การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์

นายชรินทร์ พรหมรักษ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DANCE OF NA-PAT RUK-RON AND SA-MER-KHAM-SAMUT BY PHRA RAM AND PHRA LAK

Mr. Charin Promlack

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance
Department of Dance Faculty of Find and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2008

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์
โดย	นายชรินทร์ พรหมรักษ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชรินทร์ พรหมรักษ์ : การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์. (DANCE OF NA-PAT RUK-RON AND SA-MER-KHAM-SAMUT BY PHRA RAM AND PHRA LAK) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ.วิชชุตา วุธาทิตย์, 399 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการแสดงโขน ในเรื่ององค์ประกอบของการรำ วิเคราะห์นาฏยลักษณ์และความสำคัญของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ที่ปรากฏในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน ในรูปแบบการเรียนการสอน ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ได้รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณและรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ ที่ได้รับการสร้างสรรค์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ที่เคยแสดง จากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย 2 ท่าน ได้แก่อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ และอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ผลการวิจัยพบว่า การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ที่มีความหมายถึงการเดินทางข้ามมหาสมุทรไปยังเกาะลงกาของกองทัพพระรามและพลวานร ตลอดจนเป็นการอวดฝีมือในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย กระบวนท่ารำสายวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงสร้างกระบวนท่ารำใช้ในการเดินทาง ติดตาม เคลื่อนที่ใกล้-ไกล ที่ใช้ในลักษณะการเดินย่ำเท้าขึ้นและลงกระบวนท่ารำบนราชรถสายสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดเป็นกระบวนท่ารำที่พิเศษ ที่ผู้แสดงจะปฏิบัติ ท่ารำ โดยการใช้ลักษณะยืดยุบตัว ตลอดจนการสะดุ้งตัวขึ้นลง การเอียงศีรษะไปตามจังหวะหน้าทับของดนตรี ในพื้นที่จำกัดบนราชรถที่กำลังเคลื่อนที่ไป ในขณะที่พระรามยืนรำอยู่บนบุษบก ซึ่งจะต้องจัดช่องไฟระหว่างผู้แสดงที่เป็นพระราม และพระลักษมณ์ เพื่อให้ปฏิบัติท่ารำไม่ขัดกัน ติดกันหรือชนกัน สำหรับผู้แสดงที่เป็นพระลักษมณ์ จะต้องนั่งคุกเข่าแสดงไปตลอด

กระบวนท่ารำยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน หน้าพาทย์กลม แม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก เพลงช้า เพลงเร็วของโขนพระ ที่ใช้ท่าหลักของโขนพระในการรำหน้าพาทย์ องค์ประกอบในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ประกอบด้วยบทประกอบการแสดง เวทีในการแสดง เครื่องแต่งกาย และเครื่องดนตรี

ภาควิชา.....นาฏยศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....ชรินทร์ พรหมรักษ์.....

สาขาวิชา..... นาฏยศิลป์ไทย..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....วิชชุตา วุธาทิตย์.....

ปีการศึกษา....2551.....

5086604735 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORDS : RUK - RON AND SA - MER - KHAM - SAMUT DANCE / PATTERNS / KHON

CHARIN PROMLACK : DANCE OF NA - PAT RUK - RON AND SA - MER - KHAM - SAMUT BY PHRA RAM AND PHRA LAK THESIS ADVISOR : VIJJUTA VUDHADITYA, 399 pp.

This research aims at the historical study of Dance of Ruk-Ron and Sa-mer-kham-samut of Phra Ram and Phra Lak in khon performance in the aspect of the dance setting, the analytic studies of dance charateristics and the significance in stage performance of Ramakien in Chong Thanon scene. The dance is in the Thai Dance curriculum at the Dramatic Arts College, Bunditpatanasilpa which has been traditionaly handed down from ancient teachers and is a formal performance continuously played on stage by the office of music and Drama, Department of Fine Arts. With an additional dance on chariot, a work choreographed by Thanphuying Pheaw Sanidwongsenee. The studies are done by both documentary review and indepth interview with Mr. Phadetphat Phlapkrasong and Mr. Paitoon Khaemkhang, two experiened Thai stage performer.

The studies have found that the dancers convey the story of invasion of monkey army led by Phra Ram to Longka, also an artistic work showing Thai dance skill from school of the Dramatic Arts College.

As the dancer perform bodily movements according to drum melodies on the moving chariot, the chariot dance of Department of Fine Arts has very special characteristics. The Phra Ram performer stands with movement in the chariot's pavillion. Numbers of the dancers require space arrangement in the chariot which has limitation in space, as a result the Phra Lak's performer is set to kneel down through the performance.

The bodily movement appears to have similar characteristics to Chert Chan dance, Klom dance, Mae bot yai mae bot lek and the male's Plang cha and Pleng rew, as it uses major bodily movement in Khon.

The compositions of the dances consist of the dramatic literature the stage, the costumes and the music.

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

Field of study : .....Thai Dance..... Advisor's Signature.....Vijjuta Vudhaditya.....

Academic year : ..... 2008.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เพราะได้รับความกรุณา และความเมตตาอย่างสูงจากอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ไทย ที่ได้กรุณาเสียสละเวลาอันมีค่า ในการให้คำปรึกษา ข้อแนะนำต่าง ๆ ตลอดจนได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ และให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดเวลารวมทั้งอาจารย์อุดม อังศุธร อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์วีรชัย มีบ่อทรัพย์ อาจารย์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์ธีรภัทร์ ทองนิ่ม อาจารย์ดุษฎี มีป้อม อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ที่ได้กรุณาถ่ายทอดประสบการณ์ต่าง ๆ ทั้งในอดีตและปัจจุบันที่นับว่าเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินการวิจัย จึงใคร่ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำตลอดจนตรวจแก้ไขงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และคณะกรรมการการสอบวิทยานิพนธ์ทุกท่าน ที่ได้ให้ข้อชี้แนะและการแก้ปัญหาอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ คณาจารย์ผู้ปฏิบัติการสอนดุริยางค์ไทย และนาฏศิลป์โขนพระ ที่ได้ช่วยกรุณาให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในการทำวิจัยให้สมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรี ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ข้าราชการกลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง ที่ได้ให้คำแนะนำ ช่วยเหลือ ตลอดจนขอขอบคุณอาจารย์ คุณครู พี่ เพื่อน น้อง ๆ คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ได้ให้คำแนะนำช่วยเหลือ ชี้แนะแนวทางต่าง ๆ ที่ดี อันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยตลอดมาด้วยดี

สุดท้ายนี้ ขอความดีงามของงานวิจัยฉบับนี้ ซึ่งจะก่อให้เกิดความสมบูรณ์แก่วงการนาฏยศิลป์ไทยแล้ว ผู้วิจัยขอมอบความดีนี้ ให้แก่ท่านทั้งหลายที่ได้ให้ความอนุเคราะห์ทุกท่าน หากมีความผิดพลาดบกพร่องประการใด ผู้วิจัยใคร่ขออภัยและน้อมรับผิดไว้แต่เพียงผู้เดียว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฎ

สารบัญภาพ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ..... น

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา..... 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 7

ขอบเขตของการวิจัย..... 7

วิธีการดำเนินการวิจัย..... 8

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 10

2 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร..... 11

2.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์..... 12

2.2 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่บรรเลงประกอบ
เพลงชุดโหมโรง และพิธีกรรม..... 38

2.3 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของตัวพระ ที่บรรเลงประกอบ
การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์..... 71

2.4 ผู้สืบทอดการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร
ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดง
ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร..... 107

2.5 องค์ประกอบในการแสดง..... 117

2.5.1 โอกาสและบทที่ใช้ประกอบการแสดง..... 118

2.5.2 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น
เสมอข้ามสมุทร..... 153

บทที่ หน้า

2.5.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง..... 174
2.5.4 การจัดเวทีในการแสดง..... 209
3 วิธีดำเนินการวิจัย..... 220
3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร..... 220
3.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม..... 225
3.3 ดำเนินการถ่ายทอด และฝึกฝนท่ารำ..... 228
3.4 การบันทึกภาพ..... 228
3.5 การตรวจสอบข้อมูล..... 229
3.6 วิเคราะห์ข้อมูล..... 229
3.7 แผนการดำเนินการวิจัย..... 230
3.8 เสนอผลการวิจัย..... 231
4 นาฏยลักษณ์ของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์..... 234
4.1 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบการเรียนการสอนตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์..... 235
4.2 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร..... 291
4.3 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์..... 321
4.4 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร..... 337
5 บทสรุป และข้อเสนอแนะ..... 351
รายการอ้างอิง..... 359
ภาคผนวก..... 364
ประวัติพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)..... 365
ประวัติอาจารย์อาคม สายาคม..... 371
ประวัติท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี..... 375

บทที่ หน้า
ประวัติอาจารย์อุดม อังศุธร..... 384
ประวัติอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์..... 388
ประวัติอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง..... 392
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 399

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1 ลำดับการเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร
ในพิธีไหว้ครู ครอบครู โขนละคร..... 57
2 ลำดับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร
ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์สมัยต่าง ๆ 91
3 ลำดับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น บทพระราชนิพนธ์ในตอนเดียวกัน..... 95
4 การแบ่งพื้นที่ในการแสดงบนเวทีโขนหน้าจอ..... 213
5 แผนผังการจัดกระบวนทัพฝ่ายพระราม ในการเคลื่อนพล ข้ามสมุทร
ไปยังเกาะลงกา ในรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอ..... 217
6 แผนผังการจัดกระบวนทัพฝ่ายพระราม ในการเคลื่อนพล ข้ามสมุทร
ไปยังเกาะลงกา ในรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอและโขนฉาก..... 218
7 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการ..... 230
8 แผนผังการจัดทัพแบบโขนหน้าจอ และโขนฉาก..... 335
9 แผนผังการจัดทัพแบบโขนหน้าจอ และโขนฉาก..... 350

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 1 พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร..... 60
ภาพที่ 2 หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร..... 61
ภาพที่ 3 อาจารย์อาคม สายาคม ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร วิทยาลัยนาฏศิลป ประจำปี พ.ศ.2515 ณ โรงละครแห่งชาติ..... 62
ภาพที่ 4 อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร..... 63
ภาพที่ 5 อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร..... 63
ภาพที่ 6 ภาพจิตกรรมฝาผนังในวิหารวัดโสมนัสวิหาร เป็นภาพการเล่นมหรสพหนังใหญ่..... 72
ภาพที่ 7 การแสดงหนังใหญ่..... 72
ภาพที่ 8 ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยพลองไม้สั้น..... 73
ภาพที่ 9 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 46 พระรามให้จองถนนข้ามไปลงกา..... 82
ภาพที่ 10 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 47 พระรามยกพลข้ามสมุทร..... 82
ภาพที่ 11 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ห้องที่ 47 แสดงภาพพลวานรขนเสบียงอาหารข้ามสมุทรไปยังลงกา..... 83
ภาพที่ 12 การเต้นเสาของนักเรียนฝึกหัดโขนของโรงเรียนนาฏศิลป (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) 104
ภาพที่ 13 การแสดงโขนของนักเรียนศิลปินชายโรงเรียนนาฏศิลป (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) ชุด “พระรามข้ามสมุทร”..... 104
ภาพที่ 14 การแสดงชุด “ระบำวานรพงศ์” ของกรมศิลปากร..... 107
ภาพที่ 15 เครื่องดุริยางค์โบราณของชนชาติไทย..... 155
ภาพที่ 16 เครื่องดีด..... 158
ภาพที่ 17 เครื่องสี..... 158
ภาพที่ 18 เครื่องตี..... 159

หน้า

ภาพที่ 19 เครื่องตีเกิดจากฆ้องโหม่ง..... 159
ภาพที่ 20 เครื่องตีเกิดจากฆ้องโหม่ง..... 160
ภาพที่ 21 เครื่องตีอย่างหุ้มหนัง..... 160
ภาพที่ 22 เครื่องเป่า..... 161
ภาพที่ 23 วงปี่พาทย์เครื่องห้า..... 166
ภาพที่ 24 วงปี่พาทย์เครื่องคู่..... 167
ภาพที่ 25 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่..... 168
ภาพที่ 26 ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในฉลองพระองค์ชุด “เครื่องต้น” ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก..... 176
ภาพที่ 27 สมเด็จเจ้าฟ้ามาลินีนภดารา กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญาฉลองพระองค์ ชุดสดับพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ในพระราชพิธีโสกันต์..... 177
ภาพที่ 28 สมเด็จเจ้าฟ้าประชาธิปกศักดิเดช กรมขุนสุโขทัยธรรมราชาฉลองพระองค์ ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์..... 178
ภาพที่ 29 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนนครราชสีมา ฉลองพระองค์ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์..... 179
ภาพที่ 30 สมเด็จเจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช กรมขุนสงขลานครินทร์ ฉลองพระองค์ ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์..... 180
ภาพที่ 31 พระเจ้าราชวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภัควดี พระธิดาในพระบาทสมเด็จ พระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ฉลองพระองค์ชุดเวียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์..... 181
ภาพที่ 32 ปรมาจารย์นาฏศิลป์ไทย แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระยานัฏกานุรักษ์ เจ้าพระยารามราฆพ และเจ้าพระยาอนิรุทธเทวา แต่งกายยืนเครื่องตัวพระ..... 182
ภาพที่ 33 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ และตัวนาง 183
ภาพที่ 34 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ และตัวนาง 184
ภาพที่ 35 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์ 185
ภาพที่ 36 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง..... 185
ภาพที่ 37 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง 186
ภาพที่ 38 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง 186
ภาพที่ 39 ภาพเครื่องแต่งกายพระรามสีเขียว พระลักษมณ์สีเหลือง..... 189

หน้า

ภาพที่ 40 ภาพเครื่องแต่งกายพระพรตสีแดง พระสัตรุดสีม่วง..... 189
ภาพที่ 41 เครื่องแต่งกายพระราม..... 190
ภาพที่ 42 เครื่องแต่งกายพระลักษมณ์..... 191
ภาพที่ 43 ภาพสนับเพลา..... 192
ภาพที่ 44 ภาพเสื้อหรือฉลององค์..... 193
ภาพที่ 45 ภาพรัดสะเอว..... 194
ภาพที่ 46 ภาพเข็มขัด หรือปั้นเหน่ง..... 195
ภาพที่ 47 ภาพกรองคอหรือนวมคอ..... 195
ภาพที่ 48 ภาพทองกร หรือกำไลแผง..... 196
ภาพที่ 49 ภาพแหวนรอบและปะวะหล่ำ..... 196
ภาพที่ 50 ภาพอินทรธนู..... 197
ภาพที่ 51 ภาพทับทรวง..... 197
ภาพที่ 52 ภาพสังวาล และตาบทิศ..... 198
ภาพที่ 53 ภาพกำไลเท้า และแหวนรอบเท้า..... 198
ภาพที่ 54 ภาพชฎายอดชัย หรือยอดแหลม..... 200
ภาพที่ 55 ภาพชฎายอดชัย..... 201
ภาพที่ 56 ภาพชฎายอดชัยในปัจจุบัน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร..... 202
ภาพที่ 57 ภาพพระรามสวมชฎายอดปะตาปา..... 203
ภาพที่ 58 ภาพคันศร..... 205
ภาพที่ 59 ภาพพระรามถือคันศรเป็นอาวุธ..... 206
ภาพที่ 60 ภาพพระขรรค์..... 206
ภาพที่ 61 ภาพพระลักษมณ์ถือพระขรรค์เป็นอาวุธ..... 207
ภาพที่ 62 ภาพราชรถ..... 208
ภาพที่ 63 ภาพราชรถทรงของพระราม พระลักษมณ์..... 208
ภาพที่ 64 การแสดงโขนกลางแปลง ของวิทยาลัยนาฏศิลป ในงานอุทยาน
พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จ.สมุทรสงคราม..... 210

หน้า

ภาพที่ 65 การแสดงโขนกลางแปลง คราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ณ ท้องสนามหลวง..... 210
ภาพที่ 66 โรงโขนนั่งราว คราวแสดงเมื่อเปิดโรงทหารในสมัยรัชกาลที่ 6 พ.ศ.2467..... 211
ภาพที่ 67 ภาพโขนนั่งราว..... 211
ภาพที่ 68 การแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากร..... 212
ภาพที่ 69 การแสดงโขนฉาก ของกรมศิลปากร..... 214
ภาพที่ 70 การแสดงโขนฉาก ของวิทยาลัยนาฏศิลป..... 214
ภาพที่ 71 ท่ายืนพัก..... 235
ภาพที่ 72 ท่ารุกร้นท่าที่ 1 ท่าเตรียมท่าเงื้อ..... 236
ภาพที่ 73 ท่าเงื้อ..... 236
ภาพที่ 74 ท่าเงื้อ..... 237
ภาพที่ 75 ท่าเงื้อ..... 237
ภาพที่ 76 ท่าเงื้อ..... 238
ภาพที่ 77 ท่าเงื้อ..... 238
ภาพที่ 78 ท่ารุกร้นท่าที่ 2 ท่าเตรียมท่ามอง..... 239
ภาพที่ 79 ท่ามอง..... 239
ภาพที่ 80 ท่าวาดมือซ้าย..... 240
ภาพที่ 81 ท่าตึงแขนซ้าย..... 240
ภาพที่ 82 ท่าวาดมือซ้าย..... 241
ภาพที่ 83 ท่าตึงแขนซ้าย..... 241
ภาพที่ 84 ท่าวาดมือซ้าย..... 242
ภาพที่ 85 ท่ารุกร้นท่าที่ 3 ท่าสอดสูงซ้าย..... 242
ภาพที่ 86 ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)..... 243
ภาพที่ 87 ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)..... 243
ภาพที่ 88 ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)..... 244
ภาพที่ 89 ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)..... 244
ภาพที่ 90 ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)..... 245

หน้า

ภาพที่ 91 ท่ารุกร้นท่าที่ 4 ท่าผาลา 245
ภาพที่ 92 ท่าผาลา..... 246
ภาพที่ 93 ท่าผาลา..... 246
ภาพที่ 94 ท่าผาลา..... 247
ภาพที่ 95 ท่าผาลา..... 247
ภาพที่ 96 ท่าผาลา..... 248
ภาพที่ 97 ท่าผาลายกเท้าซ้าย..... 249
ภาพที่ 98 ท่ารุกร้นท่าที่ 5 ท่าจีบยาว..... 249
ภาพที่ 99 ท่าจีบยาว..... 250
ภาพที่ 100 ท่าจีบยาว..... 250
ภาพที่ 101 ท่าจีบยาว..... 251
ภาพที่ 102 ท่าจีบยาว..... 251
ภาพที่ 103 ท่าจีบยาว..... 252
ภาพที่ 104 ท่าจีบยาว..... 252
ภาพที่ 105 ท่าเตรียมสอดสูง..... 253
ภาพที่ 106 ท่าสอดสูงยกขาขวา..... 253
ภาพที่ 107 ท่ารวมมือที่อก..... 254
ภาพที่ 108 ท่าเตรียมสอดสูง..... 254
ภาพที่ 109 ท่าเตรียมสอดสูงในการแสดงโขนหน้าจอ..... 255
ภาพที่ 110 ท่าสอดสูงผสมเท้า..... 255
ภาพที่ 111 ท่าสอดสูงผสมเท้าในการแสดงโขนหน้าจอ..... 256
ภาพที่ 112 ท่ารำร่าย..... 256
ภาพที่ 113 ท่ารำร่าย..... 257
ภาพที่ 114 ท่าป้องหน้า..... 257
ภาพที่ 115 ท่ายืนพัก..... 258
ภาพที่ 116 ท่าเรียก..... 259
ภาพที่ 117 ท่าเรียก..... 260
ภาพที่ 118 ท่าโกยมือ..... 260

หน้า

ภาพที่ 119 ท่าชี้มือซ้าย..... 261
ภาพที่ 120 ท่ามอง..... 262
ภาพที่ 121 ท่าลูบหลัง..... 263
ภาพที่ 122 ท่าที่ 1 ท่าไป..... 263
ภาพที่ 123 ท่าที่ 2 ท่าไป..... 264
ภาพที่ 124 ท่าที่โน่น (ชี้มือซ้าย)..... 265
ภาพที่ 125 ท่ายิ้ม..... 266
ภาพที่ 126 ท่าพัก..... 266
ภาพที่ 127 ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 1 ท่าเตรียมเงื้อ..... 267
ภาพที่ 128 ท่าเงื้อ..... 267
ภาพที่ 129 ท่าเงื้อ..... 268
ภาพที่ 130 ท่าเงื้อ..... 268
ภาพที่ 131 ท่าเงื้อ..... 269
ภาพที่ 132 ท่าเงื้อ..... 269
ภาพที่ 133 ท่าเงื้อ..... 270
ภาพที่ 134 ท่าเงื้อ..... 270
ภาพที่ 135 ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 2 ท่ามอง..... 271
ภาพที่ 136 ท่ามอง..... 271
ภาพที่ 137 ท่าวาดมือซ้าย..... 272
ภาพที่ 136 ท่าตึงแขนซ้าย..... 272
ภาพที่ 139 ท่าวาดมือซ้าย..... 273
ภาพที่ 140 ท่าตึงแขนซ้าย..... 273
ภาพที่ 141 ท่าวาดมือซ้าย..... 274
ภาพที่ 142 ท่าตึงแขนซ้าย..... 274
ภาพที่ 143 ท่าเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 3 ท่าท่วงทีทางขวา..... 275
ภาพที่ 144 ท่าท่วงทีทางขวา..... 275
ภาพที่ 145 ท่าท่วงทีทางขวา..... 276
ภาพที่ 146 ท่าท่วงทีทางขวา..... 276

หน้า

ภาพที่ 147 ท่าท่วงทีทางขวา..... 277
ภาพที่ 148 ท่าท่วงทีทางขวา..... 277
ภาพที่ 149 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 278
ภาพที่ 150 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 278
ภาพที่ 151 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 279
ภาพที่ 152 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 279
ภาพที่ 153 ท่าเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 4 ท่างามยกขาขวา..... 280
ภาพที่ 154 ท่างามยกขาขวา..... 280
ภาพที่ 155 ท่างามยกขาขวา..... 281
ภาพที่ 156 ท่างามยกขาขวา..... 281
ภาพที่ 157 ท่างามยกขาขวา..... 282
ภาพที่ 158 ท่าเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 5 ท่างามวางเท้าซ้ายหลัง..... 282
ภาพที่ 159 ท่างามวางเท้าขวาหลัง..... 283
ภาพที่ 160 ท่างามวางเท้าซ้ายหลัง..... 283
ภาพที่ 161 ท่างามวางเท้าขวาหลัง..... 284
ภาพที่ 162 ท่าเสมอข้ามสมุทร ท่าที่ 6 ท่างามวางเท้าขวาหลัง..... 284
ภาพที่ 163 ท่างามวางเท้าขวาหลัง..... 285
ภาพที่ 164 ท่างามวางเท้าขวาหลัง..... 285
ภาพที่ 165 ท่าเตรียมสอดสูง..... 286
ภาพที่ 166 ท่าสอดสูง..... 286
ภาพที่ 167 ท่ารวมมือที่อก..... 287
ภาพที่ 168 ท่าเตรียมสอดสูง..... 287
ภาพที่ 169 ท่าสอดสูงซ้ายวงบน..... 288
ภาพที่ 170 ท่าเตรียมชักแป้งผัดหน้า..... 288
ภาพที่ 171 ท่าชักแป้งผัดหน้า..... 289
ภาพที่ 172 ท่าชักแป้งผัดหน้า..... 289
ภาพที่ 173 ท่าชักแป้งผัดหน้าเข้าโรง (ด้านหลัง) 290
ภาพที่ 174 ท่านั่งพักบนราชรถ..... 291
ภาพที่ 175 ท่าเงื้อ..... 292

หน้า

ภาพที่ 176 ท่ารุกร้นท่าที่ 2 ท่าเตรียมบัวชูฝัก 292
ภาพที่ 177 ท่าบัวชูฝัก..... 293
ภาพที่ 178 ท่ารุกร้นท่าที่ 3 ท่าตั้งวงเตรียมไปท่าผาลา..... 294
ภาพที่ 179 ท่าผาลา..... 295
ภาพที่ 180 ท่าเตรียมสอดสูง..... 296
ภาพที่ 181 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)..... 296
ภาพที่ 182 ท่ารำร่าย..... 297
ภาพที่ 183 ท่ารำร่าย..... 297
ภาพที่ 184 ท่าป้องหน้า..... 298
ภาพที่ 185 ท่านั่งพักบนราชรถ..... 299
ภาพที่ 186 ท่าเรียก..... 300
ภาพที่ 187 ท่าเรียก..... 300
ภาพที่ 188 ท่าโกยมือ..... 301
ภาพที่ 189 ท่าชี้มือซ้าย..... 301
ภาพที่ 190 ท่าลูบหลัง..... 302
ภาพที่ 191 ท่าไป..... 302
ภาพที่ 192 ท่าชี้มือซ้าย..... 303
ภาพที่ 193 พระราม- ท่าตัวเรา พระลักษมณ์ - ท่าพนมมือไหว้..... 303
ภาพที่ 194 พระราม- ท่าตัวเรา พระลักษมณ์ - ท่าพนมมือไหว้..... 304
ภาพที่ 195 ท่ายิ้ม..... 304
ภาพที่ 196 ท่าเตรียมเงื้อ..... 305
ภาพที่ 197 ท่าเงื้อ..... 305
ภาพที่ 198 ท่าเตรียมมอง..... 306
ภาพที่ 199 ท่ามอง..... 306
ภาพที่ 200 ท่าวาดแขนซ้าย..... 307
ภาพที่ 201 ท่าตึงแขนซ้าย..... 307
ภาพที่ 202 ท่าท่วงที..... 308
ภาพที่ 203 ท่าท่วงทีทางขวา..... 308

หน้า

ภาพที่ 204 ท่าท่วงทีทางขวา..... 309
ภาพที่ 205 ท่าท่วงทีทางขวา..... 309
ภาพที่ 206 ท่าท่วงทีทางขวา..... 310
ภาพที่ 207 ท่าท่วงทีทางขวา..... 310
ภาพที่ 208 ท่าเชื่อมไปท่าท่วงทีทางซ้าย..... 311
ภาพที่ 209 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 311
ภาพที่ 210 ท่าท่วงทีทางซ้าย..... 312
ภาพที่ 211 ท่าเตรียมไปท่างาม..... 312
ภาพที่ 212 ท่างามมือซ้ายบน..... 313
ภาพที่ 213 ท่างามมือซ้ายบน..... 313
ภาพที่ 214 ท่างามมือซ้ายบน..... 314
ภาพที่ 215 ท่างามมือซ้ายบน..... 314
ภาพที่ 216 ท่างามมือซ้ายบน..... 315
ภาพที่ 217 ท่างามมือซ้ายบน..... 315
ภาพที่ 218 ท่างามมือซ้ายบน..... 316
ภาพที่ 219 ท่างามมือซ้ายบน..... 316
ภาพที่ 220 ท่างามมือซ้ายบน..... 317
ภาพที่ 221 ท่างามมือซ้ายบน..... 317
ภาพที่ 222 ท่างามมือซ้ายบน..... 318
ภาพที่ 223 ท่างามมือซ้ายบน..... 318
ภาพที่ 224 ท่าเตรียมสอดสูง..... 319
ภาพที่ 225 ท่าสอดสูง..... 319
ภาพที่ 226 ท่านั่งพักบนราชรถ..... 320
ภาพที่ 227 ท่าเงื้อของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น
และเสมอข้ามสมุทร..... 327
ภาพที่ 228 ท่าเงื้อตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 328

หน้า

ภาพที่ 229 ท่ามองของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร..... 328
ภาพที่ 230 ท่ามองตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 329
ภาพที่ 231 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น..... 329
ภาพที่ 232 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 330
ภาพที่ 233 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่..... 330
ภาพที่ 234 ท่าผาลา ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น..... 331
ภาพที่ 235 ท่าผาลาเพียงไหล่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก..... 331
ภาพที่ 236 ท่าเงื้อของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร บนราชรถ..... 341
ภาพที่ 237 ท่าเงื้อ ตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 342
ภาพที่ 238 ท่าบัวชูฝัก ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น บนราชรถ..... 342
ภาพที่ 239 ท่าบัวชูฝัก ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก..... 343
ภาพที่ 240 ท่าผาลา ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น บนราชรถ..... 343
ภาพที่ 241 ท่าผาลาเพียงไหล่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก..... 344
ภาพที่ 242 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น..... 344
ภาพที่ 243 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 345
ภาพที่ 244 ท่ามอง ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์ เสมอข้ามสมุทรบนราชรถ..... 345
ภาพที่ 245 ท่ามอง ตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน..... 346

สารบัญแผนภูมิ

ตาราง หน้า

1 ผู้สืบทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร..... 113

2 ผู้สืบทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร
สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี สำหรับใช้ในการแสดงบนราชรถ
สำนักการสังคีต กรมศิลปากร..... 116

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา

โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยที่เก่าแก่ที่สุด และมีมาแต่สมัยโบราณ ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรครั้งแรก ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ.2199 – 2231) จากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ราชทูตจากประเทศฝรั่งเศส ที่เข้ามาในสมัยนั้น และได้บันทึกเรื่องราวไว้ในเหตุการณ์การเดินทางของเขา

นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า “นาฏศิลป์โขนเป็นนาฏกรรมไทยประเภทหนึ่ง ที่ผู้แสดงสวมหัวโขน (สมัยโบราณผู้แสดงทุกคน สวมหัวโขนยกเว้นตัวนาง และตัวตลก) แสดงการเต้นยกขาขึ้นลงด้วยท่าทางต่าง ๆ ประกอบจังหวะดนตรี มีผู้พากย์-เจรจา แทนผู้แสดง การแสดงโขน สันนิษฐานว่า เกิดจากการเล่นดึกดำบรรพ์ หรือชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งปรากฏในกฎมณเฑียรบาลครั้งกรุงศรีอยุธยา ครั้นปี พ.ศ.2039 ตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 ได้จัดให้มีการเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษก แสดงตำนานเรื่อง กวนน้ำอมฤต เกี่ยวกับการบูชาพระเป็นเจ้าเพื่อเป็นสวัสดิมงคล สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่า บางทีจะเกิดมีกรมโขนขึ้นมา แต่การเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี่เอง”[1]

ศิลปะของการแสดงโขนนั้น เป็นศิลปะที่รวมศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน โดยได้รับอิทธิพลจากการแสดงเช่น

1. ในการแสดงตำนานกวนน้ำอมฤต หรือชักนาคดึกดำบรรพ์

2. การแสดงหนังใหญ่

3. ท่าทางการเต้นและการใช้อาวุธ ซึ่งเชื่อกันว่า โขนได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงกระบี่กระบอง

[1] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2511), หน้า 43.

ศิลปะการแสดงโขน แต่เดิมคงจะมีการแสดงกันกลางสนามกว้าง ๆ เช่น การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ในพระราชพิธีอินทรภิเษก และต่อมาจึงได้มีการปลูกโรงให้แสดง จนมาถึงมีฉากมาประกอบการแสดงตามท้องเรื่อง โดยมีวิวัฒนาการตามลำดับดังนี้

1. โขนกลางแปลง

2. โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก

3. โขนหน้าจอ

4. โขนโรงใน

5. โขนฉาก

ถึงแม้ว่าการแสดงโขนในปัจจุบันจะแบ่งออกได้ 5 ประเภท ตามแบบแผนโอกาสและสถานที่แสดง เช่น โขนกลางแปลงที่แสดงกลางแจ้งบนพื้นดินกลางสนามหญ้าที่มีบริเวณกว้าง โขนหน้าจอที่ปรับปรุงขึ้นจากจอหนังใหญ่หรือโขนฉากที่มีการเปลี่ยนฉากประกอบการแสดงตามท้องเรื่อง ซึ่งจะเห็นได้ว่าวิธีการแสดงโขนส่วนใหญ่ในปัจจุบันจะมีรูปแบบของการแสดงโขนโรงใน คือดำเนินเรื่องโดยใช้บทพากย์ เจรจา การขับร้องเพลง และสามารถสอดแทรกระบำต่าง ๆ อยู่ในการแสดงโขนอีก สิ่งสำคัญในการแสดงโขนคือ มีผู้แสดงครบทั้งสี่ฝ่ายได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งแต่ละฝ่ายจะมีแบบแผนการฝึกหัดและวิธีแสดงที่มีลักษณะเป็นจารีตเฉพาะตัว แต่ส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดเสียมิได้คือ ดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบ เพื่อให้เกิดความไพเราะและสมบูรณ์ของการแสดง เนื่องจากเสียงดนตรี เป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการเพิ่มอรรถรส ช่วยให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน เบิกบานใจ มีอารมณ์สุนทรีย์คล้อยไปกับบทบาทการแสดงนั้น ๆ อย่างกลมกลืน สำหรับผู้แสดงเมื่อได้ยินเสียงดนตรีบรรเลง จะรู้สึกตื่นเต้นเร้าใจ ต้องการเคลื่อนไหว กิริยาท่าทาง แสดงลีลาการเต้น การร่ายรำ ให้สวยงามสอดคล้องกับจังหวะทำนองดนตรีที่บรรเลงอย่างไพเราะ สนุกสนาน นอกจากนั้น เสียงดนตรียังสามารถป่าวประกาศเรียกผู้ชมทั้งใกล้และไกลให้มาชมการแสดงอีกด้วย

จะเห็นได้ว่า ดนตรีมีความสำคัญต่อการแสดงและมหรสพต่าง ๆ เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการแสดงโขน ละคร เมื่อมีบทที่ต้องแสดงกิริยาอาการ เช่น การกิน เดิน นั่ง นอน ตลอดจนการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ เป็นต้น ดนตรีที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการ ตลอดจนอารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” ที่ถูกกำหนดขึ้นให้ใช้เป็นหลักสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนที่มีมาแต่โบราณ

เพลงหน้าพาทย์นี้ได้เกิดขึ้นเมื่อใดหรือใครเป็นผู้ริเริ่มบัญญัติ หามีผู้ใดทราบไม่และหาหลักฐานไม่ได้ คงจะเป็นการเรียกหรือพูดต่อ ๆ กัน หรือบางทีอาจเป็นการสันนิษฐานเท่านั้นว่า"เพลงหน้าพาทย์" อาจเกิดขึ้นมานานแล้วพอให้เราพิจารณาได้ว่าอาจเกิดขึ้นในสมัยกรุงสุโขทัยก็ได้ จากหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ตอนหนึ่งกล่าวว่า “ระบำรำเต้นเล่นทุกวัน” จากข้อความตอนนี้เป็นหลักฐานที่ยืนยันได้ว่า เมื่อมีการแสดงก็ต้องมีดนตรีประกอบการแสดงด้วยและเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้จะเรียกว่าอะไรหามีหลักฐานไม่

เพลงหน้าพาทย์หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ของตัวละครแบบประเพณีหรือนาฏศิลป์ไทยมาตรฐานที่เกิดขึ้นในการดำเนินเรื่องให้ผู้ดูได้รับรู้สุนทรียรสของการแสดง เพลงหน้าพาทย์จึงเป็นเพลงที่มีทำนองและจังหวะกำหนดไว้เป็นแบบแผน มิบังควรที่จะปรับปรุงแก้ไขเป็นอันขาด และลีลาการเคลื่อนไหวของตัวละครก็ได้ประดิษฐ์ไว้แล้วให้สอดคล้อง และบรรลุจุดมุ่งหมายอย่างดีเลิศแล้ว นาฏศิลปินควรยึดเป็นแบบแผนแห่งการอนุรักษ์ และนำแบบเผยแพร่ให้ประจักษ์สายตาผู้ชมอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้ประชาชนได้เห็นศิลปวัฒนธรรมอันสูงส่ง การใช้เพลงหน้าพาทย์ก็เช่นเดียวกันได้กำหนดความหมายไว้เฉพาะตัวคือ แต่ละเพลงมีศักดิ์และความยิ่งใหญ่ในเพลงแตกต่างกัน เช่น เพลงชุบ กำหนดไว้ให้กับตัวละครชั้นต่ำ เช่น นางกำนัล สาวใช้ เพลงนี้จะนำมาใช้กับกษัตริย์ไม่ได้ หรือ เพลงเหาะ ที่มีการกำหนดไว้ให้ใช้กับชาวฟ้า เช่น เทพบุตร และเทพธิดา คนธรรมดาจะใช้ไม่ได้ และนอกเหนือจากการใช้ในการแสดงนาฏศิลป์แล้ว เพลงหน้าพาทย์มีบทบาทสำคัญที่สุดในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน – ละคร ใช้เป็นเพลงในการดำเนินพิธีและอัญเชิญเทพเจ้า ฤาษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้ร่วมสโมสรในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นี้

เพลงหน้าพาทย์สามารถแบ่งได้เป็นประเภท ดังนี้

1. ลำดับตามลักษณะความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ และอิทธิฤทธิ์ของเพลงแบ่งได้ 3 ชนิด คือ

1.1 หน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์เบื้องต้น หมายถึง หน้าพาทย์ที่ใช้รำประกอบกิริยาปกติ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิดเสมอ

การรำหน้าพาทย์ประกอบด้วยท่านิ่ง และท่าเชื่อม ซึ่งจะไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือเพื่อแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา ในบางกรณีอาจเกี่ยวเนื่องกับความรู้สึก และความหมายอยู่บ้าง แต่โดยทั่วไปเป็นการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะเพลงเท่านั้นได้แก่ โขน ละคร หรือตัวแสดง

1.2 หน้าพาทย์ชั้นกลาง ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับตัวเอก โขน ละคร หรือตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เสมอเถร เสมอมาร ฯลฯ

1.3 หน้าพาทย์ชั้นสูงหรือหน้าพาทย์พิเศษหรือหน้าพาทย์ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เฉพาะสำหรับเทพเจ้า ตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง หรือตัวเอกโขน – ละคร เช่น บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู เช่น ตระเชิญ ตระพระปรคนธรรพ ตระบรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ เป็นต้น

2. ลำดับตามโอกาสและที่ใช้ แบ่งได้เป็น 3 ชนิด เช่นเดียวกันคือ

2.1 หน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลง เช่น เพลงโหมโรงชนิดต่าง ๆ คำว่าโหมโรง พจนานุกรมฉบับบัณฑิตยสถาน หมายความว่า การประโคมดนตรีเบิกโรง ตามปกติการแสดงมหรสพการแสดงต่าง ๆ เช่น โขน ละคร หุ่น หนังใหญ่ ฯลฯ ปี่พาทย์ จะต้องบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดงจริง ฉะนั้นการบรรเลงเพลงโหมโรงจึงมีหลายชนิดตามลักษณะของการแสดง เช่น โหมโรงปี่พาทย์ โหมโรงโขน ละคร โหมโรงเสภา โหมโรงหนังใหญ่ โหมโรงหุ่นกระบอก โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น

2.2 หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธี หมายถึง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีต่าง ๆ เช่น

- พิธีไหว้ครูและครอบโขน – ละคร
- การเทศน์มหาชาติ
- พิธีอื่น ๆ เช่น บวชนาค โกนจุก แต่งงาน ทำบุญบ้าน เป็นต้น

2.3 หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบบทบาทการแสดงตัวโขน ละคร ตามเนื้อเรื่องซึ่งปรมาจารย์ได้บัญญัติความหมาย และวิธีใช้ไว้แบ่งออกเป็นหมวดได้ 7 หมวดด้วยกันคือ

1. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับกิริยาไปมาในระยะใกล้และไกล ได้แก่ เชิด เสมอ เหาะ โคมเวียน กลม ชุบ ฯลฯ
2. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการจัดทัพและตรวจพล ได้แก่ ปฐม กราวใน กราวนอก กราวกลาง ฯลฯ

3. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรื่นเริงสนุกสนาน ได้แก่ กราวรำ สีนวล ฉุยฉาย เพลงช้า-เร็ว ฯลฯ

4. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการต่อสู้และติดตาม ได้แก่ เชิดนอก เชิดฉาน เชิดกลอง เชิดฉิ่ง ฯลฯ

5. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการกิน การนอนและการอาบน้ำ ได้แก่ เช่นเหล้า ตระนอน ลงสรง ฯลฯ

6. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเล้าโลม แสดงความรักใคร่และเสียใจ ได้แก่ โลม ทยอย โอด โอดเอม ฯลฯ

7. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ ได้แก่ คุกพาทย์ รัวสามลา ตระนิมิต ชำนาญ ตระบองกัน ตระสันนิบาต ฯลฯ

การรำทุกชนิดต้องประกอบด้วยดนตรีอย่างหนึ่ง และการรำประกอบบทอย่างหนึ่ง ซึ่งทางหลักวิชาการ เรียกการรำทั้ง 2 ชนิดนี้ว่า การรำหน้าพาทย์ และการรำบท

การรำหน้าพาทย์ หมายถึง การรำตามทำนองดนตรีที่บรรเลง โดยผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะ ทำนองเพลง หน้าทับ และไม้กลองของเพลงในสำคัญ ต้องรำให้มีทีท่าเข้ากับทำนองเพลงและจังหวะ ท่ารำต้องมีความสั้น – ยาวพอดีกับเพลง ต้องถือเพลงที่บรรเลงเป็นหลัก ผู้ร่ายรำจะต้องรำตาม ท่ารำของเพลงหน้าพาทย์นั้น ประกอบไปด้วยท่านิ่งและท่าเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงโดยไม่เกี่ยวกับบท และท่ารำย่อมแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของตัวละคร ที่แบ่งในฝ่ายพระ นาง ยักษ์ ลิง

การรำบท หมายถึง การแสดงท่าทางไปตามบท ไม่ใช้เสียงประกอบการพูด แต่ใช้ภาษาท่าทางเป็นเครื่องสื่อความหมาย การรำบทนั้นมีทั้งการรำเดี่ยว รำคู่ และการรำหมู่

การรำหน้าพาทย์ มีความสำคัญสำหรับการแสดงโขนละครอย่างมาก เนื่องจากในการแสดง มิได้มีเพียงบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา เป็นองค์ประกอบในการดำเนินเรื่องเท่านั้น หากการรำเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนสำคัญในการแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ เช่น กิน เดิน นั่ง นอน การแสดงอารมณ์ความรู้สึก รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ ตลอดจนแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหารย์ การแปลงกายของตัวละคร ให้มีความสมบูรณ์ตามบทบาทการแสดง ช่วยให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามมีความเข้าใจ และซาบซึ้งในอรรถรสของการแสดงมากยิ่งขึ้น

การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ถือได้ว่าเป็นหัวใจที่สำคัญของการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวพระตอนหนึ่ง เป็นการจัดกองทัพอันยิ่งใหญ่เกรียงไกรและมีความสวยงามสง่างาม อีกทั้งยังเป็นเพลงที่ใช้สำหรับอวดฝีมือของผู้แสดงอีกด้วย ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ซึ่งผู้แสดงย่ำเท้าเดินไปตามจังหวะหน้าทับแตกต่างไปจากเพลงเสมอทั้งหลาย และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะในการแสดงโขนเท่านั้น

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับเดินทางของกองทัพที่ใช้เดินทางข้ามมหาสมุทร เป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ ไม่ปรากฏว่าผู้ใดแต่งและนำมาใช้เมื่อใด ในปัจจุบันใช้สำหรับบรรเลงในชุดโหมโรงกลางวัน และใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน ละครแล้ว ยังนำมาประกอบในการแสดงโขน ชุดจองถนนและศึกสุริยาภพ ซึ่งกรมศิลปากรได้ปรับปรุงบทขึ้นใหม่ โดยใช้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

ในสมัยโบราณ การถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์ ผู้เรียนไม่มีโอกาสได้เรียนเสมอกันทุกคน เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์ ถือว่าเป็นเพลงครู มีความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นที่หวงแหนของโบราณาจารย์ยิ่งนัก ผู้เรียนคนใดหากมีฝีมือไม่เหมาะสมเป็นที่ถูกใจครู ก็จะไม่ได้รับการพิจารณาถ่ายทอดประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ แต่ในปัจจุบัน มีการเปลี่ยนแปลงระบบการเรียนการสอน ผู้เรียนนาฏศิลป์โขน ละคร ทุกคน ต้องได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์ โดยก่อนเรียนต้องผ่านพิธีคำนับครู พิธีครอบ ตามลำดับของระยะเวลาในการเรียน เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติอย่างเคร่งครัดมาช้านาน หากผู้ใดไม่ปฏิบัติ ถือเป็นการลบหลู่และ “ผิดครู” อาจเกิดเหตุต่ำทราม เป็นอัปมงคลแก่ตนเองอีกด้วย

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเพลงเสมอข้ามสมุทร มีกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผน เป็นท่ารำที่เป็นจารีตโบราณ สืบทอดท่ารำมาหลายยุคหลายสมัย ปัจจุบันท่ารำหน้าพาทย์และเสมอข้ามสมุทร บรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยโขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม หลักในการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอ ข้ามสมุทร ซึ่งเป็นท่ารำที่เป็นแบบแผนแต่โบราณนั้นผู้แสดงทุกตัวจะใช้การรำโดยใช้เท้าเดินไปตามจังหวะหน้าทับ ต่อมาผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้ปรับปรุงรูปแบบการแสดงในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถเข้ามาใช้แทนในการย่ำเท้า และเดินไปตามจังหวะหน้าทับ และได้ประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถขึ้น ในปี พ.ศ.2513 โดยใช้บทพระราชนิพนธ์

ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จึงทำให้เกิดมีท่ารำที่แตกต่างกันออกไป

เนื่องจากทั้งในอดีตและปัจจุบัน ปรากฏว่าไม่มีหลักฐานเด่นชัด ที่บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร หากแต่ใช้การจดจำรูปแบบ และการถ่ายทอดกันมาแต่โบราณ เคยปฏิบัติกันมาอย่างไรก็ปฏิบัติกันมาอย่างนั้น ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้ศึกษาจึงเห็นความสำคัญในการที่จะศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่เป็นแบบแผน ที่ใช้ในการเรียนตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นหลักสูตรที่ใช้ตั้งแต่ พ.ศ.2490 และศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ ซึ่งใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบของการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร

2. เพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ และความสำคัญของการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร

ขอบเขตของการวิจัย

ในการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาจากอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม อายุ 57 ปี ท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้และความสามารถสูง ทั้งในด้านการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ไทย และเป็นตัวพระเอกในการแสดงโขนและละครประเภทต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียง ท่านยังเป็นผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขนที่ได้รับบทบาทของพระรามในโขนชุดจองถนน และเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยท่านได้รับการสืบทอดท่ารำนี้มาจากคุณครูวงศ์ ล้อมแก้ว และคุณครูอุดม อังศุธร ซึ่งถือว่าเป็นปรมาจารย์ทางด้านโขนพระ และศึกษาท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการแสดงของสำนักการสังคีต โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ จากอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

อายุ 57 ปี ท่านเป็นนาฏศิลปินที่มีความรู้และความสามารถสูงในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับบทเป็นตัวพระเอกในการแสดงโขน และละครประเภทต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียง ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขนที่ได้รับบทบาทของพระราม ในโขนชุดจองถนน ซึ่งเป็นผู้แสดงท่านแรกที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลง หน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2528

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาข้อมูลเอกสาร

1.1 รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการจากห้องสมุดต่าง ๆ เช่น หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ศึกษาข้อมูลภาคสนาม ดังนี้

เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ด้วยวิธีบันทึกลงในแถบบันทึกเสียง และจดบันทึกตามความเหมาะสม โดยดำเนินการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรและอาจารย์สายปฏิบัติการสอน โขน พระ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย

3. ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนท่ารำ โดยวิธี

3.1 ศึกษา สังเกต วิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รวบรวมผลงานไว้

3.2 รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์จาก อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

3.3 รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จากอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

3.4 ถ่ายภาพท่ารำเพื่อใช้ประกอบการบันทึกท่ารำ

3.5 ระยะเวลาในการปฏิบัติงาน

4. รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งบทดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

2.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

2.2 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรง และพิธีกรรม

2.3 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของตัวพระที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

2.4 ผู้สืบทอดการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.5 องค์ประกอบในการแสดง

2.5.1 โอกาสและบทที่ใช้ประกอบการแสดง

2.5.2 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น เสมอข้ามสมุทร

2.5.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง

2.5.4 การจัดเวทีในการแสดง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร

3.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม

3.3 ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนท่ารำ

3.4 การบันทึกภาพ

3.5 การตรวจสอบข้อมูล

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.6 วิเคราะห์ข้อมูล

3.7 แผนการดำเนินการวิจัย

3.8 เสนอผลการวิจัย

บทที่ 4 นาฏยลักษณ์ของการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์

4.1 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบการเรียนการสอนตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.2 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.3 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.4 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

ประวัติผู้วิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้แบบแผนการรำชั้นสูง อันเป็นส่วนสำคัญของการแสดงโขนในบทบาทตัวพระราม พระลักษมณ์

2. เพื่อเป็นข้อมูล และหลักฐานเชิงเอกสารในการอ้างอิงทางนาฏยศาสตร์

3. เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดท่ารำดังกล่าวให้ดำรงอยู่ต่อไป ไม่ให้สูญหายไปจากวงการนาฏยศิลป์ไทย และเป็นสมบัติของชาติสืบต่อไป

4. เพื่อเผยแพร่เกียรติคุณของนาฏยศิลปินแบบหลวงในสังคมไทยให้เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง

บทที่ 2

ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

นาฏศิลป์โขนเป็นนาฏกรรมไทยประเภทหนึ่งที่ผู้แสดงสวมหัวโขน (สมัยโบราณผู้แสดงทุกคนสวมหัวโขน ยกเว้นตัวนาง และตัวตลก) แสดงการเต้นยกขาขึ้นลงด้วยท่าทางต่าง ๆ ประกอบจังหวะดนตรี มีผู้พากย์-เจรจาแทนผู้แสดง

การแสดงโขนมีองค์ประกอบที่หลากหลาย ส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดเสียมิได้คือดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบ เพื่อให้เกิดความไพเราะและสมบูรณ์ของการแสดง เนื่องจากเสียงดนตรี เป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการเพิ่มอรรถรส ช่วยให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน เบิกบานใจมีอารมณ์สุนทรีย์คล้อยไปกับบทบาทการแสดงนั้น ๆ อย่างกลมกลืน สำหรับผู้แสดงเมื่อได้ยินเสียงดนตรีบรรเลง จะรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ ต้องการเคลื่อนไหว แสดงลีลาการเต้น การร่ายรำ ให้สวยงามสอดคล้องกับจังหวะทำนองดนตรีที่บรรเลงอย่างไพเราะสนุกสนาน นอกจากนั้นเสียงดนตรียังสามารถป่าวประกาศเรียกผู้ชมทั้งใกล้และไกลให้มาชมการแสดงอีกด้วย

จะเห็นได้ว่าดนตรีมีความสำคัญต่อการแสดงและมหรสพต่าง ๆ เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการแสดงโขน ซึ่งผู้แสดงโขนส่วนใหญ่สวมหัวปิดหน้า ตัวแสดงทุกตัวจะไม่มีการพูดหรือเจรจาด้วยตนเอง จึงต้องอาศัยคนพากย์-เจรจาพูดแทน การใช้คำพูดจึงต้องอาศัยใช้บทร่ายรำไปตามคำพากย์-เจรจาหรือคำร้อง และท่าทางของตัวแสดงที่แสดงออกมาในบทต่าง ๆ เช่น ไป มา เดิน ร้องไห้ เสียใจ รัก อาการดังกล่าวนี้ต้องอาศัยการร่ายรำทำบทไปตามจังหวะดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และดนตรีที่มาประกอบในการแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ นี้เอง ในทางภาษานาฏศิลป์เรียกกันว่า “เพลงหน้าพาทย์” ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอนำเสนอการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับ “เพลงหน้าพาทย์” ดังนี้

2.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

2.2 เพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ที่บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรง และพิธีกรรม

2.3 เพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรของตัวพระที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

2.4 ความเป็นมาและผู้สืบทอดการแสดงรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.5 องค์ประกอบในการแสดง

2.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

มีผู้ให้คำจำกัดความของคำว่า เพลงหน้าพาทย์ไว้หลายท่านที่ใกล้เคียงและคล้ายคลึงกันดังนี้

จากหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ได้ให้ความหมายไว้ว่า “หมายถึงเพลงที่แสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวละคร”[1]

อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ไว้ในหนังสือสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 1 ว่า เพลง หน้าพาทย์ เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทั้งของมนุษย์ สัตว์ วัตถุต่าง ๆ และอื่น ๆ เช่นเดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป เป็นต้น ไม่ว่ากิริยานั้นจะแลเห็นตัวตน เช่น การแสดงโขน ละคร หรือกิริยาสมมติ แลไม่เห็นตัวตน เช่น การเชิญเทวดาให้เสด็จมา ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้นแล้ว ก็เรียกว่าหน้าพาทย์ทั้งสิ้น[2]

อาจารย์เสรี หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากรได้ให้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอารมณ์และกิริยาอาการของตัวแสดงว่าเป็นอย่างไร โดยเฉพาะทำนองและจังหวะจะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้เป็นแบบแผนแน่นอน มิบังควรที่จะปรับปรุงแก้ไขเป็นอันขาด[3]

อาจารย์สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อดีตรองอธิบดีกรมศิลปากร ได้ให้ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้หลายนัย ได้แก่

- เพลงครู ที่วงการศิลปินด้านนาฏศิลป์ดนตรีเคารพนับถือ

---

[1]ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน** 2542 (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์, 2546), หน้า 800.

[2]มนตรี ตราโมท, “**เพลงหน้าพาทย์**” สารานุกรมสำหรับเยาวชน เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 3 (2534) : 296.

[3]เสรี หวังในธรรม, **รายการเพลงหน้าพาทย์** สูจิบัตรรวมรายการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทย จัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ (กรุงเทพมหานคร : กองการสังคีต, 2522-2525), หน้า 240.

- เพลงที่ใช้กับการแสดงโขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอก และการแสดงอื่น ๆ อีกหลายอย่าง รวมทั้งการแสดงลิเก

- เพลงที่ใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งพิธีหลวง พิธีราษฎร์ รวมทั้งพิธีสงฆ์อีกด้วย[4]

อาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ครู คศ.3 (เชี่ยวชาญ) ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เป็นเพลงที่ประกอบอิริยาบถต่าง ๆ ของตัวโขน ละครนั้น ถ้าไม่มีคำร้องแล้วก็ย่อมถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น และเพลงหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญ ศิลปินจะเคารพและนับถือว่าเป็นเพลงครู การถ่ายทอดและการร่ายรำต้องกระทำด้วยความเคารพอย่างสูง ถ้าเกิดผิดพลาดก็จะถือว่าเป็นโทษแก่ตน จะต้องมีพิธีกรรมเพื่อขอสมาลาโทษกับครูด้วยวิธีต่าง ๆ แต่เดิมจึงมีการแบ่งแยกลักษณะของเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ไว้ชัดเจน ปัจจุบันนิยมนำเพลงหน้าพาทย์บางเพลงมาใส่ทำนองร้องด้วย เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน และชำนาญ ซึ่งบางครั้งใส่เนื้อร้องไว้หนึ่งเที่ยวและรำอีกหนึ่งเที่ยว[5]

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง หัวหน้าภาคหมวดวิชานาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า หมายถึงการรำที่ประกอบด้วยท่ารำอย่างเดียว ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา เป็นแต่ร่ายรำให้เข้ากับจังหวะเพลง[6]

จากคำนิยามข้างต้นสรุปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์หมายถึงเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาที่ไม่มีตัวตน ตลอดจนกิริยาที่เป็นปัจจุบันหรืออดีตอันเป็นไปตามท้องเรื่อง โดยกำหนดท่วงทำนองและจังหวะของเพลงไว้อย่างมีแบบแผน แต่เดิมเพลงหน้าพาทย์โดยทั่วไปจะไม่มีบทร้อง ดังนั้นท่ารำจึงไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา แต่ในปัจจุบันได้มีการบรรจุบทร้องลงในเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ บทถวายพระพร บทอวยพรประเภทต่าง ๆ เช่น เพลงตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ ซึ่งจะบรรจุ

---

[4] สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, **เพลงหน้าพาทย์ : มรดกทางวัฒนธรรมและการสืบทอด** เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (กรุงเทพมหานคร : บพิธการพิมพ์, 2538), หน้า 18.

[5] สมศักดิ์ ทัดติ, **"จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์"**, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 266.

[6] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, **"จารีตการฝึกหัดและการแสดงของตัวพระราม"**, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 109.

เนื้อเรื่องไว้หนึ่งเที่ยว และรำหน้าพาทย์อีกหนึ่งเที่ยว เพลงหน้าพาทย์จะรำตามทำนองของเพลงดนตรีปี่พาทย์ โดยผู้รำจะต้องยึดถือการบรรเลงเป็นหลักที่จะต้องรำ ท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ย่อมจะแตกต่างกันออกไปตามลักษณะของตัวละครที่แบ่งเป็นฝ่ายพระ นาง ยักษ์ และลิง

ประเภทของเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ ถือว่าเป็นเพลงสำคัญที่สุดในการบรรเลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์โขน ละคร เพลงหน้าพาทย์มีปรากฏชื่อเรียกมากมายหลายชื่อ แตกต่างและลดหลั่นกันออกไปตามความสำคัญของการใช้ ความยากง่ายของท่วงทำนองเพลง จังหวะ และลีลาความสั้นยาว จำนวนไม้เดิน ไม้ลา ตลอดจนท่ารำ ยากแก่การจัดลำดับเพลงหน้าพาทย์ให้เป็นหมวดหมู่ได้ชัดเจน แต่มีท่านผู้รู้ได้แบ่งประเภทของเพลงไว้เป็นสองประเภทบ้าง สามประเภทบ้าง ตามความคิดเห็นและข้อวินิจฉัยแต่ละท่านในที่ต่าง ๆ กัน ดังนี้

นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้แบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ไว้ในหนังสือดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1. ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำรา ซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอก เป็นต้น

2. ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบการแสดงโขน ละคร และอื่น ๆ เช่น เพลงพญาเดิน ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น[7]

ประเภทของเพลงหน้าพาทย์โดย นายณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อดีตหัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูสงขลา ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองผู้อำนวยการวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้แบ่งเพลงหน้าพาทย์ตามลักษณะไว้ 2 ประเภท คือ

1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งถือว่าเป็นเพลง “เพลงครู” ใช้บรรเลงในโอกาสเฉพาะ มีความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ อยู่ในทำนอง เช่น เพลงองค์พระพิราพ ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระปรคนธรรพ ตระนิมิต ตระนอน ตระบองกัน สาธุการ บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก คุกพาทย์ เสมอสามลา เสมอเถร เสมอมาร เสมอผี ฯลฯ

---

[7]มนตรี ตราโมท, **ตำราดนตรีฉบับแรกของแผ่นดิน. ดุริยางค์ไทย ภาควิชาการ** (กรุงเทพมหานคร : ม.ป.ท., 2481), หน้า 36.

2. เพลงหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีและการแสดงทั่วไป เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว ลา โอด ปฐม โล้ ชุบ เหาะ ทยอย[8] ฯลฯ

จะเห็นได้ว่าการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์สามารถแบ่งได้เป็นประเภทดังนี้

1. ลำดับตามลักษณะความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ และอิทธิฤทธิ์ของเพลง แบ่งได้ 3 ชนิด คือ

1.1 หน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์เบื้องต้น หมายถึง หน้าพาทย์ที่ใช้รำประกอบกิริยาปกติ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิดเสมอ

การรำหน้าพาทย์ประกอบด้วยท่านิ่ง และท่าเชื่อม ซึ่งจะไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือเพื่อแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา ในบางกรณีอาจเกี่ยวเนื่องกับความรู้สึก และความหมายอยู่บ้าง แต่โดยทั่วไปเป็นการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะเพลงเท่านั้น ได้แก่ โขน ละคร หรือตัวแสดง

1.2 หน้าพาทย์ชั้นกลาง ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับตัวเอก โขน ละคร หรือตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เสมอเถร เสมอมาร ฯลฯ

1.3 หน้าพาทย์ชั้นสูงหรือหน้าพาทย์พิเศษหรือหน้าพาทย์ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เฉพาะสำหรับเทพเจ้า ตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูงหรือตัวเอก โขน ละคร เช่น บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงในพิธีไหว้ครู เช่น ตระเชิญ ตระพระปรคนธรรพ ตระบรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ เป็นต้น

2. ลำดับตามโอกาสและที่ใช้ แบ่งได้เป็น 3 ชนิด เช่นเดียวกันคือ

2.1 หน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลง เช่น เพลงโหมโรงชนิดต่าง ๆ ตามปกติการแสดงมหรสพการแสดงต่าง ๆ เช่น โขน ละคร หุ่น หนังใหญ่ ฯลฯ ปี่พาทย์ จะต้องบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดงจริง ฉะนั้นการบรรเลงเพลงโหมโรงจึงมีหลายชนิดตามลักษณะของการแสดง

---

[8] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, “เพลงหน้าพาทย์”, **นิทรรศการมรดกวัฒนธรรมไทย ครั้งที่** 2. (15-19 มกราคม 2522) : 76.

เช่น โหมโรงปี่พาทย์ โหมโรงโขน ละคร โหมโรงเสภา โหมโรงหนังใหญ่ โหมโรงหุ่นกระบอก โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น

2.2 หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธี หมายถึง การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีต่าง ๆ เช่น

- พิธีไหว้ครูและครอบโขน - ละคร

- การเทศน์มหาชาติ

- พิธีอื่น ๆ เช่น บวชนาค โกนจุก แต่งงาน ทำบุญบ้าน เป็นต้น

2.3 หน้าพาทย์ที่ให้ประกอบการแสดง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบบทบาทการแสดงตัวโขน ละคร ตามเนื้อเรื่องซึ่งปรมาจารย์ได้บัญญัติความหมาย และวิธีใช้ไว้แบ่งออกเป็นหมวดได้ 7 หมวด ด้วยกันคือ

1. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับกิริยาไปมาในระยะใกล้และไกล ได้แก่ เชิด เสมอ เหาะ โคมเวียน กลม รุกร้น เสมอข้ามสมุทร ชุบ ฯลฯ
2. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการจัดทัพและตรวจพล ได้แก่ ปฐม กราวใน กราวนอก กราวกลาง ฯลฯ
3. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรื่นเริงสนุกสนาน ได้แก่ กราวรำ สีนวล เพลงช้า - เร็ว
4. หน้าพาทย์สำหรับการต่อสู้และติดตาม เช่น เชิดนอก เชิดฉาน เชิดกลอง เชิดฉิ่ง
5. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการกิน การนอนและการอาบน้ำ ได้แก่ เช่นเหล้า ตระนอน ลงสรง
6. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเล้าโลม แสดงความรักใคร่และเสียใจ โลม ทยอย โอด โอดเอม
7. หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ ได้แก่ คุกพาทย์ รัวสามลา ตระนิมิต ชำนาญ ตระบองกัน ตระสันนิบาต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ของตัวละครแบบประเพณีหรือนาฏศิลป์ไทยมาตรฐานที่เกิดขึ้นในการดำเนินเรื่องให้ผู้ดูได้รับรู้สุนทรียรสของการแสดง เพลงหน้าพาทย์จึงเป็นเพลงที่มีทำนองและจังหวะกำหนดไว้เป็นแบบแผน มิบังควรที่จะปรับปรุงแก้ไขเป็นอันขาด และลีลาการเคลื่อนไหวของตัวละครก็ได้ประดิษฐ์ไว้แล้วให้สอดคล้อง และบรรลุจุดมุ่งหมายอย่างดีเลิศแล้ว นาฏศิลปินควรยึดเป็นแบบแผนแห่งการอนุรักษ์ และนำแบบเผยแพร่ให้ประจักษ์สายตาผู้ชมอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งที่ทำให้ประชาชนได้เห็นศิลปวัฒนธรรมอันสูงส่ง การใช้เพลงหน้าพาทย์ก็เช่นเดียวกัน ได้กำหนดความหมายไว้เฉพาะตัวคือ แต่ละเพลงมีศักดิ์และความยิ่งใหญ่ในเพลงแตกต่างกัน เช่น เพลงชุบ กำหนดไว้ให้กับตัวละครชั้นต่ำ เช่น นางกำนัล สาวใช้ เพลงนี้จะนำมาใช้กับกษัตริย์ไม่ได้ หรือ เพลงเหาะ ที่มีการกำหนดไว้ให้ใช้กับชาวฟ้า เช่น เทพบุตรและเทพธิดา คนธรรมดาจะใช้ไม่ได้ และนอกเหนือจากการใช้ในการแสดงนาฏศิลป์แล้ว เพลงหน้าพาทย์มีบทบาทสำคัญที่สุดในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน - ละคร ใช้เป็นเพลงในการดำเนินพิธีและอัญเชิญเทพเจ้า ฤาษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้ร่วมสโมสรในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นี้

ในพิธีทางศาสนาของพุทธศาสนิกชน เช่น ประเพณีการเทศน์มหาชาติ ต้องมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รับกัณฑ์ต่าง ๆ และในชีวิตประจำวันของชาวไทยโดยเฉพาะในวันอาทิตย์และวันธรรมสวนะก็มักจะได้ยินเพลงสาธุการก่อนการแสดงธรรม และบรรเลงเพลงกราวรำเมื่อจบการแสดงธรรม เป็นต้น

1. เพลงสาธุการ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ถือเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้บรรเลงในการอัญเชิญพระรัตนตรัย เทพยดาชั้นผู้ใหญ่ เช่น พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ตลอดทั้งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายและครูบาอาจารย์ให้มาประชุมในโรงพิธี

นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงประกอบการรำและยังใช้ในโอกาสทั่ว ๆ ไป เช่น ใช้ในพิธีไหว้ครูโขน - ละคร ดนตรีที่ใช้ในการทำขวัญนาค เมื่อหมอขวัญอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาประชุมในโรงพิธี หมอก็จะทำพิธี ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ หรือเวลาพระขึ้นธรรมาศน์เทศน์ก็ต้องใช้เพลงสาธุการอัญเชิญเทพยดามาประชุมฟังเทศน์เช่นเดียวกัน

เพลงสาธุการมี 2 อย่าง คือ เพลงสาธุการธรรมดา และสาธุการกลอง

ส่วนที่ใช้ประกอบการรำ ใช้ได้ทั้ง พระฤษี พระ นาง ยักษ์ ปรมาจารย์ฝ่ายนาฏศิลป์ได้ประดิษฐ์และบรรจุท่ารำไว้เข้ามามาตรฐานไว้ 16 ท่า กำหนดรำไว้ 4 ทิศ ทิศละ 4 จังหวะต่อท่า ได้มีปรมาจารย์บางท่านได้ดัดแปลงแก้ไข ผู้บรรเลงปี่พาทย์จึงต้องยึดเอาผู้รำเป็น

เกณฑ์ จะต้องสังเกตว่าผู้รำรำจบเมื่อไรก็บรรเลงให้จบทันที ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงโขนที่ใช้เพลงหน้าพาทย์สาธุการ เช่น ตอนศึกสามทัพ ใช้เมื่อทศกัณฐ์ออกมาคารวะต่อท้าวสหัสเดชะ หรือตอนปรศุรามรำลึกถึงพระนารายณ์ เพื่อให้มาช่วยให้พ้นคำสาปของพระอุมา หรือการแสดงละครนอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพใช้เพลงสาธุการ คือตอนที่ขุนแผน พลายชุมพลเสกหุ่นหญ้าและอาวุธ และตอนพระคเณศวรเสียงา ก็ใช้เพลงหน้าพาทย์สาธุการ เช่นกัน

ที่มาของเพลงสาธุการ กล่าวไว้ว่า ครั้งหนึ่งพระอิศวรผู้เป็นเจ้ากับพระพุทธเจ้าทรงประลองอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์กันว่าใครจะดีกว่ากัน พระอิศวรผู้เป็นเจ้าทรงรับสั่งว่า จะไปแอบซ่อนที่ใดที่หนึ่งในจักรวาลนี้ และทรงให้พระพุทธองค์ทรงค้นให้พบเสร็จแล้ว พระองค์ทรงแปลงเป็นธุลีขนาดเล็กลงไปแอบอยู่ในสะดือทะเล พระพุทธเจ้าก็ทรงค้นพบ ด้วยทิพย์จักษุอันแรงกล้า เสร็จแล้วถึงคราวพระพุทธองค์จักซ่อนบ้าง พระคถาคตเจ้าแปลงเป็นผงธุลีไปเกาะอยู่ที่พระเมาฬีของพระอิศวร พระอิศวรทรงค้นหาด้วยทิพย์จักษุอันแรงกล้าเท่าใดก็หาไม่พบ ผลที่สุดต้องยอมแพ้พระพุทธเจ้าจึงรับสั่งว่า พระพุทธเจ้าทรงอยู่บนพระเศียรนี้เอง พระอิศวรได้ฟังก็เคืองพระทัยจึงรับสั่งให้ลงมา พระพุทธเจ้ารับสั่งว่า ไหน ๆ ก็ขึ้นมาแล้วเวลาจะเชิญลงมาก็ควรทำให้เหมาะสมมิฉะนั้นก็จะไม่เสด็จลงและให้จัดดนตรีสวรรค์มาบรรเลงด้วย เพลงที่บรรเลงก็คือ เพลงสาธุการนั่นเอง

อย่างไรก็ตามการรำเพลงสาธุการนี้ ได้กำหนดกฎเกณฑ์ไว้ว่า ถ้ารำเพื่อบูชาเทพยดาอารักษ์ หรือประกอบการพิธีต้องไหว้ครู 4 ทิศ แต่ถ้าเป็นการเคารพบุคคลก็ไหว้ทิศเดียว คือ ทิศที่ถูกไหว้นั่งหรือยืนอยู่

2. เข้าม่าน ใช้บรรเลงประกอบการเข้า - ออก ในสถานที่ใดสถานที่หนึ่งของตัวเอก หรือการเสด็จของตัวเอก หรือพระมหากษัตริย์ในลักษณะเดี่ยวหรือหมู่ และการเสด็จมาของเทพเจ้าผู้ใหญ่ ใช้กับตัวละครที่มีศักดิ์สูง เทพธิดาก็ได้ ถ้าตัวละครมีบทบาทจะต้องออกมาแสดงบนเวทีใช้เพลง “ต้นเข้าม่าน” เมื่อจบบทแล้วจะเดินเข้าโรงใช้เพลงปลายเข้าม่าน

3. คุกพาทย์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่แสดงอิทธิฤทธิ์ ทำนองและจังหวะที่มีลีลาทั้งช้าและเร็วสลับกันไปเป็นตอน ๆ ให้ความรู้สึกเข้าใจ เกรี้ยวกราด น่าเกรงขาม น่าสะพรึงกลัว ใช้ประกอบพฤติกรรมของตัวละครที่บังเกิดโทษะอย่างแรงกล้า แสดงอิทธิฤทธิ์เดชให้เข้ากับตัวละครทั้งทางฝ่ายพระ ยักษ์ ลิง เช่น พระรามพิโรธหนุมาน เมื่อเห็นศพของนางสีดา (ร่างจำแลงของนางเบญกาย) แล้วเข้าใจว่าหนุมานเป็นต้นเหตุ หรือตอนทศกัณฐ์ทอดพระเนตรเห็นหนุมาน ซึ่งฤษีโคบุตรนำมาถวายตัวเกิดโทษะอย่างแรงกล้า คว้าศรหมายฆ่าหนุมาน หรือ

บรรเลงประกอบการแผลงฤทธิ์เป็นสี่กรและหาวเป็นดาวเป็นเดือนของหนุมาน เป็นต้น เพลงนี้เป็นเพลงประจำกัณฑ์จุมพล ในเทศน์มหาชาติ

4. โคมเวียน เป็นเพลงที่ประกอบการไปมาของตัวละครที่มีศักดิ์สูง การเสด็จมาของเหล่าเทวดา นางฟ้าทั้งหลาย ในลักษณะเป็นหมวดหมู่เป็นระเบียบ เหมือนกับเพลงกลม มีที่น่าสังเกตก็คือ ตัวละครต้องมีศักดิ์น้อยกว่า หมายความว่าถ้าเป็นเทพชั้นสูงจะใช้เพลงกลมแทน

5. กลม เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาอาการไปมาของเทวดาผู้สูงศักดิ์ หรือการยกทัพของเทวดาก็ได้ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน พระเทพเจ้าอื่น ๆ อีกหลายองค์ นอกจากนี้ที่ใช้กับตัวละครอื่นเป็นพิเศษ ได้แก่ เจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง และสิงหราในสังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ตัวละครอวดฝีมือในเชิงรำกันด้วย

6. เหาะ ใช้ประกอบกิริยาไปมาของตัวละครที่เหาะเหิรไปในอากาศของเทวดานางฟ้าไปมาในที่ต่าง ๆ ด้วยกิริยารวดเร็ว จะเป็นหมู่หรือเดี่ยวก็ได้ บางทีอาจใช้โคมเวียนแทนได้ ใช้กับตัวละครทั่วไป ทั้งหนังใหญ่ โขน ละคร

7. พญาเดิน เป็นเพลงประจำกัณฑ์วนปเวสน์ ในเทศน์มหาชาติ ใช้บรรเลงประกอบการไปมาของตัวละครสูงศักดิ์ จะไปมาผู้เดียวหรือมีบริวารด้วยก็ได้ ใช้เฉพาะทางบกเท่านั้น นิยมใช้บรรเลงกับตัวละครประเภทยักษ์ ส่วนละครอื่นใช้บ้างในบางโอกาสจึงเป็นเพลงที่มีท่ารำและการเคลื่อนไหวที่สง่าสมเกียรติภูมิ เช่น ตอนกุมภกรรณ หรืออินทรชิตเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ หรือประกอบการแรกนาขวัญในพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ นอกจากนี้ยังใช้เป็นอาวุธได้อีกด้วย โดยเฉพาะการรำเพลงทวน และรำโคมไทยและญวนอีกด้วย

8. แผละ เป็นเพลงหน้าพาทย์ สำหรับเพลงประกอบการไปมาของตัวละคร หรือสัตว์ที่มีปีกทุกชนิด ใช้เดินทางไปในอากาศขนาดใหญ่ เช่น พญาครุฑ นกสดายุ นก ตลอดจนสัตว์ปีกอื่น ๆ ขนาดเล็ก เช่น ยุง ซึ่งใช้เพลงแผละและเพลงหน้าพาทย์ได้ทั้งนั้น

9. ชุบ เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบการไปมาของตัวละครต่ำศักดิ์ เช่น นางกำนัล หรือสาวใช้ เป็นต้น

10. โล้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบกิริยาของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุที่เคลื่อนไปมาในน้ำ เช่น ไปมาโดยทางเรือ ว่ายน้ำ ดำน้ำ วัตถุ หรือลอยไป ขัน หรือวัตถุอื่น ๆ ที่ลอยหรือเคลื่อนไหวอยู่ในน้ำ ลีลาของเพลงสม่ำเสมอเหมือนการไหลของน้ำ

11. โลม ใช้บรรเลงประกอบการเกี้ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรักและตัวละครทั่วไป บางครั้งเมื่อถึงบทโลมแล้วจะต่อด้วยตระนอน เช่น ประกอบการแสดงตอนหนุมานเข้าหานางบุษบามาลีในถ้ำ

12. ตระ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมีความหมายตามโอกาสต่าง ๆ มากมายด้วยกัน ใช้บรรเลงประกอบทั้งในพิธีไหว้ครูทางนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และประกอบการแสดงหนังใหญ่ โขน-ละคร ดังนี้

12.1 ตระเชิญ ใช้ประกอบตามพิธีต่าง ๆ อาทิ

- อัญเชิญเทวดาทั้งปวงมาประชุม ณ มณฑลพิธี

- อัญเชิญครูบาอาจารย์แห่งนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์มาสู่มณฑลพิธี

- สำหรับปลุกเสกคาถาอาคมในลักษณะอาการต่าง ๆ

นอกจากตระเชิญแล้ว เพลงที่มีความหมายเช่นเดียวกับเพลงตระเชิญ ซึ่งการเลือกใช้เพลงใดนั้นขึ้นอยู่กับนักดนตรีและโอกาสที่บรรเลง อาทิ เพลงตระสันติบาต ตระหญ้าปากคอก มารละม่อม และตระปลายพระลักษมณ์ เพลงหน้าพาทย์ประเภทตระ อยู่ในชุดโหมโรงใน อันดับที่ 2

12.2 ตระนิมิต เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาร่ายคาถาอาคม เพื่อให้ร่างกายเปลี่ยนแปลงไป เช่น การแปลงตัว บันดาลสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เกิดขึ้น เช่น ชุบคนตายให้ฟื้นขึ้น บันดาลให้ศร พระขรรค์ศักดิ์สิทธิ์ ทำสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีอยู่แล้วให้เรืองอำนาจยิ่งขึ้น เช่น ชุบศรนาคบาศ ทำสิ่งที่มีอยู่ให้สูญไป แต่การบรรเลงตระนิมิตนี้จะต้องบรรเลงรัวต่อไป เพราะเพลงรัวเป็นเพลงที่ประกอบการสำเร็จของอาคมที่บันดาลนั้น ๆ แต่โบราณไม่มีร้องประกอบ แต่ต่อมามีร้องเข้าประกอบ ใช้สำหรับการแปลงกายของตัวละครที่สำคัญที่มีศักดิ์สูง โดยมากเป็นตัวเอกของเรื่อง เช่น ทศกัณฐ์แปลงกายเป็นปูยักษ์ นางเบญกายแปลงตัวเป็นนางสีดา หนุมานแปลงกายเป็นหมาเน่า เป็นต้น เพลงนี้ใช้ทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง

12.3 ตระบองกัน เป็นการบรรเลงประกอบการเนรมิตร่างใหม่เช่นเดียวกับเพลงตระนิมิต เป็นเพลงที่ใช้ได้กับพระ นาง และยักษ์ แต่นิยมใช้กับตัวละครของท่ายักษ์ เช่น ตอนทศกัณฐ์แปลงกายเป็นนักพรตเพื่อวางแผนลักนางสีดา นอกจากการประกอบการแสดง โขน-ละครแล้วยังเป็นเพลงประกอบการประสิทธิประสาทพรให้เกิดสิริมงคล หรือความสำเร็จอย่างใดอย่างหนึ่งได้อีกด้วย

12.4 ตระนอน ใช้บรรเลงประกอบพฤติกรรมของตัวละครแสดงการนอน ทั้งฝ่ายพระ นาง ยักษ์ และลิง ไม่จำเป็นจะต้องนอน ณ ที่ใด จะเป็นนอนเดี่ยวหรือนอนคู่ก็ได้ เพลงนี้เป็นเพลงประจำกัณฑ์ ฉกษัตริย์

12.5 ตระบรรทมไพร ใช้ประกอบการนอนในป่าพงไพรของตัวละครสูงศักดิ์ และใช้สำหรับพิธีไหว้ครู เช่น ประกอบการนอนของพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา เป็นต้น ใช้ได้ทั้งพระ นาง และยักษ์

12.6 ตระบรรทมสินธุ์ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์” เป็นเพลงประจำพระองค์ของพระนารายณ์ ใช้ในโอกาสพระนารายณ์นอนบนหลังอนันตนาคราชกลางเกษียรสมุทร

12.7 ตระนาฏราช เป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณชื่อเพลง “ดับเทียน” ซึ่งนายบุญยง เกตุคง ได้ต่อเพลงนี้มาจากครูพุ่ม และได้คิดบรรจุหน้าทับและไม้กลอง เพื่อให้เหมาะสมเป็นเพลงประเภท “ตระ” ขึ้นเพลงนี้มี 12 ไม้ ลาต่อ 1 เที่ยว เมื่อใช้ประกอบการรำจะต้องบรรเลงเพลงนี้ 2 เที่ยวด้วยกัน และต่อท้ายด้วยเพลงรัว ปฐมเหตุการณ์คิดประดิษฐ์ท่ารำนั้นเกิดขึ้นเมื่อครั้งที่ นายอาคม สายาคม ได้ไปเป็นผู้กล่าวนำพิธีไหว้ครู ณ โรงถ่ายละโว้ภาพยนตร์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร ทรงมีรับสั่งกับนายอาคม สายาคม ให้ประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์ประจำคณะนาฏราชของพระองค์ขึ้น นายอาคม สายาคม ได้น้อมนำมาประดิษฐ์ท่าและได้นำออกแสดงครั้งแรกในงานฉลองพระชนมายุครบ 6 รอบของพระองค์ เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2516 ซึ่งก่อนหน้านั้นได้เคยรำถวายเป็นการบูชาพระอิศวรเป็นเจ้า ในงานไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน ณ วัดพระพิเรนทร์ เมื่อวันที่ 21 กันยายน 2515 การรำเพลงตระนาฏราชนี้ นายอาคม สายาคม ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นโดยยึดถือท่ารำของพระอิศวรเจ้า ซึ่งเป็นที่เคารพบูชาของบรรดาศิลปินทั้งหลายประกอบด้วยท่ารำดังนี้

ท่าเปล่งรัศมี	ท่านาฏราช	ท่ากรายตรีศูร
ท่าม้วนนาครินทร์	ท่าไกวบัณเฑาะว์	ท่าองค์ศิวะ
ท่าเทพดำเนิน	ท่าประสาทพรต่าง ๆ	

เหล่านี้มีอยู่ทั้งสิ้น 16 ท่า[9]

[9] อาคม สายาคม, **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม** (กรุงเทพมหานคร : บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545), หน้า 277.

12.8 ตระพระปรคนธรรพ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้ประกอบพิธีไหว้ครู เป็นเพลงเฉพาะองค์พระปรคนธรรพ เทพเจ้าแห่งดุริยางค์

12.9 ตระนารายณ์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับตัวแสดงที่เป็นพระนารายณ์ ตอนแปลงกายเท่านั้น ใช้เพลงเดียวกันกับเพลงตระนิมิต

12.10 ตระสันนิบาต เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธี และเชิญเทวดามาชุมนุมในพิธีหรืออาจจะใช้การรำแปลงกายก็ได้ เป็นเพลงที่ใช้ได้กับตัวแสดงทั้งพระ นาง และยักษ์

12.11 ตระแปลง หรือตระบาท ใช้สำหรับการแปลงกายจากรูปหนึ่งไปอีกรูปหนึ่งจริง ๆ และเป็นเพลงเดียวกันกับตระนิมิต ที่เรียกว่า ตระแปลงนั้นก็เพื่อให้ผู้แสดงเข้าใจว่าจะต้องแสดงท่าทางก่อนจะแปลงเป็นตัวอะไร เช่น โขนตอนพระรามตามกวาง เมื่อมารีศถูกทศกัณฐ์ใช้ให้แปลงกายเป็นกวางทอง มารีศออกมายืนรำ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงตระนิมิต แต่ผู้รำเป็นมารีศจะต้องแสดงท่าออกมาก่อนว่าตัวเรา จะแปลงกับกวางทอง หรือจะแปลงกายเป็นกาหมาเน่า ควายหรือยักษ์แก่ ฯลฯ ก็จะแสดงท่าออกมาให้เป็นที่รู้จักกัน แล้วจึงจะร่ายรำไปตามจังหวะท่าทางที่ได้สอนกันไว้[10]

12.12 ตระพระคเณศร์ เป็นเพลงประจำองค์พระคเณศร์

13. กราวนอก ใช้ประกอบการยกทัพและการตรวจพลของมนุษย์ วานร และเทวดาในบางโอกาส

14. กราวใน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีทำนองและจังหวะหนักแน่น ประกอบการตรวจพล และยกทัพของฝ่ายยักษ์หรืออสูร นอกจากบรรเลงประกอบการเดินทัพแล้วยังใช้ประกอบการไปมาของยักษ์หรืออสูร แม้เพียงตนเดียวได้ด้วย

15. กราวกลาง เกิดขึ้นภายหลังเพลงกราวที่กล่าวถึงแล้ว ใช้ประกอบการตรวจพล และจัดทัพในการแสดงละคร เช่นตอนพระไวยตรวจพล อิเหนาตรวจพล

16. กราวรำ ประกอบการร่าเริงบันเทิงใจ หรือการเยาะเย้ยกัน กับใช้บรรเลงในเวลาที่แสดงว่าหมดงาน เช่น เวลาที่เลิกการแสดงโขน-ละคร หรือสนุกสนานได้รับชัยชนะ

---

[10] สัมภาษณ์จิรัส อาจณรงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2545, 24 เมษายน 2551.

17. ปฐม เป็นเพลงไทยแท้ที่มีมาแต่โบราณ ตั้งแต่สมัยสุโขทัยทำนองเพลงรุกเร้า ทำให้บังเกิดความกล้าหาญ พร้อมเพรียง เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการจัดทัพของกองทัพใหญ่ในการแสดงโขน ละคร ตัวละครที่ใช้รำเพลงหน้าพาทย์ปฐมนี้ มักจะเป็นตัวแม่ทัพหรือนาย กอง เช่น สุครีพ ซึ่งเป็นแม่ทัพใหญ่ฝ่ายพลับพลา ในการแสดงโขนชุดนาคบาศ และมโหทร แม่ทัพใหญ่ฝ่ายลงกา แต่ถ้าใช้ประกอบการแสดงรำของมาตุลี สารถีบนสวรรค์ มือทั้งสองจะถือหางนกยูง นอกจากนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ชุดโหมโรงเย็น จะหมายถึงการเสด็จของเทพยดาที่จะเดินทางมาในมณฑลพิธี

18. โอด ใช้บรรเลงประกอบกิริยาร้องไห้ เศร้าโศกของตัวละครโดยทั่วไป เพลงโอดนี้จะเป็นการเสียใจอย่างแรง ซึ่งผิดกับเพลงทยอยที่ประกอบการคร่ำครวญเศร้าสร้อย มีทั้งโอดชั้นเดียว และโอดสองชั้น

18.1 เพลงโอด 2 ชั้น ใช้สำหรับตัวละครที่มีศักดิ์สูง เช่น พระรามทอดพระเนตรเห็นศพของนางสีดาในการแสดงโขนนางลอย พระรามทอดพระเนตรเห็นพระลักษมณ์ซึ่งเป็นพระอนุชาถูกศรนาคบาศ ในการแสดงโขนชุดศึกนาคบาศ เป็นต้น ในการแสดงตอนนี้ก็จะมีการบรรเลงเพลงโอด 2 ชั้น ประกอบการร้องไห้ของพระราม

18.2 โอดชั้นเดียว หรือโอดธรรมดา ใช้สำหรับตัวละครธรรมดา จนถึงตัวละครสูงศักดิ์

18.3 โอดเอม ใช้บรรเลงประกอบการแสดงดีใจ ของตัวละครที่พลัดพรากจากกันในขณะที่มีการพลัดพรากจากกันนาน ๆ นั้น ตัวละครยังคิดถึงอาลัยอาวรณ์ หรือคาดไม่ถึงเมื่อพบหน้ากันจะแสดงอาการดีใจ ประสบกับการร้องไห้แบบปลื้มปิติมิใช่เสียใจอย่างเพลงโอด

19. วา เป็นเพลงหน้าพาทย์ซึ่งใช้สำหรับโขน-ละคร เมื่อเวลาเริ่มการแสดง หรือเปิดฉากแรกหรือใช้เมื่อตัวแสดงเดินออกมานั่งเตียงเป็นอันดับแรก เรียกว่า “ลงโรง”

20. เชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหลายประเภททั้งโขน ละคร หนังใหญ่ ลิเก ใช้ได้กับกิริยาเดินทางไปหรือมาในระยะไกล หรือรีบเร่งของเทวดา มนุษย์ และสัตว์ทุกชนิด นอกจากใช้ประกอบกิริยาไปมาแล้ว โดยทั่วไปไม่เน้นเป็นพิเศษนอกจากจะเป็นชื่อของเพลงหน้าพาทย์แล้วยังเป็นชื่อของท่ารำอีกด้วยที่เรียกว่า “ท่าเชิด”

20.1 เชิดกลอง ใช้ประกอบการเดินทางในระยะไกลของตัวละคร การยกทัพการต่อสู้ ซึ่งทำนองเพลงจะมีลีลารวดเร็ว ตื่นเต้น ตามเสียงถี่ ๆ ของกลองทัด เพลงเชิดหรือจะเรียกให้ชัดเจนว่า “เชิดกลอง” เพราะใช้กลองทัดตีประกอบ

20.1.1 เชิดธรรมดา เป็นเพลงในอัตราชั้นเดียว มีทำนองโลดไล่กันอย่างน่าดู เพลงนี้ใช้กันโดยทั่วไป

20.1.2 เชิดสองชั้น ในการแสดงโขนหรือละคร ซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงนั้น ตัวละครรำอย่างเร็ว ๆ ไม่ได้ ต้องเชิดสองชั้นให้กับตัวละคร ซึ่งทำให้สง่าผ่าเผย เป็นการแสดงลีลาจึงออกเชิดเดียวต่อไป การออกเชิดชั้นเดียวต่อจากสองชั้นนี้ต้องมีการถอนจังหวะที่เรียกกันตามศัพท์ดนตรีว่า “ถอนชั้นเดียว” สำหรับเพลงเชิดนี้ถอนได้ไพเราะมาก เพราะเมื่อจะถอนชั้นเดียวต่อไปโดยไม่ต้องถอนหรือตั้งจังหวะใหม่แต่ประการใด พูดง่าย ๆ ก็คือจังหวะกลองก็คงตีสองชั้นอยู่อย่างเดิม แต่เราจะลดหรือถอนความเร็วเพลงชั้นเดียวลงเท่ากับจังหวะกลองสองชั้น ก็เลยกลายเป็นชั้นเดียวไปโดยอัตโนมัติ

20.2 เชิดฉิ่ง ใช้บรรเลงประกอบที่เรียบ ๆ ให้ตื่นเต้นความสนใจ เช่น การค้นหา การไล่หนีจับกัน การลักลอบเข้าทำงานที่สำคัญ ๆ เพลงเชิดนี้จะไม่ตีกลองประกอบ ใช้ฉิ่งอย่างเดียวตีประกอบจังหวะ เรียกว่า “เชิดฉิ่ง” ใช้บรรเลงประกอบการแผลงศรก็ได้ หรือใช้ประกอบการเหาะไปในอากาศอย่างสวยงามก็ได้ นอกจากเชิดฉิ่งธรรมดาแล้ว ยังมีเชิดฉิ่งต่างหากอีกสองเพลงคือ เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ อยู่ในการแสดงละครเรื่องอุณรุท อันเป็นการรำเชิดฉิ่งเฉพาะตัวของนางศุภลักษณ์ พระพี่เลี้ยงของนางอุษา ส่วนรำเชิดฉิ่งเมขลา ก็เป็นการรำเชิดฉิ่งเฉพาะตัวของนางเมขลาในการแสดงโขน

20.3 เชิดฉิ่งศรทะนง เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแผลงศรของตัวละครโดยเฉพาะพระราม และการบรรเลง นิยมติดต่อกับเพลงฉิ่ง หมายความว่าขณะที่พระรามและทศกัณฐ์ต่อสู้กัน ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง เมื่อได้โอกาสพระรามแผลงศรออกไป ปี่พาทย์จะเปลี่ยนเป็นเพลงศรทะนงทันที เชิดฉิ่งศรทะนง สามารถใช้ตอนพระรามแผลงศรฆ่ายักษ์ แต่โบราณมี 3 ตัว คือ ศรสมเด็จ (สำเร็จ) ศรพระลักษมณ์ ศรทะนง แต่ในปัจจุบันจะนิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงเพียงตัวเดียวคือ ศรทะนงเท่านั้น

20.4 เชิดฉาน ใช้บรรเลงประกอบการไล่จับกันระหว่างตัวละครที่เป็น มนุษย์ติดตามสัตว์ ไล่ติดตามกัน เช่น พระรามไล่จับกวางทอง (ซึ่งเป็นรูปจำแลงของมารีศ) ในการแสดงโขน ชุดพระรามตามกวางทอง หรือทุษยันต์ตามกวางดำ ในละครเรื่องศกุนตลา เป็นต้น

20.5 เชิดนอก ใช้บรรเลงประกอบการไล่จับกันระหว่างตัวละคร เหมือนเพลงเชิดฉาน แต่ต่างโอกาสกัน เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการต่อสู้ของสัตว์ เช่น ทรพีกับ ทรพา หรือใช้ในการไล่จับกัน เช่น ลิงขาวจับลิงดำ หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หรือประกอบกิริยาของตัวละครที่มิใช่มนุษย์ไล่จับกัน เช่น หนุมานจับนางเบญกาย สำเนียงของเพลงจะแสดงให้เห็นการหลบลี้หนีซ่อน และการไล่ติดตามอย่างเร่งเร้าและรุกร้น ในสมัยโบราณมานั้น การบรรเลงเพลงเชิดนอก นิยมใช้บรรเลงด้วยปี่โดยเฉพาะไม่มีท่ารำ ต่อมาก็ได้ใช้ท่ารำประกอบคือ การแสดงชุดจับนางเข้าประกอบเครื่องดนตรีที่ใช้เดี่ยว คือ ปี่ใน นิยมใช้เพื่อโชว์ฝีมือนักดนตรี เพิ่งขยายออกบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่น เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ และซอด้วง ในราวสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์มานี้เอง[11]

20.6 เชิดจีน เป็นเพลงที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) เป็นผู้ประดิษฐ์ ทำนองเพลงมีอยู่ 4 ตัว นิยมนำตัวที่ 3 มาบรรเลงประกอบการแสดง เช่น ในบทที่ม้าสีหมอกของขุนแผน ตอนพระลอตามไก่ และการแสดงเมขลารามสูร เป็นต้น

21. ชำนาญ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการนิมิต (แปลงกาย) และประกอบการร่ายมนต์คาถา ตลอดจนถึงการประสิทธิประสาทพร อันเป็นมงคลของเทพเจ้าผู้มีศักดิ์ ตำราเก่าไม่ได้เรียกว่า เพลงชำนาญ แต่เรียกเพลง “ชำนัน”

22. เสมอ เพลงหน้าพาทย์ซึ่งอยู่ในชุดโหมโรงเย็น ใช้บรรเลงประกอบกิริยาไปมาในระยะทางใกล้ ๆ ของตัวละคร เช่น จากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง จากห้องนอนไปห้องรับแขก หรือจากห้องรับแขกไปหน้าบ้าน ซึ่งต่างจากเพลงเชิดที่ประกอบกิริยาไปมาในระยะไกล เพลงเสมอมีโอกาสใช้กับตัวละครทั่วไป หากเป็นเสมอธรรมดา ไม่กำหนดศักดิ์ของผู้แสดง ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอธรรมดาปรมาจารย์ทางนาฏศิลป์ได้กำหนดไว้มี “ไม้ขึ้น” (ไม้เดิน) ห้าไม้ “ไม้ลง” สี่ไม้ เรียกว่า “ไม้ลา” เป็นกฎตายตัวของท่ารำ นอกจากเสมอเฉพาะซึ่งใช้ประจำตัวละครซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

22.1 เสมอเข้าที่ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้ประกอบพิธีในพิธีการไหว้ครูนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ เพื่อจะเข้าไปประกอบพิธี ณ ที่จัดเครื่องสังเวยไว้ ใช้สำหรับเชิญฤษีครูอาจารย์มาชุมนุมในพิธีนั้น ๆ

---

[11] สัมภาษณ์จิรัส อาจณรงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2545, 24 เมษายน 2551.

22.2 เสมอเถร เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้บรรเลงประกอบกิริยาไปมาระยะใกล้ ๆ จากห้องนี้ไปห้องนั้น หรือจากข้างในออกข้างนอก หรือจากข้างนอกเข้าข้างในเหมือนกับเพลงเสมอธรรมดา หากแต่เพลงเสมอเถรใช้ได้เฉพาะผู้ทำกิริยานั้นเป็นฤษีหรือผู้ทรงพรตอื่น ๆ นิยมใช้ในการแสดงหนังใหญ่ และโขนมากกว่าการแสดงประเภทอื่น ๆ ตัวอย่าง เช่น ทศกัณฐ์นิมิตกายด้วยเพลงตระบองกัน เป็นฤษีชื่อสุธรรมฤษี เพื่อล่อลวงนางสีดา เมื่อฤษีลอบเข้าไปหานางสีดา ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเสมอเถร หรือในตอนที่ฤษีโคบุตรจะนำหนุมานเข้าถวายตัวต่อทศกัณฐ์ จะใช้เพลงเสมอเถรเช่นกัน

22.3 เสมอมาร ใช้บรรเลงประกอบพฤติกรรมของละครประเภทยักษ์ โดยเฉพาะถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ เช่น ทศกัณฐ์ พิเภก กุมภกรรณ สหัสเดชะ เป็นต้น มีท่าเดินและไม้กลองเท่ากับเสมอธรรมดา

22.4 เสมอสามลา จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้ประกอบพฤติกรรมของตัวละครสูงศักดิ์ และในพิธีไหว้ครู ในกรณีใช้กับพญายักษ์ใหญ่ แสดงความเป็นมาด้วยความโอ่อ่า สง่างาม และภาคภูมิ เช่น ทศกัณฐ์ หรือยักษ์อุปราช เช่น กุมภกรรณ มูลพลัม หรือยักษ์ต่างเมือง เช่น แสงอาทิตย์ มังกรกัณฐ์ หรือการแสดงโขนตอนสามทัพ ซึ่งมีตัวแสดงคือ ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ มูลพลัม ตัวละครที่มีศักดิ์สูง เช่น เทพเจ้าฝ่ายพลับพลา เพลงเสมอสามลานี้มี 15 ไม้เดิน

22.5 เสมอผี ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู และใช้สำหรับตัวละครสูงศักดิ์ที่เป็นภูติ ปีศาจ พญายม เช่น การแสดงโขน ตอนทศกัณฐ์ทำพิธีเรียกและชุบปีศาจที่ล้มตายในสนามรบ มีปีศาจอินทรชิต ปีศาจกุมภกรรณ เป็นต้น

22.6 เสมอตีนนก เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ที่ประกอบพฤติกรรมของตัวละครฝ่ายพระโดยเฉพาะ แสดงไปมาอย่างมีพิธีรีตอง ในการออกพิธีสำคัญต่าง ๆ โบราณนั้นใช้สำหรับตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ท้าวพระยามหากษัตริย์ พระราม พระลักษมณ์ อิเหนา ใช้ประกอบการรำจากอีกที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง เช่น จากท้องพระโรงถึงที่ประชุมพล เป็นต้น เพลงและลีลาการรำจะมีลักษณะเด่นและสง่าตามศักดิ์ของตัวละครที่แสดง ทำนองเพลงก็ให้ความรู้สึกกินใจไพเราะกับศักดิ์ศรีเช่นกัน ภายหลังนิยมเรียกชื่อว่า “บาทสกุณี” แทนคำว่า “ตีนนก” จึงทำให้ชื่อเป็นคำสุภาพเข้ากับลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

22.7 เสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงหน้าพาทย์อีกเพลงหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายคล้ายคลึงกับเพลงเสมออื่น ๆ ผิดกันที่เพลงเสมอข้ามสมุทรนี้มิใช่เป็นการ

เดินทางไปมาเพียงคนเดียวหรือสองคน แต่เป็นการเดินทางทั้งกองทัพ โอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์นี้ เช่น ตอนพระรามยกพลข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน

22.8 เสมอตามสัญชาติ เป็นเพลงเสมอที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงที่มีสัญชาติต่าง ๆ เพลงเสมอนี้จะมีหน้าทับ ลีลา และสำเนียงเลียนแบบของชาตินั้น ๆ ซึ่งมีชื่อดังนี้ เสมอลาว เสมอขอม เสมอมอญ เสมอพม่า เป็นต้น

22.9 เสมอควง เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับบทตัวพระนาง รำคู่กัน หรือรำเป็นหมู่ มีท่ารำสัมพันธ์กันในความหมายของการมาถึงสถานที่หรือการไปมาระยะทางใกล้ ๆ

23. ทะแย ใช้บรรเลงประกอบพฤติกรรมของตัวละครผู้สูงศักดิ์ เช่น การเสด็จราชดำเนินทางสถล หรือประกอบขบวนเกียรติยศของหลวง หากบรรเลงติดต่อกับเพลงกลองโยน จะเรียกว่า “ทะแยกลองโยน”

24. กลองโยน เป็นหน้าพาทย์ประกอบการไปมาที่จัดเป็นขบวนเกียรติยศ เช่น เสด็จพายุหยาตราทางสถลมารค ก็ประกอบพิธีแห่แหนอื่น ๆ หรือการเดินทัพของพระมหากษัตริย์ที่เคลื่อนย้ายไปอย่างช้า

25. ทยอย เป็นเพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบการไปมาที่มีอารมณ์โศกเศร้า ถ้าถึงขนาดเดินไปร้องไปก็บรรเลงสลับกับเพลงโอด หมายถึง ทยอยโอด ให้เป็นเพลงหนึ่งในกัณฑ์มัทรีควบคู่กับเพลงโอด หมายถึง การบรรเลงเพลงสองเพลงติดต่อกันสลับกันไปตามบทบาทของตัวละคร นอกจากนี้ยังมีเพลงในลักษณะทยอยอีกหลายเพลง และมักมีทำนองและสำเนียงของชาติต่าง ๆ เช่น ทยอยเขมร ทยอยญวน หรือทยอยนอก ทยอยใน เป็นต้น

26. รัว เป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดาที่ใช้กับการแสดงทั้งไป เช่น หนังใหญ่ โขน - ละครต่าง ๆ ลิเก เช่น พิธีไหว้ครู ทำขวัญนาค ความหมายของเพลงรัวนั้น หมายถึง ประกอบความสำเร็จด้วยคาถาอาคมที่ได้ร่ายมนต์มาแล้ว การล่องหนหายตัว การเนรมิตกายใหม่ หรือจะใช้เป็นหน้าพาทย์อย่างย่อของการเนรมิตใด ๆ ก็ได้ จะเห็นได้ว่าเพลงรัวนั้นมีโอกาสใช้กว้างขวาง แต่ลักษณะในการบรรเลงประกอบตัวละครมีสูงศักดิ์กว่า จะเปลี่ยนเป็นเพลงอื่น กล่าวคือ ความสำคัญจะน้อยกว่าเพลงตระนิมิต เพลงตระบองกัน ในโอกาสที่แปลงกายและเนรมิตร่างใหม่ และน้อยกว่าเพลงคุกพาทย์ในโอกาสที่แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ลักษณะของเพลงรัวแยกได้ดังนี้

26.1 รัวลาเดียว ใช้บรรเลงที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว นอกจากนี้ยังเป็นเพลงที่นิยมใช้ประกอบการระบำ รำฟ้อนต่าง ๆ เช่น ใช้เพลงรัวก่อน การรำแม่บท รัวก่อนการรำอวยพร หรือรัวเพื่อให้ตัวละครเข้าโรง เป็นต้น

26.2 รัวสามลา ใช้บรรเลงประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ หรือใช้กับกิริยาโกรธเคือง ของตัวละครเหมือนเพลงคุกพาทย์

26.3 รัวดึกดำบรรพ์ โอกาสใช้เหมือนกับรัวลาเดียว แต่นิยมใช้เริ่มต้นหรือจบการร่ายรำระบำมากกว่า เช่น รำอวยพรในโอกาสต่าง ๆ เช่น ระบำกฤษดาภินิหาร

26.4 รัวจีน หรือจีนรัว ใช้ประกอบตอนท้ายของระบำกฤษดาภินิหาร และประกอบการแสดงทั่วไป เช่น ละครพันทาง เรื่องสามก๊ก เป็นต้น

26.5 รัวเฉพาะ เป็นลักษณะของเพลงรัวที่ต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มีลักษณะลีลาและทำนองแตกต่างไปจากรัวธรรมดาโดยทั่วไป ทำนองรัวเฉพาะเมื่อเพิ่มเติมที่ท้ายเพลงชั้นสูงจะเสริมให้เพลงมีความขลังและความศักดิ์สิทธิ์เพิ่มขึ้น

27. รุกร้น เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาไป - มาทั่วไป โดยกำหนดให้ไป - มา อย่างเป็นหมวดหมู่ ได้แก่กระบวนทัพของมนุษย์ และเหล่าวานร เช่นในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด “จองถนน”

28. เพลงช้า เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาแห่งความสุขเบิกบานใจ และการไปมาอย่างมีระเบียบ นิยมใช้คู่กับเพลงเร็ว เพลงช้านี้มิใช่ชื่อเพลงเฉพาะนิดหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะลีลาและทำนอง มีหน้าทับกำกับจังหวะ จ๊ะ โจ้ง จ๊ะ ทิงโจ้ง ทิง เพลงช้าที่ใช้บรรเลงมีหลายเพลง เช่น เพลงช้าเรื่อง สร้อยสน เต่ากินผักบุ้ง เรื่องนกขมิ้น เป็นต้น

29. เพลงเร็ว เป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดาที่ประกอบอากัปกิริยาไปมาของตัวละคร และใช้ประกอบต่อท้ายและระบำ เพลงเร็วนี้เป็นเพลงหนึ่งซึ่งใช้ในการเริ่มฝึกหัดของเด็กนักเรียนนาฏศิลป์คู่กับเพลงอื่น ๆ บางโอกาสมักต่อท้ายด้วยเพลงลา เพลงเร็วนี้ใช้ชื่อเป็นลักษณะของเพลงประเภทหนึ่งซึ่งมีหน้าทับกำกับจังหวะ ตุ๊บ ทิง ทิง เท่ากับหนึ่งจังหวะใหญ่ เหมือนกับเพลงช้า ทั้งเพลงช้าและเพลงเร็วใช้ในกรณีไปมาอย่างธรรมดา สุภาพ งดงาม และแช่มช้อย ไม่รู้สึกเร่งรักนัก เมื่อถึงที่หมายแล้วจะบรรเลงเพลงลาติดต่อกัน ใช้ประกอบการแสดงตอนขึ้นเฝ้า เป็นต้น

30. ลา เป็นหน้าพาทย์ธรรมดาอยู่ในชุดโหมโรงเย็น มีความหมายเพื่อการลาเพื่อจะเข้าโรงของตัวละครหรือชุดระบำ รำฟ้อน หากรำสองคนคู่กันเรียกว่า “ลาควง”

31. ลงสรง ใช้บรรเลงประกอบพิธีเกี่ยวกับการทำความสะอาดด้วยน้ำ เช่น การสรงน้ำพระพุทธรูป การสรงน้ำองค์เทพเจ้า การอาบน้ำของเจ้านาค ภายหลังการปลงผมแล้ว ในโขน-ละคร ไม่มีการแต่งตัว เป็นการอาบน้ำทั่วไป

32. ลงสรง มี 2 แบบ คือ

- ลงสรงโทน ใช้สำหรับการอาบน้ำและแต่งตัวละครทั่วไป

- ลงสรงสุหร่าย ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการอาบน้ำแบบฝักบัว

33. เซ่นเหล้า เป็นหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูทางนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ตลอดจนการแสดงโขนหรือหนังใหญ่ ใช้ประกอบการเซ่นบูชาเทพยดา ครูอาจารย์ ที่ล่วงลับไปแล้ว หรือการเซ่นสรวงบูชาภูติปีศาจ เพลงเซ่นเหล้ามักจะมีความหมายถึงเครื่องสังเวยที่เป็นน้ำ เช่น สุรา ฯลฯ ไม่มีการร่ายรำ เพลงนี้ใช้เป็นเพลงประจำกัณฑ์ชูชกในเทศน์มหาชาติ

34. พราหมณ์เข้า เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ หรือใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครที่เข้ามามณฑลพิธีที่จะกระทำพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ เช่น การชุบศรพรหมาสตร์ หรือลับหอกโมกศักดิ์ เป็นต้น ใช้สำหรับพระ และยักษ์

35. พราหมณ์ออก เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงประกอบกิริยาที่เดินออกจากมณฑลพิธี ซึ่งได้ประกอบพิธีอันศักดิ์สิทธิ์เสร็จแล้ว ใช้บรรเลงประกอบกิริยาคู่กับเพลงพราหมณ์เข้า โอกาสที่ใช้บรรเลงคือ เมื่อครูผู้ทำพิธีไหว้ครู หรือตัวละครผู้สูงศักดิ์จะก้าวออกจากพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ เพลงพราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เช่น ประกอบการแสดงของทศกัณฐ์ ตอนเช้าพิธีเริ่มต้นตั้งแต่ เสมอมาร พราหมณ์เข้า และพราหมณ์ออกติดต่อกันไป

36. นั่งกิน เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้ประกอบการเซ่นสังเวยเครื่องพลีบูชา ในพิธีไหว้ครูและแสดงโขน หนังใหญ่ เพลงนี้มีความหมายคือ เครื่องสังเวยที่แห้งไม่เกี่ยวกับน้ำซึ่งตรงข้ามกับเพลงเซ่นเหล้า

37. ปลูกต้นไม้ เป็นเพลงชุดหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายถึงความเจริญงอกงาม หรือความเจริญก้าวหน้า

38. โปรยข้าวตอก เป็นเพลงชุดหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน ประกอบในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ มีความหมายถึง การโปรยข้าวตอกดอกไม้ เครื่องหอม เพื่อเป็นสิริมงคลแก่พิธีโปรยข้าวตอก รำโปรยข้าวตอกเป็นการร่ายรำบูชาครู และเป็นเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ โขน-ละคร จะอยู่ในตอนท้ายของการทำพิธี หมายถึงการอวยพรให้พรสวัสดีมงคลแก่ศิษยานุศิษย์ และผู้ร่วมในพิธีไหว้ครู ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2511 โดยให้ศิลปินรุ่นครูรำในงานวันเกิดครบรอบ 5 รอบ ของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร[12]

39. ประพาสเภตรา ใช้บรรเลงประกอบพฤติกรรมของตัวละครที่ไปมาเกี่ยวกับน้ำ เช่นเดียวกับเพลงชายเรือหรือใช้เรือ

40. เทวาประสิทธิ์ เป็นเพลงชุดหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายถึงการประสาทพรมงคลชัยของเหล่าเทพยดาที่ประทานให้แก่ผู้เข้ามามณฑลพิธีสำคัญ

41. ชายเรือ หรือเรียกชื่อว่า “เพลงใช้เรือ” เป็นเพลงหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายถึงการไปมาทางน้ำหรือการว่ายน้ำ ทางเรือ เป็นต้น

42. ฉิ่ง เป็นเพลงที่ใช้ประกอบพฤติกรรมของตัวละคร ซึ่งกำลังค้นหาสิ่งของต่าง ๆ ที่หายอย่างขะมักขะเม้น หรือประกอบการค้นหาบุคคลใดบุคคลหนึ่งอย่างใจจดใจจ่อก็ได้

43. มหาฤกษ์ เป็นเพลงชุดหนึ่งในชุดทำขวัญนาค ใช้บรรเลงประกอบอารมณ์แห่งความภาคภูมิใจ อันหมายถึงฤกษ์งามยามดี

44. มหาชัย เป็นเพลงชุดหนึ่งในการทำขวัญนาคเช่นเดียวกับเพลงมหาฤกษ์ แต่มีความหมายถึง ชัยชนะที่ยิ่งใหญ่ โอกาสใช้บรรเลงเพลงมหาชัยคือจะต้องเป็นงานมงคลทั้งปวง

45. มหากาล มีความหมายถึง กาลเวลาอันยิ่งใหญ่ เหมาะสมแล้วสำหรับประกอบพิธีอันเป็นมงคลทั้งหลาย ใช้บรรเลงประกอบในชุดทำขวัญนาคและงานมงคลทั่วไป

46. หน้าพาทย์สีนวล เพลงหน้าพาทย์สีนวล เป็นเพลงที่ไม่มีเนื้อร้องใช้ตะโพนเป็นจังหวะหน้าทับ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงอารมณ์สนุกสนาน รื่นเริง ใช้กับตัวนางท่ารำมีมาแต่โบราณ เช่นเดียวกับหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน และชำนาญ เป็นต้น

---

[12] สัมภาษณ์จิรัส อาจณรงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2545, 24 เมษายน 2551.

47. ฉุยฉาย เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบอารมณ์แห่งความภาคภูมิใจ เป็นการออกรูปโฉมโนมพรรณที่ได้แต่งกายใหม่ หรือเนรมิตกายใหม่ และแสดงพฤติกรรมกรีดกรายแสดงความสุข เพลงฉุยฉายมีใช้ทั้งการแสดงโขน และละคร ตัวอย่างเช่น

ก. ฉุยฉายแปลงกายหรือเนรมิตกายใหม่

- ฉุยฉายพราหมณ์ เป็นร่างเนรมิตของพระนารายณ์ ในละครเบิกโรงชุดพระคเณศเสียงา

- ฉุยฉายวันทอง เป็นร่างเนรมิตของเปรตนางวันทอง ในละครเสภาละครนอก เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ

- ฉุยฉายเบญกาย เป็นร่างเนรมิตของเบญกายซึ่งแปลงเป็นนางสีดาในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย

- ฉุยฉายอินทรชิต เป็นร่างเนรมิตของอินทรชิตที่แปลงร่างเป็นพระอินทร์ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์

- ฉุยฉายมานพ เป็นร่างเนรมิตของหนุมานที่แปลงร่างเป็นมานพ ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกวิรุญจำบัง ฯลฯ

- ฉุยฉายสำมนักขา เป็นร่างเนรมิตของนางสำมนักขาที่แปลงร่างเป็นสาวงาม ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาก่อศึก ฯลฯ

ข. ฉุยฉายประเภทชมความงามของภูษาอาภรณ์

- ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน

- ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่องเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา

- ฉุยฉายยอพระกลิ่น

- ฉุยฉายฮเนา

48. องค์พระพิราพ หรือองค์พระพิราพรอน เป็นเพลงหน้าพาทย์ซึ่งจัดว่าสูงสุดในหน้าพาทย์ทั้งปวง ลีลาและท่วงทำนองของเพลงจะได้รู้ความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ และมีอิทธิฤทธิ์ในตัว ใช้ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ และใช้ในการแสดงโขน ซึ่งบทของ

ยักษ์โดยเฉพาะซึ่งบรรดาศิลปินเคารพมากไม่กล้าล่วงเกินด้วยกาย วาจา ใจ ด้วยเกรงผลร้ายที่จะเกิดขึ้นกับตน ศิลปินดนตรีซึ่งมีความสามารถและมีคุณสมบัติในการเรียนเพลงหน้าพาทย์องค์พิราพนี้ไม่มากนัก โดยเฉพาะศิลปินฝ่ายนาฏศิลป์ นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณเป็นที่สุดที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นคุณค่า และเกรงว่าอาจจะสูญเสียศิลปะการแสดงประเภทนี้ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายรงค์ ภักดี (เจียร จารุจรณ) ซึ่งเป็นผู้มีความสามารถและรับถ่ายทอดท่ารำเพลงองค์พระพิราพ จากบูรพคณาจารย์องค์พระพิราพให้ศิลปินอาวุโสของกรมศิลปากร ณ โรงละครดุสิตหลังพระที่นั่งอนันตสมาคมเมื่อปี พ.ศ.2506 คุณสมบัติของผู้เรียนหน้าพาทย์เพลงองค์พระพิราพ พอสรุปได้ดังนี้

- ผู้เรียนเป็นชายอายุไม่ต่ำกว่า 30 ปี บริบูรณ์

- ต้องผ่านการบวชเรียนทางพุทธศาสนามาแล้ว

- ต้องเป็นศิลปินที่มีความรู้ความสามารถเป็นเอก

- ต้องได้รับมอบหมายให้เรียนเป็นกรณีพิเศษ ต้องเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์หรือพระเท่านั้น ฝ่ายลิงไม่ได้เพราะถือว่าเป็นเดรัจฉาน ฝ่ายนางถือเป็นหินชาติ

- ต้องให้พระสงฆ์หรือครูทำพิธีเขียนรูปเป็นวงทักษิณาวัตรด้วยปูนเสกตามลำตัวและแขนพร้อมด้วยคาถาต่าง ๆ

- ต้องเรียนและต่อเพลงในวัดโดยเฉพาะ บริเวณพระพระมหาราชวัง หรือวัดซึ่งเป็นเขตเฉพาะ และมีความเหมาะสมด้วยประการทั้งปวง

- ต้องมีคาถากัน คาถาแก้ และรดน้ำมนต์เพื่อเป็นสิริมงคล

- ต้องรักษาศีลอย่างน้อย 7 วัน เพื่อรักษากาย วาจา ใจ ให้บริสุทธิ์พร้อม สาเหตุที่ถือว่าเพลงองค์พิราพนี้มีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้น หากพิจารณาตามเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์จะเห็นว่าพระพิราพเป็นเพียงอสูร บุตรที่ถูกสาปให้มาอยู่ในป่าเชิงอัศกรรณ และสร้างสวนชมพู่พวาทองขึ้น ผู้ใดล่วงล้ำเข้าไปจะถูกจับกินหมด พระพิราพเคยขึ้นไปบนสวรรค์ แย่งเครื่องทรงของเทวดามาสวมใส่เล่น (ตอนพิราพทรงเครื่อง) ครั้งหนึ่งพระราม พระลักษมณ์ ติดตามนางสีดาหลงเข้าไปในเขตหวงห้าม จึงเกิดการต่อสู้พระพิราพแพ้ และตายด้วยศรพรหมาสตร์ของพระราม

ตามเรื่องที่ยกมาจะเห็นได้ว่าพิราพไม่มีบทบาทหรือความสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม การที่พระอิศวรเป็นที่เคารพสูงสุดในวงการนาฏศิลป์ เพราะไทยรับเอาความเชื่อของชาวอินเดียที่นับถือพระพิราพเป็นปางหนึ่งของพระอิศวรผู้ให้กำเนิดท่ารำ 108 ท่า ปางนี้ถือว่าในปางที่ดุร้ายเป็นเทพเจ้าแห่งความตายความหายนะทั้งปวง ในขณะเดียวกันเทพเจ้าแห่งประสพโชค เรียกกันต่าง ๆ สุดแต่จะนับถือและความเชื่อ นอกจากความเชื่อของชาวอินเดียแล้ว ในรามายะณะของชาวอินเดียกล่าวถึงเป็นคนธรรพ์ซึ่งเป็นปางหนึ่ง

สรุปคือ พระพิราพที่นาฏศิลปินนับถือและมีความเชื่ออย่างสูงสุดนี้เป็นปางหนึ่งของพระอิศวร ซึ่งมีอำนาจแห่งการทำลาย ความตาย และสร้างสรรค์ความดี ขจัดโรคร้ายตลอดจนภัยอันตรายต่าง ๆ พร้อมกัน[13]

49. มโหรี ใช้สำหรับการดื่มกิน เช่น ตอนนางมณโฑ ให้อินทรชิตดื่มนมเพื่อให้ศรหลุด

50. ฉะเชิด ในลีลาท่ารำเฉพาะตัวแสดงเจ้าเงาะ ในกิริยา ไป - มา ในระยะทางไกล เช่นเดียวกับเชิด

หน้าพาทย์แผลง

อันคำบอกหน้าพาทย์แผลง[14] คนเจรจาโขนและหนังใหญ่ในสมัยก่อนได้นิยมใช้กันอยู่โดยทั่วไป ซึ่งแทนที่จะบอกให้ปี่พาทย์บรรเลงหน้าพาทย์อะไรตรง ๆ ก็แผลงบอกเสียอีกอย่างหนึ่ง เพื่อลองเชาว์นักปี่พาทย์อีกชั้นหนึ่ง คำแผลงที่บอกนี้ มิได้แผลงด้วยตัวอักษรดังคำแผลงในอักษรศาสตร์ เป็นการแผลงด้วยคำต่อคำทีเดียว มีหลักอยู่ที่จะให้ความหมายของคำแผลงนั้นตรงกับชื่อหน้าพาทย์เท่านั้น ที่จริงก็เป็นคำบอกใบ้เรานี่เอง

สมัยก่อน ๆ ถ้าผู้ใดทำให้ปี่พาทย์จนเพลงได้มากเท่าใด ก็มักจะเห็นกันว่าเป็นผู้ที่ยิ่งด้วยความรู้ความสามารถมากเท่านั้น ทั้งดูเหมือนจะเป็นที่เกรงขามของบรรดาหมู่นักปี่พาทย์ด้วย ตลอดจนคนร้องส่งก็เช่นเดียวกัน ความเห็นจึงออกจะเป็นไปในทางว่า ผู้ที่ทำให้ปี่พาทย์จนเพลงก็คือ ผู้ที่นำมาซึ่งความไม่เรียบร้อยของการแสดงนั้น ถ้าเป็นคนร้องส่ง เมื่อร้องไปแล้วปี่พาทย์รับไม่ได้ ตัวผู้ร้องส่งเองก็เคอะเขิน ผู้ฟังก็ไม่ได้ฟังสิ่งที่ไพเราะ ถ้าเป็นคนเจรจา เมื่อบอกหน้าพาทย์

---

[13] ปราณี สำราญวงศ์, **เอกสารประกอบการบรรยายเรื่องหน้าพาทย์ ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่** 2 (กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยนาฏศิลป, ม.ป.ป.), หน้า 25.

[14] บุญธรรม ตราโมท, **คำบรรยายวิชา ดุริยางคศาสตร์ไทย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2545), หน้า 86 - 94.

ไปแล้ว ปี่พาทย์ทำไม่ได้ ตัวโขนหรือหนังก็จะยืนเก้ออยู่โดยไม่มีเพลงที่จะรำ เป็นเรื่องขลุกขลักมาก คนดูก็ชักจะเบื่อ ฉะนั้นการบอกหน้าพาทย์แผลงจึงได้สูญไปจนเกือบจะไม่มีเหลืออยู่แล้ว จะมีอยู่บ้างก็ในต่างจังหวัดบางจังหวัดเท่านั้น แต่ก็น้อยเต็มที

อย่างไรก็ตาม การบอกหน้าพาทย์แผลงนี้ ย่อมเป็นการฝึกหัดใช้ความคิด ฝึกฝนเชาวน์ให้ว่องไว ซึ่งนับว่าเป็นเครื่องนำมาซึ่งความเจริญแห่งปัญญาได้อย่างหนึ่งอันควรรักษาไว้

สี่ศอก คำแผลงคำนี้ก็ใช้มาตราวัดความยาวของไทยเรานี้เอง เป็นที่ตั้ง คือ .....2 คืบ เป็น 1 ศอก ..... 4 ศอก เป็น 1 วา ฯลฯ เพราะฉะนั้น เมื่อได้ยินคำบอกหน้าพาทย์แผลงว่า 4 ศอก ผู้บรรเลงก็ต้องบรรเลง **เพลงวา**

การบอกคำแผลงให้ทำเพลงวานี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ เคยทรงแผลงเป็นกิริยาอีกวิธีหนึ่ง คือเมื่อมีพระราชประสงค์จะให้ปี่พาทย์ทำเพลงวา ก็ทรงกางพระพาหาเหยียดตรงออกไปข้าง ๆ ทั้งสองข้างแทนที่จะรับสั่งด้วยพระโอษฐ์ เพราะการวัดความยาวของไทยเราในสมัยที่ยังไม่มีไม้วัดที่แน่นอนก็ใช้วิธีวัดด้วยการเหยียดแขนให้ตรงออกไปทั้งสองข้าง และนับจากปลายนิ้วกลางของมือข้างหนึ่งมาถึงอีกข้างหนึ่งเป็นหนึ่งวา ฉะนั้น การที่ทรงแผลงเช่นนี้ ก็เป็นนัยเดียวกันกับคำที่บอกว่าสี่ศอกนั้นนั่นเอง

ไม่ได้ไม่เสีย สมัยก่อนนี้ บ่อนการพนันโปและถั่วมีอยู่ทั่ว ๆ ไปแทบทุกหัวระแหง และทุกบ่อนก็มีมหรสพแสดงเป็นประจำอยู่ทุกวัน พวกมหรสพต่าง ๆ ถึงจะเป็นคนที่ชอบการพนันหรือไม่ก็ตาม ก็ย่อมได้ยินการไต่ถามถึงผลของการเล่นการพนันมาแล้วเสมอ ๆ และก็มีคำตอบอยู่ 3 อย่างเท่านั้นคือได้เท่านั้นเท่านี้ เสียเท่านั้นเท่านี้ และไม่ได้ไม่เสีย คำว่า “ไม่ได้ไม่เสีย” หมายถึงว่าได้กับเสียเสมอกัน จึงนำมาใช้เป็นคำบอกหน้าพาทย์แผลงซึ่งหมายถึงให้ปี่พาทย์ทำ **เพลงเสมอ**

ลูกกระสุน ลูกกระสุนคืออะไร มีลักษณะอย่างไร ถ้ามีคำถามเช่นนี้ ทุกท่านคงจะตอบได้ดีว่าลูกกระสุนคือดินเหนียวปั้นตากแห้ง มีลักษณะกลมรอบตัว ไม่มีเหลี่ยม เมื่อเช่นนั้น คำบอกหน้าพาทย์แผลงที่บอกว่า “ลูกกระสุน” ก็คือแทนคำบอกว่า **กลม** นั่นเอง

ซวย หรือ **ทวย** เมื่อคนเจรจาบอกหน้าพาทย์ว่าซวย หรือบางคนก็บอกว่าทวย ปี่พาทย์จะต้องทำ เพลงเชิด เป็นประเพณีกันมาเช่นนี้ แต่ว่าคำแผลงคำนี้ตีความไม่ออกว่าอย่างไร **ซวย** ตามปทานุกรมของกระทรวงธรรมการ แปลว่าลมพัดอ่อน ๆ พัดเรื่อย ๆ ค่อย ๆ ยกย่อง ดูไม่เห็นจะเข้ากันอย่างไร ซึ่งจะหมายถึง

เชิดได้ และ**ทวย** แปลว่า หมู่ เหล่า ไม้เท้าแขนที่รับเต้า บางทีทำเป็นรูปนาค บางทีเรียกว่า คันทวยก็มี ก็เป็นเช่นเดียวกัน หรือจะหมายความถึงการไปเป็นหมวดหมู่ก็ไม่แน่นัก แม้แต่จะไปคนเดียว อีกประการหนึ่ง การบอกหน้าพาทย์แผลง มิได้เอากิริยาของเรื่องมาบอก

ในคำพากย์เบิกหน้าพระของการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งเรียกว่า “พากย์สามตระ” เมื่อจบบทหนึ่ง ๆ ก็บอก “ทวย” ให้ปี่พาทย์ทำเชิดครั้งหนึ่ง และยังเรียกกันว่าทวย 1 ทวย 2 และทวย 3 คล้ายกับจะเป็นคำบอกว่าหมวดที่ 1 - 2 - 3 นั้นเอง แต่ถ้าเช่นนั้น ทำไมไม่เรียกว่า ตระ 1 ตระ 2 และตระ 3 เพราะเรียกรวมแล้วว่าพากย์สามตระ ที่เรียกทวย 1 - 2 -3 ก็หมายความว่า เชิดครั้งที่ 1 - 2 - 3 นั้นเอง แต่ทวยทำไมจึงแผลงว่าเชิด เป็นข้อที่น่าสงสัยอยู่

ข้อสันนิษฐานของข้าพจ้าเข้าใจว่า คำบอกหน้าพาทย์แผลงให้ทำเพลงเชิดนี้ แต่เดิมคงบอกว่า “**ชูไว้**” ซึ่งมีความหมายตรงกับคำว่า เชิด และคำว่า “**ชูไว้**” นี้ ถ้าพูดเร็ว ๆ หรือฟังไม่ถนัด ก็ฟังเป็น ชวยได้ ผู้ตามหลังต่อ ๆ มาก็ทึกทักเอาเป็น ชวยทีเดียว ยิ่งกว่านั้น บางท่านเห็นว่า ชวย ไม่ได้ความหมายใกล้เคียงอย่างใดกับเชิด จึงใช้ทวยเสียทีเดียว ซึ่งเข้าใจว่าถูกต้องกว่า จึงยังใช้อยู่ทั้งชวยและทวย ซึ่งไม่ตรงกับคำแผลงเดิมทั้งคู่ ทั้งนี้เป็นแต่ข้อสันนิษฐานเท่านั้น

แสวงหา การจะไปไหน ๆ ถ้าไม่ต้องห่วงอะไร ๆ ก็ย่อมไปได้โดยเร็ว แต่ถ้าเมื่อจะไปไหนแล้วยังต้องหาสิ่งโน้นสิ่งนี้อยู่ นุ่งกางเกงแล้วหาเข็มขัดไม่พบ แว่นตาอยู่บนหน้าผากเที่ยวหาในกระเป๋าเสื้อและลิ้นชักโต๊ะ หรือเมื่อเดินไปได้สักหน่อยดุมเชิ๊ตหล่นหายเสียแล้วต้องเที่ยวเดินหาอยู่อีก ดังนี้ การไปนั้นก็ย่อมช้าเป็นธรรมดา เพราะฉะนั้นเมื่อคำบอกหน้าพาทย์แผลงว่า “แสวงหา” ปี่พาทย์จึงต้องทำเพลงช้า บางท่านเข้าใจว่าควรจะทำ เพลงฉิ่ง เพราะถ้าในเรื่องละครเมื่อตัวละครเที่ยวค้นหาอะไร ๆ โดยมากปี่พาทย์มักทำเพลงฉิ่ง แต่การบอกหน้าพาทย์แผลงมิได้เอากิริยาอาการของเรื่องนั้น ๆ มาบอกให้ทำหน้าพาทย์ประกอบ เป็นการบอกแผลงให้คำมีความหมายตรงกับชื่อหน้าพาทย์นั้นต่างหาก

นางพระยาดำเนิน นี่ก็เป็นคำบอกหน้าพาทย์แผลงอีกคำหนึ่งซึ่งประสงค์ให้ปี่พาทย์ทำ **เพลงช้า** เช่นเดียวกับคำว่าแสวงหา คือถือกันว่านางท้าวนางพระยานั้น การที่จะทรงพระดำเนินไปไหน ๆ ย่อมไปโดยมรรยาทอันแช่มช้า กรีดกราย ถึงแม้จะเสด็จโดย

มีขบวน ขบวนนั้นก็ต้องเดินไปอย่างช้า ๆ เพื่อให้สมแก่สภาพแห่งนางกษัตริย์ เหตุดังนี้แหละ คำที่บอกว่านางพระยาดำเนิน จึงหมายถึง **เพลงช้า**

แม่ลูกอ่อนไปตลาด คำว่าแม่ลูกอ่อนนี้ ทุกท่านคงทราบดีว่า หมายถึงมารดาของเด็กอ่อน อันมารดาของเด็กอ่อนนั้นย่อมมีความห่วงใยในบุตรน้อย ๆ ยิ่งกว่าสิ่งใด ๆ ทั้งสิ้น แต่การไปตลาดเพื่อซื้อหาอาหารมาบริโภคก็เป็นสิ่งจำเป็นที่จะหลีกเลี่ยงไม่ได้เหมือนกัน ฉะนั้น เมื่อแม่ลูกอ่อนจำเป็นต้องไปตลาด ก็จำต้องรีบไปเร็ว ๆ เมื่อถึงตลาดแล้วก็รีบซื้อโดยมิต้องพิถีพิถันมากนัก ครั้นซื้อเสร็จแล้วก็ต้องรีบกลับดังที่พูดกันอยู่เสมอ ๆ ว่ารีบไปรีบมา ทั้งนี้เพราะความเป็นห่วงบุตรจะหิวโหยหรือร้องไห้ ถ้าจะพูดโดยกิริยาอาการของแม่ลูกอ่อนที่ไปตลาดก็คือไปเร็วมาเร็วนั่นเอง เพราะฉะนั้น คำแผลงคำนี้ก็หมายถึงให้ปี่พาทย์ทำ **เพลงเร็ว** ซึ่งเป็นคู่กันกับคำว่านางพระยาดำเนินที่กล่าวแล้ว

เหลืองอ่อน พอได้ยินคำนี้ บางท่านคงนึกไปถึงนกขมิ้นทีเดียว เพราะได้ยินร้องส่งกันอยู่เสมอ ๆ ว่า “นกขมิ้นเหลืองอ่อน” คงหมายถึงให้ทำเพลงนกขมิ้นเป็นแน่ แต่มิใช่เช่นนั้น ที่จริงคำนี้ออกจะตรงและง่ายมาก สีที่เหลืองอ่อน ๆ เราเรียกกันว่าอย่างไร โดยมากเรามักเรียกกันว่า **สีนวล** มิใช่หรือ แล้วจะมีอะไรอีกเล่า คำแผลงที่บอกว่าเหลืองอ่อนก็หมายถึงคามประสงค์จะให้ทำ **หน้าพาทย์สีนวล** เท่านั้นเอง

ผัวตาย ผู้หญิงเมื่อสามีตายเราก็เรียกหญิงนั้นว่าแม่หม้าย และแม่หม้ายที่ผัวตายใหม่ ๆ ก็ย่อมคร่ำครวญหวลไห้ถึงผัวต่าง ๆ นานา เป็นธรรมดา ดังนั้น การบอกหน้าพาทย์แผลงว่าผัวตาย ปี่พาทย์จึงต้องทำ**เพลงแม่หม้ายคร่ำครวญ** เพลงแม่หม้ายคร่ำครวญ นี้ก็เป็นเพลงช้าเพลงหนึ่งนั่นเอง แต่ถ้าเขาจะบอกตรง ๆ ว่า **เพลงช้า** หรือจะบอกแผลงว่า **แสวงหา** หรือนางพระยาดำเนินดังกล่าวมาแล้วปี่พาทย์ก็ย่อมมีอิสสระที่จะทำเพลงช้าเรื่องใด ๆ ก็ได้ตามพอใจ แต่ในที่นี้เขาต้องการให้ทำเพลงช้าด้วย เพลงแม่หม้ายคร่ำครวญ โดยเฉพาะ เขาจึงบอกเป็นคำแผลงว่า **ผัวตาย** เสีย เพลงแม่หม้ายคร่ำครวญ อยู่ในตอนกลางของเรื่องนกขมิ้น เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า นกขมิ้นตัวเมีย

สาดทราย เสียงที่ได้ยินจากการเอาทรายสาดจะดังอย่างไรก็ตาม แต่เราก็มักพูดกันติดปากว่าดังกราว ๆ คนเจรจาจึงถือเอาคำสาดทรายนี้มาเป็นคำบอกหน้าพาทย์แผลงให้ปี่พาทย์ทำ **เพลงกราว** กราว ณ ที่นี้มีอยู่ 2 อย่าง คือ กราวนอก กับ กราวใน ฉะนั้น ในเมื่อผู้บรรเลงได้ยินคำบอกว่า **สาดทราย** ซึ่งเข้าใจว่า กราวแล้ว

ยังจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องอีกขั้นหนึ่งว่า ที่จะต้องทำเพลงกราวนั้นตัวอะไรจะออก มนุษย์หรือลิง ยักษ์อย่างไร ถ้าเป็นจำพวกมนุษย์หรือลิงก็ทำ กราวนอก ถ้าเป็นจำพวกยักษ์ก็ทำ กราวใน

บาทสกุณี ผู้บอกหน้าพาทย์แผลงเพลงนี้ได้ใช้ศัพท์ตรง ๆ นี้เอง คือเมื่อบอกว่าบาทสกุณี ก็หมายถึงจะให้ทำ **เพลงเสมอตีนนก** แต่เพลงเสมอตีนนกนี้เป็นเพลงชั้นสูงเพลงหนึ่งที่นักนาฏศิลปและดุริยางคศิลป์เคารพ ครั้นเห็นว่าคำแผลงนี้แปลได้ความโดยตรงและสุภาพน่าเคารพดีขึ้น จึงได้เรียกด้วยคำแผลงนี้กันอยู่เสมอ ๆ จนเวลานี้กลายเป็นชื่อเพลงโดยตรงไปแล้ว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ในเมื่อเวลาทรงเล่นโขน ยังเคยรับสั่งเรียกหน้าพาทย์เป็นชื่อเดิมอยู่บ่อย ๆ ว่า เสมอตีนนก สมัยนี้เกือบจะไม่รู้จักกันอยู่แล้วว่า เสมอตีนนก คือเพลงไหนแต่ว่ารู้จักเพลงบาทสกุณี

สรุปได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ของตัวละคร ที่เกิดขึ้นในการดำเนินเรื่องให้ผู้ดูได้รับรู้สุนทรียรสของการแสดง เพลงหน้าพาทย์จึงเป็นเพลงที่มีทำนองและจังหวะกำหนดไว้เป็นแบบแผน แต่ละเพลงมีศักดิ์ และความยิ่งใหญ่ในเพลงแตกต่างกัน และนอกเหนือจากการใช้แสดงนาฏศิลป์แล้ว เพลงหน้าพาทย์มีบทบาทสำคัญที่สุดในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน - ละคร ใช้เป็นเพลงในการดำเนินพิธี และอัญเชิญเทพเจ้า ฤาษี เทวดา และครูบาอาจารย์ทั้งหลายให้ร่วมสโมสรในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นี้

เพลงหน้าพาทย์ได้ลำดับตามโอกาสและที่ใช้ แบ่งได้เป็น 3 ชนิด คือ

1. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลง เช่น เพลงโหมโรงชนิดต่าง ๆ

2. หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีไหว้ครูและครอบครูโขน-ละคร การเทศน์มหาชาติ เป็นต้น

3. หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งแบ่งได้ออกเป็น 7 หมวด คือ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับกิริยาไปมาในระยะใกล้และไกล ได้แก่ เชิด เสมอ เหาะ โคมเวียน กลม ชุบ ฯลฯ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการจัดทัพ และตรวจพล ได้แก่ ปฐม กราวใน กราวนอก กราวกลาง ฯลฯ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรื่นเริงสนุกสนาน ได้แก่ กราวรำ สีนวล ฉุยฉาย เพลงช้า-เร็ว ฯลฯ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับต่อสู้และติดตาม ได้แก่ เชิดนอก เชิดฉาน เชิดกลอง เชิดฉิ่ง ฯลฯ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการกิน การนอน และการอาบน้ำ ได้แก่ เช่นเหล้า ตระนอน ลงสรง

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการเล้าโลม แสดงความรักใคร่ และเสียใจ ได้แก่ โลม ทยอย โอด ฯลฯ

- หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ ได้แก่ คุกพาทย์ รัวสามลา ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ ฯลฯ

2.2 เพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ที่บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรง และพิธีกรรม

ในบรรดานาฏกรรมของไทย อันมีอยู่มากมายหลายอย่าง “โขน” นับเป็นนาฏกรรมเก่าแก่ที่มีแบบแผนสืบมาราวพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นการละเล่นมหรสพที่รักษาเอกลักษณ์ ให้เป็นที่นิยมยกย่องในทุกยุคทุกสมัย โดยหลักฐานทางภาควิชาการ “โขน” คือที่รวมของศิลปะหลายอย่างที่เห็นได้ชัดเจนคือเป็นที่รวมของหนังใหญ่ การละเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และกระบี่กระบอง เมื่อศิลปะดังกล่าวมารวมตัวกันเข้าแล้ว “โขน” ยังได้รับการวิวัฒนาการตามความนิยมของยุคสมัย ทั้งวิธีการแสดง คำพากย์เจรจา เพลงขับร้อง รวมทั้งเพลงบรรเลง อย่างที่นิยมเรียกกันว่า “เพลงหน้าพาทย์” จึงถูกกำหนดให้ใช้เป็นหลักสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดง “โขน” ที่ปรากฏมาแต่โบราณ โดยเฉพาะการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวพระตอนหนึ่ง นับว่าเป็นการจัดทัพอันยิ่งใหญ่เกรียงไกรและมีความสวยงาม อีกประการหนึ่งเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ยังเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะในการแสดงโขนเท่านั้น

เพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” นี้ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ว่าใครเป็นผู้คิดประดิษฐ์ทำนองเพลง เป็นเพลงที่ใช้บรรจุอยู่ในชุดโหมโรงกลางวัน ซึ่งใช้บรรเลงกันมาแต่โบราณ จากการสัมภาษณ์อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ท่านกล่าวว่า แต่เดิมเรียกชื่อเพลงหน้าพาทย์รุกร้นกันว่า

“ตะคุกรุกร้น” ต่อมาภายหลังจึงตัดคำว่า “ตะคุก” ออกไป เพื่อให้เรียกชื่อได้สั้นเข้าไป จึงเหลือเพียงคำว่า “รุกร้น” เท่านั้น[15]

จากการสัมภาษณ์อาจารย์อุทัย ปานประยูร กล่าวว่า “แต่เดิมเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้นว่า “ตะคุกรุกร้น” ต่อมาเรียกชื่อให้สั้นลงเหลือแค่ “รุกร้น” เป็นเพลงที่มีมาเก่าแก่อาจจะตั้งแต่ยุคสุโขทัยหรืออยุธยา[16]

จากการศึกษาของผู้วิจัยพบหลักฐานคำว่า “ตะคุกรุกร้น” จากหนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ใช้คำเรียกเพลงหน้าพาทย์ตะคุกรุกร้น ในรายละเอียดเรื่องเพลงที่ใช้โหมโรงกลางวัน[17] และจากหนังสือสาส์นสมเด็จเล่ม 1 พ.ศ.2457 - พ.ศ.2465 ได้ใช้คำเรียกเพลงหน้าพาทย์ “ตคุกรุกร้น” (ไม่ใช้สระอะในการผสมคำต่อท้ายตัว “ต”) ในรายละเอียดเรื่อง บทเพลงพิณพาทญ์ โหมโรงโขน และเพลงต่าง ๆ[18]

คำว่า “รุก” ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ได้ให้ความหมายไว้ว่าเป็นคำกิริยา “ที่ล่วงล้ำเข้าไป, รีบเร่ง”[19]

คำว่า “ร้น” ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ได้ให้ความหมายไว้ว่าเป็นคำวิเศษณ์ “เร่งรุด”[20]

คำว่า “รุกร้น” ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ได้ให้ความหมายไว้ว่า เป็นคำกิริยา “ในการเร่งเข้าไป, รีบเร่ง” [21]

---

[15]สัมภาษณ์ จิรัส อาจณรงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. 2545, 20 ธันวาคม 2550.

[16]สัมภาษณ์อุทัย ปานประยูร, ข้าราชการบำนาญ ดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 15 ตุลาคม 2550.

[17]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 245.

[18]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **สาส์นสมเด็จเล่ม 1 พ.ศ.2457 - พ.ศ. 2465** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2546), หน้า 146.

[19]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542** (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2546), หน้า 959.

[20]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542** (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2546), หน้า 924.

[21]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542** (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2546), หน้า 959.

อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวไว้ในหนังสือเพลงหน้าพาทย์ว่า “หน้าพาทย์รุกร้นใช้สำหรับการเดินทางมาเป็นขบวนใหญ่”[22]

รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวไว้ในหนังสือสังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีไทยว่า “เพลงหน้าพาทย์รุกร้น ใช้สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาไป-มา ที่เป็นหมวดหมู่อย่างมีระเบียบ โดยปกติจะใช้กับการไป-มาของตัวแสดงฝ่ายพระราม”[23]

เมื่อรวมคำทั้งสองคำเข้าด้วยกัน หมายถึง เร่งเข้าไปหรือรีบเร่ง “รุกร้น” เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไป-มา ของตัวละครทั่วไป โดยกำหนดให้ไปมาอย่างเป็นหมวดหมู่ ดังนั้นความหมายของเพลงจึงบ่งบอกหรือกำหนดไว้ชัดเจนว่า เพลงนี้จะบรรเลงหรือใช้ได้กับการไปมาของฝูงชน หรือกระบวนทัพของมนุษย์และเหล่าวานร

คำว่า “เสมอ” (สะเหมอ) ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่าเป็นคำวิเศษณ์ “เท่ากัน, ปนกัน, เหมือนกัน, เรียบราบ”[24] เป็นคำนาม “ชื่อเพลงหน้าพาทย์เกี่ยวกับอาการเยื้องกราย และการเดินของตัวละครในนาฏกรรมไทย เรียกว่า “เพลงเสมอ”

คำว่า “ข้าม” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่าเป็นคำกิริยา “ยกเท้าย่างเท้าเหนือสิ่งใดสิ่งหนึ่งเพื่อให้พ้นไป”[25]

คำว่า “สมุทร” (สะหมุด, สะหมุดทระ) ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่าเป็นคำนาม “ทะเลลึก, เรียกทะเล หรือห้วงน้ำขนาดใหญ่ ซึ่งมีแผ่นดินโอบล้อมเป็นตอน ๆ ว่า มหาสมุทร”[26]

---

[22]จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 25.

[23]เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, **สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย** (กรุงเทพมหานคร ; สำนักพิมพ์ โอเดียนสโตร์, 2530), หน้า 102.

[24]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542** (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2546), หน้า 1215.

[25]เรื่องเดียวกัน, หน้า 182.

[26]เรื่องเดียวกัน, หน้า 1131.

เมื่อรวมคำว่า “เสมอข้ามสมุทร” เข้าด้วยกัน จึงมีความหมายถึงการยกทัพข้ามทะเลหรือมหาสมุทร เป็นการเคลื่อนพลไปอย่างพร้อมเพรียงเป็นกองทัพใหญ่ไปอย่างเป็นหมวดเป็นหมู่

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ดุษฎี มีป้อม หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กล่าวว่า “เพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงอยู่ในชุดโหมโรงกลางวัน ซึ่งมีใช้บรรเลงกันมาแต่โบราณ ไม่ปรากฏว่าผู้ใดเป็นผู้แต่ง และนำมาใช้เมื่อใด ทราบแต่ว่าเป็นเพลงที่มีมาแต่เก่าแก่ อาจจะตั้งแต่ยุคสุโขทัยหรืออยุธยาก็เป็นได้ แต่เป็นที่รู้กันว่าในยุคปัจจุบัน นอกจากจะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงกลางวัน และใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละครแล้ว ก็นำมาประกอบการแสดงโขนชุด “จองถนน” ซึ่งเป็นเพลงบ่งบอกอย่างชัดเจนว่าเป็นเพลงที่ใช้ประกอบในกองทัพพระราม เพื่อใช้ข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา”[27]

2.2.1 **เพลงชุดโหมโรง** หมายถึง เพลงที่บรรเลงก่อนที่จะมีการแสดงโขน ละคร หรือก่อนที่จะมีการบรรเลงดนตรี ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่า “การประโคมดนตรีเบิกโรง” เป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาแต่สมัยโบราณที่จะต้องมีการบรรเลงโหมโรง ก่อนที่จะมีการแสดงโขน ละคร หรือการบรรเลงดนตรีเสมอ[28]

เพลงชุดโหมโรงเป็นเพลงบรรเลงล้วน ๆ ไม่มีการขับร้องประกอบ จุดประสงค์ในการโหมโรงเพื่อประกาศให้ชาวบ้านทราบว่าสถานที่แห่งนี้จะมีการแสดงมหรสพ หรือการแสดงดนตรี อีกทั้งเป็นการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาประชุมกันในบริเวณงาน และเป็นอุ่นเครื่องให้กับนักดนตรีเพื่อให้กล้ามเนื้อทำงานได้คล่องแคล่ว เป็นการทดสอบในความถูกต้องของเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เพื่อจะได้แก้ไขให้ถูกต้องอันล้วนแล้วแต่ให้เกิดประโยชน์ทั้งผู้ฟังดนตรีและนักดนตรีเอง กอร์ปยังเป็นสิริมงคลให้กับผู้ชมการแสดง ผู้บรรเลงดนตรี และนักแสดงอีกด้วย นอกจากนี้เพลงชุดโหมโรงยังได้แบ่งเวลาและประเภทไว้ดังนี้

1. เพลงชุดโหมโรงเย็น

2. เพลงชุดโหมโรงเช้า

---

[27]สัมภาษณ์ดุษฎี มีป้อม, หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 15 ตุลาคม 2550.

[28]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน** 2542 (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชันส์, 2542), หน้า 638.

3. เพลงชุดโหมโรงกลางวัน

4. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดง

5. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงหนังใหญ่

6. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก

7. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงเทศน์[29]

เพลงชุดโหมโรงต่าง ๆ นี้ครู อาจารย์ ในสมัยโบราณจนถึงปัจจุบันนี้ได้เรียงลำดับเป็นชุด ๆ ดังนี้

1. เพลงชุดโหมโรงเย็น

พบว่าเป็นการบรรเลงที่ใช้ประกอบในพิธีเท่านั้น เป็นการบรรเลงก่อนเริ่มพิธีสวดมนต์เย็น เพื่อให้ทราบว่าพิธีกรรมได้เริ่มขึ้นแล้ว ในปัจจุบันนี้ก่อนที่จะเริ่มการแสดงในเวลาใดก็ตาม จะนำเพลงชุดโหมโรงเย็นมาใช้บรรเลงเป็นเพลงโหมโรงประกอบการแสดง โดยมีการนำเพลงมาจัดลำดับดังนี้[30]

1. เพลงสาธุการ

2. เพลงตระหญ้าปากคอก

3. เพลงรัวสามลา

4. เพลงเข้าม่าน

5. เพลงปฐม

6. เพลงลา

7. เพลงเสมอ

8. เพลงรัว ลาเดียว

---

[29]จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538) , หน้า 18.

[30]ธีรเดช กลิ่นจันทร์, **"การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน"**, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 29 - 30.

9. เพลงเชิดสองชั้น

10. เพลงเชิดชั้นเดียว

11. เพลงกลม

12. เพลงชำนาญ

13. เพลงกราวใน

14. เพลงต้นชุบ

15. เพลงลา[31]

2. เพลงชุดโหมโรงเช้า

ในการบรรเลงมี 2 ลักษณะ ได้แก่ลักษณะแรก คือเพลงโหมโรงเช้าที่ใช้บรรเลงประกอบพิธี เป็นการบรรเลงต่อเนื่องพิธีกรรมหลังจากมีการสวดมนต์เย็นมาก่อนแล้ว ทั้งนี้เป็นการประกอบพิธีทำบุญเลี้ยงพระในตอนเช้า โดยมีเพลงประกอบดังนี้

1. เพลงสาธุการ

2. เพลงเหาะ

3. เพลงรัวลาเดียว

4. เพลงกลม

5. เพลงชำนาญ[32]

3. เพลงชุดโหมโรงกลางวัน

เป็นการบรรเลงเพื่อใช้ประกอบการแสดงมหรสพ ซึ่งประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ดังนี้

1. เพลงกราวใน

---

[31] จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 19.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

2. เพลงเชิด

3. เพลงชุบ

4. เพลงลา

5. เพลงรัวลาเดียว

6. **เพลงเสมอข้ามสมุทร**

7. เพลงรัวสามลา

8. เพลงกระบองกัน

9. เพลงรัว

10. **เพลงรุกร้น**

11. เพลงแผละ

12. เพลงปลูกต้นไม้

13. เพลงชายเรือ

14. เพลงเหาะ

15. เพลงโล้

16. เพลงเชิดฉาน

17. เพลงวา[33]

4. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดง

การแสดงมหรสพตามปกติจะต้องมีดนตรีประกอบ ได้แก่ การแสดงโขน-ละคร ฉะนั้นก่อนการแสดงจะต้องมีการโหมโรงเรียกคนดู และเป็นการบูชาเทพ เทวดา ตลอดจนครูอาจารย์ ซึ่งประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

[33] จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 19.

1. เพลงสาธุการ

2. เพลงตระ

3. เพลงรัวสามลา

4. เพลงต้นชุบ หรือต้นเข้าม่าน

5. เพลงเข้าม่าน

6. เพลงปฐม

7. เพลงลา

8. เพลงเสมอ

9. เพลงรัวลาเดียว

10. เพลงเชิด 2 ชั้น

11. เพลงเชิดชั้นเดียว

12. เพลงกลม

13. เพลงชำนาญ

14. เพลงกราวใน

15. เพลงต้นชุบ

16. เพลงลา

17. เพลงวา[34]

การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงโขน ละคร นั้น เมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์อื่นจบลงแล้ว ก็จะต้องต่อท้ายด้วยเพลง “วา” ซึ่งเป็นเพลงสุดท้ายเสมอ แสดงว่าตัวละครจะเริ่มออกแสดงแล้ว ส่วนความหมายของคำว่า “วา” อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ได้ให้ข้อวินิจฉัยว่า “วา เป็น

[34] จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 20.

คำโบราณ มีความหมายว่า “ปล่อย” ซึ่งจะลากเข้าความเอาว่าเพลงวา คือเพลงปล่อย หมายถึงเพลงสำหรับปล่อยตัวละครนั่นเอง[35]

เพลงหน้าพาทย์ “วา” นี้ นักดนตรีไทยถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่เก่ามาก คงเกิดมาพร้อมกับเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ที่ใช้เป็นเพลงโหมโรงทั้งหลาย มีทำนองลีลาไม่ค่อยพิสดารนัก และค่อนข้างวนไปเวียนมา เพลงวาเป็นเพลงที่ไม่ค่อยได้ยินบ่อยนัก นอกจากจะมีการแสดงแล้วไม่อาจจะนำเพลงวาไปใช้ทางอื่นได้เลย แม้แต่การบรรเลงตามปกติ เพลงวาที่บรรเลงปัจจุบันมีอยู่ 2 แบบ คือ วาเต็มกับ วาตัด

5. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงหนังใหญ่

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ มีดังนี้

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงตระ
   - 2.1 เพลงตระหญ้าปากคอก
   - 2.1 เพลงตระปลายพระลักษมณ์
   - 2.1 เพลงตระมารละม่อม
3. เพลงรัวสามลา
4. เพลงต้นชุบ
5. เพลงเข้าม่าน
6. เพลงปฐม
7. เพลงลา
8. เพลงเสมอ[36]

---

[35] สัมภาษณ์จิรัส อาจณรงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2545, 24 เมษายน 2551.

[36] จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 19.

สำหรับการบรรเลงชุดโหมโรงหนังใหญ่นี้ มีข้อแตกต่างจากการบรรเลงโหมโรงประกอบการแสดงโขน ละคร กล่าวคือ เพลงสุดท้ายจะหมดด้วยเพลงเสมอ ต่อด้วยการเปิดหน้าพระพากย์สามตระ แล้วจึงเริ่มแสดงหนังใหญ่

6. เพลงชุดโหมโรงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงหุ่นกระบอก มีดังนี้

1. เพลงสาธุการ
2. เพลงตระ
    2.1 เพลงตระหญ้าปากคอก
    2.1 เพลงตระปลายพระลักษมณ์
    2.1 เพลงตระมารละม่อม
3. เพลงรัวสามลา
4. เพลงต้นชุบ
5. เพลงเข้าม่าน
6. เพลงปฐม ท้ายปฐม
7. เพลงลา
8. เพลงเสมอ-รัวลาเดียว
9. เพลงเชิด 2 ชั้น-เชิดชั้นเดียว
10. เพลงกลม
11. เพลงชำนาญ
12. เพลงกราวใน
13. เพลงต้นชุบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

14. เพลงลา

15. เพลงวา[37]

7. เพลงชุดโหมโรงประกอบการเทศน์

ส่วนมากเพลงชุดโหมโรงประกอบการเทศน์นี้ เพื่อประกาศให้ชาวบ้านได้ทราบทั่วกันว่าขณะนี้วัดนั้น วัดนี้ จะมีการเทศน์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเทศน์ มีดังนี้

1. เพลงสาธุการ

2. เพลงกราวใน

3. เพลงเสมอ

4. เพลงเชิด

5. เพลงชุบ

6. เพลงลา[38]

จะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงกลางวันเป็นลำดับที่ 10 และเพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงกลางวันเช่นเดียวกัน ซึ่งจัดอยู่ในลำดับที่ 6

2.2.2 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในพิธีกรรม หมายถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีต่าง ๆ เช่น พิธีไหว้ครูโขน-ละคร การเทศน์มหาชาติ บวชนาค โกนจุก แต่งงาน ทำบุญบ้าน เป็นต้น ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่า “พิธีกรรม” เป็นการบูชาแบบอย่าง หรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในศาสนา

เพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมดังนี้

1. พิธีไหว้ครู - ละคร

2. การรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ของกรมพระคชบาล

---

[37]จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 21-22.

[38]เรื่องเดียวกัน, หน้า 22.

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ ครู อาจารย์แต่โบราณจนถึงปัจจุบันนี้ได้กำหนดแบบแผนไว้ดังนี้

1. พิธีไหว้ครูโขน - ละคร

อาจารย์มนตรี ตราโมท. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2528 (ล่วงลับไปแล้ว) ได้กล่าวถึงเรื่องการไหว้ครู ในหนังสือโสมส่องแสงว่า “การไหว้ครูนั้น ไทยเรามักจะปฏิบัติกันทุกอย่าง ไม่ว่าจะประกอบกิจกรรมกันอย่างไหน คนไทยเรา มั่นในความกตัญญูกตเวทีต่อบุพพการีเป็นนิสัย โดยเฉพาะครูบาอาจารย์ไม่ว่าวิชาใด เรามักจะเคารพบูชาระลึกถึงคุณานุคุณ ถ้ามีโอกาสที่จะตอบแทนบุญคุณได้ก็มักจะกระทำเสมอ การกระทำที่เป็นการสนองพระคุณนั้น อาจจะกระทำได้ต่าง ๆ ตามฐานะและโอกาส อาจช่วยเหลือด้วยเงินทองช่วยเหลือทำการงานหรือปฏิบัติ หากครูได้สิ้นชีพไปแล้ว ก็ทำบุญอุทิศส่วนกุศลไปให้ หรือเชิดชูเกียรติคุณในสิ่งที่ครูได้กระทำไว้ให้แพร่หลายเป็นต้น ที่กล่าวนี้เป็นกตเวทิคุณที่ศิษย์กระทำด้วยความกตัญญูในวิชาทั่ว ๆ ไป แต่โดยเฉพาะวิชาที่เป็นศิลปะ การกระทำกตเวทิคุณยังแผ่ออกไปถึงเทพเจ้า ที่วิชานั้นถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ด้วย เพราะฉะนั้นศิษย์ที่เรียนวิชาศิลปะจึงยังมีกตเวทิคุณอีกอย่างหนึ่งที่เรียกกันว่า “ไหว้ครู”[39]

อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวไว้ในหนังสือเพลงหน้าพาทย์ว่า “การแสดงโขน-ละคร หรือการเล่นมหรสพต่าง ๆ ก็จะต้องมีการไหว้ครู ซึ่งถือเป็นธรรมเนียม และเคล็ดในการปฏิบัติด้วยความเคารพบูชาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่บรรดาศิลปินเรียกว่า “ครู” เป็นสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นเทพเจ้าบนสรวงสวรรค์ตลอดจนพระฤษีผู้ทรงญาณ ศิลปินนั้นเป็นผู้หนักด้วยความเคารพบูชา และนอบน้อม กตัญญูกตเวทีต่อครู ฉะนั้นก่อนที่จะทำการฝึกหัดท่ารำที่เรียกว่า การฝึกหัดเบื้องต้น เช่น เพลงช้า เพลงเร็วของพระ-นาง หรือการฝึกหัดแม่ท่ายักษ์ - ลิง ตลอดจนการฝึกหัดดนตรีนั้น ผู้ที่รับการฝึกครู อาจารย์ จะให้นำดอกไม้ธูปเทียนมาเคารพครูเสียเบื้องต้นก่อน โดยครู อาจารย์ จะเป็นผู้กล่าวนำในสิ่งที่เป็นมงคล เช่น ขอขมาลาโทษถ้าการฝึกหัดนั้นมีสิ่งที่ผิดพลาด ขอประทานอภัยด้วย และขณะเดียวกันก็ขอให้ครูช่วยส่งเสริมสติปัญญาให้มีความจดจำกระบวนท่ารำที่ครูต่อให้ให้จำได้ทุกกระบวนท่า และเมื่อมีการฝึกซ้อมจนมีความชำนาญพอจะออกแสดงเป็นเสนายักษ์ ลิง นางกำนัล หรือทางดนตรีร่วมบรรเลงโหมโรงได้จบ ก็จะต้องทำการไหว้ครู และมอบเสียก่อน”[40]

---

[39]มนตรี ตราโมท, **โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย** (กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2527), หน้า 122.

[40]จตุพร รัตนวราหะ, **เพลงหน้าพาทย์** (อ.เมือง จ.สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538), หน้า 23.

จากการสัมภาษณ์อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้กล่าวถึงการไหว้ครูว่า “การไหว้ครูนั้น คือการแสดงถึงความเคารพกตเวทีแด่ครูบาอาจารย์ ผู้ซึ่งประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ และนำเอาวิชานั้นติดตัวไปประกอบอาชีพ เพื่อสร้างความเจริญเจริญรุ่งเรืองให้กับตนเองในภายภาคหน้า[41]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ได้กล่าวถึงการไหว้ครูว่า “การไหว้ครูคือการแสดงถึงความสำนึกที่ดีงาม เช่น นักเรียนประกอบพิธีไหว้ครู ก็เพราะนักเรียนเห็นว่าครูเป็นบุคคลที่สำคัญในชีวิตของเขา ครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ และเป็นปูชนียบุคคลที่ควรคู่แก่การกราบไหว้เป็นอย่างยิ่ง[42]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์ไพฑูรย์ เข็มแข็ง ได้ให้ความหมายของการไหว้ครูไว้ว่า “ประเพณีการไหว้ครู เป็นการแสดงความคารวะผู้มีพระคุณด้วยการบวงสรวงบูชา ซึ่งนับถือว่าเป็นประเพณีสำคัญยิ่งของบรรดาศิลปินทั่วไป โดยเฉพาะศิลปินทางนาฏดุริยางค์นั้น เชื่อและนับถือกันว่าวิชาการทางด้านนาฏดุริยางค์มีกำเนิดมาจากเทพเจ้า และได้ถ่ายทอดมาสู่มนุษย์โลกส่งต่อผ่านครูอาจารย์มาตามลำดับจนถึงปัจจุบันนี้”[43]

ไทยเรามีประเพณีพิธีไหว้ครูมาแต่โบราณ เราไหว้ครูเพราะมีความเคารพในฐานะของครูผู้เป็นผู้รู้ และในความเป็นผู้มีคุณธรรมของท่าน คุณสมบัติทั้งสองประการนี้เอง ที่ทำให้สถานภาพของครูต้องสอดคล้องสัมพันธ์ด้วยกันกับคุณธรรมของศิษย์ จึงจะทำให้การเรียนการสอนดำเนินไปกันได้ด้วยดี ประเพณีการไหว้ครูนั้นมีมาแต่โบราณกาล และได้รับการสืบทอดในประเพณีนี้กันต่อ ๆ มา จนถึงปัจจุบัน เพื่อให้มีความกตัญญูกตเวทีต่อผู้มีพระคุณคือครู อาจารย์ การที่จะทำกิจการใด ๆ ก็ตามต้องได้รับคำแนะนำจากครู ในการศึกษาศิลปะวิทยาการต่าง ๆ ก็ต้องมีการไหว้ครูก่อนทั้งสิ้น การไหว้ครูจึงถือว่ามีความสำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเรียนศิลปะการดนตรีและนาฏศิลป์ จัดเป็นพิธีที่ยิ่งใหญ่ และมีพิธีรีตองมากกว่าการไหว้ครูทางหนังสือ

---

[41]สัมภาษณ์สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ละครรำ) ปี พ.ศ.2533, 10 ธันวาคม 2550.

[42]สัมภาษณ์จิรัส อาจณรงค์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2545,15 มกราคม 2551.

[43]สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 29 มกราคม 2551.

การแสดงโขน-ละคร ของไทยมีลัทธิพิธีกรรมของตนเอง ซึ่งมีความผูกพันใกล้ชิดกับศาสนาฮินดูตั้งแต่แรกเริ่ม ลัทธิธรรมเนียมของโขน-ละคร จึงหนักไปทางไสยศาสตร์ หรือทางศาสนาฮินดู เทพเจ้าที่นับถือในลัทธิของโขน-ละคร ก็คือพระเป็นเจ้าของศาสนาฮินดู ได้แก่ พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ พระคเณศ นอกจากนั้นแล้วก็ยังมีเทพเจ้าองค์อื่น ๆ อีก เช่น พระปรคนธรรพ ผู้ซึ่งถือว่าเป็นครูผู้ใหญ่ทางดนตรี รองลงมาได้แก่ ครูปัธยาย ซึ่งเป็นวัตถุที่เคารพในรูปของรูปธรรม ที่แสดงออกด้วยลักษณะของศีรษะโขนต่าง ๆ เช่น ศีรษะพระภรตฤาษี ศีรษะพระพิราพ ศีรษะพระราม พระลักษมณ์ เทริดโนห์ราชาตรี เป็นต้น ศีรษะโขนที่ใช้ในการแสดงนั้นถือว่าเป็นวัตถุที่เคารพทั้งสิ้น จะจับต้องหรือตั้งวางไว้ที่ใดก็ต้องกระทำด้วยความเคารพ ความมุ่งหมายในพิธีไหว้ครู โขน-ละคร นั้น เพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศล ด้วยการถวายเครื่องสักการะพลีกรรมแก่ปรมาจารย์ทั้งหลาย เพื่อให้ผู้เรียนเกิดความมั่นใจในการเรียนนาฏศิลป์เป็นอย่างดี เมื่อได้ผ่านพิธีกรรมมาแล้ว นอกจากนี้ยังเป็นการขมาลาโทษ หากศิษย์กระทำสิ่งที่ผิดพลาดโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ไม่ว่าจะด้วยกายกรรม วจีกรรม หรือมโนกรรมก็ตาม ในความมุ่งหมายอีกประการที่มีความสำคัญมากก็คือ เพื่อเป็นการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ ชั้นสูง ที่มีความเชื่อกันมาแต่โบราณว่า เพลงหน้าพาทย์บางเพลงจะต้องต่อท่ารำในพิธีไหว้ครู จึงจะเกิดสิริมงคลแก่ครูผู้สอนและผู้เรียน และเป็นสิ่งเตือนสติให้ศิษย์ระลึกถึงครู และปฏิบัติประพฤติตนแต่ในสิ่งที่ดีงาม อยู่ในศีลธรรมอันดี ตั้งตนเองให้อยู่ในโอวาทคำสั่งสอนของครูบาอาจารย์ สำหรับประโยชน์ที่จะได้รับจากพิธีไหว้ครูนั้นเป็นการทำให้เกิดความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งอันเดียวกัน ในฐานะที่เป็นศิษย์มีครูเหมือนกัน สามารถนำวิชาความรู้ที่เรียนมานั้นไปถ่ายทอดได้ด้วยความมั่นใจโดยไม่ต้องว่า “ผิดครู” ทำให้เกิดความสบายใจหากได้ทำสิ่งใดผิดพลาดไป ก็จะได้เป็นการขอขมาครูไปด้วย

การประกอบพิธีไหว้ครูนั้นไม่ปรากฏหลักฐานถึงความเป็นมาของพิธีไหว้ครู และครอบครูโขน-ละคร ว่าสืบเนื่องมาตั้งแต่เมื่อใด แต่ได้มีการกำหนดระเบียบแบบแผน เพื่อเป็นแนวทางในการปฏิบัติโดยการบอกเล่าต่อ ๆ กันมาเป็นมุขปาฐะ ตำราไหว้ครู และครอบโขน-ละครของไทยมีอยู่ 2 ฉบับ คือ

1. สมุดไทยมีจำนวน 3 เล่ม แต่คงเหลือเพียงเล่ม 2 เล่ม ส่วนเล่มที่ 1 และเล่มที่ 3 หายไป ซึ่งเข้าใจว่ามีนักปราชญ์รวบรวมชำระทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตราเป็นพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ฉบับหลวงในรัชกาลที่ 4

2. สมุดไทย เล่ม 2 ที่หลงเหลือมาจากฉบับแรก ได้ตีพิมพ์ใช้เป็นแบบฉบับของการทำพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ในสมัยรัชกาลที่ 6[44]

ในสมัยรัชกาลที่ 4 พิธีไหว้ครูโขน-ละคร ได้เริ่มเมื่อวันพฤหัสบดี ขึ้น 1 ค่ำ เดือน 6 พ.ศ.2397 ส่วนการไหว้ครูนอกพระราชวังนั้นเริ่มมีมานานแล้ว เพราะได้ปฏิบัติกันเป็นประเพณีติดต่อกัน และในรัชกาลที่ 6 ได้เริ่มขึ้นครั้งแรกเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ.2457 ซึ่งในพิธีนี้จัดขึ้นเป็นพระราชพิธีไหว้ครูและครอบโขนละคร และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในคราวเดียวกัน[45]

การจัดพิธีไหว้ครูโขน-ละครนั้น มักนิยมจัดกันในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือกันว่าเป็นวันครู อันเดียวกับตำนานเทพเจ้า คือเทพยดานพเคราะห์ พระพฤหัสบดี ในปัจจุบันบางครั้งก็นิยมจัดกันในวันอาทิตย์ก็มี ไม่ว่าจะเป็นวันพฤหัสบดีหรือวันอาทิตย์ก็ดี จะต้องไม่ตรงกับวันพระเพราะถือว่าครูจะไม่ลงมา เดือนที่นิยมกระทำพิธีไหว้ครูตามแบบโบราณนั้น นิยมประกอบพิธีในเดือนที่เป็นเลขคู่ ยกเว้นเดือน 9 เดือนเดียวที่อนุโลม เพราะถือเคล็ดกันว่าเลข 9 เป็นเลขที่ดี มีความก้าวหน้า และมักจะทำกันในวันข้างขึ้น ซึ่งถือเป็นวันฟู สำหรับข้างแรมนั้นถือว่าเป็นวันจม ไม่นิยมประกอบพิธีไหว้ครูกัน

ขั้นตอนในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ได้กำหนดขั้นตอนไว้ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เชิญหัวโขนหรือศีรษะครู ที่เป็นเทพเจ้า เทวดา ฤาษี ศีรษะโขนฝ่ายพระ นาง ยักษ์ ลิง ตลอดจนศีรษะสัตว์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงโขน-ละคร และอาวุธที่ใช้ในการแสดงโขน-ละคร นำมามัดรวมกันเพื่อใช้ในพิธีมอบ ตั้งไว้บนโต๊ะที่เตรียมพร้อมแล้วสำหรับพิธีไหว้ครูโขน-ละคร

ขั้นตอนที่ 2 พิธีสวดมนต์เย็น หมายถึง พิธีสงฆ์ที่มักนิยมทำกันก่อนวันไหว้ครู 1 วัน เพื่อความเป็นสิริมงคล โดยยึดถือเป็นประเพณีสืบกันมาแต่โบราณโดยจะนิมนต์พระสงฆ์ 9 รูป มาทำพิธีสวดมนต์เย็นในโรงพิธีดังกล่าวก่อนเริ่มวันไหว้ครู ปัจจุบันบางสถานที่จะทำพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะไม่มีการทำพิธีสวดมนต์เย็น คงเหลือแต่พิธีไหว้ครูโขน-ละครเพียงวันเดียวเท่านั้น สำหรับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้มีการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์พราหมณ์เข้า เสมอเถร และพราหมณ์ออก ซึ่งเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง หลังเสร็จพิธีสงฆ์แล้วในวันนี้ให้กับนักศึกษาคณะศิลปศึกษา ปีที่ 4 และ คณะศิลปะนาฏดุริยางค์ ปีที่ 3 โดยมี ดร.ศุภชัย

---

[44]พลูหลวง และ ส.ตุลยานนท์, **สารจากกรุงเทพฯ ถึงธนบุรี** (กรุงเทพมหานคร : โพธิ์สามต้นการพิมพ์, 2517), หน้า 158.

[45]เรื่องเดียวกัน, หน้า 159.

จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2548 เป็นผู้รำถ่ายทอดหลังจากจบพิธีสงฆ์เรียบร้อยแล้ว และทำเป็นธรรมเนียมสืบมาตั้งแต่ พ.ศ.2548 ณ พระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส (วัดพระแก้ววังหน้า) ภายในบริเวณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ถนนราชินี กรุงเทพ ในวันนี้ด้วย

ขั้นตอนที่ 3 ในวันพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะมีการจัดเครื่องกระยาบวช เครื่องสังเวย เครื่องสักการะ มีดอกไม้ ธูป เทียน จัดตั้งในบริเวณพิธีไหว้ครู

อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ได้กรุณาอธิบายเกี่ยวกับเครื่องสังเวยในการไหว้ครูโขน-ละคร ไว้ว่า[46] “ในความคิดของครูนั้นคือการไหว้ครูในสมัยโบราณ ส่วนใหญ่จะทำกันในวัง จึงต้องหาเครื่องสังเวยที่ดีที่สุด โดยมีอาหารหลักคือ เครื่องคาวหวาน ผลไม้ น้ำ ให้ครบ ถ้าผู้ใดมีศรัทธาจะไหว้ครู นำเอาของดี ๆ มาถวายครูมาไหว้ครู เว้นแต่ผลไม้บางอย่างที่ชื่อไม่เป็นมงคลก็จะไม่นำมาถวาย เมื่อจะจัดเครื่องสังเวยก็ควรจัดให้ครบถ้วนตามที่ตำนานได้บันทึกไว้ เพื่อความอิ่มเอิบใจ การจัดเครื่องสังเวยจึงควรจัดให้ครบตามจารีตประเพณี เมื่อมีผู้เข้ามาร่วมในพิธี และเห็นเครื่องสังเวยไม่ครบตามกระบวน ก็จะทำให้เกิดความหดหู่ ความอิ่มเอิบก็จะลดถอยลงไป” โดยจัดเครื่องสังเวยออกเป็น 2 ชุด ดังนี้

1. ส่วนของเทพ เทวดา นางฟ้า มนุษย์ จะจัดเครื่องสังเวยเป็นอาหารสุกทั้งหมด รวมถึงผลไม้ และอาหารดิบทั้งหมด รวมถึงผลไม้สุกและอาหารหวานต่าง ๆ รวมถึงสุราด้วย

2. ส่วนของพระพิราพ ซึ่งเป็นเทพอสูร ตลอดจนถึงฝ่ายอสูรต่าง ๆ จะจัดเครื่องสังเวยเป็นอาหารดิบทั้งหมด รวมถึงผลไม้สุกและอาหารหวานต่าง ๆ รวมถึงสุราด้วย[47]

ในขั้นตอนวันนี้นั้น จะนิมนต์พระสงฆ์ 9 รูป สวดมนต์เช้า ในโรงประกอบพิธีดังกล่าว แล้วถวายภัตตาหารเช้า หลังจากเสร็จพิธีของพระสงฆ์แล้ว จะเริ่มประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร โดยเชิญประธานจัดงานขึ้นจุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย และประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ซึ่งแต่งชุดขาวเข้ามาเริ่มพิธี โดยการอ่านโองการเชิญเทพยดา ครูอาจารย์ ซึ่งเปรียบเสมือนกับพราหมณ์ผู้ประกอบพิธีหลวง โดยประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะเรียกเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ตามลำดับ ขึ้นอยู่กับประธานผู้ประกอบพิธีโขน-ละครจะเรียก ซึ่งประธาน

---

[46]สัมภาษณ์ สมบัติ แก้วสุจริต, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 6 ธันวาคม 2550.

[47]สัมภาษณ์ เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, นักวิชาการละครและดนตรี ระดับผู้ชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 19 ธันวาคม 2550.

ผู้ประกอบพิธีโขน-ละคร แต่ละท่านจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ตามลำดับแตกต่างกันออกไป ในขั้นตอนที่ 3 นี้ จะจบลงด้วยการอ่านโองการเชิญเทพยดา ครู อาจารย์ มาสิงสถิตในพิธี และนั่งกินเครื่องสังเวย แล้วจึงกล่าวลาเครื่องสังเวยตามลำดับ

ขั้นตอนที่ 4 ศิษย์ที่มาร่วมพิธีจะรำถวายเพื่อบูชาครู ซึ่งนิยมรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงบางเพลง เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน คุกพากย์ รัวสามลา บาทสกุณี เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 5 พิธีครอบครู ซึ่งเป็นพิธีที่นิยมทำกันมาช้านานแล้ว การครอบของฝ่ายนาฏศิลป์มีความสำคัญในการปฏิบัติ คือ ผู้ประกอบพิธีเป็นผู้ครอบศีรษะ พระภรตฤษี พระพิราพ และเทริดให้กับศิษย์พร้อมทั้งเจิมจุณ สวมมงคล ให้ใบไม้มงคลทัดหู (ใบเงิน - ใบทอง - ใบนาค - ใบมะตูม - หญ้าแพรก มัดเป็นช่อ) แล้วพรมน้ำพระพุทธมนต์ ศีรษะโขนทั้ง 3 ศีรษะที่ใช้ในการครอบมีความหมายและแสดงถึงความสำคัญ ดังนี้

1. พระภรตฤษี เป็นครูท่านแรกที่จดจำท่ารำของพระอิศวรลงมาถ่ายทอดในมนุษย์โลก และเป็นผู้รจนาตำรานาฏยศาสตร์ขึ้น
2. พระพิราพ เป็นปางหนึ่งของพระอิศวร ผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำ
3. เทริด เป็นสัญลักษณ์ของละครแบบแรก คือ ละครโนห์รา หรืออีกความหมายหนึ่งนั้น เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะที่ใช้ได้ทั้งพระ และนาง (ละครโนห์ราดั้งเดิมใช้เทริดทั้งพระและนาง) การที่ครอบด้วยเทริดจึงเท่ากับว่าได้รับการครอบให้รับบทบาทได้ทั้ง พระ และนาง[48]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ได้กรุณาให้คำอธิบายว่า[49] “การนำศีรษะครูทั้ง 3 ศีรษะ นำมาใช้ครอบในพิธีไหว้ครูโขน-ละครนั้น นับถือกันว่าพระฤษีถือเป็นพระภรตฤษี ผู้จดบันทึกท่ารำ และถือกันว่าพระพิราพเป็นครูสูงสุดทางฝ่ายยักษ์ เป็นภาคหนึ่งของพระอิศวร จึงเชิญศีรษะท่านมาทำพิธีครอบ เพื่อขอบารมีพระองค์ ซึ่งเป็นครูผู้สูงสุดในวงการนาฏศิลป์ไทย ส่วนศีรษะเทริดนั้นเท่ากับท่านแทนครู ตามตำนานบอกว่า ขุนศรีสัทธา เป็นครูละครในตำนานการฟ้อนรำ ครูศรีสัทธา ใช้เป็นตัวแทนครูละครทั้งหลายที่เสียชีวิตไปแล้ว แทนครู

---

[48]ประเมษฐ์ บุณยะชัย, “**การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร**”, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 116.

[49]สัมภาษณ์สมบัติ แก้วสุจริต, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 6 ธันวาคม 2550.

บาอาจารย์ทั้งหลาย” โดยประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะเชิญศีรษะครูมาครอบให้กับศิษย์ 3 องค์ ได้แก่

1. ศีรษะพระครูฤษี อันเป็นสัญญลักษณ์ของครูทั่วไป

2. ศีรษะพระครูพิราพ อันเป็นสัญลักษณ์ของครูฝ่ายโขน

3. ศีรษะเทริดโนห์รา อันเป็นสัญญลักษณ์ของครูฝ่ายละคร[50]

“พิธีครอบ” หมายถึง การนำเอาศีรษะครูมาครอบเพื่อรับเป็นศิษย์ เพื่อให้ศิษย์มีขวัญและกำลังใจว่าครูจะคุ้มครองรักษา ครูจะคอยช่วยเหลือ และให้อภัยกับศิษย์ผู้เรียน แม้ว่าจะรำผิดพลาดไปบ้าง อีกประการหนึ่งคือ ศิษย์ผู้เรียนสามารถที่จะต่อท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ผู้ที่จะรำเพลงหน้าพาทย์ได้นั้นจะต้องผ่านพิธีครอบครูเสียก่อน จึงจะสามารถที่จะต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ได้ [51]

ศิษย์ผู้เรียนที่มาร่วมพิธีจะนำขันกำนล มีดอกไม้ ธูปเทียน ผ้าเช็ดหน้าสีขาว และเงินกำนลครู ซึ่งอาจจะแตกต่างกันออกไป มีตั้งแต่ 6 บาท 12 บาท 24 บาท หรือ 36 บาท ผู้ที่ได้รับครอบแล้วถือว่าเป็นศิษย์ที่มีครูแล้ว

ขั้นตอนที่ 5 พิธีครอบ พิธีนี้เป็นขั้นตอนที่สูงสุด หมายถึงการได้รับมอบความรู้ความเป็นครู สามารถที่จะออกไปเป็นครูผู้ให้ความรู้ และต่อท่ารำ ตลอดจนสามารถเป็นครูที่จะต่อเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ให้กับศิษย์ได้ต่อไป การมอบนั้นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะรวบรวมบรรดาอาวุธต่าง ๆ ที่ใช้ในการแสดงโขน-ละคร เช่น คันศร พระขรรค์ ดาบ หอก คทา ตรีจักร ไม้เท้าฤษี เป็นต้น มามัดรวมกันด้วยด้ายสายสิญจน์สีขาว และประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะภาวนาคาถาประสิทธิ์ประสาทความเป็นผู้รู้ และส่งมีดอาวุธให้แก่ศิษย์นั้นได้เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขน-ละคร อย่างถูกต้องสมบูรณ์ตามประเพณีที่นิยมปฏิบัติกันมาจนทุกวันนี้ จากการสัมภาษณ์อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เล่าว่า

---

[50]สัมภาษณ์ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, คณบดีคณะศิลปะนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย), ปี พ.ศ.2548, 2 มกราคม 2551.

[51]สัมภาษณ์ เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, นักวิชาการละครและดนตรี ระดับผู้ชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 19 ธันวาคม 2550.

“แต่โบราณนั้นพิธีมอบจะนำเอาบทโขน-ละคร บางบทที่กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นมามัดรวมไว้กับอาวุธต่าง ๆ ด้วย ซึ่งในปัจจุบันไม่ได้มีการนำบทโขน-ละคร มามัดรวมไว้อีกแล้ว ไม่ทราบด้วยเหตุผลกลใด จึงเลิกไปเสีย”[52]

ขั้นตอนที่ 6 เป็นพิธีส่งครูกลับ โดยประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะสวมศีรษะพระภรตฤาษี ออกมายืนและกล่าวคำอำลาพร้อมให้ศีลให้พรแก่บรรดาศิษย์ทุกคนที่เข้ามาร่วมอยู่ในพิธี และเรียกเพลงหน้าพาทย์ “พราหมณ์ออก” ต่อจากนั้นจะเรียกหน้าพาทย์เพลง “โปรยข้าวตอก” เป็นการอวยชัย เพลงหน้าพาทย์ “กราวรำ” หมายถึงความยินดีที่พิธีการได้ลุล่วงไปด้วยดี และเพลงหน้าพาทย์ “เชิด” หมายถึงเสร็จพิธีกับการไหว้ครู-โขนละคร ในขั้นตอนที่ 5 นี้ [53] “ส่วนใหญ่แล้วประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จะเรียกเพลงหน้าพาทย์ “พราหมณ์ออก โปรยข้าวตอก กราวรำ และเชิด เช่นเดียวกัน แต่บางท่านอาจจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ “พระเจ้าลอยถาด” เพิ่มหลังจากเพลงหน้าพาทย์ “เชิด” ก็ได้ ซึ่งหมายถึงบรรดาเครื่องสังเวยต่าง ๆ ที่เหลือแล้วนั้นให้ใส่ถาดลอยไปเป็นอาหารของสัตว์ต่อไป”

โดยเฉพาะการนำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรนั้น พบว่าใช้บรรเลงเพื่อเป็นการอัญเชิญครูพระ ลิง มนุษย์ มาเป็นหมวดหมู่เป็นขบวนใหญ่ ดังตัวอย่างการเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมและประมวลจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการประกอบกับการสัมภาษณ์ประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละครของกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีลำดับดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[52]สัมภาษณ์ สมบัติ แก้วสุจริต, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 6 ธันวาคม 2550.

[53]สัมภาษณ์ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย), ปี พ.ศ.2548, 2 มกราคม 2551.

