บทที่ 3

องค์ประกอบในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ของ กรมศิลปากร (พ.ศ. 2477 - 2544)

การจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยนับแต่อดีตที่ผ่านมา นั้น ส่วนใหญ่จะเป็นบทพระราชนิพนธ์วรรณคดีไทยเรื่องต่างๆ ที่พระมหากษัตริย์ทรงแต่งขึ้นไว้เกือบทั้งสิ้น ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติให้ปรากฏไว้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน อีกประการเป็นการแสดงความเป็นชาติ ที่มีเอกราช มีวัฒนธรรม มีเอกลักษณ์เฉพาะ เพราะนาฏยศิลป์เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในศิลปกรรมของชาติ เป็นสิ่งที่เชิดหน้าชูตาประเทศเพื่อให้ต่างชาติเห็นว่าไทยเป็นอารยชนที่มีวัฒนธรรมเฉพาะของตนเองมาแต่โบราณ ดังนั้น การจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์ประเภทใด ๆ ก็ตาม จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบของการจัดการแสดงเพื่อใช้เป็นแผนในการดำเนินการ ซึ่งในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมจะมีการกำหนดองค์ประกอบในการแสดง โดยแบ่งออกเป็น 5 หัวข้อ ดังนี้

3.1 บทที่ใช้ประกอบการแสดง

3.2 คุณลักษณะของผู้แสดง

3.3 เครื่องแต่งกายและอาวุธที่ใช้ในการแสดง

3.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

3.1 บทที่ใช้ประกอบการแสดง

ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เกี่ยวกับนาฏกรรมการละครไม่ว่าเรื่องใด ๆ ก็ตาม ทั้งที่เป็นพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ ตลอดจนกวีที่มีชื่อเสียงในสมัยต่าง ๆ นั้น บทละครส่วนมากจะมีการบรรจุเพลงดนตรีไว้เพื่อใช้ขับร้อง บรรเลง ตลอดจนใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าในเบื้องต้นมีจุดประสงค์เพื่อใช้เป็นเพลงขับร้องประกอบการบรรเลง และต่อมาใช้ขับร้องประกอบการแสดง ในระยะแรกปรากฏว่าจะขับร้องตามทำนองเพลงที่ได้บรรจุไว้ในบท โดยเฉพาะการนำเพลงหน้าพาทย์กลมไปใช้ในการแสดง จะต้องคำนึงถึงหลักในการบรรจุเพลงเพื่อประกอบการแสดง ลักษณะของการแสดง และบทบาทของตัวละคร อันจะนำมาสู่ลักษณะของบท

ที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดง นอกเสียจากว่ามีการนำบทละครนั้น ๆ มาปรับปรุงและบรรจุเพลงดนตรีใหม่ โดยถือเป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่งของศิลปะทางนาฏดุริยางคศิลป์

3.1.1 การบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมในบทประกอบการแสดง

การบรรจุเพลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย นั้น ผู้บรรจุเพลงจะต้องเป็นผู้ที่มีความรอบรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดง จึงจะสามารถเลือกบรรจุเพลงได้เหมาะสมตามประเภทของการแสดงเพราะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เหมือนกัน ในการบรรจุเพลง จึงมีหลักสำคัญ ตามที่ ศาสตราจารย์ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ว่า [1]

> "หลักสำคัญ คือ ขั้นแรกผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด.....เพราะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เหมือนกัน ขั้นที่สอง จะต้องรู้เรื่องที่จะแสดงนั้นอย่างถ่องแท้ ว่าการแสดงนั้นแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินไปเป็นอย่างไร.....ขั้นที่สาม จะต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงนั้นว่าเป็นตัวอะไร มีฐานะแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่าง ๆ จะต้องเป็นไปตามศักดิ์ศรีของตัวละครผู้นั้นด้วย นอกจากนั้น ก็จะต้องให้เป็นไปถูกต้องตามท้องเรื่อง และประเภทของการแสดง ทุก ๆ ประเภท ....."

นอกจากหลักสำคัญดังกล่าวแล้ว ท่านยังได้ย้ำถึงข้อควรคำนึงถึงในการบรรจุเพลง ไว้ว่า ".....ขอย้ำว่าข้อสำคัญมีอยู่อย่างเดียว ขอให้บรรจุแล้วให้ได้อารมณ์ที่ต้องการจริง ๆ ให้การประกอบกิริยานั้นเป็นไปได้จริง ๆ การร่ายรำของตัวโขน หรือตัวแสดงต่าง ๆ นั้นทำได้งดงามสะดวกสบาย ไม่ขัดเขิน ขอให้กลมกลืนกันกับการแสดงนั้นได้เท่านั้นเป็นพอ....."

ในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงโขน ละคร จึงใช้หลักสำคัญดังกล่าวในการบรรจุเพลง โดยเมื่อเกิดความสัมพันธ์ที่สอดคล้องกันระหว่างทำนองเพลงกับบทละครที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดง ประกอบกับความชำนาญทางด้านนาฏยศิลป์ของผู้แสดงจะเป็นส่วน

---

[1] ม.ล. วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ, นาฏศิลป์ไทย เฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาสสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 3 รอบ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536), หน้า 55.

สนับสนุนให้ศิลปะการแสดงนั้น ๆ มีความสมบูรณ์ ดังนั้น การบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมในบทประกอบการแสดง จึงสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ ประเภทเพลงขับร้อง ซึ่งเป็นเพลงที่เป็นไปตามฐานะ อารมณ์ ตลอดจนการดำเนินเนื้อเรื่องของตัวละคร และประเภทเพลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหวของตัวละครโดยไม่มีการขับร้อง หรือที่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์กลมนั้น จัดเป็นเพลงเก่าเพลงหนึ่งที่ถูกนำมาบรรจุไว้ในบทประกอบการแสดงโขน และละครมาอย่างต่อเนื่อง ทั้ง 2 ประเภทดังกล่าว ซึ่งปรากฏว่าได้มีการนำไปบรรจุเป็นทำนองเพลงขับร้องในบทละคอนเรื่อง อุณรุท (ภาคต้น) บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังนี้ [2]

◉ กลม เลื่อนลอยมากลางอากาศ โอภาสงามแข่งแขไข
แสงจันทร์จับองค์ภูวไนย วิไลล้ำกว่านวลจันทรา
สีดาวจับเครื่องพระโฉมฉาย อร่ามพรายกว่าดาวในเวหา
นวลพระองค์จับทรงกัลยา รจนางามเนื้อนวลผจง
งามนางเป็นพาหนะรอง ทำนองดั่งนางราชหงส์
งามภูวนาถนั่งดำรงทรง ดั่งองค์พรหเมศวร์ฤทธี
ดั้นหมอกออกเมฆมาไวไว เทเวศอวยชัยอึงมี่
รีบเร่งเร็วมาในราตรี หมายมุ่งบุรีรัตนา

ฯ 8 คำ ฯ เชิด

จะเห็นได้ว่าจากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว ใช้ทำนองเพลงกลมเพื่อขับร้องบรรยายบทประกอบการแสดงให้เห็นภาพความงามของตัวละครที่มุ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างบทขับร้องกับทำนองเพลง โดยแสดงออกด้วยกระบวนท่ารำของตัวละครเป็นสำคัญ ที่ยังคงความหมายของการเดินทางไปสู่ที่ใดที่หนึ่ง นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงกลมไปบรรจุไว้สำหรับประกอบกิริยาการเดินทางของตัวละครในบทโขน บทละครอีกมากมายหลายเรื่องหลายตอน อาทิ บทละครเรื่อง

---

[2] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, บทละคอนเรื่อง อุณรุท (ภาคต้น) (พระนคร: กรมศิลปากรตรวจสอบชำระใหม่, 2508)(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรีหม่อมเจ้าฉัตรมงคล โสณกุล ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ 12 ธันวาคม 2508), หน้า 260.

สังข์ทอง ตอน พระสังข์หนีนางพันธุรัต พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความว่า [3]

◉ ร่าย ครั้นคลายทุกข์ขุกคิดขึ้นมา	จะอยู่ช้าฉะนี้ก็มิได้
เกลือกว่ามารดามาแต่ไพร	หนีไปไม่ทันจะเสียการ
เอารูปเงาะสวมองค์ทรงเข้าแล้ว	ใส่เกือกแก้วถือไม้ท้าวห้าวหาญ
เหาะขึ้นเวหาเหินทะยาน	ออกจากเมืองมารีบมา

ฯ 4 คำ ฯ กลม เชิด

จากตัวอย่างบทประกอบการแสดง ดังกล่าว จะเห็นได้ว่านอกจากมีการบรรจุเป็นทำนองเพลงขับร้องแล้ว ยังใช้บรรจุเป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการเคลื่อนไหวของตัวละคร ซึ่งพบว่า มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมไว้ในบทประกอบการแสดงทั้ง 2 ประเภทโดยมุ่งประกอบกิริยาการเดินทางของตัวละครเป็นสำคัญ

3.1.2 ลักษณะของบทประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลม

การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยในอดีตที่ผ่านมา โดยเฉพาะการแสดงในราชสำนักที่มีจารีตทางการแสดงอย่างเป็นแบบแผนนั้น เมื่อทำการแสดงจะแสดงตามบทพระราชนิพนธ์โดยไม่มีการตัดทอนบท ประกอบกับความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ของละครในราชสำนักอันเนื่องมาจากการปฏิบัติหน้าที่แสดงละครโดยเฉพาะ จนเมื่อการละครมีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม จึงทำให้ขนบธรรมเนียมในการแสดงต้องถูกเปลี่ยนไปในคราวเดียวกัน จึงส่งผลให้มีการปรับปรุงบทประกอบการแสดงเพื่อมุ่งการดำเนินเนื้อเรื่อง ให้รวดเร็วกว่าการแสดงในอดีตแต่ยังคงยึดจารีตการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยไว้ จากการศึกษาบทประกอบการแสดงพบว่าการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมสามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

3.1.2.1 บรรจุไว้ในบทละครต้นฉบับ จากการศึกษาพบว่า ลักษณะของบทละครจะบรรยายเพื่อเป็นการบอกให้ทราบว่าตัวละครตัวนั้น ๆ เป็นใคร มีบทบาท ความสำคัญอย่างไร และจะไปที่ไหนอย่างไร หรือไปเพื่อจุดประสงค์ใด โดยบรรจุทำนองเพลงขับร้องอื่นก่อนเพลง

---

[3] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์ศิลป์ชัย (พระนคร: โรงพิมพ์ประจักษ์วิทยา, 2513), หน้า 79.

หน้าพาทย์กลม ต่อจากนั้นจึงจะบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมเพื่อแสดงกระบวนท่ารำประกอบประกอบกิริยาการเดินทาง ดังตัวอย่าง เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1 ตอนรามสูรชิงแก้ว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช [4]

◉ ร่าย เมื่อนั้น ฝ่ายพระอรชุนแกล้วกล้า
แจ้งว่าเทพบุตรนางฟ้า ชวนกันมาเล่นก็ยินดี
อ่าองค์ทรงเครื่องอาภรณ์ กรจับพระขรรค์เรืองศรี
ออกจากวิมานรัตนมณี เหาะมาที่ประชุมเทวัญฯ

ฯ 4 คำ ฯ กลม

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3 ตอนปรคนธรรพเที่ยวป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช [5]

◉ มาจะกล่าวบทไป ถึงประคนธรรพชาญสมร
อยู่ยังเชิงเขายุคุนธร ฤทธิรอนองอาจอหังการ
เทวาธานพนักสิทธิ์ เกรงฤทธิ์ไม่ต่อกำลังหาญ
เดินน้ำดำดิ้นสุธาธาร เหาะทะยานผ่านฟ้าได้ว่องไว
ออกนามขามเดชทุกแห่งหน แปลงกายหายตนก็ทำได้
จึงดำริตริตรึกนึกไป จะใคร่เที่ยวป่าพนาวัน
คิดแล้วอ่าองค์ทรงเครื่อง อร่ามเรืองจำรัสฉายฉัน
จับพระขรรค์แก้วแพรวพรรณ ระเห็จหันเหาะไปด้วยฤทธี

ฯ 8 คำ ฯ กลม

◉ เลื่อนลอยมากลางอากาศ ก็ถึงคันธมาทน์คีรีศรี
แลไปในพื้นปัถพี เห็นหมู่กระบี่รี้พล

---

[4] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, รามเกียรติ์ เล่ม 1 (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2507), หน้า 131.

[5] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, รามเกียรติ์ เล่ม 3 (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2507),หน้า 347.

ตั้งล้อมสุวรรณพลับพลา เข้าออกไปมาสับสน
ปีกลองฆ้องขานอึงอล ก็คิดฉงนสนเท่ห์ใจ
ตัวกูจะไปถามดู ให้รู้เหตุผลเป็นไฉน
คิดแล้วก็ตรงลงไป ยังในพ่างพื้นปัถพีฯ

ฯ 6 คำ ฯ เชิด

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนฆ่านางสีดาไม่ตาย พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย [6]

◉ ยานี มาจะกล่าวบทไป ถึงองค์สหัสนัยน์ไตรตรึงษา
ทิพยอาสน์เคยอ่อนแต่ก่อนมา กระด้างดังศิลาประหลาดหนัก
จึงส่องทิพยเนตรสังเกตดู ในทวีปชมพูรู้ประจักษ์
บัดนี้สีดากับพระลักษณ์ ได้ความทุกข์นักทั้งสององค์
จำกูจะไปช่วยแก้ไข ให้พ้นโพยภัยดังประสงค์
คิดแล้วสำแดงฤทธิรงค์ เหาะลงมาจากฟากฟ้า

ฯ 6 คำ ฯ กลม ฯ เชิด

◉ ร่าย ครั้นถึงพ่างพื้นปัถพี นิมิตเหมือนมฤคีที่ในป่า
นอนตายอยู่ชายพนาวา คอยท่าพระลักษณ์จรลี

ฯ 2 คำ ฯ ตระ

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่า การแสดงทางนาฏยศิลป์ดำเนินไปตามบทละครที่เป็นต้นฉบับเดิม โดยเพลงหน้าพาทย์กลมจะถูกนำมาใช้เป็นเพลงประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวของตัวละครเพื่อเป็นการสนับสนุนบทขับร้องที่แสดงจุดมุ่งหมายในการเดินทาง เพื่อมุ่งไปกระทำกิจอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น ไปบำราบทุกข์ บำรุงสุข ต่อมาเมื่อศิลปะการแสดงได้มีการพัฒนาเป็นที่

---

[6] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, บทละคอน เรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3 (กรุงเทพ ฯ: ข้าราชการศิลปินและนักเรียนนาฏศิลป กองการสังคีต กรมศิลปากร จัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2506), หน้า 26 .

แพร่หลายมาสู่สังคมทุกชนชั้น การปรับปรุงบทประกอบการแสดงจึงเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะเมื่อกรมศิลปากรได้รื้อฟื้นการแสดงโขนและละครขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยได้นำการแสดงโขนออกแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนรับชม ณ โรงละคอนศิลปากรหลายครั้ง โดยระยะแรกใช้บทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 [7] ต่อมาได้มีการปรับปรุง โดยการตัดทอนบทให้กระชับ และบรรจุเพลงให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ยังคงดำเนินเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์

3.1.2.2 บรรจุไว้ในบทละครฉบับปรับปรุง ในปัจจุบันมักพบว่าการปรับปรุงบทละครเพื่อใช้ประกอบการแสดงนั้น เป็นไปเพื่อนำเสนอเนื้อเรื่องให้รวดเร็ว เหมาะกับสภาพแวดล้อมและความต้องการของผู้ชมเป็นหลัก ดังนั้นจึงมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมเพื่อเป็นการแสดงกิริยาการเคลื่อนไหวของตัวละครก่อนที่บทขับร้องจะแสดงจุดประสงค์ในการเดินทาง ซึ่งเป็นไปตามที่คุณครูอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ว่า [8] ".....แบบแผนการแสดงก็เปลี่ยนแปลงไปมากตามกาลเวลา ความเปลี่ยนแปลงนั้นจะถือว่าเจริญขึ้นก็ได้ หรือเสื่อมลงก็ได้.....การเล่นโขนปัจจุบันจึงจำเป็นต้องรวบรัดไปตามสภาพสังคม จำเป็นต้องคล้อยตามไปบ้างในบางโอกาส....."

ด้วยเหตุผลดังกล่าว การบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลม จึงปรากฏในบทละครฉบับปรับปรุง ดังตัวอย่าง เช่น บทประกอบการแสดงเบิกโรงนาฏศิลป ชุด เมขลา - รามสูร [9]

- "กลม" - อรชุนออก - ต่อจาก "กลม" "เชิด" -

- ร้องฝรั่งเร็ว -

⊙ เที่ยวดูฝูงเทพนิกร กับนางอัปสรเสน่หา

แสนเกษมเปรมใจในเมืองฟ้า เทวาเล่นสนุกสุขสำราญ

ฯ 2 คำ ฯ

---

[7] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน, หน้า 75.

[8] อาคม สายาคม. 26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ (กรุงเทพมหานคร: ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520), หน้า 15.

[9] กรมศิลปากร, วารสารศิลปากร ปีที่ 1 เล่ม 2 (พระนคร: 2490), หน้า45.

บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด นารายณ์ปราบนนทุก ของ กรมศิลปากร [10]

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลม - เชิด -

- ร้องเพลงเหาะ -

◉ เมื่อนั้น องค์พระนารายณ์เป็นใหญ่
มาถึงเชิงบรรพตด้วยทันใด ทรงร่ายเวทย์แปลงไปด้วยฤทธี

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต - รัว -

บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องจันทโครพ ตอนโมราต้องคำสาป ของ กรมศิลปากร [11]

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลม - เชิด -

- พระอินทร์ออกรำเวทีล่าง -

- ร้องเพลงกระบอกทอง -

◉ ครั้นถึงที่กเฬวรากซากศพ ที่จันทโครพเธอตักษัย
โกสินทร์รินน้ำมันออกทันใด แล้วลูบไล้สรรพางค์ชะโลมทา

- ร้องเพลงเชื้อ -

◉ จึงซ้ำเสกทิพยมนต์สมานจิต คืนชีวิตขึ้นได้ดังปรารถนา
อ่อนละมุนอุ่นจิตดังนิรทา อมราเธอก็เรียกให้รู้องค์

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

---

[10] กรมศิลปากร, บทประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุดนิ้วเพชร - ยกรบ (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์-คุรุสภา ลาดพร้าว, 2525)(รายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 76 ณ โรงละครแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 24 กันยายน 2525), หน้า 10.

[11] กรมศิลปากร, บทประกอบการแสดงละครนอก เรื่องจันทโครพ ตอนโมราต้องคำสาป (กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2544)(รายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละครแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 23 กุมภาพันธ์ 2544), หน้า 5.

จากตัวอย่างบทประกอบการแสดงดังกล่าวข้างต้น อาจสรุปได้ว่า นอกจากการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมประกอบกิริยาของตัวละครในการเดินทางไป - มา อย่างสง่าสมภาคภูมิแล้วนั้น ตามธรรมเนียมปฏิบัติจะต้องบรรจุเพลงเชิดต่อท้าย ซึ่งถือว่ากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมได้สิ้นสุดลงและเป็นการเดินทางต่อเนื่องอย่างเร่งด่วน โดยเมื่อเดินทางถึงที่หมายแล้ว ตัวละครจึงจะรำเพื่อทำบทที่เป็นการแสดงจุดประสงค์ในการเดินทาง ซึ่งบทที่บรรจุเพลงสำหรับตัวละครที่จะใช้เพลงหน้าพาทย์กลมนั้น มักจะบรรยายถึงบทบาทและลักษณะของตัวละคร ตลอดจนอาวุธประจำกาย หรืออิทธิฤทธิ์ที่สามารถแสดงออกได้ เช่นแปลงกาย หรือประทานพร เพื่อดำเนินเนื้อเรื่องตามบทประกอบการแสดง ต่อไป การบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมลักษณะนี้ จึงปรากฏในการแสดงโขนและละครของกรมศิลปากรมาอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่จัดการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร ในปี พ.ศ. 2477 เป็นต้นมา

3.1.3 บทประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร

หลังจากมีการรื้อฟื้นการแสดงโขน ขึ้น เป็นครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2495 ณ โรงละคอนศิลปากร ระยะแรกของการแสดงยังคงใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และ 2 โดยต่อมาได้เริ่มมีการนำบทพระราชนิพนธ์อื่น ๆ เช่น บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 [12] มาปรับปรุงเป็นบทประกอบการแสดงเพื่อใช้แสดงต่างโอกาสกัน การแสดงมักมีลักษณะเป็นแบบละคร ด้วยมีการผสมผสานระหว่างจารีตทางการแสดงโขนที่มีการพากย์ เจรจา ประกอบการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นหลักในการแสดงกับจารีตทางการแสดงละครใน ที่มีการบรรจุเพลงขับร้องอัตรา 2 ชั้นในการแสดง จากการศึกษาบทประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 - 2544 พบว่า การจัดทำบทประกอบการแสดงโขนยังคงได้รับอิทธิพลทางการแสดงละครในมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีการบรรจุเพลงขับร้อง เพื่อประกอบ การแสดงกระบวนท่ารำที่ประณีตงดงาม พร้อมทั้งมีฉากประกอบเพื่อให้การแสดงสมจริง โดยยังคงมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ และการเจรจา อันเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงโขน ซึ่งธรรมเนียมการแสดงโขนดังกล่าวยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะบทที่ปรากฏใช้ประกอบ

---

[12] สัมภาษณ์, เสรี หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านสังคีตศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ศิลปการละคร) พุทธศักราช 2531, 30 พฤศจิกายน 2544.

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร ดังตัวอย่าง เช่น บทประกอบการแสดงเบิกโรง เรื่องนารายณ์สิบปาง ปางทวิชาวตาร (พระนารายณ์อวตารเป็นพราหมณ์) [13]

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลม, เชิด -

(พระนารายณ์รำออกเวทีล่างแล้วขึ้นเวทีบนหน้าม่าน)

- ร้องเพลงเหาะ -

◉ เมื่อนั้น องค์พระนารายณ์เรืองศรี
เห็นตาวันกำเริบฤทธี จับเทวาผลาญชีวีเป็นผักปลา

- ร้องเพลงตระนิมิต -

◉ ครั้งนี้ต้องกำจัดขุนมาร ให้วายปราณสมดั่งที่ปรารถนา
แล้วร่ายเวทย์นิมิตด้วยฤทธา กลายเป็นทวิชาสง่าองค์

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต, รัว -

บทประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามสูร - เมขลา [14]

- ฉากวิมานอรชุน -

- ร้องเพลงยานี -

◉ มาจะกล่าวบทไป ถึงพระอรชุนแกล้วกล้า
แจ้งว่าเทพบุตรกับนางฟ้า ชวนกันมาเล่นก็ยินดี

- ร้องเพลงเหาะ –

---

[13] กรมศิลปากร, "บทเบิกโรงเรื่อง นารายณ์สิบปาง ปางทวิชาวตาร (พระนารายณ์อวตารเป็นพราหมณ์ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ". วันอาทิตย์ที่ 27 ธันวาคม 2535, หน้า 2. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[14] กรมศิลปากร, สูจิบัตร รายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 78 ณ โรงละครแห่งชาติ วันศุกร์ที่ 26 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2525 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2525), หน้า 12.

⊙ อ่าองค์สอดทรงเครื่องประดับ พระหัตถ์จับพระขรรค์ชัยศรี
ออกจากวิมานอันรูจี ไปยังที่ประชุมเทวา
- ปี่พาทย์ทำเพลงกลม - เชิด -
(อรชุนหายเข้าโรง)

จากการศึกษา ตัวอย่างการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมในบทประกอบการแสดงโขน ของ กรมศิลปากร ดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า บทที่ใช้ประกอบการแสดง ทั้งที่เป็นบทละครพระ-ราชนิพนธ์ และบทละครของกวีในสมัยต่าง ๆ เมื่อนำมาใช้เป็นบทประกอบการแสดงตามต้นฉบับเดิม หรือได้มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ นั้น พบว่าวรรณกรรมการละครแต่ละเรื่องต่างก็มีความงดงามในกระบวนแห่งลีลาของคำกลอนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกวีแต่ละท่าน โดยเมื่อมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์กลมที่เป็นศิลปะแห่งเพลงดนตรีที่มีความหมายเฉพาะผสมผสานเข้าไป และสื่อสารออกมาทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เพื่อมุ่งแสดงความงดงามแห่งศิลปะทางนาฏกรรม ประกอบกับความเชี่ยวชาญของผู้แสดงที่สามารถถ่ายทอดความหมายของการแสดงด้วยกิริยาการเคลื่อนไหวตลอดจนอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครออกมาให้เห็นได้อย่างชัดเจนจากการแสดงโขนของกรมศิลปากร ดังนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่า บทที่ใช้ประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขนจัดได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ และพัฒนาบทประกอบการแสดงอย่างหนึ่งที่ไม่เป็นการกระทบต่อศิลปะทางวรรณกรรมดั้งเดิม แต่เป็นความสามารถในการผสมผสานระหว่างความงดงามแห่งกระบวนกลอนของกวีดั้งเดิมกับความรอบรู้ ที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ของนาฏดุริยางคศิลปินในปัจจุบัน ทำให้เกิดเป็นบทประกอบการแสดงที่เป็นไปตามสภาพการณ์ทางสังคม ซึ่งเหมาะสำหรับการแสดงในทุกโอกาส ทั้งนี้การแสดงยังคงมุ่งความงดงาม.ของกระบวนท่ารำ โดยมีผู้แสดงทำหน้าที่เป็นสื่อในการถ่ายทอดความงามแห่งศิลปะภาษาทางวรรณกรรมการละครเป็นสำคัญ

3.2 **คุณลักษณะของผู้แสดง**

ตั้งแต่ในอดีตเป็นต้นมา บรรดาชนชาติต่าง ๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ล้วนมีส่วนเป็นเจ้าของประเพณีวัฒนธรรม ตลอดจนการละเล่น ระบำ รำเต้น ต่าง ๆ โดยเป็นไปเพื่อต้องการเผยแพร่และสืบต่อวัฒนธรรมของตนเองให้คงอยู่เป็นระยะเวลานาน จุดประสงค์หนึ่ง ก็คือเพื่อต้องการขยายอิทธิพลทางวัฒนธรรมให้กว้างไกล จึงมีการรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์ศิลปะและวัฒนธรรมขึ้น จนนำไปสู่การพัฒนาที่มีวิวัฒนาการก้าวไกล โดยการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมระหว่างชุมชนไปจนถึงระดับชาติ นับเป็นภาระที่สำคัญประการหนึ่งของชนในชาติที่จะต้องทำหน้าที่อนุรักษ์สืบทอด "ศิลปะ"

ศิลปะ ที่จะเกิดขึ้นได้ทั้งผู้สร้างและผู้รับนั้น ต้องมีใจเป็นที่ตั้งทั้งนี้ต้องมีใจตรงกันจึงจะบังเกิดเป็นศิลปะ ซึ่งผู้สร้างพยายามสร้างด้วยใจอันปราณีตงดงาม ผู้รับก็ต้องเปิดใจรับด้วยสุนทรียแห่งความงามนั้น การที่จะให้ผู้อื่นมองเห็นศิลปะนั้น ๆ เป็นศิลปะได้ จำเป็นที่ผู้สร้างจะต้องสร้างศิลปะให้เกิดขึ้นในใจก่อนเพราะศิลปะเป็นอาหารใจ เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับชีวิต เป็นเครื่องมือในการสร้างระเบียบวินัยในสังคม หากขาดศิลปะแล้วคงขาดความสงบสุขไปทั่วทั้งโลก จึงหมายความได้ว่า "ศิลปะ" เป็นสิ่งจำเป็นในชีวิต ช่วยสร้างสรรค์ชีวิตให้เป็นสุข ดังพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ที่ว่า [1]

"ศิลปะกรรมนำใจให้สร่างโศก ช่วยบันเทาทุกข์ในโลกให้เหือดหาย
จำเริญตาพาใจให้สบาย อีกร่างกายก็จะพลอยสุขสราญ"

ดังนั้น ศิลปะไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใดก็ตาม ย่อมมีความแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม สังคม วิถีการดำรงชีวิต หากแต่มีจุดร่วมคือ "ความงดงาม" ที่มีลักษณะโดยรวมเรียกว่า "ศิลปะ" คือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความเชี่ยวชาญ ปราณีต เมื่อได้สัมผัสก็จะได้รับรส

---

[1] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทเสภา เรื่อง สามัคคีเสวก พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เกษมการพิมพ์, 2526)(คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดลร่วมกับธนาคารทหารไทย จำกัด พิมพ์แจกเป็นบรรณาการ เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา พุทธศักราช 2526), หน้า 12.

แห่งศิลปะนั้น ๆ เมื่อเกิดความรู้สึกคล้อยตาม สิ่งนั้นจึงเป็นศิลปะโดยแท้จริง และหากผู้ปฏิบัติสามารถโน้มน้าวความรู้สึกผู้ดู ให้เกิดความรู้สึกคล้อยตามอารมณ์ของผู้ปฏิบัติที่เกิดจากการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้นได้ จึงจะนับว่าเป็น "ศิลปิน" ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ กล่าวไว้ ดังนี้

มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า "ศิลปินนั้นมิใช่ว่าจะเป็นกันง่ายๆ ขั้นแรกธรรมชาติ หรือพระผู้เป็นเจ้า จะต้องสร้างผู้นั้นมาโดยเฉพาะ ทำให้มีนิสัย สติปัญญา และสิ่งอุปกรณ์ต่างๆ ซึ่งสามารถเรียนแล้วปฏิบัติต่อไปถึงเป็นศิลปินได้" [2]

อาคม สายาคม กล่าวถึงการเป็นศิลปิน ไว้ว่า "ใครจะไปเป็นศิลปิน ก็ฝึกให้หนักกันไปในด้านนั้น รำกันจริง ๆ .....ศิลปะ....เป็นวิชาที่ละเอียดอ่อนเคลื่อนที่ได้ ท่วงทีลีลาเกิดได้ 2 ประการ คือ เกิดจากความสามารถในตัวเองหรือที่เรียกว่าพรสวรรค์...ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับครู.....ประการที่สองเกิดจากฝึกหัดซ้ำ ๆ กัน .....ความชำนาญก็เกิดขึ้นตามความต้องการของครูผู้ฝึก..... " [3]

นพรัตน์ หวังในธรรม กล่าวถึงการเป็นศิลปินที่ดี ไว้ว่า "ต้องเริ่มจากความสนใจในศิลปะโดยมีพรสวรรค์มาแต่เดิม เมื่อได้รับการฝึกหัดแล้วต้องหมั่นฝึกฝน โดยเป็นผู้ใฝ่ใจในการหาวิชาความรู้เพิ่มเติม หรือที่เรียกว่า พรแสวง ถ้าเป็นศิลปะแล้วต้องหมั่นสอบถามจากครู เมื่อรู้แล้วก็ต้องฝึกอีก ทำซ้ำ ๆ ไปเรื่อย จนครูบอกว่าสวยแล้ว ดีแล้ว " [4]

---

[2] มนตรี ตราโมท, ดุริยสาส์น ของมนตรี ตราโมท (กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน) สนับสนุนการพิมพ์, 2538)(สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรด-เกล้าโปรดกระหม่อมให้พิมพ์พระราชทาน ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ม.ว.ม. ม.ป.ช. ท.จ.ว. ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 ตุลาคม 2538), หน้า 63.

[3] อาคม สายาคม, 26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ (กรุงเทพมหานคร: ไทยสังฆภัณฑ์การพิมพ์, 2520), หน้า ฐ - ฑ.

[4] สัมภาษณ์, นพรัตน์ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร, 13 พฤศจิกายน 2544.

ดังนั้น อาจกล่าวสรุปได้ว่า ศิลปิน ที่เป็นผู้สืบทอดศิลปะทางการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ให้คงคุณค่าแห่งความงดงามปราณีตและเป็นที่ชื่นชอบของผู้ที่ได้รับชม นั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีความสนใจในศิลปะ มีทัศนคติตลอดจนเจตคติที่ดีต่องานศิลปะ โดยต้องเป็นผู้ที่มีความตั้งใจในการเรียนศิลปะ และต้องเต็มใจใฝ่หาความรู้ด้วยความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนความรู้ ความสามารถให้เกิดความชำนาญ ซึ่งมีครูเป็นศิลปินต้นแบบ นอกจากนี้ยังต้องมีความตั้งใจใฝ่คุณธรรม จริย-ธรรม จึงจะเป็นศิลปินที่ดีได้

3.2.1 การคัดเลือกผู้แสดงตัวพระในการแสดงโขน

ในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย มีตัวละครมากมายหลายประเภท ซึ่งมีลักษณะและความสำคัญแตกต่างกันออกไป ตัวละครที่มีบทบาทในการแสดงและมีความสำคัญยิ่ง ก็คือ ตัวละครฝ่ายพระ ซึ่งมักจะมีหน้าที่ในการดำเนินเนื้อเรื่องให้เป็นไปตามเหตุการณ์ต่าง ๆ มากกว่าตัวละครประเภทอื่น โดยเฉพาะจารีตในการแสดงโขนของกรมศิลปากรมีรูปแบบที่เป็นลักษณะของโขนโรงใน ที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครในเข้ามาผสมผสาน จึงทำให้การแสดงดูงดงาม ประณีตมากยิ่งขึ้น ดังนั้น การคัดเลือกผู้แสดงจึงมีเกณฑ์เบื้องต้นในการคัดเลือกเพื่อเข้ารับการฝึกหัด และรับการถ่ายทอดการแสดง ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านได้ให้ความเห็นไว้ ดังนี้

หลวงไพจิตรนันทการ ได้กล่าวถึงการคัดเลือกผู้ที่จะเข้ารับการฝึกหัดโขน ไว้ว่า "การหัดโขนเขาพิจารณารูปร่างเป็นหลัก อย่างไหนควรจะเป็นยักษ์ พระ นาง ลิง อันนี้เป็นหลักใหญ่" [5]

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงการคัดเลือกตัวพระในการฝึกหัดโขนเบื้องต้น ไว้ดังนี้ "พวกพระ คัดเลือกผู้มีลักษณะ.....รูปหน้าสวย จมูกสัน ลำคอโปร่งระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว สะเอวเล็ก สะโพกผาย ช่วงแขนและช่วงขาสมส่วน รวมความว่า พวกพระนั้น คัดเลือกจากผู้ที่

---

[5] จักรพันธุ์ โปษยกฤษ, หลวงไพจิตรนันทการ: ฉุยฉายพราหมณ์คนแรก (กรุงเทพ: ห้างหุ้นส่วนศึกษา-สัมพันธ์, 2519)(อนุสรณ์ในการพระราชทานเพลิงศพ หลวงไพจิตรนันทการ ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 6 กรกฎาคม 2519), หน้า 16.

มีทรวดทรง สัณฐานงามสมส่วน ใบหน้ารูปไข่ หน้าตาคมคาย ท่าทางสะโอดสะองผึ่งผาย ตามแบบของชายงามในวรรณคดีไทย" [6]

อาคม สายาคม กล่าวไว้ว่า "โดยหลักเกณฑ์ทั่วไปในการคัดเลือกตัวพระ ก็คือ มีรูปร่างสูงโปร่งพอประมาณ อวัยวะทุกส่วนได้ส่วนสัดรับกัน ใบหน้ารูปไข่รับกับชฎา อาจกล่าวโดยนัยได้ว่า รูปร่างหน้าตาดีมีทีพระทีพระยา ..... " [7]

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า "เมื่อท่านไปสมัครเรียนละครนั้นเดิมท่านเป็นผู้มีรูปร่างผอมบาง และร่างเล็ก คุณครูจึงให้เรียนในกลุ่มนาง ต่อมาเมื่อรูปร่างสูงเพรียวขึ้น ท่านจึงขอสมัครเรียนเป็นตัวพระ โดยคุณครูได้ตรวจดูรูปทรงองค์เอวอย่างละเอียดถี่ถ้วนแล้ว จึงกรุณารับให้เข้าเรียนเป็นตัวพระได้" [8]

นอกจากนี้ท่านยังได้กรุณาถ่ายทอดเป็นข้อเขียนที่เกิดจากประสบการณ์ทางการแสดงของท่านไว้ใน "ชีวิตเต้นกิน รำกิน" ว่า "หากเด็กคนใดมีรูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง ลำคอเรียวระหง บุคลิกรอบ ๆ กาย มีท่วงทีสง่างาม ก็จะถูกคัดไว้ให้ฝึกรำเป็นตัวพระ" [9]

---

[6] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน (พระนคร: บริษัทสหอุปกรณ์การพิมพ์, 2500)(พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2500), หน้า 86.

[7] อาคม สายาคม, 26 ตุลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ, หน้า 14.

[8] สุวรรณี ชลานุเคราะห์, "ด้วยดวงใจ...แด่...คุณแม่ครูลมุล ยมะคุปต์." ใน คุณานุสรณ์ ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 29 ธันวาคม 2526 (ธนบุรี: บริษัทประยูรวงศ์จำกัด, 2526), หน้า 54.

[9] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2516)(พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร โปรดให้พิมพ์ในงานฉลองพระชนมายุ 5 รอบ ณ วันที่ 29 เมษายน 2516), หน้า 143.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวว่า

> "จากประสบการณ์ในการสอนโขนพระ และได้มีโอกาสร่วมทำการคัดเลือกนักเรียนที่จะเรียนเป็นตัวพระ ในระยะต่อมาพบว่านักเรียนที่ได้รับการคัดเลือกให้เรียนเป็นตัวพระมักจะหาผู้ที่มีใบหน้าเหมือนรูปไข่นี้ได้ยาก ดังนั้น เกณฑ์ในการคัดเลือกนักเรียนที่จะมาเรียนสาขาโขนพระจึงต้องมีการปรับประยุกต์เพื่อที่จะได้มีโอกาสเลือกผู้ที่จะมาเรียนสาขาพระนี้ได้มากขึ้น โดยใช้เกณฑ์คัดเลือกดังต่อไปนี้ ในขั้นต้น จะดูโครงสร้างของนักเรียนโดยภาพรวมก่อน ว่ามีลักษณะเหมาะที่จะเป็นตัวพระหรือไม่ กล่าวคือ จะพิจารณาจากรูปร่างสูงโปร่งเป็นสำคัญ ส่วนรูปของใบหน้านั้น จะพิจารณา โดยวิธีการคำนึงถึงนักเรียนที่มีรูปหน้าเหมาะสมกับเครื่องประดับบนศีรษะคือ ชฎา สีผิวของนักเรียนที่ได้รับการคัดเลือกจะต้องไม่คล้ำจนเกินไป" [10]

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า การคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายพระในการแสดงโขน นั้น มีหลักเกณฑ์ที่สำคัญในการคัดเลือก คือ การพิจารณาจากรูปร่างและองค์ประกอบทางสรีระของร่างกายที่มีสัดส่วนสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม โดยมีครูผู้ฝึกหัดเป็นผู้คัดเลือกผู้เรียนซึ่งขึ้นอยู่กับความคิดเห็นของครูที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ทั้งด้านการเรียนการสอนและการแสดงที่ผ่านมา นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงความแตกต่างของร่างกายประกอบกับบทบาทและความสำคัญของตัวละครในการแสดง

3.2.2 ประเภทของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงโขน

ดังได้กล่าวแล้วว่า นอกจากหลักเกณฑ์สำคัญที่ใช้ในการคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายพระในการแสดงโขน ยังมีการกล่าวถึงการแบ่งประเภทของตัวละครฝ่ายพระตามบทบาท ความสำคัญในการแสดงโขน ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิให้ความเห็น ไว้ดังนี้

---

[10] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536, หน้า 40.

ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายไว้ว่า "บรรดานักเรียนที่หัดพระ.....นั้น เมื่อฝึกหัดไปแล้ว ครูก็จะสังเกตพิจารณาท่าที หน่วยก้านของบรรดาศิษย์เหล่านั้น แล้วเลือกคัดอีกชั้นหนึ่ง เช่น พวกหัดพระก็คัดให้เป็นพระใหญ่ หรือพระน้อย...." [11]

อาคม สายาคม กล่าวไว้ว่า "เริ่มหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด และเสมอ เพื่อให้ได้พื้นฐานในการฝึกหัดนาฏศิลป์ จนอยู่ตัวดีครบกระบวนขั้นต้น แล้วเริ่มจับเข้าเป็นตัวพระใหญ่หรือพระน้อย ลักษณะพระใหญ่จะต้องมีสัดส่วนโตกว่าพระน้อย.....การฝึกหัดพระโขนกับพระละครควรแยกจากกัน เพราะโขนนั้น โดยมากจะมีลีลาสง่าภูมิฐาน" [12]

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้อธิบายถึงการแบ่งประเภทของตัวละครพระไว้ว่า "ตัวพระ แยกชนิดออกเป็น พระใหญ่ พระน้อย และพระเฉย ๆ พระใหญ่ หมายถึง ผู้แสดงที่ภาคภูมิ มักได้รับบทตัวพระที่เป็นผู้ใหญ่ เช่น พระราม ขุนแผน ท้าวดาหา ฯ พระน้อย หมายถึง ผู้แสดงตัวพระที่ต้องการบทคล่องแคล่ว เช่น อรชุน พระสังข์ สังคามารตา ย่าหรัน ฯ" [13]

จากหนังสือกระทรวงศึกษาธิการ ที่ ศธ. 0701.40 [104 – 124] เรื่อง รายนามข้าราชการกระทรวงวังที่โอนมากรมศิลปากร อ้างถึงใน สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้มีการกำหนดตำแหน่งที่ใช้ในกองโขน ละคร ในรัชกาลที่ 7 โดยใช้หน้าที่และศัพท์เฉพาะของนาฏศิลป์ ที่เรียกขานกันตามความสามารถ บทบาทในการแสดง เป็นเกณฑ์ในการกำหนดชั้นยศ ดังนี้ [14]

---

[11] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน, หน้า 87.

[12] อาคม สายาคม. 26 ตลาคม 2520 อาคม สายาคม ที่ระลึกครบห้ารอบ. หน้า14.

[13] บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, "ประวัติคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์." ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ณ ฌาปนสถาน วัดธาตุทอง วันอาทิตย์ที่ 25 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2511 (นนทบุรี: โรงพิมพ์สถานสงเคราะห์หญิงปากเกร็ด, 2511), หน้า 44.

[14] สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาสารัตถศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539, หน้า 353.

"พระใหญ่ หมายถึง ผู้แสดงเป็นตัวเอกในการแสดงโขน เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระราม เป็นต้น

พระน้อย หมายถึง ผู้แสดงเป็นตัวรอง เช่น พระอินทร์ พระลักษณ์ เป็นต้น"

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ได้รวบรวมเกณฑ์ในการคัดเลือกตัวพระรามหรือพระใหญ่ (นายโรง) จากการสัมภาษณ์ นายธีรยุทธ ยวงศรี นายทองสุก ทองหลิม นายธงไชย โพธยารมย์ นายอุดม อังศุธร นายสมบัติ แก้วสุจริต นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ และนายเผด็จ พลับกระสงค์ พอสรุปได้ดังนี้

1. ภูมิท่ารำ หมายถึง กระบวนลีลาท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะตัว พระรามต้องมีภูมิท่ารำที่สง่าผ่าเผย มีบุคลิกที่สุขุม รอบคอบไม่หลุกหลิก
2. รูปร่าง เป็นคนรูปร่างพอประมาณ กล่าวคือ ไม่สูงหรือเตี้ยจนเกินไป ร่างกายต้องสมส่วน มีทรวดทรงที่เอวเล็กเอวบาง (เกณฑ์นี้ได้จากการพิจารณาตัวละครในวรรณคดีของไทย)
3. ใบหน้า จัดอยู่ในเกณฑ์หน้าตาดี คือ ใบหน้ามีลักษณะรูปไข่ จมูกตา จะต้องได้สัดส่วนรับกัน ลำคอระหง และที่สำคัญคือ ใบหน้าจะต้องรับกับชฎาที่สวมใส่
4. ไหวพริบปฏิภาณ เป็นคนที่มีความจำดี ไม่ว่าในเรื่องของท่ารำ เพลงร้อง เพลงดนตรีจังหวะหน้าทับ นอกจากนี้จะต้องสามารถแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าอันอาจจะเกิดขึ้นในขณะทำการแสดง
5. มีความขยันหมั่นเพียรฝึกฝนท่ารำ ตลอดจนมีความอดทน [15]

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า ในการแสดงโขนสามารถแบ่งประเภทของตัวละครฝ่ายพระที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงโขนออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

1. พระใหญ่ ต้องเป็นผู้ที่มีลีลาท่ารำสง่า ภูมิฐาน บุคลิกลักษณะสุขุมรอบคอบ เช่น พระราม พระอิศวร พระนารายณ์

---

[15] ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม, หน้า 81 - 83.

2. พระน้อย ต้องเป็นผู้ที่มีลีลาท่ารำงดงาม บุคลิกลักษณะคล่องแคล่ว ชำนาญ เช่น พระลักษณ์ พระอินทร์ พระอรชุน

นอกจากเกณฑ์ในการคัดเลือกประกอบคุณสมบัติดังกล่าวแล้ว ผู้แสดงตัวพระในการแสดงโขน ทั้งพระใหญ่ และพระน้อย ยังต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณ ไหวพริบในการจดจำกระบวนท่ารำได้อย่างแม่นยำ โดยสามารถนำกระบวนท่ารำมาใช้ปฏิบัติได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กับบุคลิกและลักษณะของตัวละคร อีกทั้งยังต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถจดจำบทขับร้อง และทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี

3.2.3 คุณลักษณะของผู้แสดงในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขนนั้น ได้มีการกำหนดบทบาทของตัวละครที่ใช้เพลงหน้าพาทย์กลม ประกอบกิริยาการเดินทางสำหรับ ตัวละครที่เป็นเทพเจ้า เทวดา ชั้นสูง สมมติเทพ และผู้มีอิทธิฤทธิ์ ซึ่งในการแสดงแต่ละครั้งย่อมหมายถึง ตัวละครที่รำเพลงหน้าพาทย์กลม จะเป็นตัวละครที่ถูกกำหนดให้เป็นผู้แสดงตัวพระตามประเภทและบทบาทในการแสดงนั้น ๆ ดังนั้น เกณฑ์ในการคัดเลือก จึงคัดเลือกจากผู้แสดงที่มีพื้นความรู้เบื้องต้นจากการฝึกหัดตัวพระ ซึ่งเป็นผู้ที่มีรูปพรรณสัณฐานงามได้สัดส่วน ประกอบกับการเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางการแสดงในบทบาทตัวละครเอกฝ่ายพระ ที่มีความรู้ ความสามารถในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างดี ในการคัดเลือกจะมีคุณครูผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้คัดเลือกตามที่ท่านเห็นว่าเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติพร้อมที่จะได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม และสิ่งที่เป็นหลักสำคัญในการปฏิบัติคือ กระบวนท่ารำที่ต้องมีความสัมพันธ์กับหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลง ประกอบกับความสามารถทางการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่มีลีลางดงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้แสดง นอกจากนี้ผู้แสดงยังต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าอันอาจเกิดขึ้นได้ในระหว่างทำการแสดงด้วย อีกประการหนึ่งคือ การเป็นผู้มีความขยันหมั่นเพียร ฝึกฝนปฏิบัติด้วยความวิริยะอุตสาหะในการฝึกซ้อมกระบวนท่ารำอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งพบว่าในปัจจุบัน (พ.ศ.2544) มีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยฝ่ายโขนพระที่มีประสบการณ์ทางด้านการแสดง และเป็น

ผู้แสดงตัวพระที่มีบทบาทสำคัญต่าง ๆ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ มาอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลานาน ดังนี้ [16]

นายธงไชย โพธยารมย์ แสดงเป็น พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์

นายอุดม อังศุธร แสดงเป็น พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นายสมบัติ แก้วสุจริต แสดงเป็น พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง แสดงเป็น พระราม พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นายเผด็จ พลับกระสงค์ แสดงเป็น พระราม พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ แสดงเป็น พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ แสดงเป็น พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ พระอรชุน

นอกจากนี้ จากประสบการณ์ทางการแสดงของผู้วิจัย มีความเห็นว่านอกจากคุณลักษณะเฉพาะในการคัดเลือกผู้แสดงในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ดังที่ได้ใช้เป็นแนวปฏิบัติสืบต่อกันมานั้น ในปัจจุบันการจัดการทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงโขน ของกรมศิลปากร พบว่า ขั้นตอนของการจัดการแสดงต้องเป็นไปตามระบบราชการ ซึ่งศิลปินที่มาปฏิบัติหน้าที่อนุรักษ์ เผยแพร่ศิลปะนั้น มีการกำหนดภาระ หน้าที่ในมาตรฐานกำหนดตำแหน่ง โดยมิได้ปฏิบัติเพียงหน้าที่ทางการแสดงเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้ ในการแสดงแต่ละครั้งนาฏศิลปินผู้ที่จะแสดงเป็นตัวเอกยังมีจำนวนให้เลือกได้มากกว่าในอดีต มิได้มีผู้หนึ่งผู้ใดได้แสดงเป็นตัวละครนั้น ๆ เพียงบทบาทเดียว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบนานาประการในการแสดงแต่ละครั้ง เช่น เรื่องที่ใช้แสดง บทประกอบการแสดง โอกาสที่แสดง ฯ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ขึ้นอยู่กับการพิจารณาตัดสินใจ ภายใต้เงื่อนไขของระบบราชการแทบทั้งสิ้น จึงทำให้ความ

---

[16] ธงไชย โพธยารมย์, อุดม อังศุธร, สมบัติ แก้วสุจริต, ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, เผด็จ พลับกระสงค์, วีระชัย มีบ่อทรัพย์, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, สัมภาษณ์, 16 - 25 สิงหาคม 2544.

เคร่งครัดของธรรมเนียมปฏิบัติในการคัดเลือกผู้แสดง ตลอดจนการแบ่งประเภทของตัวละครฝ่ายพระในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยลดความสำคัญลงไปบ้าง แต่กลับส่งผลให้ผู้ชมได้รับชมความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงแต่ละคน ที่ได้รับบทบาททางการแสดงอันหลากหลาย แต่แนวปฏิบัติที่ใช้ ในการคัดเลือกผู้แสดงดังกล่าวข้างต้น ก็ยังคงเป็นหลักสำคัญในการพิจารณาเป็นอันดับแรก เว้นเสียแต่ว่ามีข้อจำกัดอื่นที่ทำให้ต้องนำองค์ประกอบอื่น ๆ มาร่วมประกอบการพิจารณาคัดเลือกผู้แสดงด้วย

3.3 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยชุดใดๆ ก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นระบำ รำ ฟ้อน โขนหรือแม้แต่ละคร ย่อมที่จะต้องกำหนดเครื่องแต่งกายในการแสดง เพื่อใช้เป็นสื่อประกอบประเภทหนึ่งสำหรับสื่อสาร ทำความเข้าใจให้กับผู้ชม เพราะนอกจากการสื่อสารด้วยภาษาท่าทางที่เป็นศิลปะอันงดงาม ประเภทวิจิตรศิลป์แล้ว เพื่อเป็นการเสริมเติมเต็มในความงดงามนั้น จึงมีการค้นคิดเครื่องแต่งกาย ที่ใช้ในการแสดงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นในการแสดงนั้นๆ โดยที่แต่ละชุดการแสดงจะมีการ กำหนดเครื่องแต่งกายไว้เป็นรูปแบบที่สามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน บรรดาเครื่องแต่ง กายของการแสดงแต่ละประเภท อาจกล่าวได้ว่าเป็นการกำหนดเอกลักษณ์เฉพาะสำหรับการ แสดงประเภทนั้นๆ เพื่อให้เกิดความหมายที่เป็นเพียงหนึ่งเดียว นอกจากมีการปรับปรุงพัฒนาให้ เกิดความวิจิตรตระการตามากขึ้นกว่าเดิมเท่านั้น

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการเกี่ยวกับ การแต่งกายในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแต่งกายโขนและละคร มีการแต่งกายแบบยืนเครื่องหรือที่เรียกกันว่า "แต่งองค์ทรง เครื่อง" [1] โดยพระวิจารณ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรง อธิบายเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายนายโรงละครซาตรี ไว้ว่า

> "นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจงไว้หางหงส์ส่วน เครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อ และศีรษะสวมเทริด เป็นแบบเครื่องต้นแต่ง ตัวท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์ เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่า มีรูปเทวดาที่จำหลัก บานซุ้มพระเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ซึ่งอยู่ในอยุธยาพิพิธภัณฑสถาน และรูป เทวดาที่เขียนไว้หลังบานประตูพระอุโบสถวัดใหญ่เมืองเพชรบุรี ฯลฯ" [2]

---

[1] พนิดา สิทธิวรรณ, แต่งองค์ทรงเครื่องโขน - ละคร (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด พิมพ์อักษร, 2544)(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในการพระราชทานเพลิงศพนางพนิดา สิทธิวรรณ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 29

[2] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า 6 - 7.

สำหรับเครื่องแต่งกายในการแสดงละครและโขนนั้น กล่าวได้ว่าเป็นเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ และเจ้านายชั้นสูง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระวิจารณ์ไว้ว่า "เครื่องแต่งตัวโขนละครเป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้นแต่ก่อนมา จึงมักเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแต่งโขนละครของหลวงก่อน ต่อพระราชทานอนุญาตหรือไม่ห้ามปรามผู้อื่นจึงจะเอาอย่างไปแต่งโขนละครของตนได้" [3]

ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ทรงแปลความตอนหนึ่งไว้ว่า "บรรดาตัวระบำเหล่านั้น ไม่มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดอย่างใดผิดกับตัวโขนและละครมีชฎาปิดทองสูง ปลายแหลมคล้ายตะลอมพอกขุนนางเวลางานพระราชพิธี แต่มีจอนห้อยลงมาสองข้างจนใต้หูประดับพลอยเทียม(เห็นจะประดับกระจก)ทัดดอกไม้ปิดทอง" [4]

จากพระวิจารณ์ ตำนานละครอิเหนา ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรง - ราชานุภาพ ประกอบกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงแปลจดหมายลาลูแบร์ที่บันทึกเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายโขน ละคร ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้ดังกล่าว ทำให้สันนิษฐานได้ว่าเครื่องแต่งกายของโขนละครนั้นเป็นการเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องประดับศีรษะก็คงจะลอกเลียนมาจากพระมหากษัตริย์ทั้งหมด พอจะสืบความได้ว่ามีการแต่งกายยืนเครื่องในการแสดงโขน ละคร ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแล้ว จากการศึกษาเพิ่มเติมจากบัญชีตัดจุก ซึ่งปรากฏพระสาทิสลักษณ์และพระนามผู้ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตัดจุก ดังนี้

---

[3] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26.

[4] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ (ทรงแปล), จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1 (พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505), หน้า 211 - 212.

เล่าว่า "พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้หาละครสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ เข้าไปแสดงถวายทอดพระเนตร ปรากฏว่าท่านต้องวิ่งขอยืมฉากละครโรงอื่นไปใช้ในครั้งนั้น เพราะละครโรงของท่านทำเครื่องทองคำให้พระเอกนางเอกใส่จึงไม่กล้าจะแต่งเข้าไปเล่นถวายตัว" [6]

นอกจากลักษณะการแต่งกายดังกล่าวแล้ว ยังมีพัฒนาการตลอดจนความวิจิตรงดงามของเครื่องแต่งกายตามที่มีท่านผู้รู้ได้กล่าวไว้หลายท่าน ดังนี้

ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้อธิบายไว้ว่า [7]

> "เสื้อตัวพระและยักษ์ในโขนนั้นแต่เดิมคือ เสื้อสองชั้น ชั้นในเป็นเสื้อแขนยาว ชั้นนอกเป็นเสื้อเกราะคงจะทำด้วยหนัง เขียนลวดลายให้งดงาม จึงทำเป็นสองสีให้เห็นแยกกัน เครื่องโขนและละครก็แยกสีและลวดลาย จนมาสมัยหลังจึงได้เปลี่ยนแปลงเป็น สีเดียวกัน โดยลืมรากฐานเดิมไป ด้วยอาจจะเห็นงดงามเป็นชุดสีเดียวกันก็เป็นได้ เครื่องพระนั้นก็ย่อมพัฒนาจากเครื่องรบของกษัตริย์โบราณ แต่เมื่อจิตรกรเขียนภาพ ก็จะใส่ลวดลายตามอุดมคติ จนทำให้กลายเป็นวิจิตรศิลป์ ลบลักษณะเครื่องรบลักษณะเดิมไป นักสร้างเครื่องโขนละครระยะหลังก็เอาความวิจิตรจากภาพเขียนมาสร้างเครื่องตามภาพเขียนอีกทอดหนึ่ง"

---

[6] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า 28 - 29.

[7] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2541), หน้า 154 - 155.

จากการสัมภาษณ์อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ท่านกรุณาเล่าให้ฟังว่า [8] "ในอดีตตัวละครจะแต่งกายให้ใกล้เคียงกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากที่สุด หากแต่ว่าเครื่องแต่งกายของละครหลวงจะวิจิตรงดงามมากถึงกับสร้างด้วยทองคำ ในขณะที่ละครคณะอื่น ๆ จะมีการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายลดหลั่นกันลงมาตามฐานะของเจ้าของละคร ซึ่งมักถือว่าไม่ควรทำอะไรเทียมเจ้าเทียมนาย จะไม่เป็นมงคลกับตัวเอง"

นอกจากนี้ จากการสัมภาษณ์นายเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ ได้กรุณาถ่ายทอดประสบการณ์เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย ให้ผู้วิจัยทราบว่า [9]

> "นางถนอม ยวงศรี บุตรีของครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ ท่านได้กรุณาให้ความรู้เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายโขน ละคร ไว้ว่า ในอดีตเครื่องประดับโขน ละครจะมีการแยกประเภทวัสดุที่ใช้ เช่น กำไลแผง ถ้าใช้กับตัวละครพระ นาง จะทำจากโลหะเงินทั้งชิ้นทั้งแผ่นหน้าและแผ่นรองหลังกำไล แต่ถ้าใช้กับตัวละครยักษ์แผ่นหน้าจะทำจากโลหะเงินแต่จะรองหลังด้วยโลหะทองเหลืองหรือทองแดง ถึงแม้ว่าตัวละครจะเป็นพระยายักษ์ เช่น ตัวทศกัณฐ์ก็ตาม"

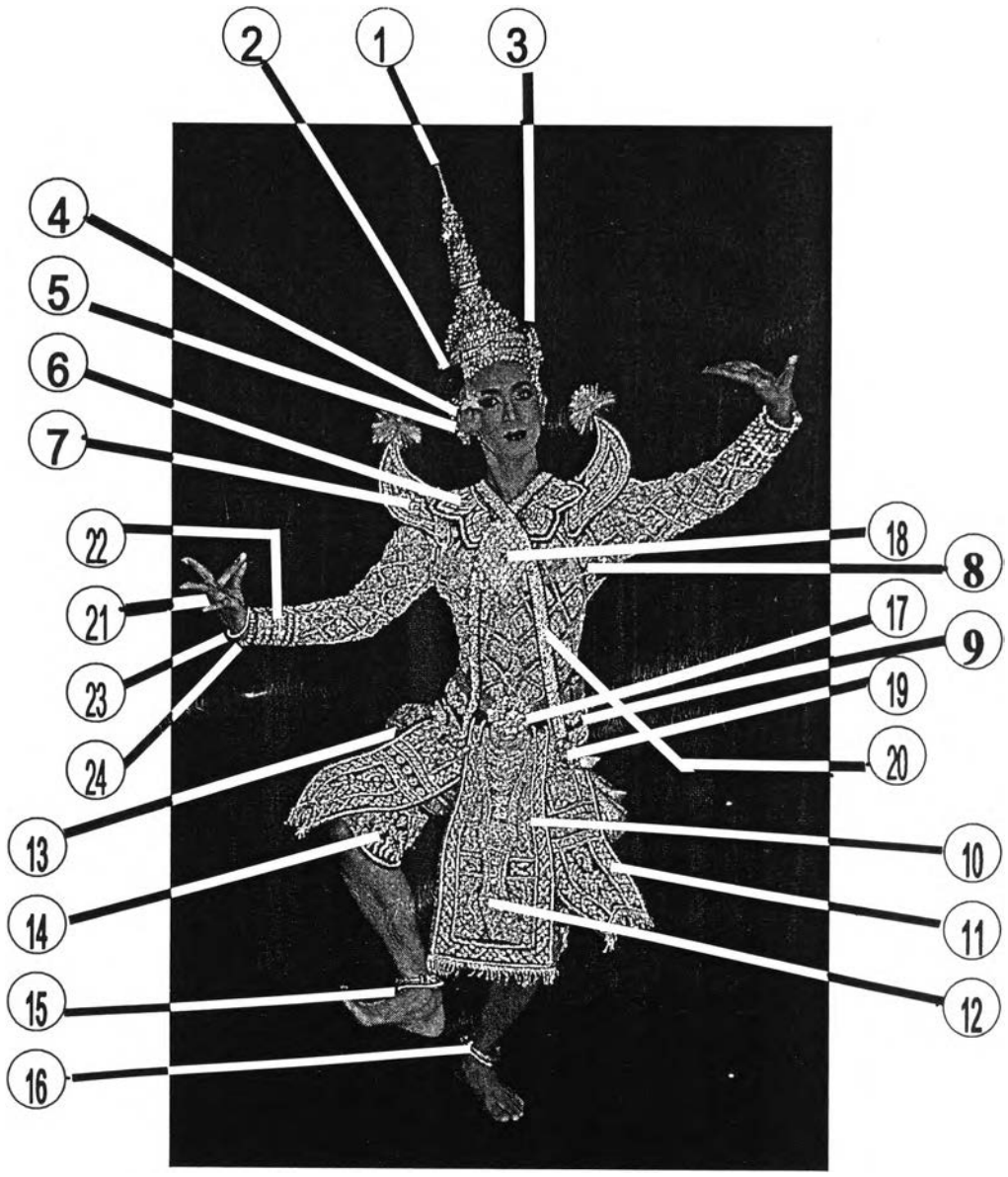
จากหลักฐานเอกสารทางวิชาการประกอบการสัมภาษณ์ดังกล่าว พบว่า ลักษณะของเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน และละครมีวิวัฒนาการมาตามลำดับ โดยมีส่วนประกอบของเครื่องแต่งกาย ดังนี้

---

[8] สัมภาษณ์, นพรัตน์ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 13 พฤศจิกายน 2544.

[9] สัมภาษณ์, เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, นักวิชาการศึกษา 5 ฝ่ายตำรา สำนักวิชาการ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 11 ธันวาคม 2544.

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



ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายของตัวพระในการแสดงโขน

นอกจาก ลักษณะของเครื่องแต่งกายดังกล่าว แล้ว ยังพบว่าในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ นั้น ยังมีการกำหนดสีกายจากบทบาทและความสำคัญของตัวละคร โดยเมื่อจัดการแสดงจึงนำมาใช้กำหนดเป็นสีของเครื่องแต่งกาย (ซึ่งมีความหมายโดยนัยว่า หมายถึงสีกายของตัวละคร) ตามที่ ประพันธ์ สุคนธะชาติ ได้ค้นคว้า เรียบเรียงเกี่ยวกับสีกายของตัวละครในการแสดงโขน ไว้ ดังนี้

พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับสมุดไทย ความว่า [10] ".....พระนารายณ์ศรีดอกกระแบก ๔ กร ๑ มเหสี ชื่อ พระศรี ๑ พระลักษมี ๑ ฯ พระพรหมธาดาศรีขาว ๔ หน้า ๘ กร ๑ พระอินทร ศรีเขียว ๑ พระวรชุน * ศรีทอง ๑ ....."

สี ลักษณะหัวโขน และประวัติพอสังเขปของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ความว่า [11]

"มเหศวรพงศ์ ๖ นารายณ์ - พระ (เทพเจ้าผู้รักษาความดี) สีดอกตะแบก ๑ หน้า ๔ มือ มงกุฎชัย มเหสักขเทวราช ๒

มเหศวรพงศ์ ๑๒ อรชุน - พระ (เทวดา) สีทอง ๑ หน้า ๒ มือ มงกุฎชัย"

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า ลักษณะการแต่งกายของตัวพระในการแสดงโขน นั้น มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องทรงในการรบผสมผสานกับเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ ที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยลวดลายทางวิจิตรศิลป์ โดยมีการกำหนดสีและลักษณะของเครื่องแต่งกาย ตลอดจนอาวุธประจำกายขึ้นตามบทบาทและความสำคัญของตัวละครที่ดำเนินไปตามเนื้อเรื่อง โดยมีการพัฒนาและยึดถือเป็นแบบแผนมาอย่างต่อเนื่อง นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จึงทำให้เครื่องแต่งกายในการแสดงโขนมีรูปแบบเฉพาะเจาะจงที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะ ดังนั้น

---

[10] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, หัวโขน พงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ (กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง - กรุ๊พ จำกัด, 2534)(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ ครบ 60 ปี 24 กันยายน 2534), หน้า 56.

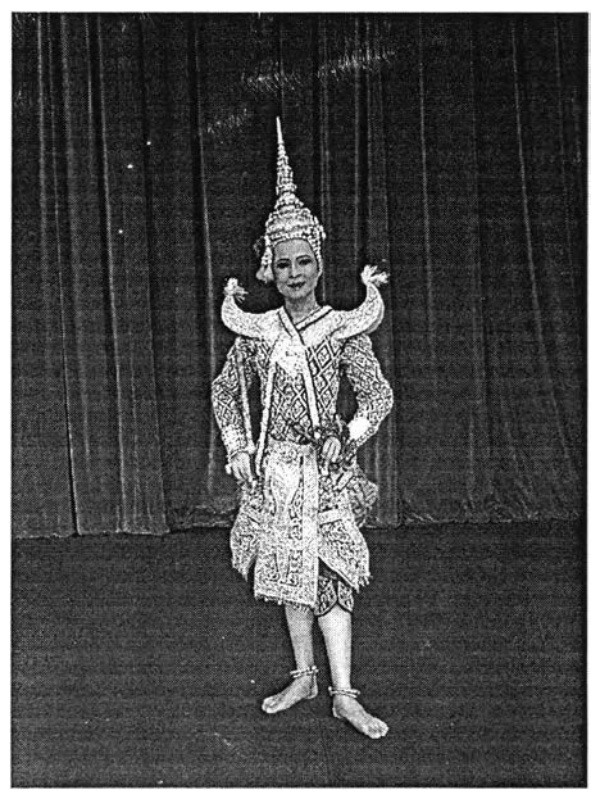
* หมายถึง พระอรชุน

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 81 - 82.

การแต่งกายของพระนารายณ์ และพระอรชุน ประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร จึงมีการกำหนดสีและลักษณะของเครื่องแต่งกาย ดังรายละเอียดที่จะกล่าวในหัวข้อต่อไป

3.3.1 เครื่องแต่งกายและอาวุธของพระนารายณ์

ตามที่กล่าวแล้วว่า เครื่องแต่งกายโขน เป็นส่วนประกอบที่ช่วยส่งเสริมให้การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เป็นหัตถศิลป์ประเภทวิจิตรศิลป์ที่มีความงดงาม มากไปด้วยเอกลักษณ์ที่มีคุณค่า โดยเฉพาะ เครื่องแต่งกายของพระนารายณ์ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน นั้น มีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องพระสีม่วงแขนยาว ซึ่งมีส่วนประกอบตามที่กล่าวข้างต้น ดังปรากฏในภาพ



ภาพที่ 3 การแต่งกายของพระนารายณ์

นอกจากเครื่องแต่งกายแล้ว อาวุธที่ใช้ประกอบการแสดง ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระนารายณ์ ซึ่งนอกจากจะเป็นการแสดงความสามารถในกระบวนท่ารำแล้ว การใช้อาวุธประกอบการรำยังเป็นการแสดงความชำนาญของผู้แสดง ที่ต้องใช้ไหวพริบ ความจำ ตลอดจนการฝึกหัดอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดความคล่องตัว โดยมีอาวุธสำคัญที่ใช้ประกอบการแสดงกระบวนท่ารำได้แก่ คทา และจักร นอกจากนี้ ในการแสดงผู้แสดงจะต้องเหน็บอาวุธตรีไว้ที่เอวด้านซ้ายด้วย โดยเฉพาะการแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมพระนารายณ์ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร นั้น จะมี 2 ลักษณะ คือ การแสดงกระบวนท่ารำประกอบอาวุธคทา และการแสดงกระบวนท่ารำประกอบการใช้ทั้งอาวุธคทาและอาวุธจักร แต่การแสดงทั้ง 2 ลักษณะดังกล่าว ยังคงมุ่งแสดงกระบวนท่ารำประกอบการใช้อาวุธเป็นสำคัญ โดยเฉพาะการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งที่จะแสดงกระบวนท่ารำกลมพระนารายณ์ประกอบการใช้อาวุธคทา และจักร

3.3.1.1 อาวุธคทา

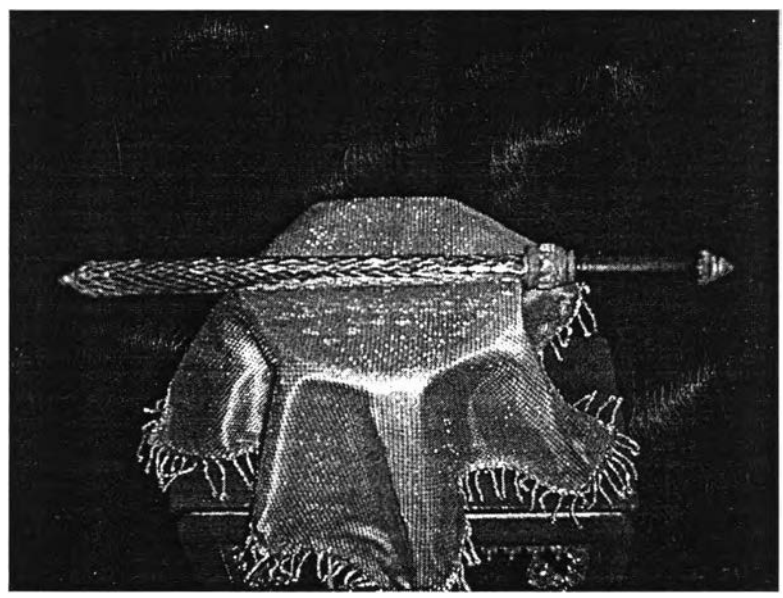
สารานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึง "คทา" ไว้ดังนี้

> "รูปศัพท์ คำว่า คทา ตามรูปศัพท์เดิมหมายถึง ตะบอง คืออาวุธไม่มีคมชนิดหนึ่ง สำหรับใช้ทุบตี ขนาดยาวสักศอกหนึ่ง มีรูปกลมบ้าง เหลี่ยมบ้าง ในสมัยโบราณเห็นจะทำด้วยไม้เนื้อแข็งเป็นพื้น เพราะเป็นอาวุธเก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งของมนุษย์.....สารานุกรม Encyclopedie des Sciences Militaires ได้ให้อรรถาธิบาย เกี่ยวกับ "คทา" ไว้ดังนี้ "คทา ได้มีมาแต่โบราณกาลแล้ว ด้วยถือกันว่าเป็นเครื่องหมายประจำตำแหน่งของผู้บังคับบัญชาตลอดมาทุกสมัย ดังได้ปรากฏรูปคทาอยู่ตามอนุสาวรีย์เก่าแก่ของอียิปต์ กรีก และโรมัน คทาเหล่านั้นมีลำดับชั้นสูง ต่ำไม่เท่ากัน แล้วแต่ว่าผู้มีสิทธิ์ใช้ได้นั้น จะมียศชั้นหรือขอบเขตอำนาจในชั้นใด.....และคทา.....ถือได้เฉพาะมือขวาเท่านั้น.....เนื่องมาจากประเพณีนิยมมาแต่โบราณ ทางไทยถือตามประเพณีพราหมณ์ว่า ทางขวาย่อมสำคัญกว่าทางซ้าย" [12]

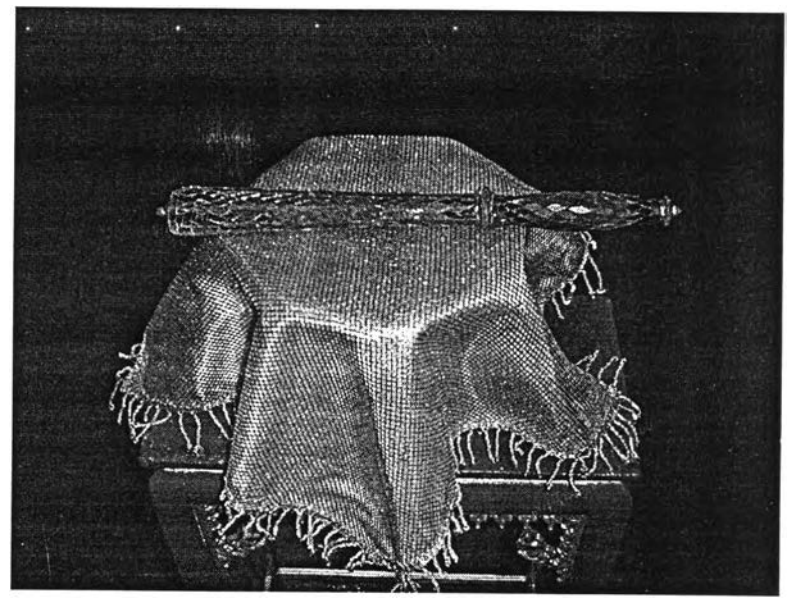
---

[12] ราชบัณฑิตยสถาน, สารานุกรมไทย เล่ม 4, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานคร: ไพศาลการพิมพ์, 2530), หน้า 2445 - 2473.

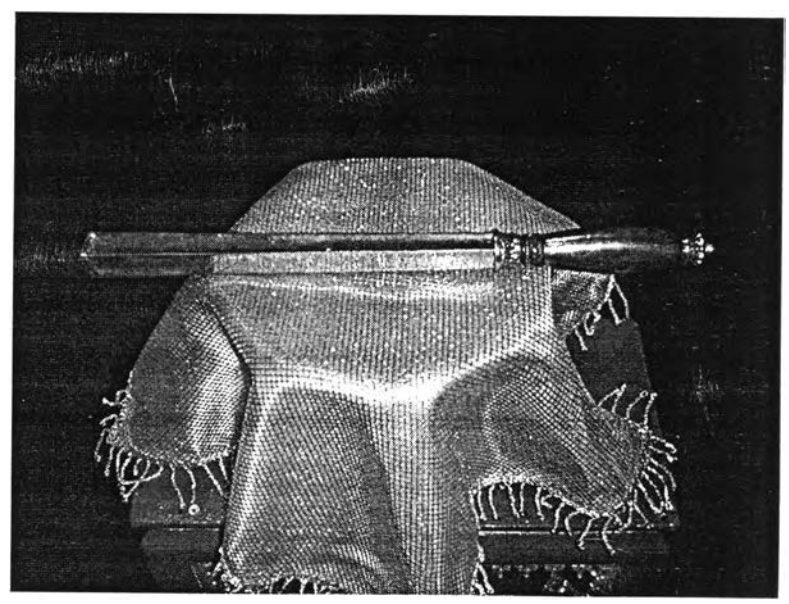
ดังนั้น ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระนารายณ์ โดยใช้คทาเป็นอาวุธประกอบในการรำ ผู้แสดงจะถือคทาที่มือขวา ตามที่โบราณจารย์ได้มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา "คทา" ที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร จะมีลักษณะเป็นทรงกลมหรือเหลี่ยม ทำจากโลหะหรือไม้เนื้อแข็ง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 เซนติเมตรประดับกระจกหรือมุก มีความยาวตลอดด้ามประมาณ 50 เซนติเมตร ดังปรากฏในภาพ



ภาพที่ 4 อาวุธคทาทรงกลมที่ทำจากไม้เนื้อแข็งประดับกระจก



ภาพที่ 5 อาวุธคทาทรงเหลี่ยมที่ทำจากไม้เนื้อแข็งประดับกระจกสี



ภาพที่ 6 อาวุธคทาทรงเหลี่ยมที่ทำจากโลหะชุบทอง

3.3.1.2 อาวุธจักร

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 ได้กล่าวถึง "จักร" ไว้ ดังนี้ "จักร, จักร- [จัก, จักกร.-] น. อาวุธในนิยาย รูปเป็นวงกลมและมีแฉก ๆ โดยรอบ เช่น พระนารายณ์ทรงจักร,...." [13]

จากการศึกษาเรื่องอาวุธจักรพบว่า มีการนำอาวุธจักรไปใช้เป็นสัญลักษณ์ที่มีความสำคัญ โดยแสดงลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์ มีอำนาจ ตลอดจนความยิ่งใหญ่ น่าเกรงขาม เช่น

1. ใช้เป็นพระบรมราชสัญลักษณ์ประจำพระราชวงศ์จักรี
2. ใช้เป็นเครื่องหมายประจำธงของประเทศสยามในสมัยรัชกาลที่ 2
3. ใช้เป็นตราประจำกองทัพบก

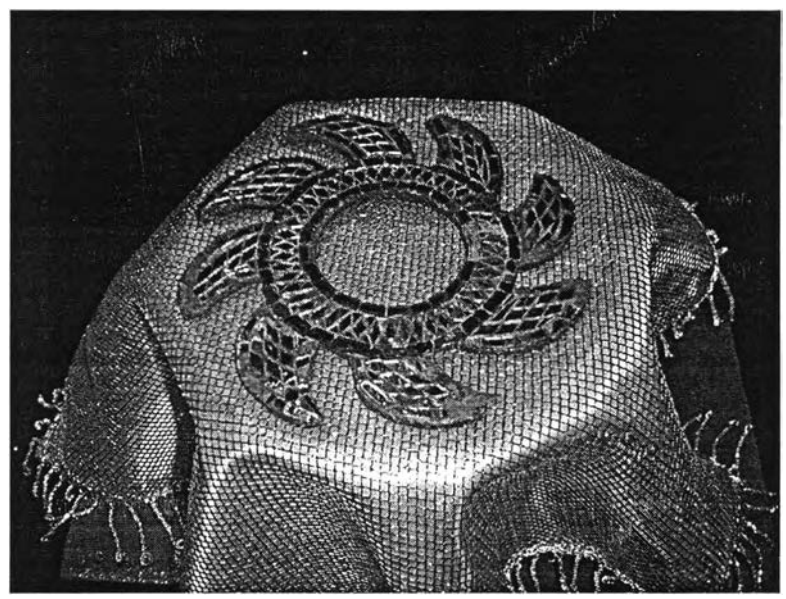
คุณลักษณะของอาวุธจักรที่มีคมเป็นแฉกโดยรอบ แสดงให้เห็นความน่าเกรงขาม ที่มุ่งใช้เพื่อเป็นอาวุธสำหรับปกป้องได้รอบด้าน ประกอบกับคติความเชื่อเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ไทยที่เชื่อว่าสืบเชื้อสายมาจากพระนารายณ์ ที่มีอาวุธจักรเป็นอาวุธประจำกาย โดยเฉพาะพระบรมราชจักรีวงศ์ที่มีพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเป็นปฐมกษัตริย์ โดยเคยทรงดำรงตำแหน่งที่เจ้าพระยาจักรี จึงอาจเป็นที่มาของตราประจำพระบรมราชจักรีวงศ์ ซึ่งมีอิทธิพลไปสู่ระบบความเชื่อของสังคม ที่เชื่อกันว่าอาวุธจักรเป็นของสูง เป็นอาวุธคู่พระบารมีพระมหากษัตริย์ การนำไปใช้เป็นตราประจำพระองค์หรือหน่วยงานต่าง ๆ สันนิษฐานได้ว่า พระมหากษัตริย์จะทรงมีพระมหากรุณาธิคุณ โปรดเกล้า ฯ พระราชทานเป็นการเฉพาะ

จากความสำคัญของอาวุธจักร ดังกล่าว เมื่อนำมาใช้เป็นอาวุธในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ จึงเป็นอาวุธที่มีบทบาทในลักษณะของการบำราบปราบศัตรูของพระนารายณ์ อาจกล่าวได้ว่า เป็นสัญลักษณ์แทนการพิทักษ์รักษาความดี ซึ่งตรงกับภาระหน้าที่ของพระนารายณ์ ตามคติความเชื่อที่มีมาแต่โบราณ

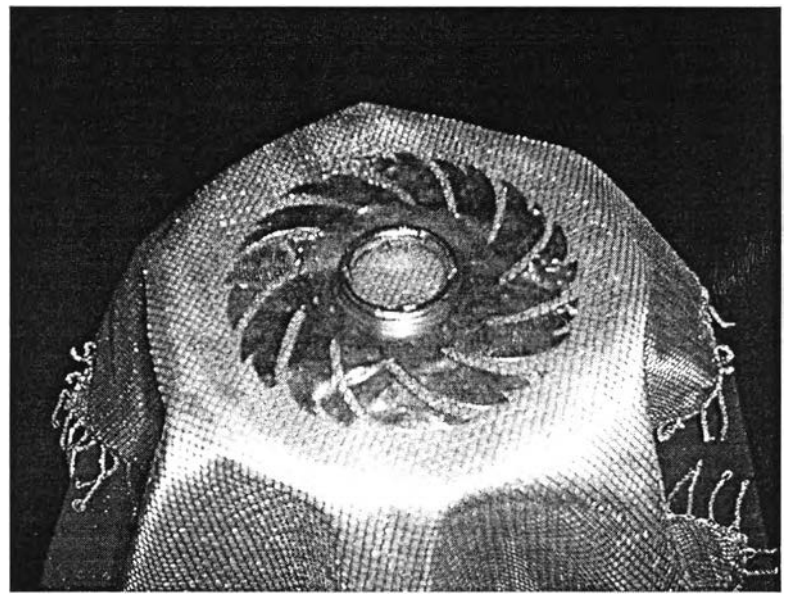
---

[13] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 พิมพ์ครั้งที่ 5. (กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์การพิมพ์, 2525), หน้า 220.

ดังนั้น ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระนารายณ์ โดยใช้จักรเป็นอาวุธประกอบในการรำ ผู้แสดงจะถือจักรด้วยมือซ้าย จักรที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรจะมีลักษณะเป็นทรงกลม มีคม 8 - 12 แฉก ทำจากโลหะหรือไม้เนื้อแข็งประดับด้วยกระจกหรือมุก มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางกว้างประมาณ 2 - 4 เซนติเมตร สำหรับใช้นิ้วกลางสอดเพื่อถือประกอบการรำ ดังปรากฏในภาพ



ภาพที่ 7 อาวุธจักร 8 คม ที่ทำจากไม้เนื้อแข็งประดับกระจกสี



ภาพที่ 8 **อาวุธจักร** 12 **คม ที่ทำจากโลหะชุบทอง**

3.3.2 เครื่องแต่งกายและอาวุธของพระอรชุน

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขนของพระอรชุน นั้น มีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องพระสีเหลืองแขนยาว โดยมีส่วนประกอบอื่นเช่นเดียวกับพระนารายณ์ ดังปรากฏในภาพ

ภาพที่ 9 การแต่งกายของพระอรชุน

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระอรชุน นั้น ผู้แสดงจะถือพระขรรค์เป็นอาวุธประกอบการแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม โดยนิยมเรียกว่า "กลมพระขรรค์" ซึ่งเป็นชื่อที่ใช้เรียกในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์อุดม อังศุธร ท่านกรุณาเล่าให้ฟังว่า [14] ในอดีตกระบวนท่ารำกลมพระอรชุนจะประกอบด้วย 2 ส่วน คือ กลมวิมานและกลมพระขรรค์ ซึ่งมีกระบวนท่ารำที่ยาวมาก จนเมื่อนำมาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียน อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์จึงตัดทอนลง โดยนำมาถ่ายทอดเฉพาะส่วนที่เรียกว่า "กลมพระขรรค์"

นอกจากนี้ ความเห็นของผู้วิจัย มีข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ การเรียกชื่อตามอาวุธที่ตัวละครใช้ถือประกอบการแสดง นั้น อาจจะมีการเรียกตามรูปศัพท์ที่มีความไพเราะทางภาษา โดยมีคำ "พระ" นำหน้า จึงทำให้การเรียกชื่อตามลักษณะอาวุธมีความเหมาะสม กลมกลืนมากยิ่งขึ้น

3.3.2.1 อาวุธพระขรรค์

จากการศึกษาพบว่า มีการกล่าวถึง "พระขรรค์" ไว้ในหลักฐานทางวิชาการ ดังนี้

พระขรรค์ ถูกกล่าวไว้ในพระราชพิธีราชาภิเษกของพระมหากษัตริย์ พระองค์หนึ่ง ในสมัยสุโขทัย ทรงพระนามว่า พระบาทกัมรเดงอัญ ศรีสุริยพงศรามมหาธรรมาธิราชเจ้า โดยปรากฏในศิลาจารึกวัดป่ามะม่วง หลักที่ 4 ด้านที่ 1 ซึ่งเป็นจารึกอักษรขอม ภาษาเขมร โดยแปลเป็นภาษาไทย เรียกว่า พระขรรค์ชัยศรี ดังความว่าในจารึกว่า [15] "นำ...มกุต...ขนชยศรีย เสวตฉตร... อภิเษก โอย นาม พระบาท กมรเดงอญศรีศรยย พงศรามมหาธรรมราชาธิราช เสวย....."

ตำราอินเดียหลายคัมภีร์ เช่นคัมภีร์อภิธานปปทีปิกา และพระธรรมบท ระบุไว้ว่า พระขรรค์เป็นเครื่อง "เบญจราชกกุธภัณฑ์" ซึ่งเป็นของใช้ลำดับที่ 1 ในจำนวนของใช้ 5 อย่าง และที่

---

[14] สัมภาษณ์, อุดม อังศุธร, ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 24 ตุลาคม 2545.

[15] ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 1 เป็นจารึกกรุงสุโขทัยที่ได้พบก่อน พ.ศ. 2467, (พระนคร: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2521)(คณะกรรมการพิจารณา และจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี พิมพ์จำหน่าย เพื่อเผยแพร่เกียรติประวัติชนชาติไทยทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และโบราณคดี), หน้า 77.

บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร ปรากฏเป็นรูปปั้นพระขรรค์ โดยเขียนอธิบายเป็นภาษามคธกำกับไว้เป็นลำดับที่ 3 เป็นเครื่องหมายแสดงความเป็นพระราชาธิบดี [16]

ม.จ. หญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ได้ทรงอธิบายเกี่ยวกับเทพลักษณะของพระสยามเทวาธิราช ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้พระองค์เจ้าประดิษฐวรการ นายช่างเอกทรงปั้นรูปเทวดา ไว้ว่า [17] ".....รูปเทพพระองค์นั้น เป็นรูปทรงเครื่องต้น ยืนถือพระขรรค์ในพระหัตถ์ขวา....."

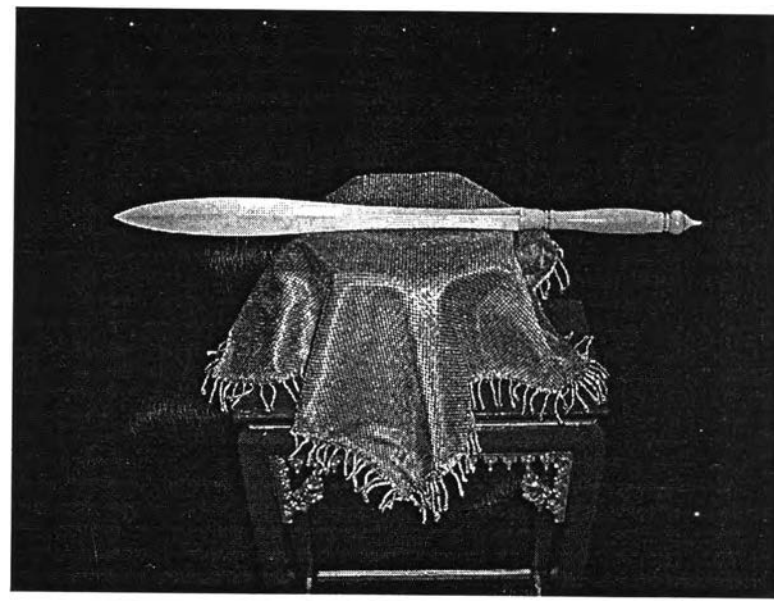
ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า พระขรรค์ เป็นหนึ่งในบรรดาพระแสงราชศาสตราวุธ ที่ปรากฏว่ามีความเกี่ยวข้องกับเทพยดา และองค์พระมหากษัตริย์มาแต่สมัยโบราณ เป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งในจำนวน 5 สิ่งที่แสดงความเป็นพระมหากษัตริย์โดยสมบูรณ์ โดยใช้สำหรับประกอบพระราชอิสริยยศแห่งองค์พระมหากษัตริย์แสดงถึงราชภาวะเหนือราชบัลลังก์ ตามโบราณราชประเพณี แห่งราชสำนักไทย นอกจากนี้ พระขรรค์ ยังมักนำมาใช้เป็นอาวุธประจำกายสำหรับตัวละครในวรรณคดีไทย โดยเฉพาะตัวละครเอกในการแสดงโขนและละครที่มีสถานะเป็นเทวดา สมมติเทพ หรือพระมหากษัตริย์ เช่น พระอรชุน พระลักษณ์ พระสังข์ พระคาวี พระสุวรรณหงส์ องค์ปะตาระกาหลา ปู่เจ้าสมิงพราย เป็นต้น

ดังนั้น ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระอรชุน โดยใช้พระขรรค์เป็นอาวุธประกอบในการรำ ผู้แสดงจะถือพระขรรค์ด้วยมือขวา ซึ่งพระขรรค์ที่ใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรจะมีลักษณะเป็นอาวุธทรงตรงมีคม 2 ด้าน ทำจากวัสดุหลายประเภท เช่น ทำจากงาช้างตลอดทั้งเล่ม ทำจากเขาสัตว์มีด้ามทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หรือทำจากโลหะเงินตลอดทั้งเล่มและในส่วนของด้ามชุบทอง มีความยาวตลอดเล่มประมาณ 60 เซนติเมตร ดังปรากฏในภาพ

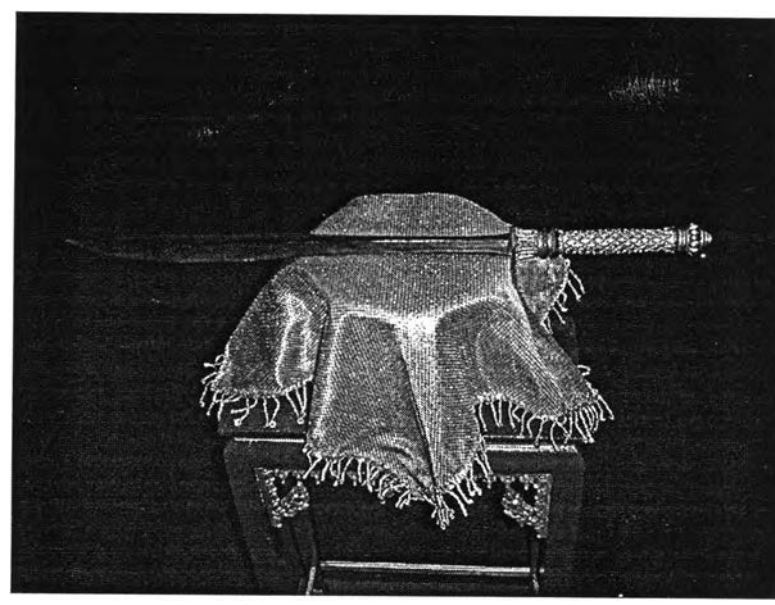
---

[16] กระทรวงมหาดไทย, พระแสงราชศัสตรา. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลเอก มังกร พรหมโยธี ม.ป.ช., ม.ว.ม., ท.จ.ว. ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส 29 มิถุนายน 2509), หน้า 1.

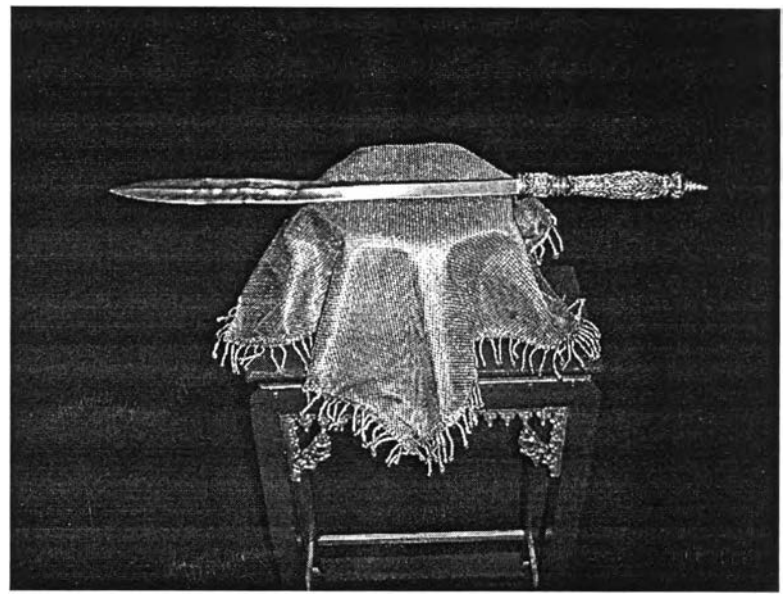
[17] ม.จ. หญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว "พระสยามเทวาธิราช". (กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตการพิมพ์, 2527), หน้า 15.



ภาพที่ 10 อาวุธพระขรรค์ที่ทำจากงาช้าง



ภาพที่ 11 อาวุธพระขรรค์ที่ทำจากเขาสัตว์มีด้ามทำด้วยไม้เนื้อแข็งลงรักปิดทอง



ภาพที่ 12 อาวุธพระขรรค์ทีทำจากโลหะเงินตลอดทั้งเล่ม ส่วนด้ามชุบทอง

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า ในการแสดงกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร โดยเฉพาะตัวพระนารายณ์ และพระอรชุน จึงมีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระแขนยาว ซึ่งจะแตกต่างกันเฉพาะสีของเครื่องแต่งกายที่ถูกกำหนดขึ้นแทนสีกายของตัวละคร นอกจากนี้ยังใช้อาวุธประกอบกระบวนท่ารำที่ต่างกัน โดยเป็นอาวุธประจำกายที่ถูกกำหนดไว้ แต่ในการรำยังคงมุ่งแสดงความชำนาญในการใช้อาวุธประกอบการรำและความสามารถในการปฏิบัติโดยมีหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงเป็นเสมือนผู้กำกับการแสดง

3.4 เครื่องดนตรี หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลม

ในการแสดงมหรสพต่าง ๆ นอกจากการแสดงออกด้วยภาษาท่าทางเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายแล้ว สิ่งที่ขาดไม่ได้ก็คือการสื่อด้วยสัญลักษณ์ทางเสียง ซึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยใด ๆ ก็ตามจำเป็นต้องมีดนตรีเข้ามาประกอบการแสดง แม้ว่าการแสดงบางประเภทอาจไม่จำเป็นต้องใช้ดนตรีประกอบด้วยก็ตาม แต่จะมีสิ่งอื่นทดแทน อาทิ การใช้เสียงขับร้อง การปรบมือให้จังหวะ เหล่านี้ล้วนเป็นเครื่องประกอบแทนเสียงดนตรีทั้งสิ้น เพราะเสียงประโคมของเพลงดนตรีเป็นสื่อที่เร้าให้รู้สึกคล้อยตาม เป็นพลังที่ดลบันดาลใจให้ไปรวมอยู่ ณ ที่ประชุมสโมสรนั้น ด้วยเพลงที่บรรเลงในแต่ละครั้งจะถูกคัดเลือกให้มีความหมายที่ถูกต้องและเหมาะสมกับโอกาสที่บรรเลง

จากการศึกษา พบว่า การบรรเลงดนตรีเป็นธรรมเนียมปฏิบัติสืบต่อกันมา เช่นเดียวกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ของแต่ละชุมชน ที่ปฏิบัติกันเป็นวิถีแห่งการดำรงชีวิตในแต่ละสังคม โดยเฉพาะการนำวงดนตรีมาใช้บรรเลงประกอบพิธีการ และประกอบการแสดง ที่ปรากฏเป็นหลักฐานทางวิชาการ ดังนี้

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พบว่า ได้มีการกล่าวถึงดนตรีมาตั้งแต่ครั้งกรุงสุโขทัย ดังความปรากฏในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงหลักที่ 1 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18 - 20 กล่าวถึง ดนตรีไว้ดังนี้ "ดบงคกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิน เสียงเลื่อน เสียงขับ ใครจักมักเล่นเล่น ใครจักมักหัวหัว ใครจักมักเลื่อนเลื่อน" [1]

ศิลาจารึกหลักที่ 8 ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ กล่าวถึงดนตรีไว้ว่า ".....ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกดุริยาพาทย์ พิณ ฆ้องกลอง เสียงดังสิ ดังดินจักถล่ม อั้นไซร้" [2]

---

[1] สิทธา พินิจภูวดล, วรรณกรรมสมัยสุโขทัย. ศิลาจารึกหลักที่ 1 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2519), หน้า 44 - 45.

[2] ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 1 เป็นจารึกกรุงสุโขทัยที่ได้พบก่อน พ.ศ. 2467 (พระนคร: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2521)(คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี พิมพ์จำหน่าย เพื่อเผยแพร่เกียรติประวัติชนชาติไทยทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และโบราณคดี), หน้า 115.

ศิลาจารึกหลักที่ 62 ศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน จ.ศ. 732 (พ.ศ. 1913) ตอนที่ 3 บรรทัดที่ 21-30 กล่าวถึงดนตรีไว้ดังนี้ "ให้ถือกระทงข้าวตอกดอกไม้ไต้เทียน ตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลองปี่สรไน พิสเนญชัยทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้องอีกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสะท้านทั่งทั้งนครหริภุญชัยแล" [3]

หนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวสรรเสริญในพระมหาจักรพรรดิราชา อ้างถึงใน ธำนุ คงอิ่ม กล่าวไว้ว่า "แล้วแลร้องก้องเสียงกับเสียงพาทย์ เสียงพิณ แตร สังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่แลกลองราม กลองเล็ก แล ฉิ่ง แฉ่ง บัณเฑาะว์ วังเวง ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ ฆ้อง ตีกรับสัพพทุกสิ่ง" [4]

ในวรรณกรรมอยุธยา ตอนต้น เรื่อง ลิลิตยวนพ่าย กล่าวถึงดนตรีว่า "พิณพาทย" ดังนี้

สยงสโพนพิณพาทยก้อง กาหล
สยงสูศรีสารจยน จ่นนแจ้ว
สยงคณคนคฤม คฤโฆษ
สยงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษ์ ฯ [5]

---

[3] ประชุมศิลาจารึกภาคที่ 3 ประมวลจารึกที่พบในภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออก และภาคกลางของประเทศไทย อันจารึกด้วยอักษร และภาษาไทย, ขอม, มอญ, บาลีสันสกฤต (พระนคร: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี, 2508)(คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี พิมพ์จำหน่ายเพื่อเผยแพร่เกียรติประวัติชนชาติไทยทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และโบราณคดี), หน้า 137.

[4] ธำนุ คงอิ่ม. วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539, หน้า 13.

[5] ลัลลนา ศิริเจริญ, คู่มือลิลิตยวนพ่าย (กรุงเทพ ฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2514), หน้า 354.

นอกจากนี้ ประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 เล่ม 1 หน้า 115 - 116 อ้างถึงใน ธำนุ คงอิ่ม ยังได้ระบุตำแหน่งนักดนตรีพร้อมศักดินา ไว้ใน "พระไอยการตำแหน่งนาพลเรือน" สมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่ง เรียกว่า "พนักงานปี่พาทย์" ดังนี้

พนักงานปี่พาทย์		
ขุนไฉนไพเราะห์	นา	200
นายวง สี่คน	นาคล (นาคนละ)	50
เลว	นาคล	30
หมื่นเสนาะภูบาล เจ้ากรมขวา		
หมื่นโวหารภิรมย์ เจ้ากรมซ้าย	นาคล	400 [6]

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่า "พาทย" คงหมายถึงประโคม บรรเลง หรือ ดีด สี ตี เป่า เป็นเช่นเดียวกันกับในจารึก หลักที่ 1 ที่กล่าวว่า "ด้วยเสียงพาทย เสียงพิณ" แต่ในหลักที่ 8 ระบุชัดว่า "ดูรพาท" ซึ่งในที่นี้คงหมายถึงประโคมหรือบรรเลง ดูริยะ คือเครื่องดีและเครื่องเป่า" [7]

มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า

> "เข้าใจว่า เสียงพาทย์ ได้แก่ เสียงเครื่องบรรเลงจำพวกตีเป่า แม้ของอินเดีย อันเป็นต้นกำเนิด คำว่า พาทย์ ก็ใช้คำว่า "ปัญจวาทย์" และ "ปัญจดุริยางค์" แก่วงบรรเลงที่มีแต่เครื่องเป่าเท่านั้น ส่วนคำว่าพิณ ก็เป็นคำที่เรียกเครื่องดีด แต่เครื่องดีดที่เรียกว่าพิณ ในสมัยนั้น ก็น่าจะเป็น พิณเพียะ พิณน้ำเต้า

---

[6] ธำนุ คงอิ่ม, วิเคราะห์หน้าทับตะโพน และกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น, หน้า 24.

[7] ธนิต อยู่โพธิ์, หนังสือเครื่องดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2530), หน้า 120.

> และ กระจับปี่ จึงคิดว่า พิณโบราณ ก็คงจะเป็นกระจับปี่ นี่เอง เหมือนกับภาพที่หน้าบันด้านเหนือขององค์พระปรางค์ด้านเหนือที่วัดพระพายหลวง" [8]

สงัด ภูเขาทอง กล่าวไว้ว่า "คำว่า พาทย์ ที่กล่าวถึง คงหมายถึงการบรรเลงดนตรี แต่จะเป็นเครื่องอะไรบ้างนั้นไม่อาจกำหนดได้ ฉะนั้นเพลงหน้าพาทย์ที่นักดนตรีไทยได้กำหนดชื่อเอาไว้ คงหมายถึงเพลงชนิดหนึ่งที่ใช้บรรเลงเพื่อแสดงคารวะต่อผู้มีพระคุณ เช่น บิดา มารดา ครู อาจารย์ เป็นต้น" [9]

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานพระดำริเกี่ยวกับวงดนตรีไว้ว่า

> "..... อันเครื่องประโคมต่างๆ นั้นเดิมก็เป็นของโดดๆ เช่น กลองใบเดียว ตีตูม ๆ นั้นก่อน แล้วเอาสิ่งโน้น สิ่งนี้ผสมกันเข้า จึงเป็นเครื่องประโคมอย่างประณีตมีเสียงต่างๆ ขึ้น แยกเป็น 2 สาขา คือ "ดนตรี" หมายถึงเครื่องดีด สี (คือเครื่องสาย) กับ ดุริย หมายเครื่องตี เครื่องเป่า คำ "พิณพาทย์" หรือ "ปี่พาทย์" นั้นไม่ผิดทั้ง 2 คำ พิณพาทย์ว่าเล่นเพลงพิณ ได้แก่ ดนตรีปี่พาทย์ว่าเล่นเพลงปี่ได้แก่ ดุริย" [10]

---

[8] มนตรี ตราโมท, ดนตรีสมัยสุโขทัย (หนังสืออนุสรณ์พ่อขุนรามคำแหง, หน้า 44 อ้างถึงใน สิทธา พินิจภูวดล วรรณกรรมสุโขทัย ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง)(กรุงเทพ ฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2516), หน้า 45.

[9] สงัด ภูเขาทอง, การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้ว-การพิมพ์, 2539), หน้า 172.

[10] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, บันทึกความรู้ต่างๆ เล่มที่ 1, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2521), หน้า 244 - 245.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวินิจฉัยเกี่ยวกับการประสมวงของปี่พาทย์ไทย ไว้ว่ามีลักษณะคล้ายกับการผสมวงของอินเดีย ดังนี้ " ..... ตำราปี่พาทย์ที่เราได้แบบมาจากอินเดียนั้นกำหนดว่า วงหนึ่งมีเครื่อง 5 สิ่ง คือ สุษิระ ได้แก่ ปี่ เป็นเครื่องทำลำนำ 1 อาตะตะ ได้แก่ หนังขึ้นกลองหน้าเดียว 1 วิตะตะ ได้แก่ กลองขึ้นหนังสองหน้าด้วยร้อยผูก 1 อาตตะวิตะตะ ได้แก่ กลองขึ้นหนังกรึงแน่นทั้งสองหน้า 1 และฆนะ ได้แก่ ฆ้องโหม่งเป็นเครื่องทำจังหวะ 1 ทั้ง 5 สิ่งนี้เรียกรวมกันว่า เบญจดุริยางค์" [11]

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระวิจารณ์ เกี่ยวกับวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ไว้ดังนี้

> "อันที่จริงคำว่า พิณพาทย์กับปี่พาทย์หมายความต่างกัน พิณพาทย์หมายความว่าเครื่องดนตรี อันเป็นเครื่องสายสำหรับดีดสี เพราะเดิมใช้พิณเป็นหลัก ปี่พาทย์นั้นหมายความว่าเครื่องดุริยางค์ อันเป็นเครื่องตีเป่า เพราะฉะนั้นเครื่องที่นำในการเล่นละครควรเรียกว่า "ปี่พาทย์" ความข้อนี้ก็สมด้วยแบบแผนซึ่งที่มาในรัชกาลที่ 4 เช่นในหมายรับส่งย่อมใช้ว่า "ปี่พาทย์" ทุกแห่ง ปี่พาทย์ที่ไทยเราเล่นละครรำมี 2 อย่างต่างกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานี คือ ปี่พาทย์สำหรับเล่นละครชาตรีอย่าง 1 ปี่พาทย์สำหรับเล่นโขนละครในกรุงเทพ ฯ อย่าง 1 เมื่อพิเคราะห์ดูลักษณะปี่พาทย์ทั้ง 2 อย่างที่กล่าวมา เห็นว่าปี่พาทย์ละครชาตรีคงเป็นของแต่ก่อนปี่พาทย์โขนละคร เพราะเป็นเครื่องห้าในตำนานละครรำของไทยกล่าวไว้ว่า ละครชาตรีเป็นละครนอกของไทย เมื่อขุนศรัทธานำทั้งละคร และปี่พาทย์ จากกรุงศรีอยุธยาไปเผยแพร่ที่นครศรีธรรมราชแล้วใน

---

[11] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์ (พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2512)(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนายจรูญ จูฑะสุต ณ ฌาปนสถาน-คุรุสภา วัดสระเกศราชวรมหาวิหาร วันที่ 4 มิถุนายน 2512), หน้า 8.

กรุงเทพฯ จึงเปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นปี่พาทย์โขนแทนจนมีการนำไปใช้กับละคร เพื่อเริ่มหัดละครผู้หญิงของหลวง และแพร่หลายไปจนละคร ราษฎรด้วย" [12]

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในงานพิธีพระราชพิธีต่างๆ โดยกล่าวว่า

"เครื่องดุริยดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องประโคมในพระราชพิธี นั้น มีอยู่มากมายหลายอย่าง.....แต่ที่ใช้กันเป็นสามัญเกือบทั่วทุกงาน ก็ได้แก่ วงแตรสังข์ วงปี่พาทย์ และวงกลองแขก สำหรับวงแตรสังข์นั้น .....ใช้เฉพาะงานที่มีศักดิ์อันสมควรจะใช้ได้ตามกฎพระราชพิธีที่กำหนดไว้เท่านั้น ส่วนวงปี่พาทย์ก็แล้วแต่จะพิจารณาตามสถานที่และกรณีที่บรรเลงว่า ควรจะใช้วงขนาดใดจะเป็นวงเครื่องห้า เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่" [13]

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า เพลงดนตรีเป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่ใช้ในการสื่อสาร โดยเฉพาะการนำมาบรรเลงประกอบในพิธีกรรมและนำมาบรรเลงประกอบในการแสดงมหรสพ พบว่า จะนำวงปี่พาทย์มาใช้บรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย ลักษณะของวงปี่พาทย์จะเป็นการประสมวงระหว่างเครื่องตีกับเครื่องเป่า ซึ่งมีเครื่องตีเป็นหลัก ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์จึงมีหลายประเภทเพื่อให้เหมาะกับการแสดง

---

[12] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2508), หน้า 30 - 31.

[13] มนตรี ตราโมท, "การบรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี" ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 12 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองการพิมพ์, 2522), หน้า 37.

3.4.1 ประเภทของวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดง นั้น จะใช้วงปี่พาทย์ประเภทใดและขนาดใดขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดง และความต้องการของผู้จัดการแสดงในขณะนั้น โดยได้มีการจัดแบ่งขนาดของวงปี่พาทย์ออกเป็น 4 ประเภท ดังนี้ [14]

1. วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

1.1 ปี่ใน

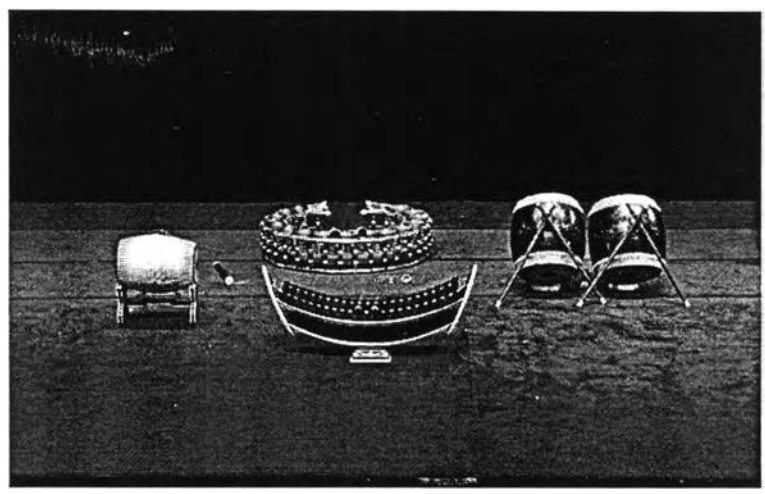
1.2 ระนาดเอก

1.3 ฆ้องวงใหญ่

1.4 ตะโพน

1.5 กลองทัด

1.6 ฉิ่ง



ภาพที่ 13 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

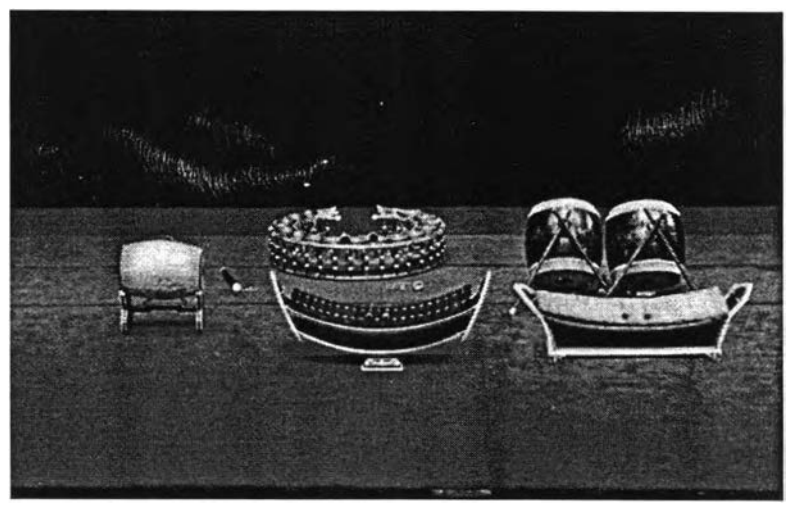
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

---

[14] ธำนุ คงอิ่ม, วิเคราะห์หน้าทับตะโพนและกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539, หน้า 26 - 27.

2. วงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบระนาดทุ้ม นักดนตรีจะเรียกว่า วงปี่พาทย์เครื่องหก ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

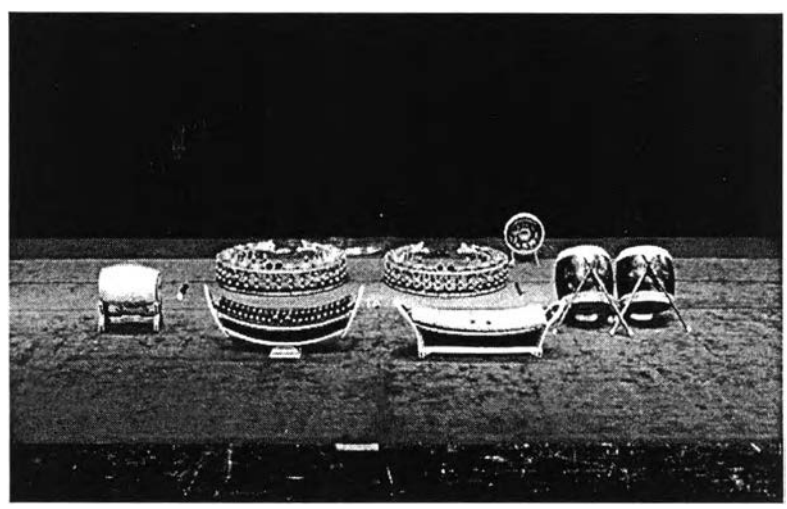
2.1 ปี่ใน
2.2 ระนาดเอก
2.3 ระนาดทุ้ม
2.4 ฆ้องวงใหญ่
2.5 ตะโพน
2.6 กลองทัด
2.7 ฉิ่ง



ภาพที่ 14 วงปี่พาทย์เครื่องหก
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

3.1 ปี่ใน
3.2 ปี่นอก
3.3 ระนาดเอก
3.4 ระนาดทุ้ม
3.5 ฆ้องวงใหญ่
3.6 ฆ้องวงเล็ก
3.7 ตะโพน
3.8 กลองทัด
3.9 ฉิ่ง
3.10 ฉาบเล็ก
3.11 โหม่ง



ภาพที่ 15 วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

4.1 ปี่ใน

4.2 ปี่นอก

4.3 ระนาดเอก

4.4 ระนาดทุ้ม

4.5 ฆ้องวงใหญ่

4.6 ฆ้องวงเล็ก

4.7 ระนาดเอกเหล็ก

4.8 ระนาดทุ้มเหล็ก

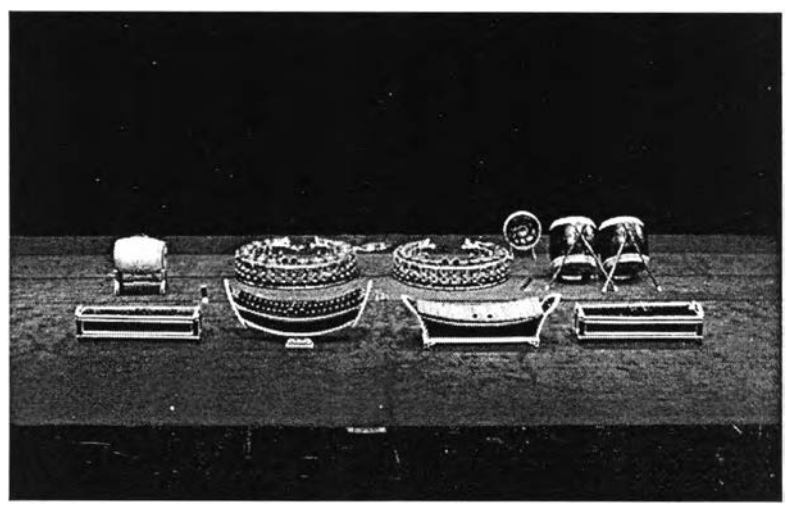
4.9 ตะโพน

4.10 กลองทัด

4.11 ฉิ่ง

4.12 ฉาบเล็ก

4.13 โหม่ง



ภาพที่ 16 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ดังนั้น อาจสรุปได้ว่า จากลักษณะของวงดนตรีทั้ง 4 ประเภทดังกล่าว ตามที่โบราณจารย์ได้บัญญัติประเภทของวงดนตรีไว้ นั้น เป็นไปเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและตรงตามความต้องการใช้ประกอบการแสดงในแต่ละครั้ง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนหรือละครก็ตาม โดยเฉพาะการแสดงโขนถือเป็นมหรสพที่มีความยิ่งใหญ่ ประกอบไปด้วยศิลปชั้นสูงหลายประเภท อีกทั้งเพลงบรรเลงก็กำหนดใช้เพลงหน้าพาทย์เป็นหลักในการแสดง จึงจำเป็นต้องมีการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงประกอบการรำ เช่น เพลงหน้าพาทย์กลม ทั้งดนตรี นักร้อง คนพากย์ เจรจา และผู้แสดงจะต้องใช้ความสามารถในการประสานความร่วมมือในทางการแสดงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยที่ทุกคนต้องรู้หน้าที่มีทักษะ ความจำเป็นเยี่ยม ซึ่งการรำเพลงหน้าพาทย์กลมนั้น ถือว่าเป็นการรำอวดฝีมือในทางนาฏยศิลป์ด้วย มีข้อสังเกตว่า การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนหน้าจอ นั้น ยังคงใช้วิธีการของการละเล่นหนังติดมา ก็คือ การบอกหน้าพาทย์แผลง ซึ่งเป็นวิธีการของหนังใหญ่ บางครั้งคนพากย์และเจรจาจะนำมาใช้บอกกล่าวให้วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์โดยไม่เรียกเพลงนั้นตรงๆ แต่บอกแผลงคำ เช่น ถ้าต้องการให้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกลม ก็จะเรียกแผลงเป็น "ลูกกระสุน" แทน [15] ซึ่งผู้บรรเลงปี่พาทย์ในขณะนั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีไหวพริบเป็นอย่างดี

3.4.2 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน

ในการแสดงโขน ที่จัดเป็นมหรสพทางนาฏกรรมที่ยิ่งใหญ่ เป็นศิลปะชั้นสูงที่จัดเป็นศิลปะชั้นครู ปัจจุบันศิลปะการแสดงโขนเป็นที่แพร่หลายมากกว่าเดิม การจัดการแสดงแต่ละครั้งจะเป็นการรวมศิลปะไว้ทุกแขนง ทั้งศิลปะการร่ายรำ เพลงขับร้อง การบรรเลงดนตรี ตลอดจนความงดงามของเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบอื่น ๆ โดยเฉพาะวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ซึ่งได้แก่ วงปี่พาทย์ที่ประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้อง กลอง และตะโพน เครื่องดนตรีดังกล่าวเป็นหลักโดยทั่วไปในการบรรเลงรวมเรียกว่า "วงปี่พาทย์เครื่องห้า" บางโอกาสก็จะใช้ วงปี่พาทย์เครื่องหก วงปี่พาทย์เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่ ทั้งนี้ จะเป็นไปตามความเหมาะสมของการจัดการแสดงแต่ละครั้ง

---

[15] ปัญญา นิตยสุวรรณ, เพลงหน้าพาทย์ ตอนจบ และเพลงหน้าพาทย์แผลง. (บทประกอบรายการ-สังคีตศิลป์ของกรมศิลปากร, ออกอากาศ ณ สถานีวิทยุจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2528), หน้า 2. (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

ดังได้กล่าวแล้วว่า การแสดงโขนในปัจจุบันเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะโขนดั้งเดิมกับศิลปการแสดงละครใน ที่เรียกว่า โขนโรงใน กล่าวคือ มีทั้งพากย์และเจรจาอย่างโขนกับมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องอย่างละครใน การบรรเลงปี่พาทย์จึงต้องลดเสียงลงมาบรรเลงทางใน (ละครใน) ปี่กลาง ที่เคยใช้ในวงปี่พาทย์โขน ก็เปลี่ยนมาใช้ปี่ใน เพื่อเป็นการลดเสียงลงมาให้สมดุลกับการบรรเลงปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดงโขนที่ได้มีวิวัฒนาการมาเป็นระยะ ๆ แต่การตีโกร่งประกอบจังหวะการบรรเลงหน้าพาทย์ก็ยังคงมีอยู่ตามเดิม ซึ่งให้นักร้องเป็นผู้ตี การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนใช้วงปี่พาทย์บรรเลง 2 วง แบ่งเป็นวงซ้ายวงหนึ่ง และวงขวาวงหนึ่ง ซึ่งในบางโอกาสก็ยังคงใช้อยู่ โดยผลัดกันบรรเลง ขณะบรรเลงรับเพลงประกอบการขับร้องก็จะผลัดกันรับคนละคำ เว้นแต่เพลงนั้นมี 2 หรือ 3 ท่อน วงหนึ่งก็ต้องรับทุกท่อนจนจบเพลง แล้วจึงเปลี่ยนวง ในทางบรรเลงจัดว่าเป็นธรรมเนียมนิยม และยังเป็นการชิงไหวชิงพริบกันด้วย

ถ้าในการแสดงมีวงปี่พาทย์เพียงวงเดียว ก็มักจะตั้งวงอยู่ด้านซ้ายของเวทีตรงข้ามกับนักร้อง ซึ่งในปัจจุบันมักจะรวมอยู่ด้วยกันทั้งดนตรีและนักร้อง นอกจากนี้ความรู้ความสามารถในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนแล้ว ผู้บรรเลงยังต้องมีความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำเพื่อจะได้ปรับเปลี่ยนกระบวนการบรรเลงได้ทัน เพราะคนพากย์เจรจาจะบอกเพียงเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น ความรู้เหล่านี้เป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญ ที่จะทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงราบรื่นไม่สะดุด จนทำให้เสียอรรถรสในการรับชม ดังนั้นการศึกษากระบวนท่ารำ เพื่อความราบรื่นในการบรรเลงประกอบการแสดง จึงมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่งเทียบเท่ากับการที่ผู้แสดงโขนจะต้องศึกษาหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้กระบวนท่ารำงดงามเป็นไปตามจุดประสงค์ของการแสดงการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน จึงจัดเป็นศิลปะการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยที่งดงามมีลีลาท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะเป็นการแสดงที่ผู้รำจะต้องแสดงความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่ารำกับกระบวนการบรรเลง โดยมีวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้บรรเลงเป็นหลักพื้นฐานโดยทั่วไปในการแสดงโขน

นอกจากนี้ ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ณ โรงละครแห่งชาติ จะใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ยกเว้นการแสดงบางครั้งที่จัดขึ้นเป็นกรณีพิเศษที่จะใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงบรรเลงสลับกันตามธรรมเนียมปฏิบัติดังกล่าวข้างต้นสำหรับประกอบการแสดง

3.4.3 หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลม

ดังได้กล่าวแล้วว่า การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กลมจะมีปรากฏที่ใช้บรรเลง 2 ลักษณะ คือ การบรรเลงประกอบพิธีกรรม และการบรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย จากการศึกษาพบว่าในกระบวนการบรรเลงจะมีลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถแบ่งหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลมที่ใช้บรรเลงออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

3.4.3.1 หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลมที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กลมนั้น มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว โดยใช้ตะโพน และกลองทัดตีประกอบเป็นจังหวะหน้าทับ การบรรเลงจะมีความแตกต่างจากเพลงอื่น ๆ คือ มีการปรับเปลี่ยนทาง เพื่อไม่ให้เกิดมีการบรรเลงซ้ำ และยังเป็นการฝึกทักษะ ตลอดจนเป็นการเพิ่มความยาวของทำนองเพลงให้มากขึ้นแต่การตีจังหวะหน้าทับไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงจะคงตีกำกับไปตลอด เพียงแต่มีการแปรทำนองการตีให้มีความแปลก เพิ่มลีลา และความไพเราะในบางช่วงเท่านั้น ดังตัวอย่าง "กระสวนจังหวะ" หน้าทับเพลงกลมที่ ธำนุ คงอิ่ม เรียบเรียงเสนอไว้ดังนี้ [16]

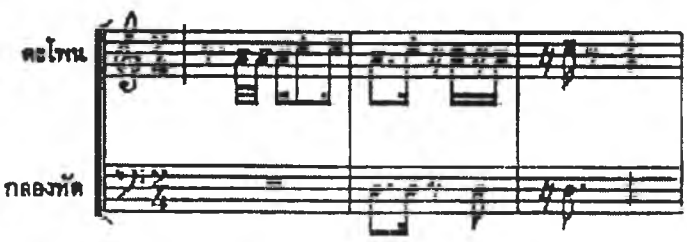
<u>หน้าทับเพลงกลม</u>

เป็นจังหวะหน้าทับเฉพาะแบบวน ที่ใช้ตะโพนและกลองทัดตีประกอบเป็นจังหวะหน้าทับ เพลงกลม เป็นเพลงท่อนเดียวมีความยาวในการบรรเลงทั้ง 2 เที่ยว 94 ห้องเพลง รวมกระสวนจังหวะที่ตีกำกับบทเพลงทั้งหมด 46 กระสวนจังหวะหน้าทับ นอกจากนี้ในการบรรเลงในชุดโหมโรงเย็นยังมีความแตกต่างจากบทเพลงอื่นๆ กล่าวคือ มีการเปลี่ยนทางหรือระดับเสียง (Key) ในการบรรเลงไปถึง 3 ทางด้วยกันคือ ทางใน ทางนอก ทางในลดหรือทางเพียงออล่าง และกลับมาจบที่ทางในอีกครั้งหนึ่งรวมการบรรเลงเต็มรูปแบบจะได้ถึง 4 เที่ยว ซึ่งการเปลี่ยนทางในการบรรเลง ก็เพื่อที่จะไม่ให้เกิดความซ้ำซากในการบรรเลง เป็นการฝึกทักษะในการบรรเลงและให้เกิดความยาวของทำนองเพลงเพิ่มมากขึ้น แต่การตีจังหวะหน้าทับกำกับบทเพลงไม่ได้มีการเปลี่ยนแต่อย่างใด คงใช้หน้าทับ

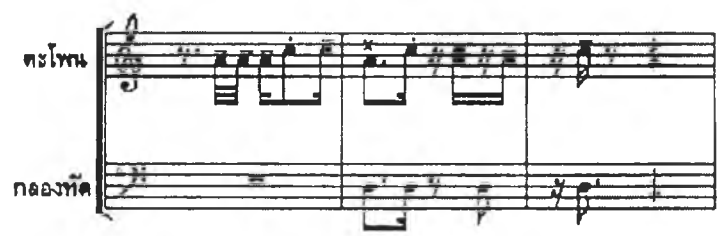
---

[16] ธำนุ คงอิ่ม. <u>วิเคราะห์หน้าทับตะโพน และกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น</u>. วิทยานิพนธ์-ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539, หน้า 106 - 108.

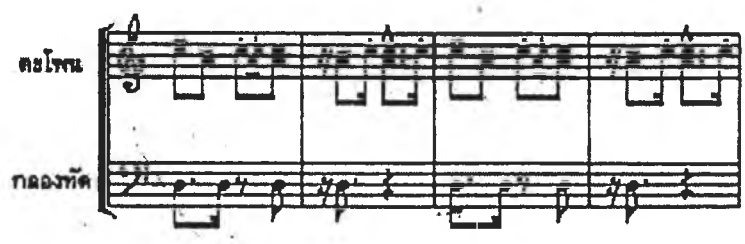
อย่างเดียวกันตีกำกับไปตลอด เพียงแต่มีการแปรทำนองการตีของหน้าทับตะโพนให้มีความแปลก เพิ่มลีลา และความไพเราะมากขึ้นในบางช่วงบางขณะเท่านั้น



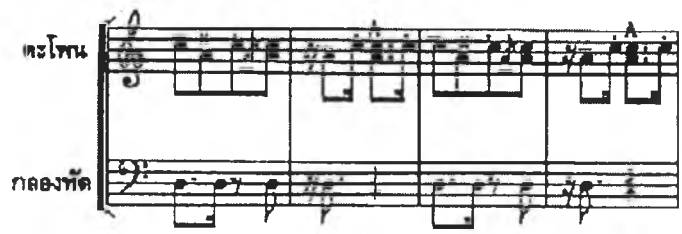
กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม

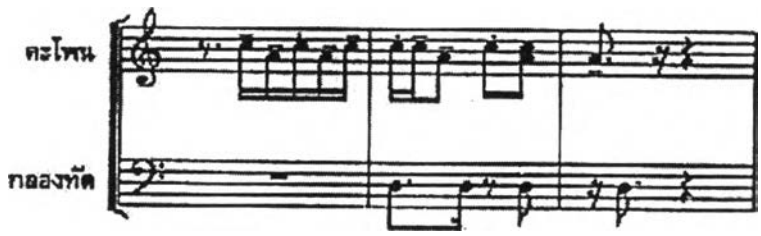
หน้าทับเพลงกลมเป็นกระสวนจังหวะหน้าทับที่ตะโพน และกลองทัดตีสอดแทรกกันใน 1 กระสวน จังหวะหน้าทับจะมีความยาวเท่ากับครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ตะโพนจะประกอบด้วย เสียงต่างๆ 4 เสียงคือ เท่ง ตุ๊บ ติง และพริง ตะโพนจะเริ่มก่อนเป็นการเรียกหรือท้า143-147ให้กลองทัด ตรงกับจังหวะที่ 1 และจะจบพร้อมกันที่จังหวะที่ 2 ใน 1 กระสวนจังหวะหน้าทับกลองทัดจะตี 4 เสียงซึ่งเป็นลีลาของจังหวะที่เฉพาะไม่เหมือนกับเพลงอื่น ๆ

กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม เปลี่ยนแบบที่ 1

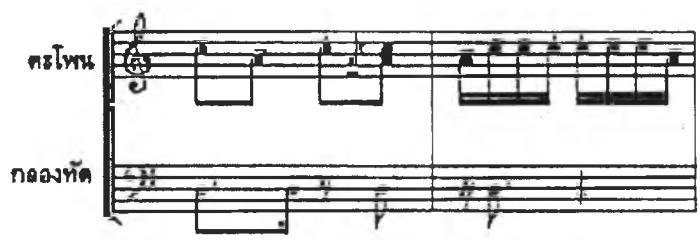
กระสวนจังหวะหน้าทับเปลี่ยนแบบที่ 1 มีความแตกต่างอยู่ตรงที่หน้าห้องที่ 2 เปลี่ยนจากเสียงเท่ง เป็นเสียง ป๊ะ นอกนั้นยังคงเหมือนเดิม



กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม เปลี่ยนแบบที่ 2

กระสวนจังหวะเปลี่ยนแบบที่ 2 เป็นการแปรทำนองของหน้าทับตะโพนใหม่สอดแทรกกับการตีของกลองทัด ซึ่งกระทำสลับกันไปเป็นช่วงๆ ไม่มีกำหนดแน่นอนว่าจะตีเมื่อใด จะสังเกตว่ามีการเพิ่มเสียง เพริ่ง ขึ้นมาอีก 1 เสียง

กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม เปลี่ยนแบบที่ 3

กระสวนจังหวะเปลี่ยนแบบที่ 3 เพิ่มเสียงในมือตะโพนคือ เสียง ป๊ะ และเสียงเพริ่ง ซึ่งในกระสวนจังหวะแบบที่ 3 นี้เป็นกระสวนจังหวะหน้าทับที่เป็นการแปรทำนองจากกระสวนจังหวะหน้าทับเดิมกลองทัดยังคงเหมือนเดิม

กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม เปลี่ยนแบบที่ 4

กระสวนจังหวะเปลี่ยนแบบที่ 4 เป็นการสร้างเสียงของตะโพนให้ถี่และกระชั้นมากขึ้นผู้ที่ตีจะต้องมีความคล่องตัวในการตีตะโพน

กระสวนจังหวะหน้าทับเพลงกลม เปลี่ยนแบบที่ 5

กระสวนจังหวะเปลี่ยนแบบที่ 5 เป็นกระสวนจังหวะหน้าทับที่แปรทำนองจากกระสวนจังหวะหลักสร้างเสียงของตะโพนให้มีความถี่และกระชั้นมากขึ้น

3.4.3.2 หน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลมที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย

นอกจากกระสวนจังหวะทั้ง 5 แบบเป็นลักษณะของหน้าทับเพลงกลมที่นำไปใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ตามตัวอย่างที่กล่าวไว้แล้วนั้น เมื่อนำเพลงหน้าพาทย์กลมมาใช้บรรเลงในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย ก็จะมีกระบวนในการบรรเลงไม้กลองทัด และจังหวะตะโพนที่เรียกว่า "รัวไม้กลอง" ตลอดจนการสอดแทรกจังหวะหน้าทับเพลงเร็ว ซึ่งกระบวนการบรรเลงเพื่อประกอบในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ นั้น ได้มีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางค์ไทย ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงเพลงกลมประกอบการแสดง ไว้ดังนี้

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ท่านกรุณาอธิบายให้ฟังว่า "หน้าทับเพลงกลมมีลักษณะหน้าทับเป็นวลีสั้น ๆ บรรเลงแบบวนซ้ำ เล่นยืนไปอย่างสม่ำเสมอ บางครั้งถ้าตัวละครออกกระบวนท่าเพลงเร็ว ผู้บรรเลงก็ต้องบรรเลงหน้าทับเพลงเร็วสอดแทรก แต่ก็ยังคงบรรเลงยืนทำนองเพลงกลมไปอย่างต่อเนื่อง ผู้แสดงก็แสดงกระบวนท่ารำไป กระบวนการบรรเลงขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำเป็นหลัก" [17]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ ได้กรุณาอธิบายเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กลมประกอบการแสดง ไว้ว่า [18]

> "เพลงกลม จะเป็นที่รู้กันในหมู่นักดนตรีว่ามีลักษณะการบรรเลงแบบวน ผู้บรรเลงจะต้องยึดผู้รำเป็นใหญ่ หน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงเหมือนเพลงกราว ซึ่งจะมีการสอดแทรกหน้าทับเพลงเร็ว ในการบรรเลงเพลงกราวนั้น จะเปลี่ยนทำนองเป็นเพลงเร็ว แต่ในการบรรเลงหน้าพาทย์เพลงกลม ถึงแม้จะมีการสอดแทรกหน้าทับเพลงเร็วก็ตาม ก็ยังคงดำเนินทำนองเพลงกลมไปเรื่อย ๆ จน

---

[17] สัมภาษณ์, จิรัส อาจณรงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2545, 26 ธันวาคม 2545.

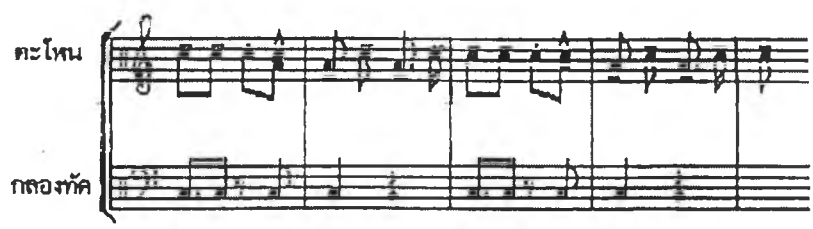
[18] สัมภาษณ์, สมาน น้อยนิตย์, อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 4 ธันวาคม 2545.

หมดกระบวนท่ารำ โดยเฉพาะผู้บรรเลงเครื่องหนังจะต้องมีความรู้ความสามารถเป็นอย่างดี"

นอกจากนี้ ธำนุ คงอิ่ม ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของจังหวะหน้าทับในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กลมไว้ว่า "จังหวะหน้าทับของตะโพน และกลองทัดจะมีกระสวนจังหวะที่ผสมผสานสอดแทรกเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน เสียงของจังหวะหน้าทับเปรียบเสมือนการกรีดกรายอย่างสง่างามน่าเลื่อมใส และดูศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นลีลาของเสียงที่เป็นไปโดยเฉพาะไม่เหมือนกับการตีจังหวะหน้าทับในเพลงอื่น ๆ [19]

ถาวร หัสดี ได้อธิบายเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงกลมในการแสดงโขนไว้ว่า [20]

".....ในการแสดงโขนใช้สำหรับการเดินทางของพระนารายณ์ การร่ายรำของพระนารายณ์ในเพลงกลมนั้น จะมีการสอดแทรกท่ารำที่เน้นท่ารัวกลองและท่าเพลงเร็วเช่นเดียวกับของพระราม ทั้งไม้กลอง และมือตะโพนก็ใช้กระสวนจังหวะต่างๆ เช่นเดียวกันกับเพลงกราวนอก เป็นแต่เพียงทำนองเพลงเปลี่ยนไป ดังตัวอย่างต่อไปนี้



---

[19] ธำนุ คงอิ่ม. วิเคราะห์หน้าทับตะโพน และกลองทัดของเพลงชุดโหมโรงเย็น. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539, หน้า 135.

[20] ถาวร หัสดี, หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2543, หน้า 62 - 63.

ทั้งไม้กลองและมือตะโพน ซึ่งใช้กระสวนจังหวะเดิมแต่สามารถสัมพันธ์กับวลีของทำนองเพลงกลมอย่างสนิทสนมกลมกลืน ดังห้องแรกที่ปรากฏส่วนย่อยจังหวะ ทั้งของทำนองเพลงและไม้กลองตรงกันทุกประการ จนถึงจังหวะแรกของห้องถัดไป ซึ่งเป็นเสียงหลักของทำนอง ส่วนเสียงต่อ ๆ ไป ซึ่งเป็นเสียงเชื่อมโยงก็สัมพันธ์กับเสียงสอดแทรกของมือตะโพน"

สรุปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์กลมเป็นเพลงไทยที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างไปจากเพลงประเภทอื่น ๆ ที่มีหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองประจำเพลง ซึ่งมีลักษณะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงแบบวนซ้ำ แม้ว่าจะมีเพลงหน้าพาทย์บางเพลงที่ใช้หน้าทับในการบรรเลงเช่นเดียวกันกับเพลงหน้าพาทย์กลม แต่ก็จะมีลักษณะพิเศษทางการบรรเลงแตกต่างออกไป โดยเมื่อนำเพลงหน้าพาทย์กลมมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะในการแสดงโขน จะพบว่า ในการบรรเลงจะมีการสอดแทรกหน้าทับเพลงเร็ว โดยยังคงบรรเลงยืนทำนองเพลงกลมไปอย่างต่อเนื่องจนหมดกระบวนท่ารำ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ โดยเฉพาะจะต้องเข้าใจกระบวนท่ารำ ซึ่งถือเป็นหลักสำคัญในการบรรเลง

ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์กลม นั้น ลักษณะหน้าทับจะเป็นหน้าทับแบบวนซ้ำ กระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองเป็นเพียงวลีสั้น ๆ ที่สอดประสานกันระหว่างทำนองเพลงและกระบวนท่ารำ ที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอในท่วงท่าลีลาที่สง่างาม สำหรับการกำหนดความสั้น - ยาวของทำนองเพลง นั้น หน้าทับไม้กลองและทำนองเพลงไม่มีส่วนในการกำหนดมากนัก จะมีความสำคัญและสัมพันธ์กันก็เฉพาะช่วงเริ่มต้นบรรเลง และช่วงจบการบรรเลงเท่านั้น โดยมีหลักว่าจะต้องขึ้นและลงให้ถูกต้องตามวรรคของเพลง เมื่อขึ้นต้นตามวรรคของเพลงแล้วก็จะบรรเลงยืนหน้าทับ ให้ทำนองเพลงจบลงพร้อมกับหมดหน้าทับพอดี ดังนั้น การกำหนดความสั้น - ยาวของทำนองเพลงในลักษณะนี้ ต้องประกอบกับความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง และระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง ทั้งนี้ จะต้องขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก