอใจ ด้วยวิธี

สร้างฉากต้นไม้ที่เป็นลายกนกแบบไทยซึ่งไม่มีอะไร เหมือนของจริงเลย แต่พอเข้ากับตัวโฆษณเข้าแล้วก็ดู เป็นต้นไม้ชนิดเดียวที่จะพึงเป็นไปได้ในสมัยที่โลก ยังมีทศกรรฐ์ มีหนูมาน และมีเสนายักษ์เสนาลิง...” (คึกฤทธิ์ ปราโมช. 2495 : 24) ดังตัวอย่าง

“บทโฆษณชุด นาคบาศ

ฉาก : สนามรบ

-ปีพาทย์ทำเพลงเชิด-

-ทัพพระลักษมณ์กับทัพอินทรีชิตยกออกปะทะกัน-

-เสนาลิงกับเสนายักษ์เข้ารบกันก่อน

แล้วอินทรีชิตลงจากราชรถ-

-เข้ารบกับพญาวานร และพระลักษมณ์-

(ธนิต อยู่โพธิ์. 2507 : 73)



ภาพที่ 4 สนามรบ

ที่มาภาพ : กรมศิลปากร

2.2.2 พิธีกรรมและความเชื่อ

พิธีกรรมไทยที่ปรากฏในการ แสดงโฆษณาส่วนใหญ่เป็นพิธีของราชสำนัก ซึ่งเกี่ยวพัน กับชีวิตในแต่ละช่วงของตัวละคร พิธีเหล่านี้ นอกจาก จะช่วยสร้างบรรยากาศไทย ๆ ในการดำเนินเรื่อง แล้ว ยังช่วยส่งเสริมความสูงส่งของตัวละครให้แจ่ม

ชัดขึ้น เช่น พิธีลุยไฟของนางสีดาเพื่อพิสูจน์ความ ซื่อสัตย์ที่มีต่อพระราม ซึ่งสะท้อนความเชื่อถึงการ เป็นคนดีมีศีลธรรมยอมทนน้ำไม่ไหลตกไฟไม่ไหม้ หรือพิธีกรรมอาบน้ำว่านของบรรลัษณ์กลับ ทำให้ไม่มี ใครจับตัวอยู่ ดังตัวอย่าง

“บทโขนชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์

ฉากที่ ๑ พลับพลาไถลกรุงลงกา

ตอน ๒ สีดาลุยไฟ

-ปีพาทย์ทำเพลงเร็ว-

-พิเภกนำหน้าขบวนเสด็จนางสีดาออกเวทีล่าง-

-นางสีดา นางมณโฑ และนางอัคคี ออก-

-มีนางตรีชฎา เบญกาย สุวรรณกันธมา

และนางกำนัลตามขบวนเสด็จ-

ร้องรำ

เมื่อนั้น

นางสีดานารีศรีไส

ครั้นเห็นองค์อินทราสุราลัย

อรไทชื่นชมสมคิด

จึงบังคมสมเด็จพระอวตาร

เยวมาลัยตั้งสัตย์

สุจริต

ขอเดชะพระเพลิงเริงฤทธิ์

อันศักดิ์สิทธิ์ไม่

ลำเอียงเที่ยงธรรมฯ

ร้องเพลงจำปาทองเทศ

ถ้าแม้ว่าข้านี้กแหงนหน้าฯ ต่อดองค์พระ

นารายณ์รังสรรค์

ไปรักใคร่ในท้าวทศกัณฐ์

จนชั้นชายอื่นใน

โลกา

ขอจงเพลิงกรานผลาญชีวิต

ให้ปลดปลิดสุด

สิ้นสังขาร

แม้ข้าชื่อสัตย์ต่อภัสดา

จงอย่าให้มีราศี

พานฯ

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง

เสียงแล้วทูลลาพระสามี

จรถีออกมายัง

หน้าชาน

บรรจงจัดภูษาทรงนางคราญ

แล้วลุยไปใน

ถ่านอัคคีฯ



ภาพที่ 5 ภาพนางสีดาลุยไฟ
ที่มาภาพ : กรมศิลปากร



ภาพที่ 6 ภาพนางสีดา นางมณโฑ นางอัคคี
นางตรีชฎา เบญกาย และสุวรรณกันธมา
ที่มาภาพ : กรมศิลปากร

ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง บันดาลเป็นสุขประทุมทอง ผุดรองบัว บาทบพศรี เปลวไฟไม่ต้องนางเทวี จรลีไปบน บุษบันฯ -เพลงเร็ว-" (ธนิต อยู่โพธิ์. 2507 : 129-130)	
--	--

ฉากพิธีลุยไฟในการแสดงโขน
กรมศิลปากรดังกล่าว มีลักษณะใกล้เคียงกับ
กฎหมายตราสามดวงในสมัยอยุธยา “พระไอยการ
ลักษณะภูษาณ พิสุท ดำน้ำ ลุยเพลิง” (องค์การคำ
ของครุสภา. 2505 : 68-105) เริ่มพิธีด้วยการเชิญ
สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ มาเป็นพยาน ตั้งสัจจาธิษฐาน
แล้วจึงพิสูจน์ด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น ดำน้ำ ลุยไฟ พิธี
ลุยไฟนี้ยังมีปรากฏในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน

เป็นการพิสูจน์คดีความระหว่างสร้อยฟ้ากับศรีมาลา
การพิสูจน์ผู้ถูกกล่าวหาจะตั้งจิตอธิษฐานว่า หากตน
บริสุทธิ์ขออย่าให้ความร้อนจากกองไฟทำลายได้
จากความเชื่อที่ว่า คนที่มีจิตใจบริสุทธิ์จะสามารถ
เดินผ่านกองไฟได้โดยไม่มีอันตราย หากผ่านไป
3 วันแล้ว เท้าพองขึ้นก็ถือว่ามีความผิด ถ้าเท้า
ไม่พองก็ถือว่าเป็นผู้บริสุทธิ์

“บทโขนชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์ ฉากที่ ๓ เมืองบาดาล สมมุติเป็นเวลากลางวัน -ปีพาทย์ทำเพลงเสมอมาร- เปิดม่าน -บรรลัยกัลป์ออกนั่งเตี้ยง- -มีนาคนุ่มและนางสาวเฝ้าอยู่ตามตำแหน่ง- ร้องเพลงสมิงทองมอญ ๐ มาจะกล่าวบทไป ถึงบรรลัยกัลป์ยักษ์ เป็นโอรสทศเศียรอสูรี นางอัคคินคราญ เป็นมารดา เรื่องเดชศักดิ์ดาสามารถ ฤทธิรงค์อาจ แก้แค้นกล้า เจ้าพิภพฯองค์องค์อัยกา ขอมมาเลี้ยงไว้ใน บาดาลฯ	 ภาพที่ 7 ภาพบรรลัยกัลป์ ที่มาภาพ : กรมศิลปากร
---	---

-ดับไฟหน้าและเปิดไฟหลัง แสดงพิธีกรรม อาบนํ้าว่าน- ร้องเพลงขำนาญ ๑ พญานาคนั้นตั้งพิธี ให้ชูปแชอินทรีย์ ด้วยนํ้าว่าน ถึงเจ็ดเดือนเจ็ดปีทิวาวาร จึงเสร็จการสมหวัง ตั้งใจ อันองค์กุมภกันต์แต่นั้นมา ใครจับกุมกายา หาอยู่ไม่ อิมเอบกำเรปฤทธิไกร ไม่ย่อท้อต่อใครใน โลกาฯ -ปิดไฟหลังและเปิดไฟหน้า-" (ธนิต อยู่โพธิ์. 2507 : 133-134)	
--	--

พิธีกรรมอาบนํ้าว่านเป็น “ความเชื่อและพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เป็นเครื่องสะท้อนบทบาทของสมาชิกในชุมชน ความรู้สึกร่วมเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน สังคมหรือประเทศชาติ นำไปสู่ความเข้มแข็งของชุมชนซึ่งอยู่คู่กับสังคมมาช้านาน ผ่านการผลิตซ้ำจนกลายเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนอันจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชน (อุดมศิลป์ หวังปาน. 2566 : 133) ในเรื่องความเชื่อซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้มีความมั่นใจและมีกำลังใจขึ้น ถ้าหากขาดสิ่งเหล่านี้เสียแล้วก็ไม่อาจทำอะไรให้บรรลุเป้าหมายที่ดีได้ ดังนั้น ความเชื่อจึงเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์มนุษย์ทุกรูป ทุกวัย ทุกแห่ง ต่างก็สัมพันธ์กับความเชื่อทั้งนั้น (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2540 : 35) สมเด็จพระญาณสังวร (เจริญ สุวฑฺฒโน). 2530 : 17) ทรงกล่าวว่า ศรัทธาคือความเชื่อในพระพุทธศาสนานั้น ต้องการให้เชื่อโดยปัญญา คือ ความรู้และพระพุทธเจ้าได้ตรัสไว้ในที่หลายแห่งเน้นให้ใช้

ปัญญา คือ ความรู้เป็นประการสำคัญ อย่างไรก็ตามในสังคมไทยแม้ยึดถือพระพุทธศาสนาเป็นหลักแต่พิธีกรรมและความเชื่อทางไสยศาสตร์ก็มีคู่กันไปเพื่อความสบายใจ เป็นหลักประกันความมั่นคงทางจิตใจได้อย่างหนึ่ง

จากที่อธิบายและยกตัวอย่างมาข้างต้นจะเห็นว่า บทโขนกรรมศิลป์การแสดงวัฒนธรรมไทยอย่างหลากหลาย วัฒนธรรมเหล่านี้ นอกจากจะช่วยสร้างบรรยากาศความเป็นไทยในการแสดงแล้วยังมีผลต่อเนื้อเรื่อง เช่น ฉากโขนแบบจิตรกรรมไทยช่วยเสริมความยิ่งใหญ่ของตัวละคร พิธีกรรมและความเชื่อช่วยเน้นอารมณ์ความรู้สึกตัวละครให้ชัดเจนขึ้น เป็นต้น

กล่าวได้ว่า งานวิจัย เรื่อง บทโขนกรรมศิลป์การ : พัฒนาการและการสร้างสรรค์ มีลักษณะการพัฒนาและสร้างสรรค์ในแง่มุมต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ดังนี้

1. บทโขนมีลักษณะเป็นบทโขนฉาก ที่มีการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นฉากซึ่งมีความสัมพันธ์กับการแสดง เนื้อเรื่องหลักหลายชุดมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 และ รัชกาลที่ 2 บางชุดปรับปรุงจากบทคอนเลต พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บางชุดปรับปรุงจากบทโขนพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางคเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาที่ทรงปรับปรุงไว้แล้ว โดยเฉพาะการแทรกบทพากย์และคำเจรจาทั้งที่นำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 และแต่งขึ้นใหม่เพื่ออนุรักษ์แบบแผนการเล่นโขนตามโบราณ

2. บทโขนมีองค์ประกอบแบบโขนโรงใน ประกอบด้วยบทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ อย่างโขน บทขับร้องและทำนองเพลงอย่างละครใน การสร้างฉากแบบละครดึกดำบรรพ์จึงเรียกว่า โขนฉาก

3. บทโขนให้ความสำคัญกับรายละเอียดที่เอื้อประโยชน์แก่ทุกฝ่าย เช่น ระบุนการแบ่งเรื่องเป็นองก์ เป็นฉาก ระบุนำคำกำกับการจัดฉาก สถานที่ เวลาในเรื่อง ระบุนำคำกำกับการแสดง ระบุนเทคนิคพิเศษที่ใช้ในการแสดง รวมทั้ง บางชุดมีระบุนายามผู้เกี่ยวข้อง

4. บทโขนเอื้อต่อการสร้างสรรค์ฉากที่วิจิตรตระการตา เปิดโอกาสให้ผู้ออกแบบฉากและผู้เกี่ยวข้องสามารถออกแบบและสร้างฉากที่งดงามเห็นธรรมชาติได้ยิ่งใหญ่อลังการเช่นเดียวกับจิตรกรรมไทย

5. บทโขนเอื้อต่อแนวคิดสร้างสรรค์การประยุกต์ใช้เทคนิคพิเศษทั้งแสงและเสียงเพื่อช่วยสร้างความสมจริงตามธรรมชาติให้ตื่นตาตื่นใจยิ่งขึ้น

6. บทโขนเอื้อต่อการสร้างสรรค์การแสดงอวดฝีมือแทรกในการดำเนินเรื่อง เป็นการเปิดโอกาสให้ครูและนักเรียนหญิงของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (ฝ่ายละคร) ได้มีส่วนร่วมในการแสดงโขน รวมทั้งเป็นช่องทางให้ครูผู้ประดิษฐ์ทำนองเพลง บทขับร้อง (บางชุดด้ามี) และทำรำได้แสดงภูมิปัญญาที่สั่งสมมาจากประสบการณ์

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัยข้างต้น สามารถอภิปรายให้เห็นคุณค่าของบทโขนกรมศิลปากรในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ซึ่งมุ่งเน้นในการเป็นหลักฐาน ประวัติศาสตร์ สุนทรียภาพ และสังคมโลกดังนี้

1. คุณค่าทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม กรมศิลปากรเป็นแหล่งอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการแสดงโขนของชาติที่มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนาน สะท้อนให้เห็นถึงประเพณี ความเชื่อ และภูมิปัญญาที่สั่งสมมาอย่างต่อเนื่องกว่า 90 ปี ตัวอย่างที่โดดเด่น ได้แก่ บทโขนกรมศิลปากรที่ปรับปรุงใหม่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงให้เห็นร่องรอยของการเชื่อมต่อระหว่างบทโขนในยุคเก่ากับบทโขนหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองที่มีทั้งการอนุรักษ์และปรับเปลี่ยนตัวบทให้กับสมัยนิยม การรื้อฟื้นศิลปะการแสดงโขนในอดีตจนนำมาสู่การจัดเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนอย่างเป็นระบบภายในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และมีการจัดแสดงโขนที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ในโครงการอนุรักษ์และฟื้นฟูนาฏดุริยางคศิลป์ของกรมศิลปากรไม่เพียงแต่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ แต่ยังสะท้อนให้เห็นการเชื่อมโยงระหว่างการแสดงโขนในอดีตและปัจจุบัน ดังที่ มรรษักรณ์ มั่นทนวิทน (2554 : ง) กล่าวว่า ความโดดเด่นทางศิลปะของโขนที่แสดง

ถึงคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เป็นสื่อทางวัฒนธรรมที่มีบทบาทและความสำคัญมากในการอนุรักษ์และทำให้ศิลปะของชาติคงอยู่อย่างมีคุณค่า สอดคล้องกับที่ ญานูนา ภควัดธนโกศล และ สุภาวี ศิรินคราภรณ์ (2566 : 77) กล่าวว่า โขนถือเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองทางวัฒนธรรมที่ยังสามารถอยู่ร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมมาตลอดระยะเวลายาวนาน และมีร่องรอยของการพัฒนาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับกระแสสังคมในสไตล์โมเดิร์นคลาสสิกที่เป็นตัวตน มีรสนิยมและความประณีตของคนไทยในอดีตได้เป็นอย่างดี

2. คุณค่าทางการศึกษาและเรียนรู้ กรมศิลปากรทำหน้าที่เป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปะการแสดง โขนเป็นแห่งแรกของชาติมาตั้งแต่หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง หากศึกษาจากประวัติศาสตร์ในยุคสมบูรณาญาสิทธิราชย์ กรมศิลปากรในยุคนี้ก็เป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปะการแสดงโขนมาก่อน กรมศิลปากรจึงเป็นตัวอย่างที่ดีในการอนุรักษ์ สืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาติอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะบทโขนกรมศิลปากรที่ปรับปรุงใหม่หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นแม่แบบหรือต้นแบบให้แก่การจัดทำบทโขนของกรมศิลปากรในสมัยต่อมาจนปัจจุบัน นอกจากนี้ ยังเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้จัดทำบทโขนอื่น ๆ เช่น บทโขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ บทโขนของสถาบันคึกฤทธิ์ บทโขนของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เป็นต้น

ศิลปะการแสดงโขนที่ปรับเปลี่ยนไปแต่ยังคงรักษาจารีตทางการแสดงบางอย่างไว้ ทำให้คนรุ่นใหม่สนใจโขนมากขึ้น กล้าที่จะใกล้ชิดโขนมากขึ้น การแสดงโขนที่ปรากฏในปัจจุบันจึงไม่ใช่การแสดงที่ถูก “แช่แข็ง” แต่ความจริงโขนเป็นการแสดงที่มีพลวัตและจับต้องได้ จึงปรากฏร่องรอยให้เห็นว่ามี

การปรับเปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัย เพื่อให้มีคุณค่าสอดคล้องกับบริบททางสังคมต่าง ๆ ที่เปลี่ยนไป ดังที่ เสาวณิต จิวอน (2519 : 240) กล่าวไว้ว่า โขนเรื่องรามเกียรติ์ของไทยผ่านกาลเวลามานาน มีการเปลี่ยนแปลงบทและการแสดงในระยะเวลาต่าง ๆ มาตลอด การปรับปรุงให้เข้ากับยุคสมัยได้นี้ทำให้โขนเรื่องรามเกียรติ์นี้คงอยู่มาจนกระทั่งทุกวันนี้ โดยมีนาฏศิลป์ปกรมศิลปากรเป็นสื่อกลางที่สำคัญในการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงโขนให้แก่คนรุ่นใหม่ที่สนใจและพร้อมจะเรียนรู้ ดังที่ อินทิรา พงษ์นาค ระวีวรรณ วรณวิไชย และ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ (2567 : 278) กล่าวว่า ความสำคัญและประโยชน์ของการเรียนรู้โขนที่ช่วยให้ผู้เรียนพัฒนาศักยภาพ สมาธิ ความมีวินัย ความอดทน การทำงานเป็นทีม ทักษะการสื่อสาร ส่งเสริมการเป็นผู้นำผู้ตามที่ดี รวมทั้งส่งเสริมให้นักเรียนเห็นคุณค่าและความสำคัญของการเรียนรู้โขนซึ่งเป็นมรดกภูมิปัญญาของไทยโดยไม่มีการบังคับหรือที่เรียกว่า Soft Power

3. คุณค่าทางการแสดง บทโขนกรมศิลปากรมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เล่นออกโรงในโครงการฟื้นฟูศิลปะทางโขนละครและดนตรี บทโขนจึงมีความสำคัญในฐานะเป็นตัวกำหนดทิศทางของเรื่องและรายละเอียดต่าง ๆ ในการแสดง เบื้องต้นเมื่อปรับปรุงเสร็จก็ต้องมีการตรวจสอบเพื่อให้แน่ใจและมั่นใจว่าสามารถนำไปใช้แสดงได้อย่างเรียบร้อยเหมาะสม ดังที่ กรกฎ คำแหง (2563 : 245) กล่าวไว้ว่า การพิจารณาคูณค่าทางการแสดงจึงกระทำได้ทางหนึ่งผ่านการพินิจบทการแสดงเนื่องจากบทและการแสดงตลอดจนรายละเอียดต่าง ๆ ย่อมมีการเรียบเรียงให้สอดคล้องประสานกันและผ่านการพิจารณาแล้วว่าบทที่ใช้ประกอบจะเหมาะสมกับกระบวนรำแบบใดจึงจะออกมางามที่สุด

สอดคล้องกับที่ กรมศิลปากร (2494 : คำนำ) อธิบายไว้ว่า เพื่อให้การแสดงเป็นไปตามวิธีการเล่นของโขน แต่เมื่อนำการแสดงมาปรับเข้ากับฉาก ก็ต้องช่วยกันปรับปรุงต่อมามาก โดยตัดทอนกลอนบทละครของเดิมออกเสียบ้าง เพื่อให้กะทัดรัดเหมาะแก่การแสดงที่มีฉากประกอบ แต่เมื่อแสดงไปหลาย ๆ รอบแล้ว อาจมีแก้ไขหรือเพิ่มเติมตัดทอนบ้าง ซึ่งคงจะเป็นส่วนเล็กน้อย เว้นแต่บางตอนที่มิสลาทางนาฏศิลป์ อันงดงามและควรนำออกเสนอแก่ท่านผู้ชมก็คงไว้ นอกจากนี้ บทโขนกรมศิลปากรยังมีลักษณะการจัดวางรูปแบบบทโขนคล้ายกับบทละครเวที ดังที่ นพมาศ แวหงส์ (2558 : 1) อธิบายไว้ว่า บทละครโดยทั่วไปประกอบด้วยรายชื่อตัวละคร การบรรยายบุคลิกลักษณะและความสัมพันธ์ของตัวละคร การบรรยายฉากและภาพบนเวที การแบ่งเป็นองก์และ/หรือฉาก การเข้าออกของตัวละคร บทโขนกรมศิลปากรก็มีลักษณะดังกล่าวรวมทั้งรายละเอียดอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องอย่างครบถ้วนสามารถนำไปใช้แสดงได้อย่างเรียบร้อยสวยงาม สอดคล้องกับที่ กรกฎ คำแหง (2563 : 245) กล่าวไว้ว่า รายละเอียดสำคัญที่ปรากฏในบทโขนล้วนมีความจำเป็นและมีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะล้วนเป็นรายละเอียดที่เอื้อประโยชน์แก่ทุกฝ่ายทั้งผู้กำกับเวที ผู้แสดง และนักดนตรี ให้ทุกฝ่ายสามารถเข้าใจบทและภาพรวมของการแสดงสามารถนำมาแสดงได้โดยราบรื่น ไม่บกพร่อง นอกจากนี้ บทโขนกรมศิลปากรยังสะท้อนคุณค่าในการรักษาขนบละครใน เช่น การเปิดเรื่องด้วยบทร้องแบบละครในและกำหนดเพลงขับร้องทำนองซ้ำ เช่น ซ้ำปี่ใน ซ้ำอานสาร ใ้บุษบา ภูณท์ กระบอกทอง ลมพัดชายเขา รวมทั้งมีการรำอวดฝีมือตัวละครและแทรกกระบำในเรื่องและท้ายเรื่อง เป็นต้น ส่วนการรักษาขนบโขน เช่น การใช้บทพากย์ชมรด บทพากย์ชมทัพ การแทรกการรำ

ตรวจพลยกทัพ การรำเพลงหน้าพาทย์ การเจรจาแบบกระทุ้ เป็นต้น รวมทั้งสามารถตอบสนองคนดูได้ทุกกลุ่ม ทั้งกลุ่มที่เน้นชมกระบวนแสดงแบบขนบก็สามารถรับชมได้ ผู้ชมกลุ่มใหม่ที่มุ่งเน้นความกระชับ ความสนุกสนาน และความแปลกใหม่ก็สามารถรับชมได้อย่างเพลิดเพลินไม่ติดขัด ดังที่ กรมศิลปากร (2500 : คำนำ) อธิบายไว้ว่า ขอถือโอกาสเสนอแนะไว้ในที่นี้ด้วยว่า วิถีหาความสนุกในการชมโขนตามแนวที่ปรับปรุงใหม่นี้ เห็นจะต้องลงมือทำเป็นกลาง ๆ สมมติว่าตนเองยังไม่เคยรู้เรื่องราวมเกียรติและศิลปะการแสดงโขนมาก่อน แล้วมานั่งชมโขนของกรมศิลปากรตามแนวที่ปรับปรุงใหม่นี้เป็นครั้งแรก บางทีจะค่อยๆ ไล่ความรำคาญใจ และได้ประสพสนิยมอันดีในศิลปะของการแสดงโขนอย่างครบถ้วน ด้วยการดูเพียงครั้งหนึ่งคราวเดียวก็อาจเป็นได้

4. คุณค่าทางเศรษฐกิจ โขนมีลักษณะเป็น soft power ของไทยที่ช่วยส่งเสริมการส่งออกวัฒนธรรมไปทั่วโลก เป็นช่องทางในการต่อยอดการส่งออกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ เช่น การนำภาพความเป็นไทยผ่านตัวโขนเพื่อเพิ่มเอกลักษณ์ในบรรจุภัณฑ์ของสินค้าสำหรับการส่งออกไปขายตลาดต่างประเทศเพื่อขับเคลื่อนเศรษฐกิจและสร้างรายได้ให้กับประเทศ สามารถดึงดูดนักท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม สร้างรายได้และขับเคลื่อนเศรษฐกิจไทยผ่านการแสดง การท่องเที่ยวที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรม และการสร้างมูลค่าเพิ่มในอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ เช่น การผลิตหัวโขนเป็นของที่ระลึก การผลิตเครื่องแต่งกายโขน อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น อุตสาหกรรมสร้างสรรค์ด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโขนล้วนเป็นแหล่งรายได้ของช่างฝีมือประเภท “ประณีตศิลป์” ที่เกี่ยวข้องกับโขน เป็นการกระจายรายได้แบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์สู่ชุมชน

อย่างทั่วถึง สอดคล้องกับที่ นครินทร์ นำใจดี. (2557 : 114) กล่าวว่า มีการนำองค์ความรู้ของโขนมาใช้ในเชิงเศรษฐกิจ ด้วยการนำสัญลักษณ์ของตัวละครโขน มาปรับปรุงและพัฒนาเพื่อใช้ประโยชน์ในความหมายใหม่ในเชิงพาณิชย์เป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับโขน ผลิตภัณฑ์เหล่านี้ถือได้ว่าเป็นการสร้าง ความหมาย คุณค่า และกำหนดบทบาทหรือหน้าที่ใหม่ให้กับทรัพยากรวัฒนธรรม เป็นการ “ผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม” ทำให้เกิดความหมาย คุณค่า และหน้าที่ใหม่ (New) ซึ่งความหมาย คุณค่า หน้าที่ของวัฒนธรรมที่ถูกผลิตขึ้นมาใหม่นี้เกิดมูลค่าเพิ่มด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทโขนกรมศิลปากร : พัฒนาการและการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยเห็นว่า บทโขนของกรมศิลปากรในยุคโรงละครศิลปากรเป็นต้นแบบของบทโขนรุ่นหลังที่มีผู้แต่งของกรมศิลปากรหลายคนได้เรียบเรียงขึ้นจนมีบทโขนฉบับต่าง ๆ เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ควรนำมาศึกษาวิจัยเปรียบเทียบในประเด็นคุณค่าและความสัมพันธ์ของบทโขนกรมศิลปากรกับบริบททางสังคม การศึกษาวิจัยดังกล่าวน่าจะช่วยขยายขอบเขตการจัดทำบทโขนได้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมได้มากยิ่งขึ้น

References

- Amattayakul, T. (1964). *Phraratchaphongsawadan Krung Sayam Chak Ton Chabab Thi Pen Sombat Khong British Museum Krung London* [The royal chronicle of the Kingdom of Siam from the original manuscript property of the British Museum, London]. Kao Na.
- Fine Arts Department. (1946). *Bot Khon Chut Nakabak* [Khon script: Naga's Noose]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1947a). *Bot Khon Chut Nang Loi* [Khon script: Nang Loi]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1947b). *Bot Khon Chut Thamlai Phithi Hung Namthip* [Khon script: The Destruction of the Nectar Brewing Ceremony]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1949). *Bot Khon Chut Suek Virun Jambang* [Khon script: Battle of Virun Jambang]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1951a). *Bot Khon Chut Prab Kakanasur* [Khon script: Subduing Kakanasur]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1951b). *Ngan Sangkhit Silpa Khong Krom Silpakorn 2492-2494* [Musical Arts Work of the Fine Arts Department 1949-1951]. Fine Arts Department.
- Fine Arts Department. (1952). *Bot Khon Chut Hanuman Asa* [Khon script: The Volunteer of Hanuman]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1953). *Bot Khon Chut Sida Lui Fai Lae Prab Banlaikan* [Khon script: Sita's Fire Ordeal and Subduing Banlaikan]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1957). *Bot Khon Chut Phra Ram Doen Dong* [Khon script: Phra Ram Wanders in the Forest]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1958). *Bot Khon Chut Phra Ram Khrong Mueang* [Khon script: Phra Ram Ascends the Throne]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1959). *Bot Khon Chut Maiyarap Sakot Thap* [Khon script: Mayarap Hypnotizes the Army]. Phra Chan Press.
- Fine Arts Department. (1960). *Bot Khon Chut Phrommat* [Khon script: Phrommat]. Phra Chan Press.
- Israngkul Na Ayutthaya, Y. (2018). *Kan Songsoem Phap Lak Thai Nai Miti Watthanatham Kab Khwam Samphan Rawang Prathet Duai Silpa Kan Sadaeng "Khon"* [Promoting Thailand's image in the cultural dimension and international relations through the performing art "Khon"] (Individual Study Report, Foreign Affairs Executive Programme Class 10). Devawongse Varopakarn Institute of Foreign Affairs, Ministry of Foreign Affairs of the Kingdom of Thailand.

- Kumhaeng, K. (2020). *Khanop Lae Kan Sangsan Bot Khon Rueang Ramakian Khong Seree Wangnaitham* [Conventions and creativity of Seree Wangnaitham's Ramakien Khon scripts] (Master's thesis). Faculty of Arts, Chulalongkorn University.
- Kurusapha. (1962). *Kotmai Tra Sam Duang* [Three Seals Laws]. Kurusapha Press.
- Multanahwhat, M. (2011). *Banthuek Khon... Banthuek Huang Wela Haeng Khwam Song Cham: Chitrakam Ruam Samai* [Remembering Khon: Contemporary painting] (Master's thesis). Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University.
- Namjaidee, N. (2014). Khon Khong Munlanithi Songsoem Silpacheep Nai Somdet Phra Nang Chao Sirikit Phra Borommarachininat: Krabuan Kan Chat Sang Anurak Phattana Rup Baeb [The Khon performance of the Support Foundation of Her Majesty Queen Sirikit: A process of creation, conservation, and model development]. *Silpakorn University Journal (Thai Edition)*, 34(3), 85–118.
- Pakawattanakoson, Y., & Sirinakraporn, S. (2023). Kan Sangsan Ngan Silpakam Samai Mai Phan Khon Bon Phuenthan Lakkan Sunthariyasat Lae Witthayasat [The creation of modern art through Khon based on the principles of aesthetics and science]. *Journal of MCU Ubol Review*, 8(2).
- Phra Phutthaloetla Naphalai, H. M. (1967). *Bot Lakhon Rueang Ramakien* [Play script: Ramakien]. Kurusapha.
- Phra Phutthayotfa Chulalok, H. M. (1972). *Bot Lakhon Rueang Ramakien* [Play script: Ramakien]. Phraepittaya Publishing House.
- Phongnak, I., Wanwichai, R., & Nopudomphan, K. (2024). Kan Chatkan Rianru Khon Thi Songsoem Thaksa Kan Buranakan Choeng Sangsan [Khon learning management to promote creative integration skills]. *Nakhon Phanom University Journal of Humanities and Social Sciences*, 14(2).
- Pramoj, K. (1998). *Laksana Thai* [Thai identity]. Thai Watana Panich Press Company Limited.
- Rumruay, W. (2011). *Khon Khon* [Khon people]. Eastern Printing Company Limited.
- Sangkataptimsang, P., & Phuaphansawat, V. (2020). Natduriyangkasin Sang Chat: Kan Yinyom Lae Kan Torong Niyam Khwam Pen Thai Khong Kharatchakan Samnak Kan Sangkhit Krasuang Watthanatham [How performing and musical arts create the nation: Consent and negotiation of Thainess under the perspectives of civil servants in the Office of Performing Arts, Ministry of Culture]. *Governance Journal*, 9(2).
- Sattayanurak, S. (2002). *Khwam Plian Plaeng Nai Kan Sang "Chat Thai" Lae "Khwam Pen Thai" Doi Luang Wichitwathakan* [Changes in the creation of "Thai Nation" and "Thainess" by Luang Wichitwathakan]. Matichon Publishing House.