บทที่ 4

จารีตในการแสดงโขนของพระราม

ดังได้กล่าวในบทที่ 3 แล้วว่า ผู้ที่จะแสดงเป็นพระรามได้นั้น จะต้องมีความสามารถในการรำกระบวนท่ารำ เพลงช้าปี่ เพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เชิดฉิ่งศรทนง ตระบรรทมไพร ตรวจพล รบและขึ้นลอย และใช้บท กระบวนรำทั้ง 5 ชุดนี้ จึงเป็นเสมือนบันไดขั้นสำคัญก่อนที่จะก้าวไปสู่ความเป็นพระรามของโขน และบทนี้จะเป็นการบรรยายโดยละเอียดถึงกระบวนท่ารำทั้ง 5 นี้

4.1 การรำเพลงช้าปี่

รองศาสตราจารย์ ฉรงค์ชัย ปิฎกรัตน์[1] ได้กล่าวว่า เพลงช้าปี่ ปกติจะใช้ในบทเริ่มต้นของเนื้อเรื่องในการแสดง, นายประเมษฐ์ บุญยะชัย[2] อาจารย์แผนกนาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป กล่าวว่า เพลงช้าปี่เป็นการกล่าวแนะนำถึงตัวละครที่มีความสำคัญเป็นครั้งแรกก่อนที่จะดำเนินเรื่องต่อไป นายเกษม ทองอร่าม[3] อาจารย์แผนกนาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้กล่าวว่าเพลงช้าปี่ เป็นเพลงที่ใช้ตั้งเริ่มต้น เพื่อให้ตัวละครที่สำคัญออกมาแสดงเป็นครั้งแรก

กล่าวโดยสรุป การรำเพลงช้าปี่ ก็คือ การกล่าวเปิดตัวละครที่สำคัญทั้งฝ่ายยักษ์ และมนุษย์ เป็นการเปิดตัวครั้งแรกก่อนที่จะดำเนินเรื่องราวต่อไป ลักษณะวิธีการเปิดตัวของการแสดงโขนโดยใช้เพลงช้าปี่ มีลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงลิเก ที่ผู้แสดงเป็นตัวสำคัญทุกตัว ไม่ว่าจะเป็นตัวพระเอก หรือตัวผู้ร้าย จะต้องกล่าวแนะนำตนเอง

---

[1] ฉรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ สารานุกรมเพลงไทย "ช้าปี่" กรุงเทพ : หน้า 76 โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์

[2] สัมภาษณ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย : เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2537

[3] สัมภาษณ์ นายเกษม ทองอร่าม เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2537

ให้กับผู้ชมได้ทราบก่อน ลักษณะที่แตกต่างในการแสดงลิเก และการแสดงโขน โดยเฉพาะวิธีการเปิดตัวก็คือการใช้เพลง ในการแสดงลิเกจะไม่นิยมเปิดตัวด้วยเพลงช้าปี่ มักจะนิยมเปิดตัวด้วยเพลงที่มีจังหวะรวดเร็ว เพื่อให้สอดคล้องกับวิธีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วและทันใจผู้ชม ในขณะที่การแสดงโขนจะนิยมเปิดตัวละครด้วยเพลงช้าปี่ เพื่อแนะนำถึงสถานะภาพของตัวละคร และประการที่สำคัญ จะได้แสดงให้เห็นลีลาท่ารำที่สวยงามของตัวละครที่สำคัญ อันถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงโขน

แต่เดิม การแสดงโขน ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาเป็นต้นมา การแสดงโขนจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ และเจรจา ดังนั้นการเปิดตัวละครของโขนในอดีต จึงนิยมเปิดตัวโขนด้วยการใช้บทพากย์ ที่เรียกว่า พากย์พลับพลา สำหรับตัวละครฝ่ายมนุษย์ และพากย์เมืองสำหรับตัวละครฝ่ายยักษ์ คำประพันธ์ที่ใช้ในการพากย์ สำหรับบทพากย์พลับพลา หรือบทพากย์เมืองนี้ จะใช้คำประพันธ์ที่เรียกว่า กาพย์ยานี 11 และฉบัง 16 ส่วนเพลงร้องตลอดจนลีลาท่ารำประกอบคำร้องในโขนนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากละครใน นายประเมษฐ์ บุญยะชัย[4] ได้กล่าวว่าการแสดงโขนที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครใน ในด้านของเพลงร้องและลีลาท่ารำประกอบคำร้อง สันนิษฐานว่า น่าจะได้รับอิทธิพลมาตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ด้วยเหตุผลที่ว่า ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระ-พุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นยุคที่ละครรำเจริญถึงขีดสุด ดังนั้น ในเรื่องของวรรณกรรมที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ ที่พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น ไม่ว่าจะเป็นอิเหนา, อุณรุท หรือรามเกียรติ์ เมื่อทรงพระราชนิพนธ์แล้ว ก็จะทรงให้ตรวจสอบท่ารำว่าเข้ากับบทพระราช-นิพนธ์หรือไม่ ดังนั้นจึงน่าจะเชื่อได้ว่า การแสดงโขนได้รับอิทธิพล เพลงร้องและลีลาท่ารำประกอบคำร้อง มาแต่สมัยสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และจากอิทธิพล ที่การแสดงโขนได้รับมาจากละครในนี้ ทำให้การแสดงโขนได้มีวิวัฒนาการ ในเรื่องของรูปแบบและวิธีแสดง จนเป็นเหตุให้มีชื่อเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า โขนโรงใน

---

[4] สัมภาษณ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2537

การแสดงประเภทที่เรียกว่า โขนโรงใน เริ่มมีการแสดงปรากฏเป็นครั้งแรกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ลักษณะวิธีการแสดงของโขนประเภทนี้ได้นำเอาเพลงร้อง จากการแสดงละครในเข้ามาประกอบ ตลอดจนลีลาท่ารำในการแสดงละครใน มาใช้ผสมปะปนไปกับวิธีการแสดงของโขน แบบดั้งเดิม ที่ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ และเจรจา จึงทำให้รูปแบบการแสดงโขนโรงในนี้ประกอบด้วยรูปแบบของการแสดงละครใน และรูปแบบของการแสดงโขน จึงนับว่าเป็นรูปแบบการแสดง ที่มีความงดงามในเรื่องของท่ารำ และมีความไพเราะในเรื่องของเพลงร้อง

ซึ่งรูปแบบการแสดงโขนประเภทนี้ ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน และถือเป็นจารีตในการแสดงโขนที่ต้องนำเอาเพลงร้องในละครใน มาใช้ประกอบในการแสดงโขนโดยเฉพาะ เพลงช้าปี่ หรือที่มีชื่อเรียกเต็มว่า ช้าปี่ใน มาใช้เป็นเพลงเปิดตัวละครที่สำคัญดังที่กล่าวไว้ในข้างต้น

บทร้องเพลงช้าปี่ มักจะนิยมใช้กับตัวละครที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นละครใน, ละครนอก ถ้าเป็นละครในก็จะใช้เพลงช้าปี่ใน แต่หากเป็นละครนอกก็จะใช้เพลงช้าปี่นอก ส่วนการแสดงโขนนั้นถือว่า เป็นการแสดงละครใน ดังนั้น เพลงช้าปี่ที่ใช้จึงใช้เพลงช้าปี่ใน และจะใช้ได้กับตัวละครที่เป็นทั้งตัวยักษ์ และตัวพระ ซึ่งถือว่าเป็นตัวละครที่สำคัญในแต่ละตอน บทร้องเพลงช้าปี่นั้นมีอยู่หลายบทด้วยกัน โดยเฉพาะบทร้องเพลงช้าปี่ของตัวพระรามนั้น จะขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องในแต่ละตอน ดังจะได้ยกตัวอย่างบทร้องเพลงช้าปี่ของตัวพระรามที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโขน เฉพาะตอนที่นิยมทำการแสดง บทร้องเพลงช้าปี่เหล่านี้ ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โขนชุดพิเภกสวามิภักดิ์ ช้าปี่

เมื่อนั้น พระอวตารผ่านภพสบสมัย
ประทับยังพลับพลาพนาลัย เสนาในกราบก้มประนมกร[5]

---

[5] บทโขนชุดพิเภกสวามิภักดิ์ ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ กุมภาพันธ์ 2519

โขนชุดนางลอย

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระตรีภพ ลบโลกนาถา
บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา พอเวลาล่วงสามยามปลาย[6]

โขนชุดสีดาลุยไฟ

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระรามทรงสวัสดิ์รัศมี
เสร็จสังหารทศเศียรอสุรี ภูมีชื่นบานสำราญใจ[7]

โขนชุดปราบโอรสทศกัณฑ์

ช้าปี่

เมื่อนั้น องค์พระหริรักษ์ เรืองศรี
เสด็จออกพลับพลาหน้าคีรี หมู่กระบี่ บังคม ก้มกราบ กราน[8]

โขนชุดนาคบาศ

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระจักรฤกษ์ฤทธิรงค์เรืองศรี
เสด็จออกพลับพลา หน้าคีรี พระจักรีตรัสประภาษราชการ[9]

โขนชุดศึกแสงอาทิตย์

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระบรมราชสุริยวงค์ทรงศรี
เสด็จออกพลับพลาหน้าคีรี พร้อมพลโยธีสองเวียงชัย[10]

---

6 บทโขน ชุดนางลอย ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ

7 บทโขน ชุดสีดาลุยไฟ และปราบบรรลัยกัลป์ ของกรมศิลปากร พฤศจิกายน 2526

8 บทโขน ชุดปราบโอรสทศกัณฐ์ ของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ มกราคม 2535

9 บทโขน ชุดนาคบาศ ของกรมศิลปากร

10 หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) บทโขน กรมศิลปากร. 2507

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โขนชุดสุครีพถอนต้นรัง

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระจักรรัตน์แก้วแววเวหา
สถิตในสุวรรณพลับพลา พรั่งพร้อมท้าวพญาวานร[11]

วิธีการรำเพลงช้าปี่ ดังได้กล่าวไว้แล้วว่า การรำเพลงช้าปี่เป็นการกล่าวแนะนำตัวละครที่สำคัญทางฝ่ายพระ หรือฝ่ายมนุษย์ อันได้แก่ตัวพระราม เพื่อที่จะบ่งบอกถึงสถานภาพของตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมได้รู้และเข้าใจว่า ตัวละครเป็นใคร กำลังทำอะไรอยู่ อันเป็นเหตุผลประการที่หนึ่ง ประการที่ 2 เพื่อให้ตัวละครได้แสดงความสามารถทางด้านลีลาการร่ายรำ อันเป็นจารีตที่สำคัญ อันถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งในการแสดงโขน ในงานวิจัยนี้ จะยกตัวอย่างการรำกับบทร้องเพลงช้าปี่ของตัวพระรามในชุดศึกนาคบาศ เพื่อให้เห็นว่า การฝึกหัดต่าง ๆ ที่เป็นจารีตการฝึกหัดตัวพระรามในช่วงต้นของการฝึกนั้น ได้นำมาใช้ในการรำชั้นสูงนี้อย่างไร

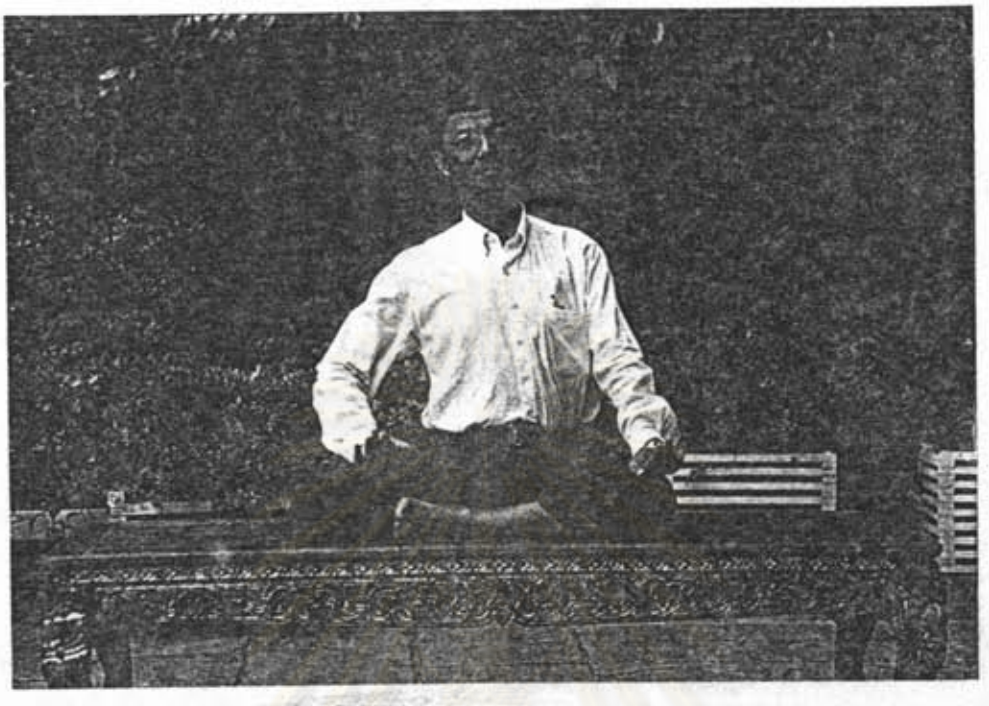
ซึ่งบทร้องเพลงช้าปี่ของพระราม มีเนื้อร้องดังนี้

เมื่อนั้น พระจักรกฤษฎาธิรงค์เรืองศรี
เสด็จออกพลับพลาหน้าตรี พระจักรีตรัสประภาษราชการ

การรำจะเริ่มต้นด้วย ตัวพระรามเดินออกมาและก้าวขึ้นนั่งบนเตียง ซึ่งสมมติเป็นที่ประทับของพระราม

---

[11] บทโขนชุดสุครีพถอนต้นรัง ของกรมศิลปากร



ภาพที่ 14 การนั่งเตียงของพระราม

ถึงเนื้อร้อง "เมื่อเอย" วิธีปฏิบัติ เริ่มต้นด้วยท่ากระทบกัน* โดยผู้แสดงนั่งเอียงไหล่ขวา มือขวาตั้งวงล่างหน้าขา มือซ้ายยึดตึงอยู่เหนือเข่า แล้วจากนั้นกล่อมหน้า** กลับมาเอียงศีรษะด้านซ้าย มือทั้งสองจีบคลาย ตามลีลาทำนองเอื้อนของเนื้อร้อง

---

* กระทบกัน หมายถึง การยืดตัวขึ้นแล้วทิ้งน้ำหนักลง แบ่งเป็น นั่งกระทบ (นั่งคุกเข่า,นั่งพับเพียบ) ยืนกระทบหรือยืดกระทบ

** กล่อมหน้า หมายถึง การเอียงศีรษะไปทางขวา แล้วค่อย ๆ เบือนคางไปทางซ้าย ศีรษะที่เอียงขวาอยู่ค่อยเอียงตามคางที่เบือนไปทางซ้าย แล้วศีรษะกลับไปเอียงด้านซ้าย และกล่อมหน้ากลับมาด้านขวา ปฏิบัติเช่นนี้เรียกว่าการกล่อมหน้า

ภาพที่ 15 การราช้าปี่ท่าที่ 1
การกล่อมหน้าเอียงซ้าย คลายมือ

จากนั้นกล่อมหน้ากลับมาเอียงศีรษะทางไหล่ขวา เหมือนท่าเริ่มปฏิบัติในท่าเมื่อเอย พร้อมทั้งกระทบกันอีกครั้งหนึ่ง

"เมื่อนั้น" วิธีปฏิบัติ กล่อมหน้ามาเอียงด้านซ้าย มือทั้งสองจีบคลายมือ พร้อมกับกล่อมหน้ากับมาเอียงศีรษะด้านขวา มือขวาตั้งวงล่างตรงหน้าขา มือซ้ายยืดตึงวางอยู่เหนือเข่าซ้าย พร้อมทั้งกระทบกันตรงกับเนื้อร้องคำว่า "เมื่อนั้น"

ภาพที่ 16 การรำช้าปี่ท่าที่ 2

พระจักรกฤษ

พระจักรกฤษ เนื้อร้องคำว่า "พระจักร" กระทบก้น มือทั้งสองค่อย ๆ เดินมือมาพนมยกขึ้นไหว้ ตามลีลาทำนองเอื้อน ให้ปลายนิ้วหัวแม่มือทั้งสองที่พนมขึ้นไหว้ จรดหรืออยู่ที่ปลายตีนผมที่หน้าผาก พร้อมทั้งกระทบก้น เมื่อถึงเนื้อร้องคำว่า "กฤษ"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 17 การรำเข้าปี่ท่าที่ 3
ท่าทำนองรับพนมมือ

ทำนองรับ ค่อย ๆ ลดมือลงมาที่ระดับหน้าอก ในลักษณะพนมมือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 18 การรำช้าปี่ท่าที่ 4
ท่าพิสมัยเรียงหมอน

ต่อจากนั้นจึงปฏิบัติท่าพิสมัยเรียงหมอน มือที่หมุนเปลี่ยนเป็นจีบเข้าหาตัว เอียงศีรษะซ้าย จากนั้นเดินมือจีบทั้งสองข้างออกไป ปล่อยจีบออก ตั้งมือ มือซ้ายตั้งวงสูง มือขวาตั้งมือ ดึงแขนเสมอระดับไหล่ ศีรษะกับมาเอียงขวา หน้ามองดูมือซ้าย น้ำหนักตัวอยู่ทางด้านซ้าย จากนั้นใช้ตัว* เข้าออกไปตามทำนองที่รับ และจะรำตก (หมด) จังหวะสุดท้าย ทิ้งน้ำหนักตัวไปทางด้านซ้าย เมื่อจบทำนองรับของเพลง

---

* ใช้ตัว หมายถึง การกดสะเอวข้างลำตัวพร้อมทั้งกดไหล่ และเอียงศีรษะข้างเดียวกันจะเริ่มด้วยซ้ายแล้วขวา ปฏิบัติสลับกันไป แต่จะมาหมดจึงหวะด้วยท่าเริ่มต้นหรือหนักหน้า

ภาพที่ 19 การรำช้าปี่ท่าที่ 5
ท่ารำร่าย "พระจักรกฤษ"

"พระจักรกฤษ" ผู้แสดงรำร่าย* ทวนคำร้อง โดยตั้งวงสูงทั้งสองแขน มือขวาตั้งวงสูง ระดับปลายคิ้ว มือซ้ายตั้งวงสูงระดับปาก หน้ามองมือขวา มือซ้ายวงสูงซ้ายระดับปาก พร้อมทั้งเอียงศีรษะทางขวาเล็กน้อย อยู่ในท่านี้ตรงคำว่า "พระจักรกฤษ"

---

* รำร่าย เป็นชื่อที่ใช้เรียกท่ารำ

ภาพที่ 20 การรำช้าปี่ท่าที่ 6

"ฤทธิรงค์"

"ฤทธิรงค์" ท่านองทวนคำร้อง เป็นท่าต่อจากท่ารำร่าย โดยค่อย ๆ ลดวงทั้งสองในท่ารำร่าย ในลักษณะวาดมือขวาที่ตั้งวงลงมา แล้วหงายรวมมือ แล้วปล่อยตั้งวงสูงอย่างเดิม ส่วนมือซ้ายที่ตั้งวงสูงระดับปาก วาดลงมาส่งจีบไปหลังตึงแขน เอียงศีรษะทางซ้าย หน้ามองมือขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 21 การราช้าปี่ท่าที่ 7

บทร้อง "นั่นแหละ" เดินมือซ้ายที่ส่งจีบหลัง ขึ้นมาปล่อยจีบ ตั้งมือ ตึงแขน เสมอระดับไหล่ มือขวาที่ตั้งวงสูง ลดมือลงมาตั้งวงล่าง ศีรษะตั้งตรง อยู่ในท่านี้ตรง เนื้อร้องว่า "นั่นแหละ"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 22 การรำซ้ายปี่ท่าที่ 8

"ทรงศรี" วาดมือซ้ายที่อยู่ในดา "นั่นแหละ" ลงมาที่เหนือปลายเข่าซ้าย แล้วหยิบจีบ แล้วนำขึ้นไปปล่อยจีบตั้งวงสูงซ้าย มือขวาตั้งวงล่างเหมือนเดิม ศีรษะเอียงขวา หน้ามองมือซ้ายที่ตั้งวงสูงซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 23 การรำซ้าปี่ท่าที่ 9

บทร้อง "เสด็จออกพลับพลา" ค่อยลดวงซ้ายลงมา แล้ววางที่หมอน หรือท้าว ตึงแขนลงไปทางซ้าย เดินมือขวามาวางบนหน้าขาหรือบนตักซ้าย เอียงไหล่ซ้าย หน้ามอง ตรง หรือบนเล็กน้อย จากนั้นพอถึงเนื้อร้องว่า "หน้าดีรี" นั่งพับเพียบในลักษณะเดิม เดินมือซ้ายที่ท้าวแขนเปลี่ยนมาเป็น มือขวาท้าวแขนขวาด้านขวา มือซ้าย มือซ้ายวางลงบน ตักขวา (ลักษณะตรงกันข้ามกับท่า "เสด็จออกพลับพลา" ศีรษะเอียงไหล่ขวา

ภาพที่ 24 การรำซ้ำปี่ท่าที่ 10

"หมู่กระบินทร์" อยู่ในท่าป้องหน้า โดยนั่งคุกเข่า แขนขวาแบ งอข้อศอกอยู่ข้างลำตัว หักข้อมือลง แขนซ้ายงอตั้งข้อศอก สูงระดับหน้า มือซ้ายหักข้อมือลง ทำท่าป้องหน้า สายตามองลอดใต้มือซ้ายที่ป้อง ทอดสายตามองเหล่าเสนาลิงจากขวา ไปซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 25 การรำช้าปี่ท่าที่ 11

ทำนองรับ เป็นท่าต่อจากท่าป้องในบทร้อง "หมู่กระบินทร์" ระหว่างที่ทอดสายตามองดูเหล่าเสนาในท่าป้องนั้น แทงมือซ้ายที่ป้อง เปลี่ยนเป็นตั้งวงสูงข้างซ้าย มือขวาที่แบงอข้อศอกอยู่ ยืดออกไปตึงแขน ศีรษะกลับมาเอียงด้านซ้าย พร้อมทั้งนั่งพับเพียบลงไป จะอยู่ในท่านี้ในจังหวะสุดท้ายของทำนองดนตรีรับ

จากนั้นดนตรีรับทำนอง จะเดินมือมาอยู่ในท่า "ภมรเคล้า" ด้านซ้าย โดยมือซ้ายตั้งวงข้างหน้า มือขวาจีบเข้าหาลำตัว อยู่ในระดับเดียวกัน ศีรษะเอียงข้างมือซ้าย จากนั้นกระทบกันในจังหวะชั้นกดไหล่ซ้ายมาตามจังหวะ พร้อมทั้งเดินมือ "ภมรเคล้า" เปลี่ยนมาเป็นด้านขวา มือจะเปลี่ยนไปในลักษณะตรงกันข้ามกับด้านซ้าย แล้วกระทบกันเดินมือ ภมรเคล้าเช่นกัน และจะหมดทำนองเพลงในท่าผาลา โดยมือซ้ายแบงอข้อศอกข้างลำตัว มือขวาตั้งวงสูง ศีรษะเอียงขวา

ภาพที่ 26 การรำช้าปี่ท่าที่ 12

เมื่อหมดทำนองรับแล้วร้องทวนคำร้อง หมู่กบินทร์นอบน้อมอยู่พร้อมพรัก ตั้งท่ารำร่ายเช่นเดียวกับคำร้องแรก วิธีปฏิบัติเช่นเดียวกัน

ที่กล่าวมานี้คือ ลักษณะของการรำเพลงช้าปี่ของตัวพระราม ส่วนลีลาท่ารำจะงดงามหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้รำเอง ว่าจะต้องรำให้ลงจังหวะและสอดคล้องกับทำนองการเอื้อนของทำนองเพลงที่รับ และจะต้องกระทบก้นให้ถูกต้อง ทั้งนี้เพราะมีบางคนรำกระทบก้นในจังหวะลง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นลีลาท่ารำของการรำเพลงช้าปี่ที่สำคัญ

อีกประการหนึ่งในการรำท่า "รำร่าย" ในท่าทวนคำร้องของเพลงช้าปี่ ตรงคำร้องว่า "นั่นแหละ" ซึ่งยึดถือกันสืบมาว่า ถ้าเป็นการรำเพลงช้าปี่ในละครใน คำว่า "นั่นแหละ" จะต้องมือซ้ายตั้งตึงแขน ดังที่อธิบายไว้แล้วในหน้า 29 ส่วนถ้าเป็นละครนอกคำว่า"นั่นแหละ" มือจะวาดลงเลย ฉะนั้นในหมู่ศิลปินแล้ว การรำเพลงช้าปี่ ประกอบคำร้อง

ว่า "นั่นแหละ" จึงเป็นการบ่งบอก ความรู้ความสามารถของผู้รำอย่างหนึ่ง ว่ามีทักษะหรือภูมิปัญญาเพียงใด ซึ่งข้อแตกต่างอันนี้ ผู้วิจัยคิดว่า ในหมู่ของศิลปินเอง บางครั้งก็ยังไม่ทราบ และถ้าไม่สังเกตหรือรู้ภูมิหลังของข้อกำหนดดังกล่าว ผู้ชมก็จะไม่ทราบหรือไม่เห็นข้อแตกต่างในกระบวนรำของคำร้องอันนี้

เหตุที่มีการกำหนดท่ารำในคำว่า "นั่นแหละ"[12] ดังกล่าวนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากท่วงทำนองการร้องของเพลงช้าปี่ใน ช้าปี่นอก จึงกำหนดให้ลีลาท่ารำลงจังหวะให้สอดคล้องกันเป็นเหตุสำคัญ ส่วนคำว่า "นั่นแหละ" สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสันนิษฐานไว้ว่า คำว่า"นั่นแหละ" จัดว่าเป็นสร้อย กระบวนเดินของคำร้องคำว่า "นั่นแหละ" กวีแต่ง กวีไม่รู้จักว่าการร้องเป็นอย่างใด แต่งไปสำหรับแต่อ่าน ครั้นถึงคนร้อง เมื่อคำกวีไม่พอ ก็ต้องเอาคำอื่นต่อสร้อย จริงอยู่คำว่า เจ้าเอย น้องเอย เป็นเหมือนสร้อย แต่เหมาะสำหรับใช้จำเพาะคำเกี้ยวกัน เป็นคำชายพูดกับหญิง และหญิงพูดกับชาย เมื่อเอาไปใช้อื่นก็ขวาง "นั่นแหละ" เป็นคำกลางใช้ได้ไม่ว่าความใด ๆ ร้องโขนละครเรื่องต่าง ๆ จึงใช้คำ "นั่นแหละ"

นอกจากนี้อาจารย์อุดม อังศุธร อาจารย์แผนกนาฏศิลป์โขน วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงการรำเพลงช้าปี่ ตั้งแต่อดีตว่า แต่เดิมนั้นเมื่อตัวละครจะเริ่มรำเพลงช้าปี่ ไม่ว่าจะเป็นบทอะไรก็ตาม จะต้องเริ่มด้วยท่าไหว้ทุกครั้ง โดยอาจารย์ได้ให้เหตุผลว่า เดิมการแสดงโขนละครนั้น ถือว่าเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน จะมีแสดงก็แต่ในรั้วในวังเท่านั้น เมื่อแสดงต่อหน้าพระที่นั่งหรือพระพักตร์ ถือเป็นจารีตของศิลปินจะต้องทำการถวายบังคม เมื่อเวลาออกมาแสดง โดยผู้แสดงคนใดเมื่อมีบทของตนออกมา ก็จะต้องนั่งลงถวายบังคมก่อน แล้วจึงแสดงบทบาทต่อไปตามเนื้อเรื่อง ซึ่งถือเป็นการถวายตัว และการถวายบังคมนั้นถือเป็นหลักปฏิบัติสืบต่อกันมาว่า ถ้าแสดงต่อหน้าพระมหากษัตริย์ จะถวายบังคม 3 ครั้ง ถ้าเจ้านายรองลงมาจะถวายบังคมครั้งเดียว อีก

---

[12] นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา "ร้องรำทำเพลง" ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย. ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายชวลิตร กันตารัติ จ.ช.,จ.ม. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนา, 2528 หน้า 34.

ประการหนึ่งที่การรำเพลงช้าปี่ เริ่มต้นด้วยท่าไหว้ เป็นการแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ ตลอดจนเจ้าที่เจ้าทางในสถานที่แสดงนั้น ๆ เพื่อขอความเป็นสิริมงคลในการแสดง

การรำเพลงช้าปี่ที่เริ่มด้วยท่าไหว้นี้ จากการสังเกตของผู้วิจัยในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ที่ตัวพระรามรำนั้น มีทั้งที่เริ่มด้วยท่าไหว้ และมีทั้งเริ่มที่ใช้ท่า* ตัวอย่างเช่น

ช้าปี่

เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงสวัสดิ์รัศมี

ภาพที่ 27 การรำช้าปี่แบบใช้ท่า

---

* ใช้ท่าคือ การใส่ท่ารำลงไปแทนบทร้อง แทนที่จะใช้ท่าไหว้ดังที่ได้อธิบายไว้แล้ว

การใช้ท่าเข้ามาแทนท่าไหว้ในการรำเพลงช้าปี่ของตัวพระรามนั้น อาจารย์ธงชัย โพธยารมย์ นาฏศิลปิน 7 กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวว่า "หม่อมอาจารย์ (คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์ ณ อยุธยา) ท่านเป็นผู้นำการใช้ท่ามาใส่แทนท่าไหว้ ทั้งนี้โดยให้เหตุผลว่า ในการแสดงโขนบ่อย ๆ และติดต่อกัน เพื่อเป็นการปรับเปลี่ยนสายตาของผู้ชมจะได้ไม่ดูท่าซ้ำอยู่บ่อย ๆ ในท่าไหว้ ท่านจึงนำเอาการใช้ท่าเข้ามา และท่าที่นำมาใช้นั้นต้องเป็นท่าที่เหมาะสม ดังตัวอย่างจากรูปภาพ

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สังเกตการรำเพลงช้าปี่ของตัวยักษ์ ซึ่งมีทั้งที่เริ่มด้วยท่าไหว้และใช้ท่า จากการสอบถาม นายสมศักดิ์ ทัดติ อาจารย์แผนกนาฏศิลปโขน วิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งแสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ ได้กล่าวว่า ในการรำเพลงช้าปี่ของยักษ์นั้น ส่วนมากจะเริ่มด้วยใช้ท่า แต่ที่น่าสังเกตคือ ตรงท่ารำบทร้องว่า "นั่นแหละ" นั้น ของยักษ์มือซ้ายจะวาดลงมาเลย ซึ่งอาจารย์ได้อธิบายว่า ได้รับการสืบทอดมาจากครูอร่าม อินทรนัฏ เหตุที่ท่าตรงบทร้องว่า "นั่นแหละ" ไม่เหมือนกันนั้น อาจจะเป็นเพราะการใช้ลีลาท่ารำเช่นเดียวกันกับของพระทำให้ดูอ่อนช้อย และเชื่องช้าเกินไป จึงทำให้ท่าแตกต่างกัน อีกประการหนึ่งอาจจะเป็นเพราะการพิจารณาให้ท่าของครูผู้ต่อ โดยพิจารณาจากความสามารถของผู้เรียน ซึ่งมีความแตกต่างกัน จึงทำให้การประดิษฐ์คิดท่ารำแตกต่างกันไปด้วย

อย่างไรก็ตามกล่าวโดยสรุป เพลงช้าปี่จึงถือว่าเป็นเพลงที่สำคัญในการร่ายรำ ของตัวพระรามดังกล่าวแล้ว เพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะในการร้องที่เชื่องช้ามาก ซึ่งเป็นการลำบากมากในการที่จะร่ายรำในเพลงที่มีทำนองเชื่องช้า เพราะฉะนั้นผู้รำจะต้องมีทักษะพอสมควรในการที่จะร่ายรำที่ได้รับการฝึกฝน อันเป็นจารีตต่าง ๆ ในเบื้องต้นดังกล่าวแล้ว หรือกล่อมเนื้อ กล่อมตัวให้ลงจังหวะพอดีกับทำนองเพลงจึงจะทำให้ลีลาท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม และสอดคล้องกับทำนองเพลง นอกจากนี้ในการรำช้าปี่ ถ้าผู้รำสามารถร้องเพลงได้ด้วย ก็จะทำให้ใช้ท่าหรือการรำ จะมีลีลาท่ารำสอดคล้อง และลงจังหวะกับทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี ซึ่งสิ่งนี้ขึ้นอยู่กับความสนใจหรือใส่ใจของผู้แสดงเอง เพราะผู้แสดงเป็นพระรามบางคนก็สามารถร้องได้ บางคนก็ร้องไม่ได้เช่นกัน

4.2 เพลงหน้าพาทย์

ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

ความหมายของเพลงหน้าพาทย์นี้ มีผู้ให้คำจำกัดความไว้ในที่ต่าง ๆ ซึ่งมีความหมายคล้ายคลึงกัน เช่น

จากหนังสือพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ได้ให้ความหมาย "หมายถึงเพลงที่แสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวละคร"[13]

จากหนังสือวิชาชุดครูประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาของคุรุสภา วิชานาฏศิลป์ อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวไว้ว่า "เพลงหน้าพาทย์ หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา อารมณ์ และการเปลี่ยนแปลงอื่น ๆ ของตัวละคร"[14]

อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากร ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ในหนังสือสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ 1 ว่า "เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ทั้งของมนุษย์ หรือสัตว์ ของวัตถุต่าง ๆ อื่น ๆ เช่น เดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป เป็นต้น ไม่ว่ากิริยานั้นจะแลเห็นตัวตน เช่น แปลงโขน ละคร หรือกิริยาสมมติ และไม่เห็นตัวตน เช่น เชิญเทวดาให้เสด็จมา ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้น ๆ แล้ว ก็เรียกว่าหน้าพาทย์ทั้งสิ้น"[15]

ดังนั้น การรำเพลงหน้าพาทย์ จึงหมายถึงการรำที่ประกอบด้วยท่ารำอย่างเดียว ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา เกี่ยวกับคำพูด หรือความเป็นแต่ร่ายรำให้เข้ากับจังหวะเพลง

---

[13] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ อักษรเจริญทัศน์ 2525), หน้า 833.

[14] อาภรณ์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, วิชาชุดครูประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาของคุรุสภา นาฏศิลป์ (กรุงเทพมหานคร : องค์การค้าของคุรุสภา 2517), หน้า 200.

[15] มนตรี ตราโมท, สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 1 พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาพลาดพร้าว 2534), หน้า 296.

ประเภทของเพลงหน้าพาทย์

การแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ได้มีท่านผู้รู้ได้แบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ไว้เป็นหลายลักษณะต่าง ๆ กัน และเพื่อมิให้เกิดความสับสน ในที่นี้จะขอยึดหลักการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ ของอาจารย์ปราณี สาราญวงศ์[16] ดังนี้

1. ลำดับตามลักษณะความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ และอิทธิฤทธิ์ของเพลง แบ่งได้เป็น 3 ชนิด คือ

1.1 หน้าพาทย์ธรรมดา หรือหน้าพาทย์เบื้องต้น ได้แก่ เชิด เสมอ รัวลา โอด ฯลฯ

1.2 หน้าพาทย์ชั้นกลาง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับตัวเอก โขนละคร หรือตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง เช่น ตระนิมิต ตระบองกัน ชำนาญ เสมอเถร เสมอมาร ฯลฯ

1.3 หน้าพาทย์ชั้นสูง เกี่ยวกับอัญเชิญต่าง ๆ หรือหน้าพาทย์พิเศษ หรือหน้าพาทย์เฉพาะสำหรับเทพเจ้า ตัวแสดงที่มียศศักดิ์สูง หรือตัวเอกโขน ละคร เช่น บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ดำเนินพราหมณ์ หรือเพลงที่บรรเลงในพิธีไหว้ครู เช่น ตระเชิญ ตระพระปรคนธรรพ บรรทมสินธุ์ องค์พระพิราพ เป็นต้น

2. ลำดับตามโอกาส และที่ใช้ แบ่งออกได้ดังนี้ คือ

2.1 หน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลง เช่น การบรรเลงเพลงโหมโรงชนิดต่าง ๆ คำว่า "โหมโรง" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายว่า คือ "การประโคมดนตรีเบิกโรง" ตามปกติการแสดงมหรสพต่าง ๆ อาทิเช่น โขน ละคร หนังใหญ่ หุ่น ฯลฯ ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดงเสมอ ฉะนั้นการบรรเลงเพลงโหมโรงจึงมีหลายชนิดตามลักษณะของการแสดง เช่น

- โหมโรงปี่พาทย์
- โหมโรงโขน, ละคร
- โหมโรงเสภา

---

16 เอกสารประกอบการบรรยาย เรื่องหน้าพาทย์ โดยอาจารย์ปราณี สาราญวงศ์

- โหมโรงหนังใหญ่
- โหมโรงหุ่นกระบอก เป็นต้น

2.2 หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบพิธี หมายถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีต่าง ๆ เช่น

- พิธีไหว้ครู และครอบโขน - ละคร
- การเทศน์มหาชาติ
- พิธีอื่น ๆ เช่น บวชนาค โกนจุก แต่งงาน ทำบุญบ้าน เป็นต้น

2.3 หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบบทบาทการแสดงของตัวละคร, โขน ตามท้องเรื่อง ซึ่งปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลปได้บัญญัติความหมายและวิธีใช้ไว้ดังนี้

2.3.1 หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับกิริยาไป-มา ในระยะใกล้, ไกล เช่น

เสมอ - ใช้สำหรับการไป-มาในระยะใกล้ ๆ ของตัวโขน ละครทั่วไป นอกจากนี้เพลงเสมอยังแบ่งออกตามลักษณะของตัวละครอีก ดังนี้

เสมอมาร - ใช้สำหรับพระยายักษ์ เช่น กุมภกรรณ เป็นต้น

เสมอสามลา - ใช้สำหรับพระยายักษ์ใหญ่แสดงถึงการไปมาด้วยความโอ่อ่า สง่างาม และภาคภูมิ เช่น ทศกัณฐ์ หรือการแสดงโขนตอนสามทัพ ซึ่งมีตัวแสดงคือ ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ มูลพลับ เป็นต้น

เสมอเถร - ใช้สำหรับฤาษี และนักพรต

เสมอเข้าที่ - ใช้สำหรับเชิญฤาษี ครูอาจารย์ หรือใช้ในพิธีไหว้ครู

เสมอตีนนก หรือบาทสกุณี - ใช้สำหรับตัวแสดงที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ ไป-มา ด้วยกิริยาสง่างาม เช่น พระราม พระลักษมณ์ เป็นต้น

เสมอข้ามสมุทร - ใช้สำหรับพระรามยกกองทัพข้ามมหาสมุทรไปกรุงลงกา

เสมอผี – ใช้สำหรับพญายม ภูติผีปีศาจ หรือพิธีไหว้ครู

นอกจากนี้ยังมีเพลงเสมอที่มีลีลา และทำนองเป็นสำเนียงภาษา เช่น มอญ ลาว แขก พม่า เป็นต้น ใช้สำหรับประกอบกิริยาไป-มา ของตัวละครที่มีการสมมติเป็นชาติ เพื่อให้เหมาะสมกับเชื้อชาติของตัวละคร ได้แก่

เสมอมอญ

เสมอลาว

เสมอแขก

เสมอพม่า เป็นต้น

เชิด – ใช้สำหรับตัวละครทั่วไปที่ไป-มาในระยะทางไกล ๆ หรือรีบด่วน

ฉะเชิด – เป็นลีลาท่ารำเฉพาะของตัวแสดงเป็นเจ้าเงาะในกิริยาไป-มาระยะทางไกล เช่นเดียวกับเพลงเชิด

เหาะ – ใช้สำหรับเทวดา – นางฟ้า ไป-มาในที่ต่าง ๆ ด้วยกิริยารวดเร็ว จะเป็นในลักษณะหมู่ หรือเดี่ยวก็ได้

โคมเวียน – ใช้สำหรับเทวดา – นางฟ้า ไป-มา เป็นหมวดหมู่มีระเบียบ

กลองโยน – ใช้ในกระบวนแห่ หรือการเดินขบวนทัพของพระมหากษัตริย์ที่เคลื่อนย้ายไปอย่างช้า ๆ

พญาเดิน – ใช้สำหรับการไป-มาของตัวเอก หรือตัวแสดงผู้สูงศักดิ์ หรือพระมหากษัตริย์ในลักษณะเดี่ยวหรือหมู่

กลม – ใช้สำหรับการไป-มาของเทพเจ้า เช่น พระนารายณ์ พระวิษณุกรรม สำหรับมนุษย์ที่ใช้เพลงกลม คือ เจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง เพราะเหาะเหิรเดินอากาศได้อย่างเทวดา

ชุบ – ใช้สำหรับนางกำนัล หรือคนรับใช้

โล้ – ใช้สำหรับการเดินทางไป-มาทางน้ำ

แผละ – ใช้สำหรับการไป-มาของสัตว์ปีก เช่น ครุฑ นกสดายุ ฯลฯ

2.3.2 หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการรื่นเริง สนุกสนาน

กราวรำ – ใช้สำหรับการแสดงในความหมายของการยินดี สมหวัง และเยาะเย้ย หรือฉลองความสำเร็จ ตลอดจนแสดงความสนุกสนานเมื่อได้ชัยชนะ

สีนวล – ใช้สำหรับท่วงทีเยื้องยาตร หรือความรื่นเริงบันเทิงใจของอิสตรี

เพลงช้า-เพลงเร็ว – ใช้สำหรับการเบิกบานในการไป-มาอย่างสุภาพงดงาม แช่มช้อย (โดยปกติเพื่อเป็นการแสดงให้รู้ว่าถึงที่หมายแล้วจะบรรเลงเพลงลา)

2.3.3 หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการจัดทัพ และตรวจพล เช่น

กราวนอก – ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์ และวานร

กราวใน – ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของฝ่ายยักษ์

กราวกลาง – ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์ในการแสดงละคร

ปฐม – ใช้สำหรับการจัดทัพของแม่ทัพนายกอง เช่น ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ฝ่ายจัดทัพของพระราม คือ สุครีพ และฝ่ายลงกา (ทศกัณฐ์) คือ มโหทร

2.3.4 หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการต่อสู้ และติดตาม

เชิดกลอง – ใช้ในการยกทัพ หรือการต่อสู้ทั่วไป

เชิดฉิ่ง – ใช้ในการค้นหา การลอบเข้าออกในสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง การไล่หนีตามจับกัน การ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เหาะลอยไปในอากาศ และการใช้อาวุธ เช่น แผลงศร เป็นต้น

เชิดนอก – ใช้ประกอบกิริยาตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์ไล่จับกัน เช่น หนุมานจับเบ็ญกาย, หนุมานจับสุพรรณมัจฉา เป็นต้น

เชิดฉาน – ใช้ในการติดตามจับสัตว์ เช่น พระรามตามกวาง สำหรับตามนกยูง

2.3.5 หน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการนอน การอาบน้ำ การกิน เช่น

ตระนอน – ใช้สำหรับการนอน

ตระบรรทมสินธุ์ – ใช้สำหรับพระนารายณ์นอน

ตระบรรทมไพร – ใช้สำหรับการนอนของตัวละครที่ค้างแรมในป่า

ลงสรง – ใช้สำหรับการอาบน้ำ

เชิ่นเหล้า – ใช้สำหรับประกอบการกินอาหาร ดื่มสุรา และใช้ในพิธีไหว้ครูโขน – ละคร

2.3.6 หน้าพาทย์ที่ใช้ในการเล้าโลมแสดงความรักใคร่ และเสียใจ

โลม – ใช้สำหรับบทเกี้ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรัก

ทะยอย – ใช้สำหรับแสดงความเศร้าโศกเสียใจด้วยการร้องไห้

โอด – มีทั้งโอดชั้นเดียว โอดสองชั้น ใช้สำหรับร้องไห้เสียใจ แต่โอดอีกชนิดหนึ่งที่แสดงถึงความดีใจ คือ โอดเอม หมายถึง ดีใจ จนน้ำตาไหล

2.3.7 หน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์

ตระนิมิต – ใช้สำหรับแปลงกาย หรือนิรมิตขึ้นด้วยเวทย์มนตร์

ชำนาญ – ใช้สำหรับนิรมิต ประสิทธิ์ประสาทพร หรือแปลงตัว (เพลงนี้ใช้สำหรับพระ, ยักษ์ และนาง)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตระบองกัน – ใช้สำหรับนิรมิต หรือประสิทธิ์ประสาทพร (ใช้สำหรับพระ ยักษ์ และนาง)

ตระสันนิบาต – ใช้ประกอบพิธีชุมนุม กระทำพิธีสำคัญ ๆ เช่น พิธีไหว้ครู

คุกพาทย์ และรัวสามลา – ใช้สำหรับการแผลงอิทธิฤทธิ์ สำแดงเดช หรือแสดงอารมณ์โกรธ ดุดันน่าเกรงขาม เป็นต้น

<u>วิธีการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์</u>

ดังที่ได้กล่าวไว้ในเรื่องประเภทของเพลงหน้าพาทย์แล้วว่า เพลงหน้าพาทย์แบ่งออกตามลำดับตามลำดับของเพลงได้ 3 ประเภทคือ หน้าพาทย์ธรรมดา หน้าพาทย์ชั้นกลาง และหน้าพาทย์ชั้นสูง เพราะในด้านการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ ก็จะมีวิธีการและขั้นตอนในการต่อที่แตกต่างกันออกไปตามลำดับความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ เช่นกัน ก่อนที่จะอธิบายถึงลักษณะวิธีต่อรำเพลงหน้าพาทย์แต่ละระดับนั้น ควรจะทำความเข้าใจลักษณะที่แตกต่างกันของเพลงหน้าพาทย์เสียก่อน โดยเฉพาะที่มักจะได้ยินครูบาอาจารย์เรียกกันเสมอ ๆ ว่า "ไม้เดิน" "ไม้ลา"

ไม้เดิน หมายถึง ไม้กลองที่ตีลงไปเป็นจังหวะที่เท่า ๆ กัน หรือตีอย่างสม่ำเสมอ เช่น เพลงกราวนอก จังหวะกลองจะตีเป็นเสียง ตูม ตูม ตูม ตูม ๆ ๆ เป็นเสียงเช่นนี้ไปตลอดทำนองเพลงกราวนอก จึงเรียกว่าไม้เดิน

ไม้ลา เป็นจังหวะของกลองที่ตีต่อจากไม้เดิน ซึ่งจะมีลักษณะตรงกันข้ามกับไม้เดิน คือ ไม้ลา จังหวะของกลองที่จะตีไม่สม่ำเสมอ มีชิด มีห่าง ไม่เท่ากัน ซึ่งไม้ลาของหน้าพาทย์แต่ละเพลง ก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งโบราณาจารย์ได้บัญญัติบังคับไว้แต่ละเพลง เช่น เพลงเสมอ จะมี 5 ไม้เดิน 4 ไม้ลา

ส่วนทางด้านของดนตรี จะไม่เรียกว่า "ไม้เดิน" จะเรียกเป็นคำรวมว่า "ไม้ลา" อย่างเดียว คือ เรียกเพลงนั้น ๆ ว่า มีกี่ไม้ลา เช่น

- ตระนิมิต มี 4 ไม้ลา

- เสมอ มี 5 ไม้ลา เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ที่มี "ไม้เดิน" "ไม้ลา" ดังกล่าวนี้ ถือเป็นกฎตายตัวว่าเพลงและท่ารำจะต้องตรงกัน คือ จบพร้อมกัน ถ้าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดจบก่อนจะถือว่าผิด

ส่วนเพลงหน้าพาทย์อีกประเภทหนึ่งไม่มี "ไม้ลา" แต่จะมีหน้าทับ[17]ของกลองบังคับกำกับไว้ เช่น หน้าพาทย์สีนวล หรือเพลงช้า เพลงเร็ว ฯลฯ ถือเป็นหน้าพาทย์ประเภทฝึกท่ารำ เป็นหน้าพาทย์ที่เดินจังหวะหน้าทับเท่ากันตลอด ยืดหยุ่นได้ ไม่บังคับตายตัวเพลงกับท่ารำบางครั้งอาจไม่เท่ากัน

คำว่า "หน้าพาทย์" สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนละคร เป็นผู้เรียกก่อน เพราะการรำเข้ากับเพลงหน้าพาทย์นี้ ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะทำนองเพลงหน้าทับและไม้กลองของเพลงเป็นสำคัญ ต้องรำให้มีท่าเข้ากับทำนองเพลง และจังหวะต้องมีความสั้นยาวพอดีกับเพลง ต้องถือเพลงเป็นสำคัญเป็นหัวหน้า ผู้ร่ายรำจะต้องรำตาม จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า เพลงหน้าพาทย์ และเรียกการรำนั้นว่า รำหน้าพาทย์

ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า "การรำหน้าพาทย์" ก็หมายถึง การรำตามทำนองเพลงดนตรีปี่พาทย์นั่นเอง โดยผู้รำจะต้องยึดถือ การบรรเลงเป็นหลักที่จะต้องรำตาม ส่วนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ย่อมแตกต่างกันออกไป ตามลักษณะของตัวละคร

ขั้นตอนการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ ตามลักษณะลำดับความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์

- <u>หน้าพาทย์ธรรมดา</u> เป็นหน้าพาทย์ที่ไม่มีไม้ลา มีแต่หน้าทับของกลองบังคับจะเดินจังหวะไปเรื่อย ๆ ยืดหยุ่นได้ ตามลักษณะของท่ารำ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด ฯลฯ สามารถต่อท่าให้ผู้เรียนรำตามไปได้เลย การต่อท่ารำในครั้งแรก ครูจะต่อในลักษณะที่ยังไม่ต้องเข้ากับดนตรี หรือที่เรียกกันในหมู่ศิลปินว่า "ต่อท่าดิบ" ก่อน เมื่อผู้เรียนสามารถรำได้ถูกต้อง แม่นยำดีแล้ว จึงจะให้รำเข้ากับดนตรี

---

[17] หน้าทับ : การเรียกชื่อจังหวะของจังหวะกลอง บอกจังหวะดนตรี เช่น หน้าทับลาว, หน้าทับปรบไก่

- หน้าพาทย์ชั้นกลาง เป็นเพลงที่มีไม้ลา และมีท่ารำกำกับไว้พอดี กับท่วงทำนองของเพลง คือ ทั้งท่ารำและเพลงจะต้องจบพอดีกัน มิฉะนั้นจะถือว่าผิด เช่น เพลงตระนิมิต, ตระบองกัน ชำนาญ ฯลฯ ในการต่อท่ารำ ผู้เรียนจะต่อท่ารำเพลงเหล่านี้ได้ก็ต่อเมื่อจะต้องเข้าพิธีไหว้ครูใหญ่ หรือไหว้ครูประจำปี และได้รับการครอบเสียก่อน จึงจะต่อเพลงดังกล่าวได้ และในการต่อครั้งแรก จะต้องต่อกันในพิธีไหว้ครูนั้น โดยมีครูเป็นผู้รำนำ นักเรียนจะรำตาม เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ผู้เรียน จากนั้นจะทำการต่อท่ารำอีกครั้งในชั้นเรียน ก่อนต่อท่ารำ ครูจะต้องอธิบายถึงความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนความหมายและโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ จากนั้นเป็นการต่อท่ารำ ซึ่งควรจะต่อ "ท่าดิบ" เสียก่อน เมื่อผู้เรียนสามารถจดจำได้อย่างแม่นยำ และสามารถปฏิบัติได้ จึงให้รำเข้ากับจังหวะของดนตรี โดยครูคอยควบคุมแก้ไข และยึดถือปฏิบัติกันต่อ ๆ มา แต่ครั้งโบราณาจารย์ว่า ในการต่อท่ารำจะต้องต่อให้ครบ 3 ครั้ง (เข้าใจว่าถือเป็นจิตวิทยาของผู้สอน เพื่อให้ผู้เรียนมีความจดจำในท่าที่ต่อไว้อย่างแม่นยำนั่นเอง)

ในการต่อหน้าพาทย์ชั้นกลางนี้ ครูควรเน้นในเรื่องของจังหวะและท่ารำ เพราะหน้าพาทย์ในระดับนี้ ถือหลักสำคัญว่า จังหวะเพลงและท่ารำจะต้องพอดีกัน คือ จบพร้อม ๆ กัน ฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะจบลงก่อนไม่ได้ ถือว่าผิด

- หน้าพาทย์ชั้นสูง หรือหน้าพาทย์พิเศษ หรือหน้าพาทย์ครู วิธีต่อท่ารำจะมีขั้นตอนที่ละเอียด และพิถีพิถันมากกว่าในการต่อหน้าพาทย์ธรรมดา และชั้นกลาง

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับพระรามนั้น มีอยู่หลายเพลงด้วยกัน ทั้งนี้ย่อมแล้วแต่ชุดหรือตอนที่จะนำมาแสดง แต่กล่าวได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญ ที่พระรามมักจะใช้อยู่เสมอไม่ว่าการแสดงตอนใด ๆ ก็ตาม จนอาจกล่าวได้ว่า เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะพระราม เช่น เพลงเสมอตีนนก หรือเพลงบาทสกุณี เพลงตระบรรทมไพร เป็นเพลงที่ใช้เฉพาะพระรามเท่านั้นในการแสดงโขน ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่รู้จักอยู่ในประเภทเดียวกับเพลงตระนอน เหตุที่เรียกว่าตระบรรทมไพรนี้ เนื่องจากเป็นเพลงที่ตัวพระรามใช้ในการนอน และโอกาสที่ใช้ ก็ใช้ในการค้างแรมในป่าของตัวพระรามเท่านั้น ในตอนที่พระรามออกติดตามนางสีดา ตัวละครตัวอื่นจะไม่ใช้ ถ้าจะมีใช้ ก็ใช้เพลงตระนอนธรรมดา นายอุดม อังศุธร กล่าวว่า ในการแสดงโขน มีตัวละครที่ใช้ เพลงตระบรรทม-

ไพรอีกตัวหนึ่ง คือ พญายักษ์ มัยราพณ์ ใช้ในตอนทำพิธีจะสะกดทัพฝ่ายพระราม

เพลงเชิดฉิ่งศรทรนง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับพระรามโดยเฉพาะ ใช้สำหรับการแผลงศร ซึ่งแต่เดิมจะใช้ในโอกาสเดียว คือ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน"ทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร" แต่ในปัจจุบันนี้มีปรากฏใช้ในการแสดงโขนตอนอื่น ๆ" เช่น "ตอนพระรามตามกวาง" ในตอนที่พระรามแผลงศรกวางทอง

ในที่นี้จะยกตัวอย่างเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เพลงเชิดฉิ่งศรทนง, เพลงตระบรรทมไพร ซึ่งถือว่าเป็นจารีตที่สำคัญ ในการใช้เพลงหน้าพาทย์ของพระราม ดังได้กล่าวแล้ว

4.3 <u>การรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี</u>

เพลงบาทสกุณี จัดอยู่ในประเภทของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับประกอบกิริยาไปมาในระยะใกล้ของตัวละครที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ จัดอยู่ในประเภทเพลงเช่นเดียวกับเพลงเสมอ เดิมมีชื่อเรียกว่า เสมอตีนนก ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 พระองค์ได้ทรงเปลี่ยนชื่อเรียกของเพลงเสมอตีนนกเป็นเพลงบาทสกุณี ทั้งนี้พระองค์ทรงเห็นว่า คำว่าตีนนกเป็นคำที่มีความหมายไม่สู้จะไพเราะ เนื่องจากวัฒนธรรมของไทยเรามีความเชื่อว่า คำว่าตีนเป็นชื่อเรียกอวัยวะส่วนต่ำของร่างกายมนุษย์เรา และเนื่องจากเพลงเสมอตีนนกเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง กอรปทั้งเป็นเพลงครูได้อีกเพลงหนึ่ง ดังนั้นในความหมายของชื่อเพลง ถ้าเรียกว่าเสมอตีนนกก็ดูจะไม่ไพเราะ นอกจากนี้แล้ว ยังถือว่าการนำเอาชื่อเรียกอวัยวะส่วนต่ำของมนุษย์มาเป็นชื่อเรียกเพลงครูหรือเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงดูจะไม่เหมาะสม พระองค์ก็เลยแปลงชื่อเรียก เสมอตีนนกเสียใหม่เป็นเพลงบาทสกุณี ทั้งนี้เพื่อความไพเราะของภาษา และเพื่อเป็นศักดิ์ศรีแก่เพลงหน้าพาทย์นี้ด้วย และตั้งแต่นั้นมาจึงเรียกเพลงเสมอ-ตีนนกว่า เพลงบาทสกุณีเป็นต้นมา เป็นเพลงที่ใช้สำหรับพระรามโดยเฉพาะในการเดินทางไปมาระยะใกล้ ๆ ในพิธีที่สำคัญ ดังในการแสดงโขน ตอนที่พระรามพระลักษมณ์จะยกทัพไปรบกับศัตรู ก่อนที่จะยกทัพออกไป ก็จะต้องมีการสรงน้ำแต่งตัว ผู้พากย์เจรจาจะใช้เพลง

บาทสกุณี เพื่อที่จะสื่อความหมาย ให้คนดูเข้าใจเนื้อเรื่องว่า ขณะนี้พระราม พระลักษมณ์ กำลังจะไปสรงน้ำแต่งตัว เพื่อที่จะยกกองทัพไปรับกับศัตรู เช่น บทพากย์ก่อนที่จะร่ายว่า

"สมเด็จพระรามราชาอิษรากุวงศ์ทรงสดับคดี ว่าพหลพลกระบี่นั้นพร้อมพรั่งดังพระบรรหาร จึงตรัสชวนพระลักษมณ์ผู้ชัยชาญศรีอนุชา เสด็จไคลคลาลงจากพระแท่นทองผ่องพิลาศ กรายพระกรยุรยาตรเข้าห้องสรง สำอางค์องค์ทรงเครื่อง เรืองรูจี พระหัตถ์ขวาพระจักรีทรงกระชับจับคันศร น้ององค์พระสี่กรกระชับมั่นพระขรรค์ชัย สองกษัตริย์เสด็จครรไลมายังที่ประชุมพลกระบี่ เหล่าดุริยางคดนตรีก็บรรเลง เป็นลำนำทำนองเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี

-ปี่พาทย์ทำเพลงบาทสกุณี[18]

การร่ำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีหรือเสมอตีนนกนี้ จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองไพเราะ แตกต่างไปจากเพลงหน้าพาทย์เสมออื่น ๆ การร่ำเพลงบาทสกุณี ถือเป็นการร่ำอวดฝีไม้ลายมือของผู้แสดง ที่น่าสังเกตในการแสดงโขนทุกครั้งจะต้องมีเพลงบาทสกุณี สำหรับตัวพระราม พระลักษมณ์ทุกครั้ง จนถือเป็นจารีตของตัวพระราม พระลักษมณ์ ในการแสดงโขนดังได้กล่าวแล้ว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[18] บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมังกรกัณฐ์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป เกษม ทองอร่าม เขียนบท

วิธีรำเพลงบาทสกุณี

ภาพที่ 28 การรำบาทสกุณีท่าที่ 1

อธิบายท่า หันตัวไปด้านขวา ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เอียงศีรษะทางซ้าย แทงมือขวาไปที่ด้านข้าง แล้วตั้งวงสูงมือขวา ยกขาซ้าย และก้าวลงไปด้านข้าง จะอยู่ในท่าที่ 1 นี้ โดยมือขวาตั้งวงสูง มือซ้ายตั้งวงล่าง ศีรษะเอียงทางด้านขวา น้ำหนักตัวอยู่ที่ขาซ้าย จากนั้นย้อนตัวเข้าและออกตามทำนองเพลง 4 จังหวะ โดยย้อนตัวเข้าหรือลงมา พร้อมทั้งถ่ายน้ำหนักตัวมาอยู่เท้าขวา เอียงศีรษะซ้าย มือทั้งสองยังอยู่เหมือนเดิม นับ 1 จากนั้นถ่ายน้ำหนักตัวกลับไปอยู่ขาซ้ายเหมือนท่าเริ่มต้น นับ 2 ปฏิบัติเช่นนี้สลับไปตามทำนองเพลงจนครบ 4 จังหวะ จะอยู่เช่นเดียวกับท่าเริ่มต้น ดังในภาพที่ 1 ท่าที่ 1

ภาพที่ 29 การร่ายบาทสกุณีท่าที่ 2
หันไปด้านซ้าย มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาตั้งวงล่าง

ท่าที่ 2 หัวไปด้านซ้าย ประเท้าขวา เอียงศีรษะทางด้านขวา แทงมือซ้ายออกไปด้านข้าง แล้วตั้งวงสูง มือขวาตั้งวงล่าง ศีรษะกลับมาเอียงด้านซ้าย จากนั้นก้าวเท้าขวาที่ยกลงไป น้ำหนักตัวอยู่ทางเท้าขวาที่ก้าว จากนั้นย้อนตัว ตามจังหวะทำนองเพลง 4 ครั้ง ลักษณะการย้อนตัวปฏิบัติเช่นเดียวกับในท่าที่ 1

ภาพที่ 30 การรำบาทสกุณีท่าที่ 3

ท่าผาลาหน้าตรง ยกเท้าซ้าย

ท่าที่ 3 หันตัวมาหน้าตรง เท้าขวายืนเป็นหลัก ลากเท้าซ้ายขึ้นมาเตรียมที่จะประมือ ขวานำมาวางบนระดับปาก ลักษณะจีบเข้าหาตัว มือซ้ายตั้งมือระดับเดียวกันศีรษะเอียงด้านขวา จากนั้นประเท้าซ้ายยกขึ้น ตีไหล่* ขวาออก มือขวาที่จีบ ม้วนปล่อยจีบออกไปตั้งวง มือซ้ายที่ตั้งก็พลิกข้อมือเปลี่ยนเป็นหงายข้อมือ งอข้อศอกอยู่ระดับสะเอว ศีรษะกลับมาเอียงซ้าย จากนั้นเยื้องตัว** ห่มเข่า 3*** ตามจังหวะทำนองเพลง 4 ครั้ง โดยจังหวะที่ 1 เยื้องตัวห่มเข่า เปลี่ยนศีรษะกลับมาเอียงด้านขวา จากนั้นปฏิบัติไปตามจังหวะ 1,2,3,4 เปลี่ยนแต่ศีรษะ

---

* ตีไหล่ หมายถึง การตีไหล่ออกข้างขวาหรือซ้ายก็ได้ ถ้าจะตีไหล่ขวา ศีรษะจะเอียงทางไหล่ขวา แล้วค่อย ๆ หันไหล่ขวาไปข้างหลังพอประมาณ พร้อมทั้งเอียงศีรษะตามไปด้วย ตามองตรงไปข้างหน้า จากนั้นก็กลับมาตีไหล่ข้างซ้ายบ้าง ศีรษะเอียงซ้าย ปฏิบัติเช่นเดียวกัน

** เยื้องตัว หมายถึง การกดไหล่และศีรษะเอียงไปทางเดียวกัน เช่นเยื้องตัวไปทางขวาก็กดไหล่ขวาศีรษะเอียงมา

*** ห่มเข่า หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวเข่าขึ้นลงเป็นจังหวะสม่ำเสมอ

(โดยกดทางไหล่ซ้ายในจังหวะยุบยืด แล้วเปลี่ยนมาเอียงศีรษะทางขวาเป็นจังหวะที่ 1 ในจังหวะที่ 2 กดไหล่ขวายุบยืดศีรษะกลับมาเอียงทางซ้าย ปฏิบัติเช่นนี้ในจังหวะที่ 3, 4 ปฏิบัติเช่นเดียวกับจังหวะที่ 1,2)

ภาพที่ 31 การราบาทสกุณีท่าที่ 4
ผาลาหน้าตรงยกเท้าขวา

ท่าที่ 4 นี้เป็นท่าที่ต่อเนื่องมาจากท่าที่ 3 โดยวางเท้าซ้ายที่ยกลง และลากเท้าขวาเข้ามาเตรียมที่จะประ มือทั้งสองนำมารวมข้างหน้าระดับปาก โดยมือซ้ายที่แบข้างลำตัวในท่าที่ 3 นำขึ้นมาเป็นจีบเข้าหาตัว มือขวาที่ตั้งวงข้าง รวมเข้ามาตั้งมือระดับปาก ศีรษะเอียงซ้าย จากนั้นประเท้าขวายกขึ้น ตีไหล่ซ้ายออก มือซ้ายที่จีบม้วนออกไปปล่อยจีบตั้งวงข้างมือขวาที่ตั้งมือ พลิกกลับเป็นหงายมือแบ งอข้อศอกอยู่ระดับสะเอว ศีรษะกลับมาเอียงขวา จากนั้นเยื้องตัวตามทำนองเพลง 4 จังหวะ ปฏิบัติเช่นเดียวกับที่กล่าวในท่าที่ 3

ภาพที่ 32 การราบาทสกุณีท่าที่ 5
ด้านขวา มือขวาตั้งวงสูง ยกเท้าซ้าย

ท่าที่ 5 เมื่อเยื้องตัวในท่าที่ 5 ครบ 4 จังหวะแล้ว จากนั้นก้าวเท้าขวาที่ยกไปด้านข้างพร้อมทั้งหันไปด้านขวา ลากเท้าซ้ายเข้าไปชิดเตรียมที่จะประ มือขวาจะถือศรหักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายยังคงอยู่ในลักษณะเดิม คือตั้งวงหรือลดมือลงมาเล็กน้อย ศีรษะเอียงด้านขวา จากนั้นประเท้าซ้ายยกขึ้น ตีไหล่ขวาออก มือขวาที่ถือศรม้วนออกไปปล่อยตั้งวงสูงข้าง มือซ้ายที่ตั้งวง ลดมือลงมาเป็นตั้งวงล่าง ศีรษะเปลี่ยนมาเอียงทางซ้าย จากนั้นเยื้องตัวเปลี่ยนเอียงศีรษะตามจังหวะเพลง 3 ครั้ง จะมาหมดในท่าเอียงศีรษะด้านขวา

ภาพที่ 33 การราบาทสกุณีท่าที่ 6
ตั้งวงข้างด้านซ้าย ยกขาขวา

ท่าที่ 6 หมุนตัวกลับไปด้านซ้าย โดยก้าวเท้าซ้ายที่ยกลงไขว้ไปด้านหลัง หมุนตัวกลับไปด้านซ้าย พร้อมลากเท้าขวาเข้ามาชิดเตรียมที่จะประ มือซ้ายที่ตั้งวงล่าง นำขึ้นไปจีบเข้าหาตัว มือขวาที่ตั้งวงลงมือลงมาเล็กน้อยศีรษะเอียงด้านซ้าย จากนั้นประเท้าขวายกขึ้นตีไหล่ซ้ายออก พร้อมทั้งเดิน มือซ้ายที่จีบตั้งวงสูงข้าง มือขวาที่ตั้งลดมือลงมาเป็นตั้งวงล่าง ศีรษะเปลี่ยนมาเอียงด้านขวา จากนั้นเยื้องตัวเปลี่ยนเยื้องศีรษะ ตามจังหวะเพลง 2 ครั้ง จะมาหมดในท่าเอียงศีรษะทางขวาเหมือนเดิม

ภาพที่ 34 การรำบาทสกุณีท่าที่ 7

ท่าอัมพร ด้านขวาก้าวเท้าตามจังหวะเพลง

หันตัวไปด้านขวา โดยวางเท้าขวาที่ยกลง จากนั้นยกเท้าซ้ายวาง หลังลากเท้าขวาเข้ามาชิดเตรียมที่จะประ ลดมือทั้งสองลงมา งอข้อศอกอยู่ระดับสะเอว มือซ้ายนั้นจีบคว่ำ มือขวาแบหงายมือหักข้อศอก ศีรษะเอียงด้านซ้าย ประเท้าขวายกขึ้น สอดจีบมือซ้ายปล่อยจีบแบมือตั้งข้อศอกท่าสูงซ้าย มือขวาที่แบ พลิกกลับตั้งมือตึงแขนเสมอระดับไหล่ (ท่าอัมพร) ศีรษะเอียงด้านขวา พร้อมกับก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่เท้าขวา ศีรษะเอียงด้านขวา พร้อมกับก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า น้ำหนักอยู่เท้าขวา จากนั้นเดินเรียงเท้า ก้าวไปตามจังหวะ 6 ไม้เดิน มือจะอยู่ในท่าเดิม เปลี่ยนแต่เท้าที่ก้าว และศีรษะจะเอียงตามเท้าที่ก้าว (หมายความว่า ท่าก้าวเท้าซ้ายก็เอียงศีรษะทางซ้าย ก้าวขวาก็เอียงศีรษะทางขวา) การก้าวเท้านี้ ทำในลักษณะคล้าย ๆ กับขยับท่าเล็กน้อย โดยเมื่ออยู่ในท่าสอดสูงซ้าย ก้าวเท้าขวาลงไปนับ 1 จากนั้น สูดเท้าหรือลากเท้าซ้ายด้านหลัง มาจรด* ที่ข้างเท้าขวา และก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ศีรษะเอียงซ้าย เป็นจังหวะที่ 2 จากนั้นปฏิบัติเช่นนี้สลับไปตามทำนองเพลงจนครบ 6 จังหวะ จะอยู่ในท่าก้าวท้าวซ้าย

---

*จรดเท้า การจรดเท้านี้จะจรดข้างไหนก่อนก็ได้ แต่จะปฏิบัติพร้อม ๆ กันไม่ได้ ถ้าจะจรดเท้าด้วยเท้าซ้าย เท้าขวาจะยืนเต็มเท้าเป็นหลัก เท้าซ้ายยกสูงขึ้นจากพื้นเล็กน้อยแล้วใช้จมูกเท้าวางลงบนพื้น ส้นเท้าซ้ายที่จรดเท้า สูงจากพื้นเล็กน้อย

ภาพที่ 35 การรำบาทสกุณีท่าที่ 8
ท่าอัมพรด้านซ้ายก้าวเท้าซ้าย

เมื่อหมดจังหวะก้าวเท้าจังหวะที่ 6 ด้านขวาแล้ว หมุนตัวกลับมาด้านซ้าย ให้เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายลากเข้ามาชิดเตรียมที่จะประ เอียงศีรษะทางด้านขวา มือทั้งสองลดลงกาง งอข้อศอกข้างลำตัวระดับสะเอว มือขวาหักข้อมือลงในลักษณะจีบคว่ำ ให้หัวลูกศรลงล่าง มือซ้ายแบหงายหักข้อมือลง ประเท้าซ้ายยกขึ้น (นับเป็นจังหวะที่ 7) ก้าวเท้าซ้ายที่ประไปข้างหน้าในลักษณะไขว้ขา มือขวาสอดขึ้นท่วงสูงแบงอตั้งข้อศอก (ท่าอัมพร) มือซ้ายตั้งมือตึงแขนเสมอระดับไหล่ (ดันศรที่จับท่าสอดสูงขวานี้ ให้หัวศรตกลงสู่พื้น ปลายศรชี้ขึ้น ใช้นิ้วกลางกับนิ้วนิ้วชี้หนีบดันศรไว้ ใช้นิ้วหัวแม่มือหรือหัวนิ้วโป้งกันดันศรให้ตั้งตรงไว้) ศีรษะเอียงด้านซ้าย นับเป็นจังหวะที่ 8 จากนั้นก้าวเดินเรียงเท้าตามจังหวะ 9,10,11 และ 12 ลักษณะการก้าวเดินปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 7 ด้านขวาในจังหวะที่ 12 จะอยู่ในท่าแรกคือ ท่าสูงซ้าย ก้าวซ้ายไขว้ จะจรดเท้าด้วยเท้าซ้าย เท้าขวาจะยืนเต็มเท้าเป็นหลัก เท้าซ้ายยกสูงขึ้นจากพื้นเล็กน้อย แล้วใช้จมูกเท้าวางลงบนพื้น ส้นเท้าซ้ายที่จรดเท้า สูงจากพื้นเล็กน้อย

ภาพที่ 36 การรำบาทสกุณีท่าที่ 9

ท่าถอนเท้าขวา ยกซ้ายหันมาด้านขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมื่อหมดจังหวะไม้เดินที่ 12 ท่าสอดสูงซ้าย แล้วถอนเท้าขวาวางหลัง ให้น้ำหนักตัวอยู่เท้าขวา แล้วยกเท้าซ้าย ศีรษะกลับมาเอียงขวา จากนั้นก้าวเท้าซ้ายที่ยกไขว้ไปข้างหน้า ทางด้านขวา มือซ้ายที่ตั้งมือ เปลี่ยนมาจีบเข้าชายพก มือขวาที่ถือศรพลิกกำศรตั้งมือหมุนตัวไปด้านขวา ลากเท้าขวาเข้ามาชิดเตรียมที่จะประ

ภาพที่ 37 การราบาทสกุณีท่าที่ 10
ท่าสอดสร้อยขวา ก้าวเท้าขวา

เมื่อถอนเท้าหันมาด้านขวาแล้ว จากนั้นประเท้าขวายกขึ้น มือซ้ายที่จีบ สอดขึ้นไปปล่อยจีบ ตั้งวงสูง มือขวาที่ถือศรตั้งมือลดต่ำลงมา ลักษณะจีบอยู่ที่ชายพก หักข้อมือเข้าหาลำตัว จากนั้นก้าวเท้าขวาที่ยกลงไปด้านข้าง ศีรษะเอียงขวา ยืดยุบ ซอยเท้าหมุนกลับมาหน้าตรง

ภาพที่ 38 การราบาทสกุณีท่าที่ 11
ท่าสอดสูงซ้าย หน้าตรง

เมื่อหมุนตัวหันมาหน้าตรงแล้ว ลากเท้าซ้ายขึ้นมาชิดเท้าขวา เตรียมที่จะประมือทั้งสองกางข้างลำตัว งอข้อศอกระดับสะเอว มือขวาแบหงายงอข้อศอก มือซ้ายจีบคว่ำศีรษะเอียงด้านซ้าย ประเท้าซ้ายยกขึ้น พร้อมทั้งสอดจีบมือซ้าย ปล่อยจีบแบมือ ตั้งข้อศอกมือขวาที่แบพลิกกับตั้งมือตึงแขนเสมอระดับไหล่ (ท่าสูงซ้ายหรืออัมพร) ศีรษะเอียงด้านขวา ก้าวเท้าซ้ายที่ประไปข้าง แล้วลากเท้าขวามาประสมเท้า น้ำหนักตัวอยู่เท้าซ้าย จากนั้นย้อนตัวตามจังหวะ 6 ครั้ง จะหมดในท่าเดิม

จังหวะย้อนตัวนี้ จะต้องย้อนตัวให้เข้ากับทำนองเพลง ซึ่งในหมู่ศิลปินจะเรียกว่า จังหวะเล่นตะโพน และจังหวะที่ 5,6 นั้นจะต้องย้อนตัวช้าในจังหวะที่ 5

ภาพที่ 39 การราบาทสกุณี ท่าที่ 12
ท่าชักแป้งผัดหน้าเข้า

เมื่อย้อนตัวเล่นตะโพนครบ 6 จังหวะแล้ว ท่าชักแป้ง ถอนเท้าขวาลงหลัง แล้วหันตัวไปด้านขวา ลดมือซ้ายแบหงายมือ มือขวาตั้งมืออยู่วงหน้า ศีรษะเอียงด้านซ้าย ลากเท้าซ้ายมาชิดเตรียมที่จะประ ยืดยุบประเท้าซ้ายยกขึ้น มือซ้ายที่แบพลิกกับตั้งมือวางหน้าระดับปาก มือขวาที่ถือศร ตั้งมือวงสูงขวา ศีรษะเปลี่ยนมาเอียงด้านขวา ก้าวเท้าซ้ายที่ยกไปด้านข้าง จะอยู่ในท่าชักแป้งผัดหน้า จากนั้นยืดยุบวิ่งชอยเท้าเข้าโรง มือทั้งสองเดินมือ ทำท่าชักแป้งสลับมาด้านซ้ายขวาไปมาอย่างช้า ๆ

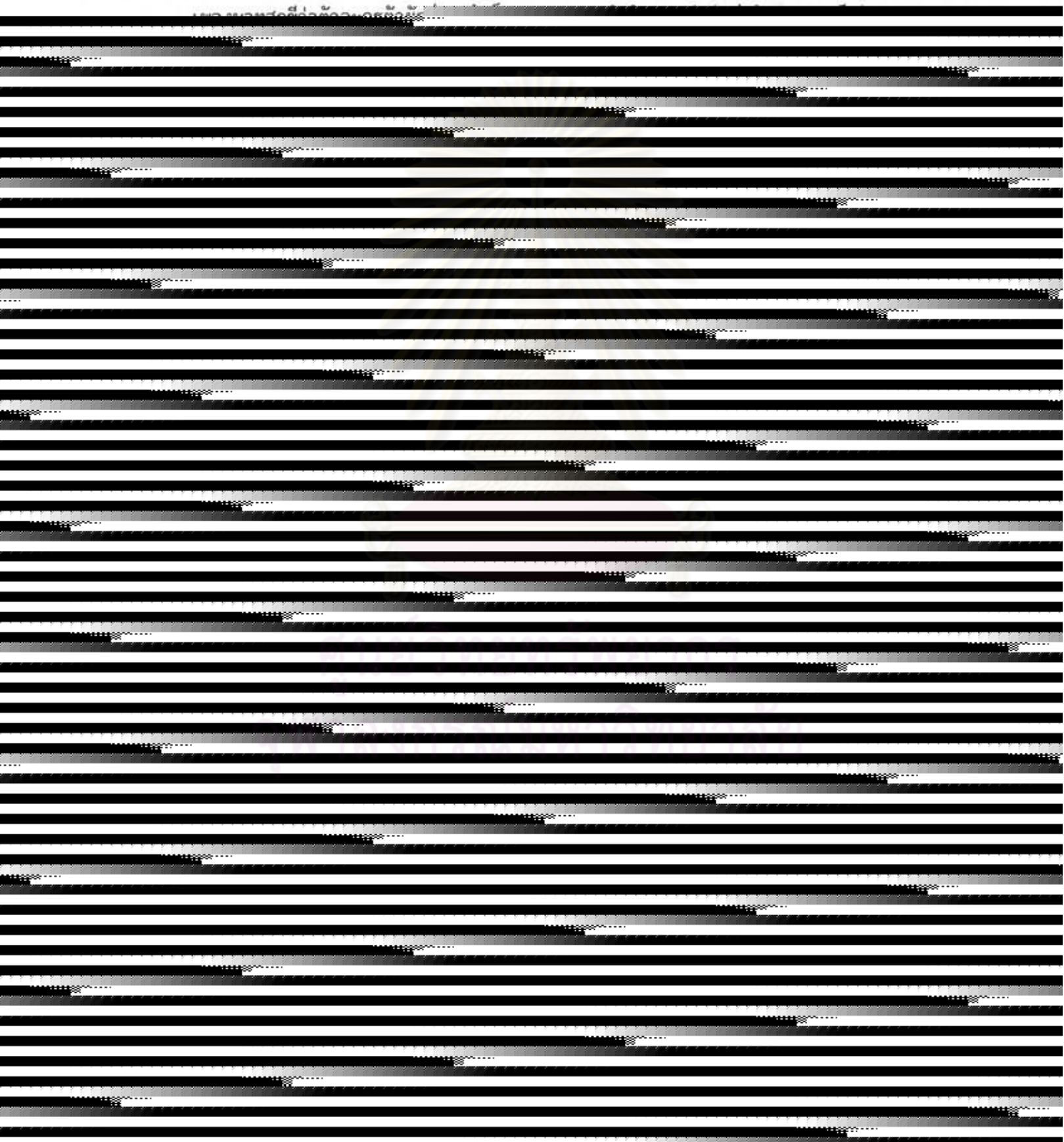
ในการรำเพลงหน้าพาทย์ "บาทสกุณี" นี้ ประกอบด้วยท่ารำหลายท่า แต่ในแต่ละท่านั้น จะเป็นท่าคู่กัน คือ ปฏิบัติ ขวา ซ้าย เหมือนกัน จังหวะก็เกือบจะเหมือนมีบางท่าเท่านั้น เช่น ในท่าที่ 5, 6 ท่าปฏิบัติคล้ายกันเพียงแต่จังหวะในท่าที่ 5 เยื้องตัว 3 จังหวะ แต่ในท่าที่ 6 นั้น เยื้องตัว 2 จังหวะ เป็นต้น ที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ "จังหวะในการรำหน้าพาทย์นี้ จะถือจังหวะเป็นสำคัญ โดยเฉพาะการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้แสดงจะต้องมีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ เพราะท่ารำกับทำนองจะเท่ากัน คือ จบพร้อมกัน เพราะฉะนั้น ถ้าผู้รำไม่มีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ จะทำให้เกิดความผิดพลาดในการรำ ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ไทยถือกันมากในเรื่องนี้ เพราะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนี้ถือว่าเป็น "เพลงครู" ถ้าผิดพลาดจะไม่ดีแก่ตัวผู้รำ หรือจะเกิดความอัปมงคล เพราะฉะนั้นผู้รำจะต้องสนใจและจับจังหวะให้ได้ สิ่งที่สามารถช่วยในการจับจังหวะมิให้พลาดก็คือ "การนับ" แต่ก็ไม่ควรยึดถือในเรื่องนี้มากนัก ทางที่ดีควรจะอาศัยการฟังจังหวะดนตรีจะเป็นการดีกว่า เพราะถ้านับพลาดก็จะทำให้เกิดการผิดพลาดได้เช่นกัน ทั้งนี้เนื่องจากเมื่อเวลาแสดงจริง ผู้รำอาจมีความตื่นเต้น ทำให้สมาธิในการนับเกิดความสับสนได้ ฉะนั้นจึงควรจะทำความเข้าใจในเรื่องของจังหวะให้มากที่สุด เพราะเมื่อผู้รำมีความแม่นยำในเรื่องของ "จังหวะ" แล้ว โอกาสที่จะเกิดข้อผิดพลาดย่อมจะน้อยหรือไม่มีเลย อีกทั้งจะช่วยให้เกิดความเชื่อมั่นในตัวเองขณะรำมากยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ ปัญหาอันอาจจะเกิดในการรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี จากการสอบถามบรรดาผู้ที่แสดงเป็นตัวพระรามหลายท่านให้ความเห็นในทำนองเดียวกัน คือในการรำท่าที่ 3 และที่ 4 คือท่าผาลา และยกเท้าทั้งสองท่า ซึ่งเป็นท่าที่จะต้องยกเท้าค้างอยู่นาน ถ้าผู้รำกำลังขาไม่แข็งแรง จะทำให้ยืนยกเท้าไม่นิ่ง เซหรือสั่นได้ เพราะฉะนั้นผู้รำจะต้องระวังในจุดนี้ อาจจะแก้ไขโดยวิธีออกกำลังขาให้แข็งแรงเช่น เต้นเสา เป็นต้น อีกประการหนึ่งอาจเกิดจากการใช้เทคนิคบนเวที เช่น ถ้าใช้ไฟจับเฉพาะผู้รำ จะทำให้การทรงตัวยืนไม่ค่อยจะอยู่ ทั้งนี้เพราะไฟจะสว่างมากตรงผู้รำ ส่วนข้างหน้าผู้รำจะมืดสนิท จากประสบการณ์ผู้รำจะมีความรู้สึกว่าศีรษะหรือตัวจะพุ่งหรือทิ่มลงไปข้างหน้าในความมืดนั้น ซึ่งปัญหาอันนี้ผู้ที่แสดงเป็นตัวพระรามเกือบทุกคนจะทราบดีจะไม่ชอบให้ใช้ไฟจับในขณะรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี และถ้าเปิดไฟสว่างทั่วไปจะทำให้ปัญหาในการทรงตัว

แทบจะหมดสิ้นไป ทั้งนี้จากการสังเกต ถ้าแสดงแบบโขนหน้าจอที่เปิดไฟสว่างทั่ว ปัญหาเหล่านี้จะไม่เกิดขึ้นเลย

เพลงบาทสกุณี หรือเสมอตีนนกนี้ ถึงแม้ว่าจะจัดอยู่ในประเภทของเพลงเสมอ แต่ก็มีลักษณะที่แตกต่างจากเพลงเสมอทั่ว ๆ ไป ในเรื่องของท่วงทำนอง และจังหวะไม้เดินของกลอง ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะที่ใช้กับตัวละครตัวเอกเท่านั้น เพราะการรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีหรือเสมอตีนนก เป็นการรำเพื่อที่จะอวดฝีมือ และความสามารถของผู้รำ ในด้านของลีลาการรำ ลีลาการใช้จังหวะเท้า ตลอดจนลีลาการเคลื่อนไหวของลำตัว ทุกส่วนของร่างกายจะต้องสัมพันธ์สอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลงและจังหวะของกลอง การรำในเชิงอวดฝีมือและความสามารถในลักษณะเช่นนี้ มิใช่จะมีแต่เฉพาะตัวพระเท่านั้น ตัวยักษ์ก็มีการรำอวดฝีมือและความสามารถ โดยใช้เพลงในประเภทเพลงเสมอเช่นเดียวกัน หากแต่มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น เสมอมาร เสมอสามลา เป็นต้น เพลงเสมอเหล่านี้จัดเป็นเพลงที่ใช้รำเพื่ออวดฝีมือและความสามารถของผู้รำ โดยเฉพาะตัวละครตัวยักษ์เท่านั้น มีข้อน่าสังเกต ท่วงทำนองของเพลงเสมอสามลา เสมอมาร จะมีท่วงทำนองของเพลงที่สั้นกว่าเพลงบาทสกุณี หรือเสมอตีนนก และทำนองเพลงของเพลงเสมอมาร และเสมอสามลา ฟังดูแล้วจะมีความดุดัน และเกรี้ยวกราดมากกว่า ในขณะเพลงบาทสกุณีมีทำนองเพลงที่นิ่มนวลกว่า เพลงเสมอทั้งสองเพลงที่กล่าวมา ที่เป็นดังนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เนื่องมาจากลักษณะของตัวละคร เป็นข้อกำหนดให้เห็นความแตกต่าง ในเรื่องของท่ารำ เนื่องจากตัวยักษ์ในความคิดของผู้อ่านโดยทั่วไป จะต้องเป็นผู้ที่มีอุปนิสัยดุดันและโหดร้าย ตลอดจนกิริยาอาการต่าง ๆ ไม่ว่าเป็นการเดิน การนั่ง จะมีลักษณะค่อนข้างตึงตัง ดังนั้นเมื่อเวลาที่จะประดิษฐ์เพลง สำหรับตัวละครตัวยักษ์ก็จำเป็นที่จะต้องประดิษฐ์ทำนองเพลง ให้มีลักษณะที่ค่อนข้างจะแข็งกร้าวและดุดัน เพื่อให้สอดคล้องกับอุปนิสัยของตัวละครตัวยักษ์ ในทำนองเดียวกัน ตัวละครตัวพระโดยเฉพาะตัวพระราม ผู้ชมโดยทั่วไปมีความเชื่อว่าตัวพระรามเป็นตัวละครที่มีอุปนิสัยนุ่มนวล เยือกเย็น สุขุม รอบคอบ ดังนั้นการจะประดิษฐ์ทำนองเพลง ก็จะต้องประดิษฐ์ให้สอดคล้องกับลักษณะอุปนิสัยของตัวละคร จึงทำให้ทำนองเพลงบาทสกุณี ซึ่งถือว่าเป็นเพลงประจำตัวพระราม หรือตัวละครตัวพระ ที่สำคัญตัว มีลักษณะท่วงทำนองนุ่มนวลกว่า ทั้งนี้เพื่อ

ให้เห็นลีลาการร่ายรำที่สง่าผ่าเผย ภูมิฐาน สมกับเป็นตัวท้าวพระยามหากษัตริย์ นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยเคยได้ตั้งข้อสังเกตว่าเพลงบาทสกุณีหรือเสมอตีนนกนี้ จะเป็นตัวละครฝ่ายยักษ์รำได้หรือไม่ และจากการสอบถามครูอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป ในเรื่องของ



ภาพที่ 112 ท่า "ตัวเรา"

ท่ารำนี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเรา ตัวกู ข้าพเจ้า เป็นต้น ขาซ้ายก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายจีบมืองอแขนไว้ที่หน้าอก เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองคนที่จะพูดด้วย หรือในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้ โดยหันหน้าเข้าก้าวเท้าขวา มือทั้งสองเหมือนเดิม

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวขา ตำแหน่งของมือ และหน้าของผู้รำ

ท่า "ฆ่า" เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า "ฆ่า" จะเป็นการฆ่าด้วยอาวุธอะไรก็แล้วแต่

เท้าซ้ายอยู่ในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถือศรตั้งวงระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงศีรษะและกลไหล่ขวา หน้ามองดูฝ่ายตรงข้าม หรือคู่ต่อสู้

ในท่านี้ควรเน้นลักษณะของการก้าวเท้า การตั้งวง และหน้าของผู้รำ

ภาพที่ 113 ท่า "ฆ่า"

ภาพที่ 114 ท่า "เจ้า"

ท่านี้เป็นท่าราที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า ตัวเจ้า ตัวมึง เป็นต้น ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถือศรระดับวงล่าง ๆ มือซ้ายชี้นิ้วตึงแขนเสมอระดับไหล่อยู่ข้างลำตัว เอียงศีรษะ และกดไหล่ขวา หน้ามองคู่ต่อสู้

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะการก้าวเท้า และหน้าของผู้รำ

ท่า "ให้ตาย" ท่านี้เป็นท่ารำที่มีความหมายเป็นคำพูดว่า "ให้ตาย" ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายแบมืออยู่ข้างหน้าระดับหัวเข็มขัด มือขวาถือศรในลักษณะหงายมือ ระยะของมือทั้งสองห่างกันพอประมาณ (มาจากลีลาจีบคว่ำแล้วค่อย ๆ คลายมือจีบออกเป็นแบมือ จากนั้นค่อย ๆ แยกมือทั้งสองออกจากกัน) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองคู่ต่อสู้ หรือคนที่เราพูดด้วย ในท่านี้จะปฏิบัติอีกด้านหนึ่งก็ได้ โดยหันหน้าเข้า ก้าวเท้าขวา มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดียวกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวเท้า ลักษณะของมือเริ่มตั้งแต่จีบคว่ำจนเปลี่ยนเป็นแบมือ และหน้าของผู้รำ

ภาพที่ 115 ท่า "ตาย"

เมื่อทั้งสองฝ่าย (พระและยักษ์) ทำการท้าทายกันเสร็จแล้ว ก่อนที่จะเข้ารบต่างฝ่ายก็จะจัดแจงแต่งกายให้รัดกุม ซึ่งศัพท์ทางนาฏศิลป์เรียกว่า "นุ่งผ้า" จากนั้นจะเป็นการฉายศร หรือฉายพระขรรค์ สำหรับพระลักษมณ์ เข้าใจว่าคงจะเป็นการดูที่ท่าของแต่ละฝ่าย และเตรียมพร้อมที่จะประอาวุธ เช่นเดียวกับการรำ กระบี่-กระบอง

ภาพที่ 116 การนุ่งผ้า ท่าที่ 1

ภาพที่ 117 การนุ่งผ้า ท่าที่ 2

ท่า "ฉายศร" นี้ ใช้สำหรับตัวแสดงที่ถือศรเป็นอาวุธ เริ่มด้วยก้าวเท้าขวาในลักษณะก้างข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากหัวศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้คีบคันศร ไขว้มือมาทางด้านขวาของลำตัว มือขวาจับที่ปลายศร โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดปลายศรไว้กับอุ้งมือ ตึงแขนขวาส่งไปข้างหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองตรง (หรือมองคู่ต่อสู้) ท่าฉายศรนี้ทั้งสองฝ่ายหันเข้าหากัน ปฏิบัติเหมือนกันทั้งพระและยักษ์ เพียงแต่ปฏิบัติตรงกันข้ามเท่านั้น

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวเท้า และลักษณะมือที่จับศร

ภาพที่ 118 ท่า "ฉายศร" ท่าที่ 1

ภาพที่ 119 ท่าฉายศร ท่าที่ 2

ท่าที่ 2 เป็นการฉายศรไปข้างซ้ายบ้าง การฉายศรข้างซ้ายนี้ ท่านผู้รู้ได้บอกว่าของเดิมนั้นไม่ต้องกลับศร คือ เมื่อก้าวเท้าซ้ายแล้ว มือขวาที่เลื่อนมาจับที่หัวศรตั้งวงหน้าเช่นกัน ส่วนมือซ้ายก็ไปจับที่ปลายคันศร ให้หัวศรอยู่ข้างหน้า ดังในภาพ ซึ่งผิดกับในปัจจุบันนี้ ในท่าที่ 2 นี้ เวลาฉายศรจะต้องกลับเอาปลายศรชี้ไปข้างหน้า และหัวศรมาอยู่ด้านข้างลำตัว แต่อย่างไรก็ตามคงใช้ทั้งสองอย่าง แล้วแต่ผู้แสดงจะนำไปใช้

ภาพที่ 120 ท่า "ฉายศรท่าที่ 3"

ท่าที่ 3 เป็นการฉายศรเตรียมที่จะเข้ารบ ใช้เท้าขวาก้าวไปข้างหน้า พร้อมทั้งกลับศรให้ปลายศรชี้ไปข้างหน้า มือขวาจับปลายศรตั้งวงหน้า มือซ้ายจับหัวศรตั้งวงต่ำ เอียงศีรษะมาทางซ้าย ดังในภาพ แล้วย้อนลำตัวและเข้ารบ

ท่า "ฉายพระขรรค์" ใช้สำหรับตัวแสดงที่ถือพระขรรค์เป็นอาวุธ เช่น พระลักษมณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา มือซ้ายจีบมือไว้ที่ระดับหัวเข็มขัดหรือชายพก มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงในระดับวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หน้ามองตรงในท่า "ฉายพระขรรค์" นี้ ทั้งสองฝ่ายจะต้องหันหน้าเข้าหากันเช่นเดียวกับท่า"ฉายศร"

ภาพที่ 121 ท่าฉายพระขรรค์ ท่าที่ 1

ภาพที่ 122 ท่าฉายพระขรรค์ ท่าที่ 2

ภาพที่ 123 ท่าฉายพระขรรค์ ท่าที่ 3

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวหน้า ตำแหน่งของมือ และวิธีจับพระขรรค์

หลังจากทำท่าฉายศร หรือฉายพระขรรค์แล้ว ทั้งสองฝ่ายจะเข้าทำการรบกันซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 2 ไม้ ดังที่ได้กล่าวแล้วในข้างต้น ในท่ารบทั้ง 2 ไม้ จะประกอบด้วยท่าที่สำคัญ ๆ และเป็นท่าที่มีลักษณะเฉพาะ ดังนี้ คือ

การรบและวิธีการรบ

ท่ารบต่าง ๆ ในการแสดงโขนนี้ เป็นการต่อสู้ซึ่งได้ดัดแปลงมาจากท่าทางการรำกระบี่-กระบองนั่นเอง การรบต่าง ๆ ในการแสดงโขนนั้นมีหลายลักษณะ แต่ท่ารบสำหรับพระกับยักษ์ มีเพียง 2 ท่า คือ

- รบไม้หนึ่ง
- รบไม้สอง

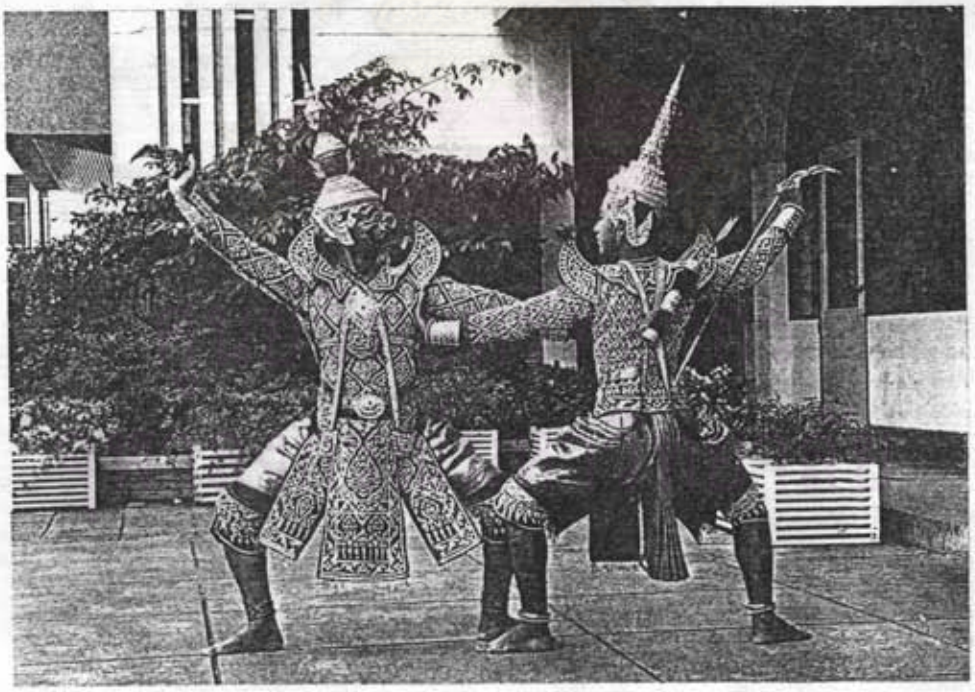
วิธีรบไม้หนึ่ง

รบไม้หนึ่งนั้นเป็นท่ารบสำหรับพระรามเป็นผู้ใช้ และไม้สองเป็นท่ารบของพระลักษมณ์ แต่ในบางกรณีก็อนุโลมให้พระลักษมณ์ใช้ท่ารบในไม้หนึ่งได้ ถ้าการแสดงในตอนนั้นออกรบแต่เพียงผู้เดียว เช่น ตอนศึกนาคบาศ เป็นต้น ซึ่งมิได้ถือเป็นเรื่องสำคัญ หรือตายตัว

รบไม้ 1 ท่าที่ 1

ท่ารบท่าที่ 1 นี้ เป็นท่าที่ต่อจากการตีอาวุธ 1 ที (จึงเรียกกันในวงการนาฏศิลปว่า "ไม้ 2") พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ ตึงแขนยันไว้ที่รักแร้ของยักษ์ มือขวายกขึ้นระดับวงบนขัดศรไว้กับแขนใกล้บริเวณข้อศอกให้หัวศรตั้งขึ้น ปลายศรชี้ลงต่ำ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ส่วนยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยมมือซ้ายตึงแขนยันไว้ที่รัดแร้ของพระมือขวาตั้งวงขัดศรทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะการก้าวเท้า (ลักษณะที่สำคัญคือ จะต้องให้เข่าทั้งสองฝ่ายชิดกัน) การถืออาวุธในลักษณะขัดอาวุธ และหน้าของผู้รำ



ภาพที่ 124 ท่ารบ ไม้ 1 ท่าที่ 1

ภาพที่ 125 ท่ารบ ไม้ 1 ท่าที่ 2

ไม้ 1 ท่าที่ 2

เป็นท่าที่ต่อจากท่าที่ 1 พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายอยู่ระดับวงบน จับปลายศรของยักษ์ มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของยักษ์ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาตึงแขนถือศรอยู่ระดับหน้าอกของพระ มือซ้ายตั้งวงบนจับปลายศรพระ ทั้งพระและยักษ์หันหน้าออกจากกัน

ในท่านี้ควรเน้นลักษณะของการก้าวเท้า (บริเวณเข่าด้านในทั้งสองฝ่ายจะต้องอยู่ชิดกัน) ลักษณะการจับอาวุธ และตำแหน่งของมือ อีกทั้งหน้าของผู้รำ

รบไม้ 1 ท่าที่ 3

พระก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา มือขวาถือศร ระดับหัวเข็มขัด ให้ปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายดึงแขนจับศรของยักษ์ ยักษ์ยืนขาขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายขึ้นเหยียบหน้าขาซ้ายของพระ มือขวาถือศรอยู่ระดับหน้าอก มือซ้ายดึงแขนจับศรของพระ ทั้งพระและยักษ์หน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวเท้า วิธีจับอาวุธ และหน้ามองผู้รำ และมือที่จับศร ทั้งพระและยักษ์อยู่ในระดับหน้าอก

ภาพที่ 126 ท่ารบ "ไม้ที่ 1 ท่าที่ 3"

ภาพที่ 127 ท่า "เงื้อ"

เมื่อรบท่าที่ 3 แล้วจะทำท่าเงื้อ พระก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาถืออาวุธหงายลำแขนเหนียดตึงไปข้างลำตัวเสมอระดับไหล่ ตั้งปลายศรขึ้น เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงล่าง ลักษณะทั่ว ๆ ไปจะเหมือนกันทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของการก้าวเท้า ลักษณะและตำแหน่งของมือ วิธีจับอาวุธ และหน้าของผู้รำ

ท่า "ออก"

เป็นท่าที่ต่อจากท่าเงื้อ เมื่อทำท่านี้แล้วทั้งพระและยักษ์ จะแยกออกจากกัน จึงเรียกว่า "ท่าออก" พระก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าขวา มือขวาถืออาวุธตึงแขนส่งไปข้างลำตัวเสมอระดับไหล่ ตั้งปลายศรขึ้น มือซ้ายสอดสูง แบมือหักข้อมือเข้าหาลำแขน เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะตั้งวงล่าง ทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน ("ท่าออก" นี้จะไม่เป็นท่าที่ตายตัว อาจจะทำท่าอื่นก็ได้)

สิ่งที่ควรเน้นในท่านี้คือ ลักษณะของการก้าวเท้า ลักษณะของมือสอดสูงต้องระวังอย่าให้เกิดข้อเสีย เช่นที่เรียกว่า "มือแล่นใบ"* วิธีถืออาวุธ และหน้าของผู้รำ

ภาพที่ 128 "ท่าออก"

---

* มือแล่นใบ หมายถึง ลักษณะของมือ ที่แบหงายฝ่ามือในลักษณะคล้ายจะตั้งสันมือ

"ไม้สอง" หรือ "ไม้สี่" ที่เรียกว่า "ไม้สี่" เห็นจะเป็นเพราะก่อนที่จะจับท่าจะต้องตีอาวุธก่อน 4 ที จึงเรียกกันว่า "ไม้สี่" ในเวลาแสดงมักจะใช้เป็นไม้รบของพระลักษมณ์

รบไม้ 2 ท่าที่ 1

เป็นท่าต่อจากการตีอาวุธ 4 ที พระก้าวซ้ายในลักษณะก้าวข้าง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย มือขวาถืออาวุธตั้งวงบน ปลายพระขรรค์เฉียงลงล่าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ เอียงศีรษะกดไหล่ขวา ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายตึงแขนจับปลายพระขรรค์ของพระ ทั้งพระและยักษ์ หันหน้ามองกัน (ผู้ที่หันหน้าออกคือพระ)

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะการก้าวเท้า ซึ่งจะต้องให้เข่าของผู้รำทั้งสองฝ่ายชนกัน ลักษณะการจับอาวุธ ตำแหน่งของมือ และหน้าของผู้รำ

ภาพที่ 129 ท่ารบ "ไม้ 2 ท่าที่ 1"

ภาพที่ 130 ท่ารบ "ไม้ 2 ท่าที่ 2"

รบไม้ 2 ท่าที่ 2

ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือซ้ายตั้งวงบนจับปลายพระขรรค์ของพระ มือขวาถือศรตึงแขนไว้ข้างลำตัว พระยืนขาซ้ายเป็นหลัก เท้าขวายกขึ้นเหยียบอยู่บนหน้าขาข้างขวาของยักษ์ มือซ้ายตั้งวงบน จับปลายศรของยักษ์ มือขวาถือพระขรรค์ตึงแขนไว้ข้างลำตัว ทั้งพระและยักษ์หันหน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของเท้า วิธีจับอาวุธ และหน้าของผู้รำ

รบไม้ 2 ท่าที่ 3

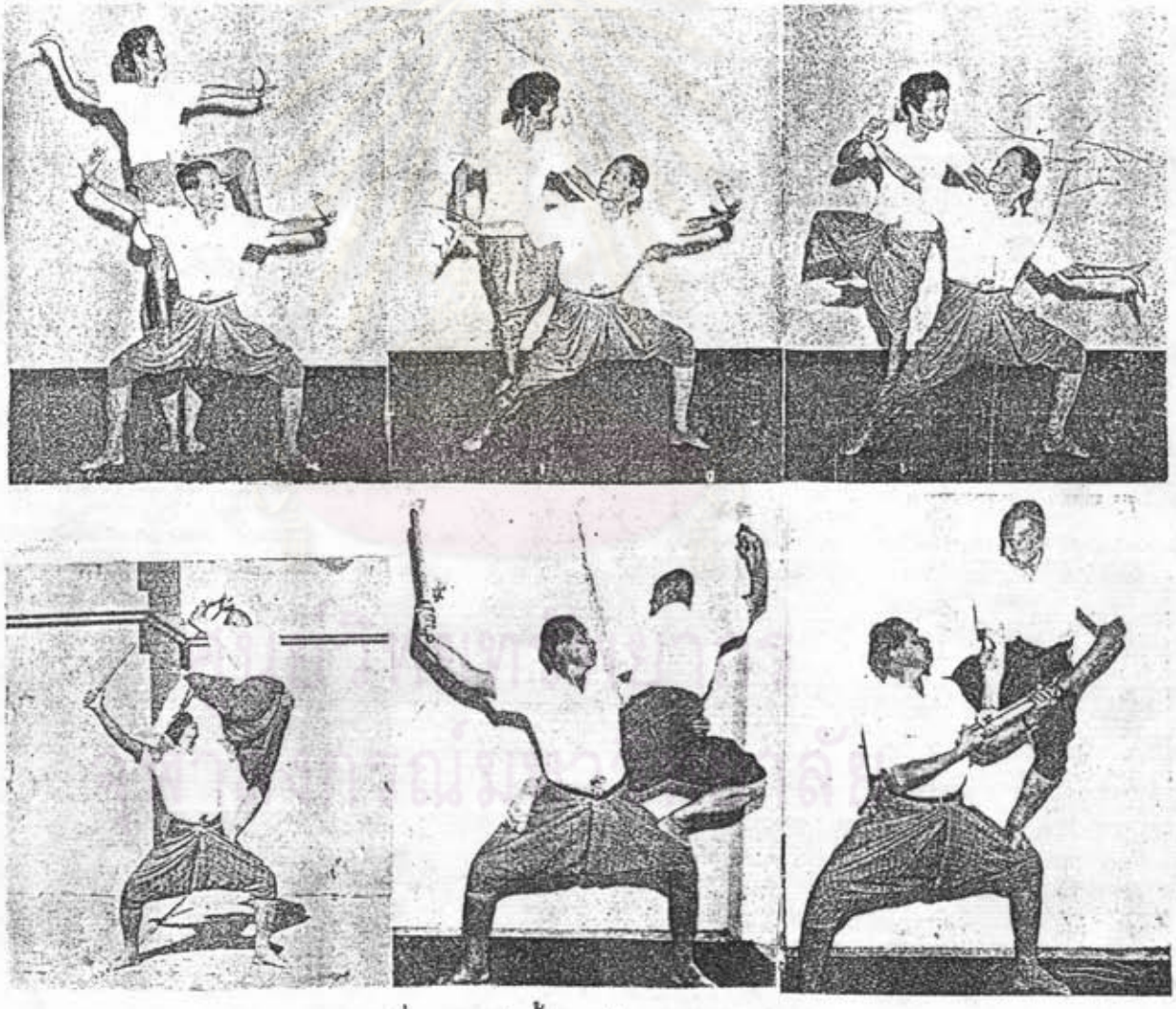
ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายตึงแขนจับปลายพระขรรค์ของพระ พระยืนขาขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายเหยียบโคนขาขวาของยักษ์ในลักษณะเหยียดขาตึง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบน มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ ทั้งพระและยักษ์ หันหน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของเท้า วิธีจับอาวุธ และหน้าของผู้รำ

ภาพที่ 31 ท่ารบ "ไม้ 2 ท่าที่ 3"

การขึ้นลอย

การขึ้นลอยนับเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงโขน กล่าวคือ เมื่อมีการรบระหว่างพระกับยักษ์ หรือยักษ์กับลิง มักจะมีการขึ้นลอย ซึ่งเป็นการแสดงความสามารถในการต่อตัวของผู้แสดง นอกจากนี้ยังมีความสวยงาม ทั้งเป็นการแสดงความสามารถ ทั้งผู้ประดิษฐ์คิดท่า และผู้ร่ายรำ ที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ทั้งของตัวพระ ยักษ์ ลิง ซึ่งมีอยู่ด้วยกันหลายท่าด้วยกันดังนี้



ภาพที่ 132 ท่าขึ้นลอยพิเศษ

ท่าขึ้นลอยในอดีตที่ใช้กันมานั้น มีผู้สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากหลายสาเหตุด้วยกัน เช่น นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ได้ให้ข้อสันนิษฐานว่า การขึ้นลอยหรือต่อตัวของโขนนั้น อาจได้แบบอย่างมาจากท่าจับ (หมายถึง ท่ารบกัน) ของการแสดงหนังใหญ่ในตอนที่ต่อสู้หรือรบกัน นอกจากนี้อาจจะนำมาจากท่าร่ายรำในกระบี่กระบอง ทั้งนี้เพราะในการต่อสู้ร่ายรำกระบี่กระบอง มีการต่อสู้และใช้อาวุธหลายรูปแบบด้วยกันเช่น การใช้อาวุธยาวและสั้น การต่อสู้แบบประชิดตัว คนที่ตัวเล็กกว่าก็จะต้องหาทางเข้าประชิดตัว มีการเหยียบหรือจับแขนขากัน จึงอาจกลายมาเป็นท่าขึ้นลอยหรือต่อตัวของโขนก็เป็นได้

นายรามพ โพธิเวส ได้ให้ข้อสันนิษฐานในเรื่องนี้ ในลักษณะเดียวกับนายประเมษฐ์ บุณยะชัย เช่นเดียวกัน แต่มีข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า การขึ้นลอยนั้น อาจจะได้แบบอย่างมาจากบทกลอนที่ใช้แสดงโขนในการต่อสู้กัน ดังบทกลอนในบทโขน[1] ชุดปราบกากนาสูร

เมื่อนั้น พระจักรีผู้ปรีชาหาญ
กับพระอนุชาชัยชาญ รอนราญรบรุกบุกบั่น
ต่างองค์ขึ้นเหยียบบ่ายักษ์ กลอกกลับดั่งจักรพัดผัน
สี่หาญสี่กล้าไม่ลดกัน ต่างฟาดต่างฟันประจัญตี

จากบทกลอนในการต่อสู้ดังกล่าวแล้ว ครูบาอาจารย์ก็จะมาคิดประดิษฐ์เป็นท่ารำให้สอดคล้องกับบทกลอนนั้น ๆ จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้เกิดท่าขึ้นลอยในการแสดงโขนขึ้น

นายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้ให้ความเห็นในเรื่องนี้ "ท่าการรบและขึ้นลอยในการแสดงโขนนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ และการขึ้นลอยต่อตัวนั้น สันนิษฐานว่าน่าจะได้แบบอย่างมาจากการแสดงกายกรรมต่อตัวของพวกญวณ ซึ่งเข้ามาเมืองไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช หรืออาจได้แบบอย่างมาจากภาพจิตรกรรมที่ช่างเขียนได้ประดิษฐ์ขึ้นก็เป็นได้

---

[1] บทโขน กรมศิลปากร ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อิทรนัฏ) กรุงเทพฯ : ศิวพรการพิมพ์ พ.ศ. 2507, หน้า 23

การขึ้นลอย เป็นท่าที่ต่อเนื่องมาจากท่ารบ "ไม้หนึ่งและไม้สอง" แล้วจึงมาขึ้นลอยเรียกกันทั่ว ๆ ไปว่า "ขึ้นลอย"

หลักในการขึ้นลอยที่สำคัญคือ "ผู้ที่จะขึ้นลอย จะต้องวางเท้าที่จะเหยียบ ให้เข้าไปลึก ๆ ถึงโคนขาของผู้รับลอย และผู้รับลอยจะต้องย่อเข่าลงพอสมควร และเมื่อขึ้นแล้ว เท้าที่เหยียบจะต้องอยู่เสมอโคนขาของยักษ์ พร้อมทั้งโน้มลำตัวไปข้างหน้า (ให้น้ำหนักตัวเข้าหายักษ์ ทั้งนี้จะช่วยให้ยักษ์รับน้ำหนักตัวผู้ขึ้น มีความรู้สึกว่าผู้ขึ้นมีน้ำหนักเบา)

การขึ้นลอยทั่ว ๆ ไปของพระ มีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้คือ

ภาพที่ 133 ท่าลอยหนึ่ง

ลอยหนึ่ง

ก่อนที่จะขึ้นลอยพระและยักษ์จะต้องตีอาวุธก่อน 2 ที ต่อจากนั้นยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่วนปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหน้าพระจับสะเอวด้านขวา พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวายกขึ้นในลักษณะยกข้าง มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ทั้งพระรามและยักษ์หันหน้าคนละด้าน หน้ามองดูกัน

ในท่า "ลอยหนึ่ง" นี้ควรเน้นเกี่ยวกับเท้าที่เหยียบขายักษ์ หรือเท้าที่ยืนเป็นหลักของพระ ลักษณะของการยกเท้า การจับอาวุธ การทรงตัว และหน้าของผู้ปฏิบัติ

ลอยสอง

ท่าลอยสองนี้ในการแสดงมักนิยมใช้สำหรับพระลักษมณ์ แต่ก็มิได้เป็นกฎบังคับตายตัว ยักษ์ขาทั้งสองข้างตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน มือซ้ายจับสะเอวขวาของพระ พระใช้เท้าขวายืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบอยู่บนแขนใกล้บริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์ มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดพระขรรค์ มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรของยักษ์ทั้งพระ และยักษ์หันหน้าคนละด้าน และหน้ามองกัน

ในท่านี้ควรเน้นที่การวางตำแหน่งของเท้าทั้งสองของพระ การถืออาวุธ และหน้าของผู้ปฏิบัติ

ภาพที่ 134 ท่า "ลอยสอง"

ภาพที่ 135 ท่า "ลอยสาม"

ลอยสาม

ยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาถือศรตั้งวงบน ส่งปลายศรชี้ขึ้น มือซ้ายอ้อมมาข้างหลังพระ จับสะเอวด้านซ้ายของพระ พระใช้เท้าซ้ายยืนเป็นหลักอยู่บนโคนขาซ้ายของยักษ์ เท้าขวางอขาหักข้อเท้าเกี่ยวตรงบริเวณข้อศอกข้างขวาของยักษ์ มือขวาถือศรระดับวงล่างในลักษณะขัดศร มือซ้ายสอดสูงหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา หันหน้ามาทางขวามือกดปลายคางมองหน้ายักษ์ (ท่าลอยสามนี้ พระจะต้องขึ้นลอยในลักษณะลอยหนึ่งก่อนแล้วจึงหันตัวมาทางขวามือ เปลี่ยนเป็นลอยสาม)

ในท่านี้ควรเน้นเกี่ยวกับลักษณะของเท้า วิธีหมุนตัวเปลี่ยนจากลอยหนึ่งเป็นลอยสาม การถืออาวุธ และหน้าของผู้ปฏิบัติ

นอกจากท่าขึ้นลอยทั้ง 3 ลักษณะดังกล่าวแล้ว ยังมีท่าขึ้นลอยพิเศษอีก คือ "ลอยสูง" เป็นท่าขึ้นลอยเฉพาะในการแสดงโขนตอบยกรบเท่านั้น โดยปกติท่าลอยสูงนี้จะประกอบด้วยผู้แสดง 4 ตัว คือ ทศกัณฐ์ พระราม พระลักษมณ์ และหนุมาน มีด้วยกัน 2 ลอย ดังนี้คือ

ลอยสูงท่าที่ 1 หนุมานขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาหงายมือรองรับขาของทศกัณฐ์ มือซ้ายตั้งวงบนให้ข้อมือแตะแขนของยักษ์ ทศกัณฐ์ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายเหยียดตึงไปข้างลำตัว มือซ้ายส่งแขนตึงยันแขนพระ มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามยืนบนโคนขาของหนุมานทั้งสองขา มือขวาถือศรตั้งวงบนในลักษณะขัดศร มือซ้ายตึงแขนยันแขนยักษ์ หน้ามองยักษ์ พระลักษมณ์ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนให้ข้อมือชิดบริเวณข้อมือยักษ์ มือซ้ายหงายมืองอแขนไว้ข้างลำตัว หันหน้ามองยักษ์

ภาพที่ 136 ท่าลอยสูง ท่าที่ 1

ภาพที่ 137 ท่าลอยสูง ท่าที่ 2

ท่าลอยสูงที่ 2 หนุมานปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 1 เปลี่ยนแต่ลักษณะของมือที่รับเท้าของทศกัณฐ์จากหงายมือเป็นคว่ำมือ ลักษณะขาของทศกัณฐ์เหมือนท่าที่ 1 มือซ้ายตึงแขนจับปลายศรพระราม มือขวาถือศรตั้งวงบน พระรามใช้เท้าขวา ยืนอยู่บนโคนขาซ้ายของหนุมานด้วยเท้าขวาเท้าซ้ายเหยียดไปด้านซ้ายเหยียบที่แขนขวายักษ์บริเวณใกล้ข้อศอก มือขวาถือศรตั้งวงบนตั้งหัวศรขึ้น แขนซ้ายหยียดตึงจับที่ปลายศรของยักษ์ กดปลายคางลง หน้ามองยักษ์ พระลักษณ์หันหลังก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนให้มือแตะที่ข้อศอกยักษ์ มือขวาถือพระขรรค์ตั้งวงบนขัดพระขรรค์ เอียงศีรษะข้างขวา หันหน้ามองยักษ์

นอกจากการเข้ารบตีไม้ 1 และ 2 และขึ้นลอยดังกล่าวแล้ว ยังมีการตีไม้พิเศษระหว่างยักษ์กับพระซึ่งถือว่าเป็นไม้รบที่ใช้ตีทุกครั้งที่มีการรบกันระหว่างพระรามกับยักษ์ คือการตีไม้เจ็ด การตีไม้เจ็ดเป็นไม้รบพิเศษ มิได้อยู่ในกระบวนการไม้รบดังที่กล่าวแล้ว จัดเป็นภูมิปัญญาของผู้แสดงเป็นตัวพระรามและยักษ์อีกประการหนึ่ง จะใช้ตีในตอนที่หลังจากที่พระรามเข้าไม้รบไม้หนึ่งแล้วหรือหลังจากขึ้นลอยแล้วก็ได้ มิได้มีกำหนดกฎเกณฑ์ไว้ตายตัว เพียงแต่จะใช้ตีในขณะหลังจากรบไม้ หรือขึ้นลอยแล้วจะตีออกกลับที่ และนิยมใช้ตีเฉพาะตัวพระรามเท่านั้น จะรู้กันระหว่างผู้แสดงเป็นตัวยักษ์และพระรามว่าจะตีไม้เจ็ดกันในท่ารบตอนใด

เหตุที่เรียกว่าไม้เจ็ด สันนิษฐานว่า น่าจะเรียกตามลักษณะของการตีไม้เพราะในการตีไม้นี้ ตีกันถึงเจ็ดครั้ง ซึ่งต่างกับไม้รบและขึ้นลอยอื่น ๆ จะตีกันเพียง 2 หรือ 4 เท่านั้น และในการตีไม้เจ็ดนี้ทั้งพระรามและยักษ์จะต้องสัมพันธ์กัน เพราะจะปฏิบัติเหมือนกันแต่ตรงกันข้ามเท่านั้น

ตีไม้เจ็ด ยักษ์กับพระตีเลาะ* ออกมาแล้ว อยู่ทางด้านข้างของตน, หันหน้าเข้าหากันยกมือและเท้าในลักษณะเหมือนกับการเข้ารบท่าไม้ 1 พระรามวางเท้าซ้ายด้านข้างพร้อมกับตีไม้ 1 ด้านบนยกเท้าขวาตีไม้ 2 (ตีกลับด้านบน) มือซ้ายจีบอยู่ที่ชายพก ยกเท่าซ้ายวางตีไม้ 3 ด้านล่าง มือซ้ายยกยกตั้งวงบน ยกเท้าขวาวางตีไม้ 4 ตวัดไม้กลับตีด้านล่าง มือซ้ายจีบเข้าชายพก เท้าขวาเป็นหลักยกเท้าซ้ายหมุนตัวไปทางขวาตีไม้ 5 ลอดใต้แขนข้างซ้าย ซึ่งยกตั้งวง ตีไม้ที่ 6 ตวัดไม่ขึ้นตีบนด้านซ้าย มือซ้ายจีบอยู่ชายพก พร้อมกับวางเท้าซ้ายไขว้มาทางขวาหมุนตัวมาทางขวาด้านตรงข้ามไม้ที่ 6 ไม้เท้าซ้ายเป็นหลักยกเท้าขวาเล็กน้อย ตวัดปลายศรลงยกแขนซ้ายตั้งวงเป็นไม้ที่ 7 แล้ววางเท้าขวาลงขยั่นเท้าหน้ามองดูยักษ์ ตั้งปลายศรขึ้นให้ชี้ไปทางยักษ์ (ยักษ์ทำท่าเหมือนพระราม)

การหย่าทัพ หมายถึงการพักรบ อันเป็นประเพณีของการรบสืบมาแต่โบราณ กล่าวคือ เมื่อทั้งสองได้กระทำการรบกันมา จนพระอาทิตย์ตกดินแล้ว ถ้าไม่มีฝ่ายใดได้รับชัย

---

* ตีเลาะ หมายถึง ชื่อเรียกลักษณะการตีไม้หรือตีศรสลับกันไป-มา ของตัวพระและตัวยักษ์

ชนะในการรบ จะต้องหยุดพักทัพ เพื่อให้ไพร่พลได้พักรบ อันเป็นการถนอมกำลังของกองทัพแต่ละฝ่าย จะได้ทำการต่อสู้กันใหม่ในวันต่อไป

ในการแสดงโขนก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน กล่าวคือ จะต้องมีการหย่าทัพหรือพักทัพ ทั้งนี้เพื่อจะสท้อนให้เห็นถึงกระบวนการรบ เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจถึงกระบวนการของการรบในอดีตที่ผ่านมา การหย่าทัพในการแสดงโขนกระทำได้ 2 วิธีคือ

วิธีที่ 1 เจรจาหย่าทัพ

วิธีที่ 2 หย่าทัพด้วยการหนีฉาก

<u>วิธีการเจรจาหย่าทัพ</u>

ฝ่ายที่เสียเปรียบจะเป็นฝ่ายป้องหน้า เพื่อเจรจาหย่าทัพตามลักษณะจารีตของการแสดงโขน หลังจากเจรจาหย่าทัพแล้ว ต่างฝ่ายก็จะสั่งให้ไพร่พลยกทัพกลับ

<u>วิธีการหย่าทัพหนีฉาก</u>

การหย่าทัพด้วยการหนีฉาก เป็นกระบวนการท่ารบต่อเนื่องมาจากการรบ และขั้นลอยดังที่กล่าวมาแล้ว ขั้นตอนการรบครั้งสุดท้ายในการต่อสู้ระหว่างพระรามและยักษ์ก็คือการ "ตีพลาดและหนีฉาก"

การตีพลาดและหนีฉาก เป็นกระบวนท่ารบ ระหว่างพระรามกับยักษ์ แสดงถึงการเพลี่ยงพล้ำหรือการพ่ายแพ้ของฝ่ายยักษ์ และการได้ทีของฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์จะหนีเข้าฉากหรือเข้าโรง ฝ่ายพระก็จะไล่ติดตามและหายเข้าฉากไป ก่อนที่จะถึงท่าหนีฉาก ต้องตีพลาดก่อน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 138 ท่าพลาดท่าที่ 1

ท่าที่ 1 ท่าพลาดนี้ใช้หลังจากพระรามลงจากลอย 3 พระกับยักษ์หันหน้ามาประจัญกัน ยักษ์หันหน้าออกเวที พระหันหลังให้หน้าเวที พระยกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงสูง มือขวาจับศรชี้ขึ้นเหยียดแขนตึง พระกับยักษ์ทำท่าเหมือนกัน ต่างฝ่ายต่างตีพลาด (ตีไม่ให้ศรโดนกัน) สวนทางกันพระใช้มือขวาให้ข้อศอกยันข้อศอกขวาของยักษ์ มือซ้ายแบมืองอข้อศอกระดับสะเอว เท้าซ้ายยืนเป็นหลัก ยกเท้าขวาเหยียบเท้าขวาของยักษ์หน้ามองดูกันเอียงข้างซ้าย

ภาพที่ 139 ท่าพลาดท่าที่ 2

ท่าที่ 2 พระและยักษ์ใช้ศรตีกันด้านบน 1 ครั้ง พระใช้เท้าขวาเป็นหลัก ยกเท้าซ้ายหมุนตัวมาทางขวาใช้เท้าซ้ายเหยียบนหน้าขาซ้ายของยักษ์ มือขวาถือศรอยู่วงบน มือซ้ายตึงแขนไว้ข้างลำตัว ฝ่ามือยันรักแร้ยักษ์ ส่วนยักษ์ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาตั้งวงบนเอาศรพาดแขนให้ปลายศรชี้ลงล่าง มือซ้ายตึงแขนไว้ข้างลำตัว ฝ่ามือยันรักแร้ของพระรามเอียงขวาหน้ามองดูกัน

ภาพที่ 140 ท่าหนีฉาก

ท่าที่ 1 ยักษ์จะหันหน้ากลับมาฝ่ายของตัวพร้อมกับพยักหน้าแล้วกระทืบเท้าขวา 1 ครั้ง เป็นสัญญาณให้ถอนทัพ ทศกัณฐ์จะใช้ศรตีด้านบน 1 ครั้ง พร้อมกับหมุนตัวกลับทางซ้าย 1 รอบ หมุนตัวกลับมาหน้าเดิม การหมุนตัวยักษ์ใช้เท้าขวาเป็นหลักก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างซ้าย วางเท้าซ้ายเป็นหลักหมุนตัวกลับแล้วก้าวเท้าขวามาวางข้าง พร้อมกับตั้งรับศรของพระราม โดยใช้มือขวาจับอยู่ที่ทางหัวศร มือซ้ายจับปลายศร ท่ารับให้เอาหัวศรขึ้นท่าตั้งรับ พระเท้าขวาเป็นหลัก วางเท้าซ้ายลงพร้อมกับใช้ศรตีด้านบนกับศรของยักษ์ 1 ครั้ง แล้วใช้เท้าซ้ายเป็นหลัก ก้าวเท้าขวาหมุนตัวไปทางซ้ายด้านตรงข้าม มือซ้ายตั้งวงข้างเอียงข้างซ้ายมือขวาตีปลายศรลงบนศรของยักษ์ที่ตั้งรับ หน้ามองดูกัน

ท่าที่ 2 ยักษ์หมุนตัวกลับเท้าขวาเป็นหลัก ก้าวเท้าซ้ายวางข้างหมุนตัวมาทางซ้ายกลับมือกันมาให้หัวศรลงล่างหน้ามองดูพระ พระรามเท้าขวาเป็นหลักยกเท้าซ้ายหมุนตัวมองทางขวา ด้านตรงข้ามวางเท้าซ้ายลงด้านข้าง ขาขวาหลบเหลี่ยม มือซ้ายจีบอยู่ที่ชายพก มือขวาตีศรพาดไปด้านข้างให้ปลายศรพาดลงที่กลางคันศรของยักษ์ หน้ามองดูยักษ์

ท่าที่ 3 ยักษ์เท้าซ้ายเป็นหลักหมุนตัวกลับมาทางด้านขวา ยกเท้าขวา วางด้านข้างกลับมือ ให้หัวศรขึ้นข้างบนหน้ามองดูพระ พระรามใช้เท้าซ้ายเป็นหลักหมุนตัวกลับมาทางขวาด้านตรงข้าม ยกเท้าขวาก้าวไปด้านข้างหันไปตียักษ์มือซ้ายตั้งวงข้างมือขวาตึงแขนตีศรลงที่ศรของยักษ์หน้ามองดูหน้ายักษ์

ท่าที่ 4 ยักษ์เท้าขวาเป็นหลักหมุนตัวกลับทางขวายกเท้าซ้ายก้าววางมือเปลี่ยนมาอยู่ในลักษณะชักแป้งผัดหน้าแล้ววิ่งหนีไป พระรามหมุนตัวตามไปทางขวาใช้เท้าขวาเป็นหลักยกเท้าซ้ายก้าวข้างท่าเงื้อ แล้วหมุนตัวกลับในท่ากลับตัว หันมาสั่งหนุมานโดยให้ตามทศกัณฐ์ไป สั่งเสร็จท่าสอดสร้อยหันหลังให้หน้าเวที หมุนตัวกลับมาหันหน้าออกหน้าเวทีขึ้นท่าเชิด ยักตัวใช้ท่าชักแป้งผัดหน้า ตามเข้าเวที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การขึ้นลอย

การขึ้นลอยนี้มีความลำบากสำหรับผู้ที่เริ่มฝึกหัด เพราะฉะนั้นสิ่งที่สามารถจะช่วยให้ง่ายขึ้นได้ คือการฝึกฝนเป็นประจำ ก่อนอื่นผู้เรียนอาจช่วยตนเองในการฝึกการทรงตัว เช่น การยืนบนเก้าอี้ หรือสิ่งอื่น ๆ ที่มีความสูงพอประมาณซึ่งเปรียบเสมือนเป็นผู้ที่รับลอย เมื่อฝึกจนชำนาญสามารถยืนทรงตัวได้ดีแล้ว จะช่วยให้การปฏิบัติจริง ๆ มีความง่ายขึ้น สิ่งสำคัญผู้เรียนควรจะเรียนรู้หลักในการขึ้นลอยที่ถูกต้อง คือ ก่อนที่จะขึ้นต้องให้ฝ่ายผู้รับลอยยืนตั้งหลักให้ได้เสียก่อน เท้าที่จะเหยียบก้าวขึ้น จะต้องวางให้ชิดถึงโคนขาของผู้รับลอยมากที่สุด เพื่อช่วยให้ผู้รับลอยได้รับความเจ็บปวดน้อยลง ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งที่จะยันพื้นถีบส่งตัวขึ้นยืนบนขาผู้รับลอย จะต้องไม่อยู่ห่างจากตัวผู้รับลอยมากนัก ดังนั้น ก่อนที่จะก้าวเท้าขึ้นเหยียบ ผู้ขึ้นลอยจะต้องเข้ามายืนให้ชิดกับผู้รับลอยพอประมาณ มิฉะนั้นเมื่อถีบส่งตัวขึ้นอาจจะทำให้ผู้รับลอยเสียหลักได้ ลักษณะของการถีบตัวขึ้น จะต้องตั้งตัวให้ตรง คือ เมื่อถีบตัวขึ้นน้ำหนักตัวจะไปอยู่ที่เท้า ซึ่งเหยียบอยู่ที่โคนขาของผู้รับลอย ขณะที่ยืดขาข้างที่เหยียบอยู่นั้นขึ้น ลำตัว จะต้องตั้งตรงไม่โน้มไปข้างหน้า หรือเอนมาข้างหลัง และเมื่อขึ้นลอยได้แล้ว ก็จะต้องพยายามทรงตัวให้ดีและนิ่ง โดยเฉพาะในกรณีที่มีการหมุนลอย (เมื่อผู้ขึ้นลอยยืนได้แล้ว ผู้รับลอยจะหมุนรอบตัวเองหนึ่งหรือครึ่งรอบ)

อย่างไรก็ตาม ถ้าได้ทำการฝึกฝนอยู่เป็นประจำ ก็จะก่อให้เกิดความชำนาญสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

การขึ้นลอยนับเป็นกระบวนการที่ซับซ้อน และขั้นตอนมากมาย การประดิษฐ์ท่ามิใช่เพียงแต่ให้ตัวละคอนขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ และทำท่าอย่างที่วางรูปแบบให้สวยงามเท่านั้น ยังต้องคิดกระบวนการเบื้องหน้าเบื้องหลัง จากที่ขึ้นลอยแล้ว นับเป็นขั้นตอนที่ซับซ้อนกล่าวคือ ดังที่ได้กล่าวไว้ในตอนต้นแล้วว่า การขึ้นลอยนั้นเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการรบ เพราะฉะนั้นการเข้าออกของตัวละครจึงเป็นสิ่งสำคัญจะต้องให้สอดคล้องกลมกลืนเมื่อจะเข้ารบขึ้นลอย และลงจากลอยแล้วจะออกอย่างไร ซึ่งในจุดนี้ผู้ทำวิจัยคิดว่าเป็นสิ่งสำคัญที่เดียว ซึ่งส่วนมากจะไม่ค่อยคำนึงถึงในขณะแสดงการรบขึ้นลอยระหว่างพระราม พระ

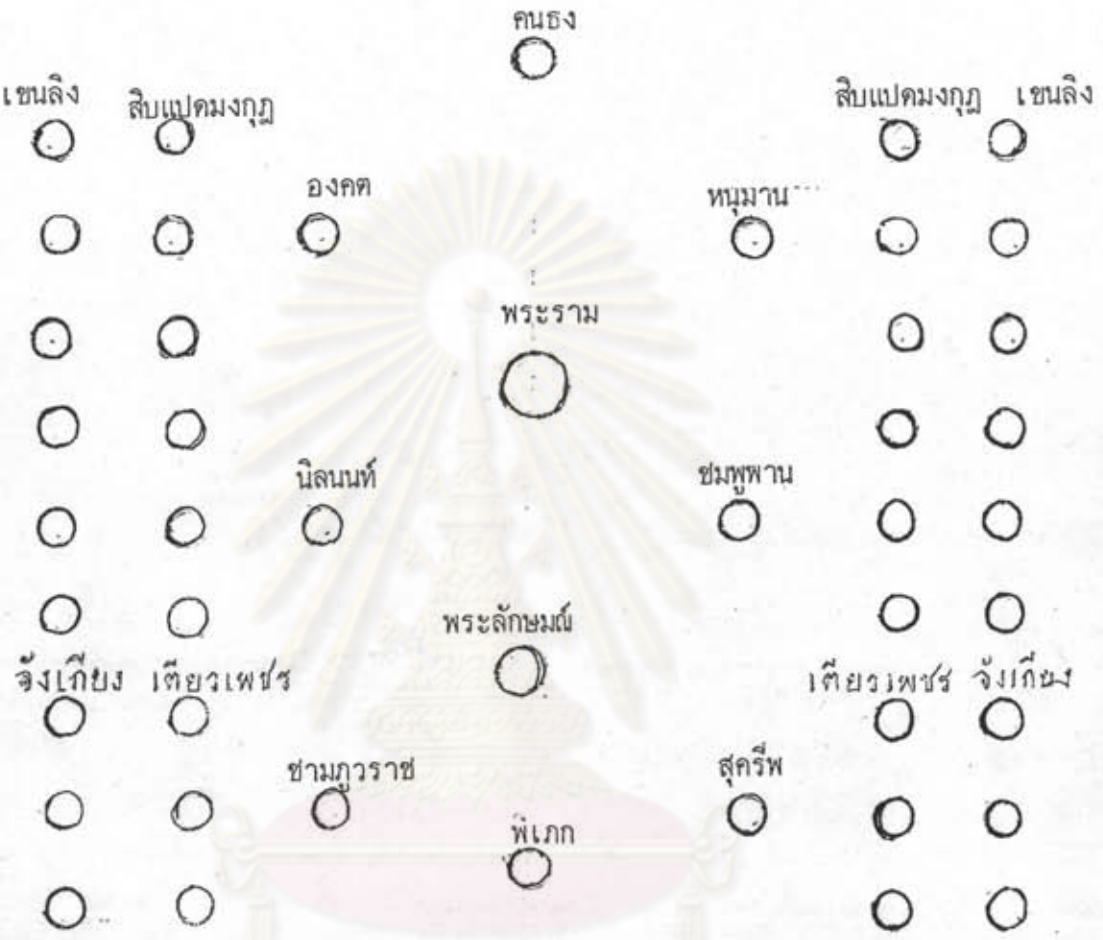
ลักษมณ์ และยักษ์ เพราะในการรบของโขนนั้น ส่วนมากจะรบและขึ้นลอยเพียงตัวละคร 2 ตัวเท่านั้น แต่ในการรบของพระ ส่วนมากจะรบทั้งพระราม พระลักษมณ์ ต่อเนื่องกัน ฉะนั้นในการเข้าออกจะต้องให้สอดคล้องกลมกลืนกัน กล่าวคือ ในระหว่างที่พระรามทำท่าออก (ดูท่าออกในการรบหน้า ๒๕๒) พระลักษมณ์ ก็ควรจะทำท่าจ้องเตรียมที่จะเข้าในลักษณะท่าฉายศร หรือฉายพระขรรค์ ท่าที่ 3 (ดูท่าฉายพระขรรค์หน้า ๒๕๗) พอพระรามวิ่งออกพระลักษมณ์ก็เข้า ซึ่งจะทำให้การเข้าออกดูสอดคล้องและกลมกลืนกัน เพราะระหว่างที่พระรามหมุนตัวออกยักษ์ก็จะหมุนตัวกลับไปเช่นกัน แล้วก็จะหมุนมาประจัญหน้ากัน พระลักษมณ์ก็เข้าไปพอดี จะทำให้ดูกลมกลืนดังกล่าว

ท่าขึ้นลอย นับเป็นศิลป์ที่มีคุณค่า และเป็นความงามอย่างหนึ่งในการแสดงโขน เพราะจากการศึกษาจากประวัติศาสตร์ ภาพจิตรกรรมต่างๆ แสดงให้เห็นจารีตการทำศึกสงครามระหว่างตัวแม่ทัพ หรือพระมหากษัตรย์ มักจะรบกันอยู่บนพาหนะ จะเป็นราชรถหรือช้าง ม้า สุดแล้วแต่ แต่มักจะต้องรบอยู่บนพาหนะ เมื่อนำมาเป็นการแสดง บรมครูทางนาฏศิลป์ก็นำมาประดิษฐ์ท่ารบ โดยให้ตัวเอกได้เข้ารับกันในลักษณะประชิดตัว แสดงออกถึงความงามของลีลาการรบและขึ้นลอย

การขึ้นลอยนับเป็นความสามารถพิเศษทั้งผู้ประดิษฐ์คิดท่า และผู้ร่ายรำ เป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดง ทั้งผู้รับและผู้ขึ้น จะต้องมีความสามารถเพราะเป็นการต่อตัวขึ้นไปยืนอยู่บนขาของอีกคนหนึ่ง แสดงความสามารถในการทรงตัว และยังทำท่าทางออกมาได้อย่างสวยงาม เมื่อขึ้นไปแล้วจะมองเห็นว่าทุกส่วนของตัวละครจะสมดุลย์กัน ทั้งผู้รับและผู้ขึ้น ท่าทางที่เห็นไม่ว่าจะมือไม้แขนขา ของตัวละครจะสัมพันธ์กันเช่นอาวุธที่ถือจะมีลักษณะตั้งหรือแนวนอนไปในทิศทางเดียวกัน หรือรับกันเป็นอย่างดี ศีรษะของตัวละคร เช่น ปลายชฎา หรือปลายของยอดยักษ์ ลิง จะขนานและรับกันถือว่าเป็นความงามที่มีคุณค่าอย่างยิ่งในการขึ้นลอย นอกจากนี้การเข้าออกก่อนขึ้นและหลังการรบ ก็เป็นส่วนสำคัญผู้ประดิษฐ์ควรตระหนักถึงในจุดนี้ด้วย

การขึ้นลอยทำได้สวยงามมากน้อยแค่ไหน ขึ้นอยู่กับตัวละครที่ปฏิบัติ จะต้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันคือ ต้องช่วยเหลือกันทั้งผู้ขึ้นและผู้รับ ผู้ขึ้นจะต้องรู้หลักในการขึ้นจะช่วยผู้รับได้มากที่เดียว ทั้งนี้ทั้งนั้นก็คงต้องอาศัยการฝึกซ้อมจนเกิดทักษะในการขึ้นจน

ตารางที่ 4 การจัดทัพของฝ่ายพระราม[1]



1. ขั้นที่ 1 ประกอบด้วยพลลิงและจังเกียง
2. ขั้นที่ 2 สิบแปดมงกุฎและเตียวเพชร
3. ขั้น 3 พญาวานร
4. ขั้น 4 พระราม พระลักษมณ์

---

[1] สัมภาษณ์ นายกรี วรศะริน ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ไทย วันที่ 11 พฤษภาคม 2536

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มีความคุ้นเคยเสมือนขึ้นโดยอัตโนมัติ ก็โดยอาศัยการฝึกซ้อมจนรู้ใจกันก็ว่าได้สิ่งที่ควรคำนึงในการขึ้นลอยก็คือ ในการแสดงจริงหลังจากการแต่งตัวแล้ว ควรจะได้มาซ้อมขึ้นกันอีก เพราะขนบการแต่งกายละครไทยนั้น เมื่อแต่งแล้วจะเพิ่มน้ำหนักทั้งการยกเท้า ยกมือก็จะไม่คล่องตัว เหมือนตอนซ้อมธรรมดาเพราะฉะนั้นควรคำนึงถึงจุดนี้ด้วย แต่อย่างไรก็ตามปัญหานี้จะคลี่คลายลง ถ้าได้มีการฝึกซ้อมกันจนเกิดทักษะดังกล่าวแล้ว นอกจากนี้แล้วเมื่อตัวละครทรงตัวได้แล้วควรวางท่าทางให้เป็นไปตามที่กำหนดไว้ เพื่อคุณค่าความงามการขึ้นลอยจะได้สมบูรณ์

นอกจากนี้ ควรเตรียมแก้ปัญหาอันอาจจะเกิดขึ้นได้เช่น มีท่าที่จะต้องเหยียบบ่าหรือแขน ถ้าทำไม่ได้ก็เปลี่ยนมาเหยียบต้นขาผู้รับเพื่อให้การทรงตัวอยู่ก็ได้ หรือท่าลอยขึ้น 2 คน พร้อมกัน ถ้าเกิดปัญหาหรือขึ้นไม่ได้ก็อาจจะขึ้นคนเดียว อีกคนก็ทำท่าต่อแขนหรืออื่นๆ สิ่งเหล่านี้ควรจะได้เตรียมวางแผนไว้ (สำหรับตัวละครที่มีประสบการณ์น้อย)

4.5 <u>การตีบท</u>

<u>การตีบท</u>

การตีบท กล่าวได้ว่าเป็นหัวใจที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแสดงโขน เพราะการตีบทเป็นการสื่อความหมายระหว่างผู้แสดงและผู้ชม เพื่อให้เกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องที่แสดง

การตีบท หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ราใช้บท" คือ การแสดงท่าทางแทนคำพูด รวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วย เพื่อให้อีกฝ่ายหนึ่งเข้าใจ หรือผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายได้ ด้วยการแสดงท่าทางของผู้แสดง การตีบทนี้เป็นการแปลความหมาย และถือเป็นการใช้ภาษาอย่างหนึ่ง เพราะในการแสดงความรู้สึกนึกคิดให้บุคคลอื่นเข้าใจนั้น มิใช่อาศัยเพียงแต่คำพูดอย่างเดียว ย่อมจะใช้ท่าทาง ตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย และในบางครั้งการใช้ท่าทางนี้ สื่อความหมายได้บริบูรณ์ โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดเลยก็มี เช่น การส่ายหน้าไปมา แสดงถึงการปฏิเสธ ผู้ที่พูดด้วยสามารถเข้าใจได้ในทันที หรือการพยักหน้าเป็นการ

ตอบรับ เป็นต้น

ม.ร.ว.ดึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวถึงเรื่อง "การใช้บทหรือการตีบท" ไว้ว่า

"โขนนั้นเป็นทั้งละคร ซึ่งต้องแสดงทั้งบทบาทและการใช้อารมณ์ตามเนื้อเรื่อง (Drama) ประกอบกับจารีต (Ritual) ซึ่งถ้าขาดเสียแล้ว ก็จะไม่มีเอกลักษณ์ของโขนปรากฏอยู่ และคนดูจะไม่รู้ว่าเป็นการแสดงอะไร การแสดงตามบทบาทด้วยอารมณ์นั้น โขนมีลักษณะเช่นเดียวกับละคร อาศัยความสามารถของตัวแสดง แสดงให้คนดูเข้าถึงจิตใจและความรู้สึก ตลอดจนวิญญาณของตัวละครในเรื่อง จะทำได้ดีหรือไม่ ขึ้นอยู่กับการกระทำที่เรียกว่า การใช้บท (ซึ่งเดี๋ยวนี้ดูเหมือนจะเรียกว่า "ตีบท") ของตัวละครแต่ละตัว"[28]

นอกจากนี้อาจารย์ประทิน พวงสาลี[29] ยังได้กล่าวถึงการตีบทไว้ว่า การรำบทเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า รำใช้บทหรือตีบท คือ การแสดงท่าทางแทนคำพูดให้มีความหมายต่างไป รวมทั้งการแสดงอารมณ์ด้วย การรำบทหรือที่เรียกว่ารำตีบทนี้ เป็นการใช้ภาษาอย่างหนึ่งที่วิวัฒนาการจากธรรมชาติ เพราะการแสดงความหมายจากการคิด ความรู้สึกที่ให้ผู้อื่นเข้าใจนั้น มิได้แสดงกระทำแต่เพียงคำพูดอย่างเดียว มนุษย์ย่อมใช้ท่าทางการออกไม้ออกมือ ตลอดจนสีหน้าประกอบด้วย และในบางครั้งการใช้ท่านี้ มีผลกว้าง ได้ความหมายบริบูรณ์ โดยไม่ต้องอาศัยคำพูดเลยก็มี ในการแสดงนาฏศิลป์ก็ได้เก็บเอาธรรมชาติเหล่านี้เอามาปรุงแต่ง ใช้แสดงความหมายเข้าใจกัน เป็นแนวทางของศิลป์ ซึ่งท่าพื้น ๆ ย่อมเป็นที่เข้าใจกันโดยทั่วไป ไม่เฉพาะแต่นักแสดงละครด้วยกัน แม้แต่ผู้ที่ไม่เป็นละครเลยก็เข้าใจท่าทางนั้น ๆ ได้ เพราะเลียนแบบธรรมชาติโดยใกล้ชิดที่สุด เช่น ท่าไป เรียก ชัก ปฏิเสธ ช่วย ตาย ไม่มี หมดสิ้น ร้าย เลย โกรธ ฯลฯ

---

[28] ม.ร.ว.ดึกฤทธิ์ ปราโมทย์ สูจิบัตรการแสดงโขน สมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ ในโขนชุด พิเภกสวามิภักดิ์ วันที่ 27 ธันวาคม 2515

[29] ประทิน พวงสาลี. หลักนาฏศิลป. โรงพิมพ์ไทยมิตรการพิมพ์. ปทุมวัน พระนคร หน้า 53-54.

อาจารย์เสาวนิต วิงวอน[30] ได้กล่าวถึงเรื่องการตีบทหรือใช้บทไว้ว่า "รำบทหรือรำใช้บท คือการแสดงท่าหรือตีความหมาย ตามบทพากย์เจรจา และบทร้อง จึงขึ้นกับคำ ซึ่งมีผู้พากย์เจรจา และร้องให้ เป็นสำคัญ"

ในการแสดงโขน ตัวโขนจะสื่อความหมายอยู่ตลอดเวลา โดยการแสดงท่าต้องสัมพันธ์กับเพลง บทพากย์ บทเจรจา และบทร้อง การแสดงท่าสัมพันธ์กับเพลงเรียกว่ารำเพลงหรือรำเพลงหน้าพาทย์ การแสดงท่าสัมพันธ์กับบทพากย์ บทเจรจา และบทร้องเรียกว่ารำบทหรือรำใช้บท มีลักษณะแตกต่างกัน ดังนี้

รำเพลง หรือ รำเพลงหน้าพาทย์ เป็นการตีความหมายไปตามเพลงดนตรี ผู้แสดงต้องเต้นหรือรำไปตามจังหวะและทำนองเพลงซึ่งบัญญัติไว้ เรียกว่า เชิด เสมอ ตระ ดุกพาทย์ กราว แผละ โอด ฯลฯ ถือตามความหมาย จังหวะ และทำนองของดนตรีเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น

พรั่งพร้อมโยธาพลพานร ประนมกรเตรียมคอยทั้งน้อยใหญ่
พอได้ฤกษ์ให้เลิกทัพชัย ไปสู่มหามรรคา ฯ
เสมอข้ามสมุทร แล้ว กราวนอก 2 คำ ฯลฯ[31]

เพลงหน้าพาทย์ "เสมอข้ามสมุทร" หมายถึงการเดินทางข้ามสมุทรไปลงกา เพลงหน้าพาทย์ "กราวนอก" หมายถึง การยกพล (ใช้กับมนุษย์และลิง)

มัยราพณ์ สถิตอยู่บนจอมภูผาใหญ่สูงตระหง่าน แล้วชุนมารกวัดแกว่งกล้อง
แก้วแสงแพรวพราว....เพื่อสะกดทัพจับพระรามาไปบาดาล
-ปี่พาทย์ทำเพลงตระบองกัน รัว-[32]

---

[30] เสาวนิต วิงวอน. การศึกษาวิเคราะห์บทโขน เรื่องรามเกียรติ์. วิทยานิพนธ์ หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย. จุฬาลงกรณ์ พ.ศ.2519 หน้า 203.

[31] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. เรื่องรามเกียรติ์. (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2508) หน้า 235.

[32] กรมศิลปากร. บทโขน (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2507) หน้า 38.

เพลงหน้าพาทย์ "ตระบองกัน" หมายถึง ร่ายเวทมนต์คาถา (ใช้กับยักษ์) หน้าพาทย์ "รัว" หมายถึง แผลงฤทธิ์

ท่าประจำเพลงหน้าพาทย์นี้เป็นแบบแผนตายตัว โบราณาจารย์ได้ประดิษฐ์ให้สอดคล้องกันกับเพลง เช่น หน้าพาทย์โอด ท่าที่แสดงต้องให้เห็นโศกเศร้า หน้าพาทย์ตระบองกัน ท่าต้องสง่าน่าเกรงขาม หน้าพาทย์กราวนอก ท่าต้องร่าเริง ฮึกเหิมและว่องไว ผู้อ่านบทหรือผู้ชมการแสดงต้องรู้จักเพลงหน้าพาทย์จึงจะเข้าใจภาษาโขนตอนนั้น ๆ โดยเฉพาะผู้ชมการแสดงจะเห็นท่าเต้น ท่ารำซึ่งสัมพันธ์กับเพลงอีกด้วย

การตีความหมายแบบใช้บทนี้ ตัวอย่างเช่น

ดีใจ ยิ้ม	ใช้มือซ้ายจีบนิ้วยกขึ้นมาใกล้ริมฝีปาก
ดม หอม	ทำเช่นเดียวกับดีใจ แต่ยกมือเลยขึ้นมาถึงจมูก
โกรธ	ใช้ฝ่ามือข้างหนึ่งสีที่ก้านคอตอนใต้หูไปมา และอาจเพิ่มการกระทืบเท้าลงกับพื้นได้ด้วย
รัก	ประสานมือทาบฐานไหล่หรือทรวงอก
เก้อเขิน	ถูฝ่ามือแล้วทิ้งแขนลงล่าง แกว่งไปมา
สั่ง	ม้วนมือแบโบกออกไป
เรียก	ปาดมือกรีดนิ้วจีบเข้ามาหาตัว
ปฏิเสธ	ตั้งวงมือสั่นปลายนิ้ว
ทุกข์โศก	ประสานลำแขนส่วนล่าง แตะฝ่ามือระดับสะโพก
ตาย	ทอดแขนทั้งสองออกไปข้างหน้าแล้วม้วนข้อมือหงาย
ร้องไห้	ยกมือซ้ายขึ้นแล้วกางนิ้วหัวแม่มือออกไปจากนิ้วทั้งสี่ ใช้ช่วงระหว่างหัวแม่มือกับนิ้วชี้ดร่อมแตะไว้ที่หน้าผาก
สะอึกสะอื้น	ทำเช่นเดียวกับร้องไห้ แต่สะอื้นลำตัวขึ้นลงด้วย
ขอ เชื้อเชิญ	หงายฝ่ามือตั้งระดับอก

สว่างไสว ใบกมือคลายจีบจากล่างขึ้นสูง

เป็นใหญ่ แบมือตั้งสูงระดับศีรษะทั้งสองมือ หรือ มือหนึ่งตั้งวงแบสูงระดับศีรษะ มืออีกข้างหนึ่งตั้งวงข้างหน้า

ท่าต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแต่เลียนแบบจากธรรมชาติ แล้วนำมาประดิษฐ์ให้งดงามขึ้น ท่ารำบทไม่ตายตัวดังรำหน้าพาทย์ อาจแต่งเติม ตัดทอนได้บ้างโดยอยู่ในหลักเกณฑ์ว่า ต้องให้ได้ความหมายตรงกับบท การตีความหมายออกเป็นท่ามักจะทำทุกคำเท่าที่เป็นไปได้ มีบางกรณีไม่ต้องตีความหมายทุกคำ ทั้งนี้ขึ้นกับถ้อยคำในบท จังหวะและการเอื้อนของเพลง

อาจารย์อารดา สุมิตร ได้กล่าวถึงเรื่องการใช้บทว่า "การใช้บท หมายถึงการรำทำท่าไปตามถ้อยคำในบทร้อง บทพากย์หรือเจรจา ตลอดจนการรำแทนคำพูด โดยไม่มีบทร้องด้วย ท่ารำที่นำมาใช้ อาจจะได้จากท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่น ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว หรือเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นโดย แสดงความหมายใกล้เคียงกับคำร้อง[1]

ลักษณะวิธีการตีบท

การตีบทในการแสดงของไทย จะแตกต่างจากการแสดงของชาติอื่น ๆ ที่เห็นได้ชัด ก็ได้แก่ ดินแดนในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อาจกล่าวได้ว่า การแสดงในดินแดนแถบนี้ในเรื่องของการตีบท ไม่มีชาติใดที่จะสามารถประดิษฐ์วิธีการตีบทได้ละเอียดและซับซ้อนมากเท่ากับประเทศไทย ที่เป็นดังนี้ อาจจะเป็นเพราะประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ถึงแม้ว่าจะได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมจากประเทศอินเดียเหมือนกัน หากแต่ประเทศต่าง ๆ เหล่านี้ก็จะนำเอาศิลปะและวัฒนธรรมที่ตนเองได้รับนั้น มาประยุกต์ปรับปรุงแตกต่างกันออกไป และโดยพื้นฐานของคนไทยในสมัยโบราณ มีลักษณะนิสัยที่ละเอียดอ่อน

---

[1] อารดา สุมิตร. ละคอนในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, พ.ศ.2516 หน้า 56.

และชอบแก้ไข ดังที่มีคำกล่าวมาถึงปัจจุบันนี้ ในเรื่องของนิสัยที่ชอบแก้ไขของคนไทย ซึ่งมักจะพบเห็นได้เป็นปกติในชีวิตประจำวัน เช่น ในเรื่องของการแก้ไข เครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ คนไทยมักจะชอบดัดแปลงชิ้นส่วนต่าง ๆ ของเครื่องมือในลักษณะที่เป็นลูกผสม หมายความว่า ในอุปกรณ์ชิ้นนั้น จะมีชิ้นส่วนผสมอยู่เป็นจำนวนมากมาย ชิ้นส่วนที่นำมาผสมนั้นก็ล้วนแล้วแต่เป็นชิ้นส่วนที่นำมาจากอุปกรณ์ชนิดอื่น ในลักษณะที่ไม่คำนึงถึงว่า จะเป็นชิ้นส่วนที่ทำมาจากแหล่งเดียวกันหรือไม่ ในทำนองเดียวกัน ในเรื่องของการรับศิลปะวัฒนธรรม คนไทยก็จะนำมาประยุกต์และปรับปรุงโดยไม่คำนึงถึงแหล่งของที่มาว่าจะมีลักษณะเป็นอย่างไร จะพิจารณาแต่เพียงว่า เมื่อประยุกต์ปรับปรุงแล้ว จะต้องออกมาเป็นลีลาท่ารำหรือการตีบทที่สวยงามแต่เพียงอย่างเดียว

ความหมายของการตีบท

ดังได้กล่าวแล้วว่า การตีบทนั้นมีความหมายถึง การใช้คำพูดหรือถ้อยคำ โดยอาศัยกิริยาท่าทาง หรือการใช้มือแทนคำพูดของตัวละคร เพราะเหตุว่าในการแสดงโขนไม่นิยมให้ตัวละครหรือตัวโขนพูดในขณะทำการแสดง หากแต่นิยมให้ตัวละครหรือตัวโขน ใช้กิริยาท่าทางหรือการใช้มือสื่อความหมาย ให้ผู้ดูเกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องที่แสดง

บทละครของไทยที่แต่งกันในสมัยก่อน เริ่มแรกทีเดียวก็จะแต่งเป็นลักษณะดำเนินเนื้อเรื่องด้วยบทกลอน บทกลอนเหล่านี้เมื่อจะนำมาแสดง ก็จะต้องมีการตีความหมาย เพื่อสะดวกในการเลือกใช้กิริยาอาการ ตลอดจนท่าทางต่าง ๆ เพื่อให้สอดคล้องสัมพันธ์กับบทกลอนเหล่านั้น เพื่อความเข้าใจของผู้ชม หากการตีบทไม่สอดคล้องสัมพันธ์กับบทกลอนแล้ว ก็จะทำให้อรรถรสในด้านของการแสดง ลดหรือด้อยลงไป

การตีบท สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

การตีบท ประกอบคำร้อง

การตีบท ประกอบคำพากย์และเจรจา

การตีบท ประกอบเพลงหน้าพาทย์

การตีบทประกอบคำร้อง

หลักสำคัญที่จะต้องคำนึงถึง ก็คือ การใช้ท่ารำตีบทประกอบเพลงร้อง หรือการตีบทประกอบบทร้อง ไม่ควรตีบททุกคำ แต่จะใช้ท่ารำหรือตีบทเฉพาะคำที่มีความหมายเด่นชัด และคำนึงถึงลีลาหรือท่วงทีในการรำ ให้เหมาะกับทำนองเพลงเป็นสำคัญ ถ้าท่วงทำนองของเพลงช้า ผู้รำก็สามารถใช้ท่ารำหรือตีบทประกอบเพลงร้องได้มากท่า โดยคำนึงถึงลีลาท่ารำหรือการตีบทเป็นสำคัญ ถ้าเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองรวดเร็ว ก็จะใช้ท่ารำหรือการตีบทได้น้อยท่าหรือรวบรัดมากกว่า เพื่อให้สอดคล้องกับบทเพลง การใช้ท่ารำหรือการตีบทในเพลงลักษณะเช่นนี้ มักจะนิยมใช้ในโอกาสที่เป็นการกล่าวเปิดตัวละคร

การใช้ท่ารำ หรือการตีบทประกอบเพลงร้อง สิ่งสำคัญผู้รำจะต้องเข้าใจจังหวะและทำนองของเพลง จึงจะทำให้ผู้รำสามารถใช้ท่ารำหรือตีบท ได้ตรงตามคำร้องและทำนองเอื้อนของเพลง หากแต่ถ้าผู้รำไม่รู้ท่วงทำนองของเพลง หรือจังหวะของเพลงแล้ว ก็จะทำให้ผู้รำรำไม่ตรงกับเนื้อร้องและลีลาทำนองเอื้อนของเพลง ความสวยงามหรือความประทับใจในด้านของการใช้ท่ารำหรือการตีบทประกอบคำร้องก็จะขาดหายไป อันจะเป็นสาเหตุทำให้ผู้รำต้องสูญเสียอรรถรส ทางด้านลีลาการรำและการตีบท ในอันที่จะสื่อความหมายให้แก่ผู้ชมได้รับรู้เรื่องราว เพื่อที่จะสร้างความเข้าใจของเนื้อเรื่องในขณะที่ชมการแสดง

การตีบทประกอบคำพากย์และเจรจา

หลักสำคัญในการตีบทประกอบคำพากย์และเจรจา มักจะนิยมตีบทในลักษณะรวมคำ หรือตีบทในช่วงท้ายของคำ นอกจากนี้การตีบทประกอบคำพากย์และเจรจา ผู้รำจะสามารถใช้ท่ารำหรือตีบทได้น้อยกว่าการตีบทประกอบคำร้อง ที่เป็นดังนี้ก็เนื่องมาจากความนิยมในลักษณะของการรวมคำ หรือตีบทในช่วงท้ายของคำนั่นเอง อันเป็นลักษณะของตัวพระราม ที่จะต้องคำนึงถึงลีลาการใช้บทที่สง่างาม มักจะไม่นิยมใช้ท่ารำหรือตีบทในลักษณะที่ตีบททุกคำ เพราะจะทำให้กลายเป็นว่า ผู้รำใช้ท่ารำหรือตีบทในลักษณะลนหรือเร็วจะทำให้ไม่เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวพระราม และไม่น่าดู

การตีบทประกอบเพลงหน้าพาทย์

การตีบทประกอบเพลงหน้าพาทย์ เป็นการใช้ท่ารำหรือตีบท เพื่อที่จะสื่อความหมายให้ผู้ดูได้เข้าใจว่า ผู้แสดงกำลังทำอะไร จะไปที่ไหน ดังนี้เป็นต้น หลักในการตีบทประกอบเพลงหน้าพาทย์ มักจะนิยมใช้ท่ารำหรือตีบท ทวนบทร้องหรือบทพากย์เจรจา เพื่อที่จะบอกแก่ผู้ชมว่า ตัวละครกำลังจะไปที่แห่งใด หรือกำลังจะไปทำอะไร

นอกจากนี้ การตีบททั้งสามลักษณะดังที่ได้กล่าวข้างต้นนี้ ยังสามารถแบ่งประเภทการตีบทได้อีก 3 ประเภท ได้แก่

- การตีบท ประเภทที่เป็นการดำเนินเรื่อง หรือบรรยายความ
- การตีบท ประเภทเป็นการคิดคำนึง
- การตีบท ประเภทเป็นการแสดงอารมณ์ภายใน

การตีบทประเภทดำเนินเรื่องหรือบทบรรยายความ

ลักษณะของบท จะมีลักษณะเป็นบทเรื่อง และบทพากย์เจรจา บทเหล่านี้เป็นการเล่าเรื่อง ดำเนินเรื่อง หรือแนะนำภูมิหลังหรือประวัติของตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจเรื่องราว การตีบทประเภทนี้จะตีบทไปตามความหมายของคำ ประกอบกับลักษณะนิสัยของตัวแสดง ให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับคำพากย์เจรจา การใส่อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครมีน้อย จะใช้ท่าทางเพื่อสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจ โดยเน้นลีลาการใช้บทหรือการตีบท ในลักษณะที่เรียกกันว่า "ตีบทใหญ่" หมายความว่า เป็นการใช้ท่ารำหรือท่าตีบท ในลักษณะเหมือนกับการรำเต็มตัวกล่าวคือ การรำอย่างถูกต้องตามกระบวนแบบแผนที่กำหนดไว้ เช่น การตั้งวง หรือ ยกเท้า ก้าวเท้า เป็นต้น ดังตัวอย่างบทพากย์ พลับพลาของพระราม ประเภทดำเนินเรื่องหรือบรรยายความ

ปางพระบัลลังก์นาค	ผู้แบ่งภาคจากวารี
สถิตแท่นอันผ่องศรี	ณ สุวรรณพลับพลา
เสนาพลพานร	สองนครล้วนศักดา

หมอบเฝ้าพระจักรา ทั้งขวาซ้ายอยู่รายเรียง[32]

การตีบทประเภทดำนึง

การตีบทประเภทดำนึง เป็นการใช้ท่าทางแสดงความนึกคิดในใจของตัวผู้แสดง แต่จะสื่อความหมายให้ผู้ชมได้ทราบโดยการใช้ท่าทางประกอบบทพากย์เจรจา หรือบทร้อง การตีบทประเภทดำนึง ผู้แสดงจะต้องใช้บทในลีลาที่เชื่องช้า และการตีบทประเภทนี้ไม่จำเป็นที่จะต้องตีบททุกคำ ผู้แสดงจะตีบทในลักษณะที่เรียกว่า การใช้บทน้อยหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า บทเบา กล่าวคือ จะไม่ออกท่าทางเต็มที่ เช่น การกล่าวถึงบุคคลที่ 3 หรือท่ารำพึงคิดถึงเรื่องราวต่าง ๆ ดังอย่างเช่น

"พระรมุวงศ์องค์ราชา ให้นึกพะวงสงสัยในดวงจิต พลางรำพึงคนึงคิดในราชหฤทัย เราเคยรบพุ่งชิงชัยกับพวกอสุรา ไม่เคยเห็นเทพศาสตราของเราเป็นเช่นนี้ หรือว่ากุมารทั้งสองศรีร่วมเชื้อพงศ์เป็นวงศ์วาน ศรของเราจึงไม่สังหารผลาญชีวาตม์ คิดพลางทางมีพจนาตถ์ดำรัสว่า ดูกรสองกุมารา..."

การใช้บทประเภทนี้มีหลักอยู่ว่า ผู้แสดงเป็นตัวพระราม จะต้องหันหน้าออกมาอีกด้านหนึ่ง จะไม่หันหน้าในลักษณะโต้ตอบกับสองกุมาร การตีบทของตัวพระราม ก็จะต้องตีในลักษณะการใช้บทน้อยหรือบทเบา ปกติบทเจรจาคิดดำนึงนี้ ผู้เจรจาหรือคนพากย์จะพากย์ในทำนองทอดเสียงให้ช้าลง ผู้แสดงก็จะต้องใช้บทหรือตีบทให้ช้าลงเช่นกัน

นอกจากนี้ ผู้แสดงจะต้องสอดใส่อารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร ในท่าครุ่นคิดอยู่ในใบหน้า เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจอารมณ์ของตัวละครดียิ่งขึ้น จากบทพากย์และเจรจาที่ยกมาในตอนนี้ ดังได้กล่าวไว้แล้วว่า ผู้แสดงเป็นตัวพระราม จะต้องตีบทโดยหันหน้าออกมาอีกด้านหนึ่ง ในลักษณะที่ไม่ประจันหน้ากับสองกุมาร และจะหันหน้ากลับมาหาสองกุมาร ต่อเมื่อมาถึงคำพากย์ที่ว่า "ดูกรสองกุมารา เป็นต้น"

---

[32] ธนิต อยู่โพธิ์. โขน พิมพ์ครั้งที่ 3 (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2511) หน้า 128.

การตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายใน

การตีบทประเภทนี้ จะเน้นที่ลักษณะถึงการแสดงอารมณ์ภายในของตัวละครที่จะสื่อให้ผู้ชมได้เกิดความเข้าใจว่า ตัวละครอยู่ในอารมณ์เช่นไร เช่น อารมณ์รัก อารมณ์เศร้าโศกสะเทือนใจ อารมณ์โกรธ เป็นต้น บทที่แสดงอารมณ์ภายในต่าง ๆ เหล่านี้ โดยมากมักจะเป็นบทร้อง และการที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจถึงอารมณ์ของตัวละคร ก็ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดงที่จะถ่ายทอดอารมณ์ของตนเอง ให้สอดคล้องกับอารมณ์ของเพลงได้มากน้อยเพียงใด ตัวอย่างเช่น บทของพระรามที่ออกติดตามค้นหานางสีดาจนกระทั่งได้พบกับนกสดายุ และลิงป่า ทั้งสองได้ถวายแหวนและผ้าสไบให้แก่พระราม และพระรามได้แสดงถึงอารมณ์ภายในที่อยู่ในอารมณ์เศร้าโศกสะเทือนใจ ดังบทร้อง โอ้ ปี่ ที่ ว่า

" โอ้ว่าอนิจจาสีดาเอ๋ย ทรามเชยบ่านฉะนี้เป็นไฉน
เช้าค่ำเคยอยู่เป็นคู่ใจ มาเหลือเพียงผ้าสไบกับธำมรงค์"[33]

บทประเภทแสดงอารมณ์ภายในนี้ เป็นบทที่ผู้แสดงจะต้องพยายามถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ ออกมาเป็นท่าทางประกอบการตีบท ตลอดจนการแสดงอารมณ์ออกในโขนว่ากันว่าจะต้องไม่แสดงความรู้สึกทางสีหน้า ลักษณะการตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายในนี้ จะเน้นที่การใช้ท่วงทีลีลา ซึ่งประกอบด้วยอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดตามบทบาท ในเนื้อเรื่องเป็นสำคัญการตีบทประเภทนี้จัดว่าเป็นประเภทที่มีความยาก ผู้ที่จะตีบทประเภทแสดงอารมณ์ภายในนี้ได้ จะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์สั่งสมไว้มาก จึงจะสามารถตีบทประเภทนี้ได้เข้าถึงอารมณ์ของผู้ชม ถ้าผู้แสดงเป็นตัวพระรามขาดประสบการณ์ในด้านการแสดง โดยใช้บทในลักษณะนี้จะไม่สามารถแสดงอารมณ์ภายในของตน หรือสื่อความหมายของอารมณ์ให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ เพราะเหตุว่า การตีบทประเภทการแสดงอารมณ์ภายใน ผู้แสดงจะต้องสร้างอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดให้เกิดขึ้นเสียก่อน แล้วจึงจะใช้ท่วงทีลีลาประกอบการตีบทให้สอดคล้องกับอารมณ์และความรู้สึกนึกคิด อันเป็นอารมณ์ภายในได้อย่างสัมพันธ์กัน ที่น่าสังเกตบทประเภทแสดงอารมณ์ภายในนี้ อาจใช้บทประกอบเพลงบรรเลง

---

[33] บทโขน, กรมศิลปากร ชุด หนุมานชาญสมร แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2528

โดยไม่มีบทร้องก็ได้ เช่น บทแสดงความเศร้าโศกของพระราม ในการออกติดตามหานาง สีดา ในการแสดงโขนชุดลักสีดา ซึ่งในตอนนี้ อาจใช้บทประกอบกับเพลงทยอยได้

การฝึกการตีบท

การฝึกการตีบท สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับผู้แสดงคือ จะต้องรู้ลักษณะและความหมายของท่ารำต่าง ๆ ที่จะใช้ในการตีบท อันเป็นพื้นฐานสำคัญยิ่งสำหรับผู้แสดง ถ้าผู้แสดงไม่รู้ลักษณะ และความหมายของท่ารำ ก็จะไม่สามารถตีบทหรือใช้บทออกมาเป็นท่าทางได้อย่างถูกต้อง หรือเหมาะสม ดังนั้นผู้รำควรจะทราบถึงลักษณะและความหมายของท่ารำต่าง ๆ ตามลักษณะกิริยาท่าทางหรือท่ารำ ดังนี้

1. เกี่ยวกับกิริยา มือแบ
   - 1.1 ประสานมือทั้งสองข้างทาบที่หน้าอก หมายความว่า รัก เมตตา
   - 1.2 ประกบมือรวมไว้ที่หน้าอก หมายความว่า รัก ใฝ่ฝัน ถ้าแสดงสีหน้าตกใจ ความหมายจะเปลี่ยนเป็น กลัว ตกใจ
   - 1.3 ทอดแขนตั้งมือขึ้นแล้วกวักต่ำ มือเข้าหาตัว หมายความว่า เรียก (ให้เข้ามาหา)
   - 1.4 ถูฝ่ามือ พร้อมทั้งกระชากมือออกจากกัน หมายความว่า โกรธ พินาศ ย่อยยับ
   - 1.5 ใช้ฝ่ามือแตะที่หน้าผาก ใช้บริเวณหน้าผากอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ หมายความว่า เสียใจ ร้องไห้
   - 1.6 ตั้งมือ แล้วปาดมือจากด้านข้างเข้าหาตัวทางด้านหน้า (อาจจะใช้มือเดียวหรือสองมือ) หมายความว่า มา
   - 1.7 ใช้มือบริเวณนิ้วชี้ถูที่ข้างหู แล้วกระชากมือลง หมายความว่า โกรธ
   - 1.8 ฝ่ามือแตะที่แก้มพร้อมทั้งก้มหน้าลง หมายความว่า อาย
   - 1.9 หงายมือตั้งระดับอก หมายความว่า ชมเชย ถ้าใช้สองมือ หมายความว่า เชิญ ต้อนรับ

1.10 ตั้งมือแล้วสั่นปลายนิ้ว หมายความว่า ไม่ เป็นการแสดงกิริยาปฏิเสธ

2. กิริยามือจีบ

2.1 จีบหงายมืออยู่ข้างหน้า แล้วค่อย ๆ ม้วนมือจีบออกไป คลายมือจีบออก ตั้งมือ หมายความว่า สั่งหรือ บอกให้ออกไป

2.2 มือซ้ายจีบนิ้วในลักษณะคว่ำมือยกขึ้นใกล้ริมฝีปาก หมายความว่า ยิ้ม หรือดีใจ

2.3 จีบคว่ำมือสองข้าง แล้วค่อย ๆ คลายมือจีบออกแบมือ หมายความว่า หายหมดสิ้น

2.4 จีบข้างระดับศีรษะ หักข้อมือเข้าหาลำแขนค่อย ๆ พลิกมือหงายลดลง หมายความว่า ร้องไห้

2.5 จีบคว่ำแล้วค่อย ๆ พลิกมือแทงมือจีบขึ้น หมายความว่า ค้ำจุน ยั่งยืน

3. กิริยามือชี้

3.1 ฟาดนิ้วชี้ หมายความว่า ชั่ว ดุร้าย

3.2 ชี้มือที่ข้างหู หมายความว่า ได้ยิน ฟัง ไพเราะ

3.3 ชี้ที่ปาก หมายความว่า พูด กิน

3.4 ชี้มือที่ตา หมายความว่า เห็น

3.5 ชี้มือตั้งวงสูงมือเดี่ยว หันปลายนิ้วไปด้านหลัง หมายความว่า แต่ก่อน

เมื่อผู้รำสามารถรู้ลักษณะและความหมายของท่ารำดังกล่าวแล้ว การฝึกการตีบทจะเริ่มด้วยการฝึกอิริยาบถต่าง ๆ ของตัวพระ ตลอดจนการใช้ท่ามือตีความหมายต่าง ๆ ในรูปของคำ จากท่าที่ง่ายไปหายาก

<u>การฝึกอิริยาบถของพระ</u>

อิริยาบถทั่ว ๆ ไปของตัวพระ เช่น ยืน เดิน นั่ง นอน ทั้งนี้เพื่อใช้เป็นพื้นฐานประกอบการตีบทในลักษณะต่าง ๆ ต่อไป

ยืน ลักษณะการยืนของพระ ยืนตึงเข่าทั้งสองข้าง แยกปลายเท้าห่างกันพอประมาณ น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าข้างใดข้างหนึ่ง ถ้ายืนข้างขวา น้ำหนักตัวจะอยู่ที่เท้าขวา มือขวาท้าวสะเอว (ในกรณีที่ยืนมือเปล่า ถ้าถืออาวุธ เช่น ศร หรือพระขรรค์ มือขวาที่ถืออาวุธจะอยู่ในลักษณะตั้งวงล่าง) มือซ้ายเหยียดแขน ตามแนวขาไว้ข้างลำตัว แต่ไม่ติดกับขา ลำตัวตรง ดันเอวและไหล่ให้ตึง สง่าผ่าเผย เอียงศีรษะมาทางขวาเล็กน้อย หน้ามองตรง

ภาพที่ 141 ท่ายืนของตัวพระ

ภาพที่ 142 ท่าเดินของตัวพระ

- เดินโศก เดินตามจังหวะ มือทั้งสองประสานกันไว้ข้างหน้า ระดับเอว การเดินโศกนี้ จะมีการสอดแทรกกิริยาอาการ "เซตัว" และท่าร้องไห้ โดยใช้นิ้วชี้ของมือซ้ายแตะที่หัวตาทั้งสองข้าง

ภาพที่ 143 ท่าเดินโศก

ตามปกติ พระ(โขน) จะใช้ลีลาการเดินเพียง 2 ลักษณะ คือ ท่าเดินธรรมดา และท่าเดินโศก

นั่ง การนั่งของตัวพระมีหลายลักษณะ และใช้ในโอกาสต่างกัน เช่น

- นั่งพับเพียบ เป็นท่านั่งที่ใช้ทั่วไปของตัวเอก และตัวประกอบ (ส่วนมากตัวเอกจะนั่งบนเตียง) ลักษณะในการนั่งพับเพียบ คือ นั่งตัวตรง ขาข้างหนึ่งพับไว้ข้างหน้า อีกข้างหนึ่งพับไว้ข้างลำตัว หักข้อเท้าเข้าหาหน้าขา มือข้างหนึ่งตึงนิ้ววางไว้บนหน้าขาข้างที่พับไว้ข้างลำตัว มืออีกข้างหนึ่งตึงนิ้วทอดแขน วางบนหัวเข่าอีกข้างหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 144 การนั่งพับเพียบ (บนเตียง)

– นั่งคุกเข่า (บนเตียง) เป็นท่านั่งที่ใช้สำหรับตัวพระที่มีศักดิ์สูง หรือพระผู้เป็นเจ้า เช่น พระอิศวร ลักษณะเหมือนการนั่งคุกเข่าธรรมดา คือ นั่งคุกเข่าวางน้ำหนักตัวลงบนส้นเท้าทั้งสอง มือทั้งสองตึงนิ้ว วางฝ่ามือลงบนหน้าขาทั้งสองข้าง ตั้งตัวตรง ดันเอว ดันไหล่ และเปิดปลายคาง* ขึ้น

ภาพที่ 145 การนั่งคุกเข่า

นอกจากลักษณะการนั่งทั้ง 2 ลักษณะแล้ว ยังมีลักษณะการนั่งอื่น ๆ อีก เช่น นั่งชันเข่า นั่งไขว่ห้าง ซึ่งการนั่งทั้ง 2 ลักษณะนี้จะไม่ใช้สำหรับตัวพระ (โขน) ปกติจะใช้เฉพาะท่านั่งใน 2 ลักษณะแรกที่อธิบายเท่านั้น

---

* เปิดปลายคาง หมายถึง การให้เงยหน้าขึ้นเล็กน้อย เพื่อไม่ให้ผู้แสดงก้มหน้ามากเกินไป

นอน เป็นท่าที่ได้มาจากลักษณะของพระพุทธรูปปางไสยาสน์ และมีหลักว่าท่านอนนี้จะต้องหันศีรษะไปทางซ้ายมือ มี 3 ลักษณะคือ

ลักษณะที่ 1 หันศีรษะไปทางซ้ายมือ งอแขนซ้าย แบมือรองรับศีรษะบริเวณรักแร้คร่อมอยู่บนหมอนขวาน (ในกรณีที่มีหมอนขวาน) มือขวาเหยียดแขนตึง วางทอดไปตามลำตัว เหยียดเท้าทั้งสองข้างออกไปทางด้านข้าง ขาขวาทับขาซ้าย วางเท้าเหลื่อมกันเล็กน้อย

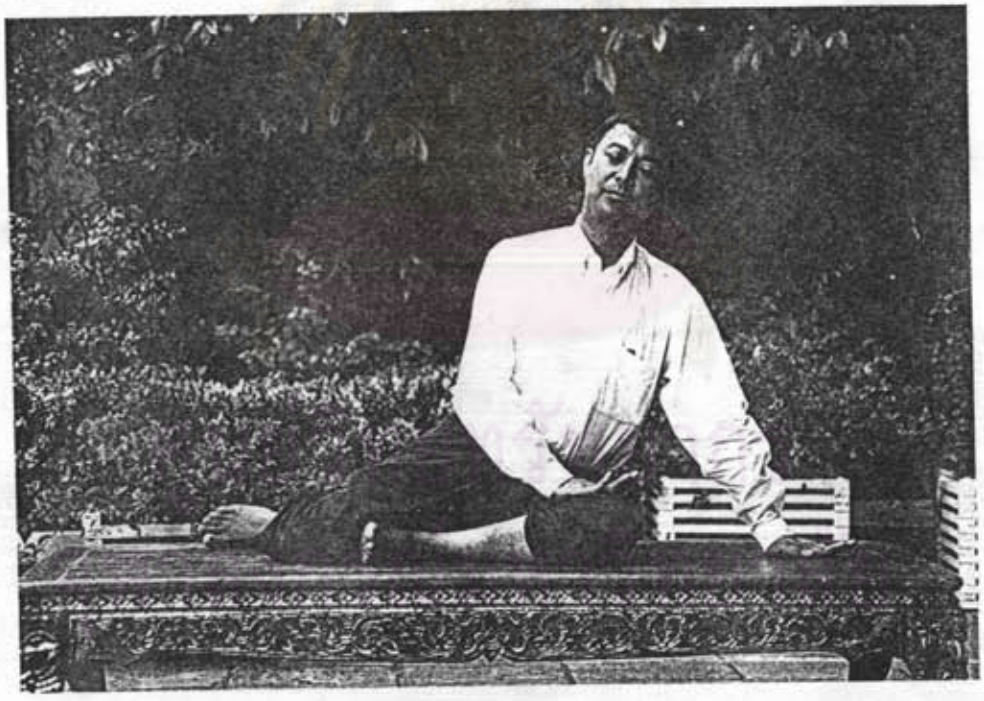
ภาพที่ 146 การนอนในลักษณะที่ 1

ลักษณะที่ 2 คล้ายลักษณะที่ 1 ต่างกันที่ ลักษณะของมือข้างซ้าย หักข้อศอกวางแขนราบกับพื้น ส่งปลายมือให้เฉียงไปทางด้านข้างเล็กน้อย (ในกรณีที่ไม่มีหมอนขวาน) มือขวาเหยียดแขนตึง วางทอดไปตามลำตัว

ภาพที่ 147 การนอนในลักษณะที่ 2

ภาพที่ 148 การนอนลักษณะที่ 2 (ในกรณีไม่มีหมอนขวาน)

ลักษณะที่ 3 ต่างกับลักษณะที่ 1, 2 ต่างกันที่ลักษณะที่ 3 นี้จะใช้ในกรณีที่เตียงที่พระรามจะนอนนั้นเป็นเตียงเล็ก ไม่สามารถจะทอดเท้าลงนอนตามลักษณะที่ 1 หรือ 2 ได้ หรือมีเตียงใหญ่เพียงเตียงเดียว ต้องขึ้นนอนด้วยกันทั้งพระราม พระลักษมณ์ ทำท่านอน โดยมือซ้ายงอแขนท้าวที่สันของหมอนขวาน โดยให้ท้องแขนตั้งแต่ข้อศอกจนถึงมือวางราบไปกับสันของหมอน (ถ้าไม่มีหมอน มือซ้ายก็จะท้าวตึงแขนไปข้างซ้ายเลย) มือขวาวางทาบไว้บนหน้าขาซ้าย หันหน้าไปทางขวา เปิดปลายคางขึ้น และหลับตา



ภาพที่ 149 การนอนลักษณะที่ 3

"ท่าไหว้" ปฏิบัติได้ 2 ลักษณะ คือ ไหว้หน้าตรง และไหว้ด้านข้าง

- ไหว้หน้าตรง หรือท่าถวายบังคม เป็นท่าที่แสดงความเคารพต่อผู้ที่สูงศักดิ์กว่า วิธีปฏิบัติคือ พนมมือทั้งสองไว้ระหว่างอก แล้วยกขึ้นจรดที่หน้าผากบริเวณไรผม หรือตีนผนจากนั้นจึงยกมือลงกลับมาที่อกดังเดิม ท่าไหว้นี้คือท่าถวายบังคมในการรำเพลงช้านั่นเอง

- ไหว้ด้านข้างลำตัว หมายถึงการแสดงความเคารพต่อผู้ที่ตนกล่าวถึง เช่น บิดา มารดา หรือบุคคลอื่น ๆ ที่มีศักดิ์สูงกว่า วิธีปฏิบัติ ข้อนมือที่อยู่ในลักษณะพนมมือ ส่งขึ้นไปเหนือบริเวณกหูด้านซ้ายหรือขวา พร้อมกับกดปลายนิ้วทั้งสองข้างมาทางด้านหน้าเล็กน้อย หน้าตรง เอียงศีรษะทางมือที่ยกขึ้น ในท่านี้ปฏิบัติได้ทั้งขณะที่อยู่ในลักษณะนั่ง หรือยืน

ภาพที่ 150 ท่าไหว้ข้าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"ไว้มือ" กระทำได้ทั้งด้านหน้าและด้านข้าง วิธีปฏิบัติ วาดฝ่ามือเข้าหาลำตัว ในลักษณะกดปลายนิ้วลงเล็กน้อย นิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน แล้วลงสันมือ ปลายนิ้วชี้ไปด้านหน้าหนือด้านข้าง แล้วแต่ตำแหน่งมือที่ยกขึ้น การไว้มือนี้ควรฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ เพราะมักจะมีใช้ในการตีบทมาก

ภาพที่ 151 ท่าไว้มือ

ความหมายของท่าไว้มือ คือ การกล่าวถึงผู้ที่สูงศักดิ์กว่า จะใช้ท่าไว้มือตรงหน้า ต่อเมื่อกำลังพูดกับผู้นั้นอยู่ และใช้ท่าไว้มือข้าง หมายถึงเป็นการใช้ท่าแทนผู้ที่กล่าวถึง

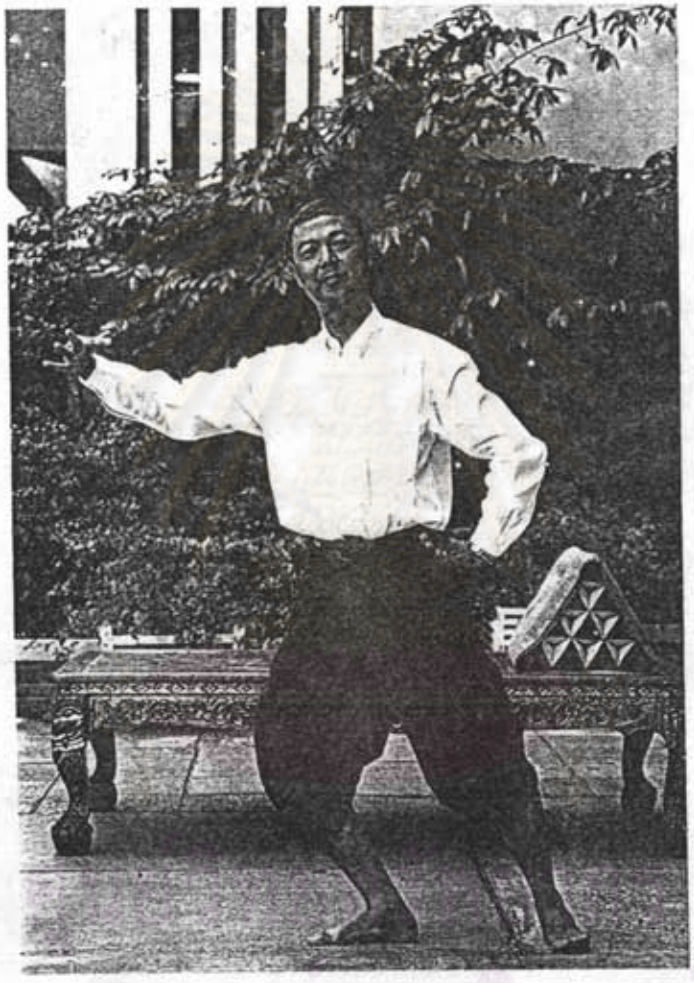
"ขอ หรือเชิญ" วิธีปฏิบัติ ช้อนมือทั้งสองขึ้น หงายฝ่ามือไว้ข้างหน้าของลำตัว มือซ้ายสูงกว่ามือขวาเล็กน้อย หรือจะกระทำด้วยมือข้างเดียวก็ได้ ในการตีความหมายของคำว่า "ขอ" แต่ถ้าคำว่า "ขอเชิญ" หรือ "เชิญ" จะต้องใช้สองมือ

ภาพที่ 152 ภาพแสดงการตีบท "ขอหรือเชิญ"

ความหมายของท่านี้เป็นการเชื้อเชิญ หรือขอสิ่งต่าง ๆ ที่ตนปรารถนา ถ้ากระทำมือเดียว หมายถึงขอจากผู้ที่มีศักดิ์เสมอกัน หรือต่ำกว่า ถ้ากระทำสองมือเป็นการขอด้วยความวิงวอน หรือกระทำต่อผู้ที่มีศักดิ์สูงกว่า เช่น ขอต่อเทพเจ้า

"ไป" จีบมือข้างใดข้างหนึ่งเข้าลำตัวด้านข้าง แล้วโบกมือจีบตวัดออกไป ตั้งวงในขณะที่โบกมือออกไป จะต้องเอียงศีรษะประกอบด้วย ในท่านี้ปฏิบัติได้ทั้งลักษณะนั่งหรือยืน

ความหมาย หมายถึงกิริยาจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง แต่ถ้าปฏิบัติโดยตำแหน่งของมืออยู่ข้างหน้า หมายถึงการสั่งให้ไป



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 153 การตีบท "ไป"

"มา" ลงมือข้างใดข้างหนึ่ง แล้วเดินต่อ หรือวาดมือเข้าหาลำตัว ในลักษณะตึงข้อศอก ในขณะที่วาดมือนั้นจะต้องกดปลายนิ้วเข้าหาลำตัวด้วย ในท่านี้ปฏิบัติได้ทั้งซ้ายและขวา หรือทำสองมือก็ได้เช่นกัน

ภาพที่ 154 การตีบท "มา"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"รัก" ตั้งฝ่ามือ แล้วซ้อนมือ ยกฝ่ามือทั้งสองไขว้ประสานกันที่หว่างอก มือซ้าย ทับมือขวา หรือขวาทับซ้ายก็ได้

ความหมาย หมายถึงกิริยาที่บอกให้ผู้อื่นรู้ถึงความรักใคร่ที่มีอยู่ในใจ ให้ผู้คนทราบ

ภาพที่ 155 การตีบท "รัก"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"เกิด" ตั้งฝ่ามือทั้งสองไว้ข้างหน้า ห่างกันพอประมาณ แล้วช้อนมือทั้งสอง ความหมาย คือ การอุบัติขึ้น หรือมีขึ้น เป็นความหมายในเชิงรูปธรรม หรือ ยกไป ยกให้ หรือมอบให้

ภาพที่ 156 การตีบท "เกิด"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"ตาย" จีบคว่ำมือทั้งสองไว้ข้างหน้า ห่างกันพอประมาณแล้วค่อย ๆ คลายมือจีบเปลี่ยนเป็นพนมมือ พร้อมกับแยกมือออกไปทางด้านข้าง

ความหมาย หมายถึง การตายหรือการสูญหาย

ภาพที่ 157 การตีบท "ตาย"

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"อาย" ใช้มือซ้ายบริเวณนิ้วชี้แตะที่แก้ม นิ้วที่เหลือกรีดออกไป หลบออกไปอีกข้างหนึ่ง (ลักษณะเหมือนการป้องบังใบหน้า)

ความหมาย แสดงถึงความอาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 158 การตีบท "อาย"

เมื่อผู้รำฝึกตีบทเป็นคำ จนเกิดทักษะและจดจำทั้งท่าทางและความหมายได้แล้ว จากนั้นจึงหาบทที่เป็นประโยค หรือข้อความ เช่น บทพากย์หรือเจรจาง่าย ๆ มาให้ผู้รำฝึกตีบท เช่น ในขณะทำการเรียน การสอนชั่วโมงปฏิบัติ ถ้าผู้เรียนจะขออนุญาตไปทำกิจส่วนตัวต่าง ๆ ก็ให้ผู้รำฝึกตีบทหรือใช้บทมาขออนุญาตจากครู แทนคำพูด เป็นต้น แล้วจึงค่อยหาบทที่ยากขึ้นตามลำดับ

อย่างไรก็ตามการตีบท นอกจากจะต้องยึดหลักการดังที่กล่าวแล้ว ยังมีรายละเอียดอีกมาก ที่มีส่วนเสริมสร้างการตีบทออกมาเป็นท่ารำที่สวยงามและสอดคล้องตรงกับความหมายท่ารำที่ดีในการตีบทนั้น น่าจะให้คุณค่าทั้งในด้านความสวยงามตามหลักการและกระบวนท่ารำ และตรงกับความหมายของบท ซึ่งจะสื่อให้ผู้ชมได้เข้าใจจากท่ารำที่ตีบทออกมา และได้ทั้งคุณค่า และความสวยงามด้วย

จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในเรื่องของการตีบทหรือใช้บทนี้ บางครั้งผู้ตีบทหรือใช้บทไม่ศึกษาหรืออ่านบทก่อน เช่น ขณะซ้อมก็ฟังคนบอกบทแล้วตีบทไปเลย ลักษณะนี้จะทำให้ท่ารำอาจจะสื่อไม่ตรงกับความหมายตามลักษณะของการตีบท เช่น การตีบทประเภทดำเนินเรื่อง การคิดคำนึง หรืออารมณ์บทประเภทการแสดงอารมณ์ภายใน จากการที่เคยต่อท่ารำกับ คุณครูอาคม สายาคม ก่อนที่ท่านจะให้ท่า ท่านจะต้องนำบทไปอ่านก่อน เมื่อท่านเข้าใจแล้ว ท่านจะอธิบายถึงบุคลิกลักษณะหรืออารมณ์ของตัวละครในตอนที่จะต่อนั้น จากนั้นท่านจะให้ท่า ซึ่งการปฏิบัติลักษณะนี้จะทำให้ท่ารำในการตีบท จะมีลักษณะที่สวยงามและสอดคล้องตรงกับความหมายของบทได้ถูกต้อง ทำให้ท่ารำที่ออกมานั้นเข้าใจได้ง่ายต่อผู้ชม และการตีบทนี้คิดว่าทุกคนมีสิทธิที่จะตีบทหรือใช้บทได้ด้วยกันทุกคนเพียงแต่ว่าท่ารำที่ออกมานั้นจะดูสวยงามสอดคล้องหรือเหมาะสมตรงตามลักษณะของการตีบทได้ถูกต้องมากน้อยกว่ากันเท่านั้น คนที่มีประสบการณ์หรือที่มักจะพูดกันว่า มีเที่ยวบินมากก็สามารถจะใช้ท่าที่ได้สวยงามหรือเหมาะสมกว่าผู้ที่มีประสบการณ์น้อยเท่านั้น ผู้วิจัยเห็นว่าไม่น่าจะว่าเป็นการผิดหรือถูก น่าจะกล่าวว่าดูเหมาะสมหรือดีกว่ากันเท่านั้น อีกทั้งควรจะให้กำลังใจกับผู้ที่มีประสบการณ์น้อยในการตีบท เพราะเท่าที่สังเกตเห็น ผู้รำรุ่นใหม่ ๆ จะไม่ค่อยกล้าตีบท

ทั้งนี้มักจะกลัวว่าผิด ว่าไม่สวยบ้าง ซึ่งสิ่งเหล่านี้ ครูผู้แนะนำ ควรจะอธิบายให้ผู้รำเข้าใจว่า ไม่ควรคำนึงถึงความผิดถูกเป็นสำคัญ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้รำจะได้มีทักษะในการตีบท โดยครูคอยชี้แนะว่า ท่าที่ตีนั้น อะไรควรจะเหมาะหรือดีกว่ากันตามบทที่กำหนดนั้น

จากลักษณะการตีบทหรือใช้บทดังกล่าวนั้น จะเห็นว่าลักษณะท่ารำของไทยจะชัด และนิ่มนวล ช้า ๆ ไม่โลดโผน โจนคะนอง จะยกมือยกไม้ หรือเคลื่อนไหวอิริยาบถก็เป็นไปอย่างเชื่องช้า เหตุที่เป็นดังนี้เพราะนาฏศิลป์ไทยที่มีแบบแผน ส่วนใหญ่มีลีลาที่เชื่องช้า มุ่งเอาความสง่างามมากกว่า สมกับลักษณะของตัวละคร ท่ารำของนาฏศิลป์ไทยใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น ใบหน้า นัยตา ศีรษะ ไหล่ แขน มือ นิ้ว ขา ลำตัว และเท้า ซึ่งนำการเคลื่อนไหวจากส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย มารวมเข้าจัดเป็นท่ารำ ให้ดูงดงามได้ส่วนสัดเหมาะกับบท จากนั้นก็นำเอาท่ารำแต่ละท่ามาต่อกันเข้า โดยมีท่าเชื่อม คือ ลีลาจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง ให้ผสมกลมกลืนกัน ดูไม่ขัดตา จึงเกิดเป็นท่ารำรายรำในการตีบทหรือใช้บทขึ้น

สำหรับการตีบทหรือใช้บทของบทโขนละครออกมาเป็นท่ารำนั้น ไม่ได้หมายความว่า จะสามารถจะตีบทออกมาได้ทุกคำ เพราะลีลาของการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวพระรามนั้น จะมีลักษณะเชื่องช้าเป็นส่วนใหญ่ ขณะที่ร้องเพลงไปได้วรรคหนึ่ง อาจจะแสดงท่าได้เพียง 1 หรือ 2 ท่าเท่านั้น โดยเฉพาะการตีบทเจรจา โดยเลือกเอาแต่ท่าที่เป็นใจความสำคัญของวรรคนั้น ๆ ส่วนท่าปลีกย่อยก็ตัดออกไป นอกจากจะต้องพิจารณาถ้อยคำแล้ว ยังต้องฟังการร้องประกอบอีกด้วย บางเพลงมีทำนองรวดเร็ว ท่ารำก็รวมลงเหลือน้อย เพียงไม่กี่ท่า ถ้าทำนองเพลงช้าก็จะใส่ท่ารำได้มากขึ้น หรือยืดลีลาให้ยาวออกไป บางเพลงมีจังหวะเอื้อนหรือจังหวะหยุดตรงไหนนาน ท่ารำก็จะค้างอยู่ตรงนั้นนาน เช่นรำเพลงช้าปี่* มีทำนองปี่พาทย์แทรกอยู่ตรงกลางของวรรคหลังท่ารำจะหยุดอยู่ตรงนั้นนานจนกระทั่งร้องต้นวรรคช้าใหม่ แล้วไปลงท้ายคำกลอน จึงจะรำท่าใหม่ต่อไป การตีบทหรือใช้บท นอกจากจะคำนึงถึงถ้อยคำและเพลงร้องดังกล่าวแล้ว ยังต้องคำนึงถึงข้อปลีกย่อยอื่น ๆ อีก

---

* ดูบทที่ 4

จึงจะทำให้เกิดท่ารำที่งดงาม เป็นต้นว่าท่ารำแต่ละท่า ต้องไม่เหลื่อมกับคำร้องหรือคำพากย์ มิฉะนั้นจะทำให้ความหมายผิดไปได้ ท่ารำในวรรคติด ๆ กัน ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกัน มักจะเลี่ยงไม่ใช้ท่าซ้ำกัน มือที่ใช้แสดงท่า มักจะเปลี่ยนข้างขวาบ้างซ้ายบ้าง สลับกัน ถึงแม้มือข้างหนึ่งจะถืออาวุธอยู่ ก็ต้องเปลี่ยนมือสลับกันไปมา ท่ารำแต่ละท่า นอกจากจะต้องให้เหมาะกับบท และให้สวยงามแล้ว ยังต้องเชื่อมกันให้ได้สนิทกลมกลืนกันเป็นอย่างดีอีกด้วย

อีกประการหนึ่ง ตัวละครที่สำคัญ หรือเป็นตัวละครชั้นเจ้านาย จะมีท่ารำที่มีลีลางดงามเป็นสง่า และนุ่มนวล ประณีตกว่าตัวละครต่ำศักดิ์ พวกเสนานางกำนัล จะใช้ท่ารำง่าย ๆ ไม่ละเอียดเท่าตัวละครตัวเอก บางตอนก็ไม่สามารถตีบทหรือใช้บทเป็นท่ารำตรงตามบท เพราะเป็นบทที่แสดงให้เห็นจริงไม่ได้ จึงเพียงแต่แสดงท่า พอเป็นเครื่องหมายของสิ่งนั้น ๆ เช่น ตอนที่พระราม พระลักษมณ์ ตัดตีน สิบมือนางสัมนักขา ก็เพียงแต่ทำท่าตัดไปที่มือที่เท้า ตามบทที่บรรยายเท่านั้น ผู้ชมก็จะเข้าใจถึงบทของตัวละคร

การใช้ใบหน้าและดวงตา ก็มีส่วนช่วยในการตีบทหรือใช้บท บทบางบทไม่ได้แสดงออกมาเป็นท่ารำตรง ๆ ได้ แต่ใช้ใบหน้า ประกอบให้รู้ความหมาย เช่น "เผยพระแกล แลดูดาวเดือน" อาจจะแสดงท่าเฉพาะท่า "เผย" เท่านั้น ส่วนตอนที่ "แลดูดาวเดือน" อาจใช้หน้าและใช้ตามองประกอบแทนท่ารำ แต่อย่างไรก็ตาม ละครไทย มักจะไม่แสดงอารมณ์และความรู้สึกออกมาบนใบหน้าและแววตามากนัก เช่น ถ้าเป็นอารมณ์เศร้าอาจแสดงด้วยอาการก้มหน้า นัยน์ตาตก อารมณ์รักหรือยินดี จะแสดงท่ารำโดย นำมือซ้ายจีบเข้ามาใกล้ปาก และใบหน้า จะแสดงออกอมยิ้มนิด ๆ แต่จะไม่ให้เห็นฟัน โดยเฉพาะในการแสดงโขน มีการสวมหัวโขน ซึ่งจะเปลี่ยนสีหน้าไม่ได้ ผู้แสดงจึงต้องใช้ท่าทางสื่อความหมายให้ชัดเจน ผู้ที่มีความสามารถอาจแสดงบทบาทของตนให้ผู้ชมนึกเห็นไปเอง จนถึงสามารถแทรกอารมณ์ความรู้สึกลงไปในหัวโขนที่สวมหัวได้

<u>การตีบทของพระราม</u> ส่วนมากจะมีทั้งบทร้องและบทพากย์ และจะตีบทอย่างช้า ๆ ตีบทแต่คำที่สำคัญ และท่ารำที่ตีบทออกมา ได้อย่างกลมกลืน หมายถึงการตีท่ารำออกมาได้สอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างสวยงาม และใบหน้าจะต้องไม่ลอยไปลอยมามากจนเกินไป ควรนิ่ง ๆ ดวงตาก็ไม่กระพริบบ่อย ๆ หรืออาจกล่าวสรุปการตีบทหรือใช้บทดังนี้

– ตัดท่าย่อยบทที่ไม่สำคัญออก รำแต่ท่าที่สำคัญ เช่น "โอ้ว่าอนิจจา สีดาเอ๋ย" ให้รำโดยใช้มือทั้งสองตบทรวงอกเบา ๆ ในคำว่า "อนิจจา" แล้วใช้มือซ้าย ทำท่ากวักเรียก ในคำว่า "สีดาเอ๋ย"

– ท่ารำต้องไม่เหลื่อมล้ำกับคำพูด ควรรำให้พอดีกับบทในวรรค มิฉะนั้นความหมายจะคลาดเคลื่อน เช่น

– บทใดที่มีความหมายคล้ายกัน ผู้รำต้องเลี่ยงมิให้ท่ารำซ้ำกัน เช่น

" พระเสด็จด้วยขุนพานร พลแสนยากรตามเสด็จมากมี"

วรรคแรกผู้รำจะฉายศร เมื่อถึงวรรคสองจะชี้นิ้วกราดออกไปที่เหล่าเสนาพลลิง เพื่อมิให้ท่ารำซ้ำกัน

– คำที่มีความหมายเดียวกัน ให้เลี่ยงไปรำท่าปลีกย่อยอื่น ๆ เช่น

"ยิ่งพิศยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าโสกา"

มือทั้งสองประสานกันข้างหน้าระดับเอวในบทวรรคแรก วรรคหลังคำว่า "โศกเศร้า" มือซ้ายนำขึ้นมาแตะที่หัวตา ก้มหน้า

แต่อย่างไรก็ตาม ก่อนตีบทหรือใช้บท ผู้รำควรจะต้องศึกษาบทก่อนทุกครั้ง เพราะบางครั้งการแสดงโขนมิได้กำหนดบทพากย์หรือเจรจาระบุไว้ชัดเจน เช่น เพียงแต่เขียนไว้ในบทว่า พากย์หรือเจรจา มิได้เขียนไว้ว่าพากย์หรือเจรจาอย่างไร สุดแล้วแต่ผู้พากย์จะกล่าว สิ่งนี้แหละผู้แสดงเป็นพระราม จะต้องให้ไหวพริบและปฏิภาณ ในการดักคำพากย์และใส่ท่ารำตีบทลงไปให้สอดคล้องกลมกลืมและเหมาะสม เพราะฉะนั้นในลักษณะเช่นนี้ ผู้แสดงเป็นตัวพระรามก็ควรจะต้องศึกษาหรือรู้เรื่องราวในตอนที่จะแสดงเสียก่อนว่า ตอนที่จะแสดงหรือบทที่จะต้องโต้ตอบกันนั้นมีเนื้อความว่าอย่างไร อย่างกว้าง ๆ เสียก่อน ก็จะสามารถช่วยในการดักท่าตีบทได้ โดยเฉพาะบทกระทู้* ผู้แสดงจะต้องตีบทหรือใช้บทให้สอดคล้องกับบทกระทู้นั้น ๆ จะทำให้การแสดงนั้นได้รับคุณค่าและสุนทรียรสยิ่งขึ้น

---

* กระทู้ คือ ข้อความบทพากย์หรือเจรจาที่แต่งไว้แล้ว ทั้งถ้อยคำสำนวนโวหาร จะไพเราะและน่าฟัง

อีกประการหนึ่งในการตีบทของพระราม การใช้มือหรืออกมือตามกระบวนท่ารำของการตีบท ก็จะไม่สะบัดข้อไม้ข้อมือมากนัก เช่น จะปล่อยจีบ ตั้งมือค่อย ๆ ปล่อยจีบไปอย่างช้า นิ่มนวล ศีรษะก็ไม่ลอยหน้าลอยตาจนเกินไป หรือที่มักกล่าวในหมู่ศิลปินว่ารำฟาดหัวฟาดหาง เป็นต้น ไม่ตีบทละเอียด ใช้วิธีรวมๆ

4.6 จารีตพระรามในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน

จารีตของพระรามในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในการแสดงโขนนับว่ามีการแสดงที่เป็นที่นิยมอยู่หลายตอนด้วยกัน เช่น ชุดสีดาหาย ถวายพล ยกรบ นางลอย ศึกพรหมาสตร์ ฯลฯ แต่ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเฉพาะชุดสีดาหาย ถวายพล และยกรบ โดยจะกล่าวแต่เฉพาะวิธีการแสดงของพระรามที่ปรากฏในการแสดงชุดนี้

ตัวอย่าง การแสดงสีดาหาย ถวายพล และยกรบ เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ทั้งนี้ประเมินจากสถิติในการแสดง นับว่าเป็นชุดที่แสดงมากครั้ง นอกจากนี้ การแสดงชุดนี้ยังเป็นชุดที่นิยมนำไปแสดงในต่างประเทศ เพื่อให้ชาวต่างประเทศได้เห็นถึงศิลปะอันสวยงามของไทย

การแสดงชุดนี้เริ่ม ดำเนินเรื่องตั้งแต่ทศกัณฐ์ใช้ให้มารีจ นำชายแปลงกายเป็นกวางทอง เพื่อที่จะลวงล่อให้พระรามออกนอกอาศรม

<u>วิธีแสดง</u> ของตัวพระนั้น เริ่มด้วยพระราม นางสีดา และพระลักษมณ์เดินออกไปนั่งเตียง โดยพระรามจะต้องนั่งอยู่ทางซ้ายของเตียง และให้นางสีดานั่งอยู่ทางขวาของพระราม (ในการแสดงโขนหน้าจอ พระลักษมณ์จะนั่งที่เตียงเล็ก ทางซ้ายมือของพระราม ถ้าเป็นการแสดงโขนฉาก พระลักษมณ์จะนั่งอยู่ทางขวา)

ในขณะที่กวางทองมาปรากฏตัวให้นางสีดาเห็น พระรามจะต้องนั่งนิ่ง ทำความรู้สึกเสมือนว่ามองไม่เห็นกวาง เมื่อนางสีดาโศกเศร้าเสียใจ และทูลขอร้องให้พระรามออกไปจับกวาง พระรามแสดงท่าปลอบโยนนางสีดา และออกไปติดตามจับกวางทอง แต่ก่อนที่จะไปพระรามจะต้อง สั่งพระลักษมณ์ให้อยู่เฝ้าดูนางสีดา ไม่ให้ออกไปไหนจนกว่า

พระรามจะกลับมา จากนั้นพระรามทำท่าสอดเชิด* ตามกวางหายเข้าโรง (ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงตัวนางสีดา และพระลักษมณ์หายเข้าโรงเช่นเดียวกัน)

จากนั้น พระรามจะวิ่งไล่กวางออกมาวนหน้าเวที 1 รอบ (การวนอาจจะวิ่งเป็นวงกลมหรือ เลขแปดก็ได้) และจะมาหยุดประจันหน้ากับกวางตรง กลางเวที ข้อสำคัญพระรามจะต้องอยู่ทางขวา กวางอยู่ทางซ้าย แล้วจึงเริ่มต้นร่ำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉานไปจนจบกระบวนท่าของท่านองเพลงเชิดฉาน ในตอนจบของเพลงพระรามจะต้องกลับมาอยู่ทางด้านขวาของเวที และเมื่อเพลงศร* ถูกกวาง กับกลายเป็นมารีจออกมา พระรามจะต้องยืนท่าท่าเป็นสี่กร ตามบทพากย์และเจรจา เมื่อมารีจตายและหายเข้าโรง พระรามก็สอดเชิดหายเข้าเวทีทางซ้าย

<u>พระรามติดตามหานางสีดา</u>

<u>วิธีแสดง</u> พระรามจะต้องออกทางด้านขวาของเวที ในลักษณะท่าท่าเดินเศร้าโศก ประกอบท่านองเพลงทยอย แล้วพบนกสดายุตรงกลางเวที พระรามจะต้องรับแหวนจากปากนกสดายุ ท่าท่าดูแหวน และเศร้าโศก จากนั้นท่าบทให้พรไปเกิดบนสวรรค์และลูบหลังนกสดายุ 3 ครั้ง พระรามท่าท่าดูแหวนและอาลัยนางสีดา จากนั้นพระรามจะพบกับลิงป่าถือผ้าสไบ ออกมาทางด้านขวาของเวที พระรามท่าท่าเดินเข้าไปขอผ้าสไบและเรียกลิงป่าให้เข้ามาหาประมาณ 2 ครั้ง แล้วจึงรับผ้าสไบจากลิงป่าด้วยมือขวา เมื่อได้ผ้าสไบแล้วพระรามจะท่าท่าโศกเศร้าพร้อมกับยกผ้าขึ้นมาดม และขยับเซโศกเศร้าไปตรงจุดกลางเวที พระรามใช้บทบรรยายความโศกเศร้า เมื่อถึงเพลงโอด พระรามหมุนตัวกลับทางขวาไปนั่งเสียใจที่เตียง มือขวาถือผ้าสไบจนจบท่าเพลงโอด

เมื่อพระลักษมณ์ทูลให้พักผ่อน พระรามจะร่ำเพลงตระบรรทมไพร แล้วลงนอนในลักษณะนอนทอดตัว มือซ้ายจะเท้าแขนตึงข้างลำตัว มือขวาเหยียดตึงวางทอดไปตามลำตัว

---

* สอดเชิด เป็นการเรียกท่ารำในการที่ตัวละครจะเดินทางไป ณ ที่ต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่อง

* แผลงศร หมายถึงยิง ศร

พระรามพบหนุมาน หลังจากพระลักษมณ์ปลุกพระราม พระรามก็จะลุกจากเตียงไปอยู่ด้านขวาของเวที ทำท่าดูหนุมาน และเรียกให้ลงมาพร้อมทั้งขอศร ขณะที่หนุมานลงจากต้นไม้ พระรามจะเปลี่ยนตำแหน่ง โดยเดินไปอยู่ทางด้านซ้าย ค่อนทางกลางเวทีพร้อมกับทำท่าขอศรคืนจากหนุมาน เมื่อได้รับศรแล้ว พระรามต้องส่งศรให้พระลักษมณ์ แล้วนั่งลงตั้งเข่าขวา พร้อมกับลูบหลังหนุมานด้วยมือขวา วิธีการลูบหลังหนุมานเป็นลักษณะเฉพาะจะต้องลูบตั้งแต่ศีรษะจรดปลายหาง 3 ครั้ง จากนั้นกลับไปนั่งที่เตียงตามเดิม

ในขณะที่พระรามกับมานั่งที่เตียง เพื่อรอให้หนุมานทำบทแผลงฤทธิ์ (ในเพลงคุกพาทย์) จนหมดกระบวนท่า พระรามจะต้องหยิบผ้าสไบเหน็บไว้ที่ชายพกของตนทางด้านซ้าย แต่เดิมพระรามจะต้องถือผ้าสไบในมือขวามือเดียวกับมือถือศร จะทำให้ไม่สะดวกและไม่คล่องตัวในการร่ายรำ ต่อมาเพื่อเป็นการแก้ปัญหาสำหรับตัวพระราม จากการถือผ้าสไบเปลี่ยนมาเป็นเหน็บสไบไว้ที่ชายพกดังกล่าว

พระรามได้พลวานร เมื่อหนุมานฝากตัวเป็นข้าทหาร พร้อมทั้งนำไพร่พลวานรถวาย พระรามก็ชวนพระลักษมณ์ลงจากเตียง พร้อมกับเดินไปอยู่กึ่งกลางเวที พร้อมทั้งทำบทลาเพศจากนักพรต แล้วร่ำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี จนจบกระบวนท่า

การปะทะทัพระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

การแต่งกายของพระรามในฉากนี้ เนื่องจากพระรามได้ลาเพศจากนักพรต ดังนั้น อุปกรณ์ที่เป็นสัญญลักษณ์แสดงเพศเป็นฤษี คือ สไบ และชฎายอดดอกลำโพง อุณาโลม จะต้องเปลี่ยนโดยนำเอาผ้าสไบเฉียงออก และชฎาที่จะใช้ในฉากนี้เปลี่ยนเป็นชฎายอดชัย เพื่อที่ผู้ชมจะได้เข้าใจว่าพระรามได้ลาบวชแล้ว กลับคืนสู่ความเป็นกษัตริย์นักรบแห่งอโยธยาตามเดิม

การปะทะทัพของพระราม พระรามจะต้องนั่งอยู่บนราชรถ ทางขวาของเวที (ถ้าในกรณีไม่มีราชรถ พระรามจะขึ้นไปยืนอยู่บนเตียงทางด้านขวา ในการปะทะทัพ)

จากนั้นจึงเจรจาทัพ ถามชื่อเสียงเรียงนาม ก่อนที่จะเข้ารบ เมื่อเจรจาทัพเสร็จ พระรามจึงสั่งพญาวานรให้ไพร่พลเข้ารบกับกองทัพยักษ์ ตามลำดับชั้น หลังจากพญาวานรเข้ารบจนหมดตัวแล้ว พระรามจึงจะเข้ารบกับทศกัณฐ์ในท่ารบลอยสูง จนหมดกระ

บวนท่าของลอยสูง ลิงพญาจะเข้ารบกับทศกัณฐ์เรียงตามลำดับ เมื่อทศกัณฐ์รบจบกระบวนท่ากับลิงพญาแล้ว พระรามจะเข้าไปกันให้ลิงถอยออกมา จากนั้นจึงเข้ารบตามกระบวนท่า ซึ่งประกอบด้วย

- พระรามเข้ารบไม้ 1
- พระลักษมณ์รบไม้ 2
- พระรามขึ้นลอย 1
- พระลักษมณ์ขึ้นลอย 2
- พระรามขึ้นลอย 3

การหย่าทัพ เมื่อรบจนครบกระบวนท่าแล้ว ก็จะมีการพากย์เจรจาหย่าทัพ หลังจากเสร็จสิ้นการเจรจาหย่าทัพแล้ว พระรามจะสั่งให้ไพร่พลกลับยังพลับพลา ที่กล่าวมานี้เป็นวิธีการแสดงของพระรามในการแสดงเป็นโขนชุดเป็นตอนดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่าพระรามจะต้องปฏิบัติ หรือทำอย่างไรบ้างในการแสดงตอนนั้น ๆ

โดยสรุปผู้ที่จะแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างมีคุณภาพ จะต้องมีองค์ประกอบทั้ง 5 หรือหัวใจสำคัญของการแสดงเป็นตัวพระราม ซึ่งได้แก่ มีความสามารถในการร่ำเพลงช้าปี่ เพลงหน้าพาทย์ กระบวนการรำตรวจพล กระบวนการรบและขึ้นลอย ตลอดจนกระบวนการใช้บทผู้แสดงเป็นตัวพระราม จะต้องได้รับการฝึกหัด จนกระทั่งเกิดเป็นความเชี่ยวชาญ สามารถนำไปใช้ในการแสดงโขนได้อย่างดี และถูกต้อง ตามจารีตที่กำหนดเป็นแบบแผนมาแต่โบราณ หากผู้แสดงเป็นตัวพระรามคนใด มีความสามารถด้อยในเชิงใดเชิงหนึ่ง อันถือเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงเป็นตัวพระราม ก็จะทำให้ผู้แสดงเป็นตัวพระราม ขาดความสมบูรณ์ในบทบาท และจะทำให้ความเป็นพระรามในเชิงของการแสดง ดูด้อยคุณภาพลงไป ดังนั้นผู้ที่จะก้าวขึ้นมาเป็นตัวพระราม ควรจะต้องได้รับการฝึกหัดในส่วนที่เป็นหัวใจสำคัญของการแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างเชี่ยวชาญ จึงจะสามารถออกไปแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างสมภาคภูมิกับบทบาท

นอกจากความรู้ที่เป็นจารีตหลัก ๆ ดังได้พรรณนาไว้ในบทที่ 3 และบทที่ 4 แล้ว ผู้แสดงเป็นพระรามจำเป็นต้องรู้จารีตในการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงของตน อาทิ เวที ฉาก อุปกรณ์การแสดง และเครื่องแต่งกาย เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์แบบ ดังจะได้อธิบายในบทต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย