บทที่ ๔

กลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

เชิดนอกเดิมเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นไว้สำหรับให้ปี่เป่าประกอบการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ในชุดจับลิงหัวค่ำโดยเฉพาะ ต่อมาการแสดงโขนได้นำรูปแบบการเบิกโรงเช่นนี้มาใช้ในโขนบ้าง อีกทั้งนำเพลงเชิดนอกมาใช้ประกอบกิริยาการไล่จับกันของตัวละครในโขนด้วย โดยการแสดงที่ได้รับความนิยมนำมาแสดงกันแพร่หลายในปัจจุบัน คือ การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย และการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

การแสดงโขนชุดหนุมานจับนางเบญกายถือเป็นต้นแบบของการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาซึ่งประดิษฐ์ท่ารำขึ้นในภายหลัง จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์และการสังเกตท่ารำในแสดงจับนางทั้งสองชุดพบว่า การแสดงทั้งสองชุดนี้มีความคล้ายคลึงกันแต่มีท่ารำที่แตกต่างกันไปบ้าง เพราะจับนางเบญกายเป็นการจับบนท้องฟ้า แต่จับนางสุพรรณ-มัจฉานั้นเป็นการจับในน้ำ ซึ่งอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ได้กล่าวถึงข้อแตกต่างระหว่างการแสดงทั้งสองชุดนี้ไว้ว่า "จับนางสุพรรณมัจฉาเป็นการจับตามสบาย แต่จับนางเบญกายเป็นการจับเต็มรูปแบบ" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘) ดังนั้นการศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดจับนาง ผู้วิจัยจึงเลือกการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นตัวอย่างในการศึกษาเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดจับนาง

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงชุดนี้ไว้โดยสังเขป โดยรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ จากหนังสือ บทความ ประกอบกับคำให้สัมภาษณ์ของครูนาฏศิลป์หลายท่าน ได้แก่ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำชุดนี้จากครูเจริญจิต ภัทรเสวี อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินอาวุโสผู้เชี่ยวชาญในการแสดงชุดนี้ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภิชิต วงศ์สิปปกร ศิลปินรุ่นหลังที่ได้รับถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ไว้ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีในการเป่าปี่ในประกอบการแสดงชุดดังกล่าว ตามแนวทางของครูปี๊บ คงลายทอง โดยบันทึกจากคำบอกเล่าครูปี๊บส่วนหนึ่งและจากการที่ผู้วิจัยสังเกตการบรรเลงประกอบการแสดงของครูปี๊บในเหตุการณ์จริงอีกส่วนหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยจะชี้แจงถึงรายละเอียดต่าง ๆ เกี่ยวกับเนื้อหาในบทที่ ๔ ไว้โดยลำดับดังต่อไปนี้

๑. การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

การศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทราบถึงบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงชุดนี้เสียก่อน ผู้วิจัยจึงศึกษาถึงเรื่องความเป็นมา ความสำคัญของตัวละคร วิธีการคัดเลือกผู้แสดง การแต่งกาย รวมถึงโอกาสต่าง ๆ ที่มีการแสดงชุดนี้ด้วย เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในการแสดงชุดนี้มากยิ่งขึ้น เนื่องจากผู้วิจัยเรียนและฝึกฝนดนตรีเป็นอาชีพ มิได้มีความรู้และประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ จึงต้องอาศัยการศึกษาจากตำราและคำบอกเล่าของครูผู้ใหญ่เป็นหลัก แล้วจึงรวบรวมมาสรุปเป็นหัวข้อต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงชุดนี้ไว้ดังนี้

๑.๑ ความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครในตอนต่าง ๆ ที่มีการไล่จับกันของสัตว์ เช่น โขน ตอนหนุมานจับนางเบญกาย และหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา รวมทั้งการแสดงในตอนที่มีสัตว์กับสัตว์ต่อสู้กัน เช่น ตอนทรพารบกับทรพี ซึ่งการแสดงจับนางนั้นเป็นการแสดงที่มีอยู่ในโขนมาแต่เดิมอยู่แล้ว ต่อมาถูกนำมาดัดแปลงให้เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งเป็นการแสดงชุดเล็กที่มีความยาวไม่มากนัก เหมาะแก่การนำมาใช้ในการแสดงในโอกาสต่าง ๆ เช่น งานเผยแพร่วัฒนธรรม งานเจริญสัมพันธไมตรีในต่างประเทศ งานเลี้ยงต้อนรับ แขกบ้านแขกเมือง หรืองานพิธีต่าง ๆ การแสดงชุดหนุมานจับนางจึงกลายเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมีผู้นำมาแสดงกันอย่างแพร่หลายนับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยการแสดงชุด จับนางที่แยกออกมาจากการแสดงโขนในระยะหลังนั้นมีที่มา ดังนี้

จากคำไว้อาลัยของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ที่เขียนถึงครูเจริญจิต ภัทรเสวี ในหนังสือพระราชทานเพลิงศพ ครูเจริญจิต ภัทรเสวี พ.ศ.๒๕๒๑ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายไว้ ซึ่งสรุปความจากคำไว้อาลัยที่นายธนิตเขียนไว้ได้ดังนี้

เมื่อ พ.ศ.๒๔๙๘ รัฐบาลเตรียมการเดินทางไปเจริญสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสหภาพพม่า ณ นครร่างกุ้ง ฯพณฯ จอมพล ป.พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น ขอให้กรมศิลปากรจัดการแสดงชุดต่าง ๆ ไปแสดง ณ หอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม (ปัจจุบันคือกองบัญชาการทหารสูงสุด) คืนละ ๔-๕ ชุด เพื่อคัดเลือกการแสดงเหล่านั้นนำไปแสดงที่สหภาพพม่า กรมศิลปากรจึงปรับปรุงการแสดงขึ้นหลายชุดนำไปแสดงให้จอมพล ป. และประชาชนชม ในบรรดาการแสดงที่จัดมีวันหนึ่งที่ทางกรมศิลปากรจัดให้ครูพริ้ง ดนตรีรส เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก ข้อความในตอนนี้นายธนิตกล่าวว่า "ทันทีที่นายพริ้ง ดนตรีรส ตีเดี่ยวเพลงเชิดนอกจบ ประชาชนคนดูก็ปรบมือกันกราวใหญ่เป็นเวลานาน ฯพณฯ นายกรัฐมนตรีหันมาพูดกับผู้เขียน (นายธนิต) ว่า ถ้าจัดคณะนาฏศิลป์ไปพม่า นำชุดนี้ไปแสดงด้วย ..." (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๒๑: ๘) นายธนิตจึงเกิดความคิดว่า "ถ้าฟังเพลงไปด้วยและมีศิลปินออกมาแสดงท่ารำร่ายเข้ากับเพลงให้เห็นด้วยคงจะออกรสมากขึ้น"

นายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งในขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต จึงเกิดแรงบันดาลใจให้มีการร่ายรำประกอบการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกขึ้น ด้วยเหตุที่เพลงเชิดนอกนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ตอนหนุมานจับนางเบญกายที่มีอยู่ในชุดพระรามลงสรงอยู่แล้วแต่เดิม จึงได้แยกการแสดงชุดนี้ออกมาแสดงประกอบการเดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกต่างหาก โดยให้ครูพริ้ง ดนตรีรส เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกบันทึกเสียงไว้แล้วมอบให้ครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำของนางเบญกาย และให้ครูกรี วรศะริน เป็นผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นของหนุมาน การบรรเลงเดี่ยวเชิดนอกที่มีการแสดงชุดจับนางโดยเฉพาะจึงเกิดขึ้นในปี พ.ศ.๒๔๙๘

ผู้ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ คัดเลือกให้รำชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นคู่แรก คือ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (สมัยเป็นนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป) เป็นนางเบญกาย และนายบุญเลิศ (ไม่ทราบนามสกุล) เป็นหนุมาน โดยมอบหมายให้ครูเจริญจิต ภัทรเสวี และครูกรี วรศะริน เป็นผู้ต่อท่ารำ การแสดงชุดนี้จัดแสดงขึ้นเป็นครั้งแรกที่หอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม ควบคุมการฝึกซ้อมโดยนายธนิต และเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนที่มาชมเป็นอย่างมาก (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ เล่าถึงเหตุการณ์ในการแสดงครั้งนี้ไว้ว่า

นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้ปรับรูปแบบการแสดงให้มีความเป็นสากล โดยท่านนำเทคนิคการแสดงแบบบัลเล่ต์มาใช้ ก่อนที่ตัวละครนางเบญกายและหนุมานออกไปร่ายรำ ท่านให้นักดนตรีขณะนั้นคือ คุณครูพริ้ง ดนตรีรส ยืนเดี่ยวระนาดเอกในเพลงเชิดนอกอยู่มุมหนึ่งของเวที ใช้ไฟสองฉายมาจับที่คุณครูพริ้งขณะบรรเลงดับไฟทั้งหมดให้เด่นเฉพาะผู้บรรเลงเท่านั้น เมื่อได้จังหวะของเพลงก่อนที่นางเบญกายจะออกสู่เวที ให้ไฟสองฉายมาจับที่มือของนางเบญกายขณะกำลังเคลื่อนตัวปรากฏออกมาจากม่านด้านข้าง (ด้านหลังทำฉากเป็นก้อนเมฆที่สามารถเคลื่อนลอยได้) ขณะที่หนุมานไล่ตามจับนางเบญกายอยู่นั้นไฟก็ส่องตามจับตามติดตลอดเวลาจนจบการบรรเลง การแสดงชุดนี้เรียกเสียงปรบมือจากผู้ชมได้อย่างมาก นับได้ว่านายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้มีความเป็นอัจฉริยะในด้านการแสดงท่านหนึ่งในสมัยนั้น (สมรัตน์ ทองแท้, ๒๕๔๕: ๑๐๑)

ภาพที่ ๓๗ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์และนายบุญเลิศ (ไม่ทราบนามสกุล) (วิมลศรี ลิ้มธนากุล, ๒๕๓๔: ๓๓)

ภายหลังครูพริ้ง ดนตรีรส ผู้ทำหน้าที่เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงชุดนี้เป็นท่านแรกได้ลาออกจากราชการ แผนกดนตรีไทยจึงได้ใช้ปี่ในบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงชุดนี้เหมือนดังที่เคยมาแต่เดิม โดยเป็นหน้าที่ของครูเทียบ คงลายทอง คนปี่ที่มีฝีมือในยุคนั้นต่อไป (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

ต่อมาในระยะหลังครูเจริญจิต ภัทรเสวีและครูกรี วรศะริน ได้นำการแสดงชุดนี้มาปรับปรุงท่ารำเป็นการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา สำหรับใช้ในการแสดงโขนตอนหนุมานจองถนนด้วย แต่ก็มีท่ารำที่แตกต่างกันไปบ้าง ดังที่อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ กล่าวถึงการแสดงชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาว่า "จับนางสุพรรณมัจฉาเกิดขึ้นทีหลังเมื่อชุดจองถนน และเล่นเกือบจะไม่ตรงกับจับนางชุดเบญกาย จับนางสุพรรณมัจฉาเป็นการจับตามสบาย แต่จับนางเบญกายเป็นการจับเต็มรูปแบบ" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘) ซึ่งลีลาท่ารำของการแสดงจับนางทั้งสองชุดนั้นจะแตกต่างกันบ้างก็ย่อมเป็นธรรมดา เพราะการจับนางเบญกายมีบรรยากาศอยู่ในท้องฟ้า แต่การจับนางสุพรรณมัจฉานั้นอยู่น้ำก็ย่อมจะมีลีลาท่ารำที่ผิดแผกแตกต่างกัน

การศึกษาเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่ในเชิดนอกประกอบการแสดงชุดจับนางในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นตัวอย่างในการศึกษา ด้วยชุดจับนางเบญกายนี้เป็นการชุดแสดงที่ได้รับการประดิษฐ์ขึ้นก่อนชุดจับนางสุพรรณมัจฉา ประการที่สองชุดจับนางเบญกายเป็นการแสดงที่เป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ท่ารำในชุดจับนางสุพรรณมัจฉาในเวลาต่อมา ประการสุดท้าย อาจารย์รัจนาได้กล่าวถึงความสำคัญของจับนางเบญกายว่าเป็นการจับแบบเต็มรูปแบบมากกว่าจับนางสุพรรณมัจฉา ด้วยเหตุผล ๓ ประการที่ได้กล่าวมา การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายจึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่จะนำมาเป็นกรณีศึกษาเรื่องดังกล่าวในครั้งนี้ ทั้งนี้มีศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการแสดงชุดดังกล่าวจากกรมศิลปากรเป็นผู้ให้คำอธิบาย และสาธิตท่ารำต่าง ๆ ในการแสดงชุดนี้ ได้แก่ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร

อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ผู้สืบทอดท่ารำของตัวนางเบญกาย ปัจจุบันเป็นนาฏศิลปิน ๖ (ตัวนาง) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาจารย์เสาวรักษ์จบการศึกษาจากสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ (ปัจจุบัน คือ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร) อาจารย์เสาวรักษ์เล่าถึงประสบการณ์ในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายที่มีมาตั้งแต่สมัยครั้งยังเป็นนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป (กรุงเทพฯ) ว่า

"จับนางที่อยู่ในบทเรียนมีอยู่ด้วยกัน ๒ อย่างคือ จับนางสุพรรณมัจฉา กับจับนางเบญกาย แต่ที่ครูต่อและเล่นในโรงเรียน (นาฏศิลป) เป็นจับนางสุพรรณมัจฉา ท่านแรกคือครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ต่อท่าให้สมัยที่เป็นนักเรียนชั้นสูง อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ช่วยเป็นผู้ฝึกซ้อมแล้วก็มาแสดง จากนั้นครูก็เล่นจับนางมาตลอด

หลังจากจบการศึกษาก็มาทำงานที่กองการสังคีต ปี พ.ศ.๒๕๓๔ เข้ามาก็ได้รับคัดเลือกเป็นนางเบญกาย ตอนโขนนางลอย เมื่อปี พ.ศ.๓๔-๓๕ (๒๕๓๔-๒๕๓๕) แสดงครั้งแรกในโรงละครแห่งชาติ ครูที่ถ่ายทอดจับนางเบญกายให้ก็คือ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ แล้วก็เล่นในโรงมาประมาณ ๒ เดือน ทุกเสาร์-อาทิตย์ วันละสองรอบ จากนั้นก็แสดงชุดนี้เรื่อยมา รับบทนี้มาตลอด รวมประสบการณ์ในการเล่นชุดนี้ก็ ๑๓-๑๔ ปี" (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๒๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

สำหรับผู้สืบทอดท่าเต้นโขนในการแสดงชุดนี้ คือ อาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ปัจจุบันเป็นนาฏศิลปิน ๓ (ตัวลิง) สังกัดสำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาจารย์เอกภชิตจบการศึกษาจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากรเช่นเดียวกัน โดยอาจารย์เอกภชิตเล่าถึงที่มาของท่ารำชุดหนุมานจับนางเบญกายที่อาจารย์ได้รับสืบทอดมาว่า

"ครูเรียนในบทเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป โดยต่อเป็นรูปแบบเต็ม เพื่อให้รู้ท่า แต่ในส่วนรูปแบบการแสดงเราต้องหาความรู้เพิ่มเติมจากครูที่ท่านแสดงมาก่อน ซึ่งแต่ละท่านจะให้เทคนิคไม่เหมือนกัน จึงอยู่ที่ตัวเราว่าจะเลือกรูปแบบไหนมาประยุกต์ให้เข้ากับตัวเรา ให้ดูเหมาะสม ผู้ที่ถ่ายทอดท่ารำให้ครูก็มีหลายท่าน ได้แก่ ครูชนัย วรรณลี ครูพัฒนพงษ์ อรัญนาค ครูสราชัย ทรัพย์แสนดี และมีครูอีกหลายท่านต่อท่ารำให้เพิ่มเติมหลังจากเข้ามาทำงานแล้ว ได้แก่ ครูพงษ์พิศ จารุจินดา ครูสมนึก บัวทอง ครูสุรัตน์ เอี่ยมสอาด ครูสุรเดช เผ่าช่างทอง

หลังจากเรียนจบครูก็เข้าทำงานที่นี่ (สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) ครูได้รับเลือกให้เป็นหนุมาน และแสดงจับนางมาได้ประมาณ ๔-๕ปี นับตั้งแต่รับราชการ" (เอกภชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๒๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

จากประวัติความเป็นมาของการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนั้น สรุปได้ว่า การเดี่ยวปี่ในเชิดนอกประกอบการแสดงโขนนั้นมีมานานแล้ว แต่เป็นการแสดงที่เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงโขน ต่อมาการแสดงดังกล่าวได้ถูกแยกออกมาจัดเป็นการแสดงพิเศษให้มีความกะทัดรัดมากขึ้น ในสมัยที่ ฯพณฯ จอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี โดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นเจ้าของแรงบันดาลใจในการจัดทำการแสดงชุดนี้ ความคิดอันบรรเจิดของนายธนิตนี้เองเป็นจุดเริ่มต้นทำให้เกิดการแสดงชุดนี้ขึ้น โดยมีศิลปินผู้ล่วงลับไปแล้วทั้งสองท่านร่วมกันสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ได้แก่ ครูเจริญจิต ภัทรเสวี และครูกรี วรศะริน ทำให้การแสดงชุดดังกล่าวเป็นชุดการแสดงที่เป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน

๑.๒ ตัวละคร

การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้ เป็นการแสดงตอนหนึ่งที่ดัดตอนมาจากการแสดงโขน ตอนนางลอย ซึ่งเท้าความถึงเนื้อเรื่องย่อตั้งแต่นางสีดาโดนทศกัณฐ์ลักเอาตัวไป พระรามจึงยกทัพตามมา จนถึงทศกัณฐ์คิดจะตัดศึกโดยออกกลอุบาย ดังเรื่องย่อที่พระยาอนุมานราชธนได้กล่าวไว้ความว่า

> *เมื่อทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกาไปพานางสีดามเหสีของพระรามมาไว้เสียในสวนขวัญ ณ กรุงลงกาแล้ว ครั้นต่อมาได้ทราบว่าพระรามและพระลักษมณ์พร้อมด้วยกองทัพวานรกำลังติดตามนางสีดา จะยกทัพข้ามทะเลมาประชิดติดกรุงลงกา ทศกรรฐ์ก็ใช้อุบายตัดศึกโดยมิให้ต้องเสียกำลังไพร่พล จึงใช้ให้นางเบญกายผู้เป็นหลานสาวแปลงกายให้เหมือนนางสีดา แล้วแกล้งทำเป็นตายลอยน้ำไปยังหน้าค่ายของพระราม เมื่อพระรามได้เห็นในครั้งแรกก็สำคัญว่านางสีดาตายจริง แต่เมื่อหนุมานวานรทหารเอกของพระองค์ทูลขอพิสูจน์ถวายโดยเอาศพลองเผาไฟดูก่อน พระรามก็ประทานอนุญาต ครั้นนางเบญกายถูกไฟเผาทนร้อนไม่ได้ก็เหาะแฝงกายหนีขึ้นไปตามเกลียวควัน หนุมานเห็นดังนั้นก็โลดไล่ติดตามจับเบญกาย* (พระยาอนุมานราชธน, ๒๔๙๔: ๑๓๑)

จะเห็นได้ว่าตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในตอนนี้ คือ หนุมานและนางเบญกาย หนุมานนั้นเป็นตัวละครฝ่ายของพระราม ส่วนนางเบญกายแม้ว่าเป็นลูกสาวของพิเภก แต่ก็ถือว่านางมาปฏิบัติหน้าที่ตามคำสั่งของทศกัณฐ์ ซึ่งตัวละครทั้งสองตัวนี้มีกำเนิดและลักษณะเฉพาะ ดังนี้

๑) เบญกาย เป็นลูกสาวของพิเภกกับนางตรีชฎา ในตอนที่ทศกัณฐ์คิดจะตัดศึกครั้งแรก ทศกัณฐ์ให้เบญกายแปลงเป็นสีดาตายลอยน้ำไปติดอยู่ท่าที่พระรามลงสรง เพื่อให้พระรามเห็นว่านางสีดาตายแล้วจะได้เลิกทัพกลับไป แต่หนุมานก็พิสูจน์ได้ว่าเป็นอุบาย นางจึงถูกหนุมานจับตัวมาถวายพระราม พระรามทราบว่าเป็นธิดาของพิเภกก็ให้พิเภกเป็นผู้พิพากษา พิเภกให้ประหารชีวิต พระรามจึงยกโทษให้ แล้วตรัสให้หนุมานไปส่งนางที่ลงกา ครั้นถึงฝั่งลงกาหนุมานก็ได้นางเบญกายเป็นเมีย ภายหลังนางเบญกายมีลูกกับหนุมาน ชื่อ อสุรผัด (เรณู โกศินานนท์, ๒๕๒๘: ๘๘)

