กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ ของพระรามในการแสดงโขน

TECHNIQUE OF THE DANCE ACCORDING TO THE NARRATION OF RAMA IN THE KHON PERFORMANCE

กันตพัฒน์ จุติพรภูติวัฒน์[1] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์[1] สุรัตน์ จงดา[1]

KANTAPAT JUTIPORNPUTIWAT[1] SUPACHAI CHANSUWAN[1] SURAT CHONGDA[1]

[1] **สาขาวิชานาฏศิลป์ หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์**

[1] Arts Program in Thai Performing Arts, Master of Fine Arts Program, Bunditpatanasilpa Institute

E-mail: tangkantapat@gmail.com

Received: November 25, 2022
Revised: December 19, 2022
Accepted: January 27, 2023

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ (1) เพื่อศึกษาความสำคัญของการรำตีบทตามคำพากย์ของพระราม ในการแสดงโขน และ (2) วิเคราะห์กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของพระราม จากบทพากย์ของการแสดงหนังใหญ่ สู่การแสดงโขน โดยศึกษากลวิธีการรำและการตีความบทพากย์จากครูผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) จำนวน 2 ท่าน คือ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ) และนายวีระชัย มีบ่อทรัพย์

ผลการวิจัยพบว่า (1) การรำตีบทตามคำพากย์โดยเฉพาะบทพระราม เป็นการสื่อความหมายจากตัวคำพากย์สู่การรำผ่านท่าทางของนักแสดง ด้วยการตีความจากบทพากย์ของการแสดงหนังใหญ่มาสู่การแสดงโขน (2) กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์โดยผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่าน ประกอบด้วย การนำประสบการณ์การแสดงโขนในบทบาทพระรามร่วมกับการฝึกหัดนาฏยศัพท์ มาประกอบกับการตีบทตามนาฏลักษณ์ ผสมจินตนาการของผู้แสดงตามบทประพันธ์ ใช้การตีบทมีลักษณะแบบรวบคำหรือตีบทในช่วงท้ายของคำ โดยยึดหลักการรำตีบทที่เป็นรูปธรรม หมายถึง การแสดงท่าทางแทนสิ่งที่ปรากฏอยู่ในฉาก และการรำตีบทที่เป็นนามธรรม คือ การใช้ท่ารำที่สื่อความถึงคุณลักษณะเฉพาะของสิ่งต่าง ๆ โดยใช้จินตนาการของผู้แสดงเอง ซึ่งต้องคำนึงถึง ลีลา ท่าทางและลักษณะของตัวละคร ที่เป็นกษัตริย์ผู้อวตารมาจากเทพเจ้า นับเป็นอัตลักษณ์เฉพาะสำหรับการรำตีบทตามคำพากย์ของพระราม

คำสำคัญ : การรำตีบท, การพากย์โขน, การแสดงโขน

Abstract

This research includes the following proposed objectives: (1) to examine the rationale of dancing techniques according to the narrations of Phra Ram (Rama) character in Khon performance and (2) to analyze strategies of dance performance according to the narrations of Phra Ram (Rana) from *Nang Yai* to the *Khon*. This research is conducted focusing on examining the dance techniques and narration interpretation of the following two major masters of *Khon* actors including Khru Phaitoon Khemkhaeng (National Artist of Thailand) and Khru Weerachai Meeborsap.

The results reveal that the dancing techniques performed by the gestures of the performers according to the narrations in Khon performance, especially in case of Phra Ram (Rama) character, are the interpretation from the narrations of Nang Yai . The two experienced masters of *Khon* had transferred their mastery through the practices of dancing techniques with dancing verbal interpretation and their imagination. The principle of dancing, which is concrete, means showing gestures to communicate what appears in the scene. whereas abstract dance conveys the characteristics of things by using the imagination of performers themselves. The performing techniques used to support their interpretation were created based on the consideration of Phra Ram's characteristic (the king who is the reincarnation of the god), which is the uniqueness of Phra Ram's character.

Keywords: Dancing Techniques according to the Narration, Khon Narration, Khon Performance

ความสำคัญและปัญหา

ศิลปะการแสดงที่สำคัญของชาติ คือการแสดงหนังใหญ่และการแสดงโขน การแสดงทั้งสองนิยมแสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่ยกย่องสรรเสริญพระมหากษัตริย์ ตามความเชื่อในคติของศาสนาพราหมณ์ เป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรม แสดงท่าทางด้วยการเต้น มีการดำเนินเรื่องด้วยการพากย์–เจรจา และการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกริยาของตัวละคร

การแสดงโขนมีลักษณะสำคัญอยู่ที่ผู้แสดงต้องสวมหัวโขนทุกตัว ยกเว้นตัวละครที่เป็นตัวพระ และตัวนาง ในสมัยโบราณทุกตัวจะสวมหัวโขน ภายหลังจึงเปลี่ยนแปลง ให้ตัวละครตัวพระ ตัวนางและตัวเทวดาไม่ต้องสวมหัว โดยจะเปิดหน้าผู้แสดง ดำเนินไปด้วยการกล่าวคำนำเล่าเรื่องเป็นทำนองเรียกว่า การพากย์และเจรจา บทพากย์และบทเจรจาที่ใช้ คือบทร้อยกรองประเภทกาพย์ ได้แก่ กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง โดยมีผู้พากย์และเจรจาแทนตัวละครทุกตัว

ดังนั้นนักแสดงโขนทุกคนจะต้องได้รับการฝึกฝนการรำตีบทตามคำพากย์ – เจรจา นับเป็นสาระสำคัญของแสดงโขนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของนาฏกรรมประเภทนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของพระราม ซึ่งตัวเอกของเรื่องต้องแสดงให้เห็นถึงสถานะความเป็นกษัตริย์นักรบ และความเป็นผู้นำ ผู้แสดงตัวพระรามจึงต้องถ่ายทอดท่ารำตามคำพากย์ ซึ่งเดิมการพากย์–เจรจาใช้สำหรับการแสดงหนังใหญ่ สู่การแสดงโขนที่ใช้นักแสดงจริง

การพากย์ในการแสดงโขน แบ่งประเภทของการพากย์ สามารถสรุปและจำแนกออกเป็นประเภทต่าง ๆ ตามลักษณะ และวิธีการพากย์ เพื่อประกอบการรำตีบทตามคำพากย์ ได้ 6 ดังนี้ (ธีรภัทร ทองนิ่ม, 2556 : 204–232)

1) พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา เป็นการรำตีบทตามคำพากย์ที่ใช้บรรยายฉากนาฏการสำหรับตัวแสดงโขนออกว่าราชการ เป็นกระบวนการรำเริ่มต้นที่สำคัญทั้งฝ่ายพระ และฝ่ายยักษ์ ตัวโขนแสดงท่าทางเพื่อสื่อความหมาย อารมณ์ และอากัปกิริยาให้เหมาะสมกับสถานะความเป็นกษัตริย์

2) พากย์รถ เป็นการรำตีบทตามคำพากย์ใช้สำหรับการชมความงามของพาหนะต่างๆ ตัวโขนขณะกำลังทรงพาหนะชนิดนั้น ๆ ทั้งที่เป็นราชรถ ช้าง ม้า หรือครุฑ แสดงกระบวนการจัดทัพของตัวโขนทั้งฝ่ายพระ และฝ่ายยักษ์

3) พากย์โอ้ เป็นการรำตีบทตามคำพากย์ใช้ในตอนที่ตัวโขนแสดงความโศกเศร้าเสียใจ คร่ำครวญ ซึ่งเป็นการพากย์ที่ใช้ทำนองเพลงไทยมาผสมในการพากย์ ตัวโขนต้องแสดงท่ารำถ่ายทอดอารมณ์โศกเศร้าแห่งความสูญเสียคนรัก

4) พากย์ชมดง เป็นการรำตีบทตามคำพากย์ใช้ในตอนที่ตัวโขนใช้ในฉากนาฏการที่พรรณนาถึงการชมธรรมชาติ ชมนก ชมไม้ และป่าเขาลำเนาไพร เป็นการพากย์ที่แตกต่างกับการพาทย์ประเภทอื่น เพราะเริ่มด้วยบทชมดงใน รวมกับทำนองการพากย์ และใช้ตะโพนและกลองทัดตีท้า แล้วรับคำว่า “เพ้ย” ตัวโขนต้องแสดงท่าทางสื่อความให้คนดูเห็นภาพของธรรมชาติตามภาษาท่านาฏศิลป์

5) พากย์บรรยาย เป็นการรำตีบทใช้สำหรับการบรรยายหรือพรรณนาปราสาทราชวัง ข้อความในราชโองการ ราชสาส์น และการรำพึงรำพัน ตลอดจนบรรยายการกระทำกริยาอาการของตัวโขนในแต่ละตอน

6) พากย์เบ็ดเตล็ด เป็นการพากย์ที่มีส่วนคล้ายกันกับพากย์บรรยาย การรำตีบทตามคำพากย์ทั้งพากย์บรรยายและพากย์เบ็ดเตล็ด ตัวโขนต้องใช้ทักษะส่วนตัวประกอบด้วยจารีตในการใช้ภาษาท่ารำ ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละท่าน

จากคำพากย์ในการแสดงโขน ผู้วิจัยได้เห็นถึงความสำคัญและต้องการศึกษารูปแบบการแสดง กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ ของตัวละครพระรามในการแสดงโขน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษากลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ตัวพระรามจากครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ซึ่งมีประสบการด้านการแสดงเป็นที่ยอมรับในฝีมือการแสดงโขนรับบทบาทพระราม จำนวน 2 ท่าน คือ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ เพื่อเป็นแนวทางในการอนุรักษ์

สืบทอด ตลอดจนรวบรวมองค์ความรู้เป็นเอกสารงานวิจัยในการศึกษาวิชานาฏศิลป์โขนพระ ทั้งยังสามารถนำไปใช้เป็นองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจทั่วไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. ศึกษาความสำคัญของการรำตีบทตามคำพากย์ ของพระรามในการแสดงโขน

2. ศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของพระราม การตีความบทพากย์จากหนังใหญ่สู่การแสดงโขน

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ได้แก่

1. ทฤษฎีทางด้านสุนทรียศาสตรนาฏศิลป อมรา กล่ำเจริญ (2526 : 1–2) ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ทางนาฏศิลป์ว่าเปนศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงที่แสดงออกและปรากฏขึ้นอยางงดงามเพื่อสนองความตองการทางอารมณ ดานการแสดงฟ่อนรำของมนุษยที่ประดิษฐขึ้นจากธรรมชาติดวยความประณีตลึกซึ้งเพียบพรอมไปดวยความละเอียดออน นอกจากการฟอนรำ ระบำ รำเตนแลวยังหมายถึงขับรองประเภทตางๆ

2. ทฤษฎีนาฏยศาสตร ทฤษฎีนี้ใหความสำคัญตอการแสดงออกในการเคลื่อนไหวของรางกาย ประกอบการแสดงทางอารมณความรูสึกของนักแสดง รวมถึงภาษาของการฟ่อนรำในนาฏยศาสตร ซึ่งกล่าวไววา เป็นภาษาของการฟอนรำแสดงออกโดยใชมือและนิ้ว แสดงทาทางอาการตางๆ เรียกวา “มุทรา” (Mudra) และ“สัมยุตา มุทรา” (Samyuta Mudra) ทวงทาการแสดงออกโดยใชมือและนิ้วตางๆ เหลานี้ใชสื่อความหมายเช่นเดียวกับการใชคำพูดการสื่อความหมาย ดวยมุทรา ผูแสดงตองอาศัยการแสดงออกทางใบหนาและอวัยวะสวนอื่นๆ ของรางกายประกอบกัน และรวมทั้งอาศัยองคประกอบอื่นๆ ดวย ซึ่งทั้งหมดนี้เรียกวา “อภินัย” (Abhinaya) (มาลินี ดิลกวณิช, 2543 : 14)

ขอบเขตการวิจัย

ประชากร/กลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา โดยกำหนดกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 4 กลุ่มได้แก่

1. กลุ่มครูผู้สอนนาฏศิลป์ (โขนพระ) จำนวน 2 ท่าน เป็นครูผู้สอน ผู้เชี่ยวชาญ ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนท่ารำของโขนตัวพระ มีคุณสมบัติคือ เป็นบุคคลที่มีความรู้ ความชำนาญและมีประสบการณ์การแสดงและการแสดงตัวพระ โดยเฉพาะบทบาทพระรามในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ไม่น้อยกว่า 15 ปี ได้แก่

1.1 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 นายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. กลุ่มผู้พากย์–เจรจา การแสดงหนังใหญ่และโขน จำนวน 3 ท่าน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับการพากย์–เจรจา มีคุณสมบัติคือ เป็นบุคคลที่มีความรู้ ความชำนาญและมีประสบการณ์การพากย์–เจรจาในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ไม่น้อยกว่า 10 ปี ได้แก่

2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2 นายเกษม ทองอร่าม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.3 นายจรัญ พูลลาภ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. กลุ่มนักวิชาการด้านการแสดงนาฏศิลป์โขน–ละคร จำนวน 2 ท่าน เป็นนักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์โขน–ละคร มีคุณสมบัติคือ เป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ มีความชำนาญ และมีประสบการณ์การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ไม่น้อยกว่า 10 ปี ได้แก่

3.1 นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – โขน) พ.ศ. 2563 ครูเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.2 ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก (ราชบัณฑิต) นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงนาฏศิลป์โขน จำนวน 1 ท่าน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ มีคุณสมบัติคือ เป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ มีความชำนาญ และมีประสบการณ์การแสดงโขนเป็นที่ยอมรับ ไม่น้อยกว่า 15 ปี ได้แก่ นายสมบัติ แก้วสุจริต อดีตหัวหน้าผู้ตรวจราชการ กระทรวงวัฒนธรรม (เกษียณอายุราชการ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร และเป็นที่ปรึกษา ปลัดกระทรวงวัฒนธรรม

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้วิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่

1.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยกำหนดประเด็นข้อคำถามเกี่ยวกับ การรำตีบทตามคำพากย์ ของพระราม ในการแสดงโขนของกรมศิลปากร

1.2 การบันทึกข้อมูลท่ารำ ผู้ศึกษาทำการบันทึกข้อมูลท่ารำที่เกี่ยวกับรูปแบบ กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ ของพระราม ในการแสดงโขน จากครูผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 2 ท่าน คือ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายวีรชัย มีบ่อทรัพย์

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยกำหนดวิธีดำเนินเก็บรวบรวมข้อมูล ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม 2564 ถึงเดือนมีนาคม 2565 โดยมีขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

2.1 ศึกษาเอกสารและทบทวนวรรณกรรม (Documentary Study) คือการเก็บรวบรวมข้อมูลหรือองค์ความรู้ที่ปรากฏอยู่ในแหล่งวิชาการต่าง ๆ เช่น หนังสือ ตำรา เอกสารทางวิชาการ

2.2 ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับคำพากย์ต่างๆ ในการแสดงโขนเพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาศึกษา

2.3 สัมภาษณ์ครูผู้เชี่ยวชาญผู้ที่มีความรู้ด้านการแสดงโขน ด้านต่างๆ ได้แก่

2.3.1 ครูผู้สอนนาฏศิลป์ (โขนพระ)

2.3.2 ผู้เชี่ยวชาญการพากย์และเจรจา การแสดงหนังใหญ่และโขน

2.3.3 นักวิชาการด้านการแสดงนาฏศิลป์โขน–ละคร

2.3.4 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงนาฏศิลป์โขน (พระ)

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการรวบรวมทั้งจากการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์มาดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีขั้นตอนดังนี้

3.1 นำข้อมูลจาการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตมาสรุปเป็นประเด็นความคิดเห็น และข้อเสนอแนะในการวิเคราะห์

3.2 นำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกภาพ มาวิเคราะห์กระบวนท่ารำตามคำพากย์จากครูผู้เชี่ยวชาญที่ศึกษา

3.3 การวิเคราะห์ท่ารำ กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์จากครูผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 2 ท่าน คือ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายวีรชัย มีบ่อทรัพย์ เพื่อนำผลมาเขียนรายงานการวิจัยต่อไป

สรุปผลการวิจัย

โขนเป็นการแสดงที่ดำเนินเรื่องโดยการพากย์การเจรจาและการขับร้อง โดยจะมีผู้พากย์ และเจรจาแทนผู้แสดง เนื่องจากผู้แสดงสวมศีรษะ ดังนั้นผู้แสดงโขนจึงไม่สามารถเจรจาเองได้ เพราะฉะนั้นการพากย์ โดยใช้บทพากย์จึงเป็นสิ่งสำคัญช่วยสื่อสารและดำเนินเรื่องในการแสดงโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2539, : 168 – 170) ได้ให้กล่าวถึงการพากย์ไว้ดังนี้ “พากย์” หมายถึงศิลปะการใช้เสียงเพื่อพูดแทนตัวผู้แสดงในการแสดงโขน คำที่ใช้พากย์นิยมแต่งเป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ อันประกอบไปด้วยกาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง

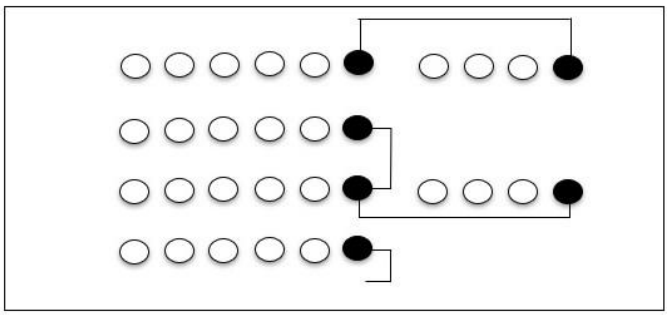
เมื่อเริ่มมีการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยแขนงหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ รับเอาการพากย์และการเจรจามาใช้กับการแสดงโขน ต่อภายหลังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเขียนคำเจรจา ขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรจนเป็นรูปแบบของบทพากย์ในปัจจุบัน แม้แต่โขนก็เริ่มมีการเขียนบทเจรจาขึ้นตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมาซึ่งก่อนหน้านั้นการเจรจา คงจะเป็นเรื่องการใช้ปฏิภาณไหวพริบและการใช้สถานการณ์ ในชีวิตประจำวันมาสร้างสีสันกับคนดูมากกว่า (ธีรภัทร ทองนิ่ม, 2556 : 59 – 62)

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า การพากย์นั้นสันนิฐานว่าเกิดขึ้นมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้ด้วยเหตุที่ว่าการพากย์เป็นหลักและเป็นหัวใจของการเล่นหนังใหญ่ ต่อมาเพื่อให้การเล่นหนังใหญ่เกิดความสนุกสนานรวดเร็ว จึงคิดการเจรจาขึ้นเพื่อให้ผู้แสดงพูดโต้ตอบกัน ซึ่งการแสดงโขนที่จัดว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยก็ได้รับอิทธิพลด้านการเต้น การเชิด และที่สำคัญโขนได้รับอิทธิพลด้าน การพากย์ เจรจา รวมทั้งบทพากย์และบทเจรจามาจากหนังใหญ่อีกด้วย

คำประพันธ์และฉันทลักษณ์ของบทพากย์โขน

บทพากย์เป็นบทกวีประเภทกาพย์ มี 2 ชนิด คือ กาพย์ฉบัง และกาพย์ยานี กาพย์เป็นชื่อคำประพันธ์ชนิดหนึ่ง มีลักษณะคล้ายกับฉันท์แต่ไม่บังคับครุ-ลหุเหมือนฉันท์ จึงแต่งได้ง่ายกว่าฉันท์ กวีไทยจึงใช้กาพย์แต่งปนกับฉันท์และเรียกว่า คำฉันท์ ลักษณของคำประพันธ์และฉันทลักษณ์ของบทพากย์โขนประกอบด้วย

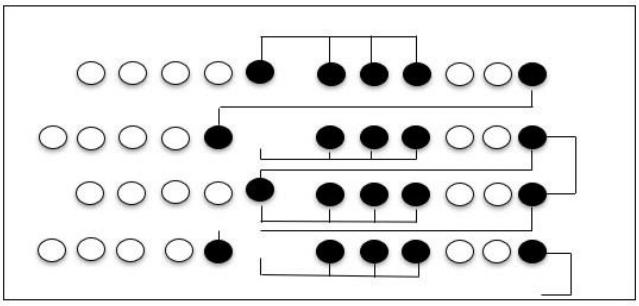
1) กาพย์ฉบัง 16 หนึ่งบทมี มี 3 วรรค วรรคแรกมี 6 คำ วรรคที่ 2 มี 4 คำ และวรรคที่ 3 มี 6 คำรวมบทหนึ่งมี 16 คำ จึงเรียกว่า กาพย์ฉบัง 16 สัมผัส คำสุดท้ายของวรรคแรกสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ถ้าจะแต่งบทต่อ ๆ ไปต้องใช้คำสุดท้ายของบทต้นสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคแรกของบทต่อไป หรือสัมผัสระหว่างบท คำสุดท้ายของบทห้ามใช้คำตาย หรือคำที่มีรูปวรรณยุกต์นิยมใช้เสียงสามัญ หรือจัตวา กาพย์ฉบัง 16 นิยมแต่งพรรณนาความ บทสวด และบทโขน (บุญเหลือ ใจมโน, 2555 : 87)



ภาพที่ 1 แผนภูมิคำฉันท์กาพย์ฉบัง 16

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

2) กาพย์ยานี 11 จำนวน 2 วรรค หรือ 1 บรรทัด รวมได้ 11 พยางค์ 1 บท มี 4 วรรค วรรคหน้า 5 พยางค์ วรรคหลัง 6 พยางค์ สัมผัสระหว่างวรรค ใน 1 บท มีสัมผัส 2 คู่ (บุญเหลือ ใจมโน, 2555 : 86)



ภาพที่ 2 แผนภูมิคำฉันท์กาพย์ยานี 11

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

การคัดเลือกบทพากย์หนังใหญ่ สู่การแสดงโขนในบทบาทตัวพระราม

บทพากย์สำหรับหนังใหญ่ที่ยังคงสืบค้นได้ มีต้นฉบับปรากฏอยู่ที่หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร คงเป็นหลักฐานสำคัญคือบทการแสดงหนังใหญ่ เป็นสำนวนที่ใช้เล่นหนังใหญ่กันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เรียกสำนวนนี้ว่า “รามเกียรติ์คำพากย์”

ธนิต อยู่โพธิ์ (2539 : 117 – 118) ได้กล่าวถึงวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ สำนวนที่ใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่ สำนวนที่เรียกว่า รามเกียรติ์คำพากย์ สรุปความได้ว่า สำนวนนี้หอสมุดแห่งชาติกรมศิลปากรได้รวบรวมไว้เป็นภาค ตั้งแต่ภาค 2 ตอนสีดาหาย จนถึงภาค 9 ตอนกุมภกรรณล้ม และมีคำพากย์ตอนอื่นๆที่ตีพิมพ์อยู่ด้วยกัน เข้าใจว่าคำพากย์เหล่านี้ ความมุ่งหมายในชั้นเดิมคงใช้สำหรับเล่นหนังใหญ่และต่อมาก็มีผู้นำมาใช้ในการเล่นโขนด้วย

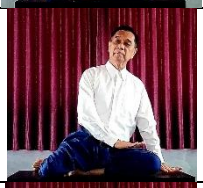
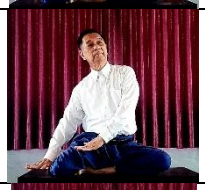
ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้คัดเลือกคำพากย์สำหรับการแสดงหนังใหญ่สำนวน “รามเกียรติ์คำพากย์” ฉบับนี้มาเป็นหลัก ในการคัดเลือกเฉพาะบทพากย์ของตัวแสดงพระรามเท่านั้น ภายใต้การควบคุมคัดเลือกบทที่จะนำมาใช้โดย ผศ.ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม ผู้เชี่ยวชาญการพากย์และเจรจา สำหรับการแสดงหนังใหญ่และโขน วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บทพากย์ประเภทต่าง ๆ ที่เลือกใช้ต้องผ่านการบันทึกเสียงโดยนักพากย์ที่ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้เชี่ยวชาญมาอย่างดี เนื่องจากคำพากย์สำนวนนี้คำบางคำเป็นภาษาไทยแบบโบราณ แตกต่างจากภาษาไทยที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้นำคำพากย์ของพระรามที่คัดเลือกแล้ว เพื่อที่จะนำไปให้ ครูผู้เชี่ยวชาญการแสดงโขนพระ 2 ท่าน และทำการบันทึกท่ารำการตีบทพระรามตามคำพากย์ ซึ่งประกอบด้วยคำพากย์ทั้งหมด 6 ประเภท ดังนี้

1. พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา จากหนังสือคำพากย์รามเกียรติ์ หอพระสมุดวชิรญาณ รวบรวมลงพิมพ์ วันที่ 31 พฤษภาคม ร.ศ.123 ดังตัวอย่างที่ยกมานี้

ฝ่ายนรนารายณ์เรืองศรี ออกแสนเสนี
ในมุขพลับพลาสุรการญจน์
พร้อมพิเภกสุครีพหณุมาน สีชมภูพาล
องคตอันเรืองฤทธี

(วชิรญาณ, ร.ศ.123 : 83)

ตารางที่ 1 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์พลับพลา

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ฝ่ายนรนารายณ์เรืองศรี		พระรามเป็นอวตารของพระนารายณ์เทพเจ้าผู้มี 4 กร ผู้แสดงเป็นพระรามจะแสดงท่ากรล่าง เมื่อบทกล่าวถึงการอวตารของพระนารายณ์
ออกแสนเสนี		ผู้แสดงเป็นพระราม ปรากฏตัวผู้แสดงอยู่ในฉาก เมื่อจะกล่าวถึงกิริยาการออกว่าราชการ ก็จะใช้การนั่งพักมือเท้าแขนนิ่ง ๆ เท่านั้น
ในมุขพลับพลาสุรการญจน์		เมื่อกล่าวถึงสถานที่ของการออกว่าราชการ ที่ปรากฏอยู่บทเวทีการแสดง ก็แค่เปลี่ยนข้างท่านั่งเท้าแขน
ท่ารับตะโพนที่ 1		เริ่มจากท่าเล็ก คือ ท่าสอดสร้อยมาลา เป็นท่าแรก บางครั้งอาจใช้ท่าเล็กท่าอื่นได้ เช่นท่านางนอน ท่าบัวชูฝัก
พร้อมพิเภกสุครีพหณุมาน		บทกล่าวถึงตัวแสดงเป็นพิเภกและตัวละครอื่นๆ ซึ่งปรากฏในฉากอยู่แล้วจะใช้หน้ามองประกอบกับท่าผสมมือ หมายถึงอยู่พร้อมหน้ากัน
สีชมภูพาล		บทกล่าวถึงตัวแสดงเป็นชมภูพาล ที่ปรากฏในฉาก นั่งอยู่ด้านซ้ายมือของพระราม ผู้แสดงชี้ตรงไปที่ชมภูพาลและใช้หน้ามอง
องคตอันเรืองฤทธี		เมื่อคำพากย์กล่าวถึงตัวละครอื่น ๆ และต้องการเพิ่มเติมคุณวิเศษของตัวแสดงอีก ว่าเป็นผู้มีฤทธิ์มาก ยิ่งใหญ่ ใช้ท่าเฉิดฉิน

ตารางที่ 1 (ต่อ)

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ท่ารับตะโพน ที่ 2		ท่าที่ 2 เป็นท่าขนาดกลาง คือ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ารับนี้มักจะถูกใช้เป็นท่าที่ 2 ในเกือบทุกบทพากย์

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

2. พากย์รถ จากหนังสือคำพากย์รามเกียรติ์ หอพระสมุดวชิรญาณ พิมพ์แจกในงานศพ นายทองอยู่ สุวรรณภารต ปีมะเมีย พ.ศ. 2461 ดังตัวอย่างที่ยกมานี้

เสด็จทรงรถแก้วแพรวพราย พรั่งพร้อมนิกาย
นิกรพหลพานรินทร์
ทัพหน้าวานรขีดขิน ทัพหลังกระบินทร์
พิไชยชมภูนัครา

(วชิรญาณ, 2461 : 71)

ตารางที่ 2 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์รถ

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
เสด็จทรง		พระรามขึ้นประทับบนราชรถแล้ว ใช้ท่าฉายศรหมายถึง การเป็นนายทัพที่อยู่ท่ามกลางพลวานรประทับบนราชรถพร้อมสั่งการให้เคลื่อนทัพ
รถแก้วแพรวพราย		กล่าวถึงราชรถที่ประดับประดาด้วยอัญมณีมีค่า พระรามใช้ท่าสอดสูงด้วยมือล่อแก้ว หมายถึงความสวยงามของเพชรพลอยที่ใช้แต่งราชรถทรง
พรั่งพร้อมนิกาย		ราชรถทรงประทับอยู่ตำแหน่งกลางของกองทัพ มีพลวานรรายล้อมพร้อมออกทำสงคราม
นิกรพหลพานรินทร์		พานรินทร์หมายถึงพญาลิง พระรามทำท่ามองใช้หน้า มองไปที่พญาลิงของทั้งเมืองขีดขิน และเมืองชมภู

ตารางที่ 2 (ต่อ)

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ท่ารับตะโพน ที่ 1		เลือกใช้ท่ารับตะโพนที่อยู่ในท่ารำของกลุ่มท่าเล็ก คือท่านางนอน ให้เห็นเส้นและลายที่เหมาะสมกับการรำอยู่บนราชรถ

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

3. พากย์โอ้ จากหนังสือคำพากย์รามเกียรติ์ หอพระสมุดวชิรญาณ พิมพ์แจกในงานศพ นายทองอยู่ สุวรรณภารต ปีมะเมีย พ.ศ. 2461

เสด็จพลางทางทรงโศกี แซ่เสียงปักษี
วังเวงวิเวกในวนานต์
สกุณีเหมือนจะมีอาการ บอกแจ้งแสดงสาร
พระนุชให้เรียมฟัง

(วชิรญาณ, 2461 : 49)

ตารางที่ 3 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์โอ้

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
เสด็จพลางทาง ทรงโศกี		การเดินทางด้วยความเศร้าโศก พระรามใช้ท่าเช็ดน้ำตา เซเท้าสะดุ้งตัวเหมือนกำลังสะอื้นร้องไห้
แซ่เสียงปักษี		การใช้ท่ามองหาสามารถใช้ ค้นหา คน สัตว์ สิ่งของ ที่ไม่ได้อยู่ในฉากได้ด้วย ท่านี้มองหาตามเสียงร้องของเหล่านกได้เช่นกัน
วังเวงวิเวกในวนานต์		การตีบทด้วยท่าทางการตบหน้าอกพร้อมเสสะดุ้งตัว 2– 3 ครั้ง มีความหมายถึง การเดินทางมาคนเดียวด้วยความวังเวง เศร้าโศก

ตารางที่ 3 (ต่อ)

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ท่ารับระนาด และกลองทัด		บทพากย์โอ้ เป็นบทพากย์ประเภทเดียวที่สามารถใช้ท่ารับตะโพน แสดงความเศร้าโศกของพระรามแทนการรับด้วยท่ารำปกติ

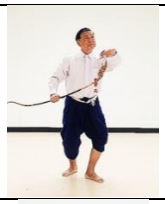
ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

4. พากย์ชมดง จากหนังสือประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม1 กรมศิลปากร

ชมพรรณไม้หอมงามไสว เผล็ดพวงดอกใบ
ตรลบสุคนธกำจร
รวยรวยกลิ่นกลกลิ่นสมร นรนาถสี่กร
ฉงนว่ากลิ่นกัลยา

(กรมศิลปากร, พ.ศ.2546 : 160)

ตารางที่ 4 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์ชมดง

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ชมพรรณไม้หอม		เป็นกิริยาของการเดินชมพรรณไม้ในป่า พระรามจะใช้ท่าป้องหน้าแล้วเดินตามจังหวะได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา
คำสร้อยที่ว่า “เจ้าเอย” ตามทำนองชมดงใน		พากย์ชมดง มีการใช้เพลงชมดงในและทำนองการพากย์ผสมกัน ผู้แสดงเป็นพระรามจะต้องทำท่ารำด้วยทำนองชมในซึ่งมีคำสร้อย ด้วยท่ามองตัวโขนที่ตามมาด้วย อาจเป็นพระลักษณ์หรือนางสีดา
งามไสว		คำพากย์กล่าวถึงความงดงามของพันธุ์พฤกษานา ๆ ชนิดในป่า พระรามจะใช้ท่าจีบผาดมือบนหมายถึงต้นไม้มากมายในป่า
เผล็ดพวงดอกใบ		คำพากย์กล่าวถึงผลไม้ ดอกไม้ ใบไม้ ชนิดต่าง ๆ พระรามใช้ท่ารำหยิบจีบด้านหน้า หมายความถึงผลไม้ ลูกไม้ แทนการตีในบททุกคำ

ตารางที่ 4 (ต่อ)

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ตรลบสุคนธกำจร		คำพากย์กล่าวถึงกลิ่นหอมของดอกไม้หลายชนิด ใช้การตีบทชี้ด้านบน รวมหมายถึงดอกไม้หลายๆ ดอกรวมอยู่ด้วยกัน

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

5. พากย์บรรยาย จากหนังสือคำพากย์รามเกียรติ์ หอพระสมุดวชิรญาณ รวบรวมลงพิมพ์ วันที่ 31 พฤษภาคม ร.ศ.123

ผาดเห็นศาลาพรายพรรณ แลเลื่อมหลายอัน
สุวรรณช่องชัชวาล
รุกขชาติดาษดกบันดาล ผลพฤกษาตระการ
ด้วยรศอันเอมโอชา

(วชิรญาณ, ร.ศ.123 : 80)

ตารางที่ 5 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์บรรยาย

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
ผาดเห็นศาลา พรายพรรณ		คำพากย์กล่าวถึง ผู้แสดงเป็นพระรามเดินทางมาถึงศาลา มองเห็นพลับพลาอยู่ในฉากแล้ว ใช้ท่ามองตั้งวงบน
แลเลื่อมหลายอัน		คำพากย์บรรยายถึง ความสวยงามระยิบระยับของสุวรรณพลับพลา ที่พระอินทร์สร้างถาย พระรามใช้ท่าตั้งวงคล้ายท่าแอบดู เพราะความสวยงามของศาลา
สุวรรณช่องชัชวาล		เป็นคำพากย์ต่อเนื่อง บรรยายถึงช่องหน้าต่างที่เป็นสีทองงดงาม เลื่อนมือขึ้นจากระดับมองถ่ายน้ำหนักก้าวข้าง มือถือศรคล้ายท่าชี้ตั้งมือ
ท่ารับตะโพน ที่ 1		การรำท่ารับตะโพน แบบยืนรำทั้งโขนหน้าจอ และโขนฉากก็เริ่มจากท่ารำในกลุ่มท่าเล็ก แต่จะใช้ทิศทางต่างกัน เช่น แบบโขนหน้าจอใช้หน้าอัด ส่วนโขนฉากใช้หน้าข้างหรือหน้าเสี้ยว

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

6. พากย์เบ็ดเตล็ด จากหนังสือคำพากย์รามเกียรติ์ หอพระสมุดวชิรญาณ รวบรวมลงพิมพ์ วันที่ 31 พฤษภาคม ร.ศ.123

สมเด็จพระนฤเบศ ยลยุพเรศก็พิสมัย
สร้วมกอดเช็ดชลไนย ลูบโลมนุชอย่าโศกี
วิมลเนตรมณีนิล อันเฉิดฉินจะหมองศรี
ภักตร์ผ่องเพียงจันทรี จะชอกช้ำลอองนวน

(วชิรญาณ, ร.ศ.123 : 21)

ตารางที่ 6 กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ บทพากย์บรรยาย

คำพากย์	การตีบท	วิเคราะห์การใช้ท่ารำ
สมเด็จพระนฤเบศ		เป็นคำพากย์กล่าวถึง พระนฤเบศซึ่งหมายถึงพระราชา พระรามนอกจากจะเป็นพระราชาแล้ว ยังเป็นอวตารของพระนารายณ์ด้วย
ยลยุพเรศก็พิสมัย		ผู้แสดงเป็นพระรามประทับนั่งอยู่กับนางสีดา และพระลักษณ์ในพลับพลา มองไปยังพระมเหสีที่กำลังโศกเศร้า ทำท่านั่งเท้าแขนมองไปที่ตัวนาง
สร้วมกอดเช็ดชลไนย		การตีบทท่ารำที่แสดงกิริยาการปลอบโยนพระมเหสีผู้ใกล้ชิด พระรามใช้ท่าวางมือโอบด้านหลัง และทำท่าเช็ดน้ำตาให้กับนางสีดา
ลูบโลมนุชอย่าโศกี		เป็นคำพากย์ที่ใช้ท่ารำอันหมายถึงกิริยาอาการแสดงความเศร้าโศก การตีบทเป็นภาษาท่า จีบปรกข้างแทนอาการโศกเศร้าเสียใจ
ท่ารับตะโพน ที่ 1		ใช้ท่ารับเริ่มจากท่าเล็ก คือ ท่าสอดสร้อยมาลา เป็นท่าแรก บางครั้งอาจใช้ท่าเล็กท่าอื่นได้ เช่นท่านางนอน ท่าบัวชูฝัก

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

วิเคราะห์การรำท่ารับตะโพน การตีตามคำพากย์พระราม

การพากย์ที่อยู่ในการแสดงโขน บทพากย์ทุกประเภทที่ได้ทำการวิเคราะห์ท่ารำทั้ง 6 ประเภท ล้วนมีท่ารำสำคัญที่ถือเป็นลักษณะเฉพาะเหมือนกันในการรำตีบทตามคำพากย์ อยู่ในการพากย์ทุกประเภท คือ **การรำท่ารับตะโพน** หมายถึง ท่ารำที่ตัวแสดงโขนจะต้องแสดงท่ารำตามการตีท้าของนักดนตรีที่ทำหน้าที่ตีกลองตะโพน และกลองทัดคั่นระหว่างบทหนึ่งของการพากย์

ธีรภัทร ทองนิ่ม (2556 : 201) ได้อธิบายถึงลักษณะการพากย์โขนเบื้องต้นไว้ว่า เมื่อผู้พากย์พากย์โขนจบหนึ่งบทแล้ว ตะโพนและกลองทัดจะตีประกอบเพื่อรับหลังคำพากย์แต่ละบทเสมอ โดยตะโพน จะตีท้า หมายถึง ตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะการพากย์โขนแล้ว กลองทัดจะตีรับ 2 ครั้ง เมื่อหมดคำพากย์แต่ละบท ซึ่งเรียกว่า “มือพากย์” ฐิระพล น้อยนิตย์ ได้อธิบายไว้ว่า

“การพากย์โขนจะเป็นกี่บทก็ตามเมื่อผู้พากย์ร้องเป็นทำนองพากย์จบแต่ละบทประพันธ์ ตะโพน จะตีเป็นทำนองหน้าทับที่เรียกว่า “มือพากย์” จากนั้นกลองทัดก็จะตีท้ารับตะโพนสองครั้งเป็นจังหวะ “ต้อม – ต้อม” ผู้พากย์กับตัวแสดงร้องรับคำว่า “เพ้ย” เป็นการจบหนึ่งบทหรือหนึ่งคำพากย์ บทพากย์มีหลายบท ตะโพนก็จะตีรับเท่ากับจำนวนบทพากย์”

ตะโพน							
- - - เท่ง	- ดิง - ปึะ	- - - -	- - - -	- - - ปึะ	- ปึะ - ปึะ	- ปึะ - ปึะ	- ปึะ - ปึะ
- - - ดิง	- - ดิง ดิง	- ดิง - ตุ๊บ	- เพลิ่ง- เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง	- - -เท่ง
-เท่ง - เท่ง	-เท่ง -เท่ง	-เท่ง -เท่ง	- ดิง - -	- - -เท่ง	- ดิง - -	- - - -	- - - -
กลองทัด				ต้อม		ต้อม	
ผู้แสดง				เพ้ย !!			

ภาพที่ 3 มือพากย์ที่ใช้ประกอบการพากย์โขน
ที่มา : (ธีรภัทร ทองนิ่ม, 2556 : 202)

การวิเคราะห์การใช้ท่ารำรับตะโพน ผู้วิจัยจะแยกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ท่ารำรับตะโพนแบบนั่งรำ และ 2. ท่ารำรับตะโพนแบบยืนรำ ครูผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่าน มีวิธีการเลือกใช้ท่ารำโดยใช้ท่าพื้นฐานในการเรียน เพลงช้า–เพลงเร็ว และรำแม่บทใหญ่ ซึ่งเป็นการฝึกเบื้องต้นของการเรียนโขนตัวพระ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 กลวิธีการรำท่ารับตะโพน แบบนั่งรำ

ลำดับ	ครูวีรชัย มีบ่อทรัพย์	ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง	วิเคราะห์ท่ารับตะโพน
1			ครูทั้งสองท่านใช้ท่าเล็ก คือ ท่า สอดสร้อยมาลา เป็นท่าแรก บางครั้งอาจใช้ท่าเล็กท่าอื่นได้ เช่นท่านางนอน ท่าบัวชูฝัก
2			ท่าที่ 2 เป็นท่าขนาดกลาง คือ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ารับนี้มักจะถูกใช้เป็นท่าที่ 2 ในเกือบทุกบทพากย์

ตารางที่ 7 (ต่อ)

ลำดับ	ครูวีรชัย มีบ่อทรัพย์	ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง	วิเคราะห์ท่ารับตะโพน
3			ท่ารับนี้เรียกว่าเป็นท่ารำในกลุ่มท่าใหญ่ หรือท่าสูง คือท่าจีบยาว ท่ารับตะโพนท่านี้จะถูกใช้ในทุกคำพากย์
4			ท่าสุดท้ายของบทที่ 4 เรียกว่า ท่ารำในกลุ่มท่าใหญ่ หรือท่าสูง คือท่าสอดสูงหรือท่ากลางอัมพร ท่านี้จะใช้ในทุกประเภทของคำพากย์

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

การเลือกใช้ท่ารำท่ารับตะโพน แบบนั่งรำ ผู้แสดงในบทพระราม มักจะเลือกใช้ท่ารำในกลุ่มท่าเล็ก ไปจนสุดท้ายที่กลุ่มท่าใหญ่หรือท่าสูง ซึ่งท่าสอดสูงหรือท่ากลางอัมพร(ท่านภาพร) เป็นท่ารำที่มีความสง่างาม ท่ารำรับตะโพนแบบนั่งรำ มักถูกใช้สำหรับการรำตีบทตามคำพากย์ประเภท พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา ซึ่งต้องการแสดงสถานะของพระรามใน สถานะของความเป็นผู้นำ เป็นกษัตริย์ผู้ครองเมือง หากมีบทพากย์มากกว่า 4 บท ก็จะเริ่มท่าเล็กใหม่อีกครั้ง แต่จะไม่นิยมใช้ท่าซ้ำกับท่าแรก

ตารางที่ 8 กลวิธีการรำท่ารับตะโพน แบบยืนรำ

ลำดับ	**ท่ารับแบบโขนหน้าจอ**	**ท่ารับแบบโขนฉาก**	**วิเคราะห์ท่ารับตะโพน**
1			การรำท่ารับตะโพน แบบยืนรำทั้งโขนหน้าจอ และโขนฉากก็เริ่มจากท่ารำในกลุ่มท่าเล็ก แต่จะใช้ทิศทางต่างกัน เช่น แบบโขนหน้าจอใช้หน้าอัด ส่วนโขนฉากใช้หน้าข้างหรือหน้าเสี้ยว
2			ท่ารับตะโพนท่าที่ 2 ก็จะใช้ท่าในกลุ่มท่ารำระดับกลาง คือท่าผาลาเพียงไหล่ ซึ่งจะปรากฏในการพากย์ทุกประเภท และมักจะถูกใช้เป็นท่ารำในลำดับที่ 2 เสมอ
3			การเรียงท่ารำรับตะโพน กลุ่มของท่าใหญ่หรือท่าสูง ก็จะเริ่มมาจากท่าจีบยาว โขนฉากก็จะใช้หน้าเสี้ยวด้านขวา ทุกครั้ง และไม่สลับซ้ายขวาในการรำท่ารำตะโพน

ตารางที่ 8 (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารับแบบโขนหน้าจอ	ท่ารับแบบโขนฉาก	วิเคราะห์ท่ารับตะโพน
4			ท่ารับท่าสอดสูง หรือท่ากลางอัมพร จะถูกใช้เป็นท่าสุดท้ายในกลุ่มท่าใหญ่หรือท่าสูงเหมือนกันในบทพากย์ทุกประเภท เช่นเดียวกับการรำท่ารับตะโพนแบบนั่งรำ

ที่มา : (ผู้วิจัย, 2565)

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำ การตีบทพระรามตามคำพากย์ของพระราม ในการแสดงโขน อภิปรายผลได้ดังนี้

กระบวนท่ารำการตีบทพระรามตามคำพากย์ของพระราม ในการแสดงโขน ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยการถ่ายวีดีทัศน์ท่ารำ สัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนา แล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ และนำเสนอผลการวิจัยการรำตีบทพระรามตามคำพากย์ของพระราม ในการแสดงโขน ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ กระบวนท่าที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวโขนพระราม แบ่งออกตามประเภทการพากย์ทั้ง 6 ประเภท ดังนี้ 1. พากย์พลับพลา 2. พากย์รถ 3. พากย์ชมดง 4. พากย์โอ้ 5. พากย์บรรยาย และ 6. พากย์เบ็ดเตล็ด สอดคล้องกับธีรภัทร ทองนิ่ม (2556) ได้กล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์เรื่องแบบแผนและกลวิธีการพากย์เจรจาโขนของกรมศิลปากร

กลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ ใช้หลักการที่สำคัญ 2 ประเภท คือ 1. การตีบทตามคำพากย์ที่เป็นรูปธรรม 2. การตีบทตามคำพากย์ที่เป็นนามธรรม เป็นเครื่องมือที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์ ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 2 ท่าน มีเหตุปัจจัยต่าง ๆ ที่ใช้สำหรับการเป็นแนวทางในการประดิษฐ์ท่ารำตีบทตามคำพากย์พระราม เช่น การศึกษาเบื้องต้นขั้นพื้นฐานในการฝึกหัดโขนตัวพระ การฝึกหัดการเรียนรู้เรื่องภาษาท่ารำและการตีบทของโขนพระ ประสบการณ์การแสดงโขนและการแสดงประเภทอื่น ๆ สอดคล้องกับ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537) ได้กล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์ จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม

การสร้างจินตนาการประดิษฐ์ท่ารำตีบทได้มาจากท่าทางการเลียนแบบจากธรรมชาติ กิริยาอาการอารมณ์ต่าง ๆ สิ่งมีชีวิตรอบตัวทั้งคน สัตว์ สิ่งของ ให้ปรากฏเป็นท่าทางทางนาฏกรรมที่งดงาม เกิดสุนทรียะแก่ผู้ชม โดยต้องศึกษาทำความเข้าใจตีความเรื่องราวการแสดงโขน บทพากย์ คำพากย์ ในการแสดง รวมถึงผู้แสดงประกอบทั้งหมด ตำแหน่งบนเวทีของนักแสดงคนอื่น ช่วงเวลาที่ปรากฏในบทพากย์ รวมถึงตำแหน่งของอุปกรณ์ประกอบฉากทั้งหมดในการแสดงโขน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนาหลักสูตร

1. การจัดการเรียนการสอนสามารถนำกลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของพระรามในการแสดงโขน มาใช้ในรายวิชาอื่น ๆ ทางด้านทักษะนาฏศิลป์ไทย

2. ผู้สอนควรให้ความสำคัญกับการให้ผู้รำทำความเข้าใจเนื้อหาบริบทต่าง ๆ เพื่อผู้รำสามารถจินตนาการประดิษฐ์ท่ารำตามคำพากย์ได้อย่างมีอารมณ์

ข้อเสนอแนะด้านการวิจัย ครั้งต่อไป

1. ควรนำรูปแบบการศึกษากลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของพระรามในการแสดงโขน เพื่อศึกษากลวิธีการรำตีบทตามคำพากย์ของตัวละครอื่น ๆ ในการแสดงโขน

2. ควรตรวจสอบและปรับทักษะพื้นฐานของผู้เรียน เช่น การใช้นาฏยศัพท์ ภาษานาฏศิลป์ ความหมายของบทพากย์ ซึ่งผู้เรียนแต่ละคนมีความสามารถและทักษะแตกต่างกันแล้วจึงนำเข้าสู่การฝึกรำตีบทตามคำพากย์อื่น ๆ ของตัวละครต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). *โขน* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

ธีรภัทร ทองนิ่ม. (2556). *แบบแผนและกลวิธีการพากย์ – เจรจาโขนของกรมศิลปากร* (ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

บุญเหลือ ใจมโน. (2555). *การแต่งคำประพันธ์.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). *จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวพระราม* (ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). *ระบำและละครในเอเชีย.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร.

ศิลปากร, กรม. (2546). *บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช เล่มที่ 1.* กรุงเทพฯ: โสภณการพิมพ์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2526). *สุนทรีนาฏศิลปไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร.