บทที่ 2

ลักษณะการแสดงละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2

ละครในเกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย เข้าใจว่านิยมเล่นกันเพียงชั่วระยะเวลาไม่นานนัก ต่อมาในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีพระองค์โปรดละครในเป็นอย่างมาก ถึงกับให้รวบรวมพวกละครหลวงที่กระจัดพลัดพรายกลับเข้ามาและหัดละครขึ้นใหม่อีกตามแบบแผนเดิม เนื่องจากการที่พระเจ้าแผ่นดินโปรดละครนี้เอง นับแต่นั้นเป็นต้นมาจนถึงรัชกาลที่ 2 ฐานะของคนรำจึงเด่นขึ้นมาผิดกว่าคนที่มีความสามารถทางอื่นหรือทำหน้าที่อย่างอื่น มักจะมีการกล่าวถึงเป็นพิเศษอยู่เนือง ๆ เช่น ในจดหมายเหตุกรมหลวงนรินทรเทวีกล่าวถึงคนรำอยู่บ่อย ๆ เช่นว่า "ให้จำหมอมเจ้านัดดาแทนมารดาเจ้า (และ) แทนอยู่งาน คนรำใหญ่ให้เบี้ยนคนละ 150 คนละ 100 คนละ 50 คนรำเล็กให้พอแม่พี่น้อง (และ) ทาษรับพระราชอาญา"[1] ในพระราชพงศาวดารก็กล่าวถึงเสมอ เช่น "คลายบุตรพระสิริโรท...

---

[1] กรมหลวงนรินทรเทวี, จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีพิมพ์พร้อมกับฉบับเพิ่มเติม (พ.ศ. 2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (เฉพาะตอน พ.ศ. 2310-2363) (พระนคร : ม.ป.ท., 2501), (พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิพินิตโปรดให้พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงทิพยรัตนกิริฏกุลินี ณ เมรุหน้าพลับพลาอิสริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส. 26 ตุลาคม 2501), หน้า 12. ต่อไปนี้จะอ้างถึงในเชิงอรรถว่า จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี

คล้ายคนนี้เป็นคนรำแต่พระราชทานให้เป็นบุตรพระองค์เจ้ากระษัตรี"[1] "เรื่องอูพนักงานมัสการช้องกล่าวโทษนิ่มคนรำเป็นบุตรหลวงราชโยธาเทพว่ารักใคร่ให้เพลงยาวกับนายรอด"[2] เป็นต้น

ในสมัยกรุงธนบุรีก็ดี สมัยรัชกาลที่ 1 ก็ดี โปรดให้มีละครในของหลวงแสดงมิได้ขาด ทั้งในยามปรกติและโอกาสพิเศษ เช่นในงานสมโภชพระฝาง สมโภชช้างเผือก สมโภชพระแก้ว พระพุทธรูปหรือพระบรมธาตุ งานฉลองทรงผนวช และงานพระเมรุต่าง ๆ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วพระมหากษัตริย์ทั้งสองพระองค์นั้นยังทรงสนพระทัยมากขนาดที่ว่า สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระอุตสาหะพระราชนิพนธ์บทละครในด้วยพระองค์เอง คือเรื่องรามเกียรติ์บางตอน และพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดให้กวีร่วมกันแต่งบทละครในโดยชำระแก้ไขจากต้นฉบับเดิมสมัยกรุงศรีอยุธยาที่หาพบบ้าง แต่งขึ้นใหม่บ้าง จนครบบริบูรณ์ทั้ง 4 เรื่อง

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยประสูติที่อัมพวาในปีที่เสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า เมื่ออายุได้ 2 พรรษา ได้เข้ามาอยู่กับพระบิดาซึ่งย้ายเข้ามารับราชการในกรุงธนบุรี พระองค์จึงอยู่ในสภาพแวดล้อมของการสงครามและทรงใกล้ชิดการละครตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา คือเมื่อว่างจากภารกิจด้านสงครามพระเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์นั้นก็ทรงทะนุบำรุงทางด้านวัฒนธรรมโดยเฉพาะเกี่ยวกับละครใน เหตุนี้เองที่เป็นเครื่องส่งเสริมให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีพระทัยฝักใฝ่ทางด้านละครในเป็นอย่างยิ่ง

เมื่อพระองค์มีพระชนมายุได้เพียง 16 พรรษา พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกผู้เป็นพระราชบิดาก็โปรดให้ดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ระหว่างที่ทรงดำรงพระยศนี้ก็ได้ทรงมีโอกาสคลุกคลีกับการละครในราช-

---

[1] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 81.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

สำนัก ทั้งในด้านการแสดง และการพระราชนิพนธ์บทละคร เป็นเนืองนิจ อาจจะมีละครในที่ใช้ผู้ชายแสดงเป็นส่วนพระองค์ด้วยก็ได้ และในตอนปลายรัชกาลที่ 1 นั้นเอง ก็ได้ทรงหัดละครผู้หญิงรุ่นเด็กขึ้น เล่นเรื่องอุณรุท โดยใช้บทละครครั้งกรุงเก่าที่นำมาปรับปรุงเสียบ้าง แต่ยังไม่ทันจะได้ออกโรงแสดง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงทราบความเข้าก็กริ้ว จึงต้องเลิกไป

ครั้นเมื่อพระองค์เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติในปีพุทธศักราช 2352 ก็ทรงเริ่มบำรุงละครในอย่างจริงจัง ได้โปรดให้แก้ไขปรับปรุงศิลปะทางด้านนี้ในส่วนบกพร่องซึ่งได้ทรงค้นพบจากประสบการณ์ที่ได้รับในรัชกาลก่อน ส่วนที่ดีอยู่ก็ส่งเสริมให้เด่นยิ่งขึ้น ทั้งในด้านท่ารำ วิธีแสดงตลอดจนตัวบทละคร ทำให้ละครในมีลักษณะต่างไปจากเดิมบ้าง และนับเป็นสมัยที่ละครในของไทยขึ้นสู่ระดับที่สูงสุดอย่างไม่เคยมีมาก่อน และสมัยหลังต่อมาแม้จะได้พยายามยึดถือและรักษาแบบแผนครั้งรัชกาลที่ 2 ไว้ แต่มาตรฐานของละครในก็ต่ำลง จึงเป็นที่ยอมรับกันว่า สมัยรัชกาลที่ 2 เป็นยุคที่การละครเฟื่องฟูที่สุด ด้วยเหตุนี้จึงจะได้กล่าวถึงลักษณะการแสดงละครในของหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในลำดับต่อไป คือ

2.1 <u>วัตถุประสงค์</u>

การแสดงประเภทต่าง ๆ ของไทยล้วนมีวัตถุประสงค์ในการจัดการแสดงต่างกันไป เป็นต้นว่า หนัง ต้องการแสดงเนื้อเรื่อง ความไพเราะของคำพากย์ และศิลปะในการพากย์ ความสนุกสนานในการเจรจา ตลอดจนความงดงามของตัวหนัง โขนมีวัตถุประสงค์คล้ายกับหนัง เพียงแต่เปลี่ยนจากการแสดงความงดงามของตัวหนังมาเป็นลีลาการเต้น การรายรำ และการแสดงบทบาทของตัวละคร ตลอดจนกระทั่งความงดงามของเครื่องแต่งกาย การเล่นเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงปรบไก่ เพลงเรือ ฯลฯ แสดงปฏิภาณในการว่าเพลงและการใช้ถ้อยคำของผู้เล่น ระบำรำฟ้อน แสดงความงดงามของลีลาท่ารำและความพร้อมเพรียงในการรายรำให้เข้ากับเพลง ฯลฯ

ละครรำแต่ละประเภทของไทย ต่างก็มีความมุ่งหมายในการแสดงโดยเฉพาะ กล่าวคือ ละครนอกและละครชาตรี มีความคล้ายคลึงกัน ในข้อที่มุ่งถึงการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว มุ่งที่จะแสดงบทตลกขบขันเพื่อความเพลิดเพลินสนุกสนานของผู้ชมเป็นสำคัญ

ส่วนการแสดงละครในมีความมุ่งหมายต่างออกไปมาก คือ มุ่งแสดงสุนทรียะของการรายรำ เพลงร้อง เพลงปี่พาทย์ และถ้อยคำในบทละคร เนื้อเรื่องอาจดำเนินไปได้อย่างเชื่องช้ามาก เพราะไม่ใช่สิ่งสำคัญ ทั้งนี้เนื่องด้วยเหตุที่ว่า ละครในเล่นกันอยู่เพียงไม่กี่เรื่อง ไม่กี่ตอน เล่นแล้วเล่นอีกจนคนทั่วไปจำได้ ดังนั้นจึงมักมุ่งจะพรรณนารายละเอียดต่าง ๆ อยู่เสมอ การแต่งบทละครก็จะต้องพิถีพิถันในการเลือกเฟ้นถ้อยคำมาร้อยกรองเข้าด้วยกัน ซึ่งนอกจากจะสนใจในเรื่องความไพเราะเป็นพิเศษแล้ว ยังต้องคำนึงถึงความสุภาพของถ้อยคำด้วย ในด้านศิลปะของการรายรำก็ต้องเชื่องช้าและมีลีลาที่งดงาม สมกับที่ผู้แสดงเป็นสตรีในวังซึ่งส่วนมากมีศักดิ์สูง ด้วยเหตุนี้เพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบจึงต้องเป็นเพลงที่มีจังหวะช้าและมีทำนองละเมียดละไมสมกับลีลาของการรำอย่างแบบเนียนสนิทสนม การขับร้องและการบรรเลงก็ต้องมีความประณีตบรรจงและไพเราะครบทุกประการ

นอกจากวัตถุประสงค์โดยทั่วไปดังกล่าวแล้ว ในการจัดการแสดงละครในแต่ละครั้งยังอาจมีวัตถุประสงค์ปลีกย่อยออกไปอีกด้วยก็ได้ แล้วแต่โอกาสเป็นต้นว่า ในการแสดงคราวหนึ่งอาจต้องการแสดงคุณธรรมบางอย่างโดยเฉพาะ ก็ต้องเลือกตัดเอาบทละครตอนที่มีเนื้อเรื่องที่แสดงคุณธรรมดังกล่าวมาแสดง หรือในการแสดงคราวหนึ่งอาจต้องการแสดงให้เห็นบทบาทเด่นของคนรำ คนนั้นคนนี้ หรืออีกคราวหนึ่งต้องการแสดงให้เห็นความสามารถในทางการร้องของต้นเสียงคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะเป็นต้น

อย่างไรก็ดี ละครในของหลวงไม่ได้เล่นงานหา[1] อย่างละครนอก จึงไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความต้องการของเจ้าภาพ ดังนั้นวัตถุประสงค์เฉพาะคราว จึงขึ้นอยู่กับโอกาส

---

[1] งานหา หมายถึงเมื่อมีเจ้าภาพมาว่าละครไปเล่นตามบ้านหรือสถานที่อื่น ๆ โดยตอบแทนผลประโยชน์เป็นเงิน

ที่แสดงหรือขึ้นอยู่กับการวินิจฉัยของผู้จัดการแสดง หรือขึ้นอยู่กับพระราชประสงค์ของพระเจ้าอยู่หัวเป็นสำคัญ

2.2 โอกาสที่แสดง

ละครในของหลวงไม่ใช่จะแสดงได้พร่ำเพรื่อในทุกโอกาส เพราะเป็นละครประดับพระบารมีส่วนพระองค์ จึงต้องพิจารณาเลือกกาลเทศะอันควร ส่วนมากจะเล่นได้ก็ต่อเมื่อมีพระกระแสรับสั่ง หรือมีพระบรมราชานุญาต การแสดงจึงปรากฏเป็น 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะแรกเล่นเป็นการภายใน เช่น พระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้แสดงถวายทอดพระเนตร หรือแสดงให้บุคคลอื่น ๆ ดูในบริเวณพระราชฐานชั้นในหรือพระราชฐานชั้นกลาง เนื่องจากไม่มีโอกาสพิเศษการแสดงในลักษณะเช่นนี้จึงอาจจะกระทำในเวลาใดก็ได้ตามแต่พระราชอัธยาศัย เป็นต้นว่า บางวันหลังจากทรงว่าราชการประจำวันแล้วก็อาจจะโปรด ฯ ให้มีละครหลวงในบริเวณที่ประทับ ดังที่ปรากฏในพระราชกิจในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่า "พอย่ำยามก็เสด็จขึ้นทอดพระเนตรละคร"[1] หรือบางวันอาจจะโปรดให้มีละครหลวงที่เก๋งโรงละครในสวนขวา[2] ระหว่างที่เสด็จสำราญพระราชหฤทัยภายในพระราชอุทยานพร้อมด้วยฝ่ายในก็ได้

ส่วนอีกลักษณะหนึ่งคือเล่นในโอกาสพิเศษต่าง ๆ เป็นต้นว่าอาจจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้มีละครในของหลวงในงานพระราชพิธีโสกันต์พระเจ้าลูกยาเธอหรือพระเจ้าลูกเธอพระองค์ใดพระองค์หนึ่ง เช่นงานโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ

---

[1] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 203.

[2] ดูเรื่องสถานที่แสดง ในหน้า 39

สมมุติเทววงศ์พงศ์อดิศวรกษัตริย์ ถ้าเป็นพระเจ้าลูกเธอหรือพระองค์เจ้าชั้นรอง ๆ ลงมา อาจใช้ละครในที่ใช้ผู้ชายเล่นซึ่งไม่ใช่ละครในของหลวง หรือมิฉะนั้นก็ใช้ละครนอกแสดง

ในงานพระราชทานเบี้ยหวัดประจำปี อาจจะมีละครในฉลองทานเช่นเดียวกับในรัชกาลที่ 1 ก็ได้ เพราะในปลายรัชกาลนั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกประชวรหนัก จึงพระราชทานเบี้ยหวัดในขณะที่ดำรงพระองค์ไม่ใคร่ได้ แล้วมีละครฉลองทานที่ท้องพระโรง[1] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชวิจารณ์ไว้ว่า "ละครฉลองทานนี้ เห็นจะมีเป็นงานประจำปีเมื่อแจกเบี้ยหวัดเสร็จแล้ว ก็มีงานฉลอง"[2]

งานที่เกี่ยวกับศาสนาหรืองานเทศกาลต่าง ๆ ก็อาจจะโปรด ฯ ให้มีละครในเล่นได้ เช่นปรากฏในร่างตราที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงมีไปถึงเจ้าอนุฯ เมืองเวียงจันทน์ว่า

> ถ้าเทศกาลตรุษ สงกรานต์ เข้าพระวษา สารท ออกพระวษา วันวิสาขบูชา เดือน 11 เพ็ญเดือน 12 ก็ทรงพระราชศรัทธาให้เชิญพระพุทธรูปแก้วผลึก และพระบรมสารีริกธาตุไปสถิตไว้ในพระที่นั่งเก่งคงคาสวรรค์ กระทำการสมโภชพร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายใน ภรรยาข้าทูลละออง ๆ ผู้ใหญ่ผู้น้อยเข้าไปร้องสักรวาดอกสร้อยมโหรี... สรรพการมหรสพต่าง ๆ...ครั้งละสามคืนบ้างสี่คืนบ้าง[3]

ในงานเช่นนี้อาจมีการฉลองในสวนขวา อันเป็นโอกาสที่ละครในจะได้ออกแสดง ณ เก่งโรงละครในบริเวณสวนขวานั้น

---

[1] จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี, หน้า 26.

[2] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "พระราชวิจารณ์," จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี, หน้า 326.

[3] จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี, หน้า 345.

ในปี พ.ศ. 2355 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้อัญเชิญพระพุทธบุษยรัตน์ จักรพรรดิพิมลมณีมัยมาจากนครจำปาศักดิ์ มาประดิษฐานในพระบรมมหาราชวัง แล้วให้มีการสมโภช 3 วัน 3 คืน[1] คงจะมีละครในด้วยเช่นเดียวกัน เมื่อสมโภชพระแก้วมรกตในสมัยกรุงธนบุรี[2] และในสมัยรัชกาลที่ 1[3] ตลอดจนการสมโภชพระธาตุ พระชินราชพระชินศรี ในรัชกาลก่อน ๆ เป็นต้น

นอกจากการสมโภชพระพุทธรูปแล้ว ยังมีการฉลองวัดต่าง ๆ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้มีละครหลวงได้ เช่น เมื่อปี พ.ศ. 2363 มีงานฉลองวัดอรุณราชวราราม หลังจากที่ซ่อมแซมและก่อสร้างเพิ่มเติมนั้น "เล่นละครหลวงโรงเล็ก เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตอนบุศลพ ซึ่งพระราชนิพนธ์บทขึ้นใหม่"[4] ถ้าเป็นวัดอื่น ๆ อาจใช้ละครในที่ใช้ผู้ชายแสดง

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (พระนคร : โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัด นิติบุคคลบุญส่งการพิมพ์, 2511), (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพลเรือเอกหลวงอาจณรงค์ (อิง ช่วงสุวนิช) ณ เมรุหน้าพลับพลาอิสริยาภรณ์วัดเทพศิรินทราวาส 28 กรกฎาคม 2511), หน้า 118.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 10. ความว่า "ให้มีละครผู้หญิงประชันกับละครเจ้านครวัน 1 เงินโรงละ 5 ชั่ง ละครหลวงแบ่งประชันกันเอง โรงละ 5 ชั่ง มีอีก 3 วัน"

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16-7. ความว่า "พระโองการรับสั่งให้มีงานละครผู้หญิงโรงใหญ่สมโภชพระแก้ว ประทานเงินโรงวันละ 10 ชั่ง / 3 วัน"

[4] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องเดิม, หน้า 239.

เช่นเมื่อตอนเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีสิ้นพระชนม์ "ได้ทรงสถาปนาวัดเกาะขึ้นแล้วมีงานฉลองอิเหนาโรงใหญ่ พระราชทานชื่อวัดเกาะแก้วลังการาม"[1] เข้าใจว่าเป็นละครในซึ่งผู้ชายแสดง เป็นของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีเอง

ในการสมโภชพระที่นั่งก็เป็นอีกโอกาสหนึ่งที่มีละครในแสดง เช่นใน พ.ศ. 2361 เมื่อมีการสร้างและตกแต่งสวนขวานั้น "ครั้นถึงหน้าฤดูน้ำหน้าฤดูแล้ง ก็ให้ไขน้ำเข้ามาเต็มเปี่ยมสระ แลโปรดให้มีการฉลองสมโภชพระที่นั่ง ในกลางระหว่างการยังไม่ได้สำเร็จ...ให้มีละครในสองโรงเล่นประชันกัน"[2]

อีกงานหนึ่งที่มักจะมีละครในแสดงได้แก่งานพระเมรุ ซึ่งถือว่าเป็นการสมโภชพระบรมศพ หรือพระศพ และสมโภชพระบรมอัฐิ หรือพระอัฐิ เป็นต้นว่า งานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก งานพระเมรุเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี เป็นต้น งานพระเมรุนี้อาจไม่ได้มีละครหลวงทุกงานไป คงจะมีได้เฉพาะงานที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ แก่พระบรมวงศ์ชั้นสูงหรือที่เป็นที่พอพระราชหฤทัย

โอกาสสำคัญอีกโอกาสหนึ่งที่มีละครในของหลวงเล่นคือ ในการสมโภชช้างเผือกที่ได้มาในรัชกาลนั้น ๆ ดังมีในประกาศรัชกาลที่ 4 เรื่องเก็บภาษีโขนละครและการเล่นอื่น ๆ ว่า "เมื่อได้ช้างสำคัญมาก็ดี ก็เคยมีละครช้างในเป็นการฉลองและสมโภชทำขวัญ ละครช้างในเป็นของสำหรับกันกับช้างเผือก"[3] ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

---

[1] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 149.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 101.

[3] "พระบรมราชโองการ เรื่องการเล่นละครและตั้งเจ้าภาษีเก็บภาษีละคร," หอสมุดแห่งชาติ, จดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 จุลศักราช 1221, เลขที่ 67.

ได้ช้างเผือกมาสู่พระบารมีถึง 3 เชือก รวมกับที่ได้มาแต่ในรัชกาลที่ 1 อีก 2 เชือก รวมเป็น 5 เชือก ถึงกับได้รับพระสมัญญาว่า "พระเจ้าช้างเผือก" และใช้ธงช้างเผือกเป็นธงชาติไทยตั้งแต่รัชกาลนั้นเรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 6 เนื่องจากช้างเผือกเป็นของคู่บุญญาธิการของพระเจ้าแผ่นดินนี้เอง จึงจัดให้มีการสมโภชเป็นงานใหญ่ เช่นใน พ.ศ. 2355 ได้พระยาเศวตกุญชรมาจากเมืองโพธิสัตว์ มีสมโภชที่บ่อโพงจังหวัดพระนครศรีอยุธยาครั้งหนึ่งก่อน

> วันศุกร์ เดือน 4 ขึ้น 10 ค่ำ ปีวอกจัตวาศก เวลาบ่าย 4 โมง ล้นเกล้า ฯ กรมพระราชวังบวรสถานมงคล เสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปถึงบ่อโพงกรุงเก่า แล้วเสด็จไปทอดพระเนตรพระยาช้างเผือกผู้ในโรงเวลาค่ำมีพระบันทูลโปรดเกล้า ฯ สั่งให้มีละคอนผู้หญิงโรง 1 ...วันเสาร์ เดือน 4 ขึ้น 12 ค่ำ ปีวอกจัตวาศก เวลาค่ำ ให้มีละคอนผู้หญิงโรง 1 ...วันอาทิตย์เดือน 4 ขึ้น 13 ค่ำ...ให้ทำขวัญ...แล้วมีงานสมโภชพระยาช้างเผือกผู้ครบ 3 วัน คือมีละคอนผู้หญิงโรง 1 ...กรมการกรุงเก่าให้มีละคอนโรง 1[1]

เมื่อพระยาช้างเผือกเดินทางมาถึงกรุงเทพ ฯ แล้ว มีการสมโภชอีก 3 วัน 3 คืน ณ โรงสมโภชที่สนามชัย แล้วแห่เข้าไปที่โรงในพระบรมมหาราชวัง มีงานสมโภชอีก 3 วัน 3 คืน

---

[1] จดหมายเหตุเรื่องรับพระยาเศวตกุญชร ช้างเผือกแรกได้ในรัชกาลที่ 2 เมื่อมีวอก พ.ศ. 2355. (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2470), (พระโสภณอักษรกิจพิมพ์ขึ้นเพื่อทูลเกล้า ฯ ถวายสำหรับพระราชทานแจกในงานสมโภชพระเศวตคชเดชน์ดิลก ช้างเผือกแรกได้ในรัชกาลที่ 7 เมื่อปีเถาะ พ.ศ. 2470), หน้า 17.

ศูนย์วิทยทรัพยากร

ต่อมาได้พระยาเสวตไอยรา ช้างเผือกเมืองเชียงใหม่ (พ.ศ. 2359) และพระยาเสวตคชลักษณ์ ช้างเผือกเมืองน่าน (พ.ศ. 2359) นั้น "มีการแห่สมโภชเหมือนกับครั้งเมื่อพระยาเสวตกุญชร"[1]

2.3 ผู้ชม

ผู้ที่มาชมการแสดงละครในของหลวงนั้นแตกต่างกันออกไปตามโอกาสและสถานที่ เช่น ถ้าเล่นในพระมหามนเทียร (ที่ประทับชั้นใน) อาจจะมีเจ้านายฝ่ายในที่ใกล้ชิดและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้เข้าไปชมเป็นพิเศษเพียงไม่กี่คน / ถ้าเล่นละครที่เกงโรงละครในสวนขวาผู้ชมส่วนใหญ่จะประกอบด้วย เจ้าจอม พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้า พระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายใน ข้าราชการฝ่ายใน ท้าวนาง ฯลฯ และพระเจ้าอยู่หัวก็โปรด ฯ ที่จะประทับทอดพระเนตรอยู่ด้วย/ ในบางโอกาสที่มีงานฉลองเป็นพิเศษในสวนขวา เช่นงานเทศกาล งานฉลองพระราชมนเทียร ฯลฯ อาจจะมีข้าราชการฝ่ายหน้าที่ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท ตลอดจนข้าราชการตำรวจ มหาดเล็ก ฯลฯ เข้าไปร่วมชมด้วย ถ้าละครจัดแสดงที่โรงละครข้างวัดพระแก้ว[2] ซึ่งเป็นบริเวณพระราชฐานชั้นนอก ส่วนใหญ่จะเป็นข้าราชการและข้าทูลละอองธุลีพระบาทฝ่ายหน้า เจ้านายฝ่ายในและข้าราชสำนักฝ่ายในไม่ใคร่มีโอกาสจะได้ออกมาชมการแสดงมากนัก นอกจากพระเจ้าอยู่หัวจะทรงมีพระบรมราชานุญาตเฉพาะคราวหรือเฉพาะบุคคล ส่วนพระเจ้าอยู่หัวเองนั้นอาจจะเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรงานใดเวลาใดยอมแล้วแต่พระราชอัธยาศัย

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2, หน้า 180; 184.

[2] ดูเรื่องสถานที่แสดง ในหน้า 40

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

I 15943637

ส่วนงานสมโภชต่าง ๆ ผู้ชมย่อมแตกต่างกันไปตามสถานที่ เช่น งานโสกันต์พระเจ้าลูกเธอ งานฉลองพระพุทธบุษยรัตน์ หรืองานสมโภชช้างเผือก ที่มีงานภายในพระบรมมหาราชวัง อาจจะเป็นโอกาสที่พวกฝ่ายในจะออกมาชมละครได้บ้างเป็นครั้งคราว กับทั้งมีข้าราชการฝ่ายหน้าเข้าชมด้วย ในงานฉลองทาน ผู้ชมละครก็ได้แก่ข้าราชการทั้งหลายที่เข้ารับพระราชทานเบี้ยหวัด ในงานพระเมรุก็ดี งานฉลองวัดอื่น ๆ ก็ดี จัดให้มีงานอยู่นอกบริเวณพระราชฐาน หรือเมื่อสมโภชพระยาช้างเผือกที่อยุธยาก็ดี ที่ท้องสนามชัยก็ดี ผู้ชมส่วนมากจะเป็นประชาชน และข้าราชการบ้าง

จำนวนผู้ชมแต่ละคราวไม่มากมายนัก เพราะบริเวณที่เล่นละครหรือโรงละครมักจะไม่ใหญ่โต คงจะมีขนาดพอเหมาะที่ทุกคนจะมองเห็นได้และได้ยินเสียงพอควร เนื่องจากสมัยนั้นลักษณะโรงยังไม่ดีพอ และยังไม่มีเครื่องขยายเสียง โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเล่นกันในพระราชฐานชั้นในคงจะมีผู้ชมเพียงไม่กี่คน

เนื่องจากละครในของหลวงมักแสดงกันในพระราชฐานเป็นส่วนใหญ่ มีโอกาสออกมาแสดงให้ประชาชนทั่วไปดูได้ไม่มากนัก ดังนั้นผู้ชมส่วนมากจึงเป็นข้าราชการและชาววัง ทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน ซึ่งถือว่าเป็นผู้ชมในระดับเดียวกัน กล่าวคือสามารถรับคุณค่าของละครได้ในทำนองเดียวกัน ละครในจึงไม่จำเป็นต้องจัดให้มีหลายรสหลายอย่าง เพื่อสนองตอบความต้องการของผู้ชมระดับต่าง ๆ เหมือนการแสดงประเภทอื่น สามารถเล่นได้ตามแบบแผนทุกอย่างโดยไม่ต้องคิดดัดแปลงให้เหมาะกับรสนิยมของผู้ชม แม้ว่าจะออกมาเล่นในโรงนอกพระราชฐานก็ตาม

ลักษณะการชมละครของผู้ชมในสมัยก่อนมีข้อน่าสังเกตอยู่คือ ความไม่มีระเบียบของผู้ดู กล่าวคือ ในช่วงเวลาแสดงอันยาวนานซึ่งอาจจะถึง 3-4 ชั่วโมงหรือกว่านั้น ผู้ดูจะมาดูเมื่อใดก็ได้ ออกไปเมื่อใดก็ได้ ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์ เมื่อมาถึงแล้ว จะยืนดูตรงไหนก็ได้ หรืออาจจะนั่งบนตั่ง หรือนั่งกับพื้นโรง พื้นดิน อย่างใดก็ได้ เพราะลักษณะสถานที่แสดงมักเป็นที่โล่ง ๆ ไม่มีการกำหนดขอบเขตที่แน่นอน นอกจากนั้นในระหว่างที่มีการแสดง ผู้ดู

อาจจะใช้เวลาพูดจาปราศรัยทักทายปรึกษาเรื่องต่าง ๆ กันได้ตามอำเภอใจ นอกเสียจากว่าเป็นหน้าพระที่นั่งอาจจะมีการสนทนาน้อยลงกว่าเดิม อาจจะมีการรับประทานอาหารไปบ้าง หลับไปบ้าง เมื่อตื่นขึ้นก็ดูต่อ ไม่ถือเป็นการเสียมารยาทแต่อย่างใด คนนั้นลุกคนนี้นั่ง ข้าวของที่วางไว้อาจพลัดตกทำให้เกิดเสียงดัง หรือมิฉะนั้นลูกเล็กเด็กแดงที่พาไปด้วยอาจส่งเสียงเอ็ดอึงรบกวนผู้ชมคนอื่น ๆ แต่กระนั้นก็ไม่มีใครรู้สึกเดือดร้อน ทั้ง ๆ ที่บางคราวอาจจะไม่มีความสงบในระหว่างที่ละครแสดงเลยก็ได้ แม้วาละครในจะแสดงให้เจ้านายฝ่ายในดู หรือแม้แต่แสดงถวายทอดพระเนตรเอง ก็ไม่ใช่ว่าผู้ชมจะสนใจอยู่เฉพาะการแสดงตรงหน้าเท่านั้น หากแต่มีเรื่องอื่นมาเบนความสนใจไปมาอยู่ตลอดเวลา

2.4 สถานที่แสดง

ละครรำของไทยสามารถจะเล่นในสถานที่ใด ๆ ก็ได้ที่มีลักษณะเป็นลานกว้างพอประมาณ ไม่ต้องมีลักษณะพิเศษอื่นใดอีกเลย แต่เนื่องจากละครในเป็นละครที่ผู้หญิงชาววังแสดงจึงมักสร้างโรงสำหรับแสดงมาแต่เดิม ดังเช่นในปุณโณวาทยังกล่าวถึงโรงละครในไว้ว่า

โรงริมคีรีมี กลลับบแลชาย[1]

สถานที่แสดงละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 มีอยู่ในวงจำกัดเพียงไม่กี่แห่ง เช่นในพระราชฐานชั้นใน ที่โรงละครในพระบรมมหาราชวัง หรือที่โรงละครชั่วคราวซึ่งสร้างขึ้นเฉพาะงาน

---

[1] พระมหานาควัดท่าทราย, ปุณโณวาทคำฉันท์ (พระนคร : กรมศิลปากร, 2503), หน้า 40.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ก. <u>ละครเล่นในพระราชฐานชั้นใน</u> คือเล่นในพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน[1] เช่นในงานฉลองทานอาจเล่นที่ท้องพระโรงได้[2] เดิมบริเวณท้องพระโรงหน้านี้สร้างด้วยไม้ ไม่มีผนัง เป็นเสาไม้โปร่ง มีแต่กำแพงแก้วกั้นอยู่เท่านั้น ข้าราชการที่มารับพระราชทานเลี้ยงหวังจะนั่งชมอยู่บริเวณรอบ ๆ

ถ้าพระเจ้าอยู่หัวท้องพระประสงค์จะทอดพระเนตรเป็นการภายใน อาจจะโปรดให้ละครเข้ามาเล่นถวายในพระที่นั่งไพศาลทักษิณได้ เช่นในเวลายำยามเป็นต้น ตามปรกติพระเจ้าอยู่หัวจะทรงใช้ "พระวิมาน"[3] เป็นที่บรรทมเฉพาะส่วนพระองค์ ผู้อื่นจะเข้าไปทำการใด ๆ ไม่ได้ และ "ทรงใช้พระที่นั่งไพศาลทักษิณเป็นที่ประทับทรงพระสำราญ หรือประกอบพระราชกรณียกิจบางอย่างในลักษณะเช่นบุคคลสามัญจะพึงใช้หอนั่งในเรือนตน บางโอกาสก็เสด็จออก ณ พระที่นั่งนี้เพื่อให้พระบรมวงศ์ หรือข้าราชบริพารชั้นผู้ใหญ่ที่ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาท หรือเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท"[4] ในวันใดที่

---

[1] ในสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เรียกพระราชมนเทียรซึ่งสร้างเป็นพระที่นั่งและหอใหญ่น้อยติดต่อกันอยู่ 7 องค์เป็นหมู่นั้นรวม ๆ ว่า "พระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน" (ภายหลังจึงได้เรียกแยกเป็นองค์ ๆ ว่า พระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน พระที่นั่งไพศาลทักษิณ พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ฯลฯ)

[2] คือพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยปัจจุบัน อันที่จริงเฉพาะพระที่นั่งองค์นี้ ไม่ถือว่าเป็นพระราชฐานชั้นใน เพราะเป็นท้องพระโรงที่เสด็จออกว่าราชการ แต่เนื่องจากอยู่ในบริเวณที่ติดต่อเป็นหมู่เดียวกับหมู่พระราชมนเทียร จึงนำมาพูดรวมไว้ในที่เดียวกัน

[3] คือพระที่นั่งจักรพรรดิพิมานปัจจุบัน

[4] ม.ร.ว. แสงสูรย์ ลดาวัลย์, <u>พระมหาปราสาทและพระราชมณเฑียรสถานในพระบรมมหาราชวัง</u> (พิมพ์ครั้งที่ 3 ; พระนคร : กรรมการเผยแพร่ศิลปและวัฒนธรรม สำนักพระราชวัง, 2514), หน้า 17.

โปรดให้มีละครหลวงเล่นในพระที่นั่งนี้ อาจจะโปรด ฯ ให้พระบรมวงศ์หรือข้าราชการที่เคยร่วมแต่งพระราชนิพนธ์บทละครเข้าชมการแสดงด้วย โดยจะผ่านเข้าไปทางประตูสนามราชกิจ และมีกรมวัง กรมโขลนคุมไปด้วย

พระที่นั่งไพศาลทักษิณยกสูงจากพื้นดิน 2 เมตร และมีขนาดกว้างยาว 35 x 8 ตารางเมตร ซึ่งเป็นบริเวณกว้างขวางพอที่ละครจะเล่นได้อย่างสบาย และมีคนดูได้พอสมควร โดยไม่รู้สึกว่าคับแคบแต่อย่างใด

นอกจากนั้นแล้วถ้าพระเจ้าอยู่หัวเสด็จไปประทับที่พระที่นั่งพิมานรัตยา[1] ก็อาจจะทรงโปรด ฯ ให้ละครไปเล่นถวายที่บริเวณพระราชฐานส่วนนั้นก็ได้

ข. <u>โรงละครในสวนขวา</u> ใน พ.ศ. 2361 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้สร้างสวนขวาขึ้นทางบริเวณด้านตะวันออกของพระราชมนเทียร เพื่อเป็นที่สำหรับฝ่ายในจะได้ออกมาประพาสสำราญอิริยาบถ นอกจากจะตกแต่งสวนแล้วยังโปรดให้สร้างพระที่นั่งและเก๋งต่าง ๆ ขึ้นในบริเวณนี้ ใช้สำหรับกิจการต่าง ๆ เช่น เป็นที่ประทับฟังมโหรีบ้าง ในครั้งนี้โปรด ฯ ให้พระยามนตรีสุริยวงศ์ และพระยาศรีสุริยวงศ์ทำเก๋งโรงละครขึ้นเก๋งหนึ่ง แบ่งหน้าที่กันทำคนละ 15 วัน[2]

ลักษณะของโรงละครแห่งนี้คงจะมีลักษณะเป็นอาคารโถง พื้นเรียบเสมอกัน ปูด้วยกระเบื้อง รูปทรงโดยทั่วไปเป็นศิลปะแบบจีน มีขนาดใหญ่ ตั้งอยู่ตรงท้ายสวนขวาทางด้านใต้ เพราะในพระราชวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกล่าว

---

[1] พระที่นั่งพิมานรัตยา เป็นที่บรรทมของพระเจ้าอยู่หัวเมื่อเสด็จพระราชดำเนินมาประทับ ณ พระราชมนเทียรหมู่พระมหาปราสาทนี้

[2] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, <u>พงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2</u> (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), หน้า 98.

ไว้ว่า "ตรงหน้าพระราชมนเทียรด้านใต้นี้ มีโรงละครใหญ่ทำเป็นเก๋งจีน หลังคาเป็นสามหลังคาติดกัน"[1] นอกจากนี้แล้วไม่มีหลักฐานอื่นเกี่ยวกับโรงละครนี้อีก

เก๋งโรงละครเป็นสถานที่สำหรับเล่นละครในสำหรับให้เจ้านายฝ่ายในดูเป็นส่วนใหญ่ เพราะไม่มีโอกาสจะออกมาที่อื่น ๆ ได้ ส่วนข้าราชการฝ่ายหน้าก็อาจเข้าไปดูได้บ้างเป็นบางคนและบางโอกาส

นอกจากจะใช้เป็นที่แสดงละครแล้ว เก๋งโรงละครคงจะได้ใช้เป็นสถานที่ประชุมด้วยจึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า "โรงมหาสภา" ต่อมาถึงรัชกาลที่ 4 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น "พระที่นั่งทรงธรรม" ใช้สำหรับ "มีเทศน์ในวัง มหาชาติคำหลวงก็มีที่นั่น ถ้าเวลามีละครก็เล่นละครบ้าง นาน ๆ ครั้งหนึ่ง โดยปรกติเป็นโรงเรียนสำหรับพระเจ้าลูกเธอเรียนหนังสืออังกฤษ"[2] โรงละครแห่งนี้ได้รื้อเสียเมื่อรัชกาลที่ 5 เพราะชำรุดมาก

ค. <u>โรงละครข้างวัดพระแก้ว</u> โรงละครแห่งนี้สร้างมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เรียกว่า โรงโขน หรือโรงละคร ดังปรากฏในโคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกว่า

---

[1] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "พระราชวิจารณ์," <u>จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี</u>, หน้า 343.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 344.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โรงโขนแข่งฟ้าเพริด ไพรศาล
งามฉากช่องวิบาน เมฆไม้
ปราสาทพระพลาทวาร หวังน่า ดูนา
พระราชดำริห์ให้ รอกกว้านแกว่นกล[1]

สถานที่ตั้งของโรงละครอยู่ริมพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามด้านตะวันตก เพิ่งรื้อปราบที่เป็นสนามหญ้าเมื่อรัชกาลที่ 5 ปัจจุบันก็ยังเป็นสนามอยู่

ลักษณะของโรง "เป็นโรงช่อฟ้าใบระกา ประจำอยู่ข้างประตูวัดพระแก้ว"[2] ขนาดใหญ่มากขนาดเกือบจะครึ่งหนึ่งของสนาม เป็นโรงชั้นเดียวโถง คล้ายพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยแต่เดิมเมื่อยังไม่มีผนัง มีหลังคา ก่ออิฐถือปูน มีหน้าต่างบ้าง พื้นปูด้วยกระเบื้องหน้าวัวระดับเดียวกันตลอด ไม่มีการแบ่งเขตของเวที คนดูจะนั่งกับพื้นโรง ถ้าพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนิน คงจะประทับบนม้าเตี้ย ๆ ที่เรียกว่า "ม้าออกขุนนาง"[3]

เมื่อถึงคราวจะเล่นละครออกงาน ต้องปลูกโรงสำหรับให้ตัวละครแต่งตัวไว้ทางด้านหลังของโรงด้วย แสดงว่าตัวโรงมีลักษณะโล่งโถงจริง ๆ ไม่เป็นห้องหับมิดชิดพอที่ตัวละครจะใช้แต่งตัวได้ ดังปรากฏในหมายกำหนดการพระราชพิธีสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามเมื่อ พ.ศ. 2451 ว่า

---

[1] พระชำนิโวหาร, โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2470), (พิมพ์ในงานปลงศพนายเทียนลอก เชาวนชาติ ปีเถาะ พ.ศ. 2470), หน้า 29.

[2] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เรื่องเดิม, หน้า 316.

[3] สัมภาษณ์พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร วันที่ 13 พฤศจิกายน 2515.

เสร็จการสมโพชแล้วให้เอา เสื่อทรม ไปแต่งที่ข้างในที่ พระอุโบสถ ระเบียง พลับพลาโรงลคร ชาย หญิง

แล้วมีฉากต่อชาวพระคลังพิมารอาภาษตั้งที่พระระเบียงเป็นที่ข้างใน 2 ข้าง แล้วให้แต่งที่โรงแต่งตัวลคร-

ผู้หญิงด้วย อนึ่งให้กรมนครบาล เอา เบิกเสื่อรวดไปปู ขนาเสิงมาตั้งตักน้ำใส่ เชือกหนังมาผูกกันกน } โรงลครและ

ให้ทำศรีสำรานสำหรับลคร ผู้หญิงจะได้ถายทุกด้วย[1]

โรงละครแห่งนี้ ใช้เป็นที่แสดงละครหรือโขนในงานสมโภชหรือพระราชพิธีบางอย่าง เช่น การพระราชพิธีอุปราชาภิเษกสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ขึ้นเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล เมื่อ พ.ศ. 2448 นอกจากนั้นยังใช้ในราชการอื่นในพระบรมมหาราชวังอีกด้วย เช่น เมื่อคราวงานพระราชพิธีอุปราชาภิเษก ก็ให้เชิญเสด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์เข้ามาประทับแรมอยู่ที่โรงละครแห่งนี้[2]

---

[1] "จดหมายเหตุเรื่องสำเนาหมายกำหนดการพระราชพิธีสมโภช วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ปีมะเส็ง จ.ศ. 1171," หอสมุดแห่งชาติ, จดหมายเหตุรัชกาลที่ 2 หมายเลข 3 (หอสมุดวชิรญาณ คัดจากฉบับออฟฟิศหลวง).

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2, หน้า 42.

ง. โรงละครต้นสน สร้างขึ้นในรัชกาลที่ 2 เพื่อใช้เป็นที่สำหรับฝึกหัดละครหลวง เข้าใจว่าไม่ได้ใช้แสดงละครจริง ๆ ในเพลงยาวเก่าท้ายบทละครเรื่องไกรทองกล่าวถึงโรงละครแห่งนี้ว่า

ตั้งโรงต้นสนคนแออัด ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน
เมื่อช่างเผือกมาใหม่ได้ออกงาน ตั้งเครื่องอานโอ่อ่านารีรัก[1]

สถานที่ตั้งคืออยู่นอกกำแพงแก้วพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทด้านตะวันตก ในบริเวณใกล้เคียงนั้นมีต้นสนใหญ่ยืนต้นอยู่ 2 ต้น จึงเรียกว่าโรงละครต้นสน ครูผู้ชายที่ฝึกหัดละครก็ดี พวกปี่พาทย์ก็ดีจะเข้ามาที่โรงละครนี้ทางประตูศรีสุนทร[2] ส่วนพวกตัวละครซึ่งส่วนมากเป็นสตรีสูงศักดิ์จากฝ่ายใน จะออกจากพระราชฐานชั้นในมาที่โรงละครทางประตูพรหมศรีสวัสดิ์

โรงละครต้นสนนี้รื้อไปเมื่อรัชกาลที่ 4 เพื่อสร้างหอธรรมสังเวชเป็นที่ไว้พระศพเจ้านาย ต่อมาอีกรื้อหอธรรมสังเวชแล้วสร้างเป็นศาลาราชการุณย์ ซึ่งยังคงอยู่มาจนทุกวันนี้

เป็นที่น่าสังเกตว่าเจ้านายที่ชอบทรงปี่พาทย์และมีวงปี่พาทย์อยู่ในสำนักของพระองค์ท่าน มักจะให้พวกนี้ไปอยู่ในระยะที่ห่างพอควรที่จะได้ยินเสียงการฝึกซ้อมมาถึงที่บรรทมแต่เพียงแผ่ว ๆ พอรื่นพระกรรณเมื่อใดก็ตามที่บรรทมตื่นจะต้องได้สดับเสียง ดังนั้นพวกปี่พาทย์จึงต้องซ้อมกันอยู่ตลอดเวลา ดังจะเห็นได้จากที่วังกรมหลวงลพบุรีราเมศร์ วังกรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นต้น การที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดให้

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครนอกรวม 6 เรื่อง (พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2513), หน้า 429.

[2] ประตูนี้บางทีเรียกว่าประตูต้นสน

สร้างโรงละครต้นสนไว้ทางด้านตะวันตกของพระบรมมหาราชวัง ห่างจากที่ประทับพอควร นั้นก็อาจจะมีพระประสงค์เช่นกล่าวมานี้ก็ได้ เพราะสมัยก่อนยังสงบสงัดอยู่ และบริเวณระหว่างโรงละครต้นสนมาถึงพระราชมนเทียรยังเป็นสวนซ้ายโล่ง ๆ ยังไม่ได้สร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ดังนั้นพระองค์จะทรงสดับเสียงซอมหัดละครได้เป็นอย่างดี[1]

จ. โรงละครชั่วคราว นอกจากสถานที่และโรงละครซึ่งเป็นอาคารถาวรดังที่กล่าวมาแล้ว ในงานสมโภชบางงานยังต้องสร้างโรงละครชั่วคราวขึ้นนอกพระราชฐานอีกด้วย[2] เช่น ในงานพระเมรุ งานสมโภชช้างเผือก เป็นต้น โรงดังกล่าวนี้อาจสร้าง

---

[1] สัมภาษณ์หม่อมราชวงศ์แสงสูรย์ ลดาวัลย์ วันที่ 15 พฤศจิกายน 2515.

[2] เห็นมีอยู่งานเดียวเมื่อรัชกาลที่ 1 ที่ปรากฏว่าละครเล่นบนรถแล่นไปตามถนนในขบวนแห่งงานสมโภชทรงผนวช ดังปรากฏใน จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี, หน้า 20 ว่า "มีการสมโภชแห่เครื่องเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา มีโขนแหรูป รูปภาพ แต่ละครโขนขึ้นรำร้องบนจักรชักล้อเลื่อนตามทางสถลมารค" และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า ฯ หน้า 243 ว่า "กระบวนแห่แต่งละครเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ให้ตัวโขนละครขึ้นบนล้อเลื่อนลากไปในกระบวนร้องรำไปพลาง"

บนลานกว้างในบริเวณงาน เช่น ท้องสนาม[1] สนามไชย[2] การสร้างโรงละครในงานเหล่านี้มีความสำคัญมิใช่น้อย ดังจะเห็นได้จากจดหมายเหตุต่าง ๆ เช่น ถ้าเอ่ยถึงการสร้างโรงช้างเผือกจะต้องมีโรงละครควบคู่กันไปด้วยเสมอ ดังนี้

"ให้ เจ้าพระยาไชยวิชิต / กรมการ } ทำโรง { ช้าง / ลคอน / พิธี } ที่สนามมวยและแพบรรทุกช้าง"[3]

ลักษณะตัวโรงสร้างด้วยไม้ เป็นโรงโถงมีหลังคาขนาดสูงพอประมาณ (ใช้เสายาวประมาณ 3 วา) พื้นโรงบางทีปูด้วยเสื่อ บางทีปูกระดาน ดังเช่นที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์เมื่อกล่าวถึงการสร้างโรงละครตอนหนึ่งว่า "บ้างปลูกโรงเตนรำทำใบบังแล้วจัดทั้งที่คนดูปูกระดาน"[4] มักสร้างไว้หว่างระทา[5] เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า คนดูได้ 3 ด้าน

---

[1] ท้องสนามคือบริเวณที่โล่งหน้าวัดมหาธาตุ ที่เป็นสนามหลวงปัจจุบันนี้ แต่ขนาดเล็กกว่า เคยมีงานพระบรมศพ เช่นคราวพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า ฯ พ.ศ. 2354 ว่า "โรงมหรสพครั้งนั้นปลูกตั้งแต่ป้อมมณีปราการตลอดไปถึงสะพานวังหน้า"

[2] สนามไชย คือบริเวณที่โล่งหน้าพระราชวังหน้า (คือที่เป็นพิพิธภัณฑสถานและโรงละครแห่งชาติปัจจุบัน) บางทีเรียกว่า สนามหน้าจักรพรรดิ์ เดิมมีบริเวณกว้างพอควร ต่อมาเมื่อขยายสนามหลวงออกมา สนามไชยก็เหลือเล็กลงมากจนไม่มีใครรู้จัก (คือที่เป็นอนุสาวรีย์ทหารอาสาปัจจุบันนี้)

[3] "รายงานเรื่องรับพระเทพกุญชรมาถึงกรุงเทพ ฯ จ.ศ. 1163," หอสมุดแห่งชาติ, จดหมายเหตุรัชกาลที่ 1 เลขที่ 4.

[4] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, รามเกียรติ์ และบ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, (พระนคร: บรรณาคาร, 2512), หน้า 67. ต่อไปนี้จะอ้างในเชิงอรรถว่า รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2.

[5] ระทา คือเรือนดอกไม้ไฟที่มีรูปสี่เหลี่ยมสูง ประดับด้วยดอกไม้ไฟสำหรับจุดในงานต่างๆ

ละครเล่นทางด้านยาวของตัวโรงเพื่อจะได้มีที่ทางกว้างขวางพอควร ด้านหลังถัดนั้นไปเป็นที่แต่งตัวและที่พักของตัวละคร

ส่วนผู้ชมนั่งเรียงรายอยู่ตามพื้นโรงซึ่งมีเสื่อปูบ้าง พรมบ้าง หรือนั่งบนพื้นกระดานและพื้นดิน ที่ยืนดูก็คงจะมี ถ้าพระเจ้าแผ่นดินเสด็จพระราชดำเนินจะปลูกพลับพลาที่ประทับต่างหากในบริเวณใกล้เคียง แต่บางคราวก็จัดที่ประทับภายในโรงนั้นเองทางด้านตรงข้ามกับที่ละครเล่นนั่นเอง[1]

2.5 เวทีและฉาก

การแสดงละครตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา ยังไม่มีการแบ่งเขตของพื้นโรงส่วนที่เป็นเวทีที่แสดงละครกับส่วนที่ผู้ชมนั่ง พื้นโรงเป็นระดับเดียวกันตลอด มีเสื่อหรือพรมปูอีกทีหนึ่ง ละครเล่นอยู่ทางด้านยาวด้านหนึ่งของตัวโรง บนเสื่อหรือพรมนี้เอง ส่วนดังกล่าวนี้ก็คือเวทีซึ่งไม่มีขอบเขตที่กำหนดแน่นอนนั่นเอง[2]

วงปี่พาทย์ที่เล่นประกอบการแสดง ตั้งอยู่ทางด้านหน้าตรงข้ามกับละครโดยหันหน้าเข้าหาผู้แสดง หรือถ้าสถานที่ไม่อำนวยอาจจะตั้งวงปี่พาทย์ไว้ทางด้านข้างของเวทีละครก็ได้ ส่วนต้นเสียงและลูกคู่อาจจะนั่งอยู่หน้าวงปี่พาทย์ หรือถ้าในกรณีที่วงปี่พาทย์ตั้งอยู่ทางด้านข้างของเวทีละคร ต้นเสียงและลูกคู่ก็อาจจะนั่งอยู่ทางด้านตรงข้ามกัน และจะมีคน

---

[1] สัมภาษณ์พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร, วันที่ 13 พฤศจิกายน 2515.

[2] เวทีที่ยกระดับขึ้นสูงจากพื้นโรงที่ผู้ชมนั่งเพิ่งจะมีในสมัยหลังเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์สร้างโรงละครนี่เอง. ในระยะแรก ๆ จึงมักเรียกเวทีอย่างเดิมว่า เวทีพื้นต่ำ และเรียกเวทีอย่างใหม่ว่า เวทีพื้นสูง

บอกบทนั่งอยู่ข้างหน้าต้นเสียงอีกคนหนึ่งด้วย[1]

แต่เดิมละครรำของไทยไม่มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องจึงไม่มีการปิดเปิดฉากและไม่มีการสร้างฉากหรือประดับประดาอะไรเลย[2] เป็นเวทีว่าง ๆ มีม่านสีพื้น ๆ ผืนใหญ่กั้นเป็นฉากตายตัวอยู่ด้านหลัง มีทางสำหรับตัวละครเข้าออกอยู่ 2 ข้าง ตรงกลางของเวทีที่แสดงมีเตียงสำหรับตัวละครตั้งอยู่เพียงตัวเดียวเท่านั้นเอง ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะเห็นว่าการสร้างฉากที่งดงามจะดึงดูดความสนใจจากผู้ชมไปเสียจากการแสดงหมด และเนื่องจากไม่มีการสร้างฉากประกอบนี้เอง จึงต้องใช้ฉากแบบบรรยาย (descriptive) ซึ่งมีอยู่ในบทที่ใช้ร้องแล้ว คนดูจึงต้องวาดภาพเอาจากเนื้อร้องที่ได้ยินประกอบกับการรำของตัวละคร เช่น เมื่อทศกัณฐ์ชมเมืองลงกาที่สร้างใหม่ว่า

ทอดพระเนตรป้อมปราการบ้านเมือง รุ่งเรืองล้วนแก้วแววเวหา
ปรางค์ปราสาทสูงเยี่ยมเทียมฟ้า พระปรัศว์ซ้ายขวาหน้าพระชัย[3]

หรือตอนที่สังคามาระตาชมถ้ำที่คิดจะจัดให้อิเหนาว่า :

ในคูหานั้นมีชั้นช่อง เปลวปล่องส่องแสงอุไทยไข
ศิลาย้อยดังห้อยภู่ไว้ น้ำใสไหลหยดอยู่อัตรา[4]

---

[1] มนตรี ตราโมท, การละเล่นของไทย (พระนคร : กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2497), หน้า 8.

[2] การสร้างฉากเปลี่ยนฉากเพิ่งจะมีในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 นี่เอง คือในคราวที่มีละครอย่างใหม่เกิดขึ้นที่เรียกกันว่า "ละครดึกดำบรรพ์"

[3] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 66.

[4] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2498), หน้า 476. ต่อไปนี้จะอ้างถึงในเชิงอรรถว่า อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2.

ในการดำเนินเรื่อง สามารถที่จะเปลี่ยนสถานที่จากแห่งหนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่งได้อย่างรวดเร็ว เพราะเพียงแต่ใช้ถ้อยคำบรรยายเพียงไม่กี่คำคนดูก็เข้าใจได้ เช่น "ครั้นถึงที่ประจัญบานรานรอน" "จรลีเข้ายังวังพลัน" ในเรื่องเวลาก็เช่นกัน สามารถเปลี่ยนไปได้อย่างรวดเร็วว่าเป็นเวลาเช้า หรือเย็นหรือกลางคืน "พอเวลาสุริโยอโณทัย" บางคราวอาจจะบอกละเอียดลงไปเลยว่า "ครั้นล่วงเวลาสามยามเศษ" เพราะแสงที่ใช้เวลาแสดงละครไม่ได้เปลี่ยนแปลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นกลางวันหรือกลางคืนก็คงใช้แสงคงที่อย่างเดียวกันตลอดเรื่อง กล่าวคือ ถ้าเล่นตอนกลางวันก็อาศัยแสงอาทิตย์ ถ้าเล่นตอนกลางคืนก็ใช้แสงไฟที่จุดขึ้น

เตียงที่ตั้งไว้ตรงหน้าม่านนั้น จะสมมติให้เป็นอะไรก็ได้แล้วแต่เนื้อเรื่อง เช่น ถ้าถึงตอนที่บรรยายว่า "เอนองค์ลงเหนือบรรจถรณ์" ก็เป็นพระแท่นบรรทม ถ้าบรรยายว่า "ลดองค์ลงนั่งเหนืออาสน์" ก็เป็นพระแท่นที่ประทับว่าราชการ ถ้าบรรยายว่า "เสด็จลงเรือที่นั่งบรรจง" ก็เป็นเรือ ถ้าบรรยายว่า "เมื่อนั้น วายุบุตรอยู่บนต้นกราง เห็นกองทัพธงทิวปลิวคว้าง" จึงกระโดดลงมา นั่นก็เป็นต้นไม้ หรือแม้แต่จะเป็นผิวน้ำก็ได้ เช่น ตอนที่บรรยายถึงนางลอยว่า "ทำตายลอยมาในวารี" เป็นต้น

เครื่องประกอบฉากอื่น ๆ มีน้อยมาก ถ้าไม่จำเป็นจริง ๆ ก็ใช้การสมมติเอาจากบทร้อง เช่น น้ำที่อาบ หรือที่ประพรม ไม่ได้ใช้น้ำจริง ๆ แต่ถ้ามีบทอาบน้ำทาเครื่องหอมยืดยาวสักหน่อยก็อาจจะมีพานเครื่องหอม อับกระแจะเปลา ๆ มาประกอบให้ตัวละครแสดงท่าบ้าง ผืนน้ำเช่นทะเลหรือมหาสมุทรก็ไม่ได้ใช้ผ้าบาง ๆ สีฟ้ามาขึงไว้ ถึงแม้เป็นป่าหรือสวนอาจจะไม่มีต้นไม้เลยสักต้นเดียวก็ได้ แต่บางทีอาจจะยกกระถางต้นไม้มาตั้งไว้ 2-3 ต้น พอประกอบการสมมติก็มี

ในการแสดงละครในสองเรื่องนี้มีอุปกรณ์บางอย่างที่มักจะใช้ประกอบด้วย เช่น ราชรถ คานหามต่าง ๆ กระดานชนวนของโหร อาวุธต่าง ๆ ได้แก่ ศร หอก ดาบ โล่ห์ เขน ฯลฯ ราชสาร เป็นต้น

ส่วนอุปกรณ์ที่สำคัญและจำเป็นจะต้องมีเฉพาะในแต่ละเรื่องก็มีอีก เช่น ในละครเรื่องอิเหนาจะต้องมี พระปฏิมา (ซึ่งทำด้วยกระดาษเป็นพระพุทธรูป แต่เปลี่ยนแปลงลักษณะบางประการให้ผิดจากของจริงบ้าง) รูปนางบุษบา พวงอุบะที่ท้าวดาหาสั่งให้บุษบาแตระให้อิเหนา (ถ้าเป็นการบรรยายว่าร้อยดอกไม้เฉย ๆ ไม่จำเป็นต้องใช้มาลัยจริงก็ได้) ดอกปะหนัน พานผ้า ที่บุษบาถือตอนไปบวงสรวง ตัวหนังที่ประสันตาเล่นให้นางแอหนังดู ฯลฯ

ในเรื่องรามเกียรติ์ก็มี เช่น ก้อนหิน (ที่หนุมานกับนิลพัทโยนตอนจองถนน) แหวนกับผ้าสไบที่พระรามให้หนุมานเอาไปถวายบุษบา ต้นรังที่สุครีพถอนมาจากอุดรทวีป ฉัตรของทศกัณฐ์ที่สุครีพหัก เป็นต้น จะสังเกตเห็นว่า อุปกรณ์เหล่านี้มีส่วนสำคัญในตัวเรื่องมาก ไม่สามารถจะใช้การสมมติเอาได้เหมือนสิ่งของบางอย่าง

ส่วนประกอบในการแสดงอีกอย่างหนึ่งคือ "เสียง" ถ้าเป็นเสียงโห่ร้องของทหารก็สามารถทำออกมาได้ แต่ถ้าเป็นเสียงประกอบอื่น ๆ ที่ไม่จำเป็นในตัวเรื่อง อาจใช้การสมมติเอาจากบทร้องได้ เช่น "ไก่ขันกระชั้นเสียงดุเหว่าแว่ว"[1] หรือ "เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงสนั่นครั่นครึก ก้องกึกกัมปนาทหวาดไหว"[2]

2.6 ท่ารำ

ท่ารำของละครไทยนั้นมีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังจะเห็นได้จากศิลาจารึกหลายแห่งและในไตรภูมิพระร่วงที่กล่าวถึง "ระบำรำเต้น" ท่ารำเหล่านั้นจะเป็นระเบียบแบบแผนสืบต่อมาในสมัยหลังหรือไม่ ไม่มีผู้ใดจะยืนยันได้ และแม้ท่ารำที่ปรากฏในภาพสลักหินต่าง ๆ ก็ถือเอาเป็นข้อประกอบการสันนิษฐานไม่ได้เพราะปรากฏเสมอมาว่าภาพ-

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 546.

[2] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 254.

จิตรกรรมต่าง ๆ นั้นมักไม่ตรงกับท่ารำที่นาฏศิลปินใช้กันจริง ๆ แต่มักจะคำนึงความได้ส่วนสัดตามหลักสุนทรียะของศิลปกรรมแขนงนั้นมากกว่า หรือมิฉะนั้นก็อาจเป็นการลอกเลียนศิลปะทางด้านจิตรกรรมมาจากชาติอื่นโดยไม่ได้คำนึงถึงด้านนาฏศิลป์เลยก็ได้

อย่างไรก็ตามท่ารำที่เป็นมาตรฐานแบบฉบับ คงจะพัฒนาขึ้นเป็นอันมากในสมัยอยุธยา โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากที่มีละครชาตรีและละครพื้นบ้านแพร่หลายแล้ว ครั้นเมื่อเกิดละครในขึ้น ท่ารำของละครที่มีมาก็ย่อมพัฒนาไปอีกระดับหนึ่งซึ่งมีความประณีตบรรจงขึ้น ท่ารำเหล่านี้เองที่ถือเป็นแบบฉบับสืบเนื่องกันมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งเข้าใจกันว่ามีการเปลี่ยนแปลงน้อยมาก เพราะนาฏศิลปินส่วนใหญ่มักจะนับถือครูบาอาจารย์มากเกินกว่าจะคิดดัดแปลงอะไรให้ต่างออกไป และหากจะมีปรมาจารย์ผู้มีความสามารถพิเศษคิดแก้ไขท่ารำบางอย่างไปบ้าง แต่ก็เป็นไปในส่วนละเอียด และจะยังคงรักษาลักษณะอันเป็นหลักของนาฏศิลป์แบบฉบับไว้อยู่นั่นเอง

ท่ารำที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้พอจะอนุมานเอาได้ว่าตกทอดมาแต่เดิม ถ้าสังเกตดูจะเห็นว่ามักแสดงข้อต่อของอวัยวะแทบทุกส่วนที่ใช้ในการร่ายรำให้เป็นมุมต่าง ๆ เช่น ข้อต่อที่หัวไหล่ ข้อต่อที่ศอก ข้อต่อที่ข้อมือ ข้อต่อที่ต้นขา ข้อต่อที่หัวเข่า ข้อต่อที่ข้อเท้า และข้อต่อที่นิ้วเท้า การใช้นิ้วก็ดี มือก็ดี แขน ขา หรือเท้าก็ดี จะแสดงให้เห็นข้อต่อเหล่านี้ออกมาเป็นเหลี่ยมและวงแบบต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะทำนองเดียวกับนาฏศิลป์ชวา เขมรและอินเดีย เป็นทางให้สันนิษฐานว่าไทยกับชวาและเขมรมีครูแม่แบบทางนาฏศิลป์ เป็นครูเดียวกันซึ่งน่าจะเป็นอินเดีย อย่างไรก็ดีการรับท่ารำมาจากอินเดียจะโดยทางใดก็ตามไทยเราได้นำมาดัดแปลงเสียใหม่ให้เข้ากับรสนิยมและแบบการดำเนินชีวิตของคนในชาติ จนกระทั่งเป็นแบบแผนของไทยเองอย่างสมบูรณ์

เมื่อพิจารณาท่ารำในท่ากรณะทั้ง 108 ท่า ตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย[1]

---

[1] แสง มนวิทูร (ผู้แปล), นาฏยศาสตร์, แปลจากนาฏยศาสตรม, โดย ภรตมุนี (พระนคร : กรมศิลปากร, 2511).

แล้วนำมาเปรียบเทียบกับท่ารำของไทย จะเห็นได้ว่าอินเดียเป็นต้นเค้าของนาฏศิลป์ไทยอย่างแน่นอน จะสังเกตได้จาก

1. ท่ารำพื้นฐานของไทยมีลักษณะใกล้เคียงกับท่ารำของอินเดียมาก เป็นต้นว่า การตั้งมือ[1] การจีบ[2] การยกขาหน้า หรือยกข้าง การกระดกขาไปข้างหลัง การวางเท้า การเอียงศีรษะ การลักคอ[3] รวมทั้งการใช้เหลี่ยม[4] และวง[5] ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นลักษณะที่แตกต่างจากนาฏศิลป์กลุ่มอื่น เช่นนาฏศิลป์จีน ญี่ปุ่น หรือระบำปลายเท้าของชาติตะวันตก

---

[1] การตั้งมือ หมายถึงอาการที่ควำมือ โดยให้นิ้วทั้ง 4 ชิดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือหักเข้าหาฝ่ามือ แล้วหักข้อมือให้ฝ่ามือตั้งขึ้นมาก ๆ

[2] การจีบ หมายถึงอาการกรีดนิ้ว โดยเอานิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือมาจดกัน นิ้วที่เหลือ 3 นิ้วเหยียดตรง กรีดออกเป็นรูปพัด แล้วหักข้อมือเข้าหาลำแขนให้มากที่สุด ยังมีจีบอีกอย่างหนึ่งเรียกว่าจีบนิ้วกลาง หรือจีบลอแก้ว ทำอาการคล้ายกันเพียงแต่ใช้นิ้วกลางแทนนิ้วชี้ที่มาจดกับนิ้วหัวแม่มือในลักษณะที่เป็นวงกลม

[3] การลักคอ หรือเรียกได้ว่า การเอียงขัดลำตัว หมายถึงการกดไหล่ลงทางด้านหนึ่งในขณะที่ขนคอเอียงไปอีกด้านหนึ่ง

[4] เหลี่ยม หมายถึงอาการที่ตั้งหรือยกขาให้เป็นมุมต่าง ๆ กัน แล้วแต่ท่าของตัวละคร มุมที่ว่านี้ได้แก่มุมระหว่างต้นขากับลำตัว มุมระหว่างน่องกับขวงขาส่วนบน มุมระหว่างเท้ากับหน้าแข้ง เป็นต้น

[5] วง หมายถึงอาการที่ยกแขนให้ได้ส่วนโค้ง มือตั้งแบเหยียดตรงทั้ง 4 นิ้ว นิ้วหัวแม่มืองอเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย

2. การเรียกชื่อท่าของอินเดียมีส่วนคล้ายกันกับของไทย อาจเป็นไปได้ว่าไทยเลียนแบบมาจากอินเดีย เป็นต้นว่า ชื่อท่าเกี่ยวกับสัตว์ต่าง ๆ อินเดียมีท่ารำ "คชกรีฑิตกมุ" (ช้างลำพอง) ของไทยมีท่า "ช้างทำลายโรง" อินเดียมีท่ารำ "ภรมรกมุ" (ท่าแมลงภู) ของไทยมีท่า "ภมรเคล้า" เป็นต้น

อย่างไรก็ตามไทยรับแบบแผนขั้นมูลฐานของอินเดีย (จากทางใดก็ตาม) มาเพียงชั่วสมัยแรก ๆ เท่านั้น ยังมีลักษณะท่ารำอีกหลายอย่างในนาฏศิลป์อินเดียที่ไทยมิได้รับมา เช่น การแสดงอารมณ์บนใบหน้าอย่างมาก การใช้มือเท้าแขนขาในบางลักษณะ เป็นต้น

ลักษณะท่ารำของไทย

ในสายตาของชนชาติอื่นซึ่งไม่คุ้นเคยเห็นว่าท่ารำของไทยโดยเฉพาะในระบำนั้น "ออกท่าทางได้โดยไม่เหนื่อยยากอะไรนัก วิธีที่รำชั่วแต่กลับเดินไปเดินมาและวงรอบ ๆ ช้า ๆ ช้ามากไม่โลดโผนโจนคะนอง จะยกมือยกไม้หรือเอี้ยวเนื้อเอี้ยวตัวก็แต่ละน้วนใช้กิริยาอืด ๆ ทั้งนั้น"[1]

เหตุที่เป็นดังนี้ เพราะนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผน ส่วนใหญ่มีลีลาที่เชื่องช้า มุ่งเอาความสง่างามมากกว่าที่จะให้มีการเคลื่อนไหวว่องไว โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเป็นละครในซึ่งใช้ผู้หญิงชาววังแสดงยิ่งต้องนวยนาดยาตรกรายสมลักษณะมากขึ้นไปอีก อีกประการหนึ่งการแสดงของไทยมักจะแสดงในสถานที่ไม่ใหญ่โต ความใกล้ชิดระหว่างผู้ดูกับผู้แสดงมีมาก ดังนั้นการเคลื่อนไหวเฉพาะบางส่วนของร่างกายก็เพียงพอที่จะให้คนดูมองเห็นอย่างชัดเจน โดยไม่จำเป็นต้องเคลื่อนที่ไปทั้งตัวมากนัก นอกจากนั้นยังอาจขึ้นอยู่กับหวะการดำเนินชีวิตของคนไทยสมัยก่อนที่เป็นไปอย่างเชื่องช้าหากแต่มีความสุขุมละเอียดออน

---

[1] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล), จดหมายเหตุลาลูแบร์ (2 เล่ม; พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505). เล่ม 1, หน้า 210.

ท่ารำของไทยใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ที่เห็นได้ชัดดังนี้ คือ ส่วนใบหน้า นัยน์ตา ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้ว ขา และเท้า

ส่วนใบหน้า นัยน์ตา และศีรษะ มักจะเคลื่อนไหวไปด้วยกัน คือ ใช้เอียงซ้าย ขวา และหันไปในทิศทางต่าง ๆ

ส่วนมือและนิ้ว ทำเป็นลักษณะพื้นฐาน 2 อย่างคือ การตั้งมือและการจีบ และมีลักษณะย่อยอื่น ๆ เช่น การม้วนมือ คลายมือ ปาดมือ ฯลฯ

แขน จะทำเป็นวงต่าง ๆ และจะเดินมือ หรือส่งมือไปตามตำแหน่งต่าง ๆ

เท้า จะใช้ประ[1] จรด[2] ก้าว กระทุ้ง[3] ซอย[4] (ในท่ายืนรำ) ฯลฯ

ขา จะใช้ยกหน้า หรือข้าง และกระดกข้างหลัง

---

[1] ประ หมายถึงอาการเคลื่อนไหวของเท้าซึ่งวางอยู่ข้างหน้า มักจะปฏิบัติก่อนการยกเท้าขึ้น วิธีปฏิบัติคือต้องเลื่อนเท้าที่จะประอยู่ตรงปลายนิ้วใหญ่ของเท้าที่ยืน ห่างกันพอควร แล้วเผยอจมูกเท้าขึ้นเพียงนิดเดียว (เชิดปลายนิ้วขึ้นทุกนิ้ว) โดยฝ่าเท้ายังติดพื้นอยู่ ใช้จมูกเท้าแตะกับพื้นครั้งหนึ่งเบา ๆ แล้วจึงยกขึ้น ก่อนจะประทุกครั้งจะต้องยอเข่าก่อน

[2] จรด หมายถึงการใช้เท้าแตะลงกับพื้นโดยใช้จมูกเท้า ยกฝ่าขึ้นมิให้ถูกพื้น ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งยืนรับน้ำหนักตัว

[3] กระทุ้ง หมายถึงอาการของเท้าซึ่งวางอยู่ด้านหลัง มีจมูกเท้าเท่านั้นที่วางอยู่บนพื้น ส่วนฝ่าเท้าเปิด วิธีกระทุ้งคือกระแทกจมูกเท้าลงบนพื้นเบา ๆ (เป็นกิริยาก่อนจะกระดกเท้าขึ้นทางด้านหลัง)

[4] ซอย หมายถึงอาการย่ำเท้าสลับกันถี่ ๆ โดยใช้ส่วนจมูกเท้าแตะพื้น เชิดปลายนิ้วขึ้น และเผยอฝ่าขึ้นไม่ให้ถูกพื้น

นาฏศิลปินจะนำการเคลื่อนไหวจากส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในลักษณะต่าง ๆ กันนี้มารวมเข้าจัดเป็นท่ารำให้ดูงดงามได้ส่วนสัดและเหมาะกับเพลงรำ บางท่าก็กำหนดชื่อเรียกเฉพาะ บางท่าก็ไม่มีชื่อ จากนั้นอีกขั้นหนึ่งก็คือ การนำเอาท่ารำแต่ละท่ามาต่อกันเข้าเพื่อรำประกอบเพลง ระหว่างท่ารำแต่ละท่านั้นก็จะมีท่าเชื่อม คือลีลาจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งให้ผสมผสมกลืนกันดูไม่ขัดตา จึงเกิดเป็นการร่ายรำขึ้น

ท่ารำต่าง ๆ ที่เป็นแบบแผนมีมานานมากแล้ว อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยอยุธยา และถ่ายทอดสืบกันมาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ในระยะต้นของสมัยดังกล่าว การละครเฟื่องฟูมากขึ้นทุกที กล่าวกันว่ากรมหลวงพิทักษมนตรีผู้เป็นปรมาจารย์ของละครไทย ได้ทรงคิดประดิษฐ์ท่ารำใหม่ ๆ ขึ้น เรื่องนี้สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวิจารณ์ไว้ว่า

> อ่านความที่กล่าวถึงกรมหลวงพิทักษมนตรีทรงคิดท่ารำ ดูเหมือนจะทำให้เข้าใจไปว่า บรรดาท่าละครที่รำกันอยู่ในกรุงสยามนี้ กรมหลวงพิทักษมนตรีทรงคิดตั้งเป็นแบบบัญญัติขึ้นทั้งสิ้น แต่ที่จริงไม่ใช่เช่นนั้น ที่จะต้องคิดนั้นมีแต่ที่ทำบทตามคำร้องกับทำทับทใบ เช่น รำเชิดฉิ่งตัดดอกลำเจียกเป็นต้น ท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว เชิดกลอง เชิดฉิ่ง อะไรเหล่านี้มีแบบแผนมานานแล้ว ที่คิดก็คิดเลือกเอาท่าในแบบเหล่านั้นเอง ว่าท่าไหนจะสมกับคำร้องหรือสมกับที่จะตัดลำเจียก เอามาใช้แทรกให้ดูติดต่อกันได้ ไม่ให้เห็นขัดขวางเท่านั้น ควรจะแก้คำเสียอย่าให้เข้าใจผิดได้จะดี จะเป็นว่ายกย่องเกินไปจนเหลือเชื่อ ใช้คำว่า "จัด" แทน "คิด" เห็นจะพอ หรือ "คิดจัดท่า" ก็ได้[1]

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, วิจารณ์เรื่องตำนานเสภาและระเบียบการเล่นตำนานเสภา [พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ] (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2501), (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพรองอำมาตย์ตรีวัฒน์ กาญจนพบู ณ เมรุวัดประยูรวงศาวาส 15 ธันวาคม 2501), หน้า 13.

อย่างไรก็ดี เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีคงจะได้ทรงนำท่ารำพื้นฐานแต่เดิมนั่นเอง มาปรุงแต่งดัดแปลงบางตอน เช่น จัดลีลาท่วงท่าให้ดูงามขึ้น และบางท่าอาจจะคิดขึ้นใหม่ โดยยึดหลักที่เป็นแบบแผนมาแต่เดิมบ้างก็เป็นได้

คนรำที่เป็นตัวพระและตัวนางจะมีวิธีรำต่างกัน ทั้งการวางเหลี่ยม การตั้งวง และการออกมือ กล่าวคือ ตัวพระมักจะแสดงความสง่าผ่าเผยโดยการเปิดเหลี่ยมที่เขากว้างกว่านาง เช่นการยกขาหน้า พระจะกันเข่ายกเยื้องไปทางด้านข้างเล็กน้อย ส่วนนางนั้นจะยกขึ้นตรง ๆ ทางด้านหน้า การตั้งวงของพระจะกว้างกว่านาง การเคลื่อนไหวของพระจะเปิดไหล่และช่วงอกมากกว่าเพราะพระบังคับตัวด้วยเกลียวหลังซึ่งเป็นกล้ามเนื้ออยู่ทางด้านหลังใต้สะบักลงมา ส่วนนางนั้นจะมีลีลาที่อ่อนช้อย นุ่มนวลและสงบเสงี่ยมโดยจะบังคับตัวด้วยเกลียวหน้า ซึ่งเป็นกล้ามเนื้อที่หน้าท้องใต้ราวนมลงมา คนรำทุกคนทั้งพระและนางจะต้องรู้จักแม่ท่าของตัว เช่น แม่ท่าในเพลงช้าเพลงเร็ว ต่อไปไม่ว่าจะรำทำบทเป็นอะไรก็ยึดถือวิธีการรำเป็นพระเป็นนางอย่างนี้ทั้งนั้น

ส่วนคนรำที่เป็นยักษ์เป็นลิงในเรื่องรามเกียรติ์นั้นต้องรู้แม่ท่ายักษ์ และแม่ท่าลิง ทำนองเดียวกับที่ตัวพระและตัวนางต้องรู้แม่ท่ารำธรรมดา แม่ท่ายักษ์มี 6 ท่า แต่ละท่ามีการรำแบบของยักษ์ติดต่อกันเป็นกระบวนซึ่งกินเวลานาน ไม่ใช่เป็นท่าย่อย ๆ ที่ละท่าอย่างแม่ท่าของตัวพระตัวนาง ท่ารำของยักษ์แสดงให้เห็นความแข็งแกร่งมีอำนาจน่าเกรงกลัว เหลี่ยมและวงของยักษ์จึงกว้างกว่าท่ารำก็แข็งกว่าของพระและลิง แม่ท่าของลิงก็มี 6 ท่าเช่นกัน[1] แต่มีกิริยาท่าทางต่างไปจากของยักษ์ คือจะแสดงให้เห็นถึงความคล่องแคล่วว่องไวของลิง ตลอดจนเลียนแบบกิริยาอาการของลิงจริง ๆ มาไว้เกือบทั้งหมด เช่น ท่าชู ท่าเกา ท่าจับแมลงหวี่แมลงวัน ท่าตีลังกา เป็นต้น

---

[1] ปัจจุบันนี้เหลือแม่ท่าลิงเพียง 5 ท่า เพราะท่าที่ 4 หายไป ไม่มีใครจดจำไว้ได้

ในการแสดงโขน ยักษ์และลิงจะใช้การเต้น (ด้วยขา) ประกอบเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ มีการออกท่ารำประกอบบทพากย์บ้าง จะสังเกตเห็นว่าการใช้มือและเท้าในการเต้นการรำผิดกับลีลาของพระและนางเป็นคนละเรื่อง ส่วนในการเล่นละครในเรื่องรามเกียรติ์เข้าใจว่า ยักษ์และลิงจะมีโอกาสเต้นน้อยลง เพราะเพลงหน้าพาทย์มีไม่มากเท่าโขน และจะมีการรำมากขึ้น โดยเฉพาะการรำประกอบบทร้องนั้นมีจังหวะเชื่องช้ากว่าบทพากย์มาก ย่อมจะแสดงลีลาการรำได้งดงามขึ้น แต่ทั้งนี้ก็ยังต้องรักษาท่วงท่าให้อยู่ในหลักของยักษ์และลิงอยู่นั่นเอง

ประเภทของท่ารำในละคร

ท่ารำของไทยแบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท คือ รำหน้าพาทย์ รำใช้บท และท่ารำต่าง ๆ

1. รำหน้าพาทย์ หมายถึงการรำประกอบทำนองเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ครูทางนาฏศิลป์ได้เลือกสรรท่ารำต่าง ๆ มาเชื่อมโยงติดต่อกันเพื่อใช้เป็นท่ารำประจำเพลงต่าง ๆ ในการเล่นโขนละคร ท่ารำเหล่านี้มักจะแสดงอารมณ์ไปตามความหมายและอารมณ์ของเพลงด้วย เช่น ท่ารำในเพลงคุกพาทย์มักแสดงความมีอำนาจอิทธิฤทธิ์ ผาดแผลงศักดานุภาพ ท่ารำในเพลงโอด ก็อาจจะมีท่าแสดงอาการโศกสลด แสดงอาการร้องไห้ เช็ดน้ำตา ท่ารำในเพลงบาทสกุณีแสดงความสง่างาม ท่ารำในเพลงแผละแสดงให้เห็นอาการโบยบิน เป็นต้น อย่างไรก็ดีบางเพลงหน้าพาทย์บางเพลงอาจเปลี่ยนแปลงท่ารำไปได้แล้วแต่ครูผู้ฝึกสอนจะจัดท่าให้เหมาะกับเหตุการณ์และอารมณ์ เช่น ท่ารำในเพลงเสมอ เพลงฉิ่ง เพลงเชิด เป็นต้น

2. รำใช้บท หมายถึงการรำทำท่าไปตามถ้อยคำในบทร้อง บทพากย์ หรือเจรจา ตลอดจนการรำแทนคำพูดโดยไม่มีบทร้องด้วย ท่ารำที่นำมาใช้อาจจะได้จากท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่นท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว หรือเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยแสดงความหมายใกล้เคียงกับคำร้องเป็นต้นว่า

ท่า : ไขว้ประสานลำแขนส่วนล่าง แตะฝ่ามือไว้ระดับสะโพก ใช้เป็นท่าแสดงความทุกข์ร้อน โศกเศร้าอาลัย

ท่า : ฝ่ามือสีที่แก้ม คาง แล้วกระชากลง เป็นท่าแสดงความโกรธ เคืองขุ่นขัดใจ

ท่า : กรีดจีบเข้าหาปาก เป็นท่าแสดงอาการยิ้ม ยินดี พอใจ

ท่า : ปาดมือเดียว จากข้างหน้า เป็นท่าที่บอกว่ามา

ท่า : จีบแล้วโบกออกไปจากตัว เป็นท่าที่บอกว่าไป

ท่า : ยกมือกรีดจีบเข้าหาตัวในระดับข้างหน้า หมายถึงเรียกเข้ามาใกล้ หรือแสดงความหมายว่าพูด

ฯลฯ

ท่ารำท่าหนึ่งอาจใช้ในความหมายได้หลายอย่างดังกล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ นอกจากนั้น คำพูดบางคำก็สามารถใช้ท่ารำแตกต่างกันได้ แล้วแต่ผู้รำจะเลือกใช้ให้เหมาะกับโอกาส เช่น คำที่เกี่ยวกับ "ความงาม" อาจใช้ท่าใดท่าหนึ่งดังตัวอย่าง:

ท่า : เฉิดฉิน คือ มือขวาทำวงบัวบาน[1] มือซ้ายตั้งวงหน้า[2] เอียงศีรษะทางขวา (กระดกเท้าซ้าย)

---

[1] วงบัวบาน บางทีเรียกวงบัวชูฝัก หมายถึง การตั้งลำแขนอยู่ในระดับวงสูงแต่แทนที่จะตั้งมือคว่ำจะกลับหงายฝ่ามือขึ้น ปลายนิ้วชี้ออกจากตัว หักมุมที่ข้อศอกเล็กน้อย

[2] วงหน้า หมายถึง การทอดแขนให้โค้งอยู่ข้างหน้า วงของพระผายออกข้าง ๆ เล็กน้อย กะให้ฝ่ามือตรงระดับข้างแก้ม ส่วนวงของนางกะปลายมือตรงกับระดับปาก

ท่า : อำไพ คือ มือขวาตั้งวงพิเศษ[1] มือซ้ายตั้งวงเหยียด[2] เอียงศีรษะทางซ้าย (กระดกเท้าขวา)

ท่า : ผาลาเพียงไหล่ คือ มือขวาตั้งวงสูง[3] มือซ้ายหงายระดับวงกลาง[4] เอียงศีรษะทางขวา (ก้าวเท้าขวา)

3. ท่ารำต่าง ๆ หมายถึงท่ารำอีกชุดหนึ่งซึ่งกำหนดเรียกชื่อเป็นท่า ๆ ไป ศิลปินบางท่านไม่จัดแยกออกมาเป็นประเภทหนึ่งต่างหากก็มี ท่ารำเหล่านี้ได้แก่ท่ารำในแม่บทดังเช่นที่ปรากฏในกลอนตำรารำที่เรียกกันว่า "แม่บทใหญ่" ดังนี้

---

[1] วงพิเศษ ลักษณะการทอดลำแขนเป็นวงอยู่ระหว่างวงสูงกับวงหน้า

[2] วงเหยียด หมายถึงการทอดแขนอยู่ในระดับวงกลาง แต่แทนที่จะงอข้อศอกให้เกิดส่วนโค้ง จะเหยียดแขนตึงออกไป

[3] วงสูง หมายถึงอาการยกลำแขนให้สูงขึ้น ทอดลำแขนให้โค้งได้รูปจากระดับไหล่ไปข้าง ๆ ให้ลำแขนส่วนบนลาดจากไหล่เล็กน้อย ช้อยลำแขนส่วนล่างขึ้น ถ้าเป็นตัวพระจะยกระดับปลายนิ้วสูงระดับแง่ศีรษะ (เหนือขมับ) และจะผายลำแขนออกไปข้าง ๆ ให้ดูผึ่งผาย ส่วนตัวนางจะยกแขนระดับต่ำลงมา ปลายนิ้วอยู่สูงแค่หางคิ้ว และวงแขนหุบเข้าคอนมาทางหน้าเล็กน้อย

[4] วงกลาง หมายถึงการทอดลำแขนส่วนบนลาดลง ทิ้งระดับข้อศอกให้ตรงกับระดับเกลียวข้าง (คือสะเอว) ช้อยลำแขนส่วนล่างขึ้นเล็กน้อย กะปลายนิ้วสูงประมาณระดับไหล่ วงของพระจะผายลำแขนออกไปข้าง ๆ วงของนางจะหุบเข้า คอนมาข้างหน้าเล็กน้อย

เทพประนม, ปฐม, พรหมสี่หน้า
ผาลาเพียงไหล่, พิสมัยเรียงหมอน
กระตายชมจันทร์, จันทร์ทรงกลด
เยื้องกราย, ฉุยฉายเข้าวัง
กินนรรำ, ช้าช้างประสารงา
ภมรเกล้า, มัจฉาชมวาริน
ท่าโตเลนหาง, นางกลอมตัว
ลมพัดยอดตอง, บังพระสุริยา
นาคามวนหาง, กวางเดินดง
ช้างหวานหญ้า, หนุมานผลาญยักษ์
กินนรฟ้อนผู้, ยูงฟ้อนหาง
ตระเวนเวหา, ขี่ม้าตีคลี
รำกระบี่สี่ท่า, จีนสาวไส้
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร
ท่าเสือทำลายห้าง, ช้างทำลายโรง
กรดพระสุเมรุ, เครือวัลย์พันไม้
กระหวัดเกล้า, ขี่ม้าเลียบค่าย
ชักชอสามสายย้ายลำนำ
สอดสร้อยมาลา, ช้านางนอน
กังหันร่อน, แขกเต้าเข้ารัง
พระรถโยนสาร, มารกลับหลัง
มังกรเลียบท่ามุจลินท์
ท่าพระรามาก่งศิลป์
หลงใหลได้สิ้น, หงส์ลินลา
รำยั่ว, ชักแป้งผัดหน้า
เหราเล่นน้ำ, บัวชูฝัก /
พระนารายณ์ฤทธิรงค์ชวางจักร
พระลักษมณ์แผลงอิทธิฤทธี
ขัดจางนาง, ท่านายสารถี
ตีโพนโยนทับ, งูชวางค้อน
ท่าชนีร่ายไม้, ทิ้งขอน
กินนรเลียบถ้ำ, หนังหน้าไฟ
โจงกระเบนตีเหล็ก, แทงวิไสย
ประไลยวาต, คิดประดิษฐ์ทำ
กระตายต้องแร้วแคล้วถ้ำ
เป็นแบบรำแต่ก่อนที่มีมา[1]

นอกจากนี้ยังมีท่ารำใน "แม่บทเล็ก" อีกชุดหนึ่ง ซึ่งคล้ายคลึงกันแต่มีท่ารำน้อยกว่ามาก โดยนำเอาเนื้อเพลงพระทองมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ดังนี้:-

---

[1] ตำราฟ้อนรำฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร, หน้า (40)-(41).

เทพนม, ประณม, พรหมสี่หน้า
ทั้งกวางเดินดง, หงส์บิน
อีกช้านางนอน, ภมรเคล้า
เมขลาโยนแก้ว แววไว
ลมพัดยอดตอง, พรหมนิมิต
ย้ายท่ามัจฉาชมสาคร
ฝ่ายวานนทก็รำตาม
ถึงท่านาคาม้วนหางวง
สอดสร้อยมาลา, เฉิดฉิน
กินรินเลียบถ้ำ อำไพ
ทั้งแขกเต้า, ผาลาเพียงไหล่
มยุเรศซ่อน ในอัมพร
ทั้งพิสมัยเรียงหมอน
พระสี่กรข้างจักร ฤทธิรงค์
ด้วยความพิสมัยไหลหลง
ชี้ตรงถูกเพลาทันใด[1]

ท่ารำเหล่านี้แม้ว่าจะเป็นท่าเฉพาะ แต่ก็สามารถนำไปใช้ในการรำประกอบบทอย่างอื่นได้บ้าง เช่น

ท่าพรหมสี่หน้า คือสองมือทำวงบัวบาน อาจใช้กับบท "จึ่งตั้งการสยุมพรพิธี"

ท่าขี่ม้าตีคลี คือมือซ้ายจีบวงสูง[2] มือขวาตั้งวงเหยียด เอียงศีรษะทางซ้าย อาจใช้กับบทที่เกี่ยวกับลูกศร เช่น "จึ่งตั้งกิจพิธีให้ยกศิลป์" "จึ่งขึ้นศรวิรุฬจักรวาล ยิงแย้งแผลงผลาญเจ้าลงกา"

ท่าชักแป้งผัดหน้า คือมือขวาจีบปรกข้าง[3] มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะทางขวา อาจใช้กับบทว่า "องค์ภควดีศรีไสย" "โฉมนางสีดามารศรี" "บุษบาเยาวยอดพิสมัย" เป็นต้น

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, รามเกียรติ์ (2 เล่ม; พระนคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2510), เล่ม 1, หน้า 67. เนื้อเพลงนี้เมื่อนำมาเป็นบทรำอาจใช้เพลงชมตลาดแทน และอาจแปลงคำบางคำไปบ้างเล็กน้อย เช่น "ลมพัดยอดตอง" ใช้ว่า "ยอดตองต้องลม" ฯลฯ

[2] จีบวงสูง หมายถึงการตั้งแขนในระดับวงสูง แต่ทำมือจีบแทนการตั้งมือ แล้วหักมือจีบเข้าหาแง่ศีรษะ และหักมุมข้อศอกเล็กน้อย

[3] ลักษณะเดียวกับจีบวงสูงแต่เยื้องมาทางด้านข้างมากกว่า

การถ่ายทอดท่ารำ

การถ่ายทอดท่ารำนั้น ผู้เป็นครูจะสอนศิษย์โดยวิธีรำให้ดูแล้วให้ศิษย์รำตามไปทีละท่า ส่วนมากจะหัดกันคราวหนึ่งไม่กี่คน ครูจึงได้ดูแลเอาใจใส่อย่างใกล้ชิด ศิษย์คนใดรำผิดหรือรำไม่ดีไม่งาม ครูก็ช่วยแก้ไข โดยการบอกเตือนด้วยปาก หรือโดยวิธีใช้มือหรือขาจับหรือดัดท่าให้ศิษย์แต่ละคน และเนื่องจากการรำต้องมีดนตรีประกอบ ครูจึงมักบอกจังหวะด้วยการร้องเป็นเสียงหน้าทับ หรือเป็นทำนองเพลงขณะที่สอน พร้อมกันนั้นก็จะหัดให้นักเรียนร้องไปด้วยเพื่อทุ่นแรงครู และยึดความแม่นยำแก่นักเรียนไปในตัว เช่นถ้ารำเพลงช้าครูจะร้องเป็นจังหวะว่า "จะ.โจ่ง.จะ.ทิง.โจ่ง..ทิง..จะ.โจ่ง.จะ.ทิง.โจ่ง..ทิง..." อย่างนี้เรื่อยไป ถ้ารำเพลงเร็วครูจะร้องว่า "ตุ๊บ.ทิง.ทิง.ตุ๊บ.ทิง.ทิง..." จนกระทั่งศิษย์คล่องจังหวะดีแล้วจึงจะร้องเป็นทำนองเพลงเลียนเสียงปี่พาทย์บ้าง คือใช้เสียงร้องว่า "นอย" เป็นเสียงหลัก แล้วเปลี่ยนระดับเสียงไปตามทำนอง เรียกกันว่า "ไล่หน่อย" [1]

---

[1] เทียบโน้ตสากลได้ดังนี้ (โน้ตแถวบนแทนทำนองเพลงที่ครู "ไล่หน่อย" โน้ตแถวล่างแทนเสียงหน้าทับที่ครูและนักเรียนร้องระหว่างรำ)

เพลงช้า (สร้อยสน)

เพลงเร็ว

เริ่มแรกเมื่อศิษย์จะเริ่มรำละคร ครูจะคัดเลือกตัวรำ ดูหน่วยก้านว่าคนใดเหมาะจะเป็นพระ เป็นนาง หรือเป็นยักษ์ เป็นลิง พวกที่จะรำพระต้องไปเรียนกับครูพระ พวกรำนางต้องไปเรียนกับครูนาง ยักษ์และลิงก็ต้องไปฝึกกับครูยักษ์และครูลิงตามลำดับ

พวกรำพระรำนางนั้น ครูจะสอนให้รู้จักการทรงตัว การวางมือ การวางเท้า การนั่ง การไหว้ และการกระทบจังหวะเป็นเบื้องต้น แล้วจึงจะลุกยืนรายรำต่อไป เรียกว่า "กรายขึ้นท่า" ครูมักจะให้เริ่มหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วก่อน เพราะมีท่ารำต่าง ๆ รวมอยู่เป็นอันมาก การหัดแม้จะหัดกันทุกวัน แต่กว่าจะจบเพลงก็กินเวลานานมากนับเป็นเดือนเป็นปี จึงจะรำได้งาม และแม่นยำ พร้อมที่จะฝึกรำอย่างอื่นต่อไป เพราะรู้แบบแผนอันเป็นหัวใจของนาฏศิลป์แล้ว

การหัดละครโดยวิธีนี้ใช้กันมานานมากแล้วไม่ว่าจะเป็นละครรำชนิดใด คงจะตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่เท่าที่มีหลักฐานอยู่ก็เพียงแต่สมัยรัตนโกสินทร์เท่านั้น และยังคงใช้เรื่อยมาจนปัจจุบัน ดังปรากฏในตำนานละครอิเหนาซึ่งเรียบเรียงตามคำชี้แจงของพระสุนทรเทพ-ระบำ (เปลี่ยน) ซึ่งเป็นละครครั้งรัชกาลที่ 4 ว่า

> ละครที่ฝึกหัดในกรุงเทพ ฯ ก็มักหัดแต่เด็กเหมือนละครโนห์ราชาตรีในมณฑล-นครศรีธรรมราช วิธีหัดละครนั้นขั้นต้นครูหัดให้รำเพลงต่าง ๆ คือที่ 1 เพลง-ช้า ที่ 2 เพลงเร็ว ที่ 3 เชิดกลอง ที่ 4 เสมอ รำได้แล้วจึงหัดให้รำใช้บท อย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคน แล้วแต่ใครจะหัดเป็นตัวยืนเครื่อง หรือเป็นตัวนาง ครูก็หัดให้ตามกระบวนนั้น ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงทีจะรำเป็นละครตัวดีได้ก็หัดเพลงรำสำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมต่อไปอีกชุด 1 เช่นรำเชิดฉิ่ง รำลงสรง และออกกลมเป็นต้น รำใช้บทก็หัดเพิ่มเติมให้ถึงบทละคร/ตัวเอกเช่นรำโอ้โลมเป็นต้น และยังมีกระบวนที่หัดอนุโลมตามแบบโขน

เช่น รำท่ายักษ์และท่าลิงและออกกราวออกคุกพาทย์เป็นต้น เหล่านี้ก็อยู่ใน จำพวกวิชาที่หัดเพิ่มเติมให้แต่บางคนเหมือนกัน[1]

ส่วนการหัดท่ารำของตัวละครฝ่ายยักษ์ และฝ่ายลิงก็เป็นไปในทำนองคล้ายคลึงกับการหัดละครของตัวพระตัวนาง เพียงแต่ต้องไปหัดกับครูยักษ์และครูลิง เบื้องต้นก็คงจะเป็นแบบเดียวกับโขน เช่นมีการ ตบเข่า ถองสะเอว เตนเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา[2] เพื่อให้เคยชินและมีกำลังอยู่ตัว พร้อมที่จะต่อแม่ท่าของยักษ์หรือของลิงต่อไป

ครูผู้ฝึกละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ส่วนใหญ่เป็นครูผู้หญิง ดังที่มีชื่อปรากฏในตำนานละครอิเหนา ว่ามีครูพระ เช่น คุณมรกฎ คุณเพ็ง (พระราม) ครูนาง เช่น คุณเรือง เจ้าจอมมารดาอัมพา (กัญจะหนา) ครูยักษ์ เช่น คุณพัน (อินทรชิต) ครูลิง เช่น คุณจุ้ย (หนุมาน)[3] เมื่อจะเล่นเข้าเรื่องอิเหนา หรือรามเกียรติ์ พวกครูก็คงจะไปต่อท่ารำใช่บทมาจากเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี หรือจากครูทองอยู่ ครูรุ่ง เอามาฝึกให้ละครหลวงอีกทีหนึ่ง

ตำรารำ

การถ่ายทอดท่ารำโดยวิธีหัดกันตัวต่อตัวเป็นภาคปฏิบัตินี้ เมื่อเวลาล่วงเลยไป วิชาก็ลดน้อยถอยลงไปทุกที เนื่องจากครูหวงวิชา ถ่ายทอดให้ศิษย์ไม่หมดบ้าง ความสามารถของศิษย์มีไม่ถึงขั้นที่จะถ่ายทอดให้บ้าง ศิษย์ลืมหลงเสียบ้าง ครูล้มหายตายจากไป

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา, หน้า 47-8.

[2] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ชนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), บทที่ 9, หน้า 163-77.

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องเดิม, หน้า 95-106.

ก่อนที่จะทันได้ถ่ายทอดไว้บ้าง หรือเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งหลัง ทำให้เกิดความสูญเสียครั้งใหญ่ ทางด้านการบันทึกตำรารำไว้เป็นหลักฐานก็มีน้อย เพราะเป็นเรื่องที่อธิบายเป็นถ้อยคำได้ยาก ต้องอาศัยการปฏิบัติเป็นส่วนใหญ่ประการหนึ่ง อีกประการหนึ่งแม้ว่าการละครและนาฏศิลป์ไทยจะเป็นที่นิยมมาแต่โบราณ แต่วิชาการอันนี้มิใคร่จะได้รับยกย่องเท่ากับวิชาอื่น ๆ เช่นวิชาหนังสือ นอกจากสมัยใดพระมหากษัตริย์สนพระทัยเป็นพิเศษ การละครก็รุ่งเรืองขึ้นมาชั่วระยะหนึ่งเท่านั้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคนไทยมักถือกันว่าเป็น "การเต้นกิน-รำกิน" เป็นวิชาที่ยึดเป็นอาชีพที่ยั่งยืนมั่นคงได้ยาก

ตำรารำเท่าที่เหลือตกทอดมาถึงปัจจุบันที่เก่าที่สุด คือ กลอนตำรารำ[1] ซึ่งมีเพียงชื่อท่ารำต่าง ๆ เรียงกันไปเท่านั้นไม่ได้ให้ความกระจ่างอย่างอื่น ลักษณะของกลอนตำรารำนี้คล้ายกับกลอนไหว้ครูละครชาตรีบทหนึ่ง กล่าวคือ ส่วนมากเป็นชื่อท่ารำ แต่ของละครชาตรีบางตอนบอกวิธีรำไว้บ้างเล็กน้อยพอเป็นแนว เช่น

สอนเอยสอนรำ ครูให้ข้ารำเทียมบ่า
ปลดปลงลงมา แล้วให้ข้ารำเพียงพก
วาดไว้ปลายยอก เรียกแม่ลายกนกผาสา
ชักสูงขึ้นเพียงหน้า เรียกช่อระย้าดอกไม้
ปลดปลงลงมาใต้ ครูให้ข้ารำโคมเวียน[2]

ตำรารำของไทย นอกจากกลอนตำรารำแล้ว คงจะได้มีการบันทึกเรื่องท่ารำไว้บ้างตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่ไม่ปรากฏหลักฐานเหลืออยู่ อาจจะสูญหายไปเมื่อคราวเสียกรุงครั้งที่ 2 ถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีผู้บันทึกภาพท่ารำไว้ในสมุดไทยขาว ในลักษณะภาพระบายสีปิดทอง ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 เข้าใจว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

---

[1] ดูข้อความกลอนตำรารำในหน้า 59

[2] ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร, หน้า (42).

คงจะโปรดให้สร้างขึ้นไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนครแทนของเก่าที่สูญหายไป แต่สมุดท่ารำนี้มีเพียงสมุดท่ารำตอนต้นเท่านั้น สมุดท่ารำตอนปลายขาดหายไป และภาพส่วนมากก็ชำรุดมากไม่บริบูรณ์ อีกฉบับหนึ่งเป็นสมุดดำ เป็นฝีมือช่างสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 2 หรือที่ 3 เป็นภาพร่างลายเส้น เขียนฝุ่น จำลองขึ้นจากตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 นั่นเอง เพราะการเรียงลำดับท่าเป็นแบบเดียวกัน มีภาพท่ารำบริบูรณ์ถึง 66 ท่า ตำราเล่มนี้ได้มาจากพระราชวังบวร ฯ อาจจะเป็นไปได้ว่ากรมพระราชวังบวร ฯ โปรดให้คัดสำเนาตำรารำไปจากฉบับหลวง[1] แต่ปัจจุบันนี้ตำราเล่มหลังนี้สูญหายไปเสียแล้ว

นอกจากตำรารำสองเล่ม ซึ่งเป็นภาพท่ารำที่มีในกลอนตำรารำดังกล่าวแล้ว ยังมีตำราท่ารำอีกเล่มหนึ่ง ซึ่งสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเคยทรงปรารภถึงว่า

> หม่อมฉันไปรดน้ำคุณแม่เขียนเมื่อปีใหม่ ไปพูดกับท่านถึงเรื่องตำรารำ ท่านบอกว่าแต่ก่อนมีตำรารำของหลวงอยู่ 2 เล่ม "คุณครูเอี่ยมบุษบา" เป็นผู้รักษา ตำรานั้นไม่ใช่ตำราแบบท่าเทพประนมปฐมพรหมสี่หน้า เป็นตำราท่ากิริยาอาการที่ละครทำบท เป็นต้นว่า ท่าแสดงความรัก ความโกรธ ความเสียใจและรูปรบพุ่ง (ท่าภาพจับ) เป็นต้น[2]

ตำรารำ 2 เล่มนี้ พระยาอรสุมพลาภิบาลทูลเกล้า ฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แล้วหลังจากนั้นสมุดสองเล่มก็ได้หายไป แม้สมเด็จ ฯ กรมพระยา-

---

[1] สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "คำนำ," ตำราฟ้อนรำฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร, หน้า ก-ช.

[2] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, สาส์นสมเด็จ ลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (27 เล่ม; พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504), เล่ม 11, หน้า 46. ต่อไปนี้จะอ้างถึงในเชิงอรรถว่า สาส์นสมเด็จ.

ดำรง ฯ จะได้ทรงพยายามให้ค้นหาทั้งที่ในราชสำนัก ในกรมมหรสพ ตลอดจนในหอพระ-สมุด ฯ ก็หาไม่พบ

หลังจากสมัยต้นรัตนโกสินทร์แล้วก็ไม่ปรากฏว่ามีตำรารำอื่นอีก จนกระทั่งแบบแผนของการละครเปลี่ยนไป มีแบบแผนใหม่เข้ามาปะปน

การไหว้ครูครอบละคร

หลังจากที่การฝึกหัดละครดำเนินไปพอประมาณ จนกระทั่งบรรดาศิษย์เรียนรู้กระบวนรำขั้นต้นได้ตลอด คืออย่างน้อยรำเพลงช้าเพลงเร็วได้คล่องแคล่วแล้ว ถือว่าศิษย์รำเป็นและพอจะออกแสดงเป็นตัวเสนาหรือกำนัลได้แล้ว ครูจะจัดให้มีพิธีครอบ "ให้เป็น-ละคร" ให้ ซึ่งเท่ากับเป็นการอนุญาตให้เล่นโขนหรือละคร ประเพณีไหว้ครูและครอบโขนละครนี้มีมาแต่สมัยโบราณแล้ว ไม่ว่าจะเป็นละครชาตรี ละครนอกหรือละครใน

พิธีไหว้ครูและครอบละครมักกระทำต่อเนื่องกันไป โดยกำหนดทำในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือเป็นวันครู อันจะก่อให้เกิดผลดีแก่ผู้เข้าร่วมพิธีทุกคน ในตอนแรกจะเริ่มด้วยพิธีสงฆ์ก่อน คือ นิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์เย็น เช้าวันรุ่งขึ้นก็นิมนต์พระมาฉันเช้า หลังจากพระกลับแล้ว ครูผู้ทำพิธีซึ่งนุ่งขาวห่มขาวจะนำบรรดาศิษย์จุดธูปเทียนถวายดอกไม้บูชาพระ แล้วจึงเริ่มพิธีไหว้ครู ครูผู้ทำพิธีจะเรียกหน้าพาทย์ต่าง ๆ[1] เชิญเทวดาครูปู่ยายมาชุมนุมในพิธี แล้วจึงถวายเครื่องพลีกรรม มีหัวหมูบายศรี เป็ดไก่ ส้มสูกลูกไม้ เป็นต้น จากนั้นจะพักพิธีไหว้ครูไว้ เริ่มพิธีครอบต่อไป

พิธีครอบ เมื่อบูชาครูปู่ยายแล้ว ครูจะสวมศีรษะฤาษีซึ่งมีหนังต่างอยู่ข้างในแล้วขึ้นไปนั่งบนกันขันสิบสองนักษัตรซึ่งวางคว่ำอยู่กลางบริเวณพิธี เรียกให้ศิษย์เข้าไปทีละคน

---

[1] เรียกหน้าพาทย์ หมายถึง ครูผู้ทำพิธีจะเอ่ยชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่กำหนดไว้เป็นแบบแผนว่าเป็นเพลงประจำสำหรับเทวดาหรือครูนั้น ๆ ทีละเพลง ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงไปตามชื่อที่เรียกขึ้นมานั้น

ครูจะถอดหัวฤาษีจากศีรษะตัวเองครอบให้ศิษย์ แล้วเอากลับไปสวมหัวตัวเองตามเดิม จากนั้นก็จะเอาหัวโขน พระราม พระลักษมณ์ พระพิราพ ทศกัณฐ์ และ เทริด ครอบให้ศิษย์ตามลำดับ แล้วครูรดน้ำสังข์และมอบใบไม้มงคลสำหรับศิษย์ทัดหู[1] เมื่อครอบให้ศิษย์หมดทุกคนแล้ว จะเป็นพิธีสมโภชและส่งครูปัจยาย เริ่มด้วยการเวียนเทียนและเจิมหน้าโขน แล้วครูลุกขึ้นรำประกอบบทร้อง หลังจากนั้น บรรดาศิษย์ก็จะรำเพลงช้า เพลงเร็วพร้อม ๆ กันเป็นการบูชาครู เรียกว่า "รำถวายมือ" แล้วทั้งหมดก็จะรำเพลงกราวรำส่งครูปัจยายกลับเป็นอันเสร็จพิธี

อนึ่ง การทำพิธีครอบนั้น จะให้ครูชั้นผู้ใหญ่ที่มีอายุและมีชื่อเสียง ในการเล่นโขนละครจนคนทั้งหลายยกย่องเป็นครูบาอาจารย์โดยมากแล้ว เป็นผู้ทำพิธีครอบให้ และจะต้องเป็นครูผู้ชาย ครูผู้หญิงถึงจะมีคุณสมบัติครบถ้วนเพียงใดก็ทำพิธีครอบไม่ได้ เพราะถือกันว่า "ครอบไม่ขึ้น" และเชื่อว่าถ้าให้ครูผู้หญิงเป็นผู้ทำพิธีครอบจะมีอันเป็นไปในทางร้ายด้วยกันทั้งฝ่ายครูและฝ่ายศิษย์ ครูผู้หญิงจะเป็นได้ก็เพียงผู้นำพิธีไหว้ครูเท่านั้น

เฉพาะพิธีไหว้ครู มักจะทำกันเป็นประจำทุกปีในสำนักที่มีการสอน การหัดละครเพื่อเป็นการแสดงคารวะและรำลึกถึงพระคุณครู รวมทั้งเป็นโอกาสให้ทั้งศิษย์และครูปัจจุบันได้ร่วมบำเพ็ญกุศลอุทิศถวายแด่ครูปัจยายและครูที่ล่วงลับไปแล้วด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[1] ใบไม้มงคล ได้แก่ ใบมะตูม หญ้าแพรก ใบเงินใบทอง มัดรวมเป็นช่อเล็ก ๆ

2.7 <u>ดนตรีและเพลงร้อง</u>

ในการเล่นละครของไทยนั้นมีส่วนประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ ดนตรีและเพลงร้อง ลักษณะที่ว่านี้ไม่ได้มีแต่เฉพาะในละครไทยเท่านั้น แม้ในละครของชาติอื่นที่อยู่ใกล้เคียง เช่น ละครพม่า ละครชวา ก็มีเช่นเดียวกัน จึงเชื่อว่าการที่นำดนตรีและเพลงร้องมาใช้ในละครคงจะเป็นแบบแผนมาจากอินเดีย

เครื่องปี่พาทย์ในตำราอินเดียว่ามีอยู่ 5 สิ่ง เรียกว่า ปัญจดุริยางค์ ได้แก่

1. สุสิรำ คือปี่ สำหรับทำลำนำ (melody)
2. อาตตำ คือกลองขึ้นหนังหน้าเดียว สำหรับทำเพลงประกอบ
3. วิตตำ คือกลองขึ้นหนังสองหน้า สำหรับทำเพลงประกอบ
4. อาตตวิตตำ คือกลองหุ้มหนังรอบตัว สำหรับทำเพลงประกอบ
5. ฆนำ คือฆ้องโหม่งหรือฉิ่งฉาบอันทำด้วยโลหะ สำหรับให้จังหวะ[1]

ปี่พาทย์ของไทยที่ใช้กันมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาไม่ตรงตามตำราอินเดียทีเดียว แต่ก็พอจะเห็นเค้าว่าคงจะได้เอาอย่างกันมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งปี่พาทย์อย่างเบาที่ใช้ประกอบการเล่นละครพื้นเมืองเช่นละครชาตรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 สิ่ง ได้แก่ ปี่ ทับ 2 ลูก กลอง และฆ้องคู่ จะเห็นได้ว่าใกล้เคียงกับของอินเดียมาก ทำให้เชื่อว่าปี่พาทย์ชาตรีนี้คงจะเกิดขึ้นก่อนวงปี่พาทย์อย่างอื่น ๆ

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ตำนานเรื่องละครอิเหนา</u>, หน้า 21.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่วนปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการเล่นละครในตั้งแต่โบราณมาจนถึงรัชกาลที่ 2[1] ใช้ปี่-พาทย์อย่างหนัก เช่นเดียวกับที่ใช้ในการเล่นโขน แต่มีการดัดแปลงไปบ้างเพื่อให้เหมาะกับลักษณะของละครใน ปี่พาทย์ดังกล่าวนี้เดิมเรียกกันแต่ "ปี่พาทย์" เฉย ๆ แต่สมัยต่อมาเรียกเป็นชื่อเฉพาะว่า "ปี่พาทย์เครื่องห้า" เพราะได้เกิดมีการประสมวงปี่พาทย์เป็นหลายอย่างขึ้น

ปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลัก 5 สิ่ง ได้แก่ ปี่ ระนาด ฆ้องวง ตะโพน กลอง กับทั้งมีฉิ่งอีกสิ่งหนึ่ง ซึ่งเข้าใจว่าใช้สำหรับให้จังหวะผลัดกันกับกลองทัด และคงจะใช้ในวงปี่พาทย์มาแต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาแล้ว

<u>ปี่ใน</u> เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าที่ใช้ดำเนินทำนองของเพลงในลักษณะที่ เป่า-เก็บบ้าง[2] โหยหวนบ้างไปตามทำนองเพลง เดิมใช้ปี่ขนาดย่อม สำหรับประกอบการเล่นโขนซึ่งผู้แสดงล้วนเป็นชาย เรียกว่า "ปี่" เฉย ๆ ครั้นเมื่อนำวงปี่พาทย์แบบนี้มาประกอบ

---

[1] ปี่พาทย์แบบนี้ใช้ประกอบการเล่นละครในจนถึงรัชกาลที่ 2 เท่านั้น เพราะต่อมาในรัชกาลที่ 3 ไม่มีละครในของหลวงเล่น ในขณะเดียวกัน ทางวงการปี่พาทย์ก็เฟื่องฟูขึ้น เพราะมีการคิดเครื่องดนตรีเพิ่มเข้าไปอีกหลายสิ่ง ทำให้ลักษณะวงปี่พาทย์เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม จนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 4 มีละครหลวงขึ้นอีกครั้งหนึ่ง วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงก็ต่างไปจากเดิมแล้ว

[2] การบรรเลงเก็บ เป็นวิธีการอันหนึ่งของดนตรีไทย กล่าวคือ เพลงแต่ละเพลงจะมีทำนองหลักเป็นแนวอยู่ ประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ ในระยะห่าง ๆ ซึ่งฆ้องใหญ่จะเป็นผู้บรรเลงทำนองหลักนี้ ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น ระนาด จะเพิ่มเติมเสียงสอดแทรกให้มีพยางค์ถี่ขึ้น แต่ก็ยังคงยึดทำนองหลักอยู่ วิธีการนี้เรียกว่า การบรรเลงเก็บ

การเล่นละครในซึ่งผู้หญิงแสดง จึงแก้ไขขนาดและปรับเสียงของปี่ให้เหมาะสม[1] ปี่อย่างใหม่นี้เรียกว่า "ปี่ใน" มีขนาดใหญ่กว่าปี่ที่ใช้มาแต่เดิม (ซึ่งเรียกเป็นคู่กันว่า "ปี่นอก") และมีระดับเสียงต่ำกว่าถึง 4 เสียง[2]

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยไม้ ใช้ดำเนินทำนองของเพลง ในลักษณะที่เก็บแทรกแซงถี่ ๆ ไปตามทำนองหลักของเพลง เดิมระนาดนี้มีอยู่เพียงอย่างเดียว จึงเรียกว่า "ระนาด" เฉย ๆ ครั้นมาในรัชกาลที่ 3 มีครูดนตรีคิดระนาดขึ้นมาเป็นคู่ ระนาดที่มีอยู่เดิมจึงเรียกว่า "ระนาดเอก" ให้แตกต่างกัน

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีซึ่งทำด้วยโลหะ ใช้ทำทำนองซึ่งเป็นหลักของเพลง เป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่เดิมสมัยกรุงสุโขทัย เดิมมีเพียงขนาดเดียว เรียกว่า "ฆ้องวง" เฉย ๆ ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 3 มีฆ้องวงขนาดเล็กเพิ่มขึ้นมา จึงเรียกฆ้องวงที่มีมาแต่เดิมว่า ฆ้องวงใหญ่

ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีซึ่งด้วยหนังทั้งสองด้าน สำหรับกำกับจังหวะหน้าทับ[3] ประกอบทำนองเพลงปี่พาทย์โดยเฉพาะ มีมาแล้วตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย

---

[1] การแก้ไขขนาดของปี่นี้ อาจทำกันในสมัยอยุธยา หรือในสมัยรัตนโกสินทร์ก็ได้ ไม่มีหลักฐานแน่ชัด มีแต่การสันนิษฐาน ดูเพิ่มเติมหน้า 71

[2] มาตราเสียง—ของดนตรีไทยนั้น ในช่วงคู่แปด (octave) แบ่งออกเป็น 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงห่างเท่า ๆ กัน

[3] หน้าทับ หมายถึงวิธีตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง สำหรับประกอบจังหวะประจำของทำนองเพลง ที่ใช้กันมากในเพลงส่วนใหญ่ได้แก่หน้าทับปรบไก่ และหน้าทับสองไม้

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีขนาดใหญ่ขึงด้วยหนังทั้งสองหน้า แต่ใช้ตีเพียงหน้าเดียว สำหรับตีขัดกับจังหวะของตะโพน คงจะเกิดมีตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้ว มักเรียกกันว่า "กลอง" เฉย ๆ ที่ใช้ในวงปี่พาทย์ประกอบการเล่นหนังใหญ่มีขนาดย่อมกว่ากลองที่ใช้กับละครในคงจะเพิ่งดัดแปลงให้มีขนาดใหญ่ขึ้น แต่เดิมใช้บรรเลงเพียงลูกเดียว เพิ่งมาเพิ่มขึ้นเป็น 2 ลูก ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์นี่เอง อาจจะเป็นรัชกาลที่ 1 หรือรัชกาลที่ 2 แต่จะต้องเป็นก่อนรัชกาลที่ 3 แล้ว กลองสองลูกนี้มีระดับเสียงไม่เท่ากัน เวลาตีจะได้ยินเป็นเสียง "ตูม" ใบหนึ่ง และเสียง "ต้อม" อีกใบหนึ่ง

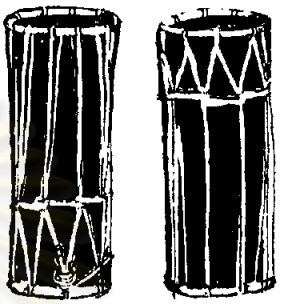
เรื่องการแก้ไขขนาดปี่และกลองดังที่ได้กล่าวมาบ้างแล้วนั้น สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่า

> การขับเสภานั้น เมื่อก่อนรัชกาลที่ 2 ประเพณีที่จะส่งปี่พาทย์หามีไม่ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริให้เสภาขับส่งปี่พาทย์ (อย่างเช่นมโหรี) ขึ้นเป็นปฐมดังนี้ ที่เอาเปิงมางสองหน้าเข้าใช้ใน/เครื่องปี่พาทย์ ก็คงเอาเข้าในคราวนี้นั่นเอง... การที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงแก้ไขขบวนเสภาเช่นว่ามาชวนให้คิดเห็นว่า บางทีปี่พาทย์ละครก็จะทรงให้เสียงเข้ากับละครดีขึ้น ถ้าเช่นนั้นปี่ในและกลองขนาดเขื่องกว่ากลองหนังที่ว่ามาแล้ว ก็เห็นจะเป็นของเกิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 แต่เครื่องปี่พาทย์ก็คงเป็นแต่เครื่องห้าต่อมา[1]

---

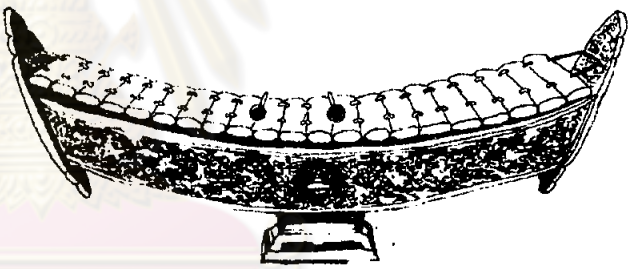
[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ และประชุมบทเพลงไทยเดิมภาคหนึ่ง ภาคสอง และภาคสาม (พระนคร : โรงพิมพ์พ่อมกฎราชวิทยาลัย, 2512), (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายจรูญ จูฑะสุต ณ ฌาปนสถานคุรุสภา วัดสระเกศราชวรมหาวิหาร 4 มิถุนายน 2512), หน้า 9-10.

กลองทัด

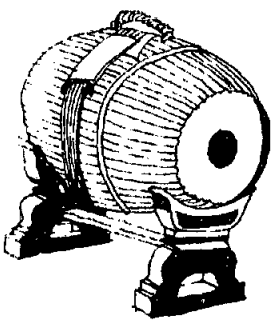


กลองแขก

ปี่ใน

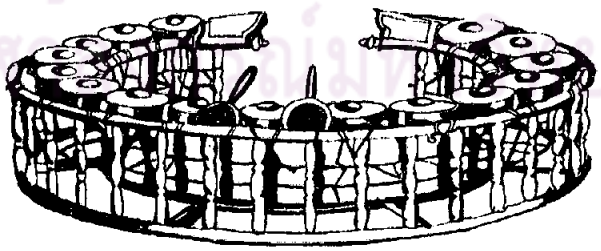


ระนาดเอก



ตะโพน

ฉิ่ง



ฆ้องวง

ภาพเครื่องดนตรีประกอบการแสดงละครในของหลวง ในสมัยรัชกาลที่ 2

นอกจากเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่กล่าวมาแล้วนั้น ยังมีเครื่องดนตรีที่เพิ่มเติมขึ้นมา (ก่อนรัชกาลที่ 3) ใช้ประกอบการเล่นละครในอีกอย่างหนึ่ง คือ กลองแขก 1 คู่ กลองแขกเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีซึ่งด้วยหนังสองหน้า มีขนาดและเสียงต่างกัน เรียกว่า ตัวผู้และตัวเมีย เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยรับมาจากชวา สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานไว้ว่า

> เห็นจะเป็นเมื่อเอาเรื่องอิเหนาของชวามาเล่นละครไทยในครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ใช้เมื่อละครรำเพลงแขก เช่นรำกริชเป็นต้น ครั้นต่อมาเมื่อปี่พาทย์ทำเพลงอันใดซึ่งเนื่องมาแต่เพลงแขก เช่นเพลงเบ้าหลุดและสระบุหรงเป็นต้นก็ใช้กลองแขกทำกับเครื่องปี่พาทย์แทนโทน ตลอดไปจนถึงเพลงที่เอามาแต่มโหรี เช่นเพลงพระทองก็ใช้กลองแขกแทนทับและรำมะนา กลองแขกจึงเลยกลายเป็นเครื่องอุปกรณ์อันหนึ่งอยู่ในเครื่องปี่พาทย์[1]

เดิมเพลงร้องที่ใช้กันในวงมโหรีจะใช้โทนตีประกอบจังหวะ แต่โทนมีเสียงเบาเกินไป ไม่เหมาะสำหรับใช้กับวงปี่พาทย์ในการแสดงละครจึงใช้กลองแขกตีประกอบในเพลงร้องแทน

แม้ว่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นี้จะมีมากกว่า 5 ชิ้น คือจะมีเครื่องประมาณเกือบ 10 ชิ้น และคนบรรเลงประมาณ 10 คน แต่ก็ยังคงเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้าอยู่

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 12.

ในการบรรเลงดนตรีด้วยวงประเภทต่าง ๆ อาจใช้ระดับเสียง[1] ต่างกันก็ได้ แล้วแต่จุดประสงค์ของการบรรเลงนั้น ๆ เช่น ถ้าเล่นประกอบเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้อง หรือบรรเลงประกอบละครนอกแต่โบราณ จะใช้ระดับเสียงค่อนข้างสูงที่เรียกว่า ทางกรวดหรือทางนอก[2] ในการบรรเลงมโหรีและเครื่องสาย ใช้ระดับเสียงต่ำลงมา 1 เสียง เรียกว่า ทางเพียงออบน หรือทางนอกต่ำ ในการบรรเลงประกอบหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ ใช้ระดับเสียงต่ำลงมาอีก 1 เสียง เรียกว่า "ทางกลาง"

ส่วนระดับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครในนั้น คือที่เรียกว่า "ทางใน" มีเสียงต่ำกว่า "ทางนอก" ที่ใช้บรรเลงประกอบละครนอกแต่โบราณ 3 เสียง ต่ำกว่าที่บรรเลงประกอบโขนและหนังใหญ่แต่โบราณ 1 เสียง ทั้งนี้เพราะละครในใช้ผู้หญิงร้อง จำต้องเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงมาเพื่อให้เหมาะกับเสียงผู้หญิง คือผู้หญิงจะร้องได้สะดวกและฟังไพเราะ

---

[1] ดนตรีไทยมีระดับเสียงอยู่ 7 ระดับ (key) เรียกกันว่า "ทาง" แต่ละระดับมีช่วงห่างจากกันเป็นระยะเท่า ๆ กัน ทางต่าง ๆ มีระดับสูงต่ำตามลำดับดังนี้

_____	ทางชวา	(เทียบกับบันไดเสียง	มี)
_____	ทางกลางแหบ	"	เร
_____	ทางกรวด-ทางนอก	"	โด
_____	ทางเพียงออบน-ทางนอกต่ำ	"	ซีแฟลต
_____	ทางกลาง	"	ลา
_____	ทางใน		ซอล
_____	ทางเพียงออล่าง-ทางในลด	"	ฟา

[2] การที่เรียกชื่อทางว่า นอก กรวด ใน เพียงออ ชวา นั้น มาจากชื่อของปี่หรือขลุ่ยที่ใช้ เสียงของปี่หรือขลุ่ยนั้น ๆ เป็นเสียงหลักของการบรรเลง

อัตราของเพลง[1] ที่ใช้ในการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครใน มักใช้อัตราสองชั้น และชั้นเดียวเป็นพื้น เพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะปานกลาง และจังหวะเร็ว เหมาะกับการรำและการดำเนินเรื่อง คือไม่ช้ายืดยาดจนเกินไป

---

[1] เพลงไทยกำหนดอัตราของเพลง เป็น 3 อย่าง คือ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

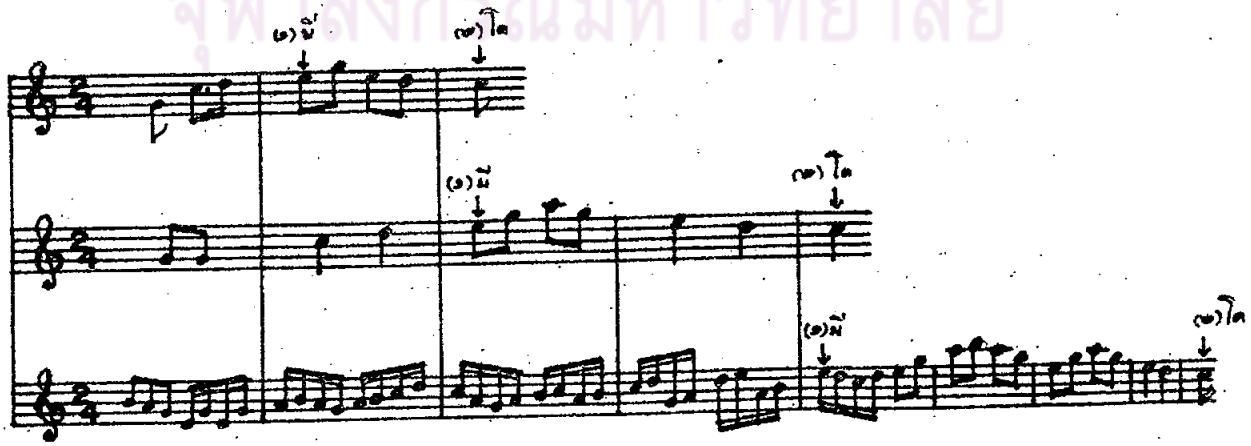
สองชั้น เป็นการกำหนดอัตราของเพลงซึ่งมีประโยคและจังหวะปานกลาง

สามชั้น เป็นเพลงจังหวะช้า มีความยาวมากกว่าอัตราสองชั้น (ของเพลงเดียวกัน) เท่าตัว คือ ถ้าเพลงในอัตราสองชั้นมีความยาว 4 ห้อง (ตามหลักโน้ตดนตรีสากล) เพลงในอัตราสามชั้นจะมีความยาว 8 ห้อง ส่วนมากเพลงสามชั้นมักจะแต่งขยายขึ้นไปจากอัตราสองชั้น

ชั้นเดียว เป็นเพลงจังหวะเร็ว มีความยาวน้อยกว่าอัตราสองชั้นเท่าตัว คือ ถ้าเพลงในอัตราสองชั้นมีความยาว 4 ห้อง (ตามหลักโน้ตดนตรีสากล) เพลงอัตราชั้นเดียวจะมีความยาวเพียง 2 ห้อง เพลงพวกนี้บางทีตัดทอนลงมาจากเพลงในอัตราสองชั้น บางทีก็มีอยู่ก่อนแล้วจึงขยายขึ้นเป็นอัตราสองชั้น และ 3 ชั้นตามลำดับ

อนึ่ง เพลงเดียวกันที่มีอัตราต่างกัน และมีความยาวต่างกันเป็นเท่าตัวนี้ จะยึดหลักที่ว่า เสียงตกในแต่ละช่วงของเพลงจะต้องเป็นเสียงเดียวกัน ดังจะดูได้จากตัวอย่างดังต่อไปนี้

(เพลงอัตราชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้นตามลำดับ ยึดขยายจากเพลงเดียวกัน)



เพลงสองชั้น เกิดมีขึ้นในสมัยอยุธยาเป็นจำนวนมาก อาจจะเป็นเพราะว่าเป็นสมัยที่เกิดการแสดงละคร และเกิดการขับกล่อมเป็นวงมโหรีขึ้น[1] เพลงที่จะเหมาะสำหรับการแสดง 2 ประเภทนี้ก็คือเพลงในอัตราสองชั้นนั่นเอง และโดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงละครก็ยังคงใช้เช่นนี้เรื่อยมา

เพลงที่ประกอบในละครต่างกันเป็น 2 อย่าง คือเพลงร้องอย่างหนึ่ง และเพลงปี่พาทย์อีกอย่างหนึ่ง ที่ต้องแยกกล่าวเช่นนี้ นอกจากเพื่อความสะดวกในการเข้าใจแล้ว ยังมีเหตุผลอื่นอีกคือ แต่เดิมดนตรีกับเพลงร้องเป็นคนละเรื่อง มี พวกร้องพวกหนึ่ง พวกปี่-พาทย์พวกหนึ่ง พวกเครื่องสาย[2] อีกพวกหนึ่ง ต่างฝ่ายต่างก็มีเพลงเฉพาะที่ตัวคิดขึ้นมาต่างหาก ไม่เกี่ยวกัน[3] เช่นพวกร้องก็มีเพลงช้าครวญ โลมนอก เป็นต้น พวกปี่พาทย์ก็มี ตระ รัว เป็นต้น พวกเครื่องสายมีเช่น เพลงทัด เป็นต้น

---

[1] มนตรี ตราโมท, "ความเป็นมาของดนตรีไทย," หนังสืออ่านประกอบคำ-บรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย (พระนคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515), หน้า 167.

[2] เครื่องสาย หมายถึงลักษณะการประสมวงแบบหนึ่งของไทย แต่เดิมมีเครื่องบรรเลงดังนี้ คือ ซอด้วง ซออู้ ปี่อ้อ (ภายหลังเปลี่ยนเป็นขลุ่ยเพียงออ) กระจับปี่ (ภายหลังเปลี่ยนเป็นจะเข้) โทน รำมะนา และฉิ่ง

[3] การบรรเลงดนตรีและการร้อง เพิ่งจะมารวมเข้าด้วยกันระยะหลัง คือในสมัยรัตนโกสินทร์นี่เอง

ก. เพลงร้อง

เพลงร้องที่มีมาแต่สมัยอยุธยา มีทั้ง 3 อัตรา เพลงสามชั้นมีบ้างแต่ไม่มาก เช่นที่ใช้ในการเล่นสักวา แต่จังหวะช้าเกินไปไม่เหมาะที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดงละคร[1] ส่วนเพลงสองชั้นที่ใช้กับละครในมักเลือกเอาเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ และมีลีลาที่ไพเราะนุ่มนวลกว่าที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอก เพื่อจะได้แสดงศิลปะการร้องการรำได้เต็มที่ ส่วนเพลงร้องชั้นเดียวมีไม่มากนัก มักใช้ในตอนที่ต้องการความตื่นเต้นเร้าใจ

ลักษณะการร้องเพลงประกอบละครใน ในสมัยรัชกาลที่ 2 นั้น ส่วนใหญ่ไม่ใช้ปี่พาทย์บรรเลงรับ[2] ดังที่กล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า "ละครหลวงเมื่อรัชกาลที่ 2 ก็ว่าไม่ใครโปรดให้ร้องรับปี่พาทย์ทั้งวง เห็นจะเป็นด้วยทรงพระราชดำริเห็นว่าจะพาให้ละครรำเยิ่นเย้อไป"[3] จะมีดนตรีรับแทรกเฉพาะในบางเพลงเท่านั้น (ดังจะได้กล่าวต่อไปข้างหน้า)

---

[1] เจ้าพระยานรรัตน์ราชมานิตในรัชกาลที่ 5 เคยร้องเพลงสามชั้นให้ละครของท่านรำ แต่คงจะมีเพียงแห่งเดียว และใช้อยู่ไม่นาน

[2] ปรกตินั้นเมื่อคนร้อง ร้องเพลงหมดไปท่อนหนึ่งของเพลงปี่พาทย์จะบรรเลงรับเพลงท่อนเดียวกันนั้นตามวิธีของตนตามหลังไปอีก 2 เที่ยว วิธีการร้องส่งปี่พาทย์นี้เพิ่งจะเกิดมีขึ้นในรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี่เอง

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องตำนานละครอิเหนา, หน้า 32.

เพลงร้องส่วนมากใช้วิธีการร้องรับและร้องทวน ซึ่งถือได้ว่าเป็นแบบฉบับ (convention) ของละครรำของไทยมาแต่เดิม กล่าวคือ ต้นบทหรือต้นเสียง จะร้องนำไปก่อนประมาณครึ่งคำ (คือวรรคหนึ่ง)[1] แล้วลูกคู่[2] ร้องรับ คือร้องบทที่ต่อจากที่ต้นบทค้างไว้จนจบคำกลอนหนึ่ง แล้วลูกคู่จะย้อนกลับไปร้องตั้งแต่ต้นคำที่ต้นเสียงร้องนำไว้แล้ว ตลอดมาจนหมดคำ เรียกว่าร้องทวน หลังจากนั้นต้นเสียงก็จะขึ้นต้นวรรคใหม่ของคำกลอนต่อไป แล้วลูกคู่ก็ร้องรับและร้องทวนเช่นนี้เรื่อยไป ดังตัวอย่าง:

ต้นบท : เมื่อนั้น
ลูกคู่ : ระเด่นมนตรีเฉิดฉัน (ร้องรับ)
เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเฉิดฉัน (ร้องทวน)
ต้นบท : ครั้นจะใกล้ไชศรีรวีวรรณ
ลูกคู่ : ทรงธรรม์บรรหมื่นพันองค์ (ร้องรับ)
ครั้นจะใกล้ไชศรีรวีวรรณ ทรงธรรม์บรรหมื่นพันองค์ (ร้องทวน)

อนึ่งทำนองตอนต้นที่ต้นบทร้องนั้น มีลีลาที่ช้าประณีตบรรจงและไพเราะกว่าตอนลูกคู่รับ ซึ่งจะเป็นลีลาที่ต่างออกไปเล็กน้อย คือไม่มีการเอื้อนเสียงทอดเสียงมากมายนัก แต่จะพยายามรักษาความพร้อมเพรียงในการลงจังหวะมากกว่า

---

[1] ในการแสดงละครบางครั้ง ต้องการจะอวดความสามารถของต้นเสียง จะให้ต้นเสียงร้องนำไปวรรคหนึ่งกับอีกครึ่งวรรค แล้วลูกคู่จึงรับเฉพาะคำที่เหลืออยู่

[2] ในการร้องเพลงจะมีต้นบทเพียงครั้งละคนเดียว ส่วนลูกคู่นั้นจะมีตั้งแต่สองคนขึ้นไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุดประสงค์ในการร้องรับและร้องทวนในการแสดงละครรำทุกประเภทของไทยแต่เดิมนั้น พอจะวินิจฉัยได้ดังนี้ คือ

1. เพื่อต้องการความครึกครื้น ถ้าจะให้ต้นบทร้องไปคนเดียวเรื่อย ๆ จนตลอดเรื่อง คนดูก็จะเกิดความเบื่อหน่าย[1]

2. คนดูส่วนมากอาจไม่ได้เพ่งความสนใจพอ อาจจะฟังไม่ทันหรือไม่ทันฟัง จึงต้องร้องซ้ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้รู้เรื่อง

3. เผื่อไว้สำหรับคนดูที่มีระดับสติปัญญาไม่สูงนัก รับอะไรไม่ได้เร็ว

4. ต้องการให้ได้ยินทั่วถึง เพราะแต่ก่อนยังไม่มีเครื่องขยายเสียง ถ้าต้นบทร้องคนเดียวอาจจะเสียงเบาสักหน่อย ฟังไม่ถนัด จึงต้องร้องซ้ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อย้ำความ

5. สังคมไทยนั้นเป็นสังคมที่อ่านหนังสือไม่ออก มีที่อ่านออกบ้างก็เฉพาะคนจำนวนน้อย จึงต้องมีวรรณคดีชนิดที่จะแสดงออกให้ประชาชนส่วนใหญ่ซึ่งอ่านหนังสือไม่ออกนั้นได้รับรสทางวรรณคดีด้วย การเผยแพร่วรรณคดีสู่ประชาชนด้วยวิธีนี้ถ้าจะใช้วิธีร้องไปรวดเดียวจบ ผู้ชมก็จับเนื้อความและความไพเราะไม่ได้แน่ชัดชาบซึ้ง[2]

---

[1] สัมภาษณ์หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ วันที่ 18 ตุลาคม 2515.