๒) หนุมาน เป็นพญาวานรและเป็นขุนพลเอกของพระราม หนุมานเป็นบุตรของพระพายุหรือพระพายกับนางสวาหะ หนุมานนอกจากจะมีสีกายเผือกแล้ว ยังประกอบด้วยลักษณะสำคัญ คือ มีคทาเพชรเป็นสันหลังตลอดหาง เดินทางไปในอากาศได้ ตรีเพชรเป็นอาวุธประจำตัว เมื่อต้องการจะใช้ก็ชักออกจากหน้าอก จักรแก้วเป็นหัว สามารถแผลงฤทธิ์เป็นสี่หน้าแปดมือ หาวเป็นดาวเป็นเดือน มีกุณฑลขนเพชร เขี้ยวแก้ว ซึ่งแม่สังว่าถ้าผู้ใดทักสิ่งวิเศษเหล่านี้ ผู้นั้นเป็นพระนารายณ์ให้เข้าสวามิภักดิ์ ภายหลังเมื่อหนุมานช่วยพระรามทำศึกลงกาจนเสร็จ พระรามประทานสมญาศักดิ์ให้เป็นพญาอนุชิตรกฤษพิพรรพงศา ครองเมืองนพบุรี (เรื่องเดียวกัน, ๘๓)

การแสดงชุดนี้หนุมานจึงเป็นตัวการสำคัญที่ช่วยให้พระรามทราบถึงกลอุบายของทศกัณฐ์และตามจับนางเบญกายมาไต่สวนความจริง จนกระทั่งเรื่องทุกอย่างคลี่คลาย ฝ่ายนางเบญกายเป็นตัวละครที่สร้างสีสันให้กับการแสดงโขนในตอนนี้ ด้วยท่ารำที่งดงามและความคล่องแคล่วในการแสดงท่าทางหลบหลีกของตัวนาง ทำให้การแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่น่าดูน่าชมชุดหนึ่ง อีกทั้งการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้ ถือเป็นการแสดงชุดสำคัญที่นางเบญกายมีบทบาทมากที่สุดในเรื่องรามเกียรติ์ก็ว่าได้ ฉะนั้นการคัดเลือกผู้แสดงที่จะมาสวมบทบาทเป็นตัวละครทั้งสองตัวในการแสดงชุดนี้จึงต้องคัดเลือกกันเป็นพิเศษ เพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครทั้งสองฝ่ายให้ออกมาได้สมบทบาทที่สุด ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวไว้ในลำดับต่อไป

๑.๓ การคัดเลือกผู้แสดง

การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งผู้แสดงทั้งฝ่ายนางและฝ่ายลิงต่างต้องมีทักษะพื้นฐานที่ดีในการรำ ทั้งมีลีลาในการร่ายรำที่งดงาม นอกจากนั้นยังต้องมีคุณสมบัติอื่น ๆ ที่ครูผู้ฝึกสอนจำเป็นต้องคัดเลือกเป็นพิเศษให้เหมาะสมกับชุดการแสดงชุดนี้ ทั้งในเรื่องของรูปร่างหน้าตาและบุคลิกภาพ ซึ่งโบราณาจารย์ทั้งฝ่ายลิงและฝ่ายนางต่างก็มีวิธีการคัดเลือกผู้ที่จะสวมบทบาทเป็นหนุมานหรือนางเบญกายอย่างพิถีพิถัน ดังนี้

๑) การคัดเลือกผู้แสดงเป็นนางเบญกาย

ผู้แสดงเป็นนางเบญกายนั้น นอกจากจะต้องมีรูปร่างที่สมส่วนและใบหน้าที่งดงามตามลักษณะของตัวนางโดยทั่วไปแล้ว ยังต้องมีลักษณะพิเศษอย่างอื่นที่เหมาะกับบทบาทของนางเบญกายในชุดจับนาง ซึ่งต้องคอยหลบหลีกการไล่จับตัวลิงอยู่ตลอดเวลาด้วย คือ จะต้องเป็นผู้มีบุคลิกภาพคล่องแคล่วว่องไว ดังที่อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ กล่าวถึงวิธีการคัดเลือกตัวนางสำหรับแสดงชุดจับนางไว้ว่า

> *"การเล่นจับนางนี้ รูปร่างหน้าตา กิริยาท่าทางเป็นสิ่งสำคัญ นอกจากจะต้องดูแขนดูขาแล้ว จะต้องเลือกคนที่มีความคล่องแคล่ว แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ ต้องมีความคล่องแคล่วกว่าตัวนางทั่วไป เพราะเราเล่นกับลิง ถ้าขืนเราช้าก็จะวิ่งไม่ทัน นอกจากนั้นก็เป็นเรื่องของการใช้อารมณ์ ต้องสามารถสั่งได้ (สามารถแสดงอารมณ์ตามที่ต้องการได้ทันที)"* (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ได้กล่าวเพิ่มเติมในเรื่องนี้ไว้ว่า "นางเบญกายในจับนางต้องมีรูปร่างสมส่วน ไม่อ้วน ไม่ผอม ไม่สูง ไม่ตัวเล็กเกินไป เป็นคนคล่องแคล่วว่องไวและรำงาม" (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘)

จึงสามารถสรุปได้ว่า ผู้ที่จะมารับบทบาทเป็นนางเบญกายในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้น จะต้องประกอบด้วยคุณลักษณะ ๓ ประการ ประการแรก ด้านรูปร่างหน้าตาต้องเป็นผู้มีร่างกายสมบูรณ์ไม่พิการ มีรูปร่างสมส่วน ไม่อ้วนไม่ผอมจนเกินไป ไม่สูงไม่ตัวเล็ก

เกินไป มีช่วงแขนและขาเรียวงาม มีใบหน้าได้รูป ส่วนประกอบของใบหน้าได้ส่วนงดงาม ประการที่สอง ด้านบุคลิกภาพ ต้องเป็นผู้มีความคล่องแคล่วว่องไว มีปฏิภาณไหวพริบ สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี ประการที่สาม ด้านความสามารถในการแสดง ต้องเป็นผู้มีฝีมือในการรำที่ดีเป็นผู้รำงาม และสามารถสอดแทรกอารมณ์ในการแสดงอากัปกิริยาต่าง ๆ ทั้งนัยน์ตาและสีหน้าได้ดี

๒) การคัดเลือกผู้แสดงเป็นหนุมาน

ผู้แสดงเป็นหนุมานนั้น ตามหลักการคัดเลือกตัวลิงในการแสดงโขนนั้น กล่าวว่าตัวลิงในโขนนั้นแบ่งออกได้ ๒ พวกตามลักษณะของหัวโขน คือ ลิงยอดซึ่งสวมศีรษะมียอด กับลิงโล้นซึ่งสวมศีรษะเรียบไม่มียอด ในที่นี้อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการแสดงโขนตัวลิง กล่าวว่า หนุมานซึ่งเป็นลิงโล้นนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างลักษณะ ดังนี้ "มีรูปร่างป้อมเตี้ย ไม่สูงนัก คอไม่ยาวเกินไป ช่วงตัวไม่สั้นเกินไป มือไม่ยาวเกินไป คือ ยืนแล้วยาวไม่ถึงหัวเข่า ช่วงตัวกับช่วงขาสมส่วน ไม่ควรมีช่วงตัวสั้นแต่ขายาว มีท่าทางคล่องแคล่วว่องไว เพราะจะต้องแสดงท่าพลิกแพลงต่าง ๆ" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

นอกจากเรื่องของรูปร่างลักษณะแล้ว คุณสมบัติอื่น ๆ ที่ผู้แสดงเป็นหนุมานในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายควรจะต้องมีเป็นพิเศษอีกนั้น คือ "การแสดงชุดนี้มีหลายอารมณ์ ไม่ใช่จะโลดโผนดุดันอย่างเดียว นอกจากโกรธ โมโห รวดเร็วว่องไวแล้ว ต้องมีการเข้าพระเข้านาง ต้องมีความละเอียดอ่อนสวยงามและระมัดระวังในการเข้าพระเข้านางด้วย เพราะต้องทำได้จังหวะสอดคล้องพอดีกัน คล้อยตามกันกับตัวนาง" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

นอกจากนี้อาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ยังได้กล่าวถึงลักษณะของตัวลิงในการแสดงชุดจับนางไว้เพิ่มเติมว่า "รูปร่างของหนุมานนั้นสันทัดไม่สูงไม่เตี้ยจนเกินไป ไม่อ้วน ไม่ผอมจนเกินไป และจะต้องเป็นคนที่มีฝีมือในการเต้นดี มีไหวพริบ และมีความคล่องตัว ไม่อุ้ยอ้ายหรือลุกลนจนเกินไป" (เอกภชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙)

ตัวลิงที่จะสวมบทบาทเป็นหนุมานในการแสดงชุดนี้ จึงต้องมีคุณสมบัติทั้ง ๓ ประการ เช่นเดียวกับตัวนาง คือ ประการแรก ด้านรูปร่าง นอกจากจะมีคุณสมบัติเหมือนลิงโล้นดังที่อาจารย์ประสิทธิ์ได้กล่าวมาแล้วนั้นยังต้องเป็นผู้มีรูปร่างสันทัดไม่อ้วนอุ้ยอ้าย เพราะในการแสดงชุดนี้ต้องเคลื่อนไหวรวดเร็วและมีการตีลังกาม้วนหน้าอยู่บ่อยครั้ง แต่ในเรื่องของหน้าตานั้นไม่เป็นเรื่องสำคัญมากนัก เพราะตัวลิงเวลาแสดงนั้นต้องสวมศีรษะไม่เห็นหน้าของผู้แสดง ประการที่สอง ด้านบุคลิกภาพนั้น ต้องเป็นผู้ที่คล่องแคล่วว่องไว มีปฏิภาณไหวพริบ มีความละเอียดถี่ถ้วนและมีความระมัดระวัง ประการที่สามในเรื่องของความสามารถ ต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการเต้นโขนดีและสามารถถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงได้ดี ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์โกรธ อารมณ์รัก แม้แต่ในการแสดงกิริยาเจ้าชู้ของหนุมานในการเข้าพระเข้านางก็ต้องสามารถสื่อให้ผู้ชมเข้าใจได้

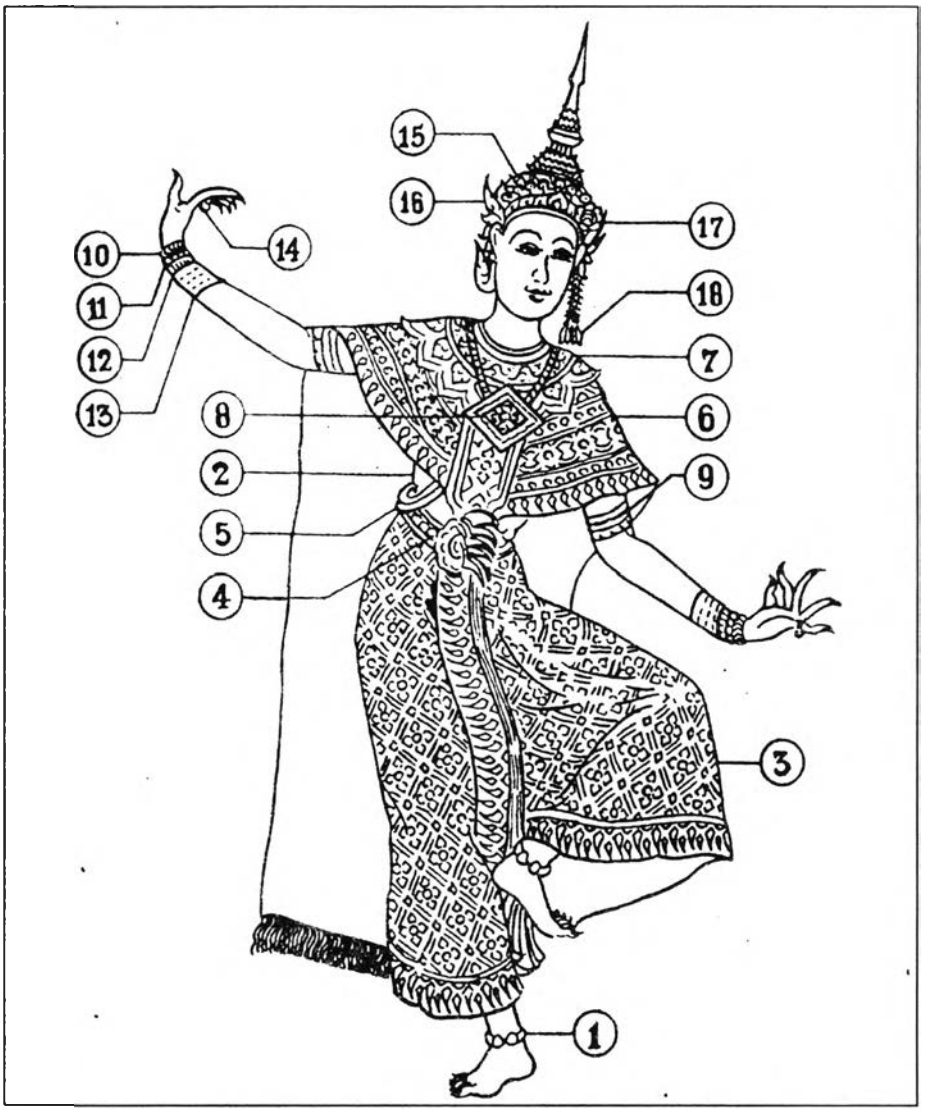
จะเห็นได้ว่าการคัดเลือกผู้แสดงทั้งตัวนางและตัวลิงนั้นมีหลักการเดียวกัน คือ พิจารณาจากรูปร่างหน้าตา บุคลิกลักษณะ และความสามารถในการรำ อย่างไรก็ตามการแสดงชุดนี้นอกจากจะงดงามด้วยลีลาท่ารำของผู้แสดงแล้วยังมีเครื่องแต่งกายที่สวยงามด้วย ซึ่งการแต่งกายในโขนนั้นมีมากมายหลายหลากแตกต่างกันไปตามฐานะของตัวละครนั้น ๆ ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเครื่องแต่งกายของนางเบญกายและหนุมานที่ใช้ในการแสดงชุดจับนางในลำดับต่อไป

๑.๔ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของตัวละครในการแสดงโขนนั้น สามารถแบ่งออกเป็น ๕ ประเภทใหญ่ ๆ ตามลักษณะของตัวละคร คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวเบ็ดเตล็ด ซึ่งในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้มีตัวละครสำคัญคือตัวลิงกับตัวนาง การแต่งกายยืนเครื่องตามปกติของตัวลิงหรือตัวนางนั้นต่างก็ประกอบด้วยชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่คล้ายคลึงกันเกือบทั้งหมด แต่จะมีสีผ้านุ่ง เครื่องสวมศีรษะ และลวดลายที่งดงามวิจิตรลดหลั่นกันไปตามศักดิ์ของตัวละคร

เครื่องแต่งกายของตัวนางโดยปกตินั้น จะประกอบด้วยชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายตามหมายเลข ดังต่อไปนี้ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ๒๕๒๕: ๒๐๕)

๑) กำไลเท้า
๒) เสื้อในนาง
๓) ผ้านุ่งนาง ในวรรณคดีเรียกว่าภูษา หรือ พระภูษา
๔) เข็มขัด
๕) สะอิ้ง
๖) ผ้าห่มนาง
๗) นวมนาง ในวรรณคดีเรียกว่ากรองศอ หรือ สร้อยนวม
๘) จี้นาง หรือ ตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง
๙) พาหุรัด
๑๐)แหวนรอบ
๑๑)ปะวะหล่ำ
๑๒)กำไลตะขาบ
๑๓)กำไลสวม ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร
๑๔)ธำมรงค์
๑๕)มงกุฎ
๑๖)จอนหู ในวรรณคดีเรียกว่า กรรเจียก หรือ กรรเจียกจร
๑๗)ดอกไม้ทัด (ซ้าย)
๑๘)อุบะ หรือ พวงดอกไม้ (ซ้าย)



ภาพที่ ๓๘ เครื่องแต่งกายตัวนาง (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ๒๕๒๕: ๒๐๔)

ส่วนเครื่องแต่งกายของตัวลิงโดยปกตินั้น จะประกอบด้วยชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายตามหมายเลข ดังต่อไปนี้ (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ๒๕๒๕: ๒๐๗)

๑) กำไลเท้า

๒) สนับเพลา

๓) ผ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียกว่า ภูษา

๔) ห้อยข้าง หรือ เจียระบาด หรือ ชายแครง

๕) หางลิง

๖) ผ้าปิดก้น หรือ ห้อยก้น

๗) เสื้อ แต่ในที่นี้สมมติเป็นขนตามตัวลิง

๘) รัดสะเอว

๙) ห้อยหน้า หรือ ชายไหว

๑๐)เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง

๑๑)กรองศอ หรือ นวมคอ

๑๒)ทับทรวง

๑๓)สังวาล

๑๔)ตาบทิศ

๑๕)พาหุรัด ตามปกติเย็บติดไว้กับเสื้อ ซึ่งสมมติเป็นขนตามตัวของลิง

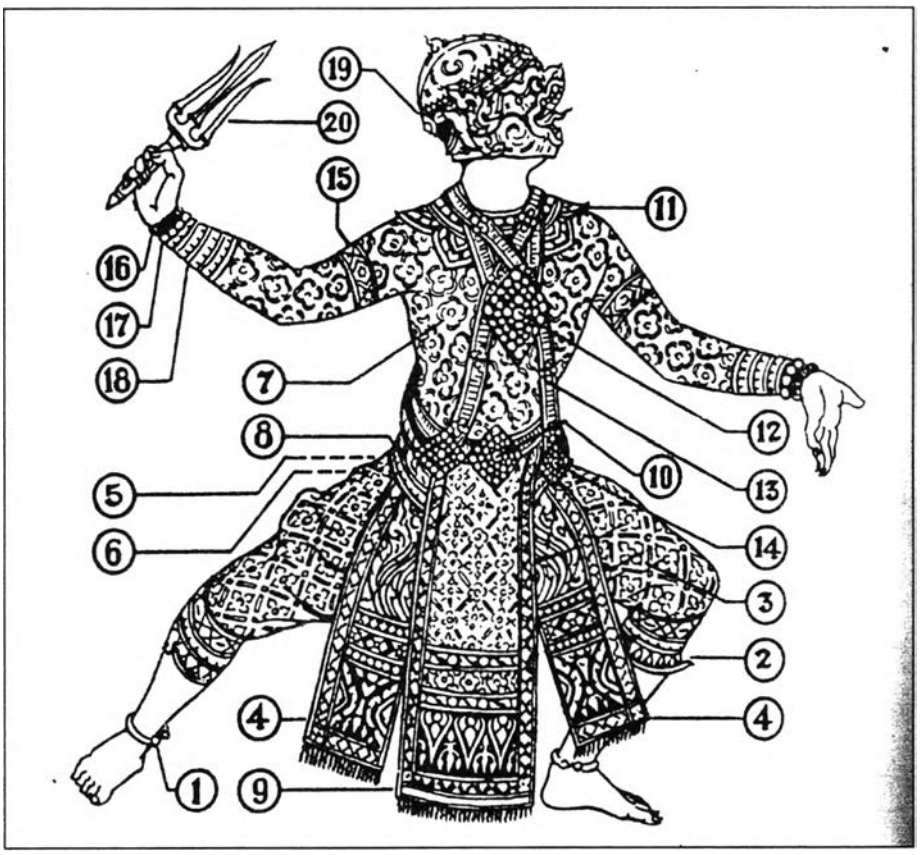
๑๖)แหวนรอบ

๑๗)ปะวะหล่ำ

๑๘)กำไลแผง หรือ ทองกร

๑๙)หัวโขน

๒๐)ตรี (ตรีเพชร หรือ ตรีศูล)



ภาพที่ ๓๙ เครื่องแต่งกายหนุมาน (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ๒๕๒๕: ๒๐๖)

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าการแต่งกายของตัวละครในโขนเรื่องรามเกียรติ์ แม้จะมีชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่คล้ายคลึงกัน แต่ก็มีสีเครื่องนุ่งห่มและสวมศีรษะต่างกันไปตามศักดิ์ของตัวละครนั้น ๆ ดังจะกล่าวถึงลักษณะพิเศษในการแต่งกายของนางเบญกายและหนุมานที่แตกต่างไปจากตัวละครอื่น ๆ ดังนี้

นางเบญกายจะแต่งยืนเครื่องตัวนางสวมรัดเกล้าเปลว ผ้านุ่งและผ้าห่มนางนั้นใช้สีเหลืองขลิบแดง ต่อเมื่อแปลงกายเป็นนางสีดาแล้วก็จะเปลี่ยนจากสวมรัดเกล้ามาสวมมงกุฎกษัตริย์แทน โดยนุ่งผ้านุ่งและห่มผ้าสีแดงขลิบเขียว (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๒๗ ธันวาคม ๒๕๔๘) การแต่งกายของนางเบญกายในการแสดงชุดจับนางจึงมีลักษณะดังภาพ

ภาพที่ ๔๐ การแต่งกายของนางเบญกาย (อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์)

ในเรื่องเครื่องสวมศีรษะของนางเบญกายนี้ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ได้กล่าวถึงเหตุที่นางเบญกายต้องสวมรัดเกล้าเปลวไว้ว่า "ที่จริงแล้วตอนพิเภกยังอยู่ในกรุงลงกานั้น นางเบญฯ (นางเบญกาย) ก็ยังใส่มงกุฎอยู่ แต่มาตอนหลังพิเภกโดนทศกัณฐ์ขับไล่ นางเบญฯ ที่เป็นลูกสาวก็ถูกถอดยศ โดนลดศักดิ์ไปด้วย เลยลดลงมาสวมรัดเกล้าแทน ในจับนางเบญกายตัวนางจึงสวมรัดเกล้าเปลว" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๔๙)

ทั้งนี้เนื่องจากเครื่องสวมศีรษะของตัวนางในเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีอยู่ด้วยกัน ๒ ชนิด คือ มงกุฎกษัตริย์ และรัดเกล้า ตัวละครที่จะสวมมงกุฎกษัตริย์นั้นต้องเป็นตัวนางกษัตริย์ ได้แก่ ชนีทั้งสามของพระราม นางสีดา มเหสีพระอินทร์ นางมณโฑ นางเทพอัปสร นางวานริน นางบุษมาลี และนางสุพรรณมัจฉา ส่วนตัวนางอื่น ๆ ที่มีศักดิ์รองลงมาจะสวมรัดเกล้า ซึ่งมีอยู่หลายแบบ คือ นางสุวรรณกันยุมาและนางตรีชดาสวมรัดเกล้ายอด นางเบญกายสวมรัดเกล้าเปลว ส่วนนางกาลอัคคีสวมมงกุฎยอดนาค สำหรับนางกำนัลในเรื่องสวมกระบังหน้า (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, ๒๕๓๒: ๒๓๘)

ส่วนการแต่งกายของหนุมานนั้นจะแต่งตามวาระและบทบาทที่แสดง เมื่อหนุมานอยู่กับพระรามก็จะแต่งกายตามปกติธรรมดา คือ มีเครื่องนุ่งห่มสีขาวและสวมศีรษะไม่มียอด เมื่ออยู่กับทศกัณฐ์ในตอนหนุมานอาสา กินดำแหน่งเป็นอินทรชิตก็จะใส่เสื้อแขนยาวสีเขียวแบบยักษ์ สวมศีรษะยอดแบบอินทรชิตและถือศรเป็นอาวุธ ถ้าหนุมานออกบวชก็แต่งกายแบบนักบวชมีผ้าห่มทับสวมยอดฤษี แต่ถ้าหนุมานแปลงกายเป็นสัตว์ ก็จะแต่งกายตามแบบของสัตว์นั้น ๆ โดยไม่ต้องสวมเครื่องประดับ (ผุสดี เสตะจันทน์, ๒๕๑๖: ๑๗) ในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายหนุมานจึงแต่งกายยืนเครื่องตามปกติ คือ สวมเสื้อและผ้านุ่งสีขาว สวมศีรษะไม่มียอดซึ่งเป็นหัวโขนที่ทำขึ้นเฉพาะสำหรับหนุมาน ดังภาพ

ภาพที่ ๔๑ การแต่งกายของหนุมาน (อาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร)

๑.๕ โอกาสในการแสดง

การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นชุดการแสดงที่สามารถนำมาจัดแสดงได้ในหลายโอกาสด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคลการแสดงชุดนี้สามารถสร้างความบันเทิงให้แก่แขกผู้มีเกียรติในงานได้เป็นอย่างดี ดังที่ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการแสดงชุดนี้ได้กล่าวถึงโอกาสในการแสดงหนุมานจับนางเบญกายไว้ ดังต่อไปนี้

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายมานานถึง ๕๐ ปี กล่าวว่า "จับนางเบญกายเป็นชุดแสดงรีวิวที่ใช้ได้ทุกโอกาส แสดงได้ทุกที่ทุกแห่ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงหน้าพระที่นั่งในพระบรมมหาราชวัง การแสดงต้อนรับพระราชอาคันตุกะ หรือการแสดงต้อนรับแขกผู้มีเกียรติของประเทศ" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๔๙)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขน โดยเฉพาะการแสดงในชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้ท่านมีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงมาเกือบ ๕๐ ปี อาจารย์ประสิทธิ์กล่าวตามประสบการณ์ของตนในการแสดงชุดนี้ว่า "มีประสบการณ์ในการรำชุดหนุมานเบญกายตั้งแต่เรียนอยู่ชั้นสูงที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตอนนั้นปี ๐๓-๐๔ (พ.ศ.๒๕๐๓-๒๕๐๔) ต่อมาก็มาเล่นประจำที่เอราวัณ (โรงแรมเอราวัณ) ตอนนั้นมักใช้ไปต่างประเทศ โดยเฉพาะสมัยท่านอธิบดีธนิตไปบ่อย หรือถ้ามีเวลายาวเราจะเล่นในชุดนางลอย" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

ส่วนครูปิ๊บ คงลายทอง ศิลปินผู้มีประสบการณ์ในการเป่าปี่ในประกอบการแสดงชุดนี้มานานเกือบ ๓๐ ปี กล่าวถึงโอกาสที่พบว่ามีการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายว่า

> *"จับนางที่เคยเห็นก็มีในโขนหน้าไฟ ที่ไปแสดงต่างประเทศก็หลายครั้ง เมื่อครั้งที่สมเด็จพระเทพฯ (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี) ท่านเดี่ยวระนาด งาน ๑๐๐ ปีสมเด็จย่า (สมเด็จพระศรีนรินทราบรมราชชนนี) ที่ฝรั่งเศส ก็มีการแสดงชุดจับนางเบญฯ และมีอีกหลายครั้งที่มีผู้นำการแสดงชุดนี้ไปแสดงในต่างประเทศ หรือแสดงตามห้องอาหารก็มี เมื่อก่อนที่เห็นก็มีห้องอาหารพิมานที่โรงแรมเอราวัณ แถว ๆ ราชประสงค์ ซึ่งถือเป็น*

โรงแรมในยุคแรก ๆ ที่จัดให้มีการแสดงอย่างนี้" (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

สำหรับศิลปินรุ่นหลัง ได้แก่ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ได้กล่าวถึงโอกาสในการจัดการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายไว้ดังนี้ อาจารย์เสาวรักษ์กล่าวว่า "ก็มีเล่นหน้าไฟ หรือเล่นโขนโรง งานอื่น ๆ ก็มีตามแต่เจ้าภาพจะจัดหา" (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙) ส่วนอาจารย์เอกภชิตได้กล่าวถึงการนำการแสดงชุดนี้มาใช้จัดแสดงในเชิงพาณิชย์ศิลป์ซึ่งปรากฏให้เห็นมากขึ้นในปัจจุบัน โดยกล่าวว่า

"ส่วนใหญ่ในสมัยก่อนโขนจะแสดงเฉพาะในงานสำคัญ เช่น งานในวัง เพราะถือว่าโขนเป็นการแสดงชั้นสูง แต่ปัจจุบันในงานทั่วไปก็เห็นบ้าง เช่น งานบวช งานรื่นเริงต่าง ๆ หรือในงานศพ งานพระราชทานเพลิงศพ เพื่อเป็นเกียรติแก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งปัจจุบันการแสดงส่วนใหญ่อยู่ในเชิงพาณิชย์ศิลป์ จะมีเรื่องของธุรกิจเข้ามาร่วมด้วย สมัยก่อนโขนจะมีเฉพาะในวัง เฉพาะขุนนางที่มีบรรดาศักดิ์เท่านั้น แต่ปัจจุบันโขนเข้ามาอยู่ในธุรกิจโรงแรมและร้านอาหาร" (เอกภชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙)

จากคำบอกเล่าของศิลปินแต่ละท่านที่ได้กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้นจัดแสดงได้หลายโอกาสด้วยกัน เพราะเป็นชุดที่มีความสวยงามและใช้ระยะเวลาในการแสดงไม่นานมากนัก จึงมีผู้นิยมนำมาจัดแสดงได้ทุกโอกาส โดยมักพบเห็นการแสดงชุดนี้ได้ในโอกาสต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑) จัดแสดงเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศ หรือจัดแสดงต้อนรับพระราช-อาคันตุกะ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่มาเยือนประเทศไทย

๒) จัดแสดงในงานมงคลต่าง ๆ ที่เจ้าภาพมีประสงค์ให้มี เพื่อให้แขกผู้มีเกียรติได้ชมความสวยงามของการแสดง อาทิ งานบวช งานเลี้ยงรับรอง เป็นต้น

๓) จัดแสดงในงานอวมงคล งานพระราชทานเพลิงศพหรืองานฌาปณกิจศพ เพื่อเป็นเกียรติแก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งมีทั้งที่อยู่ในการแสดงโขนหน้าไฟ ตอนนางลอย หรือจัดแสดงขึ้นเฉพาะชุดนี้อย่างเดียวก็ได้

๔) อยู่ในการแสดงโขนโรงใน คือ โขนที่เล่นในโรงละคร ซึ่งจะเป็นการแสดงแบบเต็มรูปแบบ หรือแม้แต่การแสดงพิพิธทัศนาต่าง ๆ ที่ต้องการแสดงความงามในท่ารำหรือการเดี่ยวเพลงเชิดนอก

๕) จัดแสดงในร้านอาหารไทย ในโรงแรม หรือสถานที่ต่าง ๆ เพื่อสร้างบรรยากาศให้แก่สถานที่นั้น ๆ ซึ่งเป็นการแสดงในเชิงพาณิชย์ศิลป์ที่มุ่งความพึงพอใจของผู้มาใช้บริการเป็นสำคัญ

จะเห็นได้ว่าปัจจุบันนี้กระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลงและวันเวลาที่เปลี่ยนไป การมหรสพที่เคยมีแต่ในรั้วในวังก็มีให้เห็นทั่วไปมากขึ้น อีกทั้งยังมีโอกาสในการแสดงที่หลากหลายมากขึ้น ทว่าบางครั้งโอกาสที่หลากหลายนี้ก็มีส่วนในการทำให้ศิลปะนั้นเสื่อมไป นานวันการแสดงชุดนี้ก็ยิ่งห่างจากรูปแบบเดิมออกไปทุกที การศึกษาเรื่องกลวิธีในการเดี่ยวเพลงเชิดนอกประกอบการแสดงชุดนี้จึงอาจเป็นอีกหนทางหนึ่งที่จะช่วยรักษาศิลปกรรมชิ้นนี้ไว้ให้ศิลปินรุ่นหลังได้ศึกษา

๒. ข้อกำหนดเบื้องต้น

๒.๑ การศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในเชิดนอกประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ในครั้งนี้เป็นไปตามแนวทางการเดี่ยวปี่ในของครูปี๊บ คงลายทอง ซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงได้ตามวาระและโอกาสในการแสดง ทั้งนี้คำอธิบายที่ครูปี๊บได้ให้ไว้นั้นเป็นแนวทางหนึ่งที่ผู้สนใจสามารถนำไปเป็นแนวทางในการปฏิบัติได้ โดยผู้ศึกษาจะต้องนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับกาลเทศะ

๒.๒ ท่ารำที่อธิบายประกอบการศึกษาในเรื่องนี้เป็นไปตามแนวทางของอาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ศิลปินฝ่ายนาง และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ศิลปินฝ่ายลิง ทั้งนี้ศิลปินทั้งสองท่านกล่าวว่า ท่ารำสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและโอกาส

๒.๓ การศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่ของครูปี๊บกับท่ารำของศิลปินทั้งสองท่านไว้เป็นช่วง ต่าง ๆ ทั้งหมด ๑๑ ช่วง โดยส่วนแรกอธิบายถึงวิธีหรือหลักการสังเกตท่ารำของผู้แสดงขณะที่ครูปี๊บเดี่ยวปี่ใน และอธิบายถึงท่ารำต่าง ๆ ไว้โดยสังเขปด้วยอีกส่วนหนึ่ง สำหรับผู้ที่สนใจศึกษารายละเอียดของท่ารำ สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้ในบันทึกภาพการสาธิตการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ซึ่งอยู่ใน CD-ROM ประกอบวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

๒.๔ ความหมายของนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการศึกษาเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้อธิบายไว้โดยละเอียดในภาคผนวก สำหรับในข้อกำหนดนี้ขออธิบายไว้เพียงความหมายของคำว่ารำตีบทเท่านั้น

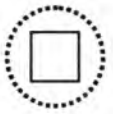
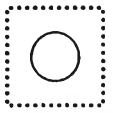
รำตีบท หมายถึง "การรำตามบทร้อง บทเจรจา และบทพากย์ กล่าวคือ รำทำบทไปตามถ้อยคำ ซึ่งมีผู้ร้องผู้เจรจาและพากย์อยู่อีกฝ่ายหนึ่ง ผู้แสดงโขนจะต้องแสดงภาษาท่าไปตามคำนั้น ๆ" (เรณู โกศินานนท์, ๒๕๒๘: ๓๑) ทั้งนี้ในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย แม้จะไม่มีบทร้องหรือบทพากย์ก็ตาม แต่ท่ารำที่ครูเจริญจิต ภัทรเสวี และครูกรี วรศะริน ได้ประดิษฐ์ไว้นั้นมีการรำตีบทเจรจาระหว่างหนุมานกับนางเบญกายซึ่งใช้การแสดงกิริยาอาการของตัวละครด้วย

๒.๕ การเรียกแทนตัวละครในการแสดงชุดนี้ผู้วิจัยจะเรียกผู้ที่แสดงเป็นหนุมานว่า "ตัวลิง" และเรียกผู้ที่แสดงเป็นนางเบญกายว่า "ตัวนาง" ส่วนผู้เดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงเรียกแทนว่า "คนปี่" เรียกผู้ที่ตีฉิ่งประกอบจังหวะว่า "คนฉิ่ง" และเรียกผู้ที่ตีกลองทัดประกอบจังหวะว่า "คนกลอง"

๒.๖ สัญลักษณ์ที่ใช้ในคำอธิบายท่ารำ โดยเฉพาะในเรื่องการเคลื่อนที่ของตัวละครนั้น ผู้วิจัยได้คิดขึ้นเพื่อใช้ในการศึกษาเรื่องนี้โดยเฉพาะ ทั้งนี้เพื่อให้ทราบถึงทิศทางในการเคลื่อนที่ของตัวละครซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการแสดงชุดนี้ โดยประกอบด้วยสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ใช้แทนตัวละครและการเคลื่อนที่ของตัวละคร ดังต่อไปนี้

๑) ◯ หมายถึง ตำแหน่งแรกของตัวลิง

๒) □ หมายถึง ตำแหน่งแรกของตัวนาง

๓)		หมายถึง	ตำแหน่งของตัวลิงที่เปลี่ยนแปลง
๔)		หมายถึง	ตำแหน่งของตัวนางที่เปลี่ยนแปลง
๕)		หมายถึง	ตัวลิงหันหน้าไปทางด้านหน้าของเวที
๖)		หมายถึง	ตัวลิงหันหน้าไปทางด้านหลังของเวที
๗)		หมายถึง	ตัวลิงหันหน้าไปทางด้านขวาของเวที
๘)		หมายถึง	ตัวลิงหันหน้าไปทางด้านซ้ายของเวที
๙)		หมายถึง	ตัวนางหันหน้าไปทางด้านหน้าของเวที
๑๐)		หมายถึง	ตัวนางหันหน้าไปทางด้านหลังของเวที
๑๑)		หมายถึง	ตัวนางหันหน้าไปทางด้านขวาของเวที
๑๒)		หมายถึง	ตัวนางหันหน้าไปทางด้านซ้ายของเวที
๑๓)		หมายถึง	ตำแหน่งที่ตัวลิงเข้าแทนที่ตำแหน่งตัวนาง
๑๔)		หมายถึง	ตำแหน่งที่ตัวนางเข้าแทนที่ตำแหน่งตัวลิง
๑๕)		หมายถึง	ตัวลิงจับอยู่ที่ด้านหลังของตัวนาง
๑๖)		หมายถึง	ตัวลิงจับอยู่ที่ด้านข้างของตัวนาง

๑๗) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของตัวลิง

๑๘) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของตัวนาง

๑๙) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ไปด้วยกันของตัวลิงกับตัวนาง

๒๐) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ไปแล้วกลับของตัวลิง

๒๑) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ไปแล้วกลับของตัวนาง

๒๒) หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ไปแล้วกลับพร้อมกันของตัวลิงกับตัวนาง

๓. กลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย

กลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายที่ผู้วิจัยศึกษาในครั้งนี้เป็นการศึกษาตามแนวทางของครูปี๊บ คงลายทอง ที่ได้รับสืบทอดมาจาก ครูเทียบ คงลายทอง และครูบุญช่วย โสวัตร ประกอบกับการที่ได้สั่งสมประสบการณ์ในการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดดังกล่าวมาเป็นระยะเวลายาวนานเกือบ ๓๐ ปี นับตั้งแต่รับราชการที่กรมศิลปากรเป็นต้นมา

สำหรับการศึกษาเรื่องท่ารำต่าง ๆ ในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาตามแนวทางของศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการแสดงชุดนี้ ได้แก่ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ผู้ให้คำอธิบายท่ารำของผู้แสดงฝ่ายนางเบญกาย และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ผู้ให้คำอธิบายท่ารำของฝ่ายหนุมาน นอกจากนี้ศิลปินทั้งสองท่านยังให้ความอนุเคราะห์ในการบันทึกภาพเพื่อใช้ประกอบในการศึกษาเรื่องนี้ด้วย

จากแนวทางการเป่าปี่ในประกอบการแสดงชุดนี้ของครูปี๊บ และแนวทางการร่ายรำของอาจารย์เสาวรักษ์ และอาจารย์เอกภาชิต การศึกษาเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดดังกล่าวในบทที่ ๔ นี้ ผู้วิจัยจะอธิบายถึงวิธีการสังเกตท่ารำต่าง ๆ และความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำกับทำนองปี่ที่สอดคล้องกัน รวมถึงอธิบายลำดับท่ารำและการเคลื่อนที่ของตัวลิงกับตัวนางประกอบด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการใช้ท่ารำต่าง ๆ ไว้โดยสังเขปเพื่อมุ่งเน้น ให้เห็นแนวทางในการเดี่ยวปี่ในเป็นสำคัญ สำหรับผู้ที่ต้องการศึกษารายละเอียดของท่ารำเพิ่มเติมสามารถศึกษาได้จากบันทึกภาพสาธิตการแสดงชุดดังกล่าวในแผ่น CD-ROM ที่อยู่ในตอนท้ายของวิทยานิพนธ์ ซึ่งสาธิตท่ารำโดยอาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภาชิต วงศ์สิปปกร ผู้เดี่ยวปี่ในเพลงเชิดนอกประกอบการสาธิตท่ารำ คือ ครูปี๊บ คงลายทอง โดยผู้วิจัยจะกล่าวถึงกลวิธีในการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายไว้เป็นช่วง ๆ ดังนี้

๓.๑ ช่วงที่ ๑

<u>ทำนองเพลง</u> จับ ๑ ประโยคที่ ๑-๑๐

ท (ทฺ)(ร)ม ร(ร)ท
ซ ซซ ลซฟซ ฺท ลิ มีรีท ลิ (ล) ลิ(ร)¨ ลิ(รี) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (รี) ท (รี) ท(รี) ท(รี) ท(รี)
ซ ซซ ลซฟซ ฺท ลิ มีรีท ลิ (ล) ลิ(ร)¨ ลิ(รี) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (รี) ท (รี) ท(รี) ท(รี) ท(รี)
ซ ซซ ลซฟซ ฺท ลิ มีรีท ลิ (ล) ลิ(ร)¨ ลิ(รี) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (รี) ท (รี) ท(รี) ท(รี) ท(รี)
ซ ลิ ซ ท (ทฺ)(ร)ม ซม ลิ(รี)ซ ท
ซ ลิ ซ ท (ทฺ)(ร)ม ซม ลิ(รี)ซ ท
ซ ลิ ซ ท ซ ลิ ซ ท ซ ลิ ซ ท ซ ลิ ซ ท
ซลซท ซลซท ซลซท มลซม ท(ทฺ)รม รมซม รีทลิซ มลซม
ท(ทฺ)รม รมซม รีทลิซ มลซม รมซม รมซม รมซม รมซล
รซลท ดีรีมีรี ซีรีซีมี รีดีทดี ซลทลิ รีลทดี รีมีรีดี ทลซ
ท (ร)¨ ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม ลซมซ์ม ลซมลิ ลล(รี) (ล์) (ท) (ล์) (ท) (ล์) (ล)(ล)(ล)(รี)

เมื่อคนปี่เริ่มเป่าเพลงเชิดนอกตั้งแต่ต้นว่า ท (ทฺ)(ร)ม ร(ร)ท ซ ซซ ลซฟซ ฺท ลิ จนถึงทำนองว่า มีรีท ลิ(ล) ลิ(ร)¨... คนฉิ่งจะเริ่มเข้าจังหวะและคนกลองจะเริ่มขึ้นมือ ดังนี้

<u>กลองสองหน้า</u> ติง ติง ติง พรึง ติง ติง ติง พรึง ...

<u>ฉิ่ง</u> ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ...

↓

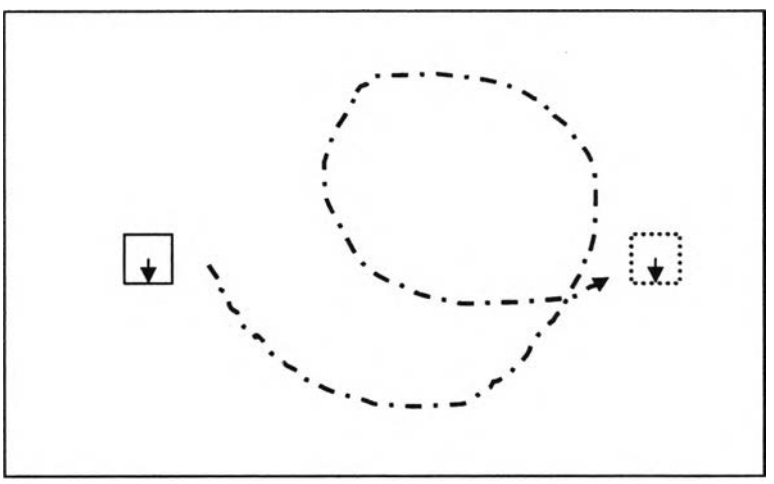
ท (ทฺ)(ร)ม ร(ร)ท ซ ซซ ลซฟซ ฺท ลิ มีรีท ลิ(ล) ลิ(ร)¨ ...

หลังจากคนฉิ่งและคนกลองเริ่มตีจังหวะ ตัวนางจะออกมาจากทางด้านขวาของเวทีเพื่อปรากฏตัว ตามลักษณะที่เรียกว่า "โชว์ตัว" ขณะที่ตัวนางวิ่งไปมาและหาที่ซ่อนนี้ คนปี่จะเป่าทำนองเพลงจับแรกไปเรื่อย ๆ โดยพยายามให้ทำนองที่เป่าสอดคล้องกับท่ารำและการเคลื่อนไหวของตัวนางมากที่สุด

ท่ารำและการเคลื่อนที่

ในการโชว์ตัว ตัวนางจะออกทางด้านขวาของเวที มาทำท่าแหวก ซึ่งในที่นี้หมายถึง แหวกก้อนเมฆ มองดูรอบตัว จากนั้นจึงรำตีบทว่า "ไม่มี" (หมายถึง ไม่มีอะไรเกิดขึ้น) แล้วจึงวิ่งเพื่อหาที่ซ่อน จนไปปะทะเข้ากับก้อนเมฆ จึงรำตีบทว่า "ที่นี่มีก้อนเมฆใหญ่ ตัวเราจะเข้าไปซ่อน" จากนั้นนางก็วิ่งเข้าสู่ที่กำบัง โดยลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวนางในช่วงที่ ๑ นี้ มีทิศทางการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้

ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๔๒ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวนางในช่วงที่ ๑

๓.๒ ช่วงที่ ๒

ทำนองเพลง จับ ๑ ประโยคที่ ๑๑-๑๒

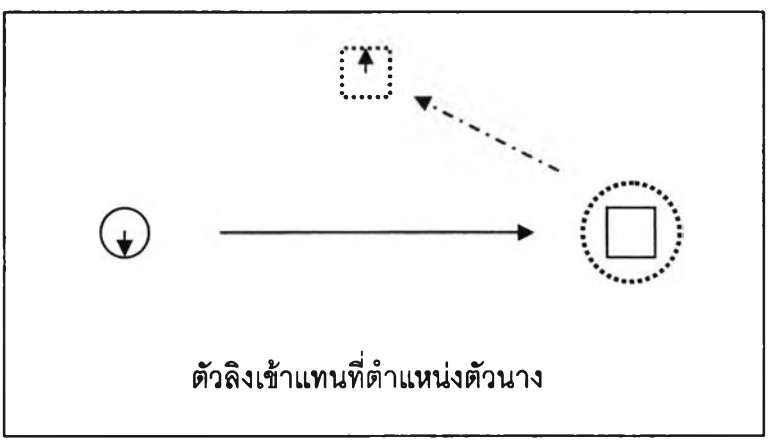
ท ทท รทลั (ล) (ท) (ล์) (ล)(ล)(ล)(รำ) ซ ม (ซ) ม(ซ)ม ลซฟซ(ล) ลั(รำ) (ล์) (ล)(ล)(ล)(รำ)	
ท ทท รทลั (ล) (ท) (ล์) (ล)(ล)(ล)(รำ) ซ ม (ซ) ม(ซ)ม ลซฟซ(ล) ลั(รำ) (ล์) (ล)(ล)(ล)(รำ)	

ในช่วงที่ ๒ นี้ เมื่อสิ้นสุดทำนองในช่วงแรกแล้ว ตัวลิงจะตีลังกาออกมาทางด้านขวาของเวที คนปี่เริ่มเป่าประโยคที่ ๑๑ ไปจนจบประโยคที่ ๑๒ โดยพยายามให้ทำนองที่เป่าสอดคล้องกับท่ารำและการเคลื่อนไหวของตัวลิงมากที่สุด

ท่ารำและการเคลื่อนที่

หลังจากตัวนางเข้าสู่ที่กำบังแล้ว เมื่อคนปี่เริ่มเป่าประโยคที่ ๑๑ ในจับ ๑ ตัวลิงก็จะตีลังกาล้อเกวียนออกมาทางขวาของเวที ตัวลิงจะทำท่าเหม่ด้วยการชี้นิ้ว กระทืบเท้า และทำท่าโกรธโดยการถูคอ ถูมือ จากนั้นตัวลิงจะหมุนตัวทำท่าแหวกดูแล้วรำตีบทว่า "ทางขวาไม่มี ทางซ้ายก็ไม่มี หายไปไหน" แล้วทำท่าโกรธ ถูคอ ถูอก กระทืบเท้า หมุนตัวตีลังกาล้อเกวียนไปทางด้านซ้ายของเวที ฝ่ายตัวนางได้ยินก็ตกใจวิ่งหนีลงมาทางด้านหลังของเวที (ตัวนางหันหลังให้คนดู) โดยลักษณะการเคลื่อนไหวของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๒ มีทิศทางการเคลื่อนที่บนเวทีดังนี้

ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๔๓ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๒

๓.๓ ช่วงที่ ๓

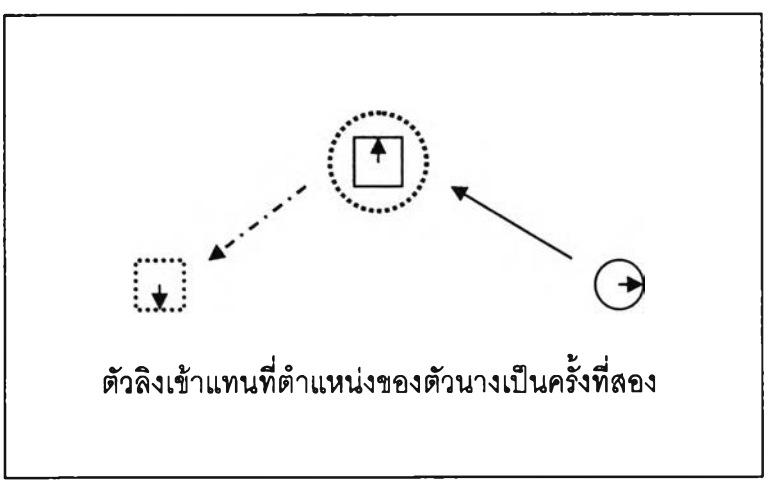
ทำนองเพลง จับ ๑ ประโยคที่ ๑๓-๑๔

ซ	ลล์ ไม	ลซมซ์ม	ลซมลี (ล)(รำ)	ซ	ลล์ ไม	ลซมซ์ม	ลซมลี (ล)(รำ)
ซ	ลี	ซม ลี(รำ)	ซ	ลี	ซม ลี ซม		

ในช่วงที่ ๓ นี้ เริ่มจากทำนองปี่จับ ๑ ในประโยคที่ ๑๓ ไปจนกระทั่งหมดประโยคที่ ๑๔ โดยให้ทำนองสอดคล้องกับท่ารำและการเคลื่อนที่ของตัวลิงซึ่งกำลังค้นหาตัวนาง

ท่ารำและการเคลื่อนที่

เมื่อตัวนางวิ่งลงมาจนถึงด้านหลังของเวทีแล้ว ก็ทำท่าแหวกมองดูด้วยความหวาดกลัว ทำท่าประกบมือ ฝ่ายตัวลิงเมื่อเข้าแทนที่ตำแหน่งของตัวนางแล้วก็ทำท่าแหวก จากนั้นรำตีบทว่า "ทางซ้ายไม่มี ทางขวาก็ไม่มี หายไปไหน แปลกใจจริง จับได้จะฆ่าให้ตาย" และทำท่าโกรธ ถูคอ ถูอก กระทืบเท้า หมุนตัวม้วนหน้าลงด้านหลังของเวที ฝ่ายตัวนางได้ยินเสียงก็ตกใจ วิ่งหนีมาทางด้านขวาของเวที ซึ่งในช่วงที่ ๓ นี้ ตัวลิงและตัวนางนั้นมีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้



ภาพที่ ๔๔ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๓

๓.๔ ช่วงที่ ๔

<u>ทำนองเพลง</u> จับ ๑ ประโยคที่ ๑๕

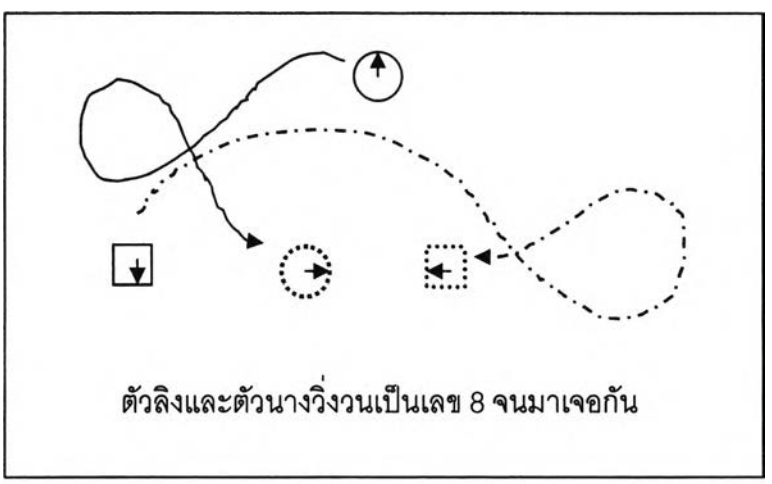
ล ล์ ์มซ์ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม (ว)(ทฺ) (ว)(ทฺ) (ว)ม ร(ร)ม ลซฟซ ์ท ล์(ร) ล์(ล)ล

ในช่วงที่ ๔ เป็นทำนองประโยคที่ ๑๕ ในจับ ๑ ซึ่งมีลีลาโหยหวน สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่ล่องลอย สอดคล้องกับท่ารำของตัวลิงและตัวนางที่แสดงถึงการเหาะหนีวนเวียนกันไปมา

<u>ท่ารำและการเคลื่อนที่</u>

เมื่อตัวนางวิ่งหนีมาทางด้านขวาของเวทีแล้วก็ทำท่าแหวกดูด้วยความตื่นกลัว ฝ่ายตัวลิงที่อยู่ทางด้านหลังของเวทีก็ทำท่าแหวกดูเช่นกัน จากนั้นตัวลิงจะรำตีบทว่า "ทางขวาไม่มี ทางซ้ายก็ไม่มี หายไปไหน" และแสดงกิริยาโกรธ ถูคอ ถูอก กระทืบเท้า หมุนตัววิ่งเป็นเลข 8 ไปทางด้านขวามือ มาหยุดอยู่ที่กลางเวทีด้านขวา ฝ่ายตัวนางได้ยินเสียงก็ตกใจ วิ่งวนเป็นเลข 8 ไปทางด้านซ้ายมือ มาหยุดอยู่ที่กลางเวทีด้านซ้าย ทั้งคู่หันหน้าเข้าหากัน ซึ่งตัวลิงและตัวนางนั้นมีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวทีในช่วงที่ ๔ ดังนี้

<u>ฉากหลัง</u>



<u>ผู้ชม</u>

ภาพที่ ๔๕ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๔

๓.๕ ช่วงที่ ๕

ทำนองเพลง จับ ๒ ประโยคที่ ๑

มˍ ฟมรมˍ มˍฟ มˍฟลˍ(ลˍ) มˍฟ มˍทˍ รมˍทˍรˍ (รˍ)

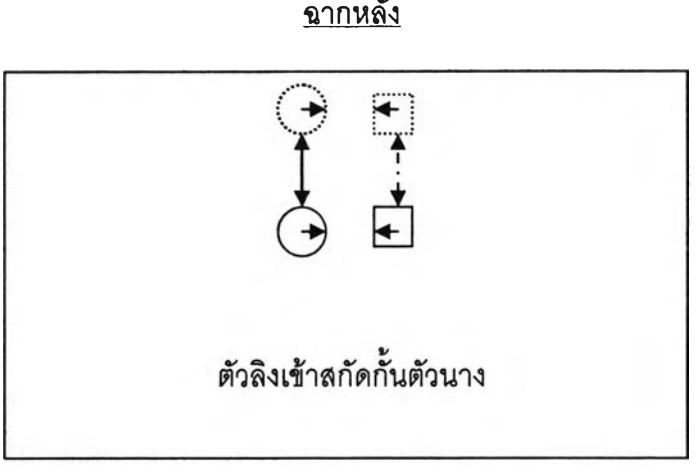
ในช่วงที่ ๕ นี้ เป็นทำนองประโยคที่ ๑ ในจับ ๒ ซึ่งมีทำนองโหยหวนด้วยน้ำเสียงของปี่ที่อยู่ระดับเสียงสูง ประกอบกับลีลาในการเป่าที่ล่องลอย มีจังหวะห่างบ้างชิดบ้าง ก่อให้เกิดอารมณ์บีบคั้น กระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น คล้อยตามอารมณ์ของตัวละคร ขณะที่ตัวลิงกำลังจะเข้าจับตัวนางในท่าแรกได้เป็นอย่างดี

ท่ารำและการเคลื่อนที่

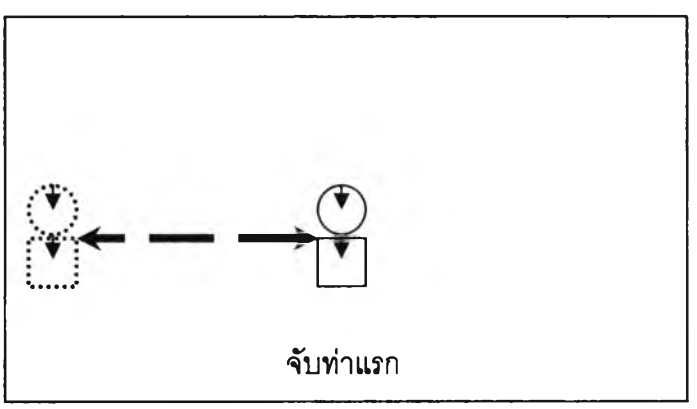
ตอนนี้ทั้งสองฝ่ายวิ่งวนจนมาเจอกัน ต่างฝ่ายต่างทำท่าแหวกจนปะทะกัน ตัวนางเห็นตัวลิงก็ตกใจกลัว หมุนตัวกลับทำท่าหวาดกลัวด้วยการประกบมือ ฝ่ายหนุมานทำท่าเหม่กระทืบเท้าพร้อมกับชี้นิ้ว ทำท่าโกรธ ถูคอ ถูมือ แผลงฤทธิ์ เข้าขวางหน้ากั้นทางซ้ายกั้นทางขวาไม่ให้นางเบญกายหนีไปได้ ตัวนางพยายามหลบหลีกด้วยความกลัว แต่ก็ไม่สามารถผ่านการสกัดกั้นของตัวลิงไปได้ ตัวลิงจึงเข้าไขว่คว้าจนกระทั่งจับนางได้ จับท่าแรกมีชื่อว่า "ท่าพิสมัยเรียงหมอน" โดยจะต้องทำท่าจับท่าแรก ๒ ครั้ง คือ ข้างซ้ายที ข้างขวาที ดังภาพ

ภาพที่ ๔๖ จับท่าที่ ๑ ท่าพิสมัยเรียงหมอน

จับท่าแรกหรือท่าพิสมัยเรียงหมอนของตัวนางนั้น เป็นท่าที่ต้องตั้งวงขวา ตึงแขนขวาระดับไหล่ ก้าวเท้าขวา ศีรษะเอียงขวา เก็บขยั่นซอยเท้า จากนั้นเปลี่ยนทำอีกข้างในลักษณะเดียวกันและขยั่นซอยเท้ากลับเข้าที่ ส่วนตัวลิงนั้น เป็นท่าที่ใช้มือสองข้างจีบระดับอก ยกเท้าขวายืดกระทบ จีบคลายจับมือนาง มือขวาสูง มือซ้ายต่ำ ขาตั้งลงหย่องขวา จากนั้นยืดตัว มืออยู่ท่าเดิม ยกเท้าซ้ายวาง ซอยเท้าเก็บทางขวาตามตัวนาง กระโดดลงหย่องขวา แล้วจึงเปลี่ยนทำอีกข้างในลักษณะเดียวกัน ซึ่งตั้งแต่ตัวนางและตัวลิงเข้าประจันหน้ากันจนกระทั่งลิงจับนางได้ในท่าแรกนั้นทั้งคู่มีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้



ภาพที่ ๔๗ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางขณะที่ตัวลิงเข้าสกัดกั้นตัวนาง



ภาพที่ ๔๘ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางขณะจับท่าแรก

๓.๖ ช่วงที่ ๖

ทำนองเพลง จับ ๒ ประโยคที่ ๒-๓

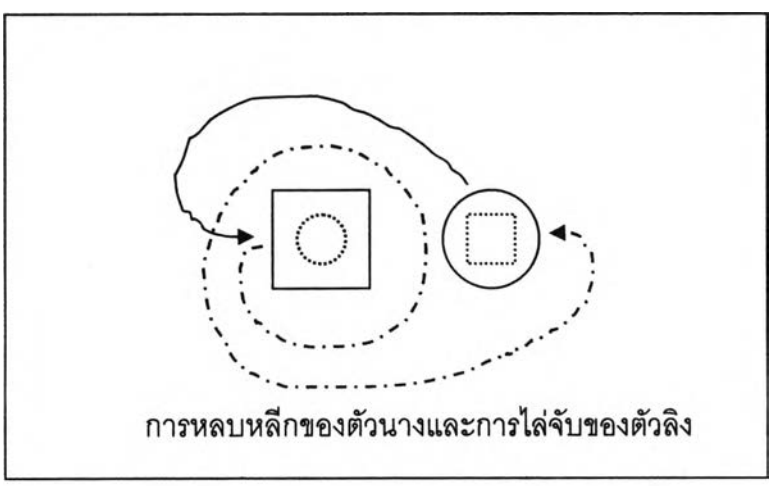
ลิ ลล(รำ) ลล์ ไฟ ลซฟซ ซ์ฟซ ซ์ฟซ(ท)(ดำ)(ท) ซ ซ์ฟซ ซ์ฟซ(ท)(ดำ)(ท)
ซ ซ์ฟซ(ท)(ดำ)(ท) ซ ซ์ฟซ(ท)(ดำ)(ท) ซ ซ์ฟซ(ท)ซ (ท)ซ (ท)ซ (ท)ซ ซ .....

ช่วงที่ ๖ ทำนองปี่อยู่ในประโยคที่ ๒ ไปจนถึงทำนองว่า ซ ซ์ฟซ(ท)ซ (ท)ซ (ท)ซ (ท)ซ ซ ซึ่งอยู่ในตอนท้ายประโยคที่ ๓ ซึ่งในช่วงนี้ทำนองปี่จะสอดคล้องกับท่ารำที่แสดงถึงการหลบหลีกของตัวนางที่มีลักษณะวนไปมา

ท่ารำและการเคลื่อนที่

หลังจากจับท่าแรก ตัวนางก็สะบัดจนหลุดจากตัวลิง ตัวลิงจะเข้าไขว่คว้าตัวนางอีกครั้ง แต่จับไม่ได้ ตัวนางจึงวิ่งหนีวนไปรอบ ๆ ตัวลิงจะตีลังกาล้อเกวียนตามตัวนางจนเข้าแทนที่ตัวนาง แล้วเข้าขวางหน้าตัวนาง ซึ่งการเคลื่อนที่หลบหลีกของตัวนางและการไล่จับของตัวลิงในตอนนี้มีลักษณะดังนี้

ฉากหลัง



การหลบหลีกของตัวนางและการไล่จับของตัวลิง

ผู้ชม

ภาพที่ ๔๙ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๖

๓.๗ ช่วงที่ ๗

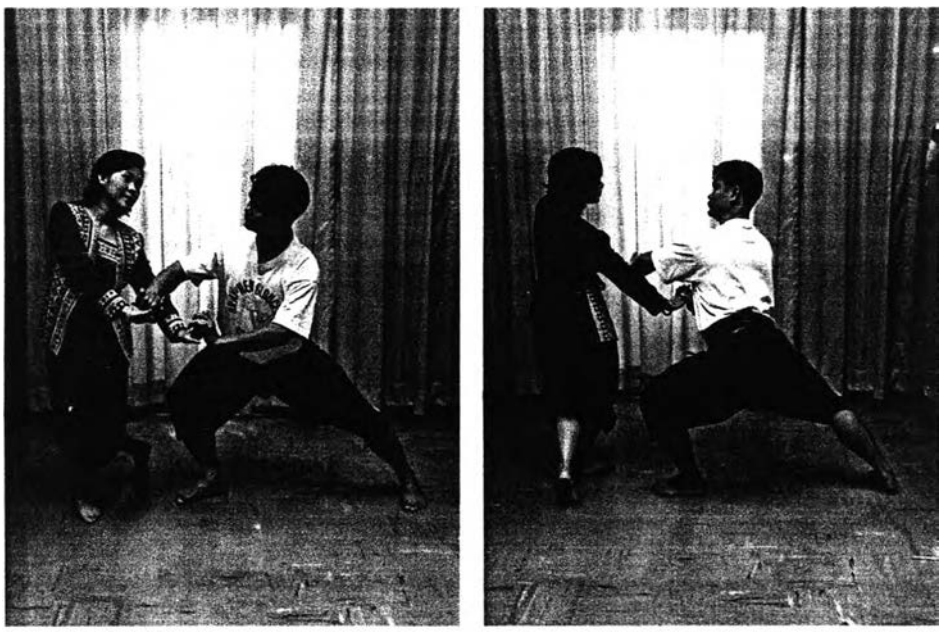
<u>ทำนองเพลง</u> จับ ๒ ประโยคที่ ๓-๗

..... ซ์ ซ์ (ซ์) ซ์	
รำทลิซ มซลซิ มทลิซ มซลซิ รำทลิซ มซลซิ มทลิซ มซลซิ	
มทลิซ มซลซิ มทลิซ มซลซิ มซลซิ มซลซิ มซลซิ มซลซิ	
รซลท ซทลิซ มลซ - ลล์ ไมซ์ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม (๋)(ทฺ)(๋)(ทฺ)(๋)ม ร(ร)ม ลซฟซ ้ท ลิ(ร) ลิ(ล)ล	
มำ่ท รำ่มำ รำ่มำ ่ท (รำ) ท(รำ) ท(รำ) ท(รำ)	

ในช่วงที่ ๗ นี้ เริ่มตั้งแต่ทำนองในตอนท้ายของประโยคที่ ๓ ไปจนกระทั่งจบประโยคที่ ๗ ขณะที่ตัวลิงกับตัวนางรำตีบทเจรจาโต้ตอบกันนั้นคนปี่จะพรมนิ้วมีทำนองว่า ซ์ ซ์ (ซ์) ซ์ ขณะที่ตัวลิงเข้าสกัดกั้นขวางหน้าและไขว่คว้าตัวนางนั้นทำนองปี่จะอยู่ในช่วงที่มีลีลารุกเร้า ซึ่งมีทำนองแบบเก็บว่า รำทลิซ มซลซิ มทลิซ มซลซิ ... มซลซิ มซลซิ มซลซิ มซลซิ จนกระทั่งลิงจับนางได้ในท่าที่สอง ทำนองปี่จะเปลี่ยนจากลีลาที่รุกเร้ามาเป็นทำนองที่โหยหวนในประโยค ๗ ซึ่งมีทำนองว่า รซลท ซทลิซ มลซ - ลล์ ไมซ์ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม (๋)(ทฺ)(๋)(ทฺ)(๋)ม ...

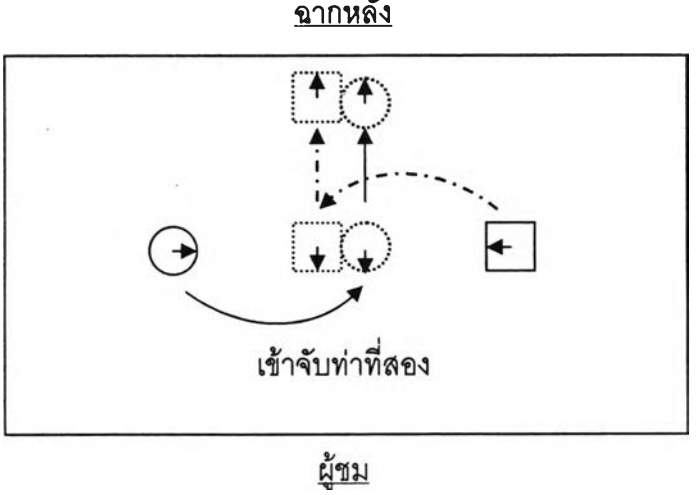
<u>ท่ารำและการเคลื่อนที่</u>

เมื่อนางเบญกายเผชิญหน้ากับหนุมานอีกครั้งก็เกิดการเจรจากันขึ้น หนุมานทำท่าโกรธ ชี้นิ้วกระทืบเท้า ถูคอ ถูมือ จากนั้นตบมือ แล้วกวักมือเรียกตัวนางให้ฟังตน ตัวนางก็หยุดฟัง หนุมานจึงรำตีบทเจรจาว่า "ตัวเราไม่จับเจ้า มาเถอะ" ตัวนางก็รำตีบทตอบไปว่า "เราไม่ไป ไปเสียเถิด ไม่ไป" ตัวลิงได้ยินดังนั้นก็โกรธ ทำท่าเหม่ ชี้นิ้ว กระทืบเท้า ถูคอ ถูมือ แล้วแผลงฤทธิ์ ตัวนางเห็นเช่นนั้นก็ตกใจกลัว วิ่งหลบหมุนตัวหนี ครั้นตัวลิงเห็นนางจะหนีก็ขวางหน้าสกัดกั้นไม่ให้นางไป เข้าไขว่คว้านางจนจับนางได้ในท่าที่สองที่มีชื่อว่า "ท่าช้านางนอน" ซึ่งจะต้องทำท่าจับด้วยกันทั้งสิ้นสองครั้ง คือ ข้างซ้ายที แล้วหมุนตัวกลับไปจับข้างขวาอีกที ดังภาพ



ภาพที่ ๕๐ จับท่าที่ ๒ ท่าช้านางนอน

จับท่าที่สองหรือท่าช้านางนอนนั้น ตัวนางจะตั้งมือซ้าย แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งมือ งอแขนเหลื่อมต่ำลงมาเล็กน้อยระดับหัวเข็มขัด ก้าวเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วสะบัดหลุด หมุนตัวกลับมาจับอีกข้างหนึ่งในลักษณะเดียวกัน ส่วนตัวลิงนั้นเป็นท่าที่ใช้มือซ้ายจีบระดับเอว ยกขาขวาติด ยืดกระทบ คลายมือจับที่นางให้มืออยู่บน มือซ้ายอยู่ล่าง ขาตั้งหย่องขวา จากนั้นยืดตัวสลัดมือ หมุนตัวทางซ้ายกลับไปด้านหลังเพื่อทำท่าจับอีกข้างในลักษณะเดียวกัน ซึ่งตั้งแต่ตัวนางและตัวลิงรำตีบทเจรจากันไปจนกระทั่งลิงจับนางได้ ในท่าสองนั้นทั้งคู่มีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้



ภาพที่ ๕๑ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวนางและตัวลิงในช่วงที่ ๗

๓.๘ ช่วงที่ ๘

<u>ทำนองเพลง</u> จับ ๒ ประโยคที่ ๘-๑๐

ร(ร)ม	ร(ร)ท	ร(ร)	ม$^{(ร)}$(ทฺ)$^{(ร)}$	ม	ร(ร)ท		ร(ร)ม	ร(ร)ท	ร(ร)	ม$^{(ร)}$(ทฺ)$^{(ร)}$	ม	ร(ร)ท			
ร(ร)ม	ร(ร)ท(รำ)	ซ	ลิ	ซ	ท		ร(ร)ม	ร(ร)ท(รำ)	ซ	ลิ	ซ	ท			
ร	ม	ร	ท	ซ	ลิ	ซ	ท		ร	ม	ร	ท	ซ	ลิ	ซ	ท

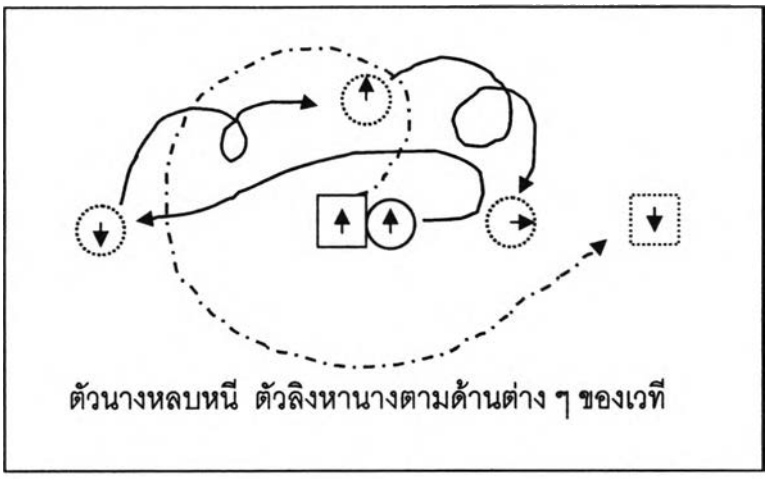
ช่วงที่ ๘ เริ่มตั้งแต่ทำนองประโยคที่ ๘ ไปจนถึงประโยคที่ ๑๐ ในจับ ๒ ทำนองในประโยคที่ ๘ นั้นตรงกับช่วงที่ตัวนางหนีตัวลิงไปจนหาที่ซ่อนได้ จากนั้นลิงจะหานางตามด้านต่าง ๆ ของเวที ขณะที่ลิงตามหานางนี้จะตรงกับทำนองปี่ประโยคที่ ๙ ไปจนถึงประโยคที่ ๑๐

ในกรณีที่ตัวลิงยังไม่พบกับตัวนางซึ่งซ่อนอยู่ทางด้านซ้ายของเวที คนปี่สามารถเป่าด้นทำนองอื่น ๆ เช่นทำนองว่า ซ ลิ ซ ท ซ ลิ ซ ท ต่อท้ายประโยคที่ ๑๐ เข้าไปจนกว่าตัวลิงจะทำท่าแหวกหาตัวนางก็ได้ ทั้งนี้เพื่อเตรียมตัวเป่าทำนองแบบเก็บในช่วงที่ ๙

<u>ท่ารำและการเคลื่อนที่</u>

หลังจากจับท่าที่สอง ตัวนางก็สะบัดจนหลุดจากลิงแล้วหนี ตัวลิงเข้าไขว่คว้าแต่ก็จับนางไม่ได้ ตัวนางจึงวิ่งหนีวนไปรอบ ๆ ตัวลิงตามจับนางแต่ก็ไม่ทัน ตัวนางจึงวิ่งมาซ่อนอยู่ทางด้านซ้ายของเวที ขณะที่ตัวลิงกำลังหาตัวนางอยู่ทางด้านขวาของเวทีและรำตีบทว่า "ทางขวาไม่มี ทางซ้ายก็ไม่มี หายไปไหน" แล้วทำท่าโกรธด้วยการถูคอ จากนั้นตัวลิงก็หมุนตัวมาทางด้านหลังของเวทีทำท่าแหวกหานางและรำตีบทว่า "ทางขวาไม่มี ทางซ้ายก็ไม่มี หายไปไหน" ตัวลิงหมุนตัวมาหยุดอยู่ทางด้านซ้ายของเวทีบริเวณที่ตัวนางซ่อนอยู่ ซึ่งการเคลื่อนที่ของตัวนางในการหลบหนีและการเคลื่อนที่ของตัวลิงในการตามหาตัวนางมีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้

ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๕๒ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงและตัวนางในช่วงที่ ๘

๓.๙ ช่วงที่ ๙

ทำนองเพลง จับ ๓ ประโยคที่ ๗-๑๐

รทลิท	รำทลิท	รทลิท	รำทลิท	รทลิท	รำทลิท	รทลิท	รำทลิท
ซลซท	ซลซท	ซลซท	ซลซ	มั์			
ซ์ทรำ์	รำ์ซ์ม์	ซ์ทรำ์	รำ์ซ์ม์	รำ์ซ์ม์	รำ์ซ์ม์	รำ์ซ์ม์	รำ์ซ์ม์
ลำซ์ฟ์ซ์(ลำ)(ทำ)(ลำ)	ลิ (ล) (ล)(ล)(ล)(รำ)						

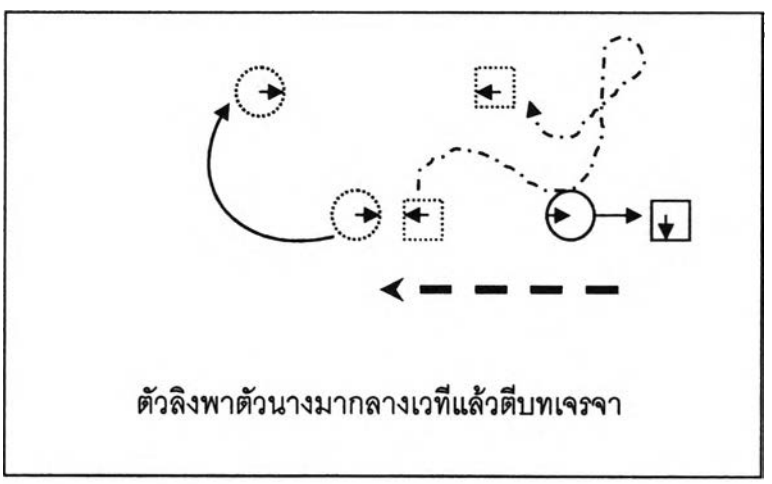
ทำนองในช่วงที่ ๙ นั้น คนปี่ต้องเป่าข้ามทำนองส่วนท้ายของจับ ๒ ไปเป่าจับ ๓ ประโยคที่ ๗ ไปจนถึงประโยคที่ ๑๐ ซึ่งเป็นทำนองแบบเก็บและมีลีลาที่รุกเร้าสอดคล้องกับท่ารำของตัวลิงกับตัวนางที่กำลังยื้อยุดกันอย่างชุลมุน สลับกับการรำตีบทเจรจาโต้ตอบของตัวละครทั้งสองฝ่าย

ในตอนนี้หากตัวละครทั้งสองฝ่ายยังรำตีบทเจรจากันไม่เสร็จ คนปี่สามารถแทรกทำนองเพิ่มเข้าไปในตอนท้ายของประโยคสุดท้าย เพื่อรอให้ลิงเข้าจับตัวนางในท่าที่สาม โดยสังเกตท่ายักคิ้วและท่าดีดนิ้วของตัวลิง ซึ่งหมายความว่าจะสิ้นสุดท่ารำในช่วงที่ ๙ ตัวลิงกำลังจะเข้าไขว่คว้านางและจับนางในท่าสาม

ท่ารำและการเคลื่อนที่

ครั้นเมื่อตัวลิงหมุนตัวมาหยุดอยู่ทางด้านซ้ายของเวทีบริเวณที่ตัวนางซ่อนอยู่ ตัวลิงเห็นก้อนเมฆก้อนใหญ่จึงเข้าไปแหวกดู เห็นตัวนางซ่อนอยู่ในนั้น จึงเข้าจู่โจมจับนาง เงื้อมือทำท่าจะเข่นฆ่าแล้วพานางมาที่กลางเวที ฝ่ายตัวนางก็ยื้อยุดฉุดข้อมือจนหลุดจากเงื้อมือของลิง วิ่งหนีวนไปมาด้วยความกลัว ฝ่ายตัวลิงกระโดดหัวเราะชอบใจตบมือเรียกตัวนางแล้วรำตีบทเจรจาว่า "ตัวเราไม่ทำอะไรเจ้า ตัวเรารักเจ้า" ว่าพลางก็กระโดดยักคิ้ว ดีดนิ้ว เกี้ยวพาราสีนาง ฝ่ายตัวนางได้ยินเช่นนั้นก็ทำท่าเขินอายแล้วรำตีบทตอบหนุมานไปว่า "ขอร้อง อย่ามาจับเรา ปล่อยเราไปเสียเถิด" ทั้งนี้การเคลื่อนที่ของตัวนางและตัวลิงในช่วงนี้มีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้

ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๕๓ ลักษณะการเคลื่อนที่ของตัวลิงกับตัวนางในช่วงที่ ๙

๓.๑๐ ช่วงที่ ๑๐

ทำนองเพลง จับ ๓ ประโยคที่ ๑๑-๑๒ และประโยคที่ ๑๕-๑๖

จับ ตัว ให้ ติด ตี ให้ ตาย (ซ์) (ล)ล(ล) ลซม ซ์ (ล) (ร) ลิ (ล) (ล)(ล)(ล)(ร์)
ฉวย ตัว ให้ ติด ตี ให้ แทบ ตาย (ล)ล(ร์) (ล)ล(ล) ลซม ซ์ (ล) ลซม (ซ)ม ลิ (ล) (ล)(ล)(ล)(ร์)
ดี ให้ ตาย ดี ให้ แทบ ตาย ดี ให้ ตาย ดี ให้ แทบ ตาย (ล) (ร) ล (ล) ลซม (ซ)ม ล (ล) (ร) ล (ล) ลซม (ซ)ม ล
ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล

ช่วงที่ ๑๐ นี้ เป็นทำนองเลียนเสียงพูด โดยครูปี๊บ คงลายทองกล่าวถึงหลักในการเป่าเลียนเสียงพูดในตอนนี้ว่า ให้สังเกตตั้งแต่ตัวลิงทำท่ายักคิ้ว ดีดนิ้ว ไปจนถึงเข้าไขว่คว้านาง จึงค่อยเป่าทำนองเลียนเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย" ซึ่งมีทำนองว่า

(ซ์) (ล)ล(ล) ลซม ซ์ (ล) (ร) ลิ (ล) (ล)(ล)(ล)(ร์)

ขณะที่ลิงเข้าไขว่คว้านางข้ายขวาแล้วเข้าจับนางอีกครั้ง ให้เป่าเลียนเสียงพูดว่า "ฉวยตัวให้ติดตีให้แทบตาย" ซึ่งมีทำนองว่า

(ล)ล(ร์) (ล)ล(ล) ลซม ซ์ (ล) ลซม (ซ)ม ลิ (ล) (ล)(ล)(ล)(ร์)

เมื่อนางสะบัดจนหลุดจากลิง ลิงจะเข้าจับข้อมือนาง ให้เป่าเลียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตาย ตีให้แทบตาย ตีให้ตายตีให้แทบตาย" ซึ่งมีทำนองว่า

(ล)(ร) ล (ล)ลซม (ซ)ม ล (ล)(ร) ล (ล) ลซม (ซ)ม ล

และเมื่อตัวลิงจะเข้าเชยคางนางซ้ายขวา ให้เป่าเสียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย" ซึ่งมีทำนองว่า

(ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล

ท่ารำและการเคลื่อนที่

เมื่อตัวนางรำตีบทตอบโต้ไปว่าไม่ไป ตัวลิงก็โกรธทำท่าเหม่ ชี้นิ้ว กระทืบเท้า ถูคอ ถูมือ แผลงฤทธิ์ ตัวนางตกใจกลัววิ่งหนีแต่ก็ถูกตัวลิงเข้าขวางหน้าไว้ไม่ให้ไป ตัวลิงจึงเข้าไขว่คว้านาง เมื่อผู้แสดงได้ยินคนปี่เป่าเสียนเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย ..." ตัวลิงจะเข้าจับนางในจับท่าสามที่มีชื่อว่า "ท่าผาลาเพียงไหล่" จากนั้นตัวลิงและตัวนางสะบัดมือออก ตัวลิงจะเข้าไขว่คว้านางแล้วหมุนตัวจับนางในท่าสามอีกครั้งขณะที่คนปี่เป่าทำนองเสียนเสียงพูดว่า "ฉวยตัวให้ติดตีให้ตาย"

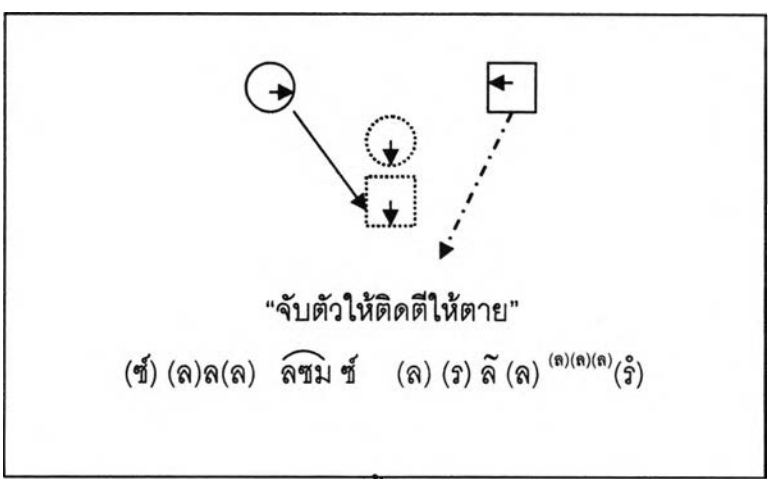
เมื่อคนปี่เป่าเสียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตายตีให้แทบตาย ตีให้ตายตีให้แทบตาย" ตัวนางจะพยายามหนีแต่ก็โดนหนุมานจับไว้ เมื่อคนปี่เป่าเสียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย" ตัวนางจะสะบัดมือออก ตัวลิงจะเข้าโลมนาง โดยการเชยคางนางซ้ายขวา ฝ่ายนางก็จะป้องปัดสะบัดมือหนุมานออก แต่ก็ถูกลิงจับได้ในท่าผาลาเพียงไหล่อีกครั้ง เป็นอันสิ้นสุดกระบวนท่าจับท่าที่สาม

จับท่าสามหรือท่าผาลาเพียงไหล่นั้น ตัวนางจะตั้งวงขวา หงายมือซ้าย กระดกเสี้ยวซ้าย ไขว้เท้าซ้ายลง ขยั่นเท้าไปด้านข้างจากนั้นสะบัดมือออก ตัวลิงจะเข้าคว้าอีก ๒ ครั้ง แล้วจึงเปลี่ยนทำอีกข้างในลักษณะเดียวกันโดยขยั่นเท้ากลับ ส่วนตัวลิงเป็นท่าที่ใช้มือสองข้างจีบหงาย ยกเท้าขวา ยืดกระทบพร้อมคลายมือ มือขวาจับที่นางด้านบน มือซ้ายช้อนขาด้านหลังของนาง ที่กระดกขา ขาลงหย่องขวา แล้วจึงเปลี่ยนจากช้อนเท้าด้านหลังไปช้อนที่ข้อมือข้างซ้ายของนาง จากนั้นกระโดดสลัดมือสองมือออก เข้าคว้าซ้าย หมุนตัวทางขวาจับนางอีกครั้ง โดยทำในด้านตรงข้ามในลักษณะเดียวกัน ดังภาพ

ภาพที่ ๕๔ จับท่าที่ ๓ ท่าผาลาเพียงไหล่

โดยในการจับท่าสามนี้ ตัวนางและตัวลิงมีลักษณะการเคลื่อนไหวบนเวทีโดยลำดับ ดังนี้

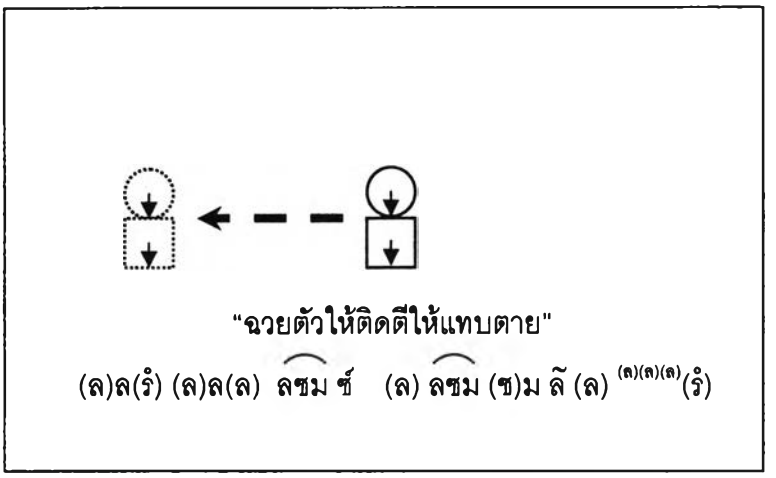
<u>ฉากหลัง</u>



<u>ผู้ชม</u>

ภาพที่ ๕๕ ขณะที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดว่า "จับตัวให้ติดตีให้ตาย"

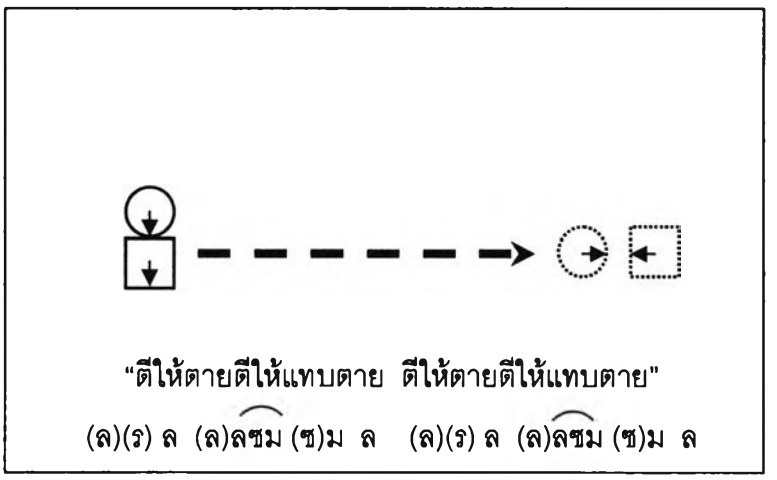
ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๕๖ ขณะที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดว่า "ฉวยตัวให้ติดตีให้แทบตาย"

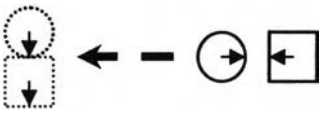
ฉากหลัง



ผู้ชม

ภาพที่ ๕๗ ขณะที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตายตีให้แทบตาย ตีให้ตายตีให้แทบตาย"

ฉากหลัง



"ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย"

(ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล

ผู้ชม

ภาพที่ ๕๘ ขณะที่ปี่เป่าเลียนเสียงพูดว่า "ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย"

๓.๑๑ ช่วงที่ ๑๑

ในช่วงที่ ๑๑ เป็นช่วงสุดท้ายของการแสดง ซึ่งการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนี้มีรูปแบบการสิ้นสุดการแสดงออกได้ ๒ กรณี คือ กรณีที่ไม่มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวต่อท้ายเพลงเชิดนอก และกรณีที่มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวต่อท้ายเพลงเชิดนอก ซึ่งผู้แสดงก็จะมีท่ารำในการลงจบการแสดงที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละกรณี ดังต่อไปนี้

๑) กรณีที่ไม่มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวต่อท้ายเพลงเชิดนอก

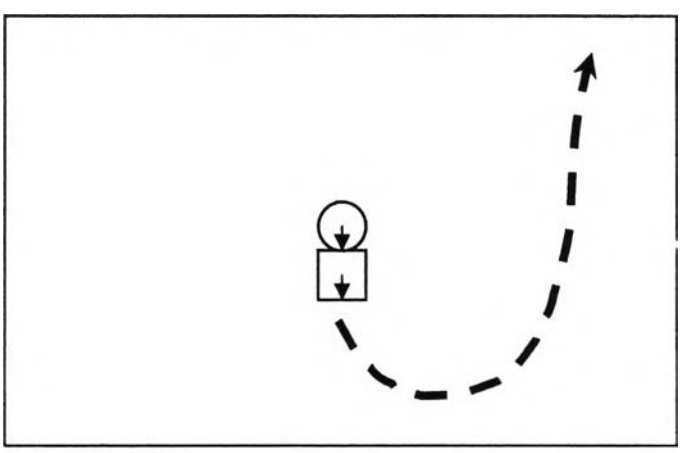
หลังจากที่ตัวลิงจับตัวนางในท่าที่สามแล้ว คนปี่จะเป่าทำนองในสองประโยคสุดท้ายที่มีทำนองว่า

(ลั)(รำ) ลล์ ้มซ์ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม (ร)(ทฺ) (ร)(ทฺ) (ร)ม ร(ร)ม ลซฟซ ิท ลั	
มำ ิทมิ ร(รำ) ท(รำ) ล ลล(รำ) ลล์ ้ฟ ลซฟซ	

ตัวลิงกับตัวนางจะทำท่าเหาะ จากนั้นตัวลิงจะพานางเข้าโรงทางด้านซ้ายของเวทีไป ดังภาพ

ภาพที่ ๕๙ ท่าเหาะและท่าพานางเข้าโรง

ลักษณะการเข้าโรงของตัวลิงและตัวนางในกรณีที่ไม่มีเพลงเตียวบรรเลงรับในตอนท้ายนั้น มีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้



ภาพที่ ๖๐ การเคลื่อนที่เข้าโรงกรณีที่ไม่มีเพลงเตียวต่อท้ายเพลงเชิดนอก

๒) ในกรณีที่มีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวและเพลงเชิดชั้นเดียวต่อท้ายเพลงเชิดนอก

วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเดียวแทรกขณะที่คนปี่เป่าทำนองในสองประโยคสุดท้ายซึ่งมีทำนองว่า

(ลั)(รำ) ล ล์ ไมซ์ม (ซ) ม(ซ) ม(ซ)ม (๓)(ทฺ) (๓)(ทฺ) (๓)ม ร(ร)ม ลฺซฟฺซ ิท ลั	
มำ๋ทั๋รำ(รำ) ท(รำ) ล ลล(รำ)	

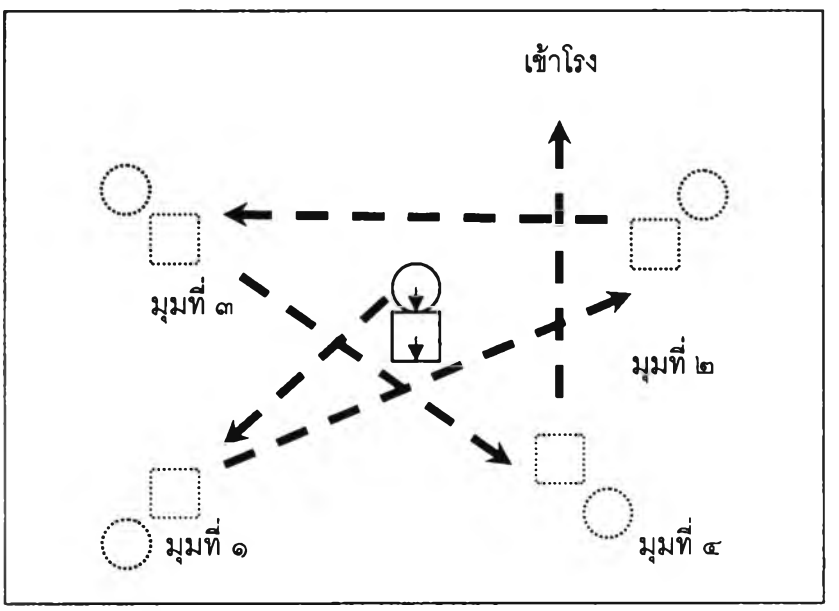
โดยวงปี่พาทย์จะสังเกตว่าเมื่อใดที่ตัวลิงลากตัวนางไปมา ๔ ทิศ วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวรับทันที หลังจากที่ตัวลิงพานางลากไปมาจนครบทั้ง ๔ ทิศแล้ว ตัวลิงกับตัวนางจะทำท่าเหาะเข้าโรงให้ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดชั้นเดียว จนกระทั่งตัวลิงพานางเข้าโรงเป็นอันสิ้นสุดการแสดง ซึ่งท่ารำขณะที่วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงเดียวและเชิดชั้นเดียว มีลักษณะดังภาพ

ภาพที่ ๖๑ ท่ารำเพลงเดียว

ภาพที่ ๖๒ ท่าเหาะและท่าพานางเข้าโรงในเพลงเชิด

ลักษณะการเข้าโรงของตัวลิงและตัวนางในกรณีที่มีเพลงเตียวบรรเลงรับในตอนท้ายนั้น มีลักษณะการเคลื่อนที่บนเวที ดังนี้

<u>ฉากหลัง</u>



<u>ผู้ชม</u>

ภาพที่ ๖๓ การเคลื่อนที่เข้าโรงกรณีที่มีเพลงเตียวบรรเลงรับ

การศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ตามแนวทางของครูปี๊บ คงลายทอง รวมถึงการสังเกตท่ารำจากการสาธิตของอาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภาชิต วงศ์สิปปกร ที่ผู้วิจัยได้ทำมาแล้วข้างต้นนั้น สามารถสรุปความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่กับท่ารำที่สอดคล้องกันได้ดังนี้

จับ ๑	ประโยคที่ ๑-๑๐	การโชว์ตัวของตัวนาง
	ประโยคที่ ๑๑-๑๕	การไล่จับ
จับ ๒	ประโยคที่ ๑	จับท่าที่ ๑
	ประโยคที่ ๒-๕	การไล่จับ
	ประโยคที่ ๖-๗	จับท่าที่ ๒
	ประโยคที่ ๘-๑๐	การไล่จับ
จับ ๓	ประโยคที่ ๗-๑๐	การไล่จับ
	ประโยคที่ ๑๑-๑๖	จับท่าที่ ๓
	ประโยคที่ ๑๗-๑๘	เข้าโรง

จับ ๑

ท (ทฺ)(ร)ม ร(ร)ท	
ช ชช ลชฟช ิท ลิ มำ้ท ลิ (ล) ลิ(ร)ˉˉ ลิ(ำ) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (ำ) ท (ำ) ท(ำ) ท(ำ) ท(ำ)	
ช ชช ลชฟช ิท ลิ มำ้ท ลิ (ล) ลิ(ร)ˉˉ ลิ(ำ) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (ำ) ท (ำ) ท(ำ) ท(ำ) ท(ำ)	
ช ชช ลชฟช ิท ลิ มำ้ท ลิ (ล) ลิ(ร)ˉˉ ลิ(ำ) ลิ(ร) ลิ(ร) ลิ(ร)ลิ (ำ) ท (ำ) ท(ำ) ท(ำ) ท(ำ)	
ช ลิ ช ท (ทฺ)(ร)ม ชม ลิ(ำ)ช ท	
ช ลิ ช ท (ทฺ)(ร)ม ชม ลิ(ำ)ช ท	ตัวนางโชว์ตัว
ช ลิ ช ท ช ลิ ช ท ช ลิ ช ท ช ลิ ช ท	
ชลชท ชลชท ชลชท มลชม ท(ทฺ)รม รมชม ำทลิช มลชม	
ท(ทฺ)รม รมชม ำทลิช มลชม รมชม รมชม รมชม รมชล	
รชลท ดำ้ำ้ำ ชำ้ชำ้ำ ำดำทดำ ชลทลิ ำลทดำ ำ้ำ้ำดำ ทลช ท (ร)ˉˉ ม (ช) ม(ช) ม(ช)ม ลชมช์ม ลชมลิ ลล(ำ) (ล์) (ท) (ล์) (ท) (ล์) (ก)(ก)(ก)(ำ)	
ท ทท รทลิ (ล) (ท) (ล์) (ก)(ก)(ก) (ำ) ช ม (ช) ม(ช)ม ลชฟช(ล) ลิ(ำ) (ล์) (ก)(ก)(ก)(ำ)	
ท ทท รทลิ (ล) (ท) (ล์) (ก)(ก)(ก) (ำ) ช ม (ช) ม(ช)ม ลชฟช(ล) ลิ(ำ) (ล์) (ก)(ก)(ก)(ำ)	
ช ลล์ ้ม ลชมช์ม ลชมลิ (ล)(ำ) ช ลล์ ้ม ลชมช์ม ลชมลิ (ล)(ำ)	การไล่จับ
ช ลิ ชม ลิ(ำ) ช ลิ ชม ลิ ชม	
ลล์ ้มช์ม (ช) ม(ช) ม(ช)ม (ว)(ทฺ) (ว)(ทฺ) (ว)ม ร(ร)ม ลชฟช ิท ลิ(ร)ˉˉ ลิ(ล)ล	

ตารางที่ ๑๒๑ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๑

จับ ๒

มั๋ ฟิมิริมั มั๋ฟิ มิฟิลิ(ลั) มัฟิ มั๋ท ริมั๋ท๋มิ๋ริ (ริ)	**จับท่า ๑**
ลิ ลล(ริ) ลล์ ๊ฟ ลฃฟฃ ช์ฟฃ ช์ฟฃ(ฦ)(ดั)(ท) ฃ ช์ฟฃ ช์ฟฃ(ฦ)(ดั)(ท)	**การไล่จับ**
ฃ ช์ฟฃ(ท)(ดั)(ท) ฃ ช์ฟฃ(ท)(ดั)(ท) ฃ ช์ฟฃ(ท)ฃ (ท)ฃ (ท)ฃ (ท)ฃ ฃ ช์ ช์ (ช์) ช์	
ริทลิฃ มฃลชิ มทลิฃ มฃลชิ ริทลิฃ มฃลชิ มทลิฃ มฃลชิ	
มทลิฃ มฃลชิ มทลิฃ มฃลชิ มฃลชิ มฃลชิ มฃลชิ มฃลชิ	
รฃลท ฃทลิฃ มลฃ - ลล์ ๊มช์ม (ฃ) ม(ฃ) ม(ฃ)ม (๋)(ฦ)(๋)(ฦ)(๋)ม ร(ร)ม ลฃฟฃ ๊ท ลิ(ร)-- ลิ(ล)ล	**จับท่า ๒**
มั๋ท ริ๋มิ ริ๋มิ ๋ท (ริ) ท(ริ) ท(ริ) ท(ริ)	
ร(ร)ม ร(ร)ท ร(ร) ม(๋)(ฦ) (๋)ม ร(ร)ท ร(ร)ม ร(ร)ท ร(ร) ม(๋)(ฦ) (๋)ม ร(ร)ท	**การไล่จับ**
ร(ร)ม ร(ร)ท(ริ) ฃ ลิ ฃ ท ร(ร)ม ร(ร)ท(ริ) ฃ ลิ ฃ ท	
ร ม ร ท ฃ ลิ ฃ ท ร ม ร ท ฃ ลิ ฃ ท	
รมรท ฃลฃท รมรท ฃลฃท	**ส่วนที่ตัดออ**
ฃลฃท ฃลฃท ฃลฃท มลฃม ท(ฦ)รม รมฃม ริทลิฃ มลฃม	
ท(ฦ)รม รมฃม ริทลิฃ มลฃม รมฃม รมฃม รมฃล	
รฃลท ดิริมิริ ชิริชิมิ ริดิทดิ ฃลทลิ ริลทดิ ริมิริดิ ทลฃ ท (ร)-- ม (ฃ) ม(ฃ) ม(ฃ)ม ลฃมช์ม ลฃมลิ ลล(ริ) (ล์) (ท) (ล์) (ท) (ล์) (๏)(๏)(๏)(ริ)	
ท(ริ)ฃ ลิ ท ลิ (ล) (๏)(๏)(๏)(ริ) ท(ริ)ฃ ลฦทฃลฦท ลิ (ล) (๏)(๏)(๏)(ริ)	
ท(ริ)ฃ ลิ ท ลิ (ล) (๏)(๏)(๏)(ริ) ท(ริ)ฃ ลฦทฃลฦท ลิ (ล) (๏)(๏)(๏)(ริ)	
ฃ ลล์ ๊ม ลฃมช์ม ลฃมลิ (ล)(ริ) ฃ ลล์ ๊ม ลฃมช์ม ลฃมลิ (ล)(ริ)	
ฃ ลิ ฃม ลิ(ริ) ฃ ลิ ฃม ลิ ฃม	
ลล์ ๊มช์ม (ฃ) ม(ฃ) ม(ฃ)ม (๋)(ฦ) (๋)(ฦ) (๋)ม ร(ร)ม ลฃฟฃ ๊ท ลิ(ร)-- ลิ(ล)ล	

ตารางที่ ๑๒๒ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๒

จับ ๓

มั๋ ฟิมิรัมั มั๊ฟิ มิฟิทิ๋ท (ลั) (ลั๋) มั๊ฟิ มิ๋ท รัมิ๋ท๋มิ๋รั (รั)	**ส่วนที่ตัดออ**
ลั๊ ลล(รั) ลล์ ๋ฟ ลฃฟฃ ช์ฟช ช์ฟช(ท)(ดั)(ท) ช ช์ฟช ช์ฟช(ท)(ดั)(ท)	
ช ช์ฟช(ท)(ดั)(ท) ช ช์ฟช(ท)(ดั)(ท) ช ช์ฟช(ท)ช (ท)ช (ท)ช (ท)ช ช ช์	
รัทลั๊ช มลลช มทลั๊ช มลลช รัทลั๊ช มลลช มทลั๊ช มลลช	
มทลั๊ช มลลช มทลั๊ช มลลช มลลช มลลช มลลช มลลช	
รมฃล รัทลั๊ช ลช(รั)ช (รั)ฃลท มั รัมิ๋ท๋มิ๋รัมิชิลัทั ท	
รทลั๊ท รัทลั๊ท รทลั๊ท รัทลั๊ท รทลั๊ท รัทลั๊ท รทลั๊ท รัทลั๊ท	**การไล่จับ**
ฃลฃท ฃลฃท ฃลฃท ฃลฃ มั๊	
ชัทรัมั รัมิชัมั ชัทรัมั รัมิชัมั รัมิชัมั รัมิชัมั รัมิชัมั รัมิชัมั	
ลัชัฟิชั(ลั)(ทั)(ลั) ลั๊ (ล) (ล)(ล)(ล)(รั)	
จับ ตัว ให้ ติด ตี ให้ ตาย (ช์) (ล)ล(ล) ลฃม ช์ (ล) (ร) ลั๊ (ล) (ล)(ล)(ล)(รั)	**จับท่า ๓**
ฉวย ตัว ให้ ติด ตี ให้ แทบ ตาย (ล)ล(รั) (ล)ล(ล) ลฃม ช์ (ล) ลฃม (ช)ม ลั๊ (ล) (ล)(ล)(ล)(รั)	
ตี ให้ ตาย ตี ให้ แทบ ตาย ตี ให้ ตาย ตี ให้ แทบ ตาย (ล) (ร) ล (ล) ลฃม (ช)ม ล (ล) (ร) ล (ล) ลฃม (ช)ม ล	
ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย ตีให้ตาย (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล (ล)(ร)ล	
(ลั๊)(รั) ลล์ ๋มช์ม (ช) ม(ช) ม(ช)ม (ว)(ทฺ) (ว)(ทฺ) (ว)ม ร(ร)ม ลฃฟฃ ๊ท ลั๊	**เข้าโรง**
มั๋ท๋มิ๋รั(รั) ท(รั) ล ลล(รั) ลล์ ๋ฟ ลฃฟฃ	

ตารางที่ ๑๒๓ ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๓

การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในการสาธิตการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายในครั้งนี้พบว่า ครูปี๊บเป็นศิลปินผู้มีความเป็นเลิศในการเป่าปี่ให้มีความสอดคล้องกับท่ารำในการแสดงชุดนี้ได้อย่างกลมกลืน ซึ่งปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในเรื่องการแบ่งวรรคตอนและการสอดแทรกอารมณ์ในเพลง สังเกตได้ว่าเกือบทุกครั้งที่ท่ารำหมดท่า ทำนองปี่ของครูปี๊บก็จะหมดประโยคพร้อมกับท่ารำในตอนนั้นด้วย หากท่ารำท่านั้นยังไม่สิ้นสุด ครูปี๊บจะเป่าดำเนินทำนองประโยคนั้นไปเรื่อย ๆ เพื่อให้ทำนองปี่กับท่ารำมีการเคลื่อนที่ไปพร้อม ๆ กัน นอกจากนั้นเมื่อผู้แสดงมีท่าทางในการร่ายรำที่รวดเร็วว่องไวครูปี๊บก็มักจะเป่าทำนองปี่ให้มีความกระชับ รุกเร้าตามลีลาท่าทางของผู้แสดง และเมื่อผู้แสดงมีท่าทางในการร่ายรำที่แช่มช้าละเมียดละไมครูปี๊บจะดัดแปลงทำนองปี่ให้มีความอ่อนหวานแช่มช้อยตามอากัปกิริยาของผู้แสดงไปด้วย ทำให้ทำนองปี่ที่ครูปี๊บเป่าในแต่ละประโยคนั้นมีลีลาอารมณ์ที่สัมพันธ์กับท่ารำอย่างพอเหมาะพอดี จึงกล่าวได้ว่าครูปี๊บเป็นผู้มีปฏิภาณกวี (Impromptu) เป็นเลิศยิ่งในการเป่าปี่ประกอบการแสดง

หากแต่ว่าทำนองเพลงเชิดนอกส่วนที่เป็น "เนื้อ" และทำนองส่วนที่เป็น "จับ" ของเพลงที่ปรากฏอยู่ในการสาธิตนั้นมีความคลาดเคลื่อนกับท่ารำอยู่บ้าง ซึ่งน่าจะมีสาเหตุมาจากการเดี่ยวเชิดนอกประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายในสถานการณ์จริง คนปี่ไม่สามารถคาดเดาได้ว่าผู้แสดงจะตัด เพิ่ม หรือดัดแปลงท่ารำอย่างไรในการแสดงครั้งนั้น คนปี่จึงจำเป็นต้องเป่าทำนองที่มีทั้งหมดไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งเห็นสมควรว่าจะต้องเพิ่มหรือตัดทำนองส่วนใด แล้วจึงค่อยปรับแต่งทำนองปี่ของตนให้ตรงกับท่ารำโดยทันทีขณะที่มีการแสดง ซึ่งคนปี่ไม่อาจคิดหรือตระเตรียมวิธีการเป่าของตนไว้ล่วงหน้าได้

ดังตัวอย่างการสาธิตเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดนี้ที่ปรากฏให้เห็นว่า ทำนองปี่จับ ๑ สิ้นสุดก่อนท่ารำในจับที่ ๑ ด้วยเหตุที่ตัวลิงเริ่มออกจากโรงมาตามหาตัวนางตรงทำนองที่เป็นการจับ ทำให้ท่าจับท่าที่ ๑ (ท่าพิสมัยเรียงหมอน) เคลื่อนไปอยู่ในตอนต้นของจับ ๒ ทั้ง ๆ ที่ควรจะอยู่ระหว่างทำนอง ๕ ประโยคท้ายของจับ ๑ เรื่องนี้ครูปี๊บให้ความเห็นภายหลังการสาธิตท่ารำในครั้งนั้นว่า "ที่จริงแล้วตัวลิงต้องออกให้เร็วกว่านี้" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๒๖ ตุลาคม ๒๕๔๘) แต่เนื่องจากตัวลิงต้องรอจนกว่าตัวนางหาที่ซ่อนได้ ตัวลิงจึงจะออกจากโรงมาตามหาตัวนาง จึงเป็นเหตุให้ทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๑ มีความคลาดเคลื่อนไป

ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า หากการแสดงชุดนี้มีการตระเตรียมและฝึกซ้อมกันล่วงหน้าแล้ว อาจมีวิธีแก้ไขปัญหาความคลาดเคลื่อนระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๑ ได้ โดยให้คนปี่เป่าทำนองเกริ่นในประโยคที่ ๑-๔ ของจับ ๑ ให้มีความยาวมากขึ้น ด้วยวิธีการสอดแทรกเม็ดพรายในทำนองส่วนนี้ให้มากขึ้น เพื่อให้ทำนองส่วนที่เป็นการเกริ่นมีความยาวพอดีกับการโชว์ตัวของตัวนาง ซึ่งเป็นวิธีที่อาจจะทำให้ตัวลิงออกโรงพร้อมกับทำนองส่วนที่เป็น "เนื้อ" ของจับ ๑ อีกทั้งยังทำให้ท่าจับท่าที่ ๑ เลื่อนเข้ามาตรงกับทำนองส่วนที่เป็นการจับพอดี

ในจับ ๒ เป็นจับที่มีความคลาดเคลื่อนระหว่างทำนองเพลงกับท่ารำมากที่สุด เนื่องจากท่ารำในจับ ๒ นี้ค่อนข้างรวบรัด แต่ทำนองปี่นั้นมีความยาวค่อนข้างมาก จนครูปี๊บต้องตัดทำนองประโยคที่ ๑๑-๑๙ ในจับ ๒ และประโยคที่ ๑-๖ ในจับ ๓ ออก (ทำนองส่วนที่แรเงา ในหน้า ๒๕๒-๒๕๓) เพื่อให้ทำนองปี่มีความยาวพอดีกับท่ารำของผู้แสดง ซึ่งครูปี๊บให้เหตุผลที่ต้องตัดทำนองในส่วนนี้ออกว่า "จำเป็นจะต้องตัดออกเพื่อให้ทำนองจับ ๓ ตรงพอดีกับท่าจับท่าที่สาม" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙) ทว่าทำนองส่วนที่ตัดออกนั้นบังเอิญเป็นทำนองส่วนที่เป็นสาระสำคัญของเพลง ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า การแก้ไขความคลาดเคลื่อนระหว่างทำนองปี่กับท่ารำในจับ ๒ นี้ อาจทำได้โดยการตัดทำนองส่วนที่เป็นทำนองเชื่อม (ประโยคที่ ๑-๗) ในจับ ๒ ออกเสีย เพื่อให้ทำนองเพลงกับท่ารำส่วนที่เป็นการไล่และการจับนั้นตรงกันพอดี ดังที่ รศ.พิชิต ชัยเสรี กล่าวไว้ว่า ทางเดี่ยวระนาดเอกของท่านนั้นเป็นทางเดี่ยวเชิดนอกสำหรับการแสดง จึงไม่มีทำนองส่วนที่เป็นทำนองเชื่อม (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, ๒๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๙) ซึ่งเป็นแนวทางที่น่าจะแก้ไขปัญหาความคลาดเคลื่อนในจับ ๒ ได้เป็นอย่างดี

ส่วนจับ ๓ นั้น เป็นจับที่มีความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงกับท่ารำได้เหมาะสมที่สุด เนื่องจากครูปี๊บได้ตัดทำนองส่วนที่เป็นทำนองเชื่อม (ประโยคที่ ๑-๖) ของจับ ๓ ออก ทำให้ทำนองส่วนที่เป็นไล่และการจับในจับ ๓ กับท่ารำมีความสัมพันธ์กันพอดี ซึ่งเป็นวิธีการที่สนับสนุนแนวทางในการแก้ไขปัญหาความคลาดเคลื่อนในจับ ๒ ที่ผู้วิจัยได้เสนอไว้แล้วข้างต้น

จากการศึกษากลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงปัญหาที่ทำให้การแสดงชุดนี้มีความคลาดเคลื่อนระหว่างทำนองเพลงกับท่ารำว่าน่าจะเนื่องมาจากสาเหตุสำคัญ ๓ ประการ คือ ประการแรก เนื่องจากทางเดี่ยวที่ใช้ทำการศึกษาในครั้งนี้เป็นทางเดี่ยวที่เหมาะสำหรับการเดี่ยวอวดฝีมือ ซึ่งมี

การตกแต่งประดับประดามาก แต่ในการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงนั้นจำต้องมีการดัดแปลงหรือดัดทอนทำนองบางส่วนออก เพื่อให้ทำนองเพลงมีความสอดคล้องกับท่ารำยิ่งขึ้น ประการที่สอง เนื่องจากการแสดงชุดนี้มีความยืดหยุ่น สามารถดัดแปลงให้มีความสั้นยาวได้ตามโอกาส ทำให้ผู้บรรเลงและผู้แสดงไม่สามารถกำหนดทำนองเพลงหรือท่ารำที่แน่นอนได้ ประการที่สาม เนื่องจากความซับซ้อนของเพลงและท่ารำ ทำให้ศิลปินทั้งสองฝ่ายเกิดความพะวงในการทำหน้าที่ของตน อีกทั้งต่างฝ่ายต่างก็ไม่เชี่ยวชาญในทักษะของอีกฝ่าย แนวทางในการปฏิบัติที่ผ่านมาจึงเป็นไปด้วยวิธีการถ้อยทีถ้อยกัน โดยต่างฝ่ายต่างพยายามสังเกตจุดที่พอจะทำให้ตรงกันได้

ดังนั้น การแสดงชุดนี้จึงเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยความเชี่ยวชาญเฉพาะของศิลปินเป็นสำคัญ ทั้งผู้บรรเลงก็ดีหรือผู้แสดงก็ดี ต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงหรือแสดงจับนางมาเป็นเวลายาวนานพอสมควร จึงจะเข้าใจถึงวิธีการแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าซึ่งมักจะเกิดขึ้นในการแสดงชุดนี้เสมอ

๔. ปัจจัยที่ทำให้การแสดงชุดนี้ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างมาก นับแต่ครั้งแรกที่ครูเจริญจิต ภัทรเสวี และครูกรี วรศะริน ได้ประดิษฐ์ท่ารำการแสดงชุดนี้ขึ้นเมื่อ พ.ศ.๒๔๙๘ นับเป็นเวลา ๕๐ ปีแล้วที่การแสดงชุดนี้ยังคงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจอย่างยิ่งว่าเหตุใดการแสดงชุดนี้จึงเป็นที่นิยมตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ในเรื่องนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญในการแสดงชุดนี้ทั้ง ๕ ท่าน ได้แก่ อาจารย์รัจนา พวง-ประยงค์ อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ครูปี๊บ คงลายทอง อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร โดยแต่ละท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวเรื่องนี้ไว้ต่าง ๆ กันดังนี้

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ กล่าวว่าสาเหตุที่ทำให้การแสดงชุดจับนางเป็นที่นิยมกันแพร่หลายนั้น เนื่องมาจากการแสดงชุดนี้เป็นชุดการแสดงที่มีจุดเด่น มีความสวยงามแปลกตา ทำให้เป็นที่สนใจของผู้ชม ดังที่ท่านได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

"ที่เป็นที่นิยมแพร่หลายก็เพราะเป็นชุดการแสดงที่เชิดหน้าชูตา และเป็นชุดที่รำเดี่ยว ๆ แยกจากการแสดงโขนก็ได้ มันเป็นชุดที่แปลกตา เพราะว่าส่วนมากจะเห็นแต่โขนที่มีลิงกับยักษ์รบกัน แต่นี่เป็นชุดเข้าพระเข้านาง เพื่อให้เห็นว่ากิริยาของลิงที่ปฏิบัติต่อนางเป็นอย่างไร อย่างตอนที่หนุมานเข้าพระเข้านางในตอนอื่น ๆ เช่น เข้าห้องนางสุวรรณกันยุมาก็ไม่มีการไล่จับและการเข้าพระเข้านางกันเช่นการแสดงชุดนี้" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๔๙)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว กล่าวว่าการแสดงชุดนี้นอกจากจะเป็นการแสดงที่สวยงามแล้ว ยังสามารถให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงได้ด้วย การที่ผู้แสดงเข้าไปเล่นกับคนดูนั้นทำให้คนดูได้มีโอกาสใกล้ชิดกับผู้แสดงและเกิดความประทับใจมากขึ้น ดังที่ท่านได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ไว้ว่า

"ประการหนึ่งเพราะความสวยงามของการแสดงชุดนี้ ประการที่สองการแสดงชุดนี้สามารถให้ผู้ชมมีส่วนร่วมได้ (ตัวแสดงเข้าไปเล่นกับผู้ชม) อย่างไปแสดงต่างประเทศ ท่านธนิต อยู่โพธิ์ จัดไปต่างประเทศ จะต้องเอาชุดนี้ไปแสดงด้วย ท่านพยายามให้ผู้แสดงมีกิจกรรมร่วมกับแขกที่มาดูมาชม" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

ฝ่ายดุริยางคศิลปินผู้เชี่ยวชาญในการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดนี้ ครูปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงความชื่นชอบของผู้ชมที่มีต่อการแสดงชุดนี้ว่า

"อย่างแรกเพราะมีการเดี่ยวเพลงเชิดนอก ไม่ว่าจะเป็นเดี่ยวปี่หรือระนาดเอกก็ตาม ผู้ที่ชื่นชอบการฟังดนตรีก็มักจะมาชมการแสดงชุดนี้เพื่อฟังเพลง อย่างที่สองผู้ชมเข้ามาดูการแสดงของตัวเอก มาดูการแสดงของตัวลิงตัวนางที่มีท่ารำที่สวยงาม" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

ส่วนศิลปินผู้สวมบทบาทเป็นตัวนางเบญกายในยุคนี้ อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้เพิ่มเติมจากศิลปินท่านอื่นว่า

> *"เพราะการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่มีความคล่องตัว มีความสนุกสนาน มีลูกเล่นต่าง ๆ ของตัวลิงที่เชื่อมโยงการแสดงทำให้เกิดความสนุกสนานในเชิงหยอกเย้า ภาษาท่าที่ใช้สื่อความหมาย สามารถทำให้คนดูเข้าใจได้ง่ายกว่าชุดอื่น ๆ ซึ่งในการแสดงชุดอื่นนั้นคนส่วนใหญ่ดูแล้วไม่ค่อยรู้ความหมาย แต่ในการแสดงชุดนี้เป็นการสื่อภาษาท่า ทำให้คนดูเข้าใจความหมายได้ง่าย เช่น รักโกรธ"* (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙)

และอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ศิลปินฝ่ายหนุมานที่เชี่ยวชาญในการแสดงชุดนี้ ผู้ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงโขนชุดจับนางตามร้านอาหารและโรงแรมเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักศึกษาในสถาบันพัฒนศิลป์ อาจารย์เอกภชิตได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> *"อาจเป็นเพราะว่าการแสดงชุดนี้ใช้ผู้แสดงน้อย มีตัวละครแค่ ๒ ตัว คือ ตัวนางกับตัวลิงเท่านั้น และการแสดงชุดนี้ก็ไม่ยุ่งยากมากนัก จึงทำให้การแสดงชุดนี้มีผู้นิยมนำมาแสดงกันแพร่หลาย เสน่ห์ของการแสดงชุดนี้อยู่ที่การแสดงความรักระหว่างลิงกับนางซึ่งเป็นสัตว์ วิสัยของตัวลิงมีลักษณะท่าทางบ่งบอกถึงความเจ้าชู้"* (เอกภชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙)

นอกจากนี้ พระยาอนุมานราชธนได้บรรยายถึงความงามและจุดเด่นของการแสดงชุดนี้ไว้ในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทยซึ่งมีข้อความว่า

> *"ท่านจะได้ชมทั้งศิลปแห่งการขับร้อง การเดี่ยวปี่เพลงเชิดนอก และการแสดงท่าหลบหนีของเบญกาย ผู้ซึ่งเต็มไปด้วยความหวาดหวั่นพรั่นกลัว พยายามเหาะแฝงตัวบังกายไปตามเกลียวควันและกลุ่มเมฆ ส่วนหนุมานก็พยายามฝ่าเกลียวควันแหวกเมฆโลดไล่ติดตามไปจนทัน แล้วฝ่ายหนึ่งก็แสดงท่าขับไล่ไขว่คว้า และอีกฝ่ายหนึ่งก็แสดงท่าหลบหนีซ่อนเร้น ซึ่งสมมติว่าตัวละครทั้งสองกำลังอยู่ในท่ามกลางอากาศอันเป็นท่าที่น่าดูของลิงและนาง"*
> (พระยาอนุมานราชธน, ๒๔๙๔: ๑๓๑-๑๓๔)

จากนานาทัศนะที่ศิลปินแต่ละท่านได้กล่าวไว้ข้างต้นนั้น สามารถนำมาสรุปถึงปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายได้รับความนิยมตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันได้ว่า มีปัจจัยที่สำคัญด้วยกัน ๒ ประการ คือ ในเรื่องของความสวยงามของการแสดงชุดนี้ประการหนึ่ง และความสะดวกในการจัดการแสดงชุดนี้อีกประการหนึ่ง

ดังที่ศิลปินหลายท่านได้กล่าวว่า การแสดงชุดนี้นอกจากจะเป็นชุดที่อวดฝีไม้ลายมือของผู้เดี่ยวเพลงเชิดนอกแล้ว ยังมีท่าร่ายรำที่สวยงาม มีลีลาอารมณ์ที่หลากหลาย และมีภาษาท่าที่เข้าใจง่าย ประกอบกับกิริยาการหยอกเย้าของตัวลิงที่มีต่อนางนั้นเป็นสิ่งที่สร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี รวมถึงเสื้อผ้าอาภรณ์ในการแสดงโขนนั้นมีการประดับตกแต่งที่สวยงามแปลกตา โดยเฉพาะฝ่ายหนุมานที่เป็นตัวลิงด้วยแล้วสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้เป็นอย่างมาก การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายจึงเป็นการแสดงชุดที่สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้ดียิ่ง

ส่วนความสะดวกในการจัดแสดงนั้น เนื่องจากการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงโขนที่สามารถแยกออกมาเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดได้ ทำให้การแสดงชุดนี้เป็นชุดการแสดงที่มีความกะทัดรัด อีกทั้งยังสามารถตัดทอนให้สั้นยาวตามระยะเวลาที่ต้องการได้ นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงที่มีผู้แสดงเพียงสองคน ทำให้ไม่ยุ่งยากต่อการฝึกซ้อมและการจัดหา ที่สำคัญคือการแสดงชุดนี้สามารถให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงได้ด้วย ด้วยเหตุนี้ทำให้การแสดงชุดนี้มีผู้จัดหาไปแสดงกันอย่างแพร่หลาย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนหน้าไฟ การแสดงเผยแพร่วัฒนธรรมในต่างประเทศ หรือแม้แต่ตามร้านอาหารและโรงแรมต่าง ๆ

การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายจึงเป็นชุดการแสดงที่สมบูรณ์พร้อมทุกด้าน ทั้งในเรื่องความงามและการนำไปประยุกต์ใช้ในโอกาสต่าง ๆ ได้หลากหลาย แม้การแสดงชุดนี้จะเป็นที่นิยมกันแพร่หลาย แต่ก็มีอันจะต้องเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาด้วยปัจจัยหลาย ๆ ด้าน ดังที่ผู้วิจัยจะชี้แจงในลำดับต่อไป

๕. ปัจจัยที่ทำให้การแสดงชุดนี้เกิดความคลาดเคลื่อน

แม้การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายจะเป็นที่นิยม และพบว่ามีโอกาสในจัดการแสดงหลายโอกาส แต่ท่ารำที่เป็นแบบฉบับเดิมก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปด้วยหลายสาเหตุ ดังทัศนะที่ศิลปินทั้ง ๕ ท่านได้ให้ไว้เกี่ยวกับปัจจัยต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อการรักษาท่ารำที่มีมาแต่เดิมให้คงอยู่ ดังนี้

ท่านแรก คือ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแสดงชุดนี้ว่า

> *"เพราะว่าศิลปินรุ่นหลังไม่ได้ยึดตามรูปแบบที่มีอยู่เดิม มันทำให้ศิลปะเสื่อมไป บางครั้งก็พยายามที่จะแปลง และมันก็มันยากแก่การที่จะให้ผู้สอนมานั่งคุยกัน เพราะบางครั้งในการต่อให้เด็กก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลง การแสดงแต่ละครั้งก็มีระยะเวลาในการแสดงต่างกัน*
>
> *อย่างงานที่สมเด็จพระเทพฯ (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี) ท่านเดี่ยวระนาดเอกที่ศูนย์วัฒนธรรม เราจะวิ่งไปอยู่ข้างหน้าท่านก็ไม่ได้ เราก็ต้องไปยืนหลบอยู่ที่มุมนึง เพื่อให้ไฟไปจับพระองค์ท่าน ซึ่งเป็นไปตามความประสงค์ของอธิบดี (ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร) พระเทพฯ ท่านทรงดนตรีอยู่ความสำคัญนั้นอยู่ที่ท่าน ทำให้เป็นอีกวิวัฒนาการหนึ่งที่เกิดความเปลี่ยนแปลง"* (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๘ กรกฎาคม ๒๕๔๘)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว กล่าวว่าท่ารำนั้นไม่ได้เปลี่ยนแปลงแต่มีความเสื่อมลงในเรื่องของคุณภาพ ซึ่งมีผลสืบเนื่องมาจากปัจจัยหลายอย่าง ดังนี้

> *"บางทีเราไม่ได้นัดกัน ปี่ก็ไม่รู้ท่าลิง ลิงก็รำไปเรื่อย ๆ ที่จริงต้องทำให้ทันกัน แต่ในปัจจุบันเค้าไม่ค่อยฟังกัน เค้าจะรำไปเรื่อย ๆ มันก็ไม่เข้ากัน ส่วนเรื่องท่าหนะมันไม่เปลี่ยนหรอกแต่แสดงกันเลวลง มันเลวจนกระทั่งไม่รู้ว่าคือท่าอะไร มันไม่เป็นท่าทาง เรื่องนี้เกี่ยวกับการฝึก ไม่ได้ฝึกกันมาแบบมี*

มาตรฐาน ไม่มีระยะเวลานานพอ เรื่องพื้นฐานเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด บางที ไม่มีพื้นฐานที่ดีก็มาต่อไปเล่น พื้นฐานที่ดีมันทำให้ท่าเชื่อมโยงต่าง ๆ มันต่อเนื่อง สวยงาม

แต่ในกรณีที่เราอยากให้เด็ก ๆ เยาวชนเล่น เราจะต้องเอามาฝึกพิเศษ และต้องอธิบายให้เด็กเข้าใจ ส่วนท่ารำนั้นอาจมีรายละเอียดไม่เหมือนกัน ต้องปรับให้ง่ายโดยอธิบายให้เด็กเข้าใจ เพราะการแสดงก็อย่างหนึ่งแต่การเรียนการถ่ายทอดก็อย่างหนึ่ง แต่ปัจจุบันนี้เค้าไปรวมคละเคล้ากันหมด" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

ครูปี๊บ คงลายทอง กล่าวถึงสาเหตุที่ทำให้ท่ารำกับดนตรีในการแสดงชุดนี้ไม่สัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีความยาวไม่เท่ากันว่า

"มันเป็นเพราะว่าต่างคนต่างก็เล่น ต่างคนต่างก็รำ ไม่เคยได้มาคุยกัน อีกอย่างที่ท่ารำไม่สอดคล้องกับเพลง ก็เพราะการรำโชว์ตามห้องอาหารที่ต้องมีการตัดทอน ตบแต่งท่ารำ เพราะระยะเวลาที่จะต้องสั้นลง ตัวละครก็ต้องลงไปเล่นกับฝรั่งบ้าง ไปถ่ายรูปกับแขกบ้าง ดนตรีก็บรรเลงให้เสร็จภารกิจไปครั้ง ๆ หนึ่งเท่านั้น" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ได้ชี้แจงสาเหตุที่ทำให้ท่ารำในการแสดงชุดจับนางเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมไว้หลายประการ ดังนี้

"ข้อแรกความคล่องตัวของผู้รำก็มีส่วน ถ้าผู้รำไม่สามารถทำได้ ครูก็จะตัดท่านั้นแล้วเปลี่ยนท่าให้ใหม่ อย่างที่สอง ในการแสดงถ้าท่ารำมันไม่สอดคล้องกัน ครูก็จะเปลี่ยนแปลงในขั้นตอนของการแสดง ตอนที่เรียนก็เรียนเหมือนกันหมด แต่ในการแสดงก็จะมีการปรับปรุง เปลี่ยนแปลง แต่งเติมเพิ่มสีสัน เทคนิคต่าง ๆ ตามโอกาส รูปแบบในการแสดงกับการสอนจึงแตกต่างกัน อย่างที่สาม การจับนางนั้นขึ้นอยู่กับเทคนิคของแต่ละคนที่จะเล่น ท่ารำมันจะคล้ายกันแต่ลีลาต่างกัน อันที่สี่ระยะเวลาของการแสดงมีทั้งแบบที่เค้าเล่นเต็ม

คือใช้เวลานานและแบบตัด บางทีอาจจะจับท่าหนึ่งแล้วไปท่าสามเลย แต่ถ้ามีเวลาเราก็จะเล่นเต็มทั้ง ๓ จับ ซึ่งมักใช้ในโขนเต็มตอน (โขนที่แสดงในโรงละคร)

บางครั้งผู้แสดงอาจมีการหลงลืม หรือบางครั้งถ้าลิงเค้าเหนื่อยเค้าก็ตัดเค้าจะส่งสัญญาบอกให้รู้ เราก็ต้องดัดแปลง จะให้ตายตัวไม่ได้ ต้องช่วยกัน อีกอย่างหนึ่งคือ สมัยก่อนรำกับดนตรีมีการนัดแนะกัน แต่ปัจจุบันไม่ใช่ พอแสดงจริง ๆ มันก็ไม่ได้ เพราะทางแต่ละคนมันไม่เหมือนกัน แล้วเราเป็นนาฏศิลป์เราไม่สามารถไปบอกดนตรีเค้า มันเป็นการไม่ให้เกียรติกัน เหมือนกับเราไปว่า ไปดูถูกเค้าว่าคุณเป่าไม่ถูก" (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๒๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

ส่วนอาจารย์เอกภชิต วงศ์สิปปกร ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้เพิ่มเติมไปจากศิลปินท่านอื่น ดังนี้

"รูปแบบการแสดงเปลี่ยนไปตามยุค สมัยก่อนผู้แสดงค่อนข้างฝึกหนัก แต่ในปัจจุบันฝึกกันไม่หนัก ทำให้ท่าไม่คงเดิม รูปแบบการแสดงแต่ละครั้งมันไม่ตายตัว มันเป็นไปตามยุคสมัย และผู้แสดงโขนส่วนใหญ่สวมศีรษะ เวลาเหนื่อยแล้วจะฟังดนตรีไม่ออก ซึ่งเมื่อก่อนแม้จะกำหนดตายตัวว่าท่อนนี้ต้องจับท่านี้ ในปัจจุบันนี้น้อยมาก เพราะว่าการที่จะแสดงตรงกับดนตรีค่อนข้างยาก ไหนจะแสดงเหนื่อย ไหนจะต้องมาฟังดนตรีอีก ส่วนใหญ่นักดนตรีจะต้องดูผู้แสดง เพราะผู้แสดงไม่สามารถที่จะฟังดนตรีได้" (เอกภชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๒๙ พฤศจิกายน ๒๕๔๘)

จะเห็นได้ว่าสาเหตุสำคัญที่ทำให้การแสดงชุดนี้มีความเปลี่ยนแปลงไปนั้น มาจากปัจจัยหลาย ๆ ด้านด้วยกัน ซึ่งศิลปินแต่ละท่านต่างก็มีมุมมองเหมือนกันและต่างกันออกไปตามประสบการณ์ของตน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปความเห็นเหล่านั้นไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑) เกิดจากผู้แสดงกับผู้บรรเลงไม่ได้พูดคุยตกลงกัน เพราะส่วนใหญ่แล้วผู้แสดงจะฟังดนตรีไม่ออกและนักดนตรีก็ไม่สันทัดในท่ารำ จึงต่างฝ่ายต่างเล่นไปตามแนวทางของตน ทำให้เกิดปัญหาว่าท่ารำกับเพลงไม่สอดคล้องกันเท่าที่ควร

๒) เกิดจากการถ่ายทอดจากผู้สอนไปสู่ผู้เรียน ซึ่งอาจมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงท่ารำไปบ้างตามศักยภาพของผู้เรียน ยิ่งกว่านั้นถ้าผู้สอนไม่อธิบายให้ผู้เรียนเข้าใจถึงเหตุผลที่ท่ารำเปลี่ยนไป ผู้เรียนอาจจดจำนำไปใช้ผิด ๆ ในภายหลังได้

๓) เกิดจากการแสดงแต่ละโอกาสมีรูปแบบที่ต่างกัน ซึ่งมีการตัดทอนและแก้ไขท่าเพื่อวัตถุประสงค์อื่น ๆ เช่น การแสดงตามร้านอาหารที่ผู้แสดงต้องเข้าไปเล่นหรือถ่ายรูปกับแขก ทำให้ต้องตัดทอนท่ารำบางท่าออกไป เป็นต้น

๔) เกิดจากความสามารถและความคล่องตัวของผู้แสดง ซึ่งถ้าผู้แสดงมีทักษะพื้นฐานในการรำไม่ดีพออาจเกิดการเลี่ยงที่จะทำท่าบางท่า หรือแก้ไขท่านั้นเสียใหม่ ทำให้ความงามในการแสดงชุดนี้ด้อยลงไป แม้แต่ในกรณีที่ผู้แสดงมีสุขภาพร่างกายไม่แข็งแรงหรือมีรูปร่างอุ้ยอ้ายก็อาจต้องมีการตัดทอนท่ารำบางท่าออก หรือในกรณีที่ผู้แสดงหลงลืมท่ารำก็มีส่วนทำให้ท่ารำเปลี่ยนแปลงไป

๕) เกิดจากการที่ศิลปินแต่ละท่านนั้นมีเทคนิคหรือลีลาในการรำเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกัน แม้จะมีท่ารำคล้ายคลึงกัน แต่ก็มีความชอบและความถนัดในการสอดแทรกลูกเล่นต่าง ๆ ในการแสดงต่างกัน

ด้วยสาเหตุเหล่านี้เองที่ทำให้ท่ารำเพลงเชิดนอกตามแบบฉบับเดิมเกิดความคลาดเคลื่อนไปบ้าง ทั้งนี้เพราะการถ่ายทอดส่วนหนึ่ง การนำไปใช้แสดงต่างวาระกันส่วนหนึ่ง และเกิดจากตัวของศิลปินเองอีกส่วนหนึ่ง จึงเป็นเรื่องที่ต้องหาแนวทางแก้ไขโดยเร็ว เพื่อมิให้การแสดงชุดนี้เกิดความเปลี่ยนแปลงมากยิ่งขึ้น ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงแนวทางในการแก้ไขปัญหาเรื่องนี้ไว้ในลำดับต่อไป

๖. แนวทางในการแก้ไข

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า แม้การแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายจะเป็นที่นิยมก็ตาม แต่ก็ได้มีความคลาดเคลื่อนไปจากแบบฉบับเดิมอยู่บ้าง จึงเป็นเรื่องที่ควรเร่งหาทางแก้ไขโดยเร็วที่สุด เพื่อรักษารูปแบบของการแสดงชุดนี้ไว้ จากการที่ผู้วิจัยได้สอบถามศิลปินหลายท่านที่เกี่ยวข้องกับการแสดงชุดนี้ พบว่าทุกท่านต่างมีความเห็นว่าตรงกันว่าถึงเวลาแล้วที่เราจะต้องแก้ไขปัญหาเรื่องนี้ โดยศิลปินแต่ละท่านได้ให้แนวทางการแก้ไขปัญหาเรื่องความคลาดเคลื่อนของการแสดงชุดดังกล่าวไว้หลายประการ ดังนี้

อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ให้แนวทางในการอนุรักษ์การแสดงชุดนี้ว่า "ข้อแรกศิลปินต้องรู้จักฟังกัน คุยกัน และปรับเข้าหากัน ต้องเคารพสิทธิของผู้ที่ทำมาก่อน สองต้องสร้างเด็กสร้างศิลปินรุ่นใหม่ขึ้นมาทดแทนให้ทัน" (รัจนา พวงประยงค์, สัมภาษณ์, ๒๐ มกราคม ๒๕๔๙)

อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว กล่าวว่า "ตอนนี้สถาบันพัฒนศิลป์กำลังทำอยู่ เรายังคงรูปแบบเดิมไว้เสมอ เราบรรจุไว้ในหลักสูตรชั้นสูง นักเรียนทุกคนต้องได้เรียนต้องสอบ อีกอย่างหนึ่งในการสอน เราต้องอธิบายให้เด็กรับทราบขั้นตอน ให้เด็กเข้าใจเสียก่อน ให้เด็กรู้รายละเอียด ซึ่งมันเป็นเรื่องละเอียดอ่อน" (ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

ครูปี๊บ คงลายทอง ให้ความเห็นว่า "ควรต้องมาคุยกันระหว่างท่ารำกับดนตรี ไม่ใช่ต่างคนต่างทำ" (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, ๑๙ มกราคม ๒๕๔๙)

อาจารย์เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ มีความเห็นว่า "อยากให้แสดงเต็มไม่อยากให้ดัด พอดัดมันก็จะลบเลือน มันจะหายไป บางอย่างมันก็จะไม่เหมือนเดิม เราคนแสดงก็อึดอัด เพราะว่าในการแสดงเราก็อยากให้คนดูได้ดูเต็มที่" (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์, สัมภาษณ์, ๒๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

และอาจารย์เอกภิชิต วงศ์สิปปกร มีมุมมองในการรักษาท่ารำชุดนี้ออกเป็นสองทาง คือ "แนวอนุรักษ์กับแนวประยุกต์ อนุรักษ์คือรักษาสิ่งที่มีอยู่ให้คงเดิม ประยุกต์ก็คือปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้มันดีขึ้น โดยไม่ทำลายรูปแบบเดิม" (เอกภิชิต วงศ์สิปปกร, สัมภาษณ์, ๑๔ มกราคม ๒๕๔๙)

จากแนวทางการแก้ไขของศิลปินแต่ละท่านที่ให้ไว้ต่าง ๆ กันนั้น สามารถนำมาสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

ประเด็นแรก เกี่ยวกับค่านิยมของศิลปินในปัจจุบัน ที่ควรจะต้องมีการปรึกษาหารือกันมากขึ้น เพื่อช่วยกันหาข้อสรุปเกี่ยวกับความถูกต้องในการแสดงชุดนี้ แล้วปรับการแสดงให้อยู่ในมาตรฐานเดียวกันมากขึ้น โดยคำนึงถึงแบบฉบับที่ท่านผู้ประดิษฐ์ท่านแรกได้สร้างสรรค์ไว้ให้มากที่สุด ทั้งนี้การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ นั้น ควรทำด้วยความระมัดระวัง ทำไปในทางที่สร้างสรรค์ คือ ทำให้ดีกว่าเดิมโดยไม่ทำลายรูปแบบอันดีงามที่มีอยู่แล้ว

ประเด็นที่สอง ในการถ่ายทอดการแสดงชุดดังกล่าวนั้น การเร่งผลิตศิลปินรุ่นใหม่ที่มีคุณภาพดูจะเป็นหนทางหนึ่งในการสืบต่อช่วงการรักษาการแสดงชุดนี้ไว้ โดยที่ในกระบวนการถ่ายทอดนั้น ครูผู้สอนจะต้องอธิบายให้เด็กเข้าใจถึงขั้นตอนของการแสดงโดยละเอียด จนเด็กสามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างการเรียนกับการแสดงจริงได้โดยไม่เกิดความสับสน

ประเด็นสุดท้าย ในขั้นตอนของการแสดง ควรจัดให้มีการแสดงแบบเต็มรูปแบบเสมอ ไม่ควรตัดทอนการแสดงดังกล่าวให้มีระยะเวลาสั้นลง ซึ่งการทำเช่นนั้นจะทำให้ท่ารำบางท่าเกิดการสูญหายบิดเบือนไป และทำให้ทำนองเพลงกับท่ารำเกิดความคลาดเคลื่อนไม่สอดคล้องกัน อีกทั้งอาจทำให้ศิลปินรุ่นหลังที่พบเห็นเกิดความเข้าใจผิด คิดว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องและนำไปใช้เป็นแบบอย่างได้

ทั้งหมดนี้คือแนวทางในการจัดกระทำกับศิลปวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่ ซึ่งเป็นแนวทางที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการอนุรักษ์ศิลปกรรมชิ้นอื่น ๆ ได้ด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าบางครั้งความเปลี่ยนแปลงก็เป็นวิธีการหนึ่งที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ขึ้น และเป็นหนทางหนึ่งที่จะทำให้ศิลปวัฒนธรรมของชาติเป็นที่ยอมรับในสังคมปัจจุบันมากขึ้น จึงเป็นเรื่องที่ควรตระหนักว่า การปรับปรุงแก้ไขนั้นไม่ใช่สิ่งผิด หากแต่การเปลี่ยนแปลงนั้นต้องอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้องและเป็นไปในทางที่สร้างสรรค์

สรุปท้ายบท

จากการศึกษาบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายในเรื่องของความเป็นมา ตัวละคร วิธีการคัดเลือกผู้แสดง การแต่งกาย โอกาสในการแสดง และศึกษาถึงกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดดังกล่าว รวมถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้การแสดงชุดนี้เป็นที่นิยมและเกิดความเปลี่ยนแปลง ไปจนถึงแนวทางในการแก้ไขปัญหาดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญในการศึกษาเรื่องกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย ไว้ดังต่อไปนี้

การแสดงจับนางนั้นเป็นการแสดงที่มีอยู่ในโขนมานานแล้ว แต่ได้แยกมาแสดงเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดในภายหลัง เมื่อ พ.ศ.๒๔๙๘ โดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร เป็นผู้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ ด้วยความร่วมมือในการประดิษฐ์ท่ารำจากศิลปินผู้เชี่ยวชาญสองท่าน คือ ครูเจริญจิต ภัทรเสวี และครูกรี วรศะริน ในครั้งแรกนั้นมีครูพริ้ง ดนตรีรสเป็นผู้เดี่ยวระนาดเอก ต่อมาจึงเปลี่ยนมาใช้ปี่ในเดี่ยวแทนโดยมี ครูเทียบ คงลายทอง เป็นผู้ที่รับช่วงต่อจากครูพริ้ง สำหรับศิลปินคู่แรกที่แสดงชุดหนุมานจับนางเบญกาย คือ อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ และนายบุญเลิศ (ไม่ทราบนามสกุล)

การแสดงชุดนี้มีตัวละครสำคัญ ๒ ตัว คือ หนุมานและนางเบญกาย หนุมานนั้นก็เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าเป็นทหารเอกของพระราม และเป็นผู้ที่มีความเก่งกล้าสามารถมาก ส่วนนางเบญกายนั้นเป็นธิดาของพิเภก ซึ่งในการแสดงชุดนี้นางได้รับคำสั่งจากทศกัณฐ์ให้มาทำอุบายเพื่อจะตัดศึกกับพระราม แต่นางเบญกายก็ถูกหนุมานจับได้ ผู้ที่จะสวมบทบาทเป็นหนุมานและนางเบญกายนั้นจึงต้องเป็นผู้ที่มีลักษณะเฉพาะเหมาะสมกับตัวละครทั้งสองด้วย การคัดเลือกผู้ที่จะมารับบทบาทในการแสดงชุดนี้จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคัดสรรกันเป็นพิเศษ นอกจากจะต้องใส่ใจเรื่องความสามารถในการร่ายรำหรือเต้นโขนของผู้แสดงแล้ว ยังต้องให้ความสำคัญกับรูปร่างหน้าตาและบุคลิกภาพของผู้แสดงด้วย

สำหรับเครื่องแต่งกายในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับการแต่งกายของตัวลิงและตัวนางในการแสดงโขนทั่วไป ซึ่งตัวละครทั้งสองมีลักษณะเฉพาะในการแต่งกายที่พิเศษไปจากตัวลิงและตัวนางทั่วไป คือ หนุมานแต่งยืนเครื่องตัวลิง มีเครื่องนุ่งห่ม

สีขาวและสวมศีรษะตามแบบของหนุมาน ส่วนนางเบญกายนั้นแต่งยืนเครื่องตัวนาง มีผ้านุ่งและผ้าห่มสีเหลืองขลิบแดงซึ่งเป็นสีประจำตัวนางเบญกาย สวมรัดเกล้าเปลว

โอกาสในการแสดงชุดหนุมานจับนางเบญกายนั้นมีได้หลายโอกาส ไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเผยแพร่วัฒนธรรม การสร้างบรรยากาศ การสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมนั้น การแสดงชุดนี้ถือเป็นชุดที่ได้รับความนิยมอย่างยิ่ง ทว่าแม้การแสดงชุดนี้จะเป็นนิยมก็ตาม แต่ก็เป็นเรื่องที่น่าเป็นห่วงว่าปัจจุบันนี้ท่ารำกับทำนองเพลงในการแสดงชุดนี้เกือบจะไม่ตรงกันเสียทีเดียว ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาถึงกลวิธีการเดี่ยวปี่ในประกอบการแสดงดังกล่าว พร้อมทั้งอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงกับท่ารำไว้ ซึ่งสามารถสรุปหลักการสำคัญในการแสดงชุดนี้ได้ว่า ศิลปินทั้งสองฝ่ายต้องมีไหวพริบปฏิภาณในการดัดแปลงแก้ไขทำนองเพลงหรือลีลาท่ารำของตนให้เหมาะสมตามสถานการณ์ในการแสดงให้ได้ทันท่วงที

สำหรับปัจจัยที่ทำให้การแสดงชุดนี้เป็นที่นิยมนั้น เนื่องมาจากความงามในการแสดงชุดนี้ประการหนึ่ง เพราะการแสดงชุดนี้มีดีเด่นทั้งในเรื่องเพลง การแต่งกาย และท่าทางในการร่ายรำที่ต่างก็คัดสรรสิ่งที่ประณีตงดงามเข้ามารวมไว้ด้วยกัน และเนื่องมาจากการแสดงชุดดังกล่าวเป็นการแสดงที่มีผู้แสดงน้อย ทำให้สะดวกต่อการจัดหา ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้การแสดงชุดนี้ยังคงเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน ทว่าด้วยกระบวนการถ่ายทอด การนำไปใช้แสดงที่ต่างวาระ และความสามารถของศิลปิน รวมถึงทัศนะคติของศิลปินนั้น กลับเป็นตัวการสำคัญที่ทำให้การแสดงชุดนี้เกิดความคลาดเคลื่อนไปจากเดิม ทั้งนี้ศิลปินหลายท่านที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับปัญหาเรื่องนี้ ต่างให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ไขปัญหาเรื่องนี้ว่าศิลปินควรปรึกษาหารือกันในเรื่องความคลาดเคลื่อนของการแสดงชุดนี้ ควรมีความระมัดระวังในการแก้ไขดัดแปลงท่ารำมากขึ้น และมีความละเอียดในการถ่ายทอดการแสดงชุดนี้ให้แก่ศิลปินรุ่นหลังด้วย