ตารางที่ 1 ลำดับการเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรในพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขน-ละคร

พิธีไหว้ครู	ประธานผู้ประกอบพิธี	ลำดับที่	ความหมาย
1. ในสมัยรัชกาลที่ 6 (เป็นพระราชพิธีไหว้ครู และครอบโขน ละคร และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในคราวเดียวกัน เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 14 พฤษภาคม พ.ศ.2457)	พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)	8 เสมอข้ามสมุทร	เชิญพระพรหม
2. ในสมัยรัชกาลที่ 7 - 8 (พ.ศ.2487 - 2503)	หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2505)	21 รุกร้น 22 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
3. ในสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ.2505 - 2525)	นายอาคม สายาคม (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2525)	21 รุกร้น 22 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
4. ในสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ.2525 - 2527)	ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2538)	7 เสมอข้ามสมุทร	เชิญพระพรหม
5. ในสมัยรัชกาลที่ 9 (พ.ศ.2527 - ปัจจุบัน 2551)	นายธีรยุทธ ยวงศรี (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2545)	19 รุกร้น 20 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายธงไชย โพธยารมย์ (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2551)	19 รุกร้น 20 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายทองสุก ทองหลิม (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ.2543)	21 รุกร้น 22 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายอุดม อังศุธร	14 รุกร้น 15 เสมอข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่

พิธีไหว้ครู	ประธานผู้ประกอบพิธี	ลำดับที่	ความหมาย
	นายสมบัติ แก้วสุจริต	20 รุกร้น 21 เสมอ ข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์	19 รุกร้น 20 เสมอ ข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง	14 รุกร้น 15 เสมอ ข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์	14 รุกร้น 15 เสมอ ข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่
	ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	14 รุกร้น 15 เสมอ ข้ามสมุทร	เชิญครูพระ ลิง มนุษย์ เชิญครูพระ ลิง มา เป็นหมวดหมู่

จากตารางลำดับการเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในพิธีไหว้ครูโขน-ละครดังกล่าว สรุปได้ว่าเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ใช้ในการอัญเชิญครูพระลิง มนุษย์ มาเป็นหมวดหมู่ ผู้วิจัยมีข้อสังเกตอยู่สองประการคือ ในการจัดลำดับของการเรียกเพลงหน้าพาทย์ของประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ตั้งแต่ พ.ศ.2487 - 2536 นั้น ๆ ขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละครเป็นสำคัญ ดังนั้นในการจัดลำดับการเรียกเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรจึงแตกต่างกันออกไปดังปรากฏในตารางดังกล่าว ข้อสังเกตประการต่อมาคือเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานครอบครูโขน-ละคร และพระราชพิธีครอบองค์พระพิราพต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ณ ศาลาดุสิดาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ในพระบรมมหาราชวัง ในวันพฤหัสบดีที่ 25 ตุลาคม พ.ศ.2537 นั้น ได้ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานหนังสือตำราไหว้ครูโขน-ละคร ให้กับ

1. นายธีรยุทธ ยวงศรี

2. นายธงไชย โพธยารมย์

3. นายทองสุก ทองหลิม

4. นายอุดม อังศุธร

5. นายสมบัติ แก้วสุจริต

อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน พระ ได้เล่าว่า “หลังจากคุณครูอุดม อังศุธร ได้รับพระราชทานหนังสือตำราไหว้ครูโขน-ละคร มาแล้วนั้น ท่านได้นำตำราเล่มนั้นมาคัดลอกและปรับปรุงเสียใหม่ เพื่อให้เกิดความคล่องตัวกับเวลาในการทำพิธีไหว้ครูโขน-ละคร แล้วมอบให้กับครู (อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์), ในการทำพิธีไหว้ครูโขน-ละคร แล้วมอบให้กับครู (อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง) และครูน้อย (อาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์) เพื่อนำมาคัดลอกให้เก็บไว้เป็นของส่วนตัว และขอให้ใช้ตำราเล่มนี้ไปทำพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ให้เหมือนกัน”[54]

ด้วยสาเหตุดังกล่าวจึงทำให้เห็นว่าลำดับการเรียกเพลงหน้าพาทย์ ในพิธีไหว้ครูโขน-ละครของ อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง และอาจารย์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ซึ่งทั้ง 3 ท่านเป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร และเป็นอาจารย์สอนนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จึงเรียกลำดับของเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ในลำดับเดียวกัน ซึ่งต่างกันกับการเรียกลำดับเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ของประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละครท่านอื่น ๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[54]สัมภาษณ์ วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 7 กุมภาพันธ์ 2551.

ภาพที่ 1
พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร
ที่มา : หนังสือตำนานโขนหลวง และนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 2

หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร

ที่มา : หนังสือตำนานโขนหลวง และนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

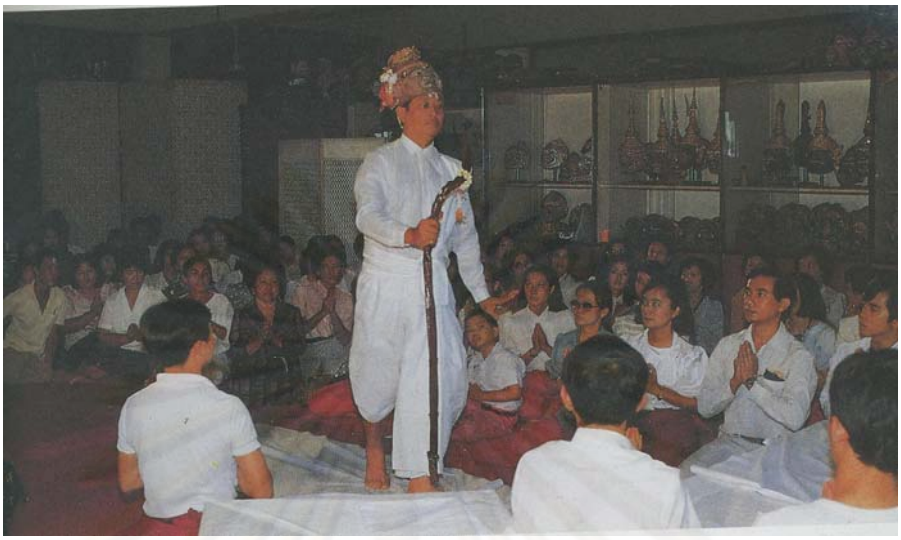
ภาพที่ 3

อาจารย์อาคม สายาคม ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร

วิทยาลัยนาฏศิลป ประจำปี พ.ศ.2515 ณ โรงละครแห่งชาติ

ที่มา : หนังสือที่ระลึกครบห้ารอบ อาคม สายาคม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 4

อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ภาพที่ 5

อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ประธานพิธีไหว้ครูโขน-ละคร

ที่มา : The Ramakien

2. การรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ของกรมพระคชบาล

“พัดชา” เป็นชื่อของกระบวนท่ารำ ในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือกของกรมพระคชบาล เป็นพระราชพิธีเกี่ยวเรื่องของช้าง เป็นพิธีคชกรรมหรือพิธีจับช้าง ตรวจเชือกบาศเพื่อใช้คล้องช้างป่ามาเลี้ยงไว้เป็นกำลังของบ้านเมือง พระราชพิธีนี้ให้จัดขึ้นปีละ 2 ครั้ง คือในเดือน 5 แรม 3 ค่ำ เวลากลางวันเป็นพิธีทอดเชือก และขึ้น 5 ค่ำ เวลาเช้า เป็นพิธีดามเชือก พระราชพิธีนี้ในกรุงรัตนโกสินทร์ระยะแรกนั้นกำหนดให้ประกอบพระราชพิธี ณ “พระที่นั่งพุทธไธศวรรย์” ภายในพระบรมมหาราชวัง

การรำพัดชานี้เป็นส่วนหนึ่งที่อยู่ในตอนท้ายของพระราชพิธีทอดเชือก ซึ่งเป็นประเพณีการไหว้ครูของหมอช้าง และผู้เกี่ยวข้องกับเรื่องของช้างจะขาดมิได้ ดังกล่าวไว้ในหนังสือพระราชพิธีสิบสองเดือนว่า

“บัดนี้จะได้กล่าวถึงการพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ซึ่งมีทำอยู่เสมอมิได้เว้นว่างถึงไม่ได้แห่สระสนานคเชนทรัศวสนานทั้งอย่างเก่าอย่างใหม่ พิธีทอดเชือกดามเชือกนี้ก็ยังทำเสมออยู่ เมื่อพิเคราะห์ดูคำว่าทอดเชือกอย่างหนึ่ง ตามเชือกอย่างหนึ่งนั้นจะแปลว่ากระไร วิธีที่เรียกว่าทอดเชือกนั้น คือเชือกบาศที่สำหรับคล้องช้างเป็นขด ๆ อยู่ จับขึ้นทั้งขดแยกออกเป็นสองส่วนตั้งกางไว้ เรียกว่าทอดเชือก เชือกที่กางไว้นั้นกลับพับลงวางเป็นขด ๆ ตามธรรมเนียมเรียกว่าดามเชือก บางทีคำว่าทอดเชือกนั้นจะตรงกันกับว่าคลี่เชือก ดามเชือกนั้นจะตรงกันกับว่าขดเชือกดูเหมือนหนึ่งจะเป็นพิธีที่ถึงกำหนดตรวจเชือกบาศหกเดือนครั้งหนึ่งก่อนที่จะไปทำการ คลี่ออกดูเมื่อชำรุดเสียหายอันใด ก็จะได้ซ่อมแซมแก้ไข เมื่อดีอยู่ก็ขดเข้าไว้อย่างเดิม แต่เดี๋ยวนี้ไม่มีผู้ใดที่จะคิดเห็นเช่นนั้น เพราะเหตุว่าผู้ที่จะคลี่เชือกออกมาดูนั้น เชื่อเสียแล้วว่าเชือกดีอยู่ก็เอาออกตั้งกาง ๆ ไว้พอเป็นสังเขป ไม่ได้บอกเสียก่อนว่า “ไม่ต้องตรวจดอกหนาเชือกดีอยู่ทำเท่านี้ก็พอ” ลูกศิษย์ลูกหาที่เห็นต่อ ๆ มา ก็เข้าใจซึมซาบว่าการที่ทำสังเขปย่อ ๆ นั้นเป็นเต็มตำราแล้ว เมื่อนึกแปลไม่ออกว่าทำเช่นนั้นประสงค์จะเอาประโยชน์อย่างไร ก็ต้องไหลไปตามทางที่เป็นประโยชน์อันไม่มีรูป คือว่าเป็นสวัสดิมงคลเท่านั้น สวัสดิมงคลจะมาด้วยอะไรก็นึกไม่ออก และไม่ต้องนึก เพราะผู้ใหญ่ท่านทำมา การที่มีวิธีบูชาโปรยข้าวตอกรำพัดชาอันใดต่อไปนั้น ก็เป็นอยู่ในเรื่องบูชาครู ไหว้ครู การพระราชพิธีนี้ ได้ลงมือการทำทอดเชือกในวันเดือนห้าแรมสามค่ำเวลากลางคืน ดามเชือกในวันแรมสี่ค่ำเวลาเช้าครั้งหนึ่ง ในเดือน 11 ขึ้น 4 ค่ำ เวลาค่ำทอดเชือก ขึ้น 5 ค่ำ เวลาเช้าดามเชือกอีกครั้งหนึ่ง การพระราชพิธีทั้งสองคราวนี้ ในกรุงรัตนโกสินทร์ทำที่หอเชือก ไม่ได้ไปทำที่เทวสถานเหมือนอย่างเช่นว่ามาในเรื่องนพมาศ ชะรอยที่กรุงเก่าก็คงจะทำที่หอเชือกเหมือนกันเช่นนี้ แต่หอเชือกที่กรุงเทพฯ ซึ่งตั้งอยู่ที่สนามหลวงตรงหน้าวังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เป็นที่รกเรี้ยวเหมือนอย่างตั้งอยู่ในกลางกองฝุ่นฝอย จึงเป็นที่ไม่สมควรที่พระเจ้าแผ่นดินจะเสด็จเข้าในพระราช

พิธีนั้นด้วยก็เคยยกมาทำที่อื่นได้ ได้เคยยกมาหลายครั้ง เหมือนอย่างในแผ่นดินปัจจุบันนี้ เมื่อข้าพเจ้าฝึกหัด ขี่ช้างไหว้ครู ก็ได้ยกมาทำที่โรงละครวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แต่ถึงว่าเมื่อทำพิธีอยู่ที่โรงเชือกแต่ก่อนมา ก็ว่ามีเจ้านายเสด็จไปมิได้ขาด จนในร่างรับสั่งทุกวันนี้ก็ยังมีว่าให้จัดอาสนะพระเจ้าพี่ยาเธอน้องยาเธอที่จะเสด็จไปเข้าพระราชพิธีไปทอดทั้งสองเวลาอย่าให้ขาดได้ การที่เจ้านายเสด็จนั้น พึ่งจะมาเลิกไม่ได้เสด็จในชั้นพระเจ้าบรมวงศ์เธอหลัง ๆ และพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ เพราะไม่ได้ฝึกหัดวิชาช้างม้าเหมือนอย่างแต่ก่อนตามคำที่เล่าว่า เมื่อในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระเจ้าลูกเธอต้องฝึกหัดทรงช้างให้ชำนิชำนาญทุกองค์ จนถึงฝึกทรงบาศทิ้งที่หน้าพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ในเวลาเย็น ๆ ทุกวันมิได้ขาดเจ้านายซึ่งทรงฝึกหัดวิชาช้างเหล่านี้ต้องเข้าพระราชพิธีทั้งสิ้น ข้าราชการซึ่งจะต้องขี่ช้างยืนสนามปีใดจะมีสระสนาน ก็ต้องเข้าพระราชพิธีในวันแรมสามค่ำเวลากลางคืน ไม่ว่าผู้ใดเคยไหว้ครูแล้วหรือยังไม่ได้ไหว้ครูคงต้องไปเข้าพระราชพิธีทั้งสิ้น ลัทธิหมอช้างอย่างไทยถือเสนียดจัญไรจัดนัก มีวิธีหลายอย่างซึ่งถือว่าเป็นการอัปมงคลที่ผู้ซึ่งเขาว่าครอบหมอมอญไม่ถือ เช่นหลวงคชศักดิ์เดี๋ยวนี้เป็นต้น ในการพระราชพิธีนี้หวงแหนอย่างยิ่งห้ามมิให้ผู้หญิงเข้าไปในโรงพิธีเป็นอันขาด และไม่ให้คนที่ไม่ได้เกี่ยวข้องในการพระราชพิธีเข้าไปในโรงพิธี ด้วยกลัวว่าจะไปเลียนวิธีท่าทางออกมาทำเล่นถือกันว่าทำให้เสียจริตได้ ดูก็อยู่ข้างจะจริง เช่นรำพัดชาท่านั่งอยู่ดี ๆ ใครลุกขึ้นรำก็บ้าแน่ ถ้าจะตั้งพระราชพิธีแห่งใดก็มีม่านผ้ากั้นวงรอบจนปี่พาทย์ราตตะโพนก็ไม่ให้เข้าไปอยู่ในโรงพิธี ใช้ตะโกนบอกหน้าพาทย์ออกมาข้างนอก แต่เมื่อว่าตามจริงแล้ว พระราชพิธีนี้อยู่ข้างจะน่าดูสนุกดีอยู่ การในโรงพิธีนั้นตั้งเตียงเทวรูปและตั้งกลดสังข์เป็นบันไดสามคั่น ตามแบบพิธีพราหมณ์ทั้งปวงเช่นกล่าวมาแล้ว เตียงเพดานชั้นต้นตั้งรูปพระอิศวร พระนารายณ์ มหาวิฆเนศวร เตียงลดลงมาตั้งกลดสังข์เบญจคัพย์ที่หน้าเทวรูป ตั้งเตียงวางเชือกบาศที่ปิดทองสามเตียง เชือกบาศปิดเงินเตียงหนึ่ง มีเครื่องกระยาบวชที่หน้าเตียงนั้นทั้งสี่ ตรงหน้าเตียงเชือกบาศทั้งสี่นี้ออกมา มีอีกเตียงหนึ่งวางเครื่องช้างชนักขอเชือกรำพัดชาตรงหน้าเตียงนั้นออกมามีบายศรีแว่นเวียนเทียน เวลาค่ำโหรต้องหาฤกษ์เวลาที่จะลงมือทำพิธีทุกครั้ง เริ่มแต่กระสูทธิ์ อัตมสูทธิ์ บูชาเบญจคัพย์ บูชากลดบูชาสังข์ตามแบบแล้ว จนถึงสรงน้ำพระประโคมพิณพาทย์เชิญพระขึ้นภัทรบิฐ จุดแว่นเวียนเทียนสมโภชเจิมพระเทวรูปแล้ว จึงได้รดน้ำสังข์บรรดาผู้ซึ่งไปประชุมอยู่ในโรงพิธีนั้นแล้วอ่านเวทพรมน้ำเชือกบาศ เวลานั้นประโคมพิณพาทย์สาธุการถึงเจ็ดลา แล้วตัวพระครูพฤฒิบาศและเจ้ากรมปลัดกรม กรมช้างเข้าประจำหน้าเตียงเชือกคุกเข่ายกเชือกบาศขึ้นกางไว้เป็นทอดเชือก ต่อนั้นไปให้นายท้ายช้างคนหนึ่งมาหมอบที่กลางโรง พระครูพฤฒิบาศซึ่งเป็นหมอเฒ่าจึงเอาชนักมาวางคร่อมหลัง เอาด้ามขอสอดในพรมชนักปลายด้ามขอขึ้นข้างบน นายท้ายช้างที่หมอบนั้นมือกำยื่นขอไว้ จึงให้พราหมณ์พฤฒิบาศสองคนอ่านดุษฎีสังเวยอย่างเก่าที่ขึ้นว่า อัญขยมบังคมภูวสวะเป็นต้น จบลาหนึ่งเป่าสังข์ ในเวลา

เมื่ออ่านดุษฎีจบเป่าสังข์นั้น บรรดาผู้ซึ่งประชุมในที่นั้นโปรยข้าวตอกดอกไม้อย่างเช่นไหว้ครูละคร ข้าวตอกดอกไม้นั้นมีพานทองสองพาน พานเงินสองพาน พานทองนั้นเป็นของสำหรับพระเจ้าแผ่นดินทรงโปรย พานเงินเป็นของข้าราชการ ว่าเป็นธรรมเนียมมีมาแต่ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เพราะท่านเสด็จเสมอไม่ขาด ถึงว่าพระเจ้าแผ่นดินและพระบรมวงศานุวงศ์จะไม่เสด็จ ก็ยังมีพานข้าวตอกดอกไม้ ทองคู่หนึ่ง เงินคู่หนึ่ง อยู่ดังนี้เสมอ ไม่ได้ขาดจนทุกวันนี้ ครั้นดุษฎีสังเวยจบสามลาแล้ว จึงสมมติเจ้ากรมปลัดกรมกรมช้างคนใดคนหนึ่ง ซึ่งเป็นคนรำพัดชาเป็นคล่องแคล่วชำนิชำนาญว่าเป็นพระนารายณ์เมื่อแปลงพระพักตร์เป็นช้าง ลงมาสอนวิชาคชกรรมให้แก่คนสี่คนเมื่อไปปราบช้างเอกทันต์แล้วมานั้น เมื่อแรกลงมือรำ พิณพาทย์ทำเพลงคุกพาทย์รัวกราบสามครั้ง กราบนั้นอยู่ข้างกระดุกกระดิกมาก ไม่ใช่กราบธรรมดา เข้าเพลงพิณพาทย์แล้วจึงนั่งท่าเรียกว่าพุทธราพิณพาทย์ตีเพลงตระบองกัน เมื่อเสร็จแล้วรัวกราบอีกสามครั้ง แล้วจึงลุกขึ้นยืนรำส่องแว่นพิณพาทย์ทำเพลงบาทสกุณี ส่องแว่นครบสามคราวแล้วทรุดลงนั่ง รัวกราบอีกเป็นคราวที่สาม แล้วจึงไปนั่งคุกเข่าข้างหนึ่งที่ข้างม้า ยกมือขึ้นจีบบนศีรษะเอนตัวเข้าไปที่เชือกบาศเรียกว่าไหว้ครู พิณพาทย์ทำเพลงเหาะ เสร็จแล้วรัวกราบอีกเป็นครั้งที่สี่ ต่อนั้นไปพิณพาทย์ทำเพลงชุบรำส่องแว่น แล้วแผลงกลับจับขอพายซ่นยินและฉะพายตามวิธีเพลง จะว่าให้เข้าใจนอกจากที่เห็นไม่ได้ เมื่อเสร็จแล้วคุกพาทย์รัวกราบอีกเป็นครั้งที่ห้า ต่อนี้ไปพิณพาทย์เปลี่ยนเป็นรุกร้นเดินส่องแว่นและออกแผลงอีก เปลี่ยนขอจับเชือกบาศใหม่ รำท่าชัดบาศเหวี่ยงเชือกให้พ้นตัวไปข้างหนึ่งสามรอบ แล้วคลายออกเหวี่ยงให้พันข้างหนึ่งอีกสามรอบแล้วให้คลายออก เป็นเสร็จการ ลงนั่งคุกพาทย์รัวกราบอีกครั้งหนึ่ง เป็นสิ้นวิธีรำพัดชา เมื่อเวลาที่รำเชือกบาศนั้นมีนายท้ายช้างอีกคนหนึ่งนั่งจับสายกระแชงคือท้ายเชือกบาศ สมมติว่าเป็นควาญช้างอยู่ตลอดเวลารำ การที่รำพัดชานี้ ถือว่าถ้าผู้ใดได้เห็นเป็นสิ้นเสนียดจัญไร พระเจ้าแผ่นดินแต่ก่อน ๆ ที่ทรงชำนิชำนาญในการช้าง เช่น พระนารายณ์มหาราช พระมหาบุรุษเพทราชาเป็นต้น เสด็จขึ้นพระพุทธบาทก็ทรงรำพัดชาเหนือกระบองช้างต้น ถวายพระพุทธบาททุกครั้ง เป็นเสร็จการพระราชพิธีในเวลาค่ำ

การพระราชพิธีดามเชือก ในวันขึ้นสี่ค่ำเวลาเช้าก็เหมือนกันกับเวลาค่ำ แปลกแต่พับเชือกบาศที่กางไว้นั้นเรียกว่าดามเชือก แต่ไม่ได้มีการเสด็จหรือมีผู้ใดไปประชุมดังเช่นเวลาค่ำแต่เดิมมาในการพระราชพิธีนี้มีเงินที่พราหมณ์จะได้ตำลึงเดียว นอกนั้นได้แต่ผ้าขาวที่รองอาสนะเทวรูป และรองเชือกทั้งของบูชาต่าง ๆ”[55]

---

[55] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชพิธีสิบสองเดือน** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์บรรณคาร, 2542), หน้า 225 - 228.

ผู้รำนั้นมักจะเป็นเจ้าหน้าที่ในกรมช้าง ผู้มีฝีมือคนใดคนหนึ่ง โดยสมมติเป็นพระนารายณ์ เพื่อแปลงพระพักตร์เป็นช้างลงมาสอนวิชาคชกรรมให้แก่คนสี่คน เพื่อไปปราบช้างเอกทันต์

ขั้นตอนในพระราชพิธีนี้ มีปรากฏอยู่ในหมายกำหนดการ เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เสด็จทอดพระเนตรพิธีทอดเชือกดามเชือก ณ พระราชวังบางปะอิน ดังนี้

หมายกำหนดการ[56]

พระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ณ พระราชวังบางปะอิน

พุทธศักราช 2461

เริ่มต้นพิธีทอดเชือก ดามเชือก*

พระสิทธิไชยบดีทำกระสูทธ อัตตะมะสูทธแล้วบูชาเบญจครรภ บูชากรด บูชาสังข์ แลสรงน้ำพระ พิณพาทย์ประโคมเพลงลงสรง แล้วเชิญพระขึ้นภัทรบิฐเวียนเทียนสมโภช เจิมพระเทวรูปแล้วอ่านเวท พรมน้ำเชือกบาศ พิณพาทย์ประโคมเพลงสาธุการ เจ้ากรมปลัดกรมช้างเข้าประจำน่าเตียงเชือกบาศ คุกเข่ายกเชือกบาศขึ้นเป็นการทอดเชือก กรมช้างออกมาหมอบเป็นเปรียง** พระสิทธิไชยบดีนำชนักกับขอมาวงบนหลัง พราหมณ์สองคนอ่านดุษฎีสังเวย อ่านจบครั้งหนึ่งเป่าสังข์ โปรยข้าวตอกดอกไม้ อ่านดุษฎีสังเวยจนจบ 3 ลา พระสิทธิไชยบดีถอนชนักกับขอมาจากหลังผู้เป็นเปรียงไว้ที่เดิม

หลวงคชศักดิ์ออกรำพัดชา เป็นพระนารายณ์แปลงพระพักตร์เป็นช้างแรกลงมือรำ พิณพาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ รัว กราบ 3 ครั้ง แล้วนั่งท่าพุทธรา พิณพาทย์ทำเพลงกระบองกันแล้วรัว กราบอีก 3 ครั้ง จึงลุกขึ้นยืนรำส่องแว่น พิณพาทย์ทำเพลงบาทสกุณีส่งแว่นครบ 3 คราว แล้วลงนั่ง รัว กราบ แล้วไปจบบาศเรียกว่าไหว้ครู พิณพาทย์ทำเพลงเหาะ แล้วรัว กราบ ต่อไปนี้ พิณพาทย์ทำเพลงชุบรำส่องแว่นแล้วแผลงกลับจับขอพายซ่นยิน*** และ

---

[56]กรมศิลปากร, **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร** (กรุงเทพมหานคร : บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545), หน้า 320.

*ดำเนินอักขวิธีตามต้นฉบับเดิม

**เปรียง คือบุคคลซึ่งสมมติแทนช้างในการรำพัดชา เช่น หมอบเป็นเปรียง คือหมอบเป็นช้าง

***พายซ่นยิน คือส่วนด้ามของขอช้างใช้สำหรับจับ

ฉะบาย* เมื่อเสร็จแล้วคุกพาทย์ รัว กราบ ต่อนี้ไปพิณพาทย์เปลี่ยนเป็น**รุกร้น** เดินส่องแว่นแลออกแผลงอีก แล้วจับเชือกบาศรำท่าชัดบาศ เสร็จแล้วนั่ง คุกพาทย์ รัว กราบอีกครั้งหนึ่ง เป็นสิ้นวิธีรำพัดชา

ในเวลารำเชือกบาศนี้ มีนายท้ายช้างนั่งจับสายกระแซงคนหนึ่ง สมมติเป็นควาญช้างอยู่ตลอดเวลารำ

การพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ที่พระที่นั่งวโรภาศพิมาน พระราชวังบางปะอิน

วันที่ 9 ตุลาคม พุทธศักราช 2461 เวลา 5 นาฬิกา หลังเที่ยงทอดเชือก

วันที่ 10 ตุลาคม เวลา 9 นาฬิกา 6 นาที ก่อนเที่ยง ดามเชือก

วันที่ 11 ตุลาคม เวลา 11 นาฬิกา ก่อนเที่ยง พราหมณ์จะได้เวียเทียนแลรดน้ำพระยาช้าง ที่โรง ณ กรุงเทพฯ

นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายถึงพระราชพิธีนี้ไว้ว่า “พิธีทอดเชือก และดามเชือกเป็นพิธีของพราหมณ์พฤฒิบาศ และหมอควาญช้าง เวลาเช้าของพระราชพิธีเริ่มต้นในเวลาเช้าตั้งเชือกบาศ (ซึ่งทำด้วยหนังตีเกลียวขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 เซนติเมตร สำหรับคล้องช้าง) เป็นขด ๆ เรียงกัน มีบายศรีเครื่องสังเวย และกระยาบวชนานาชนิด พราหมณ์และหมอควาญช้างจะทำพิธีอ่านโองการบูชาปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสาธุการ และเพลงตระเชิญ เวลาโปรยข้าวตอกดอกไม้ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโปรยข้าวตอก เป็นอันเสร็จพิธีในตอนเช้า

สำหรับพิธีในตอนค่ำนั้น พราหมณ์พฤฒิบาศจะทำพิธีการอ่านฉันท์ และสาธยายมนต์ จบแล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสาธุการ หลังจากนั้นทำการสาธยายมนต์ต่อไป จบแล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสาธุการอีก ทำสลับกันเช่นนี้ราว 7 - 8 ครั้ง จึงถึงพิธีรำ หมอควาญช้างรุ่นอาวุโสจะเข้ามากราบลงตรงเชือกบาศ และร่ายรำ ท่ารำของหมอควาญช้างมีด้วยกันหลายท่า เช่น ท่าพุทรา ท่าคลายบาศ และท้าม้วนบาศ เป็นต้น (เมื่อสังเกตดูท่ารำจะเห็นว่ามีความมุ่งหมายในการตรวจเชือกบาศ ว่ายังคงจะมีความเหนียวแน่นดีหรือมีที่ใดชำรุดต้องซ่อมดามหรือไม่อย่างไร)

*ฉะบาย คือส่วนปลายขอช้าง ซึ่งเป็นส่วนคมทำด้วยโลหะ

ในขณะที่ควาญช้างร่ายรำนั้น ปี่พาทย์จะเปลี่ยนเพลงตามท่ารำทุกครั้งไป เพลงที่บรรเลงประกอบท่ารำ เช่นคุกพาทย์ **รุกร้น** เชิดฉาน เป็นต้น[57]

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในการรำพัดชา ได้แก่

1. เพลงคุกพาทย์
2. เพลงตระบองกัน
3. เพลงบาทสกุณี
4. เพลงเหาะ
5. เพลงชุบ
6. **เพลงรุกร้น**

จะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์รุกร้น จัดเป็นหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งที่ใช้ประกอบในการรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ของกรมพระคชบาล ซึ่งในปัจจุบันนี้พระราชพิธีนี้ได้เลิกล้มไปหลังสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6

นอกจากเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูโขน-ละครและการรำพัดชาในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือกแล้ว ยังมีการนำ เพลงหน้าพาทย์ เสมอข้ามสมุทรมาบรรเลงในพระประจำวันอีกด้วยดังนี้

ในปี พ.ศ.2517 นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (ถึงแก่กรรม พ.ศ.2525) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้คิดนำเอาเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ มาบรรเลงพระประจำวัน ดังที่ท่านได้เขียนไว้ในหนังสือที่ระลึกครบห้ารอบของท่านว่า

“เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้นำมาบรรเลงในพระประจำวัน ผมเป็นผู้ริเริ่มขึ้นเอง เหตุที่นำเอาเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ มาบรรเลงพระประจำวันนั้น เพราะมาคิดดูว่าถ้าเกิดมีท่านผู้มีอันจะกินสักท่านหนึ่งต้องการจะสเดาะพระเคราะห์ และต้องการจะให้งานนี้ใหญ่โต เพราะเป็นผู้ที่มีหลักฐานดีก็คงต้องมีปี่พาทย์ ฉะนั้นเพื่อให้เป็นการสอดคล้องกันในการที่จะใช้บรรเลงตาม

---

[57]มนตรี ตราโมท, **การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี** (กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2529), หน้า 105 - 106.

พระประจำวัน ผมจึงได้คิดเรียบเรียงเพลงหน้าพาทย์ใช้ประจำพระสเดาะนพเคราะห์ขึ้น ซึ่งมีเพลงหน้าพาทย์ประจำพระแต่ละองค์ ดังนี้

1. พระอาทิตย์ ปางพระถวายเนตร ใช้เพลงตระเชิญหรือเพลงเทวาประสิทธิ์

2. พระจันทร์ ปางห้ามสมุทร ใช้เพลง**เสมอข้ามสมุทร** หรือเพลงโล้

3. พระอังคาร ปางพระไสยาสน์ (ในรัชกาลที่ 5 ทรงเปลี่ยนเป็น พระคันธารราฐ) ใช้เพลงตระนอนหรือตระบรรทมไพร

4. พระพุธ ปางพระอุ้มบาตร ใช้เพลงกลมหรือพระยาเดิน

5. พระเสาร์ ปางพระนาคปรก ใช้เพลงลงสรงหรือรัวสามลา

6. พระพฤหัสบดี ปางพระสมาธิ ใช้เพลงสาธุการหรือสาธุการกลอง

7. พระราหู (พระพุธกลางคืน) ปางพระป่าเลไลย์ ใช้เพลงคุกพาทย์หรือเชิดฉาน

8. พระศุกร์ ปางพระพึง ใช้เพลงพระเจ้าลอยถาดหรือตระนิมิต

9. พระเกตุ ปางพระขัดสมาธิเพชร ใช้เพลงตระบองกันหรือตระสันนิบาต”[58]

นอกจากนี้ท่านยังได้อธิบายเพิ่มเติมถึงการใช้เพลงหน้าพาทย์ เสมอข้ามสมุทร กับพระประจำวันจันทร์ว่า

“วันจันทร์ ปางพระห้ามสมุทร พระองค์ทรงแสดงปาฏิหาริย์หลายอย่างหลายประการ ในที่สุดทรงห้ามพระมหาสมุทรให้หยุดได้ พวกชฎิลจึงยอมอ่อนข้อ ผมจึงใช้**เพลงเสมอข้ามสมุทร** ซึ่งเพลงนี้โดยมากมักจะใช้เกี่ยวกับเรื่องที่มีน้ำร่วมอยู่ด้วยเสมอ”[59]

นอกจากเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร จะใช้บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรงกลางวัน พิธีครอบครู ไหว้ครูโขน - ละคร การรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือกดามเชือก ของกรมพระคชบาล แล้วยังมีการนำเพลงหน้าพาทย์ เสมอข้ามสมุทร มาบรรเลงใน

---

[58]อาคม สายาคม, **ที่ระลึกครบห้ารอบ 26 ตุลาคม 2520** (กรุงเทพมหานคร : ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520), หน้า 18.

[59]เรื่องเดียวกัน, หน้า 19.

พระประจำวัน ในวันจันทร์คือปางห้ามสมุทร โดยอาจารย์อาคม สายาคม เป็นผู้คิดนำเอาเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ มาบรรเลง พระประจำวันในวันต่าง ๆ ในปี พ.ศ.2517 อีกด้วย

2.3 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของตัวพระที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

โขน หมายถึง การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยแสดงสวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า หัวโขน[60]

สันนิษฐานว่าโขนได้ถือกำเนิดเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยได้รับเรื่องราวในการแสดงมาจากเรื่อง “รามายณะ” ของอินเดีย ต่อมาได้ปรับปรุงและพัฒนาจนกลายมาเป็นเรื่อง “รามเกียรติ์” และในส่วนของการแสดงก็ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะ 3 ประเภทด้วยกัน ได้แก่

1. ศิลปะการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งได้รับอิทธิพลในลักษณะการพากย์ เจรจา และการใช้เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ และที่สำคัญคือลักษณะการเต้นของคนเชิดหนัง ซึ่งการแสดงของโขนได้นำมาปรับปรุงให้เป็นแบบฉบับในการแสดงโขนดังเช่นสมัยปัจจุบัน

2. ศิลปะการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลในลักษณะของเครื่องแต่งกายโขนในปัจจุบัน

3. ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ซึ่งได้รับอิทธิพลและลีลาการร่ายรำประกอบการใช้อาวุธที่มีความเข้มแข็ง ว่องไวในการฝึกฝนเพลงอาวุธ ซึ่งการแสดงโขนได้รับเอากระบวนท่าและลีลาบางส่วนนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดง

---

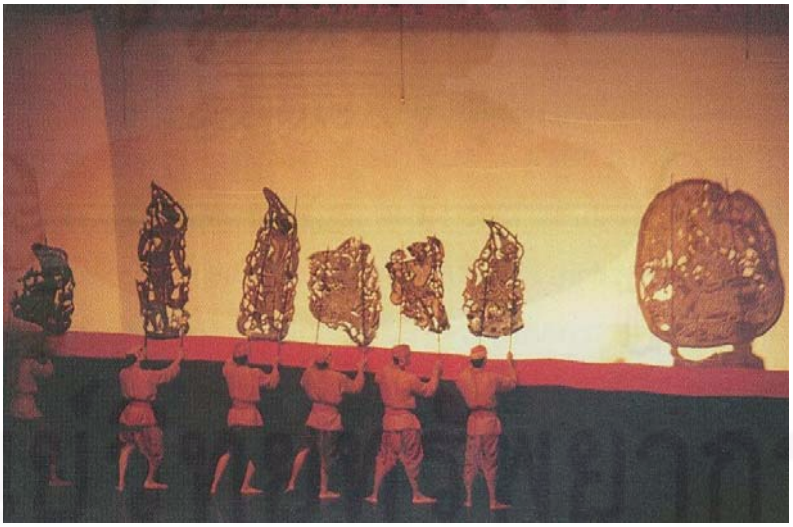
[60]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542** (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คพับลิเคชั่นส์, 2546), หน้า 208.

ภาพที่ 6

ภาพจิตกรรมฝาผนังในวิหารวัดโสมนัสวิหาร

เป็นภาพการเล่นมหรสพหนังใหญ่

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะ และวัฒนธรรมไทย



ภาพที่ 7

การแสดงหนังใหญ่

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะ และวัฒนธรรมไทย

ภาพที่ 8
ศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวด้วยพลองไม้สั้น
ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา ของกรมศิลปากร

จะเห็นได้ว่าศิลปะทั้ง 3 ประเภทดังกล่าวมานี้ใช้เป็นหลักในการแสดงโขน โดยนำรูปแบบมาพัฒนาและปรับปรุง โดยใช้เวลานานนับร้อยปี จึงกลายมาเป็นรูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบัน

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้ทรงพระราชนิพนธ์ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องของรามเกียรติ์ว่า

“รามเกียรติ์ หรือ รามายณะ เป็นหนังสือกาพย์ที่เก่าแก่ที่สุดในภาษาสันสกฤต ผู้รจนาเป็นพรหมฤษีมีนามว่า วาลมีกิ ในหนังสือรามายณะเองนั้น ไม่มีข้อความอันใดที่จะแสดงให้ปรากฏว่าแต่งขึ้นเมื่อใดแน่ แต่พวกปราชญ์ยุโรปผู้เอาใจใส่สอบสวนพิจารณาในโบราณคดี และวรรณคดี สันนิษฐานว่า เรื่องราวจะได้ผูกขึ้นประมาณ 2,400 ปีเศษล่วงมาแล้ว หรือราวต้นพุทธกาลของเรานั้นเอง แต่ต้องเข้าใจว่าเมื่อจับรวบรวมขึ้นเป็นรูปนั้น ได้เป็นเรื่องโบราณอยู่แล้ว และได้แสดงกันเป็นตำนานต่อ ๆ กันมาแล้วหลายชั่วคนก่อนพุทธกาล ถึงแม้เมื่อได้รจนาเป็นกาพย์ขึ้นแล้วก็ยังคงท่องจำขึ้นใจ”[61]

[61] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **บ่อเกิดรามเกียรติ์**, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2513), หน้า 2 - 3.

เรื่องรามเกียรติ์เป็นนิทานที่เล่าสืบกันต่อ ๆ มาหลายยุคหลายสมัย หลายชนชาติ หลายฐานะ และหลายฉบับ ในยุคแรก ๆ นั้น เข้าใจกันว่าเป็นเล่ากันด้วยปากต่อปากบ้าง เป็นการท่องจำบ้าง ต่อมาได้มีการบันทึกจารึกในรูปแบบของวรรณกรรม บทประพันธ์รามเกียรติ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นได้ปรากฏบทนาฏกรรมรามเกียรติ์เป็นครั้งแรกดังนี้

สมัยกรุงศรีอยุธยา

ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นพบคำประพันธ์บทนาฏกรรมรามเกียรติ์ในหลายลักษณะคือ

1. รามเกียรติ์คำฉันท์ ในเรื่องรามเกียรติ์สำนวนนี้มีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ครั้งแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งมี 4 บท คือ

บทตอนพระอินทร์ใช้ให้พระมาตุลีนำราชรถมาถวายพระรามในสนามรบ

บทตอนพระรามและพระลักษมณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย

บทตอนพรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์

บทตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์ล้ม[62]

2. รามเกียรติ์คำพากย์[63] ในเรื่องรามเกียรติ์สำนวนนี้กรมศิลปากรได้ตีพิมพ์ตั้งแต่ตอนสีดาหาย (ภาค 2) จนถึงกุมภกรรณล้ม (ภาค 9) อีกทั้งมีคำพากย์บางตอนที่ยังไม่ได้ตีพิมพ์อยู่อีก แต่เข้าใจว่าคำพากย์เหล่านี้คงใช้สำหรับเล่นหนัง และต่อมาก็มีผู้นำมาใช้ในการเล่นโขนด้วย

3. รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า[64] ในเรื่องรามเกียรติ์สำนวนนี้ ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว มีประวัติว่า “พระครูศรีถวายที่อ่างศิลา พ.ศ.2456” และมีบอกไว้ตอนท้ายเล่มว่า “นายฉายโศรฐเขียนจบในเดือนเจ็ดไม่หมดเสดเรื่องรามเกียรติ์” บทละครสำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์จึงยังไม่มีโอกาสได้รับการพิจารณาจากบรรดานักปราชญ์ ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว กล่าวความตั้งแต่ตอนพระรามประชุมพลถึงองคตสื่อสาร

---

[62] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496), หน้า 99 - 100.

[63] เรื่องเดียวกัน, หน้า 100.

[64] เรื่องเดียวกัน, หน้า 102.

4. รามเกียรติ์คำโคลง ในเรื่องรามเกียรติ์สำนวนนี้ปรากฏลักษณะการประพันธ์แบบโคลงสี่สุภาพ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีดังนี้

โคลงทศรถสอนพระราม จากคำสอนของท้าวทศรถสอนพระรามในเรื่องรามเกียรติ์มีสาระสำคัญเกี่ยวกับหลักธรรมในพระพุทธศาสนา เช่น เมตตา กรุณา ขันติ เป็นต้น

โคลงพาลีสอนน้อง จากคำสอนของพาลีให้แก่สุครีพผู้เป็นน้องในเรื่องรามเกียรติ์ถึงหน้าที่ของข้าราชการพึงปฏิบัติ เช่น ไม่แต่งตัว โอ่อ่า ไม่นั่งบนราชอาสน์ เป็นต้น[65]

จะพบว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยา ปรากฏบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ซึ่งใช้แสดงในยามสงบ เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงใจ

สมัยกรุงธนบุรี

ในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ไว้ในสมุดไทยดำ มี 4 สมุดไทย คือ

1. ตอนพระมงกุฎ (เล่ม 1)
2. ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินทร์จนถึงท้าวมาลีวราช (เล่ม 2)
3. ตอนท้าวมาลีวราชพิพากษาความจนถึงทศกัณฐ์เข้าเมือง (เล่ม 3)
4. ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด พระลักษมณ์ต้องหอกกบิลพัสตร์ จนถึงผูกผมนางมณโฑกับทศกัณฐ์ (เล่ม 4)

ปรากฏวัน เดือน และปีที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในหน้าต้นทุกเล่มว่า “วันอาทิตย์ เดือน 6 ขึ้น 1 ค่ำ จุลศักราช 1132 ปีขาล โทศก” ตรงกับ พ.ศ.2313 เป็นปีที่ 3 ในรัชกาลนั้น[66]

---

[65]วัชรี รมยะนันท์, **วิวัฒนาการวรรณคดีไทย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 8.

[66]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496), หน้า 103.

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ ที่กระจัดกระจายแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาให้เป็นฉบับเดียวกัน จึงมีพระราชโองการดังนี้

กระวีวิธหลายหลาก รู้มลากหลายฉันท์
นิพนธ์โคลงกาพย์กลอน ภูธรดำริดำรัส
จัดจองทำนองทำนุก ไตรดายุคนิทาน
ตำนานเนื่องเรื่องรามเกียรติ์ เบียพัปรปักษ์ยักษ์พินาศ
ด้วยพระราชโวหาร ปานสุมาลัยเรียบร้อยสร้อยโสภิต
พิกษิตสาโรช โอษฐ์สุคนธ์วิมลหื่นหอม
ถนอมถนิมประดับโสต ประโยชน์ฉลองเฉลอม
เจอมจุฑาทิพยประสาท ประกาศยศเอกอ้าง
องค์บพิตรพระเจ้าช้าง เผือกผู้ครองเมืองฯ
เมื่อ เดือนอ้ายสองค่ำขึ้น จันทวาร
บพิตรผู้ทรงญาณ ยิ่งหล้า
แรกริพนธ์สาร รามราพณ์ นี้แฮ[67]
ศักราชพันร้อยห้า สิบเก้าปีมะเส็งฯ*

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 มีเรื่องราวติดต่อกันไป และมีความยาวกว่ารามเกียรติ์ทุกสำนวน ด้วยมีความยาวถึง 117 เล่มสมุดไทย หรือ 50,286 คำกลอน

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์โดยใช้บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 นั้นเป็นแบบฉบับในการแสดงโขน และละครในเวลาต่อมา แต่ทรงคัดเลือกเอาบทรามเกียรติ์บางตอนมาพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้เล่นละคร ได้แก่

1. ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนถึงทศกัณฐ์ล้ม

2. ตอนพระบุตรพระลบ

---

[67]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496), หน้า 103.

*ตรงกับวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ.2340.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์โดยตัดบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 ทิ้งลงบ้าง โดยทรงพระราชนิพนธ์มีประมาณ 14,300 คำกลอน นอกจากนี้พระองค์ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์คำพากย์โขนไว้ 4 ตอน คือ

1. ตอนนางลอย

2. ตอนนาคบาศ

3. ตอนพรหมาสตร์

4. ตอนเอราวัณ[68]

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่อีก 1 ตอน คือ

ตอนพระรามเดินดง เป็นหนังสือ 4 เล่ม สมุดไทย มีความยาว 1,664 คำกลอน นอกจากนั้นยังได้ทรงพระราชนิพนธ์แปลงบทละครใช้สำหรับการแสดงเบิกโรง 1 เรื่อง คือ

เรื่องนารายณ์ปราบนนทุก มีความยาว 106 คำกลอน

ตอนพระรามเข้าสวนพิราพ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์เรื่องรามเกียรติ์ขึ้นไว้สำหรับเล่นโขนอีก 6 ชุด ได้แก่

1. ชุดสีดาหาย

2. ชุดเผาลงกา

3. ชุดพิเภกถูกขับ

4. ชุดจองถนน

5. ชุดประเดิมศึกลงกา

---

[68]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496), หน้า 107 - 108.

6. ชุดนาคบาศ

ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยกัน 154 หน้า บทพระราชนิพนธ์ทั้ง 6 ชุดนี้ ทรงดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของวาลมีกิ และได้ทรงชี้แจงพระราชประสงค์ในการพระราชนิพนธ์ไว้ในคำนำบทพระราชนิพนธ์เมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่มในปี พ.ศ.2464 ว่า

“บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เป็นบทที่ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นเป็นครั้งคราวสำหรับเล่นโขน มิได้ตั้งใจที่จะให้เป็นหนังสือกวีนิพนธ์สำหรับอ่านเพราะ ๆ หรือดำเนินเรื่องราวติดต่อกันฉะนั้นเลย บทเหล่านี้ได้แต่งขึ้นสำหรับความสะดวกแก่การเล่นโขนโดยแท้ จึงมีทั้งคำกลอนอันเป็นบทร้อง ทั้งบทพากย์ และเจรจาอย่างโขน ระคนกันอยู่ตามแต่จะเหมาะแก่การเล่นออกโรงจริง ๆ

ข้าพเจ้าขอชี้แจงว่า ความในบทรามเกียรติ์ของข้าพเจ้านี้ ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นตามข้อความอันมีอยู่ในคัมภีร์ “รามายณะ” ของพระวาลมีกิพรหมฤษี อันมีฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษ ฉะนั้นท่านผู้อ่านจะสังเกตเห็นได้ว่าข้อความดำเนินเรื่องมีที่ผิดกันกับพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์รัชกาลที่ 1 และที่ 2 อยู่หลายแห่ง ข้าพเจ้าขอออกตัวว่า ข้าพเจ้ามิได้ตั้งใจเลยที่จะแต่งบทเหล่านี้ขึ้นใหม่ เพื่อแข่งขันกับพระราชนิพนธ์เก่า เป็นแต่มีความตั้งใจที่จะดำเนินเรื่องโดยทางที่แปลกกว่าที่เคยมีมาแล้วเพื่อชวนให้คนดูนึกแปลกหน่อยเท่านั้น

อนึ่งถ้าท่านสังเกตดูในหนังสือนี้คงจะเห็นว่า มีบางชุดที่โขนมักชอบแสดง จึงเรียกกันว่าเป็นชุดใหญ่ แต่หาดูได้มีอยู่ในหนังสือเล่มนี้ไม่ ตามทางที่ควรจะเป็นไปเมื่อจบชุด “พิเภกถูกขับ” แล้วก็ควรจะต้องมีชุด “นางลอย” ต่อ แต่ข้าพเจ้าก็ทราบอยู่แก่ใจว่า ถึงข้าพเจ้าจะแต่งขึ้นใหม่ก็คงสู้บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ไม่ได้เลยเป็นแน่นอน ชุด “พรหมสตร์” อีกชุด 1 ควรจะมีต่อชุด “นาคบาศ” แต่ข้าพเจ้าก็รู้สึกอีกว่าคงจะแต่งสู้พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 ไม่ได้ ยังมีอะไรที่สำคัญอยู่อีกข้อ 1 คือ ข้าพเจ้าได้ตั้งใจไว้แล้วว่าจะดำเนินเรื่องตามข้อความที่แสดงใน “รามายณะ” แต่ทั้งเรื่อง “นางลอย” และเรื่องอินทรชิตจำแลงเป็นพระอินทร์หามีใน “รามายณะ” ไม่ ข้าพเจ้าจึงได้งดไม่แต่ง เพราะหาข้อความให้แปลกออกไปจากพระราชนิพนธ์เก่านั้นไม่ได้ นอกจากนี้ในชุดจองถนนเรื่องนางมัจฉากับปลาบริวารมาขนศิลาไปนั้น ก็ไม่มีใน “รามายณะ” ในบทละครของข้าพเจ้าจึงไม่มี

ผู้อ่านคงจะสังเกตเห็นได้ว่า แท้จริงเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ฉบับของข้าพเจ้ากับฉบับพระราชนิพนธ์ก่อน ๆ นี้ก็ไม่ผิดเพี้ยนกันปานใดนัก เป็นแต่แปลกในวิธีดำเนินเรื่องบางตอนเท่านั้น"[69]

หลังจากที่ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์เรื่องรามเกียรติ์ไว้เล่นสำหรับเล่นโขนทั้ง 6 ชุด ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น ต่อมาทรงพระราชนิพนธ์เพิ่มขึ้นอีกในภายหลัง 3 ชุด คือ

1. ชุดอภิเษกสมรส (แบ่งออกเป็น 2 ตอน)

2. ชุดปราบตาฑะกะ

3. ชุดอภิเษกสมรสพระรามกับนางสีดา

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ เหล่านี้ ผู้วิจัยได้พบว่าได้มีการนำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มาบรรจุไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ในตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี

ตอนที่ 11 พระราม และพระลักษมณ์เข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช (ท้าวมาลีวราชว่าความ)[70]

โทน◉ เมื่อนั้น พระรามบุญเรืองเฟื่องฟ้า
จึ่งชวนพระศรีอนุชา ลีลาลงสรงวารี
ทรงภูษาทาธะรสประดับเครื่อง เรื่อเรืองรุ่งรัศรังสี
สององค์ทรงลักษณ์รูจี ต่างสีเหลืองนิลวัตถาพราย
เลิศแล้วแก้วเก้ามงกุฎเก็จ เพชรระยับทับทรวงเฉิดฉาย
ตาบติดสังวาลเลื่อมพราย กระจายจรกรรเจียกเพราตา
พาหุรัดธำมรงค์ชายแครง ศรีแสงชายไหวซ้ายขวา
ทรงศิลปะศรชวนอนุชา ไคลคลาขึ้นรถจรลีฯ

ฯ เพลง 8 คำ ฯ

---

[69]กี อยู่โพธิ์, **บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องรามเกียรติ์**, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2506), หน้า 109 - 110.

[70]เรื่องเดียวกัน, หน้า 69 - 70.

โทน ◉ รถเอยราชรถอินทร์ เฉิดฉินฉ้อพรรณรังสี
สลับเลือกล้วนดวงจินดาดี รัศมีสว่างเมฆา
ดุจดังอโณทัยไตรตรัส แจ่มจัดแสงนิลวัตถา
ระย้าระย้อยลอยเลื่อนฟ้า อนุชานั่งหน้ารถไป ฯ

ฯ กลองโยน **รุกร้น** ฯ

2. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1

ตอนที่ 54 พระอิศวรเสด็จออกไปดูการชลอเขาพระสุเมรุ[71]

โทน ◉ เมื่อนั้น พระศุลีตรีภพนาถา
ครั้นเห็นเทวบุตรครุฑา ถ้วนหน้ามาพร้อมประชุมกัน
ทั้งพญาพานรลูกอินทร์ ขุนกบินทร์บุตรพระสุริย์ฉัน
จึงเสด็จย่างเยื้องจรจรัล เทวาทั้งนั้นก็ตามไปฯ

ฯ 4 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 69 ลัสเตียนยกทัพไปช่วยสหมลิวันรบกับพญากาลนาค[72]

โทน ◉ รถเอยราชรถทรง เจ็ดงอนงามระหงสูงใหญ่
แปรกแอกคร่ำอำไพ ดุมแก้วเจียระไนประดับกัน
โตกตั้งบัลลังก์ลอยช้อยชด กระจังลายมรกตทับทิมคั่น
ครุฑจับนาคห้อยยืนยัน ชั้นเทพนมประนมกร
เทียมเสือสองพันร้ายกาจ องอาจเพียงพญาไกรสร
สารถีมือถือโตมร ขับจรรวดเร็วดั่งลมพัด
เครื่องสูงบังแทรกสลับกัน จามรทอนตะวันกรรชิงฉัตร
กาหลพลแห่เยียดยัด ขนัดฆ้องกลองประโคมครึก
ทวยหาญขานโห่อึงอุด กวัดแกว่งอาวุธคะนองศึก
แทรกแผ่นดินลั่นพันลึก คึกคึกเร่งรีบแข่งกันฯ

ฯ 10 คำ ฯ **รุกร้น**

---

[71]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 1, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 80.

[72]เรื่องเดียวกัน, หน้า 97.

ตอนที่ 55 องคตทูลหนุมาน ชมพูพานว่าตนได้ฆ่ายักษ์ปักหลั่นตาย[73]

⊙ บัดนั้น สองนายผู้มียศถา
ทั้งหมู่วานรโยธา ฟังลูกพญาพาลี
เห็นบุญเห็นฤทธิ์เห็นอำนาจ พระนารายณ์ธิราชเรืองศรี
แล้วชมองคตผู้ฤทธี ท่านนี้ประเสริฐเลิศชาย
ต่างคนต่างสนทนากัน จนสุริยันจวนแจ้งแสงฉาย
ก็ยกพวกพลนิกาย บ่ายหน้าไปตามมรรคาฯ

ฯ 6 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 110 พระรามเตรียมกองทัพที่จะยกไปทำศึกยังเกาะลงกา[74]

โทน⊙ ได้ฤกษ์สุริยันให้ลั่นฆ้อง พลไกรโห่ร้องอึงมี่
ยกจากคันธมาทน์คีรี กระบี่เยียดยัดกันไปฯ

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 141 นางลอย[75]

⊙ จึ่งบ้วนพระโอษฐ์สรงพระพักตร์ แล้วชวนพระลักษมณ์ทรงศร
เสด็จไปสระสรงสาคร เสนาวานรก็ตามมา

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 178 พระรามยกกองทัพไปเกาะลงกา[76]

⊙ เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา
เร่งรีบพยุหโยธา ข้ามมหาคงคาวาริน
งามดั่งองค์ท้าวเทวราช มาเที่ยวประพาสกระแสสินธุ์
งามทั้งรถแก้วโกมิน งามสิ้นทั้งหมู่โยธาฯ

ฯ 4 คำ ฯ **ข้ามสมุทร**

---

[73]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2**, (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แพร่วิทยา, 2514), หน้า 85.

[74]เรื่องเดียวกัน, หน้า 161.

[75]เรื่องเดียวกัน, หน้า 201.

[76]เรื่องเดียวกัน, หน้า 250.

ภาพที่ 9

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ห้องที่ 46 พระรามให้จองถนนข้ามไปลงกา

ที่มา : หนังสือจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 10

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ห้องที่ 47 พระรามยกพลข้ามสมุทร

ที่มา : หนังสือจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 11
ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ห้องที่ 47 แสดงภาพพลวานรขนเสบียงอาหารข้ามสมุทรไปยังลงกา
ที่มา : หนังสือจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ รอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ตอนที่ 190 พระรามเดินทัพไปยังเขาแก้วมรกต[77]

ให้เลิกพหลโยธี ทุกหมู่เสนีทวยหาญ
วานรไชยามพวาน โบกธงหน้าฉานนำพล
กลองชัยกลองชนะโครมครึก โยธาโห่ฮึกกุลาหล
แตรงอนแตรฝรั่งอึงอล ดั่งแผ่นดินดลจะโทรมทรุด
อันหมู่จังเกียงทั้งหลาย กับตัวนายสิบแปดมงกุฎ
ต่างตนสำแดงฤทธิรุทร ดำดินแล้วผุดขึ้นมา
บ้างลงเดินหลังชลธาร บ้างเหาะทะยานโดยเวหา
บ้างไปในกลีบเมฆา บ้างโจนลงมาแต่อัมพร
บ้างทำอึดใจหายตน บ้างด้นไปในสิงขร
บ้างเดินบนยอดยุคุนธร วานรลำพองคะนองฤทธิ์
พสุธาอากาศหวาดไหว เสียงสนั่นลั่นไปถึงดุสิต
มืดมนอนธการไปทุกทิศ พระทรงฤทธิ์รีบเร่งพลมาฯ

ฯ 12 คำ ฯ **รุกร้น**

[77]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 2 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2514), หน้า 261.

ตอนที่ 294 กุมภกรรณทดน้ำ[78]

บัดนั้น โยธาวานรทั้งหลาย
ครั้นแสงทองส่องพื้นโพยมพราย นายไพร่ก็ไปยังคงคาฯ

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 460 พระลักษมณ์ออกรบกับอินทรชิต[79]

โทน◉ รถเอยรถทรง กำวงกงแวว้ดวยมรกต
ทรงงามสามงอนอ่อนชด ชั้นลดช่อลอยด้วยพลอยเพชร
สี่มุขแสงมาศสะอาดเอี่ยม บัลลังก์บดเหลี่ยมเป็นเรือนเก็จ
ครุฑอัดเครือแอบพนักเม็ด สีเตร็ดแสงตรัสโพยมพราย
เทียมสินธพสี่เทพบุตร ขุนรถขับรุดเฉิดฉาย
เครื่องสูงครบสิ่งกรรชิงราย ธงชายแถวฉัตรขนัดพล
แตรสังข์ตรวจเสียงสำเนียงก้อง ฆ้องกลองขานกลบกุลาหล
พวกแห่พลโห่อึงอล ขับร้นแข่งรีบกันไปฯ

ฯ 8 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 60 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับทศกัณฐ์[80]

โทน◉ รถเอยราชรถอินทร์ กงแก้วโกมินอลงกต
สามงอนอ่อนสลวยชวยชด เครือขดช่อตั้งกระจังราย
ชั้นหนึ่งครุฑจับภุชงค์ผยอง ชั้นสองเทพนมเฉิดฉาย
ชั้นสามกินรีรำกราย บุษบกแก้วลายอรชร
เทียมด้วยสินธพเทพบุตร ฤทธิรุทยิ่งพญาไกรสร
พระลักษมณ์นั่งหน้าประนมกร มาตุลีขับจรดั่งลมพัด
ประดับด้วยอภิรุมชุมสาย ธงริ้วทิวรายปลายสะบัด
หมู่พหลพลแห่เยียดยัด ขนัดกลองฆ้องขานอึงอล

---

[78]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2514), หน้า 397.

[79]เรื่องเดียวกัน, หน้า 539.

[80]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 100.

เสียงสินธพร้องก้องกึก โห่ฮึกประสานกาหล
ผงคลีบดบังพระสุริยน เร่งพลรีบเวไชยันต์ไปฯ

ฯ 10 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 70 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับสัตลุงและตรีเมฆ[81]

โทน ⊙ รถเอยรถเวไชยันต์ กงกำกุดั่นอลงกต
แปรกแอกอ่อนงอนชด ชั้นลดบัลลังก์กระจังรัตน์
บุษบกล้วนแล้วด้วยแก้วลาย รายรูปเทพนมประนมหัตถ์
ทั้งหกฟ้าราศีไม่มีทัด ควรองค์จักรพรรดิทรงจร
เทียมด้วยพาชีเทพบุตร ฤทธิรุทรยิ่งพญาไกรสร
พระอนุชานั่งหน้าประนมกร มาตุลีขับจรดั่งลมพาน
อภิรุมชุมสายรายรัด มยุรฉัตรบังแสงพระสุริย์ฉาน
แตรงอนแตรฝรั่งบรรเลงลาน ฆ้องขานกลองชนะอึงอล
ไชยามพวานโบกธงชัย พลไกรโห่ฮึกกุลาหล
สุริยันแจ่มแจ้งโพยมบน เร่งรถรีบร้นกันมาฯ

ฯ 10 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 97 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับสัทธาสูรและวิรุญจำบัง[82]

* ....
บุษบกลายบันสุบรรณบิน ทวยแก้วรูปกินรินห้อย
พันยอดแสงระยับประดับพลอย สุกย้อยสูงเยี่ยมโพยมบน
เทียมด้วยอัสดรเทวัญ แผดร้องเหียนหันโกลาหล
น้องนารายณ์ผู้เรืองฤทธิรณ เฝ้าบาทยุคลประคองเคียง
มาตุลีขับแล่นดังลมพัด กงผัดดุมผันสนั่นเสียง
เครื่องสูงชุมสายรายเรียง สำเนียงฆ้องกลองประโคมโครมครึก

---

[81]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 3 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 121.

[82]เรื่องเดียวกัน, หน้า 164.

*ไม่พบต้นฉบับสมุดไทย.

ทวยหาญขานโห่สามหน หมู่พลลำพองคะนองศึก
ดินสะเทือนเลื่อนลั่นพันลึก คึกคึกรีบแข่งกันไปฯ

ฯ 12 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 127 หนุมานนำศีรษะวิรุญจำบังมาถวายพระราม[83]

⊙ เมื่อนั้น พระจักรรัตน์แก้วเรืองศรี
เห็นเศียรกุมภัณฑ์ก็ยินดี ภูมีสรรเสริญหนุมาน
มิเสียแรงเป็นลูกพระพาย เลิศชายศักดากล้าหาญ
ใช้ไหนก็ได้ราชการ ปานประหนึ่งจักรแก้วอันฤทธา
ตรัสแล้วให้กลับเวไชยันต์ เลิกพวกพลขันธ์ซ้ายขวา
โห่สนั่นลั่นเลื่อนโกลา คืนเข้าพลับพลารูจีฯ

ฯ 6 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 137 พระราม และพระลักษมณ์เข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช[84]

โทน⊙ รถเอยรถทรง กำกงประดับมุกดาหาร
บัลลังก์ล้วนแล้วแก้วประพาส บุษบกแม้นพิมานในโสฬส
เทียมด้วยอัสดรตัวดี ทั้งสี่พื้นเทพบุตรหมด
พระลักษมณ์นั่งประนมมาหน้ารถ เพียงพระจันทร์ทรงกลดในอัมพร
มาตุลีสารถีขับทะยาน พลาหกเริงร่านดั่งไกรสร
มยุรฉัตรพัดโบกจามร แตรงอนกลองชนะประโคมครึก
เสียงสินธพพร้องมี่สนั่น เสียงกงรถลั่นก้องกึก
พลหาญหาญแห่โห่ฮึก ขับกันคึกคึกรีบไปฯ

ฯ 8 คำ ฯ **รุกร้น**

---

[83]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 1 พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 201.

[84]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 3 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 215.

ตอนที่ 177 พระราม และพระลักษมณ์ออกรับศึกทัพนาสูร[85]

โทน ⊙ เวเอยเวไชยันต์ ประดับแก้วเก้าชั้นจำรัสฉาย
ดุมวงกงจักรจำหลักลาย ธงชายปลายงอนวิไลวรรณ
แท่นท้ายรายรูปเทพบุตร นาคครุฑกินรีเคียงคั่น
เสาแก้วกาบบังกระจังบัน กระหนกชั้นช่อห้อยอลงการ
เทียมด้วยสินธพเทเวศ สำแดงเดชเริงร้องลำพองหาญ
มาตุลีขี่ขับเผ่นทะยาน ฝีเท้าเร็วปานดั่งลมพัด
พระลักษมณ์นั่งหน้าประนมกร เครื่องสูงจามรกรรชิงฉัตร
โยธาเบียดเสียดเยียดยัด ขนัดกลองฆ้องขานประสานกัน
วานรโห่เร้าเอาฤกษ์ เอิกเกริกโกลาสุธาลั่น
ผงคลีมืดคลุ้มชอุ่มควัน ขับพวกพลขันธ์รีบไปฯ

ฯ 10 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 224 หนุมานอาสาออกรบตีทัพพระลักษมณ์[86]

โทน ⊙ รถเอยรถเทเวศ โกสีย์ตรีเนตรบรรจงถวาย
งอนระหงธงทองสามชาย บุษบกงามคล้ายวิมานรัตน์
รายกระจังช่องกระจกกระหนกกลับ เครือลอยครุฑสับสิงห์อัด
สินธพสี่เทียมล้วนสันทัด มาตุลีกรายหัตถ์ขับทะยาน
เครื่องสูงบังแทรกจามร ธงชัยมังกรธงฉาน
ขนัดพลแน่นพื้นสุธาธาร ปี่ฆ้องกลองขานประสานกัน
เสียงสินธพพร้องก้องกึก วานรโห่ฮึกแผ่นดินลั่น
ผงคลีมืดคลุ้มชอุ่มควัน รีบขับพลขันธ์ดำเนินไปฯ

ฯ 8 คำ ฯ **รุกร้น**

---

[85]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม** 3 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 326.

[86]เรื่องเดียวกัน, หน้า 360.

ตอนที่ 234 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับทศกัณฐ์ (ชูกล่องดวงใจ)[87]

โทน ⊙ เวเอยเวไชยันต์ เรือนสุวรรณแอกงอนอ่อนระหง
ดุมกำแก้วสลับประกับกง ปักธงสามชายปลายปลิว
รายรูปเทพนมประนมหัตถ์ ครุฑจับนาคหยัดสะบัดหิ้ว
สิงห์อัดแอบเคียงเรียงริ้ว กระหนกพลิ้วนกกลายรายกระจัง
เทียมสินธพสิบเทพบุตร ขาวผ่องบริสุทธิ์ดั่งสีสังข์
สารถีผู้มีกำลัง นั่งหน้าขับโผนโจนทะยาน
ประดับด้วยชุมสายเศวตฉัตร กรรชิงรัตน์บังแสงสุริย์ฉาน
แตรงอนแตรฝรั่งกังสดาล ปี่กลองฆ้องขานประสานกัน
เสียงม้าเริงร้องก้องกึก เสียงพลโห่ฮึกแผ่นดินลั่น
ผงคลีมืดคลุ้มชอุ่มควัน รีบเร่งพลขันธ์ยาตราฯ

ฯ 10 คำ ฯ **รุกร้น**

3. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า-นภาลัย รัชกาลที่ 2

ตอนที่ 3 หนุมาน องคต และชมพูพานฆ่ายักษ์ปักหลั่น[88]

⊙ เสร็จสังหารผลาญยักษ์ปักหลั่น สุริยันแย้มเยี่ยมเหลี่ยมไศล
จึ่งตรวจตราพาพหลกลไกร คลาไคลไปตามมรคาฯ

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 5 หลังจากหนุมานส่งนางบุษมาลีกลับไปยังสวรรค์[89]

⊙ แล้วให้ตรวจตราวานร พรั่งพร้อมนิกรกระบี่ศรี
คลี่คลายขยายยกโยธี จรลีไปตามพนาวาฯ

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

---

[87]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 372 - 373.

[88]พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1** (กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2498), หน้า 5.

[89]เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

ตอนที่ 40 พระรามตั้งทัพที่เขาแก้วมรกต[90]

⊙ เมื่อนั้น องค์พระหริรักษ์นเรนทร์สูรย์
ฟังกระบี่ชี้แจงกราบทูล ยิ่งเพิ่มพูนยินดีปรีดา
จึงชำระสระสรงทรงเครื่อง อร่ามเรืองระยับจับเวหา
ถือพระแสงศรศรีลีลา ให้ยาตราพหลมนตรีฯ

ฯ 4 คำ ฯ **รุกร้น**

ตอนที่ 48 พระลักษมณ์ออกรบกับหนุมาน[91]

ร่าย ⊙ ขึ้นทรงรถาเวชายันต์ พลขันธ์กราบก้มบังคมไหว้
โห่สนั่นลั่นฆ้องเอาชัย สั่งให้เดินทัพฉับพลันฯ

ฯ 2 คำ ฯ **รุกร้น**

4. บทร้องและบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

ตอน พระรามข้ามสมุทร[92]

โทน ⊙ ไขท่อประทุมทั้งสอง น้ำโปรยเป็นละอองดังฝอยฝน
เย็นฉ่ำช่ำชื่นรื่นกมล ขัดสีสกนธ์หมดมลทิน
เสร็จสรงทรงน้ำมันคันธรส แต่งเกศาสวยสดสมถวิล
แล้วจึ่งสององค์ผจงริน น้ำสุคนธ์ชื่นกลิ่นชโลมทา
สอดทรงสนับเพลาเชิงมาศ ภูษาสีชาดสุดสง่า
ฉลององค์สีสลับระยับตา ผ้าทิพย์คาดอ่าอร่ามลาย
สังวาลนวรัตน์จำรัสศรี ดาบมณีนพเลิศเฉิดฉาย
ธำมรงค์แต่ละวงเพชรพราย เป็นประกายแววววาบปลายตา
ทรงมงกุฎไพจิตร์พิศวง สององค์เทียมเทพเลขา
กุมศรมหิทธิฤทธา เสด็จออกสู่หน้าพลับพลาชัยฯ

บาทสกุณี 10 คำ ฯ

---

[90]พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1** (กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2498), หน้า 130.

[91]เรื่องเดียวกัน, หน้า 190.

[92]พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาดไทย, 2502), หน้า 102 - 104.

ครอบจักรวาล ⊙ พรั่งพร้อมโยธาพลพานร ประนมกรเตรียมคอยทั้งน้อยใหญ่
พอได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัย ไปสู่มหามรรคาฯ

เสมอ ข้ามสมุทร แล้วกราวนอก 2 คำฯ

พากย์

[11]⊙ งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา
ทรงรัตนวรา ภรณิศร์พิสิฐสรรค์
⊙ ทรงบ่าวายุบุตร์ ฤทธิรุทรดังไฟกัลป์
ลอยล่องเหนือฟองอรร ณพะลิ่วเหมือนทิวลม
⊙ งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันต์มโหดม
ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติ์พระจักริน
⊙ ทรงพาหะองคต กระบี่ยศโยธิน
พาข้ามกระแสสิน ธุประหนึ่งพระพายผัน
⊙ พิเภษณาสูร บริบูรณ์ภักดีครัน
พร้อมสี่เสนีขยัน ก็อุเทศกระบวนจร
⊙ สุครีวะราชา คุมทัพหน้าพวกพานร
แห่องค์พระทรงศร เสด็จข้ามนทีศรี
⊙ ท่านท้าวชมพูพาน คุมทวยหาญคณะหมี
แห่หลังสะพรั่งดี ดุจะพลพระเทวินทร์
⊙ เดินทัพขยับพล ณถนนข้ามวาริน
บัดใจสมใจจิน ตนารมุ่งถึงกรุงมารฯ

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ ผู้วิจัยพบว่าได้มีการนำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มาบรรจุไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ตอนต่าง ๆ ตามลำดับดังนี้

ตารางที่ 2 ลำดับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์สมัยต่าง ๆ

รัชสมัย	เพลงหน้าพาทย์รุกร้น	ตัวละครที่ใช้	เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร	ตัวละครที่ใช้
กรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี	1 ครั้ง ตอนที่ 11 พระรามเข้าเฝ้าท้าว มาลีวราช	พระราม พระลักษมณ์ และพลวานร	-	-
กรุงรัตนโกสินทร์			-	-
1. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1	17 ครั้ง ในบทพระราชนิพนธ์เล่มที่ 1		-	-
	2 ครั้ง 1.ตอนที่ 54 พระอิศวรเสด็จออกไปดูการชะลอเขาพระสุเมรุ	พระอิศวร เทพบุตร นางฟ้า และสุครีพ		
	2. ตอนที่ 69 ลัสเตียนยกทัพไปช่วยสหมลิวันรบกับพญากาลนาค ในบทพระราชนิพนธ์เล่มที่ 2. 7 ครั้ง	ลัสเตียน และพลยักษ์	-	-
	1. ตอนที่ 55 องคตทูลหนุมานและชมพูพานว่าตนได้ฆ่ายักษ์ปักหลั่นตาย	หนุมาน ชมพูพาน องคต และพลวานร	-	-

รัชสมัย	เพลงหน้าพาทย์รุกร้น	ตัวละครที่ใช้	เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร	ตัวละครที่ใช้
	2. ตอนที่ 110 พระรามเตรียมกองทัพไปเกาะลงกา	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	3. ตอนที่ 141 นางลอย	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	-	-	4. ตอนที่ 178 พระรามยกกองทัพไปเกาะลงกา	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร
	5. ตอนที่ 190 พระรามเดินทัพไปเขาแก้วมรกต	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	6. ตอนที่ 294 กุมภกรรณทดน้ำ	ฝูงวานรของกองทัพพระราม	-	-
	7. ตอนที่ 460 พระลักษมณ์รบอินทรชิต ในบทพระราชนิพนธ์เล่มที่ 3. 9 ครั้ง	พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	1. ตอนที่ 60 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบทศกัณฐ์	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-

รัชสมัย	เพลงหน้าพาทย์รุกร้น	ตัวละครที่ใช้	เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร	ตัวละครที่ใช้
	2. ตอนที่ 70 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับสัตลุงและตรีเมฆ	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	3. ตอนที่ 97 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับสัทธาสูรและวิรุญจำบัง	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	4. ตอนที่ 127 หนุมานนำศีรษะวิรุญจำบังมาถวายพระราม	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	5. ตอนที่ 137 พระราม และพระลักษมณ์เข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	6. ตอนที่ 177 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบศึกทัพนาสูร	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	7. ตอนที่ 207 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับทศกัณฐ์	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-

รัชสมัย	เพลงหน้าพาทย์รุกร้น	ตัวละครที่ใช้	เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร	ตัวละครที่ใช้
	8. ตอนที่ 224 หนุมานอาสาตีทัพพระลักษมณ์	พระลักษมณ์และพลวานร	-	-
	9. ตอนที่ 234 พระราม และพระลักษมณ์ออกรบกับทศกัณฐ์ (ชูกล่องดวงใจ)	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
2. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2	4 ครั้ง ในบทพระราชนิพนธ์เล่มที่ 1.		-	-
	3 ครั้ง 1. ตอนที่ 3 หนุมาน องคต และชมพูพานฆ่ายักษ์ปักหลั่น	หนุมาน องคต และชมพูพาน	-	-
	2. ตอนที่ 5 หลังจากหนุมานส่งนางบุษมาลีกลับไปยังสวรรค์	หนุมาน และพลวานร	-	-
	3. ตอนที่ 40 พระรามตั้งทัพที่เขาแก้วมรกต	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร	-	-
	ในบทพระราชนิพนธ์เล่มที่ 2. 1 ครั้ง ตอนที่ 48 พระลักษมณ์ออกรบกับหนุมาน	พระลักษมณ์ และพลวานร	-	-

รัชสมัย	เพลงหน้าพาทย์รุกร้น	ตัวละครที่ใช้	เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร	ตัวละครที่ใช้
3. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6	-	-	1 ครั้ง ตอน พระรามข้ามสมุทร	พระราม พระลักษมณ์ พิเภก และพลวานร

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ที่ได้มีการนำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรมาบรรจุไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วข้างต้น อาจสรุปได้ว่า

บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น 1 ครั้ง

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น 17 ครั้ง และเสมอข้ามสมุทร 1 ครั้ง

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 กรุงรัตนโกสินทร์ ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น 4 ครั้ง

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า บทพระราชนิพนธ์มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้นในตอนเดียวกันถึง 5 ตอน เพียงแต่แตกต่างกันในการใช้คำพระราชนิพนธ์ในการประพันธ์ ดังนี้

ตารางที่ 3 ลำดับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น บทพระราชนิพนธ์ในตอนเดียวกัน

บทพระราชนิพนธ์ในตอนเดียวกัน	รัชสมัย	ตอนเดียวกันกับรัชสมัย
1. พระราม พระลักษมณ์เข้าเฝ้าท้าวมาลีวราช	สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 4 คำ	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 8 คำ
2. หนุมาน องคต ชมพูพาน ฆ่ายักษ์ปักหลั่นตาย	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 6 คำ	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 2 คำ

บทพระราชนิพนธ์ในตอนเดียวกัน	รัชสมัย	ตอนเดียวกันกับรัชสมัย
3. พระรามตั้งทัพที่เขาแก้วมรกต	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 12 คำ	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 4 คำ
4. พระลักษมณ์ออกรบกับหนุมาน (หนุมานตีทัพพระลักษมณ์)	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 8 คำ	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์ในตอนนี้ 2 คำ

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ที่ได้นำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามมาบรรจุไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ในตอน “พระรามข้ามสมุทร” นี้ ผู้วิจัยพบว่า บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ใช้เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรต่างกันดังนี้

1. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ตอนที่ 176 - 178 พระอินทร์ให้พระมาตุลีนำรถแก้วไปถวายพระราม ถึงพระรามยกกองทัพไปเกาะลงกา (พระรามข้ามสมุทร)[93]

ยานี ⊙ มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวหัสนัยน์เรืองสรี
สถิตเหนือทิพอาสน์รูจี เป็นที่ผาสุกสถาวร
ภายใต้ต้นปาริชาต พร้อมหมู่เทวราชอัปสร
เล็งเนตรลงมาในดินดอน เห็นพระสี่กรอวตาร
จะยกพหลพลไกร ข้ามมหาสมุทรไทไพศาล
ไปทวีปลงกากรุงมาร สังหารอสูรพาลา
ไม่มีสีวิกาญจน์ยานุมาศ จะเสด็จด้วยบาทอนาถา
จำจะให้เอารถรัตนา ไปถวายผ่านฟ้าทรงจรฯ

ฯ 8 คำ ฯ

[93]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2**, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพมหานคร : โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 248 - 250.

ร่าย ⊙ คิดแล้วจึ่งสั่งมาตุลี บัดนี้พระนารายณ์ทรงศร
จะยกโยธาพลากร ไปราญรอนอสุราอาธรรม์
ตัวท่านจงเอารถแก้ว อันเพริศแพร้วพรรณรายฉายฉัน
ไปถวายพระองค์ทรงสุบรรณ ยังเนินเขาคันธกาลา
แล้วจงอยู่เป็นสารถี ขับพาชีชักรัถา
ต่อเสร็จสงครามในลงกา จึ่งมาจากองค์พระทรงชัยฯ

ฯ 6 คำ ฯ

⊙ เมื่อนั้น พระมาตุลีผู้มีอัชสัย
รับเทวบัญชาหัสนัยน์ ก็ออกไปจากที่วิมานฯ

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

⊙ จึ่งเทียมรถแก้วแวววับ ด้วยสินธพเทวาตัวหาญ
เสร็จแล้วก็ขับเหาะทะยาน ผ่านมาด้วยฤทธิเทวัญฯ

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

⊙ เทพบุตรอาชาร่าเริง ลำพองลองเชิงเหียนหัน
ยกหูชูหางหยัดยัน แผดร้องสนั่นโลกา
กึกก้องกัมปนาทหวาดไหว ทั่วไปในทศทิศา
ตลอดถึงโสฬสพรหมา จนมหาพิภพบาดาล
ก็เลื่อนลอยมาโดยอากาศ โอภาสด้วยดวงมุกดาหาร
รัศมีจำรัสชัชวาล ลงตรงหน้าฉานพลับพลาชัยฯ

ฯ 6 คำ ฯ พญาเดิน

⊙ ครั้นถึงจึ่งประทับกับเกยแก้ว แล้วจึ่งทูลแจ้งแถลงไข
ว่าองค์พระจอมเมรุไกร แจ้งว่าภูวไนยทรงธรรม์
จะข้ามไปเกาะลงกา ล้างหมู่อสุราโมหันธ์
ให้เอารถแก้วแพร้วพรรณ คู่เวไชยันต์รูจี
มาถวายสมเด็จพระหริวงศ์ ให้ทรงไปปราบยักษี
ยังทวีปลงกาธานี จะมีชัยแก่หมู่อสุรา

แล้วให้ข้าอยู่ฉลองบาท ขับพิชัยราชรัถา
ปราบหมู่อสุราพาลา ไปกว่าจะเสร็จสำเร็จการฯ

ฯ 8 คำ ฯ

⊙ เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
แจ้งว่าองค์ท้าวมัฆวาน ให้รถวิมานก็ยินดี
จึ่งกล่าววาจาปราศรัย ขอบใจหัสเนตรเรืองศรี
ทรงพระเมตตาครานี้ คุณนั้นไม่มีใครเทียมทันฯ

ฯ 4 คำ ฯ เจรจา

⊙ ตรัสแล้วจึ่งชวนพระนุชนาถ เสด็จจากเกยมาศฉายฉัน
งามดั่งสุริยากับพระจันทร์ มาขึ้นรถเทวัญอลงการ์ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

⊙ เมื่อนั้น พญาพิเภกยักษา
ครั้นได้ศุภฤกษ์เวลา อสุราให้ลั่นฆ้องชัย
ชาวประโคมก็ประโคมแตรสังข์ ปี่กลองก้องกังหวั่นไหว
อันหมู่พหลพลไกร โห่สนั่นลั่นไปเป็นโกลา
ไชยามพวานฤทธิรงค์ ก็โบกธงนำพลไปหน้า
ดำเนินพยุหโยธา ตามเกล็ดนาคาสถาวรฯ

ฯ 6 คำ ฯ เชิดฉาน

⊙ เมื่อนั้น พระนารายณ์สุริย์วงศ์ทรงศร
ครั้นทัพหน้ามาถึงฝั่งสาคร ภูธรให้เคลื่อนพิชัยรถฯ

ฯ 2 คำ ฯ เชิด

โทน ⊙ รถเอยรถแก้ว เพริศแพร้วกำกงอลงกต
แอกงอนอ่อนสลวยชวยชด เครือขดช่อตั้งบัลลังก์ลอย
รายรูปสิงห์อัดหยัดยัน สุบรรณจับนาคหิ้วเศียรห้อย
ดุมเพลาวาววับประดับพลอย แปรกแก้วกาบช้อยสะบัดบัง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เทียมด้วยสินธพเทพบุตร ทั้งสี่บริสุทธิ์ดั่งสีสังข์
มาตุลีขับโผนด้วยกำลัง รี่เรื่อยเร็วดั่งลมพัด
เครื่องสูงมยุรฉัตรชุมสาย ธงฉานธงชายปลายสะบัด
กาหลพลแห่เยียดยัด ขนัดฆ้องกลองประโคมโครมครึก
โยธาโลดดผนโจนทะยาน เริงร่าลำพองคะนองศึก
เสียงสะเทือนเลื่อนลั่นพันลึก คึกคึกกรีบข้ามชลธีฯ

ฯ 10 คำ ฯ กลองโยน

ยานี ⊙ เมื่อนั้น เทวัญนางฟ้าทุกราศี
เห็นพระหริรักษ์จักรี ยกพวกกระบี่นิกร
ข้ามไปล้างเหล่าอสุรา ต่างองค์ปรีดาสโมสร
บ้างเผยช่องสีหบัญชร เยี่ยมพักตร์สลอนทุกวิมาน
โปรยปรายบุปผาสุมามาศ มณฑาทิพย์เกลื่อนกลาดหอมหวาน
อวยชัยให้พรพระอวตาร ตบหัตถ์ฉัดฉานทั้งเมืองฟ้าฯ

ฯ 6 คำ ฯ สาธุการ

ร่าย ⊙ เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา
เร่งรีบพยุหโยธา ข้ามมหาคงคาวาริน
งามดั่งองค์ท้าวเทวราช มาเที่ยวประพาสกระแสสินธุ์
งามทั้งรถแก้วโกมิน งามสิ้นทั้งหมู่โยธา

ฯ 4 คำ ฯ ข้ามสมุทร

2. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ตอนที่ 37 - 38 พระอินทร์ถวายรถแก่พระรามถึงพระรามยกทัพข้ามไปลงกา (พระรามข้ามสมุทร)[94]

ยานี ⊙ มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวสหัสนัยน์ตรัยตรึงษา
รู้ว่าพระหริรักษ์จักรา จะยกทัพข้ามมหาสมุทรไท

[94]พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1** (กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2498), หน้า 124 - 126.

จึ่งสั่งเทพเทวาสารถี พระจักรีจะไปทำสงครามใหญ่
จงเร่งเอารถทรงนี้ลงไป ถวายให้พระรามข้ามคงคา
แล้วตัวท่านจงอยู่ด้วยภูมี เป็นสารถีสำหรับขับรถา
ต่อการศึกเสร็จสรรพจึ่งกลับมา อย่าช้ารีบไปให้ทันการฯ

ฯ 6 คำ ฯ

ร่าย ⊙ บัดนั้น สารถีรับเทวบรรหาร
บังคมลามาขึ้นรถพิมาน แล้วขับอาชาชาญเหาะไปฯ

ฯ 2 คำ ฯ พระยาเดิน

⊙ ครั้นถึงที่หน้าพลับพลาพลัน อภิวันท์แล้วทูลแถลงไข
ว่าองค์อมรินทร์แจ้งใจ จึ่งใช้ให้รีบเอารถมา
ให้พระองค์ทรงข้ามมหาสมุทร ไปณรงค์ยงยุทธ์กับยักษา
ให้ข้าอยู่โดยเสด็จพระผ่านฟ้า ไปกว่าจะเสร็จสงครามนี้ฯ

ฯ 4 คำ ฯ

⊙ เมื่อนั้น พระราเมศปรีดิ์เปรมเกษมศรี
จึ่งบัญชาปราศรัยด้วยยินดี เราขอบใจโกสีย์ครั้งนี้นัก
เอารถทิพย์มารับให้ไปณรงค์ ทั้งองค์พระมาตุลีมีศักดิ์
ว่าแล้วสมเด็จพระหริรักษ์ ชวนพระลักษมณ์ลีลามาสรงชลฯ

ฯ 4 คำ ฯ เสมอ

โทน ⊙ ไขสุหร่ายซ่านเซ็นกระเด็นต้อง อาบละอองโปรยปรายดั่งสายฝน
เย็นฉ่ำน้ำกุหลาบซาบสกนธ์ ทรงสุคนธ์ปนทองทั้งสององค์
สอดใส่สนับเพลาเพราพราย ภูษาลายเขียนทองก่องก่ง
ชายไหวไกวกวัดสะบัดทรง ฉลององค์งามงอนอ่อนละมุน
ทับทรวงสร้อยสังวาลบานพับ คาดปั้นเหน่งพลอยประดับซับหนุน
ธำมรงค์เรืองรองทองนพคุณ ทองกรกุดั่นดุนชมพูนุท
พระอนุชาชาญชัยใส่ชฎา พระหริวงศ์ทรงมหามงกุฎ
พระลักษมณ์จับพระขรรค์เทพอาวุธ พระทรงครุฑถือศิลป์สำหรับองค์ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

ร่าย ⊙ ครั้นเสร็จสรงทรงเครื่องอำไพ พอได้ศุภฤกษ์สูงส่ง
ให้ยกโยธาเดินดำเนินธง ยาตราตรงไปถนนชลธี

ฯ 2 คำ ฯ กราวนอก

โทน ⊙ รถเอยรถอินทร์ เทียมสินธพเทพทั้งสี่
พระลักษมณ์นั่งบัลลังก์ลดรถมณี สารถีขี่ขับยาตรา
เครื่องสูงเรียงริ้วเป็นทิวท่อง แตรสังข์ฆ้องกลองก้องป่า
วานรฮึกโห่เป็นโกลา บันเทิงทำกิริยาเป็นท่าทาง
บ้างโลดเต้นแผ่นผกหกกลับ กระโดดจับแมลงวันคันสีข้าง
บ้างนั่งลงหาเหาเกาแข้งคาง เริงร่ามากลางทางสาคร
เสียงรถเสียงพลรนคะนอง สะเท้อนท้องสมุทรไทไหวกระฉ่อน
ฝูงปลาว่ายแหวกแดกขจร เร่งกระบี่นิลกรจรลีฯ

ฯ 8 คำ ฯ เชิด

จากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 นี้ พบว่าในตอนพระราม ข้ามสมุทรบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 นั้น ทรงใช้เพลงหน้าพาทย์ “ข้ามสมุทร” (เสมอข้ามสมุทร) สำหรับกองทัพของพระรามที่จะยกข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา แต่สำหรับในตอนพระรามข้ามสมุทร บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นั้น ทรงใช้เพลงหน้าพาทย์ “เชิด” สำหรับกองทัพของพระราม ที่จะยกข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นั้น ทรงบรรจุเพลงหน้าพาทย์ “กราวนอก” เอาไว้ก่อน แล้วบทหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ในการจัดทัพของฝ่ายพระราม ที่ต้องใช้เวลาในการแสดงอันนานพอสมควรแล้ว ในการออกเพลงหน้าพาทย์ “กราวนอก” จึงทรงไม่นำเอาเพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” มาใช้อีก เพื่อเป็นการตัดทอนเวลาให้กระชับขึ้น จึงทรงบรรจุเพลงหน้าพาทย์ “เชิด” เพื่อความรวดเร็วยิ่งขึ้น และให้เหมาะสมกับการแสดงก็เป็นได้

นอกจากนี้แล้วยังมีที่น่าสังเกตอยู่อีกประการหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยได้พบจากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์นี้ กล่าวคือพบตัวละครหลายตัวละคร ที่สามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ “**รุกร้น**” ดังนี้

1. พระราม

2. พระลักษมณ์

3. พลวานรทัพพระราม

4. พระอิศวร

5. เทพบุตร

6. นางฟ้า

7. สุครีพ

8. ลัสเตียน

9. พลยักษ์ทัพลัสเตียน

10. หนุมาน

11. ชมพูพาน

12. องคต

13. พิเภก

สำหรับเพลงหน้าพาทย์ **“เสมอข้ามสมุทร”** สามารถใช้กับตัวละครในตอน “พระรามข้ามสมุทร” ดังนี้

1. พระราม

2. พระลักษมณ์

3. พลวานรทัพพระราม

4. พิเภก

จะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” มีความแตกต่างจากเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” ตรงที่เพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” นั้น สามารถที่จะใช้กับตัวละครฝ่ายกองทัพของพระราม ที่จะใช้ตอนข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกาเท่านั้น หาได้ใช้กับตัวละครอื่น ๆ เช่นเดียวกันกับเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” ไม่

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กรมศิลปากรได้รื้อฟื้น ปรับปรุงนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ขึ้นใหม่ และได้รื้อฟื้นโขนขึ้นใหม่อีกด้วย โดยการรวบรวมบรรดาครู อาจารย์ที่มีความรู้ และความสามารถในการแสดงโขน ที่กระจัดกระจายกันไปในสมัยนั้น ให้กลับเข้ามารับราชการในสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร และได้เปิดรับสมัครนักเรียนชายเข้ามาฝึกหัดโขนจำนวน 61 คน ในวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ.2488[95] และในระยะเวลาอันไม่นานนักก็สามารถที่จะฝึกหัดโขนจนสามารถออกแสดงให้ประชาชนได้ชม ณ โรงละครศิลปากรในสมัยนั้นหลายครั้ง ในครั้งแรกนั้นกรมศิลปากรได้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นำมาแสดง ซึ่งเป็นบทโขนที่ได้แก้ไขและปรับปรุงขึ้นใช้ในโอกาสต่างกัน และในบางชุดก็มีลักษณะเป็นแบบละคร กล่าวคือไม่มีบทพากย์ และเจรจา จะเห็นได้ว่ากรมศิลปากรได้ยึดถือเอาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ดังกล่าวนำมาเป็นหลักในการจัดการแสดง

ในการใช้เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ กรมศิลปากรมิได้ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ทั้งหมด แต่ได้ตัดทอนให้เหมาะสมกับการแสดง โดยกรมศิลปากรได้นำบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มาปรับปรุงใช้เป็นบทโขนสำหรับจัดการแสดงในตอน “จองถนน”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[95]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496), หน้า 95.

ภาพที่ 12

การเต้นเสาของนักเรียนฝึกหัดโขนของโรงเรียนนาฏศิลป (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป)

ภาพนี้ประมาณ พ.ศ.2490

ที่มา : วารสารศิลปากร

ภาพที่ 13

การแสดงโขนของนักเรียนศิลปินชายโรงเรียนนาฏศิลป (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป)

ชุด “พระรามข้ามสมุทร”

ที่มา : วารสารศิลปากร

สำหรับบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในตอน “ข้ามสมุทร” นั้น จะมีความแตกต่างไปจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และในรัชกาลที่ 2 กล่าวคือ

บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ในตอน “ข้ามสมุทร” ได้ทรงพระราชนิพนธ์โดยให้พระอินทร์นำราชรถมาถวายให้กับพระรามเพื่อใช้ข้ามสมุทร แต่สำหรับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 นั้น ทรงพระราชนิพนธ์โดยดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของวาลมิกิ กล่าวคือมิได้มีพระอินทร์นำราชรถมาถวายให้กับพระรามเพื่อใช้ข้ามสมุทร พระรามเคลื่อนกองทัพข้ามสมุทรโดยทรงบ่าหนุมาน และพระลักษมณ์ทรงบ่าองคต ดังในบทร้องและบทพากย์ตอน “พระรามข้ามสมุทร” ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

จึงสรุปได้ว่าบทโขนในเรื่องรามเกียรติ์ ตอน “จองถนน” ที่ดำเนินเรื่องโดยการนำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มาประกอบในการจัดการแสดงนั้น กรมศิลปากรได้ยึดเอาบทละครเรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 และในบางโอกาสได้ใช้บทพากย์ในตอน “พระรามข้ามสมุทร” ในรัชกาลที่ 6 มาใช้ประกอบในการจัดทำบทโขนเพื่อใช้จัดแสดงในตอน “จองถนน” นี้

ต่อมาในปี พ.ศ.2528 นายเสรี หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ.2531 ได้คิดชุดการแสดงโดยเป็นผู้ออกแบบและสร้างบท ได้แก่ชุด “ระบำวานรพงศ์”

การแสดงชุดนี้ทำให้ผู้ชมทราบชื่อลิงสิบแปดมงกุฎ และลิงพญาวานร ที่เป็นกำลังสำคัญในกองทัพของพระราม และได้เห็นสี และลักษณะการแต่งกายของลิงแต่ละตัว ลีลาท่ารำนั้นผู้แสดงตีบทร้องในกิริยาอาการของลิงผสมผสานกับลีลานาฏศิลป์ไทย เรียกตามลำดับตามชื่อผู้แสดงตัวนั้น ๆ ก็จะทำท่ารำด้วยความคล่องแคล่วว่องไว ประกอบอยู่ในการแสดงโขนชุดหนุมานชาญสมร ซึ่งจัดแสดงระหว่างเดือนตุลาคม 2528 ถึงเดือนมกราคม 2529 โดยนายกรี วรศะริน ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย และศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ บรรจุเพลงโดยนายจิรัส อาจณรงค์[96]

[96]กรมศิลปากร, **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย, 2548), หน้า 107.

นายเสรี หวังในธรรม ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” ไว้ในบทประพันธ์ดังนี้

ระบำวานรพงศ์[97]

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้น -

(ลิงสิบแปดมงกุฎ (18 ตัว) ออกเต้น)

- ร้องเพลงเรื่องแขกโหม่งชั้นเดียว –

นำด้วยไชยามพวานทหารหน้า เกสรทมาลากล้ากั่น
ถัดมานิลราชกาจฉกรรจ์ เคียงคู่นิลขันชาญชัย
นิลเอกฤทธิไกรดั่งไฟกัลป์ คู่นิลปานันทหารใหญ่
วิมลรณรบว่องไว ถัดไปชื่อวิสันตราวี
มาลุนท์เริงแรงกำแหงหาญ เคียงขนานเกยูรกระบี่ศรี
ทั้งมายูรพูนพลังแข็งขลังดี คู่กับสัตพลีมีเดชา
สุรเสนเจนจบรบรอนราน คู่กับสุรกานต์หาญกล้า
โกมุทวุฒิไกรไวปัญญา เคียงมากับกระบี่กุมิตัน
ไวบุตรรำบาญรานแรง เคียงแข่งกับนิลปาสัน
ครบสิบแปดมงกุฎสุดฉกรรจ์ ทหารองค์ทรงธรรม์รามราชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา –

(ลิงพระยาได้แก่ สุครีพ หนุมาน องคต นิลนนท์ นิลพัท ชมพูพาน ชามภูวราช ออก)

- ร้องเพลงกราวกลาง –

สุครีพโอรสพระสุริย์ฉาน คำแหงหนุมานทหารหน้า
นิลพัทฝ่ายชมพูนครา องคตบุตรพระยาพาลี
ชมพูพานศิวะโปรดประสาท ชามภูวราชชาติเชื้อพระยาหมี
นิลนนท์ลูกพระอัคนี ล้วนกระบี่พงศ์พระยาวานร

- ปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน –

(พระยาวานรและลิงสิบแปดมงกุฎเข้าโรงตามลำดับ)

[97]กรมศิลปากร, **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย, 2548), หน้า 107 - 108.

ภาพที่ 14
การแสดงชุด “ระบำวานรพงศ์” ของกรมศิลปากร
ที่มา : หนังสือศิลปะการแสดงของไทย

จะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร นอกจากจะบรรจุอยู่ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แล้ว ในปี พ.ศ.2528 อาจารย์เสรี หวังในธรรม (ถึงแก่กรรม พ.ศ.2551) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ปี พ.ศ.2531 ได้คิดชุดการแสดงโดยเป็นผู้ออกแบบและสร้างบท ชุด “ระบำวานรพงศ์” โดยบรรจุเพลงหน้าพาทย์ “**รุกร้น**” ไว้ในบทประพันธ์ ทำให้ผู้ชมทราบถึงชื่อของลิงสิบแปดมงกุฎ และลิงพญาวานร ที่เป็นกำลังสำคัญในกองทัพพระราม ประกอบอยู่ในการแสดงโขนชุดหนุมานชาญสมร ซึ่งจัดแสดงในเดือนตุลาคม 2528 ถึงเดือนมกราคม 2529 ณ โรงละครแห่งชาติ

2.4 ผู้สืบทอดการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

จากการศึกษารูปแบบของบทนาฏกรรมรามเกียรติ์ในสมัยต่าง ๆ พบว่าได้มีการสืบทอดการบรรเลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร นับแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และสืบต่อเนื่องมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะในการแสดงโขน ซึ่งสันนิษฐานได้แน่ชัดว่า เมื่อมีบทนาฏกรรม และการบรรเลงดนตรี จะต้องมีการประดิษฐ์กระบวนท่ารำเกิดขึ้น เพื่อใช้ในการแสดงโขน บทนาฏกรรมรามเกียรติ์ที่ปรากฏนั้น เป็นการแสดงออกซึ่งมีความงดงามทางด้านการประพันธ์ด้วยคำและฉันทลักษณ์ เมื่อได้มีการพัฒนาไปสู่การแสดงโขน ที่เต็มไปด้วย

การเคลื่อนไหวร่ายรำ ประกอบกับความวิจิตรบรรจงด้วยศิลปทางนาฏยศาสตร์ จึงทำให้ตัวอักษรในบทนาฏกรรมรามเกียรติ์ ที่ผู้ประพันธ์ได้ให้จินตนาการที่เป็นในรูปแบบของนามธรรมให้แปรเปลี่ยนและพัฒนารูปแบบที่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมที่เห็นได้เด่นชัด

การแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีครูผู้มีความชำนาญและมีความสามารถในการถ่ายทอดการร่ายรำ และการแสดง และครูเหล่านั้นจะได้รับการยกย่องสรรเสริญ ว่าเป็นศิลปินผู้มีเกียรติ เพราะเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับเรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย ดังที่ พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ว่า

> ".....นาฏศิลป์ของไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งโขนนั้น นอกจากจะเป็นศิลปะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นทางที่เด็กจะได้ปฏิบัติกิริยามารยาทอย่างไทย ในการหัดตลอดจนกระทั่งมีความรู้ต่าง ๆ อีกมากมายหลายอย่างเกี่ยวกับสังคมไทย ละความเป็นไทยในอดีต หรือแม้ในปัจจุบันตลอดจนเกิดความรู้สึกทางด้านความสัมพันธ์ระหว่างครูและศิษย์ ในทางที่ควรจะเป็น คือมีความเคารพนับถือซึ่งกันและกันระหว่างศิษย์กับครู เหล่านี้ประมวลแล้วก็อยู่ในเรื่องการฝึกหัดนาฏศิลป์หรือการถ่ายทอดนาฏศิลป์ทั้งสิ้น....."[98]

อาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับวิธีการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์ว่า

> "การถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์นั้น อันดับแรกให้ผู้เรียนฟังทำนองเพลง ฝึกสังเกตและนับจังหวะหน้าทับของเพลง ว่ามีจำนวนเท่าใดในแต่ละท่อนเพลง ครูเริ่มต่อท่ารำแก่ผู้เรียน โดยการเปิดเครื่องบันทึกเสียง และรำพร้อมกัน 1 ครั้ง จากนั้นครูจะต่อท่ารำทีละท่า หรือที่เรียกเป็นภาษาพูดว่า "ต่อท่าดิบ" โดยไม่มีเพลงบรรเลงประกอบ เมื่อผู้เรียนจดจำและสามารถปฏิบัติได้คล่องแคล่วแล้ว ครูจึงสอนอย่างกวดขันในด้านลีลาท่ารำ การใช้ลำตัว การกดเอว กดไหล่ การใช้หน้าให้ถูกต้องสวยงามเหมาะสมกับท่ารำนั้น ๆ กระทั่งผู้เรียนปฏิบัติได้ ครูจึงเปิดเครื่องบันทึกเสียง และรำพร้อมกันอีกหลาย ๆ ครั้ง จนผู้เรียนเกิดความชำนาญ ครูเป็นผู้ควบคุมจังหวะและแก้ไขข้อบกพร่องให้แก่ผู้เรียน[99]

---

[98]ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, **นาฏศิลป์และดนตรีไทย** (กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522), หน้า 68.

[99]สัมภาษณ์ ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปี พ.ศ.2541, 30 ตุลาคม 2551.

นอกจากนั้น อาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับวิธีถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์ โดยจัดเป็นขั้นตอนเรียงตามลำดับดังนี้[100]

ขั้นที่ 1 ครูต่อท่ารำทีละท่า หรือ เรียกว่า “ต่อท่าดิบ” โดยไม่มีดนตรีประกอบ ขั้นตอนนี้ครูต้องอธิบาย และสาธิตให้ผู้เรียนเข้าใจในเรื่องของจังหวะท่ารำว่าท่ารำแต่ละท่า เช่น ท่าไหว้ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าสูง ปฏิบัติอย่างไร มีลักษณะการใช้ตัว และการนับจังหวะอย่างไร ครูจะต่อท่ารำทีละท่า ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง เพื่อให้ผู้เรียนจดจำท่ารำได้ก่อน โดยคำนึงถึงลีลาท่าทาง

ขั้นที่ 2 เมื่อผู้เรียนจดจำท่ารำได้แล้ว ครูเปิดเครื่องบันทึกเสียงและแถบเสียงเพลงหน้าพาทย์ที่สอนให้ผู้เรียนฟัง เพื่อฝึกสังเกตจังหวะ โดยครูอธิบายเกี่ยวกับจังหวะท่ารำ แต่ละท่าจะต้องสอดคล้อง และตรงกับจังหวะดนตรี ซึ่งฟังได้จากทำนองเพลง จังหวะหน้าทับ ประกอบด้วย ตะโพน และกลองทัด เป็นต้น การฟังจังหวะสามัญ หรือที่เรียกว่าจังหวะฉิ่ง ครูควบคุมจังหวะด้วยการปรบมือหรือใช้ไม้เคาะจังหวะ พร้อมทั้งเน้นให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องตรงกับท่วงทำนอง และจังหวะของดนตรี โดยเฉพาะเมื่อจบเพลง ท่ารำและดนตรีต้องจบลงพร้อมกัน

สรุปได้ว่า การรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร นั้น ได้มีการถ่ายทอดท่ารำติดต่อกันมาอย่างต่อเนื่องมิได้ขาด โดยเฉพาะได้ถูกนำไปถ่ายทอดให้กับผู้ที่มีความรู้และความสามารถ ในวงการนาฏศิลป์ไทยรุ่นต่อรุ่น ซึ่งครูผู้ถ่ายทอดเหล่านั้นเห็นสมควรแล้วว่าเป็นผู้มีความพร้อมที่จะได้รับการถ่ายทอด

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ พบว่าได้มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ โดยนำมาใช้ในการแสดงโขนอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งถือว่าในรัชสมัยนี้เป็นยุคทองของวรรณคดีและโขน ละคร ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 การแสดงโขนได้ซบเซาลงไประยะเวลาหนึ่ง ต่อมาโขนได้กลับเฟื่องฟูอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ทรงมีพระบรมราชโองการประกาศ ให้มีการแสดงละครกันได้อย่างแพร่หลาย มิได้หวงห้ามอย่างเช่นในสมัยรัชกาลก่อน ๆ ซึ่งกำหนดให้มีการแสดงละครได้แต่ในราชสำนักเท่านั้น จึงเป็นจุดเริ่มต้นในการพัฒนาการของวงการนาฏยศิลป์ไทยที่เปิดโอกาสให้สามัญชนทั่วไป มีโขนและละครอยู่ในสำนักของตนเองได้ ปรากฏว่ามีเจ้านายหลายองค์ และขุนนางหลายท่านต่างก็หัดโขนไว้ในสำนักของตน “เช่น โขนของกรมพิพิธฯ โขนของกรมพิทักษ์ฯ

---

[100]สัมภาษณ์ สมศักดิ์ ทัดติ, ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์โขน ยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 31 ตุลาคม 2551.

โขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ โขนของเจ้าพระยาบดินทรเดชา และโขนของเจ้าพระยานคร (น้อย) เป็นต้น”[101]

เมื่อมีโขนเกิดขึ้นหลายโรงหลายคณะ จึงทำให้ศิลปะแห่งการแสดงโขนในสมัยนั้นเจริญรุ่งเรือง และความนิยมการแสดงโขนก็มีอยู่อย่างแพร่หลายสู่สังคมไทยทุกชนชั้น พลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงเรื่องนี้อีกว่า

> “โขนที่ถือว่าเป็นแบบฉบับได้นั้นก็คือ โขนหลวงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา จนถึงรัชกาลที่ 1 และ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จนมาถึงรัชกาลที่ 3 ไม่โปรดการละเล่นโขนหลวงจึงร่วงโรยไปพักหนึ่ง จนมาถึงรัชกาลที่ 5 ได้โปรดให้มีการฟื้นฟูโขนหลวงขึ้นอีกครั้ง โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เป็นเจ้ากรมมหรสพ ในขณะนั้นครูโขนหลวงที่เป็นผู้ชายก็มีอายุมากแก่เฒ่าร่วงโรยไป คงเหลือแต่ครูละครใน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญในการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 และการฝึกละครในก็ฝึกท่ายักษ์ ท่าลิง และการใช้เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่นเดียวกับการแสดงโขน เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ จึงให้หาครูละครในผู้หญิงที่ยังคงเหลืออยู่ให้มาหัดโขน ซึ่งเป็นผู้ชายตามลักษณะของโขน ครูละครในนอกจากจะหัดหน้าพาทย์และท่ารำอื่น ๆ ของโขนแล้ว ยังได้นำอิทธิพลของละครในมาสู่โขนเป็นอย่างมาก คือเริ่มหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว การรำใช้บท ตลอดจนประเพณีและวิธีการแสดงของละครในมาใช้กับโขน เช่น ให้ตัวเทวดา นางฟ้าเปิดหน้าโขนออก แล้วผัดหน้าอย่างละคร นับแต่นั้นมาการแสดงโขนก็มีแบบแผน และจารีตอย่างละครในเข้ามาแทรก อาจกล่าวได้ว่าโขนปัจจุบันมีส่วนเป็นการแสดงละครในมากกว่าการแสดงโขน เว้นเสียแต่ว่ายังคงมีการพากย์ และเจรจาเป็นครั้งคราว เพื่อรักษาเอกลักษณ์ของโขนไว้”

สรุปได้ว่าการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์ ในการแสดงโขนนั้น ได้รับการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ถึงแม้การแสดงจะซบเซาไประยะหนึ่งในรัชกาลที่ 3 ก็ตาม จนมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทรงโปรดให้มีการรื้อฟื้นการแสดงโขนขึ้นอีก ซึ่งในขณะนั้นครูโขนต่างก็มีอายุมาก และเสียชีวิตไปหลายท่าน จึงเป็นเหตุให้ต้องนำครูละครในซึ่งยังมีชีวิตอยู่และสามารถแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์มาหัดโขนกันขึ้นอีกคราวหนึ่ง

---

[101]ธีรเดช กลิ่นจันทร์, “**การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน**”, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า 67.

ทำให้รูปแบบการแสดงโขนเปลี่ยนไปในรูปแบบของละครในมากกว่าการแสดงโขนแต่เดิม จึงพอสรุปได้ว่า การแสดงโขน การแสดงหน้าพาทย์ต่าง ๆ นั้น ได้รับการสืบทอดกันสืบมา รวมถึงการสืบทอดการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ก็ได้รับการสืบทอดกระบวนท่ารำและการแสดงกันมาอย่างต่อเนื่องเช่นเดียวกัน

ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวถึงการสืบทอดท่ารำบทบาทของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์เพลงรุกร้น และเสมอข้ามสมุทรตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาจากอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญในการแสดงโขน พระ ที่เคยได้รับบทบาทของพระราม และพระลักษมณ์ ในการแสดงโขนชุดจองถนน หรือพระรามข้ามสมุทร และเลือกศึกษาจากอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่เคยได้รับบทบาทของพระรามท่านแรกที่มีการใช้ท่ารำบนราชรถ ในการแสดงโขนชุดจองถนน หรือพระรามข้ามสมุทร

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้เล่าให้ฟังว่า[102]

> “การรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิชานาฏศิลป์ไทย โขน-พระ ชั้นกลางปีที่ 3 ผู้วางหลักสูตรและบรรจุการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรคือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูมัลลี คงประภัศร์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูอาคม สายาคม และคุณครูอุดม อังศุธร ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ครูได้รับการถ่ายทอดท่ารำทั้งสองเพลงนี้มาจากคุณครูอุดม อังศุธร”

อาจารย์เรวดี สายาคม ได้ให้สัมภาษณ์ว่า[103]

> “คุณพ่อได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรมาจากเจ้าคุณครู (พระยานัฏกานุรักษ์, ทองดี สุวรรณภารต) ต่อให้เมื่อมีการแสดงโขนตอนพระรามข้ามสมุทร พ่อเล่าว่าตอนสมัยที่ท่านแสดงนั้น

---

[102]สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 22 มิถุนายน 2550.

[103]สัมภาษณ์เรวดี สายาคม, ข้าราชการบำนาญ ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย ละครพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 1 พฤศจิกายน 2550.

ท่านไม่ได้ขึ้นนั่งบนราชรถ ต่อมาท่ารำคือท่าที่ถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรโขนพระในปัจจุบัน”

จากการสัมภาษณ์อาจารย์อุดม อังศุธร ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า[104]

“ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรมาจากคุณครูอาคม สายาคม แต่จำปี พ.ศ.ไม่ได้ ท่านต่อให้ใช้แสดงโขนตอนจองถนน ในสมัยนั้นไม่มีการใช้ราชรถ ใช้เท้าเดินประกอบท่ารำ”

อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า[105]

“เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ไม่ได้รับการต่อในหลักสูตร ครูได้รับการต่อพิเศษจากอาจารย์อุดม อังศุธร ได้รับการต่อมาก่อน แล้วถึงได้แสดงในตอนหลัง”

อาจารย์ปัญญา ธรรมมล ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า[106]

“ผู้ต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ให้คืออาจารย์อุดม อังศุธร และอาจารย์ทองสุก ทองหลิม ในปี พ.ศ.2518 ขณะนั้นยังศึกษาอยู่ในระดับชั้นกลางปีที่ 2 ในสมัยโบราณจะยืนรำอยู่บนพื้น แต่ในปัจจุบันจะมีการนำราชรถมาใช้ เพื่อให้ดูสง่า และในภาพรวมจะดูสวยงามมากขึ้นกว่าเดิม ใช้รำเฉพาะพระราม พระลักษมณ์ ในตอนข้ามสมุทร เพื่อให้เห็นความอลังการของขบวนทัพของเหล่าวานร

นอกจากนี้อาจารย์รักชาติ ตุงคะบูรณะ ได้กรุณาให้สัมภาษณ์ว่า[107]

“ผู้ต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ให้คือ ครูสมบัติ แก้วสุจริต ครูทองสุก ทองหลิม อาจารย์อุดม อังศุธร อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี

---

[104]สัมภาษณ์อุดม อังศุธร, ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 29 มิถุนายน 2550.

[105]สัมภาษณ์วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 6 กรกฎาคม 2550.

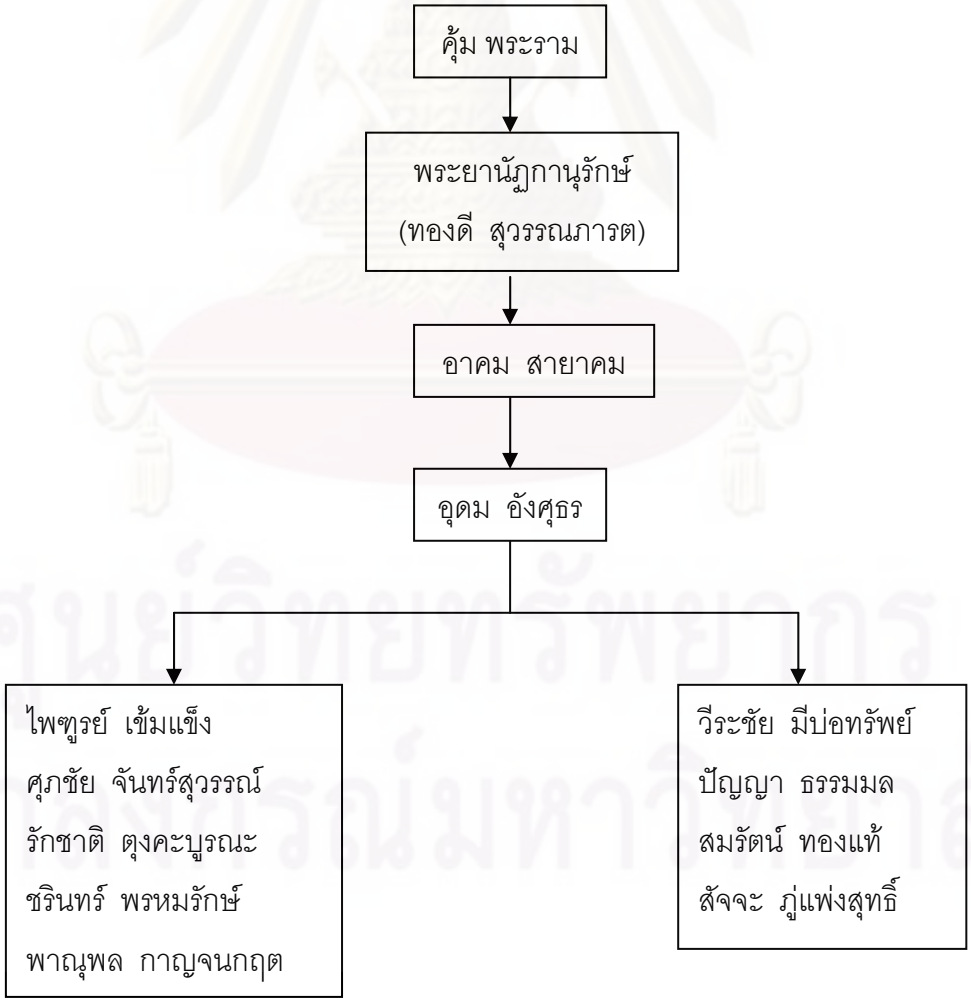
[106]สัมภาษณ์ปัญญา ธรรมมล, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

[107]สัมภาษณ์รักชาติ ตุงคะบูรณะ, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

ในปี พ.ศ.ประมาณ 2519 - 2520 ในสมัยนั้นผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดคือคนที่ออกงานถึงจะได้ต่อเป็นกรณีพิเศษ”

จากการศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยพบว่า ในการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ในการแสดงบทของพระราม และพระลักษมณ์ นั้น ท่ารำได้รับการถ่ายทอดเป็นรุ่น ๆ มาโดยลำดับ โดยมีครูคุ้ม (พระราม) โขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 4 และเป็นโขนในสำนักของกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ (ต้นสกุลกุญชร) ได้ถ่ายทอดการแสดงโขน และเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ ให้แก่พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ครูโขนพระในสมัยรัชกาลที่ 5 สืบมาจนถึงรัชกาลที่ 7 ซึ่งถือได้ว่าเป็นบุคคลสำคัญในวงการนาฏยศิลป์ไทย โขนพระในราชสำนัก และได้ถ่ายทอดตลอดจนผลิตศิลปินโขนพระที่มีฝีมือหลายรุ่นตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน รวมถึงอาจารย์อาคม สายาคม อีกด้วย ซึ่งสามารถสรุปตามแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิที่ 1 ผู้สืบทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร



จากแผนภูมิดังกล่าวจะพบว่า การสืบทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการแสดงโขนนั้นได้มีการสืบทอดท่ารำมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 หรืออาจจะก่อนหน้านั้นก็เป็นไปได้ เพราะได้มีบทวรรณกรรมละครเรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

ต่อมาในปี พ.ศ.2513 ได้มีการคิดประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการแสดงซึ่งใช้แสดงบนราชรถ ในตอนจองถนนหรือพระรามข้ามสมุทร อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า[108]

> "ครูได้เห็นการแสดงชุดนี้มาก่อนแล้ว ที่พระรามและพระลักษมณ์รำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ซึ่งได้นำเอาราชรถมาใช้ประกอบการแสดง ในสมัยก่อนไม่มีท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ทั้งสองเพลงนี้ เพียงแต่นั่งออกมาบนราชรถเท่านั้น ต่อมาประมาณปี พ.ศ.2513 หม่อมอาจารย์ (ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี) ได้ดำริว่าควรจะมีท่ารำประกอบการแสดงเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ ท่านจึงเรียกครูไปต่อท่าให้เป็นคนแรก เมื่อรับท่ามาแล้ว ท่านจึงให้คุณครูธงไชย โพธยารมย์ มาติวเข้มให้อีกทีหนึ่ง ภายหลังต่อมาก็จัดการแสดงชุดนี้บ่อยครั้งขึ้น ท่ารำที่ใช้ประกอบการแสดงจึงยึดถือกันมาตั้งแต่นั้น คือกำหนดให้ใช้ท่ารำทั้งสองเพลงนี้ให้กับ ชรินทร์ พรหมรักษ์ ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ และฉันทวัฒน์ ชูแหวน นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต"

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ได้เล่าว่า[109]

> "ได้ต่อท่ารำรุกร้นและเสมอข้ามสมุทร จากคุณครูธงไชย โพธยารมย์ เมื่อประมาณ 20 กว่าปีมาแล้ว แต่จำ พ.ศ.ไม่ได้ ในครั้งนั้นได้แสดงเป็นตัวพระรามคู่กับสมรัตน์ ทองแท้ ซึ่งแสดงเป็นตัวพระลักษมณ์ การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ แต่ครั้งก่อนไม่มีการใช้ราชรถ ใช้เท้าเดินตามจังหวะหน้าทับ ซึ่งเป็นบทเรียนในหลักสูตรของการเรียนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ ซึ่งเรียนกันในวิทยาลัยนาฏศิลป โดยใช้บททรงบ่าคือพระรามจะทรงบ่าหนุมาน พระลักษมณ์จะทรงบ่าองคต ต่อมาได้นำราชรถเข้ามาใช้ประกอบในการแสดง จึงได้กำหนด

---

[108]สัมภาษณ์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 4 มกราคม 2551.

[109]สัมภาษณ์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, นาฏศิลปิน ระดับชำนาญการพิเศษ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 10 มกราคม 2551.

ท่ารำขึ้นมาใช้แทนท่าเดินย่ำเท้าเช่นแต่เดิม โดยหม่อมอาจารย์เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมาใช้ในเวลาทรงราชรถ ซึ่งเป็นการแสดงเฉพาะกิจ ซึ่งมีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง ในการแสดงซึ่งใช้ราชรถเข้ามาประกอบในการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับเวลาที่จำกัด สถานที่จำกัด การรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรบนราชรถนั้น ผู้ชมจะไม่เห็นตัวพระราม และพระลักษมณ์ในท่ายืน เห็นแต่การขยับตัวและไม่มีคำพากย์"

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้กรุณาเล่าให้ฟังว่า[110]

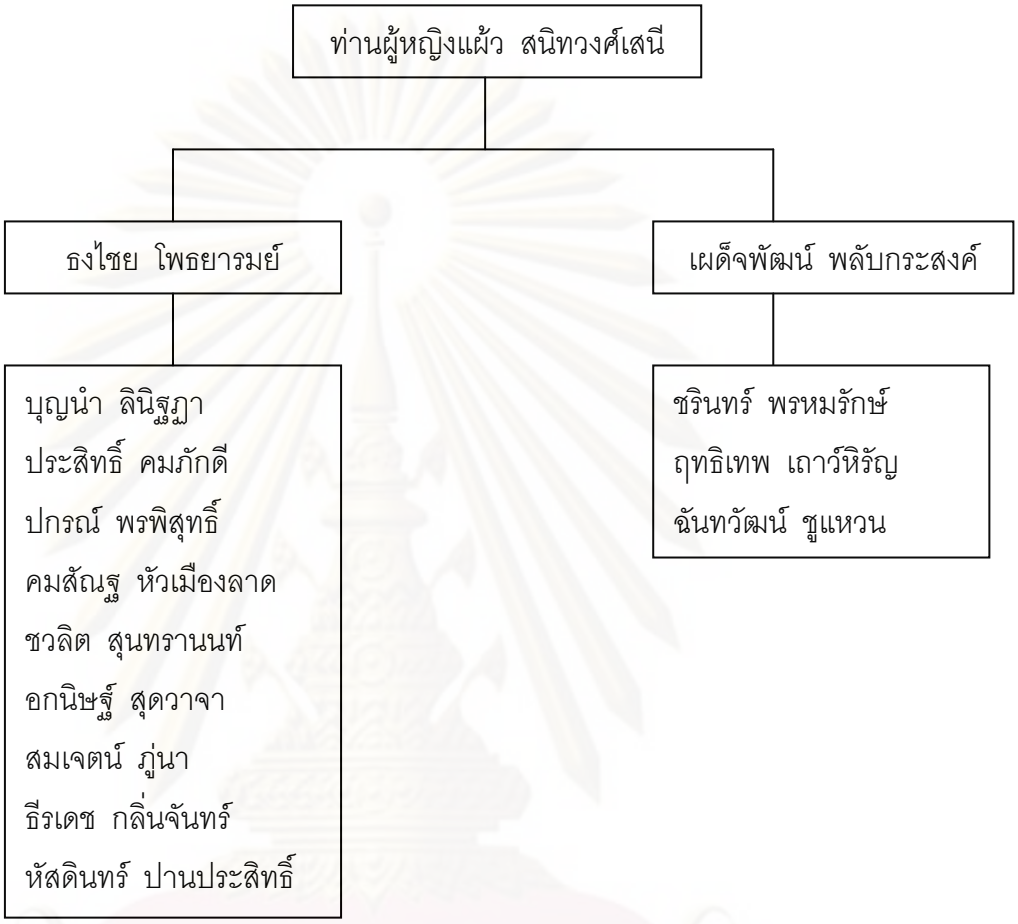
"ครูได้เห็น และได้แสดงโขนตอนจองถนน เมื่อปี พ.ศ.2500 ในสมัยนั้น คุณครูอาคม สายาคม แสดงเป็นพระราม คุณครูจำนง พรพิสุทธิ์ แสดงเป็นพระลักษมณ์ แสดงที่โรงละครศิลปากร ตัวพระรามและพระลักษมณ์นั่งราชรถออกมา โดยไม่มีการใช้ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรแต่อย่างใด ดูสง่างามจริง ๆ ต่อมาระยะหลังหม่อมอาจารย์ (ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี) เป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้น ซึ่งใช้สำหรับแสดงประกอบเพลงหน้าพาทย์ทั้งสองเพลงนี้ เพื่อใช้รำประกอบบนราชรถ"

จากการศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยพบว่า ในการถ่ายทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ในบทของพระราม และพระลักษมณ์ ที่ใช้ราชรถเข้ามาประกอบในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรนั้น ท่ารำได้รับการถ่ายทอดเป็นรุ่น ๆ มาโดยลำดับ โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2528 เป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใช้ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2513 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งถือว่าท่านเป็นบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย ที่ได้ถ่ายทอดและผลิตศิลปินโขนพระ ที่มีฝีมือและมีชื่อเสียงหลายรุ่นตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งสามารถสรุปตามแผนภูมิได้ดังนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[110]สัมภาษณ์ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 15 พฤษภาคม 2550.

แผนภูมิที่ 2 ผู้สืบทอดท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี สำหรับใช้ในการแสดงบนราชรถ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร



สรุปได้ว่าการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ยังคงปรากฏอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนพระ ชั้น ปวช.ปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเริ่มใช้หลักสูตรนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ.2490 จนมาถึงปัจจุบัน ได้มีการถ่ายทอดเป็นรุ่น ๆ มาโดยลำดับ โดยมีครูคุ้ม (พระราม) โขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ถ่ายทอดให้แก่พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ครูโขนพระในรัชกาลที่ 5 สืบมาจนถึงรัชกาลที่ 7 และได้ถ่ายทอดให้แก่อาจารย์อาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้บรรจุหลักสูตรเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีที่น่าสังเกตว่ากระบวนท่ารำแต่เดิมนั้น ไม่มีกระบวนท่ารำที่รำบนราชรถมาก่อนเลย พบว่าใช้กระบวนท่ารำที่ใช้เท้าย่ำไปตามจังหวะหน้าทับ ดังเช่นในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ

ในปัจจุบัน จนถึงปี พ.ศ.2496 กรมศิลปากรได้เรียนเชิญท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เข้ามาเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย

ต่อมาปี พ.ศ.2504 กรมศิลปากรได้จัดระบบราชการให้หน้าที่จัดการแสดงอยู่ในความรับผิดชอบของกองการสังคีต (สำนักการสังคีตในปัจจุบัน) กรมศิลปากร โดยเชิญให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยของกองการสังคีต นับแต่นั้นมาการสืบทอดกระบวนท่ารำเหลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร จึงแบ่งผู้สืบทอดออกเป็น 2 สายกล่าวคือ

1. สายวิทยาลัยนาฏศิลป โดยเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ได้ถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอน นาฏศิลป์ไทยโขนพระ ชั้น ปวช.ปีที่ 3 ซึ่งในหลักสูตรไม่มีการใช้ราชรถเข้ามาประกอบในการรำ และการแสดง ซึ่งเป็นแบบแผนของท่ารำมาแต่โบราณ

2. สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ที่ได้นำการใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ

กระบวนการถ่ายทอดท่ารำทั้ง 2 สายนี้ ได้ยึดถือและสืบทอดกันมารุ่นต่อรุ่นที่ใช้สำหรับเป็นแบบแผนตั้งแต่สมัยโบราณ ที่บรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ชั้น ปวช.ปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2490 และรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2513

2.5 องค์ประกอบในการแสดง

ในการจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงโขนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะใช้บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงแต่งไว้ทั้งสิ้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ของไทยให้เป็นที่ปรากฏแก่แผ่นดิน อีกทั้งยังเป็นการแสดงถึงความเป็นชาติ ที่มีวัฒนธรรมและเอกลักษณ์เฉพาะตัว การแสดงนาฏศิลป์จึงถือได้ว่าเป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งในศิลปวัฒนธรรมของชาติ ถึงทั้งยังเป็นสิ่งที่บ่งบอกและความภาคภูมิของคนไทยของชาติไทยที่ให้ชาวต่างชาติได้ทราบว่าไทยเป็นประเทศที่มีอารยธรรม และศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของตนเองมาแต่โบราณกาล การจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทใด ๆ ก็ตาม โดยเฉพาะการแสดงโขนนั้น ควรจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบที่สำคัญในการจัดแสดงเพื่อให้ใช้เป็นแบบแผนในการดำเนินงาน ผู้วิจัยได้กำหนดองค์ประกอบในการแสดงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ โดยแบ่งออกเป็น 4 หัวข้อดังนี้

2.5.1 โอกาสและบทที่ใช้ประกอบการแสดง

2.5.2 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

2.5.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง

2.5.4 อุปกรณ์ ฉาก และการจัดเวทีในการแสดง

2.5.1 โอกาสและบทที่ใช้ประกอบการแสดง

พระมหากษัตริย์ของไทยทรงถือว่า “โขน” เป็นราชูปโภคส่วนพระองค์อย่างหนึ่ง จนปรากฏว่าในสมัยโบราณ “โขน” เป็นการเล่นที่ต้องห้าม มิให้เอกชนมีไว้ นอกจากโขนหลวงซึ่งมีประจำอยู่ในราชสำนักเท่านั้น

นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้กล่าวไว้ว่า[111] “สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตรัสเล่าไว้ว่าแต่ก่อนมาพระเจ้าแผ่นดินโปรดเกล้าฯ ให้ฝึกหัดพวกมหาดเล็กหลวงไว้เพื่อให้แสดงโขนในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และงานหลวงอื่น ๆ แต่ในชั้นหลังมาปรากฏว่า “การฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับการฝึกหัดคล่องแคล่วว่องไวในกระบวนรบพุ่ง เป็นประโยชน์ไปจนถึงการต่อสู้ข้าศึก จึงพระราชทานให้เจ้านายขุนนาง ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองหัดโขนไว้ได้ไม่ห้ามปรามเหมือนแต่แรก ด้วยเป็นประโยชน์แก่ราชการแผ่นดิน เพราะฉะนั้นเจ้านาย และข้าราชการผู้ใหญ่แต่ก่อน ใครมีสมพลบ่าวไพร่มาก จึงมักหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติเมื่อโขนมีขึ้นแพร่หลาย การเล่นโขนก็เล่นไปจนในการมหรสพซึ่งเป็นการใหญ่ เช่น ในการฉลองพระอาราม เป็นต้น ตลอดจนในการศพผู้มีบรรดาศักดิ์สูงตั้งแต่กรุงเก่ามา” ในหนังสือเรื่อง “สัมพันธภาพทางประวัติศาสตร์ของสยามครั้งใหม่” ของลาลูแบร์ ซึ่งเขียนไว้เมื่อคราวเป็นราชทูตฝรั่งเศส เข้ามาเจริญทางพระราชไมตรีในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (ระหว่าง พ.ศ.2199 - 2231) ก็พูดถึงโขนไว้ว่า “โขนและระบำตามปกติเขาแสดงในงานศพ บางคราวก็แสดงในโอกาสอื่น ๆ ตามที่กล่าวไว้นี้ปรากฏว่าโขนใช้เล่นทั้งงานศพ และในงานฉลอง เท่าที่เคยมีผู้เล่าให้ทราบมาว่าโขนที่เล่นในงานศพมักจะเป็นชนิดที่เรียกว่า “โขนหน้าจอ” และ “โขนนั่งราว” หามีประเพณีนิยมที่นำเอา “โขนกลางแปลง” และ “โขนนั่งราว” ไปเล่นในงานศพไม่ แต่จะยึดถือเอาเป็นหลักตายตัวยังหาได้ไม่ เพราะเมื่อคราวถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิสมเด็จพระบรมชนกธิราช เมื่อปีมะโรง พ.ศ.2339 ในรัชกาลที่ 1 ก็ปรากฏว่าเล่นโขนกลางแปลงผสมโรงระหว่างพวกศิลปินวังหน้ากับพวกศิลปินวังหลัง”

---

[111]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2511), หน้า 184 - 185.

การที่นำโขนไปแสดงในงานศพนั้น มิได้หมายความว่าการแสดงโขนเป็นอวมงคล เข้าใจว่าการแสดงโขนในงานศพจะเป็นการแสดงเพื่อบูชาศพหรือฉลองอัฐิของผู้มีศักดิ์จนวงศ์สกุลหรือเจ้านายตลอดจนขุนนางผู้สูงศักดิ์ ซึ่งเป็นที่เคารพนับถือของหมู่ชนในบ้านนั้น เมืองนั้น รวมไปถึงการแสดงโขนในงานออกพระเมรุ และยังนิยมแสดงเป็นมหกรรมบูชา ในงานสมโภชฉลองปูชนียวัตถุสถาน วัดและอารามต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นงานอันเป็นมงคลอีกด้วย

นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงการแสดงโขนในงานสมโภชว่า[112] "ในการเล่นโขนสมโภชนั้น อาจอ้างหลักฐานได้จากพระราชพงศาวดารเป็นลำดับมา เช่นในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศครองกรุงศรีอยุธยา (ระหว่าง พ.ศ.2275 - 2330) ก็ปรากฏว่าได้โปรดให้ขึ้นไปเล่นมหรสพสมโภชพระพุทธบาทที่สระบุรี มีโขน หนังระดับช่องระทา" เล่นสมโภชด้วย ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั่นเองก็ปรากฏว่า เล่นโขนสมโภชเชือกบาศคล้องช้างด้วย เช่นกล่าวว่า "ตึกพระคลังสำหรับใส่บาศช้างและเชือกอยู่ริมวัดยาณุเสน ถึงปีมีละคร โขน หนัง ช่องระทาสมโภชทุกปี" ในงานสมโภชรับพระแก้วมรกตเมื่อ พ.ศ.2323 ในตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีก็โปรดให้เล่นโขนสมโภชรับถึง 7 โรง เป็นโขนโรงใหญ่ 2 โรง และโขนช่องระทา 5 โรง เมื่อปีฉลูเบญจศก พ.ศ.2336 คราวผนวชสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์ สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ 1ได้โปรดเกล้าฯ ให้มีมหรสพสมโภชบูชา และโปรดให้มีการเล่นโขนทั้งโปรดเกล้าให้แต่งตัวโขนขั้นล้อเลื่อนเข้ากระบวนแห่นาคหลวงคราวนั้นด้วย เมื่อฉลองวัดพระเชตุพน ใน พ.ศ. 2344 ในรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ ก็โปรดให้มีโขนโรงใหญ่เล่นตอนพิธีอุโมงค์ สมโภชพระอารามด้วย"

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จดำรงพระราชอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมารนั้น ได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการฝึกหัดโขนสมัครเล่นขึ้น โปรดให้พวกโขนสมัครเล่นของพระองค์ไปช่วยแสดงเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ 25 ธันวาคม พ.ศ.2452 และเมื่องานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกของพระองค์ท่านเอง ก็โปรดเกล้าฯ ให้มีโขนหลวงแสดงเฉพาะกาลบรมราชภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติที่โรงโขนหลวงมิสกวัน ในวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ.2453 โปรดให้แสดงชุดระบำตอนปรศุรามกับเมขลา และชุดทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร[113]

และเมื่อทรงขึ้นครองราชย์แล้วนั้นพระองค์ทรงโปรดให้แสดงโขนในงานมงคลอื่น ๆ ตลอดมา เช่น ในงานสมโภชรับช้างเผือก งานเฉลิมพระชนมพรรษา ทั้งโปรดเกล้าฯ ให้แสดง

---

[112]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2511), หน้า 185.

[113]เรื่องเดียวกัน, หน้า 187.

โขนในงานฉลองวันประสูติเจ้านายที่สูงศักดิ์หลายครั้ง เช่น โปรดเกล้าฯ ให้แสดงโขนชุด “นางลอย” ในงานฉลองวันประสูติสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาภาณุพันธ์วงศวรเดช เมื่อ พ.ศ.2463 และโปรดเกล้าฯ ให้มีโขนหลวงเล่นพระราชทานในงานฉลองครบอายุ 70 ปี ของเจ้าพระคุณพระประยูรวงศ์ เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2467 เป็นต้น[114]

ประเพณีที่นิยมให้มีการแสดงโขนในโอกาสต่าง ๆ ดังที่กล่าวมาแล้วนี้ จะเห็นได้ว่าการแสดงโขนนั้นใช้แสดงในงานออกพระเมรุงานพระศพและงานศพเจ้านาย ตลอดจนขุนนางผู้สูงศักดิ์ จัดให้แสดงขึ้นเพื่อบูชาหรือฉลองพระอัฐิ ฉลองอัฐินั้นมิได้หมายความว่าการแสดงโขนเป็นอวมงคล ในการแสดงโอกาสอื่น ๆ ก็มีการแสดงโขนด้วยเช่นกัน เช่น งานเฉลิมฉลองวัด งานฉลองอายุ งานสมโภชปูชนียสถาน งานสมโภชรับช้างเผือก ตลอดจนงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก กล่าวได้ว่าทุกโอกาสที่มีงานมหกรรมหรือสมโภชครั้งใหญ่ ๆ และถือเป็นงานสำคัญจะจัดให้มีการแสดงโขนเล่นสมโภชด้วย จึงถือว่าการแสดงโขนเป็นสิ่งที่สำคัญ และเป็นสวัสดิมงคล รวมไปถึงการแสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานตรุษสงกรานต์ งานวันขึ้นปีใหม่ ฯลฯ

บทโขน เป็นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ที่นิยมแสดงในทุกวันนี้ คือบทรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ซึ่งได้ทรงตัดทอนดัดแปลงมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ต่อมากรมศิลปากรได้ปรับปรุงบทโขนขึ้นใหม่ โดยใช้บทพระราชนิพนธ์เหล่านี้เป็นหลัก ซึ่งประกอบด้วยบทกลอนสุภาพ (บทร้อง) มีการแบ่งเป็นองก์ ฉาก มีรายละเอียดบรรยายอุปกรณ์ฉาก และบรรยายอากัปกิริยาของตัวแสดง รวมทั้งมีเพลงทำนองช้า ปานกลาง และรวดเร็ว สลับกันไปตามเหตุการณ์และอารมณ์ของตัวละคร

แต่เดิมนั้นผู้แสดงโขนจะต้องสวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมด จึงต้องมีผู้พูดแทน เรียกว่า ผู้พากย์เจรจา ต่อมาได้ปรับปรุงให้ผู้แสดงที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา และมนุษย์ชายหญิง สวมแต่เครื่องประดับศีรษะไม่ต้องปิดหน้าทั้งหมด เครื่องประดับศีรษะ ได้แก่ ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า และกระบังหน้า ซึ่งมีศัพท์เรียกว่า “ศิราภรณ์” แต่ผู้แสดงโขนที่สวมศิราภรณ์เหล่านี้ก็ยังคงรักษาประเพณี เดิมของการแสดงโขนคือไม่พูดเอง ต้องมีผู้พากย์ – เจรจาแทน เว้นแต่ผู้แสดงเป็นตัวตลก และฤาษีบางตนจึงจะเจรจาเอง ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้แสดงโขนที่เป็นตัวตลก

ผู้พากย์เจรจาโขน นับเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องราวที่แสดงอย่างแจ่มแจ้ง อีกทั้งยังจะต้องจดจำบทพากย์ – เจรจา บางบทให้ขึ้นใจอีกด้วย และจะต้องมีไหวพริบปฏิภาณสามารถแต่งบทพากย์เจรจาได้เอง

---

[114]ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2511), หน้า 187.

บทพากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ ได้แก่ กาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ศิลปะการพากย์นั้น เมื่อผู้พากย์พากย์ไปจบบทหนึ่ง ผู้ตีกลองตะโพนจะตีท้าให้ผู้ตีกลองทัดตีรับ 2 ที ผู้ที่อยู่ในโรงโขนก็จะร้องรับพร้อม ๆ กันว่า “เพ้ย” คำรับว่า “เพ้ย” นี้ ยังค้นหาหลักฐานไม่ได้ว่ามีที่มาจากอะไร ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ใช้คำว่า “ชโย” แทนเฉพาะในตอนที่ พากย์ชมรถหรือชมกระบวนทัพมนุษย์และวานร ตัวอย่างบทพากย์ที่แต่งเป็นกาพย์ยานีมีลักษณะดังนี้[115]

⊙ ปางนั้นพระจักรี ผู้ทรงศรีอยุธยา
ประทับ ณ พลับพลา ณ ท่ามกลางพลากร
⊙ ทั้งท้าวพิเภษณ์พงศ์ พรหมฤทธิ์อดิศร
สุครีพขุนวานร และพญาชมพูพาน

บทพากย์ที่แต่งเป็นกาพย์ฉบัง มีลักษณะดังนี้[116]

⊙ อินทรชิตบิดเบือนกายิน เหมือนองค์อัมรินทร์
ทรงคชเอราวัณ
⊙ ช้างนิรมิตรฤทธิแรงแข็งขัน เผือกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สะอาดโอฬาร์

ลักษณะของบทพากย์และโอกาสที่ใช้พากย์ในเวลาแสดงโขนแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ

1.พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา ใช้พากย์ตอนเจ้าเมืองฝ่ายยักษ์ประทับที่ท้องพระโรงและตอนที่พระรามประทับในพลับพลา บทพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลามีทั้งกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง

ตัวอย่างบทพากย์เมืองที่เป็นกาพย์ฉบัง[117]

⊙ ปางนั้นทศเศียรราชา สถิตเหนือมหา
สิงหาสน์พิมุขมณเฑียร
⊙ เสนามาตยานองเนียน นอบน้อมนบเศียร
พระวงศ์พรหมเมศอสุรา

---

[115]กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค** 1 - 4 (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2512), หน้า 77.

[116]เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

[117]เรื่องเดียวกัน, หน้า 42.

ตัวอย่างบทพากย์พลับพลาที่เป็นกาพย์ยานี[118]

⊙ ปางนั้นพระสี่กร ฤทธิรอนวราพงศ์
สถิตรัตน์บัลลังก์ทรง ณ พลับพลาพนาวัน
เสนาพานเรศ ทั้งสองเขตนครขันณฑ์
น้อมเฝ้าประนังอนันต์ อเนกแน่นอยู่นองเนือง

2. พากย์รถ ใช้พากย์ตอนนายทัพทรงราชรถ รวมไปถึงการทรงช้าง ทรงม้า และทรงพาหนะอื่น ๆ บทพากย์เป็นการชมพาหนะและนายทัพพร้อมไพร่พล บทพากย์รถส่วนมากจะแต่งเป็นพากย์ฉบัง ใช้พากย์ได้ทั้งรถฝ่ายยักษ์ และรถฝ่ายมนุษย์ คือ พระราม พระลักษมณ์

ตัวอย่างบทพากย์รถฝ่ายยักษ์[119]

⊙ เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแววาม
สว่างกระจ่างพร่างพราย
พระที่นั่งบัลลังก์เลิศเฉิดฉาย งอนระหงธงปลาย
ปลิวคว้างมากลางเมฆา

ตัวอย่างบทพากย์รถฝ่ายมนุษย์[120]

⊙ เสด็จทรงรถแก้วแพรวพราย พรั่งพร้อมนิกาย
นิกรพลพานรินทร์
⊙ ทัพหน้าวานรขีดขิน ทัพหลังกบินทร์
พิชัยชมภูนครา

ตัวอย่างบทพากย์ตอนทรงม้า[121]

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี
ชื่อนิลพาหุงามขำ
เครื่องประดับแสร้งประดิษฐ์คิดทำ พื้นแผ่ทองคำ
ดุนดอกเป็นดารายาย

---

[118]กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1 - 4** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2512), หน้า 66.

[119]เรื่องเดียวกัน, หน้า 66.

[120]เรื่องเดียวกัน, หน้า 57 - 58.

[121]เรื่องเดียวกัน, หน้า 72.

3. พากย์ชมดง ใช้พากย์ตอนชมป่าเขาลำเนาไพร และชมนกชมไม้ การพากย์ตอนต้นบทเป็นทำนองเพลงชมดงใน ตอนท้ายเป็นทำนองพากย์ธรรมดา

ตัวอย่างบทพากย์ชมดง[122]

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง
โลดไล่ในกลางลางลิง

4. พากย์โอ้ ใช้พากย์ตอนโศกเศร้าเสียใจ และรำพึงรำพัน ตอนต้นบทเป็นทำนองพากย์ธรรมดาตอนท้ายเป็นทำนองเพลงโอ้ปี่ใน พร้อมปี่พาทย์บรรเลงรับ

ตัวอย่างบทพากย์โอ้[123]

พระช้อนเกศขึ้นวางตัก ทิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งคิดยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าในวิญญาณ์
พิศพื้นศิโรโรตม์ พระองค์โอษฐ์และนัยนา
กรแก้มพระกัณฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียว

5. พากย์บรรยาย ใช้พากย์ตอนบรรยายถึงความเป็นไปต่าง ๆ ในเรื่อง รวมถึงการพากย์ตอนอ่านสาส์น ตอนสั่งสอน ฯลฯ

ตัวอย่างบทพากย์บรรยาย[124]

ปางนั้นกบินทร์บุตร วัชรินทรเรืองศรี
เรียกลูกพระระวี ผู้เป็นน้องอันร่วมครรภ์
มาสอนสุภาษิต กิจระเบียบระบอบบรรพ์
ว่าพี่จะถึงอัน ตรายชีพสุดปราณ

[122]กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค** 1 - 4 (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2512), หน้า 59.

[123]เรื่องเดียวกัน, หน้า 14.

[124]เรื่องเดียวกัน, หน้า 158.

บทเจรจาโขน[125] เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ใช้เป็นบทพูด หรือบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดของตัวโขน

การเจรจาแบ่งเป็น 2 แบบ ได้แก่

1. เจรจาด้น คือการที่ผู้เจรจาต้องแต่งบทเจรจาด้วยตนเองไม่มีการแต่งบทไว้ก่อน การเจรจาแบบนี้ผู้เจรจาต้องจดจำเรื่องราวที่จะเจรจาให้ได้แม่นยำ และใช้ปฏิภาณแต่งถ้อยคำสัมผัสให้สละสลวย ได้เนื้อความ

2. เจรจากระทู้ คือ บทเจรจาที่มีผู้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอนเรียกว่า “บทกระทู้” ใช้ตอนที่ตัวโขนสนทนาโต้ตอบกัน เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มีบทกระทู้ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทกระทู้ บทกระทู้มีความไพเราะสละสลวยในเชิงสัมผัส การเล่นอักษรและความหมาย ถ้าคนเจรจาฝ่ายหนึ่งเจรจากระทู้ แต่อีกฝ่ายหนึ่งไม่ได้ท่องจำบทกระทู้นั้นก็จะเจรจาแบบด้นโต้ตอบไปตามสติปัญญาของตน ทำให้เป็นที่อับอายแก่กัน เพราะในการแสดงโขนถือว่าคนเจรจาจะต้องท่องจำบทกระทู้ให้ได้ บทกระทู้มีอยู่หลายบทหลายตอน เช่น ตอนทศกัณฐ์สนทนากับพระราม ตอนทศกัณฐ์สนทนากับกุมภกรรณ ตอนพระรามกริ้วหนุมานในชุดนางลอย ตอนเข้าพระเข้านาง ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์ ฯลฯ

ตัวอย่างบทกระทู้ ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์

หนุมานชาญฤทธิ ฟังน้องพระจักรีดำรัสถามความเคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความ ว่าชะน้อยหรือพระลักษมณ์ช่างซักถามออกมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหด อดเหนียวเคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดีบำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักหลังนั่งประจาน เหมือนคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่พออยู่ได้ คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงได้บั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา จงพิจารณาดูเถิดนะพระลักษมณ์

เหม่...อ้ายหนุมาน ช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เพราะเอ็งอยากกินแต่ลูกยอจึงสอพลอดีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ แสร้งลืมน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเสียหมดจนสูญสิ้น เฝ้าลบหลู่ดูหมิ่นนินทานายป้ายประจาน เฮ้ย...ธรรมเนียมเป็นข้าราชการแห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี สำมะหาครูกับศิษย์ผิดแล้วต้องตีดีแล้วต้องชม ท่านบริภาษพิฆาตข่มเพราะอารมณ์เอ็งเป็นพาล

---

[125]สัมภาษณ์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ . ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ. วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2 กรกฎาคม 2550

ทำการกำเริบนัก เพราะท่านรักจึงได้ขู่ เพราะท่านเอ็นดูจึงได้ว่า อันวานรในพลับพลาใครจะได้รับกรุณาเหมือนหนึ่งตัว ยังไม่รู้สึกสำนึกหัวเอาความชั่วขึ้นมาชี้ ส่วนความดีถมไปไม่เอามาว่า เฮ้ย... ถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้างเถิดวะหนุมาน

เพลงหน้าพาทย์ “รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร” เป็นเพลงที่ใช้บรรจุอยู่ในชุดโหมโรงกลางวัน ซึ่งมีใช้บรรเลงกันมาแต่โบราณ ไม่ปรากฏว่าผู้ใดเป็นผู้แต่งและนำมาใช้เมื่อใด จากการสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีหลายท่าน จะกล่าวเหมือนกันว่าไม่ทราบประวัติแต่อย่างใด เพียงแต่ทราบว่าเป็นเพลงที่มีแต่เก่าแก่ อาจจะตั้งแต่ยุคสุโขทัยหรืออยุธยาก็เป็นได้ แต่เป็นที่รู้กันว่าในยุคปัจจุบัน นอกจากจะเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในชุดโหมโรงกลางวัน และใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูโขน ละครแล้ว ก็นำมาประกอบการแสดงโขนตอน “พระรามข้ามสมุทร” ที่นิยมเรียกว่าตอน “จองถนน” ในตอนนี้จะเห็นได้ว่า ขบวนทัพที่เดินมานั้นเป็นการมาของพระราม ซึ่งกำหนดว่าเป็นฝ่ายมนุษย์และประกอบด้วยบริวารคือ กองทัพของเหล่าวานร ซึ่งเป็นกำลังพลที่สำคัญในการปฏิบัติงานในภาระกิจการจองถนนจนสำเร็จ

นอกจากพระรามและพระลักษมณ์ที่เป็นนายทัพคุมพลวานร ยกทัพเพื่อจะข้ามมหาสมุทรไปยังเกาะลงกา ด้วยจุดประสงค์คือ การชิงนางสีดากลับคืน ซึ่งเป็นส่วนตอนต้นหรือภาคต้นของเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (รัชกาล ที่ 1)

กรมศิลปากรได้ดำเนินการจัดทำบทโขนชุด “จองถนน” แสดงครั้งแรกเพื่อเผยแพร่ศิลปะการแสดงให้แก่ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากร ในวันที่ 29 พฤศจิกายน 2500 ถึงวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2501 รวม 84 รอบ หลังจากนั้นกรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขนชุด “จองถนน” หลายครั้ง เพื่อเผยแพร่ศิลปะการแสดงให้แก่ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ และสังคีตศาลา (ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร)

เนื้อเรื่องย่อตอน “จองถนน”

หลังจากที่พระรามได้เหล่าสวาวานรมาเป็นกำลังพลแล้ว จึงมีพระบัญชาปรึกษาหารือถึงวิธีข้ามสมุทรไปกรุงลงกา วานรบางตนว่าจะเนรมิตกายให้โตใหญ่แล้วนอนทอดเป็นสะพานให้พลข้ามไป บ้างก็จะนิรมิตกายให้โตใหญ่นำพลใส่ฝ่ามือพาเหาะข้ามไป ต่างคนก็ต่างความคิด พระยาชามพูวราชจึงทูลว่าการกระทำดังที่กล่าวมาสามารถทำได้โดยง่ายดาย แต่พระเกียรติยศจะไม่ปรากฏ จึงทูลว่าให้บรรดาวานรนำหินมาถมมหาสมุทรทำเป็นถนนพาพลข้ามไป จะเกิดเกียรติยศปรากฏสืบต่อไป พระรามจึงเห็นดีด้วย ตรัสสั่งให้พระยาสุครีพพาบรรดาวานรนำหินไปถมมหาสมุทร

พระยาสุครีพพาบรรดาวานรมาถึงมหาสมุทร จึงสั่งให้หนุมานคุมพลเมืองขีดขินให้นิลพัท คุมพลเมืองชมพู แล้วผลัดกันไปขนหินมาถมถนน ฝ่ายนิลพัทมีจิตคิดแค้นหนุมานเป็นทุนเดิมอยู่แล้วเมื่อครั้งหนุมานไปสะกดเอาตัวท้าวมหาชมพู จึงคิดลองกำลังหนุมานโดยการขนหินมาเติมสองมือสองเท้า หนุมานเห็นดังนั้นจึงร้องบอกให้ทยอยส่งมาทีละ 2 ก้อน แต่นิลพัทกลับทุ่มใส่พร้อมกัน 4 ก้อน แต่หนุมานก็รับได้ ครั้นพอหนุมานไปขนหินมาบ้างโดยการใช้เส้นขนผูกก้อนหินมาเต็มไปหมด แล้วโยนใส่นิลพัทพร้อมกัน นิลพัทสุดที่จะรับทันจึงใช้เท้ารับ สร้างความโกรธแค้นให้หนุมาน จึงเกิดการต่อสู้กันขึ้น ครั้นพระรามทราบความจึงตัดสินลงโทษให้นิลพัทกลับไปเมืองชมพูคอยส่งเสบียงมายังกองทัพ แล้วให้หนุมานมาทำการถมถนนให้ทันเวลา

ฝ่ายนางสุพรรณมัจฉาได้รับคำสั่งจากทศกัณฐ์ให้มาขัดขวางการจองถนน จึงพาบริวารปลามาขนก้อนหินไปทิ้งที่อื่น ฝ่ายหนุมานเห็นผิดสังเกตเพราะหินที่ถมถนนไม่ตื้นขึ้นสักที จึงลงไปใต้น้ำเห็นนางสุพรรณมัจฉากับบริวารปลากำลังขนหิน จึงเข้าขับไล่และจับนางสุพรรณมัจฉาได้ เกิดใจปฏิพัทกันได้นางสุพรรณมัจฉาเป็นเมีย หนุมานจึงบอกให้นางสุพรรณมัจฉาพาบริวารไปขนหินมาถมถนนดั้งเดิม การจองถนนจึงสำเร็จทันตามกำหนดเวลา

บทโขน[126] เรื่องรามเกียรติ์ (กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่)
องค์ที่ 3 จองถนน

****

ฉาก มหาสมุทร

(เป็นฉาก 2 ชั้น ชั้นบนสมมติเป็นสะพาน ส่วนชั้นล่างสมมติเป็นในน้ำ)

(สมมติเป็นเวลากลางวัน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดแล้วโล้ -

(เปิดม่าน)

บนสะพาน

(หนุมานกับสิบแปดมงกุฎ พลลิงและจำอวด)

(ต่างช่วยกันขนเอาก้อนหินมาทุ่มทิ้งลงในน้ำโดยมีสุครีพคุมอยู่)

(ติดจำอวดบ้างเล็กน้อย)

ในน้ำ

(มีเกาะแก่ง โขดหินปะการัง ต้นไม้น้ำ และมีแท่นหินเล็ก ๆ)

---

[126] กรมศิลปากร, **บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม 2507 วันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2507**, (กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2507), หน้า 214 - 218.

(สำหรับนางสุพรรณมัจฉาอยู่ พวกสัตว์น้ำ มี หอย ปู กุ้ง และฝูงปลา)

(ใหญ่น้อย พากันคาบขนก้อนหินที่พวกลิงทิ้งลงมาจากข้างบนนำไปทิ้งที่อื่น)

(มีนางสุพรรณมัจฉาเป็นผู้คุมดูแล)

(หนุมานนำหินมาทิ้งสัก 2 ครั้ง* พอครั้งที่ 3 ก็ชักสงสัย ชวนสุครีพมายืนดู)

(ที่ฝั่ง ได้ยินเสียงดังคึกคักอยู่ใต้น้ำ สุครีพสั่งให้หนุมานลงไปดู)

(หนุมานประดาน้ำลงไป)

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิตแล้วรัว -

(พวกวานรบนฝั่งต่างพากันทยอยหายเข้าโรง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(หนุมานออกไล่สัตว์เล็กสัตว์น้อยต่าง ๆ)

(ในที่สุดก็พบฝูงปลาซึ่งกำลังคาบก้อนหินไปเป็นหมู่ ๆ จึงไล่มา)

(ฝูงปลาหนี หนุมานตามไปเห็นนางสุพรรณมัจฉา จึงไล่ตาม)

(นางสุพรรณมัจฉาหนี)

- ปี่เดี่ยวเพลงเชิดนอก -

(นางสุพรรณมัจฉาออก หนุมานออกพบ ไล่จับได้)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเตียว -

(หนุมานพานางสุพรรณมัจฉาไปนั่งบนแท่นหิน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม -

- เจรจา -

สุพรรณมัจฉา - สุพรรณมัจฉานงคราญ สำเริงรื่นชื่นบานด้วยรสรัก แล้วชี้แจงแจ้งประจักษ์แก่ขุนกระบี่ ว่าทศเศียรจอมอสุรีผู้เป็นบิดาบังเกิดเกล้า รับสั่งใช้ให้ข้าเจ้าเที่ยวป่าวร้อง ชักชวนพวกพ้องฝูงปลาในวาริน ให้ช่วยกันคาบขนเอาก้อนหินของท่านไป เพราะหวังจิตคิดมิให้ทำถนนข้ามสาคเรศ ที่ผิดพลั้งครั้งนี้ด้วยมีเหตุเพราะท่านใช้ ขอได้ยกโทษโปรดอภัยให้แก่ดิฉัน เถิดนะท่าน

หนุมาน - กระนั้นหรือ แม่ยอดชีวันขวัญชีวิต พี่ไม่ถือโทษโกรธสักนิดดอกน้องรัก ถ้าแม้นเจ้าสมานสมัครรักพี่ช่วยว่าขาน แจ้งให้ฝูงมัจฉาปลาบริวารในวาริน ไปช่วยกันคาบขนก้อนหินกลับคืนมานะโฉมยง พี่ก็จะพ้นโทษของพระหริวงศ์องค์จักรี ขอทรามวัยได้ปรานีด้วยเถิดกัญญา

- ร้องเพลงร่าย -

---

* ในบทโขนใช้คำว่า “ครั้ง” ปัจจุบันใช้คำว่า “เที่ยว”

เมื่อนั้น นวลนางสุพรรณมัจฉา
น้อมเกล้าคำนับรับวาจา แล้วออกมาสั่งการทันใด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(นางสุพรรณมัจฉาลุกออกไปสั่ง หนุมานออกมามองดู)

(ฝูงปลาคาบก้อนหินนำมาวางไว้ที่กลางเวทีบ้างเล็กน้อยแล้วหายเข้าโรง)

(หนุมานกับนางสุพรรณมัจฉากลับไปนั่งบนแท่นหิน)

- ร้องเพลงร่าย -

บัดนั้น หนุมานยิ้มย่องผ่องใส
พลางตระโบมโลมลูบอรไท แล้วปราศรัยด้วยนางมัศยา

- ร้องเพลงโอ้โลม -

น้องแก้ว เห็นแล้วว่ารักพี่หนักหนา
แม้นสำเร็จเสร็จณรงค์ในลงกา จะกลับมาหาน้องในนที

- ร้องเพลงตะนาว –

เมื่อนั้น นางมัจฉาขุ่นข้องหมองศรี
ทอดองค์ลงกับตักพระสามี เทวีครวญคร่ำร่ำโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

- ร้องเพลงนกจาก –

บัดนั้น วายุบุตรสุดแสนเสน่หา
ปลอบนางพลางเช็ดชลนา แก้วตาอย่ากำสรดโศกี

- ร้องเพลงร่าย -

ค่อยอยู่เถิดนวลละอองน้องรัก พี่จำจักจากลามารศรี
พลางสำแดงแผลงอิทธิฤทธี ขุนกระบี่ขึ้นจากสมุทรไท

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด – โอด – เชิด -

(ปิดม่าน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้น -

(เขนลิง สิบแปดมงกุฎ พญาวานร พิเภกและสี่เสนายักษ์กับชมพูพาน)

(และพลหมี ออกเวทีล่าง)

(พระราม และพระลักษมณ์ออก)

- พากย์ –

สมเด็จพระรฆุวงศ์ทรงชัย เสด็จกลางพลไกร กับด้วยพระลักษมณ์อนุชา
พร้อมขนัดจัตุรงค์เสนา คลาเคลื่อนโยธา มาจากฟากฝั่งสาคร

คลาคล่ำส่ำแสนยากร เกริกอิทธิฤทธิรอน ฤทธิรงค์ล้วนแล้วแกล้วหาญ
หมายมุ่งลงกากรุงมาร ผ่านพ้นชลธาร โดยวิถีศิลาลาดอาจอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร –

(ขบวนทัพของพระรามเข้าโรง)

- จบการแสดง –

ต่อมากรมศิลปากรได้จัดทำบทโขนชุด “จองถนน” ในโอกาสต่าง ๆ โดยปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และบททรงบ่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้แก่ บทโขน มหกรรมรามเกียรติ์ (โขนกลางอุทยาน) ของกรมศิลปากร ซึ่งจัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม วันที่ 31 มีนาคม - 2 เมษายน 2522 ชุด “พระรามข้ามสมุทร”

เนื้อเรื่องย่อตอน “พระรามข้ามสมุทร”

ในขณะที่พระราม พร้อมด้วยนางสีดามเหสี และพระลักษมณ์ผู้อนุชาออกบำเพ็ญพรตอยู่ในป่าทศกัณฐ์พญายักษ์ผู้ครองกรุงลงกาใช้อุบายลอบลักนางสีดาพาขึ้นราชรถจะไปยังกรุงลงกา ในระหว่างทางได้พบกับสดายุและเกิดการต่อสู้กัน ทศกัณฐ์แย่งธำมรงค์จากนิ้วนางสีดาขว้างถูกสดายุได้รับบาดเจ็บ ทศกัณฐ์จึงสามารถพานางสีดาหนีไปได้ ฝ่ายพระรามกับพระลักษมณ์ออกติดตามนางสีดา จนได้ธำมรงค์จากสดายุ และได้ผ้าสไบของนางสีดาจากลิงป่า ต่อจากนั้นก็ได้ไพร่พลวานรจากเมืองขีดขินและเมืองชมพูมาเป็นกองทัพ ครั้นเคลื่อนพลมาพักที่เชิงเขาคันธมาธน์แล้ว พระรามจึงมีรับสั่งใช้ให้หนุมาน นำธำมรงค์และผ้าสไบไปถวายนางสีดา โดยมีรับสั่งว่า ถ้าหนุมานกระทำการได้สำเร็จ กลับมาเฝ้าเวลาไหน พระรามกำลังทรงเครื่องอย่างใด ก็จะประทานเครื่องทรงนั้นเป็นรางวัล หนุมานพร้อมกับไพร่พลจึงไปสืบมรรคาหาทางไปกรุงลงกาต่อไป

ฝ่ายทศกัณฐ์เมื่อได้นางสีดามาไว้ในอุทยานก็มีความระลึกถึงเป็นอันมาก วันหนึ่งจึงเสด็จไปหานางสีดาถึงที่ตำหนักในอุทยาน ซึ่งขณะนั้นหนุมานกำลังซุ่มกายอยู่ในบริเวณนั้น ทศกัณฐ์เจรจาวอนขอความรักอย่างไร นางสีดาก็ไม่ปลงใจด้วย เฝ้าแต่ด่าว่าไม้ประชดประชันทศกัณฐ์ให้ได้อาย ในที่สุดทศกัณฐ์เกิดความโกรธและละอายจึงกลับไป นางสีดาเจ็บช้ำน้ำใจมากจึงไปผูกคอตายที่ต้นโศก แต่หนุมานแก้ไขไว้ได้ทันและถวายธำมรงค์กับผ้าสไบต่อนางสีดา ครั้น

เสร็จภารกิจที่พระรามมีรับสั่งใช้แล้วหนุมานก็กลับไปเฝ้าพระรามในขณะที่กำลังสรงน้ำ พระรามจึงพระราชทานผ้าชุบอาบเป็นรางวัลแก่หนุมานตามที่ได้มีรับสั่งให้สัญญาไว้ ฝ่ายพระอินทร์เล็งทิพยเนตร เห็นพระรามจะเคลื่อนพลข้ามสมุทรไปฝั่งกรุงลงกา จึงมีเทวบัญชาให้มาตุลีนำราชรถลงมาถวายพระราม ต่อจากนั้นพระรามก็พาพลวานรข้ามสมุทรไปยังฝั่งลงกาโดยสวัสดิภาพ

บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์[127]

บทนำ*

ทศกัณฐ์รบสดายุและพระรามได้พล

เสรี หวังในธรรม จัดทำบท

มนตรี ตราโมท บรรจุเพลง

****

ฉาก

บริเวณที่ 1 มีเตียงตั้งสำหรับนางสีดา ทำลับแลกั้นระหว่างบริเวณที่ 1 กับที่ 2 จัดทำแท่นใต้ต้นไม้สำหรับนางสีดาปีนขึ้นผูกศอ กับติดตั้งรอนกสดายุ

บริเวณที่ 2 จัดตั้งเตียง หรือทำเป็นแท่นหินสำหรับพระรามบรรทม
จัดทำเป็นโขดหินริมลำคลองสำหรับเป็นท่าสรง

บริเวณที่ 3 ทำสะพานระดับเสมอระดับน้ำ สำหรับพระรามยกพลข้าม

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง -

(พระรามออกมาทางหนึ่ง)

(พระลักษมณ์ออกมาอีกทางหนึ่ง)

(ทั้งสองมาพบกันกลางลานบริเวณที่ 3)

- ร้องเพลงทองย่อน (รวบ)

เมื่อกี้ได้ยินสำเนียง สุรเสียงสมเด็จพระเชษฐา
ว่ากวางกลายเป็นอสุรา เข้ามาหักหาญชิงชัย

- เจรจา -

เราพลั้งพลาดประมาทใจไปแล้วจ้า เสียงนั้นเล่าเป็นเสียงอสุรามายาร้อง เพราะหมายหลอกล่อลวงน้องให้มาตามพี่ ทิ้งเจ้าสีดานารีไว้ลำพัง ป่านฉะนี้ร้อยชั่งเจ้าคงมีภัย ไปเถิดเรามารีบกลับไปยังบรรณศาลา

---

[127]กรมศิลปากร, **บทโขน มหกรรมรามเกียรติ์** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2522), หน้า 26 - 39.

*เฉพาะบทนำ ดำเนินเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระราม พระลักษมณ์ชวนกันรีบไป)

(ทศกัณฐ์อุ้มสีดาขึ้นราชรถออกมาอีกทางหนึ่ง)

(ทิ้งหุ่นนกสดายุผ่านจากยอดมะพร้าวหายไปหลังเนินดิน บริเวณที่ 2 แล้วตัวสดายุออกมาตีรถทศกัณฐ์)

- เจรจา -

เหม่ไอ้ปักษา จะกั้นกางขวางหน้ากูไว้ไย จงหลีกทางให้ไปเสียแต่โดยดี กูนี้คือทศกัณฐ์เจ้าลงกา เรืองมหิทธิ์ฤทธาปราบได้ทั้งไตรจักร

ชะ ทศพักตร์อย่ามาคุยโตอวดโอหัง เจ้าจะพามเหสีพระทรงสังข์ไปข้างไหน รีบอัญเชิญกลับคืนไปเสียบัดนี้ กูคือพญาราชปักษีนามสดายุดุมหันต์ ทั้งอยู่ยงคงกระพันพ้นสรรภัย เว้นแต่พระธำมรงค์องค์สีดาอรทัยสวมหัตถา ไม่มีสิ่งใดในโลกาฆ่ากูได้ เจ้ารู้แล้วจงรีบอัญเชิญองค์สีดากลับคืนไปแต่โดยดี

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

(ทศกัณฐ์ถอดแหวนจากนิ้วนางสีดาขว้างสดายุ)

(สดายุปีกหักล้มลง บนเนินดิน บริเวณที่ 2)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด, เชิด -

(ทศกัณฐ์สั่งเคลื่อนราชรถเข้า)

(นางสีดาทิ้งผ้าสไบไว้กลางทาง)

(ลิงป่าออกมาเก็บผ้าสไบไป)

- เดี่ยวปี่เพลงพญาโศก -

(พระราม พระลักษมณ์ออก พบสดายุ)

(สดายุถวายแหวน แล้วทิ้งตัวหายไปหลังเนินดิน)

(ลิงป่าออกถวายผ้าสไบ)

(พระรามเศร้าโศก พระลักษมณ์เชิญประทับบนแท่น)

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทมไพร -

(พระรามบรรทมหลับ พระลักษมณ์ถวายอยู่งาน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(หนุมานออกพบสองมนุษย์ เข้าหยอกล้อเล่น)

(พระลักษมณ์ไล่หนุมาน หนุมานกลับล้อหลอกหนักขึ้น)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระลักษมณ์เอาศรไล่ตี หนุมานแย่งศรได้)

(พระลักษณ์ปลุกบรรทมพระราม แล้วทูลฟ้อง)

(พระรามเสด็จไปดูหนุมาน)

- ร้องเพลงนาคบริพัตร -

อันว่าวานรตัวนี้ ดูทีอาจองทะนงศักดิ์
มีกุณฑลขนเพชรประหลาดนัก น่ารักเขี้ยวแก้วมาลัย
ท่วงทีมิใช่ลิงป่า พระอนุชาเห็นหรือหาไม่
ชะรอยจะมีฤทธิไกร มันจึงทำได้ถึงเพียงนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงมหาชัย -

(พระรามกวักพระหัตถ์ตรัสเรียกหนุมานเข้าไปเฝ้า)

(หนุมานเข้าไปเฝ้าถวายศรคืน)

(พระรามทรงลูบศีรษะหนุมานจรดหลังสามครั้ง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ -

(หนุมานรำแผลงฤทธิ์ แล้วเข้ามาเฝ้าพระราม)

- เจรจา -

ขอเดชะพระมหาบารมีคุ้มศิระเกล้า ข้าพระพุทธเจ้าชื่อว่าหนุมาน เป็นโอรสพระพายผู้ชัยชาญวงศ์เทวราช พระมิ่งแม่สวาหะอนงค์นาถเป็นชนนี นานหนักหนาที่ข้าพระบาทนี้ตามรอยเบื้องยุคลบาท พึ่งสบบุญอุ่นชีวาตม์เข้าวันนี้ ขอถวายชีวีสนองเบื้องบาทยุคล อนึ่งข้าพระบาทนี้มีไพร่พลและพงศา แต่ล้วนเรืองฤทธิเดชาคณนาเจ็ดสิบเจ็ดสมุด ต่างรอเฝ้าพระจอมนรินทร์ปิ่นมกุฎสุดบูชา ณ บัดนี้ขอพระราชทานพระกรุณามาถวายตัว

- ปี่พาทย์ทำเพลงปฐม -

(หนุมานถวายบังคมแล้วไปพาพลลิงทั้งหมดคลานเข้ามาถวายตัว)

- เจรจา -

เราขอขอบใจจงถ้วนทั่วทุกตัวตน ที่อาสามาเป็นพลยามอับจนนัก ด้วยไม่รู้ทางไปเมืองยักษ์ว่าอย่างไร หนุมาน องคต และชมพูพานขอท่านจงคุมพลไกรไปสืบมรรคา ดูทิศทางตรวจน้ำท่าผลาหาร แม้นไปถึงซึ่งกรุงมารเมืองลงกา ช่วยเอาธำมรงค์ซึ่งเราได้มาจากสดายุราชปักษี กับผ้าสไบของเทวีที่ทิ้งไว้กับลิงป่า ถวายแก่องค์สีดาเป็นสัญญาว่าเรามาตาม

ขอเดชะ ข้าพระบาทนี้ตรองความเห็นไม่งามนัก ด้วยทั้งผ้าสไบและพระธำมรงค์ของพระเยาลักษณ์ตกค้างอยู่กลางป่า ข้าพระบาทมาถวายตัวเป็นข้าแต่ภายหลัง เห็นพระโฉมยงจะทรงยังตั้งกังขา ข้าพระบาทนี้เกรงว่าจะมิสมหวังดังพระราชหฤทัย

- ร้องร่าย -

ซึ่งท่านว่ามานี้ก็ควรนัก ไม่รู้จักแล้วก็คงจะสงสัย
แต่ความหลังครั้งหนึ่งอยู่ในใจ ใครใครไม่ประจักษ์แจ้งการ
เมื่อคราวท้าวชนกให้ยกศิลป์ ในบุรินทร์มิถิลาราชฐาน
เราแลพบสบเนตรนงคราญ นางเยี่ยมอยู่ที่บานบัญชรชัย
มาดแม้นมิเชื่อเผื่อจะซัก จงประจักษ์เล่าแจ้งแถลงไข
ถ้าเสร็จสรรพกลับมาเพลาไร เราทรงเครื่องสิ่งใดจะให้ปัน

- เจรจา -

หนุมานจำสำคัญพระราชบัญชา ถวายบังคมพร้อมองคตและชมพูพาน ถ้วนสามคราแล้วก้มคลาน ออกมาเกณฑ์พลไกรยกไปตามพระราชโองการองค์พระรามา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ -

(หนุมาน องคต ชมพูพาน รำเสมอบริเวณที่ 3)

(พระราม พระลักษมณ์เดินเข้า พลลิงคลานตามเข้าไป)

ชุดที่ 1*

ทศกัณฐ์ลงสวน, หนุมานถวายแหวน พระรามข้ามสมุทร

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

(เสนายักษ์ 4-6 ตัว ออกเดินตรวจบริเวณที่ 1 เชื่อมต่อบริเวณที่ 2)

(นอกเขตลับแล)

(หนุมานออกจากหลังเนินดินบริเวณที่ 1)

(ฉายไปจับที่หนุมาน)

- ร้องเพลงแขกต่อยหม้อ -

ครั้นถึงสวนจวนเวลาสายัณห์ เห็นกุมภัณฑ์เฝ้าแหนแห่นหนา
มีตำหนักสามหลังทั้งพลับพลา ต้นโศกค้อมข้ามหลังคาพาไล
จึงนึกว่าองค์พระมเหสี อยู่ที่นี่มั่นคงไม่สงสัย
จำจะกำบังกายเราเข้าไป อย่าให้ใครพวงสงกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง -

(หนุมานรำกำบังกายแล้วเข้าซ่อนพุ่มไม้หลังเนินดิน)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

---

*ตั้งแต่ชุดที่ 1 เป็นต้นไป ดำเนินความตามเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

(นางสีดาเดินออกนั่งเตียงบริเวณที่ 1 นางกำนัล 4 - 6 คน)

(ตามออกมาปรนนิบัติ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน -

(ขบวนทัพยักษ์เคลื่อนออกสู่บริเวณที่ 3 ทศกัณฐ์นั่งมาบนราชรถ)

(ไฟจับที่ทศกัณฐ์)

- ร้องเพลงฝรั่งควง -

ครั้นถึงซึ่งสวนอุทยาน ให้หยุดพลมารน้อยใหญ่
ลงจากรถแก้วแววไว ตรงไปตำหนักห้างนางสีดา

(เมื่อทศกัณฐ์ลงจากราชรถ ให้พลยักษ์เคลื่อนเข้าพักอยู่หลังเนินดิน บริเวณที่ 2)

- ร้องเพลงฉุยฉาย -*

ฉุยฉายเอย จะไปไหนนิดเจ้าก็กรีดกราย
เยื้องย่างเจ้าช่างกราย หล่อนไม่เคยพบชายนักเลงเจ้าชู้
จะเข้าไปเกี้ยวแม่ทรามสงวน เจ้าช่างกระบวนหนักหนาอยู่

- ร้องเพลงแม่ศรี -

ยักษีเอย ยักษีทศศีร์ วางท่าจรลีท่วงทีองอาจ
มุ่งใจใฝ่หาสีดานงนาฏ แล้วรีบยุรยาตรเข้าอุทยานเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

(ทศกัณฐ์รำไปบริเวณที่ 1 หยุดอยู่หน้าลับแล)

(ไฟฉายตามทศกัณฐ์ไป)

- ปี่พาทย์ทำเพลงลา -

- ร้องเพลงนกจาก -

แอบลับแลกั้นชั้นเฉลียง มองเมียงยิ้มละไมอยู่ในหน้า
กระซิบเรียกสาวสรรค์กัลยา ออกมาซักถามเป้นความใน
ค่อยตะโบมโลมเล้าเยาวมาลย์ เป็นการเหมือนว่าหรือหาไม่
หรือยังคุมแค้นขัดตัดอาลัย เป็นกระไรท่วงทีนางสีดา

- ร้องเพลงต้นตะนาว -

บัดนั้น กำนัลนางต่างทูลจะเอาหน้า
ใต้พูดพาดดูลองสองเวลา ก็เห็นว่าจะไม่กระไรนัก

---

*คัดจากบทของเก่าใช้กันแพร่หลายมาแต่เดิม ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง

ตะกี้ดอกออกพระนามถามไถ่ ทีจะใคร่พบองค์พระทรงศักดิ์
ดูชั้นเชิงโฉมยงนงลักษณ์ แววจะรักมั่นคงไม่สงกา

- เจรจา -

ทศเศียรราชาฟังเพ็ดทูล นึกว่าจริงยิ่งเพิ่มพูนแสนพิศวาส วันนี้ละเห็นจะมิพลาดได้เชยชิด กระหยิ่มพลางทางทำดัดจริตกรีดพระกรกราย ท่ากรุ้มกริ่มพักตร์พริ้มพรายชายหางตาขึ้นนั่งเตียงเคียงกัลยาแล้วพาที

- ร้องเพลงโอ้ชาตรี -

โฉมเอยโฉมเฉลา ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
พี่คิดถึงทุกทิวาราตรี จนวันนี้นอนกลางวันก็ฝันไป

- ร้องเพลงตะลุ่มโปง ชั้นเดียว -

เมื่อนั้น นางสีดานารีศรีใส
ได้ฟังคำแค้นนักจึ่งชักไม้ มาปักไว้ตรงหน้าด่าเปรียบเปรย
เหวยเหวยไอ้ไม้ใจฉกรรจ์ มึงอย่าคิดสำคัญมั่นหมาย
อันใจกูสู้สิ้นชีวาวาย ไม่ขอเห็นเช่นชายชาตินี้

- เจรจา -

อนิจจะอนิจจาแม่ช่างพาทีไพเราะหนอ คมรึก็คมขำรึก็ขำน้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอก ช่างเจื้อยจะแจ้วแว่วว่วิเวกจับจิตหวาด โธ่ แม่เอย แม่จะตัดรักหักสวาทไปถึงไหน พี่น่ะมิตรจิตขอเจ้ามิตรใจเยื่อใยบ้าง พี่อุตส่าห์เพียรมาหานางห่วงจะนั่งเหงา จึงรีบด่วนจะมาชวนเจ้าเข้าไปอยู่วัง แม่จะได้เชยได้ชมสมบัติพระคลังทั้งสิบสอง ไปเถิดนะแม่รูปทองเชิญน้องไปกับพี่

ชิชะ ไอ้ไม้กาลีฤดีโฉด ตัวมึงนี้มีโทษถึงอาสัญ ยังจะมาดื้อด้านหาญโมหันต์หื่นตัณหา เพี้ยงเอ่ยเชิญเดชะพระจักราตามมาโปรด จะได้ทรงสังหารผลาญโคตรไอ้ไม้คด ให้ทลายล่มถล่มหมดทั้งพงษ์พันธ์

ท้าวทศกัณฐ์นิ่งนั่งฟังวาจา ค่อยโอนอ่อนวอนว่าด้วยคำหวาน แต่เยาวมาลย์ไม่อ่อนตามซ้ำบริภาษ อสุรราชนึกฉุนโกรธพิโรธนัก เข้าชิดนางหวังจะฉุดชักทำหักหาญ เกิดอาเพศเหตุบันดาลร้อนเป็นไฟ มิอาจต้ององค์อรทัยดังใจหวัง ลุกทลึ่งทำปึ่งปังเดินออกมาหน้าลับแล

- ร้องเพลงลิงโลด -

กริ้วเหล่าสาวสรรค์กำนัลนาง ดูดู๋ช่างสอพลอตอแหล
ซักซ้อมพร้อมหน้าสาระแน ล้วนแต่โฉมยงคงเอ็นดู
นางกลับเคืองขัดตัดเยื่อใย ทำให้อัปยศอดสู
มึงไม่เล้าโลมโฉมตรู ให้มาอยู่นอนกินสิ้นทั้งนั้น

แม้นกูมาทีหลังยังเช่นนี้ จะสังหารชีวีให้อาสัญ
ตรัสพลางทางเสด็จจรจรัล ลงจากตำหนักพลันทันใด

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(ทศกัณฐ์รำออกจากบริเวณที่ 1 มาที่บริเวณที่ 3)

(ขบวนยักษ์และราชรถออกมารับ ทศกัณฐ์ขึ้นราชรถแล้วยกกลับ)

(ระหว่างทศกัณฐ์รำมาขึ้นรถ ให้พวกนางกำนัลเข้าไปต่อว่า และขู่จะเฆี่ยนตีนางสีดา แล้วพากันออกไป ทิ้งให้นางสีดาเศร้าโศกอยู่ลำพัง)

(ฉายไฟที่นางสีดา)

- ร้องเพลงตะนาว -

โอ้พระทูลกระหม่อมของเมียแก้ว วันนี้แล้วน้องรักจะตักษัย
เสียแรงเป็นเพื่อนลำบากยากไร้ ไม่เห็นใจเมียแล้วพระจักรี
สิ่งใดแต่หลังได้พลั้งพลาด ให้ขัดเคืองเบื้องบาทบทศรี
จะทูลลาอาสัญเสียวันนี้ ขออย่ามีเวราแก่ข้าไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอดแล้วเพลงทยอย -

(นางสีดารำไปที่ต้นไม้ซึ่งสมมติเป็นต้นโศก แล้วผูกศอ)

(หนุมานออกแอบดูอยู่ใกล้ ๆ)

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง -

จึ่งเอาผ้าผูกพันกระสันรัด เกี่ยวกระหวัดไว้กับกิ่งโศกใหญ่
ชายหนึ่งผูกศออรทัย แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย

- ร้องเพลงลิงลาน -

บัดนั้น วายุบุตรแก้ได้ดังใจหมาย
จึงเข้ามานบนอบยอบกาย กราบถวายบังคมก้มพักตรา

- เจรจา -

เหวยเจ้ากระบี่ตัวเจ้านี้อหังการ์ เราจะผูกศอให้มรณาครั้งนี้เล่า เหตุไฉนตัวเจ้ามาแก้ไข เอ็งอยู่แห่งหนตำบลใดจงว่ามา

ขอได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ข้าพระบาทนี้เล่าชื่อว่าหนุมาน เป็นทหารขององค์พระรามภูบดินทร์ บัดนี้ยกโยธาพานรินทร์มาพักอยู่ ณ คันธกาลาคีรีมาศ ทรงคิดคำนึงถึงใต้ฝ่าพระบาททุกทิวาราตรี จึงทรงใช้ให้ข้านี้ข้ามสมุทรมาเมืองยักษ์ พลางหยิบพระธำมรงค์ทรงศักดิ์กับผ้าสไบออกจากเศียรแล้วทูลสาร พระภูษานี้พระอวตารได้มาจากลิงป่า ส่วนพระธำมรงค์นั้นสดายุราชปักษาน้อมถวาย องค์พระฤาสายได้ทรงมอบของสองสิ่งมาประทานแด่พระแม่เจ้า

ดูราเจ้ากระบี่ อันของเราสองสิ่งนี้ตกค้างอยู่กลางป่า เจ้าคงไปพานพบแล้วเก็บเอามาเป็นแม่นมั่น แล้วมาเสแสร้งแกล้งรำพันหลอกลวงเรา เพราะตัวเจ้าเป็นเผ่าพงศ์เจ้าลงกา อย่าได้มาเจรจาเลยนะเจ้าเรารู้ทันในวาที

พระบารมีปกเกศาข้าพระบาท สมเด็จพระรามหริราชตรัสสั่งมา ถ้ามาดแม้นพระแม่เจ้าแคลงวิญญาณ์ไม่เชื่อฟัง ให้ยกข้อต่ออนุสนธิ์แต่หนหลังเป็นเรื่องราว เมื่อครั้งคราวยกศรชัยในเมืองมิถิลา สมเด็จพระหริวงศ์องค์รามาเสด็จเข้าไปในพระราชนิเวศน์ พระเจ้าแม่ได้แอบพระแกลแลพระเนตรลงมาบรรจบ สายพระนัยเนตรประเวศพบกันครั้งนั้น เป็นเลศนัยได้รู้กันเพียงสองพระองค์ ควรมิควรสุดแต่จักทรงทราบใต้เบื้องบทมาลย์

- ร้องเพลงบังใบ -

เมื่อนั้น นางสีดาเยาวยอดสงสาร
ฟังคำกำแหงหนุมาน ก็แจ้งการว่าพระหริรักษ์
รับของสองสิ่งมาเพ่งพิศ ยิ่งคิดถึงองค์พระทรงศักดิ์
ชลเนตรคลอคลองนองพักตร์ นงลักษณ์ทรุดองค์ทรงโศกี

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

- เจรจา -

ขอเดชะพระบารมีมีคุ้มศิระเกล้า แม้นพระแม่เจ้าใคร่เสด็จไปเฝ้าพระจักรกฤษณ์ ขออัญเชิญขึ้นสถิตบนหัตถาข้าพระบาท จะพาเสด็จเหินฟ้านภากาศไปสู่สุวรรณราชพลับพลา ณ บัดนี้

ขอบใจเจ้ากระบี่ ซึ่งกล่าวพจนวาทีนั้นยังมิถูกต้อง ถึงใจเจ้าจะสุจริตก็ผิดทำนองเพราะเราเป็นหญิง ไหนเลยจะสิ้นข้อเกรงกริ่งสงสัย ประเดี๋ยวยักษ์ลักมาลิงพาไปกระไรอยู่ เทพไทใครล่วงรู้จะติฉินข้อนินทา เจ้าจงรีบกลับไปพลับพลา แล้วกราบทูลพระหริวงศ์ ว่าตัวข้าขอกราบแทบเบื้องบาทบงสุ์บังคมมา มิเคยว่างเว้นรำลึกถึงพระมหากรุณาในใต้เบื้องยุคลบาท ขออัญเชิญพระองค์ยกพหลพลพยุหยาตรมาเข่นฆ่า เหล่าอสูรสัตวบาปที่หยาบช้าให้ม้วยมรณ์ ดำรัสพลางนวยนาดวาดกรกลับหลังยังตำหนักอุทยาน

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

(นางสีดากลับเข้าตำหนักทางหลังเนินดินบริเวณที่ 1)

(หนุมานเต้นเข้าอีกทางหนึ่ง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้น -

(พระราม พระลักษมณ์ พร้อมพลลิงออกมาสู่บริเวณที่ 3 มีลิงเชิญเครื่องสรงตามมาด้วย)

(ไฟจับที่พระราม)

- ปี่พาทย์ทำเพลงช้า -

- ร้องเพลงลงสรงมอญ -

ต่างผลัดภูษาผ้าชุบทรง เสด็จลงชำระสระสนาน
ทั้งพวกพลกระบี่บริวาร เล่นน้ำสำราญริมคีรี

- ปี่พาทย์ทำเพลงลงสรง, เพลงฉิ่ง -

(พระราม พระลักษมณ์ รำไปที่ก้อนหินซึ่งสมมติเป็นท่าสรงริมลำคลอง)

(พวกลิงพลแยกย้ายกันไปทางท้ายน้ำ)

(หนุมานออก องคต ชมพูพานออกเข้าเฝ้าพระราม)

- ร้องเพลงกาเรียนทอง -

มิทันผลัดภูษาบัญชาถาม อย่างไรบ้างทั้งสามกระบี่ศรี
ท่านไปเกาะลงกาธานี พบสีดานารีหรือฉันใด

- เจรจา -

ขอได้ทรงทราบใต้เบื้องบาทบงกช ซึ่งโปรดให้ข้าพระบาทกับองคตและชมพูพานไปสืบมรรคาสู่กรุงมารเมืองลงกา ก็สำเร็จเสร็จสมพระราชปรารถนาทุกประการ ตัวข้าพระบาทได้ข้ามชลธารไปถึงเมืองยักษ์ ได้เข้าเฝ้าพระเยาวลักษณ์อัครมเหสี ทูลถวายพระธำมรงค์กับผ้าสไบแก่พระเทวีต่อพระหัตถ์ องค์พระภัควดีศรีสวัสดิ์ยังดำรงพระชนม์ แต่ทรงโศกเศร้าเฝ้ารำพึงถึงพระภูวดลพ้นประมาณ มีรับสั่งให้มากราบทูลพระอวตารเป็นสัญญา ว่าจะทรงรอต่อเวลาไปทรงรับก่อนข้าพระบาทจะคืนกลับจากเมืองมาร ได้ทดลองฤทธิไกรอันชัยชาญจนประจักษ์ ทั้งหักอุทยานผลาญยักษ์เผาลงกา ก็เห็นว่าพระราชประสงค์ที่จำนงทรงมุ่งหมาย จะสำเร็จเสร็จลงโดยง่ายดายพระพุทธเจ้าข้า

ชะ หนุมานไยอหังการ์เกินคำสั่ง ไปสังหารผลาญเผาวังเขาดั่งนั้น ถ้ามาดแม้นทศกัณฐ์หุนหันโกรธ แล้วลงโทษผลาญชีวีเจ้าสีดา เพื่อแก้แค้นทดแทนมาเจ้าจะว่าประการใด

ขอเดชะพระตรีภูวไนยนารายณ์ราช ซึ่งใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาททรงคาดการณ์ข้าพระบาทคำแหงหนุมานขอถวายชีวิตอุทิศประกัน เพราะเห็นจริงว่าท้าวกุมภัณฑ์หลงรักพระภัควดี แสนแน่นหนักยิ่งกว่ารักดวงชีวีและนัยนา ที่จะคิดสังหารพระมิ่งแม่สีดานั้นหามิได้ประการหนึ่งทศกัณฐ์นั้นไซร้มิได้แจ้งแห่งเท็จจริง ว่าข้าพระบาทสัญชาติลิงนี้เป็นข้าฝ่าธุลี ควรมิควรขอพระจักรีโปรดลงทัณฑ์บัญชาการ

- ร้องเพลงพญาสี่เสา -

เมื่อนั้น พระจักรกฤษณ์ฤทธิล้ำพระสุริย์ฉาน
ได้ฟังทูลทานบนหนุมาน จึงโองการประกาศคาดโทษไว้
พลางดำรัสตรัสเรียกภูษาทรง มาผลัดผ้าชุบสรงแล้วส่งให้
ซึ่งเราสั่งว่ามาเมื่อใด ทรงเครื่องสิ่งไรจะให้ปัน

- ร้องร่าย -

บัดนี้มีแต่ผ้าชุบอาบ พอเป็นลาภลูกพระพายที่ผายผัน
แล้วลูบไล้พระสุคนธ์ปนอำพัน กระแจะจันทน์หอมฟุ้งจรุงใจ

- ปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน -

(พระรามเสด็จจากท่าสรง ยกพลลิงกลับเข้าหลังเนินดินบริเวณที่ 2)
ไฟฉายตามทัพลิงไปจนลับเนินดิน แล้วจับที่หมู่เตียงบนเนินดิน บริเวณที่ 2)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเหาะ -

(พระอินทร์ เทวดานางฟ้า ออกนั่งเตียงบริเวณเนินดินที่ 2)

- พากย์ -

ปางท้าวสุทัศน์ราช สถิตอาสน์กำพลไชย
ภายใต้ตำหนักใน พฤกษาราชสราญอุรา
ทิพย์อาสน์เคยสะอางค์ กลับกระด้างอย่างศีลา
เล็งทิพย์นัยนา ก็แจ่มแจ้งไม่แคลงใจ

- ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์ -

จึงสั่งเทพเทวาสารถี พระจักรีจะไปทำสงครามใหญ่
จงเร่งเอารถทรงนี้ลงไป ถวายให้พระรามข้ามคงคา
แล้วตัวท่านจงอยู่ด้วยภูมี เป็นสารถีสำหรับขับรถา
ต่อการศึกเสร็จสรรพจึงกลับมา อย่าช้ารีบไปให้ทันการ

- ร้องเพลงสารถี -

บัดนั้น สารถีรับเทวบรรหาร
บังคมลามาขึ้นรถพิมาน แล้วขับอาชาชาญเหาะไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง -

(สารถีรำไปขึ้นราชรถ)
(พระอินทร์และเทวดานางฟ้าเข้า)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(พระรามยกพลออกบริเวณที่ 3)
(สารถีชักราชรถมาเฝ้าพระราม บริเวณที่ 3)

- เจรจา -

ข้าแต่สมเด็จพระตรีภูวไนยองค์อวตาร บัดนี้ท้าวมัฆวานมีเทวบัญชา ให้อัญเชิญราชรถมาทูลเกล้าถวาย ให้ทรงประทับขับพลนิกายข้ามมหาสาคร มีเทวรับสั่งว่าให้ข้าอยู่รับใช้พระสี่กรเป็นสารถี จนกว่าจะเสร็จศึกการราวีสังหารมาร ขอพระอวตารได้ทรงทราบในพระราชหฤทัย

เราขอขอบพระทัยองค์อมรินทร์ปิ่นเทวราช ที่โปรดอำนวยช่วยประสาทให้มีสุข เสมือนร่วมอวตารร่วมประหารยุคปราบทุกข์ภัย ให้โลกผาสุกไปภายภาคหน้า แล้วตรัสชวนพระศรีอนุชาขึ้นประทับบนราชรถ ได้พิชัยฤกษ์ให้เลิกทศโยธา เคลื่อนขบวนพยุหยาตราข้ามมหาชลธาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร -

(พระรามยกทัพข้ามตามแนวสะพานข้ามคลอง จากบริเวณที่ 3 ไปสู่ บริเวณที่ 1 แล้วเข้าไปทางหลังเนินดินบริเวณที่ 1)

- จบการแสดง -

บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน “พระรามข้ามสมุทร” กรมศิลปากรจัดแสดง เนื่องในวาระคล้ายวันพระราชสมภพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2533

เนื้อเรื่องย่อตอน “พระรามข้ามสมุทร”

เรื่องโดยสังเขปของการแสดงโขน ตอนพระรามข้ามสมุทร ดำเนินความว่า พระรามมีรับสั่งใช้ให้บรรดาวานรจองถนน เพื่อจะข้ามรี้พลไปยังฝั่งลงกา ครั้นเสร็จเรียบร้อยแล้ว ถึงวันอันเป็นศุภมงคลที่พระรามจะเคลื่อนพลไปกรุงลงกา พระอินทร์ก็ตรัสใช้ให้พระมาตุลีนำรถเวชยันต์มาถวายพระราม สำหรับทรงไปทำสงครามกับทศกัณฐ์ พระราม พระลักษมณ์ทรงรถของพระอินทร์ เคลื่อนพลนิกรข้ามสมุทรไปสู่ฝั่งลงกาโดยสวัสดิภาพ

บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์[128]
ตอน พระรามข้ามสมุทร
เสรี หวังในธรรม จัดทำบท
มนตรี ตราโมท บรรจุเพลง
อาคม สายาคม, อร่าม อินทรนัฏ, กรี วรศะริน อำนวยการแสดง

****

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้น - รัว -

(ขบวนทัพพระรามประกอบด้วย ลิงเชิญธง เสนาลิง สิบแปดมงกุฎ พระยาวานรพิเภก สลับด้วยขบวนเครื่องสูง พระราม พระลักษมณ์ประทับบน ราชรถ (เทียมม้า 4 ตัว) เคลื่อนออกเวทีล่างตามลำดับ)

---

[128] กรมศิลปากร, **บทนาฏกรรม ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านาภลัย** (กรุงเทพมหานคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดสหประชาพาณิชย์, 2523), หน้า 7 - 8.

- ร้องเพลงโทน -

รถเอยรถอินทร์ เทียมสินธพเทพทั้งสี่
พระลักษมณ์นั่งบัลลังก์ลดรถมณี สารถีขี่ขับยาตรา

- ร้องเพลงทะแย -

เครื่องสูงเรียงริ้วเป็นทิวท่อง แตรสังข์ฆ้องกลองก้องป่า
วานรฮึกโห่เป็นโกลา บันเทิงทำกิริยาเป็นท่าทาง

- ร้องเพลงเทพทอง -

บ้างโลดเต้นเผ่นผกหกกลับ กระโจนจับแมลงวันคันสีข้าง
บ้างลงนั่งหาเหาเกาแข้งคาง เริงร่ามากลางทางสาคร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร - รัว -

(ผู้แสดงทั้งหมดเต้นและรำตามเพลงเสมอข้ามสมุทร แล้วเคลื่อนขบวนเข้าโรงใน)

- เพลงรัว -

บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน “ข้ามสมุทร” กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี วันที่ 21 ธันวาคม 2551 โดยใช้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในบทพากย์ ที่นิยมเรียกกันว่า “บททรงบ่า” ซึ่งพระรามทรงบ่าหนุมาน และพระลักษมณ์ทรงบ่าองคต

บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน “ข้ามสมุทร”[129]
พระราชนิพนธ์ใน
พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
การแสดงนาฏศิลป์-ดนตรี “1 ปี...ขอไมตรีจิต ถ้าคิดถึงกัน”
วันอาทิตย์ที่ 21 ธันวาคม 2551 เวลา 13.00 น.
ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี
****

- ปี่พาทย์ทำเพลงรุกร้น -

- พากย์ -

งามองค์ทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา
ทรงรัตนวรา ภรณิศร์พิสิฐสรรค์

[129] กรมศิลปากร, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนข้ามสมุทร** (กรุงเทพมหานคร : สำนักการสังคีต, 2551), หน้า 1.

ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิรุทร์ดังไฟกัลป์
ลอยล่องเหนือฟองอรร ณพลิวเหมือนทิวลม
งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันต์มโหดม
ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักริน
ทรงพาหะองคต กปิยศโยธิน
พาข้ามกระแสสิน ธุประหนึ่งพระพายผัน
พิเภษณาสูร บริบูรณ์ภักดีครัน
พร้อมสี่เสนีขยัน ก็อุเทศกระบวนจร
สุครีวะราชา คุมทัพหน้าพวกพานร
แห่องค์พระทรงศร เสด็จข้ามนทีศรี
ท่านท้าวชมพูพาน คุมทวยหาญคณะหมี
แห่หลังสะพรั่งดี ดุจะพลพระเทวินทร์
เดินทัพขยับพล ณ ถนนข้ามวาริน
บัดใจสมใจจิน ตนามุ่งถึงกรุงมาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร -

(ผู้แสดงรำจนจบกระบวน แล้วเข้าโรง)

ในปี พ.ศ.2552 กรมศิลปากรได้จัดทำบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่ โดยปรับปรุงบทพระราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 ในตอนพระรามข้ามสมุทร หรือจองถนน (ที่บรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร) ตอนขาดเศียรขาดกร (ยกรบ) ตอนหนุมานตีทัพพระลักษมณ์ และตอนชูกล่องดวงใจเข้าไว้ด้วยกัน โดยให้ชื่อชุดที่รวบรวมขึ้นใหม่นี้ว่า “ชุดทหารหน้ารามาวตาร” จัดแสดงเนื่องในฤดูเทศกาลดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร วันเสาร์ที่ 14 กุมภาพันธ์ 2552

โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดทหารหน้ารามาวตาร[130]
จัดแสดงเนื่องในฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชน
ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
วันเสาร์ที่ 14 **กุมภาพันธ์** 2552 **เวลา** 17.00 **น.**
ประสาท ทองอร่าม ทำบท
****

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา – **รุกร้น** -

(การแสดงยกกองทัพฝ่ายพระราม)

(ไชยามพวานนำทัพ สิบแปดมงกุฎ พญาวานร พระราม พระลักษมณ์ พิเภก ออกเต้นตามกระบวนท่า)

- พากย์ –

งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา
ทรงรัตนวรา- ภรนิศร์พิสิฐสรรค์ฯ
ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิรุทดั่งไฟกัลป์
ลอยล่องเหนือฟองอรร- ณพลิ่วดั่งทิวลมฯ
งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหันต์มโหดม
ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักรินทร์ฯ
ทรงพาหะองคต กปิยศโยธิน
พาข้ามกระแสสิน- ธุประหนึ่งพระพายผันฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร -

(กองทัพฝ่ายพระรามเต้นตามกระบวนท่าแล้วเข้าเวที)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(ทศกัณฐ์คุมกองทัพยักษ์เต้นออกแล้ววนครึ่งเวที กองทัพฝ่ายพระรามออกปะทะทัพ พระราม ทศกัณฐ์สั่งพลเข้ารบกัน สิบแปดมงกุฎเข้ารบกับเสนายักษ์ตามกระบวนท่า มโหทร เปาวนาสูรเข้ารบกับพญาวานรตามกระบวนท่า ทศกัณฐ์เข้ารบกับหนุมานแล้วเข้ารับลอยสูง พระราม พระลักษมณ์เข้ารบกับทศกัณฐ์ตามกระบวนท่า พระรามหวดด้วยคันศรตีต้องทศกัณฐ์ซวนเซไป)

---

[130] กรมศิลปากร, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดทหารหน้ารามาวตาร** (กรุงเทพมหานคร : สำนักการสังคีต, 2552), หน้า 1-9.

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จองค์พระรามจันทร์ครั้นได้ที จึงกระชับจับลูกศรศรีขึ้นพาดสาย พระเนตรหมายยังร่างอสุรินทร์ พลางผาดแผลงพระแสงศิลป์ด้วยศักดา ลูกศรก็ไปตัดกายกรเศียรและบาทาของอสุรี ขาดสะบั้นยับลงกับพื้นปฐพี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง, ศรทะนง –

(ทศกัณฐ์เข้ารบกับพระลักษมณ์)

(พระราม ทศกัณฐ์รำแผลงศร)

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(พระรามแผลงศร ตัดกายกรเศียรบาทของทศกัณฐ์ล้มลง)

- เจรจา –

ทศกัณฐ์ - ทศกัณฐ์อสุรีต้องศรทรงองค์พระจักรา ตัดกายกรเศียรและบาทาขาดจากกาย ราพณ์ร้ายให้เจ็บแสบแทบจะวายชนม์ มานะกษัตริย์กัดพระทนต์แข็ง พระทัยร่ายมนตรา บัดดลกายกรเศียรและบาทากลับต่อติดสนิทดี พลางพระจอมอสุรีลุกขึ้นรำทำท่าเย้ยไยไพ อยู่ท่ามกลางระหว่างพลไกรอยู่ไปมา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว, กราวรำ –

(ทศกัณฐ์ร่ายเวทย์ให้ร่างกายกลับต่อติดแล้วร่ายรำเยาะเย้ย)

- เจรจา –

ทศกัณฐ์ - ทรงพระสรวลสำรวญร่าแล้วร้องเย้ย ว่าฮะเฮ้ยเหวยพระรามผู้นายลิง อันศรศรีท่านน่ะดีจริงยิงมาถูกเรา ทั่วกายกรพิษร้อนเร่าดังเพลิงกลด แต่ชีพเราจะปลิดปลดก็หาไม่ กระนี้รึท่านจะทำศึกชิงสีดาอรทัยเห็นเกินคิด ด้วยบัดนี้ดวงพระอาทิตย์ก็อัสดงลงเย็นย่ำ เราจะทำสงครามค้างค่ำก็จะผิดประเพณี ควรจะเลิกล่าโยธีคืนทัพกลับไปก่อน ต่อเมื่อรุ่งดวงพระทินกรเยี่ยมพิภพ เราจึงยกจัตุรงค์ตรงมารบกันต่อไปใหม่ ตัวท่านจะคิดเห็นเป็นประการใดจงว่ามา

พระราม - นี่แน่ะทศเศียรราชาจอมกุมภัณฑ์ ซึ่งจะล่าพลขันธ์กันไปก่อนก็ตามใจ ต่ออรุณรุ่งพรุ่งวันใหม่จงมารบกันต่อไปอีก อย่าเจรจาลวงล่อพอหลบหลีกปลีกหน้าหนีนะทศกัณฐ์

ทศกัณฐ์ - อ๋อ.... เช่นนั้นซิน่ะพระราม เราก็ชายชาญสงครามหน่อเนื้อเชื้อขัตติยะ เรื่องรักษาศีลครองสัจจะเรานะถือประจำใจ ว่าพลางทางสั่งพลไกรฝ่ายอสุรา ให้คืนทัพกลับเข้าลงการาชธานี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(ทศกัณฐ์สั่งกองทัพยักษ์เต้นเข้าเวที)

(พระราม พระลักษมณ์ ประทับบนพระแท่น)

(สิบแปดมงุกฎ พญาวานร พิเภก เฝ้าตามตำแหน่งที่)

- พากย์ -

ประทับยับยั้งบัลลังก์ทรง องค์พระหริวงศ์
คลางแคลงพระทัยพันทวีฯ
ตรัสถามพิเภกทันที เหตุไฉนวันนี้
ยักษีทศเศียรขุนมารฯ
เราไซร้แผลงศรไปผลาญ ตัดกรรอนราญ
ห่อนสิ้นชีวังสังขาร์ฯ
ตายแล้วกลับฟื้นคืนมา หรือจอมอสุรา
เธอเรืองพระเวทย์อันใดฯ

- เจรจา –

พิเภก - พิเภกโหราจารย์ฟังพระภูวไนยดำรัสถาม ถวายบังคมแล้วจับยามตามไสยเวทย์ ครั้นขุนยักษ์แจ้งประจักษ์เหตุก็ใจหาย มิอาจกราบทูลพระนารายณ์ตามพระราชบรรหาร พระยามารก็ซบพักตร์ลงทรงโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

(พิเภกร้องไห้ พระราม พระลักษมณ์ พลลิงต่างสงสัย)

- เจรจา –

พระราม - สมเด็จพระรามราชาทรงโกรธกริ้ว จึงตรัสสั่งกำลังฉิวว่าเอนี่แน่ท่านโหราจารย์ เมื่อเราถามถึงขุนมารว่าเหตุไฉนจึงไม่ม้วยมรณ์ ท่านซิกลับมาร้องไห้พิไรวอนละล่ำละลัก นี่ท่านยังคงสิเนหาท้าวทศพักตร์ยิ่งกว่าความสัตย์ ซึ่งให้ไว้แก่เรากระนั้นหรือท่าน

พิเภก - พระราชอาญาไม่พ้นเกล้าสุดแต่จะโปรด ครั้งนี้ข้าพระพุทธเจ้ามีโทษใหญ่หลวงนัก เพราะเหตุเห็นเป็นประจักษ์ว่าองค์เจ้าลงกา บัดนี้ดวงพระชันษาชะตาขาด ตกที่ราหูมีอำนาจมาทับลัคน์ องค์ท้าวทศพักตร์มีพระชนมายุมาบรรจบครบสองพันปี จะถึงซึ่งความดับสูญสิ้นชีวีตามพรหมลิขิต ข้าพระพุทธเจ้าสลดจิตก็ด้วยแสนสงสาร เหตุพระยามารเป็นพระเชษฐาร่วมอุทรเดียวกัน แต่แรกองค์พระทรงธรรม์มิได้ดำรัสถาม ครั้นจะทูลแถลงแจ้งความก็เหมือนแสร้งแกล้งฆ่าพี่ ซึ่งทศศีร์ไม่ม้วยมอดนั้นก็เพราะถอดดวงจิตได้ เวลานี้เธอฝากไว้กับพระฤษี โคบุตรผู้อาจารย์ ขององค์พระอวตารทรงพินิจนึกตรึกตรา โปรดให้ผู้ใด

ใครอาสาไปล่อลวงเอา ดวงจิต จากพระโคบุตรนักสิทธิ์นั้นมาให้ได้ก่อน ให้ขยี้แล้วแผลงพระแสงศรสังหารซ้ำจอมอสุรา ก็จะสุดสิ้นชีวาในทันทีพระเจ้าข้า

พระราม - สมเด็จพระรามรามจักรี ครั้นทรงทราบคดีก็ปลาบปลื้มพระหฤทัย ประดุจได้องค์สีดาทรามวัยคืนมาแนบข้าง ดำริพลางทางดำรัสถามแสนสุรเสนาโยธาหาญ ว่าบัดนี้เราทราบว่าจอมลงกากรุงมารนั้นถอดดวงใจได้ เธอเอาไปฝากไว้กับพระโคบุตรฤษี ใครผู้ใดจะรับอาสาไปล่อลวงเอาดวงชีวีนั้นมาให้เราได้ พระจอมภพไตรมีดำรัสตรัสถามถึงสามครา

พลวานร - บรรดาแสนสุรเสนาก้มหน้าคิด ต่างจนจิตมิทันทูลรับอาสา

หนุมาน - ฝ่ายหนุมานชาญศักดาปัญญาไว จึงกราบทูลพระภูวไนยว่าโปรดเกล้าข้าพระพุทธเจ้าจะขอรับอาสา ไปล่อลวงเอาดวงชีวาทศพักตร์จากพระนักพรต แต่ขอได้โปรดประทานให้องคตผู้น้องนี้ไปด้วยกัน เพื่อช่วยดำริกิจคิดผ่อนผันให้สำเร็จการ เพราะคำโบราณท่านย่อมว่า เข้าเถื่อนอย่าลืมพร้า หน้าศึกอย่านอนใจ ที่ไปจงมีเพื่อน จะได้ช่วยกันตักเตือนไม่พลาดพลั้ง ขอองค์พระทรงสังข์ได้โปรดกรุณาเถิดพระเจ้าข้า

พระราม - นี่แน่ะหนุมานชาญศักดา ท่านรับอาสาไปทำการครั้งนี้เราขอบใจนัก ซึ่งขององคตน้องรักของเจ้าไปด้วยนั้นเราอนุญาต แต่อย่ามีจิตคิดประมาทให้เสียผล จะทำการสิ่งไรให้อดทนทบทวนคิด จงชอบด้วยเหตุผลกลกิจอย่าพลั้งพลาด แม้นมัวเมาในอำนาจประมาทกิจจะเสียการ อย่าให้พระสิทธาจารย์ท่านจับได้ ขอให้สวัสดีมีชัยเถิดนะท่าน

หนุมาน - หนุมานผู้เรืองฤทธิไกร รับพรชัยจากพระรามพลางทางเลี่ยงไปใกล้พระที่นั่ง เข้าเฝ้าชิดองค์พระทรงสังข์แล้วกระซิบทูลแต่เบาเบา ว่าข้าพระพุทธเจ้าต้องจำไกลยุคลบาทหลายราตรี ไปล่อลวงพระมุนีให้สมคิด จำต้องคบค้าปัจจามิตรให้ชิดชอบสักเจ็ดวาร อยู่ภายหลังอาจมีผู้กล่าวขานทูลร้องฟ้อง ว่าข้าพระบาทสองพี่น้องนี้เป็นกบฏ ขอพระองค์ทรงเงื่อดงดไว้คอยท่าจนกว่าข้าพระพุทธเจ้าจะกลับมาในเจ็ดวัน ขององค์พระทรงธรรม์ได้ทรงทราบในพระราชหฤทัย เถิดพระเจ้าข้า

พระราม - ดีแล้วเราขอขอบใจกำแหงหนุมาน เราจะคอยท่านจนกว่าการจะสำเร็จกลับมา นี่แน่ะขุนสวาเราจะสอนสั่งระวังตัวเจ้าจงดี อย่าลุ่มหลงด้วยสตรีและลาภยศ ใครมัวเมาต้องเศร้าสลดเกิดเป็นพิษ ต้องเสียกลเสียกิจจนเสียการ ก็จะเป็นเช่นคำโบราณท่านย่อมว่า เขาขุดบ่อล่อปลาพาให้หลง ปลูกหญ้าอ้อและกอ

พงปกคลุมไว้ มัจฉาเจ้าเข้าไปเพราะไม่รู้ หลงพำนักเข้าพักอยู่จนตัวตาย นี่แน่ะบุตรพระพายจงจำจด ถ้อยคำคติพจน์เราเฉลยไข จำใส่ใจไว้ให้จงดี เจียวนะเจ้า

หนุมาน - วายุบุตรก็น้อมเกล้ารับพระพรชัย ถวายบังคมแล้วคลาไคลถอยออกมา ชวนองคตแผลงศักดาเหาะขึ้นเมฆี มุ่งตรงไปลงการาชธานี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(หนุมาน องคต เข้าเวที ผู้แสดงทั้งหมดเข้าเวที)

(พระฤษีโคบุตรพาหนุมานออก เจรจาติดตลกเรื่องดวงใจทศกัณฐ์แล้วนำ หนุมานไปถวายตัวต่อทศกัณฐ์ ให้หนุมานรับอาสาออกรบขอเครื่องทรงราชรถ และศรของอินทรชิตไว้ประดับกาย แล้วเข้าเวที)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(หนุมานทรงเครื่องทรงราชรถคุมกองทัพยักษ์ออกปะทะกับกองทัพพระลักษมณ์ทรงราชรถ)

- เจรจา –

หนุมาน - หนุมานชาญศักดา เห็นพระลักษมณ์ยกโยธาออกมาประจัญ ในดวงจิตให้คิดพรั่นประหวั่นจิต แต่ความตั้งใจจะให้สมคิดในอุบายกล ทั้งจะล่อลวงมิให้ไพร่พลนั้นสงสัย จึงมีวาจาว่าไปแก่อสุรเสนา ว่านายโยธาอสุรีที่มาราญรอน มีแต่ใช้ให้พลากรออกรบหน้า ต่อพลตายนายจึงยุทธนาน่าละอาย วันนี้ละพวกเจ้าทั้งหลายมิต้องเดือดร้อน เราผู้เดียวจะเข้าราญรอนกับปรปักษ์ จงดูเล่นให้เห็นประจักษ์เป็นขวัญตา ว่าพลางขุนสวาจับพระแสงธนูคู่ พระกรโจนจากราชรถเข้าตีวานรด้วยศักดา แล้วทำบุ้ยใบ้ให้หน้าแก่เหล่ากระบี่ ให้พากันหลบหนีอย่าต่อสู้ พวกที่ไม่รู้ก็เข้าชิงชัย พวกที่รู้ทีก็หนีไปไม่ราญรอน หนุมานชาญสมรถือศรประจันจด ล่วงเข้ามาถึงหน้ารถองค์พระลักษมณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกาก็กกึกยักคอกัก ทำท่าก้อร่อร้องว่าอ้อพระลักษมณ์ดอกรึเป็นนายพล ยกโยธามาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกเสียให้ดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชาจะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธีกันแน่ละนะพระลักษมณ์

พระลักษมณ์ - พระลักษมณ์สุริย์วงศ์ ได้ทรงฟังกำลังเครือง เยื้องขยับจับพระแสงศรแล้วพระภูธรมาขยับยั้งตั้งสติ ทรงพระดำริว่าอ้ายนี่มีรับสั่งใช้ให้อาสา หรือจะเป็นกลมายามาล่อลวง จำจะตอบข่ดูทีท่วงกิริยา จึงยกพระหัตถ์ดัชนีขึ้นชี้หน้าว่าเหม่อ้ายหนุมาน กูแลดูอยู่นมนานจนเต็มแปลก เมื่อแรกยกออกมาคิดว่าใครครั้นเข้ามาใกล้จึงรู้จัก เหตุไฉนไปตีประจบคบยักษ์ทำ ฮักฮึก ยกออกมาเป็น

ขบวนศึกไม่เกรงกลัว ตั้งตัวเป็นนายทัพกลับจลาจลตีพลลิง เฮ้ย นี่มึงจะเป็นขบถเสียจริงเจียวหรือวะเจ้ากระบี่

หนุมาน - ชะ น้อยหรือพระลักษมณ์ช่างพาทีถามมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียว เคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดีบำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักหลังนั่งประจาน เหมือนคำโบราณท่าน ย่อมว่า คับที่พออยู่ได้คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงบั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ออกศึกรับอาสาทำราชการ ท่านโปรดประทานเราสารพัด ทั้งเศวตฉัตรและพัดวาลวิชนี ได้กินทั้งพานพระศรี ขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อม เป็นจอมจัตุรงค์ เครื่องต้นเครื่องทรงมงกุฎทอง ฉลองพระบาท ถือศรศาสตร์อาญาสิทธิ์ ว่าที่ลูกเธอเสมอด้วยอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด เทียบตำแหน่งมหาอุปราชผู้เรืองยศ ทรงมอบสมบัติให้เราหมดทั้งลงกา เมื่ออยู่ในพลับพลาได้แต่ผ้าชุบอาบ เหม็นสาบเต็มทนก็เพราะความจนขมขื่นต้องกลืนกิน เขารู้รสเสียหมดสิ้นแล้วละนะพระลักษมณ์

พระลักษมณ์ - เหม่อ้ายหนุมาน เขารู้เช่นเห็นสันดานเอ็งแต่เดิม อวดฮึกเหิมทำจองหองหยิ่งผยอง ว่ายิ่งใหญ่ ถ้าพระเชษฐาไม่เอามาเลี้ยงไว้เจ้าก็คือลิงป่าอวดโอหังเจรจาประหนึ่งเราไม่รู้เท่า อันตัวของเจ้าเป็นดั่งทารก เหมือนมะพร้าวตื่นดกกระยาจกตื่นมี ใครวะค้ำจุนให้มึงได้ดีจนลือนาม มิใช่องค์พระรามเชษฐาเราหรือไฉน อันยศยักษ์นั้นหรือจะอยู่ได้สักกี่วันพลันจะวิบัติ ความสัตย์มึงไม่ถือไม่ซื่อตรงจงรัก หนักกลับไม่เอา เบาก็ไม่สู้ กตัญญูก็ไม่มี ถือดีไปแต่ผู้เดียวเหลียวไม่เห็นญาติ ชาติอ้ายไม้ปลายด้วน ยังมาท้าคารมข่มสำนวนว่าตนดีตีฝีปากถากเอารางวัล ตัวของเอ็งนั้นไม่ระลึกถึงคุณคน เพราะตัวของตนสัญชาติพาล อ้ายหนุมานดีแต่จะสุกเอาเผากิน ฉลาดแต่ปลอกปลิ้นลิ้นตะกวดอวดรู้ เฮ้ยถึงจะนินทาก็ลองคิดดูบ้างเถิดวะอ้ายหนุมาน

หนุมาน - หนุมานชาญศักดา เมื่อเจรจาล่วงเกินเจ้า ให้มืนเมาปวดเศียรเวียนศีรษะ จึงมาตริตรึกนึกว่าเดชะพระร่มเกล้าจอมโลกา แม้แต่พระอนุชานอนอยู่แนบข้าง พระองค์ก็ยังมิได้วางพระทัยให้รู้ถึงหูสาม เกรงว่าการสงครามจะไม่สำเร็จสมปรารถนา ควรแล้วที่กูจะอยู่เป็น ข้าคุ้งวันตาย ดำริพลางทางเหลียวดูพระสุริย์ฉายเห็นอัสดง จึงแกล้งกล่าวมิให้หมู่จัตุรงค์นั้นสงสัย มีวาจาว่าไปว่านี่แน่พระลักษมณ์ นี่หากว่าเย็นนักจวนจะพลบค่ำ หาไม่แล้วจะจับจำเอาตัวใส่ไป

ท้ายรถ นำไปถวายจอมลงกาผู้เรืองยศเสียทั้งกองทัพ ว่าพลางสั่งให้กลับทั้งพลไกร คืนเข้าลงกาเวียงชัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

(หนุมานสั่งเคลื่อนกองทัพเข้าเวที พระลักษมณ์กริ้วสั่งเคลื่อนกองทัพเข้าเวที)

(มโหทร เปาวนาสูร เสนายักษ์ออกเฝ้าตามตำแหน่งที่ ทศกัณฐ์ออกประทับบนพระแท่นที่ หนุมานทรงเครื่องออก ทศกัณฐ์เห็นหนุมาน ตบพระหัตถ์เรียกหนุมานแล้วลุกออกต้อนรับ)

- เจรจา –

ทศกัณฐ์ - เชิญ ๆ ๆ พระลูกรักร่วมชีวี เชิญขึ้นนั่งบนแท่นที่กับบิดา แล้วจอมอสุราจึงตรัสถาม เออเป็นไฉนลูกรัก ออกไปทำสงครามกับรามลักษมณ์เป็นอย่างไร จงเล่าแจ้งแถลงไขทีหรือเจ้า

หนุมาน - ขอเดชะแม้นข้าพระบาทจะทูลเล่าเค้าคดี ถึงเรื่องการรบรอต่อฤทธีเหมือนยกตน ขอพระองค์โปรดดำรัสถามต่อไพร่พลเถิดพระเจ้าข้า

ทศกัณฐ์ - ดูกรเหล่าโยธาพลากร วันนี้ลูกรักของกูยกพลไกรไปราญรอนกับไพรี มีชัยชนะหรือว่าเสียทีประการใด จงแถลงแจ้งคดีไปตามสัจจา

พลยักษ์ - ฝ่ายพหลพลโยธาอสุรี ถวายบังคมคัลวันทนีย์ทูลว่าโปรดเกล้า อันองค์หนุมานพระลูกเจ้าแสนแกล้วกล้า เข้าสัประยุทธ์ยุทธนากับไพรี ไม่ต้องใช้พหลโยธีให้เหนื่อยแรง พระเจ้าลูกยาเธอนั้นเข้มแข็งกำแหงนัก เข้ารบรับกับพระลักษมณ์และพลวานรเพียงผู้เดียว สู้รบรับขับเคี่ยวจนสนธยา จึงได้เลิกทัพกลับคืนมายังธานี ขอพระจอมอสุรีทรงทราบเบื้องพระบาทา

ทศกัณฐ์ - ทรงพระสรวลสำรวลร่า ฮ่า ฮ่า ฮ่า ยังงั้นซีน่าพระลูกรัก อันลงกาอาณาจักรพ่อจะมอบให้ครอบครอง อีกสนมกำนัลทั้งสิบสองพ่อก็ยกให้เจ้าหมด ทั้งแม่สุวรรณกันยุมาเมียอินทรชิตผู้งามงดพ่อก็ยกให้เป็นสิทธิ์ขาด พ่อจะไปอยู่กับแม่สีดานุชนาฏในสวนศรี ฮะเฮ้ย เหวยมโหทรเสนีเอ็งอย่ารอช้า จงเร่งไปจัดแจงแต่งปรางค์ปรางค์อินทรชิต กูยกสมบัติในวังหน้าให้เป็นสิทธิ์แก่หนุมานลูกรัก ทั้งแม่สุวรรณกันยุมายุพาพักตร์เมียของอินทรชิต กูก็ยกให้เป็นสิทธิ์แก่พ่อหนุมาน จอมลงกาตรัสพระราชทานพลางมีมธุรสพจนา ขอเชิญพ่อลูกยาจงเข้าไปพักที่ตำหนักใน กับแม่สุวรรณกันยุมาอรไทให้สำราญ

หนุมาน - ขุนกระบี่ทำนบนอบหมอบกรานมิได้วันทา ออกจากท้องพระโรงรจนาสู่ที่พักตำหนักในนางเทวี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ –

(ทศกัณฐ์ มโหทร เปาวนาสูร เสนายักษ์เข้าเวที)

(หนุมานทรงเครื่องออกรำ)

- ร้องฉุยฉาย –

วายุบุตรเอย สวมทรงมงกุฎดูดุจพระยายักษ์
ประดับอินทธนูดูสมศักดิ์ ปักอุบะทัดหูดูพิลึก
วางปึ่งผึ่งผายกรายกรีดหัตถ์ แต่พอหมัดกัดคันเข่าเกากึกกึก
น่าขำเอย ถึงทำผึ่งผายไม่วายหลุกหลิก
มือไม่อยู่สุขเกาขยุกขยิก ใจสั่นระริกระริกด้วยจะได้เมียยักษ์
ชั้นเชิงเจ้าชู้ดังขู่ตะคอก จะเย้าจะหยอกเหลือล้ำเพราะลำหนัก

- ร้องแม่ศรี –

แม่ศรีเอยแม่ศรีวานร ทรงพัสตราภรณ์ผิดเพศผิดพันธุ์
ใครเห็นใครทักดูลักดูลั่น ตัวเป็นกุมภัณฑ์หน้านั้นเป็นลิงเอย
น่าเอ็นดูเอยน่าเอ็นดูวายุบุตร องอาจผาดผุดลุกลี้ลุกลน
นวยนาดยาตราทีท่าพิกล ระงับซุกซนทนข่มใจเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงพระยาเดิน –

(หนุมานทรงเครื่องเต้าเข้าเวที)

(นางสุวรรณกันยุมาออกประทับบนพระแท่นที่ หนุมานทรงเครื่องออก)

- ร้องร่าย –

จึงกระโดด โลดขึ้น บัลลังก์รัตน์ ยกหัตถ์ ลูบโลม นางโฉมศรี
พิศพักตร์ อัศเรศ เทวี พลางมี สุนทร วาจา

- ร้องเพลงลีลากระทุ่ม –

น้องเอยน้องรัก ผิวพักตร์ นวลเนื้อ เป็นหนักหนา
งามสิ้น สารพัน เป็นขวัญตา พระผ่านฟ้า โปรดปราน ประทานน้อง
จะถนอม กล่อมเกลี้ยง เลี้ยงเจ้า นงเยาว์ อย่าระคาง หมางหมอง
ขอเชิญ ทรามสงวน นวลละออง จงสนอง วาที กับพี่ชาย

- ร้องเพลงแขกมอญบางช้าง –

เมื่อนั้น นางสุวรรณ กันยุมา โฉมฉาย
ฟังคำ ขวยเขิน สะเทิ้นอาย พลางชม้าย เมียงหมอบ แล้วตอบไป
ไพเราะ น้ำคำ ที่ร่ำว่า น่าฟัง หนักหนา ช่างปราศรัย
น้องนี้ เจียมตน เป็นพ้นไป ไม่ควรคู่ อยู่ใกล้ ใช่บิดเบือน

- ร้องเพลงโอ้โลม –

ดวงเอยดวงสมร แสนกระแหง่ แง่งอน ซ่อนเงื่อน
อย่าพักพูด ผันแปร แชเชือน จะหาไหน ได้เหมือน บังอร
ว่าพลาง ทางเข้า มานั่งชิด มือสะกิด ปฤษฎางค์ พลางหลอกหลอน
ประคององค์ โอบอุ้ม กุมกร วานร ปฏิพัทธิ์ อรทัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม, ตระนอน –

(หนุมานทรงเครื่อง สุวรรณกันยุมา รำหน้าพาทย์แล้วนอน)

- ร้องเพลงกระบี่ลีลา -

บัดนั้น กำแหง หนุมาน ทหารใหญ่
เนาใน ปรางค์มาศ ปราสาทชัย กับทรามวัย สุวรรณ- กันยุมา
ไม่วายคิด คะนึง ถึงราชการ กลัวพระ อวตาร จะคอยหา
จำจะล่อ- ลวงองค์ เจ้าลงกา ให้ยักษา คุมทัพ ออกราวี

- ร้องร่าย -

คิดพลาง ทางมี วาจา สั่งสุวรรณ กันยุมา โฉมศรี
พี่จะออก อาสา ในคราวนี้ สังหาร ไพรี ให้ม้วยมรณ์
แม้นเสร็จศึก ลงกา คราใด จะอยู่เคียง ทรามวัย ไม่ถ่ายถอน
ว่าพลาง ทางรีบ บทจร วานร เข้าหา พระยายักษ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(หนุมานลานาง แล้วเข้าเวที นางสุวรรณกันยุมาเข้าเวที)

(ทศกัณฐ์ทรงราชรถยกกองทัพออกปะทะกับกองทัพพระรามทรงราชรถ)*

(ทศกัณฐ์เข้ารบกับพระราม พระลักษมณ์ตามกระบวนท่า จนพระรามตีทศกัณฐ์ซวนเซไป)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง, ศรทะนง, โอด -

(พระรามแผลงศรไปตัดกายกระเศียรบาททศกัณฐ์ขาดล้มลง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว, กราวรำ –

(ทศกัณฐ์ร่ายเวทย์ร่างกายกลับต่อติด แล้วลุกขึ้นรำเยาะเย้ยพระราม)

(หนุมานทรงเครื่องออกยืนบนเชิงเขา องคตออกเข้าอยู่ในกองทัพ)

*จากบทเดิมของอาจารย์เสรี หวังในธรรม

- เจรจา -

ทศกัณฐ์ - พ่อลูกรักร่วมชีวีศรีหนุมาน จงมาเอื้ออำนวยช่วยพ่อรอนราญผลาญพระรามร้าย ให้สมจิตที่ลูกคิดหมายจองอาฆาต เอ๊ะ ที่ในมือเจ้าถือกล่องประหลาดอะไรหนอ ยืนอยู่ไยส่งมาให้พ่อขอดูที

- ร้องเพลงเย้ย -

บัดนั้น กำแหง หนุมาน ชาญชัยศรี
ยื่นมือ ถือกล่อง ดวงชีวี แล้วว่านี่ อะไร เราได้มา
คือกล่อง ดวงใจ ของใครเล่า อยากรู้ ดูเอา เถิดเจ้าข้า
ครั้งนี้ เห็นที จะมรณา เชิญหัวเราะ เยาะร่า ท่าตึงตัง

- ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ -

โอ้ว่า หนุมาน ชาญกำแหง เสียแรง พ่อรักลูก คิดปลูกฝัง
สู้อุส่าห์ ชุบเลี้ยง ให้เวียงวัง เพราะหวัง ว่าจิต คิดไมตรี
ไหนเจ้าว่า หนีร้อน มาพึ่งเย็น มาหลอกล้อ พ่อเล่น ดอกหรือนี่
จงยับยั้ง ชั่งจิต คิดให้ดี ขอชีวี พ่อเถิด หนุมาน

- เจรจา -

หนุมาน - ชิชะ ช่างแหลมหลักปากหวานนักนะเจ้า ที่เราวางอุบายย้ายไปเข้าก็เพราะคิดฆ่า ใช่จะต้องการสมบัติหรือยศฐาราชธานี เฮ้ย แม้นพรั่นตัวกลัวชีวีจะมรณา จงกลับไปอัญเชิญพระมิ่งแม่สีดาทูนเกศเกล้า มาถวายพระผู้เป็นเจ้าองค์อวตาร แล้วขอพระราชทานอภัยโทษโปรดปรานี

ทศกัณฐ์ - เหม่ เหม่ ไอ้หนุมานไอ้กระบี่อกตัญญู มาปลิ้นปล้อนสอนกูไอ้กาลี เฮ้ย กูก็ชาติชายชาตรีหน่อเนื้อเชื้อพรหมพงษ์ แม้ชีวิตจะปลิดปลงไม่หวั่นหวาด ขอยอมตายไม่เขลาขลาดขมาใคร แต่วันนี้ขอผลัดไว้ก่อนเถิดเจ้า กูขอหย่าทัพคืนกลับเข้าไปนคร ไว้พรุ่งนี้จะมาราญรอนจนวายปราณ

- ร้องเพลงอนงค์สุชาดาตัด -

เมื่อนั้น พระรามราช สุริย์วงศ์ ทรงสงสาร
จึงตรัสแก่ ทศเศียร ขุนมาร ตัวท่าน ถึงกาล มรณา
จงเลิกล่า เหล่าพหล พลกุมภัณฑ์ กลับเขตขัณฑ์ ตามคำ ที่ร่ำว่า
สั่งเสีย เมียลูก และพารา อีกบรรดา ของรัก เคยพักพิง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรราชบุรี –

(ทศกัณฐ์เสียใจงอนง้อขอกล่องดวงใจ หนุมานหลอกล่อ ทศกัณฐ์โกรธสั่งยกกองทัพกลับ เสนาค่อยค่อยเดินกลับเข้าเวที ทศกัณฐ์เสียใจแล้วแข็งใจกลับเข้าเวที)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(หนุมานนำกล่องดวงใจมาถวายพระราม พระรามสั่งเคลื่อนพลเข้าเวที)

- จบการแสดง -

จะเห็นได้ว่าบทโขน เรื่องรามเกียรติ์ที่นิยมแสดงในปัจจุบันนี้ กรมศิลปากรได้จัดทำบทโขนตอน “พระรามข้ามสมุทร” ที่นิยมเรียกว่าตอน “จองถนน” โดยปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และแทรกบททรงบ่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6

2.5.2 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น เสมอข้ามสมุทร

ธรรมชาติของมนุษย์เรา เมื่อมีความร่าเริงก็มักจะแสดงออกมาด้วยทางกาย และวาจา ยิ่งในขณะที่อยู่ร่วมกันเป็นหมู่ ๆ มากด้วยกันแล้ว ในการแสดงความรื่นเริงต่าง ๆ นั้นก็ดูเหมือนจะยิ่งนำมาซึ่งความครึกครื้นกันมากขึ้น เช่นการปรบมือ กระโดดโลดเต้น หรือร้องรำทำเพลงไปพร้อมกัน ในการแสดงมหรสพต่าง ๆ นั้น นอกจากจะมีการแสดงออกด้วยภาษาท่าทางต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายแล้ว สิ่งที่มีส่วนสำคัญที่ช่วยประกอบให้การแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นคือเสียงของดนตรีที่สื่อด้วยสัญลักษณ์ทางเสียง ถึงแม้ว่าการแสดงบางประเภทไม่จำเป็นที่จะต้องใช้เครื่องดนตรีประกอบก็ตาม แต่ก็นำเอาการใช้เสียงขับร้องมาประกอบแทนเสียงดนตรี ซึ่งแต่เดิมมาคงจะมีผู้หาวัตถุที่พอจะหาได้ เป็นต้นว่า เขา หรือกระดูกสัตว์ หรือท่อนไม้อะไรก็ตาม นำมาเพื่อเติมเข้าประกอบ ตีบ้าง เป่าบ้าง แล้วจึงพัฒนาการรูปแบบมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง

ในสมัยโบราณชนชาติไทยมีภูมิลำเนาอยู่ในดินแดนตอนกลางของลุ่มแม่น้ำฮวงโห และแยงซีเกียง ในประเทศจีนปัจจุบัน ต่อมาได้อพยพลงมาทางตอนใต้ กล่าวคือประมาณ 4212 ปีมาแล้ว ปรากฏว่าทางตอนใต้ของประเทศจีนนี้มีอาณาจักรไทยชื่อ “ฉ่องหวู่”[131] ตั้งอยู่ใน

---

[131]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 1.

มณฑลฮูนาน กวางตุ้ง และกวางสี และประชาชนพลเมืองแห่งอาณาจักรนี้ เป็นผู้มีความสามารถในศิลปะทางดนตรี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีของจีนในปัจจุบันนี้ ได้กำเนิดมาจากอาณาจักรทางตอนใต้นี้เป็นส่วนมาก อาณาจักรไทยที่ตั้งขึ้นในตอนใต้ของประเทศจีนอีกหลายแคว้น อาณาจักรไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีในประวัติศาสตร์คืออาณาจักรน่านเจ้า นอกจากนั้นยังมีชนชาวไทยแยกย้ายกระจัดกระจายไปตั้งบ้านเมืองในดินแดนต่าง ๆ พวกที่อพยพไปทางตะวันตกก็เป็นไทยอาหม และไทยอัสสัม พวกที่อพยพลงมาทางตะวันตกเฉียงใต้ ได้แก่พวกไทยน้อย พวกที่อพยพลงมาทางใต้ในแหลมอินโดจีน ก็ได้ตั้งอาณาจักรขึ้นทางใต้ เช่น สุโขทัย และอยุธยา

ชนชาติไทยคงจะรู้จักประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นมาเอง เมื่อครั้งยังตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนของตนเองในประเทศจีน เพราะปรากฏตามตำนานว่าไทยเป็นผู้มีนิสัยรักดนตรีและขับร้องมาแต่โบราณตั้งแต่สมัยอยู่ในอาณาจักรฉ่องหวู่ จะสังเกตเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีดั้งเดิมของไทยบัญญัติชื่อขึ้นใช้เรียกตามเสียงด้วยคำโดดในภาษาไทย (ไม่มีคำควบ คำคู่ คำแผลง หรือคำต่างชาติเข้ามาปะปน) เช่น เกราะ, โกร่ง, กรับ, ฉาบ, ฉิ่งปี่, ขลุ่ย, เพียะ, ซอ, ฆ้อง และกลอง เป็นต้น[132] ต่อมารู้จักประดิษฐ์โดยการนำเอาไม้มาทำอย่างกรับแล้ววางเรียงกันไป และเอาฆ้องหลาย ๆ ใบมาทำเป็นวง และบัญญัติชื่อเป็นคำแผลง และคำผสมขึ้นเรียกเครื่องดนตรีเหล่านั้นว่า ระนาด, ฆ้องวง ฯลฯ

เครื่องดนตรีของไทยแต่เดิมนั้น ส่วนใหญ่คงจะใช้สำหรับเป็นการให้สัญญาณนัดหมายและกำหนดเวลา เช่น เกราะ, โกร่ง, ฆ้อง, กลอง และใช้สำหรับเป็นการสนุกสนานรื่นเริง เช่น กรับ, ฉาบ, ฉิ่ง, ปี่, ขลุ่ย, เพียะ, ซอ และแคน คงจะมีการรวมวงกันบ้าง แต่คงมิได้วางระเบียบไว้เป็นการแน่นอน ต่อมาได้พบวัฒนธรรมทางอินเดียหลายอย่าง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีซึ่งชนชาติมอญและเขมรได้รับเอาไว้ก่อนแล้ว ชนชาวไทยซึ่งมีนิสัยรักในการดนตรีอยู่แล้ว จึงรับเอาวัฒนธรรมทางอินเดียผสมกับแบบมอญและเขมร จึงเกิดเครื่องดนตรีชนิดใหม่ ๆ ขึ้นในวงการดนตรีไทย เช่น พิณ, สังข์, ปี่ไฉน, บัณเฑาะว์, กระจับปี่, จะเข้ และโทน ทับ เป็นต้น[133]

เมื่อพิจารณาตามชื่อของเครื่องดนตรีที่กล่าวมา พอจะกำหนดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสมบัติของไทยมาแต่เดิม โดยชื่อตามเสียงที่เรียกเป็นคำโดดในภาษาไทย ต่อมา

---

[132]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 4.

[133]เรื่องเดียวกัน, หน้า 4.

เรียกชื่อตามรูปร่างบ้าง ลักษณะบ้าง เรียกกันตามภาษาเดิมตามตำนานของชาติอื่นบ้าง ดังจะเห็นได้จากชื่อของเครื่องดนตรีบางชนิดต่อไปนี้[134]

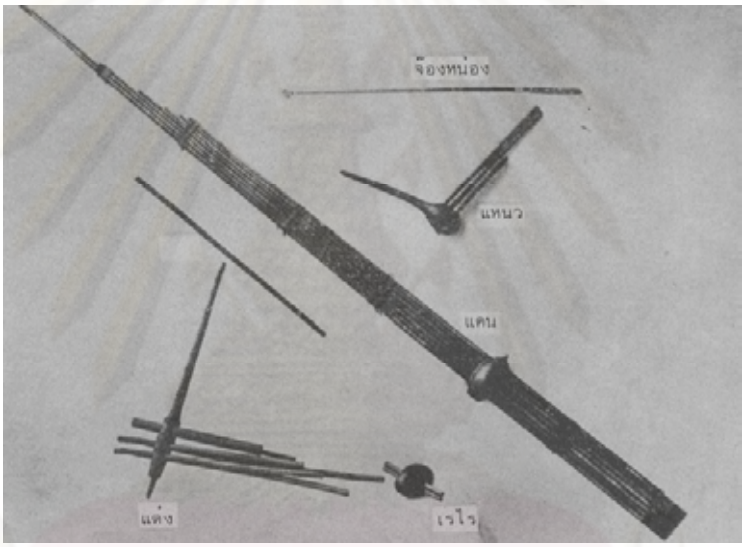
1. ชื่อตามเสียง เช่น โกร่ง, กรับ, ฉาบ, ฉิ่ง, ปี่, ขลุ่ย ฯลฯ

2. ชื่อตามรูปร่างลักษณะ เช่น ซอสามสาย,จะเข้, กลองยาว, สองหน้า ฯลฯ

3. ชื่อตามประกอบการเล่น เช่น ฆ้องระเบง, กลองชาตรี ฯลฯ

4. ชื่อตามตำนาน เช่น กลองแขก, ปี่ชวา, กลองมลายู ฯลฯ

5. ชื่อตามภาษาเดิม เช่น พิณ, สังข์, ปี่ไฉน, บัณเฑาะว์ ฯลฯ



ภาพที่ 15
เครื่องดุริยางค์โบราณของชนชาติไทย
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

เครื่องดนตรีทั้งหลายเหล่านี้ซึ่งเป็นของชนชาติไทยมาแต่เดิม และเครื่องดนตรีที่ได้รับจากเพื่อนบ้าน ซึ่งได้นำมาปฏิบัติร่วมอยู่ในวงการดนตรีของไทย จนลงรูปเป็นแบบแผนที่คณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์ไทยยอมรับ และนับถือเป็นแบบฉบับ ได้แก่

---

[134]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 5.

1. เครื่องดนตรี ที่มีการพัฒนาจากการปรบมือ สามารถแยกออกได้หลายประเภท ได้แก่

1.1 กรับ, เกราะ, โกร่ง, อังกะลุง, ระนาด ในจำพวกของกรับยังสามารถแยกออกไปได้อีก เช่น กรับพวง กรับเสภา

1.2 ฉาบ, ฉิ่ง, เหม่ง, ฆ้องโหม่ง, ฆ้องคู่, ฆ้องระเบง ฆ้องวง (ฆ้องวงนี้กล่าวกันว่าไทยเอาแบบมาจากมอญ แต่ฆ้องของมอญวงจะโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง)

1.3 กลองที่ใช้ขึงด้วยหนัง แยกเป็นกลองขึงด้วยหนังหน้าเดียว จะกรึงด้วยตัวหมุด และกลองขึงด้วยหนังสองหน้าใช้สายหนังโยงและกรึงด้วยตัวหมุด เช่นกลองทัด, กลองชาตรี, ตะโพน, กลองตะโพน, โทนหรือทับ, โทนชาตรี, โทนมโหรี, รำมะนา, กลองแขก, กลองมลายู, กลองชนะ, เปิงมาง (เปิงมางนี้กล่าวกันว่าไทยเอามาจากมอญ เพราะคำว่า “เปิงมาง” เป็นภาษามอญ) เปิงมางคอก, สองหน้า, บัณเฑาะว์, กลองยาว, ตะโล้ดโป๊ด (เป็นกลองที่นิยมใช้กันในจังหวัดภาคเหนือ) กลองแอว์ (รูปร่างคล้ายคลึงกับกลองยาวแต่มีขนาดใหญ่ และยาวกว่ากลองยาว, กลองมริกัน, มโหระทึก[135]

2. เครื่องเป่า ที่มีการพัฒนามาจากการไม้รวก ไม้ไผ่ทำเป็นหลอด เช่นใช้เป่าในการเป็นสัญญาณ หรือในการล่าสัตว์ สามารถแยกออกได้หลายประเภท ได้แก่

2.1 ขลุ่ย ซึ่งสามารถแยกออกได้เป็นขลุ่ยหลิบ, ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้

2.2 ปี่ เห็นจะเป็นเครื่องดนตรีของไทยมาแต่เดิม เพราะวิธีเป่าและลักษณะการเจาะรู ไม่เหมือนหรือซ้ำแบบกับเครื่องเป่าของชาติใด ๆ สามารถแยกออกได้เป็นปี่นอก ปี่กลาง และปี่ใน

2.3 แคน เป็นเครื่องเป่าของชนชาติไทยที่นิยมเล่นกันมาแต่โบราณ

2.4 ปี่ไฉน (กล่าวกันว่าไทยได้แบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีของอินเดีย)

2.5 ปี่ชวา (กล่าวกันว่าคงจะนำเข้ามาใช้คราวเดียวกับกลองแขก)

2.6 ปี่มอญ (กล่าวกันว่าไทยได้แบบอย่างมาจากมอญ)

---

[135]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 28-49.

2.7 แตร ซึ่งสามารถแยกออกได้เป็น แตรงอน และแตรฝรั่ง

2.8 สังข์ (เป็นหอยทะเลชนิดหนึ่ง เปลือกขรุขระ ต้องนำมาขัดให้เกลี้ยงเกลาเสียก่อน แล้วเจาะก้นหอยให้ทะลุเป็นรูใช้สำหรับเป่า (เข้าใจว่าได้แบบอย่างมาจากอินเดีย)

3. เครื่องดีด นักประวัติศาสตร์ยืนยันว่ามีกำเนิดขึ้นในตะวันออกก่อน[136] ซึ่งสามารถแยกออกได้หลายประเภท ได้แก่

3.1 พิณน้ำเต้า (พิณชนิดนี้เข้าใจว่าชาวอินเดียคงจะนำมาเล่นแพร่หลายอยู่ในดินแดนแหลมอินโดจีนก่อน ต่อมาขอมโบราณ และมอญได้รับช่วงไว้)[137]

3.2 พิณเพี้ยะ

3.3 กระจับปี่

3.4 ซึง (นิยมใช้กันในภาคเหนือของประเทศไทย)

3.5 จะเข้

4. เครื่องสี เครื่องดนตรีประเภทหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการใช้คันชักสีเข้ากันกับสาย ซึ่งสามารถแยกออกได้หลายประเภท ได้แก่

4.1 ซอสามสาย

4.2 ซออู้

4.3 ซอด้วง

4.4 สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของทางภาคเหนือของประเทศไทย

การแบ่งประเภทเครื่องดนตรี ที่ได้นำมาปฏิบัติร่วมอยู่ในวงการดนตรีของไทย จนลงรูปเป็นแบบแผนนั้น ถือเอากิริยาการที่ทำให้เกิดเสียงอย่างเดียวเป็นเกณฑ์ ซึ่งจำแนกได้เป็น 4 ประเภท ดังที่กล่าวมาแล้วคือ

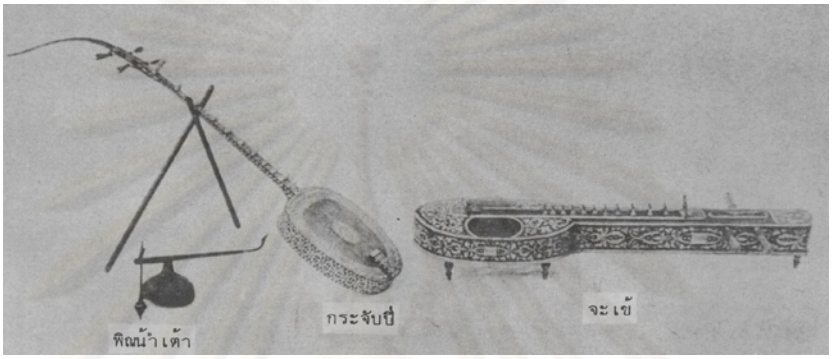
---

[136]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 72.

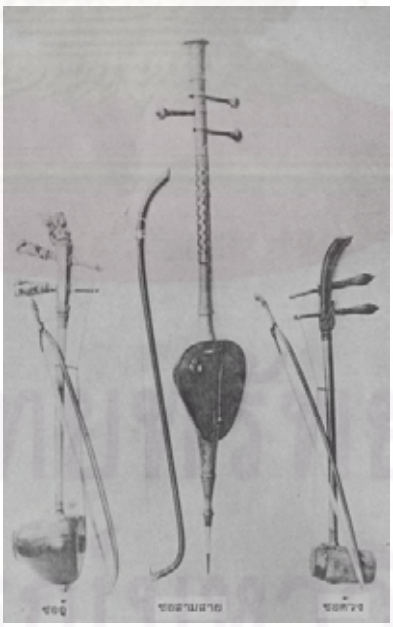
[137]เรื่องเดียวกัน, หน้า 73.

1. เครื่องดีด สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการดีด เช่น จะเข้ และกระจับปี่
2. เครื่องสี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการสี เช่น ซอต่าง ๆ
3. เครื่องตี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการตี เช่น ระนาด และฆ้อง
4. เครื่องเป่า สิ่งที่เกิดสียงด้วยการเป่า เช่น ปี่ และขลุ่ย

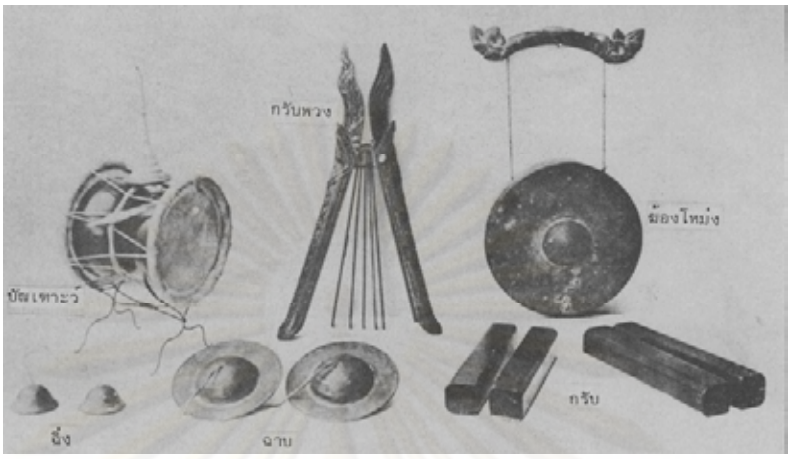
เรียกอย่างย่อ ๆ ว่า เครื่อง “**ดีด สี ตี เป่า**”



ภาพที่ 16
เครื่องดีด
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท



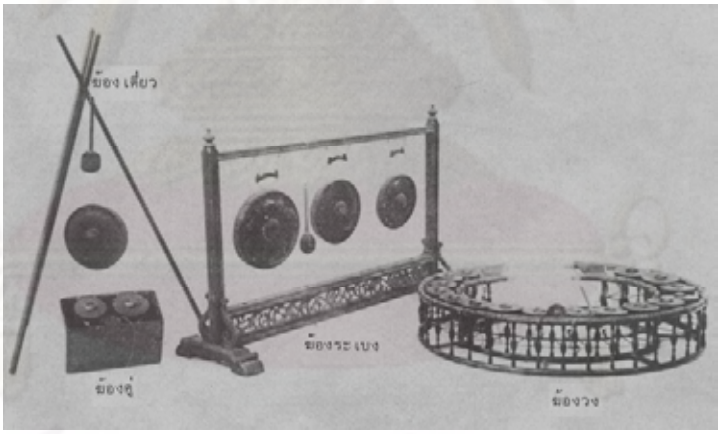
ภาพที่ 17
เครื่องสี
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท



ภาพที่ 18

เครื่องตี

ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

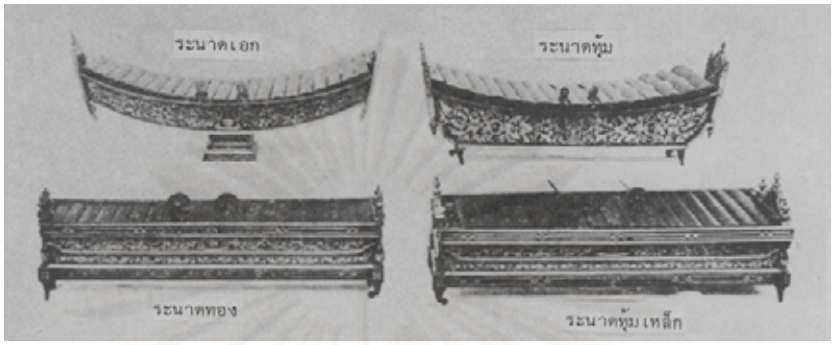


ภาพที่ 19

เครื่องตีเกิดจากฆ้องโหม่ง

ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

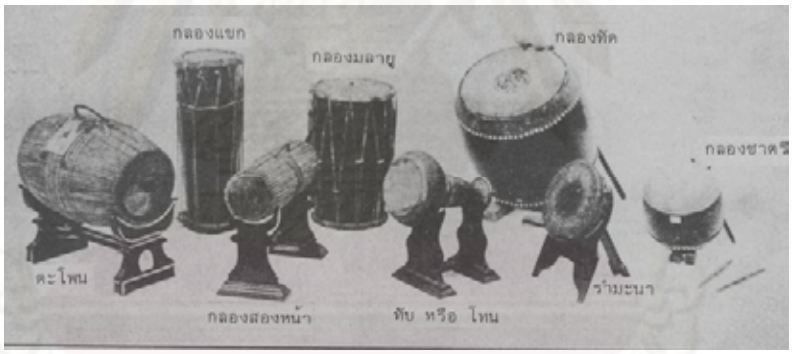
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 20

เครื่องตีเกิดจากฆ้องโหม่ง

ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

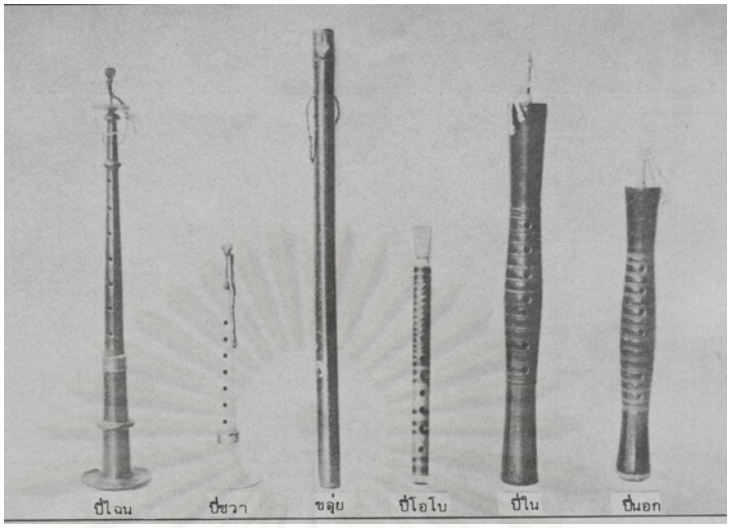


ภาพที่ 21

เครื่องตีอย่างหุ้มหนัง

ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 22
เครื่องเป่า
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสง ของมนตรี ตราโมท

เครื่องดนตรี หรือเครื่องดีด สี ตี เป่า ของไทยที่นิยมเล่นกันมาแต่โบราณกาลนั้น บางอย่างก็นำมาใช้เล่นเดี่ยว เช่น ซอ และขลุ่ย แต่หลายอย่างก็ใช้ในการเล่นผสมวง (คือการเล่นร่วมกันหลายคนและหลายเครื่อง) การเล่นผสมวงก็ผสมกันหลายอย่างหลายชนิด ต่อมาได้วิวัฒนาการในการจัดเครื่องดนตรีเข้าผสมวงและวิธีเล่นมาโดยลำดับ แต่การเล่นผสมวงนั้นมีข้อจำกัดและข้อสำคัญอยู่ที่การปรับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้เสียงประสานกลมกลืนเข้ากัน เกิดเป็นเสียงดนตรีไพเราะ มิใช่ต้องการแต่ให้มีคนเล่นมาก และทำให้เกิดเสียงดังอึกทึกครึกโครม ไม่เป็นเสียงเพลง และฟังไม่เพราะหู

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของชาติไทยพบว่า ได้มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ดังปรากฏอยู่ในหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18 - 20 ไว้ดังนี้[138]

“ดบงคกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื่อน เสียงขับ ใครจักมักเล่นเล่น ใครจักมักหัวหัว ใครจักมักเลื่อนเลื่อน เมื่อสุโขทัยนี้มีสี่ปากประตูหลวง เทียนย่อมคนเสียดกันเข้ามาดูท่านเผาเทียนเล่นไฟ เมืองสุโขทัยนี้มีดังจักแตก”

---

[138]สิทธิ พินิจภูวดล, **วรรณกรรมสมัยสุโขทัย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2519), หน้า 44 - 45.

จากหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 นี้ กล่าวถึงการประโคมในการเผาเทียนเล่นไฟ ซึ่งมีเสียงจากปี่พาทย์ เสียงพิณ และเสียงขับร้อง

ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาว่า[139]

"เครื่องดนตรีมีซอสามสาย ปี่ ฆ้อง 2 ใบ กลอง (ตะลุงปุงปุง) ตะโพนใช้คล้องไหล่ พาทย์ฆ้อง ใช้ประโคมเดินเมื่อคณะทูตานุทูตเข้าไปเยี่ยมในพระบรมมหาราชวัง เป็นเสียงนี่นันของเครื่องดนตรีดังกล่าวข้างต้นนั้น บรรเลงพร้อม ๆ กัน เสียงประโคมนี้แม้จะแปลกหูอยู่มาก แต่ก็น่าฟังเฉพาะอย่างยิ่ง เสียงที่ก้องสะท้อนไปในลำแม่น้ำ...."

ลาลูแบร์ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่ปรากฏอยู่ในวงประโคมนำหน้าขบวน คณะราชทูตชาวฝรั่งเศส ในเวลาเข้าเยี่ยมในพระบรมมหาราชวัง ได้แก่ ซอสามสาย ปี่ ฆ้อง 2 ใบ กลอง (ตะลุงปุงปุง) คือ บัณเฑาะว์ ตะโพน ปี่พาทย์ ฆ้องวง

จากพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับสมเด็จพระนพรัตน์ วัดพระเชตุพน ได้กล่าวถึงงานพระเมรุมาศ สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ไว้ดังนี้[140]

> ".....ครั้นถึงวันเพ็ญ เดือนหก ปีกุน เบญจศก...อัญเชิญพระบรมโกศลงจากพระมหาปราสาทที่นั่งสุริยามินทร์ ประดิษฐานเหนือบุษบกพระมหาพิชัยราชรถ อันอลังการด้วยสุวรรณรัตนวิจิตรต่าง ๆ.... พลแตรงอน แตรฝรั่ง อุโฆษสังข์ นี่สนั่นบันลือด้วยศัพท์สำเนียงเสียงดุริยางคดนตรี ปี่กลองชนะ ประโคมครั่นครื้น กึกก้องกาหลนฤนาท"

จากพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา กล่าวถึงวงประโคมในงานพระศพของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้แก่ แตรงอน แตรฝรั่ง สังข์ ดุริยางคดนตรี ปี่ กลองชนะ

ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีกล่าวถึงเรื่องวงดนตรีไทยที่ประโคมประกอบพระราชพิธีไว้อย่างชัดเจน จากจดหมายเหตุเรื่องการสร้างวัดสุทัศน์เทพวราราม ในสมัย

---

[139]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม** 1 (กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2505), หน้า 298 - 303.

[140]กรมศิลปากร, **งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์, 2528), หน้า 67.

รัชกาลที่ 1 ตอนที่อัญเชิญพระศรีศากยมุนีขึ้นประดิษฐานบนฐานชุกชี เป็นพระประธานในวิหารหลวงว่า[141]

"ณ วันพฤหัส เดือน 1 แรม 2 ค่ำ ชักพระพุทธรูปทรงเลื่อนชักแห่ ประโคมฆ้องกลองชัยชนะ ครั่นครื้นเสียงมโหรีจีน ไทย แขก มอญ มีโรงโขน....."

วงดนตรีที่ประโคมอัญเชิญพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์เทพวราราม ตอนเคลื่อนพระศรีศากยมุนีนั้น มีวงดนตรีประโคมได้แก่ฆ้อง กลองชัยชนะ และวงมโหรีของชาติต่าง ๆ มาบรรเลง เช่น จีน ไทย แขก มอญ และยังมีการแสดงมหรสพโขน สมโภชด้วย

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ กรมพระยาดำรงราชนุภาพ ทรงมีพระวิจารณ์เกี่ยวกับวงดนตรี ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขน ละครดังนี้[142]

> "อันที่จริง คำว่า พิณพาทย์กับปี่พาทย์ หมายความต่างกัน พิณพาทย์หมายความว่า เครื่องดนตรี อันเป็นเครื่องสายสำหรับดีดสี เพราะเดิมใช้พิณเป็นหลัก ปี่พาทย์นั้นหมายความว่าเครื่องดุริยางค์ อันเป็นเครื่องตีเป่า เพราะฉะนั้นเครื่องที่นำมาใช้ในการเล่นละครควรเรียกว่า "ปี่พาทย์" ความข้อนี้ก็สมด้วยแบบแผน ซึ่งที่มาในรัชกาลที่ 4 เช่น ในหมายรับสั่งย่อมใช้ว่า "ปี่พาทย์" ทุกแห่ง ปี่พาทย์ที่ไทยเราเล่นละครรำมี 2 อย่าง ต่างกันมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานี คือปี่พาทย์สำหรับเล่นละครชาตรีอย่าง 1 ปี่พาทย์สำหรับเล่นโขนละครในกรุงเทพฯ อย่าง 1 เมื่อพิเคราะห์ดูลักษณะปี่พาทย์ทั้ง 2 อย่างที่กล่าวมาเห็นว่าปี่พาทย์ละครชาตรีคงเป็นของแต่ก่อนปี่พาทย์โขน ละคร เพราะเป็นเครื่องห้าในตำนานละครรำของไทย กล่าวไว้ว่า ละครชาตรีเป็นละครนอกของไทย เมื่อขุนศรัทธานำทั้งละครและปี่พาทย์ จากกรุงศรีอยุธยาไปเผยแพร่ที่นครศรีธรรมราชแล้ว ในกรุงเทพฯ จึงเปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นปี่พาทย์โขนแทน จนมีการนำไปใช้กับละคร เพื่อเริ่มหัดละครผู้หญิงของหลวง และแพร่หลายไปจนละครราษฎรด้วย"

---

[141]กรมศิลปากร, **ดุริยางค์ผสานศิลป์** (กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, 2535), หน้า 83.

[142]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ตำนานละครอิเหนา** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2508), หน้า 30 - 31.

นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงตำแหน่งพร้อมด้วยศักดินาของนักดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียกว่า “พนักงานปี่พาทย์” ในประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 เล่ม 1 หน้า 115 - 116 ในบท “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” ดังนี้[143]

พนักงานปี่พาทย์

ขุนไฉนยไพเราะห์	นา	200
นายวง สี่คน	นาคล	50
เลว	นาคล	30
หมื่นเสนาะภูบาล เจ้ากรมขวา	นาคล	400
หมื่นโวหารภิรมย เจ้ากรมซ้าย	นาคล	400

นอกจากนี้นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้อธิบายความเพิ่มเติมในบท “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” ไว้ว่า[144]

“การผสมวงปี่พาทย์แต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยา ตามที่กล่าวไว้ใน “พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน” มิได้ระบุคนประจำเครื่อง นอกจากกล่าวถึงขุนไฉนยไพเราะห์ ซึ่งคงจะเป็นคนเป่าปี่ และที่ว่า นายวงสี่คน ในพระไอยการ ตำแหน่งนาพลเรือนนั้น อาจหมายถึงคนบรรเลงประจำเครื่องอีก 4 คน ในวงปัญดุริยางค์ คือ เครื่อง 5 ก็ได้....”

นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวไว้ว่า[145]

> “มหรสพของไทยภาคกลางนั้น มีอยู่มากมายหลายอย่าง แต่ที่ถือว่าเป็นการแสดงที่เป็นแบบแผน เป็นหลักของนาฏศิลป์จริง ๆ ก็คือ โขน ละคร การแสดงไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ลิเก หรือหุ่น ดนตรีที่บรรเลงประกอบจะต้องใช้วงปี่พาทย์ทั้งสิ้น วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมหรสพเหล่านี้ จะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่”

---

[143]ธนิต อยู่โพธิ์, **เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย** (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า 119.

[144]เรื่องเดียวกัน, หน้า 121.

[145]มนตรี ตราโมท, **โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย** (กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2527), หน้า 100.

ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า วงดนตรีและเพลงดนตรีใช้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายทางเสียง โดยเฉพาะการนำวงดนตรีมาใช้บรรเลงประกอบในการแสดงมหรสพประเภทต่าง ๆ พบว่าในการบรรเลงดนตรีเพื่อใช้ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น ลักษณะของวงดนตรีจะเป็นวงปี่พาทย์ ที่มีการประสมเครื่องดนตรีระหว่างเครื่องตีกับเครื่องเป่าเข้าด้วยกัน กล่าวคือใช้เครื่องตีเป็นหลัก ลักษณะของการประสมวงปี่พาทย์จึงมีหลายประเภท ขึ้นอยู่กับความต้องการและสถานที่ และความเหมาะสมกับการแสดง

วงดนตรีประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ใช้แบบแผน การผสมวง ที่เรียกว่า วงปี่พาทย์เช่นเดียวกับการแสดงโขนละครโดยทั่วไป วงปี่พาทย์นั้นแบ่งออกเป็น 3 ชนิด คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งสามารถใช้ประกอบการแสดงได้ตามความเหมาะสม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

วงปี่พาทย์เครื่องห้าถือว่าเป็นวงดนตรีหลักในการบรรเลงของไทย ประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า วงปี่พาทย์มีมาแต่สมัยสุโขทัย ดัดแปลงมาจากการจัดวงดนตรีของอินเดียที่เรียกว่า ปัญจดุริยางค์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

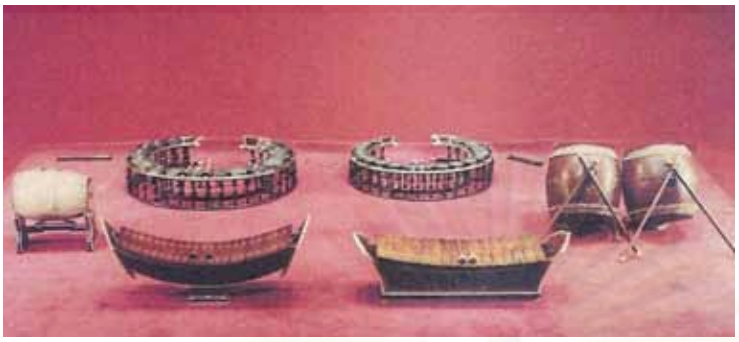
วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ภาพที่ 23
วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสงของนายมนตรี ตราโมท

วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวง คือ

1. ปี่ใน มีหน้าที่เป่าดำเนินทำนองและช่วยนำวงด้วย
2. ระนาดเอก (สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นไม่มี) มีหน้าที่เป็นผู้นำวง ระนาดเอกนี้โดยปกติตีด้วยไม้แข็งซึ่งมีเสียงแกร่งกร้าว แต่บางโอกาสจะใช้ไม้นวมตีให้มีเสียงนุ่มนวลก็ได้
3. ฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่ ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงหลักของวง
4. ตะโพน มีหน้าที่ กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลง และเป็นผู้นำกลองทัดด้วย
5. กลองทัด (เดิมมีลูกเดียวจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 1 จึงเพิ่มเป็นสองลูก) มีหน้าที่ตีห่างบ้าง ถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง
6. ฉิ่ง มีหน้าที่ กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

วงปี่พาทย์เครื่องคู่



ภาพที่ 24
วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสงของนายมนตรี ตราโมท

วงปี่พาทย์เครื่องคู่

วงปี่พาทย์เครื่องคู่เกิดในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีผู้คิดระนาดขนาดใหญ่กว่าของเดิมตีด้วยไม้นวม มีฆ้องวงขนาดเล็กมีเสียงสูง ประกอบด้วย

1. ปี่ใน มีหน้าที่เป่าดำเนินทำนองและช่วยนำวงด้วย
2. ปี่นอก (ภายหลังเลิกใช้) มีหน้าที่ดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูง
3. ระนาดเอก มีหน้าที่เป็นผู้นำวง
4. ระนาดทุ้ม มีหน้าที่สอดแทรกไปกับทำนองให้สนุกสนาน
5. ฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่ ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงหลักของวง
6. ฆ้องวงเล็ก มีหน้าที่สอดแทรกแซงทำนองในทางเสียงสูง
7. ตะโพน มีหน้าที่ กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลง
8. กลองทัด มีหน้าที่ตีห่างบ้าง ถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง
9. ฉิ่ง มีหน้าที่ กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ภาพที่ 25
วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่
ที่มา : หนังสือโสมส่องแสงของนายมนตรี ตราโมท

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่เป็นวงปี่พาทย์ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 มีวิวัฒนาการมาจากวงปี่พาทย์เครื่องคู่ซึ่งพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สร้างลูกระนาดจากเหล็กขึ้นดัดแปลงจากกลไกของนาฬิกาที่ตีบอกเวลา ประกอบด้วย

1. ปี่ใน มีหน้าที่เป่าดำเนินทำนองและช่วยนำวงด้วย
2. ปี่นอก (ภายหลังเลิกใช้) มีหน้าที่ดำเนินทำนองแทรกแซงทางเสียงสูง
3. ระนาดเอก มีหน้าที่เป็นผู้นำวง
4. ระนาดทุ้ม มีหน้าที่สอดแทรกไปกับทำนองให้สนุกสนาน
5. ระนาดเอกเหล็ก มีหน้าที่ช่วยตีให้เสียงดังขึ้นเท่านั้นไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง
6. ระนาดทุ้มเหล็ก มีหน้าที่ดำเนินยั่วเย้าทำนองในระยะห่าง ๆ
7. ฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่ ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงหลักของวง

8. ตะโพน มีหน้าที่ กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลงและเป็นผู้นำกลองทัดด้วย
9. กลองทัด (เดิมมีลูกเดียวจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 1 จึงเพิ่มเป็นสองลูก) มีหน้าที่ตีห่างบ้าง ถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง
10. ฉิ่ง มีหน้าที่ กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

เครื่องประกอบจังหวะพิเศษ สามารถเพิ่มเติมได้เมื่อต้องการหรือเห็นว่ามีความเหมาะสมกับเพลง ประกอบด้วย ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และโหม่ง

ในการแสดงนั้นสามารถเลือกวงดนตรีประเภทใดก็ได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการและสถานที่แต่วงดนตรีที่นิยมใช้ประกอบที่สุดคือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เพราะเป็นวงดนตรีขนาดเล็กใช้คนและเนื้อที่ในการบรรเลงไม่มากสามารถขนย้ายสะดวก

สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่างขึ้นอยู่กับลักษณะ และความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ได้แก่[146]

ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ แต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ “ทำนองกับจังหวะ”

อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ได้อธิบายถึงทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรว่า “ทำนองเพลงรุกร้น มีโครงสร้างคล้ายเพลงเชิด ซึ่งแบ่งช่วงทำนองออกเป็น 2 ช่วง เรียกช่วงแรกว่า “ตัว” และช่วงที่ 2 เรียกว่า “สร้อย” (เป็นภาษาของคนเรียนเครื่องหนัง หรือในบางครั้งก็เรียกคนเครื่องเหมือนกัน) ในเพลงเชิดนั้น ตัวของเพลงจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ แต่ในส่วนของสร้อยนั้นคงทำนองเดิมตลอด โดยมีจังหวะหน้าทับตะโพนและกลองทัดเป็นผู้ควบคุม โดยกลองทัดจะตีเสียงต่ำ (ต้อม) อยู่ที่ตัวของเพลง และตีเสียงสูง (ตุ๊ม) อยู่ที่สร้อยของเพลง

ในลักษณะเดียวกันเพลงรุกร้น ก็มีลักษณะคล้ายกันกับเพลงเชิด คือตีเสียงต้อมที่ตัวของเพลงรุกร้น และตีเสียงตุ๊มที่สร้อยของเพลงรุกร้น ในเพลงเชิดนั้นจะมีตะโพนบากไม้กลองทั้งตัว และสร้อยของเพลงเพียง 1 ไม้เดินเท่านั้น แต่เพลงรุกร้นจะมีการบากไม้เดินของกลาง 2 ไม้เดินของจังหวะหน้าทับถึงจะเป็นไม้เดินตลอด

---

[146]บุญธรรม ตราโมท, **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย** (กรุงเทพมหานคร : ชวนพิมพ์, 2545), หน้า 37.

สำหรับเพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” เป็นเพลงที่มีโครงสร้างของเพลงมาจากเพลงเสมอ ซึ่งมีไม้เดินของกลองอยู่ 5 ไม้ลา แต่เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้กับผู้สูงศักดิ์ ดังนั้นจึงจะต้องมีความแตกต่างจากเพลงเสมอปกติที่มีอยู่ จากจุดนี้ต้องยอมรับว่าปราชญ์ทางด้านดนตรีไทย มีความคิดเป็นเลิศในการที่จะหาความแตกต่างจากตัวเพลง และประพันธ์ออกมาเป็นเพลงเสมอข้ามสมุทร โดยใช้หลักความสูงศักดิ์ของบรรดาเหล่าเทพเทวดาจากเดิม 5 ไม้ลา เป็น 9 ไม้ลา และในเวลาเดียวกันก็เป็นการประพันธ์ให้เกี่ยวกับการข้ามสมุทร ซึ่งคนธรรมดาทำไม่ได้ โดยมีหน้าทับ 4 ไม้ลาอีก 3 หน แต่หน้าทับกลองทัดจะต้องตีแบบไม้เหาะ ซึ่งแสดงว่าไม่ได้เดินบนทางบก แต่เดินทางในทะเล เสมือนกับเดินบนผิวน้ำ (เหมือนเหาะไป)

ต่อจากนั้นจะมีไม้กลองอีก 8 ไม้ลา ซึ่งถ้าเป็นนักดนตรีแล้วจะรู้ว่ามิใช่เป็นแค่ 8 ไม้ลา แต่กลับเป็น 9 ไม้ลา ซึ่งฝากไม้แรกไว้ที่ท้ายของไม้ลาหนที่ 3 นั่นเอง ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเพลงเสมอข้ามสมุทรมีความเป็นเลิศของแนวคิด การประพันธ์เพลง และการใส่จังหวะหน้าทับประกอบเข้ากับเพลง โดยยึดหลักของศาสตร์ทางด้านดนตรีในการประพันธ์เพลงให้เข้ากับเรื่องราวของการแสดง

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ดุษฎี มีป้อม ได้อธิบายถึงทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรว่า “จังหวะหน้าทับหน้าพาทย์ หลักคือเครื่องหนัง รุกร้นมีทำนองเพลง 2 ท่อน การนับจังหวะเป็นเรื่องของหน้าทับ อาจจะเอาหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นเข้ามาจับ ทำนองท่อน 1 ท่อน 2 จะต่างกัน ส่วนท้ายท่อน 1 และ ท่อน 2 ทำนองเหมือนกัน ต่างกันเฉพาะตอนหัวท่อน “เสมอข้ามสมุทร” เพลงนี้เป็นเพลงประเภทเสมอ แต่มีจำนวนจังหวะมากกว่าเสมอธรรมดา มีไม้เดิน ไม้ลา ลักษณะของทำนองเพลงตอนต้นมี 9 ไม้ลา จะมีทำนองเหมือนย้อนกลับมาทำนองช่วงต้น แล้วจึงออกไม้ลา และจบเหมือนเสมอธรรมดา ทำนองช่วงท้ายมีทำนองเช่นเดียวกับตอนต้น แล้วจบลงด้วยไม้ลาเหมือนเสมอธรรมดา”[147]

อาจารย์บัณฑิต กลิ่นสุคนธ์ ได้อธิบายถึงทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้นว่า “เดิมทีเรียกว่าตะคุกรุกร้น มีทำนองการเลื่อนไหลของทำนองสูง ๆ ต่ำ ๆ มีการกระโดดของเสียงทำนองเพลง ซึ่งอาจจะคิดได้ว่าอาจจะใช้บรรเลงประกอบของตัวละครที่มีอาการรุกร้น เช่น ลิง

[147]สัมภาษณ์ดุษฎี มีป้อม, หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 12 ตุลาคม 2550.

ในทำนอง 1 ท่อน จะแบ่งเป็นหัวและท้าย ท้ายท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 จะเหมือนกัน จะเปลี่ยนแค่ทำนองตอนต้นของท่อน"[148]

อาจารย์ภิรมย์ ใจชื้น ได้กล่าวถึงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรว่า "เสมอข้ามสมุทร ทำนองเพลงมีความสง่า องอาจ เหมาะสมที่จะใช้กับเจ้าหรือนายในการเดินทัพข้ามสมุทร เพลงนี้ประกอบด้วยหน้าทับ 9 ไม้ลา ตามด้วยไม้เดิน เหาะ และ 8 ไม้ ลงลา ทำนองของเพลงประกอบด้วยตัวเนื้อเพลง มีลักษณะคล้ายกับเพลงเสมอ แต่มีท่วงทำนองที่แตกต่างกันออกไปและยาวกว่าเสมอทั่วไป อาจจะเป็นเพราะใช้ประกอบในการเดินทัพที่มีขบวนใหญ่ และตัวแสดงมากและใช้เวลามาก"[149]

นอกจากนี้อาจารย์วิชัย ภู่เพ็ชร์ ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้นว่า "ลักษณะทำนองตอนต้นของเพลงที่ใช้ในปัจจุบันมี 2 ลักษณะ ลักษณะแรกคือเสียงที่ขึ้นต้นด้วยเสียง ซอลกลาง น่าจะเป็นทำนองขึ้นที่มีมาแต่โบราณ และลักษณะที่สองคือเสียงที่ขึ้นต้นด้วยเสียงซอลต่ำ น่าจะเกิดในยุคหลังจากเสียงซอลกลาง ด้วยลักษณะนี้เหมาะสมกับการใช้เพื่อให้ดูมีความขลัง ดูน่ายำเกรง เพลงรุกร้นแบ่งออกเป็น 2 ท่อน แต่ละท่อนจะบรรเลง 2 เที่ยว หรือ เรียกว่า สลับต้นทั้ง 2 ท่อน ส่วนท้ายของแต่ท่อนจะมีทำนองที่เหมือนกัน สำหรับหน้าทับของเพลงนี้ ใช้หน้าทับเป็นลักษณะไม้เดินเช่นเดียวกับหน้าพาทย์เชิดฉาน"[150]

อาจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา[151] ได้อธิบายถึงทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรว่า "ทำนองเพลงรุกร้น มีโครงสร้างคล้ายเพลงเชิด ซึ่งแบ่งช่วงทำนองออกเป็น 2 ช่วง เรียกช่วงแรกว่า "ตัว" และช่วงที่ 2 เรียกว่า "สร้อย" (เป็นภาษาของคนเรียนเครื่องหนัง หรือในบางครั้งก็เรียกคนเครื่องเหมือนกัน) ในเพลงเชิดนั้น ตัวของเพลงจะเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ แต่ในส่วนของสร้อยนั้นคงทำนองเดิมตลอด โดยมีจังหวะหน้าทับตะโพน และกลองทัดเป็นผู้ควบคุม โดยกลองทัดจะตีเสียงต่ำ (ต้อม) อยู่ที่ตัวของเพลง และตีเสียงสูง (ตุ๊ม) อยู่ที่สร้อยของเพลง

---

[148]สัมภาษณ์บัณฑิต กลิ่นสุคนธ์, ครูดุริยางค์ไทย (ระนาดเอก) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 15 พฤศจิกายน 2550.

[149]สัมภาษณ์ภิรมย์ ใจชื้น, ครูดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 14 ธันวาคม 2550.

[150]สัมภาษณ์วิชัย ภู่เพ็ชร์, ครูดุริยางค์ไทย (ระนาดทุ้ม) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 14 ธันวาคม 2550.

[151]สัมภาษณ์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม และฝ่ายประกันคุณภาพ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 15 พฤศจิกายน 2550.

ในลักษณะเดียวกันเพลงรุกร้น ก็มีลักษณะคล้ายกันกับเพลงเชิด คือตีเสียงต้อมที่ตัวของเพลงรุกร้น และตีเสียงตุ๊มที่สร้อยของเพลงรุกร้น ในเพลงเชิดนั้นจะมีตะโพนบากไม้กลองทั้งตัว และสร้อยของเพลงเพียง 1 ไม้เดินเท่านั้น แต่เพลงรุกร้นจะมีการบากไม้เดินของกลอง 2 ไม้เดิน ของจังหวะหน้าทับถึงจะเป็นไม้เดินตลอด

สำหรับเพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” เป็นเพลงที่มีโครงสร้างของเพลงมาจากเพลงเสมอ ซึ่งมีไม้เดินของกลองอยู่ 5 ไม้ลา แต่เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้กับผู้สูงศักดิ์ ดังนั้นจึงจะต้องมีความแตกต่างจากเพลงเสมอปกติที่มีอยู่ จากจุดนี้ต้องยอมรับว่าปราชญ์ทางด้านดนตรีไทย มีความคิดเป็นเลิศในการที่จะหาความแตกต่างจากตัวเพลง และประพันธ์ออกมาเป็นเพลงเสมอข้ามสมุทร โดยใช้หลักความสูงศักดิ์ของบรรดาเหล่าเทพเทวดาจากเดิม 5 ไม้ลา เป็น 9 ไม้ลา และในเวลาเดียวกันก็เป็นการประพันธ์ให้เกี่ยวกับการข้ามสมุทร ซึ่งคนธรรมดาทำไม่ได้ โดยมีหน้าทับ 4 ไม้ลาอีก 3 หน แต่หน้าทับกลองทัดจะต้องตีแบบไม้เหาะ ซึ่งแสดงว่าไม่ได้เดินบนทางบก แต่เดินทางในทะเล เสมือนกับเดินบนผิวน้ำ (เหมือนเหาะไป)

ต่อจากนั้นจะมีไม้กลองอีก 8 ไม้ลา ซึ่งถ้าเป็นนักดนตรีแล้วจะรู้ว่ามิใช่เป็นแค่ 8 ไม้ลา แต่กลับเป็น 9 ไม้ลา ซึ่งฝากไม้แรกไว้ที่ท้ายของไม้ลาหนที่ 3 นั่นเอง ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเพลงเสมอข้ามสมุทรมีความเป็นเลิศของแนวคิด การประพันธ์เพลง และการใส่จังหวะหน้าทับประกอบเข้ากับเพลง โดยยึดหลักของศาสตร์ทางด้านดนตรีในการประพันธ์เพลงให้เข้ากับเรื่องราวของการแสดง

เพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น”[152] เป็นเพลงที่มีทำนองเป็นพื้นมี 2 ท่อน โดยที่ระนาดเอกจะตีด้วยการเก็บ (อย่างถี่) ทั้งนี้ยึดทำนองหลักที่ฆ้องวงใหญ่เป็นหลักสำคัญ ส่วนหน้าที่นั้นประกอบด้วย

1. <u>ไม้ยั้ง</u> มีอัตราจังหวะของไม้กลองถี่กว่าไม้เดินเท่าตัว
2. <u>ไม้เดิน</u> หมายถึง ไม้กลองที่ตีจังหวะหนัก ด้วยมีระยะถี่ ห่างสม่ำเสมอแล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลง

[152]สัมภาษณ์อุทัย ปานประยูร, ข้าราชการบำนาญ ดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 12 ตุลาคม 2550.

3. ไม้บาก มีลักษณะคล้ายกับไม้เดิน แต่มีอัตราจังหวะไม้กลอง* ห่างกว่าไม้เดินเท่าตัว

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น[153] จะดำเนินจังหวะไปแต่ละท่อน โดยใช้เสียงจากกลองทัดเป็นสัญญาณ บอกถึงการหมดท่อนเพลงแต่ละท่อน และเสียงของตะโพนเป็นฝ่ายทำเป็นจังหวะหน้าทับ ตัวอย่างการเดินจังหวะหน้าทับ (ไม้กลอง) พอสังเขปดังนี้

ท่อนที่ 1 ต้นเพลงจะเป็นไม้ยั้ง 2 ไม้ และต่อด้วยไม้เดิน อีก 21 ไม้กลองจนถึงไม้เดินที่ 22 จะเป็นไม้บาก หรือไม้สรุป เพื่อบอกสุดท้ายของทำนองเพลง

ท่อนที่ 2 ทุกอย่างสรุปว่าเช่นเดียวกับท่อนที่ 1 แต่เนื่องจากทำนองเพลงสั้นกว่าท่อน 2 จึงมีไม้เดินเพียง 16 ไม้กลอง

สำหรับทำนองเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” แนวทางของวงปี่พาทย์จะบรรเลงท่อนละ 2 เที่ยว

เพลงหน้าพาทย์ “เสมอข้ามสมุทร” มีโครงสร้างจังหวะไม้กลอง ดังนี้[154]

1. ไม้เดิน หมายถึง ไม้กลองที่ตีจังหวะหนัก ด้วยมีระยะถี่-ห่าง สม่ำเสมอแล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลง

2. ไม้ลา คือการตีกลองทัดสลับไม้ อาจจะลงจังหวะหรือไม่ลงจังหวะก็ได้ ซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น ตุม - ตุม ต้อม - ต้อม (ส่วนมากผู้รำมักจะไม่นับหรือรำเท่ากับไม้กลอง)

3. ไม้บาก มีลักษณะคล้ายกับไม้เดิน แต่มีอัตราจังหวะไม้กลองห่างกว่าไม้เดินเท่าตัว

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ใช้แบบแผนการผสมวงที่เรียกว่า วงปี่พาทย์ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ชนิด คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า

---

* ไม้กลอง ได้แก่การตีกลองทัด ตามแบบแผนที่บัญญัติไว้เป็นประจำกับทำนองเพลงนั้น ๆ

[153]สัมภาษณ์ดุษฎี มีป้อม, หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 15 พฤศจิกายน 2550.

[154]สัมภาษณ์อุทัย ปานประยูร, ข้าราชการบำนาญ ดุริยางคศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 12 ตุลาคม 2550.

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งสามารถใช้ประกอบการแสดงได้ตามความเหมาะสม สำหรับทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนั้นประกอบด้วย ไม้ยั้ง ไม้เดิน และไม้บาก ทำนองเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรประกอบด้วย ไม้เดิน ไม้ลา และไม้บาก

2.5.3 **เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง**

"โขน" เป็นนาฏศิลป์ไทยชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณกาล แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทย และยังบ่งบอกถึงความเป็นชาติที่มีอารยธรรมสืบทอดกันมาเป็นเวลาอันยาวนาน รูปแบบของการแสดงได้มีการวิวัฒนาการขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน มีรูปแบบของการแสดงที่เป็นแบบแผน และกำหนดให้เป็นจารีตในการแสดง ที่ได้ยึดถือและปฏิบัติกันมาจนเป็นประเพณี อันได้แก่กระบวนท่ารำ การบรรเลงดนตรีไทยในวงปี่พาทย์ การพากย์ เจรจา เพลงร้อง ตลอดจนถึงเครื่องแต่งกาย โดยเฉพาะในเรื่องของเครื่องแต่งกายของโขนนั้น นับได้ว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่ง ที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามอลังการ เป็นเครื่องแสดงฐานะและลำดับศักดิ์ของตัวละคร บ่งบอกให้รู้ถึงยศศักดิ์ และเชื้อชาติ ทำให้ผู้ชมได้เห็นภาพพจน์ที่เด่นชัดยิ่งขึ้นในลักษณะของรูปธรรม

เครื่องแต่งกายโขนได้รับการวิวัฒนาการขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีจนถึงปัจจุบัน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในตำนานละครอิเหนาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายละครรำของไทยว่า

> "ชั้นเดิมทีเดียว ละครคงแต่งตัวอย่างสามัญ เป็นเครื่องประดับในเวลาเล่น (ข้อนี้ละครโนราชาตรีก็ยังคงใช้เอาผ้าขาวม้าห่มให้รู้ว่าทำบทเป็นผู้หญิงจนทุกวันนี้) ต่อมามีละครเล่นกันแพร่หลายแล้ว จึงมีผู้คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัว (อย่างเช่นเครื่องแต่งกายโนราชาตรีแต่ง) ขึ้นสำหรับแต่งตัวละครที่จะทำบทเป็นท้าวพระยา ในละครโรงหนึ่งก็เห็นจะแต่งแต่คนเดียว เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า "ตัวยืนเครื่อง" ความบ่งว่าละครตัวอื่นมิได้ทรงเครื่อง ถ้าแต่งเครื่องแต่งตัวเป็นหลายอย่าง ก็คงเรียกต่างกันว่ายืนเครื่องพระ และยืนเครื่องนาง จะหาเรียกแต่ว่า "ยืนเครื่อง" เท่านั้นไม่...ต่อมาอีกชั้นหนึ่งจึงคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวละครขึ้นใหม่อีก 2 อย่าง เป็นเครื่องแต่งยืนเครื่องอย่างหนึ่ง เป็นเครื่องแต่งนางอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นต้นแบบอย่างเครื่องแต่งตัวละครที่ใช้กันในกรุงฯ มาจนถึงทุกวันนี้[155]

---

[155]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ตำนานละครอิเหนา** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 233 - 234.

เครื่องแต่งกายโขนนั้นกล่าวไว้ว่า เป็นเครื่องแต่งกายที่จะใช้เลียนแบบมาจากเครื่องต้น หรือเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ที่มีรูปแบบเฉพาะ และเป็นศิลปะสร้างสรรค์ในแบบฉบับที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตวิจิตรงดงามดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระราชวิจารณ์ไว้ว่า “เครื่องแต่งตัวโขน ละคร เป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยา แต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้น แต่ก่อนมาจึงมักเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแต่งโขนละครของหลวงก่อน ต่อพระราชทานอนุญาตหรือไม่ห้ามปรามผู้อื่นจึงจะเอาอย่างไปแต่งในละครของตนได้”[156]

นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงเรื่องเครื่องแต่งตัวโขน ละคร ดังนี้ “เครื่องแต่งตัวโขน - ละครของไทย นับว่าเป็นศิลปะสร้างสรรค์ (Creative) ประเภทหนึ่ง ถ้าจะถือกันว่าศิลปะการเต้นโขน และรำละครเป็นศิลปะแบบฉบับ (Classic) แล้ว เครื่องแต่งตัวโขน ละครก็เป็นศิลปะแบบฉบับเหมือนกัน เพราะได้ประดิษฐ์คิดทำให้ประณีตขึ้นโดยลำดับจนถึงชั้นวิจิตรศิลป์”[157]

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะเครื่องแต่งกายโขน ละครนั้น มีความเชื่อที่ว่าเครื่องแต่งกายโขนละครเลียนแบบเครื่องแต่งกายของพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศ์ชั้นสูง หรือที่เรียกว่า “พระเครื่องต้น” ที่ทรงใช้ในโอกาสพิเศษ เช่นพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีโสกันต์

เครื่องแต่งกายของโขนนั้น มีการแต่งกายในลักษณะที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” หมายถึงการแต่งกายเต็มรูปแบบ ซึ่งเป็นการแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ดังที่กล่าวมาแล้ว แต่ได้ลดค่าของวัสดุที่นำมาใช้ เช่น ผ้านุ่ง เสื้อ เครื่องประดับต่าง ๆ จะเป็นเพียงของจำลองหรือเลียนแบบเท่านั้น จะไม่ใช้ของมีค่าในการตกแต่ง เช่นทองคำแท้ เพชร พลอยที่เป็นของจริง

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ

1. เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ

---

[156]สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ตำนานละครอิเหนา** (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2546), หน้า 236.

[157]ธนิต อยู่โพธิ์, **ศิลปะการละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย** (กรุงเทพมหานคร : ศิวพรการพิมพ์, 2516), หน้า 54.

2. เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง

3. เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์

4. เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง

ภาพที่ 26
ภาพพระบรมฉายาลักษณ์ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
ในฉลองพระองค์ชุด “เครื่องต้น” ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก
ซึ่งเชื่อว่าเป็นต้นแบบของลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระในการแสดงโขน-ละคร
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 27

สมเด็จเจ้าฟ้ามาลินีนภดารา กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญา

ฉลองพระองค์ชุดสดับพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : หนังสือการศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 28

สมเด็จเจ้าฟ้าประชาธิปกศักดิเดช กรมขุนสุโขทัยธรรมราชา

ฉลองพระองค์ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : นิตยสารศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 29

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมขุนนครราชสีมา

ฉลองพระองค์ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : นิตยสารศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 30

สมเด็จเจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช กรมขุนสงขลานครินทร์

ฉลองพระองค์ชุดเวียนเทียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : นิตยสารศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 31

พระเจ้าราชวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภัควดี พระธิดา

ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว

ฉลองพระองค์ชุดเวียนสมโภช ในพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา : หนังสือการศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 32

ปรมาจารย์นาฏศิลป์ไทย แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

พระยานัฏกานุรักษ์ เจ้าพระยารามราฆพ และเจ้าพระยาอนิรุทธเทวา

แต่งกายยืนเครื่องตัวพระ (ลักษณะพระราชนิยมในรัชกาลที่ 6 โขนจะสวม “พวงมาลัยตัว”)

ที่มา : นิตยสารศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 33

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ และตัวนาง

(ตัวนางสวมรัดเกล้ายอด และห่มผ้าห่มนาง “สองชาย”

ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 34

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ และตัวนาง

(ตัวนางสวมมงกุฎกษัตริย์ และห่มผ้าห่มนาง “สองชาย”)

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 35

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวยักษ์

ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

ภาพที่ 36

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวลิง

ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

ภาพที่ 37
เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
(ตัวนางสวมมงกุฎกษัตรีย์ และห่มผ้าห่มนางชายเดียวเต็มผืน)
ที่มา : นิตยสารศิลปากร

ภาพที่ 38
เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง
(ตัวพระสวมชฎายอดชัย และปันจุเหร็จ
ตัวนางสวมมงกุฎกษัตรีย์ รัดเกล้าเปลว กระบังหน้า และห่มผ้าห่มนางชายเดียวเต็มผืน)

ที่มา : นิตยสารศิลปากร

เครื่องแต่งกายโขนมีองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ส่วนคือ

1. ศิราภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับศีรษะของตัวละครแต่ละประเภท คือ พระ นาง ยักษ์ และลิง เช่น ชฎา มงกุฎ ปันจุเหร็จ หรือแม้กระทั่งหัวโขนก็จัดเป็นศิราภรณ์ด้วยเช่นกัน

2. ถนิมพิมพาภรณ์ หมายถึง เครื่องประดับกาย เช่น ปั้นเหน่ง (เข็มขัด) สังวาล ตาบทิศ ตาบหลัง อินทรธนู ธำมรงค์ แหวนรอบ ปะวะหล่ำ ทองกร กรองคอ สะอิ้ง พาหุรัด กำไลเท้า เป็นต้น

3. พัสตราภรณ์ หมายถึง เครื่องนุ่งห่มที่เป็นผ้า ซึ่งรวมถึงการกำหนดรูปแบบ ลักษณะลวดลาย สีและขนาดของเครื่องแต่งกาย เช่น ฉลององค์ (เสื้อ) สนับเพลา (กางเกง) ห้อยหน้า (ชายไหว) ห้อยข้าง (ชายแครง) พระภูษา (ผ้านุ่ง) รัดสะเอว ผ้าทิพย์ เจียระบาด สะไบ เป็นต้น

จากหลักฐานเอกสารทางวิชาการ พบว่าลักษณะของเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ละคร มีวิวัฒนาการมาตามลำดับ สิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญคือสีของเครื่องแต่งกาย ลักษณะของสีที่ใช้สำหรับเครื่องแต่งกายของตัวละคร สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1. เป็นสีหลักโดยแต่งตามจารีตที่มาคือ สีแดง สีเขียว สีเหลือง จะใช้สำหรับตัวพระเอก หรือตัวเอก ส่วนพระรอง นางรอง ใช้สีชั้นที่สอง คือชมพู สีฟ้า สีเหลือง

2. แต่งตามบทวรรณกรรม ซึ่งขึ้นอยู่กับบทและตอนที่จัดแสดงในแต่ละครั้ง ซึ่งในการแสดงบางตอนจะกล่าวถึงเครื่องแต่งกายของตัวละครด้วย เช่น วรรณกรรมเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก จะกล่าวถึงเครื่องแต่งกายของปันหยี ในเพลงลงสรงโทน เป็นต้น

3. แต่งตามพงศ์สีกายของตัวละคร เช่น พระสังข์ทอง เช่น พระสังข์ทอง แต่งเครื่องสีเหลืองทอง พระอินทร์แต่งเครื่องสีเขียว เป็นต้น

4. แต่งตามชื่อของตัวละคร เช่น พระสุวรรณหงส์ พระปิ่นทอง แต่งสีเหลือง เป็นต้น[158]

ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์เพลงรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในการแสดงโขนนั้นใช้เครื่องแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” ดังได้กล่าวมาแล้วตามพงศ์สีกายของตัวละครนั้น พระรามกำหนดให้เครื่องแต่งกายสีเขียว และพระลักษมณ์กำหนดให้เครื่องแต่งกายสีเหลือง ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 ว่า

ครั้นมัชฌิมยามเงียบสงัด ศศิธรจำรัสรัศมี
ทรงกลดหมดเมฆไม่ราคี เทวาราศีประชุมลักษณ์
สถิตพร้อมกันในเมฆ อุดมเดชดั่งชะตาพระยาจักร
เป็นมหาศุภฤกษ์ประเสริฐนัก องค์อัครชายาวิลาวัณย์
ทรงนามนางเกาสุริยา **ประสูติพระจักรารังสรรค์**
รัศมีสีเขียวพรายพรรณ คล้ายกันกับนิลมณี
ครั้นพระอุทัยใสสว่าง จึงนวลนางไกยเกษี
ประสูติพระโอรสสวัสดี **รัศมีดั่งทับทิมพราย**
ครั้นสามนาฬิกาห้าบาท นางสมุทรเยาวราชโฉมฉาย
ประสูติพระโอรสพรรณราย **สีนั้นเหลืองคล้ายทอง**
ครั้นล่วงเข้าสี่โมงเศษ อัคเรศซ้ำคลอดโอรสา
ส่งสีม่วงอ่อนโสภา ลักขณาพร้อมพรั่งทั้งอินทรีย์[159]

จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนกำเนิดพระโอรสของท้าทศรถนั้น ได้กำหนดสีของเครื่องแต่งกายขึ้นจากช่วงเวลากำหนด กล่าวคือ

พระราม - กำเนิดในช่วงเวลาดึกสงัด (มัชฌิมยาม) จึงมีผิวกายสีเขียว

พระพรต - กำเนิดในช่วงเวลาเช้าพระอาทิตย์ทอแสง จึงมีผิวกายสีแดง

พระลักษมณ์ - กำเนิดในช่วงเวลาเย็น (สามนาฬิกาห้า) จึงมีผิวกายสีเหลือง

พระสัตรุด - กำเนิดในช่วงเวลาเย็นมาก (สี่โมงเศษ) จึงมีผิวกายสีม่วง

---

[158]กรมศิลปากร, **เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา** (กรุงเทพมหานคร : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547), หน้า 231.

[159]พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3**, พิมพ์ครั้งที่ 9 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540), หน้า 245 - 246.

ภาพที่ 39

ภาพเครื่องแต่งกายพระรามสีเขียว พระลักษมณ์สีเหลือง

ที่มา : หนังสือรวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม

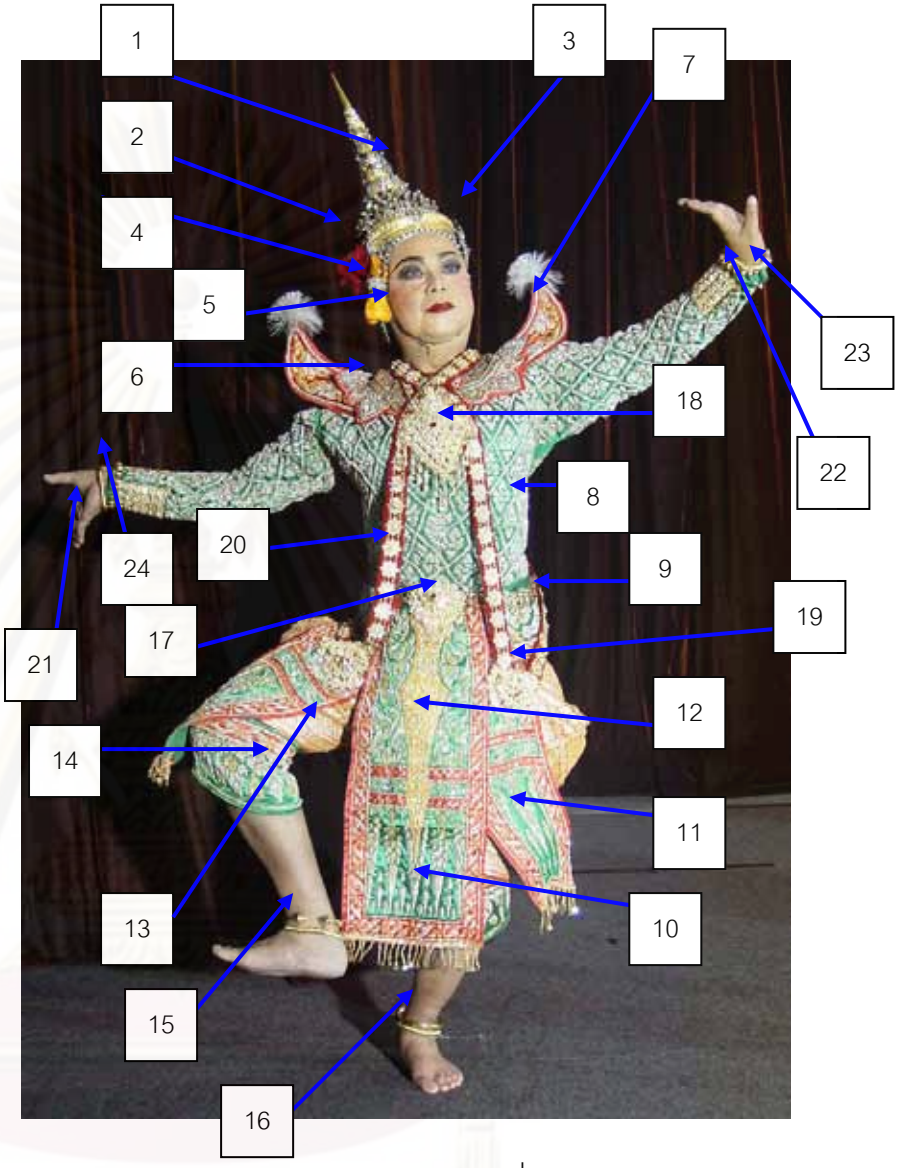
ภาพที่ 40

ภาพเครื่องแต่งกายพระพรตสีแดง พระสัตรุดสีม่วง

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

เครื่องแต่งกายของระราม และพระลักษมณ์ มีส่วน ประกอบดังนี้

1. ชฎา
2. ดอกไม้ทัด (ขวา)
3. ดอกไม้เพชร (ซ้าย)
4. อุบะหรือพวงดอกไม้ (ขวา)
5. จอนหู ในวรรณคดีเรียก กรรเจียกหรือกรรเจียกจร
6. กรองคอหรือนวมคอ ในวรรณคดีเรียก กรองศอ
7. อินทรธนู
8. เสื้อ ในวรรณคดีเรียก ฉลององค์
9. รัดสะเอว รัดสะเอว ในวรรณคดีเรียก รัดองค์ หรือ รัดพัสตร์
10. ห้อยหน้า ในวรรณคดีเรียก ชายไหว
11. ห้อยข้าง ในวรรณคดีเรียก ชายแครง หรือเจียรระบาด
12. สุวรรณกระถอบ
13. ผ้านุ่ง ในวรรณคดีเรียก พระภูษา
14. สนับเพลา
15. แหวนรอบเท้า
16. กำไลเท้า
17. เข็มขัด ในวรรณคดีเรียก ปั้นเหน่ง
18. ตาบหน้า หรือตาบทับ ในวรรณคดีเรียก ทับทรวง
19. ตาบหลัง ตาบทิศ หรือตีข้าง ในวรรณคดีเรียก ประจำยาม
20. สายสังวาล
21. แหวน ในวรรณคดี เรียก ธำมรงค์
22. กำไลแผง ในวรรณคดีเรียก ทองกร
23. ปะวะหล่ำ
24. แหวนรอบมือ



ภาพที่ 41
เครื่องแต่งกายพระราม
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 42

เครื่องแต่งกายพระลักษมณ์

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เครื่องแต่งกายของพระราม และพระลักษมณ์ มีรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

สนับเพลา เป็นกางเกงขาเรียวยาวถึงแข้งตอนบน ใช้ผ้าดิบหรือผ้าขาวธรรมดาเย็บเป็นรูปกางเกง ตอนใต้เข่าถึงกลางแข้ง มีผ้าสีต่อเป็นเชิงอีกท่อนหนึ่ง ปักด้วยดิ้นหรือเลื่อม เป็นลวดลายต่าง ๆ เชิงสนับเพลานั้น ถ้าเป็นเครื่องแต่งตัวโขนละครตัวดี มักทำประณีต เป็นเชิงงอน ผู้แสดงที่มีความสำคัญน้อยลงมา ก็ไม่ประณีต บางทีก็ไม่มีเชิงงอน

ภาพที่ 43

ภาพสนับเพลา

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

ผ้านุ่งหรือภูษา เป็นผ้าที่ใช้นุ่งแบบโจงกระเบน ซึ่งมีต่างกันตามลักษณะของตัวละครที่เป็นยักษ์ ลิง พระ ถ้าเป็นตัวดี นุ่งผ้าที่ใช้เส้นไหม หรือเส้นลวดทอง ทอยกเป็นดอกให้เป็นลายนูน หรือให้เห็นเด่นขึ้นจากผ้าธรรมดา มีรูปแลลวดลายต่างกัน

เสื้อหรือฉลององค์ เสื้อของตัวพระ ยักษ์ ลิง โดยปกติมีแขนยาวถึงข้อมือ ตัวละครใส่เสื้อสีต่าง ๆ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครนั้น เพื่อผู้ดูจะได้ทราบทันทีว่าตัวละครตัวนั้น ๆ เป็นใคร ชื่ออะไร เช่น พระรามใส่เสื้อสีเขียว

ภาพที่ 44
ภาพเสื้อหรือฉลององค์
ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

เจียระบาด ตามรูปมีความหมายถึง ผ้าคาดเอวชนิดหนึ่ง มีชายห้อยลงมาที่หน้าขา เจียระบาดโขนและละคร เป็นแผ่นผ้าสองชั้น ปักด้วยดิ้นหรือเลื่อมเป็นลวดลายต่าง ๆ ชายผ้าทั้งสองบางทีทำเป็นแฉก ๆ สองแฉก บางทีเป็นรูปสี่เหลี่ยมธรรมดา และปักดิ้นเป็นชายกรุย เจียรบาดบางทีเรียกว่า “ห้อยข้าง” ตามลักษณะที่แต่ง เพราะเมื่อใช้ผูกกับสะเอวแล้วผ้าทั้งสองพื้นจะห้อยทาบลงมาตามหน้าขาทั้งสอง ช้างละผืน ห้อยข้างเรียกว่า “ชายแครง”

รัดสะเอว ในวรรณคดีเรียกว่า เจียรบาด หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์ เดินคง หมายถึงผ้าคาดเอว เมื่อนุ่งผ้าแล้ว รัดสะเอวที่ใช้เป็นเครื่องแต่งตัวโขน ละคร เป็นผ้าอีกชนิดหนึ่ง ทำด้วยแพรหรือต่วน ปักด้วยดิ้นและเลื่อมเป็นลวดลาย เมื่อตัวโขนละครสวมเสื้อ นุ่งผ้า และผูกห้อยหน้าข้างหลัง ก็ใช้ผ้ารัดสะเอวนี้คาดทับรอบเอวที่เดิม อาจเป็นผ้าผืนเดียวกันกับเจียรบาด แต่ในตอนหลัง ๆ ได้ประดิษฐ์ดัดแปลงให้เป็นคนละชิ้น เพื่อตรึงให้กระชับได้ทรงรูป จึงเรียกชื่อไปคนละอย่าง

ภาพที่ 45

ภาพรัดสะเอว

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

ชายไหว เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ห้อยหน้า” อยู่ระหว่างชายแครงเป็นผ้าสีเดียวกับชายแครง มีการปักเย็บลวดลายเข้าชุดกันกับรัดสะเอว และชายแครง ทั้งสองอย่างนี้แต่ก่อนถือเป็นเครื่องต้น สำหรับแต่งองค์ของพระมหากษัตริย์โดยเฉพาะ มีพระราชกำหนดมิให้ทำขึ้นแต่งตัวโขนละคร ตามประสงค์ที่มีชายไหว หรือห้อยหน้าเข้าใจว่า เพื่อให้ปกปิดชายพกของตัวโขนละคร ตามบทกลอนที่ว่า “ห้อยหน้าตาดติดปิดปก”

เข็มขัดหรือปั้นเหน่ง สำหรับโขน ละครตัวดี จะทำอย่างประณีตบรรจง มีการประดับเพชรพลอยเป็นชั้น ๆ ภายในโปร่ง

ภาพที่ 46

ภาพเข็มขัด หรือปั้นเหน่ง

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

กรองคอหรือนวมคอ เป็นผ้าสีปักดิ้น เวลาใช้สวมคอทับลงบนเสื้อหรือผ้าห่มนาง หรือกรองคอ กรองคอนี้ด้านนอกบางทีก็ทำแบบกลม บางทีก็มีลักษณะเป็นหยักแหลม ๆ ตามลวดลายที่เป็นตัวสำหรับนางเรียกว่า “นวมนาง” ส่วนมากมีเพชรหรือพลอยประดับ

ภาพที่ 47

ภาพกรองคอ หรือนวมคอ

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

ทองกรหรือกำไลแผง เป็นเครื่องประดับข้อมือ มีลักษณะเป็นวงกลมเลียนแบบเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ มักประดับด้วยเพชรพลอย ตัวแสดงชั้นรองโดยมากทำด้วยผ้าสีสดปักด้วยดิ้นและเลื่อม กำไลแผงนี้พวกโขนละครเรียกว่า “ข้อมือ” เพราะมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าและเวลาแต่งตัวก็เย็บติดปลายแขนเสื้อรอบข้อมือ

ภาพที่ 48

ภาพทองกร หรือกำไลแผง

ที่มา : หนังสือการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ

ปะวะหล่ำ มีลักษณะเหมือนลูกประคำลูกกลม ๆ มีรูกลวงสำหรับร้อยเชือกใช้สวมรอบข้อมือ อยู่ระหว่างแหวนรอบและและทองกร. หรือกำไลแผง ปัจจุบันการแต่งกายโขนละครไม่ค่อยนิยมใช้ปะวะหล่ำแล้ว ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะเห็นว่าไม่จำเป็น

แหวนรอบ มีลักษณะเป็นเส้นลวดขนาดเล็ก ทำเป็นวงกลมซ้อนหรือเหลื่อมกันเป็นวงกลมนั้น ๆ มีขนาดวงกลมเป็นชั้น ๆ มีขนาดกว้างพอสวมข้อมือได้ ใช้สวมรอบข้อมือต่อจากกำไลแผง ปัจจุบันไม่นิยมมาใส่

ภาพที่ 49

แหวนรอบมือ และปะวะหล่ำ

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

อินทรธนู เป็นเครื่องประดับเครื่องแต่งกาย ใช้สำหรับตัวพระ และยักษ์เท่านั้น อินทรธนูมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมทรงสูง ปลายงอนเข้าเล็กน้อย ตรงปลายยอดติดอยู่ด้านล่างเป็นมุมได้ฉาก ผ้าที่ใช้นั้นก็ต้องปักดิ้นเลื่อมลวดลายไทย

ภาพที่ 50

ภาพอินทรธนู

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

ภาพที่ 51

ภาพทับทรวง

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

สังวาล เป็นสร้อยชนิดหนึ่ง ใช้คล้องสะพายแล่งสลับกันมี 2 สาย มีตาบทิศหรือสร้อยให้ติดกันเป็นรูปกากบาท สังวาลย์นี้มีทั้งประดับด้วยเพชร พลอย และเป็นผ้าแถบทองเป็นลวดลาย

ตาบทิศ เป็นเครื่องประดับลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด เย็บติดกับสังวาลย์ เมื่อแต่งแล้วจะอยู่ข้าง ๆ ตัว อีกชิ้นหนึ่งเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัสเย็บเชื่อมสังวาลย์ให้เป็นรูปแบบไขว้กัน เมื่อสวมแล้วจะอยู่กึ่งกลางหลังตัวละคร ตาบทิศจึงเป็นเครื่องประดับติดกับสังวาลอยู่ใต้สะพานและข้างหลังของตัวละครเมื่อสวม

ภาพที่ 52

ภาพสังวาล และตาบทิศ

ที่มา : หนังสือการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ

ภาพที่ 53

ภาพกำไลเท้า และแหวนรอบเท้า

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

นอกจากเครื่องแต่งกาย “ยืนเครื่อง” ของพระรามและพระลักษมณ์ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีเครื่องศิราภรณ์ ที่ใช้สวมใส่ศีรษะเพื่อประกอบกับเครื่องแต่งกายยืนเครื่องอีกชิ้นหนึ่งที่มีความสำคัญมากได้แก่ “ชฎา”

“ชฎา” เป็นศิราภรณ์ที่โขนและละครเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ชฎาที่ใช้ในการแสดงโขนและละครนี้ ใช้สวมใส่กับผู้แสดงโขน และผู้แสดงละครฝ่ายตัวพระ ที่มีบทบาทเชื้อสายกษัตริย์สำหรับใช้สวมใส่ ในเวลาแต่งยืนเครื่องเพื่อใช้ในการแสดง สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระอธิบายไว้ว่า

> “ชฎา แปลว่า รก หรือ คำรกชัฏ เป็นต้น ในที่บนหัวหมายถึงผมฤษี ที่ไม่เอื้อจะสาง ปล่อยให้รกรุงรังอยู่ตามธรรมดา แล้วก็จับเกล้าเป็นจอมขึ้น อาการอันนี้ก็มีคำอยู่ว่า มุ่นชฎา ตกเป็นชื่อว่า ชฎา ก็คือ ผมยุ่งเท่านั้นเอง”[160]

ชฎา เป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของผู้แสดงที่รับบทเป็นพระราม และพระลักษมณ์ “ทั้งนี้ไม่ว่าผู้แสดงจะมีบุคลิกลักษณะรูปร่าง ใบหน้าสวยงามได้ตามเกณฑ์อย่างไร แต่ถ้าหากเมื่อสวมชฎาแล้ว ชฎาไม่รับกับใบหน้าหรือภาษาที่ใช้กันในหมู่ศิลปิน คือ กรอบไม่เข้าหน้า หรือไม่รับหน้าก็จะทำให้ใบหน้าที่สวมชฎาออกมาไม่สวยงาม ตรงกันข้ามกับผู้ที่มีใบหน้าไม่ครบตามเกณฑ์ แต่เมื่อสวมชฎาแล้วรับกับใบหน้าก็จะทำให้ดูสวยงามได้เช่นกัน”[161]

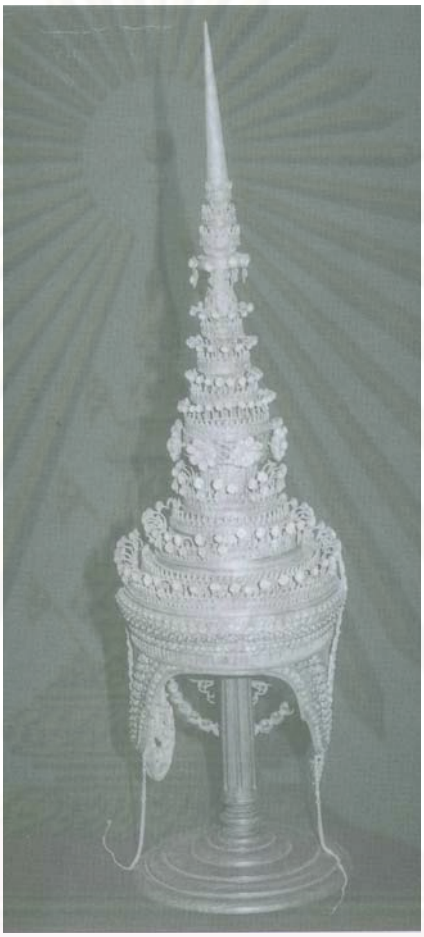
ชฎาที่ใช้กับศิราภรณ์ประดับศีรษะ สำหรับผู้แสดงที่รับบทเป็นพระราม และพระลักษมณ์ ใช้สวมใส่ในเวลาออกแสดงนั้น มีอยู่ด้วยกัน 2 ลักษณะ ดังนี้

1. เมื่อพระราม และพระลักษมณ์ สวมเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องพระในเวลาปกติ หรือในเวลาออกศึกสงคราม พระราม และพระลักษมณ์ จะสวมใส่ชฎายอดชัยหรือยอดแหลม

---

[160] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, **“จารีตการฝึกหัดและการแสดงของตัวพระราม”** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 337.

[161] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.



ภาพที่ 54

ภาพชฎายอดชัย หรือยอดแหลม

ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและการพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 55

ภาพชฎายอดชัย ฝีมือช่างรัตนโกสินทร์ตอนกลาง

ภาพซ้ายมีเกี้ยวมาลา 2 ชั้น ภาพขวามีเกี้ยวมาลา 3 ชั้น

นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เจ้าของ

ที่มา : หนังสือการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 56

ภาพชฎายอดชัยในปัจจุบัน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือเครื่องแต่งกายละครและ

การพัฒนาการแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. เมื่อพระราม และพระลักษมณ์ สวมเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องพระในเวลาเดินป่าหรืออกบวช จะห่มผ้าสไบกรองทับตัวเสื้อหรือฉลององค์อีกชั้นหนึ่ง พระราม และพระลักษมณ์จะสวมใส่ชฎายอดปะตาปา (ปะตาปา เป็นภาษาชวา แปลว่า บวช) หรือยอดฤาษี

ภาพที่ 57
ภาพพระรามสวมชฎายอดปะตาปา
(ปะตาปาเป็นภาษาชวา แปลว่า “บวช”) หรือยอดฤษี
ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา ของกรมศิลปากร

ชฎาที่พระราม และพระลักษมณ์ ใช้สวมใส่ในเวลาแสดงเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ทั้งในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป และการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร พระราม และพระลักษมณ์ จะสวมใส่ชฎายอดชัย หรือยอดแหลม

นอกจากเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์แล้ว อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงยังเป็นปัจจัยที่จะสื่อความหมายให้ผู้ชมได้ทราบถึงฐานะของผู้แสดง อีกทั้งเป็นการแสดงความสามารถในกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์อีกด้วย

การใช้อาวุธประกอบการแสดงจะต้องใช้ไหวพริบ ตลอดจนถึงความชำนาญที่จะต้องได้รับการฝึกหัดอย่างต่อเนื่องเป็นอย่างดี อาวุธที่สำคัญที่ใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์ได้แก่ ศร และพระขรรค์

ศร มีลักษณะทำด้วยไม้ หรือหวายดัดโค้งขนาดนิ้วมือ ยาวประมาณ 100 เซนติเมตร หัวของศรทำด้วยหนังสัตว์ เขียนลวดลายเป็นหัวพญานาค ลงรักปิดทองประดับกระจก ส่วนปลายถัดด้วยเชือกพันกันแตก แล้วลงรักปิดทอง การใช้ศรในการแสดงอาจกล่าวได้ว่ามีอยู่ด้วยกัน 2 ลักษณะ ซึ่งขึ้นอยู่กับโอกาสที่จะใช้ ดังนี้

1. เมื่อเป็นการรบต่อสู้ ศรที่พระรามจะใช้ถือประกอบการแสดง ก็มักจะใช้ศรที่ทำด้วยหวาย ไม่ลงรักปิดทองประดับกระจก

2. เมื่อไม่มีบทของการรบต่อสู้ ศรที่พระรามจะใช้ถือประกอบการแสดงก็มักจะใช้ศรที่ลงรักปิดทอง ประดับกระจก ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสวยงาม

ศรที่พระรามใช้โดยทั่วไปเรียกว่า “ศรอัคนิวาต” เมื่อแผลงออกไปจะเกิดเป็นไฟทำลายล้างศัตรู ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ว่า

เมื่อนั้น พระสุริวงศ์องค์นารายณ์นาถา
เห็นวานรม้วยมรณา ด้วยศรศักดาอสุรี
จึ่งชักอัคนิวาตพาดสาย หมายล้างอาวุธยักษี
น้าวหน่วงด้วยกำลังอินทรีย์ ภูมีผาดแผลงไปด้วยฤทธิ์
พสุธาอากาศก็หวาดหวั่น เสียงสนั่นถึงชั้นอกนิษฐ์
เป็นเพลิงล้างอาวุธปัจจามิตร แล้วศรสิทธิ์ไปต้องรถชัย
ขององค์พระยามารทรง กำกงหักโค่นไม่ทนได้
ราชสีห์สารถีก็บรรลัย พลไกรตายกลาดดาษดา[162]

ในการแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร พระรามจะใช้ศรที่ลงรักปิดทอง ประดับกระจก เพื่อให้เกิดความสวยงามในการแดง และผู้แสดงจะถือศรด้วยมือขวา

อาวุธพระขรรค์ จะมีลักษณ์เป็นอาวุธทรงตรง มีคมทั้ง 2 ด้าน ใบมีดมีสันนูนทั้งสองด้าน มีด้ามทำด้วยไม้แข็งสำหรับใช้ถือ พระขรรค์ทำจากวัสดุหลายประเภท เช่น ทำจากงาช้างตลอดเล่ม ทำจากเขาสัตว์ หรือทำจากโลหะเงินตลอดทั้งเล่ม ในส่วนของด้ามชุบทองบ้าง ทาสีดำหรือแดงบ้าง ความยาวของพระขรรค์ตลอดเล่มประมาณ 60 เซนติเมตร ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ได้ทรงพระราชนิพนธ์การใช้พระขรรค์ของพระลักษมณ์ว่า

---

[162] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **รามเกียรติ์** (กรุงเทพมหานคร : คลังวิทยา, 2507), หน้า 537.

เมื่อนั้น สองพระองค์ทรงสวัสดิ์รัศมี
กริ้วโกรธพิโรธคืออัคคี เข้าไล่ราวีอสุราฯ

ฯ 2 คำ ฯ

พระลักษมณ์กวัดแกว่ง**พระแสงขรรค์** ออกกั้นสกัดขวางหน้า
องค์พระหริรักษ์ศักดา เงื้องง่ามหาธนูทรงฯ[163]

อุปกรณ์ในการแสดง

ศร ในที่นี้หมายถึง คันศร ที่มีรูปลักษณะเป็นคันยาวมีหัวเป็นรูปพญานาค ส่วนปลายมนลง และบิดโค้งเล็กน้อย ในการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงเป็นพระรามจะถือศรในมือขวาเท่านั้น

ภาพที่ 58
ภาพคันศร
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[163] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **รามเกียรติ์** (กรุงเทพมหานคร : คลังวิทยา, 2507), หน้า 120.

ภาพที่ 59

ภาพพระรามถือคันศรเป็นอาวุธ

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

พระขรรค์ เป็นอาวุธชนิดหนึ่ง มีลักษณะคมทั้งสองด้าน ใบมีดมีสันนูนทั้งสองด้าน มีด้ามสำหรับจับ ในการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงเป็นพระลักษมณ์จะถือพระขรรค์ในมือขวาเท่านั้น

ภาพที่ 60

ภาพพระขรรค์

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 61
ภาพพระลักษมณ์ถือพระขรรค์เป็นอาวุธ
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

นอกจากเครื่องแต่งกาย อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงได้แก่ ศร และพระขรรค์แล้ว “ราชรถ” ยังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ที่มักจะใช้ในตอนยกทัพ ราชรถเป็นยานพาหนะที่แสดงถึงเกียรติยศ และบารมีของผู้ที่ขึ้นทรงราชรถ ซึ่งจะต้องเป็นตัวละครที่สูงศักดิ์ เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์

ราชรถนับได้ว่าเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของพระราม และพระลักษมณ์ในการยกกองทัพไปสู่สนามรบในครั้งต่าง ๆ วิธีการขึ้นลงและนั่งบนราชรถนั้น ผู้แสดงจะต้องมีการฝึกซ้อมการขึ้นลงและนั่ง เพื่อให้เกิดความชำนาญ และความคล่องตัว เวลาแสดงนั้นจะเกิดปัญหาถ้าผู้แสดงไม่ได้รับการฝึกซ้อมเป็นอย่างดี ทั้งนี้เพราะการขึ้นราชรถนั้นจะต้องขึ้นนั่งอยู่บนราชรถทั้งผู้แสดงที่แสดงเป็นพระรามและพระลักษมณ์

ภาพที่ 62

ภาพราชรถ

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 63

ภาพราชรถทรงของพระราม พระลักษมณ์

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ในการแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนั้น ราชรถจะนำมาใช้ประกอบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรเท่านั้น มิได้ใช้ราชรถประกอบการแสดงในบทเรียนตามหลักสูตร นาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป

เครื่องแต่งกายโขนนั้น มีลักษณะการแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” ที่แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ เครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง เครื่องแต่งกายยืนเครื่องยักษ์ และเครื่องแต่งกายยืนเครื่องลิง

อาวุธที่ใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ได้แก่ ศร และพระขรรค์ ที่ผู้แสดงจะถือด้วยมือขวา และการใช้ราชรถประกอบในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ประกอบในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.5.4 การจัดเวทีในการแสดง

การแสดงโขนได้มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับ เริ่มแรกจากการแสดงกลางแจ้งที่มิต้องใช้เวที และฉากในการประกอบการแสดง มาจนถึงการแสดงที่ต้องมีโรง มีเวที และฉากประกอบในการแสดง เพื่อเพิ่มสุนทรียรสต่อการชมการแสดง ในการจัดฉากและเวทีในการแสดงนั้น เป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญในการแสดงโขน เนื่องด้วยลักษณะของการแสดงโขนแต่ละประเภท ย่อมมีลักษณะแตกต่างกันออกไป การจัดฉากและเวทีในการแสดงโขนนั้น จึงมีความซับซ้อนและมีรายละเอียดมากมาย

การแสดงโขนกลางแปลงเป็นการแสดงกลางสนามกว้าง ๆ ไม่มีเวทีและหลังคา ไม่มีการกำหนดเขตในการใช้พื้นที่ในการแสดง ผู้ชมการแสดงสามารถชมการแสดงได้ทั้งสี่ด้าน กล่าวคือ ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านขวา และด้านซ้าย สาระสำคัญซึ่งถือเป็นจารีตในการแสดงสำหรับ “โขนกลางแปลง” คือการยกทัพออกมารบ ของฝ่ายพระราม และฝ่ายทศกัณฐ์ การแสดงโขนกลางแปลงนี้ ใช้ธรรมชาติเป็นฉากยืนพื้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 64
การแสดงโขนกลางแปลง ของวิทยาลัยนาฏศิลป
ในงานอุทยานพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จ.สมุทรสงคราม
ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ภาพที่ 65
การแสดงโขนกลางแปลง คราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
ณ ท้องสนามหลวง
ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

“โขนนั่งราว” มีวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง จัดแสดงบนเวที มีหลังคา ไม่มีเตียงสำหรับตัวละครใช้นั่งแสดง จะมีราวไม้กระบอกพาดอยู่ตรงกลางของเวทมี สำหรับตัวโขนที่เป็นตัวเอกหรือตัวสำคัญใช้นั่งแสดง ส่วนตัวละครตัวอื่น ๆ จะนั่งกับพื้นบนเวที มีการสร้างฉากที่สามารถตั้งอยู่กับพื้น ซึ่งมักจะนิยมสร้างเป็นฉากภูเขาหรือฉากต้นไม้ ทางด้านหลังเวที ลักษณะพิเศษของโขนนั่งราวคือ

1. ผู้แสดงที่เป็นตัวเอก และตัวสำคัญ ที่มีบทนั้นจะนั่งอยู่บนราวไม้กระบอก ในลักษณะนั่งห้อยขาข้างขวา เท้าซ้ายพาดอยู่บนราวของไม้กระบอก

2. ผู้แสดงทุกตัวจะสวมศีรษะปิดหน้าในการแสดง

ภาพที่ 66

โรงโขนนั่งราวคราวแสดงเมื่อเปิดโรงทหารในสมัยรัชกาลที่ 6 พ.ศ.2467

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ภาพที่ 67

โขนนั่งราว

ที่มา : กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

โขนหน้าจอ เป็นการแสดงโขนที่ใช้จอประกอบอยู่ด้านหลัง ซึ่งมีวิวัฒนาการจากการเล่นหนังใหญ่ เวทียกพื้นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้างประมาณ 6 วา ยาวประมาณ 9 วา มีจอผ้าขาวขึงตามความยาวของโรง สองข้างของจอมีประตูสำหรับตัวละครเข้าและออก ถัดจากเสาประตูออกไปทางด้านขวามือของโรงโขนหรือทางซ้ายมือของผู้ชม จะเขียนภาพพลับพลาของพระรามทางด้านซ้ายมือของโรงโขนหรือทางขวามือของผู้ชม จะเขียนภาพปราสาทราชวัง สมมติให้เป็นกรุงลงกาของทศกัณฐ์ นอกจากนี้แล้วยังมีอุปกรณ์ที่สำคัญในการแสดงโขนหน้าจอ คือเตียงที่ใช้สำหรับนั่งแสดงของตัวละคร จารีตในการตั้งเตียงการแสดงสำหรับโขนหน้าจอนี้ จะตั้งเตียง 2 ข้าง กล่าวคือทางด้านหัวและท้ายของโรง จะตั้งเตียงใหญ่ทางด้านซ้ายมือของผู้ชมซึ่งเป็นฝ่ายพระราม เตียงใหญ่จะตั้งอยู่ทางด้านนอกของเวที ใช้เป็นเตียงนั่งสำหรับพระราม ส่วนเตียงเล็ก จะตั้งอยู่ด้านในหรือทางด้านซ้ายมือของพระราม ใช้เป็นเตียงนั่งสำหรับพระลักษมณ์ อุปกรณ์ที่จะขาดมิได้คือ “หมอนขวาน” ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมวางอยู่บนเตียงของพระรามทางด้านซ้าย ส่วนเตียงของพระลักษมณ์นั้นจะไม่ต้องใช้หมอนขวาน

ภาพที่ 68

การแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ลักษณะในการจัดเวทีของการแสดงโขนหน้าจอนี้ ได้กำหนดเนื้อที่ของเวทีที่ใช้สำหรับการแสดงออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

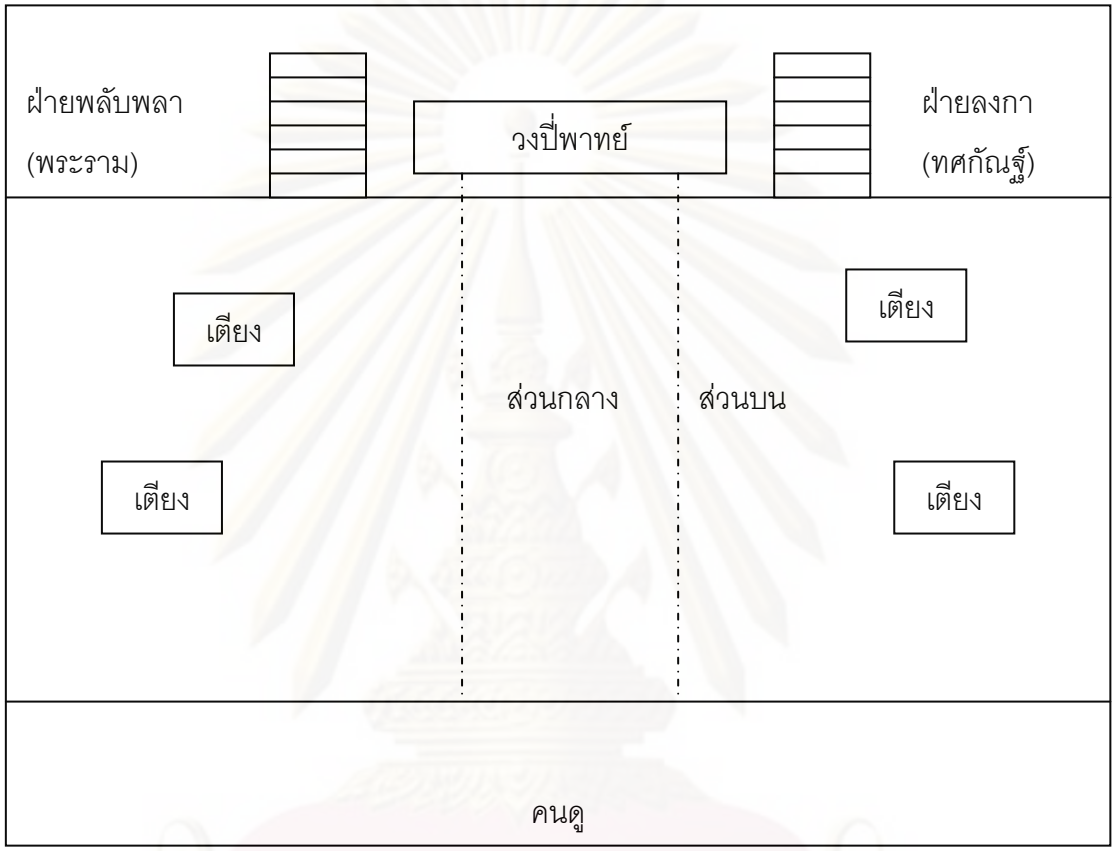
1. ส่วนล่าง

2. ส่วนกลาง

3. ส่วนบน

ดังรายละเอียดตารางภาพ แสดงการใช้พื้นที่ของเวทีในการแสดงดังนี้

ตารางที่ 4 การแบ่งพื้นที่ในการแสดงบนเวทีโขนหน้าจอ



โขนโรงใน เป็นการแสดงที่นำศิลปะของการแสดง 2 ประเภทมาผสมกัน คือโขนและละครใน กล่าวคือมีบทพากย์และเจรจาอย่างโขน มีเพลงร้องซึ่งมีต้นเสียง และลูกคู่อย่างละครใน การแสดงบนเวทีมีอุปกรณ์ประเภทเตียง ใช้สำหรับตัวละครนั่งแสดง พร้อมด้วยเครื่องราชูปโภคสำหรับพระมหากษัตริย์ และหมอนขวาน ซึ่งเป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงโขน

โขนฉาก สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงบนเวที คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ แต่ใช้วิธีแสดงแบบโขนโรงใน มีการขับร้อง มีกระบวนท่ารำ ท่าเต้น พากย์และเจรจา มีการประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นประกอบการแสดง เพื่อให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ ซึ่งสมมติไว้ในบท มีม่านเปิดและปิดเพื่อใช้จัดฉากการแสดงฉากต่อไป ด้วยเหตุนี้จึงเรียกลักษณะของการแสดงโขนประเภทนี้ว่า “โขนฉาก” อุปกรณ์สำคัญในการแสดงโขนฉากคือ “เตียง” ที่ใช้สำหรับตัวละครนั่งแสดง จารีตในการตั้งเตียงของการแสดงโขนประเภทนี้

กล่าวคือมักนิยมตั้งเตียงหันหน้าออกเข้าหาคนดู เพื่อให้คนดูได้เห็นผู้แสดงได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมี “หมอนขวาน” ตั้งอยู่บนเตียงเพื่อใช้ประกอบการแสดง

ภาพที่ 69

การแสดงโขนฉาก ของกรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ภาพที่ 70

การแสดงโขนฉาก ของวิทยาลัยนาฏศิลป

ที่มา : หนังสือนิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย

ในการแสดงโขนชุด “พระรามข้ามสมุทร” หรือตอน “จองถนน” ซึ่งมีการใช้เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เข้ามาประกอบในการแสดงในบทของพระราม และพระลักษมณ์นั้น จะใช้การแสดงในรูปแบบของการแสดงประเภท “โขนหน้าจอ” หรือ “โขนฉาก” ในการแสดงโขนฉากนั้น ฉากที่ใช้ประกอบในการแสดงตอนนี้จะจัดเป็นฉากมหาสมุทร เป็นฉาก 2 ชั้น ชั้นบนสมมติเป็นสะพาน ส่วนชั้นล่างสมมติเป็นในน้ำ สำหรับฉากในน้ำนั้นจะจัดฉากโดยมีอุปกรณ์ประกอบฉากดังนี้

1. โขดหินปะการัง
2. ต้นไม้น้ำ
3. แท่นหินสำหรับนางสุพรรณมัจฉาใช้นั่งแสดง
4. ก้อนหินจำลอง

การแสดงชุดนี้เป็นตอนที่ต้องใช้ผู้แสดงมากในการจัดกระบวนทัพ เพราะฉะนั้นกระบวนการจัดทัพ จึงเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากอย่างหนึ่งในการแสดงโขน รูปแบบของการจัดทัพในการแสดงโขนนี้ ได้รูปแบบมาจากการจัดกองทัพในสมัยโบราณ ในตำราที่ว่าด้วยกลยุทธหรือตำราที่ว่าด้วยการเอาชนะในสงคราม มีชื่อเรียกกันว่า “ตำราพิชัยสงคราม” ในตำราดังกล่าวมีการอธิบายถึงลักษณะของการจัดทัพในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้เหมาะสมกับยุทธภูมิและภูมิประเทศที่จะทำการรบ เช่น

1. ทจันทรพยุห ให้ตั้งที่เขา และกลางทุ่ง
2. คณสตะกะพยุห ให้ตั้งในป่า และกลางทุ่งบนเขาดินดอน
3. มหิงษพยุห ให้ตั้งที่ลุ่มวางพลเป็นวงเขากระบือ
4. มหามังกรพยุห สำหรับยกข้ามแม่น้ำ
5. จักรพยุห สำหรับตั้งบนเขา
6. ปทุมพยุห สำหรับตั้งค่ายหรือเดินทัพ[164]

---

[164]สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม 18 ตุลาคม 2550.

นอกจากนี้ยังพบรูปแบบการจัดทัพที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ อีกหลายลักษณะ เช่น ตั้งกองทัพเป็นรูป “พยัฆนามพยุหะ”, “นาคนาม”, “ครุฑพยุหะ” เป็นต้น

ตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระลักษมณ์ออกรบกับอินทรชิต[165]

“ครั้นถึงสมรภูมิชัยศรี จึงให้หยุดโยธีทัพใหญ่
ตั้งที่**ครุฑนาม**เกรียงไกร มั่นไว้ดูกำลังอสุรา”

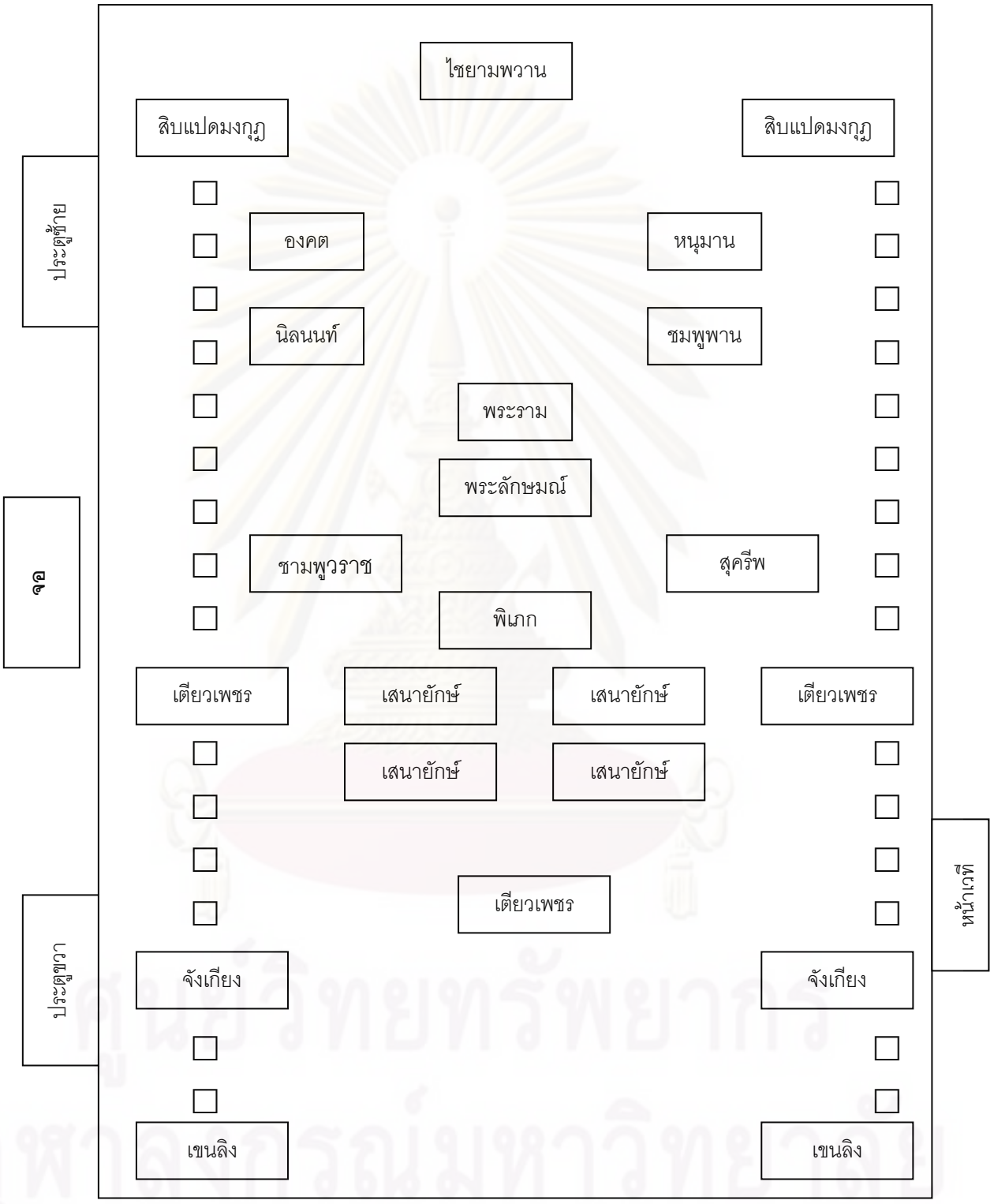
สรุปได้ว่ารูปแบบการจัดทัพในด้านการแสดงโขน คงจะได้รูปแบบอย่างจากการจัดทัพในสมัยโบราณ ตามตำราพิชัยสงคราม และได้นำมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับการจัดทัพในการแสดง

รูปแบบของการจัดกระบวนทัพในการแสดงโขน ตอนพระรามข้ามสมุทร หรือจองถนนนี้ สามารถจัดกระบวนทัพได้ทั้งประเภทของการแสดงในรูปแบบโขนหน้าจอ และในรูปแบบการแสดงโขนฉาก ดังรูปต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

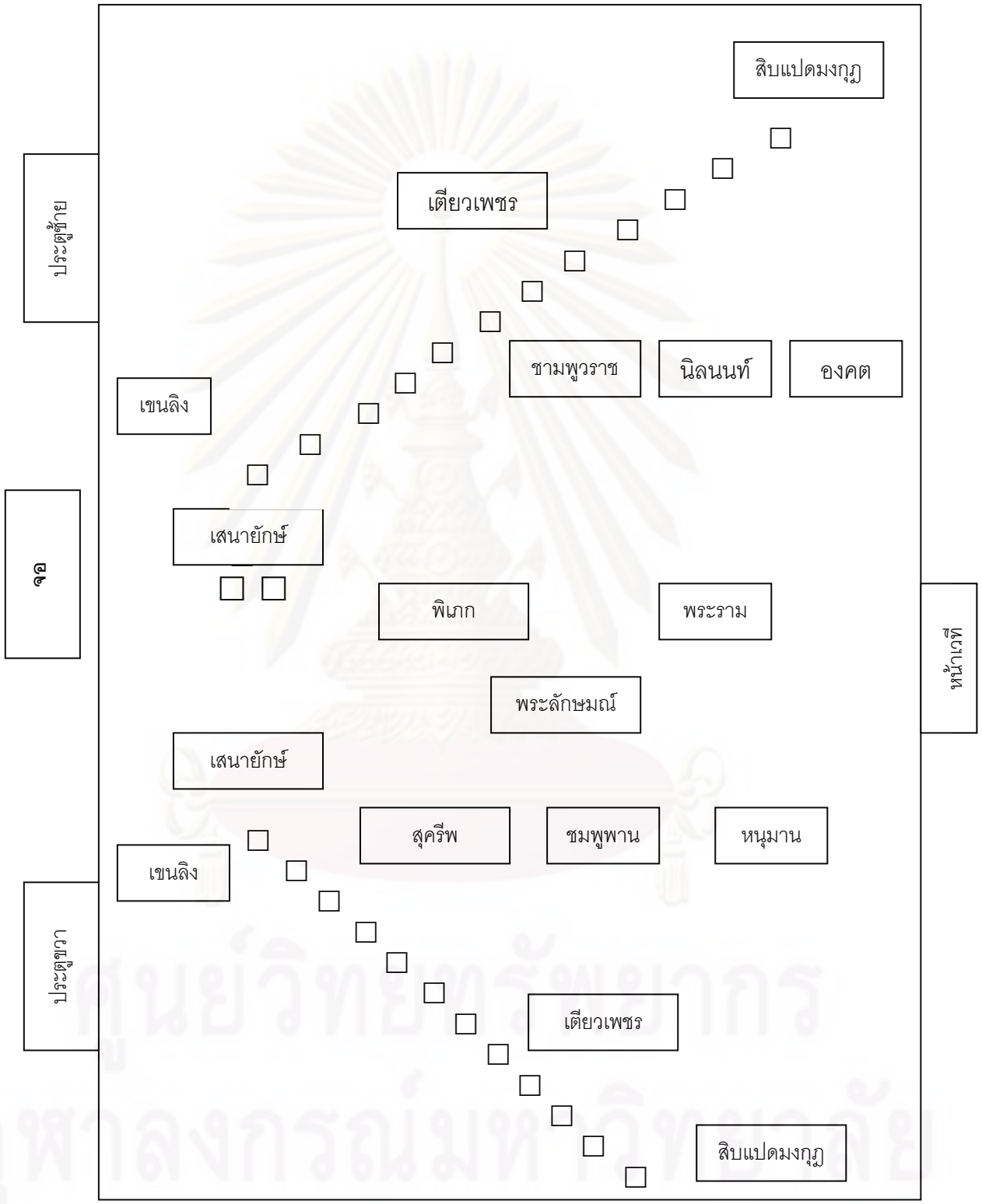
[165] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2** (กรุงเทพมหานคร : แพร่วิทยา, 2514), หน้า 553.

ตารางที่ 5 แผนผังการจัดกระบวนทัพฝ่ายพระราม ในการเคลื่อนพลข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา ในรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอ[166]



[166]สัมภาษณ์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 18 ตุลาคม 2550.

ตารางที่ 6 แผนผังการจัดกระบวนทัพฝ่ายพระราม ในการเคลื่อนพลข้ามสมุทรไปยังเกาะลงกา ในรูปแบบการแสดงโขนฉาก[167]



[167]สัมภาษณ์วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 18 ตุลาคม 2550.

สรุปเพลงหน้าพาทย์ หมายถึงเพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ของตัวละคร ที่ให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงสุนทรียรสของการแสดง เพลงหน้าพาทย์ได้จัดลำดับตามโอกาสและที่ใช้ได้เป็น 3 ชนิด ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลง เช่น เพลงโหมโรงชนิดต่าง ๆ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในพิธีไหว้ครู โขน-ละคร การเทศน์มหาชาติ และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนและละคร

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนั้น ใช้บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรงกลางวัน พิธีครอบครู ไหว้ครูโขน-ละคร การรำพัดชา ในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ของกรมพระคชบาล และได้นำมาบรรเลงในพระประจำวันในวันจันทร์ คือปางห้ามสมุทร

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ได้ถูกบรรจุไว้ในบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ในรัชกาลที่ 1 ในรัชกาลที่ 2 ในรัชกาลที่ 6 และในการแสดงชุด “ระบำวานรพงศ์” โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ผู้สืบทอดท่ารำหน้าพาทย์ทั้ง 2 เพลงนี้ แบ่งออกได้เป็น 2 สาย คือ สายวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งท่ารำได้บรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์โขนพระ ชั้น ปวช. ปีที่ 3 และสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในรูปแบบของการแสดงของสำนักการสังคีต ซึ่งท่ารำทั้ง 2 สายนี้ ได้ยึดถือและถ่ายทอดสืบมารุ่นต่อรุ่นจนถึงปัจจุบัน

บทโขนที่นิยมแสดงในปัจจุบันนี้ ยึดบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ของกรมศิลปากรที่ได้ปรับปรุงบทในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และบททรงบ่าในรัชกาลที่ 6 โดยเรียกบทโขนตอนนี้ว่า “พระรามข้ามสมุทร” บ้าง “จองถนน” บ้าง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรใช้วงดนตรีประเภทวงปี่พาทย์ ซึ่งสามารถใช้ได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ สำหรับทำนองของเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 2 เพลงนี้ ประกอบด้วย ไม้ยั้ง ไม้เดิน ไม้บาก และไม้ลา

ลักษณะเครื่องแต่งกายในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์นั้น มีลักษณะการแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” อาวุธที่ใช้ประกอบในการรำของพระรามได้แก่ศร และพระลักษมณ์ได้แก่พระขรรค์ และการใช้ราชรถเข้ามาประกอบในการรำ ในรูปแบบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร สำหรับการจัดเวทีในการแสดงนั้นใช้รูปแบบของการแสดงประเภท “โขนหน้าจอ” หรือ “โขนฉาก” ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ โอกาส และสถานที่ในการแสดง

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาหลักการและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ มีกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผน เป็นท่ารำที่เป็นจารีตโบราณ สืบทอดท่ารำมาหลายยุคหลายสมัย ปัจจุบันท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรบรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้น ป.ว.ช. ปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งเริ่มใช้หลักสูตรนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 และการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์บนราชรถ ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งประดิษฐ์ท่ารำโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประมาณปี พ.ศ. 2513 โดยมีอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ เป็นผู้แสดงพระรามคนแรกในการใช้ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญ โอกาสที่นำไปใช้องค์ประกอบในการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร

3.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม

3.3 ดำเนินการถ่ายทอด และฝึกฝนท่ารำ

3.4 รวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

โดยมีรายละเอียดการดำเนินการ ดังต่อไปนี้

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร

การศึกษาหลักการและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ซึ่งบรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์บนราชรถ ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดงของสำนักการสังคีต เพื่อศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดง ซึ่งมีข้อมูลปรากฏในรูปแบบของเอกสาร คำบอกเล่าของบุคคลในวงการดนตรีไทย และนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสารทางวิชาการและบทความที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

1. ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป

2. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. หอสมุดแห่งชาติ

4. หอจดหมายเหตุ

5. หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยรามคำแหง

6. หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

7. หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

โดยคัดเลือกข้อมูลเอกสารที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตลอดจนการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระรามและพระลักษมณ์ โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราทางวิชาการ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารที่เกี่ยวข้องที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้

เอกสาร ตำราทางวิชาการ

1. เพลงหน้าพาทย์ ของนายมนตรี ตราโมท อดีตศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพ.ศ. 2528 ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ

2. เพลงหน้าพาทย์ ของนายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในโอกาสต่าง ๆ

3. ตำราดนตรีฉบับแรกของแผ่นดิน ของนายมนตรี ตราโมท มีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ การแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์และโอกาสที่ใช้

4. รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศัพท์ วิธีคัดเลือกผู้แสดง ภาพลายเส้นรำแม่บทของโบราณ และการฟ้อนรำในพระราชพิธี

5. สาส์นสมเด็จ เล่ม 1 ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่รวบรวมข้อมูลของตำราพิณพาทย์มโหรีเพลงโหมโรง และเพลงหน้าพาทย์ประเภทต่าง ๆ

6. โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย ของนายมนตรี ตราโมท มีข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีสมัยสุโขทัย ถึง สมัยรัตนโกสินทร์ และตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์

7. สารจากกรุงเทพ ฯ ถึงธนบุรี ของพลูหลวง และ ส.ตุลยานนท์ ที่มีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ พิธีไหว้ครู ครอบครูโขน ละคร ดนตรีไทย และการฟ้อนรำในพระราชพิธี

8. พระราชพิธีสิบสองเดือน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ฟ้อนรำในพระราชพิธีต่าง ๆ

9. การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี ของนายมนตรี ตราโมท มีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในงานพระราชพิธีต่าง ๆ

10. ที่ระลึกครบห้ารอบ ของนายอาคม สายาคม มีข้อมูลเกี่ยวกับพิธีไหว้ครูโขน-ละคร เพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ

11. เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย ของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งมีข้อมูลเกี่ยวกับตำนานเครื่องดนตรีไทย และการผสมวงปี่พาทย์

12. วรรณกรรมสมัยสุโขทัย ของสิทธา พินิจภูวดล มีข้อมูลเกี่ยวกับวรรณกรรมที่เกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในสมัยสุโขทัย

13. จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1 ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องดนตรีไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยา

14. งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ กรมศิลปากร ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงโขนในงานออกพระเมรุ ณ ท้องสนามหลวง ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์

15. ตำนานละครอิเหนา ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติการแสดงโขน ละคร และเครื่องแต่งกายโขน ละคร

16. ศิลปการละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย ของนายธนิต อยู่โพธิ์ มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติเครื่องแต่งกายโขน ละคร

17. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา ของกรมศิลปากร ข้อมูลเกี่ยวกับวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน ละคร เครื่องประดับ และศีรษะ

18. บทละคอนเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 6 มีข้อมูลเกี่ยวกับบทพระราชนิพนธ์ การบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร

19. บ่อเกิดรามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 มีข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์ ของวาลมิกี

20. โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี ของนายธนิต อยู่โพธิ์ ข้อมูลเกี่ยวกับรามเกียรติ์ฉบับต่าง ๆ ตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์

21. รามเกียรติ์บทร้อง และบทพากย์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ข้อมูลเกี่ยวกับบทร้อง และบทพากย์โขน ในตอนต่าง ๆ ในลักษณะการประพันธ์ที่แตกต่างกัน

22. ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ของกรมศิลปากร ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยประเภทต่าง ๆ ที่ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น ในการแสดงชุดวานรพงศ์

23. โขน ของธนิต อยู่โพธิ์ มีข้อมูลเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์ และการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทย

งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

1. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวถึงหลักสูตรนาฏศิลป์โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป จารีตในการจัดกองทัพของฝ่ายพระราม พระลักษมณ์

2. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์ วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยสมศักดิ์ ทัดติ กล่าวถึงอุปกรณ์ในการแสดงโขน

3. การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน ละคร วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยประเมษฐ์ บุณยะชัย โดยศึกษาเกี่ยวกับผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครู โขน ละคร ในการใช้เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในพิธีไหว้ครูโขน ละคร

4. การรำหน้าพาทย์กลม ในการแสดงโขน วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยธีรเดช กลิ่นจันทร์ โดยศึกษาแนวทาง วิธีการวิเคราะห์และหลักการเขียนวิทยานิพนธ์

เอกสาร/คู่มือ

1. เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่องเพลงหน้าพาทย์ โดยสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อดีตอธิบดี กรมศิลปากร มีข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ และโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ

2. เอกสารประกอบการบรรยายเรื่องหน้าพาทย์ ระดับนาฏศิลปชั้นสูงปีที่ 2 โดยปราณี สำราญวงศ์ อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ รำบทและรำหน้าพาทย์

สูจิบัตรและบทประกอบการแสดง

ศึกษาสูจิบัตรและบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามข้ามสมุทร และตอนจองถนน ของกรมศิลปากรที่มีเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรประกอบการแสดง ได้แก่

1. บทโขนชุดจองถนน จัดแสดง ณ โรงละครศิลปากร วันที่ 29 พฤศจิกายน 2500 ถึงวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2501

2. สูจิบัตรรายการเพลงหน้าพาทย์ แสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ พ.ศ. 2522 – 2525

3. บทโขน มหกรรมรามเกียรติ์ (โขนกลางอุทยาน) จัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม วันที่ 31 มีนาคม – 2 เมษายน 2522

4. บทนาฏกรรม ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จัดแสดงเนื่องในวาระคล้ายวันพระราชสมภพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2523

5. สูจิบัตรการแสดงเฉลิมฉลองพระบรมราชสมภพ ครบ 8 รอบและ 100 ปี พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 25 – 26 พฤศจิกายน 2523

6. บทประกอบการแสดงโขน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี วันที่ 21 ธันวาคม 2551

7. สูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์ดนตรี งานลานศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 3 ณ ลานพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ข้างโรงละครแห่งชาติ วันที่ 13 กุมภาพันธ์ 2552

3.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม

เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ด้วยวิธีบันทึกลงในแถบบันทึกเสียง และจดบันทึกตามความเหมาะสม โดยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิ ทางนาฏยศิลป์ไทย ดุริยางคศิลป์ไทย และอาจารย์สายปฏิบัติการสอนโขน พระ ประกอบการวิจัย โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกดังนี้

1. **กลุ่มศิลปินแห่งชาติ** บุคคลที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทย และดุริยางคศิลป์ไทย ที่ได้รับการยกย่องเชิดชูให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ในสาขาศิลปะการแสดง

- นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - ละครรำ) ปีพ.ศ. 2533 อายุ 82 ปี

- นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2533 (ถึงแก่กรรม 17 มกราคม 2552)

- นายจิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ. 2545 อายุ 78 ปี

- นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2552 อายุ 68 ปี

- นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2548 อายุ 53 ปี

2. **กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย** บุคคลผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่มีประสบการณ์ในการรำและการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

- นายอุดม อังศุธร ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 70 ปี

- นายสมบัติ แก้วสุจริต ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อายุ 63 ปี

3. **กลุ่มผู้ปฏิบัติการสอนนาฏศิลป์ไทย** ผู้มีประสบการณ์การสอนนาฏศิลป์ไทย ไม่ต่ำกว่า 20 ปี

- นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 57 ปี ครูชำนาญการสอน ผู้มีประสบการณ์การแสดงการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

- นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 57 ปี ครูชำนาญการสอน ผู้มีประสบการณ์การแสดงการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

- นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน ลิง วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 57 ปี ครูชำนาญการสอน ผู้รับบทหนุมาน ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามข้ามสมุทร

- นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน ยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 50 ปี ผู้มีประสบการณ์การสอนพากย์ และเจรจา

- นายปัญญา ธรรมมล ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 53 ปี ครูชำนาญการสอน ผู้มีประสบการณ์การแสดงการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

- นายรักชาติ ตุงคะบูรณะ ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 51 ปี ครูชำนาญการสอน ผู้มีประสบการณ์การแสดงการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

4. **กลุ่มนาฏยศิลปิน** ผู้มีประสบการณ์ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

- นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อายุ 57 ปี ผู้รับบทบาทพระราม ในการแสดงรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร บนราชรถ ที่มีท่ารำประกอบในการแสดงเป็นคนแรกของกรมศิลปากร

- นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปิน 8ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อายุ 52 ปี ผู้รับบทบาทพระราม ในการแสดงรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร บนราชรถ

5. **กลุ่มผู้ปฏิบัติการสอนดุริยางคศิลป์ไทย** ผู้มีประสบการณ์การสอนดุริยางคศิลป์ไทยไม่ต่ำกว่า 20 ปี

- นายอุทัย ปานประยูร ข้าราชการบำนาญ ดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อายุ 64 ปี

- นายดุษฎี มีป้อม หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 52 ปี

- นายสหวัฒน์ ปลื้มปรีชา รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม และฝ่ายประกันคุณภาพ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 50 ปี

6. **กลุ่มผู้ปฏิบัติการสอนดุริยางคศิลป์ไทย** ผู้มีประสบการณ์การสอนดุริยางคศิลป์ไทย ไม่ต่ำกว่า 6 ปี

- นายบัณฑิต กลิ่นสุคนธ์ ครูดุริยางค์ไทย (ระนาดเอก) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 30 ปี

- นายวิชัย ภู่เพ็ชร ครูดุริยางค์ไทย (ระนาดทุ้ม) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 26 ปี

- นายภิรมย์ ใจชื้น ครูดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อายุ 31 ปี

3.3 ดำเนินการถ่ายทอด และฝึกฝนท่ารำ

ผู้วิจัยได้ศึกษา สังเกต วิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ได้รวบรวมผลงานไว้ และดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนปฏิบัติท่ารำด้วยตนเองและแบบตัวต่อตัวจากอาจารย์ผู้ถ่ายทอด ดังนี้

1. รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 – ปัจจุบัน จากอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากอาจารย์อุดม อังศุธร

2. รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการแสดง โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ จากอาจารย์ เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจาก ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2513

3.4 การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว เพื่อนำมาประกอบการรายงานผลการวิจัย ดังนี้

1. การถ่ายภาพนิ่งเพื่อบันทึกในรายงานการวิจัยการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ซึ่งบรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในลักษณะท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยได้รับเกียรติจาก อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง รับบทพระราม และผู้วิจัยรับบทพระลักษมณ์ และการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้นเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการแสดง ซึ่งนำเอาราชรถเข้ามาประกอบในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในลักษณะท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยได้รับเกียรติจาก อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ รับบทพระราม และผู้วิจัยรับบทพระลักษมณ์ ซึ่งจัดทำการถ่ายภาพนิ่ง ณ เวทีแสดง โขน – ศาลาเฉลิมกรุง วันที่ 31 มกราคม 2552 เวลา 09.00 น.

2. การถ่ายภาพเคลื่อนไหว โดยจัดทำเป็นวีดีทัศน์ประกอบการเสนอผลการวิจัยการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และในรูปแบบการแสดง โดยการนำราชรถเข้ามาประกอบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในลักษณะท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ โดยได้รับเกียรติจาก อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ รับบทพระราม และผู้วิจัยรับบทพระลักษมณ์ ณ เวทีแสดง โขน – ศาลาเฉลิมกรุง วันที่ 31 มกราคม 2552 เวลา 13.00 น.

3.5 **การตรวจสอบข้อมูล**

การวิจัยหลักและกลวิธีการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากกลุ่มศิลปินแห่งชาติ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ ในด้านต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมา โอกาสที่ใช้ ผู้สืบทอดท่ารำ และองค์ประกอบในการแสดงต่าง ๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์ จึงใช้วิธีการสัมภาษณ์จากหลายท่าน เพื่อนำข้อมูลมาตรวจสอบในแต่ละด้าน ดังนี้

1. ข้อมูลด้านทฤษฎี โดยการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ อาจารย์สายการสอน และนาฏศิลปินหลายท่าน ในประเด็นที่เหมือนกัน และประเด็นที่ต่างกัน เพื่อเป็นการยืนยันความเชื่อถือและถูกต้องของข้อมูล

2. ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ โดยการเก็บข้อมูลซ้ำ ๆ ในการสังเกตการณ์ในการรำและการแสดงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ซึ่งบรรจุในนาฏศิลป์โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบการแสดง ที่นำราชรถเข้ามาประกอบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในโอกาสต่าง ๆ ว่าผู้แสดงแต่ละท่านปฏิบัติท่ารำเหมือนหรือต่างกันอย่างไร หากมีการเปลี่ยนแปลงนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบใดบ้าง

3.6 **วิเคราะห์ข้อมูล**

ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลเป็นหมวดหมู่ จัดลำดับหัวข้อวิเคราะห์เนื้อหาและนำเสนอผลการวิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบและเสนอแนะปรับปรุง จนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยนำเสนอรูปแบบผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ดังนี้

1. การวิเคราะห์เนื้อหา ศึกษาเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิชาการจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา ด้านความหมาย ความสำคัญ บทบาท ประวัติความเป็นมาตลอดจนโอกาสที่รำหน้าพาทย์รุกร้น เสมอข้ามสมุทร ตลอดจนผู้สืบทอดท่ารำ และองค์ประกอบในการแสดง

2. การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม ใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากการบันทึก การสัมภาษณ์ หลังจากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการจัดระบบเป็นหมวดหมู่ของข้อมูล โดยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิในด้านต่าง ๆ และการสัมภาษณ์เจาะลึกในกลุ่มนาฏยศิลปิน ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่บรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขน พระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2490 – ปัจจุบัน และการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการแสดงโดยนำราชรถมาประกอบในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งเริ่มแสดงครั้งแรกประมาณ พ.ศ. 2513 โดยตรงจากครูต้นแบบ

3. นำข้อมูลทั้งหมดที่จัดทำเป็นหมวดหมู่มาแปลความหมายข้อมูล โดยใช้วิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ โดยอาศัยการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อให้ได้ผลสรุปของการวิจัย

3.7 แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการเป็นเวลา 1 ปี เริ่มวันที่ 1 เมษายน 2551 ถึงวันที่ 31 มีนาคม 2552 โดยมีแผนการดำเนินการดังนี้

ตารางที่ 7 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

เริ่มทำวิทยานิพนธ์ เดือนเมษายน 2551	2551									2552		
	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.
1. ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์				←	—	→						
2. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล	←	—	—	—	—	—	—	—	→			
3. ขั้นตรวจสอบข้อมูล						←	—	—	—	→		
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล								←	—	—	→	
5. ขั้นเรียบเรียงและเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษา									←	—	→	
6. ขั้นพิมพ์ผลการวิจัย									←	—	—	→

3.8 **เสนอผลการวิจัย**

นำเสนอรูปแบบผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์จากการประมวลข้อมูลที่ศึกษา มาสรุปเรียบเรียงเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการศึกษา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

2.1 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

2.2 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ที่บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรง และพิธีกรรม

2.3 เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของตัวพระที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์

2.4 ผู้สืบทอดการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.5 องค์ประกอบในการแสดง

2.5.1 โอกาสและบทที่ใช้ประกอบการแสดง

2.5.2 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงและทำนองเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

2.5.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ในการแสดง

2.5.4 การจัดเวทีในการแสดง

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 ศึกษาข้อมูลเอกสาร

3.2 ศึกษาข้อมูลภาคสนาม

3.3 ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนท่ารำ

3.4 การบันทึกภาพ

3.5 การตรวจสอบข้อมูล

3.6 วิเคราะห์ข้อมูล

3.7 แผนการดำเนินการวิจัย

3.8 เสนอผลการวิจัย

บทที่ 4 นาฏยลักษณ์ของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์

4.1 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการเรียนการสอน ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์

4.2 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.3 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.4 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

บทที่ 5 บทสรุป และข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

ประวัติผู้วิจัย

สรุปการศึกษาหลักการและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถนั้น ผู้วิจัยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญ โอกาสที่นำไปใช้ องค์ประกอบในการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำ ซึ่งมีขั้นตอนในการดำเนินการวิจัยโดยศึกษาข้อมูลเอกสารจากห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดแห่งชาติ ฯลฯ โดยคัดเลือกข้อมูลเอกสารที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนงานวิจัย และวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ ศึกษาข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ไทย ดุริยางคศิลป์ไทย และอาจารย์สายปฏิบัติการสอน ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกฝนท่ารำจากการสังเกตท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิ และถ่ายทอดฝึกฝนปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรด้วยตนเอง และแบบตัวต่อตัวจากอาจารย์ผู้ถ่ายทอด คืออาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง และอาจารย์เผด็จ พลับกระสงค์ ได้บันทึกภาพเพื่อเก็บข้อมูลทั้งภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำมาประกอบการรายงานผลการวิจัย โดยได้รับเกียรติจาก อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง และอาจารย์เผด็จ พลับกระสงค์ รับบทพระรามในการบันทึกภาพต่อจากนั้นได้มีการตรวจสอบข้อมูลทางด้านทฤษฎี ในประเด็นที่เหมือนกันและประเด็นที่ต่างกัน เพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องของข้อมูลตลอดจนข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ โดยการสังเกตการณ์ในการปฏิบัติท่ารำจากผู้แสดงแต่ละท่าน ในการวิจัยนั้นได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการ เป็นเวลา 1 ปี เริ่มวันที่ 1 เมษายน 2551 ถึงวันที่ 31 มีนาคม 2552 ต่อจากนั้นจึงนำเสนอรูปแบบผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์จากการประมวลข้อมูลที่ศึกษา มาสรุปเรียบเรียงเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

บทที่ 4

นาฏยลักษณ์ของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์

การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแหล่งข้อมูลจาก วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งบรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้น ป.ว.ช.ปีที่ 3 ผู้วางหลักสูตรละบรรจุการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร คือ อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ อาจารย์มัลลี คงประภัศร์ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช อาจารย์อาคม สายาคม และ อาจารย์อุดม อังศุธร ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์ เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2528 เป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอการปฏิบัติท่ารำ และการวิเคราะห์กระบวนท่ารำดังนี้

4.1 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการเรียน การสอนตาม หลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.2 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.3 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตาม หลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.4 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบการเรียนการสอนตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีปฏิบัติท่ารำ

ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น

ภาพที่ 71

ท่ายืนพัก

พระราม, พระลักษมณ์

- ยืนเท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธ
- มือซ้ายแตะหน้าขา
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 72

ท่ารุกร้นท่าที่ 1 ท่าเตรียมท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์

- ย่อตัวลงเล็กน้อย
- เท้าซ้ายเตรียมประยกขึ้น
- มือซ้ายหงายมืองอศอก ระดับเอว
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือถืออาวุธระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย

ภาพที่ 73

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์

- เท้าซ้ายก้าวข้างลงเหลี่ยม
- เท้าขวากันเข่า
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ตึงแขนเสมอไหล่ (ท่าเงื้อ)
- ศีรษะเอียงขวา

ภาพที่ 74
ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- เท้าซ้ายก้าวข้างลงเหลี่ยม
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ตึงแขนเสมอไหล่ (ท่าเงื้อ)
- ยืดยุบเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 1)

ภาพที่ 75
ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- เท้าซ้ายก้าวข้างลงเหลี่ยม
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ตึงแขนเสมอไหล่ (ท่าเงื้อ) ยืดยุบเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (ย้อนตัวครั้งที่ 2)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 76
ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- หลังจากหมดยั้งตัวจังหวะที่ 2 แล้ว จึงเดินตาม**จังหวะไม้เดิน**
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ท่าเงื้อ ตึงแขนเสมอไหล่
- ก้าวเท้าขวาวาง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 77
ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- ก้าวเท้าขวาวาง
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ท่าเงื้อ ตึงแขนเสมอไหล่ เดินตามจังหวะไม้เดิน
- ศีรษะเอียงซ้าย

ภาพที่ 78

ท่ารุกร้นท่าที่ 2 ท่าเตรียมท่ามอง

พระราม, พระลักษมณ์ - **หมดไม้เดิน** หันตัวทางซ้าย ยืนด้วยเท้าซ้าย ย่อตัวเล็กน้อย

- ประเท้าขวา
- มือขวาตั้งวงหักข้อมือที่ถืออาวุธเข้าหาตัว
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 79

ท่ามอง

พระราม, พระลักษมณ์ - ยุบเข่าลงใน**จังหวะไม้บาก**

- เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเหลี่ยม
- เท้าซ้ายกันเข่า
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
- มือซ้ายส่งจีบหลัง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย หน้ามองทางขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 80

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**จังหวะไม้ยั้ง ครั้งที่** 1 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายปล่อยจีบ ออกหงายมือแบ
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 81

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**ทำนองไม้ยั้ง ครั้งที่** 2 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายพลิกข้อมือขึ้นตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 82

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้ยั้ง** ปฏิบัติท่าขยับเท้าซ้าย ก้าวไขว้

- เท้าขวาวางหลัง
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายวาดมือลง แล้วหงายขึ้น ตึงแขนเสมอไหล่ (ส่ายมือ)
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 83

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวเดินตาม**จังหวะไม้เดิน**

- เท้าซ้ายเตรียมยกขึ้นก้าวไขว้
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 84

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาวางหลัง

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายวาดมือลงแล้วหงายขึ้น ตึงแขนเสมอไหล่ (ส่ายมือ)
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย
- เท้าซ้ายและเท้าขวาก้าวเดินสลับกันไป พร้อมกับมือซ้ายส่ายมือขึ้นลง ปฏิบัติเช่นนี้ตาม**จังหวะของไม้เดิน**

ภาพที่ 85

ท่ารุกร้นท่าที่ 3 ท่าสอดสูงซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้เดิน** หันตัวมาทางขวา

- ประเท้าซ้าย ยกขึ้นเตรียมวางลงข้าง
- เท้าขวาย่อกันเข่า
- มือซ้ายหักข้อมือจีบลงพื้น เตรียมม้วนจีบออก
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือ
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 86

ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - วางเท้าซ้ายก้าวย่อลง กันเข่าขวาออก
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา

ภาพที่ 87

ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**ทำนองไม้ยั้ง ครั้งที่** 1 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 88

ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**ทำนองไม้ยั้ง ครั้งที่** 2 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 89

ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - ขยับเท้าขวาก้าวไขว้

- เท้าซ้ายวางหลัง
- มือทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะเดิม
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ปฏิบัติท่าเดินไปตาม**จังหวะไม้เดิน**

ภาพที่ 90

ท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - ขยับเท้าซ้ายวางข้าง

- เท้าขวาย่อลงกันเข่า
- มือทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะเดิม
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ปฏิบัติท่าเดินไปตาม**จังหวะไม้เดิน**

ภาพที่ 91

ท่ารุกร้นท่าที่ 4 ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้เดิน** หันตัวมาทางซ้าย ยืนด้วยเท้าซ้าย

- เท้าขวายกขึ้น
- มือซ้ายจีบหงายหักข้อมือระดับแง่ศีรษะ
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงเตรียมเปลี่ยนเป็นท่าผาลา
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 92

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เท้าขวาก้าวข้างย่อลง กันเข่าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธ หงายมืองอข้อศอกระดับเอว
- มือซ้ายตั้งวงบน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 93

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**จังหวะไม้ยั้ง ครั้งที่** 1 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธ หงายมืองอข้อศอกระดับเอว
- มือซ้ายตั้งวงบน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 94

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**จังหวะไม้ยั้ง ครั้งที่** 2 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา

- มือขวาถืออาวุธ หงายมืองอข้อศอกระดับเอว
- มือซ้ายตั้งวงบน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 95

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ **ขยับ** เท้าซ้ายก้าวไขว้

- เท้าขวาวางหลัง
- มือขวาถืออาวุธ หงายมืองอข้อศอกระดับเอว
- มือซ้ายตั้งวงบน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 96

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายวางหลัง
- มือขวาถืออาวุธ หงายมืองอข้อศอกระดับเอว
- มือซ้ายตั้งวงบน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา
- เท้าขวาและเท้าซ้ายก้าวเดินสลับกันไป ปฏิบัติเช่นนี้ตาม

จังหวะไม้เดิน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 97

ท่าผาลายกเท้าซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้เดิน**

- หันตัวมาทางขวา ประเท้าซ้ายยกขึ้นเตรียมวางลงข้าง
- เท้าขวาย่อกันเข่า
- มือซ้ายตั้งข้อมือระดับไหล่ เตรียมหงายมือออก
- มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือ
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 98

ท่ารุกร้นท่าที่ 5 ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เท้าซ้ายก้าวข้างย่อลงกันเข่าขวา

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบน
- มือซ้ายจีบหงายตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 99

ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**ทำนองไม้ยั้งครั้งที่** 1 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบน
- มือซ้ายจีบหงายงอแขน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 100

ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ตาม**ทำนองไม้ยั้งครั้งที่** 2 น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบน
- มือซ้ายจีบหงายตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 101

ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - ก้าวเท้าขวาออกเดินไปตาม**จังหวะไม้เดิน**

- มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิม

- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 102

ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - วางเท้าขวาก้าวลงด้านข้างไปตาม**จังหวะไม้เดิน**

- มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิม

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 103

ท่าจีบยาว

พระราม, พระลักษมณ์ - ก้าวเท้าขวาออกเดินไปตาม**จังหวะไม้เดิน**

- มือทั้งสองอยู่ในท่าเดิม
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา
- เท้าซ้ายและเท้าขวาเดินสลับกันไป ปฏิบัติเช่นนี้ตาม **จังหวะไม้เดิน**

ภาพที่ 104

ท่าจีบยาว (ในลักษณะของการแสดงโขนหน้าจอ)

พระราม, พระลักษมณ์ - ในการแสดงโขนหน้าจอนั้น ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำในด้านซ้ายของเวทีการแสดง

ภาพที่ 105

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดจังหวะไม้เดิน** หันตัวมาทางขวา

- เท้าขวาเตรียมยกขึ้น
- เท้าซ้ายวางหลัง
- มือซ้ายจีบคว่ำ
- มือขวาถืออาวุธ หงายข้อมือ
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 106

ท่าสอดสูงยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์

- ยืนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 107

ท่ารวมมือที่อก

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวข้าง รวมมือทั้งสองข้างหน้า

- มือซ้ายตั้งวงหน้า
- มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย หน้ามองทางซ้าย หมุนตัววิ่งมาทางขวา

ภาพที่ 108

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้ายยกขึ้น เตรียมวางลงข้าง

- เท้าขวาย่อกันเข่า
- มือซ้ายจีบคว่ำ
- มือขวาถืออาวุธ หงายข้อมือ
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 109

ท่าเตรียมสอดสูงในการแสดงโขนหน้าจอ

พระราม, พระลักษมณ์ - ในการแสดงโขนหน้าจอนั้น ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำในด้านซ้ายของเวทีการแสดง

ภาพที่ 110

ท่าสอดสูงผสมเท้า

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าทั้งสองผสมเท้าเท่ากัน

- มือซ้ายหงายมือ งอศอกเสมอไหล่
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ หน้ามองทางซ้าย แล้วยักตัวไป**ตามจังหวะตะโพน 6 ครั้ง**

ภาพที่ 111

ท่าสอดสูงผสมเท้าในการแสดงโขนหน้าจอ

พระราม, พระลักษมณ์ - ในการแสดงโขนหน้าจอนั้น ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำในด้านซ้ายของเวทีการแสดง

ภาพที่ 112

ท่ารำร่าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืนเท้าซ้าย
- เท้าขวาผสมเท้า
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบน
- มือซ้ายตั้งวงเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 113

ท่ารำร่าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืนเท้าขวา

- เท้าซ้ายผสมเท้า
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงบน
- มือซ้ายจีบตึงส่งไปด้านหลัง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 114

ท่าป้องหน้า

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวข้าง

- มือซ้ายป้องหน้า
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 115

ท่ายืนพัก

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืนเท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธ
- มือซ้ายแตะหน้าขา
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร

ภาพที่ 116

ท่าเรียก

พระราม
- จีบหักข้อมือลง งอข้อศอก ระดับไหล่
- มือขวาถืออาวุธระดับหน้าขา
- ยืนเท้าขวา
- เท้าซ้ายเตรียมยกขึ้นเพื่อจะวางลงด้านข้าง
- ศีรษะเอียงซ้าย

พระลักษมณ์
- ยืนเท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธ
- มือซ้ายแตะหน้าขา
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 117

ท่าเรียก

พระราม
- เท้าซ้ายก้าวข้างยืด – ยุบ สูดเท้าขวามาผสมเท้า (เหลื่อมเท้าขวา)
- มือซ้ายกวักเรียก
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 118

ท่าโกยมือ

พระราม
- หันตัวมาทางด้านซ้าย
- ย่อเท้าขวา
- เท้าซ้ายวางหลัง
- มือทั้งสองข้างหงายมือยกขึ้น (โกยมือทั้ง 2 ข้างขึ้น)
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 119
ท่าชี้มือซ้าย

พระราม	-	หันตัวกลับมาทางขวาด้านหน้า
	-	ยืนเท้าซ้าย
	-	เท้าขวายกขึ้น แล้ววางจมูกเท้าแตะพื้น
	-	มือซ้ายชี้ตึงแขนเสมอไหล่
	-	มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
	-	หน้ามองทางซ้าย
พระลักษมณ์	-	ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 120

ท่ามอง

พระราม
- เท้าขวาก้าวข้าง
- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธ
- มือซ้ายจีบส่งหลังหันหน้ามองพระลักษมณ์
- ศีรษะเอียงซ้าย

พระลักษมณ์
- เท้าซ้ายก้าวข้าง
- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือทั้งสองพนมไหว้ที่อก หน้ามองพระราม
- ศีรษะเอียงขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 121 ท่าลูบหลัง

พระราม - เปลี่ยนเป็นมือซ้ายถือศรวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ลูบหลังพระลักษมณ์
- หน้ามองพระลักษมณ์

พระลักษมณ์ - ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 122
ท่าที่ 1ท่าไป

พระราม - ยกเท้าซ้ายวางลงในลักษณะก้าวข้าง
- มือซ้ายยกขึ้นจีบหงาย เตรียมม้วนออกไปตั้งวงระดับแง่ศีรษะ
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

พระลักษมณ์ - ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 123

ท่าที่ 2 ท่าไป

พระราม
- เท้าขวาก้าวข้าง
- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 124

ท่าที่โน่น (ชี้มือซ้าย)

พระราม
- ยืดตัวขึ้น มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายชี้ข้างตึงแขน ระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติท่ารำอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 125

ท่ายิ้ม

พระราม, พระลักษมณ์
- ยืนเท้าขวา
- เหลื่อมเท้าซ้าย
- มือซ้ายหักข้อศอก จีบไว้ที่ริมฝีปาก (ท่ายิ้ม)
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 126

ท่าพัก

พระราม, พระลักษมณ์
- ยืนเท้าขวา
- เหลื่อมเท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง
- มือซ้ายแตะหน้าขาซ้าย
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 127

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 1 ท่าเตรียมเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- เตรียมยกเท้าซ้ายขึ้น เตรียมก้าวข้าง
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 128

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- เท้าซ้ายก้าวข้าง
- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือเข้าหาลำตัว ตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 129

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- ยืด – ยุบ เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 1)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 130

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์
- ยืด – ยุบ เปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (ย้อนตัวครั้งที่ 2)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 131

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 3)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 132

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (ย้อนตัวครั้งที่ 4)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 133

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 5)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ภาพที่ 134

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา

- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (ย้อนตัวครั้งที่ 6)
- มือทั้งสองข้างยังปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 135

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 2 ท่ามอง

พระราม, พระลักษมณ์
- หันตัวมาทางซ้าย ยกเท้าขวาขึ้น
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือเข้า
- มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าขา
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 136

ท่ามอง

พระราม, พระลักษมณ์
- เท้าขวาก้าวข้าง
- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายจีบส่งหลัง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 137

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายคลายจีบออกหงายมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา (ย้อนตัวครั้งที่ 1) กดไหล่ขวา

ภาพที่ 138

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ถ่ายเปลี่ยนน้ำหนักตัวมาที่เท้าขวา
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายพลิกกลับเป็นตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 2) กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 139

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายคลายจีบออกหงายมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา(ย้อนตัวครั้งที่ 3) กดไหล่ขวา

ภาพที่ 140

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ถ่ายเปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายพลิกกลับเป็นตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 4) กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 141

ท่าวาดมือซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าซ้าย

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายคลายจีบออกหงายมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา(ย้อนตัวครั้งที่ 5) กดไหล่ขวา

ภาพที่ 142

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืด – ยุบ ถ่ายเปลี่ยนน้ำหนักตัวมาอยู่ที่เท้าขวา

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายพลิกกลับเป็นตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย (ย้อนตัวครั้งที่ 6) กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 143

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 3 ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - หันตัวกลับมาทางขวา (ด้ายซ้ายของหน้าตรง)

- ยืนเท้าซ้าย ยืดเข่าขึ้นเล็กน้อย ประเท้าขวา
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลง
- มือซ้ายตั้งวงล่างระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 144

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยุบเข่าลง เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลงตึงแขนเสมอไหล่
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 145

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม เยื้องตัวสลับจีบเปลี่ยนมือ
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือ
- มือซ้ายจีบระดับชายพก
- ศีรษะเอียงซ้ายกดไหล่ซ้าย (เยื้องตัวครั้งที่ 1)

ภาพที่ 146

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยุบเข่าลง เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลงตึงแขนเสมอไหล่
-มือซ้ายตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 2)

ภาพที่ 147

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม เยื้องตัวสลับจับเปลี่ยนมือ
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือ
- มือซ้ายจีบระดับชายพก
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (เยื้องตัวครั้งที่ 3)

ภาพที่ 148

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยุบเข่าลง เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลงตึงแขนเสมอไหล่
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 4)

ภาพที่ 149

ท่าท่วงทีทางซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวาตั้งเหลี่ยม

- ประเท้าซ้ายเตรียมยกขึ้น
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือ
- มือซ้ายตั้งวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 150

ท่าท่วงทีทางซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้ายก้าวข้าง

- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายจีบคว่ำตึงแขน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 151

ท่าท่วงทีทางซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้ายก้าวข้าง

- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธวงล่างหักข้อมือเข้าหาลำตัว
- มือซ้ายตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 1)

ภาพที่ 152

ท่าท่วงทีทางซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้ายก้าวข้าง

- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายจีบคว่ำตึงแขน
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (เยื้องตัวครั้งที่ 2)

ภาพที่ 153

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 4 ท่างามยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืนเท้าซ้าย

- ยกเท้าขวา
- มือขวาถืออาวุธ วงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 154

ท่างามยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์ **เยื้องตัวครั้งที่** 1

- โดยยืนเท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- เอียงศีรษะจากทางซ้ายกลับมาทางขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 155

ท่างามยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์ **เยื้องตัวครั้งที่** 2

- เท้าทั้งสองข้างและมือทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม
- เอียงศีรษะจากทางขวากลับมาทางซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 156

ท่างามยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์ **เยื้องตัวครั้งที่** 3

- ยืนเท้าซ้าย
- ยกเท้าขวา
- มือขวาถืออาวุธ วงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 157

ท่างามยกขาขวา

พระราม, พระลักษมณ์ **เยื้องตัวครั้งที่** 4

- โดยยืนเท้าซ้าย
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกเสมอไหล่
- เอียงศีรษะจากทางซ้ายกลับมาทางขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 158

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 5 ท่างามวางเท้าซ้ายหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ **เยื้องตัวครั้งที่** 5

- แล้ววางเท้าขวาลงข้างหน้า
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา และนับท่านี้เป็น**ก้าวเดินหน้าครั้งที่** 1

ภาพที่ 159

ท่างามวางเท้าขวาหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้าย**ก้าวเดินหน้าครั้งที่** 2

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 160

ท่างามวางเท้าซ้ายหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าขวา**ก้าวเดินหน้าครั้งที่** 3

- มือทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในท่าเดิม
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 161

ท่างามวางเท้าขวาหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้าย**ก้าวเดินหน้าครั้งที่** 4

- มือทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในท่าเดิม
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 162

ท่าเสมอข้ามสมุทรท่าที่ 6 ท่างามวางเท้าขวาหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลา ครั้งที่** 1

- วางเท้าขวาที่กระทุ้งลงหลัง
- มือซ้ายหงายมือ งอข้อศอกระดับไหล่
- มือขวาถืออาวุธวงล่าง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 163

ท่างามวางเท้าซ้ายหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลา ครั้งที่** 2

- ยกเท้าซ้ายวางหลัง
- เท้าขวาอยู่ข้างหน้า
- มือทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในท่าเดิม
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 164

ท่างามวางเท้าขวาหลัง

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลา ครั้งที่** 3

- ยกเท้าขวาวางหลัง
- เท้าซ้ายอยู่ข้างหน้า
- มือทั้งสองข้างปฏิบัติอยู่ในท่าเดิม
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 165

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้ลา**

- หันตัวมาทางขวา (ด้านหน้า)
- เท้าขวาก้าวข้าง
- เท้าซ้ายเตรียมยกขึ้น
- มือซ้ายหยิบจีบเตรียมสอดสูง
- มือขวาถืออาวุธหงายมือ งอข้อศอกระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 166

ท่าสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์

- ยืนเท้าซ้าย
- ยกเท้าขวา
- มือซ้ายสอดสูง หงายมือ
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 167

ท่ารวมมือที่อก

พระราม, พระลักษมณ์ - (เพลงรัว) เท้าขวาก้าวข้าง

- เท้าซ้ายย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธงอข้อศอกด้านหน้า
- มือซ้ายตั้งวงหน้า (รวมมือ)
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย ยุบเข่าลง แล้ววิ่งหมุนตัวทางขวา

ภาพที่ 168

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ - ยืนเท้าขวา

- เท้าซ้ายเตรียมยกขึ้น ย่อเข่าลง
- มือขวาถืออาวุธหงายมือ งอศอกระดับเอว
- มือซ้ายหยิบจีบงอศอกระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 169

ท่าสอดสูงซ้ายวงบน

พระราม, พระลักษมณ์ - วางเท้าซ้ายลงผสมเท้าทั้งสองเท่ากัน

- มือขวาถืออาวุธ ตั้งมือตึงแขน
- มือซ้ายสอดสูง หงายมือ
- ศีรษะเอียงขวา แล้ว**ใช้ตัวตามจังหวะตะโพน 6 ครั้ง**

ภาพที่ 170

ท่าเตรียมชักแป้งผัดหน้า

พระราม, พระลักษมณ์ - หันตัวทางขวา (ด้านหน้า)

- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- เท้าซ้ายยกขึ้น ย่อเข่าลง
- มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง
- มือซ้ายตั้งวงล่างหักข้อมือลง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 171

ท่าชักแป้งผัดหน้า

พระราม, พระลักษมณ์ - เท้าซ้ายก้าวข้าง

- เท้าขวาย่อเหลี่ยม
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงบน
- มือซ้ายตั้งวงหน้า
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 172

ท่าชักแป้งผัดหน้า

พระราม, พระลักษมณ์ - ปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม แต่ยืด - ยุบตัวขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 173

ท่าชักแป้งผัดหน้าเข้าโรง (ด้านหลัง)

พระราม, พระลักษมณ์ - หันไปด้านหลังของเวที

- เท้าขวาก้าวข้างย่อเหลี่ยม
- เท้าซ้ายวางหลัง
- มือซ้ายถืออาวุธตั้งวงหน้า
- มือขวาจีบหักข้อมือระหว่างคิ้ว
- เอียงศีรษะทางซ้าย กดไหล่ซ้าย แล้วยืด – ยุบตัวเข้าโรง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2 ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

วิธีปฏิบัติท่ารำ

ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น

ภาพที่ 174
ท่านั่งพักบนราชรถ

พระราม
- นั่งบนราชรถ โดยใช้ขาขวาย่อเข่าวางบนบุษบก
- เท้าซ้ายวางเหยียดไว้บนพื้นของราชรถ
- มือขวาและมือซ้ายจับอาวุธ (คันศร) ให้ปลายของคันศรอยู่ขวามือ
- หน้ามองทางซ้าย

พระลักษมณ์
- นั่งคุกเข่าเปิดส้นเท้าทั้ง 2 ข้างบนพื้นของราชรถ
- มือขวาถืออาวุธ (พระขรรค์) งอข้อศอกระดับเอว
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 175

ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - มือซ้ายตั้งวงล่าง

- มือขวาตึงแขนเสมอไหล่ (ท่าเงื้อ)
- ศีรษะเอียงขวา ต่อจากนั้นจึงถ่ายน้ำหนักของตัวมาด้านหลัง
- เอียงศีรษะทางซ้าย กดไหล่ซ้าย แล้วจึงถ่ายน้ำหนักกลับไปด้านหน้า
- เอียงศีรษะทางขวา กดไหล่ขวา ทำลักษณะดังกล่าวนี้สลับกันไป **ตามจังหวะไม้เดิน**

ภาพที่ 176

ท่ารุกรันท่าที่ 2 ท่าเตรียมบัวชูฝัก

พระราม, พระลักษมณ์ - เมื่อ**หมดไม้เดิน**

- มือขวาถืออาวุธงอแขนเล็กน้อย
- มือซ้ายงอข้อศอก และจีบคว่ำลง
- เอียงศีรษะทางซ้าย เตรียมทำท่าบัวชูฝัก

ภาพที่ 177

ท่าบัวชูฝัก

พระราม	- ยืนตัวขึ้นเล็กน้อย
พระลักษมณ์	- นั่งอยู่ในลักษณะท่าเดิม
พระราม, พระลักษมณ์	- มือขวาถืออาวุธ งอข้อศอกเล็กน้อย
	- มือซ้ายหักข้อศอก สอดสูง หงายมือในท่าบัวชูฝัก
	- ศีรษะเอียงขวา **(ในจังหวะไม้บาก)** ใน**จังหวะไม้ยั้ง** ครั้งที่ 1 ให้น้ำหนักตัวมาด้านหลัง กดไหล่ซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย **จังหวะไม้ยั้ง** ครั้งที่ 2 ให้น้ำหนักตัวมาด้านหน้า กดไหล่ขวา เอียงศีรษะทางขวา ทำเช่นนี้สลับกันไป**ตามจังหวะไม้เดิน** ในลักษณะของท่าเดิมคือท่าบัวชูฝัก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 178

ท่ารุกร้นท่าที่ 3 ท่าตั้งวงเตรียมไปท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - เมื่อหมดจังหวะไม้เดิน

- มือซ้ายจับอาวุธงอข้อศอก และหักข้อมือระดับ แง่ศีรษะ
- มือขวาตั้งวงงอข้อศอก ระดับเหนือออก เตรียมเป็นท่าผาลา
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 179

ท่าผาลา

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธตั้งวงบน งอข้อศอกเล็กน้อย

- มือซ้ายหงายข้อมือ งอข้อศอกระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย ในลักษณะท่าผาลา (**ในจังหวะไม้บาก**) ใน**จังหวะไม้ยั้ง** ครั้งที่ 1 ให้ถ่ายน้ำหนักตัวมาด้านหลัง กดไหล่ซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย **จังหวะไม้ยั้ง** ครั้งที่ 2 ให้ถ่ายน้ำหนักตัวมาด้านหน้า กดไหล่ขวา
- เอียงศีรษะทางขวา ทำเช่นนี้สลับกันไป **ตามจังหวะไม้เดิน** ในลักษณะท่าเดิมคือท่าผาลา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 180

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ **เมื่อหมดไม้เดิน**

- มือซ้ายหักข้อมือจีบคว่ำลงพื้น เตรียมม้วนจีบออก
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือ งอข้อศอกระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย เตรียมไปท่าสอดสูง

ภาพที่ 181

ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือซ้ายหักข้อศอกเสมอไหล่ หงายมือในท่าสอดสูง
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือตึงแขน
- ศีรษะเอียงขวา แล้วยักตัวหรือ**ใช้ตัวตามจังหวะตะโพน 6 ครั้ง**

ภาพที่ 182

ท่ารำร่าย

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบนงอแขนในระดับแง่ศีรษะ

- มือซ้ายตั้งวงระดับเสมอไหล่

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 183

ท่ารำร่าย

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงบนงอแขนในระดับแง่ศีรษะ

- มือซ้ายส่งจีบตึงไปข้างหลัง

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 184

ท่าป้องหน้า

พระราม
- มือซ้ายจีบคว่ำหักข้อมือ ระดับแง่ศีรษะ
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง ระดับเอว
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

พระลักษมณ์
- นั่งคุกเข่าเปิดส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง บนพื้นของราชรถ
- มือขวาถืออาวุธงอข้อศอก
- หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร

ภาพที่ 185
ท่านั่งพักบนราชรถ

พระราม
- นั่งบนราชรถ โดยใช้ขาขวาย่อเข่าวางบนบุษบก
- เท้าซ้ายวางเหยียดไว้บนพื้นของราชรถ
- มือขวาและมือซ้ายจับอาวุธ (คันศร) ให้ปลายของคันศรอยู่ขวามือ หน้ามองทางซ้าย

พระลักษมณ์
- นั่งคุกเข่าเปิดส้นเท้าทั้ง 2 ข้างบนพื้นของราชรถมือขวาถืออาวุธ (พระขรรค์) งอข้อศอกระดับเอว หน้ามองทางซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 186

ท่าเรียก

พระราม
- จีบคว่ำมือซ้าย หักข้อมือระดับไหล่
- มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือระดับเอว
- เอียงศีรษะทางซ้าย กดไหล่ซ้าย

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ภาพที่ 187

ท่าเรียก

พระราม
- มือซ้ายคลายจากจีบคว่ำมาทำท่าตั้งวงซ้าย หักข้อมือระดับแง่ศีรษะ (ในท่ากวักเรียก)
- มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือระดับเอว
- เอียงศีรษะทางขวา กดไหล่ขวา

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 188

ท่าโกยมือ

พระราม - มือทั้งสองข้างหงายข้อมือยกขึ้น (โกยมือทั้ง 2 ข้างช้อนขึ้น)

- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

พระลักษมณ์ - ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ภาพที่ 189

ท่าชี้มือซ้าย

พระราม - ยืนตัวขึ้นเล็กน้อย

- มือซ้ายชี้นิ้วตึงแขนเสมอไหล่

- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง งอข้อศอกเล็กน้อย

- หน้ามองทางซ้าย

พระลักษมณ์ - ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 190

ท่าลูบหลัง

พระราม
- มือซ้ายยืนออกมาลูบหลังพระลักษมณ์
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง งอข้อศอกเล็กน้อย
- หน้ามองพระลักษมณ์

พระลักษมณ์
- มือทั้งสองข้างพนมมือไหว้ที่หน้าอก และยังนั่งอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ภาพที่ 191 : ท่าไป

พระราม
- มือซ้ายยกขึ้น หักข้อศอกระดับไหล่ จีบหงาย เตรียมม้วนออกไปท่าตั้งวงซ้าย
- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง งอข้อศอกเล็กน้อย
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

พระลักษมณ์
- ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม (พนมมือไหว้ที่อก)

ภาพที่ 192

ท่าชี้มือซ้าย

พระราม - มือซ้ายชี้นิ้วตึง แขนเสมอไหล่

- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง งอข้อศอกเล็กน้อย
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

พระลักษมณ์ - ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

ภาพที่ 193

พระราม – ท่าตัวเรา

พระลักษมณ์ - ท่าพนมมือไหว้

พระราม - มือซ้ายจีบหักข้อมือ งอศอกเล็กน้อย เข้าหาหน้าอก

- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง งอข้อศอกเล็กน้อย
- ศีรษะเอียงขวา

พระลักษมณ์ - มือทั้งสองข้างพนมมือไหว้ ยกขึ้นไหว้ในระดับแง่ศีรษะ ก้มศีรษะลงเล็กน้อย

ภาพที่ 194

พระราม – ท่าตัวเรา

พระลักษมณ์ – ท่าพนมมือไหว้

พระราม - ปฏิบัติอยู่ในลักษณะท่าเดิม

พระลักษมณ์ - นำมือที่พนมทั้งสองข้าง ที่ยกขึ้นไหว้ในระดับแง่ศีรษะนั้น ลงมารวมไว้ที่หน้าอก

- เอียงศีรษะทางซ้าย มองพระราม

ภาพที่ 195

ท่ายิ้ม

พระราม, พระลักษมณ์ - มือซ้ายหักข้อศอก จีบไว้ที่ริมฝีปาก (ท่ายิ้ม)

- มือขวาถืออาวุธตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 196
ท่าเตรียมเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - มือซ้ายตั้งวงล่าง หักข้อมือ (ท่าผาลา)
- มือขวาถืออาวุธหักข้อมือลง ระดับเอว
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 197
ท่าเงื้อ

พระราม, พระลักษมณ์ - มือซ้ายตั้งวงล่าง
- มือขวาถืออาวุธ ตึงแขนเสมอไหล่ (ท่าเงื้อ)
- ศีรษะเอียงขวา ต่อจากนั้นจึงถ่ายน้ำหนักของตัวมาด้านหลัง เอียงศีรษะทางซ้าย กดไหล่ซ้าย แล้วจึงถ่ายน้ำหนักของตัวกลับไปด้านหน้า เอียงศีรษะทางขวา กดไหล่ขวา ทำลักษณะเช่นนี้สลับกันไป 6 ครั้ง (6 จังหวะ)

ภาพที่ 198

ท่าเตรียมมอง

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมืองอเข้าหาลำตัว ระดับเอว

- มือซ้ายจีบหงายตึงไปด้านหลัง
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 199

ท่ามอง

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง หักข้อมือระดับเอว

- มือซ้ายจีบหงายตึงไปด้านหลัง
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 200

ท่าวาดแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง หักข้อมือระดับเอว

- มือซ้ายคลายจีบจากด้านหลัง ออกมาหงายมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา นับเป็นย้อนตัวครั้งที่ 1

ภาพที่ 201

ท่าตึงแขนซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ ตั้งวงล่าง หักข้อมือระดับเอว

- มือซ้ายพลิกกลับมาเป็นตั้งมือตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย นับเป็นย้อนตัวครั้งที่ 2 ทำลักษณะเช่นนี้ (จากลำดับที่ 16 และ 17) สลับกันไปมา จนครบ 6 ครั้ง

ภาพที่ 202

ท่าท่วงที

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง ระดับเอว

- มือซ้ายตั้งวงล่าง หักข้อมือเข้าหาลำตัว ในลักษณะท่าผาลา
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 203

ท่าท่วงทีทางขวา

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง ตึงแขนเสมอไหล่

- มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับเอว
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 204

ท่าท่วงทีทางขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 1)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หงายข้อมือ ระดับเอว

- มือซ้ายตั้งวง ระดับอก
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา จากนั้นเปลี่ยนมือขวาถืออาวุธ มาตั้งมือระดับไหล่ จากนั้นเปลี่ยนมือซ้ายจีบระดับชายพก
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (**เยื้องตัวครั้งที่** 1)

ภาพที่ 205

ท่าท่วงทีทางขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 2)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง ตึงแขนเสมอไหล่

- มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับเอว
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (**เยื้องตัวครั้งที่** 2)

ภาพที่ 206

ท่าท่วงทีทางขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 3)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หงายข้อมือ ระดับเอว

- มือซ้ายตั้งวง ระดับอก
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา จากนั้นเปลี่ยนมือขวาถืออาวุธมาตั้งมือระดับไหล่ จากนั้นเปลี่ยนมือซ้ายจีบระดับชายพก
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (**เยื้องตัวครั้งที่** 3)

ภาพที่ 207

ท่าท่วงทีทางขวา (เยื้องตัวครั้งที่ 4)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือลง ตึงแขนเสมอไหล่

- มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับเอว
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (**เยื้องตัวครั้งที่** 4)

ภาพที่ 208

ท่าเชื่อมไปท่าท่วงทีทางซ้าย

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธ หักข้อมือหงายอาวุธ ระดับเอว

- มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับเหนือเอว
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 209

ท่าท่วงทีทางซ้าย (เยื้องตัวครั้งที่ 1)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเอว

- มือซ้ายจีบคว่ำ ตึงแขนระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (**เยื้องตัวครั้งที่** 1)

ภาพที่ 210

ท่าท่วงทีทางซ้าย (เยื้องตัวครั้งที่ 2)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเอว

- มือซ้ายตั้งวง ตึงแขนระดับไหล่

- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เยื้องตัวครั้งที่ 2)**

ภาพที่ 211

ท่าเตรียมไปท่างาม

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเอว

- มือซ้ายจีบคว่ำ ตึงแขนระดับไหล่

- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย เตรียมไปท่างาม

ภาพที่ 212

ท่างามมือซ้ายบน

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 213

ท่างามมือซ้ายบน (เยื้องตัวครั้งที่ 1)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เยื้องตัวครั้งที่ 1)**

ภาพที่ 214

ท่างามมือซ้ายบน (เยื้องตัวครั้งที่ 2)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย (**เยื้องตัวครั้งที่** 2)

ภาพที่ 215

ท่างามมือซ้ายบน (เยื้องตัวครั้งที่ 3)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา (**เยื้องตัวครั้งที่** 3)

ภาพที่ 216

ท่างามมือซ้ายบน (เยื้องตัวครั้งที่ 4)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย **(เยื้องตัวครั้งที่** 4**)**

ภาพที่ 217

ท่างามมือซ้ายบน (เยื้องตัวครั้งที่ 5)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เยื้องตัวครั้งที่** 5**)** และนับท่านี้เป็น **เอียงขวาครั้งที่** 1

ภาพที่ 218

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงซ้ายครั้งที่ 2)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย **(เอียงซ้ายครั้งที่** 2)

ภาพที่ 219

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงขวาครั้งที่ 3)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เอียงขวาครั้งที่** 3)

ภาพที่ 220

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงซ้ายครั้งที่ 4)

พระราม, พระลักษมณ์ - มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว

- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย **(เอียงซ้ายครั้งที่** 4**)**

ภาพที่ 221

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงขวาใหม่ครั้งที่ 1)

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลาครั้งที่** 1

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว
- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เอียงขวาใหม่ครั้งที่** 1**)**

ภาพที่ 222

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงซ้ายใหม่ครั้งที่ 2)

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลาครั้งที่** 2

- มือขวาถืออาวุธวงกลาง ระดับเหนือเอว
- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกมาระดับไหล่
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย **(เอียงซ้ายใหม่ครั้งที่** 2)

ภาพที่ 223

ท่างามมือซ้ายบน (เอียงขวาใหม่สุดท้าย)

พระราม, พระลักษมณ์ **ไม้ลาครั้งที่** 3

- มือขวาถืออาวุธวงล่าง ระดับเหนือเอว
- มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอข้อศอกระดับไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา **(เอียงขวาใหม่สุดท้าย)**

ภาพที่ 224

ท่าเตรียมสอดสูง

พระราม, พระลักษมณ์ **หมดไม้ลา**

- มือซ้ายหยิบจีบงอข้อศอก เตรียมท่าสอดสูง
- มือขวาถืออาวุธ งอข้อศอก
- ศีรษะเอียงซ้าย กดไหล่ซ้าย

ภาพที่ 225

ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

พระราม, พระลักษมณ์

- มือซ้ายหงายมือ หักข้อศอก ท่าสอดสูง
- มือขวาถืออาวุธตั้งมือ ตึงแขนเสมอไหล่
- ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา

ภาพที่ 226
ท่านั่งพักบนราชรถ

เพลงรัว

พระราม
- นั่งบนราชรถ โดยใช้ขาขวาย่อเข่าวางบนบุษบก
- เท้าซ้ายวางเหยียดไว้บนพื้นของราชรถ
- มือขวาและมือซ้ายจับอาวุธ ให้ปลายของคันศรอยู่ขวามือ
- หน้ามองทางซ้าย

พระลักษมณ์
- นั่งคุกเข่าเปิดส้นเท้าทั้ง 2 ข้างบนพื้นของราชรถ
- มือขวาถืออาวุธ งอข้อศอกระดับเอว
- หน้ามองทางซ้าย

ราชรถเคลื่อนไปข้างหน้า อาจจะมีม่านปิด หรืออาจจะเคลื่อนกลับเข้าหลังโรง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ที่บรรจุในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้นป.ว.ช. 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังปรากฏท่ารำที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 4.1 นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ พบว่ากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ทั้ง 2 เพลง เป็นกระบวนท่ารำที่เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นด้วยภูมิปัญญาของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะของการสืบทอดท่ารำจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง นับเป็นแบบแผนของกระบวนท่ารำที่มีความงามเป็นเอกลักษณ์ เมื่อนำมาทำการถ่ายทอดเพื่อการเรียนการสอนตลอดจนการแสดงอย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ มีความเป็นมาตรฐานสืบมาจนทุกวันนี้

ในการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ปรากฏนาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำ ดังนี้

1. **นาฏยศัพท์ที่สำคัญในท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น**

- ก้าวเท้าข้าง
- กดไหล่
- หงายมือจีบ
- จีบมือคว่ำ
- ตั้งวง
- ป้องหน้า
- ประเท้า
- ผสมเท้า
- ม้วนมือ
- ยืด - ยุบ

- ยกเท้า
- หยิบจีบ
- ย้อนตัว
- เยื้องตัว
- ย่อ
- วาดมือ
- วงหน้า
- วงล่าง
- วงบน
- ส่ายมือ
- เอียงศีรษะ

2. นาฏยศัพท์ที่สำคัญในท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร

- ก้าวเท้าหน้า
- ก้าวเท้าข้าง
- กดไหล่
- กระทุ้ง
- หงายมือจีบ
- จีบมือคว่ำ
- ตั้งวง
- ป้องหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ประเท้า
- ผสมเท้า
- ม้วนมือ
- ยืด - ยุบ
- ยกเท้า
- หยีบจีบ
- ย้อนตัว
- เยื้องตัว
- ย่อ
- วาดมือ
- วงหน้า
- วงล่าง
- วงบน
- ส่ายมือ
- เอียงศีรษะ

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น ของพระรามและพระลักษมณ์ มีท่ารำที่ใช้ด้วยกัน 6 ท่า ดังนี้[1]

1. ท่าเงื้อ
2. ท่ามอง

[1]สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 6 กรกฎาคม 2550.

3. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

4. ท่าผาลา

5. ท่าจีบยาว

6. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

ท่ารำทั้ง 6 ท่าที่กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนเป็นท่าที่เรียกกันมาแต่โบราณ จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยวได้ 4 ท่า ดังนี้

1. ท่าเงื้อ

2. ท่ามอง

3. ท่าผาลา

4. ท่าจีบยาว

สำหรับท้ายเพลงหน้าพาทย์รุกร้นนั้น จะใช้ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) เป็นท่าหมด หลังจากนั้นจะใช้ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) อีกครั้งหนึ่ง ตามจังหวะตะโพน 6 ครั้ง จึงจัดท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) เป็นท่าซ้ำ

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ มีท่ารำที่ใช้ด้วยกัน 6 ท่า ดังนี้[2]

1. ท่าเงื้อ

2. ท่ามอง

3. ท่าท่วงทีทางขวา

---

[2]สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 6 กรกฎาคม 2550.

4. ท่าท่วงทีทางซ้าย

5. ท่างาม (ยกเท้าขวา มือซ้ายวงบน มือขวาถืออาวุธหักข้อมือระดับหน้าขาขวาที่ยก)

6. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

ท่ารำทั้ง 6 ท่าที่กล่าวมาแล้วนั้น จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยวทั้งหมดในท่าที่ 6 คือ ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) จัดเป็นท่าหมดของเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร

อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ได้กรุณาอธิบายถึงโครงสร้างท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรว่า[3]

> “ครูบาอาจารย์ได้ทำท่าตั้งแต่ต้นไว้ดีแล้ว โดยไม่ต้องใช้ราชรถ โครงสร้างท่ารำรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นเพลงที่ดูสง่า ครูฝ่ายนาฏศิลป์ได้ใส่ท่าประดิษฐ์ท่ารำได้เหมาะ เป็นการแสดงแสนยานุภาพ เป็นขบวนพยุหยาตรา แลดูมโหฬาร แสดงศักดานุภาพของกองทัพพระราม”

จากการสัมภาษณ์อาจารย์วีระชัย มีบ่อทรัพย์ ได้กรุณาอธิบายท่ารำ เกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ว่า[4]

> “โครงสร้างกระบวนท่ารำของหน้าพาทย์ทั้ง 2 เพลงนี้ ใช้โครงสร้างท่าหลักใหญ่ ๆ ของโขนตัวพระ ในการรำเพลงหน้าพาทย์ ถ้าพูดถึงการเดินทางเคลื่อนที่แล้ว หนีไม่พ้นในการให้ท่าหลัก ๆ เหล่านี้ เช่น ท่าเงื้อ ท่ามอง มองดูความเรียบร้อยของกองทัพ หลักเกณฑ์ในการให้ท่านั้น ถือว่าโขนเป็นการแสดงที่มีจารีตแบบแผน ที่ยึดกันมาแต่โบราณจะแสดงอะไรก็แล้วแต่ต้องยึดขั้นตอน ลักษณะการแสดงโขนคือการแสดงประกอบกิริยา อารมณ์ ที่ใช้ประกอบเพลงหน้าพาทย์ และพากย์ - เจรจา ผู้แสดงต้องเป็นไปตามบุคลิกของเรื่อง พระ - นาง -ยักษ์ - ลิง ต้องดูเพลงหน้าพาทย์เป็นหลัก เวลานำหน้าพาทย์มาใช้ต้องดูความหมายให้ถูกต้อง ว่านำไปใช้เพื่ออะไร หน้าพาทย์รุกร้นเป็นการเตรียมการข้ามมาเสมอข้ามสมุทร เป็นการเสริมและเน้นให้ตัวพระราม และพระลักษมณ์ให้

---

[3]สัมภาษณ์สมบัติ แก้วสุจริต, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 6 ธันวาคม 2550.

[4]สัมภาษณ์วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 8 มีนาคม 2552.

ดูสง่างาม สำหรับเสมอข้ามสมุทรนี้เป็นหน้าพาทย์เสมอที่พิเศษเหนือขึ้นมาอีก เป็นกลเม็ดของครูโบราณในการคิดประดิษฐ์ท่าเสริมบุคลิกของตัวแสดง มีท่าหลักก่อนแล้วจึงมีท่าเดินในลำดับสุดท้าย คือเดินขึ้นกับเดินลง ซึ่งไม่เหมือนกับเสมอทั่ว ๆ ไป จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่พิเศษ ที่ใช้เฉพาะตัวพระราม และพระลักษมณ์ ในการยกกองทัพ"

ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้กรุณาอธิบายว่า[5]

"โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีโครงสร้างท่ารำจากท่าต่ำไปหาท่าสูง มีความแตกต่างไปจากหน้าพาทย์อื่น ๆ และมีโครงสร้างกระบวนท่ารำท่าเดียวกันกับหน้าพาทย์เชิดฉานเป็นแต่เพียงท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นมีท่ามากกว่าหน้าพาทย์เชิดฉานอยู่ 2 ท่า ลักษณะของการเชื่อมท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งนั้นทำให้เกิดความกลมกลืน ความเชื่อมโยง การเรียงร้อยของท่า จึงไม่ได้เน้นในการเรียงท่าจากต่ำไปหาสูง แต่ใช้ทิศสลับกัน เป็นท่าคู่ใช้สลับทิศสำหรับหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรนั้น ใช้ท่าซ้ำท่ากับหน้าพาทย์รุกร้นเพิ่มเติมบางท่า เป็นลักษณะของการยกกระบวนทัพ เป็นการมองดู ตรวจตราความพร้อมของกองทัพ รูปขบวน มีไม้เดินไม้ลา สำหรับกลเม็ดในการรำหน้าพาทย์ทั้งสองเพลงนี้ นับว่าการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทร เป็นหัวใจสำคัญของการรำมีลักษณะของการเป็นผู้นำจอมทัพ ท่าทางต่าง ๆ เน้นถึงความสง่างามและจารีตของโขนตัวพระ ที่ต้องสง่างาม เข้มแข็ง มากกว่าความอ่อนช้อย มีลักษณะเดียวกับรำตรวจพล"

อาจารย์รักชาติ ตุงคะบูรณะ ได้กรุณาให้คำอธิบายเพิ่มเติมว่า[6]

"โครงสร้างท่ารำของหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นท่ารำที่มีความหมายการเดินทาง ใกล้ - ไกล เพื่อติดตาม มีโครงสร้างท่ารำลักษณะเดียวกับหน้าพาทย์เชิดฉาน ซึ่งเป็นการติดตามกวางทอง จัดได้ว่าเป็นท่ารำที่สง่างาม เป็นท่ารำที่ต้องเดินรำในจังหวะหน้าทับ และกลเม็ดในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์ คือต้องรำให้สง่างาม

---

[5] สัมภาษณ์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2548, 10 มีนาคม 2552.

[6] สัมภาษณ์รักชาติ ตุงคะบูรณะ, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 8 มีนาคม 2552.

สมกับเป็นนายทัพ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สง่าและมีความเร้าใจ ผู้รำต้องมีทักษะในการฟังจังหวะหน้าทับได้เป็นอย่างดี จึงจะรำได้ถูกต้องและสวยงาม”

จากการศึกษากระบวนท่ารำประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิอาจารย์ผู้สอนโขนพระ สรุปได้ว่ากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์นั้น ท่ารำทั้งหมดมีความสัมพันธ์กันกับท่ารำหน้าพาทย์อื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปไว้ดังนี้

1. ท่าเงื้อ ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่าเงื้อ ตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าเงื้อใช้หน้าหนังของพระนารายณ์และพระอรชุน ในการแสดงโขน

ภาพที่ 227
ท่าเงื้อ ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 228

ท่าเงื้อตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน

ที่มา : กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ท่ามอง ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่ามองตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าแจกไม้หน้า ของพระนารายณ์ และพระอรชุน ในการแสดงโขน

ภาพที่ 229

ท่ามอง ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 230

ท่ามองตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา ของกรมศิลปากร

3. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระรามตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าย้อนตัวสอดสูงของพระนารายณ์ และพระอรชุน ในการแสดงโขน นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ ในท่ากินนรฟ้อนโอ่

ภาพที่ 231

ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ของพระรามและพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 232

ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระราม ตอนตามกวาง

ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน

ที่มา : กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 233

ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่

ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ท่าผาลา ในกระบวนการรำหน้าพาทย์รุกร้น มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก ในท่าผาลาเพียงไหล่ ผิดกันตรงที่ลักษณะของการใช้มือเท่านั้น กล่าวคือมือขวาที่ถืออาวุธของพระราม และพระลักษมณ์ หงายมือข้อศอกระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบนในลักษณะท่าผาลาเพียงไหล่ ในการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็กนั้น มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายมืองอข้อศอกระดับเอว

ภาพที่ 234
ท่าผาลา ของพระรามและพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 235
ท่าผาลาเพียงไหล่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก
ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

นอกจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร สรุปได้ว่าท่ารำมีโครงสร้างที่เป็นแบบแผน และเป็นภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของครูอาจารย์ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ที่ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำนี้ขึ้น กล่าวคือ

1. โครงสร้างกระบวนท่ารำใช้ท่าหลักของโขนพระ ที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์เป็นหลัก ได้แก่ท่าเงื้อ มอง ผาลา สอดสูง (มือซ้ายวงบน) ท่างาม เป็นต้น ท่าหลัก ๆ ที่สำคัญเหล่านี้นับว่าเป็นหัวใจสำคัญในการรำหน้าพาทย์ของโขนพระ นอกจากนี้ยังใช้โครงสร้างกระบวนท่ารำบางท่า ของการรำเพลงช้า และเพลงเร็วของโขนพระมาสอดแทรกอยู่ด้วย

2. โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นโครงสร้างกระบวนท่ารำที่ใช้ในการเดินทาง ติดตาม เคลื่อนที่ใกล้ – ไกล เช่นท่าเงื้อ ท่ามอง ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ก็จัดเป็นท่ารำที่ใช้สำหรับในการมองดูความเรียบร้อยของกองทัพ ของรูปขบวนทัพ โดยมีพระรามและพระลักษมณ์ เป็นนายทัพ

3. โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร เป็นท่ารำพิเศษที่ครูอาจารย์แต่โบราณกาล ได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้น เพื่อช่วยเสริมบุคลิกลักษณะของพระราม และพระลักษมณ์ให้โดดเด่นขึ้น ท่ารำดูสง่างาม ซึ่งโดยปกติเพลงหน้าพาทย์เสมอทั่วไป เช่น เสมอธรรมดา เสมอเถร เสมอตีนนก (บาทสกุณี) ฯลฯ จะใช้ท่ารำที่เป็นจังหวะของการย่ำเท้าขึ้นและลง แต่สำหรับหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ถือเป็นหน้าพาทย์พิเศษกว่าหน้าพาทย์ทั่วไป กล่าวคือมีลักษณะของการใช้ท่ารำด้วยท่าหลักใหญ่ ก่อน 6 ท่า ได้แก่

- ท่าเงื้อ
- ท่ามอง
- ท่าท่วงทีทางขวา
- ท่าท่วงทีทางซ้าย
- ท่างาม
- ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หลังจากใช้กระบวนท่ารำหลักใหญ่ทั้ง 6 ท่าดังกล่าวแล้ว จึงจะใช้จังหวะหน้าทับในการเดินย่ำเท้าขึ้นและลง โดยปกติเช่นเดียวกับเสมอทั่วไป จะเห็นได้ว่าโครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีลักษณะเด่น และเฉพาะสำหรับพระราม และพระลักษมณ์ ซึ่งลักษณะพิเศษเช่นนี้มีความแตกต่างไปจากเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ

กลวิธีในการรำ[7] หน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ ผู้รำจะต้องมีความเข้าใจ และสามารถฟังจังหวะทำนองเพลงได้ โดยจะยึดเอาหน้าทับของไม้กลองเป็นหลัก อันประกอบไปด้วย

ไม้ยั้ง คือมีอัตราจังหวะของไม้กลองถี่กว่าไม้เดินเท่าตัว

ไม้เดิน หมายถึงไม้กลองที่ตีจังหวะหนัก ด้วยมีระยะถี่ ห่างสม่ำเสมอกันแล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลง

ไม้บาก มีลักษณะคล้ายกับไม้เดิน แต่มีอัตราจังหวะไม้กลองห่างกว่าไม้เดินเท่าตัว

ไม้ลา คือการตีกลองทัดสลับไม้ อาจจะลงจังหวะหรือไม่ลงจังหวะก็ได้ ซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น ตุม - ตุม - ต้อม - ต้อม (ส่วนมากผู้รำมักจะไม่นับหรือรำเท่ากับไม้กลอง)

ตลอดทั้งท่วงทำนองบางจังหวะที่ต้องหยุดยั้งจังหวะ หรือเปลี่ยนจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ฉะนั้นการรำจึงต้องอาศัยทักษะปฏิภาณและไหวพริบของผู้รำ ในการใช้เท้าและขาในการปฏิบัติท่าได้คล่องแคล่วและชำนาญ รวมถึงการใช้อวัยวะส่วนแขน มือและใบหน้าให้เคลื่อนไหวและเปลี่ยนท่ารำทุกขณะให้ดูสวยงาม และดูช่องไฟในการรำไม่ให้ตัวลิงบังได้

รูปแบบในการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้น ผู้รำจะปฏิบัติท่ารำโดยใช้ไม้เดิน โดยการย่ำเท้าไปตลอดเวลาตามจังหวะหน้าทับ ฉะนั้นการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้นจะขึ้นอยู่กับสถานที่ที่แสดง เช่น ถ้าเวทีในการแสดงมีขนาดเล็ก ก็อาจจะตัดทอนท่ารำของไม้เดินในเพลงหน้าพาทย์รุกร้นออกไปได้บ้าง กล่าวคืออาจจะใช้ท่ารำ เพียง 2 ท่า ดังนี้

- ท่าเงื้อ

---

[7]สัมภาษณ์ อุทัย ปานประยูร, ข้าราชการบำนาญ ดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 15 ตุลาคม 2550.

- ท่ามอง

แล้วท้ายเพลงหมดด้วยท่าสอดสูง (ซ้ายวงบน) หรือจะใช้ท่ารำเพียง 3 ท่าดังนี้

- ท่าเงื้อ

- ท่ามอง

- ท่าผาลา

รูปแบบการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้น ผู้แสดงทั้งตัวพระ ตัวลิง และตัวยักษ์ จะปฏิบัติท่ารำโดยใช้ไม้เดิน โดยการย่ำเท้าไปตลอดเวลาตามจังหวะของหน้าทับ ผู้แสดงทั้งหมดจะตั้งแถวเป็นกระบวนของกองทัพ ที่เป็นระเบียบและจารีตของการจัดทัพในการแสดงที่มีมาแต่โบราณในการใช้พื้นที่ในการแสดงกำกับไว้ โดยการจัดเป็นแถวยาว 5 แถว เดินออกทางประตูทางออกด้านซ้ายมือของผู้ชม โดยหันหน้าเข้าหาผู้ชมการแสดง นำขบวนกองทัพโดยคนธงลิงเป็นแถวกลาง ในเพลงหน้าพาทย์รุกร้น

แถวที่ 1 ทางด้านหลังของเวทีนำโดยองคต แล้วตามด้วยสิบแปดมงกุฎไปจนหมดแถว

แถวที่ 2 นำโดยสิบแปดมงกุฎ ต่อด้วยนิลนนท์ และชามภูวราช

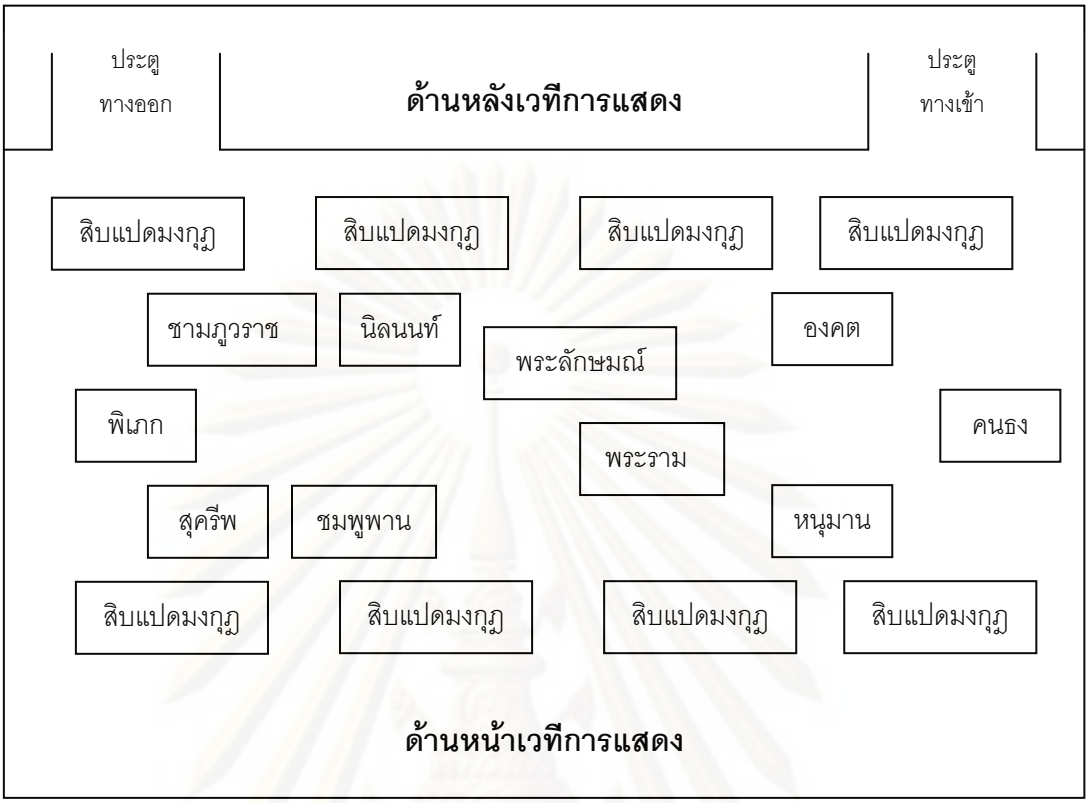
แถวที่ 3 คือแถวกลางนำขบวนโดยคนธง ต่อด้วย พระราม พระลักษมณ์ และพิเภก

แถวที่ 4 นำโดยสิบแปดมงกุฎ ต่อด้วย ชมพูพาน และสุครีพ

แถวที่ 5 ทางด้านหน้าของเวทีนำโดย หนุมาน แล้วตามด้วยสิบแปดมงกุฎไปจนหมดแถว

ผู้แสดงทั้งหมดจะปฏิบัติท่ารำเดินเป็นแถวตรงเรียงลำดับกันออกมาด้านหน้าของเวทีการแสดงจนเกือบถึงประตูทางเข้าด้านขวามือของผู้ชม (ด้านซ้ายมือของผู้แสดง) แล้วจึงเลี้ยวซ้ายไปด้านหลังของเวทีการแสดง เมื่อใกล้จะถึงประตูทางออกจึงเลี้ยวซ้ายกลับมาถึงกลางเวทีแสดงอีกครั้งหนึ่งจนหมดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น ต่อจากนั้นผู้แสดงทั้งหมดจะปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรอยู่กลางเวทีการแสดงในลักษณะแถวเดินจนหมดเพลง หลังจากนั้นผู้แสดงทั้งหมดจะวิ่งซอยเท้าไปเป็นแถวอย่างเป็นระเบียบ เข้าโรงทางด้านขวามือของผู้ชม (ด้านซ้ายมือของผู้แสดง)

ตารางที่ 8 แผนผังการจัดทัพแบบโขนหน้าจอ และโขนฉาก



อย่างไรก็ตามรูปแบบในการจัดทัพในการแสดงนั้นจะจัดทัพในลักษณะเดิมที่เป็นระเบียบและจารีตในการแสดงกำกับไว้ อาจจะลดตัวแสดงสิบแปดมงกุฎลงไป ขึ้นอยู่กับโอกาส สถานที่ และระยะเวลาในการแสดงดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว

สรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์นั้นใช้ท่าหลักของโขนพระ ในการรำหน้าพาทย์เป็นหลัก เป็นท่ารำที่ใช้ในการเดินทาง ติดตาม เคลื่อนที่ใกล้ - ไกล และเป็นโครงสร้างกระบวนท่ารำที่พิเศษไม่เหมือนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป ครู อาจารย์แต่โบราณกาล ได้ประดิษฐ์ท่ารำนี้ขึ้น เพื่อใช้สำหรับพระราม และพระลักษมณ์ใช้เท่านั้น

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นมีท่ารำ 6 ท่า จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยว 4 ท่า และท่าซ้ำ 2 ท่า สำหรับท่ารำในเพลงเสมอข้ามสมุทรนั้นมีท่ารำ 6 ท่า จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยวทั้งหมด ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) นั้นจะปฏิบัติด้วยกันถึง 3 ครั้ง คือในเพลงหน้าพาทย์รุกร้น 2 ครั้ง และในเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรอีก 1 ครั้ง การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนี้ ผู้รำจะต้องใช้ไหวพริบและทักษะสูงในการฟังหน้าทับของเพลง พร้อมกับใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ถูกต้อง สวยงามตามจังหวะของเพลง

รูปแบบการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้นผู้แสดง ทั้งตัวพระ ยักษ์ และลิง จะจัดแถวเป็นกระบวนยาว 5 แถว ปฏิบัติท่ารำในเพลงหน้าพาทย์รุกร้นพร้อมกันจากประตูทางออก โดยหันหน้าเข้าหาผู้ชมเมื่อมาถึงกลางเวที ผู้แสดงทั้งหมดจะเลี้ยวซ้ายไปทางด้านหลังของเวทีการแสดงจนถึงประตูทางออกจึงเลี้ยวซ้ายกลับมาถึงกลางเวทีการแสดงอีกครั้งจนจบกระบวนท่ารำเพลงรุกร้น ต่อจากนั้นผู้แสดงทั้งหมดจะปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรในลักษณะแถวเดิมอยู่กลางเวทีแสดงจนหมดเพลง หลังจากนั้นผู้แสดงทั้งหมดจะวิ่งซอยเท้าไปเป็นแถวอย่างเป็นระเบียบเข้าโรงทางด้านขวามือของผู้ชม (ด้านซ้ายมือของผู้แสดง) รูปแบบในการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้นจะจัดทัพในลักษณะที่เป็นระเบียบและจารีตของการจัดทัพในการแสดงที่มีมาแต่โบราณกำกับอยู่ด้วย

สำหรับการแสดงอารมณ์ในการแสดงชุดนี้นั้น ถือเป็นการแสดงอารมณ์สำคัญตอนหนึ่งของพระราม และพระลักษมณ์ที่แสดงในการเป็นผู้นำกองทัพที่จะพาไพร่พลข้ามสมุทรไปยังลงกา การแสดงอารมณ์ในความสุขที่ได้เห็นกองทัพอันยิ่งใหญ่และพร้อมเพรียง และอารมณ์ของความสุขที่จะได้ข้ามไปลงกา เพื่อนำเอานางสีดามเหสีผู้เป็นที่รักของพระราม ผู้แสดงจะแสดงอารมณ์ในการแสดงชุดนี้ด้วยใบหน้ายิ้มเล็กน้อย แสดงถึงผู้มีความสุขและดูสง่างามสมกับเป็นนายทัพอันยิ่งใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ในรูปแบบที่ใช้ในการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ในรูปแบบที่ใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดังปรากฏท่ารำที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 4.2 ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ซึ่งประดิษฐ์ท่ารำโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) มี พ.ศ. 2528 ท่ารำประดิษฐ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ใช้สำหรับพระราม และพระลักษมณ์ ประทับบนราชรถในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน โดยมีอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ รับบทเป็นพระรามท่านแรกที่ใช้ท่ารำรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร บนราชรถ ท่ารำดังกล่าวมีลักษณะของการสืบทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างต่อเนื่อง นับเป็นแบบแผนของกระบวนท่ารำที่มีความงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และได้ทำการถ่ายทอดเพื่อการแสดงของสำนักการสังคีตอย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ ที่รำบนราชรถ มีความเป็นแบบแผนสืบมาจนทุกวันนี้

ในการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ บนราชรถ ปรากฏนาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำดังนี้

1. **นาฏยศัพท์ที่สำคัญในท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น**

- กดไหล่
- หงายมือจีบ
- จีบมือคว่ำ
- ตั้งวง
- ป้องหน้า
- ม้วนมือ
- หยิบจีบ
- ย้อนตัว
- เยื้องตัว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- วาดมือ

- วงหน้า

- วงล่าง

- วงบน

- ส่ายมือ

- เอียงศีรษะ

2. **นาฏยศัพท์ที่สำคัญในท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร**

- กดไหล่

- หงายมือจีบ

- จีบมือคว่ำ

- ตั้งวง

- ป้องหน้า

- ม้วนมือ

- หยิบจีบ

- ย้อนตัว

- เยื้องตัว

- ย่อ

- วาดมือ

- วงหน้า

- วงล่าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- วงบน

- ส่ายมือ

- เอียงศีรษะ

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น ของพระราม และพระลักษมณ์ บนราชรถ มีท่ารำที่ใช้ด้วยกัน 4 ท่า ดังนี้[8]

1. ท่าเงื้อ

2. ท่าบัวชูฝัก

3. ท่าผาลา

4. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

ท่ารำทั้ง 4 ท่าที่กล่าวมาแล้วนั้น ล้วนเป็นท่าที่เรียกกันมาแต่โบราณ จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยวทั้งหมด ในท่าที่ 4 คือท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) จัดเป็นท่าหมดของเพลงหน้าพาทย์รุกร้น

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์ มีท่ารำที่ใช้ด้วยกัน 6 ท่าดังนี้[9]

1. ท่าเงื้อ

2. ท่ามอง

3. ท่ามือขวาถืออาวุธ ตึงแขนระดับไหล่

4. ท่ามือซ้ายจีบคว่ำ ตึงแขนระดับไหล่

5. ท่างาม

---

[8]สัมภาษณ์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, นักวิชาการละครและดนตรี ผู้ชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 31 มกราคม 2552.

[9]เรื่องเดียวกัน.

6. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน)

ท่ารำทั้ง 6 ท่าที่กล่าวมาแล้วนั้น จัดเป็นประเภทของท่าเดี่ยวทั้งหมด ในท่าที่ 6 คือท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) จัดเป็นท่าหมดของเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร

จากการสัมภาษณ์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้กรุณาอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์บนราชรถว่า[10] “การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถนั้น แต่เดิมในสมัยโบราณท่าที่ครูให้ไว้เป็นท่าที่ให้ปฏิบัติท่ารำบนพื้น มีการใช้ทิศ มีการเดินขึ้น และถอยลง การรำบนราชรถทำให้ส่วนเหล่านี้ถูกตัดออกไปโดยอัตโนมัติ การใช้เท้าเดินไปบนพื้น มีท่าไม้เดิน ไม้ลา มีการก้าวขึ้น ถอยลง เป็นตัวสมดุลของท่ารำ การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์บนราชรถนั้นไม่มีการเคลื่อนไหวในส่วนเหล่านี้เลย ได้แต่เพียงใช้ศีรษะในการเอียง และการสะดุ้งตัวขึ้นลงเท่านั้น การปฏิบัติท่ารำไม่สะดวกด้วยพื้นที่บนราชรถเป็นข้อจำกัด ผู้แสดงพระราม และพระลักษมณ์จะนั่งติดชิดกันในแนวเดียวกัน การใช้มือไม่สะดวกในการปฏิบัติท่ารำ เพราะติดกันมาก การปฏิบัติท่ารำบนพื้นสวยงามมากกว่า”

อาจารย์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์ ได้กรุณาให้คำอธิบายเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์รุกร้นและเสมอข้ามสมุทรบนราชรถว่า[11] “โดยปกติโดยทั่วไปการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์ซึ่งไม่ต้องใช้ราชรถนั้น มีการใช้เท้าเดินไปตามจังหวะหน้าทับ มีการพากย์ และบททรงบ่า ซึ่งมีระยะเวลาแสดงพอสมควรในการที่จะแสดงแสนยานุภาพของกองทัพพระราม ความแข็งแกร่งของพลวานรและสิบแปดมงกุฎ การเน้นบุคลิกของตัวพระราม และพระลักษมณ์ให้โดดเด่น โดยมีการขึ้นเหยียบบนตัวลิง รวมถึงบทพากย์ ซึ่งได้อรรถรสเต็มรูปแบบในการแสดงรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถเป็นการแสดงที่ต้องการกระชับเวลา เป็นเฉพาะกิจที่ต้องการความสวยงามโดดเด่น และความงามของราชรถ สำหรับในด้านการปฏิบัติท่ารำแล้วนั้น ลีลาการรำไปด้วยกระบวนท่ารำต้องมีการพลิกตัวไปในทิศทางเดียวกัน สำหรับตัวพระราม และพระลักษมณ์ ให้รูปทรงความเป็นโขนในทางเดียวกัน ถ้าปฏิบัติท่ารำให้ดีพร้อมกันก็จะดูไม่สะดุดตา ถ้าปฏิบัติท่ารำได้ไม่ดีไม่มีความพร้อมเพรียงกันก็จะดูสะดุดตา อีกประการหนึ่งพื้นที่บนราชรถเป็นขีดจำกัด อยู่ที่ว่าที่นั่งบนราชรถพอนั่งทั้งตัวพระรามและพระลักษมณ์หรือไม่ สำหรับโครงสร้างท่ารำรุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและ

---

[10]สัมภาษณ์ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, คณะบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย), ปี พ.ศ.2548, 10 มีนาคม 2552.

[11]สัมภาษณ์ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, นาฏศิลปิน 8 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 20 มีนาคม 2552.

พระลักษมณ์บนราชรถ มีโครงสร้างเป็นมาตรฐาน และแบบแผนเดียวกันกับการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ที่ไม่ต้องใช้ราชรถมาประกอบการแสดง ซึ่งใช้เท้าเดินปฏิบัติท่ารำไปกับพื้นดิน เพียงแต่การรำบนราชรถไม่ได้ใช้เท้าเดินไปบนพื้น และปฏิบัติท่ารำอยู่บนราชรถเท่านั้น ทำให้ดูต่างกันไป”

จากการศึกษากระบวนท่ารำประกอบการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิสรุปได้ว่า กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์นั้น ท่ารำทั้งหมดมีความสัมพันธ์กับท่ารำหน้าพาทย์อื่น ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้สรุปไว้ดังนี้

1. ท่าเงื้อ ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่าเงื้อ ตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าเงื้อ ใช้หน้าหนังของพระนารายณ์และพระอรชุน ในการแสดงโขน

ภาพที่ 236
ท่าเงื้อ ของพระราม และพระลักษมณ์
ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร บนราชรถ
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 237
ท่าเงื้อ ตัวที่ 1 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน
ที่มา : กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ท่าบัวชูฝัก ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก ในท่าบัวชูฝัก

ภาพที่ 238
ท่าบัวชูฝัก ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้นบนราชรถ
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 239

ท่าบัวชูฝัก ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก

ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

3. ท่าผาลา ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก ในท่าผาลาเพียงไหล่

ภาพที่ 240

ท่าผาลา ของพระรามและพระลักษมณ์ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้นบนราชรถ

ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 241
ท่าผาลาเพียงไหล่ ในกระบวนท่ารำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก
ที่มา : หนังสือละครฟ้อนรำ พระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

4. ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระราม ตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าย้อนตัวสอดสูง ของพระนารายณ์ และพระอรชุน ในการแสดงโขน นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ ในท่ากินนรฟ้อนโอ่

ภาพที่ 242
ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ของพระราม และพระลักษมณ์
ในการรำหน้าพาทย์รุกร้นบนราชรถ
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 243
ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 ของพระราม ตอนตามกวาง
ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน
ที่มา : กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5. ท่ามอง ในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร มีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ท่ามอง ตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง และมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำหน้าพาทย์กลม ในท่าแจกไม้หน้า ของพระนารยณ์และพระอรชุน ในการแสดงโขน

ภาพที่ 244
ท่ามอง ของพระราม และพระลักษมณ์
ในการรำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรบนราชรถ
ที่มา : ชรินทร์ พรหมรักษ์

ภาพที่ 245
ท่ามอง ตัวที่ 2 ของพระราม ตอนตามกวาง ในการรำหน้าพาทย์เชิดฉาน
ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา ของกรมศิลปากร

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และจากการศึกษาโครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ ในรูปแบบการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร สรุปได้ว่าท่ารำมีโครงสร้างที่เป็นแบบแผน เช่นเดียวกับโครงสร้างในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ซึ่งบรรจุในหลักสูตรการเรียน การสอน วิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวคือ

1. โครงสร้างกระบวนท่ารำใช้ท่าหลักของโขนพระที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์ และใช้ท่าหลักในการรับท่าหลังจากหมดคำพากย์ต่าง ๆ ที่จบลงด้วยคำว่า “เพ้ย” ก็จะใช้ท่าหลักเหล่านี้ จากการสัมภาษณ์อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า[12] “ในท่า 2 ของหน้าพาทย์รุกร้นนั้น ถ้าเป็นการรำที่ไม่ใช้ราชรถ ก็จะใช้ท่ามอง แต่หม่อมอาจารย์บอกครูว่าในขณะที่รำหน้าพาทย์รุกร้นอยู่นั้น ราชรถเคลื่อนที่ไปไม่ได้หยุดอยู่นิ่ง การใช้ท่ามองจึงเป็นเหตุสุดวิสัย เนื่องด้วยจะหันหลังกลับมาทำท่ามอง ในขณะที่รถกำลังเคลื่อนที่ไปไม่ได้ไม่สามารถจะรำในท่านี้ได้ ท่านจึงให้ใช้ท่าที่ 2 เป็นท่า “บัวชูฝัก” แทน โดยไม่ต้องยกตัวขึ้นเพื่อที่จะหมุนมาด้านหลังเป็นท่าที่สะดวก และนับเป็นภูมิปัญญา ในการคิดท่ารำของท่านโดยแท้”

[12] สัมภาษณ์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์, นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 31 มกราคม 2552.

การใช้ท่าหลักของโขนพระ ในการรำหน้าพาทย์ และท่าหลักในการรับหลังจากพากย์จบลงในแต่ละคำ ท่าเหล่านี้ได้แก่ ท่าบัวชูฝัก ท่าผาลา ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) เป็นต้น ท่าหลัก ๆ ที่สำคัญเหล่านี้ นับว่าเป็นหัวใจสำคัญในการรำหน้าพาทย์ของโขนพระ

2. โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ เป็นโครงสร้างกระบวนท่ารำที่ใช้ในการเดินทาง ติดตาม เคลื่อนที่ใกล้ – ไกล เช่นท่าเงื้อ ท่ามอง ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) และยังจัดเป็นท่ารำที่ใช้สำหรับในการมองดูความเรียบร้อยของกองทัพของรูปขบวนทัพ โดยมีพระราม และพระลักษมณ์ เป็นนายทัพ (ยกเว้นในท่าที่ 2 “บัวชูฝัก” ของการรำหน้าพาทย์รุกร้นบนราชรถ ซึ่งไม่ได้จัดเข้าอยู่ในหมวดโครงสร้างท่ารำในการเดินทาง ติดตาม เป็นเพียงท่าที่เป็นการเฉพาะกิจ ใช้สำหรับการแสดงเท่านั้น)

3. โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ จัดเป็นท่ารำพิเศษที่ช่วยเน้นและเสริมบุคลิกลักษณะของพระราม และพระลักษมณ์ ให้โดดเด่น และเป็นการนำความงามของลวดลายกนก ใบเทศ ตลอดจนความวิจิตรบรรจงของราชรถ และม้าเทียม เข้ามาช่วยเสริมให้กองทัพมีความขลัง และความเกรียงไกร

โดยปกติการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในรูปแบบการแสดงที่ไม่ใช้ราชรถเข้ามาประกอบนั้น ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำ โดยการย่ำเท้าเดิน การย่ำเท้าขึ้นลง ตามจังหวะของหน้าทับ แต่สำหรับการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ จะมีความพิเศษเฉพาะกิจ กล่าวคือผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำ โดยการใช้จังหวะยืดยุบตัว ตลอดจนการเอียงศีรษะ และสะดุ้งตัวขึ้นลงไปตามจังหวะของหน้าทับของดนตรี จึงจัดเป็นท่ารำพิเศษที่ใช้เป็นแบบเฉพาะกิจ ในการแสดงรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ นับเป็นภูมิปัญญาชั้นเลิศของผู้คิดประดิษฐ์

กลวิธีในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถนี้ อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เคยได้รับบทพระราม และเป็นผู้หนึ่งซึ่งรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ ได้กรุณาอธิบายว่า[13] “ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถนั้น ต้องอาศัยทักษะในการฝึก ต้องหมั่นฝึกซ้อม จัดช่องไฟให้ดี

[13] สัมภาษณ์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, ครูชำนาญการพิเศษนาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 20 มีนาคม 2552.

ระหว่างพระราม และพระลักษมณ์ เวลารำจะได้ไม่ขัดกัน หรือติดกันทั้งนี้ต้องอาศัยความชำนาญต้องหมั่นฝึกฝนให้บ่อยครั้ง”

ผู้รำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ จะต้องมีความเข้าใจ และมีทักษะในการฟังจังหวะทำนองเพลงได้ดี โดยยึดหน้าทับของไม้กลองเป็นหลัก อันประกอบด้วย

ไม้ยั้ง คือมีอัตราจังหวะของไม้กลองถี่กว่าไม้เดินเท่าตัว

ไม่เดิน หมายถึงไม้กลองที่ตีจังหวะหนัก ด้วยมีระยะที่ห่างเสมอกันแล้วแต่ลักษณะของทำนองเพลง

ไม้บาก มีลักษณะคล้ายไม้เดิน แต่มีอัตราจังหวะไม้กลองห่างกว่าไม้เดินเท่าตัว

ไม้ลา คือการตีกลองทัดสลับไม้ อาจจะลงจังหวะหรือไม่ลงจังหวะก็ได้ ซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น ตุม – ตุม – ต้อม – ต้อม (ส่วนมากผู้รำมักจะไม่นับหรือรำเท่ากับไม้กลอง)

จากการฝึกฝนปฏิบัติท่ารำ จากอาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ พบว่าการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถเป็นการปฏิบัติท่ารำที่ต้องมีความอดทนสูง ในขณะที่นั่งอยู่บนราชรถด้วยความจำกัดของพื้นที่บนราชรถ ต้องมีความระมัดระวังเป็นพิเศษที่จะไม่ให้ท่ารำตลอดอาวุธของพระราม และพระลักษมณ์ขัดกันหรือชนกันได้ ในการเปลี่ยนจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งนั้น ต้องอาศัยความพร้อมเพรียง ต้องมีความแม่นยำในการฟังจังหวะหน้าทับรวมถึงการใช้ทักษะ ปฏิภาณและไหวพริบของผู้รำ ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถนั้น ผู้แสดงที่รับบทเป็นพระราม และพระลักษมณ์ จะมองไม่เห็นซึ่งกันและกัน โดยตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสอง อยู่ในตำแหน่งเดียวกัน ต่างกันคือพระลักษมณ์นั่งคุกเข่าอยู่หน้าราชรถ พระรามยืนรำอยู่บนบุษบก จึงต้องอาศัยความพร้อมเพรียงอย่างถูกต้องและสวยงาม อีกทั้งทักษะในการรำบนราชรถ ในขณะที่ราชรถกำลังเคลื่อนที่ไปนั้น ผู้แสดงจะต้องมีความระมัดระวังด้วยความจำกัดของพื้นที่บนราชรถ ในการปฏิบัติท่ารำ การใช้ตัวในจังหวะยืดยุบ การเอียงศีรษะ การสะดุ้งตัวขึ้นลงไปตามจังหวะของหน้าทับ การใช้มือและใบหน้าเคลื่อนไหว และเปลี่ยนท่ารำได้อย่างคล่องแคล่วด้วยขีดจำกัดของพื้นที่บนราชรถ

สรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระรามและพระลักษมณ์บนราชรถนั้น ใช้ท่าหลักในการรำหน้าพาทย์ของโขนพระ และท่ารับในการรับท่าหลังจากจบบทพากย์ในแต่ละบท ท้ายคำว่า “เพ้ย” เป็นท่ารำที่ใช้ในการเดินทาง ติดตาม และเป็นโครงสร้างกระบวนท่ารำที่พิเศษที่มิได้ใช้การย่ำเท้าเดินไปตามจังหวะหน้าทับ เช่นเดียวกับการรำ

หน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในรูปแบบที่ไม่ใช้ราชรถเข้ามาประกอบ แต่ใช้วิธีการรำบนราชรถใช้ลักษณะการยืดยุบตัว การสะดุ้งตัวไปตามจังหวะของหน้าทับ

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นบนราชรถ มีท่ารำ 4 ท่า ท่ารำหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทรบนราชรถมีท่ารำ 6 ท่า ผู้รำจะต้องใช้ทักษะ ปฏิภาณ และไหวพริบสูงในการรำบนราชรถในขณะที่ราชรถกำลังเคลื่อนที่ตลอดจนการฟังเพลงหน้าทับให้ถูกต้อง แม่นยำ

รูปแบบการใช้พื้นที่ในการแสดง จะจัดแถวออกเป็นกระบวนยาว 5 แถว ผู้แสดงทั้งหมดจะออกมาทางประตูทางออก แล้วหยุดลงตรงกลางเวทีด้วยเหตุที่ราชรถไม่สามารถที่จะเลี้ยวซ้ายกลับมาตั้งรูปขบวนใหม่ได้ เมื่อหมดเพลงเสมอข้ามสมุทร ผู้แสดงทั้งหมดจะเข้าโรง (ทางด้านขวามือของผู้ชม) ด้วยเพลงรัว รูปแบบของการใช้พื้นที่ในการแสดงนั้นจะจัดทัพในลักษณะที่เป็นระเบียบและจารีต ของการจัดทัพในการแสดงที่มีมาแต่โบราณกำกับอยู่ด้วย

สำหรับการแสดงอารมณ์ในการแสดงชุดนี้นั้น ถือเป็นอารมณ์สำคัญตอนหนึ่งของพระราม และพระลักษมณ์ ที่มีความสุขอันได้เห็นกองทัพอันเกรียงไกร และยิ่งใหญ่ เพื่อพร้อมจะข้ามไปลงกา นำนางสีดากลับคืนมา ผู้แสดงจะแสดงอารมณ์ในลักษณะอมยิ้มเล็กน้อย แสดงถึงความสง่างามสมกับเป็นนายทัพ

แถวที่ 1 ทางด้านหลังของเวทีนำโดยองคต แล้วตามด้วยสิบแปดมงกุฎไปจนหมดแถว

แถวที่ 2 นำโดยสิบแปดมงกุฎ ต่อด้วยนิลนนท์ และชามภูวราช

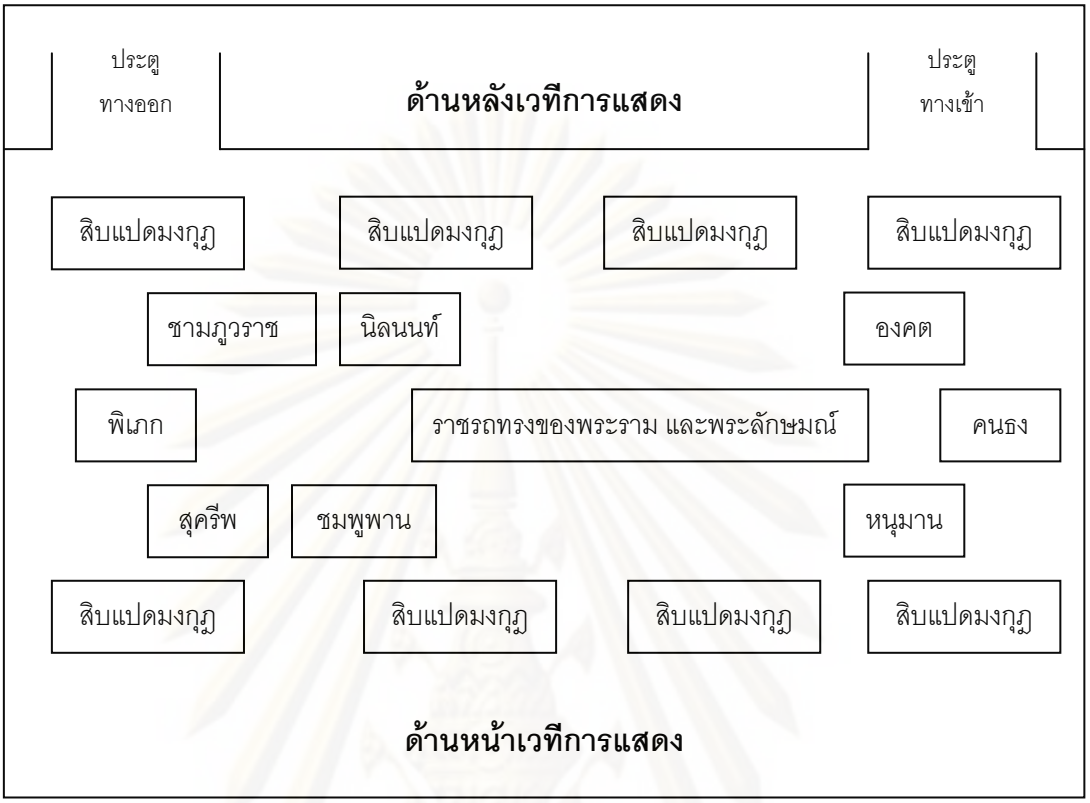
แถวที่ 3 คือแถวกลางนำขบวนโดยคนธง ต่อด้วย ราชรถ พระราม พระลักษมณ์ และพิเภก

แถวที่ 4 นำโดยสิบแปดมงกุฎ ต่อด้วย ชมพูพาน และสุครีพ

แถวที่ 5 ทางด้านหน้าของเวทีนำโดย หนุมาน แล้วตามด้วยสิบแปดมงกุฎไปจนหมดแถว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 9 แผนผังการจัดทัพแบบโขนหน้าจอ และโขนฉาก



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

บทสรุป และข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา และองค์ประกอบของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ และวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ความสำคัญของการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในหลักสูตรการเรียน การสอน นาฏศิลป์โขนพระ ชั้น ป.ว.ช. 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และในรูปแบบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ โดยผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (โขนพระ) 2 ท่าน คือ

1. อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัย และพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทยโขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูล โดยการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในหลักสูตรการเรียน การสอน นาฏศิลป์โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และในรูปแบบการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร นอกจากนี้ยังได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ อาจารย์ และนาฏศิลปิน (โขนพระ) ประกอบการวิจัย และสรุปความคิดเห็น โดยนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบการบรรยาย ดังนี้

บทสรุป

โขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยที่เก่าแก่ที่สุด และมีมาแต่สมัยโบราณ ศิลปะของการแสดงโขนนั้น เป็นศิลปะที่รวมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน โดยได้รับอิทธิพลจากการแสดงตำนานกวนน้ำอมฤต หรือชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงหนังใหญ่ ท่าทางการเต้นและการใช้อาวุธซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงกระบี่กระบอง สิ่งสำคัญในการแสดงโขน คือมีผู้แสดงครบทั้งสี่ฝ่ายได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งแต่ละฝ่ายจะมีแบบแผนการฝึกหัด และวิธีแสดงที่มีลักษณะเป็นจารีตเฉพาะตัว แต่ส่วนสำคัญอย่างหนึ่งที่ขาดเสียมิได้คือดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบ เพื่อให้เกิดความไพเราะ และสมบูรณ์ของการแสดง โดยเฉพาะการแสดงโขนเมื่อมีบทที่

ต้องแสดงกิริยาอาการ เช่น การกิน เดิน นั่ง นอน ตลอดจนอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ เป็นต้น ดนตรีที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการตลอดจนอารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” ที่ถูกกำหนดขึ้นให้ใช้เป็นหลักสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนที่มีมาแต่โบราณ ผู้รำจะต้องรำตามทำนองเพลงดนตรี โดยยึดการบรรเลงที่มีปี่พาทย์เป็นหลัก ซึ่งครูอาจารย์ ทางด้านดุริยางคศิลป์ได้กำหนดให้เพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง มีความหมายที่แตกต่างกัน ดังนั้นท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ที่รำตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ จึงเป็นการแสดงบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้คิดประดิษฐ์ไว้เป็นกระบวนท่ารำ ที่มีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงสัมพันธ์ กับความหมายของเพลงหน้าพาทย์อย่างชัดเจน

เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับเดินทางของกองทัพพระราม และพระลักษมณ์ ที่ใช้เดินทางข้ามสมุทร เป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ ไม่ปรากฏว่าผู้ใดแต่ง และนำมาใช้เมื่อใด เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรจะใช้บรรเลงประกอบเพลงชุดโหมโรงกลางวัน พิธีครอบครู ไหว้ครู โขน – ละคร การรำพัดชา ซึ่งเป็นชื่อของกระบวนท่ารำ ในพระราชพิธีทอดเชือก ดามเชือก ของกรมพระคชบาล เป็นพระราชพิธีเกี่ยวกับเรื่องของช้าง เป็นพิธีคชกรรม หรือพิธีจับช้าง ตรวจเชือกบาศ เพื่อใช้คล้องช้างป่ามาเลี้ยงไว้เป็นกำลังของบ้านเมือง พระราชพิธีนี้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ในกรุงรัตนโกสินทร์ระยะแรกนั้นกำหนดให้ประกอบพิธี ณ ที่นั่งพุทไธศวรรย์ภายในพระบรมมหาราชวัง เพลงหน้าพาทย์รุกร้น เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ถูกกำหนดให้ใช้ในพระราชพิธีนี้ ปัจจุบันได้เลิกล้มไปแล้วหลังสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร มาบรรเลงในพระประจำวัน ในวันจันทร์ คือปางห้ามสมุทร โดยอาจารย์อาคม สายาคม เป็นผู้คิดนำเอาเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ มาบรรเลงพระประจำวันต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2517

บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์นั้น เพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ได้บรรจุไว้ในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ต่อมาในปี พ.ศ.2528 อาจารย์เสรี หวังในธรรม (ถึงแก่กรรม พ.ศ. 2551) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ปี พ.ศ. 2531 ได้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นมา 1 ชุด โดยเป็นผู้ออกแบบและสร้างบทชุด “ระบำวานรพงศ์” ซึ่งเป็นบทประพันธ์ที่อธิบายถึงชื่อของลิงสิบแปดมงกุฎ และลิงพญาวานร ที่เป็นกำลังสำคัญในกองทัพพระราม ประกอบอยู่ในการแสดงโขน ชุดหนุมานชาญสมร ซึ่งจัดแสดงในเดือนตุลาคม 2528 ถึงเดือนมกราคม 2529 โดยบรรจุเพลงหน้าพาทย์ “รุกร้น” ไว้ในบทประพันธ์ชุดนี้

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ มีกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนเป็นท่ารำที่เป็นจารีตโบราณ สืบทอดท่ารำมาหลายยุคหลายสมัย ปัจจุบันท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ บรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้น ป.ว.ช. ปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หลักในการรำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรของพระราม และพระลักษมณ์ ผู้แสดงจะใช้การรำโดยใช้เท้าเดินไปตามจังหวะของหน้าทับ ต่อมาผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ปรับปรุงรูปแบบการแสดง ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ โดยการใส่ท่ารำอยู่บนราชรถแทนการใช้เท้าเดินไปตามจังหวะหน้าทับ ซึ่งได้ประดิษฐ์ท่ารำบนราชรถในปี พ.ศ. 2513 โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2528

การสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ พบว่า การสืบทอดกระบวนท่ารำกันมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งสามารถแบ่งการสืบทอดออกเป็น 2 สายได้ดังนี้

1. สายวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งเริ่มใช้หลักสูตรนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 จนมาถึงปัจจุบัน ได้มีการถ่ายทอดท่ารำเป็นรุ่นต่อรุ่นมาโดยลำดับ โดยมีครูคุ้ม (พระราม) โขนตัวพระในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ให้แก่ พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ครูโขนพระในรัชกาลที่ 5 สืบมาจนถึงรัชกาลที่ 7 และได้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ให้แก่อาจารย์อาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป และได้บรรจุหลักสูตรการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้น ป.ว.ช. ปี 3 วิทยาลัยนาฏศิลป

2. สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้คิดประดิษฐ์ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ ในปีพ.ศ. 2513 โดยให้อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นาฏศิลปิน กองการสังคีต ในสมัยนั้น รับบทพระรามเป็นท่านแรก ต่อมาได้ใช้ท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถ เป็นแบบแผนในการสืบทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรบนราชรถรุ่นต่อรุ่น จนมาถึงปัจจุบัน

ดังนั้น การสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ทั้งสายวิทยาลัยนาฏศิลป และสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จึงมุ่งให้มีการสืบสานกระบวนท่ารำตามแบบแผนการแสดงโขน โดยมีเหตุผลประการสำคัญ ดังนี้

1. ได้แบบแผนการรำชั้นสูง อันเป็นส่วนสำคัญของการแสดงโขนในบทบาทตัวพระราม และพระลักษมณ์

2. เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดท่ารำดังกล่าวให้ดำรงอยู่ต่อไป ไม่ให้สูญหายไปจากวงการนาฏยศิลป์ไทย และเป็นสมบัติของชาติสืบไป

3. เพื่อเผยแพร่เกียรติคุณของนาฏยศิลปินแบบหลวงในสังคมไทยให้เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง

โดยเฉพาะในการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ จะต้องมีผู้ทำหน้าที่ในการสืบทอด อันหมายถึงผู้ที่ได้มีโอกาสแสดงหรือรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ มาก่อนในอดีต ถือเป็นวิวัฒนาการในกระบวนการสืบทอดและถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ที่ได้มีการสืบทอดต่อมาถึงปัจจุบัน ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นหลักในการสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ 2 ท่าน คือ

1. อาจารย์เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ นักวิชาการละครและดนตรี ผู้ชำนาญการพิเศษ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร)

2. อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ จากอาจารย์อุดม อังศุธร (ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)

การสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ สายวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ปรากฏมาอย่างต่อเนื่องด้วยการบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอน นาฏศิลป์ไทย โขนพระ ชั้น ป.ว.ช. ปี 3 ถือว่าเป็นกระบวนท่ารำพื้นฐานที่เป็นไปตามมาตรฐานทางการศึกษา โดยเมื่อนำมาใช้ในการแสดงโดยคณาจารย์ หรือนักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลปก็ตามกระบวนท่ารำนั้นยังคงต้องรักษาแบบแผนเดิม ที่เป็นจารีตแบบโบราณตามหลักสูตรอย่างเคร่งครัด ในการตัดทอนกระบวนท่ารำ จึงขึ้นอยู่กับดุลพินิจของครูผู้ฝึกซ้อมการแสดงในแต่ละครั้ง

นอกจากนี้การสืบทอดท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ ที่ใช้ในรูปแบบการแสดง สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่ยึดเป็นแบบแผนในการถ่ายทอดในการแสดงอย่างต่อเนื่อง ด้วยวิธีจัดการแสดงโดยมีนาฏศิลปินทำหน้าที่สืบทอด จัดเป็นกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ ที่มีความเป็นเอกลักษมณ์โดดเด่น โดยเฉพาะในการแสดงต้องคำนึงถึงความสำคัญของเพลงที่มีลักษณะเฉพาะเจาะจงในการแสดง ตลอดจนโอกาสและสถานที่ซึ่งในการจัดการแสดงในแต่ละครั้ง ย่อมมีองค์ประกอบที่เป็นข้อกำหนดรายละเอียด ปลีกย่อยต่าง ๆ ที่สามารถศึกษาได้จากบทประกอบการแสดง ซึ่งถือเป็นแนวทางในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ผู้จัดทำบทจะเป็นผู้กำหนดสัดส่วนของเวลาที่ใช้ในการแสดง ให้เป็นไปตามลำดับของความสำคัญและบทบาทของตัวละครในการดำเนินเรื่อง เพื่อให้ผู้แสดงได้มีโอกาสศึกษา ทำความเข้าใจในบทบาท ความสำคัญของตัวละคร ตลอดจนขอบเขตของการแสดง

กรมศิลปากรได้จัดทำบทโขนชุด “จองถนน” ในโอกาสต่าง ๆ โดยปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และบททรงบ่าพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ใช้ในการแสดงจนมาถึงปัจจุบัน

เครื่องแต่งกายโขน นับได้ว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามอลังการ เป็นเครื่องแสดงฐานะและลำดับศักดิ์ของตัวละคร บ่งบอกให้รู้ถึงยศศักดิ์ และเชื้อชาติ ทำให้ผู้ชมได้เห็นภาพพจน์ที่เด่นชัดยิ่งขึ้น เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ได้มีการกำหนดสี และลักษณะของตัวละครไว้อย่างเด่นชัด รูปแบบเครื่องแต่งกายเป็นการเลียนแบบเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ เรียกว่าเครื่องแต่งกายยืนเครื่อง อาวุธที่ใช้ในการแสดงของพระรามได้แก่ ศร และอาวุธที่ใช้ในการแสดงของพระลักษมณ์ ได้แก่ พระขรรค์ ที่ผู้แสดงจะถืออาวุธด้วยมือขวา ตลอดจนราชรถที่ใช้ประกอบในการแสดงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ใช้แบบแผนการผสมวงที่เรียกว่า “วงปี่พาทย์” ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ชนิดคือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งสามารถใช้ประกอบการแสดงได้ตามความเหมาะสม ขึ้นอยู่กับโอกาสและสถานที่ ๆ แสดง

การรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ สิ่งที่สำคัญที่สุดในการปฏิบัติท่ารำ คือปฏิบัติกระบวนท่ารำให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับหน้าทับ

ไม้กลอง และทำนองเพลง สิ่งที่ต้องศึกษาให้ชัดเจน คือการจดจำและฟังจังหวะหน้าทับ ไม้กลอง ให้แม่นยำ

รูปแบบในการจัดทัพในด้านการแสดงโขน ตอนจองถนน หรือพระรามข้ามสมุทร ซึ่งบรรจุเพลงหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทรนั้น การจัดรูปขบวนทัพคงจะได้รูปแบบอย่างจากการจัดทัพในสมัยโบราณ ตามตำราพิชัยสงคราม และได้นำมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับการจัดทัพในการแสดง รูปแบบของการจัดกระบวนทัพได้ทั้งประเภทของการแสดงในรูปแบบโขนหน้าจอ และในรูปแบบของการแสดงโขนฉาก

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ สายวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ท่ารำทั้งหมดมีความสัมพันธ์กันกับท่ารำหน้าพาทย์อื่น ๆ และท่ารำต่าง ๆ ได้แก่ การรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ของพระราม ตอนตามกวาง ในท่าเงื้อ ตัวที่ 1 ท่ามอง ตัวที่ 2 ท่าสอดสูง ตัวที่ 3 การรำหน้าพาทย์กลม ของพระนารายณ์ และพระอรชุน ในการแสดงโขน ได้แก่ ท่าเงื้อ ใช้หน้าหนัง ท่าแจกไม้หน้า และท่าย้อนตัวสอดสูง นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก เช่น ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ท่ากินนรฟ้อนโอ่ และท่าผาลาเพียงไหล่

โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ สายวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้แก่ ท่าผาลา สอดสูง เป็นต้น ท่าหลัก ๆ ที่สำคัญเหล่านี้ นับว่าเป็นหัวใจสำคัญในการรำหน้าพาทย์ของโขนพระ นอกจากนี้ยังใช้โครงสร้างกระบวนท่ารำบางท่าของการรำเพลงช้า และเพลงเร็วเข้ามาสอดแทรกอยู่ด้วยเป็นโครงสร้างกระบวนท่ารำที่ใช้ในการเดินทาง ติดตาม เคลื่อนที่ใกล้ – ไกล ใช้สำหรับในการมองดูความเรียบร้อยของกองทัพ ของรูปขบวนทัพ โดยใช้กระบวนท่ารำด้วยท่าหลักใหญ่ก่อน 6 ท่า ได้แก่ ท่าเงื้อ ท่ามอง ท่าวางเท้าขวาด้านข้าง ท่าวางเท้าซ้ายด้านข้าง ท่างาม และท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) หลังจากนั้นจึงใช้ลักษณะการเดินย่ำเท้าขึ้นและลง

กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในรูปแบบการแสดง ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยใส่ท่ารำอยู่บนราชรถ ท่ารำทั้งหมดมีความสัมพันธ์กับท่ารำหน้าพาทย์อื่น ๆ และท่ารำต่าง ๆ ได้แก่ การรำหน้าพาทย์เชิดฉาน ของพระราม ตอนตามกวาง ในเงื้อ ตัวที่ 1 ท่ามอง ตัวที่ 2 ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ตัวที่ 3 การรำหน้าพาทย์กลม ของพระนารายณ์ และพระอรชุน ในการแสดงโขน ได้แก่ ท่าเงื้อ ใช้หน้าหนัง ท่าแจกไม้หน้า และท่าย้อนตัวสอดสูง นอกจากนี้ยังมี

ความสัมพันธ์ในลักษณะท่าเดียวกับการรำแม่บทใหญ่ และแม่บทเล็ก เช่น ท่าสอดสูง (มือซ้ายวงบน) ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ท่าบัวชูฝัก และท่าผาลาเพียงไหล่

โครงสร้างกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์บนราชรถ เป็นท่ารำที่เป็นแบบแผนโดยใช้ท่าหลักของโขนพระ ที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์ และใช้ท่าหลักในการรับท่า จัดเป็นกระบวนท่ารำที่พิเศษที่ผู้แสดงจะปฏิบัติท่ารำ โดยการใช้จังหวะ ยืดยุบตัว ตลอดจนการสะดุ้งตัวขึ้นลง การเอียงศีรษะไปตามจังหวะหน้าทับของดนตรี

การปฏิบัติท่ารำบนราชรถ มิใช่ของง่ายแต่อย่างใด ด้วยการจำกัดพื้นที่บนราชรถ และในขณะที่ปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์รุกร้นนั้น ราชรถก็กำลังเคลื่อนที่ไปในขณะเดียวกัน พระรามยืนรำอยู่บนบุษบก จึงต้องอาศัยทักษะในการฟังจังหวะหน้าทับของดนตรีให้แม่นยำ ต้องมีปฏิภาณและไหวพริบในการปฏิบัติท่ารำ ผู้แสดงจะต้องมีความระมัดระวังเป็นพิเศษ ในการปฏิบัติท่ารำ เพื่อมิให้เกิดความผิดพลาดในขณะที่ผู้แสดงยืนหรือนั่งปฏิบัติท่ารำบนราชรถ ในขณะที่ราชรถเคลื่อนที่ รวมถึงทักษะการใช้มือและใบหน้าให้เคลื่อนไหว และเปลี่ยนท่ารำได้อย่างคล่องแคล่ว ต้องจัดช่องไฟให้ดีระหว่างผู้แสดงที่เป็นพระราม และพระลักษมณ์ ในการปฏิบัติท่ารำเพื่อจะได้ไม่ขัดกัน ติดกัน หรือชนกันได้ สำหรับผู้แสดงที่รับบทเป็นพระลักษมณ์ต้องมีความอดทนสูงเป็นพิเศษ เพราะผู้แสดงจะต้องนั่งคุกเข่าไปตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ในพื้นที่บนหน้าราชรถที่มีความคับแคบ

นอกจากนี้การสั่งสมประสบการณ์ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำของผู้แสดงทั้งสายวิทยาลัยนาฏศิลป และสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จะช่วยส่งผลให้การแสดงกระบวนการรำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์ ทั้งในรูปแบบที่มิได้ใช้ราชรถประกอบการแสดง และรูปแบบที่ใช้ราชรถเข้ามาประกอบการแสดง มีความสวยงามและมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อแนะนำ

1. ควรมีการศึกษาสืบค้นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระราม และพระลักษมณ์สายอื่น เพื่อทำการอนุรักษ์ และสืบทอดกระบวนท่ารำที่มีมาแต่โบราณ

2. ควรมีการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร ของพระพรต และพระสัตรุด ในการแสดงโขน ตอนศึกสุริยภพ เพื่อศึกษาประวัติและที่มาของพระพรต และพระสัตรุด อนุชาพระราม ตลอดจนองค์ประกอบในการแสดงต่าง ๆ

3. ควรมีการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์รุกร้น และเสมอข้ามสมุทร สำหรับตัวละครอื่น ๆ ทั้งในการแสดงโขน และละคร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

กรุงธนบุรี, สมเด็จพระเจ้า. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี และเล่าเรื่องหนังสือรามเกียรติ์ของนายกี อยู่โพธิ์. กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2506.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว.. นาฏศิลป์และดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2522.

จตุพร รัตนวราหะ. เพลงหน้าพาทย์. สุโขทัย : โรงพิมพ์วิทยา, 2538.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. พระราชพิธีสิบสองเดือน. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์บรรณคาร, 2542.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2530.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. นิทรรศการมรดกวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 2. สงขลา : สำนักพิมพ์กองวัฒนธรรมทางศาสนา, 2552.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2508.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์กรมศิลปากร, 2511.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปการละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศิวพรการพิมพ์, 2516.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2496.

ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2523.

นราธิปประพันธ์พงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา (ทรงแปล). จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2505.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จเล่ม 1 พ.ศ. 2457 – พ.ศ. 2465. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2546.

บุญธรรม ตราโมท. คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2545.

ปราณี สำราญวงศ์. เอกสารประกอบการบรรยายเรื่องหน้าพาทย์ ระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2. กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยนาฏศิลป, ม.ป.ป..

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คพับลิเคชั่น, 2546.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แพร่วิทยา, 2514.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โสภณการพิมพ์, 2540.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

พลูหลวง และ ส.ตุลยานนท์. สารจากกรุงเทพฯ ถึงธนบุรี. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โพธิ์สามต้นการพิมพ์, 2517.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บ่อเกิดรามเกียรติ์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร, 2513.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. รามเกียรติ์บทร้อง และบทพากย์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาดไทย, 2502.

มนตรี ตราโมท. การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เจริญวิทย์การพิมพ์, 2529.

มนตรี ตราโมท. ตำราดนตรีฉบับแรกของแผ่นดิน. กรุงเทพมหานคร : ม.ป.ท., 2481.

มนตรี ตราโมท. เพลงหน้าพาทย์ สารานุกรมสำหรับเยาวชน เล่ม 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2534.

มนตรี ตราโมท. โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.

วัชรี รมยะนันท์. วิวัฒนาการวรรณคดีไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ศิลปากร, กรม. ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย, 2548.

ศิลปากร, กรม. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547.

ศิลปากร, กรม. งานพระเมรุมาศสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อมรินทร์การพิมพ์, 2528.

ศิลปากร, กรม. ดุริยางค์ผสานศิลป์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, 2535.

ศิลปากร, กรม. บทโขน. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2507. (จัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พุทธศักราช 2507)

ศิลปากร, กรม. บทโขนมหกรรมรามเกียรติ์ (โขนกลางอุทยาน) กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม, วันที่ 31 มีนาคม – 2 เมษายน 2552.

ศิลปากร, กรม. บทนาฏกรรม ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กรมศิลปากรจัดแสดงเนื่องในวันคล้ายวันพระราชสมภพ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ โรงละครแห่งชาติ, วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2523.

ศิลปากร, กรม. บทประกอบการแสดงโขน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี, วันที่ 21 ธันวาคม 2551.

ศิลปากร, กรม. ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1-4. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์สำนักนายกรัฐมนตรี, 2512.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สูจิบัตรการแสดงนาฏศิลป์ดนตรีงานลานศิลปวัฒนธรรม ครั้งที่ 3 ณ ลานพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ข้างโรงละครแห่งชาติ, 13 กุมภาพันธ์ 2552.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. เพลงหน้าพาทย์ : มรดกทางวัฒนธรรมและการสืบทอด เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ ณ ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์บพิธการพิมพ์, 2538.

สิทธา พินิจภูวดล. วรรณกรรมสมัยสุโขทัย ศิลาจารึกหลักที่ 1. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2519.

เสรี หวังในธรรม. รายการเพลงหน้าพาทย์ สูจิบัตรรวมรายการแสดงนาฏศิลป์ และดนตรีไทย จัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ 2522 - 2525. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์กองการสังคีต, 2525.

อาคม สายาคม. ที่ระลึกครบห้ารอบ 26 ตุลาคม 2520. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520.

อาคม สายาคม. รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์, 2545.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. การรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครู โขน ละคร.วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

สมศักดิ์ ทัดติ. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

จิรัส อาจณรงค์. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2545. สัมภาษณ์, 20 ธันวาคม 2550 และ 24 เมษายน 2551.

ดุษฎี มีป้อม. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2550 และ 15 พฤศจิกายน 2550.

บัณฑิต กลิ่นสุคนธ์. ครูดุริยางค์ไทย (ระนาดเอก) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2550.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. นาฏศิลปิน 8 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสงคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2551 และ 20 มีนาคม 2552.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 15 พฤษภาคม 2551.

ปัญญา ธรรมมล. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2551.

เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์. นักวิชาการละครและดนตรี หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2550, 31 มกราคม 2552 และ 20 มีนาคม 2552.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2550, 18 ตุลาคม 2550, 29 มกราคม 2551 และ 20 มีนาคม 2552.

ภิรมย์ ใจชื้น. ครูดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2550.

รักชาติ ตุงคะบูรณะ. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2551 และ 8 มีนาคม 2552.

เรวดี สายาคม. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 1 พฤศจิกายน 2550.

วิชัย ภู่เพ็ชร์. ครูดุริยางค์ไทย (เครื่องหนัง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 14 ธันวาคม 2550.

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนลิง วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 18 ตุลาคม 2550.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนพระ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2550, 2 กรกฎาคม 2550, 7 กุมภาพันธ์ 2551 และ 8 มีนาคม 2552.

ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2541. สัมภาษณ์, 30 ตุลาคม 2551.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2548. สัมภาษณ์, 2 มกราคม 2551 และ 10 มีนาคม 2552.

สมบัติ แก้วสุจริต. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2550.

สมศักดิ์ ทัดติ. ครูชำนาญการพิเศษ นาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2551.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม และฝ่ายประกันคุณภาพ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2550.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ละครรำ) ปีพุทธศักราช 2533. สัมภาษณ์, 10 ธันวาคม 2550.

อุดม อังศุธร. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2550.

อุทัย ปานประยูร. ข้าราชการบำนาญ นาฏดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2550 และ 15 ตุลาคม 2550.

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)

พระยานัฏกานุรักษ์ มีนามเดิมว่า ทองดี สุวรรณภารต เกิดเมื่อวันที่ 9 มกราคม พ.ศ.2408 เป็นบุตรของนายทองอยู่ สุวรรณภารต (มีความสามารถในบทบาทการแสดงโขนตัวพิเภก จนได้ฉายาว่าทองอยู่พิเภก) มารดาชื่อ ขำ เข้ารับราชการเป็นโขนหลวง ตั้งแต่อายุ 14 ปี และรับราชการมาจนอายุ 70 ปี รวมเวลาที่อยู่ในราชการถึง 65 ปี ยากที่จะหาผู้ใดที่มีอายุราชการนานเท่านี้ ปรากฏตำแหน่งหน้าที่ตามประวัติราชการดังนี้

พ.ศ.2422	เป็นโขนหลวง	ได้รับเบี้ยหวัดปีละ	4 บาท
พ.ศ.2423	เป็นโขนหลวง	ได้รับเบี้ยหวัดปีละ	6 บาท
พ.ศ.2433	เป็นโขนหลวง	ได้รับเบี้ยหวัดปีละ	12 บาท
พ.ศ.2424	เป็นโขนหลวง	ได้รับเบี้ยหวัดปีละ	20 บาท

พ.ศ.2449 ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็นขุนนัฏกานุรักษ์ ยศชั้นนายรอง ได้รับพระราชทานเบี้ยหวัดปีละ 40 บาท

พ.ศ.2450 ได้รับพระราชทานเงินเดือนเพิ่มอีกเดือนละ 60 บาท

วันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2453 ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็นหลวงนัฏกานุรักษ์ ยศชั้นหุ้มแพร รับพระราชทานเบี้ยหวัดปีละ 40 บาท และได้รับพระราชทานเงินเดือนอีกเดือนละ 70 บาท

วันที่ 29 มีนาคม พ.ศ.2454 ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็นพระนัฏกานุรักษ์ ยศชั้นจ่า เงินเดือน ๆ ละ 200 บาท

วันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2456 ได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ 220 บาท

วันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ.2457 ได้รับยศเป็นชั้นนายเวร เงินเดือน ๆ ละ 220 บาท

วันที่ 14 มีนาคม พ.ศ.2458 ได้รับพระราชทานยศเป็นหัวหมื่น เงินเดือน ๆ ละ 260 บาท

วันที่ 17 มีนาคม พ.ศ.2458 ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็นพระยานัฏกานุรักษ์ เจ้ากรมโขนหลวง

วันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2459 ได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ 280 บาท

วันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2460 ได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ 400 บาท

วันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2462 ได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ 500 บาท

พ.ศ.2468 ออกจากราชการ โดยยุบเลิกตำแหน่ง ได้รับเบี้ยบำนาญเดือนละ 250 บาท

วันที่ 1 มกราคม พ.ศ.2469 กลับเข้ารับราชการเป็นผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวง รับเงินเดือน ๆ ละ 200 บาท และคงรับเบี้ยบำนาญเดือนละ 250 บาทด้วย

วันที่ 1 มีนาคม พ.ศ.2472 ทำหน้าที่ปลัดกรมปี่พาทย์และโขนหลวง รับเงินค่าใช้สอยเดือนละ 200 บาท

วันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ.2472 ออกจากประจำการโดยสูงอายุ ได้รับเงินพระมหากรุณาเดือนละ 200 บาท และคงรับบำนาญเดือนละ 250 บาท อยู่ด้วย

วันที่ 1 เมษายน พ.ศ.2478 พ้นจากหน้าที่ราชการ คงรับเบี้ยบำนาญเดือนละ 250 บาท

พระยานัฏกานุรักษ์ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตามลำดับมากมาย อาทิ เช่น

พ.ศ.2450	ได้รับพระราชทานเหรียญรัชมงคล
2 ตุลาคม พ.ศ.2451	เหรียญรัชมังคลาภิเษก
1 มกราคม พ.ศ.2453	เหรียญรัตนาภรณ์ ชั้น 4
12 พฤษภาคม พ.ศ.2454	เหรียญข้าหลวงเดิม
15 มิถุนายน พ.ศ.2454	เหรียญราชรุจิ กาไหล่ทอง
10 พฤศจิกายน พ.ศ.2454	เบญจมาภรณ์มงกุฎสยาม
2 ธันวาคม พ.ศ.2454	เหรียญบรมราชาภิเษก
พ.ศ.2455	ดุม ว.ป.ร.ชั้น 1
5 กันยายน พ.ศ.2455	จตุรถาภรณ์ช้างเผือก
1 เมษายน พ.ศ.2456	เข็มอักษรพระบรมนามาภิไธยย่อ ชั้น 2
2 เมษายน พ.ศ.2456	เสมา ว.ป.ร.ชั้น 4
17 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2457	ตราวชิรมาลา
12 สิงหาคม พ.ศ.2459	แหนบ ว.ป.ร.ชั้น 1
30 ธันวาคม พ.ศ.2459	รัตนาภรณ์ ชั้น 3
6 ตุลาคม พ.ศ.2461	เสมา ร.ร.ชั้น 3
1 เมษายน พ.ศ.2462	ตราวัลลาภรณ์
31 ธันวาคม พ.ศ.2462	ตริตาภรณ์ช้างเผือก
31 ธันวาคม พ.ศ.2467	ทวีติยาภรณ์มงกุฎสยาม
25 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2468	เหรียญบรมราชาภิเษก ร.7
4 เมษายน พ.ศ.2475	เหรียญเฉลิมพระนคร 150 ปี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พระยานัฏกานุรักษ์ มีบุตรคนแรกเป็นชาย เกิดจากนางพวง ชื่อ ทองแล่ง ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงไพจิตรนันทการ รับราชการอยู่ในสำนักพระราชวัง ต่อมาพระยานัฏกานุรักษ์ได้สมรสกับเทศ ซึ่งกลายเป็นคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ในปัจจุบันนี้ มีบุตรธิดาด้วยกัน 3 คน คือ

นางทองทศ สมรสกับพันเอกพิเศษ พิศพัฒนะ อมรวิสัยสรเดช

นางสาวทองกร สุวรรณภารต ข้าราชการบำนาญสำนักงานข้าราชการพลเรือน

นายทองสิงห์ สุวรรณภารต ข้าราชการกรมไปรษณีย์โทรเลข

พระยานัฏกานุรักษ์เป็นผู้ที่มีความสามารถในบทบาทการแสดงทุกบท โดยเฉพาะมีความเชี่ยวชาญในบทของตัวพระ ท่านได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์โขน ละคร และท่านเป็นผู้ต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพให้กับนายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ขึ้นเป็นครั้งแรก โดยมีหลักฐานปรากฏดังนี้

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามเดินดง หรือตอนพระรามเข้าสวนพิราพจัดเป็นตอนสำคัญตอนหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ โอกาสที่จะจัดนำออกแสดงนั้นจะต้องเป็นงานสำคัญ เช่น งานพระราชพิธี รัฐพิธี หรืองานมหกรรม จะไม่นำออกแสดงพร่ำเพรื่อ เหมือนกับการแสดงโขนในชุดอื่น ๆ เพราะถือเป็นของสูงและมีความศักดิ์สิทธิ์อย่างยิ่ง การจัดแสดงแต่ละครั้งจะต้องมี พิธีรีตองตั้งเครื่องถวายครู ตามระเบียบและแบบแผนที่ครูอาจารย์ได้บัญญัติไว้

ครั้งแรก แสดงในงานพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางโรงในพระเศวตคชเดชน์ดิลกพระคชาธารคู่บารมี ในรัชกาลที่ 7 เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2470 ณ พระราชวังดุสิต (ปัจจุบันเป็นบริเวณหน้าตึกรัฐสภา) การแสดงโขนครั้งนี้เป็นการแสดงโขนหน้าพระที่นั่ง ถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี ส่วนวิธีที่แสดงนั้นแสดงแบบโขนนอนโรง

ครูรงภักดี (เจียร จารุจรณ) นาฏศิลปิน (โขน) ที่มีฝีมือในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม ซึ่งได้ต่อท่ารำองค์พระพิราพมาจากพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ปรมาจารย์นาฏศิลป์ไทย ได้ออกรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ และได้แสดงเป็นพิราพ ในเรื่องรามเกียรติ์

การต่อท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพนั้น ได้ทำพิธีต่อท่ารำที่คดวัดพระแก้ว (ระเบียงคด ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม) ส่วนพิธีครอบนั้นจัดขึ้นที่ศาลาสหทัยสมาคม

ในพระบรมมหาราชวัง โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูและทำพิธีครอบ เมื่อพุทธศักราช 2470

ครั้งที่สอง โขนหลวงกระทรวงวัง ได้จัดแสดงในงานฉลองรัฐพิธีฉลองรัฐธรรมนูญ เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พุทธศักราช 2475 (งานฉลองรัฐธรรมนูญปีแรก) ณ บริเวณท้องสนามหลวง การแสดงครั้งนี้แสดงแบบโขนนั่งราว และโขนหน้าจอ คือมีทั้งนั่งราวและนั่งเตียง มีบทร้องบทพากย์ และบทเจรจาแบบโขนโรงใน คือเอาการแสดง 2 แบบมารวมกัน ตัวโขนที่แสดงงานนี้มี

1. ครูรงภักดี (เจียร จารุจรณ) แสดงเป็น พิราพป่า

2. นายอร่าม อินทรนัฏ แสดงเป็น พิราพทรงเครื่อง

3. นายบุญสม (อาคม) สายาคม แสดงเป็น พระราม

4. นายเดช ปัญญาพล แสดงเป็น พระลักษมณ์

5. นายทองหล่อ ลักษณะผล แสดงเป็น นางสีดา

นอกจากนี้ยังมีพวกรากษส บริวารของพิราพ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (พากย์ พากย์ฉันทวัจน์) และหมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) เป็นผู้พากย์ เจรจา ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง มี 2 วง คือ

1. วงพระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต)

2. วงหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

การแสดงอยู่ในความควบคุมของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ นัฏกานุรักษ์) ซึ่งจากประวัติและผลงานจะแสดงให้เห็นว่าพระยานัฏกานุรักษ์ เป็นผู้ที่มีความสามารถสูง มีอายุราชการที่ยืนยาว ซึ่งจะเห็นได้จากการที่ทางราชการต้องเรียกพระยานัฏกานุรักษ์ กลับเข้ามารับราชการใหม่ถึงสองครั้ง ภายหลังที่ได้ปลดออกรับเบี้ยบำนาญแล้ว และแม้จะมีอายุได้ถึง 60 ปีเศษแล้ว ทางราชการก็ยังเห็นความจำเป็นที่จะต้องใช้ท่านโดยจ่ายเงินค่าใช้สอยต่อมาจนอายุ 70 ปี

นอกจากนี้พระยานัฏกานุรักษ์ยังได้รับคัดเลือกให้เข้าเป็นภาคีสมาชิกราชบัณฑิตสถาน และมีข้อที่ควรบันทึกไว้เป็นเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ก็คือ ท่านได้รับเกียรติอันสูง ให้เป็นประธานการประชุมราชบัณฑิตสถานแห่งประเทศสยามเป็นครั้งแรก

พระยานัฏกานุรักษ์ได้ล้มป่วยลงด้วยโรคหัวใจพิการ โรคาพาธที่เกิดขึ้นจนเป็นเหตุให้พระยานัฏกานุรักษ์ถึงแก่มรณกรรมนั้น ก็เป็นธรรมดาของสังขารที่ได้ล่วงเข้าสู่วัยชราภาพ ท่านได้ถึงแก่มรณกรรมอย่างสงบ เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน พ.ศ.2478 เวลา 15 นาฬิกา 15 นาที ณ บ้านเลขที่ 727 ตำบลตรอกสาเก เชิงสะพานผ่านพิภพลีลา จังหวัดพระนคร รวมสิริอายุได้ 70 ปี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คุณครูอาคม สายาคม

นายอาคม สายาคม เกิดเมื่อวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ.2460 อยู่บ้านใกล้สี่แยกถนนหลานหลวง เป็นบุตรนายเจือ ศรียาภัย และนางผาด สกุลเดิม อิศรางกูร ณ อยุธยา เหตุที่ใช้นามสกุลสายาคม ซึ่งเป็นนามสกุลที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะเป็นบุตรบุญธรรมของนายสายและนางเพี้ยน สายาคม เฉพาะนางเพี้ยนมีศักดิ์เป็นป้าของนายอาคมด้วย

นายอาคม สายาคม มีนามเดิมว่าบุญสม พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรเปลี่ยนให้สมัยที่มีการฟื้นฟูวัฒนธรรม เพื่อให้มีความหมายเข้มแข็งสมเป็นผู้ชาย เริ่มต้นเรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนพร้อมมูลวิทยาจนถึงชั้นประถมปีที่ 2 จึงลาออกไปสมัครเรียนโขนที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวังในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้เรียนหนังสือที่โรงเรียนศรีอยุธยา ควบคู่กับการฝึกหัดโขน จนจบชั้นมัธยมปีที่ 3 ได้เป็นโขนหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ขึ้นตรงต่อพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ผู้กำกับกรมปี่พาทย์และโขนหลวงในรัชกาลที่ 7 กับคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์

เมื่อเริ่มฝึกหัดโขนนั้นนายอาคมมีอายุได้ 12 ปี โดยพระยานัฏกานุรักษ์และคุณหญิงเทศได้มอบให้ครูลิ้นจี่ จารุจรณ ดูแลควบคุมการฝึกหัดเบื้องต้นอยู่กับพวกละครหลวง

ในสมัยนั้นตัวพระและตัวนางจะฝึกหัดกันที่วังสวนกุหลาบ ส่วนยักษ์และลิงจะฝึกกันที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์

นายอาคมได้ออกแสดงเป็นครั้งแรกเมื่ออายุประมาณ 14 ปี เป็นตัวพระรามในเรื่องรามเกียรติ์ตอนขาดเศียรขาดกร เป็นการแสดงโขนนั่งราว แสดงหน้าพระที่นั่งถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว บริเวณสนามหญ้าหน้าพระที่นั่งอนันตสมาคม ในงานต้อนรับแขกเมือง คือนายดักลาส แฟร์แบงค์ นักแสดงภาพยนตร์ชาวอเมริกัน ต่อมาได้แสดงหน้าพระที่นั่งอีกหลายครั้งที่โรงโขนหลวงมิสกวัน

นายอาคม สายาคม เข้ารับราชการในกรมมหรสพเมื่อ พ.ศ.2472 ในแผนกโขนหลวง ตำแหน่งเด็กชา เงินเดือน 4 บาท ต่อมารัฐบาลได้มีคำสั่งให้โอนงานการช่างและกองมหรสพไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร ใน พ.ศ.2478 นายอาคมซึ่งขณะนั้นบวชอยู่ที่วัดสุนทรธรรมทาน (วัดแคนางเลิ้ง) จึงตกลงใจสึกมารับราชการอยู่ที่โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) นายอาคมได้รับหน้าที่ให้เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์โขนฝ่ายพระ และเป็นศิลปินผู้แสดงด้วย

ในสมัยพลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร นาฏศิลปโขนละครและดนตรีไทยถึงคราวเสื่อม เนื่องจากหาผู้ชมได้ยาก กรมศิลปากรจึงสั่งให้ศิลปินโขนไปเรียนวิชาดนตรีสากล เพื่อที่จะได้ออกบรรเลงตามงานต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้นายอาคมจึงต้องไปหัดไวโอลินอยู่ระยะหนึ่ง

ครั้นถึงสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ได้ร่วมกับหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี รื้อฟื้นและส่งเสริมให้มีการแสดงโขนละครเพื่อให้ประชาชนชมทุกวันศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ ณ โรงละครศิลปากร (โรงละครนี้ถูกไฟไหม้ไปหมดเมื่อคืนวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ.2503) นายอาคมจึงมีโอกาสได้แสดงโขนและละครเป็นประจำ สำหรับการแสดงโขนนั้นนายอาคมแสดงเป็นตัวพระรามเพียงคนเดียว

ส่วนการแสดงละคร นายอาคมได้แสดงเป็นตัวเอกเกือบทุกเรื่อง อาทิเช่น

เรื่องพระร่วง หรือ ขอมดำดิน แสดงเป็นพระร่วง

เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ แสดงเป็นพระไวย

เรื่องไกรทอง แสดงเป็นไกรทอง

เรื่องอิเหนา ตอนประสันต่อนก แสดงเป็นอิเหนา

เรื่องพระอภัยมณี ตอนพบนางละเวง แสดงเป็นพระอภัยมณี

ฯลฯ

หน้าที่สำคัญที่นายอาคม สายาคม ได้รับสืบทอดจากครูผู้ใหญ่ฝ่ายโขน ละครก็คือ การทำพิธีไหว้ครูและครอบโขน ละครของกรมศิลปากร ซึ่งมีประเพณีนิยมกันมาแต่โบราณว่าศิลปินผู้เป็นครูครอบศิลปะทางโขนละครนั้นจะต้องประกอบด้วยคุณสมบัติหลายประการ เช่นเป็นศิลปินผู้ใหญ่ที่มีอาวุโส มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จนเป็นที่ยอมรับนับถือของบุคคลในวงการ ต้องรำเพลงหน้าพาทย์ได้ทุกเพลงอย่างแม่นยำ มีวาจาสุภาพเรียบร้อย มีสัจจะ มีความกตัญญูต่อครูอาจารย์ และต้องได้รับมอบตำราไหว้ครูและการครอบนาฏศิลป์จากครูผู้ใหญ่ ซึ่งคุณสมบัติเหล่านี้นายอาคมมีพร้อมทุกประการ โดยนายอาคมได้รับตำราไหว้ครูจากคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ ซึ่งเป็นตำราของพระยานัฏกานุรักษ์ ที่ท่านได้รับมอบมาจากพ่อครูเกษและได้ตกทอดมาถึงนายอาคมในปัจจุบันนี้

หลวงวิลาศวงงามครูผู้ใหญ่ฝ่ายโขนผู้ทำพิธีไหว้ครูโขนละครและทำพิธีครอบของกรมศิลปากรตั้งแต่ พ.ศ.2488 ได้มอบให้นายอาคมเป็นครูผู้ทำพิธีประมาณปี พ.ศ.2504 แต่ประเพณีที่ถือกันมาว่าผู้ที่ได้รับมอบจะไม่ทำพิธีไหว้ครูและพิธีครอบ ในขณะที่ครูผู้มอบยังมีชีวิตอยู่เพราะเคารพต่อครูและถือว่าเป็นเสนียดจัญไร เท่ากับไปตีตนเสมอครู จนกระทั่งปี พ.ศ.2505 หลวงวิลาศวงงามถึงแก่กรรม นายอาคมจึงได้ทำหน้าที่แทน โดยเริ่มทำพิธีไหว้ครูและครอบเป็นทางการครั้งแรกที่โรงเรียนนาฏศิลป ในปี พ.ศ.2505

ในระยะนั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงทราบว่าการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพอันเป็นหน้าพาทย์ที่สูงสุดและศักดิ์สิทธิ์ในวิชานาฏศิลปไทยกำลังจะสูญ และทรงทราบว่าผู้ต่อท่ารำหน้าพาทย์นี้จากพระยานัฏกานุรักษ์ เหลืออยู่เพียงคนเดียวคือ นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ซึ่งรับราชการเป็นตำรวจวัง สังกัดสำนักพระราชวัง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) มอบท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพให้แก่ศิลปินของกรมศิลปากร 4 คน คือ

นายอาคม สายาคม ครูพระ

นายอร่าม อินทรนัฏ ครูยักษ์

นายหยัด ช้างทอง ครูยักษ์

นายยอแสง ภักดีเทวา ครูยักษ์

ณ โรงละครพระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 24 มกราคม พ.ศ.2506

ส่วนชีวิตครอบครัวนั้น นายอาคมได้สมรสกับนางสาวเรณู วิเชียรน้อย เมื่อวันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ.2488 มีบุตรธิดา 3 คน

จากนั้นนายอาคม สายาคม ก็ได้ทำพิธีไหว้ครู โขน ละคร ตลอดมา บางครั้งก็ได้รับเชิญจากสถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ตลอดจนบุคคลในวงการศิลปินให้ไปทำพิธีไหว้ครูและครอบตลอดมา และที่นำความปลาบปลื้มให้แก่นายอาคมอย่างยิ่งก็คือ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายอาคมครอบถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ขณะยังทรงพระเยาว์ ณ บวรสถานสุธาวาส (พระแก้ววังหน้า ในบริเวณวิทยาลัยนาฏศิลป) เมื่อ พ.ศ.2506 และสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ มีพระราชเสาวนีย์โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพิธีบวงสรวงสังเวยเพื่อการแสดงละครเรื่อง สมเด็จพระสุริโยทัย ไหว้ครูโขนละครและพิธีครอบนาฏศิลป์ ณ ศาลาผกาภิรมย์ สวนจิตรลดา เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ.2521 ในพิธีครั้งนี้ นายอาคมได้ครอบถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และครอบศิลปินสมัครเล่น

นายอาคม สายาคม รับราชการในกรมศิลปากรมาตั้งแต่ พ.ศ.2478 จนครบเกษียณอายุเมื่อวันที่ 30 กันยายน พ.ศ.2521 ในตำแหน่งศิลปินพิเศษของกรมศิลปากร มีผลงานต่าง ๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นการประดิษฐ์ท่ารำ ผลงานทางด้านการเขียน ผลงานทางด้านวิทยุกระจายเสียง ผลงานทางด้านการกำกับการแสดงและการสอน ฯลฯ ความสำเร็จของผลงานเหล่านี้ได้มาจากการอุทิศแรงกายแรงใจของนายอาคม สายาคม ทั้งสิ้น ภายหลังจากเกษียณอายุราชการ กรมศิลปากรจึงให้ปฏิบัติหน้าที่ต่อไปในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์

เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน พ.ศ.2525 นายอาคม สายาคม ได้เดินทางไปราชการที่จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อประกอบพิธีไหว้ครูและครอบให้นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.2525 แต่ได้ถึงแก่กรรมเสียก่อน ณ โรงแรมอโนดาต เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2525 รวมอายุได้ 64 ปี 7 เดือน 14 วัน

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
(ศิลปินแห่งชาติ ด้านศิลปะการแสดง - นาฏศิลป์ไทย)

ชีวิตวัยเด็ก

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีนามเดิมว่า แผ้ว สุทธิบูรณ์ เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ.2446 เป็นธิดาคนที่ 2 ของนายเฮง และนางสุทธิ สุทธิบูรณ์ ในจำนวนพี่น้องสามคน คือ นางทับทิม คลี่สุวรรณ์ พี่สาว และนายสหัส สุทธิบูรณ์ น้องชาย ในครอบครัวพอมีอันจะกิน จากจังหวัดฉะเชิงเทรา ความที่คุณย่ามีตำแหน่งเป็นคุณพนักงานในพระราชสำนักฝ่ายในของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านผู้หญิงแผ้วจึงมีโอกาสเข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับคุณย่าด้วย กระทั่งพระบาทสมเด็จ พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต จึงกลับออกมาอยู่กับบิดามารดาดังเดิม กระทั่งอายุ 8 ขวบ จึงได้เข้าไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ

ท่านผู้หญิงแผ้วเข้าถวายตัวในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มีท้าวนารี วรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) เป็นผู้ปกครองดูแล อีกทั้งได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์กับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนัก เช่น เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์) และเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้มในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ หม่อมอึ่งในสมเด็จพระบัณฑูรฯ จากการที่ท่านผู้หญิงแผ้วเรียนรำละครด้วยใจรัก ประกอบกับเป็นเด็กหน้าตางดงาม จึงได้รับการสนับสนุนให้เรียนอย่างเต็มที่

ชีวิตสมรส

ด้วยความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์เป็นเลิศ ประกอบกับความงดงามทั้งกาย และใจ เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติของเบญจกัลยาณีครบถ้วน ท่านผู้หญิงแผ้วจึงเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมายิ่งนัก ทรงขอท่านผู้หญิงแผ้ว ไปเป็นชายาในพระองค์ มีนามว่าหม่อมแผ้ว นครราชสีมา ต่อมาทรงยกขึ้นเป็นหม่อมห้ามของพระองค์ แล้วจึงนำความกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีพระมหากรุณารับท่านผู้หญิงแผ้วไว้ในตำแหน่งสะใภ้หลวง และโปรดเกล้าฯ ให้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ

ท่านผู้หญิงแผ้วมีความสุขในชีวิตสมรสประมาณ 10 ปี สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงตำแหน่งองค์รัชทายาท เสด็จทิวงคต ยังความทุกข์ยากมาสู่จิตใจท่านผู้หญิงเป็นล้นพ้น ท่านเล่าว่า “ตอนนั้นพระองค์ท่านพระชนมายุได้ 36 ปี ฉันอายุได้ 25 ซึ่งฉันรู้สึกว้าเหว่และเศร้าโศกเป็นลมพับและรู้ว่าโลกนี้ช่างไม่มีอะไรแน่นอนทั้งสิ้น”

จากนั้นอีกนานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสใหม่กับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์) มีชีวิตสมรสอีกรูปแบบหนึ่ง ท่านผู้หญิงมีความสุขกับการเป็นแม่บ้านยามว่างจะดูแลปลูกต้นไม้พืชผัก และรักษาปรับปรุงบ้านซึ่งพร้อมหน้าพร้อมตาด้วยลูก ๆ ทั้งหมดสี่คน ได้แก่

- ม.ล.แต้ว สนิทวงศ์
- ม.ล.นวลผ่อง สนิทวงศ์ สมรสกับ พลเอกแสวง เสนาณรงค์
- พ.ต.อ.(พิเศษ) ม.ล.เติม สนิทวงศ์ สมรสกับนางโสภี โชติกะพุกกณะ
- ม.ล.ตวง สนิทวงศ์ สมรสกับ ม.จ. รังษีนภดล ยุคล

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีใจรักด้านรำละครมาแต่เยาว์ ท่านได้รับการฝึกหัดอบรมด้านละครขณะอยู่ในวังสวนกุหลาบเมื่ออายุได้ 8 ปี โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้ส่งท่านผู้หญิงไปฝึกหัดนาฏศิลป์กับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนักจนมีความรู้ความสามารถออกแสดงเป็นตัวละครเอกในโอกาสแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายครั้ง ท่านผู้หญิงแสดงเป็นอิเหนา และนางดรสา ในเรื่องอิเหนา เป็นพระพิราพ และทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า หลังจากที่ฉันอยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ได้ส่งฉันไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมหัดให้ฉันเป็นอิเหนา เมื่อเวลาฉันรำไม่ดีท่านจะตีฉัน ฉันเอามือรับจนหัวแม่มือฉันแตก คือมือด้านซ้าย ฉันอยู่ที่วังกรมพระนราหลายเดือนต่อมาไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ สำหรับการแสดงได้แสดงเป็นตัวเอกหลายเรื่อง ได้เคยต้อนรับแขกเมืองที่เข้ามาเยี่ยมเยือนประเทศไทยและแสดงถวายหน้าพระที่นั่งตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7

สำหรับเรื่องที่แสดงนั้น ฉันแสดงเป็นตัวอิเหนาตั้งแต่เข้าห้องจินตะหราจนถึงศึกกระหมังกุหนิงกับหม่อมแย้ม ฉันเก่งในทางเพลงอาวุธ ทั้งหอก กระบี่ ทวน ดาบ กริช สำหรับละครใน ฉันทำได้ดี เป็นที่โปรดปรานของเจ้านาย สำหรับละครนอก แสดงเป็นตัวพระไวยตอนแตกทัพ ไชยเชษฐ์ และเป็นตัวไกรทองอย่างดีเยี่ยม ต่อมาแสดงที่กระทรวงต่างประเทศเมื่ออายุ 13 ปี ทูลกระหม่อมอัษฎางค์ ฯ ส่งฉันไปอยู่กับเจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 ฉันเป็นนางเมขลาคู่กับคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์เป็นรามสูร ต่อมาแสดงเป็นดรสาในเรื่องอิเหนาเมื่อตอนโดดเข้ากองไฟ รำกริชผู้หญิงตายตามระตู การแสดงครั้งนี้ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงชอบมาก และขอฉันไปเป็นชายาของพระองค์

ครั้นมาเป็นหม่อมห้ามในพระองค์ ไม่ทรงอนุญาตให้เล่นละครเปิดหน้าให้คนอื่นได้เห็น ในงานฉลองแซยิดครบ 60 ปี ของท้าวนารีวรคณารักษ์ ท่านผู้หญิงแผ้วจึงต้องแสดงเป็นตัวพระพิราพทรงเครื่อง ซึ่งพอออกมายืนแตะข้างม่าน ก็เป็นที่ประทับใจแก่เจ้านายและข้าราชการที่เชิญมาในงานนั้นเป็นที่ยิ่ง จวบจนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เสด็จทิวงคตแล้ว เป็นเวลานานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์)

ชีวิตการทำงาน

ท่านผู้หญิงแผ้วต้องติดตามสามีซึ่งรับราชการเป็นทูตทหารไปประจำที่ต่างประเทศหลายประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาลี และที่ประเทศโปรตุเกส พลตรีหม่อมสนิทวงศ์ได้เป็นเอกอัครราชทูตไทย และการที่ท่านผู้หญิงแผ้วติดตามสามีไปอยู่ประเทศต่าง ๆ ในสมัยนั้น นับเป็นผลดีกับวงการนาฏศิลป์ไทย เพราะท่านไปอยู่ประเทศไหนก็สนใจศึกษานาฏศิลป์ของชาตินั้นและจดจำเอาไว้ได้เป็นอย่างดีจนเมื่อกลับมาอยู่เมืองไทยเป็นการถาวร คุณธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้มาเรียนเชิญให้ท่านผู้หญิงช่วยปรับปรุงฟื้นฟูและวางรากฐานด้านการละคร การรำของกรมศิลปากรซึ่งซบเซาขาดช่วงไปเพื่อสืบต่อศิลปวัฒนธรรมในด้านนี้

ท่านผู้หญิงในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยในกรมศิลปากร จึงนำเอาวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากประเทศต่าง ๆ บางอย่างมาพัฒนาเป็นท่านาฏศิลป์ไทย คิดประดิษฐ์ท่าแปลก ๆ ใหม่ ๆ ขึ้น จากท่ารำพื้นฐานซึ่งเคยเนิบช้า ให้กระทัดรัดงดงามตามแบบแผน สร้างความเพลิดเพลินชื่นชมแก่ผู้ชมอย่างไม่มีเหนื่อยหน่าย อาทิ ระบำม้า ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า ลีลาท่าเต้นโขยกไปเขยกมาของผู้แสดงระบำม้านั้น ท่านจดจำมาจากท่าระบำม้าของประเทศโปตุเกส แล้วนำมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำแบบไทย ๆ

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เปรียบเสมือนศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรมไทย เพราะท่านยังเป็นผู้รอบรู้ในศิลปวิทยาการด้านนาฏศิลป์การประพันธ์บทสำหรับแสดงทั้งโขนและละคร ภาระหน้าที่ของท่านมีมากมายดังนี้

1. เป็นผู้เชี่ยวชาญในศิลปะวิทยาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่ารำของผู้แสดงทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง รวมทั้งตัวประกอบเสนาทั่วไป ตลอดจนสิงสาราสัตว์ที่จัดเป็นชุดระบำ เช่น ระบำช้าง ระบำม้า ระบำเงือก ระบำนก ระบำควาย (ระบำบันเทิงกาสร) เป็นต้น

2. เป็นผู้คัดเลือกเรื่องและชุดการแสดง อำนวยการจัดทำบทสำหรับแสดง

3. เป็นผู้อำนวยการ ฝึกซ้อมการแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร

4. เป็นผู้คัดเลือกตัวโขนละครให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวโขนละครในเรื่องต่าง ๆ อันเป็นหลักวิชาสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้คัดเลือกต้องมีความรอบรู้ในเรื่องตัวโขนละครเรื่องนั้น ๆ เป็นอย่างดี

5. เป็นผู้กำหนดตัวศิลปินที่จะช่วยฝึกสอนและกำกับการแสดงนาฏศิลป์ชุดต่าง ๆ ซึ่งกรมศิลปากรได้รับอนุมัติจากรัฐบาลให้จัดไปแสดงต่างประเทศ

6. เป็นผู้ฝึกสอนและอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำ ฯลฯ ทุกครั้งที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จัดแสดงเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา สถานีโทรทัศน์ สถานที่ราชการ ต่างประเทศ และต่างจังหวัดทั่วราชอาณาจักร

7. เป็นวิทยากรบรรยายและตอบข้อซักถาม ในการอบรมเกี่ยวกับเรื่องนาฏศิลป์และวรรณกรรมการแสดง

8. เป็นที่ปรึกษาในการสร้างนาฏกรรมประเภทต่าง ๆ ซึ่งหน่วยราชการ สถาบันการศึกษา องค์การและสมาคม ตลอดจนเอกชนทั่วไปจัดขึ้นในกรณีพิเศษ

นอกเหนือจากความเชี่ยวชาญในตำราฟ้อนรำอันสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความเชี่ยวชาญพิเศษในการค้นคิดประดิษฐ์ลีลาท่ารำให้เหมาะสมกับยุคสมัย ดำเนินไปโดยถูกต้องตามระเบียบแบบแผนอันมีมาแต่โบราณ ไม่ว่าจะเป็นทีท่าท้าวพญามหากษัตริย์ ขุนนาง บุคคลสามัญ ตลอดจนท่าทางของสัตว์ทั่วไป ท่านผู้หญิงสามารถประดิษฐ์ลีลาท่ารำได้อย่างดงามและเหมาะสมกับบทบาท

ท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ขึ้นมีมากมาย เช่น

1. ประเภทระบำ มีดังนี้

   1.1 ท่าระบำสัตว์ต่าง ๆ เช่น ระบำกวาง ระบำปลา ระบำบันเทิงกาสร (ระบำควาย) ระบำม้า ระบำกุญชรเกษม (ระบำช้าง) ระบำเริงอรุณ (ระบำผีเสื้อ) ระบำนาค ระบำเงือก (แบบมีบทร้องในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ และแบบมีบทร้องในละครนอกเรื่องพระอภัยมณีตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ) ระบำนกเขา ระบำมยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง) ระบำหงส์เหิน ระบำครุฑ (แบบผู้หญิงแสดง)

   1.2 ท่าระบำอื่น ๆ นอกจากระบำสัตว์ ก็มีระบำทวน ระบำวีรชัยทหารพระสุธน ระบำกินรีร่อน ระบำไกรลาสสำเริง ในละครเรื่องมโนห์รา ระบำนางไม้ ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ ระบำเทพบันเทิง ในละครเรื่องอิเหนาตอนลมหอบ ระบำแขก (ช่วยประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับนายจาตุรงค์มนตรีศาสตร์) ในละครเรื่องอาบูหะซัน ระบำนพรัตน์ ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ตอนชมถ้ำ ระบำนางใน ระบำ เงาะ และระบำนางกอยในละครเรื่องเงาะป่า ระบำดอกบัว ในละครนอกเรื่องรถเสน ระบำโบราณคดีชุดระบำสุโขทัย ระบำจีนไทยไมตรี ระบำเล่นเทียนประกอบบายศรีเชิญพระขวัญ จัดแสดงถวายทอดพระเนตรเนื่องในการสมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร ระบำวิชนี (ระบำพัด)

2. ประเภทรำ มีดังนี้

   2.1 ท่ารำของอิเหนา ตอนจากถ้ำ และตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ในละครในเรื่องอิเหนา

   2.2 ท่ารำของนางมโนห์ราตอนบูชายัญ ในละครเรื่องมโนห์รา

   2.3 รำพม่าไทยอธิษฐาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทย ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับสหภาพพม่า เมื่อ พ.ศ. 2498

2.4 รำลาวไทยปณิธาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับราชอาณาจักรลาว พ.ศ. 2500

2.5 รำสีนวลออกเพลงอาหนู

2.6 รำโคมบัว

2.7 รำซัดชาตรี

2.8 รำเถิดเทิง (ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.9 รำกระทบไม้

2.10 รำฉุยฉายฮเนา

3. ประเภทฟ้อน มีดังนี้

3.1 ฟ้อนมาลัย ในละครพันทางเรื่องพญาผานอง

3.2 ฟ้อนดวงเดือน จัดแสดงเป็นครั้งแรกถวายทอดพระเนตรเนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระราชทานเลี้ยงพระราชอาคันตุกะส่วนพระองค์ ณ ห้องกาแฟ พระที่นั่งบรมพิมาน พ.ศ. 2506

3.3 ฟ้อนรัก (ได้รับการฝึกหัดมาจากเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4)

3.4 ฟ้อนจันทราพาฝัน

นอกจากผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังเรียบเรียงและจัดทำบทโขน บทละครไว้อีกหลายเรื่องหลายชุด และหลายตอน เช่น

1. บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหาตอนลมหอบ ตอนอุณากรรณชนไก่ ตอนบุษบาชมศาล ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนประสันตาต่อนก ตอนศึกกระหมังกุหนิง ตอนประสันตาเชิดหนังและตอนหย้าหรันลักนางเกนหลง

2. บทละครนอกเรื่องสังข์ทองตอนเลือกคู่-หาปลา ตอนนางมณฑาลงกระท่อม ตอนตีคลี ตอนพระสังข์เลียบเมือง

3. บทละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนที่ 1 ตะเภาแก้ว ตะเภาทอง และบริวารไปเล่นน้ำ ตอนที่ 2 ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ

4. บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก

5. บทละครเรื่องพระอภัยมณีตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ ตอนพระอภัยมณีพบนางสุวรรณมาลี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง

6. บทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ตอนนางสุวิญชาถูกขับไล่

7. บทละครนอกเรื่องรถเสน (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

8. บทละครเรื่องมโนราห์ (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

9. บทละครเรื่องเงาะป่า

10. บทละครเรื่องสังข์ศิลปชัยตอนท้าวเสนากุฎเข้าเมือง

11. บทละครนอกเรื่องคาวีตอนนางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์

12. บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ตอนพราหมณ์เล็ก-พราหมณ์โต

13. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานในหน้าที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและในฐานะขอครูท่านผู้หญิงแผ้วมีแต่ความเมตตากรุณาต่อศิษย์ ปรารถนาให้ศิษย์ได้ดีมีวิชาความรู้ถ้วนหน้า บรรดาศิษย์ต่างเรียกท่านผู้หญิงว่า “หม่อมอาจารย์” ตามฐานันดรศักดิ์เดิมของท่านมีเพียงศิษย์บางคนที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกันกับหลานของท่าน เรียกท่านว่า “หม่อมย่า” ซึ่งท่านก็ชอบใจและเอ็นดูศิษย์เหล่านั้นเป็นอันมาก

ทุกวันที่เปิดทำงานราชการ ท่านผู้หญิงแผ้วจะมาทำงาน ที่ห้องทำงานเล็ก ๆ ไม่มีเครื่องปรับ อากาศบนชั้น 4 ของอาคารปีกซ้ายโรงละครแห่งชาติ ด้านในเป็นที่ทำการของงานนาฏศิลป์และงานเครื่องแต่งกาย ท่านผู้หญิงแผ้วจะเริ่มทำงานโดยไม่มีเวลาว่างเลย ถ้าไม่ออกมาซ้อมการแสดงนอกห้องหรือที่โรงละครแห่งชาติ ท่านผู้หญิงก็จะเรียกผู้แสดงเข้าไปซ้อมในห้อง

ทำงานของท่าน กระทั่งถึงเวลาอาหารกลางจึงหยุดพัก ตกบ่ายก็ฝึกซ้อมการแสดงต่อไปจนถึงเวลาเย็นจึงจะกลับบ้าน เรื่องการซ้อมการแสดงนี้ แม้ท่านผู้หญิงแผ้วจะเจ็บไข้ได้ป่วย หมอห้ามมิให้ไปทำงาน แต่เนื่องจากท่านมีความรักความเอาใจใส่ในการแสดง ต้องการให้การแสดงของกรมศิลปากรเป็นที่ชื่นชมของคนทั่วไป ท่านจึงขอให้กองการสังคีตจัดส่งผู้แสดงไปรับการฝึกซ้อมจากท่านที่บ้าน แต่ถ้าท่านผู้หญิงมาทำงานและตอนบ่ายไม่มีฝึกซ้อมการแสดง ท่านผู้หญิงก็จะจัดทำบทโขน บทละครโดยมีผู้ช่วยเขียนบทให้และท่านบอกให้เขียนตามคำบอก

เมื่อเดือนเมษายน-พฤษภาคม 2519 รัฐบาลไทยอนุมัติให้กรมศิลปากรจัดนาฏศิลป์ไปแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นครั้งแรก ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมและร่วมเดินทางไปกำกับการแสดงด้วย ผลการแสดงในครั้งนั้นทำให้หนังสือพิมพ์ทุกฉบับในเมืองจีนตีพิมพ์ข้อความยกย่องชมเชยท่านผู้หญิงแผ้วไม่เว้นแต่ละวัน ดังข้อความตัวอย่างของบทบรรณาธิการในหน้าหนังสือพิมพ์เหลิน หมิน ยึ เป้า ฉบับประจำวันที่ 25 เมษายน 2519 ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยว่า “สะพานมิตรภาพเชื่อมระหว่างไทยจีน”

“การแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยนี้ เปิดการแสดงด้วยระบำ “จีนไทยไมตรี” เป็นชุดแรกทุกครั้งระบำชุดนี้เป็นผลงานของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากที่ได้ใช้ความพยายามค้นคิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น หม่อมแผ้วผู้ที่มีอายุถึง 74 ปีแล้ว ขณะที่ท่านอยู่ในประเทศจีนว่ารู้สึกเป็นเกียรติและภูมิใจมากที่มีโอกาสได้มีส่วนในการร่วมแรงร่วมใจ เพื่อสร้างสัมพันธไมตรีในครั้งนี้ บรรดาผู้เกี่ยวข้องและเหล่าศิลปินไทยทุกคนมีความกระตือรือร้นที่จะรับฟังข้อคิดเห็นในด้านความหมายของนาฏศิลป์และท่วงท่าต่าง ๆ จากคณะผู้แทนวัฒนธรรมของประเทศจีนและได้มีการแก้ไขดัดแปลงเกี่ยวกับการจัดการแสดงด้วย”

ที่นครเซี่ยงไฮ้ หนังสือพิมพ์ หลิน ฮุ่ย เป้า ฉบับประจำวันศุกร์ที่ 30 เมษายน 2519 เสนอบทความเกี่ยวกับการแสดงของนาฏศิลป์ในนครเซี่ยงไฮ้เรื่อง “ดอกไม้แห่งมิตรภาพระหว่างไทย-จีน จะบานต่อไป” มีข้อความชมเชยผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วว่า

“สิ่งที่น่าประทับใจพวกเราอีกอย่างหนึ่งก็คือการแสดงของคระนาฏศิลป์ไทยทุกครั้งได้จัด ระบำชุด “จีนไทยไมตรี” ไว้เป็นระบำชุดแรกเสมอไป ระบำชุดนี้ผู้แสดงหญิงในเครื่องแต่งกายแบบชนเผ่าไทยและจีนมือถือช่อดอกไม้ ต่างร่ายรำไปตามจังหวะเพลงด้วยท่วงท่าของระบำที่มีบรรยากาศแจ่มใส อบอวลไปด้วยกลิ่นไอแห่งมิตรภาพของประเทศทั้งสอง ระบำชุดนี้ทางกรมศิลปากรได้จัดขึ้นเป็นชุดพิเศษสำหรับการมาเยือนประเทศจีนในครั้งนี้ แสดงให้เห็นถึงความพยายามของศิลปินไทยในอันที่จะสร้างสรรค์ความเข้าใจอันดี และมิตรภาพที่มีต่อกันเหมือน

พี่น้องของทั้งสองประเทศ ด้วยการแสดงออกในระบำชุดนี้ ทำให้รู้สึกซาบซึ้งเกินกว่าจะกล่าวได้...."

นอกเหนือจากเกียรติคุณดังกล่าวมาแล้ว สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งคือ ท่านผู้หญิงแผ้วมีวิธีสอนคนดูละครในสมัยนี้ให้อ่านภาษาการร่ายรำละครไทยด้วยวิธีแยบยลแทรกท่าทีร่ายรำบอกกิริยาอาการต่าง ๆ ให้ตัวแสดง อาทิ ละครในจากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง อิเหนา ของรัชกาลที่ 2 ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ซึ่งนำออกแสดงบนเวทีห้องประชุมของหอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี ในโอกาสงานสัมมนาเรื่อง "คุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย" เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2519 นั้น มีอยู่ตอนหนึ่ง ในขณะที่อิเหนาเที่ยวสอดส่ายหาดอกปะหนันบนเนินเขาวิลิศมาหราด้วยความยากเย็น ต้องถูกหนามตำต้องเหน็ดเหนื่อยจนเหงื่อโชก เมื่อเสาะหาน้ำใสในลำธารพบ ก็ลูบหน้าลูบกายให้ชุ่มชื่น ทั้งที่เวทีนั้นว่างเปล่า มีเพียงเตียงไทยกับฉากกอไม้เล็ก ๆ หนึ่งชิ้นตั้งไว้ คนดูกลับมีมโนภาพถึงป่าอันเขียวชอุ่มประกอบการอ่านท่ารำของอิเหนา หูฟังดนตรีที่ทำนองก้องกังวานอยู่ ต่างนั่งเงียบราวถูกสะกด นัยน์ตาจ้องชมการรำกริชด้วยความรู้สึกตื่นเต้นท่ามกลางจังหวะของเพลงสะระหม่าอันเร้าใจ ทั้งตื่นตากับท่วงท่าสง่าคล่องแคล่วของตัวอิเหนา วันนั้น ทุกคนประจักษ์แก่ใจในความรู้ความสามารถอันเฉียบแหลมและเฉียบขาดของท่านผู้หญิงแผ้ว ด้วยความชื่นชมโสมนัสเป็นอย่างยิ่ง

ด้วยผลงานความรู้ความสามารถที่ประจักษ์ชัดเช่นนี้เอง ทำให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ประถมาภรณ์มงกุฎไทย เมื่อปี พ.ศ.2520 ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นคุณหญิง ต่อมาได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติจุลจอมเกล้าวิเศษ วันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ.2528 มีบรรดาศักดิ์เป็นท่านผู้หญิงได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี 2528 และได้รับ พระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา นับเป็นเกียรติและเป็นความภาคภูมิใจของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นอย่างยิ่ง

กล่าวได้ว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นับเป็นผู้เดียวที่ได้รับเกียรติยศสูงสุดด้านนาฏศิลป์และเป็นครูละครผู้สร้างความภาคภูมิใจให้แก่นาฏศิลปินไทยทุกคน

เมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ.2543 วงการนาฏศิลปินไทยได้สูญเสียท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้มีความสามารถสูงทางด้านนาฏศิลป์ไทยไปอย่างไม่มีวันกลับ สิริอายุรวม 98 ปี

นายอุดม อังศุธร

ครูอุดม เป็นชาวกรุงเทพมหานคร กำเนิด ณ คลีนิคแถวบางรัก เมื่อวันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ. 2484 เป็นบุตรของ นายปุณกัณ และนางแฉล้ม อังศุธร มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน ครูอุดมเป็นคนที่ 5

การศึกษา เริ่มตั้งแต่ ชั้นมูลจนถึงชั้น ป.4 ที่โรงเรียนโปร่งจิตวิทยา ทุ่งมหาเมฆ มีแรงบันดาลใจที่ทำให้เกิดความสนใจทางด้านนาฏศิลป์ เพราะมีโอกาสชมการแสดงโขน กลางแปลง ของกรมศิลปากร ณ วัดราชโอรส เมื่อเยาว์วัย จึงให้ผู้ปกครองพาไปสมัครสอบเข้าโรงเรียนนาฏศิลป

การเรียนการสอนของโรงเรียนนาฏศิลป แบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ระดับ คือ นาฏศิลป์ชั้นต้น นาฏศิลป์ชั้นกลาง และนาฏศิลป์ชั้นสูง ใช้เวลาเรียน 11 ปี ครูอุดมได้รับการคัดเลือกให้เข้ารับการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 สาขาโขน (ยักษ์) แต่คุณครูนิตยา จามรมาน ครูประจำชั้นเห็นว่า ครูอุดม มีรูปร่างหน้าตาดี เหมาะสมที่จะเรียนตัวพระ ซึ่งตรงกับความเห็นของคุณครูอาคม สายาคม ครูสอนตัวพระ จึงย้ายครูอุดม จากตัวยักษ์มาเป็นตัวพระ การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้เป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ครูอุดมประสบความสำเร็จในชีวิตเป็นอย่างสูง

ครูอุดม เริ่มเรียนรำครั้งแรกกับคุณครูวงศ์ ล้อมแก้ว หัดรำตั้งแต่เพลงช้า – เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์เบื้องต้น เช่น เชิด เสมอ นอกจากคุณครูวงศ์ ล้อมแก้ว ยังมีคุณครูอาคม สายาคม และคุณครูจำนงค์ พรพิสุทธิ์ มาช่วยฝึกสอนและดูแล

ครูอุดม เริ่มการแสดงเป็นครั้งแรก คือชุดระเบง ต่อมาได้รับเลือกให้แสดงเป็นตัวพระราม (พระราม ตอน นอนให้มัยราพณ์มาสะกดทัพแบกพระรามไปจากพลับพลา)

นอกจากคุณครูอุดม จะได้รับความเมตตาจากครูผู้สอนแล้ว หลวงวิลาศวงงาม ผู้เป็นประธานประกอบพิธีไหว้ครู ซึ่งบรรดาศิลปิน และศิษย์ทั้งหลายให้ความเคารพนับถือ ท่านให้ความเมตตาครูอุดม เห็นว่า มีหน่วยก้านลีลาท่ารำที่ดี เมื่อเดินผ่านมาทางมุมเรียนของครูอุดม ก็จะเข้ามาจับท่า และแก้ไขข้อบกพร่องให้ทุกครั้ง หลวงวิลาศวงงาม ได้เลือกครูอุดมให้แสดงเป็นพระลักษมณ์ คู่กับครูทองสุข ทองหลิม ที่แสดงเป็นพระรามตลอดมา

ในด้านผลงานการแสดงอื่น ๆ ได้แสดงโขน และละคร เป็นจำนวนมาก เช่น แสดงเป็น พระร่วง ในเรื่องพระร่วง เป็นพระไวย และพลายชุมพลในเรื่อง ขุนช้าง – ขุนแผน เป็นสมิงพระราม ในเรื่องราชาธิราช นอกจากนี้ยังได้แสดงเป็นมานพ อินทรชิตแปลง และการแสดงอื่น ๆ อีกมากมาย

ครูอุดม ได้ศึกษามาจนชั้นกลางปีที่ 3 ได้สอบเข้าเป็น ศิลปินสำรอง ของกองการสังคีต ในขณะที่เป็นนักเรียนได้รับเงินเดือน ๆ ละ 450 บาท จนจบชั้นสูง 2 พ.ศ. 2506 ได้สอบบรรจุเป็นครูตรี ที่โรงเรียนนาฏศิลป ช่วงเวลานี้เองทำให้ครูสนิทสนมอยู่ใกล้ชิดกับคุณครูลมุล ยมะคุปต์ (ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์) ทำให้ครูอุดม ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้จากคุณครูลมุล ทั้งทางด้านการปฏิบัติหน้าที่โดยตรง และโดยส่วนตัวซึ่งเกิดจากการช่วยคุณครูลมุล ฝึกซ้อม การแสดงทุกเรื่อง และจากการพูดคุยเล่าประสบการณ์การแสดงต่าง ๆ วิธีแสดงเทคนิคต่าง ๆ ตลอดจนกระทั่งวิธีจับท่า แก้ไขท่ารำ

ท่ารำเบ็ดเตล็ดชุดสำคัญ ๆ นี้ได้รับการถ่ายทอดจากครูลมุล คือ ท่ารำชุดเพลงกลมเงาะ กลมอรชุน รำลงสรงต่าง ๆ ชุดฝรั่งรำเท้า รำศุภลักษณ์อุ้มสม เป็นต้น

ผลงานการแสดงด้านนาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลปที่จัดการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติตามสถานที่อื่น ๆ ล้วนประสบผลสำเร็จมาจากฝีมือกำกับการแสดง และฝึกซ้อมของครูอุดม โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับบทของตัวพระ และตัวเอก ทั้งในการแสดงโขนและละคร นอกจากนี้ยังเป็นที่ยอมรับกันว่า หากผู้ใดได้ผ่านการจับท่าจากครูอุดมแล้ว ลีลาท่ารำของผู้นั้นจะสวยงามได้มาตรฐานการรำทุกคน นับว่าเป็นความสามารถพิเศษเฉพาะตัว

ปี พ.ศ. 2527 ครูอุดม ได้รับการเลือกสรรให้เป็นประธานประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์โขน – ละคร และได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งและพระราชทานพิธีครอบให้เป็นประธานพิธีไหว้ครูจาก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวองค์ปัจจุบัน

ครูอุดม ทำหน้าที่ประกอบพิธีไหว้ครู และครอบโขน – ละคร ติดต่อกันมาเป็นเวลา 15 ปี นอกจากกระทำพิธีที่วิทยาลัยนาฏศิลปทั้งในส่วนกลาง และส่วนภูมิภาค ครูอุดมยังได้รับเชิญ

จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ โรงเรียน มหาวิทยาลัย องค์การหน่วยงานทั้งภาครัฐ และเอกชน ตลอดจนวงการศิลปินด้านการแสดงให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูตลอดจนมาถึงปัจจุบัน

ตลอดเวลาที่ครูทำหน้าที่อันทรงเกียรตินี้ ไม่เคยเรียกร้องค่าตอบแทนในการนี้เลย ทุกครั้งที่ประกอบพิธีไหว้ครู จะเชิญครูผู้ใหญ่ด้านนาฏศิลป์ไปร่วมพิธีทุกครั้ง

ครูอุดม มีความภาคภูมิใจที่ได้อุทิศตนให้กับศิลปนาฏศิลป์ ได้พยายามปฏิบัติหน้าที่อย่างดีที่สุด ให้สมกับที่ได้รับพระมหากรุณาธิคุณ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มหาราช

ครูอุดมได้แนวคิดอันควรปฏิบัติในการเรียนนาฏศิลปว่า “วิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์นั้นมีมากมายเรียนไม่รู้จบ ต้องเรียนให้มาก ๆ จึงจะแตกฉาน เช่น การรำเพลงช้าเพลงเร็ว ก็ไม่เหมือนกันทั้งโขน – ละคร ควรจะรำได้ทั้งสองแบบ เมื่อมีชื่อเสียงอย่าทะนงตัว ต้องรู้จักอ่อนน้อมถ่อนตนอยู่เสมอ ทั้งต้องมีความกตัญญูรู้คุณต้อครูอาจารย์ และบุพการี”

ครูอุดม มีความเห็นว่า ผู้ที่ทำหน้าที่ประธานไหว้ครู โขน – ละคร มีอยู่น้อยคน ตนเองอายุมากแล้ว สุขภาพไม่ดี และจะเกษียณอายุในวันที่ 30 กันยายน 2543 นี้แล้ว ควรจะมอบหน้าที่ให้แก่ผู้ที่มีคุณสมบัติเหมาะสมสืบต่อไป ครูอุดมได้พิจารณาจากบรรดาศิษย์ในด้านพื้นฐานอุปนิสัย ความประพฤติที่ดีงาม มาเป็นเวลาหลายปีจนเกิดความแน่ใจว่า ศิษย์สามารถกระทำหน้าที่ดังกล่าวได้ ศิษย์ดังกล่าวคือ

1. นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันพัฒนศิลป์

2. นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป

3. นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป

พิธีมอบหน้าที่อันศักดิ์สิทธิ์นี้ให้แก่ศิษย์ทั้ง 3 ทำพิธีมอบให้เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 10 มิถุนายน 2542 ในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ณ โรงละครแห่งชาติ

ด้านชีวิตและครอบครัว ครูอุดม สมรสกับ นางประนอม อังศุธร (ครูโรงเรียนวัดลุ่ม จ. นนทบุรี) มีบุตร – ธิดา 2 คน

1. นายวรวุฒน์ อังศุธร

2. นางสาววรจรรย์ อังศุธร

หลังเกษียณอายุราชการแล้ว ครูอุดม ขอใช้ชีวิตอย่างสงบกับครอบครัว แต่หากผู้ใดมีความตั้งใจอย่างจริงจังที่จะขอรับความรู้ด้านนาฏศิลป์ ครูอุดมเต็มใจที่จะถ่ายทอดความรู้ให้แก่ทุกคน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์

ประวัติส่วนตัว

เกิดวันที่ 18 สิงหาคม 2493 ปัจจุบันอายุ 57 ปี 9 เดือน อายุราชการ 33 ปี ที่อยู่ปัจจุบัน 23/371 ถนนนวมินทร์ ต.คลองกุ่ม อ.บึงกุ่ม กทม. 10240 คู่สมรสชื่อ นางพุทธิยา พลับกระสงค์ อาชีพ รับราชการ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ.2516 ประกาศนียบัตรชั้นสูงปีที่ 2 (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป

พ.ศ.2528 ปริญญาตรีศึกษาศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา

ประวัติการรับราชการ

3 มิถุนายน 2517	นาฏศิลปินตรี	กองการสังคีต
9 กันยายน 2518	นาฏศิลปิน 2	กองการสังคีต
1 เมษายน 2521	นาฏศิลปิน 3	กองการสังคีต
24 กันยายน 2525	นาฏศิลปิน 4	กองการสังคีต
2 กรกฎาคม 2532	นาฏศิลปิน 5	กองการสังคีต
26 มิถุนายน 2539	นาฏศิลปิน 6 ว.	สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
29 พฤษภาคม 2540	นาฏศิลปิน 7 ว.	สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์
1 พฤศจิกายน 2549	นักวิชาการละครและดนตรี 8 ว.	สำนักการสังคีต
ปัจจุบัน	หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง	สำนักการสังคีต

ประสบการณ์ในการปฏิบัติงาน

1. เป็นหัวหน้าคณะคุมการแสดงการเชิดหนัง (หนังตะลุง) เรื่องตำนานเมืองบาห์เรน ประเทศบาห์เรน

2. เป็นคณะกรรมการและเลขาธิการการจัดสร้างเครื่องศิราภรณ์เครื่องโรงของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถให้กรมศิลปากรเป็นผู้ดำเนินการศิราภรณ์เครื่องโขนชุดศึกพรหมาสตร์

3. เป็นกรรมการการตัดสินการประกวดนาฏศิลป์ไทยของศูนย์ไทย – ญี่ปุ่นดินแดนของ กทม. ตามที่ได้ขอมา

4. เป็นวิทยากรเชิญให้ไปสอนนาฏศิลป์ ชุดชักนาคดึกดำบรรพ์ และชุดพระศรีสุริโยทัยออกศึกของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ในคราวที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถเสด็จเยือนสาธารณประชาชนจีน วันที่ 16 – 31 ตุลาคม 2543 ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงพระราชทานงาน “ราชพัสตราภรณ์” จ.เชียงใหม่ และ จ.สกลนคร

5. เป็นวิทยากรสาธิตการฝึกหัดโขน และการเรียนนาฏศิลป์โขนให้กับโรงเรียนณัฐวุฒิบางกะปิ

6. เป็นวิทยากรสอนเพลงหน้าพาทย์ให้กับมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

7. จัดทำคำบรรยายและเก็บข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับการแสดงของกรมศิลปากร และการแสดงนอกสถานที่

ผลงานด้านการประพันธ์

- บทละครชาดกทศชาติ 5 เรื่อง ละครศาสนาชาดก 1 เรื่อง

1. พระเนมิราช

2. พระภูริทัต

3. พระจันทรกุมาร

4. พระพรหมมาต

5. วิฐูรบัณฑิต

- ละครศาสนาชาดก เรื่ององคุลิมาล

- บทละครพูดอิงประวัติศาสตร์ เรื่องไท

- บทละครพันทาง เรื่องสามก๊ก ตอนเตียวเสี้ยนผู้เสียสละ

- บทโขนชุดเบิกโรง เรื่องชักนาคดึกดำบรรพ์

- บทละครเสภาตามแนวพระราชดำริของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เรื่องขุนช้าง – ขุนแผน 6 ตอน ประพันธ์บทในตอนที่ 1

ด้านการประพันธ์บทร้อยกรอง

- เพลงวันสำคัญทางพุทธศาสนา วันมาฆบูชา, วันวิสาขบูชา, วันอาสาฬหบูชา

- งานพระราชทานเพลิงศพ เพลงอำลาอาลัย นายธงไชย โพธยารมย์ ณ เมรุวัดตรีทศเทพวรวิหาร

- งานพระราชทานเพลิงศพ นายนิเวศน์ ชมกลิ่น เพลงอำลาอาลัย

- เพลงมาร์ชของกรมการสรรพกำลัง

- เพลงมาร์ชขององค์การบริหารแบตเตอร์รี่ เพาเวอร์ ของกระทรวงกลาโหม

- เพลงประกวดเพลงกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 จัดในกรุงเทพมหานคร สถานีช่อง 3 ร่วมกับ U & I จัดประกวดได้รับรางวัลที่ 1 ชื่อเพลงแร้ปกลองยาวเชียร์กีฬา

ผลงานด้านการวิจัย

1. ร่วมกับกรมศิลปากรงานโครงสร้างวิจัยศิราภรณ์เครื่องโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกพรหมมาสตร์

2. การวิจัยงานการเจริญศิราภรณ์ศีรษะโขนและเครื่องแต่งกายที่ชำรุดแล้วนำไปทำการเจริญ (จำเริญ) ว่าพิธีการทำอย่างไรบ้าง

ผลงานด้านประดิษฐ์คิดค้น

ประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เฉพาะกิจเพลงคุกพาทย์ปลากรายทองในบทโขนนารายณ์สิบปาง ปางมัสยาวตารให้กับศิลปิน กรมศิลปากรใช้แสดง

ค้นคว้าการตรวจสอบข้อมูลทางนาฏศิลป์ให้กับมูลนิธิคึกฤทธิ์ 80 ฯ บ้าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ เกี่ยวกับศีรษะโขน และประวัติโดยย่อของศีรษะที่ค้นคว้าคือ

1. พระราม
2. ทศกัณฐ์
3. หนุมาน
4. พระภรตฤษี
5. พระพิราพ

รางวัลเครื่องเชิดชูเกียรติ

1. รางวัลถ้วยชนะเลิศในการประกวดเพลงเชียร์กีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 จัดในกรุงเทพ ประเทศไทย ได้รับรางวัลที่ 1 ของบริษัท U & I ร่วมกับช่อง 3 ชื่อเพลงแร้ปกลองยาวเชียร์กีฬา

2. รางวัลโล่เกียรติยศของ กทม. ศูนย์ไทย – ญี่ปุ่นดินแดงมอบให้ในฐานะเป็นคณะกรรมการการตัดสินการประกวดนาฏศิลป์ไทย 3 ปีซ้อน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ไทย ที่มีความรู้ความสามารถในการรำตัวพระ ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ได้ให้การยกย่องว่า เป็นผู้ที่แสดงตัวพระได้ดีเยี่ยม

ประวัติส่วนตัว

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มเข็ง เกิดเมื่อวันที่ 12 กันยายน 2494 ที่ตำบลบางไทร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันอายุ 57 ปี เป็นบุตรของนายใหญ่ เข้มแข็ง และนางเสวียง เข้มแข็ง มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 9 คน

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง สมรสกับนางศิริพร เข้มแข็ง ปัจจุบันรับราชการตำแหน่งหัวหน้าหอพยาบาล ชั้น 10 แผนกตา หู คอ จมูก มีบุตรธิดา 2 คน

ปัจจุบันพักอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 77/179 หมู่ 3 หมู่บ้านบัญฐิญา ถนนบางกรวย – ไทรน้อย ตำบลบางสีทอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี

ประวัติด้านการศึกษา

- สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนศรีบางไทร อำเภอบางไทร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

- สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 – 6 ชั้นกลางปีที่ 1 – 3 และชั้นสูงปีที่ 1 – 2 ที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2516

- สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีศึกษาศาสตรบัณฑิต จากสถาบันเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล) ในปี พ.ศ. 2521

- สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2537

แต่เดิมอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง มิได้มีใจชอบในด้านนาฏศิลป์มาก่อน เพียงแต่ต้องการเข้ามาศึกษาในกรุงเทพเท่านั้น และคุณลุงสวง รุจิโมรา ได้เป็นผู้ชักนำให้ท่านเข้ามาสอบที่วิทยาลัยนาฏศิลป เพราะคุณลุงท่านชอบทางด้านนาฏศิลป์ เมื่ออาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้เข้ามาอยู่ในกรุงเทพ ได้อาศัยอยู่กับคุณน้ารุจา มโนรัตน์ บริเวณตรอกใหม่ ท่าพระอาทิตย์ (ใกล้กับวัดชนะสงคราม) ได้ประมาณ 3 ปี ท่านจึงได้ย้ายไปอาศัยอยู่กับพระ ซึ่งเป็นคนบ้านเดียวกันที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) ท่าเตียน โดยบิดาของท่านเป็นผู้นำไปฝากไว้ สาเหตุที่ท่านต้องย้ายไปอาศัยอยู่ที่วัด เนื่องจากน้อง ๆ ของท่าน ต้องเข้ามาศึกษาต่อในกรุงเทพฯ หลายคน ท่านจึงเกิดความเกรงใจคุณน้าของท่าน จึงย้ายไปอยู่ที่วัด ต่อมาภายหลัง จึงได้ไปอาศัยรวมกับเพื่อน ๆ ของท่านที่บ้านอาจารย์เสรี หวังในธรรม

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้เข้ารับการศึกษาในวิชานาฏศิลป์โขน ละคร อย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษา กระทั่งสำเร็จการศึกษา ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ซึ่งได้รับการถ่ายทอดการแสดงนาฏศิลป์โขนละคร จากครูอาวุโสหลายท่าน อาทิ

1. ครูวงศ์ ล้อมแก้ว
2. ครูอาคม สายาคม
3. ครูธีรยุทธ์ ยวงศรี
4. ครูอุดม อังศุธร
5. ครูธงชัย โพธยารมย์
6. ครูทองสุข ทองหลิม
7. ครูสมบัติ แก้วสุจริต

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. ครูลมูล ยมคุปต์

9. ครูเฉลย ศุขะวณิช

10. ครูจำเรียง พุทธประดับ

11. ครูปราณี สำราญวงศ์

12. ครูนิตยา จามรมาน

13. ครูประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ

14. ครูอบเชย ทิพโกมุท

15. ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

16. ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์

17. ครูเสรี หวังในธรรม

18. ครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์

19. ครูนฤมัย ไตรทองอยู่

20. ครูนพรัตน์ หวังในธรรม

21. ครูราฆพ โพธิเวส

ประวัติด้านการทำงาน

- พ.ศ.2515 เมื่อใกล้จะสำเร็จการศึกษาวิชานาศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 ได้สอบบรรจุเข้ารับราชการเป็นศิลปินสำรอง แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

- พ.ศ.2516 ได้รับการบรรจุให้เข้ารับราชการในตำแหน่งครูตรี วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร (โรงเรียนนาฏศิลป์เดิม) สอนวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)

- พ.ศ.2537 ได้รับตำแหน่งเป็นหัวหน้าหมวดวิชานาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

- พ.ศ.2539 - 2544 ได้รับตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

- ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง มีความสุภาพอ่อนโยน สุขุมเยือกเย็น ให้ความเมตตาปรานี ต่อศิษยานุศิษย์ทุกคน มิได้มีการลงโทษลูกศิษย์ด้วยความรุนแรงแต่อย่างใด แต่จะใช้โดยการว่ากล่าวตักเตือน และถ่ายทอดความรู้ทั้งหลาย รวมถึงประสบการณ์ในด้านการแสดงโดยไม่มีปิดบัง ท่านจะอธิบายข้อสงสัยต่าง ๆ ให้กับศิษย์ด้วยความชัดเจน จึงได้รับความไว้วางใจจากเพื่อร่วมงาน ให้รับตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทยเสมอมา และยังได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรพิเศษ และเป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ให้กับสถาบันอื่น ๆ อีกด้วย

ผลงานด้านการแสดง

อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นผู้มีฝีมือในด้านการแสดงนาฏศิลป์โขน – ละครอย่างดีเยี่ยม และมีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและต่างประเทศ ท่านได้รับการถ่ายทอดให้แสดงเป็นตัวละครสำคัญ ๆ อาทิ

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ รับบทเป็น พระราม พระลักษมณ์ พระพรต พระสัตรุด พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ และพระอินทร์

การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง รับบทเป็น พระสังข์ทอง พระอินทร์ พระวิษณุกรรม และพี่นางทั้ง 7

การแสดงละครนอก เรื่องคาวี รับบทเป็น พระหลวิชัย พระคาวี

การแสดงละครนอก เรื่องมณีพิชัย รับบทเป็น พระมณีพิชัย

การแสดงละครนอก เรื่องแก้วหน้าม้า รับบทเป็น พระปิ่นทอง

การแสดงละครนอก เรื่องไกรทอง รับบทเป็น ไกรทอง

การแสดงละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ รับบทเป็น พระไชยเชษฐ์

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระสุธน - มโนห์รา รับบทเป็น พระสุธน

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องจันทกินรี รับบทเป็น พระอินทร์

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องยศเกตุ รับบทเป็น พระยศเกตุ

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี รับบทเป็น พระคาวี

การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ รับบทเป็น พระลอ

การแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช รับบทเป็น พระเจ้ากรุงอังวะ พระเจ้าชัยราชาธิราช พระเจ้าสะการวุฒิพี สมิงพระราม และสมิงนครอินทร์

การแสดงละครเสภา เรื่องขุนช้างขุนแผน รับบทเป็น ขุนแผน พระไวย พลายบัว และพลายชุมพล

การแสดงละครเรื่องพระมหาชนก รับบทเป็น พระมหาชนก และพระโปลชนก

นอกจากท่านจะแสดงในงานการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปและสำนักการสังคีต กรมศิลปากรแล้ว ท่านยังให้แสดงในงานภาครัฐ ภาคเอกชน และหน่วยงานอื่น ๆ อยู่เสมอ นอกจากการแสดงภายในประเทศแล้ว ท่านยังได้เดินทางไปแสดงในต่างประเทศอีกด้วย เช่น

- ประเทศญี่ปุ่น
- ประเทศจีน
- ประเทศเกาหลีใต้
- ประเทศมาเลเซีย
- ประเทศอินโดนีเซีย
- ประเทศออสเตรีย
- ประเทศฮังการี
- ประเทศฝรั่งเศส
- ประเทศเยอรมัน
- ประเทศอังกฤษ
- ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น

ท่านได้ถ่ายทอดการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้แก่ศิษย์ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการแสดง

1. นายสมรัตน์ ทองแท้

2. นายชรินทร์ พรหมรักษ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. นายสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์

4. นายภาณุพล กาญจนกฤต

5. นายสมเจตน์ ภู่นา

6. นายสมพร ชูแหวน

7. นายธีรเดช กลิ่นจันทร์

8. นายอรรถพล ฉิมพูลสุข

9. นายสุรัตน์ จงดา

นอกจากนี้ท่านยังได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

1. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

3. สถาบันราชภัฏธนบุรี

4. สำนักงานเยาวชนแห่งชาติ

ด้วยคุณสมบัติที่เหมาะสมและประพฤติดีมาโดยตลอด ท่านจึงได้รับมอบหมายให้เป็นผู้นำในการอ่านโองการไหว้ครูจากคุณครูอุดม อังศุธร และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร เมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2542 ต่อมาท่านได้รับเชิญให้ไปเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูในสถาบันต่าง ๆ

1. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

3. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

4. มหาวิทยาลัยนเรศวร

5. สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. บ้าน ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช

7. โรงเรียนเบญจมราชานุสรณ์

8. โรงเรียนนวมินทราชินูทิศ สวนกุหลาบวิทยาลัย สมุทรปราการ

9. โรงเรียนวัดบางปะกอก

10. ศูนย์วัฒนธรรม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

11. โรงเรียนพุทธศาสนาวัดไทย ลอสแอนเจลิส ประเทศสหรัฐอเมริกา

12. มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต

คุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง เป็นครูที่ดีมีความขยันหมั่นเพียรตรงต่อเวลา มีความประพฤติตนที่ดี และเป็นที่เคารพรักใคร่ของครูอาจารย์ นิสิต นักศึกษาและนักเรียน จึงได้รับรางวัลและเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นมงคล ดังนี้

1. รางวัลครูดีเด่น จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

2. รางวัลผู้บริหารตัวอย่าง จากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

3. รางวัลครูตัวอย่างจากกระทรวงศึกษาธิการ

4. รางวัลพิฆเณศวรทองคำ บุคลากรดีเด่นของกรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2549

5. รางวัลพ่อตัวอย่างประจำปี พ.ศ. 2549

6. ทวีติยาภรณ์มงกุฎไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายชรินทร์ พรหมรักษ์

เกิด - วันที่ 19 กันยายน 2502 โรงพยาบาลราชวิถี กรุงเทพมหานคร

บิดาชื่อ นายอรินทม์ พรหมรักษ์

มารดาชื่อ นางสุชาดา สุนทรสีมะ

การศึกษา - ชั้นอนุบาล - ประถมศึกษาปีที่ 5 โรงเรียนพัชรศิลป์ กรุงเทพมหานคร

- ชั้นต้นปีที่ 1 - ชั้นสูงปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ 2525

- ศึกษาศาสตรบัณฑิต (บริหารการศึกษา) มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช 2533

- High Intermediate Level English as a Second Language Alemany Campus of City College of San Francisco, USA 1998

- Drug Used Prevention Program Stop AIDS Project 1996 USA

- Skill for Home Care Providers, City College of San Francisco, San Francisco 2002 USA.

- California Statewide HIV Treatment & Education Certificate A & PI San Francisco 2001 USA.

- HIV Counseling Program office of AIDS & HIV 1996 USA

ตำแหน่งปัจจุบัน - นักวิชาการศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง โขน - ศาลาเฉลิมกรุง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย