แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๖

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

THE STYLES AND TECHNIQUES OF THE DEPARTMENT OF FINE ARTS' KHON NARRATIVES AND DIALOGUES

Mr. Theeraphut Tongnim

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine And Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร
โดย	นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

…….. คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตรจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี)

……... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล)

……อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์)

……กรรมการ
(อาจารย์ ดร. ศุภวิน วัชรมูล)

……กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาณิต วิงวอน)

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม : แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร. (THE STYLES AND TECHNIQUES OF THE DEPARTMENT OF FINE ARTS' KHON NARRATIVES AND DIALOGUES) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ผุสดี หลิมสกุล, ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก, ๔๖๕ หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง "แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร" มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาวิเคราะห์แบบแผนวิธีการพากย์-เจรจาโขน ตลอดจนศึกษากลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่สืบทอดจากกรมมหรสพ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ จนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน โดยพิจารณาวิเคราะห์จากบทโขน วิดิทัศน์บันทึกการแสดงโขน สัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน และประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย ทั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาและวิเคราะห์ออกเป็น ๒ ส่วน คือ แบบแผนการพากย์ -เจรจา และ กลวิธีการพากย์-เจรจาโขน โดยใช้ทฤษฎีและแนวคิดทางด้านคีตศิลป์ และสังคีตศิลป์ ซึ่งเป็นศาสตร์แขนงที่สัมพันธ์กัน

ผลการศึกษาพบว่า ประเภทของการพากย์มิได้แบ่งตามเนื้อหาบทพากย์ที่ได้แบ่งไว้แต่เดิม แต่แบ่งตามทำนองในการพากย์ คือ ทำนองปกติ หรือ พากย์เดินทำนอง ทำนองเพลงชมดง ในหรือพากย์ชมดง และทำนองเพลงโอ้ปี่ใน หรือ พากย์โอ้ สำหรับการเจรจานั้น มี ๒ ประเภท คือ เจรจาด้นและเจรจากระทู้ ใช้ทำนองในการเจรจา ๓ ทำนอง คือ เจรจาทำนองบรรยาย หรือ เจรจาเดินทำนอง เจรจาทำนองพูด และ เจรจากวนมุข กลวิธีในการเจรจานั้นจำเป็นต้องใส่อารมณ์ตามบริบท และอารมณ์ของตัวโขนที่แสดงในขณะนั้น เพื่อสร้างอรรถรสให้กับผู้ชม

ทั้งการพากย์และการเจรจาโขนนับเป็น "หัวใจสำคัญของการแสดงโขน" ซึ่งแสดงถึงปรีชาญาณของ ผู้พากย์-เจรจาโขนได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ ผู้พากย์-เจรจาเป็นผู้มีความรู้ทางด้านคีตศิลป์ สังคีตศิลป์ ภาษาศาสตร์ วรรณคดี อีกทั้งเป็นผู้สร้างบทโขน เป็นผู้ควบคุมการแสดง ทั้งยังแสดงถึงทักษะองค์ความรู้ผ่านการพากย์-เจรจา และเป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบ รวมถึงกระบวนการถ่ายทอดของครูพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร นอกจากนี้แล้วยังแสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาโขนเป็นบุคคลที่มีความสำคัญยิ่งต่อการแสดงโขนทั้งก่อนการแสดง ขณะแสดง และหลังการแสดง

ภาควิชา นาฏยศิลป์	ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา ๒๕๕๖	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม.....

5286825235 : MAJOR THAI DANCE

KEY WORD: / KHON / NARRATIVES AND DIALOGUES

THEERAPHUT TONGNIM : THE STYLES AND TECHNIQUES OF THE DEPARTMENT OF FINE ARTS' KHON NARRATIVES AND DIALOGUES. ADVISOR : ASSOC. PROF. PHUSADEE LIMSCHOON, CO - ADVISOR : PAIROJ THONGKUMSUK, Ph.D., 465 pp.

This thesis, titled "The Styles and Techniques of the Department of Fine Arts' Khon Narratives and Dialogues", aims to analyze the styles and techniques of Khon narratives and dialogues that have been passed down from the time of the Department of Entertainment (Krom Mohorasop) in the reign of King Rama VI to the present-day staff of the Department of Fine Arts. The analysis was based on the narrative scripts and video tapes of Khon performance, interviews with the Department's staff and the researcher's direct experiences. The research data and analysis were divided into two sections: Khon narrative and dialogue styles and Khon narrative and dialogue techniques. Theories and concepts in the two related disciplines of music art and singing provided the framework for this thesis.

The research findings are: Khon narration styles are not classified by the script content, as in the old days, but by the narrative rhythms which consist of Thamnong Pokkati or Park Dern Thamnong, Pleng Chom Dong Nai or Park Chom Dong, and O Peenai or Park O rhythms. There are two categories of dialogue, Jeraja Don and Jeraja Kratoo, and three dialogue rhythms – Jeraja Thamnong Banyai or Jeraja Dern Thamnaong, Jeraja Thamnong Pood and Jeraja Kuan Mook. The key to successful narration and dialoguing is the inclusion of appropriate expression of the performer's emotion in the right context during the performance.

The art of Khon narratives and dialogues is the "Heart of Khon Performance" which clearly reflects the intelligence and skills of the narration and dialoguing artists who must be knowledgeable in singing, music, linguistics, and literature. They are also the script writer and director of Khon performance. Their wisdom and wit are reflected in their scripts and narration. These artists are the product of the dynamic training process provided by the masters of Khon narration and dialogue in the Department of Fine Arts. This research has shown that Khon narration and dialoguing artists play crucial role in all phases of Khon performance – before, during, and after the performance.

Department Dance Student's Signature…….
Field of Study Thai Dance Advisor's Signature…….
Academic Year 2013 Co-advisor's Signature……

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องแบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรฉบับนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยความช่วยเหลือและความกรุณาอย่างสูงส่งจาก รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งท่านให้คำปรึกษาแนะนำ พร้อมทั้งตรวจแก้ไขในการทำวิทยานิพนธ์มาตั้งแต่ต้นผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงยิ่ง และขอขอบคุณ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมที่ได้ช่วยแก้ไขโครงร่างวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณ ครู อาจารย์ เจ้าหน้าที่ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต ทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ เอื้อเฟื้อและแนะนำในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนสำเร็จลุล่วงได้ ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ดร. นราพงษ์ จรัสศรี รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ดร. ศุภวิน วัชรมูล ที่กรุณาสอบวิทยานิพนธ์รวมทั้งให้คำปรึกษาและคำแนะนำในการปรับแก้ จนสำเร็จ

ขอขอบคุณผู้พากย์-เจรจาโขนทุกท่าน คุณครูประพันธ์ สุคนธะชาติ คุณประสาท ทองอร่าม คุณสุรพล ชาตะยาภา ครูเกษม ทองอร่าม ครูไตรภพ สุนทรหุต ครูสืบตระกูล เตีย-ประเสริฐ ครูสุธีร์ ชุ่มชื่น ครูจรัญ พูลลาภ คุณเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม คุณทรงพล ตาดเงิน คุณหัสดิน ปานประสิทธิ์ คุณศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ที่ให้ความอนุเคราะห์ในการให้สัมภาษณ์และเอื้อเฟื้อภาพถ่ายต่างๆเป็นอย่างดี

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ที่กรุณาให้คำปรึกษา พร้อมทั้งให้ความอนุเคราะห์ช่วยเหลือในด้านเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆด้วยดีมาตั้งแต่ต้น ขอบคุณ คุณพชระ โชติภิญโญกุล ที่ให้ความช่วยเหลือด้านการค้นคว้าจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้แนะแนวทางในการศึกษามาตั้งแต่เริ่มต้น และขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่อุดหนุนทุนการศึกษา รวมทั้งหน่วยงานต่างๆที่ให้ความอนุเคราะห์และช่วยเหลือในด้านการค้นคว้า อาทิ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป ศูนย์วิทยทรัพยากร ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุดท้ายขอขอบคุณเพื่อนนิสิตปริญาเอกสาขานาฏยศิลป์ไทยคุณเอื้อมพร เนาว์เย็น-ผล คุณจุลชาติ อรัญยะนาค คุณปิยวดี มากพา คุณเจษฎา เนตรพลับ คุณรัสวรรณ อดิศัยภารดี คุณรุ่งนภา ฉิมพุฒ คุณพัชรินทร์ สันติชัยวรรณ คุณวรกมล วงษ์สถาปนาเลิศ คุณคำล่า มุสิกา ที่ให้ความอนุเคราะห์ในทุกๆด้านและให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฑ

สารบัญภาพ..... ฒ

บทที่ ๑ บทนำ..... ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของประเด็นในการวิจัย..... ๑

๑.๒ วัตถุประสงค์การวิจัย..... ๘

๑.๓ ขอบเขตของการวิจัย..... ๘

๑.๔ วิธีดำเนินการวิจัย..... ๘

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๑๑

๑.๖ นิยามศัพท์..... ๑๑

บทที่ ๒ ทฤษฎี แนวคิด และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง..... ๑๒

๒.๑ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง..... ๑๒

๒.๑.๑ ทฤษฎีการขับร้อง..... ๑๒

๒.๑.๑.๑ การทำความเข้าใจกับบทร้อง..... ๑๓

๒.๑.๑.๒ การสื่ออารมณ์และความรู้สึก..... ๑๓

๒.๑.๑.๓ การหายใจ..... ..... ๑๔

๒.๑.๑.๔ การใช้ลีลา..... ..... ๑๔

๒.๑.๑.๕ การมีความเข้าใจศัพท์สังคีต..... ๑๔

๒.๑.๒ ทฤษฎีการใช้อวัยวะที่ใช้ในขับร้องเพลงไทย..... ๑๔

๒.๑.๓ แนวคิดเรื่อง “ทาง” ของนายมนตรี ตราโมท..... ๑๖

๒.๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง..... ๑๘

๒.๒.๑ ความรู้เกี่ยวกับ “โขน” ๑๘

๒.๒.๑.๑ ที่มาคำว่า “โขน” ๑๘

หน้า

๒.๒.๑.๒ ที่มาของการแสดงโขน..... ๒๑
๒.๒.๑.๓ เหตุที่โขนแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์..... ๒๕
๒.๒.๑.๔ วิวัฒนาการของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์..... ๒๖
๒.๒.๑.๕ ประเภทของโขน..... ๕๔
๒.๒.๒ ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน..... ๕๙
๒.๒.๓ ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา..... ๖๒
๒.๒.๔ ประเภทของการพากย์ และการเจรจา..... ๖๕
๒.๒.๔.๑ ประเภทของการพากย์..... ๖๕
๒.๒.๔.๒ ประเภทของการเจรจา..... ๗๐
๒.๒.๕ วิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา..... ๗๒
๒.๒.๖ หน้าที่และความสำคัญของบทโขน..... ๗๔
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย..... ..... ๘๓
๓.๑ แหล่งข้อมูล..... ..... ๘๓
๓.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูล..... ..... ๘๕
๓.๓ การตรวจสอบข้อมูล..... ..... ๙๓
๓.๔ การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล..... ๙๓
๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล..... ๙๖
๓.๖ แผนดำเนินการวิจัย..... ๙๗
๓.๗ เสนอผลการวิจัย..... ๙๘
บทที่ ๔ ผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร..... ๙๙
๔.๑ วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรโดยสังเขป..... ๙๙
๔.๑.๑ ก่อนยุคกรมมหรสพ..... ๙๙
๔.๑.๒ ยุคกรมมหรสพ..... ๑๐๐
๔.๑.๓ ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน..... ๑๐๒
๔.๑.๔ ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน..... ๑๐๖
๔.๑.๕ ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน..... ๑๐๗
๔.๒ วิวัฒนาการการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร..... ๑๐๘

หน้า

๔.๓ คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขน..... ๑๑๔
๔.๓.๑ มีกระแสเสียงที่ดี..... ๑๑๕
๔.๓.๒ เป็นผู้ชาย..... ๑๒๑
๔.๓.๓ มีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์..... ๑๒๒
๔.๓.๔ มีใจรัก..... ๑๒๔
๔.๓.๕ มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบ..... ๑๒๖
๔.๓.๖ รู้หลักภาษาศาสตร์..... ๑๓๓
๔.๓.๖.๑ อักขระวิธี..... ๑๓๓
๔.๓.๖.๒ ฉันทลักษณ์..... ๑๓๘
๔.๓.๖.๓ คลังคำ..... ๑๔๒
๔.๔ การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร..... ๑๕๒
๔.๔.๑ การมอบตัวเป็นศิษย์..... ๑๕๒
๔.๔.๒ การฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป ๑๕๗
๔.๔.๓ การฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนอกหลักสูตร..... ๑๖๓
๔.๔.๔วิธีการออกเสียงในเบื้องต้น..... ๑๖๓
๔.๔.๔.๑ เสียง..... ๑๖๔
๔.๔.๔.๒ การแบ่งวรรคในการพากย์-เจรจา..... ๑๖๕
๔.๔.๔.๓ การเอื้อนและการหาย..... ๑๖๖
๔.๔.๔.๔ การใช้เสียงพากย์ให้สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ของ
บทพากย์-เจรจา..... ๑๗๐
๔.๕ หน้าที่ของผู้พากย์และเจรจา..... ๑๗๐
๔.๕.๑ พากย์-เจรจาโขน..... ๑๗๑
๔.๕.๒ บอกเพลงหน้าพาทย์..... ๑๗๑
๔.๕.๓ บอกบท..... ๑๗๖
๔.๕.๔ ควบคุมการแสดง..... ๑๗๗
๔.๕.๕ จัดทำบทสำหรับใช้แสดง..... ๑๘๐
๔.๖ ปรีชาญาณของผู้พากย์-เจรจาโขน..... ๑๘๔

หน้า

๔.๖.๑ องค์ความรู้ในตัวคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร..... ๑๘๔
๔.๖.๒ กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้..... ๑๘๕
บทที่ ๕ การพากย์-เจรจาโขน..... ๑๙๑
๕.๑ แบบแผนการพากย์-เจรจาโขนในแต่ละยุคสมัย..... ๑๙๑
๕.๑.๑ ยุคก่อนกรมมหรสพ..... ๑๙๑
๕.๑.๑.๑ แบบแผนการพากย์โขนยุคก่อนกรมมหรสพ..... ๑๙๑
๕.๑.๑.๒ แบบแผนการเจรจาโขนยุคก่อนกรมมหรสพ ๑๙๔
๕.๑.๒ ยุคกรมมหรสพ..... ๑๙๖
๕.๑.๒.๑ แบบแผนการพากย์โขนยุคกรมมหรสพ..... ..... ๑๙๖
๕.๑.๒.๒ แบบแผนการเจรจาโขนยุคกรมมหรสพ..... ๑๙๗
๕.๑.๓ ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู..... ๑๑๙
๕.๑.๔ ยุคกรมศิลปากรปรับปรุง..... ๑๑๙
๕.๑.๕ ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน..... ๒๐๑
๕.๒ แบบแผนของการพากย์โขน..... ๒๐๑
๕.๒.๑ พากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา..... ๒๐๔
๕.๒.๒ พากย์รถ..... ๒๐๗
๕.๒.๓ พากย์บรรยาย..... ๒๑๖
๕.๒.๔ พากย์เบ็ดเตล็ด..... ๒๑๘
๕.๒.๕ พากย์ชมดง..... ๒๒๒
๕.๒.๖ พากย์โอ้..... ๒๒๕
๕.๓ ทำนองของการพากย์โขน..... ๒๓๒
๕.๓.๑ ทำนองที่ ๑ พากย์เดินทำนองหรือทำนองพากย์ปกติ..... ๒๓๓
๕.๓.๒ ทำนองที่ ๒ พากย์โดยใช้ทำนอง“เพลงชมดงใน” ๒๔๖
๕.๓.๓ ทำนองที่ ๓ พากย์โดยใช้ทำนอง “เพลงโอ้ปี่ใน” ๒๕๐
๕.๔ แบบแผนของการเจรจาโขน..... ๒๕๕
๕.๔.๑ เจรจาต้น..... ๒๕๖
๕.๔.๒ เจรจากระทู้..... ๒๕๙

หน้า

๕.๕ ทำนองการเจรจา..... ๒๖๖
๕.๕.๑ เจรจาทำนองบรรยาย..... ๒๖๖
๕.๕.๒ เจรจาทำนองพูด..... ๒๖๘
๕.๕.๓ เจรจาทำนองพูดปกติ..... ๒๗๑
๕.๖ กลวิธีของการพากย์โขน..... ๒๗๕
๕.๖.๑ กลวิธีการพากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา..... ๒๘๐
๕.๖.๒ กลวิธีการพากย์รถ..... ๒๘๑
๕.๖.๓ กลวิธีการพากย์บรรยาย หรือ พากย์เบ็ดเตล็ด..... ๒๘๒
๕.๖.๔ กลวิธีการพากย์ชมดง..... ๒๘๓
๕.๖.๕ กลวิธีการพากย์โอ้..... ๒๘๔
๕.๗ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจา..... ๒๘๕
๕.๗.๑ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวพระ..... ๒๘๕
๕.๗.๑.๑ บทชมโฉมเกี้ยวพาราสี..... ๒๘๖
๕.๗.๑.๒ บทดีใจ..... ๒๘๗
๕.๗.๑.๓ บทโกรธ..... ๒๘๘
๕.๗.๑.๔ บทโศกเศร้า..... ๒๘๘
๕.๗.๒ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวนาง..... ๒๘๙
๕.๗.๒.๑ บทเกี้ยวพาราสี..... ๒๙๐
๕.๗.๒.๒ บทดีใจ..... ๒๙๑
๕.๗.๒.๓ บทโกรธ..... ๒๙๒
๕.๗.๒.๔ บทโศกเศร้า..... ๒๙๓
๕.๗.๓ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวยักษ์..... ๒๙๕
๕.๗.๓.๔ บทเกี้ยวพาราสี..... ๒๙๕
๕.๗.๓.๔ บทดีใจ..... ๒๙๖
๕.๗.๓.๔ บทโกรธ..... ๒๙๘
๕.๗.๓.๔ บทโศกเศร้า..... ๒๙๙

หน้า

๕.๗.๔ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวลิง..... ๓๐๐
๕.๗.๔.๑ บทเกี้ยวพาราสี..... ๓๐๐
๕.๗.๔.๒ บทดีใจ..... ๓๐๒
๕.๗.๔.๓ บทโศกเศร้า..... ๓๐๒
๕.๗.๔.๔ บทโกรธ..... ๓๐๓
บทที่ ๖ วิเคราะห์การพากย์ – เจรจาโขนและบริบททางสังคม..... ๓๐๖
๖.๑ วิเคราะห์แบบแผนของการพากย์-เจรจา..... ๓๐๖
๖.๑.๑ แบบแผนการพากย์ก่อนยุคกรมมหรสพ..... ๓๐๖
๖.๑.๒ แบบแผนการพากย์ยุคกรมมหรสพ..... ๓๐๖
๖.๑.๓ แบบแผนการพากย์ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู..... ๓๐๙
๖.๑.๔ แบบแผนการเจรจาก่อนยุคกรมมหรสพ..... ๓๑๓
๖.๑.๕ แบบแผนการเจรจายุคกรมมหรสพ..... ๓๑๓
๖.๑.๖ แบบแผนการเจรจายุคกรมศิลปากรฟื้นฟู..... ๓๑๙
๖.๒ วิเคราะห์กลวิธีของการพากย์..... ๓๒๖
๖.๒.๑ กลวิธีของการพากย์..... ๓๒๖
๖.๒.๑.๑ พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ..... ๓๒๗
๖.๒.๑.๒ พากย์ชมดง..... ๓๓๓
๖.๒.๑.๓ พากย์โอ้..... ๓๓๖
๖.๒.๒ กลวิธีการเจรจา..... ๓๔๐
๖.๒.๒.๑ เจรจาเดินทำนอง..... ๓๔๒
๖.๒.๒.๒ เจรจาทำนองพูด..... ๓๔๓
๖.๒.๒.๓ เจรจาแบบกวนมุข..... ๓๔๙
๖.๓ วิเคราะห์กลวิธีการใช้เสียงในการเจรจาแสดงอารมณ์ตามบทบาทของตัวโขน ๓๕๒
๖.๓.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ปกติ..... ๓๕๒
๖.๓.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจ..... ๓๕๕
๖.๓.๒.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวพระ..... ๓๕๖
๖.๓.๒.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวนาง..... ๓๕๗

หน้า

๖.๓.๒.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวยักษ์..... ๓๕๗
๖.๓.๒.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวลิง..... ๓๕๘
๖.๓.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์โกรธ..... ๓๕๙
๖.๓.๓.๑.การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวพระ..... ๓๖๐
๖.๓.๓.๒ การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวนาง..... ๓๖๑
๖.๓.๓.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์โกรธของตัวยักษ์..... ๓๖๒
๖.๓.๓.๔ การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวลิง..... ๓๖๓
๖.๓.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสี..... ๓๖๔
๖.๓.๔.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวพระ..... ๓๖๕
๖.๓.๔.๒.การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวนาง..... ๓๖๖
๖.๓.๔.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวยักษ์..... ๓๖๗
๖.๓.๔.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวลิง..... ๓๖๘
๖.๓.๕ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้า..... ๓๖๙
๖.๓.๕.๑ การเจรจาอารมณ์โศกเศร้าของตัวพระ..... ๓๗๐
๖.๓.๕.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวนาง..... ๓๗๐
๖.๓.๕.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวยักษ์..... ๓๗๑
๖.๓.๕.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวลิง..... ๓๗๒
๖.๔ การพากย์-เจรจาโขนกับบริบททางสังคม..... ๓๗๔
บทที่ ๗ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... ๓๗๙
๗.๑ สรุปและอภิปรายผลการวิจัย..... ๓๗๙
๗.๒ ข้อเสนอแนะ..... ๓๘๙
รายการอ้างอิง..... ๓๙๐
ภาคผนวก..... ๔๐๐
ภาคผนวก ก ๔๐๑
ภาคผนวก ข..... ๔๐๖
ภาคผนวก ค..... ๔๕๗
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๔๖๕

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ ๑ ตารางแสดงเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์..... ๕๒
ตารางที่ ๒ รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์-เจรจาโขนของ
กรมศิลปากรที่ให้สัมภาษณ์..... ๘๔
ตารางที่ ๓ ตารางแผนดำเนินการวิจัย..... ๙๗
ตารางที่ ๔ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระอิศวร” ๑๔๒
ตารางที่ ๕ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระนารายณ์” ๑๔๓
ตารางที่ ๖ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระพรหม” ๑๔๓
ตารางที่ ๗ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ทศกัณฐ์” ๑๔๔
ตารางที่ ๘ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระราม” ๑๔๔
ตารางที่ ๙ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “หนุมาน” ๑๔๕
ตารางที่ ๑๐ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “สุครีพ” ๑๔๕
ตารางที่ ๑๑ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ลิง” ๑๔๖
ตารางที่ ๑๒ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ยักษ์” ๑๔๖
ตารางที่ ๑๓ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียกสถานที่ต่างๆ..... ๑๔๗
ตารางที่ ๑๔ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ศัตรู” ๑๔๘
ตารางที่ ๑๕ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ต่อสู้” ๑๔๘
ตารางที่ ๑๖ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครือญาติ..... ๑๔๙
ตารางที่ ๑๗ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครื่องใช้..... ๑๕๐
ตารางที่ ๑๘ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับอวัยวะในร่างกาย..... ๑๕๐
ตารางที่ ๑๙ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับคำกิริยาอาการต่างๆ..... ๑๕๑
ตารางที่ ๒๐ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ในบทพากย์สามตระ..... ๑๖๐
ตารางที่ ๒๑ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนและหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน..... ๑๖๒
ตารางที่ ๒๒ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖..... ๑๖๕
ตารางที่ ๒๓ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑..... ๑๖๖
ตารางที่ ๒๔ การแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนของคำพากย์ตามแบบแผนปกติ..... ๑๖๗
ตารางที่ ๒๕ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๑..... ๑๖๘

หน้า

ตารางที่ ๒๖ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๒..... ๑๖๘
ตารางที่ ๒๗ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๓..... ๑๖๘
ตารางที่ ๒๘ เปรียบเทียบระหว่างการเว้นการหายใจที่ไม่ไพเราะกับการเว้นการหายใจที่ไพเราะ..... ๑๖๙
ตารางที่ ๒๙ มือพากย์ที่ใช้ประกอบการพากย์โขน..... ๒๐๒
ตารางที่ ๓๐ พากย์โอ้..... ๒๒๗
ตารางที่ ๓๑ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑..... ๒๓๔
ตารางที่ ๓๒ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๒..... ๒๓๕
ตารางที่ ๓๓ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๓..... ๒๓๖
ตารางที่ ๓๔ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๔..... ๒๓๗
ตารางที่ ๓๕ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๕..... ๒๓๘
ตารางที่ ๓๖ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๖..... ๒๓๙
ตารางที่ ๓๗ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๗..... ๒๔๐
ตารางที่ ๓๘ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๘..... ๒๔๑
ตารางที่ ๓๙ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๙..... ๒๔๒
ตารางที่ ๔๐ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๐..... ๒๔๓
ตารางที่ ๔๑ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๑..... ๒๔๔
ตารางที่ ๔๒ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๒..... ๒๔๕
ตารางที่ ๔๓ การพากย์เดินทำนองในบทที่ ๑ ของคำพากย์ทำนองชมดง..... ๒๔๗
ตารางที่ ๔๔ การพากย์ทำนองชมดงในบทที่ ๒ ของคำพากย์ทำนองชมดง..... ๒๔๗
ตารางที่ ๔๕ การพากย์ทำนองชมดงในบทที่ ๓ ของคำพากย์ทำนองชมดง..... ๒๔๙
ตารางที่ ๔๖ การพากย์ทำนองปกติหรือพากย์เดินทำนองในบทที่ ๑ ของคำพากย์ทำนองโอ้..... ๒๕๑
ตารางที่ ๔๗ การพากย์ทำนองปกติหรือพากย์เดินทำนองในบทที่ ๒ ของคำพากย์ทำนองโอ้..... ๒๕๒
ตารางที่ ๔๘ การพากย์ทำนองโอ้ปี่ใน ในบทที่ ๓ ของคำพากย์ทำนองโอ้..... ๒๕๓
ตารางที่ ๔๙ การแบ่งวรรคตอนคำพากย์ในการพากย์ ๑..... ๒๗๘

หน้า

ตารางที่ ๕๐ การแบ่งวรรคตอนคำพากย์ในการพากย์ ๒..... ๒๗๘
ตารางที่ ๕๑ ตัวอย่างการครั่นเสียงเพื่อสร้างอารมณ์ในทำนองพากย์โอ้..... ๒๗๙
ตารางที่ ๕๒ สรุปกลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาโขน..... ๓๐๔
ตารางที่ ๕๓ แสดงวิธีการใส่ทำนองเอื้อนในบทพากย์โอ้..... ๓๑๑
ตารางที่ ๕๔ เปรียบเทียบแบบแผนการพากย์โขนระหว่างยุคกรมหรสพกับยุคกรมศิลปากรปรับปรุง..... ๓๑๒
ตารางที่ ๕๕ แสดงสัมผัสระหว่างบทของคำเจรจาของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (ยุคกรมมหรสพ) ๓๑๙
ตารางที่ ๕๖ ตัวอย่างการแบ่งวรรคคำพากย์ในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู..... ๓๒๔
ตารางที่ ๕๗ เปรียบเทียบ ความเหมือนและความต่างของคำเจรจาโขนยุคกรมมหรสพกับยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู..... ๓๒๕
ตารางที่ ๕๘ การแบ่งวรรคตอนบทพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖..... ๓๒๗
ตารางที่ ๕๙ การแบ่งวรรคตอนบทพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑..... ๓๒๘
ตารางที่ ๖๐ การแบ่งวรรคบทพากย์เพื่อให้เห็นกระบวนการเต้นของโขน..... ๓๒๙
ตารางที่ ๖๑ การครั่นเสียงเพื่อสร้างอารมณ์ให้กับคนดูในการพากย์โอ้..... ๓๓๑
ตารางที่ ๖๒ สรุปกลวิธีการพากย์โขน..... ๓๓๒
ตารางที่ ๖๓ วิธีการพากย์ทำนองชมดง..... ๓๓๔
ตารางที่ ๖๔ จังหวะฉิ่งในทำนองพากย์ชมดง..... ๓๓๔
ตารางที่ ๖๕ แสดงการเอื้อนทางเปลี่ยนในทำนองพากย์ชมดง..... ๓๓๕
ตารางที่ ๖๖ สรุปการพากย์ทำนองชมดง..... ๓๓๖
ตารางที่ ๖๗ แสดงการเทียบเสียงเอื้อนกับระดับเสียงดนตรีเพลงชมดงใน..... ๓๓๗
ตารางที่ ๖๘ ลำดับขั้นตอนการพากย์โอ้..... ๓๓๘
ตารางที่ ๖๙ เปรียบเทียบทำนองพากย์โขน ทำนองปกติ ทำนองชมดง และทำนองโอ้..... ๓๓๙
ตารางที่ ๗๐ เปรียบเทียบลักษณะระหว่างการเจรจาด้นกับเจรจากระทู้ ๓๔๑
ตารางที่ ๗๑ วิธีการเน้นเสียงและทอดเสียงในการเจรจา..... ๓๔๖
ตารางที่ ๗๒ สรุปลักษณะการเจรจาทำนองต่างๆ..... ๓๕๑
ตารางที่ ๗๓ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวพระ..... ๓๕๓

หน้า

ตารางที่ ๗๔ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวนาง..... ๓๕๔
ตารางที่ ๗๕ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวยักษ์..... ๓๕๔
ตารางที่ ๗๖ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวลิง..... ๓๕๕
ตารางที่ ๗๗ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวพระ..... ๓๕๖
ตารางที่ ๗๘ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวยักษ์..... ๓๕๘
ตารางที่ ๗๙ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวลิง..... ๓๕๙
ตารางที่ ๘๐ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวพระ..... ๓๖๐
ตารางที่ ๘๑ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวนาง..... ๓๖๑
ตารางที่ ๘๒ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวยักษ์..... ๓๖๒
ตารางที่ ๘๓ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวลิง..... ๓๖๔
ตารางที่ ๘๔ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวพระ..... ๓๖๕
ตารางที่ ๘๕ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวนาง..... ๓๖๗
ตารางที่ ๘๖ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวยักษ์..... ๓๖๘
ตารางที่ ๘๗ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวลิง..... ๓๖๙
ตารางที่ ๘๘ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวพระ..... ๓๗๐
ตารางที่ ๘๙ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวนาง..... ๓๗๑
ตารางที่ ๙๐ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวยักษ์..... ๓๗๒
ตารางที่ ๙๑ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวลิง..... ๓๗๓
ตารางที่ ๙๒ สรุปกลวิธีในการเจรจา..... ๓๗๓
ตารางที่ ๙๓ เปรียบเทียบการแบ่งประเภทของการพากย์..... ๓๘๕
ตารางที่ ๙๔ เปรียบเทียบลักษณะการพากย์ในแต่ละทำนองพากย์..... ๓๘๖
ตารางที่ ๙๕ สรุปลักษณะของการเจรจาโขน..... ๓๘๗

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ อาคารเรียนโรงเรียนนาฏศิลปในอดีต ปัจจุบันคือตึก ๕ ชั้น..... ๔๗

ภาพที่ ๒ การแสดงโขนกลางแปลง..... ๕๕

ภาพที่ ๓ การแสดงโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว..... ๕๖

ภาพที่ ๔ การแสดงโขนหน้าจอ..... ๕๗

ภาพที่ ๕ การแสดงโขนโรงใน..... ๕๘

ภาพที่ ๖ การแสดงโขนฉาก..... ๕๙

ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยโบราณ..... ๑๐๙

ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว..... ๑๑๐

ภาพที่ ๙ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยปัจจุบันในงานราชพิธีหรือรัฐพิธี..... ๑๑๑

ภาพที่ ๑๐ การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา โขนหน้าจอ ไม่สวมรองเท้า..... ๑๑๒

ภาพที่ ๑๑ การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา โขนนั่งราว ไม่สวมรองเท้า..... ๑๑๒

ภาพที่ ๑๒ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา แบบสุภาพ..... ๑๑๓

ภาพที่ ๑๓ การฝึกซ้อมของนักเรียนโดยมีครูพากย์-เจรจาคอยควบคุม..... ๑๖๐

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงที่นับว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ได้แก่ การแสดงโขนและหนังใหญ่ อันเป็นมหรสพที่เก่าแก่มาแต่สมัยโบราณโดยจัดแสดงในงานต้อนรับพระราชอาคันตุกะ ตลอดจนงานสำคัญต่างๆ ดังเช่นที่เสฐียรโกเศศ ได้ให้ความเห็นว่า

> *...การแสดงโขนถือกันว่าเป็นศิลปะสูงเป็นที่นิยม ว่าถ้าได้แสดงในงานใด ก็เป็นการแสดงที่ได้เกียรติ ด้วยเหตุนี้เมื่อมีเหตุการณ์สำคัญอันควรแก่การสมโภชเอิกเกริก จึงมักแสดงโขนเป็นส่วนสำคัญ...*[๑]

นับได้ว่า “โขน” เป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ที่รวบรวมความงดงามของศิลปะหลายๆ แขนงเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ ดังนั้นการแสดงโขนจึงถือว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่ทรงคุณค่า และแสดงถึงการสั่งสมอารยธรรมมายาวนาน

การแสดงโขน พบหลักฐานปรากฏชัดแน่นอนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งในจดหมายเหตุของเมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวถึงการเล่นบนเวทีในสมัยนั้น มี ๓ อย่าง คือ โขน ละคร และระบำ ดังคำอธิบายของเดอลาลูแบร์กล่าวว่า *“โขนเป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศัตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรง...”*[๒]

การแสดงโขนได้รับการสืบทอดต่อมาอย่างไม่ขาดตอน โดยได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนขุนนางผู้มีฐานันดร แม้บางช่วงที่พระมหากษัตริย์ไม่ทรงอุปถัมภ์ แต่ก็มิได้ทรงหวงห้ามที่จะประชาชนทั่วไปจะจัดแสดง ดังเช่นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่บางช่วงที่พระมหากษัตริย์ทรงสนับสนุนอย่าง

---

[๑] เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), **อุปรณ์รามเกียรติ์** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๙๗), หน้า ๑๘๐.

[๒] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ เล่ม ๑** (พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๐๕), หน้า ๒๐๙ – ๒๑๐.

เต็มพระกำลัง โขนก็จะเจริญรุ่งเรืองเป็นที่เชิดหน้าชูตา ดังเช่นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว[๓]

การแสดงโขนมีการพัฒนามาเป็นลำดับตามระยะเวลาอันยาว โดยมีทั้งการเปลี่ยนแปลงสร้างสรรค์รูปแบบและกระบวนเล่น โดยสามารถแบ่งตามวิธีการเล่นและพื้นที่ในการจัดแสดงได้ ๕ ประเภท คือ **โขนกลางแปลง** จัดแสดงบนพื้นดิน กลางสนามหญ้า ไม่ต้องปลูกโรงให้เล่น เพราะการแสดงโขนประเภทนี้ จะเน้นการยกทัพและการรบกันเป็นพื้น **โขนนั่งราว**หรือ**โขนโรงนอก** จัดแสดงบนโรง แต่ไม่มีเตียงสำหรับนายโรงนั่ง หากแต่ทำราวพาดตามส่วนยาวของโรง ด้านหลังกั้นเป็นฉาก เช่น ภาพป่า ภูเขา สนามรบ มีประตูเข้าออกสองข้าง เวลาแสดงตัวโขนก็จะนั่งบนราว **โขนโรงใน** เป็นการแสดงโขนที่มีนำเอาละครและระบำมาเล่นสลับกันไป ต่อมามี ผู้คิดเอาละครในและโขนมาผสมเข้าด้วยกัน ทำให้โขนประเภทนี้มีบทขับร้องและเพลงประกอบกิริยาอาการแบบละครใน **โขนหน้าจอ** เป็นการแสดงโขนที่เล่นหน้าจอของหนังใหญ่ ในชั้นแรกยังคงเล่นบนพื้นดินแบบเดียวกับหนังใหญ่ต่อมาจึงมีการปลูกโรงให้เล่น ในสมัยหลังรูปแบบการเล่นเหมือนโขนโรงใน และ**โขนฉาก** เกิดขึ้นในราวสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยมีผู้คิดสร้างฉากมาประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้น คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์

การแสดงโขนจะเล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น และมีรูปแบบการแสดงที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนเป็นจารีตนิยม (convention) หากไม่ยึดถือปฏิบัติก็จะถือว่า “นอกครู” และไม่เป็นที่ยอมรับในวงการนาฏยศิลป์ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวไว้ในระเบียบตำนานละครก็คือ *“กระบวนเล่นโขนนั้น ตัวโขนล้วนแต่ชาย แต่งตัวสวมหน้า มีคนสำหรับพากย์แลเจรจาให้ตัวโขนทำบท หาใช้ร้องลำนำอย่างละครไม่”*[๔] ซึ่งภายหลังได้อนุโลมให้ตัวพระ นาง และตลก ไม่ต้องสวมหัวโขน

จากคำดังกล่าว แสดงให้เห็นได้ว่าการแสดงโขนนั้นจะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก จึงจำเป็นต้องมีคนพากย์และเจรจาแทนตัวผู้เล่นโขน การพากย์และการเจรจาจึงเป็นอัตลักษณ์เด่นที่สุดของการแสดงโขนและหนังใหญ่ ซึ่งผู้ที่ได้รับฟังหรือได้ยินเสียงพากย์และเจรจานั้น ถึงแม้จะไม่ได้ชมการแสดงก็ตามก็สามารถรับรู้ได้ว่าเสียงที่ยินเป็นการแสดงโขน ดังนั้นแล้วการพากย์และเจรจาถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งของนาฏกรรมการแสดง “โขน”

---

[๓] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ศิปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๑.

[๔] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ระเบียบตำนานลคร เล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุ ครบ ๖๐ ทัศ เมื่อวันที่ ๑๔ - ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ . ๒๕๔๖๕** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒ ธนากร, ๒๔๖๕), หน้า ๖.

ด้วยเหตุที่เกิดจากที่การเล่นแต่ดั้งเดิม ผู้แสดงโขนทุกคนจะต้องสวมหน้าหรือหัวโขนในขณะแสดง (ยกเว้นตัวตลก) ไม่สามารถร้องหรือพูดได้ จึงจำเป็นต้องมีผู้ที่พากย์และเจรจาแทน ซึ่งมีการกล่าวอยู่เสมอๆ ว่า "โขนใบ้" [๕] ดังนั้นแล้วคนพากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน โดยในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานนามบรรดาศักดิ์ให้แก่คนพากย์และเจรจา ของกรมมหรสพถึง ๕ ตำแหน่งด้วยกัน คือ พจนาเสนาะ ไพเราะพจมาน ขานฉันทวากย์ พากย์ฉันท์วัจน์ และชัดเจรจา[๖]

ในการแสดงโขนนั้นเป็นที่น่าสังเกตว่าจะมีการใช้การพากย์น้อยกว่าการเจรจา เพราะการพากย์นั้นมีทำนอง ลีลาไพเราะ ซึ่งเหมาะสมกับการพรรณนาความงามต่าง ๆ แต่ถ้าใช้ในการต่อสู้จะทำให้เชื่องช้าไม่เหมาะกับการแสดง จึงนิยมใช้การเจรจาแทน เพราะการเจรจาเหมาะสมกับบทที่ต้องการความรวดเร็ว ต่อมาจึงนิยมใช้คำเจรจาแทนคำพากย์ในกรณีที่ต้องการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เช่น บทเจรจาโต้ตอบของตัวโขน เป็นต้น จึงอนุมานได้ว่า การเจรจานั้นน่าจะเกิดมาพร้อมกับการพากย์ เพียงแต่บทเจรจาทั้งหลายมิได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เหตุเพราะคำเจรจาเหล่านั้นเกิดจากปรีชาญาณของคนพากย์-เจรจาโขนที่มาจากปฏิภาณและไหวพริบ จึงมิได้มีการบันทึกคำเจรจาไว้ และหากพิจารณาจาก "คำพากย์รามเกียรติ์" แล้วก็จะพบว่า มีการกำกับคำว่า *"ฯ เจรจา ฯ"*[๗] ไว้ แต่ไม่พบว่ามีคำเจรจาบันทึกไว้ แสดงให้เห็นถึงข้อเท็จจริง ๒ ประการ คือ ประการที่ ๑ คำเจรจาดังกล่าวเกิดจากวิธีการด้นสดของคนพากย์-เจรจาที่คิดขึ้นจากปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจาในขณะนั้น สำหรับประการที่ ๒ คือ คำเจรจาเหล่านั้นเกิดจากภูมิปัญญาของผู้พากย์เจรจา ซึ่งถือว่าเป็นสมบัติทางปัญญาของผู้เจรจาบุคคลนั้น ฉะนั้นจึงมิมีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรให้อ่านและคัดลอก

ต่อมาในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ได้มีการบันทึก "คำเจรจา" ที่ใช้ในการแสดงโขนลงในสมุดไทย ซึ่งปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในห้องเอกสารโบราณ หอสมุดแห่งชาติ จำนวน ๓๑ รายการ ทำให้ทราบว่า "การเจรจาโขน" นั้น เกิดขึ้นมาพร้อมกับการพากย์แล้ว และเป็นหลักฐานชั้นต้นที่สำคัญที่สามารถยืนยันได้ว่า การเจรจาโขนเกิดขึ้นพร้อมกับการพากย์แล้ว แต่ขาดการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรเท่านั้นเอง

---

[๕] มนตรี ตราโมท, "วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน," **ศิลปากร** ๑,๑ (พฤษภาคม ๒๕๐๐): ๗๐.

[๖] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๕), หน้า ๕๔.

[๗] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๓๗.

ในปัจจุบันการแสดงโขนใช้การพากย์น้อยลงซึ่งบางครั้งอาจจะมีเพียงแค่พากย์รถเท่านั้น จึงทำให้การพากย์เป็นเพียงส่วนประกอบในการแสดงโขนที่ใช้ในบางโอกาสเท่านั้น แต่การเจรจาใช้ได้ทุกโอกาส ถ้าไม่มีบทร้องก็สามารถใช้บทเจรจาแทนได้

เหตุที่การพากย์และการเจรจาเป็นหัวใจสำคัญประการหนึ่งของการแสดงโขน ดังนั้นผู้ที่จะทำหน้าที่เป็นผู้พากย์และเจรจานั้น จะต้องมีความสามารถเป็นอย่างยิ่ง เพราะต้องมีความเข้าใจแจ่มชัดในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนที่จะแสดงนั้นๆ อีกทั้งยังต้องจดจำคำพากย์ซึ่งแต่งไว้เป็นบทโดยเฉพาะ และผู้พากย์จะต้องใช้ปฏิภาณในการต่อบทที่เป็นบทเจรจาด้วย ดังเช่นที่ธนิต อยู่โพธิ์ได้กล่าวถึงลักษณะพิเศษของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ซึ่งเป็นผู้พากย์โขนในสมัยรัชกาลที่ ๖ ว่า

> *“หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เป็นศิลปินทางการพากย์และเจรจาโขน เป็นผู้มีความพากเพียรเป็นที่น่าสรรเสริญ อุตส่าห์ท่องจำคำพากย์ และพยายามคัดคำพากย์คำเจรจาตีพิมพ์ดีดด้วยตนเอง เย็บเล่มขึ้นไว้หลายเล่ม... มีความตั้งใจแสวงหาความรู้โดยกว้างขวาง และพยายามทำหน้าที่ทางพากย์และเจรจาให้ดีจริง ๆ จนนับว่าเป็นพหูสูตทางพากย์และเจรจาโขนอย่างดียิ่งผู้หนึ่ง ประกอบทั้งหมื่นพากย์ ฯ เป็นผู้มีกระแสเสียงดังและมีกังวานแจ่มใสอยู่เสมอ... ข้าพเจ้าเคยลองถามหมื่นพากย์ฯ ว่า “ท่านหมื่นมียาเสียงอะไรหรอ เสียงจึงดังดีไม่ตก ?” หมื่นพากย์ฯ ตอบว่า “เปล่าเลย, ผมไม่เคยมียาเสียงกินเลย, มันเป็นอย่างนั้นเอง”ซึ่งน่าจะถือได้ว่าธรรมได้มอบสมบัติทางเสียงให้ไว้แก่หมื่นพากย์ฯ...”*[๕]

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์และเจรจาโขนที่ดีนั้น นอกจากจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการท่องจำ มีความรู้ในเรื่องราวของเนื้อเรื่องและตัวละครแล้ว ยังต้องเป็นผู้ที่มี “สมบัติทางเสียง” นั่นคือ เสียงดังและมีกังวานแจ่มใส อันเป็นพรสวรรค์เฉพาะบุคคลด้วย

นอกจากนี้ธนิต อยู่โพธิ์[๖] ได้อธิบายความหมายและลักษณะของคำพากย์และคำเจรจาไว้ว่า คำพากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ แต่งด้วยกาพย์ยานี และกาพย์ฉบังไม่ว่าพากย์ชนิดใด เมื่อพากย์จบไปบทหนึ่ง ๆ ตะโพนจะต้องตีท้าให้กลองทัดตีรับสองครั้ง พวกคนแสดงจะร้องรับด้วยคำว่า “เพ้ย” ตัวอย่างเช่น

---

[๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ง – จ.

[๖] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๐๘), หน้า ๑๐๓ – ๑๐๖.

“ปางนั้นองค์ท้าวทศศรี ออกมุขมนตรี

ธ ตรัสประภาษราชการ”[๑๐]

ตะโพนก็ตีท้า และกลองทัดตีต่อจากตะโพน ๒ ครั้ง แล้วก็รับ เพ้ย ทีหนึ่ง และเป็นอย่างนี้ไปทุกบทที่มีเป็นคำพากย์

สำหรับบทพากย์ในการแสดงโขนนั้น มีบทบาทหน้าที่ในการบรรยายเหตุการณ์ ชมความงาม และบรรยายอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร สามารถแบ่งได้เป็น ๖ ชนิด ดังนี้

๑. พากย์เมืองหรือ**พากย์พลับพลา** แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ หรือกาพย์ฉบัง ๑๖ ใช้กล่าวถึงตัวแสดงที่ออกท้องพระโรงหรือที่รโหฐาน โดยพากย์เมืองใช้กล่าวถึงทศกัณฐ์หรือยักษ์ตนอื่นที่ออกนั่งเมือง ส่วนพากย์พลับพลาใช้กล่าวถึงบทของพระราม ที่ประทับอยู่ในพลับพลา

๒. พากย์รถ แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ หรือกาพย์ฉบัง ๑๖ ใช้กล่าวถึงเวลายกทัพเป็นการชมพาหนะต่าง ๆ ตลอดจนชมกระบวนทัพด้วย เพราะนายทัพจะต้องทรงพาหนะต่างๆ เช่น รถ ม้า ช้าง เป็นต้น พากย์รถนี้เป็นบทที่ใช้ในสนามรบ

๓. พากย์ชมดง แต่งด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ เท่านั้น ใช้กล่าวถึงการชมนกชมไม้และชมความงดงามของธรรมชาติ

๔. พากย์โอ้ แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบังเช่นกัน มักนิยมใช้ตอนที่ตัวโขนแสดงอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ เช่น พระรามลงสรงแล้วเห็นศพนางสีดาซึ่งเบญกายแปลงมา ก็มีความโศกเศร้าคร่ำครวญ ก็จะใช้บทพากย์โอ้นี้

๕. พากย์บรรยาย เป็นบทที่มีเนื้อหาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น บรรยายข้อความในสารตอนองคตสื่อสาร ตอนพาลีสอนน้อง หรือบรรยายความงามของปราสาทราชวัง ความงามของอาวุธ โดยมากจะแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖

๖. พากย์เบ็ดเตล็ด เป็นบทที่ใช้ในโอกาสทั่วไป ซึ่งไม่ได้อยู่ในพากย์ประเภทอื่นๆ เช่น พากย์เบิกหน้าพระที่เรียกว่าพากย์สามตระในการแสดงหนังใหญ่ ก็จัดว่าเป็นพากย์เบ็ดเตล็ด อย่างไรก็ดี มีผู้รู้บางท่านให้ความเห็นว่าพากย์เบ็ดเตล็ดกับพากย์บรรยายเป็นพากย์ชนิดเดียวกัน แต่บางท่านก็แยกพากย์ทั้งสองออกเป็นคนละชนิด พากย์เบ็ดเตล็ดมักจะแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖

---

[๑๐] จรัญ พูลลาภ, “บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด อินทรชิตแผลงศรพรหมสตร์,” จัดทำขึ้นเพื่อใช้แสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงสงขลานครินทร์ เมื่อวันที่ ๑๔-๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๕๑ , หน้า ๔๗ (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์เผยแพร่)

ส่วนคำเจรจานั้น เป็นบทกวีประเภทร่ายยาวส่งรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆใช้เป็นตัวบทพูดของตัวโขน หรือบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดได้ คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจรจาโขนจึงจำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น ซึ่งการเจรจาโขนนั้นมีอยู่ ๒ ประเภท คือ เจรจาด้นและเจรจากระทู้ ตัวอย่างเช่น คำเจรจาของหนุมานตอนที่อาสาไปล่อลวงเอาดวงใจทศกรรฐ์ในขณะที่หนุมานยกพลยักษ์ออกมาเจรจาทัพพระลักษณ์ ซึ่งเป็นคำเจรจากระทู้ว่า

> *“หนอยแน่พระลักษณ์ อย่ามาพูดพักพูดดีตีประจบกลบเนื้อความพระรามพี่เจ้าซิร้าย เจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูดแก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหามเสาไปสักกี่คน เราสู้เงือดงดอดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดบากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ...”*[๑๑]

หรือตัวอย่างการเจรจาซึ่งเป็นการด้นโดยผู้วิจัย อันเป็นคำเจรจาบทของสุครีพในการจัดทัพว่า

> *“สุครีพบุตรพระสุริยา ถวายบังคมก้มเกศาแล้วคลานพ้น จรดลไปยังศาลาหัดจัดโยธา ทั้งปีกซ้ายปีกขวากองหน้าและกองหลังพรั่งพร้อมเสร็จ จึงสั่งให้มาตุลีนำราชเพชรมาประทับกับเกยลา ครั้นพร้อมสรรพจึงกลับเข้ามาแล้วกราบทูลว่าโปรดเกล้า อันโยธาทุกหมวดเหล่าข้าพระพุทธได้จัดเตรียมไว้พร้อมเสร็จ ถ้าได้พิชัยฤกษ์เพลาใดขอเชิญพระองค์เสด็จได้แล้วละพระเจ้าข้า”*[๑๒]

---

[๑๑] กรมศิลปากร, “บทโขน ชุด หนุมานอาสา” ใน **บทโขน:** กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร, กรมศิลปากร รวบรวมจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม ๒๕๐๗ (พระนคร: ศิวพร), หน้า ๑๘๘.

[๑๒] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. “คำเจรจาด้นสด”

ปัญญา นิตยสุวรรณ[๑๓] กล่าวถึงทำนองการเจรจามี ๒ ทำนอง คือ

๑. ทำนองบรรยาย เป็นการเจรจาตอนบรรยายการกระทำ หรือความรู้สึกนึกคิดตลอดจนอารมณ์ของตัวแสดง ผู้เจรจาโขนทำนองบรรยาย ถ้าไม่มีความชำนาญเพียงพอบางครั้งเสียงอาจจะหลงหรือแปร่งได้

๒.ทำนองพูด เป็นการเจรจาตอนที่เป็นคำพูดโต้ตอบกันของตัวโขน ผู้เจรจาจะต้องเปลี่ยนทำนองจากบรรยายมาเป็นทำนองพูด

อาจกล่าวได้ว่าการเจรจานี้เองเป็นเครื่องวัดผู้พากย์ว่ามีความสามารถเพียงใด เนื่องจากในสมัยโบราณคำเจรจาไม่ได้มีการแต่งบทไว้สำเร็จ คนพากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเองในขณะที่โขนกำลังแสดง ถือได้ว่าเป็นการท้าทายการมีปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจา ทั้งที่พากย์เดี่ยวและในตอนที่ต้อง เจรจาโต้ตอบระหว่างตัวโขนทั้ง ๒ ตัว ไม่เพียงเท่านี้คนพากย์ยังต้องจำคำเจรจาที่ครูอาจารย์ผูกแต่งขึ้นและถ่ายทอดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ซึ่งเรียกกันว่า “กระทู้” ให้มีความแม่นยำด้วย ซึ่งหากไม่สามารถเจรจาเข้ากระทู้ได้หรือเจรจาแล้วออกนอกความกลายเป็นเรื่องอื่นก็เป็นที่น่าอับอายอย่างยิ่งสำหรับตัวผู้พากย์เอง

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วการแสดงโขนจะแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เกี่ยวกับการทำศึกสงคราม การต่อสู้ระหว่างมนุษย์ ลิง และยักษ์ ดังนั้นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งอีกอย่างหนึ่งสำหรับผู้พากย์-เจรจา คือ เสียงที่คนพากย์ใช้พากย์และเจรจาจะต้องเหมาะสมกับตัวโขนและจะต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกให้เหมาะสมกับอารมณ์ของตัวละครนั้นๆด้วย เป็นต้นว่า *“เจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคักแกร่งกร้าว เจรจาตัวนางก็ต้องทำให้เสียงอ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใดๆก็ต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้นๆ”* [๑๔]

จากที่กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าการพากย์และการเจรจานั้นมีความสำคัญยิ่งต่อการแสดงโขน และมีลักษณะพิเศษอันแนวทางเฉพาะตน โดยต้องคำนึงถึงสถานภาพและอารมณ์ของตัวละคร อีกทั้งการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนั้นเป็นศาสตร์อย่างหนึ่งที่ทำการฝึกหัดยากมาก ทำให้คนพากย์-เจรจาโขนตามแบบฉบับหลวงมีน้อยลงตามลำดับ เพราะเหตุที่มีผู้ฝึกหัดน้อยลงประกอบกับผู้ที่จะเข้ารับการฝึกหัดขาดคุณสมบัติบางประการของผู้ที่จะเป็นนักพากย์-เจรจาโขนที่ดี อีกทั้งยังไม่มีหลักสูตรสำหรับฝึกหัดโดยเฉพาะ และยังไม่มีใครได้ทำการศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจัง ทั้งยังจะเป็นการสืบทอดการพากย์-เจรจาโขนแบบหลวงที่ได้รับการถ่ายทอดมาแต่ครั้งกรมมหรสพ

---

[๑๓] ปัญญา นิตยสุวรรณ, “พากย์ – เจรจาโขน,” **วารสารราชบัณฑิตยสถาน**, ๒๖,๓ (มิถุนายน – กันยายน ๒๕๔๔): ๒๐๐.

[๑๔] มนตรี ตราโมท, “วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน”, หน้า ๗๖.

เพื่อมิให้สูญหายไป ในฐานะที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดความรู้ตลอดจนมีประสบการณ์ในบทบาทของผู้พากย์และเจรจาโขน จึงเกิดแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยมีความคิดที่จะศึกษาเกี่ยวกับแบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาของตัวโขนต่างสถานภาพ และต่างสภาวะอารมณ์ ตลอดจนวิธีการประพันธ์บทพากย์-เจรจาโขน และเพื่อให้ได้องค์ความรู้ที่เป็นระบบที่มีลักษณะเป็นศาสตร์ (scientific truth) ซึ่งจะเป็นผลงานวิชาการสำหรับสร้างหลักสูตรเพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอน และค้นคว้าสาขานาฏยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณกรรมและสาขาที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งจะเป็นประโยชน์โดยตรงแก่การแสดงโขนสืบต่อไป

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษา

๑.๒.๑ ศึกษาวิเคราะห์แบบแผนและวิธีการพากย์-เจรจาโขน

๑.๒.๒ ศึกษาวิเคราะห์กลวิธีในการพากย์-เจรจาโขน

๑.๓ ขอบเขตในการศึกษา

ศึกษาแบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขน ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

๑.๔ วิธีการดำเนินการวิจัย

วิจัยเรื่อง **กลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร** นี้ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบ คุณลักษณะและคุณสมบัติ ระเบียบวิธีการประพันธ์ กลวิธีลีลา การวิเคราะห์แบบแผน การพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำราวิชาการ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ สื่อนวัตกรรม วีดีทัศน์การแสดง และงานศิลปะที่เกี่ยวข้องทุกแขนง โดยวิธีการศึกษาค้นคว้า เรียบเรียงข้อมูล และวิเคราะห์ รวมทั้งปฏิบัติด้วยตนเอง เพื่อใช้เป็นหลักและแนวทางในการวิเคราะห์การพากย์-เจรจาโดยมีขั้นตอนและกระบวนการดำเนินวิจัย ดังนี้

๑) แหล่งข้อมูล

๒) การเก็บรวบรวมข้อมูล

๓) การตรวจสอบข้อมูล

๔) การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

๕) การวิเคราะห์ข้อมูล

๖) แผนดำเนินการวิจัย

๗) การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงแก้ไข

๘) เสนอผลการวิจัย

จากนั้นนำข้อมูลที่ได้รับจากการค้นคว้าทางเอกสาร การสัมภาษณ์ สนทนา และสังเกตการณ์ มาวิเคราะห์ข้อมูลในด้านรูปแบบวิธีการพากย์-เจรจา และกระบวนการประพันธ์บทโขน แล้วสรุปผลโดยจำแนกเป็นบท และมีรายละเอียดดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ ประกอบด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของประเด็นในการวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และการนิยามความหมายของคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพื่อให้มีความเข้าใจในความหมายที่ตรงกัน

บทที่ ๒ ทฤษฎี แนวคิด และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยข้อมูลต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วนคือ ส่วนที่ ๑ เสนอแนวคิดและทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้ใช้เป็นกรอบในการศึกษาในครั้งนี้ มี ๒ ทฤษฎี และ ๑ แนวคิด ได้แก่ ทฤษฎีการขับร้อง ทฤษฎีการใช้อวัยวะที่ใช้ในขับร้องเพลงไทย และแนวคิดเรื่อง “ทาง” ของนายมนตรี ตราโมท

ส่วนที่ ๒ ผู้วิจัยเสนอข้อมูลพื้นฐานต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับการพากย์และเจรจาโขนไว้ใน “วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง” ทั้งนี้ประสงค์ให้ข้อมูลในส่วนนี้ เป็นพื้นความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนในเบื้องต้น ซึ่งประกอบด้วย ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน เป็นต้นว่า ที่มาคำว่า “โขน” ที่มาของการแสดงโขน เหตุที่โขนแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ วิวัฒนาการของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ประเภทของโขน ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา ประเภทของการพากย์และการเจรจา วิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา และหน้าที่และความสำคัญของบทโขน

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย ในบทที่ ๓ นี้ ผู้วิจัยได้เสนอขั้นตอนต่างๆของการวิจัยในครั้งนี้ ตั้งแต่การกำหนดแหล่งข้อมูล การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล การกำหนดแผนดำเนินการวิจัย และการเสนอผลการวิจัย

บทที่ ๔ ผู้พากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ ผู้วิจัยเสนอข้อมูลเกี่ยวกับผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรโดยเฉพาะ ซึ่งแบ่งการนำเสนอข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ ๑ เสนอข้อมูลเกี่ยวกับวิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรและวิวัฒนาการการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรเท่าที่สืบค้นได้ ตั้งแต่ ยุคกรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขนหลังการปฏิวัติวัฒนธรรมใน

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน ซึ่งมีนายเสรี หวังในธรรม เป็นหัวหน้าในการปรับปรุงการแสดง และยุคกรมศิลปากรในปัจจุบัน

ในส่วนที่ ๒ เสนอข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการฝึกหัดการพากย์และเจรจาโขนของผู้พากย์และเจรจาโขนในเบื้องต้น เป็นต้นว่า คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรทั้งในหลักสูตร และที่เกิดขึ้นนอกหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนี้แล้วยังเสนอหน้าที่ต่างๆของผู้พากย์และเจรจาโขน ทั้งพากย์และเจรจาโขน บอกเพลง หน้าพาทย์ บอกบท ควบคุมการแสดง ตลอดจนจัดทำบทเพื่อสำหรับใช้แสดงโขน เป็นอาทิ

นอกจากนี้แล้ว ด้วยข้อมูลทั้ง ๒ ส่วนข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงปรีชาญาณต่างๆ ของผู้พากย์ – เจรจาโขน อาทิ องค์ความรู้ในทางด้านต่างๆของผู้พากย์-เจรจาโขน รวมถึงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เป็นแบบแผนได้อีกด้วย

บทที่ ๕ การพากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ผู้วิจัยเสนอแบบแผนของการพากย์และเจรจาโขน โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ ๑ คือ แบบแผนของการพากย์-เจรจาโขน โดยแบ่งตามประเภทของการพากย์โขน ๖ ประเภท และแบ่งตามทำนองที่ใช้พากย์ ได้แก่ วิธีการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา วิธีการพากย์รถ วิธีการพากย์บรรยาย วิธีการพากย์เบ็ดเตล็ด วิธีการพากย์ชมดง วิธีการพากย์โอ้ แบบแผนของการพากย์โขนตามทำนองของการพากย์ ทั้ง ๓ ทำนอง ได้แก่ ทำนองที่ ๑ พากย์เดินทำนองหรือทำนองพากย์ปกติ ทำนองที่ ๒ พากย์โดยใช้ทำนองเพลงชมดงใน และทำนองที่ ๓ พากย์ทำนองเพลงโอ้ปี่ใน และแบบแผนการการเจรจาโขน โดยแบ่งตามประเภทของการเจรจาโขน คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้ และแบ่งตามทำนองที่ใช้เจรจา คือ เจรจาทำนองบรรยาย เจรจาทำนองพูด และเจรจาทำนองพูดปกติหรือเจรจาแบบกวนมุข

ในส่วนที่ ๒ คือ กลวิธีการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา กลวิธีการพากย์รถ กลวิธีการพากย์บรรยายและพากย์เบ็ดเตล็ด กลวิธีการพากย์ชมดง กลวิธีการพากย์โอ้ และกลวิธีที่สำคัญในการพากย์โขน ซึ่งประกอบด้วย น้ำเสียง อักขระ คำควบกล้ำ การแบ่งวรรคตอนและถ้อยคำ และการใส่อารมณ์ในบทพากย์ นอกจากนี้แล้วยังเสนอ กลวิธีการใส่อารมณ์ต่างๆในการเจรจาของตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ตามบทเจรจาที่แสดงอารมณ์ปกติ บทชมโฉมเกี้ยวพาราสี บทดีใจ บทโกรธ และบทโศกเศร้า

บทที่ ๖ วิเคราะห์การพากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ ผู้วิจัยเสนอผลที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้แก่ แบบแผนของการพากย์และเจรจาในยุคต่างๆ ตั้งแต่ก่อนยุคกรมมหรสพ ยุคกรมมหรสพ กรมศิลปากรฟื้นฟูโขน ซึ่งเป็นแบบแผนดังกล่าวส่งผลให้เกิดแบบแผนของการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปกรในปัจจุบัน นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยได้เสนอผลการวิเคราะห์ถึงกลวิธีต่างๆ

ของการพากย์และเจรจาโขน เป็นต้นว่า กลวิธีการพากย์และเจรจาตามทำนอง กลวิธีการซ้ำเสียงในการเจรจาแสดงอารมณ์ต่างๆตามบทบาทของตัวโขน และการพากย์-เจรจาโขนกับบริบททางสังคม

บทที่ ๗ บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ในบทนี้ผู้วิจัยได้สรุปข้อมูลต่างๆที่ได้เสนอในวิทยานิพนธ์นี้ โดยสรุปเนื้อหาไปทีละบทตามลำดับ และในส่วนท้ายของบท ยังได้เสนอข้อเสนอแนะที่เกิดขึ้นจากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ด้วย เพื่อให้เป็นแนวทางในการพัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับการพากย์-เจราโขนของกรมศิลปากรต่อไป

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา

๑.ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับแบบแผนวิธีการพากย์-เจรจาโขนอย่างเป็นระบบ และมีลักษณะเป็นศาสตร์ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร

๒.ได้กลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนที่เป็นเกณฑ์มาตรฐานเพื่อนำไปใช้ในการพากย์-เจรจาโขนตามแบบฉบับของกรมศิลปากร

๑.๖ นิยามศัพท์

ผู้พากย์ - เจรจาโขน หรือ **คนพากย์ - เจาจาโขน** คือ บุคคลที่ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องและพูดแทนตัวโขนในขณะที่ตัวโขนแสดง โดยใช้การพากย์และการเจรจา เพื่อสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจว่า ตัวโขนมีความรู้สึกนึกคิดอย่างไรในขณะที่ตัวโขนแสดง

พากย์ คือ การขับร้องประกอบการแสดงโขนตามบทโขนที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง ๑๖ แบ่งออกเป็น ๖ ประเภท คือ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์โอ้ พากย์ชมดง พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด โดยใช้ทำนอง ๓ ทำนอง คือ พากย์เดินทำนองหรือพากย์ทำนองปกติ พากย์โอ้ และพากย์ชมดง การพากย์ไม่ว่าพากย์ชนิดใดๆ เมื่อพากย์จบไปบทหนึ่งๆ ตะโพนจะต้องตีท้าให้กลองทัดตีรับสองครั้ง คนพากย์จะร้องรับด้วยคำว่า “เพ้ย”

เจรจา คือ การพูดไปตามทำนองตามบทโขนที่ประพันธ์ด้วยคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว ที่มีการส่ง-รับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ ซึ่งใช้เป็นคำพูดหรือบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดของตัวโขน โดยใช้ทำนอง ๓ ทำนอง คือ *ทำนองบรรยาย* เป็นการเจรจาตอนบรรยายการกระทำ หรือความรู้สึกนึกคิดตลอดจนอารมณ์ของตัวแสดง ผู้เจรจาโขนทำนองบรรยาย ถ้าไม่มีความชำนาญเพียงพอบางครั้งเสียงอาจจะหลงหรือแปร่งได้ *ทำนองพูด* เป็นการเจรจาตอนที่เป็นคำพูดโต้ตอบกันของตัวโขนคล้ายการพูดโต้ตอบตามปกติ และ*ทำนองพูดปกติ*หรือ*เจรจาแบบกวนมุข*

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

"โขน" เป็นนาฏกรรมไทยที่ผู้แสดงต้องสวมหัวโขนในขณะแสดงจึงไม่สามารถพูดหรือร้องอะไรได้ในขณะแสดง "*เปรียบเสมือนคนใบ้ ดังที่พูดกันอยู่เสมอว่า 'โขนใบ้'* "[๑] ดังนั้น ในการแสดงจึงจำเป็นต้องมีคนพูดแทนผู้แสดง คือ "ผู้พากย์-เจรจา" ดั้งนั้น "*คนพากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน*"[๒] เพราะผู้พากย์-เจรจานั้นต้องทำหน้าที่สื่อสารแทนผู้แสดงไปยังผู้ชม ทั้งยังต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดของผู้แสดงไปยังผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมรับรู้และเข้าใจ เพราะฉะนั้นแล้วผู้พากย์-เจรจาจึงจำเป็นต้องมีคุณสมบัติที่ดีเหมาะสม

สำหรับบทนี้ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาที่นำเสนอออกเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนแรก เสนอแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการพากย์-เจรจาโขน คือ ทฤษฎีการขับร้องของสุริยพงษ์ บุญโกมล ว่าด้วยการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผน ทฤษฎีการใช้อวัยวะที่ใช้ในขับร้องเพลงไทย และแนวคิดเรื่อง "ทาง" ของนายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติด้านดนตรีไทย ปี พ.ศ. ๒๕๒๘ ว่าด้วยเรื่อง ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุกๆ เสียง จำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียง ได้แก่ ทางเพียงออล่าง ทางใน ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

ส่วนที่ ๒ แบ่งเนื้อหาออกเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนแรกเสนอประวัติความเป็นมาของการพากย์และการเจรจาโขนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยอาศัยการวิเคราะห์จากตัวบทโขนและเอกสารต่างๆที่สามารถสืบค้นได้ เพื่อแสดงให้เห็นในมิติเรื่องวิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจาโขน และส่วนที่ ๒ เสนอองค์ความรู้ต่างๆที่เกี่ยวกับบทพากย์-เจรจาโขน อาทิ หน้าที่และความสำคัญของบทพากย์-เจรจาเป็นต้น ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๒.๑ ทฤษฎีและแนวคิดที่เกี่ยวข้อง

๒.๑.๑ ทฤษฎีการขับร้อง

ธนิต อยู่โพธิ์กล่าวไว้ว่า "*หมื่นพากย์ ฯ เป็นผู้มีกระแสเสียงดังและมีกังวานแจ่มใสอยู่เสมอ...*"[๓] แสดงให้เห็นว่า อาวุธที่สำคัญสำหรับคนพากย์ที่จะต้องมีเป็นอันดับแรกก็คือ **"เสียง"**

---

[๑] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๐), หน้า ๑๐๒ – ๑๐๓.

[๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๓.

[๓] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๘๕), หน้า จ.

เสียง เกิดจากการสั่นสะเทือนของวัตถุ วัตถุใดที่สั่นสะเทือนได้ก็จะเกิดคลื่นเสียง คลื่นเสียงเหล่านั้นก็จะถูกส่งไปยังหูของเรา เสียงที่ได้ยินจะเป็นเสียงสูง ต่ำ หนัก เบาหรือมีคุณภาพเสียงในลักษณะต่างๆนั้นขึ้นอยู่กับแหล่งที่มาหรือแหล่งกำเนิดของเสียง ซึ่งแหล่งกำเนิดเสียงของคนเราเกิดจากอวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย เช่น ลำคอ ซึ่งส่วนลำคอของมนุษย์นั้น ประกอบด้วย หลอดเสียง หรือกล่องเสียง (Larynx) ซึ่งอยู่ที่ลำคอบริเวณที่เราเรียกว่า ลูกกระเดือก (Adam's apple) อยู่เหนือท่อหลอดลม (Trachea) และใต้ท่อช่องคอ (Pharynx) กล่องเสียงประกอบด้วยกระดูกอ่อนหลายชิ้น ซึ่งยึดติดกันได้ด้วยกล้ามเนื้อ, เอ็นสายเล็กๆ และพังผืด ทำหน้าที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวของกล่องเสียง ภายในกล่องเสียงจะมีช่องว่างเล็กๆที่เรียกว่า Laryngeal Cavity ซึ่งจะมีแผ่นเนื้อเยื่อบางๆ ๒ เส้นยื่นออกมาเหมือนปีก ๒ ข้างของหลอดลม ความยาวประมาณครึ่งนิ้ว ขึงจากหน้าไปหลังซึ่งเรียกว่า เส้นเสียง (Vocal Cord) ซึ่งมีความยืดหยุ่น สามารถปรับให้หย่อน ตึง หรือเปลี่ยนรูปได้[๔]

สุริยพงษ์ บุญโกมล กล่าวว่า กลวิธีในการขับร้องเพลงไทย หมายถึง การขับร้องที่มีศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนตามหลักการที่เรียกว่า *“คีตศิลป์”* ซึ่งจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนที่ถูกต้องทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้อง ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียง และลีลา นอกจากนั้นผู้ขับร้องจะต้องคำนึง และระมัดระวังเกี่ยวกับระยะช่องไฟในการหายใจในขณะที่กำลังขับร้องให้ถูกต้อง ตรงตามจังหวะทั้งในเนื้อร้องและเสียงเอื้อนทำนองเพลงให้เป็นที่เป็นทาง[๕] ซึ่งมีหลักการและขั้นตอนในการปฏิบัติดังนี้

๒.๑.๑.๑ การทำความเข้าใจกับบทร้อง

ผู้ขับร้องควรพิจารณาทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทร้องหรือบทประพันธ์ให้ดีเสียก่อน แล้วจึงแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์นั้นๆ โดยให้คงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นไว้ ในการขับร้องผู้ขับร้องก็หยุดพักหายใจหรือพักเติมให้ถูกต้องตรงตามวรรคตอนที่แบ่งไว้ คือ หายใจก่อนหรือหลังถ้อยคำหรือบทร้องในแต่ละวรรคอย่างถูกต้องเหมาะสม ไม่ควรหายใจไม่เป็นที่เป็นทาง เพราะอาจจะทำให้ความหมายเปลี่ยนได้ และทำให้ผู้ฟังขาดอรรถรสในการฟัง

๒.๑.๑.๒ การสื่ออารมณ์และความรู้สึก

เมื่อพิจารณาความหมายและแบ่งวรรคตอนของบทร้องแล้ว ผู้ขับร้องจะต้องคำนึงการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามบทร้องให้เหมาะสมกับบทเพลง ผู้ขับร้องต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกในขณะที่ขับร้องให้ผสมผสานกลมกลืนกันระหว่างเสียงเอื้อนทำนองและบทร้อง

---

[๔] ชมรมดนตรีไทย กปภ. , **เทคนิคการขับร้อง: เพลง** จาก http://music.pwa.co.th/st/index.php?option=com_content&view=article&id=109:2008-08-24-07-20-38&catid=59:2008-08-24-06-58-05&Itemid=83 ค้นเมื่อ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

[๕] สุริยพงษ์ บุญโกมล, **สอนขับร้องเพลงไทย** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๕๓), หน้า ๑๐๑.

เจืออารมณ์เข้าไว้ในเวลาเอื้อนทำนองและบทร้อง ต้องทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามและซาบซึ้งในบทเพลงนั้นๆ

๒.๑.๑.๓ การหายใจ

สิ่งสำคัญที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยเกิดความไพเราะ จะต้องคำนึงถึงระยะช่องไฟในการหายใจให้ถูกต้องตามวรรคตอน ทำให้การขับร้องดำเนินไปอย่างราบรื่น ผู้ฟังจะไม่รู้สึกสะดุดหู สะดุดอารมณ์ ฟังแล้วเข้าใจถึงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นๆ

๒.๑.๑.๔ การใช้ลีลา

เพิ่มลีลาในการขับร้องเข้าไปทั้งในเสียงเอื้อนทำนองและการผันเสียงของคำร้องให้มีความวิจิตรงดงามประดุจกับการเอื้อนเสียงไพเราะ **“ ฮื้อ อือ อื่อ”** นั่นเอง

๒.๑.๑.๕ การมีความเข้าใจในศัพท์สังคีต

ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของทฤษฎีและความหมายของศัพท์สังคีตที่เป็นองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติได้เรียบเรียงไว้ เช่น ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียงและลีลา รวมถึงการหายใจด้วย

จากที่กล่าวมานี้จะเห็นได้ว่า เมื่อพูดถึงคำว่า “คีตศิลป์” ซึ่งหมายถึงศิลปะแห่งการเปล่งเสียงอันเป็นต้นแบบของการขับร้องเพลงไทย การขับเสภา หรือการพากย์-เจรจาโขนก็ตาม จะเห็นได้ว่าสิ่งแรกของผู้ที่จะเป็นนักร้อง นักขับ หรือนักพากย์ จะต้องมีคุณสมบัติทางเสียงกล่าวคือมีเสียงดีเป็นอันดับแรก ซึ่งเสียงของคนเรานั้นเกิดจากลำคอ บริเวณกล่องเสียงที่อยู่แนวเดียวกับลูกกระเดือกของมนุษย์ ในขณะเดียวกันผู้ที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้ก็ควรที่จะยึดหลักในการปฏิบัติตามหลักการขับร้องเพลงไทยอันประกอบด้วย การทำความเข้าใจกับบทร้อง การสื่ออารมณ์และความรู้สึก การหายใจ การใช้ลีลาและการมีความเข้าใจในศัพท์สังคีต เพื่อเป็นบรรทัดฐานในการพากย์-เจรจาโขนต่อไป

๒.๑.๒ ทฤษฎีการใช้อวัยวะที่ใช้ในขับร้องเพลงไทย

กล่องเสียง เป็นอวัยวะสำคัญที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยที่อยู่บริเวณลำคอตรงกลางคอ มีลักษณะนูนแหลม เรียกว่า ลูกกระเดือก ส่วนนี้จะเห็นได้ชัดเจนในผู้ชาย ห่อหุ้มด้วยแผ่นกระดูกอ่อน ส่วนบนมีกระดูกอ่อนชิ้นหนึ่งพับ เปิด-ปิดเมื่อสูดลมหายใจเข้าออกและจะปิดเมื่อมีการกลืนอาหารหรือน้ำ[๖] นอกจากนี้แล้วยังมีหน้าที่เปิดให้ลมผ่านไปยังเส้นเสียง เพื่อสร้างเสียง ซึ่งจะสั่นสะเทือนในลักษณะที่ต่างกัน ทำให้เกิดเสียงในระดับต่างๆ และสร้างคุณภาพเสียงที่ต่างกัน เสียง

---

[๖] เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. ๒๕๕๓), หน้า ๑๐๑.

ที่เกิดจากการที่เส้นเสียงถูกดึงเข้าหากันอย่างนุ่มนวล ผู้ร้องจะสามารถเปล่งเสียงขับร้องอย่างนุ่มนวลได้ หรือที่เรียกว่า ร้องเพลงได้ไพเราะ ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายหลักของนักร้อง

การที่จะเปล่งเสียงได้นุ่มนวลนั้น ขึ้นอยู่กับการทำงานของกล้ามเนื้ออย่างเหมาะสมและการทำงานของลมหายใจที่เข้ากันได้ดี ควรหลีกเลี่ยงการเปล่งเสียงอย่างรุนแรงโดยใช้ลมอย่างกระตุก คือ การใช้ลมในการเริ่มต้นเปล่งเสียงมากเกินไปหรือการใช้เสียงที่ทะลักจากหลอดลมส่วนบนที่เรียก "*กลอตตัล แอทแทค*" (glottal attack) ซึ่งเป็นการทำลายเส้นเสียงทำให้มีตุ่มขึ้นที่เส้นเสียง และเส้นเสียงไม่สามารถทำงานได้ตามปกติ เนื่องจากมีลมแทรก หรือมีเสียงที่แตกพร่าและเสียงไม่ใสซึ่งอาการนี้หากไม่รักษาให้หายจะกลายเป็นเรื้อรังที่จะทำให้เสียงแหบถาวร[๗]

สำหรับอวัยวะที่ใช้ในการร้องเพลงนั้นประกอบไปด้วยอวัยวะที่ทำให้เกิดเสียง เช่น คอ เพดาน ปาก ไรฟัน นาสิก กระบังลม และปอด ซึ่งอวัยวะที่จะกล่าวถึงเป็นอันดับแรกได้แก่[๘]

๒.๑.๒.๑ คอ เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการขับร้องที่มีเสียงต่ำที่ใช้กับการออกเสียงของพยัญชนะไทยวรรค กะ หรือ กัณฐชะ อันประกอบด้วยพยัญชนะตัว ก ข ค ฆ ง

๒.๑.๒.๒ เพดาน เป็นตำแหน่งที่ใช้ออกเสียงพยัญชนะไทยในวรรค จะ หรือที่เรียกว่า ตาลุชะ อันประกอบด้วยพยัญชนะไทยตัว จ ฉ ช ฌ ญ

๒.๑.๒.๓ ปาก สำหรับการขับร้องเพลงไทย นับได้ว่าปากเป็นตำแหน่งที่ใช้ขับร้องมากที่สุด เพราะว่าการขับร้องเพลงไทยต้องการเสียงที่ดังออกมาจากลำคอโดยตรง สิ่งสำคัญคือเสียงที่เปล่งออกมาจากปากนั้นจะต้องเป็นถ้อยคำที่ชัดเจน และปากยังเป็นแหล่งที่ทำเสียงสระให้มีเสียงต่างกัน เช่น สระอึ อือ อู ปากเกือบจะปิดสนิท สระอิ อี ปากจะขยายกว้างเล็กน้อย แต่ถ้าเป็นสระอะ อา ปากจะกว้างมากขึ้น เป็นต้น นอกจากนี้ปากยังสามารถใช้เปล่งพยัญชนะในวรรคปะ หรือวรรคโอษฐชะ อันมีพยัญชนะตัว ป ผ พ ภ ม ด้วย

๒.๑.๒.๔ ไรฟัน ตำแหน่งนี้รวมทั้งปุ่มเหงือก อันเป็นตำแหน่งที่ที่เปล่งออกมาในเสียงพยัญชนะวรรค ตะ หรือวรรคทันตชะ ซึ่งประกอบด้วยพยัญชนะไทยตัว ต ถ ท ธ น

๒.๑.๒.๕ นาสิก หรือ เสียงที่ออกมาจากจมูก เป็นตำแหน่งที่ใช้มากพอสมควรในการขับร้องเพลงไทย แต่ในการขับร้องเพลงไทยไม่นิยมให้ออกเสียงจากจมูกโดยตรง

---

[๗] ดวงใจ อมาตยกุล, ๒๕๔๕ อ้างถึงใน เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๕๓), หน้า ๑๐๑.

[๘] เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย**, หน้า ๑๐๓ - ๑๐๔.

ดังนั้นจึงต้องระวังมิให้เสียงออกจากจมูกโดยตรง แต่ควรใช้ในบางโอกาสเท่านั้น เช่น การเอื้อนเสียง เป็นต้น

๒.๑.๒.๖ กระบังลม มีบทบาทสำคัญในการขับร้องเพลงไทย เพราะเพลงไทยจะใช้กล้ามเนื้อหลายๆส่วนในการควบคุมการหายใจ โดยเฉพาะกล้ามเนื้อหน้าท้อง เป็นกล้ามเนื้อส่วนที่สำคัญที่ใช้ควบคุมระบบการหายใจ ควรฝึกการหายใจอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การหายใจเป็นไปโดยธรรมชาติ อันจะส่งผลให้การขับร้องเพลงได้ไพเราะและปฏิบัติเทคนิคที่ต้องการโดยง่าย

๒.๑.๒.๗ ปอด มีคุณสมบัติเกี่ยวกับการขับร้องคือเป็นตำแหน่งที่ทำให้เกิดเสียงโดยปอดกับอวัยวะอื่นๆที่กล่าวมาข้างต้นเมื่อใช้รวมกันก็จะทำให้เกิดเสียงที่ต้องการตามที่สมองสั่งการ

สรุปได้ว่าในการขับร้องเพลงไทยนั้นจะต้องใช้อวัยวะในร่างกายของคนเรา อาทิ คอ เพดาน ปาก ไรฟัน นาสิก กระบังลม และ ปอด เป็นตัวช่วยในการบังคับเสียงออกมา ดังจะได้วิเคราะห์หลักและวิธีการใช้เสียงของการพากย์-เจรจา ในลำดับต่อไป

๒.๑.๓ แนวคิดเรื่อง “ทาง” ของนายมนตรี ตราโมท

นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติด้านดนตรีไทย ปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ทาง”[๙] ที่ตนเองบัญญัติไว้ในศัพท์สังคีตอันเป็นศัพท์เฉพาะทางของหรือศัพท์เทคนิคทางด้านดนตรีไทยไว้ ๓ ความหมายด้วยกัน คือ

๑. “ทาง” หมายถึง วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนเองแตกต่างกัน

๒. “ทาง” หมายถึงวิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว ทางหมู่ ทางพื้น ทางกรอ และทางลูกล้อลูกขัด ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกัน ก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

๓. “ทาง” หมายถึงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) ซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุกๆ เสียง ดังจะจำแนกเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียงดังต่อไปนี้

ก. *ทางเพียงออล่าง (หรือทางในลด)* เรียกชื่อตามลูกฆ้องวง ใหญ่ ลูกที่ ๑๐ (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า “ลูกเพียงออ” อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียง ฟา เพราะเมื่อบรรเลงทางนี้ เสียงฆ้องลูกนี้มักจะเป็นเสียงหลัก (Tonic)

---

[๙] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๐๗), หน้า ๑๒.

หรือเป็นเสียงที่ปกครอง (Governing Sound) ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ละครดึกดำบรรพ์ หรือละครอื่นๆ ที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้เพียงว่า “ทางเพียงออ” แต่เมื่อมีทางบรรเลงของวงมโหรีและเครื่องสายซึ่งเรียกว่าทางเพียงออเหมือนกันจึงต้องแยกเป็นทางเพียงออล่าง และทางเพียงออบน ที่เรียกทางนี้อีกอย่างว่าทางในลดนั้น หมายถึงว่า บรรเลงลดจากทางในลงมา ๑ เสียง

ข. *ทางใน* สูงกว่าทางเพียงออล่าง ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ซอล ที่เรียกว่าทางในนี้เรียกชื่อตามปี่ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ซึ่งเป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ปี่นี้ชื่อว่า “ปี่ใน” ทางนี้มักใช้บรรเลงประกอบละครในหรือละครนอกและโขนในปัจจุบัน

ค. *ทางกลาง* สูงกว่าทางใน ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง ลา ที่เรียกว่าทางกลางนี้เรียกตามชื่อ “ปี่กลาง”ซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ

ง. *ทางเพียงออบน* (หรือทางนอกต่ำ) สูงกว่าทางกลาง ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียงซีแฟลต ที่เรียกว่าทางเพียงออบนนี้ เรียกตามชื่อ “ขลุ่ยเพียงออ” ซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออล่าง จึงเติมคำว่า “บน” ดังกล่าวแล้ว ทางนี้บางทีก็เรียกว่าทางนอกต่ำ เพราะว่าต่ำกว่าทางนอกลงมา ๑ เสียงและเรียกตามชื่อ “ปี่นอกต่ำ” ที่เป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประจำกับการบรรเลงมโหรีและเครื่องสาย หรือปี่พาทย์ที่บรรเลงเพลงสำเนียงมอญ เช่น แขกมอญ สุดสงวน

จ. *ทางกรวด* (หรือทางนอก) สูงกว่าทางเพียงออบน ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง โด ที่เรียกว่าทางกรวด เห็นจะด้วยเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ที่เรียกว่าทางนอกนั้นเรียกตามชื่อ “ปี่นอก” ที่เป่าประกอบกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกันกับปี่ในเป่าทางใน ทางนอกนี้ใช้บรรเลงประกอบกับการขับเสภาหรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปรกติ ละครนอกในสมัยโบราณซึ่งผู้แสดงเป็นชายก็ใช้เสียงนี้

ฉ. *ทางกลางแหบ* สูงกว่าทางกรวด ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง เร ที่เรียกว่าทางกลางแหบก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก เหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอก ทางนี้มิได้ใช้ประจำกับการแสดงอะไร มักจะแทรกอยู่ในการบรรเลงเพลงที่เป็นทางใน เมื่อย้ายบันไดเสียง เช่น เพลงจำพวกทยอย (นอกจากทยอยนอก)

ช. *ทางชวา* สูงกว่าทางกลางแหบ ๑ เสียง เสียงที่เป็น Tonic จึงเทียบได้กับเสียง มี ที่เรียกว่าทาง ชวา ก็เรียกตามชื่อ “ปี่ชวา” ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงในทางนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวาเป็นต้น

ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้ว่าจะผสมปี่ชวาก็ไม่บรรเลงทางชวา หากแต่บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เพื่อสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงปี่พาทย์

ซึ่ง คำว่า “ทาง” ที่มนตรี ตราโมท กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้ที่จะเป็นนักดนตรีนักร้องหรือแม้กระทั่งผู้ที่จะเป็นนักพากย์ - เจรจาโขนที่ดีได้จำเป็นต้องมีความรู้ และเข้าใจในศาสตร์ทางด้านนี้เป็นอย่างมาก เพราะจะทำให้ผู้ที่จะเป็นนักพากย์ – เจรจาโขนทั้งหลายสามารถฟังเสียงการบรรเลงเสียงสุดท้ายของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ที่เรียกว่า “*ลูกตก*” ได้ หรืออาจจะเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “*ชินหู*” กับเสียงของดนตรีที่บรรเลงจบลงในแต่ละเพลงของการบรรเลงวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนได้ ทั้งนี้เพื่อมิให้ผู้พากย์ - เจรจาตั้งเสียงพากย์ผิดเสียงกับเสียงเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการพากย์ประเภทพากย์โอ้ อันเป็นพากย์ประเภทหนึ่งที่จะกล่าวโดยละเอียดต่อไป

นอกจากนี้ คำว่า “ทาง” ยังทำให้สามารถแยกแยะออกได้ว่า ผู้พากย์ – เจรจา ผู้นั้นเป็นศิษย์ของครูท่านใด อันเนื่องจากมีลีลาการพากย์ – เจรจาเหมือนกับผู้ถ่ายทอดหรือต้นแบบนั้นๆ ได้อีกด้วย

๒.๒ วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

๒.๒.๑ ความรู้เกี่ยวกับ “โขน”

๒.๒.๑.๑ ที่มาคำว่า “โขน”

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒ ให้ความหมายของคำว่า “โขน” ไว้ว่า “*การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่าง ๆ ที่เรียกว่า หัวโขน*”[๑๐]

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายถึงที่มาของคำว่า “โขน”[๑๑] ซึ่งสรุปโดยสังเขปได้ดังนี้

ในภาษาเบงคาลี มีคำที่มีเสียงและอักขรวิธีใกล้เคียงกับคำว่า “โขน” คือ คำว่า “โขละ” “โขล” หรือ “โขพะ” หมายถึง เครื่องดนตรีหนังชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้สำหรับตี มีรูปล่างเหมือนมฤทังคะ (ตะโพน) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในงานมงคล เวลาตีผู้ตีจะวางไว้บนตัก มีเสียงดัง ใช้ประกอบการแสดงละครเร่ ที่เรียกว่า “ยาตรา” หรือ “ชาตรา” ซึ่งมีลักษณะละครชาตรีของไทย เมื่อเวลาแสดงจะตีโขล เพื่อประกาศให้ผู้คนในตำบลหรือบริเวณใกล้เคียงได้ยิน

---

[๑๐] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๒๐๘.

[๑๑] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๖), หน้า ๒๙ – ๓๙.

สันนิษฐานว่า หากเครื่องดนตรีชิ้นนี้ *"เข้ามาในไทย เพื่อใช้ประกอบการแสดงนาฏกรรมชนิดหนึ่งเนืองๆ* เราจะเลยพากันทึกทักเรียกชื่อ การเล่นชนิดนั้นว่า 'โขล' ตามชื่อเครื่องดนตรีไป"[๑๒]และเปลี่ยนเป็น "โขน" ที่ใช้ น สะกด ก็เพราะไทยไม่นิยมการออกเสียง อะ ท้ายตัวสะกด[๑๓]

ในภาษาทมิฬ มีคำว่า "โกล" หรือ "โกลัม" ซึ่งแปลว่า "เพศ" เช่น เพศชาย เพศหญิง หรือแปลอีกอย่างหนึ่งได้ว่า *"การประดับตกแต่งตามลักษณะเพศให้รู้ว่าเป็นชายหรือหญิง"*[๑๔]

ในภาษาอิหร่าน มีคำว่า "ควาน" หรือ "โขน" ซึ่งหมายถึงผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตุ๊กตาหรือหุ่นในละคร ซึ่งเป็นที่นิยมกันแพร่หลายของชาวอิหร่าน

เมื่อพิเคราะห์ดูตามความหมายของคำว่า "โขน" และการออกเสียงคำนี้ในภาษาต่างๆดังที่กล่าวมาแล้ว ก็พอจะมีความหมายใกล้เคียงกับโขนของไทยอยู่บ้าง เช่น กล่าวถึงเครื่องดนตรี "ตะโพน" ที่เราใช้ในการเล่นโขน กล่าวถึงการพากย์ การเจรจาแทนตัวหุ่น กล่าวถึงการแต่งตัวเพื่อบอกเพศหญิงหรือชาย เพราะการแสดงโขนนั้น ใช้ผู้ชายล้วนนี่ก็ตรงกับการแต่งกายในการแสดงโขนไทย แต่ก็ยังไม่มีความหมายศัพท์ภาษาใดกล่าวถึงผู้เต้นผู้รำเลย

สำหรับในพจนานุกรมในภาษาเขมรนั้น มีคำที่เกี่ยวข้องอยู่ ๒ คำ คือ คำว่า "โขล" และ "ละโขน" คำว่า "โขล" หมายถึง ละครชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนคำว่า "ละโขน" นั้น หมายถึง มหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเรื่องต่างๆ[๑๕]

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ทรงดำรัสไว้ในสาส์นสมเด็จ ความว่า

> *.. ดูหนังสือขอมที่พิมพ์ใต้รูป เขียนว่า "ละโขนพระกรุณา" นี่มาได้ความรู้อย่างประหลาด ซึ่ง* ***ไม่เคยนึกเลยว่าคำละครกับโขนนี้จะเป็นคำเดียวกัน หากต่างไปตามเสียงที่เรียกแปร่งไปจากกันเท่านั้น*** *...*[๑๖]

---

[๑๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๑.

[๑๓] สุนันทา โสรัจจ์, **โขนละครฟ้อนรำ ภาคพิเศษ** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, ๒๕๑๘), หน้า ๔๓.

[๑๔] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๓๑.

[๑๕] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๓๘.

[๑๖] พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ, **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ** (นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๒), หน้า ๖๓.

กราบทูล กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทราบฝ่าพระบาท

ได้เห็นรูปละครเมืองเขมร มีหนังสือขอมจดไว้ใต้รูปว่า "ละโขน พระกรุณา" ก็มาสะดุ้งใจว่า ***โขนนั้นคือละโขน แต่หากพูดเร็ว "ล" ตกหายไปเสีย ละโขนก็คือ ละคร นั่นเอง***

สระโอกับสระออ เพี้ยนกันได้โดยง่าย เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำของ เป็นต้น

คำโขนละครนี้เคย คิดแปลและหาที่มากันมาพักหนึ่งแล้ว เมื่อมาพบที่มาชอบกลเข้า จึงได้รายงานมาทูลถวาย

ป.ล. เขมร อักขรวิธีไม่มีเสียงสูงต่ำ เห็นจะอ่าน ละโคน[๑๗]

นริศ

๒๖ กันยายน ๒๔๖๕

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายถึงความหมายของคำว่า "โขน" กับ "ละคร" ไว้ว่า

*ความจริงคำว่า "โขน" และ "ละคร" นั้นดูเหมือนจะเป็นคำๆเดียวกัน ในภาษาเขมรเก่าเรียกละครหลวงว่า "****ละโขนพระกรุณา" คนไทยได้นำศัพท์นี้มาใช้และใช้ได้ในสองความหมายคือคงคำไว้ให้มีสองพยางค์*** *ออกเสียงว่า "ละคร" คำหนึ่ง หมายถึง การแสดงอย่างหนึ่ง และ****ตัดพยางค์หน้าออกเหลือแต่พยางค์เดียวว่า "โขน" แล้วใช้เรียกการแสดงเรื่องรามเกียรติ์แต่เรื่องเดียวอีกอย่างหนึ่ง*** ... [๑๘]

จากข้อสันนิษฐานคำว่า "โขน" ตามนิรุกติศาสตร์ที่ยกมากล่าวข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าคำว่า " *โขน เป็นคำบัญญัติขึ้นในภาษาไทย หรือเป็นคำที่ยืมมาใช้จากภาษาอื่นยังหาพบหลักฐานและปรากฏคำอธิบายไม่* "[๑๙] แต่สามารถสรุปได้ว่า "โขน" คือ การแสดงหรือละคร

---

[๑๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๔.

[๑๘] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "นาฏศิลป์และละครไทย," ใน **ลักษณะไทย เล่ม ๓: ศิลปะการแสดง**, ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช และ นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บรรณาธิการ, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑), หน้า ๔๒.

[๑๙] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๒๙.

ชนิดหนึ่ง ที่แตกต่างจากละครอื่นๆตรงที่เรื่องที่เล่นมีจำกัด คือ เล่นเฉพาะรามเกียรติ์ ผู้เล่นจะต้องแต่งกายและสวมหน้ากากหรือหัวในขณะแสดง และมีการดำเนินเรื่องด้วยผู้พากย์-เจรจาก็ว่าได้

๒.๒.๑.๒ ที่มาของการแสดงโขน

ที่มาของ “โขน” นี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายถึงต้นเค้าของโขนนี้มีที่มาจากอินเดียโบราณ ตามพระดำริต้นเค้าเรื่อง *“รูปยักษ์รำ”* ที่น่าจะเป็นหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับการเผยแพร่ศิลปะนาฏกรรมของอินเดียมาสู่ไทย[๒๐] ในสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่ ๑๑ เมษายน ๒๔๗๙ ความว่า

> ***โขนนั้น จำได้ว่าฝ่าพระบาททรงพระดำริว่ามาแต่รูปจำหลักฝาในเทวสถาน เพื่อเป็นการเผยพระเกียรติคุณแห่งพระเป็นเจ้า*** *ประสงค์จะแผ่ศาสนาแรกถ่ายจากฝาออกมาเป็นหนังก่อน* ***เพื่อพาไปเที่ยวเผยแผ่ในที่ต่างๆได้ แล้วก็ประดิษฐ์ทำแปลงไปให้เป็นรูปภาพตัวกลม คือหุ่น เมื่อเป็นหุ่นแล้วก็เลื่อนไปเป็นคน คือ โขน*** *การที่โขนเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องมหาภารตะนั้นก็เพราะสืบมาแต่รูปจำหลักเทวสถานซึ่งแสดงเรื่องอวตารทั้งสองเรื่อง รามเกียรติ์คือ “รามจันทราวตาร” เรื่องมหาภารตะคือ “กฤษณาวตาร” แสดงเรื่องพระกฤษณะช่วยพระอรชุนรบศึก ละครนั้นแน่อย่างทรงพระดำริ พวกเรานับถือพระพุทธศาสนาจึงเปลี่ยนทางเทียบเอาโขนมาเล่นเรื่องชาดก เป็นการเผยแผ่พระบารมีพระพุทธเจ้า*[๒๑]

นอกจากนี้ทรงสันนิษฐานถึงที่มาระหว่าง โขน กับ ละคร ไว้ในสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่ ๗ กันยายน ๒๔๖๑ ไว้ว่า

> *... ละครกับโขนนี้ เราคงเรียนมาคนละทาง* ***โขนคงร่ำเรียนขึ้นจากทางเขมร เพราะเรียกชื่อเป็นพยานอยู่****[*] *ละครคงเรียนมาจาทางปักษ์ใต้ เพราะร้องรับลูกคู่มีเป็นพยานอยู่ ทั้งสองสาขานี้ต้นคงอยู่ชวา ...* [๒๒]

---

[๒๐] ฤดีรัตน์ กายราศ, **สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๕๕), หน้า ๓๗.

[๒๑] พูนพิศ อมาตยกุล, **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ**, หน้า ๖๕.

[*] ทรงหมายถึงคำว่า “ละโขนพระกรุณา”.

จากข้อความที่ยกมาแสดงให้เห็นถึงเค้าเงื่อนเรื่องของ “โขน” ทางโบราณคดีและภาษาศาสตร์ นอกจากนี้แล้ว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานเรื่องเค้ามูลของการแสดงโขนของไทย ทรงอธิบายแทรกอยู่ในพระนิพนธ์เรื่อง ตำราฟ้อนรำบ้าง ตำนานเรื่องละครอิเหนาบ้าง จึงขอยกมาไว้ดังต่อไปนี้

> *การละเล่นของไทยเราที่อาศัยการฟ้อนรำเป็นหลักมี ๓ อย่างด้วยกัน คือ ระบำอย่าง ๑ ละครอย่าง ๑ โขนอย่าง ๑ ... โขนนั้นเดิมเล่นเป็นการพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้าในไสยศาสตร์ คือพระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสวงสวัสดิมงคล เล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่นเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งมีมนุษย์ ยักษ์และลิง พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง*
>
> *ต้นตำราเดิมของโขน พวกพราหมณ์ก็พามาจากอินเดียเหมือนกับตำราระบำและละคร แต่ตำราเดิมทีเดียวจะอย่างไรหาทราบปรากฏชัดไม่ได้แต่สันนิษฐานตามเค้าเงื่อนที่ปรากฏอยู่ในลักษณะพระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งว่าให้ตำรวจแต่งเป็นยักษ์ มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาและวานร เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังนี้ เข้าใจว่าโขนชั้นเดิมเห็นจะเล่นทำนองเดียวกับ “การแสดงตำนาน” ที่เราเล่นกันชั้นหลังนี้ ไม่ได้ฟ้อนรำ ต่อนานมาเมื่อโขนกลายเป็นเครื่องมหรสพอย่าง ๑ จึงได้ใช้ฟ้อนรำ พวกที่เป็นมนุษย์รำตามแบบตำรารำที่กล่าวมาแล้ว พวกที่เป็นยักษ์และเป็นลิงมีแบบหัดท่ายักษ์และท่าลิงไปต่างหาก ...*[๒๓]

และทรงอธิบายที่มาของโขนว่ามาจาก “ชักนาคดึกดำบรรพ์” ไว้ว่า

> *เรื่องตำนานของการเล่นโขนในประเทศนี้ มีเค้ามูลอยู่ในกฎมณเฑียรบาลตอนตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก จะยกมากล่าวแต่เฉพาะที่เนื่องด้วยการเล่นโขน มีเนื้อความว่าในการพระราชพิธีอินทราภิเษกนั้น ปลูกเขาพระสุเมรุสูงเส้น๑ กับ ๕ วา ที่ท้องสนามหลวง และที่เชิงเขาทำเป็นรูปนาค ๗ เศียรเกี้ยวพระสุเมรุ แล้ว “เลกตำรวจ (แต่ง) เป็นรูปอสูร ๑๐๐ มหาดเล็กเป็น*

---

[๒๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๓ - ๖๔.

[๒๓] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ: ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๖), หน้า ๑๘๑.

เทพยาดา ๑๐๐ (และ) เป็นพาลี สุครีพ มหาชมพู แลบริวารพานร (อีก) ๑๐๓ ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพยาดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง" ถึงวันที่ ๕ ของการพระราชพิธีเป็นวันกำหนดชัดนาคดึกดำบรรพ์ และวันที่๖ เป็นวันชุบน้ำสุรามฤต "เทพยดาผู้ (เล่น) ดึกดำบรรพ์พร้อม (ด้วย) รูปพรอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศณุกรรม ถือเครื่องสำหรับธรรมเนียมเข้ามาถวายพระพร" ดังนี้ ... บางทีเกิดมีกรมโขนขึ้นก็จะมาแต่การเล่นดึกดำบรรพ์ในพระราชพิธีอินทราภิเษกนี้เอง โดยทำนองจะมีพระราชพิธีอื่นอันมีการเล่นแสดงตำนานเป็นส่วนหนึ่งในการพิธีเกิดเพิ่มเติมขึ้นโดยลำดับมา จนการเล่นแสดงตำนานกลายเป็นการที่มีเนืองๆ และเอามหาดเล็กหลวงมาหัดเป็นโขนตามแบบแผนซึ่งมีอยู่ในตำราพระราชพิธีอินทราภิเษก เพราะเป็นลูกผู้ดีฉลาดเฉลียวฝึกหัดเข้าใจง่าย ใครได้เลือกก็ยินดีเสมอได้รับความยกย่องอย่างหนึ่ง เพราะฉะนั้นจึงได้เป็นประเพณีสืบมาจนชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้[๒๔]

จากความที่ยกมาอ้างข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นว่า "โขน" เป็นการเล่นเพื่อประกอบพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ ฉะนั้นจึงเป็นการแสดงของหลวงเท่านั้น ด้วย "*เป็นการละเล่นกลางแจ้ง ต้องใช้ตำรวจ มหาดเล็กและผู้คนจำนวนมากซึ่งหมายความว่าจะต้องสิ้นเปลืองค่าใช้จ่ายมหาศาล จึงไม่เล่นการดึกดำบรรพ์นี้บ่อยๆ*"[๒๕] ทำให้ "*โขนเป็นการเล่นของผู้ดีมีบรรดาศักดิ์เล่นในพระราชพิธี ละครเป็นการเล่นของราษฎรที่รับจ้างหาเลี้ยงชีพ*"[๒๖] และถือได้ว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์เป็น "*การแสดงโขนโรงใหญ่ครั้งแรกก็เป็นได้*"[๒๗]

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวถึงที่มาในของโขนอีกอย่างหนึ่งว่า การแสดงโขนนั้นมีลักษณะคล้ายการแสดงละครรำชนิดหนึ่งที่เล่นกันในอินเดียใต้ แถบฝั่งมลบาร์ ที่เรียกว่า "กถักกฬี"[๒๘] ลักษณะของการแสดงนั้นจะแสดงกลางแจ้ง แสดงเรื่องตำนานเกี่ยวกับพระเป็นเจ้าและเรื่องกาพย์ต่างๆ เช่น มหาภารตะ รามายณะ และนิทานในเรื่องคัมภีร์ปุราณะต่างๆ เป็นต้น ในขณะแสดงจะมีคนร้องเพลงหรือคนพากย์ยืนอยู่หลังตัวละคร หรือผู้แสดง ผู้แสดงจะเต้นรำทำท่าทางไปตามบท ด้วยการแสดงสีหน้าและการเคลื่อนไหวไปตามเสียงเพลง[๒๙]

---

[๒๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๒๘ – ๒๒๙.

[๒๕] สุจิตต์ วงษ์เทศ, **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๓๒), หน้า ๑๙๘ – ๑๙๙.

[๒๖] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ**, หน้า ๒๒๙.

[๒๗] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "นาฏศิลป์และละครไทย", หน้า ๔๒.

[๒๘] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๒๖.

[๒๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑.

หากพิจารณาจากหลักฐานทางโบราณคดีแล้ว ไม่ปรากฏการเรียกการละเล่นต่างๆตามที่มีมาแต่โบราณว่า “โขน” อยู่เลย และเรื่องที่ใช้แสดงนั้น คือ เรื่องรามเกียรติ์ ไม่ใช่แสดงตอนกวนน้ำอมฤตเหมือนที่กล่าวถึงในตำรานาฏยศาสตร์ “หากแต่ในการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ได้พรรณนาถึงผู้เล่นแต่งตัวเป็นเทวดา อสูร (ยักษ์) ลิง เหมือนกับโขนเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยเหตุนี้ ศิลปะบางส่วนของการเล่นโขนอาจสืบเนื่องมาจากเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์บ้างก็ได้”[๓๐]

นอกจากนี้แล้วโขนนั้นเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นจากการผสมของการละเล่นต่างๆ อาทิ *“การเล่นโขนน่าจะมาจากการเล่นหนัง ซึ่งก็อาจเป็นได้ เพราะมีบทพากย์บทเจรจาเรื่องรามเกียรติ์สำหรับเล่นหนัง...”*[๓๑] อีกทั้งโขนยังมีกระบวนท่าเต้น ท่ารำต่างๆที่คล้ายคลึงกับผู้เชิดหนัง ประกอบกับนำ “ท่าขึ้นลอย” และท่ารบต่างๆ ที่ปรากฏบนตัวหนังมาใส่ไว้ในกระบวนรำต่างๆ เพราะ *“ได้พลอยเห็นสวยเห็นงามไปตามจิตรกรผู้สร้างหนังใหญ่ขึ้น จึงจำเป็นต้องหัดโขนให้ขึ้นลอยหรือทำท่ารบต่างๆที่เรียกว่า ‘ท่าจับ’ ได้จริงตามที่จิตรกรได้ฉลุไว้บนหนังใหญ่ ทั้งที่การหัดและการแสดงนั้นกว่าจะทำได้ก็ต้องประดักประเดิดลำบากมากเพราะเป็นท่าที่ฝืนธรรมชาติ”*[๓๒]

แต่ในมิติของการแสดงนั้นมีความแตกต่างกันอยู่มาก กล่าวคือ *“หนังใหญ่นั้นดั้งเดิมก็เป็นภาพนิ่งประกอบการอ่านกาพย์เรื่องรามเกียรติ์ ส่วนโขนนั้นแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน ใช้กาพย์ฉบับเดียวกันมีวิธีพากย์วิธีเจรจาเหมือนหนังใหญ่ แต่โขนนั้นมีคนเป็นผู้แสดงครบสามมิติ ประกอบกับการรำหน้าพาทย์ต่างๆ ซึ่งต้องมีดนตรีประกอบ สรุปแล้วมีความเคลื่อนไหวเป็นจริงเป็นจังมากกว่า”*[๓๓]

สำหรับ *“ศิลปะการเต้นโขนบางอย่างบางตอนก็ได้ท่ามาจากท่าทางของกระบี่กระบองด้วย”*[๓๔] ซึ่งดัดแปลงมาจากการละเล่นอย่างหนึ่งในสมัยโบราณที่เรียกว่า “สรรพยุทธ” และ “สรรพคิลา” คือ การละเล่นที่เกี่ยวข้องกับการต่อสู้ด้วยอาวุธ หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “รำอาวุธ” หรือ “กระบี่กระบอง” ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า “War Dance” หรือ “วีรชัย”[๓๕]

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช อธิบายถึงเหตุที่โขนมีการผสมการรำกระบี่กระบอง ไว้ว่า

---

[๓๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖.

[๓๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖.

[๓๒] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, “นาฏศิลป์และละครไทย”, หน้า ๔๖.

[๓๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๖- ๔๗.

[๓๔] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๒๗.

[๓๕] สุจิตต์ วงษ์เทศ, **ร้องรำทำเพลง**, หน้า ๑๘๔.

> ***การแสดงโขนนั้นมีฉากรบพุ่งระหว่างกองทัพกับกองทัพวานร ของพระรามอยู่ทุกตอนก็ว่าได้ เพื่อให้เห็นจริงจังก็ต้องเอาศิลปะการใช้อาวุธเข้าไปไว้ในตัว พูดง่ายๆ ว่าโขนต้องหัดกระบี่กระบอง และเอาศิลปะการฝึกกระบี่กระบองซึ่งเป็นการฝึกอาวุธมาเป็นส่วนหนึ่งของตัว*** *ส่วน "ท่าจับ" นั้น ถ้าจะพูดให้คนสมัยใหม่เข้าใจคือ ศิลปะการป้องกันตัวของญี่ปุ่นที่เรียกว่า "ยูโด" นั่นเอง* [๓๖]

กล่าวโดยสรุปได้ว่า "โขน" เป็นนาฏกรรมไทยชนิดหนึ่งที่ *"ไม่น่าจะกำเนิดมาจากการละเล่นอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่ควรเป็นการละเล่นซึ่งก่อรูปขึ้นมาจากประเพณีหลายๆอย่างที่มีอยู่มาก่อนแล้ว"*[๓๗] จะเห็นได้ว่าเป็นการแสดงที่ผสมผสานศาสตร์ทางด้านศิลปะไว้หลายด้าน กล่าวคือ มีเค้าท่าเต้นมาจากการรำกระบี่กระบองและการเชิดหนังใหญ่ ดำเนินการแสดงด้วยการพากย์-เจรจาคล้ายกับการพากย์-เจรจาที่ใช้แสดงหนังใหญ่ และผู้แสดงแต่งตัวคล้ายกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่เป็นแบบแผนในราชสำนัก ดังนั้นแล้ว โขนจึงเป็นการแสดง "สิ่งใหม่" และ "มีการใช้เวลาพัฒนายาวนานพอสมควร"[๓๘] จึงทำให้โขนจึงเป็นการแสดงเฉพาะในราชสำนักและมีระเบียบแบบแผนเฉพาะก็ว่าได้ แต่ทว่าด้วยความนิยมตามยุคสมัยจึงทำให้โขนเป็นการแสดงที่ได้รับวามนิยมทั่วไปของราษฎรด้วย ดังจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

๒.๒.๑.๓ เหตุที่โขนแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานถึงเหตุที่โขนนำเรื่อง "รามเกียรติ์" ไว้ใน "ตำราฟ้อนรำ" ความว่า

> *... สันนิษฐานว่าชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา (บางทีจะเป็นในชั้นก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูร เป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่นกล่าวนี้ในพระราชพิธีอันใดอันหนึ่งในพระราชนิเวศน์ เป็นทำนองเช่นเล่นดึกดำบรรพ์ที่กล่าวมาเป็นเดิมก่อน บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครในจึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนใน*

---

[๓๖] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "นาฏศิลป์และละครไทย", หน้า ๔๔.

[๓๗] สุจิตต์ วงษ์เทศ, **ร้องรำทำเพลง**, หน้า ๒๐๔.

[๓๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๓.

*กรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทำนองเมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องขึ้นแล้ว จะเลยเป็นแบบแผนสำหรับเล่นในการพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์ เหมือนอย่างที่โขนหลวงเคยเล่นการพระราชพิธีข้างนอก ครั้นต่อมาเล่นจะเล่นระบำให้เรื่องแปลกออกไป จึงเลือกเอาโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่นตอนอุณรุทในเรื่องกฤษณาวตารเป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละครฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็นว่าดีจึงให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นแต่นั้นมา ต้นเดิมของละครผู้หญิงน่าจะเป็นเช่นว่ามานี้ ชั้นแรกเห็นจะเล่นแต่เรื่องอุณรุท แล้วจึงได้หัดเล่นเรื่องรามเกียรติ์อีกเรื่อง๑ **บางทีจะเป็นเพราะเหตุที่เอาเรื่องอุณรุทไปให้นางรำของหลวงเล่นนั้นเอง โขนจึงมิได้เล่นเรื่องกฤษณาวตารต่อมา**[๓๙]*

๒.๒.๑.๔ วิวัฒนาการของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์

"โขน" เป็นนาฏกรรมไทยที่มีแบบแผนในการแสดง ถูกปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมและตามความนิยมในแต่ละสมัย ดังที่จะกล่าวต่อไปนี้

๑) การแสดงโขนก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปรากฏหลักฐานในพงศาวดารว่า มีการแสดงโขนในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระบรมชนกนาถ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๙๕ ไว้ดังนี้

ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐินั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่มเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับ๑๐ขุน๑๐รถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันสนั่นไป[๔๐]

---

[๓๙] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ**, หน้า ๒๓๐.

[๔๐] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), **พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชชกาลที่ ๑** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๗๘), หน้า ๒๒๓ – ๒๒๔.

จากหลักฐานข้างต้น พอที่จะสันนิษฐานได้ว่า โขนที่แสดงในครั้งนั้น คงจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นหลัก เพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงนั้นคงบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ และ "*อาจจะไม่มีการพากย์หรือเจรจา เพราะลานท้องสนามหลวงกว้างใหญ่ ไม่มีเครื่องขยายเสียงในปัจจุบัน จึงน่าจะเป็นการแสดงการยกทัพ การตรวจพล การปะทะทัพของตัวกาก ตัวพล ตัวนาย และตัวแม่ทัพ*"[๔๑] เท่านั้น แต่จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้แสดงทรรศนะที่ต่างออกไปโดยใช้การเห่เรือในพระราชพิธีเสด็จพระยุหยาตราทางชลมารคมาเปรียบเทียบในประเด็นดังกล่าว พบว่า "*ความกว้างของพื้นที่นั้น ไม่เป็นอุปสรรคต่อการได้ยินและการฟังแต่อย่างใด ฉะนั้น จึงอาจตั้งข้อสังเกตใหม่ได้ว่า การเล่นโขนครั้งดังกล่าวน่าจะมีการพากย์และเจรจาประกอบด้วย เพราะเหตุว่ามีสมุดไทยที่เขียนบทพากย์ และคำเจรจาโขน ชุด ศึกสิบขุนสิบรถ และชุดอื่นๆอีกหลายชุด ซึ่งเชื่อได้ว่าเป็นสำนวนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือเก่ากว่านั้น ตกทอดสืบมาจนถึงปัจจุบัน*"[๔๒]

นอกจาก "โขนกลางแปลง" ที่เล่นแล้วยังพบว่ามี "โขนชักรอก" แสดงด้วย "*แต่ใครคิดขึ้นนั้น ยังไม่ค้นพบ*"[๔๓] และหากพิจารณาว่า มีโขนชักรอก แสดงในงานสมโภชครั้งดังกล่าวนั้น อนุมานได้ว่าการแสดงก็ย่อมต้องมีการพากย์-เจรจาด้วยเช่นกัน ซึ่งสามารถสนับสนุนทรรศนะของจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ที่ว่า "*การเล่นโขนครั้งดังกล่าวน่าจะมีการพากย์และเจรจาประกอบด้วย เพราะเหตุมีสมุดไทยที่เขียนบทพากย์ และคำเจรจาโขน ชุด ศึกสิบขุนสิบรถ และชุดอื่นๆอีกหลายชุด ซึ่งเชื่อได้ว่าเป็นสำนวนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น หรือเก่ากว่านั้น ตกทอดสืบมาจนถึงปัจจุบัน*"[๔๔] เพราะ "*โขน (เมื่อยังไม่ได้ผสมกับละครใน) ใช้คำพากย์กับคำเจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด*"[๔๕] ดังนั้นแล้ว ในการแสดงโขนในสมัยนั้นอาจใช้บทพากย์และคำเจรจาที่เป็นเอกสารตัวเขียนที่ปรากฏในปัจจุบันก็ย่อมเป็นไปได้

การแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น ยังคงดำเนินต่อเนื่องมา แต่คงไม่เจริญเท่ากับการละคร แต่ยังมีการฝึกหัดโขนในราชสำนักกันอยู่ อาทิ โขนของกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ หรือพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ ๒ ครั้นเมื่อเสด็จเถลิงราชย์เป็นพระมหากษัตริย์แล้ว

---

[๔๑] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), หน้า ๖๖.

[๔๒] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์** (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๒.

[๔๓] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์,** หน้า ๖๖.

[๔๔] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**, หน้า ๒.

[๔๕] มนตรี ตราโมท, "วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน", หน้า ๗๐.

ก็โปรดให้ยกเลิกโขนละครทั้งของหลวงและโขนข้าหลวงที่มีมาแต่เดิม โขนข้าหลวงเดิมของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯจึงตกพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ พระเจ้าลูกยาเธอในรัชกาลที่ ๓[๔๖] ถึงแม้ว่าการแสดงโขนและละครในสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่จัดแสดงขึ้นในราชวังนี้ไม่มี "*แต่โขน ละคร ฟ้อนรำของไทยมิได้ถดถอยแต่กลับเฟื่องฟูอย่างยิ่ง เพราะผู้มีบรรดาศักดิ์หลายท่านร่ำรวยการค้า จึงมีละครเป็นของตนเองได้*"[๔๗] นี้ยังปรากฏว่ามีโขนสำนักอื่นด้วย คือ โขนของกรมพระพิทักษ์เทเวศร มีคณะโขนมาตั้งแต่สมัยดำรงพระยศเป็นกรมหมื่น ในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้น

ครั้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ทรงมีพระบรมราชานุญาตให้เอกชนสามารถหัดและเป็นเจ้าของคณะโขนละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงได้ จึงได้มีคณะโขนละครที่เป็นของเอกชนและใช้ผู้หญิงแสดงเหมือนของหลวงเกิดขึ้น[๔๘] ด้วยทรงมีปรารภว่า "*มีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติแก่แผ่นดิน*"[๔๙] ผลกระทบประการหนึ่งที่เกิดจากการพระราชทานให้เอกชนใช้ผู้หญิงแสดงโขนละครได้ คือ มีการบังคับให้เด็กหญิง เด็กชายหัดโขนละคร ซึ่งอาจเกิดผลกระทบอย่างรุนแรงต่อสวัสดิภาพของผู้หญิงได้ จึงทรงพระเมตตาโปรดฯ ประกาศห้ามความประพฤติดังกล่าวขึ้น ดังความในประกาศว่า

> *โปรดเกล้าฯ ให้หมื่นวิลัยในวัดบวรนิเวศตีพิมพ์ศิลาเป็นหมายประกาศห้ามเลิกธรรมเนียมเจ้านายจับเด็กไทยมาหัดโขน ละคร แลห้ามไม่ให้จับบุตรจีนมาหัดงิ้ว ห้ามไม่ให้ฉุดบุตรหญิงมาเป็นหม่อมห้ามดุจครั้งกรุงเก่าต่อไป ห้ามไม่ให้ประพฤติเช่นนี้เป็นอันขาดทีเดียว ด้วยทรงพระราชดำริว่าเป็นธรรมดามนุษย์ บุตรย่อมเป็นที่รักของบิดามารดาทุกชาติทุกภาษา เมื่อเจ้านายไปฉุดบุตรของราษฎรมาหัดโขน ละครเป็นหม่อมห้ามนั้น ฝ่ายบิดามารดาวงศาคณาญาติของเขาก็เป็นที่คับแค้นใจหนักหนา แต่ว่าเขาเป็นไพร่พูดจาทุ่มเถียงไม่ได้ด้วยมีอำนาจน้อย ก็ต้องพลอยนิ่งไป เพราะกลัวอำนาจใหญ่ ถ้าหากจะมีผู้ใดผู้หนึ่งมีอำนาจใหญ่กว่าเจ้า เขาจะทำกับเจ้าเหมือนเจ้าทำกับราษฎรไพร่นั้น เจ้านายเหล่านั้นก็จะได้รับผลแห่งความโทมนัสน้อยใจ เหมือนกับไพร่เหมือนกัน*

---

[๔๖] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**. (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๕), หน้า ๑๖.

[๔๗] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**, หน้า ๑๓๘.

[๔๘] ธนิต อยู่โพธิ์. **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**, หน้า ๑๐.

[๔๙] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง," ใน **รวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจองเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง ประชุมประกาศรัชกาลที่ ๔** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๔๘), หน้า ๗๔.

เพราะฉะนั้นแบบแผนอย่างธรรมเนียมเจ้านายในกรุงเก่ามีอำนาจจับเด็กหญิงซึ่งเป็นเพื่อนมนุษย์ร่วมชาติเดียวกันหาควรไม่ คิดไปดูเหมือนธรรมเนียมโจนป่าหามีเมตตาจิตแก่กันแลกันไม่ ธรรมเนียมเช่นนี้มาจากกรุงเก่าเป็นธรรมเนียมชั่วร้ายเหลือเกินไม่สมควรจะประพฤติเลย เพราะฉะนี้จึงได้หมายประกาศสั่งให้ยกเลิกธรรมเนียมนี้เสียโดยเด็ดขาด[๕๐]

นอกจากนี้แล้วยังทรงออกข้อห้ามและประกาศต่างๆที่ทำให้การแสดงโขนและละครมีระเบียบแบบแผนมากขึ้น อาทิ ห้ามมิให้ละครที่ไม่ใช่ละครหลวงอื่นใช้รัดเกล้ายอดเป็นศิราภรณ์ของตัวละคร ห้ามมิให้ผู้อื่นทำเครื่องละครลงยาราชาวดีใช้ ห้ามมิให้ทำเครื่องเลียนแบบเครื่องสูงต่างๆในราชสำนัก เป็นต้นว่า "*ประกาศห้ามมิให้ทำหัวช้างเล่นโขนเล่นละครเป็นช้างเผือกหรือช้างสีประหวาด ให้ใช้แต่เป็นหัวช้างดำ เว้นแต่ทำหัวช้างเอราวัณจึงให้ทำเป็นช้างเผือกได้*"[๕๑] และ/หรือ ทรงโปรดให้มีการจัดเก็บ "*ภาษีโขนละคร*" ขึ้น ด้วยเหตุ "*เพราะเห็นเจ้าของละครทั้งปวงได้ผลประโยชน์มาก ควรจะต้องเสียภาษีช่วยราชการแผ่นดินบ้าง เหมือนอย่างที่มีประเพณีในต่างประเทศ*"[๕๒] ซึ่ง ในสมัยนั้น โขนต้องเสียภาษีวันละ ๔ บาท[๕๓] หากจะมีผู้ว่าจ้างแสดง แต่ "*เห็นจะไม่เป็นเหตุให้เดือดร้อนอันใดนัก ด้วยเจ้าของละครและการเล่นทั้งปวงที่ต้องเสียภาษีต่างขึ้นอัตราเงินโรงให้แรงขึ้นกว่าแต่ก่อน ... ละครก็ยังหาเงินเล่นได้ไม่ฝืดเคือง*"[๕๔]

ในรัชสมัยรัชกาลที่ ๔ นี้จะเห็นได้ว่ากิจการโขนและละครมีความเป็นระเบียบแบบแผน ซึ่งอาจอนุมานได้ว่าในรูปแบบของกระบวนเล่นก็ย่อมจะต้องเป็นแบบแผนมาก หรืออาจสืบทอดรูปแบบของกระบวนเล่นมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลก่อนๆไว้ด้วย ซึ่งสันนิษฐานว่า "โขน" ก็ย่อมจะสืบทอดและคงกระบวนเล่นแต่เดิมไว้ คือ ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์เจรจา และแทรกเพลงหน้าพาทย์ เหมือนอย่างที่เล่นกันมาแต่โบราณ

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งที่สามารถยืนยันได้ว่า การแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เรื่อยมาจนถึงก่อนสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงโขนดำเนินเรื่องโดยการพากย์-เจรจาดำเนินเรื่องเป็นหลักประกอบกับการรำ

---

[๕๐] ประยุทธ์ สิทธิพันธ์, **สารคดีพิเศษ ราชสำนักไทย** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๕), หน้า ๓๑๑ อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์,** พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย), หน้า ๑๖๙.

[๕๑] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ**, หน้า ๓๕๗.

[๕๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๕๙.

[๕๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๖๐.

[๕๔] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๖๑.

เพลงหน้าพาทย์ของตัวละคร คือ บทพากย์-เจรจาโขนในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ได้แก่ บทพากย์ และคำเจรจาที่อยู่ในสมุดไทย เพราะบทโขนดังกล่าวมีการบันทึกคำพากย์และคำเจรจารวมทั้งบอกเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้แสดง ไม่มีบทร้องแทรกอยู่เลยถึงแม้ว่ามีการหยิบยืมกลอนจากบทละครพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ บทสั้นๆมาแทรกไว้ในสมุดไทยคำเจรจา แต่ก็ใช้เจรจามิใช่สำหรับขับร้อง[**] แสดงให้เห็นว่า รูปแบบของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ดำเนินเรื่องโดยการพากย์-เจรจาดำเนินเรื่องเป็นหลักประกอบกับการรำเพลงหน้าพาทย์ของตัวละคร ดังตัวอย่าง[***]

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u> คำเจรจารวมกับคำพากย์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย[๕๕]

> ⊙ นางเบญกาย รีบเดินมาตามเนินหาดซราย ใกล้ถ้ำสรงริมฝั่งสะมุท ก็ยืนยุทชำเลืองยน เหนสายชลเปนวนวัง ภอจะประทังอินทรีอยู่ที่นี่ได้ คิจแล้วร้ายพระเวศคาถา รูปอสุราก็สูนหายกลายเปนษีรดา ทุ่มทอตกายาลงเหนือชลที ค่อยกระเดือกเสือกอินทรีเกยกัปหาดทรายชายฝั่งพระคงคา ฯ *โล้ ภาก ฯ* ⊙ พระรามราชสุริวงษ์ ในพระไทยเธอจำนง ถึงองค์ศีรดาเยาวะมาร คั่งแค้นแสนโสกสงสาร ดุจดังเพลิงการ มารานรอนพระทรวงทรง เพียงหนึ่งพระชลชิพจะปลดปลง ยามเสวยยามสรง พระชลนองเนืองตา พระเสดจเข้าที่ไสยญา กรกายภักตรา บ่อเสือมบ่อส่างสมประดียอกรกายภักแล้วโสกี ว่าโอ้มารศีรษีรดา ผู้เพื่อนเขนใจย แแรกเราราชสะร่างกรุงใกร เปนเพื่อนพิศใสม เราสองพีน้องปรองดองกัน ในพะนมพะนาเวศหีมวัน เวรุใดยมาตามทัน นิราชสะร้างหางสะมร เช้าค่ำพีร่ำอาวรตั้งแต่เจ้าจากจร ไปอยู่ณะครลงกา กำเอ้ยวิบากแล้วน้องอา เคยพรากนกกาจึงราษร้างห่างษีร เช้าค่ำพีร่ำโสกี สะกุนาโนรี เพรียกพร้องก็ร้องระวังไพรพระสะดับสัพเสียงสำเนียงในย แจ้วเจือยจับใจย วีเวกที่ในดงดร พระภายรำเพยเกษรเหมือนกี่ลนสายสะมร ษิรดาเจ้ามาฤาใฉน พระจึงเผยม่านทองทันได้ ทอตทัศนาใน ตามแถวแนวไพรพรึกษา จันแจ้งจับแสงดารา

[**] อ่านเพิ่มเติมใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๙ – ๘๔.

[***] สะกดตามต้นแบบการสะกดที่จารลงในสมุดไทย.

[๕๕] รามเกียรติ์ (คำเจรจา) เลขที่ ๗ ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๑ มัดที่ ๑๑๘ หอพระสมุดฯ, หน้า ๑-๓. อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๖๓.

สองสะว่างเวหา วีเวกละเวิงว่างเขา บ่อหมิเหนนุชน้องนงเยา แลเหลียว เปลี่ยวเปล่า พระไทยเธอเส่าขุนหมอง ซบภักลงกับเข่นยทอง ชลเนตร เนืองนอง พระครวนครำรำพึงขะนึงหา ถึงยุพเยาวะยอดชายา จวนเจียน เวลา อะรุณแจ้งแสงทอง ฯ

<u>ตัวอย่างที่ ๒</u> สมุดไทยจารวิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น[†] ตอน ศึกพรหมาศ

... ๏ (*ภาคเจรจา*) อินทรชิตสั่งให้จับระบำ ๏ (*เจรจา*) ระบำ ๏ (*เพลงช้า*) ระบำออกมารำหน้าโรงนอกราว ๏ (*เจรจา*) พระลักและวานระระบำเพลินไป ๏ (เจรจา) อินทรชิตแผลงษร ๏ (*เชิดฉิ่งเชิดโอด*) เทวดาบนกระไดช้วยแผลงลงมาในเชิดบ่าง แต่พลบนตะภาน เข้าช้องเมฆทั้ง (*ซ้าย ขวา*) ในเชิดโอต ๏ (*เจรจา*)หณุมารหักคอช้างเอราวัล ๏ (*เชิด*) หณุมารติจรอกน่าโรง หณุมารเดินรอกขึ้นไป เทวดาบนกะไดหายขึ้นไปเข้าช้องเมฆทั้ง (ซ้าย ขวา) เดินรอกนกเข้าค่างขวาคอช้างขาตลิ่งตกช้างตกถึงพื้น และตัวแปลงถึงพื้นจึงโอต ๏ (*เจรจา*) อินทรชิตตีลิงแล้วดีใจ ๏ (*กราวรำ*) เสนายักออกออกประตูซ้ายเมื่อ *โอต* ๏ (*เจรจา*) อินทรชิตสั่งทรัญกลายรูปแล้วกลับ ๏ (*รัวเชิด*) อินทรชิตแปลงหายเข้าประตูซ้าย ตัวอินทรชิตออกประตูซ้าย เสนาเข้าแถวอินทรชิตจะกลับ พระวานรเข้าโรงประตูขวา อินทรชิตเสนาเข้าโรง[๕๖]

จากตัวอย่างที่ยกมาแสดงข้างต้นนั้น เมื่อพิจารณาแล้วจะพบว่า ทั้งสมุดไทยจาร “คำพากย์-เจรจา” (ตัวอย่างที่ ๑) ก็ดี หรือ สมุดไทยจาร “วิธีจัดโรงให้โขนเล่น” (ตัวอย่างที่ ๒) ก็ดี พบว่า กระบวนเล่นโขนที่ปรากฏนั้น มีรูปแบบเพียงแค่ “พากย์” “เจรจา” และ “รำ และ/หรือ บรรเลงเพลงหน้าพาทย์” ประกอบการแสดงเท่านั้น (ดังที่ทำตัวหนังสือเอนไว้ในตัวอย่าง) กล่าวได้

[†] จักรกฤณ์ ดวงพัตรา ได้อธิบายถึง สมุดไทยที่จาร “*วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น*” ว่า มีลักษณะเช่นเดียวกับสมุดกำกับเวทีของผู้กำกับเวทีในปัจจุบัน เพราะวิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น ก็คือ คำกำกับการเล่นโขน ซึ่งเป็นคู่มือของโต้โผ หรือผู้จัดการโรง สำหรับใช้ควบคุมให้การเล่นโขนดำเนินไปตามความประสงค์. อ่านเพิ่มเติมได้ใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๗๕ – ๘๓.

[๕๖] **รามเกียรติ์ วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น**, หอสมุดแห่งชาติ. หนังสือสมุดไทยดำ. อักษรไทย. ภาษาไทย. เส้นดินสอสีขาว. ม.ป.ป. เลขที่ ๔๔ ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๕ มัดที่ ๑๒๐/๓.

ว่า บทโขนที่เป็นเอกสารชั้นต้นดังกล่าวนี้ เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์หนึ่งที่ทำให้ทราบว่า "*โขน (เมื่อยังไม่ได้ผสมกับละครใน) ใช้คำพากย์กับคำเจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด*"[๕๗] และ "*คนพากย์และเจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน*"[๕๘]

นอกจากนี้แล้ว นักวิชาการทางด้านโขนละครหลายท่าน ได้สันนิษฐานว่า ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ ละครในมีความเจริญและเป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๒ จนทำให้มีการปรับปรุงการแสดงโขนให้มีความงดงามและประณีตอย่างละครใน เช่น มีการปรับปรุงบทบาท ท่าทาง ร่ายรำ การขับร้อง การบรรเลงดนตรี รวมทั้งปรับปรุงบทที่ใช้แสดง บทพากย์ บทเจรจาให้ไพเราะสละสลวย "*จึงเป็นโขนที่แสดงเฉพาะภายในราชสำนัก และด้วยเหตุที่ใช้แสดงในโรงแบบละครใน จึงเป็นที่มาของชื่อเรียกว่า '**โขนโรงใน**'*"[๕๙] และสันนิษฐานว่า โขนโรงในน่าเกิดขึ้น "*ตั้งแต่สมัยที่นิยมเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละคอนสำหรับเล่นละครใน เช่นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และในรัชกาลที่ ๒ เป็นต้น แสดงว่าวิธีการของโขนกับละคอนในได้คลุกคละปะปนกันมาโดยลำดับตั้งแต่สมัยนั้นแล้ว*"[๖๐] แต่บางท่านก็สันนิษฐานว่า "*สืบทอดมาแต่กรุงศรีอยุธยาตอนปลายจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๔*"[๖๑] หากพิจารณาแล้วจะพบว่า ข้อสันนิษฐานที่กล่าวมานั้นไม่สามารถแสดงได้ว่าเป็นความจริงเสียทั้งหมด เพียงแต่เป็นข้อสันนิษฐานโดยใช้เอกสารปรากฏอยู่ในปัจจุบัน อาทิ บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และ ๒ บทพากย์รามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ หรือการสันนิษฐานจากหลักฐานที่ปรากฏแน่ชัดที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้น ดังนั้นแล้วจึงกล่าวได้ว่า โขนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ใช้การพากย์-เจรจาและรำหน้าพาทย์เป็นหลักในการแสดงน่าจะมีความเป็นจริงได้มากกว่า

๒) การแสดงโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดละครชนิดใหม่ๆหลายชนิดขึ้น ซึ่งแตกต่างจากการเล่น/แสดงที่มีมาอย่างแต่ก่อน ทั้งนี้เป็นเพราะได้รับแนวคิดรูปแบบการแสดงละครอย่างชาติตะวันตกมาประยุกต์และปรับใช้ให้เข้ากับของเดิม เป็นต้นว่า **"ละครพันทาง"** ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงดัดแปลงและปรับปรุง

---

[๕๗] มนตรี ตราโมท, "วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน", หน้า ๗๐.

[๕๘] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๐), หน้า ๑๐๓.

[๕๙] ฤดีรัตน์ กายราศ, **สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม ๒** (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๕๕), หน้า ๔๐.

[๖๐] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๕๑.

[๖๑] สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, **การละครไทย** (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๓๒), หน้า ๑๓๖.

มาจากการแสดงละครเรื่องพงศาวดารชาติต่างๆ ของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง **"ละครดึกดำบรรพ์"** ของพระยาเทเวศรวงศวิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมกันปรับปรุงจากละครรำของเดิม เพื่อทรงใช้แสดงต้อนรับอาคันตุกะชาวต่างชาติที่มาเข้าเฝ้า **"ละครร้อง"** ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ **"ละครเสภา"** เป็นละครที่มีตัวละครออกมารำแสดงบทบาทประกอบการขับเสภาทรงเครื่อง กล่าวคือ รำทำบทบาทตามท้องเรื่องที่ขับและรำตามจังหวะปี่พาทย์โดยการร้องส่งและการบรรจุหน้าพาทย์กลับไปใช้ตามแบบที่รัชกาลที่ ๒ ทรงปรับปรุงไว้ เพื่อให้เหมาะสมกับการร่ายรำ ลักษณะนี้เรียกว่า *เสภารำ* ซึ่งมุ่งความงดงามของท่ารำ[๖๒]

สำหรับการแสดงโขนในสมัยนี้นั้น มีการปรับรูปแบบกระบวนเล่นเช่นเดียวกัน ทั้งที่ปรับปรุงโขนที่มีอยู่แล้วให้ดีขึ้นอย่าง "โขนโรงใน" ปรับให้เป็น "**โขนฉาก**" คือ โขนที่มี "**ฉาก**" ประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวที คล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์[††] ในการแสดงมีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเล่นวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงใน คือ มีการการพากย์ เจรจา ขับร้อง มีกระบวนท่ารำท่าเต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครใน การสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง[๖๓] และหากใช้ "บทโขน ของ พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ)" ที่ประกอบสร้างขึ้น ทั้ง ๒ ชุด คือ "คำเจรจาโขนหลวง ตอน สุครีพถอนพระยารัง" กับ "คำเจรจาโขนหลวง ตอนถวายลิง"[†††] เป็นหลักฐานประกอบ เรื่อง การแสดงโขนฉาก และกระบวนเล่นโขนในสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่ง จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้วิเคราะห์ถึงกระบวนเล่นโขนจากบททั้ง ๒ ชุด ไว้อย่างน่าสนใจ[‡] กล่าวโดยสังเขปดังนี้

ก. *คำเจรจาโขนหลวง ตอน สุครีพถอนพระยารัง* ใช้วิธีการประกอบสร้างบทโขนตามแบบเดิม คือ มีเฉพาะบทพากย์ คำเจรจา และให้น้ำหนักในการแต่งคำเจรจามากกว่า

---

[๖๒] ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, **การละครไทย** (กรุงเทพฯ: บูรพาสาส์น, มปป.), หน้า ๑๓๑ – ๑๓๒.

[††] สันนิษฐานว่า พระองค์ทรงเป็นผู้คิดออกแบบและเป็นผู้ริเริ่มการแสดงโขนฉากด้วย.

[๖๓] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๕๒.

[†††] อ่านตัวบททั้ง ๒ ชุดได้ใน หนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (e-book) เรื่อง **นิพนธ์ของพระยาศรีภูริปรีชา**, พระยาศรีสุนทรโวหาร ญาณปรีชามาตย บรมนาถนิตยภักดี พิริยพาห พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกโท **พระยาศรีภูริปรีชา** (กมล สาลักษณ) ผู้บิดา ณ เมรุวัดเทพสิรินทราวาส วันที่ ๑๘ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๓ (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, ๒๔๖๓) จาก http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/cl53_0213/#/1/.

[‡] อ่านเพิ่มเติม ใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๘๕ – ๘๘.

การแต่งบทพากย์ ดังจะเห็นว่ามีบทพากย์เพียง ๒ บท ได้แก่ บทพากย์รถยักษ์ (กุมภกรรณ) แต่งด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ จำนวน ๑๒ บท และบทพากย์พลับพลา ซึ่งเป็นบทตั้งพระราม แต่งด้วยกาพย์ยานี ๑๑ จำนวน ๗ บท เพียงครั้งเดียว นอกจากนั้นดำเนินเรื่องด้วยคำเจรจาทั้งหมด[๖๔] นอกจากนี้แล้ว ยังกล่าวถึงข้อแตกต่างระหว่างบทโขนชุดดังกล่าว กับ บทโขนที่จารลงในสมุดไทยไว้ว่า “มีคำกับกับเวทีระบุการเข้าและออกจากโรงของตัวโขนไว้ชัดเจน จนกล่าวได้ว่า เป็นบทโขนที่มีการนำบทพากย์ คำเจรจา และคำกำกับเวที มาประกอบสร้างเป็นตัวบทสำเร็จรูปสำหรับเล่นโขนอย่างแท้จริง”[๖๕]

ข. *คำเจรจาโขนหลวง ตอนถวายลิง* เป็นบทโขนชุดสั้นๆ มีบทตัวโขนตัวเอกอยู่เพียง ๔ ตัวโขน คือ ทศกัณฐ์ มโหทร โคบุตรฤษี และหนุมาน และมีฉากนาฏการอยู่ ๒ ฉาก หลัก คือ ตีลิง และชูกล่องดวงใจ เท่านั้น “*มีการกรอกเพลงร้องประจำบทชัดเจน จนสามารถเรียกบทกลอนที่ปรากฏนั้น ว่าเป็นบทร้องได้*”[๖๖] ในการแสดงนั้น ผู้แสดงจึงต้องรำตีบทตามบทร้องนั้นด้วย ซึ่งสิ่งนี้ “*ถือเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นใหม่*”[๖๗] เป็นผลทำให้ “*เกิดการขับร้อง และบรรเลงประกอบการขับร้องขึ้นในการเล่นโขน ส่วนตัวโขนจะต้องรำตีบทประกอบคำร้อง ซึ่งจะต้องซักซ้อมไว้ล่วงหน้าแล้ว*”[๖๘] ซึ่งอาจจอนุมานได้ว่า “*เป็นวิธีเดียวกับที่ละครในและละครดึกดำบรรพ์ใช้อยู่*”[๖๙] ถึงแม้ว่าจะมีการบรรจุเพลงร้องกำกับไว้ในบทร้อง ในทางตรงกันข้ามกลับไม่มีการกรอกเพลงหน้าพาทย์กำกับ อาจเพราะ “*คงเป็นเจตนาของพระยาศรีภูริปรีชาเองที่จะไม่กรอกเพลงหน้าพาทย์กำกับไว้ ทั้งนี้เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้พากย์เจรจาสามารถเรียกเพลงหน้าพาทย์ให้นักดนตรีบรรเลงได้อย่างอิสระ*”[๗๐] มีการแทรก “ระบำทหาร” ในฉากนาฏการที่ทศกัณฐ์สั่งให้ยั้งทัพเพื่อรอสัญญาณจากหนุมาน นอกจากนี้แล้วยังมีการใช้การเจรจาโต้ตอบแบบบทสนทนา มีคำกำกับกิริยาของตัวโขนในการแสดง เหมือนอย่างบทสนทนาในละครพูด และบทละครดึกดำบรรพ์

นอกจากนี้แล้ว บทโขนทั้ง ๒ ชุดนี้ยังมีการระบุ “ให้เปิด-ปิดม่าน” “มีการจัดฉากประกอบการเล่น” ทั้งนี้ยัง “มีการใช้เทคนิคเพื่อสร้างความตระการตา” คือ มีการชักรูปวาดหนุมานขึ้นไปลอยเหนือโรงเพื่อให้สัญญาณทัพกับทศกัณฐ์ ในฉากนาฏการ ชุด ถวายลิง แสดงให้

---

[๖๔] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๘๗.

[๖๕] เรื่องเดียวกัน.

[๖๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๘.

[๖๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๖.

[๖๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๗.

[๖๙] เรื่องเดียวกัน.

[๗๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๒.

เห็นว่า บทโขนชุดนี้ “*เป็นบทโขนสำหรับเล่นในโรงละครบนเวทีซึ่งสร้างขึ้นก่อนแล้ว มิใช่ปลูกโรงโขนขึ้นเล่นเป็นครั้งคราวไปอย่างแน่นอน*”[๗๑]

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้สรุปลักษณะของบทโขน ของ พระยาศรีภูริปรีชา ไว้ว่า

> *นอกจากบทโขน ของ พระยาศรีภูริปรีชา จะเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าเริ่มมีการประกอบสร้างบทโขนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ยังแสดงให้เห็นอีกว่า สาเหตุที่การประกอบสร้างบทโขนเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมจนเห็นได้ชัดเจนนั้น เป็นเพราะสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งทรงเชี่ยวชำนาญในกิจการละครเข้ามามีส่วนร่วมในการประกอบสร้างบทโขนด้วยนี้ จึงทำให้บทโขนรับรสนิยมในการประกอบสร้างบทละครประเภทที่เกิดขึ้นใหม่ในรัชกาล ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ทั้งในเรื่องของการวางรูปบทโขน และการแต่งคำเจรจาดังเช่นได้กล่าวมาแล้ว ส่งผลให้การประกอบสร้างบทโขน ของ พระยาศรีภูริปรีชา มีลักษณะที่เปลี่ยนไปจากแบบที่เคยเป็นที่นิยมมาแต่เดิม และทำให้มีการขับร้อง และรำประกอบบทร้องแทรก รวมทั้งมีการจัดฉากประกอบในการเล่นโขนเกิดขึ้น ซึ่งถือเป็นนวลักษณ์ของการประกอบสร้างบทโขน และการเล่นโขน ที่เห็นได้ชัดเจนมาก*[๗๒]

บทโขน ของ พระยาศรีภูริปรีชา เป็นเอกสารสำคัญอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นได้ว่า การแสดงโขนที่เกิดขึ้นในรัชสมัยนี้ มีการประยุกต์ และสร้างสรรค์การแสดงโขนขึ้นใหม่ จึงทำให้เกิดการแสดงโขนชนิดใหม่ขึ้น คือ “โขนฉาก” แต่จะเห็นได้ว่า ก็ยังคงมีการ “พากย์-เจรจา” ที่เป็นรูปแบบเดิม และลักษณะเฉพาะของการแสดงโขนไว้ด้วยเช่นกัน

ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๕ นั้น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งยังดำรงพระอิสริยยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ครั้งประทับอยู่ที่พระราชวังสราญรมย์ ได้โปรดให้มหาดเล็กในพระองค์หัดเล่นโขนตามแบบแผนที่มีมาแต่โบราณ โดยยืมครูโขนที่มีฝีมือดีจากสำนักโขนของเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์มาช่วยฝึกหัด อาทิ ขุนระบำภาษา (ทองใบ สุวรรณภารต)[‡‡] เป็นครูสอน

---

[๗๑] เรื่องเดียวกัน.

[๗๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๗.

[‡‡] ต่อมาได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ เป็น พระยาพรหมาภิบาล ในสมัยรัชกาลที่ ๖.

ตัวยักษ์ ขุนนัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต)[‡‡‡] สอนตัวพระ ขุนพำนักนัจนิกร (เพิ่ม สุครีวกะ)[§] สอนตัวลิง[๗๓] และหม่อมวันในเจ้าพระยาเทเวศรฯ สอนตัวนาง นอกจากนี้แล้วยังมี ขุนประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นครูปี่พาทย์บรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครและโขน ซึ่งแต่แรกเริ่มเป็น "*คณะละครหลวงรุ่นเล็ก*" ทรงให้ออกแสดงละครพระราชนิพนธ์เรื่อง "พระนาละ" เป็นครั้งแรก เมื่อวันที่ ๓๐-๓๑ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๑ เนื่องในงานเฉลิมพระชนมายุ[๗๔] ต่อมาคณะละครดังกล่าวได้พัฒนามาเป็น **"คณะโขนสมัครเล่น"** เหตุที่ใช้ชื่อดังกล่าว *"เพราะผู้เล่นเล่นโดยความสมัครเองไม่ใช่ถูกกะเกณฑ์หรือเห็นแก่สินจ้าง มีความประสงค์แต่จะให้ผู้ที่คุ้นเคยชอบพอกันและที่เป็นคนชั้นเดียวกันมีความรื่นเริง และเพื่อจะได้ไม่หลงลืมว่า ศิลปะวิทยาการเล่นเต้นรำไม่จำจะต้องเป็นของฝรั่ง จึงจะดูได้ของโบราณของไทยเรามีอยู่ ไม่ควรจะให้เสื่อมสูญไปเสีย"*[๗๕]

สำหรับเรื่องบทโขนที่ใช้แสดงนั้น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชทรงเป็นผู้ปรับปรุงบทและทรงควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง และเคยออกเล่นในงานสำคัญๆหลายงาน อาทิ งานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ ๒๕ ธันวาคม ร.ศ. ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) งานบำเพ็ญพระราชกุศลสัตตวารอัฐิเจ้าคุณจอมมารดาเปี่ยมในรัชกาลที่ ๔ ตามพระราชเสาวนีย์ในสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระบรมราชินีนาถ แสดง ณ สนามไชย หน้าวังสราญรมย์ เมื่อวันอาทิตย์ที่ ๑๐ เมษายน พ.ศ. ๒๔๕๓[๗๖] ซึ่งมีรายการแสดงที่ปรากฏในสูจิบัตรคือ เรื่อง "ดึกดำบรรพ์" ชุด สุดาวตาร (เบิกโรง) กับชุดพรหมมาศ[§§] เป็นต้น

นอกจากนี้แล้ว ในสมัยนี้ ยังใช้การพากย์และการเจรจาโขนประกอบนาฏกรรมประเภทอื่นด้วย เป็นต้นว่า งานพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัตติวงศ์ ได้แก่ บทคอนเสิต ตอน อินทรชิตแผลงศรพรหมาศ และใช้ประกอบการดำเนินเรื่องในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อนิรุท (บทพระนิพนธ์ในชั้นต้น) บทพระนิพนธ์เรื่อง อุณรุท ตอน สมอุษา ซึ่ง *"ทรงพระนิพนธ์ตัดขึ้นใหม่แบบละครนอก สำหรับเล่นในงานโกนจุกหม่อม-*

[‡‡‡] ต่อมาได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ เป็น พระยานัฏกานุรักษ์ ในสมัยรัชกาลที่ ๖.

[§] ต่อมาได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ เป็น พระดึกดำบรรพ์ประจง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๘.

[๗๓] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**, หน้า ๒๐.

[๗๔] วรชาติ มีชูบท, **เกร็ดพงศาวดาร รัชกาลที่ ๖** (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์), หน้า ๔๒.

[๗๕] **"คำอธิบาย"** ในสูจิบัตรบอกรายนามตัวโขนกับบทร้องและคำพากย์เจรจา เมื่อครั้งแสดงช่วยงานเปิดโรงเรียนนายร้อย (ทหารบก) ชั้นมัธยม เมื่อวันเสาร์ที่ ๒๕ ธันวาคม ร.ศ. ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) อ้างถึงใน ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๕), หน้า ๒๑.

[๗๖] วรชาติ มีชูบท, **เกร็ดพงศาวดาร รัชกาลที่ ๖**, หน้า ๔๓.

[§§] อ่านเพิ่มเติม ใน วรชาติ มีชูบท, **เกร็ดพงศาวดาร รัชกาลที่ ๖** (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์), หน้า ๔๐ – ๔๘.

ราชวงษ์กมลาสน์"[๗๗] และบทละครเรื่อง กรุงพาณชมทวีป พระนิพนธ์ทั้งสองประเภทนี้ พระองค์ทรงใช้ทั้งการพากย์ในฉากบรรยายความของฉากนาฏการที่ตัวละครเอกเป็นยักษ์ คือ ทศกัณฐ์ในฉากออกว่าราชการ ท้าวพาณาสูรเจ้ากรุงพาณในเรื่องอุณรุทในฉากว่าราชการ และฉากรบ และทรงใช้การเจรจาในฉากสนทนาระหว่างตัวละครที่เป็นยักษ์ด้วยกัน โดยพระองค์ทรงใช้คำกำกับเวทีว่า *"เจรจาอย่างโขน"*[๗๘] ดังที่จะยกตัวอย่าง ต่อไปนี้

ฉากที่ ๒ รูปหน้ามุขปราสาท[๗๙]

(ตัวละครมีอุณรุทนาคมัดอยู่หน้าปราสาท มีเสนายักษ์และตลกนั่งล้อมวงกฤษณ์กับครุฑออกรบยักษ์ ฆ่ายักษ์ตายแล้วแก้อุณรุทออก ถ้าจะให้กินเวลายาวเล่นตลกตรงนี้ แล้วกรุงพาณกับกาลานุราชออกเข้าขัดขวางหน้าฤกษ์)

เจรจาอย่างโขน

พระเจ้ากรุงพาณอสุรา ทรงพระโกรธาหุนหัน พลันแผดพระสุรสิงหนาท ตวาดว่าเหวยมนุษย์ถือดีว่ามีฤทธิรุทรมารานพาล ถิ่นฐานย้ายเมืองอยู่หนไหน ชื่อเรียงเสียงไร ยังอาจไม่เกรงกู จู่เข้าเข่นฆ่าพลามาตย์ ผลาญนาคราชของเราปี้ป่นแบ่งเอาคนโทษของเราไป จะพากันบรรลัยเดี๋ยวนี้แหละนะฯ

สมเด็จพระจักรี เมื่อได้ฟังสุราพาที ก็เกรงพิโรธนัก จึงร้องว่าเหวยพระยายักษ์ อย่าเจรจาฮึกฮักอหังการ เราคือองค์อวตาร ชื่อกฤษณ์พิษณุเทวา เป็นอัยกาอุณรุทฤทธิรอน ผ่านพระนครลงกา มาเพื่อจะสังหารผลาญสัตวบาป ให้เรียบราบทั้งโลกา ท่านมัดนัดดาเราประจาน หลานเราผิดด้วยข้อใด จงว่าให้แจ้งใจทีหรือท่านฯ

สมเด็จพระเจ้ากรุงรัตนา จึงมีพระวาจาตอบพลัน น้อยหรือหลอกกันว่าเป็นองค์อวตาร เราจะสะทกสะท้านนั้นหาไม่ หลานท่านอาจองทะนงใจ มาลอยรักอุษาธิดาเรา ครั้นทศมุขไปพบเข้าซ้ำจะเข่นฆ่าฉะนี้แหละจะว่าผิดหรือไม่ ถ้าหากว่ามาพูดกันดีดี บางทีก็จะยกให้ นี่มาทำข่มเหงไม่เกรงใจ จึงจับมัดประจานไว้นั้นแหละฯ

---

[๗๗] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต**, กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานฉลองครบรอบร้อยปี แห่งวันประสูติ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิรศรานุวัดติวงศ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๐๖, (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๖), หน้า ๓๐๓.

[๗๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙๙.

[๗๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙๙ – ๒๐๒.

สมเด็จพระจักรา เมื่อได้ฟังพระยาสุรี จึงตอบแก้คดีไปทันใด ข้อที่ว่ามันจะกระไรอยู่หนอเจ้า หลานเรามิได้จ้วงจาย ลอบล้วงละลายเข้าหาพาณยุตรี พี่เลี้ยงของธิดาท่าน ไปลักพาเอาหลานเรามานะไม่ว่า ส่วนทศมุขอนุชาไม่โอนอ่อน ผ่อนผันตามฉันผู้น้อยผู้ใหญ่ กลับจะเอาชีวิตจิตใจ ใครเลยจะยอตายไม่กันตัว การมันพันพัวอยู่ฉะนี้ จะว่าข้างไหนผิดคิดดูให้จงดี อย่าถือว่ามีฤทธิ์พูดเกะกะ จะตายไม่ทันรู้ตัวหนาท่านนะฯ

พระยาสุรี ได้ฟังวาทีพระจักรกฤษณ์ ให้เจ็บช้ำน้ำจิตจนปัญญา เกิดโมโหโกรธาดังฟืนไฟ ก็สำแดงฤทธิไกรโถมทะยาน เข้าไล่สังหารพระอวตารบัดนี้ ฯ

เชิด

(กรุงพาณรบกับพระกฤษณ์ กาลานุราชเข้าช่วยรบกับอุณรุท กาลานุราชล้ม กรุงพาณต้องอาวุธหนี)

พากย์

สมเด็จพระเจ้ากรุงพาณ เสด็จพาพลมาร
ด้วยหมื่นด้วยแสนแน่นนันต์
ล้วงทะนงองอาจอุกฉกรรณ์ บ่มิพักเร่งรัน
ก็วิ่งซะแซ่แร่มา ฯ
ถึงปรางค์อุษาศรี อสุรีมิรอรา
เร่งพลยักษา ให้ประตากันดาษเดียร
โห่ห้อมเข้าล้อมรอบ ยุพราชมนเฑียร
สามรอบประจวบเจียน จะบดบังทิพากร

รัว (พลล้อมปราสาท) เชิดฉิ่ง

(อุณรุทพานางออกพลที่หน้ามุขปราสาท แล้วลงมาต่อว่ากรุงพาณ)

จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อุณรุท ข้างต้น แสดงให้เห็นว่า สมเด็จฯ กรมพระ-นริศรานุวัดติวงศ์ ทรงใช้การพากย์เจรจาแบบโขนเป็นส่วนประกอบของบทละครเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ขึ้นในสมัยนั้น เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า พระองค์ทรงใช้การพากย์และการเจรจาแบบโขนมาใช้ในฉากนาฏการของละครดึกดำบรรพ์ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ของนาฏกรรมที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยนั้น และพระองค์ทรงใช้การพากย์และการเจรจาแบบโขนในฉากนาฏการเฉพาะที่มีตัวละครเป็นยักษ์ และมีตำแหน่งเป็นเจ้าเมืองซึ่งมีนัยบางประการได้ว่า พระองค์ทรงให้ความสำคัญ

เกี่ยวกับการพากย์และเจรจาแบบโขนที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงของโขนเช่นเดียวกันกับละคร

๓) การแสดงโขนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ครั้นเมื่อสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงเถลิงถวัลยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ ๖ แห่งราชจักรีวงศ์แล้ว ทรงสนับสนุนและจัดตั้ง *"กรมมหรสพ"* ขึ้นในปีพ.ศ. ๒๔๕๔ เพื่อเป็นหน่วยงานในการทำนุบำรุงศิลปศาสตร์ทางนาฏยศาสตร์ *"ทรงรวบรวมบรรดาศิลปินที่มีความสามารถทางโขนละคร ดนตรีไทย ดนตรีฝรั่ง เข้ามาเป็นข้าราชการในกรมมหรสพ"*[๘๐] กรมมหรสพนี้มีหน้าที่ควบคุม ฝึกหัดและจัดแสดงต่างๆ แบ่งออกเป็น ๔ กอง คือ กองโขนและละคร กองปี่พาทย์และเครื่องสาย กองพัสดุ ดูแลเรื่องเครื่องบรรเลงต่างๆ และกองช่าง ประกอบด้วยช่างเขียนและช่างถ่ายรูป[๘๑]ต่อมาได้พัฒนาเป็น *"กรมปี่พาทย์หลวง" "กรมโขนหลวง" "กรมช่างมหาดเล็ก"* และ *"กองเครื่องสายฝรั่ง"* ขึ้นในกรมมหรสพดังกล่าว ซึ่งกรมต่างๆเหล่านี้ยังเป็นกรมอิสระมิได้ขึ้นต่อกระทรวงวัง *"แต่ขึ้นตรงต่อผู้สำเร็จราชการมหาดเล็ก นับว่าศิลปินทั้งหมดเป็นมหาดเล็กผู้ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทอีกด้วย"*[๘๒] นับว่าเป็นกรมในพระราชูปถัมภ์อย่างแท้จริง

หลังจากที่พระองค์ทรงปรับปรุงกรมมหรสพขึ้นใหม่แล้ว "คณะโขนสมัคเล่น" ก็ทรงปรับปรุงด้วย กล่าวคือ ทรงจัดการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง ทรงแก้ท่ารำ ทรงพากย์โขน และครั้งหนึ่งได้เคยแต่งตัวโขนด้วยพระองค์เองด้วย[๘๓] เนื่องจากผู้แสดงโขนส่วนใหญ่ในคณะเป็นข้าราชบริพารหรือทหารมหาดเล็ก พระองค์จะพระราชทานเหรียญตรา ยศ และราชทินนามให้ให้กับบรรดาศิลปินโขนผู้ที่มีฝีมือให้ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นขุนนางหลายคน ตลอดจนตัวตลก เจ้าหน้าที่รักษาเครื่องโขน ผู้รักษาโรงโขน จนมีผู้เรียกขานโขนหลวงหรือโขนของทางราชการว่า *"โขนบรรดาศักดิ์"*[§§§] และเรียกโขนเอกชนว่า "โขนเชลยศักดิ์"[§§§§]

---

[๘๐] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, "โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย," **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พฤศจิกายน - ธันวาคม ๒๕๓๙): ๕๕.

[๘๑] **อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพลเอก พลเรือเอก กองเรือใหญ่ เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ),** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๕๑๐), หน้า (๔).

[๘๒] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, "โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย," : ๕๕.

[๘๓] ม.ล. ปิ่น มาลากุล, "โรงละครและการแสดงละคร," ใน **สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๒ ย – อ** (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ ๘ รอบ และ ๑๐๐ ปี ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๒๔), หน้า ๕๔๕.

[§§§] ดูรายนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖ ใน "ภาคผนวก ก" ประกอบ.

สำหรับบทที่ใช้สำหรับแสดงนั้น พระองค์ก็ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่และมีความแตกต่างจากบทโขนที่มีมาด้วย ซึ่งจะกล่าวต่อไปข้างหน้า

นอกจากนี้แล้วพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำริที่จะผลิตนาฏศิลปินและดุริยางคศิลปินขึ้นในรัชกาลของพระองค์ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งโรงเรียนฝึกหัดขึ้นในกรมมหรสพ โดยครั้งแรกเรียกเรียกว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวง” เหตุที่เรียกว่า ทหารกระบี่หลวงนั้น “*ก็เห็นจะเนื่องด้วยจะให้เป็นคนของพระราม ทหารกระบี่นี้ไม่ใช่หมายถึงคนแต่หมายถึงทหารวานร และทหารกระบี่นี้เองสืบเชื้อสายมาจากกองที่จัดตั้งขึ้นตั้งแต่ในวังสราญรมย์ ฝึกหัดให้รู้วิชาทหารและการสอดแนมเป็นสำคัญและเข้าใจว่าเป็นสิ่งเหล่านี้เป็นเหตุให้ทรงตั้งกองเสือป่า*”[๙๔] ต่อมากลายเป็น “*โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์*”[±] จัดตั้งหลังจากที่ทรงให้ยุบและเลิกกองทหารกระบี่หลวง เมื่อวันที่ ๒๕ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๗ ตามแนวพระราชดำริ ๓ ประการ ที่ว่า ประการที่ ๑ เพื่ออบรมสั่งสอนศิลปะวิทยาการ คือ วิชาโขน ละครดนตรีไทย ดนตรีฝรั่ง ควบคู่กับการเรียนวิชาสามัญ ทั้งนี้เพื่อให้นักเรียนมีความสมบูรณ์ตั้งแต่การศิลป์ตลอดจนการอ่าน การเขียน ซึ่งเป็นแนวพระราชดำริประการที่ ๒ และประการสุดท้ายคือ เพื่อผลิตนักเรียนที่มีความสามารถด้านนาฏศิลป์และดนตรีเข้ารับราชการในกรมมหรสพ แสดงให้เห็นว่า เมื่อนักเรียนที่เข้าเรียนสำเร็จการศึกษาแล้ว ยังได้รับการบรรจุเข้ารับราชการในกรมมหรสพด้วย ทั้งยังได้เป็นครูสอนให้กับนักเรียนรุ่นต่อไปอีกด้วย[๙๕]

[§§§§] ในสมัยนั้น คำว่า “เชลยศักดิ์” หมายถึง กลุ่ม หรือ คณะที่เป็นของสามัญชนประกอบอาชีพส่วนตัว เช่น โรงเรียนราษฎร์ ก็เรียก โรงเรียนเชลยศักดิ์ เป็นต้น; ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, “การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาท ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์,” (คุรุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬางกรณมหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘), หน้า ๓๒.

[๙๔] เฉลิม เศวตนันท์, “การละคร”, **วารสารวัฒนธรรมไทย** ๒๐, ๔ (เมษายน ๒๕๒๔): ๒๙.

[±] เหตุที่ทรงเปลี่ยนชื่อ โรงเรียนทหารกระบี่หลวง เป็น “พรานหลวง” นั้น ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ได้อธิบายไว้ว่า “อาจจะทรงเล็งเห็นว่า นามทหารกระบี่นั้นเป็นนามในวรรณคดี ซึ่งโดยความจริงแล้วทหารไทยในประวัติศาสตร์เคยมีเสือป่าเป็นกองสอดแนมข้าศึกเรียกว่า ‘*พวกเสือป่าพรานหลวง*’ ดังนั้น ในวันที่ ๒๕ มกราคม พ.ศ. ๒๔๕๗ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ยุบเลิกกองทหารกระบี่หลวง แล้วตั้งกรมเสือป่าพรานหลวงขึ้นแทน เพื่อให้ดูใกล้ชีวิตจริงมากกว่า ส่วนนักเรียนทหารกระบี่หลวงที่กำลังเรียนอยู่ในกรมมหรสพก็ต้องเปลี่ยนนามมาเป็นนักเรียนพรานหลวงด้วย” ; ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, “โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย,” **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พฤศจิกายน - ธันวาคม ๒๕๓๙): ๕๕ – ๕๖.

[๙๕] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, “การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาท ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี: การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์,” (คุรุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬางกรณมหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘), หน้า ๑๑๖ – ๑๑๘.

การเรียนการสอนนั้นเป็นไปตามการควบคุมของกระทรวงธรรมการ ในขณะนั้น มีนักเรียน ๒ ประเภท คือ นักเรียนประจำ และนักเรียนไปกลับ เปิดสอนระดับชั้น ๑ ถึง ๖ เทียบชั้นมัธยมศึกษา โดยรับเฉพาะนักเรียนชายที่จบชั้นประโยคประถมปีที่ ๓ จากโรงเรียนเข้าศึกษาต่อชั้น มัธยมศึกษาปีที่ ๑ จนถึงปีที่ ๖ โดยจัดหลักสูตรการเรียนการสอน คือ ช่วงเช้าเรียนวิชาสามัญ ได้แก่ วิชาจรรยา ภาษาไทย คำนวณวิธี ภูมิศาสตร์ พงศาวดาร วาดเขียน ธรรมชาติศึกษา พลศึกษา ส่วนช่วงบ่ายเรียนวิชาศิลปะตามความถนัด และเลือกเรียน คือ โขน ดนตรีไทย หรือดนตรีฝรั่ง[๙๖]

คุณูปการที่สำคัญอย่างหนึ่งที่โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ที่มีต่อการสืบทอดโขน นาฏศิลป์ไทย และดนตรีนั้น คือ “*ผลิตศิลปินขึ้นในยุคนั้นมากมายหลายรุ่น มีทั้งฝ่ายโขนละคร ดนตรีไทย ดนตรีฝรั่ง เท่าที่มีชื่อเสียงอุโฆษอยู่ในกลุ่มศิลปินที่เป็นครูอาจารย์อยู่ทุกวันนี้ก็หลายคน นี่คือผลงอกงามจากพืชที่พระองค์ทรงปลูกด้วยเงื้อมพระหัตถ์อันเมตตาปราณีทั้งสิ้น*”[๙๗] ศิลปินที่สำคัญๆ ดังกล่าว ได้แก่ นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) ศิลปินแห่งชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๒๕ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ผู้จดจำวิธีการรำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้ นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติประจำปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ สาขาดนตรีไทย ผู้ที่มีความสามารถในด้านดนตรีและเพลงไทย ด้านการประพันธ์เพลงที่ก่อให้เกิดความแปลกใหม่และด้านการบรรเลงดนตรีตามแบบแผนโบราณ จนเกิดเป็นแบบฉบับดังปรากฏอยู่ในปัจจุบัน นายเอื้อ สุนทรสนาน บุคคลสำคัญของโลกสาขาวัฒนธรรมดนตรีไทยสากลที่ได้รับการยกย่องจาก องค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือยูเนสโก (UNESCO) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วยังมีศิลปินที่มีชื่อเสียงอื่นๆอีก อาทิ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช[๗๗] นายเพ็ญ ปัญญาพล นายถมโพธิเวส นายสง่า ศะศิวณิช เป็นต้น ซึ่งท่านเหล่านี้ล้วนแล้วแต่สร้างคุณประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์มาจนทุกวันนี้

---

[๙๖] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, “โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลปดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย,” หน้า ๕๙ – ๖๐.

[๙๗] จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช), **พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เล่ม ๔: พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖, คารมรัก, มหาศิลปินเอกของไทย** (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๑) อ้างถึงใน ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, “โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลปดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย”, **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พฤศจิกายน - ธันวาคม ๒๕๓๙): ๖๔.

[๗๗] ท่านมิได้เป็นนักเรียนที่ศึกษาในโรงเรียนพรานหลวง แต่เข้ามาฝึกหัดโขนกับครูโขนในโรงเรียนพรานหลวงตั้งแต่ยังเด็ก อ่านเพิ่มเติม ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, “โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลปดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย”, **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พฤศจิกายน - ธันวาคม ๒๕๓๙): ๖๕-๖๗.

กิจการของโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ได้ดำเนินมาจนสิ้นสุดรัชกาลในปี พ.ศ. ๒๔๖๘ โรงเรียนก็ได้ล้มเลิกไปพร้อมกับกรมมหรสพ[+++]

เนื่องจาก “โขนบรรดาศักดิ์” หรือ “โขนหลวง” ได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างต่อเนื่อง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ รัชกาลที่ ๖ ได้พระราชนิพนธ์บทโขนเพื่อใช้สำหรับแสดงในคราวต่างๆด้วย ทรงพระราชนิพนธ์บทโขนเป็น “ชุด” เพื่อให้มีความพอเหมาะแก่การแสดงในแต่ละครั้ง ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ ๒ เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์ และเรื่องธรรมาธรรมะสงคราม[๙๘] ดังนี้

- เรื่อง รามเกียรติ์ ๑๐ ชุด ได้แก่
  - ชุด อภิเษกสมรส
  - ชุด สีดาหาย มี ๒ ตอน คือ สูรปะนขาหึง และตามกวาง
  - ชุด เผาลงกา
  - ชุด พิเภษณ์ถูกขับ
  - ชุด นางลอย
  - ชุด จองถนน
  - ชุด ประเดิมลงกา มี ๓ ตอน คือ ศุกะสารัณปลอมพล สุครีพหักฉัตร และองคทสื่อสาร
  - ชุด พิธีกุมภนิยา
  - ชุด นาคบาศ
  - ชุด พรหมาสตร์
- เรื่องธรรมาธรรมะสงคราม

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา[๙๙] ได้สรุปลักษณะของบทโขนพระราชนิพนธ์ไว้ว่า [#]

[+++] ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๗ เสนาบดีสภาได้มีมติให้รวมกรมมหาดเล็กและกรมมหรสพเข้าในกระทรวงวังเมื่อวันที่ ๒๔ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๖๙ เนื่องจากลดทอนการใช้จ่ายด้วยเหตุสภาวะเศรษฐกิจไม่ดี ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว รัฐบาลได้ปรับปรุงกระทรวงวัง และโอนงานกองมหรสพและงานการช่างกองวังนอกไปสังกัดกรมศิลปากร ข้าราชการกองมหรสพจึงกลายเป็นข้าราชการกรมศิลปากรนับแต่บัดนั้น.

[๙๘] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **วรรณคดีการแสดง** (ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, ๒๕๔๔), หน้า ๑๐๐.

[๙๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๐๓.

[#] อ่านเพิ่มเติม ใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **วรรณคดีการแสดง** (ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, ๒๕๔๔), หน้า ๑๐๐ - ๑๐๓. และ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๙๘ – ๑๒๔.

๑. พระราชประสงค์ในการทรงพระราชนิพนธ์ คือ เพื่อนำไปจัดแสดงเป็นสำคัญ

๒. เนื้อเรื่องมีความแตกต่างจากที่ผู้ชมเคยรับรู้มาแต่เดิม และมีเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ด้วย จึงเชื่อว่าน่าจะดึงดูดความสนใจผู้ชมได้มาก

๓. ทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์ และบทเจรจาไว้ในบทโขน เนื้อความในบทพากย์ บทเจรจาไม่เหยียบความกับในบทร้อง บทพากย์ และ/หรือ บทเจรจา และมีการส่งสัมผัสรับร้อยกันตลอดทั้งเรื่อง

๔. มีบทร้องที่แต่งขึ้นด้วยฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะทำนองร้อง ได้แก่ บทฉุยฉาย – แม่ศรี และบทเต่าเห่ ซึ่งเอื้อต่อการแสดงกระบวนรำประเภทอวดผีมือ ทั้งประเภทรำเดี่ยว และรำหมู่

นอกจากนี้แล้ว ในมิติของการแสดงโขนนั้น พระองค์ทรงใช้คำว่า “ชโย” แทนคำว่า “เพ้ย” ในการรับพากย์ในเฉพาะบทที่เป็นการพากย์ชมรถหรือชมกองทัพฝ่ายมนุษย์ เนื่องจาก “*เป็นคำที่มีความหมายแสดงถึงความต้องการเอาชนะ*”[๕๐] และ ยังเป็นการให้กำลังใจและสร้างพลังในการที่จะเอาชนะของกองทัพมนุษย์อีกด้วย

หากพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของบทโขนดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นได้ว่า “โขนบรรดาศักดิ์” หรือ “โขนหลวง” ในพระราชูปถัมภ์ขององค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ นั้น มีความละเมียดในการเล่น มีความไพเราะของตัวบท ทั้งยังมีลักษณะที่แตกต่าง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพ และความใส่พระราชหฤทัยในด้านการแสดง และด้านวรรณกรรมอีกด้วย นอกจากนี้ยังแสดงถึงข่ายพระเมตตาที่พระราชทานทานทั้งผู้แสดงและผู้ร่วมงานด้วย กล่าวคือ การพระราชทานราชทินนามบรรดาศักดิ์แก่ผู้แสดงและผู้ร่วมงานที่มีฝีมือดีในคณะ “โขนหลวง” หรือ “โขนบรรดาศักดิ์” นั่นเอง

ในรัชสมัยนี้ นอกจากโขนหลวงแล้ว ยังมี “**โขนละครผู้หญิง**” เกิดขึ้นด้วย โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา สมเด็จพระอนุชาในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าของคณะละครวังสวนกุหลาบ ที่ทรงให้มีการฝึกหัดนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบ ซึ่งรูปแบบการฝึกหัดหรือการเรียนสมัยนั้นยังไม่มีหลักสูตรที่กำหนดแน่ชัด ดังที่ ลมุล ยมะคุปต์ และ เฉลย ศุขะวณิช ครูละครในคณะละครวังสวนกุหลาบกล่าวไว้ว่า

---

[๕๐] ธวัชชัย ดุสิตกุล, **“บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,”** (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๓๑๔.

*...ทำกิจวัตรส่วนตัวแล้วลงมาพร้อมกันที่สนามหญ้าหน้าตำหนัก เพื่อรำเพลงช้า เพลงเร็ว ตามฝ่ายของตนตัวพระอยู่กลุ่มหนึ่ง ตัวนางอยู่กลุ่มหนึ่งเมื่อรำเพลงช้าเพลงเร็วจบแล้ว ตัวพระแยกไปเต้นเสา..**การซ้อมโขน ละครในช่วงนี้เป็นการรำตามบทบาท มีการแบ่งตัวแสดงให้รับบทต่างๆ*** [๕๑]

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นว่า มีการฝึกหัดโขนผู้หญิงขึ้นจริงและสามารถนำออกแสดงได้ เช่น ตอนพระรามเข้าสวนพิราพ เนื่องในงานฉลองพระตำหนักตึกและทำบุญอายุครบ ๖๐ ปี ของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ราวปี พ.ศ. ๒๔๕๙ ซึ่งผู้แสดงเป็นผู้หญิงทั้งหมด อาทิ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นตัวพิราพทรงเครื่อง คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นพระราม คุณครูเฉลย ศุขะวณิช แสดงเป็นบริวารรากษส[๕๒] ซึ่งการได้แสดงเป็นตัวบริวารรากษสของคุณครูเฉลย นั้น ยังเป็นผลต่อการแสดงโขนของกรมศิลปากรต่อมา กล่าวคือ ท่านได้นำเอาวิธีการเล่นของตัวบริวารรากษส มาถ่ายทอดให้กับศิลปินของกรมศิลปากรใช้แสดงสืบมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการแสดงโขนผู้หญิงก็จะแสดงตามแบบของโขนคือ มี การพากย์-เจรจา จะมีความแตกต่างจากการแสดงละครใน หลักฐานอีกอย่างหนึ่งที่บอกได้ว่ามีการฝึกหัดและเล่นโขนผู้หญิงในวังสวนกุหลาบก็คือ บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนองคตสื่อสาร สุครีพหักฉัตร และตอนศึกไวยราพ ซึ่งเป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ที่จัดแสดงเนื่องในงานยกช่อฟ้าฉลองพระอุโบสถและฉลองพระประธานวัดสุคันธศิลาราม (หอมสินธุ) จังหวัดฉะเชิงเทรา เมื่อวันที่ ๒๙ – ๓๐ พฤศจิกายน ๒๔๖๓[##]

จะเห็นได้ว่า การแสดงโขนในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น มีได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก ทั้งยังมีกิจการที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงโขนมาอย่างต่อเนื่อง เช่น “คณะโขนบรรดาศักดิ์” “คณะโขนผู้หญิงในวังสวนกุหลาบ” การจัดตั้งโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ เพื่อสอนและผลิตผู้ที่มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ และสังคีตศิลป์ให้กับประเทศ เป็นต้น ที่เป็นเช่นนี้เพราะได้รับพระกรุณาโปรดฯ จากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเป็นองค์อุปถัมภกในศิลปวิทยาการแขนงนี้อย่างสม่ำเสมอ แต่ทว่าเมื่อกิจการต่างต้องยุติลงในรัชสมัยต่อมา ดังที่จะกล่าวในหัวข้อถัดไป

---

[๕๑] ปรเมษฐ์ บุณยะชัย, **ละครวังสวนกุหลาบ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๓), หน้า ๔๓ – ๔๔.

[๕๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

[##] ดูเพิ่มเติม ใน ปรเมษฐ์ บุณยะชัย, **ละครวังสวนกุหลาบ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๓), หน้า ๖๗ – ๘๔.

๔) การแสดงโขนหลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพระมงกุฎเกล้า-เจ้าอยู่หัว

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคตแล้ว ศิลปะการแสดงโขน และการแสดงต่างๆ ที่สืบเนื่องต่างชะงัก และยุติลง เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ ก็ทรงโปรดให้ยุบกรมมหรสพและโรงเรียนพรานหลวงฯ เมื่อวันที่ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๙ ด้วยทรงเห็นว่า *"สิ้นเปลืองพระราชทรัพย์จำนวนมิใช่น้อย มีการปลดข้าราชการศิลปินออก พร้อมทั้งลดอัตราเงินเดือนลงเสียบ้างเพื่อเป็นการลดงบประมาณให้สมดุลกัน"*[๖๓]

หลังจากยุบกรมมหรสพไปแล้ว ๕ เดือน จึงโปรดเกล้า ฯ ตั้ง "*กองมหรสพ*" ขึ้นอีกครั้ง เนื่องจากทรงเห็นว่า "*งานนาฏศิลป์ยังจำเป็นในกิจการของหลวง*"[๖๔]โดยมี "พระยานัฏกานุรักษ์" เป็นหัวหน้ากองและดูแลงานนาฏศิลป์ "หลวงประดิษฐ์ไพเราะ" เป็นหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย และพระเจนดุริยางค์ เป็นหัวหน้าดุริยางค์สากล ต่อมาในปี พ.ศ.๒๔๗๐ โปรดเกล้าฯ ให้ "คุณหญิงนัฏกานุรักษ์" กลับเข้ารับราชการเป็นครูละครหลวงในกองมหรสพ ครั้นปี พ.ศ. ๒๔๗๒ กองมหรสพได้เปิดรับนักเรียนมาหัดโขน ละคร และดนตรี เป็นวิชาเฉพาะ ไม่สอนวิชาสามัญ เนื่องจากกองมหรสพขาดคนรุ่นใหม่ออกแสดงในงานราชการ นักเรียนที่เข้ามาสมัครในครั้งนั้น มีทั้งสายนาฏศิลป์และสายสังคีตศิลป์ ซึ่งนักเรียนที่เรียนโขนละครถูกส่งไปฝึกตามสถานที่ต่างๆ อาทิ พระ นางไปฝึกที่เรือนไทยวังสวนกุหลาบ ยักษ์ ลิง ฝึกที่บ้านเจ้าพระยาวรพงพิพัฒน์ ถนนพระอาทิตย์ ส่วนเด็กผู้หญิงฝึกที่โรงเรียนท้ายวัง ในพระบรมมหาราชวัง นักเรียนชุดดังกล่าวนี้ได้ออกแสดงเป็นครั้งแรกใน "*โขนนั่งราว*" บริเวณหน้าพระที่นั่งอนันตสมาคมในปี ๒๔๗๖[๖๕]

หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองเสร็จสิ้น เมื่อวันที่ ๓ พฤษภาคม ๒๔๗๖ โปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่ สังกัดอยู่ในกระทรวงธรรมการ แบ่งออกเป็น ๔ กอง คือ กองศิลปะวิทยาการ กองประณีตศิลปกรรม กองสถาปัตยกรรม กองพิพิธภัณฑ์และโบราณคดี สำหรับกองศิลปะวิทยาการนั้น ได้แบ่งออกเป็น ๔ แผนก ได้แก่ แผนกวรรณคดี แผนกโบราณคดี แผนกละครและสังคีต และแผนกวาที ทำให้ข้าราชการที่เคยรับราชการในกองมหรสพได้กลับเข้ามารับราชการอีกครั้งหนึ่ง ต่อมาในเดือนกรกฎาคมในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ กองมหรสพจึงโอนมาสังกัดกรมศิลปากร นับแต่นั้นเป็นต้นมา[๖๖]

---

[๖๓] ชำนาญ รอดเหตุภัย, **รามเกียรติ์ปริทัศน์**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๒๒), หน้า ๗๐.

[๖๔] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์,** หน้า ๓๓๐.

[๖๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓๓๑.

[๖๖] เรื่องเดียวกัน.

ต่อมา กรมศิลปากรได้จัดตั้งโรงเรียน “*นาฏดุริยางคศาสตร์*” ขึ้นเป็นครั้งแรกโดยเปิดทำการสอนเมื่อวันที่ ๑๗ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๗๗ และเมื่อได้รับโอนกองมหรสพมาจากกระทรวงวัง กรมศิลปากรจึงจัดตั้งกองดุริยางคศิลป์และกองโรงเรียนศิลปากร พิ่มขึ้น โดยกองดุริยางคศิลป์มีหน้าที่เกี่ยวกับงานศิลปะของแผนกดุริยางค์ไทยและสากล ส่วนกองโรงเรียนมีหน้าที่ทางการเรียนการสอนและมีชื่อเฉพาะว่า “*โรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์*” ทำหน้าที่ฝึกหัดและสอนศิลปะทางดนตรีปี่พาทย์และละครระบำ[๖๗]

ต่อมาใน พ.ศ. ๒๔๘๕ กรมศิลปากรได้ปรับปรุงกองดุริยางคศิลป์ เป็นกองการสังคีต ทางด้านโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์ก็เปลี่ยนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป” สังกัดกองการสังคีต “*ในตอนนั้นยังไม่มีการฝึกหัดโขนขึ้นใหม่ คงมีศิลปินเก่าที่เหลืออยู่ประมาณ ๑๐ กว่าคนเท่านั้น ไม่สามารถเล่นชุดใหญ่ได้ ประกอบกับแต่ละท่านก็มีอายุมากแล้ว ถ้าเกิดมีราชการเกิดขึ้นก็คงจะจัดได้เพียงแต่ชุดเบ็ดเตล็ดเท่านั้น*”[๖๘] ครั้นใกล้สิ้นสุดสงครามโลก ในราว พ.ศ. ๒๔๘๘ ได้มีการปรับปรุงโรงเรียนนี้อีกและเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” โดยมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญ ๓ ประการคือ

๑. เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ของราชการ

๒. เพื่อบำรุงรักษาไว้และเผยแพร่นาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย

๓. เพื่อให้ศิลปินทางดนตรีและละครภายในประเทศมีฐานะเป็นที่นิยมยกย่องดังในนานาประเทศ

---

[๖๗] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน ภาคต้น**, หน้า ๙๓.

[๖๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๕.

ภาพที่ ๑ อาคารเรียนโรงเรียนนาฏศิลปในอดีต ปัจจุบันคือตึก ๕ ชั้น
ที่มา : อนุสรณ์ ๖๐ ปี วิทยาลัยนาฏศิลป ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๓๗ หน้า ๑๐๔

ในช่วงปรับปรุงวัฒนธรรมของชาติ ตามนโยบายของรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงครามนั้น กองการสังคีต[###] ในสังกัดกรมศิลปากรเป็นอีกหน่วยงานหนึ่งที่มีหน้าที่รับผิดชอบในเรื่องของการจัดแสดง ทั้งยังเป็นหน่วยงานที่สนองนโยบายของรัฐบาลในการสนับสนุนในการวางแบบแผนและกำหนดมาตรฐานของวัฒนธรรมความบันเทิงของชาติ ในรัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม อาทิ การจัดแสดงละครประวัติศาสตร์เพื่อปลูกความรู้สึกชาตินิยม ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ ทำหน้าที่กำหนดความสามารถของศิลปิน ตามนโยบายการปรับปรุงดนตรีและ นาฏศิลป์ไทยตามมาตรฐานตะวันตก เป็นต้น แสดงให้เห็นว่า กองการสังคีตมีบทบาทมุ่งผลิตงานศิลปะ แต่ไม่ได้ได้มุ่งเน้นในการให้ความสำคัญและคุณค่าศิลปะมากเท่าจุดประสงค์การใช้งาน[๕๕] การมุ่งใช้ศิลปะเพื่อประโยชน์ทางการเมือง ประกอบกับภาวะสงครามที่

[###] ในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ กองการสังคีต ได้เปลี่ยนมาเป็น “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” และในปี พ.ศ. ๒๕๔๕ เปลี่ยนชื่อมาเป็น “สำนักการสังคีต” ซึ่งประกอบด้วยส่วนงานต่างๆ ดังนี้ ฝ่ายบริหารงานทั่วไป กลุ่มจัดการแสดง กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง กลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มดุริยางค์ไทย กลุ่มดุริยางค์สากล กลุ่มโรงละครแห่งชาติ ซึ่ง จัดตั้งโรงละครแห่งชาติขึ้น ๓ แห่ง คือ กรุงเทพฯ ๑ แห่ง และภูมิภาค ๒ แห่ง คือ โรงละครแห่งชาติภาค ตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรี และโรงละครแห่งชาติภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา.

[๕๕] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๕๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๕), หน้า ๘๕ – ๘๖.

เกิดขึ้นทำให้ ขาดศิลปิน ทำให้ "*ศิลปะดั้งเดิมของไทยมีโขนและละครรำ เปนต้น อันเปนศิลปะแบบฉะบับของชาติได้เสื่อมโทรมลงเปนอันมาก*"[๑๐๐] และศิลปะแขนงต่างๆเกิดการถดถอยด้วยเช่นกัน

จนกระทั่งหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ คณะรัฐบาลของ นายควง อภัยวงศ์ ได้เห็นความสำคัญที่จะฟื้นฟูศิลปวิทยาการต่างๆให้กลับเจริญดังเดิม ด้วยการปรับปรุงกองการสังคีตขึ้นใหม่ และเสนอ "*โครงการปรับปรุงการละคอนและสังคีต*" มีจุดประสงค์หลักคือ "*... มุ่งหมายอันเป็นนโยบายของรัฐที่ประสงค์จะฟื้นฟูวิชาการเหล่านี้ให้ดำรงอยู่คู่ชาติสืบต่อไป*"[๑๐๑] ซึ่งมีพระเจ้าวรวงศเธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ เป็นประธานกรรมการ พระยาอนุมานราชธน อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคลและผู้ทรงคุณวุฒิท่านอื่น ร่วมเป็นคณะกรรมการ โดยมี นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นเลขานุการ ซึ่งดำเนินโครงการตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๔๘๙[¥]

ครั้นเมื่อพระยาอนุมานราชธน เกษียณอายุราชการ และพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคลต้องออกจาราชการในเวลาถัดมานั้น ทำให้ นายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากรอยู่ในขณะนั้น เป็นหัวหน้าในการฟื้นฟูศิลปะตามโครงการดังกล่าวจนสำเร็จ ก่อให้เกิด โขน ละคร และการแสดงต่างๆ ที่มีความน่าสนใจและเป็นแบบแผนมากขึ้น รวมทั้งยังมีการจัดพิมพ์เอกสารที่เกี่ยวกับศิลปะวิทยาการที่ใช้เป็นตำรา และเอกสารเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันอีกด้วย เป็นต้นว่า *ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖* (พ.ศ. ๒๔๘๕) *โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี* (พ.ศ. ๒๔๘๖) *โขน* (พ.ศ. ๒๕๐๐) *โขน สำหรับประชาชน* (พ.ศ.๒๔๘๗) *ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปะไทย* (พ.ศ. ๒๕๑๖) หนังสือต่างๆเหล่านี้ทำให้ประชาชนมีความสนใจเกี่ยวกับศิลปทางนาฏศิลปไทยมากขึ้นด้วย "*หวังว่าท่านผู้สนใจในศิลปทางโขนละคอนของเรา อาจใช้เป็นแนวทางเพื่อเข้าถึงรสนิยมของศิลปประเภทนี้ได้บ้างตามสมควร*"[๑๐๒]

---

[๑๐๐] (๒) ศธ. ๑๘/๒๕ การเผยแพร่นาฏดุริยางคศิลป์ของไทย, กองหอจดหมายเหตุแห่งชาติ เอกสารสำนักงานเลขาธิการคณะรัฐมนตรี. อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๘๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๘), หน้า ๘๗.

[๑๐๑] ศธ. ๐๗๐๑.๑/๔๓ คำปราศรัยของผู้รักษาการณ์ ในตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร. อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๘๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๘), หน้า ๘๗.

[¥] อ่านเพิ่มเติม ใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๘๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๘), หน้า ๗๖ – ๑๖๘.

[๑๐๒] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน**, คำนำ.

๕) โขนของกรมศิลปากร

หลังจากที่พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ได้จัดสร้าง “โรงละครศิลปากร” ขึ้น ณ ด้านขวาของพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร นั้น กรมศิลปากรได้มีการจัดแสดงโขน ละคร และนาฏศิลป์มาโดยตลอด[๑๐๓] ตลอดจนมาถึงยุคที่ นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นหัวหน้า “*โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต*” และเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ได้ปรับปรุงการแสดงโขน ละคร และการแสดงต่างๆขึ้นใหม่ (ซึ่งในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะโขนเท่านั้น) และจัดแสดงที่โรงละครศิลปากรเรื่อยมา โดยเริ่มปรับปรุงด้านการเรียนการสอนด้วยการรวบรวมศิลปินที่มีความรู้ความสามารถมาสอนนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) และได้ให้ศิลปินและนักเรียนได้มีโอกาสแสดงในโรงละครด้วย

สำหรับในการปรับปรุงการแสดงโขนของ นายธนิต อยู่โพธิ์นั้น มีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นทางด้านละครช่วยคิดประดิษฐ์ท่ารำระบำต่างๆ ทั้งยังมี นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้คิดเพลงประกอบระบำด้วย ซึ่งจักกฤษณ์ ดวงพัตรา[¥¥] ได้สรุปถึงลักษณะ “*การปรับปรุงใหม่*” ของบทโขนที่อธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้ปรับปรุงไว้ว่า

> บทโขนกรมศิลปากรสมัยโรงละคอนศิลปากรนั้น เป็นบทโขนที่มีการประกอบสร้างเฉพาะสำหรับเล่นออกโรงเป็นโขนฉาก จึงมีการกำหนดแบ่งเรื่องออกเป็นฉากเป็นตอน นำกลอนบทละครมาใช้ประกอบสร้างในบทจำนวนมาก บทที่นำมาใช้นั้น *“บางชุดก็มีลักษณะเป็นแบบละคอน แม้การที่นำมาใช้เป็นบทแสดงจะได้บิดผันให้การการแสดงเป็นแบบโขนก็ตามบทก็คงเป็นอย่างละคร”*[๑๐๔]ภายหลังจึงประกอบสร้างบทโขน ให้ *“มีทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขนแต่ก่อนมา”* [๑๐๕] นอกจากนั้น ยังเห็นได้ชัดถึงความพยายามจะสร้างความตระการตาให้เกิดขึ้นในระหว่างที่เล่นออกโรง ทั้งเรื่องของฉากประกอบ การประดิษฐ์ระบำแบบละครขึ้นใหม่ และการใช้เทคนิคพิเศษ

---

[๑๐๓] ปัญญา นิตยสุวรรณ, “โรงละครแห่งชาติ,” **วารสารไทย** ๑๔, ๕๓ (มกราคม – มีนาคม ๒๕๓๗): ๓๑.

[¥¥] อ่านเพิ่มเติม ใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๓๔ - ๑๕๖.

[๑๐๔] ธนิต อยู่โพธิ์, “เรื่องสำหรับเล่นโขน,” ใน **โขน**, พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ ๒๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๐๐ (พระนคร: โรงพิมพ์บริษัทสหอุปกรณ์การพิมพ์ จำกัด, ๒๕๐๐), หน้า ๗๕ อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๕๖.

[๑๐๕] เรื่องเดียวกัน.

ประกอบ ที่สำคัญ คือ **ตัวบทและการเล่นโขนมีการใกล้ชิดกับการเล่นละคร มากขึ้นกว่าเดิม อย่างมีนัยสำคัญ** กล่าวคือ **เป็นผลมาจาการที่ครูละครเข้ามามีบทบาทตั้งแต่เริ่มประกอบสร้างบท ฝึกซ้อม จนถึงเล่นออกโรง** จนกระทั้งมีผู้เรียกโขนในระยะนี้ว่า "**โขนทางละคอน**" ซึ่งถือว่าเป็นนวลักษณ์อีกระยะหนึ่งของการประกอบสร้างบทโขนและความสัมพันธ์กับการเล่นโขน[๑๐๖]

จากข้อสรุปข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การแสดงโขนในสมัย *"กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่"* นั้น มีลักษณะเฉพาะที่เกิดความแปลกใหม่กว่าโขนที่แสดงแต่เดิมมา กล่าวคือ คำนึงถึงความรู้สึกผู้ชมเป็นหลักเรื่องการรับรู้ในมิติใหม่ ถึงแม้ว่าจะเป็นเรื่องที่รู้กันมาแต่เดิมอยู่แล้ว จึงทำให้ผู้ชมเกิดความสนใจใน "โขน" และได้รับความนิยมมากขึ้น หลังจากที่ "*ศิลปะดั้งเดิมของไทยมีโขนและละครรำ เปนต้น อันเปนศิลปะแบบฉะบับของชาติได้เสื่อมโทรมลงเปนอันมาก*"[๑๐๗]

หลังจากที่กรมศิลปากรสร้าง *"โรงละครแห่งชาติ"* ขึ้นแทนโรงละคอนศิลปากรเกิดเหตุเพลิงไหม้[¥¥¥] และใช้จัดแสดงงานทางด้านนาฏศิลป์เรื่อยมานั้น "*นายเสรี หวังในธรรม*" เป็นอีกผู้หนึ่งที่ทำให้โขนเจริญขึ้น ทั้งนี้กล่าวได้ว่า นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้หนึ่งที่ทำให้การแสดงโขนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นกว่าการแสดงโขนในยุคของนายธนิต อยู่โพธิ์ ที่ตนเองเป็นเพียงผู้แต่งบท แต่ในสมัยที่ตนเองเป็นผู้อำนวยการสังคีตนั้น เป็นทั้งผู้ประกอบสร้างบทและแสดงเองด้วย[£] เพื่อให้เกิดการเล่าเรื่องแบบใหม่ และเป็นผู้แสดงในฉากที่เป็นฉาก "*เจรจาติดตลก*" ทำให้โขน ของ เสรี หวังในธรรม ได้รับความสนใจจากผู้ชมมากยิ่งขึ้น อาจเพราะ *"มีจุดเด่นอยู่ที่มีวิธีเล่าเรื่องใหม่ โดยเลือกนำเรื่องราวของตัวโขนตัวใดตัวหนึ่งมาเป็นแกนร้อย"*[๑๐๘] ตัวอย่างเช่น "*โขน ชุด หนุมาณชาญสมร*" ที่ดำเนินเรื่องด้วยการเล่าเรื่องราวของหนุมานตั้งแต่ต้นจนจบ เสมือนกับการเล่า

---

[๑๐๖] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๕๖.

[๑๐๗] ๒) ศธ. ๑๙/๒๕ การเผยแพร่นาฏดุริยางคศิลป์ของไทย อ้างถึงใน ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๕๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๕), หน้า ๘๗.

[¥¥¥] เมื่อคืนวันที่ ๙ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๐๓.

[£] ดูประวัติและผลงานต่างๆ ของ เสรีหวัง ในธรรม ประกอบเพิ่มเติมได้ใน **เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ** หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเสรี หวังในธรรม ม.ว.ม., ป.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) ณ วัดตรีทศเทพวรวิหาร วันอาทิตย์ที่ ๘ กรกฎาคม ๒๕๕๐ (กรุงเทพฯ : ม.ป.ป. , ๒๕๕๐).

[๑๐๘] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**, หน้า ๑๗๗.

ประวัติของหนุมาน นอกจากนี้แล้วยังใช้วิธีการนำเสนอเรื่องราวที่มีความแปลกใหม่ อาทิ การใช้เวทีล่างสลับเวทีบน เพื่อเป็นการเชื่อมต่อของฉากนาฏการ และให้เรื่องดำเนินไปอย่างรวดเร็ว ทั้งนี้ยังใช้ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับตอนที่แสดง เป็นต้นว่า ใช้ “ระบำชุดวานรพงศ์” เป็นสัญลักษณ์แทนฉากนาฏการถวายพล และใช้ “ระบำอสุรพงศ์” เป็นสัญลักษณ์แทนฉากนาฏการทำศึกครั้งต่างๆ ก่อนจะถึงฉากนาฏการที่เรียกว่า *หนุมานชูกล่องดวงใจ* ซึ่ง *“นับว่าเป็นวิธีการ ‘กระชับเรื่อง’ งดงามในเชิงนาฏยศิลป์ และแสดงภูมิปัญญาของผู้ออกแบบระบำอย่างแท้จริง”*[๑๐๕]

ลักษณะเฉพาะที่ทำให้การแสดงโขนของเสรี หวังในธรรมที่มีความน่าสนใจและได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ประการหนึ่ง คือ *“การใช้ตลกเชื่อมเรื่อง”* ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ขัน ทำให้ผู้ชมไม่เกิดความเบื่อหน่ายในการชมฉากนาฏการที่เป็นนาฏยศิลป์เพียงอย่างเดียว ซึ่งลักษณะการแสดงโขนของเสรี หวังในธรรม ต่างๆดังกล่าวมาส่งผลให้เกิดรูปแบบต่อมาในการแสดง และ/หรือ ประกอบสร้างบท ของกรมศิลปากรจนมาถึงปัจจุบันด้วย

๖) *โขนเอกชน*

นอกจากโขนที่ทางกรมศิลปากร ซึ่งได้รับการฟื้นฟูจนเป็นที่นิยมกันขึ้นอีกในสมัยนี้แล้วยังมีโขนอาชีพของเอกชนอีกหลายคณะที่รับจ้างแสดงโดยทั่วไป ทั้งนี้ ศิลปินผู้แสดงส่วนใหญ่ก็มาจากข้าราชการและนักเรียนในสังกัดกรมศิลปากรแทบทั้งสิ้น คณะโขนของเอกชนที่พอจะสืบค้นได้ดังต่อไปนี้

- โขนคณะนาฏราช ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร
- โขนคณะหลวงราชพงศ์ภักดี
- โขนคณะนราศิลป์ ของจินดา ปานสมุทร
- โขนคณะนายหยัดเหลา
- โขนคณะไทยศิริ ของนางถนอม ยวงศรี
- โขนคณะนรสิงห์ ของนายพานัส โรหิตาจล
- โขนคณะหม่อมราชวงศ์จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์
- โขนคณะดำรงนาฏศิลป์ ของนายฮวด จุ้ยประเสริฐ
- โขนคณะไพฑูรย์นาฏศิลป์ ของนายไพฑูรย์ ศราคินี
- โขนคณะเราคือคนไทย
- โขนคณะศิษย์ศิลปากร เป็นต้น

---

[๑๐๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗๑.

นอกจากนี้ยังมีคณะโขนสมัครเล่นที่มีชื่อเสียงอีกหลายคณะ ซึ่งบรรดาโขนสมัครเล่นเหล่านี้จะแสดงโดยนักเรียนหรือนิสิตนักศึกษาที่ได้รับการฝึกหัดโดยครูอาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากรแทบทั้งสิ้น อาทิ

- โขนธรรมศาสตร์
- โขนโรงเรียนสวนกุหลาบ
- โขนรามคำแหง
- โขนโรงเรียนสาธิตเกษตร
- โขนโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- โขนโรงเรียนอัสสัมชัญ เป็นต้น

เหตุการณ์ต่างๆที่ได้กล่าวมาข้างต้น สามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ ๑ ตารางแสดงเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์

ช่วงเวลา	เหตุการณ์
ก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๑ – รัชกาลที่ ๔)	- พบหลักฐานว่ามีการแสดง *“โขนกลางแปลง”* และ *“โขนชักรอก”* ในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระบรมชนกนาถ เมื่อ พ.ศ. ๒๓๙๕
รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕)	- *“โขนฉาก”* เกิดขึ้น - เกิด *“คณะโขนสมัคเล่น”* คณะโขนของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร
รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖)	- ปรับปรุงกรมมหรสพขึ้นใหม่ : “กรมปี่พาทย์หลวง” “กรมโขนหลวง” “กรมช่างมหาดเล็ก” และ “กองเครื่องสายฝรั่ง” - มี “โขนบรรดาศักดิ์” - ตั้ง โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์

ช่วงเวลา	เหตุการณ์
	- “โขนผู้หญิง” ในวังสวนกุหลาบ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา - พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สวรรคต (๒๖ พฤศจิกายน ๒๔๖๘)
หลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗ เป็นต้นมา)	- ยุบกรมมหรสพและโรงเรียนพรานหลวง (๑ เมษายน ๒๔๖๙) - ตั้งกองมหรสพขึ้นอีกครั้ง (หลังจากยุบกรมมหรสพไปแล้ว ๕ เดือน) มี “พระยานัฏกานุรักษ์” เป็นหัวหน้ากองและดูแลงานนาฏศิลป์ “หลวงประดิษฐ์ไพเราะ” เป็นหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย และพระเจนดุริยางค์ เป็นหัวหน้าดุริยางค์สากล - พ.ศ.๒๔๗๐ โปรดเกล้าฯ ให้ “คุณหญิงนัฏกานุรักษ์” กลับเข้ารับราชการเป็นครูละครหลวงในกองมหรสพ - พ.ศ. ๒๔๗๒ กองมหรสพเปิดรับนักเรียนมาหัดโขน ละคร และดนตรี เป็นวิชาเฉพาะ ไม่สอนวิชาสามัญ - พ.ศ. ๒๔๗๕ เปลี่ยนแปลงการปกครอง - ๓ พฤษภาคม ๒๔๗๖ ตั้งกรมศิลปากรขึ้นใหม่ และรวมนาฏศิลป์ ดุริยศิลป์เข้าไปอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร - ๑๗ พฤษภาคม ๒๔๗๗ ตั้งโรงเรียนนาฏยดุริยางคศาสตร์ ในกรมศิลปากร - พ.ศ. ๒๔๘๕ กรมศิลปากรได้ปรับปรุงกองดุริยางคศิลป์ เป็นกองการสังคีต และโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์ก็เปลี่ยนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป” สังกัด

ช่วงเวลา	เหตุการณ์
หลังรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗ เป็นต้นมา)	กองการสังคีต - พ.ศ. ๒๔๘๘ โรงเรียนสังคีตศิลป เปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” - ก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๒ จอมพล ป. พิบูลสงคราม เปลี่ยนแปลงและจัดระเบียบวัฒนธรรมไทย โดยใช้ศิลปทางด้านเพลงปลุกใจ ละครปลุกใจ เป็นสื่อในการสร้างค่านิยม - หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ รัฐบาลของนายควง อภัยวงศ์ จัดตั้ง “*โครงการปรับปรุงการละคอนและสังคีต*” ในปี พ.ศ. ๒๔๘๙ - นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ปรับปรุงโขนให้มีความน่าสนใจมากขึ้น และออกแสดงที่ “โรงละคอนศิลปากร” - นายเสรี หวังในธรรม ปรับปรุงการแสดงโขนให้ทันสมัย ออกแสดงใน “โรงละครแห่งชาติ”

๒.๒.๑.๕ ประเภทของโขน

จากหัวข้อที่แล้ว ทำให้ทราบถึงพัฒนาการของการแสดงโขนตั้งแต่อดีตที่สืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นถึงรูปแบบ และกระบวนเล่นโขนที่มีลักษณะที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดโขนประเภทต่างๆ ดังจะกล่าวต่อไปนี้

๑) โขนกลางแปลง

คือ โขนที่แสดงบนพื้นดินกลางสนาม ไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น ดังเช่น ได้เคยแสดงเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช พระราชบิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ ๑ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ภาพที่ ๒ การแสดงโขนกลางแปลง

ที่มา : ศิลปะการแสดงของไทย พ.ศ.๒๕๔๒ หน้า ๗๐

๒) โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ที่ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตน แล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่ง ไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์และเจรจาเท่านั้น วงปี่พาทย์จะบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น เนื่องจากในการแสดงนั้นต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์บ่อยครั้ง จึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบการแสดงครั้งละ ๒ วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง ๑ วง และท้ายโรงอีก ๑ วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้ายหรือขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง ๒ วงว่า *“วงหัว วงท้าย”* หรือ *“วงซ้าย วงขวา”*

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่ง คือ ก่อนวันแสดง ๑ วัน (วันสุกดิบ) ผู้แสดงจะให้ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง “โหมโรง” ในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้น ผู้แสดงจะออกมา *“เต้นกระทุ้งเส้า”* ตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดง ตอน พิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร จนถึงพระราม พระลักษมณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า *“โขนนอนโรง”* อีกชื่อหนึ่ง

โขนนั่งราวนี้ไม่เป็นที่นิยม จึงขาดการสืบทอดเท่าที่แสดงในปัจจุบันมักเป็นลักษณะของการสาธิต ด้วยเหตุดังกล่าว จึงทำให้มีข้อขัดแย้งหลายประการ เช่น การนั่งราว

ของตัวเอก โดยบางตำรากล่าวว่านั่งเฉพาะตัวเอกเท่านั้น บางตำรากลับว่าตัวรองหรือตัวพญาก็นั่งได้ เว้นแต่ตัวเสนาจะไม่นั่ง ซึ่งยังเป็นประเด็นขัดแย้งกันอยู่ เป็นต้น

ภาพที่ ๓ การแสดงโขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว
ที่มา : ผู้วิจัย

๓) โขนหน้าจอ

คือ โขนที่แสดงตรงหน้าจอของหนังใหญ่ ที่ทำด้วยผ้าโปร่งสีขาว ชนิดหยาบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ริมของผ้าขาวจะนำเอาผ้าสีแดงเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนตามยาว ๒ ด้านสำหรับผูกมัดยึดติดกับเสาจอเรียกว่า *"หนวดพราหมณ์"* ด้านข้างทั้งสองของจอจะทำเป็นประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออกโดยการเจาะที่ผ้าดิบที่ต่อจากจอผ้าขาว ที่เรียกว่า *"จอแขวะ"* และทำเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ต่อจากประตูเมืองทางด้านขวาของโรงจะวาดเป็นรูปปราสาทราชวัง สมมติเป็นกรุงลงกา ทางซ้ายของโรงจะวาดเป็นรูปพลับพลา สมมติเป็นที่ประทับของพระราม ในชั้นแรกโรงโขนหน้าจอคงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับหนังใหญ่ ต่อมาภายหลังจึงทำการยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อมีรั้วลูกกรงล้อมเป็นเขตกั้นคนดูมิให้เกะกะคนเล่น การเล่นโขนหน้าจอในชั้นแรกนั้นนิยมเล่น *"หนังจับระบำหน้าจอ"* ขึ้นก่อน ต่อมาจึงมีคนคิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำและมีการปล่อยตัวโขนออกเล่นแทนตัวหนังบ้าง สลับกับการเชิดหนังเรียกว่า*"หนังติดตัวโขน"* เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นก็ใช้ตัวโขนแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ก็ยังคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น ยังไม่การขับร้อง ต่อมาภายหลังกรมศิลปากรได้ปรับปรุงการแสดงโขนหน้าจอในงานต่างๆ จึงได้นำการขับร้องเข้าไปแทรกในการแสดงโขนหน้าจอด้วยและคงเป็นที่นิยม สืบมาจนถึงปัจจุบันอันเป็นรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากรและเอกชนโดยทั่วไป วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เหมือนเดิม

ภาพที่ ๔ การแสดงโขนหน้าจอ
ที่มา : นิทรรศการพิเศษ รามเกียรติ์ในศิลปวัฒนธรรมไทย หน้า ๘๑

๔) โขนโรงใน

คือ โขนที่เกิดขึ้นจากการเล่นโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับคำพากย์-เจรจาตามแบบของโขน พร้อมกับนำเอาเพลงขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน อีกทั้งยังมีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย เป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง ทั้งยังมีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่น บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๑ และบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ พร้อมทั้งยังมีการปรับปรุงบทพากย์ เจรจาให้มีความไพเราะสละสลวย ทำให้การเล่นโขนภายในราชสำนักมีความงดงามยิ่งขึ้น และในภายหลังได้นำเอาระบำบางชุดเข้ามาอย่างแบบละครในจึงเรียกกันว่า *“โขนโรงใน”* ซึ่งการเล่นโขนโรงในสมัยนั้นได้มีการปรับปรุงให้ผู้เล่นที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา มนุษย์ชาย หญิง หรือแม้กระทั่งตัวตลกที่เมื่อครั้งก่อนเคยสวมหัวปิดหน้า เปลี่ยนมาสวมศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น

ภาพที่ ๕ การแสดงโขนโรงใน
ที่มา : นาฏศิลป ๕๒ หนังสือรุ่น พ.ศ.๒๕๕๒ ปกหลัง

๕) โขนฉาก

โขนฉากนี้ สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๕ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างฉากประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ซึ่งการสร้างฉากแบบนี้มีส่วนคล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของพระองค์ท่าน มีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเล่นวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงใน คือ มีการพากย์ เจรจา ขับร้อง มีกระบวนท่ารำ ท่าเต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครใน การสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกศิลปะแห่ง การเล่นโขนแบบนี้ว่า *“โขนฉาก”* ซึ่งโขนฉากนี้กรมศิลปากรได้นำออกแสดงสู่สายตาประชาชนมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งนี้หมายรวมถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์ด้วย เพราะการแสดงโขนทางโทรทัศน์ก็มีฉากประกอบเช่นเดียวกัน

ภาพที่ ๖ การแสดงโขนฉาก
ที่มา : ผู้วิจัย

ถ้าจะพิจารณากันให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่าศิลปะแห่งการเล่นโขนตามหลักฐานนั้น ได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับตั้งแต่งการเล่นกันกลางสนามเรื่อยมาจนมีการปลูกโรงให้เล่น จนมาถึงปัจจุบันโขนได้แสดงในโรงละครอย่างสมเกียรติยศว่า *"เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย"* ซึ่งวิวัฒนาการเหล่านี้ย่อมมีผลมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่มิได้สูญหายไปและยังคงเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่จะหาชาติใดในโลกมาเทียบเทียมได้

แต่จากการศึกษาในมิติของกระบวนท่าเต้นโขน ตั้งแต่ *"แม่ท่า"* ถึง*"กระบวนการออกกราวต่างๆ"* จะเห็นได้ว่ามีข้อสังเกต คือ การเคลื่อนที่ของท่ารำ มีลักษณะการเคลื่อนที่จากขวาไปซ้าย การหันหน้าไปทางหัวโรง (ด้านซ้าย) มิได้หันไปทางด้านหน้าของเวที และอีกประการหนึ่ง การเต้นโขนเน้นการนับจังหวะที่เท้าซ้ายเป็นหลัก ลักษณะเช่นนี้เป็น *"ลักษณะการเต้นของหนังใหญ่"* ซึ่งอาจอนุมานได้ว่า โขนประเภทแรกน่าจะเป็น **"โขนหน้าจอ"** ที่พัฒนามาจากหนังใหญ่ อีกประการหนึ่ง การเล่นโขนดั้งเดิมก็มีลักษณะของ "โขนทางหนังใหญ่" ซึ่งไม่มีการขับร้อง หรือโขนทางละครในปัจจุบัน

๒.๒.๒ ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน

ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของการแสดงโขนที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงแต่ละตอนนั้น คือ *"การพากย์ – เจรจา"* เพราะผู้แสดงโขนทุกคนต้องสวมหัวโขนในขณะแสดง จึงไม่สามารถพูดหรือร้องเองได้เปรียบเสมือนคนใบ้ จึงต้องใช้การพากย์ - เจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด การเล่าเรื่องก็ดี การพูดโต้ตอบของตัวโขนก็ดี แม้กระทั่งการบอกอารมณ์และกิริยาอาการ

ของตัวโขน จะต้อง “พากย์-เจรจา” ทั้งสิ้น ดังนั้น “คนพากย์ – เจรจา” จึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน เพราะต้องเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้นๆ ทั้งยังต้องจดจำคำพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีที่นิพนธ์ไว้เฉพาะอีกด้วย

“การพากย์” นั้นจะมีกำเนิดขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานแน่ชัด แต่สันนิษฐานได้ว่า น่าจะมีกำเนิดมาตั้งแต่ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา เนื่องจาก การพากย์มีกำเนิดมาพร้อมๆกับ “การเล่นหนังใหญ่” มหรสพไทยอย่างหนึ่งที่มีมาแต่สมัยโบราณ ดังปรากฏในวรรณคดีเรื่อง “สมุทรโฆษคำฉันท์” ที่กล่าวถึงเรื่องสำหรับเล่นหนังในสมัยนั้น มีเนื้อความที่ว่า

พระให้กล่าวกาพย์นิพนธ์ จำนองโดยกล
ตระการเพลงยศพระ
ให้ฉลักแสบกภาพอันชระ เป็นบรรพบุรณะ
นเรนทราชบรรหาร
ให้ทวยนักคุนผู้ชาญ กลเล่นโดยการ
ย เป็นบำเทิงธรณี [๑๑๐]

สำหรับ **“การเจรจา”** นั้น ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เสนอข้อสันนิษฐานว่า การเจรจาเกิดขึ้นทีหลังการพากย์ เพราะในชั้นแรกเรื่องที่ใช้แสดงหนังใหญ่ก็คือเรื่อง สมุทรโฆษ ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งเนื้อเรื่องของวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษนั้นก็เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดีในศาสนาพุทธมีชื่อว่า *“ปัญญาสชาดก”* ไม่ได้เล่นเรื่องรามเกียรติ์ จึงไม่น่าจะมีการเจรจาโต้ตอบกัน ต่อมาภายหลังหนังใหญ่อาจจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์จึงมีผู้คิดคำเจรจาขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายและทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็ว[๑๑๑] แต่หากพิจารณาจากบทพากย์รามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยาแล้วก็จะพบว่า การเจรจานั้นเกิดขึ้นพร้อมกับการพากย์ เพียงแต่มิได้มีการบันทึกเป็นลักษณ์อักษรไว้ เพราะในช่วงที่เป็นการเจรจาของตัวโขนนั้น ผู้พากย์-เจรจาจะใช้วิธี “ด้นสด” ฉะนั้นนั้นแล้ว บทเจรจาจึงมิได้มีการบันทึกไว้อย่างบทพากย์ที่ต้องแต่งขึ้นไว้ก่อนแล้ว

เมื่อเริ่มมีการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยแขนงหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ ในด้านการพากย์นี้เกิดขึ้น ผู้พากย์โขนจึงคิดสอดแทรกคำเจรจา

---

[๑๑๐] อาคม สายาคม, “หนังใหญ่,” ใน **ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗: นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น , ๒๕๒๕), หน้า ๙๙.

[๑๑๑] คึกฤทธิ์ ปราโมช, **คึกฤทธิ์ ปราโมช : วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิคึกฤทธิ์ ๘๐, ๒๕๓๙), หน้า ๑๑๗.

เข้าไปในการแสดงโขนเพื่อให้ตัวโขนได้มีพูดโต้ตอบกันทำให้เพิ่มอรรถรสในการดูโขนของผู้ชมมากขึ้น ในชั้นแรกการเจรจาอาจจะยังไม่มีการเขียนคำเจรจาเป็นลายลักษณ์อักษรคงมีการเจรจาของผู้พากย์ที่ใช้ปฏิภาณไหวพริบโต้ตอบกัน ดังที่ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา กล่าวไว้ใน “กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์” ว่า

> *“การกำหนดให้มีการเจรจาแทรกระหว่างบทพากย์นั้นก็เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้พากย์เจรจาได้แสดงปฏิภาณในการค้นโต้ตอบกันหรือแสดงถึงความทรงจำชำนาญในการว่ากระทู้ หากแต่กำหนดให้เป็นการเจรจาติดจำอวด ก็อาจเพื่อวัตถุประสงค์อื่นๆ ได้แก่ เท้าความเดิมและเชื่อมเรื่องราว ดังเช่นที่กล่าวมาแล้ว รวมทั้งเพื่อให้ตลกโขนช่วยกันจัดโรงโขนให้พร้อมสำหรับฉากนาฏการนั้นๆ อาทิ เตรียมโรงพิธี และเกณฑ์ไพร่พล ตลอดจนเพื่อเปิดช่องให้ผู้พากย์เจรจาได้แสดงไหวพริบในการพูดโต้ตอบกับตลกโขนหรือตัวโขนที่เล่นเป็นฤๅษีด้วย ...*
>
> *ดังตัวอย่างเช่น ตลอดคำพากย์สมุดไท เล่ม ๑ เริ่มตั้งแต่บทกล่าวสำนักขาขึ้นเฝ้า จนถึงสดายุถวายแหวนนั้น ไม่มีการกำหนดให้แทรกเจรจาเลย และเมื่อขึ้นสมุดไทเล่ม ๒ ตั้งแต่พระรามปลงศพสดายุ จนถึงพบกุมพลและสังหารอัศมุขี ก็ยังไม่มีการกำหนดให้แทรกเจรจาอีก กระทั่งถึงตอนที่พบหนุมาน จึงปรากฏการระบุให้แทรกเจรจาเป็นครั้งแรกดังนี้*
>
> *⊙ จึงตรัสบอกองค์กนิษฐา เจ้าจงดูวา*
> *นรินทรทรงกุญชล*
> *⊙ พิลาษมาไลยสร้อยสน ฆนเพชรแลทนต์*
> *วิเชียรพิศพึงชม*
> *⊙ พระลักษณ์พิศเพี้ยนเสรจ์สม ไม่เหนลูกลม*
> *ซึ่งทรงมณีมาลา ฯะ [เจรจา]*
> *⊙ หนุมานครั้นยินบัญชา คิดคำมาดา*
> *อันสั่งกระบิลแต่บรรพ์*
> *⊙ จึ่งนำศรทูลเศียรพลัน แล่นเข้าเคียมคัน*
> *ถวายธนูภูธร ฯะ [เชิด]*
> *⊙ จึ่งพระนุชพงทรงศร ปราไศรพานร*
> *ว่าท่านนี้หน่อนามใด ฯะ [เจรจา],, ๑๑๒*

---

๑๑๒ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**, หน้า ๒๘ - ๒๙.

จากบทพากย์โขนในสมุดไทดำดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีการสอดแทรก “การเจรจา” ไว้ระหว่างการพากย์แต่ไม่มีการเขียนคำเจรจาเป็นตัวบทเลย ทั้งนี้ เพื่อให้ผู้พากย์ได้สำแดงความเป็นเลิศในการด้นคำเจรจาออกมาจากปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์โดยตรง

ต่อภายหลังในราวรัชกาลที่ ๕ จึงมีการเขียนคำเจรจาขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรจนเป็นรูปแบบของบทพากย์ในปัจจุบัน ดังที่ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ อ้างไว้ใน การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม ว่า

> *แม้แต่โขนก็เริ่มมีการเขียนบทเจรจาขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา ซึ่งก่อนหน้านั้นการเจรจาคงจะเป็นเรื่องการใช้ปฏิภาณของไหวพริบและการใช้สถานการณ์ในชีวิตประจำวันมาสร้างสีสันกับคนดูมากกว่า* [๑๑๓]

จากข้อมูลเบื้องต้นที่ยกมานั้น พอจะสันนิษฐานได้ว่า “การพากย์นั้นเกิดขึ้นมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยาแน่นอน” ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ว่า “การพากย์นั้นเป็นหลักและเป็นหัวใจของการเล่นหนังใหญ่” ต่อมาเพื่อให้การเล่นหนังใหญ่เกิดความสนุกสนานรวดเร็ว จึงมีการคิดการเจรจาขึ้นเพื่อให้ตัวแสดงพูดโต้ตอบกัน ซึ่งการแสดงโขนที่จัดว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยก็ได้รับอิทธิพลด้านการเต้น การเชิด และที่สำคัญโขนได้รับอิทธิพลด้าน การพากย์-เจรจา รวมทั้งบทพากย์ และบทเจรจามาจากหนังใหญ่ด้วย

๒.๒.๓ ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา

“พากย์” เป็นคำนามที่มีรากศัพท์ที่มาจากคำใน ภาษา บาลี และ สันสกฤต ว่า *“วากย”* อ่านว่า วาก-กะ-ยะ ซึ่งแปลว่า คำพูด คำกล่าว ถ้อยคำ ประโยค

แต่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒ให้ความหมายของคำว่า *“พากย์” หมายถึง คำพูด ภาษา คำกล่าวเรื่องราวเป็นทำนองเมื่อเวลาเล่นโขน เล่นหนัง*[๑๑๔]

ส่วนอมรา กล่ำเจริญ ให้ความหมาย ของคำว่า *พากย์ เป็นศิลปะของการใช้เสียงที่ประกอบการแสดงโขน*[๑๑๕]

---

[๑๑๓] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, “การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม,” (ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๒๑๘.

[๑๑๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๗๘๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ ให้ความหมายของคำว่า พากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ มีกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง[๑๑๖] และ "การพากย์โขน หมายถึง การร้องเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะของการบรรยายและพรรณาความเป็นทำนองอย่างหนึ่งของการแสดงโขน"[๑๑๗]

หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวไว้ในการสอนวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ว่า *บทโขนแต่งเป็นกาพย์และใช้สำหรับพากย์ ซึ่งเป็นทำนองอ่านกาพย์ซึ่งใช้สำหรับแสดงโขนโดยเฉพาะ*[๑๑๘]

วิภาดา เพชรโชติ ให้ความหมายของคำว่า *พากย์ หมายถึง ศิลปะการใช้เสียงเพื่อใช้ประกอบการแสดงโขนในการพากย์โขนนี้จะใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์*[๑๑๙]

นอกจากนี้ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายความหมายและลักษณะของคำพากย์ไว้ว่า *คำพากย์ เป็นบทกวีประเภทกาพย์ แต่งด้วยกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง*[๑๒๐]

หากพิจารณาความหมายที่ผู้รู้และเชี่ยวชาญได้ให้ความหมายของคำว่า "พากย์"ไว้ ตามที่ได้ยกมาไว้ข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่า มีบางส่วนที่เหมือนกันแต่ก็มีบางส่วนต่างกัน ซึ่งพอจะสรุปได้ว่า *"พากย์" หมายถึง ศิลปะของการใช้เสียงเพื่อพูดแทนตัวผู้แสดงในการเล่นโขน คำที่ใช้พากย์นิยมแต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ อันประกอบไปด้วย กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง*[๑๑๑]

"เจรจา" นั้น เป็นคำพูดของตัวแสดงโขนในการที่จะพูดโต้ตอบกันเพื่อที่จะสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจระหว่างตัวแสดงกับผู้ชม คำว่า "เจรจา" นั้น ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้อ่านว่า "เจนจา หรือ เจนระจา" ซึ่งเป็นคำกิริยามีความหมายว่า *"พูดกัน,ว่ากล่าวกัน พูดจากันเป็นทางการ"*[๑๒๑] มีที่มาจากคำภาษาสันสกฤตว่า " จรฺจา"

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า *"คำเจรจานั้นเป็นบทกวีประเภทร่ายยาวส่งรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ โดยตลอดจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน ใช้เป็นตัวบท*

---

[๑๑๕] อมรา กล่ำเจริญ, **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย** (กรุงเทพฯ:โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๑), หน้า ๕๑.

[๑๑๖] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "พากย์ เจรจา และขับร้องประกอบโขน," ใน **ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗: นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, ๒๕๒๕), หน้า ๗๑.

[๑๑๗] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน : การพากย์," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง ๒** (๒๕๓๙) : ๘๐๓.

[๑๑๘] คึกฤทธิ์ ปราโมช, **คึกฤทธิ์ ปราโมช: วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย**, หน้า ๑๔๑.

[๑๑๙] วิภาดา เพชรโชติ, **สุนทรียภาพทางศิลปะการแสดง** (เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๑), หน้า ๑๑๖.

[๑๒๐] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน**, หน้า ๑๐๗.

[๑๑] ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า แต่ในสมัยโบราณมีการใช้กาพย์สุรางคนางค์ด้วยแต่ ปัจจุบันนี้ไม่นิยมใช้แล้ว.

[๑๒๑] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๓๒๒.

พูดของตัวโขน หรือบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดได้ คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจราจาก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น" [๑๒๒]

ส่วน ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ให้ความหมายของการเจรจาว่า *"... การเจรจานี้แต่ก่อนเป็นที่นิยมของผู้ดูมาก คนที่เจรจาบทคือเจรจาคำพูดโต้ตอบระหว่างตัวละครต่างๆ ในเรื่องโขนเป็นต้นว่าเจรจาคำพูดโต้ตอบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ในสนามรบหรือพระลักษณ์กับยักษ์ต่างๆในสนามรบตลอดจนระหว่างคนต่างๆ ที่มีเกี่ยวข้องในเรื่องรามเกียรติ์"*[๑๒๓]

ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวถึงความหมายของการเจรจาว่า *"การเจรจาโขนหมายถึงการร้องเป็นทำนองพูด คำสนทนา หรือคำบรรยายการกระทำอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของผู้แสดงโขน"*[๑๒๔]

ดังนั้น พอจะสรุปได้ว่า "เจรจา" ในการแสดงโขน คือ การพูดจากันโดยให้มีสัมผัสรับสอดคล้องกันไป หรือมีความหมายอีกนัยหนึ่งว่า **บทพูดโต้ตอบ** หรือการบรรยายอิริยาบถและความรู้สึกนึกคิดของตัวแสดงโขน โดยใช้คำประพันธ์ประเภท **"ร่ายยาว"** ซึ่ง *"เป็นชื่อร่ายชนิดหนึ่งมีลักษณะคล้ายร่ายโบราณ ใช้สำหรับแต่งบทเทศน์ บทสวด บทกล่อมลูก เป็นต้น ไม่จำกัดวรรคและคำ แต่ละวรรคไม่ควรน้อยกว่า ๕ คำนิยมส่งสัมผัสส่งท้ายวรรคหน้าและรับสัมผัสในวรรคถัดไปที่คำใดก็ได้สัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนี้จนจบ"* [๑๒๕] รับและส่งสัมผัสกันไปเรื่อยๆ ซึ่งใช้กับการดำเนินเรื่องในการแสดงโขน

ด้วยเหตุที่ว่า คำเจรจานั้นในสมัยโบราณไม่ได้มีการแต่งเป็นบทสำเร็จไว้เหมือนปัจจุบัน ผู้พากย์-เจรจา จะต้องมีปฏิภาณไหวพริบคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง อาจกล่าวได้ว่าการเจรจานี้เองเป็นเครื่องวัดผู้พากย์เจรจาโขนว่าแต่ละท่านมีความสามารถเพียงใด เนื่องจากคำเจรจาที่ไม่ได้มีการแต่งบทไว้สำเร็จ คนพากย์-เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเองในขณะที่โขนกำลังแสดง ถือได้ว่าเป็นการท้าทายการมีปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจา ทั้งที่พากย์เดี่ยวและในตอนที่ต้อง เจรจาโต้ตอบระหว่างตัวโขนทั้ง ๒ ตัว

การเจรจา เป็นสิ่งที่ควบคู่ไปกับการพากย์ เพื่อทำให้การดำเนินเรื่องในการแสดงโขนเกิดความรวดเร็ว ไม่อืดอาดชักช้า ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่าย เหตุเพราะ คำ

---

[๑๒๒] ธนิต อยู่โพธิ์, **โขน**, หน้า ๑๐๗.

[๑๒๓] คึกฤทธิ์ ปราโมช, **คึกฤทธิ์ ปราโมช**, หน้า ๑๔๑.

[๑๒๔] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน : การพากย์", หน้า ๘๐๑.

[๑๒๕] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๘๕๔.

เจรจา เป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวจึงมีส่วนที่ละม้ายเหมือนคำพูดของคนธรรมดาที่พูดโต้ตอบกัน ทำให้ตัวแสดงโขนสามารถสื่ออารมณ์ทางด้านการแสดงให้ผู้ชมได้รับชมอย่างเข้าใจ การเจรจาของโขนนั้นสามารถแบ่งเป็นประเภทและทำนองต่างๆ เช่นเดียวกับการพากย์ ดังจะกล่าวรายละเอียดในหัวข้อต่อไป

๒.๒.๔ ประเภทของการพากย์ และ การเจรจา

๒.๒.๔.๑ ประเภทของการพากย์

ประเภทของการพากย์ในการแสดงโขน สามารถจำแนกออกเป็นประเภทต่างๆ ตามลักษณะและวิธีการใช้นั้นสามารถจำแนกได้เป็น ๖ ประเภท โดยมีทำนองการพากย์ ๓ ทำนอง ดังนี้

๑) **พากย์เมือง** ใช้สำหรับตัวโขนที่เป็นตัวเอกออกท้องพระโรงว่าราชการ เช่น ทศกัณฐ์นั่งเมือง เป็นต้น นอกจากนี้ในกรณีที่พระรามนั่งว่าราชการ ณ พลับพลา ที่ประทับ เมื่อมีการพากย์ก็จะเรียกว่า *“พากย์พลับพลา”* อีกชื่อหนึ่ง แต่ทั้งพากย์เมืองและพากย์พลับพลาก็จัดอยู่ในประเภทของพากย์เมือง เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

พากย์เมือง

ปางนั้นทศเศียรสุริยวงศ์ เสด็จสำราญองค์
เหนืออาสน์อันผ่องไพบูลย์
เสนามาตยาเมือบมูล ท้าวราพณาสูร
ก็ตรัสปรึกษาสงคราม
บัดนี้พวกลิงลักษณ์ราม หยิ่งยศยกนาม
ทะนงกำเริบราวี
ครั้นกูจะออกต่อตี ดุจดังสำลี
ละเอียดบทันพริบตา
เกลียดอายฤาสิทธิ์วิทยา จึงเชิญนัดดา
มาเด็ดซึ่งเศียรศัตรู
มันเหมือนจอกจมสินธู โดยลงคิดดู
ผู้เดียวสะดวกง่ายดาย[๑๒๖]

[๑๒๖] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๓๗.

พากย์พลับพลา

ปางพระบัลลังก์นาค ผู้แบ่งภาคจากวารี
สถิตแท่นอันผ่องศรี ณ สุวรรณพลับพลา
เสนาพลพานร สองนครล้วนศักดา
หมอบเฝ้าพระจักรา ทั้งขวาซ้ายอยู่รายเรียง
งามองค์พระทรงครุฑ งามน้องนุชเป็นคู่เคียง
งามพระยาโหราเรียง ดุจดาวล้อมพระจันทร
พระตริการณ์จะหาญหัก ปรปักษ์ให้ม้วยมรณ์
รับเสด็จสีดาสมร มาร่วมภิรมย์ประสมสอง
โสตสบสำเนียงศึก ที่โห่ฮึกลั่นลำพอง
ทรงดำริเฝ้าตริตรอง รู้ทำนองว่าไพรี
จึงตรัสถามโหราเอก ว่าพิเภกผู้รู้ดี
นายพลและมนตรี ทศศรีหรือว่าใคร[๑๒๗]

๒) **พากย์รถ** ใช้ในเวลายกทัพ เป็นการชมพาหนะต่างๆ ตลอดจนกระบวนทัพด้วย ในบางครั้งถ้าตัวโขนทรงพาหนะอื่นๆ เช่น ม้า หรือ ช้าง ก็เรียกชื่อตามพาหนะที่ใช้ เช่น พากย์ม้า พากย์ช้าง แต่ถึงจะเรียกอย่างไร ทั้งพากย์ม้า และ พากย์ช้างก็ยังจัดอยู่ใน พากย์รถ เช่นกันดังตัวอย่าง

พากย์รถ

เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแวววาม
สว่างกระจ่างพร่างพราย
พระที่นั่งบัลลังก์เลิศเฉิดฉาย งอนระหงธงชาย
ปลิวคว้างมากลางเมฆา
เทียมราชสีห์เต้นเผ่นพา รถเลื่อนเคลื่อนคลา
มากลางขนัดจัตุรงค์
ดุมดังกังสดาลก้องดง รีบรัดตัดตรง
ไปยังสนามราวี[๑๒๘]

---

[๑๒๗] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, “บทโขนนั่งราว เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สุครีพถอนต้นรัง,” จัดทำขึ้นเพื่อประกอบการแสดงโขนเนื่องในงานสงกรานต์ ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม วันที่ ๒๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๕๔. (เอกสารม่ดีพิมพ์เผยแพร่)

พากย์รถ (ทรงพาหนะม้า)

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี
ชื่อนิลพาหุงามขำ
เครื่องประดับแสร้งประดิษฐ์คิดทำ พื้นแผ่ทองคำ
ดุนดอกเป็นดาราราย
เบาะดำกำมะหยี่สมกาย อานปรุฉลุลาย
ประกบประกับดูงาม
ซองหางบังเหียนพลอยพลาม วุ้งแวววับวาม
แวววาววะวาบปลาบตา[๑๒๙]

พากย์รถ (ทรงพาหนะช้าง)

อินทรชิตบิดเบือนกายิน เหมือนองค์อัมรินทร์
ทรงคชเอราวัณ
ช้างนิมิตรฤทธิแรงแข็งขัน เผือกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สะอาดโอราพ์
สามสิบสามเศียรโสภา เศียรหนึ่งเจ็ดงา
ดังเพชรรัตน์รูจี
งาหนึ่งเจ็ดโบกขรณี สระหนึ่งย่อมมี
เจ็ดกออุบลบันดาล[๑๓๐]

๓) **พากย์ชมดง** ใช้ในโอกาสที่ชมนกชมไม้ และชมความงามของธรรมชาติต่างๆ ดังตัวอย่าง

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง

---

[๑๒๘] กรมศิลปากร, "บทโขน ชุด หนุมานอาสา" ใน **บทโขน:** กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร, กรมศิลปากร รวบรวมจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม ๒๕๐๗ (พระนคร: ศิวพร), หน้า ๑๕๗.

[๑๒๙] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค ๑**, หน้า ๗๓.

[๑๓๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔.

ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง
โลดไล่ในกลางลางลิง
ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
ชิงกันจับต้นชิงชัน
นกยูงจับพยูงยืนยัน แผ่หางเหียนหัน
หันเหียบเลียบไต่ไม้พยูง[๑๓๑]

๔) **พากย์โอ้** ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังโศกเศร้า เช่น ตอนที่พระรามลงสรงแล้วเห็นศพนางสีดาลอยน้ำมา จึงมีความโศกเศร้าคร่ำครวญอาลัยถึงความรัก ความเสียใจ ดังตัวอย่าง

สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษมณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
(โอ้) กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน[๑๓๒]

๕) **พากย์บรรยาย** ใช้ในโอกาสที่จะบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือรำพึงรำพัน เช่น

เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิเกรียงไกร
องค์วิศวกรรมไชร้ ประดิษฐะสองถวาย
คันหนึ่งพระวิษณุ สุรราชะนารายณ์
คันหนึ่งทำทูลถวาย ศิวะเทวะเทวัญ

---

[๑๓๑] ประพันธ์ สุคนธชาติ, "บทโขนฉาก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พระพิราพ," จัดทำขึ้นเพื่อประกอบการแสดงโขน เนื่องในรายการเฉลิมพระเกียรติ ๒๐๐ ปี พระราชสมภพรัชกาลที่ ๔ วันที่ ๔ – ๕ และ ๑๑ - ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๗. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๑๓๒] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค ๑**, หน้า ๒๗.

ครั้นเมื่อมุนีทัก- ษะประชาบดีนั้น
กอบกิจจะการยัญ (ญ) พลีสุเทวา
ไม่เชิญมหาเทพ ธ ก็แสนจะโกรธา
กุมแสงธนูคลา ณ พิธีพลีกรณ์ [๑๓๓]

๖) พากย์เบ็ดเตล็ด ใช้ในโอกาสทั่วๆไป อันเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ไม่นับเข้าพวกกับพากย์ชนิดใดที่กล่าวมาแล้ว เช่น

คลายคลายสองนายเหาะมา ฟูฟ่องเมฆา
ด้วยฤทธิแรงแข็งศรี
ดั้นหมอกออกกลีบเมฆี สองราชกระบี่
ก็เย็นระรื่นชื่นบาน
เหาะรี่เร็วเกินเหิรหาญ ข้ามห้วยเหวธาร
พนัสพื้นไพรสณฑ์
เข้าเขตลงกามณฑล ลัดนิ้วเดียวดล
ก็ถึงอาศรมพระสิทธา[๑๓๔]

การพากย์ทั้ง ๖ ประเภทที่กล่าวมาแล้วนั้น นอกจากมีโอกาสและวิธีการใช้แตกต่างกันแล้ว ทำนองของการพากย์ยังแตกต่างกันด้วย กล่าวคือทำนองพากย์จะมีด้วยกัน ๓ ทำนอง พอที่จะแยกให้เห็นได้ชัดเจนดังนี้

<u>ทำนองที่ ๑</u> พากย์เดินทำนอง เป็นการพากย์เดินทำนองปกติ จะประกอบด้วย

พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา
พากย์รถ
พากย์เบ็ดเตล็ด
พากย์บรรยาย

---

[๑๓๓] พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **รามเกียรติ์ ตอน อภิเษกสมรส บทร้องและบทพากย์** (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๔๙๕), หน้า ๒๒ – ๒๓.

[๑๓๔] กรมศิลปากร, "บทโขน ชุด หนุมานอาสา" , หน้า ๑๖๕.

<u>ทำนองที่ ๒</u> พากย์ชมดง ขึ้นต้นการพากย์ด้วยทำนอง *"เพลงชมดงใน"* ก่อน เมื่อหมดวรรคแรกของกาพย์ก็จะหมดเพลงชมดงใน และในวรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนองที่หนึ่งคือพากย์เดินทำนอง เรียกว่า พากย์ชมดง

<u>ทำนองที่ ๓</u> พากย์โอ้ ในตอนต้นของบทพากย์จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่ง เมื่อถึง วรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็จะใช้ทำนอง *"เพลงโอ้ปี่ใน"* และปี่พาทย์ก็จะรับเพลงเดียวกันและต่อท้ายด้วยเพลงโอด เรียกว่า พากย์โอ้

๒.๒.๔.๒ ประเภทของการเจรจา

การเจรจาโขนนั้นมีอยู่ ๒ ประเภท ดังนี้

๑) **เจรจาด้น**

เป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ดังนั้นผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดง ด้วยถ้อยคำที่สละสลวยรับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืนและได้เนื้อความ

๒) **เจรจากระทู้**

เป็นคำเจรจาที่บรมครูหรือโบราณาจารย์ได้ประพันธ์ขึ้นไว้โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆ ด้วยถ้อยคำสำนวนอันไพเราะซาบซึ้งกินใจได้ความหมายเปรียบเทียบสุดที่จะพรรณนา ดังเช่น คำเจรจากระทู้ของเก่าที่จะยกมาแสดงให้เห็นพอสังเขปต่อไปนี้

หนุมาน - *คำแหงหนุมานถือศรจะรอนรานประจันจรด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษมณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกาก็กกยักคอกัก ทำท่าก้อร่อร้องว่า อ้อ พระลักษมณ์ดอกรึเป็นนายพล ยกโยธามาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกให้จงดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธีกันแน่ละนะพระลักษมณ์*[๑๓๕]

ส่วน *"ทำนองการเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน"* นั้น มี ๒ ดังนี้

๑) **ทำนองบรรยาย** หรือ เจรจาแบบเดินทำนอง ผู้เจรจาจะทำเสียงดำเนินทำนองในลักษณะของการบรรยายให้สม่ำเสมอ เช่น

---

[๑๓๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๘๗.

วิรุญจำบัง - *วิรุญจำบังอสุรา หนีศรพระรามราชามามิยั้งหยุด ด้วยเกรงองค์พระทรงครุฑนารายณ์ราช ครั้นเหาะมาถึงยังเขาอังกาศคีรีศรี ให้เหน็ดเหนื่อยเมื่อยอินทรีย์เป็นยิ่งนัก จึงตั้งใจหมายจะผ่อนพักสักราตรี คิดพลางทางเหาะลงตรงยังพื้นปฐพี*[๑๓๖]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า การเจรจาแบบเดินทำนองจะแสดงให้เห็นถึงการบรรยายความหรือเหตุการณ์ที่ตัวแสดงกำลังปฏิบัติภารกิจอยู่ ว่ากำลังทำอะไร ที่ไหน เมื่อใด

๒) **เจรจาทำนองพูด** เป็นการเจรจาในลักษณะการพูดโต้ตอบซึ่งกันและกันของตัวแสดงที่มีตั้งแต่สองฝ่ายขึ้นไป เช่น

มังกรกัณฐ์ - *ทรงพระกรุณาได้โปรดเกล้าเถิดพระเจ้าข้า อันตัวหลานปกป้องพาราโรมคัลนั้นมีแต่ความสนุกสุขสันต์นิรันดร์กาล อีกประชาชนมารในธานี ต่างก็สุขเกษมเปรมปรีดิ์ทุกถ้วนหน้า ด้วยพระบารมีพระปิตุลาปกแผ่ไป ชาวโรมคัลจึงมีแต่ความสุข สิ้นทุกข์ภัยพระเจ้าข้า*

ทศกัณฐ์ - *อ๋อ อันตัวเจ้าเนาว์โรมคัลนัครามีแต่ผาสุก แต่ลุงสิหลานอยู่ลงกามีมาแต่ทุกข์ทับหทัย ต้นเหตุด้วยมนุษย์นามรามลักษมณ์คุมพลไกรล้วนแต่วานร จองถนนข้ามมหาสาครมาประชิดติดลงกา฀ฆ่าญาติวงศ์เผ่าพงศาเสียมากนัก ครั้งก่อนเคยหาญหักซึ่งชีวาพระยาขร ผู้เป็นพระราชบิดรของเจ้าจนบรรลัย ลุงนะผูกจิตคิดหมายใจจองอาฆาต เวลานี้อินทรชิตฤทธิ์ฉกาจไปชุบศร อันมีนามกรว่าพรหมาสตร์ ซึ่งพระพรหมเธอประสาทประสิทธิให้ กว่าจะเรืองอิทธิฤทธิไกร นานถึงเจ็ดวัน จึงจะออกไปโรมรันกับไพรี อยู่ข้างหลังลุงกลัวศัตรูหมู่กระบี่จะรู้ท่า อยากจะให้พระหลานรักขันอาสา ออกขัดตาทัพไว้ รอจนกว่าอินทรชิตฤทธิไกร ทำสำเร็จเสร็จกลับมา พระหลานรักจะรับอาสาหรือหาไม่ อย่าอึกอักชักช้าว่าออกไป ในบัดนี้*[๑๓๗]

---

[๑๓๖] เกษม ทองอร่าม, "บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์," (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๑๓๗] เกษม ทองอร่าม, "บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกพรหมาสตร์," (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

จากตัวอย่างเจรจาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการเจรจาแบบทำนองพูดจะแสดงให้เห็นว่าตัวแสดงทั้งสองตัวกำลังพูดโต้ตอบปฏิสันถารกัน นอกจากนี้การเจรจาทั้งสองทำนองยังสามารถเจรจารวมกันได้โดยเจรจาเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดตามหลัง เช่น

พิเภก - พระยาพิเภกโหราจารย์ ได้ฟังสมเด็จพระอวตารมีรับสั่งถาม ถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามปูมไสยเวทย์ ทั้งสูรย์จันทรามหาวิเศษเข้าสอบสวน เฝ้าบวกลบทบทวนหลายตลบ พอรู้แท้แน่จบประจักษ์จิต *จึงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ว่าโปรดเกล้า อันนายทัพที่ยกมาวันนี้เล่าคือทศกัณฐ์เจ้าลงกา คุมพหลพลอสุราออกมาราวีขอสมเด็จพระจักรีได้ทรงทราบเถิดพระเจ้าข้า* [๑๓๘]

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าคำเจรจาที่เป็นตัวธรรมดานั้นใช้การเจรจาแบบเดินทำนอง ส่วนคำเจรจาที่เป็นตัวเอียงนั้นเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด

สำหรับ *"กลวิธี"* ในการพากย์และการเจรจานั้น ผู้วิจัยขอนเสนอในบทข้างหน้าต่อไป เนื่องด้วยต้องอธิบายแยกเป็นการเฉพาะ จึงจำเป็นแยกออกไปเพื่อให้เห็นถึงระเบียบวิธีที่เป็นเฉพาะทาง

๒.๒.๕ วิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าการพากย์และเจรจานั้นสันนิษฐานว่า น่าจะเกิดขึ้นมาพร้อมกับศิลปะของไทยประเภทหนึ่งที่เรียกว่า "หนังใหญ่" มหรสพหลวงมีนิยมจัดแสดงในงานพระราชพิธีสำคัญๆของชาติไทย อาทิ งานพระราชพิธีสมโภช หรือพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระมหากษัตริย์หรือพระศพพระบรมวงศานุวงศ์ ก็จะเห็นได้ว่าในงานพระราชพิธีดังกล่าวจะมีมหรสพที่จัดแสดงเฉพาะได้แก่ โขน ละคร หุ่น และหนัง (ในที่นี้ก็หมายถึง หนังใหญ่) การละเล่นดังกล่าวจำเป็นต้องมี *"การพากย์-เจรจา"* ประกอบการเล่นเสมอ ในหัวข้อนี้ ขอกล่าวถึงวิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา ตามที่สันนิษฐานไว้ พอสังเขปดังนี้

๑. สมัยกรุงศรีอยุธยา

รูปแบบของการแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงลักษณะของการแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ใน "ว่าด้วยตำนานละคร" ว่า

---

[๑๓๘] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, "บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามรบทศกัณฐ์," (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

เรื่องละครที่พวกไทยเอาไปเล่นในเมืองพม่า ที่ถือกันว่าเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรื่องอิเหนากับเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนาเล่นร้องอย่างละคร ***แต่เรื่องรามเกียรติ์เล่นพากย์เจรจาอย่างโขน*** *สองเรื่องนี้มักเล่นที่ในพระราชวังในงานนักขัตฤกษ์*[๑๓๕]

จากพระอรรถาธิบายข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้น ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์และการเจรจา ทั้งนี้หากพิจารณาจากบทโขนในชั้นต้นก็จะพบว่า บทโขนมีการบันทึกคำพากย์ไว้ ซึ่งสามารถใช้เป็นหลักฐานหนึ่งในการสนับสนุนได้ว่า รูปแบบของการแสดงโขนในสมัยอยุธยานั้น ดำเนินด้วยการพากย์ ส่วนคำเจรจานั้นมิได้การบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เนื่องจากคำเจรจาเป็นส่วนที่คนพากย์-เจรจาโขนต้องคิดขึ้นด้วยปฏิภาณไหวพริบของตน หรือที่เรียกว่า “เจรจาด้น” ฉะนั้นคำเจรจาจึงไม่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในเอกสารชั้นต้น

๒. สมัยกรุงธนบุรี

ตามหลักฐานที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบันพบว่า สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ไว้ทั้งสิ้นจำนวน ๔ ตอนด้วยกัน มีทั้งสิ้นจำนวน ๔ เล่มสมุดไทย คือ ตอนพระมงกุฎประลองศร ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินทร์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ และตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด จนถึง พระวิษณุกรรมสร้างยอดปราสาทให้ทศกัณฐ์ ทำนองแต่งบทละครนี้เป็นแบบกลอนบทละคร โดยมีความมุ่งหมายสำหรับใช้แสดงละครในเพียงเท่านั้น

จากเหตุดังกล่าวทำให้ทราบว่าพระราชประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชนั้น ทรงพระราชนิพนธ์เพื่อเล่นละครใน แต่สำหรับบทพากย์และบทเจรจาที่ใช้สำหรับเล่นโขนในสมัยกรุงธนบุรีไม่มีหลักฐานปรากฏ แต่อนุมานได้ว่า ทั้งการพากย์และการเจรจายังคงใช้สำหรับแสดงโขนอยู่ตามที่ได้สืบทอดมาจากอยุธยา

๓. สมัยรัตนโกสินทร์

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช สถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นเมืองหลวง พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นและนับได้ว่าเป็นรามเกียรติ์สำนวนเดียวที่สมบูรณ์ที่สุดเท่าที่ประเทศไทยมีมา การเล่นโขนในสมัย

---

[๑๓๕] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ละครฟ้อนรำ** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๖), หน้า ๓๒๘.

รัตนโกสินทร์นี้ ยังคงสืบทอดการเล่นมาแต่สมัยอยุธยาและธนบุรี โดยนิยมเล่นในงานพิธีสำคัญ เป็นต้นว่า พิธีสมโภชการสถาปนาวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อ พ.ศ. ๒๓๕๒ ดังที่ปรากฏในโคลงสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ ของ พระชำนิโวหาร ว่า

ชาตรีกรับครื้น เครงโทน
กลองเร่งซัดตัวโยน แยบฟ้อน
โรงโขนมี่หมู่โขน ขานพากย์ อยู่พ่อ
เหินเห็จหนุมานช้อน แท่นท้าวชมพู [๑๔๐]

หากพิจารณาโคลงข้างต้น จะพบว่า โขนที่เล่นในงานสมโภชครั้งนั้นใช้การพากย์และเจรจาในการดำเนินเรื่อง ดังคำโคลงที่ว่า *"โรงโขนมี่หมู่โขน ขานพากย์ อยู่พ่อ"* และเล่นตอนหนุมานสะกดท้าวมหาชมพูไปเฝ้าพระราม นอกจากนี้แล้วหากใช้บทโขนที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และความเรื่องการเล่นโขนในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระชนกา - ธิราช เมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๙ ในพระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ ๑ ของ เจ้าพระยาทิพกรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ตามที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนั้นมาพิจารณาประกอบ ก็จะสามารถเห็นได้ว่า การพากย์และการเจรจา ยังเป็นวิธีหลักในการดำเนินการแสดงโขน ต่อมาเมื่อมีการจัดทำบทโขนที่ใช้กลอนบทละครเข้าไปประกอบและใช้ดำเนินเรื่องในบางตอนแทนการพากย์และการเจรจาที่มีมาแต่เดิมนั้น ทำให้เห็นว่า การพากย์และการเจรจาโขนลดบทบาทลง แต่ยังคงหน้าที่ในการดำเนินเรื่องอยู่เช่นเดิม แต่ลดน้อยลง และรูปแบบการดังกล่าวยังคงสืบทอดมาในปัจจุบันอีกด้วย

๒.๒.๖ หน้าที่และความสำคัญของบทพากย์-เจรจาในโขน

ในการเล่นมหรสพของไทยไม่ว่าจะ โขน ละคร หุ่น หรือหนัง ก็ดี สิ่งที่สำคัญของการเล่นหรือการแสดงก็คือเรื่องราวที่นำมาเล่น นับแต่สมัยโบราณมาแล้วการแสดงของไทยเรานิยม คือ นำนิทานพื้นบ้าน ตำนาน พงศาวดาร ตลอดจนวรรณคดีที่มีผู้แต่งไว้ ทั้งพระมหากษัตริย์หรือขุนนางข้าราชการรวมทั้งประชาชนโดยทั่วไปมาเป็นเรื่องที่ใช้แสดงแทบทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นการที่จะนำเอาเรื่องราวต่างๆมาแสดงให้ผู้ชมได้รับชมนั้นก็มิได้นำเอานิทาน ตำนาน พงศาวดาร หรือวรรณคดีเรื่องต่างๆมาแสดงเลย แต่ส่วนใหญ่มักจะนิยมทำเป็น **"บท"** เตรียมไว้สำหรับเพื่อใช้แสดงเสียก่อน แล้วจึงจัดการแสดงในรูปแบบต่างๆ ด้วยเหตุนี้ "บท" จึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งใน

---

[๑๔๐] พระชำนิโวหาร, **โคลงสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์** (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๕๘.

การแสดงทุกประเภทมาจนถึงปัจจุบัน ถึงขนาดการจัดทำบทภาพยนตร์ ยังมีการมอบรางวัลอันทรงเกียรติให้กับผู้เขียนบทหรือผู้ประพันธ์บทด้วย ทำให้ให้เห็นว่าบทเป็นส่วนที่สำคัญของการแสดงอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้

ในสมัยโบราณการแสดงโขนอาจจะยังไม่มีการจัดทำบทที่เป็นลายลักษณ์อักษรเป็นแน่ ด้วยเหตุที่ว่าวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ฉบับสมบูรณ์ที่สุดมีเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ ที่ต่อมาภายหลังใช้สำหรับแสดงโขนนั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกผู้ทรงพระราชนิพนธ์ก็ทรงพระราชนิพนธ์เป็นกลอนบทละครมิใช่บทพากย์-เจรจาอย่างโขนทั้งนี้อาจเป็นเพราะมีพระราชประสงค์เพื่อใช้สำหรับการอ่านเพื่อความบันเทิงใจ หรือเพื่อร้องรำแบบละครใน ดังที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ท้ายเรื่องว่า

จบ เรื่องราเมศมล้าง อสุรพงศ์
บ พิตรธรรมิกทรง แต่งไว้
ริ ร่ำพร่ำประสงค์ สมโภช พระนา
*บูรณ์ บำเรอรมย์ให้ **อ่านร้องรำเกษม***[๑๔๑]

จากโคลงกระทู้แถลงพระราชปรารภท้ายเรื่องข้างต้นทำให้เห็นว่า เรื่องรามเกียรติ์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นนั้นมีพระราชประสงค์ที่จะใช้สำหรับอ่านเพื่อความบันเทิงและเล่นละครในเท่านั้น ซึ่งสอดคล้องกับ ดังที่ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา กล่าวไว้ใน *“กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์”* ว่า

> *“... ดังความในโคลงแถลงพระราชปรารภท้ายเรื่องนั้น มิได้ทรงใช้ฉันทลักษณ์เฉพาะสำหรับบทโขน อันได้แก่กาพย์ยานี ๑๑ และกาพย์ฉบัง๑๖ ที่ใช้แต่งบทพากย์ และร่ายยาวที่ใช้แต่งคำเจรจา แต่ฉันทลักษณ์ที่ทรงเลือกใช้ในการพระราชนิพนธ์คือกลอนบทละคร อันทำให้เข้าใจได้โดยปริยายว่ามีพระราชประสงค์จะให้เป็น ตัวบทสำหรับเล่นละครใน มิใช่เป็นตัวบทเพื่อการเล่นโขนแต่อย่างใด”*[๑๔๒]

---

[๑๔๑] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, **รามเกียรติ์ เล่ม ๔** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, ๒๕๕๓), หน้า ๖๔๐.

[๑๔๒] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**, หน้า ๑.

จากข้อความดังกล่าวอาจจะทำให้เห็นว่าในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ช่วงก่อนรัชกาลที่ ๕ นั้น ยังมิได้มีการจัดทำบทโขนเพื่อใช้สำหรับเล่นออกโรงอย่างเป็นระเบียบแบบแผน ทั้งนี้ประกอบกับคำพากย์และคำเจรจาในที่ปรากฏในสมุดไทนั้นยังแยกออกเป็นเอกเทศกันมิได้ปะปนกัน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ปรากฏว่ามีการได้มีการจัดทำ “บทโขน” ที่เป็นแบบแผนขึ้น เพื่อใช้สำหรับแสดงโขนในตอนนั้นๆโดยเฉพาะ ดังจะเห็นได้จาก บทโขนที่พระยาศรีภูริรีชาประกอบสร้างขึ้น ซึ่งมีสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ *“ทรงกะวางบทแลจัดชุดให้ท่านเปนผู้ประพันธ์คำสำหรับโขนหลวงเล่นในคราวรับเจ้าฝรั่งหลายตอน...”*[๑๔๓] นอกจากนี้แล้ว ยังพบคำกำกับเวที *“เปิดม่านไข”* ที่แสดงให้เห็นว่าเป็นบทที่จัดทำขึ้นเพื่อเล่น “โขนฉาก” ดังนั้นแล้วจึงอนุมานได้ ๒ ประเด็นว่า ต้องมีการจัดทำบทเพื่อซ้อม และ/หรือ บอกผู้แสดงให้ทราบถึงลำดับของนักแสดง และอีกประการหนึ่ง คือ บทโขนของพระศรีภูริปรีชา เป็น *“บทโขน”* ที่จัดทำขึ้นเพื่อใช้สำหรับการแสดงโดยเฉพาะ ถือเป็นบทโขนฉบับแรกที่จัดทำขึ้นเท่าที่เอกสารชั้นต้นหลงเหลืออยู่ก็ว่าได้

ครั้นต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖ ได้ทรงพระราชนิพนธ์ “รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์” [£££] ขึ้น ในบทโขนพระราชนิพนธ์ดังกล่าวนี้ มีทั้งคำพากย์และคำเจรจาอยู่ด้วยกัน ซึ่งทำให้เกิดความเป็นระเบียบแบบแผนซึ่งใช้แสดงเฉพาะตอน ทั้งยังก่อให้เกิดวรรณกรรมที่เรียกว่า “บทโขน” ซึ่งใช้เป็นบทต้นแบบในการสร้างบทโขนเพื่อใช้สำหรับแสดงโขนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

คำว่า ***“บท”*** นั้นมีความหมายถึง *“คำที่ตัวละครพูด หรือคำประพันธ์ที่เขียนขึ้นสำหรับเล่นละครมีทั้งบทร้องและบทเจรจา ทั้งนี้รวมถึงบทพากย์ อันมีความหมายถึงคำกล่าวเรื่องราวเป็นทำนองเมื่อเวลาแสดงโขนหรือหนังใหญ่”* [๑๔๔]บทพากย์-เจรจาโขนนั้นก็เป็นเครื่องบ่งชี้ให้เห็นถึงสิ่งที่ผู้แสดงทุกคนต้องยึดถือปฏิบัติในการแสดงทั้งนี้รวมทั้งนักดนตรีและผู้ควบคุมการแสดงโขนในแต่ละตอนด้วยว่าจะต้องทำหน้าที่ของตนเองอย่างไร กล่าวคือ ตัวบทพากย์-เจรจาโขนจะทำหน้าที่ควบคุมการแสดงโขนให้ดำเนินไปตามเรื่องที่ผู้ประพันธ์บทต้องการ เพราะในบทแต่ละตอนจะมีการบอกถึงหน้าที่ต่างๆ

---

[๑๔๓] พระยาศรีสุนทรโวหาร, “คำนำ,” ใน **นิพนธ ของ พระยาศรีภูริปรีชา**. พระยาศรีสุนทรโวหาร ญาณปรีชามาตยบรมนาถนิตยภักดี พิริยพาห พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกโท พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ผู้บิดา ณ เมรุวัดเทพสิรินทราวาส วันที่ ๑๘ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๓ (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, ๒๔๖๓), หน้า ง.

[£££] หากดูเพิ่มเติมใน พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง รามเกียรติ์บทร้อง และบทพากย์ จะพบว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์และคำเจรจาไว้ด้วยกัน อาจจะเป็นพระราชประสงค์ไว้ใช้ซ้อมก่อนการแสดงจริง ดังนั้นบทโขนจึงมีการบรรจุคำเจรจาที่ตายตัวไม่ใช่การด้นสดแบบเดิม.

[๑๔๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๖๐๒.

บทพากย์-เจรจาโขน ที่เขียนขึ้นเพื่อการแสดงโขนนั้น ประกอบด้วยเนื้อหา อันเป็นคำบรรยายหรืออธิบายถึงวิธีต่างๆในการเล่นโขน ไม่ว่าจะเป็นการบอกเพลงหน้าพาทย์ หรือ ทำหน้าที่สื่อสารระหว่างคนพากย์-เจรจากับตัวโขนเท่านั้น ยังบอกลักษณะของโรงโขน ฉาก ตลอดจนอุปกรณ์ประกอบการเล่นทุกอย่าง นอกจากนี้ บทพากย์-เจรจายังควบคุมพร้อมทั้งกำกับการทำหน้าที่ของผู้เกี่ยวข้องในการเล่นโขนทุกฝ่ายด้วย ไม่ว่าจะเป็น วงปี่พาทย์ คนพากย์-เจรจา ผู้แสดง ตลอดจนผู้ที่ทำหน้าที่อื่นๆในการแสดงด้วย ซึ่งพอจะจำแนกเป็นหน้าที่ต่างได้ดังนี้

๑) ทำหน้าที่บอกคนพากย์-เจรจา

บทพากย์-เจรจานั้นทำหน้าที่บอกให้คนพากย์-เจรจาทราบว่า ในการเล่นโขนตอนหนึ่งนั้นเนื้อเรื่องจะเล่นเป็น ฉาก เวลา และ สถานที่ใดบทกำหนดให้ทำอะไร เช่นให้พากย์หรือเจรจาเนื้อความใด คนพากย์-เจรจาสามารถที่จะนำเนื้อหาบทพากย์หรือคำเจรจา มาดำเนินการพากย์-เจรจาตามความถนัดและปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์นั้นๆ ดังเช่นตัวอย่างต่อไปนี้

<u>เจรจา</u>

... ๏ พระมุนีเกษมสันต์โสมนัส หันไปตรัสแก่พระรามและอนุชา ว่าเธอดำเนินมาหลายวันนัก จงไปพักวรกายสบายก่อน เตรียมพระองค์ไว้ราญรอนรากษสกาจ แล้วจึ่งกำชับพระโสมะราชผู้ไว้ใจ จงได้เอาใจใส่คอยมองดู แม้เมื่อใดเห็นศัตรูหมู่อสูร จงไปทูลสองกษัตริย์ให้ทรงทราบ จะได้เสด็จออกมาบำราบปราบปรามมัน แล้วนักธรรม์จึ่งชวนสองนโรดม เข้าสู่พระอาศรมพักสราญบัดนั้น ฯ

(เสมอ : พระวิศวามิตร์กับสองกษัตริย์รำแล้วหายเข้าโรง. น่าพาทย์กราว: ตรวจพลยักษ์, แล้วสุวาหุกับมารีจขึ้นรถ; เชิด: เดินพลวนรอบ ๑, แล้วเข้าโรง. พระโสมะราชกับพวกฤษีและพราหมณ์ที่เป็นศิษย์ออกนั่ง. ป้องหน้า.)

<u>พากย์</u>

๏[๑๖] ฝ่ายพระโสมะราชอาจารย์ คอยดูหมู่มาร
อยู่ได้ถึงหกราตรี
๏ ยังไม่เห็นยักษ์อัปรีย์ มาในไพรศรี
ก็นึกกระหยิ่มอิ่มใจ
๏ ถึงคืนที่หกนั้นไซร้ จึ่งยินเสียงใน
อากาศสะเทือนสะท้านดัง (รัวกลอง)

⊙ แลดูหมู่ไม้เต็งรัง ยอดไหวลั่นดัง
ถูกพายุพัดรุนแรง (รัวกลอง)
⊙ บ่ได้มีความเคลือบแคลง รู้ว่ายักษ์แผลง
อิทธิทนงคงมา[๑๔๕]

จากบทโขนดังกล่าว แสดงให้เห็นได้ว่า มีคำกำกับบทไว้ อย่างคำว่า “เจรจา” และ “พากย์” เพื่อให้ผู้พากย์-เจรจาโขนทราบว่า คำประพันธ์ใดใช้การพากย์หรือการเจรจา นอกจากนี้แล้วยังพบว่า ยังคำกำกับบอกเพลงหน้าพาทย์อีกด้วย เพื่อให้ผู้พากย์-เจรจาโขน และผู้แสดงตลอดจนนักดนตรีทราบว่า ต้องเรียก ต้องรำ และต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ใดในตอนนั้นอีกด้วย

๒) บอกตัวแสดงและผู้ปฏิบัติงาน

หน้าที่ของบทพากย์-เจรจาอันดับต่อไปถือว่ามีความสำคัญต่อการเล่นโขนเป็นอย่างมาก หน้าที่นั้นก็คือ บอกตัวแสดงหรือบอกคนเล่นโขน ทั้งนี้เพื่ออธิบายให้ผู้เล่นหรือตัวแสดงทราบว่าเมื่อถึงเพลงหน้าพาทย์เพลงใด ตัวผู้เล่นโขนจะต้องปฏิบัติท่ารำอย่างไร จะแสดงบริเวณไหนของโรง จะเข้าหรือออก ประตูใด จะต้องถืออุปกรณ์ประกอบการแสดงชิ้นใดออกไปด้วย เป็นต้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

องก์ที่ ๓ หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาล

ฉาก : สระโบกขรณี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

สมมติเป็นเวลากลางคืน

- หนุมานออกในท่าเชิดกลางเวทีล่าง แล้วป้องหน้า –

พากย์

หนุมานชาญอิทธิฤทธี แทรกพื้นธรณี มุ่งเข้าพาราบาดาล
ตามล้างมัยราพณ์ขุนมาร ที่ทำจัณฑาล หาญลักองค์รามภูธร

---

[๑๔๕] พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, “รามเกียรติ์ ตอน อภิเษกสมรส ชุด ปราบตาฑะกา ,” ใน **รามเกียรติ์ ตอน อภิเษกสมรส บทร้องและบทพากย์,** (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, ๒๔๘๕), หน้า ๑๓ – ๑๔.

เลาะลัดตัดพงดงดอน ตามคำพยากรณ์ ของพญาพิเภกโหรา
ข้ามห้วยเหวตรอกซอกผา รัตติกาลเพลา นภามืดมนอนธกาล ฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -
- หนุมานเข้าประตูซ้าย –
- ปี่พาทย์ทำเพลงแผละ –
- ฝูงยุงเท่าแม่ไก่ออก หนุมานออก ป้องหน้า -

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่าบททำหน้าที่อธิบายสถานการณ์และให้ผู้แสดงเข้าใจว่า ในขณะนี้เป็นฉากใด เวลาใด จากตัวอย่างนั้นบทโขนได้กำหนดให้เป็นฉากสระบัวของเมืองบาดาล ในเวลากลางคืน ซึ่งเป็นฉากหนึ่งที่แสดงท้องเรื่องตอนที่หนุมานเข้าไปยังเมืองบาดาล แล้วสู้กับยุงที่มีขนาดเท่าแม่แก่ นอกจากนี้บทยังบอกคำกำกับเวทีไว้ว่า “- หนุมานออกในท่าเชิดกลางเวทีล่าง แล้วป้องหน้า –” “- หนุมานเข้าประตูซ้าย- ” “- ฝูงยุงเท่าแม่ไก่ออก หนุมานออก ป้องหน้า -” ซึ่งทำผู้แสดงทราบว่าตนต้องอยู่ ณ ตำแหน่งใดของเวที ต้องรำเพลงหน้าพาทย์ใด แสดงกิริยาอาการใด ตัวประกอบต้องเข้า-ออกช่วงใดของการแสดง นอกจากผู้แสดงจะเข้าใจแล้ว ผู้ที่ปฏิบัติหน้าที่ควบคุมเกี่ยวกับการจัดฉากประกอบการแสดงหรือที่เรารู้จักกันในนามว่าผู้กำกับเวที เมื่อเห็นบทก็จะเข้าใจและสั่งงานได้ทันที ดังนั้นจะเห็นได้ว่า บท นอกจากบอกตัวแสดงแล้ว บทยังทำหน้าที่บอกสถานที่และเวลาในการแสดงโขนแต่ละตอนอีกด้วย

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา –
-เสนายักษ์ เปาวนาสูรและมโหทรคลานออกนั่งตามที่-
-ทศกัณฐ์ออกนั่งเตียง-
-ท้ายเพลงสองสารัณคลานออกเฝ้า-
-ปี่พาทย์หยุด-
-เจรจา-

สองสารัณ- สองสารัณอสุรี จึงน้อมประณตบทศรีกราบบังคมทูล ข้าแต่พระจอมอสูรปิ่นเกศา ซึ่งสมเด็จพระศรีอนุชาพระยากุมภกรรณ ยกพหลพลกุมภัณฑ์ไปยงยุทธ บัดนี้เสียทีถูกมนุษย์สังหารผลาญชีวา สิ้นชีพิตักษัยในสนามยุทธนาน่าอนาถ อีกทศทวยมาตย์ก็ย่อยยับดับชีวี ขอพระจอมอสุรีทรงทราบใต้เบื้องบาทบงส์พระทรงชัย[๑๔๖]

[๑๔๖] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศรนาคบาศ** : เรียบเรียงจากบทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศรนาคบาศ ของ เสรี หวังในธรรมและ เกษม ทองอร่าม. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

จากตัวอย่างดังกล่าว ทำให้เห็นได้ว่าผู้ปฏิบัติงาน ทั้งผู้แสดง ผู้กำกับจะต้องทำหน้าที่ของตัวเองอย่างไร เสนายักษ์ที่จะต้องคลานออกนั้นจำเป็นจะต้องรู้ด้วยว่าเสนายักษ์คู่ท้ายสุดจะต้องคลานออกก่อนจนถึงคู่สุดท้ายที่จะเป็นเสนายักษ์คู่ที่อยู่หัวแถว หลังจากนั้น เปาวนาสูร และ มโหทร จึงคลานออก ท้ายสุดจึงเป็นทศกัณฐ์เดินออกตามกระบวนท่าแล้วจึงขึ้นนั่งยังเตียงที่ประทับ หลังจากนั้น สองสารัณที่เป็นเสนายักษ์จากต่างเมืองจึงคลานออก นอกจากบทจะทำหน้าที่บอกอากัปกิริยาของตัวโขนแล้ว ผู้ปฏิบัติยังต้องมีความเข้าใจกับบทด้วยว่าตัวโขนที่กล่าวมาข้างต้นไม่ว่าจะเป็นเสนายักษ์ มโหทร เปาวนาสูร หรือ ทศกัณฐ์ จะต้องคลานและเดินออกจากด้านใดของเวที และ สองสารัณที่เข้ามาทูลจะต้องออกด้านใดของเวที

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า “บท” จะทำหน้าที่บอกอากัปกิริยาของตัวโขนเพื่อให้ตัวโขนปฏิบัติตามอันที่จะทำให้การแสดงดำเนินเรื่องไปได้ด้วยดีไม่มีการติดขัด

๓) บอกปี่พาทย์

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่าการแสดงโขนนั้นต้องมีวงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง วงดนตรีนั้นก็คือ “วงปี่พาทย์” ซึ่งจะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อให้ตัวโขนเต้นออกท่าทางตามจังหวะ บทโขนจะทำหน้าที่บอกเพลงหน้าพาทย์ต่างๆไม่ว่าจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา หรือเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพื่อให้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวโขน เพื่อให้ปี่พาทย์เล่นประกอบการแสดงในตอนนั้นๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เจรจา

-บทของพระอินทร์-

สมเด็จอัมรินทร์ปิ่นเทวา เมื่อทราบว่าพระรามราชาเชิญประชุมฝูงเทวัญเพื่อให้สีดาจอมขวัญพิสูจน์สัตย์ ว่าโฉมยงทรงสวัสดิ์ปราศมลทิน องค์อมรินทร์จึงขวนเทพเทวา ให้ลงไปพร้อมกัน ณ พลับพลาองค์พระจักรี เพื่อเป็นพยานให้สองภูมีแน่พระทัย ตรัสพลางทางพากันคลาไคล ออกจากไพชยนต์สถานพิมานชั้น บัดนี้ฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลม – เชิด -[๑๔๗]

[๑๔๗] กรมศิลปากร, “บทโขน ชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์,” ใน **บทโขน**, หน้า ๑๒๙.

จากตัวอย่างข้างต้น จะเห็นได้ว่ามีคำกำกับว่า "- *ปี่พาทย์ทำเพลงกลม – เชิด* -" ซึ่งหมายถึงบทได้ทำหน้าที่บอกให้นักดนตรีปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ๒ เพลง คือ เพลงกลม และเพลงเชิด เป็นการบรรเลงประกอบกิริยาการเดินทางของพระอินทร์ นอกจากนี้แล้วทั้งยังแสดงให้เห็นถึงระดับชั้นของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงตรงตามบรรดาศักดิ์ของตัวโขนอีกด้วย ซึ่งในที่นี้ใช้เพลงกลมประกอบการเดินทางของ "ตัวพระใหญ่" หรือ ตัวพระที่อยู่ในฐานะสูงศักดิ์ คือ พระอินทร์ แสดงให้เห็นถึงความถูกต้องตามแบบแผนของการใช้เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนตามที่ยึดถือมา

๔) บอกคนร้อง

นอกจากบทพากย์-เจรจาจะทำหน้าที่บอกเพลงหน้าพาทย์แล้ว บทยังทำหน้าที่บอกเพลงร้องให้กับนักร้องด้วยว่าในการแสดงโขนแต่ละตอนเมื่อตัวโขนตัวหนึ่งตัวใดออกมาแสดงท่าทางอยู่ แล้วมีบทที่จะให้ตัวโขนแสดงด้วยเพลงร้องแทนการพากย์-เจรจา นักร้องก็สามารถจะดูจากบทได้ว่าจะต้องร้องเพลงอะไร ดังตัวอย่างบทโขนต่อไปนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -
(เสนายักษ์ออกนั่งตามที่)
(มโหทร เปาวนาสูรออกนั่งตามที่)
(เบญกายออกนั่งเตียง (เล็ก)
(ทศกัณฐ์ออกนั่งเตียง)
- ร้องเพลงสร้อยเพลง –

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา
ทุกข์ร้อนถอนฤทัยไปมา ตรึกตราถึงสงครามรามลักษมณ์
ครั้งนี้ทีศึกเห็นใหญ่หลวง จะลุล่วงลงกาอาณาจักร
จำจะคิดตัดศึกที่ฮึกฮัก ให้เลิกไปไม่พักต่อตี

- ร้องเพลงทองย่อน (รวบ) -

จึงตรัสสั่ง เบญกาย กัลยา จงแปลงเป็น สีดา มารศรี
ทำตาย ลอยไป ในวารี จนถึงที่ฉนวนหน้าพลับพลาชัย
เมื่อพระราม ลงสรง คงคา จะคิดว่า เมียรัก ตักษัย
เห็นจะล่า เลิกทัพ กลับไป เราจะได้ สิ้นทุกข์ สุขสำราญ[๑๔๘]

[๑๔๘] เกษม ทองอร่าม, "บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย," (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

จากตัวอย่างทำให้เห็นว่า ตัวบททำหน้าที่บอกวงปี่พาทย์ให้บรรเลงเพลงลำอย่างละครตามที่ผู้แต่งบทบรรจุไว้ ในขณะเดียวกันยังทำหน้าที่บอกเพลงร้องให้กับนักร้องใช้ร้องประกอบการแสดงอีกด้วย นอกจากนี้แล้วยังบอกนักดนตรีและนักร้องว่าให้บรรเลงและร้องอย่างไร จากตัวอย่างคือในบทที่ว่า “เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา ... จำจะคิดตัดศึกที่ฮึกฮักให้เลิกไปไม่พักต่อตี” ต้องบรรเลงและร้องเพลงสร้อยเพลง สำหรับบทที่ว่า “จึงตรัสสั่งเบญกายกัลยา จงแปลงเป็นสีดามารศรี ... เห็นจะล่าเลิกทัพกลับไป เราจะได้สิ้นทุกข์สุขสำราญ” ต้องบรรเลงและร้องเพลงทองย่อน และนอกจากนี้จะเห็นได้ว่าผู้จัดทำบทได้ใส่คำว่า *“(รวบ)”* ไว้หลังคำกำกับเพลงทองย่อน ซึ่งหมายถึงนักร้องจะต้องร้องเพลงทองย่อนในลักษณะที่สั้นกว่าทางร้องปกตินั่นเอง

กล่าวโดยสรุป ทั้ง “บทพากย์” “บทเจรจา” และ “บทโขน” นั้น มีความสำคัญต่อการแสดงโขนเป็นอย่างยิ่ง ทั้งกับผู้แสดงเอง นักดนตรี ผู้พากย์-เจรจา คนกำกับเวที และยังสัมพันธ์กับการดำเนินเรื่อง และความรู้สึกของผู้ชมด้วย ดังนั้นแล้ว “บท” จึงเป็นเอกสารหนึ่งที่สามารถทำให้ทราบถึงกระบวนเล่นโขนในแต่ละเรื่อง แต่ละตอน ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงส่วนสำคัญอื่นๆที่มาประกอบในการแสดงด้วย อาทิ ความต่อเนื่องของการแสดง ลำดับการแสดง กิริยาท่าทางของผู้แสดง และกำกับผู้พากย์-เจรจาด้วย เป็นต้น

นอกจากนี้แล้วยังแสดงให้เห็นว่า การพากย์และการเจรจาเป็นวิธีดำเนินเรื่องที่เป็นหลักสำคัญของการแสดงโขนมาตั้งแต่ครั้งในสมัยอยุธยา ในทางกลับกันนั้นบทร้องเป็นส่วนประกอบที่แทรกเข้ามาภายหลังซึ่งทำให้โขนมีความสัมพันธ์กับละครในรูปแบบของกระบวนเล่น ถึงแม้ว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะมีการนำบทพากย์ที่เป็นสำนวนเก่ามาปรับปรุงใหม่ อาทิ บทพากย์ต่างๆในพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้น เป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็นได้ว่า การพากย์และการเจรจามีความสำคัญและสัมพันธ์กับกระบวนเล่นโขนนั่นเอง

หากพิจารณาเนื้อหาที่นำเสนอในบทนี้ข้างต้นแล้วจะพบว่า ผู้วิจัยได้นำเสนอองค์ประกอบอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนทั้งสิ้น แต่ยังมิได้กล่าวถึง “ผู้พากย์ – เจรจา” และ “กลวิธีในการพากย์-เจรจา” ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญในการศึกษาชิ้นนี้ เหตุที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากผู้วิจัยมุ่งหมายที่จะนำเสนอองค์ความรู้ที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวกับผู้พากย์-เจรจาก่อน อาทิ วิวัฒนาการของการแสดงโขน บทโขน ความหมายของคำว่า “พากย์” และ “เจรจา” ประเภทของการพากย์ และ เจรจา เป็นต้น เพื่อเป็นความรู้เบื้องต้นในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับ “กลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร” ดังที่จะเสนอในบทต่อไป

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษา เรื่อง กลวิธีพากย์ –เจรจาโขนของกรมศิลปากร ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญ องค์ประกอบ ระเบียบวิธี ตลอดจนกลวิธีของการพากย์-เจรจาโขน โดยผู้วิจัยแบ่งการวิจัยออกเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนที่ ๑ ทำการศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัยทางวิชาการ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ สื่อนวัตกรรม วีดีทัศน์การแสดง งานที่เกี่ยวข้องทุกแขนง และประสบการณ์ทั้งด้านการพากย์-เจรจา และด้านการสอนของผู้วิจัย และส่วนที่ ๒ ศึกษาจากการทดลองปฏิบัติกับนักเรียนฝึกหัดที่มีความสนใจในการพากย์-เจรจาโขน ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากสถาบันคึกฤทธิ์ จากนั้นเรียบเรียงข้อมูล วิเคราะห์ และสรุป ดังที่จะเสนอขั้นตอนและการดำเนินวิจัย ต่อไปนี้

๓.๑ แหล่งข้อมูล

สำหรับแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาในครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๒ แหล่งใหญ่ๆ คือ

๓.๑.๑. แหล่งข้อมูลทางวิชาการ อาทิ บทความ หนังสือ เอกสาร และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ที่อยู่ตามแหล่งวิทยบริการต่างๆ เป็นต้นว่า

- หอสมุดแห่งชาติ
- หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
- หอวชิราวุธานุสรณ์
- ศูนย์วิทยทรัพยากร (หอสมุดกลาง) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร
- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป
- สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้แก่ กลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต กลุ่มนาฏศิลป์ กลุ่มดุริยางค์ไทย เป็นต้น

๓.๑.๒. แหล่งข้อมูลบุคคล ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ผู้วิจัยใช้ทั้งการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (formal interview) คือการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) ซึ่งผู้วิจัยได้บันทึกลงเครื่องบันทึกเสียงพร้อมทั้งจดบันทึกควบคู่กันไปด้วย นอกจากนี้แล้วยังใช้ข้อมูลที่ได้จากประสบการณ์ด้านการพากย์-เจรจาโขนของผู้วิจัย

ตารางที่ ๒ รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่ให้สัมภาษณ์

ลำดับที่	ชื่อ-สกุล ผู้ให้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
๑.	นายประพันธ์ สุคนธะชาติ (อายุ ๘๒ ปี)	อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๒.	นายประสาท ทองอร่าม (อายุ ๖๓ ปี)	ที่ปรึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๓.	นายประเมษฐ์ บุญยะชัย (อายุ ๖๓ ปี)	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลปไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๔.	นาย สุรพล ชาตะยาภา (อายุ ๖๒ ปี)	อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๕.	นายเกษม ทองอร่าม (อายุ ๕๙ ปี)	ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๖.	นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม (อายุ ๕๖ ปี)	นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๗.	นายไตรภพ สุนทรหุต (อายุ ๕๖ ปี)	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๘.	นายสุธีร์ ชุ่มชื่น (อายุ ๕๓ ปี)	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๙.	นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ (อายุ ๕๓ ปี)	ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนราชวินิต บางเขน กระทรวงศึกษาธิการ
๑๐.	นายทรงพล ตาดเงิน (อายุ ๕๐ ปี)	นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ลำดับที่	ชื่อ-สกุล ผู้ให้สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
๑๑.	นายจรัญ พูลลาภ (อายุ ๔๔ ปี)	ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๑๒.	นายอำนาจ จาตุประยูร (อายุ ๔๘ ปี)	อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๑๓.	นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ (อายุ ๔๗ ปี)	นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๑๔.	นายหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ (อายุ ๔๗ ปี)	นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
๑๕.	นายฐิระพล น้อยนิตย์ (ผู้เขียนโน้ตเพลง) อายุ ๕๕ปี	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้ประสบการณ์ทางด้านการพากย์-เจรจาโขนของตนเองตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๑๗ ประกอบในการวิจัยนี้ เพื่อเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์ด้วย

๓.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆที่เกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ โดยแบ่งข้อมูลที่เก็บรวบรวมออกเป็น ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มแรก *ข้อมูลที่มีเกี่ยวข้อง และ/หรือ สัมพันธ์กับการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร* เป็นต้นว่า ข้อมูลที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และ*กลุ่มข้อมูลที่เกี่ยวกับกลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนโดยเฉพาะ* ซึ่งเป็นกลุ่มที่ ๒ โดยใช้วิธีการดังต่อไปนี้

๓.๒.๑ ข้อมูลที่มีเกี่ยวข้อง และ/หรือ สัมพันธ์กับการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร

ข้อมูลในกลุ่มนี้มีเนื้อหาที่มีความเกี่ยวข้อง และ/หรือ สัมพันธ์กับการพากย์-เจรจาโขน เป็นต้นว่า ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของการแสดงโขน ประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับการพากย์ –เจรจาโขนของกรมศิลปากร ประวัติผู้พากย์-เจรจาโขน ประวัติการแสดงหนังใหญ่ ประวัติการแสดงโขน ซึ่งผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง ได้แก่ ตำราทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และผลงานการวิจัย รวมทั้งเอกสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

๓.๒.๑.๑ เอกสารชั้นต้น (Primary Sources) คือ เอกสารที่บันทึก สร้าง หรือจัดทำขึ้น โดยผู้ที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ที่บันทึกโดยตรง หรือบ่งบอกให้รู้ว่าเหตุการณ์เกิดขึ้นในสมัยนั้นจริงๆ ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้เอกสารชั้นต้น โดยส่วนใหญ่เป็นเอกสารฉบับพิมพ์ครั้งแรก และเป็นเอกสารที่จัดทำขึ้นโดย นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งอยู่ในช่วงฟื้นฟูนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรภายใต้ *"โครงการปรับปรุงการละครและสังคีต"* ของกรมศิลปากร โดยมีนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นหัวหน้าโครงการในขณะนั้น มีเอกสารที่ใช้ดังนี้

๑) *ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ ๖ : ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ* พิมพ์ในงานพระศพพระเจ้าวรวงศ์เธอชั้น ๔ พระองค์เจ้าโตสินี ปีวอก พ.ศ. ๒๔๖๓. พิมพ์ที่ โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร

๒) *ระเบียบตำนานละคร เล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุ ครบ ๖๐ ทัศ เมื่อวันที่ ๑๔ ที่ ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๕* พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

๓) *ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖* โดย ธนิต อยู่โพธิ์ พิมพ์ที่โรงพิมพ์พระจันทร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๕

๔) *โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี* โดย ธนิต อยู่โพธิ์. กรมศิลปากรจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๖

๓) *อุปกรณ์รามเกียรติ์* โดย เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน) ฉบับพิมพ์ครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๗.

๕) *โขน* พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส ๒๖ มิถุนายน ๒๕๐๐ โดย นายธนิต อยู่โพธิ์ จัดพิมพ์โดยกรมศิลปากร

๖) *ศัพท์สังคีต* โดย มนตรี ตราโมท กรมศิลปากรจัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๗

๗) สูจิบัตรการแสดงโขนที่กรมศิลปากรจัดแสดง มีดังนี้

- พ.ศ. ๒๔๘๐ โขนชักรอก ชุด นางลอย
- พ.ศ. ๒๔๘๑ โขน ชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์
- พ.ศ. ๒๔๘๒ โขน ตอน ศึกวิรุญจำบัง
- พ.ศ. ๒๔๘๔ โขน ชุด ปราบกากนาสูร

- พ.ศ. ๒๔๘๕ โขน ชุด หนุมานอาสา
- พ.ศ. ๒๕๐๑ โชน เรื่อง รามเกียรติ์
- พ.ศ. ๒๕๐๑ โขน ชุด พระรามครองเมือง
- พ.ศ. ๒๕๐๓ โขน ชุด มัยราพณ์สะกดทัพ
- พ.ศ. ๒๕๐๔ โขน ชุด พรหมาสตร์
- พ.ศ. ๒๕๐๗ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด นาคบาศ
- พ.ศ. ๒๕๐๙ โขน ชุด ศึกสุริยาภพ
- พ.ศ.๒๕๑๐ โขน ชุด นางลอย
- พ.ศ. ๒๕๑๑ โขน ชุด ปล่อยม้าอุปการ
- พ.ศ. ๒๕๑๗ โขน ชุด พาลีสอนน้อง
- พ.ศ. ๒๕๑๙ โขน ชุด พิเภกสวามิภักดิ์
- พ.ศ. ๒๕๒๔ โขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ท้าวมาลีวราชว่าความ
- พ.ศ. ๒๕๒๖ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด มารชื่อพิเภก
- พ.ศ. ๒๕๒๘ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หนุมานชาญสมร
- พ.ศ. ๒๕๓๑ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด รามาวตาร
- พ.ศ. ๒๕๓๕ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ปราบโอรสทศกัณฐ์
- พ.ศ. ๒๕๓๕ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ศึกสัทราสูร – วิรุญจำบัง
- พ.ศ. ๒๕๔๔ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน รณพักตร์ได้ศร – นาคบาศ
- พ.ศ. ๒๕๔๔ บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พรหมาศาสตร์
- พ.ศ. ๒๕๔๖ บทโขนหน้าจอ ตอน ศึกวิรุญจำบัง จัดแสดงเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย

๖) ภาพถ่าย ที่ผู้พากย์-เจรจาโขน ถ่ายเก็บไว้ ภาพถ่ายดังกล่าวนี้ สามารถใช้เป็นหลักฐานหนึ่งเพื่อยืนยันข้อมูลจากการสัมภาษณ์ และจากเอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษรได้

๓.๒.๑.๒ เอกสารชั้นรอง (Secondary Source) คือ เอกสารที่เกิดจากการนำเอกสารชั้นต้นมาวิเคราะห์ และ/หรือ นำมาตีพิมพ์ปรับปรุงใหม่ อาทิ ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัย และวิทยานิพนธ์ เป็นต้น ผู้วิจัยได้ใช้เอกสารชั้นรอง ดังนี้

- บทความเรื่อง *โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย* โดย ศุภชัย จันทร์สุวรรณ พิมพ์เผยแพร่ใน ศิลปากร ปีที่ ๓๙ ฉบับที่ ๖ (พ.ย.-ธ.ค. ๒๕๓๙) หน้า ๕๔-๖๙

- บทความเรื่อง *นาฏศิลป์และละครไทย* โดย พลตรี ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช พิมพ์เผยแพร่ใน ลักษณะไทย เล่ม ๓: ศิลปะการแสดง ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๑.

- บทความ เรื่อง *การละคร* โดย เฉลิม เศวตนันท์ พิมพ์เผยแพร่ในวารสารวัฒนธรรมไทย ปีที่ ๒๐ ฉบับที่ ๔ (เมษายน ๒๕๒๔): ๒๕-๓๐

- *ละครฟ้อนรำ: ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำ กับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์* พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งสำนักพิมพ์มติชน นำมาจัดพิมพ์รวมเล่มเผยแพร่จากต้นฉบับเดิม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๖.

- *บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก* เล่ม ๑ – ๔ ฉบับกองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๐

- *บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และ บ่อเกิดรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว* ฉบับสำนักพิมพ์บรรณกิจ พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๓

- *รามเกียรติ์ปริทัศน์* ของ ชำนาญ รอดเหตุภัย ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ สำนักพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๒.

- *สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๑ และ ๒* โดย คณะกรรมการฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ ๘รอบ และ ๑๐๐ ปี ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานเปิดหอวชิราวุธานุสรณ์ วันที่ ๑ มกราคม พุทธศักราช ๒๕๒๔

- *โขนละครฟ้อนรำ ภาคพิเศษ* โดย สุนันทา โสรัจจ์ โรงพิมพ์พิฆเณศ, เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๘.

- *การละครไทย* โดย สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ ไทยวัฒนาพานิช พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๒

- *ละครวังสวนกุหลาบ* โดย ปรเมษฐ์ บุณยะชัย พิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในงาน “คุรุปูชนีย์ ๙๖ ปี ครูเฉลย ศุขวณิช” กรมศิลปากรจัดพิมพ์เผยแพร่ เมื่อ วันที่ ๑๐ – ๑๑ พฤศจิกายน ๒๕๔๓.

- *ลักษณะไทย เล่ม ๓: ศิลปะการแสดง* ธนาคารกรุงเทพ จำกัด จัดพิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๒

- *นาฏดุริยางคศิลป์ไทยกรุงรัตนโกสินทร์* (ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ ๗) กองการสังคีต กรมศิลปากร พิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕

- *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม* โดย สุจิตต์ วงษ์เทศ. สำนักพิมพ์มติชน พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๒

- *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ* วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล รวบรวมและจัดพิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๒.

- *สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม ๒* รวบรวมโดย ฤดีรัตน์ กายราศ สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๕

- *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิง ในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๘๑ – ๒๕๐๐* โดย ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ สำนักพิมพ์มติชน พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๘

- *วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน - ละครสมัยรัตนโกสินทร์* โดย มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พิมพ์เผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๒.

- *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์* โดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดพิมพ์เผยแพร่

- *วรรณคดีการแสดง* โดย จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น จัดพิมพ์เผยแพร่เพื่อเป็นที่ระลึกเนื่องในงานงานวันภาษาไทยแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ. ๒๕๔๔

- *วรรณคดีการแสดง* โดย เสาวณิต วิงวอน ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๕

- *หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์* โดย จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา กองทุนพระมหาชนก มหาวิทยาลัยขอนแก่น พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ ๒๕๕๔ มีแผ่นซีดีหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ เรื่อง “สมุดไทยดำ: บทพากย์ คำเจรจา และวิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น” ซึ่งเป็นภาพถ่ายจากเอกสารฉบับตัวเขียน

- *การศึกษาวิเคราะห์บทโขนเรื่องรามเกียรติ์* ของ เสาวณิต วิงวอน วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ.๒๕๑๕)

- *บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว* ของ ธวัชชัย ดุสิตกุล วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. ๒๕๔๗)

๓.๒.๒ ข้อมูลที่เกี่ยวกับกลวิธีในการพากย์ - เจรจาโขนโดยเฉพาะ

ข้อมูลในกลุ่มนี้ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการพากย์-เจรจาโขนโดยเฉพาะ มีทั้งที่เป็นบทความ ตำราคีตศิลป์ หนังสือ และงานวิจัย ดังนี้

- บทความเรื่อง *วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน* โดย มนตรี ตราโมท ตีพิมพ์ในวารสารศิลปากร ปีที่ ๑ เล่ม ๑ (พฤษภาคม ๒๕๐๐) หน้า ๗๐ – ๗๘ ซึ่งต่อมา นายธนิต อยู่โพธิ์ นำมาตีพิมพ์รวมเล่มไว้ในบทที่ ๑๑ คนพากย์ เจรจา ต้นเสียง ลูกคู่ หน้า ๑๐๒ – ๑๑๑ ในหนังสือเรื่อง “*โขน*” ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน พุทธศักราช ๒๕๐๐ และจัดพิมพ์เป็นฉบับสมบูรณ์ในชั้นหลังอีกหลายครั้ง

- บทความเรื่อง *พากย์ – เจรจาโขน* โดย ปัญญา นิตยสุวรรณ ตีพิมพ์ในวารสารราชบัณฑิตยสถาน ปีที่ ๒๖ ฉบับที่ ๓ (มิถุนายน – กันยายน ๒๕๔๔) หน้า ๑๙๗ - ๒๐๒

- *สอนขับร้องเพลงไทย* โดย สุริยพงษ์ บุญโกมล สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๓

- *ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย* โดย เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม สำนักพิมพ์โอเดียน สโตร์ พิมพ์เผยแพร่ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๓

- *เพลงไทย ๑* โดย ชมนาด กิจขันธุ์ ฉบับพิมพ์ครั้งที่ ๒ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา พิมพ์ผยแพร่

- *เอกสารประหน้าบันทึกโน้ต พากย์-เจรจา* โดย ฐิระพล น้อยนิตย์

- *การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครู วีระ มีเหมือน* ของ รัตนพล ชื่นค้า วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ.๒๕๕๔)

- วิดิทัศน์บันทึกการเสวนาเรื่อง *"โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม"* เสวนาเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

จากข้อมูลทั้ง ๒ กลุ่ม ดังที่กล่าวข้างต้น ข้อมูลในกลุ่มแรกเป็นประโยชน์ด้านประวัติและพัฒนาการของการแสดงโขน ที่สามารถแสดงถึงมิติทางด้านการพากย์-เจรจาได้พอสมควร โดยเฉพาะ บทโขน และงานวิจัยที่วิเคราะห์บทโขน แต่ยังไม่แสดงให้เห็นถึงระเบียบวิธีของการพากย์ - เจรจาโขน

สำหรับข้อมูลกลุ่มที่ ๒ แม้ว่าเนื้อหาที่นำเสนอในประเด็นเกี่ยวกับวิธีการพากย์-เจรจาโขน โดยเฉพาะ แต่ก็มิได้เสนอถึงระเบียบวิธี และกลวิธีของการพากย์ และการเจรจาโขน ซึ่งเนื้อหาส่วนใหญ่เสนอถึง *"ประเภทของการพากย์-เจรจา"* เช่นเดียวบทความของ มนตรี ตราโมท

๓.๒.๒ การสัมภาษณ์

การวิจัยในครั้งนี้ นอกจากผู้วิจัยจะศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลที่เป็นเอกสาร ตำรา และงานวิชาการแล้ว ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมจากแหล่งข้อมูลบุคคลดังที่ได้กล่าวไปแล้วในหัวข้อที่ ๓.๑.๒ (ตารางที่ ๒) โดยการใช้การสัมภาษณ์การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (formal interview) คือการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) และในการสัมภาษณ์ในแต่ละครั้งผู้วิจัยได้ได้บันทึกลงเครื่องบันทึกเสียงพร้อมทั้งจดบันทึกควบคู่กันไปด้วย โดยแบ่งคำถามที่ใช้สัมภาษณ์ออกเป็น ๓ ชุด ดังนี้

<u>ชุดที่ ๑ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนตามความเข้าใจของผู้ให้สัมภาษณ์</u> มีประเด็นคำถาม ดังนี้

๑. ประวัติความเป็นมาการพากย์-เจรจาโขน

๒. ลักษณะการพากย์-เจรจาโขน ตามความเข้าใจ

๓. ทัศนคติเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนระหว่าง อดีต กับ ปัจจุบัน

๔. ทัศนคติเกี่ยวกับผู้พากย์-เจรจาโขนระหว่าง อดีต กับ ปัจจุบัน

๕. ความสัมพันธ์ระหว่างการพากย์ – เจรจาโขน กับศิลปศาสตร์แขนงอื่น

ชุดที่ ๒ องค์ความรู้เกี่ยวกับระเบียบวิธีในการพากย์ – เจรจาโขนของผู้ให้สัมภาษณ์ มีประเด็นคำถาม ดังนี้

๑. วิธีฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนของตนเอง

๒. วิธีการพากย์ – เจรจาโขนของตนเอง

๓. เทคนิคในการพากย์ – เจรจาโขน ของตนเอง

๔. วิธีการปรับปรุงแก้ไขปัญหาด้านการพากย์ - เจรจาโขนของตนเอง

๕. วิธีการสอนและถ่ายทอดการพากย์ – เจรจาโขนให้กับลูกศิษย์ หรือผู้ที่สนใจ

๖. การคัดเลือก ทดสอบ และ ประเมินผล ลูกศิษย์

๗. วิธีการปรับปรุงแก้ไขข้อเสียด้านการพากย์ -เจรจาโขนของลูกศิษย์

ชุดที่ ๓ ประวัติส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์ มีประเด็นคำถาม ดังนี้

๑. ประวัติส่วนตัวของผู้ให้สัมภาษณ์

๒. ประวัติด้านการพากย์ – เจรจาโขน ของผู้ให้สัมภาษณ์

๓. ประสบการณ์ทางด้านการพากย์ – เจรจาโขน ของผู้ให้สัมภาษณ์

๓.๒.๓. การทดลองปฏิบัติ

ผู้วิจัยได้ดำเนินการถ่ายทอดกระบวนการพากย์ – เจรจาโขนให้แก่ นักเรียนจากสถาบันคึกฤทธิ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๕๓ จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๖) มีจำนวนนักเรียนทั้งสิ้น ๑๐ คน ซึ่งมีขั้นตอนฝึกหัดพื้นฐาน ดังนี้

- ขั้นตอนที่ ๑ ฝากตัวเป็นศิษย์
- ขั้นตอนที่ ๒ ฝึกพากย์บทไหว้ครู คือ บทพากย์สามตระ
- ขั้นตอนที่ ๓ ฝึกพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ ซึ่งเป็นทำนองเดียวกันกับพากย์สามตระ คือ ทำนองพากย์ปกติ
- ขั้นตอนที่ ๔ ฝึกเจรจาโขน แบบเดินทำนอง และแบบทำนองพูด
- ขั้นตอนที่ ๕ ให้นักเรียนหัดพากย์ – เจรจาโขน โดยพากย์-เจรจาให้ครูผู้สอน (ผู้วิจัย) ฟัง

- ขั้นตอนที่ ๖ ครูผู้สอนปรับแก้ โดยพิจารณาจากการแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ และคำเจรจา ทำนอง น้ำเสียง ระดับความดังกังวานของเสียง และระดับเสียง (คีย์เสียง) ว่าสามารถต่อเสียงกับครูหรือผู้พากย์คนอื่นได้หรือไม่

- ขั้นตอนที่ ๗ ให้นักเรียนทดลองพากย์-เจรจาโขนจริง ในงานแสดงประจำปีของสถาบันคึกฤทธิ์

สำหรับวิธีการฝึกหัดและปรับแก้ของทั้งการพากย์และเจรจาโขนนี้ ผู้วิจัยใช้วิธี *"ต่อปาก"* คือ การฝึกหัดด้วยการเลียนตามเสียงครู

๓.๓ การตรวจสอบข้อมูล

การวิจัยด้านคีตศิลป์ โดยเฉพาะการพากย์-เจรจาโขน จำเป็นต้องใช้ทักษะในการพากย์เจรจา และ/หรือขับร้องตามทำนอง ทำให้ต้องมีขั้นตอนในการตรวจสอบข้อมูลค่อนข้างละเอียด เพราะข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์นั้นจะต้องมีความถูกต้อง แม่นยำ และสามารถอ้างอิงได้ แต่เนื่องจากการเก็บรักษาข้อมูลที่เป็นการบันทึกเกี่ยวกับด้านการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรมีข้อมูลที่เป็นเอกสารในเชิงระเบียบวิธีเป็นหลักฐานน้อยมาก ส่วนใหญ่เป็นข้อมูลจากแหล่งบุคคล ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้มีการตรวจสอบข้อมูลอย่างละเอียด ดังนี้

๓.๓.๑ ข้อมูลด้านทฤษฎี ผู้วิจัยได้ตรวจสอบข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ ด้านวรรณกรรม และด้านคีตศิลป์โดยการอ่านและสรุปซ้ำ เปรียบเทียบข้อมูลที่เหมือนกันจากหลายๆแหล่ง หาประเด็นที่เหมือนและแตกต่าง ทั้งนี้ยังใช้ข้อมูลในด้านอื่นๆมาเชื่อมโยงและสนับสนุน เพื่อให้เห็นข้อเท็จจริง

๓.๓.๒ ข้อมูลด้านการสัมภาษณ์ หลังจากที่ผู้วิจัยได้บันทึกเสียงแล้ว ผู้วิจัยนำมาถอดความและพิมพ์เป็นตัวอักษร จากนั้นจึงเรียบเรียงเป็นสำนวนวิชาการ และให้เจ้าของข้อมูลตรวจสอบเพื่อเป็นการยืนยันความถูกต้องของข้อมูลอีกครั้งหนึ่ง

๓.๔ การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

เนื่องจากงานวิจัยเรื่อง *กลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร* เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจำเป็นต้องจัดลำดับเรียบเรียงข้อมูลทั้งหมด เพื่อให้เกิดความสะดวกในการวิเคราะห์ข้อมูล มีรายละเอียดดังนี้

๓.๔.๑ จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลตามความสำคัญของเนื้อหา ผู้วิจัยมีวิธีจัดลำดับ และเรียบเรียงเอกสารโดยการจัดแบ่งเนื้อหาความสำคัญ ตามลำดับ ดังนี้

- ประวัติการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร
- ประวัติผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร
- วิธีการฝึกหัดการพากย์ – เจรจาของผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร
- ประสบการณ์การพากย์ – เจรจาโขนของผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร
- องค์ประกอบและองค์ความรู้สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการพากย์ – เจรจาโขน
- เทคนิคในการพากย์ – เจรจาโขนของผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร
- วิธีการถ่ายทอดการพากย์ – เจรจาโขนของผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร

๓.๔.๒ จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลโดยการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลโดยการวิเคราะห์จากเนื้อหาสำคัญ ตามแผนการวิจัย ดังนี้

- วิเคราะห์จากข้อมูลที่เป็นเอกสารทั้งหมด เช่น ตำราวิชาการ วรรณกรรม หรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- วิเคราะห์จากการสังเกตการณ์การแสดงต่างๆของกรมศิลปากร และการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคล ผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ หรือผู้มีความรู้ความสามารถด้านการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร

๓.๔.๓ จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลตามหัวข้อ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้วางแผนและวิธีดำเนินการวิจัยตามหลักและทฤษฎีของการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้งานวิจัยมีประสิทธิภาพ มีระบบข้อมูล และระบบการเรียบเรียง โดยแบ่งเนื้อหาความสำคัญออกเป็น ๗ บท โดยมีรายละเอียดดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ ประกอบด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของประเด็นในการวิจัย วัตถุประสงค์การวิจัย ขอบเขตของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ และการนิยามความหมายของคำศัพท์ที่ใช้เฉพาะในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เพื่อให้มีความเข้าใจในความหมายที่ตรงกัน

บทที่ ๒ ทฤษฎี แนวคิด และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วยข้อมูลต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งผ็วิจัยได้แบ่งข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วนคือ ส่วนที่ ๑ เสนอแนวคิดและทฤษฎีที่ผู้วิจัยได้ใช้เป็นกรอบในการศึกษาในครั้งนี้ มี ๒ ทฤษฎี และ ๑ แนวคิด ได้แก่ ทฤษฎีการขับร้อง ทฤษฎีการใช้อวัยวะที่ใช้ในขับร้องเพลงไทย และแนวคิดเรื่อง “ทาง” ของนายมนตรี ตราโมท

และส่วนที่ ๒ ผู้วิจัยเสนอข้อมูลพื้นฐานต่างๆที่มีความเกี่ยวข้องกับการพากย์และเจรจาโขนไว้ใน “วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง” ทั้งนี้ประสงค์ให้ข้อมูลในส่วนนี้ เป็นพื้นความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนในเบื้องต้น ซึ่งประกอบด้วย ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงโขน เป็นต้นว่า ที่มาคำว่า “โขน” ที่มาของการแสดงโขน เหตุที่โขนแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ วิวัฒนาการของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ประเภทของโขน ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา ประเภทของการพากย์และการเจรจา วิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา และหน้าที่และความสำคัญของบทโขน

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย ในบทที่ ๓ นี้ ผู้วิจัยได้เสนอขั้นตอนต่างๆของการวิจัยในครั้งนี้ ตั้งแต่การกำหนดแหล่งข้อมูล การเก็บรวบรวมข้อมูล การตรวจสอบข้อมูล การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล การกำหนดแผนดำเนินการวิจัย และการเสนอผลการวิจัย

บทที่ ๔ ผู้พากย์ – เจรจา โขน ในบทนี้ ผู้วิจัยเสนอข้อมูลเกี่ยวกับผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรโดยเฉพาะ ซึ่งแบ่งการนำเสนอข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ ๑ เสนอข้อมูลเกี่ยวกับวิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรและวิวัฒนาการการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรเท่าที่สืบค้นได้ ตั้งแต่ยุคกรมมหรสพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขนหลังการปฏิวัติวัฒนธรรมในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน ซึ่งมีนายเสรี หวังในธรรมเป็นหัวหน้าในการปรับปรุงการแสดง และยุคกรมศิลปากรในปัจจุบัน

และในส่วนที่ ๒ เสนอข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการฝึกหัดการพากย์และเจรจาโขนของผู้พากย์และเจรจาโขนในเบื้องต้น เป็นต้นว่า คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรทั้งในหลักสูตร และที่เกิดขึ้นนอกหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนี้แล้วยังเสนอหน้าที่ต่างๆของผู้พากย์และเจรจาโขน ทั้งพากย์และเจรจาโขน บอกเพลงหน้าพาทย์ บอกบท ควบคุมการแสดง ตลอดจนจัดทำบทเพื่อสำหรับใช้แสดงโขนเป็นอาทิ

นอกจากนี้แล้ว ด้วยข้อมูลทั้ง ๒ ส่วนข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงปรีชาญาณต่างๆของผู้พากย์ – เจรจาโขน อาทิ องค์ความรู้ในทางด้านต่างๆของผู้พากย์-เจรจาโขน รวมถึงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เป็นแบบแผนได้อีกด้วย

บทที่ ๕ การพากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ผู้วิจัยเสนอแบบแผนของการพากย์และเจรจาโขน โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น ๒ ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ ๑ คือ แบบแผนของการพากย์-เจรจาโขน โดยแบ่งตามประเภทของการพากย์โขน ๖ ประเภท และแบ่งตามทำนองที่ใช้พากย์ ได้แก่ วิธีการ

พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา วิธีการพากย์รถ วิธีการพากย์บรรยาย วิธีการพากย์เบ็ดเตล็ด วิธีการพากย์ชมดง วิธีการพากย์โอ้ แบบแผนของการพากย์โขนตามทำนองของการพากย์ ทั้ง ๓ ทำนอง ได้แก่ ทำนองที่ ๑ พากย์เดินทำนองหรือทำนองพากย์ปกติ ทำนองที่ ๒ พากย์โดยใช้ทำนองเพลงชมดงใน และทำนองที่ ๓ พากย์ทำนองเพลงโอ้ปี่ใน และแบบแผนการการเจรจาโขน โดยแบ่งตามประเภทของการเจรจาโขน คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้ และแบ่งตามทำนองที่ใช้เจรจา คือ เจรจาทำนองบรรยาย เจรจาทำนองพูด และเจรจาทำนองพูดปกติหรือเจรจาแบบกวนมุข

ในส่วนที่ ๒ คือ กลวิธีการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา กลวิธีการพากย์รถ กลวิธีการพากย์บรรยายและพากย์เบ็ดเตล็ด กลวิธีการพากย์ชมดง กลวิธีการพากย์โอ้ และกลวิธีที่สำคัญในการพากย์โขน ซึ่งประกอบด้วย น้ำเสียง อักขระ คำควบกล้ำ การแบ่งวรรคตอนและถ้อยคำ และการใส่อารมณ์ในบทพากย์ นอกจากนี้แล้วยังเสนอ กลวิธีการใส่อารมณ์ต่างๆในการเจรจาของตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง ตามบทเจรจาที่แสดงอารมณ์ปกติ บทชมโฉมเกี้ยวพาราสี บทดีใจ บทโกรธ และบทโศกเศร้า

บทที่ ๖ วิเคราะห์การพากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ ผู้วิจัยเสนอผลที่ได้จากการวิเคราะห์ ได้แก่ แบบแผนของการพากย์และเจรจาในยุคต่างๆ ตั้งแต่ก่อนยุคกรมมหรสพ ยุคกรมมหรสพ กรมศิลปากรฟื้นฟูโขน ซึ่งเป็นแบบแผนดังกล่าวส่งผลให้เกิดแบบแผนของการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปกรในปัจจุบัน นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยได้เสนอผลการวิเคราะห์ถึงกลวิธีต่างๆของการพากย์และเจรจาโขน เป็นต้นว่า กลวิธีการพากย์และเจรจาตามทำนอง กลวิธีการซ้ำเสียงในการเจรจาแสดงอารมณ์ต่างๆตามบทบาทของตัวโขน และการพากย์-เจรจาโขนกับบริบททางสังคม

บทที่ ๗ บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ในบทนี้ผู้วิจัยได้สรุปข้อมูลต่างๆที่ได้เสนอในวิทยานิพนธ์นี้ โดยสรุปเนื้อหาไปทีละบทตามลำดับ และในส่วนท้ายของบท ยังได้เสนอข้อเสนอแนะที่เกิดขึ้นจากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ด้วย เพื่อให้เป็นแนวทางในการพัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับการพากย์-เจราโขนของกรมศิลปากรต่อไป

๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยนี้ ผู้วิจัยมีหลักการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

๓.๕.๑ การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้รวบรวมจากเอกสาร ตำรา วิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จัดหมวดหมู่ข้อมูลพร้อมวิเคราะห์ตามประเด็นที่ศึกษา ด้านประวัติ ด้านความหมาย ความสำคัญ หลักการ ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อค้นหาความสัมพันธ์ของ

การพากย์ – เจรจาโขน กับศาสตร์แขนงอื่นๆ และนำไปสู่การวิเคราะห์เพื่อหากลวิธีต่างๆของการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรอย่างเป็นลำดับขั้นตอน

๓.๕.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม หลังจากที่ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ กลุ่มนักวิชาการ และผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยสัมภาษณ์แบบเจาะลึก นอกจากนี้ยังได้ทดลองปฏิบัติกับนักเรียนของสถาบันคึกฤทธิ์แล้ว ผู้วิจัยได้นำผลมาเรียบเรียงและนำเสนอเป็นข้อมูลทางวิชาการ พร้อมทั้งจัดหมวดหมู่ตามที่ได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ผ่านมา และข้อมูลในส่วนนี้ยังสามารถใช้เป็นเหตุผลสนับสนุนข้อมูลทางเอกสารได้เป็นอย่างดี

๓.๖ แผนดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร เริ่มวิจัยตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ.๒๕๕๔ มีแผนดำเนินการวิจัยโดยสังเขป ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๓ ตารางแผนดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนการวิจัย	ระยะเวลาดำเนินการ
๑. ทดลองกับกลุ่มนักเรียนสถาบันคึกฤทธิ์ (ครั้งที่ ๑)* และรวบรวมข้อมูลในการถ่ายทอด	พฤษภาคม ๒๕๕๓ - ตุลาคม ๒๕๕๓
๒. ศึกษาและสำรวจข้อมูลพร้อมทั้งสัมภาษณ์	ตุลาคม ๒๕๕๔ – มีนาคม ๒๕๕๕
๓. เรียบเรียง จำแนก และประมวลผลข้อมูล เบื้องต้น	มีนาคม ๒๕๕๕ – กรกฎาคม ๒๕๕๕
๔. ทดลองกับกลุ่มนักเรียนสถาบันคึกฤทธิ์ (ครั้งที่ ๒) และรวบรวมข้อมูลในการถ่ายทอด	พฤษภาคม ๒๕๕๔ – ตุลาคม ๒๕๕๕
๕. เรียบเรียง จำแนก และประมวลผลข้อมูล	ตุลาคม ๒๕๕๕ – มีนาคม ๒๕๕๖
๔. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูล	มีนาคม - พฤษภาคม ๒๕๕๖
๗. ประเมินผล และ สรุปผลการดำเนินงาน	พฤษภาคม – มิถุนายน ๒๕๕๖
๘. นำเสนอต่อคณะกรรมการสอบ	กรกฎาคม ๒๕๕๖
๑๐. เผยแพร่งานวิจัย	หลังจากสำเร็จการศึกษา

* ในการทดลองครั้งที่ ๑ นี้ ผู้วิจัยได้รับเชิญให้เป็นครูสอนพากย์-เจราจาโขนของสถาบันคึกฤทธิ์ เป็นครั้งแรก ซึ่งได้ดำเนินการสอนก่อนที่ผู้วิจัยจะดำเนินการวิจัย ซึ่งถือว่าเป็นการทดลองใช้องค์ความรู้ที่มีของผู้วิจัยถ่ายทอดเป็นครั้งแรก ดังนั้นแล้วเห็นควรว่าควรนำการทดลองในครั้งแรกนี้มาแสดงในตารางการดำเนินงานด้วย เพื่อให้การวิจัยครั้งนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น.

๓.๗ เสนอผลการวิจัย

หลังจากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ โดยผ่านกระบวนการศึกษาและวิเคราะห์อย่างละเอียด ซึ่งมีอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ตรวจสอบและปรับปรุงแก้ไขแล้ว ผู้วิจัยได้สรุปผลเป็นเอกสารงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำเสนอผลการวิจัย ๓ รูปแบบดังนี้

๓.๗.๑ นำเสนอในรูปแบบเอกสาร ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยทั้งหมด ในรูปแบบวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ ตามหลักและวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงการณ์มหาวิทยาลัย

๓.๗.๒ นำเสนอโดยการบรรยาย ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิจัยทั้งหมด โดยการบรรยายเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ตามลำดับหัวข้อและประเด็นที่ศึกษา รวมถึงสรุปผลการวิจัยทั้งหมดต่อประธานหลักสูตรและคณะกรรมการ

บทที่ ๔

ผู้พากย์ – เจรจาโขน

ในบทนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลของผู้พากย์ – เจรจาโขน อันได้แก่ วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนในกรมศิลปากร ลักษณะการแต่งกายของผู้พากย์และเจรจาโขน องค์ประกอบของบุคคลที่จะได้รับการฝึกหัดหรือเข้ารับการถ่ายทอด คุณสมบัติของผู้พากย์ – เจรจา โขน และหน้าที่ของผู้พากย์และเจรจาโขน โดยผู้วิจัยเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารและจากประสบการณ์ของตนเอง และข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ดังจะเสนอรายละเอียดตามลำดับต่อไปนี้

๔.๑ วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนโดยสังเขป

ในหัวข้อนี้ขอกล่าวถึง วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ตั้งแต่สมัยก่อนกรมมหรสพจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๖) โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น ๕ ยุค ได้แก่ ก่อน*ยุคกรมมหรสพ* คือตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงยุคกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ *ยุคกรมมหรสพ* คือ ยุคที่กรมมหรสพหลวงแยกออกเป็นเอกเทศกับกรมศิลปากร ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ-เกล้าเจ้าอยู่หัว *ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน* คือ สมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร *ยุคปรับปรุงโขน* คือ สมัยที่นายเสรี หวังในธรรม ดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร และ *ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน* ดังที่จะเสนอรายละเอียดต่อไปนี้

๔.๑.๑ ยุคก่อนกรมมหรสพ

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าโขนนั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์โดยลำดับ ในชั้นต้นโขนนั้นนับว่าเป็นเครื่องราชูปโภคส่วนพระองค์สำหรับพระมหากษัตริย์ห้ามมิให้เอกชนมีไว้ในครอบครอง ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชรัชกาลที่ ๑ โปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชาอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่หรือเจ้าขุนมูลนายหัดโขนได้* ดังนั้นจึงพอจะสันนิษฐานได้ว่า ผู้เล่นโขนแต่แรกน่าจะมาจากพวก

---

* ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวง อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเจริญ เวชเกษม ต.ม. ณ ฌาปนสถานกรมตำรวจ วัดตรีทศเทพวรวิหาร เขตพระนคร วันจันทร์ที่ ๒๐ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๓๔** (มมท:, ๒๕๓๔), หน้า ๒๕.

มหาดเล็กหลวง แต่มิได้ปรากฏรายนามผู้แสดงโขนในสมัยนั้น คงมีปรากฏบ้างในสมัยต่อมา อาทิ *"ครูเกษพระรามผู้นี้ ได้เป็นครูครอบโขนละคร ทั้งละครหลวงและละครเชลยศักดิ์ในรัชกาลที่ ๔ เกือบทั้งเมือง"*[๒] ได้ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าเมื่อมีการเล่นโขนย่อมจะมีการพากย์-เจรจาโขนด้วย เพราะโขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก จึงสันนิษฐานได้ว่าคนพากย์-เจรจาโขนในชั้นแรกนั้นย่อมจะเป็นมหาดเล็กด้วย เพียงแต่ไม่ปรากฏหลักฐานถึงรายนามคนพากย์-เจรจาโขนเป็นลายลักษณ์อักษรเหมือนรายนามผู้แสดงโขน ทั้งอาจเป็นเพราะบ้านเมืองยังอยู่ในภาวะสงคราม หรืออาจจะขาดการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรจึงทำให้ไม่ปรากฏว่ามีรายนามคนพากย์-เจรจาโขนในยุคก่อนกรมมหรสพนี้ อนึ่งด้วยยังไม่พบเอกสารชั้นต้นที่เกิดขึ้นในยุคดังกล่าวหลงเหลือในปัจจุบันอีกประการหนึ่งด้วย

๔.๑.๒ ยุคกรมมหรสพ

ตามรายนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ ปรากฏการแต่งตั้งบรรดาศักดิ์สำหรับผู้พากย์และเจรจาโขนหลวงไว้ ดังนี้

	พากย์และเจรจา[๓]	
- พจนาเสนาะ	เหว่า โกกิลวาที	- ขุน
	ถึก รัตนเกศ	- หมื่น
- *ไพเราะพจมาน*	พะยอม วิเศษสมิต	- หมื่น
	อาบ สุนทรสนาน	*- หมื่น*
- ขานฉันทวากย์	รอด ปัทมลักษณ์	- หมื่น
- พากย์ฉันทวัจน์	*เปียก อุยยานงาม*	*- หมื่น*
- ชัดเจรจา	ยังไม่ได้ตั้ง	

จากการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับประวัติผู้พากย์และเจรจาโขนตามรายนามบรรดาศักดิ์ที่ได้ยกมาแสดงข้างต้นนั้น ผู้วิจัยสามารถสืบค้นได้เพียง ๒ ท่าน คือ หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) และหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ดังจะขอกล่าวโดยสังเขป* ดังนี้

---

[๒] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวง อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเจริญ เวชเกษม ต.ม.**, หน้า ๓๓.

[๓] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖** (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๕), หน้า ๕๔.

* อ่านประวัติเพิ่มเติมได้ ใน ภาคผนวก ข.

หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) ในระยะเริ่มแรกได้ฝึกหัดโขน เป็นตัวยักษ์ แต่มีความชื่นชอบการพากย์เจรจาโขนเป็นพิเศษ จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของขุนไพเราะพจมาน (นายพยอม วิเศษสมิ) ครูพากย์เจรจาโขนหลวงในกรมมหรสพ และเข้ารับราชการ อยู่ในกรมมหรสพ ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๗ จนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็น *"หมื่นไพเราะพจมาน"* เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๕ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) เข้ารับราชการ เมื่อวันที่ ๖ มกราคม พ.ศ. ๒๔๖๐ ในตำแหน่งพากย์-เจรจาโขนหลวงในกรมมหรสพ ปฏิบัติงานข้าราชการจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ *"หมื่นพากย์ฉันทวัจน์"* เมื่อ ๒๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๖ ครั้นสิ้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีประกาศยกเลิกกรมมหรสพลง หมื่นพากย์ฉันทวัจน์จึงต้องออกจากราชการ

ต่อมา เมื่อวันที่ ๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๘๗ ทางราชการได้รับโอนงานช่างและกรมมหรสพจากสำนักพระราชวังมาขึ้นในสังกัดกรมศิลปากร หมื่นพากย์ฉันทวัจน์จึงได้รับการโอนย้ายมาเป็นข้าราชการในสังกัดกรมศิลปากรตั้งแต่นั้นมา

นอกจากการปฏิบัติหน้าที่ในการพากย์และเจรจาโขนที่แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากรแล้ว ท่านยังได้สละเวลามาสอนการพากย์-เจรจาโขนให้กับนักเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรด้วย การที่ *"หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ได้ตั้งใจสอนด้วยมุ่งหวังจะให้ศิษย์เหล่านั้นเป็นตัวแทนของตนได้จริงๆ"*[๔] ทำให้ *"หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เป็นพหูสูตทางพากย์และเจรจาโขนเป็นอย่างดียิ่งผู้หนึ่ง"*[๕] ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้ที่เป็นต้นแบบในการพากย์และเจรจาของกรมศิลปากรสืบเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้แล้ว *นายเพ็ญ ปัญญาพล* เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีความรู้ความสามารถทั้งในด้านการแสดงโขน และในด้านการพากย์-เจรจาโขนด้วย ดังที่ ปัญญา ปัญญาพล ได้กล่าวว่า *"เท่าที่เราเห็นพี่เพ็ญแสดงมามี โขน ซึ่ง เขาเป็นได้ทุกตัวแต่ที่ถนัดที่สุดคือคนเจรจาหรือคนพากย์"*[๖] ซึ่งได้รับการยอมรับด้านการพากย์-เจรจาโขนในยุคนั้น นายเพ็ญ ปัญญาพลได้รับการฝึกหัดและสั่งสอนจากหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) เป็นนักพากย์ในกรมมหรสพ แต่ไม่ได้เข้ามาอยู่กรมศิลปากร

---

[๔] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**, หน้า ซ.

[๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ญ.

[๖] ปัญญา ปัญญาพล, อุดม ปัญญาพล และเดชปัญญาพล, "ประวัติชีวิตของพี่เพ็ญ," ใน **ปัญญาพลรำลึก** (พระนคร: โรงพิมพ์แพร่การช่าง, ๒๕๐๔), ไม่มีเลขหน้า.

เนื่องจาก *“หาเลี้ยงชีพกับครอบครัวเงินเดือนราชการน้อยจึง รับงานพิเศษซึ่งต่อมาเป็นอาชีพหลักของนายเพ็ญ นั่นก็คือ การพากย์ภาพยนตร์”*[๗]

๔.๑.๓ ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน

หลังจากที่กองมหรสพได้ย้ายไปรวมกับกรมศิลปากรในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูการแสดงโขนและนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ และก่อตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ขึ้น หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ผู้พากย์-เจรจาโขนที่เคยรับราชการในกรมมหรสพมาแต่เดิมนั้น ได้เข้ารับราชการเป็นข้าราชการในกรมศิลปากรอีกครั้ง อาจกล่าวได้ว่า การพากย์-เจรจาโขน “แบบฉบับทางหลวง” มีการสืบทอดและเป็นแบบแผนของกรมศิลปากรก็ว่าได้

ครั้นเมื่อ นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร และดำเนินงานตาม “โครงการปรับปรุงการละคอนและสังคีต” นั้น ก่อให้เกิดผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรขึ้นอีกหลายคน[***] อาทิ *นายถนอม โหมดเทศ* ซึ่งเป็นพระนักเทศน์และแหล่ที่เสียงดีมาก่อน และได้ลาสิกขาเข้ารับราชการในปี พ.ศ. ๒๔๙๐ โดยการชักชวนของนายธนิต อยู่โพธิ์ โดยเห็นว่า กรมศิลปากรยังขาดนักพากย์โขนเสียงดี และได้ “*ท่านหัด (พากย์) กับหมื่นพากย์ฯท่านเป็นคนเสียงดีมากจึงพากย์ตัวพระได้ดี*”[๘]

นายประพันธ์ สุคนธะชาติ เป็นผู้ที่มีความรอบรู้ทั้งทางด้านการร้องเพลง การขับเสภา และพากย์-เจรจาโขน โดยได้รับการฝึกสอนจากคุณครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ และคุณครูถนอม โหมดเทศน์ ตั้งแต่เรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ และสำเร็จการศึกษาชั้นกลางปีที่ ๒ ใน พ.ศ. ๒๔๙๔ วิชาเอกที่เรียนคือ พากย์และเจรจาโขน ดังที่นายประพันธ์กล่าวไว้ในบทกลอน “อดีตศิลปินรำลึก” ว่า

เข้าสมัครเป็นนักเรียนนาฏศิลป
ตามหลักสูตรศิลปินสมปรารถนา
อาจารย์ธนิตท่านมีจิตคิดเมตตา
อุส่าห์หางานให้ทำไม่ช้ำใจ

---

[๗] สัมภาษณ์ ประพันธ์ สุคนธชาติ, อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

[***] อ่านประวัติผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร ในภาคผนวก ข ประกอบ.

[๘] เรื่องเดียวกัน.

หัดพากย์โขนเพราะใจรักสมัครมั่น
สามปีพลันพอรู้แจ้งแถลงไข
ครูหมื่นพากย์ฉันท์วัจน์จัดเจนใน
พากย์เจรจาโขนสอนให้สารพัน
ครูถนอมช่วยฝึกหัดถนัดร่วม
สองท่านรวมสอนให้ดังใฝ่ฝัน
ทั้งดุว่าจ้ำจี้ทุกวี่วัน
ดวงจิตมั่นวิชาอื่นไม่ยืนยง[๙]

ในปี พ.ศ. ๒๔๘๕ นายประพันธ์ สุคนธะชาติได้เข้ารับราชการที่แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากร ในตำแหน่งหน้าที่คนพากย์ เจรจาโขน ท่านเป็นผู้ที่มีความชำนาญในการพากย์เจรจาเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพากย์เจรจาโขนทางฝ่ายตัวยักษ์ ท่านมีลีลาในการใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับลักษณะของตัวยักษ์ โดยใช้เสียงขึงขัง ดัง กังวาน และให้เหมาะสมกับอารมณ์ของตัวแสดงเป็นอย่างมาก นอกจากนี้แล้วท่านยังสอนนักเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลปด้วย ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ นายประพันธ์ได้ลาออกจากราชการ เพื่อมาประกอบกิจการส่วนตัว ภายหลังได้กลับเข้ารับราชการอีกครั้งในตำแหน่งเดิม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๘ และลาออกจากราชการอีกเป็นครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ปัจจุบันนี้ท่านทำงานด้านธุรกิจส่วนตัว

นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้พากย์- เจรจาโขนรุ่นเดียวกับนายประพันธ์ สุคนธะชาติ ท่านมีความสนใจในการพากย์-เจรจาโขนตั้งแต่เรียนในระดับนาฏศิลปชั้นกลางทางโรงเรียนได้ให้เลือกเรียนวิชาโทอีกแขนงหนึ่ง ท่านจึงเลือกเรียนพากย์โขน โดยเรียนกับคุณครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ และคุณครูถนอม โหมดเทศน์ นอกจากนี้แล้วยังต่อกระทู้กลเม็ดต่างๆ จากคุณครูประพันธ์ ซึ่งเป็นเพื่อนนักเรียนด้วยกัน นับแต่นั้นก็ได้เป็นคนพากย์โขนของกรมศิลปากรต่อมา

การพากย์-เจราโขนของนายเสรี หวังในธรรม กับ นายประพันธ์ สุคนธะชาติเป็นที่ได้รับความนิยมของประชาชนในสมัยหนึ่ง เนื่องจาก *"ครูประพันธ์เป็นคนพากย์ที่มีฝีปากคมมาก แต่ก่อนนี้โขนไม่ใช่มีแต่กรมศิลปากร โขนข้างนอกก็มีเยอะ แต่คู่นี้ขึ้นพากย์ด้วยกันเมื่อไร ทุกคนจะสยบ*

[๙] ประพันธ์ สุคนธชาติ, **ประพันธ์ สุคนธชาติ ครบ ๖๐ ปี** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๓๐.

จะกลัว เพราะว่าท่านเป็นศิษย์โดยตรง ซึ่งแม่นตำรา ๑ คน อีกคนแม่นในการลอยดอก คือ คุณครูประพนธ์แม่นตำรา ครูเสรีแม่นในการลอยดอก"[๑๐]

นายเสรี หวังในธรรม เริ่มรับราชการตั้งแต่ยังเป็นนักเรียนชั้นต้นปีที่ ๖ โดยเป็นข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นจัตวา และเมื่อจบการศึกษาใจชั้นสูปีที่ ๒ จึงเข้ารับราชการเป็นข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นตรี เละได้รับการเลื่อนชั้นและตำแหน่งมาตามลำดับ จนดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากรและตำแหน่งสุดท้ายที่ได้รับก่อนเกษียณอายุราชการ คือตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษทางด้านสังคีตศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

เมื่อ นายประพันธ์ สุคนธชาติ ลาออกจากราชการ นายเสรี หวังในธรรม ไปดำรงตำแหน่งหัวหน้างานดุริยางค์ไทย คงเหลือเพียง นายถนอม โหมดเทศน์ และนายปัญญา นิตยสุวรรณ ทำหน้าที่พากย์ – เจรจาโขน (แต่เดิม ในขณะที่ ซึ่งในขณะนั้นมี นายเสรี หวังในธรรม นายประพันธ์ สุคนธชาติ นายปัญญา นิตยสุวรรณ และนายถนอม โหมดเทศน์ เป็นคนพากย์ - เจรจาโขนของกรมศิลปากร) จึงได้ขอให้ *นายเจริญ เวชเกษม* ซึ่งดำรงตำแหน่งศิลปินอยู่ที่กองการสังคีต เป็นผู้แสดงโขน (โขนยักษ์) ของกรมศิลปากร และมีความสามารถในการพากย์-เจรจาโขนได้มาช่วยพากย์-เจรจาโขน ซึ่งได้พากย์-เจรจาโขนครั้งแรกในงานแสดงโขนที่วัดจันทาราม (วัดกลางตลาดพลู) เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร และพากย์-เจรจาโขนให้กับกรมศิลปากรตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

หลังจากที่นายเจริญ เวชเกษมเกษียณอายุราชการ เมื่อ พ.ศ.๒๕๒๐ แล้ว ท่านเป็นครูพิเศษสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร สอนโขนยักษ์ในระดับชั้นต้น และถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านวิชาการพากย์-เจรจาโขนให้กับบรรดาศิษย์ที่มีความสนใจหลายคนด้วยกัน อาทิ นายเฉลิมชัย โกมลผลิน นายเกษม ทองอร่าม นายไตรภพ สุนทรหุตนายสุธีร์ ชุ่มชื่น เป็นต้น นอกจากนี้ท่านยังได้ประพันธ์บทโขนไว้อีกหลายตอนด้วยกัน ซึ่งครู อาจารย์และนักเรียน นักศึกษาได้ใช้บทของท่านแสดงโขนด้วย

นายปัญญา นิตยสุวรรณ เป็นผู้ที่สนใจในด้านการประพันธ์และการพากย์เจรจาโขนเป็นพิเศษ ได้รับการฝึกหัดจากครูถนอม โหมดเทศ และครูประพันธ์ สุคนธะชาติ จนสามรถ พากย์เจรจาโขนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังเรียนขับร้องเพิ่มเติมจากครูลิ้นจี่ จารุจรณ และครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ พร้อมทั้งเรียนขับเสภากับครูโชติ ดุริยประณีต และได้ร่วมพากย์เจรจาโขนให้กับกองการสังคีต กรมศิลปากรมาโดยตลอด โดยเริ่มรับราชการตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนอยู่ชั้นกลางปีที่ ๓ ในตำแหน่งศิลปิน

---

[๑๐] ประสาท ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม," บันทึกเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

สำรอง[†] ต่อมาเมื่อสำเร็จการศึกษาในเดือนมีนาคม พ.ศ. ๒๕๐๔ จึงได้บรรจุเป็นข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร แผนกนาฏศิลป์ ในตำแหน่งศิลปินตรีโดยปฏิบัติหน้าที่เป็นทั้งผู้แสดง คนพากย์-เจรจาโขน จัดทำบทโขน ละคร ตลอดมาจนกระทั้งเกษียณอายุราชการในตำแหน่ง นักวิชาการละครและดนตรี ๘ เชี่ยวชาญ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากรในปี พ.ศ. ๒๕๔๑

ในด้านการพากย์ เจรจา ท่านชอบพากย์ เจรจา ฝ่ายยักษ์ เพราะท่านมีกระแสเสียงดังกังวาน เหมาะที่จะพากย์ฝ่ายยักษ์ เพราะในการพากย์ เจรจา นั้นผู้พากย์ เจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ไปตามบทบาทของตัวแสดง จึงจะสามารถโน้มน้าวจิตใจของผู้ดูผู้ฟังให้เกิดจินตนาการคล้อยตามไปกับบทบาทของของตัวแสดงในขณะนั้นด้วย ซึ่งเป็นเทคนิคที่คนพากย์-เจรจาทุกคนจะต้องยึดปฏิบัติได้เสมอ ทัศนะของท่านคือ การที่จะทำสิ่งหนึ่ง สิ่งใดให้สำเร็จลุล่วงไปได้นั้นจะต้องมีใจรัก และมีความสนุกสนานกับงานที่ทำ และประการสำคัญคือ จะต้องมีความสามารถด้วยเช่นกัน

นอกจากนี้นายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้จัดทำ “โขนวิทยุ” และ“โขนโทรทัศน์” ออกอากาศ ที่กรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งขณะนี้ท่านมีรายการภาคบันเทิงอยู่ ๒ รายการออกอากาศในวันอาทิตย์มีอยู่ ๒ คณะโดยใช้ชื่อต่างกัน คือ คณะปัญญาศิลป์ กับคณะปรัชญาณี หากเป็นรายการของทางวิทยุศึกษา ท่านก็จะใช้นามจริงของท่าน จนได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก[††]

ในยุคดังกล่าวนี้ ยังมีผู้พากย์-เจรจาโขนอีกท่านหนึ่ง คือ *นายสมบัติ แก้วสุจริต* เป็นผู้ที่เริ่มสนใจการพากย์-เจรจาโขนจาก *“เริ่มจากสนใจเวลาไปงานนอกแล้วจดจำเขามาแบบน้ำลายไอปากนะ”*[๑๑] เมื่อเกิดความสนใจแล้วหัดพากย์-เจรจาตาม แล้วจึงมาเรียนอย่างจริงจังกับครูประพันธ์ สุคนธะชาติ ครูเสรี หวังในธรรม ครูปัญญา นิตยสุวรรณ จนเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีคนหนึ่งของกรมศิลปากร แต่ด้วยหน้าที่ทางราชการมากขึ้นและได้รับมอบการเป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์อยู่เป็นประจำ นายสมบัติ แก้วสุจริต จึงยุติบทบาทการเป็นนักพากย์เจรจาโขนตั้งแต่นั้น แต่ยังสอนให้กับบรรดาผู้ที่รักและสนใจในการพากย์-เจรจาโขนเป็นประจำ นอกจากนี้ยังปฏิบัติหน้าที่เป็นที่ปรึกษากระทรวงวัฒนธรรมเรื่อยมา

[†] เดิมเรียกว่า ข้าราชการนักเรียน แต่ปัจจุบันล้มเลิกไปแล้ว.

[††] อ่านเพิ่มเติมในบทความเรื่อง *“โขนวิทยุ โขนโทรทัศน์”* ของ ปัญญา นิตยสุวรรณ พิมพ์เผยแพร่ใน วารสารไทย ปีที่ ๒๒ ฉบับที่ ๗๗ (มกราคม - มีนาคม ๒๕๔๔) หน้า ๕๖ - ๖๕.

[๑๑] สัมภาษณ์ สมบัติ แก้วสุจริต, ๒๓ มิถุนายน ๒๕๕๕.

๔.๑.๔ ยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขน

ต่อมาในสมัยที่นายเสรี หวังในธรรม ได้ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร และได้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นใหม่ และจัดการแสดงที่โรงละครแห่งชาตินั้น นายเสรี หวังในธรรมได้ปลุกปั้นคนพากย์-เจรจาโขนขึ้นใหม่อีกหลายคน ที่สำคัญ คือ *นายประสาท ทองอร่าม* หรือ *ครูมืด* ซึ่งเป็นที่รู้จักของประชาชนในนาม *"ยุวศิลปิน"* ในขณะที่ยังเป็นนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากนายเสรี หวังในธรรมเป็นอย่างดีมาโดยลำดับ ทั้งในด้านการพากย์-เจรจาโขน ด้านการแสดงโขน ละคร แสดงตลก ในนามของกรมศิลปากร นอกจากนี้แล้วยังเป็นผู้ที่ได้สืบทอดและเผยแพร่ศิลปวิทยาตามเจตนารมณ์ของนายเสรี หวังในธรรม หลังจากที่นายเสรี หวังในธรรมเสียชีวิตแล้ว ด้วยประสบการณ์ในการแสดงทำให้นายประสาท ทองอร่าม หรือ ครูมืด มีความสามารถทั้งทางนาฏศิลป์ การแสดงโขน และการพากย์-เจรจาโขนที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากร อาจกล่าวได้ว่านายประสาท ทองอร่าม นั้นเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่มีความสามารถมากที่สุดในยุคนี้

นอกจากนายประสาท ทองอร่ามแล้วยังมีนายสุรพล ชาตะยาภาผู้ซึ่งเป็นคนพากย์ -เจรจาที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ที่ได้ทำการพากย์-เจรจาควบคู่กันมากับครูมืด ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากนายเสรี หวังในธรรมเช่นเดียวกันและยังศึกษาเพิ่มเติมด้านการพากย์-เจรจาจากนายประพันธ์ สุคนธชาติด้วย ซึ่งนายสุรพล ชาตะยาภานั้น เริ่มพากย์-เจรจาโขนมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๕๐๘ ในขณะที่ยังนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลปอยู่ ต่อมาเข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ทำหน้าที่แสดงโขน ละคร และเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนให้กับกองการสังคีตกรมศิลปากรเรื่อยมาจนถึงประมาณปีพ.ศ.๒๕๒๕ จึงลาเพื่อไปประกอบธุรกิจส่วนตัว

ผู้พากย์-เจรจาโขนที่ปฏิบัติงานควบคู่กับ ครูมืดอีกท่านหนึ่ง คือ *นายศิริพงษ์ อัฏฐะ-วัชระ* ซึ่งท่านนี้ได้เรียนการพากย์เจรจาโขนจาก นายเสรี หวังในธรรม และ นายประพันธ์ สุคนธะชาติ จนเป็นคนพากย์เจรจาโขนของกองการสังคีต กรมศิลปากร และยังได้ปฏิบัติราชการทั้งด้านการแสดงโขน ละครและเป็นคนพากย์-เจรจาโขน ให้กับกรมศิลปากรเคียงคู่มากับครูมืดเรื่อยมา จนปี พ.ศ. ๒๕๓๘ ได้ถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจล้มเหลว

ผู้พากย์-เจรจาโขนที่มีความสำคัญอีกท่านหนึ่งในการบุกเบิกการสอนวิชาพากย์-เจรจาโขนให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป คือ *นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน* ท่านได้ได้รับการถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขนจากนายประพันธ์ สุคนธะชาติ นายเสรี หวังในธรรมและนายเจริญ เวชเกษม เมื่อเข้ารับราชการเป็นครูโขนในวิทยาลัยนาฏศิลปแล้ว ท่านได้เป็นผู้บุกเบิกการสอนวิชาพากย์ -เจรจาโขนคนแรกๆ

ให้กับวิทยาลัยฯ ทำให้ทางวิทยาลัยได้มีโอกาสผลิตผู้เจรจา-โฆษที่เฉพาะทางในระบบการเรียนการสอนในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปจนถึงปัจจุบัน

นายเกษม ทองอร่าม เป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขนนายเสรี หวังในธรรมและนายเจริญ เวชเกษม และเป็นผู้ที่มีฝีมือการพากย์-เจรจาโนที่มีความกระชับและโดดเด่นในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ในสมัยที่ นายเสรี หวังในธรรม มีบทบาทในการปรับปรุงการแสดงโขนของกรมศิลปากรขึ้นใหม่ จนได้รับความนิยมจากประชาชนทั่วไปนั้น ในการพากย์-เจรจาโขนท่านยังได้ทดลองใช้ผู้พากย์-เจรจาโขนเป็นผู้หญิง ในบทพากย์-เจรจาของตัวนาง เพื่อความเหมาะสม เมื่อครั้งจัดแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ท้าวมาลีวราชว่าความ ณ โรงละครแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช ๒๕๒๔ คือ *นางพัฒนี พร้อมสมบัติ* และ *นางสุพัชรินทร์ วิจิตรรัตนะ* แต่ต่อมาไม่ได้รับความนิยม การใช้ผู้หญิงพากย์-เจรจาโขนจึงยุติไป

คุณูปการข้อหนึ่งที่นายเสรี หวังในธรรม ได้จากการปรับปรุงการแสดงโขนให้เป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไป คือ ได้ผลิตบุคลากรด้านการพากย์-เจรจาโขนไว้กลุ่มหนึ่ง ซึ่งบุคคลกลุ่มดังกล่าว ได้เป็นต้นแบบในการผลิตบุคลากรด้านการพากย์-เจรจาโขนสืบต่อ จนมีบุคลากรด้านการพากย์-เจรจาโขนที่สืบทอดมาในปัจจุบัน

๔.๑.๕ ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

ในปัจจุบันนี้กรมศิลปากรได้มีบุคลากรที่ทำหน้าที่พากย์-เจรจาโขนให้กับกรมศิลปากรอยู่หลายท่าน ดังนี้

๑.นายไตรภพ สุนทรหุต
๒.นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ
๓.นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม
๔.นายทรงพล ตาดเงิน
๕.นายอำนาจ จาตุประยูร
๖.นายจรัญ พูลลาภ
๗.เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม
๘.นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์
๙.นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

๑๐.นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์

ผลจากการค้นคว้าประวัติพบว่า นอกจากคนพากย์เจรจาโขนตามรายละเอียดดังกล่าวแล้ว ยังมีรายนามคนพากย์เจรจาเฉพาะกิจอีกหลายท่าน คำว่า เฉพาะกิจ ในที่นี้หมายถึงได้กระทำการพากย์เจรจาโขนเฉพาะงานหรือบางโอกาสเท่านั้นมิได้พากย์เจรจาเป็นอาชีพ ซึ่งมีรายนามดังต่อไปนี้

๑. นายโกวิทย์ เจริญพร

๒. นายสุรพล อินทรพิทักษ์

สองท่านนี้พากย์เจรจาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน มัยราพณ์สะกดทัพ ณ โรงละครแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช ๒๕๐๓

๓. เด็กชายปจญ นุชพินิจ

ท่านนี้พากย์เจรจาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสุริยภพ ณ โรงละครแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช ๒๕๐๙

๔. เด็กชายบัญชา เฉลยทอง

๕. เด็กชายเอกชัย กลิ่นมาลา

ทั้งสองท่านนี้ได้ทำการพากย์เจรจาเป็นตัวพระมงกุฎและพระลบในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ปล่อยม้าอุปการ ณ โรงละครแห่งชาติ ในปีพุทธศักราช ๒๕๑๑

จากรายนามคนพากย์เจรจาโขนตั้งแต่ยุคกรมมหรสพเรื่อยมาจนถึงยุคปัจจุบันนั้นแสดงให้เห็นได้ว่า กรมศิลปากรมีจำนวนคนพากย์-เจรจาโขนที่ปฏิบัติหน้าที่น้อยมาก เมื่อเปรียบเทียบกับระยะเวลาที่ผ่านมาซึ่งบางท่านก็เสียชีวิตแล้ว บางท่านก็ยุติการพากย์-เจรจาโขน เป็นข้อมูลเชิงประจักษ์หนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ศาสตร์ด้านการพากย์-เจรจาโขนเป็นศาสตร์เฉพาะทาง และได้รับความนิยมน้อยกว่าศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์อื่นๆ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้กรมศิลปากร มีบุคลากรทางด้านการพากย์-เจรจาโขนน้อยนั่นเอง

๔.๒ วิวัฒนาการการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร

ผู้พากย์ – เจรจาโขนถือเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญของการแสดงโขน ย่อมต้องมีเครื่องแต่งกายสำหรับตนเองเพื่อสวมใส่ในขณะพากย์-เจรจาเช่นเดียวกับตัวโขน เนื่องจากหลักฐานที่ปรากฏในปัจจุบัน หลักจาการสืบค้นแล้ว ผู้วิจัยพบว่าไม่มีหลักฐานที่แสดงถึงข้อมูลเฉพาะว่าด้วยเรื่องเครื่องแต่ง

กายของผู้พากย์-เจรจาโขนอยู่เลย แต่สันนิษฐานเค้าจากภาพถ่ายและลักษณะการแต่งกายของผู้พากย์-โขนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ดังจะกล่าวต่อไปนี้

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า การแสดงโขนมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา หากสันนิษฐานในมิติเครื่องแต่งกายของผู้พากย์-เจรจา ในสมัยนั้นเข้าใจว่า การแต่งกายของผู้พากย์-เจรจาโขนสันนิษฐานได้ว่าคงจะเลียนแบบมาจากคนเชิดหนังใหญ่ ซึ่งการแต่งกายของคนพากย์ เจรจา ในสมัยโบราณนั้นถ้าเป็นงานของเอกชนหรือการแสดงภายนอกพระราชฐานแล้ว การแต่งกายคงจะแต่งโดยนุ่งผ้าเกี้ยวโจงกระเบนสวมเสื้อแขนยาวตัวเสื้อตัดด้วย *"ผ้ามัสรู่หรือมัดสะหรู่"*คือ ผ้าไหมชนิดหนึ่งมีริ้วเป็นสีต่างๆ ซึ่งเสื้อชนิดนี้ในวงการนาฏศิลป์จะรู้จักกันในชื่อ *"เสื้อเข้มขาบ"* คาดเอวด้วย *"ผ้าสมรดหรือสำรด"* คือ ผ้าคาดเอวปักด้วยดิ้น เงินแล่ง ทองแล่งเป็นลวดลายต่างๆ บางครั้งอาจจะเรียกว่า *"ผ้าแฝง"* บนศีรษะสวมหมวกหูกระต่าย แต่ในกรณีที่เป็นงานการแสดงโขนของทางราชการแล้วผู้พากย์ - เจรจา จะต้องสวมเสื้อนอกทับเสื้อเข้มขาบอีกตัวหนึ่ง

ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยโบราณ
ที่มา : ศิลปนิพนธ์พากย์และเจรจา ของ นิเวศ ชมกลิ่น, หน้า ๓

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ปรับเปลี่ยนการแต่งกายของผู้พากย์ – เจรจาขึ้นใหม่ โดยข้าราชการกรมมหรสพในสมัยนั้น เวลาที่จะแสดงถวายให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรนั้น ผู้พากย์ – เจรจาโขนจะมีการแต่งกายตามตำแหน่งบรรดาศักดิ์ของตนเอง กล่าวคือ แต่งเครื่องแบบมหาดเล็กของกรมมหรสพในสมัยนั้น อันได้แก่ นุ่งผ้าม่วงโจงกระเบน สวมเสื้อนอกคอตั้งแขนยาวกระดุมห้าเม็ดที่เรียกว่า *“เสื้อราชปะแตน”* ติดแผงคอสีน้ำเงิน มีเครื่องหมายบอกยศ บอกสังกัด กรม กอง ตามที่ตนสังกัดอยู่ สวมถุงเท้ายาวแค่หัวเข่าสีขาว สวมรองเท้าคัดชูหุ้มส้นสีดำ ดังในภาพ

ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา : ประพันธ์ สุคนธะชาติครบ ๖๐ ปี ๒๔ กันยายน ๒๕๓๔

ต่อมาในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร การแต่งกายของผู้พากย์ – เจรจาโขนมีความเป็นระเบียบแบบแผนแน่นอนมากยิ่งขึ้น โดยนำแบบแผนการแต่งกาย

ของกรมหรสพที่มีมาแต่เดิม แต่ปรับปรุงให้เข้ากับสมัยยิ่งขึ้น โดยคนพากย์ – เจรจาโขน นุ่งผ้าม่วงสีน้ำเงิน สวมเสื้อราชปะแตน (เสื้อกระดุมห้าเม็ด) สวมถุงเท้ายาวสีขาว และใส่รองเท้าหนังคัดชูสำหรับผู้ชายสีดำ แต่ไม่มีการติดแผงคอบอกยศ และสังกัดเหมือนข้าราชการในกรมมหรสพอย่างแต่ก่อน ทั้งนี้การแต่งกายรูปแบบนี้ก็จะใช้เฉพาะในงานพระราชพิธี หรืองานรัฐพิธีเท่านั้น ดังในภาพ

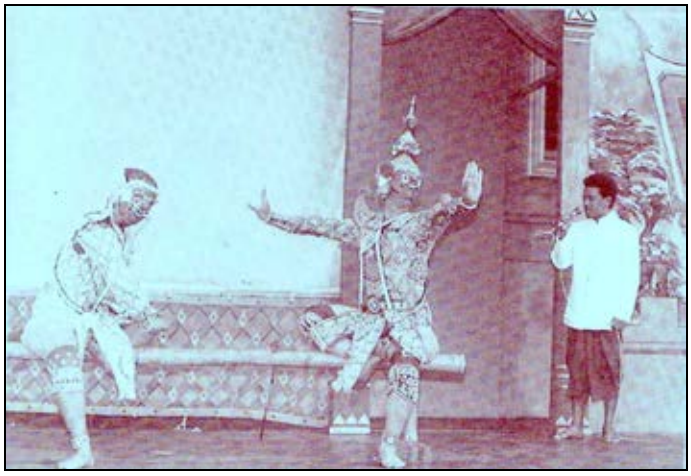
ภาพที่ ๙ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา สมัยปัจจุบันในงานราชพิธีหรือรัฐพิธี
ที่มา : ประพันธ์ สุคนธะชาติครบ ๖๐ ปี ๒๔ กันยายน ๒๕๓๔

แต่ในบางครั้งเมื่อกรมศิลปากร (กองการสังคีตหรือสำนักการสังคีตในปัจจุบัน) นำการแสดงโขนโดยเฉพาะโขนหน้าจอไปแสดงตามงานต่างๆ อาทิ งานฌาปนกิจศพ จะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของคนพากย์ – เจรจาบ้างเล็กน้อย กล่าวคือ คนพากย์ – เจรจา แต่งกายในชุดของคนพากย์ – เจรจา แต่ไม่สวมถุงเท้าและรองเท้า สำหรับในงานของเอกชนหรืองานราษฎร์ทั่วๆไปที่

กรมศิลปากรมิได้รับผิดชอบ ก็จะไม่เข้มงวดในการแต่งกายมากนัก ทั้งนี้เหตุที่คนพากย์ – เจรจาไม่สวมถุงเท้าและรองเท้านั้น เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายไว้ว่า *"การแต่งกายของคนพากย์เจรจาโขนโดยเฉพาะโขนหน้าจอนั้น จะต้องแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าสีน้ำเงินสวมเสื้อราชปะแตน หรือเสื้อกระดุมห้าเม็ดเหมือนกับการแต่งกายของคนพากย์เจรจาโขนโดยทั่วไปเพียงแต่ไม่สวมรองเท้าเท่านั้นเอง เหตุที่ไม่สวมรองเท้าก็เพราะว่าผู้แสดงโขนทุกคนนั้นไม่มีการสวมรองเท้าในเวลาแสดงดังนั้นคนพากย์- เจรจาก็ต้องไม่สวมรองเท้าเช่นเดียวกัน"* [๑๒]

ภาพที่ ๑๐ การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา โขนหน้าจอ ไม่สวมรองเท้า
ที่มา : ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม ๗ พ.ศ.๒๕๒๕

[๑๒] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๘ มกราคม ๒๕๕๕.



ภาพที่ ๑๑ การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา โขนนั่งราว ไม่สวมรองเท้า
ที่มา : สูจิบัตรสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย ๒-๘ เมษายน ๒๕๔๔ หน้า ๒๕

นอกจากการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ทั้งที่เป็นแบบโบราณ คือ แบบมหาดเล็กหลวงของกรมมหรสพ หรือแบบที่กรมศิลปากรใช้ในปัจจุบันแล้ว ยังมีการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนในแสดงโขนอีกประเภทหนึ่ง คือ *“โขนหน้าไฟ”* ซึ่งจัดแสดงก่อนที่จะมีพิธีฌาปนกิจศพ เพื่อเป็นเกียรติหรือแสดงความคารวะต่อผู้วายชนม์ สำหรับผู้พากย์ -เจรจาโขนที่ดำเนินการแสดงโขนหน้าไฟนั้น มีรูปแบบไม่เหมือนกับการแต่งกายของคนพากย์ -เจรจาที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น กล่าวคือ ไม่ต้องนุ่งผ้าม่วงโจงกระเบนสวมเสื้อกระดุมห้าเม็ดสวมถุงเท้ารองเท้าหรือแม้กระทั่งสวมหูกระต่าย เพียงแต่แต่งกายให้สุภาพก็เพียงพอแล้ว คนพากย์-เจรจาอาจจะแต่งกายแบบสากล คือ นุ่งกางเกงขายาวสีดำ สวมเสื้อเชิ้ตสีขาว สวมถุงเท้ารองเท้า จะผูกเนคไทหรือไม่ก็ได้ หรืออาจจะนุ่งกางเกงขายาวแล้วสวมเสื้อซาฟารีแบบการปฏิบัติราชการของคนพากย์-เจรจาในการแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรก็ได้

ภาพที่ ๑๒ เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา แบบสุภาพ
ที่มา : ผู้วิจัย

ดังที่กล่าวมาข้างต้น จึงสามารถสรุปได้ว่า การแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนตั้งแต่สมัยโบราณมาจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ เริ่มตั้งแต่นุ่งผ้าเกี้ยวโจงกระเบนสวมเสื้อมัสรู่หรือเสื้อเข้มขาบสวมหมวกหูกระต่าย เปลี่ยนมาเป็นแต่งกายแบบมหาดเล็กหลวงติดแผงคอบอกยศบอกตำแหน่งตามแบบเครื่องแต่งกายข้าราชการกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ ล่วงมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่กรมศิลปากรเป็นผู้ดูแลการเล่นโขนคนพากย์-เจรจาก็มีเครื่องแบบหรือเครื่องแต่งกายที่เป็นลักษณะเฉพาะคือนุ่งผ้าม่วงสวมเสื้อราชปะแตนสวมถุงเท้าและรองเท้าในงานรัฐพิธีหรือไม่สวมรองเท้าในการแสดงโดยทั่วไปที่เป็นงานราษฎร์ตลอดจนแต่งการแบบสุภาพในเวลาแสดงโขนหน้าไฟก่อนที่จะมีพิธีฌาปนกิจศพอันเป็นธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันนี้

๔.๓ คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขน

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า การแสดงโขนต้องอาศัยผู้พากย์และเจรจาเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวและพูดแทนตัวโขนนั้น อาจกล่าวได้ว่า ผู้พากย์-เจรจา เป็นส่วนสำคัญหนึ่งของการแสดงโขน และการพากย์-เจรจา จัดได้ว่าเป็นศิลปะเฉพาะอย่างหนึ่ง กล่าวคือ มิใช่เป็นเรื่องง่ายที่ใครหรือทุกคนก็สามารถทำได้ อาจจะเลียนแบบตามได้บ้าง แต่ก็มิใช่พากย์และเจรจาได้ดี ดังนั้นจึงต้องมีการฝึกหัดโดยเฉพาะจนเกิดทักษะความชำนาญ และคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีนั้นต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติเหมาะสม ทั้งน้ำเสียง

ความรู้ในเรื่องที่จะแสดง ความรักในอาชีพ ความรู้ในด้านภาษาศาสตร์ อีกทั้งยังต้องเรียนรู้ กลวิธีการพากย์-เจรจาในแบบต่างๆ อันเป็นสิ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนต้องเรียนรู้ทั้งสิ้น ดังนั้นบุคคลที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้นั้น ต้องเป็นผู้ที่เพียบพร้อมไปด้วยคุณสมบัติหลายประการด้วยกัน ต้องประกอบไปด้วยคุณสมบัติต่างๆดังต่อไปนี้

๔.๓.๑ มีกระแสเสียงที่ดี

คนพากย์-เจรจาโขนนั้นมีหน้าที่หลัก คือ การพากย์-เจรจา เพื่อให้ตัวโขนทำบทหรือตีบทตามคำพากย์-เจรจา เป็นการสื่อสารระหว่างตัวโขนกับผู้ดู ว่า ตัวโขนกำลังทำอะไร หรือ มีอารมณ์ตลอดจนอากัปกริยาอย่างไร ดังนั้นผู้ที่เป็นผู้พากย์-เจรจาโขนได้นั้น ต้องมีพรสวรรค์ทางด้านน้ำเสียงเป็นพิเศษ คือ เป็นผู้ที่มีกระแสเสียงไพเราะ เป็นกังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ เพราะน้ำเสียงเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งอีกประการหนึ่งของคนพากย์-เจรจาโขน การใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนที่แสดงเป็นตัว พระ นาง ยักษ์ และลิง เป็นสิ่งสำคัญมาก กล่าวคือ ต้องมีน้ำเสียงที่สม่ำเสมอ มิใช่พากย์-เจรจาด้วยเสียงที่ดังบ้าง เบาบ้างสลับกันไป ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่ราบรื่นและระคายหู ได้ ดังนั้นถ้าคนพากย์-เจรจามีน้ำเสียงที่ดีแล้วการแสดงก็ย่อมจะดีตามไปด้วย

น้ำเสียง เป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งประการหนึ่งของคนพากย์-เจรจาโขน เพราะคนพากย์-เจรจาโขนในแต่ละคนย่อมมีน้ำเสียงที่แตกต่างกันไป ดังที่ประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวถึงหมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) ว่า

> *“หมื่นไพเราะพจมานนี้มีเป็นผู้มีน้ำเสียงที่แหลมเล็ก นุ่มนวลน่าฟัง เสียงของท่านอยู่ในระดับปานกลาง เหมาะที่จะพากย์-เจรจา ตัวพระ หรือตัวนาง แต่ถ้าให้หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ซึ่งเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงดังกังวาน มาพากย์-เจรจาตัวพระ ตัวนาง ก็จะไม่เหมาะสม เพราะหมื่นพากย์มีน้ำเสียงเหมาะที่จะพากย์ –เจรจาในบทบาทของตัวยักษ์”* [๑๓]

[๑๓] สัมภาษณ์ ประพันธ์ สุคนธะชาติ, ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

สอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ ที่ได้เคยถาม หมื่นพากย์ฉันทวัฒน์ว่า

> *"หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เป็นศิลปินทางการพากย์และเจรจาโขน เป็นผู้มีความพากเพียรเป็นที่น่าสรรเสริญ อุตส่าห์ท่องจำคำพากย์ และพยายามคัดคำพากย์คำเจรจาตีพิมพ์ดีดด้วยตนเอง เย็บเล่มขึ้นไว้หลายเล่ม... มีความตั้งใจแสวงหาความรู้โดยกว้างขวาง และพยายามทำหน้าที่ทางพากย์และเจรจาให้ดีจริงๆจนนับว่าเป็นพหูสูตทางพากย์และเจรจาโขนอย่างดียิ่งผู้หนึ่ง ประกอบทั้งหมื่นพากย์ ฯ เป็นผู้มีกระแสเสียงดังและมีกังวานแจ่มใสอยู่เสมอ... ข้าพเจ้าเคยลองถามหมื่นพากย์ฯ ว่า "ท่านหมื่นมียาเสียงอะไรหรอเสียงจึงดังดีไม่ตก ?" หมื่นพากย์ฯ ตอบว่า 'เปล่าเลย, ผมไม่เคยมียาเสียงกินเลย, มันเป็นอย่างนั้นเอง' ซึ่งน่าจะถือได้ว่าธรรมได้มอบสมบัติทางเสียงให้ไว้แก่หมื่นพากย์ฯ..."*[๑๔]

นอกจากจะมีน้ำเสียงที่ดีแล้ว คนพากย์-เจรจาโขนที่ดียังต้องสามารถพากย์-เจรจาโดยทำเสียงให้เข้ากับการแสดงออกทางอารมณ์ของตัวโขนที่กำลังทำบทหรือตีบทในการการแสดงแต่ละตอนเพื่อให้การตีบทหรือทำบทของตัวโขนนั้นๆสมบทสมบาทมากยิ่งขึ้น ซึ่งมนตรี ตราโมท กล่าวถึงความสำคัญของเสียงที่ใช้ในการพากย์-เจรจาไว้ในวารสารศิลปากรว่า

> *"สิ่งสำคัญของผู้พากย์และเจรจาอีกอย่างหนึ่งก็คือการทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่อง เจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้คึกคักแกร่งกร้าว เจรจาตัวนางก็ต้องทำเสียงให้อ่อนหวาน เมื่อถึงคราวโกรธ กลัว รัก หรืออารมณ์ใดๆ ก็ต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปให้สมบทบาทตามอารมณ์นั้นๆ"*[๑๕]

เช่นเดียวกับ อาคม สายาคม ซึ่งได้กล่าวถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาหนังใหญ่ ว่าต้องมีน้ำเสียงดี ซึ่งใช้เป็นแบบเทียบในการพากย์-เจรจาโขนได้ ว่า

---

[๑๔] ธนิต อยู่โพธิ์, **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖** (พระนคร: กรมศิลปากร), หน้า ง – จ.

[๑๕] มนตรี ตราโมท. "วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน". **ศิลปากร ๑,๑** (พฤษภาคม ๒๕๐๐): ๗๖.

"สิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ คนพากย์ต้องมีน้ำเสียงดี กังวาน ฟังชัดเจนยิ่งตอนดึกพอน้ำค้างตก เสียงจะดังและใสมีกังวาน นอกจากนั้นจะต้องเป็นคนที่มีกระแสเสียงทน ไม่ใช่แหบแห้งไปเฉยๆ เพราะสมัยโบราณไม่มีเครื่องขยายเสียงคนพากย์คนเจรจาจึงต้องเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางน้ำเสียง ซึ่งเกิดจากธรรมชาติสร้างมาให้โดยเฉพาะ สาเหตุที่กล่าวเช่นนี้เพราะการพากย์การเจรจาของหนังใหญ่นี้ คนพากย์จะว่าครั้งหนึ่งหลายๆชั่วโมง หรือบางทีว่าอยู่ตลอดทั้งคืน จึงเป็นเรื่องที่ต้องอาศัยกระแสเสียงที่คงทนไม่แหบแห้งหรือมีพรสวรรค์ทางด้านนี้โดยเฉพาะ"[๑๖]

ประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวว่า

"คนพากย์ต้องดูเสียง ว่าคนนี้เสียงพระคนนี้เสียงยักษ์เพราะเป็นคุณสมบัติของคนพากย์โดยเฉพาะ ต้องมีกระแสเสียงดังฟังชัด "[๑๗]

เช่นเดียวกับไตรภพ สุนทรหุต ครูผู้สอนคีตศิลป์ไทยและคนพากย์โขน พูดถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาว่า

"ผู้ที่ฝึกหัดการพากย์-เจรจาได้นั้นนับได้ว่าต้องเป็นคนที่มีพรสวรรค์ทางด้านเสียงโดยเฉพาะ กล่าวคือมีกระแสเสียงกังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ เพราะถ้ากระแสเสียงไม่ดีแล้วอาจจะเป็นต้นเหตุให้การแสดงโขนไม่บังเกิดอรรถรสได้"[๑๘] *"น้ำเสียงเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งอีกประการหนึ่งของผู้พากย์-เจรจา การใช้เสียงให้เหมาะสมกับตัวแสดงที่เป็น พระ นาง ยักษ์ และลิง ถือว่าเป็นเรื่องสำคัญมาก นอกจากนั้นการพากย์และเจรจาที่ดี จะต้องมีน้ำเสียงที่สม่ำเสมอตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่ใช่ทำเสียงดังบ้าง เบาบ้างหรือทำเสียงเป็นช่วงๆ เป็นวรรค เพราะจะทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกไม่ราบรื่นและระคายหู เทคนิคการทำ*

---

[๑๖] รัตนพล ชื่นค้า, "การสืบทอดการพากย์เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน," (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔), หน้า ๗๘.

[๑๗] สัมภาษณ์ ประพันธ์ สุคนธะชาติ, ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

[๑๘] สัมภาษณ์ ไตรภพ สุนทรหุต, ๑๕ ตุลาคม ๒๕๕๕.

น้ำเสียงให้ไพเราะนั้นผู้พากย์และเจรจาจะต้องมีพื้นฐานเดิมของน้ำเสียงที่ไพเราะ”[๑๙]

ด้าน สืบตระกูล เตียประเสริฐ คนพากย์-เจรจาโขน กล่าวถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขนว่า

“เป็นผู้มีกระแสเสียงไพเราะ เป็นกังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ เพราะการพากย์-เจรจานั้นเป็นศิลปะของการใช้เสียง ดังนั้นจึงต้องคัดเลือกผู้ที่กระแสเสียงดี เพื่อสะดวกแก่การฝึกในลำดับต่อไป” และ *“หลักของการใช้เสียงให้ถูกต้องและเหมาะสมกับตัวแสดง เช่นเจรจาตัวทศกัณฐ์ซึ่งเป็นยักษ์ใหญ่เสียงที่เปล่งออกมานั้น จะต้องดัง กังวาน หนักแน่น และให้กระชับเหมาะสมกับตัวโขน”*[๒๐]

ปัญญา นิตยสุวรรณ ผู้เชี่ยวชาญการพากย์-เจรจาโขน กองการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวไว้ในสารานุกรมไทยภาคกลาง ว่า

“สิ่งที่ผู้เจรจาโขนควรจะสังวรก็คือ จะต้องทำสุ้มเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนและต้องสอดใส่อารมณ์ไปตามบทบาทด้วย เช่นเวลาโกรธก็ทำเสียงโกรธ เวลาเสียใจก็ทำเสียงโศกเศร้าเสียใจเป็นต้น นอกจากนี้ยังต้องรู้จักว่าเจรจาให้ตัวโขนตัวไหนรำ จะได้ทำเสียงให้เหมาะสมกับบุคลิกของตัวโขนนั้นๆ เช่นเจรจาให้ตัวแสดงที่เป็นยักษ์ทำบท จะต้องทำเสียงใหญ่และหนักแน่นภูมิฐาน ถ้าเจรจาให้ตัวแสดงที่เป็นลิงทำบท ก็เจรจาอย่างแคล่วคล่องว่องไวไม่ชักช้าเนิบนาบ เวลาเจรจาตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ผู้ชายรำเช่น พระราม พระลักษณ์ จะต้องทำเสียงให้นุ่มนวลและเจรจาค่อนข้างช้า เพื่อให้สมบทบาทตัวพระ แต่ถ้าเจรจาให้

---

[๑๙] ไตรภพ สุนทรหุต, **“**พากย์-เจรจา,**”**(ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยนาฏศิลป สบทบคณะนาฏศิลปะและดุริยางค์, ๒๕๒๗), หน้า ๘๒.

[๒๐] สืบตระกูล เตียประเสริฐ, “พากย์-เจรจา,” (ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยนาฏศิลป สบทบคณะนาฏศิลปะและดุริยางค์, ๒๕๒๕), หน้า ๔๘-๕๐.

มนุษย์ผู้หญิงรำ เช่น นางสีดา ยิ่งต้องทำเสียงให้นุ่มนวลและอ่อนหวานมากขึ้นอีก”[๒๑]

ส่วน ชุบ ยุวนะวณิช อดีตนักเรียนโรงเรียนพรานหลวง กล่าวว่า

“จะฟื้นฟูเรื่องศิลปะของไทย คือโขน เป็นที่ออกหน้าออกตาแขกบ้านแขกเมืองให้มาดูโขน ท่านถือว่าโขนสำคัญมาก ละครนั้นเล่นง่ายๆ มีเล่นทั่วไปตามโรงริมถนนหนทาง แต่โขนต้องมีคนพากย์ แต่ก่อนไม่มีไมโครโฟน ใช้เสียงแท้ๆพากย์โขนต้องเสียงดัง”[๒๒]

ทางด้านของวีระ มีเหมือน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงโขนชักรอก กล่าว ถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขน ไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลางว่า

“การแสดงโขนทุกชนิดต้องมีการพากย์และเจรจาเป็นหัวใจสำคัญ เพราะผู้แสดงส่วนใหญ่จะต้องสวมหน้ากากหรือหัวโขน จึงต้องมีคนพากย์และเจรจาแทน คุณสมบัติสำคัญของคนพากย์และเจรจาคือ เสียง นอกจากนั้นจะต้องมีความรู้ในหลักภาษาศาสตร์เชิงวรรณศิลป์ มีความรอบรู้เกี่ยวกับธรรมเนียมของโขน การออกเสียงให้ถูกต้อง ชัดเจน ตามหลักอักขรวิธี รู้วิธีการประคบคำ ประคบเสียง คือรู้จักใช้เสียงเอื้อนหรือทอดจังหวะของเสียงเพื่อให้ได้ครบจำนวนพยางค์ของบทพากย์ในแต่ละวรรค เพื่อเน้นพยางค์ให้ชัดเจน ตลอดจนการใช้กระหนกคอ คือการทำเสียงขึ้นลงตามเสียงวรรณยุกต์ของคำหรือพยางค์ในแต่ละวรรคของบทพากย์นั้นๆ”[๒๓]

---

[๒๑] ปัญญา นิตยสุวรรณ, “โขน: การเจรจาของโขน,” **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง** ๒ (๒๕๔๒): ๘๐๒.

[๒๒] บทสัมภาษณ์ นายชุบ ยุวนะวณิช อ้างถึงใน ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, **“การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์”**, (วิทยานิพนธ์ปริญญาคุรุศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘), หน้า ๓๒๑.

[๒๓] วีระ มีเหมือน, “การพากย์และเจรจาของโขน,” **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง** ๒ (๒๕๔๒): ๘๑๕.

เกษม ทองอร่าม ครูสอนโขนวิทยาลัยนาฏศิลปที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านการพากย์-เจรจาโขนมากที่สุดคนหนึ่งกล่าวถึงคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขนว่า

> *"ต้องที่กระแสเสียง กระแสเสียงสำคัญเพราะการพากย์โขนนั้นต้องใช้กระแสเสียงมากเพราะฉะนั้นส่วนมากคนพากย์โขน จึงร้องเพลงไม่เพราะเค้าเรียกเสียงแตกเพราะต้องใช้เสียงดังฟังชัด อักขระแต่ละตัวเราต้องพยายามฝึกฝนและจะต้องศึกษาความหมายของคำ น้ำหนักของคำ ถึงจะเป็นคนพากย์ที่เสียงใช้ได้"*[๒๔]

จากข้อความต่างๆที่ยกมาอ้างข้างต้นนั้น ทำให้เห็นว่า คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมี **"เสียงที่ดี"** เป็นคุณสมบัติประการหนึ่งและประการแรกหนึ่ง เนื่องจากการจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้ต้องมีกระแสเสียงที่ดัง กังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ ต้องออกเสียงชัดเจน ชนิดที่เรียกว่าชัดถ้อยชัดคำ ทั้งต้องทำสุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ของตัวโขนแต่ละตัวในแต่ละตอน ซึ่งการทำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนแต่ละตัวในเวลาแสดงนั้น เพื่อสื่อความหมายให้ผู้ดูเข้าใจและเกิดความสนุกสนานในการแสดง เพราะผู้พากย์-เจรจาสามารถที่จะบอกได้ว่า ตัวโขนทำอะไร นึกคิดอะไร แสดงทีท่าอะไร โดยการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง ท่วงทำนองที่เปล่งออกมานั้นจะได้รับการปรุงแต่งเพื่อให้ถูกต้องไพเราะ และมีความเหมาะสมกับกับตัวโขนในแง่ของอารมณ์ที่บ่งบอกออกมาทางน้ำเสียงของคนพากย์-เจรจา ทั้งนี้คนพากย์-เจรจาที่ดีนั้นจะต้องมีพื้นฐานเดิมของน้ำเสียงที่ไพเราะและหมั่นฝึกฝนปรับปรุง แก้ไข น้ำสียงของตนให้ดียิ่งขึ้น ส่วนคนพากย์-เจรจา คนใดจะมีน้ำสียงที่ดีและมีลักษณะเฉพาะของบุคคลอันนับเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวก็ย่อมอยู่ที่น้ำเสียงและการฝึกหัดตลอดจนลีลาของคนพากย์-เจรจานั้นๆ ดังที่ สุรพล ชาตะยาภา อดีตคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรกล่าวว่า *"เวลาฟังเขาพากย์อยากรู้ว่าใครพากย์ให้ฟังจากน้ำเสียงและลักษณะลีลาการพากย์ของแต่ละคนจะไม่เหมือนกัน"*[๒๕] ซึ่งวิธีการที่จะทำสุ่มเสียงให้เหมาะสมและมีลักษณะเฉพาะที่นับว่าเป็น เอกลักษณ์ของตัวเองนั้น อยู่ที่การฝึกหัดอันเป็นกระบวนการของกลวิธีพากย์-เจรจาโขน โดยจะขอเสนอโดยละเอียดในบทต่อไป

---

[๒๔] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๑๔ ธันวาคม ๒๕๕๓.

[๒๕] สัมภาษณ์ สุรพล ชาตะยาภา, อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

๔.๓.๒ เป็นผู้ชาย

ในสมัยโบราณ ทั้งคนพากย์-เจรจา หนังใหญ่ และโขนใช้ผู้ชายพากย์-เจรจา เนื่องจาก *"โขนต้องมีคนพากย์ แต่ก่อนไม่มีไมโครโฟน ใช้เสียงแท้ๆพากย์โขนต้องเสียงดัง"*[๒๖] ดังนั้น เสียงผู้ชายส่วนใหญ่จะดังมากกว่าผู้หญิง อาจอนุมานได้ว่า ไม่มีคนพากย์โขนเป็นผู้หญิงในสมัยโบราณ

ส่วนไตรภพ สุนทรหุต กล่าวว่า *"คนที่พากย์ต้องเป็นผู้ชายเพราะการพากย์จะใช้ผู้ชายมาตั้งแต่โบราณการณ์แล้วรวมถึงตัวนางด้วยแต่คนที่มาเรียนร้องไม่ค่อยมีผู้ชายหรือก็ไม่มีเลย เพราะฉะนั้นโขนมีผู้ชายเยอะจึงจับมาหัดได้ ส่วนนักร้องผู้ชายจึงมุ่งไปทางร้องเพื่อให้มีผู้ชาย"*[๒๗] เช่นเดียวกับประสาท ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรกล่าวว่า *"กระแสเสียงของผู้ชายกับผู้หญิงไม่เท่ากันถ้าผู้ชายสบายผู้หญิงก็ลำบากเวลาร้องกลับกันถ้าผู้หญิงสบายผู้ชายก็ลำบาก ดังนั้นดนตรีจึงมีเสียงกลาง เสียงนอก เสียงใน การทำเพลงจึงต้องทำเสียงให้มีลูกตกรับสัมผัสกันดังนั้นจะเห็นได้ว่าแต่เดิมการพากย์โขนมีแต่ผู้ชายไม่มีผู้หญิงเข้ามาพากย์เลย"*[๒๘]

แต่ต่อมาในภายหลังกรมศิลปากรสมัยนายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ใช้ให้ผู้หญิงพากย์-เจรจาโขน เฉพาะตัวนางในการแสดงโขนฉากที่โรงละครสอดคล้องกับปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวไว้ว่า *"ผู้พากย์และผู้เจรจาโขนแต่เดิมใช้ผู้ชาย ครั้นต่อมากรมศิลปากรได้ปรับปรุงให้มีผู้พากย์-เจรจาเป็นหญิง สำหรับ พากย์-เจรจาในบทของตัวนางเพื่อความเหมาะสม"*[๒๙] คนพากย์-เจรจาโขนที่เป็นผู้หญิงในตอนนั้นได้แก่ พัฒนี พร้อมสมบัติ สุพัชรินทร์ วิจิตรรัตนะ เป็นต้น แต่การใช้ผู้หญิงพากย์-เจรจา ไม่เป็นที่นิยมจึงต้องเลิกไปโดยปริยาย สาเหตุที่เลิกอาจจะเป็นเพราะว่าคนพากย์-เจรจาผู้หญิงมีกระแสเสียงเบาประกอบกับขาดความชำนาญในการเจรจาด้วยมิได้หัดเจรจามาแต่ต้นเนื่องจากกลัวเสียงเสีย ประการต่อมาการเจรจาโขนนั้น นิยมใช้ผู้ชายเจรจาไม่ว่าจะเป็นตัวนางหรือตัวอื่นๆ ซึ่งจะเหมือนกับการร้องเพลงร่ายของนักร้องไม่ว่าจะเป็นบทของตัวพระนาง ยักษ์ หรือลิงก็ตาม จะนิยมใช้ผู้หญิงร้อง ทั้งนี้อาจจะเป็นขนบที่ยึดถือกันมาแต่ก่อนก็อาจเป็นได้ จากประเด็นดังกล่าวอาจจะเป็นสาเหตุที่ทำให้คนพากย์-เจรจาผู้หญิงไม่เป็นที่นิยมในชั้นหลังต่อมา

---

[๒๖] บทสัมภาษณ์ นายชุบ ขุวนะวณิช อ้างถึงใน ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, "การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี, " หน้า ๓๒๑.

[๒๗] สัมภาษณ์ ไตรภพ สุนทรหุต ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๒๘] ประสาท ทองอร่าม, วิดิทัศน์เรื่อง "โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม" ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

[๒๙] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน: การเจรจาของโขน" ,หน้า ๘๐๒.

สำหรับในการแสดงโขนหน้าจอ ก็จะไม่เห็นผู้หญิงขึ้นยืนพากย์-เจรจา บนเวทีโขนหน้าจอคงมีแต่คนพากย์-เจรจาที่เป็นผู้ชายเท่านั้น ดังนั้นจึงพอสรุปได้ว่าคนพากย์-เจรจาโขนควรต้องเป็นผู้ชาย เพราะผู้ชายมีกระแสเสียงที่ดังกังวาน อีกประการหนึ่งโขนเป็นการแสดงที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วน คนพากย์-เจรจาจึงต้องเป็นผู้ชายด้วยนับเป็นคุณสมบัติข้อหนึ่งของคนพากย์-เจรจา

๔.๓.๓ มีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์

เรื่องที่ใช้สำหรับในการแสดงโขนนั้น คือ *"รามเกียรติ์"* เนื้อเรื่องส่วนใหญ่เป็นการกล่าวถึงตัวละคร ๒ ฝ่าย คือ ฝ่ายมนุษย์และวานร กับ ฝ่ายยักษ์ ทำสงครามต่อกัน หากพิจารณาในมิติทางวรรณกรรมแล้ว แสดงให้เห็นว่า ตัวละครที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์นั้นมีชาติกำเนิด มีบุคลิกลักษณะนิสัย อารมณ์ ตลอดจนอาวุธต่างๆที่มีลักษณะเฉพาะในแต่ละตัวละคร และเมื่อนำวรรณกรรมมาจัดแสดงโขน ไม่เฉพาะเครื่องแต่งกายของตัวโขน อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเท่านั้นที่ต้องอิงกับตัวบทวรรณกรรม ผู้พากย์-เจรจาโขนจำเป็นต้องมีความรู้เรื่องรามเกียรติ์เป็นพื้นฐานด้วย เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการพากย์และเจรจา รวมถึงการจัดทำบทโขนด้วย ดังที่ สืบตระกูล เตียประเสริฐ อดีตผู้พากย์-เจรจาโขน วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กล่าวว่า

> *"ผู้พากย์-เจรจาที่จัดว่าอยู่ในเกณฑ์ดีนั้นมักจะเป็นผู้ที่มีใจรัก และจะต้องเป็นผู้ที่มีความสนใจใฝ่หาความรู้ในด้านต่างๆที่เกี่ยวข้องกันกับการพากย์-เจรจาเช่น ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวของรามเกียรติ์อย่างถ่องแท้ตลอดจนสามารถจดจำเรื่องราวได้เป็นอย่างดี เพราะผู้พากย์-เจรจา จะต้องมีความรู้ในเรื่องราวของรามเกียรติ์ ตลอดจนวิธีการแสดงในตอนหนึ่งๆอย่างซึมซาบเข้าไปในหัวใจอยู่แล้ว"*[๓๐]

เช่นเดียวกับ รัตนพล ชื่นค้า กล่าวไว้ว่า

> *"เนื่องจากการแสดงหนังใหญ่และโขนนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ทำให้คนพากย์-เจรจา ต้องมีความรู้แตกฉานในเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งเนื้อเรื่อง ตัวละคร บุคลิก ลักษณะนิสัยและอายุของตัวละคร เพราะต้องตีความเนื้อเรื่อง และ*

---

[๓๐] สืบตระกูล เตียประเสริฐ, **"พากย์ เจรจา"**, หน้า ๔๔.

พากย์-เจรจา เพื่อดำเนินเรื่องให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและเกิดความสนุกสนานไปพร้อมๆกัน"[๓๑]

ส่วนทรงพล ตาดเงิน คนพากย์-เจรจาโขนสำนักการสังคีต ให้ความเห็นว่า

"ต้องรู้ประวัติความเป็นมา รู้เนื้อเรื่องทั้งหมด คือจะพากย์โขนจริงๆแล้วต้องเข้าใจรามเกียรติ์ อย่างเล่นโขนตอนหนึ่งคุณอย่าไปรู้แค่ตอนเดียว แค่หน้าที่ที่คุณจะพากย์ ถ้าคุณรู้เนื้อเรื่องหน้าและหลังมันจะส่งอารมณ์ได้ ที่นี้บางคนสมัยนี้เค้าจะรู้แค่หน้าที่ของตัวเอง บอกให้ฉัน พากย์-เจรจาพระลักษณ์ฉันก็ดูแค่บทพระลักษณ์ บางที่ไม่รู้ว่าบทพากย์-เจรจานี้มาอย่างไร มันก็เลยส่งอารมณ์ได้ไม่ดี" หรือ *"อย่างพิเภกในตอน ศึกแสงอาทิตย์ เค้ามีอะไรบ้าง คือต้องรู้ เพื่อจะทูลพระราม เค้าบอกว่ามันมีแว่นฝากไว้กับพระพรหมบนสวรรค์ วิธีการคือ ให้องคตแปลงเป็นพิจิตไพรีไปเอามา หลักมันมีอยู่แค่นี้"*[๓๒]

จรัล พูลลาภ ครูสอนโขน ที่ได้เป็นผู้พากย์โขนกล่าวว่า *"การพากย์โขนนั้น เราจะอยู่นิ่งไม่ได้ เราจะต้องรู้เรื่องเกี่ยวกับโขนโดยเฉพาะจารีตในการแสดง หลักวิธีการแสดงการดำเนินเรื่องในรามเกียรติ์เราต้องรู้"*[๓๓]

จากความข้างต้นแสดงได้ว่า ผู้พากย์-เจรจาต้องมีความรู้ในเรื่องราวที่แสดงเป็นอย่างดี ว่า เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงแต่ละตอนมีความเป็นมาอย่างไร ตัวโขนแต่ละตัวมีบุคลิกลักษณะอย่างไร มีเหตุการณ์สำคัญหรือไม่อย่างไร อาวุธของตัวละครที่ใช้คืออะไร อาทิ กุมภกรรณ อุปราชเมืองลงกา มีอาวุธประจำกายอะไรบ้าง คนพากย์จำเป็นต้องรู้ เนื่องจากว่า กุมภกรรณออกศึกแต่ละครั้งใช้อาวุธต่างกัน เป็นต้นว่า เมื่อออกศึกทำสงครามกับพระลักษมณ์ใช้หอกโมกขศักดิ์เป็นอาวุธ แต่หากแสดงตอน สุครีพถอนต้นรัง กุมภกรรณใช้กระบองเป็นอาวุธทำศึกกับพญาสุครีพอุปราชเมืองขีดขิน เป็นต้น

---

[๓๑] รัตนพล ชื่นค้า, **"การสืบทอดการพากย์เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน"**, (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔), หน้า ๗๙.

[๓๒] สัมภาษณ์ นายทรงพล ตาดเงิน, นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๓๓] สัมภาษณ์ นายจรัล พูลลาภ, ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๑๘ธันวาคม ๒๕๕๓.

ทั้งนี้ยังต้องรู้ถึงตำแหน่งหรือยศ บรรดาศักดิ์และลำดับสายตระกูลของตัวละครนั้นๆ ว่า ใครเป็นเจ้าเมืองใด สืบสายตระกูลมาจากฝ่ายใด มีความสัมพันธ์กับตัวละครใดบ้าง เช่น มูลพลัม น้องของท้าวสหัสเดชะ เจ้าเมืองปางตาล ดำรงตำแหน่งอะไร คนพากย์-เจรจาต้องรู้ว่า มูลพลัมมีตำแหน่งเป็นอุปราชเมืองปางตาล หรือ ในตอนที่พระอิศวรสั่งให้พระพายนำเทพอาวุธไปชัดใส่เข้าปากนางสวาหะที่ยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมอยู่ยังยอดเขา ดังบทเจรจาที่ว่า *"ดูราพระพายเทพบุตร ท่านจงนำเทพอาวุธสุดศักดา กับกำลังในกายาของเรานี้ ไปชัดใส่ในปากนางเทวีสวาหะ เพื่อที่จะให้นฤมลพ้นสาปสรรค์ เมื่อให้กำเนิดบุตรที่ในครรภ์นั้นเป็นพานเรศ มีคฑาเพชรอันเรืองเดชเป็นพลัง นับแต่ต้นคอต่อสันหลังตลอดหาง อาจเหาะเหินดั้นเดินทางกลางอัมพร เอาตรีเพชรเป็นกายกรและบาทา ส่วนจักรแก้วเป็นเกศาขุนพานร ให้ชื่อว่าหนุมานชาญสมรแสนสามารถ รอสนองรองพระบาทองค์พระราม ในสงครามยามสังหารผลาญราพณ์ร้าย เราขอเจาะจงให้องค์พระพายได้เป็นพ่อ ผู้ให้กำเนิดเกิดก่อกายขุนกระบี่ มีเทวะคำรัสพลางทางพระศุลีโปรดประทานเทพาวุธ"* นั้น เนื้อเรื่องต่อจากนี้ คือ กำเนิดหนุมาน ฉะนั้นคนพากย์-เจรจาต้องรู้เรื่องราวเป็นอย่างดีว่า หนุมานมีกำลังเป็นอย่างไร กาย กร ของหนุมานเกิดจากอะไร ศีรษะเกิดจากอะไร เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว หากใช้เวลาในการแสดงมากไป หรือน้อยไป ควรที่จะรวบรัดหรือเพิ่มเนื้อเรื่องอย่างไรเพื่อให้การแสดงราบรื่นไม่สะดุดติดขัดและเกิดอรรถรสที่ดีแก่ผู้ชมตามเนื้อเรื่องวรรณกรรมที่ผู้ชมเข้าใจในเบื้องต้นอยู่แล้ว

กล่าวโดยสรุปว่า ผู้พากย์-เจรจาโขน จำเป็นต้องรู้เรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดีถึงดีมาก ต้องรู้ทุกอย่าง ทั้งเนื้อเรื่องในแต่ละตอน ลำดับญาติวงศ์ ลักษณะของตัวละคร บุคลิก นิสัยและอิทธิฤทธิ์ของตัวละครนั้นๆ นอกจากนี้แล้วยังต้องรู้ถึงบทบาทหน้าที่ของตัวละครนั้นๆในตอนที่แสดงด้วย ความรู้ในด้านต่างๆเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนต้องรู้เพื่อจะได้นำมาถ่ายทอดสู่การแสดงโขน เพื่อสื่อสารให้ผู้ดูหรือผู้ชมเข้าใจเนื้อเรื่อง และเกิดความสนุกสนานในการชมโขนด้วย

๔.๓.๔ มีใจรัก

การพากย์-เจรจาโขนจัดว่าเป็นศิลป์อย่างหนึ่ง ดังนั้น เมื่อผู้ที่คิดจะหัดเป็นนักพากย์--เจรจาโขน ทั้งเพื่อการศึกษาหาความรู้และเพื่อนำไปประกอบอาชีพก็ต้องมีคุณสมบัติสำคัญ คือ *"ต้องมีใจรัก"* เพราะว่า การฝึกฝนในการพากย์-เจรจาโขนต้องกระทำซ้ำๆจนผู้ที่ฝึกหัดเกิดทักษะความชำนาญในการพากย์ ทั้งยังต้องมีการปรับปรุงแก้ไขการใช้เสียง การออกเสียง และฝึกความมีปฏิภาณไหวพริบในการพากย์และเจรจาอยู่เสมอ ดังนั้นแล้ว การฝึกฝนจึงต้องกระทำซ้ำๆ ฉะนั้น หากผู้คิดจะศึกษาหรือผู้ปฏิบัติมีใจรักก็ย่อมจะพบกับความสำเร็จและบรรลุจุดประสงค์ที่ตนเองตั้งเป้าไว้

ดังที่ประพันธ์ สุคนธชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านพากย์-เจรจาโขน นั้นได้กล่าวถึงการจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนได้ต้องมีใจรักดังบทกลอนที่แต่งไว้ในหนังสือครบรอบอายุ ๖๐ปีของตนเองว่า

"หัดพากย์โขนเพราะใจรักสมัครมั่น
สามปีพลันพอรู้แจ้งแถลงไข
ครูหมื่นพากย์ฉันท์วัจน์จัดเจนใน
พากย์เจรจาโขนสอนให้สารพัน"[๓๔]

จะเห็นได้ว่าประพันธ์ สุคนธชาตินั้นหัดพากย์โขนด้วยเพราะใจรักหรือมีความรักในศาสตร์ทางแขนงนี้ ซึ่งตรงกับประสาท ทองอร่าม ที่กล่าวว่า

"คุณสมบัติข้อแรกของการที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนนั้นคือหนึ่งทุนเดิมก็รัก และมีใจรักก่อนเลย ใจรักที่จะเป็นคนพากย์ก่อนเลย จะศึกษาหรือจะอะไรก็แล้วแต่ใจต้องรักที่จะเป็นคนพากย์ก่อนเลยแล้วคุณสมบัติที่สำคัญก็คือการมาปรับการใช้เสียงกับความจำ"[๓๕]

จะเห็นได้ว่า ประสาท ทองอร่าม มีความเห็นที่แตกต่างจากผู้รู้หรือคนพากย์-เจรจาโขนท่านอื่นที่เห็นว่า การมีใจรักเป็นคุณสมบัติข้อแรก เพราะว่า เมื่อมนุษย์จะศึกษาศาสตร์แขนงใดแล้วไม่เกิดความรักความศรัทธาในศาสตร์แขนงนั้นก็จะทำให้ไม่ประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์ได้ เช่นเดียวกับสืบตระกูล เตียประเสริฐ กล่าวว่า

"เป็นผู้ที่มีใจรักและสนใจใฝ่หาความรู้อยู่เสมอ ประการนี้นับว่ามีความสำคัญมากทีเดียว เพราะการทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดหากจะให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดีก็ย่อมจะต้องมีความสนใจและมีใจรักอยู่เป็นทุนเดิม เป็นที่น่าสังเกตว่า ผู้พากย์ – เจรจา ที่จัดว่าอยู่ในเกณฑ์ดีนั้นมักจะเป็นผู้ที่มีใจรัก และจะเป็นผู้ที่มีความสนใจ

---

[๓๔] ประพันธ์ สุคนธชาติ, **ประพันธ์ สุคนธชาติ ครบ ๖๐ ปี** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๓๐.

[๓๕] สัมภาษณ์ นายประสาท ทองอร่าม, ที่ปรึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

ใฝ่หาความรู้ในด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกันกับการพากย์ - เจรจา เช่น ศึกษาเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์อย่างถ่องแท้ ตลอดจนสามารถจดจำเรื่องราวได้เป็นอย่างดีเพราะผู้พากย์ เจรจา ต้องมีความรู้เรื่องราวของรามเกียรติ์ ตลอดจนวิธีแสดงในตอนหนึ่งๆ อย่างซึมซาบเข้าไปในหัวใจอยู่แล้ว[๓๖]

ไตรภพ สุนทรหุต กล่าวว่า *"ต้องมีความรักความศรัทธาในการทีจะเป็นคนพากย์ อยากจะพากย์-เจรจา ต้องเรียนด้วยความสุขความเต็มใจ"*[๓๗]

จากคำกล่าวของประพันธ์ สุคนธชาติ ประสาท ทองอร่าม สืบตระกูล เตียประเสริฐ และไตรภพ สุนทรหุต ข้างต้น แสดงให้เห็นว่า ผู้ที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้นั้น ต้องมีใจรักเป็นพื้นฐาน ซึ่งผู้วิจัยเห็นด้วยกับความคิดดังกล่าวของทั้งสามท่านข้างต้น เพราะ หากเราจะทำสิ่งใดหรือศึกษาศาสตร์ด้านใดแล้วต้นทุนแรกที่ทุกคนจะต้องมีคือ "การมีใจรัก" ในสิ่งที่เรากำลังศึกษาหาความรู้ในแขนงนั้นๆ ถ้าเราปฏิบัติหรือกระทำสิ่งต่างด้วยใจรักแล้วย่อมจะบรรลุตามความต้องการหรือวัตถุประสงค์ที่เราวางไว้ แต่ในทางตรงกันข้ามหากผู้ใดศึกษาหาความรู้ในศาสตร์และ/หรือศิลป์ใดโดยไม่มีความรัก หรือไม่มีใจรักแล้ว ย่อมจะไม่ประสบความสำเร็จอย่างแน่นอน ยกตัวอย่างในเชิงประจักษ์ได้ว่า ผู้วิจัยมีใจรักที่จะพากย์-เจรจาโขน รักที่จะศึกษาด้านพากย์-เจรจา จนเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรในทุกวันนี้เพราะด้วยความชอบ และ การมีใจรักในศาสตร์แขนงนี้เป็นสิ่งแรก

๔.๓.๕ มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบ

สำหรับคนที่เพิ่งเริ่มหัดพากย์-เจรจาโขนนั้น สิ่งที่เกิดขึ้นมากที่สุดคือ ความประหม่าและตื่นเต้น ยกตัวอย่างเช่น ทรงพล ตาดเงิน ได้เล่าถึงความตื่นเต้นตนเองในการขึ้นพากย์-เจรจาโขนหน้าจอครั้งแรก เนื่องจากไม่มีบทให้ดูอย่างปัจจุบันนี้ว่า

" ประสบการณ์บนเวทีสอนเรามากเพราะว่า ครั้งแรกที่เริ่มพากย์ยังเป็นนักเรียนอยู่ ครูใส่ชุดราชประแตน แต่นักเรียนใส่กางเกงขาสั้นพากย์ คือ

---

[๓๖] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน: การเจรจาของโขน" ,หน้า ๘๐๒.

[๓๗] สัมภาษณ์ นายไตรภพ สุรทรหุต, ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ชุดนักเรียน ขึ้นพากย์ครั้งแรก ครูสราชัย ยืนอยู่ข้างล่างจับขา ขามันสั่น ครูสราชัย บอกว่าสั่นทำไมๆ ขึ้นไปขาสั่น คือเราประมาทด้วยว่ากลัว เสียงสั่นหมด"[๓๘]

จากประสบการการขึ้นพากย์-เจรจาโขนหน้าจอครั้งแรกของทรงพล ตาดเงิน แสดงให้เห็นว่า ความประหม่าขาดสมาธิเป็นเหตุที่ทำให้เกิดความผิดพลาดได้ เพราะ หากมีสมาธิไม่ดี ก็จะเกิดความผิดพลาดในการพากย์-เจรจาได้ และหากพลาดพลั้งแล้ว สิ่งที่จะแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าได้ คือ "ปฏิภาณไหวพริบ" ซึ่งผู้พากย์-เจรจาโขนทุกคนพึงต้องมี

ผู้วิจัยขอใช้ประสบการณ์ของตนเป็นตัวอย่างในการแสดงให้เห็นถึงข้อผิดพลาดในการพากย์-เจรจาโขนที่ผู้พากย์-เจรจาโขนขาดสมาธิในการพากย์-เจรจา ดังนี้

ผู้วิจัยเคยทำหน้าที่เป็นผู้พากย์-เจรจาโขนหน้าจอของสำนักการสังคีตสมัยยังเป็นกองการสังคีตในขณะนั้น ได้จัดการแสดงโขนหน้าจอ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาสตร์ (ที่เน้นคำว่าโขนหน้าจอก็ได้กล่าวไปข้างต้นแล้วว่าไม่มีบทให้ดูประกอบในขณะพากย์-เจรจา) เมื่อถึงตอนที่ผู้วิจัยจะต้องขึ้นเจรจาบทของ พิจิตรไพรี ที่เป็นพี่เลี้ยงของแสงอาทิตย์ หลังจากไปทูลขอแว่นมณีสุระการจากพระพรหมไม่ได้ เนื่องจากองคตมาลวงเอาแว่นมณีสุระการไปก่อนแล้ว พิจิตรไพรีจึงกลับมาทูลแสงอาทิตย์ให้ทราบถึงเหตุดังกล่าว ดังบทที่ว่า

"โศกาพลางทางกราบทูลว่าโปรดเกล้า บัดนี้เล่าเราถูกปัจจามิตร คิดซ้อนกล มันจำแลงแปลงปลอมตนเป็นตัวข้า ไปล่อลวงเอาแว่นจากพระพรหม ธาดามาได้ก่อน ครั้งนี้ขอพระองค์ทรงผันผ่อนคืนทัพกลับเข้าพารา ขืนรบสู้จะมรณาทั้งทัพชัย เชื่อกันบ้างฟังปราศรัยเถิด<u>พี่แสงอาทิตย์</u>"

จากบทเจรจาที่แสดงเป็นตัวอย่างข้างต้น หากผู้ฟังหรือผู้พากย์ไม่มีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์ จะไม่พบข้อผิดพลาด หลังจากที่ผู้วิจัยเจรจาเสร็จและลงจากเวทีแล้ว ซึ่งในขณะนั้นยังไม่รู้ถึงข้อผิดพลาด ด้วยเพราะความประหม่าตื่นเต้นที่ได้ยืนเจรจาประกอบการแสดงหลังในระยะแรกๆ ครูเสรี หวังในธรรม ก็ถามขึ้นว่า *"เฮ้ยสรุปว่าใครเป็นพี่เป็นน้องกันแน่วะ"* ทำให้ผู้วิจัยนึกขึ้นได้ว่า เพราะเราประหม่าขาดสมาธิทำให้ความสมบูรณ์ของการแสดงขาดไป เพราะที่จริงแล้ว ผู้วิจัยจะต้องเจรจาว่า

---

[๓๘] สัมภาษณ์ นายทรงพล ตาดเงิน, นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

"เชื่อพี่บ้างฟังพี่ก่อนเถิดแสงอาทิตย์" เพราะพิจิตรไพรีเป็นพี่เลี้ยงแสงอาทิตย์จึงเป็นน้องมิใช่พี่ดังที่ผู้วิจัยเจรจา

ประสบการณ์ความประหม่าที่เกิดขึ้นกับผู้วิจัยอีกตัวอย่างหนึ่ง คือ เมื่อครั้งที่ผู้วิจัยเป็นคนพากย์-เจรจาโขนหน้าจอเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน พระรามข้ามสมุทร ณ วัดลาดพร้าว ตามรูปแบบกระบวนการแสดงโขน เมื่อกระบวนกองทัพพระรามรำหน้าพาทย์ออกมาหน้าโรงแสดงด้วยเพลงหน้าพาทย์รุกร้นจนจบเพลง ปี่พาทย์จะหยุด แล้วผู้พากย์- เจรจาโขนจะพากย์รถ สำหรับบทที่นิยมใช้เป็นบทต้นแบบในการพากย์รถ ตอน พระรามข้ามสมุทรนั้น จะนิยมใช้บทพากย์ที่ว่า

-พากย์-

"งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา
ทรงรัตนวรา ภรณิศพิสิษฐ์สรรค์
ทรงบ่าวายุบุตร ฤทธิรุทดั่งไฟกัลป์
ลอยล่องเหนือฟองอรร- ณพลิ่วดั่งทิวลม
งามองค์พระลักษมัณ ผู้มหรรต์มโหดม
ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักรินทร์
ทรงพาหะองคต กปิยศโยธิน
พาข้ามกระแสสิน ธุประหนึ่งพระพายผัน

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร-

สำหรับในการแสดงโขนในวันนั้น อาจารย์ประสาท ทองอร่าม หัวหน้าคนพากย์-เจรจาโขนในวันนั้น ได้ชี้แจงกับคนพากย์-เจรจาโขนทั้งหมดว่า *"วันนี้ทรงรถไม่เอาทรงบ่า"* ซึ่งเป็นที่เข้าใจของผู้พากย์-เจรจาโขนทั้งหมดว่า วันนี้พระรามข้ามสมุทรด้วยราชรถมิใช่ท่าขึ้นลอยทรงบ่าหนุมาน ดังบทพากย์ที่ว่า

-พากย์-

เสด็จทรงรถทรงอินทรา ทรงงามโสภา
ทรงนั่งบัลลังก์รถทรง
กระหนกกระหนาบกาบแก้วเครือระหง งามดุมงามกง
งามรูปมังกรงอนงาม

สีแก้วแววสีวับวาม สีพลอยเพชรพราม
สีมรกตสดสี
ได้ฤกษ์เลิกพลโยธี ข้ามชลวิถี
มุ่งสู่นครลงกา

– ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอข้ามสมุทร –

ผู้วิจัยเป็นคนพากย์ในคำที่ ๔ ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของบทพากย์††† คือ *"ได้ฤกษ์เลิกพลโยธี ข้ามชลวิถี มุ่งสู่นครลงกา"* ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในหมู่คนพากย์ว่า หากใครได้รับหน้าที่พากย์คำสุดท้าย จะต้องบอกเพลงหน้าพาทย์ด้วย เมื่อผู้วิจัยพากย์เสร็จตะโพนก็ตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง ตุ้ม ตุ้ม คนพากย์จะร้อง "เพ้ย" พร้อมกัน เมื่อสิ้นเสียงคำว่า เพ้ย ผู้วิจัย ก็บอกเพลงหน้าพาทย์อย่างเต็มเสียงว่า *"บัดนั้นเชิด"* เมื่อเสียงบอกหน้าพาทย์สิ้นลง จังหวะที่ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงเชิดตามที่ผู้วิจัยบอก ทันใดนั้นอาจารย์ประสาท ทองอร่าม ก็พูดแทรกเสียงดังว่า *"เฮ้ย!! เสมอข้ามสมุทร"* ปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงข้ามเสมอข้ามสมุทรให้ผู้แสดงได้เต้นออกท่าทางต่อไปได้ ครั้นเมื่อผู้วิจัยเดินลงมาจากประตูจอโขนต้องรีบขอโทษเป็นการใหญ่ เพราะการที่ขาดสมาธิและใจลอย จึงทำให้คิดว่า บทที่ใช้พากย์คือคำสุดท้ายของ "ทรงรถ" ซึ่งเป็นพากย์รถธรรมดา และจะบอกหน้าพาทย์ "เพลงเชิด" เป็นธรรมเนียม ซึ่งในฉากนาฏการที่แสดงในครั้งนั้น ต้องบอกเพลงหน้าพาทย์ "เสมอข้ามสมุทร" เพราะพระรามยกขบวนทัพข้ามมหาสมุทร จึงไม่ใช้ "เพลงเชิด" แบบบทพากย์รถทั่วไป

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่า "สมาธิ" และ "การมีสติ" เป็นคุณสมบัติข้อหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมีอยู่ในตนเอง ซึ่งการขาดสมาธิอาจจะทำให้การแสดงเสียหายได้ ซึ่งการขาดสมาธิของคนพากย์-เจรจาโขนนั้นมีด้วยกันทุกคนเว้นแต่จะมีมากหรือน้อยเท่านั้นเอง ซึ่งถือว่าเป็นประสบการณ์ และประสบการณ์ยังเป็นเรื่องที่สอนเราให้มีสติและสมาธิในการพากย์-เจรจาโขนครั้งต่อไป

นอกจากผู้พากย์-เจรจาโขนจะต้องมีสมาธิและสติแล้ว *"ปฏิภาณไหวพริบ"* เป็นสิ่งจำเป็นในการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า เนื่องจากหากเกิดความผิดพลาดเพราะขาดสมาธิในขณะพากย์-เจรจาแล้วนั้น ย่อมเป็นเหตุให้การแสดงไม่ราบรื่น อาจด้วย ลืมบท ใจลอย ประหม่า พะวง

---

††† กลอนบทละครหรือกลอนที่ใช้เป็นประกอบในการแสดงโขนและละคร จะเรียกกลอนใน ๑ บรรทัดว่า "คำ" แทนคำว่า "บาท" ตามแบบการเรียกบรรทัดในฉันทลักษณ์ ยกตัวอย่างเช่น ๑ บท มี ๔ บาท (๔ บรรทัด) ในทางโขนละครจะเรียกว่า มี ๒ คำ นั่นเอง.

ความคิดสับสน และกังวลใจในสิ่งต่างๆ เป็นอาทิ ความรู้สึกดังกล่าวจะทำให้การเจรจาให้ตัวโขนแสดงผิดพลาดได้ ดังที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวถึงการผิดพลาดของการแสดงโขนและได้แก้ไขด้วยปฏิภาณไหวพริบของตนเอง ว่า

> *"เป็นการแสดงโขนหน้าไฟตอนรามสูรถวายศร การดำเนินเรื่องมาถึงตอนรามสูรพบกับพระรามหลังจากที่อภิเษกสมรสกับนางสีดาแล้ว และกำลังจะพานางสีดากลับไปอยุธยารามสูรเจรจาท้าทายพระราม ผู้เขียนพากย์บทรามสูรพากย์ๆไป รามสูรก็ยืนเฉยไม่ยอมทำบทตามคำพากย์ผู้เขียนชักสงสัยแต่ก็ยังพากย์ต่อไป แต่จะพากย์อย่างไรรามสูรก็ไม่ยอมทำบท สักครู่หนึ่งรามสูรก็ค่อยๆทรุดตัวทรุดลงกองกับพื้นเวที ผู้เขียนตกใจรีบออกไป ประคองแล้วอุ้ม...เอ๊ย ...ลากเข้าโรง ปรากฏว่าผู้แสดงเป็นรามสูรแกเป็นลม พอส่งรามสูรเข้าโรงเสร็จผู้เขียนก็ต้องแก้ปัญหาโดยการพากย์ บทพระรามว่า รามสูรไม่อาจสู้บุญฤทธิ์ของพระรามได้จึงแพ้ภัยไปเอง"*[๓๕]

จากเหตุการณ์ดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ผู้แสดงเป็นรามสูรเกิดเป็นลมขณะแสดง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดในขณะแสดงเป็นเหตุการณ์เฉพาะหน้าซึ่งผู้กำกับการแสดงอาจจะสั่งให้พระรามเข้าเวทีเลยก็ได้โดยให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิด แต่คนพากย์-เจรจาวันนั้นคือครูปัญญา นิตยสุวรรณได้แก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าด้วยการนำตัวรามสูรเข้าเวทีแล้วตัวเองออกมาเจรจาต่อในบทของพระรามที่ว่า *"รามสูรไม่อาจสู้บุญฤทธิ์ของพระรามได้จึงแพ้ภัยไปเอง"* ซึ่งถือว่าเป็นปฏิภาณไหวพริบของตนเองที่เกิดในขณะนั้น แสดงให้เห็นว่าท่านเป็นคนพากย์-เจรจาโขนผู้หนึ่งที่มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบอันยอดเยี่ยมที่สามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าและทำให้การแสดงราบรื่นไปได้

เกษม ทองอร่าม ได้ยกตัวอย่างการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าของผู้พากย์-เจรจาโขนว่า

> *"คนพากย์-เจรจาต้องมีปฏิภาณและไหวพริบเพื่อในการที่จะแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า เพราะเหตุการณ์หรือการผิดพลาดทางการแสดงมีมากมาย*

---

[๓๕] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "การผิดพลาดในนาฏกรรม," ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ ป.ช.,ป.ม. ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฎกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ ๓๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๘**, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์, ๒๕๔๘), หน้า ๒๑๑.

เช่น เราแสดงโขนหน้าไฟตอนใดตอนหนึ่ง สมมติว่า ตอนพระรามตามกวาง ในงานพระราชทานเพลิงศพงานหนึ่ง เวลาที่จะพระราชทานเพลิงศพเวลา ๑๗.๐๐ น. โขนต้องเล่นก่อนเมื่อเล่นไปแล้วถึงตอนที่ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีแดงหรือฤาษีสุธรรมเพื่อจะมาลักนางสีดาซึ่งจะต้องใช้เวลาในการแปลงตัวแล้วเข้าไปหานางสีดาถามสารทุกข์สุขดิบจนโกรธ แล้วจึงลักนางไป ซึ่งช่วงนี้จะต้องใช้เวลาประมาณ ๑๕ นาทีซึ่งดูไม่มากเลย แต่ใกล้ถึงเวลาจะมีพิธีการทอดผ้าบังสุกุลเจ้าภาพก็มาบอกว่าให้โขนเลิกเล่น เราจะทำอย่างไรเพราะการแสดงโขนมิใช่จะหยุดได้ทันทีเหมือนหยุดรถก็ต้องแก้ปัญหาเฉพาะหน้าจะทำอย่างไรก็ต้องตัดทอนแล้วตัดทอนอย่างไรที่ต้องทำให้คนดูรู้เรื่องด้วยเราก็ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบส่งสัญญาณให้กับผู้แสดงและวงปี่พาทย์ว่าใช้ 'เบสิค' ซึ่งผู้แสดงเป็นฤาษีแดงก็จะเข้าใจในการแสดงและเข้ารวบรัดจับนางสีดาในทันทีปี่พาทย์ก็จะบรรเลงได้อย่างถูกต้องการแสดงก็จบลงได้อย่างสวยงามคนดูก็รู้เรื่องเนื้อหาก็ไม่เสียหาย ... ในการแก้ปัญหาด้วยปฏิภาณของคนพากย์-เจรจาโขน ที่จะต้องมีเพราะถือว่าเป็นเรื่องสำคัญมาก"[๔๐]

การเจรจาโขนในแต่ละครั้ง ในแต่ละตอนที่แสดงนั้น ผู้พากย์-เจรจาจะต้องเตรียมกลอนเจรจาของตนไว้หรือท่องบทไว้ เพื่อใช้ในการพากย์-เจรจา แต่ผู้พากย์-เจรจาโขนก็สามารถเปิดข้อผิดพลาดได้ ดังที่ผู้วิจัยเคยประสบมา เมื่อครั้งเจรจาโต้ตอบแล้วผิดพลาดกับคุณไตรภพ สุนทรหุต ซึ่งเจรจานางมณโฑ ส่วนผู้วิจัยเจรจาอินทรชิต ณ วัดเฉลิมพระเกียรติ์ จังหวัดนนทบุรี ในครั้งนั้นผู้วิจัยเคยท่องบทตอนอินทรชิตถูกศรพระลักษณ์หนีกลับมาหาแม่ คือ นางมณโฑแล้วคร่ำครวญว่า จะต้องตาย แต่นางมณโฑนั้นมีน้ำนมอันเป็นยาวิเศษ เพราะได้พรจากพระอุมาสามารถช่วยให้ลูกชายรอดฟื้นขึ้นมาได้ซึ่งบทดังกล่าวจะเป็นบทนางมณโฑเจรจาที่ว่า

" มณโฑ - ....ว่าพลางนางจับสไบเบี่ยงเฉียง*พระพาหา*

อินทรชิต- *อินทรชิตอสุรา*ก็หักอารมณ์ข่มความอาย เข้าดูดดื่มถันข้างซ้ายของมารดา..."

[๔๐] สัมภาษณ์ นายเกษม ทองอร่าม, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ผู้วิจัยได้ท่องจำคำเจรจาดังกล่าวของตัวอินทรชิตมาเป็นอย่างดี แต่เมื่อคุณไตรภพ สุนทรหุต เจรจานางมณโฑเจรจาคำของนางมณโฑว่า *"ว่าพลางนางจับสไบเบี่ยงเฉียงอังสะ"* ผู้วิจัยตกใจมาก แต่ก็เจรจาตามบทที่เคยท่องจำต่อไปว่า *"อินทรชิตอสุราก็หักอารมณ์ข่มความอาย"* ไปจนจบ ซึ่งหากพิจารณาแล้วจะพบว่า คำเจรจาไม่รับสัมผัสกัน เพราะไตรภพ ส่งคำเจรจาที่ลงท้ายคำที่ประสมด้วยสระอะ (-ะ) แต่ผู้วิจัยรับด้วยกลอนสระอา (-า) เหตุเพราะผู้วิจัยตกใจขาดสมาธิและไม่มีปฏิภาณในการแก้ปัญหา เมื่อลงจากเวทีลงมาก็คิดว่า ทำไมคุณไตรภพจึงลงท้ายคำเจรจาด้วย "กลอนอะ" คือกลอนที่ประสมด้วยสระอะ ออกเสียงอะ ให้เรา เราท่อง "กลอนอา" มา แต่หากเรามีสมาธิและมีปฏิภาณไหวพริบที่ดีแล้วเราก็จะรับกลอนของไตรภพได้อย่างไม่มีปัญหาโดยรับว่า *"อินทรชิตอสุระก็หักอารมณ์ข่มความอาย"* เพียงแค่เปลี่ยน สระอา เป็น สระอะ เท่านั้นเองก็สามารถแก้ไขข้อผิดพลาดไปได้ จากประสบการณ์ครั้งนั้น ทำให้ผู้วิจัยจดจำเป็นบทเรียนและได้ถ่ายทอดประสบการณ์ให้กับเพื่อนหรือรุ่นน้องคนพากย์-เจรจาทั้งหลายว่า *"เราท่องกลอนอะไรมาก็ว่าไปตามนั้นเพียงแต่เปลี่ยนคำรับให้สัมผัสกับคำส่งของคนเจรจาที่ว่าก่อนเพียงอย่าขาดสมาธิเท่านั้นตั้งใจฟังกลอนที่เขาส่งให้ก็จะดำเนินการเจรจาต่อไปอย่างไม่มีที่ติดขัด"*

เช่นเดียวกับ สุธีร์ ชุ่มชื่น กล่าวว่า *"บางครั้งครูแกล้งลงกลอนที่หาคำสัมผัสยากก็มี ทั้งนี้เพื่อทดสอบปฏิภาณในขณะนั้น ยกตัวอย่างเช่น ครูก็จะพยายามลง "กลอนตาย" หาคำลงได้ยาก เช่น "นะเพคะ" หรือ "นะเจ้านะ" หากเราเคยท่องมา สระอา สระอี อะไรอย่างนี้ มันก็หาคำง่าย พอลงคำตายอย่างนี้ แต่เราต้องใช้ ณ ตอนนั้น คือดูตรงนั้นครูส่งมอบคำไหนมาให้เรา ก็ต้องดูปฏิภาณไหวพริบใช้ตรงนั้นแก้สถานการณ์โดยฉับไว"*[๔๑] สุรพล ชาตะยาภา ได้ให้ข้อคิดว่า *"ถ้าไม่มีปฏิภาณไหวพริบก็ไม่สามารถพากย์-เจรจาได้ จะต้องฝึกหัดการค้นโดยการอ่านหนังสือและจำคำสอนของครูบาอาจารย์ไว้เขาสอนอะไรไว้บ้าง เวลาว่างก็ฝึกค้นไม่ว่าจะอยู่ที่ไหนก็ตามโดยการเน้นเรื่องเขานิยมเล่นมากที่สุด คนพากย์ก็จะต้องมีความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้ามีความกล้าในการเผชิญหน้า มีความพร้อมได้ตลอดเวลาพากย์ "*[๔๒]

ตัวอย่างที่ยกมาข้างต้น สามารถแสดงให้เห็นถึงการมีปฏิภาณไหวพริบคนพากย์-เจรจาโขน ซึ่งถือเป็นคุณสมบัติหนึ่งที่ผู้พากย์-เจรจาโขนพึงมี ดังที่ *"ครูมืด ประสาท ทองอร่าม"* กล่าวว่า

> *"คนพากย์-เจรจาต้องมีความสนใจการแสดงโขนในขณะที่กำลังแสดงต้องคอยดูตัวโขน ดนตรีปี่พาทย์ นักร้อง แม้กระทั่งการบอกบทและปล่อย*

---

[๔๑] สัมภาษณ์ นายสุธีร์ ชุ่มชื่น, ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๑๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๔๒] สัมภาษณ์ นายสุรพล ชาตะยาภา, ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ตัวแสดง ว่ามีความพร้อมในการแสดงมากน้อยเพียงใด มีจุดบกพร่องตรงไหน ตัวแสดงเป็นอย่างไรถึงตอนไหน มิใช่ว่าเป็นคนพากย์-เจรจาก็คอยแต่พากย์-เจรจาอย่างเดียวไม่สนใจสิ่งรอบข้างและเมื่อมีเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะแสดงก็จะแก้ปัญหาไม่ทัน ต้องตื่นตัวอยู่เสมอต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ปัญหาขณะแสดงเพื่อให้การแสดงดำเนินไปได้ด้วยดี ไม่ว่าจะเป็นการเจรจาที่หลุดออกจากบทไปแล้วก็อย่าไปตกใจตั้งสติแก้ปัญหาให้มันกลับมาให้ได้ ทุกคนเคยผิดพลาดกันทั้งนั้นพี่ก็เคยผิด แต่เรามีสติจึงใช้ปฏิภาณไหวพริบแก้ปัญหาจนรอดตัวไปได้",[๔๓]

๔.๓.๖ รู้หลักภาษาศาสตร์

คุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขนที่จะต้องมีในลำดับต่อมานั้น ถือว่าเป็นคุณสมบัติที่สำคัญอีกข้อหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมี คือ คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องรู้หลักภาษาศาสตร์เป็นอย่างดี กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาโขนต้องมีความรู้แตกฉานในภาษาไทยเป็นอย่างดีทั้ง อักขระวิธี วจีวิพากย์ วากยสัมพันธ์ ฉันทลักษณ์ และยังต้องมี "คลังคำ" อันหมายถึงคำต่างๆในภาษาไทยทั้งคำที่เป็นไวพจน์ คำที่อยู่ใน "วงศัพท์" เดียวกัน คำราชาศัพท์ คำแทนชื่อตัวโขน และคำที่แสดงความหมายต่างๆ เป็นต้น ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

๔.๓.๖.๑ อักขระวิธี

ในการแสดงโขนซึ่งผู้แสดงสวมหน้ากากหรือหัวโขนนั้นไม่สามรถพูดเองได้ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นดังนั้น ผู้ที่สำคัญคือ ผู้พากย์-เจรจา เพราะจะต้องพูดหรือเจรจาแทนตัวโขน ฉะนั้นคนพากย์-เจรจา จะต้องมีความรู้หรือมีความแตกฉานทางด้านภาษาศาสตร์ ในภาษาไทยเป็นอย่างดีซึ่งการพากย์หรือการเจรจาโขนนั้นผู้พากย์-เจรจาต้องมีความรู้มีความเข้าใจในอักขระวิธี

คำว่า "อักขระวิธี" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับพุทธศักราช ๒๕๔๒ ได้อธิบายไว้ว่า *" อักขระวิธี หมายถึง วิธีเขียนและอ่านหนังสือให้ถูกต้อง "*[๔๔] แสดงให้เห็นว่าในการเขียนหรืออ่านหนังสือ รวมถึงการพูดภาษาไทยให้ถูกต้องนั้น ควรจะต้องรู้ถึงการผันเสียง วรรณยุกต์ การออกเสียงพยัญชนะ โดยเฉพาะตัว "ร, ล, ฤ, ฦ" นั้นจะต้องมีความชัดเจน เช่น คำว่า

---

[๔๓] สัมภาษณ์ นายประสาท ทองอร่าม, ๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

[๔๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๓๔๖.

“ความรัก” ในกรณีนี้คนพากย์-เจรจาจะต้องออกเสียงคำควบกล้ำและ “ร เรือ” โดยการกระดกลิ้นให้ชัดเจน ถ้าออกเสียงไม่ถูกต้องโดยไม่มีการกระดกลิ้นหรือหันลิ้น เมื่อพากย์หรือเจรจา คำว่า “ความรัก” ออกมาอาจจะได้เสียงเป็น “ฟาม-ลัก” ก็อาจจะเป็นได้ ซึ่งเมื่อออกเสียง “ฟาม-ลัก” ความหมายก็จะเปลี่ยนไป นอกจากแล้วยังต้องออกเสียงพยัญชนะควบกล้ำให้ถูกต้องด้วย

นอกจากการออกเสียงคำให้ถูกอักขระวิธีแล้ว คนพากย์-เจรจายังจะต้องมีความรู้เรื่อง “คำแผลง” “คำพ้อง” และ คำที่ออกเสียงตัวสะกดต่างๆในภาษาไทยเป็นอย่างดีซึ่งคำแผลง คำพ้อง ในภาษาไทยนั้นมีหลายแบบ ดังจะยกตัวอย่างสังเขปดังนี้

คำแผลง คือ การเปลี่ยนเสียงและรูปพยัญชนะ สระ หรือวรรณยุกต์ ให้แตกต่างไปจากเดิม โดยจะใช้คำในภาษาใดๆก็ได้ ซึ่งคนพากย์-เจรจาจะต้องรู้และสามารถแผลงคำต่างๆ เพื่อใช้ในการพากย์หรือเจรจาโขนให้ถูกต้องตามหลักภาษาศาสตร์ ได้ ดังตัวอย่าง

คำแผลงจากคำเดิมซึ่งมีพยัญชนะต้นตัวเดียวออกเสียงตามพยัญชนะที่แผลง เช่นคำว่า

เกิด	แผลงเป็น	กำเนิด	อ่านว่า	กำ – เหนิด
แจก	แผลงเป็น	จำแนก	อ่านว่า	จำ – แนก
อาจ	แผลงเป็น	อำนาจ	อ่านว่า	อำ – นาด

ดังตัวอย่างคำเจรจาโขนในบทของพระราม ตอน นารายณ์ปราบนนทุก ว่า

*“เหม่เจ้านนทุกช่างหยามหยาบปากเก่งกล้า ที่เราแปลงจำแลงมาครั้งนี้เล่า ก็เพราะมุ่งหวังที่จะให้เจ้าใช้นิ้วเพชรฆ่าตนเอง ใช่จะนึกพรั่นหวั่นเกรงก็หาไม่ เอาเถิดเมื่อเจ้าตายไปเราขอให้ไปก่อ**<u>เกิด</u>** ถือ**<u>กำเนิด</u>**เป็นจอมอสุรีผู้มีฤทธิ์ให้แสนเก่งกล้ามีอาญาสิทธิ์ครองลงกาอาณาจักร ให้เจ้ามีถึงสิบพักตร์ยี่สิบกร จะดำดินด้นเดินเหินอัมพรสารพัดทำได้สิ้น ส่วนตัวเราจะอวตารเป็นมนุษย์เดินดินมีเพียงสองกร มีอาวุธก็เพียงแต่ศรคู่หัตถา จะตามสังหารเจ้าให้สิ้นชีวาด้วยมือเรา”*

คำแผลงจากคำเดิมซึ่งมีพยัญชนะต้นเป็นอักษรควบ ออกเสียงตามคำเดิมเช่นคำว่า

กราบ	แผลงเป็น	กำราบ	อ่านว่า	กำ – หราบ
ปราบ	แผลงเป็น	บำราบ	อ่านว่า	บำ – หราบ
ตรัส	แผลงเป็น	ดำรัส	อ่านว่า	ดำ – หรัด
ตริ	แผลงเป็น	ดำริ	อ่านว่า	ดำ – หริ

จากตัวอย่างคำแผลงดังกล่าวข้างต้นนั้นสามารถแสดงให้เห็นถึง การแผลงคำเพื่อนำมาใช้ในการพากย์หรือเจรจาโขนได้เป็นอย่างดี ดังคำเจรจาที่ยกเป็นตัวอย่างว่า

*“สมเด็จพระรามราชา ประทับยังสุวรรณพลับพลาหน้าเขาแก้วมรกต พร้อมด้วยองค์พระลักษณ์อนุชาสง่ายศและเหล่าทวยทศโยธา ยังมิทันที่สมเด็จพระจักราจะปรึกษาว่าราชการ พลันโสตพระอวตารสดับเสียงสำเนียงโห่จึง**<u>ดำรัสตรัส</u>**ถามโหราจารย์เอก ว่าดูกรพิเภกผู้รู้ดี อันเสียงโห่ร้องก้องพงพีที่ได้ยิน เป็นเสียงทัพอสุรินทร์นามกรใด จงชี้แจงให้แจ้งใจหน่อยเถิดโหรา”*

จากตัวอย่างบทเจรจาข้างต้นจะเห็นได้ว่าในการแสดงโขนนั้นบทพากย์-เจรจามักจะมีคำแผลงต่างๆแทรกอยู่เสมอทั้งนี้เมื่อพากย์หรือเจรจาแล้วก็จะได้ความสละสลวยในรูปแบบคำประพันธ์และก่อให้เกิดความรื่นหูด้วยคำที่มีเสียงสัมผัสกัน

นอกจากคำแผลงที่กล่าวมาแล้วยังมี *“คำพ้อง”* ต่างๆที่นำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน ดังกล่าวต่อไปนี้

คำพ้อง หมายถึง คำที่มีความหมายต่างกัน การออกเสียงและเขียนเหมือน และต่างกัน โดยแบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ คำพ้องรูป และ คำพ้องเสียง ดังที่จะอธิบายต่อไปนี้

คำพ้องรูป หมายถึงคำที่เขียนด้วยรูปเดียวกัน คือ เขียนเหมือนกัน แต่มีการออกเสียงที่ต่างกัน มีความหมายก็มีทั้งใกล้เคียงกันและต่างกันด้วย ซึ่งทำให้บุคคลทั่วไปอ่านผิดอยู่เสมอๆ เช่นคำว่า

พลี อ่านว่า พฺลี หมายถึง เสียสละ บวงสรวง เชิญเอามา

คำว่า “พลี” คำนี้จะต้องอ่านว่า พฺลี ซึ่งหมายถึงการเสียสละ บวงสรวง หรือว่าเชิญเอามา ดังในบทเจรจาของพระรามที่ต่อว่านางสำมนักขาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนสำมนักขาหึง ว่า

*“เอ๊ะ สีกา ช่างหยาบใหญ่ไร้ยางอาย เป็นกุลสตรีจะมา**<u>พลีกาย</u>***
ง่ายสิ้นดี เราไม่อาจจะพาทีด้วยสีกา จงรีบไปเสียให้พ้นหน้าในบัดนี้”

จากบทเจรจาข้างต้นนี้ทำให้เห็นว่า คำนี้จะต้องอ่านว่า “พฺลี” ซึ่งตามตัวบทแล้วจะมีความหมายถึงพระรามนั้นต่อว่านางสำมนักขาว่ายอมเสียสละได้แม้กระทั่งกายของตนเอง

ส่วนคำว่า “พลี” คำนี้ ต้องอ่าน “พะ-ลี” หมายถึง การบวงสรวง การบูชา เสียสละ มีกำลัง ดังตัวอย่าง บทร้องของเพลงร่ายในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด จองถนน อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า

-ร้องร่าย-

*ตั้งแต่ ภูมี **<u>พลีกรรม์</u>*** *คืนวัน ล่วงลบ คำรบสาม*
ยังไม่ สัมฤทธิ์ สิทธิ์ตาม *ประสงค์ องค์ราม ราชา*

จากบทร้องดังกล่าวจะเห็นได้ว่าคำว่าพลีกรรม์ คำนี้ จะต้องอ่านว่า พะ-ลี –กัน เพราะในเนื้อความแสดงให้เห็นถึงว่า พระรามกำลังกระทำพิธีพลีกรรมบวงสรวงอยู่ และที่นำเอาบทร้องมาแสดงให้เห็นแทนบทเจรจาก็เพราะว่า คนพากย์-เจรจา นอกจากทำหน้าที่พากย์-เจรจาแล้วยังต้องทำหน้าที่บอกบทด้วย เพราะฉะนั้นจึงจำเป็นจะต้องอ่านหรือสามารถแยกคำอ่านคำพ้องต่างๆ ได้เป็นอย่างดีด้วย

คำว่า “เพลา” อ่านว่า “เพฺลา” หมายถึง เบาลง ตัก ขา แกนสำหรับสอดใส่ดุมรถหรือเกวียน ซึ่งการอ่านคำคำนี้ จะต้องอ่านว่า “เพลา” ซึ่งหมายถึง เพลารถ ดุมล้อรถหรือราชรถในการแสดงโขน ดังบทของนางไกยเกษี ตอนที่เอาแขนสอดรับเพลารถของท้าวทศรถเมื่อครั้งที่ปทูตทันต์แผลงศรศรมาโดนราชรถของท้าวทศรถจนเพลาขาดในเพลงเห่เชิดฉิ่งว่า

- ร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง -

เปรี้ยงเปรี้ยง ดังเสียง สุนีบาต ต้องรถ **<u>เพลา</u>**ขาด ไม่ทนได้
ฝ่ายไกย เกษี อรทัย สอดกร รับไว้ มิได้ช้า

ส่วนคำว่า “เพลา” นั้นอ่านว่า “เพ – ลา” หมายถึง กาล คราว เวลา เหตุที่ “เพลา” คำนี้จะต้องอ่านว่า เพ – ลา ก็เพราะว่ามีความหมายถึง กาลเวลา ดังเช่น บทเจรจาของทศกัณฐ์เมื่อครั้งกระทำศึกครั้งที่ ๒ กับพระรามซึ่งทศกัณฐ์ถูกศรพระรามกาย กร เศียร บาท ขาดหมด แต่ ทศกัณฐ์ก็ร่ายมนต์ทำให้ทุกชิ้นส่วนของร่างกายที่ขาดออกก็กลับมาต่อติดกันดังเดิมพร้อมกับเยาะเย้ยพระราม แล้วจะเลิกทัพกลับเข้าเมืองว่า

*“ราพณ์ร้ายกายสิทธิ์ฤทธิ์คะนอง ทรงพระสรวลสำรวลก้องแล้วร้องเยาะ ว่าอนิจจ๊ะ นิจจาน่าหัวเราะเนาะพระราม อันศรศรีที่เขาเคยคร้ามนามบันลือ คมก็แต่อดีตกลับเป็นมีดทื่อ ๆ ไม่อาจเถือ เราเห็นว่ามันน่าเบื่อจนเหลือบ่น แม้นตัวเราจะประจัญท่านจะประจญพลจะประจักษ์ รังแต่จะแย่อายแก่ยักษ์ทั้งลิงมันก็จะเย้ย พระรามเอ๋ยจงโอนอ่อนเสียก่อนอาย นี่ก็สนธยา**<u>**เพลา**</u>*
ย้ายลงเย็นย่ำ ชาวลงกาเวลาค่ำห้ามสัญจร ท่านจงยกพหลพลนิกรคืนกลับไปพลับพลา ต่อวันพรุ่งรุ่งพระสุริยาเยี่ยมพิภพ เราจึงค่อยยกจัตุรงค์ตรงมารบกันต่อไปใหม่ หรือท่านจะคิดเห็นเป็นประการใดไหนจงว่ามา”

ซึ่งคำพ้องรูปทั้งหมดที่ยกตัวอย่างมานี้ คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมีวิจารณญาณในการสังเกตว่าคำร้องหรือคำพากย์-เจรจานั้น อยู่ในเหตุการณ์ใดจึงสามารถจะพากย์-เจรจาได้อย่างถูกต้องตามความหมายของเนื้อเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ และคำพ้องรูปนี้ยังมีอีกหลาคำซึ่งคนพากย์-เจรจาจำเป็นต้องรู้ อาทิ คำว่า “สระ” ที่หมายถึงบ่อน้ำ หรือการชำระ กับ “สระ” ที่อ่านว่า “สะ-หละ” ซึ่งเป็นหนึ่งในยี่สิบเอ็ดตัวของ สระในภาษาไทย หรือคำว่า “แหฺน” คือพืชน้ำชนิดหนึ่ง กับ “แหน” หมายถึง ห้อมล้อม เป็นต้น

คำพ้องเสียง คือ คำที่สะกดต่างกัน แต่และออกเสียงเหมือนกัน ความหมายก็ต่างกัน คำพ้องเสียงนี้ทำให้บุคคลทั่วไปฟังและเข้าใจผิดอยู่เสมอๆ เช่น คำว่า การ การณ์ กานท์ กาล กาฬ ทุกคำที่เอ่ยออกมาล้วนแล้วแต่ อ่านว่า “กาน”ทั้งสิ้น แต่ความหมายของคำแต่ละคำย่อมแตกต่างกันไป เช่น การ แปลว่า ผู้ทำ ส่วน กาล แปลว่า เวลา เป็นต้น ซึ่งคำพ้องเสียงดังนี้คนพากย์เจรจาก็ต้องรู้ความหมาย คำแปล เพื่อนำไปใช้ในการพากย์-เจรจาได้อย่างถูกต้อง

นอกจากคำพ้องที่กล่าวข้างต้นแล้ว การอ่านตัว “ฤ” ให้ถูกต้องก็เป็นสิ่งสำคัญสำหรับคนพากย์-เจรจา เพราะการออกเสียงพยัญชนะสองตัวนี้จะออกเสียงด้วย เสียงของ “ร เรือ” แต่เสียงที่ออกมานั้นจะมีทั้งเสียง “สระอิ” และ “สระอึ” คือ เมื่อเห็นตัวพยัญชนะสองตัวนี้ จะออกเสียงได้

เป็น “ริ” กับ “รึ” เช่น เมื่ออักษรสองตัวนี้อยู่หน้าคำ ตามตัวอย่าง คือ “ฤทธิ์” อ่านว่า “ริด” หรือ “ฤดี” อ่านว่า “รึดี” แต่ถ้าอักษรสองตัวนี้ประสมกับพยัญชนะตัวอื่น เช่น ประสมกับ พยัญชนะ ตัว ก ด ต ท ป ศ ส ก็จะอ่านออกเสียงเป็น ริ เช่น คำว่า “กฤษณะ” อ่านว่า กริด-สะ-นะ หรือคำว่า “ศฤงคาร” อ่านว่า สะ-หริง-คาน เป็นต้น

แต่เมื่อประสมกับพยัญชนะ ตัว ค น พ ม ห จะออกเสียงเป็น รึ เช่น คำว่า “มฤคา” อ่นว่า มะ-รึก-คา หรือ “นฤมล” อ่านว่า นะ-รึ-มล ซึ่งคำต่างๆเหล่านี้มักจะมีอยู่ในการพากย์-เจรจาโขนแทบทั้งสิ้นดังนั้นคนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นต้องรู้เรื่องคำต่างๆเหล่านี้ด้วยเพื่อมิให้เกิดการผิดพลาดในขณะแสดงได้

๔.๓.๖.๒ ฉันทลักษณ์

ฉันทลักษณ์ หมายถึง *ลักษณ์แบบแผนคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง*[๔๕] อันประกอบไปด้วย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นคำประพันธ์ที่คนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นต้องใช้ทั้งสิ้น ซึ่งพอจะจำแนกลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้ได้ดังนี้ ถ้าใช้กับการพากย์-เจรจาก็จะมีคำประพันธ์ประเภท กาพย์ และ ร่าย ส่วน ที่เป็นคำร้องก็นิยมใช้ กลอน หรือบางครั้งก็มีการอ่านโคลง ก็มีแต่เพียง ฉันท์ เท่านั้นที่ไม่ปรากฏในการแสดงโขน ซึ่งการแสดงโขนนั้นดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก ดังนั้นการพากย์โขนจึงใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ ส่วนการเจรจาก็ใช้คำประพันธ์ประเภท ร่าย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๑) *กาพย์* เป็นคำประพันธ์ชนิดหนึ่ง ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“คำร้อยกรองประเภทหนึ่ง มีหลายชนิด เช่น กาพย์ฉบัง กาพย์สุรางคนางค์ กาพย์ยานี กาพย์ขับไม้”*[๔๖] คำประพันธ์ประเภทกาพย์นั้นมีลักษณะเฉพาะ คือ กำหนด คณะ พยางค์ และสัมผัส อันมีความแตกต่างกับกลอนตรงที่ การวางคณะ พยางค์ และสัมผัสคล้ายกับฉันท์และกาพย์นั้นสามารถแต่งปนกับฉันท์ได้แต่กลอนไม่อาจจะแต่งปนกับฉันท์ได้เป็นต้น กาพย์มีด้วยกัน ๓ ชนิดคือ

- กาพย์ยานี
- กาพย์ฉบัง
- กาพย์สุรางคนางค์

---

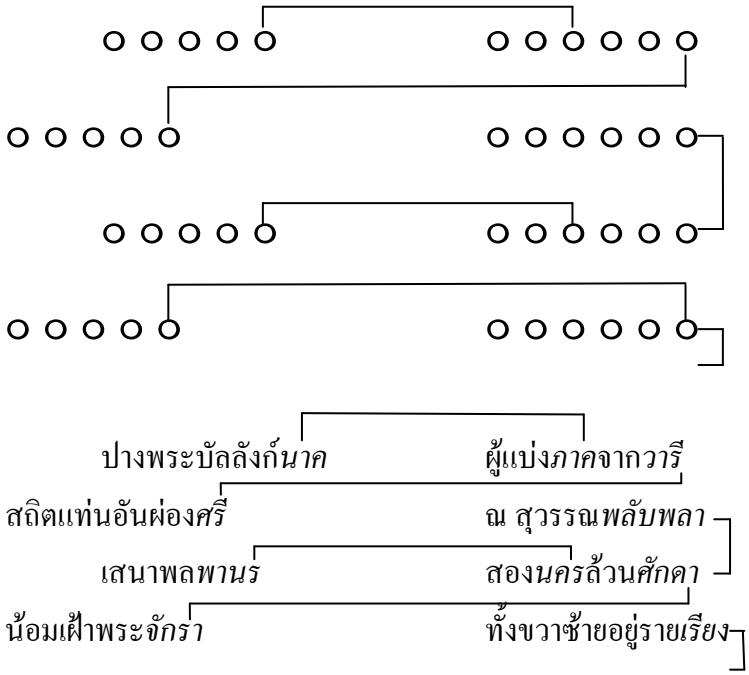
[๔๕] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ๒๕๔๒**, หน้า ๓๓๕.

[๔๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๑๒.

สำหรับในบทพากย์ที่ใช้พากย์โขนนั้น นิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี กับ กาพย์ฉบัง เท่านั้นไม่นิยมใช้กาพย์สุรางคนางค์ด้วยเหตุที่ว่ากาพย์สุรางคนางค์จะมีคำถึง ๒๘คำในหนึ่งบทซึ่งต่างกับกาพย์ฉบัง ที่มี๑๖คำหรือกาพย์ยานีที่มีเพียง ๑๑ คำในหนึ่งบท เท่านั้น ดังจะอธิบายรายละเอียดของกาพย์ทั้งสองชนิดที่ใช้ในการพากย์โขนดังต่อไปนี้

ก. กาพย์ยานี

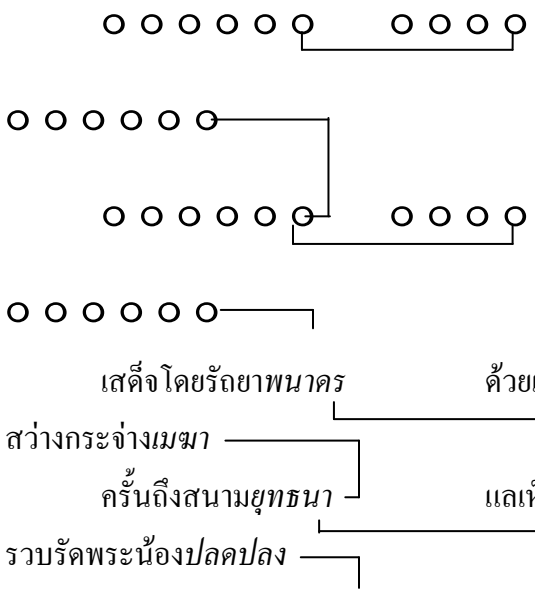
กาพย์ยานีเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ชนิดหนึ่งซึ่งมีการกำหนดรูปแบบของคำประพันธ์อันเป็นกฎเกณฑ์ว่า หนึ่งบทจะต้องมี ๒ บาท บาทหนึ่ง ๒วรรค วรรคหน้ามี๕ คำ วรรคหลังมี ๖ คำเสมอโดยให้คำสุดท้ายของวรรคที่๑รับสัมผัสกับคำที่๓ของวรรคที่๒และคำสุดท้ายของวรรคที่๒รับสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่๓ และในกรณีที่มีบทต่อไปต้องให้คำสุดท้ายของวรรคที่๔ในบทต้นรับสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่๒ของบทต่อไปเสมอดังตัวอย่าง



จากตัวอย่างจะทำให้เห็นถึงรูปแบบลักษณะคำประพันธ์รวมทั้งการรับสัมผัสทั้งภายในบทและระหว่างบทแล้ว ยังมีข้อห้ามอีกประการหนึ่งอันเป็นกฎในการแต่งคำประพันธ์ประเภทนี้คือคำสุดท้ายของในแต่ละบทห้ามใช้คำตายหรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์

ข. กาพย์ฉบัง

กาพย์ฉบังมีการกำหนดลักษณะรูปแบบของคำประพันธ์ว่าในหนึ่งบทจะต้องมี ๓ วรรค วรรคที่๑ มี ๖ คำ วรรคที่ ๒ มี ๔ คำ และวรรคที่๓วรรคสุดท้ายมี ๖ คำ โดยคำสุดท้ายของวรรคแรกจะรับสัมผัสกับวรรคสุดท้ายของวรรค ๒ ความไพเราะของกาพย์ฉบังนั้นอยู่ที่การรู้จักใช้คำให้มีสัมผัสสระ สัมผัสอักษรภายในหนึ่งบท และถ้าจะแต่งบทต่อไปคำสุดท้ายของบทต้นจะต้องรับสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่หนึ่งของบทต่อไปเสมอ ดังตัวอย่างข้างล่างต่อไปนี้

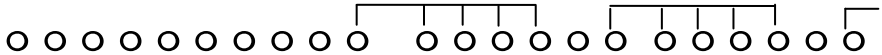


จากตัวอย่างข้างต้นทำให้เห็นว่ากาพย์ฉบังตามรูปแบบคำประพันธ์นั้น จะมีคำในแต่ละบทเพียง ๑๖ คำเท่านั้น แต่บางครั้งอาจจะบรรจุคำลงไปในวรรคหนึ่งๆเกินกว่า ๖ คำก็ได้ แต่ต้องไม่ยาวเกินไปอันเป็นเหตุให้อ่านติดขัดหรือผิดทำนองได้ซึ่งวิธีการอ่านจะขอนำเสนอในบทต่อไป

๒) ร่าย

ร่าย เป็นคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองชนิดหนึ่งที่นิยมใช้บรรยายเรื่องราว มีการสรรคำให้สอดคล้องกัน มีสัมผัสรับทั้งภายในและระหว่างบท ตามรูปแบบของคำประพันธ์ของไทยแต่ไม่กำหนดว่าจะต้องมีบทหรือบาทเท่าใด จะแต่งให้สั้นหรือยาวเท่าใดก็ได้ แต่คำที่นำมาใช้แต่งต้องให้มีความคล้องจองกันตามรูปแบบของคำประพันธ์ชนิดนี้เท่านั้น ร่ายมีด้วยกัน ๔ ชนิด ได้แก่ ร่ายสุภาพ ร่ายดั้น ร่ายโบราณ และ ร่ายยาว สำหรับในการแสดงโขนนั้น จะใช้ “ร่ายยาว” ในการแต่คำเจรจา เพื่อดำเนินเรื่องในการสนทนาโต้ตอบระหว่างตัวโขน หรือบรรยายท่าทีของตัวโขน เพื่อให้เกิดความรวดเร็วของฉากนาฏการนั้นๆ

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมาย คำว่า ร่ายยาว ว่า *“ร่ายชนิดหนึ่ง มีลักษณะคล้ายร่ายโบราณ ใช้แต่งบทสวด บทกล่อมลูกเป็นต้น ไม่จำกัดวรรคและคำแต่ละวรรคไม่ควรน้อยกว่า ๕ คำ นิยมสัมผัสส่งท้ายวรรคหน้าและรับสัมผัสในวรรคถัดไปที่คำใดก็ได้ สัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนี้จนจบ”*[๔๗] จากคำอธิบายตามพจนานุกรมแสดงว่า ร่ายยาวมีข้อบังคับไม่จำกัดคำในหนึ่งคณะ หมายถึง จะแต่งโดยใช้คำมากเท่าใดก็ได้แต่ไม่ควรน้อยกว่า ๕ คำ ให้คำสุดท้ายของวรรคต้นสัมผัสกับคำหนึ่งคำใดของวรรคต่อไปและคำสุดท้ายของวรรคต่อไปจะรับสัมผัสกับคำหนึ่งคำใดของวรรคต่อไปได้เลยเพียงแต่อย่าให้อยู่ชิดกับคำสุดท้ายมากเกินไป ไม่มีการบังคับวรรณยุกต์แต่ประการใด การแต่งร่ายยาวเพื่อจะนำมาเป็นบทเจรจาโขนนั้น ผู้แต่งต้องรู้จักการเลือกใช้คำและสัมผัสในเป็นหลักให้มีความสอดคล้องสละสลวย ซึ่งจำนวนคำที่ใช้ในวรรคหนึ่งไม่ควรจะเกินกว่าช่วงระยะหายใจจะดีมาก ดังตัวอย่างบทเจรจา



ข้าแต่พระองค์ทรงพระกรุณาเป็นมหา**ศาล** แต่ข้าพระบาทบุตรมัฆ**วาน**เป็นชาติ**ชาย** เมื่อเสียสัตย์นั้นก็**หมาย**ชีวิต**สิ้น** จะอยู่ให้ใครดู**หมิ่น**หาควร**ไม่** โลหิตหยดก็เหมือนหมด**ไป**ทั้ง**ใจกาย** แผลติดตัวข้าก็กลัว**อาย**เสีย**ดาย**ตัว ถึงคราวกรรมเคยได้ทำ**ชั่ว**ขอถวายซึ่งชีวัน ต่อพระทรงสังข์ดังจำ**นรรจ์**ไม่อาลัย...

[๔๗] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๕๔.

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวว่ามีการรับส่งสัมผัสทั้งภายในวรรคและระหว่างบทสอดคล้องกันอย่างมีระเบียบแบบแผนกลมกลืน ถึงแม้บทเจรจาที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้จะเป็นบทเจรจาที่แต่งขึ้นใหม่ในสมัยปัจจุบันแต่ก็ยังคงมีลักษณะเฉพาะของร่ายยาวอยู่คือมีการรับสัมผัสระหว่างบทจากคำสุดท้ายของวรรคแรกกับคำที่๔ หรือ ๕ หรือ ๖ ของวรรคต่อไปเสมอ

๔.๓.๖.๓ คลังคำ

คลังคำ ในที่นี้ความหมาย คำหรือวลีในภาษาไทยต่างๆ ที่ผู้พากย์-เจรจาโขนเก็บรวบรวมไว้ ซึ่งสามารถนำมาสรรคำใช้ในการพากย์-เจรจาโขน และแต่งบทโขนได้ โดยมีทั้ง “คำที่เป็นไวพจน์กัน” คำที่อยู่ใน “วงศัพท์” เดียวกัน อาทิ นั่น – โน่น , เนิน – โนน, แจ่ม-แจ้ง, ชิน – เจน เป็นต้น ซึ่งคนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นที่จะต้องมีคำศัพท์ต่างๆในภาษาไทยเก็บไว้ในสมองของตนทั้งศัพท์เก่าและศัพท์ใหม่ หรือแม้กระทั้งศัพท์สแลงต่างๆ เพื่อพร้อมที่จะนำมาในใช้พากย์-เจรจาโขนได้ทุกเมื่อ ซึ่งต่างๆเหล่านี้มีความเกี่ยวข้องกับตัวละคร สถานที่ อุปกรณ์ต่างๆที่อยู่ในเรื่องรามเกียรติ์ทั้งสิ้นดังจะขอยกตัวอย่างพอเข้าใจดังต่อไปนี้

๑) ชื่อตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

ในที่นี้จะขอเสนอคำไวพจน์ที่ใช้เรียก หรือ หมายถึงตัวละครต่างๆ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๔ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระอิศวร”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
พระอิศวร	พระศิวะ	พระเจ้าองค์หนึ่ง ของฮินดู
	พระอิศรา	นามเรียกพระอิศวร
	พระอิศโรโมลี	ผู้เป็นจอมโลก
	พระมเหศวร	เทพเจ้าผู้ใหญ่
	พระนิลกัณฐ์	ผู้มีคอเป็นสีดำ
	พระสยมภูวญาณ	ผู้เกิดเองเป็นเอง

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
	พระสยมภูวนาถ	พระผู้เป็นที่พึ่ง
	พระจอมไศล	ผู้เป็นใหญ่แห่งขุนเขา
	พระจอมไกรลาส	ผู้เป็นใหญ่แห่งเขาไกรลาส

ตารางที่ ๕ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระนารายณ์”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
พระนารายณ์	พระวิษณุ	พระเจ้าองค์หนึ่ง ของฮินดู
	พระจักรกฤษณ์	พระนารายณ์ทรงจักร
	พระจักรี	ผู้ถือจักร
	พระสี่กร	พระผู้มีสี่มือ
	พระอวตาร	พระผู้แบ่งภาค
	พระทรงสังข์	ผู้ถือสังข์
	พระไวกูณฐ์	บรรลังก์นาค
	พระหริวงษ์	พระนารายณ์
	พระทรงครุฑ	ผู้มีพาหนะเป็นครุฑ
	พระทรงสังข์บรรลังก์วาสุกรี	พระผู้มีที่ประทับเป็นนาค

ตารางที่ ๖ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระพรหม”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
พระพรหม	พระบรมพรหมเมศวร์	พระผู้มีอำนาจ
	พระธาดาธิบดี	พระผู้สร้าง
	พระจัตุรมุข	ผู้มีสี่หน้า

ตารางที่ ๗ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ทศกัณฐ์”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
ทศกัณฐ์	เจ้าพระนครลงกา	กษัตริย์กรุงลงกา
	พระปิ่นเกศลงกา	ผู้เป็นเจ้าอยู่หัวกรุงลงกา
	ทศพักตร์	ผู้มีสิบหน้า
	ทศเศียร	ผู้มีสิบหัว
	ทศศีร์	ผู้มีสิบหัว
	โอรสลัสเตียน	บุตรของท้าวลัสเตียน
	ท้าวยี่สิบกร	ผู้มียี่สิบมือ
	ราพณ์ร้าย	เจ้าแห่งยักษ์
	ราพณาสูร	เจ้าแห่งยักษ์

ตารางที่ ๘ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “พระราม”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
พระราม	พระรามา	ตัวเอกในรามเกียรติ์
	พระจักรี	ผู้ถือจักร
	พระจักรา	ผู้ถือจักร
	พระจักริน	ผู้ถือจักร
	พระจักรกฤษณ์	พระนารายณ์ทรงจักร
	พระจักรัตน์	ผู้มีจักรเป็นอาวุธ
	พระจักรแก้ว	ผู้มีจักรเป็นอาวุธ
	พระทรงสุบรรณ	ผู้มีพาหนะเป็นครุฑ
	พระทรงครุฑ	ผู้มีพาหนะเป็นครุฑ
	พระรฆุวงษ์	ผู้เป็นต้นวงศ์พระราม
	พระรฆุนาถ	ผู้เป็นที่พึ่ง
	พระปิ่นเกศอโยธยา	ผู้เป็นเจ้าอยู่หัวกรุงอโยธยา

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
	พระตรีภพ	ผู้อยู่ในสามโลก
	พระตรีภูวไนย	พระเจ้าแผ่นดิน
	พระอวตาร	ผู้แบ่งภาค
	พระหริรักษ์	พระนารายณ์
	พระทรงพลชลไสยินทร์	ผู้นอนในเกษียรสมุทร
	พระจตุรภุช	ผู้มี ๔ แขน

ตารางที่ ๙ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “หนุมาน”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
หนุมาน	วายุบุตร	ลูกลม
	บุตรพระพาย	ลูกลม
	โอรสพระพาย	ลูกลม
	ลูกลม	ลูกพระพาย
	กำแหงหนุมาน	ผู้กล้าแข็ง

ตารางที่ ๑๐ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “สุครีพ”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
สุครีพ	โอรสพระสุริยา	ลูกพระอาทิตย์
	โอรสพระสุริยัน	ลูกพระอาทิตย์
	โอรสพระสุรีย์	ลูกพระอาทิตย์
	โอรสพระทินกร	ลูกพระอาทิตย์
	โอรสพระอาทิตย์	ลูกพระอาทิตย์

ตารางที่ ๑๑ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ลิง”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
ลิง	กระบี่	ลิง
	กบินทร์	พญาลิง
	กปี	ลิง
	วานร	ลิง
	พานร	ลิง
	พานรินทร์	พญาลิง
	พานเรศ	พญาลิง
	สวา	ลิง

ตารางที่ ๑๒ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ยักษ์”

ชื่อ	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
ยักษ์	อสูร	ยักษ์
	อสุระ	ยักษ์
	อสุรา	ยักษ์
	อสุรี	ยักษ์
	อสุรินทร์	ยักษ์
	อสุเรศ	ยักษ์
	ยักษา	ยักษ์
	ยักษี	ยักษ์
	ยักขิณี,ยักษิณี	นางยักษ์

๒) สถานที่ และการกระทำ

นอกจากชื่อตัวละครในเรื่องแล้ว สถานที่ ก็มีคำที่เป็นไวพจน์กันที่สามารถนำมาใช้มากมาย ดังนั้นผู้ที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาก็ควรรู้ไว้ พร้อมทั้งจำให้ได้และเก็บไว้ใน “คลังคำ” ของตนให้มากที่สุด เพื่อเวลาใช้จะได้นำออกมาใช้ได้ทันที ดังขอยกตัวอย่างคำที่เป็นไวพจน์กัน ต่อไปนี้

ตารางที่ ๑๓ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียกสถานที่ต่างๆ

สถานที่	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
เมือง	นคร	เมือง
	นครา	เมือง
	นครัง	เมือง
	นคเรศ	เมือง
	พารา	เมือง
	ธานี	เมือง
	บุรี	เมือง
แผ่นดิน	ปฐพี	พื้นดิน
	ปัถพิน	พื้นดิน
	พสุธา	พื้นดิน
ท้องฟ้า	นภา	ท้องฟ้า
	นภาลัย	ท้องฟ้า
	นภากาศ	ท้องฟ้า
	อัมพร	ท้องฟ้า
ทะเล/แม่น้ำ	ชล	น้ำ
	ชลธาร	ทะเล/แม่น้ำ
	ชลาลัย	ทะเล/แม่น้ำ
	ชลาศัย	ทะเล/แม่น้ำ
	นที	แม่น้ำ
	ธาร	ลำน้ำ

สถานที่	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
	ธารา	ทะเลสาบ
ภูเขา	พนม	ภูเขา
	สิงขร	ช่องเขา
	ไศล	เขาหิน
	เมรุราช	ภูเขา
	บรรพต	ภูเขา

นอกจากนี้แล้วยังมีคำไวพจน์ที่ใช้เรียกการกระทำและคำอื่นๆอีก ยกตัวอย่างเช่น

ตารางที่ ๑๔ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ศัตรู”

คำศัพท์	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
ศัตรู	ไพรี	ศัตรู
	ปัจจามิตร	ศัตรู
	ปรปักษ์	ศัตรู
	ปฏิปักษ์	ศัตรู
	อริราช	ศัตรู

ตารางที่ ๑๕ คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียก และ/หรือ หมายถึง “ต่อสู้”

คำศัพท์	คำที่เป็นไวพจน์กัน	คำแปล
ต่อสู้	ชิงชัย	รบกัน
	ยุทธนา	การรบพุ่ง
	ยุทธนาการ	การรบกัน
	ยงยุทธ์	กล้าหาญ
	ประจญ	สู้รบ /ต่อสู้
	ประจัญ	ปะทะต่อสู้
	ราวี	สู้กัน

๓) ราชาศัพท์

เนื่องจากเรื่องรามเกียรติ์ เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับกษัตริย์ ดังนั้นเนื้อเรื่องดังกล่าว จึงต้องมีคำราชาศัพท์ นำมาใช้ในการบรรยายกิริยาอาการ หรือใช้ในการสนทนาโต้ตอบกันของตัวละคร ดังนั้นผู้พากย์-เจรจา จำเป็นต้องมีความรู้ในคำราชาศัพท์ เพื่อที่จะได้นำมาใช้ได้อย่างถูกต้องตามฐานะของตัวละครในเรื่อง อาทิ คำราชาศัพท์ที่ใช้เรียกเครือญาติ อวัยวะต่างๆ ตลอดจนกิริยาอาการ ซึ่งทำให้เกิดความสมจริงกับฐานะของตัวละคร แต่ทั้งนี้การใช้คำราชาศัพท์นั้นมิได้เคร่งครัดอย่างการใช้ในการเขียนหนังสือ หรือคำกราบบังคมทูลถวายรายงานต่างๆ เพียงแต่เลือกใช้ให้เหมาะสม ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่าย และเป็นคำศัพท์ที่ผู้ชมเข้าใจเป็นพื้นอยู่แล้ว ดังจะเสนอพอสังเขปตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๑๖ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครือญาติ

คำศัพท์	ราชาศัพท์
ปู่, ตา	พระอัยกา, พระอัยกี
ย่า, ยาย	พระอัยยิกา
พ่อ	พระชนก, พระบิดา
แม่	พระชนนี, พระมารดา
ลุง	พระปิตุลา
พี่ชาย	พระเชษฐา
น้องชาย	พระอนุชา
ผัว	พระสวามี
เมีย	พระมเหสี
หลาน	พระนัดดา

ตารางที่ ๑๗ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครื่องใช้

คำศัพท์	ราชาศัพท์
เสื้อ	ฉลองพระองค์
ผ้านุ่ง	พระภูษา
กางเกง	สนับเพลา
รองท้า	ฉลองพระบาท
ผ้าอาบน้ำ	พระภูษาชุบสรง
ม่าน, มุ้ง	พระวิสูตร
พานหมาก	พานพระศรี
ประตู	พระทวาร
หน้าต่าง	พระบัญชร
เตียงนอน	พระแท่นบรรทม

ตารางที่ ๑๘ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับอวัยวะในร่างกาย

คำศัพท์	ราชาศัพท์
ดวงหน้า	พระพักตร์
ผม	พระเกศา
คิ้ว	พระขนง
จมูก	พระนาสิก
ตา	พระเนตร
หู	พระกรรณ
ปาก	พระโอษฐ์
ฟัน	พระทนต์
คอ	พระศอ
บ่า/ไหล่	พระอังสะ
อก	พระอุระ, พระทรวง
ท้อง	พระอุทร

คำศัพท์	ราชาศัพท์
ขา	พระเพลา
ต้นแขน	พระพาหุ
มือ	พระหัตถ์
นิ้วชี้	พระดรรชนี
เหงื่อ	พระเสโท

ตารางที่ ๑๕ คำราชาศัพท์เกี่ยวกับคำกิริยาอาการต่างๆ

คำศัพท์	ราชาศัพท์
ทักทายปราศรัย	พระราชปฏิสันถาร
ไหว้	ถวายบังคม
แต่งตัว	ทรงเครื่อง
อาบน้ำ	สรงน้ำ
ไปเที่ยว	เสด็จประพาส
ดู	ทอดพระเนตร
ให้	พระราชทาน
นอน	บรรทม
นั่ง	ประทับ
หัวเราะ	ทรงพระสรวล
รับประทาน	เสวย
ป่วย	ประชวร
ชอบ	โปรด

จากตัวอย่าง คำที่เป็นไวพจน์กัน และคำราชาศัพท์ที่ยกมาแสดงข้างต้น ล้วนแต่เป็น “ศัพท์พื้นฐาน” ที่ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องรู้ เพื่อที่นำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน หากคนพากย์-เจรจามีคำศัพท์อยู่ในคลังคำของตนเองมากเท่าใด ก็ย่อมจะทำให้คนพากย์-เจรจาผู้นั้นจะมีความผิด

พลาดในการพากย์-เจรจาน้อย และไม่ทำให้เกิดการ **"จนแต้ม"** คือ ผู้พากย์-เจรจาไม่สามารถคิดหาคำมารับสัมผัสคำที่ผู้พากย์-เจรจาอีกฝ่ายหนึ่งส่งมาได้ หรือตัวผู้พากย์-เจรจาเองไม่สามารถสรรคำใช้ให้เกิดความหลากหลายของคำในบทพากย์และคำเจรจานั้น

ดังนั้นแล้วคนพากย์-เจรจาจึงจำเป็นที่จะต้องรู้หลักภาษาศาสตร์เป็นอย่างดีทั้งอักขระวิธีไม่ว่าจะเป็นการออกเสียง ร. หรือ ล. ออกเสียงคำควบกล้ำ คำพ้องรูป พ้องเสียง ฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ประเภทต่างๆ ทั้ง กาพย์ฉบัง ๑๖ กาพย์ยานี ๑๑ ที่ใช้เป็นบทพากย์โขน และร่ายยาว ที่ใช้ในการเจรจาโขน ว่ามีสัมผัสรับส่งกันตรงไหนอย่างไร นอกจากนี้แล้วต้องมีคำศัพท์ต่างๆ เก็บไว้ในคลังคำ หรือใน "คลังคำ" ของตนเองให้มากที่สุดด้วย ส่งผลทำให้คนพากย์-เจรจาคนนั้นมีความคล่องตัวสามารถพากย์-เจรจาได้อย่างไม่มีการติดขัด สำหรับวิธีการออกเสียงวิธีการพากย์และเจรจาตามบทพากย์-เจรจาที่นำมาจากคำประพันธ์ประเภทต่างๆ นั้น ผู้วิจัยขอนำเสนอในบทถัดไป

๔.๔ การฝึกหัดผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร

การพากย์-เจรจาโขนนั้นมิใช่ว่าผู้ใดจะฝึกหัดก็ได้ ผู้ที่จะฝึกหัดได้นั้นนอกจากจะต้องมีคุณสมบัติตามที่ได้กล่าวมาในหัวข้อที่แล้วยังต้องยึดถือขั้นตอนของการฝึกหัดและ ระเบียบวิธีที่เป็นแบบแผน ดังจะกล่าวต่อไปนี้

๔.๔.๑ การมอบตัวเป็นศิษย์

สิ่งที่ผู้ที่จะเริ่มฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนจะต้องกระทำเป็นอันดับแรก คือ *"การมอบตัวเป็นศิษย์"* โดยผู้ที่จะฝึกหัดจะต้องนำ **"ขันกำนล"** มาไหว้ครูเสียก่อน ขันกำนล คือ ขันที่ใช้บูชาครู ซึ่งหมายถึง เครื่องคำนับ อันเป็นการคารวะเพื่อมอบตัวเป็นศิษย์ ขันกำนล ประกอบด้วย ขันน้ำ ๑ใบ ภายในขันมีกระทงใส่ดอกไม้พร้อมกรวยปิดที่ทำด้วยใบตอง ผ้าขาว ธูปเทียน และเงิน ซึ่งเรียกว่า "เงินกำนล" ทั้งหมดนี้ถือเป็น *"ค่ายกครู"* อันหมายถึง การทำพิธีมอบตัวเป็นศิษย์ของครูด้วยการนำดอกไม้ธูปเทียนไปบูชาครูเป็นอันดับแรก หากเป็นสมัยก่อนนั้น ผู้ที่จะฝึกหัดศาสตร์และศิลป์ในด้านนี้ อาจจะต้องไปอยู่บ้านครูหรืออย่างน้อยก็ต้องปรนนิบัติรับใช้ครูในทุกๆเรื่องเพื่อแสดงให้เห็นครูถึงความตั้งใจจริง แต่ในปัจจุบันจะมีความแตกต่างกับสมัยก่อนตรงที่เมื่อฝากตัวเป็นศิษย์แล้ว ไม่จำเป็นที่จะต้องอยู่บ้านครูเสมอไปแต่ต้องคอยปรนนิบัติรับใช้บ้างแล้วแต่กรณี

ในการมอบตัวเป็นศิษย์ของผู้พากย์-เจรจาโขน ตามที่ผู้วิจัยได้ปฏิบัติมานั้น มีความแตกต่างกับการฝึกหัดโขนบ้างเล็กน้อยตรงที่คนที่ฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนบางคนเมื่อเริ่มต้นอาจจะเรียนจากครูท่านอื่นมาก่อนหรือฝึกด้วยตนเองมาบ้างเมื่อพอได้แล้วจึงไปมอบตัวเป็นศิษย์ผิดกับการ

ฝึกหัดโขนที่จะต้องมอบตัวเป็นศิษย์หรือไหว้ครูก่อน ดังที่ทรงพล ตาดเงินกล่าวว่า *"คือเราพากย์ไปแล้ว เราเจรจากันได้แล้ว ซึ่งเราได้มาจากประสบการณ์ของเราเอง แล้วคอยมาปรุงเอา เพราะว่าคนพากย์โขนไม่ใช่ไม่เป็นเลยแล้วไปครอบครู มันต้องเป็นมาแล้วถึงจะไปครอบครู มันไม่เหมือนโขนที่ว่าต้องเริ่มมาจับมือใหม่ ไอ้นี่ต้องเป็นมาแล้ว เค้าต้องมีจัดพวก จัดกลุ่ม จัดสำรับ ได้แล้วถึงจะเข้าไปหาครู ครูถึงจะครอบให้ เข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์ เราต้องมีพื้นฐานครูเค้าถึงให้ครอบครู ครูพากย์ของผมไหว้กับครูประพันธ์ รับจากครูประพันธ์"*[๔๔] สำหรับผู้วิจัยได้มอบตัวเป็นศิษย์กับครูเสรี หวังในธรรม เมื่อครั้งที่จะมีการแสดงโขนครั้งสำคัญนั่นคือ การแสดงโขนเนื่องในงานถวายพระเพลิงพระศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ณ เวทีท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ ๑๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๓๙ ในการมอบตัวเป็นศิษย์ของผู้วิจัยในครั้งนั้น ก็ต้องเตรียมขันกำนลเพื่อมอบให้ครูในวันนั้น และครูเสรี หวังในธรรม ได้ให้คาถาแก่ผู้วิจัยและคณะคนพากย์-เจรจาในงานนั้นท่องตาม และกำชับว่าต้องจำให้แม่น ผู้วิจัยจึงได้จดจำและใช้เป็นบทไหว้ครูเสมอมา ไม่ว่าเป็นการไหว้ครูบูชาครูตอนเช้าก่อนทำงาน หรือ ตอนปี่พาทย์โหมโรงก่อนการแสดงก็ตาม ดังที่ เกษม ทองอร่ามบอกกับผู้วิจัยว่า *"คาถาพ่อเส (หมายถึงครูเสรี หวังในธรรม)นะใช้ไหว้ครูก่อนการแสดงได้เลย"*[๔๕] ซึ่งคาถาที่ครูเสรี หวังในธรรมให้ไว้ คือ

"นะโมตัสสะ ภควโต อาระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะ ภควโต อาระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะ ภควโต อาระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
อิมัง วันทาอาจาริยัง ประทังประสิทธิเม
สิทธิการิยะ สิทธิกิจจัง สิทธิกรรมมัง
คาถาประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ
ทุติยัมปิ อิมัง วันทาอาจาริยัง ประทังประสิทธิเม
สิทธิการิยะ สิทธิกิจจัง สิทธิกรรมมัง
คาถาประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ
ตะติยัมปิ อิมัง วันทาอาจาริยัง ประทังประสิทธิเม
สิทธิการิยะ สิทธิกิจจัง สิทธิกรรมมัง
คาถาประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ ประสิทธิ"

---

[๔๔] สัมภาษณ์ ทรงพล ตาดเงิน, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๔๕] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

หลังจากที่ผู้เรียนหรือผู้ฝึกหัดไหว้ครูและการมอบตัวเป็นศิษย์แล้ว ครูจะสอนหรือสั่งให้ฝึกหัด ซึ่งผู้เรียนหรือผู้ฝึกหัดบางคนอาจจะเริ่มต้นจากการพากย์ก่อน อาทิ ครูประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวว่า *"ครูเองก็เริ่มฝึกจากพากย์สามตระก่อน ซึ่งการพากย์สามตระนั้นจะเป็นบทไหว้ครูของการเล่นหนังใหญ่"*[๕๐] เช่นเดียวกับ อาจารย์ประสาท ทองอร่าม เล่าถึงการฝึกหัดในขั้นแรกของตนว่า *"ผมเริ่มฝึกหัดพากย์-เจรจากับพ่อเส โดยที่พ่อเสหมายถึงครูเสรี หวังในธรรม ได้ให้จดบทพากย์ ซึ่งผมถือว่าเป็น 'บทครู' คือ 'บทสามทัพ' เริ่ม จาก ปางอสุรราช อุปราชเจ้าปางตาล สถิตแท่นมุกดาหาร ณ พระโรงอันรูจี... เมื่อจดจนจบแล้วพ่อเสก็จะกำชับว่า เอาไปท่องไม่กำหนดวัน ได้เมื่อไหร่มาว่าปากเปล่าให้ฟัง โดยห้ามผิดแม้แต่คำเดียว เสียงไม่ให้ตก และถือเป็นบทไหว้ครูด้วย โดยให้ผมขึ้นไปพากย์บนห้องครู ซึ่งอยู่ชั้นบนของบ้าน แล้วท่านก็นั่งทำกิจวัตรของท่านอยู่ข้างล่าง ซึ่งผมต้องพากย์ให้ท่านได้ยินโดยมิให้เสียงตก ดังชัดเจน มิให้พลาดมิให้บกพร่องแม้แต่คำเดียว"* [๕๑] ซึ่งต่อมา ประสาท ทองอร่าม ได้นำวิธีการฝึกหัดที่ครูเสรี หวังในธรรมถ่ายทอดนำมาใช้จนเป็นถึงผู้เชี่ยวชาญในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ส่วนเกษม ทองอร่าม ครูชำนาญการวิทยาลัยนาฏศิลปผู้เชี่ยวชาญทางด้านการพากย์-เจรจาโขนอีกท่านหนึ่งกล่าวว่า *"พี่เองเริ่มฝึกหัดจากการพากย์ก่อน เพราะเราได้ยินพากย์ก่อนตั้งแต่เรียนซึ่งบทที่ได้ยินส่วนใหญ่จะเป็นบทพากย์ที่อยู่ในบทเรียนนั่นคือ พากย์รถ พี่จึงเริ่มฝึกหัดจากพากย์ก่อน"*[๕๒] *"... สำหรับบทไหว้ครูของผม ผมก็เป็นศิษย์ของพ่อเส เหมือนกัน พ่อเสให้บทครูมา ๒ บท แต่แตกต่างกับบทครูของครูมืด ท่านบอกว่า ท่องจำให้ขึ้นใจแล้วพากย์ให้ฟังโดยมิให้ผิดเลยแม้แต่คำเดียว ท่านบอกว่า ถ้าพากย์เริ่มต้นผิด มันก็จะผิดตลอดไป ซึ่งผมได้บทที่ว่า ปางท้าวสุทัศน์ราช สถิตอาสน์กำพลชัย ภายใต้ตำหนักใน พฤษราชสราญรมย์..."*[๕๓]

สุรพล ชาตะยาภา อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นอีกท่านหนึ่งที่เริ่มฝึกหัดจากการหัดพากย์ก่อน ดังที่เล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า *"พี่เริ่มฝึกหัดพากย์ก่อนครูถนอมสอนให้พากย์ก่อนเจรจาแล้วจึงไปพากย์ให้พ่อเสฟัง พ่อเสก็จะสอนและปรับในการพากย์ให้ เวลาพากย์โขนเราต้อง*

---

[๕๐] สัมภาษณ์ นายประพันธ์ สุคนธชาติ, ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

[๕๑] ประสาท ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม," บันทึกเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

[๕๒] สัมภาษณ์ นายเกษม ทองอร่าม, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๕๓] เกษม ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม".

มองตัวแสดงเป็นหลัก พากย์ให้สื่ออารมณ์กับคนแสดงโขนเพื่อให้คนดูรู้เข้าถึง"[๕๔] ทางด้านจรัล พูลลาภ ครูสอนโขนวิทยาลัยนาฏศิลป แต่เป็นคนพากย์-เจรจาโขนกล่าวถึงวิธีการฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนว่า *"ครูไชยยศ คุ้มมณี เห็นผมสนใจในการพากย์-เจรจาโขนจึงส่งไปเรียนกับคุณครูเจริญ เวชเกษม ครูฝึกพื้นฐานการพากย์ก่อนคือพากย์สามตระ แล้วก็พากย์เมือง เรียนตามแบบแผนเลย เอาจริงเอาจัง จะเรียนทุกวันพฤหัสในเวลาเรียนโขน วันนั้นก็จะไม่เรียนโขน จะไปเรียนพากย์ ขั้นแรกเลยฝึกหัดตามรูปแบบที่ครูเจริญมอบให้ เราก็อาศัยประสบการณ์ การสังเกต แล้วก็ดูวิธีการพากย์ครูอื่น เช่น ครูเกษม ครูเฉลิมชัย ครูมืด แล้วก็พี่สุรพล แล้วนอกจากพี่ไตรภพที่เป็นนักพากย์ตรงนั้น เราก็เก็บรายละเอียดจุดเด่นแต่ละคน"* [๕๕]

สำหรับผู้วิจัยนั้น ได้เริ่มฝึกหัดครั้งแรกกับครูเฉลิมชัย โกมลผลิน โดยเริ่มฝึกพื้นฐานด้วยการพากย์ในบทพากย์สามตระ ซึ่งในวงการพากย์-เจรจาจะถือว่า บทพากย์สามตระนั้นเป็นบทไหว้ครูในการแสดงหนังใหญ่ ใช้ในตอนไหว้ครูเบิกหน้าพระ มีเนื้อความกล่าวถึงการไหว้เทพเจ้าทั้งสามพระองค์ซึ่งประกอบด้วยพระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม ตลอดจนครูบาอาจารย์ ดังเนื้อความที่ว่า

ข้าไหว้พระบาทสามองค์ อิศวรผู้ทรง
อุศุภราชฤทธิรอน ฯ
ข้าไหว้พระนารายณ์สี่กร ทรงครุฑเขจร
ประจญอรินทร์เรืองฉรงค์ ฯ
ข้าไหว้จัตุพักตร์ผู้ทรง มหาสุวรรณหงส์
มหิทธิฤทธิ์ฤานาม ฯ
สามองค์ทรงภพทั้งสาม สามโลกเข็ดขาม
พระเดชก็จบจักรวาล ฯ
ข้าไหว้ฤาษีทรงญาณ ยิ่งยวดชำนาญ
ในไสยเวทมนตรา ฯ
ไหว้พระวิศวกรรมา ปรคนธรรพเทวา
ปัญจะสีขรเทวัญ ฯ
เครื่องเล่นโขนละครหุ่นประชัน ล้วนแล้วแพรวพรรณ
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย ฯ

---

[๕๔] สัมภาษณ์ นายสุรพล ชาตะยาภา, ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๕๕] สัมภาษณ์ นายจรัล พูลลาภ, ๑๘ ธันวาคม ๒๕๕๓.

ราตรีรัศมีแพรวพราย หนังงามลวดลาย
ฉลุสลักลักขณา ฯ
ครั้นได้ศุภฤกษ์เพลา เย็นย่ำสุริยา
ภาคพื้นนภาอำไพ ฯ
พลโห่ขานโห่หวั่นไหว ปี่แจ้วจับใจ
ตะโพนและกลองฆ้องขาน ฯ
คนพากย์คนเชิดชำนาญ ชำนิในการ
จะเล่นให้เป็นขวัญตา ฯ
ขอเชิญทวยเทพเทวา อาจารย์ครูจงมา
สู่ยังมณฑลพิธี ฯ

บทพากย์สามตระที่ได้แสดงข้างต้นนั้น ในหมู่คนพากย์-เจรจาโขนเป็นที่รับรู้ว่า คือ บทพากย์ที่ใช้ในการฝึกหัดการพากย์ของคนพากย์หลายๆคน นอกจากนี้คนพากย์-เจรจาโขนบางคน อาจจะไม่ได้เริ่มต้นจากการหัดพากย์ก่อน อาจเริ่มจากการเจรจาก่อนก็ได้ เหตุเพราะที่คนฝึกหัดเหล่านั้นเป็นคนเล่นโขนได้ยินได้ฟังการเจรจามาก่อนที่จะเป็นคนพากย์-เจรจา เพราะเมื่อแสดงโขนก็ซึมซับการเจรจาของบรรดาคนพากย์รุ่นครู จึงเกิดความชอบและนำมาฝึกหัดโดยการเลียนแบบการเจรจาตามครู ดังที่ ทรงพล ตาดเงิน กล่าวว่า *"ผมฝึกครั้งแรกเริ่มจากเจรจาก่อน เพราะพากย์ยากกว่า คนส่วนมากจะฝึกเจรจาก่อน สาเหตุที่ผมฝึกเจรจาก่อนเพราะ ได้ยินเจรจามาก่อนพากย์ แต่เขาจะเรียกคนพากย์ แต่สมัยก่อนเขาเรียกเต็มๆว่าคนพากย์-เจรจา"*[๕๖]

จากความที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ผู้ที่จะฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนส่วนใหญ่จะเริ่มจากการฝึกพากย์ก่อนทั้งสิ้น ด้วยอาจเพราะบทที่ใช้ในการฝึก คือ บทไหว้ครู หรือบทที่เคยได้ยินได้ฟังจนชินหู เช่น บทพากย์รถต่างๆที่ได้จากการเรียนโขนหรือแสดงโขนนั้น เป็นต้น เช่นเดียวกันกับผู้วิจัยที่ได้ถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขนให้แก่ลูกศิษย์ที่ศูนย์ศิลปะสถาบันคึกฤทธิ์ ผู้วิจัยยังคงยึดหลักว่า จะต้องเริ่มด้วยบทไหว้ครูเสมอ เพื่อเป็นการแสดงความคารวะต่อครูบาอาจารย์ผู้ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแขนงนี้ให้ และสั่งสอนเพื่อให้ระลึกถึงพระคุณของครู คงมีแต่ทรงพล ตาดเงิน

[๕๖] สัมภาษณ์ นายทรงพล ตาดเงิน, นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ที่เริ่มฝึกหัดการหัดเจรจาก่อน ด้วยเหตุผลที่ว่าได้ยินได้ฟังบ่อยแล้วจึงจำนำมาปรุงแต่ง ซึ่งนับว่าไม่ผิดขนบธรรมเนียมประการใด

สำหรับขั้นตอนต่อไปของการการฝึกหัดในการพากย์-เจรจาโขน คือ ให้ผู้ฝึกหัดเปล่งเสียง เพื่อเป็นการทดสอบเสียงและเป็นการทำความเข้าใจเกี่ยวกับทำนองพากย์-เจรจาโขน ซึ่งในขั้นตอนดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวโดยละเอียดในบทถัดไป

๔.๔.๒ การฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนตามหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป

สำหรับหลักสูตรการฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขน วิทยาลัยนาฏศิลปะในปัจจุบันนั้นได้บรรจุเป็นส่วนหนึ่งในรายวิชาการขับร้องเพลงไทยเดิม ของกลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพดุริยางค์ไทย สาขาคีตศิลป์ไทย ตามหลักสูตรพื้นฐานพื้นฐานวิชาชีพวิทยาลัยนาฏศิลป พุทธศักราช ๒๕๕๑ ดังในคำอธิบายรายวิชา คีตศิลป์ไทย ๓ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ ที่ว่า

> “ฝึกปฏิบัติ เพลงนกเขาขะแมเถา เพลงแขกกุลิตเถา เพลงหงส์ทองเถา ตับลาวเจริญศรี ตับนิทราชาคริต เพลงสะสม เพลงเวสสุกรรม ระบำกฤดาภินิหาร ระบำไก่ แม่บทเล็ก รำวงมาตรฐาน (เพลงคืนเดือนหงาย เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ เพลงหญิงไทยใจงาม เพลงดอกไม้ของชาติ) ***พากย์สามตระ พากย์เมือง*** หรือ ***พากย์พลับพลา*** ร้องรับดนตรีเพื่อสื่อความคิด จินตนาการ ความรู้สึก ตลอดจนนำความรู้ทางคีตศิลป์ไทยมาใช้กับกลุ่มสาระการเรียนรู้อื่นและการประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวัน”

จากคำอธิบายรายวิชาข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การพากย์และการเจรจาโขนนั้น เป็นเป็น “ยาดำ” แทรกอยู่ในรายวิชาคีตศิลป์ไทยเพียงเท่านั้น มิได้เน้นให้ผู้เรียนเกิดความชำนาญ เพียงแต่เป็นการเรียนเพื่อให้รู้ถึงหลักการพากย์-เจรจาเพียงเท่านั้น ซึ่งตรงกับแผนการจัดการเรียนรู้ของ นายสุเชา บัวแช่ม ครูสอนวิชาคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความสำคัญในการเรียนพากย์เพียง ๖ ชั่วโมง ใน ๑ ภาคเรียน ไม่ว่าจะเป็นพากย์รถ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด พากย์โอ้ พากย์ชมดง ดังนั้นในหนึ่งปีการศึกษานักเรียนจะได้เรียนพากย์โขนเพียง ๑๒ ชั่วโมง โดยมีกิจกรรมการเรียนหรือวิธีการฝึกดังนี้

๑. ฝึกเตรียมความพร้อม
๒. ครูและนักเรียนสนทนาเกี่ยวกับคำพากย์ร่วมกัน
๓. ศึกษาใบความรู้ ประกอบการฟังคำอธิบายของครูและอภิปรายสรุปร่วมกัน
๔. อ่านคำพากย์แบ่งวรรคตอนและร่วมกันวิเคราะห์ สรุปลักษณะคำประพันธ์
๕. ครูสาธิตการพากย์ โดยพากย์นำทีละวรรค พากย์ซ้ำหลายครั้งประกอบการอธิบายวิธีการ นักเรียนปฏิบัติการพากย์ตามครู จนจบท่อน แล้วพากย์ทบทวนจนกว่าจะพากย์ได้ ปฏิบัติเช่นนี้จนจบคำพากย์
๖. พากย์ทบทวนตั้งแต่ต้นจนจบพร้อมกัน ครูกำกับและแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ
๗. ครูให้นักเรียนพากย์ที่ละคนและคอยแก้ไขจุดบกพร่อง
๘. ฝึกการพากย์ร่วมกับการแสดง ครูอธิบายศัพท์สังคีตที่เกี่ยวข้อง
๙. เสนอผลงานตามใบงานและอธิบายสรุปร่วมกัน ครูควบคุมการดำเนินงาน
๑๐. นักเรียนและครูร่วมกันสรุปกระบวนการเรียนรู้ ผลการปฏิบัติลักษณะพฤติกรรมผู้เรียนและผู้พากย์ที่ดี ด้วยความรักและความภูมิใจในวิชาที่เรียน

จากกิจกรรมการเรียนหรือวิธีการฝึกของสุเชา บัวแช่ม แสดงให้เห็นว่า การฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น เป็นเพียงแค่ให้นักเรียนเรียนเพื่อรู้มากกว่าเรียนเพื่อไปใช้ประโยชน์ในสายวิชาชีพของนักเรียน และสอนเฉพาะแต่เพียงแค่การพากย์เท่านั้น สำหรับการเจรจามิได้บรรจุไว้ในหลักสูตรเลย สำหรับการฝึกหัดการพากย์โขนโดยใช้เวลาเพียงแค่ ๑๒ ชั่วโมงนั้น หากพิจารณาแล้ว จะพบว่า มิอาจทำให้นักเรียนที่เรียนตามหลักสูตรเกิดความชำนาญจนสามารถเป็นคนพากย์-เจรจาโขนได้ นอกเสียจากทำการฝึกฝนเพิ่มเติมจากครูในเวลาที่ว่าง ปัญหาอีกอย่างหนึ่งก็คือ นักเรียนที่เรียนคีตศิลป์ไทยส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง จึงไม่ค่อยมีผู้นิยมเรียนพากย์-เจรจาเพิ่มเติม อีกประการหนึ่งคนพากย์-เจรจาโขนต้องเป็นผู้ชายตามคุณสมบัติที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จึงทำให้การผลิตบุคลากรการด้านการพากย์-เจรจาโขนภายในวิทยาลัยนาฏศิลปไม่บรรลุจุดประสงค์ตามต้องการ เป็นเพียงการเรียนรู้เพื่อให้เกิดความเข้าใจเท่านั้นเอง

ปัญหาอีกอย่างหนึ่งที่ผู้เรียนการขับร้องเพลงไทยเดิม ไม่นิยมเรียนพากย์-เจรจาโขนแบบเฉพาะทางนั้น อาจเนื่องมาจากเพราะการพากย์-เจรจาโขนต้องใช้เสียงมากกว่าร้องเพลงไทย ซึ่งอาจจะทำให้ “เสียงแตก” จนทำให้ร้องเพลงไม่ไพเราะ ดังที่ภายหลังนายไตรภพ สุนทรหุต เลิกพากย์-เจรจาโขนโดยสิ้นเชิงด้วยเหตุผล คือ เมื่อขับร้องเพลงไทยแล้วเสียงแตกไม่เกิดความไพเราะ จึงทำให้

เห็นว่า ในปัจจุบันคนพากย์-เจรจาโขนส่วนมากเป็นผู้แสดงโขนมาก่อนแทบทั้งสิ้น อาทิ ประสาท ทองอร่าม สุรพล ชาตะยาภา ศิริพงษ์ อัฏฏะวัชระ เฉลิมชัย โกมลผลิน และอีกหลายๆท่าน รวมทั้งผู้วิจัยด้วย เหตุเพราะผู้แสดงโขนไม่ต้องร้องเพลงไทย จึงสามารถพากย์-เจรจาโขนได้โดยไม่ต้องกลัวเสียงเสีย

มีคำถามว่า ผู้แสดงโขนที่เปลี่ยนตัวเองเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนในปัจจุบัน ในสมัยที่เรียน มีการฝึกหัดพากย์-เจรจาโขนอย่างไร จากการสัมภาษณ์ผู้พากย์-เจรจาโขนเท่าที่กรมศิลปากรมีอยู่ในปัจจุบันนั้น พบว่า ส่วนใหญ่แล้วเรียนการพากย์-เจรจา เป็นวิชาโท หรือวิชารองจากวิชาเอกนาฏศิลป์โขน ตามหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป เช่นเดียวกับในสมัยที่ผู้วิจัยเรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ ๑ ปีพุทธศักราช ๒๕๑๗ กล่าวคือ นักเรียนทุกคนที่เข้ารับการศึกษาจะต้องเรียนวิชาเอกตามสาขา อาทิ โขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสาย และคีตศิลป์ และต้องเลือกเรียนวิชาอื่นๆที่มิใช่วิชาเอกของตนอีกหนึ่งรายวิชา ซึ่งส่วนมากนักเรียนที่เรียนโขน รวมทั้งผู้วิจัยด้วย มักเลือกเรียนวิชาโท สาขาคีตศิลป์ไทย ซึ่งมีการพากย์-เจรจาประกอบเป็นส่วนหนึ่งในรายวิชานั้นด้วย จึงทำให้ผู้เรียนมีองค์ความรู้เพิ่มในศาสตร์อีกแขนงหนึ่งนอกจากศาสตร์ที่ตนสนใจเป็นหลัก ในการเรียนนั้น ก่อนที่ครูจะรับเข้าเรียนจะต้องทดลองเสียงของผู้เรียนก่อน โดยให้พากย์ให้ครูฟัง เพื่อดูพื้นฐานว่าเสียง การแบ่งวรรคตอน การอ่านอักขระวิธีถูกต้องหรือไม่ หากทดสอบผ่านครูจึงรับเข้าเรียน จากนั้นครูจึงทำการฝึกให้ ในที่นี้ผู้วิจัยขอนำเสนอในการที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกหัดครั้งแรกกับครูเฉลิมชัย โกมลผลิน โดยมีวิธีฝึกหรือเรียนดังนี้

<u>ขั้นที่ ๑</u> เริ่มด้วยบันทึกคำพากย์ด้วยลายมือลงในสมุดของตนเอง โดยครูเป็นผู้บอกให้ผู้เรียนหรือศิษย์บันทึกเป็นบทพากย์ไหว้ครู คือ *"บทพากย์สามตระ"* เหตุที่ครูให้ศิษย์จดบันทึกบทพากย์เองนั้น เพื่อต้องการให้ผู้เรียนจดจำคำพากย์ได้ ดังที่ ประสาท ทองอร่ามกล่าวว่า *"เราจะจำบทพากย์-เจรจาได้แม่นก็ต้องบันทึกด้วยลายมือของเราเอง"*[๕๗] จากนั้น ให้อ่านคำพากย์เพื่อจะดูการแบ่งวรรคตอนว่าแบ่งถูกหรือไม่ บทพากย์สามตระเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบังหนึ่งบท มีคำทั้งสิ้น ๑๖ คำการแบ่งวรรคตอนจะต้องแบ่ง เป็น วรรคละ ๒ คำ ดังนี้

ข้าไหว้พระบาทสามองค์ อิศวรผู้ทรง

อุสุภราชฤทธิรอน

---

[๕๗] ประสาท ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม".

ตารางที่ ๒๐ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ในบทพากย์สามตระ

ข้า ไหว้	พระ บาท	สาม องค์	อิ ศวร	ผู้ ทรง	อุ ศุภ	ราช ฤท	ธิ รอน

เมื่อผู้เรียนอ่านถูกต้องตามอักขระวิธีและแบ่งวรรคตอนถูกต้องแล้ว ครูจึงพากย์ให้ผู้เรียนหรือลูกศิษย์ฟัง และให้ผู้เรียนฝึกหัดพากย์ตามครู โดยครูคอยแก้ไขข้อบกพร่อง เช่น การแบ่งวรรคตอน การเอื้อน การทอดเสียง การลงเสียงหนักเบา จนถูกต้องแล้วจึงจะให้พากย์บทต่อไปจนจบบทพากย์สามตระ

ต่อจากนั้นเมื่อศิษย์ฝึกหัดพากย์สามตระได้จนคล่องแล้ว ซึ่งอาจใช้เวลาเป็นเดือน หรือถ้านับเป็นรายชั่วโมงแบบการเรียนการสอนในปัจจุบันแล้วก็อาจจะใช้เวลาในการพากย์หนึ่งบทไม่น้อยกว่า ๑๐ ชั่วโมง ดังที่ผู้วิจัยทำการสอนพากย์-เจรจาที่ศูนย์ศิลปะการแสดงสถาบันคึกฤทธิ์ ซึ่งผู้ที่เข้ามาศึกษาเป็นคนนอกวงการโขน กล่าวคือ เป็นเด็กนักเรียนที่เรียนสายวิชาสามัญแต่มีความสนใจในการพากย์-เจรจาโขนเข้ามาฝึกหัดใช้เวลากว่า ๑๐ ชั่วโมง จึงจะพากย์ได้ โดยการเรียนในแต่ละครั้งใช้เวลาเรียนประมาณ ๓ ชั่วโมง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า การเรียนพากย์ต้องใช้เวลาพอสมควร ซึ่งเมื่อพากย์บทไหว้ครูอันเป็น *“บทบรรทัดฐาน”* ได้แล้ว ในการพากย์ชนิดอื่นๆ อาทิ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด ผู้เรียนก็จะสามารถพากย์ได้โดยปริยาย เพราะใช้ทำนองพากย์เดียวกัน

สำหรับการพากย์โอ้ และพากย์ชมดงนั้น ครูผู้สอนจะพิจารณาถึงความสามารถของผู้เรียนว่าพากย์ทำนองพื้นฐานได้แล้ว ก็จะสอนการพากย์ทั้งสองชนิดนี้ ซึ่งมีความแตกต่างกับพากย์ชนิดอื่นๆคือ มีทำนองของเพลงเข้ามาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งต้องใช้เวลาในการฝึกหัดและฝึกฝนพอสมควร เนื่องจากผู้เรียนต้องฟังเสียงดนตรีปี่พาทย์ให้เป็น เพื่อให้เสียงพากย์กับเสียงดนตรีสอดประสานกันอย่างกลมกลืน

เมื่อฝึกพากย์จนจบกระบวนแล้ว ครูจึงเริ่มให้ศิษย์หัดเจรจา ซึ่งการเจรจานั้นครูก็จะใช้วิธีเดียวกันกับการพากย์ คือ ให้จดบันทึกบทเจรจาที่สำคัญๆ แล้วจึงให้ศิษย์ว่าตาม ซึ่งวิธีการฝึกแบบที่ครูพากย์หรือเจรจาให้ศิษย์ฟังแล้วให้ศิษย์ว่าตามนี้ เรียกว่า *“ต่อปาก”* คือ วิธีการที่ครูสอนให้พากย์และเจรจาทีละคำ ทีละประโยคจนศิษย์เกิดความชำนาญจนสามารถพากย์-เจรจาเองได้ จากนั้นครูจึงแก้ไขและเสริมความไพเราะของบทให้ เมื่อครูเห็นว่าศิษย์นั้นมีความชำนาญแล้ว จึงให้พากย์-เจรจาโขนตอนง่ายๆหรือตอนเล็กๆก่อนโดยที่ครูเป็นผู้คอยควบคุมและแนะนำอยู่ใกล้ชิด ดังในภาพจะเห็นว่าไตรภพ

สุนทรหุต กำลังเจรจาให้กับพระรามรำโดยมีครูเฉลิมชัย โกมลผลิน (ใส่แว่นดำด้านขวา) ยืนควบคุมอย่างใกล้ชิดเพื่อไม่ให้เกิดการผิดพลาด

ภาพที่ ๑๓ การฝึกซ้อมของนักเรียนโดยมีครูพากย์-เจรจาคอยควบคุม
ที่มา: เอื้อเฟื้อภาพโดย นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง

ดังที่กล่าวมานั้น สามารถสรุปได้ว่า การฝึกหัดการพากย์-เจรจาภายในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้นจะทำการสอนตามหลักสูตรขั้นพื้นฐานของสาขาคีตศิลป์ไทยรายวิชา พากย์ เจรจา เสภา ทำนองเสนาะ โดยมีวิธีฝึกตามขั้นตอนคือ จดบันทึกบท ครูต่อให้ครั้งละบทที่เรียกว่า “ต่อปาก” จากการพากย์ไหว้ครู บทพากย์สามตระ จนสามรถพากย์ได้หมดทั้ง พากย์เมืองหรือพลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด พากย์โอ้ พากย์ชมดง รวมทั้งการเจรจา จนเกิดความชำนาญจนผู้ที่เรียนสามารถพากย์-เจรจาโขนในงานแสดงได้

สำหรับขั้นตอนในการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนั้น สามารถปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมของครูผู้สอน ดังจะเห็นได้จากการศึกษาถึงขั้นตอนการฝึกหัดพากย์ – เจรจาโขนของ ครูวีระ มีเหมือน คนพากย์-เจรจาโขนและหนังใหญ่ แห่งวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งมีกระบวนการและขั้นตอนการฝึกที่เป็นแบบเฉพาะ ดังตารางต่อไปนี้ [๕๘]

[๕๘] รัตนพล ชื่นค้า, “การสืบทอดการพากย์เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน,” หน้า ๑๓๔.

ตารางที่ ๒๑ ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขนและหนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือน

ลำดับ	ขั้นตอนการฝึกพากย์-เจรจาโขน
๑.	อ่านวรรณคดีร้อยแก้วและร้อยกรองโดยเฉพาะรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่๑
๒.	จดจำรายละเอียดต่างๆในเรื่องให้ได้เช่น วงศาคณาญาติของตัวละคร เครื่องประดับ อาวุธ ม้ารถ คชสารของตัวละคร
๓.	เรียนรู้ประเภทและอายุของตัวละครในเรื่อง
๔.	ฝึกเจรจาจัดทัพ ฝึกเจรจากับคู่ของตน
๕.	ฝึกเจรจาพักทัพ เจรจาพิเภกทูล เจรจาเท้าความ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองเจรจาเท้าความ(โขน)กับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๖.	ท่องจำคำเจรจากระทู้ของครูให้แม่นยำ เมื่อชำนาญแล้วจึงจะสามารถเจรจาลอยดอกได้
๗.	ฝึกพากย์ฉบัง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ฉบัง(โขน)กับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๘.	ฝึกพากย์ยานี ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ยานีกับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๙.	ฝึกพากย์ชมดง ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์ชมดงกับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๑๐.	ฝึกพากย์โอ้ ได้เนื้อแล้วมาต่อทำนองพากย์โอ้กับครู ฝึกเจรจาคู่กับคู่ของตน
๑๑.	ฝึกได้ครบทำนองครบแล้ว ครูจึงให้ออกพากย์-เจรจาจริง โดยครูจะคอยเป็นที่ปรึกษาให้หลังโรง

จากตารางข้างต้น แสดงให้เห็นว่า ครูวีระ มีเหมือน มีวิธีการฝึกบางขั้นตอนที่แตกต่างกับการฝึกของวิทยาลัยนาฏศิลป อาทิ ก่อนการฝึกหัดวิทยาลัยนาฏศิลปจะให้ผู้เรียนบันทึกบทที่จะทำการฝึกหัดก่อน แต่ของครูวีระจะเป็นการอ่านทำความเข้าใจกับบทละครเรื่องรามเกียรติ์ก่อน ต่อจากนั้นจึงหัดเจรจา แต่การฝึกหัดภายในวิทยาลัยนาฏศิลปจะเริ่มจากการพากย์ก่อน นอกจากนี้แล้วชื่อเรียกการ

พากย์ยังเรียกตามลักษณะของคำประพันธ์ คือ พากย์ฉบัง พากย์ยานี แทนการเรียกชื่อพากย์เมือง พากย์รถ ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร เป็นต้น สำหรับขั้นตอนที่เหมือนกันคือ ในขั้นสุดท้าย เมื่อครูเห็นว่ามีความชำนาญพอที่จะออกยืนพากย์ได้แล้วจึงให้พากย์-เจรจาจริงโดยมีครูเป็นผู้คอยควบคุมนั่นเอง

จะเห็นได้ว่า การฝึกหัดที่เกิดขึ้นในวิทยาลัยนาฏศิลป กับการฝึกหัดของครูพากย์-เจรจาโขนนอกวิทยาลัยนั้น มีความคล้ายคลึงและแตกต่างกันบางประการ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีของครูที่เป็นผู้ถ่ายทอด ซึ่งถือได้ว่าทั้งแบบของวิทยาลัยนาฏศิลปในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมก็ดี หรือแบบของครูวีระ มีเหมือนที่ถือว่าเป็น “ทางนอกกรมศิลปากร” ก็ดี ต่างล้วนแล้วมีจุดมุ่งหมายอย่างเดียวกันคือ ฝึกหัดให้ผู้พากย์-เจรจาโขนมีคุณภาพดี

๔.๔.๓ การฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนอกหลักสูตร

หากผู้ฝึกหัดบางคนมีความสนใจในการพากย์-เจรจาโขนที่จะขวนขวายหาความรู้นอกเหนือจากชั้นเรียน และ/หรือสนใจเป็นการส่วนตัว จะนิยมฝากตัวเป็นศิษย์กับครูที่มีความสามารถท่านอื่นๆ เพื่อแสวงหาความรู้เพิ่มเติม อาทิ เทคนิค กลวิธีต่างๆที่ใช้ในการพากย์-เจรจา ซึ่งสามารถกระทำได้โดยการฝึกหัดโดยตรงและเป็นการสนทนาเพื่อศึกษาหาความรู้ เป็นต้นว่า ผู้วิจัยสงสัยในกระบวนการพากย์-เจรจาตอนใด และ/หรือประเด็นใด ก็จะปรึกษาประเด็นข้อสงสัยนั้นกับประสาท ทองอร่าม หรือ เกษม ทองอร่าม เป็นต้น ซึ่งใช้วิธีฝึกแบบต่อปากเช่นเดียวกับที่เรียนกับครู

จะเห็นได้ว่า การฝึกหัดทั้ง ๒ แบบ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น หากผู้พากย์-เจรจาโขนต้องการบังเกิดผลดีสิ่งที่สำคัญขึ้นอยู่กับผู้ฝึกหัดเอง กล่าวคือ ถ้าผู้ฝึกหัดมีความสนใจ ขวนขวาย มีความมานะอย่างจริงจังแล้ว ย่อมจะประสบความสำเร็จในการฝึกหัด แต่หากผู้ฝึกมีความเกียจคร้านหรือไม่มีความสนใจเท่าที่ควรก็จะประสบความสำเร็จช้า ทั้งนี้ผู้ฝึกหัดการพากย์-เจรจาจะต้องหมั่นฝึกฝนหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเองด้วย

๔.๔.๔ วิธีการออกเสียงในเบื้องต้น

สิ่งสำคัญของการพากย์-เจรจาโขนนั้น คือ *“การออกเสียง”* กล่าวคือ การใช้วิธีเปล่งเสียงออกมาให้เป็นเสียงต่างๆ เพื่อทำให้เสียงที่พากย์หรือเจรจาออกมามีความไพเราะขึ้น เช่นเดียวกับการขับร้องเพลงไทย คือ การนำบทประพันธ์ที่มีฉันทลักษณ์ มาเปล่งเสียงเป็นทำนองให้สอดคล้องกับจังหวะที่กำหนดหรือบังคับไว้ ดังนั้น เพื่อให้ผู้ที่จะพากย์-เจรจาโขนสามารถปฏิบัติการพากย์-เจรจา

โขนได้อย่างถูกต้องและมีความไพเราะ จึงจำเป็นจะต้องศึกษาองค์ประกอบและเทคนิคของการขับร้องเป็นบรรทัดฐานในการออกเสียงพากย์-เจรจา แต่ก็มีความคล้ายคลึงและแตกต่างกันบ้าง ดังนี้

๔.๔.๔.๑ เสียง

ธรรมชาติของเสียงมนุษย์ย่อมมีความแตกต่างกัน เนื่องด้วยปัจจัยต่างๆ เช่น เพศ อายุ รูปร่าง เป็นต้น การพากย์-เจรจาโขนที่ดีนั้น ผู้พากย์-เจรจาจำเป็นต้องเข้าใจลักษณะของเสียงตนเอง ว่ามีเสียงเป็นอย่างไร โดยทั่วไปนั้นผู้ชายจะมีเสียงทุ้มและต่ำ ผู้หญิงจะมีเสียงสูงและแหลม ดังที่ ประสาท ทองอร่ามผู้เชี่ยวชาญการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรกล่าวว่า *"กระแสเสียงของผู้ชายกับผู้หญิงไม่เท่ากัน ถ้าผู้ชายสบายผู้หญิงก็ลำบากเวลาร้อง กลับกันถ้าผู้สบายผู้ชายก็ลำบาก ดังนั้นดนตรีจึงมีเสียงกลาง เสียงนอก เสียงใน การทำเพลงจึงต้องทำเสียงให้มีลูกตกรับสัมผัสกันดังนั้นจะเห็นได้ว่าแต่เดิมการพากย์โขนมีแต่ผู้ชายไม่มีผู้หญิงเข้ามาพากย์เลย"*[๕๙] เช่นเดียวกับ สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญการขับร้องเพลงไทยของกรมศิลปากรกล่าวว่า *"ผมเข้าใจนะการพากย์เสียงผู้หญิงนี่นะ ต่างกับผู้ชายเพราะเสียงผู้ชายสูงกว่าเสียงของผู้หญิง เช่นเดียวกับการขับเสภา ถ้าผู้ชายขับเสียง เร ผู้หญิงต้องใช้คู่ห้าคือเสียง ซอล* คือได้เสียงของระยะคู่ตามหลักของดนตรี"*[๖๐] จากคำกล่าวของผู้รู้ข้างต้น แสดงให้เห็นว่าเสียงของผู้ชายและผู้หญิงมีกระแสเสียงที่สูงต่างกัน แต่ก็มีวิธีที่จะทำให้เสียงเท่ากันได้โดยใช้ระยะคู่ห้าของระนาดเอกหรือฆ้องวงใหญ่นั่นเอง

เมื่อเราทราบแล้วว่า เสียงผู้ชายและผู้หญิงมีความสูงต่ำแตกต่างกัน ดังได้กล่าวข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาต้องมีคุณภาพเสียงที่ดีเพื่อจะทำให้การพากย์-เจรจาเป็นไปอย่างมีคุณภาพ เช่น การไม่บีบเสียงให้สูงหรือหลบให้ต่ำจนเกินเหตุ เพราะจะทำให้ผู้ฟังขาดอรรถรสในการฟัง ทั้งยังทำให้ผู้ฟังฟังไม่รู้เรื่องอีกด้วย ดังนั้นแล้ว ในการพากย์-เจรจาโขน ผู้พากย์– เจรจา จึงต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มที่ ซึ่งมิได้หมายถึงการตะโกนเพื่อให้เกิดเสียงดัง แต่เป็นการเปล่งเสียงโดยใช้น้ำเสียงที่มีความพอดี และจะต้องมีความสัมพันธ์กับบทพากย์-เจรจาด้วย เช่น คำที่แสดงถึงความฮึกเหิม กล้าหาญ ก็จะใช้น้ำเสียงที่หนักแน่น คำที่แสดงถึงความรัก เศร้าโศก ก็จะใช้น้ำเสียงที่อ่อนหวาน นุ่มนวล เป็นต้น เพื่อให้ได้ความหมายและอารมณ์ที่ถูกต้อง

---

[๕๙] ประสาท ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นาย ประสาท ทองอร่าม," บันทึกเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

* คู่ห้า คือ ระยะห่างของลูกฆ้องหรือลูกระนาดที่นับลงมาจากเสียงโน้ต เร ห้าเสียงคือ เร โด ที ลา ซอล ซึ่งจะตรงกับตัวโน้ตเสียง ซอล.

[๖๐] เรื่องเดียวกัน.

๔.๔.๔.๒ การแบ่งวรรคในการพากย์-เจรจา

ในขั้นต้นผู้พากย์จะต้องเข้าใจในการแบ่งวรรคตอนของบทพากย์ให้ถูกต้อง ซึ่งผู้การแบ่งวรรคตอนบทพากย์นี้ ทำให้ผู้พากย์สามารถใช้เสียง เอื้อน และกำหนดการหายใจได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตามฉันทลักษณ์ของบทพากย์นั้นจะใช้คำประพันธ์ ๒ ชนิด คือ กาพย์ฉบัง ๑๖ และ กาพย์ยานี ๑๑ ซึ่งมีวิธีการแบ่งวรรคคำพากย์ที่แตกต่างกัน ดังนี้

๑) *กาพย์ฉบัง* ๑๖ ประกอบด้วยคำทั้งหมด ๑๖ คำ แบ่งออก ๓ วรรค วรรคแรกมี ๖ คำ วรรคที่ ๒ มี ๔ คำ และวรรคสุดท้ายมี ๖ คำ ดังนั้นการแบ่งคำพากย์เพื่อจะใส่ทำนองพากย์จะต้องแบ่งคำทั้ง ๑๖ คำออกเป็นช่วงๆ ช่วงละ ๒ คำ ดังนี้วิธีการพากย์ทำนองเดียวกันทั้งหมด เช่นบทพากย์เมืองที่จะใช้พากย์ครั้งนี้เป็นคำประพันธ์ประเภท กาพย์ฉบัง ซึ่งตามลักษณะการประพันธ์

บัดนั้น ทศเศียรสุริวงศ์ เสด็จสำราญองค์
เหนืออาสน์อันผ่องไพบูลย์

แบ่งวรรคได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๒๒ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖

บัด นั้น	ท ศ เศียร	สุริ วงศ์	----------	เสด็จ สำ	ราญ องค์
๑ ๒	๓ ๔	๕ ๖	----------	๑ ๒	๓ ๔
เ ห นื อ อาสน์	อัน ผ่อง	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	ไพ บูลย์		
๑ ๒	๓ ๔	----------	๕ ๖		

๒) *กาพย์ยานี* ๑๑ คำประพันธ์ชนิดนี้ ใน ๑ บท มี ๔ วรรค ๑ บาท แบ่งเป็น ๒ วรรค วรรคหน้า ๕ คำ วรรคหลัง ๖ คำ เมื่อรวมคำทั้งหมดใน ๑ บาทแล้วจะมีคำทั้งสิ้น ๑๑ คำ และเมื่อรวมจำนวนคำทั้งหมดใน ๑ บท จะมี ๒๒ คำ ซึ่งมีจำนวนมากกว่ากาพย์ฉบัง ๑๖ ดังนั้นจึงมีการแบ่งวรรคคำในการพากย์ที่แตกต่าง และเพื่อให้ถูกต้องตามทำนองพากย์ มีวิธีการแบ่งวรรคคำพากย์ดังนี้

ปางองค์พระทรงครุฑ ปิ่นมกุฎอยุธยา
เสด็จออก ณ พลับพลา พร้อมพระลักษณ์ผู้ภักดี

แบ่งวรรคได้ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๒๓ การแบ่งวรรคตอนของคำพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑

ปาง องค์	พระ ทรง ครุฑ	--------	ปิ่น ม กุฎ	อยุ- ธ ยา	
๑ ๒	๓ ๔ ๕	--------	๑ ๒ ๓	๔ ๕ ๖	
เสด็จ ออก	ณ พลับ พลา	-------	พร้อม พระ ลักษณ์	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	ผู้ ภัก ดี
๑ ๒	๓ ๔ ๕	-------	๑ ๒ ๓	----------	๔ ๕ ๖

๔.๔.๔.๓ การเอื้อนและการหายใจ

การเอื้อน คือ การเปล่งเสียงที่ไม่มีความหมายแต่เป็นทำนอง มีจุดประสงค์เพื่อให้การพากย์-เจรจาหรือร้อง มีกระบวนการครบถ้วน สำหรับผู้พากย์นั้นจะใช้วิธีการเอื้อนจะมีการใช้เสียง *“อือ ฮือ เออ เฮอ เงอ เงย เอิง เอย”* พร้อมทั้งใส่ทำนองให้สอดประสานกันพร้อมทั้งสัมพันธ์กันเช่นเดียวกับการเอื้อนในการขับร้องเพลง

ในเบื้องต้นของการฝึกหัดนั้น ผู้ที่ฝึกหัดพากย์ต้องพยามเอื้อนหรือฝึกเปล่งเสียงหรือออกเสียง “เออ อือ เอย เงย” ให้ได้ เพื่อใช้เป็นทำนองพื้นฐานของการพากย์ หากผู้ฝึกหัดพากย์นั้นไม่สามารถเอื้อนได้ตามทำนอง ครูผู้สอนจำเป็นต้องหาวิธีในการฝึกหัดให้กับผู้ฝึกหัดสามารถ

เอื้อนได้ สำหรับผู้วิจัยนั้น ใช้วิธีการไล่เสียงตามสระเป็นแนวเทียบ เพื่อให้ผู้ฝึกหัดเข้าใจง่ายและสามารถฝึกหัดได้อย่างรวดเร็ว ดังจะขอยกตัวอย่างประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้ประสบมาดังนี้

เมื่อครั้งที่ได้ร่วมเป็นผู้ฝึกซ้อมละครแนวดึกดำบรรพ์เรื่อง *"นางเสือง"* ของ สมภพ จันทรประภา ที่จัดแสดงเมื่อวันที่ ๑๗ – ๒๗ มกราคม พ.ศ. ๒๕๕๖ ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย แสดงโดยคณะละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์ ในการแสดงละครครั้งนั้น ปอ - ทฤษฎี สหะวงษ์ รับบทเป็น พ่อขุนบางกลางท่าว และ อาจารย์ลักษณ์ เรขานิเทศ แสดงเป็นพราหมณ์ปุโรหิต ในบทแสดงมีบทพากย์ที่นักแสดงทั้งสองท่านต้องพากย์ ผู้วิจัยในฐานะเป็นคนพากย์-เจรจาโขน จึงฝึกซ้อมให้กับนักแสดงทั้งสอง ซึ่งไม่เคยพากย์โขนหรือรู้เรื่องพากย์โขนมาก่อนเลย ผู้วิจัยจึงเริ่มสอนด้วยการให้หัดพากย์ทีละคำ ด้วยคำพากย์รถในการแสดงโขน ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ บทที่ว่า

"เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแวววาม
สว่างกระจ่างพร่างพราย"

สามารถแสดงเป็นตารางเพื่อให้เห็นลักษณะการเว้นวรรคคำ และรูปแบบการพากย์ได้ดังนี้

ตารางที่ ๒๔ การแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนของคำพากย์ตามแบบแผนปกติ

เสด็จทรง	รถทรง	สงคราม	แสงแก้ว	แวววาม	สว่าง	กระจ่าง	**เออ เฮ้อ เอ่อ เอย**	พร่างพราย

จากตารางที่แสดงให้เห็นว่า ในการฝึกหัดพากย์ทีละคำไปตามเนื้อความของนักแสดงทั้งสองท่าน สามารถพากย์ได้ แต่เมื่อมาถึงคำเอื้อน *"เออ เฮ้อ เอ่อ เอย"* และคำเอื้อนคำว่า "เอย" คำสุดท้ายต้องลากเสียงให้ยาว นักแสดงทั้งสองท่านไม่สามารถทำได้ อาจเนื่องจากทั้งสองไม่เคยมีพื้นฐานทางของการขับร้องเพลงไทย หรือพื้นฐานการเอื้อนในการอ่านคำประพันธ์มาก่อน ทำให้เสียงเอื้อนเพี้ยนทุกครั้งที่ฝึกในช่วงต้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงคิดว่า หากลองใช้การผันเสียงวรรณยุกต์ตามทำนองของการเอื้อนก่อน แล้วจึงมาหัดเอื้อนน่าจะเป็นผลมากกว่า จึงให้ทั้งสองท่านหัดผันเสียงวรรณยุกต์ที่ว่า "กา ก๊า ก่า กา" แทน ดังวิธีฝึกหัดในตารางที่นำเสนอข้างล่าง

ตารางที่ ๒๕ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๑

เสด็จทรง	รถทรง	สงคราม	แสงแก้ว	แววงาม	สว่าง	กระจ่าง	**กา ก๊า ก่า กา...**	พร่างพราย

หลังจากทำการฝึกหัดตามแบบของผู้วิจัยแล้ว นักแสดงทั้งสองสามารถทำได้พอสมควร จึงได้ทำการฝึกหัดขั้นต่อไปโดยเปลี่ยนจากการผันเสียงวรรณยุกต์คำว่า “กา” เป็นการใส่ทำนองเสียงดนตรี คือการใช้เสียง “นอย” เป็นการฝึก ดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๒๖ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๒

เสด็จทรง	รถทรง	สงคราม	แสงแก้ว	แววงาม	สว่าง	กระจ่าง	**นอย น้อย หน่อย นอย...**	พร่างพราย

เมื่อฝึกหัดตามแบบของผู้วิจัยดังกล่าวจนได้แล้ว ผู้วิจัยจึงให้นักแสดงทั้งสองหัดพากย์โดยใช้ “เอื้อน” ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๒๗ การฝึกหัดแบ่งวรรคตอนและการเอื้อนคำพากย์แบบที่ ๓

เสด็จทรง	รถทรง	สงคราม	แสงแก้ว	แววงาม	สว่าง	กระจ่าง	**เออ เฮ้อ เอ่อ เอย**	พร่างพราย

สำหรับในการฝึกหัดต่อไปด้วยการฝึกซ้ำเพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญ จนสามารถพากย์ได้พอประมาณ เมื่อนักแสดงทั้งสองเอื้อนทำนองได้แล้วผู้วิจัยก็เริ่มใส่รายละเอียดในเสียงเอื้อนที่ไม่ยากเกิน เพื่อให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

ในกรณีที่ผู้ที่จะเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนบางคนไม่สามารถเอื้อนได้เลย หลังจากที่ฝึกตามวิธีที่ผู้วิจัยกล่าวมาแล้วนั้น ก็ย่อมจะไม่สามารถพากย์โขนได้ เนื่องจากทำนองเอื้อนดังกล่าวเป็นทำนองพื้นฐานที่ใช้พากย์ หากผู้พากย์ไม่สามารถเอื้อนได้การพากย์ชมดง หรือพากย์โอ้ที่ต้องใช้เสียงเอื้อนแบบนักร้อง เพื่อให้เข้ากับเสียงของดนตรีก็ย่อมจะทำไม่ได้ด้วยเช่นกัน ฉะนั้นจะเห็นได้ว่าการเอื้อนมีความสำคัญต่อการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากการเอื้อนที่ได้กล่าวมาแล้วอีกสิงหนึ่งที่มีความสัมพันธ์กับการเอื้อนและสำคัญกับการพากย์โขนคือ *“การหายใจ”* ซึ่งมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการพากย์-เจรจาโขน กล่าวคือการหายใจจะช่วยแบ่งวรรคตอนของการพากย์-เจรจา ด้วยการเว้นจังหวะการหายใจซึ่งจะทำให้คน

พากย์-เจรจาไม่เหนื่อยในการขณะที่พากย์และเจรจา หากผู้พากย์-เจรจาแบ่งวรรคตอนและหายใจไม่ถูกต้องตามจังหวะแล้ว อาจทำให้ผู้ชมดูและ/หรือผู้ฟังจะเกิดความรู้สึกเหนื่อยตามไปด้วย ดังที่ประสาท ทองอร่ามเคยสอนผู้วิจัยว่า *"เวลาเจรจาต้องเจรจาให้หมดคำจึงจะหายใจถึงแม้จะเหนื่อยหน่อยแต่ก็เกิดอรรถรสและความไพเราะเสนาะหูแก่ผู้ชมด้วย"* เช่น บทเจรจามีว่า "สมเด็จพระรามราชาอิกสวากุวงษ์ทรงสดับคดี ว่าพหลพลโยธีนั้นพร้อมพรั่งดังพระบรรหาร สมเด็จพระอวตารให้ชื่นชมสมพระทัย จึงตรัสชวนพระลักษณ์ศรีอนุชารีบคลาไคลลุกจากอาสน์ กรายพระกรยุรยาตรมายังห้องสรง สำอางค์ทรงเครื่องเรืองระยับ พระหัตถ์ขวาพระรามจับพระแสงศร น้ององค์พระสี่กรก็กระชับมั่นพระขรรค์ชัย ทั้งสองกษัตริย์เสด็จไปยังที่ประชุมพลโยธา ครั้นได้ฤกษ์ก็ยกไปยังสนามยุทธนา" ซึ่งบทเจรจานี้ ถ้าคนพากย์แบ่งวรรคตอนและการหายใจไม่ถูกแล้ว ทั้งคนดูและคนพากย์ก็จะเกิดความเหนื่อยเป็นแน่ ดังที่ผู้วิจัยจะแยกให้เห็นถึงวิธีการที่แบ่งการหายใจไม่ถูกและวิธีการที่ถูกดังนี้

ตารางที่ ๒๘ เปรียบเทียบระหว่างการเว้นการหายใจที่ไม่ไพเราะกับการเว้นการหายใจที่ไพเราะ

การเว้นการหายใจที่ไม่ไพเราะ	**การเว้นการหายใจที่ไพเราะ**
สมเด็จ/พระราม/ราชา/อิกสวา/กุวงษ์/ทรง/สดับคดี/ว่าพหล/พลโยธี/นั้น/พร้อมพรั่ง/ดัง/พระบรรหาร/สมเด็จ/พระอวตาร/ให้ชื่นชม/สม/พระทัย/จึงตรัสชวน/พระลักษณ์/ศรีอนุชา/รีบคลาไคล/ลุกจากอาสน์ กราย/พระกร/ยุรยาตร/มา/ยังห้องสรง/ สำอาง/องค์/ทรงเครื่อง/เรืองระยับ/พระหัตถ์ขวา/พระรามจับ/พระแสงศร/น้ององค์/พระสี่กร/ก็/กระชับมั่น/พระขรรค์ชัย/ทั้งสอง/กษัตริย์/เสด็จไป/ยังที่/ประชุม/พลโยธา / ครั้น/ได้ฤกษ์/ก็ยกไป/ยัง/สนามยุทธนา	สมเด็จพระรามราชาอิกสวากุวงษ์/ทรงสดับคดี/ว่าพหลพลโยธีนั้นพร้อมพรั่งดัง/พระบรรหาร/สมเด็จพระอวตารให้ชื่นชม/สมพระทัย / จึงตรัสชวนพระลักษณ์ศรีอนุชารีบคลาไคล/ลุกจากอาสน์ / กรายพระกรยุรยาตรมา/ยังห้องสรง / สำอางค์ทรงเครื่อง/เรืองระยับ / พระหัตถ์ขวาพระรามจับ/พระแสงศร / น้ององค์พระสี่กรก็กระชับมั่น/พระขรรค์ชัย / ทั้งสองกษัตริย์เสด็จไปยังที่ประชุม/พลโยธา / ครั้นได้ฤกษ์ก็ยกไปยังสนาม/ยุทธนา

จากตารางเปรียบเทียบข้างต้น แสดงให้เห็นว่า ตารางทางด้านซ้ายนั้น ผู้พากย์-เจรจาหยุดการหายใจเป็นระยะๆ และถี่ๆ ทำให้ไม่มีความสละสลวยราบรื่น กล่าวคือ เมื่อเจรจาหนึ่งวรรคหายใจหนึ่งครั้ง ซึ่งเป็นการเจรจาที่ไม่ถูกต้องตามแบบแผนทั้งยังสร้างอารมณ์ให้คนดูเกิดความเหนื่อยตามการเว้นจังหวะหายใจของผู้พากย์-เจรจาอีกด้วย ในทางตรงกันข้ามตารางทางด้านขวา

แสดงให้เห็นว่า การเว้นช่วงการหายใจจะอยู่ในช่วงก่อนสามคำสุดท้ายของแต่ละวรรค ทำให้การเจรจาได้ใจความมีความระรื่นหู และผู้พากย์ก็ไม่เหนื่อย ทั้งยังทำให้การแสดงราบรื่นถูกใจผู้ชมได้อีกด้วย ทั้งนี้ย่อมจะเกิดจากการฝึกฝนการหายใจเข้าออกและการผ่อนลมหายใจในการพากย์-เจรจาอย่างสม่ำเสมอ

ดังนั้นแล้วหากผู้พากย์-เจรจาเว้นจังหวะการหายใจให้ถูกต้องดังที่ประสาทองอร่ามกล่าวไว้ ฉะนั้นการเจรจาทุกบททุกตอนก็จะมีความระรื่นหูสละสลวยและได้ใจความเป็นอย่างมาก

๔.๔.๔.๔ การใช้เสียงพากย์ให้สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ของบทพากย์และเจรจา

นอกจากรู้วิธีการออกเสียงอันประกอบด้วยการเอื้อนและการหายใจที่ดีแล้ว ผู้ที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้ จำเป็นต้องมีการออกเสียงของตนเองให้สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ที่ใช้เป็นบทในการเล่นโขนด้วย กล่าวคือ ผู้พากย์-เจรจาจะต้องรู้จักการทอดเสียงและทอดจังหวะในการพากย์-เจรจาให้สอดคล้องกับผู้แสดงที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้นด้วย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงโขนและผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตามบท เหมือนกับให้ตัวโขนเหล่านั้นกำลังพูดอยู่จริงๆ เป็นต้นว่า ในการเจรจาโขนนั้น บทเจรจาเป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว มีทั้งที่ใช้เป็นบทบรรยายและบทที่ใช้พูดโต้ตอบกัน เมื่อผู้พากย์-เจรจา จะเจรจาให้ตัวโขนในบทบรรยายก็จำเป็นจะต้องออกเสียงแบบทำนองเสนาะให้สอดคล้องกับฉันทลักษณ์ที่ใช้ คือ แบบการอ่านทำนองเสนาะประเภทร่ายยาว แต่ลงเสียงหนักกว่าปกติ และเมื่อถึงบทที่ตัวโขนพูดโต้ตอบกัน ผู้พากย์-เจรจาก็จะต้องออกเสียงเหมือนตัวโขนพูดจริงๆด้วยการสอดใส่อารมณ์ของตัวโขนที่เกิดอารมณ์ ต่างๆ ทั้ง รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ เหมือนกับตัวโขนเหล่านั้นกำลังเกิดภาวะอารมณ์แบบนั้นจริงๆ ซึ่งกลวิธีเหล่านี้ ผู้วิจัยจะขอเสนอโดยละเอียดในหัวข้อถัดไป

๔.๕ หน้าที่ของคนพากย์และเจรจา

เป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า คนพากย์-เจรจาโขนนั้นทำหน้าที่พูดแทนตัวโขน เพื่อให้ตัวโขนแสดงออกทั้งอากัปกิริยา อารมณ์ และคำพูด ในการที่จะสื่อความหมายให้กับผู้ชมเกิดความเข้าใจว่าตัวโขนกำลังทำอะไร นึกคิดอย่างไร แสดงที่ท่าอะไร ตลอดจนการสนทนาโต้ตอบกัน ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของผู้พากย์-เจรจาโขน นอกจากนี้แล้วผู้พากย์-เจรจาโขนยังมีหน้าที่อีกหลายหน้าที่ อาทิ บอกบท บอกเพลงหน้าพาทย์ กำกับเวที จัดทำบทที่ใช้แสดง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดต่างๆ ดังต่อไปนี้

๔.๕.๑ พากย์-เจรจาโขน

การแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก ผู้พากย์-เจรจาโขนจึงมีหน้าที่สื่ออารมณ์แทนตัวโขน เพื่อให้คนดูเกิดความสนุกสนานและเข้าใจในบทบาทกิริยาอาการของตัวโขนตลอดจนเนื้อเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ ซึ่งผู้พากย์-เจรจาจะเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง และท่วงทำนองที่เปลงออกมานั้นต้องได้รับการปรุงแต่งเพื่อให้เกิดความไพเราะถูกต้องตามหลักของการพากย์-เจรจา ทั้งยังต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับตัวแสดง ที่สามารถสื่อของอารมณ์ต่างๆที่ตัวแสดงๆออกมาแทนผู้แสดงและบทบาทที่แสดงในขณะนั้น ดังนั้นแล้วผู้พากย์-เจรจาต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถสื่ออารมณ์แทนตัวโขนด้วยการพากย์-เจรจาได้เป็นอย่างดี

การแสดงโขนในแต่ละครั้งนั้นจะต้องใช้ผู้พากย์-เจรจาโขน ๒ คนขึ้นไป ทั้งนี้เนื่องจากต้องการให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันในขณะที่ตัวโขน ๒ ตัวเจรจาโต้ตอบกัน ซึ่งเสียงที่แตกต่างนั้นสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวโขนตัวไหนพูด

ในปัจจุบันการแสดงโขนหนึ่งคืนใช้เวลาแสดงครั้งละประมาณ ๔ – ๕ ชั่วโมง และนิยมแสดงครั้งละหลายตอน ใช้ผู้พากย์-เจรจาเพียง ๒ คน อาจทำให้ผู้พากย์-เจรจาโขนเหนื่อยได้ จึงสามารถใช้ผู้พากย์-เจรจามากกว่า ๒ คนได้ เป็นต้นว่า ใช้ผู้พากย์-เจรจา ๔ คน ในการพากย์-เจรจา ซึ่งเรียกว่า *“หนึ่งสำรับ”* ผู้พากย์-เจรจาจะช่วยกันพากย์-เจรจาแทนตัวโขนที่มีมากมายหลายตัว ทั้งนี้เพื่อต้องการให้ผู้ชมได้แยกแยะออกว่าเป็นเสียงตัวโขนตัวใดเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจไม่สับสนในการชมนั่นเอง

๔.๕.๒ บอกเพลงหน้าพาทย์

นอกจากผู้พากย์-เจรจาโขนที่ต้องทำหน้าที่พูดแทนตัวโขนอันเป็นหน้าที่สำคัญแล้ว ผู้พากย์-เจรจาโขน ยังต้องมีความรู้ในด้านเพลงหน้าพาทย์ต่างๆที่จะใช้ประกอบในการแสดงอีกด้วย

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน หรือกิริยาสมมติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น[๖๑] เช่น เดิน นั่ง กิน นอน หรือ แสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิ รัก โกรธ โศกเศร้า ดีใจ เป็นต้น การแสดงอารมณ์ หรือกิริยาต่างๆ

[๖๑] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๕๒.

ของตัวโขนนั้นจะใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลง และมีการใช้ที่เป็นแบบแผนเฉพาะในการบรรเลงประกอบ ดังนั้นผู้พากย์-เจรจาจึงจำเป็นที่จะต้องรู้ระเบียบวิธีใช้เพลงหน้าพาทย์ให้เหมาะสมกับสถานการณ์และกิริยาของตัวโขนที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนที่ใช้ประจำได้แก่ เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาไปมา ประกอบการต่อสู้ ประกอบการตรวจพลยกทัพ และประกอบกิริยาอาการต่างๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้*

๑) *หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการเดินทาง* อันได้แก่ เพลงเสมอต่างๆ เช่น เสมอธรรมดา เสมอมาร เสมอเถร เสมอสามลา ชุบ ต้นเข้าม่าน ปลายเข้าม่าน เชิด แผละ โล้ บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก กลม เหาะ โคมเวียน รุกร้น เสมอข้ามสมุทร กลองโยน พญาเดิน เป็นต้น

๒) หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการตรวจพล จัดทัพ เช่น กราวนอก กราวใน ปฐม เป็นต้น

๓) หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการ แปลงกาย ประกอบพิธี ประสาทพร เช่น ตระนิมิต ตระสันนิบาต ตระเชิญ ตระบองกัน ชำนาญ รัว เป็นต้น

๔) หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ เช่น คุกพาทย์ รัวสามลา

๕) หน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาอาการต่างๆ เช่น

โลม - โอ้โลม โอ้โลมเพลงฉิ่ง โอ้โลมชาตรี

นั่งกิน – เช่นเหล้า เชิดฉาน เชิดนอก เชิดฉิ่ง ศรทะนง

โอด -โอดสองชั้น โอดเอม ทยอย

ดีใจ เยาะเย้ย-กราวรำ เป็นต้น

เพลงหน้าพาทย์ที่กล่าวมาข้างต้นนี้เป็นตัวอย่างที่ใช้ประกอบการแสดงโขนโดยทั่วๆ ไป อย่างไรก็ตามผู้พากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องรู้ว่าเพลงหน้าพาทย์ที่จะนำมาใช้นั้นมีจารีตหรือมีขนบธรรมเนียมในการใช้อย่างไร เช่น ตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์ต่ำชั้น หรือ ที่เรียกกันว่า *“ตัวโขนต่ำศักดิ์”* นั้นจะใช้เพลงหน้าพาทย์ได้เฉพาะเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปเท่านั้น ส่วนตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์สูงนั้นสามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์ทั่วไปและหน้าพาทย์ชั้นสูงได้

ทั้งนี้ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์หรือบอกเพลงหน้าพาทย์ให้ตัวโขนรำนั้น คนพากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องรอบรู้ในความหมายของเพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงเป็นอย่างดี เพื่อที่จะได้เรียก

* อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมใน ภาคผนวก ค.

เพลงหน้าพาทย์ได้อย่างถูกต้อง เป็นต้นว่า ทศกัณฐ์จะออกจากท้องพระโรงไปจัดทัพเพื่อเตรียมยกไปทำศึกกับพระรามนั้น คนพากย์-เจรจรจา ก็จะต้องเจรจาบททศกัณฐ์ก่อนว่า

ทศกัณฐ์ *-ได้ทรงฟังว่าโยธานั้นพร้อมพรั่งคั่งคับแล้ว ดีพระทัยดุจดังได้แก้วสารพัดนึก พลางกระชับจับศรศึกลุกจากอาสน์ กรายพระกรยุรยาตรมายังที่ประชุมพลโยธา ครั้นได้ฤกษ์ก็ยกไปยังสนามยุทธนา ฯ บัดนั้น ฯ เสมอ*

จากตัวอย่างข้างต้นนี้ ซึ่งเป็นคำเจรจาด้นจากผู้วิจัย ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาโขน เรียกเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเสมอ” นั้น เป็นการเรียกเพลงหน้าพาทย์ผิดหรือไม่ เนื่องจากทศกัณฐ์เป็นยักษ์ที่มีศักดิ์สูง หากพิจารณาอย่างถี่ถ้วนแล้วก็จะพบว่า ไม่ถือว่าผิด เพราะสามารถเรียกหรือใช้เพลงเสมอได้ แต่ไม่เป็นที่นิยม ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะนิยมเรียก *“เพลงเสมอมาร”* มากกว่า เพลงเสมอ ทั้งนี้เพราะทศกัณฐ์มีศักดิ์สูงสามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ แต่หากในกรณีที่เป็นการเล่นแต่ก่อน ถ้าผู้พากย์-เจรจาบอกหน้าพาทย์ตามกรณีข้างต้น นักดนตรีจะสามารถรู้ได้ว่า จะต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ “เพลงเสมอ” หรือ “เสมอมาร”

นอกจากนี้แล้วผู้พากย์-เจรจาโขนจำเป็นจะต้องรู้ว่า การเรียกเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขนตอนหนึ่งนั้นแต่ละครั้งนั้น จะเรียกจากเพลงหน้าพาทย์ที่ต่ำเรียงขึ้นไปหาสูงเสมอ หากมีตัวโขนที่ต่างลำดับชั้นกันและแสดงกริยาเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น ตอนศึกสามทัพ เมื่อมูลพลัมน้องชายของสหัสเดชะผู้เป็นอุปราชเมืองปางตาลขึ้นเฝ้าท้าวสหัสเดชะเพื่อแจ้งข่าวว่า ทศกัณฐ์ให้ไปช่วยรบ ผู้พากย์-เจรจาต้องรู้ว่า ในการแสดงตอนนี้ต้องใช้เพลงเสมอหลายเพลงจึงจำเป็นต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอจากต่ำขึ้นไปหาสูง คือ เรียก *“เพลงเสมอธรรมดา”* หลังจากเข้าเฝ้าและกราบทูลราชประสงค์แล้ว ท้าวสหัสเดชะขอไปช่วยรบด้วยจึงสั่งให้เสนายักษ์จัดกองทัพ ดังบทที่ว่า

สหัสเดชะ - *ฮะเฮ้ยเหวยกาลจักรอสุรีอย่างได้ช้า เร่งไปกะเกณฑ์พลอสุราเป็นทัพใหญ่ กูกับพระน้องรักจะยกไปเมืองลงกา เร่งไปจัดสรรให้ทันเวลาในบัดนี้*

กาลจักร - *ขอเดชะพระจอมอสุรีผู้เป็นใหญ่ อันพหลพลไกรในปางตาล นั้นพร้อมพรั่งดั่งพระบรรหารแล้วละพระเจ้าข้า*

สหัสเดชะ - *แจ้งว่าพหลพลโยธาพรั่งพร้อมแล้ว ในพระทัยให้ผ่องแผ้วเป็นที่สุด พระจอมอสุริน ปิ่นมกุฎกรุงปางตาล ตรัสชวนนุชาชาญร่วมชีวา เสด็จยุรยาตรามายังที่ประชุมพลโยธี บัดนี้เสมอมาร*

- ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอมาร-

การเรียกเพลงหน้าพาทย์ครั้งที่สองที่จะต้องใช้เพลงเสมอเหมือนที่ใช้เรียกหลังจากที่มูลพลัมรับราชโอการของทศกัณฐ์มาแจ้งแก่สหัสเดชะ ซึ่งผู้พากย์-เจรจาต้องรู้ว่า เมื่อครั้งแรกเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอธรรมดาแล้ว ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์ครั้งที่สองนี้ ต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์ที่สูงขึ้นไปอีกเพื่อไม่ให้ซ้ำกันจึงต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์ *"เสมอมาร"* เป็นต้น

หลังจากที่กองทัพเมืองปางตาลมาถึงกรุงลงกาเรียบร้อยแล้ว ทศกัณฐ์ได้เชิญเข้าเมืองเพื่อแจ้งข่าวเพื่อออกไปรบกับพระราม ทุกครั้งจะต้องมีการจัดทัพครั้งนี้ก็เช่นกันเมื่อสามกษัตริย์เตรียมตัวไปจัดทัพก็จะต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอที่สูงขึ้นไปอีกดังบทที่ว่า

สหัสเดชะ - *ได้ทรงฟังว่าโยธาพรั่งพร้อมแล้ว ในพระทัยให้ผ่องแผ้วเป็นที่สุด พระจอมอสุริน ปิ่นมกุฎกรุงปางตาล ตรัสชวนนุชาชาญร่วมชีวา และทศกัณฐ์เจ้าลงกามหานคร เสด็จบทจรมายังที่ประชุมพลโยธา ครั้นได้ฤกษ์ก็ยกไปยังสนามยุทธนา บัดนั้นเสมอสามลา*

-ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอสามลา-

จะเห็นได้ว่า ผู้พากย์-เจรจาโขนจะเรียกเพลง *"เสมอสามลา"* มาใช้ในการเดินทางไปจัดทัพของกษัตริย์ทั้งสาม เพลงหน้าพาทย์เพลงนี้จะมีลำดับชั้นที่สูงกว่าสองเพลงแรก ซึ่งการเรียกเพลงหน้าพาทย์ทั้งหลายเหล่านี้ผู้พากย์-เจรจาจะต้องมีความรู้และเรียงลำดับศักดิ์สูงต่ำได้อย่างถูกต้อง เพื่อป้องกันการผิดพลาด

นอกจากนี้ยังมีวิธีการบอกเพลงหน้าพาทย์อีกแบบหนึ่ง คือ ผู้พากย์และเจรจาโขนจะร้อยคำสัมผัสของชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่จะเรียกนั้นให้รับสัมผัสกับคำเจรจาโขนอย่างลงตัว ดังที่ ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า *การเรียกเพลงหน้าพาทย์นี้ มีวิธีการเรียกหน้าพาทย์อีกแบบหนึ่งซึ่งชื่อเพลงหน้าพาทย์จะสัมผัสคล้องจองกับคำเจรจาโขน และนักดนตรีที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ก็จะทราบทันทีว่าจะต้องบรรเลงเพลงอะไรในกรณีเช่นนี้ คนพากย์จะบอกชื่อเพลงหน้าพาทย์เปลี่ยนไม่ได้ เช่น ตอน*

พระรามและพระลักษณ์จะเสด็จไปยังที่ประชุมพลนั้น คนพากย์ก็จะพากย์ตอนท้ายก่อนจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ว่า "ทั้งสองพระองค์ผู้ทรงชัยเสด็จไคลคลา ไปยังที่ประชุมพลโยธาชาญราวี ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงบาทสกุณีแล้วกราวนอก" [๖๒] หรือในวรรคสุดท้ายอาจจะเปลี่ยนเป็น "*ไปยังที่ประชุมพหลพลกระบี่ เหล่าดุริยางคดนตรีก็บรรเลง เป็นลำนำทำนองเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี แล้วกราวนอก*" หรือตัวอย่างเช่น

ทศกัณฐ์ - *ดูราพระน้องรักร่วมชีวัน อันพหลพลขันธ์นั้นพร้อมแล้ว พี่ขออวยชัยให้น้องแก้วจงแคล้วคลาด ยามยุทธนาอย่าประมาทอาจเสียที ขอให้โพธิสวัสดีมีโชคชัย*

กุมภกรรณ - *กุมภกรรณน้อมประณตไหว้กราบถวายบังคมลา เสด็จไคลคลามายังที่ประชุมพลโยธาหาร ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงเสมอมารแล้วกราวใน*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร กราวใน-

ซึ่งจะเห็นได้ว่า ผู้พากย์-เจรจาตั้งใจร้อยคำสัมผัสกับชื่อเพลงหน้าพาทย์ สิ่งนี้แสดงปรีชาญาณทางด้านภาษาของคนพากย์-เจรจาได้อีกวิธีหนึ่ง

นอกจากผู้พากย์-เจรจาจะต้องบอกหน้าพาทย์เพื่อให้ตัวโขนได้รำอย่างถูกต้องแล้ว ความสำคัญอีกประการหนึ่งซึ่งคนพากย์-เจรจาจำเป็นจะต้องมีอยู่ในตัวเองคือการรู้จักเรียกเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะตัว กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาจะต้องรู้ว่า ตัวโขนใดใช้เพลงใดในการเดินทาง ทั้งทางบก ทางอากาศ ทางน้ำ หรือ การต่อสู้ติดตามของตัวโขน ที่เป็นมนุษย์กับมนุษย์ ใช้เพลงอะไร มนุษย์กับสัตว์ใช้เพลงอะไร อาทิ เพลงหน้าพาทย์กลม ในการแสดงโขนนั้นจะใช้กับพระนารายณ์เสมอ หรือเพลงโล้ ก็ใช้กับการเดินทางทางน้ำ หรือ เพลงเชิดฉานก็ใช้ในตอนที่พระรามกำลังติดตามกวางทอง หรือ หนุมานกำลังจับนางเบญกายก็ใช้เพลง เชิดนอก เป็นต้น หากผู้พากย์-เจรจาโขนบอกเพลงหน้าพาทย์ผิดจะทำให้การแสดงมีความผิดพลาดผู้แสดงหรือตัวโขนอาจจะรำไม่ได้อันจะทำให้การแสดงตอนนั้นเกิดความเสียหายได้

---

[๖๒] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "การผิดพลาดในนาฏกรรม" ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ ป.ช. ,ป.ม. ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฎกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ ๓๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๘**, พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์, ๒๕๔๘), หน้า ๒๐๙.

ข้อสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้พากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึง คือ ต้องคำนึงถึงผู้แสดงด้วยว่า สามารถรำเพลงหน้าพาทย์เหล่านั้นได้หรือไม่ เพราะถ้าบอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์ออกไปแล้วคนแสดงไม่สามารถรำได้ก็จะทำให้ผู้แสดงนั้นเกิดความอับอายและการแสดงไม่ราบรื่นได้

กล่าวโดนสรุปได้ว่า ผู้พากย์-เจรจาโขน จำเป็นต้องมีความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนเป็นอย่างดี ทั้งในเรื่องวิธีใช้ ลำดับชั้นของเพลงหน้าพาทย์ และความเหมาะสมกับเหตุการณ์ในขณะนั้น โดยมีวิธีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ ๒วิธี ได้แก่

วิธีที่๑ คือ บอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์โดยตรง กล่าวคือ เมื่อคนพากย์-เจรจาได้เจรจาจนจบบทแล้วจึงเรียกเพลงหน้าพาทย์

วิธีที่๒ คือ บอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์ด้วยการพากย์-เจรจารับสัมผัสในคำเจรจานั้นๆเลย

๔.๕.๓ บอกบท

ในการแสดงโขนตั้งแต่สมัยโบราณมาจะมีแต่การพากย์และเจรจาเพียงเท่านั้น ทั้งโขนกลางแปลง โขนนั่งราว โขนหน้าจอ แต่เมื่อเกิดโขนโรงในขึ้น จึงได้มีการนำเพลงร้องอย่างละครมาบรรจุเข้าไว้ในการแสดงโขนด้วย ทั้งนี้เพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับคนดูนั่นเอง

เพลงที่นำมาใช้ร้องให้ตัวโขนรำนั้นจะมีอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวทั้งสิ้น ไม่นิยมนำเพลงอัตราสามชั้นมาใช้แสดงโขน อาจจะเป็นด้วยเพลงในอัตราจังหวะสามชั้นนั้นช้ามากไม่กระชับฉับไว จึงนิยมนำเพลงสองชั้นและชั้นเดียวที่นำมาใช้ให้ตัวโขนรำ ในการแสดงโขนแต่ละตอนเพลงลำต่างๆเหล่านั้น จะมีเนื้อหาแตกต่างกันไปตามเรื่องราวในแต่ละตอน ซึ่งแต่เดิมการแสดงโขนหน้าจอในสมัยโบราณไม่มีบทในการแสดง เพราะคนพากย์-เจรจาใช้วิธีด้นสดในการพากย์-เจรจา ดังนั้น คนพากย์-เจรจาจึงจำเป็นที่จะต้องคิดเนื้อเพลงร้องที่จะนำมาใช้ดำเนินเรื่องได้เป็นอย่างดี และรู้จักเพลงร้องที่จะใช้ในการแสดงโขนหน้าจอ เพื่อทำการบอกบทให้กับนักร้องร้องและให้ตัวโขนรำนั้น ถือเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง เพราะหากผู้พากย์-เจรจาบอกบทไม่ถูกต้องตามหลักการ เป็นต้นว่าอักขระวิธี การแบ่งคำ หรือการเว้นวรรคตอนแล้ว การแสดงอาจจะไม่ราบรื่นได้

การบอกบทเพื่อให้นักร้องได้ร้องและส่งให้คนเล่นได้รำนั้นคนพากย์-เจรจา จำเป็นจะต้องรู้ถึงหลักวิธีที่จะทำการบอกบทด้วย กล่าวคือ มิใช่ว่านึกอยากจะบอกอย่างไรก็บอกไป ไม่ได้คำนึงถึงนักร้องจะร้องได้หรือคนรำจะรำได้ไหม จะต้องบอกช่วงเวลาไหน มีจังหวะอย่างไรที่จะบอกบท เพื่อให้ทั้งนักร้องและคนรำสามารถได้ยินอย่างชัดเจน โดยผู้พากย์-เจรจาจะต้องบอกบทก่อนที่ผู้

ร้องจะร้องในวรรคต่อไป ไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป และไม่ควรเว้นช่องของการบอกให้ผิดจังหวะวรรคตอน ถ้าเมื่อใดคนพากย์-เจรจาแบ่งวรรคตอนไม่ถูกแล้ว ความหมายของความเหล่านั้นก็จะเปลี่ยนไปด้วย ซึ่งบางครั้งการแบ่งวรรคตอนอาจจะผิดกับรูปแบบฉันทลักษณ์บ้างแต่เมื่อบอกบทออกไปแล้วทำให้ความหมายนั้นดีขึ้น

การบอกบทนั้นมีทั้งที่บอกบทร้องล้วนๆซึ่งได้แก่ บทร้องเพลง รื้อร่าย หรือเพลงร่าย และบอกบทร้องชนิดที่มีปี่พาทย์รับอันได้แก่เพลงร้องอัตราสองชั้นทั่วไป อาทิ สร้อยเพลง แขกมอญโยนดาบ เป็นต้น การบอกบทที่ดีควรจะบอกในขณะที่นักร้องกำลังเอื้อนอยู่ เพื่อจะได้ไม่ทับกับคำร้องที่นักร้องร้องอยู่ในขณะนั้น และเป็นการดีที่นักร้องจะได้รู้เนื้อร้องในท่อนต่อไป โดยไม่เกิดความสับสนเพราะสามารถได้ยินอย่างชัดเจน

ประการต่อมาถ้าคนพากย์-เจรจาสามารถร้องเพลงเหล่านั้นได้ด้วยก็จะเป็นการที่ดีมาก เพราะจะได้รู้ว่าเพลงแต่ละเพลงมีจังหวะทำนองว่าสั้นยาวอย่างไร เพลงเหล่านั้นมีกี่ท่อนเพลง จะได้บอกได้ถูกต้องตรงจังหวะอันเป็นผลดีต่อนักร้องและผู้แสดงด้วย ในปัจจุบันนี้มีการจัดทำบทขึ้นสำหรับใช้แสดง ผู้พากย์-เจรจาโขนจึงไม่มีหน้าที่ในการบอกบทให้กับผู้แสดงและนักร้องในขณะแสดงอย่างแต่ก่อน

๔.๕.๔ ควบคุมการแสดง

คนพากย์-เจรจานั้น นอกจากจะทำหน้าที่บรรยายและพูดแทนตัวโขนบอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนบอกบทให้นักร้องร้องและให้ผู้แสดงรำแล้ว ยังจะต้องทำหน้าที่อีกอย่างหนึ่งเพื่อเป็นการขับเคลื่อนให้การแสดงโขนดำเนินเรื่องไปได้ด้วยดี หน้าที่นั่นคือ *“การควบคุมการแสดง”* ทั้งนี้เพราะคนพากย์-เจรจานั้นเป็นผู้ดำเนินเรื่อง จึงจำเป็นต้องรู้เรื่องราวที่แสดงในแต่ละตอนเป็นอย่างดี สามารถ เพิ่ม ลด ตัด ทอน การแสดงในแต่ละตอนได้เมื่อต้องการเวลาที่สมควร กล่าวคือ รู้ว่าตัวละครใดจะต้องเข้า-ออกจะเคลื่อนที่ไปอย่างไร จะบริหารเวลาอย่างไร จึงจะพอเหมาะพอควรกับการแสดงในตอนนั้นๆ ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง ในช่วงท้ายนั้น หากเป็นการแสดงที่เต็มรูปแบบ เมื่อทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีนามว่า *สุธรรม* เข้าไปหานางสีดาจะต้องเริ่มจากทศกัณฐ์ทำบทตามคำเจรจาแล้วจึงรำหน้าพาทย์เพลงตระบองกัน จากนั้นจึงแปลงกายเป็นฤาษี ร้องเพลงสามเส้า รำเพลงหน้าพาทย์เสมอเถร เพลงฉิ่ง เข้าไปหานางสีดา เจรจาตามบท ฤาษีโกรธเข้าจับนางสีดาด้วยเพลงหน้าพาทย์ ท้ายรัวปลูกต้นไม้และเพลงเชิด จนจับได้พาเข้าเวที ดังบทที่ยกตัวอย่างมานี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- พระลักษมณ์เข้าเวที -

- ทศกัณฐ์ออก -

- เจรจา -

ทศกัณฐ์ - *ทศพักตร์พงศ์พรมบรมกษัตริย์ แอบพุ่มไม้ในไพรชัฏดูเหตุการณ์ เห็นพระลักษมณ์ลนลานเข้าพนาลีให้ชื่นชมสมฤดีเป็นยิ่งนัก พลางพญายักษ์ร่ายพระมนต์จำแลงกาย*

- ปี่พาทย์ทำเพลงกระบองกัน -

- ทศกัณฐ์เข้าเวที -

- ฤษีทศกัณฐ์ออก -

- ร้องเพลงสามเส้า -

กลายเป็น โยคี ชีป่า ครองผ้า แพรวเพริศ เฉิดฉาย
ทรงธุหร่ำ ประคำ พรรณราย เยื้องกราย ไปบรรณ ศาลา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอเถร, เพลงฉิ่ง -

(ฤษีทศกัณฐ์เข้าไปหานาง นางสีดาลงจากเตียงมานิมนต์)

(ฤษีทศกัณฐ์ขึ้นนั่งเตียง)

- เจรจา -

ฤษีทศกัณฐ์ - *ดูกรสีดาทรามวัย เจ้าสิทรงโฉมลักษณ์วิไลเลิศลักขณา ไยมาอยู่กลางดงพงป่าเช่นนี้ เล่า รูปสำรวยสวยอย่างเจ้าควรจะอยู่แต่ในพระบุรี*

นางสีดา - *ขอบพระคุณพระมุนีที่เมตตา หม่อมฉันมีนามว่าสีดานาฎ สมเด็จพระรามราชเป็นสามี เดิมอยู่ยังราชธานีอโยธยา ทรงรับสัตย์พระราชบิดาออกมาบำเพ็ญพรต มีกำหนดเป็นเวลาสิบสี่ปี อันวิสัยกุลสตรีมีพงศ์เผ่า เมื่อพระรามผู้เป็นเจ้าเข้าพนาลัย หม่อมฉันจึงติดตามมาปฏิบัติรับใช้ ณ ที่นั้น อันพระชีครจะจรจรัลไปแห่งใด จงพักผ่อนให้สำราญพระทัยเถิดเพคะ*

ฤษีทศกัณฐ์ - *อ๋อ เช่นนั้นหรือจ๊ะเจ้านารี ตัวของเจ้านี้มีนามว่าสีดา แต่อาตมาคิดว่าเจ้ารามนั้นมันหมดศักดิ์ศรีมิได้สมกันกับสีดา เพราะถูกขับไล่ไสเกศาน่าอับอาย นี่แน่ะโฉมฉายฟังอาตมาว่า ทศกัณฐ์เจ้าลงกานั่นสิเจ้า ช่างคู่ควรกับยุพเยาว์เจ้ายิ่งนัก ไปเป็นมเหสีของทศพักตร์จะดีกว่า เราจะช่วยนำกัญญาไปฝากตัว*

นางสีดา - *เอ๊ะ พระนักสิทธิ์ใยคิดชั่วเช่นนี้เล่า อันพระรามผู้เป็นเจ้าสามีข้า เกียรติกระเดื่องเรืองศักดาทั่วธาตรี อย่าเอาเทียบเปรียบบอสุรีที่ชั่วช้า พระคุณเจ้าก็ถือพรตจริยารักษาศีล ไม่ควรที่จะมาประมาทหมิ่นพระอวตาร อย่าให้เสียแรงข้าถวายนมัสการพระคุณเจ้า*

ฤษีทศกัณฐ์ - *ชะ ใยอุกอาจบริภาษเราเจ้าสีดา พูดดีดีเจ้ากัญญาไม่เชื่อฟัง ก็ต้องขอใช้กำลังพาเจ้าไปเรานะหรือคือทศกัณฐ์เจ้ากรุงไกรเมืองลงกา จะพาเจ้าสีดาไปเป็นมเหสี ว่าพลางพระจอมอสุรีเข้าจู่จับนางทรามวัย แล้วลักพานางกลับไปกรุงลงกา*

- ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้ - เชิด -

(ฤษีทศกัณฐ์เข้าจับนางสีดาแล้วพานางเข้าเวที)

- จบการแสดง -

จากตัวบทจะเห็นได้ว่า ช่วงตอนท้ายของการแสดงโขนตอนนี้อาจจะต้องใช้เวลาถึง ๒๐ นาที จึงจะจบการแสดง แต่หากต้องใช้เวลาให้น้อยที่สุด สมมติว่ามีเวลาเหลือในการแสดงเพียง ๕ นาที และเพื่อจะต้องรีบจบการแสดงด้วยเหตุผลใดก็ตาม คนพากย์-เจรจาที่ทำหน้าที่ควบคุมการแสดงจะต้องสามารถปรับเปลี่ยนการแสดงให้เร็วขึ้นตามความต้องการของเจ้าของงานได้ ดังนั้น คนพากย์-เจรจา จึงต้องตัดทอนการแสดงลงให้ได้ตามเวลาที่กำหนด ในกรณีนี้กระทำได้โดยผู้พากย์-เจรจาจะบอกกับผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ ฤาษีสุธรรม และนางสีดาโดยส่งสัญญาณว่า ***"เบสิค"*** อันเป็นศัพท์ที่รู้กันว่า ผู้แสดงทั้งหมดจะต้องทำอย่างไรในการแสดงที่จะเกิดขึ้นตอนนี้ ดังนั้นผู้ที่แสดงเป็นทศกัณฐ์ เดิมจะต้องเจรจาตามบทก็ไม่ต้องเจรจา แต่เพียงตีบทว่าพระลักษณ์ตามพระรามไปแล้ว ที่จะต้องรำเพลงหน้าพาทย์ตระบองกันก็เปลี่ยนเป็นเพลงรัว เมื่อแปลงเป็นฤาษีสุธรรมออกมา แต่เดิมร้องเพลงสามเส้าตามบทแล้วรำเพลงเสมอเถรต่อด้วยเพลงฉิ่งเข้าไปหานางสีดา ก็ไม่ต้องร้องและรำเพลงหน้าพาทย์เสมอเถรเพียงแต่คนพากย์-เจรจาเรียกให้ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง แล้วฤาษีแปลงตีบทชวนนางสีดาไปลงกา นางสีดาปฏิเสธฤาษีเข้าฉุดนางสีดาเข้า ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้แล้วเชิด ฤาษีแปลงจับนางสีดาเข้าเวทีจบการแสดง

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า สามารถลดเวลาการแสดงลงไปมากทำให้ได้เวลาตามความต้องการของเจ้าของงานได้เป็นอย่างดี แต่ถึงอย่างไรในการจะตัดทอนหรือเพิ่มเวลาในการแสดงนั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องมีความเข้าใจและรู้ถึงความสามารถของผู้แสดงที่แสดงในเวลานั้นด้วย มีทักษะและประสบการณ์สูงจึงจะดำเนินเรื่องตามที่เราต้องการได้

ในสมัยก่อนนั้น คนพากย์-เจรจาถือเป็นนายโรง ดูแลทั้งหมด ซึ่งครูประพันธ์ สุคนธะชาติ บอกกับผู้วิจัยว่า *“ คนพากย์คือนายโรง คือผู้ที่ทำพิธีบูชาครู เค้าให้คนพากย์ทำ ถ้าเหมือนลิเกคนพากย์ก็เป็นคนให้เรื่อง คือดำเนินเรื่องโดยคนพากย์ ดำเนินวิธีการแสดง จะเอาตอนนี้ เอาตรงนี้ ตัดตรงนี้ ถ้าพูดถึงตรงนี้”* [๖๓] ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า ผู้พากย์-เจรจาโขน คือ “ผู้กำกับเวที” นั่นเอง

๔.๕.๕ จัดทำบทสำหรับใช้แสดง

นอกจากหน้าที่ที่กล่าวมาข้างแล้ว ผู้พากย์ยังมีหน้าที่หนึ่ง คือ *“การทำบทโขน”* หน้าที่นี้สามารถบอกถึงความสามารถของผู้พากย์-เจรจาโขนได้ว่า มีความรู้ที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนได้หรือไม่ เนื่องจากหน้าที่ที่รวบรวมหน้าที่ต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้วตอนต้นอันเป็นองค์ความรู้ที่คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมีไว้

คนพากย์พากย์-เจรจาโขนที่ดีและสมบูรณ์แบบนั้น สามารถทำบทโขนได้ เพราะ คนพากย์-เจรจาเป็นผู้ดำเนินเรื่องของการแสดง ทั้งยังควบคุมการแสดงโขน ดังเช่นที่ อำนาจ จาตุประยูร กล่าวถึงคนพากย์-เจรจาโขนต้องทำบทได้ว่า

> *“พ่อเสรี ท่านมีดำริว่า จะเป็นคนพากย์ที่ดีและสมบูรณ์แบบมันต้องแต่งบทได้ด้วย ซึ่งก็จริงและเป็นประโยชน์ต่อผม และจัดว่าน่าเป็นประโยชน์ต่อคนพากย์ทุกคนด้วย และตั้งแต่นั้นมาผมและคนพากย์ทุกคนในสมัยนั้นก็ผลัดเปลี่ยนสลับกันแต่งบทโขนที่ใช้ในการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ”*[๖๔]

เกษม ทองอร่าม กล่าวถึง คนพากย์-เจรจา ต้องทำบทได้ด้วยซึ่งเกิดจากเหตุการณ์เฉพาะหน้าที่คนพากย์-เจรจาอีกท่านหนึ่งลองภูมิความรู้ไว้ว่า *“... พากย์หน้าไฟวัดอะไรจำไม่ได้ ครูปัญญา พากย์ฤาษีแดงทศกัณฐ์ เราพากย์นางสีดา ในเนื้อหาเราเคยเล่นปัจจุบัน มันถามได้ ๒ คำหมด แต่ทศกัณฐ์ลองภูมิถามหลายอย่าง เราจน เราคิดไปไม่ได้ กับวิธีการรับคำลงท้ายของเขา นั้นล่ะครั้งนั้นเสียใจมาก แล้วก็เป็นแรงบันดาลใจให้เรามาแต่ง ที่ต้องเตรียมกลอนไว้ปกป้อง นั่นก็คือแรงบันดาลใจให้เรามาจนถึงทุกวันนี้ คือ แต่งบทได้ เพราะป้องกันไว้หมด”*[๖๕]

---

[๖๓] สัมภาษณ์ นายประพันธ์ สุคนธะชาติ, ๑๑ สิงหาคม ๒๕๕๕.

[๖๔] สัมภาษณ์ นายอำนาจ จาตุประยูร, ๒๐ กันยายน ๒๕๕๕.

[๖๕] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

จากเหตุผลของอำนาจ จาตุประยูร ที่กล่าวว่า ถ้าจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่สมบูรณ์ต้องทำบทได้ และเกษม ทองอร่าม มีแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ในการพากย์-เจรจากับครูทำให้ต้องหัดแต่งบทโขนขึ้น ในประเด็นนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า คนพากย์-เจรจาโขน จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำบทโขนได้ เนื่องจากคนพากย์-เจรจาเป็นคนให้เรื่องราวของการแสดง *"บท"* จึงถือเป็นหัวใจในการแสดง เพราะตัวบทจะมีคำบรรยายถึงวิธีการแสดงในรูปแบบต่างๆ ประกอบไปด้วยคำพากย์-เจรจา คำร้อง เพลงหน้าพาทย์ ตลอดจน คำบรรยายต่างๆที่บอกให้ตัวแสดงได้เข้าใจ เพื่อจะได้สื่อความไปยังผู้เล่นได้

ในสมัยโบราณการทำบทโขนจะเน้นในการใช้คำพากย์-เจรจาและเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ดังที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า

> *"... สำหรับสมัยก่อนนะครับ การแสดงโขนไม่มีการขับร้องเข้าทำนองดนตรีประกอบเลย บทโขนแต่งเป็นกาพย์และใช้สำหรับพากย์ ซึ่งเป็นทำนองอ่านกาพย์ซึ่งใช้สำหรับแสดงโขนโดยเฉพาะ..."*[๖๖]

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าสมัยก่อนการทำบทโขนมีเพียงคำพากย์-เจรจาและเพลงหน้าพาทย์ไม่มีบทร้อง ต่อมา เมื่อกรมศิลปากรฟื้นฟูการแสดงโขนขึ้นมาเพื่อแสดงในโรงละครศิลปากร ประมาณปีพุทธศักราช ๒๔๘๙ เป็นต้นมา จึงได้มีการจัดทำหรือสร้างบทโขนขึ้นใหม่โดยมี นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรสมัยนั้นเป็นหัวหน้าในการฟื้นฟูการแสดงโขน พร้อมด้วย นายมนตรี ตราโมท หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ นายถนอมโหมดเทศน์ เป็นผู้ทำบทขึ้น ภายหลังก็ได้มีข้าราชการกรมศิลปากรรุ่นต่อมาที่เป็นคนพากย์-เจรจาโขนได้จัดทำบทโขนเพื่อใช้แสดงต่อมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา กล่าวว่า

> *"ต่อมาได้มีการฝึกหัดข้าราชการรุ่นใหม่จำนวนหนึ่ง ได้แก่ ประพันธ์ สุคนธชาติ เสรี หวังในธรรมและปัญญา นิตยสุวรรณ ให้ร่วมงานประกอบการสร้างบทโขนด้วยโดยแบ่งกันรับผิดชอบแต่งบท ตามที่ครูผู้ใหญ่ได้*

---

[๖๖] หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมท , ๒๕๓๙ อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุดกระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์** (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๙.

แบ่งองก์ และฉากไว้ ภายหลังข้าราชการรุ่นใหม่เหล่านั้น ได้กลายเป็นบุคคลสัมคัญของการประกอบสร้างบทโขนต่อมาจนถึงปัจจุบัน"[๖๗]

ซึ่งต่อมาภายหลังท่านทั้งสามได้เป็นครูที่ได้อบรมสั่งสอนให้กับลูกศิษย์รุ่นต่อมาทำบทโขน โดยยึดหลักการและแนวทางปฏิบัติตามแบบอย่างที่ท่านได้รับสอนมาจากครูรุ่นก่อน กล่าวคือ เมื่อจะทำบทโขนแต่ละครั้งจะมีการแบ่งกันจัดทำบทโขน ดังเช่นในการแสดงโขนเนื่องในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี หรือพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอกรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ และ พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ได้มีการประชุมคนพากย์-เจรจาทั้งหมดแล้วจึงมอบหมายแบ่งตอนให้ไปจัดทำ เป็นต้น

ดังที่กล่าวมาแล้วว่า บทโขนในสมัยโบราณนั้นจะเน้นแต่คำพากย์-เจรจา ไม่มีบทร้อง เพราะบทส่วนใหญ่จะเป็นบทที่ใช้ในการแสดงโขนกลางแปลง โขนนั่งราว และโขนหน้าจอ แต่เมื่อเข้ามาสู่ยุคของโรงละครศิลปากรแล้วการทำบทโขนจะมีเพลงร้องเข้ามาเป็นส่วนประกอบด้วยเสมอ เพราะเป็นยุคที่โขนแสดงในรูปแบบโขนฉากที่รวมเอารูปแบบการแสดงโขนโรงในเข้ามาด้วย บทโขนในยุคนี้จึงมีบทร้องเข้ามาประกอบด้วยเสมอ แม้ในปัจจุบันการแสดงโขนกลางแปลงและโขนหน้าจอก็ยังต้องมีบทร้องประกอบอยู่ด้วยเสมอ

หลักในการทำบทโขนนั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องศึกษาและอ่านบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในตอนที่ผู้พากย์จัดทำบท ซึ่งในการแสดงโขนนั้นบทส่วนใหญ่จะเป็นการพากย์และเจรจาเป็นหลัก และมีบทร้องเข้ามาประกอบบ้าง ดังนั้นแล้วในการทำบทจึงต้องแปลงจากคำกลอนให้เป็นกาพย์เพื่อใช้พากย์และแปลงคำกลอนเป็นร่ายยาวเพื่อใช้ในการเจรจา บางครั้งผู้จัดทำบทต้องรักษาคำกลอนที่สำคัญๆในการที่จะนำมาใช้เป็นบทร้องด้วย

การแต่งบทโขนโดยปกติแล้ว เมื่อจะแสดงในตอนที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับศึกใดศึกหนึ่งจะมีขั้นตอนในการแต่งบทอันเป็นหลักของการแต่งบทโขน ดังที่เกษม ทองอร่ามกล่าวว่า *"ช้าปี่ ส่งเพลง รื้อร่าย และเจรจา"*[๖๘] จากคำพูดของเกษม ทองอร่ามนี้ หากคนพากย์-เจรจาที่ทำบทได้ก็จะรู้หลักว่า จะต้องเริ่มด้วยอะไรและลงท้ายด้วยอะไร

---

[๖๗] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์** (ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๑๓๕.

[๖๘] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

นอกจากจะแต่งบทร้อง พากย์ และ เจรจา แล้ว คนพากย์-เจรจาที่ทำบทจะต้องสามารถอธิบายรูปแบบวิธีการแสดง การเข้า การออก การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ โดยเขียนออกมาเป็นคำบรรยายในการทำบทแต่ละครั้งด้วย จึงจะนับได้ว่าเป็นคนทำบทโขนที่ถูกต้องดังตัวอย่าง

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -
-เสนายักษ์ เปาวนาสูรและมโหทรคลานออกนั่งตามที่-
-ทศกัณฐ์ออกนั่งเตียง-
-ท้ายเพลงสองสารัณคลานออกเฝ้า-
-ปี่พาทย์หยุด-
-เจรจา-

สองสารัณ- *สองสารัณอสุรี จึงน้อมประณตบทศรีกราบบังคมทูล ข้าแต่พระจอมอสูรปิ่นเกศา ซึ่งสมเด็จพระศรีอนุชาพระยากุมภกรรณ ยกพหลพลกุมภัณฑ์ไปยงยุทธ บัดนี้เสียทีถูกมนุษย์สังหารผลาญชีวา สิ้นชีพิตักษัยในสนามยุทธนาน่าอนาถ อีกทศทวยมาตย์ก็ย่อยยับดับชีวี ขอพระจอมอสุรีทรงทราบใต้เบื้องบาทบงส์พระทรงชัย*

- ร้องเพลงช้าปี่ -

เมื่อนั้น *ท้าวราพณาสูรเป็นใหญ่*
ได้ฟังดังจะดิ้นสิ้นใจ *ให้อาลัยในองค์พระน้องรัก*

- ร้องเพลงสร้อยเพลง -

นิจจาเอ๋ยเคยทรงสัตย์ธรรม์ *วิทยาสารพันเจ้ารู้หลัก (รับ)*
มาม้วยมอดวอดวายเสียดายนัก *พระยายักษ์โศกาอาลัย (รับ)*

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-
-ทศกัณฐ์ร้องไห้-

- ร้องเพลงรื้อร่าย -

แล้วคิดแค้นมนุษย์เป็นสุดแค้น *กูจะทำทดแทนมันให้ได้*
พลางคำรัสตรัสสั่งเสนาใน *จงเร่งไปหาอินทรชิตมา*

- เจรจา -

มโหทร- *มโหทรขุนเสนาน้อมรับพระราชบัญชา ถวายบังคมเจ้าลงกาแล้วคลานพ้น จรดลไปยังปราสาทยุพราชามิช้าที*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- ทศกัณฐ์ และเสนายักษ์เข้าโรง มโหทรเต้นหายเข้าโรง-

จากบทที่นำมาเป็นตัวอย่างข้างต้น แสดงได้ว่า การทำบทโขนนั้นจะต้องรู้ถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงนำก่อนการแสดงโขน คือ *เพลงวา* ทุกครั้ง หลังจากนั้นจึงอธิบายวิธีการหรือขั้นตอนการออกของตัวโขนตามลำดับ แล้วจึงร้องเพลงช้าปี่ ส่งเพลงด้วยเพลงสร้อยเพลง ซึ่งในการส่งเพลงร้องนั้นจำเป็นต้องให้ปี่พาทย์รับทุกคำ แล้วจึงร้องร่ายต่อด้วยเจรจา หลังจากนี้ก็ดำเนินเรื่องเรื่อยไปจะมีเพลงร้องอีกหรือไม่ก็ได้จนจบการแสดง ซึ่งบางครั้งอาจจะมองว่าการแต่งบทโขนนั้นไม่ยาก แต่แท้จริงแล้วการทำบทโขนให้ถูกต้องตามแบบแผนนับว่าเป็นเรื่องยากมาก เพราะต้องรู้ทุกอย่างกระทั่งต้องคำนวณได้ว่าในทำบทตอนหนึ่งๆ นั้นได้เวลาตามที่ต้องการหรือไม่ ตามที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนั้นเป็นขั้นตอนของการทำบทตอนใหม่ๆ ที่ยังไม่เคยมีใครทำมาก่อนเลย

๔.๖ ปรีชาญาณของผู้พากย์-เจรจาโขน

จากข้อมูลที่ได้เสนอในหัวข้อที่ผ่านมาข้างต้นนั้น ได้แก่ วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร คุณสมบัติของผู้พากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร และหน้าที่ของผู้พากย์-เจรจาโขน แสดงให้เห็นถึง “ปรีชาญาณ” ของผู้พากย์-เจรจาโขนได้หลายประเด็น ดังจะขอเสนอต่อไปนี้

๔.๖.๑ องค์ความรู้ในตัวคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร

จากคุณสมบัติของผู้พากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร และหน้าที่ของผู้พากย์-เจรจาโขนดังที่ได้เสนอข้างต้นมาแล้วนั้น แสดงให้เห็นถึงความสามารถผู้พากย์และผู้เจรจาในหลายๆด้าน เป็นต้นว่า เป็นผู้รอบรู้และเชี่ยวชาญในด้านการแสดงโขนเป็นผู้รอบรู้และเชี่ยวชาญในด้านภาษาศาสตร์ เป็นผู้รอบรู้ด้านดนตรีและด้านการขับร้องเพลงไทย เป็นผู้มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์เกี่ยวกับการแสดงโขนในด้านประพันธ์บท ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง และตัดต่อบทโขน รวมถึงการรูปแบบการแสดงโขนอีกด้วย ด้วยความรอบรู้ของผู้พากย์และเจรจาโขนที่มี

นั้น ยังแสดงให้เห็นได้ว่า ผู้พากย์และเจรจาโขนเป็นผู้ที่ทำหน้าที่สำคัญในการสร้างความเพลิดเพลินทั้งยังเป็นผู้สร้างอรรถรสให้กับผู้ชม

นอกจากนี้แล้วผู้พากย์และเจรจาโขนยังเป็นผู้ที่คอยสนับสนุนการแสดงของตัวโขนด้วย อาทิ การเรียกเพลงหน้าพาทย์ต้องสอดคล้องกับบทมือของตัวโขนเพื่อให้ตัวโขนได้อวดฝีมือ หรือการพากย์และ/หรือเจรจาโดยใส่อารมณ์เพื่อเสริมให้การแสดโขนเกิดความสนุกสนานยิ่งขึ้น และสามารถเจรจากวนมุขรับส่งกับตัวตลกเพื่อให้เกิดความขบขันสนุกสนาน สิ่งต่างๆเหล่านี้คือสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงทักษะความสามารถของที่เกิดขึ้นจากการฝึกฝนและประสบการณ์ผู้พากย์และเจรจาได้มีมา ทำให้เห็นถึงความเป็นผู้ที่มีความสามารถในศาสตร์แขนงอื่นๆด้วย ไม่เฉพาะด้านการพากย์และเจรจาเพียงอย่างเดียว

๔.๖.๒ กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้

จากข้อมูลเรื่องคุณสมบัติของผู้พากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร และหน้าที่ของผู้พากย์-เจรจาโขนดังที่ได้เสนอมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ระหว่างครูกับลูกศิษย์ กล่าวคือ ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการพากย์และการเจรจาโขนของกรมศิลปากรนั้น ครูจะเป็นผู้พิจารณาและประเมินคุณสมบัติของผู้เรียน ทั้งมีการทดสอบและปรับแก้การการออกเสียง การอ่านคำ และแนะนำกลวิธีและเทคนิคต่างๆให้แก่ผู้เรียน โดยการใช้วิธีการ “ต่อปาก” ซึ่งเป็นวิธีที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดความจดจำและมีความแม่นยำในการออกเสียง ทั้งยังทำให้ผู้เรียนกล้าที่จะเปล่งเสียงและออกเสียงให้เป็นไปตามทำนองที่ถูกต้อง ดังนั้นแล้วแสดงให้เห็นสิ่งสำคัญที่ปรากฏในกระบวนการถ่ายทอดนี้ คือ ๑. องค์ความรู้พื้นฐาน ๒. ขั้นตอนการถ่ายทอดของครูสู่ลูกศิษย์ และ ๓. การถ่ายทอดความรู้จากประสบการณ์ ดังจะเสนอรายละเอียดต่อไปนี้

๑) องค์ความรู้พื้นฐาน

เนื่องจากวิธีการที่ใช้ในการถ่ายทอดของครู คือ “การต่อปาก” ดังนั้นแล้ว จะเห็นได้ว่าครูผู้สอนย่อมคัดเลือกวิธีการที่สามารถจะทำให้ผู้เรียนสามารถออกเสียงได้เบื้องต้น และเป็นพื้นฐานที่ถูกต้องแม่นยำ ยกตัวอย่างเช่น การออกเสียง “เอ่อ เออ เอย” ในการพากย์เดินทำนอง หรือการเอื้อนเสียง “เออ เอ่อ เอย” ในท่อนที่ “ลงโอ้” ในทำนองพากย์โอ้ จะพบว่า การให้ผู้เรียนเอื้อนเสียงเป็นระดับเสียง ๓ เสียงดังกล่าวนั้น เป็นการสอนให้ผู้เรียนทราบถึงทำนองในเบื้องต้นว่าเป็นอย่างไร และทำให้ผู้เรียนเกิดความจดจำทำนองพื้นฐานได้อย่างแม่นยำ ประกอบกับการฝึกฝนซ้ำๆจนเกิดทักษะ

นอกจากนี้แล้วยังจะพบได้ว่า “บทครู” ที่ครูนำมาถ่ายทอด ใช้ฝึกหัดแก่ผู้เรียนนั้น เป็นวิธีที่ทำให้ผู้เรียนมี “แบบรูป” (Pattern) ในการจดจำ เช่นเดียวกับครูที่ใช้บทครูเป็นแบบในการจดจำ วิธีการนี้แสดงให้เห็นว่า ครูผู้ถ่ายทอดได้เลือกบทที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการพากย์ได้ ส่งผลทำให้ผู้เรียนได้รับ “ต้นแบบ” ที่ดีด้วย

๒) ขั้นตอนการถ่ายทอดของครูสู่ลูกศิษย์

สำหรับกระบวนการถ่ายทอดการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนั้นครูจะถ่ายทอดหรือสอนให้ลูกศิษย์เริ่มต้นด้วยบันทึกคำพากย์ด้วยลายมือลงในสมุดของตนเอง โดยครูเป็นผู้บอกให้ผู้เรียนหรือศิษย์บันทึกเป็นบทพากย์ไหว้ครู คือ “บทพากย์สามตระ” เหตุที่ครูให้ศิษย์จดบันทึกบทพากย์เองนั้นเพื่อต้องการให้ศิษย์จดจำคำพากย์ได้ เพราะว่าหากเราจะจำบทพากย์-เจรจาได้แม่นยำก็ต้องบันทึกด้วยลายมือของเราเอง จากนั้นก็อ่านคำพากย์เพื่อจะดูการแบ่งวรรคตอนว่าแบ่งถูกหรือไม่ ต่อจากนั้นครูจึงพากย์ให้ศิษย์ฟัง และให้ศิษย์ฝึกหัดพากย์ตามครู โดยครูคอยแก้ไขข้อบกพร่อง เช่น การแบ่งวรรคตอน การเอื้อน การทอดเสียง การลงเสียงหนักเบา

เมื่อศิษย์ฝึกหัดพากย์สามตระได้จนคล่องแล้ว ซึ่งอาจใช้เวลาเป็นเดือนเป็นปีหรือหลายปี เพราะการเรียนพากย์ต้องใช้เวลาพอสมควร และเมื่อพากย์บทไหว้ครูอันเป็น *“บทบรรทัดฐาน”* ได้แล้ว ในการพากย์ชนิดอื่นๆ อาทิ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด ศิษย์ก็จะสามารถพากย์ได้โดยปริยาย เพราะใช้ทำนองพากย์เดียวกัน ต่อจากนั้นจึงหัดพากย์โอ้และพากย์ชมดงตามลำดับ ซึ่งการพากย์ทั้งสองชนิดนี้มีความแตกต่างกับพากย์ชนิดอื่นๆคือ มีทำนองของเพลงเข้ามาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งต้องใช้เวลาในการฝึกหัดและฝึกฝนพอสมควร เพราะว่าถ้าจะพากย์โอ้และพากชมดงได้ต้องฟังเสียงปี่พาทย์ให้เป็น เพื่อให้เสียงพากย์กับเสียงดนตรีสอดประสานกันอย่างกลมกลืน

ต่อจากนั้นจึงจะมาถึงกระบวนการถ่ายทอดการเจรจา ซึ่งการเจรจานั้นครูก็จะใช้วิธีเดียวกันกับการพากย์ คือครูเจรจาให้ฟังแล้วจึงให้ศิษย์ว่าตาม ซึ่งวิธีการฝึกแบบว่าตามนี้ เรียกว่า *“ต่อปาก”* อันเป็นวิธีการที่คล้ายกับการเรียนปี่พาทย์ที่เรียกว่า “ต่อมือ” คือ วิธีการที่ครูสอนให้พากย์และเจรจาทีละคำ ทีละประโยคจนศิษย์เกิดความชำนาญจนสามารถพากย์-เจรจาเองได้ จนเกิดความชำนาญจนผู้ที่เรียนสามารถพากย์-เจรจาโขนในงานแสดงได้

๓) การถ่ายทอดความรู้จากประสบการณ์

จะเห็นได้ว่า ทั้งองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นในตัวของครูผู้ถ่ายทอด และขั้นตอนการถ่ายทอดส่วนหนึ่งต่างเกิดขึ้นจากการสั่งสมประสบการณ์ของครูผู้พากย์ แล้วนำมาประยุกต์ใช้ในการถ่ายทอด อาทิ การพากย์หรือการเจรจาให้พอดีกับช่วงการหายใจ ทำให้ผู้ฟังเกิดความรื่นหู ฟังสบายไม่ติดขัด ทั้งยังก่อให้เกิดอารมณ์ร่วมในการชมแสดงด้วย หรือยกตัวอย่างเช่น การหาวิธีการในการสอนการเอื้อนในการพากย์เดินทำนอง เมื่อครั้งที่ผู้วิจัยไปสอนนักแสดงในละครเวที เรื่อง นางเสือง ด้วยการใช้การผันเสียงวรรณยุกต์เป็นแบบในการสอนการเอื้อนเสียงเบื้องต้น จะเห็นได้ว่า ประสบการณ์ที่สั่งสมของครูนั้น ครูสามารถใช้ประสบการณ์ที่ตนมี นำมาปรับและประยุกต์ใช้หรือนำมาเป็นตัวอย่างให้ผู้เรียนได้เปรียบเทียบและเห็นเชิงประจักษ์ วิธีการดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นว่าผู้เรียนจะสามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น และมีการเรียนรู้ไวขึ้นด้วย

จากประเด็นต่างๆที่กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรนั้น เป็นผู้มีความรอบรู้และมีความสามารถในศาสตร์แขนงอื่นๆ ทั้งยังเป็นผู้ที่รักษาขนบวิธีการพากย์-เจรจาที่มีมาแต่เดิม ในทางตรงกันข้ามก็ยังเป็นผู้คิดริเริ่มสร้างสรรค์รูปแบบการพากย์และการเจรจาให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกรมศิลปากรอีกด้วย ยกตัวอย่างได้จาก การใช้นักร้องพากย์ทำนองโอ้ หรือ การให้ผู้พากย์-เจรจามีบทบาทในการแสดงด้วยการเจรจาแบบกวนมุข เป็นต้น ด้วยการกระทำดังกล่าวนี้ ส่งผลทำให้เกิดอัตลักษณ์ที่เฉพาะตัวของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ทั้งนี้แล้วยังส่งผลให้เกิดแบบแผนในการพากย์และการเจรจาที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ของกรมศิลปากรอีกด้วย

ด้วยปรีชาญาณเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง ผู้พากย์ กับ ผู้พากย์ ผู้พากย์ กับ นักแสดง ผู้พากย์ กับ นักดนตรี ที่ต้องมีความเข้าใจซึ่งกันและกัน และประการสำคัญ คือ สร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม กับ นักแสดง และการแสดงโดยผ่านการพากย์-เจรจา ที่มีชั้นเชิงทางด้านวาทศิลป์ ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ซึ่งคือความสำเร็จของการแสดงโขน ฉะนั้น อาจกล่าวได้ว่า คนพากย์-เจรจาโขน คือ บุคคลที่สำคัญที่อยู่เบื้องหลังในการแสดงโขนที่สร้างความสมบูรณ์ของนาฏกรรมโขนก็ว่าได้

สรุปได้ว่า ในการแสดงโขนต้องมีผู้พากย์-เจรจาดำเนินเรื่อง จากหลักฐานที่สืบค้นได้พบว่า สามารถแบ่งผู้พากย์-เจรจาโขนออกเป็น ๕ ยุค ดังนี้

ยุคก่อนกรมมหรสพ

ไม่ปรากฏนามผู้พากย์-เจรจาโขน

ยุคกรมมหรสพ

๑.หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)

๒.หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน)

๓.นายเพ็ญ ปัญญาพล

ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูโขน

๑.นายถนอม โหมดเทศน์

๒.นายประพันธ์ สุคนธะชาติ

๓.นายเสรี หวังในธรรม

๔.นายเจริญ เวชเกษม

๕.นายปัญญา นิตยสุวรรณ

๖.นายสมบัติ แก้วสุจริต

ยุคปรับปรุงโขน

๑.นายสุรพล ชาตะยาภา

๒.นายประสาท ทองอร่าม

๓.นายศิริพงษ์ อัฏตะวัชระ

๔.นายเฉลิมชัย โกมลผลิน

๕.นายเกษม ทองอร่าม

ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

๑.นายไตรภพ สุนทรหุต

๒.นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ

๓.นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

๔.นายทรงพล ตาดเงิน

๕.นายอำนาจ จาตุประยูร

๖.นายจรัญ พูลลาภ

๗.เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม
๘.นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์
๙.นายสุธีร์ ชุ่มชื่น
๑๐.นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์

จากรายนามผู้พากย์-เจรจาโขนข้างต้นแสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของคนพากย์-เจรจาของกรมศิลปากร ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงลำดับชั้นและการถ่ายทอดของผู้พากย์-เจรจาจากยุคกรมมหรสพถึงกรมศิลปากรปัจจุบัน ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่าการที่คนผู้หนึ่งที่คิดจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่สมบูรณ์ได้นั้นจะต้องเพียบพร้อมไปด้วยคุณสมบัติต่างๆ กล่าวคือ ต้องเป็นผู้ที่มีกระแสเสียงดีที่ดัง กังวาน แจ่มใส ไม่แหบพร่าสั่นเครือ ต้องออกเสียงชัดเจน ชนิดที่เรียกว่าชัดถ้อยชัดคำ ทั้งต้องทำสุ่มเสียงให้เหมาะกับตัวโขนและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ของตัวโขนแต่ละตัวในแต่ละตอน ซึ่งการทำสุ้มเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนแต่ละตัวในเวลาแสดงนั้น เพื่อที่จะสื่อความหมายให้ผู้ดูเข้าใจและเกิดความสนุกสนานในการชม เพราะผู้พากย์-เจรจาสามารถที่จะบอกได้ว่าตัวโขนทำอะไร นึกคิดอะไร แสดงทีท่าอะไร โดยการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง ท่วงทำนองที่เปล่งออกมานั้นจะได้รับการปรุงแต่งเพื่อให้ถูกต้องไพเราะ และมีความเหมาะสมกับกับตัวโขนในแง่ของอารมณ์ที่บ่งบอกออกมาทางน้ำเสียงของคนพากย์-เจรจา ทั้งนี้ยังต้องเป็นผู้ชาย เพราะผู้ชายมีกระแสเสียงที่ดังกังวาน

นอกจากนี้ยังต้องมีความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์เป็นอย่างดี จำเป็นต้องรู้ทุกอย่างไม่ว่าเนื้อเรื่องแต่ละตอน ข้อมูลที่สำคัญของตัวละคร รวมทั้งตัวละครนั้นมีบทบาทในแต่ละตอนอย่างไร

คนพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้นั้นจะต้องมีใจรักเป็นทุนเดิม ทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีสมาธิและมีปฏิภาณไหวพริบในการแก้ปัญหาที่เกิดในขณะแสดงหรือก่อนการแสดง

คนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นต้องรู้หลักภาษาศาสตร์เป็นอย่างดี กล่าวคือ ถ้าจะคิดจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนแล้วต้องมีความรู้แตกฉานในภาษาไทยเป็นอย่างดีทั้ง อักขระวิธี วจีวิพากย์ วากยสัมพันธ์ ฉันทลักษณ์ และยังต้องมี “คลังคำ” จำนวนมาก เพื่อใช้ในการพากย์-เจรจาด้วย

สำหรับในด้านการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนนั้นก็จะเริ่มจากการฝากตัวเป็นศิษย์ก่อนแล้วจึงหัดพากย์ ส่วนใหญ่แล้วจะเริ่มจากการฝึกพากย์ก่อนทั้งสิ้น อาจเพราะบทที่ใช้ในการฝึก คือ บทไหว้ครูที่ใช้ในการพากย์ และเพื่อแสดงความคารวะต่อครูบาอาจารย์ผู้ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแขนงนี้ให้ ต่อจากนั้นก็จะฝึกการออกเสียง การเอื้อน การหายใจ

สำหรับการฝึกหัดการพากย์-เจรจาภายในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น จะสอนตามหลักสูตรขั้นพื้นฐานของสาขาคีตศิลป์ไทยรายวิชา พากย์ เจรจา เสภา ทำนองเสนาะ โดยมีวิธีฝึกตามขั้นตอนแรกคือ บันทึกบทครูต่อให้ครั้งละบทหรือที่เรียกว่าวิธี *"ต่อปาก"* เริ่มต้นด้วยฝึกพากย์ไหว้ครู คือ บทพากย์สามตระ จนสามารถพากย์บทอื่นได้หมดทั้ง การฝึกการเจรจาก็เช่นเดียวกัน ผู้ฝึกจะต้องฝึกจนเกิดความชำนาญจนสามารถออกยืนพากย์ได้

คนพากย์-เจรจาโขนนั้นไม่เพียงแต่มีหน้าที่ในการพากย์-เจรจาโขนอย่างเดียว ยังมีหน้าที่อื่นๆ อีก อาทิ การบอกเพลงหน้าพาทย์ บอกบทให้กับนักร้องและตัวแสดงรำ ทำหน้าที่ควบคุมการแสดงโขนในแต่ละตอน ซึ่งเปรียบเสมือนกับ ผู้กำกับเวที และสุดท้าย คนพากย์-เจรจาโขนจะต้องทำบทที่ใช้จัดแสดงได้ ซึ่งถือว่าเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่สมบูรณ์แบบตามแบบฉบับของกรมศิลปากร

วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร คุณสมบัติของผู้พากย์-เจรจาโขน การฝึกหัดการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร และหน้าที่ของผู้พากย์-เจรจาโขน ตามที่ได้เสนอข้างต้น ยังแสดงให้เห็นถึง *"ปรีชาญาณของผู้พากย์-เจรจาโขน"* ที่เกิดขึ้นจากการฝึกหัด จากการถ่ายทอดความรู้ และที่เกิดจากประสบการณ์ตรงของผู้พากย์-เจรจาโขนเอง ด้วยทักษะต่างๆ ที่เกิดขึ้นนี้แสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นในตัวของผู้พากย์-เจรจาโขน และยังแสดงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่เกิดขึ้น อันได้แก่ ๑. องค์ความรู้พื้นฐาน ๒. ขั้นตอนการถ่ายทอดของครูสู่ลูกศิษย์ และ ๓. การถ่ายทอดความรู้จากประสบการณ์อีกด้วย นอกจากนี้แล้วยังแสดงให้เห็นถึงแบบแผนของการถ่ายทอดการพากย์-เจรจาโขน ดังที่จะเสนอรายละเอียดในบทถัดไป

บทที่ ๕

การพากย์ – เจรจาโขน

ในบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยกล่าวถึงคุณสมบัติของผู้พากย์-เจรจาโขน อาทิ ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องเป็นผู้ชาย มีกระแสเสียงที่ไพเราะ มีความรู้รามเกียรติ์เป็นอย่างดี ตลอดจนต้องรอบรู้ทางภาษาศาสตร์ ทั้งอักขระวิธี ฉันทลักษณ์ ราชาศัพท์ รวมทั้งคำที่เป็นไวพจน์กันเพื่อนำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน เป็นต้น นอกจากนี้แล้วผู้พากย์-เจรจาโขน ยังมีหน้าที่พากย์และเจรจาแทนตัวโขน เรียกเพลงหน้าพาทย์ บอกบท กำกับเวที และประพันธ์บทโขน เป็นอาทิ สำหรับในบทนี้ ผู้วิจัยขอเสนอข้อมูลเกี่ยวกับการพากย์ – เจรจาโขน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๕.๑ แบบแผนการพากย์-เจรจาโขนในแต่ละยุคสมัย

๕.๑.๑ ยุคก่อนกรมมหรสพ

๕.๑.๑.๑ แบบแผนการพากย์โขนยุคก่อนกรมมหรสพ

จากการสืบค้นในเอกสารชั้นต้นไม่พบเอกสารที่กล่าวถึงแบบแผนและกลวิธีในการพากย์โขนอยู่เลย มีแต่บทพากย์ที่บันทึกไว้ในสมุดไท และบทพากย์ที่หอพระสมุดวชิรญาณรวบรวมพิมพ์เผยแพร่เป็นหนังสือเรื่อง *"ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์"* เท่านั้น ซึ่ง *"เป็นบทสำหรับพากย์หนังหรือหนังใหญ่"*[๑] ทั้งสิ้น ส่วนบทพากย์โขนนั้น *"สันนิษฐานว่าจะตัดเอาจากคำพากย์หนัง เอามาใช้ในการเล่นโขนอันมีกระบวนรำเต้นเป็นตัวหลัก บทพากย์เป็นแต่อุปกรณ์เครื่องประกอบกับตรงกันข้ามกับการเล่นหนัง ซึ่งการพากย์เป็นหลัก ตัวหนังเป็นแต่อุปกรณ์เครื่องประกอบ"* [๒] ก็อาจอนุมานได้ว่าบทพากย์โขนในชั้นต้นก็คือบทพากย์หนัง และหากสันนิษฐานถึงแบบแผนของการพากย์โขนจากบทพากย์ที่มีนั้นก็สันนิษฐานได้ว่าการพากย์โขนมีลักษณะเช่นเดียวกับการพากย์หนังใหญ่ แต่ทั้งนี้ก็มิได้เป็นข้อสันนิษฐานที่ชัดเจน

---

[๑] บุญเตือน ศรีวรพจน์, "อธิบายประชุมคำพากย์รามเกียรติ์" ใน **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๑.

[๒] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "คำนำ" ใน **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค ๑**: หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี พิมพ์ช่วยในงานยืนชิงช้า นายพลโท พระยากลาโหมราชเสนา (เล็ก ปาณิกบุตร์) ปลัดทูลฉลองกระทรวงกลาโหม เป็นพระยายืนชิงช้า เมื่อปีมะโรง พ.ศ. ๒๔๗๑ (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๗๑), หน้า ฅ.

ยกตัวอย่างเช่น บทพากย์หนังที่นำมาใช้เป็นบทโขนประกอบการแสดงโขน ก็อาจอนุมานได้ว่า ในการพากย์โขนก็คงต้องมีแบบแผนในการพากย์เช่นเดียวกับการพากย์หนัง เป็นต้นว่าการปรับใช้บทพากย์ที่ใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่มาเป็นบทพากย์ที่ใช้เล่นโขน ซึ่งอนุมานว่าก็คงมีวิธีการและแบบแผนของการพากย์เช่นเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น การใช้บทพากย์รามเกียรติ์ ตอน นางลอย ทั้งที่เป็นสำนวนเก่าในสมุดไทยดำ “บทพากย์นางลอย” พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๒ ที่ *“ทรงนำเอาบทตอน ‘นางลอย’ ของเก่า มาทรงพระราชนิพนธ์แปลงใหม่ พริ้งขึ้นกว่าเดิม”*[๓] และ “บทโขน ชุด นางลอย กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่” จัดทำขึ้นเพื่อใช้ประกอบการแสดงโขน ณ โรงละคอนศิลปากร ในคราที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้มีส่วนในการปรับปรุงบทโขน ดังนี้

รามเกียรติ์ (คำเจรจา) สมุดไทยดำ

๏ พระเสด็จจากสุวรรณราชพลับพลา ประจวบจวนเวลา อะรุณแจ้งแสงพล ***ดาวเดือนเลื่อนลับ แสงทองระยับพระเวหล จวนแจ้งพระสุริยน เธอเยี่ยมยอตยุคุณทร สมเดชพระหะริวงษ พุทพงที่ภากร เสด็จสรงสาคร กับองค์พระลักษอนุชา เสนาพฤกฑามาต ตามพระบาทเสด็จคลา เกือบใกล่จะถึงษาขะเรษ ที่ท้าวเธอสรงชล พระเลือบเลงชะลาสิน ในวารินฉะเลวน เหนรูบอสุรกล มากลายแกล่งเปนษีรดา ผะหวาวิงประหวันจิตร์ ไม่ทันคิจก็โสกา พระกอตแก้วขะนิฐา ฤๅดีดินลงแดยัน ฯ โอฎ ฯ ๏ พระช้อนเกษขึ้นไล่ตก พิศภักแล้วรับขวัน ยิ้งคิจยิ้งกระสัน ให้โสกเส่ราในวินยา*** *... ทึก ๆ สะท้อนจิตร์ พระนึ่งนึกสะนิจดวง ฤๅไทยจะสูนทรวง สวรณคตณะคาไลย ฯ โอฎ ฯ*[๔]

บทพากย์นางลอย พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒

๏๛ ดาวเดือนเลื่อนลับ แสงทองระยับโพยมหน
จวบจวนพระสุริยน จะเยี่ยมยอดยุคนธร

---

[๓] ธนิต อยู่โพธิ์, “เล่าเรื่องหนังสือเรื่องรามเกียรติ์” ใน **วรรณกรรมสมัยธนบุรี เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๓๒), หน้า ๑๑๓.

[๔] **รามเกียรติ์ (คำเจรจา) สมุดไทยดำ เล่มที่ ๓**, ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๑ มัดที่ ๑๑๕, หน้า ๔-๕.

⊙ สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
⊙ เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
⊙ พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเปนสีดา
⊙ ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน ฯ

ฯ โอด ฯ

⊙ พระช้อนเกศขึ้นวางตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งคิดยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าในวิญญา
⊙ พิศพื้นศิโร โรตม์ พระองค์โอษฐ์แลนัยนา
กรแก้มพระกัณฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียว[๕]

บทโขน ชุด นางลอย กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่

-เบญกายแปลงลอยมา-

-แล้วลงลา-

พากย์

สมเด็จพระหริวงศ์ ราชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษมณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา - คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
จึงเห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา

---

[๕] "พากย์นางลอย พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ ๒" ใน **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๒๗.

ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นอยู่แดยัน

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-[๖]

๕.๑.๑.๒ แบบแผนการเจรจาโขนยุคก่อนกรมมหรสพ

สำหรับแบบแผนของการเจรจาในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น หากพิเคราะห์จากเอกสารชั้นต้นสามารถสันนิษฐานแบบแผนการเจรจา ๒ รูปแบบดังนี้

๑) *เจรจาต้น* หากพิจารณาจากบทพากย์แล้วก็จะพบว่า ในบทพากย์มีคำว่า *"ฯ เจรจา ฯ"* กำกับอยู่ แต่ไม่มีการบันทึกคำเจรจาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ทั้งนี้เนื่องจากคำเจรจานั้นเกิดจากเชาว์ปัญญาของผู้พากย์ และยังใช้เป็นวิธีการหนึ่งในการประลองภูมิระหว่างคนพากย์-เจรจาโขนอีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น

๏ ครั้นรุ่งแสงสุริโยโอภา พุ่งพ้นพระเวหา
คิรีราชยุคันธร
๏ สมเด็จพระหริวงศ์ทรงษร ฤทธิเลื่องฤาขจร
สะท้อนทั้งไตรโลกา
๏ เสด็จออกนั่งหน้าพลับพลา พร้อมด้วยเสนา
ศิโรตมก้มกราบกราน
๏ พิเภกสุครีพหนุมาร นอบน้อมทูลสาร
สดับคดีโดยถวิน
๏ ยังมิทันพระหน่อนฤบดินทร์ ตรัสตอบกระบินทร์
ได้ยินสำเนียงเกรียงไกร
๏ ปัฐพีนีรนาทหวาดไหว ดังพลับพลาไชย
จะพลิกจะคว่ำทำลาย

---

[๖] กรมศิลปากร, **บทโขน**: กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๗. (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๗), หน้า ๖๖.

๏ เพียงอสนีบาตฟาดสาย สมเด็จพระนารายณ์
จึงถามพิเภกทันใด ฯ

ฯ เจรจาฯ [๗]

นอกจากนี้แล้วยังมี “เจรจาติดจำอวด” หรือ “เจรจาแบบกวนมุข” ที่แทรกอยู่ในคำเจรจาที่มีการบันทึกไว้เป็นกระทู้อีกด้วย เพราะการเจรจาดังกล่าว มีลักษณะของเจรจาโต้ตอบด้วยการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการรับส่งมุขตลกระหว่างคนพากย์-เจรจาโขนด้วยกัน หรือระหว่างคนพากย์-เจรจาโขน กับตัวละครอื่นๆ หรือตัวตลกในฉากนั้นๆ เพื่อสร้างความสนุกสนาน ดังตัวอย่างเช่น

๏ พระจักกริตณุรักจักตรีววงษทรงสัง ได้ทรงฟังขุนกระบี่ทูลทัดทาน พระอะวะตานเหนชอบในพระไทย จึงมีพระราชบัญชาตรัษปราใสย เฮยหนุมารเองว่าฆารก็ทูกระบอป ชอปในประเพนี ซึรงคะเรอะรากสากผีกูยกให้ ถ้าเจ้ายีรดาบัลใลย ใหนเลยกูจะได้อยู่เข่นฆ่า กูก็คงจะวอตวายตายตามนางไปสู่เมืองฟ้า ตรัษพลางทางเสด็จใคลคลา จากต้นพระไทรใหญ่ หนุมารก็กลับไปยังที่ประชุมโยธาบัตนี้ ฯ เสมอ ฯ ***ติจจำอวต ฯ*** *๏ พระยาศุกครีบเสนา ได้รับสั่งสมเด็จพระณะราย ก็รีบผันผายมายังที่ประชุมโยธาบัตนี้ ฯ เสมอ ฯ*[๘]

๒) *เจรจากระทู้* จากการสืบค้นบทโขนที่เกิดขึ้นในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น พบว่า มีเอกสารทั้งที่เป็นฉบับตัวเขียนและฉบับที่มีการจัดทำขึ้นสำหรับการแสดงเป็นตอนโดยเฉพาะอย่าง “คำเจรจาโขนหลวง ตอน สุครีพถอนพระยารัง ชุด ๑” และ “คำเจรจาโขนหลวง ตอน ถวายลิง ชุด ๑” ของ พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ก็เป็นหลักฐานหนึ่งที่มีการแต่งบทเจรจาขึ้นเพื่อใช้เป็นบทเจรจากระทู้โดยเฉพาะ

๏ ครั้นถึงสนามยุทธนา จึงลงยืนยังพื้นพสุธาทันใด ชูต้นพฤกษาพระยารังใหญ่แล้วเย้ยหยัน เหวยอสุรกุมภกรรฐจงหันหน้ามาดูเอา นี่รังใหญ่ฤๅไม่เล่าให้ว่ามาพระยาอสุรีฯ

---

[๗] “พากย์ศึกมังกรกรรฐ์” ใน **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑**, หน้า ๓๙.

[๘] **รามเกียรติ์ (คำเจรจา) สมุดไทยดำ เล่มที่ ๘**, ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๑ มัดที่ ๑๑๙, หน้า ๓.

๏ กุมภกรรฐอสุรา เห็นสมหวังดังจินดาก็ดีใจ หมายชะนะกะได้ไม่มีผิด จึงว่าเหวยกระบี่ดีแต่อวดฤทธิ์ว่ามีแรงแขงขยัน แต่โง่เง่าไม่เท่าทันเทียมปัญญา กูจะจับเป็นไปไวลงกาให้ปรากฏ ว่าพลางทางโผนลงจากรถเข้ารบรับ กระทืบโถมโจมจับด้วยกำลัง พระยาสุครีพก็เพลี่ยงพลั้งด้วยแรงน้อย ต้องถอยรับฯ

๏ กุมภกรรฐแม่ทัพเห็นได้ที อสุรีรีบบุกบั่นกระชั้นชิด เข้าโหมหักเอาด้วยฤทธิไม่ละวางให้ห่างไกล กระโจมจับสุครีพหนีบรักแร้ได้ดิ้นไม่หลุด ก็ให้ลิกพหลพลยุทธคืนนคร เสียงโห่สนั่นพนาดร บัดนี้ฯ เชิดฯ[๙]

๕.๑.๒ ยุคกรมมหรสพ

๕.๑.๒.๑ แบบแผนการพากย์โขนยุคกรมมหรสพ

การพากย์โขนในยุคกรมมหรสพนี้ สันนิษฐานว่ายังคงใช้แบบแผนสืบเนื่องมาจากยุคก่อนกรมมหรสพ คือ มีลักษณะเช่นเดียวกับการพากย์หนังใหญ่ แต่ก็ยังมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบบ้างเล็กน้อย คือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯ ให้ใช้คำว่า “ชโย” แทนคำว่า “เพ้ย” ในการรับพากย์ในเฉพาะบทที่เป็นการพากย์ชมรถหรือชมกองทัพฝ่ายมนุษย์ เนื่องจาก “*เป็นคำที่มีความหมายแสดงถึงความต้องการเอาชนะศัตรูได้ดี*”[๑๐]เหตุพระราชประสงค์ดังกล่าวนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชนุภาพ ทรงอธิบายไว้ในสาส์นสมเด็จ ฉบับวันที่ ๒ กุมภาพันธ์ ๒๔๘๑ ความว่า

ครั้งถึงรัชกาลที่ ๖ เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า ทรงทราบว่าพวกแขกอินเดียที่มารับจ้างอยู่ยามในกรุงเทพฯ โดยมากเป็นชาวโกศล นับถือศาสนาอย่างพระวิษณุเวทชอบเล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ โดยถือว่าเป็นการเฉลิมเกียรติพระนารายณ์ได้บุญ ใคร่จะทอดพระเนตร จึงมีรับสั่งให้ไปชวนพวกแขก “แขกยาม” มาเล่นโขนแขก ทอดพระเนตรเนื่องในการเสด็จเฉลิมพระราชมณเฑียรที่สวน

---

[๙] พระยาศรีภูริปรีชา (กลม สาลักษณ), “คำเจรจาโขนหลวง ตอนสุครีพถอนพระยารัง ชุด ๑” ใน **นิพนธ์ของพระยาศรีภูริปรีชา :** พระยาศรีสุนทรโวหาร ญาณปรีชามาตย บรมนาถนิตยภักดี พิริยพาห พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกโท พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ผู้บิดา ณ เมรุวัดเทพสิรินทราวาส วันที่ ๑๘ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๓ (พระนคร: โรงพิมพ์ไท, ๒๔๖๓), หน้า ๑๑๒.

[๑๐] ธวัชชัย ดุสิตกุล, **“บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,”** (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๓๑๔.

จิตรลดา ... พวกแขกยามก็ปีติยินดีรวบรวมฝีกซ้อมกันมาเล่นถวายทอดพระเนตร เล่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนหนุมานเผาลงกา หม่อมฉันก็ได้ไปดูในวันนั้น สังเกตพระบวนเล่น เมื่อตัวละครเข้าไปหากัน เช่น เสนาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ เป็นต้น ออกอุทานเสียงดังเหมือนว่า "ยะโว" ก่อน แล้วจึงเจรจาทุกครั้ง

สมเด็จพระมงกุฎเกล้า ทรงสังเกตว่าคำอุทานนั้นมิใช่คำอื่น คือ "ชโย" นั่นเอง ใช้เป็นอุทานอวยพรเสียก่อนจึงพูดกันต่อไป ...[๑๑]

แต่เนื่องจาก *"ไม่มีผู้สืบทอดลักษณะการแสดงตามพระราชนิยมดังกล่าว ในสมัยหลังจึงไม่ได้มีการใช้คำว่า 'ชโย' รับคำพากย์อีก คงใช้คำว่า 'เพ้ย' ตามลักษณะการแสดงแบบดั้งเดิม"*[๑๒]

๕.๑.๒.๑ แบบแผนการเจรจาโขนยุคกรมมหรสพ

สำหรับแบบแผนการเจรจาโขนที่เกิดขึ้นในยุคกรมมหรสพนี้ สันนิษฐานว่ามีลักษณะเช่นเดียวกับยุคก่อนกรมมหรสพ คือ มีทั้งการเจรจาต้นและกระทู้ ดังจะขอยกตัวอย่างคำเจรจาทั้ง ๒ แบบ แบบแรก คือ คำเจรจาต้น สำนวนของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ คนพากย์-เจรจาโขนสมัยกรมมหรสพ และแบบที่ ๒ คือ คำเจรจาบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังต่อไปนี้

๑) *เจรจาต้น* สำนวนของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์

หนุมานชาญฉลาด จึงถวายบังคมพระนารายณ์ธิราชแล้วทูลว่าได้โปรดเกล้าฯ ข้าพระพุทธเจ้าเพิ่งมาเป็นข้าฝ่าธุลี อันองค์พระภัควดียังไม่รู้จักซึ่งพักตรา ซึ่งจะเอาพระธำมรงค์กับพระภูษาไปถวาย เห็นโฉมฉายจะทรงซักเป็นหนักหนา ด้วยของสองสิ่งนี้ตกค้างอยู่กลางป่าพนาลัย ถึงจะทูลตามพระภูวนัยรับสั่งดังนี้ องค์พระภัควดีก็คงจะสงสัย ขอพระองค์ทรงตรึกตรัยในพระปัญญา อย่าให้โฉมยงคิดสงกาเลยพระเจ้าค่ะ

---

[๑๑] พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ** (นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๒), หน้า ๒๑๐ – ๒๑๑.

[๑๒] ธวัชชัย ดุสิตกุล, **"บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,"** หน้า ๓๑๔.

สมเด็จพระจักรี ฟังขุนกระบี่ทูลกิจจา องค์พระจักราทรงดำริแต่ในพระทัย น้อยหรือหนุมานตนนี้ไซร้ช่างไวปัญญา ทรงระลึกตรึกตราแล้วตรัสไป ซึ่งท่านว่ามาครั้งนี้ไซร้เห็นควรนัก ถ้าโฉมตรูไม่รู้จักคงสงสัย แต่เรามีความหลังครั้งหนึ่งไซร้ใครไม่แจ้งการ เมื่อท้าวชนกภูบาลให้ยกศิลป์ ในบุรินทร์มิดถินลามหาสถาน เราได้แลประสบพบนงคราญที่บัญชรไชย ต่างมีจิตพิสมัยในวันนั้น ถ้าแม้นนางจอมขวัญจะซักไซร้ จงยกเอาความหลังดังเราสั่งไปทูลกิจจา ถ้าเสร็จสรรพท่านกลับมาเวลาใดเราทรงเครื่องสิ่งใดจะให้ปัน ท่านทั้งสามราจงพากันรีบคลาไคล ขอแคล้วคลาดปราศจากภัยในกลางป่า อย่าได้มีทุกข์จงสุขาเถิดหนาท่านฯ

สามพระยาพานร ต่างน้อมเศียรลงรับพรพระจักรี แล้วสามกระบี่ก็ถวายบังคมลา พากันคลานคล้อยถอยออกมาจนพ้นหน้าพระที่นั่ง พากันมุ่งไปยังที่ประชุมพลโยธา ฯ เสมอ ฯ ติดจำอวดฯ[๑๓]

๒) *เจรจากระทู้* รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ ชุด เผาลงกา บทพระราช-นิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

๏ ฝ่ายประหัสต์เสนามารก้มเกศา รับบัญชาแล้วคลานคล้อยถอยออกไป เรียกตำรวจมาสั่งให้ลงอาญา แล้วหาผ้ามาชุบน้ำมันยางให้พันหางหนุมานทหารใหญ่ ครั้งเสร็จแล้วให้เอาไฟจุดขึ้นผลาญ จึงทหารลากลิงวิ่งตระเวน เพื่อราษฎรจะได้เห็นให้ทั่วกัน ฯ

(พูดติดจำอวด.)

๏ ฝ่ายหนุมานชาญฉกรรจ์ครั้นแลเห็นว่าอัคคี ติดน้ำมันลุกดีเป็นมั่นคง จึ่งยืดองค์กำแหงแผลงฤทธา สลัดเครื่องพันธนาหลุดออกสิ้น แล้วพานรินทร์จึ่งสำแดงฤทธิรอน เป็นสี่พักตรแปดกรมหิมา ทั้งกายาก็ใหญ่เยี่ยมสีขเรศร์ สำแดงเดชเฉพาะหน้าพญามาร บัดนั้น ฯ

รัวแล้วคุกพากย์ ฯ[๑๔]

---

[๑๓] ประสาท ทองอร่าม, **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**, หน้า ๔. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๑๔] พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **รามเกียรติ์ บทร้องและบทพากย์** (พระนคร: จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย, ๒๕๐๒), หน้า ๔๗ – ๔๘.

๕.๑.๓ ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

หากพิจารณาจากประวัติความเป็นมาของคนพากย์-เจรจาโขนดังที่กล่าวมาแล้วนั้น สามารถแสดงให้เห็นถึงแบบแผนการพากย์-เจรจาโขนของยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูได้ แสดงให้เห็นว่าแบบแผนการพากย์-เจรจาโขนที่เกิดขึ้นนั้น ยังคงยึดแบบแผนการพากย์โขนที่เป็นขนบมาแต่เดิม คือ ยุคก่อนกรมมหรสพ ยุคกรมมหรสพ เนื่องจากมีหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ที่เป็นคนพากย์-เจรจาโขนจากกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ มาเป็นครูและเป็นแม่แบบในการสอนและผลิตบุคลากรของกรมศิลปากร เมื่อครั้งจัดโขนออกแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ซึ่งมีนายธนิต อยู่โพธิ์เป็นหัวหน้าในการจัดแสดง จึงอาจอนุมานได้ว่า แบบแผนการพากย์โขนที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ถ่ายทอดในยุคดังกล่าวน่าจะเป็นแบบแผนที่ได้รับการถ่ายทอดสืบเนื่องมาจากยุคกรมมหรสพด้วย

นอกจากนี้แล้ว ในยุคนี้ ยังมีครูพากย์-เจรจาโขนที่สำคัญ คือ ครูถนอม โหมดเทศน์ ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ชักชวนให้มาสอนในพากย์-เจรจาโขน ด้วยในขณะนั้นกรมศิลปากรยังขาดนักพากย์โขนเสียงดี และได้ “*ท่านหัด (พากย์) กับหมื่นพากย์ฯท่านเป็นคนเสียงดีมากจึงพากย์ตัวพระได้ดี*”[๑๕] ฉะนั้นแล้วแบบแผนการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรในยุคดังกล่าว จึงสันนิษฐานได้ว่ามีเค้ามาจากแบบแผนของกรมมหรสพ ซึ่งเป็นต้นแบบในการสืบทอดมายังยุคกรมศิลปากรปรับปรุงโขนตลอดจนถึงยุคปัจจุบัน

๕.๑.๔ ยุคกรมศิลปากรปรับปรุง

แบบแผนของการพากย์และการเจรจาโขนของกรมศิลปากรในยุคกรมศิลปากรปรับปรุงนี้ เป็นยุคที่นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้ควบคุมดูแลการสร้างและจัดแสดงโขนของกรมศิลปากร แบบแผนการพากย์และการเจรจาในยุคดังกล่าวนี้ ยึดแบบแผนที่สืบเนื่องไว้เป็นหลักพื้นฐาน แต่ได้มีการปรับปรุงการพากย์และการเจรจาให้มีความน่าสนใจ และมีลักษณะเฉพาะมากขึ้น เป็นต้นว่า การเอื้อนเสียงที่ยาวขึ้น เน้นการใส่อารมณ์ที่ทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสในการชมมากขึ้น เน้นความไพเราะของการพากย์มากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น การใช้นักร้องพากย์โอ้ในบทพากย์โอ้ เป็นต้น เน้นความสมจริงกับตัวละคร เช่น ใช้ผู้หญิงพากย์-เจรจาตัวนาง เป็นต้น นอกจากนี้แล้วยังมีการจัดทำบทโขนที่เอื้อต่อการแสดงและการพากย์-เจรจาให้กับคนพากย์-เจรจาโขน ทำให้คนพากย์-เจรจาโขนสามารถใส่ลีลาและถ่ายทอดอารมณ์เพื่อสร้างความไพเราะ และสร้างอรรถรสในการชม ดังตัวอย่างเช่น

---

[๑๕] สัมภาษณ์ ประพันธ์ สุคนธชาติ, อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

พาลี –

เหม่ ไอ้สุครีพไอ้จัญไรมึงจะฆ่าพี่ ช่างเสียทีกูเลี้ยงกูรักเป็นหนักหนา มึงแกล้งสั่งปิดคูหาเพราะใจคด ไอ้ทรยศกบฏลิงจะชิงมือง นี่มึงคงผูกจิตคิดแค้นเคืองเรื่องนางดารา ลืมญาติวงศ์เผ่าพงษาคิดฆ่าพี่ ไป ไอ้สุครีพ ไอ้กาลีมึงกับกูเป็นขาดกัน แม้เมื่อกูตายวายชีวันมึงอย่างเข้าไปเผาผี

สุครีพ –

ข้าแต่พระเจ้าพี่โปรดยับยั้งฟังน้องก่อน น้องจงรักต่อพระภูธรดั่งพระบิดา มิเคยเสื่อมซึ่งศรัทธาในพระเจ้าพี่ ที่สั่งพลขนคีรีปิดปากทาง ก็เพราะเห็นโลหิตจางไหลหลั่งมา จึงก่นแต่จะโศกาอาลัยพระพี่

พาลี –

ชะ น้อยรึไอ้ตัวดี อย่ามาเจรจามุสาเล่า กูน่ะรู้ทันรู้เท่าเจ้าทุกสิ่ง สัญชาติลิงทรยศหมดยางอาย ไอ้อุบาทว์ขาดเชื้อสายกันแต่วันนี้ มึงจงออกนอกธานีอย่าคิดกลับ ถ้าหาไม่กูจะสับให้อาสัญ กริ้วพลางฉวยพระขรรค์สุรกานต์ โถมทะยานเข้าไล่รอนดังฟอนไฟ บัดนั้นเชิด

-สุครีพหนี พาลีสั่งยกพลกลับเข้าโรง-

-ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย-

-สุครีพออก-[๑๖]

จากบทโขนข้างต้น แสดงให้เห็นในเบื้องต้นว่า มีการใช้คำที่สื่อถึงการเน้นอารมณ์ อาทิ เหม่ ไป ชะ ทั้งนี้เพื่อเอื้อต่อการเจรจาให้คนพากย์-เจรจาโขนสามารถใส่อารมณ์ตามบทได้ นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นการสัมผัสคำทำให้ฟังแล้ว “รื่นหู” และมีความยาวของวรรคตอนที่พอเหมาะไม่ยาวจนเกินไปอย่างคำเจรจาที่มีมาแต่เดิม ดังนั้นบทโขนลักษณะดังกล่าว จึงสามารถแสดงให้เห็นแบบแผนที่เกิดขึ้นในยุคนี้ได้เบื้องต้น สำหรับรายละเอียดที่เป็นแบบแผนของการพากย์-เจรจาโขนที่ปรับปรุงโดยนายเสรี หวังในธรรมนั้น ขอเสนอโดยละเอียดตั้งแต่หัวข้อถัดไป

---

[๑๖] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง ฉบับโขนฉากและโขนหน้าจอ** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๗), หน้า ๕๖.

๕.๑.๕ ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

สำหรับแบบแผนทั้งของการพากย์-เจรจาโขนที่เกิดขึ้นในยุคกรมศิลปากรปัจจุบันนั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับในยุคกรมศิลปากรปรับปรุง เนื่องจากคนพากย์-เจรจาโขนในยุคนี้ สืบทอดแบบแผนการพากย์-เจรจาโขนที่นายเสรี หวังในธรรมปรับปรุง ซึ่งเป็นแบบแผนแบบเดียวกัน ดังจะเสนอโดยละเอียดตั้งแต่หัวข้อถัดไป

๕.๒ แบบแผนของการพากย์โขน

ดังที่ได้กล่าวในบทข้างต้นมาแล้วว่า การพากย์-เจรจาโขนเป็นศิลปะแห่งการใช้เสียง ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและหนังใหญ่ เพราะการพากย์จะเป็นการบรรยายแทนอากัปกิริยาของตัวโขนว่าในขณะนั้นตัวโขนเหล่านั้นกำลังทำอะไร คิดอะไร พูดอะไรเป็นต้น และที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะผู้แสดงโขนสวมหัวโขนปิดหน้าจึงไม่สามารถพูดเองได้ ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า *"การพากย์โขนหมายถึง การร้องเล่าเรื่องรามเกียรติ์ในลักษณะการบรรยายและพรรณาความเป็นทำนองอย่างหนึ่งในการแสดงโขน"*[๑๗] ดังนั้น "การพากย์" จึงเป็นการใช้เสียงประกอบในการดำเนินการแสดงโขนเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงเนื้อหาในฉากนาฏการนั้นๆ ทั้งยังแสดงให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวโขนที่แสดงอยู่ในขณะนั้นแสดงอากัปกิริยาอะไรด้วย

สำหรับในหัวข้อนี้ผู้วิจัยขอเสนอรายระเอียดเกี่ยวกับประเภทของการพากย์ โดยแบ่งตามลักษณะที่นายมนตรี ตราโมท ได้แบ่งไว้ในหนังสือเรื่อง "โขน" ของ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้แก่ ๑. พากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา ๒.พากย์รถ ๓.พากย์โอ้ ๔.พากย์ชมดง และ ๕.พากย์บรรยายหรือเบ็ดเตล็ด ทั้งนี้ให้เกิดความเข้าใจตามพื้นความรู้เกี่ยวกับการพากย์ในเบื้องต้นตรงกัน และเพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของการพากย์โขนว่าเป็นอย่างไร ผู้วิจัยได้อธิบายถึงลักษณะของการพากย์โขนในเบื้องต้น ดังนี้

เมื่อผู้พากย์พากย์โขนจบหนึ่งบทแล้ว ตะโพน และกลอง ทัด จะตีประกอบเพื่อรับหลังคำพากย์แต่ละบทเสมอ โดยตะโพน จะตีท้า หมายถึง ตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะกับการพากย์โขนแล้ว กลองทัดจะตีรับ สองครั้ง เมื่อหมดคำพากย์แต่ละบทแล้ว ซึ่งเรียกว่า **"มือพากย์"** ฐิระพล น้อยนิตย์ ได้อธิบายไว้ว่า

> *"การพากย์โขนจะเป็นกี่บทก็ตามเมื่อผู้พากย์ร้องเป็นทำนองพากย์จบแต่ละบทประพันธ์ ตะโพน จะตีเป็นทำนองหน้าทับที่เรียกว่า* ***"มือพากย์"***

---

[๑๗] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน : การพากย์," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๒** (๒๕๔๒): ๘๐๓.

จากนั้นกลองทัดก็ตีรับท้ายจากตะโพนสองครั้งเป็นจังหวะ "ต้อม – ต้อม" ผู้พากย์กับตัวแสดงร้องรับคำว่า "เพ้ย" เป็นการจบหนึ่งบทหรือหนึ่งคำพากย์ บทพากย์มีหลายบท ตะโพนก็จะตีรับเท่ากับจำนวนบทพากย์"[๑๘]

สามารถแสดงให้ชัดเจนได้ตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๒๙ มือพากย์ที่ใช้ประกอบการพากย์โขน

ตะโพน							
- - - เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง - เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม		ต้อม		
ผู้แสดง			เพ้ย !!				

จะเห็นได้ว่า เมื่อหมด "มือพากย์" หรือ สิ้นเสียงตะโพนและกลองทัดแล้ว ผู้ที่อยู่ในโรงรวมทั้งคนพากย์ ผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงจะเปล่งเสียงขึ้นพร้อมๆกันว่า **"เพ้ย"**

สำหรับคำว่า "เพ้ย" นี้ ยังไม่สามารถหาข้อสรุปได้ว่ามาจากคำร้องหรือการเปล่งเสียงเพื่อประกอบการแสดงกิริยาอาการใด ผู้รู้บางท่านให้ความหมายของ คำรับ "เพ้ย" หลังการพากย์โขนว่า

"คำรับว่า เพ้ย นี้ ยังค้นหาหลักฐานไม่พบว่ามาจากที่ใดบางท่านสันนิษฐานว่า น่าจะมาจากคำว่า เฮ้ย อันเนื่องมาจากการยกทัพ เมื่อผู้เป็นนายทัพสั่งแล้ว นายหมวด นายกอง ก็ร้องสั่งไพร่พลอีกต่อหนึ่งว่า เฮ้ย ภายหลังจึงค่อยๆกลายสำเนียงมาเป็น เพ้ย แต่ก็มีข้อที่หน้าสังเกตว่า ไม่ว่าคำพากย์หรือ

[๑๘] ฐิระพล น้อยนิตย์, "เอกสารประหน้าบันทึกโน้ต พากย์-เจรจา," (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

บทพากย์ประเภทใด แม้ในบทโศกเศร้า ชมนกชมไม้ก็รับว่า เพ้ย เหมือนกัน"[๑๙]

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงที่มาของคำว่า "เพ้ย" ว่า

"คำรับ "เพ้ย"นี้ได้เคยวินิจฉัยกันมามากแล้ว ก็มิเป็นที่แน่นอนลงไปได้ ว่ามาจากอะไรแน่ เท่าที่สันนิษฐานกันก็เห็นว่าน่าจะมาจากคำว่า "เฮ้ย" ภายหลังจึงค่อยๆ กลายสำเนียงมาเป็น "เพ้ย" แต่ก็ยังไม่เป็นที่ยุติกัน เพราะไม่ว่าพากย์ชนิดใด พากย์เวลาเศร้าโศก พากย์เวลานั่งอยู่ในปราสาท ตลอดจนพากย์ เบิกหน้าพระไหว้ครูหนังใหญ่ ที่เรียกกันว่า "พากย์สามตระ" ก็รับเพ้ยทุกๆ บทเหมือนกัน"เพ้ย" ที่ตะโกนพร้อมกันตอนท้ายบทพากย์โขน น่าจะมีความหมายศักดิ์สิทธิ์อย่างใดอย่างหนึ่งแต่ยังไม่พบคำอธิบายน่าเชื่อ แล้วยังไม่มีผู้ใดสืบค้นความหมายจากเขมร ทั้งๆ ประเพณีเหล่านี้มีเค้าจากเขมรอย่างน้อยตั้งแต่ยุคนครวัด ผ่านรัฐละโว้ถึงอยุธยา"[๒๐]

หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมท กล่าวไว้ในการสอนวิชาพื้นฐานอารยะธรรมไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ว่า *"การแสดงโขนไม่มีการขับร้องเข้าทำนองดนตรีประกอบเลย บทโขนแต่งเป็นกาพย์และใช้สำหรับพากย์ ซึ่งเป็นทำนองอ่านกาพย์ซึ่งใช้สำหรับแสดงโขนโดยเฉพาะ เมื่ออ่านไปหมดบทหนึ่งของกาพย์ก็มีกลอง มีตะโพนรับและใช้คนร้องรับด้วยเสียง "เฮ้ย" รับการพากย์ทุกครั้งไป"*[๒๑]

ในการแสดงโขนหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อนายทัพตรวจพลจัดทัพเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะมีการพากย์ชมรถ หรือชมกองทัพฝ่ายมนุษย์ จะทรงโปรดให้ใช้คำว่า

---

[๑๙] ประสาท ทองอร่าม, " วิดิทัศน์ เรื่อง โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม".

[๒๐] สุจิตต์ วงษ์เทศ, "โขนพูดเองไม่ได้ต้องมีคนพากย์, เจรจา ด้วยสำเนียง "เหน่อ" ใน **มติชนสุดสัปดาห์** ฉบับประจำวันศุกร์ที่ ๓๐ ธันวาคม ๒๕๕๔ จาก http://www.sujitwongthes.com/2011/12/weekly30122554/ ค้นเมื่อ ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

[๒๑] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมท, **คึกฤทธิ์ ปราโมท** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๑๔๑.

“ชโย” รับคำแทนคำว่า “เพ้ย” เหตุที่โปรดให้ใช้คำว่า ***“ชโย”*** แทน เพราะว่า เมื่อครั้งที่มีชาวอินเดียได้แสดงโขนถวายทอดพระเนตร ในตอนยกทัพมีคำคล้ายๆ การพากย์ และเสียงลูกคู่ที่รับนั้นทรงได้ยินสำเนียงคล้ายกับคำว่า “ชโย” ทรงโปรดให้นำมาใช้บ้าง ด้วยทรงดำริว่า *“เป็นคำที่มีความหมายแสดงถึงความต้องการเอาชนะ”*[๒๒] และ ยังเป็นการให้กำลังใจและสร้างพลังในการที่จะเอาชนะของกองทัพมนุษย์อีกด้วย ภายหลังยกเลิกกรมมหรสพแล้ว การใช้คำว่า “ชโย” แทนคำว่า “เพ้ย” ก็ยุติไป

ซึ่งจากข้อสันนิษฐานดังที่ได้ยกมาข้างต้นนั้น ไม่ว่าเป็นคำว่า “เพ้ย” หรือ “เฮ้ย” ก็ตาม ต่างแสดงได้ว่า มีความไม่ชัดเจนในด้านที่มาและความหมายของคำ แต่สามารถเป็นเสียงสัญญาณที่บอกให้ผู้แสดงและผู้ชมทราบว่า หมดคำพากย์หนึ่งบท ทั้งนี้ยังเป็นเอกลักษณ์ของการพากย์อีกด้วย

สำหรับการพากย์ในการแสดงโขนนั้นสามารถแบ่งออกเป็น ๖ ประเภทด้วยกันตามลักษณะดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๕.๒.๑ พากย์เมือง หรือ **พากย์พลับพลา**

พากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา นี้ เป็นการพากย์ประเภทหนึ่งที่ใช้สำหรับบรรยายฉากนาฏการที่ตัวโขนทั้งฝ่ายยักษ์และฝ่ายพระรามออกว่าราชการ เป็นต้นว่า ทศกัณฐ์ มูลพลัม สหัสเดชะนั่งเมือง พระรามออกว่าราชการ ณ พลับพลา เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ยกมาดังนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u>

บัดนั้นทศเศียรสุริวงศ์ เสด็จสำราญองค์
เหนืออาสน์อันผ่องไพบูลย์
เสนามาตยาเมือบมูล ท้าวราพณาสูร
ก็ตรัสปรึกษาสงคราม
บัดนี้พวกลิงลักษณ์ราม หยิ่งยศยกนาม
ทะนงกำเริบราวี
ครั้นกูจะออกต่อตี ดุจดังสำลี
ละเอียดบทันพริบตา

---

[๒๒] ธวัชชัย คุสิตกุล, “บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๓๑๔.

เกลียกอายฤาสิทธิ์วิทยา จึงเชิญนัดดา
มาเด็ดซึ่งซึ่งเสียรศัตรู
มันเหมือนจอกจมสินธู โดยลุงคิดดู
ผู้เดียวสะดวกง่ายดาย[๒๓]

หรือในบทของมูลพลัมที่ประทับยังที่ประทับภายในวังหน้าเมืองปางตาลและมีเสนามาเข้าเฝ้าเพื่อกราบทูลข่าวศึก ดังตัวอย่างที่ว่า

ตัวอย่างที่ ๒

ปางพระยาอสุรราช อุปราชเมืองปางตาล
สถิตแท่นมุกดาหาร ณ พระโรงอันรูจี
เสนาเฝ้าหมอบกราด ตรัสประภาสการธานี
มิให้เคืองเบื้องธุลี สหัสเดชพระเชษฐา
อันปางตาลพระนคร ก็ถาวรวัฒนา
โรคภัยไม่บีฑา ชาวประชาแสนสำราญ
ทอดพระเนตรเห็นเสนา ชาวลงการาชฐาน
มาประนตบทมาลย์ ให้เบิกบานในวิญญาณ์
จึงดำรัสตรัสประภาส เหวยอำมาตย์ชาวลงกา
มีธุระสิ่งใดหวา จึงได้มาถึงปางตาล
อันสหายทศพักตร์ พระจอมยักษ์ยังสำราญ
หรือโพยภัยสิ่งใดพาน ให้รำคาญในฤดี[๒๔]

---

[๒๓] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ภาค ๔** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๓๗.

[๒๔] ประสาท ทองอร่าม, "บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกสามทัพ," จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรีวันที่ ๑๔ และ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๗, หน้า ๑. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

ตัวอย่างที่ ๓

ปางนั้นพระจักรี ผู้ทรงศรีอยุธยา
ประทับ ณ พลับพลา ท่ามกลางพลพลากร
ทั้งท้าวพิเภษณ์พงศ์ พรหมฤทธิ์อดิศร
สุครีพขุนวานร และพญาชมพูพาน
ยุวะราชะองคท ยศะไกรผู้ใจหาญ
กำแหงหนุมาน นิลและนลมนตรี
ทั้งสิบแปดมงกุฎ ฤทธิรุทกระบี่ศรี
หมอบเฝ้าพระจักรี พร้อมต่อสู้ศัตรูพาล
จึ่งองค์พระจักรัตน์ ทรงดำรัสถามขุนมาร
พิเภษณ์จงแจ้งการ แต่ความจริงทุกสิ่งอัน
ยกพลเข้าหาญหัก ปรปักษ์ที่แข็งขัน
ให้สิ้นวงศ์พงศ์พันธุ์ ฤๅว่าทำฉันใดดี[๒๕]

ตัวอย่างที่ ๔

ครั้นรุ่งแสงสุริยโอภา พุ่งพ้นเวหา
คิริยอดยุคันธร
สมเด็จพระหริวงศ์ทรงศร ฤทธิ์เลื่องลือขจร
สะท้านทั้งไตรโลกา
เสด็จออกนั่งหน้าพลับพลา พร้อมด้วยเสนา
ศิโรตก็ก้มกราบกราน
พิเภกสุครีพหนุมาน นอบน้อมทูลสาร
สดับคดีโดยถวิล
ยังไม่ทันพระหน่อนฤบดินทร์ ตรัสตอบกระบิน
ได้ยินสำเนียงเกรียงไกร

[๒๕] สุธีร์ ชุ่มชื่น, “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด องคตสื่อสาร”, จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เมื่อวันที่ ๙ เมษายน ๒๕๕๕. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

ปัฐพีระนาดหวาดไหว ดังพลับพลาชัย
จะพลิกจะคว่ำทำลาย
เพียงอัสนีบาตฟาดสาย สมเด็จพระนารายณ์
จึ่งถามพิเภกทันใด[๒๖]

การพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาที่ยกตัวอย่างมาข้างต้นนี้ เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนต่างๆ ที่คนพากย์-เจรจา จะพากย์ตามทำนองพากย์เพื่อบรรยายเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนตอนนั้นๆว่าใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อใดเป็นการสื่อสารจากคนพากย์-เจรจาสู่ตัวโขนและตัวโขนก็แสดงท่าทางตีบทตามคำพากย์เพื่อสื่อสารความหมาย อารมณ์ อากัปกิริยาของการแสดงสู่ผู้ชมด้วยท่าทางและลีลาทางด้านนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ดูผู้ชมอย่างมากด้วย

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่า คำพากย์ในตัวอย่างที่ ๑ และ ๒ มีเนื้อหาบรรยายถึงตัวโขนแสดงในฉากที่เป็นท้องพระโรง หรือ ฉากเมือง การพากย์ประเภทนี้จึงเรียกว่า “พากย์เมือง” ส่วนตัวอย่างที่ ๓ และ ๔ บรรยายถึงตัวโขนว่าราชการ ณ พลับพลา ซึ่งเป็นสถานที่ที่ตัวโขนแสดงในขณะนั้น จึงเรียกว่า “พากย์พลับพลา” อีกชื่อหนึ่ง แต่ทั้งพากย์เมืองและพากย์พลับพลาก็จัดอยู่ในประเภทของพากย์เมืองเช่นเดียวกัน

๕.๒.๒ พากย์รถ

พากย์รถ เป็นการพากย์ประเภทที่ ๒ ในจำนวนการพากย์ทั้ง ๖ ประเภท ซึ่งการพากย์ประเภทนี้จะใช้ในการชมความงามของพาหนะต่างๆในฉากนาฏการที่ตัวโขนฝ่ายยักษ์ ฝ่ายพระ หรือตัวโขนพระที่แสดงเป็นเทวดากำลังทรงพาหนะชนิดนั้น ทั้งที่เป็นราชรถ ช้าง ม้า หรือครุฑ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วพากย์ประเภทนี้ยังใช้พากย์ในการชมความงามของการจัดกระบวนทัพของตัวโขนในขณะที่ทรงพาหนะต่างๆ สำหรับคำพากย์ประเภทนี้ส่วนใหญ่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

---

[๒๖] จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์** (ขอนแก่น: หจก.ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๓๙-๔๐.

ตัวอย่างที่ ๑ พากย์รถยักษ์

เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแวววาม
สว่างกระจ่างพร่างพราย
พระที่นั่งบัลลังก์เลิศเฉิดฉาย งอนระหงธงชาย
ปลิวคว้างมากลางเมฆา
เทียมราชสีห์เต้นเผ่นพา รถเลื่อนเคลื่อนคลา
มากลางขนัดจัตุรงค์
ได้ฤกษ์ให้โบกสะบัดธง คลาเคลื่อนพลตรง
ไปยังสนามยุทธนา[๒๗]

ตัวอย่างที่ ๒ พากย์รถพระ

พระลักษณ์ทรงศักดิ์รุ่งเรือง เรืองรุ่งสีเหลือง
ย่างเยื้องมาขึ้นรถทรง
ทรงรถรัตนายิ่งยง ยงยิ่งระหง
หงส์เหมกระหนกนกกราย
กรายกลับกลับเกล็ดเพชรพราย พรายเพริดเฉิดฉาย
ฉายเฉิดก็เพริดพราวงาม
งามงอนงอนรถเรืองราม รามพลต้นตาม
ตามมีพระทัยกรุณา
นารายณ์ตามส่งถึงเกยลา ลาแล้วกลับมา
มายังสุวรรณพลับพลาชัย
เทวายอกรอยู่ไสว รีบเร่งคลาไคล
ตรงไปสนามยุทธนา[๒๘]

---

[๒๗] ประสาท ทองอร่าม, “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด น้องพ่ายลูกชายแพ้,” จัดทำสำหรับแสดง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก สุพรรณบุรี เมื่อ ๑๔, ๒๑ มิถุนายน ๒๕๔๖. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

[๒๘] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกศรนาคบาศ,” จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานเทศกาลวัดเชตุพนวิมล -มังคลาราม เมื่อ ๒๘ ธันวาคม ๒๕๕๔. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

จากบทพากย์รถทั้งสองบทข้างต้น ในบทพากย์รถยักษ์จะเห็นได้ว่า บรรยายถึงความงามของราชรถทรงที่วิจิตรงดงามและบรรยายรายละเอียดที่มีความงามเชิงวรรณศิลป์มาก จึงทำให้คำพากย์บทนี้ใช้เป็นคำพากย์หลักในการพากย์รถยักษ์เป็นประจำในการแสดงโขน

สำหรับพากย์รถพระในตัวอย่างที่ ๒ บรรยายความงามของราชรถที่พระลักษณ์ทรงเพื่อไปกระทำศึกกับอินทรชิตในตอนศรนาคบาศ ซึ่งบทพากย์รถบทนี้จะเป็นบทพากย์ประจำของพระลักษณ์ในการแสดงโขนตอนนี้ทุกครั้ง

นอกจากการพากย์โดยทรงราชรถตามตัวอย่างข้างต้นแล้ว ในการแสดงบางฉากที่มีตัวโขนใช้พาหนะที่แตกต่างกันออกไป เช่น ช้าง หรือ ม้า เป็นต้น ดังนั้นการพากย์ก็จะบรรยายถึงความงามของพาหนะต่างๆตามที่ตัวโขนเหล่านั้นประทับ เช่น วิรุญจำบัง ทศคีรีวันและทศคีรีธรที่มีพาหนะเป็นม้า หรือ อินทรชิตแปลงกายเป็นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ในตอนศึกศรพรหมาสตร์ หรือ หนุมานแปลงกายเป็นทศกัณฐ์ และชมพูพาน และ นิลนนท์ แปลงกายเป็นควาญช้างและช้างตอนหุงน้ำทิพย์เป็นต้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๓</u>

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี
ชื่อนิลพาหุงามขำ
เครื่องประดับแสร้งประดิษฐ์คิดทำ พื้นแผ่ทองคำ
ดุนดอกเป็นดาราราย
เบาะดำกำมะหยี่สมกาย อานปรุฉลุลาย
แววววาววะวาบปลาบตา
พานหน้าง่องแดงรจนา ล้วนนิลรัตถา
ประดับประดิษฐ์ดูดี
จงกลพู่ขนจามรี ใบโพธิ์โสภี
เป็นรูปสุบรรณเผยอบิน
แผงข้างวางรูปนาคิน สามเศียรผกผิน
ผงาดผง่าน่าสยอง
นิลแท่งทำโกลนเรืองรอง ห้อยข้างทั้งสอง
สำหรับรับบาทอสุรี

หางมยูรปักท้ายพาชี วงแววโมรี
ระยับทั้งคู่ดูระหง
ขุนอสูรยุรยาตรขึ้นทรง มากลางจัตุรงค์
ก็ถึงสมรูมิชัย[๒๙]

จากบทพากย์ดังกล่าวเป็นการบรรยายถึงความสวยงามของตัวโขนอันที่จะทำให้คนดูเห็นถึงตัวโขนคือวิรุญจำบังนั้นมีม้าทรงชื่อนิลพาหุ และแสดงถึงความงดงามของเครื่องประดับบนตัวม้า อาทิ อานม้า (เบาะรองนั่ง) สายบังเหียน แผงข้าง ตลอดจนซองหางปิดท้าย ซึ่งการพากย์ของผู้พากย์-เจรจานี้จะทำให้คนดูเกิดจินตนาการถึงความสวยงามถึงม้าทรงของวิรุญจำบัง ทั้งๆที่ ม้าที่ใช้แสดงโขนเป็น “ม้าแผง” ที่ใช้เหน็บข้างเอวตัวโขนเท่านั้นเอง ซึ่งม้าแผงที่กล่าวนั้นโขน ได้นำรูปแบบมาจากการแสดงละครที่ใช้เหน็บหรือเกี่ยวข้างเอว *“ส่วนในสมัยโบราณม้าที่ใช้ในการแสดงโขนนั้นเวลาขี่ตัวโขนจะต้องขี่ค่อมตัวม้าเหมือนการขี่ม้าจริงโดยมีสายโยงพาดไหล่ทั้งสองข้าง”*[๓๐] ซึ่งม้าแผงดังกล่าวนั้นจะใช้เพื่อสื่อถึงองค์ประกอบการแสดงคือพาหนะของวิรุณจำบังเท่านั้นไม่มีบทบาทอะไร ต่อมาภายหลังโขนได้มีการพัฒนานำคนมาแสดงเป็นม้า เช่น ม้าอุปการ เพราะต้องมีบทในการต่อสู้กับพระมงกุฎพระลบจึงจำเป็นที่จะต้องใช้คนแสดง

นอกจากนี้ยังมีบทพากย์เอราวัณที่เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ที่กล่าวชมถึงความสวยงามของกระบวนทัพพระอินทร์ที่อินทรชิตแปลงกายมาเพื่อล่อลวงพระลักษณ์ให้หลงกลว่ามีช้างเอราวัณมีความใหญ่โตมโหฬารขนาดไหน บรรยายถึงขบวนทัพที่ยกมาอย่างสง่างาม ดังบทพากย์ที่ว่า

<u>ตัวอย่างที่ ๔</u>

อินทรชิตบิดเบือนกายิน เหมือนองค์อัมรินทร์
ทรงคชเอราวัณ
ช้างนิมิตรฤทธิแรงแข็งขัน เผือกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สะอาดโอราพ์

---

[๒๙] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๘๕-๘๖.

[๓๐] สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุญยะชัย, ๕ กันายน ๒๕๕๖.

สามสิบสามเศียรโสภา เศียรหนึ่งเจ็ดงา
ดังเพชรรัตน์รูจี
งาหนึ่งเจ็ดโบกขรณี สระหนึ่งย่อมมี
เจ็ดกออุบลบันดาล
กอหนึ่งเจ็ดดอกดวงมาลย์ มีกลีบเบ่งบาน
นับกลีบได้เจ็ดกลีบผกา
กลีบหนึ่งมีเทพธิดา เจ็ดองค์โสภา
แน่งน้อยลำเพานงพาล
นางหนึ่งย่อมมีบริวาร อีกเจ็ดเยาวมาลย์
ล้วนรูปนิมิตมารยา
จับระบำรำร่ายส่ายหา ชำเลืองหางตา
ทำทีดังเทพอัปสร
มีวิมานแก้วงามบวร ทุกเกศกุญชร
ดังเวชยันต์อัมริทร์
เครื่องประดับแก้วเก้าโกมิน ซองหางกระวิน
สร้อยสายชนักถักทอง
ตาข่ายเพชรรัตน์ร้อยกรอง ผ้าทิพย์ปกตระพอง
ห้อยพู่ทุกหูคชสาร
โลทันสารถีขุนมาร เปนเทพบุตรควาญ
ขับท้ายที่นั่งช้างทรง
บรรดาโยธาจัตุรงค์ เปลี่ยนแปลงกายคง
เปนเทพไท้เทวัญ
ทัพหน้าอารักษ์ไพรสัณฑ์ ทัพหลังสุบรรณ
กินนรนาคนาคา
ปีกซ้ายฤๅศิษย์วิทยา คนธรรพ์ปีกขวา
ตั้งตามตำหรับทัพไชย
ล้วนถืออาวุธเกรียงไกร โตมรศรชัย
พระขรรค์คทาล้วนตน

ลอยฟ้ามาในเวหน รีบเร่งรี้พล
มาถึงสมรภูมิไชย[๓๑]

จากบทพากย์เอราวัณพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นแล้ว ยังมีบทพากย์รถที่ตัวโขนทรงพาหนะช้างยังสามารถใช้บทพากย์รถได้เช่นกันดังในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน อสุรกำปั่นตาทัพ ซึ่งกล่าวถึงอินทรชิตจะทำพิธีชุบศรพรหมาสตร์จึงทูลให้ทศกัณฐ์ทราบและขอให้ใช้เสนายักษ์ออกขัดตาทัพ ซึ่งทศกัณฐ์ก็ได้ใช้ให้เสนายักษ์ตนหนึ่งชื่อ กำปั่น เป็นผู้ออกรบขัดตาทัพ และในการตรวจพลจัดทัพของ กำปั่น ก็จะเห็นได้ว่า ยักษ์ตนนี้ออกศึกด้วยพาหนะที่เป็นช้าง มิใช่ราชรถ ดังตัวอย่างที่ว่า

<u>ตัวอย่างที่ ๕</u>

ช้างทรงขององค์อสุรา งางอนโสภา
ตกมันกระหึมครึมครวญ
ย่างท้ายย้ายเท้าเย้ายวน เห็นธงทิวทวน
ทลึ่งถลึงตาดู
ขยับเสยทีปึ่งผึ่งหู งวงช้อนยกชู
ทำทีกระชากเชิงชน
แว้งวัดฉวัดเฉวียนเวียนวน โยกย้ายส่ายตน
ตามพลไปสนามราญรอน[๓๒]

จากบทพากย์รถที่ใช้พาหนะทรงช้างและม้าในแต่ละบทแล้ว ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกทศคีรีวันทศคีรีธร เมื่อถึงตอนที่ทศกัณฐ์และทศคีรีวันทศคีรีธรออกตรวจพลเสร็จแล้วจึงขึ้นทรงพาหนะ ซึ่งทศกัณฐ์นั้นทรงช้าง ส่วนทศคีรีวันทศคีรีธรนั้นมีพาหนะเป็นม้า จึงทรงม้า ดังตัวอย่างที่ว่า

---

[๓๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๔ - ๔๕.

[๓๒] ประสาท ทองอร่าม, “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด อสุรกำปั่นขัดตาทัพ,” จัดทำสำหรับแสดง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก สุพรรณบุรี เมื่อวันที่ ๑๐ และ ๑๗ เมษายน ๒๕๔๗. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

ตัวอย่างที่ ๖

งามองค์ทศกัณฐ์อสุรี ทรงคชสารศรี
ท่ามกลางมวลหมู่อสุรา
งามสองโอรสยศโอฬาร์ ควบขับอาชา
กองหน้านำพลรณรงค์
งามเหล่าโยธากล้าทะนง ถือหอกทวนธง
ล้วนเรืองฤทธิรุทธ์ยุทธนา
งามฤกษ์พิชัยเพลา ให้เคลื่อนโยธา
แต่ล้วนเก่งกล้าพร้อมพรัก[๓๓]

ในบางบทพากย์ที่ปรากฏนอกจากจะทรงพาหนะที่เป็นสัตว์เหมือนกันเพียงแต่ต่างชนิดกันคือ ทศกัณฐ์ทรงช้างศึกแต่ทศคีรีวันกับทศคีรีธรนั้นทรงม้าแล้ว ยังมีคำพากย์รถที่บ่งบอกถึงพาหนะที่ใช้มีทั้งราชรถและม้าอยู่ในขบวนทัพเดียวกัน ดังคำพากย์รามเกียรติ์ในตอนศึกพญาทูษณ์พญาขร ว่า

ตัวอย่างที่ ๗

พญาขรขึ้นทรงรถมณี กงกำล้ำดี
แก้วสีสลับลงยา
พญาทูษณ์ขึ้นทรงอาชา รูปโอ่โอฬาร์
ผูกเครื่องรุ่งเรืองอำไพ
พรั่งพร้อมพหลพลไกร โห่ร้องก้องไพร
สนั่นทั่วพระสุธาธาร
ให้ฤกษ์เลิกเหล่าพลมาร คลาจากราชฐาน
ไปยังที่ฝั่งวารี

[๓๓] เสรี หวังในธรรม, “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ศึกทศคีรีวันทศคีรีธร,” รายการศรีสุขนาฏกรรมปีที่ ๒๗ ครั้งที่ ๒ แสดงเมื่อ ๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘, หน้า ๔.

นอกจากบทพากย์รถที่ใช้ ราชรถ ช้าง และ ม้า เป็นพาหนะแล้วยังมีพาหนะอีกชนิดหนึ่งที่พระรามและพระลักษณ์ ทรงพาหนะอย่างอื่นอีก คือ ลิง หรือ วานร นั่นเอง ดังเช่นตอนที่พระรามทรงบ่าหนุมานและพระลักษมณ์ทรงบ่าองคตนำพลข้ามสมุทรเพื่อไปทำศึกยังกรุงลงกา ซึ่งนับว่าเป็นบทพากย์รถบทหนึ่งที่นิยมใช้แสดงกันมากและได้รับการชื่นชมจากผู้ชม ด้วยเหตุที่เป็นบทที่บรรยายถึงกระบวนจัดทัพที่สวยงามมาก และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้แสดงเป็นหนุมานและองคต แสดงถึงความแข็งแรงของร่างกายที่มาก เพื่อให้พระรามและพระลักษณ์ขึ้นลอยได้ ดังตัวอย่างที่ว่า

ตัวอย่างที่ ๘

งามองค์พระทรงครุฑ เจ้าอยุธยาภา
ทรงรัตนวรา- ภรณิศพิสิษฐ์สรรค์
ทรงบ่าวายุบุตร์ ฤทธิรุทดั่งไฟกัลป์
ลอยล่องเหนือฟองอรร- ณพะลิ่วเหมือนทิวลม
งามองค์พระลักษณ์มัณ ผู้มหันต์มโหดม
ศักดิ์เลิศประเสริฐสม วรเกียรติพระจักริน
ทรงพาหะองคท กปิยศโยธิน
พาข้ามกระแสสิน- ธุประหนึ่งพระพายผัน
พิเภษณาสูร บริบูรณ์ภักดีครัน
พร้อมสี่เสนีขยัน ก็อุเทศกระบวนจร
สุครีวะราชา คุมทัพหน้าพวกพานร
แห่องค์พระทรงศร เสด็จข้ามนทีศรี
ท่านท้าวชมพูพาน คุมทวยหาญคณะหมี
แห่หลังสะพรั่งดี ดุจจะพลพระเทวินทร์
เดินทัพขยับพล ณ ถนนข้ามวาริน
บัดใจ สมใจจิน- ตะนามุ่งถึงกรุงมาร[๓๔]

[๓๔] เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม, “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด จองถนน,” จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เมื่อ ๘ เมษายน ๒๕๕๕.

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่า บทพากย์ทั้งหมด ประพันธ์ด้วยคำประพันธ์ชนิดเดียวกันตลอด แต่ก็มีบทพากย์รถบทหนึ่งในการแสดงโขน ที่ใช้แสดงในตอน ศึกสามทัพ ที่ทีความแตกต่างทางฉันทลักษณ์จากบทพากย์รถโดยทั่ว ๆไป กล่าวคือ ในบทพากย์บทนี้จะคนพากย์-เจรจารุ่นครูได้ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ที่ต่างกันสอดแทรกกันอยู่ภายในบทเดียวกัน คือมีทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานีรวมอยู่ด้วยกันนับว่าแปลกมาก และ คนพากย์-เจรจาที่จะต้องพากย์ในบทพากย์ตอนนี้จะต้องมีความเข้าใจและสามารถแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องด้วย ดังตัวอย่าง

<u>ตัวอย่างที่ ๙</u>

พรั่งพร้อมทุกหมู่จัตุรงค์ สามกษัตริย์เสด็จทรง
ราชรถสุวรรณเรืองจร
ได้ฤกษ์เลิกพลจากนคร องค์ท้าวยี่สิบกร
เกิดลางวิบัติอัศจรรย์
ยี่สิบโสตบังเกิดเหตุ **ยี่สิบเนตรทศกัณฐ์**
ตึงมืดเป็นหมอกควัน **บันลือลั่นในแดนดง**
เปรี้ยงเปรี้ยงเสียงฟ้าผ่าลง ต้องงอนรถทรง
ก็หักระยำทำลาย[๓๕]

จากตัวบทพากย์จะเห็นได้ว่าในคำพากย์คำที่ ๑ ๒ และ ๔ ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ แต่ ในคำพากย์คำที่ ๓ (ตัวหนา) เป็นคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี ๑๑ นับว่าเป็นบทพากย์รถบทเดียวในการแสดงโขน ที่มีคำประพันธ์สองชนิดรวมอยู่ด้วยกัน ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจา จะต้องทำความเข้าใจในบทพากย์ดังกล่าวและสามารถแบ่งวรรคตอนได้อย่างถูกต้องเที่ยงตรงเพื่อให้ตัวโขนจะได้ปฏิบัติท่ารำตามได้อย่างสวยงาม

บทพากย์รถ ต่างๆ ที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้น ต่างแสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ว่าตัวโขนที่กำลังแสดงโขนอยู่ในตอนใดก็ตาม เมื่อจะมีฉากนาฏการเกี่ยวกับการตรวจพลยกทัพ และตัวโขนเหล่านั้นจำเป็นที่จะทรงพาหนะในการเคลื่อนกองทัพ แม้ว่าตัวโขนเหล่านั้นจะประทับบนพาหนะอะไรอาจจะเป็น ราชรถ ช้าง ม้า หรือว่า ลิง อย่างหนึ่งอย่างใดก็ตาม การพากย์ประเภทนี้ก็จะเรียกเหมือนกัน

[๓๕] ประสาท ทองอร่าม, “บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกสามทัพ,” หน้า ๗.

หมดว่า “พากย์รถ” ทั้งสิ้น เพราะ พากย์ประเภทนี้จะเป็นการบรรยายถึงความงามของการจัดกระบวนทัพ ตรวจพล ของตัวโขนก่อนการยกทัพไปทำศึกสงคราม ซึ่งเป็นการสื่อสารจากผู้พากย์-เจรจาสู่ตัวโขนถึงคนดูเพื่อจะได้เกิดการจินตนาการให้เห็นถึงกระบวนการต่างๆรวมทั้งความไพเราะของบทพากย์ความสวยงาม ตลอดจนเข้าใจในฉากนาฏการนั้นๆได้เป็นอย่างดี

๕.๒.๓ พากย์บรรยาย

พากย์บรรยาย นี้ เป็นการพากย์โขนอีกประเภทหนึ่งซึ่งใช้ในการแสดงโขนตอนต่างๆ ในฉากนาฏการที่จะบรรยายหรือพรรณนาความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อาทิ การบรรยายหรือพรรณนาถึงความงามของตัวโขน ปราสาทราชวัง รวมทั้งข้อความต่างๆที่เขียนไว้ในราชโองการ ราชสาร หรือเป็นการรำพึงรำพัน ตลอดจนบรรยายการกระทำกิริยาอาการของของตัวโขนในแต่ละตอน เพื่อที่จะได้ทำการสื่อสารจากตัวโขนสู่ผู้ดูเพื่อให้ผู้ดูเกิดความเข้าใจและจินตนาการตามตัวโขนในการแสดงตามบทนั้นๆ บทพากย์บรรยายมีหลายบทหลายลักษณะ มีทั้งคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u>

เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิเกรียงไกร
องค์วิศวะกรรมไซร้ ประดิษฐะสองถวาย
คันหนึ่งพระวิษณุ สุรราชะนารายณ์
คันหนึ่งทำทูลถวาย ศิวะเทวะเทวัญ
ครั้นเมื่อมุนีทัก- ษะประชาบดีนั้น
กอบกิจจะการยัญ ญะพลีสุเทวา
ไม่เชิญมหาเทพ ธก็แสนจะโกรธา
กุมแสงธนูคลา ณพิธีพลีกรณ์[๓๖]

[๓๖] พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **รามเกียรติ์ ชุด เบิกโรง : อรชุนกับทศกรรฐ์, อภิเษกสมรส สีดาหาย, เผาลงกา,พิเภษณ์ถูกขับ, นางลอย, จองถนน, ประเดิมศึกลงกา, พิธีกุมภนิยา นาคบาศ, พรหมาศาสตร์** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๔), หน้า ๗๔.

บทพากย์บรรยายบทนี้ ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑ เนื้อความแสดงให้ผู้ดูจินตนาการได้ว่า มหาธนูที่พระวิศวกรรมสร้างถวายแก่พระเป็นเจ้าทั้งสองพระองค์คือพระอิศวรและพระนารายณ์ และเมื่อครั้งที่พระฤาษีทักษะประชาบดีได้กระทำพิธียัญญะกรรมซึ่งหมายถึงพิธีบูชายัญในศาสนาพราหมณ์นั้น แต่ไม่ได้เชิญมหาเทพทั้งสาม คือ พระอิศวร พระนารายณ์ และพระพรหม จึงทำให้มหาเทพเกิดความโกรธ จึงหยิบมหาธนูแล้วเสด็จไปยังสถานที่ที่ทำพิธีบูชายัญในทันที นี่ก็จะเห็นได้ว่าบทพากย์บรรยายนั้นจะบรรยายการกระทำหรืออิริยาบถของการแสดงในตอนนั้นๆที่อาจจะมีหรือไม่มีตัวโขนแสดงอยู่ก็ย่อมได้

ส่วนบทพากย์บรรยายที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ นั้น ส่วนใหญ่จะใช้บรรยายหรือการพรรณนาการกระทำหรืออากัปกิริยาต่างๆของตัวโขนปรากฏในฉากนาฏการที่ต้องการให้ผู้ชมเห็นภาพและเกิดจินตนาการตามการแสดงตอนนั้นๆ เช่น บทพากย์บรรยาย ตอน ศึกสามทัพ ที่ทศกัณฐ์ใช้ให้เสนายักษ์ถือราชสารไปแจ้งข่าวกับพญามูลพลัมผู้เป็นพันธมิตร ว่ากำลังมีศึกมารุกรานกรุงลงกา จึงขอให้เพื่อนให้ยกทัพมาช่วยรบ เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ว่า

<u>ตัวอย่างที่ ๒</u>

ราชสาส์นทศเศียรราชา มงกุฎเกศลงกา
มาถึงสหายธิบดี
ด้วยเหตุลงกาธานี ถูกมนุษย์สองศรี
กับทั้งลี้พลวานร
รุกรานรายล้อมพระนคร ฆ่ายักษ์ม้วยมรณ์
ดับดิ้นชีวิตปลิดปลง
ขอเพื่อนเร่งรัดจัตุรงค์ เคลื่อนพลยิ่งยง
ไปช่วยปราบปรามไพรี[๓๗]

[๓๗] ประสาท ทองอร่าม. “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกสามทัพ”. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

ตัวอย่างที่ ๓

เสด็จบนบัลลังก์รถทรง สมเด็จพระหริวงศ์
คลางแคลงหฤทัยพันทวี
ตรัสถามพิเภกทันที เหตุไฉนวันนี้
ยักษีทศเศียรขุนมาร
เราไซร้แผลงศรไปผลาญ ตัดกรรอนราญ
ห่อนสิ้นชีวังสังขาร์
ตายแล้วกลับฟื้นคืนมา หรือจอมอสุรา
เธอเรืองพระเวทย์อันใด[๓๘]

ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่า พากย์บรรยาย ก็คือ การพากย์โขนประเภทหนึ่งที่มีลักษณะของการบรรยายหรือพรรณนาความ ในการกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดของตัวโขนที่ไม่ต้องการแสดงอากัปกิริยามากมายนัก ทั้งเพื่อให้ผู้ดูเกิดจินตนาการและเข้าใจในเนื้อเรื่องรวมทั้งกิริยาอาการของตัวโขนในขณะแสดงได้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งบทพากย์บรรยายนี้ มีทั้งบทที่ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ ทั้งกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง เช่นเดียวกัน

๕.๒.๔ พากย์เบ็ดเตล็ด

พากย์เบ็ดเตล็ด เป็นการพากย์โขน อีกประเภทหนึ่งที่นิยมใช้ในการแสดงโขน ด้วยการพากย์ประเภทนี้มีส่วนที่คล้ายกับ การพากย์บรรยาย ตรงที่จะมีการบรรยายเหตุการณ์ ตลอดจนการกระทำหรือการแสดงของตัวโขน การพากย์เบ็ดเตล็ดจะใช้ในการบรรยายในขณะที่ตัวโขนสามารถตีบทหรือแสดงภาษาท่าของการแสดงโขนได้ ซึ่งความเหมือนกันของการพากย์ทั้งสองประเภทคือ พากย์บรรยาย กับ พากย์เบ็ดเตล็ด ไม่สามารถแบ่งประเภทได้ เพราะใช้พรรณนาและบรรยายความเหมือนกันจนผู้รู้บางท่านกล่าวพากย์ทั้งสองประเภทนี้น่าจะเป็นพากย์ชนิดเดียวกัน ดังที่ประสาท ทองอร่ามกล่าวไว้ใน การบรรยายเรื่อง องค์ความรู้ของประสาท ทองอร่าม ว่า

---

[๓๘] กรมศิลปากร, “บทโขน ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่,” ใน **บทโขน**: กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๗ (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๗), หน้า ๑๖๒.

"ตำราของท่านอธิบดีธนิต (นายธนิต อยู่โพธิ์) ท่านเป็นปราชญ์ ได้รวบรวมองค์ความรู้ไว้มากมายและสืบทอดมาจนทุกวันนี้ ท่านเขียนตำราไว้ว่าพากย์นั้นดั้งเดิมมี ๖ ประเภท คือ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาหนึ่ง พากย์รถหนึ่ง พากย์ชมดงหนึ่ง พากย์โอ้หนึ่ง พากย์เบ็ดเตล็ดหนึ่ง และ พากย์บรรยายหนึ่ง รวมเป็น ๖ ประเภท แต่ในปัจจุบันนี้ในพากย์ที่ ๕ และพากย์ที่ ๖ นี้ มันยากและลำบากแก่การวินิจฉัยว่า สิ่งที่เราพากย์ออกไปเป็นบทกลอนเนื้อหานี้เป็นบทพากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยายจึงได้รวบรวมเอาสองหมวดหมู่นี้มาเป็นหมวดหมู่เดียวกัน เหมือนหมวดหมู่แรกคือพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา ดังนั้นหมวดที่ ๕ คือ หมวดพากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยายรวมเป็นหมวดหมู่เดียวกัน ปัจจุบันจึงมี ๕ หมวด"[๓๕]

จากคำกล่าวของประสาท ทองอร่ามข้างต้น จะเห็นได้ว่า ในปัจจุบันนี้ ได้มีการรวมพากย์บรรยาย และ เบ็ดเตล็ด ไว้ในหมวดหมู่เดียวกัน เนื่องจากไม่สามารถที่จะแยกกันออกว่าบทพากย์บทใดเป็นบทพากย์เบ็ดเตล็ด บทใดเป็นบทพากย์บรรยาย และด้วยลักษณะของตัวบทก็ดีวิธีพากย์ก็ดี ทั้งสองชนิดนี้ก็มีความเหมือนกัน คือ พรรณนา และ บรรยาย การกระทำ กิริยา อารมณ์ของตัวโขนในขณะแสดงตอนนั้น ๆ เช่นเดียวกันกับการรวมเอาพากย์เมืองและพากย์พลับพลา เป็น พากย์ประเภทเดียวกัน

สำหรับบทพากย์เบ็ดเตล็ดที่แสดงในวิจัยเล่มนี้ เป็นบทพากย์เบ็ดเตล็ดในตอน ถวายลิงกล่าวถึงหนุมานและองคตรับอาสาพระรามมาล่อลวงเอาดวงใจของทศกัณฐ์ที่ฝากไว้กับพระฤาษีโคบุตร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๔</u>

คลายคลายสองนายเหาะมา ฟูฟ่องเมฆา
ด้วยฤทธิแรงแข็งศรี
ดั้นหมอกออกกลีบเมฆี สองราชกระบี่
ก็เย็นระรื่นชื่นบาน
เหาะรี่เร็วเกินเหิรหาญ ข้ามห้วยเหวธาร
พนัสพื้นไพรสณฑ์

[๓๕] ประสาท ทองอร่าม, "วิดิทัศน์ เรื่อง โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม".

เข้าเขตลงกามณฑล ลัดนิ้วเดียวดล
ก็ถึงอาศรมพระสิทธา[๔๐]

นอกจากนี้ยังมีบทพากย์เบ็ดเตล็ดต่างๆที่กล่าวแทรกอยู่ในรามเกียรติ์คำเจรจา ซึ่งเป็นสมุดไทยดำสมัยรัตนโกสินทร์ กล่าวถึงทศกัณฐ์กำลังรำพึงรำพันถึงเมืองลงกา พรรณนาความต่างๆ ด้วยกาพย์ฉบัง ดังตัวอย่างที่นำมาเสนอในวิจัยเล่มนี้นั้นจะสะกดตามต้นฉบับ ว่า

ตัวอย่างที่ ๕

ครั้นรุ่งจำรัตโลกา ก่องเสียงสะกุนนา
สะนั่นพีภพเมืองมาร
ดูริย่างย่ำรุ่งฆ้องขาร เสียงสงวีเวกหวาน
นิเวศจังวัตเวียงวัง
เสียงพินภาตฆ้องกลองประโคมดัง สะเนาะในบัญลัง
ประโลมพระไทยพันทะวี
เรื่อยเรื่อยนางจำเรียงเสียงศีร จึงจอมอสุรี
รำพึงถึงภพลงกา
ว่าโอ้แสนเสียดายวงษยา ล้วนทรงศักดา
สำแดงจะปล้นปลอมสวรรค์
สามโลกฤๅสะดุงแดยัน ใครห่อนจะฆัน
มาเฆ่นพิคาตคุมใภย
ลากจริงยิ้งฤทธิ์เกรียงไกร เพียงหนึ่งผู้วะในย
ณะรายฤๅแกล้งแปลงมา
จะทำฉันไดยดีณะอกอา จึงจะหลางภาลา
ให้ยับทั้งทับภาณะริน
คั่งแค้นแสนโสกสุทะวิน จึงจอมอสุริน
ยัตพระสุชลคล่อคลอง

[๔๐] กรมศิลปากร, “บทโขน ชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่,” ใน **บทโขน**, หน้า ๑๖๕.

กรึกไกรไม่ลุโดยปอง เสรจสูพระโรงทอง
ให้ชุมนุมพระยาติโยธี[๔๑]

นอกจากนี้ยังมีบทพากย์ที่ใช้ในการแสดงโขนอีกหลายตอนที่จัดว่าเป็นบทพากย์เบ็ดเตล็ด เพราะบทพากย์ต่างๆเหล่านี้จะแสดงให้เห็นว่าตัวโขนกำลังทำอะไรในขณะนั้นและตัวโขนเหล่านั้นไม่ได้อยู่ในปราสาทราชวังหรือราชรถ แต่แสดงให้ทราบถึงกิริยาอาการของตัวโขนเหล่านั้นได้ เช่น ตอนมังกรกัณฐ์ หนีศรพระรามขึ้นไปอยู่บนกลีบเมฆในท้องฟ้าเพราะกลัวตายหลังสิ้นศาสตราวุธเป็นต้น

ตัวอย่างที่ ๖

สิ้นสุดอาวุธศัสตรา ทั้งสิ้นโยธา
ทั้งปวงบรรลัยมากมี
เหาะขึ้นอากาศวิถี แอบอิงอินทรีย์
เข้าแฝงกับกลีบเมฆา
ลอยสถิตให้ลับกายา กลัวเดชพระรามา
ธิราชเธอแผลงศรผลาญ
เห็นฤทธิ์นารายณ์อวตาร ไหนเลยชนมาน
จะรอดไปคืนนครา[๔๒]

จากตัวอย่างที่ยกมาข้างต้นนั้น หากพิจารณาแล้วก็จะพบว่า การพากย์เบ็ดเตล็ดมีเนื้อหาเช่นเดียวกับการพากย์บรรยาย ซึ่งไม่สามารถจะแยกออกว่า การพากย์ใดคือพากย์บรรยาย อันใดคือพากย์เบ็ดเตล็ด ดังที่ประสาท ทองอร่ามกล่าวไว้ ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นเช่นเดียวกัน

---

[๔๑] รามเกียรติ์คำเจรจาสมุดไทยดำเลขที่ ๕ หน้า ๓ – ๗ อ้างถึงใน จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, **กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์** (ขอนแก่น: หจก.ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๖๐.

[๔๒] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔** , หน้า ๔๑.

๕.๒.๕ พากย์ชมดง

การพากย์ชมดง เป็นการพากย์ที่มีความแตกต่างกับการพากย์ที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะการพากย์ประเภทนี้จะนำการร้องเพลงไทยเดิมเข้ามาผสมกับการพากย์ โดยใช้ในฉากนาฏการที่พรรณนาถึงการชมธรรมชาติ อาทิ ชมนก ชมไม้ ป่า เขา ลำเนาไพร เป็นต้น โดยการพากย์จะเริ่มด้วยทำนองเพลง “ชมดงใน” ก่อนในวรรคแรก จากนั้นก็จะพากย์แบบพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาหรือพากย์รถ ท้ายสุดตะโพนจะตีท้ากลองทัดจะตีรับสองครั้งแล้วรับคำว่า “เพ้ย” เช่นเดียวกัน

การพากย์ชมดงในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์นั้น มีด้วยกันหลายตอน อาทิตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ตอนปล่อยม้าอุปการ ตอนสีดาหาย ตอนพระรามได้ขีดขิน เป็นต้น ซึ่งบทพากย์เหล่านี้ที่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ถึงแม้จะไม่มีการบัญญัติว่าเป็นพากย์ชมดง แต่เมื่อพิจารณาจากตัวบทพากย์แล้ว ก็จะทราบได้ทันทีว่าเป็นบทพากย์ชมดงทั้งสิ้น ดังตัวอย่างบทพากย์ชมดงตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ของประพันธ์ สุคนธะชาติ ต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u>

รายเรียงคียงแถวแนวพนม พระชี้ชวนชม
ชมนกชมไม้ไม้รายเรียง
เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เคล้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง หกห้อยหางโก่ง
โลดเล่นอยู่หว่างลางลิง
ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
ชิงกันจับกิ่งชิงชัน
ไม้พยูงยูงเหยียบยืนยัน แผ่หางเหียนหัน
หันเหียบเลียบไต่ไม้พะยูง
ยางสูงสูงสุดสุดสูง นกกวักกวักฝูง
ฝูงกวักจับพลอดยอดยาง
กาหลงกาลงไล่นาง นางกาหนีพลาง
พรางต้นพฤกษากาหลง

เมียงมองนกไม้ในดง ทั้งสามพระองค์
ทรงสุขเกษมเปรมกมล[๔๓]

หรือบทพากย์ชมดงตอนสีดาหายในประชุมบทพากย์รามเกียรติ์ ดังตัวอย่างที่ว่า

ตัวอย่างที่ ๒

ฝ่ายพระกฤษณรักษ์นาถา กับองค์อนุชา
ประเวศโดยอารญ
พระพลางคำนึงถึงนฤมล โอ้แก้วกับตน
มาจากอุระแรมไกล
เห็นนกร่อนร้องก้องไพร เคล้าคู่บไคล
อนาถดั่งเรียมอาทร
สาลิกาจับเพกานอน หว้าจับหว้าวอน
นางนกมาชมร่มรัง
ไก่จับปุ่มไก่ประนัง เสียงขันแข่งฟัง
สนั่นเสนาะสำเนียง
เปล้าจับเปล้าคู่จับเคียง แก้วจับแก้วเมียง
แม่นกวิหคเหิรพนม
ดอกบัวจับบัวบินสม คู่เคล้าคลึงชม
ซะแซ่ซะซ้อร่อกัน
กระทาจับคนทาขัน คล้าจับคล้าปัน
เหยื่อป้อนแล้วร่อนชไมพร
หมู่ยูงจับยอดยูงไสว แผ่แพนฟ้อนใน
ยอดพฤกษร้องก้องดง
ยางจับยางยืนงวยงง แล้วบากบินลง
ยังห้วยละหานหาปลา

[๔๓] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, **พระพิราพ** (กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๒๒), หน้า ๕๒-๕๓.

กะลุมพูจับจอมภูผา คับคาคาบคา
มารองเปนรังเรียงทำ
สีชมพูจับชมพู่นำ เบญจวรรณไต่ลำ
ลดาอยู่คลอคลึงนาง
พอเศร้าแสงสุริยารางราง ชรอุ่มอับทาง
พนานตย่ำสนธยา
เซ็งเสียงแรดฟานโคลา มฤคินทรคชา
ออกโพนประพาสอารัญ[๔๔]

หรือในตอนพระรามได้ขีดขิน ก็มีบทพากย์ชมดงที่กล่าวถึงการเดินทางของพระราม แต่แตกต่างจากบทพากย์ชมดงอื่นๆที่กล่าวมาแล้ว คือ บทนี้จะเป็นการพรรณนาชมธรรมชาติในน้ำทำให้มองเห็นฝูงปลาต่างชนิดมากมาย โดยบทพากย์นี้จะบรรยายว่า

<u>ตัวอย่างที่ ๓</u>

เสด็จโดยอรัญมรคา เลียบชายธารมา
พระเนตรชำเลืองแลชม
มัจฉากรว่ายผุดชม ไล่คู่ดูกรม
เปนพวกบปละเปลี่ยนแปลง
มีกระโห้แลกระแหหางแดง คลายคลาฝั่งแฝง
ในเงื้อมศิลาแอบบัง
เห็นนกยางย่องยืนหวัง แสวงภักษ์ปลาดัง
บุคคลอันใจอาธย์
งุยเงื่องแช่มช้อยเสี่ยมสาร น้ำใสในธาร
บอาจจะใคร่แลดู[๔๕]

---

[๔๔] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔** , หน้า ๑๒๗-๑๒๘.

[๔๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๗.

จากบทพากย์ชมดงที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้น หากพิจารณาแล้วจะพบว่า บทพากย์ชมดงนั้น ไม่เพียงแต่เป็นการชมธรรมชาติทางบกเพื่อชมนกชมไม้เพียงอย่างเดียว แต่มีการชมธรรมชาติทางน้ำชมฝูงปลานานาชนิด แต่ก็ใช้คำว่า “พากย์ชมดง” ซึ่งน่าจะหมายถึง การชมธรรมชาติที่แสดงจินตภาพที่แสดงถึงป่าเขา หรือธรรมชาติทางบกมากกว่า แต่ในการพรรณนาความงามสัตว์น้ำก็ใช้การพากย์ชนิดนี้เช่นเดียวกัน จากการค้นคว้าข้อมูลของผู้วิจัยยังพบว่า บทพากย์ชมดงนี้ นิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ ในการประพันธ์

๕.๒.๖ พากย์โอ้

การพากย์ประเภทสุดท้ายที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้คือ “พากย์โอ้” ซึ่งเป็นการพากย์ที่ใช้ทำนองเพลงไทยมาผสมในการพากย์เช่นเดียวกันกับการการชมดง แต่มีวิธีการพากย์ที่แตกต่างกัน การพากย์ประเภทนี้จะใช้ในตอนที่ตัวโขนแสดงความโศกเศร้าเสียใจ คร่ำครวญ โดยมีวิธีการพากย์ด้วยการเริ่มต้นบทพากย์ทำนองเดียวกันกับพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด จนเมื่อถึงคำท้ายของบทพากย์ผู้พากย์จะทอดลงโอ้ จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงรับด้วย *“เพลงโอ้ปี่ใน”* ต่อท้ายด้วยตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง แล้ว รับด้วย “เพ้ย” เช่นเดียวกับพากย์ชนิดอื่นๆ จากนั้นปี่พาทย์จะบรรเลง *“เพลงโอด”* ต่อท้ายเสมอ ในการจัดทำบทผู้ประพันธ์บท จะนิยมเขียนคำลงท้ายของพากย์ชนิดนี้ไว้ในวงเล็บหน้าคำพากย์คำแรกของบทสุดท้ายว่า *“(โอ้)”* เพื่อให้คนพากย์เข้าใจว่าบทท้ายนี้จะต้องลงด้วยโอ้ แต่ในบางครั้งผู้ประพันธ์บทอาจจะไม่เขียนคำลงโอ้ในวงเล็บไว้ก็ได้ ดังนั้นผู้พากย์-เจรจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับการพากย์ประเภทนี้ด้วยก่อนการแสดงเสมอ และหากเริ่มคำพากย์ในบทใดที่ลงโอ้ไปแล้ว ถ้ามีบทพากย์ต่อไปอีกคนพากย์-เจรจาจะต้องพากย์ด้วยการลงโอ้จนกว่าจะหมดบทพากย์บทนั้นๆ

ที่กล่าวว่า พากย์โอ้นี้จะต้องลงท้ายด้วยทำนอง “โอ้” และรับด้วยเพลง “โอ้ปี่ใน” ด้วยนั้น เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้พากย์โขนจะต้องจับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายของเพลงที่ปี่พาทย์บรรเลงหรือที่เรียกตามศัพท์สังคีตทางดุริยางคศิลป์ว่า *“ทางใน”* ซึ่งหมายถึงโน้ตตัวสุดท้ายของเพลงที่บรรเลงจบลงในขณะนั้น เนื่องจากมีเสียง “ปี่ใน” เป็นเสียงหลักในการบรรเลงซึ่งแตกต่างกับการบรรเลงของวงปี่พาทย์ที่ใช้ในการเล่นหนังใหญ่ที่ใช้การบรรเลงที่เรียกว่า “ทางกลาง” เพราะใช้ “ปี่กลาง” เป็นประธานเป่าประกอบการบรรเลงดังที่ ฐิระพล น้อยนิตย์ กล่าวไว้ว่า

"ด้วยระดับเสียงเป็น " ทางใน " จึงเป็นเสน่ห์ประการหนึ่งซึ่งผู้พากย์ต้องยึด " ระดับเสียง " นี้เป็นสำคัญ ซึ่งเทียบได้กับเสียง " ซอล - เร " อันเป็นเสียงหลักในการดำเนินการพากย์ ที่ต้องระมัดระวังกระแสเสียงในการเริ่มต้นและการขึ้น-ลงของบทประพันธ์อย่างมีศิลปะ แต่ก็มิได้หมายความว่าต้องขับลำนำให้ถูกต้องอย่างฝ่ายคีตศิลป์เพียงแต่เป็นที่น่าสังเกตว่าการพากย์โขนแต่โบราณ ผู้พากย์ต้องมีกระแสเสียงสูงจึงไพเราะ จะอย่างไรก็ตามระดับเสียงทาง " ใน " เป็นสูตรสำคัญยิ่งที่ต้องรักษาไว้ เพราะทำนองตอนท้ายของการพากย์โอ้ ต้องตรงกับระดับเสียงนี้ ปี่พาทย์จึงบรรเลงรับได้อย่างถูกต้องตามกฎเกณฑ์" [๔๖]

นอกจากนี้แล้วผู้พากย์โขน ต้องระลึกเสมอว่าว่า เพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงด้วย "ทางใน" จะลงท้ายด้วยเสียงโน้ตตัวใด ก็ต้องรักษาระดับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายนั้นไว้ เพื่อจะได้สอดรับกับเพลงโอ้ปี่ที่จะต้องบรรเลงรับได้อย่างไม่เพี้ยนกับเสียงดนตรีที่จะบรรเลงในตอนท้ายด้วย การรักษาระดับเสียงดังกล่าว มีคำที่ใช้เรียกในเหล่าของผู้พากย์-เจรจาโขนว่า "ลูกตก" มานพ วิสุทธิแพทย์ ได้อธิบายคำว่าลูกตกไว้ว่า

"ในทางทฤษฎีนั้น "ลูกตก"ในทำนองเพลงไทยถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่ง ทฤษฎีทางดนตรีไทยหลายอย่างมีความเกี่ยวพันกับ"ลูกตก" เช่นบันไดเสียง การเปลี่ยนบันไดเสียง การแปรทาง การขยาย-ตัดเพลงเป็นต้น ลูกตกที่เข้าใจกันโดยทั่วไปนั้นหมายถึงเสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละหน้าทับ อย่างไรก็ดี เมื่อมีการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นวรรคเพลงแล้ว "ลูกตก"ในที่นี้จึงหมายถึงเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลง"[๔๗]

ดังนั้น วิธีการที่จะตั้งเสียงให้ถูกต้อง ไม่ "ตั้งผิดเสียง" นั้น ผู้พากย์ต้องฟังเสียงลูกตกให้ออก แล้วทดลองตั้งเสียงให้ตรงกับเสียงลูกตกนั้นๆ ซึ่งคนพากย์-เจรจาโขนส่วนใหญ่จะนิยมหัดการตั้งเสียงโดยใช้เสียงพากย์ ในบทพากย์นางลอย คำแรก ซึ่งเป็นเสียงโน้ตตัว "ซอล" ดังนี้

---

[๔๖] ฐิระพล น้อยนิตย์, **เอกสารประบันทึกโน้ต พากย์-เจรจา**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

[๔๗] มานพ วิสุทธิแพทย์, **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย** (กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๕๖), หน้า ๓๒.

สมเด็จพระหริวงษ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา

เมื่อตั้งเสียงได้แล้ว ก็จะมาสอดรับลงท้ายโอ้ในบทพากย์ วรรคสุดท้าย คือ "ฤดีดิ้นลงแดยัน" ดังตัวอย่างที่ยกมาให้เห็นในการพากย์โอ้ ในการเล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย ที่ว่า

พากย์โอ้

ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วกนิษฐา ***ฤดีดิ้นลงแดยัน***

ตารางที่ ๓๐ พากย์โอ้

- - ฤ ดี	- - - ดิ้น	*- - เออ เฮ้อ*	*เออเออ-เออ*	*- - - เอย*	- - ลง แด	-เออ – เอย	- - - ยัน

ดนตรีบรรเลงสวมรับ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ท ล ท ม	- ซ - ล

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าท้ายคำพากย์คำสุดท้าย "ฤดีดิ้นลงแดยัน" นั้นคนพากย์จะต้องพากย์คำว่า "ฤดีดิ้น" ตามห้องเพลงห้องที่ ๑ และ ๒ แล้วจะต้องเอื้อนเสียง "เออ เฮ้อ เออ เออ เออ เอย" ในห้องเพลงที่ ๓ , ๔และ ๕ แล้ว จึงพากย์เสียง "ลงแด" ในห้องเพลงที่ ๖ แล้วเอื้อนต่อว่า "เออ เอย" ในห้องเพลงที่ ๗ และสุดท้ายจึงจบลงด้วย คำสุดท้าย คือ "ยัน" ในห้องเพลงสุดท้าย เพื่อให้ตรงกับเสียงรับของวงปี่พาทย์ จากนั้นตะโพนจะตีท้าและกลองทัด รับ สองครั้ง เช่นกัน แล้วจึงร้องรับ ว่า "เพ้ย" เหมือนกับการพากย์ประเภทอื่นๆ ต่อจากนั้นปี่พาทย์ก็จะบรรเลงรับต่อไปด้วยเพลง "โอด" เป็นอันจบกระบวนการพากย์โอ้ ซึ่งเป็นการพากย์ประเภทสุดท้ายของการเล่นโขน

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u> บทพากย์โอ้ ตอน นางลอย

ดาวเดือนก็เลื่อนลับ แสงทองระยับโพยมหน
จวบจวนพระสุริยน จะเยี่ยมยอดยุคนธร

สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
(ลงโอ้) ผาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน
พระช้อนเกศขึ้นวางตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ
ยิ่งพิศยิ่งกระสัน ยิ่งโศกเศร้าในวิญญาณ์
พิศพื้นศิโรโรฒม์ พระองค์โอดและนัยนา
กรแก้มพระกรรฐา ก็แม้นเหมือนสีดาเดียว
พิศทรวงและดวงถัน ในเบื้องบั้นพระองค์เรียว
ชะรอยรูปสีดาเจียว ประจักษ์แล้วนะอกอา
พระเล็งลักษณเกศี ฉวีน้องจนบาทา
แทบท้าวจะมรณา พินาศแนบพระศพลง
พระพิโรธพิไรรัก สลักลั่นพระทรวงทรง
กันแสงสะอื้นองค์ อรอ่อนทอดถอนใจ
จึงตรัสเรียกเจ้าร่วมรัก พ่อลักษณ์เอ๋ยจะทำไฉน
เจ้าสีดามาบรรลัย เป็นจริงแล้วนะอกอา[๔๘]

จากบทพากย์นางลอย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ ๒ ข้างต้นนั้น เมื่อผู้พากย์โขนลงโอ้ในบทที่ว่า “กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน” บทต่อๆไปจากบทนี้คือตั้งแต่ “พระช้อนเกศขึ้นวางตัก พิศพักตร์แล้วรับขวัญ” จนจบ “เจ้าสีดามาบรรลัย เป็นจริงแล้วนะอกอา” ทั้งหมดนี้จะต้องลงด้วย “โอ้” ตลอด ซึ่งในการแสดงโขนเนื่องในพระราชพิธี

[๔๘] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔** , หน้า ๒๗ – ๒๘.

พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เมื่อวันจันทร์ที่ ๙ เมษายน ๒๕๕๕ ได้มีการพากย์โอ้ด้วยบทนี้เช่นกัน

บทพากย์นางลอยดังกล่าวนับว่าเป็นบทพากย์โอ้บทหนึ่งที่คนพากย์ส่วนใหญ่จะถือกันว่าเป็น “บทครู” เพราะนิยมใช้เป็นแบบในการฝึกหัดการพากย์และประกอบการแสดงโขน แต่ทว่าในการเล่นแทบทุกครั้งก็มิได้พากย์ทั้งหมด คงเพียงแค่เริ่มต้นพากย์ด้วย “สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร” จนถึง “กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน” เพียงเท่านั้น ดังในบทพากย์โอ้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอยของกรมศิลปากรดังนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๒</u> บทพากย์โอ้ ตอนนางลอย ของกรมศิลปากร

สมเด็จพระหริวงศ์ ภุชพงศ์ทิพากร
เสด็จลงสงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
(ลงโอ้) *ผวาวิ่งประหวั่นจิต* *ไม่ทันคิดก็โศกา*
กอดแก้วขนิษฐา *ฤดีดิ้นลงแดยัน*[๔๕]

นอกจากบทพากย์นางลอยพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ใช้คำพากย์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑ แล้ว ยังมีบทพากย์โอ้ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ ด้วย อาทิ ตอนศึกนาคบาศ เมื่อพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศของอินทรชิตแล้วสลบลง พระรามมาพบก็เศร้าโศกเสียใจครวญคร่ำรำพันถึงพระลักษณ์ ดังตัวอย่างที่ว่า

---

[๔๕] กรมศิลปากร, **สูจิบัตรการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด นางลอย** (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๔), หน้า ๖.

ตัวอย่างที่ ๓

เสด็จโดยรัถยาพนาดร โดยแสงศศิธร
ใบรุกข์ฤๅไกวไปมา
อากาศดาษดวงดารา อัดอั้นวาตา
บพัดรำเพยแผ้วพาน
เยือกเย็นน้ำฟ้าบันดาล พุ่มพฤกษาสาณฑ์
สลดระย่อห่อใบ
สงัดเหงาเงียบดงพงไพร ฝูงสัตว์วิสัย
สังเกตก็ผิดก่อนกาล
สงัดเสียงวิหคขันขาน จัตุบทเคยทะยาน
ก็ลืมระบัดเล็มดง
พระวิเวกหวั่นจิตพิศวง รีบสาวบาทบงสุ์
ไปยังสมรภูมิไชย
พระวินิจอนาถเสียใจ เห็นวานรใน
พินาศกลาดกลิ้งกลางดิน
ล้วนต้องนาคบาศอสุรินทร์ ยิ่งเทวษแสนถวิล
เที่ยวหาพระศรีอนุชา
ครั้นใกล้รถทรงอลงการ์ เหลือบเห็นนาคา
รวบรัดพระน้องปลดปลง
ตั้งแต่บาทจนถึงกึ่งองค์ กระชากชักภุชงค์
บ่หลุดบ่เลื่อนเคลื่อนคลาย
(โอ้) *ลดองค์แนบน้องประคองกาย ช้อนเกศนุชาชาย*
ขึ้นวางเหนือตักพระจักรี[๕๐]

จากบทพากย์ข้างต้นมีบทพากย์มากถึง ๑๑ บท นับว่าเป็นบทพากย์ที่ยาวมากแล้วมีการลง โอ้ เพียงบทท้ายบทเดียว เมื่อนำมาเล่นโขนแล้วจะทำการแสดงยืดเยื้อออกไป ดังนั้นในชั้นหลังผู้

[๕๐] กรมศิลปากร, **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔** , หน้า ๓๓.

พากย์-เจรจาจึงได้ทำการตัดทอนเพื่อให้เหมาะสมกับเวลาในการแสดง โดยตัดออกรวมทั้งสิ้น ๗ บท คงเหลือไว้ ๔ บท พร้อมปรุงแต่งให้มีความไพเราะมากยิ่งขึ้นดังนี้

ตัวอย่างที่ ๔

เสด็จโดยรัถยาพนาดร ด้วยแสงศศิธร
สว่างกระจ่างเมฆา
ครั้นถึงสนามยุทธนา แลเห็นนาคา
รวบรัดพระน้องปลดปลง
แต่บาทจนถึงกึ่งองค์ กระชากฉุดภุชงค์
บ่หลุดบ่เลื่อนเคลื่อนคลาย
(โอ้) ลดองค์เคียงน้องประคองกาย ช้อนเกศนุชาชาย
ขึ้นวางบนตักแล้วโศกา[๕๑]

นอกจากนี้แล้วยังมีบทพากย์โอ้ที่มีคำประพันธ์ทั้งสองชนิดรวมกัน อาทิ บทพากย์โอ้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดศึกกุมภกรรณ ตอนพระลักษณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ ๕

เสด็จโดยรัถยาพนาดร ด้วยแสงศศิธร
สว่างกระจ่างเมฆา
ครั้นถึงสนามยุทธนา แลเห็นอนุชา
พินาศกลาดกลิ้งกลางพล
ต้องหอกโมกศักดิ์ฤทธิรณ องค์พระภุชพล
กระชากชักซึ่งหอกมาร

[๕๑] กรมศิลปากร, “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ชุด นาคบาศ กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่,” **บทโขน**: กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๗ (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๗), หน้า ๗๔

(โอ้) *บ่เขยื้อนมิเลื่อนหลุด* *เกรงน้องนุชจะวายปราณ*
สมเด็จพระอวตาร *ก็ทรุดพระองค์ทรงโศกี*[๕๒]

จะเห็นได้ว่าบทพากย์โอ้ดังกล่าว คำพากย์ตั้งแต่บทที่ ๑ – ๓ นั้นประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖ ในการพากย์ แต่ในคำพากย์บทที่ ๔ ซึ่งเป็นบทที่ลงโอ้จะใช้กาพย์ยานี ๑๑ ซึ่งนับว่าเป็นกระบวนการประพันธ์บทที่ดีมากสามารถนำกาพย์ทั้ง ๒ ประเภทมาใช้รวมกันได้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานีในบทพากย์เดียวกัน ซึ่งปรากฏในการแสดงโขนน้อยมาก เพราะส่วนใหญ่เมื่อบทพากย์เริ่มด้วยกาพย์ประเภทใดก็จะใช้อย่างนั้นจนจบบทพากย์นั่นอง

ฉะนั้นพอที่จะสรุปได้ว่า การพากย์โอ้ เป็นกระบวนการพากย์ประเภทหนึ่งที่ใช้สำหรับตัวโขนแสดงถึงความโศกเศร้าเสียใจรำพึงรำพันถึงความสูญเสียต่าง วิธีการพากย์เริ่มต้นบทพากย์ทำนองเดียวกันกับพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด จนเมื่อถึงคำท้ายของบทพากย์จะทอดลงโอ้ นั้น ซึ่งผู้ประพันธ์บท จะนิยมเขียนคำลงท้ายของพากย์ชนิดนี้ไว้ในวงเล็บหน้าคำพากย์คำแรกของบทสุดท้ายว่า (โอ้) เพื่อให้คนพากย์เข้าใจว่าบทท้ายนี้จะต้องลงด้วยโอ้ แต่บางครั้งผู้ประพันธ์บทอาจจะไม่เขียนคำลงโอ้ในวงเล็บไว้ ก็ได้ดังนั้นผู้พากย์-เจรจาโขนจึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับการพากย์ประเภทนี้ด้วย เพราะว่าเมื่อพากย์จนถึงบทที่จะลงโอ้แล้วจะมีปี่พาทย์รับด้วย “เพลงโอ้ปี่” ต่อท้ายด้วยตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง แล้ว รับด้วย “เพ้ย” เช่นเดียวกับพากย์ชนิดอื่น ท้ายสุดนั้นปี่พาทย์จะบรรเลง “เพลงโอด” ต่อท้ายด้วยเสมอ

จากการพากย์ทั้ง ๖ ประเภทดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่า *“การพากย์โขน”* คือ การขับร้องเพื่อบรรยาย หรือ พรรณนาความของฉากนาฏการในการแสดงโขน ซึ่งเมื่อผู้พากย์โขน พากย์จบบทหนึ่งๆแล้ว ตะโพน จะตีท้า ตามด้วยกลองทัดจะตีรับสองครั้ง แล้วผู้บรรเลงจะร้องรับด้วยเสียง ว่า “เพ้ย” ทุกครั้ง

๕.๓ ทำนองของการพากย์ โขน

การพากย์เมื่อจัดประเภทได้ดังที่กล่าวมาในหัวข้อที่แล้ว ย่อมมีมีวิธีการพากย์และใช้ทำนองพากย์แตกต่างกันไปตามแต่ละประเภทของการพากย์นั้นๆ ซึ่งในวิจัยฉบับนี้ขอแบ่งวิธีการพากย์และทำนองของการพากย์ออกเป็น ๓ ทำนองด้วยกัน ดังนี้

---

[๕๒] กรมศิลปากร, “บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หอกโมกขศักดิ์” จัดทำเพื่อแสดง ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, หน้า ๓. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

๕.๓.๑ **ทำนองที่ ๑** *พากย์เดินทำนอง* หรือ *ทำนองพากย์ปกติ* ได้แก่

- พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา
- พากย์รถ
- พากย์เบ็ดเตล็ด หรือพากย์บรรยาย

๕.๓.๒ **ทำนองที่ ๒** ขึ้นต้นการพากย์ด้วย *"ทำนองเพลงชมดงใน"* ก่อน เมื่อหมดวรรคแรกของคำประพันธ์ก็จะหมดเพลงชมดงในพอดี จากนั้นวรรคต่อไปก็จะพากย์เดินทำนอง ได้แก่

- พากย์ชมดง

๕.๓.๓ **ทำนองที่ ๓** ในตอนต้นของบทพากย์จะพากย์เดินทำนอง เมื่อถึงวรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็พากย์ใส่ทำนอง *"เพลงโอ้ปี่ใน"* จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอ้ปี่ในรับ และต่อท้ายด้วยเพลงโอด ได้แก่

- พากย์โอ้

เพื่อให้เกิดความเข้าใจยิ่งขึ้น ขออธิบายโดยละเอียดดังต่อไปนี้

๕.๓.๑ **ทำนองที่ ๑** *พากย์เดินทำนอง* หรือ *ทำนองพากย์ปกติ*

ทำนองที่ ๑ เป็นทำนองที่ใช้เป็นทำนองหลักของการพากย์ ใช้กับบทพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยาย ในการพากย์ผู้พากย์จะใส่ทำนองตั้งแต่คำแรกของวรรคที่ ๑ เรื่อยไปจนจบคำที่ ๒ ของวรรคในบาทสุดท้าย แล้วจึงเอื้อนลากเสียง "เออ เฮ้อ เอ่อ เออ" จากนั้นจึงพากย์ต่ออีก ๓ คำที่เหลือ ดังตัวอย่างที่ยกมาต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ ๑</u> พากย์พลับพลา

คำที่ ๑	ปางองค์พระทรงครุฑ	ปิ่นมกุฎอยุธยา
	เสด็จออก ณ พลับพลา	พร้อมพระลักษมณ์ผู้ภักดี

ตารางที่ ๓๑ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑

บทประพันธ์							
- - -ปาง	- - -องค์	- - - -	--พระทรง	- - - ครุฑ	- - - -	- - -ปิ่น	- - มกุฎ
ทำนอง							
- - - ท	- - - ท	- - - -	-- รำ ท	- - - รำ	- - - -	- - - ล	- - ท ล
- - - -	- - อ ยุธ	- - ธ ยา	- - - -	- - เส ด็จ	- - -ออก	- - - -	--ณ พลับ
- - - -	- - ท รำ	- - ท ท	- - - -	- - ท ล	- - - ล	- - - -	- - ท รำ
- - -พลา	- - - -	--- พร้อม	--พระลักษณ์	- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออเอย
- - - ท	- - - -	- - - รำ	- - รำ รำ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล
- - - ฮึ	- - - -	- - ผู้ ภัก	- - - ดี				
- - - รำ	- - - -	- - ท รำ	- - - ท				

จากนั้นมือพากย์จะท้าตะโพน และตีกลองทัดรับท้าย

ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง-เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๒ เสนาพลากร ล้วนวานรสองธานี
หมอบเฝ้าพระจักรี ดุจดาวล้อมพระจันทร

ตารางที่ ๓๒ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๒

- - -เส	- - - นา	- - - -	- - พ ลา	- - - กร	- - - -	- - - ล้วน	- วา – นร
- - - รำ	- - - ท	- - - -	-- ท ท	- - - ท	- - - -	- - - รำ	- ท – ท
- - - -	- - สอง	- ธา – นี	- - - -	--หมอบ	- - - เฝ้า	- - - -	--พระ จัก
- - - -	- - - รำ	- ท - ท	- - - -	- - ท ล	- - - ทล	- - - -	- - รำ ล
- - - กรี	- - - -	- ดุจ – ดาว	- - - ล้อม	- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง
- - - ท	- - - -	- ล - ท	- - - รำ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล
- - - ฮึ	- - - -	- - พระ จัน	- - - ทร				
- - - รำ	- - - -	- - รำ ท	- - - ท				
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๓ พระดำรัสตรัสประภาษ จะพิฆาตดัสกร
พลันโสตพระสี่กร สดับเสียงสำเนียงมาร

ตารางที่ ๓๓ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๓

- - -พระ	- - ดำ รัส	- - - -	- - - ตรัส	- - ประภาษ	- - - -	- - - จะ	- - พิฆาต
- - - รำ	- - ท ล	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - - -	- - - ล	- - ท ลท
- - - -	- - - ดัส	- - ส กร	- - - -	- - - พลัน	- - -โสต	- - - -	- -พระ สี่
- - - -	- - - ล	- - ท ท	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - รำ ล
- - - กร	- - - -	- - ส ดับ	- - - เสียง	- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออ เออ เอิง
- - - ท	- - - -	- - ท ล	- - - รำ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล
- - - ฮึ	- - - -	- - สำเนียง	- - -มาร				
- - - รำ	- - - -	- - รำ ท	- - - ท				

ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๔ จึงตรัสถามโหราเอก ว่าพิเภกผู้ชัยชาญ
เสียงโห่ร้องก้องพนานต์ ทัพขุนมารใครยกมา

ตารางที่ ๓๔ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๔

- จึง – ตรัส	- - -ถาม	- - - -	- โห – รา	- - - เอก	- - - -	- - -ว่า	- - พิ เภก
- ท – ล	- - - รำ	- - - -	-- รำ ท	- - - ทล	- - - -	- - - รำ	- - รำ ทล
- - - -	- ผู้ – ชัย	- - - ชาญ	- - - -	- - -เสียง	- - - โห่	- - - -	- - - ก้อง
- - - -	- รำ – ท	- - - ท	- - - -	- - - รำ	- - - ล	- - - -	- - -รำท
- - - พนานต์	- - - -	- - - ทัพ	-- ขุน มาร	- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง
- - ท ท	- - - -	- - - รำ	- - ท ท	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล
- - - ฮึ	- - - -	- - - ใคร	- ยก - มา				
- - - รำ	- - - -	- - - ท	- รำ - ท				

ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

ตัวอย่างที่ ๒ พากย์รถยักษ์

คำที่ ๑ เสด็จทรงรถเพชรเพชรพราย พรายแสงแสงฉาย
จำรูญจำรัสรัศมี

ตารางที่ ๓๕ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๕

บทประพันธ์							
- -เสด็จ	- - -ทรง	- - - -	- - - -	- - -รถ	- - - เพชร	- - - -	- - - -
ทำนอง							
- -ท ล	- - -ท	- - - -	- - - -	- - -รำ	- - -รำ	- - - -	- - - -
- - -เพชร	- - - พราย	- - - -	- - - -	- - - พราย	- - -แสง	- - - -	- - - -
- - -รำ	- - - ท	- - - -	- - - -	- - -ท	- - -รำ	- - - -	- - - -
- - - แสง	- - -ฉาย	- - - -	- - - -	- -จำรูญ	- - - -	- -จำ รัส	- - - -
- - -รำ	- - -รำ	- - - -	- - - -	- - ท ท	- - - -	- - ท ล	- - - -
- - - -	- - -เออ	- - -เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - -ฮึ	- - - -	- - -รัศ	- -ศ มี
- - - -	- - -ล	- - -ท	- ล ซ ล	- - -รำ	- - - -	- - - รำ	- - ท ท

จากนั้นมือพากย์จะท้าตะโพน และตีกลองทัดรับท้าย

ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๒ อำไพไพโรจน์รูจี สีหราชราชสีห์

ชักราชรถรถทรง

ตารางที่ ๓๖ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๖

- - - อำ	- - - ไพ	- - - -	- - - -	- - - ไพ	- - -โรจน์	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - -รำล	- - - -	- - - -
- - - รู	- - - จี	- - - -	- - - -	- - - สี	- - ห ราช	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - รำรำล	- - - -	- - - -
- - - ราช	- - ช สีห์	- - - -	- - - -	- - - ชัก	- - -ราช	- - - -	- - ช รถ
- - - รำล	- - ท รำ	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - -รำล	- - - -	- - ท รำ
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - รถ	- - - ทรง
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๓ ดุมหันหันเหียนเวียนวง กึกก้องก้องดง
สะเทื้อนทั้งไพรไพรวัลย์

ตารางที่ ๓๗ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๗

- - - ดุม	- - - หัน	- - - -	- - - -	- - - หัน	- - - เหียน	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำ	- - - -	- - - -
- - - เวียน	- - - วง	- - - -	- - - -	- - - กึก	- - - ก้อง	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - ก้อง	- - - ดง	- - - -	- - - -	- - สะ เทื้อน	- - - -	- - - ทั้ง	- - - ไพร
- - - ล	- - - ท	- - - -	- - - -	- - ท รำ	- - - -	- - - รำ	- - - ท
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - ไพร	- - - วัลย์
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - ท	- - - ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๔ ยักษีสารถีโลทัน เร่งพลกุมภัณฑ์
ตรงไปสนามยุทธนา

ตารางที่ ๓๘ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๘

- - - ยัก	- - - ษี	- - - -	- - - -	- - - สา	- - ร ถี	- - - -	- - - -
- - - รำ	- - - รำ	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - ท รำ	- - - -	- - - -
- - - โล	- - - ทัน	- - - -	- - - -	- - - เร่ง	- - - พล	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - รำท	- - - ท	- - - -	- - - -
- - - กุม	- - - ภัณฑ์	- - - -	- - - -	- - - ตรง	- - - ไป	- - - -	- - ส นาม
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - รำ	- - ท รำ
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - ยุท	- - ธ นา
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - ท ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

ตัวอย่างที่ ๓ พากย์สดายุ

คำที่ ๑ ปางพญาสดายุสกุณา ฤทธิ์ล้ำปักษา
เก่งกล้าสามารถอาจหาญ

ตารางที่ ๓๙ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๕

- - -ปาง	- - พ ญา	- - - -	- - - -	- - ส ดา	- - -ยุ	- - - -	- - - -
- - -ท	- - ท ท	- - - -	- - - -	- - ท ท	- - -รำ	- - - -	- - - -
- - - ส	- - กุ ณา	- - - -	- - - -	- - -ฤทธิ์	- - -ล้ำ	- - - -	- - - -
- - -ท	- - ท ท	- - - -	- - - -	- - -รำ	- - -รำ	- - - -	- - - -
- - -ปัก	- - -ษา	- - - -	- - - -	- - -เก่ง	- - -กล้า	- - -สา	- - -มารถ
- - -ท	- - -รำ	- - - -	- - - -	- - -ลท	- - -ท	- - -รำ	- - -ทล
- - - -	- - -เออ	- - -เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - -ฮึ	- - - -	- - -อาจ	- - -หาญ
- - - -	- - -ล	- - -ท	- ล ซ ล	- - -รำ	- - - -	- - -ทล	- - -รำ
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - -ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - -ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - -เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๒ เป็นสหายทศรถภูบาล ราชาผู้ผ่าน
ปิ่นมกุฎอยุธยาธานี

ตารางที่ ๔๐ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๐

- - -เป็น	- - ส หาย	- - - -	- - - -	- - -ทศ	- - ศ รถ	- - - -	- - - -
- - - ท	- - ท รำ	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - ท รำ	- - - -	- - - -
- - - ภู	- - - บาล	- - - -	- - - -	- - - รา	- - - ชา	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -
- - - ผู้	- - - ผ่าน	- - - -	- - - -	- - - ปิ่น	- - ม กุฎ	- - อ ยุธ	- - ธ ยา
- - - รำ ท	- - - ท ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - ท ล	- - ท รำ	- - ท ท
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - ธา	- - - นี
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - ท	- - - ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๓ วันเมื่อจะต้องตายวายชีวี คิดถึงภูมี

สหายรักทศรถยศไกร

ตารางที่ ๔๑ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๑

- - - วัน	- - - เมื่อ	- - - -	- - - -	- - จะ ต้อง	- - - ตาย	- - - -	- - - -
- - - ท	- - -รำท	- - - -	- - - -	- - ท รำ	- - - ท	- - - -	- - - -
- - - วาย	- - ชี วี	- - - -	- - - -	- - - คิด	- - - ถึง	- - - -	- - - -
- - - ท	- - ท ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำ	- - - -	- - - -
- - - ภู	- - - มี	- - - -	- - - -	- - ส หาย	- - - รัก	- - - ทศ	- - ศ รถ
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - ท รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - ท รำ
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - -ยศ	- - ศ ไกร
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - ท ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

คำที่ ๔ จึงออกจากคูหาคลาไคล ผาดผยองว่องไว
หมายมุ่งตรงไปอโยธยา

ตารางที่ ๔๒ การพากย์เดินทำนอง หรือ ทำนองพากย์ปกติ ๑๒

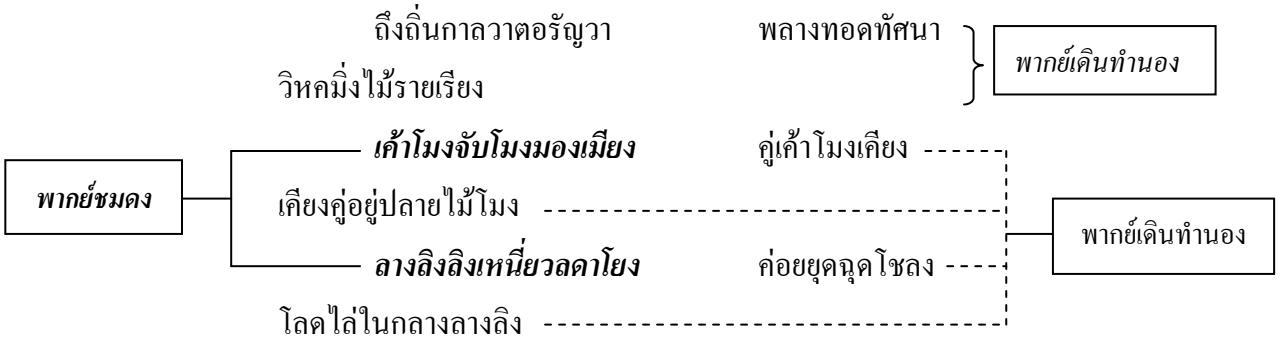
- จึง - ออก	- - - จาก	- - - -	- - - -	- - -คู	- - - หา	- - - -	- - - -
- ท - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - รำ	- - - -	- - - -
- - - คลา	- - - ไคล	- - - -	- - - -	- - - ผาด	- - ผ ยอง	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - -ทล	- - ท รำ	- - - -	- - - -
- - - ว่อง	- - - ไว	- - - -	- - - -	- - - หมาย	- - - มุ่ง	- - - ตรง	- - - ไป
- - -รำ ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำท	- - - ท	- - - ท
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - อ โย	- - ธ ยา
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - ท ท	- - ท ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!			ต้อม !!	
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

จากตัวอย่างการพากย์ในทำนองที่ ๑ ที่ยกมาแสดงข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าการพากย์ทำนองนี้ จะเดินทำนองพากย์ทำนองเช่นเดิมโดยตลอดและจะมีการเอื้อนรับก่อนที่จะหมดคำสุดท้ายของบทพากย์นั้นๆเสมอ และท้ายบทพากย์จะมีเสียงตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับทุกคำพากย์และท้ายสุดก็จะต้องร้องรับด้วยคำว่า “เพ้ย” ทุกคำพากย์ที่ใช้แสดงในแต่ละตอน

๕.๓.๒ **ทำนองที่ ๒** พากย์โดยใช้ทำนอง *"เพลงชมดงใน"*

ทำนองที่ ๒ นี้ จะขึ้นต้นการพากย์ด้วยการใส่ทำนองเพลงชมดงในในวรรคแรก จากนั้นวรรคต่อไปก็จะพากย์เดินทำนองปกติ จากนั้นพากย์ด้วยทำนองที่หนึ่ง และ ลงท้ายด้วย "เพ้ย" เหมือนเดิมทุกประการ ทำนองพากย์ชมดงนี้ การพากย์ทำนองนี้ใช้สำหรับ "พากย์ชมดง" คือ เมื่อมีการบรรยายหรือพรรณนาชมธรรมชาติทั้งทางบกและทางน้ำ แต่สำหรับบทพากย์ที่มีเนื้อหาเป็นการเกริ่นการณ์ หรือ บรรยายเบื้องต้นก็ยังคงใช้การพากย์เดินทำนองปกติทั้งบทเช่นเดิม

นอกจากนี้แล้ว ในการพากย์ทำนองนี้จะต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ มีเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์เข้ามาประกอบ ได้แก่ ตะโพน และ ฉิ่ง บรรเลงประกอบจังหวะในช่วงที่ผู้พากย์พากย์ทำนอง "เพลงชมดงใน" อีกด้วย และเพื่อให้เกิดความเข้าใจง่าย ผู้วิจัยขอเสนอตัวอย่าง ซึ่งผู้วิจัยเน้นตัวอักษรสีเข้ม เพื่อให้เห็นความแตกต่างในเบื้องต้นว่า ตัวอักษรสีเข้ม คือ ใช้ทำนองพากย์ชมดง สำหรับตัวอักษรที่มีลักษณะปกติ คือ ใช้ทำนองปกติ หรือ พากย์เดินทำนอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้



ตารางที่ ๔๓ การพากย์เดินทำนองในบทที่ ๑ ของคำพากย์ทำนองชมดง

บทที่ ๑ พากย์ด้วยการพากย์เดินทำนอง

- - -ถึง	- - -ถิ่น	- - - -	- - - -	- - -กา	- - ล วาต	- - - -	- - - -
- -อรัญ	- -ญ วา	- - - -	- - - -	- - -พลาง	- - -ทอด	- - - -	- - - -
- - -ทัศ	- - -ศ นา	- - - -	- - - -	- - -วิ	- - -หค	- - -มิ่ง	- - -ไม้
- - - -	- - -*เออ*	- - -*เฮ้อ*	*-เออเออ เอิง*	- - -*ฮึ*	- - - -	- - -ราย	- - -เรียง
ตีตะโพนท้า เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง							
กลองทัด ต้อม ต้อม							
เพี้ย !!							

บทที่ ๒ ***เค้าโมงจับโมงมองเมียง*** คู่เค้าโมงเคียง

เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง

ในวรรคแรกผู้พากย์จะพากย์ด้วยทำนองเพลงชมดงใน ส่วนวรรคที่ ๒ และ ๓ จะพากย์ด้วยการพากย์เดินทำนอง

ตารางที่ ๔๔ การพากย์ทำนองชมดงในบทที่ ๒ ของคำพากย์ทำนองชมดง

วรรคที่ ๑ พากย์ทำนองชมดง							
- - - -	- - -เค้า	- - -โมง	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - จับ	- - -โมง
- - - -	- - - รำ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -ซ	- - - ล
ตะโพนคลอ							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง
- - -เฮ้อ	เออเออ-เออ	- -ฮื้อเออ	-เออ - เอย	- - ฮื้อเออ	-เออ -เออ	- - -เจ้า	- - -เอย
- - - ท	ล ซ – ท	- - รำ ท	- ล - ซ	- - ซ ม	- ร - ซ	- - -รซ	- - - ท

ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง
- - - -	-เอิงฮื้อเอย	- - - -	-เฮ้อ เออ เอย	- - - -	- - -มอง	- -เออเออ	ฮื้อเอย – เมียง
- - - -	- ล รำ ซ	- - - -	- ล ซ ท	- - - -	- - - ท	- - ซ ล	รำ ท - ท
ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพลิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ – ป๊ะ
วรรคที่ ๒ และ ๓ พากย์เดินทำนอง							
- - - -	- - - -	- - - คู	- - - เค้า	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - เคียง
- - - -	- - - -	- - -เคียง	- - - คู่	- - - -	- - - -	- - -อยู่	- - -ปลาย
- - - -	- - - เฮ้อ	เออเออ - เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - -	- - - ไม้	- - - โมง
ตีตะโพนท้า เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง							
กลองทัด ต้อม ต้อม							
เพ้ย !!							

บทที่ ๓ ***ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง*** ค่อยยุดฉุดโชลง

โลดไล่ในกลางลางลิง

ในบทที่ ๓ นี้ก็พากย์เช่นเดียวกับบทที่ ๒ และผู้พากย์จะพากย์เช่นนี้ไปจนหมดบทพากย์ของตอนนั้นๆ

ตารางที่ ๔๕ การพากย์ทำนองชมดงในบทที่ ๓ ของคำพากย์ทำนองชมดง

วรรคที่ ๑ พากย์ทำนองชมดง							
- - - -	- - -ลาง	- - -ลิง	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - ลิง	- - -เหนี่ยว
- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -ล	- - - ซ
ตะโพนคลอ							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง
- - -เฮ้อ	เออเออ-เออ	- -ฮื้อเออ	-เออ - เอย	- - ฮื้อเออ	-เออ -เออ	- - -น้อง	- - -เอย
- - - ท	ล ซ – ท	- - รำ ท	- ล - ซ	- - ซ ม	- ร - ซ	- - -รำท	- - - ท
ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง
- - - -	-เอิงฮื้อเอย	- - - -	-เฮ้อ เออ เอย	- - - -	- - ล ดา	- -เออเออ	ฮื้อเอย – โยง
- - - -	- ล รำ ซ	- - - -	- ล ซ ท	- - - -	- - ท ท	- - ซ ล	รำ ท - ท
ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพลิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ – ป๊ะ
วรรคที่ ๒ และ ๓ พากย์เดินทำนอง							
- - - -	- - - -	- - -ค่อย	- - - ยุด	- - - -	- - - -	- - - ฉุด	- - -โฉลง
- - - -	- - - -	- - -โลด	- - - ไล่	- - - -	- - - -	- - -ใน	- - -กลาง
- - - -	- - - -เฮ้อ	เออเออ - เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - -	- - -ลาง	- - - ลิง
ตีตะโพนท้า เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง							
กลองทัด ต้อม ต้อม							
เพ้ย !!							

ซึ่งจะพากย์เช่นนี้เรื่อยไปจนหมดบทพากย์ในฉากนาฏการนั้นๆ จากตัวอย่างที่อธิบายข้างต้นจะพบว่า ผู้พากย์จะใช้ทำนองพากย์ทำนองนี้เมื่อบทพากย์ที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับการพรรณนาความงามทางธรรมชาติ

๕.๓.๓ **ทำนองที่ ๓** พากย์โดยซ้ำนอง *"เพลงโอ้ปี่ใน"*

การพากย์ในทำนองที่ ๓ นี้ จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่ง คือ พากย์เดินทำนอง เมื่อถึง วรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็จะใช้ทำนอง ***"เพลงโอ้ปี่ใน"*** และปี่พาทย์ก็จะรับเพลงเดียวกันและต่อท้ายด้วยเพลงโอด จากนั้นตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง และรับสุดท้ายด้วยเสียง "เพ้ย" พากย์โอ้จะใช้ในบทพากย์ที่มีเนื้อความเกี่ยวกับการคร่ำครวญหรือเสียใจของตัวโขน การพากย์ทำนองนี้เรียกว่า ***"พากย์โอ้"***

ในการประพันธ์บทนั้นผู้ประพันธ์บท จะนิยมเขียนคำลงท้ายของพากย์ชนิดนี้ไว้ในวงเล็บหน้าคำพากย์คำแรกของบทสุดท้ายว่า " *(โอ้)* " เพื่อให้คนพากย์เข้าใจว่าบทท้ายดังกล่าวนั้นต้องพากย์การพากย์โอ้ ซึ่งเรียกว่า *"ลงโอ้"* แต่บางครั้งผู้ประพันธ์บทอาจจะไม่เขียนคำลงโอ้ในวงเล็บก็ได้ ดังนั้นแล้วผู้พากย์จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับบทพากย์ในตอนนั้นด้วย

สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการพากย์โอ้ ก็คือ การลงโอ้วงปี่พาทย์จะรับด้วยเพลงโอ้ปี่ใน ดังนั้นคนพากย์จะต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงรับของวงปี่พาทย์ด้วย กล่าวคือต้องรักษาระดับเสียง (คีย์เสียง) ของผู้พากย์ให้ตรงกับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายนั้นไว้ เพื่อจะได้สอดรับกับเพลงโอ้ปี่ที่บรรเลงรับในตอนท้ายของการพากย์ด้วย การพากย์โอ้มีทั้งกาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์ฉบังสอดรับด้วยกาพย์ยานี ดังตัวอย่างที่จะนำเสนอต่อไปนี้

พากย์โอ้ พรหมาสตร์ *(กาพย์ฉบังสอดรับกาพย์ยานี)*

พากย์เดินทำนอง

ครั้นถึงสนาม ราวี แลเห็นกระบี่
พินาศดาดพื้นพสุธา
ทั้งองค์พระลักษณ์อนุชา ศรศักดิ์ปักอุรา
พระเข้าฉุดชักศรชัย
(โอ้) ไม่เขยื้อนและเลื่อนหลุด เกรงน้องนุชจะบรรลัย
กรตระกอง พระน้องไว้ ***ชลนัยไหลลง ทรงโศกา*** ——— ***พากย์โอ้***

บทที่ ๑ และ บทที่ ๒ ใช้ทำนองพากย์ทำนองที่ ๑ คือ พากย์เดินทำนอง

คำที่ ๑ ครั้นถึง สนาม ราวี แลเห็น กระบี่

พินาศ ดาดพื้น พสุธา

ตารางที่ ๔๖ การพากย์ทำนองปกติหรือพากย์เดินทำนองในบทที่ ๑ ของคำพากย์ทำนองโอ้

- - -ครั้น	- - -ถึง	- - - -	- - - -	- - - -	- - ส นาม	- - - -	- - - -
- - -รำ	- - -รำ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท รำ	- - - -	- - - -
- - - รา	- - -วี	- - - -	- - - -	- - -แล	- - -เห็น	- - - -	- - - -
- - -รำ	- - ท ท	- - - -	- - - -	- - -ท	- - -รำ	- - - -	- - - -
- - -กระ	- - -บี่	- - - -	- - - -	- - -พิ	- - -นาศ	- - - -	- ดาด-พื้น
- - ลท	- - - ล	- - - -	- - - -	- - -รำ	- - -ทล	- - - -	- ท -รำ
- - - -	- - - เออ	- - -เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - -ฮึ	- - - -	- - - พ	- - สุ ธา
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - -รำ	- - - -	- - -รำ	- - ท ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

บทที่ ๒ ทั้งองค์ พระลักษณ์ อนุชา ศรศักดิ์ ปักอุรา
พระเข้า ฉุดชัก ศรชัย

ตารางที่ ๔๗ การพากย์ทำนองปกติหรือพากย์เดินทำนองในบทที่ ๒ ของคำพากย์ทำนองโอ้

- - - ทั้ง	- - - องค์	- - - -	- - - -	- - -พระ	- - - ลักษณ์	- - - -	- - - -
- - - รำ	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำ	- - - -	- - - -
- - - อ	- - นุ ชา	- - - -	- - - -	- - - ศร	- - - ศักดิ์	- - - -	- - - -
- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - ล	- - - -	- - - -
- - -ปัก	- - อุ รา	- - - -	- - - -	- - -พระ	- - - - เข้า	- - - ฉุด	- - - ชัก
- - - ล	- - ท ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - รำ ท	- - - ท3	- - - รำ
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเออ เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - ศร	- - - ชัย
- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ซ ล	- - - รำ	- - - -	- - - รำ	- - - ท
ตะโพนตีท้า							
- - -เท่ง	- ติง - ป๊ะ	- - - -	- - - -	- - - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ
- - - ติง	- - ติง ติง	- ติง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ติง - -	- - - เท่ง	- ติง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด			ต้อม !!		ต้อม !!		
ผู้แสดง			เพ้ย !!!				

บทที่ ๓ *(โอ้)* ไม่เขยื้อนและเลื่อนหลุด เกรงน้องนุชจะบรรลัย
กรตระกอง พระน้องไว้ ***ชลนัยไหลลง ทรงโศกา***

ตารางที่ ๔๘ การพากย์ทำนองโอ้ปี่ใน ในบทที่ ๓ ของคำพากย์ทำนองโอ้

วรรคที่ ๑ – ๓ ของบท พากย์เดินทำนอง							
- - - ไม่	- - เข ยื้อน	- - - -	- - - -	-- และเลื่อน	- - - หลุด	- - - -	- - - -
- - - เกรง	- น้อง-นุช	- - - -	- - - -	- - - จะ	- -บรร ลัย	- - - -	- - - -
- - - กร	- - ตะกอง	- - - -	- พระ-น้อง	- - - ไว้			
วรรคสุดท้าย พากย์โอ้							
- - - ชล	- - ล นัย	- ไหล - ลง	- - เออ เฮ้อ	เออเออ-เออ	- - - เอย	- ทรง – โศ	- เออ - กา
- - - ท	- - ท ท	- รำ - ท	- - ล ท	ท ล - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล – ล
ดนตรีสวมรับ							
				- - - ซ	- - - ล	ท ล ท ม	- ซ - ล
ดนตรีรับ							
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล
- - - มำ	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- ลฺ - ล	- - - -	- - - -
ตะโพน – กลองทัด							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-เท่ง ติง ต้อม	-เท่ง ติง ต้อม	- - - -	*เพ้ย !!*
ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอด							

จากตัวอย่างข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า “พากย์โอ้” เป็นพากย์อีกประเภทหนึ่ง ใช้ในการบรรยายในฉากนาฏการที่กล่าวถึงการโศกเศร้า ร้องไห้ คร่ำครวญ โดยมีวิธีพากย์จะแตกต่างกับพากย์ชมดง คือ พากย์โอ้จะขึ้นต้นด้วยทำนองพากย์แบบทำนองที่ ๑ คือ พากย์เดินทำนอง แล้วลงท้ายการพากย์ในวรรคสุดท้ายด้วยทำนองเพลงโอ้ปี่ใน ปี่พาทย์บรรเลงรับท้าย ตะโพนตีท้า กลองทัดตีรับสองครั้ง และรับสุดท้ายด้วยเสียง “เพ้ย” สุดท้ายปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโอดรับอีกครั้ง

ในการพากย์ทำนองนี้ ผู้พากย์จะต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงรับของวงปี่พาทย์นั้นๆด้วย ทั้งนี้การรักษาระดับเสียงจะต้องฟังเสียงโน้ตตัวสุดท้ายนั้นให้ออก เพื่อจะได้สอดรับกับเพลง

โอ้ปี่ที่จะต้องบรรเลงรับในตอนท้ายของการพากย์ด้วย

จากข้อมูลเกี่ยวกับการพากย์โขนที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่า **“การพากย์โขน”** คือ การใช้เสียงเพื่อบรรยายประกอบอากัปกิริยา ตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของตัวโขนในฉากนาฏการนั้นๆ ในการพากย์เมื่อผู้พากย์พากย์คำพากย์จบบทหนึ่งๆแล้ว ตะโพน และกลองทัด จะตีท้า หมายถึง ตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะกับการพากย์โขน แล้ว กลองทัดจะตีรับ สองครั้ง จากนั้นจะร้องรับด้วยเสียง ว่า “เพ้ย” ทุกครั้งที่จบคำพากย์

การพากย์นั้นแบ่งได้เป็น ๕ ประเภท คือ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา ๑ พากย์รถ ๑ พากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยาย๑ พากย์ชมดง ๑ และพากย์โอ้ ซึ่งการพากย์ทั้ง ๕ ประเภทที่กล่าวมาแล้วนั้นนอกจากจะมีวิธีการและโอกาสใช้ที่แตกต่างกันแล้ว ทำนองของการพากย์ยังแตกต่างกันด้วย กล่าวคือทำนองพากย์จะมีด้วยกัน ๓ ทำนอง พอที่จะแยกให้เห็นได้ชัดเจนดังนี้

ทำนองที่ ๑ *พากย์เดินทำนอง* หรือ *ทำนองพากย์ปกติ* ได้แก่

- พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา
- พากย์รถ
- พากย์เบ็ดเตล็ด หรือพากย์บรรยาย

ทำนองที่ ๒ ขึ้นต้นการพากย์ด้วย *“ทำนองเพลงชมดงใน”* ในจากนั้นวรรคต่อไปก็จะพากย์เดินทำนอง ได้แก่

- พากย์ชมดง

ทำนองที่ ๓ ในตอนต้นของบทพากย์จะพากย์เดินทำนอง เมื่อถึงวรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็พากย์ใส่ทำนอง *“เพลงโอ้ปี่ใน”* จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงเพลงโอ้ปี่ในรับ และต่อท้ายด้วยเพลงโอด ได้แก่

- พากย์โอ้

๕.๔ แบบแผนของการเจรจาโขน

ในการแสดงโขนซึ่งมี “การพากย์” เป็นการบรรยายหรือพรรณนาความเพื่อการดำเนินเรื่องแทนอากัปกิริยาของตัวโขนว่าในขณะนั้นตัวโขนเหล่านั้นกำลังทำอะไร คิดอะไร พูดอะไร แล้วในระหว่างการแสดงเนื้อเรื่องที่ตัวโขนเหล่านั้นแสดงอยู่ก็ย่อมจะต้องมีการดำเนินเรื่องของตัวโขนเหล่านั้นและการดำเนินเรื่องที่ดีและรวดเร็วในขณะแสดงก็คือการพูดโต้ตอบกันของตัวโขนเพื่อสื่อให้คนดูเข้าใจ ซึ่งการพูดของโขนนอกจากการพากย์แล้วยังมีการสื่อสารอีกอย่างหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขนคือ **“เจรจา”** ซึ่งหมายถึง “*คำกล่าว การพูดจา พูดโต้ตอบกัน*” [๕๓] ในที่นี้หมายถึง คำพูดที่คนพากย์-เจรจาพูดแทนตัวโขนเพื่อบรรยายอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของผู้แสดงโขน ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า *“การเจรจาโขน หมายถึง การร้องเป็นทำนองที่บรรยายการกระทำ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ของผู้แสดงโขน”*[๕๔] ด้วยถ้อยคำที่เป็นลำนำของคำประพันธ์ประเภท“ร่ายยาว” เป็นหลักของการเจรจา สำหรับร่ายยาวตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“ร่ายชนิดหนึ่ง มีลักษณะคล้ายร่ายโบราณ ใช้แต่งบทสวด บทกล่อมลูกเป็นต้น ไม่จำกัดวรรคและคำแต่ละวรรคไม่ควรน้อยกว่า ๕ คำ นิยมสัมผัสส่งท้ายวรรคหน้าและรับสัมผัสในวรรคถัดไปที่คำใดก็ได้สัมผัสเชื่อมกันไปเช่นนี้จนจบ”*[๕๕] หรือดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวไว้ว่า *“เจรจา หมายถึง พูดโต้ตอบ เช่น พระรามพูดโต้ตอบกับทศกัณฐ์* บทเจรจา *แต่งด้วยฉันทลักษณ์ประเภทร่ายยาว เป็นคำคล้องจองส่งสัมผัสท้ายวรรคหน้าไปวรรคหลังร้อยต่อจนจบ อย่างเดียวกับร่ายยาวเทศน์มหาชาติ และหรือคำทำขวัญที่สืบจากประเพณีของหมอผียุคดึกดำบรรพ์”*[๕๖] ซึ่งบทเจรจาเหล่านี้เป็นบทกวีที่แต่งเป็นร่ายยาว ส่งและรับสัมผัสกันไปเรื่อยๆ และการรับสัมผัสกันนั้นจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์- เจรจาโขน เพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ คนพากย์ - เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบโดยปัจจุบันทันด่วนหรือที่เรียกว่า “เฉพาะหน้า” แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจราจาก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น การเจรจาจึงเป็นสิ่งสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของการแสดงโขนมาโดยตลอดเพราะการเจรจาทำให้เรื่องราวของการแสดงดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ไม่อืดอาดชักช้า อันเป็นเหตุที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย

---

[๕๓] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๓๘.

[๕๔] ปัญญา นิตยสุวรรณ, “โขน : การเจรจา,” **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง**, หน้า ๘๐๑.

[๕๕] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๕๕๔.

[๕๖] สุจิตต์ วงษ์เทศ, โขนพูดเองไม่ได้ต้องมีคนพากย์, เจรจา ด้วยสำเนียง “เหน่อ”.

และเกิดความนิยมชมชอบ ซึ่งการเจรจาโขนนั้นมีอยู่ ๒ ประเภทคือ การเจรจาด้น และ เจรจากระทู้

๕.๔.๑ เจรจาด้น

เจรจาด้น เป็นการเจรจาแทนตัวโขนประเภทหนึ่ง ซึ่งในหมู่ผู้พากย์-เจรจา ถือว่า เป็นการเจรจาที่ยากที่สุดในกระบวนการเจรจาโขนทั้งหมด เนื่องจากการเจรจาประเภทนี้ ผู้เจรจาจะต้องใช้สติปัญญาและปฏิภาณไหวพริบของตนเองในการที่จะคิดคำกลอนเพื่อจะผูกกันให้เป็นเรื่องราวมีความหมายในการที่จะสื่อสารให้คนดูเข้าใจ

คำว่า *"ด้น"* นี้ ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *"เรียกกลอนชนิดหนึ่งที่ว่าดะไปไม่คำนึงถึงหลักสัมผัสว่า กลอนด้น"*[๕๗] จะเห็นได้ว่าการว่ากลอนดะไปนั้นก็จะเกิดจากสติปัญญาและไหวพริบของคนว่ากลอนเหล่านั้นที่จะคิดออกมาให้มีความผูกพันกันเป็นเรื่องราวและมีสัมผัสคล้องจองกัน รวมทั้งมีเนื้อหาหรือเนื้อความที่เป็นเรื่องเดียวกันตามเรื่องที่แสดงหรือตนเองเจรจาอยู่ ดังนั้น เจรจาด้นจึงเป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ฉะนั้นผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดงด้วยถ้อยคำที่สละสลวยรับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืนและได้เนื้อความ ซึ่งผู้ที่จะเจรจาด้นได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้สนใจในฉันท์ลักษณ์ต่างๆของไทย รวมถึงเนื้อเรื่องที่แสดงด้วย ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวถึงการเจรจาด้นว่า *"ผู้เจรจาต้องนึกคำเจรจาด้วยตนเองแล้วก็เจรจาออกมาโดยไม่มีการแต่งบทไว้ก่อน การเจรจาแบบนี้ผู้เจรจาต้องจดจำเรื่องราวที่เจรจาให้แม่นยำและใช้ปฏิภาณแต่งถ้อยคำสัมผัสให้สละสลวยได้เนื้อถ้อยกระทงความจึงนับว่าผู้เจรจาคนนั้นมีความสามารถ"*[๕๘] ทั้งนี้ผู้จะเจรจาด้นได้ดีนั้นจะต้องมีความรอบรู้ในเรื่องราวที่แสดงโดยเฉพาะการเล่นโขนจะเล่นเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการยอเกียรติยศของพระรามซึ่งเป็นกษัตริย์ ดังนั้นการเจรจาด้นนั้นคนพากย์-เจรจาจึงจำเป็นอย่างยิ่งจะต้องมี *"คลังคำ"* ดังที่ได้กล่าวแล้วข้างต้นเพื่อนำมาใช้ในการเจรจาด้นอย่างมากเพื่อเป็นการอวดภูมิความรู้ของตนเอง ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การเจรจาด้นมีความยากที่สุด

ได้กล่าวมาแล้วว่า การเจรจาด้นเป็นการเจรจาที่คนพากย์-เจรจา ร่ายคำพูดหรือคำเจรจาออกมาด้วยสติปัญญาปฏิภาณไหวพริบของตนเอง อาจจะเรียกอีกชื่อหนึ่งได้ว่า เจรจา **"ลอยดอก"** ซึ่งหมายถึง การเจรจาด้นไปเรื่อยๆ ซึ่งการเจรจาประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือ

---

[๕๗] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๓๙๔.

[๕๘] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "โขน : การเจรจา," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๒** (๒๕๔๒): ๘๐๒.

พื้นเมือง ดังที่รัตนพล ชื่นค้า กล่าวถึงการเจรจาลอยดอกในการเล่นหนังใหญ่ของ วีระ มีเหมือน ว่า *"การเจรจาลอยดอกมีลักษณะคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือผูกกลอนสดว่าโต้ตอบกัน ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจและเสน่ห์ของประเพณีมุขปาฐะในอดีต การฝึกเจรจาลอยดอกจึงใช้วิธีเดียวกันกับด้นเพลงพื้นบ้าน นั่นคือ ต้องจำกลอนบังคับ เช่น กลอนลา กลอนลี เป็นพื้นฐานสำหรับว่าผูกคำ ให้มีสัมผัสรับส่งกันไปในรูปแบบคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว"*[๕๙] ซึ่งการเจรจาลอยดอกที่กล่าวมานี้ก็นับว่าเป็นการเจรจาด้นเหมือนกัน ดังเช่น ตัวอย่างบทเจรจาด้น โต้ตอบระหว่างพระรามกับพิเภกว่า

พระราม - *สมเด็จพระรามราชา ประทับยังพลับพลาหน้าเขาแก้วมรกต พร้อมพระลักษณ์อนุชาสง่ายศและเหล่าทวยทศโยธา ยังมิทันที่สมเด็จองค์พระจักราจะปรึกษาว่าราชการ พลันโสตพระอวตารสดับเสียงสำเนียงโห่ จึงดำรัสตรัสถามโหราจารย์เอกว่าพญาพิเภกผู้รู้ดี อันเสียงโห่ร้องก้องพงพีที่ได้ยิน เป็นทัพอสุรินทร์นามกรใด จงชี้แจงให้แจ้งใจเถิดโหราจารย์*

พิเภก - *พญาพิเภกขุนมารราชโหรา ได้ฟังสมเด็จพระรามามีรับสั่งถาม ถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามปูมไสยเวทย์ ทั้งสูรย์จันทรามหาวิเศษเข้าสอบสวน เฝ้าบวกลบทบทวนหลายตลบ พอขุนยักษ์ประจบประจักษ์จิต จึงกราบทูลพระจักรีผู้มีฤทธิ์ว่าโปรดเกล้า อันนายทัพที่ยกมาวันนี้เล่าฤทธิ์มหันต์ มีนามว่ามังกรกัณฐ์อสุรี รับอาสาเจ้าธานีกรุงลงกา อันมังกรกัณฐ์อสุราเป็นบุตรพระยาขร ที่ครั้งก่อนพระองค์ได้สังหารผลาญชีวา ยกพหลพลโยธามาแก้แค้นแทนบิดา ขอสมเด็จพระรามาได้ทรงทราบตามที่กราบทูล*[๖๐]

บทเจรจาด้นโต้ตอบบทนี้เป็นเพียงตัวอย่างบทหนึ่งเท่านั้นที่ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นถึงการผูกกลอนของคนพากย์-เจรจา ที่จะใช้ในการเจรจาโต้ตอบด้วยปฏิภาณไหวพริบของตนเองในการตอบโต้กับคนพากย์อีกคนหนึ่งในการแสดงโขน

---

[๕๙] รัตนพล ชื่นค้า, "การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของ ครูวีระ มีเหมือน," (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ๒๕๕๔), หน้า ๑๑๘.

[๖๐] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม "คำเจรจาด้นสด"

การด้นด้วยการผูกกลอนสำหรับการเจรจาเพื่อเล่นโขนดังกล่าวนี้คนพากย์-เจรจาโขนในสมัยโบราณอาจจะด้นออกมาจากสติปัญญา ปฏิภาณและไหวพริบของตนเองอย่างแท้จริง ที่กล่าวเช่นนี้ก็เพราะว่าในสมัยก่อนการเขียนบทเจรจาโขนเพื่อใช้ในการเล่นโขนหาได้ยากมาก คนพากย์-เจรจาจึงต้องคิดขึ้นมาเองอย่างปัจจุบันทันด่วน แต่หลังจากที่นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้มีการฟื้นฟูการแสดงโขนที่โรงละครศิลปากรขึ้นโดยให้ครูอาจารย์ที่มีความรู้ทางด้านพากย์-เจรจาโขนแต่งบทโขนตอนต่างๆขึ้นเพื่อใช้ในการแสดง ต่อมาบทโขนตอนต่างๆที่แต่งขึ้นในตอนนั้นได้มีการรวบรวมจัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมานหรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ในปี ๒๕๐๗ ซึ่งบทโขนดังกล่าวนั้น ในวงการของคนพากย์-เจรจา จะรู้จักกันในนามว่า **“บทปู่”** อันเป็นต้นแบบของคำพากย์-เจรจาที่คนพากย์-เจรจาในชั้นหลังจดจำ และนำมาใช้เป็น **“บทเจรจาต้นแบบ”** หรืออาจจะเรียกได้อีกอย่างว่า **“กลอนครู”** อันหมายถึงกลอนที่ครูบาอาจารย์เขียนหรือผูกขึ้นไว้ ซึ่งคนพากย์-เจรจานำมาเป็นต้นแบบของการเจรจาในชั้นหลัง กล่าวคือเมื่อท่องจำกลอนครูดังกล่าวได้แล้วก็สามารถที่จะทำการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาใจความของบทเจรจาด้นตามเนื้อเรื่องหรือตอนที่แสดงดังกล่าวได้ เช่น บททศกัณฐ์กล่าวทักทายปราศรัยกุมภกรรณ ซึ่งกลอนครูให้ไว้ว่า

> *ทศกัณฐ์-* *เจ้าพระนครลงกา เมื่อกุมภกรรณศรีอนุชาขึ้นมาเฝ้า พระจอมอสุรินทร์ปิ่นปกเกล้ากำลังกลุ้ม แต่เสแสร้งแกล้งทำเป็นกระช่วยกระชุ่มระรื่นจิต จึงตรัสแก่พระน้องยาเธอเลิศเลอฤทธิ์ว่าพระน้องรัก อันตัวเจ้าเนาว์พำนักตำหนักหน้า กับนวลนางจันทะวดีปิยะชายาพร้อมด้วยนางคันธมาลี ยังมีแต่ความสุขเกษมเปรมปรีดิ์หรือว่ามีภัย อีกสาวสรรค์กำนัลในและเสนามาตย์ยังไพบูลย์ผ่องพิลาศหรือไฉน จงชี้แจงให้พี่นี้แจ้งใจหน่อยเถิดเจ้า*[๖๑]

ซึ่งเมื่อคนพากย์-เจรจา จดจำคำ เจรจาข้างต้นที่ถือว่าเป็นบทครูหรือกลอนครูจนขึ้นใจแล้วเมื่อจะแสดงในตอนอื่นๆ ก็สามารถที่จะนำกลอนครูดังกล่าวมาเป็นบรรทัดฐาน แล้วคิดคำเจรจาด้นกลอนของตนเองเข้าไปประกอบ ทั้งนี้ทั้งคนพากย์-เจรจาก็ต้องรู้เรื่องราวตอนที่เล่นเป็นอย่างดีด้วย เช่น ตอนทศกัณฐ์กล่าวปราศรัยกับมังกรกัณฐ์ คนเจรจาก็จะนำคำเจรจาที่เราถือว่าเป็นกลอนครูของเรามาเจรจา เช่น

---

[๖๑] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **คำเจรจาด้นสด**.

ทศกัณฐ์- *เจ้าพระนครลงกา เมื่อมังกรกัณฐ์ราชนัดดาขึ้นมาเฝ้า พระจอม อสุรินทร์ปิ่นปกเกล้ากำลังกลุ้ม แต่เสแสร้งแกล้งทำเป็นกระช่วยกระชุ่มระรื่นจิต จึงตรัสแก่พระนัดดาเธอเลิศเลอฤทธิ์ว่าพระหลานรัก อันตัวเจ้าเนาว์พำนักยังโรมคัล ยังมีแต่ความสุขเกษมสันต์หรรษาหรือว่ามีภัยอีกสาวสรรค์กำนัลในและเสนามาตย์ ยังไพบูลย์ผ่องพิลาศหรือไฉนจงชี้แจงให้ลุงนี้แจ้งใจหน่อยเถิดเจ้า*[๖๒]

ซึ่งตัวอย่างข้างต้นนี้นับเป็นต้นแบบของการ “เจรจาด้น” ที่เกิดจากสติปัญญา ปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจาอย่างแท้จริง ในการที่จะนำมาใช้ในการเจรจาเพื่อเล่นโขนในแต่ละตอน โดยนำความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์ที่ตนเองมีมาใช้ให้เกิดประโยชน์ ด้วยการนำกลอนครูขึ้นมาเป็นบรรทัดฐานแล้วเปลี่ยนชื่อ สถานที่ หรือองค์ประกอบอื่นด้วยการด้นสด นั่นเอง

๕.๔.๒ เจรจากระทู้

การเจรจาในการเล่นโขนประเภทที่สองที่นับได้ว่าเป็นการเจรจาโขนที่สำคัญเพราะการเจรจาประเภทนี้เป็นการเจรจาที่จะต้องใช้ความรู้ความสามารถและที่สำคัญคือต้องใช้ความจำเป็นพิเศษ ซึ่งต่างกับการเจรจาด้นที่กล่าวมาแล้ว การเจรจาประเภทนี้ที่จะนำเสนอคือการ **“เจรจากระทู้”**

คำว่า “กระทู้” ในความหมายตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานกล่าวว่า *“หัวข้อหรือข้อความที่ตั้งให้อธิบาย เช่น กระทู้ธรรม กระทู้ถาม”*[๖๓] อันหมายถึงข้อปัญหาที่ได้เขียนหรือตั้งไว้เพื่อชี้แจงหรือโต้ตอบกัน ซึ่งในการแสดงโขนนั้นจะมีการพูดโต้ตอบกันด้วยการเจรจา ซึ่งเมื่อการเจรจาด้วยกระทู้ *“ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทที่บูรพาจารย์ได้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอนหนึ่งๆซึ่งเรียกว่า กระทู้ เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มีบทกระทู้ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทกระทู้ทันที”*[๖๔] ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณกล่าวไว้นั่นเอง

---

[๖๒] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **คำเจรจาด้นสด**.

[๖๓] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒**, หน้า ๔๔.

[๖๔] ปัญญา นิตยสุวรรณ, “การพากย์และการเจรจาของโขน,” หน้า ๘๐๒.

การเจรจากระทู้ในการแสดงโขนนั้นนับว่าเป็นบทเจรจาประเภทหนึ่งที่สมบูรณ์แบบในทุกๆด้านไม่ว่าจะเป็นเนื้อถ้อยกระทงความ การรับสัมผัสซึ่งมีทั้งสัมผัสนอกสัมผัสในและที่สำคัญมากก็คือสัมผัสอักษร หรือการเล่นคำเล่นอักษร ที่ท่านบูรพาจารย์ได้คิดค้นแต่งขึ้นอย่างประณีตและเมื่อมีการเจรจาแล้วก็จะเกิดความไพเราะเรียกว่าฟังแล้วรื่นหู ซึ่งบางครั้งอาจจะกล่าวได้ว่าถ้าคิดจะเป็นคนพากย์-เจรจาที่ดีได้นั้น จำเป็นต้องท่องกระทู้ที่บูรพาจารย์แต่งได้ ซึ่งถ้าไม่สามารถท่องกระทู้ได้ ก็เปรียบเสมือนคนพากย์-เจรจาเหล่านั้นไม่มีครู การเจรจากระทู้นี้ถือได้ว่าเป็นเครื่องวัดความรู้ความสามารถของคนพากย์และคนเจรจาว่าจะมีความสามารถในเชิงพากย์-เจรจาโขนมากน้อยเพียงใด

การเจรจากระทู้นี้เป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งของคนพากย์-เจรจาที่จะต้องเรียนรู้และสามารถท่องจำได้ เพราะในการแสดงโขนนั้นจะมีคนพากย์อย่างน้อยสองคนหรืออาจจะเรียกว่าสองฝ่ายก็ได้ เจรจาโต้ตอบกันในลักษณะ ถาม – ตอบ และเมื่อฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดตั้งบทเจรจากระทู้มาอีกฝ่ายหนึ่งก็จะต้องรับกระทู้โต้ตอบนั้นให้ได้ ถ้าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดรับไม่ได้ก็จะเป็นที่อับอายขายหน้าแก่กัน

บทเจรจากระทู้ในแต่ละบทที่บูรพาจารย์แต่งขึ้นนั้นเป็นที่หวงแหนไม่ค่อยถ่ายทอดให้ใครโดยง่าย เว้นแต่เป็นศิษย์ของตนเองเท่านั้น ดังที่ปัญญา นิตยสุวรรณ กล่าวว่า

> *“บทเจรจากระทู้บางบทที่มีถ้อยคำสำนวนไพเราะและมีความหมายมักจะเป็นที่หวงแหนของผู้เจรจาโขนจะเก็บไว้กับตัวไม่ยอมบอกผู้อื่น นอกจากจะเป็นลูกศิษย์ที่รักใคร่และเห็นใจกันจริงๆจึงจะยอมบอกให้”*[๖๕]

ซึ่งการเจรจากระทู้หรือการว่ากระทู้นี้นิยมใช้ในบทที่สำคัญๆหรือบทที่ตัวเอกปะทะกัน เพื่อต้องการให้ผู้ดูเกิดอารมณ์คล้อยตามคำเจรจากระทู้ต่างๆเหล่านั้น บทกระทู้ที่สำคัญๆหรือมีความไพเราะนั้นมีอยู่หลายบท อาทิ กระทู้นางลอย กระทู้ทศกัณฐ์รบพระราม กระทู้ทศกัณฐ์-กุมภกรรณ กระทู้กุมภกรรณ-สุครีพ กระทู้อินทรชิต-พระลักษณ์ นอกจากนี้ยังมีบทกระทู้บทหนึ่งซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร กล่าวว่าเป็นกระทู้ที่ใช้เจรจาโขนที่ดีและมีความไพเราะที่สุด ว่า

---

[๖๕] เรื่องเดียวกัน.

"... เว้นแต่คำเจรจาในฉากที่๖ เป็นคำที่นายถนอม โหมดเทศน์นำเอาบทซึ่งหมื่นไพเราะพจมานเคยใช้เจรจามาแต่ก่อนบรรจุลงไว้ ซึ่งเป็นคำเจรจาที่ศิลปินโขนและนักดูโขนแต่ก่อนนิยมกันว่าดีและจำกันไว้ได้โดยมาก จะเป็นของหมื่นไพเราะพจมานเรียบเรียงขึ้นเองหรือได้มาจากขุนไพเราะพจมาน (พะยอม วิเศษสมิต)ผู้เป็นพ่อตา ..."[๖๖]

ซึ่งบทเจรจากระทู้ดังกล่าวนั้นอยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด หนุมานอาสา ในฉากที่ ๖ คือ ตอนหนุมานเมื่อพระฤาษีโคบุตรพาไปฝากตัวรับราชการกับทศกัณฐ์แล้ว จึงอาสาทศกัณฐ์ออกรบและ ได้พบพระลักษณ์คุมพลวานรออกมารบ ซึ่งบทกระทู้นี้จะเป็นที่รู้กันในหมู่คนพากย์-เจรจาว่า *"กระทู้ตีทัพพระลักษณ์"* ซึ่งมีคำเจรจาดังนี้

- เชิด –

-หนุมานไล่ตีพลลิง- แล้วป้องหน้า-

เจรจา

หนุมาน *คำแหงหนุมาน ถือศรจะรอนราญประจัญจด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกากึกยักคอกัก ทำท่าก่อร่อร้องว่าอ้อพระลักษณ์ดอกหรือเป็นนายพล ยกออกมาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกเสียให้ดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธีกันแน่ละ นะพระลักษณ์ฯ*

พระลักษมณ์ *พระลักษณ์สุริยวงศ์ ได้ทรงฟังกำลังเครือง เยื้องขยับจับพระแสงศร แล้วพระภูธรมาขยับยั้งตั้งสติ ทรงพระดำริว่าอ้ายนี่ มีรับสั่งใช้ให้อาสา หรือจะเป็นกลมายามาล่อลวง จำจะตอบขู่ดูทีท่วงกิริยา จึงยกพระหัตถ์ดัชนีขึ้นชี้หน้า ว่าเหม่ อ้ายหนุมาน กูแลดูอยู่นมนานจนเต็มแปลก เมื่อแรกยกออกมาคิดว่าใคร ครั้นเข้ามาใกล้จึงรู้จัก เหตุไฉนไปตีประจบคบยักษ์ทำฮักฮึก ยกมาเป็นกระบวนศึกไม่เกรงกลัว ตั้งตัวเป็นนายทัพกลับจลาจลตีพลลิง เฮ้ย! นี่จะเป็นขบถเสียจริงๆเจียวหรือวะหนุมานฯ*

---

[๖๖] ธนิต อยู่โพธิ์, "คำนำ บทโขนชุด หนุมานอาสา กรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่," ใน **บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวบรวมจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมานหรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม ๑๑ มกราคม ๒๕๐๗** (พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๗), หน้า ๑๕๒.

หนุมาน - *หนุมานชาญฤทธี เห็นน้องพระจักรีดำรัสตรัสถามความเคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความ ว่าชะ! น้อยหรือพระลักษมณ์ช่างซักถามออกมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียว เคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดี รับราชการขันอาสามาด้วยภักดี บำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักหลังนั่งประจาน เหมือนคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่พออยู่ได้คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงได้บั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา จงพิจารณาดูเถิดนะพระลักษมณ์ฯ*

พระลักษมณ์ - *เหม่! อ้ายหนุมานช่างว่าขานออกมาได้ไม่อายปาก เพราะเอ็งอยากกินแต่ลูกยอ จึงสอพลอตีประจบคบยักษ์เพราะรักยศ แสร้งลืมน้ำพิพัฒน์สัตยาเสียหมดจนสูญสิ้น เฝ้าลบหลู่ดูหมิ่นนินทานายป้ายประจาน เฮ้ยธรรมเนียมเป็นข้าราชการแห้งเหี่ยวเปรี้ยวกลืนจึงจะดี สำมะหาครูกับศิษย์ผิดแล้วต้องตีดีแล้วต้องชม ท่านบริภาษพิฆาตข่มเพราะอารมณ์เอ็งเป็นพาล ทำการกำเริบนัก เพราะท่านรักจึงได้ขู่ เพราะท่านเอ็นดูจึงได้ว่า อันวานรในพลับพลา ใครจะได้รับกรุณาเหมือนหนึ่งตัว ยังไม่รู้สึกสำนึกหัวเอาความชั่วขึ้นมาชี้ ส่วนความดีถมไปไม่เอามาว่า เฮ้ย!..ถึงจะนินทาก็ว่าบ้างไว้บ้าง เถิดวะหนุมานฯ*

หนุมาน - *หนอยแน่ะพระลักษมณ์ อย่ามาพักพูดดี ตีประจบกลบเนื้อความ พระรามพี่เจ้าซิร้ายเจ้าเป็นน้องชายอย่ามาพูดแก้ตัว ใครเล่าเขาจะรักชั่วหามเสาไปสักกี่คน เราสู้เงือดงดอดทนกลืนเปรี้ยวเคี้ยวจนเข็ดฟัน จึงหวนจิตคิดมากบั่นมาเข้าด้วยเจ้าลงกา ออกศึกรับอาสาทำราชการ ท่านโปรดประทานเราสารพัด ทั้งเศวตฉัตรและพัดวาลวิชนี ได้กินทั้งพานพระศรีขี่รถมณีนพรัตน์ มีเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์ทุกสิ่งพร้อม เป็นจอมจัตุรงค์ เครื่องต้นเครื่องทรงมงกุฎทอง ฉลองพระบาท ถือศรศาสตร์อาญาสิทธิ์ ว่าที่ลูกเธอเสมอด้วยอินทรชิตเป็นสิทธิ์ขาด เทียบตำแหน่งมหาอุปราชผู้เรืองยศ ทรงมอบสมบัติให้เราหมดทั้งลงกา เมื่ออยู่ในพลับพลาได้แต่ผ้าชุบอาบเหม็นสาบเต็มทน ก็เพราะความจนขมขื่นกลืนกิน เขารู้รสเสียหมดสิ้นแล้วละนะพระลักษมณ์ฯ*

พระลักษมณ์ - *เหม่! อ้ายหนุมาน เขารู้เช่นเห็นสันดานเอ็งแต่เดิม อวดฮึกเหิมทำจองหองหยิ่งผยองว่ายิ่งใหญ่ ถ้าพระเชษฐาไม่เอามาเลี้ยงไว้เจ้าก็คือลิงป่า อวดโอหังเจรจาประหนึ่งเราไม่รู้เท่า อันตัวของเจ้าเป็นดังทารก เหมือนมะพร้าวตื่นดกกระยาจกตื่นมี ใครวะค้ำจุนให้มึงได้ดีจนลือนาม มิใช่องค์พระรามเชษฐาเราหรือไฉน อันยศยักษ์นั้นหรือจะอยู่*

ได้สักกี่วันพลันจะวิบัติ ความสัตย์มึงไม่ถือไม่ซื่อตรงจงรัก หนักกลับไม่เอาเบาก็ไม่สู้ กตัญญูก็ไม่มี ถือดีไปแต่ผู้เดียวเหลียวไม่เห็นญาติชาติ อ้ายไม้ปลายด้วน ยังมาท้าคารมข่มสำนวนว่าตนดีตีฝีปากถากเอารางวัล ตัวของเอ็งนั้นไม่ระลึกถึงคุณคน เพราะตัวของตนสัญชาติพาล เจ้าหนุมานดีแต่จะสุกเอาเผากิน ฉลาดแต่ปลอกปลิ้นลิ้นตะกวดอวดรู้ เฮ้ย! ถึงจะนินทาก็ลองคิดดูบ้างเถิดวะ อ้ายหนุมานฯ

หนุมาน - *หนุมานชาญศักดา เมื่อเจรจาล่วงเกินเจ้า ให้มืนเมาปวดเศียรเวียนศีรษะ จึงมาตริตรึกนึกว่าเดชะพระร่มเกล้าจอมโลกา แม้แต่พระอนุชานอนอยู่แนบข้าง พระองค์ก็ยังมิได้วางพระทัยให้รู้ถึงหูสาม เกรงว่าการสงครามจะไม่สำเร็จสมปรารถนา ควรแล้วที่กูจะอยู่เป็นข้าคุ้งวันตาย ดำริพลางทางเหลียวดูพระสุริยฉายเห็นอัสดง จึงแกล้งกล่าวมิให้หมู่จัตุรงค์นั้นสงสัย มีวาจาว่าไปว่านี่แน่ พระลักษมณ์ นี่หากว่าเย็นนักจวนจะพลบค่ำหาไม่แล้วจะจับจำเอาตัวใส่ในท้ายรถ นำไปถวายจอมลงกาผู้เรืองยศเสียทั้งกองทัพว่าพลางสั่งให้กลับทั้งพลไกร คืนเข้าลงกาเวียงชัยบัดนี้ฯ*

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –[๖๗]

จากตัวอย่างบทกระทู้ข้างต้นจะเห็นได้ว่า บูรพาจารย์ได้แต่งขึ้นไว้อย่างดีเยี่ยมมีการผูกรับสัมผัสกันตลอดและที่สำคัญในเนื้อหาส่วนใหญ่จะเป็นการสอนสั่งให้รู้ผิดชอบชั่วดีด้วย ส่วนบทเจรจากระทู้ตอนนางลอยนั้นนับว่าเป็นบทกระทู้ที่นิยมใช้กันมากเนื่องจากเป็นตอนที่มีความสวยงามและบทกระทู้นั้นบรมครูได้แต่งไว้มีความไพเราะ และนอกจากจะมีการรับสัมผัสนอกในแล้ว ยังมีการเล่นสัมผัสอักษรด้วย ซึ่งนับว่าเป็นบทกระทู้ที่ คนพากย์-เจรจา นิยมชมชอบกันมาก ซึ่งขอยกบทกระทู้สำนวนของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ มาเป็นตัวอย่างดังนี้

-เจรจา-

พระราม- *สมเด็จพระหริวงศ์ทรงสังข์บัลลังก์วาสุกรี ก่นแต่พิไลร่ำพร่ำโศกีด้วยอาลัยรักสะอึกสะอื้นไห้อยู่ฮักฮักกำสรดทรวง ด้วยอาลัยสีดาดวงฤดีแด พระองค์ทรงแต่ครวญคร่ำพร่ำอยู่ไปมา พอพระจักราเหลือบเขม่นเห็นหนุมาน พาลให้คิดถึงทันบน พระทรงพลนึกกริ้วนิ่วพระพักตร์กวักพระหัตถ์คำรัสรียกหนุมาน ว่าฮะเฮ้ยเหวยไอ้คนเก่งประพฤติการเกินพิกัด แต่แรกเริ่มเดิมชัดกูใช้ไอ้ขุนกระบี่ ให้นำพระภูษาศรีและพระ*

[๖๗] กรมศิลปากร, "บทโขนชุด หนุมานอาสา," ใน **บทโขน**, หน้า ๑๘๗ – ๑๘๙.

ธำมรงค์ ไปให้เจ้าสีดานวลอนงค์ยังเมืองมาร มึงซิกลับกระทำการเกินกำหนด หักสวนขวาฆ่าโอรสเขาหมดพัน ผลาญอมาตย์ราชมัลฆ้ำเผาเมือง มึงยังกลับมาบอกเรื่องให้กูรู้แต่แรกเริ่มเดิมทีกูก็ได้ว่า ทศกัณฐ์มันจะเข่นฆ่าเจ้าหน้ามล มึงกลับให้ทัณฑ์บนไว้หลายบทฉบับแบบ เฮ้ยนี่ใครวะมาบรรลัยแทบฝั่งนที เจ้าสีดานารีใช่หรือไม่ไอ้หนุมาน

หนุมาน - หนุมานครั้นได้ฟังพระราชโองการสุดจะกลัวทำตัวหรอบหมอบติดดินสิ้นความคิด แล้วแลเล็งเพ่งพินิจดูศพนาง คิดว่าที่ไหนทศกัณฐ์มันจะล้างให้สิ้นชีพชีวันด้วยมันรักหนักกระสันสักแสนเท่า ทั้งกะเลวรากซากศพเล่าก็ยังเชาวลิต ชะรอยราพณ์รูปนิมิตเป็นแน่ละ คิดพลางทางทูลพระจักรพงศ์ ว่าขอเดชะพระผู้ทรงราชปักษี ด้วยทศกัณฐ์ตนนี้สิมันรักกามสัมผัส ที่จะเข่นฆ่าพระเจ้าแม่สีดาสุดาสวัสดิ์ผิดตำหรับ ด้วยปัญญายักษ์หลักลึกลับคิดหลายเล่ห์ มันอาจทำอุบายถ่ายเทคิดตัดศึก ข้าพระบาทมาตริตรึกพิเคราะห์ใคร่ เห็นที่มิใช่องค์พระภัควดี ควรมิควรสุดแท้แต่จะปราณีพระเจ้าข้า

พระราม- เหม่ไอ้หนุมานมาค้านขัด มึงว่ามิใช่เจ้านุชสุดสวัสดิ์ยอดสวาสดิ์ เมียของกูเฮ้ย กูจำได้ใจแทบจะขาดไม่สงสัย ทั้งเอวองค์ทรงประไพก็จิ้มลิ้ม ดูชื่นชุ่มกระจุ๋มกระจิ๋ม เมียของกูหว่า ประทุมเมศเนตรหน้าไม่ผิดพักตร์ เมียของกูกูเคยร่วมรักเคยนอนกอดทั้งสูงทั้งต่ำกูคลำของกูตลอดไม่มีผิด อีกทั้งพระภูษิตและพระธำมรงค์ ก็ให้เห็นเป็นสำคัญมั่นคงไม่สงสัย ที่มึงนำไปให้เจ้าอรทัยยังเมืองมาร มึงยังทัดทานว่าไม่ใช่ อย่ามัวนิ่งก้มหน้าว่าออกไปไอ้หนุมาน

หนุมาน - กำแหงหนุมาน ฟังพระราชโองการให้อึ้งอั้น ติดกระทู้ทำหูชันตัวสั่นทกเสโทซาบลงอาบอกตกประหม่า เฝ้านิ่งนึกตรึกตราแล้วทูลแก้ ว่าขอเดชะพระกระแสมีรับสั่งว่า อันพระภูษิตที่ติดมากับพระธำมรงค์ เป็นสำคัญมั่นคงก็จริงหมด แต่ข้าพระบาทมาคิดคิดเห็นผิดบทสำเนากิจ ด้วยพลับพลาชัยอยู่ฝ่ายทิศอุดรตั้ง ส่วนลงกายักษ์นัครังอยู่ทักษิณ ธรรมดาสายวารินทะเลลึก ย่อมไหลลั่นตะบันบึกลงสู่ใต้ ฝูงมัจฉาปลาร้ายก็มากอยู่ พระศพน้อยใยลอยสู่ขึ้นเหนือน้ำ ใครจะเชื่อเห็นเหลือล้ำไม่เห็นสม ถูกฝูงปลาพร่าระดมเสียพักเดียว ตอดดุบดับสักประเดี๋ยวก็สิ้นซาก ดูแต่เรือสำเภาเขาเอาใบจากกระแซงทิ้ง ปลามันยังกัดฟัดชิงกันกินหมด นี่พระศพกลับปรากฏลอยทวนน้ำได้ ข้าพระบาทมาคิดคิดเห็นผิดไปพระเจ้าข้า

พระราม- *เหม่ ไอ้ช่างแก้ มึงว่ากระแสนั้นไหลส่งลงฝ่ายเดียว มึงนะมันฉลาดแต่ขาดเฉลียวชาติไอ้พาโล ปัญญาหยาบเหมือนหาบโพล่คับประตูพระนคร เฮ้ย ทะเล ชะโลธรนั้นลึกและกว้างใหญ่ เป็นที่มาที่ไปของพาณิชย์ แขกฝรั่งอังกฤษเตรียมสินค้าบรรทุกส่งลงนาวาทั้งน้อยใหญ่ ทั้งกำปั่นปักษ์ใต้กลไฟจักร ออกแล่นลึกคึกคักเมื่อลมครวญ บังเกิดเป็นลมแดงลมหัวด้วนพัดออกหลายด้าน ระบุระบัดออกฉาดฉานกระชั้นกระโชก กำเริบลั่นสนั่นโลกทั่วท้องทะเลลึก บังเกิดเป็นลูกคลื่นอยู่ครื้นครึกเครงโครมโหมกระแทก ถูกกำปั่นก็จะแยะแยกในสาคร ไม้กระดานซ้ำยังกระเด็นกระดอนขึ้นมาค้างอยู่บนตลิ่ง เฮ้ยยังงู่วามขึ้นมาค้างอยู่บนกิ่งต้นเสม็ดสมอแสม อันพระศพน้อยแน่เพียงเท่านี้ ถูกคลื่นลมระดมจัดพัดเข้าสองสามทีก็ขึ้นมาค้างกลางหาดทราย พอลมหดคลื่นหายน้ำก็เหือดแห้ง พระศพน้อยจึงมาค้างตะแคงอยู่อย่างนี้ หรือไอ้ขุนกระบี่ว่าไม่ใช่ จงว่าไปที่หรือวะไอ้หนุมาน*

หนุมาน - *ขอได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ตามธรรมดาซากศพทั้งหลายเหล่าที่ตกลงในนที กะเลวรากซากศพผีก็จมดิ่ง ครบสามวันนั้นจริงจึงขึ้นป่อง ทั้งปากอ้านัยน์ตาพองน้ำเหลืองแฟะ นั่นแหละจึงสมจริงไม่น่าเถียง นี่พระศพกลับปรากฏเลี่ยงขึ้นเหนือน้ำทั้งพระฉวีก็คมขำจำได้ติดตา ข้าพระบาทหนุมานชาญศักดาขอพิสูจน์ศพขององค์พระภัควดี หากเป็นพระเจ้าแม่สีดานารีก็จะมอดไหม้ ข้าพระบาทขอถวายชีวาลัยแด่พระจักรี หากว่าเป็นรูปอสุรีคงจะทนความร้อนนั้นไม่ได้ คงจะหลบลี้หนีขึ้นไปตามเกลียวควัน ข้าพระบาทจะจับมันมาถวายองค์พระอวตาร ขอได้ทรงโปรดพระราชทานเถิดพระเจ้าข้า*[๖๘]

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า บทเจรจากระทู้ที่บรมครูได้แต่งเอาไว้นั้นมีความไพเราะ เนื้อความดี กระชับ มีสัมผัสและการเล่นอักษรอย่างกลมกลืน ซึ่งจุดประสงค์ของผู้แต่งคงเพื่อที่จะต้องการให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตาม ซึ่งบทกระทู้บางบทที่มีถ้อยคำสำนวนที่ไพเราะต่างๆอันมีความหมายที่สำคัญๆมักจะเป็นที่หวงแหนของเจ้าผู้แต่งแต่ก็เป็นที่ต้องการของคนอื่นด้วย ดังนั้นกว่าคนพากย์-เจรจาบางท่านจะได้ต่อบทกระทู้กับครูอาจารย์ก็ยากเย็น เพราะเหตุที่ครูไม่ยอมบอกนั่นเอง ซึ่งเหตุดังกล่าวนี้บทกระทู้ที่สำคัญๆอาจจะสูญหายได้ ประกอบกับการแสดงโขนในปัจจุบันไม่ค่อยนิยมใช้บทกระทู้เพราะใช้เวลามาก จึงทำให้การเจรจากระทู้เกือบจะหายไปจากการแสดงโขนเลยทีเดียว

---

[๖๘] ประสาท ทองอร่าม, **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

๕.๕ ทำนองการเจรจา

ประเภทของการเจรจามีอยู่ด้วยกัน ๒ ประเภท คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ผ่านมา ซึ่งการเจรจาทั้งสองแบบนั้นก็มีความเหมือนกันในการใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวนำมาประพันธ์ขึ้น แต่ทั้ง ๒ ประเภทนั้นก็มีความแตกต่างกัน ตรงที่การเจรจาด้นจะเกิดขึ้นจากความสามารถในด้านสติปัญญา การมีปฏิภาณและไหวพริบของคนพากย์-เจรจา ส่วนการเจรจากระทู้ก็เป็นการแต่งเพื่อให้บทเจรจาดังกล่าวมีความสละสลวยด้วยการเล่นคำต่างๆอีกทั้งสัมผัสสระ อักษร แต่การเจรจาทั้งสองประเภทจะสนุกสนานหรือทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและเกิดอรรถรสในการชมการแสดงโขนได้นั้นก็คือ *“ท่วงทำนองของการเจรจา”* หมายถึง การออกเสียงเล่นคำให้มีเสียงสูงบ้างต่ำบ้างสลับกันเพื่อให้เกิดอารมณ์ในบทที่ตัวโขนกำลังแสดงอากัปกิริยาอยู่

การเจรจาก็มีทำนองของการเจรจาแบบเดียวกับการพากย์ สามารถแบ่งทำนองของการเจรจาโขนได้ ๓ ทำนองคือ

๑) เจรจาทำนองบรรยาย หรือเจรจาแบบเดินทำนอง

๒) เจรจาทำนองพูด และ

๓) เจรจาทำนองพูดปกติ

ซึ่งทั้ง ๓ ทำนองนี้มีวิธีการเจรจาที่แตกต่างกันออก ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอโดยละเอียดดังนี้

๕.๕.๑ เจรจาทำนองบรรยาย

เจรจาทำนองบรรยาย หรือ ที่รู้กันในหมู่คนพากย์-เจรจาโขนว่า **“การเจรจาแบบเดินทำนอง”** นั้น เป็นการเจรจาแบบหนึ่งที่ใช้ในการดำเนินเรื่องราว ในฉากนาฏการที่ตัวโขนกำลังแสดงอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด การรำพึงรำพัน หรือแม้กระทั้งการดีใจ เสียใจ การเจรจาแบบทำนองบรรยายหรือเดินทำนองนี้เป็นการเปล่งเสียงอ่านคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวด้วยลีลาการเล่นคำให้มีเสียงสูงต่ำพร้อมทั้งใส่อารมณ์เพื่อให้ตัวโขนแสดงในบทบาทของตัวเองที่แสดง ณ เวลานั้น ว่ากำลังทำอะไร คิดอะไร หรือ มีความรู้สึกอย่างไร เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในบทบาทของตัวโขนที่แสดงอยู่ในตอนนั้น ตัวโขนก็จะตีบทหรือทำท่าของตนเพียงลำพังมิได้โต้ตอบกับผู้ใด

การเจรจาทำนองบรรยายหรือเดินทำนองนี้ ผู้พากย์-เจรจาต้องระมัดระวังการเปล่งเสียงของตนเองให้มากที่สุด กล่าวคือ ต้องมีการเปล่งเสียงให้ต่อเนื่องเลื่อนไหลไปตามเสียงสูงต่ำของ

อักษร เป็นทำนอง และถ้าคนพากย์-เจรจาไม่มีความชำนาญเพียงพอ ก็อาจจะทำให้การเจรจาแบบทำนองบรรยายเพี้ยนเสียงหรือเสียงแปร่งไม่เกิดความไพเราะก็เป็นได้ ดังตัวอย่างการเจรจาในบทบาทของนางมณโฑเมื่อครั้งเห็นอินทรชิตต้องศรพระลักษณ์เสียทีกลับมา ว่า

มณโฑ - *โฉมมณโฑศรีโสภา แลเห็นอินทรชิตโอรสามาร่ำไห้ นางทรามวัยให้ตกพระทัยนัก ยิ่งแลเห็นที่อุทรมีศรปักตรึงสกนธ์ นางโฉมศรีนฤมลยิ่งประหวั่นพรั่นวิญญา เพียงชีวาจะแหลกแตกกระจายไป ด้วยสงสารบุตรสุดอาลัยเป็นยิ่งนัก ดูรึปรปักษ์ช่างทำได้ สุดที่แม่จะแก้ไขให้คืนชีวิต รำพันพลางนางเยาวมิตรก็ซบพักตร์ลงทรงโศกา เพียงว่าชีวาจะวางวาย*[๖๕]

หรือบทเจรจาแบบทำนองบรรยายในบทของพระรามเมื่อยกทัพมาถึงสนามรบว่า

พระราม - *สมเด็จพระรามราชา ยกพหลพลกระบี่ลุตำลบรณยุทธ จึงตรัสสั่งให้ยั้งหยุดพลลงไว้ตามตำแหน่งที่ คอยฟังฝ่ายอสุรีจะว่าขานประการใด ให้ถูกต้องทำนองในศึกกษัตรา*

หรือบทของทศกัณฐ์เมื่อครั้งจะแปลงกายเป็นฤาษีสุธรรมเพื่อเข้าไปลักนางสีดา ว่า

ทศกัณฐ์ - *ทศเศียรบรมพงศ์วงศ์กษัตริย์ แอบสุมทุมพุ่มไม้ชัฏดูเหตุการณ์ เห็นเจ้าลักษณ์รีบรนรานซานเข้าป่า ให้ชื่นชมสมอุราเป็นยิ่งนัก พญายักษ์จึงออกจากสุมทุมพุ่มพฤกษาลับแลบัง พิศดูเจ้าร้อยชั่งทั้งตัวนาง อีกรูปร่างช่างสวยสะอางดุจนางสวรรค์ พิศพักตร์พักตร์ผ่องพรรณดังจันทร พิศขนงดูโก่งงอนดังคันศิลป์ พิศเนตรน่ายลยินดังเนตรทราย พิศปรางค์ปรางค์คล้ายกลับบุษบัน พิศนาสิกเจ้าแจ่มจันทร์ดูแฉล้ม พิศโอษฐ์ดังจะแย้มให้ชายยล พลางพระจอมอสุรีมีฤทธิรณทำดัดจริตกรีดพระกรกรายจะใคร่เกี้ยวพญายักษ์มาเฉลียวในวิญญา ถ้าแม้นเราเข้าไปหาเจ้าสีดาในร่างยักษ์ ชะรอยนางนงลักษณ์คงจะตกใจ จำเราจะจำแลงแปลงกายไปเป็นนักพรตผู้ทรงญาณ แล้วเข้าไปหาเจ้าเยาวมาลย์เห็นจะดีกว่า คิดพลางทางประนมหัตถาขึ้นเหนือเกศ พร่ำอาคมโอมอ่าน*

---

[๖๕] เกษม ทองอร่าม , **บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ชุด กษิรธารา (บทเฉพาะกิจ)**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

พระเวทย์อันศักดา บัดดลร่างของอสุราก็สูญหาย กลับกลายเป็นเช่นพระสิทธา[๗๐]

หรือบทของหนุมานเมื่อครั้งจากแม่คือนางสวาหะท่องเที่ยวมาจนมาจนถึงอุทยานของพระอุมาว่า

หนุมาน - *กำแหงหนุมานครรไลมาในคัดนานต์ จนถึงถิ่นเทวะอุทยานบนชั้นฟ้า เที่ยวพินิจดูเห็นพฤกษาดารดาษ ทั้งดอกผลออกกล่นกลาดย้อยระย้า ยังเยาว์อยู่ไม่รู้ว่าใครเป็นเจ้าของ ความรู้สึกคึกคะนองเที่ยวเหนี่ยวโน้ม ระเริงหนักยิ่งหักโหมทั้งกินทั้งทิ้งประสาใจวิสัยลิงยิ่งปรีดา*[๗๑]

จากบทเจรจาที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ ไม่ว่าจะเป็นบทของพระ นาง ยักษ์ หรือ ลิง จะเห็นได้ว่า การเจรจาแบบทำนองบรรยายหรือ เจรจาแบบเดินทำนองนั้น ผู้แสดงโขนจะตีบทหรือทำบทเฉพาะตัวเองไม่มีการพูดโต้ตอบกับใคร เพียงแต่รำพึงรำพันด้วยความรู้สึกนึกคิดและแสดงออกทางอารมณ์ของตัวโขนเหล่านั้น ซึ่งคนพากย์-เจรจาก็จะต้องระมัดระวังเสียงเจรจาเดินทำนองของตนให้ดีให้มีความลื่นไหลไปตามเสียงสูงต่ำของอักษร และที่สำคัญคนเจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ในบทเจรจานั้นๆด้วย ว่าขณะนั้นตัวโขน มีอารมณ์ดีใจ เสียใจ โกรธ หรือพอใจ อย่างไร จึงจะทำให้ผู้ชมเกิดอรรถรสในการชมโขนแต่ละตอนได้อีกด้วย

๕.๕.๒ เจรจาทำนองพูด

ทำนองการเจรจาอีกทำนองหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขนคือการเจรจาที่เรียกว่า **"เจรจาทำนองพูด"** ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะมีความแตกต่างจากทำนองที่หนึ่งที่กล่าวมาแล้วข้างต้นคือ ทำนองบรรยายหรือเจรจาเดินทำนอง กล่าวคือเจรจาทำนองพูดนี้ เป็นการเจรจาหรือที่เรียกว่าการพูดแบบปกติแต่ใช้สำเนียงพูดที่มีท่วงทำนองของการเจรจาในการแสดงโขนที่ตัวโขนใช้ในพูดโต้ตอบกันตั้งแต่สองตัวขึ้นไปเสมือนการพูดคุยหรือเจรจากัน ทั้งนี้ในการเจรจาดังกล่าวคนพากย์-เจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระฉับกระเฉงพร้อมทั้งสอดใส่อารมณ์และลีลาของการเจรจาลงไปด้วย ซึ่งการเจรจาทำนองพูด

---

[๗๐] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ตามกวาง,** จัดแสดงเนื่องในงาน "พระก่อพระเกื้อหล้า" ณ สวนอัมพร (เวทีเก่า) วันที่๔ ธันวาคม ๒๕๔๒. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๗๑] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานชาญสมร**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผนแพร่)

แบบนี้จะใช้เมื่อผู้แสดงนั้นแสดงบทบาทของตนเองกับผู้แสดงอีกคนหนึ่ง ดังตัวอย่างการเจรจาบทของนิลพัทกับหนุมานในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนจองถนนว่า

นิลพัท – *ฮะเฮ้ย เหวยลูกพระพายอ้ายหนุมาน เอ็งขนก้อนหินมาเกินการมองดูดังภูเขา ขอให้เจ้าโยนลงมาคราวละสองก้อน เราจะคอยรับเอาสิงขรไปถมทิ้งในชลธาร*

หนุมาน – *ชะ ไอ้ลูกพระกาล ไอ้นิลพัท ไยมาทานทัดเกี่ยงงอนเรื่องก้อนศิลา เมื่อครั้งแรกเอ็งแบกมาสี่ก้อนใหญ่ กูขอให้โยนคีรีทีละสอง ไอ้อันธพาลลิงกลับหยิ่งผยองหวังประลองกำลัง เฮ้ย ไอ้กาลีทีกูมั่งกูไม่ยั้งมือ*

นิลพัท – *มะมะ ไอ้หนุมานเมื่อมึงดึงดื้อก็ลองดู อีกสิบเท่านี้ตัวกูก็ไม่กลัว เก็บสองมือไว้กับตัวไม่ต้องจับ ใช้เพียงเท้าเข้ารองรับยืนหลับตา*

หนุมาน – *ลองซิวะ ไอ้อหังการ์มาลองดู ถ้าเอ็งใช้เท้ารับของกูเป็นได้ดี มะ ไอ้ลิงเชลยมึงกล้าดีมาลองดู*[๗๒]

หรือ ตอนนางสำมนักขาเจรจาโต้ตอบกับพระรามในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน สำมนักขาก่อศึก ว่า

สำมนักขาแปลง - *โปรดก่อนพูคะโฉมธชี จะด่วนเสด็จจรลีไปข้างไหน หม่อมฉันมาเฝ้าหวังจะรับใช้อยู่ใกล้ชิด โปรดเมตตาข้าเจ้าสักนิดเถิดพูคะ*

พระราม - *ดูกร สีกามารศรี เหตุไฉนไยมาอยู่ที่นี่แต่โดดเดี่ยว ถิ่นมรรคาแดนป่าเปลี่ยวเที่ยวมาลำพัง รูปร่างอย่างโฉมตรูน่าจะอยู่แต่ในเวียงวังจึงบังควร กลับมาอยู่ในพนาลีมีแต่ชวนให้สงสัย ขอโทษเถิดเจ้าเป็นใครนะสีกา*

สำมนักขาแปลง - *อุ๊ยต๊ายตาย ดูรีน้ำพระโอษฐ์พจนาน่ารักหนอ คมรึก็คมขำน้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอกช่างเจื้อยจะแจ้วแว่วววิเวกจับจิตวาบ ขอพระองค์ได้ทรงทราบเบื้องพระบาทา หม่อมฉันชื่อสำมนักขาเป็นน้องสาวท้าวทศกัณฐ์ จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่ากับดวงเนตร แต่มาเกิดเหตุเพราะพระจอมพงษ์ทรงบังคับ จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร (ทำร้องไห้) ได้โปรดเถิดพูคะ ก็น้องนี้เป็นมนุษย์สุดจะทนทานจึงต้องหนีมา เจ้า*

---

[๗๒] ประเมษฐ์ บุญยะชัย, **จองถนน** สูจิบัตรประกอบการแสดงโขน ชุด จองถนน แสดง ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย วันที่ ๑ - ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๕๕, หน้า ๑๙.

ประคุณบุญหนักหนามาพบเจ้าพี่ จะขอมอบกายถวายชีวีพลีเรือนร่าง น้องจะอยู่รับใช้จนวายวางข้างเคียงองค์ จะขอยอมตายอยู่ในแดนดงไม่กลับไปลงกา

พระราม - *อนิจะนิจา สีกาเจ้า เป็นถึงสุริยวงศ์พงศ์เผ่าบรมพรหม ช่างไม่เสงี่ยมเจียมอารมณ์ข่มสติ เราดำรงคงลัทธิต่างวิสัย เจ้าก็เห็นอยู่ทั้งรู้แก่ใจในบาปกรรม ไยมาคิดจาบจ้วงล่วงล้ำนำสู่อบาย จงคิดถนอมนวลสงวนศักดิ์รักเชื้อสายบ้างเถิดนะเทวี*

สำมนักขาแปลง - *ดูเอาซี๊ ช่างเทศนาว่าเคร่งครัด อันโยคีมีศีลสัตย์อยู่กลางป่า ทั่วทุกถิ่นที่มีภริยากันทั้งนั้น บางนักธรรม์ท่านสมสู่อยู่ด้วยกินรี หม่อมฉันนี้ดีเสียกว่าเป็นไหนไหน ถือศีลเหนื่อยเมื่อยหลังไหล่จะได้นวดเคล้น จงเลิกสำรวมมาร่วมเล่นประลองรัก ทั้งพระองค์จะได้ดำรงศักดิ์ เป็นน้องเขยเจ้าลงกา ปวงธชีจะมีแต่อิจฉาหาที่ไหนได้*

พระราม - *เอ๊ะ สีกา ช่างหยาบใหญ่ไร้ยางอาย เป็นกุลสตรีจะมาพลีกายง่ายสิ้นดี เราไม่อาจจะพาทีด้วยสีกา จงรีบไปเสียให้พ้นหน้าในบัดนี้*[๗๓]

หรือตอนทศกัณฐ์รบกับสดายุในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน ลักสีดา ว่า

ทศกัณฐ์- *เหม่ เจ้าปักษา มากั้นกางขวางหน้ากูไว้ไย จงหลีกทางให้คลาไคลเสียแต่โดยดี เราคือทศกัณฐ์อสุรีเจ้าลงกา เรืองฤทธีมีศักดาปราบได้ทั่วไตรจักร*

สดายุ- *ชะ ชะ ทศพักตร์อย่าคุยโตอวดโอหัง นั่นเจ้าจะพามเหสีพระทรงสังข์ไปข้างไหน เร่งอัญเชิญกลับไปเสียบัดนี้ ถ้าหาไม่เราจะจิกตีเจ้าตัวร้ายให้วายปราณ*

ทศกัณฐ์- *เหม่ เหม่ เจ้าวิหคอันธพาลสันดานชั่ว ใช่กงการอะไรของตัวมาอวดกล้า อันตัวเราเหล่าเทวายังเกรงฤทธิ์ แม้เจ้ารักชีวิตจงหลีกไปเสียแต่โดยดี*

สดายุ- *ดูดู๋ ทศศีร์อหังการ์ อันตัวเรานี้คือราชปักษีนามสดายุดุมหันต์ แม้แต่พระอิศวรผู้ทรงธรรม์และพระนารายณ์ราช ก็ไม่มีฤทธิ์คิดพิฆาตตัวเราได้ เว้นไว้แต่พระธำมรงค์วงศ์จักรัตน์ อันสวมนิ้วพระหัตถ์พระแม่เจ้าสีดาเพียงเท่านั้น จึงจะสังหารผลาญชีวันตัวเราได้ ที่เราอวดอ้างปราศรัยใช่คุยโต เพราะรู้เท่าว่าเจ้าน่ะมันโง่จึงบอกให้ จงเร่งอัญเชิญพระ*

---

[๗๓] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด สำมนักขาหึง – ลักสีดา.** (เอกสารไม่จิมพ์เผยแพร่)

มิ่งแม่สีดากลับคืนไปเสียโดยดี ข้าเตือนเจ้าก็เพราะปรานีหวังเอาบุญ อย่าหัวรั้นทำหันหุนให้ป่วยการ[๗๔]

จากตัวอย่างบทเจรจาที่ยกมาข้างต้นนั้น เป็นการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนเพียงอย่างเดียวในบทบาทของแต่ละตัวแสดงให้เห็นถึง *"การพูดคุยกันเหมือนการพูดปกติ"* แต่เมื่อเป็นการเจรจาในการแสดงโขนก็ย่อมจะมีท่วงทำนองและลีลาแตกต่างไปจากการพูดแบบปกติ ด้วยการทำเสียงให้สูง ต่ำตามท่วงทำนองของการเจรจา ซึ่งผู้วิจัยได้บันทึกเสียงการเจรจาเป็นตัวอย่างไว้แล้ว

๕.๕.๓ เจรจาทำนองพูดปกติ

การเจรจาทำนองที่ ๓ นี้เป็นการเจรจาที่ใช้คำพูดแบบปกติสามัญหรือเรียกว่า **"พูดแบบธรรมดา"** คือ เหมือนการพูดจากันตามธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะนิยมใช้ในฉากนาฏการที่ต้องมีการเล่นตลกแทรกเข้ามา บางครั้งอาจจะเรียกว่า *"เจรจาติดตลก"* หรือบางกรณีอาจจะเรียกว่า *"เล่นกวนมุข"* ส่วนใหญ่จะเป็นการเล่นระหว่างผู้พากย์-เจรจากับตัวตลก โดยที่ผู้พากย์-เจรจาและตลกจะต้องพูดให้สอดคล้องกัน คนพากย์อาจจะเป็นคนพูดนำคอยปูพื้นหาช่องทางให้ตัวตลกเล่นส่วนใหญ่แล้วในบางครั้งคนพากย์-เจรจามักจะแทรกคำพูดตลกที่มีลักษณะสองแง่สองง่ามซึ่งทำให้คนดูสนุกขบขัน ดังตัวอย่าง บทเจรจาทำนองพูดปกติ ระหว่างพระฤาษี โคบุตรกับหนุมานตอนถวายลิง ซึ่งผู้แสดงเป็นพระฤาษีโคบุตรจะเจรจาด้วยตนเอง ส่วนหนุมานนั้น คนพากย์-เจรจาจะเป็นคนเจรจาให้

หนุมาน - ฮือ ฮือ ฮือ พระอาจารย์เจ้าขา ร้อนเจ้าค่ะ ร้อน
ฤาษีโคบุตร - ร้อนรึวะ ร้อนก็ไปอาบน้ำซิ
หนุมาน - พระอาจารย์เจ้าขา ร้อนกายนะพอ ทนได้นะเจ้าคะ แต่ที่ดิฉันร้อนนี่น่ะ มันร้อนใจเจ้าค่ะ
ฤาษีโคบุตร - เออ ๆ เดี๋ยวก่อน เอาอย่างนี้ดีกว่า ถามชื่อเสียงเรียงนามกันให้รู้จักเสียก่อน เออ ไอ้ขาวเอ็งนะ ชื่ออะไรวะ
หนุมาน - ดิฉันหรือ เจ้าคะ ดิฉันชื่อหนุมาน เจ้าค่ะ
ฤาษีโคบุตร - เออ เอ็งเป็นลูกเต้าเหล่าใคร พ่อเอ็งเป็นอะไร

---

[๗๔] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามเดินดง**: กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ , พฤศจิกายน ๒๕๐๐ – กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑, หน้า ๒๐๘. (เอกสารไม่จิมพ์เผยแพร่)

หนุมาน - พ่อ ของดิฉัน เป็นลม เจ้าค่ะ

ฤาษีโคบุตร - เฮ้ย พ่อ เอ็งเป็นลม ก็พาส่งโรงพยาบาล สิ วะ มาเล่นโขนอยู่ได้

หนุมาน - โธ่ พระอาจารย์เจ้าขา ไม่ใช่ลมปัจจุบันทันด่วนเจ้า ค่ะ พ่อของดิฉันเป็นเทพเจ้าแห่งลมเจ้าค่ะ พระพาย ไง เจ้า คะ

ฤาษีโคบุตร - อ๋อ พระพาย

หนุมาน - พระอาจารย์รู้จักหรือเจ้าคะ

ฤาษีโคบุตร - รู้จักสิวะ ก็พระพาย ลูกพระถ่อ พ่อพระแจว นามสกุล จ้ำเรือจ้าง อยู่ที่ข้างวัดอรุณ ใต้ฤนวัดแจ้ง ใช่ไหม วะ ?

หนุมาน - เอ๊ะ เอ๊ะ พระอาจารย์เจ้าขา สงสัยจะคนละพายแล้ว เจ้าค่ะ พระพายพ่อของดิฉันนะเป็นเทพบุตร เป็นเทพเจ้าแห่งลมไงเจ้าคะ

ฤาษีโคบุตร - อ๋อ อย่างนั้นหรือ วะ เออ ก็แล้วกันไป[๗๕]

จะเห็นได้ว่า ในการเจรจาทำนองที่ ๓ คือ เจรจาทำนองพูดปกติ นั้น เป็นการพูดกันอย่างธรรมดา โดยเน้นมุขตลกเพื่อสื่อสารให้คนดูเกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่อง และเกิดความสนุกสนาน ควบคู่กันไปด้วย อนึ่งในการเจรจาทำนองที่๓ นี้ คนพากย์-เจรจาจะต้องใช้ความสามารถในด้านวาทศิลป์เป็นอย่างมาก เพื่อมิให้เกิดความยืดเยื้อ หรือบางครั้งอาจจะมีการออกนอกเรื่องมากเกินไป คนพากย์-เจรจา ก็จะต้องดึงเข้าสู่เนื้อเรื่องให้ได้ด้วย ซึ่งถ้าคนพากย์-เจรจาไม่สามารถดึงกลับเข้าสู่เนื้อเรื่องหลักได้แล้วการแสดงก็จะเสียหายได้ ดังนั้นในการ เล่น “กวนมุข” ต่าง ๆหรือเล่นกับตัวตลกต่างๆนั้น คนพากย์-เจรจา จึงจำเป็นต้องเตรียมตัวมาเป็นอย่างดี และคนพากย์-เจรจาที่จะเล่น “กวนมุข” ต่างๆ เหล่านี้ได้ คนพากย์-เจรจาคนนั้น จะต้องมีความเป็นคนตลกสนุกสนานด้วยประการหนึ่ง มิใช่ว่าการเจรจาติดตลก นั้นผู้พากย์-เจรจาโขนจะเจรจาได้กันทุกคน

นอกจากตัวอย่างที่นำเสนอมาข้างต้นคือ ตอนถวายลิงแล้ว ยังการแสดงโขนที่จำเป็นต้องเล่น “กวนมุขติดตลก” อีกหลายตอน อาทิ ตอนสุครีพถอนต้นรัง ช่วงที่กุมภกรรณถูก ๓ ลิง คือ สุครีพ หนุมาน องคต ทำร้ายบาดเจ็บกลับมา ทศกัณฐ์ให้หาหมอมารักษา หรือ ตอนทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร แล้วสั่งให้ยักษ์ตลกไปเยาะเย้ยพระราม เป็นต้น

---

[๗๕] กรมศิลปากร, **บทโขน**, หน้า ๑๖๖.

แต่ทั้งนี้นอกจากการเจรจาดังกล่าวข้างต้นทั้งทำนองบรรยาย ทำนองพูด และทำนองพูดปกติที่กล่าวมาแล้ว ในการแสดงโขนโดยทั่วไปอาจจะมีการบูรณาการโดยการนำเอาการเจรจาทำนองที่หนึ่งคือเจรจาทำนองบรรยายหรือที่เรียกว่าเจรจาเดินทำนองขึ้นมาเจรจาก่อนแล้วจึงเจรจาด้วยทำนองพูดตามหลังก็ย่อมได้ เช่นตัวอย่างตอนที่พิเภกกราบทูลพระรามเพื่อแจ้งข่าวศึกว่า

พิเภก - พระยาพิเภกโหราจารย์ ได้ฟังสมเด็จพระอวตารมีรับสั่งถาม ถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามปูมไสยเวทย์ ทั้งสูรย์จันทรามหาวิเศษเข้าสอบสวน เฝ้าบวกลบทบทวนหลายตลบ พอรู้แท้แน่จบประจักษ์จิต **จึงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ว่าโปรดเกล้า** *อันนายทัพที่ยกมาวันนี้เล่าคือทศกัณฐ์เจ้าลงกา คุมพหลพลอสุราออกมาราวี ขอสมเด็จพระจักรีได้ทรงทราบเถิดพระเจ้าข้า*

พระราม - สมเด็จพระรามราชา ได้ทรงฟังพิเภกเอกโหราทูลคดี ว่านายทัพอสุรีที่ยกมา คือทศกัณฐ์เจ้าลงกาอาณาจักร คุมพหลไพร่พลยักษ์มาราวี สมเด็จองค์พระจักรี**จึงมีพระราชบัญชา** *ว่าดูกรสุครีพบุตรพระสุริยาอย่าช้าที จงจัดสรรพลโยธีให้พร้อมไว้ เราจะยกออกไปชิงชัยกับอสุรี จงเร่งไปจัดสรรในทันที่เถิดขุนพานร*

สุครีพ -สุครีพบุตรพระทินกรได้ฟังพระราชบัญชา **จึงกราบทูลพระจักราว่าโปรดเกล้า** *อันโยธาทัพทุกหมวดเหล่า ข้าพระพุทธเจ้าได้จัดเตรียมไว้พร้อมเสร็จ ถ้าได้พิชัยฤกษ์เพลาใดขอเชิญพระองค์เสด็จได้แล้วละพระเจ้าค่ะ*[๗๖]

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าคำเจรจาที่ขีดเส้นใต้นั้นใช้การเจรจาแบบเดินทำนองจนเมื่อเจรจาแบบทำนองบรรยายหรือเดินทำนองจนถึงคำเจรจาที่เป็นตัวหนาคนพากย์-เจรจาจะเปลี่ยนเสียงเพื่อให้ทราบว่าต่อไปในคำเจรจาที่ไม่ได้ขีดเส้นใต้และเป็นตัวเอียงนั้นเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด

นอกจากนี้การเจรจาทั้งสามทำนองคือเจรจาทำนองบรรยาย เจรจาทำนองพูดและเจรจาทำนองพูดปกติยังสามารถเจรจารวมกันได้โดยเจรจาเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดตามและเจรจาทำนองพูดปกติตามหลังหลัง เช่น ตอนหนุมานสั่งองคตและเจรจากับพระฤาษี โคบุตรว่า

---

[๗๖] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ชุด พระรามรบทศกัณฐ์**. (เอกสารไม่จิมพ์เผยแพร่)

หนุมาน -<u>หนุมานชาญศักดา จึงเรียกองคตออกมาสอนสั่งเป็นความลับ</u> *ว่าเมื่อพระสิทธาท่านกลับจากลงกา น้องจงเนรมิตกล่องดวงชีวามาลวงถวาย แล้วจงเก็บดวงจิตของราพณ์ร้ายไว้ให้จงดี ไปคอยรอรับสัญญาณพี่ที่เขาอัญชัน ภายในเจ็ดวันพี่จะลวงราพณ์ร้ายให้ออกรบ จะได้ถวายดวงฤดีต่อพระตรีภพกลางสนาม ให้น้องรักจงจดจำและทำตามอย่างถ้วนถี่* <u>สั่งเสร็จมอบกล่องดวงชีวิให้องคต แล้วเข้ามาหาพระดาบส</u> **พลางมีวาจาว่าพระอาจารย์เจ้าขา หม่อมฉันสั่งเจ้าองคตเรียบร้อยแล้วเจ้าค่ะ**[๗๗]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าคำเจรจาที่ขีดเส้นใต้นั้นจะเป็นการเจรจาทำนองบรรยายหรือเดินทำนอง ส่วนคำเจรจาที่เป็นตัวอักษรตัวเอียงนั้นการเจรจาทำนองพูด และสุดท้ายคำเจรจาที่เป็นอักษรตัวหนาก็คือการเจรจาทำนองพูดปกติ ซึ่งทั้งสามทำนองสามารถนำมาใช้เจรจาร่วมกันได้ในการเจรจาของตัวโขนเพียงตัวเดียว

จากข้อมูลที่เสนอมาข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่า **“เจรจาโขน”** เป็นศิลปะแห่งการใช้เสียงแบบหนึ่งที่เปล่งเสียงเป็นท่วงทำนองสูงๆต่ำๆด้วยลีลาและอารมณ์ด้วยคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวเจรจาต่อกันเรื่อยไปจนจบแต่ละบทของตัวโขน การเจรจานั้นใช้ประกอบการเล่นโขนและหนังใหญ่ ซึ่งการเจรจาจะเป็นการบรรยายหรือพูดโต้ตอบของตัวโขน เพื่อแสดงกิริยาอาการ และ อารมณ์ของตัวโขนว่าในขณะนั้นตัวโขนเหล่านั้นกำลังทำอะไร คิดอะไร พูดอะไร การเจรจาต่างกับการพากย์ตรงที่การเจรจาจะไม่มีเสียงของทำนองเพลงหรือเครื่องดนตรีหรือเครื่องประกอบจังหวะเข้ามารับทั้งตอนต้นและต่อท้าย

การเจรจาแบ่งได้เป็น ๒ ประเภท คือ เจรจาด้น และ เจรจากระทู้ “เจรจาด้น” เกิดจากการด้นกลอนสดของคนพากย์-เจรจา ด้วยปฏิภาณไหวพริบออกมาให้ผู้แสดงได้ตีบทตามคำเจรจาส่วน “เจรจากระทู้”เป็นคำเจรจาที่บรมครูทางด้านการพากย์-เจรจาได้รจนาหรือแต่งขึ้นด้วยความสามารถ มีการส่ง-รับสัมผัสซึ่งกัน รวมทั้งการเล่นคำเล่นอักษรและมีโอกาสใช้ในสถานะต่างๆกัน การเจรจานั้นมีทำนองในการเจรจา รวม ๓ ทำนอง ดังนี้

---

[๗๗] กรมศิลปากร, **บทโขน**, หน้า ๑๗๗.

๑. **ทำนองบรรยาย หรือ เดินทำนอง** ทำนองนี้ใช้ในการบรรยายอากัปกิริยาตลอดจนอารมณ์ของตัวโขน

๒. **ทำนองพูดโต้ตอบ** ทำนองนี้ใช้เวลาที่ตัวโขนเจรจาหรือพูดโต้ตอบกัน

๓. **ทำนองพูดกวนมุข** ทำนองนี้ใช้ตอนที่ตัวโขนเจรจาหรือพูด กับตัวตลก ที่เรียกว่าเล่น “กวนมุข หรือ เจรจาติดตลก”

๕.๖ กลวิธีของการพากย์โขน

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ผ่านมา การพากย์โขนมีด้วยกัน ๕ ประเภท ใช้ทำนองในการพากย์ เพียง ๓ ทำนอง เท่านั้น และในแต่ละทำนองก็จะมีกลวิธีหรือลีลาหรือเทคนิคในการพากย์ที่ต่างกัน หากผู้พากย์นำกลวิธีเข้ามาเสริมในการพากย์ ย่อมทำให้เกิดความเหมาะสมทั้งรูปแบบการพากย์และการสัมพันธ์กับดนตรีปี่พาทย์ ทั้งนี้กลวิธีที่ผู้พากย์โขนจะนำมาใช้นั้นนั้น ผู้พากย์แต่ละคนอาจจะมีเหมือนกันหรือต่างกันไปตามวิธีการของแต่ละบุคคล อันเกิดจาการสั่งสมประสบการณ์ และความคิดประยุกต์ใช้เทคนิควิธีต่างๆ ซึ่งผู้พากย์โขนสามารถเรียกความรู้สึกของตัวโขนและคนดูหรือผู้ชมให้คล้อยตามได้

กล่าวกันว่าถ้าจะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีและเหมาะสมกับบทที่ใช้แสดงสามารถโน้มน้าวจิตใจ ของผู้ดูและผู้ฟังให้เกิดอารมณ์ หรือ จินตนาการ คล้อยตามไปได้นั้น ควรจะมีกลวิธีหรือเทคนิคต่างๆที่ผู้พากย์-เจรจาควรนำมาใช้อันเป็นสิ่งสำคัญสำหรับผู้ที่จะฝึกหัดเป็นคนพากย์-เจรจาดังนี้

๑) น้ำเสียง

น้ำเสียงเป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญยิ่งประการหนึ่งของคนพากย์-เจรจา ซึ่งในสมัยโบราณนั้น ยังไม่มีการนำเอาเครื่องขยายเสียงมาใช้ ดังนั้นคนพากย์-เจรจาโขนจะต้องมีเสียงดังกังวานแจ่มใส ดังที่ ประพันธ์ สุคนธชาติ บรมครูผู้เจนจัดในเรื่องการพากย์-เจรจาโขนกล่าวถึง หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) ว่า มีน้ำเสียงเล็กแหลม แต่นุ่มนวลน่าฟัง ในระดับปานกลางเหมาะสมกับการพากย์ในบทของพระ หรือ ตัวนาง แต่ถ้าจะให้หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ซึ่งมีกระแสเสียงที่ดัง กังวานเหมาะสมที่จะพากย์ในบทบาทของตัวยักษ์ มาพากย์ตัวพระ หรือตัวนาง ก็จะไม่เป็นการเหมาะสมเท่าที่ควร เป็นต้น

ฉะนั้น ในเมื่อจะพากย์บทบาทของตัวใด คนพากย์-เจรจา จะต้องคำนึงถึงน้ำเสียงของตนเองด้วยว่ามีความเหมาะสมประการใด ทั้งนี้มิได้หมายถึงว่า คนเสียงเล็กแหลม จะพากย์ในบทบาท

ของยักษ์ หรือลิงไม่ได้ เช่นเดียวกัน คนที่มีเสียงดังกังวาน ก็อาจจะพากย์ในบทของตัวนางหรือพระได้เช่นกัน ทั้งนี้การพากย์ที่ดีจะต้องมีน้ำเสียงที่สม่ำเสมอไปตั้งแต่ตนจนจบ ตามท่วงทำนองของการพากย์แต่ละประเภท มิใช่ทำเสียงหนักบ้างเบาบ้างตามอารมณ์ของตนเอง ซึ่งอาจจะเป็นสิ่งบั่นทอนอารมณ์ของผู้ชมก็เป็นได้

กลวิธีที่จะทำให้น้ำเสียงมีความไพเราะนั้น คนพากย์จะต้องมีพื้นฐานเดิมของน้ำเสียงที่ไพเราะเป็นทุนเดิมอยู่ประการหนึ่ง และเมื่อได้รับการฝึกหัดให้พากย์ทำนองใดแล้ว ก็ควรหมั่นปรับปรุงแก้ไข น้ำเสียงของตนเองให้ไพเราะยิ่งขึ้น ด้วยการหัดเปล่งเสียงพากย์อยู่เสมอ และ บ่อยครั้ง ก็อาจจะทำให้ สดใสไพเราะและคงทนไปตลอด

กลวิธีที่จะทำให้น้ำเสียงมีความดังและไพเราะอีกช่องทางหนึ่งนั่นก็คือ “การเปล่งเสียงพากย์ดังๆในที่แคบๆ” เช่น ในห้องส่วนตัวที่ปิดประตูและหน้าต่างให้เรียบร้อย ซึ่งถ้าเป็นสมัยก่อนครูอาจารย์บางท่านเคยได้บอกถึงกลวิธีทีจะทำให้เสียงมีความดัง และไพเราะน่าฟัง ด้วยการก้มหัวลงไปพากย์หรือกู่ร้องในตุ่มหรือโอ่งน้ำที่ไม่มีน้ำ สาเหตุที่ครูอาจารย์ให้ปฏิบัติเช่นนี้ก็เพราะว่า เราจะได้รู้น้ำเสียงและเนื้อเสียงของเราเองด้วย อันจะเป็นการรักษามาตรฐานเสียง เพื่อนำไปใช้ในเวลาพากย์ร่วมกับคนพากย์คนอื่นๆ และเมื่อรู้จักน้ำเสียงของตนเองแล้วจะสามารถตั้งเสียงได้ตรงกับเสียงปี่พาทย์ที่จะรับในกรณีพากย์โอ้ได้ด้วย แต่ในทางตรงกันข้าม หากตั้งเสียงไม่ตรงกับเสียงลูกตกของปี่พาทย์ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น คนพากย์ที่จะรับต่อไปก็จำเป็นที่จะต้องรับเสียงเดียวกับคนขึ้นผลที่สุดคนพากย์คนสุดท้ายที่จะ “ลงโอ้” ก็จะผิดเสียงอาจจะเป็นที่อับอายได้ ซึ่งในวงการของคนพากย์จะพูดว่าคนพากย์ขึ้นต้น “หูไม่ถึง” หรือในกรณีที่เราเป็นคนพากย์คนรองต่อมาก็จำเป็นที่จะต้องพากย์ตามเสียงของคนขึ้นต้นให้ได้ด้วย ซึ่งกลวิธีต่างๆเหล่านี้ที่กล่าวมา คนพากย์จะทำได้ดีก็ต้องหมั่นฝึกซ้อมบ่อยๆให้เกิดทักษะหรือว่าเกิดความชำนาญนั่นเอง

๒) อักขระ คำควบกล้ำ

เมื่อคนพากย์หัดเปล่งเสียงได้แล้วหรือเกิดความชำนาญในการควบคุมเสียงในการพากย์แล้ว ลำดับต่อมา คนพากย์จำเป็นต้องมีความรู้แตกฉานในศาสตร์ด้านภาษาด้วย โดยเฉพาะการออกเสียงให้ถูกอักขระวิธี รวมทั้งคำควบกล้ำด้วย บางครั้งเมื่อเราอาจจะได้ยินเสียงคนพากย์โขนบางคนพากย์โขนด้วยการออกเสียง “ร.เรือ” อย่างชัดเจน นั่นเป็นเพราะ ผู้พากย์คนนั้นรู้จักวิธีอ่านออกเสียงอักขระพยัญชนะไทยที่ดี กลวิธีที่จะทำให้อ่าน ร.เรือชัดเจนได้ นั้น คนพากย์จะต้องรู้วิธี “กระดกลิ้น” หรือ“การหันลิ้น” คือ การกระทำด้วยการกระดกลิ้นขึ้นลงภายในช่องปากด้วยเสียงตัว ร.เรือบ่อยๆ

เพราะเวลาพากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องใช้การออกเสียง ร. เรือ ให้ชัดเจน หรือบางกรณีอาจจะ มีคำบางคำที่จำเป็นต้องใช้การกระดกลิ้น ทั้งๆที่คำๆนั้นไม่มี อักษรตัว ร.เรือ สะกดอยู่แต่ต้องอ่านออกเสียงเหมือนกับ ร. เรือ ซึ่งอักษรตัวดังกล่าวได้แก่ ตัว ฤ. (รอ รึ) ดังนั้นเวลาอ่านหรือเจรจาจึงต้องกระดกลิ้นหรือหันลิ้นด้วย เช่น อมฤต มฤค มฤคา ฤดี ฤทัย ฤกษ์ ฤทธิ์ นฤมล เป็นต้น คำเหล่านี้ คนพากย์จำเป็นต้องกระดกลิ้น ให้เหมือนการอ่าน ตัว ร. เรือ นั่นเอง

นอกจากนี้ผู้พากย์ยังต้องรู้ถึงคำแผลงอื่น อาทิ เกิด แผลง เป็นกำเนิด สาเหตุที่จะต้องแผลงคำไปนั้นก็เพราะว่า บางครั้งในบทพากย์บทหนึ่ง อาจจะมีคำประพันธ์ขาดไปบ้างหรืออาจจะมีคำประพันธ์ครบตามเกณฑ์แล้วก็ตาม แต่ คนพากย์อาจจะใช้กลวิธีแผลงคำเพื่อให้เกิดความไพเราะได้ ซึ่งวิธีการกระทำได้กล่าวไปแล้วข้างต้น

๓) การแบ่งวรรคตอนและถ้อยคำ

บทพากย์ในการแสดงโขนนั้นเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ซึ่งเป็นรูปแบบ ฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่ง ดังนั้นเวลาอ่าน จึงจำเป็นต้องแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องตามรูปแบบ ดังนั้นคนพากย์จึงจำเป็นต้องมีกลวิธีในการที่จะแบ่งคำให้ถูกต้องหรือสละสลวย ทั้งนี้คนพากย์จำเป็นต้องรู้หลักในการรับ-ส่งสัมผัสของคำประพันธ์ประเภทนั้นๆด้วย เพื่อจะได้แบ่งวรรคตอนได้อย่างถูกต้อง ไม่ทำให้ให้เกิดความผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบ อีกทั้งจะต้องทำให้ผู้ชมผู้ฟังเกิดความเข้าใจและมีอารมณ์คล้อยตามไปด้วย รวมทั้งทำให้ผู้แสดงสามารถทำท่าหรือตีบทตามคำพากย์ได้อย่างสง่างาม ซึ่งตัวอย่างที่จะยกมาให้เห็นในการแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องคือบท พากย์รถ โดยการทรงพาหนะม้านิลพาหุ ของวิรุญจำบัง ซึ่งคำพากย์ดังกล่าวเป็น กาพย์ฉบัง ซึ่งการอ่านกาพย์ฉบังนั้นมีวิธีการอ่านด้วยการแบ่งวรรคตอนที่ละสองคำจนจบบท ดังนี้

<u>กาพย์ฉบัง ๑๖</u>

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี
ชื่อนิลพาหุงามขำ
เครื่องประดับแสร้งประดิษฐ์คิดทำ พื้นแผ่ทองคำ
ดุนดอกเป็นดาราราย

เมื่อเราได้เห็นคำพากย์บทข้างต้นแล้วถ้าแบ่งวรรคตอนตามลักษณะของคำประพันธ์โดยเทียบให้เห็นในตารางจะเป็นดังนี้

ตารางที่ ๔๙ การแบ่งวรรคตอนคำพากย์ในการพากย์ ๑

เสด็จทรง	*มิ่งม้า*	*พาชี*		*ม้าต้น*	*ตัวดี*
ชื่อนิล	*พาหุ*	*งามขำ*			
เครื่องประดับ	*แสร้ง ประดิษฐ์*	*คิดทำ*		*พื้นแผ่*	*ทองคำ*
ดุนดอก	*เป็นดา*	*ราราย*			

จากการแบ่งวรรคตอนตามรูปแบบของลักษณะคำประพันธ์ข้างต้น แสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่าวรรคสุดท้ายของคำที่สอง จะแบ่งเป็น “ดุนดอก เป็นดา ราราย” ซึ่งเมื่อคนพากย์พากย์ตามบทประพันธ์ดังกล่าวหลังจากเอื้อนแล้วก็จะเหลือไว้เพียงสองคำสุดท้าย นั่นก็คือ “ราราย” ซึ่งเมื่อพากย์ไปแล้วก็ไม่ได้ความหมาย ดังนั้นคนพากย์จะต้องมีกลวิธีที่จะแบ่งคำพากย์เพื่อให้เกิดความไพเราะ และไม่ผิดเพี้ยนจากทำนองพากย์คือ ให้แบ่งคำพากย์ออกเป็นช่วงละ ๓ คำ คือ ***“ดุนดอกเป็น ดาราราย”*** ซึ่งจะมีกลวิธีพากย์เพื่อให้เกิดความไพเราะและได้ความหมายดังนี้

ตารางที่ ๕๐ การแบ่งวรรคตอนคำพากย์ในการพากย์ ๒

ดุนดอกเป็น	เออ เฮ้อ เอ่อ เออ ฮึ เอิง เงย....	ดาราราย

จากแบ่งคำวรรคตอนในการพากย์แบบนี้อาจจะผิดลักษณะของคำประพันธ์แต่เมื่อพิจารณาให้ดีแล้วจะพบว่า การแบ่งลักษณะนี้ทำให้ได้ความหมายที่ชัดเจนดังนั้นจึงอนุโลมให้แบ่ง ๓ คำเพื่อความไพเราะได้ ทั้งนี้กลวิธีนี้สามารถนำไปใช้กับบทพากย์อื่นๆได้เช่นเดียวกัน ขึ้นอยู่กับความหมายและความไพเราะความสำคัญของบทนั้นๆ ดังนั้นกลวิธีในการแบ่งคำนี้ก็เป็นประโยชน์ต่อคนพากย์เป็นอย่างมาก และนับว่าเป็นสิ่งสำคัญสำหรับคนพากย์ด้วยที่ควรจะต้องคำนึงอยู่เสมอ

๔) การใส่อารมณ์ในบทพากย์

การพากย์ที่ดีนั้นคนพากย์จะต้องทำให้คนดูหรือผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดความอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงด้วย จึงจะถือว่าประสบความสำเร็จ และสิ่งที่จะทำให้คนดูผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับบทบาทของตัวแสดงนั่นก็คือ การใส่อารมณ์ในบทพากย์ ประการนี้คนพากย์จะต้องมีความรู้หรือศึกษาบทพากย์ให้แตกฉานเสียก่อน แล้วจึงมาไตร่ตรองว่าบทพากย์ที่เราจะทำการพากย์ นั้นเป็นบทอะไร เราควรจะสอดใส่อารมณ์อย่างไรจึงจะเหมาะสม เช่นบทโกรธก็ต้องพากย์ให้ขึงขัง หนักแน่น ดุดัน หรือ ในบทพากย์โอ้ตอน พระรามเห็นนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาลอยน้ำมาว่า

ผวาวิ่งประหวั่นจิต *ไม่ทันคิดก็<u>โศกา</u>*
กอดแก้วขนิษฐา *ฤดีดิ้นลงแดหยัน*

จากบทดังกล่าวข้างต้นนี้ คนพากย์จะต้องใส่อารมณ์สะอึกสะอื้นด้วย ในระหว่างที่พากย์มาถึงคำว่า *"โศกา"* คือ คนพากย์จะต้องใช้กลวิธีในการครั่นเสียง เป็นวิธีที่ทำให้เสียงสะดุดสะเทือนเพื่อความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงบางตอน หมายถึงการทำเสียงให้สะดุดและสะเทือน[๗๘] ซึ่งคนพากย์จะต้องทำเสียง<u>โศกา</u>ให้ได้อารมณ์เศร้าเสียใจเพื่อส่งบทให้กับผู้แสดงเป็นพระรามด้วย

กลวิธีที่ใช้ในการการพากย์โอ้คำนี้นั้นก็คือ *"การครั่น"* มีวิธีทำดังนี้ เมื่อพากย์มาถึงคำว่า "ไม่ทันคิดก็โศกา" คนพากย์จะต้องทำการครั่นเสียงคือทำให้เสียงของตนเองสะดุดสั่นสะเทือนเพื่อให้อารมณ์สะเทือนใจ โดยทำเสียงต่อจากคาว่า "โศ" แล้วครั่นเสียงไปจนสุดคำ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ ๕๑ ตัวอย่างการครั่นเสียงเพื่อสร้างอารมณ์ในทำนองพากย์โอ้

ผวา	.....	.....	วิ่ง	.....	ประ	หวั่น	จิต
ไม่ทันคิด	***ก็โศ...***	***กะ***	***อะ***	***อะ***	***อะ***	***อะ***	***อา***

จะเห็นได้ว่า การใส่อารมณ์ในบทพากย์นั้นจะเป็นทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมผู้ฟังเกิดความสะเทือนใจหรือเกิดความสนุกสนานคล้อยตามไปด้วย แต่ทั้งนี้ในการใส่อารมณ์แต่ละบทจะต้องทำให้

[๗๘] มนตรี ตราโมท. **ศัพท์สังคีต** (กรุงเทพฯ: กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๓.

พอเหมาะพอควรไม่มากหรือน้อยเกินไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกลวิธีการฝึกหัดของคนพากย์แต่ละคน ว่าจะมีวิธีการอย่างไร ใช้กลวิธีอย่างไรในการใส่อารมณ์แต่ละตอน ซึ่งการใส่อารมณ์ในบทพากย์นี้ก็เป็นกลวิธีของคนพากย์แต่ละคนที่จะนำออกมาใช้ในขณะพากย์ประกอบการแสดงโขน หากผู้พากย์ใส่อารมณ์มากเกินไป ก็อาจทำให้ไม่ไพเราะได้ หรือบางครั้งไม่ใส่อารมณ์เลย ก็ทำให้ไม่เกิดความสนุกสนานได้ ดังนั้นคนพากย์ทุกคนควรจะรู้จักประมาณเองว่าพองามคือแค่ไหนจึงจะไพเราะ

๕.๖.๑ กลวิธีการพากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา

ลักษณะโดยทั่วไปของการพากย์ประเภทนี้ ส่วนใหญ่ผู้แสดงจะตีบทหรือรำทำบทแต่เพียงผู้เดียว เช่น บทพากย์เมืองของทศกัณฐ์ในตอนนางลอยที่ว่า

องค์ท้าวทศศรี ประทับที่พระแท่นทอง
แน่นนันต์กุมภัณฑ์ผอง สะพรั่งเคียงเฝ้าเรียงราย
ท้าวไทใฝ่ระลึก คะนึงนึกถึงเบญกาย
หลานขวัญซึ่งผันผาย ไปยังราชอุทยาน

หรือบทพากย์พลับพลาของพระรามที่ว่า

ปางพระบัลลังก์นาค ผู้แบ่งภาคจากวารี
สถิตแท่นอันผ่องศรี ณสุวรรณพลับพลา

จากบทพากย์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ทำให้เห็นว่า ตัวโขนที่ทำบทไม่ว่าจะเป็นทศกัณฐ์หรือพระรามจะตีบทตามคำพากย์ดังกล่าวเพียงตัวเดียว โดยตัวโขนนั่งอยู่ยังแท่นประทับภายในพลับพลาหรือท้องพระโรง ซึ่งตัวโขนเหล่านั้นจะเด่นสง่าเพียงผู้เดียว ส่วนเสนายักษ์หรือท้าวพญาวานรทั้งหลายเป็นเพียงส่วนประกอบ

ในการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลานั้น คนพากย์-เจรจาต้องรู้กลวิธีที่จะพากย์เพื่อให้ตัวโขนแสดงออกด้วยท่าทางลีลาและอารมณ์ที่เหมาะสม กล่าวคือ ในการพากย์เมืองที่ส่วนใหญ่จะใช้กับตัวโขนประเภทยักษ์ ได้แก่ สหัสเดชะ ทศกัณฐ์ หรือ จักรวรรดิ เป็นต้น คนพากย์จะต้องทำน้ำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนเหล่านั้น ดังที่ไตรภพ สุนทรหุต กล่าวว่า “ถ้าเป็นพากย์เมืองซึ่งปกติจะใช้กับตัวแสดงที่เป็นยักษ์เช่น ทศกัณฐ์ ท้าวสหัสเดชะ ท้าวจักรวรรดิ ผูพากย์ต้องทำเสียงให้องอาจผึ่งผายฟังแล้ว

น่าเกรงขาม แต่ถ้าบทพากย์เมืองมีเนื้อความแสดงถึงอารมณ์เศร้าโศก ผู้พากย์ก็ต้องทำเสียงให้อ่อนลง”[๗๙] ดังคำพากย์ที่ว่า

แจ้งข่าวผ่าวเพี้ยงเพลิงกัลป์ เสียใจจาบัลย์
พระองค์ก็ทรงโศกี

สำหรับจังหวะและลีลาของการพากย์นั้น คนพากย์จะต้องพากย์ให้ช้าแต่โอ่อ่า แต่มิได้หมายถึง การพากย์แบบที่เรียกว่า “ยืดยาด” เพราะตัวโขนจะรำตีบทเพียงตัวเดียว จึงจำเป็นต้องพากย์ให้มีความกระชับ

และสำหรับคำใดที่เป็นมีเสียงสั้น เช่น “นันต์”หรือ “ภัณฑ์” ก็ต้องออกเสียงคำดังกล่าวนั้นให้สั้นด้วย หรือ คำใดมีเสียงยาวก็ต้องออกเสียงให้ยาว ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ จังหวะและท่วงทำนองของการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลานั้นต้องพากย์ให้ช้ากว่าการพากย์ประเภทอื่นๆ ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความองอาจ สง่างาม ของตัวโขน เป็นการเอื้อเฟื้อซึ่งกันและกัน ทั้งยังเป็นการที่จะทำให้ตัวโขนสามารถแต่งลีลาท่ารำในการตีบทได้อย่างประณีตงดงาม ตามแบบฉบับการแสดงโขนด้วย

๕.๖.๒ กลวิธีการพากย์รถ

การพากย์ประเภทนี้ส่วนมากจะใช้ประกอบกับผู้แสดงหลายๆตัวเป็นขบวนเป็นกองทัพ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงการยกทัพของฝ่ายยักษ์และฝ่ายมนุษย์กับวานร ในการที่จะเคลื่อนกระบวนทัพที่อาจจะทรงพาหนะต่างๆกัน ดังที่กล่าวมาแล้ว ไม่ว่าจะทรงราชรถ ม้า ช้าง เป็นต้น ดังคำพากย์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างว่า

เสด็จทรงรถแก้วแพรวพราย พรั่งพร้อมนิกาย
นิกรพลพานรินทร์
ทัพหน้าวานรขีดขิน ทัพหลังกบินทร์
พิชัยชมพูนครา

---

[๗๙] ไตรภพ สุนทรหุต ,“พากย์-เจรจา,” (ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยนาฏศิลป สมทบคณะนาฏศิลปะและดุริยางค์, ๒๕๒๗), หน้า ๘๑.

ในการพากย์รถนั้นเนื่องจากเป็นกระบวนทัพจึงทำให้มีตัวโขนมากมายที่แสดงพร้อมกัน กลวิธีพากย์รถที่สำคัญจึงอยู่ที่การพากย์ให้กระชับแบบพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา และมีจังหวะทำนองที่รวดเร็วกว่าการพากย์ประเภทอื่นๆ ประการสำคัญคนพากย์จะต้องสังเกตท่าเต้นท่ารำของตัวโขนด้วยว่ามีความสัมพันธ์กับคำพากย์หรือไม่ คนพากย์จะต้องพากย์ให้พอดีกับท่าเต้น กล่าวคือ จากตัวอย่างเมื่อพากย์มาถึงคำว่า “นิกรพล” ซึ่งเป็นคำพากย์ก่อนหมดสองคำพากย์สุดท้ายจะมีทำนองเอื้อนเข้ามาสวม ในขณะที่ตัวโขนที่เป็นทั้งลิงพญาและสิบแปดมงกุฎทั้งหลายในกองทัพจะทำท่า “เก็บ” (คือลักษณะของการเขย่งปลายเท้าทั้งสองข้างแล้วซอยเท้าถี่ๆสลับกันแบะเข่าทั้งสองออก) เมื่อคนพากย์เอื้อนหมดทำนองแล้วพากย์คำพากย์สองคำสุดท้ายคือ “พานรินทร์” ตัวโขนจะทำท่ายกเท้าแล้ว “ยืดกระทบลงเต็มเหลี่ยม” ซึ่งจะลงพอดีกับคำพากย์ จึงจะถือว่าคำพากย์พอดีกับท่าเต้น ดังนั้นการพากย์ประเภทนี้คนพากย์จะต้องพากย์ให้มีความกระชับและรวดเร็วเพื่อให้กองทัพดูเข้มแข็ง สง่างาม แต่ถ้าคนพากย์ขาดความรอบคอบในการพากย์หรือขาดกลวิธีข้อนี้ไป ก็อาจจะทำให้ตัวโขนเต้นไม่พร้อมกัน กองทัพที่จะต้องการความฮึกเฮิมเข้มแข็งอาจจะอ่อนยวบลงไม่สมกับการจะออกไปกระทำศึกสงครามเลยก็เป็นได้

๕.๖.๓ กลวิธีการพากย์บรรยาย หรือ พากย์เบ็ดเตล็ด

การพากย์ประเภทนี้เป็นการบรรยายถึงสิ่งต่างๆที่ตัวโขนกำลังกระทำไม่ว่าจะเป็นการบรรยายถึงปราสาทราชวัง สิ่งของต่างๆ หรือแม้กระทั่งการอ่านราชสาส์น การพากย์ประเภทนี้ก็จำมีทำนองพากย์แบบเดียวกับการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาและพากย์รถ แต่จุดมุ่งหมายในการพากย์บรรยายต้องการที่จะสื่อถึงสิ่งที่กำลังจะบรรยายอยู่ด้วยความไพเราะ เช่น บทพากย์ที่ว่า

ราชสาส์นทศเศียรราชา มงกุฎเกศลงกา
มาถึงสหายธิบดี
ด้วยเหตุลงกาธานี ถูกมนุษย์สองศรี
กับทั้งลี้พลวานร[๘๐]

กลวิธีที่จะพากย์บรรยายนั้น คนพากย์จะต้องพากย์ให้ช้า เพราะตัวโขนที่จะทำบทหรือตีบทนั้นมีไม่มากอาจมีเพียงตัวเดียวหรือไม่เกิน ๓ ตัวเท่านั้น แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นคนพากย์จะต้องทำความ

[๘๐] ประสาท ทองอร่าม. “บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกสามทัพ”. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่).

เข้าใจกับบทพากย์ด้วยว่า ณ เวลานั้นตัวโขนกำลังมีอารมณ์อยู่ในลักษณะใด ยินดี โศกเศร้า หรือ โกรธ อยู่ ก็ต้องทำเสียงให้เข้ากับบทบาทและอารมณ์ของตัวโขนนั้นๆ แต่ในขณะที่ บทพากย์เป็นการบรรยายถึงความงามก็ต้องทำน้ำเสียงให้สดใส กลวิธีเหล่านี้ คนพากย์จำเป็นต้องรู้จักพิจารณานำมาใช้ให้ถูกต้องด้วย

สำหรับการพากย์เบ็ดเตล็ดก็จะมีกลวิธีคล้ายกับการพากย์รถ คือ ต้องกระชับคำ การแบ่งวรรคตอน ว่าคำไหนควรยืดคำคำไหนควรกระชับรวบคำ ซึ่งการพากย์ประเภทนี้อาจจะกล่าวได้ว่ากลวิธีในการพากย์เบ็ดเตล็ดเป็นการนำเอาการพากย์รถและพากย์บรรยายมารวมกัน ซึ่งมีทั้งความกระชับรวดเร็วแบบพากย์รถแต่ในบางช่วงอาจจะช้าแต่ไม่ถึงกับยืดยาด ทั้งนี้การสอดใส่อารมณ์ก็จำเป็นอย่างมากในการพากย์ประเภทนี้เหมือนกัน

๕.๖.๔ กลวิธีการพากย์ชมดง

การพากย์ประเภทนี้ เป็นการบรรยายในการชมธรรมชาติของตัวโขนที่กำลังแสดงในตอนนั้นๆ อาทิ ตอนที่พระราม นางสีดา และพระลักษณ์ กำลังชมนกชมไม้ในสวนของพิราพ ซึ่งการพากย์ประเภทนี้จะมีทำนองเพลงไทยเดิมคือเพลง “ชมดงใน” เข้ามาประกอบด้วย ซึ่งทำนองเพลงชมดงจะอยู่ในวรรคที่สองของคำพากย์ ดังตัวอย่าง

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง

กลวิธีที่สำคัญในการพากย์ชมดงนี้อยู่ที่ *“วรรคแรกของบทพากย์”* ที่ผู้พากย์จำเป็นต้องพากย์ให้มีท่วงทำนองและจังหวะของเพลง ซึ่งต้องอาศัยจังหวะของ ตะโพน และ ฉิ่ง ควบคุมจังหวะอยู่ กลวิธีที่จะพากย์ให้เกิดความไพเราะคือ คนพากย์จะต้องใช้โสตประสาทด้านการฟัง คือ ใช้หูฟังให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างทำนองการพากย์กับจังหวะของเครื่องประกอบจังหวะที่ใช้ตีประกอบโดยให้ทั้งสองอย่างดำเนินควบคู่ไปให้สอดคล้องเหมาะสมกัน และบางครั้งอาจจะต้องใช้กลวิธีการรวบคำหรือยืดคำอีกทั้งการ ลักจังหวะ *(หมายถึง การร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งเครื่องทำนองและเครื่องประกอบจังหวะซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะเสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะ ก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์*

ไปอีกทางหนึ่ง ซึ่งถือว่าไม่ผิด)[๙๐] เพื่อให้เกิดความกระชับและไพเราะแต่ทั้งนี้ทั้งนั้นในการพากย์จะต้องไม่ให้เกิดการ “คร่อมจังหวะ” ขึ้น

๕.๖.๕ กลวิธีการพากย์โอ้

ในบทต้นได้กล่าวมาแล้วว่าการพากย์โอ้ นี้เป็นการพากย์ที่ยากที่สุดในกระบวนการพากย์ทุกประเภท เพราะการพากย์โอ้นั้นคนพากย์จะต้องฟังเสียงลูกตกของดนตรีให้ออกเพื่อจะทำให้เสียงพากย์ตรงกับเสียงรับของปี่พาทย์ในเพลงโอ้ปี่ใน การพากย์ประเภทนี้ใช้ประกอบการแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวโขนไม่ว่าจะเป็นพระ นาง ยักษ์ และลิง ในการแสดงโขนตอนต่างๆ แต่ที่เห็นกันมากและชินหูที่สุดก็เห็นจะได้แก่ ตอนนางลอย ซึ่งพระรามคร่ำครวญถึงนางสีดาที่ตายลอยน้ำมา ด้วยความเศร้าโศกเสียใจดังในบทพากย์ที่ว่า

พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา
(ลงโอ้) ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน

จากบทพากย์ข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นว่า อารมณ์ของตัวโขนในขณะนั้น โดยเฉพาะพระรามนั้นเกิดอารมณ์โศกเศร้าเสียใจเป็นอย่างมาก ซึ่งการแสดงออกทางอากัปกิริยาจะแสดงได้อย่างชัดเจน เป็นเหตุที่ทำให้คนดูคล้อยตามจนเกิดอารมณ์สะเทือนใจได้

การพากย์ประเภทนี้มีลีลาการพากย์ต่างจากการพากย์ประเภทอื่นที่กล่าวมาแล้ว ดังนั้นคนพากย์จะต้องพากย์ด้วยน้ำเสียงนุ่มนวล อ่อนโยน สอดใส่อารมณ์เศร้าลงไปด้วย การที่จะพากย์โอ้ให้เกิดอรรถรสนั้นคนพากย์ควรที่จะต้องมีกลวิธีสำคัญบางประการสอดแทรกลงไปด้วยเพื่อความเหมาะสม นั่นก็คือการรู้จักยืดคำให้พอเหมาะพอดีกับท่ารำของตัวโขนนั้นๆ เช่นการแสดงโขนตอนนางลอย ในสมัยก่อน เมื่อถึงคำพากย์ที่ว่า “ผวาวิ่งประหวั่นจิต” ตามบทบาทของตัวพระรามนั้นจะต้องวิ่งมายังที่นางสีดานอนตายอยู่ คนพากย์จึงจำเป็นจะต้องเอื้อตัวโขนด้วยการยืดคำและเอื้อนรอเพื่อให้พระรามหมุนตัววิ่งกลับมายังนางสีดาได้พอดีกับคำพากย์ จึงจะเกิดความเหมาะสม กลวิธีตรงนี้คน

[๙๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๕.

พากย์จะต้องใช้วิธีสังเกตตัวโขนว่ามีระยะวิ่งใกล้ไกลมากน้อยเท่าใดเพื่อจะได้ลงคำพากย์ให้พอดี และที่สำคัญที่สุดคือ ต้องคำนึงถึงระดับเสียงของการพากย์ให้ตรงกับระดับเสียงของปี่พาทย์ที่จะบรรเลงรับในตอนท้ายด้วย

๕.๗ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจา

จากการค้นคว้ารวบรวมของผู้วิจัย พบในเบื้องต้นว่าในการแสดงโขนแต่ละตอนนั้น ใช้การเจรจาในการดำเนินเรื่องมากกว่าการพากย์ อาจเพราะการเจรจาเป็นการบรรยายหรือบางครั้งก็เป็นการพูดโต้ตอบกันทำให้ผู้ชมหรือคนดูมีความเข้าใจและรู้เรื่องราวในแต่ละตอนนั้นๆได้เป็นอย่างรวดเร็ว เข้าใจง่าย และทำให้เกิดอรรถรสในการชมการแสดงตอนนั้นได้ง่ายกว่าการพากย์ และหากผู้พากย์-เจรจา มีความสามารถในการเจรจาโต้ตอบกันได้อย่างสนุกสนานแล้ว ย่อมจะผลส่งให้การแสดงนั้นดีด้วยเช่นกัน

การที่จะทำให้การแสดงเป็นที่ชื่นชอบของคนดูหรือผู้ชมนั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องคำถึงอารมณ์ของตัวแสดง กล่าวคือ คนพากย์-เจรจา จะต้องเจรจาให้เหมาะสมกับตัวโขนทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิงที่กำลังแสดงอารมณ์อยู่ ณ เวลานั้นตามบทบาท ซึ่งอากัปกิริยา และ อารมณ์ของตัวโขนแต่ละประเภทย่อมต่างกันตามสถานภาพ ดังนั้นในการเจรจาให้กับตัวโขนแต่ละประเภทแสดงบทบาท ลีลา และอารมณ์ออกมานั้น คนพากย์-เจรจา จะต้องมีกลวิธีต่างๆในการเจรจาเพื่อให้เกิดความสนุกสนานได้อารมณ์อันจะทำความบันเทิงใจให้กับผู้ชมด้วย และที่สำคัญควรทำความเข้าใจกับตัวโขนทั้ง ๔ ประเภทว่ามีลักษณะต่างกัน คือ ถ้าเป็นตัวพระจะมีอัตตลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะตัว คือ มีบทบาทลีลาที่นิ่มนวลสง่างาม ส่วนตัวนาง ก็จะมีลีลาที่อ่อนช้อย งดงาม และนิ่มนวล ทางด้านตัวยักษ์ ก็จะมีบทบาทลีลาที่เข้มแข็งดุดัน สง่าผ่าเผย และ ตัวลิง จะมีลีลาที่แคล่วคล่องว่องไว ปราดเปรียว เป็นต้น การเจรจานอกจากให้ตัวโขนแต่ละประเภทแสดงบทบาทลีลาและอารมณ์แล้ว ยังจำเป็นต้องคำนึงถึงลักษณะและบทบาทลีลา ท่ารำท่าเต้นของตัวโขนเหล่านั้นด้วย ดังจะอธิบายให้ทราบต่อไปนี้

๕.๗.๑ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวพระ

การแสดงโขนได้แบ่งประเภทของตัวพระออกเป็น “พระใหญ่” และ “พระน้อย” พระใหญ่ ได้แก่ พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระราม พระพรต ส่วนพระน้อยได้แก่ พระลักษณ์ สัตรุด เป็นต้น ซึ่งตัวโขนพระเหล่านี้จะมีบทบาทลีลาที่แสดงด้วยความสง่างาม มีความนิ่มนวล อ่อนโยน เป็นบรรทัดฐาน การเจรจาให้ตัวพระรำนั้นจะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมด้วย

ในการแสดงโขนนั้นตัวโขนแต่ละตัวเป็นสิ่งมีชีวิต จึงย่อมจะมีอารมณ์ รัก โลภ โกรธ หลง ดีใจ เสียใจ รำพึงรำพัน เป็นต้น ดังนั้น การเจรจาแต่ละบทบาทย่อมจะมีอารมณ์ต่างกัน มีการใช้เสียงที่ต่างกัน ดังนั้นกลวิธีที่จะเจรจาให้เกิดความไพเราะสนุกสนาน หรือเกิดอรรถรส เพื่อสนองตอบให้กับคนดูเกิดความสนุกสนานบันเทิงใจย่อมแตกต่างกัน ผู้วิจัยจะขอนำเสนออารมณ์หลักๆ ๔ อารมณ์ด้วยกันคือ บทชมโฉมหรือเกี้ยวพาราสี บทดีใจ บทโกรธ และบทโศกเศร้า อันเป็นอารมณ์ของปุถุชนคนธรรมดาแต่แสดงออกในรูปแบบของการแสดงโขนนั่นเอง

๕.๗.๑.๑ บทชมโฉมเกี้ยวพาราสี

บทบาทของตัวพระในการแสดงโขนมีด้วยกันหลายบทบาทดังนั้นในการเจรจาจึงมีอารมณ์ต่างๆกันออกไป บทชมโฉมก็เป็นบทบาทหนึ่งที่คนเจรจาต้องทำเสียงการเจรจาให้นุ่มนวลเหมาะสม ในการที่จะเจรจาให้มีความนุ่มนวลนั้น คนเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้มีความทุ้มนุ่มนวลมิให้แข็งกระด้าง ทั้งนี้เพราะถ้าคิดตามความเป็นจริงเมื่อเราจะชมใครสักคนก็จะชมด้วยอารมณ์ที่อยากจะสัมผัส ยกตัวอย่างเช่น บทเจรจาของมานพที่หนุมานแปลงเข้าไปหานางวานรินทร์ในการแสดงโขนชุดศึกวิรุญจำบังตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ว่า

หนุมานแปลง- *หนุมานชาญฤทธิ์แกล้งนิมิตเป็นมนุษย์ มีเครื่องทรงมงกุฎผุดผาด จึงเยื้องยุรยาตรเข้าถ้ำทอง มีหลากชั้นกั้นห้องของนงลักษณ์ เห็นโฉมนางสำอางพักตร์ประไพผิว นั่งคัดจริตกรีดนิ้วบนแท่นทอง จะพิศไหนก็วิไลละอองลออตา ดังนางสวรรค์ชั้นฟ้าไม่เทียมทัด ไว้เล็บยาวสาวกำดัดดูน่ารัก เนตรขนงวงพักตร์ทั่วลักขณา เสมอลายเลขาเขียนด้วยทอง ฉวีเหลืองเรืองรองเลิศนารี โอษฐ์เอี่ยมเทียมกับสีลิ้นจี่จิ้ม ยามจะเยื้อนเหมือนจะยิ้มให้ชายชม ทั้งสองเต้าก็ตั้งกลมโตจำหนับ หนุมานลืมกายหมายขยับแล้วยั้งได้ ยิ่งพิศก็ยิงเพลินเจริญใจกระสันเสียว ถึงไม่รักคงจักเกี้ยวดูสักที คิดพลางทางจรลีขึ้นนั่งบัลลังก์อาสน์ จึงมีสุนทรวะโรภาสปลอบประโลม เจ้าสายสุดสวาทสะอาดโฉมไฉนน้อง งามประกอบมาครอบครองห้องคูหา สันโดษเดี่ยวเปลี่ยวเอกาน่าสงสาร หรือกษัตริย์พลัดถิ่นฐานของบ้านเมือง ได้ความแค้นแสนเคืองมาอยู่ไพร หรือเจ้ากำเนิดเกิดในสุมามาลย์ ฤาโฉมยงนงคราญเกิดในถ้ำ บุบเพยลกุศลนำสนองส่ง ให้*

พี่จำเพาะเจาะจงมารับน้อง เจ้างามสงวนนวลละอองนี้นามใด จงผินพักตร์มาปราศรัยกับพี่บ้างเถิดเจ้าพี่[๘๒]

จากบทเจรจาข้างต้นนั้นจะเห็นว่าตัวโขนจะต้องตีบทตามคำเจรจาด้วยความสง่างามสมฐานะ ทั้งนี้คนเจรจาจะต้องเจรจาอย่างนุ่มนวลแต่ไม่ยืด คือ ให้มีความกระชับในบทเจรจาทำนองบรรยายหรือเจรจาเดินทำนอง ใช้กระแสเสียงให้นุ่มนวลเวลาเจรจาทำนองพูด ให้มีความหนักเบา เหมือนกับการพูดกับผู้หญิงที่เรากำลังจะต้องการผูกสมัครรักใคร่

๕.๗.๑.๒ บทดีใจ

การเจรจาในบทดีใจของตัวพระนั้นเหมือนการเจรจาในบทอื่นคือยังคงใช้กระแสเสียงที่นุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยความสง่างาม ให้มีความภูมิฐานของตัวโขน แต่แสดงออกถึงความดีใจสมปรารถนา ดังบทของพระรามปรึกษาพลวานรในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนจองถนนว่า

พระราม- *สมเด็จพระจักรินทร์ฟังวาจา ของชามภูวราชขุนสวาผู้ภักดี สมเด็จพระจักรีแสนชื่นชมสม หฤทัย ดุจดังได้นางสีดาวรประไพกลับมาคืนครอง พระทรงฤทธิ์คิดตริตรองพลางมีวาที ว่าดูก่อนสุครีพขุนกระบี่มีฤทธิไกร ท่านจงคุมพลไพร่เหล่ากระบินทร์สิ้นสองนคร ขนสิงขรไปทิ้งลงในคงคา เพื่อจองถนนค้นพาเหล่าพลไกร รีบเร่งรุดข้ามสมุทรไทไปลงกา จงเร่งจัดสรรให้ทันเวลาอย่าได้เนิ่นนาน*[๘๓]

บทเจรจาข้างต้น จะเห็นว่า มีทั้งบทเจรจาแบบทำนองบรรยายหรือเจรจาแบบเดินทำนองประกอบกับการเจรจาทำนองพูด กลวิธีการเจรจาบทดีใจนี้ คือ คนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยกระแสเสียงที่นุ่มนวลในขณะเจรจาทำนองบรรยายคือตั้งแต่ *"สมเด็จพระจักรินทร์... พระทรงฤทธิ์คิดตริตรองพลางมีวาที"* และเจรจาให้มีความกระชับในการเจรจาทำนองพูดซึ่งอารมณ์ของตัวโขนขณะนั้นจะเป็นการสั่งงานของเจ้านายสั่งลูกน้องจึงต้องให้มีความเข้มแข็งขึ้นบางในขณะเจรจาแต่ไม่ถึงกับกระด้างจนขาดความไพเราะ

---

[๘๒] ประสาท ทองอร่าม. "บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกสัทธาสูรวิรุณจำบัง," ใน **บทที่ได้รับถ่ายทอดจากครู,** หน้า ๑๕๖. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๘๓] ประเมษฐ์ บุญยะชัย , **จองถนน,** หน้า ๑๖.

๕.๗.๑.๓ บทโกรธ

การเจรจาในบทเจรจาของตัวพระในขณะโกรธนั้น คนเจรจาจะต้องทำกระแสเสียงให้แข็งแต่แฝงไว้ด้วยความนุ่มนวล สง่างาม มีความกระชับในคำเจรจาทำนองพูด ดังนั้นคนเจรจาจะต้องเข้าใจอารมณ์ของตัวโขนในขณะนั้นด้วย ดังบทของพระรามโกรธหนุมานที่ยกมาให้ชมเป็นตัวอย่างข้างล่างในการแสดงโขนตอนหนุมานสืบมรรคาถึงหนุมานถวายแหวนว่า

พระราม- *สมเด็จพระจักรีได้ฟังกระบี่แจ้งกิจจา กระทืบพระบาทตวาดว่าเหม่ไอ้หนุมานมึงนี้ทำการเกินกูสั่งไปดังนี้ กูให้ไปสืบข่าวเจ้าสีดามารศรีกับหนทางในกลางป่า มึงกลับไปฆ่าลูกเขาเผาลงกาเสียป่นปี้ ไอ้ทศศรีคงเคืองขัด ว่าเกิดเหตุเพราะกัลยาสุดารัสเจ้าสายสมร มันจะเข่นฆ่าสีดาให้ม้วยมรณ์ตัดสงครามตามบุราณ เฮ้ยไอ้หนุมานมึงจะคิดอ่านอย่างไร จงบอกเล่าให้กูเข้าใจหน่อยหรือออเจ้า*[๙๔]

จะเห็นได้ว่าพระรามนั้นโกรธมากถึงกับกระทืบเท้าเข้าใส่หนุมาน แล้วต่อว่าด้วยถ้อยคำอันรุนแรง ในบทนี้คนเจรจาจะต้องเน้นที่คำว่า *"เหม่..."* ให้หนักแน่นเพื่อแสดงออกถึงความโกรธของตัวโขน ถึงแม้ท้ายคำที่ว่า *"...หรือออเจ้า"* ก็ยังต้องบังคับกระแสเสียงให้แข็งแต่ไม่กระด้างมิให้นุ่มนวลเหมือนการลงท้ายคำเจรจาแบบอื่น

๕.๗.๑.๔ บทโศกเศร้า

บทโศกเศร้า เป็นอีกบทหนึ่งของการเจรจาตัวพระที่ยังคงไว้ซึ่งความสง่างามแต่มีความนุ่มนวลอ่อนโยน แสดงออกถึงอารมณ์แห่งความเศร้าโศกเสียใจ แต่การทำบทหรือลีลาก็มีการไว้ที่ท่าให้โอ่อ่าสมกับความเป็นพระรามหรือพระตัวอื่นๆ ซึ่งบทเจรจาบทนี้นำมาจากการแสดงโขนตอนนางลอย ในขณะที่พระรามเห็นนางสีดาตายลอยน้ำมาก็เกิดความเสียใจอย่างสุดซึ้ง

พระราม- *สมเด็จพระรามความอาลัย สำคัญพระทัยว่าพระมเหสี ก็เข้าประคองซากผีขึ้นไว้บนตัก พลางพินิจพิศพักตร์แล้วรับขวัญรำพันว่า โอ้โอ๋อนิจจาไม่พอที่จะสิ้นชีวิต เสียแรงพี่พยายามตามติดคิดข้ามมหรรณพมารบยักษ์ ยังมิทันไรพระน้องรัก*

---

[๙๔] พ. พากย์ฉันทวัจน์, **คำพากย์และเจรจาตอนตอนปล่อยสามทหารไปสืบมรรคา.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ก็มาวอดวาย ยิ่งคิดยิ่งแค้นแสนเสียดายไม่วายเศร้า จะหาไหนให้เหมือนเจ้านี้ยากนัก ว่าพลางก็ซบพักตร์ลงกรรณแสง จนสุดสิ้นกำลังแรงเธอก็ผอยทับลงกับพระน้องนาง[๙๕]

ถึงแม้บทเจรจาบทนี้จะเป็นการเจรจาแบบทำนองบรรยายหรือเดินทำนองก็ตามคนเจรจาจำเป็นที่จะต้องศึกษาอารมณ์ของตัวโขนในขณะนั้นด้วยว่ามีความโศกเศร้าเสียใจมากมายขนาดไหน เพื่อที่จะได้กำหนดการเปล่งกระแสเสียงออกมาให้เกิดความสะเทือนใจ อันจะเป็นแรงส่งให้ตัวโขนตีบทได้อย่างสวยงาม แต่ทั้งนี้การเจรจาก็ยังคงให้มีความกระชับเหมือนการเจรจาในบทอื่นๆที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

สรุปได้ว่า การเจรจาของตัวพระนั้น ทั้งที่เป็นการเจรจาเดินทำนอง หรือเจรจาทำนองพูดในบทบาทหรืออารมณ์ต่างๆ ทั้ง รัก โกรธ เสียใจ ตลอดจนเกี้ยวพาราสี คนเจรจาจะต้องบังคับกระแสเสียงของตนเองให้นุ่มนวล หรือบางครั้งในขณะโกรธอาจจะแข็งเสียงบ้างแต่ไม่แข็งจนเรียกว่ากระด้าง ดำเนินการเจรจาให้มีความกระชับ บางครั้งอาจจะเล่นคำหรือหยอดคำได้เช่นเดียวกัน

๕.๗.๒ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวนาง

คำว่า “ตัวนาง” ในที่นี้หมายถึง ตัวแสดงประเภทหนึ่งในการแสดงโขน ซึ่งเรียกตามการแบ่งประเภทของตัวโขน ซึ่งในการแสดงโขนนั้นจะมีตัวโขนที่เป็นตัวนางหลายสถานภาพ เช่น นางที่เป็นเทพหรือนางฟ้า ได้แก่ พระอุมา นางที่เป็นมนุษย์ เช่น นางสีดา นางมณโฑ นางที่เป็นยักษ์ อาทิ นางสำมนักขา นางเบญกาย และนางที่เป็นสัตว์ คือ นางสุพรรณมัจฉา นางกากนาสูร เป็นต้น ตัวนางเหล่านี้จะมีบทบาทที่แตกต่างกันไปตามฐานะของตัวแสดงในเรื่องรามเกียรติ์ แต่ในเวลาแสดงตัวนางทั้งหลายที่กล่าวมาแล้วนั้น จะมีบุคลิกที่คล้ายกัน คือ ลีลาที่อ่อนช้อยงดงาม นุ่มนวล ซึ่งจะมีอากัปกิริยาในการร่ายรำที่ช้าและแช่มช้อยกว่าตัวพระ ถึงแม้ว่าตัวนางบางตัวจะมีฐานะเป็นยักษ์ เช่น นางสำมนักขา ก็จะมีลีลาที่อ่อนช้อยแต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยา ดังนั้น สิ่งที่จะส่งให้ตัวนางทั้งหลายสามารถแสดงบทบาทลีลาได้สมฐานะนั่นก็คือ การเจรจา ซึ่งจะขอนำเสนอกลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาบทบาทของตัวนางพอเป็นสังเขป ดังนี้

---

[๙๕] พ. พากย์ฉันทวัจน์, **คำพากย์และเจรจาตอนนางลอยตั้งแต่ทศกัณฐ์ให้หานางเบญกายจนถึงหนุมานส่งนางเบญกาย.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

๕.๗.๒.๑ บทเกี้ยวพาราสี

ในการแสดงโขนนั้นเรื่องที่จะให้ตัวโขนที่เป็นตัวนางแสดงบทเกี้ยวพาราสีตัวพระ หรือยักษ์ หรือลิง แทบจะเป็นไปไม่ได้เลย เพราะด้วยอุปนิสัยหรือธรรมชาติแล้วที่จะให้ผู้หญิงไปเกี้ยวผู้ชายนั้นแทบจะหาไม่ได้ เพราะเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวที่ผู้ชายหรือตัวพระ ยักษ์ หรือลิง จะเป็นฝ่ายเกี้ยวเสียมากกว่า แต่ในการแสดงโขน ตอน สำมนักขาก่อศึก นั้น กลับมีการเกี้ยวพาราสีของตัวนางได้เกิดการเกี้ยวพาราสีตัวพระ ด้วยนางสำมนักขาซึ่งเป็นนางยักษ์เห็นพระรามก็เกิดความรักใคร่จึงอยากจะได้พระรามมาเป็นสามี จึงกลายร่างจากนางยักษ์ซึ่งมีบทบาทลีลาที่เข้มแข็งกลับเป็นนางมนุษย์ที่มีลีลาอ่อนช้อยนุ่มนวล แฝงไว้ด้วยจริต เข้าเกี้ยวพาราสีพระราม ดังนั้น เมื่อนางสำมนักขาได้มีการเข้ามาเจรจากับพระราม คนเจรจาจะต้องรู้ว่า ตัวเองกำลังเจรจาในบทบาทของตัวโขนตัวใดอยู่ ต้องรู้ว่าอุปนิสัยของนางสำมนักขาเป็นอย่างไร เวลาเจรจาบทออกไปจะต้องบังคับกระแสเสียงให้อ่อนนุ่มหรือหวานหยดย้อยสักเพียงใด ซึ่งในบทเกี้ยวนี้ นางสำมนักขาจะต้องเป็นฝ่ายแสดงอาการหรืออารมณ์ที่ต้องการพระรามเป็นอย่างมาก ดังบทที่นางสำมนักขาเกี้ยวพระรามว่า

สำมนักขาแปลง - อุ๊ยต๊ายตาย ดูรึน้ำพระโอษฐ์พจนาน่ารักหนอ คมรึก็คมขำรึก็ขำ น้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอกช่างเจื้อยจะแจ้วแว่วววิเวกจับจิตวาบ ขอพระองค์ได้ทรงทราบเบื้องพระบาทาหม่อมฉันชื่อ สำมนักขาเป็นน้องสาวท้าวทศกัณฐ์ จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่ากับดวงเนตร แต่มาเกิดเหตุเพราะพระจอมพงศ์ทรงบังคับ จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร (ทำร้องไห้) ได้โปรดเถิดพูคะ ก็น้องนี้เป็นมนุษย์สุดจะทนทานจึงต้องหนีมา เจ้าประคุณบุญหนักหนามาพบเจ้าพี่ จะขอมอบกายถวายชีวีพลีเรือนร่าง น้องจะอยู่รับใช้จนวายวางข้างเคียงองค์ จะขอยอมตายอยู่ในแดนดงไม่กลับไปลงกา[๙๖]

จากบทเจรจาข้างต้น คนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยอารมณ์ที่แสดงออกถึงความต้องการที่ฝ่ายหญิงอยากจะได้ฝ่ายชายมาเป็นคู่ ดังนั้นกระแสเสียงที่เปล่งออกมาจะต้องนุ่มนวลไม่แข็งกระด้างเพราะเป็นหญิงย่อมจะมีกิริยาอาการที่อ่อนไหวแต่จะถูกบังคับด้วยอารมณ์ฉะอ้อนอ่อนหวานแต่ยังคงความกระชับและเน้นคำในบางคำ เช่น เจรจาคำว่า *"คมรึก็คมขำรึก็ขำ น้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอก"* ตรงคำที่ขีดเส้นใต้นั้น คนเจรจาจะต้อง "เน้นคำ" คือ จะต้องเจรจาเน้นคำว่า **"คม**...รึก็...**คม ขำ**...

[๙๖] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด สำมนักขาหึง – ลักสีดา**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

รึก็....**ขำ**...**น้ำคำ**...รึ...ก็พอเพียงพิณเอก" หรือ เมื่อเจรจามาถึงบทที่จะต้องร้องไห้เพื่ออ้อนวอนพระราม คนเจรจาจะต้อง เปล่งกระแสเสียงทำเป็นร้องไห้ออกมาด้วยเพื่อส่งอารมณ์ให้กับตัวโขนที่แสดงอยู่ คือ *"จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร <u>(ทำร้องไห้)</u> ได้โปรดเถิดพูดคะ"* คนเจรจาจะต้องปฏิบัติดังนี้ *"จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร <u>ฮือ... ฮือ... ฮือ</u> ได้โปรดเถิดพูดคะ"* ตรงที่ขีดเส้นใต้นั้นคนเจรจาจะต้องเน้นอารมณ์ให้ดีจึงจะสมบทบาท

แต่ทั้งนี้แล้วในการเจรจาบทตัวนางนี้คนเจรจาไม่จำเป็นจะต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมเหมือนผู้หญิงคงใช้เสียงปกติของคนเจรจาเปล่งออกมาเหมือนเดิมแต่คงไว้ด้วยความนุ่มนวลแช่มช้อยแต่ช้าพอประมาณและในบทของนางสำมนักขานี้ คนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ฉะอ้อนแต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยาที่เร่าร้อนด้วยจึงจะสมบทบาท

๕.๗.๒.๒ บทดีใจ

นอกจากบทเกี้ยวพาราสีแล้วยังพบว่า ยังมีบทบาทของตัวนางที่แสดงอาการดีใจในการแสดงโขนด้วย ยกตัวอย่างเช่น ตอนอินทรชิต เมื่อครั้งไปทำศึกกับพระลักษณ์และพ่ายแพ้กลับมาโดยมีลูกศรปักติดอกมาด้วยคิดว่าตัวเองต้องสิ้นชีวิตเป็นแน่นอนจึงหนีกลับมายังลงกาเพื่อจะมากราบลาแม่ คือ นางมณโฑ ครั้นนางมณโฑได้เห็นอินทชิตในขณะนั้นก็ตกใจแต่แล้วก็คิดได้ว่าน้ำนมของตนเองสามารถช่วยลูกได้จึงเกิดอาการดีใจ ซึ่งนางมณโฑนั้นนับได้ว่าเป็นนางอัปสรองค์หนึ่งเหมือนกันดังนั้นลีลาของนางจึงจะต้องมีที่ท่าที่สง่างาม นุ่มนวล แช่มช้อย ดังนั้นเมื่อเวลาจะเจรจาเพื่อให้ตัวโขนรำหรือตีบทจำเป็นจะต้องบังคับกระแสเสียงให้นุ่มนวลอย่างแช่มช้าสมกับเป็นนางอัปสร ดังบทเจรจาว่า

นางมณโฑ- *โฉมมณโฑอรทัยฟังอินทรชิตแจ้งคดี ว่าถูกศรมนษย์ปักอินทรีย์ของลูกรัก นางเทวีผู้มีศักดิ์นิ่งรำพึงคะนึงคิด พลันหวลจิตคิดขึ้นได้ถึงพรองค์พระอุมา <u>นางกานดากลับนั่งยิ้มแต้</u> เมื่อครั้งแม่อยู่รับใช้องค์พระอุมา เป็นข้าบาทบริจาค์อยู่ไกรลาส เทพมารดาเคยประสาทประทานพร ให้ดวงถันของมารดาเป็นมงคล บังเกิดมีกษิรชลอัมฤต แม้นผู้ใดจะวายชีวิตด้วยอาวุธ ได้ดื่มกินแล้วมิสิ้นสุดชีวาลัย กลับจะปลดปลอดรอดชีวัน*

พ้นอันตราย ซึ่งลูกต้องศรพระลักษมณ์ปักติดกายมาครั้งนี้ เชิญพ่อดูดดื่มน้ำนมของชนนีอย่าได้กังวล ว่าพลางนางมณโฑเปิดสไบเบี่ยงเฉียงพาหา[๙๗]

ในบทดีใจบทนี้คนเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้ดูเสมือนอาการดีใจที่ได้รับความสำเร็จ น้ำเสียงที่เปล่งออกมาต้องสื่อให้ผู้ชมรับรู้ได้ ว่าขณะนั้นตัวโขนกำลังแสดงความดีใจโดยการเน้นคำที่ขีดเส้นใต้ ว่า *"นางกานดากลับนั่งยิ้มแต้"* จากอารมณ์ที่กำลังเศร้าโศกแล้วกลับมาดีใจแต่ทั้งนี้การเจรจาก็ยังคงต้องให้มีความกระชับคำไม่ยืดยานคางถึงแม้ว่าตัวนางที่ทำบทอยู่จะเป็นนางอัปสรก็ตาม และที่สำคัญไม่ต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมด้วย *(ดังตัวอย่างบทเจรจาในแผ่นบันทึกเสียง)*

๕.๗.๒.๓ บทโกรธ

ในการแสดงโขนนั้นบทโกรธเป็นอีกบทบาทหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นประจำ เพราะเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นการทำสงครามซึ่งกันและกัน จึงไม่แปลกเลยที่จะเห็นบทโกรธของฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายมนุษย์และฝ่ายลิงแต่บทของตัวนางนั้นปรากฏให้เห็นน้อยมาก ถึงน้อยแต่ก็มิใช่ว่าจะไม่มีปรากฏให้เห็นเลย ซึ่งบทโกรธของตัวนางในการแสดงโขนอันเป็นคำเจรจาที่จะยกมาให้เห็นนั้นเป็นบทบาทของนางที่เป็นมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่น บทเจรจาของนางสีดาที่เกิดอารมณ์โกรธพระรามเมื่อครั้งที่พระรามออกเดินดงครั้งที่๒ หรือ ที่เรียกว่าพระรามเดินดงภาคหลัง ซึ่งพระรามหลังจากได้ประลองศรกับพระมงกุฎพระลบแล้วก็ยกพลติดตามมาจนพบพระวัชชมฤคฤาษี และได้ทูลขอร้องให้พระวัชชมฤคฤาษีอ้อนวอนนางสีดาออกมาพบแต่ด้วยอารมณ์โกรธและน้อยเนื้อต่ำใจจึงได้แสดงอารมณ์และตัดพ้อต่อว่าพระราม ดังบทเจรจาว่า

สีดา - *พระคุณเจ้า พระรามนั้นเล่าทำกับข้าสารพัดสุดบรรยาย ถึงตายแล้วเกิดเกิดแล้วตายไม่หายโกรธ ทรงลงโทษถึงกับสั่งให้สังหาร ความผิดหลานเพียงเขียนรูปอสุรี ส่วนใจจะรักยักษีก็หาไม่ ดีแต่พระลักษณ์เห็นใจจึงปล่อยรอดตัวมา ถ้าหาไม่หลานคงมรณาพร้อมทั้งมงกุฎบุตรในครรภ์ จะพูดไปก็เหมือนแกล้งกลั่นประจานพระภรรดา <u>เมื่อยามรักก็โปรดโกรธก็สั่งฆ่า</u>ไม่ปรานี พอหายโกรธก็กลับจะมาคืนดีขอรับผิด หากหลานมลายวายชีวิตเพราะถูกฆ่า พระรามจะมาวอนง้อขอขมาได้หรือไฉน คงจะหา*

[๙๗] สุธีร์ ชุมชื่น, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน อินทรชิตถูกศรกินนม**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ชายาใหม่ตระกองกกเสียอีกด้วยซ้ำ น้ำพระทัยเช่นนี้หรือใครจะอยู่ร่วมด้วยได้ จริงไหมเจ้าคะพระอาจารย์เจ้าขา[๙๙]

จากบทเจรจาที่ยกมาให้เห็นนั้น กลวิธีที่จะเจรจาบทนี้ คนเจรจาจำเป็นต้องสอดใส่อารมณ์โกรธเข้าไปด้วยโดยเน้นเสียงหนักในบางคำเช่นคำที่ขีดเส้นใต้ด้วย ซึ่งนางสีดาเป็นมนุษย์ อันมีลักษณะโดยทั่วไปจะมีความนิ่มนวล แช่มช้อย แต่ลีลานั้นเป็นธรรมชาติ ดังนั้นเวลาเจรจา จะต้องกระชับคำแต่มีการทอดเสียงเพื่อให้เกิดความนุ่มนวลแต่ไม่เป็นการยืดคำซึ่งหมายถึงคำไหนมีเสียงสั้นก็ออกเสียงให้สั้นหรือคำไหน มีเสียงยาวก็ต้องลากเสียงด้วย มิใช่ว่าเมื่อเจรจาตัวนางที่เป็นมนุษย์ซึ่งมีลีลาเป็นธรรมชาตินั้นจะต้องเจรจาให้เชื่องช้า จึงจะต้องลากเสียงยาวไปหมดทุกคำ นั่นก็จะเป็นการทำให้การเจรจายืดไม่เกิดความไพเราะ และที่สำคัญไม่จำเป็นต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมเหมือนผู้หญิง คนพากย์-เจรจามีเสียงของตนเองอย่างไรก็ใช้กระแสเสียงพากย์ไปอย่างนั้น เพียงแต่เปล่งกระแสเสียงออกมาให้มีความนุ่มนวล แช่มช้าในบางโอกาสเท่านั้นเอง

๕.๗.๒.๔ บทโศกเศร้า

บทบาทอีกบทบาทหนึ่งในการแสดงโขนที่ได้พบเห็นกันมากก็คือบทโศกเศร้าเสียใจหรือร้องไห้รำพึงรำพัน ซึ่งตัวโขนทุกตัวย่อมจะมีบทโศกเศร้าอยู่แล้วเพียงแต่จะมากน้อยเพียงใด การเจรจาบทเสียใจเศร้าสร้อยนั้น คนเจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ให้มากเพื่อเป็นการส่งเสริมให้การตีบทหรือร่ายรำของตัวโขนเด่นยิ่งขึ้น

ตัวนางในการแสดงโขนทั้งที่เป็น นางสีดา นางมณโฑ นางบุษมาลี นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา เป็นต้น ก็ย่อมจะต้องมีบทเศร้าโศกเสียใจด้วยกันทั้งนั้น ซึ่งการเจรจาในบทโศกเศร้าที่จะยกมาเป็นตัวอย่างนี้ เป็นบทที่นางสุพรรณมัจฉาเมื่อคลอดลูกออกมามีรูปร่างเหมือนวานร แต่มีหางเป็นปลามีชื่อว่า มัจฉานุ แต่ด้วยจะต้องพรากจากกันนางสุพรรณมัจฉาจึงสั่งเสียกับโอรส ซึ่งนางสุพรรณมัจฉานั้นเป็นบทบาทตัวนางโขนอีกประเภทหนึ่งที่แตกต่างจากตัวนางที่ได้กล่าวมาข้างต้น คือนางสุพรรณมัจฉาเป็นสัตว์คือเป็นนางปลา บทบาทลีลาท่ารำของนางจึงเป็นอากัปกิริยาตามธรรมชาติของสัตว์ประเภทนั้น ดังนั้นกลวิธีที่จะเจรจาจะต้องเจรจาให้เหมาะสมกับบทบาทของผู้แสดง ทั้งนี้อยู่กับกระแสเสียงที่เปล่งออกมาให้มีน้ำหนัก แต่จะต้องเจรจาให้มีลีลาแช่มช้อยค่อนไปทางนางมนุษย์

[๙๙] เสรี หวังในธรรม, “บทโขน ชุดพระรามครองเมือง,” ใน **บทโขน**, หน้า ๒๖๖.

ทั้งนี้คนเจรจาจะต้องรู้จักเลือกใช้วิธีการเจรจาให้เหมาะสมกับบทบาทนั้นๆ ดังตัวอย่างบทเจรจา ข้างล่างต่อไปนี้

นางสุพรรณมัจฉา - *โฉมนางสุพรรณมัจฉานงคราญ เมื่อสมสู่อยู่ด้วยหนุมานชาญฤทธี นางเทวีได้ประสูติพระโอรส ทั้งรูปลักษณ์แสนหมดจดคล้ายบิดา แต่มีหางเป็นปลาอย่างมารดร บังอรตั้งชื่อว่ามัจฉานุกุมารา วันเมื่อนางกัลยาจำต้องพรากจากลูกรัก นางเทวีผู้มีศักดิ์แสนเศร้าสร้อย ว่าโอ้โอ๋ลูกน้อยเกิดในครรภ์ แม่นี้จะได้เลี้ยงพียงสักวันก็หาไม่ วันนี้แล้วแม่ต้องพรากจากไกลพระลูกยา ด้วยเกรงเดชพระอัยกาจะฆ่าตี ว่าพลางนางเทวีเข้าสวมสอดกอดพระลูกรักสะอื้นไห้ พลางมีวาจาปราศรัยว่าลูกแก้ว แม่ต้องจากเจ้าแล้วนะทูนหัว เจ้าจงปกปักษ์รักษาตัวให้จงดี จดจำคำชนนีอย่าลืมความ ว่าบิดาเจ้าเขาเป็นทหารชาญสงครามแห่งองค์พระรามา มีว่าหนุมานชาญศักดาเรืองฤทธิรณ มีมาลัยอีกทั้งกุณฑลและขนแก้ว พรายแพรวด้วยเขี้ยวเพชรอันรูจี สำแดงฤทธีเหาะเหินได้ในอัมพร อีกทั้งยังหาวเป็นจันทรและดวงดารา เมื่อเจ้าได้พบจงเข้ากราบบาทาด้วยใจสโมสร สั่งพลางนางบังอรโศกาลัย เพียงจะสิ้นชีวาลัยในทันที*[๘๖]

ซึ่งตามบทบาทนางสุพรรณมัจฉาเป็นลูกของทศกัณฐ์แต่มิได้มีอุปนิสัยดุร้ายแบบพ่อ ดังนั้นการเจรจาในบทนี้จึงเป็นการเจรจาที่ใช้กระแสเสียงที่เจรจาเหมือนกับตัวนางที่เป็นมนุษย์ ซึ่งจะแตกต่างจากบทเจรจาของนางสำมนักขา เพราะการเจรจาตัวนางมนุษย์นั้นจะต้องใช้วิธีเจรจาอย่างแช่มช้า แต่กระชับคำ รู้จักการใช้หางเสียงฑีฆะสระและรัสสะสระด้วย ประกอบกับบทนี้เป็นบทที่แสดงถึงความโศกเศร้าเสียใจ กระแสเสียงที่เปล่งออกมาจะต้องนุ่มนวลเพื่อเพิ่มอารมณ์เศร้า แต่ไม่ต้องดัดเสียงให้เล็กแหลม

สรุปได้ว่า การเจรจาของตัวนางนั้น คนเจรจาไม่ต้องดัดเสียงให้แหลมเล็กเหมือนเสียงผู้หญิงคงใช้เสียงปกติของคนพากย์-เจรจานั้นๆ การเจรจาบทตัวนางผู้เจรจาจะคำนึงถึงลักษณะของตัวโขนว่าอยู่ในบทของตัวนางประเภทใด เพื่อการเจรจาจะได้เกิดความเหมาะสม รวมทั้งต้องใช้กระแสเสียงที่นุ่มนวล แช่มช้า แต่ไม่ยานคาง เจรจาด้วยการกระชับคำ ตามลักษณะสั้น ยาวของเสียง และที่

---

[๘๖] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางสุพรรณมัจฉาจากมัจฉานุ**: เรียบเรียงจากบทโขนของเสรี หวังในธรรม. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

สำคัญคนเจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ในแต่ละบทบาทให้ถึงไม่ว่าจะเป็นบทเกี้ยว บทดีใจ เสียใจ หรือบทโกรธ เพื่อเป็นการส่งเสริมให้กับตัวโขนได้แสดงบทบาทลีลาอย่างสง่างาม

๕.๗.๓ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวยักษ์

ยักษ์ ในการแสดงโขนนั้น แบ่งฐานะออกเป็น ยักษ์ใหญ่ ยักษ์น้อย ยักษ์เสนา และเสนายักษ์ แต่ในงานวิจัยนี้จะขอนำเสนอบทเจรจาของยักษ์ใหญ่หรือยักษ์น้อยเท่านั้น ซึ่งในการแสดงโขนจะเรียกว่า พญายักษ์ ซึ่งพญายักษ์ทั้งหลายไม่ว่าจะเป็น สหัสเดชะ ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ อินทรชิต มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ นั้น มีบทเจรจาที่คล้ายกันคือ วิธีเจรจาของตัวยักษ์จะต้องบังคับกระแสเสียงให้ดัง แข็งกร้าว ให้เหมือนเสียงมีอำนาจ ต้องรู้จักใช้น้ำหนักเสียงเน้นคำ แม้ว่าบางกรณีที่มีบทบาทเกี้ยวพาราสีก็จะต้องทำเสียงให้ฟังดูแล้วว่ายักษ์ตนนั้นเกิดความกรุ้มกริ่มยิ้มย่อง ซึ่งวิธีที่จะบังคับกระแสเสียงให้เกิดความกรุ้มกริ่มนั้น คนเจรจาจะต้องรู้จักทอดเสียงให้มีความอ่อนหวาน มีอารมณ์ที่แสดงให้เห็นถึงตัวโขนที่เป็นยักษ์เกิดมีความรัก หรือบางครั้งอารมณ์โกรธ คนเจรจาก็จะต้องเจรจาให้มีความเข้มแข็งดุดัน แฝงไว้ด้วยอำนาจ ถ้าเป็นบทโศกเศร้าเสียใจก็ต้องเจรจาให้มีอารมณ์เศร้าโศกด้วย แต่ยังแฝงไว้ด้วยความเข้มของเสียง ให้มีความภูมิฐาน คนเจรจาตัวยักษ์นั้นควรที่จะเป็นคนที่มีกระแสเสียงดังกังวาน หรือที่เรียกว่าเสียงใหญ่ จะได้เป็นการส่งเสริมและสร้างความสัมพันธ์ให้กับตัวโขนยักษ์ได้แสดงออกถึงลีลาท่าทางที่สง่างามสมฐานะ เป็นที่ชื่นชอบของผู้ดู ดังบทเจรจาของตัวยักษ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างดังนี้

๕.๗.๓.๔ บทเกี้ยวพาราสี

กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวยักษ์ในการแสดงโขนนั้น คนเจรจาจำเป็นต้องใส่อารมณ์ให้เข้ากับบทบาทและให้เห็นว่ายักษ์ตัวนั้นกำลังแสดงท่ากรุ่มกริ่มที่เรียกว่า *“เจ้าชู้ยักษ์”* ได้จะเป็นการเจรจาที่ดีมากและจะส่งผลให้กับตัวโขนได้แสดงออกถึงลีลาท่าทางในการแสดงได้อย่างเต็มที่ กระแสเสียงของคนเจรจาที่เปล่งออกมาจะต้องมีความอ่อนนุ่มหรือนุ่มนวลไม่แข็งกร้าวแม้จะเป็นตัวยักษ์ก็ตาม แต่ยังคงให้มีความกระชับไม่ยืดยานคางรู้จักใช้น้ำเสียงประกอบอารมณ์ขณะตัวโขนกำลังหยอกเย้า หรือ มีการหยอดคำบ้าง เน้นคำบ้างตามแต่คำเจรจาจะส่งให้ ซึ่งตัวอย่างที่จะมาให้เห็นนั้นเป็นตอนที่ทศกัณฐ์กำลังเกี้ยวนางเบญกายที่แปลงเป็นนางสีดา ในการแสดงโขนตอนนางลอยว่า

ทศกัณฐ์- *เจ้าพี่เอย เจ้าสีดาแม่เนื้อหอมจอมสวาท ช่างแสนฉลาดเลิศล้ำกษัตรีย์ พี่จะให้เจ้าเป็นมเหสีฝ่ายขวา ว่าราชการเบ็ดเสร็จเด็ดขาดอยู่ในน้อง จะให้มีนางฉลองพระโอษฐ์เคียงซ้ายขวา พี่จะโปรดแก้วตาเสมือนดวงใจ เจ้าปรารถนาอะไรพี่จะหาให้เจ้าทุกสิ่ง เจ้าพี่เอยแม่ยอดหญิงยิ่งนางแก้วในทวีปอุดร ควรที่จะเป็นศรีนครให้ลือลั่น ชื่อพระนุชเป็นปิ่นจอมมงกุฎกำนัลแปดหมื่นหกพันสนมนาง ตรัสพลางทางขยับจะจับวรกาย กลัวนางจะอับอายอุตสาห์แข็งขืนฝืนอารมณ์ ทำเป็นคมดอกไม้ชายตา พระกรซ้ายขวานั้นขยับจะรับขวัญกลั้นพระสรวลมิค่อยจะได้ จึงแย้มพระโอษฐ์โปรดปราศรัย ว่าเจ้าแม่เอยเจ้าแม่สีดา ขอเชิญเจ้าขึ้นมาเถิดนะแม่นะ*[๙๐]

บทเจรจาทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายบทนี้ หากพิจารณาในคำสำนวนที่แต่งขึ้นจะเห็นว่าเป็นบทเชิงเกี้ยวพาราสีโดยเฉพาะ ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากการคำที่ใช้ประพันธ์ เป็นต้นว่า *"เจ้าสีดาแม่เนื้อหอมจอมสวาท หรือเจ้าพี่เอยแม่ยอดหญิงยิ่งนางแก้วในทวีปอุดร"* ดังนั้น คนเจรจาจะต้องบังคับกระแสเสียงให้อ่อนหวานเหมือนกิริยาที่ผู้ชายเข้าไปเกี้ยวผู้หญิง ผนวกกับการสอดใส่อารมณ์ของความเจ้าชู้ยักษ์ แต่ยังคงกระชับคำเหมือนการเจรจาบทอื่น เพียงแต่หยอดคำให้ดูกรุ้มกริ่ม เช่น *"ขอเชิญเจ้าขึ้นมาเถิดนะแม่นะ"* ตรงคำว่า *"นะ..แม่ ..นะ"* เพื่อแสดงอารมณ์เจ้าชู้ของทศกัณฐ์และเป็นการส่งบทให้กับตัวโขนแสดงลีลาท่าทางได้อย่างสวยงาม

๕.๗.๓.๔ บทดีใจ

บทบาทของตัวยักษ์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้นส่วนมากจะมีแต่การแสดงออกทางอารมณ์ที่ดุร้ายจะหาอารมณ์ดีใจได้น้อยมากแต่ก็ใช่จะไม่มีเลย เช่นในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกกุมภกรรณ ขณะที่ทศกัณฐ์ใช้ให้กุมภกรรณออกรบ ในชั้นแรกทศกัญฐ์โกรธมากแต่เมื่อกุมภกรรณรับอาสาทศกัณฐ์เกิดอารมณ์ดีใจถึงกับทรงพระสรวลออกมา ซึ่งในการแสดงโขนตอนนี้คนเจรจาจะต้องใช้กระแสเสียงที่ดัง แสดงอารมณ์ถึงตอนที่ดีใจแบบสุดๆ เพื่อให้คนดูเกิดอารมณ์คล้อยตามด้วย ดังตัวอย่างบทเจรจาว่า

---

[๙๐] พ. พากย์ฉันทวัจน์, **คำพากย์และเจรจา ตอนนางลอย ตั้งแต่ทศกัณฐ์ให้หานางเบญกายจนถึงหนุมานส่งนางเบญกาย.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ทศกัณฐ์ - *ทรงพระสรวลสำรวลร่า อ่ะ อ่ะ อ่ะ เออ ๆ ๆ ๆ เช่นนั้นซีน่าพระน้องรัก เชิญ ๆ ๆ มานั่งบนบัลลังก์อันทรงศักดิ์ร่วมกับพี่ ขอพี่จูบแก้มพ่อโฉมงามสักสามทีให้ชื่นใจ น้ำหน้าอ้ายมนุษย์และลิงไพรไหนจะสู้ ถ้าพระน้องยกออกไปรบรับกับริปูเพียงพริบตาเดียว ให้พวกยักษ์จับหักคอเคี้ยวก็จะแหลกเป็นพัศมธุลี ชาวโลกทั้งหลายในธาตรีจะได้ลือตลอดลั่น ว่าพ่อน้องหนุ่มกุมภกรรณเรืองฤทธาเก่งกว่าใคร ๆ เฮ้ยมโหทรเร็วไวเร่งจัดทัพ ให้พร้อมสรรพไปด้วยอาวุธยุทโธปกรณ์ พระน้องเราจะยกออกไปราญรอนกับปัจจา จงเร่งจัดสรรพ์ให้ทันเวลาในบัดนี้*[๕๑]

จากบทที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นถึงความดีใจที่ทศกัณฐ์แสดงออกมาทางอารมณ์ได้อย่างชัดเจนถึงกับทรงพระสรวลหรือหัวเราะอย่างอารมณ์ดี ดังนั้นในการเจรจาคนเจรจาจะต้องใช้กระแสเสียงที่ดังกังวานในการหัวเราะออกมากลวิธีที่จะทำให้เกิดเสียงหัวเราะออกมานั้นคนเจรจาจะต้องเปล่งกระแสเสียงให้ออกมาคล้ายกับเสียงหัวเราะของมนุษย์ที่แสดงถึงความดีใจสุดๆจริงๆ โดยเฉพาะเวลาที่เปล่งเสียงตั้งแต่คำว่า *"ทรงพระสรวลสำรวลร่า อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ อ่ะ เออ ๆ ๆ ๆเช่นนั้นซิน่าพระน้องรัก"* ตรงคำว่า "อ่ะ" นั้นจากบทจะเขียนเพียง ๓ คำ แต่เวลาที่เจรจาแล้ว คนเจรจาจะต้องปฏิบัติการออกเสียงดังกล่าวให้มากกว่า ๘ ครั้งเป็นอย่างน้อย เพื่อส่งบทให้กับตัวโขนแสดงอารมณ์ลีลาและท่าทางได้อย่างเต็มที่ สมกับความดีใจจริงๆ ต่อจากนั้นคำเจรจาต่อมาคนเจรจาก็ต้องเจรจาเพื่อแสดงให้เห็นว่าทศกัณฐ์กำลังอารมณ์ดี กับคำว่า *"เชิญ ๆ ๆ มานั่งบนบัลลังก์อันทรงศักดิ์ร่วมกับพี่ ขอพี่จูบแก้มพ่อโฉมงามสักสามทีให้<u>ชื่นใจ</u>"* ซึ่งจะต้องเว้นจังหวะในการเจรจาด้วยเพราะในขณะที่ทศกัณฐ์จูงกุมภกรรณเดินมายังที่ประทับจะต้องใช้เวลาเล็กน้อย และเวลาเจรจาต้องเจรจาว่า *"ขอพี่จูบแก้มพ่อโฉมงามสักสามที เออ เออ เออ ชื่นหัวใจ"* คือคนเจรจาจะต้องแสดงอารมณ์ในการเจรจาให้ถึงอารมณ์ดีใจมากที่สุดด้วย

---

[๕๑] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนสุครีพถอนต้นรัง,** จัดทำขึ้นเพื่อแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อวันที่ ๑๕ – ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๕๑. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

๕.๗.๓.๔ บทโกรธ

บทโกรธเป็นอีกบทบาทหนึ่งที่คนเจรจาจะต้องใช้พลังและกระแสเสียงให้ดังกังวานแสดงถึงอารมณ์ของตัวโขนที่แสดงบทโกรธอยู่ โดยเฉพาะบทที่ฝ่ายยักษ์เป็นฝ่ายโกรธเพราะตัวยักษ์ส่วนใหญ่มีนิสัยดุร้าย กราดเกรี้ยว ดังนั้นเมื่อเวลาโกรธจะต้องมีอารมณ์ที่ดุดัน ซึ่งบทดังกล่าวจะดีและสมบทบาทได้ก็ต้องใช้คนเจรจาเป็นผู้พูดแทน คนเจรจาจะต้องสร้างอารมณ์โกรธให้เข้ากับบทบาทด้วย ซึ่งบทโกรธของยักษ์ในเรื่องรามเกียรติ์มีหลายตอน อาทิ ทศกัณฐ์โกรธพิเภกเมื่อทำนายฝันซึ่งบทโกรธตอนนี้ จะเห็นได้ว่าทศกัณฐ์นั้นโกรธเพราะพิเภกทูลให้ส่งนางสีดาคืนให้พระราม ซึ่งอารมณ์นี้เสมือนตนเองกำลังเสียสิ่งที่รักไป จึงโมโหดุด่าพิเภกถึงขนาดให้ไปเผาตำราเสีย หรือ ทศกัณฐ์โกรธสดายุเมื่อตอนลักนางสีดา ที่มาขวางหน้าไว้ แต่บทโกรธที่จะนำมาเสนอให้ดูนี้เป็น บทเจรจาตอนทศกัณฐ์โกรธกุมภกรรณเมื่อปรึกษาให้ออกไปช่วยรบแต่กุมภกรรณปฏิเสธ ทศกัณฐ์จึงโกรธดุด่าว่ากล่าวกุมภกรรณอย่างรุนแรงถึงกับตัดพี่ตัดน้อง เมื่อบทเจรจารุนแรงขนาดนี้ คนเจรจาจึงจำเป็นต้องใส่อารมณ์แรงตามด้วยการเปล่งกระแสเสียงที่แสดงถึงความโกรธและดุออกมา ดังตัวอย่างบทเจรจาต่อไปนี้

ทศกัณฐ์ - *เหม่ อ้ายกุมภกรรณชะน้อยรีอ้ายเจ้าเล่ห์ ช่างเพทุบายถ่ายเทเป็นหลายชั้นใครวะมันจะเชื่อ มึงมันขี้ขลาดดั่งชาติเชื้อเนื้อสมัน ได้สาปเสือก็เหลือกลัวจนตัวสั่นไม่ทันใกล้ กูเห็นผิดอย่างช่างกระไรใจอ้ายอุปราช เสียแรงมึงเกิดในสุริยวงศ์พงศ์กัมลาศเป็นชาติชาย จะรู้จักเจ็บ รู้จักอายก็หาไม่ ข้าศึกมาประชิดติดเวียงชัยมึงไม่คิดปราบ หรือมึงจะให้กูออกไปนอบน้อมยอมกราบพวกมันกระนั้นหรือ กูเห็นมึงเป็นอนุชาจึงหารือให้ช่วยรบ ชะอ้ายคนชื่อกลับมาถือขนบขนานเอก ไปอ้ายกุมภกรรณไสกะลาหัวมึงไปอยู่กับพระรามตามอ้ายพิเภกเสียเถิดไป เขาจะได้ยกให้มึงน่ะเป็นใหญ่ครองไอยศวรรค์ ส่วนตัวกูขอสู้ตายไม่หมายมั่นเป็นไมตรี กับมนุษย์พี่น้องและผองกระบี่เจียวละวะอ้ายกุมภกรรณ*[๖๒]

การเจรจาในบทนี้ คนเจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระชับเพราะตัวโขนจะตีบทตามคำเจรจา ด้วยจังหวะของทศกัณฐ์ในการที่จะทำท่าตบศีรษะของกุมภกรรณจะต้องสอดคล้องกัน ดังนั้นกลวิธีที่จะเจรจาให้ตรงจังหวะตามท่าทางของตัวโขนแล้ว คนเจรจาจะต้องหมั่นซ้อมการเจรจา

[๖๒] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สุครีพถอนต้นรัง.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

เพื่อให้จังหวะลงตัว เจรจาให้มีความกระชับ ลงเสียงให้แน่นหนักในจังหวะที่จะต้องลงเช่นในคำเจรจาว่า "*ยอมกราบพวกมัน<u>กระนั้นหรือ</u>*" หรือ "*กับมนุษย์พี่น้องและผองกระบี่เจียวละวะ<u>อ้ายกุมภกรรณ</u>*" นั้น คนเจรจาจะต้องเน้นหรือลงน้ำหนักเสียงให้พอดีจังหวะกับตัวโขน ตรงคำที่ขีดเส้นใต้ เพราะตัวทศกัณฐ์นั้นจะต้องตีบทโดยเข้าไปตบศีรษะกุมภกรรณ ทั้งนี้ที่สำคัญจะต้องเจรจาให้กระชับไม่ยืดยานคาง และที่สำคัญต้องใส่อารมณ์โกรธด้วยการเปล่งกระแสเสียงให้ดังแต่พองาม มีน้ำหนักของเสียงหนักบ้างเบาบ้าง มิใช่ตะโกนออกมาจนเสียอรรถรสในการชม

๕.๗.๓.๔ บทโศกเศร้า

บทโศกเศร้าของตัวยักษ์ในการแสดงโขนนั้นนับว่ามีมากอยู่เหมือนกัน ซึ่งการเจรจาบทเศร้านั้นได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าคนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ให้มีความโศกเศร้าอย่างชัดเจนด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวลแสดงถึงความเสียใจอย่างเศร้าสร้อย รำพึงรำพัน ยกตัวอย่างเช่น ตอน แสงอาทิตย์ทราบข่าวมังกรกัณฐ์สิ้นชีวิต หรือ วิรุญจำบังเมื่อต้องเสียม้านิลพาหุ ซึ่งเป็นม้าศึกร่วมใจจึงรำพึงรำพันถึงนิลพาหุว่า

วิรุญจำบัง - *จอมอสุรีวิรุญจำบัง ครั้นอาชาม้าที่นั่งสิ้นชีวี สลบลงกับพื้นปฐพีพร้อมม้าทรง แล้วค่อยแข็งพระทัยตรงทรงกายนั่ง อสุชลเนตรก็ไหลหลั่งลงพรั่งพรู ด้วยอาลัยนิลพาหุที่เคยอยู่ร่วมชีวัน เฝ้าสะอึกสะอื้นไห้จาบัลย์พลันออกพระโอษฐ์ ว่าโอ้โอ๋นิลพาหุฤทธิอุโฆษเจ้ามาลาลับ แต่ก่อนไรได้ขี่ขับรบรับศัตรู เกยผงาดผาดผยองลำพองสู้อยู่ร่วมกรำศึก มิเคยนึกว่าจะมาบรรลัยในวันนี้ ก่นแต่ครวญคร่ำร่ำโศกีอาลัยม้า แล้วนึกถึงตัวกลัวชีวาจะปลิดปลง ด้วยศรสิทธิ์ฤทธิรงค์องค์พระจักรา ถ้าแม้กูขืนอยู่ช้าเห็นท่าจะมีภัย ต้องหลบลี้หนีไปให้ไกลแสน จำจะเสกผ้าพยนต์ให้เหมือนแม้นไว้แทนตัวกูคิดพลางทางหยิบผ้าที่พันอยู่บนศีรษะ ตั้งสติเพียรมานะร่ายมนตรา ก็บังเกิดหุ่นรูปกายคล้ายอสุราพร้อมอาชาไนย พลันยื่นหอกออกส่งให้ไว้ยุทธแย้ง กำกับสั่งให้ทิ่มแทงพลพานร แล้วสำแดงแผลงฤทธิรอนเหาะขึ้นเมฆี หมายม่งตรงกลับหลังยังจารึกราชธานี*[๕๓]

[๕๓] เสรี หวังในธรรม, **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกวิรุญจำบัง.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

จากบทเจรจาข้างต้นคนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ให้เห็นถึงความรักที่วิรุญจำบังมีต่อม้านิลพาหุ ถึงกับต้องยอมเสียน้ำตาให้ คนเจรจาจึงจำเป็นต้องเจรจาให้นุ่มนวลแสดงถึงความเศร้าโศกเสียใจแต่ต้องมีความกระชับ และ ควรจะต้องใช้อารมณ์ในคำเจรจาที่แสดงถึงการรำพึงรำพัน *"เฝ้าสะอึกสะอื้นไห้จาบัลย์พลันออกพระโอษฐ์ ว่าโอ้โอ๋นิลพาหุฤทธิอุโฆษเจ้ามาลาลับ แต่ก่อนไรได้ขี่ขับรบรับศัตรู เกยผงาดผาดผยองลำพองสู้อยู่ร่วมกรำศึก มิเคยนึกว่าจะมาบรรลัยในวันนี้ ก่นแต่ครวญคร่ำร่ำโศกีอาลัยม้า"* โดยเฉพาะคำที่ขีดเส้นใต้ นั้นจำเป็นต้องใส่อารมณ์ให้คร่ำครวญสะเทือนอารมณ์ด้วย

จากบทเจรจาของยักษ์ที่ยกมาเป็นตัวอย่างในวิจัยเล่มนี้ ทั้งการเกี้ยวพาราสี ดีใจ เศร้าโศก และ โกรธนั้น นับว่าเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เป็นบทบาทของยักษ์ที่มีนิสัยดุร้าย แต่บทบาทลีลา จะออกไปในทางเข้มแข็งสง่างาม แต่ทั้งนี้มิใช่ว่าจะมีเฉพาะยักษ์ที่เป็นจำพวกดุร้ายเท่านั้น ยักษ์ที่มีคุณธรรมบางตัว เช่นพิเภก ก็ต้องมีการเจรจาให้เหมาะสมกับลักษณะของตัวโขนด้วย แต่สรุปโดยรวมเมื่อจะเจรจาในบทบาทของตัวยักษ์ คนเจรจาจะต้องใช้กระแสเสียงที่แสดงออกถึงความเข้มแข็งมีพลังกังวาน และต้องสอดใส่อารมณ์ตามลักษณะของอารมณ์รัก โกรธ หรือโศกเศร้าเสียใจด้วย การเปล่งเสียงจะต้องให้มีความกระชับ ไม่ยืดยาน อันจะเป็นเหตุที่ทำให้คำเจรจาเปลี่ยนไปได้

๕.๗.๔ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวลิง

ตัวโขนประเภทสุดท้ายที่มีในการแสดงโขนก็คือ "ลิง" ซึ่งลิงในที่นี้หมายถึงพญาวานรหรือสิบแปดมงกุฎในเรื่องรามเกียรติ์ ที่อยู่ข้างฝ่ายพระหรือฝ่ายมนุษย์ บุคลิกลักษณะของตัวลิงจะต้องแคล่วคล่องว่องไว ปราดเปรียว การเจรจาจึงต้องให้มีความกระชับมากที่สุด ทั้งคนเจรจาจำต้องคำนึงถึงบทบาทและลีลาของลิงแต่ละตัว ไม่ว่าจะเป็น สุครีพ หนุมาน นิลพัท องคต ชมพูพาน นิลนนท์ หรือ วานรสิบแปดมงกุฎทั้งหลาย เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่วานรหรือลิงเหล่านี้แบ่งภาคมาจากเทพเจ้าทั้งสิ้น การเจรจาจึงต้องเปล่งกระแสเสียงให้เรียบคล้ายกับคำเจรจาของเทพเจ้า แต่ต้องให้มีความกระชับ หลักของการเจรจาตัวลิงคือความกระชับในคำเจรจา กระแสเสียงนุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยความองอาจของตัวโขนเหล่านั้นด้วยตามฤทธานุภาพของแต่ละตัว ดังนี้

๕.๗.๔.๑ บทเกี้ยวพาราสี

ในการแสดงโขนหนุมานนับว่า เป็นตัวเอกตัวหนึ่งที่มีบทบาทมากมายทั้งรัก โกรธ เสียใจต่างๆ ซึ่งหนุมานนี้เป็นตัวโขนที่นับว่ามีเมียมากที่สุดในบรรดาตัวลิง อาจจะน้อยกว่าทศกัณฐ์เท่านั้นอง ซึ่งคนเจรจานั้นจะต้องศึกษารายละเอียดของตัวหนุมานนี้เป็นอย่างดี เพราะการเกี้ยว

พาราสีของลิงนั้นอาจจะต่างจากมนุษย์หรือยักษ์ก็เป็นได้ กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาตัวลิงก็คือคนเจรจาจะต้องศึกษารายละเอียดแต่ละตอนมาเป็นอย่างดีตามลักษณะนิสัยของลิงตัวนั้นๆ ดังที่กล่าวว่าหนุมานนั้นมีเมียถึง ๖ คนคือ นางบุษมาลี นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางวานรินทร์ นางสุวรรณกันยุมา นางมณโฑ ซึ่งเป็นทั้งมนุษย์ นางสวรรค์ นางปลา หรือนางยักษ์ ดังนั้นบทที่จะใช้เกี้ยวพาราสีก็ย่อมจะต่างกันไปอย่างสิ้นเชิง ที่เหมือนกันก็คือกลวิธีที่จะใช้เจรจา นั่นคือ ต้องรู้จักใช้น้ำเสียงในเวลาเกี้ยวพาราสีให้มีความนุ่มนวล แต่ต้องให้มีความกระชับ เพราะหนุมานเป็นลิงอากัปกิริยาของลิงจะมีความแคล่วคล่องว่องไว คนเจรจาจะต้องคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้ด้วยรวมทั้งใส่อารมณ์ในกระแสเสียงที่แสดงออกถึงความอ่อนโยนเอาใจลงไปด้วย ซึ่งบทที่จะนำมาเจรจาเป็นตัวอย่างนั้นเป็นบทตอนหนุมานเกี้ยวนางบุษมาลีเมื่อครั้งไปสืบมรรคาคือสืบทางไปลงกานั่นเอง ดังบทเจรจาที่ว่า

หนุมาน - *เห็นนารีงามแฉล้มดูแช่มช้อย โฉมเฉลาเจ้านั่งร้อยพวงมาลัย ยิ่งพิศเพลินเจริญใจในลักษณา ทั้งพักตราก็เอี่ยมอิ่มดูยิ้มแย้ม วงขนงโก่งดังจันทร์แรมดูน่ารัก สองปรางนางเด่นเห็นประจักษ์เหมือนดวงจันทร์เมื่อวันเพ็ญ ยิ่งรัญจวนหวนเห็นเกิดปรารถนาเจ้ายาใจ แล้วคิดว่าเจ้าอรไทนั่งอยู่เพียงผู้เดียว แม้นางมิรักก็จักลองเกี้ยวดูสักครา คิดพลางทางคลาไคลขึ้นนั่งเตียงเคียงกัลยาแล้วพาที โฉมเฉลาเยาวยอดฟ้ามารศรีจะหาไหน ขอถามเจ้าสักหน่อยอย่าน้อยใจเลยกัญญา อันกรุงไกรใหญ่โอฬาร์น่าอัศจรรย์ พร้อมทั้งปรางค์รัตน์ปราสาทสุวรรณอันอำไพ แต่เหตุไฉนผู้คนพลไพร่จึงไม่มี สงัดเงียบดังป่าดงพงพีน่าสงสัย อนึ่งโฉมงามมีนามใดไฉนน้อง แม่งามประกอบมาครอบครองห้องปรางค์ปรา น่าเอ็นดูอยู่เอกาแต่ลำพังตัว โฉมเฉลาเจ้าไม่กลัวผีหลอกบ้างดอกหรือ ว่าพลางทางแบมือขอมาลา แม่สาวสวรรค์ขวัญชีวาอย่าสลัดตัดเยื่อใยจงเมตตาให้มาลัยแก่พี่ยา*[๖๔]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า หนุมานนั้นเมื่อได้ลอบพินิจพิศดุนางบุษมาลีทั้งใบหน้าและลักษณะกายก็เกิดความรักใคร่จึงคิดเกี้ยว ซึ่งบทเจรจาช่วงแรกตั้งแต่ต้นคือ *"เห็นนารีงามแฉล้มดูแช่มช้อย...จนถึงเคียงกัลยาแล้วพาที"* เป็นการเจรจาเดินทำนอง และเมื่อเริ่มเจรจาทำนองพูดคือตั้งแต่ *"โฉมเฉลาเยาวยอดฟ้ามารศรี..."* นั้น คนเจรจาจะต้องเปล่งกระแสเสียงออกมาให้มีความนุ่มนวล

---

[๖๔] ประสาท ทองอร่าม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนึ่งนุชบุษมาลี สัมพาทีชีทาง รบนางอังกาศตะไล.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

พร้อมทั้งใส่อารมณ์โดยการเจรจาให้มีความอ่อนหวาน แต่ยังคงให้มีความกระชับในสระเสียงสั้นและยาวด้วย เพื่อส่งบทให้กับตัวโขนได้แสดงลีลาท่าทางได้อย่างสมบูรณ์

๕.๗.๔.๒ บทดีใจ

ในบทดีใจของตัวลิงนั้นส่วนใหญ่แล้วจะเป็นบทเจรจาทำนองเยาะเย้ยหรือถากถาง แต่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์ นั้นมีบทเจรจาที่แสดงให้เห็นว่าลิงก็มีอาการดีใจเหมือนกัน คือตอนที่หนุมานได้พบกับลิงตลกเก็บผลไม้และสอบถามกันทราบว่ามีนางอยู่ถ้ำ หนุมานจึงคิดแปลงกายเป็นมานพหนุ่มเพื่อเข้าไปหานาง บทเจรจาตอนนี้ทำให้เห็นว่า หนุมานนั้นมีความดีใจกระหยิ่มยิ้มย่อง การเจรจานั้นจะต้องเจรจาให้มีความกระชับตามบทบาทของตัวลิง ไม่ยืด เพื่อส่งบทให้กับตัวลิงได้แสดงออกทางลีลาได้อย่างเต็มที่ ดังตัวอย่างบทเจรจาว่า

หนุมาน - *หนุมานชาญศักดา ได้ฟังกระบี่ป่าแจ้งคดี ว่ามีนารีอยู่ในคูหาหิน ขุนกระบินทร์ก็นึกกระหยิ่มยิ้มย่อง นึกว่าเห็นจะได้ช่องอันชอบกล จำเราจะแปลงตนเป็นมนุษย์ผุดผาด เพื่อว่านางนุชนาฏจะปรานี คิดพลางขุนกระบี่ก็ยกหัตถ์ขึ้นกึ่งเกศ สำรวมใจร่ายพระเวทอันศักดา บัดเดี๋ยวใจกายาของพานรก็สูญหาย กลับกลายเป็นมนุษย์ มีเครื่องทรงมงกุฎอันโอฬาร*[๖๕]

จากตัวอย่างบทเจรจาจะเห็นได้ว่าหนุมานนั้นเหมือนกับคิดแล้วประสบความสำเร็จจึงดีใจ ดังนั้นคนเจรจาจะต้องเจรจาในน้ำเสียงที่นุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยความกระชับตามลักษณะสั้นยาวของเสียงสระ เพราะลีลาท่ารำของลิงนั้นกระฉับกระเฉงว่องไว

๕.๗.๔.๓ บทโกรธ

ในการเจรจาบทโกรธของตัวลิงนั้น คนเจรจาก็ต้องบังคับเสียงให้ดุดันแข็งกร้าว แต่ไม่ใช่เสียงตะโกน เน้นจังหวะและคำให้ชัดเจน ดังตัวอย่างบทเจรจาในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน พาลีสอนน้องว่า

---

[๖๕] เกษม ทองอร่าม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

พาลี - *เหม่ ไอ้สุครีพไอ้จัญไรมึงจะฆ่าพี่ ช่างเสียทีกูเลี้ยงกูรักเป็นหนักหนา มึงแกล้งสั่งปิดคูหาเพราะใจคด ไอ้ทรยศกบฏลิงจะชิงเมือง นี่มึงคงผูกจิตคิดแค้นเคืองเรื่องนางดารา ลืมญาติวงศ์เผ่าพงศาคิดฆ่าพี่ ไป ไอ้สุครีพ ไอ้กาลีมึงกับกูเป็นขาดกัน แม้เมื่อกูตาย วายชีวันมึงอย่าเข้าไป เผาผี*[๖๖]

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าบทเจรจานั้นเน้นคำเป็นส่วนใหญ่เวลาเจรจาจึงต้องบังคับเสียงให้ดีอย่าให้เสียงลอยได้ เพราะบทเจรจานี้แสดงถึงความโกรธอย่างมากถึงขนาดไม่ต้องเผาผีกัน ในบทเจรจา คำว่า *"ช่างเสียทีกู<u>เลี้ยงกูรัก</u>เป็นหนักหนา"* นั้น กลวิธีที่จะเจรจาให้ได้อารมณ์แก่ตัวโขนคือคนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยการลากเสียง ใช้ว่าลากเสียงและกระชับเสียงในระยะเวลาที่ใกล้กันตรงคำที่ขีดเส้นใต้ เพื่อส่งบทให้ผู้แสดงตีบทหรือแสดงออกด้วยลีลาได้อย่างเต็มที่

๕.๗.๔.๕ บทโศกเศร้า

ตัวโขนประเภทลิงนี้ ก็มีความโศกเศร้าเสียใจเหมือนกับตัวโขนประเภทอื่นเช่นกัน การเจรจาส่วนใหญ่ก็จะใช้การเจรจาเดินทำนอง การเจรจาทำนองพูดนั้นน้อยมาก ดังจะยกมาเป็นตัวอย่างให้เห็นในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนพาลีสอนน้องเมื่อสุครีพถูกขับไล่มาจนพบกับหนุมานแล้วเล่าเรื่องให้ฟังถึงเหตุที่ตนถูกขับไล่ ซึ่งการเจรจาตอนนี้คนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ให้แสดงถึงความเสียใจด้วยการบังคับเสียงให้นุ่มนวลไม่แข็งกร้าว และกระชับคำให้เหมาะสมกับตัวโขนประเภทนี้

สุครีพ - *ฝ่ายสุครีพยิ่งโศกากันแสงศัลย์ สะอื้นพลางทางเล่าทุกสิ่งอันสู่หลานรัก แล้วว่าน้านี้เป็นทรลักษณ์กาลีเมือง พาลีน้าเจ้าเขาแค้นเคืองขับไล่ส่ง น้าสิ้นทุกสิ่งแม้แต่ว่าวงศ์พงศ์พานรินทร์ จะใคร่ตายเสียให้สิ้นคำนินทา*[๖๗]

จากบทเจรจาจะเห็นได้ว่าสุครีพนั้นมีความเสียใจ ในการเจรจาเริ่มจากเดินทำนองในคำแรกคือ *"ฝ่ายสุครีพยิ่งโศกากันแสงศัลย์"* แล้วคนเจรจาจะต้องทราบด้วยว่า เมื่อต้องเปลี่ยน

---

[๖๖] เสรี หวังในธรรม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง (ฉบับโขนหน้าจอ)**, กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพครูยอแสง ภักดีเทวา (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๗), หน้า ๕๖.

[๖๗] เสรี หวังในธรรม, **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง (ฉบับโขนหน้าจอ)**, หน้า ๕๗.

ทำนองมาเป็นเจรจาทำนองพูดนั้นจะต้องเริ่มจาก “*สะอื้นพลางทางเล่าทุกสิ่งอันสู่หลานรัก...*” และเมื่อถึงเจรจาทำนองพูดแล้วคนเจรจาจะต้องควบคุมน้ำเสียงของตนให้ดี และมีความกระชับไม่ยืดยานคางด้วย

กลวิธีในการเจรจาต่างๆที่นำเสนอมาข้างต้นนั้น มีลักษณะที่ต้องบังคับกระแสเสียงในการเจรจาที่แตกต่างกัน เพื่อให้เหมาะสมกับบุคลิกของตัวละครนั้นๆ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๕๒ สรุปกลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจาโขน

ตัวโขน	อากัปกิริยา / อารมณ์	กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจา
พระ	เสียงทั่วไป	เสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน ไม่ยืดยาด ต้องกระชับ
	เกี้ยวพาราสี	บังคับเสียงให้มีความทุ้มนุ่มนวลมิให้แข็งกระด้าง ให้มีความหนักเบา เหมือนกับการพูดกับผู้หญิงที่เรากำลังจะต้องการผูกสมัครรักใคร่
	ดีใจ	ใช้กระแสเสียงที่นุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยความสง่างาม
	โกรธ	บังคับกระแสเสียงให้แข็งแต่ไม่กระด้าง มิให้นุ่มนวลเหมือนการลงท้ายคำเจรจาแบบอื่น
	โศกเศร้า	นุ่มนวลอ่อนโยน แสดงออกถึงอารมณ์แห่งความเศร้าโศกเสียใจ เสียงต้องสื่ออารมณ์เศร้า
นาง	เสียงทั่วไป	เสียงนุ่มนวล อ่อนหวาน ไม่ยืดยาด ต้องกระชับ ไม่ต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมเหมือนผู้หญิง คงใช้เสียงปกติของคนเจรจาเปล่งออกมาแต่คงไว้ด้วยความนุ่มนวลแช่มช้อยและช้าพอประมาณ
	เกี้ยวพาราสี	(กรณีนางสำมนักขา) บังคับเสียงให้อ่อนนุ่ม หรือหวาน เน้นคำ สื่ออารมณ์ฉะอ้อนแต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยาที่เร่าร้อน
	ดีใจ	ใช้กระแสเสียงที่นุ่มนวล แช่มช้า อ่อนหวาน
	โกรธ	บังคับกระแสเสียงให้มีความกระชับ ไม่ยืด
	โศกเศร้า	นุ่มนวล ช้า ทอดเสียงให้ยาว เพื่อเอื้อต่อการตีบทของตัวโขนแต่ไม่ต้องลากเสียงยาวทุกคำ

ตัวโขน	อากัปกิริยา / อารมณ์	กลวิธีการใส่อารมณ์ในการเจรจา
ยักษ์	เสียงทั่วไป	เสียงดัง กระชับ ดุดัน แข็งกร้าว มีอำนาจ เน้นคำ
	เกี้ยวพาราสี	มีความอ่อนนุ่มหรือนุ่มนวลไม่แข็งกราว สื่อให้เห็นถึงอาการเจ้าชู้
	ดีใจ	เสียงดัง สื่อให้เห็นถึงอาการดีใจ
	โกรธ	เสียงดัง แข็งกร้าว ห้วน ดุดัน มีอำนาจ กระชับ
	โศกเศร้า	เจรจาให้นุ่มนวลแสดงถึงความเศร้าโศกเสียใจแต่ต้องมีความกระชับ และ สื่ออารมณ์รำพึงรำพัน
ลิง	ทั่วไป	กระชับ เพื่อให้เหมาะกับบุคลิกของลิงที่มีความว่องไว
	เกี้ยวพาราสี	นุ่มนวล อ่อนหวาน แต่ต้องมีความกระชับ
	ดีใจ	นุ่มนวล อ่อนหวาน แต่ต้องมีความกระชับ
	โกรธ	กระชับ เน้นคำ แต่ไม่แข็งกร้าว
	โศกเศร้า	กระชับ นุ่มนวล

ข้อมูลที่นำเสนอในบทนี้ แสดงให้เห็นถึงลักษณะ รูปแบบ วิธีการของการพากย์ และการเจรจาโขน รวมถึง “กลวิธี” ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะหลายประการ ดังจะเห็นว่า มีทั้งความเหมือนและความต่างกัน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของการพากย์และการเจรจาโขนนั่นเอง

บทที่ ๖

วิเคราะห์การพากย์ – เจรจาโขน และบริบททางสังคม

ในบทนี้ผู้วิจัยเสนอการวิเคราะห์แบบแผน กลวิธี การพากย์-เจรจาโขน เพื่อแสดงถึงกระบวนการพากย์-เจรจาโขนตามแบบกรมศิลปากร ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๖.๑ วิเคราะห์แบบแผนของการพากย์-เจรจา

เป็นที่ทราบกันในเบื้องต้นแล้วว่า การแสดงโขนนั้นดำเนินเรื่องราวด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก ทั้งมีแบบแผนในการพากย์-เจรจาที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา จนกระทั่งกรมโขนในสังกัดกรมมหรสพได้โอนย้ายมาสังกัดกรมศิลปากรในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ภายหลังต่อมาได้มีการปรับปรุงการแสดงโขนเพื่อให้ประชาชนชมตั้งแต่พุทธศักราช ๒๔๘๙ เป็นต้นมานั้น บทโขนที่จัดทำขึ้นนั้นมีรูปแบบของโขนฉาก คือ มีบทร้องอย่างละครประกอบและแทรกอยู่ในการดำเนินเรื่อง แต่ดำเนินเรื่องด้วยพากย์และเจรจาโขนเป็นหลักสำคัญ อย่างไรก็ตามแบบแผนการพากย์ – เจรจาที่สืบเนื่องมาย่อมมีจุดเด่นที่ต่างกันตามแต่ละยุคสมัย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๖.๑.๑ แบบแผนการพากย์ก่อนยุคกรมมหรสพ

จากการค้นคว้าหลักฐานการพากย์ในสมัยก่อนกรมมหรสพนั้น อนุมานได้ว่าแบบแผนการพากย์ในสมัยยุคก่อนกรมมหรสพน่าจะเป็นเช่นเดียวกับการพากย์หนังใหญ่ คือ มีการพากย์โดยใช้ทำนองที่มีลักษณะเช่นเดียวกับการพากย์หนังใหญ่ในปัจจุบัน คือ กระชับ และไม่มีการเอื้อน อย่างไรก็ตามเป็นเพียงข้อสันนิษฐาน เนื่องจากว่าหลักฐานที่กล่าวถึงระเบียบวิธีในการพากย์นั้นมิได้ปรากฏ ปรากฏแต่เพียงบทโขนเท่านั้น ฉะนั้น จึงเห็นเพียงแต่กระบวนเล่นโขนองค์รวม แต่มิได้เห็นถึงรูปแบบของการพากย์โขนโดยเฉพาะ ทั้งนี้ยังมิได้แสดงให้เห็นถึงระเบียบวิธีในการพากย์โดยเฉพาะอีกด้วย จึงเป็นเพียงแต่ข้อสันนิษฐานจากหลักฐานที่มีอยู่เท่านั้น

๖.๑.๒ แบบแผนการพากย์ยุคกรมมหรสพ

จากรายนามคนพากย์-เจรจาโขนที่ปรากฏในรายนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ ตามที่นายธนิต อยู่โพธิ์ได้รวบรวมไว้นั้น แสดงให้เห็นว่า ในกรมมหรสพขณะนั้นมีผู้พากย์-เจรจาโขนหลวงหลายท่านที่ได้รับบรรดาศักดิ์ อาทิ หมื่นพจนาเสนาะ (ถึก รัตนเกศ) หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) หมื่นขานฉันทวากย์ (รอด ปัทมลักษณ์) และหมื่นพากย์ (เปียก

อุทยานงาม) ซึ่งต่อมาภายหลังหมื่นพากย์ (เปียก อุทยานงาม) ได้โอนตำแหน่งรับราชการแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ในตำแหน่งครูพากย์ ซึ่งท่านผู้นี้ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ในด้านการพากย์ให้กับบรรดาคนพากย์รุ่นต่อมาอีกหลายท่าน อาทิ คุณครูประพันธ์ สุคนธชาติ คุณครูเสรี หวังในธรรม เป็นต้น แต่ทว่าในการสืบค้นถึงวิธีในยุคสมัยดังกล่าวนั้น ไม่มีข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เพียงพอ แต่สามารถสันนิษฐานและอนุมานถึงแบบแผนของการพากย์-เจรจาได้จากบทพากย์และเอกสารชั้นทุติยภูมิที่อ้างอิงสืบต่อมา

จากการสันนิษฐานถึงแบบแผนของการพากย์โขนในยุคดังกล่าวนั้น สันนิษฐานได้ว่ายังคงยึดหลักวิธีการพากย์หนังใหญ่ ทั้งนี้สังเกตจากการแต่งบทจะใช้คำง่ายๆในการพากย์ เหมือนกับคำพากย์ที่ใช้เล่นหนังใหญ่ ซึ่งรัตนพล ชื่นค้าได้กล่าวถึงคำพากย์หนังใหญ่ของวีระ มีเหมือนว่า *"การพากย์เมืองใช้คำพากย์ที่มีฉันทลักษณ์กาพย์ฉบัง ๑๖ เพราะทำนองและสำเนียงการพากย์จะให้ความรู้สึกสง่างาม..."*[๕๓] สังเกตได้ว่า คำพากย์หนังใหญ่ของครูวีระ มีเหมือนนั้น จะใช้คำง่ายๆ เช่นเดียวกับ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ที่ใช้คำง่ายๆในการแต่งบทพากย์ เพื่อสะดวกในการพากย์ ดังตัวอย่างบทพากย์ของหมื่นพากย์ฉันท์วัจน์ที่แต่งไว้ว่า

เมื่อนั้น องค์ท้าวยี่สิบกร สถิตเหนือบันถอน
แท่นทิพยไสยา
ยอกรก่ายพักตร์ยักสา ถอนหรือทัยไปมา
ซงตรึกตราถึงลักสน์ราม[๕๔]

จากบทพากย์ดังกล่าวข้างต้นพบว่า หมื่นพากย์ฉันทวัจน์คงดำเนินการพากย์แบบหนังใหญ่ กล่าวคือ พากย์ตามตัวบทเรียบๆ ยังไม่มีการใส่อารมณ์ แบบแผนในการพากย์ยุคนี้จึงเน้นไปในทางทำนองบรรยายเพื่อให้ตัวโขนแสดงลีลาท่ารำเท่านั้นเอง และเมื่อพิจารณาจากผลการศึกษาพบว่าคนพากย์ในยุคกรมมหรสพจะพากย์ตามทำนองพากย์เพื่อบรรยายเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนตอนนั้นๆ ว่า ใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อใด เป็นการสื่อสารจากคนพากย์-เจรจาสู่ตัวโขน และตัวโขน

---

[๕๓] รัตนพล ชื่นค้า, "การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ของ ครูวีระ มีเหมือน," (ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔), หน้า ๑๗๕.

[๕๔] ประสาท ทองอร่าม, **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ก็แสดงท่าทางตีบทตามคำพากย์เพื่อสื่อสารความหมาย อารมณ์ อากัปกิริยา กับคนดูด้วยท่าทางและลีลาทางด้านนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ดูผู้ชมอย่างมากด้วย

ดังนั้นการพากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด ซึ่งเป็นการพากย์ทำนองปกติเหมือนพากย์เมืองจึงพากย์ในแบบแผนเดียวกันคือพากย์ในแบบเดียวกับการพากย์หนังใหญ่ กล่าวคือดำเนินการพากย์ปกติ การใส่อารมณ์นั้นคงยังไม่มีปรากฏให้เห็นในขณะนั้น

ส่วนการพากย์ชมดงนั้น ในยุคกรมมหรสพนั้นการพากย์ทำนองนี้คงจะมีการพากย์น้อยมากหากสันนิษฐานจากบทประพันธ์ที่คุณครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ประพันธ์ขึ้นไม่ปรากฏว่ามีบทพากย์ชมดงแม้แต่บทเดียว

การพากย์โอ้ เป็นอีกทำนองหนึ่งในการพากย์โขนเป็นที่นิยมมากสำหรับคนพากย์ในยุคกรมมหรสพ โดยเฉพาะหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เมื่อพิจารณาจากบทพากย์ที่ท่านแต่ง พบว่าท่านได้แต่งบทพากย์โอ้เป็นจำนวนมากและประพันธ์ต่อกันหลายคำกลอน โดยเฉพาะบทพากย์โอ้ ตอน นางลอย ซึ่งมีความยาวถึง ๗๒ บท หรือ ๗๒ คำพากย์ นับว่าเป็นบทพากย์โอ้บทหนึ่งที่ยาวมากที่สุดของบทโขนที่ใช้แสดงที่ค้นพบได้ในเวลานี้ จากบทโขนดังกล่าวจึงสันนิษฐานได้ว่า พากย์โอ้ได้รับความนิยมในการพากย์มากที่สุดในยุคนี้ ทั้งนี้อาจจะมาจากเหตุที่ว่าในยุคกรมมหรสพนั้น การแสดงโขนยังมีการขับร้องประกอบการแสดงน้อยมากหรืออาจจะไม่มีเลยก็ได้จึงใช้วิธีการพากย์เป็นหลักในการดำเนินเรื่อง และวิธีการพากย์โอ้นั้นคงจะดำเนินการพากย์แบบเดียวกับปัจจุบันเพียงแต่การใส่อารมณ์อาจจะยังไม่มากเท่ากับยุคต่อมา กล่าวคือเมื่อถึงบทโอ้ เช่น *“ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โสกา พระกอดแก้วขนิสถา รีดีดิ้นลงแดยันฯ โอดฯ”*[๕๕] คนพากย์ในยุคกรมมหรสพนั้นยังคงพากย์ตามทำนองพากย์ปกติตั้งแต่คำว่า “ผวาวิ่ง.....รีดีดิ้น” ไม่มีการใส่เอื้อนแบบการขับร้องเข้าไปประกอบ และลงท้ายด้วยทำนองโอ้เหมือนปัจจุบัน ซึ่งมีความต่างกับการพากย์ในยุคหลังต่อมาระยะหนึ่งที่นิยมใช้การเอื้อนแบบการขับร้องเข้าไปประกอบการพากย์โอ้เสมอ ซึ่งจะขอกล่าวในลำดับต่อไป

จากผลการศึกษาพบว่า การพากย์ในยุคกรมมหรสพนั้นในการพากย์ทำนองปกติไม่ว่าจะเป็นพากย์เมือง พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด นั้นแบบแผนของการพากย์ยังคงดำเนินการพากย์แบบการพากย์หนังใหญ่ ส่วนการพากย์ชมดงนั้นสันนิษฐานว่ายังรักษารูปแบบหรือแบบแผนเดิมแต่ความนิยมที่จะพากย์นั้นน้อยมาก อาจจะเป็นไปได้ว่าไม่นิยมเล่นในตอนที่มีการพากย์บทดังกล่าว ส่วนพากย์โอ้นั้นนับได้ว่าเป็นที่นิยมมากประเภทหนึ่งเพราะจากผลการศึกษาพบว่ามีการ

---

[๕๕] ประสาท ทองอร่าม, **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

แต่งบทพากย์โอ้ในการแสดงโขนตอนเดียวถึง ๗๒ บทซึ่งคงจะไม่มีการแสดงโขนตอนไหนหรือยุคไหนแล้วที่แต่งไว้มากมายขนาดนี้ แบบแผนในการพากย์ก็ยังคงพากย์ทำนองปกติในตอนต้นของคำพากย์และลงท้ายด้วยการพากย์โอ้ในคำสุดท้ายโดยไม่มีการเอื้อนแบบการขับร้องเข้ามาเป็นส่วนประกอบ และที่สำคัญคือยังไม่มีการใส่อารมณ์ในการพากย์เข้าไปในการพากย์แต่ละทำนองด้วย

๖.๑.๓ แบบแผนการพากย์ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

หลังจากที่กรมมหรสพย้ายมาเป็นหน่วยงานในสังกัดของกรมศิลปากรในปีพุทธศักราช ๒๔๗๘ แล้ว ทำให้การแสดงโขนละครได้รับความนิยมขึ้นอีกครั้งหนึ่ง อาทิ แสดงต้อนรับอาคันตุกะชาวต่างประเทศอยู่เสมอ และเมื่อนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากรแล้ว ได้ฟื้นฟูการแสดงโขนขึ้นใหม่ ด้วยการนำระบำแบบละครเข้ามาผสมเพื่อเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ชมมากขึ้น โดยจัดแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากรเป็นประจำ โดยเริ่มตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๘๙ ในสมัยดังกล่าวนี้ มีการฟื้นฟูระเบียบวิธีในการแสดงโขนด้วย รวมถึงการรวบรวมและฝึกสอนผู้พากย์และเจรจาโขนด้วยเช่นกัน สำหรับผู้พากย์-เจรจาโขนจากกรมมหรสพแล้วย้ายมาเป็นข้าราชการในกรมศิลปากรในขณะนั้นเหลือเพียงท่านเดียว คือ หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ซึ่งท่านได้สั่งสอนและฝึกฝนจนมีลูกศิษย์ที่มาร่วมพากย์โขนกับท่านหลายคนด้วยกัน เช่น นายประพันธ์ สุคนธชาติ นายเสรี หวังในธรรม และ นายถนอม โหมดเทศ เป็นต้น ซึ่งแบบแผนการพากย์ยุคนี้ในตอนต้นก็ยังคงดำเนินการพากย์แบบยุคกรมมหรสพ ด้วยเหตุที่คนพากย์ทุกท่านที่กล่าวมา ล้วนเป็นลูกศิษย์ของครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เหมือนกัน จึงอนุมานถึงแบบแผนของการพากย์ได้ว่า ย่อมจะดำเนินการพากย์เช่นเดียวกันกับครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ และอนุมานได้ว่าแบบแผนที่หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์นั้น ย่อมเป็นแบบแผนที่สืบเนื่องมาแต่ครั้งกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ ด้วยเช่นกัน

ภายหลังจากที่ครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เสียชีวิตลงในปีพุทธศักราช ๒๔๙๔ แล้วนั้น ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรก็ยังใช้คนพากย์ที่เป็นลูกศิษย์ของท่านเรื่อยมา จนกระทั่งถึงยุคของนายเสรี หวังในธรรม เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๔ เป็นต้นมา การแสดงโขนเพื่อให้ประชาชนชมเกิดขึ้นหลายตอน และมีการปรับปรุงบทโขนที่ใช้ในการแสดงขึ้นใหม่ เพื่อให้มีความน่าสนใจมากขึ้น บทโขนเฉพาะที่นายเสรี หวังในธรรมแต่งไว้มีถึง ๑๙๕ ตอน นอกจากนี้แล้ว นายเสรี หวังในธรรมยังได้ถ่ายทอดวิธีการพากย์โขนให้กับบรรดาลูกศิษย์รุ่นต่อๆมาด้วย อาทิ นายประสาท ทองอร่าม นายสุรพล ชาตะยาภา นายเฉลิมชัย โกมลผลิน นาย

ศิริพงษ์ อัฏฏะวัชระ และเรื่อยมาจนถึงรุ่นเดียวกันกับผู้วิจัย ดังนั้นในยุคของนายเสรี หวังในธรรม จึงนับได้ว่าเป็นต้นแบบของการพากย์โขนยุคปัจจุบันที่ดำเนินการพากย์เป็นแบบแผนต่อกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ดังจะกล่าวรายละเอียดในลำดับต่อไป

สำหรับการพากย์เมืองในยุคสมัยกรมศิลปากรปรับปรุงนั้น จะเน้นในการใส่อารมณ์เข้ามาประกอบ กล่าวคือ ดำเนินการพากย์แบบยุคกรมมหรสพแต่มีความกระชับ พร้อมทั้งใส่อารมณ์เพื่อบรรยายเหตุการณ์ต่างๆของตัวโขนว่ากำลังทำอะไรมีอารมณ์อย่างไร ดีใจ เสียใจ โกรธ การใส่อารมณ์จะมีผลดีต่อการแสดงลีลาท่าทางตลอดจนการตีบทของตัวโขนด้วย

วิธีการพากย์โขนในยุคของนายเสรี หวังในธรรมนั้น ยังคงรูปแบบหรือแบบแผนการพากย์ตามแบบของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ที่เคยพากย์ไว้ แต่มีการปรับปรุงให้มีความกระชับ ซึ่งสามารถดูจากบทโขนที่นายเสรี หวังในธรรม ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับแสดงโขนใน “ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู” มีการใช้คำที่มีความหมายกระชับหรือการเล่นคำมากขึ้น ยกตัวอย่างเช่น บทพากย์รถของมังกรกัณฐ์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกมังกรกัณฐ์ว่า

งามเอยรถบัลลังก์มังกร งามแปรกแอกงอน
งามรูปมังกรงอนงาม
งามถ้วนงามพลล้นหลาม งามข้างหลังงาม
งามสิ้นกระบวนโยธิน[๕๖]

จากบทพากย์ข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีการเล่นคำว่า “งาม” ในบทพากย์รถของมังกรกัณฐ์ข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู ซึ่งมีนายเสรี หวังในธรรม และนายประพันธ์ สุคนธชาติ เป็นกำลังสำคัญในการแต่งบทนั้น เริ่มมีการปรับปรุงการแต่งบทโขนทั้งบทพากย์และบทเจรจาด้วยกระบวนการเล่นคำ เล่นอักษร ซึ่งมีความแตกต่างกับการประพันธ์บทในยุคกรมมหรสพ ที่มีหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เป็นผู้แต่งพอสมควร แต่แบบแผนในการแบ่งคำพากย์ยังคงใช้แบบแผนเดิมเพียงแต่มีการใส่อารมณ์ของคนพากย์เข้าไปเพื่อเป็นส่วนเสริมให้กับตัวโขนในการแสดงอากัปกิริยาและลีลาท่ารำให้สวยงามเพื่อให้เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ซึ่งการพากย์ทำนองปกติทั้ง พากย์เมือง พากย์รถ พากย์เบ็ดเตล็ด หรือพากย์บรรยาย ก็ยังคงรักษาแบบแผนการพากย์เหมือนเดิม

---

[๕๖] ประสาท ทองอร่าม, **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ส่วนการพากย์ชมดงนั้นก็ยังคงรักษาแบบแผนการพากย์แบบเดิมไม่มีการเปลี่ยนแปลงแต่ยังมีการพากย์น้อยเนื่องจากในการแสดงโขนส่วนใหญ่ในปัจจุบันจะไม่นิยมเล่นตอนที่มีการพากย์ชมดงมากนัก สำหรับบทพากย์ชมดงที่ปรากฏในยุคนี้นั้น อาทิ ตอนปล่อยม้าอุปการ เป็นต้น ดังนั้นการพากย์ชมดงจึงพบเห็นแบบแผนในการพากย์เพื่อเป็นการสาธิตเพียงเท่านั้น

สำหรับการพากย์ที่มีการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้อย่างชัดเจนในยุคของนายเสรี หวังในธรรม คือ การพากย์โอ้ กล่าวคือ นายเสรี หวังในธรรม มีความมุ่งหมายเน้นที่ผู้ชมต้องเกิดความสนุกสนานและได้อารมณ์กับการแสดง ในบางครั้งจึงมักใช้ให้นักร้องมาช่วยพากย์ ในบทที่จะลงโอ้เพื่อต้องการเสียงอันไพเราะของนักร้อง จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงบ้าง กล่าวคือนักร้องจะพากย์โอ้ด้วยการใส่ลีลาการเอื้อนในบทพากย์โอ้ตอนนางลอย ว่า

<u>ผวาวิ่ง</u>ประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา
กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดหยัน

ที่กล่าวว่ามีการใส่ทำนองเอื้อนเข้าไปในการพากย์โอ้ช่วงแรกคือ เมื่อเริ่มพากย์คำว่า ผวาวิ่ง นักร้องที่ทำหน้าที่พากย์ก็จะใส่เอื้อนประกอบอารมณ์เข้าไป ดังนี้ “ ผวา -ฮึ –เออ – เอย – วิ่ง .....” โดยลากเสียงคำว่า “วิ่ง” ให้ยาวขึ้นดังตัวอย่างในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๕๓ แสดงวิธีการใส่ทำนองเอื้อนในบทพากย์โอ้

ผวา	ฮึ	เออ	เอย	วิ่ง	----------	----------	----------

จะเห็นได้ว่า การใส่เอื้อนของนักร้องในบทพากย์นี้ นักร้องสามารถทำได้ดี แต่คนพากย์บางท่านไม่สามารถทำได้หรือทำได้แต่ไม่เกิดความไพเราะ ซึ่งอาจทำให้การฟังของผู้ชมเกิดสะดุด หรือ ไม่รื่นหูได้ ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ จากการสัมมนาเรื่ององค์ความรู้ของประสาท ทองอร่าม จึงมีการตกลงว่า การพากย์โอ้โดยเฉพาะบทลงโอ้นั้นให้ใช้แบบแผนการพากย์แบบเดิม คือ พากย์แบบทำนองปกติ ไม่มีการใส่เอื้อนเข้าไป

ผลจากการศึกษาพบว่า แบบแผนในการพากย์ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู โดยมีนายเสรี หวังในธรรมเป็นหัวหน้าในการปรับปรุงการแสดงโขนนั้น การพากย์ในทำนองพากย์ปกติ ทั้งพากย์เมือง พากย์รถ พากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยาย รวมทั้งพากย์ชมดง ยังคงมีแบบแผนการพากย์เช่นเดิม เพียงแต่เพิ่มการใส่อารมณ์ในทำนองการพากย์เข้าไป เพื่อให้ผู้ชมเกิดอรรถรสและความสนุกสนานใน

การชม ส่วนแบบแผนในการพากย์โอ้มีการเปลี่ยนแปลงบ้างเล็กน้อย คือ มีการนำการเอื้อนแบบนักร้องเข้ามาใส่ในวรรคแรกของคำพากย์ สาเหตุมาจากการที่ใช้ให้นักร้องมาพากย์เพื่อต้องการความไพเราะเพียงเท่านั้น แต่ต่อมาภายหลังแบบแผนในการพากย์โอ้ที่ใช้นักร้องหรือคนพากย์พากย์แบบใส่เอื้อนก็กลับมาใช้การพากย์ตามแบบแผนเดิม คือ พากย์ทำนองปกติตั้งแต่วรรคแรก จนถึงวรรคสาม และลงโอ้ในวรรคที่สี่เหมือนเดิมเพียงแต่คนพากย์จะต้องใส่อารมณ์โศกเศร้าในการพากย์ลงไปด้วย

การพากย์ในยุคกรมมหรสพและยุคกรมศิลปากรปรับปรุงนั้นมีแบบแผนการพากย์ที่เหมือนกันในบางส่วนและมีความต่างกันในบางส่วน ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอนำเสนอแบบแผนการพากย์ทั้งสองยุคเพื่อให้เห็นความเหมือนและความต่างดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๕๔ เปรียบเทียบแบบแผนการพากย์โขนระหว่างยุคกรมหรสพกับยุคกรมศิลปากรปรับปรุง

ข้อวิเคราะห์	ยุคกรมมหรสพ	ยุคกรมศิลปากรปรับปรุง
๑.พากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา	- บทพากย์ใช้คำง่าย - ดำเนินการพากย์อย่างหนังใหญ่ไม่มีการใส่อารมณ์ - ทำนองพากย์บรรยายเหตุการณ์	- บทพากย์มีการเล่นคำอย่างสละสลวย - ใส่อารมณ์เพื่อเป็นการเอื้อการตีท่าของตัวโขน - ทำนองพากย์บรรยายเหตุการณ์
๒.พากย์รถ	- บทพากย์ใช้คำง่าย - ดำเนินการพากย์อย่างหนังใหญ่เหมือนการพากย์เมือง - บทพากย์หนึ่งบทมีคำประพันธ์ทั้งสองประเภท - ไม่มีการใส่อารมณ์	- บทพากย์มีการเล่นคำอย่างสละสลวย - บทพากย์หนึ่งบทมีคำประพันธ์ทั้งสองประเภท เพิ่มการใส่อารมณ์เพื่อเอื้อต่อการตีท่าของตัวโขน
๓.พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด	- บทพากย์ใช้คำง่าย - ดำเนินการพากย์อย่างหนังใหญ่ - ไม่มีการใส่อารมณ์ - พากย์ด้วยทำนองพากย์ปกติ กระชับ	- บทพากย์มีการเล่นคำอย่างสละสลวย - เพิ่มการใส่อารมณ์เพื่อเอื้อต่อการตีท่าของตัวโขน - พากย์เดินทำนองปกติตามแบบแผน

ข้อวิเคราะห์	ยุคกรมมหรสพ	ยุคกรมศิลปากรปรับปรุง
๔.พากย์ชมดง	- คงทำนองการพากย์แบบดั้งเดิม - การพากย์ทำนองนี้ไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากมีตัวบทมีน้อย	- คงทำนองการพากย์แบบดั้งเดิม - มีการพากย์ มีตัวบทได้ศึกษา
๕.พากย์โอ้	- คงทำนองการพากย์เดิม - ยังไม่มีการใส่อารมณ์ในการพากย์ - เป็นที่นิยมเนื่องจากพบบทโขนที่มีบทโอ้ถึง ๗๒ บท ในตอนเดียว	- มีการใส่เอื้อนแบบการขับร้อง - เพิ่มการใส่อารมณ์เพื่อเอื้อต่อการตีท่าของตัวโขน และสร้างความบันเทิงให้กับคนดู

๖.๑.๔ แบบแผนการเจรจาก่อนยุคกรมมหรสพ

แบบแผนของการเจรจาในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น หากพิเคราะห์จากเอกสารชั้นต้น สามารถสันนิษฐานแบบแผนการเจรจา ๒ รูปแบบ คือ

๑. *เจรจาด้น* พิจารณาได้จากคำว่า *"ฯ เจรจา ฯ"* และคำว่า *"เจรจาติดจำอวด"* ที่ปรากฏและกำกับอยู่ในบทพากย์ แสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องเจรจาด้นเอง ฉะนั้น จึงมิต้องบันทึกคำเจรจาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเกิดจากเชาว์ปัญญาของผู้พากย์ ทั้งยังใช้เป็นวิธีการหนึ่งในการประลองภูมิระหว่างคนพากย์-เจรจาโขนอีกด้วย

๒. *เจรจาตามบทเจรจากระทู้* จากการสืบค้นบทโขนที่เกิดขึ้นในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น พบว่า มีเอกสารทั้งที่เป็นฉบับตัวเขียนและฉบับที่มีการจัดทำบทเจรจาขึ้น เพื่อสำหรับการแสดงเป็นตอนโดยเฉพาะ ได้แก่ *"คำเจรจาโขนหลวง ตอน สุครีพถอนพระยารัง ชุด ๑"* และ *"คำเจรจาโขนหลวง ตอน ถวายลิง ชุด ๑"* ของ พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) ดังนั้นแล้ว ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องเจรจาตามคำเจรจาที่แต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นบทเจรจาประกอบการแสดงโขนตอนนั้นๆ โดยเฉพาะ

๖.๑.๕ แบบแผนการเจรจายุคกรมมหรสพ

ในการแสดงโขนนอกจากจะใช้การพากย์ดำเนินเรื่องราวแล้ว ก็ยังมีการดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งการเจรจานี้จะเป็นวิธีที่ทำให้การแสดงโขนดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ผ่านมา ดังนั้นในบทเจรจาหรือประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงโขนอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงหนังใหญ่เช่นเดียวกับการพากย์ ทั้งนี้บทเจรจาแต่และยุคแต่ละสมัยย่อมจะมีความเหมือนและความต่างกันด้วย ซึ่งในสมัยกรมมหรสพก็เช่นเดียวกัน

จากการสืบค้นข้อมูลพบว่า เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๕๓ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการแสดงของโขนสมัครเล่นเนื่องในงานเปิดโรงเรียนนายร้อย ซึ่งแสดงที่วังสราญรมย์ โดยใช้ *"บทร้องและพากย์เจรจา"* ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้มาใช้แสดง ซึ่งบทดังกล่าวจะประกอบด้วย บทร้อง บทพากย์ และมีคำเจรจาอยู่ด้วย กล่าวได้ว่า ในยุคกรมมหรสพนั้นได้มีการแต่งคำเจรจาและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรแล้ว และหากพิจารณาถึงรูปแบบของฉันท์ลักษณ์ของคำเจรจานั้น พบว่า คำเจรจายังคงใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวรับส่งสัมผัสกันไปเรื่อยๆ แต่ก็ไม่เน้นเรื่องการรับ-ส่งสัมผัสมากนัก ดังตัวอย่างคำเจรจาบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "อภิเษกสมรส" ชุด ปราบตาฑะกา ซึ่งเป็นตอนที่พระวิสิษฐกับพระศวามิตร์มาเฝ้าท้าวทศรถเพื่อทูลขอพระรามและพระลักษณ์ไปปราบอสูรตาฑะกา ว่า

ทศรถฟังมุนีเธอกล่าวฉะนั้น ยิ่งนึกไปยิ่งประหวั่นพรั่นวิญญา พระราชาประทับนิ่งอยู่ครู่ใหญ่ แล้วจึงไหว้ตอบคำพระนักธรรม์ บุตรดิฉันยังเยาว์วัยอยู่โดยแท้ มีอายุเพียงแต่สิบหกปี ฉะนี้หรือลูกรักดั่งดวงตา จะสามารทำการอันยิ่งใหญ่ ดิฉันเองจะขอไปรับใช้ท่าน จะนำกองโยธาหาญไปราญรอน และบำราบดัสกรอันแรงร้าย อันว่าพลนิกายของข้าไซร้ เชี่ยวชำนาญการชิงชัยเป็นหนักหนา แต่ว่าแม้นจะเอาเจ้ารามไป ก็ขอให้ดิฉันสมทบรบศัตรู จะถือธนูศรที่หน้าทัพ จะรบรับจนกว่าจะวายปราณ ยัญญะการของท่านก็จะสำเร็จ เสร็จสมเจตนามิช้าได้ อันเจ้ารามลูกข้าไซร้อายุเยาว์ มิรู้เท่าถึงการงานสงคราม แม้ยักษ์ทรามฆ่าบุตรเสนหาอันตูข้าจะคงชีพอยู่ฉันใด ตูข้าไซร้ก็ชราลงมากแล้ว พึ่งจะได้ลูกแก้วมาชื่นใจ หรือถ้าจะขอให้จงได้ขอให้ข้า ออกไปกับลูกยาพอช่วยกัน อนึ่งสองกุมภัณฑ์แสนจัญไร เป็นลูกเต้าเหล่าผู้ใดใครใช้มัน ขอนักธรรม์จงแถลงแจ้งกิจจา เถิดเจ้าข้า

พระวิศวามิตร์ทูลตอบพระราชัน ว่าสองกุมภัณฑ์นั้นมันมีชื่อว่า สวาหุมารีจผู้แรงหาญพญาราพณ์ขุนมารผู้จอมลงกา เป็นผู้ใช้มันมาล้างพลี ขอถวายพระพร

พระราชาว่าข้านี้ไม่มีฤทธิ์ พอต่อสู้ปัจจามิตรเช่นท้าวราพณ์ ผู้อาจบำราบเทวดาชาวสรวงสวรรค์ อีกภูตผีคนธรรพ์อันศักดา อีกปักษาและนาคโดยทั่วไป อันมนุษย์จะสู้ได้ที่ไหนเล่า พระเป็นเจ้าจะขอบุตรข้าไป ก็เท่ากับให้ไปตายวายชีวี พระคุณจงปราณีแก่ข้าสักคราเถิดเจ้าข้า

พระมุนีฟังราชาก็ข้องจิต ทูลว่าบรมบพิตร์ดำรัสไว้ รูปทูลขออะไรจะให้ทั้งนั้น อันเผ่าพระรฆุสุริวงศ์ จะทรงคืนวาจาหรือว่าไร ถ้าทรงทนความอายได้ก็ตามที จะอยู่ดีกกโอรสเสนหาอาตมะจะขอทูลลาไปบัดนี้ละ ถวายพระพร

ฝ่ายพระวสิษฐมุนีผู้ฉลาด เห็นเกาศิกธกริ้วกราดเช่นนั้นไซร้ บอกห้ามว่าอย่าเพ้อไปเลยพระคุณ จงการุญรั้งใจไว้อีกสักครู่หนึ่ง แล้วจึงหันไปทูลท้าวทศรถ กล่าวสุนทรพจน์เตือนพระหฤทัย เทวะพระองค์ไซร้เสด็จมา กำเนิดในอิกษวากุกุลวงศ์ ฉะนั้นก็คือองค์แห่งธรรมะ จะทรงฝืนธรรมดาหาควรไม่ เสียแรงพระเกียรติเกรอกไกรทั้งไตรภพ ว่าทรงธรรมล้ำลบไม่มีใครทัน ฉะนั้นจงอย่าละพระกรณีย์ ได้ทรงเผยพาทีปฏิญญา จะทรงคืนวาจาหาควรไม่ จงได้โปรดให้พระรามรบรากษส อันอสูรทั้งมวลหมดไม่มีอำนาจ อาจจะทำอันตรายพระลูกได้ เพราะเกาศิกมุนีไซร้คงคุ้มครอง ป้องกันพระโอรสเป็นแม่นมั่น เกาศิกนั้นเกล้าหาญชาญฤทธา เคยขึ้นชื่อภฺฤมาแต่หนหลัง พระฤษีเธอแข็งขลังในโยคะวิธี มีอำนาจอาจนิมิตเทพาวุธ ฤทธิรุทรยิ่งกว่าอาวุธใดๆ เธอก็คงประสาทให้แด่พระกุมาร พระลูกคงสู้ได้ศัตรูพาลได้แน่แท้ แลคงปราบอสูรร้ายตายพินาศ ขอพระราชสมภารประทานให้ พระรามราชโอรสไปสู้อรัญ ตามพระเกาศกะนันทน์ทูลขอไว้ เถิดถวายพระพรฯ[๕๗]

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าคำเจรจาดังกล่าวยังไม้เน้นเรื่องสัมผัสตามแบบฉันท์ลักษณ์มากนัก

นอกจากนี้แล้วหากพิจารณาคำเจรจาของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ ที่ได้แต่งไว้ในขณะที่ยังรับราชการอยู่ในกรมมหรสพ ทำหน้าที่พากย์-จรจาโขนนั้น พบว่า แบบแผนของคำเจรจาในสมัยดังกล่าว แม้จะใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาวก็จริง แต่มิได้เคร่งครัดในสัมผัสระหว่างบท ทั้งนี้อาจเพราะคนเจรจาไม่เน้นหรือไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือขนบนิยมในการรับสัมผัสก็อาจจะเป็นได้ ยกตัวอย่างเช่น คำเจรจาโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน อันเป็นบทระหว่างหนุมานเจรจากับนางสุพรรณมัจฉาว่า

หนุมาน - *กำแหงบุตรพระพาย ก็ปลอบประโลมว่าโฉมฉายสุดสวาท ขอโฉมยงอนงค์นารถอย่าอาวรณ์ร้อนฤทัยเลยเทวี ถ้าแม้นเจ้าสมัครรักพี่เหมือน*

---

[๕๗] พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, **รามเกียรติ์ ตอน อภิเษกสมรส บทร้องและบทพากย์** (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, ๒๔๘๕), หน้า ๕ - ๗.

ยังว่า เจ้าจงใช้ให้ฝูงปลาในสาคร ไปช่วยกันคาบขนสิงขรนะโฉมยง พี่จึงจะพ้นโทษของพระหริวงศ์ทรงศักดา ขอทรามวัยได้เมตตาเถิดหนาเจ้า

สุพรรณมัจฉา- *โฉมยงองค์สุพรรณมัจฉา ได้ฟังวาจาพระสามี นางก็มาเป่าร้องฝูงปลาในวารีทุกถ้วนหน้า ว่าเจ้าจงไปคาบขนก้อนศิลากลับคืนไป เพื่อให้เป็นถนนดังที่เขาทำไว้เถิดนะเจ้า*[๕๘]

หรือจากคำเจรจาโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีอุโมงค์ว่า

ทศกัณฐ์- *เจ้าพระนครลงกา ทรงนิ่งนึกตรึกตราแต่ในใจ อันพระรามนี้ไซร้ช่างเรืองศักดา ถ้าเราจะขืนอยู่สู้ยุทธนาคงบรรลัย จำจะต้องล่าทัพกลับไปยังภารา เพื่อคิดอุบายมาเข่นฆ่าพระรามใหม่ คิดพลางทางปราศรัยว่านี่แนะพระรามา อันศรของท่านก็นับว่าศักดาเป็นยอดยิ่ง แต่จะนับว่าดีจริงยังไม่ได้ เพราะไม่สามารถที่จะฆ่าเราให้บรรลัยในครั้งนี้ แต่ถ้าเราจะรบรอต่อตีกันต่อไป เราเห็นว่าจะเป็นศึกโจรไพร ไม่ควรที่เพราะเวลานี้พระสุรีย์ศรีก็จวนอัสดงค์ เราคิดว่าจะเลิกทัพกลับจตุรงค์เข้าภารา ต่อรุ่งพระสุริยาจึงค่อยมารบกันใหม่ ท่านจะเห็นเป็นอย่างไรที่เราคิดในครั้งนี้ จงชี้แจงให้เราแจ้งคดีหน่อยหรือท่าน*

พระราม- *สมเด็จพระจักรี พอได้ฟังทศศรีกล่าววาจา จึงทรงพระสรวลแล้วตอบว่า เช่นนั้นหรือทศศรี การที่ท่านจะเลิกทัพกลับโยธีไปภารา แต่อย่าลืมว่าพอรุ่งพระสุริศรี เจ้าจะคุมโยธีออกมารบ โดยมิได้หลีกหลบอยู่ในภารา ขอจงจำคำมั่นสัญญาเถิดหนาท่าน*[๕๙]

---

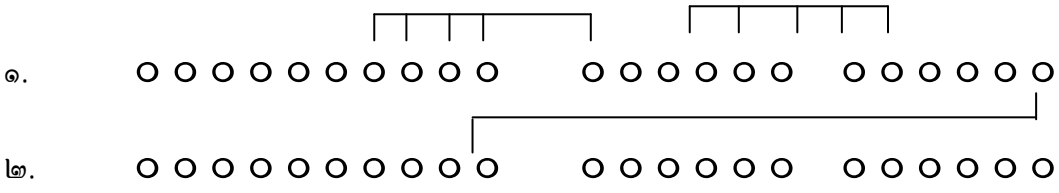
[๕๘] พ. พากย์ฉันทวัจน์ , **คำพากย์และเจรจา ตอน จองถนน ตั้งแต่ปรึกษาจองถนนถึงพระรามข้ามไปพักพลที่เขาแก้วมรกต.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[๕๙] พ. พากย์ฉันทวัจน์ , **"คำพากย์และเจรจาตอนทศกัณฐ์เข้าพิธีอุโมงค์"** เอกสารไม่ตีพิมพ์

จากตัวอย่างข้างต้นดังกล่าวจะเห็นได้ว่าแบบแผนในการเจรจาของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ในยุคกรมมหรสพจะไม่เข้มงวดในเรื่องของการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท ซึ่งคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวนั้นจะมีการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบทเสมอ

และหากพิจารณาบทเจรจาโขนที่เกิดขึ้นในสมัยเดียวกันก็จะพบว่ามีลักษณะและแบบแผนคล้ายกันคือ

ดังแผนภูมิคำประพันธ์ที่จะยกมาให้เห็นข้างล่างต่อไปนี้



จากแผนภูมิข้างต้นที่มีหมายเลข ๑ กำกับอยู่นั้น เป็นคำเจรจาของพระวิศวามิตร์และหมายเลข ๒ จะเป็นคำเจรจาของท้าวทศรถ

พระวิศวามิตร์ *-...พญาราพณ์ขุนมารผู้จอมลงกา เป็นผู้ใช้มันมาล้างพลี ขอถวายพระพร*

ท้าวทศรถ *-พระราชาว่าข้านี้ไม่มีฤทธิ์ พอต่อสู้ปัจจามิตรเช่นท้าวราพณ์...*

จากแผนภูมิข้างต้นที่มีหมายเลข ๑ กำกับอยู่นั้น เป็นคำเจรจาของหนุมานและหมายเลข ๒ จะเป็นคำเจรจาของนางสุพรรณมัจฉา

หนุมาน- *...พี่จึงจะพ้นโทษของพระหริวงศ์ทรงศักดา ขอทรามวัยได้เมตตาเถิดหนาเจ้า*

สุพรรณมัจฉา- *...โฉมยงองค์สุพรรณมัจฉา ได้ฟังวาจาพระสามี*

หรือตัวอย่างที่ ๒ ที่เป็นคำเจรจาของทศกัณฐ์ในหมายเลขที่๑.และพระรามในหมายเลขที่ ๒ ว่า

ทศกัณฐ์- *....ท่านจะเห็นเป็นอย่างไรที่เราคิดในครั้งนี้ จงชี้แจงให้เราแจ้งคดีหน่อยหรือท่าน*

พระราม- *...สมเด็จพระจักรี พอได้ฟังทศศรีกล่าววาจา จึงทรงพระสรวลแล้วตอบว่า*

จากผลการวิจัยพบว่าจากตัวอย่างทั้งหมดที่ยกมาแสดงให้เห็นว่าแบบแผนคำเจรจาในยุคกรมมหรสพทั้งบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และ โดยการแต่งของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ก็ดี จะไม่คำนึงถึงการส่งรับสัมผัสระหว่างบท ซึ่งการไม่คำนึงสัมผัสนี้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นอัตตลักษณ์ของการแต่งคำเจรจาในยุคนั้นหรือเป็นอัตตลักษณ์ของท่านครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เองซึ่งเมื่อเปรียบเทียบแบบแผนทางฉันทลักษณ์ในการแต่งร่ายยาวแล้วจะเป็นแบบแผนที่ผิดรูปแบบทางฉันทลักษณ์นั่นเอง ทั้งนี้อาจสรุปได้ว่าในการเจรจาโต้ตอบของตัวโขนในยุคกรมมหรสพไม่จำเป็นที่จะต้องส่งรับสัมผัสระหว่างบทก็ได้เพียงแต่คนเจรจาจะต้องรู้ถึงเนื้อเรื่องที่จะเจรจาโต้ตอบกันแล้วดำเนินเรื่องราวตามความต้องการก็เพียงพอแล้ว

นอกจากการส่ง-รับระหว่างบทแล้วคำเจรจาในยุคกรมมหรสพที่แต่งโดยหมื่นพากย์ฉันทวัจน์นั้น จะใช้คำเจรจาประมาณ ๑๒-๑๓ คำในวรรคหนึ่งๆ ดังจะนำมาเสนอเป็นตัวอย่างในตารางให้เห็นชัดดังนี้

“หนุมานชาญศักดา เมื่อสะกดพวกอสุราไม่รู้สึกสมประดี ขุนกระบี่ก็ขึ้นปราสาทชัยใกล้มรคา”

ตารางที่ ๕๕ แสดงสัมผัสระหว่างบทของคำเจรจาของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (ยุคกรมมหรสพ)

ห	นุ	มาน	ชาญ	ศัก	ดา	---	เมื่อ	สะ	กด
พวก	อ	สุ	รา	ไม่	รู้	สึก	สม	ประ	ดี
----	ขุน	กระ	บี่	ก็	ขึ้น	ปรา	สาท	ชัย	ใกล้
ม	ร	คา							

จากการแบ่งคำเจรจาให้เห็นดังในตารางข้างต้นนั้น พอจะสันนิษฐานได้ว่าผู้แต่งคำเจรจาในยุคกรมมหรสพเมื่อจะแต่งคำเจรจามักจะนิยมใช้คำที่นำมาแต่งอยู่ในช่วง ๑๒-๑๓ คำเสมอในหนึ่งวรรค ซึ่งคำเจรจาวรรคหนึ่งหนึ่งถ้ามีคำเจรจาตั้งแต่ ๑๒ คำขึ้นไปนั้นจะทำให้คนเจรจาทำการแบ่งวรรคเพื่อการเจรจาได้ลำบากสักหน่อย ซึ่งเมื่อการแบ่งวรรคไม่เหมาะสมก็อาจจะทำให้การเจรจาในแต่ละวรรคหรือแต่ละบทบาทของตัวโขนยืดยาวออกไปบ้างเป็นเหตุที่ให้การเจรจาแต่ละครั้งจะไม่มีความกระชับรวดเร็ว แต่ถ้าแต่งคำเจรจาให้มีคำในแต่ละวรรคเพียง๙-๑๐ คำ จะทำให้คนเจรจาแบ่งคำเจรจาแต่ละวรรคออกเป็นครั้งละ ๓ คำจำนวน ๓ ครั้ง จะทำให้การเจรจาแต่ละครั้งกระชับรวดเร็ว พร้อมทั้งเป็นการเอื้ออำนวยให้แก่คนเจรจา เจรจาได้ง่ายขึ้นด้วย

ดังนั้นแบบแผนการเจรจาในยุคกรมมหรสพนั้นจะนิยมใช้คำเจรจาประมาณ ๑๒-๑๓ คำเป็นอย่างน้อย ในแต่ละวรรค จำเป็นที่คนเจรจาจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ดี อีกทั้งคำเจรจาในยุคนี้ไม่เน้นในเรื่องการ ส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท คนเจรจาจึงสามารถตั้งคำรับหรือส่งบทให้คู่เจรจาด้วยกลอนสระใดก็ได้ ทำให้การเจรจาในแต่ละวรรคแต่ละตอนง่ายขึ้น แต่ความสละสลวยคล้องจองลดน้อยลง ส่วนเนื้อเรื่องยังคงเดิม

๖.๑.๖ แบบแผนการเจรจายุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า เมื่อกรมศิลปากรได้ฟื้นฟูการแสดงโขนตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๔๘๙ มาแล้วนั้น การแสดงโขนของกรมศิลปากรยังคงดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก โดยเฉพาะการเจรจาที่เป็นวิธีที่ทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วยิ่งขึ้น ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้นว่าตัวโขนตัวใดชื่ออะไรกำลังทำอะไรหรือพูดอยู่กับใคร เป็นต้น ซึ่งการเจรจาส่วนใหญ่ก็ได้รับการถ่ายทอด

มาจากหมื่นพากย์ฉันทวัจน์บรมครูด้านการพากย์-เจรจายุคกรมมหรสพจนมาถึงกรมศิลปากร ได้แก่นาย เสรี หวังในธรรม นายประพันธ์ สุคนธะชาติ เป็นต้น

ต่อมาเมื่อนายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากรการแสดงโขนในยุคนี้นับได้ว่าเป็นที่นิยมของประชาชนเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะแสดงในโรงละครแห่งชาติ หรือตามสถานที่ต่างๆ ดังนั้นจึงมีการแต่งบทโขนตอนใหม่ๆมากยิ่งขึ้น สำหรับคนแต่งบทโขนในยุคนี้ได้แก่นาย เสรี หวังในธรรม นายประพันธ์ สุคนธะชาติ นายปัญญา นิตนสุวรรณ เรื่อยมาถึงนายสุรพล ชาตะยาภา นายประสาท ทองอร่าม นายเกษม ทองอร่าม รวมทั้งผู้วิจัย ได้ทำการแต่งบทขึ้นใหม่หลายๆตอน ด้วยกัน ซึ่งในแต่ละตอนที่แต่งขึ้นก็จะเน้นไปที่คำเจรจาเป็นหลักใหญ่ในการดำเนินเรื่อง ซึ่งการแต่งคำเจรจาดังกล่าวก็ยึดถือแบบแผนการแต่งมาจากยุคกรมมหรสพด้วยกันทั้งสิ้น โดยเฉพาะนายเสรี หวังในธรรมได้แต่งบทโขนไว้ประมาณ ๑๕๕ ตอน นับได้ว่ามากที่สุดในการแต่งบทโขน ดังนั้นในการแต่งบทดังกล่าวย่อมจะมีแบบแผนในการแต่งด้วย

ในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูการแสดงโขนโดยเฉพาะนายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต และเป็นผู้แต่งบทโขนซึ่งได้กล่าวไปแล้วว่า ในการแต่งบทพากย์ยุคนี้มีแบบแผนที่เน้นถึงความสละสลวยมีการเล่นคำเล่นอักษรอย่างมาก การเจรจาที่เป็นร่ายยาวก็เช่นเดียวกันก็มีแบบแผนในการแต่งที่เน้นถึงความสละสลวย การส่ง-รับ สัมผัสระหว่างบทเป็นอย่างมาก ซึ่งการแต่งคำเจรจาในยุคนี้ยึดถือการส่ง-รับสัมผัสเป็นขนบนิยม เพราะว่าถ้าคนพากย์-เจรจาคนใด ไม่สามารถส่ง-รับสัมผัสระหว่างบทหรือขณะเจรจาโต้ตอบกันได้แล้ว ก็นับว่าเป็นที่น่าอายเป็นอย่างมาก จึงจำเป็นที่คนพากย์ทั้งหลายจะต้องมี “คลังคำ”ซึ่งหมายถึงคำต่างๆที่ใช้ในการเจรจาทั้งคำที่เป็นกลุ่มไวพจน์ คำราชาศัพท์ ที่ลงท้ายด้วยสระเสียงต่างๆ ไว้สำหรับ ส่ง-รับ สัมผัส กับคนพากย์-เจรจาที่เป็นคู่ของตน ซึ่งคำเจรจาในยุคนี้จึงเน้นทั้งความสละสลวยของคำและการส่ง-รับสัมผัส ทั้งสัมผัสใน - นอก การเล่นอักษรและเล่นคำด้วย ดังตัวอย่างบทเจรจาโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ขับพิเภก ของ เสรี หวังในธรรม ต่อไปนี้

ทศกัณฐ์ - เออ ว่ากระไรพระศรีอนุชาสุดสายใจ ตำราบ่งบอกอย่างไรในเรื่องดี จงเร่งทำนายทายให้พี่สิ้นกังขา

พิเภก - ขอพระบารมีคุ้มเกศข้าพระบาท พระสุบินนิมิตของพระเชษฐาธิราช บอกลางร้ายไม่สถาวรอันกะลาในพระกรได้แก่ลงกา อุปมาสายชนวนไส้ได้แก่พระองค์น้ำมันยาง ได้แก่พระญาติวงศ์ทั้งน้อยใหญ่ ความร้อนเริงพิษเพลิงไหม้ได้แก่นางสีดา หญิงที่วิ่งมา จุดไฟได้แก่

สำมนักขากาลีร้าย ส่วนแร้งดำคำทำนายหมายเจาะจงคือองค์พระเจ้าพี่ แร้งขาวราวสำลีคือพระรามตามมารบ ขอพระองค์ดำรงภพโปรดทรงยับยั้งชั่งพระหฤทัย พระสุบินนิมิตลางบอกเหตุเป็นเพทภัยควรระไวระวัง

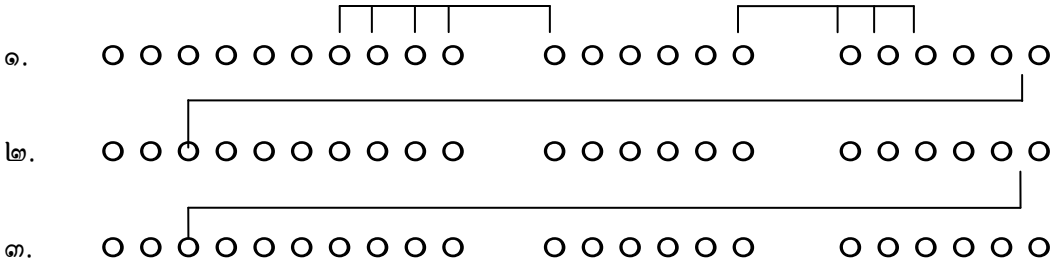
ทศกัณฐ์ - ได้ทรงฟังพระอนุชาพยากรณ์ นึกเคืองขัดสะบัดค้อนระคายหู ชะกระนี้แม้นกูล่วงรู้กูไม่เล่า แล้วหักใจว่าเออนี่แน่ะเจ้าโหราจารย์ เมื่อจะมีเหตุเป็นเพทพาลเช่นทำนาย จะมีวิธีเสี่ยงสะเดาะเคราะห์ให้หายอย่างไรเล่า จงบอกพี่เถิดนะเจ้าจะได้เข้าใจ

หรือดังตัวอย่างคำเจรจา ตอน พาลีสอนน้องว่า

พระราม - ดูกรพระยาพาลีธิราช ซึ่งท่านประมาทจาบจ้วงล่วงสาบาน จนเสียสัตย์ที่ปฏิญาณ ก็เพราะหลงใหลในอิสตรี หากท่านนี้ได้สำนึกรู้สึกตน เราก็เห็นว่าเป็นผลควรให้อภัย แต่สัญญาเคยว่าไว้เหมือนรอยลิขิต อันเอาเหล็กเพชรจารติดกับภูผา ต้องเป็นไปตามสัตยาที่ว่าวอน เอาเถิดเราจะผันผ่อนไว้ชีวิต ขอโลหิตเซ่นพรหมาสตร์เพียงหยาดหยด พอมีแผลปรากฏประจำกาย มิต้องถึงซึ่งวอดวายดังสัญญา

พาลี - ข้าแต่พระองค์ทรงพระกรุณาเป็นมหาศาล แต่ข้าพระบาทบุตรมัฆวานเป็นชาติชาย เมื่อเสียสัตย์นั้นก็หมายชีวิตสิ้น จะอยู่ให้ใครดูหมิ่นหาควรไม่ โลหิตหยดก็เหมือนหมดไปทั้งใจกาย แผลติดตัวข้าก็กลัวอายเสียดายตัว ถึงคราวกรรมเคยได้ทำชั่วขอถวายซึ่งชีวัน ต่อพระทรงสังข์ดังจำนรรจ์ไม่อาลัย แม้นพระตรีภูวไนยจะโปรดปราน ข้าพระบาทขอพระราชทานฝากสุครีพอนุชา อีกองคตโอรสาและโยธาเมืองขีดขิน ขอทูลลาพระจักรินทร์สิ้นชีวา

จากตัวอย่างข้างแสดงให้เห็นว่า ในยุคดังกล่าวนี้ การแต่งคำเจรจามีแบบแผนในการแต่งที่ยึดขนบนิยมในด้านการ ส่ง-รับ สัมผัสระหว่างบทเป็นอย่างมาก ซึ่งเมื่อดูตามแบบแผนการแต่งร่ายยาวแล้วจะเห็นได้ว่า คำเจรจาในยุคนี้ความสละสลวยในด้านการเล่นคำ เล่นอักษร และ การส่ง-รับสัมผัสทั้งภายใน ภายนอกและสัมผัสระหว่างบท ดังจะจำนำให้เห็นต่อไปนี้



จากแผนภูมิข้างต้นจะนำเสนอให้หมายเลข ๑ และ ๓ เป็นคำเจรจาของทศกัณฐ์ และคำเจรจาหมายเลข ๒ เป็นคำเจรจาของพิเภก โดยเมื่อนำคำเจรจาดังกล่าวมาโยงกันก็จะเห็นการรับสัมผัสอย่างชัดเจน

ทศกัณฐ์ - *เออ ว่า**กระไร**พระศรีอนุชาสุดสาย**ใจ** ตำราบ่งบอกอย่าง**ไรใน**เรื่องดี จงเร่งทำนายทายให้พี่สิ้น**กังขา***

พิเภก - *ขอพระบารมีคุ้ม**เกศาข้า**พระบาท ... ควรระไว**ระวัง***

ทศกัณฐ์ - *ได้ทรง**ฟัง**พระอนุชาพยากรณ์ นึกเคืองขัดสะบัดค้อนระคายหู ชะ กระนี้แม้นกูล่วงรู้กู ไม่เล่า .... จงบอกพี่เถิดนะเจ้าจะได้เข้าใจ*

หรือตัวอย่างที่ ๒ ว่า

พระราม - *ดูกรพระยาพาลีธิราช ซึ่งท่านประมาทจาบจ้วงล่วงสาบาน ....มิต้องถึงซึ่งวอดวายดัง* ***สัญญา***

พาลี - *ข้าแต่พระองค์ทรง**พระกรุณา**เป็นมหาศาล.... ขอทูลลาพระจักรินทร์สิ้นชีวา*

ผลการวิจัยจากตัวอย่างที่ยกมาพบว่า แบบแผนในการแต่งคำเจรจาที่จะนำมาใช้ในการแสดงโขนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูนั้นคำนึงถึงการใช้สัมผัสระหว่างบทเป็นสำคัญ ซึ่งมีความแตกต่างกับยุคกรมมหรสพอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นคนเจรจาในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูจำเป็นที่จะต้องรู้หลักในการส่ง-รับสัมผัส รวมทั้งสัมผัสนอก สัมผัสใน ซึ่งเป็นแบบแผนในการแต่งร่ายยาวที่นำมาใช้เป็นคำเจรจาในการแสดงโขน ซึ่งคนพากย์-เจรจาในชั้นหลังได้ยึดถือแบบแผนในการแต่งเป็นอัตลักษณ์มาจนถึงปัจจุบันนี้

ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าแบบแผนในการแต่งร่ายยาวเพื่อมาใช้เป็นคำเจรจาในการแสดงโขนในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูการแสดงโขนมีอัตลักษณ์ในด้านการ “ส่ง และ รับ”สัมผัสระหว่างบทรวมทั้งมีสัมผัสนอก ใน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และเป็นต้นแบบที่คนพากย์-เจรจาใช้แต่งคำเจรจากันมาจนถึงทุกวันนี้

แบบแผนในการแต่งร่ายยาวเพื่อนำมาใช้เป็นบทเจรจาในการแสดงโขนมีอัตลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะในยุคนี้แล้ว การแบ่งคำก็มีลักษณะเฉพาะเหมือนกัน ซึ่งแบบแผนคำเจรจาในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูสมัยนายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีตจนมาถึงปัจจุบัน การเจรจาโขนจะปรากฏคำเจรจาในหนึ่งวรรคประมาณ ๙-๑๐คำ ซึ่งการที่ในหนึ่งวรรคมีคำเจรจา๙-๑๐ คำนี้ทำให้ง่ายต่อการเจรจามาก อีกทั้งเนื้อความที่แต่งก็มีความกระชับอันเป็นผลที่ส่งให้ตัวโขนตีบทหรือรำทำบทได้อย่างสะดวก ส่งผลให้คนดูเกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องได้ง่ายยิ่งขึ้น ดังจะขอนำเสนอการแบ่งคำเจรจาวรรคหนึ่งของบทเจรจาของทรพีในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง ในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูในรูปแบบตารางดังต่อไปนี้

“ครั้นสังหารผลาญพ่อตนจนวางวาย จิตเลวร้ายยิ่งลำพอง คะนองหนัก คิดว่าตัวนี้มีสิทธิศักดิ์ใครไม่อาจสู้ ทั้งเทวดาก็รักษาอยู่ทั่วทั้งตัว จบทุกทิศกูไม่คิดกลัวแก่ผู้ใด ยิ่งอิ่มเอิบกำเริบใจเหมือนควายบ้า ถลันโลดแล่นไปไกรลาสบรรพตาหวังราวี ประลองฤทธิ์ด้วยพระอิศวรจอมโลกี”

ตารางที่ ๕๖ ตัวอย่างการแบ่งวรรคคำพากย์ในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

ครั้นสังหาร	*ผลาญพ่อตน*	*จนวางวาย*	------	*จิตเลวร้าย*	*ยิ่งลำพอง*	*คะนองหนัก*

คิดว่าตัวนี้	*มีสิทธิศักดิ์*	*ใครไม่อาจสู้*	------	*ทั้งเทวดา*	*ก็รักษาอยู่*	*ทั่วทั้งตัว*

จบทุกทิศ	*กูไม่คิดกลัว*	*แก่ผู้ใด*	------	*ยิ่งอิ่มเอิบ*	*กำเริบใจ*	*เหมือนควายบ้า*

ถลันโลด	*แล่นไปไกรลาส*	*บรรพตา*	*หวังราวี*	-----	*ประลองฤทธิ์*	*ด้วยพระอิศวร*

จอมโลกี

จากการแบ่งคำเจรจาและบรรจุลงในตารางเรียบร้อยแล้วจะเห็นได้ว่าการกำหนดให้วรรคหนึ่งมีคำเจรจาบรรจุลงไปเพียง ๘ – ๑๐ คำมีความลงตัวพอดี ทำให้เวลาที่คนเจรจาจะทำการเจรจาได้ง่ายยิ่งขึ้น และสังเกตว่ามีความกระชับขึ้นมาก ได้ใจความมากขึ้น ดังที่เกษม ทองอร่าม กล่าวไว้ว่า *"พ่อเส เป็นผู้ริเริ่มในการแต่งบทเจรจาให้วรรคหนึ่งมีเพียง ๘ – ๑๐ คำ ซึ่งเป็นต้นแบบที่พวกเราใช้กันมาทุกวันนี้"* [๖๐]ซึ่งการแต่งบทเจรจาด้วยลักษณะนี้นับว่าเป็นต้นแบบหรือแบบแผนที่คนพากย์-เจรจาในปัจจุบันนำมาใช้ในการเจรจาทั้งที่มีบทและเจรจาด้นด้วยความสามารถและปฏิภาณไหวพริบ

การเจรจานับว่าเป็นหัวใจในการดำเนินเรื่องของการแสดงโขนทุกๆตอนโดยเริ่มตั้งแต่ยุคกรมมหรสพเรื่อยมาจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน ซึ่งการเจรจาดังกล่าวย่อมจะมีแบบแผนลักษณะคำประพันธ์ที่เหมือนและต่างกันในบางกรณี ทั้งนี้อาจจะเป็นด้วยการพัฒนาเพื่อให้ทันยุคสมัย ผู้วิจัยจึงขอเปรียบเทียบแบบแผนและการแต่งร่ายยาว เพื่อนำมาเป็นบทเจรจาของการแสดงโขนโดยนำเสนอเป็นตารางดังนี้

[๖๐] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๔ ธันวาคม ๒๕๕๓.

ตารางที่ ๕๗ เปรียบเทียบ ความเหมือนและความต่างของคำเจรจาโขนยุคกรมมหรสพกับยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

	ยุคกรมมหรสพ	**ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู**
แบบแผนการเจรจา	ใช้คำประพันธ์ ร่ายยาว	ใช้คำประพันธ์ ร่ายยาว
	ไม่คำนึงการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท	ยึดขนบนิยมในการส่ง-รับระหว่างบท
	วรรคหนึ่งบรรจุคำเจรจาตั้งแต่ ๑๒ – ๑๓ คำ	วรรคหนึ่งบรรจุคำเจรจาตั้งแต่ ๘ – ๑๐ คำ
	ใช้คำง่าย	เน้นการเล่นคำเล่นอักษร
	ขาดความกระชับ	มีความกระชับ

ผลการศึกษาตามตารางข้างต้น แสดงให้ทราบว่า แบบแผนในการเจรจาโขนของทั้งสองยุค คือ ยุคกรมมหรสพและยุคกรมศิลปากรปรับปรุงนั้นมีความเหมือนกันในด้านประเภทของคำประพันธ์ คือใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว แต่มีความต่างกันที่ ยุคกกรมมหรสพไม่คำนึงถึงการ ส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท ในหนึ่งวรรคของคำเจรจาจะบรรจุคำเจรจาประมาณ ๑๒ – ๑๓ คำ ซึ่งการบรรจุคำมากไปในหนึ่งวรรคทำให้คนเจรจาอาจะเกิดความผิดพลาดในการแบ่งวรรคเจรจาได้ และการบรรจุคำมากไปก็เป็นเหตุที่ทำให้ขาดความกระชับในการเจรจา และนิยมใช้คำง่ายๆพื้นๆ ส่วนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูนั้นคำนึงถึงการ ส่ง – รับ สัมผัส เป็นอย่างมาก จนเกิดการกล่าวในหมู่นักพากย์ว่า ถ้าคนพากย์-เจรจาคนรับสัมผัสของคนพากย์-เจรจาอีกฝ่ายที่ส่งมาไม่ได้ก็ถือว่าคนพากย์คนนั้นด้อยคุณภาพหรือไม่มีปฏิภาณไหวพริบ ดังนั้นคนพากย์ในปัจจุบันจึงจำเป็นจะต้องมีความรู้ในการค้นคว้าหาคลังคำมาเก็บตุนไว้ให้มากๆ และในการที่บรรจุคำเจรจาในวรรคหนึ่งเพียง ๘ – ๑๐ คำ นั้นทำให้การเจรจาง่ายยิ่งขึ้นทำให้เกิดความกระชับในการแสดง ส่งผลให้ตัวแสดงสามารถตีบทได้อย่างสะดวกสบาย อีกทั้งการแต่งบทโดยการเล่นสัมผัสนอกสัมผัสในแม้กระทั่งการเล่นคำก็เป็นผลในการเจรจาทั้งสิ้นกล่าวคือคนพากย์-เจรจาสามรถสอดใส่กลวิธีในการเจรจาลงไปได้

๖.๒ วิเคราะห์กลวิธีของการพากย์-เจรจา

กลวิธีของการพากย์-เจรจานับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในอย่างหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาแต่ละท่านควรต้องมีไว้ใช้ในการแสดงโขน ซึ่งกลวิธีของการพากย์-เจรจาในที่นี้หมายถึงวิธีการหรือเทคนิคที่คนพากย์-เจรจานำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน ไม่ว่าจะเป็นการออกเสียง อักขระวิธี การอ่านฉันทลักษณ์ คำราชาศัพท์ หรือแม้กระทั่งกลุ่มคำไวพจน์ต่างๆ เพราะสิ่งต่างๆที่กล่าวมานี้ในขณะที่กำลังพากย์หรือเจรจาโขนอยู่จะต้องมีการนำออกมาใช้และคนพากย์-เจรจาควรจะต้องทราบด้วยว่าจะนำกลวิธีดังกล่าวออกมาใช้ในตอนไหนหรือช่วงระยะเวลาใดของการพากย์-เจรจาโขน แต่ก่อนที่จะนำกลวิธีออกมาใช้ในด้านต่างๆได้นั้นสิ่งสำคัญที่คนพากย์-เจรจาจะต้องมีเป็นอันดับแรกก็คือ“การออกเสียง” การออกเสียงในที่นี้จะหมายถึงวิธีเปล่งเสียงออกมาให้เป็นเสียงต่าง ๆ เพื่อทำให้เสียงที่พากย์หรือเจรจาออกมามีความไพเราะขึ้น เพราะในการพากย์-เจรจาโขนนั้นยังต้องอาศัยหลักในการขับร้องเข้ามาประกอบด้วยไม่ว่าจะเป็นการ “เอื้อน” ซึ่งหมายถึง *การร้องเป็นทำนองโดยใช้เสียงเปล่าไม่มีถ้อยคำเสียงที่ร้องเอื้อนนี้อนุโลมคล้ายสระเออ*[๖๑] การครั่นเสียง กระทบเสียงตลอดจนการสร้างอารมณ์ต่างๆของคนพากย์-เจรจา ดังนั้น “การพากย์-เจรจา” จึงเป็นการใช้เสียงประกอบในการดำเนินการแสดงโขนเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงเนื้อหาในฉากนาฏการนั้นๆ ทั้งยังแสดงให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวโขนที่แสดงในขณะนั้นแสดงอากัปกิริยาอะไรด้วย ซึ่งกลวิธีต่างๆจะนำเสนอเป็นกลุ่มดังรายละเอียดต่อไปนี้

๖.๒.๑ กลวิธีของการพากย์

เป็นที่ทราบกันดีแล้วว่าการแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก ซึ่งการพากย์นั้นแต่เดิมนายมนตรี ตราโมท ได้แบ่งประเภทการพากย์ไว้ ๖ ประเภทด้วยกันอันประกอบไปด้วย พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด ซึ่งนายมนตรี ได้แบ่งประเภทของการพากย์ตามสถานการณ์หรือสถานที่ กล่าวคือ ถ้าตัวโขนออกว่าราชการยังทองพระโรงก็จะเรียกว่าพากย์เมือง หรือเมื่อตัวโขนตรวจพลจัดทัพเสร็จจะทรงราชรถก็จะเรียกว่าพากย์รถ เป็นต้น ซึ่งถือว่าเป็นการเรียกตามสถานะ แต่จากผลการศึกษาพบว่าการพากย์นั้นมีทำนองการพากย์เพียง ๓ ทำนอง อันประกอบด้วยพากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ ทำนองชมดง และทำนองโอ้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงยึดทำนองการพากย์เป็นหลักในการแบ่งกลุ่มของการพากย์ออกเป็น ๓ กลุ่ม ตามทำนองการพากย์ดังนี้ คือ

---

[๖๑] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๗),หน้า ๓๗.

๑. พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ ได้แก่ พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด

๒. พากย์ทำนองชมดง ได้แก่ พากย์ชมดง

๓. พากย์ทำนองโอ้ ได้แก่ พากย์โอ้

๖.๒.๑.๑ พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ

การพากย์เดินทำนองนั้น คนพากย์-เจรจาต้องรู้กลวิธีที่จะพากย์เพื่อให้ตัวโขนแสดงออกด้วยท่าทางลีลาและอารมณ์ที่เหมาะสม กล่าวคือ ในการพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลาที่ส่วนใหญ่จะใช้กับตัวโขนประเภทยักษ์ ได้แก่ สหัสเดชะ ทศกัณฐ์ หรือ ถ้าเป็นฝ่ายมนุษย์ ได้แก่พระรามเป็นต้น ส่วนพากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด ก็ใช้กับตัวโขนทุกๆตัวที่มีบทสำคัญๆ ดังนั้นเพื่อให้ตัวโขนทั้งหลายแสดงลีลาท่ารำ พร้อมทั้งการตีบทตามคำพากย์ให้สมบทบาทตามฐานะแล้ว คนพากย์จะต้องทำน้ำเสียงให้เหมาะสมกับตัวโขนเหล่านั้น สิ่งสำคัญอันดับแรกของคนพากย์ที่จะต้องเน้นคือการแบ่งวรรคตอนของบทพากย์นั้นๆ และคำประพันธ์ที่นำมาใช้ในการพากย์ คือ กาพย์ฉบังและกาพย์ยานี ซึ่งการอ่านกาพย์ฉบังนั้นมีวิธีการอ่านด้วยการแบ่งวรรคตอนที่ละสองคำ เช่น

ตารางที่ ๕๘ การแบ่งวรรคตอนบทพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ฉบัง ๑๖

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี

ชื่อนิลพาหุงามขำ

เสด็จทรง	*มิ่งม้า*	*พาชี*		*ม้าต้น*	*ตัวดี*
ชื่อนิล	*พาหุ*	*งามขำ*			

ซึ่งเมื่อจัดแบ่งวรรคตอนแล้วสามารถแบ่งได้ตามตารางข้างต้น เช่นเดียวกับ กาพย์ยานี ดังบทที่ว่า

ตารางที่ ๕๘ การแบ่งวรรคตอนบทพากย์ที่ประพันธ์ด้วยกาพย์ยานี ๑๑

ปางพระบัลลังก์นาค *ผู้แบ่งภาคจากวารี*
สถิตแท่นอัยผ่องศรี *ณ สุวรรณพลับพลา*

ปาง	พระ	บัล	ลังก์	นาค	-----	ผู้	แบ่ง	ภาค	จาก	วา	รี
สถิต	แท่น	อัน	ผ่อง	ศรี	----	ณ	สุ	วรร	ณ	พลับ	พลา

เหตุที่ต้องการให้คนพากย์รู้จักการแบ่งคำหรือวรรคตอนเป็นอันดับแรกก็เพราะว่า จะทำให้คนพากย์นั้นควบคุมจังหวะในการพากย์ได้ ซึ่งถ้าเมื่อควบคุมจังหวะในการแบ่งคำพากย์ได้แล้วจะทำให้การพากย์มีความคล่องตัวมากขึ้นแต่เมื่อใดคนพากย์แบ่งคำหรือวรรคตอนไม่ถูกต้องแล้วก็อาจเป็นเหตุที่ทำให้การพากย์ติดขัดหรือไม่ราบรื่นได้

ในการพากย์เดินทำนองหรือทำนองปกตินั้น ทั้งพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด นั้นย่อมจะมีกลวิธีที่เหมือนและแตกต่างกันตามลักษณะของการพากย์แต่ข้อที่เหมือนกันและเห็นชัดที่สุด คือ ทำนองพากย์ที่เหมือนกัน สามารถสรุปได้ดังนี้

๑. การพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา จังหวะและท่วงทำนองของการพากย์นั้นต้องพากย์ให้ช้ากว่าการพากย์รถ พากย์บรรยายหรือพากย์เบ็ดเตล็ด เพราะตัวโขนที่รำหรือตีบทอยู่นั้นอาจจะมีเพียงตัวเดียวซึ่งจะทำให้ตัวโขนสามารถแต่งลีลาท่ารำในการตีบทได้อย่างประณีตงดงาม ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงความองอาจ สง่างามของตัวโขนซึ่งเป็นการเอื้อเฟื้อกันและกันทำให้การแสดงสมบูรณ์ได้

๒.ส่วนกลวิธีพากย์รถที่สำคัญจึงอยู่ที่การพากย์ให้มีจังหวะกระชับ รวดเร็วกว่าการพากย์ประเภทอื่นเพราะการพากย์รถนั้นเป็นการพากย์ที่มีตัวโขนเต้นออกลีลาท่าทางพร้อมกันครั้งละหลายตัว จึงจำเป็นที่จะต้องพากย์ให้กระชับขึ้นและประการสำคัญคนพากย์จะต้องสังเกตท่าเต้นท่ารำของตัวโขนด้วยว่ามีความสัมพันธ์กับคำพากย์หรือไม่ คนพากย์จะต้องพากย์ให้พอดีกับท่าเต้น ยกตัวอย่างการพากย์รถพระบทข้างล่างต่อไปนี้เพื่อให้เห็นกระบวนการเต้นของตัวโขน

ตารางที่ ๖๐ การแบ่งวรรคบทพากย์เพื่อให้เห็นกระบวนการเต้นของโขน

เสด็จทรงรถแก้วแพรวพราย พรั่งพร้อมนิกาย

นิกรพลพานรินทร์

เสด็จทรง	*รถแก้ว*	*แพรวพราย*	-----	*พรั่งพร้อม*	*นิกาย*

นิกรพล	เออ เฮ่อ เอ่อ เอย	*พานรินทร์*

กล่าวคือ จากตัวอย่างเมื่อพากย์มาถึงคำว่า “นิกรพล” ซึ่งเป็นคำพากย์ก่อนหมดสองคำพากย์สุดท้ายจะมีทำนองเอื้อนเข้ามาสวม ในขณะที่ตัวโขนที่เป็นทั้งลิงพญาและสิบแปดมงกุฎทั้งหลายในกองทัพจะทำท่า “เก็บ” (คือลักษณะของการเขย่งปลายเท้าทั้งสองข้างแล้วซอยเท้าถี่ๆสลับกันแบะเข่าทั้งสองออก) เมื่อคนพากย์เอื้อนหมดทำนองแล้วพากย์คำพากย์สองคำสุดท้ายคือ “พานรินทร์” ตัวโขนจะทำท่ายกเท้าแล้ว “ยืดกระทบลงเต็มเหลี่ยม” ซึ่งจะลงพอดีกับคำพากย์ จึงจะถือว่าคำพากย์พอดีกับท่าเต้น ดังนั้นการพากย์ประเภทนี้คนพากย์จะต้องพากย์ให้มีความกระชับและรวดเร็ว เพราะจะทำให้การออกท่าเต้นของตัวโขนในกองทัพดูเข้มแข็ง สง่างาม แต่ถ้าคนพากย์ขาดความรอบคอบในการพากย์หรือขาดกลวิธีข้อนี้ไป ก็อาจจะทำให้ตัวโขนเต้นไม่พร้อมกัน กองทัพที่จะต้องการความฮึกเหิมเข้มแข็งอาจจะอ่อนยวบลงไม่สมกับการจะออกไปกระทำศึกสงครามเลยก็เป็นได้

๓. กลวิธีที่จะพากย์บรรยายนั้น คนพากย์จะต้องพากย์ให้ช้า เพราะตัวโขนที่จะทำบทหรือตีบทนั้นจะจะมีไม่มากอาจจะเพียงตัวเดียวหรือไม่เกิน ๓ ตัวเท่านั้น แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นคนพากย์จะต้องทำความเข้าใจกับบทพากย์ด้วยว่า ณ เวลานั้นตัวโขนกำลังมีอารมณ์อยู่ในลักษณะใด ยินดี โศกเศร้า หรือ โกรธ อยู่ ก็ต้องทำเสียงให้เข้ากับบทบาทและอารมณ์ของตัวโขนนั้นๆ แต่ในขณะที่บทพากย์เป็นการบรรยายถึงความงามก็ต้องทำน้ำเสียงให้สดใส กลวิธีเหล่านี้ คนพากย์จำเป็นต้องรู้จักพิจารณานำมาใช้ให้ถูกต้องด้วย

๔. ส่วนการพากย์เบ็ดเตล็ดก็จะมีกลวิธีคล้ายกับการพากย์รถ คือ ต้องกระชับคำ การแบ่งวรรคตอน ว่าคำไหนควรยืดคำคำไหนควรกระชับรวบคำ ซึ่งการพากย์ประเภทนี้อาจจะกล่าวได้ว่ากลวิธีในการพากย์เบ็ดเตล็ดเป็นการนำเอาการพากย์รถและพากย์บรรยายมารวมกัน ซึ่งมีทั้งความกระชับรวดเร็วแบบพากย์รถแต่ในบางช่วงอาจจะช้าแต่ไม่ถึงกับยืดยาด ทั้งนี้การสอดใส่อารมณ์ก็จำเป็นอย่างมากในการพากย์ประเภทนี้เหมือนกัน

จากกลวิธีการพากย์เดินทำนองที่กล่าวมาข้างต้นแล้วทำให้เห็นว่าการพากย์ทำนองนี้จะมีกลวิธีที่ใช้ในการพากย์คือ การแบ่งคำหรือวรรคตอน ความกระชับ ของคนพากย์ อันจะส่งผลให้ตัวโขนแสดงลีลาท่าเต้น หรือการตีบทได้อย่างสวยงาม และเกิดความพร้อมเพียงในขณะที่ตัวโขนหลายๆ ตัวแสดงลีลาท่าเต้นพร้อมกัน

นอกจากการแบ่งคำ วรรคตอน และความกระชับแล้ว ในการพากย์เดินทำนองนี้ คนพากย์จะต้องรู้หลักในการเอื้อนเสียงด้วย เพราะว่าถ้าคนพากย์เอื้อนเสียงไม่ได้ก็ไม่สามารถที่จะพากย์โขนได้ ซึ่งการหัดการเอื้อนเสียงในขั้นต้นจากผลการศึกษาพบว่า ให้เริ่มจากการผันเสียงวรรณยุกต์ให้ได้ก่อน ซึ่งกลวิธีการผันวรรณยุกต์นั้นเกิดจากการทดลองการผันเสียงของผู้วิจัยในการสอนให้กับผู้ที่จะหัดพากย์โขนที่เอื้อนเสียงในการพากย์ไม่ได้ การออกเสียงวรรณยุกต์นั้นจะออกเสียงอักษรกลางเพราะอักษรกลางสามารถผันเสียงได้ครบ ๕ เสียง โดยออกเสียงว่า “กา ก๊า ก่า กา” และเมื่อออกเสียงเอื้อนโดยการผันวรรณยุกต์ได้แล้วจึงหัดออกเสียงเอื้อน ซึ่งเสียงเอื้อนจะใช้เสียงคล้ายเสียงสระเออว่า “เออ อือ เอย เอย” ให้ได้ เพื่อใช้เป็นทำนองพื้นฐานของการพากย์ หลังจากการฝึกหัดการเอื้อนได้คล่องแล้วจึงเพิ่มพยางค์ในการเอื้อนเข้าไปดังนี้ “เออ ฮือ เอ่อ เออ ฮึ เออ ฮือ” เพื่อทำให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น ซึ่งในขั้นที่มีความชำนาญแล้วจะมีการครั่นเสียงเอื้อน การ “ครั่นเสียง”นั้นเป็นศัพท์สังคีตอีกคำหนึ่งที่ใช้กับการขับร้อง คือ *วิธีที่ทำให้เสียงสะดุดสะเทือนเพื่อความไพเราะ*[๖๒] การครั่นเสียงนี้จะทำได้ก็ต่อเมื่อคนพากย์มีความชำนาญมากแล้ว ซึ่งในการครั่นเสียงเอื้อนนั้นจะต้องทำในขณะที่คนพากย์เอื้อนเสียง “เออ ฮือ เอ่อ เออ ฮึ เออ ฮือ” ก่อนจะหมดคำพากย์สุดท้ายของบาทโดยจะครั่นเสียงในช่วงระหว่างคำเอื้อนพยางค์ที่ขีดเส้นใต้ ที่ทำการครั่นเสียงในการพากย์ก็เพราะว่าเป็นกลวิธีหนึ่งที่จะทำให้การเอื้อนเกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น แต่ก็ใช่ว่าคนพากย์จะทำกันได้ทุกคน

นอกจากจะมีการครั่นเสียงแล้ว การหลบเสียงก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่คนพากย์จะต้องรับทราบไว้เพราะเสียงของมนุษย์เรามีเสียงสูง-ต่ำไม่เท่ากัน เมื่อเวลาได้ร่วมพากย์กับคนที่มีเสียงสูงและคำพากย์ที่ใช้ มีคำที่เป็นอักษรสูงมากหลายๆพยางค์คนพากย์บางคนอาจจะขึ้นเสียงสูงไม่ได้ จึงจำเป็นจะต้องหลบเสียงลงต่ำหรือที่เรียกว่าเสียงล่างตามเสียงระยะคู่ของดนตรี คู่ห้าคือ ระยะห่างของลูกฆ้องหรือลูกระนาดที่นับลงมาจากเสียงโน้ต ตัวแรกของเสียงที่ตีอยู่ลงมาห้าเสียง อันจะเป็นผลทำให้การพากย์จะดำเนินการต่อไปได้ไม่สะดุดหรือติดขัดเพราะว่าถ้าคนพากย์ที่พากย์ต่อกันไม่หลบเสียงและยัง

---

[๖๒] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต**, หน้า ๓.

ดันเสียงเพื่อจะให้เท่ากับคู่พากย์ของตนก็อาจจะเป็นเหตุที่ทำให้สียงหลงหรือขาดหายได้ ซึ่งก็จะทำให้การแสดงเกิดการเสียหายได้

อีกประการหนึ่งที่คนพากย์จำเป็นจะต้องมีในการพากย์เดินทำนองนี้ก็คือการใส่อารมณ์หรือการสร้างอารมณ์ให้กับตัวโขนเพื่อที่จะได้แสดงออกถึงลีลาท่าทางตลอดจนอารมณ์ของตัวโขนเพื่อสื่อให้คนดูเกิดความเข้าใจว่าในขณะนั้นตัวโขนกำลังแสดงท่าอะไร มีอารมณ์อย่างไร ดีใจ เสียใจ หรือโกรธแค้นเป็นต้นการพากย์ที่ดีนั้นคนพากย์จะต้องทำให้คนดูหรือผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงด้วย จึงจะถือว่าประสบความสำเร็จ และสิ่งที่จะทำให้คนดูผู้ชมหรือผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับบทบาทของตัวแสดงนั่นก็คือ การใส่อารมณ์ในบทพากย์ เพราะเหตุนี้คนพากย์จะต้องมีความรู้หรือศึกษาบทพากย์ให้แตกฉานเสียก่อน แล้วจึงมาไตร่ตรองว่าบทพากย์ที่เราจะทำการพากย์ นั้นเป็นบทอะไร เราควรจะสอดใส่อารมณ์อย่างไรจึงจะเหมาะสม เช่นบทโกรธก็ต้องพากย์ให้ขึงขัง หนักแน่น ดุดัน หรือ ในบทพากย์เมืองของทศกัณฐ์เมื่อทราบข่าวว่ามังกรกัณฐ์และแสงอาทิตย์เสียชีวิตจึงเกิดความเสียใจดังในบทว่า

แจ้งข่าวผ่าวเพี้ยงเพลิงกัลป์ เสียใจจาบัลย์
พระองค์ก็ทรงโศกา

จากบทดังกล่าวข้างต้นนี้ คนพากย์จะต้องใส่อารมณ์สะอึกสะอื้นด้วย ในระหว่างที่พากย์มาถึงคำว่า *“โศกา”* คือ คนพากย์จะต้องใช้กลวิธีในการครั่นเสียงที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นเข้ามาประกอบด้วย ซึ่งคนพากย์จะต้องทำเสียงโศกาให้ได้อารมณ์เศร้าเสียใจเพื่อส่งบทให้กับผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ซึ่งขณะนั้นกำลังมีอารมณ์เสียใจด้วยด้วยกลวิธีที่ใช้ในการพากย์คำนี้นั้นก็คือ *“การครั่นเสียง”* เพราะจะทำให้สื่อถึงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจ โดยมีวิธีทำดังนี้ เมื่อพากย์มาถึงคำว่า “พระองค์ก็ทรงโศกา” คนพากย์จะต้องทำการครั่นเสียงคือทำให้เสียงของตนเองสะดุดสั่นสะเทือนเพื่อให้อารมณ์สะเทือนใจ โดยทำเสียงต่อจากคำว่า “โศ” แล้วครั่นเสียงไปจนสุดคำ ดังตัวอย่าง

ตารางที่ ๖๑ การครั่นเสียงเพื่อสร้างอารมณ์ให้กับคนดูในการพากย์โอ้

พระองค์	ก็ทรง	เออ ฮือ เอ่อ เออ ฮึ เออ ฮือ	โศ	กะ อะ อะ อะ อะ อา

จะเห็นได้ว่า การใส่อารมณ์ในบทพากย์นั้นจะทำให้ผู้ดูหรือผู้ชมผู้ฟังเกิดความสะเทือนใจหรือเกิดความสนุกสนานคล้อยตามไปด้วย แต่ทั้งนี้ในการใส่อารมณ์แต่ละบทจะต้องทำให้พอเหมาะพอควร ไม่มากหรือน้อยเกินไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกลวิธีการฝึกหัดของคนพากย์แต่ละคน ว่าจะมีวิธีการอย่างไร ใช้กลวิธีอย่างไรในการใส่อารมณ์แต่ละตอน ซึ่งการใส่อารมณ์ในบทพากย์นี้ก็เป็นกลวิธีของคนพากย์แต่ละคนที่จะนำออกมาใช้ในขณะพากย์ประกอบการแสดงโขน หากผู้พากย์ใส่อารมณ์มากเกินไป ก็อาจทำให้ไม่ไพเราะได้ หรือบางครั้งไม่ใส่อารมณ์เลย ก็ทำให้ไม่เกิดความสนุกสนานได้ ดังนั้นคนพากย์ทุกคนควรจะรู้จักประมาณเองว่าพองามคือแค่ไหนจึงจะไพเราะ

ดังนั้นพอจะสรุปกลวิธีการพากย์โดยจำแนกเป็นข้อตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๖๒ สรุปกลวิธีการพากย์โขน

	กลวิธีการพากย์
พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ : *พากย์เมือง/พากย์พลับพลา*	การแบ่งคำหรือวรรคตอน
	น้ำเสียง นุ่ม / แข็ง ตามลักษณะตัวโขน
	กระชับคำ
	ทำนองช้า (เพราะตัวโขนตัวเดียว)
	ใส่อารมณ์
	เว้นคำหลังการเอื้อนตามฉันทลักษณ์ (ฉบัง๒คำ/ยานี๓คำ)

	กลวิธีการพากย์
พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ: *พากย์รถ*	การแบ่งคำหรือวรรคตอน
	น้ำเสียงปกติ
	กระชับคำ/ ทำนอง (เพราะตัวโขนจำนวนมากต้องการความพร้อม)
	ใส่อารมณ์
	เว้นคำหลังการเอื้อนตามฉันทลักษณ์ (ฉบัง๒คำ/ยานี๓คำ)

	กลวิธีการพากย์
พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ : *พากย์บรรยาย/พากย์เบ็ดเตล็ด*	การแบ่งคำหรือวรรคตอน
	น้ำเสียง นุ่ม / แข็ง ตามลักษณะตัวโขน
	กระชับคำ
	ทำนองช้า (เพราะตัวโขนมี ๑-๓ ตัว)
	ใส่อารมณ์
	เว้นคำหลังการเอื้อนตามฉันทลักษณ์ (ฉบัง๒คำ/ยานี๓คำ)

๖.๒.๑.๒ พากย์ชมดง

พากย์ชมดงนั้นเป็นการพากย์ประเภทหนึ่งที่มีทำนองการพากย์แตกต่างจากการพากย์เมือง พากย์รถ พากย์บรรยายหรือเบ็ดเตล็ด แต่การพากย์ชมดงเป็นการชมธรรมชาติทางบกและทางน้ำ เพื่อชมนกชมไม้ ชมฝูงปลานานาชนิด ถึงแม้ว่าจะมีบทชมธรรมชาติทางน้ำก็จริงแต่การเรียกยังคงใช้คำว่า “พากย์ชมดง” นั่นเอง ซึ่งน่าจะหมายถึงการชมธรรมชาติที่แสดงจินตภาพถึงสภาพป่าเขา หรือธรรมชาติทางบกมากกว่า แต่ในการพรรณนาความงามสัตว์น้ำก็ใช้การพากย์ชนิดนี้เช่นเดียวกัน จากการค้นคว้าข้อมูลของผู้วิจัยยังพบว่า บทพากย์ชมดงนี้ นิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง ๑๖ ในการประพันธ์

พากย์ชมดงนั้นจะเริ่มต้นการพากย์ด้วยทำนองเพลงไทยเดิมคือเพลงชมดงใน เมื่อหมดวรรคแรกของคำประพันธ์ก็จะหมดเพลงชมดงในพอดี จากนั้นวรรคต่อไปก็จะพากย์เดินทำนองปกติ กล่าวคือ ในวรรคแรกของบทพากย์จะพากย์ทำนองชมดงใน จากนั้นพากย์ด้วยทำนองที่หนึ่ง และ ลงท้ายด้วย “เพ้ย” เหมือนเดิมทุกประการ นอกจากนี้แล้วในการพากย์ทำนองนี้จะต้องมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ มีเครื่องประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์เข้ามาประกอบ ได้แก่ ตะโพน และ ฉิ่ง บรรเลงประกอบจังหวะในช่วงที่ผู้พากย์พากย์ทำนอง “เพลงชมดงใน” อีกด้วย

เป็นที่ทราบกันอยู่แล้วว่าการพากย์ชมดงจะต้องเริ่มด้วยทำนองเพลงชมดงในก่อน ดังนั้นกลวิธีในการพากย์ชมดงนั้น คนพากย์จะต้องรู้ทำนองเพลงชมดงในที่จะเป็นตัวนำขึ้นต้นของการพากย์ก่อนว่าทำนองของเพลงเป็นอย่างไรมีจังหวะหน้าทับอย่างไร ดังตัวอย่างข้างล่างนี้

ตารางที่ ๖๓ วิธีการพากย์ทำนองชมดง

- - - -	- - -เค้า	- - -โมง	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - จับ	- - -โมง
- - -เฮ้อ	เออเออ-เออ	- -ฮื้อเออ	-เออ - เอย	- - ฮื้อเออ	-เออ -เออ	- - -เจ้า	- - -เอย
- - - -	-เอิงฮื้อเอย	- - - -	-เฮ้อ เออ เอย	- - - -	- - -มอง	- -เออเออ	ฮื้อเอย –เมียง
- - - -	- - - -	- - -คู่	- - -เค้า	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - -เคียง
- - - -	- - - -	- - -เคียง	- - -คู่	- - - -	- - - -	- - -อยู่	- - -ปลาย
- - - -	- - -เฮ้อ	เออเออ - เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - -	- - - ไม้	- - - โมง
ตีตะโพนท้า เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง							
กลองทัด ต้อม ต้อม *เพี้ย !!*							

จากตัวอย่างทำให้เห็นว่าคนพากย์จะต้องรักษาจังหวะหน้าทับของตะโพนและฉิ่งให้ดี เพราะว่าถ้าเมื่อใดพากย์ผิดจังหวะเพียงนิดเดียว การพากย์จะคร่อมจังหวะทันที(ร้องดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะที่ถูกต้อง)[๖๓] ซึ่งจังหวะที่จะต้องรักษานั้นคือ จังหวะฉิ่ง ซึ่งเพลงชมดงในใช้อัตรา ๒ชั้น ถ้านำมาแจงจะเห็นได้ดังนี้

ตารางที่ ๖๔ จังหวะฉิ่งในทำนองพากย์ชมดง

- - - -	- - -เค้า	- - -โมง	- - - เอย ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - จับ	- - -โมง ฉับ
- - -เฮ้อ ฉิ่ง	เออเออ-เออ ------	- -ฮื้อเออ ------	-เออ - เอย ฉับ	- - ฮื้อเออ ----	-เออ -เออ ฉิ่ง	- - -เจ้า ----	- - -เอย ฉับ
- - - - -----	-เอิงฮื้อเอย ฉิ่ง	- - - - ------	-เฮ้อ เออ เอย ฉับ	- - - - -----	- - -มอง ฉิ่ง	- -เออเออ ------	ฮื้อเอย –เมียง ฉับ

[๖๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓.

ถ้าคนพากย์ไม่รักษาจังหวะก็จะเกิดการคร่อมจังหวะ วิธีแก้การคร่อมจังหวะ คือ คนพากย์จะต้องทอดเสียงการเอื้อนออกไปจนครบจังหวะ และในบทที่๒ของการพากย์ชมดงนั้น บทมีว่า

ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง

โลดไล่ในกลางลางลิง

คนพากย์จะต้องแสดงความสามรถของตนเองออกมาโดยการเอื้อนทางเปลี่ยนซึ่งหมายถึง เปลี่ยนแนวการเอื้อนใหม่เพื่อเป็นการแสดงภูมิความรู้ของตน ดังตัวอย่าง

ตารางที่ ๖๕ แสดงการเอื้อนทางเปลี่ยนในทำนองพากย์ชมดง

- - - -	- - -ลาง	- - -ลิง	- - - เอย ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - ลิง	- - -เหนี่ยว ฉับ
- - -เฮ่อ ฉิ่ง	- - -เอ่อ ------	- - -เอิง ------	-ฮื้อ - เอ่อ ฉับ	- - เออ เอ่อ ----	-เออ -เอย ฉิ่ง	- - -น้อง ----	- - -เอย ฉับ
- - - - -----	-เอิงฮื้อเอย ฉิ่ง	- - - - ------	-เฮ้อ เออ เอย ฉับ	- - - - -----	- - -ละคา ฉิ่ง	- -เออเออ ------	ฮื้อเอย – โยง ฉับ

ซึ่งการเปลี่ยนทางร้องเอื้อนจากท่อนที่หนึ่งคือ “เออ ฮื้อ เออ เอิง เอย เออ เอ่อ เอย เจ้า เอย เออ ฮื้อ เอ่อ เฮ้อ เอย” เป็นทางร้องเอื้อนในท่อนที่ ๒ ให้ได้ว่า “เอ่อ เอิง ฮื้อ เอ่อ เออ เอ่อ ฮื้อ เอย น้อง เอย เออ ฮื้อ เอ่อ เฮ้อ เอย” โดยปฏิบัติสลับกันไปทั้งท่อนหนึ่งและท่อน๒ ซึ่งถ้าคนพากย์ปฏิบัติได้ทั้งสองแบบก็จะนับได้ว่ามีความสามารถและแสดงถึงภูมิความรู้ด้วย และจากผลการศึกษาพบว่าในการพากย์ชมดงนั้นเมื่อเริ่มพากย์บทแรกนั้นจะเป็นการพากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติก่อน ทุกครั้งหลังจากหมดบทแรกแล้วบทต่อๆไปจะเป็นการพากย์ชมดงจนจบคำสุดท้ายของการพากย์เสมอ

ในการพากย์ชมดงนี้แม้ว่าจะมีการเอื้อนโดยใช้ทำนองเพลงชมดงในก็ตามแต่จะมีความต่างกับพากย์โอ้ที่ใช้ทำนองเพลงโอ้ปี่ในด้วย เนื่องจากพากย์ชมดงไม่มีทำนองดนตรีมารับคงมีแต่การเอื้อนเสียงและใช้เครื่องประกอบจังหวะคือฉิ่งและตะโพนมาตีประกอบเท่านั้น จึงไม่จำเป็นที่จะต้องบังคับเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรี เพียงแต่ให้คนพากย์รักษาระดับเสียงให้คงที่เท่านั้นคือไม่สูงมากจนคนพากย์ที่พากย์ตามหลังขึ้นเสียงตามไม่ได้หรือตั้งเสียงต่ำจนคนพากย์ที่หลังพากย์ตามไม่ได้เหมือนกัน ทั้งนี้การรักษาระดับเสียงให้คงที่เป็นการเอื้อเฟื้อแก่คนพากย์-เจรจาซึ่งกันและกัน ทั้งนี้ในการพากย์ชม

ดงคนพากย์จำเป็นที่จะต้องใส่อารมณ์ในการพากย์ที่แสดงถึงความยินดีที่ได้ชมธรรมชาติต่างด้วยความเพลินใจเป็นต้น ดังนั้นพอจะจำแนกเพื่อสรุปการพากย์ชมดงเป็นลำดับได้ดังนี้

ตารางที่ ๖๖ สรุปการพากย์ทำนองชมดง

พากย์ชมดง	ลักษณะและวิธีการพากย์
ทำนองพากย์	๑.ในบทแรกจะต้องเริ่มต้นด้วยพากย์เดินทำนองเสมอ ๒.เมื่อเริ่มบทพากย์ชมดง ในวรรคที่หนึ่งจะต้องพากย์ด้วยทำนองเพลงชมดงใน ๓.การเอื้อนเสียงทำนองเพลงชมดงในให้มีทั้งท่อนที่หนึ่งและท่อนที่สองให้สลับกัน ๔.วรรคที่สองและวรรคที่สามพากย์เดินทำนอง ๕.รักษาระเสียงให้คงที่ ๖.นิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง๑๖ ๗.ใส่อารมณ์ในการพากย์

๖.๒.๑.๓ พากย์โอ้

พากย์โอ้เป็นการพากย์ทำนองที่สามในการพากย์โขนซึ่งการพากย์จะมีทำนองเพลงไทยเดิมเข้ามารับในวรรคสุดท้ายของบทพากย์ การพากย์มีความเหมือนกับการพากย์ชมดงตรงที่มีทำนองเพลงไทยเดิมเข้ามามีส่วนร่วมในการพากย์เหมือนกัน แต่ต่างกันตรงที่พากย์ชมดงจะขึ้นต้นด้วยการพากย์ที่มีทำนองก่อนแล้วจึงพากย์ทำนองปกติแต่พากย์โอ้จะเป็นการพากย์ที่เริ่มด้วยการพากย์ทำนองปกติก่อนแล้วจึงพากย์ด้วยทำนองเพลงในวรรคสุดท้ายของบท

การพากย์โอ้นี้นี้เป็นการพากย์ที่ยากที่สุดในกระบวนการพากย์ทุกทำนองเพราะการพากย์โอ้นั้นคนพากย์จะต้องฟังเสียงลูกตกของดนตรีให้ออกเพื่อจะทำให้เสียงพากย์ตรงกับเสียงรับของปี่พาทย์ในเพลงโอ้ปี่ใน ซึ่งการพากย์ทำนองนี้ใช้ประกอบการแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวโขนไม่ว่าจะเป็นพระ นาง ยักษ์ และลิง ในการแสดงโขนตอนต่างๆ แต่ที่เห็นกันมากและชินหูที่สุดก็เห็นจะได้แก่ ตอนนางลอย การพากย์โอ้นี้มีลีลาการพากย์ต่างจากการพากย์ทำนองอื่นที่กล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะการพากย์โอ้จะต้องพากย์ด้วยน้ำเสียงนุ่มนวล อ่อนโยน และใส่อารมณ์เศร้าลงไปด้วย

ด้วยการที่จะพากย์โอ้ให้เกิดอรรถรสนั้นคนพากย์ควรที่จะต้องมีกลวิธีสำคัญบางประการสอดแทรกลงไปด้วยเพื่อความเหมาะสม นั่นก็คือการรู้จักยืดคำให้พอเหมาะพอดีกับท่ารำของตัวโขน

สิ่งที่สำคัญที่สุดในการพากย์โอ้ก็คือ คนพากย์จะต้องตั้งเสียงพากย์ตั้งแต่เริ่มต้นให้ตรงกับเสียงลูกตกของดนตรีที่บรรเลงและต้องรักษาระดับเสียงพากย์ของตนเองให้คงที่ เหตุที่ต้องตั้งเสียงพากย์ให้ตรงกับลูกตกของปี่พาทย์เพราะว่าในการพากย์ทำนองนี้จะต้องลงท้ายการพากย์ด้วยทำนองเพลงโอ้ปี่ในโดยมีปี่พาทย์บรรเลงรับจึงจำเป็นที่จะต้องบังคับเสียงให้ตรงกับเสียงของปี่พาทย์ที่รับในแต่ละครั้งด้วยเพื่อไม่ให้เกิดการเพี้ยนเสียง และถ้าเกิดการเพี้ยนเสียงขึ้นเมื่อใด ก็จะแสดงให้เห็นว่าคนพากย์นั้นๆ “หูไม่ถึง” หรือกล่าวง่ายๆคือฟังเสียงลูกตกไม่ออกนั่นเอง ซึ่งอาจจะเป็นเหตุให้การพากย์ในครั้งนั้นไม่สมบูรณ์ก็เป็นได้

การพากย์ทำนองนี้ในการเอื้อนในวรรคสุดท้ายก่อนดนตรีจะสวมรับนั้นถึงแม้จะเป็นการเอื้อนเสียงทำนองสั้นๆก็ตาม แต่ความสำคัญอยู่ที่คนพากย์จะรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงรับของปี่พาทย์เท่านั้นจึงจะนับว่ามีความสามารถอย่างแท้จริง ซึ่งทำนองเอื้อนเป็นดังนี้ “เออ ฮื้อ .. เอ่อ เออ ฮื้อ เอ่อ ฮื้อ เอ่อ เออ เอย” การเอื้อนเสียงเพียงแค่นี้ซึ่งนับว่าน้อยกว่าการพากย์ทำนองชมดงมากแต่มีความสำคัญมากกว่าตรงที่ให้ระดับเสียงจะต้องตรงกับปี่พาทย์ที่จะรับผิดกับพากย์ทำนองชมดงที่ไม่ต้องคำนึงถึงเสียงลูกตกใดๆเพราะการพากย์ทำนองนี้ไม่มีปี่พาทย์รับนั่นเอง ดังตัวอย่างที่จะยกมาให้เห็นในการพากย์โอ้ ตอน นางลอยว่า

ตารางที่ ๖๗ แสดงการเทียบเสียงเอื้อนกับระดับเสียงดนตรีเพลงชมดงใน

- - - ผวา	- - - วิ่ง	- ประหวั่น	- - - -	- - - จิต	- ไม่ทันคิด	- ก็ โศกา	- - - กอด
- - - แก้ว	- ขนิษฐา	- ฤดีดิ้น	-เออ ฮื้อ--	- เอ่อ	เออ-	ฮื้อ เอ่อ ฮื้อ เอ่อ	เอ่อ เอย
- - - ลง	- - แด ยัน		๑	๒	๓	๔	๕
ดนตรีสวมรับ							
				- - - ซ	- - - ล	ท ล ท ม	- ซ - ล

จากตารางที่แสดงให้เห็นข้างต้นนั้นจะทำให้ทราบว่าคนพากย์จะเริ่มใส่ทำนองเอื้อนตามหมายเลขที่กำกับด้านล่าง คือหมายเลขหนึ่งก่อน คือคำว่า “เออ ฮื้อ” แล้วจึงเอื้อนจ่อจากหมายเลข ๒-๕ จากนั้นปี่พาทย์จึงรับด้วยเพลงโอ้ปี่ใน

ข้อสำคัญอยู่ตรงระหว่างการเอื้อนในช่องที่ตรงกับหมายเลข ๑ กำกับไว้นี่เอง กล่าวคือถ้าเกิดกรณีที่ตั้งเสียงมาไม่ตรงกับเสียงลูกตกของปี่พาทย์ที่ลงให้ คนพากย์จะต้องมีวิธีการหรือกลวิธีในการบังคับเสียงของตนเองให้ได้ระดับเสียงเดียวกับเสียงปี่พาทย์ที่รับ โดยใช้วิธีการหยุดเสียงเอื้อนในช่องหมายเลขที่ ๑ แล้วไปเอื้อนในช่องที่มีหมายเลข ๒ กำกับทันที ซึ่งการทำในลักษณะนี้สามารถที่จะช่วยในการบังคับเสียงเอื้อนให้เข้ากับเสียงรับของปี่พาทย์ได้อีกวิธีหนึ่งเพราะคนพากย์จะได้ยินเสียงของปี่พาทย์ทีสอดรับเข้ามาจึงทำให้สามารถตั้งเสียงให้เข้ากันได้ ซึ่งนับว่าเป็นกลวิธีหนึ่งที่คนพากย์ในชั้นหลังทั้งหลายควรที่นำไปปฏิบัติในภาวะที่เกิดเหตุการณ์ตั้งเสียงไม่ตรงกับปี่พาทย์เกิดขึ้น แต่ทั้งนี้ถ้าคิดจะเป็นคนพากย์ที่ดีและมีความสมบูรณ์นั้นจำเป็นจะต้องฝึกหัดการตั้งเสียงให้เกิดทักษะและความชำนาญ ด้วยการฝึกหัดการตั้งเสียงในบทพากย์โอ้ที่คนพากย์ทั้งหลายยึดเป็นบทครู คือบทโอ้ตอนนางลอย ซึ่งบทจะขึ้นต้นด้วย

<u>สมเด็จ</u>พระหริวงศ์ ภุชพงษ์ทิภากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา

วิธีตั้งฝึกเพื่อให้ตั้งเสียงให้ตรงคือ ฟังปี่พาทย์ที่บรรเลงมาแล้ว หัดตั้งเสียงคำแรกให้ได้ คำแรกคือคำว่า “สมเด็จ” ซึ่งเมื่อตั้งเสียงคำว่าสมเด็จได้ตรงเสียงจนชินหูแล้วแม้ว่าจะเริ่มพากย์จากคำใดก็ตาม ไม่ว่าจะเป็น “พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์” หรือ “ครั้นถึงสนาม...” หรือ “เสด็จโดยรถยา....” ก็จะลงโอ้ได้ตรงทุกครั้งไป ทั้งผู้วิจัยได้ใช้ระบบการฝึกหัดแบบนี้จึงทำให้เสียงเอื้อนที่ส่งให้สอดรับกับปี่พาทย์จะตรงทุกครั้ง ถึงแม้บางครั้งคนพากย์คนแรกจะตั้งเสียงผิดมาก่อนแต่คนพากย์ที่จะลงโอ้ยังมีเวลาที่จะบังคับระดับเสียงได้ แต่ถ้าคนพากย์รู้ตัวว่าระดับเสียงผิดแล้วก็ควรที่จะใช้วิธีหยุดเอื้อนเพื่อรอเสียงสอดรับของปี่พาทย์ดังวิธีที่กล่าวไว้แล้วข้างต้น ก็จะทำให้การพากย์แต่ละครั้งสมบูรณ์ได้ ซึ่งการพากย์โอ้นั้นมีลำดับขั้นตอนการพากย์ดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๖๘ ลำดับขั้นตอนการพากย์โอ้

พากย์โอ้	ลักษณะและวิธีการพากย์
ทำนองพากย์	๑.ในวรรคแรกจนถึงวรรคที่สาม จะพากย์ด้วยเดินทำนองหรือทำนองปกติ ๒.วรรคสุดท้ายจึงเอื้อนลงด้วยทำนองโอ้ปี่ใน ๓.รักษาระเสียงให้คงที่ ๔.ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง๑๖ ๕.ใส่อารมณ์ในการพากย์

ตามที่ผู้วิจัยได้นำเสนอกลวิธีการพากย์ทั้ง ๓ ทำนอง อันได้แก่ ทำนองปกติ หรือพากย์เดินทำนองหนึ่ง พากย์ชมดงหนึ่ง และ พากย์โอ้หนึ่ง การพากย์ทั้ง ๓ ทำนองมีความเหมือนและความต่างกันในมิติต่างๆ อีกทั้งยังมีลักษณะเฉพาะของการพากย์ตามทำนองของตน ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้สามารถนำมาเสนอในรูปแบบของการจำแนกโดยตารางเพื่อเป็นข้อเปรียบเทียบของการพากย์ทั้งสามทำนองดังนี้

ตารางที่ ๖๕ เปรียบเทียบทำนองพากย์โขน ทำนองปกติ ทำนองชมดง และทำนองโอ้

ลักษณะ	ทำนองปกติ	ทำนองชมดง	ทำนองโอ้
๑.ฉันทลักษณ์	ใช้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี	นิยมใช้แต่กาพย์ฉบัง	ใช้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี บางครั้งอาจจะมีกาพย์ทั้งสองประเภทรวมอยู่ในบทพากย์เดียวกัน
๒.ทำนองการพากย์	พากย์ทำนองปกติ	ขึ้นต้นวรรคแรกด้วยทำนองเพลงชมดงในแล้วลงท้ายด้วยทำนองพากย์ปกติ	ขึ้นต้นวรรคแรกด้วยพากย์ทำนองปกติ ลงท้ายด้วยทำนองเพลงโอ้ปี่ใน
๓.การเอื้อนเสียง	เอื้อนเสียงในวรรคสุดท้าย ก่อนตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับ	เอื้อนในทำนองเพลงชมดงในวรรคแรก และเอื้อนทำนองปกติในวรรคสุดท้าย	เอื้อนในวรรคสุดท้ายโดยมีปี่พาทย์สอดรับ
๔.ดนตรีรับ	ตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”	ในวรรคแรกตะโพนและฉิ่งจะตีประกอบการพากย์ลงท้ายตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”	ปี่พาทย์สอดรับในวรรคสุดท้ายในเพลงโอ้ปี่ในตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”

ลักษณะ	ทำนองปกติ	ทำนองชมดง	ทำนองโอ้
๕.การใส่อารมณ์	มีการใส่อารมณ์บ้าง	ใส่อารมณ์ในขณะพากย์ชมดง	ใส่อารมณ์ได้อย่างเต็มที่
๖.จังหวะ	รักษาจังหวะด้วยการกระชับคำพากย์	รักษาจังหวะด้วยการบังคับของตะโพนและฉิ่งในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น	รักษาจังหวะให้มีความกระชับแต่สามารถทอดเสียงได้
๗.เว้นคำหลังการเอื้อน	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย

จากตารางจะทำให้เห็นว่าการพากย์แต่ละทำนองนั้นมีความเหมือนกันคือ ใช้ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันคือ “กาพย์” มีการเอื้อนและเว้นคำพากย์หลังการเอื้อนในวรรคสุดท้ายและจะต้องมีตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับ แล้ว จะต้องรับคำว่า “เพ้ย” ทุกทำนองการพากย์ พร้อมทั้งมีการใส่อารมณ์ในการพากย์เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจว่าตัวโขนกำลังแสดงออกถึงอารมณ์อย่างไรในขณะนั้น

๖.๒.๒ กลวิธีการเจรจา

การแสดงโขนนอกจากการพากย์ที่ใช้ดำเนินเรื่องแล้วยังมีการเจรจาอีกประเภทหนึ่งที่ใช้ดำเนินเรื่องซึ่งการเจรจานั้นจะดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายเพราะการเจรจาของโขนก็คือการพูดโต้ตอบกันของตัวโขน เพราะคนดูจะได้เห็นอารมณ์ต่างๆของตัวโขนที่แสดงออกทางคำเจรจาว่า ดีใจ เสียใจ โกรธ ซึ่งในการแสดงโขนได้แบ่งการเจรจาออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่ เจรจาด้นและเจรจากระทู้

เจรจาด้น คือ การเจรจาที่คนเจรจาจะต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบของตัวเองในการคิดคำเจรจาออกมา และ เจรจากระทู้ คือบทเจรจาที่บูรพาจารย์ได้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอนหนึ่งๆ เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มีบทกระทู้ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทกระทู้ทันที ซึ่งทั้งการเจรจาด้นก็ดีเจรจากระทู้ก็ดีเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิความรู้ของคนเจรจาว่ามีมากน้อยขนาดไหน เพราะการเจรจาทั้งสองแบบนี้มีความแตกต่างกันบ้างในบางกรณีกล่าวคือการเจรจาด้นนั้นนับว่าเป็น

การเจรจาที่ยากเพราะว่า คนเจรจาจะต้องคิดค้นคำเจรจาโดยกลั่นออกมาจากสมองของตนเอง ดังนั้นจึงต้องมีความรู้ในเรื่องราวที่จะแสดงเป็นอย่างดี และที่สำคัญการเจรจาด้นถ้าคนเจรจาที่มีความสามารถมากจำต้องมีคำราชาศัพท์ กลุ่มคำไวพจน์ เป็นต้น ไว้ในสมองมากๆจนเรียกได้ว่า “มีคลังคำ”หรือเปรียบเสมือนมีธนาคารเก็บรักษาคำต่างๆไว้ เพราะถ้ามีคลังคำมากเท่าใดก็ย่อมจะไม่จนแต้มในการที่จะขึ้นพากย์-เจรจากับคู่ของตนบางครั้งการเจรจาด้นอาจจะเรียกอีกชื่อหนึ่งได้ว่า เจรจา “ลอยดอก” ซึ่งหมายถึง การเจรจาด้นไปเรื่อยๆ ซึ่งการเจรจาประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือพื้นเมืองนั่นเอง

ส่วนเจรจากระทู้นั้นก็นับว่ายากในตอนแต่งเพราะมีการเล่นคำเล่นอักษรมีการนำสุภาษิตโบราณมาใช้ต้องใช้สมองคิดคำต่างๆขึ้นมาผูกกันจนเป็นบทเจรจาที่มีความสละสลวยต่อจากนั้นจึงนำบทเจรจากระทู้ที่แต่งขึ้นไว้มาท่องจำให้ได้ และที่สำคัญการเจรจากระทู้นี้คนพากย์-เจรจาจำเป็นจะต้องจำให้ได้ทั้งสองฝ่าย กล่าวคือ ถ้าเจรจากระทู้นางลอย ระหว่างพระรามกับหนุมาน คนเจรจาก็ต้องท่องให้ได้ทั้งพระรามและหนุมาน ทั้งนี้เพราะในการแสดงโขนบางครั้งคนพากย์-เจรจามาจากต่างที่กัน เรายังไม่ทราบว่าใครจะมาพากย์-เจรจากับเราแล้วคนพากย์-เจรจาคนนั้นได้กระทู้ตัวอะไรพระรามหรือหนุมานดังนั้นเราจึงต้องมีการเตรียมตัวให้พร้อม ซึ่งการเจรจาทั้งสองแบบนี้มีความเหมือนและต่างกันในบางกรณีสามารถจำแนกออกมาได้ดังนี้

ตารางที่ ๗๐ เปรียบเทียบลักษณะระหว่างการเจรจาด้นกับเจรจากระทู้

ลักษณะ	เจราจาด้น	เจรจากระทู้
๑.ลักษณะคำประพันธ์	ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว	ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว
๒.คำเจรจา	- คิดขึ้นมาด้วยปฏิภาณไหวพริบในขณะแสดง - มีคำศัพท์ที่ใช้มากเรียกว่า “คลังคำ”	- มีการแต่งบทโดยบูรพาจารย์ไว้ก่อนด้วยคำที่ผูกสัมผัสด้วยความสละสลวยประณีต - มีคำศัพท์ที่ใช้มากเรียกว่า “คลังคำ”
๓.การเตรียมตัวเจรจา	- เจรจาตัวไหนก็ได้ - สามารถเจรจาลอยดอกได้	ต้องท่องคำเจรจาได้ทั้งสองฝ่าย ไม่สามารถเจรจาลอยดอกได้
๔.ความไพเราะ	ขาดความไพเราะในบางครั้ง	มีความไพเราะฟังแล้วรื่นหู
๕.ต้นแบบ	มีการท่องกลอนครู	ไม่มีการท่องกลอนครู

จากความเหมือนและความต่างที่แจงให้เห็นข้างต้นนั้นทำให้ทราบว่าการเจรจาทั้งสองแบบคือเจรจาด้นและเจรจากระทู้มีความเหมือนกันในรูปแบบของคำประพันธ์ มีคลังคำ มีความไพเราะ และข้อที่ต่างกันคือ การเจรจากระทู้ไม่สามารถเจรจาแบบที่เรียกว่าลอยดอกได้ และไม่มีการท่องกลอนครูแต่จำเป็นต้องท่องคำเจรจากระทู้ให้ได้ทั้งสองฝ่ายเป็นต้น

ถึงแม้ว่าการเจรจาโขนจะมีเพียง ๒ ประเภทคือเจรจาด้นและเจรจากระทู้เท่านั้น แต่การเจรจาทั้งสองแบบก็มีทำนองในการเจรจาถึง ๓ ทำนองด้วยกัน ซึ่งได้แก่ เจรจาเดินทำนอง เจรจาทำนองพูด และเจรจากวนมุข ซึ่งการเจรจาทั้ง ๓ ทำนองมีวิธีการเจรจาที่ต่างกันออกไป ดังจะนำเสนอเป็นลำดับดังต่อไปนี้

๖.๒.๒.๒ เจรจาเดินทำนอง

การเจรจาเดินทำนองเป็นการเจรจาแบบหนึ่งที่ใช้ในการแสดงโขนเป็นการบรรยายเพื่อให้ตัวโขนได้แสดงลีลาท่าทางอากัปกิริยาว่ากำลังทำอะไร นึกคิดอย่างไร ซึ่งคำเจรจาส่วนใหญ่ซึ่งเป็นคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวในปัจจุบันจะมีความกระชับโดยการแต่งให้มีคำในวรรคหนึ่งๆ มีคำเจรจาบรรจุลงไปเพียง ๙ – ๑๐ คำ จึงมีความลงตัวพอดี ทำให้เวลาที่คนเจรจาจะทำการเจรจาได้ง่ายยิ่งขึ้น ซึ่งการแต่งบทเจรจาด้วยลักษณะนี้นับว่าเป็นต้นแบบหรือแบบแผนที่คนพากย์-เจรจาในปัจจุบันนำมาใช้ในการเจรจาทั้งที่มีบทและเจรจาด้นด้วยความสามารถและปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งการเจรจานับว่าเป็นหัวใจในการดำเนินเรื่องของการแสดงโขนทุกๆตอนโดยเริ่มตั้งแต่ยุคกรมมหรสพเรื่อยมาจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน ซึ่งการเจรจาดังกล่าวย่อมจะมีแบบแผน ลักษณะคำประพันธ์ที่เหมือนและต่างกันในบางกรณี ทั้งนี้อาจจะเป็นด้วยการพัฒนาเพื่อให้ทันยุคสมัย

การเจรจาเดินทำนองนั้นคนเจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระชับ ซึ่งการเจรจาจะต่างกันกับ การพากย์ตรงที่ การพากย์มีการเอื้อนเสียงแต่การเจรจาไม่มีการเอื้อนเสียง ถึงแม้ว่าการเจรจาแบบเดินทำนองนี้จะเป็นการบรรยายกิริยาอาการของตัวโขนก็ตาม เวลาเจรจาคนเจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระชับมิให้มีการยืดคำหรือยานคางพร้อมทั้งสอดใส่อารมณ์ลงไปด้วย ซึ่งการเจรจาทำนองบรรยายหรือเดินทำนองนี้ ผู้พากย์-เจรจาต้องระมัดระวังการเปล่งเสียงของตนเองให้มากที่สุด กล่าวคือ ต้องมีการเปล่งเสียงให้มีการติดต่อเลื่อนไหลไปตามเสียงสูงต่ำของอักษร เป็นทำนอง และถ้าคนพากย์-เจรจาไม่มีความชำนาญเพียงพอ ก็อาจจะทำให้การเจรจาแบบทำนองบรรยายเพี้ยนเสียงหรือเสียงแปร่งไม่เกิดความไพเราะก็เป็นได้ เช่น เมื่อแสงอาทิตย์ได้ทราบข่าวว่ามังกรกัณฐ์ผู้เป็นพี่ชายเสียชีวิตก็เศร้าโศกเสียใจหลังจากเสียใจแล้วก็เกิดความโกรธโมโหโกรธาเป็นอย่างมาก ซึ่งคนเจรจา

จะต้องปรับอารมณ์โดยสอดใส่อารมณ์ทั้งสองอารมณ์ด้วย ดังตัวอย่าง

แสงอาทิตย์- *ได้ทรงฟังเสนาทูลมูลคดี พระจอมอสุรีให้ตระหนกตกพระทัย ดังสายอัสนีบาตฟาดใจ ให้แหลกลาน พญามารพลันออกพระโอษฐ์ ว่ามังกรกัณฐ์ฤทธิ์อุโฆษของน้องเอ๋ย มิควรเลยที่มาด่วนสิ้นชีวัน เฝ้าแต่ครวญคร่ำร่ำรำพันจนสิ้นเสียงสำเนียงโสต ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงโอดขึ้นทันที*

แสงอาทิตย์- *แสงอาทิตย์ฤทธิไกรคลายโศกา พระจอมอสุราให้คั่งแค้น ลุกขึ้นกระทืบแท่นบัลลังก์ทอง ชะมนุษย์หยิ่งผยองอวดศักดา เถอะวันนี้กูจะเข่นฆ่าให้อาสัญ กริ้วพลางพระจอมกุมภรรณกระทืบพระบาทประกาศก้องทั่วท้องพระโรงราช ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงคุกพาทย์ขึ้นทันที*

จากบทเจรจาทำนองบรรยายข้างต้นจะเห็นได้ว่า ผู้เจรจาเป็นตัวแสงอาทิตย์จะต้องใช้อารมณ์สอดใส่ถึงสองอารมณ์ด้วยกันคือ เสียใจหนึ่งอารมณ์และจะต้องปรับเป็นอารมณ์โกรธอีกอารมณ์หนึ่ง ดังนั้นเวลาเจรจาจะต้องรู้อารมณ์ของตัวในขณะที่แสดงด้วย จึงจะเน้นเสียงหรือทอดเสียงส่งบทบาทให้ตัวโขนแสดงได้เต็มที่ เปรียบเสมือนคนเจรจา เจรจาได้อารมณ์ดีตัวโขนก็ย่อมจะออกลีลาท่าทางได้ดีด้วยเป็นการส่งให้กันและกัน อันจะเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมด้วย

๖.๒.๒.๑ เจรจาทำนองพูด

เจรจาทำนองที่สองที่จะกล่าวถึงก็คือ เจรจาทำนองพูด “เจรจาทำนองพูด” หมายถึงการพูดโต้ตอบกันของตัวโขนในขณะที่แสดง จะมีความแตกต่างจากทำนองที่หนึ่งที่กล่าวมาแล้วข้างต้นคือ ทำนองบรรยายหรือเจรจาเดินทำนอง กล่าวคือเจรจาทำนองพูดนี้ เป็นการเจรจาหรือที่เรียกว่าการพูดแบบปกติแต่ใช้สำเนียงพูดที่มีท่วงทำนองของการเจรจาในการแสดงโขนที่ตัวโขนใช้ในพูดโต้ตอบกันตั้งแต่สองตัวขึ้นไปเสมือนการพูดคุยหรือเจรจากัน ทั้งนี้ในการเจรจาดังกล่าวคนพากย์-เจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระฉับกระเฉงพร้อมทั้งสอดใส่อารมณ์และลีลาของการเจรจาลงไปด้วย ซึ่งการเจรจาทำนองพูดแบบนี้จะใช้เมื่อผู้แสดงนั้นแสดงบทบาทของตนเองกับผู้แสดงอีกคนหนึ่ง ในการเจรจาทำนองพูดนี้การสอดใส่อารมณ์ถือว่ามีความสำคัญมาก เพราะในการการเจรจาหรือการพูดคุยกันไม่ว่าจะบุคคลธรรมดาหรือเวลาแสดงของตัวโขนย่อมจะมีอารมณ์ด้วยกันทั้งสิ้นไม่ว่าจะดีใจ เสียใจ โมโห โกรธ ดังนั้นอารมณ์จึงเป็นส่วนที่สำคัญในการส่งบทบาทให้กับตัวโขน แสดงออกถึงอากัปกิริยา

ต่างๆที่กำลังแสดงอยู่เพื่อเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกต่างๆให้กับผู้ชมดังตัวอย่างการแสดงอารมณ์โกรธและขุ่นเคือง ประชดประชันของท้าวสหัสเดชะที่พูดกับพญามูลพลัมด้วยสาเหตุที่นางมณโฑไม่ยอมไหว้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกสามทัพ ว่า

สหัสเดชะ - ท้าวสหัสเดชะผู้เป็นใหญ่เจ้าปางตาล เห็นทศกัณฐ์ขุนมารน้อมถวายอัญชลี ก็สุดแสนจะยินดีเป็นยิ่งนัก แต่พอพระจอมยักษ์เห็นนางหนึ่งเฝ้าแต่โศกี อยู่ข้างหลังท้าวทศศีร์มิได้ วันทาเฝ้าแต่ครวญคร่ำร่ำแต่โศกาสะอึกสะอื้นไห้ *ยิ่งเดือดดาลทะยานใจเป็นยิ่งนัก หรือเขาคงเสียดายมือถือยศศักดิ์อัครฐาน จึงมีพระราชบรรหารเรียกอนุชาเข้ามาใกล้ แล้วกระซิบถามไถ่ว่านางที่โศกี เขาเป็นอะไรกับทศศรีเจ้าลงกา จงชี้แจงให้พี่แจ้งกิจจาเถิดน้องรัก*

มูลพลัม - ข้าแต่พระเจ้าพี่ผู้มีศักดิ์ทรงทราบคดี อันนางนั้นเป็นมเหสีของทศกัณฐ์ ขอพระจอมกุมภัณฑ์ทรงทราบเถิดพระเจ้าข้า

สหัสเดชะ - นี่แน่ะพระอนุชาร่วมชีวี อันทศกัณฐ์ได้นางนี้มาจากไหน นางน่ะชื่อเรียงเสียงไรไพร่หรือผู้ดี เป็นเศรษฐีหรือจักรพรรดิกษัตรา จงบอกให้พี่แจ้งในกิจจาหน่อยหรือเจ้า

มูลพลัม - ขอพระองค์ทรงทราบเกล้าเถิดพระเจ้าพี่ อันเจ้าหล่อนชื่อมณโฑเทวีศรีโสภา เมื่อคราวครั้งเจ้าลงกาไปยอยกสุเมรุมาศ พระเป็นเจ้าเขาไกรลาสทรงประทานเจ้าเทวี ให้มาเป็นพระมเหสีของทศกัณฐ์ แม่มณโฑโฉมเฉลาเขาเป็นชาวสวรรค์พระเจ้าข้า

*สหัสเดชะ - **อ๋อ เช่นนั้นดอกรึพระอนุชา การครั้งนี้ก็นับว่าพี่ น่ะคิดไม่ผิดพลาด เพราะเขาเป็นนางสวรรค์ชั้นไกรลาสมาดเขาจึงใหญ่ ยศเขาจึงได้แยะ จึงมานั่งโศกาน้ำตาแฉะสำออยสะอึก เขาไม่เคารพไม่นับถือกลัวนิ้วมือเขาจะสึกเสียดายผิว เรามาวันนี้มันเสียชื่อมือสิบนิ้วเขายังไม่ไหว้แต่แรกเริ่มเดิมนั้นไซร้เจ้าก็ไม่บอก ปล่อยให้พี่ต้องแบกหน้าพาหัวหงอกมาซมเซอะ เมื่อเขาไม่นับถือช่างเขาเถอะไม่เป็นไร แต่พี่จะต้องยกพลไกรกลับไปพารา จะอยู่ด้วยช่วยยุทธนานั้นไม่ได้ เพราะเกรงว่าเขาจะไยไพทั่วโลกา มันก็เข้ากับตำราคำโบราณ ว่าเห็นข้าวตูเขาหวานก็โดยสารมาทำศึกนึกนึกก็สมน้ำหน้าที่เป็นผู้ใหญ่ไม่ตรึกตราเสียให้เหมาะเจาะ จึงต้องเสียทั้งยศเสียทั้งอย่างลงค้างเตาะซ้ำเขาดูถูก นี่แหละเจ้าเขาจึงได้เหยียบจมูกพูดรึก็ไม่ออก เห็นจะต้องแบกหน้าพา***

<u>หัวหงอกกลับพารา</u> ***อันความจริงพี่ก็เป็นกษัตราอันลือชื่อ เมื่อเขาไม่นับถือก็อยู่ไม่ได้ แม้แต่เพียงแค่นี้ไซร้ก็เสียชื่อ ทั้งมนุษย์และเทวาจะพากันล่ำลือตลอดลั่น*** <u>เฮ้ย ไม่ต้องประมาทดอกวะ ขาดกันขาดกันนับแต่วันนี้</u> กริ้วพลางทางอสุรีประกาศสั่งพลโยธา กลับหลังยังปางตาลนครา

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าอารมณ์ของท้าวสหัสเดชะในช่วงแรกที่เป็นตัวหนังสือเอนนั้นเริ่มมีอารมณ์โกรธ และเมื่อถึงบทที่เป็นตัวอักษรหนานั้นเริ่มจะเป็นการประชดประชันและสุดท้ายก็เกิดอารมณ์โกรธ ซึ่งผู้วิจัยได้แยกประเด็นในการสร้างอารมณ์ของคนเจรจาไว้ดังนี้

๑. บทเจรจาที่ใช้อักษรตัวเอนนั้นจะแสดงให้เห็นว่าท้าวสหัสเดชะกำลังเริ่มมีอารมณ์โกรธ

๒. เมื่อถึงบทเจรจาที่เป็นอักษรตัวหนา จะเห็นว่ามีการประชดประชัน กระทบกระเทียบเปรียบเปรยต่างๆ

๓. สุดท้ายเมื่อถึงบทเจรจาที่เป็นตัวอักษรปกติ ก็แสดงให้เห็นถึงความฉุนเฉียวโมโหโกรธา

และนอกจากการสร้างอารมณ์ให้กับตัวโขนแสดงออกด้วยลีลาท่ารำแล้วสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งกลวิธีในการเจรจาทำนองพูด นั้นก็คือ การทอดเสียง และเน้นเสียงในบทเจรจาดังกล่าว ซึ่งผลจากการวิจัยพบว่า คำเจรจาที่ขีดเส้นใต้นั้นจะเป็นคำที่คนเจรจาจะต้องเน้นคำและทอดเสียงเพราะว่า “คำเจรจาที่ขีดเส้นใต้นั้นเป็นการประชดประชันกระทบกระเทียบเปรียบเปรย” เปรียบเสมือนมนุษย์เราเมื่อมีอารมณ์โกรธเนื่องจากคนอื่นไม่เห็นความสำคัญทั้งๆที่จะมาช่วยเหลือก็ย่อมจะมีการประชันประชันกระทบกระเทียบเปรียบเปรยเพื่อต้องการให้อีกฝ่ายหนึ่งได้สำนึกตัว ซึ่งการเน้นเสียงและทอดเสียงในการเจรจาบทนี้นั้นจะนำเสนอดังนี้

ตารางที่ ๗๑ วิธีการเน้นเสียงและทอดเสียงในการเจรจา

คำเจรจา	วิธีการเน้นเสียง/ทอดเสียง
เพราะเขาเป็นนางสวรรค์ชั้นไกรลาสมาดเขาจึงใหญ่ ยศเขาจึงได้แยะ	จากบทเจรจาบทนี้ เมื่อคนเจรจา เจรจามาถึงคำว่า “มาดเขาจึงใหญ่...**ยศ**...เขาจึงได้...**แยะ**...” นั้น คนเจรจาจะต้องเน้นเสียงให้เป็นสำเนียงแบบกระแทกกระทั้นเย้ยหยันในคำที่เป็นอักษรตัวหนา
จึงมานั่งโศกาน้ำตาแฉะสำออยสะอึก	บทเจรจานี้ เมื่อเจรจามาถึงคำว่า “จึงมานั่งโศกา**น้ำตาแฉะสำออยสะอึก**” นั้นคนเจรจาจะต้องทอดเสียงตรงกับคำที่ขีดเส้นใต้ว่า**น้ำตา** ....และเน้นเสียงหนักที่คำว่า **แฉะ** และ และทอดเสียงโดยลากเสียงอีครั้งตรงคำว่า **สำออย...**และต้องเน้นเสียงหนักอีกครั้งตรงคำว่า สะอึก เพื่อให้ตัวโขนตีบทได้อย่างเหมาะสมและสวยงาม
เขาไม่เคารพไม่นับถือกลัวนิ้วมือเขาจะสึกเสียดายผิว	คำเจรจาคำนี้คนเจรจาต้องทอดเสียงตรงคำว่า **“นิ้วมือ”** และเน้นเสียงหนักที่คำว่า **“จะสึก”** และทอดน้ำเสียงต่ออีกครั้งตรงคำ **“เสียดาย...ผิว”**
ปล่อยให้พี่ต้องแบกหน้าพาหัวหงอกมาซมเซอะ	คำนี้คนเจรจาจะต้องเน้นเสียงหนักที่คำว่า **“หัวหงอก”**กับ **“ซมแซอะ”** เพราะ เป็นการกระทบกระเทียบ
เมื่อเขาไม่นับถือช่างเขาเถอะไม่เป็นไร	คำนี้จะต้องเน้นน้ำเสียงหนักที่คำว่า **“เถอะ”** เปรียบเสมือนไม่สบอารมณ์
ที่เป็นผู้ใหญ่ไม่ตรึกตราเสียให้เหมาะเจาะ	คำนี้คนเจรจาจะต้องทอดเสียงเย้ยหยันในคำว่า **“เสีย...”** และเน้นลงเสียงหนักในคำว่า **“ให้เหมาะเจาะ”** ลักษณะการลงเสียงเน้นแบบกระแทกกระทั้น

คำเจรจา	วิธีการเน้นเสียง/ทอดเสียง
จึงต้องเสียทั้งยศเสียทั้งอย่างลงค้างเดาะซ้ำเขาดูถูก	คำนี้ จะต้องทอดเสียงยาวคำว่า **“เสีย.../ซ้ำ...”**และเน้นลงเสียงหนักในคำว่า **“ทั้งยศ / ทั้งอย่าง /ค้างเดาะและดูถูก”**เพราะเป็นการแสดงให้เห็นถึงความน้อยเนื้อต่ำใจ
ออก เห็นจะต้องแบกหน้าพาหัวหงอกกลับพารา	คำนี้คนเจรจาจะต้องทอดเสียงคำว่า **“พาหัวหงอกกลับพารา”** ในอารมณ์ที่แสดงถึงความน้อยออกน้อยใจ
เฮ้ยไม่ต้องประมาทดอกวะ ขาดกันขาดกันนับแต่วันนี้	คำนี้จะต้องเจรจาแบบเน้นเสียงหนักทำนองอารมณ์โกรธทั้งคำเจรจา

จากการจำแนกให้เห็นในตารางข้างต้นดังกล่าวจะเห็นว่าวิธีการที่คนเจรจาจะเจรจาโต้ตอบกันนั้นจะเน้นเรื่องอารมณ์เป็นหลักเพราะจะแสดงให้เห็นถึงตัวโขนกำลังมีอารมณ์หรืออากัปกิริยาอย่างไร ทั้งนี้วิธีการออกเสียงเจรจาเพื่อให้ทราบถึงอารมณ์ของตัวโขนได้ก็มีเพียงการทอดเสียงและการเน้นเสียงหนักในคำเจรจาที่เหมาะสมกับอารมณ์นั้นๆ ถึงแม้จะเป็นการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนเพียงอย่างเดียว แต่การเจรจาจะบอกถึงเหตุการณ์ต่างๆด้วย เช่น “กระซิบถามไถ่” อันเป็นลักษณะเหมือนการพูดคุยกันแบบปกติธรรมดาของปุถุชนคนทั่วไป แต่เมื่อเป็นการเจรจาในการแสดงโขนก็ย่อมจะมีท่วงทำนองและลีลาแตกต่างไปจากการพูดแบบปกติ ด้วยการ ทำเสียงให้สูง ต่ำตามท่วงทำนองของการเจรจา

อนึ่งในการเจรจาทำนองพูดนี้บางกรณีจะมีการเจรจาเดินทำนองหรือทำนองบรรยายก่อนเพื่อแสดงให้ทราบถึงตัวโขนนั้น ชื่ออะไร กำลังทำอะไร หรือ พูดกับใครเป็นต้น ซึ่งจะยกตัวอย่างมาให้เห็นเพื่อจะได้ทราบว่า เมื่อใดควรเจรจาเดินทำนองและเมื่อใดจะต้องเจรจาเป็นทำนองพูด เพราะว่า ในการเจรจาเดินทำนองจะเป็นเจรจาแบบหนึ่งและเมื่อเปลี่ยนมาเป็นเจรจาทำนองพูดก็จะเปลี่ยนการเจรจาอีกแบบหนึ่งดังตัวอย่างพิเภกกราบทูลพระรามว่า

พิเภก - พระยาพิเภกฟังพระภูวไนยมีรับสั่งถาม จึงน้อมถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามโหราศาสตร์ เลขบนล่างตารางคาดคิดคำนวน ฤกษ์ดีร้ายได้ทบทวนหลายตลบ กรประนมก้มเคารพทูลพยากรณ์ *ว่าข้าแต่พระภูธรทรงทราบเบื้องพระบาทา อันนายทัพที่ยกมาในวันนี้คือพี่น้องสองอสุรีที่เรืองฤทธิ์ อนุชาชื่อมูลพลัมเป็นสหายสนิทของทศกัณฐ์ เชษฐานั้นชื่อท้าวสหัสเดชะกษัตรา ยกทัพมาจากปางตาลราชธานีเพื่อช่วยทศกัณฐ์ราวีกับพระองค์สองอสุรีนี้ยิ่งยงคงศัสตราวุธ มิควรที่พระทรงครุฑจะวางพระทัย ใช้ผู้หนึ่งผู้ใดไปรณรงค์เห็นสมควรแต่พระภุชพงษ์และองค์พระอนุชาขอได้ทรงทราบใต้เบื้องพระบาทาฝ่าธุลี*

จากบทเจรจาข้างต้นจะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้จำแนกการเจรจาในเบื้องต้นด้วยตัวอักษรซึ่งมีทั้งปกติและตัวอักษรเอน ทั้งเพราะต้องการให้ทราบว่า คำเจรจาที่เป็นตัวอักษรปกตินั้นเป็นการเจรจาแบบเดินทำนอง และตัวอักษรที่เป็นตัวเอนนั้นเป็นการเจรจาทำนองพูด ซึ่งถ้าไม่จำแนกให้เห็นโดยที่ทุกตัวอักษรเป็นแบบเดียวกันหมดก็จะไม่ทราบว่าคำเจรจาคำไหนเป็นการเจรจาแบบเดินทำนองและการเจรจาแบบไหนเป็นการเจรจาทำนองพูด เพราะถ้าไม่ได้เป็นคนพากย์-เจรจาแล้วจะไม่ทราบเลยว่าตรงไหนควรใช้วิธีการอย่างไร แต่พอมีที่สังเกตได้บ้างว่า เมื่อเจรจาเดินทำนองมาจนถึงคำที่ตัวโขนจะต้องการพูดหมายถึงจะเจรจาโต้ตอบแล้วคนเจรจาจะต้องเปลี่ยนเสียงจากการเจรจาแบบเดินทำนองมาเป็นทำนองพูดทันที เช่น จากตัวอย่างข้างต้นเมื่อเจรจามาถึงคำว่า “กรประนมก้มเคารพทูลพยากรณ์” จะเห็นได้ว่า มีคำให้คนเจรจาได้สังเกตคำว่า “ทูล” นั้นหมายถึงการพูดจาซึ่งกันและกัน จากตัวอย่างเมื่อเจรจามาถึงคำว่า “ก้มเคารพ”และต่อจากนั้นมีคำว่า “ทูลพยากรณ์” ซึ่งคนเจรจาจะต้องเปลี่ยนเสียงให้เป็นทำนองพูดทันที นี่ก็เป็นที่สังเกตง่ายๆประการหนึ่งที่คนเจรจาจะต้องทราบ นอกจากนี้อาจจะมีคำต่างๆต่อไปนี้ อาทิ “กราบบังคมทูล” “แล้วกราบทูล” “จึงมีวาจาปราศรัย” ฯลฯ เหล่านี้เป็นต้น

ดังนั้นในการเจรจาแบบทำนองพูดนี้ จะมีทั้งการเจรจาแบบการพูดโต้ตอบกันของตัวโขนเพียงอย่างเดียวและมีการเจรจาแบบเดินทำนองมาก่อนแล้วจึงเปลี่ยนเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด ซึ่งการเจรจาแบบโต้ตอบกันนั้นอาจจะไม่ค่อยมีปัญหาในการเปลี่ยนสำเนียงการเจรจา แต่ในขณะเดียวกันเมื่อมีการเจรจาแบบเดินทำนองมาก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดทีหลังนั้นคนพากย์จะต้องสังเกตในคำเจรจาที่กล่าวมาแล้วเป็นหลักให้ดีเพื่อจะได้ไม่มีข้อผิดพลาดในการเจรจาโต้ตอบของตัวโขนที่แสดงอยู่ ทั้งนี้ในการเจรจาทั้งสองแบบที่ปรากฏในตัวอย่างนั้นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือการ

สอดใส่อารมณ์ของคนเจรจาในคำเจรจาอารมณ์ต่างๆด้วยเพื่อส่งผลให้กับตัวโขนได้แสดงออกด้วยลีลาท่าทางได้อย่างเต็มที่ เพื่อประโยชน์ของผู้ชมด้วย

๖.๒.๒.๓ เจรจาแบบกวนมุข

การเจรจาทำนองที่ ๓ คือ เจรจากวนมุขนั้นมีวิธีการเจรจาคล้ายกับการเจรจาทำนองที่๒คือการเจรจาทำนองพูด เป็นการเจรจาหรือพูดโต้ตอบเช่นเดียวกัน แต่มีวิธีการเจรจาที่ต่างกัน กล่าวคือ การเจรจาทำนองพูดหรือการเจรจาทำนองที่ ๒ นั้น ถึงแม้จะเป็นการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนก็ตามแต่วิธีการเจรจาก็ยังจะต้องยึดทำนองการเจรจาที่จะต้องทำเสียงสูงต่ำตามลักษณะของคำเจรจา ส่วนการเจรจากวนมุขนั้นเป็นการเจรจาระหว่างตัวโขนกับตัวตลกโขน ซึ่งการเจรจาจะเหมือนกับการพูดแบบสามัญชนธรรมดาหรือที่เรียกกันว่าพูดแบบปกติแบบคนทั่วไปพูดกัน ไม่ต้องมีทำนองเสียงสูงต่ำ ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะนิยมใช้ในการแสดงที่ต้องมีการเล่นตลกแทรกเข้ามา บางครั้งอาจจะเรียกว่า *“เจรจาติดตลก”* หรือบางกรณีอาจจะเรียกว่า *“เล่นกวนมุข”* ส่วนใหญ่จะเป็นการเล่นระหว่างผู้พากย์-เจรจากับตัวตลก โดยที่ผู้พากย์-เจรจาและตลกจะต้องพูดให้สอดคล้องกัน คนพากย์อาจจะเป็นคนพูดนำคอยปูพื้นหาช่องทางให้ตัวตลกเล่น ส่วนใหญ่แล้วในบางครั้งคนพากย์-เจรจามักจะแทรกคำพูดตลกที่มีลักษณะสองแง่สองง่ามซึ่งทำให้คนดูสนุกขบขัน โดยคนพากย์-เจรจาเป็นผู้เจรจาแทนผู้แสดงที่เป็นตัวโขน และตัวโขนที่แสดงเป็นตัวตลก ไม่ว่าจะเป็นฤาษี ตัวตลก หรือบางครั้งจะเรียกว่า “ตลกยกเตียง” ที่บางครั้งอาจจะเล่นเป็นบทคนรับใช้หรือเป็นผู้เล่าเรื่อง จะเจรจาด้วยตนเอง ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะต้องเป็นที่รู้กันระหว่างคนพากย์-เจรจากับตัวโขนที่หมายถึงตัวตลก ว่าจะต้องเจรจากวนมุขอย่างไรโดยการนัดแนะกันก่อนที่จะออกไปแสดงเพื่อไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดในขณะแสดงหรือที่เรียกว่า “ฝืด”หรือ “มุขแป้ก”

อนึ่งการเจรจาทำนองนี้มิใช่ว่าคนพากย์-เจรจาจะปฏิบัติการเจรจาได้ทุกคน เพราะว่าการที่จะเป็นคนเจรจาโต้ตอบกวนมุขนั้น คนพากย์-เจรจาคนนั้นจำเป็นจะต้องเป็นคนที่มีมุขตลกอยู่ในตัวบ้างไม่มากก็น้อยเพื่อจะได้เจรจาดำเนินเรื่องไม่ให้ติดขัด ซึ่งการที่จะมีมุขตลกได้นั้นอาจจะกล่าวได้ว่าคนพากย์-เจรจาคนนั้นจะต้องมีพรสวรรค์ในด้านตลกบ้างพอสมควรเพราะในการแสดงทั้งสองฝ่ายคือทั้งตัวโขนที่เป็นตัวตลกกับคนเจรจาจะต้องเจรจารับ-ส่งมุขกันได้อย่างสอดคล้องสนุกสนาน แต่ทั้งนี้ในบางกรณีก็อาจจะมีการเขียนบทเพื่อเป็นแนวทางในการเล่นกวนมุขหรือเจรจาติดตลกไว้บ้างเพื่อเป็นแนวทางในการเล่นกวนมุข เช่น การเจรจาของพระฤาษีโคบุตรกับหนุมาน หรือการเจรจาติดตลกฝ่ายทศกัณฐ์เยาะเย้ยพระรามในการแสดงโขนตอนขาดเศียรขาดกรว่า

เมื่อทศกัณฐ์ถูกพระรามแผลงศรตัดเศียร กาย กร และ บาทา ขาดจากกันแล้วทศกัณฐ์ร่ายเวทย์มนต์จนร่างกายกลับมาต่อติดดังเดิมแล้วคิดจะเยาะเย้ยพระรามจึงเรียกพวกตลกออกมาแล้วจึงสั่งให้พวกตลกไปเยาะเย้ยพระราม พวกตลกก็จะเล่นกวนมุขกับทศกัณฐ์เมื่อการเล่นกวนมุขมาถึงทศกัณฐ์ถามพวกตลกว่า

ทศกัณฐ์- *ออ แป๊ะ หว่า พระรามเว้ย ยกทัพมาทำสงครามกับกู มึงรู้รึเปล่าว่าเพราะอะไร*

ตลก ๑- *รู้พ่ะย่ะค่ะ ก็มาตามนางสีดาไงพ่ะย่ะค่ะ*

ทศกัณฐ์- *เออ (เสียงพอใจ) เอ็งเคยได้ยินคำสุภาษิตว่า อ้อยเข้าปากช้าง*

ตลก๒- *ใครเลยจะง้างเอาไปได้*

ทศกัณฐ์- *เออ เออ เอ็งนี่เก่งใช้ได้*

ตลก๑- *พระองค์เปรียบเช่นนั้นมันสูงไปพ่ะย่ะค่ะ เดี๋ยวคนดูจะไม่รู้เรื่อง ต้องเปรียบอีกอย่างหนึ่งพ่ะย่ะค่ะ*

ทศกัณฐ์- *เออ เปรียบว่ายังไงวะ*

ตลก๒- *ต้องอย่างนี้พ่ะย่ะ ต้องเปรียบว่า ก้อนข้าวเย็นเข้าปากหมา ใครเลยจะคว้าเอาไปได้*

ทศกัณฐ์- *เออ อ่ะ อ่ะ อ่ะ เอ็งเก่งโว้ย รู้จักเปรียบเทียบ แล้วไอ้ที่เอ็งว่านะ มันหมายความอย่างไร*

ตลก๒- *ก็ ก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา*

ทศกัณฐ์- *แล้ว หมา ล่ะ วะ*

ตลก๒- *อ๋อ ออแป๊ะ รู้พระเจ้าค่ะ*

ทศกัณฐ์- *เออ ออแป๊ะ ว่าไง*

ตลก๑- *ก็ ก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา*

ทศกัณฐ์- *เออ กู รู้ ว่าก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา แล้วหมาล่ะ วะ*

ตลก๑- *ออ เผือก มันรู้พ่ะย่ะค่ะ*

(เล่นกวนมุขกลับไปกลับมาสัก ๒-๓ครั้งจนมาถึงตลกคนที่ตั้งเรื่อง)

ทศกัณฐ์- *ไอ้เผือกมานี่ แล้วหมาล่ะวะเป็นใคร*

ตลก๒- *เอ่อ พระองค์ แล้วยางสีดาอยู่กับใครล่ะพ่ะย่ะค่ะ*

ทศกัณฐ์- *นางสีดา ก็อยู่กับกูสิวะ*

ตลก๒- *งั้นพระองค์ก็เป็น ....*

(ทศกัณฐ์ไล่ตีพวกตลกเข้าโรง)

จากตัวอย่างนี้คนพากย์-เจรจาได้เขียนไว้ให้คนพากย์-เจรจา ที่จะต้องเจรจาเป็นตัวทศกัณฐ์ ที่ไม่มีพรสวรรค์ในด้านการเล่นกวนมุขได้ทราบถึงแนวการเล่นกวนมุขหรือเจรจาติดตลกกับตัวตลก ซึ่งถ้าคนเจรจา ได้เจรจาตามคำเจรจาข้างต้น โดยเจรจาให้มีจังหวะสอดแทรกกับตัวตลกแล้วด้วยการรับ-ส่งมุขกันไปมาแล้ว ถึงแม้จะไม่ใช่เป็นคนที่มีพรสวรรค์ในด้านตลกก็จะสามารถเจรจาได้ และถ้าคนเจรจาคนใดมีพรสวรรค์ในด้านตลกด้วยละก็จะเป็นการส่งเสริมให้ตัวตลกเล่นได้อย่างสนุกสนานเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมด้วยประการหนึ่ง

ดังนั้นการเจรจาทั้ง ๓ ทำนอง จะมีกลวิธีในการเจรจาที่แตกต่างกันออกไป สามารถจำแนกออกให้เห็นถึงความเหมือนและความต่างกันได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๗๒ สรุปลักษณะการเจรจาทำนองต่างๆ

ลักษณะ	เจรจาแบบเดินทำนอง	เจรจาแบบทำนองพูด	เจรจาแบบกวนมุข
๑.ลักษณ์คำประพันธ์	ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว	ใช้คำประพันธ์ประเภทร่ายยาว	ใช้คำพูดสามัญธรรมดา
๒.ทำนองในการเจรจา	เดินทำนองอย่างเดียว	มีทั้งเดินทำนองและทำนองพูดอยู่ในบทเจรจาเดียวกัน	เจรจาแบบการพูดปกติของคนธรรมดาทั่วไป
๓.การเน้นคำ/เสียง	ไม่มีการเน้นคำ/เสียง	มีการเน้นน้ำเสียง และเน้นคำ เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ของตัวโขน	มีการเน้นเสียงบ้างเพื่อมุขตลก
๔.การสอดใส่อารมณ์	มีการสอดใส่อารมณ์พอสมควร	เน้นอารมณ์ของตัวโขนเป็นอย่างมากเพราะต้องการให้เห็นถึงการโต้ตอบด้วยอารมณ์ต่างๆ	เน้นมุขตลกเป็นส่วนมาก

จากตารางจะทำให้เห็นว่าการเจรจาแต่ละทำนองนั้นมีความเหมือนกันคือ มีการใส่อารมณ์ เพื่อเป็นการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจว่าตัวโขนกำลังแสดงออกถึงอารมณ์อย่างไรในขณะนั้น โดยเฉพาะการเจรจาทำนองพูดนั้นต้องใช้การสอดใส่อารมณ์เป็นอย่างมากเพราะต้องการให้

คนดูได้รับรู้หรือเห็นการโต้ตอบกันด้วยอารมณ์ต่างๆเพื่อความสนุกสนาน ประการต่อมาเจรจาแบบเดินทำนองและแบบเจรจาทำนองพูดใช้ฉันทลักษณ์ประเภทเดียวกันคือ “ร่ายยาว” แต่การเจรจาแบบกวนมุขใช้คำพูดธรรมดา มีการลงน้ำเสียงหนักเบาบ้างในการเจรจาแบบทำนองพูด ส่วนการเจรจาแบบเดินทำนองมักจะไม่เน้นการลงน้ำหนักเสียง และการเจรจากวนมุขจะลงน้ำหนักเสียงบ้างเพื่อความสนุกสนานเท่านั้นเอง

๖.๓ วิเคราะห์กลวิธีการใช้เสียงในการเจรจาแสดงอารมณ์ตามบทบาทของตัวโขน

การแสดงโขนแบ่งประเภทของการแสดงออกเป็น พระ นาง ยักษ์ และ ลิงตามลำดับ ซึ่งการแบ่งประเภทนี้จะแสดงออกถึงการเจรจาของตัวโขนที่แตกต่างกันออกไป เช่น ตัวโขนที่เป็นพระ และนาง ส่วนมาก จะเป็นเทวดา นางฟ้า และมนุษย์ เป็นส่วนใหญ่ ส่วนตัวยักษ์ก็มีทั้งยักษ์ผู้ชาย และนางยักษ์ สำหรับลิง นั้นก็คงมีประเภทเดียวคือ ลิงตัวผู้ ดังนั้นในการเจรจาก็จะมีกลวิธีในการเจรจาที่แตกต่างกันออกไป ทั้งในการเจรจาที่กล่าวว่ามีความแตกต่างกันนั้นจะเป็นการแตกต่างในด้านของน้ำเสียง ของตัวโขนแต่ละประเภท อีกประการหนึ่งคือลักษณะและอารมณ์ของตัวโขนในการเจรจา ซึ่งมีทั้ง แบบทั่วไป ดีใจ เสียใจ โกรธ เกี้ยวพาราสี เป็นต้น ดังจะอธิบายตามลำดับต่อไปนี้

๖.๓.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ปกติ

การแสดงโขนได้แบ่งประเภทของตัวโขนออกเป็น ๔ ประเภท คือตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งตัวโขนเหล่านี้จะมีบทบาทลีลาที่แสดงแตกต่างกันไปตามสถานะ เช่นมีทั้งความสง่างาม มีความนิ่มนวล อ่อนโยนของตัวพระและตัวนางเป็นบรรทัดฐาน ดังนั้นการเจรจาให้ตัวพระและตัวนางได้ร่ายรำหรือตีบทนั้นจะต้องคำนึงถึงความนุ่มนวลของเสียง ความเหมาะสมด้วย เพราะได้กล่าวมาแล้วว่า ตัวพระและตัวนาง ในการแสดงโขนนั้น มีทั้ง เทวดา นางฟ้า และ มนุษย์ ดังนั้นน้ำเสียงในการเจรจาจึงต้องควบคุมน้ำเสียงให้มีความนุ่มนวล อ่อนโยน ถ้าเป็นตัวนางก็จะอ่อนช้อย แต่จะมีความเชื่องช้ากว่าตัวพระนิดหนึ่ง

ส่วนตัวยักษ์นั้นเป็นอสูรร้ายในเรื่องที่ทำการต่อสู้กับฝ่ายของพระราม ตัวยักษ์นั้นส่วนใหญ่มีนิสัยดุร้าย ดังนั้นการเจรจาในแบบทั่วไปของตัวยักษ์จะต้องลงน้ำเสียงให้ดัง มีความหนักแน่นแข็งกราวและมีอำนาจ มีการเน้นน้ำหนักของคำในบางกรณี

สำหรับตัวลิงนั้นเป็นตัวโขนฝ่ายหนึ่งซึ่งอาจจะเปรียบได้ว่าอยู่กับฝ่ายธรรมะในการเจรจาแบบทั่วไปนั้น การใช้น้ำเสียงจะต้องเน้นถึงความแคล่วคล่องว่องไวของลิงเป็นหลักให้มีความกระชับเพราะจะเป็นการตอบสนองในการตีบทและร่ายรำตามบุคลิกลักษณะของตัวโขนด้วย

ดังนั้นในการเจรจาแบบทั่วไปของตัวโขน พอจะสรุปได้ดังนี้

๑. ตัวพระจะต้องเจรจาให้มีน้ำเสียงนุ่มนวล พร้อมทั้งใส่อารมณ์แต่ละอารมณ์ ด้วย ซึ่งกลวิธีในการเจรจาแบบทั่วไปนี้ คนเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้มีความทุ้มนุ่มนวลในการเจรจาเพราะตัวพระเป็นมนุษย์ นอกจะต้องบังคับน้ำเสียงให้นุ่มนวลแล้วยังต้องใส่กลวิธีในการทอดเสียงเพื่อให้ได้อารมณ์ของการเจรจาซึ่งจะแสดงการทอดเสียงด้วยการประจุด (.....) ดังนี้

พระพาย - *ดูกร ขุนสวาเทวาบุตร พ่อประจักษ์แล้วในฤทธิรุทร์ว่าเลิศดี เจ้าจงมีนามตามพระศุลีโปรดประทาน ว่ากำแหงหนุมานชาญสมร พ่อขออำนวยอวยพรแก่ลูกรัก จงเรืองฤทธิ์สิทธิศักดิ์ดังไฟกรด ให้ขึ้นชื่อลือนามงามปรากฏยศปัญญา แสนศัตรูจู่มาบีฑาขอให้พ่ายแพ้แก่ฤทธิรอน*

ตารางที่ ๗๓ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวพระ

ดูกร ขุนสวา....	*เทวาบุตร*	*พ่อ...ประจักษ์แล้ว*	*ในฤทธิรุทร์....ว่าเลิศดี*
เจ้าจงมีนามตาม.....	*พระศุลีโปรดประทาน*	*ว่ากำแหงหนุมาน.....*	*ชาญสมร*
พ่อ.....	*ขออำนวยอวยพร.....*	*แก่ลูกรัก*	*จงเรืองฤทธิ์*
สิทธิศักดิ์ดังไฟกรด	*ให้ขึ้นชื่อลือนาม*	*งามปรากฏยศปัญญา*	*แสนศัตรูจู่.....*
มาบีฑา	*ขอให้พ่ายแพ้แก่.....*	*ฤทธิรอน*	

๒. ตัวนางจะต้องเจรจาให้มีน้ำเสียงอ่อนหวาน นุ่มนวลเหมือนผู้หญิงพร้อมทั้ง ใส่อารมณ์ด้วยและต้องมีการเน้นน้ำเสียงหนักเบารวมทั้งการทอดเสียงคล้ายกับตัวพระเหมือนกันเพราะตัวนางส่วนใหญ่ในการแสดงโขนก็จะเป็นมนุษย์เช่นเดียวกับตัวพระเหมือนกันซึ่งจะยกตัวอย่างให้เห็นถึงการทอดเสียงด้วยวิธีการเดียวกันกับของตัวพระ

สีดา - *ทอดพระเนตรโน่นสิเพคะพระเชษฐา นั่นกวางทองผ่องโสภาน่ารักใคร่ น้องนี้อยากจะได้กวางไพรมาเลี่ยงนัก ขอพระหริวงษ์ผู้ทรงศักดิ์โปรดเสด็จตาม สีสวยงามมาประทานแก่สีดา*

ตารางที่ ๗๔ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวนาง

ทอด.....	*พระเนตรโน่น.....*	*สิเพคะ..พระเชษฐา*	*นั่นกวางทอง.....*
ผ่อง...โสภา	*น่า.....รักใคร่*	*น้องนี้อยากจะได้*	*กวางไพร.....มาเลี่ยงนัก*
ขอ.....พระหริวงษ์	*ผู้ทรงศักดิ์โปรด....เสด็จตาม*	*จับมฤคี.....สีสวยงาม*	*มาประทาน.....แก่สีดา*

๓. ตัวยักษ์ จะต้องเจรจาให้มีน้ำเสียงที่ดังแสดงออกถึงความดุดันแข็งกราวห้าวหาญใส่อารมณ์ตามเนื้อเรื่อง การเจรจาจะต้องมีความกระชับ แต่บางจังหวะก็ต้องมีการทอดเสียงและเน้นน้ำหนักเสียงเพื่อให้ตัวโขนได้แสดงการตีบทหรือร่ายรำได้อย่างสวยงาม ทั้งยังเป็นการเอื้อให้แก่ตัวโขนอีกประการหนึ่งด้วย ดังตัวอย่าง

มังกรกัณฐ์ - *ดูราวานรน้อยนั่นกระไรดูประหลาด กลิ่นสุคันธ์อันโอภาสแน่หนักหนามาจากกายเจ้า ชะรอยไปซนซุกคลุกเคล้ากับผกามาจากไหน เจ้ามีชื่อบ้างหรือไม่นะวานร*

ตารางที่ ๗๕ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวยักษ์

ดูรา.....วานรน้อย	*นั่นกระไร..ดูประหลาด*	*กลิ่นสุคันธ์อันโอภาส*	*แน่หนักหนา.....*
มา.....จากกายเจ้า	*ชะรอยไปซนซุก*	*คลุกเคล้ากับผกา.....*	*มาจากไหน*
เจ้ามีชื่อ	*บ้างหรือไม่.....*	*นะวานร*	

๔. ตัวลิง จะต้องเจรจาให้มีน้ำเสียงที่กระชับแสดงออกถึงความแคล่วคล่องว่องไว ตามบุคลิกลักษณะของตัวโขน พร้อมทั้งใส่อารมณ์ด้วยตามเนื้อเรื่อง ตัวลิงนี้จะเน้นความกระชับเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เกสรทมาลา - ตัวเรานี้มีนามกรว่าเกสรทมาลา ถือกำเนิดเกิดมาจากเกสรบุบผาชาติ กลิ่นกายเราจึงประหลาด
กว่าปวงลิง จงมาดมดูก็จะรู้จริงสิ่งแน่นอน ตัวท่านเล่ามีนามกรว่ากระไรไปไหนมา

ตารางที่ ๗๖ การทอดเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ในการเจรจาของตัวลิง

ตัวเรานี้	*มีนามกร*	*ว่าเกสรทมาลา*	*ถือกำเนิดเกิดมา*
จากเกสรบุบผาชาติ	*กลิ่นกายเรา*	*จึงประหลาด*	*กว่าปวงลิง*
จงมาดมดู	*ก็จะรู้จริง*	*สิ่งแน่นอน*	*ตัวท่านเล่ามีนามกร*
ว่ากระไร.....	*ไปไหนมา*		

จากตัวอย่างที่ยกมาให้เห็นการเจรจาแบบทั่วไปนั้นจะเห็นว่า ตัวพระและตัวนางจะมีการทอดเสียงมากกว่าตัวโขนประเภทอื่นๆ ส่วนตัวยักษ์ก็มีการทอดเสียงบ้างเพื่อให้ตัวโขนได้แสดงท่าทางที่โอ่อ่า สวยงามมีความภูมิในตัวของตัว ส่วนตัวลิงนั้นแทบจะไม่มีการทอดเสียงเลยคงมีแต่การทอดเสียงก่อนสามคำสุดท้ายที่จะจบบทเจรจาเท่านั้นเอง

๖.๓.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจ

การเจรจาแบบนี้ชื่อก็บ่งบอกแล้วว่าเป็นการแสดงอารมณ์ดีใจ ดังนั้นการแสดงความดีใจน้ำเสียงที่บ่งบอกออกมาต้องมีความนุ่มนวล ซึ่งการทำเสียงนุ่มนวลก็ต้องขึ้นกับคนเจรจาด้วย เพราะการเจรจาเป็นการใช้การเปล่งเสียงออกมา บางคนมีเสียงทุ้ม บางคนมีเสียงแหลมเล็ก บางคนมีเสียงใหญ่กังวาน ดังนั้นคนพากย์-เจรจาจะต้องรู้ถึงน้ำเสียงหรือกระแสเสียงของตนเองว่าจะมีความเหมาะสมกับตัวโขนประเภทใด ดังจะนำเสนอให้เห็นในการเจรจาบทดีใจว่าตัวโขนแต่ละประเภทจะมีการทอดเสียงหรือลงน้ำหนักเสียงอย่างไร

๖.๓.๒.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวพระ

การเจรจาในบทดีใจของตัวพระนั้นคนเจรจาจะต้องทำการบังคับเสียงของตนให้มีความทุ้มนุ่มนวล แสดงออกถึงความดีใจด้วยน้ำเสียงและทอดเสียงตามจังหวะของคำเจรจา ทั้งการเจรจาแบบเดินทำนองและการเจรจาทำนองพูด กลวิธีการเจรจาบทดีใจนี้ คือ คนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยกระแสเสียงที่นุ่มนวลในขณะเจรจาทำนองบรรยาย และเจรจาให้มีความกระชับในการเจรจาทำนองพูด ซึ่งอารมณ์ของตัวโขนขณะนั้นจะเป็นการสั่งงานของเจ้านายสั่งลูกน้องจึงต้องให้มีความเข้มแข็งขึ้นบางในขณะเจรจาแต่ไม่ถึงกับกระด้างจนขาดความไพเราะดังตัวอย่างที่ยกมาให้เห็นดังนี้

พระราม- สมเด็จพระจักรินทร์ฟังวาจา ของชามภูวราชขุนสวาผู้ภักดี สมเด็จพระจักรีแสนชื่นชมสมหฤทัย ดุจดังได้นางสีดาวรประไพกลับมาคืนครอง พระทรงฤทธิ์คิดตริตรองพลางมีวาที ว่าดูก่อนสุครีพขุนกระบี่มีฤทธิไกร ท่านจงคุมพลไพร่เหล่ากระบินทร์สิ้นสองนคร ขนสิงขรไปทิ้งลงในคงคา เพื่อจองถนนด้นพาเหล่าพลไกร รีบเร่งรุดข้ามสมุทรไทไปลงกา จงเร่งจัดสรรให้ทันเวลาอย่าได้เนิ่นนาน

ตารางที่ ๗๗ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวพระ

สมเด็จพระจักรินทร์...ฟังวาจา	*ของชามภูวราชขุนสวา...ผู้ภักดี*
สมเด็จพระจักรีแสนชื่นชม...สมหฤทัย	*ดุจดังได้นางสีดาวรประไพกลับ...มาคืนครอง*
*พระทรงฤทธิ์คิดตริตรอง...**พลางมีวาที***	*ว่าดูก่อนสุครีพขุนกระบี่..มีฤทธิไกร*
ท่านจงคุมพลไพร่เหล่ากระบินทร์..สิ้นสองนคร	*ขนสิงขรไปทิ้งลง..ในคงคา*
เพื่อจองถนนด้นพาเหล่า..พลไกร	*รีบเร่งรุดข้ามสมุทรไท..ไปลงกา*
จงเร่งจัดสรรให้ทันเวลา..อย่า.....ได้เนิ่นนาน	

จากตารางข้างต้นนั้นแสดงให้เห็นถึงการแบ่งวรรคตอนในการเจรจาบทดีใจของตัวพระโดยสามารถอธิบายได้ดังนี้ เริ่มจากการเจรจาเดินทำนองเมื่อถึง (...) เครื่องหมายประจุดให้ทอดเสียงการเจรจาทุกวรรคของคำเจรจา ซึ่งจะเห็นได้ว่ากลวิธีการเจรจานั้นจะลงท้ายแต่ละวรรคด้วย ๓ คำ เช่น ...ฟังวาจา , ...ผู้ภักดีเป็นต้น คนเจรจาจะต้องแบ่งการเจรจาแบบนี้ และเมื่อเจรจามาถึงจุดประก่อนอักษรตัวหนา ให้ทอดเสียงเพื่อจะเปลี่ยนเสียงเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด ดังที่เคยกล่าวแล้วข้างต้นว่าเมื่อใดพบเห็นคำเจรจาที่มีความหมายถึง “คำพูด” จะต้องเปลี่ยนเสียงเจรจาเป็นทำนองพูด

ทันที และเจรจาให้มีความกระชับขึ้นคือเจรจาหนึ่งวรรคจะทอดเสียงและหยุดหายใจตรงเครื่องหมายประจุด (..) เหตุที่ต้องการให้เจรจาดังนี้เพราะว่า จะเป็นการกระชับคำและทำให้การเจรจาไม่ขาดเป็นช่วงๆเพราะการเว้นหายใจทุกระยะ อันจะเป็นเหตุที่ทำให้ผู้ชมเกิดความเหนื่อยใจเมื่อได้ฟัง ส่วนการส่งคำสุดท้ายก่อนจะหมดคำเจรจานั้นคนเจรจาจะต้องทอดเสียงยาวตรงเครื่องหมายประจุด(.....) เพื่อส่งสัญญาณให้คู่เจรจาอีกฝ่ายหนึ่งได้รับทราบว่าหมดคำเจรจาแล้ว

๖.๓.๒.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวนาง

ในการเจรจาบทดีใจของตัวนางก็ไม่ต่างจากตัวพระกล่าวคือเจรจาเหมือนตัวพระในการที่จะทำเสียงให้นุ่มนวล แสดงออกด้วยการใส่อารมณ์ดีใจเพื่อเป็นการเสริมส่งให้กับตัวโขน ส่วนการเจรจาทั้งการทอดเสียง การเว้นวรรค การเปลี่ยนเสียงเพื่อเข้าสู่การเจรจาทำนองพูด ตลอดจนการทอดเสียงสุดท้ายเพื่อส่งสัญญาณให้คู่เจรจาทราบคงเหมือนกันกับการเจรจาของตัวพระนั่นเอง

อนึ่งในการเจรจาตัวนางนั้น คนเจรจาไม่ต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมเหมือนเสียงผู้หญิง คนเจรจามีโทนเสียงอย่างไรก็คงใช้โทนเสียงตัวเองเจรจาเท่านั้น เพียงแต่บังคับเสียงให้ทุ้มและมีความนุ่มนวลเหมือนอากัปกิริยาการพูดของผู้หญิงนั่นเอง

๖.๓.๒.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวยักษ์

บทเจรจาของตัวยักษ์ในการแสดงโขนนั้นคนเจรจาจะต้องบังคับโทนเสียงของตนเองให้ดังดูเหมือนมีอำนาจ ห้าวหาญ พร้อมทั้งมีการใส่อารมณ์ที่แสดงออกถึงอาการดีใจตามเนื้อเรื่อง การเจรจาจะเน้นความกระชับ แต่บางจังหวะก็ต้องมีการทอดเสียงและเน้นน้ำหนักเสียงเพื่อให้ตัวโขนได้แสดงการตีบทหรือร่ายรำได้อย่างสวยงาม ซึ่งกลวิธีที่จะใช้แสดงอารมณ์ดีใจของยักษ์นั้น คนเจรจาจะต้องใช้กระแสเสียงที่ดังกังวานในการหัวเราะออกมาเพื่อแสดงให้กลวิธีที่จะทำให้เกิดเสียงหัวเราะออกมานั้นคนเจรจาจะต้องเปล่งกระแสเสียงให้ออกมาคล้ายกับเสียงหัวเราะของมนุษย์ที่แสดงถึงความดีใจสุดๆจริงๆ ซึ่งตัวอย่างในการดีใจของยักษ์นั้น จะขอยกตัวอย่างบทเจรจาของทศกัณฐ์แสดงความดีใจในการแสดงโขน ตอน ทศกัณฐ์เผารูปเทวดา ว่า

ทศกัณฐ์ - *ทศศีร์มีเดชะฟังมเหสี ดังน้ำอมฤตฟ้าราดกายีแสนสดชื่น ตบหัตถ์พลางทางยิ้มระรื่น สำราญก้อง เออ, เออ, เออ, เจ้านวลละอองน้องช่างเตือนสติ พี่ขัดสนหน้ามนซิช่วยแก้ไข จนบัดนี้พี่เพิ่งนึกได้ถึงพระเวทย์ขององค์พระปิตุเรศประสาทให้ อีกทั้งหอกชัยชื่อกบิลพัทขององค์พระอิศวรทรงสวัสดิ์บรมเทวา พี่จะใช้พระเวทย์และเทพศาสตร์ฆ่าไพรี รวมทั้งพระอัยกาธิบดีเหล่าเทวาและมัฆวาน ซึ่งรวมหัวกันไปเป็นพยาน*

พรักพร้อมหน้า พี่จะทำพิธีที่หาดทรายกรดรจนาเชิงเขาพระเมรุ เกณฑ์พิธีการบูชากลางเพลิง ร่ายพระเวทให้ร้อนเริงดังเพลิงพิษ แล้วจะปั้นรูปเทวาทุกสารทิศเข้าบูชาเผาลงไปในมหากองกูณฑ์พิธี ครบสามวันตามที่มีกำหนดมันก็จะพากันตายหมดไม่เหลือได้ คราวนี้ละเราจะได้มีชัยแก่ไพรีทั้งเหล่าเทวาและท้าวมาลีจะได้เห็นกัน

ตารางที่ ๗๘ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวยักษ์

ทศศีร์มีเดชะฟังมเหสี	*ดังน้ำอมฤตฟ้าราดกายีแสนสดชื่น*
ตบหัตถ์พลางทางยิ้มระรื่นสำราญก้อง	*เออ, เออ, เออ, เจ้านวลละอองน้องช่างเตือนสติ*
พี่ขัดสนหน้ามนซิช่วยแก้ไข	*.... ทั้งเหล่าเทวาและท้าวมาลีจะได้เห็นกัน*

จากบทที่ยกมาเป็นตัวอย่างข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นถึงความดีใจที่ทศกัณฐ์แสดงออกมาทางอารมณ์ได้อย่างชัดเจนถึงกับหัวเราะอย่างอารมณ์ดี ดังนั้นในการเจรจาคนเจรจาจะต้องใช้กระแสเสียงที่ดังกังวานในการหัวเราะออกมาเพื่อแสดงถึงความดีใจสุดๆ โดยเฉพาะเวลาที่เปล่งเสียงตั้งแต่คำว่า *"เออ เออ เออ เออ เจ้านวลละอองน้องช่างเตือนสติ"* ตรงคำว่า *"เออ เออ เออ "* นั้นจากบทจะเขียนเพียง ๓ คำ แต่เวลาที่เจรจาแล้ว คนเจรจาจะต้องปฏิบัติการออกเสียงดังกล่าวให้มากมากกว่า ๖ ครั้งเป็นอย่างน้อยแบบเดียวกับในตารางที่แสดงให้เห็น เพื่อส่งบทให้กับตัวโขนแสดงอารมณ์ลีลาและท่าทางได้อย่างเต็มที่ สมกับความดีใจจริงๆ ต่อจากนั้นคำเจรจาต่อมาคนเจรจาก็ต้องเจรจาเพื่อแสดงให้เห็นว่าทศกัณฐ์กำลังอารมณ์ดี แต่ก็มีการเน้นคำเพื่อแสดงออกถึงความแค้นเคืองด้วย

ซึ่งการเจรจาแบบนี้มิใช่ว่าคนเจรจาทุกคนจะทำได้ดีเหมือนกันหมดเพราะว่าการเจรจาอารมณ์ดีใจของยักษ์นั้นคนเจรจาที่จะทำได้ดีต้องมีเสียงดังกังวานแสดงออกถึงความมีอำนาจ ซึ่งคนเจรจาที่มีเสียงเล็กแหลมมักจะเจรจาบทนี้ไม่ดีเพราะเวลาทำเสียงหัวเราะจะไม่สมกับตัวโขนคือยักษ์นั่นเอง

๖.๓.๒.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวลิง

ส่วนบทเจรจาแสดงอารมณ์ดีใจของตัวลิงนั้น การเจรจานั้นจะต้องเจรจาให้มีความกระชับตามบทบาทของตัวลิง ไม่ยืด เพื่อส่งบทให้กับตัวลิงได้แสดงออกทางลีลาได้อย่างเต็มที่ น้ำเสียงที่เปล่งออกมาจะต้องมีโทนเสียงที่กังวาน แต่ความดังอาจจะเบากว่าน้ำเสียงในการเจรจาตัวยักษ์ แต่มีการกระชับคำมากกว่า ทั้งนี้ก็เพราะว่า ตัวลิงมีอากัปกิริยาที่แคล่วคล่องว่องไว ถ้าการเจรจายืดยานคางก็

จะเป็นผลเสียต่อตัวแสดง ซึ่งจะต้องตีบทหรือทำท่าช้าไปด้วย ซึ่งจะขัดกับอิริยาบถของตัวลิงที่มีบุคลิกปราดเปรียวว่องไว ดังตัวอย่าง

หนุมาน - *หนุมานชาญฉกรรจ์ครั้นได้ฟังปริศนา ก็คิดได้ด้วยไวปัญญาแสนยินดี จึงรับขวัญลูกยาแล้ว พาทีว่าลูกแก้ว พ่อจะต้องลาเจ้าแล้วนะลูกรัก ว่าพลางขุนกระบี่เข้าหักก้านบุษบง แล้วชำแรกแทรกกายลงไปบาดาล*

ตารางที่ ๗๙ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ดีใจในการเจรจาของตัวลิง

หนุมานชาญฉกรรจ์ครั้นได้ฟัง...ปริศนา	ก็คิดได้ด้วยไวปัญญา...แสนยินดี
จึงรับขวัญลูกยา..แล้วพาที...ว่าลูกแก้ว	พ่อจะต้องลาเจ้าแล้ว...นะลูกรัก
ว่าพลางขุนกระบี่เข้าหักก้าน...บุษบง	แล้วชำแรกแทรกกายลง...ไปบาดาล

จากตารางจะเห็นได้ว่าจะเป็นการเจรจาแบบทำนองบรรยายและเจรจาทำนองพูดรวมอยู่ในบทเดียวกัน ดังนั้นการเจรจาเดินทำนองก็เจรจาตามรูปแบบแต่คงมีความกระชับไม่ยืดยานคางมีการแบ่งวรรคตอน และเมื่อถึงบทเจรจาทำนองพูดคนเจรจาก็จะต้องเปลี่ยนเสียงให้เป็นการเจรจาทำนองพูดโดยสังเกตจากคำเจรจาที่เคยกล่าวไว้แล้ว ทั้งนี้การแบ่งคำหรือวรรคตอนนั้นให้ดูจากการประจุด เพราะถ้าเจรจาตามแบบที่เขียนในตารางแล้วคำเจรจาก็จะมีความกระชับโดยอัตโนมัติ ทั้งการทอดเสียง และลงสามคำสุดท้ายที่จะต้องทอดเสียงยาวเพื่อส่งสัญญาณในการที่จะบอกปี่พาทย์ให้บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขนหน้าจอ

๖.๓.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์โกรธ

การเจรจาอารมณ์นี้คนเจรจาจะต้องทำกระแสเสียงให้แข็ง บ่งบอกลักษณะของคนที่มีอารมณ์โกรธหรือโมโห มีความกระชับในคำเจรจาทำนองพูด แต่น้ำเสียงที่เปล่งออกมาจะต้องแสดงออกให้เห็นถึงอารมณ์ของตัวโขนตัวนั้นๆ ดังนั้นคนเจรจาจะต้องเข้าใจอารมณ์ของตัวโขนแต่ละประเภทที่ออกแสดงในขณะนั้นด้วย

๖.๓.๓.๑.การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวพระ

การเจรจาในบทเจรจาของตัวพระในขณะโกรธนั้น คนเจรจาจะต้องทำกระแสเสียงให้แข็งแต่แฝงไว้ด้วยความนุ่มนวล สง่างาม มีความกระชับในคำเจรจาทำนองพูด ดังนั้นคนเจรจาจะต้องเข้าใจอารมณ์ของตัวโขนในขณะนั้นด้วย ดังตัวอย่างข้างล่างนี้

พระราม- *สมเด็จพระจักรีได้ฟังกระบี่แจ้งกิจจา กระทืบพระบาทตวาดว่าเหม่ไอ้หนุมาน มึงนี้ทำการเกินกูสั่งไปดังนี้ กูให้ไปสืบข่าวเจ้าสีดามารศรีกับหนทางในกลางป่า มึงกลับไปฆ่าลูกเขาเผาลงกาเสียป่นปี้ ไอ้ทศศรีคงเคืองขัด ว่าเกิดเหตุเพราะกัลยาสุดารัสเจ้าสายสมร มันจะเข่นฆ่าสีดาให้ม้วยมรณ์ตัดสงครามตามบุราณ เฮ้ยไอ้หนุมานมึงจะคิดอ่านอย่างไร จงบอกเล่าให้กูเข้าใจหน่อยหรือออเจ้า*

ตารางที่ ๘๐ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวพระ

สมเด็จพระจักรีได้ฟังกระบี่...แจ้งกิจจา	*<u>กระทืบพระบาทตวาดว่าเหม่</u>ไอ้หนุมาน*
มึงนี้ทำการเกินกูสั่ง...ไปดังนี้	*กูให้ไปสืบข่าวเจ้าสีดามารศรีกับหนทาง...ในกลางป่า*
มึงกลับไปฆ่าลูกเขาเผาลงกา...เสียป่นปี้	*ไอ้ทศศรี...คงเคืองขัด*
ว่าเกิดเหตุเพราะกัลยาสุดารัส...เจ้าสายสมร	*มันจะเข่นฆ่าสีดาให้ม้วยมรณ์ตัดสงคราม...ตามบุราณ*
<u>เฮ้ย</u>ไอ้หนุมานมึงจะคิดอ่าน...อย่างไร	*จงบอกเล่าให้กูเข้าใจหน่อย...หรือออเจ้า*

จากตารางจะเห็นได้ว่าในวรรคแรกจะเป็นการเจรจาเดินทำนองดังนั้นการเจรจาจึงดำเนินการเจรจาตามปกติ แต่เมื่อถึงวรรคที่๒นั้นเริ่มตั้งแต่คำที่ขีดเส้นใต้นั้นคนพากจะต้องทำการเปลี่ยนเสียงเป็นเจรจาทำนองพูดทันที ทั้งนี้ในบทต้นผู้วิจัยได้ให้สังเกตวิธีจะเปลี่ยนเสียงจากการเจรจาเดินทำนองมาเป็นทำนองพูดนั้นจะต้องมีคำว่า “แล้วพาที , จึงมีวาจา” เป็นต้น แต่บทเจรจาตัวอย่างนี้ไม่มีคำดังกล่าวให้เห็น แล้วทำไมถึงต้องเปลี่ยนเสียงตั้งแต่คำว่า “กระทืบพระบาท” เพราะคำเจรจาต่อไปเป็นคำว่า “ตวาดว่าเหม่” ซึ่งคำว่า “ตวาด”หรือคำว่า “เหม่” นั้นเป็นลักษณะของเสียงที่แสดงออกให้เห็นว่าจะเป็นคำพูด ประการนี้คนเจรจาจะต้องมีความสังเกตเป็นสำคัญซึ่งถ้าคนเจรจาขาดความรอบคอบมิได้สังเกตก็อาจจะทำให้การเจรจาผิดแบบได้ ซึ่งการเจรจาตัวพระนั้นจะต้องเจรจาด้วยกระแสเสียงที่

นุ่มนวลแต่เวลาที่เจรจาอารมณ์โกรธนั้นคนเจรจาจะต้องบังคับเสียงของตนเองให้มีความแข็งขึ้นแต่ไม่กระด้างและไม่นุ่มนวลเหมือนการเจรจาแบบอื่น

อีกประการหนึ่งในบทนี้คนเจรจาจะต้องเน้นที่คำว่า *“เหม่..”* ให้หนักแน่นเพื่อแสดงออกถึงความโกรธของตัวโขน แม้กระทั่งคำท้ายที่ว่า “หรือออเจ้า” นั้นซึ่งในบทเจรจาอื่นๆอาจจะลงด้วยเสียงที่นุ่มนวลแต่อารมณ์โกรธนี้จะต้องลงด้วยน้ำเสียงที่แข็งเสมอ

๖.๓.๓.๒ การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวนาง

ในการเจรจาบทโกรธของตัวนางเวลาเจรจาต้องใช้อารมณ์เดียวกับการเจรจาบทโกรธของตัวพระเพียงแต่เสียงที่เปล่งออกมาจะนุ่มนวลกว่าตัวพระเล็กน้อย แต่จะต้องบังคับเสียงของตนเองให้มีความแข็งขึ้นเล็กน้อยแต่ไม่ถึงกับกระด้างตามวิสัยกุลสตรี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

สีดา - *อุเหม่ ไอ้ไม้จัญไรดื้อด้านนัก เรานี้ทรงศักดิ์เหมือนเป็นแม่เจ้าชาวโลกี ทั่วทศทิศต่างอัญชลีเคารพไหว้ มิใช่หญิงอันมีใจแพศยา จงเร่งออกไปให้พ้นหน้านะไอ้ไม้คด แล้วพระเยาวลักษณ์ทรงกำหนดตั้งสัจจะอธิษฐาน ว่าเดชะกมลมานมั่นภักดีต่อสมเด็จพระจักรีบรมนาถ จงอย่าให้อสุรราชชาติกาลี บังอาจกระทำย่ำยีด้วยอันใด*

ตารางที่ ๘๑ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวนาง

อุเหม่ ไอ้ไม้จัญไร...ดื้อด้านนัก	*เรานี้ทรงศักดิ์เหมือนเป็นแม่เจ้า...ชาวโลกี*
ทั่วทศทิศต่างอัญชลี...เคารพไหว้	*มิใช่หญิงอันมี...ใจแพศยา*
จงเร่งออกไปให้พ้นหน้านะ..ไอ้ไม้คด	*แล้วพระเยาวลักษณ์ทรงกำหนดตั้งสัจจะอธิษฐาน*
ว่าเดชะกมลมานมั่นภักดี	*ต่อสมเด็จพระจักรีบรมนาถ*
จงอย่าให้อสุรราชชาติกาลี	*บังอาจกระทำย่ำยีด้วย**อันใด**..... **บัดนั้น รัว***

จากบทเจรจาที่ยกมาให้เห็นนั้น กลวิธีที่จะเจรจาบทนี้เริ่มจากเจรจาทำนองพูดเลย คนเจรจาจำเป็นต้องสอดใส่อารมณ์โกรธเข้าไปด้วยโดยเน้นเสียงหนักในบางคำเช่นคำที่ขีดเส้นใต้ด้วย คือเมื่อถึงคำว่า “เหม่” และเมื่อลงที่คำว่า “นะ ไอ้ไม้คด” คนเจรจาก็จะต้องเน้นเสียงด้วย ซึ่งนางสีดาเป็นมนุษย์ อันมีลักษณะโดยทั่วไปจะมีความนิ่มนวล แช่มช้อย แต่ ลีลานั้นเป็นธรรมชาติ ดังนั้นเวลาเจรจา

จะต้องกระชับคำแต่มีการทอดเสียงเพื่อให้เกิดความนุ่มนวลแต่ไม่เป็นการยืดคำซึ่งหมายถึงคำไหนมีเสียงสั้นก็ออกเสียงให้สั้นหรือคำไหน มีเสียงยาวก็ต้องลากเสียงด้วย

แต่ในบทนี้เป็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือเมื่อเจรจาทำนองพูดตั้งแต่แรกมาจนถึงคำว่า “นะไอ้ไม้คด” แล้วคนเจรจาจะต้องเปลี่ยนการเจรจามาเป็นแบบเดินทำนองตั้งแต่ คำว่า “แล้วพระเยาวลักษณ์” ไปจนถึงคำว่า “บังอาจกระทำย่ำยี**ด้วยอันใด..... บัดนั้นรัว”** เมื่อเจรจาเดินทำนองมาถึงคำที่เป็นอักษรตัวหนาคนเจรจาจะต้องทอดเสียงยาวโดยทอดเสียงคำว่า “**ใด**” ให้มีเสียงยาวกว่าปกติ เพราะจะเป็นการส่งสัญญาณให้กับปี่พาทย์ได้รับรู้ด้วยว่าเมื่อหมดคำเจรจาที่ลากเสียงนี้จะต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ทันที ทั้งนี้ถ้าเป็นการแสดงโขนฉากก็จะไม่ต้องบอกหน้าพาทย์แต่ถ้าเมื่อใดเป็นการแสดงโขนหน้าจอคนเจรจาจะต้องบอกเพลงหน้าพาทย์ทุกครั้งไป ทั้งนี้คนเจรจาก็ไม่จำเป็นที่จะต้องดัดเสียงให้แหลมเล็กเหมือนผู้หญิงคงใช้เสียงปกติของคนเจรจาเพียงแต่บังคับเสียงให้นุ่มนวลเล็กน้อย

๖.๓.๓.๓ **การเจรจาแสดงอารมณ์โกรธของตัวยักษ์**

บทโกรธของตัวยักษ์เป็นอีกบทบาทหนึ่งที่คนเจรจาจะต้องใช้พลังและกระแสเสียงให้ดังกังวานแสดงออกถึงอารมณ์โมโหร้าย กราดเกรี้ยว ดุดัน ซึ่งในแต่ละบทอาจจะมีความโกรธในต่างกรรมต่างวาระดังนั้นคนเจรจาจะต้องสร้างอารมณ์โกรธให้เข้ากับบทบาทด้วย

ทศกัณฐ์ - *เหม่ เจ้ารามทำปากกล้าชะล่าใจ วันนี้เจ้าและเหล่าพลไกรต้องอาสัญ โกรธพลางทางกุมภัณฑ์สั่งโยธา ให้เข้ารบรับจับมนุษย์และสวาฆ่าให้บรรลัย*

ตารางที่ ๘๒ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวยักษ์

<u>เหม่</u> ...เจ้ารามทำปากกล้า...ชะล่าใจ	*วันนี้เจ้าและเหล่าพลไกร...ต้องอาสัญ*
โกรธพลางทางกุมภัณฑ์...สั่งโยธา	*ให้เข้ารบรับจับมนุษย์และสวา...ฆ่าให้บรรลัย*

ในการเจรจาบทนี้ คนเจรจาจะต้องเจรจาให้มีความกระชับเพราะตัวโขนจะตีบทตามคำเจรจา ด้วยจังหวะของทศกัณฐ์ ดังนั้นกลวิธีที่จะเจรจาให้ตรงจังหวะตามท่าทางของตัวโขนแล้ว คนเจรจาจะต้องหมั่นซ้อมการเจรจาเพื่อให้จังหวะลงตัว เจรจาให้มีความกระชับ ลงเสียงให้แน่นหนักในจังหวะที่จะต้องลงนั้น คนเจรจาจะต้องเน้นหรือลงน้ำหนักเสียงให้พอดีจังหวะกับตัวโขน ที่คำที่ขีดสัน

ใต้ ที่สำคัญจะต้องเจรจาให้กระชับไม่ยืดยานคาง และที่สำคัญต้องใส่อารมณ์โกรธด้วยการเปล่งกระแสเสียงให้ดังแต่พองามมีน้ำหนักของเสียงหนักบ้างเบาบ้างมิใช่ตะโกนออกมาจนเสียอรรถรสในการชม

ซึ่งบทเจรจานี้เริ่มจากการเจรจาทำนองพูดก่อนในวรรคที่หนึ่งและวรรคที่สอง ดังนั้น คนเจรจาจะต้องเน้นการบังคับเสียงในคำที่ขีดเส้นใต้คือ “เหม่” และมีการครั่นเสียงในคำว่า “ปากกล้า” พร้อมทั้งใส่อารมณ์โมโหด้วยเพื่อให้รับกับอารมณ์ของตัวโขนแต่เมื่อเจรจามาถึงคำว่า “โกรธพลางทางกุมภัณฑ์สั่งโยธา” นั้นคนเจรจาจะต้องเปลี่ยนเสียงการเจรจาจากทำนองพูดมาเป็นการเจรจาแบบเดินทำนองทันที และเมื่อลงท้ายคำว่า “ฆ่าให้บรรลัย...” นั้น คนเจรจาจะต้องทอดเสียงยาวในลักษณะเสียงลอย คือการบังคับเสียงเจรจาของตนเองให้คงที่ เช่น เมื่อเสียงเจรจาเดินทำนองของตนเองอยู่ในระดับเสียงโน้ตตัว “ซอล” ก็ต้องทอดเสียงส่งให้กับคู่เจรจาของตนเองในเสียงนั้น เพราะว่า การทอดเสียงในลักษณะนี้เป็นการทอดเสียงเพื่อให้ทราบว่าการเจรจาเดินทำนองยังไม่หมดยังต้องมีคนเจรจาอีกฝ่ายหนึ่งเจรจาต่อ และเมื่อเจรจาต่อจนจบบทแล้วจึงทอดเสียงด้วยการกดเสียงลงเพื่อส่งสัญญาณให้กับปี่พาทย์ได้รู้ตัวพร้อมที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่อไป

๖.๓.๓.๔ **การเจรจาในอารมณ์โกรธของตัวลิง**

ในการเจรจาบทโกรธของตัวลิงนั้น คนเจรจาก็ต้องบังคับเสียงให้ดุดันแข็งกร้าว แต่ไม่ใช่เสียงตะโกน แต่เป็นการเน้นจังหวะและคำให้ชัดเจน เพราะ ลิงนั้นมีกิริยาอาการที่แคล่วคล่องว่องไว กระฉับกระเฉงซึ่งการเจรจาอารมณ์โกรธของลิงนี้ก็มีอยู่หลายบทหลายอารมณ์ ดังตัวอย่าง

มหาชมพู - *ครั้นรู้สึกสำนึกได้สมประฤดี ให้แค้นคั่งดังอัคคีมาจี้จ่อ จึงว่าเฮ้ยเหวยไอ้จ๋อจัญไรลิง ไยอวดหยิ่งไม่กริ่งเกรงข่มเหงกู ไอ้สู่รู้จู่มาออกนามองค์นารายณ์ ซึ่งกูนี้มุ่งหมายใฝ่เคารพจนทำให้กูสลบไม่รู้ตัว ไอ้ลิงชั่วเจ้าทั้งสองพวกพ้องใคร ไอ้ทรลักษณ์รู้จักพระนารายณ์ได้อย่างไรใครสอนมา*

ตารางที่ ๘๓ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โกรธในการเจรจาของตัวลิง

ครั้นรู้สึกสำนึกได้...สมประฤดี	*ให้แค้นคั่งดังอัคคี..มาจี้จ่อ*
จึงว่าเฮ้ยเหวยไอ้จ๋อ...จัญไรลิง	*ไยอวดหยิ่งไม่กริ่งเกรง...ข่มเหงกู*
ไอ้สู่รู้จู่มาออกนาม...องค์นารายณ์	*ซึ่งกูนี้มุ่งหมาย...ใฝ่เคารพ*
จนทำให้กูสลบ...ไม่รู้ตัว	*ไอ้ลิงชั่วเจ้าทั้งสอง...พวกพ้องใคร*
ไอ้ทรลักษณ์รู้จักพระนารายณ์ได้อย่างไร...ใครสอนมา	

ในการเจรจาบทท้าวมหาชมพูนี้คนเจรจาจะต้องทราบถึงภูมิหลังของตัวโขนที่คนเจรจากำลังจะเจรจาด้วย เช่น ท้าวมหาชมพูนี้เป็นจุลจักรไม่ยอมไหว้ใครเว้นแต่พระอิศวรและพระนารายณ์เท่านั้น ดังนั้นในการเจรจาจึงจะต้องบังคับเสียงให้แข็งแต่ไม่ถึงกับกระด้างตามบุคลิกลักษณะ

ในบทเจรจาตัวอย่างนี้จะเริ่มจากการเจรจาแบบเดินทำนองตั้งแต่คำว่า “ครั้นรู้สึกสำนึกได้สมประฤดี” ซึ่งคำเจรจานี้ มีอักษรสูงหลายตัว ดังนั้นในการตั้งเสียงที่มีอักษรอยู่ในคำเจรจามากๆ คนเจรจาจะต้องรู้จักบังคับเสียงไม่ให้เสียงลอย ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุทำให้เสียงเพี้ยนได้ และเมื่อเจรจามาถึงบทที่เป็นเจราทำนองพูดซึ่งจะต้องเปลี่ยนเสียงเป็นการเจรจาในคำว่า “จึงว่าเฮ้ยเหวยไอ้จ๋อ...จัญไรลิง” ด้วยการเน้นเสียงหนักตรงคำว่า “เฮ้ยและจัญไร”เพื่อแสดงให้รู้ถึงอารมณ์ที่กำลังโกรธ และเมื่อเจรจามาถึงคำสุดท้ายก็ต้องเจรจาทอดเสียงยาวเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้อีกฝ่ายรู้ตัวพร้อมที่จะเจรจาโต้ตอบที่กล่าวว่าจะต้องเจรจาโต้ตอบก็เพราะว่าคำเจรจาคำท้ายนั้นยังไม่หมดความเนื่องจากยังเป็นคำถามที่ต้องการคำตอบ ซึ่งคนเจรจาจำเป็นต้องรู้ไว้ว่าจะต้องลงท้ายเสียงอย่างไร

๖.๓.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสี

บทชมโฉมเกี้ยวพาราสี เป็นการเจรจาอารมณ์หนึ่งเมื่อเวลาจะเจรจา คนเจรจาต้องทำเสียงการเจรจาให้นุ่มนวลเหมาะสม เพราะเป็นธรรมดาอยู่ว่าในการจะเกี้ยวพาราศีหรือชมโฉมกันนั้นคงไม่มีใครจะเจรจากระโชกโฮกฮากหรือเจรจาส่อเสียด คำหยาบลามก ซึ่งถ้าใครเจรจาอย่างที่กล่าวอาจจะไม่ได้รับการตอบรับที่ดีแต่อาจจะถูกตอบโต้ด้วยกิริยาต่างๆเป็นแน่นอน ในการจะเจรจาให้มีความนุ่มนวลนั้น คนเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้มีความทุ้มนุ่มนวลมิให้แข็งกระด้าง ทั้งนี้เพราะถ้าคิดตามความเป็นจริงเมื่อเราจะชมใครสักคนก็จะชมด้วยอารมณ์ที่อยากจะสัมผัส

๖.๓.๔.๑ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวพระ

บทเจรจาของตัวพระในอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีนั้น คนเจรจาจะต้องทำกระแสเสียงให้มีความนุ่มนวล แต่ มีความกระชับในคำเจรจาทำนองพูด ดังนั้น คนเจรจาจะต้องเข้าใจอารมณ์ของตัวโขนในขณะนั้นด้วยเป็นอย่าง ในขณะที่เราจะเข้าไปเกี้ยวพาราสีนั้นจะต้องบังคับน้ำเสียงให้นุ่มทุ้มอย่างไรจึงจะได้รับการตอบรับที่ดี ดังตัวอย่างข้างล่างนี้

หนุมานแปลง- *ชะน้อยหรือนุชสุดสวาท สมเป็นชาวสวรรค์ชั้นไกรลาสแล้วงามประกอบ ช่วยตักเตือนตามระบอบขอบใจพี่ ซึ่งราชการพระจักรีก็เล่าร้อน จะรีบไปสังหารราญรอนพวกพารา แต่มาพบเจ้าแก้วตาใจผูกมัด ก็สุดฝืนที่จะขัดความรักนาง เจ้าจะสะเทิ้นเหินห่างเสียอย่างนี้ เหมือนกัลยาไม่ปรานีกับหนุมาน ก็คงจะขาดราชการเสียเพราะพิศวาส ว่าพลางเข้าแอบอิงพิงพาดแล้วจุมพิตนางทรงกระบวนบิดแล้วปัดกร ทำเอียงอายชม้ายค้อนด้วยมายา วายุบุตรสุดแสนเสน่หาโลมรูปต้อง อุ้มบังอรกรประคองอิงแอบชิดร่วมภิรมย์สมสนิทกับนางฟ้า อยู่บนแท่นแผ่นศิลา*

ตารางที่ ๘๔ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวพระ

ชะน้อยหรือนุช...สุดสวาท	*สมเป็นชาวสวรรค์ชั้นไกรลาสแล้ว...งามประกอบ*
ช่วยตักเตือนตามระบอบ...ขอบใจพี่	*ซึ่งราชการพระจักรี...ก็เล่าร้อน*
จะรีบไปสังหารราญรอน...พวกพารา	*แต่มาพบเจ้าแก้วตา...ใจผูกมัด*
ก็สุดฝืนที่จะขัด...ความรักนาง	*เจ้าจะสะเทิ้นเหินห่าง...เสียอย่างนี้*
เหมือนกัลยาไม่ปรานี...กับหนุมาน	*ก็คงจะขาดราชการเสีย...เพราะพิศวาส*
ว่าพลางเข้าแอบอิงพิงพาด...แล้วจุมพิต	*นางทรงกระบวนบิด...แล้วปัดกร*
ทำเอียงอายชม้ายค้อน...ด้วยมายา	*วายุบุตรสุดแสนเสน่หา...โลมรูปต้อง*
อุ้มบังอรกรประคอง...อิงแอบชิด	*ร่วมภิรมย์สมสนิท...กับนางฟ้า*
อยู่บนแท่น...แผ่นศิลา	

จากบทมานพที่หนุมานแปลงกายมาพบนางวานรินทร์จึงเข้าเกี้ยวพาราสี ซึ่งบทเจรจาข้างต้นคนเจรจาจะต้องเริ่มต้นเจรจาแบบทำนองพูดก่อนจนมาถึงคำเจรจาที่ว่า “ว่าพลางเข้าแอบอิงพิงพาด...แล้วจุมพิต” นั้นจะต้องเปลี่ยนการเจรจาเป็นการเจรจาแบบเดินทำนองทันที จนจบการทอดเสียงส่งท้ายเพื่อส่งสัญญาณให้กับปี่พาทย์เตรียมตัวบรรเลงหน้าพาทย์ ด้วยคำว่า “...แผ่นศิลา”

แต่ถ้าสังเกตให้ดีในการเจรจาบทนี้แล้วจะเห็นได้ว่าในคำเจรจาบทเดียวกันจะมีการเจรจาร่วมกันของตัวโขนสองตัวด้วยกันคือ หนุมานและนางวานรินทร์ เป็นดังนั้นแล้วจะสังเกตตรงไหน ทั้งนี้ให้ดูตรงคำเจรจาแบบเดินทำนอง คำว่า “ว่าพลางเข้าแอบอิงพิงพาดแล้วจุมพิต” ซึ่งเป็นบทเจรจาของหนุมาน แต่คำต่อมาคือ “นางทรงกระบวนบิดแล้วปัดกร ทำเอียงอายชม้ายค้อนด้วยมายา” เป็นของนางวานรินทร์ แล้วจึงกลับมาเป็นบทเจรจาของหนุมานอีกครั้งจนจบคำ ซึ่งบทนี้จำเป็นที่จะต้องใช้คนเจรจาสองคนเพื่อแยกเสียงให้คนดูได้เข้าใจมากยิ่งขึ้นไป

๖.๓.๔.๒.การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวนาง

การเกี้ยวพาราสีของตัวนางนั้นในการแสดงโขนมีน้อยมาก แต่ใช่ว่าจะไม่มีคงจะมีตอนที่นางสำมนักขาเกี้ยวพระรามเท่านั้นที่เห็นเป็นบทเจรจาเกี้ยวพาราสีของตัวนางเด่นชัดที่สุด ซึ่งการเจรจาบทนี้คนเจรจาจะต้องเจรจาให้มีความนุ่มนวล แฝงไว้ด้วยจริต ในบทเกี้ยวนี้ นางสำมนักขาจะต้องเป็นฝ่ายแสดงอาการหรืออารมณ์ที่ต้องการพระรามเป็นอย่างมาก ดังบทที่นางสำมนักขาเกี้ยวพระรามว่า

*สำมนักขาแปลง - อุ๊ยต๊ายตาย ดูรึน้ำพระโอษฐ์พจนาน่ารักหนอ คมรึก็คมขำน้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอก ช่างเจื้อยจะแจ้วแว่ววิเวกจับจิตวาบ ขอพระองค์ได้ทรงทราบเบื้องพระบาทา หม่อมฉันชื่อ สำมนักขาเป็นน้องสาวท้าวทศกัณฐ์ จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่ากับดวงเนตร แต่มาเกิดเหตุเพราะพระจอมพงศ์ทรงบังคับ จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับหมู่ยักษ์มาร (ทำร้องไห้) ได้โปรดเถิดพูดะ ก็น้องนี้เป็นมนุษย์สุดจะทนทานจึงต้องหนีมา เจ้าประคุณบุญหนักหนามาพบพระเจ้าพี่ จะขอมอบกายถวายชีวีพลีเรือนร่าง น้องจะอยู่รับใช้จนวายวางข้างเคียงองค์ จะขอยอมตายอยู่ใน*แดนดงไม่กลับไปลงกา

ตารางที่ ๘๕ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวนาง

อุ๊ยต๊ายตาย ดูรึน้ำพระโอษฐ์พจนา...น่ารักหนอ	*คมรึก็คมขำน้ำคำรึก็พอ...เพียงพิณเอก*
ช่างเจื้อยจะแจ้วแว่ววิเวก...จับจิตวาบ	*ขอพระองค์ได้ทรงทราบ...เบื้องพระบาทา*
หม่อมฉันชื่อสำมนักขาเป็นน้องสาว...ท้าวทศกัณฐ์	*จอมกุมภัณฑ์รักข้าเจ้าเท่า...กับดวงเนตร*
แต่มาเกิดเหตุเพราะพระจอมพงศ์...ทรงบังคับ	*จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับ...หมู่ยักษ์มาร ฮือ ฮือ ฮือ*
ได้โปรดเถิดพูคะ	*ก็น้องนี้เป็นมนุษย์สุดจะทนทานจึง...ต้องหนีมา*
เจ้าประคุณบุญหนักหนามาพบ...พระเจ้าพี่	จะขอมอบกายถวายชีวี...พลีเรือนร่าง
น้องจะอยู่รับใช้จนวายวาง...ข้างเคียงองค์	จะขอยอมตายอยู่ใน*แดนดงไม่กลับ... ไปลงกา*

จากบทเจรจาข้างต้น คนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยอารมณ์ที่แสดงออกถึงความต้องการที่ฝ่ายหญิงอยากจะได้ฝ่ายชายมาเป็นคู่ ดังนั้นกระแสเสียงที่เปล่งออกมาจะต้องนุ่มนวลไม่แข็งกระด้างเพราะเป็นหญิงย่อมจะมีกิริยาอาการที่อ่อนไหวแต่จะถูกบังคับด้วยอารมณ์ฉะอ้อนอ่อนหวานแต่ยังคงความกระชับและเน้นคำในบางคำ เช่น เจรจาคำว่า *"<u>คมรึก็คมขำน้ำคำรึก็พอเพียงพิณเอก</u>"* ตรงคำที่ขีดเส้นใต้นั้น คนเจรจาจะต้อง "เน้นคำ" คือ จะต้องเจรจาเน้นคำว่า "**คม**...รึก็...**คม ขำ**...รึก็....**ขำ**...**น้ำคำ**...รึ...ก็พอเพียงพิณเอก" หรือ เมื่อเจรจามาถึงบทที่จะต้องร้องไห้เพื่ออ้อนวอนพระราม คนเจรจาจะต้อง เปล่งกระแสเสียงทำเป็นร้องไห้ออกมาด้วยเพื่อส่งอารมณ์ให้กับตัวโขนที่แสดงอยู่ คือ *"จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร <u>(ทำร้องไห้)</u> ได้โปรดเถิดพูคะ"* คนเจรจาจะต้องปฏิบัติดังนี้ *"จะให้หม่อมฉันอภิเษกกับยักษ์มาร <u>ฮือ... ฮือ... ฮือ</u>"* ตรงที่ขีดเส้นใต้นั้นคนเจรจาจะต้องเน้นอารมณ์ให้ดีจึงจะสมบทบาท

ในการเจรจาบทตัวนางนี้คนเจรจาไม่จำเป็นจะต้องดัดเสียงให้เล็กแหลมเหมือนผู้หญิงคงใช้เสียงปกติของคนเจรจาเปล่งออกมาเหมือนเดิมแต่คงไว้ด้วยความนุ่มนวลแช่มช้อยแต่ช้าพอประมาณและในบทของนางสำมนักขานี้ คนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ฉะอ้อนแต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยาที่เร่าร้อนด้วยจึงจะสมบทบาท

๖.๓.๔.๓ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวยักษ์

การเจรจาตัวยักษ์ในบทเกี้ยวพาราสีนั้น คนเจรจาจำเป็นต้องใส่อารมณ์ให้เข้ากับบทบาทและให้เห็นว่ายักษ์ตัวนั้นกำลังแสดงท่ากรุ่มกริ่มที่เรียกว่า *"เจ้าชู้ยักษ์"* ได้จะเป็นการเจรจาที่ดีมากและจะส่งผลให้กับตัวโขนได้แสดงออกถึงลีลาท่าทางในการแสดงได้อย่างเต็มที่ กระแสเสียงของ

คนเจรจาที่เปล่งออกมาจะต้องมีความอ่อนนุ่มหรือนุ่มนวลไม่แข็งกราวแม้จะเป็นตัวยักษ์ก็ตาม แต่ยังคงให้มีความกระชับไม่ยืดยานคางรู้จักใช้น้ำเสียงประกอบอารมณ์ขณะตัวโขนกำลังหยอกเย้า หรือ มีการหยอดคำบ้าง เน้นคำบ้างตามแต่คำเจรจาจะส่งให้ ซึ่งตัวอย่างที่จะมาให้เห็นนั้นเป็นตอนที่ทศกัณฐ์กำลังเกี้ยวนางเบญกายที่แปลงเป็นนางสีดา ในการแสดงโขนตอนนางลอยว่า

ทศกัณฐ์- *เจ้าโฉมเฉลาเยสวยยอดฟ้ามารศรี เจ้าอย่าระคายอายพี่เลยนงลักษณ์ เสียแรงพี่จำนงจงรักไปลักมา หวังจะเสกเจ้าแก้วแววตาเป็นมเหสี อยู่ครอบครองสมบัติพี่ทั้งลงกา พี่มิให้เจ้าแก้วแววตาอนาทร อันพระรามฤาษีสามีหล่อนที่จงรัก ก็ไม่ควรเคียงที่จะเรียงพักตร์กับมารศรี พี่จะยกพหลพลโยธีไปเข่นฆ่าเสียให้ม้วยมรณ์ ให้สิ้นเสี้ยนอาสัตดัสกรศัตรูเราว่าพลางก็เรียมโลมโฉมเฉลาเข้าจับต้อง ฉวยชายสไบทองของนงเยาว์ อนิจจาเจ้าอย่าสลัดตัดเยื่อไย เจ้าจะถอยหนีพี่ไปไหนเล่าสีดา*

ตารางที่ ๘๖ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวยักษ์

เจ้าโฉมเฉลาเยสวยยอดฟ้า...มารศรี	*เจ้าอย่าระคายอายพี่...เลยนงลักษณ์*
เสียแรงพี่จำนงจงรัก... ไปลักมา	*หวังจะเสกเจ้าแก้วแววตา...เป็นมเหสี*
อยู่ครอบครองสมบัติพี่...ทั้งลงกา	*พี่มิให้เจ้าแก้วแววตา...อนาทร*
อันพระรามฤาษีสามีหล่อน...ที่จงรัก	*ก็ไม่ควรเคียงที่จะเรียงพักตร์...กับมารศรี*
พี่จะยกพหลพลโยธีไปเข่นฆ่าเสีย... ให้ม้วยมรณ์	*ให้สิ้นเสี้ยนอาสัตดัสกร...ศัตรูเรา*
ว่าพลางก็เรียมโลมโฉมเฉลา...เข้าจับต้อง	*ฉวยชายสไบทอง...ของนงเยาว์*
อนิจจาเจ้าอย่าสลัด...ตัดเยื่อไย	*เจ้าจะถอยหนีพี่ไปไหน...เล่าสีดา*

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าคำเจรจาบทนี้เป็นการเจรจาทำนองพูด แต่เป็นเกี้ยวพาราสี ดังนั้นคนเจรจาจำเป็นจะต้องบังคับเสียงของตนเองให้ดี และวรรคสุดท้ายก็ทอดเสียงเพื่อส่งให้คนเจรจาอีกคนรับต่อไปเหมือนการเจรจาอารมณ์อื่น

๖.๓.๔.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีตัวลิง

บทเจรจาในอารมณ์เกี้ยวพาราสีของตัวลิงนั้นหลักใหญ่ก็จะอยู่ที่หนุมาน ลิงนั้นมีกิริยาอาการที่ปราดเปรียวว่องไว ดังนั้นในการเจรจาอารมณ์นี้จะต้องให้มีความกระชับในคำเจรจา แต่ก็แฝงไว้ด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวลนั่นคือ ต้องรู้จักใช้น้ำเสียงในเวลาเกี้ยวพาราสีให้มีความนุ่มนวล แต่

ต้องให้มีความ คนเจรจาจะต้องคำนึงถึงสิ่งเหล่านี้ด้วยรวมทั้งใส่อารมณ์ในกระแสเสียงที่แสดงออกถึงความอ่อนโยนเอาใจลงไปด้วย

หนุมาน- *น้อยหรือนุชสุดสวาท แสนฉลาดเหลือแล้วแก้วตาพี่ จะต้องคิดขอบใจไปไยมีเล่านงลักษณ์ ขอเชิญโฉมยุพินจงผินพักตร์มารับไมตรีของพี่ไว้ ถึงมัจฉากับวานรไพรเป็นคู่ครอง ก็เห็นว่าหาต้องห้ามปรามไม่ พี่เห็นว่าสุดแท้แต่อรทัยจะเมตตา ว่าพลางอุ้มองค์กัลยาขึ้นวางตัก แล้วเชยชิดจุมพิตพักตร์ยุพาพาน ก็ร่วมภิรมย์สมัครสมานเจ้ากานดาอยู่ยังหาดทรายชายพระคงคา*

ตารางที่ ๘๗ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์ชมโฉมเกี้ยวพาราสีในการเจรจาของตัวลิง

น้อยหรือนุช...สุดสวาท	*แสนฉลาดเหลือแล้ว...แก้วตาพี่*
จะต้องคิดขอบใจไปไยมี...เล่านงลักษณ์	*ขอเชิญโฉมยุพินจงผินพักตร์มารับไมตรี...ของพี่ไว้*
ถึงมัจฉากับวานรไพร...เป็นคู่ครอง	*ก็เห็นว่าหาต้อง...ห้ามปรามไม่*
พี่เห็นว่าสุดแท้แต่อรทัย...จะเมตตา	*ว่าพลางอุ้มองค์กัลยา...ขึ้นวางตัก*
แล้วเชยชิดจุมพิตพักตร์...ยุพาพาน	*ก็ร่วมภิรมย์สมัครสมาน...เจ้ากานดา*
อยู่ยังหาดทรายชาย...พระคงคา	

จากตัวอย่างจะเห็นว่าการเจรจาจะเป็นแบบทำนองพูด ดังนั้นคนเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้นุ่มนวลแต่คงความกระชับไว้ให้เหมาะสมกับกิริยาอาการของตัวลิง ทุกวรรคจะต้องทอดเสียงส่งในวรรคต่อไปเมื่อเจรจามาถึง “ว่าพลางอุ้มองค์กัลยาขึ้นวางตัก...” ก็จะต้องเปลี่ยนเสียงเป็นการเจรจาแบบเดินทำนองไปจนจบคำสุดท้ายของวรรคสุดท้ายเลย ทั้งนี้จะต้องทอดเสียงส่งสัญญาณให้ปี่พาทย์ทราบด้วย

๖.๓.๕ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้า

อารมณ์โศกเศร้า เป็นอีกบทบาทหนึ่งของการแสดงโขน เพราะเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงคือรามเกียรติ์นั้นมีเค้าโครงเรื่องเกี่ยวกับการทำสงครามจึงต้องมีการสูญเสียซึ่งการสูญเสียทั้งหลายย่อมจะทำให้เกิดความเศร้าโศกเสียใจ ซึ่งตัวโขนทุกประเภทจะต้องประสบกับอารมณ์นี้ นับว่าเป็นอีกอารมณ์หนึ่งที่ปรากฏให้เห็นเป็นส่วนมากในการแสดงโขน โดยจะขอนำเสนอการเจรจาในอารมณ์เศร้าโศกตามลำดับต่อไปนี้

๖.๓.๕.๑ การเจรจาอารมณ์โศกเศร้าของตัวพระ

ตัวพระเป็นตัวโขนตัวหนึ่งที่คงไว้ถึงความสง่างาม ดังนั้นในการเจรจาจึงต้องบังคับเสียงของคนเจรจาให้นุ่มนวล ถึงแม้จะจะเป็นบทเศร้าโศก การเจรจาก็ยังคงไว้ด้วยความนุ่มนวลอ่อนโยน แต่น้ำเสียงที่แสดงออกมาต้องบ่งบอกถึงอารมณ์ที่กำลังเศร้าโศก เสียใจ ดังบทที่พระลักษณ์เกิดความเสียใจเมื่อเห็นนางสีดาซึ่งสุขาจารปลอมแปลงมาอยู่กับอินทรชิต

พระลักษมณ์ - *น้องพระจักรีตรีนฤเบศ สำคัญจิตคิดว่าสีดาเยาวเรศจะอาสัญ แสนเสียดายนางจอมขวัญวิไลลักษณ์ น้ำพระเนตรไหลโลมลงโซมพักตร์สุดอาลัย ครั้นจะสั่งพลลิงเข้าชิงชัยก็เกรงจะเสียที ด้วยว่าองค์สีดานารีอยู่ในมือมัน ถ้าหาญห้าวเข้าป้องกันคงจะอันตราย*

ตารางที่ ๘๘ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวพระ

น้องพระจักรี...ตรีนฤเบศ	*สำคัญจิตคิดว่าสีดาเยาวเรศ...จะอาสัญ*
แสนเสียดายนางจอมขวัญ...วิไลลักษณ์	*น้ำพระเนตรไหลโลมลงโซมพักตร์...สุดอาลัย*
ครั้นจะสั่งพลลิงเข้าชิงชัยก็เกรง...จะเสียที	*ด้วยว่าองค์สีดานารีอยู่...ในมือมัน*
ถ้าหาญห้าวเข้าป้องกันคงจะ...อันตราย	

จากบทเจรจาข้างต้นเป็นการเจรจาเดินทำนองดังนั้นคนเจรจาจึงต้องดำเนินการเจรจาด้วยเสียงที่นุ่มนวลแฝงด้วยอารมณ์เศร้า เพื่อส่งบทเป็นการเอื้อให้กับตัวโขนพร้อมที่จะร่ายรำหรือตีบทด้วยอารมณ์เศร้าอย่างสง่างาม และในวรรคสดท้ายก็เจรจาส่งด้วยการทอดเสียงยาวในลักษณะเสียงลอย คือการบังคับเสียงเจรจาของตนเองให้คงที่ เพื่อส่งคำเจรจาให้กับคนเจรจาอีกฝ่ายหนึ่งดังที่กล่าวไว้ในการเจรจาอารมณ์โกรธของตัวยักษ์ข้างต้นแล้ว

๖.๓.๕.๒ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวนาง

ตัวนางในการแสดงโขนก็ย่อมจะต้องมีบทเศร้าโศกเสียใจด้วยกันทั้งสิ้นซึ่งการเจรจาในบทโศกเศร้านั้น กลวิธีที่จะเจรจาจะต้องเจรจาให้เหมาะสมกับบทบาทของผู้แสดง ทั้งนี้อยู่กับกระแสเสียงที่เปล่งออกมาให้มีน้ำหนัก แต่จะต้องเจรจาให้มีลีลาแช่มช้อย ทั้งนี้คนเจรจาจะต้องรู้จักเลือกใช้วิธีการเจรจาให้เหมาะสมกับบทบาทนั้นๆ ดังตัวอย่างบทเจรจาของสุขาจารที่แปลงเป็นนางสีดาดังต่อไปนี้

สุขาจาร(แปลง) - *ช่วยทูลพระจักรีผู้ร่มเกล้า ว่าสีดานี้เล่าขอบังคมเบื้องบทมาลย์ ไปคอยท่าพระอวตารบนเมืองฟ้าอย่ากระทำการยุทธนาให้ลำบากพระวรกาย เชิญเสด็จผันผายกลับไปครองราชธานี อันสีดานารีชีวันต้องบรรลัย พลางคิดถึงตัวจนใจจะวายชีวา ก็ซบพักตร์สะอื้นไห้ฟายน้ำตาอยู่ท้ายรถมณี*

ตารางที่ ๘๙ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวนาง

ช่วยทูลพระจักรี...ผู้ร่มเกล้า	*ว่าสีดานี้เล่าขอบังคม...เบื้องบทมาลย์*
ไปคอยท่าพระอวตาร...บนเมืองฟ้า	*อย่ากระทำการยุทธนาให้ลำบาก...พระวรกาย*
เชิญเสด็จผันผายกลับไปครอง...ราชธานี	*อันสีดานารีชีวัน...ต้องบรรลัย*
พลางคิดถึงตัวจนใจจะ...วายชีวา	*ก็ซบพักตร์สะอื้นไห้ฟายน้ำตาอยู่ท้าย....รถมณี*

บทเจรจาบทนี้เป็นบทเจรจาทำนองพูดตั้งแต่เริ่มต้น การเจรจาจะต้องบังคับเสียงให้มีความนุ่มนวล ลักษณะของผู้หญิงที่กำลังเศร้าโศกเสียใจ แต่ยงคงความกระชับคำเสมอ และวรรคสุดท้ายเมื่อหมดคำจึงทอดเสียงด้วยการกดเสียงลงเพื่อส่งสัญญาณให้กับปี่พาทย์ได้รู้ตัวพร้อมที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่อไป ทั้งนี้จะต้องบอกหน้าพาทย์ด้วยหรือไม่ก็ต้องดูว่ากำลังแสดงโขนประเภทใดอยู่

๖.๓.๕.๓ **การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวยักษ์**

บทโศกเศร้าของตัวยักษ์ในการแสดงโขนนั้นนับว่ามีมากอยู่เหมือนกัน ซึ่งการเจรจาบทเศร้านั้นได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าคนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ให้มีความโศกเศร้าอย่างชัดเจนด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวลแสดงถึงความเสียใจอย่างเศร้าสร้อย รำพึงรำพัน ยกตัวอย่างเช่น ตอน แสงอาทิตย์ทราบข่าวมังกรกัณฐ์สิ้นชีวิต นั้นได้รับความเสียใจเป็นอย่างมาก

แสงอาทิตย์- *ได้ทรงฟังเสนาทูลมูลคดี พระจอมอสุรีให้ตระหนกตกพระทัย ดังสายอัสนีบาตฟาดใจให้แหลกลาน พญามารพลันออกพระโอษฐ์ ว่ามังกรกัณฐ์ฤทธิ์อุโฆษของน้องเอ๋ย มิควรเลยที่มาด่วนสิ้นชีวัน เฝ้าแต่ครวญคร่ำร่ำรำพันจนสิ้นเสียงสำเนียงโสต ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงโอดขึ้นทันที*

ตารางที่ ๘๐ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวยักษ์

ได้ทรงฟังเสนาทูล...มูลคดี	*พระจอมอสุรีให้ตระหนก...ตกพระทัย*
ดังสายอัสนีบาตรฟาดใจ...ให้แหลกลาน	*พญามารพลัน...ออกพระโอษฐ์*
ว่ามังกรกัณฐ์ฤทธิ์อุโฆษ...ของน้องเอ๋ย	*มิควรเลยที่มาด่วน...สิ้นชีวัน*
เฝ้าแต่ครวญคร่ำร่ำรำพันจนสิ้นเสียง...สำเนียงโสต	*ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงโอด...ขึ้นทันที*

จากบทแสงอาทิตย์คร่ำคราญถึงมังกรกัณฐ์ข้างต้นจะเห็นได้ว่าเป็นการเจรจาแบบเดินทำนองวิธีการเจรจาก็ยังคงให้มีความกระชับ แต่ใส่อารมณ์ที่แฝงไว้ด้วยความเศร้าโศก แต่บทเจรจาบทนี้จะมีความยากสักหน่อยตรงเมื่อเจรจามาถึงคำว่า “ว่ามังกรกัณฐ์ฤทธิ์อุโฆษ...ของน้องเอ๋ย” นั้น ถ้าคนเจรจาบังคับเสียงไม่ได้หรือไม่ดี อันจะเป็นผลที่ทำให้เสียงหลงหรือเสียงเพี้ยนได้เพราะว่า เวลาเจรจาจะต้องส่งคำว่า *“ของน้องเอ๋ย”* ด้วยเสียงสูงซึ่งการขึ้นเสียงสูงในบางครั้งนั้นอาจจะทำให้เกิดข้อผิดพลาดเช่นขึ้นเสียงไม่ถึงและจะทำให้การเจรจามีเสียงเพี้ยนได้ ประการต่อมาในการเจรจาคนเจรจาอาจจะนำเอาการบอกเพลงหน้าพาทย์มาบอกในคำเจรจาได้เลยโดยไม่ต้องบอกเพลงหน้าพาทย์ใหม่ถึงแม้ว่าจะเป็นการบอกหน้าพาทย์ในคำเจรจาก็ตามคนเจรจาก็จะต้องทอดเสียงยาวเพื่อส่งสัญญาณให้ปี่พาทย์รู้ตัวเช่นเดียวกันกับการเจรจาทำนองอื่นๆ

๖.๓.๕.๔ การเจรจาแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวลิง

ตัวโขนประเภทลิงนี้ ก็มีความโศกเศร้าเสียใจเหมือนกับตัวโขนประเภทอื่นเช่นกัน การเจรจาส่วนใหญ่ก็จะใช้การเจรจาเดินทำนอง เพราะการเจรจาเดินทำนองจะบรรยายเหตุการณ์และอารมณ์ของตัวโขนได้เป็นอย่างดี ทำให้ผู้ชมจินตนาการจนเห็นภาพหรืออารมณ์ความรู้สึกเศร้าโศกเสียใจของตัวโขนลิงได้อย่างชัดเจา ซึ่งในการเจรจาอารมณ์โศกเศร้าของตังลิงนี้คนเจรจาจะต้องใส่อารมณ์ให้แสดงถึงความเสียใจด้วยการบังคับเสียงให้นุ่มนวลไม่แข็งกร้าว และกระชับคำให้เหมาะสมกับตัวโขนประเภทนี้ด้วย ดังเช่นตอนนิลพัทโดนตัดสินคดีให้ไปอยู่ฝ่ายเสบียงว่า

นิลพัท - *นิลพัทฟังพระราชวาจาประกาศิต ให้สะท้านปานชีวิตจะปลิดปลง เสโทซาบซับพักตร์ลงโศกาลัย เพียงจะด่าวดิ้นสิ้นใจลงวายปราณ*

ตารางที่ ๙๑ การทำเสียงเพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าในการเจรจาของตัวลิง

นิลพัทฟังพระราชวาจา...ประกาศิต	*ให้สะท้านปานชีวิต...จะปลิดปลง*
เสโทซาบซบพักตร์ลง...โศกาลัย	*เพียงจะด่าวดิ้นสิ้นใจ...ลงวายปราณ*

ในการเจรจาบทนี้จะเห็นได้ว่า เป็นการบรรยายเหตุการณ์ ดังนั้นคนเจรจาจะต้องเจรจาด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวลแต่ให้มีความกระชับเพราะตัวโขนที่กำลังตีบทอยู่นั้นเป็นตัวลิง จะเจรจาแบบเดียวกับตัวพระหรือนางไม่ได้ และในวรรคสุดท้ายก็ยังต้องทอดเสียงลงเพื่อส่งสัญญาณให้กับปี่พาทย์เช่นเดียวกัน

จากบทเจรจาที่ยกมาเพื่อให้เห็นว่าการเจรจาในทำนองและอารมณ์ต่างทั้ง ทั่วไป ดีใจ โกรธ เกี้ยวพาราสี และเศร้านั้น มีความเหมือนและต่างกันบ้างในบางกรณี ซึ่งผลการศึกษาพบว่า มีการขึ้นต้นคำเจรจาทั้งสองแบบคือ ทั้งแบบเดินทำนองและทำนองพูด มีการเว้นคำเจรจาท้ายวรรค มีการทอดเสียงส่งสัญญาณ ตลอดจนต้องรู้ถึงภูมิหลังของตัวโขน หรือมีการบอกเพลงหน้าพาทย์ด้วย จากผลการศึกษาสามารถนำมาจำแนกได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๙๒ สรุปกลวิธีในการเจรจา

ขั้นตอนของการเจรจา	ลักษณะของการเจรจา
๑.การขึ้นต้นคำเจรจา	ขึ้นต้นแบบเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูด ขึ้นต้นแบบเจรจาทำนองพูดแล้วจึงเจรจาเดินทำนอง
๒.วิธีการเจรจา	เจรจาเดินทำนองอย่างเดียว เจรจาทำนองพูดอย่างเดียว เจรจาทั้ง๒แบบร่วมกัน
๓.การเว้นวรรค	เว้นระยะทอดเสียง ช่วง ๓ คำสุดท้ายของวรรคเสมอ
๔.การลงท้าย	ทอดเสียงลอยเพื่อส่งให้คู่เจรจาโต้ตอบ ทอดเสียงจบคำเจรจาเพื่อบอกหน้าพาทย์
๕.การบอกหน้าพาทย์	บอกเมื่อจบคำเจรจา บอกอยู่ในคำเจรจา

ขั้นตอนของการเจรจา	ลักษณะของการเจรจา
๖.รู้ภูมิหลังตัวโขน	ว่ามียศศักดิ์ฐานะใดเพื่อจะได้ใช้น้ำเสียงเจรจาได้ถูกต้อง
๗.การใส่อารมณ์	ใส่อารมณ์ด้วยน้ำเสียงตามบทบาทของตัวโขน ดีใจ เสียใจ โกรธ เศร้า

๖.๔ การพากย์-เจรจาโขนกับบริบททางสังคม

ในที่นี้ บริบททางสังคม หมายถึง สภาพแวดล้อมและเงื่อนไขต่างๆ ที่รายล้อมเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งหรือกลุ่มชนใดกลุ่มชนหนึ่งที่อาศัยอยู่ในบริเวณหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ มีประเพณีและวัฒนธรรมเหมือนกัน เช่น เมื่อเราจะศึกษาความเป็นอยู่ของคนไทยในสมัยรัตนโกสินทร์เราก็ควรศึกษาความเป็นอยู่สิ่งแวดล้อม ศิลปวัฒนธรรมซึ่งเป็นบริบททางสังคมของวัฒนธรรมไทยในยุคนั้นๆเพื่อจะได้เข้าใจถึงเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในยุคนั้น ซึ่งเราควรเข้าใจบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของยุคสมัยนั้น เช่นเดียวกันถ้าเราจะศึกษาการพากย์-เจรจาโขน เราก็ต้องศึกษาถึงสภาพทางสังคมของการแสดงในส่วนต่างๆ ที่ได้นำการพากย์-เจรจาในการแสดงโขนไปใช้ในด้านที่เกี่ยวข้องกับสังคมในบริบทต่างๆ รวมทั้งการหยิบยืมไปใช้ในการแสดงด้านอื่นๆ ด้วย

การพากย์-เจรจาโขนเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่ถือว่าเป็นศิลปะแห่งการใช้เสียงในการแสดงโขน แต่เราแทบจะไม่เคยเห็นแม้แต่น้อยเลยว่าการพากย์-เจรจาโขนจะไปปรากฏในศาสตร์แขนงอื่น ทั้งนี้อาจด้วยการพากย์-เจรจาโขน มีลักษณะเฉพาะที่เป็นแบบแผนในการร้อง ทั้งยังใช้ร้องประกอบการแสดงโขน ซึ่งเป็นการแสดงที่มีรูปแบบเฉพาะ ถือว่าเป็นการแสดงชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ดังนั้นแล้วจึงไม่ค่อยพบเห็นว่า การพากย์-เจรจาโขนใช้ประกอบในการขับร้องการละเล่นและการแสดงอื่นๆที่นอกจากการแสดงโขนได้บ่อยนัก และถึงแม้ว่าการแสดงโขนเป็นการนาฏกรรมชั้นสูงและใช้การพากย์-เจรจาในการดำเนินเรื่อง จึงทำให้คนในสังคมเข้าใจเป็นพื้นฐานว่า การพากย์และการเจรจาโขนเป็นการขับร้องที่มีความสำคัญในศาสตร์ชั้นสูง แต่ในบางครั้งสังคมก็ต้องยอมรับว่าการพากย์-เจรจาโขนนั้นสามารถทำในสิ่งที่นอกเหนือจากการแสดงได้

ดังที่ ประสาท ทองอร่าม กล่าวไว้ว่า *"เคยนะเคยอัดสปอต รายการวิทยุ เป็นการพากย์โขนมีการใช้ตะโพนตีแล้วรับเพี้ยด้วยแต่จำไม่ได้ว่าเป็นสินค้าตัวใด"*[๖๔] ซึ่งบทสัมภาษณ์ดังกล่าวแสดงได้ว่าการพากย์-เจรจาโขนนั้นมิใช่ว่าจะต้องใช้ในการแสดงโขนเพียงอย่างเดียว สามารถที่จะนำไปใช้ในการโฆษณาสินค้าได้ด้วย นอกจากจะหยิบยืมไปใช้ในการอัดสปอร์ตโฆษณาแล้ว เกษม ทองอร่ามได้ให้

[๖๔] สัมภาษณ์ ประสาท ทองอร่าม, ๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

กล่าวให้ฟังว่า *"มีครั้งหนึ่งพี่ไปอัดสปอตการพากย์โขนรณรงค์การปลูกต้นไม้ แล้วเผยแพร่ทางโทรทัศน์ ซึ่งมีบทเป็นกาพย์ฉบังว่า"*[๖๕]

ร่วมกันปลูกเถิดต้นไม้ ปลุกทั่วเมืองไทย
ปลุกไปชั่วลูกชั่วหลาน (เพี้ย)

ซึ่งคำกล่าวของเกษมทำให้ทราบว่า การพากย์-เจรจาโขนได้มีส่วนในการใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ ช่วยสังคมรณรงค์ในการปลูกต้นไม้เพื่อช่วยรักษาป่ารักษาสภาพแวดล้อม ทั้งยังมีส่วนทำให้อากาศบริสุทธิ์ได้เพราะถ้ามีต้นไม้มากเท่าใดก็จะมีอ๊อกซิเจนมากเท่านั้นเมื่อมีอ๊อกซิเจนมากอากาศบริสุทธิ์ก็มากตามสังคมก็จะมีแต่สุขสดใส

นอกจากนี้การพากย์-เจรจาโขนยังได้มีการช่วยเหลือสังคมในด้านการบริหารบ้านเมืองอีกด้วย ดังที่เกษม ทองอร่าม ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์-เจรจาโขน ได้กล่าวว่า *"ปี ๒๕๓๕ ได้อัดสปอตการพากย์โขนในการรณรงค์ให้ประชาชนไปใช้สิทธิในการเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร"*[๖๖] จากคำกล่าวแสดงให้เห็นว่าการพากย์-เจรจาโขนได้มีส่วนเข้าร่วมรณรงค์ให้กับสังคมไทยในการเลือกสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรนับว่าเป็นนิมิตใหม่ในวงการการแสดงโขนที่มีส่วนร่วมสร้างประโยชน์ให้กับบริบททางสังคม นับได้ว่าเป็นการหยิบยืมการพากย์โขนไปใช้กับสังคมได้อย่างดี

นอกจากนี้การพากย์-เจรจาโขนยังถูกหยิบยืมไปใช้ในการแสดงด้านอื่นๆอีก อาทิ การพากย์ถูกหยิบยืมไปใช้ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องอุณรุท อันเป็นพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิรศรานุวัดติวงศ์ ในฉากที่ ๒ และฉากที่ ๓ ซึ่งในฉากที่ ๒นั้นจะมีการนำบทเจรจาเข้ามาแทรกเพื่อเป็นการดำเนินเรื่องก่อนแล้วจึงจะเป็นการพากย์ ซึ่งบทเจรจาจะเป็นการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างพระเจ้ากรุงพาณกับพระจักรี ความว่า

---

[๖๕] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๔ ธันวาคม ๒๕๕๓.

[๖๖] เรื่องเดียวกัน.

เจรจาอย่างโขน

พระเจ้ากรุงพาณอสุรา ทรงพระโกรธาหุนหัน พลันแผดพระสุรสิงหนาท ตวาดว่าเหวยมนุษย์ ถือดีว่ามีฤทธิรุทรมารานพาล ถิ่นฐานย้ายเมืองอยู่หนไหน ชื่อเรียงเสียงไร ยังอาจไม่เกรงกู จู่เข้าเช่นฆ่าพลามาตย์ ผลาญนาคราชของเราปี้ป่น แบ่งเอาคนโทษของเราไป จะพากันบรรลัยเดี๋ยวนี้แหละนะ ฯ

สมเด็จพระจักรี เมื่อได้ฟังสุราพาที ก็เกรงพิโรธนัก จึงร้องว่าเหวยพระยายักษ์ อย่าเจรจาฮึกฮักอหังการ เราคือองค์อวตาร ชื่อกฤษณ์พิษณุเทวา เป็นอัยกาอุณรุทฤทธิรอน ผ่านพระนครลงกา มาเพื่อจะสังหารผลาญสัตวบาป ให้เรียบราบทั้งโลกา ท่านมัดนัดดาเราประจาน หลานเราผิดด้วยข้อใด จงว่าให้แจ้งใจทีหรือท่าน ฯ

สมเด็จพระเจ้ากรุงรัตนา จึงมีพระวาจาตอบพลัน น้อยหรือหลอกกันว่าเป็นองค์อวตาร เราจะสะทกสะท้านนั้นหาไม่ หลานท่านอาจองทะนงใจ มาลอยรักอุษาธิดาเรา ครั้นทศมุขไปพบเข้าซ้ำจะเช่นฆ่าฉะนี้แหละจะว่าผิดหรือไม่ ถ้าหากว่ามาพูดกันดีดี บางทีก็จะยกให้ นี่มาทำข่มเหงไม่เกรงใจ จึงจับมัดประจานไว้นั้นแหละ ฯ[๖๗]

นอกจากคำเจรจาดังกล่าวแล้วยังปรากฏให้เห็นว่ามีการหยิบยืมการพากย์เข้ามาประกอบการแสดงละครเรื่องนี้ด้วย

พากย์

สมเด็จพระเจ้ากรุงพาณ เสด็จพาพลมาร
ด้วยหมื่นด้วยแสนแน่นนันต์
ล้วงทะนงองอาจอุกฉกรรณ์ บ่มิพักเร่งรัน
ก็วิ่งซะแซ่แร่มา ฯ
ถึงปรางค์อุษาศรี อสุรีมิรอรา
เร่งพลยักษา ให้ประตากันดาษเดียร
โห่ห้อมเข้าล้อมรอบ ยุพราชมนเฑียร
สามรอบประจวบเจียน จะบดบังทิพากร

รัว (พลล้อมปราสาท) เชิดฉิ่ง[๖๘]

---

[๖๗] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต** : กรมศิลปากรจัดพิมพ์ในงานฉลองครบรอบร้อยปี แห่งวันประสูติ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิรศรานุวัดติวงศ์ ๒๘ เมษายน ๒๕๐๖ (พระนคร : ศิวพร, ๒๕๐๖), หน้า ๑๙๙

[๖๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๐๑.

จากคำเจรจาและบทพากย์ข้างต้นที่นำมาเสนอในครั้งนี้ก็เพื่อจะแสดงให้เห็นว่าในการแสดงละครซึ่งเป็นศาสตร์แขนงเดียวกันยังมีการหยิบยืมไปใช้ มิใช่ว่าการพากย์จะใช้ในการแสดงโขนเพียงอย่างเดียวแต่สามารถนำไปใช้ร่วมกับการแสดงอื่นๆได้โดยเฉพาะการแสดงละครอีกด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในเรื่องที่แสดง และสถานการณ์ที่นำไปใช้

นอกจากละครดึกดำบรรพ์อันเป็นพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิรศรานุวัดติวงศ์จะมีการหยิบยืมไปใช้แล้ว สมภพ จันทรประภา ผู้แต่งบทละครแนวประวัติศาสตร์ได้แต่งบทละครแนวดึกดำบรรพ์ เรื่อง นางเสือง ขึ้นแสดงในปีพุทธศักราช ๒๕๑๑ ซึ่งการแต่งบทละครเรื่องดังกล่าวนั้นมีการนำเอาบทพากย์โขนเขียนลงไว้ในบทละครด้วย ดังที่ผู้วิจัยเคยเขียนไว้ในวิทยานิพนธ์ เรื่อง ละครคุณสมภพว่า *“นอกจากนี้ยังมีการอ่านทำนองฉันท์และพากย์ทำนองโขนรวมอยู่ด้วย ซึ่งนับว่าแปลกมากในกระบวนการแสดงละครที่มีการนำทำนองการพากย์โขนเข้ามาร่วมด้วย ”*[๖๙] ซึ่งการพากย์นี้มีการนำไปใช้ในฉากสุดท้ายของเรื่องซึ่งเป็นตอนที่ เป็นฉากที่ขุนบางกลางท่าวทรงอภิเษกขุนผาเมืองเป็นพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ ซึ่งบทพากย์ดังกล่าวมีความว่า

ชื่อศรีอินทราทิตย์ ข้าได้สิทธิจากภูธร
เจ้าใหญ่แห่งขอมนคร นั้นคู่ควรแก่น้องยา
เพื่อความเป็นไมตรี สองธานีเลิกรบรา
เอาไปครองเถิดราชา ได้ชุ่มชื่นในปวงชน
ขอมอบราชสมบัติ พูนพิพัฒน์สรรพมงคล
อีกมารถและคชพล สะพรั่งพร้อมทั้งหอคำ
ตัวเราจะปกครอง แผ่นดินทองแต่โดยธรรม
หน้าที่ใดใครครอบงำ จงรับกิจกันสืบไป[๗๐]

จากบทพากย์ข้างต้นทำให้เห็นว่าในบทละครดึกดำบรรพ์ทั้งของสมเด็จฯและสมภพ จันทรประภามีการใช้การพากย์โขนด้วย ซึ่งถ้ามองให้ดีแล้ว อาจจะสันนิษฐานได้ว่า ผู้ประพันธ์น่าจะมีความคิดเห็นว่า การพากย์ เป็นการเปล่งทำนองคล้ายการสวดของพระหรือการอ่านโองการของพราหมณ์

---

[๖๙] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, “ละครคุณสมภพ,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗), หน้า ๒๙๘.

[๗๐] สมภพ จันทรประภา, **บทละครดึกดำบรรพ์ ชุดที่๗ เรื่อง นางเสือง** (เอกสารอัดสำเนา, ๒๕๑๑), หน้า ๓๖ – ๓๗.

หรืออาจจะคิดได้ว่า โขนเป็นศิลปะชั้นสูง การพากย์จึงเป็นของสูงเหมาะที่จะใช้ในบทบาทดังกล่าว ซึ่งการหยิบยืมไปใช้ในแขนงนี้ก็นับว่าแปลกมากประการหนึ่งที่การแสดงละครแต่กลับมีการพากย์โขนเข้าไปมีส่วนร่วมด้วย

ดังนั้นพอสรุปได้ว่า การพากย์และเจรจาโขนมีประโยชน์ต่อบริบททางสังคมไทยแขนงหนึ่งที่สามารถจะช่วยในการรณรงค์ให้สังคมของไทยทั้งทางด้านการเมือง การปลูกต้นไม้ การโฆษณา ได้มีการพัฒนาไปสู่ความเจริญ อีกทั้งยังถูกหยิบยืมไปใช้ในการแสดงแขนงอื่นๆอีกด้วย

จากข้อมูลต่างๆที่ได้วิเคราะห์มาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ในการแสดงโขนนั้น ใช้การพากย์และการเจรจาบอกกิริยาอาการ ความคิด ความรู้สึก และแทนการพูดโต้ตอบของตัวโขน ดังนั้นแล้วจึงจำเป็นต้องอาศัยผู้พากย์-เจรจาโขน พากย์และเจรจาแทนตัวโขน ด้วยเหตุนี้การพากย์และการเจรจาโขนจึงมีแบบแผนและระเบียบวิธี ตลอดจนกระบวนการถ่ายทอด ซึ่งสามารถแบ่งแบบแผนของการพากย์และเจรจาโขนออกเป็นยุคได้ทั้งหมด ๓ ยุค คือ

๑. แบบแผนยุคก่อนกรมมหรสพ

๒. แบบแผนยุคกรมมหรสพ

๓. แบบแผนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

แบบแผนทั้ง ๓ ยุคนี้มีความแตกต่างและใกล้เคียงกัน ซึ่งเกิดจากการปรับและเปลี่ยนระเบียบวิธีการพากย์และการเจรจาโขน โดยยึดการสร้างอรรถรสให้กับคนดูเป็นหลัก ประกอบกับการคำนึงถึงจังหวะในการตีท่าของตัวโขน ทั้งยังคำนึงความเหมาะสมในการแสดงอีกด้วย ด้วยลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของการพากย์และการเจรจาโขนของกรมศิลปากร และยังทำให้เห็นถึงความสามารถและองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรอีกด้วย

บทที่ ๗

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

โขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยที่มีมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ แสดงในราชสำนักต่อมาภายหลังจึงเผยแพร่ออกมาสู่ภายนอกราชสำนัก นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ การแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ และดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก

การศึกษาเรื่อง “กลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร” ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารลายลักษณ์อักษรและบทสัมภาษณ์ที่ในการ ที่เกี่ยวข้องกับการพากย์-เจรจาโขน อีกทั้งยังลงปฏิบัติภาคสนามในการเป็นคนพากย์-เจรจาโขนด้วยตนเอง เพื่อแสดงให้เห็นถึงแบบแผนและกลวิธีของการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ซึ่งการพากย์-เจรจาเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่ใช้การเปล่งเสียงและร้องออกมาเป็นทำนอง ทำให้ยากแก่การเข้าใจหากอ่านแต่เพียงตัวหนังสือเท่านั้น ฉะนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการบันทึกเสียงทำนองพากย์-เจรจาและบันทึกเป็นตัวโน้ตทางดนตรีไทยไว้ทุกท่วงทำนองของการพากย์-เจรจา เพื่อประโยชน์แก่ผู้สนใจศึกษาศาสตร์แขนงนี้ต่อไป

๗.๑ สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ตามที่ได้เสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการพากย์และการเจรจาโขนต่างๆแล้วในบทต่างๆที่ผ่านมาข้างต้นนั้น สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ ด้วยเหตุที่โขนเป็นนาฏกรรมที่รวมเอาศิลปศาสตร์หลายแขนงประกอบกัน โดยเฉพาะศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ คีตศิลป์และสังคีตศิลป์ที่เป็นปัจจัยหลักสำหรับในการสร้างการแสดงดังกล่าว จึงเป็นมูลเหตุให้เกิดการศึกษาศาสตร์ทั้ง ๓ ด้านที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนอยู่หลายครั้ง ทว่าผลการค้นคว้าของผู้วิจัยนั้น พบว่ายังไม่มีการศึกษาและวิจัยเชิงลึก เรื่องการพากย์และการเจรจาโขนโดยเฉพาะ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุผลประการแรกในการวิจัยเรื่องดังกล่าวนี้ของผู้วิจัย และเมื่อพิจารณาถึงระเบียบวิธีในการพากย์และการเจรจาโขนเชิงปฏิบัติแล้ว พบว่ามีความแตกต่างกับองค์ความรู้ที่เข้าใจมาแต่เดิม คือ การแบ่งประเภทของการพากย์ตามเนื้อหาของบทโขน ซึ่งมีความคลุมเครือไม่ชัดเจนในเนื้อหาและวิธีการ ไม่ใช่แบ่งประเภทของการพากย์จากทำนองในการพากย์ อันเป็นสิ่งหลักที่ทำให้ผู้ชมและผู้พากย์เข้าใจได้ง่ายและชัดเจนมากกว่า ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุผลประการที่สองที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา

การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ ๒ ประการ คือ เพื่อศึกษาวิเคราะห์แบบแผนและวิธีการพากย์-เจรจาโขน และเพื่อศึกษาวิเคราะห์กลวิธีในการพากย์-เจรจาโขน

บทที่ ๒ แนวคิด ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ในการวิจัยเรื่อง “กลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร” นี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดเรื่อง “ทาง” ของ นายมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นแนวคิดทางด้านสังคีตศิลป์ มาใช้ในการวิเคราะห์การพากย์-เจรจาโขน ด้วยเหตุที่ว่าการพากย์และการเจรจาโขนเป็นศาสตร์ในแขนงคีตศิลป์ที่สัมพันธ์กันกับสังคีตศิลป์ นอกจากนี้แล้วยังใช้ทฤษฎีการขับร้อง และทฤษฎีในการใช้อวัยวะที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย มาเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์เพื่อให้เกิดผลการวิเคราะห์ที่สมบูรณ์

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เสนอเนื้อหาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการพากย์และการเจรจาโขน คือ ความรู้เกี่ยวกับ “โขน” ที่มาคำว่า “โขน” เหตุที่โขนแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ที่มาของการแสดงโขน วิวัฒนาการของการแสดงโขนในสมัยรัตนโกสินทร์ ประเภทของโขน ประวัติความเป็นมาของการพากย์ – เจรจาโขน ความหมายของคำว่าพากย์ – เจรจา ประเภทของการพากย์ และ การเจรจา วิวัฒนาการของการพากย์ – เจรจา และความสำคัญของบทพากย์และเจรจา ซึ่งใช้เป็นพื้นความรู้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนในเบื้องต้น

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย การศึกษา เรื่อง กลวิธีพากย์ –เจรจาโขนของกรมศิลปากร ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสำคัญ องค์ประกอบ ระเบียบวิธี ตลอดจนกลวิธีของการพากย์-เจรจาโขน โดยผู้วิจัยแบ่งการวิจัยออกเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนที่ ๑ ทำการศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัยทางวิชาการ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ สื่อนวัตกรรม วีดีทัศน์การแสดงงานที่เกี่ยวข้องทุกแขนง และประสบการณ์ทั้งด้านการพากย์-เจรจา และด้านการสอนของผู้วิจัย และส่วนที่ ๒ ศึกษาจากการทดลองปฏิบัติกับนักเรียนฝึกหัดที่มีความสนใจในการพากย์-เจรจาโขน ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากสถาบันคึกฤทธิ์ จากนั้นเรียบเรียงข้อมูล วิเคราะห์ และสรุป

บทที่ ๔ ผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร ในบทนี้ผู้วิจัยเสนอข้อมูลต่างๆที่เกี่ยวข้องกับผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากรโดยเฉพาะ อาทิ วิวัฒนาการของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร วิวัฒนาการการแต่งกายของผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร คุณสมบัติและหน้าที่ของผู้พากย์-เจรจาโขน และการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยเรียบเรียงจากการค้นคว้าเอกสาร หนังสือ และจากการสัมภาษณ์ผู้พากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร จากข้อมูลต่างๆเกี่ยวกับคนพากย์-เจรจาโขนที่นำเสนอข้างต้นในบทนี้นั้น แสดงเห็นถึงปรีชาญาณและองค์ความรู้ที่

เกิดขึ้นในตัวของคนพากย์-เจรจาโขน ทั้งความรู้ด้านวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ความรู้ทางด้านภาษา ความรู้ทางด้านปฏิภาณไหวพริบ ความรู้ทางด้านคีตศิลป์ ความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ตรง นอกจากนี้แล้วยังแสดงให้เห็นถึงกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ จากครูสู่ศิษย์ ที่เรียกว่า “ต่อปาก” และ “บทครู” ซึ่งเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดคุณสมบัติที่ดีได้

บทที่ ๕ การพากย์ – เจรจาโขน ในบทนี้ผู้วิจัยเสนอแบบแผนของการพากย์และการเจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยอธิบายอย่างละเอียดตามประเภทและทำนองของการพากย์และการเจรจา ทั้งนี้แล้วยังได้เสนอกลวิธีของการพากย์-เจรจาโขนว่าเป็นอย่างไรด้วย ซึ่งระเบียบวิธีที่เสนอในบทที่ ๕ นี้ เป็นข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ในบทถัดไป

บทที่ ๖ วิเคราะห์การพากย์ – เจรจาโขน และบริบททางสังคม ในบทนี้ผู้วิจัยได้ใช้ข้อมูลที่ได้นำเสนอในบทต่างๆที่ผ่านมา นำมาวิเคราะห์เพื่อให้เห็นแบบแผนของการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร จากผลการวิเคราะห์แบบแผนและกลวิธีของการพากย์และการเจรจาโขนในบทที่ผ่านมานั้น นั้นสามารถสรุปได้ดังนี้

๑) แบบแผนการพากย์-เจรจา การพากย์-เจรจาโขนนั้นแบ่งออกเป็น ๓ ยุค ได้แก่

ก. แบบแผนยุคก่อนกรมมหรสพ

ข. แบบแผนยุคกรมมหรสพ

ค. แบบแผนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

สามารถสรุปได้ดังนี้

ก. แบบแผนการพากย์ – เจรจายุคก่อนกรมมหรสพ

- แบบแผนการพากย์ยุคก่อนกรมมหรสพ

จากการสืบค้นจากเอกสารชั้นต้น และเอกสารชั้นรองที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนนั้น พบแต่ตัวบทโขนเป็นหลัก ไม่ได้พบถึงเอกสารที่กล่าวถึงระเบียบวิธีของการพากย์อยู่เลย ฉะนั้นแล้วผู้วิจัยจึงอนุมานแบบแผนของการพากย์โขน โดยอาศัยข้อมูลที่เป็นตัวบทพากย์หนังใหญ่ที่มีอยู่ ประกอบกับใช้ข้อมูลที่มีเค้าเหลืออยู่ในนาฏกรรมหนังใหญ่ในปัจจุบัน เป็นตัวเปรียบและเป็นเค้าในการสันนิษฐานแบบแผนการพากย์โขนในยุคดังกล่าวนี้ ซึ่งอนุมานได้ว่าแบบแผนของการพากย์โขนยุคดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับการพากย์หนังใหญ่นั้นเอง

- แบบแผนการเจรจายุคก่อนกรมมหรสพ

แบบแผนของการเจรจาในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น หากพิเคราะห์จากเอกสารชั้นต้นสามารถสันนิษฐานแบบแผนการเจรจา ๒ รูปแบบ คือ

๑. *เจรจาต้น* พิจารณาได้จากคำว่า *“ฯ เจรจา ฯ”* และคำว่า *“เจรจาติดจำอวด”* ที่ปรากฏและกำกับอยู่ในบทพากย์ แสดงให้เห็นว่า ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องเจรจาด้นเอง

ฉะนั้น จึงมิต้องบันทึกคำเจรจาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเกิดจากเชาว์ปัญญาของผู้พากย์ ทั้งยังใช้เป็นวิธีการหนึ่งในการประลองภูมิระหว่างคนพากย์-เจรจาโขนอีกด้วย

๒. *เจรจาตามบทเจรจากระทู้* จากการสืบค้นบทโขนที่เกิดขึ้นในยุคก่อนกรมมหรสพนั้น พบว่า มีเอกสารทั้งที่เป็นฉบับตัวเขียนและฉบับที่มีการจัดทำบทเจรจาขึ้น เพื่อสำหรับการแสดงเป็นตอนโดยเฉพาะ ดังนั้นแล้ว ผู้พากย์-เจรจาโขนต้องเจรจาตามคำเจรจาที่แต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นบทเจรจาประกอบการแสดงโขนตอนนั้นๆโดยเฉพาะ

ข. แบบแผนการพากย์-เจรจายุคกรมมหรสพ

- แบบแผนการพากย์ยุคกรมมหรสพ

ในการพากย์โขนในยุคกรมหรสพนั้นสันนิษฐานว่ายังคงยึดหลักวิธีการพากย์หนังใหญ่ ทั้งนี้สังเกตจากการแต่งบทจะใช้คำง่ายๆในการพากย์ เหมือนกับคำพากย์ที่ใช้เล่นหนังใหญ่ แบบแผนในการพากย์ยุคนี้จึงเน้นไปในทางทำนองบรรยายเพื่อให้ตัวโขนแสดงลีลาท่ารำเท่านั้นเอง และเมื่อพิจารณาจากผลการศึกษาพบว่า คนพากย์ในยุคกรมมหรสพจะพากย์ตามทำนองพากย์เพื่อบรรยายเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดงโขนตอนนั้นๆ ว่าใครทำอะไรที่ไหนเมื่อใดเป็นการสื่อสารจากคนพากย์-เจรจาสู่ตัวโขนและตัวโขนก็แสดงท่าทางตีบทตามคำพากย์เพื่อสื่อสารความหมาย อารมณ์ อากัปกิริยา ของการแสดง สู่คนดูด้วยท่าทางและลีลาทางด้านนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ดูผู้ชมอย่างมากด้วย

- แบบแผนการเจรจายุคกรมมหรสพ

แบบแผนการเจรจาโขนในของยุคกรมมหรสพจะไม่เข้มงวดในเรื่องของการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท ซึ่งคำประพันธ์ประเภทร่ายยาวนั้นจะมีการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบทเสมอซึ่งจากผลการวิจัยพบว่าแบบแผนคำเจรจาในยุคกรมมหรสพโดยการแต่งของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์จะไม่คำนึงถึงการส่งรับสัมผัสระหว่างบท ซึ่งการไม่คำนึงสัมผัสนี้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นอัตตลักษณ์ของการแต่งคำเจรจาของท่านครูหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เองและเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับแบบแผนทางฉันทลักษณ์ในการแต่งร่ายยาวแล้วจะเป็นแบบแผนที่ผิดรูปแบบทางฉันทลักษณ์ ทั้งนี้อาจสรุปได้ว่าในการเจรจาโต้ตอบของตัวโขนในยุคกรมมหรสพไม่จำเป็นที่จะต้องส่งรับสัมผัสระหว่างบทก็ได้เพียงแต่คนเจรจาจะต้องรู้ถึงเนื้อเรื่องที่จะเจรจาโต้ตอบกันแล้วดำเนินเรื่องราวตามความต้องการก็เพียงพอแล้ว และนอกจากการส่ง-รับระหว่างบทที่ไม่เน้นการสัมผัสแล้ว คำเจรจาในยุคกรมมหรสพที่แต่งโดยหมื่นพากย์ฉันทวัจน์นั้น จะใช้คำเจรจาประมาณ ๑๒-๑๓คำในวรรคหนึ่งๆซึ่งเป็นคำเจรจาที่ยาวจำเป็นที่คนเจรจาจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ดี อีกทั้งคำเจรจาในยุคนี้ไม่เน้นในเรื่องการส่ง-รับสัมผัสระหว่างบท คนเจรจาจึงสามารถตั้งคำรับหรือส่งบท

ให้คู่เจรจาด้วยกลอนสระใดก็ได้ ทำให้การเจรจาในแต่ละวรรคแต่ละตอนง่ายขึ้น แต่ความสละสลวยคล้องจองลดน้อยลงแต่เนื้อเรื่องยังคงเดิม

ค. แบบแผนการพากย์-เจรจาโขนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

- แบบแผนการพากย์ยุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

การพากย์ยุคสมัยกรมศิลปากรฟื้นฟูนั้นจะเน้นในการใส่อารมณ์เข้ามาประกอบ กล่าวคือดำเนินการพากย์แบบยุคกรมมหรสพ แต่มีความกระชับ พร้อมทั้งใส่อารมณ์เพื่อบรรยายเหตุการณ์ต่างๆของตัวโขนว่ากำลังทำอะไรมีอารมณ์อย่างไร ดีใจ เสียใจ โกรธ การใส่อารมณ์จะมีผลดีต่อการแสดงลีลาท่าทางตลอดจนการตีบทของตัวโขนด้วย

หลังจากหมื่นพากย์ฉันทวัจน์เสียชีวิตลงก็มาถึงยุคของนายเสรี หวังในธรรมที่ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๒๔ เป็นต้นมา การแสดงโขนเพื่อให้ประชาชนชมมีมากมายหลายตอน เมื่อมีการแสดงโขนก็ต้องมีการพากย์ ซึ่งวิธีการพากย์โขนในยุคของนายเสรี หวังในธรรมนั้น ยังคงรูปแบบหรือแบบแผนการพากย์ตามแบบของหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ที่เคยพากย์ไว้ แต่มีการปรับปรุงให้มีความกระชับ บทประพันธ์มีการใช้คำหรือการเล่นคำมากขึ้น

- แบบแผนการเจรจายุคกรมศิลปากรฟื้นฟู

ในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูการแสดงโขนโดยเฉพาะนายเสรี หวังในธรรมเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต และ เป็นผู้แต่งบทโขนนั้น จึงทำให้บทโขนยุคในนี้จึงมีแบบแผนที่เน้นถึงความสละสลวยมีการเล่นคำเล่นอักษรอย่างมาก ผลการวิจัยพบว่า แบบแผนในการแต่งคำเจรจาที่จะนำมาใช้ในการแสดงโขนยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูนั้นคำนึงถึงการใช้สัมผัสระหว่างบทเป็นสำคัญ ซึ่งมีความแตกต่างกับยุคกรมมหรสพอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นคนเจรจาในยุคกรมศิลปากรฟื้นฟูจำเป็นที่จะต้องรู้หลักในการส่ง-รับสัมผัส รวมทั้งสัมผัสนอก สัมผัสใน อันเป็นเป็นแบบแผนในการแต่งร่ายยาวที่นำมาใช้เป็นคำเจรจาในการแสดงโขนจนถึงทุกวันนี้

คำเจรจาในยุคนี้ยึดถือการส่ง-รับสัมผัสเป็นขนบนิยมเพราะ ว่าถ้าคนพากย์-เจรจาคนใด ไม่สามารถส่ง-รับสัมผัสระหว่างบทหรือขณะเจรจาโต้ตอบกันได้แล้ว ก็นับว่าเป็นที่น่าอายเป็นอย่างมาก จึงจำเป็นที่คนพากย์ทั้งหลายจะต้องมี “คลังคำ” ซึ่งหมายถึงคำต่างๆที่ใช้ในการเจรจาทั้งคำที่เป็นกลุ่มไวพจน์ คำราชาศัพท์ ที่ลงท้ายด้วยสระเสียงต่างๆไว้สำหรับส่ง-รับ สัมผัส กับคนพากย์-เจรจาที่เป็นคู่ของตน ซึ่งคำเจรจาในยุคนี้จึงเน้นทั้งความสละสลวยของคำและการส่ง-รับสัมผัส ทั้งสัมผัสใน –นอก การเล่นอักษรและเล่นคำ ด้วยซึ่งคนพากย์-เจรจาในชั้นหลังได้ยึดถือแบบแผนในการแต่งเป็นอัตลักษณ์มาจนถึงปัจจุบันนี้ ซึ่งแบบแผนในการแต่งร่ายยาว

เพื่อนำมาใช้เป็นบทเจรจาจะเน้นที่คำเจรจาในหนึ่งวรรคจะมีประมาณ ๙-๑๐ คำ ซึ่งการที่ในหนึ่งวรรคมีคำเจรจา ๙-๑๐ คำนี้ทำให้ง่ายต่อการเจรจามาก อีกทั้งเนื้อความที่แต่งก็มีความกระชับอันเป็นผลที่ส่งให้ตัวโขนตีบทหรือรำทำบทได้อย่างสะดวกยิ่งขึ้น

๒) กลวิธีการพากย์-เจรจาโขน

กลวิธีของการพากย์-เจรจานับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในอย่างหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาแต่ละท่านควรต้องมีไว้ใช้ในการแสดงโขน ซึ่งกลวิธีของการพากย์-เจรจาในที่นี้หมายถึงวิธีการหรือเทคนิคที่คนพากย์-เจรจานำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน ไม่ว่าจะเป็นการออกเสียง อักขระวิธี การอ่านฉันทลักษณ์ คำราชาศัพท์ หรือแม้กระทั่งกลุ่มคำไวพจน์ต่างๆ เพราะสิ่งต่างๆที่กล่าวมานี้ในขณะที่กำลังพากย์หรือเจรจาโขนอยู่จะต้องมีการนำออกมาใช้และคนพากย์-เจรจาควรจะต้องทราบด้วยว่าจะนำกลวิธีดังกล่าวออกมาใช้ในตอนไหนหรือช่วงระยะเวลาใดของการพากย์-เจรจาโขน

ก. กลวิธีการพากย์

การพากย์แต่เดิมนั้น นายมนตรี ตราโมทได้แบ่งประเภทการพากย์ไว้ ๖ ประเภทด้วยกันอันประกอบไปด้วยพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา พากย์รถ พากย์ชมดง พากย์โอ้ พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ด ซึ่งนายมนตรี ตราโมทได้แบ่งประเภทของการพากย์ตามเนื้อหาของบทและสถานการณ์ที่ใช้แสดง กล่าวคือ ถ้าตัวโขนออกว่าราชการยังทองพระโรงก็จะเรียกว่าพากย์เมือง หรือเมื่อตัวโขนตรวจพลจัดทัพเสร็จจะทรงราชรถก็จะเรียกว่า พากย์รถ เป็นต้น ซึ่งถือว่าเป็นการเรียกตามสถานะ แต่จากผลการศึกษาในครั้งนี้พบว่า การพากย์นั้นควรแบ่งด้วยทำนองมากกว่าแบ่งด้วยเนื้อหาบทดังที่เคยเข้าใจมา เนื่องจากการพากย์เป็นการร้องด้วยทำนอง ผู้ฟังจะเข้าใจทำนองมากกว่าการแบ่งเนื้อหาของตัวบท ซึ่งมีทำนองการพากย์เพียง ๓ ทำนอง ได้แก่ พากย์เดินทำนองหรือทำนองปกติ ทำนองชมดง และทำนองโอ้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงยึดทำนองการพากย์เป็นหลักในการแบ่งกลุ่มของการพากย์ออกเป็น ๓ กลุ่มตามทำนองการพากย์ ดังนี้

ตารางที่ ๙๓ เปรียบเทียบการแบ่งประเภทของการพากย์

ประเภทการพากย์ตามสถานะ	ประเภทการพากย์ตามทำนอง
พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา	**พากย์เดินทำนอง** - พากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา
พากย์รถ	- พากย์รถ
พากย์บรรยาย	- พากย์บรรยาย / พากย์เบ็ดเตล็ด
พากย์เบ็ดเตล็ด	**ทำนองชมดง** - พากย์ชมดง
พากย์ชมดง	**ทำนองโอ้** - พากย์โอ้
พากย์โอ้	

จากตารางข้างต้นทำให้เห็นว่า แต่เดิมนั้นมีการแบ่งประเภทของการพากย์ตามสถานะหรือสถานที่ กล่าวคือเมื่อตัวโขนอยู่ในเมืองหรือในที่ประทับก็รียกว่าพากย์เมือง เมื่อทรงพาหนะเป็นราชรถก็เรียกพากย์รถ แต่ในขณะเดียวกันเมื่อตัวโขนทรงพาหนะชนิดอื่นๆ เช่น ม้า ช้าง เป็นต้น การพากย์ก็จะไม่เรียกตามพาหนะที่ทรงแต่กลับเรียกรวมว่าพากย์รถ ส่วนพากย์บรรยาย/เบ็ดเตล็ดนั้นก็พากย์ตามสถานการณ์ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า พากย์มีเพียง ๓ ประเภทนั้นคือ พากย์เดินทำนองปกติ พากย์ชมดง พากย์โอ้ เท่านั้นเอง

ส่วนกลวิธีในการพากย์นั้นจะมีทั้งความเหมือนและความต่างในบางกรณี เช่น พากย์เมือง/พลับพลา นั้นกลวิธีพากย์จะต้องพากย์ทำนองช้า เพราะตัวโขนมีเพียงตัวเดียวที่ร่ายรำส่วนพากย์รถจะต้องกระชับคำเนื่องจากตัวโขนมีจำนวนมากและต้องการความพร้อมเพรียง ดังนั้น พอที่จะสรุปได้ตามตารางดังนี้

ตารางที่ ๔๔ เปรียบเทียบลักษณะการพากย์ในแต่ละทำนองพากย์

ลักษณะ	ทำนองปกติ	ทำนองชมดง	ทำนองโอ้
๑.ฉันทลักษณ์	ใช้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี	นิยมใช้แต่กาพย์ฉบัง	ใช้ทั้งกาพย์ฉบังและกาพย์ยานี บางครั้งอาจจะมีกาพย์ทั้งสองประเภทรวมอยู่ในบทพากย์เดียวกัน
๒.ทำนองการพากย์	พากย์เดินทำนอง	ขึ้นต้นวรรคแรกด้วยทำนองเพลงชมดงในแล้วลงท้ายด้วยทำนองพากย์ปกติ	ขึ้นต้นวรรคแรกด้วยพากย์ทำนองปกติ ลงท้ายด้วยทำนองเพลงโอ้ปี่ใน
๓.การเอื้อนเสียง	เอื้อนเสียงในวรรคสุดท้าย ก่อนตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับ	เอื้อนในทำนองเพลงชมดงในวรรคแรกและเอื้อนทำนองปกติในวรรคสุดท้าย	เอื้อนในวรรคสุดท้ายโดยมีปี่พาทย์สอดรับ
๔.ดนตรีรับ	ตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”	ในวรรคแรกตะโพนและฉิ่งจะตีประกอบการพากย์ลงท้ายตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”	ปี่พาทย์สอดรับในวรรคสุดท้ายในเพลงโอ้ปี่ในตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง รับ “เพ้ย”
๕.การใส่อารมณ์	มีการใส่อารมณ์บ้าง	ใส่อารมณ์ในขณะพากย์ชมดง	ใส่อารมณ์ได้อย่างเต็มที่
๖.จังหวะ	รักษาจังหวะด้วยการกระชับคำพากย์	รักษาจังหวะด้วยการบังคับของตะโพนและฉิ่งในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น	รักษาจังหวะให้มีความกระชับแต่สามารถทอดเสียงได้
๗.เว้นคำหลังเอื้อน	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย	ตามฉันทลักษณ์ ฉบังเว้น ๒ คำ/เพ้ย ยานีเว้น ๓ คำ/เพ้ย

ข. กลวิธีการเจรจา

การแสดงโขนนอกจากการพากย์ที่ใช้ดำเนินเรื่องแล้วยังมีการเจรจาอีกประเภทหนึ่งที่ใช้ดำเนินเรื่องซึ่งการเจรจานั้นจะดำเนินเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายเพราะการเจรจาของโขนก็คือการพูดโต้ตอบกันของตัวโขน เพราะคนดูจะได้เห็นอารมณ์ต่างๆของตัวโขนที่แสดงออกทางคำเจรจาว่า ดีใจ เสียใจ โกรธ ซึ่งในการแสดงโขนได้แบ่งการเจรจาออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่เจรจาด้น และเจรจากระทู้

การเจรจาทั้งสองแบบนี้มีความแตกต่างกันบ้างในบางกรณีกล่าวคือการเจรจาด้นนั้นนับว่าเป็นการเจรจาที่ยากเพราะว่า คนเจรจาจะต้องคิดค้นคำเจรจาโดยกลั่นออกมาจากสมองของตนเอง ดังนั้นจึงต้องมีความรู้ในเรื่องราวที่จะแสดงเป็นอย่างดี และที่สำคัญการเจรจาด้นถ้าคนเจรจาที่มีความสามารถมากจำต้องมีคำราชาศัพท์ กลุ่มคำไวพจน์ เป็นต้น ไว้ในสมองมากๆจนเรียกได้ว่า “มีคลังคำ”หรือเปรียบเสมือนมีธนาคารเก็บรักษาคำต่างๆไว้ เพราะถ้ามีคลังคำมากเท่าใดก็ย่อมจะไม่จนแต้มในการที่จะขึ้นพากย์-เจรจากับคู่ของตนบางครั้งการเจรจาด้นอาจจะเรียกอีกชื่อหนึ่งได้ว่า เจรจา *“ลอยดอก”* ซึ่งหมายถึง การเจรจาด้นไปเรื่อยๆ ซึ่งการเจรจาประเภทนี้มีความคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือพื้นเมืองนั่นเอง

การเจรจาในการแสดงโขนนั้นมีทำนองและอารมณ์ต่างกันทั้ง การเจรจาทั่วไป ดีใจ โกรธ เกี้ยวพาราสี และเศร้านั้น มีความเหมือนและต่างกันบ้างในบางกรณี ซึ่งผลการศึกษาพบว่า มีการขึ้นต้นคำเจรจาทั้งสองแบบคือ ทั้งแบบเดินทำนองและทำนองพูด มีการเว้นคำเจรจาท้ายวรรค มีการทอดเสียงส่งสัญญาณ ตลอดจนต้องรู้ถึงภูมิหลังของตัวโขน หรือมีการบอกเพลงหน้าพาทย์ด้วย จากผลการศึกษาสามารถนำมาจำแนกได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๔๕ สรุปลักษณะของการเจรจาโขน

ลักษณะ	วิธีการการเจรจาโขน
๑.การขึ้นต้นคำเจรจา	ขึ้นต้นแบบเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูด ขึ้นต้นแบบเจรจาทำนองพูดแล้วจึงเจรจาเดินทำนอง
๒.วิธีการเจรจา	เจรจาเดินทำนองอย่างเดียว เจรจาทำนองพูดอย่างเดียว เจรจาทั้ง๒แบบร่วมกัน
๓.การเว้นวรรค	เว้นระยะทอดเสียง ช่วง ๓ คำสุดท้ายของวรรคเสมอ
๔.การลงท้าย	ทอดเสียงลอยเพื่อส่งให้คู่เจรจาโต้ตอบ ทอดเสียงจบคำเจรจาเพื่อบอกหน้าพาทย์

ลักษณะ	วิธีการการเจรจาโขน
๕.การบอกหน้าพาทย์	บอกเมื่อจบคำเจรจา บอกอยู่ในคำเจรจา
๖.รู้ภูมิหลังตัวโขน	ว่ามียศศักดิ์ฐานะใดเพื่อจะได้ใช้น้ำเสียงเจรจาได้ถูกต้อง
๗.การใส่อารมณ์	ใส่อารมณ์ด้วยน้ำเสียงตามบทบาทของตัวโขน ดีใจ เสียใจ โกรธ เศร้า

๓) การพากย์-การเจรจากับบริบททางสังคม

การพากย์-เจรจาโขนยังได้มีการช่วยเหลือสังคมในด้านการบริหารบ้านเมืองเช่นได้มีการอัดสปอร์ตการพากย์โขนในการรณรงค์ให้ประชาชนไปใช้สิทธิในการเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรในปีพุทธศักราช๒๕๓๕หรือการรณรงค์การปลูกต้นไม้เพื่อช่วยรักษาป่ารักษาสภาพแวดล้อม แสดงให้เห็นว่าการพากย์-เจรจาโขนได้มีส่วนเข้าร่วมรณรงค์ให้กับสังคมไทยซึ่งนับว่าเป็นนิมิตใหม่ในวงการการพากย์โขนที่มีส่วนร่วมสร้างประโยชน์ให้กับบริบททางสังคม นับได้ว่าเป็นการหยิบยืมการพากย์โขนไปใช้กับสังคมได้อย่างดี

การนำไปใช้ในด้านการโฆษณาก็ดีการรณรงค์ก็ดีนับเป็นการนำเอาการพากย์โขนให้มีส่วนร่วมในการบริการทางสังคมได้เป็นอย่างดี และนอกจากนี้การพากย์-เจรจาโขนยังถูกหยิบยืมไปใช้ในการแสดงด้านอื่นๆอีก อาทิ การพากย์ถูกนำไปใช้ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องอุณรุท อันเป็นพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานิรศรานุวัดติวงศ์ ในฉากที่ ๒ และฉากที่ ๓ ซึ่งในฉากที่ ๒นั้นจะมีการนำบทเจรจาเข้ามาแทรกเพื่อเป็นการดำเนินเรื่องก่อนแล้วจึงจะเป็นการพากย์ หรือ ในละครดึกดำบรรพ์ทั้งสมภพ จันทรประภา ก็มีการใช้การพากย์โขนด้วยเหมือนกัน ซึ่งถ้ามองให้ดีแล้ว อาจจะสันนิษฐานได้ว่า ผู้ประพันธ์น่าจะมีความคิดเห็นว่า การพากย์ เป็นการเปล่งทำนองคล้ายการสวดของพระหรือการอ่านโองการของพราหมณ์ หรืออาจจะคิดได้ว่า โขนเป็นศิลปะชั้นสูง การพากย์จึงเป็นของสูงเหมาะที่จะใช้ในบทบาทดังกล่าว ซึ่งการหยิบยืมไปใช้ในแขนงนี้ก็นับว่าแปลกมากประการหนึ่งที่การแสดงละครแต่กลับมีการพากย์โขนเข้าไปมีส่วนร่วมด้วย

จากแบบแผนและกลวิธีของการพากย์และเจรจาโขนของกรมศิลปากร ตามที่ได้เสนอมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึง “ลักษณะเฉพาะ” ทางด้านคีตศิลป์ ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ต้องใช้การฝึกหัดจนเกิดความชำนาญขึ้น เพราะฉะนั้นแล้วแบบแผนกลวิธีทั้งของการพากย์และเจรจาโขนที่เกิดขึ้นในกรมศิลปากรนั้น จึงมีลักษณะที่คำนึงถึงความไพเราะและคำนึงถึงอารมณ์ของผู้ฟัง ผู้ชมเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้จึงทำให้การพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรเป็น “ทางเฉพาะ” ซึ่งสามารถเอื้อและสร้างอรรถรสในการแสดงให้กับคนดูเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นแล้ว การพากย์-เจรจาจึงมี

ความสำคัญและความสัมพันธ์กับการแสดงโขนมากกว่าการขับร้องอย่างละคร ถึงแม้ว่าการขับร้องแบบละครจะเข้ามามีบทบาท ที่ทำให้ลดทอน “เอกลักษณ์” ของการแสดงโขนที่มีมาแต่เดิมไป แต่ทว่า การพากย์และการเจรจายังคงเป็นอัตลักษณ์ที่สำคัญของการแสดงโขน ซึ่งถ้าขาดการพากย์และการเจรจาไปแล้ว การแสดงดังกล่าวก็จะเป็น “ละคร” ดังนั้นแล้วกล่าวได้ว่า “การพากย์-เจรจา เป็นหัวใจของการแสดงโขน” นั่นเอง

๗.๒ ข้อเสนอแนะ

เนื่องจากงานวิจัยนี้ ได้เสนอระเบียบวิธีทั้งการพากย์ และการเจรจาโขนเป็นหลัก ผู้วิจัยเห็นว่า ควรใช้ผลการวิจัยที่ได้นั้นสามารถพัฒนาเป็นหลักสูตรการเรียนการสอนการพากย์-เจรจาโขน โดยเฉพาะในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม สำนักการสังคีต กรมศิลปากร หรือหน่วยงานที่มีความเกี่ยวข้องได้ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการสืบทอด นำไปสู่การผลิต “คนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่มีคุณภาพ” ให้มีจำนวนมากขึ้นกว่าที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากรมีบุคคลากรอยู่ในปัจจุบัน

รายการอ้างอิง

เกษม ทองอร่าม. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๑๔ ธันวาคม ๒๕๕๓.

เกษม ทองอร่าม. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๒๙ มกราคม ๒๕๕๕.

เกษม ทองอร่าม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เกษม ทองอร่าม**. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกพรหมาสตร์**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เกษม ทองอร่าม**. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานเข้าห้องนางวานรินทร์.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

คึกฤทธิ์ ปราโมท. **คึกฤทธิ์ ปราโมท.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๓๙.

คึกฤทธิ์ ปราโมท. **คึกฤทธิ์ ปราโมช** : **วรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: มูลนิธิคึกฤทธิ์ ๘๐, ๒๕๓๙.

คึกฤทธิ์ ปราโมช และนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา, บรรณาธิการ. **ลักษณะไทย เล่ม ๓: ศิลปะการแสดง.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑.

จมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช). **พระราชกรณียกิจสำคัญในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๔ :** พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖, คารมรัก, มหาศิลปินเอกของไทย. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๑.

จรัญ พูลลาภ. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๑๘ ธันวาคม ๒๕๕๓.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ประกาศว่าด้วยละครผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง," ใน **รวมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจองเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง ประชุมประกาศรัชกาลที่ ๔**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๔๘.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๕๔.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **วรรณคดีการแสดง.** ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา, ๒๕๔๔.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. **หนังสือพร้อมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ชุด กระบวนเล่นโขนจากบทโขนรัตนโกสินทร์**. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, ๒๕๕๔.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สำนักงานวิทยาทรัพยากร. **นิพนธ์ของพระยาศรีภูริปรีชา** [ออนไลน์]. ม.ป.ป. แหล่งที่มา: http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/cl53_0213/#/1/ [๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๖]

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๕๓.

เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม. นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.**

เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด จองถนน**. จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี เมื่อ ๙ เมษายน ๒๕๕๕. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เฉลิม เศวตนันท์. "การละคร", **วารสารวัฒนธรรมไทย** ๒๐, ๔ (เมษายน ๒๕๒๔): ๒๕-๓๐.

ชมนาด กิจขันธุ์. **เพลงไทย** ๑. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา, (ม.ป.ป.).

ชำนาญ รอดเหตุภัย. **รามเกียรติ์ปริทัศน์.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๒๒.

ชำนิโวหาร, พระ. **โคลงสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์.** กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๔๖.

ฐิระพล น้อยนิตย์. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.**

ฐิระพล น้อยนิตย์. **เอกสารประบันทึกโน้ต พากย์-เจรจา**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ระเบียบตำนานละคร เล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุ ครบ ๖๐ ทัศ เมื่อวันที่ ๑๔ ที่ ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๕.** พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒ ธนากร, ๒๔๖๕.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ละครฟ้อนรำ: ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์**. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๖.

ไตรภพ สุนทรหุต. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๑๕ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ไตรภพ สุนทรหุต. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๑๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ไตรภพ สุนทรหุต. **พากย์-เจรจา**. ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยนาฏศิลป สบทบคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์. ๒๕๒๗.

ทรงพล ตาดเงิน. นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ: บูรพาสาส์น, ม.ป.ป.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา (ขำ บุนนาค). **พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชชกาลที่ ๑.** พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๗๘.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน ภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี.** พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๔๙๖.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน.** พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๐.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๙๕.

ธวัชชัย ดุสิตกุล. **บทโขนละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **โขน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๕๕.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **บทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์, ตอน ศรนาคบาศ ของเสรี หวังในธรรม และเกษม ทองอร่าม**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกศรนาคบาศ**. จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานเทศกาลวัดเชตุพนวิมลมังคลาราม เมื่อ ๒๘ ธันวาคม ๒๕๕๔. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **บทโขนนั่งราว เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สุครีพถอนต้นรัง.** จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานเทศกาลวัดเชตุพนวิมลมังคลาราม เมื่อ ๒๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๕๔. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางสุพรรณมัจฉาจากมัจฉานุ**: เรียบเรียงจากบทโขนของเสรี หวังในธรรม. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนสุครีพถอนต้นรัง.** จัดทำขึ้นเพื่อแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ เมื่อวันที่ ๑๕ – ๑๖ พฤศจิกายน ๒๕๕๑. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **ละครคุณสมภพ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. คำเจรจาด้นสด. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **ละครคุณสมภพ.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. **จดหมายเหตุ ลา ลู แบร์ เล่ม ๑.** พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, ๒๕๐๕.

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต**. พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๖.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. **โขน: อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๕๓.

ปรเมษฐ์ บุณยะชัย. **ละครวังสวนกุหลาบ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๓.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **บทโขนฉาก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พระพิราพ.** จัดทำขึ้นเพื่อประกอบการแสดงโขน เนื่องในรายการเฉลิมพระเกียรติ ๒๐๐ ปีพระราชสมภพรัชกาลที่ ๔ เมื่อวันที่ ๔ – ๕ และ ๑๑ - ๑๒ ธันวาคม ๒๕๔๗. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **ประพันธ์ สุคนธชาติ ครบ ๖๐ ปี**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **พระพิราพ**. กรุงเทพฯ: ศิวพร, ๒๕๒๒.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. **จองถนน**. สูจิบัตรประกอบการแสดงโขน ชุด จองถนน แสดง ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย วันที่ ๑ - ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๕๕, หน้า ๑๙.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. **สัมภาษณ์.** ๕ กันายน ๒๕๕๖.

ประยุทธ์ สิทธิพันธ์. **สารคดีพิเศษ ราชสำนักไทย.** พระนคร: คลังวิทยา, (ม.ป.ท.).

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน หนึ่งนุชบุษมาลี สัมพาทีชี้ทาง รบนางอังกาศตะไล.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. ที่ปรึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖.

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน หนึ่งนุชบุษมาลี สัมพาทีชีทาง รบนางอังกาศตะไล.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด อสุรกำปั่นขัดตาทัพ.** จัดทำสำหรับแสดง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก สุพรรณบุรี เมื่อวันที่ ๑๐ และ ๑๗ เมษายน ๒๕๔๗. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. **วิดิทัศน์ เรื่องโครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม.** บันทึกเมื่อ ๑๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๐ – ๑๖.๐๐ น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หนุมานอาสา**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด น้องพ่ายลูกชายแพ้**. จัดทำสำหรับแสดง ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก สุพรรณบุรี เมื่อ ๑๔ และ ๒๑ มิถุนายน ๒๕๔๖. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกสามทัพ**. จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติภาคตะวันตก จังหวัดสุพรรณบุรีวันที่ ๑๔ และ ๒๑ สิงหาคม ๒๕๔๗. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ประสาท ทองอร่าม. **บทที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ปัญญา นิตยสุวรรณ. “การผิดพลาดในนาฏกรรม” ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ ป.ช.,ป.ม. ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฎกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ ๓๑ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๔๘**. พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดไอเดีย สแควร์, ๒๕๔๘.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. **“พากย์ เจรจา และขับร้องประกอบโขน,” ใน ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗: นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, ๒๕๒๕.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขน: การเจรจาของโขน, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง** ๒ (๒๕๔๒): ๘๐๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขน: การพากย์. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง** ๒ (๒๕๔๒) : ๘๐๓.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โขนวิทยุ โขนโทรทัศน์, **วารสารไทย**, ๒๒,๓๗ (มกราคม - มีนาคม ๒๕๔๔): ๕๖ - ๖๕.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. พากย์ – เจรจาโขน, **วารสารราชบัณฑิตยสถาน**, ๒๖,๓ (มิถุนายน – กันยายน ๒๕๔๔): ๑๘๗-๒๐๒.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. โรงละครแห่งชาติ, **วารสารไทย** ๑๔, ๕๓ (มกราคม – มีนาคม ๒๕๓๗): ๓๑-๓๘.

ปัญญา ปัญญาพล. **ปัญญาพลรำลึก**. พระนคร: โรงพิมพ์แพร่การช่าง, ๒๕๐๔.

ปิ่น มาลากุล. โรงละครและการแสดงละคร. **สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.** เล่ม ๒ ย – อ. หน้า ๕๔๕.

พ. พากย์ฉันทวัจน์. **คำพากย์และเจรจา ตอน จองถนน ตั้งแต่ปรึกษาจองถนนถึงพระรามข้ามไปพักพลที่เขาแก้วมรกต.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

พ. พากย์ฉันทวัจน์. **คำพากย์และเจรจตอนปล่อยสามทหารไปสืบมรรคา.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

พ. พากย์ฉันทวัจน์. **คำพากย์และเจรจาตอนนางลอยตั้งแต่ทศกัณฐ์ให้หานางเบญกายจนถึงหนุมานส่งนางเบญกาย.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

พระยาศรีภูริปรีชา, พระยาศรีสุนทรโวหาร ญาณปรีชามาตย บรมนาถนิตยภักดี พิริยพาห พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ มหาเสวกโท **พระยาศรีภูริปรีชา** (กมล สาลักษณ) ผู้บิดา ณ เมรุวัดเทพสิรินทราวาส วันที่ ๑๘ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๓. แหล่งที่มา http://www.car.chula.ac.th/rarebook/book/ cl53_0213/#/1/

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. **รามเกียรติ์เล่ม ๔**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์, ๒๕๕๓.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ**. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๒.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย: การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๕๑ – ๒๕๐๐**. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๕

มนตรี ตราโมท. “วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน”. **ศิลปากร** ๑,๑ (พฤษภาคม ๒๕๐๐): ๗๐.

มนตรี ตราโมท. **ศัพท์สังคีต.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๐๗.

มนตรี ตราโมท. **ศัพท์สังคีต.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๓๑.

มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร. **รามเกียรติ์ ตอนอภิเษกสมรส บทร้องและบทพากย์.** (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, ๒๔๕๕.

มนตรี ตราโมท. **รามเกียรติ์ ชุด เบิกโรง : อรชุนกับทศกรรฐ์, อภิเษกสมรส สีดาหาย, เผาลงกา ,พิเภษณ์ถูกขับ, นางลอย, จองถนน, ประเดิมศึกลงกา, พิธีกุมภนิยา นาคบาศ, พรหมาศาสตร์**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๐๔.

มานพ วิสุทธิแพทย์. **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๕๖.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. **วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละครสมัยรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: บริษัท แปลน โมทิฟ, ๒๕๕๒.

รัตนพล ชื่นค้า. **การสืบทอดการพากย์เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖.

รามเกียรติ์ วิธีจัดโรงให้ตัวโขนเล่น. หอสมุดแห่งชาติ. หนังสือสมุดไทยดำ. อักษรไทย. ภาษาไทย. เส้นดินสอสีขาว เลขที่ ๔๔ ตู้ ๑๑๔ ชั้น ๕/๕ มัดที่ ๑๒๐/๓.

ฤดีรัตน์ กายราศ. **สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม ๒**. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, ๒๕๕๕.

ลัทธิธรรมเนียมต่าง ๆ ภาคที่ ๖ : ตำราเล่นหนังในงานมหรศพ. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๓.

วรชาติ มีชูบท. **เกร็ดพงศาวดาร รัชกาลที่ ๖.** กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์, ม.ป.ป.

วิภาดา เพชรโชติ. **สุนทรียภาพทางศิลปะการแสดง.** (ม.ป.ท.): ๒๕๕๐.

วีระ มีเหมือน. การพากย์และเจรจาของโขน. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง ๒** (๒๕๔๒): ๘๑๕.

ศิริพงษ์ ทวีทรัพย์. นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.**

ศิลปากร, กรม. **บทโขน ชุด สีดาลุยไฟและปราบบรรลัยกัลป์**. ในบทโขน. (เอกสารไมตีพิมพ์).

ศิลปากร, กรม. กองการสังคีต. **ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗ : นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, ๒๕๒๕.

ศิลปากร, กรม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด หอกโมกขศักดิ์**. จัดทำเพื่อแสดง ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

ศิลปากร, กรม. **บทโขน**: กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม วันที่ ๑๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๗. พระนคร: ศิวพร, ๒๕๐๗.

ศิลปากร, กรม. **ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม ๑ : ภาค ๑ – ๔**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๔๖.

ศิลปากร, กรม. **สูจิบัตรการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด นางลอย**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๔.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. **การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาท ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : การศึกษาเฉพาะกรณี**

โรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬางกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๘.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. **การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกในประเทศไทย. **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พ.ย.-ธ.ค. ๒๕๓๙): ๕๕.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. โรงเรียนพรานหลวงสถาบันสอนนาฏศิลป์ดนตรี ตามพระราชบัญญัติแห่งแรกใน ประเทศไทย, **ศิลปากร** ๓๙, ๖ (พ.ย.-ธ.ค. ๒๕๓๙): ๖๔.

สมภพ จันทรประภา. **บทละครดึกดำบรรพ์ ชุดที่ ๗ เรื่อง นางเสือง.** ๒๕๑๑. (เอกสารอัดสำเนา).

สารานุกรมพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เล่ม ๒ : ย – อ. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฉลองวันพระบรมราชสมภพครบ ๘ รอบ และ ๑๐๐ปี ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ๒๕๒๔.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๒. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒.

สืบตระกูล เตียประเสริฐ. ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนราชวินิต บางเขน กระทรวงศึกษาธิการ. **สัมภาษณ์.**

สืบตระกูล เตียประเสริฐ. **พากย์-เจรจา**. ปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยนาฏศิลป สบทบคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์. ๒๕๒๕.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. “โขนพูดเองไม่ได้ต้องมีคนพากย์, เจรจา ด้วยสำเนียง “เหน่อ” ใน **มติชนสุดสัปดาห์** ฉบับประจำวันศุกร์ที่ ๓๐ ธันวาคม ๒๕๕๔ จาก **พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์** http://www.sujitwongthes.com/2011/12/weekly30122554/ ค้นเมื่อ ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.** กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๓๒.

สุธีร์ ชุมชื่น. **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน อินทรชิตถูกศรกินนม**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

สุธีร์ ชุมชื่น. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **สัมภาษณ์.** ๑๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

สุธีร์ ชุมชื่น. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด องคตสื่อสาร.** จัดทำสำหรับแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าภคินีเธอ เจ้าฟ้าเพชรัตนราชสุดาสิริโสภาพัณณวดี เมื่อวันที่ ๙ เมษายน ๒๕๕๕. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

สุนันทา โสรัจจ์. **โขนละครฟ้อนรำ ภาคพิเศษ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ, ๒๕๑๘.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๓๒.

สุรพล ชาตะยาภา. อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, (ม.ป.ป.).

สุริยพงษ์ บุญโกมล. **สอนขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๕๓.

เสฐียรโกเศศ (พระยาอนุมานราชธน), **อุปกรณ์รามเกียรติ์**. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๗.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามรบทศกัณฐ์**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกวิรุณจำบัง.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์, ตอน กไลโกฏิหลงรส**. (อัดสำเนา).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน ชุดพระรามครองเมือง กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่.** (ม.ป.ท.). (ม.ป.ป.).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามเดินดง.** กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่, พฤศจิกายน ๒๕๐๐ – กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑, หน้า ๒๐๘. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด สำมนักขาหึง – ลักสีดา.** (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ตามกวาง.** จัดแสดงเนื่องในงาน “พระก่อพระเกื้อหล้า” ณ สวนอัมพร (เวทีเก่า) วันที่ ๔ ธันวาคม ๒๕๔๒. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานชาญสมร**. (เอกสารไม่ตีพิมพ์).

เสรี หวังในธรรม. **บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พาลีสอนน้อง (ฉบับโขนหน้าจอ).** กรมศิลปากรจัดพิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพครูยอแสง ภักดีเทวา, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, ๒๕๒๗.

เสรี หวังในธรรม. **บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ศึกทศคีรีวันทศคีรีธร**. รายการศรีสุขนาฏกรรมปีที่ ๒๗ ครั้งที่ ๒ แสดงเมื่อ ๒๕ กุมภาพันธ์ ๒๕๔๘.

เสรี หวังในธรรม. **หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเสรี หวังในธรรม ม.ว.ม., ป.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร).** ณ วัดตรีทศเทพวรวิหาร วันอาทิตย์ที่ ๘ กรกฎาคม ๒๕๕๐ **(**กรุงเทพฯ : ม.ป.ป. , ๒๕๕๐**).**

เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**, พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: ภาควิชาวรรณคดี ร่วมกับคณะกรรมการฝ่ายวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, ๒๕๕๕.

หัสดินทร์ ปานประสิทธิ์. นาฏศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพลเอก พลเรือเอก กองเรือใหญ่ เจ้าพระยารามราฆพ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๕๑๐.

อมรา กล่ำเจริญ. **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๑.

อาคม สายาคม. **"หนังใหญ่," ใน ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗ : นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, ๒๕๒๕.

อำนาจ จาตุประยูร**.** อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์.** ๔ ตุลาคม ๒๕๕๕.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

นามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖[ก]

ครูผู้ใหญ่

๑. ระบำภาษา	- ครูยักษ์ (ทองใบ สุวรรณภารต)	- พระ แล้วเป็นพระยาพรมาภิบาล
๒. นัฏกานุรักษ์	- ครูพระ (ทองดี สุวรรณภารต)	- พระยา
๓. พำนักนัจนิกร	- ครูลิง (เพิ่ม สุคริวกะ)	- พระ
	- ครูยักษ์ (เคลือบ โกสุม)	- พระ
๔. สุนทรเทพระบำ	- ครูพระ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)	- พระยา
๕. นัฏกรรมยัน	(คล้อย นาฬิกาวิท)*	- หลวง
๖. ดึกดำบรรพ์ประจง	- ครูลิง (เพิ่ม สุคริวกะ)°	- พระ
๗. ดำรงวิธีรำ	- ครูลิง (ตุ้ย พรามณนันท์)	- หลวง
	- ยักษ์ (พ่วง วัชรเสวี)	- พระยา
๘. ภรตกรรมโกศล	(มงคล สุมนนัฏ)°	- หลวง

ครูผู้ช่วย รุ่น ๑

๙. รำถวายกร	- ครูยักษ์ (สาย สายะนัฏ)	- หลวง
๑๐. ฟ้อนถูกแบบ	- ครูลิง (พร้อม สมรรคนัฏ)	- พระ
๑๑. แยบเยี่ยงคง	- ครูยักษ์ (โหมด จารุนัฏ)	- พระ
๑๒. ยงเยี่ยงครู	- ครูพระ (แป๊ะ.....)	- ขุน
	- ครูพระ (จิ๋ว รามนัฏ)	- หลวง

[ก] คัดมาจาก ธนิต อยู่โพธิ์. **ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ ๖**. (พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๘๕), หน้า ๕๑ – ๕๕.

* ผู้ที่มีเครื่องหมายดังนี้ มิได้เป็นศิลปินโขน แต่เป็นข้าราชการในกรมมหรสพสมัยรัชกาลที่ ๖.

° คนเดียวกับหมายเลข ๓.

๑๓. ชูกรเฉิด	- ครูลิง (มูล รามนัฏ)	- ขุน
	- ครูพระ (สุน สุนทรศิริ)	-หลวง
๑๔. เชิดกรประจง	- ครูลิง (ไปล่ สุครีวนัฏ)	
๑๕. ทรงนัจวิธี	- ครูยักษ์ (แป๊ะ.....)	- หลวง
	- ครูยักษ์ (หรุ่น อรุณนัฏ)	- หลวง
๑๖. ศรีนัจวิสัย	- ครูพระ (สอน ลักษมณนัฏ)	- ขุน
	- ครูพระ (ปุ้ย คชาชีวะ) *	- หลวง
๑๗. วิไลยวงวาด	- ครูนาง (ฉุน กานตะนัฏ)	-ขุน
๑๘. วิลาศวงงาม	- ครูพระ (หร่ำ อินทรนัฏ)[๒]	- หลวง

ครูผู้ช่วย รุ่น ๒

๑๙. รามภรตศาสตร์	- ครูยักษ์ (ยม มงคลนัฏ)	-หลวง
๒๐. ราชภรตเสน	- ครูพระ (ไหว ภีมนัฏ)	- หมื่น
๒๑. เจนภรตกิจ	- ครูนาง (แปลก มงคลนัฏ)	- ขุน
๒๒. จิตภรตการ	- ครูนาง (แถม วิบุลยนัฏ)	- ขุน
๒๓. ชาญรำเฉลียว	- ครูลิง (ชื่น โรหิตะพงศ์)	- ขุน
๒๔. เชี่ยวรำฉลาด	- ครูลิง (แฉ่ง กฤษณนัฏ)	- ขุน
๒๕. วาดพิศวง	- ครูนาง (แถม ศิลปะชีวิน)[๓]	- ขุน
๒๖. วงฉายเฉิด	- ครูพระ (วง วิบุลยนัฏ)	- ขุน
๒๗. เลิศระบำพรรค	- ครูยักษ์ (จำปี หิรัณยรัชต์)	- หมื่น
๒๘. ลักษณ์ระบำบรรพ์	(มูล โชติมูล)	- หมื่น

---

* ผู้ที่มีเครื่องหมายดังนี้ มิได้เป็นศิลปินโขน แต่เป็นข้าราชการในกรมมหรสพสมัยรัชกาลที่ ๖.

[๒] เวลานี้ เป็นครูโขนอยู่ในแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร.

[๓] เวลานี้ เป็นครูโขนอยู่ในแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร.

จำอวด (ตลกโขน)

๒๙. ประหาสบดี	(สำริด เนตรประหาส)	- ขุน
๓๐. ราชนนทิการ	(จันทร์ ประหาส)	- หมื่น
๓๑. สำราญสมิตมุข	แจ่ม ภาศตระหาส	- พัน
	อ๊อด ตามประหาส	- ขุน
๓๒. สนุกชวนเริง	(หวอ เรียงเนตร)	- ขุน
๓๓. บันเทิงชวนหัว	(เบี้ยว วัชระประหาส)[๔]	- หมื่น
๓๔. ช่วยสำเริงสรวล	(สุข ไชยวรรณ)	- หมื่น
๓๕. ชวนสำเริงสราญ	(แฉ่ง โชตินัฏ)	- หมื่น
๓๖. สมานประหาสกิจ	(แคล้ว วัชโรบล)	- ขุน
๓๗. สมิตประหาสกร	(เจิม นาคมาลัย)[๕]	- หมื่น

พากย์และเจรจา

๓๘. พจนาเสนาะ	เหว่า โกกิลวาที	- ขุน
	ถึก รัตนเกศ	- หมื่น
๓๙. ไพเราะพจมาน	พะยอม วิเศษสมิต	- หมื่น
	อาบ สุนทรสนาน	- หมื่น
๔๐. ขานฉันทวากย์	รอด ปัทมลักษณ์	- หมื่น
๔๑. พากย์ฉันทวัจน์	เปียก อุยยานงาม[๖]	- หมื่น
๔๒. ชัดเจรจา	ยังไม่ได้ตั้ง	

[๔] ผู้นี้เคยเป็น พันสนุกชวนเริงมาก่อน.

[๕] ภายหลังเป็นหมื่นขับคำหวาน เพราะไปทางขับเสภา.

[๖] ต่อมาเป็นครูพากย์อยู่ในแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร.

คลังเครื่องโขน

๔๓. อารักษนัฏกาภรณ์	(ผล ผลวัฒนะ)	- พระยา
๔๔. อาทรนัฏภูษิต	(จัน จันตกะเวส)	- หลวง
๔๕. พิจิตรนัฏภูษา	(ปาน ฉันทัษเฐียร)	- ขุน

รักษาโรงโขน

๔๖. บริรักษ์นาฏกาคาร	พิน พินทุวัฒนะ	- พระ
	ม.ล.ต่อ พนมวัน	- พระ
๔๗. บริบาลนาฏศาลา	(เกิด วัชรเสรี)	- ขุน

ครูรำโคม

๔๘. ระบำภาษา	(คล้อย นาฬิกาวิท)[๗]	- พระ
๔๙. ประทีปรำร่า	เจียม เศวตเมษ	- หลวง
	มูล โชติมูล[๙]	- ขุน
๕๐. ประภารำร่าย	ฉอ้อน โบษกรนัฏ	- ขุน
	พราว เพ็ญกุล	- ขุน

---

[๗] คนเดียวกับหมายเลข ๕.

[๙] คนเดียวกับหมายเลข ๒๘.

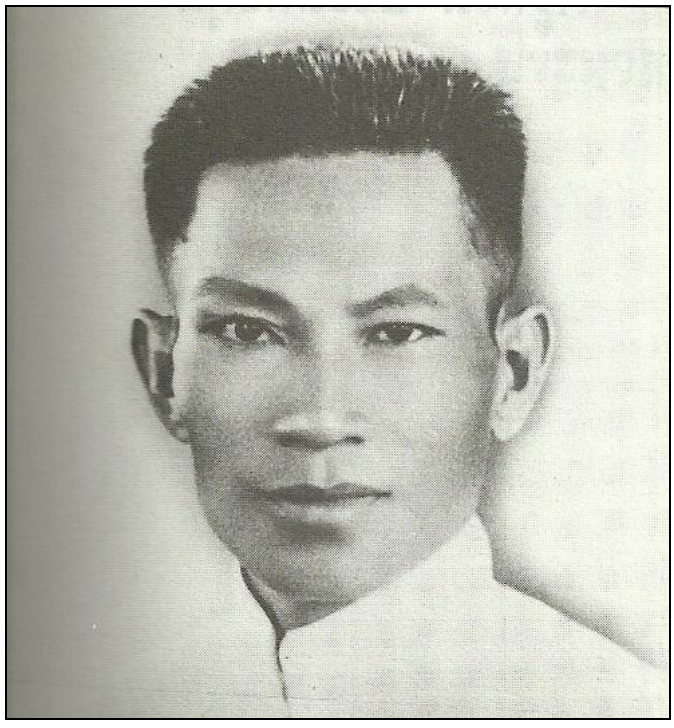
ภาคผนวก ข

ประวัติผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร

ภาคผนวกนี้ ผู้วิจัยขอเสนอประวัติผู้พากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร ตั้งแต่ยุคกรมมหรสพจนถึงสำนักการสังคีต กรมศิลปากรในปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๕๖) เนื้อหาที่แสดงในภาคผนวกส่วนนี้ เกิดจากการเรียบเรียงข้อมูลขึ้นใหม่ของผู้วิจัย ทั้งที่เป็นหนังสือ และจากการสัมภาษณ์ นอกจากนี้แล้วในส่วนที่เสนอข้อมูลประวัติคนพากย์-เจรจาโขนยุคกรมศิลปากรปัจจุบันนั้น ผู้วิจัยตั้งใจใส่บทสัมภาษณ์ที่ได้ถอดจากการบันทึกเสียงมาแสดงร่วมด้วย ด้วยเห็นว่าบทสัมภาษณ์ดังกล่าวเสริมความสมบูรณ์ของเนื้อหา ดังที่จะแสดงรายละเอียดต่อไปนี้

๑. ผู้พากย์-เจรจาโขน ยุคกรมมหรสพ (รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)



หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ มีนามว่า เปียก อุยยานงาม เกิดที่ตำบล บ้านหาดทราย อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เกิดเมื่อวันที่ ๑๒ เดือนมกราคม พ.ศ. ๒๔๔๓ เป็นบุตรของนายอุย และนางเป้า อุยยานงาม หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ได้รับการศึกษาที่วัดดอนศรี สอบไล่ชั้น

ประถมศึกษาปี่ที่ ๓ เมื่อปี พ.ศ.๒๔๕๗ ซึ่งเป็นชั้นประถมบริบูรณ์ในสมัยนั้น ต่อมาได้เข้ารับราชการ เมื่อวันที่ ๖ มกราคม พ.ศ. ๒๔๖๐ โดยเข้ารับตำแหน่งหน้าที่เป็นพนักงานเจรจาโขน-หลวงในกรมมหรสพ ได้รับพระราชทานเงินเดือนๆ ละ ๘ บาท ซึ่งเป็นจำนวนมากพอสมควรในสมัยนั้น ต่อมาได้รับเงินเดือนเพิ่มขึ้นทุกปีจนถึง ๒๐ บาท ในปีพ.ศ. ๒๔๖๖

วันที่ ๗ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๘ ท่านได้รับราชการเป็นทหารรักษาวัง ท่านได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น *"หมื่นพากย์ฉันทวัจน์"* เมื่อวันที่ ๒๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๕๖ หลังจากนั้นได้ลาราชการไปอุปสมบท เมื่อวันที่ ๘ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๖๗ ณ วัดสิงห์สุธาวาส เป็นเวลา ๑ พรรษา เมื่อลาสิกขาบทแล้วกลับไปเข้ารับราชการในตำแหน่งเดิม

ครั้นต่อมาเมื่อวันที่ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๙๖ ได้มีการประกาศยุบกรมมหรสพลงหมื่นพากย์ฉันทวัจน์จึงจำเป็นต้องออกจากราชการ และต่อมาได้กลับเข้าไปรับราชการในกรมพระตำรวจหลวงรักษาพระองค์กระทรวงวัง ได้รับพระราชทานเงินเดือน ๆ ละ ๕๐ บาท

ต่อมาวันที่ ๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๘๗ ทางราชการได้รับโอนงานช่างและกรมมหรสพจากสำนักพระราชวังมาขึ้นในสังกัดกรมศิลปากร หมื่นพากย์ฉันทวัจน์จึงได้รับการโอนย้ายมาเป็นข้าราชการในสังกัดกรมศิลปากรตั้งแต่นั้นมา โดยมีอัตราเงินเดือนมากขึ้นตามลำดับ ดังนี้

วันที่ ๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๘๖ เป็นศิลปินจัตวา เงินเดือน ๕๕ บาท สังกัดแผนกดุริยางค์ไทย

วันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๙๐ เป็นศิลปินตรี เงินเดือน ๔๐ บาทสังกัดแผนกนาฏศิลปะกองการสังคีต กรมกรมศิลปากร และได้เลื่อนอัตราเงินขึ้นทุกปี จนถึงเดือนละ ๑๒๐ บาท

วันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๗๔ เป็นปีสุดท้าย และได้รับพระราชทานเหรียญจักรพรรดิมาลา

วันที่ ๑ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๙๑ ได้รับพระราชทาน เครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นเบญจมาภรณ์มงกุฎไทย

วันที่ ๔ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๙๒ ได้รับพระราชทานเหรียญบรมราชาภิเษก

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ เข้าสู่พิธีสมรสกับนางสาวลมูล เมื่อวันที่ ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๔ มีบุตรธิดา ๓ คน ดั้งนี้

๑. นางสาวปราณี พากย์ฉันทวัจน์
๒. นายทรงพล พากย์ฉันทวัจน์
๓. นางสาวนภา พากย์ฉันทวัจน์

นอกจากการปฏิบัติหน้าที่ในการพากย์และเจรจาโขนที่แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากรแล้ว ท่านยังได้สละเวลามาสอนพากย์และเจรจาให้กับนักเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรด้วย จากคำบอกเล่าของท่านผู้รู้เกี่ยวกับหมื่นพากย์ฉันทวัจน์นั้น ทำให้ทราบว่าท่านเป็นผู้ที่มีความเอาใจใส่ในหน้าที่การงานเป็นอย่างดี โดยเฉพาะในด้านการสอนเรื่องการพากย์และเจรจา

ท่านจะถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์อย่างเต็มที่ เพื่อมุ่งหวังให้ศิษย์ทุกคนดี เสมอท่านเป็นตัวแทนของท่านได้ และสามารถถ่ายทอดให้แก่ศิษย์รุ่นหลังต่อๆมา

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ได้รับการยกย่องว่าเป็น *"พหูสูต"* คือ ผู้รู้มากในด้านการพากย์และเจรจาโขนที่เป็นเลิศผู้หนึ่ง

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ป่วยด้วยโรคปอด และถึงแก่กรรมเมื่อวันอาทิตย์ที่ ๑๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๔ เวลาประมาณ ๘.๐๐ น. รวมอายุได้ ๕๒ ปี

หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม)

หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน)

หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน)

หมื่นไพเราะพจมาน (อาบ สุนทรสนาน) เกิดเมื่อวันที่ พ.ศ. ๒๔๓๙ เป็นบุตรของนายทองดี กับนางแส อินทโอสถ (ต่อมาเปลี่ยนเป็นศรีวงศ์) ที่บ้านหมู่ ๒ ตำบล หัวหาด อำเภอ อัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม หมื่นไพเราะพจมานมีน้องอีก ๒ คน คือ

นางปาน แสงอนันต์

นายเอื้อ สุนทรสนาน

หมื่นไพเราะพจมาน ได้เริ่มเรียนครั้งแรกที่โรงเรียน ครูพลอย จนจบชั้นประถม ๕ เมื่ออายุได้ ๑๖ ปี ต่อมาเดินทางเข้ามากรุงเทพ โดยมาพักอยู่กับพระราชวรินทร์ (นายกุหลาบ เกสรโกสุม) ซึ่งเป็นมหาดเล็กในพระบาทสมเด็จพระมุงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อหมื่นไพเราะพจมานเข้ามาอยู่ในกรุงเทพนั้นได้ฝึกหัดโขน เป็นตัวยักษ์ และเคยแสดงโขนเป็นตัวอินทรชิต แต่หมื่นไพเราะพจมานนั้นนิยมชมชอบการพากย์เจรจาโขนเป็นพิเศษ จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของ ขุนไพเราะพจมาน

(นายพยอม วิเศษสมิ) ครูพากย์เจรจาโขนหลวงในกรมมหรสพ ภายหลังได้ไปพำนักอยู่กับหลวงกมลภักดี (บัว เกสรโกสุม) ผู้เป็นบิดาของพระราชวรินทร์

ต่อมาหมื่นไพเราะพจมานได้สมรสกับ นางสาววอน วิเศษสมิต บุตรีของขุนไพเราะพจมาน มีบุตรธิดา รวม ๔ คน คือ

๑. นางละออง ศุกรมุข
๒. นางอรพินท์ แย้มประดิษฐ์
๓. นายวาอิน สุนทรสนาน
๔. นางพนิดา สิทธิวรรณ

หมื่นไพเราะพจมานเข้ารับราชการ อยู่ในกรมมหรสพตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๗ และได้รับพระราชทานนามสกุลว่า สุนทรสนาน เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. ๒๔๖๐ และได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็น หมื่นไพเราะพจมาน ปี พ.ศ. ๒๔๖๕ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หมื่นไพเราะพจมานถึงแก่กรรม เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๙ สิริรวมอายุได้ ๔๐ ปี

นายเพ็ญ ปัญญาพล

นายเพ็ญ ปัญญาพล เกิดเมื่อวันที่ ๒๔ มีนาคม พุทธศักราช ๒๔๔๘ ในครอบครัวคหบดีที่มั่งคั่ง คุณพ่อชื่อเดช ปัญญาพล มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยา และคุณแม่ชื่อ หุ่น ปัญญาพลเป็นศิลปินทางด้านโขนละครโดยเป็นละครตัวพระและเป็นนายโรงเอกและเป็นครูในคณะละครของพระองค์เจ้าวัชรีวงษ์ มีพี่น้องร่วมสายเลือดเดียวกัน จำนวน ๑๒ คน ซึ่งนายเพ็ญเป็นพี่คนโตสุด เมื่อสมัยเด็กนายเพ็ญเรียนหนังสือที่โรงเรียนสวนกุหลาบต่อมานายเพ็ญได้เล่าเรียนต่อที่ “โรงเรียน ทหารกระบี่” สังกัดกรมมหรสพ โดยถวายตัวต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวดังที่ ก.ญ.ราม ร.ท. (นามแฝง) ผู้บัญชาการกรมมหรสพกล่าวไว้ในบทความ อาลัยเพ็ญ ว่า

“นายเพ็ญ ปัญญาพลได้ถวายตัวต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อายุยังเยาว์ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ข้าพเจ้ารับมาบรรจุอยู่ในโรงเรียน “ทหารกระบี่” สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งข้าพเจ้าเป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพอยู่ในเวลานั้น เพ็ญเป็นเด็กดีรักการศึกษา ไม่เคยถูกลงโทษด้วยประการใดต่อมาได้ขยายกิจการในโรงเรียนขึ้น พระราชทานนามให้โรงเรียนใหม่ว่าโรงเรียนพรานหลวงเพ็ญยังเล่าเรียนต่อมาเรียนดีขึ้นตามลำดับสอบได้ทุกปีได้รับพระราชทาน เสมาพระบรมรามาภิธัยย่อ ว.ป.ร.เป็นรางวัล”[๓] ซึ่งที่โรงเรียนพรานหลวงสมัยที่นายเพ็ญมาเรียนต่อนั้นอยู่ในรุ่นราวคราวเดียวกับนายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ แต่นายเพ็ญมีอายุน้อยกว่านายมนตรี ดังที่นายมนตรี ตราโมท เขียนไว้ในปัญญาพลรำลึกว่า

---

[๓] ก.ญ. ราม ร.ท. , “อาลัยเพ็ญ” ใน **ปัญญาพลรำลึก** (พระนคร: โรงพิมพ์แพร่การช่าง, ๒๕๐๔).

"ความสัมพันธ์ระหว่างข้าพเจ้ากับเพ็ญ ปัญญาพล เกิดขึ้น ที่กรมมหรสพ วังจันทร์(บริเวณคุรุสภาและกระทรวงศึกษาในปัจจุบันนี้) เมื่อ ๔๐ กว่าปีมาแล้ว ถึงแม้ข้าพเจ้าจะแก่กว่าเพ็ญ ๕ ปี เพ็ญยังเป็นนักเรียนพรานหลวงรุ่นเล็ก แต่เราก็ร่วมงาน ร่วมสำนัก ร่วมสนุก ร่วมนอน กันมาโดยใกล้ชิด สภาพที่เราอยู่กันในวังจันทร์ครั้งนั้น เรื่องของวัยแทบจะไม่มีความหมายอะไร เล รุ่นผู้ใหญ่ รุ่นหนุ่ม รุ่นเด็กต่างร่วมเล่นหัวกันอย่างสนุกสนาน เวลารับประทานอาหารทั้ง ๓ เวลา คือ ๘.๐๐ น. ๑๒.๐๐น.และ๑๖.๐๐น. บรรดาผู้ที่อยู่ในวังจันทร์จะได้พบกันอย่างพร้อมเพรียง ณ โรงเลี้ยง(ซึ่งตั้งอยู่ตรงหอพักคุรุสภาในบัดนี้) ทุกวัน ยิ่งเป็นเวลาที่ซ้อมรบเสือป่าด้วยแล้ว พวกเราบรรดาเสือป่าพรานหลวง ร.อ. ซึ่งรวมทั้งนักเรียนพรานหลวงด้วย จะได้ร่วมกินร่วมนอนกันอย่างใกล้ชิดยิ่งกว่าเวลาใด และเวลาเหล่านี้แหละที่ทำให้พวกเราทุกคนรักใคร่สนิทสนมกันเสมือนเป็นเครือญาติและอยู่ในครอบครัวอันเดียวกันจริงๆ"

ในการที่นายเพ็ญ ปัญญาพลเป็นเด็กที่น่าตาดีจึงได้ฝึกหัดโขนเป็นตัวพระในโรงเรียนพรานหลวง เช่นเดียวกับแม่ของตนเองที่เป็นพระเอกของละครพระองค์เจ้าวัชรีวงษ์ ซึ่งนายเพ็ญมีฝีมือทางด้านการแสดงโขนจึงได้รับบทบาทให้แสดงเป็นพระลักษณ์ในการแสดงโขนรุ่นจิ๋วในสมัยนั้น

ต่อมาขณะที่นายเพ็ญอายุได้ประมาณ ๑๒-๑๓ปี นั้นได้เกิดอุบัติเหตุขึ้นกล่าวคือนายเพ็ญแขนหักเนื่องจากตกควายในการไปเยี่ยมคุณลุงของท่านที่มีนบุรี ซึ่งในราวพ.ศ. ๒๔๖๐-๒๔๖๑ นั้นการแพทย์ของไทยนั้นยังไม่เจริญก้าวหน้าเหมือนปัจจุบันจึงเป็นเหตุให้นายเพ็ญแขนเสียจนต้องเลิกเรียนโขนที่โรงเรียนพรานหลวง ทั้งๆที่นายเพ็ญเป็นผู้ที่มีมันสมองดี มีปฏิภาณไหวพริบดีมาก และมีฝีมือในทางการแสดงโขนซึ่งอาจจะเป็นศิลปินที่ยิ่งใหญ่ในอนาคต แต่นายเพ็ญต้องละการเรียนที่โรงเรียนพรานหลวงในขณะที่กำลังเรียนอยู่มัธยมศึกษาปีที่ ๕ เท่านั้น

หลังจากที่นายเพ็ญออกจากโรงเรียนพรานหลวงแล้ว นายเพ็ญก็ไม่ได้ทิ้งความรู้ที่ได้ร่ำเรียนมาได้ศึกษาหาความรู้จากลุง ป้า น้า อาที่มีพื้นฐานการแสดงทั้งโขนละครและดนตรีตลอดจนเพลงพื้นเมือง ซึ่งนายเพ็ญเป็นคนที่มีความจำดีอยู่แล้วจึงทำให้นายเพ็ญเป็นศิลปินที่สามารถแสดงการละเล่นได้ทุกอย่างไม่ว่าจะเป็นทั้งละคร ลิเก เพลงพื้นเมือง ตลอดจนการแสดงโขน ถึงขั้นเรียกว่าศิลปินอาชีพ โดยเฉพาะการแสดงโขน ดังที่ปัญญา ปัญญาพลผู้เป็นน้องกล่าวถึงพี่ชายว่า

"เท่าที่เราเห็นพี่เพ็ญแสดงมามี โขน ซึ่ง เขาเป็น
ได้ทุกตัวแต่ที่ถนัดที่สุดคือคนเจรจาหรือคนพากย์"

เมื่อครั้งที่คุณแม่ของท่านซึ่งเป็นครูละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นทางครอบครัวของนายเพ็ญมีความเป็นอยู่ในขั้นดี เพราะได้รับเงินเดือนพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสมอ จนเข้าสู่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้ยุบกรมมหรสพ อีกทั้งเศรษฐกิจตกต่ำ เรื่อมาจนคุณแม่ท่านเสียชีวิตลง ทำให้ชีวิตของนายเพ็ญต้องผละออกจากครอบครัวเพื่อแผชิญโชคด้วยตนเอง ขณะนั้นท่านมีอายุประมาณ ๒๐ ปี ราวปีพุทธศักราช ๒๔๖๙ โดยเข้าไปอยู่กับคณะลิเก

นายเพ็ญ ปัญญาพล สมรสกับนางศรี ปัญญาพล เมื่อพ.ศ. ๒๔๗๖ และได้เริ่มหันเหชีวิตของตนเองเข้ามาสู่วงการโขนละครอีกครั้งโดยเข้าร่วมเป็นคนพากย์เจรจาโขนในคณะของหลวงราชพงษ์ภักดีจนเป็นที่ไว้ใจของคุณหลวงราชพงษ์เป็นอันมากถึงขนาดถ้ามีโขน ๒ โรงก็จะให้นายเพ็ญคุมไปแสดงหนึ่งโรงทีเดียว ในการพากย์เจรจาโขนนั้นนายเพ็ญ ปัญญพล ได้รับการฝึกหัดและสั่งสอนจากหมื่นพากย์ฉันทวัจน์ (เปียก อุยยานงาม) ดังที่ ประพันธ์ สุคนธชาติกล่าวว่า

“คุณเพ็ญ ปัญญาพลนั้นเป็นนักพากย์ในกรมมหรสพ
ไม่ได้เข้ามาอยู่กรมศิลปากรเนื่องจากนายเพ็ญต้อง
หาเลี้ยงชีพกับครอบครัวเงินเดือนราชการน้อยจึง
รับงานพิเศษซึ่งต่อมาเป็นอาชีพหลักของนายเพ็ญ
นั่นก็คือ การพากย์ภาพยนตร์ นั่นเอง”

นายเพ็ญ ปัญญาพลเสียชีวิตเมื่อวันที่ ๑๕ สิงหาคม ๒๕๐๔ สิริรวมอายุได้ ๕๖ ปี

๒. ครูพากย์เจรจาโขนยุคกรมศิลปากร

นายถนอม โหมดเทศ

นายถนอม โหมดเทศน์ เกิดวันที่ ๑ พฤศจิกายน พุทธศักราช ๒๔๔๘ ที่ บ้านบางอ้อยช้าง ตำบลบางสีทอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี โดยเป็นบุตรลำดับที่ ๒ ในจำนวนพี่น้อง ๗ คนของนายนุ่ม โหมดเทศน์กับนางผิว โหมดเทศน์

เมื่อครั้งเด็กชายถนอม โหมดเทศน์มีอายุได้ ๑๔ ปี คุณแม่คือนางผิว โหมดเทศน์มีสุขภาพไม่สู้จะแข็งแรงดีนัก แต่มีความปรารถนาอยากจะได้เห็นชายผ้ากาสาวพัตร์จึงได้ขอร้องให้เด็กชายถนอม บวชเณรให้ ซึ่งเด็กชายถนอม โหมดเทศน์ก็ทำตามความประสงค์ของคุณแม่ โดยบรรพชาเป็นสามเณร ณ วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎ์ ในระหว่างที่เป็นสามเณรก็ศึกษาพระธรรมวินัยมาตลอด จนมีอายุครบบวชจึงได้อุปสมบทเป็นพระภิกษุ ที่วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎ์ อำเภอพระนคร จังหวัดพระนครสมัยนั้น ในระหว่างที่บวชเป็นพระภิกษุอยู่นั้นพระถนอมได้ศึกษาพระปริยัติธรรมจนสามารถสอบได้นักธรรมเปรียญธรรม ๔ ประโยค (ปธ.๔) และได้ทำหน้าที่เป็นครูสอนภาษาบาลีแก่พระภิกษุและสามเณรตลอดมา นอกจากนี้พระภิกษุถนอม โหมดเทศน์ยังเป็นที่รู้จักของบรรดาอุบาสกอุบาสิกาทั่วไปว่าเป็นพระนักเทศน์และแหล่ที่เสียงดีมากรูปหนึ่ง และอุบาสกท่านหนึ่งที่ชอบใจในเสียงเทศน์และการแหล่ของพระถนอม คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งขณะนั้นดำรง

ตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เห็นว่ากรมศิลปากรยังขาดนักพากย์โขนเสียงดีจึงได้อยากได้พระถนอมมารับราชการในกรมศิลปากร จึงได้นิมนต์ให้สึกจากเพศบรรพชิต ซึ่งพระถนอมก็ชอบอัธยาศัยของนายธนิต อยู่โพธิ์จึงตกลงใจลาสิกขาบท รวมระยะเวลาที่ บรรพชาและอุปสมบททั้งสิ้น ๑๖ พรรษา

หลังจากสาสิกขาออกมาแล้วนายถนอม โหมดเทศน์ได้เข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๔๙๐ โดยทำหน้าที่ สอนธรรมะ และทำหน้าที่พากย์โขน ซึ่ง คุณครูประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวว่า *"ครูถนอมหัดพากย์โขนก่อนครู(หมายถึงคุณครูประพันธ์) ท่านหัดกับหมื่นพากย์ฯ ท่านเป็นคนเสียงดีมากจึงพากย์ตัวพระได้ดี และอีกอย่างหนึ่งท่านเป็นนักเทศน์นักแหล่ครูยังได้มีโอกาสฝึกกับท่าน"* นายถนอม โหมดเทศน์รับราชการจนเกษียณอายุราชการในปีพุทธศักราช ๒๕๐๘ โดยตำแหน่งสุดท้ายที่ได้รับราชการคือ ศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

ในช่วงที่รับราชการอยู่นายถนอม โหมดเทศน์ ได้เข้าพิธีมงคลสมรสกับ นางละออ ฉิมคล้าย ซึ่งเป็นบุตรีของนายเที่ยง และ นางเล็ก ฉิมคล้าย มีบุตรด้วยกัน ๒ คน คือ นายอำนวย โหมดเทศน์ และนางกาญจนา แผ้วสกุล

ในราวต้นปีพุทธศักราช ๒๕๓๓ นายถนอม โหมดเทศน์ได้เริ่มมีอาการเจ็บป่วยด้วยโรคแผลในกระเพาะอาหารและเสียชีวิต เมื่อวันที่ ๒๒ มกราคม ๒๕๓๔ สิริรวมอายุได้ ๘๕ ปี

นายประพันธ์ สุคนธะชาติ

นายประพันธ์ สุคนธะชาติ เกิดเมื่อวันที่ ๒๘ กันยายน พ.ศ. ๒๔๗๔ เป็นบุตรของรองอำมาตย์เอก หลวงวิวิธธนการ (ฟ้อน สุคนธะชาติ) นางวิวิธธนการ (ภูล สุคนธะชาติ)

นายประพันธ์ สุคนธะชาติเริ่มเข้ารับการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนสีตบุตรบำรุง แล้วมาต่อที่โรงเรียนมัธยมวัดปทุมคงคา ต่อมาได้เข้ามารับการศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ และสำเร็จการศึกษาชั้นกลางปีที่ ๒ ใน พ.ศ. ๒๔๘๔ วิชาเอกที่เรียนคือ พากย์และเจรจาโขน โดยได้รับการฝึกสอนจากคุณครูหมื่นพากย์ฉันท-วัจน์ คุณครูถนอม โหมดเทศน์ และอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ดังที่นายประพันธ์กล่าวไว้ในบทกลอน “อดีตศิลปินรำลึก” ว่า

เข้าสมัครเป็นนักเรียนนาฏศิลป
ตามหลักสูตรศิลปินสมปรารถนา
อาจารย์ธนิตท่านมีจิตคิดเมตตา
อุส่าห์หางานให้ทำไม่ช้ำใจ
หัดพากย์โขนเพราะใจรักสมัครมั่น
สามปีพลันพอรู้แจ้งแถลงไข
ครูหมื่นพากย์ฉันท์วัจน์จัดเจนใน
พากย์เจรจาโขนสอนให้สารพัน
ครูถนอมช่วยฝึกหัดถนัดร่วม
สองท่านรวมสอนให้ดังใฝ่ฝัน
ทั้งคุ่วำจ้ำจี้ทุกวี่วัน
ดวงจิตมั่นวิชาอื่นไม่ยืนยง[๒]

ต่อมาได้รับความรู้เพิ่มเติมจากคุณครูทองย้อย สีห์โลหิจจ์ ได้รับการครอบครูนาฏศิลปไทยจากคุณครูหลวงวิลาศวงงาม(หร่ำ อินทรนัฏ) นอกจากจะเรียนวิชาพากย์เจรจา โขนซึ่งเป็นวิชาเอกแล้ว ท่านยังได้เรียนขับร้องเพลงไทยเดิมและขับเสภาเป็นวิชาโทอีกด้วยโดยเรียนจาก คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง คุณครูท้วม ประสิทธิกุล การขับเสภาเรียนจาก คุณครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ คุณครูโชติ ดุริยประณีต ดังที่ท่านได้เขียนไว้ว่า

เสภานั้นครูเหนี่ยวท่านเคี่ยวขับ
ครูชิ้นรับสอนร้องต้องประสงค์
ทั้งขับร้องพากย์ได้ดังใจจง
เพราะรักหลงแต่ปางหลังฝังอุรา[๓]

นับว่าท่านเป็นผู้ที่มีความใฝ่รู้ในศาสตร์ทางด้าน คีตศิลป์อย่างแท้จริงนักเรียนที่ร่วมรุ่นเดียวกับท่านมีหลายคนก็เช่น นายอนันต์ แฉ่งพาที นายชัยยันต์ คุ้มมณี เป็นต้น

ในปี พ.ศ. ๒๔๘๕ นายประพันธ์ สุคนธะชาติได้เข้ารับราชการที่แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากร ในตำแหน่งหน้าที่คนพากย์ เจรจาโขน และสอนนักเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลปด้วย ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ นายประพันธ์ได้ลาออกจากราชการ เพื่อมาประกอบกิจการส่วนตัว

---

[๒] ประพันธ์ สุคนธชาติ, **ประพันธ์ สุคนธชาติ ครบ ๖๐ ปี** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๔), หน้า ๓๐.

[๓] เรื่องเดียวกัน

ภายหลังต่อมาได้กลับเข้ารับราชการอีกครั้งในตำแหน่งเดิม เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๘ และลาออกจากราชการอีกเป็นครั้งที่ ๒ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ ปัจจุบันนี้ท่านทำงานด้านธุรกิจส่วนตัว

นายประพันธ์ สุคนธะชาติเป็นผู้ที่สนใจใฝ่หาความรู้ ตลอดจนเป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นอย่างยิ่ง ท่านได้รวบรวมและค้นคว้าเรียบเรียงจัดพิมพ์เผยแพร่หนังสืออันมีค่าทางศิลปะไว้อย่างมากมาย อาทิ หนังสือเรื่องนารายณ์สิบปาง พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ สีและลักษณะหัวโขน รามเกียรติ์ ตอน นางลอย (นางลอยปริทรรศน์) พระพิราพ นอกจากนี้ก็ยังได้รวบร่วมเรียบเรียงหนังสือไว้แต่ยังมิได้จัดพิมพ์ก็มีอีกมากเช่นกัน นับได้ว่าท่านเป็นอีกผู้หนึ่งที่มีความสำคัญด้านการสร้างสรรค์ผงงานอันมีคุณค่าและประโยชน์ต่ออนุชนรุ่นหลังอย่างแท้จริง

ท่านเป็นผู้ที่มีความชำนาญในการพากย์ เจรจาเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพากย์เจรจาโขนทางฝ่ายตัวยักษ์ ท่านมีลีลาในการใช้น้ำเสียงให้เหมาะสมกับลักษณะของตัวยักษ์ โดยใช้เสียงขึงขัง ดัง กังวาน และให้เหมาะสมกับอารมณ์ ของตัวแสดงด้วย

นายเสรี หวังในธรรม

นายเสรี หวังในธรรม เกิดเมื่อวันที่ ๓ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๐ ที่บ้านเลขที่ ๙ ตรอกสว่าง ตำบลท่าพระจันทร์ จังหวัดพระนคร เป็นบุตรของสาธกธนสาร (เหลือ หวังในธรรม) กับนางสง่า หวังในธรรม นายเสรี หวังในธรรม เข้ารับการศึกษาชั้นอนุบาลที่โรงเรียนศรีจรุง เข้าศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนปิยะวิทยา ชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนชิโนรส และเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร โดยเริ่มเรียนในมัธยมปีที ๔ วิชาดุริยางค์สากล และต่อมาได้หัดโขน ร้องเพลงไทยเดิม และดุริยางค์ไทย ตามลำดับ อาจกล่าวได้ว่าท่านเรียนวิชาศิลปในโรงเรียนนาฏศิลปเกือบจะครบทุกแขนงวิชา นองจากนั้นท่านยังเป็นผู้พากย์-เจรจาโขนได้อีกด้วย สาเหตุที่ท่านได้เป็นผู้พากย์ เจรจาโขนก็เพราะขณะที่ท่านในเรียนในระดับนาฏศิลปชั้นกลางทางโรงเรียนได้ให้เลือกเรียนวิชาโทอีกแขนงหนึ่งท่านจึงเลือกเรียนพากย์โขน โดยเรียนกับคุณครูถนอม โหมดเทศน์ และต่อกระทู้กลเม็ดต่างๆ จากคุณครูประพันธ์ ซึ่งเป็นเพื่อนนักเรียนด้วยกัน นับแต่นั้นก็ได้เป็นคนพากย์โขนของกรมศิลปากรต่อมา

นางเสรี หวังในธรรม เริ่มรับราชการตั้งแต่ยังเป็นนักเรียนชั้นต้นปีที่ ๖ โดยเป็นข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นจัตวา และเมื่อจบการศึกษาใจชั้นสู่ปีที่ ๒ จึงเข้ารับราชการเป็นข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นตรี เละได้รับการเลื่อนชั้นและตำแหน่งมาตามลำดับ จนดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกอง

การสังคีต กรมศิลปากรและตำแหน่งสุดท้ายที่ได้รับก่อนเกษียณอายุราชการคือตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษทางด้านสังคีตศิลป์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ผลงาน นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้ที่มีความสามารถจะเห็นได้จากการจัดรายการแสดง ณ โรงละคร-แห่งชาติ เช่น รายการดนตรีไทยพรรณนา นาฏยาภิธาน ขับขานวรรณคดี ศรีสุขนาฏกรรม และธรรมบันเทิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งรายการศรีสุขนาฏกรรมเป็นที่นิยมแก่ผู้ชมมากเป็นพิเศษจนทำให้ท่านได้รับชื่อเสียงอย่างมากมาย นอกจากนี้แล้วท่านยังได้แต่งบทโขน บทละครต่างๆ นำมาจัดแสดงในรายการบันเทิง ณ โรงละครแห่งชาติ และสังคีตศาลาอยู่เสมอๆ ท่านเป็นอีกผู้หนึ่งที่นับว่าได้จรรโลงศิลปะไทยให้ปรากฏอยู่จนถึงทุกวันนี้ สำหรับในด้านการพากย์ เจรจาแม้ท่านจะไม่ค่อยเด่นนักแต่ก็นับได้ว่าเป็นผู้หนึ่งที่มีปฏิภาณดี สามารถคิดคำพากย์ เจรจา ขึ้นมาให้เหมาะสมสอดคล้องกับเหตุการณ์ปัจจุบันซึ่งสร้างความขบขันให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

นายเสรี หวังในธรรม เสียชีวิตเมื่อวันที่ ๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๐ สิริอายุ ๗๐ ปี

นายเจริญ เวชเกษม

นายเจริญ เวชเกษม เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๕๘ บ้านพักในสวนตำรวจ ข้างวังสวนกุหลาบ เป็นบุตรของคุณพ่อจัน และคุณแม่ชั้น เวชเกษม พื้นเพเป็นคนกรุงเทพมหานคร บิดาเป็นข้าราชการกระทรวงยุติธรรม และทนายความชั้น ๒มีพี่น้องทั้งหมด รวม ๗ คน คือ

๑. นางจำรัส บูรณศิลปิน
๒. นาวาโทจรูญ เวชเกษม
๓. นายเจริญ เวชเกษม
๔. นายโชติ เวชเกษม
๕. นางชะลูด
๖. นายขจร เวชเกษม
๗. นายกระจ่าง เวชเกษม

นายเจริญ เวชเกษม ได้เข้ารับการศึกษาในชั้นแรกที่โรงเรียนเทียนฐูปพลีเทเวศร์ กรุงเทพฯ จนจบชั้นประถมปีที่ ๓ แต่มิได้เรียนต่อ ด้วยในเวลานั้นบิดาของท่านออกจากราชการแล้ว จึงไม่สามารถส่งเสียให้ท่านได้เข้าเรียนต่อในระดับมัธยมศึกษาได้ มารดาของท่านจึงหันมาประกอบอาชีพค้าขาย เพื่อหารายได้มาจุนเจือครอบครัว นายเจริญ จึงมีหน้าที่ช่วยคุณแม่แบกกระจาดกล้วย

ทอดมันทอดเดินเร่ขาย เส้นทางที่นายเจริญเดินขายของนั้นจะต้องผ่านวังสวนกุหลาบเป็นประจำ วังสวนกุหลาบแห่งนั้นเป็นที่ฝึกหัดโขนหลวง คือโขนที่พระมหากษัตริย์ทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ เลี้ยงดูไว้เพื่อแสดงต้อนรับแขกต่างประเทศ นายเจริญได้เห็นการฝึกหัดโขนของพวกเด็กๆก็นึกสนุกและต้องการที่จะฝึกหัดโขนบ้างจึงมาปรึกษากับคุณแม่ว่าตนเองว่า อยากจะฝึกหัดโขนบ้าง กอปรกับคุณแม่ของนายเจริญเป็นผู้ที่ชอบทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ก็เห็นดีเห็นงามด้วย จึงพานายเจริญไปฝากตัวกับพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ซึ่งเป็นปรมาจารย์ทางด้านโขนพระ จึงนับได้ว่าพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) คุณครูคนแรก ที่รับเด็กชายเจริญเข้าเป็นศิษย์ และได้ส่งตัวคุณครูเจริญไปฝึกหัดโขนกับภรรยาของท่าน คือ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) โดยคุณครูฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ โดยมีครูถม โพธิเวสและครูรงค์ภักดี (เจียร จารุจรณ) เป็นครูผู้สอน ซึ่งการเรียนการสอนสมัยนั้นตอนเช้าให้เรียนหนังสือ พอบ่ายก็หัดโขนสลับกันไป จนเรียนสำเร็จชั้น ม.๒ จากโรงเรียนวังสวนกุหลาบ

หลังจากเรียนจบแล้วนายเจริญได้ เริ่มรับราชการที่แผนกโขนหลวง สังกัดกระทรวงวัง และได้เล่นโขนแสดงโขนครั้งแรกที่สวนอัมพร โดยเล่นเป็นคนกลางกลดพระราม นอกจากนี้ยังได้เล่นเป็นเขนยักษ์ เสนายักษ์ตลอดจนเป็น มโหทร เปาวนาสูร

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ กรมมหรสพได้ยุบตัวลงนายเจริญจึงได้โอนย้ายจากมาสังกัดกรมศิลปากร เป็นข้าราชการชั้นจัตวาได้รับเงินเดือนๆ ละ ๑๑ บาท ผลงานการแสดงที่มีชื่อเสียงในขณะรับราชการ เช่น ฤษีในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนถวายลิง ฤษีแปลงสารในเรื่อง รถเสน ปุโรหิตในเรื่องโคบุตรและมโนราห์ ก่อนปลดเกษียณได้เป็นตัวเด่นที่สุด คือ วัสสการพราหมณ์ ในละครพูดสลับลำเรื่อง สามัคคีเภท

นอกจากเล่นโขนและละครแล้วนายเจริญยังมีความสามารถอีอย่างหนึ่งคือการเป็นคนพากย์เจรจาโขน สาเหตุที่ท่านมารับหน้าที่ในการพากย์ เจรจา นั้นก็เพราะในขณะที่ดำรงตำแหน่งศิลปินอยู่ที่กองการสังคีต ซึ่งในขณะนั้นมี นายเสรี หวังในธรรม นายประพันธ์ สุคนธชาติ นายปัญญา นิตยสุวรรณ และนายถนอม โหมดเทศน์ เป็นคนพากย์ -เจรจาอยู่ ต่อมานายประพันธ์ สุคนธชาติลาออกจากราชการ นายเสรี หวังในธรรม ไปดำรงตำแหน่งหัวหน้างานดุริยางค์ไทย คงเหลือเพียงนายถนอม โหมดเทศน์ และนายปัญญา นิตยสุวรรณ ทำหน้าที่พากย์ เจรจาโขน จึงได้ขอให้ท่านมาช่วยพากย์ เจรจา นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ซึ่งในการพากย์โขนครั้งแรกที่นายเจริญได้พากย์ก็คืองานการแสดงโขนที่วัดจันทาราม (วัดกลางตลาดพลู) เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

นอกจากนี้นายเจริญยังมีความสามารถพิเศษอีกอย่างหนึ่ง นั่นก็คือ การแสดงลิเก โดยเริ่มหัดลิเกกับนายเนียม บุนนาค ผู้เป็นปรมาจารย์ทางลิเก ได้ร่วมแสดงลิเกครั้งแรกกับคณะนายถนอม

ที่อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยแสดงเป็นตัวโกง นอกจากนั้นได้ร่วมแสดงกับคณะนายฉลาด เค้ามูลคดีอีกด้วย

นายเจริญ เวชเกษมรับราชการจนเกษียณอายุราชการเมื่อวันที่ ๓๐ กันยายน พุทธศักราช ๒๕๒๐ ในตำแหน่งนาฏกรโท กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อปลดเกษียณราชการแล้วก็ยังรับหน้าที่เป็นครูพิเศษสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากรอีกด้วย วิชาที่ท่านสอนก็คือโขนยักษ์ในระดับชั้นต้น และที่สำคัญคือท่านได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านวิชาการพากย์เจรจาให้กับบรรดาศิษย์ที่มีความสนใจหลายคนด้วยกัน เช่น นายเฉลิมชัย โกมลผลิน นายเกษม ทองอร่าม นายไตรภพ สุนทรหุตนายสุธีร์ ชุ่มชื่น เป็นต้น นอกจากนี้ท่านยังได้ประพันธ์บทโขนไว้อีกหลายตอนด้วยกัน ซึ่งครู อาจารย์และนักเรียน นักศึกษาได้ใช้บทของท่านแสดงโขนด้วย ความสามารถอีกด้านหนึ่งนั่นก็คือท่านเป็นคนที่มีความขยัน และมักจะใช่เวลาให้เป็นประโยชน์ ท่านมักจะทำของเด็กเล่นบ้าง เครื่องอาวุธ เช่น ศร และอุปกรณ์ในการแสดงโขน ละคร ส่งมาที่วิทยาลัยนาฏศิลปและกองการสังคีต เป็นประจำ

นายเจริญ เวชเกษม ถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจล้มเหลว เมื่อวันศุกร์ที่ ๔ มกราคม พ.ศ. ๒๕๓๔ สิริอายุได้ ๗๔ ปี ๒ เดือน ๒๑ วัน นับว่าท่านได้สร้างสรรค์ผลงานโดยเฉพาะได้แต่งบทโขนตอนต่าง ๆ ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป นำไปแสดงไว้มากมาย ท่านเป็นคนพากย์เจรจา ที่นับได้ว่าเป็นคนสำคัญอีกผู้หนึ่งที่เดียว

นายปัญญา นิตยสุวรรณ

นายปัญญา นิตยสุวรรณ เกิดเมื่อวันที่ ๒๓ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๘๑ ที่โรงพยาบาลวชิระ เป็นบุตรของนายป้อม กับนางศรีสง่า นิตยสุวรรณ มีพี่น้องร่วมมารดาทั้งสิ้น ๓ คน ได้แก่ ปัญญา เป็นพี่คนโต และมีน้องสาวร่วมบิดาเดียวกัน ๑ คน ชื่อนางผ่องศรี เรืองนนท์ เมื่อบิดาสิ้นชีวิต มารดาได้สมรสใหม่กับนายพนัส โรหิตาจล และได้ให้กำเนิดบุตรสาวอีกคนชื่อว่านางศิริพร โรหิตาจล สมัยเด็กนายปัญญาอาศัยอยู่กับบิดา ที่อำเภอหนองจอกจนบิดาเสียชีวิตแม่จึงรับมาอยู่ด้วยกันที่บ้านแถวหลานหลวง กรุงเทพฯ

ด้านชีวิตครอบครัวนายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้สมรสกับนางสาวปราณี ทัดภู่ เมื่อวันที่ ๒ เมษายน ๒๕๐๒ มีบุตรชาย ๑ คน คือ นายปณิธาน นิตยสุวรรณ

ด้านการศึกษา ได้เข้ารับการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๑ ที่โรงเรียนประชาบาลโคกแฝด อำเภอหนองจอก จังหวัดพระนครในสมัยนั้นเรียนจนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๓ จากนั้นจึงมาเรียนต่อในชั้นประถมปีที่ ๔ ที่โรงเรียนวัดโสมนัสฯ (ซึ่งแต่เดิมเรียกชื่อว่า โรงเรียนเทศบาล ๑๗ วัดโสมนัส) ต่อจากนั้นจึงได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป โดยนายพานัส โรหิตาจล บิดาเลี้ยง ซึ่งมีอาชีพเป็นศิลปินทางด้านการแสดงโขนนำมาสมัครเรียน ตั้งแต่ชั้นต้นปีที่๑ จนจบหลักสูตร นาฏศิลปชั้นสูงปีที่ ๒ เมื่อพ.ศ. ๒๕๐๓ โดยเรียนสาขานาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์เป็นวิชาเอก และเรียนวิชาโทสาขาคีตศิลป์ไทย มีเพื่อนนักเรียนรุ่นเดียวกัน ซึ่งเป็นที่รู้จักกันทั่วไปคือ ราฆพ โพธิเวช และประกอบ ชัยพิพัฒน์ จตุพร รัตนวราหะ เป็นต้น

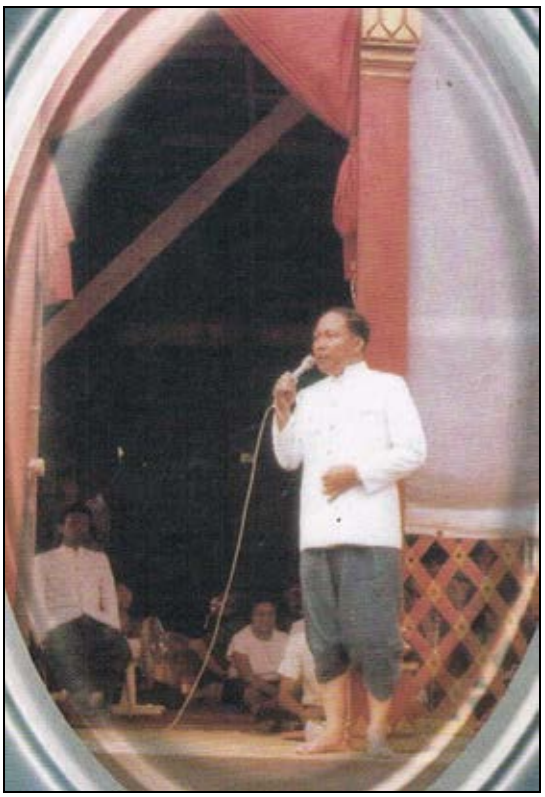
นายปัญญา เป็นคนที่สนใจในด้านการประพันธ์และการพากย์เจรจาโขนเป็นพิเศษ ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะได้ร่ำเรียนวิชาโทคีตศิลป์ไทย จึงได้หัดการพากย์-เจรจาโขนกับครูถนอม โหมดเทศ และครูประพันธ์ สุคนธะชาติ จนสามรถพากย์-เจรจาโขนได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังเรียนขับร้องเพิ่มเติมจากครูลิ้นจี่ จารุจรณ และครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์ พร้อมทั้งเรียนขับเสภากับครูโชติ ดุริยประณีต และได้ร่วมพากย์เจรจาโขนให้กับกองการสังคีต กรมศิลปากรมาโดยตลอด

นายปัญญา เริ่มรับราชการตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนอยู่ชั้นกลางปีที่ ๓ ในตำแหน่งศิลปินสำรอง (เดิมเรียกว่าข้าราชการนักเรียน แต่ปัจจุบันล้มเลิกไปแล้ว) ต่อมาเมื่อสำเร็จการศึกษาในเดือนมีนาคม พ.ศ. ๒๕๐๔ จึงได้บรรจุเป็นข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร แผนกนาฏศิลป์ ในตำแหน่งศิลปินตรี โยปฏิบัติหน้าที่เป็นทั้งผู้แสดง คนพากย์เจรจาโขน จัดทำบทโขน ละคร ตลอดมาจนได้เลื่อนตำแหน่งมาตลอดจนกระทั้งเกษียณอายุราชการในตำแหน่ง นักวิชาการละครและดนตรี ๙ เชี่ยวชาญ หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากรในปี พ.ศ. ๒๕๔๑

ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถไม่เฉพาะแต่ในด้านการพากย์ เจรจาเท่านั้น ท่านยังเป็นผู้ที่สามารถแต่งบทโขน บทละคร ตลอดจนกระทั้งจัดทำรายการวิทยุออกอากาศ ที่กรมประชาสัมพันธ์ ซึ่งขณะนี้ท่านมีรายการภาคบันเทิงอยู่ ๒ รายการออกอากาศในวันอาทิตย์มีอยู่ ๒ คณะโดยใช้ชื่อต่างกัน คือ คณะปัญญาศิลป์ กับคณะปรัชญาณี ถ้าเป็นรายการของทางวิทยุศึกษา ท่านก็จะใช้นามจริงของท่าน แต่เดิมก่อนที่ท่านจะจัดทำรายการวิทยุนั้น ก็ได้ทำงานร่วมกับครูอาคม สายาคม ก่อนโดยใช้ชื่อคณะว่า สายาคม โดยท่านเป็นผู้เขียนบทให้ ต่อมาท่านจึงได้แยกตัวออกมาตั้งคณะของตนเอง จนกระทั้งมีชื่อเสียง และเป็นที่นิยมของคนทั่วไป นอกจากนั้นก็ยังเขียนบทสารคดีต่างๆ ไว้อีกมากมาย เช่นเขียนบทความในหนังสือวารสารศิลปากร คอลัมน์ “ ศิลปินที่น่ารู้จัก ”

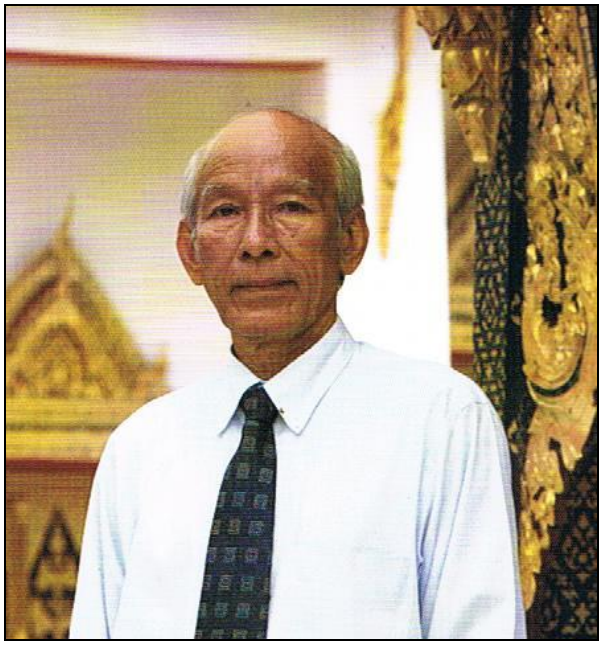
ในด้านการพากย์ เจรจา ท่านชอบพากย์ เจรจา ฝ่ายยักษ์ เพราะท่านมีกระแสเสียงดัง กังวานเหมาะที่จะพากย์ฝ่ายยักษ์ ท่านชี้แจงให้ฟังว่าในการพากย์ เจรจา นั้นผู้พากย์ เจรจาจะต้องสอดใส่อารมณ์ไปตามบทบาทของตัวแสดง จึงจะสามารถโน้มน้าวจิตใจของผู้ดูผู้ฟังให้เกิดจินตนาการคล้อยตามไปกับบทบาทของของตัวแสดงในขณะนั้นด้วย ซึ่งเป็นเทคนิคที่นักพากย์ เจรจาทุกคนจะต้องยึดปฏิบัติได้เสมอ ทัศนะของท่านคือ การที่จะทำสิ่งหนึ่ง สิ่งใดให้สำเร็จลุล่วงไปได้นั้นจะต้องมีใจรัก และมีความสนุกสนานกับงานที่ทำ และประการสำคัญคือ จะต้องมีความสามารถด้วยเช่นกัน

นายปัญญา นิตยสุวรรณเสียชีวิตด้วยโรคความดันโลหิตสูง เมื่อวันที่ ๔ มิถุนายน ๒๕๔๘ สิริรวมอายุ ๖๗ ปี



นายปัญญา นิตยสุวรรณ ขณะกำลังพากย์เจรจาโขนหน้าจอ

นายสมบัติ แก้วสุจริต



นายสมบัติ แก้วสุจริต เกิดเมื่อวันที่ ๒๕ มกราคม พุทธศักราช ๒๔๙๘ เป็นบุตรของนายเติม และนางลิ้นจี่ แก้วสุจริต เกิดในบ้านสวนที่ตำบลบางยี่ขัน อำเภอบางกอกน้อย ธนบุรี

สมัยเด็กนายสมบัติ แก้วสุจริตเริ่มเรียนหนังสือที่โรงเรียนษรีอุลัย จนจบชั้นประถมปีที่ ๔ หลังจากนั้นได้เข้าศึกษาต่อในโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากรในระดับชั้นต้นปีที่ ๑ สาขานาฏศิลป์โขน สาขาลิง เมื่อเริ่มเรียนมาได้ระยะหนึ่งประมาณ ๒-๓ ปี คุณครูกรี วรศะริน ครูสอนนาฏศิลป์โขนลิงเห็นว่า เด็กชายสมบัติ แก้วสุจริตมีบุคลิกผอมเพรียวและใบหน้าที่งดงามเหมาะสมที่จะเป็นโขนพระที่ได้ในอนาคตจึงได้พาเด็กชายสมบัติ แก้วสุจริตมาเรียนเป็นตัวพระกับครูอาคม สายาคม ตั้งแต่บัดนั้น ในระหว่างที่เรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่๑ นายสมบัติ แก้วสุจริตได้เลือกเรียนวิชาโท คีตศิลป์ไทย เพราะเป็นวิชาที่ชื่นชอบมาก จนกระทั่งจบหลักสูตรประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยโขนพระ ในปีพ.ศ. ๒๕๑๐ และต่อมาได้เข้าศึกษาต่อที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร จนได้รับปริญญาการศึกษาบัณฑิต (กศ.บ.) วิชาเอกภาษาไทย

ปีพุทธศักราช ๒๕๑๐ หลังจากจบการศึกษาแล้วได้เข้ารับราชการที่โรงเรียนนาฏศิลปกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในตำแหน่งครูตรี ทำหน้าที่สอนวิชานาฏศิลป์โขนพระ และ วิชาภาษาไทยควบคู่ไปด้วย ต่อมาในปี พ.ศ.๒๕๒๑ ได้รับการแต่งตั้งให้ไปดำรงตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย รักษาการในตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะ

นครศรีธรรมราช ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปะร้อยเอ็ด ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ผู้อำนวยการส่วนการแสดง สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ผู้อำนวยการสถาบันนาฏ ดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร รองอธิบดีกรมศิลปากร และหัวหน้าผู้ตรวจราชการระดับ ๑๐ กระทรวงวัฒนธรรม อันเป็นตำแหน่งสุดท้ายที่นายสมบัติ แก้วสุจริตดำรงอยู่ก่อนเกษียณอายุราชการ

ในวันที่ ๒๕ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๒๗ นายสมบัติ แก้วสุจริต ได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระราชทานครอบแต่งตั้งให้เป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร ณ ศาลาดุสิดาลัย พระราชวังสวนจิตลดา ซึ่งนับได้ว่าเป็นเกียรติประวัติอันสูงค่ายิ่งครั้งหนึ่งในชีวิต

นายสมบัติ แก้วสุจริต เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถมาก ทั้งทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี เพลงพื้นเมือง จนได้เข้าร่วมคณะสายาคม อันมีครูอาคม สายาคมเป็นหัวหน้าคณะ และมีคุณแม่เรณู สายาคมเป็นผู้จัดการร้องเพลงพื้นเมืองออกวิทยุกระจายเสียงตั้งแต่เรียนชั้นสูงปีที่ ๑ เป็นต้นมา นอกเหนือจากเพลงพื้นเมืองที่ร้องได้แล้ว นายสมบัติยังสามารถเป็นคนพากย์เจรจาโขนที่ดีอีกด้วย ซึ่งการที่เป็นคนพากย์เจรจาโขนนั้นผู้วิจัยได้สอบถามนายสมบัติว่า “*ครูเริ่มหัดพากย์โขนกับใครครับ*” ครูสมบัติตอบว่า *“เริ่มจากสนใจเวลาไปงานนอกแล้วจดจำเขามาแบบน้ำลายไอปากนะ”*[๕] เมื่อเกิดความสนใจแล้วหัดพากย์เจรจาตามแล้วจึงมาเรียนเอาจริงเอาจังกับครูประพันธ์ สุคนธะชาติ ครูเสรี หวังในธรรม ครูปัญญา นิตยสุวรรณ จนเป็นคนพากย์โขนในระดับแนวหน้าคนหนึ่งของกรมศิลปากร หลังจากรับราชการมีหน้าที่การงานสูงขึ้นและรับมอบการเป็นประธานผู้ประกอบพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ นายสมบัติ แก้วสุจริต จึงยุติบทบาทการเป็นนักพากย์เจรจาโขนตั้งแต่บัดนั้นแต่ยังสอนให้กับบรรดาศิษยานุศิษย์ที่รักในการพากย์เจรจาโขนอยู่ ปัจจุบันนายสมบัติ แก้วสุจริต มีอายุ ๖๖ ปี และยังปฏิบัติหน้าที่เป็นที่ปรึกษากระทรวงวัฒนธรรม

---

[๕] สัมภาษณ์ สมบัติ แก้วสุจริต, ๒๓ มิถุนายน ๒๕๕๕.

๓. ครูพากย์ - เจรจาโขนยุคกรมศิลปากรปรับปรุง

นายสุรพล ชาตะยาภา

นายสุรพล ชาตะยาภา เกิดเมื่อวันที่ ๒๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๕๔ เป็นบุตรของนายสนอง ชาตะยาภา กับนางสังวาลย์ ชาตะยาภา เป็นบุตรคนที่ ๔ ในจำนวน ๕ คน เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๔ ได้เข้ารับการศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป โดยเรียนโขนพระก่อน ๒ ปี จากนั้นจึงย้ายมาเรียนโขนยักษ์ และสนใจเรียนพากย์โขน ตอนสมัยที่ตนเรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาชั้นปีที่ ๕ ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากนายเสรี หวังในธรรม ซึ่ง *"พ่อเสแนะนำให้ทดลองเรียนพากย์ดูได้เรียนกับครูถนอม ครูถนอมสอนให้พากย์ก่อนเจรจาแล้วก่อนไปพากย์ให้พ่อเสฟัง พ่อเสสอนและปรับในการพากย์"*[๕] นายสุรพล ชาตะยาภา เริ่มพากย์โขนครั้งแรกในรายการโทรทัศน์ ช่อง ๕ ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๐๘ นายสุรพลได้ประสบการณ์การพากย์-เจรจาโขนจากงานพิเศษ โดยยึดหลักปฏิบัติตนว่า *"เวลาพากย์โขนเราต้องมองตัวแสดงเป็นหลัก พากย์ให้สื่ออารมณ์กับคนแสดงโขน เพื่อให้คนดูรู้เข้าถึงอารมณ์ การเจรจาต้องเท้าความให้คนดูเข้าถึงเนื้อเรื่องเวลาพากย์ให้พากย์สัมผัสกัน ถ้าไม่สัมผัสกันก็อาจจะหลุด เพราะนี้คือการเริ่มพากย์ฝึกหัดในการพากย์"*[๖]

---

[๕] สัมภาษณ์ นายสุรพล ชาตะยาภา, ๗ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๖] เรื่องเดียวกัน.

สำหรับตัวโขนที่นายสุรพลพากย์ประจำคือ ตัวยักษ์ กับตัวพระ ด้วยเพราะสุรพลมีน้ำเสียงโตหรือน้ำเสียงใหญ่ เวลาฟังเขาพากย์อยากรู้ว่าใครพากย์ให้ฟังจากน้ำเสียงและลักษณะลีลาการพากย์ของแต่ละคนจะไม่เหมือนกัน" นายสุรพล กล่าวถึงการฝึกหัดการพากย์-เจรจาโขนว่า *"สิ่งแรกต้องใช้ความอดทน ๒.ต้องเข้าหาครูเพื่อที่จะต้องฝึกได้ ๓.ปฏิภาณไหวพริบถ้าไม่มีปฏิภาณไหวพริบก็ไม่สามารถ-พากย์ได้ จะต้องฝึกหัดการค้นโดยการอ่านหนังสือและจำคำสอนของครูบาอาจารย์ไว้เขาสอนอะไรไว้บ้าง เวลาว่างก็ฝึกค้นไม่ว่าจะอยู่ที่ไหนก็ตาม พี่คิดว่ากระทู้ของพี่ที่ไพเราะที่สุดของพี่คือกระทู้ของท้าวมาลีวาราชว่าความ ซึ่งเป็นตำราของครูหมื่นภาคย์ รองลงมาก็นางลอยของหมื่นไพเราะแต่ถ้าเป็นแบบสนุกสนานศึกสหัสเดชะ ศึกสามทัพ แบบสนุกสนานฟังแล้วไม่เบื่อ แต่ถ้าเป็นท้าวมาลีวาราชเป็นเนื้อเรื่องได้แก่นความรู้ กระทู้นางลอยได้การละเล่นสัมผัสใน"*[๗]

สุรพลได้กล่าวถึงการพากย์-เจรจาโขนหน้าจอและคุณสมบัติที่ดีของว่า *"ขึ้นโขนหน้าจอสิ่งที่สำคัญที่สุดคือ สมาธิ เพราะว่าถ้าวอกแวกไปเลย คุณสมบัติของนักพากย์คืออะไร ความตั้งใจใฝ่หาความรู้ คนพากย์จำเป็นต้องรู้จักหน้าพาทย์ เพราะ คนเจรจาเป็นคนเรียกเพลงหน้าพาทย์ เราเรียกเพลงบอกตัวละคร บอกตัวโขนเข้าออก คนพากย์ก็จะต้องมีความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า มีความกล้าในการเผชิญหน้า มีความพร้อมได้ตลอดเวลาพากย์ แต่ข้อสำคัญคนพากย์จะต้องมานั่งคุยกันก่อนว่าจะเล่นอะไร เมื่อก่อนพากย์กันสองคน เดี๋ยวนี้โรงหนึ่งพากย์กันสี่ห้าคน และการพากย์ตัวละครอย่างเช่น คนหนึ่งพากย์ตัวยักษ์ ตัวพระคนหนึ่งพากย์ตัวลิงอย่างเดียว ในบทตัวของตัวละครจะไม่ถามว่ามีเรื่องอะไร แต่จะถามถึงสารทุกข์สุกดิบว่าเป็นอย่างไรบ้าง สบายดีไหม ต้องหาความเป็นมาของเนื้อเรื่องนี้เพื่อจะหาได้ความกระจ่างและเข้าใจ"*[๘]

ปัจจุบันนายสุรพล ชาตะยาภา มีอายุ ๖๒ ปี และประกอบธุรกิจส่วนตัวที่ประเทศสหรัฐอเมริกา

---

[๗] เรื่องเดียวกัน.

[๘] เรื่องเดียวกัน.

นายประสาท ทองอร่าม

นายประสาท ทองอร่าม หรือชื่อที่คนในวงการนาฏยศิลป์และดนตรีไทยเรียกกันว่า *พี่มืด* หรือ *ครูมืด* เกิดเมื่อวันที่ ๘ เมษายน พ.ศ. ๒๔๙๓ ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายประสงค์ ทองอร่ามกับนางสำริด ทองอร่าม โดยนายประสาท ทองอร่ามเป็นบุตรคนที่ ๓ ในจำนวนพี่น้อง ๗ คน

นายประสาท ทองอร่าม เริ่มเรียนหนังสือในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑ ตามเกณฑ์ที่โรงเรียนสุพมาศพิทยาคม กรุงเทพมหานคร จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากนั้นได้เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นต้นปีที่ ๑ ที่โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในสาขานาฏศิลป์โขนลิง จนจบวุฒิประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๕

ซึ่งในระหว่างที่เรียนอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลป์ในชั้นต้นปีที่ ๖ นั้นนายประสาท ทองอร่าม ได้สอบเป็นข้าราชการที่แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร โดยได้รับตำแหน่งเป็นศิลปินสำรองต่อมาภายหลัง หลังจากที่เรียนจบนาฏศิลป์ชั้นกลางแล้ว นายประสาท ทองอร่ามจึงเป็นข้าราชการเต็มตัวโดยเข้ารับราชการในตำแหน่ง ศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ ๑ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๑๕ และได้เลื่อนตำแหน่งระดับชั้นตามลำดับตำแหน่งสุดท้ายที่นายประสาทได้รับคือตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีระดับ ๘ กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

นายประสาท ทองอร่ามเป็นผู้ที่มีความสามารถมากทั้งทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ซึ่งซึ่งความสามารถดังกล่าวนั้นฉายแววมาตั้งแต่สมัยยังเรียนหนังสือในระดับชั้นต้น นายประสาทได้รับ

การอบรมสั่งสอนด้านการพากย์เจรจาโขนจากนายเสรี หวังในธรรม จนเป็นที่รู้จักกันในนามยุวศิลปิน และได้แสดงโขน ละคร แสดงตลก ในนามของกรมศิลปากรเป็นประจำ และที่สำคัญที่สุดนายประสาท ทองอร่าม เป็นคนพากย์เจรจาโขนที่นับได้ว่าเก่งที่สุดในปัจจุบันนี้

นอกจากนี้นายประสาท ทองอร่ามยังเป็นผู้ประพันธ์บทโขน ละคร รวมทั้งควบคุมการแสดงโขนของกรมศิลปากรหลังจากนายเสรี หวังในธรรมเสียชีวิตแล้วมาโดยตลอด

นอกจากนี้ยังได้เดินทางไปปฏิบัติราชการในต่างประเทศเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทย เช่น ประเทศ พม่า อินโดนีเซีย เวียดนาม เกาหลีใต้ เยอรมัน ฝรั่งเศส อิตาลี และสหรัฐอเมริกา เป็นต้น

ปัจจุบัน นายประสาท ทองอร่าม เกษียณอายุราชการแล้วตำแหน่งสุดท้ายที่ได้รับคือตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรีระดับ ๘ กลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และปัจจุบันสำนักการสังคีต กรมศิลปากรได้เล็งเห็นความสามารถของนายประสาท ทองอร่ามจึงได้จ้างให้ปฏิบัติราชการต่อภายหลังเกษียณอายุราชการในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีนาฏศิลป์ไทย

นายศิริพงษ์ อัฏตะวัชระ

นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระ เกิดเมื่อวันที่เสาร์ที่ ๒๕ กันยายน พ.ศ. ๒๔๘๑ โดยเป็นบุตรคนที่ ๒ ในจำนวน ๕ คนของนายแสวง อัฏฐะวัชระ และ นางสมพร อัฏฐะวัชระ เกิดที่กรุงเทพมหานคร

นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระ ได้เข้าเรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นที่วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร จนจบหลักสูตรนาฏศิลปชั้นกลาง ในปีการศึกษา ๒๕๑๕ ในสาขานาฏศิลปโขนลิง หลังจากที่จบการศึกษาแล้วนายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระได้เข้ารับราชการเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๖ ในตำแหน่งศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร ทั้งยังได้เรียนการพากย์เจรจาโขนจากนายเสรี หวังในธรรมและนายประพันธ์ สุคนธะชาติ จนเป็นคนพากย์-เจรจาโขนของกองการสังคีต กรมศิลปากร และยังได้ปฏิบัติราชการทั้งด้านการแสดงโขน ละครและเป็นคนพากย์-เจรจาโขน ให้กับกรมศิลปากรเคียงคู่มากับนายประสาท ทองอร่ามเสมอมา ตำแหน่งสุดท้ายที่ได้รับในชีวิตราชการคือตำแหน่งนาฏศิลปิน ระดับ ๕

นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระได้สมรสกับนางสุชาดา อัฏฐะวัชระ มีบุตรชาย ๒ คน

นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระ ถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจล้มเหลว เมื่อวันอังคารที่ ๒๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๓๘ สิริอายุ ๔๗ ปี

นายเฉลิมชัย โกมลผลิน

นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน เกิดเมื่อวันที่ ๖พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๔๑ เป็นบุตรคนที่ ๓ ในจำนวนพี่น้อง ๔ คนของนายสมภพ โกมลผะลิน และ นางเรียบ โกมลผะลิน ที่กรุงเทพมหานคร

นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน เข้าเรียนในระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น ที่โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในปีพุทธศักราช ๒๕๐๒ ในสาขาวิชานาฏศิลป์โขนลิง และเรียนจบหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ในสาขาเดียวกันเมื่อปีการศึกษา ๒๕๑๒ หลังจากนั้นจึงเข้ารับราชการและได้ทำการศึกษาต่อจนจบวุฒิครุศาสตรบัณฑิต ในระหว่างที่ศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลปะนายเฉลิมชัยได้มีโอกาสศึกษาการพากย์เจรจาโขนกับนายประพันธ์ สุคนธะชาติ นายเสรี หวังในธรรมและนายเจริญ เวชเกษมด้วย

นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน เริ่มเข้ารับราชการในตำแหน่งครูตรี โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๓ โดยทำการสอนวิชานาฏศิลปโขนลิง ต่อมาได้ย้ายไปช่วยราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง และกลับมาทำการสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลปอีกครั้งในตำแหน่ง อาจารย์ ๒ ระดับ ๗ วิชาที่สอนคือ พากย์ เจรจาโขน ซึ่งนับว่านายเฉลิมชัย โกมลผะลินเป็นผู้บุกเบิกการพากย์เจรจาโขนให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปและสอนลูกศิษย์เรื่อยมา แม้กระทั่งผู้วิจัยก็ได้ร่ำเรียนวิชาพากย์-เจรจาโขนกับนายเฉลิมชัย โกมลผะลิน นับได้ว่านายเฉลิมชัย โกมลผะลินเป็นครูคนแรกที่สอนการพากย์เจรจาโขนให้แก่ผู้วิจัยด้วย นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน สมรสกับนางรสสุคนธ์ โกมลผะลิน มีบุตรธิดา ๓ คนโดย เป็นผู้หญิง ๒ คน ผู้ชาย ๑ คน นายเฉลิมชัย โกมลผะลิน ถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจล้มเหลวเมื่อวันพุธที่ ๗ เมษายน พ.ศ. ๒๕๓๖ สิริอายุ ๔๕ ปี

เกษมทอง อร่าม

เกษม ทองอร่าม เกิดเมื่อวันที่ ๙ กรกฎาคม ๒๔๙๗ มีความสนใจที่จะเป็นคนพากย์-เจรจาโขนนั้น มีเหตุอยู่ ๒ ประการ คือ ประการแรกขณะนั้นกรมศิลปากรมีคนพากย์-เจราโขนจำนวนน้อย จึงมีความสนใจที่จะฝึกหัดพากย์และเจรจาโขน เพื่อใช้ในงานต่างๆที่จัดขึ้นในขณะนั้น อีกประการหนึ่ง คือ *"แรงบันดาลใจคือ 'เรื่องเงิน' ผู้แสดงจะได้เงินน้อยมากกว่าผู้เจรจา เป็นคนพากย์ดีกว่าสบาย ที่รู้เพราะว่าเราก็เป็นคนหนึ่งที่ไปเล่นเขน กับ ๑๘ มงกุฎกับงานนอก เช่น โขนของกาฬสินธุ์ หรือโขนของป้าหนอม คนไปเล่นได้ ๓๐ บาท แต่คนพากย์ได้เป็นร้อย เราเห็นเรารู้"*[๙] ดังนั้นแล้ว เกษมจึงเริ่มหัดพากย์-เจรจาโขนกับคนพากย์-เจรจาโขนที่มีความสามารถหลายท่าน อาทิ ครูเจริญ เวชเกษม ครูเฉลิมชัย โกมลผลิน ครูเสรี หวังในธรรม เป็นต้น ซึ่งเกษมเล่าการฝึกหัดครั้งแรกว่า *"ขณะนั้นนาฏศิลป์มันไม่มีคน ก็เลยจับมาเล่นกับพี่นี พี่นีตลก เราก็พากย์เป็นตัวพระ เราก็ได้จากพี่นีมากกว่าพ่อเจริญ ถ้ามองจริง ๆ ก็คือ พี่นีเป็นครูคนแรก สนิทกัน มันได้โดยอัตโนมัติ คือท่านจะฝึกเรา ชี้แนะ คุยกันในวงเหล้า พี่นีก็มีเนื้อ บทมาให้เรา เพราะฉะนั้น บทมันน้อยแต่พี่นีมี ก็ได้เรียนมาให้เราลอกบ้าง แล้วเราก็ท่อง"*[๑๐] เกษมได้ขึ้นพากย์-เจรจาโขนครั้งแรกในขณะที่ยังเป็นนักเรียนและเรียนอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลป์ เกษมได้สั่งสมประสบการณ์การพากย์และเจรจาโขนจากการออกงานต่างๆ และได้เล่าประสบการณ์การพากย์และการเจรจาโขนที่ทำให้เกิดการฝึกฝนในเรื่องของการคิดคำโต้ตอบกับครูพากย์-เจรจาโขนไว้ว่า *"ได้พากย์สำนักงานสังคีตก่อนหน้านั้น เป็นครั้งแรกที่ได้พากย์ร่วมกับครูปัญญา สมัยนั้นมีพี่มัน มีตามืดประสาท แล้วก็เกษม แล้วก็ครูปัญญา เพราะว่าพี่เป้ไปต่างประเทศ ผมถามครูก่อน คราวนั้นจบๆ ถามครูเขาว่าคุยว่าอะไร คือก็ว่าตัวหลักเราตัวรับ ภูมิใจด้วย พากย์หน้าไฟวัดอะไรจำไม่ได้ ครูปัญญาพากย์ฤาษีแดง*

---

[๙] สัมภาษณ์ เกษม ทองอร่าม, ๑๕ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๑๐] เรื่องเดียวกัน.

ทศกัณฐ์ เราพากย์นางสีดา ในเนื้อหาเราเคยเล่นปัจจุบัน มันถามได้ ๒ คำหมด แต่ทศกัณฐ์ลองภูมิถามหลายอย่าง เราจน เราคิดไปไม่ได้ แล้ววิธีการรับคำลงท้ายของเขา นั้นล่ะครั้งนั้นเสียใจมาก แล้วก็เป็นแรงบันดาลใจให้เรามาแต่ง ที่ต้องเตรียมกลอนไว้ปกป้อง นั้นก็คือแรงบันดาลใจให้เรามาจนถึงทุกวันนี้ คือแต่งบทได้ เพราะป้องกันไว้หมด พอถึงหน้าไฟพอตอนกลางคืนตอนนั้นเล่นศึกมังกรทอง ถามละเอียดมากว่าที่เราเตรียมไว้เราก็ต้องรับอีกทีละคำทีละจุด แล้วครูปัญญานะไอ้คำตายหน่ะ ของพระรามของทศกัณฐ์ ให้ตายม้วนมอด นี่ล่ะมาจากครูปัญญา ให้ตายเสียมาจากครูปัญญาทั้งนั้นล่ะ นั้นล่ะเลยเป็นแรงบันดาลใจที่เราต้องแต่งไว้"[๑๑]

เกษม ทองอร่าม กล่าวสาเหตุหนึ่งที่การพากย์-เจรจาโขนไม่ได้รับความสนใจ คือ พากย์ต้องใช้เสียงมาก ทำให้เสียงแตก ดังนั้นจึงไม่ได้รับความสนใจ การเป็นนักร้องจึงได้รับความสนใจมากกว่า *"นักร้องเสียงจะแตก เช่นอย่าง ไตรภพ พอมาเป็นคนพากย์ พักหลังไม่ให้พากย์เลย เพราะเสียงเสีย เพราะคนพากย์มันต้องตะแบงเสียงเต็ม ๆ ออกมา ใช้พลังเสียงมาก แล้วพอไปร้องพวกนี้มันไม่ได้ล่ะ เขาเรียกว่าเสียงแตก มันก็ไม่ค่อยมีนักร้องที่จะมามันก็เลยน้อย"*[๑๒] ดังนั้นแล้ว คนพากย์-เจรจาโขนมีจำนวนน้อย

เหตุอีกประการหนึ่งที่ทำให้คนพากย์-เจรจาโขนมีน้อยนั้น อาจด้วยเพราะคุณสมบัติที่มีความซับซ้อน และเป็นแบบแผน จึงทำให้บุคคลที่จะมาเป็นนักพากย์-เจรจาโขนที่ดีได้นั้น จำต้องมีคุณสมบัติที่เฉพาะด้วย ดังที่เกษม ทองอร่าม ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของการเป็นนักพากย์-เจรจาโขนที่ดีด้วยว่า

"๑. ต้องใฝ่รู้ ต้องศึกษา เพราะเราต้องรู้ก่อนโขนรามเกียรติ์ เราต้องรู้เนื้อเรื่องทั้งหมดค้นมาก่อนล่ะ คือขั้นต่อไปต้องแต่งคำประพันธ์ในการเจรจาโขนได้ คำประพันธ์มันก็มี ๒.อย่าง รู้คำประพันธ์ที่ใช้ในการแสดงโขน พอรู้หลักมันก็อ่านได้ ต่อไปรู้ จารีตในการแสดงโขน บางทีเราต้องศึกษา โขนมันเล่นอย่างนี้ การเข้าออกมันเล่นอย่างนี้ เราต้องศึกษาหมดล่ะ ทุกตอน เรารู้จากประสบการณ์ เรารู้หมดล่ะตัวแดงนี้มันไปอย่างไรเข้าออกอย่างไร เราต้องเป็นคนศึกษาทั้งหมดเลย พอรู้ได้หมดแล้วมันก็ต้องฝึกฝน ก็คือทุกคนกระแสเสียงมันเป็นจุดใหญ่ของการพากย์อยู่แล้ว แต่ถามก่อนเลยว่า ทุกคนมา ๕ คน เสียงไม่เหมือนกัน แต่ ๕ คนสามารถเป็นคนพากย์ได้ไหม ได้มันได้คือมันต้องสนใจตามพวกนี้ พอมันพากย์ได้นั้นถึงมาคำนวณตัวเองว่า เราน่าจะพากย์ตัวไหน แต่เราพากย์ทุกตัว แต่เราจะถนัดตัวไหน"[๑๓]

---

[๑๑] เรื่องเดียวกัน.

[๑๒] เรื่องเดียวกัน.

[๑๓] เรื่องเดียวกัน.

ปัจจุบันนี้เกษม ทองอร่าม อายุ ๙๕ ปี และยังคงทำหน้าที่สืบทอดและผลิตคนพากย์-เจรจา โขนให้กรมศิลปากรด้วย ซึ่งดำรงตำแหน่งครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒน-ศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔. ครูพากย์-เจรจาโขน ยุคกรมศิลปากรปัจจุบัน

นายไตรภพ สุนทรหุต

นายไตรภพ สุนทรหุต เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๐ เป็นชาวกรุงเทพมหานคร เป็นบุตร จ่าสิบเอกต้าน สุนทรบุตร (ก่อนเกษียณได้เลื่อนยศเป็นร้อยโทเป็นทหารบก) กับนางเอื้อจิตต์ สุนทรบุตร มีพี่น้องร่วมกัน ๒ คน เป็นบุตรคนที่ ๒
ประวัติทางด้านการศึกษา สมัยประถมศึกษาที่โรงเรียนจารุวัฒธนานุกูล ศึกษาตั้งแต่ชั้นประถมเตรียมจนถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ แล้วศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๕ ได้เลือกเรียนวิชาคีตศิลปไทยเป็นวิชาเอก และจบระดับปริญญาตรีศึกษาศาสตร์บัณฑิต (ศศบ.) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา ปัจจุบันสำเร็จการศึกษาที่ วิทยาลัยสมทบวิทยาเขตเทเวศน์ วิชาเอกคีตศิลปไทย วิชาโทนาฏศิลปไทย (โขน)

นายไตรภพ สุนทรหุต เข้ารับเป็นข้าราชการครั้งแรกเมื่อวันที่ ๑๔ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๒๔ ตำแหน่ง ครู ๒ ระดับ ๒ ประจำสาขาวิชาคีตศิลปไทย สายคีตศิลป ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ กลุ่มสาระวิชาคีตศิลปไทย ภาควิชาดุริยางค์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม สอนทฤษฎีและปฏิบัติทางด้านคตศิลป์ อาทิ การขับร้องการพากย์เจรจา ขับเสภา ทำนองเสนาะ เพลงพื้นเมือง และ หน้าทับโทนรำมะนา เป็นต้น

เริ่มเรียนพากย์เจรจาตั้งแต่ต้นปีที่ ๑ (ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๑) เรียนกับคุณครูถนอม คุณครูสมบัติ และครูเฉลิมชัย โดยมีคุณครูเฉลิมชัยเป็นผู้วางรากฐานในการเรียนพากย์เจรจาและการด้น

ให้ ต่อมาครูเจริญ ด้วยเกษม ได้มาวางรากฐานในเรื่องของการใช้ถ้อยคำ อักขระวิธี ความหมาย และเรื่องราว

นายไตรภพ สุนทรหุต ได้รับแรงบันดาลใจในการพากย์-เจรจาโขน จากการดูโขนของกรมศิลปากรทางโทรทัศน์ และได้สมัครเข้าเรียนขับร้องและมีความสามารถท้านด้านการพากย์และเจรจาโขนได้ โดยเริ่มพากย์-เจรจาโขนครั้งแรกในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน เมื่อพ.ศ. ๒๕๑๕ ที่สนามยิมเนเซี่ยม ตอน สุครีพถอนต้นรัง

ปัจจุบันนายไตรภพ ยังถ่ายถอดการพากย์-เจรจาโขนให้กับผู้ที่สนใจอยู่เรื่อยมา

นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ

นายสืบตระกูล เตียประเสริฐ เกิดเมื่อ วันที่ ๒๗ ตุลาคม พ.ศ.๒๕๐๓ ที่กรุงเทพมหานคร

นายสืบตระกูลเริ่มต้นการศึกษาในระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนบำรุงวิทยาธนบุรี เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ตามหลักสูตร แล้วได้เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๑๓ ในระดับชั้นต้นปีที่ ๑ ในสาขานาฏศิลป์ไทยโขนพระ และเรียนจบตามหลักสูตรนาฏสิลปีชั้นสูงวิชาเอกโขนพระ วิชาโทดุริยางค์ไทย ในปีการศึกษา ๒๕๒๓ จบการศึกษาระดับปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลป สมทบวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา เมื่อปีการศึกษา ๒๕๒๕

นายสืบตระกูลมีความสนใจและมีแรงบันดาลใจเกี่ยวกับการพากย์โขนเพราะได้รับการคัดเลือกจาก ครูเฉลิมชัย โกมลผลิน ซึ่งเป็นพี่ชาย ซึ่งขณะนั้นกำลังคัดเลือกนักเรียนเพื่อเริ่มฝึกการเป็นนักพากย์ เจรจาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ฯ มีเพื่อนร่วมรุ่น ด้วยกันอีก ๒ คน คือ ไตรภพ สุนทรหุต และกิตติ สวัสดิ์สว่าง ซึ่งมีครูคนแรก คือ ครูเฉลิมชัย โกมลผลิน และต่อมาได้เรียนเพิ่มเติมกับครู เจริญ เวชเกษม ได้รับเกร็ดความรู้จากครูประพันธ์ สุคนธชาติ ครูเสรี หวังในธรรม ครูปัญญา นิตยสุวรรณ ครูประสาท ทองอร่าม ครูมัน

นายสืบตระกูลฝึกหัดารพากย์-เจรจาโขน โดยที่ครูจะให้ฝึกการพากย์และ เจรจา แบบตัวต่อตัว ถ่ายทอดโดยการให้หัดพากย์ เจรจา ไปทีละขั้นตอน เริ่มจากบทง่ายๆ ไปจนกระทั่งยากขึ้น ครูจะฝึกให้พากย์ เจรจาทุกตัว ตั้งแต่ตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง โดยข้าพเจ้าจะได้รับการคัดเลือกให้พากย์เจรจาตัวพระเป็นหลัก อาจเป็นเพราะน้ำเสียงมีความเหมาะสม ด้วยเป็นคนที่มีกระแสเสียงอ่อนหวาน ไพเราะ จุดเด่นในการพากย์ เจรจาของข้าพเจ้าคือ พากย์ เจรจา ชัดถ้อย ชัดคำ ควบกล้ำชัดเจน อีกประการข้าพเจ้าฝึกหัดโขน เป็นตัวพระ เมื่อได้พากย์ เจรจาตัวพระ จึงมีความเข้าใจใน

ลีลาท่าทางของตัวโขนพระได้เป็นอย่างดี สำหรับนักแสดงโขนพระ ที่สืบตระกูลเคยพากย์ -เจรจาให้ในขณะแสดงโขน ได้แก่ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูวีรชัย มีบ่อทรัพย์ ครูศุภชัย จันทรสุวรรณ ครูชวลิต สุนทรานนท์ ครูคมสัณฐ์ หัวเมืองลาด ฯลฯ

นายสืบตระกูล มีความสนใจและได้ถ่ายทอดความรู้ด้านการพากย์-เจรจาโขน ให้กับนักเรียนโรงเรียนราชวินิตบางเขน ด้วยวิธีการสอนแบบตัวต่อตัว โดยการนำสื่อเทคโนโลยีการสอนในรูปแบบของไฟล์ MP3 และ MP4 ให้นักเรียนฝึกการฟังและการสังเกต ซึ่งมีส่วนช่วยให้การจัดการเรียนรู้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม เกิดเมื่อวันที่ ๑๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๐๒ ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายสาลี่ ทองนิ่ม กับนางผิว ทองนิ่ม โดยนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม เป็นบุตรคนที่ ๗ ในจำนวนพี่น้อง ๘ คน

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม เริ่มเรียนหนังสือในระดับชั้นเตรียมประถมศึกษาตามเกณฑ์ที่โรงเรียนวัดบางประทุนนอก ตำบลบางขุนเทียน อำเภอบางขุนเทียน จังหวัดธนบุรี ในขณะนั้น จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากนั้นในปีพุทธสักราช ๒๕๑๒ ได้เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นต้นปีที่ ๑ ที่โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในสาขานาฏศิลป์โขนยักษ์ จนจบวุฒิประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ในปีการศึกษา พ.ศ. ๒๕๒๒ รวมระยะเวลาในการเรียนตลอดหลักสูตร ๑๑ ปี

ซึ่งในระหว่างที่เรียนอยู่ในโรงเรียนนาฏศิลป์ในชั้นกลางปีที่ ๑ นั้นนักเรียนทุกคนจะต้องเลือกเรียนวิชาศิลปะอีกวิชาหนึ่งเป็นวิชาโท นอกเหนือจากวิชาเอกที่ตนเองเรียน ดังนั้นนายนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม จึงเลือกเรียนวิชาคีตศิลป์ไทยเป็นวิชาโท ซึ่งเป็นวิชาที่นายธีรภัทร์ ทองนิ่มมีความชอบมาก เพราะเป็นคนที่ชอบขับร้องเพลงไทยเดิม นอกจากนี้ยังมีความสนใจในด้านการพากย์-เจรจาโขน เพราะเหตุที่ว่า ทำไมคนพากย์-เจรจาโขน เวลาแสดงไม่ต้องดูบท เขาทำกันได้อย่างไร อันเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม อยากทำได้บ้าง จึงไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของคุณครูเฉลิมชัย โกมลผลิน ครูสอนพากย์-เจรจาโขนของโรงเรียนนาฏศิลป์ในขณะนั้น ซึ่งครูได้สอนตั้งแต่เริ่มต้นของการพากย์คือ บทพากย์สามตระ ซึ่งถือว่าเป็นบทครู หลังจากนั้นจึงหัดเจรจาเป็นลำดับต่อมา จนกระทั่งเรียนจบตามหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ซึ่งในระหว่างเรียนพากย์-เจรจากับครู นั้นก็

ได้ออกทำการพากย์-เจรจาในงานต่างๆบ้างเพื่อสร้างประสบการณ์ และได้เรียนเพิ่มเติมจากรุ่นพี่ อาทิ นายประสาท ทองอร่าม นายศิริพงษ์ อัฏฐะวัชระ นายเกษม ทองอร่าม บ้าง

เมื่อเรียนจบจึงสอบเข้ารับราชการในตำแหน่งครู ๒ ระดับ ๒ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ในขณะนั้นเมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๒๓ เมื่อรับราชการเวลามีการแสดงโขนของทางวิทยาลัยก็จะเป็นคนพากย์-เจรจาทุกครั้ง ต่อมาในปีพ.ศ.๒๕๓๕ ย้ายมารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร และวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ตามลำดับ ซึ่งในการย้ายลงมาอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปทั้งสองแห่งนั้น มีสถานที่ตั้งอยู่ในเขตภาคกลางการแสดงโขนจึงมีบ่อยครั้ง ทำให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่มได้สั่งสมประสบการณ์ด้านการพากย์-เจรจามากยิ่งขึ้น ในปีพุทธศักราช ๒๕๓๙ มีงานถวายพระเพลิงพระศพสมเด็จพระศรีนครินทรา บรมราชชนนี และทางกรมศิลปากรได้จัดการแสดงโขนถวาย ซึ่งการแสดงโขนในครั้งนั้นเป็นการแสดงที่ใช้เวลายาวนานมากคือตั้งแต่เวลา ๑๘.๐๐ น.จนถึงเวลา ๐๖.๐๐ น. ของวันรุ่งขึ้น ซึ่งคนพากย์-เจรจาของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีไม่พอจำเป็นต้องใช้คนพากย์-เจรจาจากวิทยาลัยนาฏศิลปะมาร่วมด้วย ซึ่งตอนนั้นนายธีรภัทร์ ทองนิ่มยังรับราชการอยู่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี จึงได้รับการเสนอชื่อให้เป็นผู้พากย์-เจรจาในการแสดงโขนครั้งนั้นด้วย ซึ่งการระดมคนพากย์-เจรจามาในครั้งนี้ จึงทำให้นายธีรภัทร์ ทองนิ่มได้รับการ ครอบครูด้านการพากย์-เจรจา จากอาจารย์เสรี หวังในธรรม นับว่าเป็นการฝากตัวเป็นศิษย์ที่สมบูรณ์ เพราะเมื่อเริ่มเรียนในชั้นแรกกับครูเฉลิมชัย โกมลผลินนั้นครูยังมิได้มีการครอบให้ ซึ่งในนั้นมีการแสดงโขนหน้าไฟถวายให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรบริเวณหน้าพระเมรุเป็นครั้งแรก และนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม ได้พากย์-เจรจา เปิดเป็นคนแรกด้วยนับว่าเป็นความภูมิใจมาก

หลังจากนั้นในปีพ.ศ. ๒๕๔๐ จึงได้ย้ายมาวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ในตำแหน่งอาจารย์๒ระดับ๗ ทำหน้าที่สอนโขนยักษ์ และทำหน้าที่เป็นคนพากย์-เจรจาโขนให้กับวิทยาลัยและสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นประจำ และที่สำคัญถือเป็นความภูมิใจมากที่สุดอีกครั้งคือได้รับแต่งตั้งให้เป็นคณะกรรมการจัดทำบทที่ใช้สำหรับแสดงและพากย์-เจรจาโขนในการพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงสงขลา-นครินทร์ และสมเด็จพระเจ้าภคินีเธอเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพรรณวดี ทั้งสองครั้ง

นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ในสาขาศึกษาศาสตร์ วิชาเอกนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์ จากคระนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล จบปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันกำลังศึกษาต่อระปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรม

ศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบันรับราชการในตำแหน่ง ครู วิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ทำหน้าที่สอน วิชานาฏศิลป์ไทย โขน ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ พร้อมทั้งทำการสอน พากย์-เจรจา ให้กับนักเรียน นักศึกษา และประชาชนที่สมใจศาสตร์ในด้านนี้ด้วย

นายทรงพล ตาดเงิน

นายทรงพล ตาดเงิน เกิดวันที่ ๑๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๐๖ ที่กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรคนสุดท้าย ในจำนวน ๓ คน ของนายพงษศิริ ตาดเงิน กับนาง ปวีณ์พร บวรศักดิ์ ในระดับชั้นมัธยมศึกษาได้ศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป ปัจจุบันสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ปัจจุบันเข้ารับราชการในตำแหน่ง นาฏศิลปินชำนาญงาน กลุ่มนาฏศิลป สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร

นายทรงพล ตาดเงิน ได้รับแรงบันดาลใจในการพากย์-เจรจาโขนเริ่มแรกจากการพากย์เล่นจนกระทั้งครูเจริญ เวชเกษม ครูพากย์มาได้ยิน จึงให้มาเรียนพากย์-เจรจาโขนในตอนกลางวัน จากนั้นให้มาหัด และเรียนพิเศษด้วยการจับกลุ่มพากย์-เจรจาเพื่อเป็นการฝึกหัด ทรงพล ตาลเงิน เล่าว่า *“พ่อเจริญเห็นว่าพวกนี้ชอบ ก็เลยบอกว่ามาฝึกให้ถูกระเบียบถูกหลักการพากย์ การออกเสียง สระ ควบกล้ำ ให้ถูกต้อง การเว้นวรรค การใช้ท่วงทำนอง โดยที่พ่อเจริญสอน โดยเริ่มจากการตั้งไข่ ให้โดยมีครูเถิ่งยังอยู่ด้วยสอนด้วย แต่ว่าครูเถิ่งก็ต้องคอยดูพ่อเจริญก่อน แต่ก็คอยเสริม พ่อเจริญให้พากย์ตั้งแต่ต้นปีที่ ๕ จำได้ว่าตอนกลาง ๓ เราฝึกสอน เราพักไปแล้ว เริ่มได้แล้ว เริ่มออกพากย์โขน หากินเริ่มรับงานนอกตั้งแต่ขาสั้น เพราะอย่างพ่อเจริญก็ให้ออกงานตั้งแต่ขาสั้น ส่วนใหญ่มาจากงานนอกก่อนทั้งนั้น แล้วครูได้ยิน ออกงานครั้งแรกพากย์พวก มโหธร เสนา สุครีพตอนจัดทัพ พิเภกทูลเรื่องกองทัพ นี่คือเบื้องต้น หลังจากนั้น ก็ได้เริ่มออกงานหลวง งานของโรงเรียน โดยมีครูเทิ่ง ป๋าณี เราก็ไปเสริม เขาเป็นหลัก เราจะเป็นตัวเก็บ เป็นพวกเสนา ได้พากย์ที่โรงละครแห่งชาติครั้งแรก ก็ตอน หนุมานชาญสมร ซึ่งตอนนั้นเป็นนักเรียนคนเดียวที่ได้พากย์ ถือว่าเป็นความภูมิใจ*

ที่สุดแล้ว เพราะเล่นยาวมาก แล้วก็ได้พากย์กระทู้ ตีทัพพระลักษณ์ ในครั้งนั้นด้วย พากย์เป็นพระลักษณ์”[๑๔]

นอกจากนี้แล้ว ทรงพลตาดเงินยังมีความสามารถในการจัดทำบทโขนที่ใช้สำหรับในการแสดงโขนอีกด้วย และได้ให้ข้อคิดเกี่ยวกับการจัดทำบทโขนไว้ว่า “*คนทำบทมันต้องดูตั้งแต่ฉากหนึ่งถึงฉากสุดท้าย ฉากย่อย วิธีการเชื่อมของแต่ละฉาก สำคัญหมด ซึ่งสมัยนี้บางที มันก็ดูเยอะ เพราะว่าตอนนี้เราทำกันเป็นโขนโรงใน เพลงมันจะเยอะ แล้วมันต้องมีการจัดวาง แต่สมัยนี้มันจัดวางไม่เป็นเลย อันนี้มันสำคัญเลย การพากย์และเจรจาก็สำคัญ ต้องมีการฝึกสอนเพราะมันจะหมดตามการเวลา มันเล่นไปด้วยพากย์ไปด้วย*”[๑๕]

---

[๑๔] สัมภาษณ์ ทรงพล ตาดเงิน, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๑๕] เรื่องเดียวกัน.

นายอำนาจ จาตุประยูร

อำนาจ จาตุประยูร เกิดวันอังคารที่ ๒๖ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๘ เป็นบุตรคนที่ ๗ ของนายจิตต์ นางชื่น จาตุประยูร ในจำนวนพี่น้อง ๑๒ คน

เริ่มการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๑ ที่โรงเรียนวัดชนะสงครามซึ่งเป็นโรงเรียนที่อยู่ใกล้บ้านและเป็นโรงเรียนที่ทุกคนในครอบครัวได้เข้าเรียน ซึ่งขณะที่เรียนอยู่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ทางโรงเรียนนาฏศิลปได้ ส่งนักศึกษาฝึกสอน มาเป็นครูฝึกสอนที่โรงเรียนวัดชนะสงครามนายอำนาจ จาตุประยูรได้ร่วมแสดงผลงานของครูฝึกสอนแสดงแต่ก็เป็นชุดง่ายๆ และนี่คือการจุดประกายให้รู้สึกว่าอยากรู้อยากเห็นในเรื่องของศิลปะมากขึ้น นอกจากนี้ยังได้ดูการแสดงนาฏศิลป์ไม่ว่าจะเป็นของกรมศิลปากรหรือของหน่วยงานอื่น ทำให้เกิดความต้องการที่จะเข้าเรียนนาฏศิลป์ จนเรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ ตามหลักสูตร

หลังจากนั้นอำนาจ จาตุประยูรได้เข้าเรียนที่นาฏศิลปชั้นต้น ๑ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๙ สาขานาฏศิลปไทย โขน และได้รับคัดเลือกเป็นตัวยักษ์ โดยเริ่มเรียนและฝึกหักโขนยักษ์กับครูทองเริ่ม มงคลนัฏ และครูบุญสืบ สองบางเข้าเรียนโขนได้ไม่ถึงปีก็ได้รับคัดเลือกให้เล่นละครเรื่อง “สามัคคีเภท” เป็นตัวกุมาร ซึ่งถือว่าเป็นประสบการณ์ที่ดีสำหรับผมมาก เพราะจากนั้นก็ได้รับคักเลือกให้เข้าร่วมแสดงในงานแสดงต่างๆอยู่เป็นเนื่องๆ

นอกจากการฝึกหัดโขนแล้วนายอำนาจ จาตุประยูรได้เรียนวิชากระบี่ – กระบอง ซึ่งคุณครูนิวัฒน์ เถาหิรัญ เป็นผู้สอน ซึ่งเป็นการฝึกใช้อาวุธขั้นพื้นฐานและได้รับความรู้เรื่องกระบี่-กระบองอย่างจริงจังตอนเรียนอยู่ ชั้นต้นปีที่ ๔ โดยคุณครูสราชัย ทรัพย์แสนดีเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาเพิ่มเติมให้

เรียนนาฏศิลป์มาจนถึงระดับชั้นกลางปีที่ ๑ ตามหลักสูตรแล้วนอกจากจะเรียนวิชาเอกโขนแล้วยังต้องเรียนวิชาโทเพิ่มเติม ซึ่งนายอำนาจ จาตุประยูรได้เรียนวิชาการอ่านทำนองเสนาะและพากย์เจรจาโขนด้วย โดยมีนิรมล ตระการผลเป็นครูผู้ฝึกสอน ส่วนพากย์ – เจรจาอยู่ในความดูแลของคุณครูเฉลิมชัย โกมลผลิน กับ คุณครูไตรภพ สุนทรหุต หลังจากได้เล่าเรียนแล้วก็ได้รับให้ไปพากย์โขนเป็นครั้งแรกทางรายการโทรทัศน์ในรายการ “ มาลาภิรมย์ ” ในตอนเข้าห้องนางวานรินทร์ โดยพากย์เจรจา เป็นตัวหนุมาน หลังจากนั้นก็ได้รับการติดต่อจากคุณครูไตรภพให้ไปเป็นคนพากย์ เจรจาแทนในรายการศรีสุขนาฏกรรม โดยพากย์ เจรจาเป็นพระลักษณ์ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอน “ หนุมานตีทัพพระลักษณ์ ” ซึ่งตรงนี้เองเป็นจุดเปลี่ยนให้นายอำนาจ ที่ทีแรกตั้งใจมาเรียนโขนอยากเต้น อยากรำ กลับกลายมาเป็นคนพากย์โขน และการแสดงครั้งนี้ถือว่าเป็นโชคดีอย่างมหาศาลของนายอำนาจ เพราะได้เรียนรู้สิ่งใหม่ๆ จากครูอาจารย์ที่ทรงคุณวุฒิมากด้วยความสามรถ เริ่มจากคุณครูเจริญ เวชเกษม ที่เข้ามาควบคุมฝึกซ้อมด้วยตัวเอง ซึ่งนายอำนาจกล่าว*ว่า “เป็นผลให้ยังจำก้องอยู่ในหัวเสมอ ก็คือคำสอนของพ่อเจริญว่าการเป็นคนพากย์ อักขระควบกล้ำมันต้องชัด ”* [๑๖] ต่อมาได้ศึกษาเพิ่มเติมทางการพากย์ เจรจาโขนอีกหลายท่าน อาทิ คุณครูเกษม ทองอร่าม อาจารย์ศิริพงศ์ อัฏฏะวัชระ นอกจากนี้ยังได้รับการชี้แนะจากคุณครูประพันธ์ สุคนธะชาติ และคุณครูเสรี หวังในธรรมด้วยโดยร่วมฝึกหัดกับเพื่อน เช่น นายทรงพล ตาดเงิน นายจรัล พูลลาภ เป็นต้น

ต่อมาเมื่อเรียนจบ นายอำนาจ ได้เข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ในปีพุทธศักราช ๒๕๒๘ ในตำแหน่งนาฏศิลปิน ๑ เมื่อรับราชการนอกจากจะต้องเล่นโขนแล้วนายอำนาจ ยังได้เป็นผู้พากย์ เจรจา ในงานต่างๆของกองการสังคีตเรื่อยมา พร้อมกับได้รับการสอนจากบรมครูทางด้านการพากย์ เจรจาโขนคือ คุณครูเสรี หวังในธรรม และที่นี่เองที่คุณเสรี ได้สอนนายอำนาจว่า *“จะเป็นคนพากย์ที่ดีและสมบูรณ์แบบมันต้องแต่งบทได้ด้วย ”* [๑๗] คำสอนดังกล่าวจึงเป็นประโยชน์ต่อคนพากย์ทุกคนด้วย และในการปฏิบัติราชการงานแสดงโขนจึงได้รับให้เป็นผู้แต่งบท เรียบเรียงบท จัดทำบทเรื่อยมา รวมทั้งการพากย์ เจรจาโขนตามงานต่างๆที่เป็นการแสดงโขนหน้าจอซึ่งนายอำนาจ กล่าวว่า *“เป็นการพากย์ที่ต้องท่องจำ และบางครั้งต้องด้นเอง ด้น คือ การใช้*

---

[๑๖] สัมภาษณ์ อำนาจ จาตุประยูร, ๒๒ กันยายน ๒๕๕๕.

[๑๗] เรื่องเดียวกัน

ปฏิภาณไหวพริบและความรู้เรื่องบทกลอน มาแต่งผูกเป็นบทเจรจาในเวลานั้นเดียวนั้น โดยต้องให้สอดคล้องกับเนื้อหาที่แสดงอยู่ แรกๆ ก็เย่อยู่เหมือนกัน แต่พอได้พากย์บ่อยๆ ใช่บ่อยๆ ก็เกิดความเคยชิน และเริ่มที่จะแตกฉาน ขึ้นและเริ่มหาแนวหรือลักษณะการพากย์ที่เป็นเอกลักษณะของตัวเอง และโดยส่วนใหญ่ผมได้รับมอบหมายให้พากย์เป็นตัวพระและตัวนาง เพราะมีเส้นเสียงเล็กและสูง”[๑๘]

นายอำนาจ จาตุประยูรรับราชการ ในตำแหน่งนาฏศิลปิน๕ งานนาฏศิลป์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร จนถึงปีพุทธ ๒๕๔๓ จึงลาออกจากราชการเพื่อไปประกอบอาชีพส่วนตัว ณ ต่างประเทศ ปัจจุบันนายอำนาจ จาตุประยูร พักอาศัยอยู่ยังเมืองนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา

[๑๘] เรื่องเดียวกัน.

นายจรัญ พูลลาภ

นายจรัญ พูลลาภ เกิดวันที่ ๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๗ เป็นบุตรของ ณรงค์ พูนลาภ กับนาง จำรูญ พูนลาภ มีพี่น้องจำนวน ๖ คน เรียนที่โรงเรียนวัดปากน้ำพิบูลสงครามจนถึงชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากนั้นย้ายมาเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลปะในเมื่อปี ๒๕๑๘ เมื่อ วันที่ ๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๓๖ ตำแหน่งอาจารย์ ๑ ระดับ ๓ ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ครูชำนาญการ ทำหน้าที่สอนโขนยักษ์

จรัญ พูลลาภ สนใจด้านการพากย์-เจรจาโขนจากความคิดที่ว่า *“ถ้าเราเรียนโขนเราน่าจะรู้เกี่ยวกับเรื่องของโขนให้ละเอียด องค์ประกอบของการแสดงโขนที่สำคัญ โดยมองที่เห็นชัดเรื่องของการพากย์เจรจาเป็นหลัก องค์ประกอบที่ ๒ คือ คนพากย์ในขณะนั้นค่อนข้างจะน้อย”*[๑๙] ได้รับการถ่ายทอดการพากย์จากครูเจริญ เวชเกษม และครูเสรี หวังในธรรมเป็นแรงบรรดาใจ ในระยะแรกพากย์และเจรจาตามงานของวิทยาลัยก่อน จากนั้นจึงฝึกหัดอย่างจริงจังโดยยึดรูปแบบการพากย์-เจรจาของครูเสรี หวังในธรรม *“พ่อจะใช้การพากย์เป็นทำนอง ให้ยืดจังหวะ แล้วก็อารมณ์ของตัวละคร การบังคับเสียงให้ชัดเจน หนัก เบา ช้า เร็ว”*[๒๐] และจากการสังเกตคนพากย์-เจรจาโขนท่านอื่นๆ

ด้วยลักษณะเสียงที่ใหญ่ ห้าว และแข็งกร้าวของจรัล ทำให้เหมาะกับการพากย์-เจรจาในบทยักษ์ จรัลได้แสดงทัศนะถึงเรื่องการสืบทอดการพากย์และการเจรจาโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบันว่า *“ผมอยากได้คนพากย์มืออาชีพที่สนใจใส่ใจในเรื่องการแสดงโขน ช่วยกันอนุรักษ์ แล้ว*

---

[๑๙] สัมภาษณ์ นายจรัล พูลลาภ, ๑๕ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๒๐] เรื่องเดียวกัน.

ก็ช่วยกันสร้างสรรค์งานขึ้นมา แล้วก็อยากแนะนำให้เยาวชนใหม่ ๆ ที่สนใจในเรื่องเจรจาสนมาสนใจศึกษาด้านนี้ ผมเป็นห่วงอย่างนี้คือว่า ในยุคปัจจุบันเราอยู่เราได้เป็นคนพากย์โดยสันชาติกำเนิด แต่ต่อไปมันหมดเราไป เด็กที่มันไม่มีโอกาสที่จะเข้ามาทำงานในนี่ แล้วถามว่าใครจะสอนถูกไหม ถามว่าถ้าเขาเห็นความสำคัญเขาอาจจะดึงกลับไป แต่ถ้าเขาไม่อยากจะสอนก็สอนไป"[๒๑]

[๒๑] เรื่องเดียวกัน.

นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม

นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม เป็นชาวกรุงเทพมหานคร เกิดเมื่อวันที่ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๐๐ เป็นบุตรของนายบัญญัติ จวนสุวรรณ กับนางฉวีผ่อง นันทพล เข้าเรียนนาฏศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๔ ในสาขาโขนยักษ์ และเข้ารับราชการเมื่อ ๓ กันยายน ๒๕๒๖ ที่วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

เจตน์ ศรีอ่ำอ่วม มีความสนใจในด้านการพากย์-เจรจาโขน โดยเริ่มแรกเกิดจาก “ครูพักลักจำ” ต่อมาจึงฝึกหัดอย่างจริงจังกับครูเกษม และครูประสาท ทองอร่ามเจตน์ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคุณสมบัติของคนพากย์-เจรจาโขนที่ดีว่า *“ต้องอ่านหนังสือ ต้องมีเสียงดี ต้องรู้จักทำนองควรที่สุดน่าจะร้องเพลงไทยได้ แล้วคนพากย์ควรจะรู้เพลงหน้าพาทย์ของดนตรี ต้องจำบทได้ ต้องควบคุมการแสดงได้”* [๒๒]

[๒๒] สัมภาษณ์ นายเจตน์ ศรีอ่ำอ่วม, ๑๕ ตุลาคม ๒๕๕๕.

นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์

นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์ เกิดเมื่อวันที่ ๑๑ มิถุนายน ๒๕๔๙ เป็นบุตรของ นายจำลอง ปานประสิทธ์ กับนางอารีย์ ปานประสิทธ์ มีพี่น้องจำนวน ๓ คน เป็นคนที่ ๓ เมื่อครั้งเรียนที่วิทยาลัยนาฏศิลป ได้เรียนโขนพระ เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว ได้เข้ารับราชการเมื่อวันที่ ๒ พฤศจิกายน ๒๕๓๕ ตำแหน่งนาฏศิลปิน แผนนาฏศิลป์ ปัจุบันดำรงตำแหน่งนาฏศิลปิน ชำนาญงาน กองการสังคีต กรมศิลปากร

นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์ เริ่มเรียนพากย์-เจรจากับครูเฉลิมชัย ซึ่งเป็นวิชาโท เพราะ *“ชอบฟัง เห็นครู เห็นพี่ พากย์ ก็เลยสนใจที่อยากจะลองดู มันเป็นแรงบันดานใจ จึงเรียนกับครูเฉลิม พี่ธี พี่เกษม พอทำงานก็เริ่มจริงจังก็ทำให้เกิดมานะ มีที่บ้านให้กำลังใจ เราเล่นดนตรีสากลมา เราจึงลงเสียงได้ตามตัวโน้ต”*[๒๓] เริ่มฝึกฝนการพากย์-เจรจาโขนอย่างจริงจังจากการที่ ครูประพันธ์ สุคนธะชาติ ฝึกฝนให้ *“อาจารย์ประพันธ์ ท่านจะเรียกไปคุยที่บ้านท่าน แล้วก็ครอบให้เลยท่านเห็นผมตอนไปที่ประสานมิตร พากย์ครั้งแรกก็ พิเภก คนที่จะมาพากย์ตัวใดนั้น ต้องรู้ว่าตัวเองมีเสียงเหมาะกับตัวไร ผมชอบพากย์กระทู้ ทรพี ทรพา เพราะมันได้อารมณ์ การใส่อารมณ์ในการพากย์ ผมได้จากครูประพันธ์ ครูสอนวิธีการผ่อนลมหายใจ และกลวิธีอื่นๆ การระบายลมไปหนึ่งคำหายใจทีนึง”*[๒๔]

นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนในปัจจุบันว่า *“คิดว่าคนพากย์ของกรมศิลปกรขาด ควรที่จะสร้างขึ้นมา คือ คนที่จะมาเป็นคนพากย์ต้องมีความมานะ แล้วใส่ใจ คนพากย์ต้องมีคุณสมบัติที่ดี ๑ เสียงต้องได้ ๒ อักขระสัมผัส ๓ คำควบกล้ำ ถ้าเราไม่รู้ก็ต้องเปิดพจนานุกรม เวลาที่มีคนถามจะบอกได้”*[๒๕]

---

[๒๓] สัมภาษณ์ นายหัสดินทร์ ปานประสิทธ์, ๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

[๒๔] เรื่องเดียวกัน.

[๒๕] เรื่องเดียวกัน.

นายสุธีร์ ชุ่มชื่น

นายสุธีร์ ชุ่มชื่น เกิดเมื่อวันที่ ๑๖ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๓เป็นบุตรคนที่ ๓ ของนายอบ ชุ่มชื่นกับนางละม้อม ชุ่มชื่น เริ่มเข้าโรงเรียนนาฏศิลป์ ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่ ๕ เมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว เข้ารับราชการ เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม ๒๕๒๗ ในตำแหน่ง อาจารย์ ๑ ระดับ ๓ ประจำอยู่หมวดนาฏศิลป์โขน ปัจจุบันดำรงตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สุธีร์ ชุ่มชื่น เล่าถึงความสนใจด้านการพากย์-เจรจาโขนว่า *“สมัยนั้นก็เห็นเขาเรียนโขน แล้วทีนี่ไม่รู้ว่าเราก็อยากจะมีส่วนร่วมในการแสดง ก็คิดหาวิธีว่าทำอย่างไรเราจะได้เรียน ทีนี่พอสมโอกาสก็มาดูนักเรียนคนที่พากย์โขนมันมีน้อย ก็เลยให้ความสนใจว่าถ้าเราเป็นคนพากย์โอกาสที่เราจะได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดงไปงานต่าง ๆ คงจะเริ่มมีโอกาสมากขึ้น ก็เลยเริ่มหันมาสนใจ ก็เห็นครูบาอาจารย์เรียนก็สอบถาม เริ่มฝึกฝน เริ่มมอง เริ่มอ่านบท ก็เริ่มมาอ่านหนังสือจริงๆจังๆ ก็เริ่มดูครูพากย์ ถามครูเจริญ เวชเกษมสมัยก่อน ครูเจริญ เวชเกษมเป็นคนให้พากย์โขน วิธีการพากย์โขน วิธีการแสดงมันมีบทบาทการแสดงอย่างไร วิธีการเรียนมันมีวีการเรียนอย่างไร ครูก็แนะนำว่าเรียนตัวพระควรจะพากย์อย่างไร ถ้าเรียนเป็นตัวลิงควรจะพากย์อย่างไร เสียงอย่างไรตัวนางก็จะเป็นอย่างไร ตัวตลกก็จะเป็นอีกแบบหนึ่ง แต่จริงๆแล้ว ครูคนแรกที่สอนพากย์ คือ พี่มันอาจารย์ศิริพงศ์ อัฏฏะวัชระ ครูเฉลิมพร ที่ผ่านมาให้ความสนใจนะ ครูเฉลิมพร แก้วพลอย ครูต้อย ครูต้อย ก็จะเป็นแรงจูงใจผลักดันให้เรากล้าแสดงขึ้น แสดงออกเก่ง ระยะหลังก็มาครูเกษมครูเจริญ”*[๒๖]

[๒๖] สัมภาษณ์ นายสุธีร์ ชุ่มชื่น, ๑๒ ตุลาคม ๒๕๕๕.

สุธีร์ ได้เล่าถึงเหตุการณ์ในการพากย์และเจรจาโขนเมื่อครั้งปฏิบัติงานว่า *“บางทีครูแกล้งก็มีลงกลอนให้ แล้วก็จะดูปฏิภาณในขณะนั้น ครูก็จะพยายามลงกลอนตายหาคำลงได้ยาก “นะเพค่ะ” “เจ้านะ” ซึ่งเราเคยท่องมา สระอา สระอี อะไรอย่างนี้ มันก็หาคำง่าย พอลงคำตายอย่างนี้ แต่เราต้องใช้ภาวะตอนนั้น คือตอนดูตรงนั้นครูมอบคำไหนมาให้เรา ก็ต้องดูปฏิภาณไหวพริบใช้ตรงนั้นแก้สถานการณ์โดยฉับไว”*[๒๗] นอกจากนี้แล้วยังได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการพากย์-เจรจาโขนที่เกิดขึ้นในปัจจุบันว่า *“ปัจจุบันนักพากย์ที่ดีต้อง ต้องขยัน ต้องศึกษา ต้องสนใจ ต้องพยายามค้นคว้า แล้วก็หาประสบการณ์ ตลอดจนสอบถามจากครูผู้มีความรู้ หาวิธีการแสดงทำอย่างไรจะให้มันเกิดอรรถรสที่มันจะดึงดูดให้คนกลับมามีความสนใจตรงนี้ได้”*[๒๘]

[๒๗] เรื่องเดียวกัน.

[๒๘] เรื่องเดียวกัน.

ภาคผนวก ค

เพลงหน้าพาทย์*

ในภาคผนวก ค นี้ ผู้วิจัยขอเสนอเนื้อหาเรื่อง “เพลงหน้าพาทย์” ซึ่งได้เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าไว้ดังนี้

“เพลงหน้าพาทย์” หมายถึง *“เพลงที่บรรเลงประกอบประกอบกิริยาไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาสมมุติ ตลอดทั้งกิริยาที่เป็นอดีตหรือปัจจุบัน”* [๑] เพลงหน้าพาทย์นี้ มีทั้งที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู และใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร หรือรำ ระบำ เนื่องในวาระต่างๆ อาทิ วันปีใหม่ ถวายพระพร เพลงประจำกัณฑ์ ประกอบการเทศน์มหาชาติ และหรือ เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาที่ใช้กับสงฆ์ในงานพิธีมงคลต่างๆ เป็นต้น[๒] ในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบโขนละครเท่านั้น

การเรียกเพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาอาการต่างๆว่า *“หน้าพาทย์”* นี้ สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนละครเป็นผู้เรียกก่อน เพราะการร่ายรำเข้ากับเพลงประเภทนี้ ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะทำนองเพลง หน้าทับ และไม้กลองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรำให้มีทีท่าเข้ากันสนิทกับทำนองและจังหวะ ต้องมีความสั้นยาวพอดีกับเพลง ต้องถือว่าเพลงที่บรรเลงเป็นหลักเป็นหัวหน้า เป็นสิ่งที่จะต้องรำตาม เมื่อผู้รำต้องการจะหยุดหรือเปลี่ยนเพลง ก็ต้องให้พอเหมาะกับประโยค หรือหน้าทับ หรือไม้กลองของเพลง จะรำป้องหน้าหรือเปลี่ยนไปตามความพอใจไม่ได้ จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า ***“หน้าพาทย์”*** และเรียกการรำนั้นว่า ***“รำหน้าพาทย์”*** [๓]

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒ ให้คำจำกัดความของคำว่า *“หน้าพาทย์”* ไว้ว่า “เรียกเพลงที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวโขนละครเป็นต้น หรือสำหรับอัญเชิญเทพเจ้า ฤาษี หรือบูรพาจารย์ ให้มาร่วมชุมนุมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีมงคลต่างๆ เช่น เชิด ใช้ในการเดินทางไกล เสมอ ใช้ในการเดินระยะใกล้ เสมอมาร สำหรับยักษ์เดิน

---

*บทความนี้ ผู้วิจัยได้คัดลอกมาจาก บทความเรื่อง “เพลงหน้าพาทย์” ของ ประเมษฐ์ บุญยะชัย ซึ่งตีพิมพ์เผยแพร่ใน **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ ๓** (กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๑) ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่า บทความดังกล่าวมีการอธิบายที่ละเอียด แต่บางช่วงก็ยังขาดข้อมูลเสริม ทั้งนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมในส่วนที่ขาดให้บทความนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น.

[๑] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต** (พระนคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๗), หน้า ๔๗.

[๒] ชมนาด กิจขันธ์, **เพลงไทย ๑**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา, ๒๕๔๓), หน้า ๔๐.

[๓] มนตรี ตราโมท, **ศัพท์สังคีต**, หน้า ๔๕.

เสมอเถร สำหรับฤาษีเดิน สาธุการใช้ในการเริ่มพิธีต่างๆ ตระเชิญ ใช้อัญเชิญเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์"[๔] เพลงที่ใช้แสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวละคร

ประเมษฐ์ บุญยะชัย[๕] ได้เสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับคำว่า "หน้าพาทย์" ไว้ว่า เมื่อพิจารณาตามหลักภาษาจะเห็นได้ว่าแยกเป็นคำ ๒ คำ คือ คำว่า "หน้า" และ "พาทย์"

คำว่า "หน้า" ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน[๖] ได้ให้ความหมายในส่วนที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรี หมายถึง ด้านของเครื่องที่ขึงด้วยหนัง เช่น หน้ากลอง

คำว่า "พาทย์" ตามพจนานุกรมฯ[๗] หมายถึง เครื่องประโคม

ฉะนั้นคำว่า "หน้าพาทย์" จึงมีความหมายรวม หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงหรือประโคมดนตรีโดยยึดจังหวะหน้าทับและไม้กลองเป็นสำคัญ ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ ได้ให้ความหมายของคำว่า "หน้าพาทย์" ว่า หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวโขน ละครในการแสดงนาฏศิลป์ อีกทั้งใช้เป็นอาการสมมุติหรือ สภาวการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า แผ่นดินสะเทือน หรือ ลมพายุพัดกระหน่ำ เป็นต้น

หน้าพาทย์เป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในนาฏศิลป์ไทยที่โบราณาจารย์ได้ประดิษฐ์ท่ารำไว้ประกอบเพลงดนตรี บางหน้าพาทย์เชื่อว่ามีมาตั้งแต่โบราณกาล และบางหน้าพาทย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในระยะต่อมา

ประเมษฐ์ บุญยะชัย ยังกล่าวว่า หน้าพาทย์ที่ปรากฏในหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย ในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เชื่อว่ามีรูปแบบการถ่ายทอดอย่างชัดเจนจากมหรสพ ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นสำคัญ ด้วยเหตุที่ศิลปินในกรมมหรสพได้เข้ามาเป็นครูอาจารย์ถ่ายทอดนาฏศิลป์ให้กับกรมศิลปากร อาทิ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ในส่วนของหน้าพาทย์ฝ่ายละครรับการถ่ายทอดจากศิลปินในสำนักละครวังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัยฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ที่ยกย่องขึ้นชื่อว่า เทียบได้กับคณะละครหลวงในรัชกาลที่ ๖ เช่น คุณครูลมุล ยมะ

---

[๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๒๔๘.

[๕] ประเมษฐ์ บุญยะชัย, **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ ๓** (กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๑), หน้า ๑.

[๖] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๑๑.), หน้า ๕๘๒ อ้างถึงใน ประเมษฐ์ บุญยะชัย, **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ ๓** (กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๑), หน้า ๑.

[๗] เรื่องเดียวกัน.

คุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ประกอบกับศิลปินคณะต่างๆ เช่น หม่อมศุภลักษณ์ (หม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก) จากสำนักละครวังบ้านหม้อที่สืบสายละครหลวงมาตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ ๒ คุณครูมัลลี คงประภัสร์ จากสำนักละครพระองค์ฌ้าวัชรีวงศ์ คุณครูผัน โมรากุล และคุณครูสอาด แสงสว่าง จากสำนักละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้วิทยาลัยนาฏศิลปจึงเป็นแหล่งรวมครูที่สำคัญทางด้านนาฏศิลป์เกือบทุกสำนักที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์

การวางหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ ได้ยึดถือรูปแบบจากมหรสพและรูปแบบการฝึกหัดจากวังสวนกุหลาบเป็นเกณฑ์สำคัญ ได้บรรจุการเรียนการสอนเพลงหน้าพาทย์ตามลำดับความสำคัญไว้ตามลำดับชั้น โดยคำนึงถึงความพร้อมและทักษะในการเรียนรู้ตามความยากง่ายโดยยึดถือรูปแบบการฝึกหัดตามที่ปฏิบัติกันมา แต่อาจจะแตกต่างจากเกณฑ์โบราณบ้างที่การต่อเพลงหน้าพาทย์จะถ่ายทอดผู้ที่ได้รับบทบามนั้นๆ แต่เนื่องจากหลักสูตรการเรียนการสอนเป็นตัวกำหนดจึงได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์กระจายไปตามความสามารถของผู้เรียนในระดับชั้นต่างๆ กล่าวได้ว่าเป็นเกณฑ์ที่แตกต่างจากที่เคยปฏิบัติมาแต่โบราณ ส่วนที่เป็นผลดี คือ ผู้เรียนได้รับหน้าพาทย์ครบทุกเพลงตามหลักสูตร ซึ่งยังคงใช้ปฏิบัติสืบเนื่องมาจนทุกวันนี้

ในส่วนของการแบ่งประเภทเพลงหน้าพาทย์ ได้มีท่านผู้รู้ได้อธิบายไว้หลากหลายแตกต่างกัน เช่น

๑. หน้าพาทย์ชั้นต้น

๒. หน้าพาทย์ชั้นสูง

๓. หน้าพาทย์ชั้นพิเศษ

๑. หน้าพาทย์ชั้นต้น ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโดยทั่วไป เช่น เพลงเชิด เพลงโอด เพลงเสมอ เพลงรัว

๒. หน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์อีกหมวดหนึ่งที่มีโอกาสใช้บรรเลงและรำมากกว่าหน้าพาทย์พิเศษ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงตระบองกัน เพลงชำนาญ เพลงคุกพาทย์ เพลงรัวสามลา

๓. หน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้เฉพาะคราวไม่ใช้พร่ำเพรื่อเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่เชื่อว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ มีอาถรรพ์ในความเชื่อของครูอาจารย์ และมีโอกาสที่ใช้ร่ายรำค่อนข้างน้อย เช่น เพลงพราหมณ์เข้า เพลงพราหมณ์ออก เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงกลมเงาะ เพลงองค์พระพิราพ

นอกจากนี้ยังมีวิธีการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์อีกหลากหลาย เช่น การแบ่งตามลักษณะที่ปรากฏ (มีท่ารำและไม่มีท่ารำ) แบ่งตามความสำคัญ ดังนี้

๑. หน้าพาทย์ที่มีท่ารำและไม่มีท่ารำ

๑.๑ หน้าพาทย์ที่มีท่ารำ ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้แสดงทั่วไป เช่น หน้าพาทย์เชิด เสมอ รัว ตระนิมิต ชำนาญ คุกพาทย์ ฯลฯ

๑.๒ หน้าพาทย์ที่ไม่มีท่ารำ ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในพิธีไว้ครูบางเพลง เช่น หน้าพาทย์เสมอผี หน้าพาทย์ตระพระปรคนธรรพ สาธุการกลอง

๒. หน้าพาทย์ที่แบ่งตามความสำคัญ ในที่นี้พิจารณาจากศักดิ์ของเพลงโดยคำนึงถึงการนำไปใช้ของตัวโขน ละคร ที่มียศศักดิ์แตกต่างกัน ประกอบกับความยากง่าย ซับซ้อน ของท่วงทำนองเพลงและกระบวนการท่ารำ

๒.๑ หน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้กับตัวโขน ละครทั่วไป เช่น หน้าพาทย์เชิด เสมอ รัว

๒.๒ หน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ หน้าพาทย์ที่ใช้กับตัวโขน ละครที่มียศศักดิ์สูง เช่น หน้าพาทย์คุกพาทย์ บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร ฯ

ในส่วนของหน้าพาทย์ที่แบ่งตามความสำคัญนี้ มีจารีตนาฏศิลป์ไทยที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณว่า ตัวโขน ละครที่ต่ำศักดิ์ เช่น เสนา กำนัล ไม่สามารถร่ายรำหน้าพาทย์ชั้นสูงได้ แต่ตัวโขน ละครที่สูงศักดิ์ เช่น พญายักษ์ เทพเจ้า สามารถใช้หน้าพาทย์ทั่วไปและหน้าพาทย์ชั้นสูงได้

รูปแบบในการถ่ายทอดกระบวนการท่ารำหน้าพาทย์นั้น เชื่อกันสืบมาว่าเป็นสิ่งที่ผู้รับการถ่ายทอดจะรับการถ่ายทอดด้วยความเคารพ ไม่สมควรเปลี่ยนแก้ไขให้ผิดแปลกไปจากเดิมและในการร่ายรำทุกครั้งควรมีความตั้งใจและฝึกซ้อมมาอย่างดี ไม่สมควรให้มีการผิดพลาด ส่วนรูปแบบการถ่ายทอดหน้าพาทย์ในหลักสูตรการเรียนการสอนนั้นนิยมให้เป็นรูปแบบมาตรฐานเดียวกัน แต่ในการแสดงแต่ละครั้งอาจมีการปรับแต่งท่ารำให้วิจิตรงดงามได้ โดยยังอยู่ในโครงสร้างหลักเดียวกัน และที่สำคัญที่สุดที่ผู้รับการถ่ายทอดจะต้องยึดถือปฏิบัติ คือ การระลึกนึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ที่สรรค์สร้างและประสิทธิ์ประสาทกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ที่สำคัญนี้ให้กับตน กล่าวโดยสรุปคือศิษย์ทุกคนจะต้องยึดมั่นในความกตัญญูอันจะนำตนไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองทั้งในชีวิตการแสดงและการดำเนินชีวิตสืบต่อไป

ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง (มีท่ารำ)

ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ เป็นความเข้าใจที่แตกต่างกันระหว่างครูนาฏศิลป์และครูอาจารย์ฝ่ายดุริยางคศิลป์

ฝ่ายดุริยางคศิลป์พิจารณาจากลักษณะของกลุ่มหน้าพาทย์ โดยยึดหลัก “หน้าทับ” ของกลองตะโพนเป็นประการสำคัญ

ฝ่ายนาฏศิลป์นั้นพิจารณาจาก *“ไม้เดิน”* ซึ่งหมายถึงจงหวะที่ควบคุมโดยกลองทัดเป็นประการสำคัญ เนื่องจากนาฏศิลป์ส่วนใหญ่ไม่ชำนาญในท่วงทำนองของหน้าทับ จึงใช้วิธีการนับจังหวะใหญ่ที่เกิดจากไม้เดินของกลองทัด นอกจากศิลปินระดับครูอาจารย์บางท่านที่เข้าใจในเรื่องจังหวะหน้าทับซึ่งก็มีอยู่จำนวนไม่มากนัก

เพลงหน้าพาทย์ ที่นำไปใช้ประกอบการแสดงสามารถจัดแบ่งได้ดังนี้

๑. หน้าพาทย์ที่ใช้ในความหมายของการเดินทาง

เสมอ	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครทั่วไป
เสมอมาร	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวยักษ์ที่ศักดิ์สูง
เสมอเถร	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของนักบวช ฤษี
เสมอสามลา	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครที่มีศักดิ์สูงและนักบวช
ชุบ	ใช้ในการเดินทางของตัวนางทั่วไป
ต้นเข้าม่าน,ปลายเข้าม่าน	ใช้ในการเดินทางเข้า ออกของตัวโขน ละครทั่วไป
เชิด	ใช้ในการเดินทางระยะไกล การสู้รบโขน ตัวละครทั่วไป
แผละ	ใช้ในการเดินทางของสัตว์ปีกต่างๆ หรือเดินทางบนอากาศ
โล้	ใช้ในการเดินทางน้ำ
บาทสกุณี (เสมอตีนนก)	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
พราหมณ์เข้า	ใช้ในการเดินทางเข้าสู่มณฑลพิธี ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
พราหมณ์ออก	ใช้ในการเดินทางออกจากมณฑลพิธี ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
ดำเนินพราหมณ์	ใช้ในการเดินทางเข้าออก ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
พระพิราพเต็มองค์ หรือ องค์พระพิราพ	เป็นหน้าพาทย์สูงสุด ใช้ในการเดินทางของพระพิราพเท่านั้น
รอน	ใช้ในการเดินทางของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
กลม	ใช้ในการเดินทางของเทพเจ้า และรูปกายสิทธิ์ เช่น เงาะ
เหาะ	ใช้ในการเดินทางเทพเจ้าเป็นหมวดหมู่ หรือ เฉพาะองค์
โคมเวียน	ใช้ในการเดินทางของเทพเจ้าเป็นหมวดหมู่
รุกร้น,เสมอข้ามสมุทร	ใช้ในการเดินทางของกองทัพพระและพลวานร

กลองโยน	ใช้ในการเดินทางเป็นหมวดหมู่ ขบวนแห่
พญาเดิน	ใช้ในการเดินทางของตัวละครที่มีศักดิ์สูง

๒. หน้าพาทย์ที่ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล

ปฐม	ใช้ในการเตรียมพล ของตัวโขน ละครทุกประเภท
กราวใน	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขน ฝ่ายยักษ์
กราวนอก	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขน ละคร ฝ่ายพระและวานร

๓. หน้าพาทย์ที่ใช้ในการแปลงกาย ประกอบพิธี ประสาทพร

ตระนิมิต	ใช้กับตัวโขน ละคร ทุกประเภท
ตระสันนิบาต	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง ยักษ์
ตระเชิญ	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง ยักษ์
ตระบรรทมไพร	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง ยักษ์ (ยักษ์ใช้เฉพาะไมยราพณ์เมื่อประกอบพิธีหุงสรรพยา)
ตระนอน	ใช้กับตัวโขน ละคร ทุกประเภท
ตระบองกัน	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง ยักษ์
ชำนาญ	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง ยักษ์
รัว	ใช้กับตัวโขน ละคร ทุกประเภท
โปรยข้าวตอก	ใช้กับตัวโขน ละคร พระ นาง

๔. หน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือ อาการสมมุติที่ไม่ปกติ เช่น อากาศแปรปรวน

คุกพาทย์	ใช้กับตัวโขน ละคร ทุกประเภท
รัวสามลา	ใช้กับตัวโขน ละคร ทุกประเภท

๕. หน้าพาทย์ที่ใช้แทนกิริยาอาการต่างๆ

โลม	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
โอ้โลม โอ้โลมเพลงเชิดฉิ่ง โอ้โลมชาตรี	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
นั่งกิน เซ่นเหล้า	ใช้ในความหมายกิริยากิน

เชิดฉาน	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างมนุษย์กับสัตว์
เชิดนอก	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างสัตว์กับสัตว์
เชิดฉิ่ง	ใช้ในการรำอวดฝีมือ หรือแสดงฝีมือให้ประจักษ์ เช่น ก่อนการแผลงศร
ศรทนง	ใช้ในการแผลงศร
โอดและโอดสองชั้น	ใช้ในความหมายร้องไห้ เสียใจ
โอดเอม	ใช้ในความหมายดีใจจนน้ำตาไหล
ทยอย	ใช้ในความหมายแสดงความเศร้าโศก ระทดระทวย
กราวรำ	ใช้ในความหมายยินดี ดีใจ และเยาะเย้ย

เท่าที่กล่าวมานี้เป็นเพียงตัวอย่างในการใช้เพลงหน้าพาทย์ในการประกอบการแสดงโขน ละคร โดยทั่วไป อย่างไรก็ตามการใช้เพลงหน้าพาทย์ มีจารีตนาฏศิลป์ไทยที่ควรคำนึงเป็นอย่างยิ่ง คือ *“ตัวละครที่ต่ำศักดิ์”* ใช้ในหน้าพาทย์ได้เฉพาะ หน้าพาทย์ทั่วไปเท่านั้น แต่ตัวโขน ละคร ที่มีศักดิ์สูง สามารถใช้ได้ทั้งหน้าพาทย์ทั่วไปและหน้าพาทย์สูง

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-สกุล	นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม	
เกิด	๑๘ เมษายน ๒๕๐๒	
ที่อยู่ปัจจุบัน	๑๔/๓๓ หมู่ ๑๐ ซอยเอกชัย ๑๖ ถนนเอกชัย แขวงบางขุนเทียน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ ๑๐๑๕๐	
การศึกษา	พ.ศ. ๒๕๑๑	จบการศึกษาชั้นประถมปีที่ ๔ โรงเรียนวัดบางประทุนนอก
	พ.ศ. ๒๕๑๗	จบการศึกษาระดับนาฏศิลปชั้นต้นปีที่ ๖วิทยาลัยนาฏศิลป
	พ.ศ. ๒๕๒๐	จบการศึกษาระดับนาฏศิลปชั้นกลางปีที่ ๓วิทยาลัยนาฏศิลป
	พ.ศ. ๒๕๒๒	จบการศึกษาระดับนาฏศิลปชั้นสูงปีที่ ๒ วิทยาลัยนาฏศิลป
	พ.ศ. ๒๕๓๑	จบการศึกษาระดับปริญญาศึกษาศาสตร์บัณฑิต นาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) คณะนาฏศิลปและดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
	พ.ศ. ๒๕๔๗	จบการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ประวัติการทำงาน	พ.ศ.๒๕๒๓	ครู ๒ ระดับ ๒ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด
	พ.ศ.๒๕๓๕	อาจารย์ ๒ ระดับ ๖ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
	พ.ศ.๒๕๓๙	อาจารย์ ๒ ระดับ ๗ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
	ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง ครู วิทยฐานะ ชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	
ผลงานทางวิชาการ	“ละครคุณสมภพ” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	
	“การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว” งานวิจัย หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
	“โขน” สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ กรุงเทพฯ ๒๕๕๕	