[2] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "การวิจารณ์นาฏศิลป์ไทยและการประเมินผล" (บรรยายที่โรงละครแห่งชาติ วันที่ 18 เมษายน 2515 ในการอบรมครูภาคฤดูร้อน), สยามรัฐ, 28 เมษายน 2515, หน้า 9.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงที่ใช้ร้องในละครในมีทั้งเพลงที่ใช้ร้องทั่ว ๆ ไปในละครประเภทอื่น (แต่มีลีลาไพเราะกว่า) และเพลงเฉพาะของละครใน เพลงเฉพาะละครในนี้ มักมีคำว่า "ใน" กำกับไว้ท้ายชื่อเพลงด้วย ซึ่งหมายถึงเพลงที่บรรเลงด้วยระดับเสียงที่เรียกว่า "ทางใน" เช่น เพลง โอ้ปี่ใน ร่ายใน เป็นต้น เพลงพวกนี้ มักมีเพลงในระดับเสียงที่เรียกว่า "ทางนอก" เป็นคู่เช่น โอ้ปี่นอก ร่ายนอก เป็นต้น[1] แต่บางเพลงก็ไม่มีคำว่า "ใน" กำกับ เพลงที่ใช้ในละครพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ทั้ง 2 เรื่อง ที่มีความสำคัญและใช้มากพอควรมีดังนี้

<u>ช้าปี่ใน</u> หรือที่ปรากฏในบทว่า "ช้า" หรือ "ร้องช้า" หรือ "ช้าปี่"[2] เป็นเพลงเฉพาะของละครใน มีจังหวะช้ามาก มักใช้ในตอนที่จะให้เห็นว่าเป็นบทสำคัญ ลักษณะพิเศษของเพลงนี้ คือ มีปี่พาทย์รับแทรกอยู่ตรงกลางท่อน[3] และจะมีคำว่า "นั่นแหละ"

---

[1] ยกเว้นบางเพลง เช่น หยอยนอก หยอยใน ฯลฯ ซึ่งเป็นคนละเพลง ทำนองผิดกันไกล

[2] สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในตำนานเรื่องละครอิเหนา หน้า 32 ว่า เป็นเพลงประเภท "ร้องช้าเข้ากับปี่" อันที่จริงไม่ได้หมายความว่า ร้องเคล้าไปกับปี่ แต่คงจะเป็นชื่อที่เรียกติดมาแต่แบบอย่างการบรรเลงวงปี่พาทย์ แต่เดิมในระยะที่เอามาจากปี่พาทย์ชาตรี (หรือปี่พาทย์เครื่องเบา) ใหม่ ๆ ในวงปี่พาทย์แบบนั้นมีปี่เพียงอย่างเดียวที่สำหรับทำลำนำ ดังนั้นเมื่อคนร้องร้องไปถึงตอนที่เครื่องดนตรีรับ ก็ใช้แต่ปี่รับเพียงอย่างเดียว ครั้นต่อมาเมื่อเครื่องดนตรีเพิ่มมากขึ้นเป็นหลายอย่าง และใช้ปี่พาทย์รับทั้งวงก็ยังคงเรียกชื่อเหมือนเดิม

[3] เพลงช้าปี่มีลักษณะที่ว่า เมื่อคนร้อง ร้องบทไปได้ส่วนหนึ่งของคำกลอนจะมีปี่พาทย์บรรเลงแทรกอยู่เป็นตอนสั้น ๆ แล้วคนร้องก็ร้องต่อจนจบคำกลอน เพลงที่มีลักษณะเดียวกันนี้มีหลายเพลง เช่น โอ้ปี่ โอ้ชาตรี โอ้โลม และมีอีกเพลงหนึ่งคือ ช้าอ่านสาร ซึ่งดนตรีที่บรรเลงรับนั้นไม่ได้แทรกอยู่ระหว่างบทร้อง แต่ไปอยู่ท้ายของคำกลอน ซึ่งยังไม่จบทำนองเพลง เรียกว่า "สร้อย"

แทรกอยู่ระหว่างบทร้องในวรรคหลังด้วย เช่นบทว่า "เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองศรี" คนร้องจะร้องว่า "เมื่อเอยเมื่อนั้น ระเด่นมนตรี (ปี่พาทย์) ระเด่นมนตรีนั่นแหละ เรืองศรี"

ช้าอ่านสาร หรือที่ปรากฏในบทว่า "ช้า" เช่นเดียวกับช้าปี่ใน เป็นอีกเพลงหนึ่งต่างหาก ใช้สำหรับอ่านข้อความในจดหมายหรือในสารโดยเฉพาะ เมื่อคนร้องไปถึงตอนที่มีคำว่า "ช้า" อยู่ตนบทจะต้องรู้เองว่าควรจะร้องเพลงไหนโดยดูจากเนื้อความ

รายใน ใช้ร้องบททั่ว ๆ ไปเป็นการดำเนินเรื่องของละคร เป็นเพลงชนิดพิเศษซึ่งจัดอัตราของเพลงได้ยาก กล่าวคือ ถ้าร้องในบทที่เกี่ยวกับความเศร้าโศกหรือความรักจะร้องด้วยจังหวะช้า ถ้าเป็นบทดำเนินเรื่องธรรมดาจะใช้จังหวะปานกลาง ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงท่ารำด้วย และถ้าเป็นตอนตื่นเต้น เช่นจะรบกันจะใช้จังหวะเร็วมาก เรียกว่ารายรุด หรือรายสับไท ซึ่งเป็นเพลงชั้นเดียว (ในบทมักใช้ว่า "สับไท" หรือ "ศัพท์ไทย" เฉย ๆ) นอกจากนี้ยังมีวิธีการเอื้อนและทอดเสียงในตอนขึ้นต้นของเพลงรายบางตอนเป็นทำนองพิเศษ ซึ่งนักใช้ขึ้นต้นบทตอนที่สำคัญเรียกว่า "ร้อ" อาจจะปรากฏคำว่า "ร้อ" ในบทหรือไม่ก็ได้ ถ้าไม่มีคำว่า "ร้อ" ในบทคนร้องอาจจะเลือกร้องทำนองขึ้นต้นเช่นนี้ในตอนใดก็ได้ตามแต่จะเห็นเหมาะสม

นอกจากนั้นแล้ว เพลงรายยังมีหน้าที่เชื่อมเสียงของเพลงสองเพลงซึ่งเสียงลงท้ายของเพลงต้นไม่เข้ากับ เสียงขึ้นต้นของเพลงที่ตามมาอีกด้วย เมื่อเกิดลักษณะเช่นนี้จะใช้เพลงรายเข้ามาแทรกตรงกลาง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โอ้ชาตรีใน[1] หรือที่ปรากฏในบทว่า "ชาตรี" หรือ "โอ้ชาตรี" เป็นเพลงของละครในโดยเฉพาะ เนื่องจากมักใช้ร้องในตอนที่ตัวละครฝ่ายชายเกี้ยวพาราสีตัวละครฝ่ายหญิง จึงใช้คำสร้อยแทรกในระหว่างคำร้องว่า "เจ้าเอย" หรือ "น้องเอย" เพลงเช่นนี้มีหลายเพลง เช่น โอ้ชาตรีใน ชมโฉม ชมดงใน โอ้โลมใน เบ้าหลุด สระบุหรง เป็นต้น

โอ้โลมใน หรือที่ปรากฏในบทว่า "โลม" หรือ "โอ้โลม" เพลงนี้ใช้ร้องเกี้ยวเช่นเดียวกับโอ้ชาตรี

โอ้ปี่ใน หรือที่ปรากฏในบทว่า "โอ้" หรือ "โอ้ปี่" เป็นเพลงของละครในโดยเฉพาะเช่นกัน มักใช้กับบทครำครวญรำพัน

ยานี เพลงนี้ใช้ทั้งละครในและละครนอก เพียงแต่วิธีร้องประณีตบรรจงกว่า ใช้ร้องในตอนที่บรรยายการจัดทัพ การปลูกสร้างโรงพิธี และตอนที่กล่าวถึงเทวดา เช่นพระอินทร์ องค์ปะตาระกาหลา เป็นต้น[2]

---

[1] เพลงนี้มีวิธีการตีฉิ่งเป็นพิเศษ เช่นเดียวกับอีกหลายเพลง เช่น โอ้ปี่ โอ้ราย โอ้โลม ชมตลาด ชมดง เป็นต้น กล่าวคือ แทนที่จะตีเป็นจังหวะสม่ำเสมอกันอย่างเพลงสองชั้นธรรมดา กลับตีเป็นแบบเพลงอัตราสามชั้นปนกับสองชั้น ดังนี้

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับฉิ่งฉับ ฯลฯ

x x x x x x x x x x

[2] เพลงนี้ต่อมาแยกวิธีการร้องและบรรเลงเป็น 2 แบบ คือถ้าเป็นตอนจัดทัพหรือตอนปลูกสร้างโรงพิธีจะใช้ลูกคู่รองรับ แต่ถ้าเป็นตอนที่กล่าวถึงพระอินทร์หรือเทวดาอื่น ๆ จะใช้ปี่พาทย์รับ สมัยรัชกาลที่ 2 ยังไม่มีปี่พาทย์รับ จึงคงใช้ลูกคู่รับโดยตลอด สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงอธิบายไว้ในเรื่อง "ร้องรำทำเพลง" บันทึกความรู้ต่าง ๆ (หน้า 258) ว่า "ยานีเป็นเพลงร้องแท้ เพลงปี่พาทย์ไม่มี แต่ก่อนมาไม่มีปี่พาทย์ พวกปี่พาทย์มาอวดดี แต่งรับกันขึ้นเมื่อไม่กี่ปีมานี้เอง"

ลงสรงโทน หรือที่ปรากฏในบทแต่เพียง "โทน" เพราะเป็นเพลงที่ตีโทน[1] ประกอบร้อง[2] สำหรับบทตัวละครอาบน้ำและแต่งตัว ใช้กับละครในโดยเฉพาะ ถ้าเป็นละครนอกจะใช้ลงสรงมอญ

โทนรถ หรือโทนม้า หรือที่ปรากฏในบทแต่เพียง "โทน" เช่นเดียวกับเพลงลงสรงโทน แต่เป็นคนละเพลงและมีหน้าทับเฉพาะของเพลงคนละอย่าง ใช้กับบทที่พรรณนาลักษณะและความงามของรถหรือม้า ซึ่งมีทำนองเหมือนกัน

ชมตลาด เป็นเพลงสำหรับบทที่ตัวละครอาบน้ำแต่งตัว[3] หรือชมสถานที่ หรือบรรยายการพิธีต่าง ๆ มีจังหวะและท่วงทำนองรวดเร็วกว่าลงสรงโทน ใช้ทั้งในละครในและละครนอก

ทอสมุดกลาง สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[1] โทน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่งที่ใช้ในวงมโหรีมาแต่เดิม ขึงด้วยหนังหน้าเดียว ท้ายเปิด ใช้สำหรับทำจังหวะกำกับหน้าทับของเพลง คู่กับรำมะนา

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา, หน้า 12. ที่ว่าตีโทนประกอบร้อง ไม่ได้หมายความว่ามีหน้าทับตีเฉพาะเพลงนี้เพลงเดียว เพลงอื่นไม่มีหน้าทับ แต่หมายความว่า เพลงนี้มีหน้าทับเป็นพิเศษต่างหากจากเพลงทั่ว ๆ ไป เข้าใจว่าเดิมเป็นหน้าทับของโทน เพราะเป็นเพลงที่ใช้ร้องในวงมโหรีมาก่อน ครั้นต่อมาเมื่อนำมาใช้ประกอบในละครในซึ่งมีวงปี่พาทย์บรรเลง ก็ถอดเอาหน้าทับของโทน มาใช้กลองแขกตีแทน แต่ก็ยังมีคำว่า "โทน" ติดอยู่ในชื่อเพลง

[3] เพลงชมตลาดนี้ ครูละครว่าใช้เฉพาะกับนางเท่านั้น ไม่มีท่ารำสำหรับพระ และเพลงลงสรงโทนก็ใช้สำหรับพระเท่านั้น นางไม่ใช้เลย แต่ในบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 พระใช้เพลงชมตลาดก็มี ส่วนนางจะใช้เพลงโทนก็ต่อเมื่อมีบทอาบน้ำแต่งตัวพร้อม ๆ กับตัวพระ

ชมดง ใช้ในการชมป่าเขาลำเนาไม้ และพรรณนาธรรมชาติ

พระทอง มักใช้กับบทที่แสดงความรื่นเริง มีความสุข หรือประกอบการรำโดยเฉพาะของตัวละคร บางตอนจะมีเพียงเพลงเดียวประกอบกับบท บางตอนจะใช้พร้อม ๆ กับเพลงอื่นอีก 3 เพลง เป็นชุดเรียกว่า ระบำสี่บท ได้แก่ เพลงพระทอง เบ้าหลุด ปะวะหลิ่น สระบุหร่ง เช่นในตอนอภิเษกพระรามกับนางสีดาบนไกรลาส จะมีเทพบุตรนางฟ้าออกมาจับระบำด้วยเพลงชุดระบำสี่บทนี้

นอกจากนี้ก็มีเพลงร้องอื่น ๆ ซึ่งใช้ในโอกาสต่าง ๆ กัน ปรากฏเพียงไม่กี่ครั้งในบทละคร นั่นคือ ใช้ไม่มากในการแสดงละครในทั้ง 2 เรื่องนี้ ได้แก่ เพลงโอ้ราย โอ้บูชากุณฑ์ โอ้ชา ชาหวน ชาครวญ ชมโฉม ร้องเชิด ร้องทยอย ลงสรงสุหราย พระทองหวน จำปาทองเทศ สมิงทอง สมิงทองมอญ พัดชา ลีลากระทุ่ม นางนาค สามเส้า พระยาโศก มอญร้องไห้ ทะแย น้ำค้าง ปีนตลิ่งใน ดอกไม้ไทร หรุ่ม ฝรั่งรำเท้า ฝรั่งเดิน เย้ยพม่าเห่ เชนง สามไม้ใน ทองย่อน สารถี ม้ายอง เอกบท และแขกมอญ

ข. เพลงปี่พาทย์

เพลงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครในแบ่งเป็น 5 ชนิดคือ เพลงโหมโรง เพลงลงโรง เพลงลาโรง เพลงหน้าพาทย์ และเพลงอื่น ๆ

1. เพลงโหมโรง หมายถึงเพลงที่บรรเลงก่อนที่จะเริ่มการแสดงประเภทใดประเภทหนึ่ง เช่นถ้าบรรเลงก่อนการแสดงพระธรรมเทศนา เรียกว่าโหมโรงเทศน์ ถ้าบรรเลงก่อนการเล่นเสภา เรียกว่า โหมโรงเสภา ถ้าบรรเลงก่อนการเล่นมโหรี เรียกว่า โหมโรงมโหรี ถ้าบรรเลงก่อนการแสดงโขนละคร ก็เรียกว่า โหมโรงโขนโหมโรงละคร เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อเป็นการประกาศให้ผู้คนในบริเวณใกล้เคียงรู้ว่า ต่อไปจะมีการแสดงประเภทใด และการแสดงนั้น ๆ จะได้เริ่มขึ้นแล้ว นอกจากนั้นยังเป็นการเชิญเทวดามาประชุมกันในบริเวณที่จะมีการแสดงเพื่อเป็นสิริมงคล กับทั้งยังเป็นการเร้าอารมณ์ให้บังเกิดความตื่นเต้น มีจิตใจร่าเริงพร้อมที่จะประกอบกิจการ

เพลงโหมโรงส่วนใหญ่มักจะจัดไว้เป็นชุด ๆ ตามประเภทของโหมโรง แต่ละชุดประกอบด้วยเพลงหลายเพลงบรรเลงติดต่อกันไปตามลำดับ ซึ่งโบราณาจารย์ทางดนตรีกำหนดเพลงไว้แล้ว ในการบรรเลงบางคราวผู้บรรเลงอาจพลิกแพลงจากแบบแผนไปบ้าง

เพลงโหมโรงละคร[1] เอาอย่างมาจากโหมโรงโขน เพียงแต่ดัดแปลงไปบ้างเล็กน้อย กล่าวคือ บรรเลงเพลงเช่นเดียวกับชุดโหมโรงเย็น โดยข้ามเพลงสาธุการซึ่งเป็นเพลงแรกไป[2] และจะขึ้นต้นด้วยเพลงตระทีเดียว โดยบรรเลงเพลงตามลำดับดังนี้ ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษณ์ ตระมารละม่อม รัวสามลา ชุบ[3] ลา เสมอ รัวลาเดียว เชิดสองชั้น เชิดชั้นเดียว กลม ชำนาญ กราวใน ชุบ ลา เพลงในชุดโหมโรงเย็นหมดเพียงเท่านี้

2. <u>เพลงลงโรง</u> ในตอนท้ายของเพลงโหมโรงโขนละครจะมีเพลงวาเพิ่มเข้าไปอีกหนึ่งเพลง บรรเลงติดต่อกันไปกับเพลงโหมโรง เมื่อปี่พาทย์บรรเลงถึงเพลงวาตัวละครก็ต้องออกมาเล่นหน้าโรง มักเรียกกันว่า "วาลงโรง" และมักเข้าใจกันว่าเป็นเพลงสำหรับปล่อยตัวละครออก ทั้งนี้เนื่องมาแต่ละครหลวง:

---

[1] ในที่นี้หมายถึงโหมโรงละครนอก และ ละครใน ส่วนเพลงโหมโรงละครชาตรีมีแบบแผนแตกต่างออกไปโดยเฉพาะ

[2] โหมโรงโขน จะต้องขึ้นต้นด้วยเพลงสาธุการเสมอ ทั้งนี้อาจจะเอาแบบอย่างมาจากโหมโรงหนังอีกทอดหนึ่งก็ได้ เพราะโหมโรงหนังขึ้นต้นด้วยสาธุการ แต่ไปหมดเพียงแต่เพลงเสมอ ครั้นละครนอกละครในเอาเพลงโหมโรงโขนมาใช้ ได้ตัดเพลงสาธุการออก นอกนั้นคงไว้อย่างเดิม แต่โหมโรงละครปัจจุบันนี้กลับมาใช้เหมือนโหมโรงโขนทุกอย่าง คือเริ่มด้วยเพลงสาธุการทุกครั้ง เพราะถือว่าเป็นการบูชาครูไปในตัว

[3] ครูดนตรีบางท่านเรียกว่าเพลง ต้นชุบ หรือต้นเข้าม่าน

[4] ครูดนตรีบางท่านเรียกว่าเพลง ท้ายปฐม

"ต้องคอยเสด็จลง ละคอนจึ่งจะลงโรงได้ เมื่อ/เสด็จลงแล้วจะทำโหมโรงให้เสด็จมาคอยอยู่ก็ไม่ได้ ต้องตัดทำแต่เพลงวาท้ายโหมโรงเท่านั้น หรือถ้าทำโหมโรงก่อนเสด็จลง ถึงวาก็ต้องหยุดไว้ ทำวาต่อเมื่อเสด็จลงจึ่งพาให้เข้าใจไปว่าเพลงวาเป็นเพลงทำให้ละคอนออก"[1]

เมื่อบรรเลงเพลงวาแล้ว ถ้าหากตัวละครยังออกมาประจำที่ไม่เรียบร้อย ก็ต้องบรรเลงซ้ำไปซ้ำมาอยู่หลายเที่ยว นักดนตรีบางแห่งจึงมักเติมเพลงอื่นเข้าไป เช่น เพลงเชมรใหญ่ เพื่อไม่ให้น่าเบื่อนั่นเอง[2]

อนึ่ง เพลงวานี้เป็นเพลงสองชั้น ยืดขยายมาจากเพลงกราวรำชั้นเดียวที่ใช้ทั่วไปในละคร

3. <u>เพลงลาโรง</u> เมื่อละครเล่นจบลงแล้ว ปี่พาทย์จะทำเพลงส่งท้ายก่อนจะเลิก คือ เพลงกราวรำ หรือบางทีเรียกว่า กราวรำเลิก ซึ่งเป็นเพลงชั้นเดียว เพลง 1 กับเพลงวาลาโรงซึ่งเป็นเพลงชั้นเดียว คนละเพลงกับเพลงวาลงโรงที่กล่าวมาแล้ว อีกเพลง 1 ติดต่อกันไป

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, "ร้องรำทำเพลง," <u>บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ</u> สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ประทานพระยาอนุมานราชธน (พระนคร : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2506), เล่ม 4, หน้า 259-60.

[2] สมัยปัจจุบันนี้ มักไม่บรรเลงเพลงวาเต็ม ๆ ส่วนมากบรรเลงเพลงโหมโรงไปหมด แล้วหยุดพัก พอถึงเวลาที่กำหนดไว้วาจะเริ่มแสดงก็จะบรรเลงเพลงวาอย่างสั้น ๆ (คือจะบรรเลงเฉพาะตอนท้ายของเพลงวาเท่านั้น)

การบรรเลงเพลงลาโรงนี้เพื่อต้องการบอกให้รู้ว่า ละครได้จบลงแล้วประการหนึ่ง เพื่อแสดงความรื่นเริงยินดีที่การแสดงผ่านพ้นไปด้วยดีประการหนึ่ง และยังเป็นการขออภัยครู ถ้าหากเกิดความผิดพลาดขึ้นระหว่างการแสดงโดยมิได้เจตนา หรือมิฉะนั้นก็เป็นการที่ตัวละครต่างขอขมากันในการที่ได้ล่วงเกินกันไว้ขณะที่แสดง

อนึ่ง เพลงกราวรำนี้มีผู้ดัดแปลงและนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ กันเป็นหลายอย่างดังนี้ คือ กราวรำละคร ซึ่งใช้เป็นปกติในการแสดงละคร และใช้บรรเลงในตอนท้ายของการแสดงนั้น เป็นเพลงชั้นเดียว จบลงด้วยเสียง "เร" ตามหลักของดนตรีสากล หรือบางทีมีผู้ยืดขยายเป็นอัตราสองชั้นแทรกอยู่ในเพลงวาลงโรงนั่นเอง อีกทางหนึ่งคือกราวรำเสภาใช้รองส่งเวลาเลิกการเล่นเสภา เป็นเพลงเดียวกับกราวรำละครต่างแต่ตอนลงจบจะมีเสียงสุดท้ายเป็นเสียง "ซอล" อีกทางหนึ่งคือกราวรำมอญ ใช้รองส่งกันในวงมโหรีมีทางของตนโดยเฉพาะ และลงจบด้วยเสียง "ลา"

X 4. <u>เพลงหน้าพาทย์</u> หมายถึงเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการตลอดจนการแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุหรือธรรมชาติ เพลงพวกนี้แต่โบราณมีบรรเลงแต่เฉพาะทางดนตรีเท่านั้น[1] โดยใช้ตะโพนตีประกอบ กับมีกลองทัดตีชัดไปด้วย ยกเว้นบางเพลงที่ตัดเครื่องประกอบจังหวะประเภทหุ้มหนังและอื่น ๆ ออกหมดเหลือแต่ฉิ่งเพียงอย่างเดียว

เมื่อละครเล่นใช้บทไปได้ตอนหนึ่ง ถึงเวลาที่จะแสดงกิริยาอาการหรือแสดงอารมณ์อะไรก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ให้ทรงกัน เพื่อที่ตัวละครจะได้รำตามเพลงนั้น ๆ

---

[1] สมัยต่อมามีผู้คิดทางร้องสำหรับเพลงหน้าพาทย์บางเพลงบ้าง เช่น ร้องเชิด ร้องทะยอย ที่ปรากฏในบทละครพระราชนิพนธ์ หรือตระนิมิต ซึ่งใช้บทร้องตอนแผลงศรพรหมาสตร์เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญหรือที่ใช้มากในละครเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนา 2 เรื่อง มีดังนี้

/ เสมอ ชื่อนี้น่าจะมาจากคำว่า "เถมอรู" ในภาษาเขมร ซึ่งแปลว่าเดิน[1] เพลงเสมอใช้มากทั้งสองเรื่อง ในกรณีที่มีการเดินไม่ว่าจะเดินในลักษณะไหน ระยะทางใกล้ไกล หรือตัวละครจะเป็นพระ นาง ยักษ์ หรือลิง ระดับชั้นผู้ใหญ่ผู้น้อย ใช้เพลงเสมอได้เท่ากันหมด[2] นอกจากกรณีที่ต้องการเพลงเสมอชั้นสูงจริง ๆ ก็จะบอกไว้ท้ายบทว่า บาทสกุณี ซึ่งเคยเรียกกันมาแต่ก่อนว่า เสมอตีนนก เป็นเพลงจำพวกเสมอ แต่มีความยาวกว่าเพลงเสมออื่น ๆ และเพลงบาทสกุณีนี้ใช้ประกอบการเดินของตัวพระที่เป็นกษัตริย์ ในกรณีที่ต้องการความสง่างามเป็นพิเศษ

/ เชิด หรือบางทีจะเรียกว่า เชิดกลอง เพลงนี้ก็เป็นหน้าพาทย์ที่ใช้มากในการแสดงโขนละครอีกเช่นกัน ใช้บรรเลงในโอกาสหลายอย่าง เช่น ประกอบกิริยาเดิน-

---

[1] คำอธิบายของนายฉ่ำ ทองคำวรรณ

[2] เดิมมีเพลงเสมอเพียงแบบเดียวใช้บรรเลงได้ทุกกรณีที่มีการเดิน สมัยต่อมามีการแบ่งเพลงเสมอเป็นแบบต่าง ๆ ใช้บรรเลงตามลำดับชั้นของสภาพของตัวละครเพื่อให้แปลกออกไป เช่นพญายักษ์ใช้เสมอมาร ฤาษีใช้เสมอเถร เป็นต้น และต่อมาเมื่อไม่นานมานี้เองครูดนตรีได้พลิกแพลงให้มีเสมอตามสัญชาติโดยแปลงให้มีสำเนียงต่าง ๆ เช่น ถ้าชาติ-ลาวรำ ก็จะทำเสมอลาว ถ้าเป็นมอญรำ ก็จะทำเสมอมอญ เป็นต้น นอกจากนั้นในบทละคร-ครบางสมัยยังใช้เพลงเสมอข้ามสมุทร ในตอนที่พระรามยกทัพข้ามสมุทรไปยังกรุงลงกา แต่บทรัชกาลที่ 2 ไม่ใช้เพลงนี้

หรือกิริยาวิ่ง หรือกิริยาเหาะเหินเดินอากาศ ประกอบการรุกไล่[1] ประกอบการต่อสู้ ประกอบการยกทัพ การถอยทัพ หรือการแตกพ่าย ประกอบในตอนที่มีเหตุการณ์ตื่นเต้น เช่น หนุมานทำลายสวน หรือเผาลงกา นอกจากนั้นยังใช้บรรเลงในเวลาที่ตัวละครจะเข้าโรงอีกด้วย

ปรกติการบรรเลงเพลงเชิดประกอบการแสดงโขนและละครใน จะทำเพลงเชิดสองชั้นก่อนแล้วจึงถอนจังหวะลงเป็นชั้นเดียว ในบางกรณีอาจใช้เพลงเชิดไปบรรเลงต่อท้ายเพลงอื่นได้เช่น ต่อท้ายเพลงกลองโยน ต่อท้ายเพลงกราวต่าง ๆ เป็นต้น

/ <u>เชิดฉิ่ง</u> ในการบรรเลงเพลงเชิดอย่างธรรมดาจะตีกลองทัดกับตะโพนประกอบจังหวะ แต่บางกรณีกำหนดให้ใช้เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งมีทำนองเหมือนกับเชิดกลอง แต่แทนที่จะตีกลองทัดและตะโพนประกอบจังหวะเหมือนเพลงเชิดกลองและหน้าพาทย์อื่น ๆ กลับตัดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ ออกหมด คงไว้แต่ฉิ่งเพียงสิ่งเดียว เพลงเชิดฉิ่งใช้ในกรณีที่เกิดเหตุการณ์สำคัญหรือตื่นเต้น เช่น เบญกายเหาะหนีสีดาจะผูกคอตาย สีดาลุยไฟ พระมงกุฎขี่ม้าอุปการ อาจบรรเลงประกอบการต่อสู้ในบางคราว แต่ที่บรรเลงประกอบเป็นประจำคือการแผลงศรของตัวละครสำคัญ

---

[1] แต่เดิมคงจะใช้เพลงเชิดเพลงเดียวในหลาย ๆ กรณี แต่ต่อมามักนำเอาเพลงเชิดอื่น ๆ ซึ่งเป็นหน้าพาทย์ที่ใช้กันในเพลงชุดโหมโรงมาบรรเลงด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพื่อประกอบการรุกไล่ เช่น ถ้าคนไล่ตามสัตว์อย่างวิหยาสะกำตามกวางทองจะใช้เชิดฉาน ถ้าสัตว์หรืออมนุษย์ไล่ตามกันเอง อย่างหนุมานไล่ตามสุพรรณมัจฉาจะใช้เชิดนอก แต่ในบทละครพระราชนิพนธ์ 2 เรื่องนี้ใช้เพลงเชิดธรรมดาเพียงอย่างเดียว

/ เชิดนอก เป็นเพลงจำพวกเชิดอีกเพลงหนึ่ง แต่เป็นคนละทำนองกัน การบรรเลงเพลงเชิดนอกจะใช้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่เรียกว่า "เดี่ยว" และมักจะเดี่ยวกันด้วยปี่[1] ก่อนการแสดงหนังใหญ่เป็นเรื่อง มักมีชุดเบิกโรงซึ่งเรียกว่าจับลิงหัวค่ำ ในตอนที่ลิงสองตัวต่อสู้กันจะบรรเลงเพลงเชิดนอกนี้ ในเรื่องอิเหนามีเพลงเชิดนอกบรรจุไว้เพียงตอนเดียวคือ ตอนที่มีการเล่นหนังจับลิงหัวค่ำในพิธีวิวาห์ของจรกา

/ โอด เพลงโอดที่ใช้ในละครในมี 2 อย่าง คือที่เรียกว่า โอดเล็ก และโอดใหญ่ โอดเล็กหมายถึง เพลงโอดชั้นเดียว ใช้ประกอบกิริยาร้องไห้คร่ำครวญรำพันอย่างธรรมดา หรือประกอบตอนตัวละครตัวหนึ่งตัวใดมีอันเป็นไป เช่น สลบหรือตาย ส่วนโอดใหญ่หมายถึงเพลงโอดสองชั้น แต่งขยายขึ้นไปจากโอดเล็กจึงมีความยาวกว่ากันเท่าตัว ใช้ประกอบเมื่อตัวละครสำคัญร้องไห้คร่ำครวญในตอนสำคัญเท่านั้น เช่นตอนพระรามเห็นนางลอย อนึ่ง โอดใหญ่นี้ต้องบรรเลงต่อจากเพลงร้องโอ้ปี่ที่ลงท้ายแบบพิเศษที่เรียกว่า "ครวญ" เสมอ

/ รัว บางท่านอาจเรียกว่า รัวลาเดียว เป็นเพลงที่ใช้มากในการแสดงอีกเพลงหนึ่ง ใช้บรรเลงในหลายโอกาส เช่น ประกอบเหตุการณ์สำคัญหรือน่าตื่นเต้น เช่น ตอนลมหอบรถบุษบา หนุมานชิ้นปราสาทบุษมาลี มักใช้ประกอบการโห่ร้องของกองทัพ ประกอบอาการแตกพายกระจัดกระจายของทหารหรือผู้คนพลเมือง ประกอบการสิ้นสุดของอะไรบางอย่าง เช่น หยุดทัพ ตัวละครขึ้นจากสลบ เทวดาหรือรูปนิมิตหายวับไปกับตา แม้กระทั่งประกอบการเหาะของปะตาระกาหลา

---

[1] ต่อมามีผู้คิดทาง (วิธี) สำหรับบรรเลงเดี่ยวเพลงเชิดนอกนี้ด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นได้เกือบทุกเครื่องมือ เช่น ระนาด ซอด้วง เป็นต้น

อนึ่งเพลงรัวนี้ นอกจากจะบรรเลงเป็นเพลงเฉพาะของตัวเองแล้วยังมักจะนำไปบรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ อีกหลายเพลง[1] เช่น คุกพาทย์ ตระนิมิต กระบองกัน แผละ เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์บางเพลงถ้าใช้บรรเลงประกอบโขนละครจะไม่มีรัว นอกจากจะเป็นตอนเปลี่ยนฉากเปลี่ยนตัวละคร อาจมีเพลงรัวมาต่อท้ายได้บ้าง เช่น โล้ ตระนอน เป็นต้น

/รัวสามลา เป็นคนละเพลงกับเพลงรัวและใช้ในโอกาสต่างกันด้วย แต่มีโอกาสใช้น้อยกว่าเพลงรัว เช่นในกรณีที่จะสำแดงเดชเช่นเดียวกับกรณีที่ใช้เพลงคุกพาทย์ เพลงนี้อาจใช้บรรเลงแทนเพลงคุกพาทย์ได้บ้างในกรณีที่ผู้รำไม่สามารถรำเพลงคุกพาทย์ได้ หรือผู้บรรเลงไม่พร้อมที่จะบรรเลงเพลงคุกพาทย์ แต่จะไม่ใช้บรรเลงแทนเพลงรัวธรรมดาเด็ดขาด ในบทละครรามเกียรติ์ปรากฏว่ามีใช้รัวสามลาอยู่ตอนเดียวคือ ตอนองคตรับอาวุธที่เทวดาโยนลงมาให้จากฟ้า

/คุกพาทย์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเพลงหนึ่ง มักจะบรรเลงเพลงรัวต่อท้าย เพลงนี้ใช้ประกอบอาการสำแดงเดช เช่น เมื่อหนุมานหาวเป็นดาวเดือนตะวัน หรือหนุมานเอาหางพันเขาสรรพยาค้นหายา เป็นต้น ในอิเหนามีใช้ว่าคุกภาษตอนที่ ปะตาระกาหลาบันดาลให้พายุหอบรถบุษบา และตอนที่ต้อนต่างดาวดับเทียนในวิหารพระปฏิมา นอกจากนั้นยังใช้ประกอบอารมณ์โกรธของตัวละครได้อีกด้วย โดยเฉพาะตัวละครฝ่ายยักษ์

/โลม ในบทบางแห่งใช้ว่า "โลมปี่พาทย์" ทั้งนี้เพื่อแยกจากเพลงร้องโอ้โลมอย่างชัดเจน เพราะเป็นคนละเพลง ทำนองคนละอย่าง เพลงโลมนี้มักใช้ประกอบในบทตอน "เข้าพระเข้านาง" หรือตอนที่ตัวละครเย้าหยอกกัน

---

[1] เพลงรัวใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์เกือบทุกเพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครู แต่มีบางเพลงที่มีเพลงรัวต่อท้ายเป็นทำนองพิเศษโดยเฉพาะไม่เหมือนรัวอย่างธรรมดา คือ เพลงองค์พระพิราพและเพลงบาทสกุณี

/ ตระ เพลงจำพวกตระเป็นหน้าพาทย์ที่มีอัตราสามชั้น มีอยู่หลายเพลงด้วยกัน ใช้ในโอกาสต่าง ๆ กัน แต่ในบทละครมักจะปรากฏแต่เพียงคำว่า "ตระ" เฉย ๆ ผู้บรรเลงต้องรู้เองว่าจะบรรเลงเพลงใด เช่นถ้าเป็นตอนที่ประกอบกิริยานอนก็จะบรรเลงตระนอน ถ้าเป็นตอนที่ประกอบการนิมิตสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือการร่ายเวทย์มนต์ เสกเป่า หรือแปลงตัว ก็จะบรรเลงเพลงตระนิมิต ถ้าเป็นเพลงตระอื่น ๆ มักจะเจาะจงชื่อเพลงเฉพาะลงไปในบท และมีที่ใช้ไม่มาก คือ ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระประทมไพร

/ กราว ได้แก่เพลงกราวนอก หรือ กราวใน[1] ซึ่งเป็นคนละเพลงและใช้คนละโอกาส กราวในใช้ประกอบการเคลื่อนทัพของฝ่ายยักษ์ กราวนอกใช้ประกอบการเคลื่อนทัพของฝ่ายมนุษย์หรือลิงในเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนเรื่องอิเหนาใช้กราวนอกทั้งหมด อนึ่ง เพลงกราวในไม่จำเป็นต้องบรรเลงประกอบการเคลื่อนทัพเสมอไป อาจจะใช้ประกอบการปรากฏตัวของยักษ์เพียงตนเดียวก็ได้ เพราะเป็นเสมือนสัญลักษณ์ของยักษ์ เช่นเมื่อปรากฏว่ามีตัวละครที่เป็นยักษ์เดินออกมาก็อาจบรรเลงเพลงกราวในได้

การบรรเลงเพลงกราว มักจะบรรเลง "เพลงภาษา"[2] ติดต่อกันไปด้วย ซึ่งจะเป็นเพลงใดก็ได้ แล้วแต่คนปี่พาทย์จะคิดขึ้นมา ทั้งนี้เพื่อให้มีความยาวเท่าที่ละครจะต้องการโดยเฉพาะในเวลาตรวจทัพยกทัพ ไม่ต้องบรรเลงเพลงกราววนเวียนอยู่เพลงเดียว เมื่อตัวละครหมดกระบวนรำพวกปี่พาทย์จะลงจบทันทีหรือเปลี่ยนเพลงใหม่ทันทีแล้วแต่กรณี

---

[1] คำว่า "นอก" และ "ใน" ในที่นี้หมายถึงระดับเสียงของการบรรเลงที่เรียกว่า "ทางนอก" และ "ทางใน" เพลงกราวนอกมีระดับเสียงสูง ส่วนเพลงกราวในมีระดับเสียงต่ำกว่า

[2] เพลงภาษา หมายถึงเพลงไทยที่มีสำเนียงเป็นภาษาต่าง ๆ แล้วตั้งชื่อบอกสำเนียงไว้ให้เข้าใจง่ายขึ้น แต่ไม่ได้หมายถึงเพลงของชาตินั้นแท้ ๆ เช่นเพลงสำเนียงจีนก็เรียกว่า เพลงจีน เพลงสำเนียงลาวก็เรียก เพลงลาว นอกจากนี้ก็มีเพลงเขมร เพลงแขก เพลงพม่า เพลงญวน เพลงมอญ เป็นต้น

ในการแสดงโขนมักใช้เพลงกราวในและกราวนอกเป็นเพลงตรวจพล ซึ่งตัวนายทัพจะออกมาทีละคนตามลำดับจากผู้น้อยไปถึงจอมทัพ ทุกครั้งที่มีสงครามจะต้องมีการตรวจพลเช่นนี้ แต่การแสดงละครในเข้าใจว่าคงจะไม่มีประเพณีอันนี้ อาจมีบ้างในเรื่องรามเกียรติ์แต่ก็ไม่มากนัก ส่วนมากมักใช้ประกอบการเดินของขบวนทัพ

ในบทละครที่เขียนไว้ว่า กราวจีน แห่งหนึ่ง เพลงชื่อนี้ไม่มี เข้าใจว่าคงจะหมายถึงเพลงจีนนั่นเอง และอีกแห่งหนึ่งเขียนว่า กราวเชน คงจะหมายถึงเพลงกราวอย่างธรรมดานี่เอง แต่เนื่องจากบรรเลงประกอบการเต้นของพวกเชนที่เรียกว่า "เต้นเชน" จึงเรียกว่ากราวเชนไปด้วย

<u>ประถม</u> เพลงประถมสองชั้นใช้บรรเลงประกอบการจัดทัพของแม่ทัพฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ใช้มากในเรื่องรามเกียรติ์ เช่น มโหทรจัดทัพฝ่ายลงกา หรือสุครีพจัดทัพฝ่ายพลับพลาเป็นต้น เพลงนี้ปรกติจะลงท้ายด้วยเพลงลา[1] แต่ในการบรรเลงบางครั้งอาจมีแบบลงท้ายแบบพิเศษไปจากธรรมดา คือจะลงท้ายเหมือนเพลงวาลงโรง เพื่อจะได้ส่งเสียงร้องเป็นเพลงช้าปี่ได้พอดี อีกอย่างหนึ่งในการแสดงบางครั้งอาจบรรเลงเพลง "ประถม-เรื่อง" รวมเข้าไว้ด้วย เพื่อให้มีความยาวออกไปตามต้องการ

<u>ชุบ</u> เป็นเพลงที่ใช้มาก สำหรับประกอบการเดินของนางกำนัล พี่เลี้ยง วิเสท และพนักงานชาววังที่เป็นผู้หญิง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[1] เพลงลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงการสิ้นสุดของกิริยาอย่างใดอย่างหนึ่ง มักใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ที่ประกอบอาการเคลื่อนไหวหรือดำเนินไป แต่มักจะไม่เขียนชื่อเพลงบรรจุไว้ในบทเพราะถือว่าคนปี่พาทย์ย่อมรู้เอง

ทยอย เป็นเพลงจำพวกเพลงเรื่อง[1] ผู้บรรเลงปี่พาทย์อาจเลือกบรรเลงเพลงหนึ่งเพลงใดซึ่งอยู่ในจำพวกทยอยด้วยกัน เช่น ทยอยยวน ทยอยเขมร ทยอยนอก ฯลฯ อาจกล่าวได้ว่าทยอย เป็นชื่อของหน้าทับ เพราะเพลงจำพวกนี้ใช้หน้าทับแบบเดียวกันซึ่งเป็นวิธีดีเครื่องหนังที่ผิดจากเพลงอื่น เพลงทยอยมักใช้ประกอบกิริยาเดินที่มีอารมณ์เศร้าสร้อย

พระยาเดิน เป็นหน้าพาทย์จำพวกเพลงช้า[2] มีทั้งหมด 6 ท่อน แต่ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละครอาจบรรเลงไม่ครบทั้ง 6 ท่อนก็ได้ ใช้บรรเลงประกอบการเดินของตัวละคร บางตอนใช้ประกอบการรบก็มี

กลองโยน ทำนองเพลงคือเพลงทะแย แต่บรรเลงอย่างเพลงเรื่อง เรียกว่าทะแยกลองโยน ใช้บรรเลงประกอบการยกขบวนแห่แหนต่าง ๆ ที่เป็นเกียรติยศ (แต่ไม่ใช่การยกทัพ) ปรกติเป็นเพลงที่ใช้ปี่เป่ากับตีกลองชนะประกอบการเดินขบวนพยุหยาตราทางสถลมารค แต่เมื่อโขนละครเอามาใช้ เปลี่ยนเป็นบรรเลงปี่พาทย์ทั้งวง แต่ตีกลองเลียนแบบการตีกลองชนะในกระบวนแห่ เพลงกลองโยนนี้อาจต่อท้ายด้วยเพลงเชิด

ปี่กลอง เป็นเพลงเดียวกับที่ในบทบางแห่งใช้ว่า"แหงวิสัยฯ"เวลาบรรเลงตีฉิ่งแต่เพียงเสียงฉิ่งเสียงเดียว (ไม่มีเสียงฉับ) ใช้ประกอบการแสดงชกมวย มวยปล้ำ ชนไก่

---

[1] เพลงเรื่อง คือ เพลงหลาย ๆ เพลงที่นำมารวมกันบรรเลงติดต่อกันไปให้มีสำเนียงกลมกลืนกัน โดยถือลูกตกตรงจังหวะของเพลงเป็นสำคัญ ปรกติมักใช้ชื่อเพลงที่ขึ้นต้นบรรเลงเป็นอันดับแรกเป็นชื่อเรื่อง เช่น เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องสารถี ฯลฯ แต่บางทีก็ตั้งชื่อตามหน้าทับของเพลง เช่น เรื่องนางหงส์ เรื่องทยอย และบางทีก็ตั้งชื่อตามกิจการที่บรรเลงประกอบเช่น เรื่องทำขวัญ (หรือเวียนเทียน) เรื่องพระฉัน เป็นต้น

[2] ดูเรื่องเพลงช้าในหน้า 97

มีอยู่ตอนหนึ่งใช้ประกอบกิริยาที่หัพลิงไต่ตามหางหนุมานข้ามสมุทร และอีกโอกาสหนึ่งคือประกอบในพิธีเผาศพ ในบทละครรามเกียรติ์ตอนหนึ่งใช้ว่า ปี่กลองโกนหัว ที่แท้ก็คือเพลงปี่กลองนี้เอง แต่มีคำว่า "โกนหัว" ด้วยเพื่อบอกบทแก่ตัวละครว่าจะต้องแสดงบทโกนหัวประกอบเรื่องตอนพระรามเข้าโกศ

กลองแขก คือเพลงสระหม่าสองชั้นนั่นเอง เพลงนี้ตีฉิ่งแต่เสียงฉิ่งเสียงเดียว เพลงนี้มี 2 แบบคือ สระหม่าแขก (บางทีในบทเรียกว่ากลองมลายู) เป็นเพลงสำเนียงแขก มักใช้บรรเลงประกอบการรำกริช การชักรำบวงสรวงต่าง ๆ อีกเพลงหนึ่งคือสระหม่าไทย ใช้บรรเลงประกอบการตีกระบี่กระบอง การประลองอาวุธ ตลอดจนการรบ และมีอยู่ตอนหนึ่งใช้ประกอบตอนนางดรสากระโจนเข้ากองไฟ เพลงนี้ใช้กลองแขกตีประกอบจังหวะมาแต่แรกเริ่ม และเป็นเหตุชักนำให้กลองแขกเข้ามาอยู่ในวงปี่พาทย์

เพลงต่อไปนี้เป็นเพลงที่ใช้น้อยในบทละครทั้งสองเรื่อง

สาธุการ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญ โดยปรกติใช้ในเวลาพระขึ้นธรรมาสน์เทศน์ หรือใช้ในเพลงชุดโหมโรงบางอย่าง ฯลฯ[1] ปรกติจะตีฉิ่งเป็นเสียงฉิ่งอย่างเดียว แต่ถ้ามีการรำประกอบอย่างที่ใช้ในละครมักจะตีเป็นเสียงฉิ่งฉับ เพื่อให้ตัวละครรู้ประโยคของเพลง เพลงสาธุการมักใช้บรรเลงประกอบการไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือใช้ในการทำพิธีสำคัญ ๆ

พิราพรอน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญมาก บางทีอาจเรียกว่า "เพลงรอน" หรือ"เพลงองค์พระ"ก็ได้ เพลงนี้ไม่มีการกำหนดอัตราของเพลง แต่จะตีฉิ่งเป็นจังหวะช้าและเร็วไปตามทำนองเพลง มักใช้บรรเลงประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ของฝ่ายยักษ์ เช่น เมื่อยักษ์ปักหลั่นขึ้นมาจากสระ บรรลัยกัลป์แหกพื้นปฐพีขึ้นมา ผีเสื้อสมุทรออก เป็นต้น

---

[1] เพลงสาธุการที่บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรี เป็นอีกเพลงหนึ่งซึ่งอาจเรียกชื่อว่าสาธุการกลอง

กระบองกัน เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญมากอีกเพลงหนึ่ง ปรกติใช้ในการร่ายเวทย์ในพิธีศักดิ์สิทธิ์ หรือในการประสิทธิ์ประสาทวิชา แต่ในรามเกียรติ์ใช้ในตอนที่ไมยราพแกว่งกล้องแก้วสว่างเป็นประกาย

กลม เป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญเช่นกัน มักใช้ประกอบกิริยาเหาะลงมาของเทวดาชั้นผู้ใหญ่ เช่น พระอินทร์ ปะตาระกาหลา (ถ้าเป็นการเหาะกลับสวรรค์มักใช้เพลงเชิด)

พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เป็นเพลงหน้าพาทย์ในอัตราสามชั้น ใช้ประกอบกิริยาที่ตัวละครเข้าสู่โรงพิธี หรือออกจากโรงพิธีตามลำดับ แม้ว่าจะมีชื่อคล้ายคลึงกัน แต่ทั้งสองเพลงนี้ก็มีทำนองและความยาวต่างกันมาก

โล้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบอาการลอยน้ำ เช่น เบญกายแปลงลอยน้ำ หรือตอนหนุมานและองคตแปลงเป็นกาจิกหมาเน่าลอยน้ำ หรือตอนวิรุญจำบังแปลงตัวเข้าไปอยู่ในฟองคลื่น หรือตอนอิเหนาลอยแพ เป็นต้น นอกจากนี้ยังใช้ประกอบการแล่นเรือโดยทั่ว ๆ ไป

แผละ เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการบินของสัตว์มีปีก เช่น นก เหยี่ยว เพลงนี้มักจะมีเพลงรัวต่อท้าย

รุกร้น เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตราสองชั้นจังหวะธรรมดา (ไม่เร็วมาก) ใช้ประกอบการเดินของตัวละครอย่างธรรมดา ไม่รวดเร็วรีบร้อนเหมือนอย่างชื่อเพลง

เตียว ปรกติมักใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงเชิดนอก เมื่อฝ่ายหนึ่งจับอีกฝ่ายหนึ่งได้แล้วมัดไว้ ในบทละครสองเรื่องนี้บรรเลงแต่เพลงเตียวในกรณีเช่นกล่าว เช่นหนุมานจับสุกระสารได้ หนุมานจับสหัสเดชะได้ หรือแม้แต่ หนุมานถูกพระมงกุฎพระลบจับมัดเดินเข้าไปหาพระลักษมณ์

กราวรำ เป็นเพลงหน้าพาทย์ในอัตราชั้นเดียว มักใช้บรรเลงประกอบการหัวเราะเยาะเย้ยตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง หรือประกอบอาการร่าเริง

เซ่นเหล้า ใช้บรรเลงประกอบกิริยากินอาหารและสุรา หรือประกอบกิริยาเมามาย

ใช้เรือ ส่วนมากเรียกกันว่า ชายเรือ เป็นเพลงคู่กับเพลงปลูกต้นไม้[1]

โคมเวียน เป็นเพลงเรื่อง

กินนรรำ เป็นเพลงหน้าพาทย์อยู่ในเรื่องเพลงช้า ใช้บรรเลงประกอบการเดินของตัวนางกษัตริย์

กะระหนะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กันในพิธีไหว้ครู แต่ในบทละครอิเหนาใช้ประกอบตอนอุณากรรณดีดกระจับปี่เล่น

อนึ่ง ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นี้บางครั้งก็บรรเลงเพียงเพลงเดียวคั่นอยู่ระหว่างบทร้อง แต่บางครั้งก็บรรเลงติดต่อกันหลายเพลงแล้วแต่เนื้อเรื่อง เช่น ตระ-แล้วรัว หรือเชิดฉิ่ง หรือแผละ รัวแล้วเชิด หรือเชิดแล้วรัว กราวนอกแล้วเชิด เชิดฉิ่ง-แล้วโอด กลอมแล้วตระ คุกพากย์แล้วเชิด เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้นำมาบรรเลงต่อเข้าด้วยกันได้สนิทจนคล้ายกับจะเป็นเพลงเดียวกันได้ ไม่มีปัญหาเรื่องเสียงสุดท้ายของเพลงหน้าไม่เข้ากับเสียงขึ้นต้นของเพลงที่ตามมา

---

[1] เพลงปลูกต้นไม้ ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ตอนพิราพ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ตอนที่พิราพปลูกต้นผะวาทอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. เพลงปี่พาทย์อื่น ๆ เพลงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการรำของตัวละครในการแสดงละครในนั้น นอกจากจะใช้เพลงหน้าพาทย์ดังที่กล่าวมาแล้ว ยังมีเพลงอื่นบางเพลงที่ไม่ใช่เพลงหน้าพาทย์แท้ ๆ แต่ครูดนตรีบางท่านก็อนุโลมเข้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ด้วย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง สงสรง เป็นต้น แต่ในที่นี้ผู้เขียนแยกออกมาอธิบายต่างหากจากกัน

เพลงช้า เป็นเพลงจำพวกเพลงเรื่อง ผู้บรรเลงอาจเลือกเอาเพลงหนึ่งเพลงใดในเรื่องเพลงช้ามาบรรเลงก็ได้ เช่น เพลงพวงร้อย สร้อยสน เต่ากินผักบุ้ง สาวคำ มอญแปลง เต่าเห่ เต่าเงิน เต่านาค ฯลฯ เพลงช้าใช้บรรเลงประกอบกิริยาเดินของตัวละครสำคัญ ซึ่งส่วนมากเป็นตัวพระ

การบรรเลงเพลงช้านั้นจะต้องบรรเลงเพลงเร็วต่อท้ายด้วยเสมอ โดยที่ไม่จำเป็นต้องบอกไว้ในบท ช่วงต่อระหว่างเพลงช้ากับเพลงเร็วจะถอนจังหวะเป็นสองไม้[1] ถ้าเป็นการเดินจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เพลงช้าเพลงเร็วจะจบลงด้วยเพลงลาสองชั้นทุกครั้งไปแสดงว่าการเดินสิ้นสุดลงและถึงจุดหมายแล้ว นอกจากจะเป็นการเดินเข้าโรงอาจจะบรรเลงเพลงเชิดต่อจากเพลงช้าเพลงเร็ว

อนึ่ง เพลงช้าเพลงเร็วจะยาวหรือสั้นขึ้นอยู่กับการรำด้วย คนปี่พาทย์จะรู้ว่าควรบรรเลงเพลงเร็วได้เมื่อคนรำหมดท่ารำเพลงช้าแล้วหรือเมื่อถึงท่าที่นัดแนะกันไว้ และเมื่อคนรำรำท่าสายคนปี่พาทย์ก็จะรีบหาทางลงจบออกเพลงลาได้ทันที

เพลงเร็ว ส่วนมากเป็นเพลงชั้นเดียว ใช้ประกอบกิริยาเดิน โดยเฉพาะตัวละครตัวบาง เพลงเร็วที่ใช้กันในโขนละครมี เพลงตนวรเชษฐ์ หรือในบทใช้ว่า วรเชษฐ์แขกบรเทศ หรือในบทใช้ว่า แขกวรเชฐ โอ้ลาวชั้นเดียว มัดตีนหมู ลูกวอนแมแมวอนลูก เป็นต้น ผู้บรรเลงอาจเลือกเพลงใดเพลงหนึ่งมาบรรเลงในตอนที่บทละครบรรจุเพลงไว้ว่าเป็นเพลงเร็ว หรือเลือกไปใช้บรรเลงต่อจากเพลงช้าอื่น ๆ ก็ได้

---

[1] สองไม้ เป็นชื่อของหน้าทับอย่างหนึ่ง ในที่นี้ใช้เป็นจังหวะที่เชื่อมต่อระหว่างจังหวะของเพลงช้ากับจังหวะของเพลงเร็ว

ในกรณีที่บทละครเจาะจงให้ใช้เพลงเร็วเพื่อประกอบการเดินก็จะบรรเลงเพลงเร็วแล้วต่อท้ายด้วยเพลงลาหรือเชิดในลักษณะเดียวกับเพลงช้านั่นเอง

<u>เพลงฉิ่ง</u> มักใช้บรรเลงประกอบการเดินของตัวละคร โดยเฉพาะที่เป็นตัวนาง เช่น เดินชมป่า เดินตามธรรมดา หรือประกอบในตอนที่มีการแสดงความรื่นเริงเบิกบาน ในการบรรเลงเพลงฉิ่งจะใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะเพียงอย่างเดียวไม่ใช้เครื่องหนังเลย เมื่อปรากฏว่ามีเพลงฉิ่งบรรจุไว้ในบท ผู้บรรเลงอาจจะเลือกเพลงใดเพลงหนึ่งในเรื่องเพลงฉิ่งต่าง ๆ มาบรรเลงได้ เช่น เพลงฉิ่งใหญ่ กาเรียนรอน พระยาพายเรือจิ้งจกทอง พระเจ้าลอยถาด ฉิ่งช้าง ฉิ่งตรัง มุลง เป็นต้น

<u>ลงสรง</u> เป็นเพลงจำพวกเรื่องเพลงช้า มี 3 ท่อน เป็นคนละเพลงกับลงสรงโทนซึ่งเป็นเพลงร้อง แต่ใช้หน้าทับเหมือนกัน บางทีจึงเรียกว่า ลงสรงปี่พาทย์ ใช้บรรเลงประกอบการอาบน้ำของตัวละครโดยเฉพาะเมื่ออาบน้ำในสระ และมักจะไม่มีบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำอย่างละเอียดมาก่อน คือดำเนินเรื่องด้วยรายมาจนถึงตอนอาบน้ำก็จะบรรเลงลงสรงปี่พาทย์

<u>เพลงฝรั่ง</u> เป็นเพลงอยู่ในจำพวกเพลงช้า ได้แก่เพลงฝรั่งรำเท้าเรื่องซึ่งประกอบด้วยเพลงฝรั่งรำเท้า ตะเข้งสองชั้น ตะเข้งชั้นเดียว เจ้าเซ็น มักใช้ประกอบการเดินของตัวละคร บางทีอาจจะใช้ประกอบการรายรำเพื่อความสวยงามต่าง ๆ เช่น อิเหนาขับรำบวงสรวง นางระบำฟ้อนรำถวาย เป็นต้น

<u>มโหรี</u> หรือบางแห่งใช้ว่า กลอม หมายถึงให้บรรเลงเพลงจำพวกเพลงช้าต่าง ๆ แต่เนื่องจากประกอบในตอนพระนางเล่าโลมกันบ้าง กล่อมกันบ้าง ประกอบกิริยานอนหลับบ้าง ประกอบในพิธีมงคลบ้าง ซึ่งล้วนแต่ไม่ใช่ประกอบการเดินเหมือนเพลงช้าที่กล่าวถึงมาแล้ว จึงไม่ต้องบรรเลงเพลงเร็วและเพลงลาต่อท้าย

<u>เวียนเทียน</u> หมายถึงให้บรรเลงเพลงในชุดทำขวัญ เช่น เพลงนางนาค มหาฤกษ์ มหาไชย ถอนสมอ บังใบ ม้าย่อง ม้ารำ คับไฟเทียน โบกควันเทียน มโนห์ราโอดกราวใน เชิด ซึ่งเป็นเพลงอยู่ในเรื่องทำขวัญมหาฤกษ์ เป็นต้น

บหาชัย เป็นเพลงอยู่ในเรื่องทำขวัญดังกล่าวแล้ว

เพลงจีน หรือกราวจีน อาจเลือกเพลงสำเนียงจีนมาบรรเลงได้ เช่น จีนรัว จีนชิมใหญ่ เป็นต้น ใช้บรรเลงในโอกาสบางอย่างเช่น อิเหนาเล่นสวน กวางทองล่อให้วิหยาสะกำตาม เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีเพลงอื่น ๆ ที่ไม่ใช่หน้าพาทย์ เช่น เพลงนางนก แมลงภู่ทอง เป็นต้น เป็นเพลงปี่พาทย์สองชั้น

ในบางตอนของเรื่องบรรจุเพลงไว้ว่า "งิ้ว" หมายถึงให้บรรเลงอย่างเพลงจีนประกอบการเล่นงิ้วซึ่งเป็นการแสดงแทรกอยู่ในเรื่อง และบางตอนใช้ว่า "เพลงมวย" หมายถึงการบรรเลงประกอบการชกมวยซึ่งเป็นการแสดงแทรกอยู่ในเรื่องเช่นกัน

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์และเพลงปี่พาทย์ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว จะดำเนินอยู่ระหว่างเพลงร้อง ดำเนินสลับกันไปจนตลอดเรื่อง มีที่น่าสังเกตประการหนึ่งก็คือผู้บรรเลงเพลงปี่พาทย์หรือหน้าพาทย์ประกอบการรำจะต้องดูท่ารำประกอบด้วยเพื่อจะปรับจังหวะความช้าเร็วให้เหมาะสมกัน

นอกจากจะบรรเลงเพลงดนตรีเป็นเพลง ๆ เฉพาะแล้ว หน้าที่ของคนปี่พาทย์อีกอย่างหนึ่งคือบรรเลงรับแทรกในเนื้อร้อง กล่าวคือ เมื่อคนร้องร้องเพลงไปได้ส่วนหนึ่งของคำกลอนก็จะเว้นช่วงให้ปี่พาทย์บรรเลงรับแล้วจึงร้องต่อ เช่นในเพลงช้าปี่ โอ้โลม เป็นต้น การบรรเลงรับในสมัยก่อนนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงเดียวกับเพลงที่ร้อง แต่จะคำนึงถึงจังหวะเป็นสำคัญ และการบรรเลงรับในที่นี้ก็มิได้หมายความว่า บรรเลงรับโดยเลียนทำนองร้องทั้งท่อนอย่างในปัจจุบันนี้ เพราะสมัยก่อนโดยเฉพาะในรัชกาลที่ 2 ไม่โปรดให้มีปี่พาทย์บรรเลงรับทั้งวงจึงมักใช้ลูกคู่ร้องรับและร้องทวนเป็นส่วนมาก

2.8 วิธีการแสดง

ในการแสดงละครในแต่ละครั้งมักมีการบูชาและระลึกถึงพระคุณครูก่อนเช่นเดียวกับการแสดงประเภทอื่น ๆ ของไทย การไหว้ครูนี้ไม่ได้ทำเป็นพิธีอย่างการแสดงบางประเภท แล้วแต่นายโรงจะจัดให้ทำอย่างไร เป็นต้นว่า ตัวนายโรงเป็นผู้นำจุดธูปเทียนถวายดอกไม้และเงินกำนล[1]บูชาครู ซึ่งอาจจะใช้ที่ระนาดก็เป็นสัญลักษณ์ก็ได้ แล้วบรรดาคนรำทุกคนก็ร่วมในการแสดงคารวะครั้งนี้ด้วย หรือมิฉะนั้น อาจจะไม่ทำพร้อม ๆ กัน คือคนรำต่างคนต่างมาจุดธูปเทียนถวายดอกไม้บูชาครูด้วยตนเอง นอกจากนั้นพวกที่บรรเลงปี่พาทย์และคนร้องก็อาจจะไหว้ครูดนตรีของตนต่างหากก็ได้

การไหว้ครูก่อนการแสดงดังกล่าวนี้ นอกจากจะเป็นการระลึกถึงพระคุณตามแบบการอบรมบ่มนิสัยของคนไทยมาแต่เดิมแล้ว ยังเป็นการรวบรวมสมาธิและกำลังใจของตนเองและหมู่คณะก่อนที่จะเริ่มแสดงฝีมือรายรำอีกด้วย

เมื่อใกล้จะถึงเวลาที่ละครจะออกแสดงได้ ปี่พาทย์จะเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงละคร แล้วต่อด้วยเพลงวา (ลงโรง) หลังจากนั้นมักจะมีการแสดงเบิกโรงเป็นชุดสั้น ๆ ก่อน เมื่อจบแล้วจะเริ่มจับเรื่องทันที ดำเนินเรื่องไปจนจบการแสดง ปี่พาทย์จะทำเพลงกราวรำเป็นอันหมดการแสดง

ต่อไปจะได้กล่าวถึงวิธีการแสดงโดยแยกเป็นส่วนย่อย ๆ ดังนี้

การเบิกโรง ก่อนจะมีการแสดงเรื่องใหญ่มักมีการแสดงเบ็ดเตล็ดเป็นชุดสั้น ๆ เช่น ก่อนการแสดงหนังใหญ่อาจมี การเชิดหนังชุดจับลิงหัวค่ำ หรือการแสดงชุดบ้องตันแทงเสือ ก่อนการแสดงโขนละครมักมีการจับระบำเป็นชุดเรียกว่า รำเบิกโรง เป็นแบบแผนที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

---

[1] เงินกำนล หมายถึง เงินค่าบูชาครู แต่ก่อนใช้อัตราหกสลึง ปัจจุบันปรับอัตราเป็นหกบาท

ถ้าจะสืบถอยหลังไปอีกว่า การเบิกโรงโขนละครมีมาอย่างไร ก็อาจพอมองเห็นเค้าในละครสันสกฤตบ้าง คือ ก่อนการแสดงละครภารตะจะต้องมีการเบิกโรง ซึ่งเป็นการบูชาพระผู้เป็นเจ้า ขอความเป็นสวัสดิมงคล เป็นวิธีเนื่องด้วยศาสนา การเบิกโรงละครสันสกฤตแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ตอนแรกเรียกว่า ปุรวรังคะ ตอนหลังเรียก ประสตาวนา

ปุรวรังคะ ได้แก่การร้องรำสรรเสริญเทพเจ้า (เรียกว่านานที) และหลังจากนั้นเป็นการสนทนาระหว่างตัวละคร 2 ตัว ด้วยกาพย์กลอนเรื่องอะไรก็ได้ ตลอดจนเล่าเรื่องให้ผู้ชมได้ฟังก่อน (เรียกว่าประโรจนา)

ประสตาวนา หมายถึงการสนทนาระหว่างตัวละคร 2 ตัว คือ สูตรธารกับวิทูษกะหรือกับนางนาฏี หรือมารษะ เล่าเรื่องเกี่ยวกับละครว่า เรื่องอะไร ใครเป็นผู้แต่ง พร้อมทั้งสรรเสริญความสามารถของผู้แต่ง แล้วจึงเล่าเนื้อเรื่องย่อ หลังจากนั้นอาจจะมีการเยินยอผู้ดูบ้าง และในตอนสุดท้ายจะเป็นการแนะนำตัวละครแก่ผู้ดู เป็นอันจบการแสดงเบิกโรงและเริ่มเล่นละครเรื่องใหญ่ได้[1]

การเบิกโรงของละครไทยไม่มีความใกล้เคียงกับการเบิกโรงละครสันสกฤต ทั้งในด้านลักษณะของวัตถุประสงค์และการแสดง กล่าวคือ การเบิกโรงของละครไทยไม่ต้องการทำเพื่อเหตุผลทางศาสนา หรือไม่ได้ทำเพื่อต้องการศิริมงคลเป็นพิเศษ เท่าที่ทำกันอยู่มักทำตามประเพณีที่สืบมาโดยไม่คำนึงถึงวัตถุประสงค์ เพิ่งจะมีผู้คิดหาเหตุผลกันในสมัยหลัง และแต่ละท่านก็มีความเห็นแตกต่างกันไปหลายประการ เป็นต้นว่า

---

[1] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน นิยะดา สาริกภูติ, "ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกภาษาไทย จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, 2515), หน้า 162-173.

1. เพื่อเป็นการแสดงอะไรบางอย่างบูชาครูนอกเหนือจากเรื่องละคร เช่นเดียวกับที่ละครโนราบีการรำชัดหน้าเตียง[1]

2. เพื่อเป็นการถวายพระพรพระเจ้าแผ่นดิน[2]

3. เพื่อเป็นการบอกให้คนดูรู้ล่วงหน้าว่าเรื่องที่จะเล่นต่อไป (เฉพาะเรื่องราม-เกียรติ์) เป็นเรื่องเฉลิมพระเกียรติ์พระนารายณ์ ซึ่งเทียบได้กับองค์พระมหากษัตริย์นั่นเอง การเบิกโรงในกรณีนี้อาจจะคัดเอาเรื่องที่แสดงบารมีของพระนารายณ์มาแสดงเป็นตอนสั้น ๆ เช่น นารายณ์ปราบนนทุก กรุงพาณชมทวีป เป็นต้น[3]

4. ส่วนการเล่นระบำเรื่องพระอรชุน มักจะจัดให้มีในราชสำนักอย่างน้อยปีละครั้ง เพื่อเป็นการขอให้ฝนตกในพระราชอาณาเขต อันจะเป็นประโยชน์ต่อการกสิกรรมซึ่งเป็นอาชีพหลักของประชาชน

5. ต้องการแสดงท่ารำต่าง ๆ ที่นำมาร้อยกรองกันเข้าเพื่อความงดงาม และความเพลิดเพลินของผู้ดู

6. ต้องการเรียกความสนใจของผู้ดูจากที่ต่าง ๆ มักจะหมายถึงละครที่ไปเล่นนอกวัง

---

[1] สัมภาษณ์นายมนตรี ตราโมท วันที่ 6 พฤศจิกายน 2515.

[2] สัมภาษณ์ หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ วันที่ 28 ตุลาคม 2515. ความมุ่งหมายนี้ คงจะหมายถึง การรำดอกไม้เงินดอกไม้ทอง มีตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

[3] สัมภาษณ์ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช วันที่ 3 ธันวาคม 2515. รวมทั้งเหตุผลข้อที่ 4, 5 และ 6 ด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แต่เดิมการเบิกโรงละครไทยมักเป็นการจับระบำชุดสั้น ๆ หน้าฉากเพื่ออวดศิลปะการร่ายรำที่งดงาม อย่างที่ลาลูแบร์เคยกล่าวถึงในจดหมายเหตุสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า

> ระบำนั้นเป็นคนเต้นรำ 2 แถว ชายและหญิง ไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่กระทำศึก แต่เป็นเจ้าชู้บาสโมสรกรอกัน ต่างร่ายรำเข้าพิณพาทย์ให้เราดูพร้อม ๆ กัน และสลับกัน... ร้องคำขับพลางรำพลาง... กำลังจับระบำอยู่นั้น มีชาย 2 คนมาบำเรอคนดูด้วยวาจาทอดเสน่หลวง ๆ หลายชบวน คนหนึ่งพูดในนามของพระระบำทั้งปวง และอีกคนหนึ่งพูดในนามนางระบำทั้งปวง[1]

ครั้นต่อมาคงจะเห็นว่า ระบำอย่างเดียวเป็นการแสดงที่ไม่มีเนื้อเรื่อง ดูมากเข้าก็จืดและเบื่อ จึงมีผู้คิดปรับปรุงระบำให้มีเนื้อเรื่องเป็นตอนสั้น ๆ เรียกว่า "ระบำเรื่อง" เท่าที่ปรากฏมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 มีอยู่เพียง 2 ชุด[2] คือ ระบำเรื่องพระอรชุน และ

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล), จดหมายเหตุลาลูแบร์ (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), เล่ม 1, หน้า 209.

[2] ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีบทเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำ ชุดยักษ์สองกรวรวิก และชุดไพจิตราสูร สำหรับเบิกโรงละครในเพิ่มขึ้นอีก 3 ชุด เป็นพระนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ และในรัชกาลที่ 4 มีบทเบิกโรงชุดดอกไม้เงินทอง เพิ่มขึ้นอีกชุดหนึ่ง ส่วนบทเบิกโรงอีก 4 ชุด ที่เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น เป็นบทเบิกโรงสำหรับการแสดงโขน

เรื่องนารายณ์ปราบนนทุก นอกจากระบำเรื่อง แล้วก็มีการรำเบิกโรงอีก 2 ชุด คือ ชุดประเลง และชุดเทพบุตรนางฟ้าจับระบำ ดังจะได้กล่าวถึงแต่ละชุดดังต่อไปนี้[1]

ระบำเรื่องพระอรชุน[2] แต่เดิมมักเรียกว่า "บทจับระบำ" เฉย ๆ เนื้อเรื่องเป็นเรื่องการรบระหว่างพระอรชุนและรามสูร ซึ่งมีอยู่ในตอนต้นของเรื่องรามเกียรติ์ ตัดตอนเอามาเล่นเป็นชุดเบิกโรง บทที่ใช้ร้องมักคัดมาจากบทละครในนั่นเอง ปรากฏว่ามีหลายสำนวน แต่งขึ้นใหม่บ้าง แก้ไขจากของเดิมบ้าง แสดงว่าเป็นเรื่องที่นิยมกันมาก[3] ในสมัยรัชกาลที่ 2 คงจะใช้บทระบำที่เอามาจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่ขึ้นต้นว่า

มาจะกล่าวบทไป ถึงฝูงเหวาทุกราตรี
ครั้นยามวสันต์ก็ยินดี เป็นที่สนุกสำราญ
ชวนกันออกเล่นนักขัตฤกษ์ เอิกเกริกทั่วเทวสถาน
ประชุมพร้อมกันทุกพิมาน เล่นการมโหรสพเป็นโกลา[4]

หรือมิฉะนั้นก็ใช้บทที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แก้ไขใหม่จากบทเดิม ซึ่งเริ่มต้นด้วยบทพระอรชุนออกจากวิมานที่เดียว บทระบำสำนวนนี้นอกจากจะแก้ไขถ้อยคำสำนวนบางตอนแล้ว บางแห่งยังบรรจุเพลงใหม่ซึ่งไม่ตรงกับบทเดิมทั้งเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์

---

[1] บทเบิกโรงเหล่านี้ได้มาจาก บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่ 2 ที่ 4 ที่ 5 และพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2467), (พิมพ์แจกในงานกฐินพระราชทานมหาเสวกเอกพระยาบริบูรณ์ราชสมบัติ ณ วัดทองธรรมชาติ พระพุทธศักราช 2467).

[2] ในสมัยหลังมักเรียกว่า "ระบำชุดรามสูรเมขลา" เป็นส่วนมาก

[3] หลังจากสมัยรัชกาลที่ 2 มีบทระบำเรื่องพระอรชุนที่แก้ไขดัดแปลงอีกหลายรัชกาล

[4] บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์, หน้า 1.

เรื่องนารายณ์ปราบนนทุก เป็นชุดเบิกโรงสำหรับละครในที่มีมาแต่สมัยโบราณแล้ว ดังที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 ว่า

เรื่องนารายณ์กำหราบปราบนนทุก ในต้นไตรดายุคโบราณว่า
เป็นเรื่องดึกดำบรรพ์สืบกันมา ครั้งกรุงศรีอยุธยาเอามาใช้
เบิกโรงงานการเล่นเต้นรำ ที่เริ่มมีพิธีทำเป็นการใหญ่
สำหรับโรงนางซ้อนลครใน แสดงให้เห็นครูผู้สอนรำ[1]

ในสมัยรัชกาลที่ 2 คงจะมีบทสำหรับเล่นเบิกโรงชุดนี้ด้วย แต่ไม่ปรากฏว่ามีต้นฉบับหลงเหลืออยู่[2] เข้าใจว่าคงจะใช้บทที่ตัดตอนมาจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ซึ่งมีอยู่ในตอนต้นของเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับเรื่องพระอรชุน หรืออาจจะมีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงบทบ้างก็ได้

ชุดประเลง เป็นการร่ายรำของตัวละครสองตัวซึ่งแต่งยืนเครื่องพระ และสวมหัวโขนศีรษะโล้น คงจะสมมติว่าเป็นเทวดา มือทั้งสองถือมัดหางนกยูง ตัวละครทั้งสองจะรำประกอบเพลงหน้าพาทย์กลม หรือ โคมเวียน แล้วออกเพลงชำนาญ[3] ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอิริยาบถของเทวดาชั้นสูงที่มีฤทธิ์อำนาจ และเมื่อจะเข้าโรงจึงบรรเลงเพลงเชิดหรือรัว ครูละครบางท่านเชื่อว่าการรำประเลงเบิกโรงนั้นเท่ากับเป็นการปัดรังควาน ขับไล่ภูตผีปีศาจมารร้ายเสนียดจัญไรที่จะมาเป็นอุปสรรคหรืออัปมงคลแก่การแสดง[4]

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 54.

[2] ปัจจุบันนี้มีแต่ต้นฉบับที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงขึ้นใหม่ในรัชสมัยของพระองค์

[3] ในสมัยรัชกาลที่ 3 กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพจึงได้พระราชนิพนธ์คำร้องประกอบการรำเบิกโรงชุดนี้เรียกว่า บทเบิกโรงเรื่องรำบรรเลง

[4] ธนิต อยู่โพธิ์, ประเลง รเบงกับโมงครุ่ม และเถิดเทิง (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), (ข้าราชการในกองการสังคีตกรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานฌาปนกิจศพนายทวี เสริมสมบูรณ์ ณ เมรุวัดพระพิเรนทร์ วันที่ 4 สิงหาคม 2495), หน้า 4.

รำเบิกโรงชุดนี้ คงจะใช้มาตั้งแต่สมัยอยุธยา จนกระทั่งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงได้ทรงดัดแปลงเสียใหม่เป็นรำดอกไม้เงินทอง จึงได้มีข้อความในบทพระราชนิพนธ์ว่า

เมื่อนั้น ไททำวเทพบุตรบุรุษย์สอง
สองมือถือดอกไม้เงินทอง ป้องหน้าออกมาวาจะรำ
เบิกโรงลครในให้ปลาด มีวิลาศน่าชมคมขำ
ทำก็งามตามครูแม่นยำ เปนแต่ทำอย่างใหม่มิใช่ซ้อน
หางยุงอย่างเกาเขาเล่นมาก ไม่เห็นหลากจึดตามาแต่ก่อน
คงแต่ทำไว้ให้งามตามลคร ที่แต่งตนก้นไม่งอนตามบุราณ[1]

ชุดเทวดานางฟ้าจับระบำ แต่เดิมคงจะเป็นการร่ายรำเป็นหมู่เรียกกันว่า "จับระบำ" เฉย ๆ ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบทำนองเพลงต่าง ๆ เพื่อแสดงศิลปะทางการรำที่งดงาม และความพร้อมเพรียงในการร่ายรำโดยไม่มีเนื้อเรื่อง ตัวแสดงประกอบด้วยตัวพระซึ่งสมมติว่าเป็นเทวดา และตัวนางซึ่งสมมติว่าเป็นเทพธิดา แบ่งออกเป็นฝ่ายละแถวในแนวตรงจากหน้าเวทีเรียงลำดับเข้าไป[2] ในรัชกาลที่ 2 นอกจากจะแสดงการจับระบำประกอบดนตรีอย่างเดียวแล้ว คงจะมีการจับระบำประกอบบทร้องอีกด้วย ทั้งนี้คงจะเห็นว่าการร่ายรำประกอบดนตรีอย่างเดียวจืดเกินไป จึงได้ตัดตอนจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 บ้าง มาใช้เป็นบทสำหรับขับร้องประกอบการจับระบำที่คัดมาจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ได้แก่ ตอนเทวดา-

---

[1] บทเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์, หน้า 55.

[2] การตั้งแถวจับระบำเป็นแนวต่าง ๆ ตลอดจนการแปรแถวยักเยื้องกระบวนเป็นรูปต่าง ๆ (choreography) เพิ่งเกิดมีขึ้นในสมัยหลัง โดยเฉพาะสมัยที่เจ้าพระยาเทเวศร์ฝึกละครขึ้น

ยินดีเมื่อพระนารายณ์อวตาร จึงพากันจับระบำ[1] เนื้อความตรงกันเป็นส่วนใหญ่ ผิดเพี้ยนกันเพียงไม่กี่คำ ส่วนที่คัดมาจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ได้แก่ตอนอภิเษกไกรลาส[2] ผิดกันแต่ตอนขึ้นต้น กล่าวคือ ในบทละครมีใจความว่า เทวดานางฟ้าดีใจที่พระรามและนางสีดากลับคืนดีกันได้อย่างเดิม แต่บทเบิกโรงเปลี่ยนแปลงเสียใหม่เป็นทำนองว่า เทวดานางฟ้าเหล่านี้เมื่อถึงนักขัตฤกษ์ก็ชวนกันมาเล่นจับระบำ คล้ายกับบทจับระบำเรื่องพระอรชุน

ชุดเทวดานางฟ้าจับระบำ มักจะประกอบด้วยคำร้องที่เป็นบทหลัก 4 บท จึงมักเรียกว่า "ระบำสี่บท" แต่ละบทประกอบด้วยคำร้องตั้งแต่ 10 คำกลอนขึ้นไป และเพลงที่บรรจุมี 4 เพลง คือ เพลงพระทอง เพลงเบ้าหลุด เพลงสระบุหร่ง และเพลงปะวะหลิ่ม เพลงเหล่านี้อาจมีการเปลี่ยนแปลงลำดับบ้างเล็กน้อย ส่วนท่ารำนั้นแสดงท่าที่เยื้องกรายเริงระบำของตัวพระ และของตัวนาง ตลอดจนการเย้าหยอกล้อไล่โลมเลียมของทั้งสองฝ่ายด้วย

การใช้บทละคร

การแสดงละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 นั้น ในตอนต้นรัชกาลอาจจะใช้บทละครพระราชนิพนธ์ครั้งรัชกาลที่ 1 บ้าง แต่เมื่อพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่ก็ใช้บทใหม่ทั้งสองเรื่อง การแสดงดังกล่าวมักจะเล่นเต็มตามบททุกประการ ไม่มีการตัดทอนบทลงไปอีก ถ้าไม่จำเป็นจริง ๆ ทั้งนี้เพราะในการพระราชนิพนธ์บทละครนั้นได้ทรงแก้ไขปรับปรุงข้อ-

---

[1] เนื้อความมีใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, รามเกียรติ์, (2 เล่ม; พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร , 2510), เล่ม 1 , หน้า 321-4.

[2] เนื้อความมีใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, รามเกียรติ์ (พระนคร: บรรณาคาร, 2512), หน้า 849-51. แต่นาสังเกตว่าในต้นฉบับ มีจำหน้าว่าระบำ - เก่าบทนี้ "ลายมือเป็นหนังสือเก่าไม่ต่ำกว่ารัชกาลที่ 1 "

บทพร่องที่ปรากฏในบทเดิมจนกระทั่งทรงเห็นว่าดีแล้วเหมาะแล้วสำหรับการแสดง และถ้าจะเล่นด้วยวิธีตัดทอนบทเดิมก็ไม่จำเป็นต้องทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่อย่างประณีตบรรจงเท่านี้

ในเรื่องนี้ท่านผู้รู้บางท่านไม่เห็นด้วยและเห็นว่า บทตอนใดที่แสดงไม่ได้ดี หรือแสดงลำบาก หรือทำให้เสียความสง่างามของเรื่องไปก็อาจจะตัดตอนทิ้งไปบ้าง และการแสดงทุกครั้งจำเป็นต้องดัดแปลงบางสิ่งบางอย่างในบทให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และโอกาส[1]

<u>การบอกบท</u> ผู้บอกบทมักเป็นผู้ชายที่อ่านหนังสือคล่อง เสียงดังฟังชัดพอสมควร มีหน้าที่บอกบททุกสิ่งทุกอย่างให้แก่ผู้แสดง ตั้งเสียงและลูกคู่ตลอดจนคนปี่พาทย์ กล่าวคือเมื่อเริ่มการแสดงแล้ว ผู้บอกบทก็จะคอยจนกว่าตัวละครจะคลานออกมาประจำที่ครบ จึงเริ่มบอกบทแก่คนร้องลวงหน้าไป 1 คำกลอน หรือ 1 วรรค แล้วอาจจะต้องบอกซ้ำเฉพาะส่วนหลังของวรรคถ้าเพลงนั้นมีการเอื้อนยืดยาวจนคนร้องลืมบทที่บอกไปแล้ว เมื่อคนร้องร้องไปเกือบจะหมดวรรค ผู้บอกบทก็จะบอกบทใหม่นำหน้าต่อไปอีก หรือถ้าเป็นการร้องทวนก็จะบอกบททวนวรรคใหม่อีกครั้งหนึ่งเป็นเช่นนี้ทุกตอนเรื่อยไป ในระหว่างนี้คนแสดงก็พลอยรู้บทล่วงหน้าไปด้วยว่าทำต่อ ๆ ไปจะเป็นทำอะไรบ้าง

การบอกบท นอกจากจะจำเป็นต้องชัดถ้อยชัดคำและดังพอเพียงแล้ว ยังต้องใช้สำเนียงที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะสำหรับการเล่นโขนละคร ซึ่งไม่เหมือนการอ่านหรือการพูดอย่างธรรมดา โดยเฉพาะในตอนท้ายวรรคมักจะลากเสียงทอดให้ยาวเป็นพิเศษด้วย ทั้งนี้อาจจะเป็นด้วยเหตุที่ต้องการความชัดเจนแจ่มแจ้งก็ได้

การบอกชื่อเพลงร้อง คนบอกบทจะบอกตอนก่อนจะขึ้นเนื้อเพลง เมื่อเปลี่ยนเพลงร้องใหม่ที่หนึ่งก็บอกชื่อเพลงที่หนึ่ง หมายความว่าตราบใดที่ยังไม่บอกชื่อเพลงใหม่ คนร้องก็จะคงร้องต่อไปตามทำนองเดิมที่ร้องอยู่ก่อน เพลงที่ร้องติดต่อกันหลาย ๆ ตอนก็มีแต่เพลงราย ส่วนเพลงร้องอื่น ๆ มักจะใช้เฉพาะบทหนึ่ง ๆ เท่านั้น

---

[1] สัมภาษณ์หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ วันที่ 28 ตุลาคม 2515.

เมื่อหมดเพลงร้องไปตอนหนึ่งแล้ว ถึงเวลาจะต้องมีเพลงหน้าพาทย์คั่น คนบอกบทก็จะต้องบอกให้คนปี่พาทย์รู้ล่วงหน้าว่าเป็นเพลงอะไร ในขณะเดียวกัน ตัวละครก็พลอยรู้ไปด้วยว่าต่อไปจะต้องรำหน้าพาทย์อะไร จะได้ตั้งสติและลำดับท่าได้ถูกต้อง การบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์มักจะมีคำว่า "บัดนี้" หรือ "บัดนั้น" ติดไว้ด้วย เช่น "บัดนี้เชิด" "บัดนั้นรัวแล้วโอด" ซึ่งติดมาจากการเล่นหนังเอนโขน จะเห็นได้ชัดเจนในตอนที่ประสันตาเล่นหนัง มีบอกบทว่า "บัดนี้" แทบทุกตอน แต่สำหรับการเล่นละครในไม่ต้องมีคำว่า "บัดนี้" ก็ได้ คือบอกหน้าพาทย์เพียงเฉพาะชื่อ เช่น "กราวใน" "คุกพาทย์" ฯลฯ

การบอกชื่อเพลงนั้นบางทีไม่จำเป็นต้องบอกละเอียด เพราะคนร้องและคนปี่พาทย์ที่คุ้นกับการแสดงละครมาแล้วจะรู้เองว่าควรเป็นเพลงอะไร เช่น "กราว" ก็รู้ว่าเมื่อใดควรจะเป็นกราวนอก เมื่อใดควรจะเป็นกราวใน หรือ "โทน" ก็ควรจะรู้ว่าเป็นลงสรงโทน หรือโทนม้า โทนรถ ดังนี้เป็นต้น บางกรณีบอกชื่อเพลงรวม ๆ ไป สุดแล้วแต่คนปี่พาทย์จะเลือกเล่นเพลงอะไร เช่น บอก "เพลงช้า" คนปี่พาทย์อาจเล่นสร้อยสน หรือเต่ากินผักบุ้ง หรือเพลงอื่น ๆ ในจำพวกเพลงช้าได้

นอกจากนั้นในตอนท้ายของเพลงร้องก่อนจะถึงเพลงปี่พาทย์ บางทีคนบอกบทยังต้องบอกให้ตัวละครรู้ว่าจะต้องทำท่าอะไรบ้าง เช่น บอกให้เจรจา บอกว่า "เชิดตัวหนังเผาเมือง" บอกว่า "ตัดไม้" หมายถึงให้ทำท่าตัดต้นไม้ตามบทที่มีมาข้างต้น หรือตอนพระรามเข้าโกศมีเนื้อร้องตอนหนึ่งว่า

ให้นุ่งขาวห่มขาวแล้วโกนหัว แต่งตัวเป็นนางร้องไห้
พระญาติวงศ์พงศ์พันธุ์ทั้งนั้นไซร้ ให้ออกไปที่เมรุรจนา[1]

ตอนท้ายบทมีคำว่า "ปี่กลองโกนหัว" คำว่า "ปี่กลอง" เป็นชื่อเพลง แต่ "โกนหัว" เป็นคำบอกบทให้ตัวละครรู้บทบาทที่จะต้องแสดง

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, เรื่องเดิม, หน้า 822.

บางตอนก็บอกบทให้รู้ว่า ถึงตอนที่ตัวแสดงตัวใดจะออกมาหน้าฉาก หรือตัวใดกลับเข้าฉากไป เช่น "พิราพรอน ยักษ์ออก" "วรเชฐ กองตระเวนออก" "เพลงชา พระ-ออก" ตอนหนึ่งมีบทว่า

"ทรงสาปปราบอสูรนนทุกนั้น ให้พลันอันตรธานสูญไป[1]

คุกพาทย์ (ยักษ์วิ่งเข้าโรงเสีย)

เป็นต้น

การแสดงละครสมัยก่อน การบอกบทมีความสำคัญมากสำหรับผู้ร่วมแสดงทุกคน จนในที่สุดก็กลายเป็นประเพณี (convention) สำหรับละคร แม้ว่าสมัยต่อมาจะลดความจำเป็นลงแล้วก็ตาม ทั้งนี้เนื่องมาจากสาเหตุดั้งเดิมที่ว่า

1. บทละครมักจะเขียนลงไว้ในสมุดไทย ซึ่งมีต้นฉบับอยู่เพียงไม่กี่เล่ม จึงไม่สะดวกที่จะหามาท่องจำกันได้ทั่ว ๆ

2. สมัยก่อนมีผู้อ่านหนังสือออกน้อยมาก โดยเฉพาะพวกคนรำ คนร้อง อาจไม่รู้หนังสือกันเลยก็ได้ ในละครโรงหนึ่งอาจมีคนบอกบทเพียงคนเดียวเท่านั้นที่อ่านหนังสือออก จึงเป็นประโยชน์ต่อคนรำ คนร้อง และคนปี่พาทย์เป็นอย่างมาก

3. เพื่อให้ตัวละครเตรียมตัวล่วงหน้าเมื่อถึงบทของตน เช่นการขึ้นต้นบทว่า "เบื้องนั้น" "บัดนั้น" ก็เป็นระหัสให้ตัวละครรู้ว่าจะถึงบทใคร

เนื่องจากคนบอกบทมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง จึงต้องระมัดระวังในเรื่องความถูกต้อง เพราะถ้าบอกผิดตัวละครหรือคนร้องอาจรำผิด ร้องผิดก็ได้

---

[1] บทเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์, หน้า 54.

คนบอกบทมักจะนั่งอยู่ตรงหน้าคนร้องหน้าวงปี่พาทย์ในที่ที่จะเห็นการแสดงได้ชัดเจน มีบทซึ่งเป็นเล่มสมุดไทยวางอยู่บนม้าลายทองเท้าสิงห์มีผ้าขาวปู และมักจะมีเชิงเทียนและขี้ผึ้ง 1 ชุดด้วย ซึ่งเข้าใจว่าแต่ก่อนมีความจำเป็นมาก เพราะไม่มีแสงไฟบริบูรณ์อย่างสมัยต่อมา[1]

การเจรจา

ในการแสดงละครนอก และละครชาตรี การเจรจาเป็นเรื่องสำคัญมาก เพราะละครนอกมุ่งจะแสดงให้คนดูรู้สึกตลกขบขัน จึงมักมีการเจรจาแทรกอยู่บ่อย ๆ และครั้งละนาน ๆ เท่าที่โอกาสจะมีให้เจรจาทำบทตลกแทรกได้ อาจจะมีมากกว่าบทร้องเสียอีก นอกจากจะเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ผู้ดูแล้ว ยังเป็นโอกาสให้คนร้องได้พักอีกด้วยระหว่างที่มีการเจรจานั้น เพราะคนรำต้องร้องไปด้วยรำไปด้วยตลอดเวลา

ส่วนการแสดงละครในไม่ต้องการแสดงความตลกขบขันมากนัก แต่มุ่งจะแสดงให้เห็นความประณีตงดงามของท่ารำ ความไพเราะของเพลงร้องและเพลงปี่พาทย์ ดังนั้น การเจรจาจึงมีความสำคัญน้อย และมีแทรกอยู่ไม่มาก ต่างกับละครนอกและละครชาตรีเป็นอย่างมาก แต่ละตอนที่มีคำเจรจามักเป็นคำพูดประโยคสั้น ๆ เพียง 2-3 ประโยคซึ่งมีเนื้อความเดียวกับเนื้อร้องที่ผ่านมาก่อนหน้า คำเจรจาเหล่านี้ตัวละครอาจคิดพูดขึ้นมาเองเดี๋ยวนั้น หรือเตรียมมาก่อนบ้าง แต่ไม่จำเป็นต้องแต่งบทเป็นลายลักษณ์อักษรที่ตายตัว[2] ตัวอย่างเช่น

---

[1] เฉลิม เศวตนันทน์, "การละครของไทย," หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรี และนาฏศิลป์ไทย (พระนคร : มหาวิทยาลัย-ธรรมศาสตร์, 2515), หน้า 53.

[2] การแต่งบทเจรจาแทรกในละครในเป็นลายลักษณ์อักษรเพิ่งจะมีเป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 5 เมื่อทรงพระราชนิพนธ์คำเจรจาละครอิเหนาตอนไหว้พระ

ตอนที่พี่เลี้ยงปลอบให้บุษบาร้อยดอกไม้ตามบัญชาของท้าวดาหา อาจจะพูดเจรจาไว้ท้ายบทร้องดังนี้

บัดนั้น ทั้งสี่พี่เลี้ยงเสนหา
จึงโลมเล้าเอาใจพระชิดา แม่อย่าคิดเคียดรังเกียจการ
รับสั่งใช้จะไม่ทำถวาย ดังโฉมฉายแกล้งขัดพระบรรหาร
จะเคืองข้องละอองบทมาลย์ ขอประทานตริดูด้วยปรีชา
เราจงจิตรทำให้เมื่อไรเล่า ใครจะล่วงเข้ามาสอดว่า
แต่อ้อนวอนปลอบไปมา กัลยามิได้ไยดี
นางกำนัลก็เร่งจะให้ทัน พี่เลี้ยงช่วยกันทั้งสี่
แตระอุบะพลางทูลเทวี มิโปรดเกษีจะมีไภย[1]

เจรจา : "ทรงเสียสักนิดเถอะเพคะทูลกระหม่อมแก้ว หม่อมฉันร้อยเกือบจะแล้วละเพคะ ดอกเดียวก็เอาเถอะ พอจะได้ทูล ไม่ให้กริ้ว ทรงเสียหน่อยเถอะเพคะ นี่เพคะดอกไม้"

แล้วก็ร้องดำเนินเรื่องต่อไป เช่นนี้เป็นต้น

สำนวนการเจรจาในละครก็ดี สำเนียงในการเจรจาก็ดี แม้จะเป็นประโยคร้อยแก้วความเรียง[2] แต่ก็ไม่เหมือนกับภาษาพูดที่ใช้กันเป็นปรกติในชีวิตประจำวัน หากแต่จะมีแบบแผนเฉพาะของตัว ดังตัวอย่างที่ยกมาจากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวดังต่อไปนี้

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2492), หน้า 380.

[2] การตัดบทกลอนในเนื้อเรื่องที่ใช้ร้องเป็นเพลง มาใช้เป็นบทเจรจาสำหรับตัวละคร แต่ก่อนไม่มี เพิ่งมีในสมัยเจ้าพระยาเทเวศร์จัดละครนี่เอง

ตอนที่อิเหนารู้ข่าวว่าจรกามาเฝ้า พี่เลี้ยงเจรจากับอิเหนาว่า

เจรจา : "ที่หยุดรอเฝ้าอยู่เพียงพลับพลานั่น เห็นจะเป็นด้วยสังคามาระตา พูดหนวงเหนี่ยวไว้ ถ้าช้าไปไหวขึ้นมาไม่ยอมอยู่ กรากเข้าค้นคว้า ก็จะเสียที"[1]

อนึ่ง การแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ ในสมัยรัชกาลที่ 2 นั้นตัวละครสวมหัวโขนเกือบทุกตัว ดังนั้นตัวละครจะพูดเจรจาเองอย่างเรื่องอิเหนาไม่ได้ จึงต้องมีคนเจรจาแทนอย่างน้อย 2 คน นั่งรวบอยู่กับคนบอกบท คนร้อง และอาจจะให้คนบอกบทดำเนินการเจรจาบางตอนด้วยอีกคนหนึ่งก็ได้

การเจรจาในละครในแม้ว่าจะไม่มีจุดมุ่งหมายเพื่อความสนุกสนานตลกขบขันอย่างละครนอกและละครชาตรี แต่ก็ไม่ได้ตัดทิ้งเสียทีเดียว ในบทละครในยังคงมีเจรจาแทรกอยู่เป็นตอน ๆ ทั้งนี้เห็นจะเป็นเพราะ

1. เป็นประเพณีของการแสดงละครรำมาแต่ก่อนจึงยังคงรักษาไว้
2. เป็นการสลับฉากระหว่างบทร้อง ไม่ให้จำเจและเนื่อยเกินไปจนน่าเบื่อ

<u>การออกแสดงและการเข้าโรง</u>

ตัวละครจะออกมาหน้าเวทีเมื่อถึงบทบาทที่ตัวจะต้องแสดง และจะกลับเข้าโรงเมื่อหมดบทบาทแล้ว ดังตัวอย่างที่ยกมาดังนี้

---

[1] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา</u> (พระนคร : โรงพิมพ์น่าเชียง, 2480), (เจ้าจอมสมบูรณ์ในรัชกาลที่ 5 พิมพ์แจกในงานทำบุญอายุ 60 ปี เมื่อปีฉลู พ.ศ. 2480), "บทที่ 57," หน้า 157.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้นถึงพระปรัศเรืองรอง เสด็จเหนือแท่นทองเลขา
อยู่เย็นเป็นศุขทุกเวลา แสนเกษมเปรมปราในธานี
ช้า

มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวดาหาเรืองศรี
ตั้งแต่พระเชษฐาธิบดี ให้เสนีมานัดการวิวาห์[1]

... /

คิดพลางทางเสด็จคลาไคล ออกไปยังพระโรงรจนา[2]

- เสมอ -

เมื่อหมดบทนางมาหยารัศมีและนางสะการวาตีในย่อหน้าแรก ทั้งสองนางก็เดินเข้าโรงพร้อมทั้งนางกำนัล และเมื่อขึ้นเพลงช้าว่า "มาจะกล่าวบทไป" ท้าวดาหาก็เดินออกมายืนรำหน้าเวทีก่อน จนกระทั่งถึงเพลงเสมอ จึงเดินไปนั่งที่เตียง

หลังจากนั้นท้าวดาหาก็สั่งให้ดะหมังไปยังเมืองหมันหยา มีบทต่อไปว่า

บัดนั้น ดะหมังรับสั่งใส่เกษา
กุมเกล้าประนมบังคมลา ออกมาจากท้องพระโรงคัล
เรียกหาบ่าวไพร่ได้พร้อมเพรียง จัดเสบียงหาบคอนขมีขมัน
ดะหมังเสนาขึ้นม้าพลัน รีบไปกุเรปันทันใด[3]

- เชิด -

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, เรื่องเดิม, หน้า 209.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 210.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

เมื่อถึงบทว่าตะหมังออกจากท้องพระโรงแล้วสักครู่ ท้าวดาหาก็ลุกเดินเข้าโรงพร้อมทั้งเสนาข้าเฝ้าที่ออกมาพร้อมกัน ส่วนตะหมังยืนรำอยู่ เมื่อถึงเพลงเชิดก็เดินรำวนเวียนอยู่หน้าเวทีนั่นเอง จนกระทั่ง "ครั้นถึงจึงลงจากอาชา"[1] จึงหยุด ขณะที่ตะหมังรำเพลงเชิดอยู่นี้เอง ท้าวกุเรปันออกมานั่งบนเตียงแทน เสนาชุดใหม่ก็คลานออกมานั่งเฝ้าแหนตามที่ ดังนั้นเมื่อถึงบทตะหมังว่า "ครั้นถึงเคารพอภิวาท"[2] ท้าวกุเรปันและเสนาก็ประจำที่อยู่ใน "ท้องพระโรง" เรียบร้อยหมดแล้ว

ในตอนที่มีบทรบกัน บางทีตัวละครฝ่ายหนึ่งตาย อาจจะล้มลงนอนบนพื้นโรงสักครู่แล้วจึงลุกขึ้นเดินเข้าโรงไปก็ได้ หรือเมื่อต้องอาวุธแล้ววิ่งเข้าไปหลังโรงแสดงให้รู้ว่าไปตายก็ได้[3]

การปรากฏกายบนเวทีของตัวละครไม่ว่าในบทจะพรรณนาไว้อย่างไร เช่น ผุดขึ้นมาจากสระ ก็ใช้วิธีวิ่งออกมาจากหลังโรง เมื่อหมดบทบาทไม่ว่าจะบรรยายว่าอย่างไร เช่น อันตรธานไป ก็ใช้วิธีวิ่งเข้าไปในโรง ส่วนเวลาที่ตัวละครแปลงตัว ก็ใช้เปลี่ยนตัวโดยตัวเดิมวิ่งเข้าโรงไป ตัวแปลงก็วิ่งออกมารำแทนที่ต่อไป

นอกจากนี้ยังมีการเข้าฉากอีก 2 ชนิด คือ การหลบฉาก และการหนีฉาก การหลบฉากเป็นการแสดงตอนรำตรวจพลด้วยเพลงกราว เมื่อไปถึงท่าที่กลองต้องตีรัว ตัวละครจะหลบเข้าประตูฉากทางขวาด้านที่เป็นทางออกสักครู่ ก็กลับออกมาทางเดิมแล้วรำต่อไปตามกระบวนเพลง[4] ส่วนการหนีฉาก เป็นการแสดงแทรกในตอนรบ คือเมื่อรบกันไปได้สักครู่

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

[3] สัมภาษณ์หม่อมราชวงศ์ศึกฤทธิ์ ปราโมช วันที่ 3 ธันวาคม 2515.

[4] มนตรี ตราโมท, "ฉาก," สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 10 (2512-2513), 5889.

ตัวละครฝ่ายหนึ่งจะหนีเข้าประตูฉากทางด้านซ้ายไป อีกสักครู่จึงออกมาใหม่แล้วรบกันต่อไปตามกระบวน[1]

การนั่งเตียง

ในกรณีที่สมมติว่าเตียงเป็นพระราชอาสน์ หรือพระแท่นบรรทม ตัวละครที่จะนั่งเตียงได้คือตัวละครที่สำคัญที่สุดในฉากนั้น ๆ เช่นกษัตริย์ เทวดาผู้ใหญ่ รวมทั้งตัวนางที่มีฐานะเกือบเสมอกัน ขนาดมเหสีหรือราชธิดา เช่น พิเภก ตรีชฎา เบญกาย ถ้าในกรณีที่เป็นกษัตริย์หลายองค์ที่มีฐานะเท่าเทียมกัน อาจจะต้องใช้หลาย ๆ เตียง เตียงละ 1 หรือ 2 องค์ เช่นในงานอภิเษกอิเหนา เป็นต้น ตัวละครชั้นรองขนาดราชโอรส หรืออนุชาอาจนั่งเตียงเดียวกัน หรือนั่งคนละเตียง หรือให้ตัวละครชั้นรองนั่งกับพื้นก็ได้ แล้วแต่จะเห็นเหมาะสม เช่น ท้าวกะหมังกุหนิงกับวิหยาสะกำ พระรามกับพระลักษมณ์ เป็นต้น

ในบางตอน ตัวละครชั้นรองที่มีบทบาทสำคัญในตอนนั้นอาจจะนั่งเตียงได้ เช่น หนุมานตอนเข้าห้องนางวานรินทร์ องคตตอนเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ ตอนองคตสื่อสาร เป็นต้น

ส่วนตัวละครชั้นรองทั่ว ๆ ไปในฉากเข้าเฝ้า เช่น พิเภก สุครีพ หนุมาน ท้าวมหาชมพู รวมทั้งบรรดาเสนาข้าเฝ้า นางนำนัลต่าง ๆ นั่งเรียงรายบนพื้นโรงหน้าเตียงนั่นเอง

ในกรณีที่สมมติว่าเตียงเป็น ยอดเขา หรือ ต้นไม้ หรือ เรือ ฯลฯ อาจให้ตัวละครตัวใดก็ได้ที่มีบทบาทขึ้นไปนั่งหรือยืนบนเตียงได้

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5890.

การรบในละคร

การรบแต่ละครั้งจะต้องเริ่มตั้งแต่แม่ทัพสั่งให้เสนาออกไปจัดทัพ ตัวเสนาจะออกมารำเดี่ยวในเพลงประถมก่อน แล้วจัดทัพตามเนื้อร้อง เมื่อพร้อมแล้วก็กลับเข้าไปทูลแม่ทัพจะอาบน้ำแต่งตัว มาขึ้นรถหรือช้างหรือม้า ซึ่งจะมีบทชมความงามเกือบทุกครั้งไป แล้วแม่ทัพก็จะออกตรวจพลด้วยเพลงกราวแล้วเริ่มเคลื่อนกระบวนทัพ ทัพใดยกออกมาก่อนเมื่อเดินทัพถึงที่หมายแล้วก็ตั้งทัพคอย ตอนนี้เมื่อหมดบทก็จะยกขบวนเข้าโรงก่อน ต่อเมื่ออีกฝ่ายหนึ่งออกมาจัดทัพ เดินทัพและตั้งทัพเสร็จเรียบร้อย จึงยกกลับออกมาใหม่ปะทะกัน แต่ละฝ่ายจะมีตัวแทนเจรจาท้าทายกันแล้วเริ่มรบ อนึ่ง ฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายที่เป็นศัตรูมักจะตั้งทัพทางด้านซ้ายของเวที ส่วนฝ่ายตัวเอกจะตั้งทัพทางด้านขวา

การรบในละครโดยเฉพาะเรื่องอิเหนา ไม่เน้นความสำคัญให้เด่นและยิ่งใหญ่เท่าการแสดงโขน บทละครจึงอาจจะดำเนินไปไม่ละเอียดและครบถ้วนตามแบบแผนเท่าโขน เช่น อาจไม่มีเพลงประถม หรืออาจไม่มีการตรวจทัพในเพลงกราว คืออาจจะบรรเลงเพลงกราวเพียงเพื่อประกอบการเดินทัพเท่านั้นก็ได้

การรบในละครในที่ต้องใช้อาวุธ เช่น ดาบ หอก หรือคันศร มักจะประอาวุธกันจริง ๆ ได้แต่ไม่รุนแรงมากนัก แต่ถ้าเป็นการโยนหรือขว้างอาวุธและของมีคมจะกระทำต่อหน้าพระที่นั่งไม่ได้ เช่นการแผลงศร ถ้าแสดงหน้าพระที่นั่ง ต้องทำท่ายิงศรด้วยมือเปล่าแล้วมีตัวละครอีกตัวหนึ่ง นุ่งผ้าลาย สวมเสื้อโหมดหรือตาด สวมหมวกหูกระต่าย ถือลูกศรออกมาคุกเข่าอยู่หน้าเวที วางศรไว้ข้างตัว ถวายบังคมสามครั้งแล้วเอามือจับลูกศรลุกขึ้นวิ่ง มือแกว่งลูกศรให้หมุน แล้วไปปักที่อกฝ่ายศัตรู ซึ่งจะรวบลูกศรไว้ที่อกตัวแล้วก็ทำบทตายไป[1]

---

[1] หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, "ละครนอก ละครใน และละครคึกคำบรรพ์," วารสารนาฏศิลป์ 13 (พระนคร : ชุมนุมนาฏศิลป์และการละคอน สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2514), หน้า 31-34.

หรือถ้าเป็นการใช้อาวุธอื่น ก็อาจจะใช้วิธีเสือกอาวุธไปตามพื้นโรง ส่วนในกรณีที่ไม่ได้เสด็จพระราชดำเนิน ก็เปลี่ยนแปลงวิธีไปบ้าง เช่น ถ้าจะยิงศรตัวละครก็จะพุ่งลูกศรออกจากศร แล้วฝ่ายศัตรูจะวิ่งเข้ามารับลูกศรไปปักอกให้ทัน แสดงท่าทางว่าเจ็บปวดตายไป[1] เช่นนี้เป็นต้น

การละเล่นประกอบ

ในการแสดงละครในบางตอนจะมีการละเล่นอื่น ๆ แทรกเป็นฉากประกอบเช่น มีการรำอาวุธหรือประลองอาวุธกัน การมหรสพต่าง ๆ เช่น หุ่นโขน ละคร หนัง การแสดงกายกรรมต่าง ๆ การซ่อนต่าง ๆ ฯลฯ การแสดงพวกนี้ถ้าในบทกล่าวถึงแต่สั้น ๆ ก็ไม่ได้แสดงจริงจังเป็นเพียงการสมมติเอา หรือมิฉะนั้นก็มีเฉพาะการแสดงบางอย่างแต่โดยย่อพอให้เป็นเครื่องหมายเท่านั้น เช่น บทบรรยายว่า

บัดนั้น ฝ่ายพวกมหรสพน้อยใหญ่
โขนลครมอญรำระบำใน แหงวิไสยไศลวดประกวดกัน
หกคะเมนสามตอดูคอแหงน รำแพนนากลัวตัวสั่น
นอนดาบคาบค้อนชบฟัน หวงพันผ้าชุบน้ำมันยาง
สิงโตญวนควรเล่นแต่การใหญ่ หกคะเมนตอขึ้นไปได้หลายอย่าง
มงครุ่มกลองตั้งอยู่หว่างกลาง ระเบงวางศรไปไล่นกยูง[2]

แต่ถ้าบรรยายการละเล่นอย่างละเอียด หมายความว่ามีการละเล่นเช่นนั้นจริง ๆ เช่น รำดาบสองมือ มวยชาย มวยหญิง บทบรรยายการละเล่นพวกนี้จะเป็นเฉพาะเรื่อง ๆ ไป เช่นตัวอย่างดังต่อไปนี้ จะชกมวยกันตามบทและในเพลงแหงวิสัยก่อน แล้วจึงพันดาบดั้งกันตามบทและในเพลงกลองแขกทีละตอน

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 31.

[2] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 1095.

บัดนั้น คู่มวยวิ่งมาตรงหน้าฉาน
กราบถวายบังคมก้มกราน ตางคนลนลานลุกขึ้นชก
ทำเสียหลักลวงให้ไล่ถลา หมัดควาเข่าดันอักเข้าอก
ปะเตะตีน่อยปับขมับฟก ได้สองยกหยุดอยู่มวยหมู่มา/

- แทงวิสัย -

คาบสองมือคู่สู้กับดั้ง ขยับยั้งเยื้องหลอกกลอกหน้า
โถมถลันฟันรับจับสาตรา จนสิ้นท่าถึงปล้ำซ้ำต่อยกัน[1]

- กลองแขก -

การเล่นหนังของประสันตาให้นางแอหนังดู ก็นับเป็นการแสดงประกอบอย่างหนึ่งด้วย ต้องมีการเชิดตัวหนังจริง ๆ ให้สมบทที่ว่า "เชิดรูปอิเหนาขึ้นทันใด"[2] และที่บอกบทให้ "เชิดตัวหนังเผาเมือง" เป็นต้น ตัวประสันตาควรจะเป็นผู้พากย์เอง เพราะในบทมีว่า "ประสันตาพากย์ไปทันที"[3] การเล่นหนังนี้ใช้คนเชิดหนังที่ประสันตาจัดมาไว้พวกหนึ่งและคนช่วยพากย์และเจรจาอีกคนหนึ่งหรือสองคน ส่วนพวกปี่พาทย์ที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ไม่จำเป็นต้องขึ้นไปนั่งบนเวทีด้วย แต่อาจใช้พวกปี่พาทย์ที่บรรเลงประจำละครใน ซึ่งนั่งอยู่ด้านข้างหรือด้านหน้าของเวทีนั่นเอง

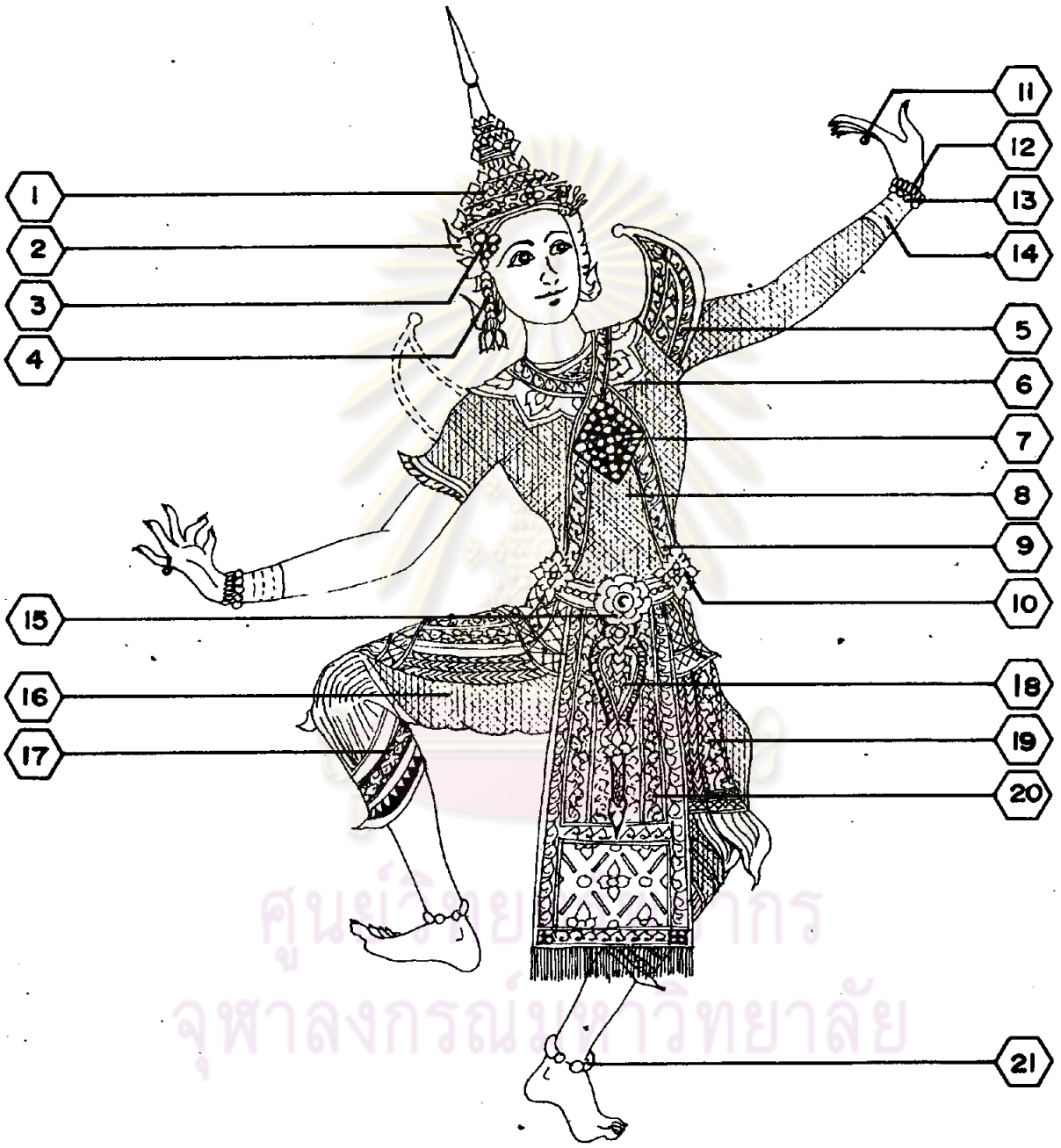
วิธีการแสดงอื่น ๆ ได้กล่าวมาแล้วในหัวข้ออื่นของบทนี้ โดยเฉพาะเรื่องเพลงดนตรีและท่ารำ จึงไม่กล่าวซ้ำอีกในที่นี้

---

1 รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 69-70.

2 อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 926.

3 เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.



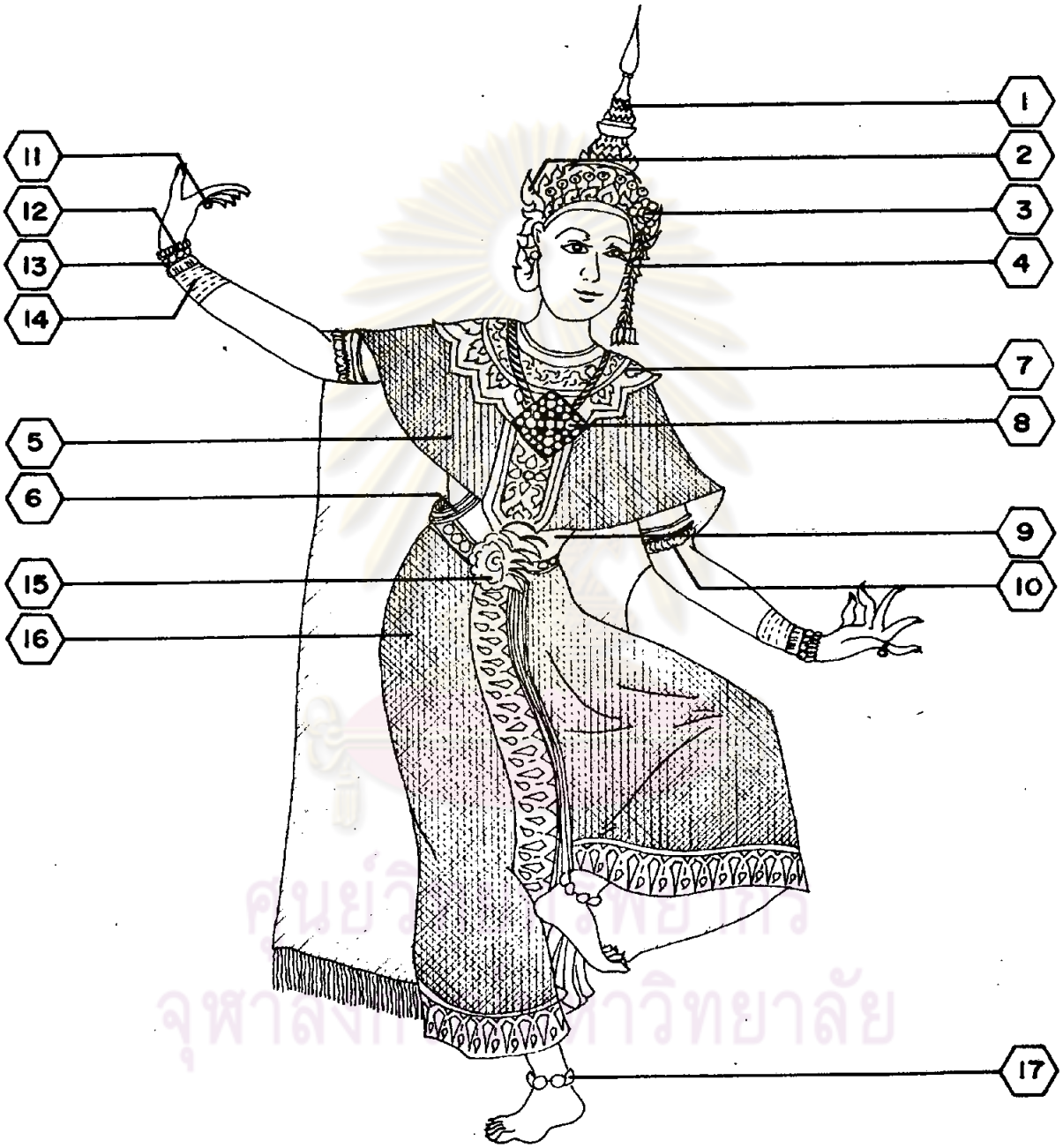
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

WS:

อธิบายภาพเครื่องแต่งตัวพระ

1. ชฎาพระ
2. กรรเจียกจร
3. ดอกไม้ทัด
4. อุบะ หรือพวงดอกไม้
5. อินทรธนู (เฉพาะเสื้อแขนยาว)
6. กรองคอ
7. ทับทรวง
8. เสื้อ หรือฉลององค์ ด้านซ้ายแสดงให้เห็นแขนยาว ด้านขวาแสดงให้เห็นเสื้อแขนยาว ?
9. สังวาล
10. ตาบทิศ
11. ชำมรงค์
12. แหวนรอบ
13. ปะวะหล่ำ
14. ทองกร หรือกำไลแผง
15. ปั้นเหน่ง
16. ผ้านุ่ง หรือภูษา
17. สนับเพลา
18. สุวรรณกันถอบ (ในภาพนี้ปักลงบนห้อยหน้า)
19. ชายไหวชายแครง ?
20. ชายไหวชายแครง ?
21. กำไลเท้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

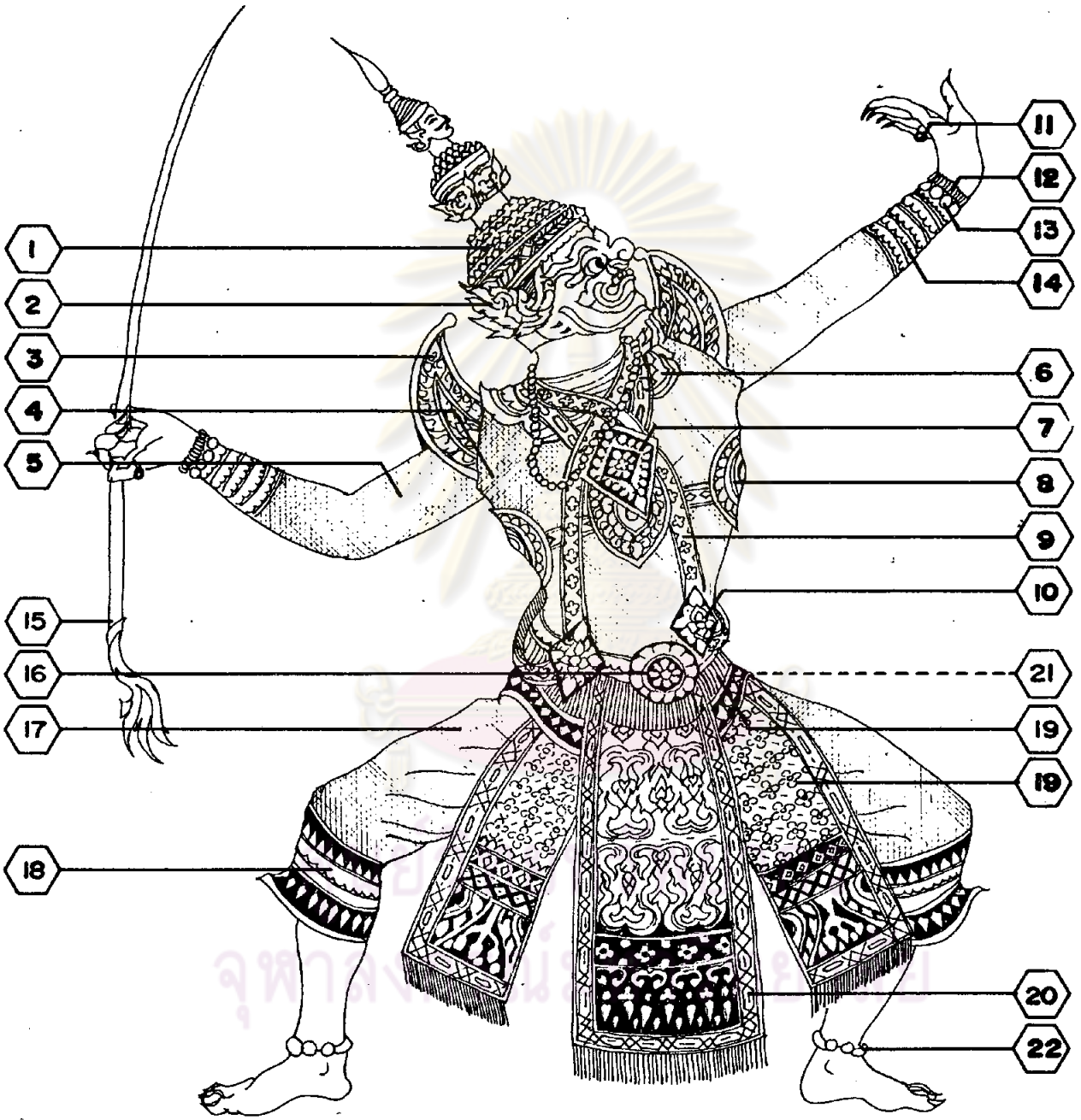


หน

อธิบายภาพเครื่องแต่งตัวนาง

1. มงกุฎนาง หรือมงกุฎกษัตรี
2. กรรเจียกจร
3. ดอกไม้ทัด
4. อุบะ หรือพวงดอกไม้
5. ผ้าห่มนาง
6. สะอิ้ง
7. กรองคอ หรือนวมนาง หรือสร้อยนวม
8. ทับทรวง
9. เสื้อในนาง
10. พาหุรัด
11. ชำมรงค์
12. แหวนรอบ
13. ปะวะหล่ำ
14. ทองกร
15. เข็มขัด
16. ผ้านุ่งนาง หรือภูษา
17. กำไลเท้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ยักษ์

อธิบายภาพเครื่องแต่งตัวยักษ์ (ชั้นพญายักษ์)

1. หัวโขน (ในภาพนี้เป็นหัวทศกัณฐ์)
2. จอนหูยักษ์
3. อินทรธนู
4. ตัวเสื้อ ในบทเรียกว่าฉลององค์ หรือสมมติเป็นเกราะ
5. แขนเสื้อ สมมติเป็นสีกายของยักษ์
6. กรองคอ
7. ทับทรวง
8. รัดอก หรือเกราะนวม
9. สังวาล
10. ตาบทิศ
11. ชำมรงค์
12. แหวนรอบ
13. ปะวะหลำ
14. ทองกร หรือกำไลแผง
15. คันศร
16. ปั้นเหน่ง
17. ผ้านุ่ง หรือภูษา
18. สนับเพลา
19. เจียระบาด
20. หอยหน้า
21. ผ้าปิดก้น หรือห้อยก้น
22. กำไลเท้า

บรรดาพญายักษ์ตัวสำคัญอื่น ๆ ก็คงแต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่สีและลักษณะของหัวโขน โดยเฉพาะบรรดาหัวยักษ์มีอยู่ราวร้อยแบบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หอสมุดกลาง ... จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลิง

อธิบายภาพเครื่องแต่งตัวลิง

1. หัวโขน (ในภาพนี้เป็นหัวหนุมาน)
2. จอนหู
3. กรองคอ
4. เสื้อ
5. พาหุรัด
6. ทับทรวง
7. สังวาล
8. ตาบทิศ
9. ปั้นเหน่ง
10. ทองกร
11. ปะวะหล่ำ
12. แหวนรอบ
13. ตรี
14. เจียระบาด
15. เจียระบาด
16. ห้อยหน้า
17. ผ้าปิดก้น (มองไม่เห็น)
18. หางลิง (มองไม่เห็น)
19. ผ้านุ่ง
20. สนับเพลา
21. กำไลเท้า

บรรดาวานรตัวสำคัญอื่น ๆ ก็คงแต่งกายคล้ายกันนี้ ต่างกันแต่สีและลักษณะของหัวโขน โดยเฉพาะบรรดาหัวลิงมีอยู่ราว 40 แบบ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.9 เครื่องแต่งตัว

ละครรำของไทยตั้งแต่แรกเริ่ม โดยเฉพาะละครชาตรี ใช้ผู้ชายแสดง และมีตัวแสดงเพียงไม่กี่คน แต่ละคนอาจแสดงหลายบท ผู้แสดงมักไม่สวมเสื้อ นุ่งผ้าหยักรั้งขึ้นไปสูง ถ้าตอนใดจะเล่นเป็นตัวนาง ก็อาจเอาผ้าสไบหรือผ้าขาวม้าห่มไว้ พอเป็นเครื่องหมายให้รู้ว่าทำบทเป็นหญิงเท่านั้น ส่วนเครื่องแต่งตัวยืนเครื่องอย่างที่ตัวนายโรงละครชาตรีแต่งให้ดีกว่าตัวอื่นในสมัยต่อมา ซึ่งได้แก่ นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้า คาดเจียระบาด มีห้อยหน้าห้อยข้าง สวมสังวาล ทับทรวงกรองคอกับตัวเปล่า บนศีรษะสวมเทริด นั้น เป็นเครื่องแต่งตัวที่เอาอย่างมาจากโขน ซึ่งเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์และเจ้านายมาอีกทอดหนึ่ง ดังที่สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระวิจารณ์ไว้ว่า

> เครื่องแต่งตัวโขนละครเป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ ท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้น แต่ก่อนมาจึงมักเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแต่งโขนละครของหลวงก่อน ต่อพระราชทานอนุญาตหรือไม่ห้ามปราม ผู้อื่นจึงจะเอาอย่างไปแต่งโขนละครของตนได้[1]

เครื่องแต่งตัวยืนเครื่องดังกล่าวข้างต้นนั้น เราไม่มีหลักฐานว่าเริ่มมีมาแต่สมัยใด จนกระทั่งสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชจึงพอจะได้ความรู้ขึ้นบ้างว่า เครื่องประดับของโขนและละครมีเพิ่มขึ้นจากตัวยืนเครื่องของละครชาตรีดังนี้

> บรรดาตัวระบำเหล่านั้นไม่มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดอย่างไร ผิดกว่าตัวโขนและละครมีชฎาปิดทองสูง ปลายแหลมคลายตะลอมพอกขุนนางเวลางานพระราชพิธีแต่มีจรหอยลงมาสองข้างจนใต้หู ประดับพลอยเทียม (เห็นจะประดับกระจก) ทัดดอกไม้ปิดทอง[2]

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา, หน้า 18.

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล), จดหมายเหตุลาลูแบร์ (2 เล่ม ; พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), เล่ม 1, หน้า 211-2.

ส่วนละครในใช้ผู้หญิงแสดง จะไม่สวมเสื้ออย่างละครชาตรี หรือละครนอกไม่ได้ ตัวพระจึงได้สวมเสื้อ และตัวนางก็ห่มสไบเรียบร้อยอย่างละครในเป็นของเกิดทีหลัง จึงได้เลียนแบบเครื่องแต่งกายของโขนบ้าง ละครบ้าง ระบำบ้าง มาดัดแปลงให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และเนื่องจากเป็นของเกิดขึ้นในวังจึงสามารถทำได้ประณีตงดงามมาก ภายหลังละครนอกจึงได้เอาแบบเครื่องแต่งตัวที่ดัดแปลงแล้วนี้ไปใช้บ้าง

ในที่สุดเครื่องแต่งตัวละครในจึงได้ยุติลงเป็นแบบฉบับมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และยึดถือเรื่อยมาจนปัจจุบัน หากจะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างก็คงจะเป็นเพียงส่วนเล็กน้อยในรายละเอียด แต่ส่วนใหญ่คงเดิม ตัวยืนเครื่องพระ และยืนเครื่องนางจึงแต่งตัวดังนี้

<u>ตัวพระ</u> นุ่งสนับเพลาชักเชิงขึ้นไปถึงเหนือน่อง นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ลดเชิงลงมาถึงเข่า มีชายไหวชายแครง ใส่เสื้อตลอดจนปลายแขน มีอินทรธนู ศีรษะสวมมงกุฎหรือชฎา มีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด เครื่องประดับมักเป็นทองคำหรือลงยาราชาวดี บรรดาตัวละครที่ทำบทเป็นชายซึ่งเรียกว่าตัวพระนั้น ไม่ว่าจะเป็นตัวดีตัวเลวอย่างไรก็แต่งยืนเครื่องเหมือนกันหมด ผิดกันแต่เครื่องสวมศีรษะเท่านั้นว่า ท้าวพระยาใส่ชฎา เสนาอำมาตย์ใช้ผ้าโพกศีรษะ[1]

<u>ตัวนาง</u> นุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่อง และห่มผ้าแถบ (ลายทอง) สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลัง ไว้ชายเสมอน่อง ศีรษะสวมชฎาหรือรัดเกล้าหรือกระบังหน้า มีกรรเจียกจรดอกไม้ทัด เครื่องประดับมักทำด้วยทองคำหรือทองลงยาราชาวดี พวกตัวละครที่ทำบทเป็นหญิง ซึ่งเรียกว่าตัวนาง ไม่ว่าตัวดีหรือตัวเลว ใช้แต่งเครื่องนางทั้งนั้น ผิดกันแต่เครื่องสวมศีรษะทำนองเดียวกับพระ[2]

โดยปรกติถ้าละครในเล่นดูกันเองเป็นการภายใน อาจจะไม่ได้แต่งรัดเครื่อง เพียงแต่นุ่งผ้าให้รัดกุมเหมาะที่จะรำเต้นและทำบทได้สะดวก เรียกว่าแต่งอย่างน้อย ต่อเมื่อออกงานจึงจะแต่งเครื่องละคร

---

[1] สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องเดิม, หน้า 15-20.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 16-20.

เครื่องแต่งตัวละครเลียนแบบบาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์บ้าง พระมเหสีบ้าง พระเจ้าลูกเธอ และเจ้านายอื่น ๆ บ้าง ทั้งส่วนที่เป็นเสื้อผ้าฉลองพระองค์ เครื่องประดับศีรษะ และเครื่องประดับอื่น ๆ ดังจะได้ยกมาพอเป็นตัวอย่างบ้างดังต่อไปนี้

เครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ แบบปรกติอาจจะทรงดังนี้: ทรงสนับเพลา ทรงพระภูษาโจง ฉลองพระองค์อย่างเทศ (คือเสื้อแขนยาวผ่าอกตลอด คอตั้ง ทำด้วยผ้ายก) มีฉลองพระองค์ครุยทับ คาดปั้นเหน่ง และมีผ้าสำรดคาดทับอีกทีหนึ่ง สวมพระมหาสังวาล ปรกติจะไม่ทรงพระมหามงกุฎ แต่อาจจะวางไว้ข้างพระที่ สวมฉลองพระบาทเชิงงอน[1]

พระมหาพิชัยมงกุฎเป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์ 1 ใน 5 สิ่ง สำหรับพระมหากษัตริย์ทรงในงานพระราชพิธีสำคัญ เช่น พระราชพิธีบรมราชาภิเษกเป็นต้น แต่เท่าที่ปรากฏมาในสมัยรัตนโกสินทร์ พระเจ้าแผ่นดินทรงพระมหามงกุฎเพียงไม่กี่ครั้ง เพราะมีน้ำหนักมากถึง 7 กิโลกรัม แม้ในพิธีบรมราชาภิเษกในรัชกาลที่ 2 เองก็ไม่ได้ทรงพระมหาพิชัยมงกุฎ ดังความพรรณนาถึงฉลองพระองค์ว่า

สนับเพลาเชิงเรี้อยสอด ทรงกระสัน
ภูษิตลวดลายสุวรรณ กระหนกแหย่ง
รัดองค์เพริศพรายพรรณ กรองมาศ
ฉลองพระองค์ตาดแหล่ง จีบเฟื้อยปลายปลิว
รัดองค์เจียรบาทเกี้ยว ชายกระหวัด
รัดพระองค์เนาวะรัฬ คาดแล้ว
พระแสงกั้นหยั่นขัด สร้อยสอด งามเฮย
ทรงพระสังวาลแพร้ว ร่วงรุ้งจินดา

---

[1] จากพระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ที่ในพระบรมมหาราชวัง

ชำมรงค์รัตนเรื้อง สอดเสร็จ
ทรงพระมาลาเพ็ชร เฟื่องฟ้า
กรกระลึงพระแสงเสด็จ งามสง่า นักเธย
ยุระยาตรขึ้นเกยหน้า ที่นั่งท้องโรงคัล[1]

พระมหาพิชัยมงกุฎจึงไม่ใช่เครื่องต้นที่ทรงปรกติ เป็นแต่เพียงเครื่องราชกกุธภัณฑ์ที่เจ้าพนักงานถวายพระเจ้าแผ่นดินในพิธีบรมราชาภิเษก เป็นเครื่องหมายอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ทำนองเดียวกับพระมหาเศวตฉัตร ส่วนในการพระราชพิธีสำคัญบางอย่างทรงพระชฎาหรือเรียกว่าจุลมงกุฎแทนก็ได้

เครื่องแต่งตัวละครที่ได้รับเอาลักษณะของพระมหามงกุฎและพระชฎามาเลียนแบบเป็นเครื่องแต่งตัวละคร ก็ใช้เป็นเครื่องหมายของกษัตริย์เช่นกัน แต่งได้ทุกระดับทั้งพระมหากษัตริย์และชั้นเจ้านาย และใช้สวมตลอดเวลาไม่ว่าจะแสดงบทว่าทำอะไร เช่น ประพาสป่า นั่งเมือง เข้าบรรทม หรือสรงน้ำ ฯลฯ

นอกจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์แล้ว ยังมีแบบเครื่องทรงของเจ้านายชั้นรองลงมาอีกลักษณะหนึ่ง เช่นที่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอกรมขุนอิศรสุนทรทรงในการพระราชพิธีอุปราชาภิเษก ดังนี้

> ทรงพระสนับเพลาเชิงงอนทรงพระภูษาลายน้ำยาเทศเขียนทอง โจงหางหงษ ทรงรัดพระองคหนามขนุน ทรงฉลองพระองคตาดเงินดอกผุดใหมจีบอย่างเทศ คาดแครงเจียรบาดนอกเจียรบาดรัดพระองคปั้นเหน่งประดับเพชร ทรงเหน็บ-

---

[1] พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว, โคลงยอพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พระนคร : โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2511), (พิมพ์ในงานฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ 200 ปี ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย วันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2511), หน้า 37.

พระแสงกั้นหยั่นถมราชาวดีมีดอกไม้เพชประจำสาย ทรงพระมหาสังวาร ประดับเพชสภักเสวียงพระอังษา ทรงพระชำมรงมรกฎครบทั้งสองพระหัตถ์ แล้วทรงพระมาลาเส้าสูงศรีกุหราประดับเพช มีขนนกวายุภักษ์ ตั้งเสดจมาโดยกระบวนแห่ตามราชมัคคันครวถี...[1]

ส่วนเครื่องทรงสำหรับเจ้านายผู้หญิงในพระราชพิธีตามที่ปรากฏในกฎมนเทียรบาลสมัยอยุธยานั้น ปรากฏว่า นุ่งผ้าหน้านาง สวมเสื้อ ศีรษะสวมกรอบหน้าบาง เกี้ยวบ้าง ดังที่ใช้คำว่า "ใส่เศียรเพศ ใส่สนองเกล้า" พระสนมหมสไบเรียกว่า "สภักสองบ่า" เดิมมงกุฎของเจ้านายฝ่ายหญิงยอดไม่สูงมาก แต่สมัยหลังยอดแหลมสูงขึ้นไป ข้อนี้มีหลักฐานปรากฏอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสุโขทัย[2]

นอกจากนี้ยังมีเครื่องทรงของเจ้าฟ้าอีกแบบหนึ่ง เช่นที่ทรงในพิธีโสกันต์ เป็นต้นว่าผู้ชายอาจจะทรงพระภูษาโจง หรือทรงพระภูษาหน้านางอย่างเจ้านายผู้หญิงก็ได้ ถ้าเป็นเจ้านายผู้หญิงอาจหมสไบ ทรงพระภูษาหน้านางหรือสวมเสื้อ ทรงสนับเพลามีห้อยหน้าเจียระบาดก็ได้ เครื่องประดับพระเศียรอาจเป็นปิ่นและเกี้ยว หรืออาจเป็นพระมาลาก็ได้ ส่วนเครื่องประดับอื่น ๆ คล้ายกัน เช่น กรองศอ สังวาล ทับทรวง พาหุรัด ทองกรประวะหล่ำกำไล ชำมรงค์ทุกนิ้วพระหัตถ์ คาดพระปั้นเหน่ง สวมกำไลข้อพระบาท

เครื่องแต่งตัวละครเมื่อเลียนแบบเครื่องต้นมาแล้วก็พยายามทำให้ใกล้เคียงของจริงที่สุด ดังจะเห็นข้อสนับสนุนจากข้อความในกฎหมายตราสามดวงที่ห้ามผู้อื่นสร้างเครื่องละครเหมือนอย่างเครื่องต้น (แต่ทั้งนี้มิได้หมายรวมถึงละครของหลวงด้วย)

---

[1] หอสมุดแห่งชาติ, "เรื่องการพระราชพิธีอุปราชาภิเศกสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ขึ้นเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล จ.ศ. 1168," จดหมายเหตุรัชกาลที่ 1, เลขที่ 3.

[2] สัมภาษณ์ ม.ร.ว.แสงสูรย์ ลดาวัลย์ วันที่ 15 พฤศจิกายน 2515.

เจ้าต่างกรมแลข้าทูลลออง ฯ ผู้รักษาเมือง ผู้รั้ง กรมการ ช่างโขนช่างลคอน ทุกวันนี้ แต่งยืนเครื่องแต่งนาง ยอมทำมงกุฎฉัตรชายไหวชายแครง กรรณเจียก-จรดอกไม้/ทัดนุ่งโจงไว้หางหงษ ต้องอย่างเครื่องต้นอยู่ดูไม่ควรนักหนา[1]

เครื่องแต่งตัวละครได้นำแบบเครื่องทรงของพระเจ้าแผ่นดินและเจ้านาย มาดัดแปลงเครื่องละครสำหรับตัวละครระดับพระมหากษัตริย์ และเจ้านาย ส่วนตัวละครรอง ๆ ลงมาก็แต่งเช่นเดียวกัน เพียงแต่เครื่องประดับอาจมีน้อยกว่าและไม่งามเท่า แต่ที่สำคัญที่สุดคือ เครื่องสวมศีรษะจะต่างกันตามลำดับชั้น

เนื่องจากตัวละครในเรื่องอิเหนาและเรื่องรามเกียรติ์มีลักษณะต่างกันอยู่มากจึงแยกกล่าวไปมีละเรื่องดังนี้

ก. <u>เรื่องอิเหนา</u> แม้ว่าอิเหนาจะเป็นเรื่องชวามาก่อน แต่ตัวละครก็แต่งเครื่องอย่างละครไทยตามปรกติ[2] ตัวละครในเรื่องอิเหนาอาจแบ่งเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะการแต่งตัวดังนี้ คือตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด

1) <u>ตัวพระ</u> แต่งยืนเครื่องพระเหมือนกันหมด ตั้งแต่องค์ปะตาระกาหลา ท้าวกุเรปัน ท้าวดาหา อิเหนา สังคามาระตา สียะตรา วิหยาสะกำ จรกา และระตูเมืองต่าง ๆ ตลอดจนพี่เลี้ยง และเสนา (กิดาหยัน) ผิดกันแต่เครื่องสวมศีรษะ กล่าวคือ

กษัตริย์ที่เป็นระเด่น ระตู และเทวดา สวมชฎาพระ แม้ว่าบางตอนจะบรรยายถึงความแตกต่างของเครื่องแต่งตัวของระเด่นกับระตูก็ตาม เช่น ตอนที่อิเหนาปลอมเป็นจรกา มีบทบรรยายว่า

---

[1] <u>กฎหมายตราสามดวง</u>, (5 เล่ม ; พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), เล่ม 5, หน้า 282-3.

[2] เครื่องแต่งตัวละครอิเหนาที่แต่งแบบชวา เพิ่งเกิดมีขึ้นในสมัยหลังเมื่อไม่กี่ปีนี้เอง

ไม่ทรงเครื่องประดับสำหรับทรง ตามวงศ์อสัญแดหวา
ทรงแต่เครื่องระตูตำช้า กุมกฤชฤทธาจรลี[1]

สียะตราเมื่อยังเล็กอยู่ สวมศีรษะกุมาร ดังบทพรรณนาว่า "กันกวดกระหมวดมุ่นเมาลี ใส่เกี้ยวแก้วมณีเนาวรัตน์"[2] จนกระทั่งเข้าพิธีโสกันต์แล้วจึงสวมชฎาเหมือนกษัตริย์องค์อื่น ๆ ดังในบทว่า "มงกุฎกรรเจียกห้อยสร้อยสนทรง"[3]

อิเหนาเมื่อปลอมตัวเป็นโจรป่า สวมเสื้อผ้าเครื่องประดับอย่างเดิม แต่เปลี่ยนจากสวมชฎาพระเป็นปันจุเหร่จเพชรแทน หรือมิฉะนั้นก็อาจใช้ผ้าตาดโพกก็ได้

พี่เลี้ยงระเด่น แต่งยืนเครื่องจับโจงหางหงส์เหมือนตัวพระอื่น ๆ แต่ศีรษะสวมปันจุเหร่จชั้นรัก เครื่องประดับอื่น ๆ เหมือนกัน

ส่วนกิดาหยันแต่งตัวต่างจากพี่เลี้ยงออกไป คือ นุ่งผ้าก้นแป้น (ไม่โจงหางหงส์) ไม่ใส่กนกปลายแขน (ในกรณีที่สวมเสื้อแขนสั้น) สวมหมวกหูกระต่าย[4] ส่วนเครื่องประดับเหมือนตัวพระอื่น ๆ เพียงแต่อาจจะไม่งามเท่า

2) ตัวนาง แต่งยืนเครื่องนางเหมือนกันหมด ตั้งแต่ ประไหมสุหรี บุษบา จินตะหรา กุสุมา พี่เลี้ยง ตลอดจนนางกำนัล ผิดกันแต่เครื่องสวมศีรษะดังนี้

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 507.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 801.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 808.

[4] ปัจจุบันนี้ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี คิดแบบเครื่องแต่งตัวใหม่ให้พวกกิดาหยันนุ่งผ้าลาย สวมหมวกแขกแทน เพื่อให้ดูต่างกับพวกพี่เลี้ยงมากขึ้น หมวกแขกนี้ทำด้วยผ้าตาดเอามาพับประสานกันเป็นชั้น ๆ

ตัวเหลี่ต่าง ๆ ระเด่นราชธิดาทุกองค์สวมรัดเกล้ายอดทั้งหมด[1] พี่เลี้ยงสวมรัดเกล้าเปลว ส่วนนางกำนัลหรือตัวนางธรรมดาที่ไม่ใช่ราชธิดาสวมกระบังหน้าชี้รักวิยะดาตอนเป็นเด็กก็สวมกระบังหน้าเพชร

เมื่อบุษบาปลอมเป็นอุณากรรณแต่งตัวยืนเครื่องพระ สวมชฎา จนกระทั่งปลอมเป็นโจรป่าจึงได้สวมปันจุเหร็จเพชรเหมือนปันหยี ส่วนตอนที่ปลอมเป็นแอหนังแต่งเครื่องนางสีขาว ศีรษะสวมกระบังหน้าเพชร สมัยก่อนอาจแต่งเครื่องที่มีสีสันอย่างธรรมดาก็ได้

3) <u>ตัวเบ็ดเตล็ด</u> ได้แก่ตัวละครที่แสดงบทอื่นซึ่งไม่ใช่ตัวพระตัวนางที่กล่าวมาแล้ว

ตัวฤาษี เช่น ฤาษีสังปะลิเหงะ แต่งตัวแบบฤาษีคือ นุ่งห่มสีเหลืองเป็นลายคล้ายหนังเสือ สวมชฎายอดดอกลำโพง หน้าแหวะ (คือสวมแต่ส่วนบนของศีรษะไม่ปิดหน้า)

ชาวบ้านชาวเมือง แต่งตัวธรรมดาคือสวมเสื้อและกางเกง มีผ้าคาดพุง ผู้หญิงนุ่งผ้าห่มสไบธรรมดา

นอกจากนี้ยังมีพวกสัตว์ต่าง ๆ เช่น นกยูง กวางทอง ช้าง ตัวแสดงพวกนี้แต่งตัวง่าย ๆ คือ สวมเสื้อกางเกงให้รัดกุม ใช้สีสันให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงหรือใกล้เคียงกับบท เช่น นกยูงอาจใช้สีเขียว กวางทองอาจใช้สีเหลืองทอง ช้างอาจใช้สีขาวสี-เทาหรือสีดำ ส่วนศีรษะนั้นสวมหัวนกยูง หัวกวาง หัวช้าง ตามลำดับ ทุกตัวเปิดหน้าทั้งนั้น

เหตุที่เชื่อได้ว่าในรัชกาลที่ 2 มีการทำหัวสัตว์เลียนแบบของจริง เพราะมีหลักฐานอยู่ว่า มีผู้พยายามเลียนแบบขนาดที่ว่า ช้างก็จะให้เป็นช้างเผือกสำหรับพระมหา-กษัตริย์ จนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องออกประกาศห้ามเพราะทรงเห็นว่าเป็นของคู่บุญบารมีพระเจ้าแผ่นดินผู้อื่นไม่ควรนำไปทำเลียนแบบ

---

[1] ดูการสันนิษฐานเรื่องรัดเกล้าในหน้า 141-142

ห้ามมิให้พระองค์เจ้าบีกรมยังไม่ได้ตั้งกรม แลข้าทูลละอองธุลีพระบาทผู้ใหญ่ผู้น้อย และราษฎรที่บรรดาเล่นโขนเล่นละครหากินอยู่ทั้งปวงให้รู้ทั่วกันว่า ห้ามมิให้เขียนเป็นหัวช้างสีเผือกสีประหลาด ให้ใช้ได้แต่หัวช้างดำ ถ้าจะเล่นโขนจะใช้เอราวัณอย่างเดียวนั้นได้ นอกนั้นห้ามมิให้ใช้หัวช้างสีเผือกสีประหลาดเลยเป็นอันขาด[1]

ส่วนม้ามักไม่ใคร่ใช้คนแสดงเพราะไม่มีบทบาทอะไรเป็นพิเศษ ละครในมักใช้ม้าแผงซึ่งทำด้วยกระดาษแข็งห้อยไว้ข้างตัว แล้วคนรำก็ทำลีลาของม้าได้ แต่ช้างเป็นสัตว์โตไม่เหมาะจะนำมาแขวนไว้ข้างตัวอย่างม้า จึงใช้คนแสดงเป็นช้าง

ข. <u>เรื่องรามเกียรติ์</u> ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์มีพิเศษกว่าเรื่องอิเหนา จึงต้องแบ่งออกเป็น 5 ประเภท ตามลักษณะการแต่งกายคือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวเบ็ดเตล็ด

1. <u>ตัวพระ</u> มีทั้งเทวดาและมนุษย์ แต่งกายเหมือนกันหมดคือ ยืนเครื่องอย่างพระ ผิดกันแต่สีเสื้อเปลี่ยนไปตามสีกายประจำตัวละคร เช่น พระอินทร์สีเขียว พระพรหมสีขาว ท้าวมาลีวราชสีขาว พระรามสีเขียว พระลักษมณ์สีทอง พระพรตสีแดงชาด และพระสัตรุดสีม่วงอ่อน เป็นต้น เข้าใจว่าตัวพระจะสวมหน้าด้วย[2] เครื่องประดับศีรษะจึงมีหลายลักษณะ ของเทวดาเป็นมงกุฎยอดต่าง ๆ เช่นพระอินทร์เป็นมงกุฎเดินหน ท้าวมาลีวราชเป็นมงกุฎยอดชัยหรือมงกุฎน้ำเต้า ของมนุษย์เป็นมงกุฎชัยหรือชฎาพระ เหตุที่เข้าใจดังนี้เพราะ ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ตอนพิราพพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยกล่าวถึงพระรามพระลักษมณ์เป็นทำนองว่าสวมหน้าด้วยถึง 2 ครั้ง คือ

---

[1] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394-2400</u> (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2503), หน้า 131.

[2] สมัยต่อมา ตัวละครที่เป็นมนุษย์และเทวดาไม่นิยมสวมหน้า แต่สวมชฎาแทน คงเหลือแต่ตัวละครฝ่ายยักษ์และฝ่ายลิงที่ยังคงสวมหน้าอยู่

"เหมมนุษย์สองราหน้าเขียวเหลือง"[1] "เจ้าหน้าเขียวถืออะไรอยู่ไม่รู้ มีสายคล้ายชนูเขายิงกา บ้างวาชาชยับจะจับนาง เจ้าหน้าเหลืองเยี้ยงยางออกขวางหน้า"[2] ถ้าไม่ได้สวมหน้าคงจะไม่เรียกเช่นนั้นเพราะสามารถพูดถึงสีตัวแทนก็ได้ -นั่นประการหนึ่ง ทั้งยังปรากฏว่ามีหัวโขนขนาดเล็กตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งไม่น่าเป็นไปได้ที่จะเป็นหัวโขนสำหรับผู้ชายเล่นโขน จึงเข้าใจว่าคงจะเป็นหัวโขนที่ละครหลวงสวมเล่นเรื่องรามเกียรติ์เป็นละครในนี่เอง

ศีรษะที่ละครในใช้สวมแสดงยังคงเรียกว่า "หัวโขน" อยู่ สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระวินิจฉัยไว้ว่า "ยังเครื่องศีรษะที่ละครแต่งยังเรียกว่า 'หัวโขน' อยู่จนทุกวันนี้ก็บ่งชัดว่าเอาแบบอย่างของโขนมาใช้ เป็นหลักฐานอีกชั้นหนึ่งว่าละครในเกิดแต่ถายแบบโขนมาเล่น"[3]

เสนาข้าเฝ้าที่เป็นมนุษย์ แต่งตัวอย่างกิดาหยันในเรื่องอิเหนา คือที่สวมหมวกหูกระต่าย[4] แต่มีน้อยเพราะส่วนใหญ่เป็นลิงไปหมด

2. <u>ตัวนาง</u> แต่งยืนเครื่องนางหมดทุกตัว ผิดกันแต่เครื่องสวมศีรษะ กล่าวคือ พระชนนีทั้งสามของพระราม นางสีดา มเหสีพระอินทร์ นางมณโฑ นางเทพอัปสร นางวานรินทร์ นางบุษมาลี ตลอดจนนางสุพรรณมัจฉา สวมมงกุฎกษัตรี นางยักษ์มักสวมรัดเกล้ายอด เช่น นางสุวรรณกันยุมา-นางตรีชฎา, นางเบญกายสวมรัดเกล้าเปลว ส่วนนางกาลอัคคีสวมมงกุฎยอดนาค นางกำนัลสวมกระบังหน้า

---

[1] <u>บทเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u>, หน้า 34.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 39. ละครตอนพิราพนี้พระราชนิพนธ์ไว้สำหรับแสดงเป็นอะไรก็ไม่ปรากฏ ลักษณะของบทน่าจะเป็นละครใน แต่เนื้อความบางตอนคล้อนไปในทางตลก

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ตำนานเรื่องละคร-อิเหนา</u>, หน้า 18.

[4] ดูเครื่องแต่งตัวกิดาหยันในหน้า 127

นางสุพรรณมัจฉา มีหางปลาติดไว้ที่ส่วนหลังใต้เข็มขัดด้วย เพราะมีสัญชาติเป็นปลา

3. ตัวยักษ์ แบ่งออกเป็นระดับต่าง ๆ คือ พญายักษ์ เสนายักษ์ และเชนยักษ์ พญายักษ์ เช่น ทศกัณฐ์ อินทรชิต ไมยราพ พิเภก สหัสเดชะ แสงอาทิตย์ ฯลฯ จะนุ่งผ้าเยียรบับทับสนับเพลาเช่นเดียวกับตัวพระ ไม่มีหางหงส์ แต่จะมีผ้าปิดก้นห้อยลงมาจากเอว เครื่องประดับส่วนใหญ่เช่นเดียวกับตัวพระ เพียงแต่มีเพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่งคือ ตัวพญายักษ์ชั้นผู้ใหญ่เช่นทศกัณฐ์มักจะมีรัดอกคาดอยู่ที่อกด้วย

เสนายักษ์นุ่งผ้าเกี้ยว นอกจากนั้นก็เหมือนพญายักษ์เพียงแต่ไม่มีรัดอก

เชนยักษ์ สวมเสื้อผ้าธรรมดา นุ่งผ้าลายทับสนับเพลา ผ้าปิดก้นไม่มี คาดเอวด้วยผ้า มีกรองคอทำด้วยผ้าธรรมดา สวมศีรษะเชนยักษ์

พญายักษ์และเสนายักษ์แต่ละตัวมีสีกายและสีหน้าประจำตัว มีหัวโขนเฉพาะของตัว ซึ่งมียอดของส่วนมงกุฎต่างกันไป บางพวกก็ไม่มีมงกุฎ เรียกว่ายักษ์โล้น

เครื่องแต่งกายของยักษ์ ไทยคงจะได้แบบมาจากชอม ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสันนิษฐานไว้ดังนี้

> มนุษ และเทวดานุ่งหางหงษ์จีบทับสนับเพลาอย่างแบบไทย ยักษ์นุ่งถกเขมรอย่างชอม ผ้าปิดก้น คือชายกระเบนที่ชักขึ้นไปแลปล่อยห้อยลงไปข้างหลัง ผ้านุ่งยาวไม่พอจึงทำเป็นอีกผืน 1 ต่างหากผูกเข้าแทนชายกระเบน
>
> ชฎาที่เรียกว่าชฎามนุษนั้น พิจารณารูปดู จะเห็นได้ว่ามีรูปเดียว คือเป็นอย่างลำพอกไทย ที่ชฎายักษ์มียอดอุตตริต่าง ๆ แต่ครั้นไปดูรูปภาพนครชมก็พบชฎายอดอุตตริต่าง ๆ นั้นอยู่บริบูรณ์ จึงเห็นได้ว่ายักษ์ก็ใส่ชฎาชอมนั้นเอง...
>
> ยักษ์ตัวท้าวพญาใส่ชฎา แต่เสนายักษ์หัวล้านมีแต่กรอบหน้าและสุวรรณมาลา ตรวจรูปชอมนครชมดูก็จะเห็นว่า ตัวที่เป็นท้าวพญาใส่ชฎา แต่ตัวเป็นเสนา ข้าเฝ้าผมข้างบนตัดสั้น มีกรอบหน้าและสุวรรณมาลาทุกคน เหมือนเสนายักษ์

...โดยหลักฐานเช่นนี้ ข้าพเจ้าจึงลงเนื้อเห็นว่ายักษ์ของเราแต่งเอาอย่างขอมซึ่งเป็นคนที่เราเกลียดชังเห็นเป็นข้าศึกนั้นเป็นแน่แล้ว[1]

ตัวยักษ์ผู้หญิงบางตัวมีหัวโขนสวมเฉพาะ เช่น นางอังกาศตไล นางอดูลปีศาจ เครื่องแต่งตัวบางทีไม่ใช้ยืนเครื่องนาง เช่น นางอังกาศตไล นุ่งผ้าจีบอย่างนางแต่รวบชายล่างขึ้นโจงกระเบน ดูก็เหมือนกับยักษ์อื่น ๆ คาดเข็มขัด แต่ไม่มีห้อยหน้าเจียระบาดอย่างพญายักษ์ สวมเสื้อแขนยาวอย่างยักษ์ผู้ชาย แต่มีผ้าห่มนางทับบนเสื้ออีกทีหนึ่ง เครื่องประดับอื่น ๆ คล้ายกับตัวนางทั่วไป

ส่วนนางยักษ์ที่เป็นมเหสีหรือธิดาของพญายักษ์ แต่งกายยืนเครื่องนาง สวมมงกุฎหรือรัดเกล้า ไม่สวมหัวโขนดังได้กล่าวถึงแล้ว

4. ตัวลิง แบ่งออกเป็นพวก ๆ ได้แก่พญาวานร เช่น หนุมาน สุครีพ องคต ฯลฯ พวกสิบแปดมงกุฎ เช่น เกยูร มายูร เกสรหมาลา ฯลฯ พวกเดียวเพชร เช่น โชติมุข ปิงคลา ฯลฯ พวกจังเกียงและพวกเชนลิง

พวกพญาวานร และพวกอื่นยกเว้นเชนลิงแต่งตัวยืนเครื่องพระสวมเสื้อตามสีประจำตัวตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ แต่ไม่มีอินทรธนู นุ่งผ้าไม่จีบโจงหางหงส์ มีผ้าปิดก้นห้อยเอวจากด้านหลังเช่นเดียวกับยักษ์ และมีหางห้อยอยู่ข้างใต้ผ้าปิดก้นนี้ เฉพาะตัวมัจฉานุมีหางเป็นปลา ผิดจากลิงอื่น ๆ ลิงเหล่านี้แต่ละตัวมีหัวโขนเฉพาะของตัว ทั้งที่เป็นมงกุฎยอดต่าง ๆ และทั้งที่ไม่มีมงกุฎที่เรียกว่า "ลิงโล้น"

เชนลิง สวมเสื้อแขนยาวผ้าธรรมดา กรองคอก็เป็นผ้าธรรมดา นุ่งกางเกงคาดเข็มขัด มีหางและผ้าปิดก้น สวมศีรษะเชนลิง

---

[1] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ศกุนตลา (พระนคร : ม.ป.ท., ม.ป.ป.), "ภาคผนวก: กลาวด้วยนาฏกะ," หน้า 52-3.

5. <u>ตัวเบ็ดเตล็ด</u> ได้แก่ตัวละครอื่น ๆ เป็นต้นว่าฤาษีต่าง ๆ เช่น พระวสิษฐ์ พระสวามิตร พระนารท พระโคบุตร เป็นต้น ล้วนแต่งกายแบบฤาษีเช่นเดียวกับเรื่องอิเหนา[1] แต่ศีรษะคงสวมหัวโขนประจำตัว

ช้างเอราวัณ สวมศีรษะช้างเอราวัณ ซึ่งมีสีขาว 3 เศียร และมีมงกุฎยอดน้ำเต้า ส่วนช้างธรรมดาก็เช่นเดียวกับในเรื่องอิเหนา

ม้าอุปการ สวมศีรษะสีดำ ปากแดง ส่วนม้าลากรถอื่นมีศีรษะม้าสวมมีหลายสี ครอบไว้เหนือศีรษะ หรืออาจใช้ม้าแผงห้อยไว้ข้างลำตัวอย่างเรื่องอิเหนาก็ได้

นอกจากนี้ก็มีตัวเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ ซึ่งล้วนสวมศีรษะสัตว์ซึ่งได้จำลองเลียนลักษณะของจริงมา หรือประดิษฐ์ให้ตรงกับในบท เช่น กวางทอง นกสัมพาที เหยี่ยว พญาครุฑ ปลา พญานาค มหิงสา เป็นต้น

เครื่องแต่งตัวก็ดี เครื่องประดับก็ดี ไม่มีหลักฐานมากนัก ที่จะให้เข้าใจได้ว่าเป็นอย่างไร จึงต้องใช้การสันนิษฐานเอาจากบทบ้าง และจากคำบอกเล่าอื่น ๆ บ้าง ดังต่อไปนี้

<u>ชฎา</u> หมายถึงเครื่องประดับศีรษะที่ตัวโขนและตัวละครที่เป็นตัวพระเชื้อสายกษัตริย์สวมในเวลาแต่งยืนเครื่อง ส่วนมงกุฎในวงการละครมักจะหมายถึงเครื่องประดับศีรษะสำหรับตัวนาง[2]

มงกุฎและชฎาเป็นสิ่งที่โขนละครเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ก็จริง แต่ความหมายของคำที่ใช้กลายไป คำว่ามงกุฎ และชฎา ที่ใช้เรียกเครื่องต้นกับคำว่ามงกุฎและชฎาที่ใช้เรียกเครื่องละคร จึงมีความหมายต่างกันอยู่ ดังจะได้อธิบายต่อไปนี้

---

[1] ดูเรื่องเครื่องแต่งกายฤาษี, หน้า 127

[2] ดูอธิบายเรื่องมงกุฎในหน้า 137-138

โดยปรกติเครื่องประดับศีรษะที่เป็นเครื่องต้น ประเภทมียอดสูงนี้มีอยู่ 2 อย่างคือ มงกุฎ และ ชฎา

มงกุฎเป็นเครื่องศิราภรณ์สำหรับพระมหากษัตริย์ เรียกว่าพระมหาพิชัยมงกุฎ สำหรับเจ้าพนักงานถวายเป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และบางพระองค์ก็จะสวมด้วย แต่ปรกติในงานอื่น ๆ มิได้ใช้ทรง

ส่วนชฎาเป็นมงกุฎรองหรือเรียกได้ว่า จุลมงกุฎ มีฐานะรองลงมา มักจะมีมากกว่า 1 เช่น พระชฎาพระกลีบ พระชฎาเดินหน พระชฎาห้ายอด ซึ่งล้วนแล้วแต่มียอดแตกต่างกันไป ใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ทรงออกงานพระราชพิธีสำคัญ เช่น เสด็จโดยขบวนพยุหยาตราพระราชทานผ้าพระกฐิน หรือเสด็จออกรับราชทูตบางคราวเป็นต้น หรืออาจจะพระราชทานให้พระบรมวงศานุวงศ์หรือพระเจ้าลูกยาเธอทรงในบางโอกาสด้วย

ชฎากับมงกุฎเป็นสิ่งที่แยกไม่ออกมาแต่เดิมแล้ว สมเด็จ ฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระอธิบายไว้ว่า

> ชฎาแปลว่ารก เช่นคำรกชัฏ ป่าชัฏ เป็นต้น ในที่บนหัวหมายถึงผมฤษีที่ไม่เอื้อจะสาง ปล่อยให้มันรุงรังอยู่ตามธรรมดา แล้วก็จับเกล้าเป็นจอมขึ้น อาการอันนี้ก็มีคำอยู่ว่า มุนชฎาตกเป็นชื่อว่าชฎาก็คือผมยุ่งเท่านั้นเอง ส่วนมงกุฎหรือมงกุฎอุณหิส กิรีฏ และอะไรอื่นอีกก็เป็นสิ่งเดียวกัน / หากแต่เรียกต่างกันไปเท่านั้น แปลว่าเครื่องประดับผม จะเป็นอะไรก็ได้ ก่อนนี้ก็เป็นผ้าโพก เป็นดอกไม้สด[1]

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ผู้แต่งรวม), หม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512 (พระนคร : โรงพิมพ์วัชรินทร์การพิมพ์, 2512), หน้า 54-5.

อันมงกุฎกับชฎานั้น เราแยกกันออกไม่สู้จะได้เพราะพวกแขกอินเดียทำเลอะมาก่อน คืออยากทำรูปฤษีให้งามเอาเครื่องประดับผม/ประดับเข้ากับชฎา เรียกว่าชฎามงกุฎก็เหมือนกับมงกุฎนั้นเอง ส่วนหมวดผมเขาก็ตั้งใจ จะทำเป็นผมยุ่ง แต่ดัดแปลงให้งามดูเป็นเฟื่องเป็นเฟื่องเป็นลวดลายไปหมด ดูประหนึ่งว่าเป็นลายผ้าโพกจึ่งพาหลง ให้รู้ไม่ได้ว่าอย่างไรเป็นชฎา อย่างไรเป็นมงกุฎ[1]

ลักษณะของมงกุฎกับชฎา (ที่เป็นเครื่องต้นของไทย) มีอยู่พอสังเกตได้ คือ สังเกตที่ยอด ถ้ายอดเป็นปตีทอง คือยอดแหลมขึ้นไป นั่นเป็นมงกุฎ ถ้ายอดเป็นเหมือนพันผ้าปลายบัดไปข้างหลัง หรือมียอดแปลกออกไปเป็นชฎา

มงกุฎและชฎาไม่มีหลักฐานว่าไทยเราใช้มาแต่สมัยใด ลักษณะของมงกุฎแต่เดิมคงจะเหมือนเทริด "มงกุฎของเราเดิมที่จะมีรูปเหมือนเทริด แล้วเปลี่ยนไปทำรูปอย่างลังกา ที่จะเปลี่ยนเมื่อได้ทานสวามีชาวลังกาเข้ามานำ/พระไทย แล้วก็เปลี่ยนมงกุฎไปอย่างลังกาด้วย"[2] เทริดซึ่งเป็นมงกุฎแต่เดิมก็เลยกลายเป็นของชั้นรองลงมา

ส่วนในทางละครไทย เครื่องประดับศีรษะสำหรับตัวพระ ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า "ชฎา" นั้น แต่เดิมเมื่อมีผู้เริ่มคิดเลียนแบบจากเครื่องศิราภรณ์ของพระมหากษัตริย์ในชั้นแรกคงจะรับมาทั้งสองอย่าง เพราะปรากฏว่ามีภาพพาราละครไทยฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1[3] ตัวพระสวมศิราภรณ์ทั้งที่เป็นลักษณะของมงกุฎ และชฎา (อย่างเครื่องต้น) แสดงว่าการใช้เครื่องสวมหัวอย่างใดอย่างหนึ่งในสองอย่างนี้ไม่ได้แสดงฐานะแตกต่างของตัวละครแต่อย่างใด แต่ตอนมา ๆ เครื่องประดับศีรษะสำหรับตัวพระเหลือเพียงอย่างเดียว

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 56-7.

[2] สาส์นสมเด็จ, เล่ม 21, หน้า 216-7.

[3] หอสมุดแห่งชาติ, "ตำราฟ้อนรำ ฝีมือสมัยรัชกาลที่ 1," จดหมายเหตุรัชกาลที่ 1 เลขที่ 71.

เรียกว่า "ชฎา" แต่รูปร่างคล้ายมงกุฎของเครื่องต้นมาก ข้อนี้จะเห็นได้จากพระวิจารณ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ว่า

> พัดซึ่งไปเห็นที่บ้านนายแลงกาต์ตามที่กราบทูลว่าฝังไม้ขาวหรือเหลือง เป็นรูปมงกุฎไม่มีจรนั้น สงสัยว่าจะทำเป็นชฎาพอกแต่กลายเป็นมงกุฎไป จะจัดว่าเป็นความผิดของช่างก็ยากเมื่อเขาบอกว่าให้ทำชฎา เขาก็ไปปาเอาชฎาละคร เข้าก็ต้องเป็นมงกุฎอยู่เอง ชฎาจริง ๆ ช่างในตลาดเห็นจะยากที่จะมีโอกาสได้เห็น[1]

นอกจากนั้นยังมีหัวโขนซึ่งตัวพระในเรื่องรามเกียรติ์ใช้สวม มีทั้งมงกุฎและชฎา กล่าวคือ ศีรษะพระรามพระลักษมณ์ ใช้มงกุฎชัยหรือมหามงกุฎ รูปร่างอย่างมงกุฎนางแต่ไม่มีกระบังหน้า บนยอดสุดมีรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ด้วย[2] ส่วนศีรษะพระพรตพระสัตรุดใช้ชฎามนุษย์ รูปร่างอย่างชฎาละคร

ความสับสนในเรื่องชื่อที่เรียก "มงกุฎ" และ "ชฎา" ไม่ได้สิ้นสุดเพียงนี้ เพราะปรากฏว่าหัวโขนต่าง ๆ ของตัวพระก็ดี ตัวยักษ์ก็ดี ตัวลิงก็ดี ล้วนเรียกเครื่องประดับศีรษะว่า มงกุฎทั้งนั้น ทั้ง ๆ ที่มียอดต่าง ๆ กัน เช่น มงกุฎยอดกาบไผ่ มงกุฎยอดเดินหน มงกุฎยอดน้ำเต้า เป็นต้น อันที่จริงสิ่งเหล่านี้ควรจะเรียกว่า ชฎา เพราะดังได้กล่าวแล้วว่า มงกุฎมีลักษณะเดียว คือมียอดเป็นปลี แต่ชฎามียอดต่าง ๆ กัน แต่เหตุที่มีการเรียกชื่อสับสนเช่นนี้อาจเป็นเพราะความไม่รู้ของผู้เรียกในระยะแรกมากกว่า ทำให้คนอื่น ๆ พลอยเรียกตามไปจนติด ดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงพระปรารภไว้ว่า

---

[1] สาส์นสมเด็จ, เล่ม 12, หน้า 82.

[2] ลักษณะที่เป็นยอดแหลม มีรูปทรงพุ่มข้าวบิณฑ์อยู่บนยอดนี้เป็นลักษณะอย่างหนึ่งของศิลปกรรมไทย เช่นที่ยอดปราสาท หรือยอดพระมหาพิชัยมงกุฎ ซึ่งเพิ่งมาเปลี่ยนเป็นยอดเพชรเม็ดใหญ่ เมื่อรัชกาลที่ 4

ส่วนในพวกช่างเรียกเครื่องศิราภรณ์แห่งรูปภาพเขียนนั้นเป็นมงกุฎหมด เช่น มงกุฎหางไก่ มงกุฎจีบ มงกุฎน้ำเต้า เป็นต้น ออกจะถูกหลักมาก รูปภาพอันประดับศิราภรณ์เหล่านั้นก็เป็นอันว่าโพกผ้าแล้วก็สวมมาลากับเกี้ยวหมดด้วยกัน เรียกยักย้ายไปตามรูปชายผ้าโพก มีแปลกอยู่แต่สองอย่าง คือ มงกุฎอย่างยอดปลี เรียกว่ามงกุฎชัยกับชฎายอดพันผ้าอย่างที่ใช้ในราชการ เรียกว่าชฎามนุษย์ เรียกชฎาแต่อย่างเดียวเท่านั้น ส่วนชาวบ้านนั้นเลอะ บรรดาเครื่องศิราภรณ์ที่มียอดแหลมเรียกว่าชฎาทั้งนั้น มงกุฎไม่รู้จักที่เดียว[1]

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ตัวพระทั่ว ๆ ไปอาจจะมีเครื่องสวมศีรษะทั้ง 2 อย่าง คือ มงกุฎอย่างหนึ่ง ชฎาอย่างหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกันมากแล้ว จนกระทั่งใช้แทนกันได้ ส่วนในบทที่พรรณนาถึงมงกุฎและชฎา บางครั้งเป็นเพียงต้องการแสดงให้เห็นความแตกต่างของฐานะตัวละครเท่านั้น แต่ที่แท้เครื่องประดับศีรษะที่ใช้จริงก็คืออย่างเดียวกันนั่นเอง เช่น

"พระอนุชาชาญชัยใส่ชฎา พระหริวงศ์ทรงมหามงกุฎ"[2]

"อันองค์ระเด่นมนตรี ให้จัดของดีดีเครื่องต้น
ธำมรงค์มงกุฎกุณฑล สร้อยสนสังวาลแวววับ
อันระเด่นดาหยนวงศา เอาชฎาเดินหนมาให้"[3]

---

[1] สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (ผู้แต่งรวม) หม่อมเจ้าพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ 8 สิงหาคม 2512 (พระนคร : โรงพิมพ์วัชรินทร์การพิมพ์, 2512), หน้า 58.

[2] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 143.

[3] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 73.

แต่บางครั้งก็บรรยายไปเช่นนั้นเองไม่มีความหมายจะให้แตกต่างกันอย่างไร เช่น อิเหนาส่วนมากว่าสวมมงกุฎ แต่บางตอนก็ว่าสวมชฎา "ทรงชฎาล้วนแก้วแพรวพราย"[1] ส่วนตัวพระอื่น ๆ บางทีก็บรรยายว่าสวมมหามงกุฎ บางทีก็เป็นชฎายอดต่าง ๆ เช่น "ทรงชฎาห้ายอดสอดสดุ้ง" "ทรงชฎาเดินหนกุณฑลทอง" อย่างไรก็ตามสิ่งที่ใช้จริงคือชฎาละครเหมือนกันหมด

ชฎาละครที่ใช้ส่วนมากเป็นยอดแหลมตรงขึ้นไป อย่างยอดมงกุฎเครื่องต้น แต่ที่เป็นยอดอื่นก็มี เช่น ชฎายอดเดินหน ซึ่งเป็นยอดค่อนข้างแบนเอนฉลวยไปทางหลัง ใช้ตอนพระรามพระลักษมณ์เดินป่า อีกแบบหนึ่งคือ ชฎายอดกะตาปา หรือชฎายอดฤาษีใช้ตอนพระรามบวช[2] ชฎายอดฤาษีนี้มาจากมงกุฎจีบนั่นเอง สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวิจารณ์ไว้ว่า

> ส่วนชาวบ้านนั้นเลอะ บรรดาเครื่องศิราภรณ์ที่มียอดแหลมเรียกว่าชฎาทั้งนั้น มงกุฎไม่รู้จักทีเดียว จนกระทั่งมงกุฎจีบก็เรียกเอาเองตามชอบใจว่าชฎาดอกลำโพงโดยไม่รู้[3]

มงกุฎกษัตรี หรือมงกุฎสตรี มักเรียกสั้น ๆ แต่เพียงมงกุฎ เป็นเครื่องประดับศีรษะสำหรับตัวนาง ได้มาจากเครื่องศิราภรณ์ของพระมหากษัตริย์เช่นกัน

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 896.

[2] ชฎายอดฤาษี หรือยอดดอกลำโพงของพระรามนั้น คล้ายกับหัวฤาษี ส่วนล่างเป็นชฎาแบบธรรมดา ส่วนยอดลักษณะเดียวกับส่วนยอดของหัวฤาษี เพียงแต่ยอดเล็ก เรียวและสูงกว่า

[3] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปร่างของมงกุฎกษัตรีคล้ายกับชฎา คือมียอดแหลมตรงขึ้นไป แต่ก็มีข้อแตกต่างที่พอมองเห็นได้ กล่าวคือ มงกุฎทำเป็นชั้น ๆ สอบเข้าไป 3 ชั้น จึงจะถึงยอด และมีกระบังหน้าติดประดับเป็นกรอบด้วย ส่วนชฎาสอบเข้าไปชั้นเดียว แล้วขึ้นไปเป็นลูกแก้วและเรียวจนถึงยอด

มีมงกุฎนางพิเศษอยู่อย่างหนึ่ง คือ มงกุฎยอดนาคของนางกาลอัคคี รูปร่างเหมือนมงกุฎธรรมดา แต่เปลี่ยนยอดเป็นเศียรพญานาค

มงกุฎก็ดี ชฎาก็ดี หัวโขนก็ดี มักทำโครงข้างในด้วยกระดาษสาอัดกันแน่น ข้างนอกประดับลวดลายด้วยหนังบ้าง บางตอนเป็นทอง เช่นตรงกรอบหน้ากระบังหน้า จอนหู ลายท้ายดอกไม้ทัด ดอกไม้ร้าน เป็นต้น แต่อาจจะไม่ใช่ทองจริงก็ได้ คือใช้ทองลงยา นอกจากนั้นยังประดับด้วยเพชรพลอย หรืออาจใช้กระจกแทนได้

<u>หัวโขน</u> เป็นเครื่องสวมศีรษะที่ใช้ในเรื่องรามเกียรติ์ แบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 7 ประเภท คือ

ศีรษะเทพเจ้า และเทวดาต่าง ๆ
ศีรษะพระครูฤาษี และศีรษะพระครูพิราพ
ศีรษะมนุษย์ หรือศีรษะพระ
ศีรษะฤาษี และวิทยาธร
ศีรษะลิง
ศีรษะยักษ์
ศีรษะสัตว์ต่าง ๆ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศีรษะเหล่านี้ต้องเลือกสีและลักษณะของหัวโขนให้ตรงกับตัวละคร ตามที่กำหนดในพงศ์เรื่องรามเกียรติ์[1]

หัวโขนแต่ละหัวมีความแตกต่างจากกันในลักษณะดังต่อไปนี้

ก. ลักษณะของหัวและยอดมงกุฎ กล่าวคือมีทั้งประเภทโล้นและประเภทยอด ประเภทโล้นหมายถึงพวกที่ไม่ได้สวมมงกุฎ มักจะมีเกี้ยวเป็นกรอบหน้ารัดอยู่รอบศีรษะ มีทั้งที่เป็นยักษ์ลิงและเทวดา ประเภทยอดหมายถึงพวกที่มีมงกุฎมียอดต่าง ๆ กัน ได้แก่ มงกุฎยอดชัย ชฎายอดเดินหน มงกุฎยอดบัด มงกุฎยอดสามกลีบ มงกุฎยอดกระหนก มงกุฎยอดจีบ มงกุฎยอดหางไก่ มงกุฎยอดน้ำเต้า มงกุฎยอดน้ำเต้ากลม มงกุฎยอดน้ำเต้าเพื่อง มงกุฎยอดกาบไผ่ มงกุฎยอดหางไหล มงกุฎยอดนาค

ข. สี สีของหัวโขนที่แตกต่างกันนั้นมีเป็นจำนวนมาก บางทีแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยจนดูไม่ใคร่ออก ใช้สับกันบ่อย ๆ จึงต้องอาศัยดูลักษณะอื่นประกอบ สีของหัวโขนจะตรงกับสีกายของตัวละคร แต่การประดิษฐ์เสื้อมักทำสีให้ตรงกับในพงศ์ได้ยาก เพราะไม่ได้ผสมสีทาอย่างหัวโขน สีของหัวโขนมีตัวอย่างเช่น สีขาว สีขาวนวล สีนวลจันทร์ สีเลื่อมเหลือง สีเหลืองจำปา สีเหลืองนวลเทา สีทอง สีเขียวนวล สีเขียวอ่อน สีเขียวแก่ สีเขียวมรกต สีน้ำไหล สีม่วงแก่ สีม่วงอ่อน สีเมฆ สีมอครามม สีมอหมึก สีดำกา สีสำริด สีบัวโรย สีแดงเสน สีหงเสน สีแดงชาด สีหงสบาท ฯลฯ

ค. ปากและตา หัวโขนลิงมีประเภทปากอ้า และปากหุบ ต่างกันเพียง 2 อย่าง หัวโขนยักษ์ มีประเภทปากขบ ตาโพลง ปากขบตาจรเข้ ปากแสยะตาโพลง

---

[1] ดูรายละเอียดใน นิทรรศการหัวโขน (พระนคร : กรมศิลปากร, 2514), (พิมพ์ในงานนิทรรศการหัวโขน ณ พระที่นั่งอิศราวินิจฉัย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 15 มีนาคม - 15 พฤษภาคม 2514). หรือ ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน (พระนคร : ประพันธ์ สุคนธะชาติ 80 สลักหิน รองเมือง, 2514).

ปากแสยะตาจรเข้ ต่างกัน 4 ประเภท นอกจากนั้นก็มีพวกพิเศษ เช่น มีงวงเป็นช้าง มีปากเป็นกา เป็นต้น

ง. จอนหู ยักษ์ส่วนมากใช้จอนหูยักษ์ แต่มีบางตัวใช้จอนหูมนุษย์ เช่น อินทรชิต รามสูร วิรุญมุข ทศพิน (ไพนาสุริยวงศ์) สุริยาภพ เป็นต้น

ถ้าสังเกตจากลักษณะแตกต่างเหล่านี้แล้วยังไม่พอ อาจจะต้องดูจากอาวุธที่ถือและดูจากพาหนะที่ขี่ด้วยก็ได้

ปันจุเหร็จ มีลักษณะเป็นกรอบหน้า (ไม่ได้ครอบคลุมทั้งศีรษะ) ไม่มียอดใช้สำหรับอิเหนาและวงศ์ญาติตอนเดินป่าปลอมเป็นโจร คำว่าปันจุเหร็จซึ่งเป็นภาษาชวาก็แปลว่าโจรป่า เดิมคงจะใช้ผ้าตาดพับและโพกศีรษะเพื่อแสดงว่าเป็นโจร เพราะในบทยังใช้ว่า "ตาดพับพันโพกเกษา"[1] ส่วนปันจุเหร็จเป็นของเกิดใหม่ ไม่มีบรรยายในบทละครเลย มีข้อชี้แจงว่าเกิดเมื่อใดดังนี้

> เครื่องแต่งตัวละครที่คิดประดิษฐ์ขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทราบว่าเครื่องแต่งศีรษะซึ่งเรียกว่า "ปันจุเหร็จ" เป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นแต่งละครหลวงเมื่อรัชกาลที่ 2 เดิมสำหรับแต่งแต่ปันหยีกับอุณากรรณในเรื่องละครอิเหนา แทนผ้าตาดโพกศีรษะซึ่งใช้มาแต่ก่อน[2]

ปันจุเหร็จมีอยู่ 2 ชนิด[3] คือ

1. ปันจุเหร็จเพชร หมายถึงปันจุเหร็จที่ทำด้วยเส้นทอง ประดับเพชรพลอยหรือกระจก ใช้สำหรับตัวอิเหนาและวงศ์ญาติตอนเดินป่า

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 129.

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา, หน้า 19.

[3] ในที่นี้ไม่นับรวมปันจุเหร็จยอด ซึ่งพวกลิเกคิดประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้นใช้

2. ปันจุเหร็จชี้รัก หมายถึงปันจุเหร็จที่ประดับด้วยรักปิดทอง ใช้สำหรับพี่เลี้ยง และกิดาหยันสวมเวลาแสดงละครอิเหนา (ตลอดเรื่อง)

ศีรษะกุมาร มีลักษณะเป็นหัวจุก มีเกี้ยวรัดรอบจุก อาจมีปิ่นปักหรือไม่มีก็ได้ และมีกระบังหน้าติดอยู่ด้วย ศีรษะกุมารนี้ส่วนที่เป็นเครื่องประดับทำด้วยทองและเพชรพลอย

รัดเกล้า เป็นเครื่องศิราภรณ์สำหรับฝ่ายหญิง มียอดแหลมแต่ทรงเตี้ยไม่สูงเหมือนมงกุฎหรือชฎา สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเห็นว่ามีวิวัฒนาการมาจากมาลาคือพวงดอกไม้นั่นเอง

การประดิษฐ์และประดับรัดเกล้าก็มีวิธีการเช่นเดียวกับเครื่องศิราภรณ์อื่น ๆ ที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนั้นยังมีของคู่กันกับรัดเกล้า คือ "ท้ายช้อง" สำหรับรัดปลายผมไม่ให้กระจาย เป็นเครื่องประดับทำด้วยทอง

รัดเกล้ามีอยู่ 2 ชนิด คือ

1. รัดเกล้ายอด มียอดแหลม สำหรับตัวละครขนาดมเหสีหรือพระธิดาสวม แต่บางครั้งในบทก็ใช้ว่า "ทรงมงกุฎสำหรับพระบุตรี" ที่แท้คือรัดเกล้ายอดนั่นเอง

2. รัดเกล้าเปลว รูปทรงคล้ายรัดเกล้ายอด แต่ยอดไม่แหลม ทำเป็นแฉก ๆ เฉียงไปทางด้านหลัง

อนึ่ง สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเห็นว่า รัดเกล้ายอดเป็นของเกิดเมื่อรัชกาลที่ 4[1] ถ้าเป็นดังนี้จริงก็แสดงว่าตัวละครที่เป็นนางกษัตริย์สวมมงกุฎกษัตรีเหมือนกันหมดทุกตัว ส่วนพวกที่สวมรัดเกล้าเปลวก็ต้องใช้กระบังหน้าประดับเพชรพลอย

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา, หน้า 20.

แต่ผู้เขียนเห็นว่า รัดเกล้านาจะมีมาก่อนแล้ว เพราะในบทยังบรรยายว่าเป็นเครื่องทรงของนางสุวรรณกันยุมาอยู่แห่งหนึ่งดังนี้ "ใส่รัดเกล้าสุวรรณพรรณราย"[1]

<u>กระบังหน้า</u> มีลักษณะเป็นกรอบอยู่รอบหน้า มักทำด้วยรักปิดทอง ใช้สำหรับพวกนางกำนัลสวม

กระบังหน้านี้สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นพร้อมกับปันจุเหร็จ เป็นของยืนเครื่องคู่กัน[2]

<u>กรรเจียกจร</u> เป็นเครื่องประดับชนิดหนึ่งติดอยู่กับเครื่องสวมหัวประเภทมงกุฎ ชฎา รัดเกล้า กระบังหน้า ปันจุเหร็จ และหัวโขนต่าง ๆ มักทำด้วยหนังวัว หรือรักปิดทอง ฝังเพชรพลอย

สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระวิจารณ์เรื่องกรรเจียกจรไว้ดังนี้

> คำว่า "จร" หรือ "กรรเจียก" อะไรนั้น จะเป็นภาษาอะไรก็ไม่ทราบ แต่ไชออกว่ากระหนกเบื้องบนนั้นเป็นดอกไม้ทัด ดอกยาว ๆ ซึ่งแนบอยู่หลังหูช้างปลาย เป็นกระหนกนั้นคืออุบะ เครื่องต้นในมนเทียรบาลมีกล่าวแต่ "มหากุณฑล" ไม่มีกล่าวถึง "จร" ถึง "กรรเจียก" กลัวคำว่า "จร" จะเป็นอันเดียวกับ "กุณฑล" นั่นเอง "กุณฑล" เป็นคำมคธ "จร" เป็นคำไทย ทั้งนี้นึกถึงฝ่าพระบาทเอา "กะจร" มาประทานฝาก รูปร่างเก้งก้างพิลึกอยู่ แต่เห็นได้ว่าถ่ายมาจาก "กุณฑล" อย่างที่เขียนกัน เป็นลูกปะหล่ำมีพริกต่อท้ายนั่นเอง[3]

---

[1] <u>รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2</u>, หน้า 597.

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เรื่องเดิม, หน้า 19.

[3] <u>สาส์นสมเด็จ</u>, เล่ม 21, หน้า 217.

กรรเจียกจรซึ่งละครรับมาจากเครื่องต้นนี้ คงจะมีความสำคัญ ถึงกับมีประกาศห้ามไว้ในกฎหมายตราสามดวงว่า "ห้ามอย่าให้ทำมงกุฎฉากรรณเจียกดอกไม้ทัด... แต่งตัวนางแต่รัดเกล้าอย่าให้มีกรรณเจียกจรดอกไม้ทัด"[1]

จอนหูมี 3 ชนิด คือ

1. กรรเจียกจรธรรมดา หรือจอนหูมนุษย์ ที่ใช้ทั่ว ๆ ไปสำหรับเครื่องประดับศีรษะของมนุษย์และเทวดา และสำหรับหัวโขนของยักษ์บางตัวที่ใช้จอนหูมนุษย์ เช่น อินทรชิต รามสูร เป็นต้น

2. จอนหูยักษ์ ใช้สำหรับหัวโขนยักษ์ทั่ว ๆ ไป มีลักษณะต่างจากจอนหูมนุษย์ คือ กระหนกจรรูปร่างเหมือนกันสองตัว วางซ้อนเหลื่อม ๆ กันอยู่ ไม่มีกระหนกตัวล่างที่ห้อยย้อยลงมาหลังใบหูอย่างจอนหูมนุษย์

3. จอนหูลิง ใช้สำหรับหัวโขนลิงทั่วไป มีลักษณะคล้ายจอนหูยักษ์ เพียงแต่กระหนกสองตัวไม่ได้ซ้อนเหลื่อมกัน แต่อยู่คนละระดับ

ดอกไม้ทัดและอุบะ อาจใช้ดอกไม้จริงหรือดอกไม้ที่ประดิษฐ์ด้วยกระดาษหรือผ้าก็ได้ ดอกไม้ทัดจะติดไว้ที่กรอบหน้าเหนือชมบับ ส่วนอุบะจะห้อยระย้าลงมาจากดอกไม้ทัด การทัดดอกไม้และห้อยอุบะนี้นิยมกันว่าตัวพระจะทัดข้างขวา ตัวนางทัดข้างซ้าย ตัวยักษ์ไม่ได้ทัดเสมอไปทุกครั้งอย่างตัวพระตัวนาง แต่ถ้าจะมีการทัดบ้างก็ทัดข้างเดียวกับตัวพระ[2] ส่วนลิงนั้นมักไม่ทัดดอกไม้

---

[1] กฎหมายตราสามดวง (5 เล่ม; พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2508), เล่ม 5, หน้า 283.

[2] หม่อมราชวงศ์ศึกฤทธิ์ ปราโมช มีความเห็นต่างกันว่า ตัวยักษ์ตามประเพณีจะต้องทัดดอกไม้ข้างซ้ายกลับกันกับพระ

กุณฑล มักใช้ชนิดที่ห้อยระย้าลงมาเพื่อจะได้เห็นถนัด ทำด้วยของมีค่า กุณฑลไม่จำเป็นต้องใส่ทุกคน แต่ถ้าตัวนางจะใส่ก็ได้ หรือถ้าบทชมเครื่องแต่งตัวมีกุณฑลด้วยก็จะใส่ไว้เพื่อประกอบบท

เสื้อละคร (ของตัวพระ) เสื้อที่ละครใช้สวมยืนเครื่องพระนั้น รับมาจากเครื่องแต่งตัวโขน ซึ่งแต่ก่อนสวมเฉพาะตัวดี เช่น พระราม พระลักษมณ์ แต่งในเวลาออกรบ แต่ละครรับมาใช้แต่งได้ทุกตัว เรื่องนี้มีข้อชวนให้สันนิษฐานคือ

> เสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่นั้น มิใช่เป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ที่แท้เอาแบบเสื้อโขนมาให้ละครแต่ง ซึ่งเห็นความข้อนี้เพราะเสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่ (แม้จนทุกวันนี้) ตัวเสื้อกับแขนสีต่างกัน เช่นตัวเสื้อเป็นสีเขียว แขนเสื้อเป็นสีแดง เป็นต้น ลักษณะของเสื้ออย่างนี้มาแต่เสื้อเครื่องรบอย่างโบราณ คือใส่เสื้อแขนยาวชั้นในตัวหนึ่ง แล้วสวมเสื้อเกราะแขนสั้นชั้นนอกอีกตัว 1 สีแขนกับสีตัวจึงต่างกัน เพราะเดิมเป็นเสื้อ 2 ตัว เครื่องแต่งตัวโขนชั้นเดิมก็เห็นจะไม่ใส่เสื้อเป็นพื้น เสื้ออย่างว่านี้คงสำหรับแต่งแต่โขนตัวดี เช่น พระรามพระลักษมณ์แต่งเวลาออกรบเป็นต้น ถ้าเป็นเสื้อคิดแบบใหม่สำหรับแต่งละครก็เห็นจะทำสีเดียวกันทั้งตัว (อย่างเช่นที่ทำกันในชั้นหลังนี้) ไม่เอาแบบเสื้อรบมาใช้[1]

ในสมัยรัชกาลที่ 2 คงยังใช้เสื้อที่มีแขนและตัวคนละสีเป็นส่วนใหญ่ สำหรับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ สีของแขนเสื้อหมายถึงสีกายประจำของตัวละคร ซึ่งจะเป็นสีเดียวกับหน้าโขน ส่วนสีของตัวเสื้อเป็นสีของเสื้อเกราะ จะเป็นสีอะไรก็ได้ไม่สำคัญอะไร และในบทอาจพรรณนาลักษณะของเสื้อว่าเป็น "ฉลององค์เกราะสุวรรณกันอาวุธ" หรือ "ฉลององค์ทรงประพาสตาดสุวรรณ" หรืออะไรก็ตาม

---

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเรื่องละครอิเหนา, หน้า 17.

ครูละครหลายท่านเชื่อว่า ละครในแต่ก่อนสวมเสื้อแขนยาวหมดทุกคนไม่ว่าเล่นเรื่องรามเกียรติ์ หรือเรื่องอิเหนา และว่าเสื้อแขนสั้นเพิ่งเกิดมีเมื่อครั้งเจ้าฟ้าประยูรวงศ์หัดละครในรัชกาลที่ 5 ทำเป็นเสื้อแขนสั้นสูงจากข้อศอกขึ้นมามาก แต่ปรากฏว่าในสมุดรูปภาพทำฝีมือครั้งรัชกาลที่ 1[1] บางภาพตัวละครสวมเสื้อแขนสั้นด้วย จึงอาจเป็นไปได้ว่า ละครเรื่องอิเหนาสมัยรัชกาลที่ 2 อาจจะใช้เสื้อแขนสั้นมีกนกบ่ายแขนก็ได้

ในบทมัทพรรณนาความงามของเสื้อผ้า ฉลององค์ว่าเป็นผ้ายกชนิดต่าง ๆ เช่น ตาด โหมด เยียรบับ อัตลัด ฯลฯ เพื่อให้ใกล้เคียงกับเครื่องต้น แต่เสื้อที่ละครใช้จริงเป็นผ้าปักด้วยดิ้นและเลื่อมเป็นดอกเป็นลาย เสื้อลิงก็ใช้ดิ้นและเลื่อมปักทำเป็นเส้นขดเป็นวง สมมติว่าเป็นขนตามตัวลิง ไม่ทำลายเป็นดอกอย่างของพระหรือของยักษ์ และไม่มีอินทรธนู

การปักเสื้อผ้าละครด้วยดิ้นและเลื่อมคงจะมีมานานแล้ว เพราะในบทพรรณนาเครื่องแต่งกายยังใช้ว่า "เจียระบาดตาดปักเลื่อมสลับ"[2]

อินทรธนู เป็นเครื่องประดับเสื้อแขนยาวของพระและยักษ์ ทำเป็นโครงแข็งตั้งอยู่บนไหล่ทั้งสองข้างปลายงอนคล้ายปีก ทำด้วยผ้าตวนปักดิ้นหนุนเช่นเดียวกับเสื้อนั่นเอง ดังที่ในบทพรรณนาว่า "อินทรธนูงามงอนสะบัดปลาย"[3] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงวินิจฉัยว่า อินทรธนูละครก็คือปลายแขนเสื้อกั๊ก (เสื้อตัวนอก) นั่นเอง

รัดอก บางทีเรียกว่าเกราะ ในตำราพระเครื่องต้นเรียกว่า "รัดพระอุระ" มีลักษณะเป็นแผ่นกลม ๆ ปักดิ้นและเลื่อมจำนวน 4 ชิ้น เชื่อมโยงให้ต่อกันด้วยแถบผ้า แผ่นหนึ่งอยู่ตรงกลางอก แผ่นหนึ่งอยู่กลางหลัง อีกสองแผ่นอาจจะมีขนาดใหญ่กว่าสองแผ่นแรกอยู่ที่สีข้าง รัดอกนี้สำหรับพญายักษ์สำคัญ สวมทับบนตัวเสื้ออีกทีหนึ่งทำนองว่าเป็นเกราะ

---

[1] หอสมุดแห่งชาติ, "ตำราฟ้อนรำฝีมือสมัยรัชกาลที่ 1," เลขที่ 71.

[2] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 848.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 838.

เช่นในบทที่พรรณนาทศกัณฐ์ว่า "ฉลององค์เลื่อมลายพรายแพรว เกราะแก้วเกี่ยวกระหวัดรัดอก"[1] ตัวพระปรกติไม่ได้ใช้ แต่พระราม พระลักษมณ์อาจจะใช้บ้างโดยเฉพาะในเวลาที่มีบทพรรณนาแต่งตัวในตอนจะออกรบ เช่น "ตาดโหมดม่วงตองฉลององค์ เกราะนวมสวมทรงสำหรับยุทธ์"[2]

สนับเพลา คือกางเกงยาวถึงน่อง ที่ปลายขามีเชิงปลายงอนปักด้วยดิ้น เรียกว่าสนับเพลาเชิงงอน เช่นในบทว่า "ให้สองทรงสนับเพลาเพราพราย เชิงงอนงามลายปลายสะบัด"[3] สนับเพลานี้ตัวพระใช้สวมไว้ข้างในแล้วนุ่งผ้าทับข้างนอก โดยให้แลเห็นชายของสนับเพลา

ภูษา สำหรับตัวพระตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ใช้ผ้ายกทองหรือที่เรียกว่าเยียรบับ ชนิดเดียวกันทั้งหมด แต่มีวิธีนุ่งต่างกัน

ตัวพระ นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ กล่าวคือ ชายผ้าด้านหลังพับทบเป็นจีบทิ้งชายลงมา

ตัวยักษ์และลิง นุ่งผ้ากันแป้น ไม่ไว้หางหงส์อย่างของพระ

ตัวนาง นุ่งผ้ากรอมลงมาถึงข้อเท้า ด้านหน้าจีบทบไว้ เรียกว่าจีบหน้านาง ดังในบทพรรณนา "ภูษาสำหรับทรงบรรจงจีบ จัดกลีบกรีดกรายปลายพระหัตถ์"[4]

---

[1] เรื่องเดียวกัน, หน้า 606.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 788.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 817.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 636.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เจียระบาด คือผ้าที่คาดอยู่รอบเอว ทิ้งชายห้อยอยู่ตรงหน้าขาทั้ง 2 ข้าง มักเป็นผ้าที่มีลวดลายอย่างงดงามเหมือนเครื่องทรงเจ้านาย เมื่อคาดเจียระบาดแล้วจึงจะคาดเข็มขัดทับอีกชั้นหนึ่ง[1] แต่เครื่องละครมักจะแยกชายทั้งสองที่ห้อยลงมาออกเป็นอีกส่วนหนึ่งต่างหาก เวลาแต่งจึงต้องติดห้อยชายทั้งสองซึ่งเรียกว่า "ห้อยข้าง" ให้เรียบร้อยก่อนแล้วจึงคาดผ้าเจียระบาดที่ไม่มีชายทับที่หลัง ส่วนผ้าอีกแผ่นหนึ่งที่ห้อยอยู่ตรงกลางระหว่างชายห้อยข้างทั้งสองเรียกว่า "ห้อยหน้า" หรือ "ผ้าทิพย์" เดิมใช้สำหรับปิดชายพก เช่น ในบทว่า "ห้อยหน้าผ้าตาดปิดพก" แต่ภายหลังมีไว้เพื่อความสวยงามมากกว่า

เจียระบาด และผ้าทิพย์ มักเป็นผ้าสองสีตัดกัน สีหนึ่งเป็นตัว อีกผืนหนึ่งใช้ขลิบ แล้วปักดิ้นอย่างงดงาม รูปร่างเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ชายมีครุย ส่วนใหญ่ตัวละครฝ่ายชาย ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง จะต้องมีห้อยหน้าและเจียระบาดนี้ด้วยเสมอ

ชายไหวชายแครง เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่ละครเลียนแบบมา อยู่ในตำแหน่งเดียวกับห้อยข้าง และห้อยหน้า คือห้อยอยู่ข้างหน้า ใต้เจียระบาด และรัดพระองค์ลงไป

บางคราวเครื่องทรงของเจ้านาย มีชายไหวชายแครงเป็นแผ่นแข็ง ทำด้วยทองคำ จำหลักลายวิจิตร อย่างเดียวกับพระพุทธรูปซึ่งทำเป็นกระดูกกลาง มีลายกนกออกสองข้างเรียงกันลงมา ห้อยแต่รัดพระองค์ลงมาแผ่อยู่ที่หน้าพระเพลา แต่ชายไหวชายแครงแบบนี้ ทำให้เดินไม่สะดวกเพราะมักจะขัดขา ในบทละครที่กล่าวถึงชายไหวชายแครงนั้น มีทั้งที่ให้เข้าใจว่าเป็นของแข็ง เช่น "ชายไหวสุวรรณกุณฑลดวง"[2] "ชายแครงแสง-

---

[1] ในเรื่องเครื่องแต่งตัวโขนละคร เรียกเจียระบาดนี้ว่า รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์ แต่ในสารานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานใช้รัดพระองค์หมายถึงเข็มขัด

[2] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 838.

เนาวรัตน์เรือง"[1] และที่ให้เข้าใจว่าเป็นของอ่อนสะบัดได้ เหมือนทำด้วยผ้าก็มี เช่น "ชายแครงแกว่งกวัดสะบัดปลาย"[2]

ในสมุดภาพทำรำ ฝีมือรัชกาลที่ 1[3] วาดรูปชายไหวชายแครง เป็นผ้าบางห้อยลงมาปลิวสะบัดได้ แล้วมีแผ่นทองรัดเป็นระยะลงมา

มีข้อชวนสันนิษฐานว่า ชายไหวชายแครงมาจากอะไรดังนี้

> นายโรงละครชวาแต่งตัวมีชายผ้านุ่งห้อยลงไปข้างหน้า และผ้าคาดสะเอวไว้ชายยาว ทำรำตัวละครถือชายผ้าคาดยกขึ้นไปเสมอบ่าทั้ง 2 ข้าง พอเห็นก็นึกทันทีว่าเป็นมูลของ "ชายไหวชายแครง" ซึ่งเราได้เคยคนกันมาแต่ก่อน และเห็นเป็นยุติมาด้วยกันแล้ว ว่าผ้าห้อยหน้าละครไทยเดิมเป็นชายผ้านุ่ง คือชายแครง ที่เรียกว่า จารบาดเป็นชายผ้าคาด คือชายไหว เหตุใดจึงเรียกว่า "ชายไหว" มาจับได้ในรูปภาพที่ทูลมานี้ ว่าเพราะใช้ชายผ้าคาด กวัดไกวในกระบวนรำ อันน่าจะเอาปกติของคนคาดผ้า มักใช้ผ้าคาดในกิจการบางอย่าง เช่น เช็ดหน้า เช็ดตัว เป็นต้น มาประดิษฐ์เป็นท่ารำ แต่ละครไทยเราไม่ใช้กระบวนรำอย่างนั้น จึงกลายเป็นห้อยหน้าจารบาดรัดสะเอว

ชายไหวชายแครงของละคร ไม่ใช้แบบที่ทำด้วยทองเพราะเป็นของแข็ง ไม่เหมาะสำหรับจะยกขารำ แต่เป็นแบบที่ทำด้วยผ้าปักเช่นเดียวกับห้อยหน้าห้อยข้าง เพียงแต่รูปร่างต่างกัน กล่าวคือ ชายไหวชายแครงที่อยู่สองข้าง มีลักษณะงอนช้อยออกไปทางด้านข้าง ส่วนแผ่นกลางมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีชายครุยเหมือนกับห้อยหน้า

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 404.

[2] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 6.

[3] หอสมุดแห่งชาติ, "ตำราท่อนรำ ฝีมือสมัยรัชกาลที่ 1," เลขที่ 71.

ชื่อที่เรียกส่วนใดว่า "ชายไหว" ส่วนใดว่า "ชายแครง" มีความสับสนอยู่บ้าง คือ บางท่านเรียกแผ่นที่ห้อยอยู่ตรงกลางว่า "ชายไหว" ส่วนแผ่นที่งอนออกสองข้างเรียกว่า "ชายแครง" แต่ในบทละครอิเหนามีตอนหนึ่งใช้ว่า "ห้อยหน้าชาโบะโขมพัสตร์ ชายไหวปลายสะบัดออกทั้งสอง"[1] เลยถือเอาเป็นที่ยุติได้ยาก

โดยปรกติตัวพระหรือพญายักษ์ จะใช้ชายไหวชายแครงไม่บ่อยนัก นอกจากจะมีบทพรรณนาชมเครื่องแต่งตัวว่ามีชายไหวชายแครง ธรรมดามักใช้ห้อยหน้าเจียระบาดแทนส่วนตัวอื่น ๆ ใช้แต่ห้อยหน้าเจียระบาดอย่างเดียว

สุวรรณกันถอบ เป็นเครื่องประดับทำด้วยแผ่นทองห้อยลงมาจากใต้เข็มขัดด้านหน้า และทับอยู่บนห้อยหน้าอีกทีหนึ่ง ในบทละครอิเหนาครั้งรัชกาลที่ 1 ใช้มาก แต่บทรัชกาลที่ 2 ไม่กล่าวถึง อาจจะเป็นเพราะไม่ได้ใช้แล้ว

ในสมัยที่ไม่ได้ใช้สุวรรณกันถอบที่เป็นแผ่นทองแข็ง ๆ อีกแล้ว แต่ใช้วิธีตัดผ้าอีกสีหนึ่งมาปะทับลงไปบนห้อยหน้า แล้วปักลายให้ดูเหมือนเป็นแผ่นสุวรรณกันถอบห้อยอยู่

ผ้าหม่นาง ตัวนางนั้นสวมเสื้อข้างในตัวหนึ่งเป็นแบบไม่มีแขนเย็บด้วยผ้าธรรมดา เรียกว่าเสื้อในนาง แล้วมีผ้าหม่นางทับข้างนอกอีกทีหนึ่ง ชายของผ้าหม่นาง ข้างหนึ่งอยู่ที่ชายพก ตัวผ้าหมคลุมข้ามไปข้างหลัง ด้านหลังเป็นผืนใหญ่ติดกัน ชายยาวลงไปจนถึงน่องหรือชายผ้านุ่ง ที่ปลายมีครุย ผ้าหม่นางมาจากผ้าสไบหม่สพักสองบ่าดังที่มีข้อความปรากฏอยู่ในกฎมนเทียรบาลสมัยอยุธยา หม่ในลักษณะเฉียงบ่าขึ้นไปทั้งสองข้าง ทิ้งชายไว้ข้างหลังสองชาย และมีอีกแบบหนึ่งที่หมสพักสองบ่า ในลักษณะเดียวกับผ้าคล้องไหล่ เรื่องผ้าหม่นางนี้สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระวิจารณ์กันไว้โดยลำดับดังนี้

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 385.

ที่ตรัสว่ามีรูปภาพที่เขียนนางฟ้าหมผ้า 2 บานั้นหมอมฉันนึกขึ้นว่า แบบผ้าหมนางละครก็บาแต่ผ้าหม 2 บานั่นเอง เอาเพลาะเสียจึงแลเห็นเป็นผืนใหญ่ แต่ก็เห็นข้างหลังเท่านั้น ทางข้างหน้ายังเปิดแลเห็นเข้าไปถึงตัว ขอให้ทรงพิจารณาดูเถิด[1]

เรื่องหมสไบสพักสองบา ตามที่ตรัสอ้างถึงนางละครนั้นถูก การหมสไบสพักสองบาก็เป็นสองอย่าง เอาชายไว้ข้างหน้าอย่างหนึ่ง เอาไว้ข้างหลังอย่างหนึ่ง แต่ประหลาดที่รูปเขียนไม่มี มีแต่หนัง เว้นแต่ชายผ้าหมนั้นสั้นเพียงตะโพก ที่จะเหมาะเขียนชายแต่เพียงนั้น[2]

เหตุผลที่สนับสนุนว่าผ้าหมนางมาจากผ้าสไบสองชาย นำมาเพลาะติดกันเป็นผืนเดียวก็คือ ลักษณะการปักผ้าหม ยังคงรักษารูปเดิมไว้ให้เห็นเป็นผ้าสองผืนมีชลิบริมแล้วนำริมผ้าที่ชลิบมาต่อกันเห็นได้ถนัด

ในบทละครมักจะใช้คำว่า "สไบ" แต่ก็หมายถึงผ้าหมนางนี้เอง และแม้ว่าในบทจะพรรณนาว่า ผ้าหม (หรือสไบ) ของนางเป็นตาดทองหรือริ้วทอง หรืออย่างอื่นตามแบบเครื่องทรงของเจ้านายก็ตาม แต่เครื่องละครไม่ใช้เหมือนในบท ผ้าหมนางเป็นผ้าปักด้วยดิ้นและเลื่อม เป็นลายกุระหนกแบบต่าง ๆ

ผ้าสไบและซาโบะ ตัวนางมีผ้าหมนางอยู่แล้วก็จริงอยู่ แต่มีบางตอนที่ต้องใช้ผ้าสไบเป็นพิเศษ เป็นต้นว่า ตอนที่พระรามใช้ให้หนุมานนำผ้าสไบไปถวายนางสีดา ตอนที่นางสีดาใช้ผ้าสไบผูกคอตาย ตอนที่อิเหนาขอผ้าสไบจากจินตะหราและบุษบา หรือในบทที่มี

---

[1] สาส์นสมเด็จ, เล่ม 24, หน้า 122.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 165.

ชมเครื่องแต่งตัวและกล่าวถึงชาโบะ เช่นว่า "ชาโบะสีทับทิมกรองสุวรรณ"[1] ซึ่งเป็นเครื่องแต่งตัวอิเหนา ผ้าสไบที่ใช้ในกรณีพิเศษเหล่านี้ เป็นผ้าบาง ๆ ขลิบริมด้วยดิ้น ถ้าต้องใช้ประดับตัวก็คล้องไว้ที่คอหลวม ๆ ทับลงไปบนเสื้อผ้าอีกทีหนึ่ง

กรองศอ เป็นเครื่องประดับที่เลียนแบบมาจากเครื่องทรงของเจ้าฟ้า เป็นแผ่นผ้าลักษณะกลม ที่ริมมีรอยโค้งเป็นหยัก ๆ ประดับด้วยเพชรพลอย เมื่อนำมาทำเป็นเครื่องละครอาจใช้พลอยจริง ๆ ประดับ หรือมิฉะนั้นก็ใช้ดิ้นและเลื่อมปักเป็นลวดลายสมมติว่าเป็นของมีค่าจริง ๆ

ทับทรวง เป็นแผ่นทองประดับพลอย มีลักษณะเป็นรูปกลมรีหรือสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ประดับอยู่บริเวณกลางอก โดยมีสายคล้องห้อยลงมาจากคอ ใช้ทั้งพระ (รวมทั้งยักษ์และลิงด้วย) และนาง ทับทรวงของนางบางทีจะเรียกว่า "จี้นาง" หรือ "ตาบทับ"

ตาบทิศ ลักษณะคล้ายทับทรวง แต่เล็กกว่า ห้อยอยู่กับสังวาลประจำอยู่ที่สะโพกทั้งสองข้าง ใช้เฉพาะตัวพระเท่านั้น

ตาบหลัง ลักษณะเหมือนตาบทิศแต่เล็กกว่า ห้อยอยู่กับสังวาลประจำอยู่ประมาณกลางหลังค่อนไปทางข้างบน (ตรงจุดที่สังวาลไขว้ประสานกัน)

สังวาล คือสร้อยตัวของพระ โดยห้อยพาดจากไหล่ไขว้กันอยู่สองเส้น แต่ก่อนมักทำเป็นดอกประจำยาม มีสายโยงเข้าด้วยกัน

สะอิ้ง คือสร้อยตัวของนาง เป็นสร้อยออนสองหรือสามเส้น ห้อยจากไหล่ซ้ายเฉียงลงมาทางสะโพกขวา และอยู่ใต้ผ้าหมนางอีกทีหนึ่ง ในบทบางทีบรรยายว่า "สังวาล" เช่นเดียวกับเครื่องแต่งตัวพระ

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 177.

ปั้นเหน่ง เป็นหัวเข็มขัดทำด้วยทองประดับเพชรพลอย ส่วนตัวเข็มขัดอาจทำเป็นเส้นทอง หรืออย่างที่เรียก "สายทางมะพร้าว" คือเป็นเส้นทองถักประสานกันจนทึบ หรือทำเป็นข้อ ๆ ด้วยเงิน ทอง หรือนาก แล้วเกี่ยวไว้ด้วยกัน

พาหุรัด คือเครื่องประดับที่ใช้รัดต้นแขน แต่เดิมคงไม่ได้ใช้แต่เฉพาะตัวนางเท่านั้น ตัวพระตัวยักษ์ตัวลิงก็คงจะใช้ใส่ทับไปบนแขนเสื้อ แต่สมัยหลังตัวพระตัวยักษ์ไม่ใช้แล้ว ตัวลิง ใช้ผ้าต่างสีปักด้วยดิ้นติดกับแขนเสื้อ สมมติว่าเป็นพาหุรัด

บานพับ เป็นที่ถกเถียงกันอยู่บ้าง เพราะปัจจุบันไม่ใช้แล้ว บางท่านว่าเป็นเครื่องประดับแขนแถว ๆ ข้อศอก ทำนองเดียวกับพาหุรัด ใช้เมื่อครั้งละครของเจ้าคุณพระ-ประยูรวงศ์ที่สวมเสื้อแขนสั้นมาก ๆ ถ้าเป็นดังนั้นก็สมกับบทที่ว่า "บานพับประดับพระพาหา"[1] แต่ปรากฏว่าในบทตอนอื่นส่วนใหญ่มักใช้ว่า "เฟื่องห้อยสร้อยสังวาลบานพับ"[2] "คาดปั้นเหน่งบานพับประดับเพชร"[3] "สังวาลบานพับสลับกัน"[4] ชวนให้เข้าใจว่าบานพับหมายถึงข้อต่อระหว่างเครื่องประดับสองชิ้นซึ่งอาจจะเป็นเข็มขัดหรือสายสร้อยที่เป็นดอกเป็นดวงก็ได้

เฟื่องห้อย คงจะไม่ใช่เครื่องประดับชิ้นหนึ่ง แต่อาจหมายความอย่างใดอย่างหนึ่งในสองอย่าง คือ หมายถึงเฟื่องตุ้งติ้งซึ่งห้อยอยู่ตามริมทับทรวง หรือเครื่องประดับอื่น ๆ หรือหมายถึงชื่อลายไทยแบบหนึ่งเป็นรูปโค้งงอน ริมสองข้างเรียวเล็ก ส่วนกลางหนา แต่ครูนาฏศิลป์บางท่านเข้าใจว่า หมายถึงลีลากลอนที่ทำให้ไพเราะขึ้นและสามารถตีบทออกมาเป็นท่ารำด้วย

---

[1] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 554.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 40.

[3] รามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 232.

[4] อิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2, หน้า 1130.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธำมรงค์ คือแหวน ส่วนมากเป็นเครื่องประดับมีค่าจริง ๆ อาจจะใส่ทุกนิ้ว หรือเพียงบางนิ้วก็ได้

ทองกร หรือเรียกว่า กำไลแผง เป็นแผ่นเงินหรือแผ่นทองทำเป็นวงโค้ง ทำลวดลายประดับพลอย ใช้สวมที่ข้อมือของตัวละครทุกตัว

ปะวะหล่ำ เป็นเครื่องประดับที่เป็นเม็ดกลม ๆ ร้อยเป็นสายใช้สวมข้อมือ

แหวนรอบ เป็นเส้นทองขดเป็นวงคล้ายวงแหวนต่อกันไป ใช้สวมข้อมือ

กำไลเท้า วงแหวนขนาดใหญ่ทำด้วยทอง หรือเงิน หรือนาก สวมที่ข้อเท้า

เครื่องประดับเหล่านี้ ในบทมักพรรณนาถึงความงาม และความมีค่าไว้เนือง ๆ เช่น เป็นลายกุดั่น เป็นนพรัตน์ เป็นเพชร หรือพลอย เป็นลงยาราชาวดี ฯลฯ ถ้าเป็นละครหลวงอาจจะใช้ของมีค่าจริง ๆ เป็นบางอย่าง แต่ถ้าอย่างใดเป็นเพียงของสมมติก็มักทำเลียนของจริง เช่นทำด้วยทองชุบ ประดับด้วยแก้วหรือพลอยราคาไม่แพงนัก

2.10 คนรำ

การแสดงละครในเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ จัดแบ่งคนรำออกเป็น 4 พวกตามลักษณะของลีลาท่ารำ คือ พวกตัวพระ พวกตัวนาง พวกยักษ์ และพวกลิง

พวกตัวพระ มักจะคัดเลือกเอาจากผู้ที่มีรูปร่างโปร่ง ผึ่งผาย ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว สะเอวเล็ก ตะโพกผาย ช่วงแขนและขาสมส่วน เพื่อให้เหมาะกับการรัดเครื่องพระ และยังต้องเลือกลักษณะรูปหน้าให้รับกับที่จะสวมชฎาซึ่งมียอดสูงมากอีกด้วย คือมักเลือกคนที่มีวงหน้ารูปไข่ หน้าตาจัดอยู่ในชั้นดี ลำคอระหง การเลือกตัวพระมักใช้ความพิถีพิถันมากกว่าตัวนาง เพราะในการแสดงตัวพระมักมีความสำคัญและเด่นกว่าตัวนาง นอกจากนี้ ตัวพระยังแบ่งออกเป็นพระใหญ่พระน้อยอีกด้วย ผู้ที่มีรูปร่างสมส่วน หน้าตาหมดจดงดงาม และหน่วยก้านดี มีความสามารถเหนือกว่าผู้อื่นก็มักจะได้เป็นตัวสำคัญ เช่น ตัวอิเหนา สุหรานากง สังคามารตา พระราม พระลักษมณ์ เฉพาะตัวคนรำในเรื่องรามเกียรติ์ไม่ต้องพิจารณาถึงหน้าตา เพราะต้องสวมหัวโขน คนรำอื่น ๆ ที่มีความบกพร่องหรือด้วยลงมาทางใดทาง-

หนึ่งก็จะได้เป็นตัวรองลดหลั่นกันลงมา เช่น จรกา ระตูต่าง ๆ พี่เลี้ยง จนถึงเสนาและตัวประกอบ

พวกตัวนาง ไม่จำเป็นต้องมีรูปร่างสะโอดสะองอย่างพระ บางทียังมักจะเลือกรูปร่างค่อนข้างท้วม เพราะเครื่องแต่งตัวนางไม่ได้อวดช่วงตัวอย่างเครื่องแต่งตัวพระ ทรวงทีของผู้เป็นนางก็ไม่ต้องผึ่งผายเป็นสง่าเหมือนพวกพระ เพราะเวลารำจะต้องเก็บตัวเก็บมือ ส่วนหน้าตาก็อาจจะด้อยกว่าพระบ้างก็ได้ถ้าไม่มีตัวจริง ๆ แต่มักจะดูรูปหน้าให้เข้าชฎาได้เหมาะเช่นเดียวกัน ตัวนางคนใดรำได้งามและหน้าตาดีก็มักจะได้เป็นตัวละครสำคัญ เช่นนางสีดา เบญกาย บุษมาลี บุษบา จินตะหรา ฯลฯ นอกนั้นก็เป็นตัวรองลงมา เช่น มะเดหวี นางพี่เลี้ยง นางกำนัล ตลอดจนตัวประกอบอื่น ๆ

พวกยักษ์ มักจะคัดเลือกเอาผู้ที่รูปร่างใหญ่ ลำสัน ท่าทางเข้มแข็ง มีสง่า เป็นพวกยักษ์ใหญ่ คือ ตัวท้าวพญาสำคัญ เช่น ทศกัณฐ์ มูลพลัม สหัสเดชะ ฯลฯ ยักษ์หนุ่มชั้นรองลงมาก็อาจจะรูปร่างเล็กลงมาหน่อย เช่น สหัสกุมาร ทศคิรีวัน ทศคิรีธร และโดยเฉพาะอินทรชิตซึ่งไม่ใช่ยักษ์แท้ ส่วนพวกยักษ์โล้นที่ไม่ได้สวมชฎายอดสูงอาจเลือกคนที่รูปร่างเตี้ยหน่อยและท่าทางลำสันหน่อยได้ แต่เรื่องหน้าตาไม่ต้องคำนึงถึงเลย เพราะต้องสวมหัวโขนครอบไว้ คนไหนมีทรวงท่าสง่ามากรำได้ดีก็ได้เป็นตัวสำคัญ มิฉะนั้นก็เป็นตัวรอง ๆ ลงมาจนถึงเสนายักษ์ เขนยักษ์

พวกลิง ถ้าเป็นลิงโล้น ก็มักเลือกผู้ที่มีรูปร่างสันทัด ลำตัวกลม ๆ ป้อม ๆ คอสั้น ท่าทางคล่องแคล่วว่องไว หรือหลุกหลิก ส่วนพวกลิงยอด มักจะมีรูปร่างโปร่งกว่า และคอยาว เพื่อให้รับกับยอดมงกุฎที่สูงขึ้นไป

ความงามเป็นเรื่องสำคัญสำหรับละครในไม่แพ้ความสามารถในด้านบทบาท เพราะปรากฏว่า ตัวละครสำคัญหรือตัวเอก (ที่ไม่ได้สวมหัวโขน) มักจะหน้าตางดงาม ถ้าไม่งามก็มักจะให้แสดงเป็นตัวรอง หรือถ้าบทบาทไม่ค่อยดีด้วยก็เป็นตัวประกอบ บางคนรำได้ดีมาก แต่หน้าตาไม่งามก็ต้องให้เล่นเป็นตัวเอกของเรื่องรามเกียรติ์ เช่น คุณเพ็ง เดิมเล่นเป็นตัวนางบาหยัน ต่อมาได้เล่นเป็นพระราม ดังที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรง-

พระราชนิพนธ์ไว้ว่า "ดีแต่บทบาท แต่รูปพรรณหน้าตานั้นไม่สู้งาม ถึงเมื่อออกโรงก็เป็นแต่สวมหน้าโขน"[1]

คนรำงาม ๆ เด่น ๆ มักจะเป็นที่โปรดปรานของพระเจ้าแผ่นดินด้วย ได้เป็นเจ้าจอมหลายต่อหลายคน เรียกกันว่า เจ้าจอมคนรำ หรือเจ้าจอมละคร หรือหม่อมคนรำ หม่อมละคร ดังในพระราชพงศาวดารว่า "มีพระราชโองการดำรัสสั่งให้พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าศศิธรกับเจ้าจอมมารดาแมวหัดเจ้าจอมคนรำสวดมนต์ ด้วยเคยฝึกหัดสวดมาแต่ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก"[2] อีกตอนหนึ่งว่า "หม่อมคนรำเล็ก ๆ ที่ยังพายเรือไม่ได้มีรับสั่งให้ร้องเป็นลำ ๆ ตาง ๆ"[3]

นอกจากนั้นในพระราชนิพนธ์เรื่อง "ช้างเผือกกับคนงาม" ยังปรากฏว่านางงามที่ทรงเอ่ยถึง ด้วยเป็นคนรำในรัชกาลต่าง ๆ ทั้งสิ้นนับแต่สมัยกรุงธนบุรีเป็นต้นมา ตอนหนึ่งในพระราชนิพนธ์กล่าวถึงนางงามไว้ว่า

> จะว่าแต่ด้วยของในหลวง ก็เป็นที่เห็นพร้อมกันที่ดูพร้อมกันก็แต่ละครผู้หญิงเป็นของมีสำหรับแผ่นดินทุกแผ่นดินมา เว้นแต่แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ตัวพระเอกนางเอกในโรงละครหลวงนั้นก็คนทั้งปวงเป็นอันมากมายอมพร้อมกัน เห็นว่านางใดดีกว่านางอื่นแล้ว จึงเลือกสรรให้เป็น

---

[1] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ช้างเผือกกับคนงาม," ประชุมพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 ภาคปกิณกะ ภาค 1 (พระนคร : ม.ป.ท., 2493), (สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้พิมพ์พระราชทานในงานพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าพวงสร้อยสอางค์ ณ พระเมรุท้องสนามหลวง พุทธศักราช 2493), หน้า 25.

[2] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2, หน้า 128.

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 103.

พระเอกนางเอกก็ได้ออกโรงเป็นที่เห็นของคนเป็นอันมาก ถึงกระนั้นก็เถียง ๆ กันอยู่[1]

เมื่อคนรำผ่านการฝึกหัดท่ารำนับตั้งแต่เบื้องต้น และสูงขึ้นมาโดยลำดับ ครูผู้หัดมักจะเป็นผู้คัดเลือกตัวละครโดยพิจารณาความสามารถหน่วยก้านทางท่า ตลอดจนรูปร่างหน้าตา คนใดเคยแสดงเป็นตัวอะไรก็มักแสดงเป็นตัวนั้นเสมอ ๆ จนคุ้นกับบทและคุ้นกับคนดู จึงมักเรียกชื่อตัวละครที่แสดงไว้คู่กับชื่อตัวจนติดปาก เช่น อัมพา-กัญจหนา แยม-อิเหนา ป้อมสีดา จับพระลบ น้อยจรกา เป็นต้น อย่างไรก็ตามคนรำเหล่านี้ไม่จำเป็นต้องประจำอยู่ในบทของตนทุกครั้งไป อาจจะยักเยื้องผลัดเปลี่ยนกันได้บ้างตามความเหมาะสม ซึ่งผู้จัดการฝึกซ้อมหรือครูผู้ฝึกซ้อมจะเป็นผู้พิจารณา

คนรำที่ได้เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามภายหลังจากที่ออกแสดงแล้วก็ดี หรือเป็นพระราชธิดา เป็นเจ้าจอมหม่อมห้ามอยู่ก่อนแล้วมาหัดละครก็ดี คนใดเป็นที่โปรดปรานมากก็ให้เล่นถวายทอดพระเนตรเป็นการภายในพระบรมมหาราชวัง และมักไม่โปรดให้ออกแสดงสู่สายตาประชาชน หรือพวกฝ่ายหน้ามากนัก เพราะทรงหวง ดังนั้นจึงมักต้องกราบบังคมทูลให้ทรงเห็นชอบก่อนทุกครั้งว่า จะจัดให้คนรำคนใดออกแสดงในครั้งนั้น ๆ ถ้าไม่โปรดก็ต้องเปลี่ยน[2] เพราะตัวละครแต่ละตัวจะมีคนรำประจำบทมากกว่า 1 คน สำหรับผลัดเปลี่ยนกัน เช่น ตัวอิเหนา มีคนรำประจำได้แก่ เจ้าจอมมารดาอิ่ม เจ้าจอมมารดาภู่ เจ้าจอมมารดาแย้ม ฯลฯ

ผู้จัดการละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 คือเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งเป็นผู้ชำนาญในกระบวนละคร เป็นยอดเยี่ยมในสมัยนั้น พระองค์เองได้รับบทละครในผู้ชายจากเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ พระเชษฐา เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีมักจะเป็นผู้ทรงตีบทละครออกมาเป็นท่ารำแล้วต่อท่าให้กับครูละครคนอื่นเพื่อฝึกหัดให้กับคนรำอีกทีหนึ่ง

---

[1] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เรื่องเดิม, หน้า 24.

[2] สัมภาษณ์พระวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร วันที่ 13 พฤศจิกายน 2515.

ครูละครในของหลวง เท่าที่ปรากฏหลักฐาน มีครูผู้ชายอยู่ 2 ท่าน คือ ครูทองอยู่ และครูรุ่ง ซึ่งเป็นครูยืนเครื่อง และครูนางคู่กันอยู่ เดิมเคยแสดงเป็นตัวเอกในละครใน เรื่องอิเหนาของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์

ครูละครที่เป็นผู้หญิงมีหลายท่าน[1] ส่วนมากเคยเล่นละครมาตั้งแต่รัชกาลก่อนๆ เช่น ศรี สีดา ซึ่งต่อมาได้เป็นเจ้าจอมมารดา เรียกกันว่า เจ้าคุณพี เคยเป็นละครรุ่นเล็กในปลายสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ได้เป็นเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 2 นอกจากนี้ก็มีเจ้าจอมมารดาในรัชกาลที่ 1 อีกมาก เป็นต้นว่า เจ้าจอมมารดาอิ่ม (อิเหนา) เจ้าจอมมารดาพัน (อิเหนา) คุณปริก (ยาหรัน หรืออุณากรรณ) เจ้าจอมเพ็ง (พระราม) คุณมรกต (พระลักษมณ์) คุณป้อม (สีดา) คุณจุ้ย (หนุมาน) คุณปุก (เกนหลง) ฯลฯ

ครูละครเหล่านี้ไม่จำเป็นว่า เคยเล่นเป็นละครตัวใดก็จะต้องหัดเฉพาะคนรำที่จะเป็นละครตัวนั้นตัวเดียว จะหัดให้คนอื่นด้วยได้ เพราะใช้หลักของนาฏศิลป์ไทยเหมือนกันทุกตัว เพียงแต่อาจจะชำนาญในบทที่เคยเล่นมากกว่าบทอื่นเท่านั้น

ส่วนพวกคนรำ มีทั้งที่เคยเป็นละครรุ่นเล็กมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และที่หัดขึ้นใหม่ เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดละครเป็นอย่างมาก จึงมีการหัดละครหลวงรุ่นเล็กเพิ่มขึ้นอีกจากบรรดาลูกชุนนางที่ถวายตัวเข้ามา ดังที่ปรากฏเป็นตำนานพระราชนิพนธ์ เรื่องไกรทองว่า

---

[1] หลักฐานเรื่องราวเกี่ยวกับครูละครและคนรำต่อไปนี้ ได้จากเรื่อง "ช้างเผือกกับคนงาม" พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ตำนานละครอิเหนา พระนิพนธ์ของสามเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และศิลปในแหงละคอนไทย ของนายธนิต อยู่โพธิ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวละครเล็กเล็กเด็กหมด สมเกียรติสมยศสมศักดิ์
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ จงรักรองบาทบทมาลย์
เหล่าขุนนางต่างถวายบุตรี พวกที่มีบุตรชายถวายหลาน
ปะที่เป็นหมันบุตรกันดาร คิดอ่านไกล่เกลี่ยน้องเมียมา
ทั้งจีนแขกลาวพวนญวนทวาย ต่างถวายลูกเต้าเอาหน้า
เขมรมอญชาวชุมพรไชยา ทุกภาษามาพึ่งพระบารมี[1]

บรรดาคนรำที่ได้ออกโรงแสดงในสมัยรัชกาลที่ 2 มีหลายรุ่น ได้แก่ พวกรุ่นใหญ่ มักจะเป็นละครรุ่นเล็กมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 รุ่นกลางที่หัดขึ้นใหม่ และรุ่นเล็ก คนรำรุ่นเล็กนี้มักจะแสดงเป็นตัวละครเด็ก ๆ เช่น สียะตรา วิยะดา พระมงกุฎ พระลบ เป็นต้น คนรำที่มีชื่อที่พอจะรู้จักในเรื่องอิเหนาก็มีเช่น เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา มี-บุษบา (เจ้าจอมมารดาในกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์) พลับจินตะหรา (เจ้าจอมมารดาในกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์) เอี่ยมบุษบา เจ้าจอมมารดาลูกจันทน์เล็กสมัยรัชกาลที่ 1 เป็นตัววิยะดา ถึงรัชกาลที่ 2 ได้เป็นมะเดหวี นอกจากนี้ก็มี เจ้าจอมมารดาปราง น้อยสุหรานากง ฉิมสุหรานากง มาลัยย่าหรันและอิเหนา อิ่มย่าหรัน ชำบาหยัน น้อยจรกา จาดลาสำ คนรำที่แสดงเรื่องรามเกียรติ์มีเพ็งพระราม องุ่นสีดา พันอินทรชิต น้อย (ตัวยักษ์) ภูหนุมาน ทับทิมพระมงกุฎ จันพระลบ เป็นต้น

คนรำที่แสดงเป็นตัวสำคัญในเรื่องอิเหนาและรามเกียรติ์ยังมีอีกมากมาย แต่ไม่มีหลักฐานปรากฏไว้ เท่าที่กล่าวถึงส่วนมากเป็นคนงาม หรือมิฉะนั้นก็เป็นครูต่อมาในสมัยหลัง ผู้ที่เป็นนาฏศิลปินแท้ ๆ จึงไม่มีผู้บันทึกหลักฐานไว้นัก

---

[1] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครนอกรวม 6 เรื่อง (พระนคร : ศิลปาบรรณาคาร, 2513), หน้า 429.