การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

นายจักราวุธ คงฟู

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

TRAA DANCE PATTERNS OF MALE CHARACTERS IN KHON

Mr. Jakrawut Kongfoo

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ
โดย	นายจักราวุธ คงฟู
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จักราวุธ คงฟู : การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ (TRAA DANCE PATTERNS OF MALE CHARACTERS IN KHON) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผศ. ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, 263 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนท่ารำตามหลักสูตรและการนำความรู้ไปใช้ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ การฝึกปฏิบัติจากผู้ทรงคุณวุฒิ พบว่า หน้าพาทย์เพลงตระ หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครที่แสดงถึงการตระเตรียม การใช้อิทธิฤทธิ์ การบริกรรมพิธี มีหลักฐานปรากฏเพลงหน้าพาทย์นี้ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถึงกรุงรัตนโกสินทร์ พบว่ามี 8 เพลง ได้แก่ ตระนิมิต ตระนอน ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์ ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระบองกัน ผู้ที่รำเพลงหน้าพาทย์ต้องเป็นผู้ที่มีทักษะในการรำเป็นอย่างดี เพราะต้องเข้าใจความหมายของเพลงและฟังจังหวะ ทำนองเพลงได้ตลอดจนมีความจำกระบวนท่ารำได้อย่างดี การรำหน้าพาทย์ประกอบด้วยการใช้อุปกรณ์และไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง มีเพลงตระนารายณ์ เพลงเดียวที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ คทาจักร ส่วนเพลงหน้าพาทย์อีก 7 เพลงไม่ได้ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง การรำหน้าพาทย์เพลงตระมีทั้งนั่งรำและยืนรำ นั่งรำได้แก่ ตระนอน ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระเชิญ ตระสันนิบาต ยืนรำได้แก่ ตระนิมิต ตระบองกัน ตระนารายณ์ เพลงหน้าพาทย์เพลงตระทั้ง 8 เพลง ผู้วิจัยพบว่า มีจังหวะในการรำทั้งหมด 32 จังหวะ ที่เท่ากัน กลวิธีในการรำมีเยื้องตัว และย้อนตัว การรำหน้าพาทย์เพลงตระมีทั้งรำประกอบบทร้อง และรำประกอบทำนองเพลง กระบวนท่ารำพบว่ามี 14 ท่ารำได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าปฐม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าบัวชูฝัก ท่านารายณ์ขว้างจักร ท่ากินนรรำ ท่าเครือวัลย์พันไม้ ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ท่าบัวชูฝักส่งจีบหลัง ท่าวงบน วงกลาง ท่ากรบน ท่ากรล่าง ท่านอน ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น และถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดตามแบบแผน สืบทอดกันต่อมาที่เรียกว่า รำเพลงครู

การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้สำหรับการแสดง ต้องนำไปใช้ตามวัตถุประสงค์ของการแสดง และสอดคล้องตามความหมายของเพลงหน้าพาทย์ ในปัจจุบันการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ได้สืบทอดในหลักสูตรการเรียนการสอนเป็นวิชาบังคับของผู้เรียนนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะโขนพระ ต้องรำหมวดหน้าพาทย์เพลงตระทั้ง 8 เพลงนี้ได้ จึงจะสามารถเป็นผู้แสดงในบทบาทตัวละครที่สำคัญได้ดี และมีแนวโน้มว่ากระบวนท่ารำนี้ยังคงสืบทอดต่อไปในอนาคต

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2560

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5986601635 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS: THAI DANCE PATTERNS / TRAA / KHON MALE CHARECTERS / DANCES

JAKRAWUT KONGFOO: TRAA DANCE PATTERNS OF MALE CHARACTERS IN KHON. ADVISOR: ASST. PROF.ANUKOON ROTJANASUKSOMBOON, Ph.D., 263 pp.

The objective of this study was to investigate the history of Traa dance patterns of the male characters in Khon so that they could be preserved and applied. The research tools were literature review, observations, interviews and rehearsals supervised by authorities on Thai classical music and dances. Since the Ayutthaya period, their patterns have been observed. The patterns representing preparation for a show, magical power use and ceremonial performances included 8 rhythmic patterns: Traa Nimit, Traa Non Traa Buntomprai, Traa Naraiplang , Traa Chuen, Traa Sannibat,Traa Naraibuntomsin and Traa Bongkan. The dancers have to be skillful in memorizing their lyrics, rhythms and melodies. Only Traa Naraiplang requires accessories like mace and discus. Traa Non, Traa Buntomprai, Traa Naraibuntomsin, Traa Chuen and Traa Sannibat require sitting dancing poses; Traa Nimit, Traa Bongkan and Traa Naraiplang standing poses. Each dance pattern comprises 32 poses including those leaning the body to the side and those turning the body along either with lyrics or with melody. Their age-old 14 poses called Plang Kru including Theppranom, Patom, Sodsoimala, Palapianglai, Buachufak, Maraikhwangchak, Kinnonrum, Kruewanpannmai, Kinnonfon-o, Buachufakcheeplang, Wongbon, Wongklang, Konbon, Konlang and Non, which are strictly followed and performed.

Each pattern is chosen according to the purpose of the show. Presently, these patterns are requirements for those studying performing arts especially the male characters in Khon. If they want a leading role, they have to perform all 8 pieces very well and the pieces will be here to stay.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Dance Student's Signature .....
Field of Study: Thai Dance Advisor's Signature .....
Academic Year: 2017

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เนื่องจากการช่วยเหลือ และการสนับสนุนจากผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลสำคัญที่กรุณาชี้แนะแนวทาง ให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผศ.ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ตรวจแก้ไข ให้คำปรึกษา และช่วยเหลือตลอดระยะเวลาในการศึกษา จนวิทยานิพนธ์นี้เกิดความสมบูรณ์ด้านข้อมูลเชิงคุณภาพ

กราบขอบพระคุณ ศ. กิติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬรักษ์ ราชบัณฑิต ประธานกรรมการวิทยานิพนธ์ ผู้ให้ความรู้ทางด้านการเรียบเรียงข้อมูลวิทยานิพนธ์ ตลอดจนการช่วยเหลือผู้วิจัยในเชิงวิชาการทางด้านประวัติและทฤษฎีนาฏยศิลป์ไทย ผู้เป็นแรงส่งเสริมให้ผู้วิจัยสามารถจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้สำเร็จ

กราบขอบพระคุณ รศ. สุภาวดี โพธิเวชกุล รศ. อมรา กล่ำเจริญ และอาจารย์ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง กรรมการวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาชี้แนะแนวทาง ตรวจสอบและแก้ไขให้ผู้วิจัยได้ดำเนินการทำวิทยานิพนธ์นี้ได้อย่างมีคุณภาพ

กราบขอบพระคุณ รศ.ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ ที่ได้กรุณาสละเวลาอันมีค่า สำหรับการให้คำปรึกษา ข้อแนะนำ ตลอดจนการถ่ายทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ และให้กำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา รวมทั้ง อาจารย์วีรชัย มีบ่อทรัพย์ และอาจารย์สอนโขนพระในวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ได้กรุณาถ่ายทอดความรู้ และประสบการณ์ที่เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินการวิจัย จึงขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ ผศ. กฤษณา (บัวสรวง) ภักดีเทวา ผู้ให้คำแนะนำในการเรียนและให้กำลังใจตั้งแต่เริ่มเข้าศึกษาในระดับปริญญาโท คุณอิสระ ขาวละเอียด ผู้ให้ความช่วยเหลือและให้การสนับสนุนผู้วิจัยเสมอมา นายนิเวศ แววสมณะ นายนราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ นายพงศธร ยอดดำเนิน นายวุฒิชัย เรืองศักดิ์ นางสาววิลาสินี น้อยครบุรี เพื่อนร่วมรุ่นระดับปริญญาโท ที่คอยให้กำลังใจและช่วยเหลือผู้วิจัยตลอดระยะเวลาที่ศึกษาด้วยดีมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา และทุกคนในครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนพร้อมทั้งเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัยเสมอมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฑ
สารบัญภาพ ..... ด
สารบัญแผนภูมิ ..... ถ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 10
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 10
1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย 11
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 12
บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 13
2.1 วรรณกรรมโบราณที่พบเพลงตระ 13
2.1.1 ความหมายของคำว่า ตระ 14
2.1.2 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยอยุธยา 15
2.1.3 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยกรุงธนบุรี 17
2.1.4 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 1 20
2.1.5 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 2 24
2.1.6 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 4 28
2.1.7 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5 29

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.1.8 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 6 30
2.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการบรรเลง 31
2.2.1 เพลงตระในการบรรเลงโหมโรง 31
2.2.2 เพลงตระในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม 33
2.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงมหรสพโบราณ 42
2.3.1 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่ 42
2.3.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงละครรำ 44
2.3.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงโขน 45
2.4 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 46
2.4.1 การรำหน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในหลักสูตรโขนพระ 46
2.4.2 ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 50
2.5 สรุป 52
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 55
3.1 แผนการดำเนินการวิจัย 56
3.2 แหล่งข้อมูล 56
3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล 57
3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร 57
3.3.2 การสัมภาษณ์ 59
3.3.3 การสังเกตการณ์ 61
3.3.4 การทดลองปฏิบัติ 62
3.4 การตรวจสอบข้อมูล 62
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล 63
3.6 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล 63

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 68
3.8 การเสนอผลการวิจัย 70
บทที่ 4 องค์ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 71
4.1 คุณสมบัติของผู้แสดง 71
4.1.1 วิธีการคัดเลือกผู้เรียนโขนพระ 72
4.1.2 ประเภทของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงของโขนพระ 74
4.1.3 คุณสมบัติของผู้แสดงในการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ 75
4.2 บทที่ใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ 76
4.2.1 หน้าพาทย์ตระนิมิตในบทโขนของตัวพระ 77
4.2.2 หน้าพาทย์ตระนอนในบทโขนของตัวพระ 78
4.2.3 หน้าพาทย์ตระนารายณ์ในบทโขนของตัวพระ 79
4.2.4 หน้าพาทย์ตระบรรทมไพรในบทโขนของตัวพระ 80
4.2.5 หน้าพาทย์ตระเชิญในบทโขนของตัวพระ 81
4.2.6 หน้าพาทย์ตระสันนิบาตในบทโขนของตระพระ 82
4.2.7 หน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ในบทโขนของตัวพระ 83
4.2.8 หน้าพาทย์ตระบองกันในบทโขนของตัวพระ 83
4.3 เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการแสดง 85
4.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ และทำนองเพลงตระที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง.....88
4.4.1 ประเภทของวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน.....90
4.4.2 หน้าทับ จังหวะและทำนองเพลงตระ.....90
4.5 สรุป 98
บทที่ 5 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำและการนำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระไปใช้ 100
5.1 หลักในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ..... 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

5.1.1 กระบวนการบรรเลงกับกระบวนท่ารำ 101
5.1.2 ท่ารำและนาฏยศัพท์ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ 103
5.2 การศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 108
5.2.1 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต 108
5.2.1.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต 109
5.2.1.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต 110
5.2.2 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน 123
5.2.2.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 123
5.2.2.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน 124
5.2.3 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร 133
5.2.3.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 133
5.2.3.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร 134
5.2.4 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ 146
5.2.4.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 146
5.2.4.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ 147
5.2.5 ศึกษากระบวนท่ารำตระเชิญ 160
5.2.5.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 160
5.2.5.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ 161
5.2.6 ศึกษากระบวนท่ารำตระสันนิบาต 172
5.2.6.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 172
5.2.6.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต 173
5.2.7 ศึกษากระบวนท่ารำตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 182
5.2.7.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 182

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.7.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 183

5.2.8 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน 195

5.2.8.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ 195

5.2.8.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน 196

5.3 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 207

5.3.1 วิเคราะห์ลักษณะการรำและท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 207

5.3.2 วิเคราะห์จังหวะเพลงกับกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 216

5.4 การศึกษาการนำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระไปใช้ประกอบการแสดง 221

5.4.1 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ในการแสดงโขน 221

5.4.1.1 ใช้หลังบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา 222

5.4.1.2 ใช้ในบทร้อง หรือ ตระบท 222

5.4.2 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ประกอบการรำในวาระพิเศษ 223

5.4.2.1 หลักการใช้เพลงตระประกอบการรำในวาระพิเศษ 223

5.4.2.2 หลักการใช้ท่ารำในเพลงตระประกอบการรำในวาระพิเศษ 223

บทที่ 6 สรุปและข้อเสนอแนะ 225

6.1 สรุป 225

6.2 ข้อเสนอแนะ 231

รายการอ้างอิง 232

ภาคผนวก 234

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 263

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา 7

ตารางที่ 2 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง 7

ตารางที่ 3 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง 8

ตารางที่ 4 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบในบทพากย์รามเกียรติ์สมัยอยุธยา 16

ตารางที่ 5 จุดประสงค์ของการใช้หน้าพาทย์เพลงตระที่พบในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี 19

ตารางที่ 6 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 22

ตารางที่ 7 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 25

ตารางที่ 8 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบใน บทละครและบทเบิกโรงละครหลวงเรื่อง รามเกียรติ์ พระบรมราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 28

ตารางที่ 9 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 29

ตารางที่ 10 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทร้องและบทพากย์ เรื่อง รามเกียรติ์ พระราช นิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว .31

ตารางที่ 11 เพลงตระ ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดง 33

ตารางที่ 12 การเรียกเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครู - ครอบครูดนตรีไทย 36

ตารางที่ 13 การเรียกเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครู - ครอบครูนาฏศิลป์ไทย 38

ตารางที่ 14 เพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครูของช่างทำหัวโขน 40

ตารางที่ 15 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย 56

ตารางที่ 16 การบันทึกการเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษา 69

ตารางที่ 17 ไม้เดินและไม้ลาในหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ 97

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

ตารางที่ 18 ตัวอย่างห้องเพลงและการนับจังหวะท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ 101
ตารางที่ 19 การปฏิบัตินาฏยศัพท์การย้อนตัว 105
ตารางที่ 20 การปฏิบัตินาฏยศัพท์การเยื้องตัว 106
ตารางที่ 21 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต 109
ตารางที่ 22 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน 123
ตารางที่ 23 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร 133
ตารางที่ 24 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ 146
ตารางที่ 25 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ 160
ตารางที่ 26 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต 172
ตารางที่ 27 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ . 182
ตารางที่ 28 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกันตามจังหวะ..... 195
ตารางที่ 29 ลักษณะของการรำและส่วนประกอบของการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 208
ตารางที่ 30 ชื่อท่ารำตามลำดับท่ารำของหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 210
ตารางที่ 31 กลุ่มท่ารำที่มีชื่อตามตำรารำหรือในแม่บท 211
ตารางที่ 32 กลุ่มท่ารำที่ไม่มีชื่อตามตำรารำ 213
ตารางที่ 33 การจัดระดับของท่ารำและการใช้ท่าคู่ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 215
ตารางที่ 34 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต 217
ตารางที่ 35 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน 217
ตารางที่ 36 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร 218
ตารางที่ 37 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ในเพลงตระนารายณ์ ... 218
ตารางที่ 38 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ 219
ตารางที่ 39 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต 219

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ตารางที่ 40 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 220

ตารางที่ 41 ตารางรายชื่อหน้าพาทย์เพลงตระและความหมายของเพลงสำหรับการแสดง 226

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง 39

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง.....39

ภาพที่ 3 รายละเอียดเครื่องแต่งกายของโขนพระ 86

ภาพที่ 4 ซ้าย คทา ขวา จักร อาวุธประจำกายของพระนารายณ์ใช้ในการรำ ตระนารายณ์ 87

ภาพที่ 5 การแต่งกายยืนเครื่องประกอบ ท่ารำถืออาวุธ คฑา จักร ของพระนารายณ์.....88

ภาพที่ 6 ตะโพน.....94

ภาพที่ 7 กลองทัด 94

ภาพที่ 8 ลักษณะของท่ารำและการนับจังหวะ..... 102

ภาพที่ 9 ท่ากินนรฟ้อนโอ่(ท่าสอดสูง)..... 104

ภาพที่ 10 ท่ายืนตัวพระ 110

ภาพที่ 11 ท่าเทพประนม(ไหว้)..... 111

ภาพที่ 12 ท่าเทพประนม(ไหว้)..... 112

ภาพที่ 13 ท่าสอดสร้อยมาลา..... 113

ภาพที่ 14 ท่าสอดสร้อยมาลา..... 114

ภาพที่ 15 ท่าผาลาเพียงไหล่ 115

ภาพที่ 16 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)..... 116

ภาพที่ 17 ท่าผาลาเพียงไหล่ 117

ภาพที่ 18 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)..... 118

ภาพที่ 19 กระบวนท่าแปลง..... 119

ภาพที่ 20 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)..... 120

ภาพที่ 21 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)..... 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 22 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)..... 122
ภาพที่ 23 ท่านั่งพับเพียบตัวพระ..... 124
ภาพที่ 24 ท่าเทพประนม..... 125
ภาพที่ 25 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)..... 126
ภาพที่ 26 ท่าผาลาเพียงไหล่..... 127
ภาพที่ 27 ท่ากินนรรำ (จีบยาว)..... 128
ภาพที่ 28 ท่าบัวชูฝัก..... 129
ภาพที่ 29 ท่านอน..... 130
ภาพที่ 30 กระบวนท่านอน..... 131
ภาพที่ 31 กระบวนท่านอน(ต่อ)..... 132
ภาพที่ 32 ท่านั่งตัวพระ(คุกเข่า)..... 134
ภาพที่ 33 ท่าเทพประนม..... 135
ภาพที่ 34 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูงมือล่อแก้ว)..... 136
ภาพที่ 35 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)..... 137
ภาพที่ 36 ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูงมือล่อแก้ว)..... 138
ภาพที่ 37 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)..... 139
ภาพที่ 38 ท่าผาลาเพียงไหล่..... 140
ภาพที่ 39 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว)..... 141
ภาพที่ 40 ท่าบัวชูฝัก..... 142
ภาพที่ 41 ท่าบัวชูฝัก..... 143
ภาพที่ 42 กระบวนท่านอน..... 144
ภาพที่ 43 กระบวนท่านอน(ต่อ)..... 145
ภาพที่ 44 ท่ายืนตัวพระ..... 147

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 45 ท่าปฐม 148
ภาพที่ 46 ท่าปฐม 149
ภาพที่ 47 ท่านารายณ์ขว้างจักร 150
ภาพที่ 48 ท่านารายณ์ขว้างจักร 151
ภาพที่ 49 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 152
ภาพที่ 50 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 153
ภาพที่ 51 ท่ากรบน 154
ภาพที่ 52 ท่ากรล่าง 155
ภาพที่ 53 กระบวนท่าแปลง 156
ภาพที่ 54 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 157
ภาพที่ 55 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 158
ภาพที่ 56 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 159
ภาพที่ 57 ท่านั่งตัวพระ(คุกเข่า) 161
ภาพที่ 58 ท่าเทพประนม(ท่าไหว้) 162
ภาพที่ 59 ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง 163
ภาพที่ 60 ท่านารายณ์ขว้างจักร 164
ภาพที่ 61 ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง 165
ภาพที่ 62 ท่านารายณ์ขว้างจักร 166
ภาพที่ 63 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 167
ภาพที่ 64 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์) 168
ภาพที่ 65 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 169
ภาพที่ 66 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์) 170
ภาพที่ 67 กระบวนท่าไหว้ 171

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 68 ท่านั่งตัวพระ 173
ภาพที่ 69 ท่าเทพประนม(ไหว้) 174
ภาพที่ 70 ท่าบัวชูฝัก 175
ภาพที่ 71 ท่าบัวชูฝัก 176
ภาพที่ 72 ท่าผาลาเพียงไหล่ 177
ภาพที่ 73 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว) 178
ภาพที่ 74 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 179
ภาพที่ 75 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง) 180
ภาพที่ 76 กระบวนท่าไหว้ 181
ภาพที่ 77 ท่านั่งตัวพระ 183
ภาพที่ 78 ท่าเทพประนม 184
ภาพที่ 79 ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว) 185
ภาพที่ 80 ท่าบัวชูฝัก(มือล่อแก้ว) 186
ภาพที่ 81 ท่านารายณ์ข้างจักร(มือล่อแก้ว) 187
ภาพที่ 82 ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว) 188
ภาพที่ 83 ท่าบัวชูฝัก(มือล่อแก้ว) 189
ภาพที่ 84 ท่านารายณ์ขว้างจักร(มือล่อแก้ว) 190
ภาพที่ 85 ท่ากรบน 191
ภาพที่ 86 ท่ากรล่าง 192
ภาพที่ 87 กระบวนท่านอน 193
ภาพที่ 88 กระบวนท่านอน(ต่อ) 194
ภาพที่ 89 ท่ายืนตัวพระ 196
ภาพที่ 90 ท่าเทพประนม 197

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาพที่ 91 ท่าเทพประนม 198
ภาพที่ 92 ท่าสอดสร้อยมาลา 199
ภาพที่ 93 ท่าผาลาเพียงไหล่ 200
ภาพที่ 94 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว) 201
ภาพที่ 95 ท่าสอดสร้อยมาลา 202
ภาพที่ 96 กระบวนท่าแปลง 203
ภาพที่ 97 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 204
ภาพที่ 98 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 205
ภาพที่ 99 กระบวนท่าแปลง(ต่อ) 206
ภาพที่ 100 ตัวอย่างระดับของท่ารำจากล่างขึ้นบน ในการรำหน้าพาทย์ตระบองกัน 214
ภาพที่ 101 ตัวอย่างระดับท่ารำจากบนลงล่าง ในการรำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร 215

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 การแบ่งประเภทการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีและประเพณีชีวิต.....34

แผนภูมิที่ 2 จุดประสงค์ของการใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามชื่อเพลงที่พบในวรรณกรรมการแสดง.....53

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงมหรสพไทย มีรูปแบบและวิวัฒนาการที่สืบทอดมาตามยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน การแสดงต่างๆ ล้วนมีองค์ประกอบทางดนตรีเพื่อสร้างเสียงประกอบการแสดง ทั้งของตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง ซึ่งมักจะเห็นได้ในมหรสพโบราณที่ดำเนินการแสดงเป็นเรื่องราว ได้แก่ การแสดงหนังใหญ่ การแสดงหุ่น การแสดงโขน และการแสดงละคร การแสดงเหล่านี้ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงในช่วงที่ตัวละครนั้นๆ แสดงพฤติกรรมไปตามบทบาทต่างๆ ในการดำเนินเรื่อง การบรรเลงดนตรีประกอบกิริยาของตัวละครเหล่านี้ จึงมีความหลากหลายตามอารมณ์ของตัวละครและความรู้สึกของเพลงนั้นๆ ประสานกันอย่างสอดคล้องไปตามเสียงและกิริยาของตัวละคร จะเห็นได้ว่าเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครในเรื่อง ได้มีการใช้มาตั้งแต่โบราณกาล เป็นประเภทของเพลงไทยชนิดหนึ่งที่เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ตามหลักฐานที่พบเห็นในวรรณกรรมการแสดงที่เก่าแก่มักจะพบการบรรจุชื่อเพลงหน้าพาทย์ ไว้ประกอบหลังบทการพรรณนาตามเหตุการณ์ของตัวละครในเรื่อง ดังจะเห็นได้ในบทละครที่ใช้สำหรับการแสดงที่เก่าแก่ มาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ บทการแสดงหนังใหญ่ ปรากฏชื่อเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง เช่น สาธุการ พระยาเดิน เชิด แผละเตียว ประถม กราว ลงสรง เสมอ โอด เหาะ โล้ ตระ ฯลฯ ตามลักษณะการกระทำของตัวละคร ดังจะเห็นได้ในตัวอย่างคำพากย์รามเกียรติ์ ตอน หนุมานกลับมาเฝ้าพระรามหลังจากถวายแหวน[1] ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

๏ มาถึงคันธมาทน์สิงขร จึงหยุดนิกร
แต่ไกลจังหวัดศรี ฯ
ฯ เจรจา ฯ
๏ ขณะนั้นจึงพระจักรี ครั้งแสงสุริย์ศรี
อรุณระรองส่องไข

[1] เสาวณิต วิงวอน, เอกสารประกอบการสอน เรื่อง รามเกียรติ์คำพากย์: บทหนังใหญ่, 2556. หน้า 3

๏ ตรัสชวนพระนุชครรไล ลงสรงสระใส

อันเทพรังสรรค์ถวาย

ฯ ลงสรง ฯ

๏ ฝ่ายขุนพานรสามนาย ไปแจ้งภิปราย

แก่ศรีสุครีฤทธิรอน

๏ สุครีพพาสามพานร เข้าเฝ้าภูธร

ประนมประณตบทมาลย์

ฯ เสมอ ฯ

จากตัวอย่างในคำพากย์รามเกียรติ์สำหรับการแสดงหนังใหญ่ เห็นได้ว่าส่วนประกอบในบทพบการบรรจุชื่อเพลงลงสรง และเพลงเสมอ กลุ่มเพลงเหล่านี้มีชื่อเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” จากการสันนิษฐานการเรียกเพลงกลุ่มนี้ว่าหน้าพาทย์นั้น ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ใน ศัพท์สังคีตว่า

> “การเรียกเพลงประเภทนี้ว่าหน้าพาทย์น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนละคร เป็นผู้เรียกก่อน เพราะการร่ายรำเข้ากับเพลงประเภทนี้ ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะ ทำนองเพลง หน้าทับ และไม้กลองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรำให้มีทีท่าเข้ากันสนิทกับทำนองและจังหวะ ต้องมีความสั้นยาวพอดีกับเพลง ต้องถือว่าเพลงที่บรรเลงเป็นหลัก เป็นหัวหน้า เป็นสิ่งที่จะต้องรำตาม จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า หน้าพาทย์ และเรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์”[2]

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงคำว่า หน้าพาทย์ เป็นชื่อเรียกทางดนตรี ประกอบด้วย จังหวะ ทำนองเพลง หน้าทับ ไม้กลอง ที่ผู้รำต้องยึดถือสิ่งเหล่านี้เป็นหลัก หรือยึดดนตรีนำหน้าการร่ายรำให้พอดีกับจังหวะ ทำนองเพลง หน้าทับ และไม้กลอง อย่างลงตัวไม่สามารถเปลี่ยนแปลงตามใจชอบได้ เพลงเหล่านี้จึงเรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ทั้งในทางดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งมีความหมาย

---

[2] มนตรี ตราโมท, ศัพท์สังคีต. 2507, หน้า 49-50, อ้างถึงใน ชมนาด กิจขันธ์, รายงานการวิจัยเรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง: เพลงตระ(ตัวพระ), 2553. หน้า 33

และความสำคัญตามที่นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์หลายท่าน ได้แสดงความเห็น ดังต่อไปนี้

จตุพร รัตนวราหะ กล่าวถึงความหมายของเพลงหน้าพาทย์ว่า “เพลงที่ใช้บรรเลงในลีลาของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะทำนองและจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้ หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาเคลื่อนไหวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์หรือวัตถุธรรมชาติใดๆก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเหล่านี้ เราให้คำจำกัดความว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น”[3]

มนตรี ตราโมท อธิบายเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า “เพลงหน้าพาทย์นี้ก็ได้แก่เพลงที่บรรเลงประกอบกับกิริยาเคลื่อนไหวหรือเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทั้งของมนุษย์ ของสัตว์ ของวัตถุต่างๆ ในธรรมชาติและอื่นๆ เช่น เดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป ลมพัด ฝนตก อะไรเหล่านี้เป็นต้น ไม่ว่ากิริยานั้นๆ จะแลเห็นเป็นตัวตน เช่น ในการแสดงโขนละคร หรือเป็นกิริยาสมมุติ ไม่แลเห็นตัวตน เช่น การประกอบพิธีอัญเชิญเทวดาให้เสด็จมาแล้วก็บรรเลงเพลงประกอบ ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้นๆ แล้วก็เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น”[4]

คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า “เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงโขนนั้น นอกจากจะเป็นเพลงที่ศักดิ์สิทธิ์แล้วยังเป็นเพลงที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขนละคร ผู้ที่เข้าฝึกโขนละครจะต้องหัดรำเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ตั้งแต่เพลงง่ายๆ ขึ้นไปจนถึงเพลงที่รำได้ยาก เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ นอกจากจะเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ใช้ในการไหว้ครูโขนละคร ยังเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนละครเพื่อแสดงความเคลื่อนไหวต่างๆ ตามท้องเรื่องละคร หรือเพื่อแสดงจุดเด่นของเรื่องละครที่มีขึ้นในการแสดงนั้น”[5]

จากการอธิบายถึงความหมายเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ ของนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ไทย อาจกล่าวได้ว่า เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงให้

---

[3] จตุพร รัตนวราหะ, เพลงหน้าพาทย์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, 2519. หน้า 6

[4] มนตรี ตราโมท, ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง. ธนาคารกรุงเทพ, 2541. หน้า 17

[5] เรื่องเดียวกัน. หน้า 55

ดำเนินต่อไปตามเรื่องราวและการเคลื่อนไหวของตัวละครในเรื่อง รวมทั้งในพิธีกรรมที่ใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงเสมือนการแสดงถึงการเคลื่อนไหวของเทพเจ้าตลอดจนสิ่งศักดิสิทธิ์ ที่เข้ามาในพิธีที่ไม่แลเห็นเป็นตัวตน ดังนั้น หน้าพาทย์จึงเป็นเพลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้ประพันธ์หรือผู้แต่งบทได้ระบุไว้ในบทละคร ตามความหมายที่สอดคล้องกับกิริยาของตัวละครเพื่อดำเนินไปตามเรื่องราวระหว่างการแสดง กิริยาของตัวละครที่ใช้ประกอบกับเพลงหน้าพาทย์นี้ เรียกได้ว่าเป็นการรำหน้าพาทย์ เนื่องจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีการแบ่งกลุ่มประเภท ฐานะ สัญชาติ ของตัวละครต่างๆเช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง เป็นต้น การรำหน้าพาทย์จึงมีลักษณะเฉพาะ และมีความสำคัญที่เป็นหลักในการรำหน้าพาทย์ตามที่ ครูอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ นำเสนอความรู้เกี่ยวกับการรำเพลงหน้าพาทย์ว่า “นักรำจะต้องรำไปตามทำนองเพลงที่มีหน้าทับและไม้กลองกำกับเป็นสิ่งสำคัญ และต้องร่ายรำให้มีลีลาผสมผสานกลมกลืนกันไปกับทำนองเพลงและจังหวะตามหน้าทับ ส่วนท่ารำจะต้องมีความยาวและความสั้นให้พอดีกับจังหวะในเพลงนั้น ศิลปินผู้รำต้องถือเอาเพลงบรรเลงเป็นหลักเป็นหัวหน้าเป็นสิ่งที่ต้องรำตามเพลงนั้นๆ”[6] จะเห็นได้ว่าหลักในการรำหน้าพาทย์นั้น องค์ประกอบทางดนตรี ได้แก่ ทำนองเพลง หน้าทับ ไม้กลอง เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้รำจะต้องยึดถือเป็นหลักในการรำ เพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงมีจังหวะ หน้าทับ ไม้กลอง ทั้งที่คล้ายกันและต่างกันออกไป เช่นเดียวกับการใช้เพลงหน้าพาทย์ที่มีการแบ่งเป็นประเภทไปตามการนำไปใช้ ทั้งที่แยกออกไปตามความยากง่ายของเพลง ตามฐานะของตัวละครและความเหมาะสมของผู้รำ การแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์และการรำหน้าพาทย์จึงมีนักวิชาการหลายๆท่านต่างให้ความเห็นดังนี้

มนตรี ตราโมท ได้แบ่งประเภทเพลงหน้าพาทย์ไว้ 2 ประเภท คือ

1.ประเภทเพลงไหว้ครู หรือที่ระบุไว้ในตำราการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอก เป็นต้น

2.ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ได้อยู่ในตำราไหว้ครูใช้สำหรับประกอบการแสดงโขน ละคร และอื่นๆ เช่น เพลงพญาเดิน เพลงดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น[7]

---

[6] อาคม สายาคม, ความหมายของเพลงหน้าพาทย์, พระนคร: โรงพิมพ์ไทยสังฆภัณฑ์, 2520. อ้างถึงใน ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545. หน้า 2

[7] มนตรี ตราโมท, อ้างถึงใน ชมนาด กิจขันธ์, รายงานการวิจัยเรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง: เพลงตระ(ตัวพระ), 2553. หน้า 33

จตุพร รัตนวราหะ อธิบายถึงลักษณะของหน้าพาทย์ ถึงการแบ่งเพลงหน้าพาทย์เป็นสองอย่าง คือ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลง และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง และสามารถแบ่งออกได้ตามลักษณะสูงต่ำธรรมดา เช่น

หน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ หน้าพาทย์องค์พระพิราพรอน ตระนอน ตระนิมิต ตระบรรทมไพร ตระบรรทมสินธุ์ ตระพระประโคนธรรพ์ เสมอเถร ฯลฯ

หน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ ได้แก่หน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดงทั่ว ๆ ไป เช่นเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว เหาะ ปฐม โคมเวียน บรเทศ ฯลฯ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังสามารถแบ่งออกตามประเภทได้ 3 ประเภทดังนี้

1. ประเภทเพลงครู ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ระบุชื่อไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู ของนายธนิต อยู่โพธิ์

2. เพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่เพลงที่อยู่นอกตำราการไหว้ครู ใช้สำหรับประกอบการแสดงโขน ละคร และอื่นๆ

3. เพลงโหมโรง ได้แก่เพลงโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น[8]

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน[9](2540 : 114) จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น

1. เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ใช้กับตัวละครชั้นสามัญทั่วไปที่ไม่มีความสำคัญมากนัก เช่น เพลง เสมอ

2. เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้กับตัวละครที่มีความสำคัญมากขึ้นไป เช่น เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอมาร เพลงเสมอเถร

3. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ เช่นเพลงบาทสกุณี เพลงดำเนินพราหมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[8] จตุพร รัตนวราหะ, เพลงหน้าพาทย์. กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, 2519. หน้า 15

[9] ชมนาด กิจขันธ์, รายงานการวิจัยเรื่อง การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง : เพลงตระ(ตัวพระ), 2553. หน้า 44

จะเห็นได้ว่าการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ตามความเห็นของนักวิชาการที่กล่าวมาแสดงให้เห็นถึงการใช้หน้าที่ของเพลงหน้าพาทย์ทั้งที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมและการแสดง ทั้งนี้เพลงหน้าพาทย์บางเพลงได้ระบุถึงการใช้กับใครหรือแทนเทพองค์ใด ทั้งในพิธีกรรมและการแสดง ตัวอย่างเช่น พระนารายณ์ ถือว่าเป็นเทพเจ้าที่สำคัญองค์หนึ่ง ทั้งในการแสดงโขน และยังเป็นที่นับถือของชาวศิลปินในวงการนาฏศิลป์ดนตรีไทย จึงมีเพลงที่ใช้ในการประกอบในพิธีไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ เช่น พิธีไหว้ครูดนตรีไทย ของครูมนตรี ตราโมท[10] เรียกเพลงหน้าพาทย์เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เพื่อเป็นการบูชาพระนารายณ์นอกจากนี้ยังมีการบรรจุเพลง ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ประกอบการแสดง เพื่อแสดงถึงกระบวนท่ารำในการเตรียมตัวที่จะนอนของพระนารายณ์บนเกษียรสมุทรโดยเฉพาะ เนื่องจากพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าชั้นสูงทั้งในการแสดงโขน และยังเป็นเทพในทางศาสนาฮินดู กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับพระนารายณ์ ได้แก่ เพลงกลม ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ เป็นต้น เพลงประจำของพระนารายณ์จึงถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ส่วนเพลงที่ใช้กับตัวละครทั่วไป เช่น โล้ เชิด เหาะ กราว ฯลฯ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดาทั่วไป ดังนั้น จึงอาจแบ่งเพลงหน้าพาทย์ได้เป็นสองลักษณะใหญ่ คือ เพลงหน้าพาทย์สำหรับใช้ในพิธีกรรมและเพลงหน้าพาทย์สำหรับใช้ในการแสดง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง ประกอบกิริยาตามกระบวนท่าทางของตัวละคร เรียกว่ารำหน้าพาทย์ ดังนั้นการรำหน้าพาทย์ประกอบการแสดงอาจแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ตามความเหมาะสมของตัวละครที่มียศถาบรรดาศักดิ์ที่ต่างกันไปและความศักดิ์สิทธิ์ของเพลง อีกทั้งยังคำนึงถึงระดับความสามารถของผู้แสดงและความอาวุโส เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความเชื่อกันว่าเป็นเพลงที่ศักดิ์สิทธิ์ ผู้รำเพลงหน้าพาทย์จึงได้รับการอบรมให้รำด้วยความเคารพ ใช้สติปัญญาประกอบกับการใช้สมาธิในการรำเป็นอย่างดีไม่ควรรำผิด ทั้งท่ารำและจังหวะของเพลง การรำหน้าพาทย์จึงมีการตั้งกฎเกณฑ์ของผู้รำและการนำไปใช้ทั้งในการแสดงและ ประกอบการรำในโอกาสต่างๆ การรำหน้าพาทย์จึงสามารถแบ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ตามลำดับที่สมควร ตามเกณฑ์การแบ่งประเภทของการรำหน้าพาทย์ที่พิจารณาจากผู้รำ และตัวละคร ได้แก่ รำหน้าพาทย์ธรรมดา รำหน้าพาทย์ชั้นกลางและรำหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือ หน้าพาทย์พิเศษ ดังตัวอย่างการแบ่งประเภทของการรำ หน้าพาทย์ตามกลุ่มระดับของเพลง บทบาทและหน้าที่ของเพลง และประเภทของตัวละครฝ่ายต่างๆที่ใช้เพลงหน้าพาทย์ ตามตารางดังต่อไปนี้

---

[10] ศิลปี ตราโมท, ครูมนตรี ตราโมทกับ การไหว้ครูดนตรีไทย. มูลนิธิมนตรี ตราโมท พิมพ์เผยแพร่ในงานเปิดบ้านครูมนตรี ตราโมท ครั้งที่ 3 วันที่ 23-24 มีนาคม 2545. หน้า 30

ตารางที่ 1 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมาย	ประเภทตัวละคร
1	เชิด	ใช้ประกอบกิริยาเดินทางไกล	พระ นาง ยักษ์ ลิง
2	เสมอ	ใช้ประกอบกิริยาเดินทางใกล้	พระ นาง ยักษ์ ลิง
3	รัว	ใช้แสดงถึงความสำเร็จด้วยคาถาอาคมและการเปลี่ยนแปลงด้วยการร่ายมนต์	พระ นาง ยักษ์ ลิง
4	ลา	ใช้ต่อท้ายเพลงเร็วแสดงให้เห็นว่าถึงที่หมายแล้วหรือหยุดพัก	พระ นาง ยักษ์ ลิง
5	โอด	ใช้แสดงการเศร้าโศกเสียใจ	พระ นาง ยักษ์ ลิง

ตารางที่ 2 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมาย	ประเภทตัวละคร
1	ตระนิมิต	ใช้ประกอบการร่ายคาถาอาคมของตัวละคร เพื่อนิมิตกายจากร่างเป็นอีกกายหนึ่ง หรือ บันดาลสิ่งที่ต้องการเช่น ชุบคนตายให้ฟื้น บันดาลให้เกิดอาวุธอันศักดิ์สิทธิ์	พระ นาง ยักษ์ ลิง
2	ตระบองกัน	ใช้ประกอบการเนรมิตกาย หรือสิ่งของ นิยมใช้กับตัวละครฝ่ายยักษ์	พระ นาง ยักษ์
3	ชำนาญ	ใช้สำหรับการประสิทธิ์ประสาทพรหรือร่ายเวทมนต์คาถาอันเป็นมงคล	พระ นาง ยักษ์
4	เสมอเถร	ใช้ประกอบการเดินทางไปมาของฤาษีและพราหมณ์	พระ ยักษ์
5	เสมอมาร	ใช้ในการประกอบกิริยาเดินทางใกล้ของตัวละครที่เป็นพญายักษ์หรืออสูรผู้มีฤทธิ์	ยักษ์

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมาย	ประเภทตัวละคร
6	ตระนอน	ใช้เพื่อแสดงถึงการนอนของตัวละคร	พระ นาง ยักษ์ ลิง
7	คุกพาทย์	ใช้เมื่อตัวละครเกิดโทษะอย่างแรงกล้า และการแผลงอิทธิฤทธิ์ของผู้มีฤทธิ์	พระ ยักษ์ ลิง
8	รัวสามลา	ใช้เพื่อการแสดงอิทธิฤทธิ์ และการแผลงศร	พระ ยักษ์ ลิง

ตารางที่ 3 กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมาย	ประเภทตัวละคร
1	บาทสกุณี	ใช้ในการแสดงการไปมาของตัวละครที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์	พระ นาง
2	สาธุการ	ใช้แสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธ์ ทั้งพระรัตนตรัย ทวยเทพเจ้า ผู้สูงศักดิ์หรือบูรพคณาจารย์ทั้งปวง	พระ นาง ยักษ์
3	ตระเชิญ	ใช้สำหรับอัญเชิญครู เทพยดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย	พระ นาง ยักษ์ ลิง
4	ตระนารายณ์	เป็นเพลงประจำของพระนารายณ์ใช้ในการแปลงกาย	พระ
5	ตระสันนิบาต	ใช้ในการอัญเชิญ เทพยดาตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาประชุมยังมณฑลพิธี	พระ นาง ยักษ์
6	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	เป็นเพลงประจำของพระนารายณ์ใช้ในการนอน	พระ
7	ตระบรรทมไพร	ใช้สำหรับประกอบการนอนในป่า	พระ นาง ยักษ์

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมาย	ประเภทตัวละคร
8	องค์พระพิราพ	ใช้สำหรับบทของยักษ์หรือบทบาทพระพิราพเท่านั้น	ยักษ์

จากตารางแสดงประเภทของกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง โดยแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ หน้าพาทย์ธรรมดา ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปใช้ในกิริยาทั่วไป ส่วนมากจะเป็นชื่อพยางค์เดียว เช่น เชิด เสมอ รัว ลา โอด โลม เป็นต้น ประเภทต่อมาได้แก่กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีความเฉพาะ ใช้ได้กับตัวละครบางประเภทหรือกลุ่ม เช่น กลุ่มตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ กลุ่มตัวละครที่มีฐานะสูงศักดิ์ เป็นต้น และประเภทสุดท้ายได้แก่กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะกับตัวละครที่เป็นที่นับถือทั้งในทางศาสนาฮินดูและในวงการศิลปะไทย อีกทั้งยังใช้ในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ เช่น สาธุการ ตระเชิญ ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ เป็นต้น

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ตามการแบ่งประเภท จะเห็นว่าตั้งแต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลางเป็นต้นไป จะมีเพลงหน้าพาทย์ที่มีคำนำหน้าว่าตระ อาทิ ตระนิมิต ตระนอน ตระเชิญ ตระนารายณ์ ตระสันนิบาต ตระบรรทมสินธุ์ และตระบรรทมไพร เป็นต้น หน้าพาทย์เหล่านี้อาจเรียกรวมกันได้ว่าหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงล้วนมีความหมายและการนำไปใช้กับทุกประเภทตัวละคร ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง และในระดับฐานะของตัวละคร ได้แก่ ยศถาบรรดาศักดิ์ ดังจะเห็นได้ในการแสดงโขน ซึ่งจะใช้เพลงตระที่มีความหมายและถูกกำหนดให้ใช้กับตัวละครบางตัวเท่านั้น ทั้งนี้หน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในการแสดงโขน ได้แก่ หน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนอน ตระนารายณ์บรรทมสิทธุ์ ตระบรรทมไพร และรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ การฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ของผู้เรียนโขนในแต่ละกลุ่มทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง ล้วนแล้วก็ต้องฝึกหัดการรำหน้าพาทย์เพลงตระเพื่อประกอบการแสดงตามโอกาสต่างๆ ทั้งนี้การฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ประกอบด้วยการรำหน้าพาทย์เพลงตระทั้งหมด 8 เพลง ได้แก่ ตระนิมิต ตระบองกัน ตระนารายณ์ ตระนอน ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสิทธุ์ ตระบรรทมไพร เป็นต้น

การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ มีส่วนสำคัญต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในการแสดงโขน ซึ่งประกอบด้วยท่ารำที่มีความประณีตและมีความเชื่อที่ถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ เป็นที่เคารพทั้งในวงการดนตรีนาฏศิลป์ไทย จากการศึกษาเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระพบว่า แต่ละเพลงมีความหมาย ความยากง่าย และระดับความสามารถในการรำของผู้เรียนในแต่ละระดับชั้น และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยังมีจารีตที่ถือปฏิบัติให้ผู้เรียนนาฏศิลป์ผ่านพิธีครอบครูก่อน แล้วจึงจะสามารถต่อท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระได้ ที่สำคัญคือหน้าพาทย์เพลงตระได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขนสำหรับตัวพระอยู่บ่อยครั้ง ดังนั้นผู้วิจัยเห็นว่าหน้าพาทย์เพลงตระมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาเพื่ออนุรักษ์และสืบทอด ให้เป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะนักแสดงในสาขาโขนพระ เพราะเพลงเหล่านี้ถูกนำมาใช้ในการแสดงอยู่เป็นประจำ เพื่อแสดงถึงอากัปกิริยาของตัวละครในเรื่อง โดยใช้ท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทย ลักษณะการรำเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้มีความหมาย ลักษณะที่แสดงแตกต่างกันออกไป โดยมีรายละเอียด เทคนิค และกลวิธีในการรำ ประกอบด้วยวิธีการจัดเรียงท่ารำ การเคลื่อนไหวของร่ายกาย การถ่ายน้ำหนัก การเอียงศีรษะ และรูปแบบของการเชื่อมท่ารำที่สอดคล้องลงตัวไปตามจังหวะดนตรี สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญของการรำที่มีมาตั้งแต่อดีตและยังมีการสืบทอดตามแบบแผนที่ปรมาจารย์ได้คิดค้นมาใช้จนถึงปัจจุบัน หน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระประกอบด้วยเพลง ตระนิมิต ตระนารายณ์ ตระบองกัน(กระบองกัน) ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนอน ตระบรรทมสินธุ์ และตระบรรทมไพร ซึ่งเพลงเหล่านี้ได้ถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ เพื่อมุ่งหวังให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้และสามารถนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ตามแบบแผนของครูผู้ถ่ายทอดท่ารำจากการสั่งสมภูมิปัญญาของครูนาฏศิลป์มาตั้งแต่อดีตสู่ปัจจุบันและยังคงสืบทอดต่อไปถึงอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาความเป็นมาและกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระตามหลักสูตรและวิธีการนำไปใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาและวิเคราะห์การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระตามหลักสูตรการศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม กรณีศึกษาท่ารำจากรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 ดังนี้

1.3.1 ตระนิมิต

1.3.2 ตระนอน

1.3.3 ตระบรรทมไพร

1.3.4 ตระนารายณ์

1.3.5 ตระเชิญ

1.3.6 ตระสันนิบาต

1.3.7 ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

1.3.8 ตระบองกัน

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเล่มนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยต้องการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์ให้เห็นถึงความสำคัญ ขององค์ประกอบ และกระบวนของท่ารำ ตามแบบแผนของครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อก่อให้เกิดคุณประโยชน์ต่อการนำไปใช้ในการแสดง และงานวิจัยอื่นๆที่เกี่ยวข้อง จึงมีการศึกษาข้อมูลทางด้านสังคมศาสตร์และมนุษย์ศาสตร์ ประกอบการทำวิจัย โดยมีขั้นตอนในการศึกษาดังนี้

1.4.1 ศึกษาจากเอกสารทางวิชาการและบทความที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูล ได้แก่

1. หอสมุดแห่งชาติ
2. สถาบันวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย
4. หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6. ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7. ห้องสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล
8. ศูนย์วิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

1.4.2 การสังเกตการณ์จากการรำในวีดีทัศน์และการฝึกสอนของ รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

1.4.3 ฝึกหัดกับศิลปินและทบทวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดจาก รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เพื่อนำมาวิเคราะห์กระบวนท่าและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4.4 การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดง และบุคคลอื่นๆที่เกี่ยวข้อง

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้ทราบประวัติ ความสำคัญของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

1.5.2 ได้ทราบถึงองค์ประกอบสำคัญของกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

1.5.3 ได้ทราบถึงรูปแบบและลักษณะสำคัญในการรำหน้าพาทย์เพลงตระเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ความรู้ตามรูปแบบของครูผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำ

1.5.4 ได้รวบรวมเป็นเอกสารทางวิชาการเพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบค้นและพัฒนาต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นไปที่การค้นคว้าเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับ การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ เพื่อศึกษาประวัติ ความหมายและความสำคัญของเพลงตระ โดยอ้างอิงจากเอกสารต่างๆ ได้แก่ ตำรา งานวิจัย บทความ บทสัมภาษณ์ และข้อสันนิฐาน ที่ปรากฏขึ้นในการแสดงมหรสพของไทยที่เกี่ยวข้องกับการรำหน้าพาทย์เพลงตระ เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์และเรียบเรียงถึงที่มาของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจและสามารถนำไปพัฒนาเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในวงการนาฏศิลป์ไทยได้ ผู้วิจัยจึงแยกเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 วรรณกรรมโบราณที่พบเพลงตระ

2.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการบรรเลง

2.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดง

2.3 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

2.1 วรรณกรรมโบราณที่พบเพลงตระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วรรณกรรมเป็นความงามอย่างหนึ่งที่แสดงถึงความเจริญทางวัฒนธรรม การเรียนรู้จากวรรณกรรมในอดีต เป็นการทำความเข้าใจถึงความคิดและได้เรียนรู้ถึงลักษณะของบทประพันธ์ในแต่ละยุคสมัย วรรณกรรมโบราณเป็นพื้นฐานสู่การพัฒนาบทประพันธ์สำหรับการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน การเรียนรู้เรื่องราวในอดีตผ่านบทประพันธ์โบราณ สามารถเข้าใจถึงที่มาและลักษณะของวรรณคดีการละครได้เป็นอย่างดี ทั้งภาษาและการบรรจุเพลงในวรรณกรรมการแสดง สามารถแสดงให้เห็นถึงการใช้ชื่อเพลงและความหมายของการกระทำของตัวละครผ่านการเล่าเรื่องทางวรรณกรรมสู่การนำไปใช้ในการแสดง แต่ละยุคสมัยมีการพัฒนาและการปรับปรุงบทประพันธ์ที่สำคัญ ล้วนแล้วเป็นการสร้างสรรค์ตามภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ และได้สืบทอดความรู้จากรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่งที่ยังคงอนุรักษ์หลักการใช้ความรู้ในการสร้างวรรณกรรมการแสดง

วรรณกรรมการแสดง ชี้ให้เห็นถึงรูปแบบของการใช้ภาษาและการบรรจุเพลงในตำแหน่งที่เชื่อมจากบทหนึ่งไปยังอีกบทหนึ่ง หรือที่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแสดงถึงกิริยาของตัวละครในการดำเนินตามท้องเรื่องในบทประพันธ์ ชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่พบในหลักฐานทางวรรณกรรมการแสดงนี้ยังคงสืบทอดเพื่อนำมาใช้ประกอบการแสดงที่ยังคงพบเห็นในปัจจุบัน ซึ่งสามารถเรียนรู้ได้ถึงการรักษาและพัฒนาการของเพลงไทยในวรรณกรรมการแสดงในแต่ละยุคสมัยและยังเป็นแบบแผนที่ใช้สำหรับการแสดงในปัจจุบัน

การศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในวรรณกรรมการแสดงในแต่ละยุคสมัย จึงเป็นการเรียนรู้เพลงหน้าพาทย์ในอดีตที่มีการเลือกใช้และมีพัฒนาการของการใช้ในบทประพันธ์สำหรับการแสดงโขน ซึ่งยังคงใช้เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้บรรเลงประกอบการแสดง เพลงหน้าพาทย์จึงมีการใช้ที่หลากหลายตามกิริยาของตัวละคร รวมทั้งการใช้หน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์โบราณที่พบเห็นในวรรณกรรมการแสดงและเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อยู่บ่อยครั้งในแต่ละเหตุการณ์ของตัวละครแต่ละประเภท

ตระ ในวรรณกรรมบทละครจึงมีความหมายและวิวัฒนาการมาตั้งแต่อดีต ตามที่พบเป็นหลักฐานทางวรรณกรรมการแสดงในแต่ละยุคสมัย จนถึงหลักการใช้หน้าพาทย์เพลงตระจนถึงปัจจุบัน หน้าพาทย์เพลงตระจึงมีความหมายและที่มาตลอดจนการสืบทอดเข้ามาในหลักสูตรของการเรียนนาฏศิลป์ไทยตามหัวข้อต่อไปนี้

2.1.1 ความหมายของคำว่า ตระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษารากศัพท์ของคำว่า “ตระ” ทั้งภาษาไทย ภาษาบาลี ภาษาสันสกฤต และการสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิในวงการดนตรีนาฏศิลป์ไทย สามารถอธิบายได้ดังนี้

ตระ ในพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554[11] ให้ความหมายคำว่าตระไว้ 2 ความหมายได้แก่

1. [ตฺระ] น. ชื่อเพลงไทยทำนองหนึ่ง
2. [ตฺระ] น. แถบ,แปลง, (ใช้แก่ที่)

[11] พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพฯ: บริษัท นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น จำกัด,พิมพ์ครั้งที่ 2, 2556. หน้า 457

นัฐพงศ์ โสวัตร ได้ทำการรวบรวมและอธิบายความหมายของคำว่าตระไว้ว่า "ตระ" มาจากคำกิริยาในภาษาบาลีว่า "ตร" และในภาษาสันสกฤตว่า "ตรฺ" หมายถึง ข้ามพ้น ชนะอุปสรรค โดยเฉพาะมุ่งชนะห้วงกิเลศหรือโอฆะ ซึ่งมี 4 อย่าง ได้แก่ กาโมฆะ หมายถึง โอฆะคือกาม ภโวฆะ หมายถึง โอฆะคือภพ ทิฏโฐฆะ หมายถึง โอฆะคือทิฐิ และอวิชโชฆะ หมายถึง โอฆะคือวิชา หมายความถึงการข้ามพ้นและชนะอุปสรรคที่เกิดทั้งหลายทั้ง 4 อย่างดังกล่าว[12]

จากความหมายของคำว่า “ตระ” ตามคำอธิบายที่ได้ยกมานี้ สามารถกล่าวได้ว่า ตระ หมายถึงทำนองเพลงไทยชนิดหนึ่ง ซึ่งมีความหมายของการบรรเลงเพื่อบรรลุผลสำเร็จที่เกิดจากการผ่านพ้นอุปสรรคทั้งหลาย คำว่าตระจึงเป็นชื่อมงคล และนำมาใช้เป็นชื่อเพลงที่ได้ถูกเรียกกันมาตั้งแต่อดีต ดังนั้นเพลงตระจึงมีที่มาและประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน ดังปรากฏชื่อ “ตระ” ในวรรณกรรมการแสดงในยุคสมัยต่างๆ ทั้งนี้หากพิจารณาถึงความหมายของคำว่า ตระ ที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละคร ซึ่งจะใช้เพลงตระหลังบทการพรรณนาของตัวละครนั้นๆว่ามีจุดประสงค์ใด โดยส่วนมากจะเป็นตัวละครที่สำคัญและมีอิทธิฤทธิ์ เช่น จะแปลงกาย จะนอน จะสร้าง จะล่องหน จะเนรมิต จะเชิญ จะใช้อิทธิฤทธิ์ เป็นต้น ทั้งนี้จึงเกิดข้อสันนิษฐานว่า ตระ ในที่นี้อาจหมายถึงการเตรียม หรือตระเตรียมในสถานการณ์ของตัวละคร เพื่อเตรียมตัวให้ผ่านพ้นจุดมุ่งหมายที่ตั้งใจ ดังนั้น ตระ จึงถูกนำมาใช้ในวรรณกรรมการแสดง ดังจะเห็นได้ในเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณคดีไทยที่ปรากฏในทุกยุคทุกสมัย และใช้ดำเนินเรื่องสำหรับการแสดงโขน ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมวรรณกรรมการแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง เพื่อนำบทละครมาวิเคราะห์ถึงความหมายและการพัฒนาถึงการใช้หน้าพาทย์เพลงตระในวรรณกรรมการแสดง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยอยุธยา

สมัยอยุธยา (พ.ศ. 1893 - 2310) เป็นสมัยที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางด้านนาฏศิลป์ยุคต้นๆ การค้นพบเอกสารในสมัยนี้จึงเป็นเสมือนหลักฐานในช่วงแรกของประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ ถึงการพัฒนาทางด้านศิลปะการแสดง จากหลักฐานที่ปรากฏตามเอกสาร ว่าด้วยเรื่องมหรสพสมโภชในพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งปรากฏประเภทของการแสดง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ หนัง ระบำ รำ หุ่น ชักนาคดึกดำบรรพ์ โขน ละคร เป็นต้น หลักฐานทางวรรณกรรมการแสดงสำหรับการแสดงเหล่านี้ จะช่วยชี้ให้เห็น

---

[12] นัฐพงศ์ โสวัตร. บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538. หน้า 6

ถึงการใช้หน้าพาทย์เพลงตระในสมัยนั้น ในเรื่องของความหมายของเพลง จุดประสงค์ของตัวละคร และประเภทของตัวละครที่ใช้หน้าพาทย์เพลงตระ จากการศึกษาบทประพันธ์สำหรับการแสดงที่เก่าแก่และเป็นที่มหรสพที่ได้รับความนิยมในสมัยนั้น คือ การแสดงหนังใหญ่ โดยส่วนมากจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ในการศึกษาบทหนังใหญ่ พบว่าได้มีการใช้คำว่า ตระ หลังจากจบคำพากย์ เพื่อแสดงถึงจุดประสงค์ของตัวละครตามที่ได้พรรณนาไว้ แสดงให้เห็นถึงการระบุการบรรเลงเพลงตระ เพื่อแสดงกิริยาของการมุ่งหวังตามวัตถุประสงค์ของตัวละคร ดังจะเห็นได้ในตัวอย่างบทพากย์รามเกียรติ์ ในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นบทสำหรับการแสดงหนังใหญ่ ที่ถือว่าเป็นการแสดงมหรสพที่เก่าแก่ที่สุด ในเหตุการณ์ที่ได้ระบุชื่อเพลงตระ ในบทพระลักษณ์เพื่อจะร่ายเวททำลายศัตรู ตามตัวอย่างบทประพันธ์ดังต่อไปนี้

๏ พระลักษณ์ลานจิตพิศวง เห็นแสงศรทรง
ประจักษ์ก็คืนสมประดี
๏ จึ่งน้อมศิโรโมลี ร่ายเวทวิธี
นักสิทธ์ประสิทธิ์ไพบูลย์ฯ
ฯ ตระ ฯ[13]

จากการศึกษาเพื่อทำการวิเคราะห์ หน้าพาทย์เพลงตระในประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ สามารถจำแนกเพลงตระ ตามความหมายและตัวละครที่ใช้เพลงตระ ดังจะเห็นได้ในตารางดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 4 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบในบทพากย์รามเกียรติ์สมัยอยุธยา

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	ร่ายเวทแผลงฤทธิ์	พระลักษณ์
2	ตระ	เนรมิตอาศรมหรือศาลา	พระเวสสุกรรม, พระสิทธมุนี
3	ตระ	เนรมิตน้ำค้างเพื่อสะกดให้นอน	หนุมาน

[13] กรมศิลปากร, ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑. กรุงเทพฯ บริษัท เอดิสัน เพรส โพรดักส์ จำกัด, 2546. หน้า 129

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
4	ตระ	เนรมิตกาย	หนุมาน
5	ตระ	หลับนอน	นางไกวจามรง,พระลักษณ์
6	ตระ	เนรมิตกาย	หนุมาน
7	ตระ	หลับนอน	นางไกวจามรง,พระลักษณ์

จากตารางความหมายของเพลงตระในบทพากย์รามเกียรติ์ ส่วนใหญ่แล้วจะใช้เพียงคำว่า “ตระ” ซึ่งมีจุดประสงค์ในการใช้หลายกรณี ดังจะเห็นได้จากตารางที่แสดงถึงจุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบในวรรณกรรม ตามประเภทตัวละคร ได้แก่ มนุษย์ ฤาษี เทพ นางฟ้า และวานร ซึ่งล้วนแล้วก็เป็นตัวละครมีอิทธิฤทธิ์และวิชาอาคม จึงกล่าวได้ว่าเพลงตระที่พบในสมัยอยุธยา ถูกนำมาใช้ในสถานการณ์ของตัวละครเพื่อที่จะใช้วิชาอาคมหรืออิทธิฤทธิ์ เนรมิตทั้งกายและสิ่งต่างๆให้เกิดขึ้น ได้แก่ เนรมิตกาย เนรมิตศาลา เนรมิตน้ำค้างให้หลับ และการนำไปใช้เพื่อที่จะแสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังเตรียมตัวที่จะนอน เพลงตระทั้งหมดนี้ไม่ได้มีการระบุชื่อตามจุดประสงค์ในการใช้ จึงอาจตั้งข้อสันนิษฐานได้เป็น 2 กรณี คือ 1. มีการบรรเลงตามชื่อเพลงเพียงแบบเดียว ใช้ได้ทุกความหมายที่แสดงถึงการใช้วิชาอาคมและการจะหลับนอน หรือ 2. มีการบรรเลงตามกลุ่มเพลงตามความหมายของตัวละครแต่ให้นักดนตรีพิจารณาเองว่าจะใช้เพลงตระอะไร เช่น ตระนิมิต ตระนอน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.1.3 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยกรุงธนบุรี

สมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2310 – 2325) นาฏยศิลป์ในยุคนี้ ถือว่ายังมีความเจริญไม่น้อยกว่าในสมัยอยุธยา เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงสนพระทัยในงานนาฏยศิลป์ จากหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงโปรดให้รวบรวมและชำระบทละครนอกที่ชำรุดเสียหายไปเมื่อครั้งเสียกรุงขึ้นใหม่ และที่สำคัญพระองค์ยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครสำหรับการแสดงละครหลวง เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานริน วิรุฬจำบังล้ม ท้าวมาลีราชว่าความ ทศกัณฑ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา พุ่งหอกกบิลพัสดุ์ หนุมานผูกผมทศกัณฐ์กับนางมณโฑ ปล่อยม้าอุปการและบุตรลพ[14]

[14] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการ นาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547. หน้า 41

ในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ มีข้อสังเกตในการใช้คำและการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ตามที่พบหลักฐานจากบทพระราชวิจารณ์ของรัชกาลที่ 5 ที่กล่าวถึงหน้าพาทย์ในบทพระราชนิพนธ์เจ้ากรุงธนบุรีในความตอนหนึ่งว่า

> "...ฉบับที่ได้เห็นดูไม่รุนแรงเหมือนคำเล่าที่กล่าวมาแล้วแต่ใช้ศัพท์ลึก ๆ รุ่มร่ามอยู่หน้าพาทย์ตามแต่จะต้องการที่ไหน ๆ ได้หมด ร้องได้คำหนึ่งก็ถึงหน้าพาทย์ สามคำก็ถึงหน้าพาทย์ ลักษณะที่เป็นเช่นนี้ ไม่เฉพาะเจ้ากรุงธนบุรี อย่างเก่าก็มีมา ส่วนที่เจ้ากรุงธนบุรีแก้นั้นมักจะปรากฏอยู่ในตอนทัพศึกและในเรื่องอิทธิฤทธิ์วิชาไปทางนั่งพระธรรม ตัวอย่างหน้าพาทย์นึกจะเอาที่ไหนเอาที่นั่นดังนี้"[15]

จากบทพระราชวิจารณ์ของรัชกาลที่ 5 แสดงให้เห็นว่า บทพระราชนิพนธ์ของพระเจ้ากรุงธนบุรี มีลักษณะการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ตามสถานการณ์ที่ตัวละครต้องปฏิบัติ จะเรียกเพลงหน้าพาทย์ตอนไหนได้หมดไม่จำเป็นต้องหมดวรรคตอน เช่นเดียวกับการบรรจุเพลงตระในบทพระราชนิพนธ์นี้ พบการนำเพลงตระมาใช้ตามจุดประสงค์ของตัวละครต่างๆ ตามสถานการณ์ทันที ดังเช่นในบทที่กล่าวถึงกองทัพพระราม ที่ใช้เพลงตระแทรกในตอนที่เกิดอิทธิฤทธิ์ของเหล่าวานรให้คืนชีพดังต่อไปนี้

> ๏ พระรามแผลงจันทวาทิตย์ ไล่ติดสังหารยักษา
> ตายกลาดเกลื่อนเต็มพสุธา อสุรามอดม้วยชีวี
> ฯ เชิด ฯ
> ๏ บรรดาวานรล้มตาย ต้องพระพายเป็นทั่วกระบี่ศรี
> ฯ ตระ ฯ
> ๏ กลับผลุนผลันเข้าคืนดี ราวีจนหน้ารถชัย
> ฯ เชิด ฯ ๔ คำ ฯ[16]

---

[15] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการ นาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547. หน้า 42

[16] สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์. (ที่ระลึกเนื่องในงานฌาปนกิจศพ นายอาคม อิทรโยธิน เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2484), หน้า 116

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์นี้พบว่า ในบทประกอบด้วย 4 คำ ใช้เพลงหน้าพาทย์ถึง 2 เพลง แบ่งเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรกที่พระรามแผลงศรฆ่าเหล่าอสูร ใช้เพลงเชิด ช่วงที่ 2 บรรดาเหล่าวานรฟื้นคืนชีพใช้เพลงตระ และ ช่วงสุดท้ายดำเนินเรื่องต่อไปในเพลงเชิด ทั้งนี้เพลงตระที่พบในบทพระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี สามารถแบ่งเพลงตระตามจุดมุ่งหมายของตัวละครในเรื่องดังจะเห็นได้ในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5 จุดประสงค์ของการใช้หน้าพาทย์เพลงตระที่พบในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	เนรมิตกาย	หณุมาน*
2	ตระ	รักษาตัวให้หายจากอาการเจ็บปวดจากบาดแผล	พระพรต
3	ตระ	ทำสมาธิและพิธีกรรม	ฤาษี,พระลบ, วิรุนจำบัง, ทศกรรฐ์, พิเภก
4	ตระ	ร่ายมนต์พิเศษ	พระมงกุฎ, วิรุนจำบัง, หณุมาน, พระราม, เทพพาลี
5	ตระ	การฟื้นคืนชีพ	เหล่าวานร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการวิเคราะห์ความหมายของเพลงตระในบทพระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พบว่ามีการใช้เพลงตระ ในความหมายเชิงอิทธิฤทธิ์หรือพลังพิเศษ ได้แก่ การเนรมิตกาย รักษาบาดแผล ฟื้นคืนชีพ และพลังพิเศษต่างๆ รวมทั้งการตั้งสมาธิเพื่อร่ายมนต์ในพิธีกรรม ก็ใช้เพลงตระด้วยกันทั้งสิ้น หน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ฉบับนี้ ยังใช้เพียงคำว่า ตระ ตามวัตถุประสงค์ของตัวละครในทุกกรณี ไม่มีคำต่อท้ายเพื่อขยายความหมายเฉพาะของเพลงตระ แต่มีหน้าพาทย์อีกเพลงที่มีความหมายคล้ายกันและใช้ในช่วงเวลาที่ใกล้เคียงกันคือ หน้าพาทย์ตะบองกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

๏ พระรามจึ่งให้บดทา ตามตำราพิเภกยักษี

๏ พิเภกก็บดทันที พอกทาพระศรีอนุชา

ฯ ตระ ฯ

๏ ซึ่งอาวุธนั้นก็หลุดเลื่อน เหมือนหนึ่งถ้อยคำพิเภกว่า

ช่วยกันชะโลมโทรมทา ศาสตราหลุดแล้วเป็นพลัน

ฯ ตะบองกัน ๔ คำ ฯ

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า นอกจากการใช้คำว่า “ตระ” ที่ใช้ในความหมายในการใช้เวทมนต์ หรือ คาถา อาคมแล้ว ยังพบหน้าพาทย์ตะบองกัน ที่ใช้แสดงผลของเวทมนต์ หรือในความหมายเชิงพลังพิเศษเหนือธรรมชาติ อาจสันนิษฐานได้ว่าจะเป็นหน้าพาทย์ กระบองกัน หรือตระบองกัน ที่ใช้ในปัจจุบัน เพื่อบรรเลงสำหรับการแสดงเมื่อตัวละครแสดงพลังพิเศษและการแปลงกาย ทั้งนี้อาจสรุปได้ว่าการบรรจุเพลงตระของผู้ประพันธ์ จะใช้หน้าพาทย์ตระอยู่บ่อยครั้งตามตำแหน่งที่ตัวละครต้องการใช้คาถาอาคม และพบการระบุชื่อเพลงไว้ 2 ชื่อ คือ ตระ และ ตะบองกัน ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกัน บางตำแหน่งก็ใช้ติดต่อกันดังตัวอย่างที่ได้กล่าวมา จึงทำให้ทราบว่านอกจากเพลงตระแล้ว ยังมีอีก 1 เพลงที่ปรากฏและสามารถนำไปใช้ได้ในความหมายที่เป็นการใช้อิทธิฤทธิ์ของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.4 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 1

หลังจากเหตุการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงขึ้นปราบจลาจลในกรุงธนบุรี พระองค์ทรงเล็งเห็นว่ากรุงธนบุรีไม่เหมาะแก่การเป็นราชธานีจึงโปรดเกล้าฯ ให้ย้ายราชธานีมาสถาปนา ณ บางกอก ทรงพระราชทานนามว่า กรุงเทพมหานครอมรรัตนโกสินทร์มหินทรายุธยา พระองค์ทรงเป็นปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี และได้ทำการฟื้นฟูบ้านเมืองในทุกๆด้าน ทั้งด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ และพัฒนาสังคมวัฒนธรรม พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงมีนโยบายทำนุบำรุงวรรณกรรมของชาติ เพื่อแสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุคสมัยและเป็นมรดกสืบทอดกันต่อๆมา ดังจะเห็นได้จากพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในความตอนหนึ่งใน “ตำนานละครอิเหนา” ว่า

> “การมหรสพต่างๆ ซึ่งเสื่อมทรามแต่ครั้งเสียกรุงเก่ามา กลับมีบริบูรณ์ขึ้นเมื่อในรัชกาลที่ ๑.....บทละครในที่ขาดหายไปแต่ก่อน ก็โปรดเกล้าให้ขอแรงพระราชวงศานุวงศ์ และข้าราชการที่เป็นกวีสันทัดทางบทกลอน ช่วยกันแต่งถวายทรงตรวจแก้ไข แล้วตราเป็นบท พระราชนิพนธ์ ไว้เป็นต้นฉบับสำหรับพระนครครบทุกเรื่อง มีเรื่องรามเกียรติ์ ๑๑๖ เล่ม สมุดไทย เรื่องอุณรุท ๑๘ เล่มสมุดไทย เรื่องดาหลัง ๓๒ เล่มสมุดไทย เรื่องอิเหนา ๓๒ เล่ม สมุดไทย” (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2558)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่าพระองค์ท่านทรงเห็นคุณค่าทางวรรณคดีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในภาระหน้าที่อันสำคัญเพื่อนำไปสู่ความเจริญในด้านวรรณกรรมประจำชาติ บทพระราชนิพนธ์นี้จึงมีความสมบูรณ์และมีรายละเอียดต่างๆ การใช้หน้าพาทย์ตระ จึงได้ปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์อยู่หลายตำแหน่งและนำมาใช้ในความหลากหลายของสถานการณ์ในเรื่อง ดังจะเห็นได้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในปี พ.ศ. 2340 เมื่อวันจันทร์ขึ้น 2 ค่ำ เดือนอ้าย ปีมะเส็ง จุลศักราช 1159 (พ.ศ. 2340)* เป็นบทละครที่มีความยาวถึง 114 เล่มสมุดไทย และเป็นละครพระราชนิพนธ์เรื่องแรก เนื้อเรื่องเริ่มตั้งแต่ตอนหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดินไปจนถึงสดุดีพระลักษมณ์ พระพรตและ พระสัตรุด ซึ่งถือว่าเป็นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่มีเนื้อหาครบบริบูรณ์* และมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ตามกิริยาของตัวละครเพื่อดำเนินเรื่องในช่วงต่างๆ จากการศึกษาตำแหน่งการบรรจุเพลงตระ เพื่อชี้ให้เห็นถึงการตีความหมายในการแสดงกิริยาหรือจุดมุ่งหมายของตัวละครพบว่า มีการใช้คำว่า “ตระ” ถึง 214 คำ ซึ่งแต่ละคำก็มีความหมายที่แตกต่างกันออกไป จึงสามารถแบ่งตามกลุ่มความหมายของการใช้เพลงตระได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 6 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	เนรมิตกาย เช่นเนรมิตกายเป็นอีกรูปหนึ่ง(แปลงกาย) เนรมิตกายให้ใหญ่ขึ้นหรือเล็กลงและ คืนกลับเป็นร่างเดิม	พระนารายณ์, นางอนงค์นาคี, ทศกัณฐ์, นางกากนาสูร, นางสำมนักขา, มารีศ, หนุมาน, นิลพัท, สุครีพและเหล่าทหาร, สุกรสาร, นางเบญกาย, ไมยราพ, ชามพูวราช ,วิรุญมุข, อินทรชิต, สุขาจาร, พิเภก, องคต, พาลีเทพ, นิลนนท์ ชมพูพาน, เมฆสูร, พระอินทร์, นางรำพา, ชิวหา, ภานุราช, กุมภกรรณ, วิรุญจำบัง, ท้าวทัพนาสูร
2	ตระ	เนรมิตให้กำเนิดสรรพสิ่งต่างๆ เช่น กุมาร สิ่งของ บ้านเมืองและ คืนชีพของผู้ที่ตายไปแล้ว	พระนารายณ์, พระวิษณุกรรม์, ฤาษีโคดม, พระอินทร์ และพระอาทิตย์, พระฤาษีทั้ง 4 พระอตันตา,พระวชิรา,พระวิสูต,พระมหาโรมสิงค์, พระฤาษีโคบุตร, เหรันตทูต, พระชนกฤาษี, พระอิศวร, พระไทร, พระนารทฤาษี, พระพิรุณ พระพาย พระวิษณุกรรม, ภานุราช , ไมยราพ, วิรุญจำบัง, หนุมาน, พระวัชมฤคฤาษี,
3	ตระ	เวทมนต์ล่องหน	พิราพ, พญาทูษณ์, หนุมาน, วิรุญมุข, อินทรชิต, ตรีเมฆ, สุครีพ, นิลนนท์, วิรัญจำบัง, ไพนาสุริย์วงศ์, บรรลัยจักร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
5	ตระ	ทำพิธี บำเพ็ญเพียรภาวนา โดยเฉพาะฤๅษีหรือนักบวช และพิธีกรรมในการปลุกเสกและปรุงยา เช่น ชุบศร บดยา เป็นต้น	พระอาทิตย์, พิเภก, ตรีบูรัม, ท้าวโคดม, พระอตันตา,พระวชิรา,พระวิสูต,พระมหาโรมสิงค์, พระฤาษีอังคต, หนุมาน, พญาไมยราพ, พระวสิษฐ์,สวามิตรฤาษี, พระมหาฤาษี, พระสุธามันตันฤาษี, พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา, กุมภกาศ, ไมยราพ, กุมภกรรณ, อินทรชิต, วิรุญจำบัง, ทศกัณฐ์
6	ตระ	สะกดจิตให้อีกฝ่ายเกิดอาการต่างๆ เช่น นอนหลับ และไม่สามารถจำหรือพูดออกได้	พฤกษเทวา, หนุมาน, ทศกัณฐ์
7	ตระ	ร่ายมนต์ แสดงอิทธิฤทธิ์พิเศษ และให้พร	พระนารายณ์, พระอินทร์ และพระอาทิตย์, พระภารทวาช, พิราพ, พระลักษมณ์, พระราม, พระนารทฤาษี, หนุมาน, องคต, กุมภกรรณ, เหล่าโยธาวานร, มังกรกัณฐ์, อินทรชิต, ทศกัณฐ์, สัทธาสูร, วิรุญจำบัง, พระอิศวร, พระโคบุตร, พระวิษณุกรรม, ไพนาสุริย์วงศ์, พระปรเมศมหาฤาษี
8	ตระ	ร่ายคาถาอาคมเพื่อใช้อาวุธในการทำลายศัตรู	พญาทูษณ์, อินทรชิต, พระมงกุฎ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
9	ตระ	เตรียมตัวเข้านอน	พระราม, หนุมาน, ชมพูพาน, องคต, ราพณาสูร สัทธาสูร วิรุญจำบัง, ทศกัณฐ์, สุมันตันและเหล่าโยธา

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ซึ่งถือว่าเป็นบทรามเกียรติ์ของไทยที่มีเนื้อหาสมบูรณ์จนจบเรื่อง ในการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระนั้นยังคงใช้เพียงคำว่าตระ เพียงคำเดียวในทุกๆความหมายของตัวละครในเชิงการใช้พลังพิเศษและการเข้านอน ส่วนใหญ่แล้วจะพบการใช้ในความหมายซ้ำๆกัน สามารถแบ่งเป็น 9 กลุ่มได้แก่ 1. เพลงตระสำหรับเนรมิตกาย 2. เพลงตระสำหรับเนรมิตสรรพสิ่งต่างๆ 3. เพลงตระสำหรับใช้เวทมนต์ล่องหน 4. เพลงตระสำหรับรักษาตัวให้หายเป็นปกติ 5. เพลงตระในพิธีกรรม 6. เพลงตระสำหรับการสะกดจิต 7. เพลงตระสำหรับให้พรหรือพลังพิเศษ 8.เพลงตระสำหรับร่ายมนต์เพื่อใช้อาวุธ 9. เพลงตระสำหรับการเตรียมตัวเข้านอน เป็นต้น เพลงตระทั้ง 9 กลุ่มนี้ล้วนแล้วก็นำมาใช้กับตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ทั้ง เทพเทวดา นางฟ้า อสูร วานร และมนุษย์ผู้มีวิชาอาคม ได้แก่ ฤาษี และกษัตริย์ เป็นต้น

2.1.5 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน พระองค์ทรงได้ปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ให้มีความเหมาะสมกับการแสดงเป็นละครมากขึ้น ดำเนินเรื่องตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวน ไปจนถึงพระรามกับนางสีดากลับเมือง ในการบรรจุเพลงตระในบทละครนี้พบว่า ยังคงมีการแบ่งกลุ่มการใช้เพลงตระโดยมีความหมายที่แตกต่างกันออกไป แต่มีอยู่ตอนหนึ่งที่พบว่ามีการเรียกชื่อเพลงตระต่างกันในขณะที่ตัวละครกำลังทำพิธีตามลำดับขั้นตอน สามารถแบ่งความหมายของกลุ่มเพลงตระและเพลงตระที่เป็นชื่อเฉพาะดังต่อไปนี้

ตารางที่ 7 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	เนรมิตกาย	หนุมาน, สุกระสาร, นางเบญกาย, ไมยราพ, องคต, กุมภกรรณ, อินทรชิต, สุขาจาร, วิรุญจำบัง, พาลีเทพและเหล่าเทวดา, ชมพูพาน, นิลนนท์, ทศกัณฐ์, นางอดูล(ยักษ์), พระอินทร์,
2	ตระ	เนรมิตให้กำเนิดสรรพสิ่งต่างๆ เช่น กุมาร สิ่งของ บ้านเมืองและ คืนชีพของผู้ที่ตายไปแล้ว	พระนารทฤาษี, หนุมาน, พระวัชมฤคฤาษี, อินทรชิต, ทศกัณฐ์
3	ตระ	กำบังกายหรือล่องหน	หนุมาน, วิรุญจำบัง
4	ตระ	รักษาตัว ทั้งบาดแผลที่ถูกลูกศรและอาวุธของอีกฝ่ายปักเข้าสู่ร่างกายอย่างเจ็บปวด	อินทรชิต, ทศกัณฐ์
5	ตระ	ทำพิธี บำเพ็ญเพียรภาวนา โดยเฉพาะฤาษีหรือนักบวช และพิธีกรรมในการปลุกเสกและปรุงยาเช่น ชุบศร บดยา เป็นต้น	ไมยราพ, กุมภกรรณ, พิเภก, อินทรชิต, ทศกัณฐ์, พระวัชมฤคฤาษี
6	ตระ	สะกดจิตให้อีกฝ่ายเกิดอาการต่างๆ	หนุมาน, ไมยราพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
7	ตระ	ร่ายมนต์ แสดงอิทธิฤทธิ์พิเศษ	พระนารทฤาษี, หนุมาน, ภานุราช, มังกรกัณฐ์, สัทธาสูร, วิรุญจำบัง, ฤาษีโคบุตร
8	ตระ	เข้านอนทั้งที่หลับสนิทและไม่สามารถนอนหลับได้	หนุมาน, กุมภกรรณ, ทศกัณฐ์, หนุมานกับนางสุวรรณกันยุมา, พระราม
9	ตระเชิญ	การบริกรรมในพิธี	ไมยราพ
10	ตระสันนิบาต	การบริกรรมในพิธี	ไมยราพ
11	ตระประทมไพร	การบริกรรมในพิธี	ไมยราพ

จากตารางดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงชื่อเพลงตระ ในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งนอกจากจะมีการระบุถึงชื่อ ตระ แล้วยังพบเพลงตระอื่นๆ ในตอนไมยราพทำพิธีเพื่อไปสะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล ได้ปรากฏชื่อเพลงตระที่มีคำอื่นๆ ต่อท้าย ทั้งหมด 3 เพลง ได้แก่ ตระเชิญ ตระสันนิบาต และตระประทมไพร ซึ่งมีความหมายในทำนองเดียวกันนั้นคือทำพิธีปรุงยา ดังจะเห็นได้ในบทของไมยราพดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชมตลาด

๏ จึ่งหยิบสรรพยามาระคน ปรุงปนลงกลางกระทะใหญ่
ย่างขึ้นบนบังลังก์ที่ตั้งไว้ ให้โหมไฟเรืองโรจน์โชตนา
ยกพระหัตถ์นมัสการเหนือเกศ สำรวมกายร่ายพระเวทคาถา
ครั้นถ้วนร้อยแปดจบครบตำรา ก็เป่าลงตรงยาทันใดฯ

ร่าย ฯ ๔ คำ ฯ ตระเชิญ

๏ บังเกิดเป็นรูปทรงอนงค์นาง ขึ้นกลางโลหะกระทะใหญ่

ไม่ต้องตามตำราบังคับไว้ ขัดใจฟาดฟันเสียทันทีฯ

ฯ ๒ คำ ฯ รัว

๏ แล้วรี้อนั่งระงับหลับเนตร โอมอ่านพระเวทของยักษี

ให้เปลวเพลิงกล้าอาหุดี ก็เป่าลงตรงที่กระทะยาฯ

ฯ ๒ คำ ฯ ตระสันนิบาต

๏ เป็นสองเสือสู้ฟัดกัดกัน ยืนยันอยู่ตรงพักตร์ยักษา

ขัดใจไม่ต้องตามตำรา พิฆาตฆ่าเสือร้ายวายชนม์ฯ

ฯ ๒ คำ ฯ รัว

๏ แล้วกลับหยุดยั้งตั้งสติ ตามลัทธิครูสั่งไว้สามหน

ประนมหัตถ์นมัสการอ่านมนต์ นิ่งบ่นบริกรรมซ้ำเป่าลงฯ

ฯ ๒ คำ ฯ ตระประทมไพร

๏ เดชะพระเวทอสุรี บังเกิดเป็นราชสีห์สมประสงค์

ทั้งสองสัตว์สามารถอาจอง ทะยานยงยุทธ์รบขบกัน

ไมยราพตบหัตถ์ฉัดฉาน แสนสำราญสำรวลสรวลสันต์

จึ่งจับสองสิงหราชฟาดฟัน กุมภัณฑ์ผ่าล้วงเอาดวงใจฯ

ฯ ๔ คำ ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ถือได้ว่าเป็นบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ที่มีความสมบูรณ์ และมีการปรับปรุงเพื่อนำมาใช้สำหรับการแสดงโดยเฉพาะ การบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในบทละครทั้ง 2 ฉบับ ส่วนใหญ่แล้วจะใช้คำว่า ตระ เพียงคำเดียว ซึ่งสามารถวิเคราะห์ถึงความหมายของตัวละครที่ใช้เพลงตระแบ่งได้เป็น 8-9 กลุ่ม โดยเพลงตระทั้งหมดนี้จะถูกนำไปใช้สำหรับตัวละครที่มีฤทธิ์เดช ทั้งที่มีฤทธิ์โดยกำเนิด คือ เทพ เทวดา นางฟ้า อสูร และวานร และเป็นมนุษย์ผู้บำเพ็ญเพียรหรือนักพรต และกษัตริย์ผู้มีวิชาอาคม ส่วนใหญ่จะมีพลังพิเศษและวิชาอาคมในด้านต่างๆกันไป ได้แก่ เนรมิตกาย เนรมิตสิ่งอัศจรรย์ เนรมิตเมือง เสกให้หลับ ฯลฯ เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบการบรรจุชื่อเพลงตระไว้โดยเฉพาะ ได้แก่ ตระเชิญ ตระสันนิบาต และตระประทมไพร ทั้ง 3 เพลงตระนี้ได้จัดอยู่ในตอนเดียวกัน โดยตัวละครเดียวกัน คือ ไมยราพ ในตอน

ไมยราพทำพิธีเพื่อไปสะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล ทำให้เห็นว่าการบรรจุเพลงตระ ที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละครใช้คำว่า ตระ เพียงคำเดียวอาจเป็นเพราะให้นักดนตรีหรือผู้กำกับเลือกใช้ว่าควรจะใช้เพลงตระอะไร แต่ในบางตอนเพลงตระก็จะถูกกำหนดเลยว่าจะต้องใช้เพลงอะไรดังที่ได้พบในพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

2.1.6 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 4

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ถือว่าเป็นช่วงเวลาที่สำคัญในวงการนาฏศิลป์คือ ได้มีการประกาศเกี่ยวกับการละคร ให้สามารเล่นละครผู้หญิงได้ทั่วไป ซึ่งแต่เดิมสามารถแสดงได้เพียงในวังเท่านั้น เพราะฉะนั้นคณะละครของเหล่าพระราชวงศานุวงศ์และข้าราชการผู้ใหญ่จึงสามารถฝึกละครผู้หญิงขึ้นได้ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จึงมีการพัฒนาทั้งการแสดงละครและบทละครขึ้นตามลำดับช่วงเวลาที่ผ่านมา เพลงตระในสมัยนี้ยังคงรูปแบบความหมายและการบรรจุตามแบบแผนที่มีมา ดังจะเห็นได้จากบทเบิกโรงละครหลวงเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามเดินดง พระบรมราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อแสดงละครใน ได้มีการบรรจุเพลงตระในบทละครไว้ตามกลุ่มความหมายในการใช้ ตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 8 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระที่พบใน บทละครและบทเบิกโรงละครหลวงเรื่อง รามเกียรติ์ พระบรมราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	ชื่อเพลง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	เนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง	พระนารายณ์
2	ตระ	เนรมิตสรรพสิ่งของและสถานที่	พระไทร, พระอินทร์
3	ตระ	บำเพ็ญเพียรภาวนา	พระราม พระลักษมณ์ นางสีดา

ถึงแม้ว่าจะเป็นการยกตัวอย่างบทละครในสมัยรัชการที่ 4 เพียงฉบับเดียว แต่แสดงให้เห็นถึงการบรรจุเพลงตระในบทละครเพื่อนำไปใช้ตามพระราชประสงค์ โดยส่วนใหญ่จะเป็นเพลงตระที่ใช้สำหรับตัวละครเอกของเรื่องในความหมายของการบำเพ็ญเพียรภาวนา และการเนรมิต ได้แก่ เนรมิตกาย สถานที่ และสิ่งของ เป็นต้น ตามที่ปรากฏเป็นหลักฐานที่ได้อธิบายมาแล้ว ซึ่งการใส่ชื่อเพลงหน้าพาทย์ในบทละครนี้ใช้เพียงคำว่า “ตระ” ในทุกความหมายของการใช้เพลงตระ โดยไม่มีชื่อเฉพาะแต่อย่างไร

2.1.7 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ในช่วงนี้ได้เกิดการแสดงละครขึ้นใหม่หลายประเภทเช่น ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ เป็นต้น เรื่องที่นำมาแสดงละครก็ต่างมีเรื่องใหม่ๆ และดัดแปลงมาจากบทละครของเดิม แต่มีรายละเอียดในบทที่มากขึ้น โดยเฉพาะหน้าพาทย์เพลงตระที่มีการบรรจุเป็นชื่อเพลงไว้อย่างชัดเจน ดังจะเห็นได้ในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นบทละครดึกดำบรรพ์ทั้งหมด 8 เรื่องประกอบด้วยเรื่อง สังข์ทอง คาวี อิเหนา สังข์ศิลปชัย ภาคต้นและภาคปลาย กรุงพาณชมทวีป รามเกียรติ์ อุณรุทและ พระมณีพิชัย ซึ่งบทละครทั้งหมดนี้อาจดูแปลกตาไปจากบทละครอื่นๆที่ผ่านมาและ เป็นรูปแบบการเขียนบทละครที่ใช้มาจนถึงปัจจุบันนี้ กล่าวคือมีคำอธิบายและการบรรจุเพลงหน้าพาทย์พร้อมกับการบรรยายกิริยาของตัวละคร และที่สำคัญในการบรรจุเพลงตระในบทละครนี้มีการแบ่งเป็นเพลงตระตามชื่อเรียกของเพลงในรูปแบบเฉพาะเช่น ตระนิมิต ตระสันนิบาต ตระบรรทมไพร และตระนอน รวมทั้งเพลงตระที่อยู่ในช่วงการบรรเลงโหมโรงก่อนการแสดง ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 9 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ลำดับ	ชื่อเพลง	เรื่อง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระนิมิต	คาวี	เนรมิตกาย	หลวิชัย,คาวี
		สังข์ศิลปชัย	เนรมิตชีวิต (ชุบตัว)	พระอินทร์
		รามเกียรติ์	เนรมิตกาย	นางสุรปนขา
2	ตระสันนิบาต	คาวี	การบริกรรมในพิธี	ฤษีหลวิชัย

ลำดับ	ชื่อเพลง	เรื่อง	จุดประสงค์ของการใช้เพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
3	ตระบรรทมไพร	สังข์ศิลปชัย	เข้านอน	นางเกสรสุมณฑากับนางสุพรรณ
4	ตระนอน	พระมณีพิชัย	เข้านอน	พราหมณ์(ยอพระกลิ่น)

จะเห็นได้ว่าการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในบทละครพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้มีการระบุชื่อเพลงตระไว้อย่างชัดเจน ตามจุดประสงค์ของตัวละครต่างๆ เป็น 4 ความหมายคือ เนรมิตกาย ใช้ตระนิมิต ทำพิธีกรรมใช้ ตระสันนิบาติ เข้านอนในป่าใช้ ตระบรรทมไพร และเข้านอน ใช้ตระนอน เป็นต้น

2.1.8 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมการแสดงในสมัยรัชกาลที่ 6

ในสมัยรัชกาลที่ 6 การบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระยังถูกพบในบทร้องและบทพากย์ เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์สำหรับการแสดงโขนโดยเฉพาะ ดังที่พระองค์ได้ทรงอธิบายใน พระราชนิพนธ์ คำนำว่า “บทละครเรื่องรามเกียรติ์ที่รวมอยู่ในเล่มนี้ เป็นบทที่ข้าพเจ้าได้แต่งขึ้นเป็นครั้งคราวสำหรับเล่นโขน มิได้ตั้งใจที่จะให้เป็นหนังสือกวีนิพนธ์สำหรับอ่านเพราะ ๆ”[17] ซึ่งบทละครฉบับนี้ได้จัดพิมพ์เมื่อวันที่ 10 ธันวาคม 2464 เป็นครั้งแรกโดยการดำเนินงานของเจ้าพระยารามราฆพ ซึ่งมีรายละเอียดการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระทั้งหมดดังนี้

[17] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. รามเกียรติ์ บทร้องบทพากย์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.พระนคร, 2503.

ตารางที่ 10 จุดประสงค์ของการใช้เพลงตระในบทร้องและบทพากย์ เรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ลำดับ	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง	ชื่อตัวละครที่ใช้
1	ตระ	เนรมิตกาย	มารีจ, ทศกัณฐ์
2	ตระนิมิตร*	เนรมิตกาย	นางสูรปะนขา, ศุกะและสารัญยักษ์
3	ตระเชิญ	ทำพิธีเพื่อการอัญเชิญ	สุครีพและพิเภษณ์

จากการศึกษาการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในวรรณกรรมบทละคร ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลางทั้ง 3 ฉบับนี้ ทำให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการระบุชื่อเพลงตระของผู้ประพันธ์ไว้ตามจุดประสงค์ของตัวละครที่แตกต่างตามชื่อเพลงของหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลง ที่ยังคงเป็นแบบแผนในการใช้เพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ในปัจจุบัน

2.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการบรรเลง

ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ นอกจากจะใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงแล้ว เพลงเหล่านี้ยังมีการพัฒนาและนำไปใช้ในโอกาสต่างๆ โดยเฉพาะหน้าพาทย์เพลงตระ ที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีความหมายและบทบาทสำคัญในการบรรเลงตามโอกาสต่างๆ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.1 เพลงตระในการบรรเลงโหมโรง

ในการปฏิบัติก่อนการเริ่มต้น แล้วดำเนินการในทางพิธีกรรมและการแสดง ต่างก็มีการบรรเลงเพื่อเป็นเสียงเตือน หรือสัญญาณว่าการแสดงและพิธีการนั้นๆกำลังจะเริ่มขึ้น สัญญาณเสียงเหล่านี้อาจเรียกได้ว่า โหมโรง ดังที่ นายนมตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ว่า “โหมโรงที่แลเห็นกันอยู่เป็นสามัญก็ประสงค์ให้ผู้ที่อยู่ใกล้เคียงทราบว่า งานพิธีหรือการแสดงมหรสพนั้นได้เริ่มขึ้นแล้ว ทั้งเป็นการ

เร้าอารมณ์ให้บังเกิดความตื่นเต้น มีจิตใจร่าเริงในอันที่จะประกอบการงานอย่างขะมักเขม้นขึ้น”[18] การบรรเลงโหมโรง จึงสามารถแบ่งออกเป็น โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน โหมโรงเย็น และโหมโรงในการแสดง เป็นต้น ในเพลงชุดโหมโรงก็ประกอบไปด้วยเพลงหน้าพาทย์ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ในการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งถือว่าเป็นพื้นฐานของการบรรเลงเพลงโหมโรงอื่นๆ ประกอบไปด้วย เพลงสาธุการ เพลงตระ เพลงรัว สามลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงเสมอ ฯลฯ ตามลำดับ เป็นต้น เพลงตระในที่นี้ ใช้บรรเลงในลำดับที่ 2, 3 และ 4 ซึ่งได้มีการอธิบายถึงเพลงตระโดย นายมนตรี ตราโมท ว่า

> “เพลงตระนี้ในสมัยโบราณใช้เพลง “ตระสันนิบาต” ซึ่งมีความหมายแทนการกล่าว ชุมนุมเทวดาเช่น ที่พระภิกษุสงฆ์และอุบาสกอุบาสิกา เมื่อจะเริ่มพิธีการอย่างใดอย่างหนึ่งก็นิยมกล่าวชุมนุม ทางวาจาด้วยคาถา “สุคเค กาเม ฯลฯ” นับว่าเป็นการเหมาะสมที่สุดแต่มาภายหลังผู้บรรเลงเห็นว่ามีเพลงตระมากจะใช้แต่เพลงตระสันนิบาต ก็ดูเป็นการซ้ำซาก จึงเปลี่ยนใช้เพลงตระอื่นๆ บรรเลงแทน และก็ถือเป็นปฏิบัตินิยมกันต่อมา โดยเริ่มด้วยการ ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษมณ์ และ ตระมารละม่อมต่อจากนี้อาจแยกไปใช้เพลงตระอื่นๆได้ตามแต่จะพอใจแต่ความหมายของการบรรเลงเพลงตระก็คงเป็นเช่นที่ถือมาแต่โบราณ คือ เชิญชุมนุมเทวดา”[19]

จากข้อความข้างต้นทำให้เห็นว่า ในความหมายและความสำคัญของการบรรเลงเพลงตระแม้จะมีความหมายเดียวคือการอัญเชิญเทวดามาชุมนุม แต่ก็มีรายละเอียดในการจัดการบรรเลงเพลงตระถึง 3 เพลง เพราะฉะนั้นเพลงตระจึงมีความสำคัญและผู้บรรเลงสามารถเลือกสรรได้ว่าต้องการจะบรรเลงเพลงตระเพลงใดตามความหมายที่เหมาะสมของผู้บรรเลง

นอกจากนี้ เพลงตระในการบรรเลงโหมโรงในการแสดง มีการจัดลำดับเพลงและมีความหมายดังตัวอย่างในบทละคร พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ได้ระบุเพลงชุดโหมโรงในการแสดงเป็นช่วง ๆ ตามตัวอย่างที่ปรากฏดังนี้

---

[18] มนตรี ตราโมท. โน๊ตเพลงไทย ชุดโหมโรงเย็น. อ้างถึงใน เกร็ดความรู้ เรื่อง ดนตรีไทย. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายพิษณุ แช่มบาง ณ เมรุวัดระฆังโฆษิตาราม ธนบุรี วันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2509. พระนคร : โรงพิมพ์อำพลพิทยา.2509, หน้า 19

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 20

ตารางที่ 11 เพลงตระ ที่ใช้ในการบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดง[20]

ประเภทโหมโรง	เรื่องและตอน	ลำดับเพลงหน้าพาทย์
โหมโรงแรก	สังข์ทอง ตอนที่ 1 ทิ้งพวงมาลัย	เพลงกราวใน - เพลงเร็ว - ตระนิมิต- รัว - ธรณีร้องไห้ - โอด - เชิด - แล้วออกกลม
โหมโรงกลาง	สังข์ทอง ตอนที่ 2 ตีคลี	เพลงตระสันนิบาต - รัว
โหมโรงแรก	อิเหนา ตอนที่ 1 ตัดดอกไม้ฉายกริช	เพลงตระนอน - รัว - สีนวล - เพลงฉิ่ง
โหมโรงแรก	สังข์ศิลปชัย ภาคปลาย ตอนที่ 1 คืนลำเนา	เพลงตระนอน - พญาฝัน - รัว - ลงสรง - เสมอ
โหมโรง	เรื่องอุณรุท	เพลงตระนอน - รัว - ลงสรง (ยั้ง) - เพลงลา

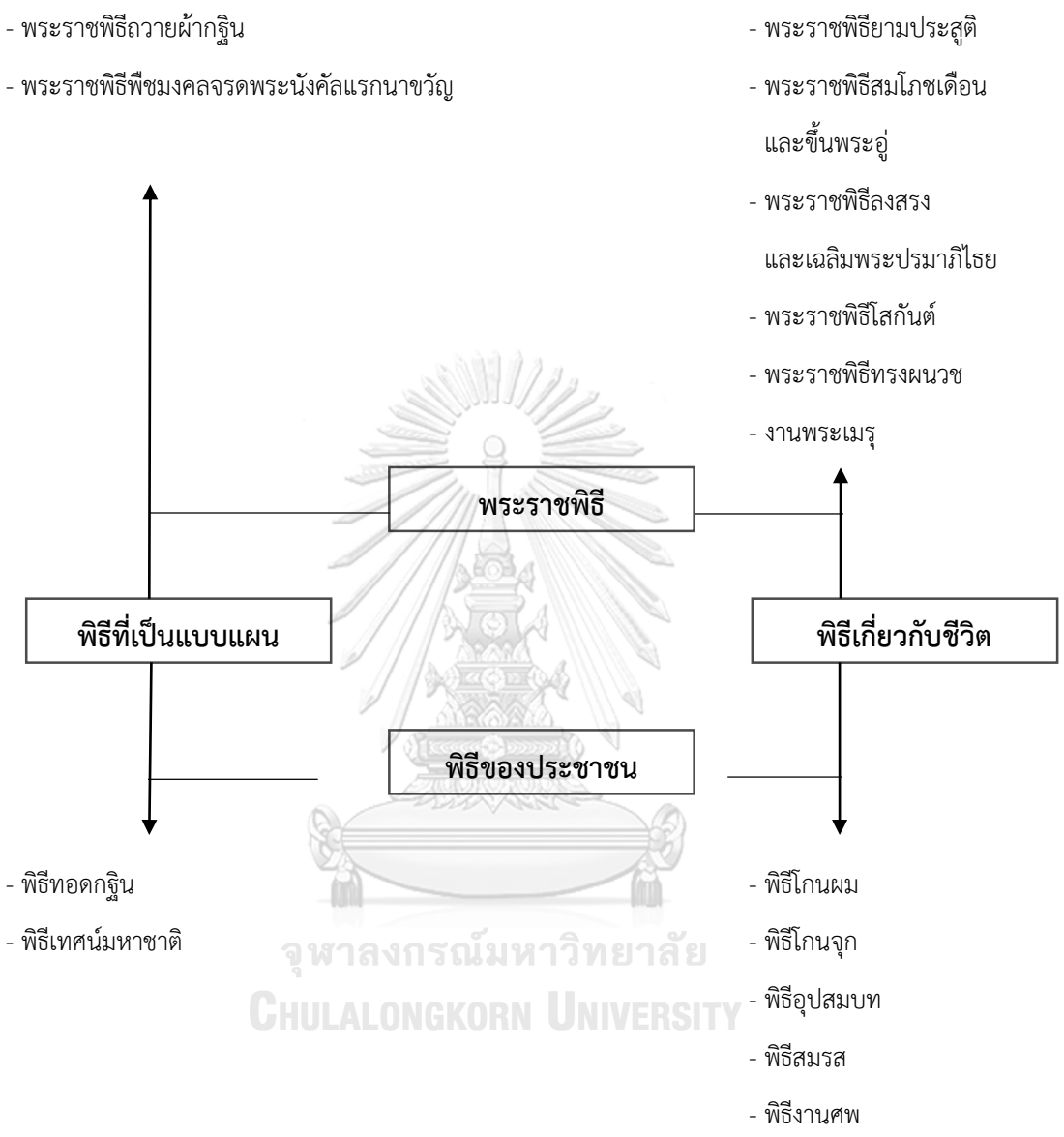
2.2.2 เพลงตระในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม

พิธีกรรมเป็นสิ่งที่อยู่คู่คนไทยมาตลอดกาลสมัย เป็นประเพณีและวัฒนธรรมที่ได้สืบทอดต่อๆ กันมาจนถึงปัจจุบัน องค์ประกอบในพิธีกรรมคงขาดไม่ได้ที่จะมีดนตรีบรรเลงประกอบในพิธี ที่แฝงไปด้วยความหมายอันเป็นสิริมงคลและสำเนียงเสียงเพลงของความศักดิ์สิทธิ โดยทั่วไปแล้วจะใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเป็นส่วนหนึ่งในขั้นตอนของพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ได้แบ่งการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีและประเพณีชีวิต[21] เป็น 2 กลุ่มคือ พิธีแบบแผนและ พิธีเกี่ยวกับชีวิต ซึ่งแต่ละกลุ่มสามารถแยกได้เป็น 2 ประเภทคือ พระราชพิธีและ พิธีของประชาชน ดังจะเห็นได้จากแผนภูมิต่อไปนี้

[20] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. 2528, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นาย คฑาวุทธ อินทรทูต ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพฤหัสบดีที่ 10 คุลาคม พ.ศ. 2528, หน้า 5 - 165

[21] มนตรี ตราโมท ,ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง. ธนาคารกรุงเทพ, 2541. หน้า 18

แผนภูมิที่ 1 การแบ่งประเภทการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีและประเพณีชีวิต



ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากพิธีกรรมต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น พิธีกรรมอีกประเภทหนึ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับชาวศิลปินสยามทั้งนักดนตรี นักแสดง และช่างฝีมือ นั้นคือพิธีไหว้ครู ครอบครู พิธีนี้ได้มีการปฏิบัติมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน อันมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญของชาวศิลปิน ดังที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับประเพณีและพิธีไหว้ครูว่า “เป็นการแสดงถึงการเคารพกราบไหว้ครูบาอาจารย์แห่งศิลปะประเภทนี้ ซึ่งเป็นผู้สั่งสอนและให้การฝึกหัดอบรม ช่วยให้ศิษย์มีความรู้และมีความประพฤติดี สมควร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เข้าอยู่ในสังคมของมนุษย์ที่เจริญได้”[22] นอกจากนี้ครูมนตรี ตราโมท ก็ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยไว้ดังนี้

> “คนไทยเรามั่นในความกตัญญูกตเวทีต่อบุพการีเป็นนิสัย โดยเฉพาะครูบาอาจารย์ ไม่ว่าวิชาใดเรามักจะเคารพบูชาระลึกถึงคุณานุคุณ.....ที่กล่าวมานี้เป็นกตเวทิคุณที่ศิษย์กระทำด้วยความกตัญญูในวิชาทั่วๆ ไป แต่โดยเฉพาะวิชาที่เป็นศิลปะ การกระทำกตเวทิคุณยังแผ่ออกไปถึงเทพเจ้าที่วิชานั้นถือว่าเป็นครูบาอาจารย์ด้วย เพราะฉะนั้นศิษย์ที่เรียนวิชาศิลปะจึงยังมีกตเวทิคุณอีกอย่างหนึ่งที่เรียกว่าไหว้ครู”[23]

จากข้อความที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น เห็นได้ว่าพิธีไหว้ครูเป็นสิ่งสำคัญต่อวงการศิลปะไทยเป็นอย่างยิ่ง มีการจัดทำพิธีขึ้นทุกๆปีทั้งในสถาบันการศึกษาและบริษัทเอกชนที่เกี่ยวข้องกับวงการดนตรีนาฏศิลป์และการแสดง โดยมีลำดับและขั้นตอนรวมทั้งองค์ประกอบส่วนต่างๆในพิธี เช่น ผู้ทำพิธีหรือผู้ประกอบพิธี หัวโขน เครื่องสังเวย ฯลฯ เป็นต้น และในองค์ประกอบที่สำคัญนี้ จะขาดไม่ได้เลยที่จะมีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีผู้ประกอบพิธีเป็นคนเรียกเพลงต่างๆ เช่น เพลงสาธุการ เหาะ ตระเชิญ พราหมณ์เข้า บาทสกุณี ฯลฯ เพื่อเรียกหรืออัญเชิญบรรดาเทพเจ้า และครูผู้ล้วงลับไปแล้ว เข้าร่วมในพิธีอันศักดิ์สิทธิ์นี้ และจุดประสงค์อื่นๆที่เป็นสิริมงคลในพิธี เพลงหน้าพาทย์ทั้งหมดนี้จะขาดไม่ได้เลยที่จะมีเพลงที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า ตระ ซึ่งประกอบไปด้วยเพลงตระต่างๆ ที่ปรากฏในขั้นตอนของการประกอบพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูด้านศิลปะ เป็นพิธีกรรมของชาวนาฏศิลปินไทยที่มีมานานนับแต่อดีต ประกอบไปด้วยสองส่วนคือการไหว้ครู และการครอบครู เพื่อเป็นเหมือนการเข้ามาเป็นศิษย์หรือสามารถเริ่มเรียนในวิชาศิลปะวิทยาการนี้ได้ ในสมัยก่อนนี้การเรียนวิชาดนตรีนาฏศิลป์มีการเรียนการสอนอยู่หลายบ้านหลายสำนัก จึงมีตำราที่ใช้ในการประกอบพิธีอยู่หลากหลายตำรา แต่ละตำราก็มีขั้นตอนและวิธีการแตกต่างกันเช่น เพลงหน้าพาทย์ที่ผู้ประกอบพิธีใช้เรียกให้บรรเลงประกอบการอ่านตำราไหว้ครู โดยเฉพาะเพลงตระที่ปรากฏอยู่ในพิธีทั้งที่เป็นของเดิมและแต่งขึ้นมาใหม่ ภายหลังจึงมีการรวบรวมเพลงตระจากตำราของผู้ประกอบพิธีหลายๆท่านและผู้ประพันธ์เพลงตระขึ้นมาใหม่ทั้งที่ใช้ในพิธีและนอกเหนือจากการบรรเลงในพิธี ดังต่อไปนี้

---

[22] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน ของ นายธนิต อยู่โพธิ์. องค์การค้าของคุรุสภาจัดพิมพ์จำหน่าย, 2538. หน้า 209

[23] มนตรี ตราโมท, ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง. ธนาคารกรุงเทพ, 2541. หน้า 2

1) พิธีไหว้ครู ครอบครู ดนตรีไทย

การไหว้ครูดนตรีไทย เป็นอีกหนึ่งพิธีที่เหล่าบรรดาศิษยานุศิษย์ได้เคารพและรำลึกถึงพระคุณครูทั้งที่เป็นครูเทพเจ้า และครูผู้ล่วงลับไปแล้ว ผู้ซึ่งมีคุณานุคุณต่องวงการดนตรีไทย จึงจัดเป็นพิธีการอันมีขั้นตอนการปฏิบัติเป็นตำราไหว้ครู โดยมีผู้อ่านโองการเป็นผู้ดำเนินการในพิธีและเรียกเพลงหน้าพาทย์ประกอบการอ่านโองการ ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์นี้ต่างมีความหมายที่สอดคล้องกับบทประกอบพิธีและการอัญเชิญเทพเจ้า ในส่วนนี้เองก็ได้ปรากฏชื่อเพลงตระ ซึ่งมีรายละเอียดและความหมาย ดังนี้

ตารางที่ 12 การเรียกเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครู - ครอบครูดนตรีไทย[24]

ลำดับขั้นตอนในพิธี	ชื่อเพลงหน้าพาทย์	ความหมาย
ลำดับที่ 2	ตระสันนิบาต	ชุมนุมเทวดา
ลำดับที่ 5	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	บูชาพระนารายณ์
ลำดับที่ 6	ตระพระปรคนธรรพ	บูชาพระปรคนธรรพ
ลำดับที่ 7	ตระเชิญ	เชิญเทพยดาให้มาสถิตยังปริมณฑลพิธี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากพิธีไหว้ครูแล้วก็ยังมีพิธีครอบครู นายมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงคำว่า “ครอบครู” ไว้ว่า “ครอบในที่นี้หมายถึง การประสิทธิ ประสาทวิทยาการหรืออนุมัติให้เริ่มเรียนวิชาในชั้นนั้นๆ ได้”[25] เห็นได้ว่าในการเรียนดนตรีไทย ผู้เรียนควรได้รับอนุญาตเพื่อรับการเรียนการสอนจากครูผู้ใหญ่ โดยเฉพาะผู้เรียนในวิชาเอกปี่พาทย์ ในการครอบครูในสาขานี้ ได้มีการแบ่งลำดับขั้นตอนของการครอบครู ก่อนการเริ่มเรียน ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

---

[24] กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต. โครงการองค์ความรู้เรื่องพิธีไหว้ครูดนตรีไทยงบประมาณปี พ.ศ.2552. หน้า 12

[25] มนตรี ตราโมท. ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง. จัดพิมพ์โดยธนาคารกรุงเทพ, 2525. หน้า 25

ครอบขั้นที่ 1 จับมือให้ตีเพลงสาธุการ เริ่มเรียนเพลงชุดโหมโรงเย็น โหมโรงเช้า

ครอบขั้นที่ 2 จับมือตีเพลงตระ เริ่มเรียนเพลงตระโหมโรง ประกอบด้วย ตระหญ้าปากคอก ตระมารละม่อม ตระปลายพระลักษมณ์

ครอบขั้นที่ 3 จับมือให้ตีเพลงตะบองกัน เริ่มเรียนเพลงในชุดโหมโรงกลางวัน

ครอบขั้นที่ 4 จับมือให้ตีเพลงบาทสกุณี เรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

ครอบขั้นที่ 5 จับมือให้ตีเพลงองค์พระพิราพ

ในลำดับขั้นความสามารถของผู้เรียนนี้ จะเห็นได้ว่าในขั้นตอนที่ 2 ที่ผู้เรียนจะบรรเลงเพลงตระได้จะต้องถูกจับมือให้ตีอันหมายถึง การอนุมัติให้เรียนในขั้นนี้ได้ เพลงตระ จึงถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง และมีความหมายที่แฝงไปด้วยครูเทพเจ้าและความศักดิ์สิทธิ์ ดังจะเห็นได้ในการบรรเลงเพลงตระในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยที่ประกอบด้วย เพลงตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระพระปรคนธรรพและตระเชิญ ในเพลงตระทั้งหมดนี้ล้วนเป็นเพลงประจำครูเทพเจ้าและเทวดา ที่บรรเลงในพิธีกรรมและการแสดงที่เป็นตัวเทพเจ้าชั้นสูงในโอกาสพิเศษ เพลงตระในวงการดนตรีไทยนี้ จึงเป็นเพลงที่ได้รับการยกย่องและเคารพ เป็นเสมือนเสียงที่แสดงถึงผู้ที่ยิ่งใหญ่ ที่สถิตอยู่ในที่ใดที่หนึ่ง แม้มองไม่เห็นแต่รับรู้ได้ด้วยจิตที่ตั้งมั่น ของผู้ที่บรรเลงและผู้ที่เคารพนับถือ

2) พิธีไหว้ครู ครอบครู นาฏศิลป์ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พิธีไหว้ครู นาฏศิลป์ไทยหรือ โขน ละคร เป็นพิธีกรรมที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่ช้านาน และมีความสำคัญต่อผู้เรียนทางด้านนี้เป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากในพิธีกรรมจะประกอบไปด้วยขั้นตอนของการบูชาและระลึกถึงครูผู้เป็นเทพเจ้า และครูผู้เป็นมนุษย์ซึ่งได้ล่วงลับไปแล้ว เพื่อให้เหล่าบรรดาศิษย์เก่าและศิษย์ใหม่ได้ทำการเคารพและแสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ผู้ซึ่งประสิทธิ์ประสาทศิลปะวิทยาการ โดยมีผู้อ่านโองการหรือที่เรียกกันว่า “ผู้ประกอบพิธี” เป็นผู้ดำเนินรายการตามขั้นตอนในพิธี ในระหว่างที่ผู้ประกอบพิธีอ่านโองการ มีการเรียกเพลงหน้าพาทย์เพื่อเป็นการประกอบการทำพิธีเช่น จุดธูปเทียน ทำน้ำมนต์ และอัญเชิญเทพเจ้า เป็นต้น ในการอันเชิญเทพเจ้าในพิธีไหว้ครูโขน ละคร นี้ เป็นขั้นตอนหนึ่งที่สำคัญ เพราะว่าเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงเป็นเหมือนเทพเจ้าองค์นั้นๆ ได้เสด็จเข้าร่วมในพิธี ดังจะเห็นได้ในพิธีเมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในความหมายอัญเชิญเทพเจ้าจบลงเหล่าผู้ร่วมพิธีต่างก็ยกมือไหว้ทำความเคารพต่อเทพองค์นั้นๆ ถึงแม้ว่าจะมองไม่เห็นก็ตาม เพลงหน้าพาทย์ในการอัญเชิญเทพเจ้าจึงจะขาดไม่ได้เลยที่จะมีเพลงหน้า

พาทย์กลุ่มเพลงตระ ตามที่ อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ได้อธิบายถึงลำดับเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ และความหมายของการอัญเชิญเทพเจ้าในขั้นตอนการประกอบพิธีไหว้ครู - ครอบครูนาฏศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 13 การเรียกเพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครู - ครอบครูนาฏศิลป์ไทย[26]

ลำดับขั้นตอนในพิธี	ชื่อเพลงหน้าพาทย์	ความหมาย
ลำดับที่ 7	ตระเชิญ	เชิญพระอิศวร
ลำดับที่ 8	ตระสันนิบาต	เชิญครูมาร่วมประชุมทุกพระองค์
ลำดับที่ 10	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	เชิญพระนารายณ์
ลำดับที่ 11	ตระพระปรคนธรรพ์	เชิญพระปรคนธรรพ์

จากลำดับหน้าพาทย์เพลงตระในพิธีไหว้ครูตามตารางด้านบนนี้ พบว่ามีเพลงตระประกอบด้วย 4 เพลงคือ ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสิทธุ์ และตระพระปรคนธรรพ์ ตามลำดับครูเทพเจ้าแต่ละองค์ ทำให้เห็นว่าความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีที่อัญเชิญเทพเจ้าเข้าร่วมนั้น ถึงแม้ว่าจะมองไม่เห็นแต่สามารถสัมผัสได้ด้วยเสียงเพลง ซึ่งเป็นเหมือนสัญลักษณ์แทนพระองค์ที่เสด็จลงมาร่วมในพิธี ให้กราบไหว้และเคารพบูชา เพลงตระเหล่านี้จึงเป็นเพลงครู หรือเป็นเพลงชั้นสูงซึ่งเหล่าบรรดาศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ไทยต่างก็ยกย่องและนับถือกันโดยทั่วไป เมื่อได้ยินการบรรเลงเพลงตระนี้ขึ้นมา

[26] อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. ไหว้ครูนาฏยศิลป์ไทย: ความหมายพิธีการ การจัดการ. กรุงเทพฯ : บริษัทธนาเพรส จำกัด. หน้า 56 - 58

ภาพที่ 1 พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ไทย ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง

ที่มา : http://www2.manager.co.th

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง

ที่มา : http://www2.manager.co.th

3) พิธีไหว้ครูของช่างทำหัวโขน

หัวโขน เป็นงานศิลปะประจำชาติอย่างหนึ่งที่ทรงคุณค่าของชาวไทย โดยจำลองลักษณะของตัวละครในเรื่อง รามเกียรติ์ เพื่อนำมาบูชาและสวมใส่ประกอบการแสดงโขน การทำหัวโขนจึงใช้ผู้มีฝีมือและความชำนาญในการสร้างสรรค์งานศิลปะแขนงนี้ ทำให้มีการเรียนการสอนในโรงเรียนช่างฝีมือในวัง(ชาย) กองศิลปกรรม สำนักพระราชวัง ซึ่งเปิดสอนวิชาทำหัวโขน หรือที่เรียกกันว่า “แผนกวิชาช่างฝีมืองานหัวโขน” ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2543 วิชานี้เป็นวิชางานช่างที่สำคัญ และประเพณีปฏิบัติกันมาคือ พิธีไหว้ครูของช่างทำหัวโขน อันมีจุดประสงค์ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อผู้เรียน ดังที่ ภัทระ คมขำ กล่าวไว้ว่า “ผู้เรียนช่างหัวโขนจะได้ผ่านพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ด้วยความนอบน้อม รับความเป็นมงคลจากครูเทวดา เทพเจ้า ครูผู้สั่งสอน และก่อให้เกิดความรู้สึกเต็มประสงค์แห่งศาสตร์อันลี้ลับนี้ เมื่อกระทำการสิ่งใดก็เป็นดังขวัญและกำลังใจให้สำเร็จบริบูรณ์”[27] ในการประกอบพิธีไหว้ครูอันศักดิ์สิทธิ์นี้จะขาดไม่ได้เลยที่จะมีการบรรเลงวงปี่พาทย์ประกอบพิธีกรรม โดยมีผู้ประกอบพิธีดำเนินการอ่านโองการและเรียกเพลงหน้าพาทย์ตามแบบแผนการไหว้ครูด้านศิลปะเพลงที่เรียกล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการทำพิธี โดยเฉพาะหน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในตำราไหว้ครูของช่างทำหัวโขน ของครูทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม ซึ่งมีความหมายในการใช้เชิญเทพเจ้า และเป็นสิริมงคลในพิธี ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 14 เพลงหน้าพาทย์ เพลงตระ ในพิธีไหว้ครูของช่างทำหัวโขน[28]

ลำดับเพลง	บทเพลงที่ปรากฏตามโองการไหว้ครู	จุดประสงค์ในช่วงของการเรียกเพลง
1	ตระเทวาประสิทธิ์	เชิญครูมาปกปักป้องกัน
2	ตระนิมิต	เชิญเทพทุกชั้นฟ้าทั่ว ๓ โลก เชิญพระวิษณุกรรมสร้างโรงพิธียาวรี ๓๖ ห้อง รับเทพเทวา

[27] ภัทระ คมขำ. เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่อง ดนตรีพิธีกรรม. กรุงเทพฯ: บริษัท เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด. 2552, หน้า 139

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 143 - 145

ลำดับเพลง	บทเพลงที่ปรากฏตามโองการไหว้ครู	จุดประสงค์ในช่วงของการเรียกเพลง
3	ตระเชิญ	เชิญทุกชั้นฟ้าตั้งแต่ดาวดึงส์ทั่วถึง 16 ชั้น ทุกชั้นฟ้าราศรีประทับโรงราชพิธี
4	ตระสันนิบาต	เชิญพระพิฆเณศ

จากการรวบรวมการบรรเลงเพลงตระในพิธีกรรมและโหมโรงทำให้เห็นถึงความสำคัญของเพลงตระที่ปรากฏในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมีประวัติและการนำมาใช้ด้วยความเคารพ เหล่าบรรดานักเรียน ครู และชาวศิลปินในวงการดนตรี นาฏศิลป์ไทย เมื่อได้ยินเพลงตระเหล่านี้แล้วจะยกมือไหว้น้อมรำลึกถึงครู และเทพเจ้าตามความหมายของเพลง ตามที่ ภัทระ คำขำ ได้อธิบายถึงความเชื่อของเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ไว้ว่า

> “เพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นที่เคารพกันอย่างแน่นอน ไม่นิยมเล่นเพื่อไปทำเป็นการแสดงร่วมสมัย หรืออะไรทั้งสิ้น เป็นเพลงที่ให้การเคารพแม้กระทั่งครูผู้ใหญ่บางท่าน หรือว่าศิลปินแห่งชาติ พอดนตรีปี่พาทย์จรดไม้หรือขึ้นดนตรีเพลงตระมาคุณครูศิลปินแห่งชาติยังยกมือท้วมหัว เพราะฉะนั้น มันแตะต้องไม่ได้ จึงแนะนำอยู่ประจำว่าเวลาจะทำอะไรทำในสิ่งที่แตะต้องได้แล้วมันจะไม่มีปัญหาแต่ไปทำในสิ่งที่แตะต้องไม่ได้มันก็จะเป็นปัญหาอย่างนี้”[29]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความเชื่อในพิธีกรรมและความศรัทธาของชาวศิลปินไทย ทำให้เห็นว่าการผสมผสานของทำนอง จังหวะและ หน้าทับที่เฉพาะ รวมออกมาเป็นเพลง เรียกกันว่า “ตระ” โดยใช้วงดนตรีปี่พาทย์ในการบรรเลง กลายมาเป็นสำเนียงเสียงที่จัดเป็นกลุ่ม เป็นแบบแผน เพื่อนำมาใช้ในความหมายที่ยิ่งใหญ่ อย่างเช่น อัญเชิญเทพเจ้า และแสดงถึงอากัปกิริยาของตัวละครในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ดังจะเห็นได้ในบทละครตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมา

---

[29] ภัทระ คมขำ. อาจารย์สาขาวิชาปี่พาทย์ (ปี่ใน) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. วันที่ 7 พฤศจิกายน 2559.

2.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงมหรสพโบราณ

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่มีความสำคัญและมีการสืบทอดอันยาวนานตามประวัติศาสตร์ทางนาฏศิลป์ไทย การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์จึงได้นำมาใช้ตามจุดประสงค์ของการบรรเลงทั้งในพิธีกรรม และการแสดงมหรสพที่มีรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องเป็นราวตั้งแต่อดีต ตามที่พบเป็นหลักฐานที่สามารถค้นพบการบันทึก ทั้งในรูปแบบสมุดไทยและการตีพิมพ์เป็นบทละคร หน้าพาทย์เพลงตระก็เป็นส่วนหนึ่งในเพลงหน้าพาทย์ที่ยังคงสืบทอดมาพร้อมๆกับเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ และเป็นเพลงหน้าพาทย์ในกลุ่มของการใช้อิทธิฤทธิ์ของตัวละคร ซึ่งเรื่องราวที่นำมาใช้เป็นการแสดงล้วนแล้วก็มีเหตุการณ์ที่ใช้อิทธิฤทธิ์ พลังพิเศษ หรือการร่ายคาถาอาคม ในส่วนของการใช้ความสามารถพิเศษของตัวละครต่างๆในเรื่อง จะปรากฏชื่อเพลงตระไว้เสมอ จนถึงทุกวันนี้การแสดงทางนาฏศิลป์ไทยก็ยังคงใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามประเภทของการแสดงต่างๆ ดังนี้

2.3.1 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่

การแสดงหนังใหญ่เป็นการแสดงมหรสพโบราณ ที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในอดีต ซึ่งมักจะพบการบันทึกถึงการแสดงหนังใหญ่ในพระราชพิธีและเหตุการณ์เฉลิมฉลองของบ้านเมืองในอดีต เช่นใน พระราชพิธีจองเปรียง ลดชุด ลอยโคม ในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ได้มีการกล่าวถึงการเล่นหนังไว้ว่า “...ครั้งถึงพุทธไธสวรรย์จุดดอกไม้เล่นหนัง...”[30] นอกจากนี้ยังพบการบันทึกเกี่ยวกับหนังใหญ่ในวรรณกรรม เรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในตอนต้นเรื่อง ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พระให้กล่าวนิพนธ์ จำนองโดยกล
ตระการเพลงยศพระ
ให้ฉลักแสบกภาพอันชระ เป็นบรรพบุราณะ
นเรนทรราชบรรหาร
ให้ทวยนักคนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ
ยเป็นบำเทิงธรณี

[30] กรมศิลปากร, เหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่. 2551, หน้า 9

จากวรรณกรรมเรื่อง สมุทรโฆษคำฉันท์ แสดงให้เห็นถึงความนิยมในการเล่นหนังใหญ่ในสมัยนั้น ซึ่งลักษณะการแสดงหนังใหญ่ ใช้ตัวหนังขนาดใหญ่ที่ทำด้วยหนังสัตว์ ฉลุเป็นลวดลายของตัวละคร ใช้ผู้เชิดถือตัวหนังแสดงท่าทางการเต้นตามลักษณะของตัวหนังให้เกิดเป็นเงาที่จอผ้าขาว ใช้บทพากย์-เจรจา ประกอบกับเพลงหน้าพาทย์ดำเนินการแสดง เดิมเรียกการแสดงนี้ว่า “หนัง” ภายหลังปรากฏการแสดงในลักษณะเดียวกันแต่ใช้ตัวหนังขนาดเล็กกว่า จึงเรียกการเล่นหนังของโบราณว่าหนังใหญ่

การแสดงหนังใหญ่ใช้วงดนตรีปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ประกอบท่าทางการเต้นในจังหวะเพลงตามลีลาของผู้เชิดหนังกับตัวหนังอย่างกลมกลืน การแสดงกิริยาของตัวละครในเพลงหน้าพาทย์ จึงมีลักษณะท่าทางในการเต้นประกอบเพลงตามลักษณะของตัวละครแต่ละประเภท จึงต้องมีการฝึกการเชิดหนังให้สามารถใช้ตัวหนังแสดงถึงบทบาทของตัวละครเคลื่อนไหวตามบทพากย์ เจรจาและการเชิดหนังในเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นจึงสันนิษฐานว่าการเต้นตามจังหวะเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงมีลักษณะในการเชิดหนังที่ต่างกัน ซึ่งการใช้หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่ ถือว่ามีความสำคัญเนื่องจากพบการใช้เพลงตระในบทคำพากย์ เจรจา สำหรับใช้แสดงหนัง ที่แสดงวัตถุประสงค์ของตัวละครผู้มีอิทธิฤทธิ์และคาถาอาคม ในการร่ายเวทมนต์และการทำสมาธิเพื่อมุ่งหวังในการบรรลุผลที่ตัวละครนั้นต้องการ ได้แก่ การแผลงฤทธิ์ การเนรมิตอาศรมหรือศาลา การเนรมิตน้ำค้างเพื่อสะกดให้นอน การเนรมิตกาย และการหลับนอน การเชิดตัวหนังตามกิริยาที่แสดงถึงจุดประสงค์ดังที่กล่าวมานี้ พบการระบุถึงคำว่าตระเพียงคำเดียว แสดงให้เห็นถึงการเชิดหนังที่ต้องมีกระบวนการเต้นตามจังหวะเพลงตระในลักษณะของตัวละครแต่ละประเภท

จากการศึกษาการใช้หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่ ถึงการใช้กระบวนท่าเต้นประกอบจังหวะเพลงตามลักษณะของตัวละครแต่ละประเภท ซึ่งการแสดงหนังใหญ่ถือว่ามีอิทธิพลในการพัฒนารูปแบบการแสดงโขน ตามการอธิบายในเรื่อง หนังใหญ่ส่งอิทธิพลให้แก่การแสดงโขน ในหนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละคร สมัยรัตนโกสินทร์ เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า “หน้าพาทย์และดนตรีที่มีอยู่ในการแสดงหนังใหญ่ ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงโขน เช่น เพลงเชิดนอก ที่ใช้ประกอบกิริยาหลบหลีกและไล่ติดตาม ที่ใช้บรรเลงและศัพท์บางคำที่โขนใช้อยู่ เช่นคำว่า สามจับ”[31] การใช้หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่ก็เช่นเดียวกัน การใช้หน้าพาทย์เพลงตระยังคงสืบ

[31] มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละคร สมัยรัตนโกสินทร์. 2552, หน้า 50

ทอดไปสู่กระบวนท่ารำในการใช้สำหรับการแสดงโขน ซึ่งใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามวัตถุประสงค์ของตัวละครดำเนินตามลักษณะการแสดง ตามรายละเอียดในหัวข้อถัดไป

2.3.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงละครรำ

การแสดงละครรำ เป็นมหรสพที่เก่าแก่อย่างหนึ่งของไทย ในอดีตการแสดงละครรำปรากฏขึ้นทั้งในเขตพระราชฐานและนอกเขตพระราชฐาน เรียกว่าละครนอกและละครใน การแสดงละครในคือลักษณะของการแสดงละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ในเขตพระราชฐานเท่านั้น การร่ายรำจึงมีความละเมียดละไม รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของราชสำนัก แสดงเพียง 3 เรื่องเท่านั้น คือ อุนรุท อิเหนา รามเกียรติ์ ส่วนละครนอกเป็นการแสดงละครชาวบ้าน ใช้ผู้ชายแสดงล้วน การแสดงเน้นความตลกขบขัน ไม่ยึดถือระเบียบแบบแผนเหมือนในวัง เรื่องที่นำมาแสดงส่วนใหญ่เป็นนิทานพื้นบ้าน ได้แก่ การะเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนห์รา โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ และโสวัต

การแสดงละครนอกและละครใน ต่างก็ใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลงประกอบการร่ายรำถึงกิริยาของตัวละคร ดังที่ปรากฏในบทละครสมัยโบราณของละครทั้ง 2 ประเภท ซึ่งในการดำเนินเรื่องราวในละครส่วนใหญ่มีการใช้หน้าพาทย์เพลงตระสำหรับการใช้อิทธิฤทธิ์ การร่ายคาถา หรือการใช้สมาธิของตัวละคร หน้าพาทย์เพลงตระจึงนำไปใช้หลังบทการพรรณนาถึงการกระทำของตัวละครในการมุ่งหวังที่จะสำเร็จดังใจหวัง เช่น การเนรมิตกาย การใช้เวทมนต์ต่างๆ การลงมาเกิด การใช้พลังพิเศษ การเนรมิตสถานที่ และการหลับนอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในอดีตการใช้หน้าพาทย์เพลงตระสำหรับการแสดงละครรำ ทั้งละครนอกและละครใน ยังคงใช้เพียงคำว่าตระ ในทุกๆจุดประสงค์ของตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ พลังพิเศษหรือคาถาอาคม แสดงให้เห็นว่า หากตัวละครใช้พลังพิเศษเหนือธรรมชาติและกำลังตั้งจิตเข้าอยู่ในภาวะของการทำสมาธิหรือการหยุดนิ่ง จะใช้เพลงตระ เพื่อแสดงถึงการกระทำของตัวละครนั้นๆ จนสำเร็จตามจุดประสงค์ การใช้เพลงตระจึงพบเห็นอยู่ในเหตุการณ์ในเรื่องอยู่บ่อยครั้ง ภายหลังจึงมีวิวัฒนาการในการใช้หน้าพาทย์เพลงตระที่ระบุถึงการบรรเลงของเพลงตระตามจุดประสงค์ในการใช้อย่างชัดเจน เช่น ตระนิมิต ตระนอน ตระบรรทมไพร ซึ่งเพลงตระเหล่านี้ได้ถูกแยกตามความหมายและความเหมาะสมของตัวละคร ดังจะเห็นได้ในการแสดงละครรำของไทยปัจจุบัน

2.3.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงโขน

โขน มีวิวัฒนาการจากการแสดงเก่าแก่ทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ กระบี่กระบอง หนังใหญ่ และชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงโขนมีลักษณะของการสวมใส่ศีรษะโขนหรือหัวโขนของผู้แสดง ร่ายรำออกท่าทางตามลักษณะของแต่ละประเภทของตัวละครได้แก่ พระ นาง ยักษ์ ลิง ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เชิดชูเกียรติของพระราม ผู้เป็นพระนารายณ์อวตาลลงมาปราบฝ่ายอธรรม รามเกียรติ์เป็นเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงโขนเพียงเรื่องเดียวเท่านั้น

ลักษณะการแสดงโขน ในอดีตใช้การพากย์ เจรจาและการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาของตัวละครสำหรับดำเนินการแสดง ในการแสดงโขนประกอบด้วยตัวละครหลายประเภท ในแต่ละประเภทก็มีลักษณะและความสามารถที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้น การเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์จึงได้มีการกำหนดในเรื่องของฐานะตัวละคร ตลอดจนการใช้เฉพาะกับตัวละครใดตัวละครหนึ่งเท่านั้น ดังจะเห็นได้จากการบรรจุเพลงตระในการแสดงโขน ซึ่งในอดีตยังคงพบการระบุชื่อเพลงตระเพียงคำเดียวในตำแหน่งของการใช้อิทธิฤทธิ์และการเข้านอนของตัวละคร แต่ในบางช่วงก็พบเพลงตระอื่นๆ เช่น ตระนอน ตระบรรทมไพร ตระสันนิบาต ในบางเหตุการณ์เท่านั้น ต่อมาการบรรจุเพลงตระได้มีวิวัฒนาการของบทสำหรับการแสดง ที่ได้ระบุชื่อเพลงตระอย่างละเอียด ซึ่งสามารถแบ่งการใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามความเหมาะสมของฐานะและประเภทของตัวละคร ที่พบเห็นในการแสดงโขนในปัจจุบันได้ดังนี้

1) ตระนิมิต ใช้สำหรับการเนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง เนรมิตสรรพสิ่ง เนรมิตชีวิต และใช้เป็นเพลงในการเนรมิตกายของพระนารายณ์ในการรำตระนารายณ์แปลง ใช้ได้กับตัวละครประเภทพระ นาง ยักษ์ ลิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ตระบองกันหรือกระบองกัน ใช้สำหรับการ เนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง เนรมิตสรรพสิ่ง เนรมิตชีวิต ใช้ได้กับตัวละครประเภท พระ นาง ยักษ์ ลิง

3) ตระนอน ใช้เพื่อแสดงถึงการเข้านอนของตัวละคร ใช้ได้กับตัวละครประเภท พระ นาง ยักษ์ ลิง

4) ตระบรรทมไพร ใช้แสดงถึงการนอนในป่า ใช้ได้กับตัวละครประเภท พระ ยักษ์

5) ตระเชิญ ใช้สำหรับอัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิสิทธิ์สำหรับทำพิธีกรรมของตัวละคร ใช้ได้กับตัวละครประเภท พระ ยักษ์

6) ตระสันนิบาต ใช้ในพิธีกรรมเพื่ออัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิสิทธิ์เข้ามาชุมนุมในมณฑลพิธี ใช้ได้กับตัวละครประเภท พระ ยักษ์

7) ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ใช้แสดงถึงการหลับนอนของพระนารายณ์ ณ เกษียรสมุทร ใช้เฉพาะกับพระนารายณ์เท่านั้น

หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงโขนที่กล่าวมานี้ ล้วนมีความหมายและการนำไปใช้สำหรับตัวละครที่ต่างกัน ส่วนใหญ่ตัวละครประเภทตัวพระ หรือโขนพระ จะใช้หน้าพาทย์เพลงตระเหล่านี้ตามความหมายและประเภทของตัวละครในเรื่องอยู่บ่อยครั้ง ซึ่งบางเพลงก็ได้ระบุถึงการใช้หน้าพาทย์เพลงตระเฉพาะตัวพระ ได้แก่ พระนารายณ์

การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จึงมีกระบวนท่ารำที่มีการสืบทอดและปฏิบัติมาคู่กับการแสดงโขนมาอย่างยาวนาน จนเข้ามาอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของผู้เรียนโขนพระ เพื่อนำความรู้และหลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ในการแสดงและสืบทอดกระบวนท่ารำเหล่านี้ต่อไปยังอนาคต การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระจึงมีที่มาและการฝึกทักษะการรำเพื่อพัฒนาความสามารถของผู้แสดงโขน ในการแสดงให้เห็นในปัจจุบัน

2.4 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

การรำหน้าพาทย์เพลงตระ มีจารีตและรูปแบบการถือปฏิบัติในการรำที่สืบทอดกันมาตามยุคสมัย จนกระทั่งเข้ามาบรรจุอยู่ในการฝึกทักษะของผู้เรียนในสถานศึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ซึ่งในวงการดนตรีนาฏศิลป์ไทยยกย่องให้หน้าพาทย์เพลงตระเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง การบรรเลงหรือการรำหน้าพาทย์เพลงตระ จึงต้องผ่านกระบวนการตามขั้นตอนในการรับท่ารำ ซึ่งการรำหน้าพาทย์เพลงตระในปัจจุบัน ผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยจะได้รับการถ่ายทอดท่ารำก็ต่อเมื่อผ่านการฝึกการรำขั้นพื้นฐานมาแล้ว จึงจะสามารถได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ในกระบวนท่ารำของเพลงตระแต่ละเพลงจึงมีการจัดระดับความยากง่ายและความเป็นมาของท่ารำซึ่งแสดงให้เห็นถึงที่มาของการรับท่ารำในอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้ในหัวข้อต่อไปนี้

2.4.1 การรำหน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในหลักสูตรโขนพระ

ทักษะต่างๆ เกิดขึ้นได้ก็ต้องประกอบด้วยการเรียนรู้ และการฝึกฝน จึงจะสามารถบรรลุตามจุดประสงค์ของผู้เรียนได้ ไม่ว่าจะเป็นศาสตร์ใดก็ตาม เช่นเดียวกับศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ต้องใช้ทั้งเวลา ความรัก ความอดทน ในการฝึกฝน เพื่อที่จะเข้าใจและประสบความสำเร็จในศาสตร์แห่งนาฏกรรมนี้ การที่ผู้เรียนเลือกที่จะเข้ามาเรียนในวิชานี้ ต่างก็เริ่มด้วยความสนใจที่อาศัยความ

พยายามในการฝึกฝน ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานและค่อยๆพัฒนาทักษะแห่งศิลปะนี้ การจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาที่เน้นการเรียนทางด้านศิลปะศาสตร์ในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏยศิลป์ ซึ่งมีการบริหารการจัดการหลักสูตรเพื่อผลิตให้ผู้เรียนสามารถเข้าสู่วิชาชีพครูและเป็นบุคลากรทางด้านศิลปะประจำชาติไทย ดังจะเห็นได้ในประวัติของโรงเรียนนาฏศิลป ซึ่งสามารถศึกษาถึงหลักสูตรการเรียนการสอนของนักเรียนในสาขาโขนพระ ตั้งแต่ยุคเริ่มแรกจนถึงปัจจุบัน

วิทยาลัยนาฏศิลปก่อตั้งขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 2477 โดยมีการเรียนการสอนทั้งวิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ ทั้งไทยและตะวันตก แต่เดิมชื่อโรงเรียนนาฏดุริยางศาสตร์ โดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการเป็นผู้ก่อตั้ง เปิดสอนวันแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม 2477 โดยมีหลักสูตรเฉพาะวิชาทางด้านดนตรีปี่พาทย์และละครระบำ ยังไม่มีหลักสูตรของการเรียนโขน จนกระทั่งปี พุทธศักราช 2488 จึงเริ่มมีการสอนวิชาโขน โดยมีการปรับปรุงเนื้อหาการสอนนาฏศิลป์โขนหลายครั้งด้วยกัน

ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปมีทั้งหมด 12 แห่งทั่วประเทศ เปิดรับผู้เรียนตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ในสาขาวิชาที่ผู้เรียนสนใจ ได้แก่ ดุริยางค์ศิลป์ นาฏศิลป์ทั้งไทยและตะวันตก ในการเรียนนาฏศิลป์ไทย ได้แบ่งสาขาออกไปเป็นวิชาเอก โขน และละคร ไปตามเพศของผู้เรียน เพศหญิงเรียนละคร แบ่งเป็นละครพระ ละครนาง เพศชายเรียนโขนแบ่งเป็น โขนลิง โขนยักษ์และโขนพระไปตามความเหมาะสมของผู้เรียน ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ในสังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งยังคงทำการจัดหลักสูตรการเรียนการสอนตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมศึกษาจนถึงระดับปริญญามหาบัณฑิต ตามความถนัดของแต่ละสาขาทางด้านศิลปะของผู้เรียน

ในการเรียนการสอนของวิชานาฏศิลป์ ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนาศิลป์ ทั่วประเทศ การจัดการหลักสูตรของผู้เรียนสาขานาฏศิลป์ไทย วิชาเอก โขนพระ ตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ขึ้นไป ล้วนแล้วต้องผ่านการฝึกหัดหน้าพาทย์เพลงตระออกไปตามลำดับขั้น ที่แบ่งไปตามความยากง่าย ระดับความเหมาะสมของฐานะตัวละคร และความอาวุโสของผู้เรียน ในการบริหารการจัดการการรำหน้าหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ จึงสามารถวิเคราะห์รายละเอียดตามระดับของหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละเพลงที่ถูกบรรจุตามระดับของผู้เรียนในแต่ละระดับชั้นการศึกษาดังต่อไปนี้

1) รำหน้าพาทย์ตระนิมิต ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 การรำหน้าพาทย์เพลงตระนิมิตถือว่าเป็นการเริ่มต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงแรกของผู้เรียนนาฏศิลป์โขนพระ ซึ่งจะได้รับการเข้าพิธีไหว้ครู ครอบครูนาฏศิลป์ไทยเพื่อต่อเพลงหน้าพาทย์ และรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ในขั้นตอนของการรำถวายมือร่วมกับครูผู้สอน เสมือนได้เริ่มเข้าสู่การฝึกโขนในระดับที่สูงขึ้น ตามความเชื่อของชาวนาฏศิลป์ที่มีความรักและความเคารพบูชาต่อครูผู้มีพระคุณ ทั้งที่มองเห็นและมองไม่เห็น

อีกทั้งยังเชื่อว่าเป็นสิริมงคลต่อผู้เรียน ดังนั้น หน้าพาทย์ตระนิมิตจึงมีความสำคัญในการเริ่มต้นของการเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

2) รำหน้าพาทย์ตระบองกัน ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 หน้าพาทย์ตระบองกันหรือกระบองกัน ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์เช่นเดียวกันหน้าพาทย์ตระนิมิต แต่มีความแตกแต่งในด้านของจังหวะ ที่มีหน้าทับ ไม้กลอง ไม่เหมือนกับหน้าพาทย์เพลงตระอื่นๆ แต่ในการรำหน้าพาทย์ตระบองกันนี้ ถือได้ว่าอยู่ในระดับเดียวกัน และนำมาใช้ประกอบการแสดงอยู่บ่อยครั้ง เช่นเดียวกับเพลงตระนิมิต การฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ตระบองกัน จึงเป็นการเพิ่มวิชาความรู้แก่ผู้เรียนในระดับชั้นที่สูงขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง เพื่อให้ผู้เรียนมีความรู้ความสามารถในการนำเพลงตระไปใช้ในการแสดงได้มากขึ้น

3) รำหน้าพาทย์ตระนอน ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 หน้าพาทย์ตระนอนจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มาคู่กับหน้าพาทย์เพลงโลม หรือเรียกรวมกันได้ว่า โลม-ตระนอน ซึ่งนำไปใช้ในการแสดงถึงการเข้านอน หากนอนเป็นคู่จะรำโลมก่อน เพื่อเป็นการเกี้ยวพาราสีกันระหว่างตัวละครแล้วตามด้วยตระนอน หากนอนเพียงลำพังก็จะใช้เพียงตระนอนอย่างเดียว ส่วนใหญ่จะใช้ในการแสดงประเภทละครรำ

4) รำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 ตระบรรทมไพรของโขนพระส่วนใหญ่จะใช้ในการแสดงโขนของพระราม ในการเข้านอนในป่า การรำหน้าพาทย์เพลงตระบรรทมไพร มีกระบวนท่ารำที่สลับซับซ้อน แสดงถึงความยากของการรำหน้าพาทย์ในเพลงนี้ การพัฒนาทักษะการรำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพรจึงเหมาะกันผู้เรียนในระดับชั้นที่สูงขึ้น เพื่อพัฒนาทักษะความรู้ไปใช้สำหรับการแสดงโขน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) รำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 2 การรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ใช้ทำนองเพลงตระนิมิต แต่กระบวนท่ารำแตกต่างไปจากการรำตระนิมิต และมีอุปกรณ์การแสดงเข้าไปใช้ในการรำ นั้นคืออาวุธประจำกายของพระนารายณ์ การรำตระนารายณ์ ถือว่าเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้เฉพาะกับพระนารายณ์โดยเฉพาะ ซึ่งเป็นเทพเจ้าในเรื่องรามเกียรติ์และเป็นที่เคารพในวงการนาฏศิลป์

6) รำหน้าพาทย์ตระเชิญ ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 3 การรำหน้าพาทย์ตระเชิญในการแสดงนั้นมีความหมายในการอัญเชิญเทพ เทวดา สำหรับการทำพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ กระบวนการรำและความหมายในการรำจึงมีความสำคัญที่เชื่อกันว่ามีความศักดิ์สิทธิ์เพราะเป็นเพลงในพิธีกรรม ทั้งในการแสดงและในพิธีกรรมอื่นๆ ผู้ฝึกท่ารำในเพลงที่สำคัญเหล่านี้ก็ต้องผ่านการฝึกฝนมาแล้วเป็น

อย่างดี มีสติปัญญาและทักษะในการแสดง เพื่อให้เกิดความเคารพและเห็นคุณค่าของเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ เพื่อนำไปใช้ทั้งการสอนและการแสดงได้ในโอกาสต่างๆของผู้เรียนเอง

7) รำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 3 ตระสันนิบาต มีความหมายในการแสดงในการทำพิธีเพื่ออัญเชิญเทพ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เข้ามาร่วมชุมนุมในพิธี การรำหน้าพาทย์ตระสันนิบาตินี้จะคล้ายกับการรำหน้าพาทย์ตระเชิญ ซึ่งมีความหมายความสำคัญที่ใกล้เคียงกัน ให้ผู้เรียนได้ฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง เพื่อนำไปใช้เป็นประโยชน์ทางความรู้และการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

8) รำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 3 หน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้กับตัวละครเฉพาะ คือพระนารายณ์ซึ่งหลับนอนอยู่ ณ เกษียรสมุทร การรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสิทธุ์จึงถือว่าเป็นเพลงประจำของพระนารายณ์ ผู้แสดงจึงต้องผ่านการฝึกฝนการแสดงมาแล้วเป็นอย่างดีจึงจะเหมาะสมกับท่ารำที่ใช้เฉพาะพระนารายณ์ในเพลงนี้ได้

จากการศึกษาการจัดการเรียนการสอนตามหลักสูตรสถานศึกษา ตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมไปจนถึงระดับปริญญาตรี การเรียนการสอนในทักษะวิชานาฏศิลป์ ประเภทการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระทั้ง 8 เพลง แสดงให้เห็นถึงการเพิ่มระดับความสามารถของผู้เรียนในแต่ละระดับชั้นต่อเนื่องจนสำเร็จหลักสูตร สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปสอนต่อและนำไปใช้ประกอบการแสดงในบทต่างๆที่ใช้หน้าพาทย์เพลงตระเหล่านี้ได้อย่างถูกต้อง นอกจากในด้านของกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระที่สำคัญแล้ว การสืบทอดจารีตของการรำหน้าพาทย์ซึ่งมีการปลูกฝังถึงความสำคัญในการรำหน้าพาทย์ ให้ผู้เรียนใช้สมาธิและสติปัญญาในการจดจำทั้งท่ารำและการจับจังหวะของเพลงที่ถือว่าเป็นหัวใจหลักของการรำหน้าพาทย์ การที่ผู้เรียนค่อยๆได้รับท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละเพลงแสดงถึงการเพิ่มพูนระดับความสามารถตามความอาวุโสของผู้เรียน ที่ยิ่งฝึกฝนมากขึ้นก็จะได้รับความรู้มากขึ้น และต้องรักษาความรู้นี้ให้ได้ด้วยการนำจารีตนาฏศิลป์เข้ามาสร้างคุณค่าให้กับสิ่งเหล่านี้ เช่น เมื่อได้ยินเสียงการเริ่มบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระ ชาวนาฏศิลป์ต่างยกมือไหว้ด้วยความเคารพและถือปฏิบัติเป็นวัฒนธรรมของการบูชาเพลงหน้าพาทย์ให้อยู่ในระดับสูงที่ถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณ ความสำคัญของการรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงเป็นเหมือนการรักษาสมบัติจากภูมิปัญญาของศิลปินไทยในอดีต ผ่านการถ่ายทอดความรู้และรักษาให้เป็นแบบแผนในการปฏิบัติจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง หมุนเวียนไปตามกาลเวลา ดังนั้นการถ่ายทอดท่ารำจึงแสดงให้เห็นถึงที่มาของการรักษาไว้ซึ่งกระบวนท่ารำมาตรฐานที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตที่แสดงถึงความสำคัญในการรักษาการรำหน้าพาทย์เพลงตระนี้ต่อไป

2.4.2 ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

โขนมีวิวัฒนาการในรูปแบบการแสดงมาตามยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้มีการปรับการแสดงโดยใช้การขับร้องเหมือนในรูปแบบการแสดงละครใน ตามที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายในหนังสือลักษณะไทย ในเรื่องนาฏศิลป์ไทย ไว้ว่า

> “การแสดงละครในนั้นก็ฝึกท่ายักษ์ ท่าลิง และมีการใช้หน้าพาทย์ต่างๆ เช่นเดียวกับการแสดงโขน เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ จึงได้หาครูละครในผู้หญิงซึ่งยังหลงเหลืออยู่นั้นมาหัดโขนซึ่งเป็นผู้ชายตามลักษณะโขนขึ้น แต่ครูละครในเหล่านั้นนอกจากจะมาหัดท่ารำหน้าพาทย์และท่ารำอื่นๆให้แก่โขนหลวงแล้วก็ยังได้นำอิทธิพลของละครในมาสู่โขนเป็นอย่างมาก เช่น เกิดมีรำใช้บทเช่นเดียวกับละครในขึ้น ตัวพระและตัวนางของโขนก็ต้องหัดรำแบบละครใน คือเริ่มต้นด้วยเพลงช้า เพลงเร็ว นอกจากนี้ยังรับประเพณีและวิธีการของละครในเข้ามาอีกมาก ตลอดจนให้ตัวพระตัวนางหรือเทวดาเปิดหน้าโขนออกแล้วผัดหน้าเหมือนละคร”[32]

จากข้อความดังกล่าว จึงชี้ให้เห็นถึงการพัฒนาของกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดงโขน ซึ่งยังคงสืบทอดลักษณะการแสดงเช่นนี้มาถึงปัจจุบัน การรำหน้าพาทย์จึงได้รับการถ่ายทอดต่อๆมาตามยุคสมัย จนกระทั้งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ตั้งกรมมหรสพและกรมโขนหลวง ซึ่งยังคงพัฒนาและสืบทอดวิธีการแสดงโขนมาตามยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนท่ารำประกอบการแสดงโขน มีการพัฒนามาอย่างยาวนาน มีที่มาและการสืบทอดในเรื่องของท่ารำต่อๆกันมาจนกลายมาเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนในวิชาชีพการแสดงนาฏศิลป์ไทย กระบวนการรำและกลวิธีต่างๆ จึงเป็นเสมือนมรดกทางภูมิปัญญา สั่งสมกันมาจากโบราณจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ ที่กลายมาเป็นมรดกทางเอกลักษณะประจำชาติไทย เช่นเดียวกับ การรำหน้าพาทย์เพลงตระ หนึ่งในเพลงหน้าพาทย์ ที่ได้ถูกนำมาบรรเลงประสานกับการแสดงมหรสพที่เก่าแก่ของไทย และยังมีบทบาทสำคัญของผู้เรียนนาฏศิลป์ไทย ในสถานศึกษาทางวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยทุกสาขา การรำหน้าพาทย์เพลงตระ ประกอบด้วยเพลง ตระนิมิต ตระบองกัน ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนารายณ์ตระนอน ตระบรรทมสินธุ์ ตระบรรทมไพร รวม 8 เพลง หากพิจารณาใน 8 เพลงนี้แล้ว ผู้เรียนโขน

---

[32] คึกฤทธิ์ ปราโมช, ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง. ธนาคารกรุงเทพ, 2541, หน้า 17

พระต่างก็ได้รับการถ่ายทอดท่ารำตามหลักสูตรทุกเพลง ซึ่งในการเรียนการสอนของผู้เรียนในสาขาโขนพระ จะได้รับการฝึกหัดทั้งความรู้และท่ารำตามลำดับเพลงและโอกาสในการแสดงโขน จากข้าราชการครูตำแหน่งนาฏศิลป์โขนพระ ประจำสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลปทั่วประเทศ

ในอดีตผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลง จะต้องได้รับโอกาสและมีพื้นฐานในการรำ เป็นที่ยอมรับของครูผู้สอน จึงจะได้รับโอกาสในการฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละเพลงได้ ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงจึงมีความสำคัญและเป็นครูผู้ใหญ่ผู้มีความเชี่ยวชาญทั้งในการแสดงและการสอน เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์จึงจะมีสิทธิ์ถ่ายทอดท่ารำให้กับศิษย์ได้

การสืบทอดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ แสดงให้เห็นถึงที่มาของท่ารำ จนกระทั่งเข้ามาอยู่ในหลักสูตรการเรียนของโขนพระ ความรู้ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระนี้ ได้ผ่านการสืบทอดท่ารำจากบรมครูในอดีต และยังคงดำเนินการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระตามหลักสูตรการศึกษา การบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ ได้มีการพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของท่ารำตามยุคสมัย ครูโบราณแต่ละท่านก็มีรูปแบบการรำของแต่ละสำนักที่ต่างกัน และสืบทอดกระบวนท่ารำมาตามยุคสมัย ดังนั้นกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงมีการใช้ท่ารำทั้งที่คล้ายกันและต่างกันไป จนได้มีการจัดระเบียบให้การรำหน้าพาทย์เพลงตระ มีกระบวนท่ารำมาตรฐานในการต่อท่ารำตามหลักสูตรนาฏศิลป์ ซึ่งในปัจจุบันการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้รับการถ่ายทอดท่ารำในรูปแบบมาตรฐานที่ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำใช้สอนนักเรียนในรูปแบบเดียวกันในสถาบันการศึกษาด้านนาฏศิลป์ทั่วประเทศ

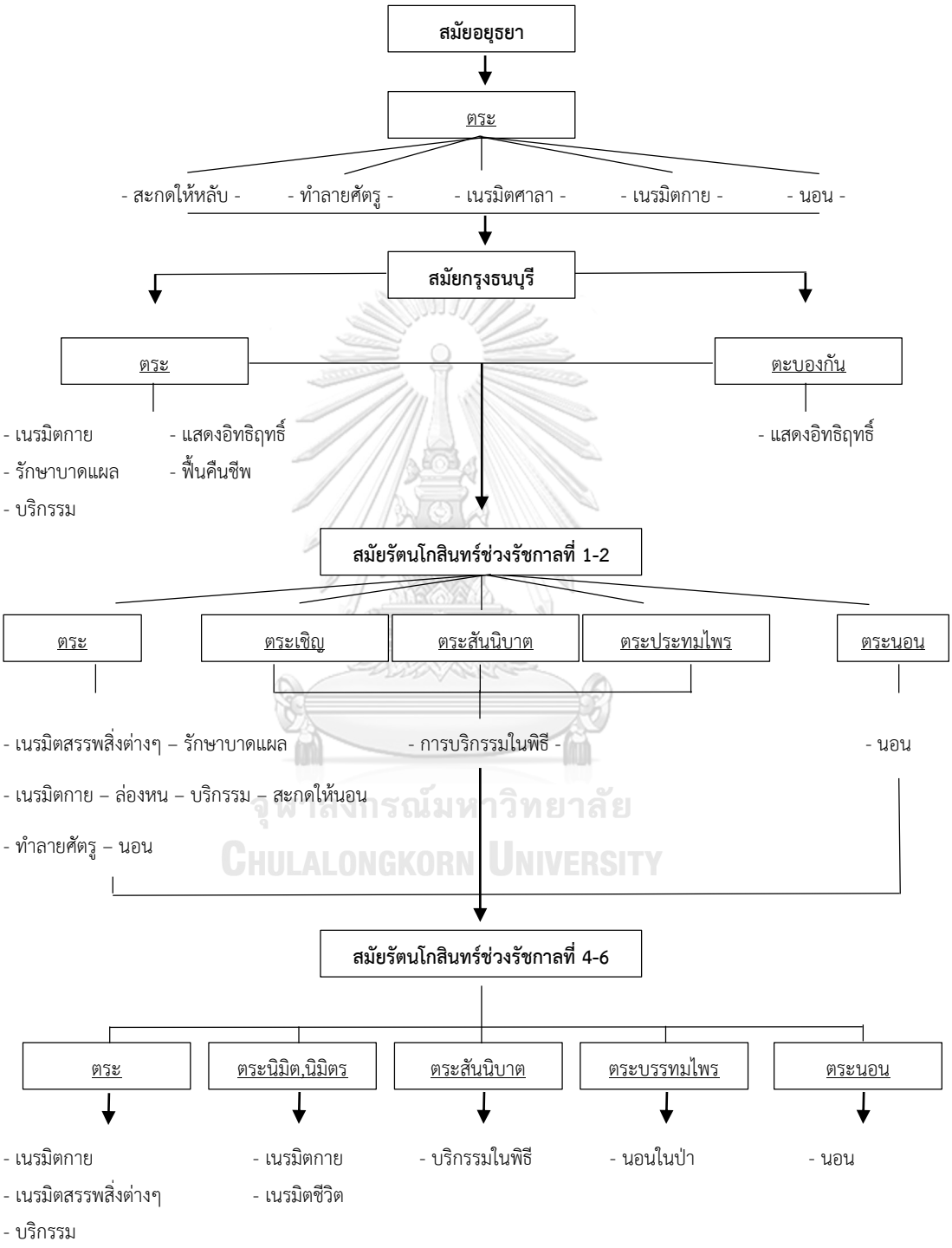
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 สรุป

จากการศึกษาค้นคว้าทางเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง กับการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้รวบรวมข้อมูลที่สำคัญเพื่อทำการเรียบเรียงข้อมูล แล้วนำมาชี้แจ้งถึงความหมายและความเป็นมา ที่แสดงถึงความสำคัญของการรำหน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงโขนของตัวพระ จากหลักฐานทางวรรณกรรมการแสดงตั้งแต่สมัยอยุธยา ตลอดจนการวิเคราะห์ถึงความหมายของการนำไปใช้สำหรับการแสดงมหรสพการละครของไทย จึงสามารถอธิบายได้ว่า ตระ ในวรรณกรรมการแสดงโบราณ คือ ทำนองเพลงไทย ในกลุ่มของเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงกิริยาในเชิงการใช้อิทธิฤทธิ์และการบริกรรม ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเพื่อบรรลุผลของตามจุดประสงค์ของตัวละคร ลักษณะการใช้คืออยู่หลังจากบทประพันธ์ที่กล่าวถึงการใช้อิทธิฤทธิ์หรือจุดประสงค์ของการบริกรรมและจึงใช้เพลงตระแสดงถึงการตระเตรียมให้ผ่านพ้นความสำเร็จตามจุดมุ่งหมายที่ได้ตั้งใจไว้ การระบุชื่อเพลงตระในวรรณกรรมการแสดงในอดีต ส่วนใหญ่ใช้เพียงคำว่า “ตระ” ซึ่งแสดงถึงการใช้ตามจุดประสงค์ที่เกี่ยวกับพลังพิเศษและการบริกรรมต่างๆ จะพบเพลงตระอื่นๆ บางในส่วนของเหตุการณ์ที่ตัวละครต้องดำเนินการบริกรรมตามขั้นตอนของพีกรรมในเรื่อง ซึ่งได้ระบุชื่อเพลงตระที่หลากหลาย ทั้งนี้การระบุชื่อเพลงตระในแต่ละยุคสมัย ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของเพลงตระมากนัก ตามที่ได้ศึกษาการใช้เพลงตระในวรรณกรรมการแสดง เรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณคดีที่พัฒนามาใช้สำหรับการสร้างบทโขนในปัจจุบัน ดังนั้นการใช้เพลงตระในเรื่องรามเกียรติ์ จึงสามารถอธิบายถึงการระบุชื่อความหมายของจุดประสงค์ในการใช้ ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง ดังแผนภูมิต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนภูมิที่ 2 จุดประสงค์ของการใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามชื่อเพลงที่พบในวรรณกรรมการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ในแต่ละสมัย



ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิแสดงจุดประสงค์ของการใช้หน้าพาทย์เพลงตระ ตามชื่อเพลงที่พบในวรรณกรรมการแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ ในแต่ละสมัยชี้ให้เห็นถึงการนำเพลงไปใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงตามการระบุชื่อเพลง ซึ่งอาจสันนิษฐานได้ว่า หากระบุเพียงชื่อ ตระ ผู้บรรเลงจะเป็นผู้เลือกบรรเลงตามความเหมาะสมในการใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครและความสามารถของผู้บรรเลง ซึ่งเป็นอิสระของนักดนตรีในการเลือกบรรเลงเพลงตระตามทำนองเพลงที่สมควรกับจุดประสงค์ของตัวละครนั้นๆ แต่ถ้าหากในบทประพันธ์ได้ระบุถึงชื่อเพลงตระที่มีชื่อเฉพาะตามที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ก็จะดำเนินการบรรเลงเพลงตระตามการระบุชื่อในบทประพันธ์

เพลงตระเป็นกลุ่มเพลงที่แสดงถึงกิริยาประกอบการแสดงในการใช้อิทธิฤทธิ์และการบริกรรมตามจุดประสงค์ของตัวละครในวรรณกรรมการแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ ดังตัวอย่างที่ได้กล่าวมา การใช้เพลงตระจึงพบเห็นในการแสดงมหรสพไทยโบราณ ได้แก่ การแสดงหนังใหญ่ การแสดงละครรำ และการแสดงโขน ในการแสดงแต่ละประเภทต่างก็มีรูปแบบและลักษณะของกระบวนท่ารำประกอบการแสดง ประเภทของตัวละครและ เรื่องที่ใช้สำหรับการแสดง ทั้งที่คล้ายกันและต่างกันไป แต่การบรรเลงเพลงตระยังคงมีบทบาทในการแสดงของแต่ละประเภท เพื่อใช้แสดงถึงกิริยาของตัวละครในการดำเนินเรื่องราวตามเหตุการณ์ในการแสดง ดังจะเห็นได้ในการแสดงโขน ซึ่งมีวิวัฒนาการจากศิลปะการแสดงของไทยทั้งหนังใหญ่ กระบี่กระบอง และชักนาคดึกดำบรรพ์ จนกลายมาเป็นการแสดงโขนที่แสดงเพียงเรื่อง รามเกียรติ์ เท่านั้น การใช้บทโขนจึงมีลักษณะคล้ายกับการแสดงหนังใหญ่ ซึ่งประกอบด้วยการพากย์ เจรจา และการใช้เพลงหน้าพาทย์

ดังนั้นกระบวนท่ารำประกอบการแสดงโขน จึงมีการใช้หน้าพาทย์เพลงตระตามจุดประสงค์และความสามารถของตัวละครแต่ละประเภท ตามโอกาสในการแสดง ทั้งนี้ตัวละครฝ่ายพระในการแสดงโขน ได้มีกระบวนท่ารำตลอดจนการใช้ ท่ารำประกอบหน้าพาทย์เพลงตระที่มีลักษณะเฉพาะโดยการสืบทอดกระบวนท่ารำของครูโบราณมาตั้งแต่อดีต ได้ผ่านการพัฒนาและปรับปรุงท่ารำจนเป็นแบบแผนในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระในหลักสูตรการศึกษาทางวิชาชีพนาฏยศิลป์ไทย ในสาขาโขนพระ ประกอบด้วยการฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ได้แก่ รำหน้าพาทย์ตระนิมิต ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 รำหน้าพาทย์ตระบองกันและหน้าพาทย์ตระนอน ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 รำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 รำหน้าพาทย์ตระนารายณ์แปลง ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 2 รำหน้าพาทย์ตระเชิญ ตระสันนิบาต และตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ในระดับชั้นปริญญาตรีปีที่ 3 ทั้งนี้การบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรได้แสดงให้เห็นถึงการฝึกทักษะความสามารถของผู้เรียนสู่การนำไปใช้ในการแสดงตลอดจนการสืบทอดเพื่อถ่ายทอดความรู้เมื่อเข้าสู่วิชาชีพครูตามหลักสูตรการศึกษาของผู้เรียน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้ดำเนินการตามรูปแบบและวิธีการในการค้นคว้าตามขั้นตอน เพื่อมุ่งหาข้อมูลในการอธิบายถึงที่มา กระบวนท่ารำ และการนำความรู้ไปใช้ โดยผู้วิจัยได้ค้นคว้าแหล่งข้อมูลจากหนังสือ ตำรา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์และฝึกปฏิบัติกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ตลอดจนการฝึกปฏิบัติด้วยตัวเอง เพื่อนำผลของการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลมาสรุปและอธิบายผลการวิจัยโดยมีขั้นตอนของการดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูล

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

- 3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร
- 3.3.2 การสัมภาษณ์
- 3.3.3 การสังเกตการณ์
- 3.3.4 การทดลองปฏิบัติ

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

3.8 การเสนอผลการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยเป็นเวลา 1 ปี เริ่มตั้งแต่ สิงหาคม 2560 ถึงเดือนพฤษภาคม 2561 โดยมีแผนการดำเนินการดังนี้

ตารางที่ 15 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

เริ่มทำวิทยานิพนธ์เดือน สิงหาคม 2560	2560		2561			
	ส.ค.-ต.ค.	พ.ย.-ธ.ค.	ม.ค.-ก.พ.	มี.ค.-เม.ย.	พ.ค.-มิ.ย.	ก.ค.-ส.ค.
1. ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์	←					
2. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล	←	→				
3. ขั้นตรวจสอบข้อมูล		←	→			
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล			←	→		
5. ขั้นเรียบเรียงและเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษา			←	→	→	
6. ขั้นพิมพ์ผลการวิจัย						←

3.2 แหล่งข้อมูล

การศึกษาวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ หนังสือ ตำรา เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากสถานที่ต่างๆดังนี้

1. หอสมุดแห่งชาติ
2. สถาบันวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย
4. หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6. ห้องสมุดคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7. ห้องสมุดและคลังความรู้ มหาวิทยาลัยมหิดล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8. ศูนย์วิทยบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ด้วยแหล่งข้อมูลทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรและเป็นความรู้จากการบอกเล่าของผู้ทรงคุณวุฒิทางการศึกษาเฉพาะ จึงสามารถแบ่งเป็นแหล่งข่อมูลได้ดังนี้

3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร

วรรณกรรม หมายถึง บทละครในสมัยต่างๆ ที่ปรากฏชื่อเพลงตระ ได้แก่

- บทพากย์หนังใหญ่ใน ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1 ที่รวบรวมคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ตั้งแต่สมัยอยุธยา

- บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในบทละครสมัยกรุงธนบุรี

- บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จ พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

- บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

- บทละครและบทเบิกโรง พระบรมราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๔ ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง

- บทละครดึกดำบรรพ์พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง

- บทร้องและบทพากย์ เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่พบการระบุชื่อเพลงตระในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนกลาง

บทละครและสูจิบัตรการแสดง หมายถึง บทละครหรือสูจิบัตรที่พบการระบุชื่อเพลงตระโขนพระ ที่เป็นบทละครที่ใช้ในการแสดงจริง

เอกสาร ตำราทางวิชาการ หมายถึง หนังสือ ตำรา และเอกสารทางวิชาการที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้แก่

- รำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ ของ ชมนาด กิจขันธ์ ที่พบข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ตลอดจนการรำหน้าพาทย์เพลงตระตัวพระ

- รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ของกรมศิลปากร

- ตำรารำ ของกรมศิลปากร

- วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์

- การเข้าหน้าทับ ของฐิระพล น้อยนิตย์ ปี พ.ศ. 2559

- เพลงหน้าพาทย์ ของจตุพร รัตนวราหะ ปี พ.ศ. 2519

- โขน เรียบเรียงโดย นายธนิต อยู่โพธิ์

- ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง ของ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ หมายถึง

- วิทยานิพนธ์เรื่อง “จารีตการฝึกและการแสดงโขนของตัวพระราม” ของนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ปี พ.ศ. 2537

- วิทยานิพนธ์เรื่อง “การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน” ของนายธีรเดช กลิ่นจันทร์ ปี พ.ศ. 2545

- วิทยานิพนธ์เรื่อง “บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย” ของนายนัฐพงศ์ โสวัตร ปี พ.ศ. 2538

- วิทยานิพนธ์เรื่อง “หน้าทับและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน” ของ ถาวร หัสดี ปี พ.ศ. 2543

- รายงานการวิจัยเรื่อง “การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง: เพลงตระ (ตัวพระ)” ของ ชมนาด กิจขันธ์ ปี พ.ศ. 2553

3.3.2 การสัมภาษณ์

3.3.2.1 กลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์

<u>กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในการสอนรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ</u>

1. รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

2. นายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3. นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ ที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระ</u>

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ อาจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3.2.2 คำถามในการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลดังกล่าว ด้วยการตั้งคำถามแบบปลายเปิด ตามความเชี่ยวชาญของแต่ละกลุ่มบุคคล ได้ดังนี้

<u>คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย สาขาโขนพระ</u>

1) ได้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระจากใครและเมื่อใด

2) อาจารย์ผู้ถ่ายทอดท่ารำให้ครั้งแรกมีวิธีการสอนอย่างไร

3) ท่ารำมีการใช้เป็นท่าโขนกับท่าละครหรือไม่แล้วได้รับท่ารำแบบใดก่อน

4) การรำหน้าพาทย์เพลงตระในท่าโขนกับท่าละคร มีความต่างกันอย่างไร

5) จังหวะและท่ารำของท่าโขนกับละครเท่ากันหรือไม่อย่างไร

6) การรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนกับละครมีความแตกต่างในเรื่องของกลวิธี การใช้ศีรษะและลำดับต่างกันหรือไม่อย่างไร

7) การใช้อารมณ์ในการแสดงของการรำหน้าพาทย์เพลงตระเป็นอย่างไร

8) เหตุใดหน้าพาทย์เพลงตระบางเพลงที่ถ่ายทอดในหลักสูตรจึงไม่นิยมพบเห็นในการแสดงโขน

9) ขั้นตอนการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระในหลักสูตรประกอบด้วยอะไรบ้าง

10) เหตุใดผู้เรียนโขนพระจึงต้องได้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระทั้งในรูปแบบโขนและละคร

11) ท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระสามารถเปลี่ยนแปลงได้หรือไม่

12) หลักสำคัญในการใช้ท่ารำในแบบโขนกับละครเป็นอย่างไร

13) ตามความคิดเห็นของครู คำว่า ตระ คืออะไร

14) การรำถวายมือด้วยเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ถือว่าเป็นจารีตที่ถือปฏิบัติมาแต่โบราณหรือไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

15) ในความคิดเห็นของครู ในอนาคตสามารถมีเพลงตระและท่ารำประกอบที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ได้หรือไม่เพราะเหตุใด

<u>คำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย</u>

1) การบรรเลงเพลงตระมีความเป็นมาอย่างไร

2) ในเพลงตระสำหรับประกอบพิธีไหว้ครูประกอบด้วยเพลงอะไรบ้าง

3) นิยามของคำว่า “ตระ” ของอาจารย์คืออะไร

4) เพลงตระถือว่าเป็นเพลงที่ใช้หน้าทับประเภทใด

5) ส่วนสำคัญที่แสดงถึงหน้าพาทย์เพลงตระคืออะไร

6) จารีตในการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระเป็นอย่างไร

7) ในการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระประกอบการแสดง ผู้บรรเลงต้องมีความสัมพันธ์กันระหว่างของกระบวนท่ารำกับดนตรีอย่างไร

8) อารมณ์ของเพลงตระเป็นอย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.3 การสังเกตการณ์

การศึกษาวิจัยในเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ด้วยวิธีการการสังเกตการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของครูต้นแบบ เพื่อนำไปใช้ประกอบการวิเคราะห์ท่ารำและบรรยายถึงลักษณะของกระบวนท่ารำตลอดจนกลวิธีในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ด้วยวิธีการพิจารณาด้วยตัวเอง จากวิธีการสังเกตการณ์ทั้งวิธีการมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ดังนี้

1. สังเกตแบบมีส่วนร่วม ด้วยวิธีการที่ผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการรำหน้าพาทย์เพลงตระกับครูต้นแบบด้วยวิธีการดังนี้

- รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรของโขนพระ

- ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระและวิธีการถ่ายทอดท่ารำของครูต้นแบบ

- ศึกษาและปฏิบัติหลักการรำและกลวิธีในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของครูต้นแบบ

- ฝึกซ้อมจนเกิดความแม่นยำในจังหวะและท่ารำ

2. สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ด้วยวิธีการศึกษาจากการสังเกตรูปแบบการแสดง ลีลากระบวนท่ารำ กลวิธีการแสดง จากการชมการแสดงบนเวทีและการรับชมวีดีทัศน์การรำหน้พาทย์เพลงตระประกอบการแสดงโขนจากนาฏยศิลปินและครูผู้ถ่ายทอดท่ารำโดยใช้หลักในการสังเกตดังนี้

- การรำหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละบทบาทของตัวละคร

- กระบวนท่ารำ กลวิธีการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

- การเชื่อมโยงของจังหวะหน้าทับตระ กับกระบวนท่ารำ

- ลักษณะสำคัญในการแสดงท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระประกอบการแสดงโขน

3.3.4 การทดลองปฏิบัติ

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา สังเกต วิธีการรำและกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จากวีดีทัศน์การแสดง การบันทึกท่ารำจากครูผู้เชี่ยวชาญ และได้ฝึกปฏิบัติท่ารำด้วยตนเองและการรำแบบตัวต่อตัวจากอาจารย์ผู้ศึกษากระบวนท่ารำ จนสามารถเข้าใจถึงหลักการรำ และกลวิธีการรำหน้าพาทย์เพลงตระในแบบโขนพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

การวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนะพระ มีการบันทึกทางเอกสารไม่มากนัก ผู้วิจัยจึงได้ทำการตรวจสอบข้อมูลตามรายละเอียดดังนี้

3.4.1 ข้อมูลด้านทฤษฎี ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการอ่าน เพื่อทำการวิเคราะห์และสรุปตามเนื้อหา ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และได้ทำการพิสูจน์อักษรโดยผู้วิจัยและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

3.4.2 ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยได้ทำการสังเกต การทดลองปฏิบัติ และการจดบันทึกกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระจากการรำของผู้ทรงคุณวุฒิ จากการถ่ายภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว แล้วนำมาตรวจสอบกระบวนท่ารำที่บันทึกกับอาจารย์ผู้ถ่ายทอดท่ารำและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาเนื้อหาและทำการวิเคราะห์ข้อมูลและได้นำผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบ และรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขจนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยใช้วิธีการอธิบายด้วยวิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ในการนำเสนอผลการวิจัยเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.5.1 การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร จากการศึกษาทางเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นการศึกษา ด้านความเป็นมา ความหมาย การนำไปใช้ ตลอดจนองค์ประกอบในการแสดง เพื่อค้นหาหลักการรำในการแสดงหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

3.5.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม จากการศึกษาเนื้อหาด้วยการบันทึกการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยรวบรวมข้อมูลที่ได้รับทั้งหมดมาใช้ประกอบการวิเคราะห์กระบวนท่ารำแลกลวิธีการรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5.3 นำเสนอข้อมูลทั้งหมดมาจัดหมวดหมู่แล้ววิเคราะห์ข้อมูล ใช้วิธีการอธิบายข้อมูลในเชิงพรรณนาตามการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์และสรุปผลเป็นงานวิจัย สามารถแบ่งเนื้อหาออกเป็น 6 บท ตามลำดับ

3.6 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลและจัดแบ่งข้อมูลเพื่อนำมาจัดลำดับตามหัวข้อ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 6 บท ตามการเรียงลำดับหัวข้อดังต่อไปนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 วรรณกรรมโบราณที่พบเพลงตระ

2.1.1 ความหมายของคำว่าตระ

2.1.2 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยอยุธยา

2.1.3 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยกรุงธนบุรี

2.1.4 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยรัชกาลที่ 1

2.1.5 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยรัชกาลที่ 2

2.1.6 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยรัชกาลที่ 4

2.1.7 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยรัชกาลที่ 5

2.1.8 เพลงตระที่พบในวรรณกรรมบทละครในสมัยรัชกาลที่ 6

2.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการบรรเลง

2.2.1 เพลงตระในการบรรเลงโหมโรง

2.2.1 เพลงตระในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดง

2.3.1 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงหนังใหญ่

2.3.2 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงละครรำ

2.3.3 หน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงโขน

2.4 ความเป็นมาของการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

2.4.1 การรำหน้าพาทย์เพลงตระที่ปรากฏในหลักสูตรของโขนพระ

2.4.2 ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 แผนการดำเนินการวิจัย

3.2 แหล่งข้อมูล

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.3.1 การค้นคว้าเอกสาร

3.3.2 การสัมภาษณ์

3.3.3 การสังเกตการณ์

3.3.4 การทดลองปฏิบัติ

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

3.8 การเสนอผลการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4 องค์ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

4.1 คุณสมบัติของผู้แสดง

4.2.1 วิธีการคัดเลือกผู้เรียนโขนพระ

4.2.2 ประเภทของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงของโขนพระ

4.2.3 คุณสมบัติของผู้แสดงในการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

4.2 บทที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

4.3 เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการแสดง

4.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

4.4.1 ประเภทของวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

4.4.2 หน้าทับ จังหวะและทำนองเพลงตระ

บทที่ 5 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำและการนำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระไปใช้

5.1 การศึกษาหลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.1.1 กระบวนการบรรเลงกับกระบวนท่ารำ

5.1.2 ท่ารำและนาฏยศัพท์ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ

5.1.2.1 ท่ารำ

5.1.2.2 นาฏยศัพท์

5.2 การศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.2.1 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

5.2.1.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

5.2.1.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

5.2.2.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

5.2.2.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

5.2.3 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

5.2.3.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

5.2.3.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

5.2.4 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

5.2.4.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

5.2.4.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

5.2.5 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

5.2.5.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

5.2.5.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

5.2.6 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

Chulalongkorn University

5.2.6.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

5.2.6.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

5.2.7 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

5.2.7.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

5.2.7.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

5.2.8 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

5.2.8.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

5.2.8.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

5.3 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.3.1 วิเคราะห์ท่ารำและลักษณะการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.3.2 วิเคราะห์จังหวะเพลงกับกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.4 การศึกษาการนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ประกอบการแสดง

5.4.1 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ในการแสดงโขน

5.4.2 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ประกอบการรำในวาระพิเศษ

บทที่ 6 สรุปและข้อเสนอแนะ

6.1 สรุปผล

6.2 ข้อเสนอแนะ

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

การทำวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก โดยท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านวิชาการและเชี่ยวชาญด้านการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ไทย ท่านได้ชี้แนะแนวทางตลอดจนให้การปรึกษาในการดำเนินงานวิจัย ตั้งแต่เรื่องหัวข้อวิทยานิพนธ์และเนื้อหาในแต่ละบท ตลอดจนแนะนำแนวทางการศึกษาข้อมูลและการเขียนวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้ปฏิบัติตามคำแนะนำต่างๆ มาใช้ในงานวิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการเขียน พร้อมกับปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา โดยท่านได้ทำการตรวจสอบรายละเอียดจนกว่างานวิจัยนี้จะมีรูปเล่มที่สมบูรณ์ โดยมีรายระเอียดการพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

ตารางที่ 16 การบันทึกการเข้าพบอาจารย์ที่ปรึกษา

ครั้งที่	วัน/เดือน/ปี	รายละเอียด
1	26 กันยายน 2559	ปรึกษาหัวข้อวิทยานิพนธ์และแนวทางในการวิจัย สรุปผล พร้อมแบ่งประเด็นและขอบเขตในการศึกษา
2	19 มกราคม 2560	นำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์ และส่งบทที่ 1 เพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจ ซักถาม แนะนำ และนำมาปรับปรุงแก้ไข
3	26 กรกฎาคม 2560	ส่งบทที่ 2 พร้อมร่วมสนทนากับอาจารย์ที่ปรึกษา ถึงแนวทางและประเด็นในการเขียน พร้อมกับบันทึกคำแนะนำเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไข
4	3 ตุลาคม 2560	ส่งบทที่ 1, 2, 3 พร้อมร่วมสนทนากับอาจารย์ที่ปรึกษาถึงการแก้ไขก่อนหน้านี้และตรวจสอบวิธีการดำเนินงานวิจัยในบทที่ 3 และรับฟังคำแนะนำเพื่อนำมาปรับปรุง
5	22 พฤศจิกายน 2560	ส่งบทที่ 4 พร้อมสนทนารับฟังคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาถึงข้อมูลต่างๆ พร้อมคำชี้แนะในปรับปรุง
6	24 กุมภาพันธ์ 2561	ส่งบทที่ 5 พร้อมสนทนา ซักถามและรับฟังความคิดเห็นทางด้านเนื้อหาข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล และรับฟังความแนะนำเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไข
7	16 พฤษภาคม 2661	ส่งบทที่ 4, 5, 6 พร้อมรับฟังความคิดเห็น และตรวจสอบการแก้ไขเนื้อหาที่ได้ปฏิบัติตามจากข้อมูลก่อนหน้านี้ และรับฟังคำแนะนำในการสรุป เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไข
8	26 มิถุนายน 2561	ส่งเอกสารงานวิจัยตั้งแต่บทที่ 1-6 เพื่อตรวจสอบข้อมูลตลอดจนการเขียนอธิบายให้อาจารย์ที่ปรึกษาช่วยชี้แนะและแก้ไข
9	10 กรกฎาคม 2561	ส่งเอกสารงานวิจัยทั้งหมดตามรูปแบบการทำวิทยานิพนธ์เพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจสอบความถูกต้องจากการแก้ไขก่อนหน้านี้และนำเสนองานวิจัยสู่สาธารณะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.8 การเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งในทางทฤษฎีและปฏิบัติ โดยรวบรวมข้อมูลทั้งหมดแล้วนำมาเรียงเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลและอธิบายในเชิงพรรณนา ตลอดจนได้รับการปรึกษาและตรวจสอบข้อมูลจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ โดยมีการนำเสนอผลการวิจัยใน 4 รูปแบบดังนี้

1. การนำเสนอในรูปแบบเอกสาร
2. การนำเสนอในรูปแบบสื่อเทคโนโลยี
3. การนำเสนอในรูปแบบการบรรยาย
4. การนำเสนอในรูปแบบบทความวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
องค์ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

นาฏศิลป์ไทย การแสดงออกของท่าทางมนุษย์ ที่มีความละเอียดอ่อนอันวิจิตร เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย ที่ประกอบไปด้วย ศิลปะ วัฒนธรรม ผสมผสานและหล่อหลอมจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษชาวไทยมาแต่ครั้งอดีตกาล จนกลายมาเป็น ระบำ รำ เต้น ฟ้อน เซิ้ง อันเป็นเอกลักษณ์ที่แสดงออกถึงความเป็นชาติไทยอย่างหนึ่ง กว่าจะออกมาเป็นการแสดงต่างๆนี้ ต้องอาศัยองค์ประกอบที่สำคัญในหลายๆด้าน เช่น ผู้แสดง เสื้อผ้า อุปกรณ์ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยพื้นฐานของการประกอบสร้างงานนาฏศิลป์ไทย ดังจะเห็นได้ใน การแสดงโขน ที่ถือว่าเป็นมหรสพไทยชั้นสูง และมีอายุยืนยาวจวบจนถึงปัจจุบัน ในการแสดงโขนจึงมีรายละเอียด วิธีการ และจารีตต่างๆ ตามที่โบราณจารย์ได้สั่งสอนและกำหนดให้เป็นแบบแผน โดยเฉพาะในการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีองค์ประกอบต่างๆ ที่ได้ถูกบันทึกเป็นแบบแผนในการปฏิบัติ ซึ่งนำมาใช้ประกอบการเรียนการสอนและการแสดง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จึงมีองค์ประกอบในการแสดงที่สำคัญ สามารถแบ่งได้ตามหัวข้อต่อไปนี้

4.1 คุณสมบัติของผู้แสดงโขนพระ

4.2 บทที่ใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

4.3 เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการแสดงประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

4.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 คุณสมบัติของผู้แสดง

ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ หมายถึง การรำของผู้แสดงในบทของเทพ เทวดา และมนุษย์ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระวิษนุกรรม พระราม พระลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งใช้ผู้ชายร่ายรำประกอบการแสดงโขนละคร ดังนั้น ลักษณะของผู้แสดงในบทเหล่านี้ล้วนแล้วต้องผ่านการฝึกหัดตามแบบแผนหรือหลักสูตรตามระเบียบและขั้นตอน ตั้งแต่คัดเลือกเข้ามาเรียนในฝ่ายพระ ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.1 วิธีการคัดเลือกผู้เรียนโขนพระ

ในองค์ประกอบของการแสดง ผู้แสดงซึ่งมีหน้าที่ถ่ายทอดความรู้สึกจากบทละคร ดนตรี และความรู้สึกนึกคิด ตามคุณลักษณะความเป็นตัวตนของตัวละครในเรื่อง เพราะฉะนั้นการแสดงต่างๆ จึงมีการคัดเลือกนักแสดงเพื่อแสดงตามบทบาทของตัวละครที่กำหนดมาให้เป็นไปตามธรรมชาติของตัวละครนั้นๆ เช่นเดียวกับการแสดงโขน ซึ่งสามารถแบ่งเป็นประเภทของตัวละคร คือ ฝ่ายยักษ์ ฝ่ายลิง ฝ่ายนางและฝ่ายพระ ในแต่ละฝ่ายนี้ ต่างก็มีลักษณะสำคัญที่ผู้ฝึกหัดและผู้แสดงเป็นไปตามทำนองเดียวกัน ดังเช่นการคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายพระ ตามโบราณกาลแล้วผู้คัดเลือกนักเรียนก็คือครูโขนพระ นายอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ในหนังสือรวมวิทยานิพนธ์[33] พอมีสรุปดังนี้

1. พิจารณาจากใบหน้าและรูปร่าง คือ ใบหน้ารูปไข่ ตัวสูงโปร่งพอดี คือ ไม่สูงหรือเตี้ยจนเกินไป และควรมีความสูงกว่าตัวนาง

2. พิจารณาจากความสมบูรณ์ทางสรีระร่างกายของผู้เรียน เช่น ลำคอต้องยาว หัวไหล่ผึ่งผาย หลังไม่โกง อกไม่แอ่น ลำตัวกลมพอสมควร

3. ตรวจดูแขนและขา เช่น แขนดอกหรือรีบ และงอ ไม่ได้สัดส่วนที่รับกับลำตัว และขา ส่วนขาทั้งสองข้างนั้น ต้องมีความยาวเท่ากัน

4. ตรวจดูนิ้วมือทั้ง 5 จะต้องไม่หงิกงอ หรือพิการแต่ประการใด แต่ละนิ้วยาวสั้นพอประมาณ เมื่อตั้งนิ้วมือตกท้องนาคก็ยิ่งดี

นอกจากนี้ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้แสดงความเห็นถึงการคัดเลือกนักเรียนเพื่อฝึกหัดโขนพระ ซึ่งได้มีการปรับหลักเกณฑ์ของโบราณซึ่งเกิดจากประสบการณ์ในการคัดเลือกนักเรียนไว้ว่า “พิจารณาจากรูปร่างสูงโปร่งเป็นสำคัญ ส่วนรูปของใบหน้านั้น จะพิจารณาโดยวิธีการคำนึงถึงนักเรียนที่มีรูปหน้าเหมาะสมกับเครื่องประดับบนศีรษะ คือ ชฎา สีผิวของนักเรียนที่ได้รับการคัดเลือกจะต้องไม่คล้ำจนเกินไป”[34]

หลักเกณฑ์ต่างๆที่ได้นำมาใช้เพื่อพิจารณาผู้เรียน ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ต้องตามบุคลิกลักษณะที่แสดงในบทของตัวพระในการแสดงโขนและละคร เนื่องจากตัวพระจะต้องสวมใส่ชฎา เปิดหน้าแสดงความงามทางศิลปะการตกแต่งบนใบหน้าและควรมีรูปร่างสง่างามสมกับเป็นเทพ เทวดาและบุรุษผู้มีรูปร่างและใบหน้าตามวรรณกรรมที่พรรณนาถึงความงามของตัวละครฝ่ายพระ เช่นคำบรรยายในบท

---

[33] อาคม สายาคม. รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม. กรุงเทพฯ: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์(1977) จำกัด. 2545, หน้า 40-42

[34] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537, หน้า 40

ละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในตอนสำมนักขาหลังรักพระราม เช่น

๏ เมื่อนั้น	ฝ่ายนวลนางสำมนักขา
แลไปเห็นพระจักรา	รูปทรงโสภาอำไพ
พินิจพิศทั่วทั้งองค์	มีความพิศวงสงสัย
จะว่าพระอิศวรเรื่องชัย	ก็ไม่มีสังวาลนาคี
จะว่าพระนารายณ์ฤทธิรอน	ก็ไม่เห็นพระกรเป็นสี่
จะว่าท้าวธาดาธิบดี	เหตุใดไม่มีเป็นสี่พักตร์
แม้นจะว่าท้าวหัสนัยน์	ไยจึ่งไม่ทรงวิเชียรจักร
จะว่าพระสุริยาวรารักษ์	ก็ชักรถอยู่ในเมฆา
ครั้งจะว่าองค์พระจันทร	ก็ผิดที่จะจรจากเวหา
ชะรอยจักรพรรดิกษัตรา	มละสมบัติมาเป็นโยคี
ยิ่งพิศยิ่งพิศวาสกลุ้ม	รสรักรึงรุมดั่งเพลิงจี่
อกใจไม่เป็นสมประดี	อสุรีคลั่งเคลิ้มวิญญาณฯ

ฯ ๑๒ คำ ฯ เพลง[35]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากบทละครที่ได้ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ สามารถแสดงให้เห็นว่าตัวละครฝ่ายพระในบทละครนี้นั้นคือพระราม ผู้เป็นมนุษย์อันมีรูปร่างน่าพิสมัย เปรียบเสมือนเทพเทวดาต่างๆ ที่ได้ยกมาพรรณนานี้ ซึ่งตัวละครที่ยกมานี้ล้วนแล้วใช้ผู้เรียนในสาขาโขนพระแสดงทั้งสิน การคัดเลือกนักเรียนเข้ามาฝึกหัดนี้ ก็มีจุดประสงค์ให้การแสดงและนักแสดงประสบความสำเร็จทั้งบนเวทีและเป็นที่ประทับใจซึ่งเป็นวัตถุประสงค์อันสำคัญของการแสดงมหรสพนั้นเอง

---

[35] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว. 2558, เล่ม 1 หน้า 599

4.1.2 ประเภทของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงของโขนพระ

ตัวละครฝ่ายพระในการแสดงโขน ประกอบไปด้วยความหลากหลายไปตามลักษณะของตัวละครที่ขึ้นชื่อว่า “พระ” เพราะฉะนั้นจึงสามารถแบ่งประเภทตามลักษณะของรูปร่าง บุคลิกและความสามารถเป็น 2 ประเภท คือพระใหญ่ พระน้อย

นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ว่า “บรรดานักเรียนที่หัดพระ....นั้น เมื่อฝึกไปแล้ว ครูก็จะสังเกตพิจารณาท่าที หน่วยก้านของบรรดาศิษย์เหล่านั้น แล้วเลือกคัดอีกขั้นหนึ่ง เช่น พวกหัดพระก็คัดให้เป็นพระใหญ่ หรือพระน้อย....”[36]

นายอาคม สายาคม ก็ได้อธิบายเกี่ยวกับการฝึกหัดตัวพระไว้ว่า “เริ่มหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด และเสมอ เพื่อให้ได้พื้นฐานในการฝึกหัดนาฏศิลป์ จนอยู่ตัวดีครบกระบวนขั้นต้น แล้วเริ่มจับเข้าเป็นตัวพระใหญ่หรือพระน้อย ลักษณะพระใหญ่จะต้องมีสัดส่วนโตกว่าพระน้อย.....การฝึกหัดโขนกับพระละครควรแยกจากกัน เพราะโขนนั้น โดยมากจะมีลีลาสง่าภูมิฐาน”[37]

จากการพิจารณาความเป็นพระใหญ่ พระน้อย พบว่า พระใหญ่ ในที่นี้หมายถึง ผู้แสดงฝ่ายพระที่รับบทเป็นตัวละครเอกในการแสดงโขน เช่นพระอิศวร พระนารายณ์ พระราม เป็นต้น ส่วนพระน้อย หมายถึง ผู้แสดงฝ่ายพระที่รับบทเป็นตัวรองจากพระใหญ่หรือหากเทียบกันแล้วดูเป็นน้องกว่า เช่น พระอินทร์ พระลักษณ์ เป็นต้น เพราะฉะนั้นผู้ฝึกหัดโขนพระ จึงมีหลักเกณฑ์การคัดเลือกดังที่ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์อาจารย์ผู้ใหญ่ทางด้านการแสดงโขนพระ[38] สามารถสรุปได้ว่า ความเป็นตัวพระใหญ่คือ พระราม และตัวพระน้อย คือ พระลักษมณ์ พิจารณาการคัดเลือกนักเรียน ที่ถือว่าเหมาะสมกับการเป็นพระใหญ่เนื่องจากบุคลิกลักษณะที่ออกมา

---

[36] ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. อ้างถึงใน ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต, สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545, หน้า 105

[37] อาคม สายาคม. 26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ. อ้างถึงใน ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545, หน้า 105

[38] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2537, หน้า 81 - 83

จากการร่ายรำหรือภูมิท่ารำ ที่มีความสง่าผ่าเผย สุขุมรอบคอบ ไม่หลุกหลิก และมีรูปร่างที่สมส่วนไม่เตี้ยหรือสูงเกินไป ที่สำคัญควรมีปฏิภาณไหวพริบในการแสดง เช่น หากเกิดความผิดพลาดในขณะการแสดง อันเกิดมาจาก คนพากย์เจรจาลืมบท พระแสดงในบทพระรามก็ควรตีบทเพื่อให้มีการดำเนินเรื่องต่อไปในการแสดง เพื่อไม่ให้ดูเป็นการสะดุด ในขณะเดียวกับ ความเป็นพระน้อยหรือพระลักษณ์นั้น รูปร่างจะต้องดูเล็กกว่าพระราม หรือไม่สูงเกินกว่าพระราม ส่วนเรื่องบุคลิกที่แสดงออกมาจากลักษณะท่ารำนั้น ก็อาจดูปราดเปรียว คล่องแคล่วว่างไวกว่าบทของพระราม อีกทั้งสีผิวของพระลักษณะก็ควรมีสีผิวที่ขาวกว่าเนื่องจากเครื่องแต่งกายและลักษณะตามเวลาเกินในเรื่อง รามเกียรติ์ อีกทั้งผู้แสดงเป็นพระน้อยในบทพระลักษณ์ก็ควรมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขสถานการณ์ที่อาจเกิดความผิดพลาดในการแสดงได้ เช่น หากพระรามทำศรตกในขณะแสดงอยู่นั้นตามหลักผู้เป็นน้องก็ควรเข้าไปเก็บให้พี่ ส่วนรายละเอียดการพิจารณาตัวพระใหญ่ พระน้อย เช่น ใบหน้า ความขยันหมั่นเพียรนั้นไม่ต่างกัน

ในการแสดงโขนไม่ว่าจะเป็นตัวพระใหญ่หรือพระน้อย ล้วนแล้วก็ต้องฝึกหัดท่ารำในรูปแบบเดียวกัน เช่น การรำหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง และชั้นสูง จึงมีระเบียบการคัดเลือกผู้แสดงตามคุณวุฒิและความสามารถเพื่อที่จะได้รับการถ่ายถอกเพื่อออกแสดงในเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ได้

4.1.3 คุณสมบัติของผู้แสดงในการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระนี้ก็มีกระบวนการตามขั้นตอนของผู้ฝึกหัดเพื่อสามารถรับการถ่ายทอดท่ารำได้ กล่าวคือ จะต้องผ่านการครอบครูในพิธีไหว้ครูเพื่อต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง หรือชั้นสูง ตั้งแต่เพลงตระนิมิต เป็นปฐมเพลงของการฝึกหัดหน้าพาทย์เหล่านี้ ในส่วนของหน้าพาทย์เพลงตระ ผู้ฝึกหัดโขนพระจะได้รับการถ่ายทอดท่ารำตามหลักสูตรและโอกาสในการแสดง ประกอบด้วย ตระนิมิต ตระบองกัน(กระบองกัน) ตระนอน ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระบรรทมไพร ตามลำดับ ดังนั้นในการรำประกอบหน้าพาทย์เพลงตระในการแสดง จึงมีคุณลักษณะพิเศษของตัวละครในการแสดงโขน ตามหลักเกณฑ์ของผู้แสดงและตัวละครอย่างเหมาะสม

เนื่องจากหน้าพาทย์เพลงตระนั้นประกอบไปด้วยหลายเพลง ซึ่งมีความหมายความสำคัญที่แตกต่างกันออกไป โดยทั่วไปแล้วโขนพระจะได้รับการฝึกการรำเพลงเหล่านี้ที่เหมือนกันทั้งท่ารำในแบบโขนและละคร ทั้งนี้การนำเพลงตระไปใช้ในการแสดงโขนของตัวพระ จึงสามารถแบ่งเพลงตระเป็น 3 กลุ่มตามประเภทของตัวละคร ได้แก่

1. เพลงตระที่ใช้กับตัวละครฝ่ายพระผู้มีอิทธิฤทธิ์หรือเวทมนต์ เช่น พระอิศวร พระอินทร์ พระวิษณุกรรม ฯลฯ เป็นต้น เพลงตระในกลุ่มนี้ได้แก่ เพลงตระนิมิต ตระบองกัน(กระบองกัน) ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนอน

2. เพลงตระที่ใช้กับบทพระนารายณ์โดยเฉพาะ ได้แก่ เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระนารายณ์ (ตระนิมิต)

3. เพลงตระที่ใช้กับบทพระรามโดยเฉพาะ ได้แก่ เพลงตระบรรทมไพร เป็นต้น

ในการคัดเลือกผู้แสดงตามบทของตัวละครในการรำเพลงตระนี้ โดยส่วนมากแล้วจะผ่านวิธีการคัดเลือกตามขั้นตอนตั้งแต่เข้ามาฝึกเป็นโขนพระ การฝึกพระใหญ่ พระน้อย ตามรายละเอียดที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น จนกระทั่งผ่านการครอบครูในพิธีไหว้ครู ซึ่งถือว่ามีคุณสมบัติพอที่จะสามารถแสดงการร่ายรำในเพลงหน้าพาทย์ที่ถือว่าเป็นที่เคารพของบรรดาเหล่านาฏศิลปินและดนตรีไทย เพราะฉะนั้นวิธีการคัดเลือกผู้แสดงในบทของบรรดาเทพ เทวดา และมนุษย์ผู้มีบุญญาธิการ จะต้องผ่านการพิจารณาความเหมาะสมถึงความสามารถในการแสดงออกทั้งรูปร่าง หน้าตา และทักษะในการรำ ที่บ่งบอกถึงความสง่างาม ตามภูมิฐานของตัวละคร สมกับเป็นตัวละครดังกล่าวได้อย่างเหมาะสม ซึ่งเป็นการคัดเลือกในขั้นแรก ต่อจากนั้นก็ขึ้นอยู่กับว่าเป็นบทของใคร เช่น พระนารายณ์ พระราม ก็อาจใช้พระใหญ่ หรือหากเป็นบทของพระอินทร์ พระวิษณุกรรม ก็อาจใช้พระน้อยตามคุณลักษณะที่เหมาะสม

4.2 บทที่ใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บท ตามพจนานุกรม หมายถึง คำประพันธ์ที่เขียนขึ้นสำหรับเล่นละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงมหรสพต่างๆของไทย ที่มีประวัติและความสำคัญคู่ชาติไทยมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล การประพันธ์วรรณกรรมการแสดง ถือเป็นการแสดงความเจริญทางด้านวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง ดังที่พบการประพันธ์บทละครของพระมหากษัตริย์ไทยในอดีต ในปัจจุบันการแสดงมหรสพไทยก็ยังคงใช้บทประพันธ์ในอดีต มาปรับปรุงเพื่อให้เข้ากับการแสดงของแต่ละประเภท

ในปัจจุบันวรรณกรรมการแสดงมหรสพไทย ในประเภทที่ดำเนินการแสดงเป็นเรื่องราว ต่างก็ได้ระบุถึงการใช้บทตามประเภทของการแสดง ในการแสดงโขนจึงใช้บทโขน ที่เรียบเรียงบทประพันธ์กับเพลงร้อง ตามลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง และระบุถึงชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ของแต่ละตัวละคร ตามความหมายและความเหมาะสมของตัวละครนั้น ดังนั้น ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระแต่ละเพลง จึงมีความหมายและการนำไปใช้กับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ จากการศึกษาเรื่องหน้าพาทย์

เพลงตระในบทโขน จึงนำบทโขนของกรมศิลปากรและการแสดงในวิทยาลัยนาฏศิลป์มาใช้แสดงถึงตัวอย่างการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระ ดังนี้

4.2.1 หน้าพาทย์ตระนิมิตในบทโขนของตัวพระ

หน้าพาทย์ตระนิมิต ใช้สำหรับการแสดงถึงกิริยาการร่ายมนต์ เพื่อทำการเนรมิตตามจุดประสงค์ของตัวละคร ได้แก่ เนรมิตกาย เนรมิตเมือง เนรมิตสรรพสิ่งของ ตามแต่ที่ตัวละครนั้นๆมีความสามารถพิเศษหรืออิทธิฤทธิ์ ในการแสดงโขน หน้าพาทย์ตระนิมิตใช้การตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ได้ทุกประเภท การบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระนิมิตของโขนพระ นิยมใช้กับตัวละครฝ่ายพระที่มีพลังพิเศษเหนือธรรมชาติ ได้แก่ เทพ เทวดาชั้นทั่วไปจนถึงชั้นสูงสุด และมนุษย์ผู้มีวิชาอาคม ดังตัวอย่างการใช้หน้าพาทย์ตระนิมิตในบทของพระวิษณุกรรม บทพระพระไพศรพณ์ ในการแสดงถึงกิริยาที่มุ่งหวังจะใช้อิทธิฤทธิ์ในการเนรมิตเมือง การลงมาจุติบนโลกมนุษย์และการเนรมิตกาย ดังตัวอย่างบทโขนต่อไปนี้

การใช้หน้าพาทย์ตระนิมิตในบท พระวิษณุกรรม ชุด สร้างกรุงศรีอยุธยา จัดแสดงเนื่องในพิธีสืบพระชะตาหลวง เมื่อวันอังคารที่ 23 พฤษภาคม 2543

- ร้องเพลงฝรั่งควง -

เมื่อนั้น พระวิษณุกรรมเรืองศรี

รับเทวบัญชาด้วยยินดี ถวายอัญชุลีแล้วออกไป

- ร้องเพลงตระนิมิต -

ยืนอยู่หน้าศาลเทพารักษ์ สำแดงศักดาแผ่นดินไหว

ก็นิมิตซึ่งราชเวียงชัย ด้วยฤทธิไกรมหิมา

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต, รัว –

การใช้หน้าพาทย์ตระนิมิตในบท พระไพศรพณ์ ตอน เกสรทมาลาลิงตัวหอม ในการจัดแสดงเนื่องในฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร วันอาทิตย์ที่ 29 กุมภาพันธ์ 2547

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ปี่พาทย์รับ -

(พระไพศรพณ์รับคำสั่งแล้วลงเวทีล่าง)

- ปิดม่าน -

(เปลี่ยนเป็นฉากป่าเชิงเขา)

- การแสดงเวทีล่าง -

- ร้องเพลงตระนิมิต -

จึงเอาเกสรสุมามาลย์ เลือกล้วนหอมหวานผสมใส่

แล้วจุติจากฟ้าสุราลัย ไปเกิดเป็นกระบี่มีเดชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต (อีก 1 เที่ยว) แล้วรัว –

(พระไพศรพณ์รำจุติแล้วเข้าโรง เกสรทมาลาออก)

จากการศึกษาการใช้หน้าพาทย์ตระนิมิตในบทโขนของตัวพระ ตามตัวอย่างที่ได้กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นถึงการใช้เพลงตระนิมิตกับตัวละครประเภทตัวพระ ชั้นเทพเจ้าผู้มีฤทธิ์ โดยลักษณะการใช้ จะมีการบรรยายถึงจุดประสงค์ของตัวละครทั้งในรูปแบบการร้องในเพลงตระและก่อนบรรเลงเพลงตระ แสดงให้เห็นว่า การบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระนิมิตในบทโขนจะต้องประกอบด้วยการบรรยายของตัวละครถึงความมุ่งหวังที่จะใช้อิทธิฤทธิ์ ในส่วนใดส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการเตรียมตัวจะบรรลุตามผลของจุดประสงค์นั้นๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.2 หน้าพาทย์ตระนอนในบทโขนของตัวพระ

หน้าพาทย์ตระนอน ใช้ประกอบการแสดงกิริยาในการเข้านอน ที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงมาอย่างยาวนาน ในการแสดงโขน การใช้เพลงตระนอนของตัวพระ จะพบในการเตรียมตัวหลับนอนหรือช่วงที่ตัวละครจะเข้านอน ดังตัวอย่างการใช้หน้าพาทย์ตระนอนของโขนพระดังนี้

การใช้หน้าพาทย์ตระนอนในบท พระรามกับนางสีดา ชุด สีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ จัดแสดง ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร วันอาทิตย์ที่ 23 มกราคม 2548

- ร้องเพลงโอ้โลมใน –

ดวงเอยดวงสมร พี่จะถือโทษกรณ์ก็หาไม่
หากถึงยุคเข็ญจึงเป็นไป ต้องในที่เราอวตาร
ครั้งนี้สัตว์บาปก็ราบแล้ว จะผ่องแผ้วผาสุกทุกสถาน
ทั้งพี่กับโฉมยงนงคราญ จะสำราญเริงรื่นทุกคืนวัน
ว่าพลางประโลมลูบต้อง ค่อยประคองชิดชมภิรมย์ขวัญ
ถ้อยทีปฏิพัทธ์ผูกพัน เกษมสันต์ยินดีปรีดา

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน -

จากตัวอย่างการใช้หน้าพาทย์ตระนอนในบทพระราม กับนางสีดา แสดงให้เห็นถึงการใช้หลังบทประพันธ์ถึงการเกี้ยวพาราสีของตัวละคร เมื่อสิ้นสุดแล้วจึงบรรเลงเพลงตระนอน เพื่อแสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังอยู่ในช่วงของการนอน

4.2.3 หน้าพาทย์ตระนารายณ์ในบทโขนของตัวพระ

ตัวอย่างการใช้หน้าพาทย์ตระนิมิตในบท พระนารายณ์ ชุด พราหมณาวตาร จัดแสดงในรายการฤดูกาลดนตรีสำหรับประชาชน 51 ครั้งที่ 34 ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร วันอาทิตย์ที่ 28 มีนาคม 2547

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เชิด, ปี่พาทย์ทำเพลงกลม –

(พระนารายณ์ออกรำ)

- พากย์ –

เทวะพระนารายณ์สี่กร เสด็จโดยอัมพร จรสู่แดนพนาตาวัน
เหตุด้วยอสูรอาธรรม์ กำแหงโมหันต์ สังหารมนุษย์เทวา
ถือดีว่ามีเดชา อิศวรเมตตา ไม่หย่อนไม่ผ่อนแก่ใคร
บัดทรงจำแลงแปลงไป เป็นพราหมณ์พิไล เพราพริ้งทั่วทั้งสรรพางค์

- รัว, ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต –

(ท้ายรัวพระนารายณ์เข้าโรง พราหมณ์แปลงออก)

4.2.4 หน้าพาทย์ตระบรรทมไพรในบทโขนของตัวพระ

หน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ได้ปรากฏในวรรณกรรมการแสดงโบราณ ที่มีชื่อใกล้เคียงกับตระบรรทมไพร ตามที่พบหลักฐานในบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในบทของตัวละครฝ่ายยักษ์ ชื่อไมยราพ ได้ระบุถึงชื่อตระประทมไพร ในเหตุการณ์ที่แสดงถึงการทำพิธี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

๏ แล้วกลับหยุดยั้งตั้งสติ ตามลัทธิครูสั่งไว้สามหน
ประนมหัตถ์นมัสการอ่านมนต์ นิ่งบ่นบริกรรมซ้ำเป่าลงฯ
ฯ ๒ คำ ฯ ตระประทมไพร

จากตัวอย่างบทประพันธ์ที่บรรจุชื่อเพลงตระประทมไพรในอดีต ชี้ให้เห็นว่าได้มีเพลงตระประทมไพร ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นเพลงตระบรรทมไพรที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในปัจจุบัน

การใช้หน้าพาทย์เพลงตระบรรทมไพรในบทโขนของตัวพระ ส่วนใหญ่จะใช้ในการแสดงถึงกิริยาของตัวละครในลักษณะการนอนในป่า จากการศึกษาการใช้หน้าพาทย์เพลงตระบรรทมไพรของโขนพระ พบการบรรจุเพลงที่ใช้เฉพาะกับบทของพระราม ตามตัวอย่างในบทโขนชุดหนุมานชาญสมร ดังต่อไปนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

- เปิดม่าน -

(พระรามขึ้นไปกันแสงบนแท่นหินใต้ต้นไม้ในฉาก)

(พระลักษมณ์ตามเข้าเฝ้าทูลปลอบพระทัย)

- เจรจา -

พระลักษมณ์- ได้โปรดเถิดพระพี่เจ้า อย่าได้เฝ้าทรงแต่โศกา อันพระเจ้าพี่สีดาร่วมอวตาร ที่จะมัวหมองเพราะผองมารนั้นผิดไป ขออัญเชิญบรรทมไพรได้ผ่อนพัก น้องจะน้อมกายถวายพิทักษ์อารักขา ขอพระเจ้าพี่โปรดทรงนิทราให้สำราญ แล้วจึงค่อยคิดอ่านติดตามไปต่อภายหลัง

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทมไพร -

(พระรามรำแล้วบรรทม)

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการใช้หน้าพาทย์เพลงตระบรรทมไพร เฉพาะบทของพระราม ในการทำสมาธิเพื่อการเข้านอนเท่านั้น และจะไม่นิยมใช้ร่วมกับบทร้อง จะเริ่มบรรเลงหลังการกล่าวถึงการเตรียมตัวนอนในไพรหรือในป่า แล้วจึงเริ่มบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตระบรรทมไพรปกติจะพบในตอนถวายพล หรือตอนที่พระรามพบกับหนุมานเท่านั้น

4.2.5 หน้าพาทย์ตระเชิญในบทโขนของตัวพระ

หน้าพาทย์ตระเชิญ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้มาตั้งแต่อดีต จากหลักฐานในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในบทของตัวละครฝ่ายยักษ์ชื่อไมยราพ ได้ระบุถึงชื่อตระเชิญ ในเหตุการณ์ที่แสดงถึงการทำพิธี

ในปัจจุบันการใช้หน้าพาทย์ตระเชิญในบทโขน ยังคงปรากฏอยู่ในขั้นตอนการทำพิธีของตัวละคร ในเรื่อง ซึ่งแสดงถึงการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม ดังตัวอย่างการใช้หน้าพาทย์เพลงตระเชิญในบทโขนของตัวพระ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้หน้าพาทย์ตระเชิญในบท ท้าวโรมพัต ตอน กไลโกรฏหลงรส ในขั้นตอนของการบวงสรวง อัญเชิญเทพ เทวดา ลงมารับเครื่องสังเวยในพิธี ตามรายละเอียดของบทดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงพระยาเดิน –

- เปิดม่าน –

(พวกโหรพราหมณ์นั่งตามที่รอรับเสด็จฯ ท้าวโรมพัตพร้อมด้วยพระเมหสีและพระธิดาอรุณวดี กับข้าราชบริพารออกเวทีล่าง ขึ้นเวทีไปที่โรงพิธี)

- ร้องเพลงมหาฤกษ์ –

ครั้นถึง ก็ทรง สุคนธ์เจิม เฉลิมรูป เทวา น้อยใหญ่

จุดธูปเทียน บูชา โปรยมาลัย ภูวไนย สังเวย เทวัญ

- ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ –

(ท้าวโรมพัตรำบูชาเทวดาในโรงพิธี)

- ร้องเพลงเชื้อ 2 ชั้น –

ขอเชิญ เทวราช ผู้ศักดา ซึ่งรักษา พระนิเวศ เขตขัณฑ์

จงรับ สังเวย พลีกรรม์ อันน้อม บูชา ด้วยภักดี

- ร้องเพลงเชื้อชั้นเดียว –

ทั้งพระ เสื้อเมือง ทรงเมือง อุดมเดช รุ่งเรือง รัศมี

จงโปรด กรุณา ปรานี แก่โยธี ไพร่ฟ้า ประชาชน

ยังวัสสะ วลาหก ตกมา ให้จำเริญ ธัญญา พืชผล

ช่วยชีวิต สัตว์ไว้ ไม่อับจน จะได้แผ่ กุศล ถวายชัย

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระเชิญ, รัว –

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถึงแม้ว่าการใช้หน้าพาทย์ตระเชิญในบทโขนของตัวละครฝ่ายพระ ไม่ปรากฏในการแสดงโขนมากนัก แต่ก็แสดงให้เห็นถึงการนำไปใช้เพื่อบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครในการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม การบรรจุเพลงตระเชิญ จะระบุชื่อเพลงหลังบทประพันธ์ที่มีการกล่าวถึงการเชิญเทพทั้งหลาย เพื่อกระทำการบวงสรวงหรือขอพรตามจุดประสงค์ของการทำพิธีของตัวละครในเรื่อง

4.2.6 หน้าพาทย์ตระสันนิบาตในบทโขนของตระพระ

ตระสันนิบาต ได้มีการพบการบรรจุเพลงในบทละครโบราณ ตามที่ได้ทำการศึกษาในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ ในสมัยรัชกาลที่ 2 พบการใช้เพลงตระสันนิบาตในขั้นตอนของการร่ายเวทมนต์เพื่อปรุงยาในการทำพิธีของไมยราพ ซึ่งในปัจจุบันยังคงใช้หน้าพาทย์ตระสันนิบาติในการแสดงโขน ที่กล่าวถึงการทำพิธีกรรม

สันนิบาต ตามพจนานุกรมหมายถึง การประชุม การใช้เพลงหน้าพาทย์ตระสันนิบาตจึงเป็นการแสดงถึงการชุมนุมของทวยเทพและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปกติจะพบในการทำพิธีตามความมุ่งหวังเพื่อจะบรรลุผลสำเร็จของตัวละคร การใช้หน้าพาทย์ตระสันนิบาตในการแสดงโขนของตัวพระ ไม่ปรากฏในบทโขนมากนัก เนื่องจากในเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครที่จัดอยู่ในประเภทตัวพระ ได้แก่ เทพ เทวดาและมนุษย์ ไม่ค่อยมีเหตุการณ์ที่แสดงถึงการทำพิธีกรรม ส่วนใหญ่จะพบในการใช้เพลงตระสันนิบาตกับตัวละครฝ่ายยักษ์ ในพิธีกรรมเพื่อมุ่งหวังในการทำลายศัตรู

4.2.7 หน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ในบทโขนของตัวพระ

ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ใช้แสดงถึงกิริยาการบรรทมของพระนารายณ์ บนหลังพญาอนันตนาคราช กลางเกษียรสมุทร ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะผู้แสดงฝ่ายพระเท่านั้น ถึงแม้ว่าในการแสดงโขนจะพบการใช้เพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะใช้ในโอกาสพิเศษที่ต้องการแสดงถึงความพิเศษของพระนารายณ์

4.2.8 หน้าพาทย์ตระบองกันในบทโขนของตัวพระ

หน้าพาทย์ตระบองกัน ใช้สำหรับการแสดงถึงกิริยาการเนรมิตตามจุดประสงค์ของตัวละคร มีความหมายในการใช้เหมือนหน้าพาทย์ตระนิมิต จากการศึกษาตลอดจนการสัมภาษณ์ในหัวข้อหน้าพาทย์เพลงตระ ในส่วนของเพลงตระบองกัน ได้มีความเห็นถึงการเรียกชื่อเพลงและรายละเอียดของเพลง ที่แสดงให้เห็นว่า แท้จริงแล้วเพลงตระบองกันไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่มของเพลงตระ เนื่องจากมีหน้าทับไม่เหมือนเพลงตระ การเรียกชื่อเพลงหน้าพาทย์นี้อาจจะเพี้ยนมาจากชื่อ กระบองกัน จนกลายมาเป็นตระบองกัน ทั้งนี้จึงได้ยกตัวอย่างในวรรณกรรมการแสดงในอดีตที่มีชื่อใกล้เคียงกับชื่อเพลงตระบองกัน ตามตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างหลักฐานการใช้ชื่อเพลง ที่ใกล้เคียงกับชื่อตระบองกันในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ตอน รณพักตร์เรียนศิลปศาสตร์ ซึ่งเป็นบทของรณพักตร์ ในขณะนั่งทำพิธี

ชมตลาด

๏ เข้านั่งตั้งกายระงับจิต โดยพิธีทางอุเบกขา

บริกรรมพระเวทพรหมา หว่างกระลากองกูณฑ์อัคคี

อดทั้งน้ำท่าอาหาร ทรมานไม่ออกจากที่

จนถ้วนกำหนดเจ็ดปี ก็สำเร็จดั่งมีพยายามฯ

ฯ ๔ คำ ฯ ตะบองกัน

ตัวอย่างหลักฐานการใช้ชื่อเพลง ที่ใกล้เคียงกับชื่อตระบองกันในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอน ไมยราพสะกดทัพ ลักพระรามไปเมืองบาดาล ซึ่งเป็นบทของ ไมยราพ เมื่อแสดงอิทธิฤทธิ์เพื่อสะกดทัพพระราม

๏ ครั้งถึงจึ่งลงเขาไสลาศ องอาจยืนอยู่ยอดภูผา

กวัดแกว่งกล้องแก้วแววฟ้า สว่างดังดาราประกายพรึกฯ

ฯ ๒ คำ ฯ กระบองกัน

จากตัวอย่างที่กล่าวมานี้ แสดงให้เห็นถึงใช้ชื่อเพลง ตะบองกัน และกระบองกัน ในวรรณกรรมการแสดงที่เก่าแก่ทั้ง 2 ฉบับ แสดงถึงการใช้เพลงหน้าพาทย์ในกิริยาของตัวละครที่แสดงถึงภาวะของการใช้อิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นบทของตัวละครฝ่ายยักษ์ ซึ่งตรงกับการใช้เพลงตระบองกันในปัจจุบัน เพื่อการบรรเลงที่แสดงถึงการใช้อิทธิฤทธิ์ในการเนรมิตของตัวละคร และส่วนใหญ่ก็จะใช้กับตัวละครฝ่ายยักษ์

ในปัจจุบันการใช้หน้าพาทย์ตระบองกัน ยังคงพบเห็นในบทโขนของตัวพระ ตามความหมายในการใช้สำหรับตัวละครผู้มีอิทธิฤทธิ์ ส่วนใหญ่จะใช้กับบทพระอิศวร แสดงถึงการประทานพรให้นนทุก แสดงให้เห็นถึงการใช้อิทธิฤทธิ์ เนรมิตตามจุดประสงค์ของตัวละคร ตามรายละเอียดในบทโขนต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย -

- พระอิศวรออกนั่งเตียง นนทุกโศกเศร้าร่ำไห้เข้าเฝ้า ทำบททูลพระอิศวรว่า ถูกเทวดานางฟ้ารังแก ขอประทานนิ้วเพชรให้สามารถชี้ใครตายได้ -

- ร้องเพลงตระบองกัน -

อันสิ่งเจ้าประสงค์จงสำเร็จ ได้นิ้วเพชรสมตามความปรารถนา

จะได้สุขสิ้นทุกข์ทรมา ป้องกันกายาสืบไป

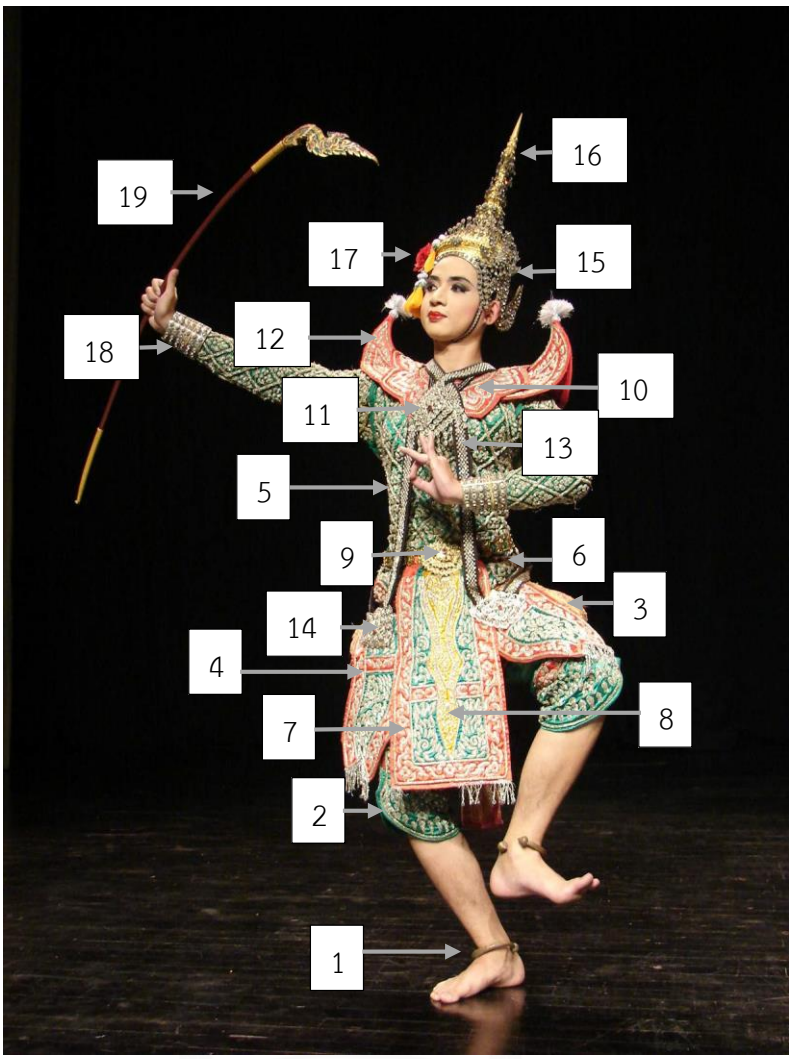
- ปี่พาทย์ทำเพลงตระบองกัน, รัว -

- พระอิศวรประทานพร นนทุกได้นิ้วเพชร แสดงอาการดีใจลาพระอิศวรออกมา -

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการใช้หน้าพาทย์ตระบองกัน ในบทพระอิศวรซึ่งเป็นเทพเจ้าสูงสุดในเรื่องรามเกียรติ์ วิธีการใช้จะเริ่มบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันพร้อมกับบทร้องที่แสดงให้เห็นถึงการบรรยายในจุดประสงค์ของตัวละคร แล้วบรรเลงเพลงหน้าพาทย์นี้ต่อเนื่องไปจนกระทั่งสิ้นสุดด้วยเพลงรัว แสดงให้เห็นถึงขั้นตอนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพลงตระบองกันที่ใช้แสดงถึงกิริยาการใช้อิทธิฤทธิ์ตามบทการบรรยายของตัวละคร ในการบรรเลงไปบทประพันธ์และการบรรเลงหลังบทประพันธ์ เพื่อแสดงถึงการเตรียมตัวจะแสดงอิทธิฤทธิ์ให้ได้ผลตามที่มุ่งหวัง

4.3 เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการแสดง

ในการแสดงโขนของตัวพระ เพลงตระบางเพลงนั้นได้กำหนดเพลงสำหรับการนำไปใช้เฉพาะตัวละครใดตัวละครหนึ่งเท่านั้น ได้แก่ พระนารายณ์และ พระราม ส่วนตัวละครอื่นๆสามารถใช้เพลงตระตามความหมายของเพลงและความเหมาะสมหรือความสามารถของตัวละครนั้นๆ โดยส่วนใหญ่จะเป็นตัวละครที่เป็น เทพเจ้า เทวดา และกษัตริย์ ดังนั้นการแต่งกายของตัวละครฝ่ายพระ จึงมีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่อง ตามบทบาทของตัวละคร โดยตัวละครแต่ละตัวนั้นมีความแตกต่างของสีกาย แต่รายละเอียดของเครื่องแต่งตัวโขนพระ มีลักษณะเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากภาพเครื่องแต่งตัวพระของตัวพระราม ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3 รายละเอียดเครื่องแต่งกายของโขนพระ
ที่มา : ผู้วิจัย

รายละเอียดเครื่องแต่งตัวโขนพระตามลำดับประกอบภาพที่ 3

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง ในวรรณคดี เรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา
4. ห้อยข้าง หรือเจียระบาด หรือชายแครง
5. เสื้อ ในวรรณคดีเรียกว่า ฉลององค์
6. รัดสะเอว หรือรัดองค์
7. ห้อยหน้า หรือชายไหว
8. สุวรรณกระถอบ
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง
10. กรองคอหรือนวมคอ
11.ตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง
12. อินทรธนู
13.สังวาล
14. ตาบทิศ
15.ดอกไม้เพชร(ซ้าย)
16. ชฎา
17.อุบะ และดอกไม้ทัด(ขวา)
18. กำไลแผง ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร
19.ขันศร

นอกจากการแต่งการยืนเครื่องของตัวพระในการแสดงโขนละครแล้ว ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระที่เป็นบทของพระนารายณ์ จะมีอุปกรณ์เสริมหรืออาวุธของพระนารายณ์ในการร่ายรำในเพลงตระนิมิต เช่น คฑา และจักร เป็นต้น

ภาพที่ 4 ซ้าย คทา ขวา จักร อาวุธประจำกายของพระนารายณ์ใช้ในการรำ ตระนารายณ์
ที่มา : ผศ.ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

ภาพที่ 5 การแต่งกายยืนเครื่องประกอบ ท่ารำถืออาวุธ คฑา จักร ของพระนารายณ์
โดย ครูลมุล ยมะคุปต์
ที่มา : ผศ.ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

4.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ และทำนองเพลงตระที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

การแสดงมหรสพไทย มีประวัติศาสตร์ และพัฒนาการมาเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน ไม่ว่าจะเป็น หนังใหญ่ โขน ละคร หุ่น ล้วนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าแก่ชาวไทย ในการแสดงมหรสพต่างๆนี้ จะขาดไม่ได้เลยที่จะมีเสียงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ดังเช่นการแสดงโขน ที่ถือว่ามีพัฒนาการมาจากหนังใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นวิธีการเต้นของตัวโขน บทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ โดยปกติแล้วการบรรเลงเพลงจะต้องอาศัยองค์ประกอบหลักทางดนตรีที่สำคัญ เช่น เครื่องดนตรี ทำนองเพลง และจังหวะ เช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน ที่มีการพัฒนาตามช่วงเวลามาตั้งแต่อดีต เช่น การเลือกจัดเครื่องดนตรีที่นำมาบรรเลงและปรับให้เหมาะกับขนาดของการแสดง ทำนองเพลงที่ยังคงสืบทอดมาจนปัจจุบัน และจังหวะหรือที่เรียกกันว่าหน้าทับที่ยังคงยึดเป็นแบบแผนที่นำมาใช้ทั้งทางอนุรักษ์และสร้างสรรค์งานดนตรีขึ้นมาใหม่ องค์ประกอบทั้งหมดนี้ มีพื้นฐานที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระบบเสียงจากเครื่องดนตรีไทยที่ถูกจัดเป็นวงดนตรีบรรเลงตามทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับที่รวมเรียกการบรรเลงของวงนี้ว่า วงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ถูกบรรเลงมาคู่กับมหรสพไทยอย่างการแสดงโขน ตั้งแต่อดีตจนมาถึงปัจจุบันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี่พาทย์ คือ ชื่อวงดนตรีไทย ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ดังที่ นายมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า “ปี่พาทย์ เป็นวงดนตรีประกอบด้วยเครื่องตีเป็นสำคัญ เช่น ฆ้อง กลอง และมีเครื่องเป่า คือ ปี่ เป็นประธาน แผนกวิธีผสมต่างๆ กันตามประเภทของวงและจำนวนของเครื่องดนตรี” จะเห็นได้ว่า จำนวนของเครื่องดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดประเภทของวงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์จึงมีชื่อเรียกตามลักษณะของจำนวนและวัตถุประสงค์ของการบรรเลงตามโอกาสต่างๆ เช่น

1) ปี่พาทย์ชาตรี คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงหนังตะลุงและละคอนโนห์ราชาตรี ซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชิ้น ได้แก่ ปี่นอก, โทน, กลองชาตรี, ฆ้องคู่, กรับ, และฉิ่ง (บางทีก็เพิ่มม้าฆ่อ)

2) ปี่พาทย์ไม้แข็งคือ วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงในโอกาสทั่วไปตามความเหมาะสม ซึ่งมีการแบ่งตามขนาดของวงเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ตามจำนวนของเครื่องดนตรี

3) ปี่พาทย์ไม้นวม คือ วงปี่พาทย์ที่มีลักษณะเหมือนกับปี่พาทย์ไม้แข็ง เพียงแต่ไม้ที่ใช้ตีระนาดเอก กับระนาดเอกเหล็กใช้ไม้นวมในการตี อีกทั้งเปลี่ยนเครื่องเป่าจากปี่เป็นขลุ่ยเพียงออ และเพิ่มซออู่ในการบรรเลง

4) ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งประกอบไปด้วย ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ระนาดทุ้มเหล็ก, ฆ้องวงใหญ่, ขลุ่ยเพียงออ, ขลุ่ยอู้, ซออู้, ฆ้องหุ่ย, ตะโพน, กลองตะโพน, ฉิ่ง,กลองแขก เป็นต้น

5) ปี่พาทย์มอญ คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้เครื่องดนตรีมอญ เช่น ปี่มอญ, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก (ลักษณะของวงฆ้องโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง), ตะโพนมอญ, เปิงมางคอก,ฯลฯ เป็นต้น ซึ่งมีการแบ่งตามขนาดในการบรรเลงดังเช่น วงปี่พาทย์ไม้แข็ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) ปี่พาทย์นางหงส์ คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงในงานศพ โดยมีลักษณะเช่นเดียวกับปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่มีการเปลี่ยนประเภทของเครื่องดนตรีจากปี่ใน ปี่นอกเป็นปี่ชวา, ตะโพนและกลองทัดเป็นกลองมลายู

จะเห็นได้ว่าลักษณะตามประเภทของวงปี่พาทย์ต่างๆมีรูปแบบและความเหมาะสมตามประเภทงานและลักษณะของการแสดง อย่างเช่น วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน ที่มีวิธีการจัดลักษณะของวงตามลักษณะประเภทของการแสดงโขน ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

4.4.1 ประเภทของวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน โดยทั่วไปจะใช้ปี่พาทย์ไม้แข็งในการบรรเลงประกอบการแสดง ส่วนขนาดของวงจะเป็นอย่างไรนั้น ขึ้นอยู่กับสถานที่ และประเภทของการจัดการแสดงโขน เช่น โขนกลางแปลง โขนโรงนั่งราว โขนโรงใน โขนหน้าจอและ โขนฉาก เพราะฉะนั้น การจัดวางเครื่องดนตรีตามขนาดของวงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขน จึงสามารถแบ่งเป็นประเภทได้ดังต่อไปนี้

1. วงปี่พาทย์เครื่องห้า ได้แก่ 1. ปี่ใน 2. ระนาดเอก 3. ฆ้องวงใหญ่ 4. ตะโพน 5. กลองทัด 6. ฉิ่ง
2. วงปี่พาทย์เครื่องหก ได้แก่ 1. ปี่ใน 2. ระนาดเอก 3. ระนาดทุ้ม 4. ฆ้องวงใหญ่ 5. ตะโพน 6. กลองทัด 7. ฉิ่ง
3. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ได้แก่ 1. ปี่ใน 2. ปี่นอก 3. ระนาดเอก 4. ระนาดทุ้ม 5. ฆ้องวงใหญ่ 6. ฆ้องวงเล็ก 7. ตะโพน 8. กลองทัด 9. ฉิ่ง 10. ฉาบเล็ก 11. โหม่ง
4. วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ได้แก่ 1. ปี่ใน 2. ปี่นอก 3. ระนาดเอก 4. ระนาดทุ้ม 5. ฆ้องวงใหญ่ 6. ฆ้องวงเล็ก 7. ระนาดเอกเหล็ก 8.ระนาดทุ้มเหล็ก 9. ตะโพน 10. กลองทัด 11. ฉิ่ง 12. ฉาบเล็ก 13. โหม่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.2 หน้าทับ จังหวะและทำนองเพลงตระ

ในส่วนประกอบของเพลงตามทฤษฎีแล้ว ก็ต้องกล่าวถึงจังหวะ และทำนองเพลงว่ามีลักษณะอย่างไร เรียกว่าอะไร และประกอบด้วยอะไรบ้าง เช่นเดียวกับเพลงตระ ซึ่งประกอบไปได้ทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ อันเป็นส่วนสำคัญของเพลงตระ

ทำนอง (Tone) คือ การจัดลำดับของเสียงมาเป็นตัวโน้ต และนำมาเรียบเรียงเป็นสำนวนเป็นประโยคทางดนตรี เช่นเดียวกับทำนองทางดนตรีไทย ซึ่งเรียกว่า “ลูกฆ้อง” สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายเกี่ยวกับลูกฆ้องไว้ใน ดุริยางค์ไทย ว่า

> “ลูกฆ้องนี้เป็นหลักหรือเป็น “เนื้อเพลง” อันแท้จริงของดุริยางค์ไทย เมื่อผู้แต่ง แต่งเพลงนั้น ท่านต้องแต่งทำนองอันเป็น “เนื้อ” หรือ “ลูกฆ้อง” ขึ้นก่อนแล้วต่อ “ลูกฆ้อง” นี้ให้แก่ลูก ศิษย์ หน้าที่ของศิษย์นี้ก็คือต้องแปลลูกฆ้องนี้ออกเป็นทำนองต่างๆ ให้เข้ากับเครื่องดนตรีที่ตนบรรเลง”[39]

จะเห็นได้ว่า ลูกฆ้อง เปรียบเสมือนเนื้อเพลงที่บรรเลงด้วยฆ้อง เป็นตัวแปรหลักในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีสำเนียงและสำนวนเป็นไปตามผู้แต่งทำนอง และในการดำเนินทำนองก็เป็นไปตามเครื่องประกอบจังหวะ เพราะฉะนั้นเพลงตระจึงมีลักษณะพิเศษที่มีทำนองเพลงและจังหวะตามที่ นัฐพงศ์ โสวัตร กล่าวถึงลักษณะทำนองเพลงตระไว้ว่า “ทำนองของเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย มีลักษณะเป็นทำนองหลักชนิดดำเนินกลอน ซึ่งดำเนินไปโดยให้สัมพันธ์กับทำนองของจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งอย่างต่อเนื่องตลอดเพลง”[40] เห็นได้ว่า จังหวะในทำนองเพลงตระเป็นส่วนสำคัญที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของการบรรเลงเพลงตระ หรือที่เรียกกันว่า จังหวะหน้าทับ

จังหวะ (Time) หมายถึง ตัวควบคุมระยะเวลาที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอในการบรรเลงเพลง จังหวะที่ใช้ในเพลงไทย ประกอบด้วย 3 อย่าง คือ จังหวะสามัญ หรือที่เรียกกันว่าเป็นอัตราจังหวะชั้นในเพลงไทย เช่น อัตราจังหวะชั้นเดียว 2 ชั้นและ 3 ชั้น นั้นคือเครื่องกำหนดความช้าเร็วในการร้องและบรรเลงนั้นเอง จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะเบาจังหวะหนัก ประกอบด้วยเสียง ฉิ่ง เป็นจังหวะเบา และ ฉับ เป็นจังหวะหนัก และสุดท้ายคือ จังหวะหน้าทับ ในจังหวะหน้าทับนี้ ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายในศัพท์สังคีตไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> “ได้แก่วิธีที่ตีเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังจำพวกที่เลียนมาจากทับ เช่น ตะโพนและกลองแขก เป็นต้น ซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประกอบจังหวะประจำกับทำนองเพลงโดย เฉพาะ”
>
> “อธิบาย - ทับเป็นชื่อเครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนังหน้าเดียวใช้ตีประกอบจังหวะทำนองดนตรีมาแต่โบราณ[....] หน้าที่อันสำคัญของทับคือตีประกอบจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคเพลง และกลมกลืนกับทำนองเพลงร้องหรือดนตรี หมายความว่า “ทับ” ก็

---

[39] สงบศึก ธรรมวิหาร. ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545, หน้า 60

[40] นัฐพงศ์ โสวัตร. บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา แขนงวิชาวัฒนธรรมการดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538. หน้า 18

> ต้องตีเป็นเพลง แต่เสียงของทับ ไม่สามารถตีเป็นทำนองได้จึงตีแค่เพียงเป็นเครื่องบอกสัดส่วนและประโยคของเพลง นั้นๆ”[41]

หน้าทับโดยทั่วไปแล้วจะแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ ในเพลงตระทั้งหมดนี้ ได้จัดว่าเป็นหน้าทับพิเศษ ตามที่ได้สัมภาษณ์ ดร. ภัทระ คมขำ อาจารย์ประจำภาควิชาปี่พาทย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวไว้ว่า “ที่เรียกว่าหน้าทับพิเศษนี้ หน้าทับเพลงตระก็เป็นหนึ่งในนั้นด้วย เพราะว่านอกเหนือจากหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้แล้ว เป็นหน้าทับพิเศษทั้งสิ้น หน้าทับก็คือแบบแผนของจังหวะ เพลงนี้มีกี่หน้าทับ มันก็จะบอกว่ามีกี่จังหวะ มีกี่รูปแบบ” จะเห็นได้ว่าเพลงตระเป็นเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะที่เป็นรูปแบบหรือเป็นแบบแผนที่บ่งบอกถึงเพลงตระ จึงเป็นที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “หน้าทับตระ”[42]

หน้าทับตระ เป็นส่วนสำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงตระในการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีประวัติและการนำไปใช้ที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีต จวบจนถึงปัจจุบันนี้ อย่างเช่น วิธีการนำหน้าทับตระมาใส่ในเพลงอื่นๆ จึงมีวิธีการเรียกเพลงนั้นๆ ว่าเป็นตระ ตามที่ได้สัมภาษณ์ ภัทระ คำขม เกี่ยวกับนิยามคำว่าตระไว้ว่า

> “หากพูดถึงนิยามของคำว่าตระ ก็ต้องแยกด้วย “หน้าทับ” เพราะหน้าทับของกลองในการบรรเลงปี่พาทย์ ซึ่งผู้บรรเลงรู้ดีอยู่แก่ใจ เมื่อบอกว่าเพลงนี้เป็นเพลงตระ เขาก็จะต้องทำหน้าทับตระ ถึงแม้เพลงนั้นเป็นเพลงเดียวกันก็ตาม เช่น เพลงโปรยดอกไม้ หรือว่า เพลงประสิทธิ ในโบราณเรียกว่า โปรยดอกไม้ ปกติแล้วอยู่ในเพลงเรื่องกระบองกัน เพราะฉะนั้นเมื่อกระบองกันตั้งมาก็ใช้หน้าทับชำนาญเที่ยวที่ 2 เป็นร่ำไป เพราะฉะนั้นเพลงที่อยู่ในเพลงเรื่อง กระบองกัน ก็คือ เป็นเพลงมีการเรียงร้อยเป็นสำนวนคล้ายกันและใช้หน้าทับเดียวกันคือหน้า ทับชำนาญรอบที่ 2 หนึ่งในนั้นมีเพลงโปรยดอกไม้อยู่ ในสมัยใหม่ ผู้อ่านโองการบางท่าน บางสำนักบางบ้านมีความประสงค์ต้องการสร้างเอกลักษณ์ก็ดี หรือมีจิตจำนงตามนัยยะของบทเพลงก็ดีสุดแล้วแต่จะให้เป็นเช่นไร ก็มีการนำเพลงประสิทธิหรือเพลงโปรยดอกไม้ไปทำ

---

[41] มนตรี ตราโมท. ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง. ธนาคารกรุงเทพ, 2541, หน้า 29

[42] ภัทระ คมขำ. อาจารย์สาขาวิชาปี่พาทย์(ปี่ใน) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. วันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2559

เป็นเพลงตระ ซึ่งทำนองดำเนินเหมือนเดิม เรียกว่านักดนตรีให้ตีแบบเดิม แต่พอเป็นตระแล้วก็เอาหน้าทับตระเข้าไปใส่ เป็น 4 ไม้ แล้วก็ท้ายลา จึงกลายเป็นตระประสิทธิ ซึ่งก็ไม่ใช้เป็นเพลงประสิทธิแล้ว เพราะเอาหน้าทับชำนาญออกไป และก็ใส่หน้าทับเข้าไปจึงเป็น “ตระประสิทธิ”

จากข้อมูลข้างต้นทำให้เห็นว่า ไม่ว่าทำนองเพลงตระจะเป็นอย่างไร แต่ทุกเพลงที่เรียกว่าตระมีหน้าทับเหมือนกัน หรือที่เรียกว่า หน้าทับตระ ซึ่งประกอบไปด้วยไม้กลองที่สำคัญ คือ ไม้กลอง

ไม้กลองหรือไม้เดินและไม้ลา เป็นส่วนประกอบของหน้าทับตระซึ่งใช้ตะโพนและกลองทัดตีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ ไม้เดิน เปรียบเสมือนจังหวะการเดินที่สม่ำเสมอกันไปเรื่อยๆ ซึ่งในเพลงตระนี้ จะใช้ไม้เดินเป็น 4 ไม้และ 8 ไม้ ส่วนไม้ลา ในการเข้าหน้าทับของ ฐิระพล น้อยนิตย์ กล่าวไว้ว่า “เป็นการตีจังหวะที่ต่อจากหน้าพาทย์ที่ใช้ไม้เดิน ทุกอัตราชั้น ในลักษณะกระชั้น ถี่ ห่างเป็น 1 พยางค์บ้าง 2 พยางค์บ้างลักจังหวะบ้างสอดสลับไปตามบัญญัติ ทั้งเป็นสัญญาณบอกการใกล้จะจบบทเพลง”[43] ทั้งนี้จึงขอยกตัวอย่างทำนองเพลง จังหวะสามัญในอัตรา 2 ชั้น จังหวะฉิ่งและ หน้าทับเพลงตระซึ่งประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลาในเพลงตระนิมิต ดังนี้

สัญลักษณ์ประกอบตัวอย่างการตีจังหวะหน้าทับตระในเพลงตระนิมิต ได้แก่

เสียงตะโพน	ตุ	อ่านว่า	ติง	หมายถึง หน้ามัด (ด้านซ้ายของผู้ตี)
เสียงตะโพน	ตุ	อ่านว่า	ตุ๊บ	หมายถึง หน้ามัด (ด้านซ้ายของผู้ตี)
เสียงตะโพน	ท	อ่านว่า	เท่ง	หมายถึง หน้าเท่ง (ด้านขวาของผู้ตี)
เสียงตะโพน	ถ	อ่านว่า	ถะ	หมายถึง หน้าเท่ง (ด้านขวาของผู้ตี)
เสียงตะโพน	พลำ	อ่านว่า	เพลิ่ง	หมายถึง หน้ามัด-หน้าเท่ง(ด้านขวา/ซ้ายของผู้ตี)
เสียงกลองทัด	ตุ	อ่านว่า	ต้อม	หมายถึง เสียงต่ำ (ใบซ้ายของผู้ตี)
เสียงกลองทัด	ตำ	อ่านว่า	ตูม	หมายถึง เสียงสูง (ใบขวาของผู้ตี)

[43] ฐิระพล น้อยนิตย์. การเข้าหน้าทับ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บัวเงิน. 2559, หน้า 152

ภาพที่ 6 ตะโพน

ที่มา : https://sites.google.com

ภาพที่ 7 กลองทัด

ที่มา : http://www.thaigoodview.com

ตัวอย่างการตีกำกับจังหวะในอัตราสองชั้นเป็นวิธีตีตะโพน-กลองทัด 4 ไม้เดิน ประกอบเพลงตระนิมิต

ประโยคที่ 1 ไม้เดินที่ 1

ทำนอง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- ท - ท	- - - ล
ตะโพน	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ประโยคที่ 2 ไม้เดินที่ 2

ทำนอง	- - - รำ	- รำ - รำ	- ชำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ทฺ	- - - ท
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺพลำ	- - ตฺ ตำ	- - ตฺพลำ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 3 ไม้เดินที่ 3

ทำนอง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- ท - ท	- - - ล
ตะโพน	- - - ตฺ	- พลำ -ท	- - - ถ	- ตฺ - ตำ	- - - ท	- - ตำ ตำ	- ตำ - ตฺ	- พลำ -ท
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ประโยคที่ 4 ไม้เดินที่ 4

ทำนอง	- - - รำ	- รำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ทฺ	- - - ท
ตะโพน	- - - -	- - - ตฺ	- - ตฺตำ	- - ตฺพลำ	- - ตฺตำ	- - ตฺพลำ	- - - ตำ	- - - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ตัวอย่างการตีกำกับจังหวะในอัตราสองชั้นเป็นวิธีตีตะโพน-กลองทัด ในไม้ลาประกอบเพลงตระนิมิต

ทำนอง	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ล
ตะโพน	- - ตฺ ตำ	- - ตฺพลำ	- - - ถ	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - ตฺพลำ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -	- - - ตำ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทำนอง	- ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ฟ - ฟ	ม ร - ทฺ	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ตะโพน	- ตำ - ท	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทำนอง	- - - ซฺ	- ซ - ซ	- - ล ท	- - ล ท	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม
ตะโพน	- - - ตำ	- ถ - ตฺ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ	- ตำ - ท	- ถ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - -
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ทำนอง	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ลฺ	- ล - ล	- - - ซ
ตะโพน	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ	- - ตฺพลำ	- ตำ - ตฺ
กลองทัด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ	- - - -	- - - ตฺ
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จะเห็นได้ว่าการตีตะโพนกลองทัดในหน้าทับตระ ในส่วนของไม่เดินและไม้ลา แสดงถึงความเป็นเพลงตระดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ในทำนองของเพลงตระแต่ละเพลงแตกต่างกัน แต่สิ่งที่แสดงถึงความเป็นเพลงตระนั้นอยู่ที่หน้าทับ เช่นเดียวกับหน้าพาทย์เพลงตระประกอบการแสดงของโขนพระ ซึ่งประกอบด้วยเพลงตระอัตราจังหวะ 2 ชั้น มี 4 ไม้เดินและ 4 ไม้ลาทุกเพลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 17 ไม้เดินและไม้ลาในหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ

ชื่อเพลง	ไม้เดิน				ไม้ลา
ตระนิมิต	1	2	3	4	4 ไม้ลา
ตระเชิญ	1	2	3	4	4 ไม้ลา
ตระสันนิบาต	1	2	3	4	4 ไม้ลา

ชื่อเพลง	ไม้เดิน				ไม้ลา
ตระนอน	1	2	3	4	4 ไม้ลา
ตระบรรทมสินธุ์	1	2	3	4	4 ไม้ลา
ตระบรรทมไพร	1	2	3	4	4 ไม้ลา

4.5 สรุป

จากการศึกษาองค์ประกอบของการรำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระ ทำให้เห็นถึงการประกอบสร้างในรายละเอียดของการรำหน้าพาทย์เพลงตระในการแสดง ได้แก่ บทโขน เสมือนตัวกำหนดทิศทางของการดำเนินเรื่อง ซึ่งผู้ประพันธ์และผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้เลือกบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในบท สำหรับหน้าพาทย์เพลงตระของตัวพระในโขน จะพบหน้าพาทย์เพลงตระตามความหมายและเพลงประจำของตัวละครในเรื่อง ได้แก่ หน้าพาทย์ตระนิมิต สำหรับการเนรมิตกายจากอีกร่างหนึ่งเป็นอีกร่างหนึ่ง เนรมิตเมือง เนรมิตในเกิดเป็นอีกตัวละคร เนรมิตกายลงมาเกิด หน้าพาทย์ตระนารายณ์แปลงในเพลงตระนิมิต ใช้เฉพาะบทของพระนารายณ์ เมื่อเนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง ตระเชิญ ใช้ในบทที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ในการอัญเชิญเทพเทวดา ตระสันนิบาต ใช้ในบทที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ในการชุมนุมเทวดาและบังเกิดสิ่งอัศจรรย์ ตระบรรทมสินธุ์ หรือตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ในการหลับนอนในบทของพระนารายณ์เท่านั้น และใช้เมื่อพระนารายณ์บรรทมอยู่ ณ เกษียรสมุทร ตระบรรทมไพร ใช้ในการนอนในบทของพระราม เมื่อเสด็จประทับอยู่ในป่า ตระนอน ใช้ในการประกอบกิริยาการนอนของตัวละคร ตระบองกัน ในบทโขน ละคร ใช้ในตอนที่เกี่ยวกับพิธีกรรม และการประสิทธิประสาทพรเพลงตระทั้งหมดนี้ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ ได้รับการฝึกฝนและผ่านการประเมินจากครูผู้ใหญ่ให้เป็นตัวละครในเรื่อง เพื่อแสดงท่าทางการรำประกอบการแสดง ดังนั้นการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์จึงมีหลักการและคุณลักษณะของผู้แสดงตามหลักเกณฑ์มาตั้งแต่การเริ่มต้นของการเรียน ได้แก่ การคัดเลือกผู้เรียน ให้ตรงหรือใกล้เคียงตามคุณลักษณะของพระเอกในวรรณกรรม ประกอบด้วยใบหน้า รูปร่าง ความสมบูรณ์ทางสรีระร่างกาย แขน ขา นิ้วมือ และที่สำคัญรูปหน้าที่เหมาะกับเครื่องประดับศีรษะ หรือ ชฎา เป็นต้น นอกจากนี้การแต่งกายในการแสดงโขน ที่ผู้แสดงตัวพระสวมใส่คือ การแต่งกายแบบยืนเครื่อง ซึ่งสวมชฎาและเมื่อผู้แสดงในบทพระนารายณ์ในเพลงตระนิมิต ผู้แสดงจะใช้อุปกรณ์หรืออาวุธคู่กายพระนารายณ์ ได้แก่ คฑา และ จักร ประกอบการรำหน้าพาทย์อีกด้วย อีกปัจจัยสำคัญของการรำหน้าพาทย์เพลงตระคือ ดนตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประกอบการรำหน้าพาทย์ ประกอบด้วย เครื่องดนตรี หน้าทับ และทำนองเพลง โดยเฉพาะลักษณะพิเศษของเพลงที่เรียกว่า หน้าทับตระ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่บ่งบอกถึงความเป็นเพลงตระในการบรรเลงในวงปี่พาทย์ ซึ่งมีประวัติและการนำไปใช้ที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตอันยาวนาน โดยมีส่วนประกอบในการบรรเลงเพลงตระประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลา เป็นส่วนประกอบของหน้าทับตระซึ่งใช้ตะโพนและกลองทัดตีดำเนินทำนองในวงปี่พาทย์ ไม้เดิน เปรียบเสมือนจังหวะการเดินที่สม่ำเสมอกันไปเรื่อยๆ ซึ่งในเพลงตระนี้ จะใช้ไม้เดินเป็น 4 ไม้และ 8 ไม้ ส่วนไม้ลาเป็นการตีจังหวะที่ต่อจากหน้าพาทย์ที่ใช้ไม้เดิน ทุกอัตราชั้น ในลักษณะกระชั้น ถี่ ห่างเป็น 1 พยางค์บ้าง 2 พยางค์บ้างลักจังหวะบ้างสอดสลับไปตามบัญญัติ ทั้งเป็นสัญญาณบอกถึงการใกล้จะจบบทเพลง ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นพื้นฐานในองค์ประกอบของการรำหน้าพาทย์เพลงตระตามหลักสูตรของผู้เรียนของโขนพระ เพื่อนำไปใช้ในการเรียนและการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบันและยังคงนำไปใช้ต่อๆไปถึงอนาคต ซึ่งกระบวนท่าต่างๆที่ได้รับการถ่ายทอดมานี้ ต่างก็มีรายละเอียดและกระบวนท่าที่นำมาเรียบเรียงตามจังหวะหน้าทับเพลงตระ โดยใช้แม่ท่าตามแบบนาฏยศิลป์ ผสมผสานกับการเคลื่อนไหวของร่างกายตามแบบแผนที่สืบทอดกันมาทั้งทางโขนและละคร ดังจะได้ศึกษาในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำและการนำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระไปใช้

งานวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ มุ่งเน้นในการศึกษาและวิเคราะห์กระบวนท่ารำและการนำไปใช้ของหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรโขนพระ ตามระดับชั้นการศึกษาจำนวน 8 เพลง เพื่อศึกษาและนำผลการวิเคราะห์กระบวนท่ารำ ใช้เป็นความรู้ในการพัฒนาทักษะการรำและการศึกษาของผู้ที่สนใจ ดังนั้น ในการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำตลอดจนการนำไปใช้ของหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จึงประกอบด้วยหัวข้อในการศึกษาดังนี้

5.1 การศึกษาหลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.2 การศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.3 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.4 การศึกษาการนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1 หลักในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

การรำและท่ารำนาฏศิลป์ไทย มีการสืบทอดต่อๆกันมาหลายสมัยจนถึงปัจจุบัน จึงมีท่ารำที่เป็นรูปแบบมาตรฐานและหลักสำคัญในการร่ายรำ เป็นแบบแผนที่ถือปฏิบัติกันต่อๆมา จนกระทั่งนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ท่ารำเหล่านั้นยังคงสืบทอดและนำไปใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบต่างๆ รวมทั้งการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้มีการจัดการเรียนการสอน รำหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละระดับชั้น ตามหลักสูตรที่ได้กำหนดไว้ เพื่อให้ผู้เรียนได้นำความรู้จากการฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ไปใช้ทั้งในการแสดง และสืบทอดความรู้ของการรำหน้าพาทย์เพลงตระได้ต่อไป การรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงประกอบด้วยหลักสำคัญในการเสริมสร้างทักษะในการรำ เพื่อให้ผู้รำนั้นสามารถเข้าถึงความหมาย และแสดงออกมาได้อย่างสมบทบาทในการแสดง ดังนั้นการรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงประกอบด้วยหลักพื้นฐานของการรำ ดังนี้

5.1.1 กระบวนการบรรเลงกับกระบวนท่ารำ

การบรรเลงเพลงตระประกอบด้วย จังหวะ ทำนองเพลง และหน้าทับ หน้าพาทย์เพลงตระเป็นเพลงที่ดำเนินไปในอัตราจังหวะ 2 ชั้น บรรเลง 2 เที่ยว มีทำนองเพลงที่สม่ำเสมอ ราบเรียบ และมีหน้าทับพิเศษที่เรียกว่าหน้าทับตระ ซึ่งเป็นรูปแบบของจังหวะในการบรรเลงเพลงตระ ประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลา การรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจจังหวะหน้าทับในแต่ละเพลง เพื่อให้ท่ารำในแต่ละท่าลงตามจังหวะหน้าทับ ให้เข้ากันอย่างแนบสนิทหรือให้ลงกับจังหวะอย่างพอดี อันเป็นหัวใจหลักในการรำหน้าพาทย์ ดังนั้นการรำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงจึงมีรูปแบบการนับจังหวะกับท่ารำและช่วงที่กำหนดให้ท่ารำนั้น ลงตามช่วงจังหวะของแต่ละเพลง หากพิจารณาช่วงจังหวะตามห้องเพลงที่ประกอบด้วย 8 ห้องเพลงใน 1 บรรทัด ให้นับจังหวะที่ลงด้วยห้องเพลงที่ 4 และห้องเพลงที่ 8 อย่างละ 1 จังหวะ ดังนั้นในโน้ตเพลงตระทุกเพลงจะสามารถนับเป็นจังหวะในการรำได้ 2 จังหวะต่อ 1 บรรทัด ดังตัวอย่างโน้ตเพลงตระนิมิตดังนี้

ตารางที่ 18 ตัวอย่างห้องเพลงและการนับจังหวะท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ

ห้องเพลง							
1	2	3	4	5	6	7	8
จังหวะ							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -ฉิ่ง	- - -ฉับ
ทำนอง							
- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ทฺ	- ท – ท	- - - ล
ตะโพน							
- - - -	- - - ตำ	- - - -	- - - ถ	- - - -	- - - ตฺ	- - - ตำ	- - - -
กลองทัด							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตฺ
การนับจังหวะของท่ารำ							
			1				2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางแสดงตัวอย่างห้องเพลงและการนับจังหวะท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ ผู้รำสามารถปฏิบัติท่ารำตามจังหวะเพลงตระในแต่ละเพลง ที่ถูกกำหนดให้แต่ละท่าเคลื่อนไหวไปตามจังหวะ การนับจังหวะท่ารำและการเคลื่อนไหวของท่ารำ จึงเป็นส่วนสำคัญให้ผู้รำควรจดจำการปฏิบัติของท่ารำตามจังหวะเพลงหน้าพาทย์ในแต่ละเพลง ซึ่งในแต่ละเพลงมีหลักการนับจังหวะที่ต่างกัน โดยส่วนใหญ่ผู้รำจะจดจำจังหวะที่ใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัวหรือการเยื้องตัวเป็นหลัก ส่วนการเคลื่อนไหวของท่ารำหรือแม่ท่า จะปฏิบัติท่ารำด้วยท่าเริ่มไปยังท่าหลักรวมเป็น 2 ท่านับตามจังหวะอย่างละ 1 จังหวะ ดังนั้นใน 1 ท่ารำจะเคลื่อนไหว 2 จังหวะ ปฏิบัติเช่นนี้ในทุกๆเพลง ผู้วิจัยจึงระบุการนับจังหวะของท่ารำตามนาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวในการย้อนตัวและเยื้องตัว ตามตัวอย่างการนับจังหวะของการย้อนตัวในท่าสอดสร้อยมาลาในการนับจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2

ท่าสอดสร้อยมาลา ย้อนตัวนับ 1 ย้อนตัวนับ 2

ภาพที่ 8 ลักษณะของท่ารำและการนับจังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.2 ท่ารำและนาฏยศัพท์ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ

ทำรำแต่ละท่า เป็นรูปแบบและมีกระบวนท่าที่สืบทอดและปฏิบัติกันต่อๆมา ต่างก็มีชื่อเรียก ซึ่งเป็นที่รู้จักและเข้าใจของผู้ใช้ในแวดวงเดียวกัน เพื่อรู้ถึงขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำตามชื่อนั้นๆ ให้เป็นไปในทางเดียวกัน นั้นจึงเป็นชื่อเรียกของท่ารำและนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำของแต่ละเพลง เช่นเดียวกับการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ประกอบด้วยการใช้ท่ารำและนาฏยศัพท์ดังต่อไปนี้

5.1.2.1 ท่ารำ หรือ แม่ท่า ที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ 1. กลุ่มที่มีชื่อเรียกในตำรารำ และ 2. กลุ่มที่ไม่มีชื่อเรียกในตำรารำ ท่ารำที่มีชื่อเรียกตามตำรานาฏยศิลป์ หรือในแม่บท ซึ่งเป็นภาพเขียนท่ารำมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าปฐม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าบัวชูฝัก ท่านารายณ์ขว้างจักร ท่ากินนรรำ ท่าเครือวัลย์พันไม้ ท่ากินนรฟ้อนโอ่ และท่ารำที่ไม่มีชื่อในตำรารำ ได้แก่ ท่าบัวชูฝักส่งจีบหลัง ท่าวงบน วงกลาง ท่ากรบน ท่ากรล่าง ท่านอน ทั้งนี้ ในการเรียนการสอนโดยส่วนใหญ่จะเรียกชื่อท่ารำในบางท่าที่เป็นศัพท์เฉพาะ ไม่ได้เรียกชื่อท่ารำตามตำรารำได้แก่

1. ท่าเทพประนม	เรียกว่า	ไหว้
2. ท่าสอดสร้อยมาลา	เรียกว่า	สอดสร้อย
3. ท่าผาลาเพียงไหล่	เรียกว่า	ผาลา
4. ท่ากินนรรำ	เรียกว่า	จีบยาว
5. ท่ากินนรฟ้อนโอ่	เรียกว่า	สอดสูง
6. ท่าวงบน วงกลาง	เรียกว่า	ท่าพระลักษมณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเขียนอธิบายท่ารำ ผู้วิจัยจึงใส่ชื่อท่ารำที่ใช้ในการเรียนการสอนไว้ในวงเล็บหลังชื่อท่ารำตามตำรา เพื่อให้เกิดความเข้าใจได้มากขึ้น

ภาพที่ 9 ท่ากินนรฟ้อนโอ่(ท่าสอดสูง)
ที่มา : หนังสือตำรารำ, กรมศิลปากร 2540

<u>หมายเหตุ</u> : ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ผู้วิจัยได้เทียบภาพท่ารำตามตำรารำซึ่งเป็นภาพลายเส้นฝีมือของขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) และพระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตระกะ) ซึ่งได้คัดภาพตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 เพื่อเป็นแบบฉบับหัดโขนละคร ท่ากินนรฟ้อนโอ่มีลักษณะที่ตรงกับท่าสอดสูง โดยปกติจะเรียกว่าท่านภาพร หรือท่ากลางอำพร ซึ่งไม่ปรากฏตามชื่อในภาพเขียนโบราณ ผู้วิจัยจึงใช้ชื่อเรียกท่ารำตามภาพเขียนเป็นหลักในการอธิบายท่ารำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.2.2 นาฏยศัพท์ ศัพท์ที่เกี่ยวกับลักษณะท่ารำที่ใช้ในการฝึกหัดเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร นาฏยศัพท์จึงเป็นส่วนหนึ่งในการรำ ที่อยู่ในการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำในแต่ละเพลง สามารถแยกออกเป็น 2 กลุ่มดังนี้

1) นาฏยศัพท์เบื้องต้น คือ นาฏยศัพท์พื้นฐาน เป็นรูปแบบมาตรฐานของท่ารำ ได้แก่ ตั้งวงบน วงกลาง วงล่าง จีบคว่ำ จีบหงาย ประเท้า ก้าวข้าง กระดกเท้า ห่มเข่า ฯลฯ

2) นาฏยศัพท์ในการเชื่อมกระบวนท่ารำ คือ ศัพท์ที่ใช้เรียกท่ารำที่จัดเป็นกระบวนท่า มีการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่งเป็นอีกท่าหนึ่ง หรืออยู่ในขณะปฏิบัติท่ารำให้สมบูรณ์ ได้แก่ สอดจีบ ย้อนตัว เยื้องตัว ฯลฯ ซึ่งการย้อนตัวและการเยื้องตัวถือเป็นนาฏยศัพท์ที่สำคัญในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ โดยมีวิธีปฏิบัติดังนี้

การย้อนตัว คือ การเปลี่ยนการถ่ายน้ำหนักตัว พร้อมกับการกดเกลียวข้างลำตัวจากข้างใดข้างหนึ่งไปยังอีกข้างหนึ่ง แล้วเปลี่ยนการถ่ายน้ำหนักตัวพร้อมกดเกลียวข้างกลับมายังข้างเดิม เสมือนการแสดงการใช้ร่างกายเคลื่อนไหวตามจังหวะไปในทิศทางใดทิศหนึ่งแล้วย้อนกลับมาที่เดิม โดยมีการปฏิบัติดังตามรางต่อไปนี้

ตารางที่ 19 การปฏิบัตินาฏยศัพท์การย้อนตัว

ลำดับ	ภาพนาฏยศัพท์การย้อนตัว	วิธีปฏิบัติ
1		ถ่ายน้ำหนักตัวไปทางขาที่ก้าวข้าง หยุดนิ่งรอจังหวะ
2		ค่อยๆ ยืดตัวขึ้นตามทำนองเพลงแล้วถ่ายน้ำหนักมาขาหลัง พร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว กดไหล่ และเอียงศีรษะขางเดียว พร้อมกับการถ่ายน้ำหนักตัวมายังอีกข้างหนึ่ง แล้วยุบตัวลงตามจังหวะ เช่น ในภาพก้าวข้างเท้าซ้าย แล้วยืดตัวขึ้นถ่ายน้ำหนักมาทางขวา พร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว กดไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้าย แล้วยุบตัวลงตามจังหวะ

ลำดับ	ภาพนาฏยศัพท์การย้อนตัว	วิธีปฏิบัติ
3		ค่อยๆ ยืดตัวขึ้นตามทำนองเพลงแล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว กดไหล่เอียงศีรษะ กลับไปยังท่าที่ 1 เช่น เมื่อน้ำหนักตัวอยู่ทางขวาให้ย้อนตัวโดยการถ่ายน้ำหนักตัว กดเกลียวข้างลำตัว กดไหล่ เอียงศีรษะข้างขวา แล้วยุบตัวลงตามจังหวะ

การเยื้องตัว หรือการใช้ตัว คือ การเคลื่อนไหวส่วนบนของร่างการ อย่างสมดุลของน้ำหนักข้างใดข้างหนึ่ง พร้อมกับการกดเกลียวข้างลำตัว และเอียงศีรษะไปทางเดียวกับการกดไหล่ โดยมีการปฏิบัติดังตามรางต่อไปนี้

ตารางที่ 20 การปฏิบัตินาฏยศัพท์การเยื้องตัว

ลำดับ	ภาพนาฏยศัพท์การเยื้องตัว	วิธีปฏิบัติ
1		ก้าวข้างถ่ายน้ำหนักตัวไปทางขาที่ก้าว กดไหล่เอียงศีรษะทางเดียวกัน

ลำดับ	ภาพนาฏยศัพท์การเยื้องตัว	วิธีปฏิบัติ
2		สะดุ้งตัวขึ้น น้ำหนักตัวอยู่ข้างเดิมพร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว แล้วกดไหล่เอียงศีรษะในข้างเดียวกัน เช่น เมื่อก้าวข้างทางซ้าย แล้วสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ แล้วกดเกลียวข้างขวามาข้างซ้ายพร้อมกับเอียงศีรษะไปทางเดียวกับการ
3		สะดุ้งตัวขึ้นพร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว แล้วกดไหล่เอียงศีรษะกลับไปท่าในลำดับที่ 1 เช่น เมื่ออยู่ในท่าที่กดไหล่ซ้าย ให้ยกตัวขึ้นเล็กน้อยแล้วกดเกลียวข้างซ้ายมาทางข้างขวาเอียงศีรษะทางขวา ให้น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลางให้สมดุลกันระหว่างขาทั้งสองข้าง

การฝึกทักษะการย้อนตัวและเยื้องตัว ต้องอาศัยความเข้าใจและการควบคุมอวัยวะของร่างกาย ในการเคลื่อนไหวตามส่วนต่างๆที่สำคัญ การย้อนตัวและเยื้องตัวถือเป็นหัวใจหลักและกลวิธีอย่างหนึ่งในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งผู้รำต้องใช้การฝึกฝนและประสบการณ์ในการปฏิบัติมาเป็นอย่างดี เนื่องจากร่างกายของแต่ละคนนั้นไม่เท่าเทียมกัน การย้อนตัวและการเยื้องตัวที่ดีจะต้องมีความพอดีกับผู้รำ จึงอาศัยความชำนาญและการฝึกฝนของผู้รำในการพัฒนาทักษะนี้

ท่ารำและนาฏยศัพท์ ถือเป็นหลักสำคัญเสมือนเป็นความรู้พื้นฐานที่ผู้รำจะต้องเข้าใจและปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง หน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงประกอบด้วยท่ารำและนาฏยศัพท์ทั้งที่คล้ายกันและต่างกัน การทำความเข้าใจท่ารำที่ใช้ประกอบการรำและหลักการใช้นาฏยศัพท์ตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระของแต่ละเพลง จะทำให้ผู้รำสามารถจดจำและปฏิบัติออกมาได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาหลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญในการทำความเข้าใจถึงส่วนประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ดนตรี ท่ารำ และการเคลื่อนไหวในการรำ ความสัมพันธ์กันระหว่างกระบวนการบรรเลงกับกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ ประกอบด้วยจังหวะเพลงที่ต้องมีความเข้าใจและสามารถฟังจังหวะการนับไปพร้อมๆกับการเคลื่อนไหวของท่ารำได้เป็นอย่างดี เพื่อ

หลีกเลี้ยงการผิดพลาดของท่ารำกับจังหวะเพลง นอกจากนี้การรู้จักท่ารำและนาฏยศัพท์ในการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำของหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลง เป็นส่วนที่ต้องจดจำเพื่อนำมาเรียบเรียงในการปฏิบัติตามลำดับและตรงตามจังหวะของเพลง ที่สำคัญการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำ เป็นกลวิธีที่ผู้รำใช้ประกอบท่าทางที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องตามกระบวนท่า โดยเฉพาะการย้อนตัวและเยื้องตัวเป็นทักษะที่สำคัญในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระนี้ ทักษะดังกล่าวจึงต้องอาศัยการฝึกฝนและประสบการณ์ของผู้รำแต่ละคน เพื่อปฏิบัติออกมาเหมาะกับสรีระร่างกายของผู้แสดงอย่างสมบูรณ์หรือไม่มากหรือน้อยจนเกินไป ทั้งนี้หลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระทั้งหมดนี้ จำเป็นต้องเรียนรู้ทักษะและความเข้าใจในรายละเอียดของแต่ละส่วนไปพร้อมๆกัน ซึ่งกระบวนการรำหน้าพาทย์เพลงตระประกอบด้วยลำดับและขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำดังหัวข้อถัดไปนี้

5.2 การศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ได้แบ่งเป็นหัวข้อของหน้าพาทย์เพลงตระในแต่ละเพลง โดยจัดลำดับจากการเรียนหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรโขนพระ ยกเว้นหน้าพาทย์เพลงตระบองกันในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ซึ่งจัดไว้ในลำดับสุดท้ายเนื่องจากมีลักษณะของจังหวะที่ต่างออกไป แต่ยังจัดอยู่ในกลุ่มหน้าพาทย์เพลงตระ เพราะว่า มีความหมายและการนำไปใช้ในการแสดงในกลุ่มความหมายเดียวกับเพลงตระ ผู้วิจัยจึงอธิบายกระบวนท่ารำซึ่งประกอบด้วย การปฏิบัติท่ารำ อธิบายถึงลำดับของท่ารำและนาฏยศัพท์ ตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์และ กระบวนท่ารำ อธิบายถึงวิธีการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำในแต่ละท่า ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.1 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

การรำหน้าพาทย์ตระนิมิตโขนพระ ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงถึงการเนรมิตสิ่งต่างๆ ได้แก่ การเนรมิตการหรือการแปลงกาย การเนรมิตสิ่งของ อาคาร บ้านเมือง รวมทั้งการประสิทธิประสานพร โดยมีลักษณะการบรรเลงประกอบด้วยเพลงตระนิมิตบรรเลง 2 เที่ยว แล้วลงท้ายด้วยเพลงรัว ในเพลงตระนิมิตใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่านผาลาเพียงไหล่และ ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูง) ปฏิบัติเป็นท่าคู่และใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัวเคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.1.1 การปฏิบัติกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิตโขนพระ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 21 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่ายืนตัวพระ	บรรเลงหน้าพาทย์ตระนิมิต
2	ท่าเทพประนม	
3	ย้อนตัว	2 จังหวะ
4	ท่าเทพประนม	
5	ย้อนตัว	2 จังหวะ
6	ท่าสอดสร้อยมาลา	
7	ย้อนตัว	2 จังหวะ
8	ท่าสอดสร้อยมาลา	
9	ย้อนตัว	2 จังหวะ
10	ท่าผาลาเพียงไหล่	
11	ย้อนตัว	2 จังหวะ
12	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	
13	ย้อนตัว	2 จังหวะ
14	ท่าผาลาเพียงไหล่ (ขวา)	
15	ย้อนตัว	2 จังหวะ
16	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	
17	ย้อนตัว	2 จังหวะ
18	กระบวนท่าแปลง	หน้าพาทย์เพลงรัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.1.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 10 ท่ายืนตัวพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	ยืนตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแตะที่หน้าขา งอแขนซ้ายเล็กน้อย **เท้า** : ยืนขาตึง เท้าทั้งสองข้างแยกออกจากกัน เท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวา

ภาพที่ 11 ท่าเทพประนม(ไหว้)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม(ท่าไหว้)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือทั้งสองตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา หันหน้าไปทางด้านขวา ยืดตัวขึ้นพร้อมกับประนมมือไหว้บริเวณหน้าอก **เท้า** : ประเท้าขวา ก้าวข้างทางด้านขวา **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะพร้อมกับกดปลายนิ้วมือทั้งสองข้างลงเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 12 ท่าเทพประนม(ไหว้)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	ท่าเทพประนม(ท่าไหว้)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองอยู่ในท่าไหว้ **เท้า** : ประเท้าซ้าย แล้วจึงวางเท้าซ้ายในท่าก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะพร้อมกับกดปลายนิ้วมือทั้งสองข้างลงเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 13 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	ท่าสอดสร้อยมาลา	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงเสมอไหล่ กดไหล่ขวา แล้วจึงยืดตัวขึ้นมือซ้ายม้วนจีบออกเป็นวงบน มือขวาหักข้อมือเข้ามาเป็นจีบระดับวงล่าง **เท้า** : ประเท้าขวา ก้าวข้างทางขวา **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 14 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	สอดสร้อยมาลา	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงเสมอไหล่ กดไหล่ซ้าย แล้วจึงยืดตัวขึ้นมือขวาม้วนจีบออกเป็นวงบน มือซ้ายหักข้อมือเข้ามาเป็นจีบระดับวงล่าง **เท้า** : ประเท้าซ้าย ก้าวข้างทางซ้าย **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 15 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงเยื้องมาด้านหน้าเสมอไหล่ ยืดตัวพร้อมกับม้วนมือจีบเป็นวงบน มือขวาหงายมือลง หันหน้าออกตามมือขวา **เท้า** : ประเท้าขวา ก้าวข้างทางขวา **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 16 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : ยืดตัวขึ้นพร้อมกับยกมือขวาขึ้น(ท่าสอดสูง) มือขวางอแขนแบมือเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ **เท้า** : ก้าวเท้าซ้ายไขว้เท้าขวาแล้วลากเท้าขวาขึ้นมาประเท้า ก้าวข้างทางขวา **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 17 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงเยื้องมาด้านหน้าเสมอไหล่ ยืดตัวพร้อมกับม้วนมือจีบเป็นวงบน มือซ้ายหงายมือลง หันหน้าออกตามมือขวา **เท้า** : ประเท้าซ้าย ก้าวข้างทางซ้าย **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 18 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ยืดตัวขึ้นพร้อมกับยกมือซ้ายขึ้น(ท่าสอดสูง) มือซ้ายงอแขนแบมือเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ **เท้า** : ก้าวเท้าขวาไขว้เท้าซ้ายแล้วลากเท้าซ้ายขึ้นมาประเท้า ก้าวข้างทางซ้าย **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 19 กระบวนท่าแปลง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	กระบวนท่าแปลง	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ยืดตัวขึ้นพร้อมกับประนมมือไหว้เหนือศีรษะ แล้วลดมือลงมาระดับหน้าอก จากนั้นกดไหล่ขวายืดตัวขึ้นยกมือไหว้เหนือศีรษะแล้วลดมือลงมาระดับหน้าอก **เท้า** : ประเท้าซ้าย ก้าวข้างย่อตัวลงแล้วจึงประเท้าขวา ก้าวข้างย่อตัวลง หมายเหตุ : ท่าไหว้ ทางขวาและทางซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 20 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่าแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองข้างจีบคว่ำระดับหน้าอก หันหน้าออกกดไหล่ซ้าย ยืดตัวขึ้นพร้อมกับคลายจีบทั้งสองข้างออก **เท้า** : ก้าวข้างขวา น้ำหนักตัวอยู่ทางซ้าย แล้วหมุนตัวจากทางขวา ไปทางด้านซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 21 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
12	กระบวนท่าแปลง (ต่อ)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งมือแล้วยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ **เท้า** : ประเท้าซ้าย ก้าวข้างไปทางซ้าย แล้วจึงหมุนตัวจากด้านซ้ายไปด้านขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 22 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
13	กระบวนท่าแปลง (ต่อ)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา **มือ** : มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาจีบระดับวงล่าง (ท่าสอดสร้อย) **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวหน้า แล้ววิ่งหายเข้าไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

การรำหน้าพาทย์ตระนอนโขนพระ ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงถึงการนอน โดยในการบรรเลงนั้นประกอบด้วย การบรรเลงเพลงตระนอนบรรเลง 2 เที่ยวและลงท้ายด้วยเพลงรัว ปฏิบัติท่ารำในลักษณะการนั่งรำ การรำหน้าพาทย์ตระนอนใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่ากินนรฟ้อนโอ้(สอดสูง) ท่านผาลาเพียงไหล่ ท่ากินนรรำ(จีบยาว) และท่าบัวชูฝัก ใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัว เคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะและทำนองเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.2.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระนอนโขนพระ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 22 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	นั่งพับเพียบตัวพระ	บรรเลงหน้าพาทย์ตระนอน
2	ท่าเทพประนม	
3	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	
4	ย้อนตัว	4 จังหวะ
5	ท่าผาลาเพียงไหล่	
6	ย้อนตัว	4 จังหวะ
7	ท่ากินนรรำ (จีบยาว)	
8	ย้อนตัว	4 จังหวะ
9	ท่าบัวชูฝัก	
10	ย้อนตัว	4 จังหวะ
11	ท่านอน	
12	กระบวนท่านอน	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.2.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 ท่านั่งพับเพียบตัวพระ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	นั่งพับเพียบตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : ฝ่ามือทั้งสองอยู่บริเวณหัวเข่า **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 24 ท่าเทพประนม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : รวมมือทั้งสองข้างยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ให้นิ้วโป้งจรดบริเวณหน้าผาก(บริเวณเชิงผม) แล้วลดมือกลับลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 25 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัว กดไหล่ซ้าย หันหน้าไปทางมือจีบ มือขวาแบมือข้างลำตัว แล้วมือทั้งสองข้างยกขึ้นพร้อมกัน มือซ้ายชูขึ้นงอแขนหงายมือเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 26 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายจีบปรกข้าง กดไหล่ขวาม้วนมือออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งวงเสมอไหล่แล้วพลิกมือแบลงมาที่ข้างลำตัว ถ่ายน้ำหนักตัวไปทางขวา **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 27 ท่ากินนรรำ (จีบยาว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	กินนรรำ(ท่าจีบยาว)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งวงเสมอไหล่ม้วนมือเป็นตั้งจีบหงายแขนตึง **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 28 ท่าบัวชูฝัก

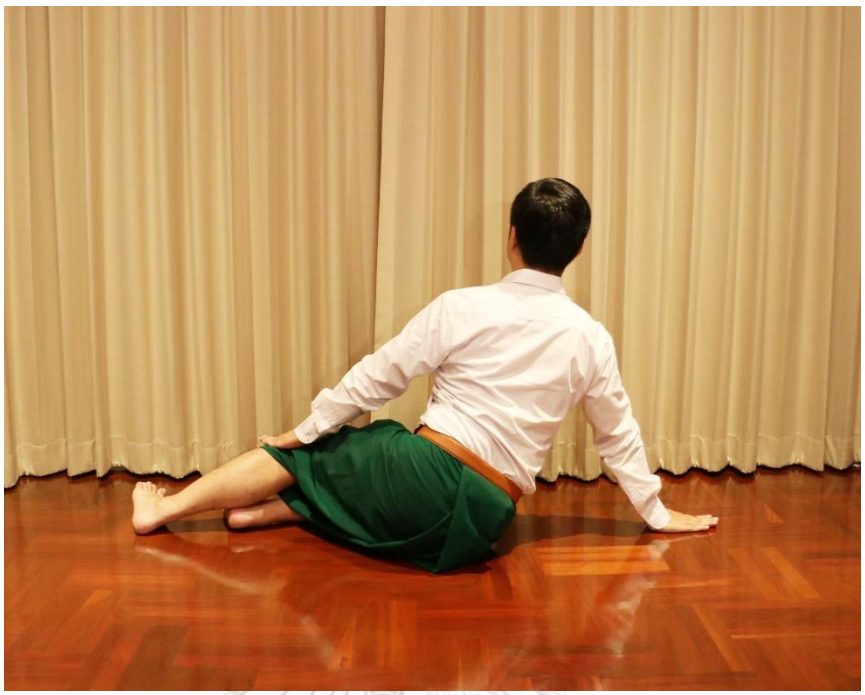
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	บัวชูฝัก	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายม้วนจีบลงมาตั้งเป็นวง ล่าง มือขวาพลิกมือขึ้นงอแขนแบมือเหนือศีรษะเป็น ท่าบัวชูฝัก ถ่ายน้ำหนักตัวไปทางขวา **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 29 ท่านอน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	นอน	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายม้วนมือจีบออกบริเวณหน้าอกแล้ววางข้างลำตัวแขนตึง เอนตัวไปทางซ้าย มือขววางไว้บริเวณหัวเข่าข้างขวา **เท้า** : เหยียดเท้าออกเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 30 กระบวนท่านอน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	กระบวนท่านอน	**ทิศ** : ด้านหลัง **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : พลิกตัวพร้อมกับเปลี่ยนมือขวาวางข้างลำตัว มือซ้ายวางบริเวณหัวเข่าข้างซ้าย แล้วจึงหันตัวกลับมาด้านหน้าในท่านั่งตัวพระ **เท้า** : เหยียดเท้าออกเล็กน้อย แล้วนั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 31 กระบวนท่านอน(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กระบวนท่านอน(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ใช้ปลายนิ้วชี้มือซ้ายแตะที่บริเวณหัวตาข้างซ้าย และหัวตาข้างขวา แล้วลดมือมาวางบริเวณหน้าขาในท่านั่งตัวพระ **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.3 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

การรำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงถึงการนอนในป่า โดยมีลักษณะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยเพลงตระบรรทมไพรบรรเลง 2 เที่ยว และลงท้ายด้วยเพลงรัว การปฏิบัติท่ารำในรูปแบบลักษณะการนั่งรำ ในเพลงตระบรรทมไพรใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 6 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูงมือล่อแก้ว) ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์) ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากินนรรำ(จีบยาว) และท่าบัวชูฝัก ใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัว เคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะและทำนองเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.3.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพรโขนพระ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 23 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	นั่งคุกเข่าตัวพระ	เริ่มบรรเลงเพลงตระบรรทมไพร
2	ท่าเทพประนม	
3	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูงมือล่อแก้ว)	
4	ย้อนตัว	2 จังหวะ
5	ย้อนตัวเปลี่ยนเป็นท่าวงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)	2 จังหวะ
6	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูงมือล่อแก้ว)	
7	ย้อนตัว	2 จังหวะ
8	ย้อนตัวเปลี่ยนเป็นท่าวงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)	2 จังหวะ
9	ท่าผาลาเพียงไหล่	
10	ย้อนตัว	4 จังหวะ
11	ท่ากินนรรำ	
12	ย้อนตัว	4 จังหวะ
13	ท่าบัวชูฝัก	
14	ท่าบัวชูฝัก	
15	กระบวนท่านอน	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.3.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 32 ท่านั่งตัวพระ(คุกเข่า)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	นั่งตัวพระ(คุกเข่า)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณหน้าขา **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 33 ท่าเทพประนม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : รวมมือทั้งสองข้างยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ให้นิ้วโป้งจรดบริเวณหน้าผาก(บริเวณเชิงผม) แล้วลดมือกลับลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 34 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูงมือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูงมือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือทั้งสองข้างจีบล่อแก้วมือซ้ายงอแขนคว่ำมือลงข้างลำตัว มือขวาหงายมือข้างลำตัว แล้วม้วนมือซ้ายหงายขึ้นไปเหนือศีรษะ มือขวาตั้งขึ้นแขนตึงเสมอไหล่ กดไหล่ขวา หน้ามองมือซ้าย **เท้า** : ตั้งเข่าซ้าย (ก้าวข้าง) **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 35 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	วงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาอยู่ระดับวงบน ลดมือซ้ายลงมาระดับวงกลาง แล้วจึงกดไหล่ขวา ตั้งข้อมือซ้ายขึ้นในระดับวงกลาง มือขวาตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงศีรษะทางขวา **เท้า** : ตั้งเข่าซ้าย (ก้าวข้าง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 36 ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูงมือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูงมือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบล่อแก้วงอแขน คว่ำมือลงข้างลำตัว มือซ้ายหงายมือข้างลำตัว ยกตัวขึ้นเท้าขวาก้าวข้าง พร้อมกับม้วนมือขวาหงายขึ้นไปเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งขึ้นแขนตึงเสมอไหล่ กดไหล่ซ้าย หน้ามองมือขวา **เท้า** : ตั้งเข่าขวา (ก้าวข้าง) **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 37 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	วงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายอยู่ระดับวงบน ลดมือขวาลงมาระดับวงกลาง จากนั้นถ่ายน้ำหนักกลับไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ตั้งข้อมือขวาขึ้นในระดับวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ซ้าย **เท้า** : ตั้งเข่าขวา (ก้าวข้าง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 38 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งมือแล้วพลิกมืองอแขนหงายข้อมือข้างลำตัว **เท้า** : นั่งคุกเข่าแล้วตั้งเข่าซ้าย (ก้าวข้าง) **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 39 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	กินนรรำ (ท่าจีบยาว)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งวงแล้วม้วนเข้าเป็นตั้งมือจีบแขนตึง กดไหล่ซ้าย หน้ามองมือจีบ **เท้า** : นั่งคุกเข่า **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 40 ท่าบัวชูฝัก

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	บัวชูฝัก	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมือข้างลำตัวระดับใต้หน้าอก จากนั้นม้วนจีบมือซ้ายยกขึ้น แบมือเหนือศีรษะ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา หน้ามองมือสูง **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 41 ท่าบัวชูฝัก

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	บัวชูฝัก	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือข้างลำตัวระดับใต้หน้าอก จากนั้นม้วนจีบมือขวายกขึ้นแบมือเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย หน้ามองมือสูง **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 42 กระบวนท่านอน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่านอน	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายม้วนมือจีบออกบริเวณหน้าอกแล้ววางข้างลำตัวแขนตึง เอนตัวไปทางซ้าย มือขววางไว้บริเวณหัวเข่าข้างขวาพร้อมกับลากเท้าออกเล็กน้อย **เท้า** : นั่งพับเพียบ แล้วลากเท้าออกข้างลำตัวเล็กน้อย **หมายเหตุ** : ในเพลงรัว หันตัวไปด้านหลังใช้มือขววางข้างลำตัว มือซ้ายวางบริเวณหัวเข่าข้างซ้าย แล้วจึงหันตัวกลับมาด้านหน้าในท่านั่งตัวพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 43 กระบวนท่านอน(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
12	กระบวนท่านอน(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ใช้ปลายนิ้วชี้มือซ้ายแตะที่บริเวณหัวตาข้างซ้ายและหัวตาข้างขวา แล้วลดมือมาวางบริเวณหน้าขาในท่านั่งตัวพระ **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.4 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

การรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ ใช้ประกอบกิริยาในการเนรมิตกายเฉพาะกับพระนารายณ์ในการแสดง ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยการเพลงตระนิมิตบรรเลง 2 เที่ยวและลงท้ายด้วยเพลงรัว การปฏิบัติท่ารำ ใช้ท่ารำหรือแม่ท่าพร้อมกับการถืออาวุธ คือ คทาและจักร(มือซ้ายถือจักรมือขวาถือคทา ใช้ท่ารำจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าปฐม ท่าโยนทับ ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูง) ท่ากรบน ท่ากรล่าง ปฏิบัติเป็นท่าคู่และใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัวเยื้องตัว เคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.4.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์นารายณ์ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 24 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่ายืนตัวพระ	บรรเลงหน้าพาทย์ตระนิมิต
2	ท่าปฐม	
3	ย้อนตัว	2 จังหวะ
4	ท่าปฐม	
5	ย้อนตัว	2 จังหวะ
6	ท่านารายณ์ขว้างจักร	
7	เยื้องตัว	2 จังหวะ
8	ท่านารายณ์ขว้างจักร	
9	เยื้องตัว	2 จังหวะ
10	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
11	ย้อนตัว	2 จังหวะ
12	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
13	ย้อนตัว	2 จังหวะ
14	ท่ากรบน	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
15	ย้อนตัว	2 จังหวะ
16	ท่ากรล่าง	
17	ย้อนตัว	2 จังหวะ
18	กระบวนท่าแปลง	หน้าพาทย์เพลงรัว

5.2.4.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 44 ท่ายืนตัวพระ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	ยืนตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือขวาถือ คทา มือซ้ายจักร งอแขนซ้ายเล็กน้อย **เท้า** : ยืนขาตึง น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา เท้าทั้งสองข้างแยกออกจากกัน เท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวา

ภาพที่ 45 ท่าปฐม

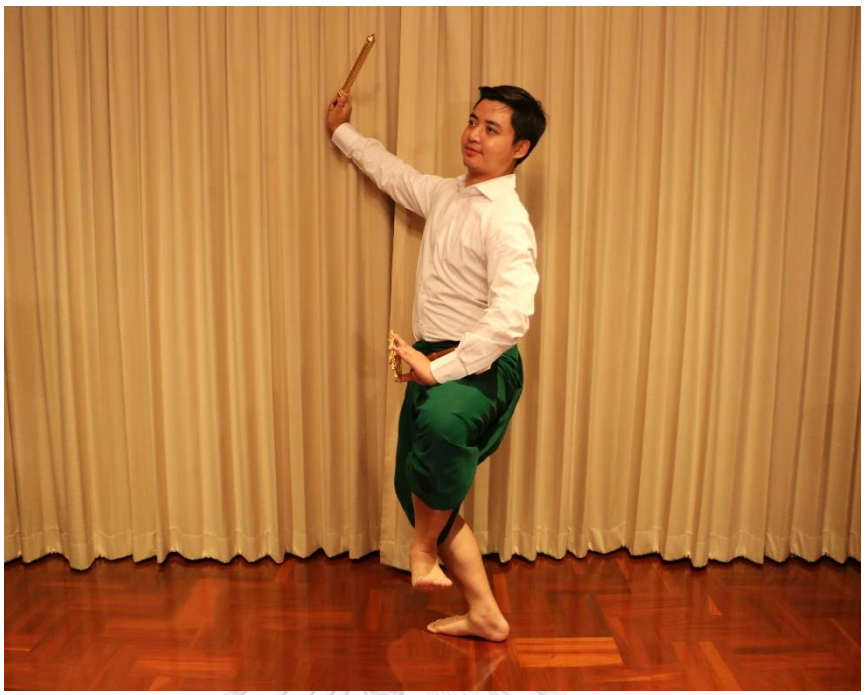
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	ปฐม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองถืออาวุธหงายมือออกบริเวณวงล่าง กดไหล่ขวา จากนั้นตั้งมือทั้งสองขึ้นพร้อมกับห่มเข่า วางเท้าลง ให้ข้อมือทั้งสองทับกัน (มือขวาทับมือซ้าย) หันหน้าไปทางขวา **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 46 ท่าปฐม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	ปฐม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือทั้งสองถืออาวุธหงายมือออกบริเวณวงล่าง กดไหล่ซ้าย จากนั้นตั้งมือทั้งสองขึ้นพร้อมกับห่มเข่า วางเท้าลง ให้ข้อมือทั้งสองทับกัน (มือซ้ายทับมือขวา) หันหน้าไปทางซ้าย **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 47 ท่านารายณ์ขว้างจักร

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	นารายณ์ขว้างจักร	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : ม้วนมือขวาเป็นวงบน มือซ้ายตั้งขึ้นบริเวณหัวเข่า กดไหล่ซ้าย **เท้า** : ยกเท้าซ้าย **หมายเหตุ** : เยื้องตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 48 ท่านารายณ์ขว้างจักร

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	นารายณ์ขว้างจักร	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ม้วนมือซ้ายขึ้นเป็นวงบน มือขวาตั้งมือบริเวณหัวเข่า กดไหล่ขวาเอียงศีรษะทางขวา **เท้า** : ยกเท้าขวา **หมายเหตุ** : เยื้องตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 49 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือซ้ายคว่ำลง มือขวาหงายมือ ทั้งสองอยู่บริเวณข้างลำตัว แล้วเปลี่ยนมือซ้ายม้วนมือเข้าหาตัว แล้วยกมือขึ้น งอแขนหักข้อมืออยู่เหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือขึ้นแขนตึง พร้อมกับวางเท้าในลักษณะก้าวข้างกดไหล่ขวา **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 50 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือขวาคว่ำลง มือซ้ายหงายมือ ทั้งสองอยู่บริเวณข้างลำตัว แล้วเปลี่ยนมือขวาม้วนมือเข้าหาตัว แล้วยกมือขึ้น งอแขนหักข้อมืออยู่เหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งขึ้นแขนตึง **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 51 ท่ากรบน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	ท่ากรบน	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือทั้งสองหักข้อมือเข้าหากันบริเวณหน้าอก แล้วคลายมือออกเป็นวงบน **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 52 ท่ากรล่าง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	ท่ากรล่าง	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองคว่ำลงบริเวณวงล่าง เคลื่อนมือทั้งสองขึ้นออกด้านข้าง งอแขนทั้งสองข้าง หงายข้อมือลง **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 53 กระบวนท่าแปลง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่าแปลง	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย **มือ** : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง **เท้า** : ก้าวขาซ้ายไขว้ขาขวา กดไหล่ซ้าย **หมายเหตุ** : ขยั่นเท้าควงคทา หมุนรอบตัวจากทางขวาไปด้านซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 54 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
12	กระบวนท่าแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา **มือ** : มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่าง **เท้า** : ก้าวขาขวาไขว้ขาซ้าย **หมายเหตุ** : ขยั่นเท้าควงคทา หมุนรอบตัวจากทางซ้ายไปด้านขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 55 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
13	กระบวนท่าแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองข้างคว่ำลงระดับหน้าอก งอแขน กดไหล่ซ้าย หันหน้าออก **เท้า** : ก้าวข้างขวาแล้วหมุนตัวทางซ้ายไปด้านขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 56 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
14	กระบวนแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย **มือ** : มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหักข้อมือบริเวณวงล่าง กดไหล่ซ้าย **เท้า** : เท้าซ้ายก้าวหน้าแล้วหมุนตัวไปทางซ้ายเข้าเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.5 ศึกษากระบวนท่ารำตระเชิญ

การรำหน้าพาทย์ตระเชิญ ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครที่แสดงถึงการอัญเชิญเทพ เทวดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนใหญ่จะใช้ในการแสดงในตอนที่ตัวละครทำพิธีกรรม โดยการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยการบรรเลงเพลงตระเชิญบรรเลง 2 เที่ยวและลงท้ายด้วยเพลงรัวการปฏิบัติท่ารำ ใช้รูปแบบลักษณะของการนั่งรำ ในการรำหน้าพาทย์ตระเชิญ ใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง ท่านารายณ์ขว้างจักร ท่ากินนรฟ้อนโอ่(ท่าสอดสูง) ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์) ปฏิบัติเป็นท่าคู่และใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัว เคลื่อนไหวไปตามจังหวะเพลง ดังมีรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.5.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 25 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่านั่งคุกเข่าตัวพระ	บรรเลงหน้าพาทย์ตระเชิญ
2	ท่าเทพประนม	
3	ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง	
4	ท่านารายณ์ขว้างจักร	
5	ย้อนตัว	4 จังหวะ
6	ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง	
7	ท่านารายณ์ขว้างจักร	
8	ย้อนตัว	4 จังหวะ
9	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
10	ท่าวงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	
11	ย้อนตัว	2 จังหวะ
12	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
13	ท่าวงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	
14	ย้อนตัว	2 จังหวะ
15	กระบวนท่าไหว้ (ไหว้ 3 ครั้ง)	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.5.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 57 ท่านั่งตัวพระ(คุกเข่า)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	นั่งตัวพระ(คุกเข่า)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณหน้าขา **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 58 ท่าเทพประนม(ท่าไหว้)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม(ท่าไหว้)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : รวมมือทั้งสองข้างยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ให้นิ้วโป้งจรดบริเวณหน้าผาก(บริเวณเชิงผม) แล้วลดมือกลับลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 59 ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	บัวชูฝักจีบส่งหลัง	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัวแล้วชูจีบขึ้นงอแขนหงายมือเหนือศีรษะ มือซ้ายเลื่อนผ่านลำตัวไปข้างหลังในท่าส่งจีบหลัง **เท้า** : ยกตัวขึ้นเท้าซ้ายก้าวข้างแล้วกระดกเท้าหลัง (เท้าขวา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 60 ท่านารายณ์ขว้างจักร

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	นารายณ์ขว้างจักร	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : แทงมือทั้งสองข้างออก กดไหล่ซ้าย หน้ามองมือขวา เป็นท่าโยนทับ(มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่างบริเวณหัวเข่าข้างซ้าย) **เท้า** : ลากเท้าซ้ายกลับมานั่งคุกเข่า แล้วจึงยกตัวขึ้นตั้งเข่าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 61 ท่าบัวชูฝักจีบส่งหลัง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	บัวชูฝักจีบส่งหลัง	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย หันตัวกลับมาทางด้านซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวแล้วชูจีบขึ้นงอแขนหงายมือเหนือศีรษะ มือขวาเลื่อนผ่านลำตัวไปข้างหลังในท่าส่งจีบหลัง **เท้า** : ยกตัวขึ้น ตั้งเข่าขวาแล้วกระดกเท้าหลัง(เท้าซ้าย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 62 ท่านารายณ์ขว้างจักร

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	นารายณ์ขว้างจักร	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : แทงมือทั้งสองข้างออก กดไหล่ขวา หน้ามองมือซ้าย เป็นท่าโยนทับ(มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่างบริเวณหัวเข่าข้างขวา) กดไหล่ซ้ายหันหน้าออก **เท้า** : ลากเท้าขวากลับมานั่งคุกเข่า แล้วจึงยกตัวขึ้นตั้งเข่าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 63 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวมือขวาแบมือข้างลำตัวแล้วมือทั้งสองข้างยกขึ้นพร้อมกันเป็นท่า นภาพร(มือซ้ายชูขึ้นงอแขนหงายมือเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่) **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 64 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดเกลียวข้างซ้ายย้อนตัว ลดมือซ้ายลงมาแทงมือไปด้านหลัง กดไหล่ซ้ายแล้วตั้งเป็นวงกลางข้างลำตัว กดไหล่ขวา มือขวายกขึ้นตั้งวงบน ถ่ายน้ำหนักตัวทางด้านซ้าย **เท้า** : นั่งคุกเข่า **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 65 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัวมือซ้ายแบมือข้างลำตัวแล้วมือทั้งสองข้างยกขึ้นพร้อมกันเป็นท่านภาพร (มือขวาชูขึ้นงอแขนหงายมือเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่) **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 66 ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดเกลียวข้างขวาย้อนตัว ลดมือขวาลงมา ลดมือมาเป็นวงกลางแล้วกดไหล่ซ้ายข้าง มือซ้ายยกขึ้นตั้งวงบน ถ่ายน้ำหนักตัวทางด้านขวา **เท้า** : นั่งคุกเข่า **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 67 กระบวนท่าไหว้

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่าไหว้	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งมือยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ไหว้เบี่ยงตัวไปทางขวาแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก แล้วยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะไหว้เบี่ยงตัวไปทางด้านซ้ายแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก แล้วจึงยกขึ้นไหว้ไปทางด้านหน้าแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งคุกเข่า **หมายเหตุ** : ไหว้ 3 ครั้ง (ขวา ซ้าย หน้าตรง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.6 ศึกษากระบวนท่ารำตระสันนิบาต

การรำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงถึงการร่วมชุมนุมหรือการประชุมของเหล่าเทพ เทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยคำว่า สันนิบาต ในพจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530 (2530: 1167) หมายถึง สันนิบาต น. การประชุม การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยเพลงตระสันนิบาตบรรเลง 2 เที่ยวและลงท้ายด้วยเพลงรัว การปฏิบัติท่ารำในรูปแบบลักษณะการนั่งรำ ใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าบัวชูฝัก ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากินนรรำ(จีบนาว) ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูง) ใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัว เคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะและทำนองเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.6.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 26 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่านั่งตัวพระ(พับเพียบ)	เริ่มบรรเลงหน้าพาทย์ตระสันนิบาต
2	ท่าเทพประนม	
3	ท่าบัวชูฝัก	
4	ย้อนตัว	4 จังหวะ
5	ท่าบัวชูฝัก	
6	ย้อนตัว	4 จังหวะ
7	ท่าผาลาเพียงไหล่	
8	ย้อนตัว	4 จังหวะ
9	ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว)	
10	ย้อนตัว	4 จังหวะ
11	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
12	ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	
13	กระบวนท่าไหว้	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2.6.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 68 ท่านั่งตัวพระ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	นั่งตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณหน้าขา **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 69 ท่าเทพประนม(ไหว้)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม(ท่าไหว้)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : รวมมือทั้งสองข้างยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ให้นิ้วโป้งจรดบริเวณหน้าผาก(บริเวณเชิงผม) แล้วลดมือกลับลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 70 ท่าบัวชูฝัก

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	บัวชูฝัก	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัว แล้วม้วนมือขึ้นงอแขนแบมือเหนือศีรษะ พร้อมกับมือขวาหงายมือออกข้างลำตัวแล้วพลิกเข้ามาเป็นวงล่าง กดไหล่ขวา **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** :ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 71 ท่าบัวชูฝัก

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	บัวชูฝัก	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แล้วม้วนมือขึ้น งอแขนแบมือเหนือศีรษะ พร้อมกับมือซ้ายหงายมือออกข้างลำตัวแล้วพลิกเข้ามาเป็นวงล่าง กดไหล่ซ้าย **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 72 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งมือขึ้นแล้วพลิกข้อมือลง งอแขนแบมือข้างลำตัว กดไหล่ขวา **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 73 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	กินนรรำ(ท่าจีบยาว)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายจีบปรกข้างม้วนมือออกเป็นวงบน มือขวาตั้งมือขึ้นม้วนมือเป็นตั้งจีบแขนตึง หันหน้ามองมือจีบ กดไหล่ซ้าย **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 4 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 74 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัว แล้วม้วนมือจีบขึ้น งอแขนแบมือเหนือศีรษะ มือขวาหงายมือออกข้างลำตัว พลิกขึ้นตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ หน้ามองมือสูง **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 75 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	กินนรฟ้อนโอ่ (ท่าสอดสูง)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แล้วม้วนจีบขึ้นงอแขนแบมือเหนือศีรษะ มือซ้ายหงายมือออกข้างลำตัว พลิกขึ้นตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ หน้ามองมือสูง **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 76 กระบวนท่าไหว้

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กระบวนท่าไหว้	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งมือยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ เบี่ยงตัวไปทางขวาแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก แล้วยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะไหว้เบี่ยงตัวไปทางด้านซ้ายแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก แล้วจึงยกขึ้นไหว้ไปทางด้านหน้าแล้วลดมือลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งพับเพียบ **หมายเหตุ** : ไหว้ 3 ครั้ง (ขวา ซ้าย หน้าตรง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.7 ศึกษากระบวนท่ารำตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

การรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตามความหมายของคำแล้ว บรรทม แปลว่า นอน ส่วนคำว่า สินธุ์ ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หมายถึง สินธุ์ น. มหาสมุทร ตระนารายณ์บรรทมสินทุ์จึงหมายถึง การนอนของพระนารายณ์กลางเกษียรสมุทร(ทะเลน้ำนม) ซึ่งพระนารายณ์นั้นนอนอยู่บนหลังพญาอนันตนาคราช กลางเกษียรสมุทร เพลงนี้จึงใช้ประกอบกิริยาการนอนเฉพาะพระนารายณ์ และยังเป็นเพลงประจำกายของเพลงนารายณ์ที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยการบรรเลงเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์บรรเลง 2 เที่ยวแล้วลงท้ายด้วยเพลงรัว ปฏิบัติท่ารำในลักษณะการนั่งรำ ใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 6 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าล่อแก้ว ท่าบัวชูฝัก ท่านารายณ์ขว้างจักร ท่ากรบน และท่ากรล่าง ปฏิบัติเป็นท่าคู่และใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัว เคลื่อนไหวร่างกายไปตามจังหวะและทำนองเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.7.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

ตารางที่ 27 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่านั่งคุกเข่าตัวพระ	บรรเลงเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธุ์
2	ท่าเทพประนม	
3	ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)	
4	ย้อนตัว	2 จังหวะ
5	ท่าบัวชูฝัก	
6	ท่านารายณ์ขว้างจักร	
7	ย้อนตัว	2 จังหวะ
8	ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)	
9	ย้อนตัว	2 จังหวะ
10	ท่าบัวชูฝัก	
11	ท่านารายณ์ขว้างจักร	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
12	ย้อนตัว	2 จังหวะ
13	กรบน	
14	ย้อนตัว	2 จังหวะ
15	กรล่าง	
16	ย้อนตัว	2 จังหวะ
17	กระบวนท่านอน	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

5.2.7.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 77 ท่านั่งตัวพระ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	นั่งตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณหน้าขา **เท้า** : นั่งคุกเข่า

ภาพที่ 78 ท่าเทพประนม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : รวมมือทั้งสองข้างยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ ให้นิ้วโป้งจรดบริเวณหน้าผาก(บริเวณเชิงผม) แล้วลดมือกลับลงมาที่บริเวณหน้าอก **เท้า** : นั่งคุกเข่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 79 ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	เครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ขวา หันตัวไปทางด้านขวา มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณใต้หน้าอก มือซ้ายจีบล่อแก้วหงายมือ มือขวาจีบล่อแก้วคว่ำ แล้วม้วนมือขวาหงายออก พร้อมกับพลิกมือซ้ายตั้งขึ้น จากนั้นกดเกลียวข้างซ้าย แล้วยกตัวขึ้นพร้อมกับตั้งมือบริเวณหน้าอก ให้ข้อมือทั้งสองข้างชิดกัน (มือขวาตั้งขึ้น มือซ้ายหักข้อมือลง) ถ่ายน้ำหนักไปทางเท้าซ้าย **เท้า** : ตั้งเข่าซ้าย ก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ พร้อมกับพลิกข้อมือสลับให้มือซ้ายขึ้นบนมือขวาลงล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 80 ท่าบัวชูฝัก(มือล่อแก้ว)

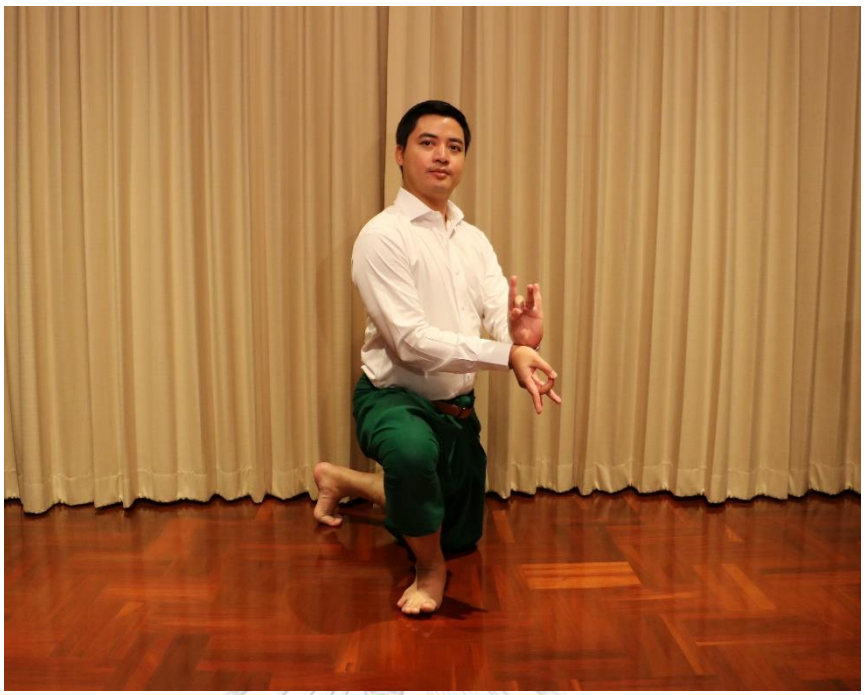
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	บัวชูฝัก (มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือขวาจีบล่อแก้วคว่ำมือลงข้างลำตัว มือซ้ายหงายมือข้างลำตัว แล้วจึงยกตัวขึ้น ก้าวเท้าซ้ายกระดกเท้าหลัง เลื่อนมือขวางอแขนหงายขึ้นเหนือศีรษะ มือซ้ายตั้งขึ้นบริเวณบนหัวเข่า กดไหล่ซ้าย **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าซ้ายกระดกเท้าหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 81 ท่านารายณ์ข้างจักร(มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	นารายณ์ขว้างจักร (มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือทั้งสองข้างจีบล่อแก้วอยู่ตำแหน่งเดิม แล้วม้วนมือออกยกตัวขึ้น เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาอยู่บริเวณแง่ศีรษะ มือซ้ายอยู่บริเวณหัวเข่าข้างซ้าย กดไหล่ขวา ถ่ายน้ำหนักตัวไปทางเท้าซ้าย **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 82 ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	ท่าเครือวัลย์พันไม้(มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ซ้าย หันตัวไปทางด้านซ้าย มือทั้งสองข้างอยู่บริเวณใต้หน้าอก มือขวาจีบล่อแก้วหงายมือ มือซ้ายจีบล่อแก้วคว่ำ แล้วม้วนมือซ้ายหงายออก พร้อมกับพลิกมือขวาตั้งขึ้น จากนั้นกดเกลียวข้างขวา แล้วยกตัวขึ้นพร้อมกับตั้งมือบริเวณหน้าอก ให้ข้อมือทั้งสองข้างชิดกัน (มือซ้ายตั้งขึ้น มือขวาหักข้อมือลง) ถ่ายน้ำหนักไปทางเท้าขวา **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ พร้อมกับพลิกข้อมือสลับให้มือขวาขึ้นบนมือซ้ายลงล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 83 ท่าบัวชูฝัก(มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	บัวชูฝัก (มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบล่อแก้วคว่ำมือลงข้างลำตัว มือขวาหงายมือข้างลำตัว แล้วจึงยกตัวขึ้น ก้าวเท้าขวากระดกเท้าหลัง เลื่อนมือซ้ายงอแขนหงายขึ้นเหนือศีรษะ มือขวาตั้งขึ้นบริเวณบนหัวเข่า กดไหล่ขวา **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าขวากระดกเท้าหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 84 ท่านารายณ์ขว้างจักร(มือล่อแก้ว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	นารายณ์ขว้างจักร (มือล่อแก้ว)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือทั้งสองข้างจีบล่อแก้วอยู่ตำแหน่งเดิม แล้วม้วนมือออกยกตัวขึ้น เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายอยู่บริเวณแง่ศีรษะ มือขวาอยู่บริเวณหัวเข่าข้างขวา กดไหล่ซ้าย ถ่ายน้ำหนักตัวไปทางเท้าขวา **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 85 ท่ากรบน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กรบน	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือทั้งสองข้างจีบล่อแก้ว หักข้อมือทั้งสองข้างเข้ามาในบริเวณหน้าอก จากนั้นเคลื่อนมือออกไปบริเวณแง่ศีรษะ พร้อมกับยกตัวขึ้น ถ่ายน้ำหนักไปทางซ้าย **เท้า** : นั่งคุกเข่า แล้วตั้งเข่าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 86 ท่ากรล่าง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	กรล่าง	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือทั้งสองข้างจีบล่อแก้วคว่ำลง บริเวณใต้หน้าอก เคลื่อนมือขึ้นออกหงายมือไว้ข้างลำตัว กดไหล่ซ้าย หันหน้าไปทางขวา **เท้า** : นั่งคุกเข่า **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 2 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 87 กระบวนท่านอน

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	กระบวนท่านอน	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือซ้ายม้วนมือจีบออกบริเวณหน้าอกแล้ววางข้างลำตัวแขนตึง เอนตัวไปทางซ้าย มือขววางไว้บริเวณหัวเข่าข้างขวา **เท้า** : นั่งพับเพียบ เหยียดเท้าออกเล็กน้อย **หมายเหตุ** : เมื่อบรรเลงเพลงรัวให้กลับตัวหันไปด้านหลังใช้มือขวาวางข้างลำตัวมือซ้ายวางบริเวณหัวเข่าข้างซ้าย แล้วจึงหันตัวกลับมาด้านหน้าในท่านั่งตัวพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 88 กระบวนท่านอน(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่านอน(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ใช้ปลายนิ้วชี้มือซ้ายแตะที่บริเวณหัวตาข้างซ้ายเอียงศีรษะทางซ้ายและหัวตาข้างขวาเอียงศีรษะทางขวา แล้วลดมือมาวางบริเวณหน้าขาในท่านั่งตัวพระ **เท้า** : นั่งพับเพียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.8 ศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

การรำหน้าพาทย์ตระบองกันโขนพระ ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครแสดงถึงการเนรมิต เช่นเดียวกับหน้าพาทย์ตระนิมิต ซึ่งชื่อของเพลงไม่ได้มีความสัมพันธ์กับการแสดงกิริยาในการใช้ประกอบการแสดงของตัวละคร โดยน่าจะเพียนมาจากคำว่า กระบองกัน หรือตะบองกัน ซึ่งมีความหมายตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542(2542: 46) “กระบอง น. ไม้สั้นสำหรับใช้ตี มีรูปกลมบ้าง เหลี่ยมบ้าง คล้ายพลองแต่สั้นกว่า, ใช่ว่าตะบองก็มี” นอกจากนี้หน้าพาทย์ตระบองกันใช้หน้าทับที่ต่างออกไปจากหน้าทับตระ ซึ่งลักษณะของจังหวะเพลงตระบองกันจะไม่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ มีจังหวะที่สั้นยาวกระชั้นไม่เท่ากัน อย่างไรก็ตามจุดมุ่งหมายในการใช้ประกอบการแสดงนั้นถือว่าอยู่กลุ่มเดียวกับเพลงตระ จึงสามารถเรียกว่าตระบองกัน หรือ กระบองกันได้ โดยการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยการบรรเลงเพลงตระบองกันบรรเลง 2 เที่ยวแล้วลงท้ายด้วยเพลงรัว ในเพลงตระบองกันใช้ท่ารำหรือแม่ท่าจำนวน 4 ท่า ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่านผาลาเพียงไหล่และ ท่ากินนรรำ(จีบยาว) ใช้นาฏยศัพท์ เยื้องตัวและย้อนตัวเคลื่อนไหวตามจังหวะและทำนองเพลง ดังรายละเอียดการปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อไปนี้

5.2.8.1 นาฏยศัพท์และการปฏิบัติกระบวนท่ารำ

การปฏิบัติท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกันโขนพระ ใช้ท่ารำหลักและการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามขั้นตอนในการรำตามตารางดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 28 ลำดับขั้นตอนการปฏิบัติตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
1	ท่ายืนตัวพระ	เริ่มบรรเลงหน้าพาทย์ตระบองกัน
2	ท่าเทพประนม	
3	เยื้องตัว	2 จังหวะ
4	ท่าเทพประนม	
5	เยื้องตัว	2 จังหวะ
6	ท่าสอดสร้อยมาลา	
7	ย้อนตัว	12 จังหวะ
8	ท่าผาลาเพียงไหล่	

ลำดับที่	ขั้นตอนการปฏิบัติท่ารำ	การเคลื่อนไหวตามจังหวะ
10	ท่ากินนรรำ (ท่าจีบยาว)	
11	ย้อนตัว	12 จังหวะ
12	ท่าสอดสร้อยมาลา	
13	กระบวนท่าแปลง	บรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว

5.2.8.2 กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

แสดงแบบท่ารำโดย ผู้วิจัย

ภาพที่ 89 ท่ายืนตัวพระ

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
1	ยืนตัวพระ	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : หน้าตรง **มือ** : มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายแตะที่หน้าขา งอแขนซ้ายเล็กน้อย **เท้า** : ยืนขาตึง เท้าทั้งสองข้างแยกออกจากกัน เท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวา

ภาพที่ 90 ท่าเทพประนม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
2	เทพประนม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองตั้งวงล่าง กดไหล่ขวาประเท้า หันหน้าไปทางด้านขวา ยืดตัวขึ้นพร้อมกับประนมมือไหว้บริเวณหน้าอก ห่มเข่าก้าวข้าง จากนั้น **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : เยื้องตัว 2 จังหวะ พร้อมกับกดปลายนิ้วมือทั้งสองข้างลงเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 91 ท่าเทพประนม

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
3	เทพประนม	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือทั้งสองอยู่ในท่าไหว้ กดไหล่ซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย ประเท้าซ้ายแล้วห่มเข่าก้าวข้าง **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : เยื้องตัว 2 จังหวะพร้อมกับกดปลายนิ้วมือทั้งสองข้างลงเล็กน้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 92 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
4	สอดสร้อยมาลา	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวง เสมอไหล่เยื้องมาข้างหน้า แล้วจึงยืดตัวขึ้นพร้อมกับมือซ้ายม้วนจีบออกเป็นวงบน มือขวาหักข้อมือเข้ามาเป็นจีบระดับวงล่าง แล้วจึงห่มเข่าวางเท้าในท่าก้าวข้างขวา **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 12 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 93 ท่าผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
5	ผาลาเพียงไหล่	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบนพร้อมกับมือซ้ายตั้งวงงอแขนข้างลำตัวแล้วพลิกมือแบลง แล้วห่มเข่าวางเท้าก้าวข้าง เอียงศีรษะทางขวา **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : เยื้องตัว 6 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 94 ท่ากินนรรำ(ท่าจีบยาว)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
6	กินนรรำ(ท่าจีบยาว)	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : กดไหล่ขวา มือซ้ายจีบปรกข้างม้วนออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งมือแล้วม้วนเข้าเป็นตั้งมือจีบแขนตึงหน้ามองมือจีบ **เท้า** : ประเท้าขวาก้าวข้าง **หมายเหตุ** : ย้อนตัว 12 จังหวะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 95 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
7	สอดสร้อยมาลา	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : กดไหล่ซ้าย มือขวาจีบปรกข้างม้วนมือเป็นวงบน มือซ้ายตั้งวง หักข้อมือม้วนเข้าลงมาเป็นจีบระดับชายพก พร้อมกับหุ่มเข่าวางเท้าลง **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 96 กระบวนท่าแปลง

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
8	กระบวนท่าแปลง	**ทิศ** : ด้านหน้า **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งมือขึ้นไหว้เหนือศีรษะ เยื่องไปทางขวา แล้วประเท้าขวา ไหว้เหนือศีรษะเยื่องไปทางซ้าย แล้วลดมือไหว้อยู่บริเวณหน้าอก **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง แล้วประเท้าขวาก้าวข้างแล้วผสมเท้าทั้งสองข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 97 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
9	กระบวนท่าแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย **มือ** : มือทั้งสองข้างจีบคว่ำระดับหน้าอก หันหน้าออกกดไหล่ซ้าย ยืดตัวขึ้นพร้อมกับคลายจีบทั้งสองข้างออกแล้ว **เท้า** : เท้าขวาอยู่ในท่าก้าวข้างทางขวา **หมายเหตุ** :หมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 98 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
10	กระบวนท่าแปลง (ต่อ)	**ทิศ** : ด้านซ้าย **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : ตั้งมือขึ้น ยกขึ้นไหว้เหนือศีรษะ **เท้า** : ประเท้าซ้ายก้าวข้าง **หมายเหตุ** : หมุนตัวจากด้านซ้ายไปด้านขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 99 กระบวนท่าแปลง(ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่ารำ	คำอธิบายการปฏิบัติท่ารำ
11	กระบวนท่าแปลง(ต่อ)	**ทิศ** : ด้านขวา **ศีรษะ** : เอียงซ้าย แล้วเอียงขวา **มือ** : มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาจีบระดับวงล่าง **เท้า** : เท้าขวาก้าวหน้า (เท้าขวาอยู่หน้าเท้าซ้าย) **หมายเหตุ** : วิ่งหายเข้าไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 การศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระในหลักสูตร ด้วยการสังเกตการณ์รำจากรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง แสดงให้เห็นถึงหลักการรำและกลวิธีในการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 8 เพลง จึงสามารถแบ่งตามหัวข้อการวิเคราะห์กระบวนท่ารำได้ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์ท่ารำและลักษณะการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

2. วิเคราะห์จังหวะเพลงกับกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

5.3.1 วิเคราะห์ลักษณะการรำและท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ท่ารำถือว่าเป็นส่วนประกอบหลักของการรำหน้าพาทย์ ซึ่งถูกเรียบเรียงและสืบทอดมาตั้งแต่อดีต จนเข้ามาอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของผู้เรียนโขนพระในสถานศึกษา การรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงสามารถแยกองค์ประกอบของลักษณะการรำและท่ารำในแต่ละเพลง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

<u>1) ลักษณะการรำหน้าพาทย์เพลงตระ</u>

จากการศึกษาการบรรเลงและกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการรำหน้าพาทย์เพลงตระตามจุดมุ่งหมายของตัวละครในการใช้เพลงตระในแต่ละเพลง ซึ่งเพลงตระทุกเพลงสามารถแยกส่วนสำคัญของแต่ละเพลงออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนของหน้าพาทย์เพลงตระ และส่วนของหน้าพาทย์เพลงรัวซึ่งบรรเลงติดต่อกัน ดังนั้น ในลักษณะการรำประกอบเพลงตระแต่ละเพลง จึงมีลักษณะที่แสดงถึงการใช้ตามจุดประสงค์ของตัวละคร 2 ส่วน คือส่วนของการเตรียมตัวเพื่อจะบรรลุตามจุดประสงค์ของการใช้เพลง จะบรรเลงเพลงตระตามจุดประสงค์ที่ใช้ของตัวละครและมีกระบวนท่ารำตามลักษณะของการใช้เพลง และส่วนที่ 2 คือส่วนของการเปลี่ยนแปลงหรือสำเร็จตามจุดประสงค์ของตัวละครจะบรรเลงเพลงรัว ซึ่งมีกระบวนท่ารำตามความหมายหรือจุดประสงค์ของตัวละคร ดังจะเห็นได้ในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 29 ลักษณะของการรำและส่วนประกอบของการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

ลักษณะการรำ	ส่วนประกอบของการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระ	
	เพลงตระ	เพลงรัว
ยืนรำ	นิมิต	กระบวนท่าแปลง
	บองกัน	กระบวนท่าแปลง
	นารายณ์	กระบวนท่าแปลง
นั่งรำ	นอน	กระบวนท่านอน
	บรรทมไพร	กระบวนท่านอน
	นารายณ์บรรทมสินธุ์	กระบวนท่านอน
	เชิญ	กระบวนท่าไหว้
	สันนิบาต	กระบวนท่าไหว้

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 29 แสดงให้เห็นถึงลักษณะการรำ ซึ่งสามารถแบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ การยืนรำและการนั่งรำ โดยลักษณะของการรำขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายของตัวละคร ซึ่งกำหนดโดยการใช้เพลงตระตามความหมายที่มุ่งหวังเพื่อบรรลุผลสำเร็จ ได้แก่ การยืนรำสำหรับการแปลงการในเพลงตระนิมิต ตระบองกัน ตระนารายณ์ การนั่งรำสำหรับการเข้านอนในเพลงตระนอน ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ และการนั่งรำสำหรับการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในเพลงตระเชิญและตระสันนิบาต ซึ่งหลังจากการรำตามความมุ่งหวังในเพลงตระเหล่านี้แล้ว จึงเป็นกระบวนท่ารำในเพลงรัว ที่แสดงถึงขั้นตอนสุดท้ายหรือการแสดงผลสำเร็จของจุดประสงค์ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระนั้นๆ นอกจากลักษณะการรำหน้าพาทย์เพลงตระทั้งสองลักษณะที่สอดคล้องกับกิริยาของตัวละครในการรำหน้าพาทย์เพลงตระตามความหมายในการใช้ประกอบการแสดง ท่ารำแต่ละท่าก็เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) ท่ารำในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ

ท่ารำตามตำรานาฏศิลป์ไทย มีการสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนมาถึงปัจจุบัน ท่ารำแต่ละท่ามีชื่อเรียกและการปฏิบัติด้วยการใช้อวัยวะในส่วนต่างๆ แสดงออกมาตามชื่อท่านั้นๆ การรำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงใช้ท่ารำมาตรฐาน ทั้งที่มีชื่อท่าปรากฏอยู่ในกลอนตำรารำหรือในรำแม่บท และเป็นท่ารำพิเศษที่ไม่ได้อยู่ในกลอนตำรารำ ท่ารำที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระสามารถแบ่งเป็น 2 ส่วนด้วยกัน คือ ส่วนที่ 1 ได้แก่ ท่ารำในส่วนของการรำเพลงตระซึ่งเป็นท่ารำหลักหรือแม่ท่า จำนวน 4 – 6 ท่า ในแต่ละเพลง และส่วนที่ 2 ได้แก่ ท่ารำในส่วนของเพลงรัว ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นชุดท่ารำที่แสดงถึงความหมายอย่างเฉพาะเจาะจงได้แก่ กระบวนท่าแปลง กระบวนท่านอน และกระบวนท่าไหว้

จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ ประกอบด้วยท่ารำหลักหรือแม่ท่า จำนวน 14 ท่า ประกอบด้วย

1. ท่าเทพประนม	2. ท่าปฐม
3. ท่าสอดสร้อยมาลา(สอดสร้อย)	4. ท่าผาลาเพียงไหล่(ผาลา)
5. ท่าบัวชูฝัก	6. ท่านารายณ์ขว้างจักร
7. ท่ากินนรรำ(จีบยาว)	8. ท่าเครือวัลย์พันไม้
9. ท่ากินนรฟ้อนโอ่(สอดสูง)	10. ท่าบัวชูฝักส่งจีบหลัง
11. ท่าวงบน วงกลาง(พระลักษมณ์)	12. ท่ากรบน
13. ท่ากรล่าง	14. ท่านอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเรียนการสอนทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ส่วนใหญ่จะเรียกชื่อท่ารำบางท่าตามชื่อในวงเล็บ ได้แก่ ท่าสอดสร้อย ท่าผาลา ท่าจีบยาว ท่าสอดสูง ท่าพระลักษมณ์ ท่ากรบน ท่ากรล่าง โดยท่ารำทั้ง 14 ท่านี้ ได้ถูกนำมาใช้กับเพลงตระแต่ละเพลง ซึ่งมีรูปแบบของกระบวนท่ารำที่ถูกไล่เรียงตามลำดับท่าเป็นแบบแผนมาตรฐานที่กำหนดไว้ในหลักสูตรการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ดังจะเห็นได้ในตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 30 ชื่อท่ารำตามลำดับท่ารำของหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

ชื่อ	ชื่อตามลำดับท่ารำ						เพลงรัว
	1	2	3	4	5	6	
ตระนิมิต	เทพประนม	สอดสร้อยมาลา	ผาลาเพียงไหล่	กินนรฟ้อนโอ่	-	-	กระบวนท่าแปลง
ตระนอน	เทพประนม	กินนรฟ้อนโอ่	ผาลาเพียงไหล่	กินนรรำ	บัวชูฝัก	ท่านอน	กระบวนท่านอน
ตระบรรทมไพร	เทพประนม	นภาพร (มือล่อแก้ว)	วงบนวงกลาง (มือล่อแก้ว)	ผาลาเพียงไหล่	กินนรรำ	บัวชูฝัก	กระบวนท่านอน
ตระนารายณ์	ปฐม	นารายณ์ขว้างจักร	กินนรฟ้อนโอ่	กรบน	กรล่าง	-	กระบวนท่าแปลง
ตระเชิญ	เทพประนม	บัวชูฝักส่งจีบหลัง	นารายณ์ขว้างจักร	นภาพร	วงบน วงกลาง	-	กระบวนท่าไหว้
ตระสันนิบาต	เทพประนม	บัวชูฝัก	ผาลาเพียงไหล่	กินนรรำ	กินนรฟ้อนโอ่	-	กระบวนท่าไหว้
ตระนารายณ์บรรทมสิทธุ์	เทพประนม	เครือวัลย์พันไม้ (มือล่อแก้ว)	บัวชูฝัก	นารายณ์ขว้างจักร	กรบน	กรล่าง	กระบวนท่านอน
ตระบองกัน	เทพประนม	สอดสร้อยมาลา	ผาลาเพียงไหล่	กินนรรำ	-	-	กระบวนท่าแปลง

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางที่ 30 แสดงให้เห็นถึงชื่อท่ารำและการจัดเรียงท่ารำที่ได้ถูกกำหนดเป็นมาตรฐานในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งท่ารำที่ปรากฏนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มได้แก่ กลุ่มที่ 1 ท่ารำตามตำรารำโดยเทียบจากภาพฝีมือวาดของขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) และพระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตระกะ) ในหนังสือตำรารำ(กรมศิลปากร, 2540) และกลุ่มที่ 2 ท่ารำที่ไม่ได้จัดอยู่ในตำรารำ ตามรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 31 กลุ่มท่ารำที่มีชื่อตามตำรารำหรือในแม่บท

กลุ่มท่ารำที่มีชื่อตามตำรารำ		
ชื่อท่ารำ	ภาพวาดท่ารำตามตำรา	ท่ารำที่ใช้ในการรำเพลงตระ
1. ท่าเทพประนม		
2. ท่าปฐม		
3. ท่าสอดสร้อยมาลา		

ชื่อท่ารำ	ภาพวาดท่ารำตามตำรา	ท่ารำที่ใช้ในการรำเพลงตระ
5. ท่าบัวชูฝัก		
6. ท่านารายณ์ขว้างจักร		
7. ท่ากินนรรำ (ท่าจีบยาว)		
8. ท่าเครือวัลย์พันไม้		
9. ท่ากินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)		

ตารางที่ 32 กลุ่มท่ารำที่ไม่มีชื่อตามตำรารำ

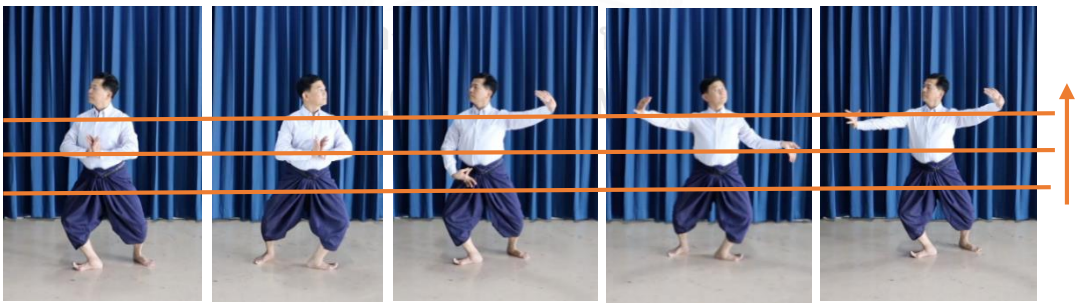
กลุ่มท่ารำที่ไม่มีชื่อตามตำรารำ	
ชื่อท่ารำ	ภาพ
1. ท่าบัวชูฝักส่งจีบหลัง	
2. ท่าวงบน วงกลาง(ท่าพระลักษมณ์)	
3. ท่ากรบน	
4. ท่ากรล่าง	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทย
CHULALONGKORN UNIV

ชื่อท่ารำ	ภาพ
5. ท่านอน	

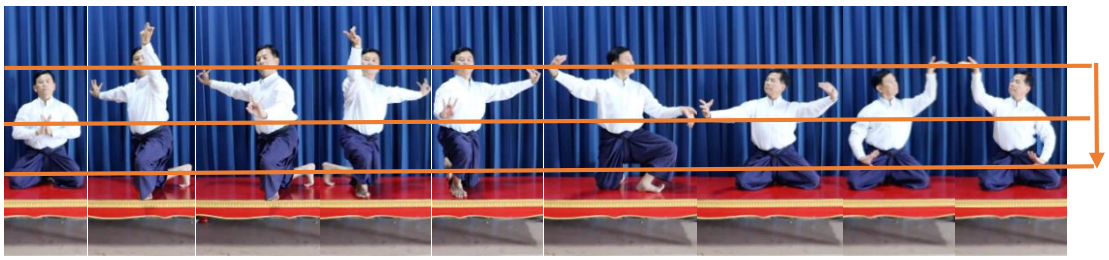
จากตารางที่ 31 และ 32 แสดงให้เห็นถึงท่ารำตามรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย ทั้งที่มีมาแต่โบราณดังปรากฏท่ารำที่ตรงตามตำรารำ และกลุ่มท่ารำที่ไม่ได้อยู่ในตำรา แต่ยังคงมีลักษณะใกล้เคียงกับท่ารำในตำรานาฏศิลป์ ซึ่งท่ารำเหล่านี้เป็นท่ารำมาตรฐานตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ

นอกจากนี้การจัดเรียงลำดับท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลง มีข้อสังเกตถึงการจัดระดับของท่ารำ ซึ่งประกอบด้วย 2 ลักษณะได้แก่ จากล่างขึ้นบน และจากบนลงล่าง กล่าวคือ การวางตำแหน่งมือทั้งสองข้างของท่ารำในแต่ละท่า มีระดับมือที่ไม่เท่ากัน เมื่อนำท่ารำแต่ละท่ามาจัดเรียงเป็นกระบวนการรำประกอบเพลง จึงมีการเรียงลำดับท่ารำโดยจัดเป็นระดับ คือ ท่ารำที่มีระดับการตั้งมือจากล่างขึ้นบน และจากบนลงล่าง ดังตัวอย่างของท่ารำดังต่อไปนี้



ภาพที่ 100 ตัวอย่างระดับของท่ารำจากล่างขึ้นบน ในการรำหน้าพาทย์ตระบองกัน

ที่มา : การบันทึกภาพจากผู้วิจัย



ภาพที่ 101 ตัวอย่างระดับท่ารำจากบนลงล่าง ในการรำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร
ที่มา : การบันทึกภาพจากผู้วิจัย

จากภาพที่ 101 และ 102 แสดงให้เห็นถึงระดับของท่ารำในแต่ละท่า ซึ่งมีรูปแบบของการใช้ท่า ตามที่ได้สืบทอดกระบวนท่ารำเหล่านี้มาถึงระบบการเรียนการสอนของการรำหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตร นอกท่ารำที่ถูกจัดระดับแล้ว ยังพบว่าการรำหน้าพาทย์เพลงตระบางเพลงปฏิบัติท่ารำเป็นท่าคู่ คือ ปฏิบัติท่ารำเหมือนกันสองครั้ง ในทิศทางตรงข้ามกัน ผู้วิจัยจึงสามารถสรุปการไล่ระดับของท่ารำและการใช้ท่ารำเป็นท่าคู่ของการรำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงได้ ดังจะเห็นได้ในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 33 การจัดระดับของท่ารำและการใช้ท่าคู่ในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

ชื่อ	ระดับล่างขึ้นบน	ระดับบนลงล่าง	ใช้ท่าคู่
ตระนิมิต	✓		✓
ตระบองกัน	✓		
ตระนอน		✓	
ตระบรรทมไพร		✓	✓
ตระนารายณ์แปลง	✓		✓
ตระเชิญ	✓		✓
ตระสันนิบาต	✓		✓
ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	✓		✓

ที่มา ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิเคราะห์ท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ สามารถสรุปได้ว่าท่ารำที่นำมาใช้ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ 8 เพลงใช้ท่ารำ 14 ท่า คือท่ารำจากท่ารำหลักที่มีการบันทึกมาตั้งแต่อดีตและมีชื่อท่ารำตามตำรารำนาฏศิลป์ไทย การรำหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงใช้ท่ารำ 4-6 ท่า มีลักษณะการรำ 2 ลักษณะคือ 1.ลักษณะการนั่งรำ 2. ลักษณะการยืนรำ การปฏิบัติท่ารำส่วนใหญ่เริ่มด้วยท่าเทพประนมก่อนเสมอ ยกเว้นลักษณะการยืนรำถืออาวุธใช้ท่าปฐม ในกระบวนท่ารำตระนารายณ์ จากนั้นปฏิบัติท่ารำตามกระบวนท่ารำของแต่ละเพลงที่ใช้ท่ารำแต่ละท่าตามระดับของท่ารำจากล่างขึ้นบน หรือบนลงล่าง ท่ารำส่วนใหญ่ปฏิบัติเป็นท่าคู่ ท่ารำแต่ละท่าไม่ได้แสดงถึงความหมายใดๆ แต่ถ้าสังเกตจากการจัดระดับท่ารำแสดงให้เห็นถึงความหมายของการรำในเพลงตระ กล่าวคือ การเริ่มต้นจากศูนย์แล้วเพิ่มระดับขึ้นไป เช่นเดียวกับท่ารำจากล่างขึ้นบน เสมือนการร่ายมนต์ในความหมายของการใช้อิทธิฤทธิ์ของตัวละคร ที่ต้องรวบรวมสมาธิและค่อยๆเพิ่มระดับของพลังขึ้นไปจนบรรลุผล ดังเช่นการใช้ท่ารำที่เริ่มจากระดับล่างแล้วค่อยๆเพิ่มระดับขึ้นไปจนถึงท่าสุดท้ายคือการท่องมนต์จนจบ แล้วจึงใช้กระบวนท่ารำในหน้าพาทย์เพลงรัวเพื่อแสดงถึงการเปลี่ยนแปลงถึงผลจากปฏิบัติตามความหมายของการรำนั้นๆ

ท่ารำในการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ เป็นท่ารำที่นำมาเรียบเรียงเป็นกระบวนท่าที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระในหลักสูตร จึงเป็นแบบเรียนที่เป็นมาตรฐาน ผู้เรียนจำเป็นต้องมีทักษะพื้นฐานเพื่อเข้าใจท่ารำในแต่ละท่าและนำมาปฏิบัติตามจังหวะหน้าทับเพลงตระได้อย่างถูกต้อง ซึ่งเป็นหลักสำคัญในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ดังนั้นการรำกับดนตรีจึงเป็นหัวใจหลักอีกอย่างหนึ่งในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ดังจะเห็นได้ในหัวข้อต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.2 วิเคราะห์จังหวะเพลงกับกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

การเชื่อมโยงระหว่างท่ารำกับดนตรีถือเป็นหัวใจหลักในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ การฟังและเข้าใจจังหวะหน้าทับ ไม้กลองของเพลง เป็นสิ่งจำเป็นอย่างหนึ่งที่ผู้รำจะต้องเข้าใจดนตรีเพื่อปฏิบัติตามกระบวนท่ารำให้ลงตามจังหวะอย่างพอดี ซึ่งท่ารำแต่ละท่าที่ลงตามจังหวะดนตรีแต่ละจังหวะเป็นสิ่งที่ได้สืบทอดกันต่อๆมาตั้งแต่อดีต ดังนั้น การฟังเพื่อเข้าใจจังหวะตามรายละเอียดของเพลงตระ เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งในการวิเคราะห์การรำเข้าจังหวะของการรำหน้าพาทย์เพลงตระ

การบรรเลงเพลงตระจะประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 เป็นส่วนของเพลงตระ ในส่วนที่ 2 เป็นส่วนของเพลงรั่ว จากการศึกษาการรำหน้าพาทย์เพลงตระพบว่า ท่ารำแต่ละท่ามีจังหวะและการเคลื่อนไหวที่ดำเนินไปในลักษณะการใช้ท่ารำลงตามจังหวะแล้วหยุดนิ่งท่านั้นๆ แล้ว เคลื่อนไหวอย่างช้าๆโดยใช้นาฏยศัพท์การย้อนตัวหรือการเยื้องตัว แล้วเปลี่ยนท่ารำให้หยุดนิ่งพร้อมกับจังหวะ เป็น

เช่นนี้จนกว่าจะจบเพลง เช่นเดียวกับจังหวะของเพลงตระที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องในจังหวะที่เท่าๆกัน จึงสามารถนับจังหวะตั้งแต่เริ่มต้นของเพลง ตามกระบวนท่ารำและการเคลื่อนไหวของกระบวนท่ารำจนจบเพลงก่อนจะบรรเลงหน้าพาทย์เพลงรัว ตามรายละเอียดของการรำหน้าพาทย์เพลงตระตามตารางดังต่อไปนี้

ตารางที่ 34 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนิมิต

หน้าพาทย์ตระนิมิต			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	2	2
2	เทพประนม	2	2
3	สอดสร้อยมาลา	2	2
4	สอดสร้อยมาลา	2	2
5	ผาลาเพียงไหล่	2	2
6	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2
7	ผาลาเพียงไหล่	2	2
8	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2
รวมจำนวนจังหวะ		32	

ตารางที่ 35 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

หน้าพาทย์ตระนอน			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	4	
2	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	4
3	ผาลาเพียงไหล่	2	4
4	กินนรรำ(จีบยาว)	2	4
5	บัวชูฝัก	2	4
6	ท่านอน	4	
รวมจำนวนจังหวะ		32	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 36 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

หน้าพาทย์ตระบรรทมไพร			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	4	
2	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2
3	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	2	
4	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2
5	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	2	
6	ผาลาเพียงไหล่	2	4
7	กินนรรำ(จีบยาว)	2	4
8	บัวชูฝัก	2	
9	บัวชูฝัก	2	
รวมจำนวนจังหวะ		32	

ตารางที่ 37 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ในเพลงตระนารายณ์

หน้าพาทย์ตระนารายณ์				
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ		
		ท่ารำ	ย้อนตัว	เยื้องตัว
1	ปฐม	2	2	
2	ปฐม	2	2	
3	นารายณ์ขว้างจักร	2		2
4	นารายณ์ขว้างจักร	2		2
5	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2	
6	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	2	
7	กรบน	2	2	
8	กรล่าง	2	2	
รวมจำนวนจังหวะ		32		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 38 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

หน้าพาทย์ตระเชิญ			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	4	
2	บัวชูฝักส่งจีบหลัง	2	
3	นารายณ์ขว้างจักร	2	4
4	บัวชูฝักส่งจีบหลัง	2	
5	นารายณ์ขว้างจักร	2	4
6	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	
7	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	2	2
8	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	
9	วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)	2	2
รวมจำนวนจังหวะ		32	

ตารางที่ 39 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

หน้าพาทย์ตระสันนิบาต			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	4	
2	บัวชูฝัก	2	4
3	บัวชูฝัก	2	4
4	ผาลาเพียงไหล่	2	4
5	กินนรรำ(จีบยาว)	2	4
6	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	
7	กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)	2	
รวมจำนวนจังหวะ		32	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 40 จำนวนจังหวะตามกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

หน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์			
ลำดับ	ชื่อท่ารำ	จำนวนจังหวะ	
		ท่ารำ	ย้อนตัว
1	เทพประนม	4	
2	เครือวัลย์พันไม้	2	2
3	บัวชูฝัก	2	
4	นารายณ์ขว้างจักร	2	2
5	เครือวัลย์พันไม้	2	2
6	บัวชูฝัก	2	
7	นารายณ์ขว้างจักร	2	2
8	กรบน	2	2
9	กรล่าง	2	2
รวมจำนวนจังหวะ		32	

จากตารางดังกล่าว แสดงให้เห็นถึงจังหวะกับกระบวนท่ารำของหน้าพาทย์เพลงตระ ที่ดำเนินไปตามจำนวนคู่ ตั้งแต่การใช้กระบวนท่ารำในหนึ่งท่าใช้ 2 ถึง 6 จังหวะ ซึ่งในแต่ละท่าจะดำเนินไปตามจังหวะละ 2 จังหวะประกอบด้วยท่าเริ่มต้นและท่าหลักจากนั้นจึงเป็นการเคลื่อนไหวในท่านั้นๆ ดังตัวอย่างการนับจังหวะในส่วนของท่าเริ่ม ท่าหลักและท่าเคลื่อนไหว ต่อไปนี้

ในหนึ่งท่ารำจะใช้ 2 จังหวะเสมอยกเว้นท่าเทพประนม ในหนึ่งท่าจะประกอบด้วย 4 จังหวะ หากในลักษณะการนั่งรำจะเริ่มนับตั้งแต่ยกมือขึ้นไหว้จรดเหนือศีรษะ 2 จังหวะและลดมือลงมาอีก 2 จังหวะ หากในลักษณะการยืนรำจะใช้เป็นท่าคู่ คือเริ่มทางขวาแล้วมาทางซ้ายอย่างละ 2 จังหวะ ทั้งนี้การปฏิบัติท่าหลักส่วนใหญ่จะไม่นิยมนับจังหวะเพื่อเป็นการจดจำการรำตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลง แต่จะจดจำการนับจังหวะการย้อนตัวและเยื้องตัวเท่านั้น

การรำประกอบจังหวะหน้าพาทย์เพลงตระ แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของปูชะนียาจารย์ในอดีตที่เลือก สรรท่ารำและเรียบเรียงท่ารำ ตามจังหวะเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงได้อย่างลงตัว อาจสันนิฐานถึงขั้นตอนการคิดกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระ เริ่มด้วยการฟังเพลงจนสามารถจับจังหวะของเพลงและแบ่งเป็นช่วงของท่ารำและการเคลื่อนไหวดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง แสดงถึงความ

สมดุลระหว่างจังหวะเพลง ท่ารำและการเคลื่อนไหวของท่ารำ จนเป็นรูปแบบของการรำหน้าพาทย์เพลงตระที่ใช้ในการเรียนการสอนตลอดจนการรำประกอบการแสดงในปัจจุบัน

5.4 การศึกษาการนำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระไปใช้ประกอบการแสดง

จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ซึ่งเพลงตระแต่ละเพลงมีความหมายในการนำไปใช้ทั้งที่เหมือนกันและต่างกัน การนำเพลงตระไปใช้ในการแสดง จึงมีลักษณะของการเลือกบรรจุเพลงตามตำแหน่งที่ตัวละครนั้นจะแสดงกิริยาตามกระบวนท่าของเพลง โดยมีรูปแบบการนำไปใช้สำหรับการแสดง ดังนี้

5.4.1 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ในการแสดงโขน

การฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรของโขนพระ นอกจากจะได้เรียนรู้กระบวนท่ารำเพลงตระในชั้นเรียน การศึกษาถึงลักษณะการนำเพลงตระไปใช้ในการแสดงโขน ก็เป็นส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจถึงหลักสำคัญและรูปแบบวิธีการของการนำไปใช้ในการแสดงโขน ซึ่งอาจมีความแตกต่างจากการฝึกในชั้นเรียน โดยลักษณะการจัดการแสดงโขน จะแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในแต่ละตอนประกอบด้วยตัวละครและเพลงหน้าพาทย์กำกับการดำเนินเรื่องของตัวละคร การใช้หน้าพาทย์เพลงตระจึงได้ปรากฏอยู่ในบางช่วงบางตอนขึ้นอยู่กับตัวละครที่ใช้ตามความหมายของเพลง ในอดีตการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ในวรรณกรรมการแสดง จะระบุถึงชื่อเพลงหน้าพาทย์หลังบทประพันธ์ที่แสดงรายละเอียดในการบรรยายถึงตัวละครว่าจะแสดงกิริยาใด การใช้หน้าพาทย์เพลงตระจึงจะปรากฏในการกล่าวถึงการเตรียมตัวจะใช้อิทธิฤทธิ์หรือเกี่ยวกับการบริกรรมของตัวละคร แล้วปี่พาทย์จึงเริ่มบรรเลงเพลงตระตามที่ได้ระบุไว้ในบท

ในการแสดงโขน เพลงตระมีความหมายและการใช้สำหรับตัวละครที่หลากหลาย และได้ระบุถึงชื่อเพลงตระต่างๆ เป็นแบบแผนในการนำไปใช้ให้ตรงกับความหมายและความเหมาะสมของตัวละคร การเลือกระบุถึงเพลงตระในบทโขนของตัวพระ จึงมีลักษณะการใช้ตามความเหมาะสมของตัวละครเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) มนุษย์วรรณะพราหมณ์และกษัตริย์ ส่วนใหญ่จะใช้หน้าพาทย์เพลงตระในจุดประสงค์ของการบริกรรมในพิธีและการนอน ได้แก่ ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระนอน

2) เทพ เทวดาทั่วไป ใช้หน้าพาทย์เพลงตระสำหรับการใช้อิทธิฤทธิ์ ได้แก่ ตระนิมิต ตระบองกัน

3) พระนารายณ์ พระราม ใช้หน้าพาทย์เพลงตระและกระบวนท่ารำที่แสดงรูปแบบเฉพาะของพระนารายณ์ ได้แก่ ตระนารายณ์แปลง (ในเพลงตระนิมิต) ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

การใช้หน้าพาทย์เพลงตระของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงโขนทั้ง 3 ประเภท จะเลือกใช้เพลงหน้าพาทย์ตามความหมายและความเหมาะสม ตามบทประพันธ์ที่ได้กล่าวบรรยายถึงการเตรียมตัวของตัวละครในการมุ่งหวังตามความหมายของเพลง การใช้หน้าพาทย์เพลงตระจึงสามารถใช้ได้ 2 รูปแบบ ดังนี้

5.4.1.1 ใช้หลังบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา

การใช้หน้าพาทย์เพลงตระในลักษณะนี้ จะระบุถึงชื่อเพลงตระหลังจากจบการพรรณนาของตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่องตามบทประพันธ์ ในรูปแบบของบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา จากนั้นจึงเริ่มบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อให้ตัวละครนั้นแสดงกิริยาตามกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ ซึ่งการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์หลังบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา นี้จะนิยมบรรเลงตามแบบแผนของหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลง และดำเนินท่ารำตามกระบวนท่าตามชื่อเพลงตระในหลักสูตรของโขนพระ หรือเป็นท่ารำเฉพาะในรูปแบบของอาจารย์ผู้ถ่ายทอดท่ารำ

5.4.1.2 ใช้ในบทร้อง หรือ ตระบท

การใช้เพลงหน้าพาทย์ได้มีวิวัฒนาการมาตามยุคสมัย จึงมีการปรับปรุง เพื่อเพิ่มเติมรูปแบบในการแสดงตามวิสัยทัศน์ของผู้กำกับการแสดง จนเป็นที่มาของวิวัฒนาการในการเพิ่มบทร้องในเพลงหน้าพาทย์ เพื่อแสดงถึงการพรรณนาของตัวละคร ในการมุ่งหวังตามความหมายของเพลงนั้นๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้กับหน้าพาทย์ตระนิมิตและหน้าพาทย์ตระบองกัน โดยมีลักษณะการใช้กับบทร้อยกรอง 4 วรรคแล้วตามด้วยการบรรเลงเพลงตระอีก 1 เที่ยว หรือเริ่มบรรเลงใหม่ในรูปแบบเต็มเพลง ตามตัวอย่างต่อไปนี้

- ร้องเพลงตระนิมิต -

จึงเอาเกสรสุมามาลย์ เลือกล้วนหอมหวานผสมใส่

แล้วจุติจากฟ้าสุราลัย ไปเกิดเป็นกระบี่มีเดชา

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต (อีก 1 เที่ยว) แล้วรัว –

จากตัวอย่างบทร้องในเพลงตระ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการรำประกอบหน้าพาทย์เพลงตระแบบมีบทร้อง ซึ่งผู้แสดงจะรำตีบทตามความหมายของบทร้องไปพร้อมๆกับจังหวะหน้าทับของเพลง เมื่อจบแล้วจึงรำหน้าพาทย์ตามกระบวนท่ารำในเพลงตระที่ได้ระบุไว้ หากผู้รำจะต้องรำหน้าพาทย์เพลงตระเต็มกระบวนท่า จะปฏิบัติตามรูปแบบของกระบวนท่ารำตามแบบแผนในชั้นเรียนหรือตามรูปแบบของอาจารย์ผู้ถ่ายทอดเพลงตระสำหรับการแสดง แต่ถ้าผู้รำใช้กระบวนท่ารำตามการบรรเลงของเพลงเพียงครึ่งหนึ่งหรือ 1 เที่ยว จะเลือกใช้ท่ารำตามกระบวนท่าหลักของเพลงแล้วปฏิบัติท่ารำลงตามจังหวะหน้าทับที่เหลือ ตามหลักของการรำหน้าพาทย์

5.4.2 การนำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ประกอบการรำในวาระพิเศษ

หน้าพาทย์เพลงตระ ได้จัดอยู่ในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้ในพิธีกรรมที่แสดงถึงองค์เทพเจ้าและในการแสดงเกี่ยวกับพลังพิเศษ หน้าพาทย์เพลงตระจึงเป็นที่เคารพบูชาของเหล่าศิลปิน การใช้หน้าพาทย์เพลงตระจึงแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นสิริมงคลที่มุ่งไปแต่ในทางที่ดี เพลงตระจึงนิยมนำมาใช้ประกอบการรำในวาระพิเศษที่จัดขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการยกย่องบุคคลพิเศษในแต่ละโอกาส เช่น สดุดีพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ อวยพรบุคคลสำคัญ และอวนพรในงานพิธีกรรมตลอดจนงานมงคลต่างๆ ซึ่งการบรรจุหน้าพาทย์เพลงตระประกอบรำในวาระพิเศษนี้ประกอบด้วยหลักการสำคัญของเพลงร้องและกระบวนท่ารำดังต่อไปนี้

5.4.2.1 หลักการใช้เพลงตระประกอบการรำในวาระพิเศษ

การรำในวาระพิเศษส่วนใหญ่จะใช้บทประพันธ์ที่จัดทำขึ้นมาใหม่ สำหรับงานนั้นๆ โดยเฉพาะ และได้มีการบรรจุเพลงร้องสำหรับบทประพันธ์นั้นๆ แล้วจึงใช้เพลงตระในส่วนท้ายของการแสดง การใช้เพลงตระในการรำอวยพรนี้ ส่วนใหญ่จะใช้เพลงตระนิมิตและตระบองกัน

5.4.2.2 หลักการใช้ท่ารำในเพลงตระประกอบการรำในวาระพิเศษ

การรำในวาระพิเศษ เป็นการแสดงถึงจุดมุ่งหมายให้เกิดแต่ความมงคลของงานนั้นๆ โดยใช้รูปแบบการแสดงทางนาฏศิลป์ไทย ร่ายรำตามบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นใหม่ กระบวนท่ารำที่ใช้ จึงเป็นการรำตีบทตามเนื้อร้องและจังหวะของเพลง การใช้ท่ารำในเพลงตระของการรำในวาระพิเศษจึงสามารถแบ่งเป็น 2 ช่วงได้แก่

1) รำตามบทร้องในเพลงตระ คือ การแสดงการสื่อสารของท่ารำตามคำประพันธ์ที่ใช้เพลงตระ โดยใช้ท่ารำๆตรงกับคำประพันธ์และจังหวะหน้าทับของเพลงอย่างพอดี

2) รำตามเพลงตระ คือ การใช้ท่ารำโดยจัดกระบวนท่าให้ลงตามจังหวะหน้าทับตระ ตามแบบแผนของการรำหน้าพาทย์คือการใช้ท่ารำให้ลงตามจังหวะหน้าทับอย่างพอดี ซึ่งสามารถจัดรูปแบบการเคลื่อนไหวในเพลงได้แต่ต้องให้ท่ารำลงตามจังหวะหน้าทับตระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ เพื่อศึกษาความเป็นมาและวิเคราะห์กระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระของโขนพระในหลักสูตรและการนำไปใช้ ได้ดำเนินการตามกระบวนการวิจัย โดยได้ทำการศึกษาจากตำราและเอกสารที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรี นาฏศิลป์ไทย เพื่อข้อมูลมาเรียบเรียงและใช้ประกอบการวิเคราะห์ จนทำให้เห็นถึงที่มาและความสำคัญของหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ และได้ทำการศึกษากระบวนท่ารำจากการรำจากรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 ผู้เป็นทั้งศิลปินและอาจารย์ที่มีความรู้ความชำนาญทางด้านการสอนและการแสดงโขนพระ จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลมาทั้งหมดนี้ จึงสามารถสรุปผลการวิจัยเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระ ได้ดังนี้

6.1 สรุป

หน้าพาทย์ ประเภทของเพลงไทยที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราวตามที่พบเป็นหลักฐานมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เรื่องราวที่นำมาใช้ในการแสดงมหรสพไทยล้วนมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ การใช้อิทธิฤทธิ์ของเหล่าเทพ เทวดา อสูร วานรและผู้มีวิชาอาคม ดังจะเห็นได้ในวรรณคดีโบราณ เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่นิยมนำมาใช้ดำเนินการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ที่เก่าแก่อยู่หลายประเภท จากหลักฐานทางวรรณกรรมการแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ ตั้งแต่สมัยอยุธยา พบการระบุถึงชื่อเพลงหน้าพาทย์ ในเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังที่จะใช้อิทธิฤทธิ์และการบริกรรมเพื่อมุ่งหวังในความสำเร็จดังที่ตั้งใจ ซึ่งจะระบุถึงชื่อ ตระ เป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์กำกับกิริยาของตัวละครในการแสดงนั้นๆ

จากการศึกษาคำว่า ตระ นั้นหมายถึง ทำนองเพลงไทยชนิดหนึ่ง ซึ่งมีความหมายของการบรรเลงเพื่อบรรลุผลสำเร็จที่เกิดจากการผ่านพ้นอุปสรรคทั้งหลาย การใช้เพลงตระของตัวละครจะอยู่ในขั้นตอนของการเตรียมตัวจะใช้อิทธิฤทธิ์หรือการบริกรรมตามเหตุการณ์ในท้องเรื่อง ดังนั้น ตระจึงแสดงถึงการเตรียมเพื่อบรรลุถึงผลที่ตัวละครนั้นมุ่งหวังในการอิทธิฤทธิ์ คาถาอาคม การบริกรรม และพลังวิเศษพิเศษต่างๆตามความสามารถของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การบรรจุเพลงตระในวรรณกรรมการแสดงของโบราณ ส่วนใหญ่จะใช้เพียงคำว่า ตระ เท่านั้น ดังจะเห็นได้ในวรรณกรรมการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณคดีโบราณที่มีการสืบทอดและมีพัฒนาการมาตามยุคสมัย จนสามารถชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงถึงการใช้เพลงตระ

จากการสืบค้นทางด้านวรรณกรรมการแสดง เรื่อง รามเกียรติ์ ตั้งแต่สมัยอยุธยา ส่วนใหญ่แล้วจะพบการใช้ชื่อเพลง ตระ เพื่อแสดงถึงกิริยาของตัวละครในการเนรมิตกาย เนรมิตให้เกิดสรรพสิ่งต่างๆ ล่องหน รักษาบาดแผลหรืออาการเจ็บปวด การบริกรรมในพิธี สะกดจิต ให้พร ทำลายศัตรู ใช้อาวุธ และการนอน กิริยาเหล่านี้จะพบกับตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์และวิชาอาคม ในแต่ละประเภทตัวละครได้แก่ เทพ เทวดา นางฟ้า อสูร วานร นักพรตและมนุษย์ นอกจากนี้การใช้ชื่อตระอื่นๆ ตามจุดประสงค์การใช้หรือการระบุถึงชื่อเพลงตระเฉพาะ จะปรากฏในบางตอนเท่านั้น ได้แก่ ตระนอน ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระประทมไพร จึงสันนิษฐานว่า การใช้ชื่อ ตระ ที่ระบุในวรรณกรรม เป็นการให้นักดนตรีมีอิสระในการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระตามความเหมาะสมและความสามารถในการใช้เพลงตระประกอบการแสดงตามประเภทนั้นๆ ดังจะเห็นได้ในปัจจุบัน ซึ่งมีการพัฒนาในการใช้ชื่อเพลงตระตามความเหมาะสมของตัวละครและการพิจารณาของผู้ทำบท จึงประกอบด้วยหน้าพาทย์เพลงตระในการแสดงมหรสพไทยดังนี้

ตารางที่ 41 ตารางรายชื่อหน้าพาทย์เพลงตระและความหมายของเพลงสำหรับการแสดง

ชื่อเพลง	ความหมาย
ตระนิมิต	การเนรมิต ได้แก่ เนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง เนรมิตสรรพสิ่ง เนรมิตชีวิต และใช้เป็นเพลงในการเนรมิตกายของพระนารายณ์ในการรำตระนารายณ์ หรือตระนารายณ์แปลง
ตระบองกันหรือกระบองกัน	การเนรมิต ได้แก่ เนรมิตกายเป็นอีกร่างหนึ่ง เนรมิตสรรพสิ่ง เนรมิตชีวิต เป็นต้น
ตระเชิญ	ใช้สำหรับอัญเชิญครู เทพยดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย
ตระสันนิบาต	ใช้ในการอัญเชิญเทพยดาตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาประชุมยังมณฑลพิธี
ตระนอน	ใช้เพื่อแสดงถึงการจะเข้านอนของตัวละคร
ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	เป็นเพลงประจำของพระนารายณ์ใช้ในการนอน
ตระบรรทมไพร	ใช้สำหรับประกอบการนอนในป่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางดังกล่าวคือการสรุปการใช้หน้าพาทย์เพลงตระ ตามความหมายที่แสดงถึงจุดประสงค์ของตัวละครในการแสดงมหรสพไทยมาตั้งแต่โบราณ ได้แก่ การแสดงหนังใหญ่ การแสดงละครรำ และการแสดงโขน ซึ่งการแสดงเหล่านี้ล้วนมีกระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ตระ ตามท่วงท่าและลีลาเฉพาะของตัวละครแต่ละประเภท หรือเรียกว่า การรำหน้าพาทย์เพลงตระ ซึ่งเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลงตามลักษณะของตัวละคร ในการแสดงโขน ตัวละครแบ่งเป็น 4 ประเภท คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ตัวละครแต่ละประเภทล้วนมีกระบวนท่ารำประกอบหน้าพาทย์เพลงตระสำหรับการแสดง โดยเฉพาะตัวละครฝ่ายพระในการแสดงโขน ซึ่งมีเพลงตระสำหรับฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ของนักเรียนในสาขาโขนพระ ได้บรรจุไว้ในหลักสูตรการฝึกทักษะการรำหน้าพาทย์ตั้งแต่ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 ซึ่งอยู่ในระดับชั้นที่ผู้เรียนมีพื้นฐานในการรำมาแล้ว พร้อมที่จะต่อเพลงหน้าพาทย์ จึงเข้าพิธีไหว้ครู ซึ่งอยู่ในกระบวนการของจารีตการรำหน้าพาทย์โขนละคร ผู้เรียนโขนพระจะเริ่มฝึกการรำหน้าพาทย์ตระนิมิต และหน้าพาทย์เพลงตระอื่นๆ ตามลำดับของแต่ละระดับชั้นไปจนถึงชั้นปริญญาตรีปีที่ 3 ในหลักสูตรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม จึงแสดงให้เห็นว่าการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ นั้นมีความสำคัญกับผู้เรียนโขนพระในการฝึกการรำหน้าพาทย์ เพื่อนำไปใช้ในสายอาชีพของผู้เรียนได้ในอนาคต

กระบวนการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จึงมีการสืบทอดและได้ปรับเปลี่ยนมาตามกาลเวลาจนเข้ามาอยู่ในหลักสูตรของผู้เรียนโขนพระในปัจจุบันนี้ จึงแสดงให้เห็นถึงความพยายามในการรักษาศิลปะของชาติไว้ในทุกยุคทุกสมัย ตามประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาที่เริ่มมีการพัฒนาจากศิลปะการแสดงหนังใหญ่ การแสดงกระบี่กระบอง การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ จนเป็นที่มาของการแสดงโขน ซึ่งมีการสืบทอด เสื่อมโทรม และเปลี่ยนแปลงไปบางตามยุคสมัย แต่ยังคงปรากฏหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงการแสดงศิลปะชั้นสูงของไทยที่ยังคงรักษาไว้ ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในแต่ละรัชสมัย ดังปรากฏหลักฐานของกลุ่มโขนหลวงในการแสดงโขนในงานสำคัญของบ้านเมือง และได้พัฒนาการรักษาศิลปะเหล่านี้ตามกาลเวลา ตั้งแต่การตั้งกรมโขน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมมหรสพ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ ในรัชสมัยเดียวกัน ต่อมาได้มีการจัดตั้งกองมหรสพขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาจึงมีการจัดตั้งกรมศิลปากรในปี พ.ศ. 2476 ในสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ระบบประชาธิปไตย จนกระทั่งได้มีการก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยาคศาสตร์ขึ้นในปี พ.ศ. 2477 และได้มีการปรับเปลี่ยนเป็นโรงเรียนนาฏศิลป์ในปี พ.ศ. 2488 ได้เปิดรับนักเรียนชายเพื่อเข้ามาฝึกโขน จนถึงปี พ.ศ. 2515 ได้รับการยกฐานะให้เป็น วิทยาลัยนาฏศิลป จนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากที่มาของสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ไทย แสดงให้ถึงการส่งต่อศิลปะการแสดงประจำชาติไทย จากรุ่นหนึ่งมายังอีกรุ่นหนึ่ง ถึงแม้ว่าอาจเกิดการเปลี่ยนแปลงไปจากของเดิมหรือมีการพัฒนาไปบ้าง แต่การรักษาภูมิปัญญาของปรมาจารย์ในด้านการรำหน้าพาทย์ ก็ยังคงยึดหลักและวิธีการใช้ที่ยังคงรักษาไว้ดังเดิม การรำหน้าพาทย์เพลงตระจึงเป็นการรับความรู้จากการถ่ายทอดของครูโขนพระในแต่ละสมัย ซึ่งปัจจุบันได้กำหนดไว้ในหลักสูตรโขนพระ โดยการถ่ายทอดกระบวนท่ารำตามแบบแผนโขนพระ

จากการศึกษากระบวนท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระในหลักสูตรของโขนพระ โดยการศึกษากระบวนท่ารำจากรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สามารถวิเคราะห์กระบวนท่ารำได้ดังนี้

1) ท่ารำ ที่ใช้ประกอบการรำในแต่ละเพลงใช้ท่ารำในแม่บท ได้แก่ ท่าเทพประนม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่านภาพร ท่าบัวชูฟัก ท่ากินนรรำ ท่าขัดจางนาง ท่าโยนทับ ในแต่ละเพลงใช้ แม่ท่า 4-5 ท่า เช่น ในเพลงตระนิมิต ประกอบด้วยท่ารำ คือ ท่าเทพประนม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากลางอำพร และจบด้วยการไหว้ในท่าเทพประนม ลักษณะการรำของหน้าพาทย์เพลงตระแต่ละเพลงสามารแบ่งได้ตามลักษณะ คือ ลักษณะการยืนรำ ได้แก่ รำหน้าพาทย์ตระนิมิต ตระบองกัน ลักษณะกิริยาในการนั่งรำ(นั่งพับเพียบหรือนั่งคุกเข่า) ได้แก่ รำหน้าพาทย์ตระนอน ตระสันนิบาต ตระ-นารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระบรรทมไพร และลักษณะการรำหน้าพาทย์ด้วยอาวุธ ได้แก่ รำหน้าพาทย์ตระ-นารายณ์แปลง การจัดเรียงท่ารำในหน้าพาทย์เพลงตระ สังเกตได้ว่า มีลักษณะการจัดเรียงท่ารำแบบค่อยๆไล่ระดับขึ้นไป และจะทำซ้ำไปทางละข้างหรือเรียกว่า “ท่าคู่” จึงสันนิฐานว่า หน้าพาทย์เพลงตระ มีลักษณะเสมือนการร่ายคาถาอาคมหรือเรียกสมาธิ ดังนั้น การตั้งท่ารำตั้งแต่ระดับปกติแล้วค่อยๆเพิ่มระดับขึ้นไปเสมือนกันเริ่มต้นร่ายคาถาหรือเรียกสมาธิจากศูนย์แล้วค่อยๆเพิ่มขึ้นจนประสิทธิผลนั้นได้

2) การรำเข้าจังหวะหน้าทับ ไม้กลอง ของหน้าพาทย์เพลงตระ จังหวะถือเป็นส่วนสำคัญในการรำหน้าพาทย์ ทักษะการฟังจังหวะของเพลงจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการรำหน้าพาทย์เพลงตระทุกเพลง ในแต่ละเพลงประกอบด้วย จังหวะหน้าทับ และไม้กลอง ลักษณะสำคัญทางดนตรีของหน้าพาทย์เพลงตระคือการใช้หน้าทับตระ ซึ่งเป็นหน้าทับพิเศษประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลาของการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงตระทุกเพลง ถึงแม้ว่าการรำหน้าพาทย์ตระบองกันทางนาฏศิลป์ไม่ถือว่าเป็นกลุ่มหน้าพาทย์เพลงตระทางดนตรี เพราะว่าจังหวะหน้าทับ ไม้กลองของเพลงตระบองกันนั้นไม่ถือว่าอยู่ในกลุ่มเพลงตระ ทางดนตรีจึงเรียกเพลงนี้ว่ากระบองกัน อย่างไรก็ตามการรำเข้าจังหวะหน้าทับในเพลงหน้าพาทย์ตามแบบแผน ต้องรำให้เข้ากันอย่างแนบสนิท ดนตรีบรรเลงนำแล้วผู้รำจึงจับจังหวะพร้อมกับท่ารำให้เข้าประสมกันอย่างพอดี ในการเรียนการสอนรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเข้าใจจังหวะและการจดจำท่ารำให้ลงตามจังหวะจึงเป็นสิ่งแรกที่ผู้เรียนจะต้องเริ่มฝึกหัดก่อนการเริ่มปฏิบัติตามกระบวนท่ารำกับเพลงหน้าพาทย์ตระ ซึ่งแต่ละเพลงจะใช้แม่ท่าตามกระบวนท่าไปอย่างละทิศทางด้านซ้ายและด้านขวาของผู้รำ แล้วใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายขยับไปตามจังหวะในแต่ละครั้ง ในหนึ่งท่าจะใช้การนับรวมเป็นชื่อท่าแล้วใช้การขยับตัวในแต่ละท่าเป็นครั้ง เช่น กระบวนท่ารำในหน้าพาทย์ตระนิมิต ทุกกระบวนท่าตั้งแต่ท่าเทพประนม จะปฏิบัติท่าเดียวกันทางด้านซ้ายและด้านขวาอย่างละ 2 จังหวะ ท่าสอดสร้อยมาลาอีกด้านละ 2 จังหวะ ท่าผาลาเพียงไหล่ 2 จังหวะ แล้วเปลี่ยนเป็นท่านภาพร 2 จังหวะ จัดเป็นชุดเดียวกันชุดละด้าน จนถึงท่าสุดแล้วหมดจังหวะพอดี การจดจำจังหวะการเคลื่อนไหวของท่ารำจึงเป็นเสมือนสูตรในการรำหน้าพาทย์ ดังเช่นตัวอย่างที่ได้กล่าวมานั้นอาจเรียกเป็นสูตรได้ว่ารำตระนิมิตใช้ 2 จังหวะทั้งเพลง หากเป็นหน้าพาทย์ตระเพลงอื่น เช่น ตระบองกัน ก็จะมีสูตรการนับว่า 2-2-12-6-12 การรำหน้าพาทย์เพลงตระ มีสูตรของแต่ละเพลงเพื่อให้ง่ายต่อการจดจำจังหวะ แต่ต้องอาศัยการเข้าใจจังหวะว่าในแต่ละท่านั้นจะลงในช่วงใด ซึ่งเป็นจุดที่สำคัญอย่างหนึ่งในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ

3) ลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ จากการศึกษาการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระพบว่า ร่างกายส่วนลำตัวและไหล่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวของผู้รำ เนื่องจากการรำส่วนใหญ่ใช้การควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกาย ตามจังหวะเพลงในลักษณะทางนาฏยศัพท์ว่า การย้อนตัวและการเยื้องตัว การย้อนตัว คือ ลักษณะการถ่ายน้ำหนักตัวจากข้างหนึ่งแล้วย้อนกลับไปข้างเดิมพร้อมกับการกดเกลียวข้างลำตัวสลับข้างกันไป ส่วนการเยื้องตัว คือ ลักษณะการใช้น้ำหนักอยู่ตรงกลางอย่างสมดุล แล้วใช้ลำตัวส่วนบน กดไหล่ กดเกลียวข้าง สลับซ้ายขวาพร้อมกับยกตัวขึ้นเล็กน้อยตามจังหวะ การรำหน้าพาทย์เพลงตระบางเพลงใช้การย้อนตัวทั้งหมด บางเพลงใช้การเยื้องตัวและย้อนตัวสลับไปตามท่ารำ ซึ่งการเคลื่อนไหวร่ายกายของตัวละครในลักษณะนี้ไม่ได้มีความหมายแต่อย่างใด เพียงแต่เป็นการเคลื่อนไหวตามจังหวะเพลง นาฏยศัพท์ทั้ง 2 นี้เป็นเสมือนกลวิธีการใช้ตัวของแต่ละบุคคล การรู้จักร่างกายเพื่อการนำมาใช้สำหรับการรำด้วยการบังคับร่ายกายในแต่ละจุดให้แสดงออกมาเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับแต่ละบุคคล สิ่งนี้จึงเป็นการสร้างความต่างของแต่ละบุคคลในลักษณะการรำให้เห็น หลักในการเคลื่อนไหวของร่างกายในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ จึงเป็นสิ่งที่มีความละเอียดในการใช้ร่างกายของผู้รำ หากผู้รำสามารถควบคุมร่างกายของตัวเอง รู้จักการกดหรือดึงส่วนใดของร่างกายออกมาใช้ ตามหลักการเคลื่อนไหวของนาฏยศัพท์ในรูปแบบลักษณะของโขนพระ สิ่งนี้จึงเป็นกลวิธีที่แสดงถึงความสามารถของผู้รำในการแสดงได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การใช้สมาธิในการรำ กลวิธีอย่างหนึ่งสำหรับการรำหน้าพาทย์เพลงตระ เนื่องจากการใช้เพลงตระทั้ง 8 เพลงในการแสดงโขนส่วนใหญ่จะเป็นการใช้อิทธิฤทธิ์หรือคาถาอาคมพิเศษของตัวละคร ดังนั้นการดึงพลังพิเศษมาใช้ก็เหมือนการร่ายคาถาอาคมที่ต้องใช้สมาธิแล้วนึกถึงคาถาในแต่ละบทแต่ละคำจนทำให้คาถานั้นบรรลุผล จากการสันนิษฐานถึงการเรียกคาถาสำหรับตัวละครในเรื่องทำให้สังเกตถึงกระบวนท่ารำและการเคลื่อนไหวของผู้แสดง เสมือนการรวบรวมสมาธิเพื่อเรียกคาถาในแต่ละบทด้วยท่ารำในแต่ละท่า ตามจังหวะหน้าทับ ไม้กลองในแต่ละช่วงของเพลง ผู้รำจึงต้องใช้สมาธิในการฟัง และจดจ่อกับท่ารำที่ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวไปตามจังหวะอย่างช้าๆให้ลงพอดีกับจังหวะ การมีสมาธิก็เหมือนเป็นการสื่อสารการรำกับจุดประสงค์ของตัวละครที่มุ่งหวังบรรลุผลที่ตัวละครนั้นต้องการ

จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำ ถึงหลักการรำและกลวิธีการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จึงสามารถสรุปได้ดังนี้

1) รู้ความหมาย คือ การรู้ความหมายของเพลงตระแต่ละเพลงว่าใช้ในจุดประสงค์ใด และเหมาะกับตัวละครใด ซึ่งเป็นพื้นฐานการนำไปใช้ได้อย่างเหมาะสมสำหรับในการแสดงโขน และการแสดงอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการใช้หน้าพาทย์เพลงตระ

2) ฟังเพลงชัด คือ การฟังจังหวะหน้าทับของเพลงเข้ากับกระบวนท่ารำ หลักการรำหน้าพาทย์เพลงตระที่สำคัญที่สุด เนื่องจากหลักการรำหน้าพาทย์จะต้องให้ท่ารำลงกับจังหวะหน้าทับ ไม้กลองของเพลงอย่างแนบสนิท ซึ่งการรำหน้าพาทย์เพลงตระใช้หน้าทับที่เรียกว่า หน้าทับตระประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลา ผู้รำจึงต้องสามารถฟังเพลงเพื่อจับจังหวะในการรำให้ได้อย่างลงตัว จึงจะสามารถรำหน้าพาทย์เพลงตระได้อย่างถูกต้อง

3) เข้าใจท่ารำ คือ การเข้าใจกระบวนท่ารำที่ประกอบด้วยท่ารำและนาฏยศัพท์ ตลอดจนการเคลื่อนไหวร่ายกายในการรำ ซึ่งเป็นกลวิธีของผู้แสดงในการรำหน้าพาทย์เพลงตระ และเข้าใจว่าการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ จะใช้ส่วนประกอบของมือทั้งสองข้างในแต่ละท่ารำ เรียงระดับจากล่างขึ้นบนเป็นท่าๆไป ปฏิบัติเป็นท่าคู่ และเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการย้อนตัวหรือเยื้องตัวตามจังหวะหน้าทับของเพลง

สุดท้ายนี้การรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ต้องอาศัยการฝึกฝนและทำความเข้าถึงหลักการรำหน้าพาทย์ตามที่ได้ทำการสรุปมานี้ เพื่อพัฒนาความสามารถของผู้ปฏิบัติในการรำหน้าพาทย์เพลงตระไปใช้ในวัตถุประสงค์ของผู้ศึกษา ทั้งในการแสดงและการสอนนาฏศิลป์ได้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.2 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระ ผู้วิจัยได้มีข้อเสนอแนะจากผลของการวิจัยเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

1) ข้อเสนอแนะการนำผลการวิจัยไปใช้

ผู้แสดงในฐานะโขนพระควรเข้าใจการรำในรูปแบบโขนพระ ซึ่งมีเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความสง่างามของบุรุษเพศ จึงทำให้การรำหน้าพาทย์ในแต่ละเพลงใช้กลวิธีในการรำและการเคลื่อนไหวของร่างกายในแต่ละส่วนอย่างพอดีกับจังหวะ ซึ่งถ้าใช้การเคลื่อนไหวในการรำมากเกินไปหรือเร็วเกินกว่าจังหวะอาจดูขาดลักษณะสำคัญของการเคลื่อนไหวอย่างสง่างามของโขนพระได้

2) ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป

นอกจากการรำหน้าพาทย์เพลงตระตามหลักสูตรทั้ง 8 เพลงนี้แล้ว ยังพบเพลงตระที่ไม่ได้จัดอยู่ในหลักสูตรซึ่งเป็นการรำหน้าพาทย์เพลงตระที่ใช้ในโอกาสพิเศษ เช่น รำหน้าพาทย์ตระนาฏ-ราช รำหน้าพาทย์ตระพระพิฆเนศ และรำหน้าพาทย์ตระพระปรคนธรรม หากมีการศึกษาเรื่องการรำหน้าพาทย์เพลงตระเหล่านี้ได้ จะเป็นการช่วยอธิบายถึงการรำหน้าพาทย์เพลงตระนอกเหนือจากในหลักสูตรโขนพระ เพื่อเป็นประโยชน์ทั้งในเชิงวิชาการและการแสดงให้ผู้สนใจได้ศึกษาและอนุรักษ์ศิลปะเหล่านี้ได้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2540). ตำรารำ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2546). ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม *1*. กรุงเทพฯ: บริษัท เอดิสัน เพรสโพรดักส์ จำกัด.

กรมศิลปากร. (2551). เหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่. กรุงเทพฯ: บริษัท บางกอกอินเฮาส์ จำกัด.

กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต. (2552). โครงการองค์ความรู้เรื่องพิธีไหว้ครูดนตรีไทย งบประมาณ ปี 2552.

จตุพร รัตนวราหะ. (2519). เพลงหน้าพาทย์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น.

ชมนาด กิจขันธ์. (2553). การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพลงตระ(ตัวพระ) (รายงานการวิจัย).

ฐิระพล น้อยนิตย์. (2559). การเข้าหน้าทับ. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์บัวเงิน.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). โขน. พระนคร: บริษัทสหอุปกรณ์การพิมพ์ (พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 26 มิถุนายน 2500).

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2545). การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

นัฐพงศ์ โสวัตร. (2538). บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย. (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต), มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย, ส. จ. (2552). วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละคร สมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ.

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. (2556) (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). กรุงเทพฯ: บริษัท นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น จำกัด.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2555). พระบรมราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ *4* บทละครเรื่อง รามเกียรติ์. นนทบุรี: สำนักพิมพ์ต้นฉบับ.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก. (2558). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม *1*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. (2559). บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์บรรณกิจ 1991 จำกัด.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. (2503). รามเกียรติ์ บทร้องบทพากย์ พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. พระนคร.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. (ปริญญามหาบัณฑิต), จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภัทระ คมขำ. (2552). เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เรื่อง ดนตรีพิธีกรรม. กรุงเทพฯ: บริษัท เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด.

ภัทระ คมขำ. (2559, วันที่ 7 พฤศจิกายน 2559) */Interviewer:* จ. คงฟู.

มนตรี ตราโมท. (2509). เกร็ดความรู้ เรื่อง ดนตรีไทย. Paper presented at the อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายพิษณุ แช่มบาง ณ เมรุวัดระฆังโฆษิตาราม ธนบุรี วันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2509.

มนตรี ตราโมท. (2541). ลักษณะไทยเล่ม *3* ศิลปะการแสดง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช จำกัด.

ศีลปี ตราโมท. (2545). ครูมนตรี ตราโมทกับ การไหว้ครูดนตรีไทย Paper presented at the งานเปิดบ้านครูมนตรี ตราโมท ครั้งที่ 3 วันที่ 23-24 มีนาคม 2545.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2545). ดุริยางค์ไทย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. (2484). บทละครรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี: โรงพิมพ์พระจันทร์ (พิมพ์ในงานศพ นายอาคม อินทรโยธิน เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2484 ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส).

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์. (2528). ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. Paper presented at the อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายคฑาวุทธ อินทรทูต, ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพฤหัสบดีที่ 10 ตุลาคม 2528.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ (พิมพ์ครั้งที่ 2 ed.). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวณิต วิงวอน. (2556). เอกสารประกอบการสอน เรื่อง รามเกียรติ์คำพากย์: บทหนังใหญ่.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. (2552). ไหว้ครูนาฏยศิลป์ไทย: ความหมาย พิธีการ การจัดการ. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

อาคม สายาคม. (2545). รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. กรุงเทพฯ: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

ภาพท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระโขนพระในหลักสูตร จำนวน 8 ชุด (กระบวนท่ารำเฉพาะในเพลงตระเท่านั้น) ผู้แสดงแบบท่ารำโดย รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์) ปี พ.ศ. 2548 ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่ง เพื่อนำมาศึกษา สังเกตการณ์รำ ตลอดจนวิเคราะห์การรำ โดยได้ทำการบันทึกเมื่อวันที่ 8 และวันที่ 13 พฤศจิกายน 2560 ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ท่ารำหน้าพาทย์เพลงตระนิมิต

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		ยืนตัวพระ
2		เทพประนม (ไหว้)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
3		เทพประนม (ไหว้)
4		สอดสร้อยมาลา
5		สอดสร้อยมาลา

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
6		ผาลาเพียวไหล่
7		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)
8		ผาลาเพียงไหล่

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
9		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่ารำหน้าพาทย์ตระนอน

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		นั่งตัวพระ (พับเพียบ)
2		เทพประนม(ไหว้)
3		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		ผาลาเพียงไหล่ (ผาลา)
5		กินนรรำ(จีบยาว)
6		บัวชูฝัก

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		นอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่ารำหน้าพาทย์ตระบรรทมไพร

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		นั่งตัวพระ(คุกเข่า)
2		เทพประนม(ไหว้)
3		กินนรฟ้อนโอ่(สอดสูงมือล่อแก้ว)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)
5		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูงมือล่อแก้ว)
6		วงบน วงกลาง (ท่าพะลักษมณ์)

7		ผาลาเพียงไหล่ (ผาลา)
8		กินนรรำ (จีบยาว)
9		บัวชูฝัก

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
10		บัวชูฝัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		ยืนตัวพระ
2		ปฐม
3		ปฐม

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		นารายณ์ขว้างจักร
5		นารายณ์ขว้างจักร
6		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)
8		กรบน
9		กรล่าง

ท่ารำหน้าพาทย์ตระเชิญ

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		นั่งตัวพระ(คุกเข่า)
2		เทพประนม(ไหว้)
3		บัวชูฝักจีบส่งหลัง

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		นารายณ์ขว้างจักร
5		บัวชูฝักจีบส่งหลัง
6		นารายณ์ขว้างจักร

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)
8		วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)
9		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
10		วงบน วงกลาง (ท่าพระลักษมณ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่ารำหน้าพาทย์ตระสันนิบาต

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		นั่งตัวพระ(พับเพียบ)
2		เทพประนม(ไหว้)
3		บัวชูฝัก

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		บัวชูฝัก
5		ผาลาเพียงไหล่ (ผาลา)
6		กินนรรำ(จีบยาว)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)
8		กินนรฟ้อนโอ่ (สอดสูง)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่ารำหน้าพาทย์ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		นั่งตัวพระ(คุกเข่า)
2		เทพประนม(ไหว้)
3		เครือวัลย์พันไม้ มือล่อแก้ว

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		บัวชูฝักมือล่อแก้ว
5		นารายณ์ขว้างจักรมือล่อแก้ว
6		เครือวัลย์พันไม้มือล่อแก้ว

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		บัวชูฝักมือล่อแก้ว
8		นารายณ์ขว้างจักรมือล่อแก้ว
9		กรบน

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
9		กรล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่ารำหน้าพาทย์ตระบองกัน

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
1		ยืนตัวพระ
2		เทพประนม(ไหว้)
3		เทพประนม(ไหว้)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
4		สอดสร้อยมาลา (สอดสร้อย)
5		ผาลาเพียงไหล่ (ผาลา)
6		กินนรรำ(จีบยาว)

ลำดับ	ภาพ	ชื่อท่ารำ
7		สอดสร้อยมาลา (สอดสร้อย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายจักราวุธ คงฟู

เกิดวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2532 ที่อยู่ บ้านเลขที่ 238/279 ถนน รัชดาภิเษก แขวง ลาดยาว เขต จตุจักร กรุงเทพฯ 10900

ปี 2556 สำเร็จการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาคณะศิลปศึกษา สาขา นาฏศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ปี 2559 เข้าศึกษาในหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานการแสดง

ปี 2553 แสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ตอนนางลอย รับบทเป็นพระลักษมณ์

ปี 2554 แสดงโขน ตอนยกรบ เนื่องในงานเปิดโรงละครวังหน้า รับบทเป็นพระราม

ปี 2555 แสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอน ตีคลี เนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี รับบทเป็นพระอินทร์

ปี 2561 แสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื่องในงาน 85 ปี โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง รับบทเป็น กามนี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY