โขนนั่งราว

โดย

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม
วีระศิลป์ ช้างขนุน

หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษารูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์และ เพื่อจัดการแสดงโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ โดยพิจารณาศึกษาวิเคราะห์รูปแบบขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์ว่าวิธีแสดงโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์มีลำดับขั้นตอน และมีลักษณะเฉพาะตัวอย่างไร ด้วยการค้นคว้าการศึกษาเอกสาร รูปแบบการแสดง การสัมมนาเชิงปฏิบัติการและการจัดการแสดงเชิงอนุรักษ์ ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ร่วมงาน และประสบการณ์ตรงของผู้ศึกษามาใช้เป็นกรณีศึกษา ผลจากการศึกษาวิเคราะห์เอกสารเรื่อง โขนนั่งราว พบว่ามีข้อมูลกล่าวถึง ลักษณะของการแสดงว่า โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวกระบอกไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่งไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น วงดนตรีก็คือวงปี่พาทย์ก็บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง 1วง และ ท้ายโรง อีก 1 วง

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่งกล่าวคือ ก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง โหมโรงในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้นก็จะให้ผู้แสดงออกมายืนกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหารจน ถึงพระราม พระลักษณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวน พะวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืนรุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า “โขนนอนโรง” อีกชื่อหนึ่ง

ส่วนข้อสรุปที่ได้จากการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้ ได้องค์ความรู้จากการสัมมนาว่า วิธีการนั่งบนราวของตัวโขน และการเต้น ของตัวโขน ส่วนในเรื่องโขนนั่งราว เรียน เล่นกัน อย่างไรในวันนี้ ท่านวิทยากรได้ให้ความเห็นโดยสรุปเป็น 2 กรณี คือ กรณีแรกเนื่องจากโขนนั่งราว ขาดความต่อเนื่องในเรื่องของรูปแบบและกระบวนวิธีการแสดงมานานถ้ามีองค์ความรู้หรือข้อสรุปที่ชัดเจนแล้วนำมาบรรจุลงในหลักสูตรการเรียนโขนก็น่าจะเป็นประโยชน์ ส่วนกรณีที่สอง หากไม่เพิ่มลงในรายวิชาก็ควรส่งเสริมให้มีการแสดงบ่อยครั้งขึ้นและใช้เวลาในการฝึกซ้อมมากขึ้นอีกเล็กน้อย นักเรียนโขนที่เรียนอยู่ตามปกติก็สามารถเล่นโขนนั่งราวได้

กิตติกรรมประกาศ

งายวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ ด้วยความกรุณาของท่านอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผู้วิจัยขอขอบพระคุณท่านศิลปินแห่งชาติคุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว คุณครูจตุพร รัตนวรหะ และวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาแสดงความคิดเห็นและให้ความรู้อันเป็นประโยชน์ในการทำวิจัย ในครั้งนี้ ขอขอบพระคุณครู อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปทุกวิทยาลัยที่ให้ข้อเสนอแนะในการร่วมสัมมนาจนงานวิจัยฉบับนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

บุคคลที่ผู้วิจัยจะต้องกล่าวถึงเป็นอย่างยิ่งคือ อาจารย์นพวรรณ รุจิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่กรุณาให้คำปรึกษา แนะนำ ตลอดจนให้ความอนุเคราะห์ในการวิจัยทุกๆด้าน รวมทั้งครู อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย และภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปที่ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดี

สุดท้ายผู้วิจัยขอระลึกถึงพระคุณทุกท่านที่ให้กำลังใจด้วยดีเสมอมา ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่เอ่ยนามมาด้วยความจริงใจ

สารบัญ

บทที่ หน้า

บทคัดย่อ.....ก

กิตติกรรมประกาศ.....ข

สารบัญ.....ค

สารบัญภาพ.....ซ

บทที่ 1

บทนำ.....1

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหาการวิจัย.....1

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย.....2

1.3 ประเด็นปัญหาการวิจัย.....2

1.4 กรอบแนวคิดการวิจัย.....2

1.5 ขอบเขตการวิจัย.....2

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....3

1.7 ระเบียบวิธีวิจัย.....3

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....4

1.9 แนวทางในการเสนอวิทยานิพนธ์.....5

บทที่ 2

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....6

2.1 ความหมายของ คำว่า โขน.....6

2.2 ที่มาของคำว่าโขน.....6

2.3 ความเป็นมาของโขน.....7

2.4 กำเนิดโขน.....8

2.5 วิวัฒนาการของโขน.....14

2.5.1 โขนกลางแปลง.....14

2.5.2 โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว.....15

2.53 โขนหน้าจอ.....16

2.5.4 โขนโรงใน.....17

2.5.5 โขนฉาก.....18

บทที่ หน้า

2.6 ผู้แสดงโขน.....19

2.7 เรื่องสำหรับเล่นโขน.....20
2.7.1 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา.....20
2.7.2 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี.....21
2.7.3 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์.....21

2. 8 หัวโขน.....24
2.8.1 ชนิดและประเภทของหัวโขน.....25
2.8.1.1 หัวโขนที่เป็นเทพ..... 25
2.8.1.2 หัวโขนที่เป็นมนุษย์.....25
2.8.1.3 หัวโขนที่เป็นยักษ์.....25
2.8.1.4 หัวโขนที่เป็นสัตว์.....25
2.8.1.1.1 ศีรษะเทพเจ้าและ เทวดาต่างๆ.....25
2.8.1.1.2 ศีรษะพระครูฤาษี และศีรษะพระครูพิราพ..26
2.8.1.1.3 ศีรษะมนุษย์ หรือ ศีรษะพระ.....27
2.8.1.1.4 ศีรษะฤาษี และ วิทยาธร.....27
2.8.1.1.5 ชฎา และ มงกุฎ.....28
2.8.1.1.6 ศีรษะลิง.....29
2.8.1.1.7 ศีรษะยักษ์.....31
2.8.1.1.8 ศีรษะสัตว์ต่างๆ.....32
2.9 ประเภทของตัวแสดงโขน.....33
2.9.1 ตัวโขนฝ่ายพระ.....34
2.9.2 ตัวโขนฝ่ายนาง.....35
2.9.3 ตัวโขนฝ่ายยักษ์.....36
2.9.4 ตัวโขนฝ่ายลิง.....37
2.10 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน.....38
2.11 คนพากย์ เจรจา.....43
2.11.1ประเภทของการพากย์.....44

บทที่ หน้า

2.11.2 ประเภทของการเจรจาโขน.....48
2.11.3หน้าที่ของคนพากย์ - เจรจา.....50
2.11.4 การแต่งกายของคนพากย์ - เจรจา.....50
2.11.5 ราชทินนามของคนพากย์ - เจรจา.....52
2.12 เครื่องแต่งกายโขน.....53
2.12.1 เครื่องแต่งกายตัวพระ.....54
2.12.1 เครื่องแต่งกายตัวนาง.....55
2.12.1 เครื่องแต่งกายตัวยักษ์.....56
2.12.1 เครื่องแต่งกายตัวลิง.....57

บทที่ 3

โขนนั่งราว.....59
3.1 ประวัติที่มา.....59
3.2 ความหมายของโขนนั่งราว.....61
3.3 โรงโขนนั่งราว.....62
3.4 วงดนตรีประกอบการแสดงโขนนั่งราว.....67
3.5 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงโขนนั่งราว.....68
3.6 คนพากย์- เจรจาโขน.....70
3.7 โอกาสที่ใช้ในการแสดง.....71
3.8 บทที่ใช้ประกอบการแสดง.....71

บทที่ 4

การสัมมนาเรื่อง โขนนั่งราว.....81
4.1 อภิปรายผลการสัมมนา.....88
4.2ขนบธรรมเนียม และจารีตของโขนนั่งราว.....88
4.3 ธรรมเนียมและจารีตในการปลูกโรงโขนนั่งราว.....89
4.4 ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างฉากโรงโขนนั่งราว.....91
4.5ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างราวกระบอกไม้ไผ่.....91
4.6 ธรรมเนียมและจารีตในเลือกตอนแสดงของโขนนั่งราว.....92

บทที่ หน้า

4.7 ธรรมเนียมและจารีตในการใช้ผู้แสดงของโขนนั่งราว.....93
4.8 ธรรมเนียมและจารีตในการแต่งกายโขนนั่งราว.....93
4.9 ธรรมเนียมและจารีตในการนอนโรง.....94

บทที่ 5

5.1รูปแบบและวิธีการการแสดงโขนนั่งราว.....95
5.1.1 การบูชาโรงละคร.....95
5.1.2 การไหว้ครู.....97
5.1.3โหมโรง.....98
5.1.4 การกระทุ้งเส้า.....101
5.1.5 การนั่งราว.....104
5.1.6 การพากย์-เจรจา.....109
5.1.7 การเต้นเชิดกลับตัว.....111
5.1.8 โขนนอนโรง.....112
5.2 การแสดงโขนนั่งราววิทยาลัยนาฏศิลป.....112
5.2.1 การไหว้ครูหรือการบูชาโรงละคร.....113
5.2.2 การโหมโรงการแสดง.....113
5.2.3 การแสดงในวันแรกของโขนนั่งราว.....113
5.2.4 รากษสกระทุ้งเส้า.....114
5.2.5 เริ่มการแสดงเข้าเรื่อง.....114
5.2.6 การแสดงในวันที่สองของโขนนั่งราว.....115
5.2.7 ตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา.....116
5.2.8 ทศกัณฐ์ตรวจพล.....116
5.2.9 พากย์ชมกระบวนทัพ.....117
5.2.10 เคลื่อนพลโห่ร้องสัญญาณศึก.....117
5.2.11 ตั้งพลับพลาว่าราชการ.....117
5.2.12พระรามตรวจพล.....118
5.2.13 พากย์ชมกระบวนทัพ.....119
5.21.4.ปะทะทัพ ยกรบ หย่าทัพ.....119

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....120
บรรณานุกรม.....131
ภาคผนวก.....133

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 1 การเชิดหนังใหญ่.....9
ภาพที่ 2 จอหนังใหญ่.....9
ภาพที่ 3 จอหนังใหญ่ที่นำมาใช้กับการแสดงโขนหน้าจอ.....10
ภาพที่ 4 การเปรียบเทียบท่ารำคุมของกระบี่กระบองกับท่าฉายพระขรรค์ของตัวพระในการแสดงโขน.....11
ภาพที่ 5 ภาพการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์.....13
ภาพที่ 6 โขนกลางแปลง.....15
ภาพที่ 7 โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว.....16
ภาพที่ 8 โขนหน้าจอ.....17
ภาพที่ 9 โขนโรงใน.....18
ภาพที่ 10 โขนฉาก.....19
ภาพที่ 11 ศีรษะเทพเจ้า.....26
ภาพที่ 12 ศีรษะพระครูฤาษี และ ศีรษะพระครูพิราพ.....26
ภาพที่ 13 ศีรษะมนุษย์ หรือ ศีรษะพระ.....27
ภาพที่ 14 ศีรษะฤาษี และ วิทยาธร.....27
ภาพที่15 ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า กระบังหน้า.....28
ภาพที่16 พญาวานร.....29
ภาพที่17 สิบแปดมงกุฎ.....30
ภาพที่ 18 เตียวเพชร เขนลิง.....31
ภาพที่ 19 พญายักษ์.....32
ภาพที่ 20 ศีรษะสัตว์ต่างๆ.....32
ภาพที่ 21 ภาพตัวโขนฝ่ายพระ.....34
ภาพที่ 22 ภาพตัวโขนฝ่ายนาง.....35
ภาพที่ 23 ตัวโขนฝ่ายยักษ์.....36
ภาพที่ 24 ตัวโขนฝ่ายลิง.....37
ภาพที่ 25 วงปี่พาทย์เครื่องห้า.....39
ภาพที่ 26 วงปี่พาทย์เครื่องคู่.....40

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 27 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่.....41
ภาพที่ 28 การแต่งกายคนพากย์ เจรจาโขนสวมรองเท้า.....51
ภาพที่ 29 การแต่งกายแบบผู้พากย์โขนสมัยรัชกาลที่6.....51
ภาพที่ 30 การแต่งกายคนพากย์ เจรจาโขนไม่สวมรองเท้า.....51
ภาพที่ 31 เครื่องทรงกษัตริย์.....53
ภาพที่ 32 เครื่องแต่งกายโขน.....53
ภาพที่ 33 เครื่องแต่งกายพระ.....54
ภาพที่ 34 เครื่องแต่งกายพระ.....54
ภาพที่ 35 เครื่องแต่งตัวนาง.....55
ภาพที่ 36 เครื่องแต่งตัวนาง.....55
ภาพที่ 37 เครื่องแต่งตัวยักษ์.....56
ภาพที่ 38 เครื่องแต่งตัวยักษ์.....56
ภาพที่ 39 เครื่องแต่งตัวลิง.....57
ภาพที่ 40 เครื่องแต่งตัวลิง.....57
ภาพที่41 การแต่งกายตลกโขนลิง และ ยักษ์.....58
ภาพที่ 42 การแต่งกายตลกยกเตียง.....58
ภาพที่ 43 ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาม.....60
ภาพที่ 44 โรงโขนนั่งราว.....64
ภาพที่ 45 เวทีละครโขนหรือละครภาณีของเขมร.....65
ภาพที่ 46 โรงโขนนั่งราว.....66
ภาพที่ 47 โรงโขนนั่งราว.....66
ภาพที่ 48 วงปี่พาทย์เครื่องห้า.....68
ภาพที่ 49 โกร่ง.....68
ภาพที่ 50 เครื่องแต่งกายพระ นาง.....69
ภาพที่ 51 เครื่องแต่งกายยักษ์ ลิง..... 70
ภาพที่ 52 คนพากย์ – เจรจาโขน.....71
ภาพที่ 53 ผู้วิจัยกล่าวรายงานโครงการสัมมนา.....82

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

ภาพที่ 54 วิทยากรผู้เข้าร่วมสัมมนา หัวข้อโขนนั่งราวในความทรงจำ.....82
ภาพที่ 55 ผู้เข้าร่วมสัมมนา.....83
ภาพที่ 56 วิทยากรผู้เข้าร่วมสัมมนา หัวข้อโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้.....84
ภาพที่ 57 สาธิตการกระทุ้งเส้า.....85
ภาพที่ 58 วิธีการนั่งพลับพลาของฝ่ายวานร.....86
ภาพที่ 59 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยากร และผู้เข้าร่วมสัมมนา.....88
ภาพที่ 60 โรงโขนนั่งราว.....91
ภาพที่ 61 ราวไม่ไผ่.....92
ภาพที่ 62 การทำพิธีบูชาโรงโขนนั่งราว.....96
ภาพที่ 63 พิธีบูชาโรงโขน.....97
ภาพที่ 64 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง.....98
ภาพที่ 65 ปี่พาทย์บรรเลงโหมโรง.....101
ภาพที่ 66 การกระทุ้งเส้าในเรือดั้ง ในขบวนพยุหยาตราทางชลมาค.....102
ภาพที่ 67 การกระทุ้งเส้าก่อนการแสดง.....104
ภาพที่ 68 การนั่งราวของพญายักษ์โดยมีเสนายักษ์นั่งกับพื้นโรง.....105
ภาพที่ 69 แสดงการนั่งของฝ่ายยักษ์ที่มีพญายักษ์เข้าเฝ้า.....106
ภาพที่ 70 การนั่งราวของฝ่ายยักษ์ในการแสดงโขนนั่งราว ณ วิทยาลัยนาฏศิลป.....107
ภาพที่ 71 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาขณะพระรามเดินออก.....107
ภาพที่ 72 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาแบบไม่มีเสนาลิงต่อท้ายพญาวานร.....108
ภาพที่ 73 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาแบบ มีเสนาลิงนั่งต่อท้ายพญาวานร.....109
ภาพที่ 74 คนพากย์ เจรจา.....110
ภาพที่ 75 การเต้นเชิดกลับตัวเดินอ้อมราวไม้ไผ่.....112

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหาการวิจัย

โขน คือ นาฏกรรมการแสดงชั้นสูงของไทย อันเป็นที่ยอมรับของชาวไทยและนานาชาติว่ามีความวิจิตรงดงามและทรงคุณค่า เพราะเป็นการแสดงที่รวบรวมงานศิลปกรรมของชาติในแขนงต่างๆเข้ามาไว้ด้วยกันอย่างลงตัว ได้แก่ วรรณกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม หัตถกรรม คีตกรรม ดุริยางคกรรม นาฏกรรม และสถาปัตยกรรม ในอดีตการแสดงโขน ถือเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์สมัยกรุงศรีอยุธยา มีเล่นกันเฉพาะราชสำนัก ในงานราชพิธีและโอกาสสำคัญต่างๆ นอกจากนี้ การแสดงโขนยังเป็นเครื่องหมายอย่างหนึ่งที่แสดงออกให้ทราบว่า การจัดการแสดงโขนถือเป็นการให้เกียรติอย่างสูงแก่พิธีหรือผู้ที่มาร่วมงานนั้นๆ

การแสดงโขนมีความเป็นมา และมีวิวัฒนาการสืบทอดต่อเนื่องมากว่า 400 ปี ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงของโขน ตามที่ได้มีผู้ศึกษาและจำแนกไว้ถึงปัจจุบันได้ 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนนั่งราว โขนโรงใน และโขนฉาก ซึ่งในบรรดา การแสดงโขนทั้ง 5 ประเภทนี้ การแสดงโขนนั่งราว นับเป็นการแสดงโขนที่หาชมได้ยากมาก เนื่องจากไม่ใคร่จะมีการจัดแสดงเผยแพร่ทั่วไป และแม้จะมีการจัดแสดงอยู่บ้าง ก็ไม่สอดคล้องตรงตาม รูปแบบของโขนนั่งราว ที่มีข้อมูลปรากฏเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษรและภาพถ่าย ดังที่ใช้ศึกษากันอยู่ในปัจจุบัน จึงทำให้เกิดปัญหาและข้อสงสัยว่า รูปแบบและวิธีการแสดงโขนนั่งราวที่เป็นไปตามแนวทางในอดีตนั้นเป็นอย่างไร ทั้งนี้ ได้เคยมีการสัมภาษณ์ สอบถามและได้รับคำบอกเล่าจากผู้รู้บางท่าน ในชั้นต้นมาบ้าง เกี่ยวกับเรื่องประสบการณ์ด้านการแสดงโขนนั่งราว ในบทบาทต่าง ๆ อาทิ คนพากย์-เจรจา ผู้แสดง เจ้าหน้าที่เครื่อง หรือผู้ทำบทการแสดงโขนมาจำนวนหนึ่งแล้วก็ตาม แต่ยังได้รับข้อมูลที่ไม่ชัดเจน ไม่ครอบคลุมกระบวนการเล่นทั้งหมด และไม่สามารถยืนยันได้ ว่าแบบแผน ขนบธรรมเนียมจารีตและวิธีการดำเนินการแสดงนั้นมีขั้นตอนโดยละเอียดอย่างไรบ้าง จึงยังไม่อาจหาข้อสรุปเพื่อมาอ้างอิงได้ ดั ง นั้ น ปัญหาเรื่องรูปแบบการแสดงของโขนนั่งราว ที่ยังไม่ได้ข้อยุติตามแนวทางหลักวิชาการ ทำให้เกิดผลกระทบและเป็นอุปสรรคต่อการจัดการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เนื่องจากไม่มีองค์ความรู้ และสื่อการเรียนการสอน ที่สอดคล้องตรงกับหลักฐานที่ปรากฏเพื่อใช้ในการเรียนการสอน ด้วยเหตุนี้ คณะผู้วิจัย จึงได้มีความประสงค์ที่จะศึกษาวิจัย รูปแบบการแสดงโขนนั่งราว โดยเฉพาะในลักษณะเชิงอนุรักษ์ ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง ขนบธรรมเนียม จารีตวิธีปฏิบัติของการแสดงโขนนั่งราว รวมทั้งองค์ประกอบด้านอื่นๆ ที่จำเป็นในการแสดงโขนนั่งราว เพื่อให้ได้ผลการศึกษาอันเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนและการค้นคว้าวิจัยเรื่องการแสดงโขนต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษารูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์

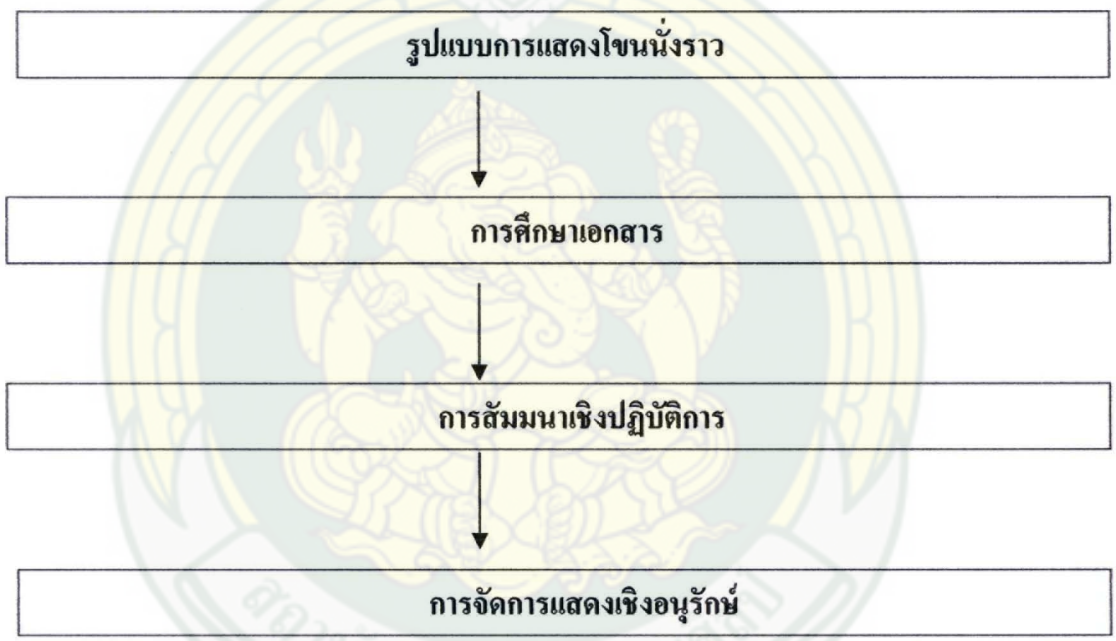
1.2.2 เพื่อจัดการแสดงโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์

1.3 ประเด็นปัญหาการวิจัย

1.3.1 รูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์มีอะไรบ้าง

1.3.2 วิธีแสดงโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์มีลำดับขั้นตอนอย่างไร

1.4 กรอบแนวคิดการวิจัย



1.5 ขอบเขตการวิจัย

1.5.1 พื้นที่ ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ทำการเก็บข้อมูลโดยใช้พื้นที่กรุงเทพมหานคร และปริมณฑล ซึ่งเป็นหน่วยงานราชการในสังกัดของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต

1.5.2 ประชากร ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ มีประชากร ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปและนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต โดยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่าง แบบเจาะจง (Selective Random) จากผู้ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงโขนที่แตกต่างกันเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีอาวุโสสูง เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และกลุ่มผู้มีอาวุโสรองลงมา เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา

เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มตัวอย่างซึ่งคัดเลือกจากครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งส่วนกลางและภูมิภาค ด้วยวิธีกำหนดโควต้าตามบทบาทตัวแสดง คือ ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง แห่งละ 3 คน และ นาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีตอีก 10 คน โดยได้เฉลี่ยประสบการณ์ทางการแสดงโขนของกลุ่มตัวอย่างให้มีความหลากหลาย และมีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน

1.5.3 ช่วงเวลาที่ดำเนินการเก็บข้อมูลการวิจัย คือ เดือน ตุลาคม 2553 – มีนาคม พ.ศ. 2554

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

รูปแบบการแสดง	หมายถึง	ขนบธรรมเนียม จารีตและขั้นตอนวิธีแสดงของโขนนั่งราว ในลักษณะเชิงอนุรักษ์
โขนนั่งราว	หมายถึง	โขนที่จัดแสดงบนโรงที่ปลูกขึ้นอย่างชั่วคราว ไม่มีเตียงนั่ง แต่มีราวเป็นกระบอกไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของเวทีอยู่ตรงหน้าฉาก
โขนโรงนอก	หมายถึง	ชื่อที่ใช้เรียก โขนนั่งราว อีกชื่อหนึ่ง เนื่องจากมีลักษณะการแสดงที่แตกต่างจากโขนโรงใน
โขนนอนโรง	หมายถึง	ชื่อที่ใช้เรียก โขนนั่งราว อีกชื่อหนึ่ง เนื่องจากผู้แสดงโขนต้องนอนค้างอยู่ที่โรงโขนเพื่อจะรอทำการแสดงในวันรุ่งขึ้น

1.7ระเบียบวิธีวิจัย

1.7.1 รูปแบบของการวิจัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Reserch) วิธีการศึกษาวิจัย ครั้งนี้ คือ

1.7.1.1 การวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis) ได้แก่ จดหมายเหตุ ตำรา วิทยานิพนธ์งานวิจัย หนังสือประเภทต่าง ๆ และบทความเชิงวิชาการที่เป็นหลักทฤษฎี แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์โขน

1.7.1.2 การจัดการสัมมนาประกอบการสาธิต เรื่อง โขนนั่งราว หัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้ โดยมีวิทยากรและผู้แทนเข้าร่วมการสัมมนา ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ครู อาจารย์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปะส่วนกลางและส่วนภูมิภาค นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

7.1.3 การจัดการแสดงโขนนั่งราว ในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ โดย คณาจารย์และนักเรียน หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป

1.7.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ในส่วนของการจัดการสัมมนา มีประชากร ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปและนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต โดยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่าง แบบเจาะจง (Selective Random) จากผู้ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงโขนที่แตกต่างกันเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีอาวุโสสูง เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และกลุ่มผู้มีอาวุโสรองลงมา เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มตัวอย่างซึ่งคัดเลือกจากครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ทั้งส่วนกลางและภูมิภาค ด้วยวิธีกำหนดโควต้าตามบทบาทตัวแสดง คือ ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง แห่งละ 3 คน และ นาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีตอีก 10 คน โดยได้เฉลี่ยประสบการณ์ทางการแสดงโขนของกลุ่มตัวอย่างให้มีความหลากหลายและมีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน

1.7.3 การเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล

1.7.3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล ดำเนินการรวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์โขน ได้แก่ จดหมายเหตุ ตำรา วิทยานิพนธ์งานวิจัย หนังสือประเภทต่าง ๆ และบทความเชิงวิชาการที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์โขน

1.7.3.2 การสรุปวิเคราะห์ สาระสำคัญ ประเด็นข้อซักถามและอภิปราย จากการสัมมนา

เรื่องโขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้

1.7.3.3 การสรุปวิเคราะห์ และกำหนดรูปแบบการแสดงโขนนั่งราว โดยลำดับกระบวนวิธีการแสดงตั้งแต่ต้นไปจนจบการแสดง และประเมินผลจากแบบสอบถามของผู้เข้าชมการแสดง

1.8ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 ผู้วิจัย วิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีรายงานวิจัยจากการศึกษารูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวเชิงอนุรักษ์

1.8.2 วิทยาลัยนาฏศิลป ได้จัดการแสดงโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ เพื่อส่งเสริมประสบการณ์ ทักษะการแสดงและสามารถนำไปใช้เป็นสื่อการเรียนการสอนที่มีคุณภาพต่อไป

1.9แนวทางในการเสนอวิทยานิพนธ์

เสนอเป็นรูปเล่มโดยแบ่งออกเป็นบทต่าง ๆ จำนวน 5 บท ได้แก่

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 โขนนั่งราว

บทที่ 4 การสัมมนาเรื่องโขนนั่งราว

บทที่ 5 รูปแบบและการแสดงโขนนั่งราว

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 2
วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความหมายของ คำว่า โขน

โขน คือนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และได้วิวัฒนาการ มาจนถึงปัจจุบัน พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525 ได้ให้ความหมายของคำว่าโขน ไว้ดังนี้

- การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครแต่สวมหัวจำลองต่างๆที่เรียกว่าหัวโขน อย่างหนึ่ง
- เรียกไม้ที่ต่อเสริมหัวเรือให้งอนเชิดขึ้นไป เรียกว่า โขนเรืออย่างหนึ่ง
- เรือชนิดหนึ่งที่มีโขนว่า เรือโขน อย่างหนึ่ง
- ส่วนสุดท้ายของรางระนาดหรือฆ้องวงที่งอนขึ้น อย่างหนึ่ง[1]

จากความหมายข้างต้นจะเห็นได้ว่า โขนนั้นมีความหมายหลายอย่างแต่ความหมายที่สอดคล้องกับคำว่า โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยก็คือการละเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครแต่สวมหัวจำลองต่างๆที่เรียกว่าหัวโขนนั่นเอง

2.2 ที่มาของคำว่าโขน

โขน เป็น มหานาฏกรรมที่มีศิลปะเป็นแบบฉบับชนิดหนึ่งของไทยดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่ไม่ปรากฏคำเรียกนี้อย่างแน่ชัดในจารึกหรือเอกสารทางโบราณของไทย มีแต่จดหมายเหตุของชาวต่างชาติที่ได้เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาในสมัยนั้นคือ มองสิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubere)ราชทูตฝรั่งเศสได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือ A New Historical Relation of Siam[2] ถึงรูปแบบการแสดงโขน ละคร ระบำ ว่า *"โขน เป็นรูปคนเต้นรำตามเสียงจังหวะพิณพาทย์ ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศาสตราวุธ(ทำเทียม)เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธมากกว่าเป็นตัวละคร และมาตรว่าตัวโขนทุกๆตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรงและออกท่าทางพิลึกพิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้ จะพูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย"*[3]

จากจดหมายเหตุดังกล่าวสามารถสันนิษฐานได้ว่าคำว่าโขน นั้นคงจะมีมาก่อนสมัยอยุธยาอย่างแน่นอน แต่คำว่าโขนจะเป็นคำที่บัญญัติขึ้นใช้ในภาษาไทยหรือยืมจากภาษาอื่นมาใช้นั้นยังไม่พบหลักฐานที่แน่ชัด เพียงแต่คำว่าโขนในภาษาอื่นๆที่มีความหมายคล้ายคลึงกับการแสดงนาฏกรรมของไทยเท่าที่ปรากฏอยู่ 4ทางด้วยกันคือ

2.2.1 โขน ในภาษาเบงคาลี

---

[1] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน , 2525

[2] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน . 2511 หน้า 34

[3] สุรพล วิรุฬห์รักษ์ , วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ , 2543 หน้า 28

คำว่า"โขละ"หรือ "โขล"ในภาษาเบงคาลี หมายถึงชื่อของดนตรีเครื่องหนังชนิดหนึ่งของฮินดู ใช้ตีรูปร่างเหมือนมฤทังคะ ที่มีรูปร่างเหมือนตะโพนของไทย

2.2.2 โขนในภาษาทมิฬ

คำว่า "โกล" หรือ "โกลัม"ในภาษาทมิฬนั้น หมายความถึงการประดับตกแต่งตัวตามลักษณะของเพศเพื่อให้รู้ว่าชายหรือหญิง

2.2.3 โขนในจากภาษาอิหร่าน

คำว่า "ษูรัต ควาน" ในภาษาอิหร่านนั้น มีความหมายถึง ผู้อ่านหรือผู้ขับร้องแทนตัวตุ๊กตาหรือตัวหุ่น

2.2.4โขนในภาษาเขมร

คำว่า"ละโขน" ที่ปรากฏอยู่ในพจนานุกรมภาษาเขมร มีความหมายว่า การเล่นอย่างหนึ่งเล่นเรื่องต่างๆ พร้อมกับมีคำว่า "โขล" ที่เหมือนกับภาษาเบงคาลีโดยให้คำอธิบายไว้ว่า "โขล ละครชาย เล่นเรื่องรามเกียรติ์"

จากคำว่าโขน ในภาษาต่างๆที่กล่าวมาแล้วจะเห็นได้ว่า คำว่า"โขน"ในภาษาเขมรจะมีความหมายที่ใกล้เคียงกับการแสดงโขนของไทยมากที่สุดแต่ทั้งนี้ไม่อาจจะสรุปได้ว่าไทยเรานั้นเอาแบบอย่างศิลปะของเขมรมาหรือว่าเขมรได้แบบอย่างการแสดงไปจากไทย แต่ที่น่าสังเกตคือ โขนเป็นการแสดงตำนานเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ โดยเฉพาะการสรรเสริญพระรามหรือพระนารายณ์อวตาร และขอมโบราณก็นับถือศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูเป็นศาสนาสำคัญก่อนศาสนาพุทธ น่าจะเชื่อได้ว่าเมื่อไทยเรารับอิทธิพลวัฒนธรรมประเพณีของขอม มาแต่ต้นกรุงศรีอยุธยาจึงน่าจะเชื่อได้ว่าขอมเป็นผู้ให้อิทธิพลทางโขนแก่ไทยและเมื่อไทยเรารับมาแล้วก็ปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยมของตนจนเป็นนาฏศิลป์ที่สำคัญของชาติมาจนทุกวันนี้

2.3ความเป็นมาของโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ โขน ว่า"คนไทยเรามีศิลปะการเล่นที่ปรากฏเป็นมหรสพสำคัญในภายหลังนี้ ก็น่าจะได้แก่การเล่นที่เรียกกันเป็นรวมๆว่า ระบำ รำ เต้น"[4] จากคำ 3 คำนี้อาจแยกการเล่นออกได้ตามประเภทเช่นที่ปรากฏต่อมาเป็น 3 อย่างคือ

ระบำ ได้แก่ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมวดหมู่ เช่น ระบำเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันต่อมาในภายหลัง เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำที่มีศิลปะแบบไทยเหนือก็เรียกว่าฟ้อน เช่น ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนเมืองเป็นต้น จึงเรียกรวมกันว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

---

[4] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน , 2511 , หน้า 1

รำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง รำอาวุธ หรือรำใช้บท เช่น รำเขนง รำพัดชา หรือบางครั้งหนักไปทางเต้นก็ได้แก่ รำโคม แต่ที่หมายต่อมาในภายหลังก็คือ รำละครนั่นเอง

เต้น ได้แก่ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขน เป็นต้น

การเล่นทั้ง 3 อย่างนี้ได้ปรากฏหลักฐานที่กล่าวไว้ในจารึกสมัยสุโขทัยหลักที่ 8 ว่า

"ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลม ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน"

ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวว่า

"บ้างเต้น บางรำ บ้างฟ้อนระบำ บันลือเพลงดุริยะดนตรี"

ส่วนในกฎมณเฑียรบาลกล่าวว่า

"ให้มีระบำรำเต้น พิณพาทย์ ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตู"

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเรานั้นมีศิลปะแห่งการเล่นที่เป็นแบบแผนมานานแล้ว ต่อเมื่อศิลปะการเล่นทั้ง 3 อย่างวิวัฒนาการขึ้น เราจึงได้กำหนดแบบแผนของศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 ว่า " โขน ละคร ฟ้อนรำ หรือ ระบำ รำ เต้น" ซึ่งมีความหมายต่อมาว่าโขน คือศิลปะแห่งการเต้น ละคร คือศิลปะแห่งการรำเล่นเป็นเรื่อง และ ระบำหรือฟ้อนรำคือศิลปะแห่งการรำสวยๆงามๆไม่เล่นเป็นเรื่อง

2.4 กำเนิดโขน

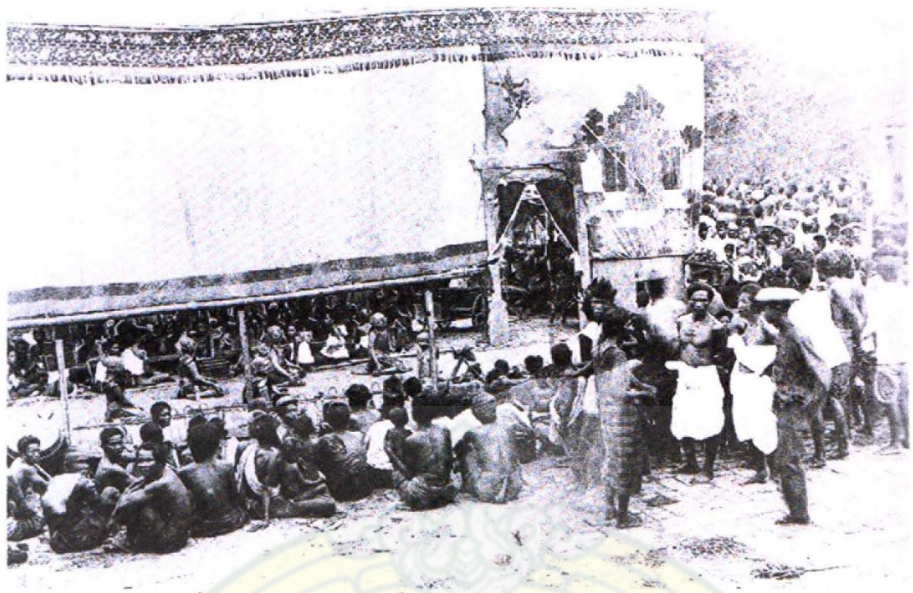
โขนนั้นเกิดจากการละเล่น 3 ชนิดมาผสมผสานกัน อันได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และ ชักนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งโขนนำเอาบางสิ่งบางอย่างของการละเล่นทั้ง 3 ชนิดนี้มาประดิษฐ์ขึ้นใหม่จนเป็นการแสดงโขนที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

ที่กล่าวว่าเกิดจาการเล่นหนังใหญ่นั้นโขนได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่อย่างไรบ้างผู้รู้หรือปรมาจารย์บางท่านทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้ให้ข้อจำกัดความไว้ว่า สิ่งที่โขนได้รับรูปแบบหรืออิทธิพลด้านการแสดงมาจากหนังใหญ่ก็คือ "ท่าทางการเต้นของคนเชิดหนัง โดยโขนได้วิวัฒนาการการเต้นมาจากท่าเต้นหรือท่าเชิดของหนังใหญ่"

ภาพที่ 1 การเชิดหนังใหญ่

นอกจากนี้โขนยังได้รับอิทธิพลของหนังใหญ่ในด้านสถานที่แสดง กล่าวคือโขนได้นำจอผ้าขาวหรือที่เรียกว่าจอหนังที่ใช้แสดงหนังใหญ่นำมาใช้ในการแสดงโขนประเภทหนึ่งที่เรียกกันในชั้นหลังต่อมาว่า “โขนหน้าจอ”

ภาพที่ 2 จอหนังใหญ่



ภาพที่ 3 จอหนังใหญ่ที่นำมาใช้กับการแสดงโขนหน้าจอ

นอกจากนี้โขนได้รับอิทธิพลจากการเล่นหนังใหญ่ด้านการ พากย์ - เจรจา และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการเล่นหนังใหญ่อีกด้วย

เราได้ทราบถึงการละเล่นหนังใหญ่ว่ามีอิทธิพลต่อการแสดงโขนอย่างไรบ้างมาแล้ว ในลำดับต่อไปจะกล่าวถึงการละเล่นอีกอย่างหนึ่งที่มีอิทธิพลและเป็นต้นกำเนิดของการแสดงโขน นั่นก็คือ"การเล่นกระบี่กระบอง"ซึ่งคำว่ากระบี่กระบองนั้นตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช2493ให้ความหมายว่า"*การเล่นชนิดหนึ่งต่อสู้ด้วยกระบี่และกระบอง*"[5]สาเหตุที่ได้ชื่อว่า "กระบี่ กระบอง" นั้น สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำสองคำมาสมาสกัน คือคำว่า กระบี่และกระบอง ซึ่งเมื่อแยกคำทั้งสองออกจากกันก็จะมีความหมายดังนี้

"กระบี่ หมายถึง อาวุธสั้นทุกชนิด เช่น มีด ดาบ กระบี่ ไม้สั้นเป็นต้น

กระบอง หมายถึง อาวุธยาวทุกชนิด เช่น หอก ทวน ง้าว พลอง เป็นต้น"[6]

กระบี่กระบอง เป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่วชำนาญจนเกิดเป็นศิลปะโดยเฉพาะพวกนักรบหรือทหารจะต้องฝึกให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและอยู่บนพาหนะ จึงปรากฏว่านักรบวีรบุรุษของไทยล้วนแต่เป็นผู้ที่มีความชำนิชำนาญการใช้อาวุธเหล่านั้นเป็นอย่างดี เช่นพ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่ชนช้างชนะขุนสามชนเจ้าเมืองฉอด สมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ทรงใช้พระแสงของ้าวในการกระทำยุทธหัตถีกับพระมหาอุปราชา ซึ่งวิธีการใช้อาวุธและเครื่องป้องกันตัวต่างๆเหล่านั้นต้องได้รับการฝึกฝนอย่างดี จนมีระเบียบแบบแผนแห่งการใช้อาวุธต่างๆเหล่านั้นแต่ละอย่างแต่ละชนิดที่เรียกว่า "เพลง" เช่นเพลงกระบี่ เพลงทวน เป็นต้น และเรียกกระบวนท่ารบกันว่า

---

[5] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน,2493

[6] วีระศิลป์ ช้างขนุน , เอกสารประกอบการสอนวิชาทฤษฎีศิลป์ 3, 2543 หน้า 22

เท่านั้นเท่านี้เพลง ซึ่งในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบอง เพื่อเป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือ หรือนำไปใช้เป็นการแสดงมหรสพเพื่อความบันเทิงในงานต่างๆ

นอกจากการฝึกหัดกระบี่กระบองเพื่อเป็นการป้องกันตัวจากข้าศึกแล้วกระบี่กระบองยังเป็นศิลปะอีกอย่างหนึ่งซึ่งคนไทยนิยมเล่นกันในเวลาที่ว่างเว้นจากสงครามทั้งนี้เพื่อเป็นการประกวดประชันกันและสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมด้วย โดยเหตุที่คนไทยเป็นนักรบสืบมาแต่โบราณกาลศิลปะแห่งการรำอาวุธดังกล่าวนี้จึงเป็นสมบัติประจำตัวของคนไทยตั้งแต่เดิมมา การแสดงโขนก็ได้นำกระบวนท่ารำและท่าต่อสู้มาปรับปรุงขึ้นให้เกิดความงดงามตามแบบอย่างนาฏศิลป์ไทย เช่น *นำเอาท่า "รำคุม"*[7] ในการเล่นกระบี่กระบองมาปรับปรุงให้เป็นกระบวนท่าฉายอาวุธของตัวพระในการแสดงโขนเป็นต้น นอกจากนี้กระบี่กระบองยังนับว่าเป็นต้นกำเนิดของระบำชนิดหนึ่งในการแสดงโขนที่เรียกว่า "วีระชัย" (War Dance) ซึ่งเห็นได้ว่านำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพและตอนแสดงการรบ เป็นต้น

สรุปได้ว่าโขนได้รับอิทธิพลจากกระบวนการต่อสู้และศิลปะการรำเพลงอาวุธของการเล่นกระบี่กระบองมาใช้ในการแสดงโขนโดยนำไปใช้ในกระบวนการตรวจพลของตัวละครในเรื่องตลอดจนการรบกันระหว่างยักษ์กับมนุษย์ หรือ ลิงในการแสดงโขนนั่นเอง

ภาพที่ 4 การเปรียบเทียบท่ารำคุมของกระบี่กระบองกับท่าฉายพระขรรค์ของตัวพระในการแสดงโขน

[7] สราชัย ทรัพย์แสนดี , สัมภาษณ์. 9 มีนาคม 2550

ดังที่กล่าวแล้วว่าโขนได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่ในด้านการเต้น การพากย์เจรจา ตลอดจนเพลงหน้าพาทย์และวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหรือแม้กระทั่งศิลปะการร่ายรำเพลงอาวุธ กระบวนการต่อสู้จากกระบี่กระบองแล้วก็ตาม การกำเนิดของโขนก็ยังขาดองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่กล่าวไว้ข้างต้นอันจะทำให้การแสดงโขนเป็นการแสดงที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปะชั้นสูงได้ นั่นก็คือ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หรือพิธีกวนน้ำอมฤต อันเป็นพิธีกรรมตามคตินิยมของศาสนาพราหมณ์ในประเทศอินเดีย ซึ่งไทยเราได้รับอิทธิพลการเล่นชนิดนี้โดยผ่านมาทางเขมรอีกทอดหนึ่ง

พิธีการกวนน้ำอมฤตที่ไทยเราได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มชนชาติที่นับถือลัทธิพราหมณ์ โดยเฉพาะขอมดังที่ปรากฏเป็นภาพจำหลักการชักนาคในพิธีกวนเกษียรสมุทรไว้ที่ระเบียงด้านตะวันออกเฉียงใต้ของนครวัด ในสมัยของพระเจ้าสุริยะวรมันที่ 2 ประมาณพ.ศ.1656 – หลัง พ.ศ.1688 หรือที่พนักสะพานหินที่ข้ามคูเข้าสู่นครธมทั้งสองข้างนั้นทำเป็นรูปพระยานาคตัวใหญ่7 เศียร ข้างละตัว มีรูปเทวดาอยู่ฟากหนึ่ง รูปอสูรอยู่ฟากหนึ่ง ฉุดนาคดึกดำบรรพ์ ซึ่งสะพานข้ามคูนครธมจะจำหลักเป็นการชักนาคทุกสะพาน จากหลักฐานดังกล่าวนั้น ทำให้เห็นว่าเราได้รับอิทธิพลในเรื่องดังกล่าวมาด้วย แต่ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด จนถึงยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงปรากฏหลักฐานได้ว่าไทยเราได้รับเอาแบบแผนการเล่นชักนาคพิธีการกวนน้ำอมฤตเข้ามาเป็นพิธีศักดิ์สิทธิ์พิธีหนึ่งที่รวมอยู่ในพิธีอินทราภิเษกของกษัตริย์ในสมัยอยุธยา แต่มิได้กระทำในทุกรัชกาล เพียงแต่ปรากฏในพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาว่ามีพิธีอินทราภิเษก จำนวน2 ครั้ง คือในสมัยพระรามาธิบดีที่ 2 ครั้งหนึ่ง และสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองครั้งหนึ่งเท่านั้น นอกจากนี้กฎมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยายังได้บรรยายเป็นลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับพิธีอินทราภิเษก ว่า*"การพระราชพิธีอินทราภิเษก ตั้งพระสุเมรุสูงเส้น(หนึ่งกับ) 5วา ในกลางสนามนั้น (ตั้งภูเขา) อิสินธร(และ) ยุคุนธร สูงเส้นหนึ่ง (ภูเขา) กรวิก สูง 15 วา เขาไกรลาส สูง 20 วา... นาค 7 ศีรษะเกี้ยวพระสุเมรุนอกสนาม.....ตำรวจเลก (แต่ง)เป็นรูปอสูร 100 มหาดเล็ก (แต่ง)เป็น เทพดา 100 (และแต่ง) เป็น พาลี สุครีพ มหาชมพู และ บริพารพานร(รวม) 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์ อสูรชักหัว เทพดาชักหาง พานรอยู่ปลายหาง" ครั้นถึงวันที่ 5 ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนด ชักนาคดึกดำบรรพ์ "วัน(ที่) 6 ตั้งน้ำสุรามฤต 3 ตุ่ม ตั้งช้าง 3 ศีรษะ ม้าเผือก อุศุภราช ครุฑธราช นางดารา หน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ เครื่องช้าง และเชือกบาศ หอกไชย ตั้งโตมร ของ้าวชุบน้ำสุรามฤต เทพดาผู้(เล่น) ดึกดำบรรพ์ร้อย(หนึ่งและ) รูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระพิศวกรรม ถือเครื่องสำรับตามธรรมเนียม เข้ามาถวาย พระพร"*[8]

จากหลักฐานดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นการกวนน้ำอมฤตที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ไว้หรือแม้กระทั่งกฎมณเฑียรบาลในสมัยกรุงศรีอยุธยาข้างต้นแล้วจะเห็นได้ว่าการเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษกหรือการกวนน้ำอมฤต ชักนาคดึกดำบรรพ์นิยมเล่นกันกลางแจ้ง และมีชื่อของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์อาทิ พาลี สุครีพ มหาชมพู พระอิศวร พระนารายณ์

---

[8] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน , 2511 , หน้า 19

พระอินทร์ พระวิศณุกรรม เป็นต้น นอกจากจะมีชื่อตัวละครแล้ว ตัวละครทั้งหลายยังต้องแต่งกายตามลักษณะของตัวละครดังกล่าวด้วย

ดังนั้นจากหลักฐานดังกล่าวสามารถประมวลได้ว่าการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์หรือการกวนน้ำอมฤตมีอิทธิพลต่อการแสดงโขนคือ

1. การที่ให้ตำรวจเลก มหาดเล็ก แต่งเป็นเทพดา อสูร พานร แล้วก็ย่อมต้องมีการทำหน้ากาก หรือศิราภรณ์ประดับศีรษะสำหรับตัวละครนั้นๆด้วย ซึ่งเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะดังกล่าวอาจจะเป็นต้นแบบของเครื่องแต่งกายโขนต่อมาในภายหลังก็เป็นได้
2. สถานที่แสดง การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ นิยมเล่นกันกลางสนาม เพราะใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก อาจจะเป็นต้นเค้าของการเล่นโขนกลางแปลงในชั้นหลังได้

ภาพที่ 5 ภาพการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์(สนามบินสุวรรณภูมิ)

ศิลปะในการเล่นโขนที่ประกอบกันขึ้นนั้น ผู้รู้บางท่านมีความเห็นว่า การเล่นโขนน่าจะมีที่มาจากการเล่นหนัง ซึ่งก็อาจจะเป็นได้เพราะมีบทพากย์ บทเจรจา อีกทั้งเรื่องที่เล่นหนังก็นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นวรรณคดีเก่าแก่สมัยกรุงเก่า หรือแม้แต่การเต้นของผู้เชิดหนังก็มักจะเต้นไปตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์รวมทั้งการพากย์ เจรจา หรือแม้ว่าการร่ายรำของการเล่นกระบี่กระบองก็มีท่ารำคล้ายกับการเล่นโขน อีกทั้งการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ที่ทีการแต่งกายรูปเทวดา อสูร หรือ วานรนั้น ก็ย่อมทำให้เห็นว่าโขนน่าจะเป็นที่รวมของศิลปะหลายๆอย่างมาผสมผสานกัน

ดังนั้นจึงพอจะสรุปได้โดยภาพรวมว่า ศิลปะการเล่นโขนได้วิธีเล่นและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าต่อสู้โลดโผน ท่ารำท่าเต้นมาจากบางส่วนของกระบี่กระบอง ซึ่งผู้เล่นหนังเอามาเล่นก่อน และได้ศิลปะหลายอย่างของการเล่นหนังมาใช้ เช่นคำพากย์ คำเจรจา และ หน้าพาทย์เพลงดนตรี ตลอดจนได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังมาอีกด้วย ทั้งยังคงได้ประดิษฐ์

แก้ไขวิธีแต่งตัวให้งดงามรัดกุมขึ้น นอกจากนี้ถ้าเครื่องสวมศีรษะหรือหัวโขนได้เคยมีมาแต่ครั้งเล่นดึกดำบรรพ์บ้างแล้ว ก็คงจะมีการแก้ไขดัดแปลงแล้วประดิษฐ์สร้างขึ้นใหม่ให้เหมาะสมยิ่งขึ้น และเมื่อนำเอาศิลปะเหล่านี้มาคลุกเคล้าเข้าด้วยกันก็เกิดเป็นนาฏกรรมของไทยแบบใหม่ขึ้น ที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า"โขน" นั่นเอง

2.5 วิวัฒนาการของโขน

เราได้ทราบมาในเบื้องต้นแล้วว่าโขนนั้นมีกำเนิดมาจากศิลปะการละเล่นของไทย 3 ประเภทอันได้แก่ หนังใหญ่ กระบี่กระบอง และ ชักนาคดึกดำบรรพ์ แล้ว ซึ่งการผสมผสานของศิลปะต่างๆที่กล่าวมานั้นย่อมทำให้มองเห็นว่าการเล่นโขนในชั้นแรกของไทยเรานั้นน่าจะนิยมเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษกในสมัยโบราณ และคงจะใช้เป็นชื่อที่เรียกกันต่อมาในภายหลังว่า "โขนกลางแปลง" และเมื่อมีความเจริญก้าวหน้าต่อมาจึงมีผู้คิดค้นปลูกโรงให้เล่น และพัฒนาการกันมาจนถึงปัจจุบัน ที่กล่าวว่ามีการปลูกโรงให้เล่นนั้นพอจะมีหลักฐานที่ค้นคว้าได้ก็คือ จดหมายเหตุของฝรั่งในหนังสือที่กล่าวไว้ในหนังสือโขนของ ธนิต อยู่โพธิ์ว่า *"คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที 3 อย่างคือ 1. การเล่นที่เรียกว่าโขน ได้แก่การเต้นออกท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุกๆคนแม้จะเต้นผาดโผนและออกท่าทางอย่างมากมาย ก็ยังเต้นไปเรื่อยไม่มีพูดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูตผีปีศาจ....."*[๑]

จากข้อความดังกล่าวข้างต้นนี้ แสดงให้เห็นว่า ศิลปะแห่งการเล่นโขนในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้มีการวิวัฒนาการจนมีความเจริญก้าวหน้าขึ้น เป็นศิลปะแห่งการแสดงบนเวที คือมีการปลูกโรงให้เล่นแล้ว เช่นเดียวกับการเล่น ละครและ ระบำซึ่งในสมัยนั้นคงจะเรียกกันแต่เพียงว่า โขน และเมื่อโขนได้เล่นบนโรงแล้วนั้น ในบางโอกาสก็ยังคงมีผู้นิยมให้มีการเล่นโขนกลางสนามที่เรียกว่า โขนกลางแปลงเหมือนครั้งแรกอยู่บ้าง ต่อมาจึงมีผู้ดัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่างๆและได้เกิดการวิวัฒนาการมาจนเป็นที่รู้กันว่าโขนนั้นสามารถแยกประเภทได้ถึง 5 ประเภท ดังต่อไปนี้

2.5.1 โขนกลางแปลง

โขนกลางแปลง คือการเล่นโขนบนพื้นดินกลางสนามไม่ต้องสร้างโรงให้เล่น โขนกลางแปลงนี้ ปรากฏหลักฐานตามพงศาวดารสมัยรัตนโกสินทร์ว่าได้เคยแสดงเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช พระราชบิดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ใน ปีพุทธศักราช 2339 ว่า *"ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วประสมโรงเล่นกัน*

---

[๑] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน , 2511 , หน้า 34

กลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯมาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป"[10]

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้นพอจะสันนิษฐานได้ว่า โขนกลางแปลงนั้นคงจะมีแต่การยกทัพและการรบกันเป็นพื้น เพลงดนตรีปี่พาทย์คงมีแต่ หน้าพาทย์ และมีการพากย์เจรจาเท่านั้น ไม่มีการร้องแต่อย่างใด สถานที่แสดงก็คงเป็นกลางสนามเช่นเดียวกับการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณนั่นเอง

ภาพที่ 6 โขนกลางแปลง

2.5.2 โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่งไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น วงดนตรีก็คือวงปี่พาทย์ก็บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง 1วง และ ท้าย

---

[10] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน , 2511 , หน้า 36

โรง อีก 1 วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้าย หรือ ขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 วงว่า "วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่งกล่าวคือ ก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง โหมโรงในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้นก็จะให้ผู้แสดงออกมาเต้นกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร จน ถึงพระราม พระลักษณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวน พวาทองของ พิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า "โขนนอนโรง" อีกชื่อหนึ่ง

โขนนั่งราวนี้ เป็นโขนที่ไม่นิยมแสดงจึงขาดการสืบทอดเท่าที่แสดงในปัจจุบันมักเป็นลักษณะของการสาธิต ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้มีข้อขัดแย้ง เช่น การนั่งราวของตัวเอก โดยบางตำรากล่าวว่านั่งเฉพาะตัวเอกเท่านั้น บางตำรากลับว่าตัวรองหรือตัวพญาก็นั่งได้ เว้นแต่ตัวเสนาจะไม่นั่ง ซึ่งยังเป็นประเด็นขัดแย้งกันอยู่

ภาพที่ 7 โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว

2.5.3 โขนหน้าจอ

โขนหน้าจอ ก็คือ โขนที่แสดงตรงหน้าจอของหนังใหญ่ ที่ทำด้วยผ้าโปร่งสีขาวชนิดหยาบเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ริมของผ้าขาวจะนำเอาผ้าสีแดงเพลาะติดกันเป็นวงรอบนอก แล้วเอาเชือกตัดเป็นตอนตามยาว 2 ด้านสำหรับผูกมัดยึดติดกับเสาจอเรียกว่า "หนวดพราหมณ์" ด้านข้างทั้งสองของจอจะทำเป็นประตูสำหรับผู้แสดงเข้าออกโดยการเจาะที่ผ้าดิบที่ต่อจากจอผ้าขาวที่เรียกว่า "จอแขวะ"และทำเป็นรูปซุ้มประตูเมือง ต่อจากประตูเมืองทางด้านขวาของโรงจะวาดเป็นรูปปราสาท

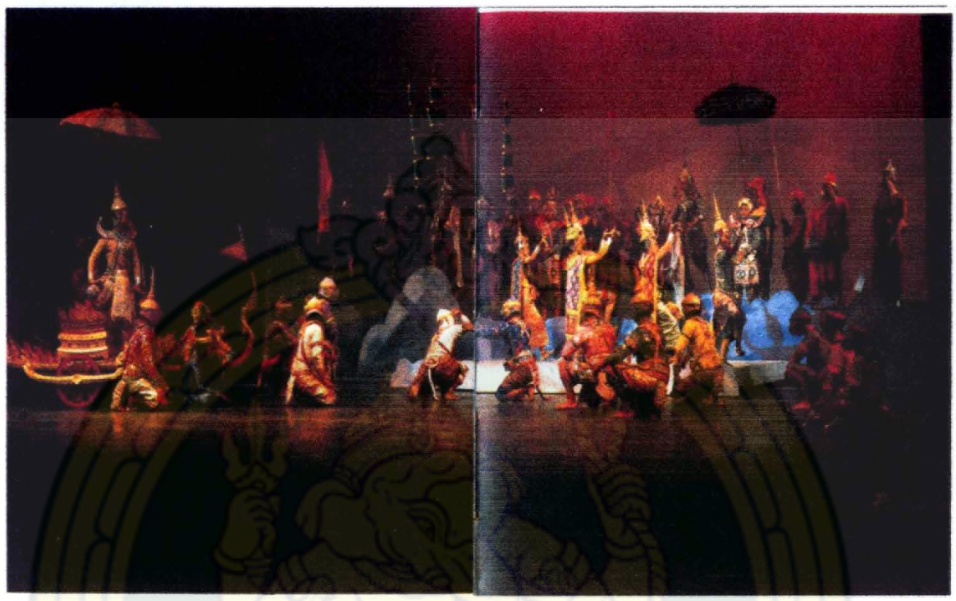
ราชวังสมมติเป็นกรุงลงกา ทางซ้ายของโรงจะวาดเป็นรูป พลับพลา สมมติเป็นที่ประทับของพระราม ในชั้นแรกโรงโขนหน้าจอคงจะเล่นกันกลางสนามเช่นเดียวกับหนังใหญ่ต่อมาภายหลังจึงทำการยกพื้นหน้าจอขึ้น ลาดกระดานปูเสื่อมีรั้วลูกกรงล้อมเป็นเขตกั้นคนดูมิให้เกะกะคนเล่น การเล่นโขนหน้าจอในชั้นแรกนั้นนิยมเล่น"หนังจับระบำหน้าจอ" ขึ้นก่อน ต่อมาจึงมีคนคิดเอาคนแต่งตัวเป็นละครไปเล่นจับระบำและมีการปล่อยตัวโขนออกเล่นแทนตัวหนังบ้างสลับกับการเชิดหนังเรียกว่า หนังติดตัวโขน เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นก็ใช้ตัวโขนแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ก็ยังคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น ยังไม่การขับร้อง ต่อมาภายหลังกรมศิลปากรได้ปรับปรุงการแสดงโขนหน้าจอในงานต่างๆจึงได้นำการขับร้องเข้าไปแทรกในการแสดงโขนหน้าจอด้วยและคงเป็นที่นิยม สืบมาจนถึงปัจจุบันอันเป็นรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอของกรมศิลปากรและเอกชนโดยทั่วไป วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เหมือนเดิม

ภาพที่ 8 โขนหน้าจอ

2.5.4 โขนโรงใน

โขนโรงใน เกิดขึ้นจากการที่มีผู้นำเอาการเล่นโขนกับละครในเข้าผสมกัน การแสดงมีทั้งออกท่าเต้นท่ารำพร้อมกับคำพากย์ เจรจาตามแบบของโขน พร้อมกับนำเอาเพลงขับร้องและเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของดนตรีแบบละครใน อีกทั้งยังมีระบำรำฟ้อนเข้าผสมด้วย เป็นวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง ทั้งยังมีการนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครสำหรับเล่นละครใน เช่น บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 แสดงให้เห็นว่าวิธีการเล่นของโขนและละครได้คลุกคละปะปนกันมาตั้งแต่ครั้งนั้นแล้ว ทั้งยังมีการปรับปรุงบท

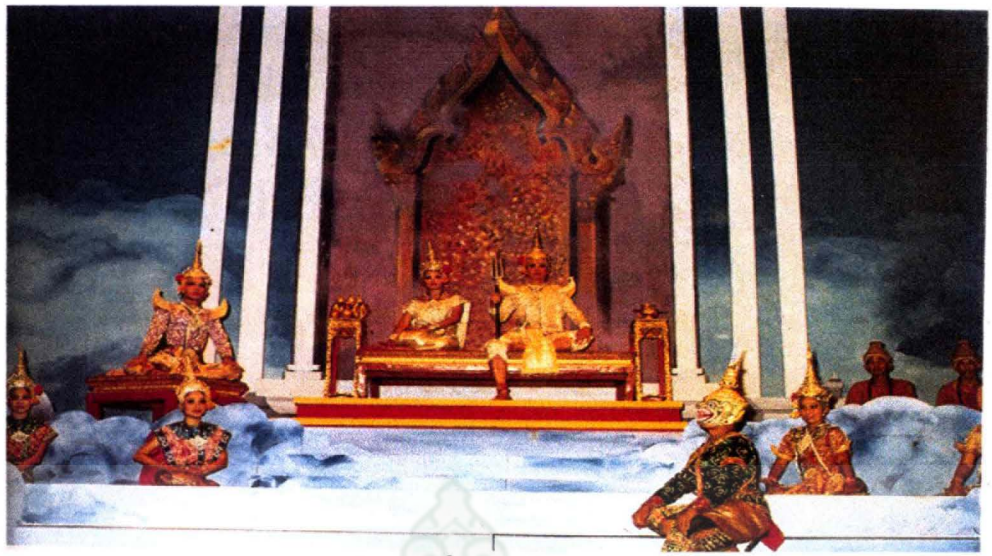
พากย์ เจรจาให้มีความไพเราะสละสลวยโดยกวีในราชสำนัก จึงทำให้การเล่นโขนภายในราชสำนักมีความงดงามยิ่งขึ้น และในภายหลังมาใช้แสดงในโรงอย่างแบบละครในจึงเรียกกันว่า "โขนโรงใน" ซึ่งการเล่นโขนโรงใน สมัยนั้นได้มีการปรับปรุงให้ผู้เล่นที่เป็นตัวเทพบุตร เทพธิดา มนุษย์ชาย หญิง หรือแม้กระทั่ง ตัวตลกที่เมื่อครั้งก่อนเคยสวมหัวปิดหน้า เปลี่ยนมาสวมศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ เช่น ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า เป็นต้น



ภาพที่ 9 โขนโรงใน

2.5.5 โขนฉาก

โขนฉากนี้ สันนิษฐานว่าคงจะเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างฉากประกอบตามเนื้อเรื่องของการแสดงโขนบนเวทีขึ้น ซึ่งการสร้างฉากแบบนี้มีส่วนคล้ายกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ของพระองค์ท่าน มีการแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีเล่นวิธีแสดงก็เป็นแบบโขนโรงในคือ มีการการพากย์ เจรจา ขับร้อง มีกระบวนท่ารำท่าเต้นตามจังหวะของเพลงหน้าพาทย์ตามแบบโขนโรงในและละครใน การสร้างฉากประกอบก็สร้างให้เข้ากับเหตุการณ์ที่สมมติไว้ตามท้องเรื่อง ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงเรียกศิลปะแห่ง การเล่นโขนแบบนี้ว่า "โขนฉาก" ซึ่งโขนฉากนี้กรมศิลปากรได้นำออกแสดงสู่สายตาประชาชนมาตั้งแต่สมัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งนี้หมายรวมถึงการแสดงโขนทางโทรทัศน์ด้วย เพราะการแสดงโขนทางโทรทัศน์ก็มีฉากประกอบเช่นเดียวกัน



ภาพที่ 10 โขนฉาก

ถ้าจะพิจารณากันให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่าศิลปะแห่งการเล่นโขนตามหลักฐานนั้นได้มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับตั้งแต่การเล่นกันกลางสนามเรื่อยมาจนมีการปลูกโรงให้เล่นจนมาถึงปัจจุบันโขนได้แสดงในโรงละครอย่างสมเกียรติยศว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยซึ่งการวิวัฒนาการเหล่านี้ย่อมมีผลมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่มิได้สูญหายไปและยังคงเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่จะหาชาติใดในโลกมาเทียบเทียมได้

แต่จากการศึกษากระบวนท่าเต้นโขน ตั้งแต่แม่ท่า ถึงกระบวนการออกกราวต่างๆ จะเห็นได้ว่ามีข้อสังเกต คือ การเคลื่อนที่ของท่ารำ มีลักษณะการเคลื่อนที่จากขวาไปซ้าย การหันหน้าไปทางหัวโรง(ด้านซ้าย) มิได้หันไปทางด้านหน้าของเวที และอีกประการหนึ่งการเต้นโขนเน้นการนับจังหวะที่เท้าซ้ายเป็นหลัก ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะการเต้นของหนังใหญ่ ฉะนั้นจะเป็นไปได้หรือไม่ว่า โขนประเภทแรกน่าจะเป็นโขนหน้าจอ ที่พัฒนามาจากหนังใหญ่ อีกประการหนึ่งการเล่นโขนดั้งเดิมก็มีลักษณะของ “โขนทางหนังใหญ่” ซึ่งไม่มีการขับร้อง หรือ โขนทางละครในปัจจุบัน

2.6 ผู้แสดงโขน

ในบทที่แล้วได้กล่าวถึงการนำเอาตำรวจเลกและมหาดเล็กมาแต่งกายเป็นเทพบุตรและอสูรใช้แสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษกแล้วนั้น ต่อมาคงจะมีการนำเอาบุคคลเหล่านั้นมาฝึกหัดโขนเพื่อจัดแสดงขึ้นจนกระทั่งมีการจัดตั้งกรมโขนขึ้น และเกิดความนิยมกันว่า ผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงโขนก็จะได้รับการยกย่องจากคนโดยทั่วไป ดังนั้นจึงเป็นประเพณีสืบมาจนถึงปัจจุบันนี้ ในการฝึกหัดโขนของหลวงที่ใช้เหล่าบรรดามหาดเล็กหรือสมัยต่อมาก็จะมีบรรดาลูกหลานข้าราชบริพารนิยมฝึกหัดกัน จึงทำให้การเล่นโขนเป็นการเล่นของผู้มีบรรดาศักดิ์ในราชพิธีแต่ต่อมาเกิดความนิยมกันว่าการฝึกหัดโขนนั้นทำให้ผู้ฝึกเกิดความคล่องตัวหรือมีความแคล่วคล่องว่องไวใน

กระบวนการรบพุ่งซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการใช้ในการรบพุ่งกับข้าศึกพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 โปรดเกล้าพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่หรือเจ้าขุนมูลนายหัดโขนได้ จึงทำให้เจ้านายและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ได้ฝึกหัดโขนไว้ประดับบารมีการเล่นโขนก็แพร่หลายขึ้น

2.7 เรื่องสำหรับเล่นโขน

เรื่องที่นำมาใช้เล่นโขนในชั้นแรกจะนำเอาเรื่องอื่นมาเล่นบ้างหรือไม่นั้นไม่อาจจะหาหลักฐานมาแสดงให้เห็นได้ แต่เรื่องที่นิยมแสดงโขนและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายตลอดมาเห็นจะมีแต่เรื่อง"รามเกียรติ์"เท่านั้น

เรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่กวีได้แต่งขึ้นเป็นบทนาฏกรรม ใช้สำหรับเล่น หนัง โขน หรือละคร ด้วยคำประพันธ์ต่างๆ ทั้ง โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน นั้น มีหลักฐานปรากฏได้ว่าแต่งขึ้นไว้ต่างยุคต่างสมัยกัน ถ้าจะถามว่า เรื่องรามเกียรติ์เท่าที่เรามีอยู่นั้น ได้เค้าโครงเรื่องมาจากไหน มีอยู่ก่อนแล้วหรือไม่ไม่อาจจะตอบได้แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีมานานแล้วและคงจะได้เค้าเรื่องมาจากรามายณะอันเป็นนิยายของอินเดียดังบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ว่า

อันพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ทรงเพียรตามเรื่องนิยายไสย
ใช่จะเป็นแก่นสารสิ่งใด ดั่งพระทัยสมโภชบูชา
ใครฟังอย่าได้ไหลหลง จงปลงอนิจจังสังขาร์
ซึ่งอักษรกลอนกล่าวลำดับมา โดยราชปรีดาก็บริบูรณ์[11]

เรื่องรามเกียรติ์สำนวนต่างๆที่มีอยู่ในประเทศไทยมีอยู่หลายสำนวนบางฉบับก็สูญหายไปบางฉบับก็มีความสมบูรณ์ครบถ้วน พอที่จะนำมากล่าวในที่นี้ตามลำดับความสำคัญก่อนหลังได้ดังนี้คือ

2.7.1 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงศรีอยุธยา

2.7. 1.1 รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์สำนวนนี้ มีกล่าวไว้ในหนังสือจินดามณีของพระโหราธิบดี ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งปรากฏว่ามีตอนที่สำคัญๆคือ พระอินทร์ใช้ให้มาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ ตอนพระรามกับพระลักษณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย ตอน

[11] พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ,พระบาทสมเด็จพระ,รามเกียรติ์ ,โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์ กรุงเทพ ,2510 หน้า 1608

พรรณนาถึงมหาบาศลูกทศกัณฐ์ ตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์เมื่อทศกัณฐ์ล้ม เป็นต้น

2.7.1.2 รามเกียรติ์คำพากย์ รามเกียรติ์สำนวนนี้ หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากรได้แบ่งตีพิมพ์ ไว้เป็นภาค มีข้อความติดต่อกันตั้งแต่ภาค 2 ตอนสีดาหาย จนถึงภาค 9 ตอนกุมภกรรณล้ม และยังมีคำพากย์ตอนอื่นๆที่ยังไม่ได้พิมพ์อยู่อีก

2.7.1.3 รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า รามเกียรติ์สำนวนนี้กล่าวถึงตอนที่พระรามประชุมพลจนถึงองคตสื่อสาร ต้นฉบับเป็นสมุดไทยขาว รามเกียรติ์สำนวนนี้ยังไม่เคยตีพิมพ์ออกแพร่หลาย แต่เมื่อนำบางตอนไปเปรียบเทียบกับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่1 จะเห็นว่ามีเนื้อความไม่ตรงกันในบางตอน อาจจะเป็นด้วยเหตุที่ว่าเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเสียให้แก่พม่าบ้านเมืองแตกสลาย วรรณคดีสำคัญๆก็คงสูญหายไปบ้างหนังสือรามเกียรติ์ที่เหลือมาคงจะขาดตกบกพร่องไปบ้างเช่นเดียวกัน

2.7.2 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงธนบุรี

รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงธนบุรี รามเกียรติ์สำนวนนี้ พระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อวันอาทิตย์ เดือน 6 ขึ้น1 ค่ำ ปีขาล โทศกจุลศักราช 1132 ตรงกับ พุทธศักราช 2313 โดยทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียง 4 ตอน จำนวน 4 เล่มสมุดไทย คือตอนพระมงกุฎประลองศร ตอนหนุมานเกี้ยวนางวานรินทร์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ และตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรดจนถึงพระวิษณุกรรมสร้างยอดปราสาทให้ทศกัณฐ์ ทำนองแต่งบทละครนี้เป็นแบบกลอนบทละคร โดยมีความมุ่งหมายสำหรับใช้แสดงละครใน

2.7.3 บทนาฏกรรมรามเกียรติ์สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

รามเกียรติ์ในสมัยรัตนโกสินทร์นี้มีอยู่ด้วยหลายฉบับตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน พอจะกล่าวโดยสังเขปดังต่อไปนี้

2.7.3.1 รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมีพระราชประสงค์จะทรงรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งกระจัดกระจายแพร่หลายให้เข้าเป็นเรื่องเดียวกันเพื่อเป็นแบบฉบับของบ้านเมืองจึงโปรดเกล้าให้ประชุมกวีทั้งหลายร่วมกันแต่งขึ้นโดยพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เองเป็นบางตอนพร้อมทั้งทรงตรวจแก้ไขของบรรดากวีต่างๆด้วย

พระองค์เองในบางตอนอีกด้วยและในตอนท้ายของเรื่องยังปรากฏให้เห็นถึงวัน เดือน ปี ที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้ดังนี้

เดือนอ้ายสองค่ำขึ้น จันทวาร
บพิตรผู้ทรงญาณ ยิ่งหล้า
แรกรินิพนธ์สาร รามราพณ์ นี้แฮ
ศักราชพันร้อยห้า สิบเก้า ปีมะเส็ง[12]

ทำนองแต่งเป็นแบบกลอนบทละคร โดยมีความมุ่งหมายเพื่อรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์เข้าไว้เป็นแบบฉบับของบ้านเมือง เนื้อเรื่องในพระราชนิพนธ์ฉบับนี้มีเรื่องราวติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบคือเริ่มตั้งแต่หิรัณตยักษ์ม้วนแผ่นดินไปจนจบที่พระรามครองเมืองนับได้ว่าเป็นเรื่องรามเกียรติ์ฉบับที่สมบูรณ์ที่สุดที่ไทยเรามีอยู่ในขณะนี้

2.7.3.2 รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 2 รามเกียรติ์สำนวนนี้ไม่ปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นไว้เมื่อใด แต่มีการตีพิมพ์เป็นครั้งแรกโดยบางกอกประสิทธิการบริษัทสิมา เมื่อปีพุทธศักราช 2442 เพียงหนึ่งตอน ในชั้นแรกบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวอาจมีคลาดเคลื่อนไปบ้างพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับสั่งให้ตรวจชำระเสียใหม่และพิมพ์เป็นของพระราชทานในงานพระราชกุศลฉลองพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ในปีพุทธศักราช 2456 ทำนองแต่งเป็นแบบกลอนบทละคร มีความมุ่งหมายเพื่อใช้เป็นบทละครใน เนื้อเรื่องเริ่มตั้งแต่หนุมานถวายแหวนจนถึงสองกษัตริย์กลับคืนอโยธยา รามเกียรติ์สำนวนนี้ถ้อยคำสำนวนโวหารอยู่ในชั้นเยี่ยมมีถ้อยความกะทัดรัดเหมาะสำหรับใช้เล่นโขนละครมากที่สุด จนได้รับการยกย่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวว่าเป็นหนังสือที่พร้อมไปด้วยองค์ 3 ดังใน พระราชนิพนธ์คำนำในหนังสือบทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยว่า

1. เป็นภาษาไทยดี
2. เป็นหนังสือสำคัญ เป็นเกียรติยศแห่งชาติ
3. เป็นหนังสือที่อ่านแล้วไม่เบื่อ

2.7.3.3 พระราชนิพนธ์บทพากย์โขนในรัชกาลที่ 2 นอกจากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจะทรงพระราชนิพนธ์กลอนบทละครเรื่องรามเกียรติ์

---

[12] พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ,พระบาทสมเด็จพระ,รามเกียรติ์ ,โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์ กรุงเทพ ,2510 หน้า 1609

จนได้รับการยกย่องว่า ดีเลิศแล้ว พระองค์ยังทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนอีกด้วย โดยทรงนิพนธ์เป็นกาพย์ยานี และ กาพย์ฉบัง เพื่อใช้ในการพากย์โขน มีจำนวน 4 ตอน คือ ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ ตอนพรหมาสตร์ และตอนเอราวัณ บทพากย์ทั้ง 4 ตอนมีความไพเราะจับใจ พรรณนาความให้เห็นภาพอย่างชัดเจน

2.7.3.4 รามเกียรติ์บทละครในรัชกาลที่ 4 รามเกียรติ์สำนวนนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ไว้เป็นสำนวนใหม่เพียงตอนเดียวคือ พระรามเดินดง จับตั้งแต่ นางไกยเกษีขอพรท้าวทศรถจนถึงถวายพระเพลิงพระศพท้าวทศรถ และยังมีตอนเบ็ดเตล็ดอีก 2 ตอนคือ เบิกโรงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก และ พระรามเข้าสวนพิราพ ทำนองแต่งเป็นกลอนบทละคร โดยมุ่งหวังเพื่อใช้เล่นละครนั่นเอง

2.7.3.5 โคลงรามเกียรติ์ ระเบียงคตวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โคลงรามเกียรติ์นี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชศรัทธาชักชวนพระบรมวงศานุวงศ์และบรรดาข้าราชการให้โดยเสด็จพระราชนิพนธ์เนื่องในงานฉลองพระนครครบ 100 ปีเมื่อพุทธศักราช 2424 เป็นโคลงสี่สุภาพ โดยมีความมุ่งหมายเพื่อจารึกลงในแผ่นศิลาประดับเสาระเบียงให้ตรงกับภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์ เพื่ออธิบายเรื่องราวในภาพนั้นๆดำเนินเรื่องตามพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 จำนวนถึง 178 ห้อง ในแต่ละห้องหรือหนึ่งภาพใช้โคลงสี่สุภาพ 28 บท รวมมีโคลงสี่สุภาพทั้งสิ้น 4,984 บท นอกจากนี้ยังมีโคลงประจำภาพบรรยายตัวละครต่างๆอีก 59 ตัว โดยโคลงสี่สุภาพดังกล่าวแต่งด้วยความไพเราะและถูกต้องตามฉันทลักษณ์อย่างที่สุดเพราะในการแต่งถือได้ว่าเป็นการประกวดกันด้วย

2.7.3.6 พระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ บทร้อง บทพากย์ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทร้องและบทพากย์รามเกียรติ์ขึ้นสำหรับเล่นโขนขึ้น โดยทรงพระราชนิพนธ์ด้วยกลอนบทละคร กาพย์ และร่ายยาวจำนวน 6ชุดคือ ชุดสีดาหาย ชุดเผาลงกา ชุดพิเภกถูกขับ ชุดจองถนน ชุดประเดิมศึกลงกา และ ชุดนาคบาศ นอกจากนี้ยังมีบทพระราชนิพนธ์ที่ยังไม่ได้ตีพิมพ์ในช่วงนั้นได้แก่ชุดนางลอย พรหมาสตร์ ชุดอภิเษกสมรส และชุดพิธีกุมภนิยา ซึ่งพระองค์ทรงชี้แจงไว้ในพระราชนิพนธ์คำนำเมื่อคราวตีพิมพ์เป็นเล่มเมื่อพุทธศักราช 2462 ซึ่งพระราชนิพนธ์ที่ทรงนิพนธ์ขึ้นนั้นดำเนินการตามคัมภีร์รามายณะของฤาษีวาละมิกิ

2.7.3.7 บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ หลังจากสงครามโลกครั้งที่2แล้ว กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูและปรับปรุงศิลปะทางนาฏศิลป์และดนตรีขึ้นอย่างมากมายโดยมีการนำโขนออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งก็ได้ใช้บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง และ รัชกาลที่ 2 บ้างโดยผู้รู้ได้แก้ไขปรับปรุงขึ้นใหม่นำมาเป็นบทแสดงโขนโดยเฉพาะ ชุดแรกที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงคือชุด หนุมานอาสา และได้นำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากรเมื่อวันศุกร์ที่ 7 พฤศจิกายน 2495 หลังจากนั้นก็มีการปรับปรุงบทโขนใช้แสดงกันเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน บทที่ปรับปรุงจะนิยมแต่งด้วยกลอนบทละคร กาพย์ ร่ายยาว ซึ่งก็มีทั้งบทร้อง บทพากย์ และบทเจรจา

จะเห็นได้ว่าจากบทละครครั้งกรุงเก่า บทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือแม้กระทั่งบทโขนที่ปรับปรุงใหม่โดยกรมศิลปากร ล้วนแล้วแต่นิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ด้วยกันทั้งสิ้น มิได้มีเรื่องใดเข้ามาแทรกแซงได้เลย ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าเรื่องที่เล่นโขนของไทยเรานั้นนิยมเล่นกันเพียงเรื่องเดียวนั่นก็คือ “รามเกียรติ์”

2. 8 หัวโขน

ดังได้กล่าวมาแล้วในบทก่อนว่าโขนนั้นเป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทยผู้แสดงต้องสวมหน้ากากนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเนื้อเรื่องรามเกียรติ์นั้นเป็นการทำสงครามกันระหว่างพระรามและพระลักษณ์พร้อมด้วยพลวานรหรือเหล่าบรรดาลิงทั้งหลายพวกหนึ่งที่เราเรียกกันว่าฝ่ายพลับพลา ฝ่ายหนึ่ง กับฝ่ายของทศกัณฐ์ที่เป็นยักษ์หรืออสูรที่เรียกกันว่าฝ่ายลงกาฝ่ายหนึ่ง ในเนื้อเรื่องรามเกียรติ์นั้นได้แต่ละฝ่ายมีสมัครพรรคพวกเป็นจำนวนมาก และในการการแสดงโขนต้องมีการสวมใส่หัวโขนต่างๆกัน จึงจำเป็นต้องสร้างหัวโขนหรือที่เรียกให้สุภาพ ก็คือศีรษะโขนขึ้นเพื่อให้ผู้แสดงสวมใส่และหัวโขนที่สร้างขึ้นนั้นก็จะมีความแตกต่างกันออกไปตามสีและลักษณะของตัวละครแต่ละตัวเพื่อให้ผู้ชมได้จำได้ว่าตัวโขนตัวใดมีลักษณะหน้าเป็นอย่างไรทรงมงกุฎอะไรและมีสีกายสีอะไร ซึ่งหัวโขนต่างๆเหล่านี้จะแสดงให้เห็นถึงฐานะของตัวละครในเนื้อเรื่องด้วย

หัวโขน เป็นงานประติมากรรมสำคัญที่สุดในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เพราะว่าเรื่องรามเกียรติ์เป็นเรื่องที่มีตัวละครมากจึงมีการคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายต่างๆและที่สำคัญคือหัวโขนซึ่งเป็นเครื่องสวมศีรษะประกอบด้วยส่วนที่เป็นหน้ากากและส่วนที่เป็นมงกุฎ หรือกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า

ส่วนที่เป็นหน้ากากและส่วนที่เป็นศีรษะ ซึ่งหัวโขนเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นตามจำนวนของตัวละครในเรื่อง ซึ่งหัวโขนเหล่านี้จะประกอบด้วยส่วนยอดซึ่งบอกสถานภาพตัวละคร ส่วนสีและลักษณะบนใบหน้าจะบ่งบอกว่าเป็นตัวละครใดดังจะกล่าวโดยละเอียดต่อไป

2.8.1 ชนิดและประเภทของหัวโขน

หัวโขนที่จัดสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงโขนโดยทั่วไปนั้นถ้าจะกล่าวโดยสรุปก็คือมี 4 ชนิดด้วยกันคือ

2.8.1.1 หัวโขนที่เป็นเทพ

2.8.1.2 หัวโขนที่เป็นมนุษย์

2.8.1.3 หัวโขนที่เป็นยักษ์

2.8.1.4 หัวโขนที่เป็นสัตว์

จากหัวโขนทั้ง 4 ชนิดดังกล่าวข้างต้นนั้นสามารถแยกย่อยออกไปได้ถึง 8ประเภทด้วยกันคือ

2.8.1.1.1 ศีรษะเทพเจ้าและ เทวดาต่างๆ

2.8.1.1.2 ศีรษะพระครูฤาษี และ ศีรษะพระครูพิราพ

2.8.1.1.3 ศีรษะมนุษย์ หรือ ศีรษะพระ

2.8.1.1.4 ศีรษะฤาษี (ฤาษีที่ไม่ใช่ครู) และ วิทยาธร

2.8.1.1.5 ชฎา และ มงกุฎ

2.8.1.1.6 ศีรษะลิง

2.8.1.1.7 ศีรษะยักษ์

2.8.1.1.8 ศีรษะสัตว์ต่างๆ

ซึ่งศีรษะทั้ง 8 ประเภทนี้ นายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้ให้คำอธิบายไว้ว่า เรื่องรามเกียรติ์ที่นำมาแสดงโขนมีตัวในเรื่องหลายฝ่ายทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง และสรรพสัตว์ต่างๆ นอกจากผู้ชมจะทราบได้ว่าใครเป็นใครจากคำพากย์เจรจาแล้วยังทราบจากหัวโขนที่ผู้แสดงสวมอีกด้วย หัวโขนเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของศิลปะการแสดงโขน หัวโขนแบ่งประเภทออกเป็น ฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์ ฝ่ายลิง และเครื่องประดับศีรษะของพระกับนาง[13] ดังนี้

2.8.1.1.1 **ศีรษะเทพเจ้าและเทวดา**

เทพเจ้าในเรื่องรามเกียรติ์มีอยู่หลายองค์ เมื่อจัดสร้างเป็นหัวโขนขึ้นก็มีอยู่หลายศีรษะเช่นเดียวกัน แต่เพื่อให้เข้าใจได้ง่าย และไม่ยุ่งยากต่อการจำจนเกินไป ผู้เรียบเรียงขอกล่าวไว้เพียง 3 ศีรษะคือ

-ศีรษะพระอิศวรซึ่งเป็นเทพเจ้าสูงสุดในเรื่องรามเกียรติ์มีหน้าสีขาวมงกุฎน้ำเต้า

---

[28]ปัญญา นิตยสุวรรณ , ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 7 , 2525 หน้า 72

-ศีรษะพระนารายณ์ หน้าสีดอกตะแบก สวมมงกุฎชัย

-ศีรษะพระพรหม หน้าสีขาวมี 4 หน้าสวม มงกุฎชัย เป็นลักษณะหน้าสองชั้น ชั้นที่หนึ่งเป็นหน้าที่ใช้สวมแสดงได้มีหนึ่งหน้าชั้นที่สองอยู่เหนือขึ้นไปเป็นหน้าเล็กๆมีอยู่ 3 หน้า

พระอิศวร

พระนารายณ์

พระพรหม

ภาพที่ 11 ศีรษะเทพเจ้า

2.8.1.1.2 **ศีรษะพระครูฤาษี และ ศีรษะพระครูพิราพ**

- ศีรษะพระครูฤาษี มีทั้งหน้าที่เป็นสีเนื้อ และ สีทอง
- ศีรษะพระพิราพ มี 2 แบบคือ

พระพิราพป่า ศีรษะโล้นหน้าสีม่วงแก่ ปากแสยะ ตาจระเข้ แต่มีผู้สร้างหัวโขนสร้างเป็นหน้าสีทองอีกแบบหนึ่งกับพระพิราพทรงเครื่องมียอดเดินหนดังในรูป

พระครูฤาษี

พระพิราพ

พระพิราพทรงเครื่อง

ภาพที่ 12 ศีรษะพระครูฤาษี และ ศีรษะพระครูพิราพ

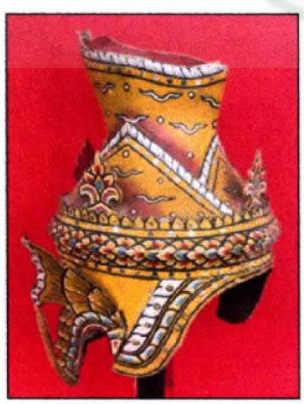
2.8.1.1.3 **ศีรษะมนุษย์ หรือ ศีรษะพระ**

ศีรษะมนุษย์หรือศีรษะพระศีรษะมนุษย์ หรือที่เรียกกันในภาษานาฏศิลปโขน ว่า "ศีรษะพระ" ได้แก่ พระราม พระลักษณ์ พระพรต พระสัตรุด เป็นต้น

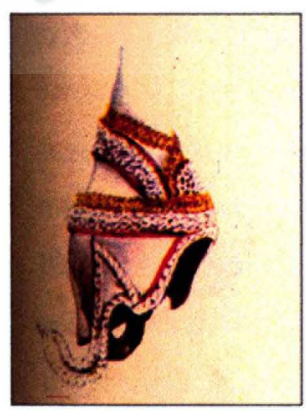
ภาพที่ 13 ศีรษะมนุษย์ หรือ ศีรษะพระ

2.8.1.1.4 ศีรษะฤาษี (ฤาษีที่ไม่ใช่ครู) และ วิทยาธร

ศีรษะฤาษี ที่ไม่ใช่พระครูฤาษีที่ศิลปินเคารพบูชา นิยมทำเป็นชฎายอดดอกลำโพง มีสีแบบหนังเสือเพราะสมมติว่าทำด้วยหนังเสือ หรือทำเป็นสีแดงสำหรับทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีสุธรรม และอีกแบบหนึ่งทำเป็นยอดจีบ โดยมากมักจะนิยมทำเป็นสีขาว และนิยมใช้กับฤาษีผู้ใหญ่เช่น พระวิสิษฐ์ฤาษี



ศีรษะฤาษี



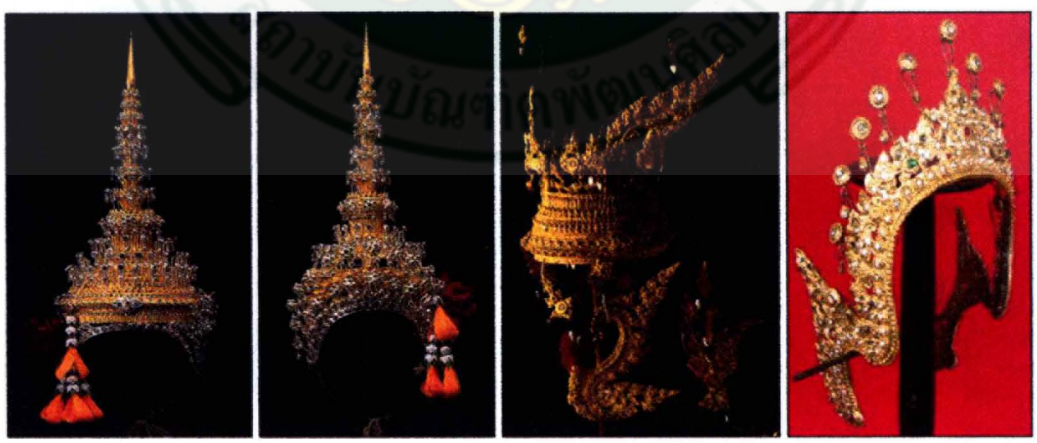
ศีรษะฤาษียอดจีบ

ภาพที่ 14 ศีรษะฤาษี และ วิทยาธร

2.8.1.1.5 ชฎา และ มงกุฎ

ในสมัยเริ่มแรกของการเล่นโขนผู้แสดงเป็นตัวพระและนางจะนิยมสวมหัวโขนปิดหน้า ครั้นต่อมามีการวิวัฒนาการให้ผู้แสดงเป็นตัวพระเปิดหน้าได้ จึงมีการทำชฎาขึ้นมาแทนส่วนผู้แสดงเป็นตัวนางจะสวมมงกุฎและรัดเกล้ามาแล้วแต่ดังเดิม เพื่อให้เข้าใจในรายละเอียดมากขึ้นจึงขอแยกประเภทดังต่อไปนี้

- **ชฎา** ชฎาที่นิยมใช้ในการแสดงโขน เป็นชฎายอดแหลม แต่บางทีตัวพระอิศวร ก็ใช้ยอดน้ำเต้าหรือพระอินทร์ก็ใช้ยอดเดินหน เป็นต้น ส่วนชฎาที่พระราม พระลักษณ์ สวมใส่เวลาเดินป่า ก็จะใช้ ชฎายอดปะตาปา หรือที่เรียกกันในหมู่ศิลปินโขนละครว่า ยอดฤาษี หรือยอดบวชนั่นเอง
- **มงกุฎ** มงกุฎนี้ใช้กับผู้แสดงเป็นตัวนางและส่วนมากเป็นนางมนุษย์นางฟ้าแต่ถ้าเป็นนางยักษ์นิยมใช้รัดเกล้า
- **รัดเกล้า** มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบคือ
  - **รัดเกล้ายอด** ใช้กับนางกษัตริย์หรือสตรีผู้สูง ศักดิ์
  - **รัดเกล้าเปลว** ใช้กับนางพี่เลี้ยงหรือสตรีที่ ต่ำศักดิ์ลงมา
- **กระบังหน้า** กระบังหน้าใช้เป็นเครื่องประดับของพวกนางกำนัล มีอยู่สองแบบคือแบบลงรักปิดทองแบบทำด้วยแผ่นเงิน ฉลุลวดลายประดับพลอย กระบังหน้าแบบนี้ ท่านผู้รู้กล่าวว่าเกิดขึ้นในสมัยหลังๆ ต่อมา กล่าวคือเกิดขึ้นในสมัยที่กรม ศิลปากรนำการแสดงโขนละครออกให้ประชาชนชมนั่นเอง



ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า กระบังหน้า

ภาพที่15ชฎา มงกุฎ รัดเกล้า กระบังหน้า

2.8.1.1.6 **ศีรษะลิง**

ศีรษะลิงที่มีอยู่ในเรื่องรามเกียรติ์นั้น มีลักษณะ ของปากอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. ปากอ้า ตาโพลง
2. ปากหุบ ตาโพลง

นอกจากดูลักษณะปากทั้ง 2 ลักษณะแล้ว ต้องดูจากลักษณะของมงกุฎหรือยอดต่างๆ และ สีของของตัวละครในเรื่องด้วย โดยมีการแบ่งชั้นของวานรหรือลิง ออกเป็น 4 ชั้นด้วยกัน ได้แก่

2.8.1.1.6.1 **พญาวานร** ในกองทัพพระรามจะมีด้วยกัน 7 ตัว คือ

- **ชามภูวราช** หน้าสีแดงชาด ปากอ้ามงกุฎชัย
- **สุครีพ** หน้าสีแดงเสนหรือบางแห่งว่าหน้าสีแดงชาดปากอ้า มงกุฎยอดบัด
- **หนุมาน** หน้าสีขาว ปากอ้าไม่มีมงกุฎ สวมเกี้ยวทอง
- **นิลพัท** หน้าสีน้ำรักหรือ สีดำปากอ้าไม่มีมงกุฎสวมเกี้ยวทอง เช่นเดียวกับหนุมาน
- **ชมพูพาน** ตามพงศ์ในเรื่องรามเกียรติ์ กล่าวว่าหน้าหงส์ชาด แต่หัวโขนทำเป็นสีชมพูปากอ้า มงกุฎชัย
- **องคต** หน้าสีเขียวมรกต ปากหุบ มงกุฎยอดสามกลีบ
- **นิลนนท์** หน้าสีหงสบาท หรือ สีหงเสน เจือเหลืองปากอ้าไม่มีมงกุฎสวมเกี้ยวทอง

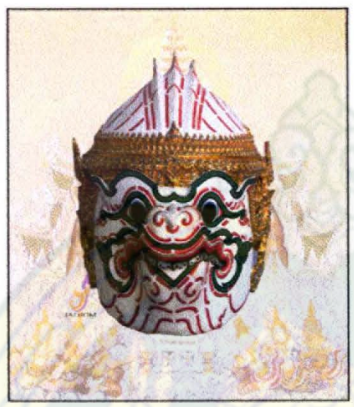
สุครีพ

หนุมาน

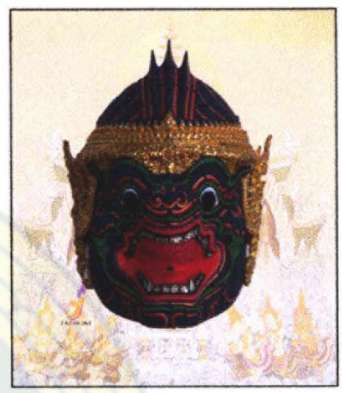
องคต

ภาพที่16 พญาวานร

2.8.1.1.5.2 **สิบแปดมงกุฎ** เป็นศีรษะลิงไม่มีมงกุฎแต่เรียกกันว่าสิบแปดมงกุฎศีรษะลิงพวกนี้มีอยู่ทั้งหมด 18 ศีรษะ หัวโขนจะทำเป็นลิงปากอ้าสีต่างๆกัน สวมเกี้ยวทอง แต่มี ปากหุบอยู่ 2 ศีรษะ คือวิมลพานร หน้าสีดำ และ สัตพลี หน้าสีขาว การที่ช่างประดิษฐ์หัวโขนสร้างหัวโขนทั้งสองศีรษะให้ปากหุบ ก็เพื่อไม่ให้ วิมลพานรไปซ้ำกับ นิลพัท และ สัตพลีไปซ้ำกับ หนุมานนั่นเอง



สัตพลี



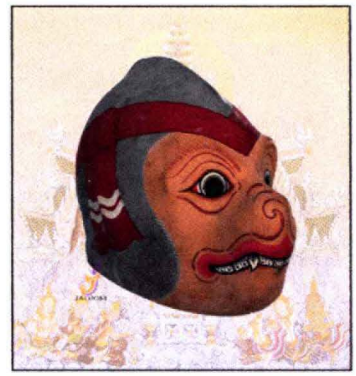
ไวยบุตร

ภาพที่17 สิบแปดมงกุฎ

2.8.1.1.5.3 **เตียวเพชร** เป็นเสนาวานรจำพวก ลิงโล้นเหมือนกัน แต่แทนทีจะสวมเกี้ยว กลับเป็นสวมผ้าตะบิดเกลียวโพกศีรษะแทนเตียวเพชรมีทั้งหมด 9 ตัวคือ ญาณรสคนธ์ ทวิพัท ปิงคลา วาหุโรม มากัญจวิก โชติมุข มหัทวิกัน อุสภศรราม นิลเกศี

2.8.1.1.5.3 **เขนลิง** ช่างประดิษฐ์หัวโขนทำหัวเขนลิงคล้ายกับลิงป่าแล้วใช้ผ้าแดงขลิบทองทำเป็นผ้าโพกศีรษะ หัวเขนลิงนี้พวกที่แสดงเป็นตัวตลกฝ่ายลิงก็นำมาใช้สวมใส่ได้ แต่ไม่สวมครอบหน้าทั้งหมด เพียงแต่ครอบลงไปบนศีรษะเท่านั้นเปิดหน้าไว้เพื่อผู้แสดงได้พูดเอง

เตียวเพชร



เขนลิง

ภาพที่ 18 เตียวเพชร เขนลิง

2.8.1.1.7 **ศีรษะยักษ์** หัวโขนทางฝ่ายยักษ์มีเป็นจำนวนมาก ทำให้จำยากมาก แต่ก็พอจะมีวิธีพิจารณาโดย ย่อๆดังนี้คือ

1. ดูลักษณะสี เช่น แดงชาด เขียว หงเสน มอหมึก เป็นต้น
2. ดูลักษณะปาก เช่น ปากขบ ปากแสยะ
3. ดูลักษณะตา เช่น ตาโพลง ตาจระเข้
4. ดูลักษณะมงกุฎเช่น มงกุฎชัย มงกุฎกนก มงกุฎหางไก่ เป็นต้น
5. ดูลักษณะของความผิดแผกในหน้า เช่น ศีรษะ กุมภกรรณ ซึ่งเป็น ยักษ์โล้น หน้าสีเขียว คล้ายกับเสนายักษ์แต่จะมีข้อแตกต่างกันตรงที่ศีรษะกุมภกรรณ มีหน้าเล็กๆตรงท้ายทอยด้านหลังอีก3หน้า

นอกจากการสังเกตดูจากลักษณะดังกล่าวแล้ว ศีรษะ ของทางฝ่ายยักษ์ ยังสามารถแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ได้ถึง 6 ประเภท ด้วยกันคือ

2.8.1.1.7.1 **ประเภท ยักษ์ใหญ่** ได้แก่ ทศกัณฐ์ ตามปกติช่างมักจะทำเป็นสีเขียว แต่บางครั้งก็อาจจะทำเป็นสีทองก็มี หัวโขนจะทำเป็น3 ชั้น ชั้นที่ 1 เป็นหน้ายักษ์มีลักษณะ ปากแสยะ ตาโพลง และมี หน้าเล็ก ๆด้านหลังอีก 3 หน้า ชั้นที่ 2 เป็นหน้ายักษ์เล็กๆมี 4 หน้า ชั้นบนสุดเป็นหน้าพรหมทรงมงกุฎชัย

2.8.1.1.7.2 **ประเภทยักษ์น้อย** ได้แก่ กุมภกรรณ พิเภก อินทรชิต

2.8.1.1.7.3 **ประเภทยักษ์ต่างเมือง** คือยักษ์ที่เป็นสัมพันธมิตรหรือเป็นญาติกับทศกัณฐ์และยกกองทัพมาช่วยทศกัณฐ์ทำสงครามกับพระรามอาทิ สะหัสเดชะ ไมยราพณ์ มังกรกัณฐ์ วิรุญจำบัง เป็นต้น

2.8.1.1.7.2 **ประเภทยักษ์เสนา** ได้แก่ มโหทร, เปาวนาสูร

2.8.1.1.7.2 **ประเภทเสนายักษ์** ศีรษะเสนายักษ์เป็น ยักษ์โล้น มีกระบังหน้า

หรือ เรียกว่า กรอบพักตร์ มีทั้งปากแสยะ ตาโพลง และปากขบ ตาจระเข้ โดยทำเป็นสีต่างๆตามพงศ์ในเรื่อง

2.8.1.1.7.2 **ประเภทเขนยักษ์** มักทำเป็นยักษ์โล้น ไม่มีกรอบพักตร์ แต่ใช้ผ้าสีแดงขลิบทองโพกรอบศีรษะ หัวเขนยักษ์นี้พวกที่แสดงเป็นตัวตลกฝ่ายยักษ์ก็นำมาใช้สวมใส่ได้แต่ไม่สวมครอบหน้าทั้งหมดเพียงแต่ครอบลงไปบนศีรษะเท่านั้นเปิดหน้าไว้เพื่อผู้แสดงได้พูดเอง

ทศกัณฐ์

กุมภกรรณ

ทูษณ์

ภาพที่ 19 พญายักษ์

2.8.1.1.8 **ศีรษะสัตว์ต่างๆ** ในเรื่องรามเกียรติ์ มีสัตว์ประเภทต่างๆปะปนอยู่มาก ผู้สร้างหัวโขนก็ต้องคิดประดิษฐ์ทำขึ้นเพื่อใช้ในการแสดง เช่น ศีรษะช้างเอราวัณ ศีรษะครุฑ ศีรษะกวางทอง ศีรษะนกสดายุ เป็นต้น

ม้า

ช้างเอราวัณ

ภาพที่ 20 ศีรษะสัตว์ต่างๆ

ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ทำให้เราได้ทราบว่าหัวโขนที่เราใช้แสดงโขนนั้น ได้มีการแบ่งออกเป็นชนิดต่างๆได้ถึง 4 ชนิด และใน 4ชนิดยังสามารถแยกออกได้เป็นประเภทถึง 8 ประเภทด้วยกัน และใน 8 ประเภทนั้นยังมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างกันออกไปตาม สี และ ลักษณะของ ใบหน้า ตลอดจนมงกุฎต่างๆด้วย พอจะสรุปได้โดยย่อดังนี้

1. ลักษณะพิเศษ คือ ด้านบนของหัวจะมี 2 ลักษณะคือ หัวโขนชนิดมียอด และหัวโขนชนิดไม่มียอด(หัวโล้น)
2. ลักษณะใบหน้าของยักษ์ จะสังเกตจากตาและ ปากได้ 5 ลักษณะคือ
   - ปากแสยะ ตาโพลง
   - ปากแสยะ ตาจระเข้
   - ปากขบ ตาโพลง จมูกกลม
   - ปากขบ ตาจระเข้ จมูกกลม
   - ปากขบ ตาโพลง จมูกแหลม เป็นลักษณะของยักษ์เด็ก
3. ลักษณะเขี้ยวยักษ์ จะมีลักษณะพิเศษ 3 ชนิด คือ
   - เขี้ยวโง้ง เช่น ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ
   - เขี้ยวทู่ เช่น พิเภก มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์
   - เขี้ยวคุด เช่น อินทรชิต สุริยาภพ
4. ลักษณะปากลิง จะมีแตกต่างกัน 2ลักษณะคือ
   - ปากอ้า
   - ปากหุบ

2.9 ประเภทของตัวแสดงโขน

การแสดงโขนนั้นโดยมากนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ดังนั้นในเนื้อเรื่องจึงมีตัวละครหลายประเภทหลายตัว ซึ่งทางบรมครูในสมัยโบราณได้แบ่งประเภทของผู้แสดงโขนออกเป็นประเภทต่างๆ ไว้ 4 ประเภท ได้แก่

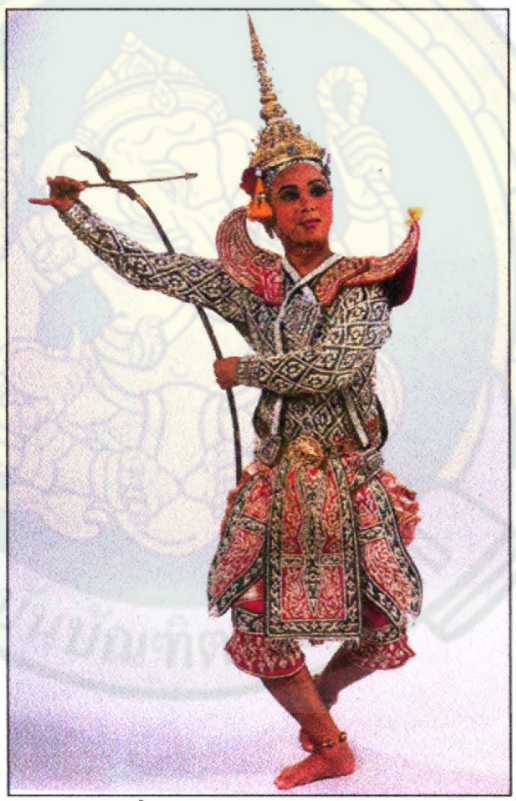
1. ตัวโขนฝ่ายพระ
2. ตัวโขนฝ่ายนาง
3. ตัวโขนฝ่ายยักษ์
4. ตัวโขนฝ่ายลิง

ซึ่งแต่ละพวกจะมีลีลาการแสดงและการแต่งกายที่แตกต่างกันดังจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปนี้

2.9.1 ตัวโขนฝ่ายพระ

การแสดงโขนจะเป็นการแสดงที่สวมหน้ากากหรือหัวโขนดังนั้นผู้แสดงเป็นตัวพระในสมัยโบราณทั้งหลายจึงต้องสวมหัวโขนเหมือนกัน แต่ต่อมาภายหลังได้มีข้อยกเว้นสำหรับตัวแสดงที่เป็นเทวดา และ มนุษย์ ทั้งชาย และ หญิง อาทิ พระราม พระลักษณ์ พระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น ไม่ต้องสวมหัวโขน แต่ปรับเปลี่ยนมาเป็นการสวมชฎาแทน แต่ชฎาที่สวมใส่นั้นจะมียอดต่างกันตามชาติกำเนิดของตัวละครนั้นๆดังที่กล่าวไว้ในหน่วยที่ 6 เรื่องหัวโขนแล้ว

ตัวละครที่เป็นฝ่ายพระนั้นเมื่อต้องมีการเปิดหน้าแสดงจึงจำเป็นที่ต้องมีการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสมโดย มีวิธีการคัดเลือกจากผู้ที่มี รูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ จมูกโด่ง ตากลมโต คอระหง *มืออ่อน (พิสูจน์ได้โดยให้ตั้งข้อมือกางแขนเหยียดตรง)*



ภาพที่ 21 ภาพตัวโขนฝ่ายพระ

2.9.2 ตัวโขนฝ่ายนาง

ตัวละครที่เป็นตัวนางในเรื่องรามเกียรติ์นั้นในชั้นแรกก็คงใช้ผู้ชายแสดง เช่นเดียวกับตัวละครฝ่ายพระเหมือนกัน แต่ต่อมาในภายหลังได้มีการนำเอาผู้แสดงละครที่เป็นฝ่ายหญิงเข้ามาร่วมแสดงด้วย จึงมีการปรับเปลี่ยนให้ตัวนางสวมมงกุฎที่มียอดต่างๆ ตามฐานะ และ ชาติกำเนิดของตัวละครเหล่านั้น เช่น นางสีดา นางมณโฑ นางเบญกาย นางกาลอัคคี นอกจากนี้ในการแสดงโขนยังได้แบ่งตัวนางออกเป็น 2 ลักษณะคือ ตัวนางที่เป็น "นางกษัตริย์"ได้แก่ตัวละครที่มีลีลาและอิริยาบถที่นุ่มนวลดูเป็นผู้ดีอย่างหนึ่ง กับ "นางตลาด" ซึ่งจะมีลีลาที่กระฉับกระเฉงว่องไวอย่างหนึ่งในการคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นตัวนางในการแสดงโขนจะมีวิธีการคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างท้วม *ใบหน้ารูปไข่ หรือ ใบหน้ากลม(แบบที่เรียกว่า วงพระจันทร์)* [14]ลักษณะอื่นบนใบหน้าสมส่วนหน้าผากไม่กว้างมากนัก มืออ่อน แขนอ่อน

ภาพที่ 22 ภาพตัวโขนฝ่ายนางสวมมงกุฎ

[14] อาภรณ์ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ , นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น,โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, พ.ศ.2526 หน้า 57

2.9.3 ตัวละครฝ่ายยักษ์

ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ที่มีมากที่สุดได้แก่ตัวละครฝ่ายยักษ์ซึ่งแบ่งออกได้เป็นยักษ์ใหญ่ได้แก่ ทศกัณฐ์ ยักษ์น้อยเช่น กุมภกรรณ อินทรชิต ยักษ์ต่างเมือง เช่น มังกรกัณฐ์ แสงอาทิตย์ หรือแม้กระทั้งยักษ์เสนาและเสนายักษ์ ตามที่กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นวิธีการคัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวยักษ์จึงต้องพิจารณาจากผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่ง ลำคอระหง ใบหน้าไม่จำเป็นต้องงดงาม เพราะต้องสวมหัวแสดงอยู่แล้ว ช่วงลำตัวและแขนขาได้สัดส่วน ท่วงทีมีความสง่า และกล่าวกันว่าตัวละครที่เป็นฝ่ายยักษ์จะฝึกหัดได้ยากที่สุดในบางบทบาท

ภาพที่ 23 ตัวโขนฝ่ายยักษ์

2.9.4 ตัวละครฝ่ายลิง

ตัวละครฝ่ายลิง เป็นตัวละครฝ่ายสุดท้ายหรือประเภทสุดท้ายของการแสดงโขน ซึ่งผู้แสดงจะต้องสวมศีรษะหรือหัวโขนลิงตามฐานะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีทั้งแบบมียอดและแบบที่ไม่มียอดที่เรียกว่าลิงโล้นเช่น สุครีพ ชมพูพาน องคตที่เป็นลิงยอด หนุมาน นิลพัท นิลนนท์ เสนาวานรสิบแปดมงกุฎ ต่างๆที่เป็นลิงโล้น ดังนั้นในการคัดเลือกผู้ที่จะแสดงเป็นฝ่ายลิงในการแสดงโขนนั้นจะคัดเลือกออกเป็น 2 แบบคือ ลิงโล้นจะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างล่ำสันทะมัดทะแมงไม่สูงนัก ลำคอสั้น มีลักษณะว่องไว ปราดเปรียว เพราะต้องแสดงท่าพลิกแพลงต่างๆด้วย ตามลักษณะธรรมชาติของลิง โดยเฉพาะ หนุมาน ซึ่งต้องได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี อีกประการหนึ่งคือการคัดเลือกจากผู้ที่มีร่างกายค่อนข้างสูง ลำคอระหง แต่ยังคงความว่องไวปราดเปรียวแบบลิงโล้นเพื่อใช้เป็นผู้แสดงประเภทลิงยอด ต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้ว

สรุปได้ว่าการแบ่งประเภทตัวละครในการแสดงโขนนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภทหรือ 4 ฝ่าย คือพระ นาง ยักษ์ และลิง ทั้งนี้ผู้แสดงส่วนใหญ่จะต้องสวมหัวโขน เว้นแต่ ผู้แสดงเป็นตัวมนุษย์ ชาย หญิง และเทวดาเท่านั้น ที่ยกเว้นมิต้องสวมหัวโขนแต่จะสวม ชฎา และมงกุฎ ที่บ่งบอกฐานะของตัวละครนั้นแทน

ภาพที่ 24 ตัวโขนฝ่ายลิง

2.10 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

ในการแสดงมหรสพของไทยแทบทุกประเภทไม่ว่าจะเป็น ระบำ รำ ฟ้อน ละคร หนังใหญ่ เป็นต้น จะต้องมีดนตรีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้การแสดงดำเนินไปด้วยดี การแสดงโขนเป็นนาฏศิลป์ไทยแขนงหนึ่งจึงต้องมีดนตรีประกอบการแสดงเช่นเดียวกันซึ่งดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงหนังใหญ่ดังนั้นวงดนตรีที่ใช่ประกอบการแสดงโขนก็ต้องเป็นแบบเดียวกับการเล่นหนังใหญ่ นั่นก็คือ "วงปี่พาทย์"

คำว่าวงปี่พาทย์ หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องตีเป็นสำคัญ เช่น ฆ้อง กลอง และ มีเครื่องเป่า คือ ปี่ เป็นประธาน แยกวิธีผสมต่างๆกันตามประเภทของวงและจำนวนของเครื่องดนตรี[15] จากคำกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่าวงปี่พาทย์จะเน้นเครื่องตีเป็นหลักแต่เมื่อมีปี่เป็นประธานจึงเรียกว่า วงปี่พาทย์ ซึ่งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวไว้ในตำนานละครอิเหนาว่าในสมัยโบราณนั้นจะเรียกว่า "วงพิณพาทย์" อีกอย่างหนึ่ง ซึ่งทั้งสองคำนี้มีความหมายที่แตกต่างกัน พิณพาทย์ หมายความว่าเครื่องดนตรีอันเป็นเครื่องสายสำหรับดีดสี เพราะเดิมใช้พิณเป็นหลัก ส่วนปี่พาทย์นั้น หมายความว่าเครื่องดุริยางค์ อันเป็นเครื่องตี เป่าเพราะฉะนั้น เครื่องที่ทำในการเล่นละครควรเรียกว่า "ปี่พาทย์"[16]

2.10.1 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

ดังนั้นในการแสดงโขนซึ่งเป็นนาฏศิลป์อย่างหนึ่งของไทยจึงต้องใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงทั้งนี้วงปี่พาทย์ที่ใช้จะมีขนาดของวงแตกต่างกันออกไป โดยจัดเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ดังนี้

- วงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วยเครื่อง ดนตรี 6 ชิ้น คือ

1.1 ปี่ใน

1.2 ระนาดเอก

1.3 ฆ้องวงใหญ่

1.4 ตะโพน

1.5 กลองทัด ในสมัยโบราณจะมีเพียงลูกเดียวเพิ่งจะเพิ่มเป็น 2 ลูก ในรัชกาลที่ 1 แห่ง กรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง[17]

1.6 ฉิ่ง

จะเห็นได้ว่าเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้ามีเครื่องดนตรี 6 ชิ้นแต่เรียกว่าเครื่องห้าก็เพราะว่า บรมครูทางดนตรีไทยได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า ฉิ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่อง ประกอบจังหวะ ไม่นับเข้าอยู่ในประเภทของดนตรีไทยคือ เครื่องดนตรีประเภท ดีด สี ตี เป่า นั่นเองซึ่งในการ

---

[15] มนตรี ตราโมท , อธิบายลักษณะวงดนตรีไทย นาฏศิลป์และดนตรีไทย , โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระนคร, พ.ศ. 2515หน้า3

[16] ดำรงราชานุภาพ ,สมเด็จกรมพระยา, ละครรำ, นาฏศิลป์และดนตรีไทย , โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระนคร, พ.ศ. 2515หน้า74

[17] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน , ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร กรุงเทพ , พ.ศ. 2510 , หน้า 120

แสดงโขนนั้นจะใช้วงดนตรีชนิดนี้บรรเลงประกอบการแสดงเรื่อยมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ไม่ว่าจะเป็นโขน กลางแปลง โขนนั่งราวซึ่งบางครั้งในการแสดงอาจจะมีวงปี่พาทย์ถึง 2 วงก็ได้

ภาพที่ 25วงปี่พาทย์เครื่องห้า เพิ่มกลองทัดเป็น 2 ลูก

- วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังต่อไปนี้

2.1 ปี่ใน

2.2 ปี่นอก (โดยมากไม ค่อยนิยมใช้)

2.3 ระนาดเอก

2.4 ระนาดทุ้ม

2.5 ฆ้องวงใหญ่

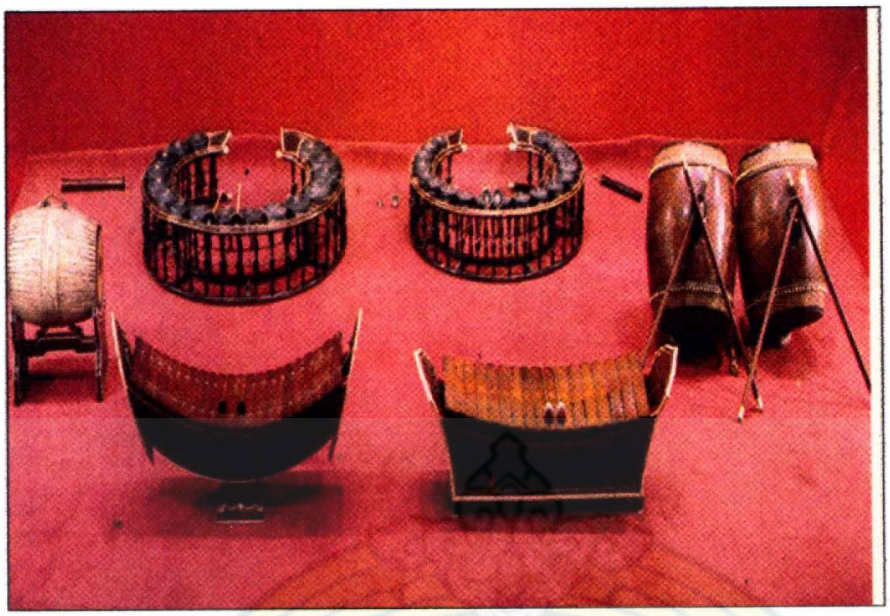
2.6 ฆ้องวงเล็ก

2.7 ตะโพน

2.8 กลองทัด 1คู่

2.9 ฉิ่ง

2.10 ฉาบเล็ก(บางโอกาสเพิ่ม ฉาบใหญ่ และ โหม่ง)



ภาพที่ 26 วงปี่พาทย์เครื่องคู่

- **วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่**

ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

3.1 ปี่ใน

3.2 ปี่นอก (โดยมากไม่ค่อยนิยมใช้)

3.3 ระนาดเอก

3.4 ระนาดทุ้ม

3.5 ระนาดเอกเหล็ก

3.6 ระนาดทุ้ม เหล็ก

3.7 ฆ้องวงใหญ่

3.8 ฆ้องวงเล็ก

3.9 ตะโพน

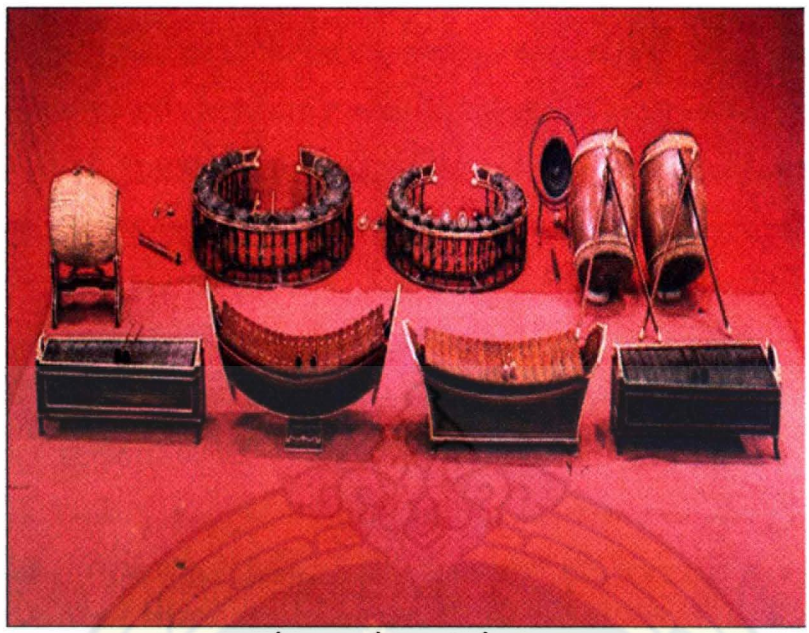
3.10 กลองทัด 1 คู่

3.11 ฉิ่ง

3.12 ฉาบเล็ก

3.13 ฉาบใหญ่

3.14 โหม่ง



ภาพที่ 27 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนแต่ละชนิด

ในการแสดงโขนนั้นได้แบ่งประเภทของการแสดงโขนนั้นได้แบ่งไว้ 5 ชนิดด้วยกัน ปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงจึงต้องมีความเหมาะสมต่อลักษณะของการแสดงโขนชนิดนั้นๆด้วยดังนี้

1.วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลง

ปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนกลางแปลงนี้ในสมัยกรุงศรีอยุธยามีวงปี่พาทย์ที่เรียกว่า "วงเครื่องห้า" เพียงอย่างเดียว ซึ่งโขนกลางแปลงมักจะเล่นกลางสนามที่มีความกว้างจึงนิยมจัดวงปี่พาทย์บรรเลงครั้งละ 2 วง ด้วยกัน โดยปลูกร้านยกพื้นขึ้นทางด้านฝ่ายยักษ์หนึ่งวง และ ทางฝ่ายมนุษย์หนึ่งวง ทั้งนี้เมื่อผู้แสดงอยู่ใกล้ทางวงใดก็ให้วงนั้นบรรเลง นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีอีกอย่างหนึ่งคือ "โกร่ง" สำหรับตีจังหวะตั้งอยู่ใกล้ๆจุดต่างๆที่ตัวโขนแสดง

2. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนนั่งราว

โขนนั่งราวเป็นการแสดงโขนที่มีการปลูกโรงให้เล่น แต่วิธีการแสดงก็จะมีส่วนคล้ายกับการแสดงโขนกลางแปลง เพียงแต่ยกเอาขึ้นมาเล่นบนโรงหรือบนเวทีเท่านั้น วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงก็ยังคงเหมือนกับโขนกลางแปลงอยู่ เพียงแต่จัดสถานที่สำหรับตั้งวงปี่พาทย์ให้อยู่ทางหัวโรงหนึ่งวงและทางท้ายโรงหนึ่งวง หรืออีกนัยหนึ่งคือตั้งวงทางซ้ายมือของโรงวงหนึ่งและตั้งทางขวามือของโรงอีกวงหนึ่ง ซึ่งเรียกให้เข้าใจง่ายๆว่า"วงหัว วงท้าย" หรือ "วงซ้าย วงขวา" ทั้งสองวงจะบรรเลงสลับกันโดยจะให้วงขวาเป็นวงที่บรรเลงก่อนเสมอ ทั้งนี้ยังเป็นการประชันขันแข่งกันอยู่ในตัว ซึ่งการบรรเลงของวงปี่พาทย์ในการแสดงโขนนั่งราวจะมีระเบียบแบบแผนยิ่งขึ้น

3. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงใน

โขนโรงในเป็นการแสดงโขนปนกับละครใน มีทั้งการพากย์ เจรจา และการขับร้องอย่างละครใน สันนิษฐานว่าน่าจะมีการเล่นมาตั้งแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยาแล้ว วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบก็ยังคงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเหมือนเดิม จนมาในกลางรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ได้วิวัฒนาการเครื่องดนตรีขึ้นเป็นวงเครื่องคู่ และมาปรับปรุงเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งนี้ โกร่งก็ยังคงมีไว้สำหรับตีให้จังหวะอยู่ตามเดิม และยังคงใช้ปี่พาทย์ 2 วงเหมือนเดิม แต่ไม่ต้องยกพื้นให้วงปี่พาทย์เหมือนกับโขนนั่งราวนั่นเอง

4. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอ

แม้ว่าลักษณะของโรงโขนหน้าจอจะมีลักษณะแตกต่างจากโขนประเภทอื่นๆและมีส่วนคล้ายโรงหนังใหญ่ก็ตาม แต่การใช้วงปี่พาทย์บรรเลงก็ยังคงเป็นไปในแบบเดิมๆ เพียงแต่ลดวงปี่พาทย์ลงเหลือเพียงวงเดียว และให้วงปี่พาทย์ตั้งอยู่หน้าโรงโดยให้วงหันหน้าเข้าหาผู้แสดงอย่างเดียวกับการเล่นหนังใหญ่ แต่ต่อมากรมศิลปากรได้ออกแบบให้วงปี่พาทย์บรรเลงอยู่ด้านหลังจอและหันหน้าออกมาทางหน้าเวทีเพื่อมิให้บดบังสายตาของผู้ชม ในการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนหน้าจอนี้ยังคงมีรูปลักษณ์เดียวกับการเล่นหนังใหญ่เพราะสาเหตุที่โขนประเภทนี้ได้นำเอารูปแบบวิธีการแสดงมาจากหนังใหญ่ดังนั้นวิธีการแสดงของหนังใหญ่บางอย่างจึงติดเข้ามาด้วย เช่น วิธีการบอกเพลงหน้าพาทย์ หรือการบอกหน้าพาทย์แผลง (หน้าพาทย์แผลงหมายถึงแทนที่จะบอกเพลงหน้าพาทย์ตรงๆ ก็บอกเสียเป็นคำเป็นปริศนาให้คิดถ้าผู้บรรเลงปี่พาทย์คิดออกก็บรรเลงไปได้แต่ถ้าคิดไม่ออกบรรเลงไม่ได้ก็จะถือว่า จนนั่นเอง) เช่น ไม่ได้ไม่เสีย หมายถึง เพลงเสมอ หรือ แม่ลูกอ่อนไปตลาด หมายถึง เพลง เร็วเป็นต้น

5. วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนฉาก

ในหน่วยที่ผ่านมาได้กล่าวไว้แล้วว่าโขนฉากนั้นมีลักษณะพิเศษคือใช้ฉากเข้ามาประกอบการแสดง บทโขนก็ต้องมีความสอดคล้องกับการดำเนินเรื่อง ส่วนวงดนตรีที่ใช้ก็ยังคงวงปี่พาทย์วงเครื่องห้าเหมือนเดิมแต่วิธีการบรรเลงจะเป็นไปตามแบบโขนโรงในและโขนหน้าจอ อีกทั้งผู้บรรเลงระนาดเอกจะต้องมีความรู้ในตอนที่แสดงด้วย มิฉะนั้นอาจจะทำให้เกิดความผิดพลาดได้

สรุปได้ว่าวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนตั้งแต่สมัยโบราณมานั้นนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงเท่านั้น แต่ ในกรณีเดียวกันวงปี่พาทย์ดังที่ได้กล่าวทั้งหมด ทั้งเครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่นี้สามารถใช้บรรเลงในการแสดงโขนได้เหมือนกันหมด ทั้งนี้จะใช้วงขนาดใดบรรเลงขึ้นอยู่กับขนาดและความต้องการของเจ้าของงาน ในการบรรเลงส่วนใหญ่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นหลัก ต่อมาเมื่อมีการแสดงโขนโรงในเกิดขึ้นจึงได้มีการนำเอาเพลงร้องมาบรรเลงประกอบการแสดงด้วย

2.11 คนพากย์ เจรจา

ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของการแสดงโขนที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดงแต่ละตอน ก็เห็นจะมีแต่ การพากย์ – เจรจาเท่านั้น เพราะผู้แสดงโขนในสมัยโบราณทุกคนต้อง สวมหัวโขนเวลาแสดง จึงไม่สามารถพูดหรือร้องเองได้เปรียบเสมือนคนใบ้ ในการแสดงโขนจึงใช้การพากย์ – เจรจาเป็นการดำเนินเรื่องโดยตลอด การเล่าเรื่องก็ดี การพูดโต้ตอบของตัวโขนก็ดี แม้กระทั่งการบอกอารมณ์และกิริยาอาการของตัวโขน ก็จะใช้ คำพากย์ทั้งสิ้น ดังนั้นคนพากย์ – เจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน เพราะต้องเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีการแสดงในตอนนั้นๆ ทั้งยังต้องจดจำคำพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีที่นิพนธ์ไว้เฉพาะ อีกด้วย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2493 ให้ความหมายของคำว่า *"พากย์" หมายถึง คำพูด ภาษา คำกล่าวเรื่องราวเป็นทำนองเมื่อเวลาเล่นโขน เล่นหนัง* [18] จากความหมายดังกล่าว คำว่าพากย์น่าจะหมายถึงศิลปะการใช้คำพูด ในการแสดงโขน หรือหนังใหญ่ เป็นการพูดด้วยทำนอง ด้วยถ้อยคำที่เป็นคำประพันธ์ประเภทกาพย์ และ มักนิยมใช้กาพย์ยานี และกาพย์ฉบัง เท่านั้น ในการพากย์ของผู้พากย์แต่ละครั้งไม่ว่าการพากย์ชนิดใดก็ตาม เมื่อจบบทพากย์บทหนึ่ง (บทของกาพย์) ตะโพนจะต้องตีท้า และ กลองทัดจะตีรับสองครั้ง แล้วพวกคนในแสดงภายในโรงจะร้องรับด้วยคำว่า "เพ้ย"พร้อมๆกันทุกบท เช่น

"ปางนั้นองค์ท้าวทศศรี ออกมุขมนตรี
ธ ตรัสประภาสราชการ"

ตะโพนจะตีท้า - เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เท่ง เท่ง เท่ง ติง
กลองทัดจะตีรับ - ต่อม ต่อม ต่อจากนั้นผู้แสดงในโรง และผู้บรรเลงปี่พาทย์จะร้องขึ้นพร้อมกันว่า "เพ้ย"หนึ่งครั้ง โดยปฏิบัติเช่นนี้ทุกครั้งที่จบการพากย์แต่ละบท

คำที่รับท้ายคำพากย์ที่ร้องว่า "เพ้ย"นั้น มีที่มาจากอะไรไม่เป็นที่รู้แน่ชัด แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่า น่าจะมาจากคำว่า "เฮ้ย" อันเนื่องมาจากการยกทัพ เมื่อแม่ทัพสั่งการแล้ว นายหมวดนายกองจะร้องสั่งอีกต่อหนึ่งว่า "เฮ้ย" ภายหลังจึงค่อยๆกลายสำเนียงมาเป็น "เพ้ย" แต่ก็ยังไม่เป็นที่ยุติกัน เพราะไม่ว่าพากย์ชนิดใด พากย์เวลาเศร้าโศก พากย์เวลานั่งอยู่ในปราสาท ตลอดจนพากย์เบิกหน้าพระไหว้ครูหนังใหญ่ ที่เรียกกันว่าพากย์สามตระ ก็รับ "เพ้ย"ทุกๆบทเหมือนกัน เข้าใจว่าในโบราณคำที่ว่า "เพ้ย"นี้คงจะเป็นอุทานที่มีความหมายอะไรสักอย่าง[19]

อนึ่งในการแสดงโขนหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อนายทัพตรวจพลจัดทัพเสร็จเรียบร้อยแล้วจะมีการพากย์ชมรถ หรือชมกองทัพฝ่ายมนุษย์ จะทรงโปรดให้ใช้คำว่า

---

[18] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน , พุทธศักราช 2493

[19] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน , 2511 , หน้า129

"ชโย" รับคำแทนคำว่า "เพ้ย" เหตุที่ที่โปรดให้ใช้คำว่า "ชโย" แทนก็เพราะว่า เมื่อครั้งที่มีชาวอินเดียได้แสดงโขนถวายทอดพระเนตร ในตอนยกทัพมีคำคล้ายๆการพากย์ และเสียงลูกคู่ที่รับนั้นทรงได้ยินสำเนียงคล้ายกับคำว่า "ชโย" จึงโปรดให้นำมาใช้บ้าง

คำพากย์แต่เดิมนั้นคงจะเป็นคำประพันธ์ประเภท ฉันท์ดังสังเกตได้จาก เรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ และ อนิรุทธิ์คำฉันท์ ในสมัยอยุธยาที่กวีได้รจนาขึ้นเพื่อใช้เล่นหนังและโขน แต่ ในปัจจุบันนี้นิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ และใช้เฉพาะกาพย์ยานี และ กาพย์ฉบังเท่านั้น

2.11.1ประเภทของการพากย์

พากย์ในการแสดงโขนนั้นสามารถจำแนกออกเป็นประเภทต่างๆตามลักษณะและวิธีการใช้นั้นสามารถจำแนกได้เป็น 6 ประเภทโดยมีทำนองการพากย์ 3 ทำนองคือ

- **พากย์เมือง** ใช้สำหรับตัวโขนที่เป็นตัวเอกออกท้องพระโรงว่าราชการ เช่น ทศกัณฐ์นั่งเมืองเป็นต้น นอกจากนี้ในกรณีที่พระรามนั่งว่าราชการ ณ พลับพลา ที่ประทับ เมื่อมีการพากย์ก็จะเรียกว่า "พากย์พลับพลา" อีกชื่อหนึ่ง แต่ทั้งพากย์เมืองและพากย์พลับพลาก็จัดอยู่ในประเภทของพากย์เมือง เช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

พากย์เมือง

ปางนั้นทศเศียรราชา สถิตเหนือมหาสิงหาสน์ภิมุขมณเฑียร
เสนามาตยานองเนียน นอบนบน้อมเศียรพระวงศ์พรหมเมศอสุรา
เสร็จสิ้นทุกกระทรวงแสนยา ท้าวตรัสปรึกษาด้วยราชกิจสงคราม
บัดนี้ไพรีลักษณ์ราม ยิ่งยศยกนามทะนงกำเริบราวี
กูจะคิดอ่านฉันใดดี จะล้างชีวีให้ตายทั้งทัพพานรินทร์
ยิ่งคิดยิ่งแค้นแสนถวิล พระจอมอสุรินทร์นิ่งนึกคะนึงไปมา

พากย์พลับพลา

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

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

พากย์รถ

เสด็จทรงรถทรงสงคราม แสงแก้วแวววาม
สว่างกระจ่างพร่างพราย
พระที่นั่งบัลลังก์เลิศเฉิดฉาย งอนระหงธงชาย
ปลิวคว้างมากลางเมฆา
เทียมราชสีห์เต้นเผ่นพา รถเลื่อนเคลื่อนคลา
มากลางขนัดจัตุรงค์
ดุมดังกังสดาลก้องดง รีบรัดตัดตรง
ไปยังสนามยุทธนา

พากย์รถ(ทรงพาหนะม้า)

เสด็จทรงมิ่งม้าพาชี ม้าต้นตัวดี
ชื่อนิลพาหุงามขำ
เครื่องประดับแสร้งประดิษฐ์คิดทำ พื้นแผ่ทองคำ
ดุนดอกเป็นดาราราย
เบาะดำกำมะหยี่สมกาย อานปรุฉลุลาย
ประกบประกับดูงาม

ซองหางบังเหียนพลอยพลาม วุ้งแววงับวาม
แวววาววะวาบปลาบตา

พากย์รถ(ทรงพาหนะช้าง)

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

- **พากย์ชมดง** ใช้ในโอกาสที่ชมนกชมไม้ และชมความงามของธรรมชาติต่างๆ ดังตัวอย่าง

เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง
โลดไล่ในกลางลางลิง
ชิงชันนกชิงกันสิง รังใครใครชิง
ชิงกันจับต้นชิงชัน
นกยูงจับพยูงยืนยัน แผ่หางเหียนหัน
หันเหียบเลียบไต่ไม้พยูง

- **พากย์โอ้** ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังโศกเศร้าเช่นตอนที่พระรามลงสรงแล้วเห็นศพนางสีดาลอยน้ำมาจึงมีความโศกเศร้าคร่ำครวญอาลัยถึงความรัก ความเสียใจ ดังตัวอย่าง

สมเด็จพระหริวงษ์ ภุชภงค์ทิพากร
เสด็จลงสรงสาคร กับองค์พระลักษณ์อนุชา
เสนาพฤฒามาตย์ โดยพระบาทเสด็จคลา
เกือบใกล้จะถึงสา- คเรศที่ท้าวเคยสรงชล
พระเหลือบเล็งชลาสินธุ์ ในวารินทะเลวน
เห็นรูปอสุรกล อันกลายแกล้งเป็นสีดา

ผวาวิ่งประหวั่นจิต ไม่ทันคิดก็โศกา

(โอ้) กอดแก้วขนิษฐา ฤดีดิ้นลงแดยัน

- **พากย์บรรยาย** ใช้ในโอกาสที่จะบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือรำพึงรำพัน เช่น

เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิเกรียงไกร

องค์วิศวะกรรมไซร้ ประดิษฐะสองถวาย

คันหนึ่งพระวิษณุ สุรราชะนารายณ์

คันหนึ่งทำทูลถวาย ศิวะเทวะเทวัญ

ครั้นเมื่อมุนีทัก- ษะประชาบดีนั้น

กอบกิจจะการยัน ญพลีสุเทวา

ไม่เชิญมหาเทพ ธก็แสนจะโกรธา

กุมแสงธนูคลา ณพิธีพลีกรณ์

- **พากย์เบ็ดเตล็ด** ใช้ในโอกาสทั่วๆไป อันเป็นเรื่องเล็กๆน้อยๆ ไม่นับเข้าพวกกับพากย์ชนิดใดที่กล่าวมาแล้ว เช่น

คลายคลายสองนายเหาะมา ฟูฟ่องเมฆา

ด้วยฤทธิแรงแข็งศรี

ดั้นหมอกออกกลีบเมฆี สองราชกระบี่

ก็เย็นระรื่นชื่นบาน

เหาะรี่เร็วเกินเหิรหาญ ข้ามห้วยเหวธาร

พนัสพื้นไพรสณฑ์

เข้าเขตลงกามณฑล ลัดนิ้วเดียวดล

ก็ถึงอาศรมพระสิทธา

การพากย์ทั้ง 6 ประเภทที่กล่าวมาแล้วนั้นนอกจากมีโอกาสและวิธีการใช้แตกต่างกันแล้ว ทำนองของการพากย์ยังแตกต่างกันด้วย กล่าวคือทำนองพากย์จะมีด้วยกัน 3 ทำนอง พอที่จะแยกให้เห็นได้ชัดเจนดังนี้

ทำนองที่ 1 พากย์เดินทำนองของการพากย์ปกติ จะประกอบด้วย

-พากย์เมือง หรือพากย์พลับพลา

-พากย์รถ

-พากย์เบ็ดเตล็ด

-พากย์บรรยาย

ทำนองที่ 2 ขึ้นต้นการพากย์ด้วยทำนองของเพลงชมดงในก่อน เมื่อหมดวรรคแรกของกาพย์ก็จะหมดเพลงชมดงใน และใน วรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนองที่หนึ่งคือ พากย์ชมดง

ทำนองที่ 3 ในตอนต้นของบทพากย์จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่งเมื่อถึง วรรคสุดท้ายของบทพากย์ก็จะใช้ทำนองเพลงโอ้ปี่ใน และปี่พาทย์ก็จะรับเพลงเดียวกันและต่อท้ายด้วยเพลงโอดคือพากย์โอ้

2.11.2 ประเภทของการเจรจาโขน

เจรจา หมายถึง *คำกล่าว การพูดจา พูดโต้ตอบกัน*[20] ในที่นี้หมายถึงคำพูดของตัวโขน ด้วยถ้อยคำที่เป็นลำนำของคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว รับสัมผัสกันโดยตลอดจะสั้นหรือยาวนั้นขึ้นอยู่กับเนื้อหาของเรื่องแต่ละตอน คำเจรจานี้เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์ เจรจาโขนเพราะในชั้นแรก คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ ผู้พากย์ เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบ แต่ในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้นผู้พากย์-เจราจาก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น ซึ่งการเจรจาโขนนั้นมีอยู่ 2 ประเภทคือ

- **เจรจาด้น**

เป็นคำเจรจาในลักษณะของการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบซึ่งไม่มีบทแต่งไว้สำเร็จ ดังนั้นผู้เจรจาต้องคิดบทเจรจาขึ้นเองในขณะแสดง ด้วยถ้อยคำที่สละสลวยรับส่งสัมผัสกันอย่างแนบเนียนกลมกลืนและได้เนื้อความ

- **เจรจากระทู้**

เป็นคำเจรจาที่บรมครูหรือโบราณาจารย์ได้ประพันธ์ขึ้นไว้โดยผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่งๆด้วยถ้อยคำสำนวนอันไพเราะซาบซึ้งกินใจได้ความหมายเปรียบเทียบสุดที่จะพรรณนา เช่น คำเจรจากระทู้ของเก่า

หนุมาน - คำแหงหนุมานถือศรจะรอนรานประจันจรด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกาก็กกึกยักคอกัก ทำท่าก้อร่อร้องว่าอ้อ พระลักษณ์คอกรึเป็นนายพล ยกโยธามาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกให้จงดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธีกันแน่ละนะพระลักษณ์

---

[20] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน , พุทธศักราช 2544 หน้า138

การเจรจาของการแสดงโขนนั้น มี 2 ทำนอง คือ

1. ทำนองบรรยาย หรือ เจรจาแบบเดินทำนอง ผู้เจรจาจะทำเสียงดำเนินทำนองในลักษณะของการบรรยายให้สม่ำเสมอ เช่น

วิรุญจำบัง - วิรุญจำบังอสุรา หนีศรพระรามราชามิยั้งหยุด ด้วยเกรงองค์พระทรงครุฑนารายณ์ราช ครั้นเหาะมาถึงยังเขาอังกาศคีรีศรี ให้เหน็ดเหนื่อยเมื่ออินทรีย์เป็นยิ่งนักจึงตั้งใจหมายจะผ่อนพักสักราตรี คดพลางทางเหาะลงตรงยังพื้นปฐพี

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าการเจรจาแบบเดินทำนองจะแสดงให้เห็นถึงการบรรยายความหรือเหตุการณ์ที่ตัวแสดงกำลังปฏิบัติภารกิจอยู่ว่ากำลังทำอะไร ที่ไหน เมื่อใด

2. เจรจาทำนองพูด เป็นการเจรจาในลักษณะการพูดโต้ตอบซึ่งกันและกันของตัวแสดงที่มีตั้งแต่สองฝ่ายขึ้นไป เช่น

มังกรกัณฐ์- ทรงพระกรุณาได้โปรดเกล้าเถิดพระเจ้าข้า อันตัวหลานปกป้องพาราโรมคัลนั้นมีแต่ความสนุกสุขสันต์นิรันดร์กาล อีกประชาชนมารในธานี ต่างก็สุขเกษมเปรมปรีดิ์ทุกถ้วนหน้า ด้วยพระบารมีพระปิตุลาปกแผ่ไป ชาวโรมคัลจึงมีแต่ความสุข สิ้นทุกข์ภัยพระเจ้าข้า

ทศกัณฐ์- อ๋ออันตัวเจ้าเนาว์โรมคัลนัครามีแต่ผาสุก แต่ลุงสิหลานอยู่ลงกามีมาแต่ทุกข์ทับหทัยต้นเหตุด้วยมนุษย์นามรามลักษณ์คุมพลไกรล้วนแต่วานร จองถนนข้ามมหาสาครมาประชิดติดลงกา ฆ่าญาติวงศ์เผ่าพงศาเสียมากนัก ครั้งก่อนเคย หาญหักซึ่งชีวา พระยาขร ผู้เป็นพระราชบิดรของเจ้าจนบรรลัย ลุงนะผูกจิตคิดหมายใจจองอาฆาตเวลานี้อินทรชิตฤทธิ์ฉกาจไปชุบศร อันมีนามกรว่าพรหมาสตร์ซึ่งพระพรหม เธอประสาทประสิทธิให้ กว่าจะเรืองอิทธิฤทธิไกรนานถึงเจ็ดวัน จึงจะออกไปโรมรันกับไพรี อยู่ข้างหลังลุงกลัวศัตรูหมู่กระบี่จะรู้ท่า อยากจะให้พระหลานรักขันอาสา ออกขัดตาทัพไว้รอจนกว่าอินทรชิตฤทธิ ไกรจะทำสำเร็จเสร็จกลับมา พระหลานรักจะรับอาสาหรือหาไม่ อย่าอึกอักชักช้าว่าออกไปในบัดนี้

จากตัวอย่างเจรจาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการเจรจาแบบทำนองพูดจะแสดงให้เห็นว่าตัวแสดงทั้งสองตัวกำลังพูดโต้ตอบปฏิสัณฐานกัน นอกจากนี้การเจรจาทั้งสองทำนองยังสามารถเจรจารวมกันได้ โดยเจรจาเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดตามหลัง เช่น

พิเภก- พระยาพิเภกโหราจารย์ ได้ฟังสมเด็จพระอวตารมีรับสั่งถาม ถวายบังคมแล้วนิ่งนับจับยามตามปุมไสยเวทย์ ทั้งสูรย์จันทรามหาวิเศษเข้าสอบสวน เฝ้าบวกลบทบทวนหลายตลบ พอรู้แท้แน่จบประจักษ์จิต *จึงกราบทูลพระทรงฤทธิ์ว่าโปรดเกล้า อันนายทัพที่ยกมาวันนี้เล่าคือทศกัณฐ์เจ้าลงกา คุมพหลพลอสุราออกมาราวี ขอสมเด็จพระจักรีได้ทรงทราบเถิดพระเจ้าข้า*

จากตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าคำเจรจาที่ขีดเส้นใต้นั้นใช้การเจรจาแบบเดินทำนอง ส่วนคำเจรจาที่เป็นตัวเอียงนั้นเป็นการเจรจาแบบทำนองพูด

2.11.3 หน้าที่ของคนพากย์ เจรจาในการแสดงโขนแต่ละครั้งนั้นจะต้องมีคนพากย์ เจรจาอย่างน้อย 2 คนขึ้นไปทั้งนี้เพื่อเวลาการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนแต่ละตัวจะได้มีเสียงที่แตกต่างกัน อันจะทำความเข้าใจให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น และสิ่งสำคัญของคนพากย์ เจรจาอีกอย่างหนึ่งก็คือ การทำ สุ้มเสียงให้เหมาะกับตัวแสดงและใส่ความรู้สึกให้เหมาะกับอารมณ์ในเรื่องด้วย อาทิ เมื่อจะเจรจาตัวมนุษย์ก็ต้องทำเสียงให้สุภาพ เจรจาตัวยักษ์ก็ต้องทำเสียงให้ดึกดักน่าเกรงขามเป็นต้น นอกจากคนพากย์จะทำหน้าที่พากย์และเจรจาแล้ว สิ่งที่ คนพากย์ เจรจา จะต้องกระทำควบคู่ไปกับการพากย์ เจรจา ก็คือ การที่จะให้ปี่พาทย์ทำเพลงอะไรก็ต้องร้องบอกออกไปที่เรียกกันว่า “บอกหน้าพาทย์” และถ้าการแสดงโขนนั้นมีการขับร้อง คนพากย์และเจรจาก็ต้องทำหน้าที่บอกบทให้กับตัวแสดงด้วย การบอกบทก็ต้องบอกให้ถูกจังหวะและถูกต้องตามแบบฉบับด้วย

2.11.4 การแต่งกายของคนพากย์ เจรจา การแต่งกายของคนพากย์ เจรจา ในสมัยโบราณนั้นถ้าเป็นงานของเอกชนหรือการแสดงภายนอกพระราชฐานแล้ว คนพากย์ เจรจา จะนุ่งผ้าเกี้ยว สวมเสื้อใน และ สวมหมวกหูกระต่าย แต่ถ้าเป็นการแสดงโขนของทางราชการก็จะสวมเสื้อนอกทับอีกตัวหนึ่ง มาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีเครื่องแบบมหาดเล็กนุ่งผ้าม่วงสีน้ำเงิน สวมเสื้อนอกสีขาวติดแผงคอสีน้ำเงิน มีเครื่องหมายบอกยศและสังกัดกรมกอง คนพากย์ เจรจาที่เป็นมหาดเล็กก็จะแต่งตัวด้วยเครื่องแบบมหาดเล็กของตนเอง ในปัจจุบันการแต่งกายของคนพากย์ เจรจาจะแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าม่วงสีน้ำเงิน สวมเสื้อราชปะแตน หรือเสื้อกระดุมห้าเม็ด สวมถุงเท้ายาวสีขาวและใส่รองเท้าคัดชูสีดำนอกจากนี้ เกษม ทองอร่ามได้ให้คำอธิบายไว้ว่า *เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติกล่าวว่าการแต่งกายของคนพากย์ เจรจาโขนโดยเฉพาะโขนหน้าจอนั้น จะต้องแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าสีน้ำเงินสวมเสื้อราชปะแตน หรือ เสื้อกระดุมห้าเม็ดเหมือนกับการแต่งกายของคนพากย์ เจรจาโขน*

โดยทั่วไปเพียงแต่ไม่สวมรองเท้าเท่านั้นเอง เหตุที่ไม่สวมรองเท้าก็เพราะว่าผู้แสดงโขนทุกคนนั้นไม่มีการสวมรองเท้าในเวลาแสดงดังนั้นคนพากย์ เจรจาก็ต้องไม่สวมรองเท้าเช่นเดียวกัน[21]

ภาพที่ 28 การแต่งกายคนพากย์ เจรจาโขนสวมรองเท้า

ภาพที่ 29 การแต่งกายแบบผู้พากย์โขน
สมัยรัชกาลที่6 หมื่นไพเราะพจมาน
(อาบ สุนทรสนาน)

ภาพที่30 การแต่งกายคนพากย์ เจรจาโขน
ไม่สวมรองเท้า

2.11.5 ราชทินนามของคนพากย์ เจรจา

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 นั้นเป็นสมัยที่การมหรสพรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก เมื่อข้าราชการหรือมหาดเล็กคนใดในกรมมหรสพทำความดีความชอบเป็นที่พอพระราชหฤทัยก็จะมีการพระราชทาน ราชทินนามให้เสมอ ราชทินนามของคนพากย์-เจรจาโขนก็มีหลาย ราชทินนาม อาทิ

2.11.5.1 พจนาเสนาะ มี 2 ท่าน คือ

- ขุนพจนาเสนาะ นามเดิม เหว่า กิลวาที
- หมื่นพจนาเสนาะ นามเดิม ถึก รัตนเกศ

2.11.5.2 ไพเราะพจมาน มี 2 ท่าน คือ

- หมื่นไพเราะพจมาน นามเดิม พะยอม วิเศษสมิต
- หมื่นไพเราะพจมาน นามเดิม อาบ สุนทรสนาน

2.11.5.3 ขานฉันทวากย์

- หมื่นขานฉันทวากย์ นามเดิม รอดปัทมลักษณ์

2.11.5.4 พากย์ฉันทวัจน์

- หมื่นพากย์ฉันทวัจน์ นามเดิม เปียก อุยยานงาม ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นพากย์ พากย์ฉันทวัจน์ ซึ่งต่อมาเป็นครูพากย์ในแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

2.11.5.5 ชัดเจรจา (เฉพาะตำแหน่งนี้ยังมิได้พระราชทานตั้งผู้ใด)[22]

ดังนั้นพอจะกล่าวโดยสรุปได้ว่า การพากย์ เจรจา ในการแสดงโขนใช้เพื่อเป็นการดำเนินเรื่องให้เกิดความรวดเร็วในการแสดงโขนในแต่ละตอน ดังนั้นการเล่าเรื่องหรือการดำเนินเรื่องก็ดี คำพูดหรือบทเจรจาของตัวโขนที่บอกอารมณ์ และ กิริยาอาการ จะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ เจรจาทั้งสิ้น คนพากย์ เจรจาจึงเป็นคนสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงโขน เพราะต้องมีความเข้าใจแจ่มแจ้งในเรื่องราวและวิธีแสดงในตอนนั้น ทั้งยังต้องจดจำคำพากย์ ซึ่งเป็นบทกวีนิพนธ์ที่ได้แต่งไว้โดยเฉพาะ และจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในเชิงกวีของตน ในอันที่จะเจรจาให้ถูกต้องตามเรื่องราวที่จะแสดงด้วย และพอจะกล่าวได้ว่าในการแสดงโขนหนึ่งตอนนั้นคนพากย์ เจรจานั้นนอกจากจะทำหน้าที่พากย์-เจรจาเพื่อดำเนินเรื่องแล้ว คนพากย์ เจรจา ยังต้องทำหน้าที่กำกับเวทีอีกหน้าที่หนึ่งด้วย

---

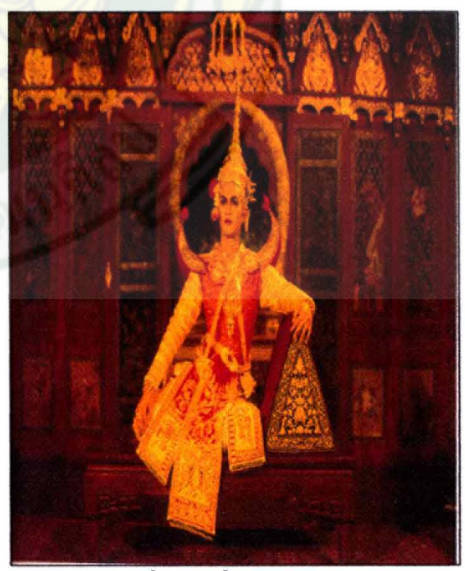
[22] ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวงและบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6. 2495 หน้า54

2.12 เครื่องแต่งกายโขน

เครื่องแต่งกายนับเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ของชาติใด ทั้งของชาวตะวันตกและชาวตะวันออก การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ของไทยก็เช่นเดียวกัน จำเป็นจะต้องมีเครื่องแต่งกายสำหรับให้ตัวแสดงสวมใส่ ทั้งนี้เป็นเพราะว่าตัวแสดงของโขนนั้นแบ่งประเภทออกเป็นพระ นาง ยักษ์ และลิงตามที่กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นในการแสดงจึงจำเป็นต้องมีเครื่องทรงสำหรับตัวแสดงแต่ละประเภทแตกต่างกันออกไปหากกล่าวถึงการแสดงโขนจะพบว่า เครื่องแต่งกายของการแสดงโขนก็ได้แบบอย่างมาจากกษัตริย์นั่นเอง ทั้งรูปลักษณะและความคิดที่จะใช้ความแพรวพราวเป็นเครื่องทำให้เกิดความสวยงาม[23] จากข้อความดังกล่าวจะเห็นว่าเครื่องแต่งกายของโขนนั้นจะเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่แพรวพรายไปด้วยทองและอัญมณีอันมีค่า ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ของไทยเรานั้นนิยมเรียกกันว่า “การแต่งกายแบบยืนเครื่อง”

เครื่องแต่งกายของโขนจะสร้างขึ้นโดยการใช้ผ้าปักด้วยดิ้นและเลื่อม ทำเป็นเสื้อ ผ้านุ่งกางเกง ส่วนเครื่องประดับต่างๆก็จะทำเลียนแบบของจริง ในการแต่งกายของตัวแสดงโขนในเรื่องรามเกียรติ์ก็จะมีวิธีการแต่งกายแตกต่างกันออกไปตามประเภทและฐานะของตัวละครในเรื่อง เช่นผู้ที่แสดงเป็นตัวพระก็จะนุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์ ส่วนตัวนางก็จะนุ่งแบบจีบหน้านางส่วนตัวยักษ์และลิงจะมีวิธีนุ่งผ้าแบบจีบโจงก้นแป้นส่วนประกอบอื่นๆของเครื่องแต่งกายส่วนใหญ่จะมีส่วนคล้ายกัน จะต่างกันบ้างในรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้นเอง เช่นตัวยักษ์มีการใส่อินทรธนูที่ไหล่ทั้งสองข้างแต่ตัวลิงไม่มี แต่ตัวลิงจะต้องมีหางซึ่งตัวยักษ์ไม่มีเป็นต้น ส่วนเสื้อที่สวมใส่นั้นก็จะเน้นตามสีกายของของตัวละครในเรื่องนั้นๆดังตัวอย่างที่จะนำเสนอต่อไปนี้

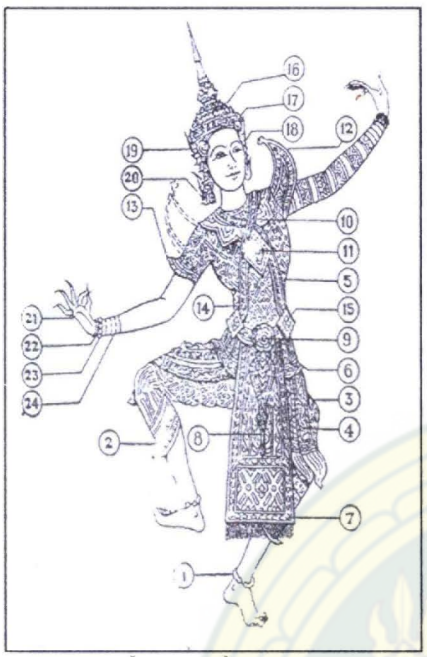
ภาพที่31 เครื่องทรงกษัตริย์



ภาพที่32 เครื่องแต่งกายโขน

[23] คมกฤช เครือสุวรรณ, อิทธิพลของรามเกียรติ์ต่อรูปลักษณะศิลปะไทย,อมรินทร์พริ้นติ้ง, กรุงเทพ .2534 หน้า142

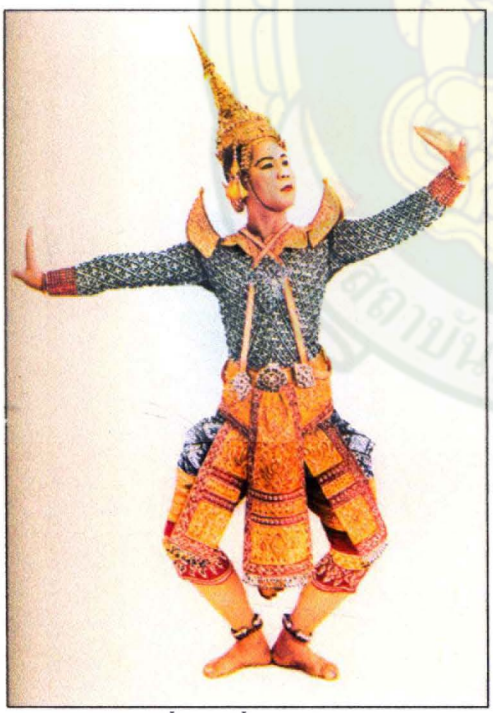
2.12.1 เครื่องแต่งกายตัวพระ เครื่องแต่งกายตัวพระนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆ จำนวนทั้งสิ้น 24 ชิ้น ตามหมายเลขคือ



ภาพที่ 33 เครื่องแต่งกายพระ

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่าภูษาหรือพระภูษา)
4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือ ชายแครง
5. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่าฉลององค์)
6. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือ รัดพัสตร์
7. ห้อยหน้า หรือ ชายไหว
8. สุวรรณกระถอบ
9. เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง
10. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่ากรองศอ)
11. ตาบหน้าหรือตาบทับ(ในวรรณคดีเรียกทับทรวง)
12. อินทรธนู
13. พาหุรัด
14. สังวาล
15. ตาบทิศ
16. ชฎา
17. ดอกไม้เพชร (ซ้าย)
18. จอนหู (ในวรรณคดีเรียกว่ากรรณเจียกจร)
19. ดอกไม้ทัด (ขวา)
20. อุบะ หรือพวงดอกไม้
21. ธำมรงค์
22. แหวนรอบ
23. ปะวะหล่ำ
24. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่าทองกร)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้



ภาพที่ 34เครื่องแต่งกายพระ

2.12.2 เครื่องแต่งกายตัวนาง

เครื่องแต่งกายตัวนางนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆจำนวนทั้งสิ้น 18 ชิ้น ตามหมายเลขคือ

ภาพที่ 35เครื่องแต่งตัวนาง

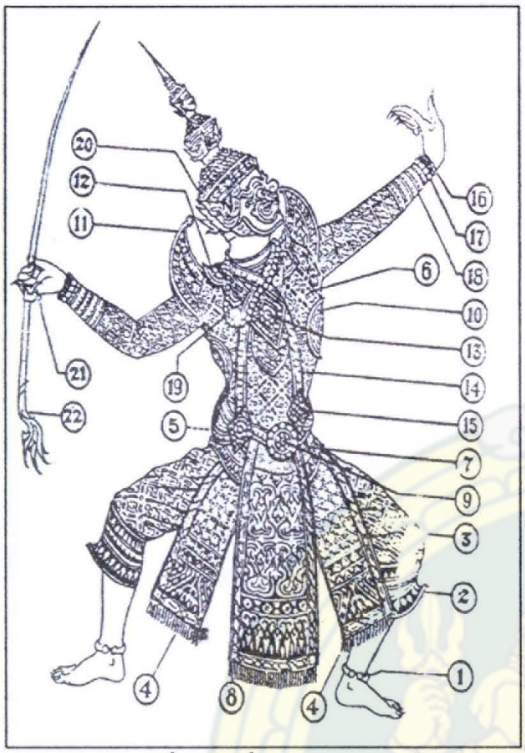
1. กำไลเท้า
2. เสื้อในนาง
3. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่าภูษาหรือพระภูษา)
4. เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง
5. สะอิ้ง
6. ผ้าห่มนาง
7. นวมนาง(ในวรรณคดีเรียกว่ากรองศอ)
8. จี้นางหรือตาบทับ(ในวรรณคดีเรียกว่าทับทรวง)
9. พาหุรัด
10. แหวนรอบ
11. ปะวะหล่ำ
12. กำไลตะขาบ
13. กำไลสวม(ในวรรณคดีเรียกว่าทองกร)
14. ธำมรงค์
15. มงกุฎ
16. จอนหู(ในวรรณคดีเรียกว่ากรรณเจียกจร)
17. ดอกไม้ทัด (ซ้าย)
18. อุบะ หรือพวงดอกไม้ (ซ้าย)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้

ภาพที่ 36 เครื่องแต่งตัวนาง

2.12.3 เครื่องแต่งกายตัวยักษ์

เครื่องแต่งกายตัวยักษ์นั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆจำนวนทั้งสิ้น 22 ชิ้น ตามหมายเลขคือ



ภาพที่ 37 เครื่องแต่งตัวยักษ์

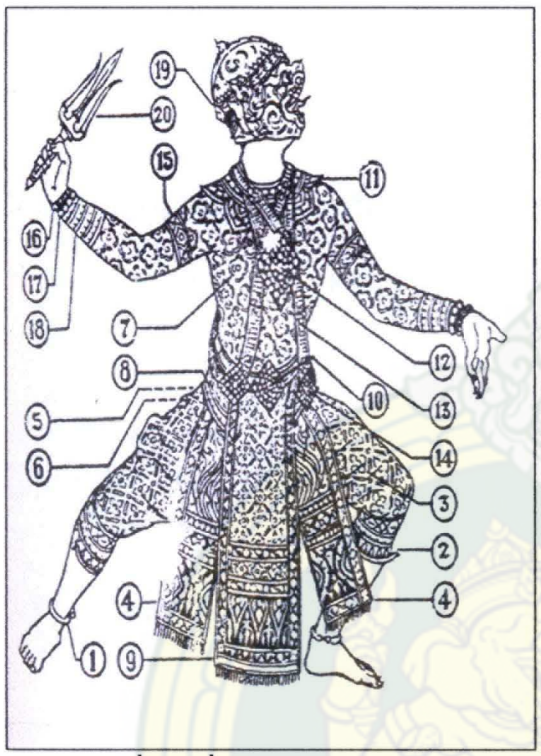
1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่าภูษาหรือพระภูษา)
4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือ ชายแครง
5. ผ้าปิดก้น
6. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่าฉลององค์)
7. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือ รัดพัสตร์
8. ห้อยหน้า หรือ ชายไหว
9. เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง
10. รัดอกหรือรัดองค์
11. อินทรธนู
12. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่ากรองศอ)
13. ทับทรวง
14. สังวาล
15. ตาบทิศ
16. แหวนรอบ
17 ปะวะหล่ำ
18. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่าทองกร)
19. พวงปะคำคอ
20. หัวโขน
21. ธำมรงค์
22. คันศร (อาวุธ)

หมายเหตุ บางครั้งไม่จำเป็นต้องแต่งครบทุกชิ้นก็ได้

ภาพที่ 38 เครื่องแต่งตัวยักษ์

2.12.4 เครื่องแต่งกายตัวลิง

เครื่องแต่งกายตัวลิงนั้นจะประกอบไปด้วยชิ้นส่วนต่างๆจำนวนทั้งสิ้น 20 ชิ้น ตามหมายเลขคือ



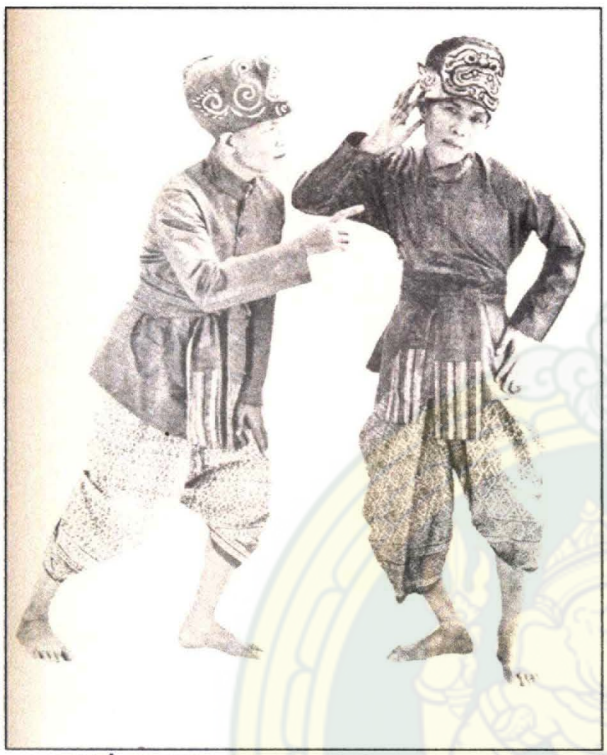
ภาพที่39 เครื่องแต่งตัวลิง(หนุมาน)

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง (ในวรรณคดีเรียกว่าภูษาหรือพระภูษา)
4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือ ชายแครง
5. หางลิง
6. ผ้าปิดก้น
7. เสื้อ (ในวรรณคดีเรียกว่าฉลององค์)
8. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือ รัดพัสตร์
9. ห้อยหน้า หรือ ชายไหว
10. เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง
11. กรองคอ (ในวรรณคดีเรียกว่ากรองศอ)
12. ทับทรวง
13. สังวาล
14. ตาบทิศ
15. พาหุรัด
16. แหวนรอบ
17. ปะวะหล่ำ
18. กำไลแผง (ในวรรณคดีเรียกว่าทองกร)
19. หัวโขน
20. ตรีเพชร (อาวุธ)

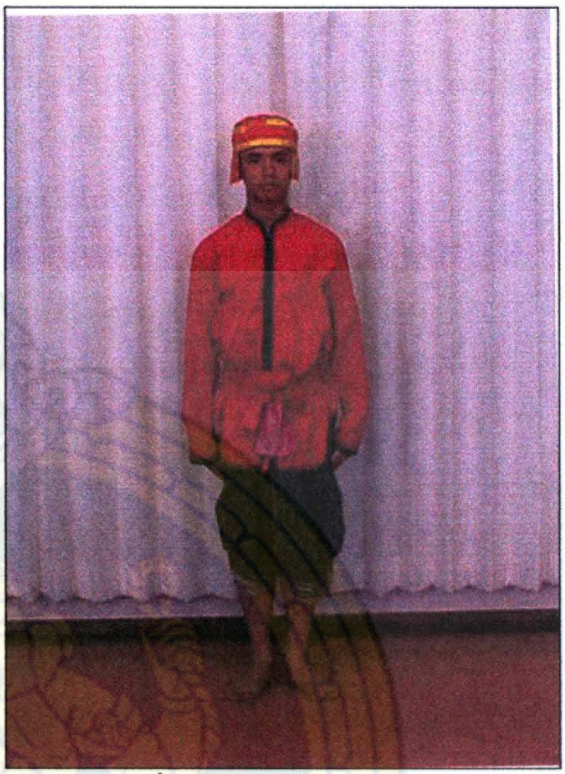
ภาพที่40 เครื่องแต่งตัวลิง(หนุมาน)

บรรดาวานรตัวอื่นๆในเรื่องรามเกียรติ์ก็แต่งกายคล้ายกันดังนี้ แต่จะมีความต่างกันตรงสีและลักษณะของหัวโขนที่ได้ประดิษฐ์ไว้แตกต่างกันตามชื่อของตัวละครในเรื่อง

นอกจากนี้การแต่งกายของตัวโขนก็มิได้แต่งกายยืนเครื่องเหมือนกันหมด เช่นตัวไพร่ เลวหรือที่เรียกว่าบรรดาพลเขนทั้งยักษ์และลิง ก็จะแต่งกายเป็นหมวดหมู่แบบทหาร นอกจากนี้ยังมีการแต่งเป็นฤาษี ตัวตลก หรือบรรดาสัตว์ต่างๆอีกด้วย



ภาพที่ 41 การแต่งกายตลกโขนลิง และ ยักษ์



ภาพที่42 การแต่งกายตลกยกเตียง

บทที่ 3
โขนนั่งราว

3.1 ประวัติที่มา

โขนนั่งราวหรือที่เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่าโขนโรงนอกนั้นยังไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่นอนว่าเกิดมีขึ้นในสมัยใด เพียงแต่สันนิษฐานกันว่าน่าจะเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์นี่เอง ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระบรมราชาธิบาย เกี่ยวกับโขนนั่งราวว่า

> *"เช่นที่เล่นกันในงาน มหรสพหลวง อย่างที่เคยมี ในงานพระเมรุ หรืองานฉลองวัด เป็นต้น คือ ที่เรียกตาม ปากตลาดว่า โขนนั่งราว "* [24]

จากพระบรมราชาธิบายดังกล่าวทำให้เห็นว่าโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนั้นมีการเล่นในงานพระเมรุ หรืองานฉลองวัดกันมาตั้งแต่ต้นสมัยรัตน์โกสินทร์แล้ว ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานที่พบ คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาม ซึ่งเดิมชื่อวัดโพธิ์ หรือวัดโพธาราม ซึ่งเป็นวัดที่สร้างขึ้นสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ได้สถาปนาวัดแห่งนี้เป็นวัดหลวงพร้อมทั้งโปรดให้มีการบูรณะและให้นักปราชญ์ราชบัณฑิตช่วยกันเขียนและจารึกวรรณคดีสำคัญๆขึ้น ตามแผ่นศิลาที่ติดอยู่รอบๆพระอุโบสถ หรือภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ภายในพระอุโบสถนั้น ปรากฏภาพจิตรกรรมที่เห็นเป็นภาพเกี่ยวข้องกับงานราชพิธี และภาพการเล่นมหรสพต่างๆ ซึ่งในภาพจิตรกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นภาพโรงโขนที่มีตัวโขนเป็นลิงนั่งอยู่บนราวไม้ และมีบรรดาลิงน้อยๆนั่งอยู่ด้านล่างดังในภาพ

---

[24] ธนิต อยู่โพธิ์, โขน. 2506 หน้า 61

ภาพที่ 43 ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาม

ที่มา ประเมษฐ์ บุญยะชัย

จากภาพดังกล่าวนั้นพอจะสันนิษฐานเบื้องต้นได้ว่าการเล่นโขนนั่งราวน่าจะมีกำเนิดในสมัยรัตนโกสินทร์นี่เอง นอกจากภาพจิตรกรรมที่ฝาผนังวัดพระเชตุพนวิมลมังคลามยังปรากฏภาพจิตรกรรมที่คล้ายๆกันในวัดต่างๆ อาทิ ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ตำหนักล่างวัดบวรนิเวศราชวรมหาวิหารแสดงให้เห็นถึงรูปลักษณ์ของโรงโขนนั่งราวซึ่งมีราวไม้กระบอกพาดตรงการโรง ส่วนที่วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามก็ปรากฏภาพจิตรกรรมในฝาผนังพระอุโบสถด้านทิศใต้ เป็นภาพด้านข้างของโรงโขนนั่งราวที่แสดงให้เห็นถึงการกั้นผนังโรงทั้งด้านข้างและด้านหลังของโรงและตัวโรงก็ยกพื้นสูงขึ้นจากพื้นดิน

อีกวัดหนึ่งที่ปรากฏหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงโขนนั่งราวก็คือวัดอ่างแก้ว ซึ่งเป็นวัดที่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในสมัยรัตนโกสินทร์ มีภาพแสดงให้เห็นถึงงานสมโภชพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งในภาพแสดงให้เห็นถึงการแสดงหนังใหญ่ และการแสดงโขน ซึ่งภาพการแสดงโขนที่เห็นก็เป็นภาพโรงโขนที่มีการปลูกสร้างโดยการยกพื้นโรงขึ้น มีการเขียนฉากทางด้านหลัง มีภาพวงดนตรีให้เห็นถึงสองวง และที่สำคัญคือมีราวไม้พาดตามยาวของตัวโรงไว้ให้ตัวโขนนั่งด้วย

จากหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังจากวัดดังกล่าวไม่ว่าจะเป็นวัดพระเชตุพน วิมลมังคลาราม วัดบวรนิเวศราชวรมหาวิหาร วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม และวัดอ่างแก้ว ซึ่งเป็นวัดที่

สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ แสดงให้เห็นภาพจิตรกรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการเล่นโขนนั่งราวทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นส่วนประกอบของโรงที่มีการปลูกยกพื้นมีหลังคา มีวงดนตรี ที่สำคัญมีราวไม้พาดตามยาวของโรง ซึ่งองค์ประกอบต่างๆเหล่านี้ล้วนเป็นอัตตลักษณ์ หรือลักษณะเฉพาะของการแสดงโขนนั่งราวทั้งสิ้น ดังนั้นจึงพอสันนิษฐานได้ว่าการเล่นโขนนั่งราวน่าจะมีกำเนิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์นี่เอง

ดังที่กล่าวมาข้างต้นแล้วเมื่อพิจารณาจากหลักฐานข้อมูลที่ปรากฏไม่ว่าจะเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอารามก็ดี จากพระบรมราชาธิบายในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ดี พอสรุปได้ว่าโขนนั่งราวนั้นเป็นโขนที่เกิดขึ้นมาในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง ซึ่งแสดงโขนบนพื้นดินกลางสนาม ต่อมาก็มีการปลูก โรงให้เล่นเป็นแบบ เวทียกพื้นมีความกว้างยาวแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคากันแดด กันฝนด้วย ตรงด้านหลังของเวที ระหว่างที่พักผู้แสดง กับเวทีแสดงจะมีฉากกั้น ฉากกั้นนี้ทำเป็น ภาพนูน ๆ รูปภูเขาสองข้าง เจาะช่อง ทำเป็นประตูเข้าออก ของตัวโขน สิ่งที่เป็นอัตตลักษณ์ที่ทำให้คนเรียก การแสดงโขน ชนิดนี้ว่า โขนนั่งราวก็คือราวไม้กระบอก พาดตามส่วนยาวของโรง ตั้งแต่ขอบประตูด้านหนึ่ง จรดขอบประตูอีกด้านหนึ่งสำหรับ ตัวโขนที่เป็น ตัวเอกของเรื่อง จะนั่งบนราวไม้กระบอกนี้ แทนการนั่งเตียง ซึ่งโขนชนิดนี้น่าจะ เป็นโขนที่สามัญชนธรรมดาเล่นด้วยเหตุผลที่แตกต่างจากโขนหลวงอันมีโขนกลางแปลงและโขนโรงในที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์ ว่าโขนโรงในนั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เพราะในสมัยกรุงธนบุรียังมีการแสดงกลางแปลงและโขนโรงในอยู่ และดูจากอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงโขนนั่งราวจะใช้ราวไม้กระบอกแทนเตียงสำหรับนั่ง อันเนื่องมาจากข้อห้ามในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกที่ห้ามมิให้มีการแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงของกษัตริย์ ซึ่งข้อห้ามนี้น่าจะรวมถึงอุปกรณ์การแสดงดังกล่าวด้วย ทั้งนี้ถ้าพิจารณาเหตุผลอีกประการหนึ่งให้ท่องแท้ก็จะเห็นได้ว่าโขนนั่งราวนั้นเป็นการแสดงโขนที่นิยมไปแสดงต่างที่ จึงจำเป็นที่ต้องมีการขนย้ายอุปกรณ์การแสดงด้วยซึ่งสมัยนั้นการขนส่งยังไม่สะดวกเหมือนปัจจุบันดังนั้นการจะขนย้ายเตียงหรืออุปกรณ์ต่างๆจึงลำบาก ดังนั้นผู้เล่นหรือผู้แสดงโขนจึงคิดหาวัสดุท้องถิ่นนำมาใช้ประกอบการแสดง วัสดุที่หาง่ายในสมัยนั้นก็น่าจะได้แก่ไม้และไม้ที่มีมากในสมัยนั้นก็น่าจะได้แก่ไม้ไผ่ ที่มีลำต้นอวบใหญ่และแข็งแรงจึงนำเอาไม้ดังกล่าวมาปลูกสร้างโรงโขนและการทำราวกระบอกไม้ไผ่สำหรับผู้แสดงนั่งแทนเตียงนั่นเอง

3.2 ความหมายของโขนนั่งราว

คำว่า โขน ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2542 ให้ความหมายไว้ว่า “การเล่นอย่างหนึ่งคล้ายละครรำ มักเล่นเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองต่างๆที่เรียกว่าหัวโขน”[25] ส่วนคำว่า “นั่ง” ตามพจนานุกรมกล่าวว่า “อาการที่หย่อนก้น ให้ติดกับพื้นหรือที่รอง”[26]

---

[25] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน , 2542 หน้า 208

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 570

สำหรับคำว่า "ราว"หมายถึง "ไม้หรือโลหะสำหรับพาดปักสิ่งของต่างๆ"[27] จากความหมายของโขนดังกล่าวเมื่อรวมคำโดยนำคำว่า "โขน" มาสมาสกับคำว่า "นั่งราว" น่าจะพออนุมานได้ว่าโขนนั่งราวคือ"การแสดงอย่างหนึ่งที่คล้ายกับละครรำโดยผู้แสดงนั่งบนราวไม้ที่ใช้พาดแทนเก้าอี้" จากข้อคิดเห็นดังกล่าวยังมีผู้รู้อีกหลายท่านได้ให้ความหมายของคำว่า "โขนนั่งราว"อีกมากมาย ดังที่ธนิต อยู่โพธิ์กล่าวไว้ในหนังสือโขนว่า*"โขนนั่งราวนี้จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง มีราวพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราวตัวโรงมักมีหลังคา เมื่อตัวโขนแสดงบทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว"*[28] อมรา กล่ำเจริญ ให้ความหมายว่า "โขนโรงนอกคือโขนชนิดที่จัดแสดงบนโรงไม่มีเตียงมีแต่ราว ทำราวพาดตามส่วนยาวของโรง ผู้แสดงเดินได้รอบราวเมื่อตัวแสดงทำบทของตนเสร็จแล้วก็มานั่งบนราว ที่สมมติเป็นเตียง"[29] วิชชุตา วุธาทิตย์ กล่าวไว้ในวิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตมหาวิทยาลัยศิลปากร เรื่องนาฏศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ว่า"โขนโรงนอกเป็นโขนที่แสดงบนเวทีตรงหน้าฉากมีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราวผู้แสดงนั่งบนราว สมมติว่าเป็นเตียงหรือที่นั่ง"[30]ส่วนรานี ชัยสงคราม กล่าวว่า "โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราวคือการแสดงโขนบนโรงที่มีหลังคา มีราวพาดตามส่วนยาวของโรงสำหรับให้ตัวละครนั่งแทนเตียง"[31]

จากคำอธิบายของท่านผู้รู้ดังกล่าวทำให้พอจะสรุปถึงความหมายของคำว่าโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกได้ว่า โขนนั่งราวหมายถึงโขนที่จัดแสดงบนเวทีที่มีการยกพื้นสูง ตัวโรงมีหลังคา มีราวไม้กระบอกพาดกลางยาวตามโรง สำหรับให้ตัวละครหรือตัวโขนนั่งแทนเตียงเพื่อแสดงบทหรือหลังจากแสดงบทเสร็จ ส่วนที่เรียกว่าอีกชื่อว่า "โขนโรงนอก" นั้นก็มาจากสาเหตุที่ว่าเมื่อมีโขนโรงในที่เกิดขึ้นมาก่อนแล้วและยังเป็นโขนหลวงจึงจำเป็นที่ต้องเรียกการเล่นโขนของสามัญชนโดยทั่วไปให้แตกต่างกันนั่นเอง

3.3 โรงโขนนั่งราว

ดังได้กล่าวมาแล้วว่าการเล่นโขนในสมัยโบราณนิยมแสดงกันตามสนามหรือลานกว้างๆซึ่งการเล่นโขนชนิดนั้นก็ได้แก่ โขนกลางแปลง แต่ต่อมาภายหลังโขนกลางแปลงอาจจะไม่ได้รับความนิยม ด้วยเหตุที่ว่าคนดูอาจจะมองตัวโขนไม่เห็นหรือดูการแสดงไม่ถนัดจึงมีคนที่คิดจะปลูกโรงโขนขึ้นโดยยกพื้นเวทีให้สูงเพื่อให้คนดูมองเห็นได้ถนัดตามากขึ้น โขนนั่งราวซึ่งเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่ามีการพัฒนามาจากการเล่นโขนกลางแปลงที่เล่นกันกลางสนาม จึงมีการคิดค้นที่จะปลูกโรงขึ้นเพื่อให้ตัวโขนได้เล่นบนโรงหรือบนเวที ซึ่งรูปแบบของโรงโขนนั่งราวนั้นจากหลักฐานที่พบนั้น ตัวโรงมัก

---

[27] เรื่องเดียวกัน, หน้า 954

[28] ธนิต อยู่โพธิ์ , โขน. 2506 หน้า 61

[29] อมรา กล่ำเจริญ, สุรทรียนาฏศิลป์ไทย. 2542 หน้า 46

[30] วิชชุตา วุธาทิตย์,วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2545 หน้า 2

[31] รานี ชัยสงคราม, นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น. 2544 หน้า 47

นิยมปลูกเป็นเวทียกพื้นสูงจากพื้นดินประมาณ 1.50 เมตร มีลักษณะความกว้างยาวแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดประมาณ 8x12เมตร ด้านข้างทั้ง 3 ด้านของโรงปิดมิดชิดโดยมุงด้วยจากทั้งเพื่อให้คนดูมองได้จากทางด้านหน้าเพียงด้านเดียว

นอกจากนี้ด้านข้างจะทำเป็นเวทียกพื้นสูงกว่าพื้นเวทีที่ใช้สำหรับแสดงโดยการปลูกร้านเพื่อให้วงปี่พาทย์นั่งบรรเลงทั้งสองด้านของโรง เหตุที่ต้องยกขึ้นให้สูงกว่าเวทีโขน นั้นเพื่อให้ผู้บรรเลง สามารถแลเห็น ตัวโขนได้โดยสะดวก โรงโขนนั่งราวที่ดูจากหลักฐานคือรูปภาพสมัยรัชกาลที่ 4 นั้นจะเห็นว่ามีหลังคาคุมอยู่ ซึ่งอาจจะมีไว้เพื่อคุมกันแดดกันฝน หลังคานั้นมุงด้วยจากและบนยอดหลังคาจะมีวัตถุรูปทรงคล้ายหม้อดินวางอยู่บนสันหลังคา ซึ่งประเมษฐ์ บุญยะชัยผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า *"ที่บนสันหลังคา จะมีหม้อดินใส่น้ำไว้สองใบ เอาไปตั้งแล้วใส่น้ำไว้ทำไม ก็เมื่อหาเกิดเวลาไฟไหม้ เขาจะเอาไม้กระทุ้งหม้อดินให้แตก น้ำจะได้รดลงมา"*[32] ตรงด้านหลังของเวที ระหว่างที่พักผู้แสดง กับเวทีแสดงจะมีฉากกั้น ฉากกั้นนี้ทำเป็น ภาพนูน ๆ รูปภูเขาสองข้าง เจาะช่อง ทำเป็นประตูเข้าออก ของตัวโขน ดังที่สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวไว้ในการสัมมนาเรื่องโขนนั่งราวว่า *"ผมเองเคยแสดงจำปีพ.ศ.ไม่ได้แสดงกับคุณครูจตุพรนี่ละครับ ท่านเป็นทศกัณฐ์ผมเป็นอินทรชิต ก็แสดงเป็นเชิงสาธิตเช่นกัน แต่ขณะนั้นท่านอาจารย์มนตรี ท่านเป็นผู้บรรยาย แต่ถึงจะเป็นการสาธิตก็จริงก็จะทำฉากหลังนั้นเป็นแบบโขนนั่งราวตามความคิดของพี่ปาน อ.สุธีร์ ปิวรบุตร คือจะมีภาพลอยตัวขึ้นมา เป็นศิลปะแบบนูนต่ำ เป็นภูเขาเป็นต้นไม้ ไม่ใช่ฉากเขียนแบบโขนที่เป็นผ้าใบ และก็มีประตูเข้าออก ก็ใช้จอประตูโขนหน้าจอนั่นแหละครับ"*[33]

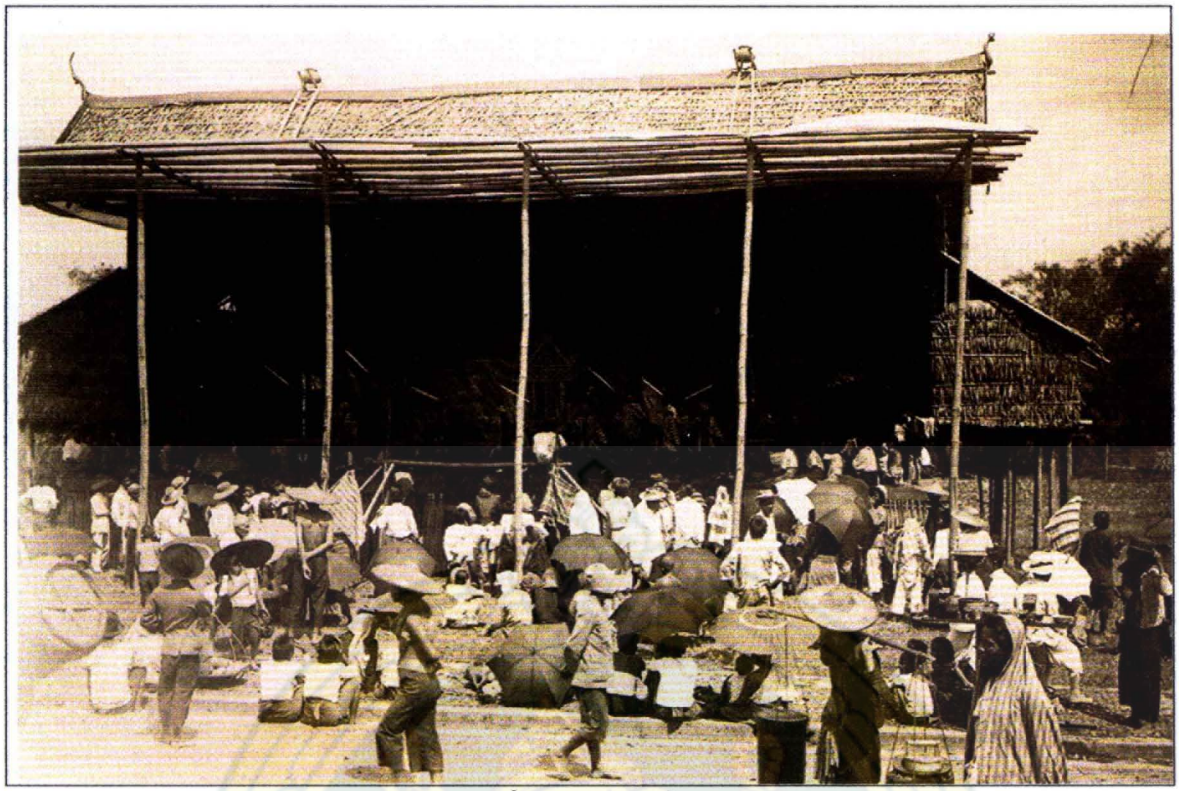
นอกจากนี้ยังมีราวไม้ไผ่หรือราวไม้กระบอกพาดตามยาวของโรงยาวประมาณ 6 เมตร ราวไม้ไผ่นี้วางห่างจากฉากหลังประมาณ 1 วา หรือประมาณ 2 เมตร โดยราวไม้นี้ตั้งอยู่บนขาตั้งที่ทำเป็นที่รองรับเป็นระยะ ๆ สูงประมาณ 50 เซนติเมตร เพื่อให้ไม้ราวกระบอก ทรงตัวอยู่ และสามารถรับน้ำหนักตัวของผู้แสดงโขนได้ กล่าวคือราวไม้กระบอกจะมีความสูงใกล้เคียงกับเตียงละคร ดังคำอธิบายของสมศักดิ์ ทัดติ ว่า *"สิ่งสำคัญของโขนนั่งราว ก็มีกระบอกทำเป็นราว ยาวตามโรง ในสมัยผมวัสดุที่ใช้ไม่ทราบว่าเป็นอะไรมีความนิ่มหยุ่นตัวตัว เป็นทำหลักปักรับตัวราว มีขาทรายเฉพาะด้านหลัง แลดูเกะกะกว่า ซึ่งไม่เป็นอย่างที่นำมาสาธิตครั้งนี้ มีความสูงเท่าเตียงละครประมาณ 50 เซนติเมตร"*[34] ซึ่งถือว่าเป็นอัตลักษณ์ของโขนนั่งราวโดยแท้

---

[32] ประเมษฐ์ บุญยะชัย, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

[33] สมศักดิ์ ทัดติ, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

[34] สมศักดิ์ ทัดติ, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554



ภาพที่ 44 โรงโขนนั่งราว

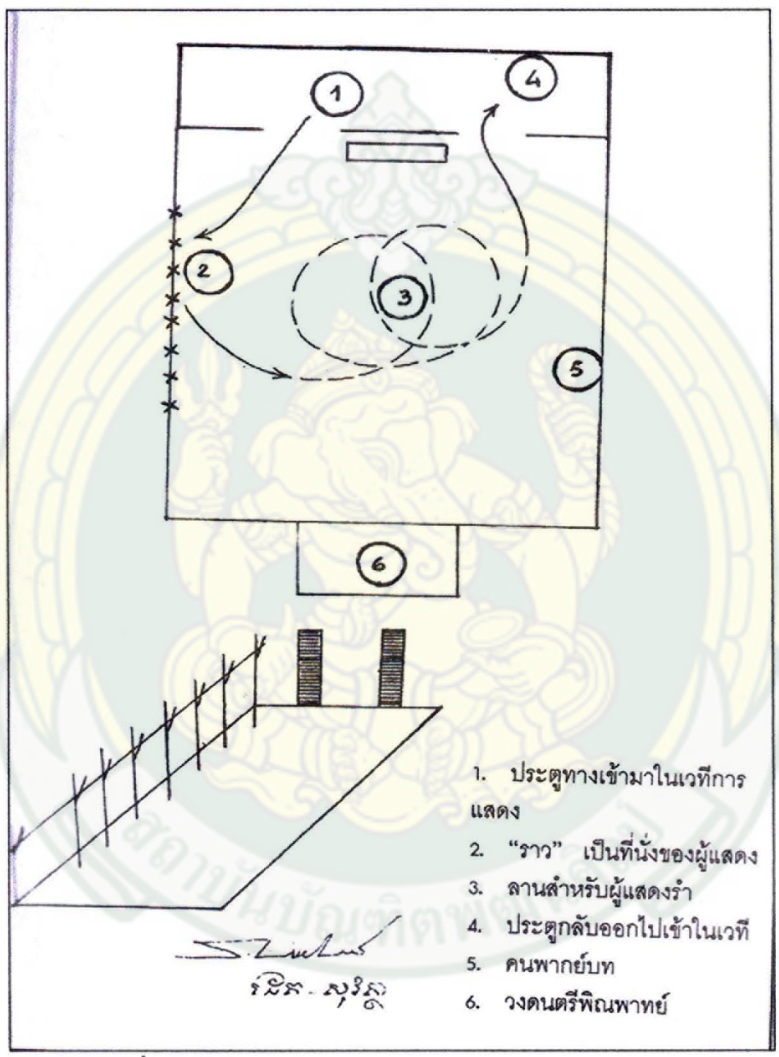
ประเมษฐ์ บุญยะชัย กล่าวว่า *"โขนนั่งราวนี้เป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรม โดยจะมีจารีตขนบประเพณีของการแสดงบังคับไว้หลายอย่าง เป็นต้นว่า ตัวแสดงจะต้องนั่งบนราวไม้กระบอก ถามว่าการที่ต้องไปนั่งบนราวไม้กระบอกนั้นเป็นเพราะหาอะไรมาใช้ไม่ได้แล้วใช่ไหม ในแนวคิดของผมคิดว่าไม่ใช่เพราะเหตุนั้น เนื่องจากมันจะมีลักษณะพิธีกรรมบางอย่างที่มีการใช้ไม้กระบอก เช่น อย่างที่หนึ่ง พระยาแรกนา นั่งในชุมรุม อยู่บนราวไม้กระบอก และก็นั่งในลักษณะเดียวกัน คือ นั่งพับขาบนราวไม้กระบอก ห้อยเท้าลงมา อย่างที่สอง โนราโรงครู นั่งบนราวไม้กระบอก ไม่ได้นั่งบนเตียง ทั้งสองอย่างที่กล่าวนี้มีลักษณะเป็นพิธีกรรม จึงทำให้เข้าใจได้ว่า โขนนั่งราวจึงเป็นโขนที่เล่นในพิธีกรรม ตรงด้านหน้าของโรงจะมีราวไม้สั้นๆ อันนี้จะเป็นจารีตของโขนนั่งราว ก็จะมีการแสดงลิงไต่ไม้ ท่านอธิบดีธนิต ท่านเขียนไว้ในหนังสือโขน การเล่นลิงไต่ไม้ก็คือการเล่นกายกรรม แสดงให้ดูก่อนการแสดงโขน เพราะฉะนั้นในรูปนี้ผมบอกได้เลยว่า โรงโขนนั่งราวไม่ใช่โรงเล็กๆ เราก็จะเห็นข้างในก็จะทำเป็นภาพนูนต่ำ และโรงก็จะมีหลังคา นอกจากนี้ก็จะมีอีกภาพหนึ่งซึ่งเป็นจิตรกรรมเพราะสมัยนั้น ยังไม่มีการถ่ายรูป ต้องวิเคราะห์เอาจากจิตรกรรม ซึ่งก็จะเขียนลักษณะใกล้เคียงอย่างนี้"*[35]

ราวไม้ไผ่หรือไม้กระบอกดังกล่าวนั้นมีไว้เพื่อให้ตัวโขนนั่งแทนเตียงหลังจากทำบทเสร็จคล้ายกับละครโขนหรือละครภาณีของเขมรซึ่งมีลักษณะคล้ายกับการเล่นโขนนั่งราวของไทย

---

[35] ประเมษฐ์ บุญยะชัย, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

กล่าวคือเวทีที่ใช้แสดงจะแสดงบนพื้นดินที่ใช้ไม้ง่าม เอาปักฝังลงในดิน ยึดให้แน่น มีไม้ราวพาดไปที่ง่ามของไม้ มีไว้ให้สำหรับตัวโขนออกมานั่ง เวลาตัวไหนมีบทก็จะลุกออกมาแสดงที่ตรงกลางเวที ซึ่งใช้สมมติให้เป็นสถานที่ใดๆก็ได้ตามเนื้อเรื่อง เมื่อจบหมดบทแล้วก็กลับมานั่งที่ราวตามเดิม ซึ่ง ละครโขนหรือละครภาณี ของเขมรก็มีการใช้เวทีและที่สำคัญคือมีราวที่ทำจากกิ่งไม้ไว้ให้ตัวแสดงนั่งคล้ายกับโขนนั่งราวของไทยดังในภาพ



ภาพที่ 45 เวทีละครโขนหรือละครภาณีของเขมร

ภาพที่ 46 โรงโขนนั่งราว

ภาพที่ 47 โรงโขนนั่งราว

ดังนั้นพอจะสรุปได้ว่าโรงโขนนั่งราวนั้นจะต้องปลูกยกพื้นสูง ตัวโรงมีหลังคากันแดดกันฝน ด้านข้างและด้านหลัง กั้นผนังทั้งสามด้านเพื่อให้คนดูดูจากด้านหน้าเพียงด้านเดียว ตรงด้านหลัง

ของเวที ระหว่างที่พักผู้แสดง กับเวทีแสดงจะมีฉากกั้น ฉากกั้นนี้ทำเป็น ภาพนูน ๆ รูปภูเขาสองข้าง และเจาะช่องทำเป็นประตูเข้าออก ของตัวโขน ตรงกลางโรงจะมีไม้กระบอกพาดตามยาวของตัวโรงสำหรับตัวโขนนั่งแทนเตียงซึ่งนับว่าเป็นอัตตลักษณ์ของการแสดงโขนประเภทนี้โดยตรง

3.4วงดนตรีประกอบการแสดงโขนนั่งราว

ตั้งแต่อดีตเป็นต้นมา การเล่นโขนใช้วงดนตรีที่เรียกว่า วงปี่พาทย์ ประกอบการแสดงมาโดยตลอด แต่ไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่า จะต้องเป็นวงปี่พาทย์ขนาดใด ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะว่าในการแสดงโขนแต่ละคราวนั้น ขึ้นอยู่กับกาลเทศะของงาน หรือขึ้นอยู่กับเจตนาของเจ้าของงานนั้น ว่าจะใช้วงปี่พาทย์ขนาดใดบรรเลงประกอบการแสดง แต่อย่างไรก็ตาม เอกลักษณ์อย่างหนึ่งของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงในการแสดงโขนนั่งราว ก็คือ จะต้องใช้วงปี่พาทย์ถึง 2 วงด้วยกัน โดยให้ตั้งอยู่ด้านซ้ายมือของผู้ชมวงหนึ่ง เรียกว่า วงหัว และให้ตั้งอยู่ด้านขวามือของผู้ชมอีกวงหนึ่ง เรียกว่า วงท้าย ซึ่งวงปี่พาทย์ทั้งสองวงนี้ จะต้องทำหน้าที่สลับกันบรรเลงให้กับการแสดงโขนตั้งแต่เริ่มโหมโรงไปจนจบการแสดง ส่วนเหตุผลที่จำเป็นต้องจัดให้มีวงปีพาทย์ถึง 2 วงนั้น สันนิษฐานว่า ในการแสดงโขนนั้น จำเป็นจะต้องมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงจำนวนมาก และบางครั้งจะต้องบรรเลงเพลงหนึ่ง ๆ เป็นเวลานาน เช่น เพลงเชิด ซึ่งนักดนตรีทั้ง 2 วง จึงต้องช่วยสลับกันบรรเลงในเพลงเดียวกันนั้นไปมา อย่างที่นักดนตรีไทย เรียกการบรรเลงแบบนี้ว่า เชิดต่อตัว ซึ่งในการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนนั่งราวจะต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ที่มีความศักดิ์สิทธ์ และมีความสำคัญสูงสุดในวงการนาฏศิลป์โขนละคร คือเพลงองค์พระพิราพหรือ พระพิราพเต็มองค์ ด้วย

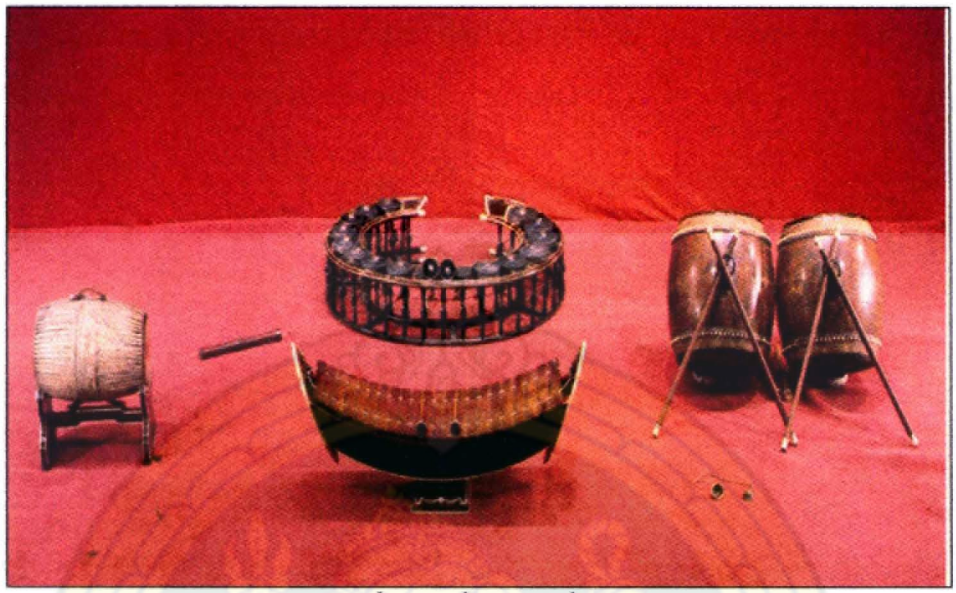
อนึ่งในการบรรเลงของปี่พาทย์ทั้งสองวงนั้นมีจารีตการบรรเลงบังคับไว้ว่าจะต้องสลับกันบรรเลงโดยจะต้องเริ่มที่วงทางขวามือก่อนเสมอ เหตุที่เริ่มทางขวาก่อนก็พระว่าคนไทยมีความเชื่อว่าด้านขวาเป็นทิศมงคล[36] หลังจากการแสดงจบปี่พาทย์ต้องบรรเลงเพลงกราวรำส่งท้ายเพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำเร็จของการแสดงโขนนั้นๆอีกทั้งยังเป็นการอวยพรให้เหล่าบรรดานักแสดงด้วย วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นคือวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งมีเครื่องดนตรีประกอบด้วย

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่
4. ตะโพน
5. กลองทัด ในสมัยโบราณจะมีเพียงลูกเดียว เพิ่งจะเพิ่มเป็น 2 ลูกในรัชกาลที่ 1 แห่ง กรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง
6. ฉิ่ง

---

[36] ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

เครื่องประกอบจังหวะของการแสดงโขนนั่งราวที่ขาดเสียไม่ได้คือ"โกร่ง" โกร่งทำด้วยไม้กระบอกลำโต ๆ ยาวราว ๆ ๑ เมตรครึ่งเจาะรู เป็นระยะ ๆ เพื่อให้เสียงโปร่ง ไม้กระบอกนี้ ตั้งอยู่บนขาหยั่งเตี้ย ๆ เวลาใช้ไม้กรับ ตีไปบนไม้กระบอกแล้ว ไม้กระบอก จะได้ไม่เคลื่อนที่



ภาพที่ 48 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ภาพที่ 49โกร่ง

3.5เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงโขนนั่งราว

การแต่งกายของโขน ไม่ว่าจะเป็นโขนประเภทใด ในจำนวน 5 ประเภทตามวิวัฒนาการของการแสดงโขน จะแต่งกายในลักษณะที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” โดยปรับปรุงเครื่องแต่งกายเลียนแบบเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ ส่วนศิราภรณ์ หรือเครื่องประดับศีรษะนั้นก็จำแนกไปตาม บทบาทหรือสถานภาพของตัวแสดง เช่น ตัวพระ ก็จะแต่งกายยืนเครื่อง นุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ สวมชฎายอดชัย โดยเลียนแบบมาจากพระมหาพิชัยมงกุฎ ตัวนาง(ผู้ชาย)แต่งกายยืนเครื่องแบบนางกษัตริย์ นุ่งผ้าจีบหน้านางห่มสไบ สวมมงกุฎกษัตริย์ ส่วนตัวยักษ์และลิง ก็จะแต่งกายยืนเครื่องเช่นกัน โดยจะนุ่งผ้าจีบ

โจงก้นแป้นสวมศีรษะตามฐานะ บทบาท วงศ์วานและ ชาติกำเนิดของตน สำหรับลักษณะพิเศษของเครื่องแต่งกาย ในการแสดงโขนนั่งราวซึ่งจะแตกต่างไปจาก โขนประเภทอื่นๆ ในยุคปัจจุบันนี้ คือ ผู้แสดงเป็นตัวพระ เช่น พระราม พระลักษมณ์ จะไม่เปิดหน้า สวมชฎา แต่จะยังยึดถือตามจารีตการแสดงอย่างโบราณ คือ สวมศีรษะโขนปิดหน้าและยังคงเป็นเช่นดังนี้มาจนตราบปัจจุบัน และในการแสดงโขนนั่งราว ชุด พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2นี้ก็จัดเครื่องแต่งกายโขน และศีรษะโขน ตามขนบธรรมเนียมการแสดงที่มีมาแต่ดั่งเดิม

พระ นาง

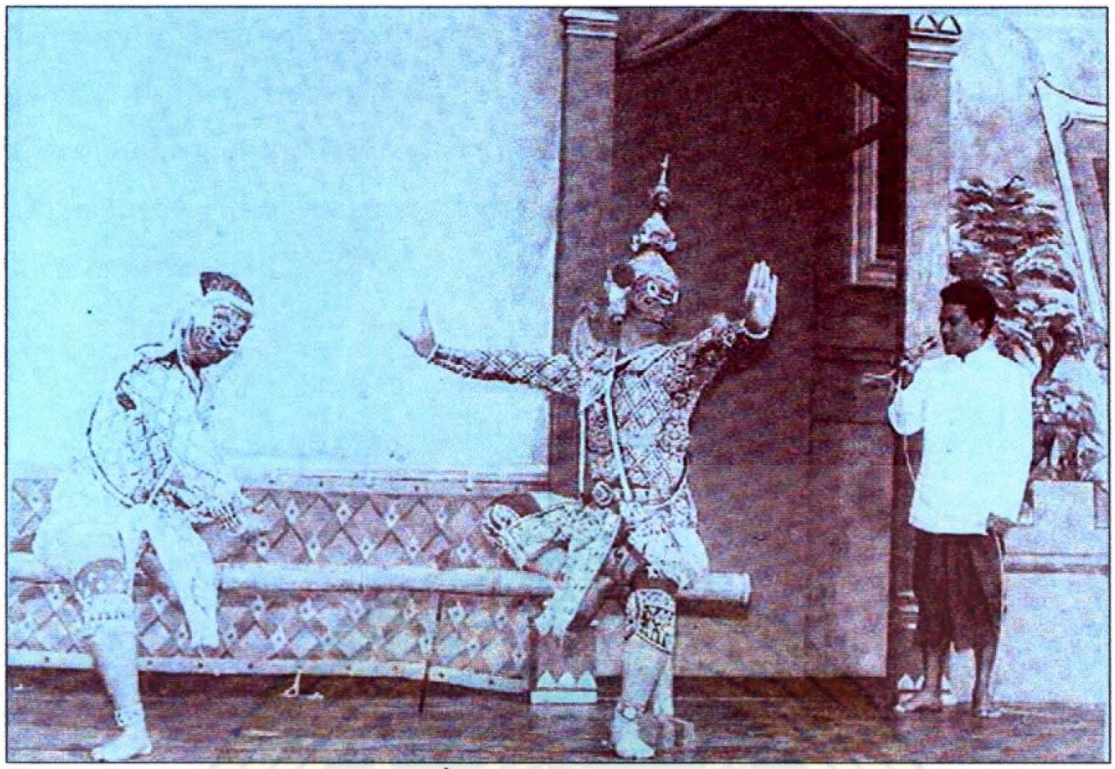
ภาพที่ 50 เครื่องแต่งกายพระ นาง

ยักษ์ ลิง

ภาพที่ 51 เครื่องแต่งกายยักษ์ ลิง

3.6 คนพากย์- เจรจาโขน

เนื่องจากการแสดงโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนั้น ไม่ได้จัดแสดงกันบ่อยครั้ง และโดยเฉพาะ การจัดแสดงตามรูปแบบที่ปรากฏในบันทึก และภาพถ่ายที่มีในการเรียนการสอน เชิงอนุรักษ์ที่ไม่ผสมกับรูปแบบการแสดงโขนประเภทอื่นๆ จึงจำเป็นที่ผู้พากย์-เจรจาโขนนั่งราว จะต้องทำการซักซ้อม ทำความเข้าใจกับเนื้อหาเรื่องราว รูปแบบกระบวนวิธีการแสดง ศึกษาบทโขนคำพากย์คำเจรจา ที่จะต้องใช้ในการแสดง ซึ่งมีทั้ง พากย์พลับพลา พากย์เมือง พากย์ชมดง แต่จะไม่มีการพากย์รถ ส่วนคำเจรจานั้น ก็จะมีคำเจรจาที่เป็นกระทู้ดั่งเดิม เช่น กระทู้จัดทัพ กระทู้ปะทะทัพ และกระทู้หย่าทัพ ซึ่งจะมีความคุ้นเคยกันดี เพราะนำมาใช้เจรจาในการแสดง โขนหน้าจอ หรือโขนฉากด้วยนอกจากนี้ศิลปินและคณาจารย์ที่ทำหน้าที่เป็นคนพากย์-เจรจราโขนในครั้งนี้ ได้แก่ ครูประสาท ทองอร่าม ครูเกษม ทองอร่าม ครูจรัญ พูลลาภ และครูสุรเดช น้อยประเสริฐ ยังได้ร่วมแสดงในบทบาทของบริวารรากษส อันเป็นการแสดงตลกกวนมุขแบบโบราณ ซึ่งมีศิลปินอาวุโสรับเชิญ คือ ครูถนอม นวลอนันต์ ให้เกียรติร่วมแสดงด้วย และด้วยเหตุนี้ การแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนทุกท่าน จึงแต่งกายในชุดเข้มขาบ(ชุดตลกยกเตียง) ซึ่งสามารถจะใช้เป็นชุดของบริวารรากษส ได้อีกด้วย



ภาพที่ 52 คนพากย์ - เจรจาโขน

3.7 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

การแสดงโขน โดยขนบนิยมแต่โบราณมักจัดแสดงในวาระโอกาสที่สำคัญ ๆ ของบ้านเมือง ในงานพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ เช่น การฉลองสมโภชพระคชาธาร งานพระเมรุของเจ้านาย เป็นต้น เมื่อการแสดงโขนแพร่มาสู่สำนักเจ้านาย ขุนนาง ก็ทำให้มีการแสดงโขนในงานนักขัตฤกษ์ต่าง ๆ จนกระทั่งมีการปิดวิกแสดงเก็บเงินค่าเข้าชม ในปัจจุบัน การแสดงโขนมีจัดแสดงทั้งภาครัฐและเอกชน เพื่อเป็นมหรสพสมโภชในกิจกรรมต่างๆ หรือเพื่อเป็นการสืบสานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงของชาติ แต่โดยส่วนใหญ่มักเป็นการแสดงโขนประเภท โขนหน้าจอ โขนหน้าไฟและโขนฉากเป็นส่วนใหญ่ สำหรับการจัดแสดงโขนนั่งราว ชุด พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 นี้ เป็นการจัดแสดงตามแนวทางที่ได้จากการศึกษาวิจัย โดยอาศัยข้อมูลจากศิลปินแห่งชาติ ศิลปินอาวุโส ด้วยกระบวนการสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เพื่อให้ได้ข้อสรุปในประเด็นต่าง ๆ ที่ตรงกันมากที่สุด หลังจากนั้นจึงนำรูปแบบดังกล่าว มาจัดการแสดงโขนนั่งราว เพื่อทำให้ข้อมูลในการสัมมนานั้นเกิดภาพการแสดงจริงบนโรงโขนนั่งราว เป็นผลที่ได้รับจากวิจัยครั้งนี้

3.8 บทที่ใช้ประกอบการแสดง

ในการแสดงโขนไม่ว่าจะเป็นโขนประเภทใดเรื่องที่ใช้แสดงก็คงมีเพียงเรื่องเดียวนั่นก็คือเรื่องรามเกียรติ์ ดังนั้นบทที่ใช้ประกอบการแสดงก็ต้องนำมาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ด้วย สำหรับในงานวิจัยเล่มนี้เสนอการแสดงโขนนั่งราวเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 ซึ่งทำบทโดยนาย

เกษม ทองอร่าม ซึ่งบทโขนนั่งราวนั้นคงมีแต่บทพากย์-เจรจาเป็นหลักไม่มีการร้องเหมือนการแสดงประเภทอื่น ทั้งนี้ก่อนการแสดงเรื่องใหญ่ตามหลักการแสดงโขนนั่งราวก็มีการแสดงเบิกโรงซึ่งในงานวิจัยฉบับนี้มีการแสดงเบิกโรงที่ผู้เล่นโขนทั้งหลายถือว่าเป็นศิริมงคลก็คือ การออกหน้าพาทย์เพลงพระพิราพเต็มองค์ และต่อด้วยการแสดงเบิกโรงชุด พระรามเข้าสวนพิราพ แล้วจึงแสดงเรื่องใหญ่ต่อไปคือ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2

บทโขนเรื่อง รามกียรติ์

ชุด พระพิราพ องค์ที่ 3 พิราพปลูกต้นพวาทอง[37]

ประพันธ์ สุคนธะชาติ ทำบท

มนตรี ตราโมท บรรจุเพลง

-ฉาก : อุทยานพิราพ บริเวณเขาอัศกรรณ

-ปี่พาทย์ทำเพลงองค์พระพิราพ-

-ผู้แสดงพระพิราพป่าออกรำเพลงองค์พระพิราพ แล้วเข้าโรงในเพลงปฐม-

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-พิราพ แบกต้นพวา ทองออก-

-เวทีล่าง แล้วเดินขึ้น เวทีบน-

-ปี่พาทย์หยุด-

-เจรจา-

พิราพ- พิราพกุมภัณฑ์ครรไลมาถึงสวนศรี ร้องเรียกเสนีเหล่ารากษส ว่านี่พวกมึงหายหัวไปไหนหมด ออกมาหากูเดี๋ยวนี้

-พระพิราพ เจรจาติดจำอวดกับบริวาร-

-สั่งให้ยกเครื่องสุราบาน พร้อมทั้งกับแกล้มมาเลี้ยงกันอย่างสนุกสนาน-

-เจรจา-

พิราพ- พิราพอสุรีแสนโสมมนัสสา มองเห็นเครื่องเอมโอชโภชนาสุราบาน ที่เหล่าบริวารยกมาตั้งไว้พร้อมสรรพมีทั้งกับแกล้ม กุมภัณฑ์ยืนกระหยิ่มยิ้มแย้มด้วยสบสมอารมณ์หวัง แล้วจึงเดินไปนั่งลงตรงโต๊ะใหญ่

รากษส- เหล่ารากษสต่างก็รู้ใจยกไหเหล้าเทใส่ถ้วย ลางตนต่างก็รีบฉวยจับมีดกรีดมังสาหาร แล้วหยิบยื่นให้ขุนมารผู้เป็นนาย

พระพิราพ- ฝ่ายพิราพก็รับถ้วยรีบดื่มพลัน กินทั้งกับแกล้มสรรพสิ่งมีมหิงษ์หันทอดมันช้าง เนื้อพะแนงแกงแกงกวางอย่างอร่อยเอร็จ กระเพาะพยัคฆมาผัดเผ็ดกระทิงย่างค่างน้ำตก

---

[37] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, พระพิราพ. สะกดการันต์ตามต้นฉบับ

รากษส- ข้างฝ่ายบ่าวเล่าก็งันงกยกแต่ไหเหล้ารินใส่ปาก บ้างก็หยิบกับจับมีดถากเฉือนแจกกัน ด้วยความปรีดิ์เปรมเกษมสันต์สมใจจินต์

-ปี่พาทย์ทำเพลงเซ่นเหล้า-

-ปี่พาทย์หยุด-

-เจรจา-

พิราพ- พิราพอสุรินทร์กินเหล้าสิ้นเก้าไห พลางพูดโป้งโผงอึงอวดบ่าวไพร่ว่าวันนี้ กูไปท่องเที่ยวพนาลีที่หิมพานต์ พบต้นไม้อันวิจิตพิสดารแปลกหนักหนา จึงได้ถอนขึ้นมาใส่บ่าแบกเอามาถึงสวนศรี หมายจะปลูกไว้ในที่อันรโหฐาน พวกเองอย่าได้ช้าเนินนานเร่งไปช่วยกันขุดหลุม แล้วหากรวดหาทรายและหญ้าฟางมาวางสุมให้พร้อมสรรพ

รากษส- รากษสทั้งหมดก็น้อมรับคำบัญชา ต่างคนลนลานรีบออกมาขุดหลุมพลัน บ้างขมีขมันไปหาปุ๋ยมาวางใส่ที่ในหลุม บ้างก็เที่ยวเก็บหญ้าฟางมาวางสุมจนสำเร็จการ แล้วก็ชวนกันกลับเข้าไปรายงานว่าพวกข้านี้ ได้ออกไปปฏิบัติหน้าที่ตามคำสั่ง ทุกสิ่งเสร็จสมอารมณ์หวังดังประสงค์

พิราพ- พิราพผู้เรืองฤทธิรงค์จึงปรึกษา หารือกับบรรดาเหล่ารากษส ว่ากูจะกำหนดปลูกต้นพวาทองพฤกษาศรี สมควรป,กวันไหนจึงจะดีมีมงคล ประสบโชคโฉลกล้นดิถีชัย ถ้ากูปลูกวันศุกร์จะดีไหม วะออเจ้า

รากษส- ไม่ดีขอรับ นาย

พิราพ- ไม่ดียังไงหวา

รากษส- โบราณเขาว่าไว้ ว่าผู้ใดปลูกต้นไม้ในวันศุกร์ ใบจะโกร๋น ต้นจะเน่านะครับ

พิราพ- เออ เอ็งพูดเข้าที่หว่า ถ้าปลูกวันศุกร์ไม่ดี ก็เลื่อนไปวันเสาร์ ซีวะ

รากษส- วันเสาร์ก็ยังไม่ดีอีกละครับ

พิราพ- ไม่ดี ยังไง

รากษส- หากเจ้านายปลูกในวันเสาร์ ต้นไม้จะเฉาหงอด ๆๆ

พิราพ- เออ วันเสาร์ก็ไม่ดีอีก วันอาทิตย์จะดีไหมหว่า

รากษส- ปลูกวันอาทิตย์ ก็ไม่ดีอีกละครับนาย

พิราพ- ไม่ดี ยังไง

รากษส- ถ้าเจ้านายขืนปลูกต้นไม้ในวันอาทิตย์ ลูกจะปลิดทุกข้อ ครับ

พิราพ- ไม่ดีก็ไม่ปลูกซีวะ ถ้างั้นก็เลื่อนไปปลูกวันรุ่งขึ้น คือปลูกวันจันทร์ เป็นยังไงหวา

รากษส- วันจันทร์ ก็ยังไม่ดีอีกละครับ

พิราพ- ไม่ดี ยังไง

รากษส- ถ้าเจ้านายปลูกวันจันทร์ ต้นจะสั้นจอนจ่อ นะครับ

พิราพ- ปลูกวันจันทร์ ก็ไม่ดีอีกแล้ว ถ้างั้นก็ปลูกวันอังคารซีวะ

รากษส- วันอังคารก็ยังไม่สู้ดีครับ ตำราเขาว่าไว้ว่า ถ้าผู้ใดปลูกต้นไม้ในวันอังคาร กิ่งก้นยอดกุด

พิราพ- ชะๆ ไอ้นี่แก่ตำราเสียจริงๆ ถ้าวันอังคารไม่ดีก็เลื่อนไปวันพุธ ซีวะ

รากษส- โอ๊ยๆ ยิ่งแย่ใหญ่ ครับ ถ้าเจ้านายป,กวันพุธ โคนจะกุด ปลายจะเน่า นะครับ

พิราพ- เฮ่อ ปลูกวันไหนๆ ก็ไม่ดี แล้วพวกมึงจะให้กูปลูกในวันไหนจึงจะดีล่ะ

รากษส- วันพฤหัสบดี ซี ขอรับ ตามตำราว่าเป็นวันดีจริงๆ เพราะเป็นวันครู จะมีโชค

พิราพ- แหม ไอ้นี่ ช่างเป็นคยรู้ตำรับตำราเสียจริงๆ เออวันนี้ก็ตรงกับวันพฤหัสบดี ดีทีเดียว เอาละ ข้าจะได้ลงมือปลูกเสียเดี๋ยวนี้เลย พวกเอ็งจงไปเตรียมน้ำเตรียมท่ามาไวไว

รากษส- ครับ

-พวกรากษสเดินเข้าโรง แล้วถือภาชนะใส่น้ำ เดินออกจากโรง-

-เข้ามาหาพิราพบอกว่า พวกตนได้ปฏิบัติหน้าที่ตามคำสั่งเสร็จเรียบร้อยแล้ว-

-เจรจา-

พิราพ- พิราพเรืองฤทธิไกรสมใจจินต์ จอมอสุรินทร์จึงปลูกต้นพฤกษาพวาทอง

-ปี่พาทย์ทำเพลงปลูกต้นไม้-

พิราพ- ครั้นปลูกต้นไม้เสร็จสรรพจึงกำชับพวกพ้องรากษส ว่ากูจะกลับไปพักผ่อนอินทรีย์มีกำหนดเจ็ดทิวาราตรีกาล พวกเจ้าจงอย่าเกียจคร้านเฝ้าพิทักษ์รักษาต้นพวาทอง หมั่นพรวนดินและรดน้ำให้ถูกต้องตามตามเวลา หากกูกลับมาเห็นต้นไม้กูตายลง จะเฆี่ยนพวกมึงถึงชีวิตปลิดปลงทั้งวงศ์วาน อีกข้อหนึ่งกูจะสั่งการจงจำจด ในวันข้างหน้าตามกำหนดเมื่อข้ามา หากเห็นกูดูผิดตาอย่าสงสัย บางทีอาจทรงเครื่องเรืองอุไรอันแพรวพรัน สอดใส่สังวาลวรรณสวมมงกุฎ ทั่วทั้งสรรพางค์ผ่องพิสุทธิ์ดุจเทเวศร์ พวกเจ้าจงสังเกตกายสกนธ์ ดูให้แจ่มกระจ่างทั้งล่างและบนตลอดจนริ้วรอย

-เจรจาติดจำอวด-

รากษส- พระเศียรของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยก้นหอย ครับ

พิราพ- ไม่ใช่ เขาเรียกว่า รอยเส้นพระเกศา หรือ รอยเส้นผม หว่า

รากษส- อ้อ งั้นหรือครับ ผมไม่รู้ พระศอของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยพวงคอ ครับ

พิราพ- ไอ้โง่ เขาเรียกว่า รอยสร้อยพระศอ หรือ รอยสร้อยคอ

รากษส- พระวรกายของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยขี้กลากใช่ไหมครับ

พิราพ- ปัทโธ่ ไอ้บัดซบ พวกมึงนี้ช่างโง่เง่าเต่าตุ่นเสียจริงๆ รอยอย่างนี้ เขาเรียกว่ารอยทักขิณาวัฏ มึงจำไว้ให้ดีนะ

รากษส- ข้อพระกรของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยถูกจำขื่อคา ครับ

พิราพ- เฮ้ยๆ ไม่ใช่ รอยนี้เขาเรียกว่า รอยทองพระกร หรือ รอยกำไลข้อมือ

รากษส- อ้อ อย่างนั้นหรือ ครับ ข้อพระบาทของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยถูกจองจำด้วยโซ่ตรวน ครับ

พิราพ- ไอ้โง่ รอยอย่างนี้เขาเรียกว่า รอยข้อเท้า หรือ รอยกำไลข้อเท้า เข้าใจไหม

รากษส- อ้อ ๆ เข้าใจแล้วละ ครับ บั้นพระองค์ของนายกูเอย แต่ล้วนรอยก็ย่อมรอย

พิราพ- รอยอะไรหวา

รากษส- รอยถูกรัดมัดบั้นเอวใช่ไหม ครับ

พิราพ- เฮ้ยๆ ไม่ใช่ นี่เขาเรียกว่า รอยเข็มขัด เอาละ ๆ พอกันที ๆ จงจดจำถ้อยคำของกูไว้ให้จงดีอย่าลืมหลง หากปล่อยประละเลยส่งพวกเอ็งคงไม่พ้นโทษ สั่งเสร็จพลันถลันโลดเหาะขึ้นเมฆา ไปยังที่อยู่หมู่เทวดาด้วยฤทธี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-พิราพเข้าโรง-

-จบองค์ที่ 3-

เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกทศกัณฐ์ ครั้งที่ ๒
จัดแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
วันพฤหัสบดีที่ ๒๔ กุมภาพันธ์ 2554
เกษม ทองอร่าม จัดทำบท

-ปี่พาทย์ทำเพลงวา-
-เสนายักษ์ ๔ ตน มโหทร เปาวนาสูร ออกนั่งเรียงตามลำดับหน้าราวไม้ไผ่-
-ทศกัณฐ์ ออกนั่งบนราวไม้ไผ่ด้านซ้ายมือของราว-
-เสนายักษ์ ๔ ตน มโหทร เปาวนาสูร ถวายบังคมแล้วขึ้นนั่งบนราวไม้ไผ่-

-พากย์-

ปางนั้นทศเศียรสุริย์วงศ์ สถิตแท่นบรรจง
ณ ท้องพระโรงรจนา
พร้อมทั้งข้าเฝ้าท้าวพระยา ธ ตรัสปรึกษา
ด้วยราชกิจชิงชัย
บัดนี้มนุษย์ลิงไพร อาจองทะนงใจ
กำแหงกำเริบราวี
จำกูจะออกต่อตี ผลาญพวกไพรี
ให้สิ้นทุกขนัดจัตุรงค์

-เจรจา-

ทศกัณฐ์ ทศเศียรจอมอสุรพงศ์เจ้าลงกา เมื่อเพลาเสด็จออกท้องพระโรงวินิจฉัยเหล่ามาตยาเสนาใน อยู่รายเรียง ต่างประณตน้อมอยู่พร้อมเพรียงเบื้องพักตรา เจ้าพระนครลงกานิ่งคะนึงรำพึงคิด ถึงศัตรูหมู่ปัจจามิตรฤทธิ์ร้ายกาจ ทำไฉนจะสังหารผลาญชีวาตย์ให้วอดวาย จะใช้ใครไปรบก็มลายพ่ายแพ้ฤทธิ์ยิ่งคิดคิดก็ยิ่งแค้นแสนสาหัส จึงมีพระราชดำรัสว่าฮะเฮ้ย มโหทร จงเร่งรัดจัดพลนิกรให้พร้อมไว้ กูจะออกไปชิงชัยกับไพรี เข่นฆ่าสองมนุษย์และกระบี่เดรัจฉาน เร่งไปจัดสรรให้ทันการเถิดออเจ้า

มโหทร มโหทรก็ก้มเกล้ารับพระราชบัญชา ถวายบังคมแล้วออกมาหน้าพระโรงชัย รีบตรงไปเร่งรัดจัดโยธา บัดนั้นเสมอหายปลายกราวใน

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-
-ทศกัณฐ์ เปาวนาสูร เสนายักษ์เข้าเวที-
-มโหทรรำเพลงเสมอแล้วเข้าเวที-
-ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน-
-เสนายักษ์ มโหทร เปาวนาสูร ออกกราวตามกระบวนท่า-

-ทศกัฐ์ออกตรวจพลตามกระบวนท่าแล้วป้องหน้า-

-พากย์-

สมเด็จพรหมพงศ์ลงกา ทศเศียรราชา
เสด็จเป็นจอมจัตุรงค์
ทวยหาญร้ายกาจอาจอง เคลื่อนพลด้นตรง
ไปยังสมรภูมิชัย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-กองทัพทศกัณฐ์เต้นวนรอบเวที-

(การเต้นวนเมื่อถึงท้ายราวไม้ไผ่ให้กลับตัวแล้วเดินด้านหลังราวเหมือนมนุษย์ พอเดินมาถึงหัวราวไม่ไผ่ให้กลับตัวแล้วเต้นแยกเช่นเดิม)

-เจรจา-

ทศกัณฐ์ พระจอมอสุรินทร์ปิ่นกรุงไกรลงกามาร เคลื่อนพลทวยหาญถึงสนามรบ จึงร้องสั่งให้
สงบ พลลงไว้ตามตำแหน่งที่ แล้วประกาศสั่งอสุรีให้โห่ลั่นเป็นสัญญาณ์ ยินเข้าไปยัง
กองทัพ ณ พลับพลา บัดนั้นรัว

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-กองทัพทศกัณฐ์เข้าเวที-

-สิบแปดมงกุฎ 2 ตัว องคต หนุมาน สุครีพ พิเภก ออกนั่งเรียงตามลำดับหน้าราวไม้ไผ่-
-พระราม พระลักษณ์ ออกนั่งบนราวไม้ไผ่ด้านขวามือของราว พระรามนั่งหัวราว พระลักษณ์หันหน้าเข้าเข้าเฝ้าพระราม สิบแปดมงกุฎ องคต หนุมาน สุครีพ พิเภก ถวายบังคมแล้วขึ้นนั่งบนราวไม้ไผ่-

-พากย์-

ปางองค์พระจักรัตน์ ปิ่นกษัตริย์อยุธยา
สถิตแท่นรจนา ณ พลับพลาอันบวร
หมู่กระบี่ชุลีเฝ้า ต่างน้อมเกล้าพระภูธร
สมเด็จพระสี่กร ทรงปรึกษาการณรงค์
สุริยันตะวันเที่ยง สดับเสียงอสูรพงศ์
โห่ร้องมาก้องดง สะท้านสะเทื้อนธรณี
ตรัสถามโหราเอก ว่าพิเภกอสุรี
เจ้าลงกาธานี หรืออสุรีตนใด

-เจรจา-

พิเภก พระยาพิเภกโหราผู้ใหญ่ได้สดับรับสั่งถาม ถวายบังคมพลางทางจับยามตามภูมิไสยเวท
ทั้งสูรจันทรกาลามหาวิเศษเข้าสอบสวน ครั้นรู้คดีถี่ถ้วนจึงกราบบังคมทูล อันนายทัพ

กำกับพลอสูรที่ยกมา คือองค์ท้าวเจ้าลงการาชธานี สมเด็จพระจักรีได้ทรงทราบเถิด พระพุทธเจ้าข้า

พระราม สมเด็จพระราชาทรงสดับคดี ว่านายทัพที่ยกมาในวันนี้คือทศกัณฐ์ องค์พระทรงสุบรรณให้ชื่นชมสมพระทัย จึงมีพระราชบัญชาปราศรัยสั่งพระยาสุครีพ ท่านจงเร่งรีบจัดพหลพลกระบินทร์ ทั้งเมืองชมพูและขีดขินสองพระนคร เราจะออกไปราญรอนกับอสุรีจงไป จัดสรรให้ทันฤกษ์ดีเถิดศรีกระบินทร์

สุครีพ พระยาสุครีพขุนพานรินทร์น้อมรับพระราชบัญชาถวายบังคมแล้วออกมาจนพ้นหน้าพระที่นั่งตรงไปยังสนามหัดจัดโยธา บัดนั้นเสมอหายปลายกราวนอก

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

-พระราม พระลักษณ์ พิเภก หนุมาน องคต สิบแปดมงกุฎเข้าเวที-

-สุครีพรำเพลงเสมอแล้วเข้าเวที-

-ปี่พาทย์ทำเพลงกราวนอก-

สิบแปดมงกุฎ สุครีพ หนุมาน องคต ออกกราวตามกระบวนท่า-

-พระราม พระลักษณ์ ออกตรวจพลตามกระบวนท่า-

-พากย์-

งามพระหริรักษ์จักรา งามพระอนุชา
งามกองกระบี่รี้พล
ครั้นได้ศุภฤกษ์เบิกบน ให้คลาเคลื่อนพล
ไปยังสนามรณรงค์

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-กองทัพพระรามเต้ารอบเวที-

(การเต้นวนเมื่อถึงท้ายราวไม้ไผ่ให้กลับตัวแล้วเดินด้านหลังราวเหมือนมนุษย์ พอเดินมาถึงหัวราวไม้ไผ่ให้กลับตัวแล้วเต้นแยกครึ่งเวที)

-กองทัพทศกัณฐ์ ออกปะทะทัพ-

เจรจา-

พระราม สมเด็จพระรามราชสุริย์วงศ์องค์ราชา ยกพลสวามากระทั่งยังสนามรบพบทัพยักษ์ ทรงดำรัสสั่งให้ผ่อนพักพลลงไว้ตามตำแหน่งที่ คอยฟังฝ่ายทศกัณฐ์อสุรีจะว่าขานประการใด ตามทำนองครองยุทธวินัยศึกษัตรา

ทศกัณฐ์ เจ้าพระนครลงกาศักดาเดช ทอดพระเนตรเห็นพี่น้องสองมนุษย์คุมพลกระบี่มีมงกุฎ มายุทธนา พระจอมอสุราให้คั่งแค้นแน่นพระทัยกระทืบพระบาทประกาศสั่งพลไกรกองทัพหน้า ให้เข้าตีทัพจับพลสวาฆ่าให้บรรลัย

พระราม สมเด็จพระตรีภูวไนยก็ดำรัสสั่งพลพานร ให้เข้ารบรอต่อกรกับพลอสุรา บัดนั้นเชิด

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-ทศกัณฐ์ พระราม สั่งเสนายักษ์ สิบแปดมงกุฎ เข้ารบกันตามกระบวนท่า-

-มโหทร เปาวนาสูร เข้ารบกับหนุมาน องคต ตามกระบวนท่า-

-ทศกัณฐ์เข้ารบกับพระราม พระลักษณ์ตามกระบวนท่า-

-ทศกัณฐ์ต้องคันศรพระรามตีเซถลาไปแล้วป้องหน้า-

-เจรจา-

ทศกัณฐ์ ทศเศียรราชาวราฤทธิ์ เข้ารบรับกับพระจักรกฤษณ์ในวันนั้น เสียงเทพศาสตรากระทบกัน ฉับฉาดเป็นประกาย ต่างเขม้นมุ่งหมายจะล้างชีวิตซึ่งกันและกัน พอพระจอมกุมภัณฑ์เสียท่วงทีในเชิงยุทธ

พระราม องค์พระทรงครุฑก็หวดด้วยคันพระแสงศร ต้ององค์ท้าวยี่สิบกรหันเหเซถลาไปปี้มว่าจะวายปราณ แล้วองค์พระอวตารจับลูกศรขึ้นพาดสาย พระเนตรหมายจะสังหารผลาญ

อสุรินทร์ พลางผาดแผลงพระแสงศรศิลป์ไปด้วยศักดา ลูกศรที่ยิงก็ไปปักอุรา พระจอมอสุรีล้มลงยังพื้นปฐพี บัดนี้รัวแล้วเชิด

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว – เชิด -

-พระรามแผลงศร ตลกยกเตียงนำลูกศรออกมาปักอกทศกัณฐ์-

-เจรจา-

ทศกัณฐ์ ทศศรีเจ้าลงกา ต้องศรศักดิ์พระจักราปักอินทรีย์ พระจอมอสุรีปี้มว่าจะวายชนม์ มานะกษัตริย์กัดทนต์แข็งพระทัยร่ายมนตรา บัดเดียวใจศรมนุษย์ก็หลุดจากกายา บัดนั้นรัวแล้วกราวรำ

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว –กราวรำ-

-ทศกัณฐ์ร่ายเวทย์ ลูกศรหลุด แล้วเยาะเย้ยพระราม-

ทศกัณฐ์ ตบมือเปาะหัวเราะร่าแล้วร้องเย้ย ว่าฮะเฮ้ยเหวยพระรามผู้นายลิง อันศรศรีท่านน่ะดีจริงยิงมาถูกเรา ทั่วกายกรพิษร้อนเร่าดังเพลิงกรด แต่ตัวเราจะปลิดปลดก็หาไม่ กระนี้หรือท่านจะทำศึกชิงนางสีดากลับคืนไปเห็นสุดคิด แต่ทว่าเวลานี้ดวงอาทิตย์ก็อัศดงลงเย็นย่ำ เราจะทำสงครามค้างค่ำก็จะผิดประเพณี จงเลิกล่าเหล่าโยธีกลับไปก่อน ไว้พรุ่งนี้จงออกมาราญรอนกันต่อไปใหม่ หรือท่านจะคิดเห็นเป็นอย่างไรจงว่ามา

พระราม นี่แนะทศเศียรราชาจอมกุมภัณฑ์ จึงจะเลิกทัพกลับพลขันธ์กันไปก่อนก็ตามใจ ต่อเมื่อ

รุ่งพระสุริใสเยี่ยมนภากาศ จงยกพหลพลพยุหบาตรมารบกันต่อไปอีก อย่าลวงล่อคิดหลบหลีกปลีกหน้าหนีเลยนะท่าน

ทศกัณฐ์ อ๋อเช่นนั้นซิน่าพระราม อันตัวเราก็ชายชาญสงครามหน่อเนื้อเชื้อขัตติยะ เรื่องรักษาศีลครองสัจจะเรา น่ะ ยึดมั่นประจำใจ ว่าพลางทางประกาศสั่งพลไกรฝ่ายยอสุรา คืนกลับหลังยังลงกาธานี

พระราม สมเด็จพระจักรีก็ตรัสสั่งพลพานร ให้เลิกทัพกลับพลับพลาพนาดร บัดนั้นเชิด

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

-กองทัพทศกัณฐ์ เข้าเวที-

-กองทัพพระราม เข้าเวที-

จบการแสดง

-ปี่พาทย์บรรเลงสรรเสริญพระบารมี-

-ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวรำ

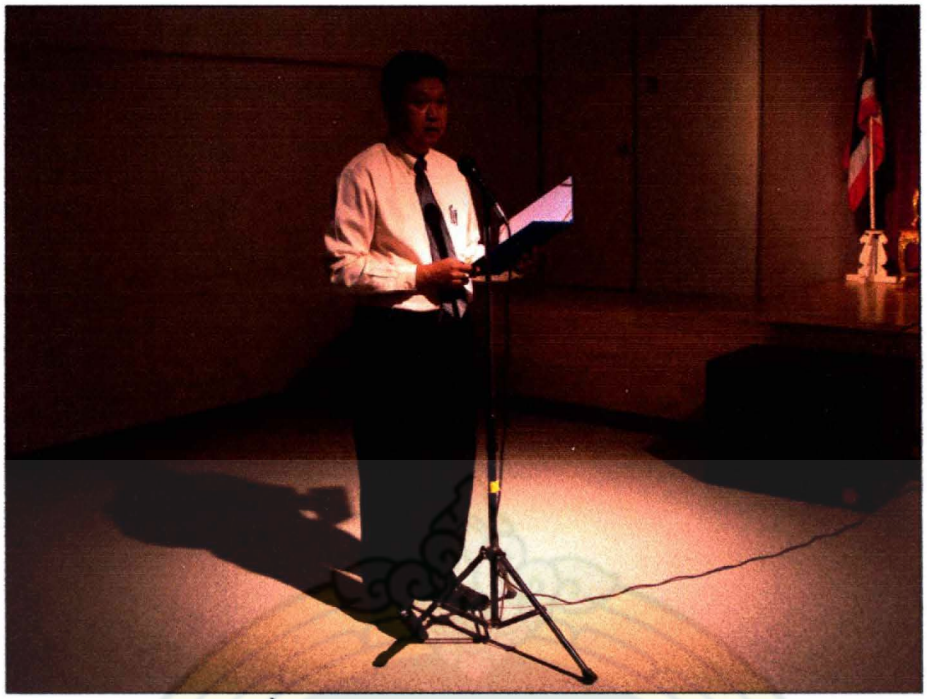
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4
การสัมมนาเรื่อง โขนนั่งราว

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์เอกสารเรื่อง โขนนั่งราว พบว่ามีข้อมูลกล่าวถึง ลักษณะของการแสดงว่า โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวกระบอกไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่งไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น วงดนตรีก็คือวงปี่พาทย์ก็บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง 1วง และ ท้ายโรงอีก 1 วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้าย หรือ ขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 วงว่า “วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่งกล่าวคือ ก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง โหมโรงในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้นก็จะให้ผู้แสดงออกมายืนกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหารจน ถึงพระราม พระลักษณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวน พะวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า “โขนนอนโรง” อีกชื่อหนึ่ง

ส่วนข้อสรุปที่ได้จากการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้ ได้องค์ความรู้จากการสัมมนาว่า ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ที่เรียนเชิญมาเป็นวิทยากรในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำนั้น ได้ คุณครูจตุพร รัตนวราหะได้เล่าประสบการณ์ว่าได้เคยเล่นโขนนั่งราวตั้งแต่ที่จำได้นั้นเพียง 3 ครั้ง เท่านั้นและจากประสบการณ์ที่เห็นก็เป็นการเล่นโขนนั่งราวในลักษณะที่มีความผสมผสานระหว่างโขนนั่งราวกับโขนหน้าจอแล้ว ซึ่งเป็นรูปแบบที่กรมศิลปากรโดยสำนักการสังคีต นำออกเล่นเผยแพร่ แต่ก็ไม่บ่อยครั้งนัก ที่จำได้ก็เป็นลักษณะวิธีการนั่งเมืองของฝ่ายลงกา และได้อธิบายวิธีการนั่งราวของตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ด้วยว่ามีหลักการนั่งโดยจะต้องไม่ให้ปลายเท้าออกไปทางด้านผู้ชม และได้อธิบายวิธีการเต้นเชิดยกทัพว่าเมื่อกลับตัวแล้วก็ให้เดินอย่างสามัญธรรมดา และอธิบายว่าโขนโรงนอกนั้นใช้การพากย์อย่างเดียว ซึ่งก็หมายถึงมีเฉพาะการพากย์และเจรจาเท่านั้น



ภาพที่ 53 ผู้วิจัยกล่าวรายงานโครงการสัมมนา
เรื่อง โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้

ภาพที่54 วิทยากรผู้เข้าร่วมสัมมนา หัวข้อโขนนั่งราวในความทรงจำ

ส่วนประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติได้อธิบายวิธีการนั่งพลับพลาของฝ่ายวานร ว่าสามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ วิธีการแรกให้เสนาลิงที่เป็นผู้แสดงทั้งหมดนั่งพื้นด้านล่างแบบโขนหน้าจอ และวิธีการที่สองให้ผู้แทนเสนาลิงบางตัวออกนั่งราวต่อท้ายจากพญาวานรโดยไม่ต้องมีเสนาลิงนั่งที่พื้นด้านล่าง ก็ได้ อันนี้เป็นการอนุโลมและได้อธิบายวิธีการนั่งให้แก่ผู้สาธิต คือ เสนาลิง พญาวานรและ

พิเภก คลานออกแล้วกลับหลังหันมานั่งตั้งเข่า พนมมือ พระรามพระลักษมณ์เดินออก ขึ้นนั่งราว พระรามนั่งหัวราว พระลักษมณ์นั่งถัดไปหันหน้าเข้าหาพระราม พิเภก พญาวานรและเสนาลิง ถวายบังคมและขึ้นนั่งราวตามลำดับ เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนนั่งราวโดยชัดเจนสำหรับคุณครูพงษ์พิศ จารุจินดา ก็เล่าว่าได้เคยเล่นเป็นตัวเสนาลิง และได้แสดง ตามแบบที่กรมศิลปากรจัดแสดงในยุคหลัง คือ มีการจัดสถานที่โดยไม่ยกพื้นโรง มีราวกระบอกไม่ไผ่สำหรับตัวโขนนั่ง ส่วนฉากหลังนั้นเป็นลักษณะของโขนหน้าจอโขน การแสดงก็มีแต่พากย์กับเจรจาเท่านั้น และทั้งหมดนี้คือข้อสรุปของการสัมมนาในหัวข้อ “โขนนั่งราวในความทรงจำ”

ภาพที่ 55 ผู้เข้าร่วมสัมมนา

นอกจากนี้ การสัมมนาในภาคบ่าย เป็นการสัมมนาในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ โดยครูอาวุโส ฝ่ายพระ ยักษ์ ลิงและนักวิชาการด้านนาฏศิลป์และดนตรี ร่วมแสดงความคิดเห็นสรุปได้ว่า โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก นั้น ประการแรก จากหลังฐานที่ใช้เรียนและภาพถ่ายที่ใช้อ้างอิงนั้น น่าจะเป็นหลักฐานที่มาจากการเล่นในงานพระราชพิธีพระศพเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 4-5 โดยมีหลักฐานเป็นหมายรับสั่งเรื่องของการเล่นโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกว่า คืนแรกนั้นให้เล่นตอนพระรามเข้าสวนพิราพพอถึงตอนนี้ก็ให้หยุดแสดง พวกโขนก็พากันพักผ่อนหลับนอนอยู่ที่โรงโขน ชาวบ้าน จึงพากันโขนโรงนี้ว่า”โขนนอนโรง” พอวันรุ่งขึ้นก็ให้แสดงต่อไปจนจบซึ่งการแสดงช่วงของวันรุ่งขึ้น หรือวันที่สองนี้ จะเป็นการเล่นในตอนพระรามเข้าสวนพิราพให้จบไปถึงพิราพล้มแล้วก็เลิกแสดง หรือวันที่สองเริ่มเล่นใน ตอนใหม่เลยนั้น หลักฐานในหมายรับสั่งก็ไม่มีเป็นที่ยืนยันแต่อย่างใด ทำให้ยังไม่สามารถสรุปในประเด็นนี้ได้ว่า การแสดงในวันที่จะเป็นอย่างไรส่วนในเรื่องโขนนั่งราว เกี่ยวกับการเรียนอย่างไรในวันนี้ ผู้จัดการสัมมนาได้นำเสนอศิลปนิพนธ์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป ของนายทัศนัย ผ่องแผ้วได้กล่าวถึงหลักสูตรการเรียนนาฏศิลป์โขน ในยุคก่อนกล่าวว่า ให้ตัว

โขนคือ ตัวพระ นาง(นางโขนผู้ชาย)และลิง มีการฝึกเดินขึ้น-ลงจากราว และยังมีการฝึกโขนตัวนางโดยใช้ผู้ชายด้วย ซึ่งวิทยากรก็สนับสนุนในเรื่องของ การใช้ตัวนางโขนเป็นผู้ชายในการแสดงยุคก่อน และผู้แสดงเหล่านั้นบางท่านยังมีชีวิตอยู่ แต่วิทยากรทั้งหลายไม่ทันได้เห็นและใช้หลักสูตรอันเป็นของดั่งเดิมสำหรับโขนนางที่ได้นำเสนอ

ภาพที่ 56 วิทยากรผู้เข้าร่วมการสัมมนา หัวข้อโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้

ต่อประเด็นความเห็น เรื่อง การเล่นโขนนั่งราวนั้น มีความจำเป็นต้องเขียนเป็นเนื้อหารายวิชากำหนดให้นักเรียนโขนต้องฝึกหัดหรือไม่ ท่านวิทยากรได้ให้ความเห็นโดยสรุปว่าเป็น 2 กรณี คือ กรณีแรกเนื่องจากโขนนั่งราว ขาดความต่อเนื่องในเรื่องของรูปแบบและกระบวนวิธีการแสดงมานานถ้ามีองค์ความรู้หรือข้อสรุปที่ชัดเจนแล้วนำมาบรรจุลงในหลักสูตรการเรียนโขน ก็น่าจะเป็นประโยชน์ ส่วนกรณีที่สอง หากไม่เพิ่มลงในรายวิชาก็ควรส่งเสริมให้มีการแสดงบ่อยครั้งขึ้น และใช้เวลาในการฝึกซ้อมมากขึ้นอีกเล็กน้อย นักเรียนโขนที่เรียนอยู่ตามปกติก็สามารถเล่นโขนนั่งราวได้

อนึ่งในข้อสันนิษฐานเรื่อง คณะโขนนั่งราวนั้น ข้อสรุปในการสัมมนาต่างมีความเห็นสอดคล้องกันว่าน่าจะเป็นคณะของเอกชน หรือเรียกอีกอย่างว่าโขนเฉลยศักดิ์ มีจำนวนสมาชิกนักแสดงในคณะไม่มากนัก เน้นความสะดวกคล่องตัวในการแสดง การเดินทาง การจัดการแสดง สังเกตได้จากโรงของโขนนั่งราวที่มีขนาดไม่กว้างใหญ่ และนิยมปลูกสร้างเป็นอย่างชั่วคราว การทดสอบความแข็งแรงทำได้หลายอย่าง เช่น การให้ตัวผู้แสดงขึ้นไปยืนใช้ลำไม้ไผ่กระทุ้งหยั่งพื้นเวทีในระหว่างที่บรรเลงเพลงโหมโรงเพลงกราวใน อุปกรณ์การแสดงก็หาจากวัสดุง่าย เช่น ใช้ราวกระบอกไม้ไผ่แทนเตียงนั่ง เป็นต้น

สำหรับรูปแบบวิธีการแสดง เริ่มจาก การไหว้ครูและ บูชาโรงละครการบรรเลงเพลงโหมโรง และตามที่ได้ประกอบพิธีที่จัดขึ้นในวันทำการแสดงนั้น อาจเรียกได้ว่าคล้ายคลึงกับการคำนับครู เพียงแต่มีการจัดเครื่องสังเวยสุก-ดิบอย่างละที่เพิ่มเติมเข้ามา และเนื่องจากการสร้างโรงโขนนั่งราวในการแสดงครั้งนี้ทำเสร็จก่อนการแสดงล่วงหน้าหนึ่งวัน การไหว้ครู บูชาโรงละครจึงกระทำขึ้นในเวลา

สายของวันที่จะแสดง อีกประการหนึ่งที่เราประกอบพิธีไหว้ครูค่อนข้างต่างจากการแสดงโขนหน้าจอทั่วไป ก็เป็นเพราะว่าจะต้องเล่นโขนตอนพระรามเข้าสวนพิราพ และต้องมีการออกรำหน้าพาทย์เพลงองค์พระพิราพ ดังนั้น เพื่อความเป็นสวัสดิมงคล การบูชา การขอขมา ขอความสำเร็จ จึงเป็นเรื่องที่จะละเว้นมิได้

นอกจากนี้ในการสัมมนาได้กล่าวถึงการบรรเลงโหมโรงและได้เรียนเชิญ คุณครูธีรพล น้อยนิตย์ มาเป็นวิทยากรให้ความรู้ โดยเฉพาะความแตกต่างระหว่างเพลง ชุด โหมโรงกลางวัน กับเพลง ชุด โหมโรงเย็น และพิจารณาว่าในการแสดงโขนนั่งราว ซึ่งในอดีตนั้นนิยมแสดงเวลากลางวัน เพราะต้องอาศัยความสว่างจากแสงแดดนั้น จะใช้เพลงโหมโรงประเภทใด ระหว่างการโหมโรงกลางวันกับโหมโรงเย็น หรืออาจจะยังไม่มีการแบ่งแยกเพลงโหมโรง ออกเป็นประเภทต่าง ๆ ในกรณีนี้ยังไม่สามารถสรุปได้โขนนั่งราวใช้เพลงโหมโรงประเภทใดแน่ แต่มีข้อสังเกต คือ ธรรมเนียมของโขนนั่งราวอย่างหนึ่ง คือ การให้ตัวโขนออกมายืนถือไม้พลองยาวกระทุ้งจังหวะลงบนพื้นโรง เรียกว่า กระทุ้งเส้า ช่วงที่วงปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงกราวในไปจนกว่าจะจบ โดยผู้กระทั้งเสาจะยืนเป็นแถวหน้ากระด้านเรียง 1 อยู่หลังราวกระบอกไม้ไผ่ กรณีที่ทำการแสดง ชุดพระรามเข้าสวนพิราพจะใช้ตัวบริวารรากษส หรือใช้เสนายักษ์สวมหูกระต่ายออกมากระทุ้งเส้า ในกรณีที่แสดงชุดตอนอื่นๆ

ภาพที่ 57 สาธิตการกระทุ้งเส้า

สำหรับการนั่งราวของตัวแสดงฝ่ายพลับพลา และฝ่ายลงกานั้น ได้ข้อสรุปว่าควรยึดหลักการนั่งตามรูปแบบของการเล่นหนังใหญ่ โดยเลียนแบบของการเชิดหนังเฝ้า จึงให้ตัวโขนนั่งเรียงลำดับกันไปตามยศ ตำแหน่ง เหมือนฉากหนังเฝ้า โดยเฉพาะการนั่งพลับพลานั้น มีประเด็นประสบการณ์การแสดงที่แตกต่างกันออกไปเล็กน้อย คือ คุณครูสมบัติ แก้วสุจริต ท่านมีประสบการณ์

การแสดงเป็นพระลักษมณ์ คู่กับคุณครูทองสุข ทองหลิม ในการแสดงโขนนั่งราว เมื่อถึงฉากนั่งพลับพลา ท่านได้ออกฉากแล้วเดินกรายไปนั่งราวอยู่ด้านหลังพระราม โดยไม่ได้หันหน้าประจันกัน ซึ่งในที่ประชุมก็พิจารณารับทราบ แต่เมื่อสรุปเพื่อนำออกแสดง ตามแนวทางของหลักการเล่นหนังใหญ่ จึงเห็นสอดคล้องว่าให้พระลักษมณ์ออกนั่งราวฉากพลับพลา โดยหันหน้าเข้าหาพระราม ส่วนตัวเสนาลิงและเสนายักษ์นั้น ให้ขึ้นนั่งต่อท้ายบนราวไม้ไผ่ ตามแนวทางของคุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยไม่ต้องให้ตัวแสดงออกมานั่งราบกับพื้นเวทีก็ได้

ภาพที่ 58 วิธีการนั่งพลับพลาของฝ่ายวานร

วิธีการเต้นเชิดของตัวโขน ก็ให้ยึดหลักการเช่นโบราณว่า เมื่อถึงตอนกลับตัวที่หัวโรงและท้ายโรงนั้น ให้หยุดเต้นแล้วเดินในลักษณะปกติอยู่ด้านหลังราวกระบอกไม้ไผ่ จนพ้นราวแล้วจึงค่อยเต้นเชิดต่อไปการดำเนินการแสดงนั้น จะใช้วิธีการพากย์-เจรจาเท่านั้น ไม่มีการขับร้อง และระบำแทรก วงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงมี 2 วงโดยเรียกว่า วงหัวกับวงท้ายบรรเลงสลับกันไป ผู้แสดงทุกตัวสวมหัวโขนปิดหน้า ยกเว้นแต่เพียงตัวนาง และตัวนางที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้ เป็นนางผู้ชาย แต่งหน้าแบบตัวโขนกรมมหรสพ เพราะจากการศึกษาในหลายๆทางยังไม่พบว่ามีการทำศีรษะตัวนางใช้ในการแสดงโขนตั้งแต่แรกเริ่ม

กระบวนการศึกษาในลำดับที่ 3 คือการจัดการแสดง โขนนั่งราว โดยได้นำข้อมูลที่เป็นข้อสรุปต่างๆ มาดำเนินการจัดการแสดงโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์ โดยปลูกโรงเลียนแบบภาพถ่ายการแสดงโขนนั่งราวซึ่งมีขนาดความยาวของโรงประมาณ 12เมตร ความลึก 6เมตร ยกพื้นสูงประมาณ1เมตร ทำฉากเป็นรูปถ้ำ ป่าเขาและท้องฟ้า โดยวาดลงพื้นผ้าใบ ส่วนถ้ำและภูเขานั้นทำจากวัสดุโฟมแกะสลักเป็นงานสามมิติแบบนูนต่ำ มีช่องประตูทางออกซ้ายขวา 2 ประตู ดูคล้ายปากถ้ำ โดยเจาะจากฉากที่เป็น

ถ้ำนูนต่ำ บนพื้นเวทีไม่มีเตียงแต่ทำเป็นราวกระบอกไม้ไผ่ พาดยาวไปตามโรง วางบนขาหยั่งรับน้ำหนักเป็นระยะ ๆ

ลำดับขั้นตอนการแสดงนั้นแบ่งเป็น 2 ช่วงตามแบบวิธีโบราณ คือ เริ่มทำการแสดงในเวลากลางวัน ประมาณเวลา 17.00 น. โดยเริ่มจากการไหว้ครูบูชาครูและโรงละคร ด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น เมื่อบรรเลงถึงเพลงกราวใน ก็ให้ตัวรากษส ออกมากระทุ้งเส้าจำนวน 2 ตัวและอีก 2 ตัว แต่งเป็นเสนายักษ์ สวมหูกระต่าย ยืนที่ด้านหลังราวไม้ไผ่ เมื่อกระทุ้งเส้าจนจบเพลงกราวในแล้ว ก็เดินกลับเข้าเวทีไป จนกระทั่งโหมโรงจบก็บรรเลงเพลงวา และปล่อยตัวแสดงโดยการแสดงในครั้งนี้ให้มีการออกเพลงหน้าพาทย์ องค์พระพิราพเต็มองค์ด้วย เพื่อถือเป็นการรำเบิกโรงให้เป็นสิริมงคล จบเพลงแล้วก็จับเรื่อง ตอนพระพิราพปลูกต้นไม้ ไปจนกระทั่งพระราม พระลักษมณ์ และสีดาเข้ามาในสวนพิราพ มีการแสดงในตอนที่เรียกว่า พระรามมสวนพิราพ และใช้บทพากย์ชมดง แล้วก็รำเพลงพระยาเดินหายเข้าเวทีไป โดยไม่เจอกับบริวารรากษส ถึงตรงนี้ก็หยุดทำการแสดง ซึ่งเป็นเวลาพอดีกับช่วงเย็นค่ำ ซึ่งในสมัยก่อนไม่มีไฟฟ้าส่องสว่าง ก็สมมติว่าคณะโขนได้หยุดทำการแสดงแล้วนอนพักที่โรงโขนนั้น ซึ่งระหว่างนี้พิธีกร ได้มาอธิบายให้ผู้ชมได้เข้าใจในกระบวนการแสดงครั้งนี้เป็นเวลาประมาณ 5 นาที จากนั้นจึงเริ่มทำการแสดงต่อโดยสมมติว่าเป็นวันรุ่งขึ้น

การแสดงในตอนที่สอง จัดแสดงตอนใหม่ไม่ได้แสดงต่อเนื่องในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ทั้งนี้ได้ให้เหตุผลว่า แม้พิราพจะเป็นเพียงหัวหน้าอสูรรากษสตนหนึ่งในรามเกียรติ์ มีบทบาทในเรื่องไม่มากนัก และถูกพระรามสังหารตายก็จบตอนเพียงเท่านั้น แต่ในอีกด้านหนึ่งพิราพนี้ เรานับถือในฐานะเป็นปางหนึ่งที่ดุร้ายของพระอิศวร อย่างที่อินเดียและเนปาลนับถือเรียกว่า พระไภรวะ หรือพระไภรรพ ซึ่งศิลปินไทยเรานับถือเป็นครูใหญ่ทางนาฏศิลป์ เพราะพระอิศวรเอง ก็เป็นนาฏราชหรือราชาแห่งการฟ้อน เป็นผู้สร้างท่าฟ้อนรำ 108 กรณะขึ้นบนโลก การที่จะเล่นถึงพิราพล้มนั้น ถือว่าไม่เป็นมงคล ดังนั้นผู้จัดทำบท คือ นายเกษม ทองอร่ามจึงได้ปรึกษาผู้วิจัยและเห็นชอบว่า ควรแสดงถึงเพียงแค่ตอนพระรามเข้าสวนพิราพ แล้วก็ยุติแต่เพียงนี้ จากนั้นก็เริ่มเล่นตอนใหม่เลย

ดังนั้น ตอนใหม่นี้จึงเป็นการแสดงโขนนั่งราว ในตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 โดยเริ่มกระบวนการแสดงจากการตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา มีการพากย์เมือง การจัดทัพตรวจพลโดยออกกราวในตามจารีตโบราณครบถ้วน โดยเฉพาะทศกัณฐ์ที่ออกกราวทั้งฉาก 1และ 2 ส่วนในฝ่ายพลับพลานั้นการตั้งพระ มีการพากย์พลับพลา การออกกราวตรวจพล เช่นกัน ตัวพญาวานร ออกกราวทั้งฉาก 1และฉาก 2 ส่วนตัวพระนั้น ออกกราวทั้งฉาก 1,2,และ3 เสร็จแล้วก็มีการพากย์ชมกระบวนทัพ เคลื่อนพลมาปะทะกับกองทัพทศกัณฐ์ แล้วดำเนินการแสดง เข้ารบกันตามกระบวนคล้ายโขนหน้าจอ ตั้งแต่เสนาลิงกับเสนา พญาวานรกับยักษ์เสนา จนถึงพระรามพระลักษมณ์รบกับทศกัณฐ์ จนพลาดท่าถูกแผลงศรขาดเศียรขาดกร แต่ก็ร่ายพระเวทย์กลับคืน มาได้ จึงเต้นรำ เจรจาเยาะเย้ยและขอเจรจาหย่าทัพ ก็จบการแสดง โดยใช้เวลาในการแสดงทั้ง 2 ช่วงรวม 2 ชั่วโมง 30 นาที

ซึ่งในกระบวนการแสดง ของวันที่สองนี้ ทั้งรูปแบบการออกนั่งท้องพระโรง การนั่งพลับพลา การยกทัพตรวจพล การเต้นเชิดเดินอ้อมราว การพากย์ เจรจา ตัวแสดงแต่งกายสวมหัวปิดหน้า และข้อสรุปต่างๆที่ชัดเจนจากการศึกษาเอกสารและการสัมมนาแล้วนั้น ได้ถูกนำมาใช้ในรูปแบบและกระบวนวิธีการแสดงครั้งนี้ด้วยทุกประการ

ภาพที่ 59ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยากรและผู้เข้าร่วมสัมมนา

4.1 อภิปรายผลการสัมมนา

ในการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราวนี้ ข้อสรุปจากการศึกษาวิเคราะห์เอกสาร ข้อสรุปจากการสัมมนา และผลจากการจัดการแสดง โขนนั่งราว ตอน พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 นี้ สามารถนำผลการศึกษาและข้อสรุปในประเด็นต่าง ๆ มาอภิปรายและแสดงแนวคิดเปรียบเทียบเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์การวิจัยรวมประเด็น ดังนี้

4.2 ขนบธรรมเนียม และจารีตของโขนนั่งราว

ดังเป็นที่ทราบกันดีอยู่แล้วว่า โขน คือ มหานาฏกรรม หรือ นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ที่มีกำเนิดและเล่นกันอยู่ในงานพระราชพิธี ของราชสำนัก ดังมีหลักฐานแพร่หลายเป็นลายลักษณ์อักษรมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และได้มีวิวัฒนาการสืบทอดอย่างต่อเนื่องถึง กรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ มา

จนถึงปัจจุบัน ทำให้โขนได้วิวัฒนาการ จำแนกออกเป็นประเภทต่าง ๆ ถึง 5 ประเภทด้วยกันและ โขนนั่งราว นับเป็น1ในจำนวน 5 ประเภท ที่มีรายละเอียดของขนบธรรมเนียมและจารีตการแสดงที่น่าสนใจและหาชมได้ยากในยุคปัจจุบัน ดังนั้น ในการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว ทำให้ทราบว่า ขนบธรรมเนียมและจารีตของโขนนั่งราว ที่ตกทอดมาถึงยุคปัจจุบันนี้มีอะไรบ้าง แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งซึ่งควรวิเคราะห์ ก่อนที่จะอภิปรายขนบธรรมเนียมและจารีตของโขนนั่งราวเป็นการเฉพาะเราควรจะได้พิจารณา ถึงประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งก็ คือ เอกลักษณ์ของการแสดงโขนแบบดั้งเดิมนั้นมีอะไรบ้าง และปรากฏอยู่ในการแสดงโขนประเภทเสียก่อน เพื่อให้แนวทางที่จะอภิปรายต่อไปมีความอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

การแสดงโขนในยุคแรกที่มีรูปแบบวิธีการเล่นที่คล้ายคลึงนั้นน่าจะมีด้วยกัน 3 ประเภท คือ เริ่มจากโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ และโขนนั่งราว ทั้ง 3 ประเภทนี้ น่าจะมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกัน จากโขนกลางแปลง ที่แสดงบนพื้นดิน นิยมเล่นเฉพาะตอนที่เอื้อแก่การแสดงของคนจำนวนมาก ๆ คือ ฉากยกทัพ ตรวจพล ปะทะทัพ ดำเนินเรื่องเฉพาะการพากย์-เจรจา ตัวโขนสวมหัวปิดหน้าทุกตัว ยกเว้นตัวนางที่มิอาจยืนยันได้ เนื่องจากไม่เคยมีหลักฐานศีรษะโขนของตัวนาง ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร ในขณะเดียวกัน หนังใหญ่ มหรสพเล่นเงา ก็พยายามหาวิธีการไม่ให้คนดูเบื่อหน่ายที่ต้องดูหนังใหญ่เป็นเวลานานๆ จึงได้เอาตัวโขน มาเล่นสลับหน้าจอหนัง จนกลายเป็นโขนหน้าจอ(หนังใหญ่)ในที่สุด แต่ก็สันนิษฐานว่าวิธีการเล่นก็ยังเป็นไปตามขนบธรรมเนียมเดิมอยู่ เพียงแต่ต่อมาได้ปรับปรุงจากการเล่นโขนบนพื้นดินที่หน้าจอหนังใหญ่ ก็ยกพื้นโรงให้สูงขึ้น ใช้จอหนังเป็นฉากหลัง เจาะประตูซ้าย – ขวาให้ตัวโขนเข้าออก เขียนฉากทางซ้ายและขวา เป็นรูปราสาทราชวัง รูปพลับพลา และมีเตียงให้ตัวโขนนั่ง และโขนประเภทสุดท้าย ที่มีขนบธรรมเนียบของการเล่นโขน โดยผู้แสดงเป็นชายล้วนการแสดงสวมหัวปิดหน้าทุกตัว ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ดำเนินเนื้อเรื่องเฉพาะแต่การพากย์ – เจรจา ก็คือ โขนนั่งราว เพียงแต่มีความแตกต่างในเรื่อง สถานที่แสดงเท่านั้น

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว ทำให้เห็นได้ว่า มีเอกลักษณ์ร่วมกันระหว่างโขน ทั้ง 3 ประเภท ที่คล้ายกัน คือ 1.ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน 2.ตัวโขนสวมศีรษะปิดหน้าทุกตัว 3.ดำเนินเนื้อเรื่องด้วยการพากย์-เจรจา 4. ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร ซึ่งทั้ง 4 ข้อนี้ นับว่าเป็นเอกลักษณ์ดั่งเดิมของโขนที่มีมากรุงศรีอยุธยา ดังนั้นโขนนั่งราว จึงนับว่าเป็นโขนประเภทหนึ่งที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมและจารีตดั่งเดิมไว้

4.3 ธรรมเนียมและจารีตในการปลูกโรงโขนนั่งราว

การปลูกโรงโขนนั่งราว ถือเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่งในองค์ประกอบของการแสดงและผู้ที่มีหน้าที่ปลูกโรงโขนนั้น ส่วนใหญ่น่าจะเป็นเจ้าภาพ ซึ่งจะต้องปลูกสร้างตามคำแนะนำของผู้ที่เป็นนายโรงหรือเจ้าของคณะโขน ส่วนหลักและวิธีการปลูกสร้างโรงมหรสพ หรือโรงละครของไทยเรานั้น น่าจะได้รับอิทธิพลมาจาก ตำรานาฏยศาสตร์ ว่าด้วยการสร้างโรงละครว่า โรงละครนั้น มี 3 รูปแบบ คือ แบบสามเหลี่ยม แบบสี่เหลี่ยมจัตุรัส และแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่งทั้ง 3 รูปแบบนี้ยังแบ่งออก

ได้เป็น 3 ขนาด คือ ขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ แต่รูปแบบ ที่นิยมมากที่สุด คือ โรงละครแบบสีเหลี่ยมผืนผ้า และมีขนาดกลาง เนื่องจากเมื่อเวลาแสดงจะเจรจา ร้องเพลงจะทำให้ได้ยินเสียงดังชัดและสะดวกกว่า

นอกจากนี้จารีตของการกำหนดสถานที่ในการสร้างโรงละคร ควรจะต้องเป็นพื้นดินที่เรียบเสมอ แน่นแข็งสีขาวหรือสีดำ ปราศจากเศษกระดูก กระเบื้อง หลักตอ หัวกะโหลกคนหรือสัตว์ และพึงจะต้องมีความละเอียดรอบคอบ ระมัดระวังในการวัดขนาดความกว้างยาว โดยเฉพาะเชือกที่นำมาใช้วัดพื้นที่ต้องไม่ให้ฉีกขาดได้เพราะถือว่าจะมีเรื่องอัปมงคลเกิดขึ้น ก่อนที่จะเริ่มทำการปลูกโรงก็จะต้องมีพิธีวางศิลาฤกษ์โรงละคร มีการประโคมดนตรี และคอยป้องกันขับไล่สิ่งไม่ดีงามเข้าในบริเวณที่จะปลูกสร้าง มีการบวงสรวงพลีกรรมด้วยเครื่องกระยาบวชต่างๆ การทำพิธียกเสาพราหมณ์ หรือเสาต้นแรกแล้วตามด้วยเสากษัตริย์ เสาไวศยและเสาศูทร

ประเมษฐ์ บุณยะชัยกล่าวว่า สิ่งสำคัญอย่างหนึ่งในการยกเสาเหล่านี้ คือ พึงให้มีความมั่นคง ไม่สั่นโยกเยกหวั่นไหว เพราะจะทำให้มีโทษต่างๆเกิดขึ้น ในขณะที่ยกเสาถวายโภชนาหาร โดยครูละครผู้มีความรู้จะสวดมนต์ปัดรังควาน ประพรมน้ำมนต์ขับไล่สิ่งอันตราย ทำให้บริเวณนั้นมีความบริสุทธิ์ แต่ด้วยหลักการและกระบวนการปลูกสร้างโรงตามแนวทางของนาฏยศาสตร์ มีขั้นตอนของรายละเอียดค่อนข้างมาก ดังนั้น การปลูกสร้างโรงการบูชาโรงละครของการแสดงนาฏกรรมไทย จึงได้ถูกพิจารณาคัดเลือกมาเป็นธรรมเนียมปฏิบัติเฉพาะในส่วนที่สำคัญๆ เท่านั้น อาทิ การประกอบพิธีไหว้ครู บูชาโรงละครการทำน้ำมนต์ธาณีสาร ยังคงรักษาสืบทอดไว้ให้คงอยู่ และในการเลือกทำเลสถานที่ปลูกสร้างโรงละครหรือโรงโขนโดยเฉพาะของการแสดงโขนนั่งราว แม้จะเป็นโรงละครแบบไม่ถาวรแต่ก็คำนึงถึงความมั่นคงแข็งแรงเป็นหลัก ดังจะเห็นว่ามีกุศโลบายในการหยั่งความแข็งแรงของโรงโขนนั่งราวด้วยการให้ ตัวโขนถือไม้พลองที่เรียกว่า “เส้า” ออกมายืนหรือเต้นแล้วใช้เส้า กระทุ้งลงกับพื้นทั่วบริเวณเวที เพื่อสำรวจว่ามีเสาโรงโขนตำแหน่งใดที่ไม่มีความแข็งแรงมั่นคง จะได้ซ่อมแซมก่อนแสดง และแม้ว่าในยุคปัจจุบัน การปลูกสร้างโรงโขนจะสามารถปลูกสร้างได้อย่างรวดเร็ว และมีความแข็งแรงมากขึ้นกว่าอดีตแล้วก็ตาม แต่การรักษาขนบจารีตที่เกี่ยวข้องกับการปลูกสร้างโรง การให้ตัวโขนออกมายืน กระทุ้งเส้า ก็ยังได้รับการอนุรักษ์ไว้เป็นขนบธรรมเนียม โดยถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงโขนนั่งราว

ภาพที่60 โรงโขนนั่งราว

4.4 ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างฉากโรงโขนนั่งราว

การจัดสร้างฉากในการแสดงโขนนั่งราว จากการศึกษาเอกสาร และการสัมมนาได้รับข้อมูลในแนวทางเดียวกัน คือ นิยมเขียนฉากเป็นรูปป่าเขา และท้องฟ้าและบริเวณที่ติดกับพื้นเวทีจะทำเป็นฉากเป็นรูปโขดหินมีมิติโดยเป็นศิลปะแบบนูนต่ำ ส่วนประตูทางเข้าออกทั้งซ้ายและขวานั้นทำเป็นช่องเหมือนตัวโขนออกจากปากถ้ำ ซึ่งกรณีทีจัดสร้างฉากในลักษณะนี้ สันนิษฐานว่าน่าจะได้รูปแบบมาจากภาพเขียนจิตรกรรมในอุโบสถ เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ก็อาจเป็นได้ แต่ถ้าหากพิจารณาถึงประโยชน์ของฉากโขนนั่งราวนั้น ส่วนใหญ่สร้างขึ้นเพื่อใช้สำหรับกั้นพื้นที่ระหว่างใช้ทำการแสดงและพื้นที่พักผ่อนของตัวแสดงมากกว่าที่จะมุ่งเน้นเป็นฉากประกอบตามเนื้อเรื่อง หรือมุ่งเน้นความสวยงาม แต่อย่างใด

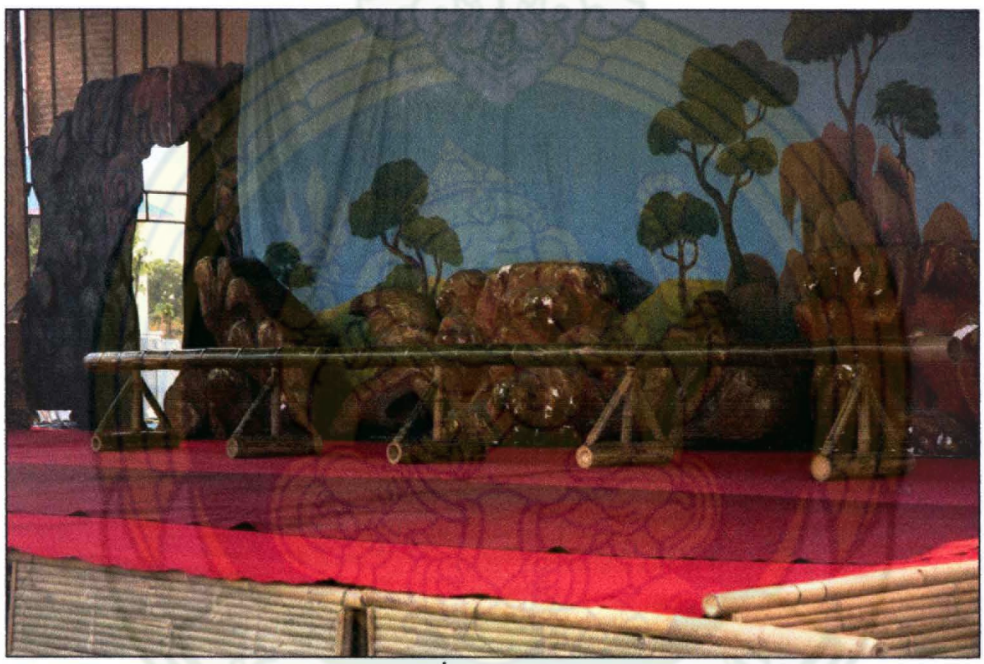
ดังนั้น ในการศึกษาวิจัย และการจัดการแสดงในครั้งนี้ การจัดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนจึงได้สร้างให้สอดคล้องไปตามหลักฐานที่ปรากฏเท่านั้น ในส่วนของความเห็นของผู้วิจัยเชื่อว่า การทำฉากเพื่อแบ่งพื้นที่ด้านหน้าโรงโขนกับหลังโรงนั้น อาจจัดฉากในลักษณะอื่นๆ ได้อีก

4.5 ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างราวกระบอกไม้ไผ่

การแสดงโขนนั่งราว เป็นการแสดงโขนของคณะที่มีลักษณะค่อนข้างเล็ก หรือกะทัดรัด มีผู้แสดงจำนวนน้อย การสร้างโรงโขนก็มีขนาดไม่ใหญ่โต เป็นโรงโขนที่สร้างขึ้นแบบชั่วคราว ดังนั้นอุปกรณ์ประกอบการแสดงจึงต้องพิจารณาถึงความสะดวกในการขนย้าย และสามารถหาได้ง่ายในท้องถิ่นเพื่อมิให้เป็นภาระในการเดินทาง เป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ การสร้างราวกระบอกไม้ไผ่ จึงเป็นภูมิ

ปัญญาของศิลปินนักแสดงโขน ที่ออกแบบขึ้นเพื่อใช้แทนเตียงสำหรับตัวโขนนั่งเวลาแสดง ด้วยเหตุผลที่ว่าสามารถหาได้ง่ายตามภูมิประเทศทั่วไป

อีกประการหนึ่งรูปแบบของการแสดงโขนในช่วงเวลานั้นศิลปะการเล่นโขนทั้งแบบโขนหน้าจอ และโขนนั่งราว ยังมีจารีตนิยมแบบโขนแต่ดั่งเดิม เช่น การตั้งพลับพลา หรือท้องพระโรงกรุงลงกา ยังมีวิธีออกเผ้าตามรูปแบบของหนังใหญ่ คือ เรียงลำดับกันไปเป็นแบบหน้ากระด้าน ตามยศศักดิ์ของตัวละคร กระบอกราวไม้ไผ่จึงมีความยาวพอที่ให้ตัวโขนขึ้นนั่งได้หลายตัว ดีกว่าการนั่งเรียงไปกับพื้นโรง ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าจารีต หรือธรรมเนียมการใช้ราวกระบอกไม้ไผ่ให้ตัวโขนนั่ง แทนเตียงจนกลายเป็นเอกลักษณ์และรูปแบบการแสดงโขนอีกประเภทหนึ่งนั้น น่าจะเป็นเพราะเหตุผลเรื่องความสะดวกและลดภาระในการจัดการแสดงเป็นสำคัญ



ภาพที่ 61 ราวไม้ไผ่

4.6 ธรรมเนียมและจารีตในเลือกตอนแสดงของโขนนั่งราว

ธรรมเนียมและจารีตในการเลือกตอนแสดงของโขนนั่งราวนั้น จากการศึกษาข้อมูลตามหลักฐานที่อ้างอิง ส่วนใหญ่ได้รับมาจากเอกสารประเภทจดหมายเหตุ หรือหมายรับสั่ง อันเป็นของทางราชสำนักเป็นสำคัญ ดังนั้นการระบุตอนให้เล่นสมโภชตามหมายรับสั่ง อาจจะกลายเป็นขนบนิยมสำหรับการเล่นโขนนั่งราวในยุคหลังต่อมาก็อาจเป็นได้ เช่น การเล่นโขนนั่งราวในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ เป็นต้น ซึ่งกำหนดให้เล่นในวันแรกแล้วก็พักนอนโรง ส่วนในวันรุ่งขึ้นก็ให้เล่นต่อไปจนจบตอน ในที่นี้ทำให้อาจเข้าใจได้ว่า การเล่นให้จบตอนคือเล่นต่อไปจนถึงพิราพล้มแล้วก็เลิก หรือเล่นไปจนจบพิราพล้มแล้วหลังจากนั้นก็เล่นตอนอื่น ๆ ต่อไปจนกว่าจะสิ้นเวลาทำการแสดง

จากการสัมมนา ในครั้งนี้ยังมิอาจสรุปกระบวนการ หรือหลักเกณฑ์ของการเลือกตอนสำหรับการแสดงโขนนั่งราวให้เป็นที่ยุติได้ แต่ส่วนใหญ่มีความเห็นว่า การจะเลือกตอนใดๆ มาทำการแสดงควรหลีกเลี่ยงบทบาทที่เป็นอุปสรรค เช่น บทโอโลม ปฏิโลม ซึ่งจะต้องมีกิริยาหลับนอน ซึ่งจะเป็นความยากลำบากเนื่องจากไม่มีเตียง ดังนั้น ในการจัดการแสดงเพื่อการศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราวในครั้งนี้ จึงได้เลือกตอนที่จะทำการแสดงสำหรับวันแรกเป็นตอนพระรามเข้าสวนพิราพแล้วก็หยุด และเลือกตอนสำหรับการแสดงวันที่สองเป็น ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่สอง ทั้งนี้เพื่อมุ่งนำเสนอรูปแบบวิธีการที่สำคัญต่างๆในการแสดงให้ครอบคลุมมากที่สุด เช่น การโหมโรง การกระทุ้งเส้า การออกเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ การนั่งพลับพลา การนั่งท้องพระโรงลงกา การเต้นเชิดกลับหัวสนาม การออกกราว การพากย์และการเจรจา เป็นต้น

4.7ธรรมเนียมและจารีตในการใช้ผู้แสดงของโขนนั่งราว

เป็นที่ทราบกันดีว่า การแสดงโขนแต่เดิม ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ นาง ยักษ์และลิง นั้นผู้แสดงโขนจะใช้ผู้ชายในการแสดงทั้งหมด จนกระทั้งมาถึงยุคหนึ่งที่โขนรับเอาศิลปะของละครในเข้ามาผสมกับการแสดงโขนจึงทำให้ผู้ฝึกหัดละครเข้ามารับบทบาทของตัวนาง แทนนางโขนที่เป็นผู้ชายมาแต่เดิม ในการจัดการแสดงโขนนั่งราว ของการวิจัยในครั้งนี้ยังคงกำหนดให้ผู้แสดงเป็นตัวนางสีดา ในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ซึ่งแสดงโดยว่าที่ร.ต.ธนกร สุวรรณอำภา ครูหมวดวิชานาฏศิลป์โขน(พระ) เป็นนางโขนผู้ชายแสดง ทั้งนี้ เนื่องจากมีหลักฐานสนับสนุนการศึกษา เป็นรายละเอียดหลักสูตรการเรียนการสอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ปรากฏในเป็นศิลปะนิพนธ์ของระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงของนายทัศนัย ผ่องแผ้ว ว่าในการเรียนการสอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป มีการกำหนดเนื้อหาการเรียนการสอนและกระบวนการฝึกสำหรับนักเรียนที่จะรับบทบาทเป็นนางโขนด้วย

4.8 ธรรมเนียมและจารีตในการแต่งกายโขนนั่งราว

การแต่งกายของการแสดงนาฏศิลป์โขนเป็นการแต่งการที่เรียกว่า ยืนเครื่อง โดยเลียนแบบลักษณะเครื่องทรง หรือเครื่องต้น ของพระมหากษัตริย์ ปักเย็บตกแต่งด้วยวัสดุ เหลื่อมและดิ้นให้มีความวิจิตรงดงาม มีความประณีต เพื่อให้สมกับเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง โดยเฉพาะหัวโขนที่ใช้สวมใส่อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของโขน ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนในรูปแบบใด หรือประเภทใดก็จะแต่งกายในรูปแบบเดียวกัน เพียงแต่ในยุคปัจจุบันพัฒนาการด้านการแต่งกายของการแสดงโขนได้มีการปรับปรุงไปตามความนิยม เริ่มจากการนำเอาศิลปะการแสดงอย่างละครในเข้ามาปะปนกับการแสดงโขนทำให้มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการแต่งกายบ้าง อย่างที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ ผู้แสดงเป็นตัวพระของโขนก็ไม่นิยมสวมหัวโขนปิดหน้าเหมือนแต่เดิม แต่จะใช้การแต่งใบหน้าด้วยเครื่องสำอางให้สวยงามและสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่า มงกุฎยอดชัย หรือ ชฎายอดชัยแทน ทำให้ผู้แสดงเป็นตัวพระสามารถแสดง

บทบาททางอารมณ์สื่อออกทางสีหน้าได้ง่ายขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนโรงใน โขนฉาก ปัจจุบันนี้ตัวพระทั้งหลายจึงไม่สวมหัวโขนปิดหน้าในการแสดงอีกต่อไป

แต่ในการแสดงโขนนั่งราว ยังคงเป็นการแสดงโขนเพียงรูปแบบเดียวเท่านั้น ที่ยังคงวิธีการแต่งกายของตัวพระ โดยเฉพาะการสวมหัวโขนปิดหน้าเวลาแสดง ซึ่งในการจัดการแสดงครั้งนี้เช่นเดียวกัน

4.9 ธรรมเนียมและจารีตในการนอนโรง

การเล่นมหรสพของไทยในสมัยโบราณ ในช่วงเวลาที่ยังไม่มีความเจริญทางด้านสาธารณูปโภคแพร่หลาย เช่นถนนหนทาง และที่สำคัญ คือ การใช้ไฟฟ้า ทำให้การแสดงมหรสพ ไม่ว่า โขน ละคร หุ่นและอื่น ๆ ที่ไม่สามารถหาเชื้อเพลิง หรือเครื่องมือให้แสงสว่างมาสำหรับใช้จัดแสดงในเวลากลางคืนได้ จึงกลายเป็นอุปสรรคสำคัญของการแสดงนั้นๆ และวิธีการแก้ไขปัญหาที่ดีที่สุด คือ การหยุดพักการแสดงเมื่อหมดแสงสว่างในเวลากลางวัน และก็อาศัยนอนหลับพักผ่อนอยู่ ณ โรงมหรสพนั้น รอเมื่อวันรุ่งขึ้นจึงทำการแสดงต่อไป ธรรมเนียมการนอนโรง ที่ปรากฏให้เห็นมาแต่เดิมนี้ จึงเป็นที่มาของการเรียกรูปแบบการแสดงโขนของโขนนั่งราวอีกชื่อหนึ่งด้วย

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 5
รูปแบบและการแสดงโขนนั่งราว

จากองค์ประกอบของการแสดงโขนนั่งราว ทั้งประวัติ ความหมายตลอดจนวิธีการและจารีตต่างๆที่ได้นำเสนอในบทที่แล้ว สิ่งที่จำเป็นในการแสดงโขนนั่งราวลำดับต่อไปก็ได้แก่รูปแบบและวิธีการแสดงโขนนั่งราวอันประกอบด้วย การบูชาโรงละคร การไหว้ครู การกระทุ้งเส้า การนั่ง การเต้น ตลอดจนการพากย์-เจรจา โดยจะขอนำเสนอรูปแบและวิธีการแสดงเป็นลำดับไปเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้นตามแนวคิด ข้อมูลเอกสาร และ ข้อสรุปบางประเด็นที่มีความเห็นสอดคล้องกัน จากการสัมมนา เรื่องโขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว ดำเนินการโดย วิทยาลัยนาฏศิลป ในวันที่20 มกราคม 2554 ณ ห้องประชุมภาควิชานาฏศิลป์ไทยทำให้สามารถมองเห็นแนวทางของรูปแบบ กระบวนวิธีการแสดงบนเวที ของการแสดงโขนนั่งราว ว่าควรมีลักษณะเป็นอย่างไร คณะผู้วิจัยจึงได้นำผลการสัมมนา ดังกล่าว มาดำเนินสู่กิจกรรมลำดับต่อไปของการศึกษาวิจัย คือ การจัดการแสดงโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ ซึ่งมีกระบวนวิธีการแสดง ดังนี้

5.1 รูปแบบการแสดงโขนนั่งราว

5.1.1การบูชาโรงละคร

ในการปลูกโรงโขนนั่งราวนั้นในสมัยโบราณน่าจะมีการทำพิธีบูชาโรงก่อนกระทำการปลูกสร้าง เหตุที่ทำให้คิดว่าต้องมีพิธีบูชานั้นอาจจะสืบเนื่องมาจากคนไทยเราได้รับอิทธิพลของการแสดงมาจากอินเดีย ตามตำรานาฏยศาสตร์ของพระภรตมุนีที่ได้จารึกไว้และศาสตราจารย์ ร้อยตำรวจโทแสง มนวิทูร ได้แปลออกมาเป็นภาษาไทย ทำให้เห็นว่าก่อนจะมีการปลูกสร้างโรงโขนโรงละครจะต้องมีกรรมวิธีในการสร้าง โดยการหาสถานที่ ดังที่ท่านศาสตราจารย์ ร้อยตำรวจโทแสง มนวิทูรได้กล่าวไว้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ว่า

> *"พื้นดินต้องมีสีดำ หรือขาว เรียบเสมอ แน่นแข็ง สะอาดปราศจาก เศษกระดูก กะโหลกศีรษะคนหรือสัตว์ กระเบื้องแตก หลักตอไม้ ต้องปะพรมน้ำมนต์ลงมือวัดขนาด ถ้าใช้เชือกวัดต้องระวังไม่ให้เชือกขาด ถ้าขาดกลางพระเจ้าแผ่นดินจะสวรรคต ขาด 3 ท่อน ราษฎรจะเดือดร้อน ขาด 4ท่อน ครูละครจะตายต้องมีพิธีวางศิลาฤกษ์ ประโคมด้วย แตร สังข์ กลอง บัณเฑาะว์ และต้องขับไล่สิ่งชั่วร้าย และพวกนอกจารีตไปให้ไกล ต้องทำพิธีกรรมบวงสรวงด้วย เครื่องกระยาบวชในเวลากลางคืนทั้ง 4 ทิศต้องถวายข้าวปายาส คลุกน้ำมันเนยแก่พราหมณ์ ฯลฯผู้ที่จะทำพิธียกเสาปลูกสร้าง โรงละคร ต้องถือบวช 3 คืนเสาโรงละครที่วางต้นแรก คือ เสาพราหมณ์*

การตั้งเสาต้องให้มั่นคง ไม่เช่นนั้น ฝนจะแล้ง ผู้คนล้มตาย มีภัยสงคราม
ต้องทำรูปปั้นช้าง 2 ตัวสูงศอกครึ่ง ไว้ทั้งสองข้างเวทีละคร
บูชาด้วยพวงมาลัยและเครื่องหอมเครื่องไม้ในโรงละครต้องแกะสลัก
และเขียนภาพลวดลายให้สวยงามโดยเฉพาะภาพชายหญิงกอดแสดง
ความรักต่อกันโรงละครต้องสร้างในที่สงัดลม และเก็บเสียงได้ดี
ที่นั่งดูละครสูงจากพื้นขึ้นไปชั้นละ 1 ศอก ประตูทางเข้าอยู่ด้านหน้า"[38]

จะเห็นได้ว่าในการสร้างโรงละครแต่ละครั้งนั้นต้องมีการเลือกสถานที่ มีการบวงสรวงบูชา มีพิธีกรรมต่างๆมากมาย ซึ่งการปลูกสร้างไม่น่าจะเสร็จสิ้นในวันเดียว ดังที่ผู้วิจัยเคยได้เห็นการปลูกสร้างโรงโขนของการเล่นโขนชักรอกของคณะครูหยัดเหลาที่วัดบางพลีใหญ่กลาง ก็มีพิธีการซับซ้อนและใช้เวลามาก ซึ่งเหตุนี้น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากแหล่งเดียวกัน ซึ่งในปัจจุบันนี้ไม่มีการทำพิธีดังกล่าวแล้ว

ภาพที่ 62 การทำพิธีบูชาโรงโขนนั่งราว

หลังโรงโขนได้กระทำการปลูกสร้างขึ้นจนเสร็จเรียบร้อยแล้วลำดับต่อไปในการแสดงโขนนั่งราวก็จะมีพิธีบูชาโรงซึ่งพิธีนี้ก็ได้อิทธิพลมาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์เช่นเดียวกันดังที่แสง มนวิทูร อธิบายไว้ว่าวิธีบูชาโรงละครอย่างถูกวิธี ต้องมีเครื่องพลีกรรม เครื่องบวงสรวง บูชายัญ เครื่องกระยาหาร

---

[38] แสง มนวิทูร, ตำนานาฏยศาสตร์. 2541

เครื่องดื่ม การสวดบริกรรมคาถา และถ้าไม่ทำการบูชาโรงละคร ก็ไม่ควรเล่นละคร หรือถ้าเล่นจะไม่สำเร็จผล จะเกิดความเดรัจฉาน แต่ถ้าทำพิธีบูชาถูกต้องจะได้รับประโยชน์ ได้ขึ้นสวรรค์ ซึ่งพิธีกรรมต่างๆเหล่านี้น่าจะเป็นกุศโลบายของครูบาอาจารย์ที่ให้ยึดถือปฏิบัติเพื่อเป็นศิริมงคลต่อตัวเองและหมู่คณะ ในการเล่นโขนนั่งราวในครั้งนี้หลังจากปลูกโรงโขนเสร็จก็ได้ทำพิธีบูชาโรงโขนแบบโบราณเช่นเดียวกันโดยมีคุณครูราฆพ โพธิเวส เป็นครูผู้ประกอบพิธี

ภาพที่ 63 พิธีบูชาโรงโขน

5.1.2 การไหว้ครู

ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน ต่างๆ สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ผู้แสดงจะขาดไม่ได้ก็คือการไหว้ครูก่อนการแสดง การไหว้ครูนั้นถือว่าเป็นการคารวะต่อบูรพาจารย์ที่ท่านได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการทางด้านต่างๆและถือเป็นศิริมงคลต่อผู้แสดงผู้บรรเลงตลอดจน ผู้ร่วมงานอื่นๆ ในการแสดงโขนนั่งราวครั้งนี้ก็ทำพิธีไหว้ครูเช่นกัน กล่าวคือ ก่อนการแสดงปี่พาทย์จะทำการโหมโรง ครูผู้อาวุโสก็จะทำพิธีไหว้ครู ซึ่งในการแสดงโขนนั่งราวครั้งนี้ได้รับเกียรติจากท่านผู้อำนวยการนพวรรณ รุจิภักดิ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง

ภาพที่ 64 ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนางนพวรรณ รุจิภักดิ์ ทำพิธีไหว้ครูก่อนการแสดง

5.1.3 โหมโรง

การแสดงของไทยเรานั้นไม่ว่าจะเป็นการแสดงนาฏศิลป์หรือดนตรีก็ตาม มักมีจารีตประเพณีที่เคร่งครัด จารีตประเพณีอย่างหนึ่งก่อนการแสดงที่จะขาดไม่ได้เลยก็คือการให้ดนตรีบรรเลงโหมโรง ซึ่งการโหมโรงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ดูผู้ชมหรือประชาชนที่อยู่บ้านใกล้เรือนเคียงได้ทราบถึงการแสดงมหรสพได้เริ่มขึ้นแล้ว ซึ่ง ฐิระพล น้อยนิตย์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป อธิบายถึงเพลงโหมโรงว่า

"ดนตรีเป็นความเชื่อ เป็นศาสนา เป็นพิธีกรรมและเป็นอะไรอีกหลายๆ อย่างที่ทำให้ผู้คนมีความสุข บำรุง บำเรอ รับใช้ อย่างไรก็ดี ความผูกพันระหว่างคีตกรและนาฏกรขาดกันไม่ได้ ดังครูบาอาจารย์ในสมัยก่อน เป็นทั้งดนตรีและร้องรำ แต่ก่อนที่จะทำการแสดงจะต้องมีการบรรเลงหนึ่งเพลง หนึ่งเพลงในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าเพลงเดียว แต่เขาเหมารวม เรียกว่า โหมโรง โหมโรง ไม่เหมือนกับที่เราได้ยินกันในวันนี้ ที่เริ่มด้วยสาธุการ แต่มันเริ่มต้นแค่สองเพลง ซึ่งได้มาจากหนังใหญ่ ครูมนตรี ตราโมท ท่านได้อธิบายว่า โหมโรงนอกจากจะเป็นการบูชิตบูชา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ เจ้าที่เจ้าทางสัมภเวสี อะไรก็ตาม มีเพียงแค่เพลงกราวใน และก็เพลงเชิด มีเท่านั้น แล้วก็มีวิวัฒนาการมาเรื่อยๆ จน

เป็นโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น อันนี้ยังไม่ได้พูดถึงโหมโรงกลางวันนะครับ แต่ว่าเมื่อเกิดโหมโรงทั้งสองนี้แล้ว ก็ทำให้มีโหมโรงกลางวันเกิดขึ้นด้วย ส่วนจะเป็นเพลงอะไรนั้นยังไม่ทราบในชั้นแรก ยังกระจัดกระจายกันอยู่ เมื่อมีการแสดงกลางวันเกิดขึ้นในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่รัชกาลที่สาม มีโรงฝึ่นรัชกาลที่สี่ มีวิกการแสดงละคร และมีธรรมเนียมการแก้บนสืบต่อมา ทำให้ต้องมีการแสดงดนตรี และละครที่หน้าสถานที่เหล่านี้เพื่อเป็นการเรียกลูกค้า หรือบำเรอผู้มาใช้บริการ แต่เพลงที่ใช้ในการโหมโรงกลางวันนั้นคุณครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูสอน วงฆ้อง บอกว่ามันยังไม่ได้จัดเป็นหมวดหมู่ วัตถุประสงค์ของการโหมโรงของฝ่ายดนตรีนั้นที่จริงคือต้องการจะท่องเพลง หรือซ้อมเพลงรอคนดู รอนักแสดงแต่งตัว จนกระทั่งมาถึงยุครัชกาลที่หก ซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองมากในด้านดนตรี-นาฏศิลป์ มีครูดนตรี ครูละครที่มีชื่อเสียงมากมาย ทำให้มีทางเพลงหลายสาย หลายสำนัก ผลจากการแสดงมหรสพตอนบ่าย จึงมีเพลงโหมโรงกลางวันขึ้น บทเพลงต่างๆ ได้แก่

กราวในสามท่อน
เชิด
ชุบ
ลา
ตระบองกัน
เสมอข้ามสมุทร
เชิดฉาน
ปลูกต้นไม้-รัว
ชายเรือ-รัว
แผละ
เหาะ
โล้
วา

เห็นไหมครับไม่มีสาธุการ เหตุผลก็คือทำให้ต่างไปจากโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น ที่เหมือนกันก็คือ บูชาครู สุดท้ายก็คือ เพลงวา ซึ่งมีสองอย่างคือ วาลงโรง และวาลาโรง"[39]

จากคำอธิบายข้างต้นจะเห็นได้ว่าการบรรเลงโหมโรงในสมัยต้นรัตนโกสินทร์มีเพลงที่ใช้บรรเลงโหมโรงเพียง 13 เพลงเท่านั้น และไม่มีเพลงสาธุการเริ่มต้นการบรรเลงเหมือนการบรรเลงโหมโรงเย็นที่เราใช้โหมโรงก่อนการแสดงในปัจจุบัน ซึ่งในการแสดงโขนนั่งราวครั้งนี้เริ่มทำการบรรเลงโหมโรงด้วยเพลงชุดโหมเย็น หรือที่เรียกกันในหมู่ดนตรีนาฏศิลป์ว่าโหมโรงการแสดงซึ่งมีเพลงที่ใช้บรรเลงจำนวน 14 เพลงดังรายละเอียดต่อไปนี้

---

[39] ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมภาษณ์โขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

- สาธุการ
- ตระโหมโรง
- รัวสามลา
- ต้นเข้าม่าน
- เข้าม่าน
- ปฐม ลา
- เสมอ
- รัว ลาเดียว
- เชิด
- กลม
- ชำนาญ
- กราวใน
- ปลายเข้าม่าน
- ลา

จากคำอธิบายของอาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ข้างต้น จะเห็นถึงความแตกต่างระหว่างเพลงโหมโรงกลางวันในตอนต้นสมัยรัตนโกสินทร์กับเพลงชุดโหมโรงเย็นหรือเพลงชุดโหมโรงการแสดงที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบัน นอกจากนี้การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นจะไม่มีเพลงวาอยู่ในชุดดังกล่าวด้วย ซึ่งตรงกับข้อมูลที่ฐิระพล น้อยนิตย์กล่าวไว้ในการสัมมนาเรื่องโขนนั่งราวในความทรงจำว่า *"เพลงโหมโรงเย็นไม่มีเพลงวา แต่ครูโขน คนพากย์มักจะให้บรรเลงเพลงวาก่อนการแสดง ซึ่งเรียกว่า วาลงโรงอันนั้นคนละส่วน แต่ขณะเดียวกัน เพลงวาจะเป็นสุดท้ายในโหมโรงกลางวัน ซึ่งเมื่อจบแล้วจะต้องทำการแสดงต่อเลย"*[40]

ดังนั้นสรุปได้ว่าการบรรเลงปี่พาทย์โหมโรงก่อนการแสดงนั้นนิยมใช้การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงเย็นเสมอ เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงเสร็จตามกระบวนการแล้ว ผู้บรรเลงจะบรรเลงเพลงวาเพื่อให้รู้ว่าการแสดงกำลังจะเริ่มขึ้นแล้วซึ่งมักจะเรียกชื่อเป็นที่รู้กันว่า "วาลงโรง" นอกจากนี้การบรรเลงเพลงโหมโรงของฝ่ายดนตรีนั้นก็มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการท่องเพลง หรือซ้อมเพลง รวมทั้งรอคนดู รอนักแสดงแต่งตัว ด้วย อีกประการหนึ่งการโหมโรงมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ดูผู้ชมหรือประชาชนที่อยู่บ้านใกล้เรือนเคียงได้ทราบถึงการแสดงมหรสพได้เริ่มขึ้นแล้ว

---

[40] ฐิระพล น้อยนิตย์, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ภาพที่ 65 ปี่พาทย์บรรเลงโหมโรง

5.1.4 การกระทุ้งเส้า

ในการแสดงโขนนั่งราวนั้นหลังจากการปลูกโรงโขน ไหว้ครู โหมโรงเสร็จเรียบร้อยแล้วก่อนจะเริ่มการแสดง ยังจะต้องมีพิธีกรรมก่อนการแสดงอีก ซึ่งพิธีกรรมนี้จะขาดไม่ได้เลยในการแสดงโขนนั่งราว พิธีกรรมที่ว่านี้ก็คือ "การกระทุ้งเส้า" ดังที่ประพันธ์ สุคนธะชาติ กล่าวว่า *"ก่อนที่ปี่พาทย์จะเริ่มทำเพลงโหมโรง ตัวโขนพวกรากษส หรือเสนายักษ์จะเดินเรียงแถวออกมาจากในโรง มือถือไม้เส้า แล้วมายืนอยู่หน้าจอหลังราวที่ตัวโขนนั่ง หันหน้าออกหน้าโรง ยืนเรียงแถวอย่างมีระเบียบ พอปี่พาทย์ทำเพลงโหมโรง ตัวโขนทั้งหมดจะยกไม้เส้าแล้วกระทุ้งไปที่พื้นโรงพร้อมๆกัน โดยกระทุ้งให้เข้ากับจังหวะของเพลง จนจบเพลงโหมโรงก็จะเลิก แล้วเดินเข้าโรงไป การปฏิบัติเช่นนี้เรียกว่ากระทุ้งเส้า"*[41] การกระทุ้งเส้าคืออะไร และทำไมต้องกระทุ้งเส้า เช่นเดียวกันในการแสดงโขนประเภทอื่นๆมีการกระทุ้งเส้าด้วยหรือไม่ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้คำจำกัดความ คำว่า *"กระทุ้งเส้า เป็นกริยา คือ เอาไม้เส้ากระทุ้งเพื่อให้จังหวะฝีพาย"*[42] ส่วนคำว่า *"ไม้เส้า หมายถึง ไม้กระทุ้งจังหวะในเรือดั้งในขบวนพยุหะยาตรา"*[43] จากความหมายดังกล่าว จะเห็นได้ว่า การกระทุ้งเส้าคือการเอาไม้กระทุ้งให้จังหวะฝีพายในขบวนเรือพยุหะยาตรา ดังที่ผู้วิจัยเสนอไว้ในการสัมมนา ว่า *"อยากให้ดูที่พิธีเห่เรือ จะมีมหาดเล็กจับเสาต้นสูงๆ กระทุ้งให้จังหวะฝีพาย ให้เข้ากับทำนองดนตรีหรือทำนองเห่เรือ"*[44]

---

[41] ประพันธ์ สุคนธะชาติ, พระพิราพ. 2522 หน้า 29

[42] พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2542 .หน้า 43

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 888

[44] ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ภาพที่ 66 การกระทุ้งเส้าในเรือดั้ง ในขบวนพยุหยาตราทางชลมาค

ซึ่งโขนนั่งราวเอาวิธีการกระทุ้งเส้าดังกล่าวมาใช้ก่อนเริ่มการแสดง ดังที่ อรวรรณ ขมวัฒนา กล่าวไว้ในนาฏลีลา1 ลีลาสารพัน ว่า

"กระทุ้งเส้าคือการเต้นเสาเพื่อทดสอบความแข็งแรงของตัวผู้แสดงโขนและเพิ่มความแข็งแรงให้กับเวทีที่แสดงก่อนการแสดงโขน โรงโขนหรือเวทีสำหรับแสดงโขนจะต้องยกพื้นให้สูงจากพื้นดินประมาณหนึ่งเมตร เพื่อให้สะดวกแก่ผู้ชม และเป็นการจำกัดขอบเขตให้แก่ผู้ชมและผู้แสดงไปในตัว ดังนั้นการสร้างเวทีหรือโรงโขนให้สูง จึงต้องใช้เสามาช่วยรับน้ำหนัก สมัยก่อนใช้วิธีขุดหลุมฝังเสากันเป็นหลักฐานจริงจัง แต่ผู้สร้างไม่ค่อยพิถีพิถันตรวจสอบความอัดแน่นของดินที่กลบหลุมนัก เป็นเหตุให้เกิดการทรุด ขณะที่โขนกำลังแสดงบ่อยครั้ง ทำให้ยุ่งยากล่าช้า ดังนั้นครูผู้ใหญ่จึงให้ศิษย์ที่จะแสดงไปเต้นตามหัวเสาสำคัญๆ เป็นการช่วยกระทุ้งดินให้แน่นมากขึ้นจึงเกิดคำว่า กระทุ้งเสาหรือกระทุ้งเส้า"[45]

จากข้อความดังกล่าวจะเห็นว่าการกระทุ้งเส้าในการแสดงโขนนั่งราวนั้นทำเพื่อตรวจสอบความแข็งแรงของโรง เหมือนกับ วราวุธ ศิลาพันธุ์ นำเสนอในการสัมมนาว่า *"การกระทุ้งเส้านี้นะครับ ว่าเวลากระทุ้งนี้ต้องมีการเต้นเคลื่อนไหวไปด้วยรอบโรงเพื่อหยั่งความแข็งแรง"*[46] ส่วน จตุพร รัตนวราหะ กล่าวว่า การกระทุ้งเส้านั้น *"ทำเพื่อต้องการปัดรังควญ แต่เหตุผลจริงๆ นั้นก็ไม่รู้"*[47] ส่วน พงษ์พิศ จารุจินดา ให้ความเห็นว่า *"ครูเห็นต่างกับครูจตุพร น่าจะเห็นการทำให้เกิดเสียงดัง*

---

[45] อรวรรณ ขมวัฒนา, นาฏลีลา1 ลีลาสารพัน1. 2550. หน้า 50

[46] วราวุธ ศิลาพันธุ์, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554.

[47] จตุพร รัตนวราหะ, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554.

เวลาโหมโรง คนดูจะได้รู้ว่ามีการแสดง กำลังจะเริ่มแล้ว บางทีก็เป็นการไล่สิ่งที่แอบแฝงอยู่ เช่น ตะขาบ แมงป่องหรือสัตว์ร้ายต่างๆ ที่แอบอาศัยอยู่ให้ออกไป"[48] ขณะเดียวกันประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว มีความเห็นเช่นเดียวกับสองท่านที่กล่าวมาว่า *"ผมก็เห็นด้วยกับทั้งสองท่าน"*[49] ประเมษฐ์ บุญยะชัย เขียนไว้ในบทความเรื่องความเป็นมาของท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพเรื่องการกระทุ้งเส้าว่า *"เป็นการหยั่งความแข็งแรงของเวทีที่ได้รับอิทธิพลจากตำรานาฏยศาสตร์ เพื่อเป็นการฝึกโสตประสาทของผู้แสดงให้เคยชินกับจังหวะ"*[50] สมศักดิ์ ทัดติให้สัมภาษณ์เรื่องโขนโรงนอกในศิลปนิพนธ์ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ว่า *"การกระทุ้งเส้าเพื่อป้องกันภูตผี ป้องกันสิ่งจัญไรไม่ให้เข้ามาแผ้วพานในพิธีศักดิ์สิทธิ์"*[51]

ส่วนวีระศิลป์ ช้างขนุน ผู้วิจัยร่วม ให้ความเห็นต่างจากผู้รู้ที่ให้ข้อมูลข้างต้นว่า *"ส่วนของตัวผมเอง อยากจะร่วมเสนอความเห็นอีกซักเหตุผลหนึ่งในเรื่องของการกระทุ้งเส้า ซึ่งอาจจะต่างไปจากท่านอื่นๆ คือผมมีความเห็นว่า กระทุ้งเส้านี้ดูเหมือนเป็นวิธีการทำโทษนักแสดงของหัวหน้าคณะอย่างหนึ่ง ผมนึกไปถึงการสวดโอ้เอ้วิหารรายนะครับ หากหลวงพ่อดูแล้วพระ เณรองค์ไหนยังไม่แม่น ก็จะให้ไปนั่งตามวิหารรายแล้วสวดท่องให้แม่น จังหวะให้ได้ ไม่ใช่คอหนึ่ง คอสองขัดกัน ต้องสวดให้พร้อมเพรียงกัน ผมก็มาอุปมาเปรียบเทียบว่าถ้าเป็นเล่นโขน หน้าพาทย์เป็นเรื่องที่สำคัญ เรื่องของจังหวะ โดยเฉพาะโขนนี้เน้นการเต้นให้เข้ากับจังหวะ เพราะฉะนั้นอาจจะมีนักแสดงในโรงอีกหลายคนที่จังหวะยังไม่แม่น ยังบอด ในเมื่อโหมโรงเป็นการป่าวประกาศให้คนได้รู้ว่าโขนกำลังจะเล่นแล้ว พวกนี้แต่งตัวเสร็จแล้ว อยู่ว่าง จังหวะก็ยังไม่แม่น เต้นเชิด ออกกราวก็ยังไม่ค่อยลงจังหวะ จึงคิดกุศโลบายว่าให้ไปหยิบพลองยาวๆมา คนละลำ แล้วออกไปยืนข้างหน้าโรงเอาไม้นั้นกระทุ้งไปที่พื้นให้ลงจังหวะเพลงเพื่อให้เกิดความแม่นยำ รู้จักฟังหน้าทับ หน้าพาทย์ ให้ชำนาญยิ่งขึ้น"*[52]

จากข้อที่กล่าวมาข้างต้นพอจะสรุปวัตถุประสงค์ของการกระทุ้งเส้าได้เป็น 2 ข้อ กล่าวคือ ประการที่หนึ่งการกระทุ้งเส้าของการแสดงโขนนั่งราวนั้นทำขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ที่จะต้องการทดสอบความพร้อมของเวที หรือ โรงโขน ว่ามีความมั่นคงแข็งแรงเพียงใด รวมทั้งเป็นการสำรวจความพร้อมของผู้แสดงว่ามีความพร้อมความแข็งแรงหรือไม่เพียงใด อีกประการหนึ่งนั้นทำขึ้นเพื่อปัดรังควานภูตผีปีศาจและปัดเสนียดจัญไรไม่ให้มาแผ้วพานพิธีการอันศักดิ์สิทธิ์รวมทั้งการขับไล่บรรดาสัตว์มีพิษทั้งหลายไม่ให้ทำอันตรายด้วย

---

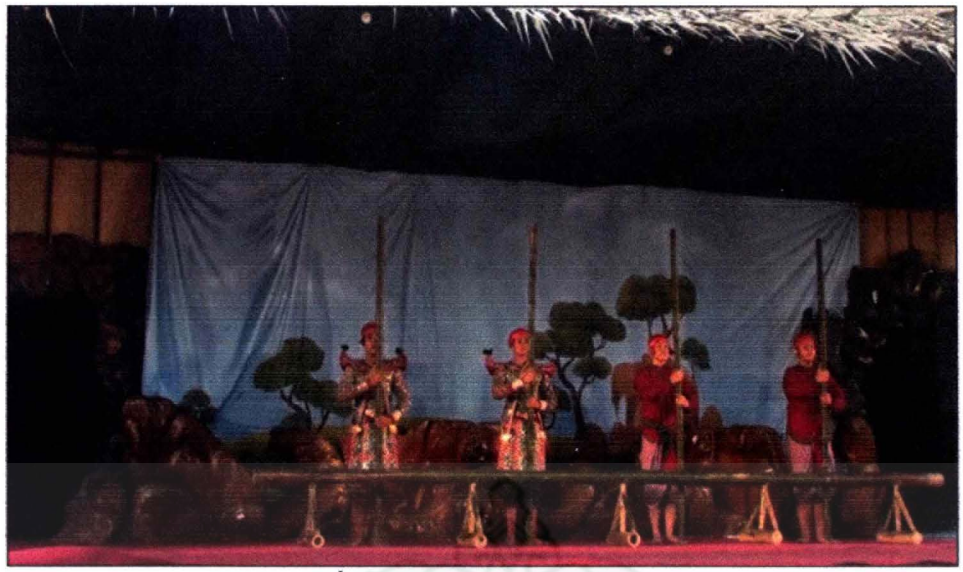
[48] พงษ์พิศ จารุจินดา,สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554.

[49] ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554.

[50] ประเมษฐ์ บุญยะชัย,

[51] สัมศักดิ์ ทัดติ, ศิลปนิพนธ์ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2547. หน้า 77

[52] วีระศิลป์ ช้างขนุน, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554.

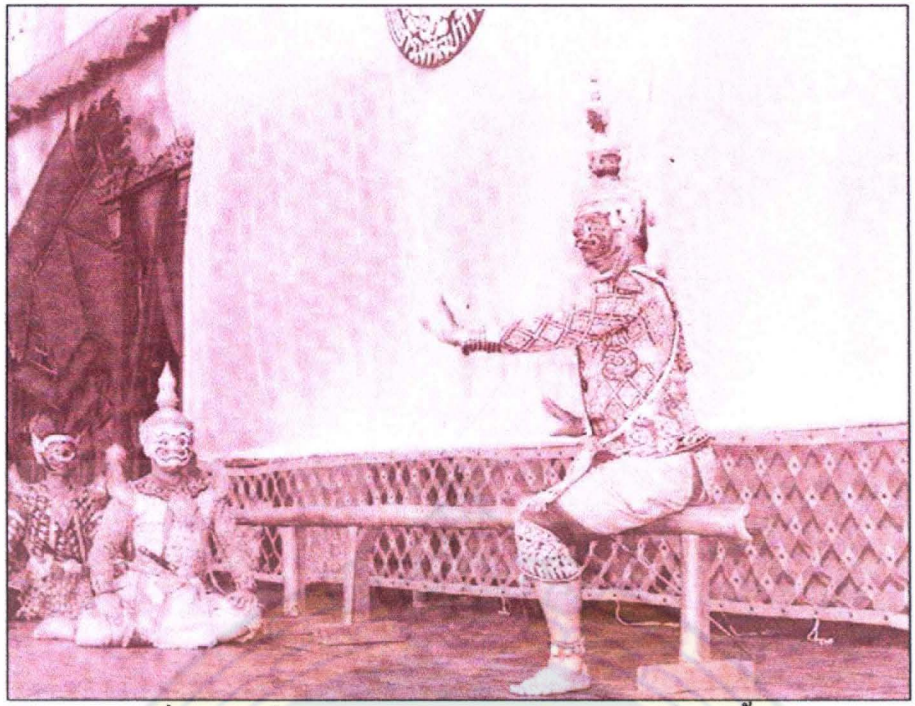


ภาพที่ 67 การกระทุ้งเส้าก่อนการแสดง

5.1.5 การนั่งราว

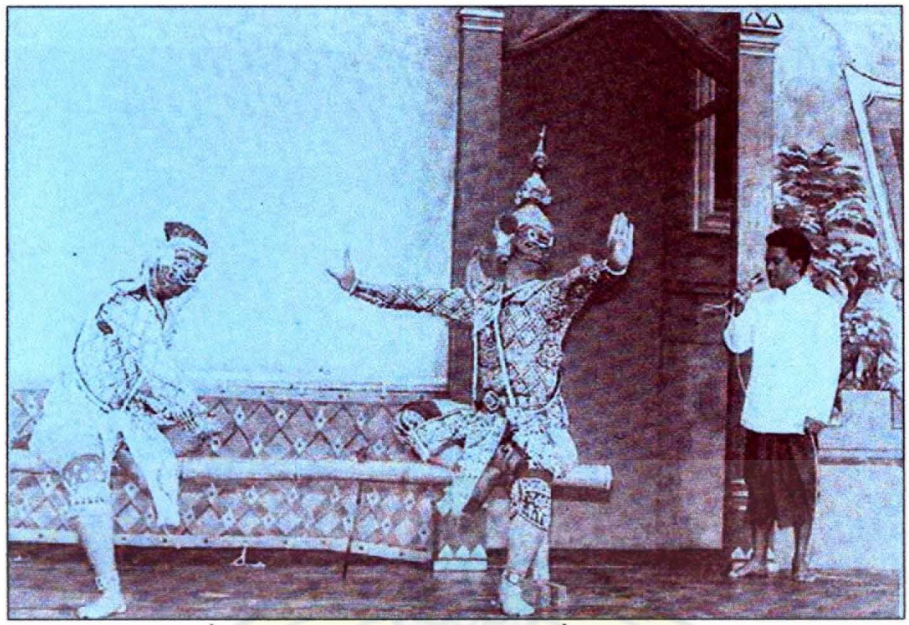
เป็นที่รู้กันอยู่แล้วว่าในการแสดงโขนนั่งราวนั้นไม่เหมือนกับการแสดงโขนประเภทอื่น โดยผู้แสดงต้องนั่งบนราวไม้กระบอกแทนเตียงเมื่อรำหรือทำบทเสร็จ ดังนั้นวิธีการนั่งของตัวโขนก็ย่อมจะแตกต่างจากโขนประเภทอื่นเช่นเดียวกัน ด้วยการแสดงโขนมีตัวโขนที่แบ่งออกเป็นประเภท ได้แก่ พระ นาง ยักษ์ และ ลิง การนั่งของตัวโขนดังกล่าวย่อมจะผิดแผกแตกต่างกัน อาทิ ตัวโขนทางฝ่ายยักษ์จะมีวิธีการนั่งพอจะกล่าวได้ดังนี้ พญายักษ์เมื่อเดินออกมาจากประตูด้านซ้ายของโรง(ด้านขวามือของคนดู)จนถึงกลางโรงตามกระบวนท่าแล้วก็จะเดินไปนั่งยังราวโดยนั่งให้ขาขวาพาดบนราวไม้กระบอกส่วนขาซ้ายเหยียบยันไว้กับพื้นของโรง ส่วนยักษ์เสนาและบรรดาเสนายักษ์ทั้งหลายจะนั่งที่พื้นโรงดังในภาพที่เป็นการแสดงโขนนั่งราวของกองการสังคีต กรมศิลปากรสมัยนั้น ซึ่งสอดคล้องกับสมศักดิ์ ทัดติผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้อธิบายถึงวิธีการนั่งในครั้งที่ท่านแสดงเป็นอินทรชิตร่วมกับคุณครูจตุพร รัตนวราหะที่แสดงเป็นทศกัณฐ์ ในการสาธิตโขนนั่งราว ซึ่งมีอาจารย์มนตรี ตราโมทเป็นผู้บรรยาย ไว้ว่า *"จารีตที่สาธิตครั้งนั้นมีเสนาด้วย เสนานั่งข้างล่าง รวมทั้งตัวมโหทร เปาวนาสูร ในขณะนั้น(วันที่คุณครูสมศักดิ์แสดง) ก็นั่งอยู่ข้างล่างอีกลักษณะหนึ่งคือ เท้าที่พับขึ้นไปจะทำเหมือนนั่งคุกเข่าบนราวไม้ไผ่ ส่วนตัวจะเฉียงออกคนดู"*[53]

[53] สมศักดิ์ ทัดติ, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554



ภาพที่ 68 การนั่งราวของพญายักษ์โดยมีเสนายักษ์นั่งกับพื้นโรง

แต่ในขณะเดียวกันเมื่อมีพญายักษ์ตัวอื่นๆหรือยักษ์ต่างเมืองมาเข้าเฝ้าทศกัณฐ์พญายักษ์ตัวอื่น เช่น กุมภกรรณ ก็จะมีการนั่งที่สลับกับทศกัณฐ์ กล่าวคือ พญายักษ์ทั้งสองจะหันหน้าประจันกันผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์จะนั่งให้ขาขวาพาดบนราวไม้กระบอกส่วนขาซ้ายเหยียบยันไว้กับพื้นของโรง ส่วนผู้แสดงเป็นกุมภกรรณในขณะมาเข้าเฝ้าก็จะนั่งสลับกันโดยให้ขาซ้ายพาดกับราวไม้กระบอกส่วนขาขวาเหยียบยันพื้นโรง ดังในภาพ



ภาพที่ 69 แสดงการนั่งของฝ่ายยักษ์ที่มีพญายักษ์เข้าเฝ้า

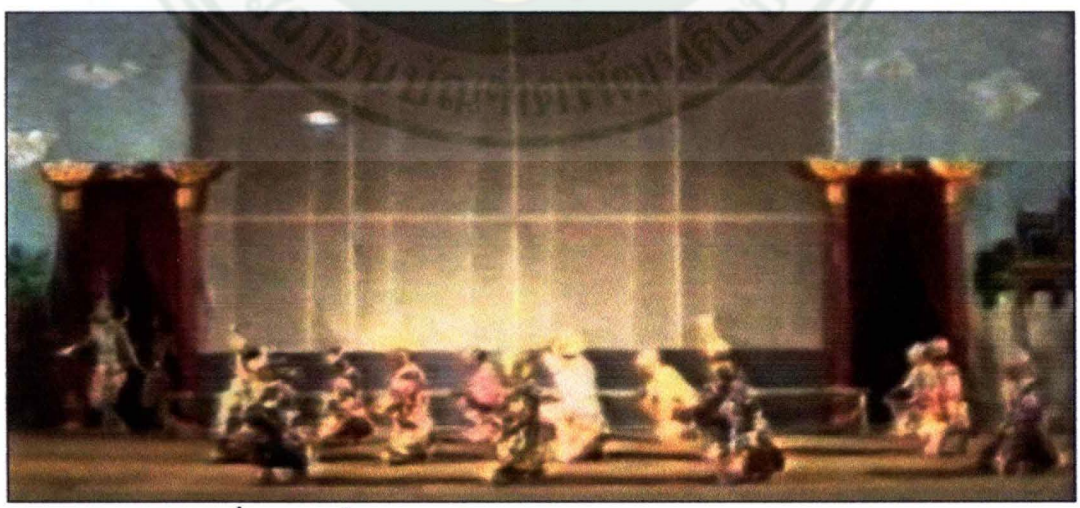
จากการนั่งดังที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าเมื่อมีการออกนั่งราวของทางฝ่ายยักษ์ไม่ว่าจะเป็นตอนที่ทศกัณฐ์ออกว่าราชการหรือการเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ของพญายักษ์ตัวอื่นๆ นั้นเสนายักษ์จะนั่งที่พื้นเหมือนกัน ดังที่จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติถามคุณครูประพันธ์ สุคนธะชาติ *"โขนนั่งราวตัวโขนเขานั่งราวทุกตัวไหม ท่านตอบว่าไม่ใช่ <u>นั่งเฉพาะตัวดี</u> ผมจึงคิดว่า บุคคลท่านนี้น่าจะเป็นที่เชื่อถือได้ เพราะท่านมีประสบการณ์ เป็นนักพากย์มานาน ได้รู้เห็นกว่าผมเยอะ เป็นผู้ใหญ่ในเรื่องโขนในบ้านในเมืองเรา นอกจากท่านแล้วก็คงไม่มีใครอาวุโส กว่าท่าน"*[54]

ส่วนแสดงโขนนั่งราวที่จัดแสดงขึ้นในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2554 เพื่อให้บรรลุตามวัตถุตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยนี้นั้นได้มีการปรับปรุงการนั่งใหม่ตามข้อตกลงของการสัมมนา ว่าการตั้งฝ่ายยักษ์นั้นให้เสนายักษ์และยักษ์เสนาคลานออกนั่งกับพื้นโรงก่อนหลังจากที่ทศกัณฐ์ขึ้นนั่งบนราวเรียบร้อยแล้ว จึงให้บรรดาเสนาทั้งหมดถวายบังคมแล้วขึ้นนั่งบนราวตามลำดับ ดังในภาพ

[54] จตุพร รัตนวราหะ. สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ภาพที่ 70 การนั่งราวของฝ่ายยักษ์ในการแสดงโขนนั่งราววันที่24 กุมภาพันธ์ 2554 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป

ส่วนวิธีการออกการนั่งราว ของฝ่ายพลับพลา ทั้งฝ่ายตัวพระ พญาวานร และเสนาลิงจะเริ่มจากสิบแปดมงกุฎคลานออก จากประตูโรงด้านขวา(ซ้ายมือผู้ชม) โดยใช้วิธีการคลานออกเช่นเดียวกันกับการแสดงโขนหน้าจอเป็นแถว2แถว โดยมี พิเภก และพญาวานรคลานออกเช่นเดียวกันแต่อยู่แถวกลางระหว่างสิบแปดมงกุฎทั้งสองแถว จากนั้นพระราม พระลักษมณ์เดินออกนั่งราวตามกระบวนท่า แล้วขึ้นนั่งราว โดยพระรามนั่งที่หัวราวใช้ขาซ้ายพาดบนราว ขาขวาเหยียบยันพื้นโรง ส่วนพระลักษมณ์นั่งใช้ขาขวาพาดบนราว ขาซ้ายเหยียบพื้นโรง หันหน้าประจันเข้าหาพระราม เมื่อเรียบร้อยแล้ว ทั้งพระลักษณ์ พิเภก พญาวานร สิบแปดมงกุฎ ถวายบังคมพระราม จากนั้น พิเภก และ พญาวานรลุกขึ้นนั่งบนราวต่อจากพระลักษมณ์ หันหน้าไปในทิศทางเดียวกันกับพระลักษณ์โดยนั่งพาดขาขวาบนราวไม้กระบอกขาซ้ายเหยียบยันพื้นดังภาพการแสดงของกองการสังคีต กรมศิลปากร ขณะนั้น



ภาพที่ 71 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาขณะพระรามเดินออก

ภาพที่ 72 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาแบบที่ 1 ไม่มีเสนาลิงต่อท้ายพญาวานร

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายวิธีการนั่งพลับพลาของฝ่ายวานร *"วิธีดำเนินการแสดง ซึ่งแต่เดิม การออกนั่งพลับพลาจะมีเพียงพระราม พระลักษมณ์และพญาวานรเท่านั้นที่ขึ้นนั่งบนราว เขาจะไม่เอาสิบแปดมงกุฎหรือเสนาลิงออกพลับพลา เพราะเพื่อต้องการเน้นให้คนเห็นชัดๆว่านี่คือโขนนั่งราว ซึ่งก็ไม่ถือว่าผิดประการใด แต่ในปัจจุบันผมเห็นว่าสมควรเอา เสนาลิงบางส่วน (ไม่ทุกตัว) ออกนั่งต่อท้ายในพลับพลาด้วย ซึ่งอันนี้ทำได้ เพราะจะทำให้ผู้ชมได้เห็นตัวแสดงครบองค์ โดยไม่มีตัวใดนั่งกับพื้นเลยก็ได้ ส่วนในฉากอื่นๆ ไม่ว่าจะมีการตรวจพล ยกรบต่อไปนั้น ก็สามารถนำออกแสดงครบชุดทุกตัวแสดง ดังนั้นสรุปได้ว่าสามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ วิธีการแรกให้เสนาลิงที่เป็นผู้แสดงทั้งหมดนั่งพื้นด้านล่างแบบโขนหน้าจอ และวิธีการที่สองให้ผู้แทนเสนาลิงบางตัวออกนั่งราวต่อท้ายจากพญาวานรโดยไม่ต้องมีเสนาลิงนั่งที่พื้นด้านล่างก็ได้ อันนี้เป็นการอนุโลม"* [55]
ทั้งนี้โดยให้เสนาลิง พญาวานรและพิเภก คลานออกแล้วกลับหลังหันมานั่งตั้งเข่า พนมมือ พระราม พระลักษมณ์เดินออก ขึ้นนั่งราว พระรามนั่งหัวราว พระลักษมณ์นั่งถัดไปหันหน้าเข้าหาพระราม พิเภก พญาวานรและเสนาลิง ถวายบังคมและขึ้นนั่งราวตามลำดับ เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนนั่งราวโดยชัดเจนดังในภาพ

[55] ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์โขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ภาพที่ 73 การนั่งราวของฝ่ายพลับพลาแบบที่ 2 มีเสนาลิงนั่งต่อท้ายพญาวานร

ดังนั้นพอจะสรุปได้ว่าในการนั่งราวของตัวแสดงโขนนั้นในฝ่ายยักษ์หรือที่เรียกกันว่าฝ่ายลงกาและฝ่ายพระหรือฝ่ายพลับพลานั้นมีวิธีการนั่ง 2 ลักษณะเหมือนกันคือในลักษณะที่ 1 ตัวโขนที่เป็นตัวพญาอาทิ ทศกัณฐ์ กุมภกรรณ อินทรชิต หรือ พระราม พระลักษณ์ พิเภก สุครีพ หนุมานเป็นต้นจะนั่งบนราวส่วนเสนาจะนั่งข้างล่าง แบบหนึ่ง อีกลักษณะหนึ่งคือให้เสนานั่งต่อท้ายบนราวไม้กระบอกด้วยเลย ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงตัวแสดงด้วยว่ามีไม่มากจนเกินโรง ดังเช่นประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ให้ข้อคิดเห็นไว้ว่า *"ว่า อาจให้เสนาออกแค่ ตัวสองตัว ขึ้นนั่งราวด้วย แต่ที่เราเห็นภาพวีดีทัศน์ของสำนักการสังคีตแสดงประมาณปี 30 หรือ 31 นั้น มันเป็นการแสดงที่ประสมโรงระหว่างโขนนั่งราวและโขนหน้าจอ ตัวแสดงเยอะ มีราชรถอะไรต่ออะไร ถ้าเป็นโขนนั่งราวจริงๆ คงจะไม่มี ดูจากภาพแล้วเห็นว่าแท่นมีขนาดเล็กครับ แต่ในกรณีที่ต้องการให้ผู้ชมได้เห็นตัวแสดงชัดเจน ว่านี้เป็นการแสดงโขนนั่งราว ก็ให้เสนาขึ้นนั่งราวข้างบน ไม่มีตัวนั่งพื้น อันนี้โดยอนุโลม"*[56]

5.1.6 การพากย์-เจรจา

การแสดงโขนนั่งราวนั้นดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลักการแสดงโขนประเภทนี้ไม่มีการขับร้อง คำพากย์หรือบทพากย์ ที่ใช้ในการแสดง ก็จะประกอบไปด้วยการพากย์พลับพลา พากย์เมือง พากย์ชมดง พากย์บรรยาย และพากย์เบ็ดเตล็ดเท่านั้น จะไม่มีการพากย์รถให้เห็นเนื่องจากไม่มีราชรถเข้ามาประกอบการแสดง ส่วนพากย์อีกชนิดหนึ่งคือพากย์โอ้ก็ไม่ปรากฏให้เห็นเช่นกัน ส่วนคำเจรจานั้น ก็จะมีคำเจรจาที่เป็นกระทู้ดั่งเดิม ตามความสามารถและปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจา เช่น การเจรจาจัดทัพ เจรจาปะทะทัพ และเจรจาหย่าทัพเป็นต้น ซึ่งการพากย์ การเจรจาของโขนนั่งราวนี้ โดยทั่วไปจะมีความคุ้นเคยกันดี เพราะมีการนำมาใช้เจรจาในการแสดง โขนหน้าจอหรือโขนฉากด้วย

---

[56] ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์โขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ส่วนในการพากย์-เจรจา โขนนั่งราวตอน พระรามเข้าสวนพิราพนั้น มีการเจรจาระหว่าง พิราพ กับรากษสที่เฝ้าสวนยังไม่มีการจัดทำบทขึ้นมาเจรจา ซึ่งการเจรจานี้ภายหลังต่อมาเราเรียกว่าเจรจาติดตลก ครูโบราณท่านมีแบบแผนการเจรจาของท่านที่เกิดจากความสามารถของคนพากย์-เจรจา ต่อมาภายหลังได้มีการจัดทำบทขึ้นเพื่อให้การแสดงมีรูปแบบที่ชัดเจนขึ้น ดังที่ประสาท ทองอร่าม นักวิชาการนาฏศิลป์และดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวว่า *"เรื่องบทของโขนนั่งราว คิดว่าในโบราณคงจะไม่มีแต่งเป็นบทไว้ เพราะครูโบราณนั้นท่านทรงความรู้มากๆ อย่างรุ่นเราไม่เคยเห็น ที่จริงที่ทำเป็นบทขึ้นมาก็เพราะสะดวกในการฝึกซ้อมเท่านั้นเอง เพราะเดิมนั้นขึ้นอยู่กับคนพากย์-เจรจาว่า จะบอกหรือกำกับว่าให้ทำอย่างไรบ้าง แต่ในชั้นหลังนี้โขนนั่งราว อย่างในตอนเข้าสวนพิราพ ดังที่ทราบก็คือ ครูประพันธ์ท่านทำไว้ โดยครูเสรี หวังในธรรม ท่านขอร้องให้ทำเพราะว่าต้องการจะให้ได้ออกหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์นั่นเอง ครูประพันธ์ท่านทำบทก็เพื่อให้เห็นกระบวนการแสดงในตอนเข้าสวนพิราพ บทพากย์ เจรจา ครูอาจารย์ในชั้นหลังท่านให้เพื่อไม่ต้องมาทะเลาะกัน ไม่ต้องมาเถียง มาโต้คารมกัน ท่านทำบทเป็นแบบแผน ครูเป็นครูคนเดียวกัน ก็เล่นไปตามบทที่ระบุนั้น แต่เวลาครูท่านเล่นจริงๆ บางครั้งท่านก็อาจไม่ไปตามที่ทำบท ท่านก็ลอยของท่านไป ท่านมีเกร็ดของท่าน อย่างจะเล่นกับตลกที่เฝ้าสวนจะเล่นอย่างไรอันนี้เป็นต้น"*[57]

ภาพที่ 74 คนพากย์ – เจรจา

[57] ประสาท ทองอร่าม , สัมมนาโขนนั่งราว. 20 มกราคม 2554

5.1.7 การเต้นเชิดกลับตัว

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปแล้วว่าโขนนั้นได้กระบวนการเต้นมาจากการเล่นหนังใหญ่ ดังนั้นการเต้นของโขนจึงเป็น ปัจจัยหลักในการแสดงเป็นอย่างมาก การเต้นของโขนนั่งราวจะมีวิธีการเต้นที่เหมือนกับการแสดงโขนประเภทอื่นๆ แต่มีกระบวนการในการแสดงที่แตกต่างกับการแสดงโขนประเภทอื่นอยู่บ้างเล็กน้อย อาทิ การเต้นของตัวโขนในขณะเคลื่อนกองทัพเพลงเชิดในไม่ว่าจะเป็นฝ่ายยักษ์หรือฝ่ายพระ ในการแสดงโขนหน้าจอก็ดี โขนฉากก็ดี ผู้แสดงจะเต้นเคลื่อนที่ไปตามความยาวของเวทีหรือของโรง เมื่อถึงหัวโรงก็จะมีการกลับตัวที่เรียกว่า "กลับตัวหัวสนาม" ซึ่งผู้แสดงก็จะทำกระบวนการกลับตัวสลับกันแล้วเต้นต่อจนถึงท้ายโรงก็จะทำการกลับตัวตัดหัวสนามลักษณะเดียวกัน แต่ในการแสดงโขนนั่งราวนั้นจะมีวิธีการหรือกระบวนการเต้นกลับตัวที่แตกต่างจากโขนประเภทอื่นๆ ตรงที่ เมื่อผู้แสดงโขนนั่งราวเต้นเคลื่อนกระบวนทัพก็ดีหรือเต้นเพื่อจะเดินทางก็ดี เมื่อมาถึงหัวโรงทำการกลับตัวหัวสนาม แล้ว ตัวผู้แสดงโขนจะเดินอ้อมราวไม้กระบอกโดยไม่มีการเต้น เมื่อถึงท้ายโรงก็ทำการกลับตัวหัวสนามอีกครั้งแล้วจึงเต้นต่อ ดังที่สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้อธิบายไว้ว่า *"ต่างกันอีกอย่างหนึ่งคือการเต้นเชิดเมื่อกลับตัวหัวสนามแล้ว จะเป็นตัวเสนาก็ดี หรือตัวดีก็ตาม ก็เดินอ้อมราวเยี่ยงมนุษย์ พ่อมนตรีท่านอธิบายว่า เดินอย่างมนุษย์เรานี่แหละ แต่ว่าให้ดูเป็นระเบียบเรียบร้อยหน่อย เช่น เสนาก็ต้องเดินเข้าคู่กันไป พอไปถึงหัวโรงอีกด้านหนึ่งก็เต้นตามเดิม"* [58]

ดังนั้นพอจะสรุปได้ว่าการเต้นเพื่อเดินทางของโขนหรือที่เราเรียกกันว่าเต้นเชิดนั้นมีกระบวนการเต้นที่เหมือนกัน แต่โขนนั่งราวจะมีลักษณะพิเศษแตกต่างออกไปจากการแสดงโขนประเภทอื่นตรงที่ว่า เมื่อเต้นกลับตัวหัวสนามแล้วโขนประเภทอื่นๆจะเต้นเพื่อไปกลับตัวที่ท้ายโรงอีกครั้งหนึ่งซึ่งผิดแผกแตกต่างกับโขนนั่งราวที่จะใช้วิธีเดินอ้อมราวไม้กระบอก หลังจากการกลับตัวหัวสนามแล้วนั่นเอง

[58] สมศักดิ์ ทัดติ, สัมมนาโขนนั่งราว 20 มกราคม 2554

ภาพที่ 75 แสดงภาพหลังจากการเต้นเชิดกลับตัวแล้วเดินอ้อมราวไม้ไผ่

5.1.8 โขนนอนโรง

โขนนั่งราว หรือ โขนโรงนอก ยังมีชื่อเรียก อีกอย่างหนึ่งว่า โขนนอนโรง เหตุที่เรียกว่าโขนนอนโรง ก็เพราะว่า ตามประเพณีการแสดงโขนนั่งราวนี้ ในตอนบ่าย ก่อนจะถึงวันแสดง ๑ วัน ปี่พาทย์ทั้ง ๒ วง จะโหมโรง และในระหว่างที่โหมโรงนั้น เมื่อบรรเลงมาถึงเพลงกราวใน ผู้แสดงโขนที่เป็นตัวรากษส ซึ่งสมมติบริวารของพิราพ จะออกมากระทุ้งเส้า ด้วยพลองยาว ๆ ตามจังหวะกลองที่ตามโรง พอจบเพลงโหมโรง ก็จะปล่อยตัวแสดง ซึ่งเป็นการแสดงโขน ตอนพิราพเที่ยวป่า จนถึงพระราม นางสีดา และพระลักษณ์ หลงเข้าไปในสวนพวาทองของพิราพ แล้วก็เลิกแสดง สาเหตุที่ไม่แสดงต่อก็น่าจะมีเหตุจากการค่ำมืดเพราะสมัยโบราณยังไม่มีไฟฟ้าใช้คงมีแต่คบไฟหรือขี้ไต้เท่านั้นจึงไม่สามารถที่จะแสดงต่อในเวลาค่ำได้ ดังเมื่อเสร็จตอนเข้าสวนพิราพแล้ว ผู้แสดงโขนทุกคน ต้องนอนเฝ้าโรงโขนคืนหนึ่ง ด้วยเหตุนี้เองที่เป็นเหตุให้โขนนั่งราวจำเป็นต้องมีหลังคากันแดดกันฝนเพื่อให้ผู้แสดงได้ใช้พักผ่อนหลับนอน ต่อวันรุ่งขึ้นจึงแสดงโขน ตามชุดที่ได้กำหนด ไว้ต่อไป การที่ผู้แสดงโขนต้องนอนเฝ้าโรงโขนตลอดคืน จึงเป็นเหตุให้ มีผู้เรียกการแสดงโขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก เพิ่มขึ้นอีกชื่อหนึ่งว่า “โขนนอนโรง”นั่นเอง

5.2 การแสดงโขนนั่งราววิทยาลัยนาฏศิลป

รูปแบบ กระบวนวิธีการแสดงโขนนั่งราว ตามแนวคิด ข้อมูลเอกสาร และ ข้อสรุปบางประเด็นที่มีความเห็นสอดคล้องกัน จากการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว ดำเนินการ โดย วิทยาลัยนาฏศิลปในวันที่20 มกราคม 2554 ณ ห้องประชุมภาควิชา

นาฏศิลป์ไทยทำให้สามารถมองเห็นแนวทางของ รูปแบบ กระบวนวิธีการแสดงบนเวที ของการแสดงโขนนั่งราว ว่าควรมีลักษณะเป็นอย่างไร คณะผู้วิจัยจึงได้นำผลการสัมมนา ดังกล่าว มาดำเนินสู่กิจกรรมลำดับต่อไปของการศึกษาวิจัย คือ การจัดการแสดงโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ ซึ่งมีกระบวนวิธีการแสดง ดังนี้

5.2.1 พิธีไหว้ครูหรือการบูชาโรงละคร

พิธีไหว้ครู นับเป็นจารีตประเพณีสำคัญที่จะละเว้นมิได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการแสดงโขนละครของไทย เพราะถือเป็นพิธีกรรมที่แสดงออกถึงความเคารพนับถือ แสดงออกถึงความกตัญญูต่อครู อาจารย์ที่เป็นเทพ และมนุษย์ ทั้งที่มีชีวิตอยู่และล่วงลับไปแล้ว เป็นการสร้างขวัญกำลังใจ และที่สำคัญ ถือเป็นเคล็ดในการป้องกันสิ่งอัปมงคลต่าง ๆ ที่จะเข้ามาในบริเวณสถานที่แสดงนั้น อันเป็นขนบธรรมเนียมที่ได้รับอิทธิพลตามพิธีกรรมของอินเดียที่ปรากฏในตำรานาฏยศาสตร์ คือ พิธีการบูชาโรงละคร

ในการแสดงโขนนั่งราว ชุด พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 นี้ได้จัดให้มีพิธีไหว้ครูและบูชาโรงละคร เช่นกัน ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

- เวลา 09.00 น. จัดบริเวณพิธี ตั้งศีรษะพระครูภรตฤาษี พระครูพิราพและเครื่องสังเวย สุก-ดิบ ขนม ผลไม้ เครื่องบูชา ดอกไม้ ธูปเทียน
- เวลา 09.30 น. นักเรียน นักศึกษา ครูอาจารย์ ครูอาวุโส และพิธีกรในการประกอบพิธีไหว้ครู คุณครูราฆพ โพธิเวส มาพร้อมกัน ณ บนโรงโขนนั่งราว
- เวลา 09.39 น. เริ่มพิธีไหว้ครู
- เวลา 10.00 น. เสร็จพิธี ถ่ายภาพเป็นที่ระลึก

5.2.2 การโหมโรงการแสดง

ในการแสดงโขนนั่งราว ชุด พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 นี้ได้จัดให้มีพิธีไหว้ครูและบูชาโรงละคร เช่นกัน ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

5.2.3 การแสดงในวันแรกของโขนนั่งราว

เมื่อถึงเวลาทำการแสดง โขนนั่งราวในวันแรก ซึ่งหมายถึง คณะผู้แสดงโขนได้เดินทางมาถึงสถานที่โรงโขน และได้ดำเนินการจัดทำกิจธุระต่าง ๆรวมทั้งบูชาโรงละคร เสร็จเรียบร้อยแล้ว จนถึงเวลาบ่ายคล้อยก็จะทำการแสดงเป็นปฐมฤกษ์ โดยเริ่มต้นด้วยการ บรรเลงโหมโรง วิธีการก็คือ ผู้เป็นนายโรง ซึ่งหมายถึงนักแสดงตัวเอก หรือเจ้าของคณะ หรือทั้งสองอย่าง จะเป็นผู้จุดธูปเทียนบูชาครูฤาษีและครูพิราพ วงปี่พาทย์ก็จะเริ่มบรรเลงโหมโรง ในการจัดการแสดงครั้งนี้เนื่องจากเป็นการศึกษาวิจัย ผู้ที่ทำหน้าที่จุดธูปเทียนบูชาครู จึงมิได้เป็นนายโรง แต่ได้เรียนเชิญท่านผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป คือนางนพวรรณ รุจิภักดิ์ ได้ให้เกียรติเป็นประธาน ซึ่งท่านได้เริ่มจุดธูปเทียนหลังจากกล่าว

เปิดการแสดงในเวลาประมาณ 17.10 น.จากนั้นวงปี่พาทย์เริ่มโหมโรง การบรรเลงโหมโรงในครั้งนี้ เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นชุดที่เรียกว่า โหมโรงเย็น หรือโหมโรงมหรสพ เริ่มต้นเพลงแรก คือ เพลงสาธุการ และ บรรเลงตามลำดับ ได้แก่เพลงสาธุการจนกระทั้งถึงเพลงลา ซึ่งบรรเลงก่อนเพลงกราวใน ตัวโขนที่รับบทเป็นบริวารรากษส จำนวนหนึ่ง นิยมเป็นจำนวนคู่เช่น 2 คน หรือ 4 คนแต่งกายชุดเข้มขาบ เหมือนตลกยกเตียง สวมหมวกหูกระต่าย จะถือไม้ไผ่ ตัดเป็นพลองลำยาว ประมาณ 2-3 เมตร เดินออกทางขวาของเวที แล้วมายืนเรียงหน้ากระดานอยู่หลังราวกระบอกไม้ไผ่ ที่ใช้แทนเตียงนั่ง โดยจับลำไม้ไผ่ตั้งบนพื้นอยู่ที่ด้านหน้าตัวเอง

5.2.4 รากษสกระทุ้งเส้า

เมื่อวงปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงกราวใน บรรดาผู้แสดงเป็นรากษสเหล่านั้นก็จะใช้เส้า(ลำไม้ไผ่)กระทุ้งลงกับพื้นให้เกิดเสียงดังตามจังหวะหน้าทับกลอง หรือจังหวะฉิ่ง พร้อมกันทุกคน และกระทุ้งไปจนกระทั้งจบเพลงกราวในก็หยุดกระทุ้งเส้า แล้วหันทางซ้ายของตนเอง ถือเส้าเดินกลับเข้าหลังโรงไป เป็นอันจบกระบวนการกระทุ้งเส้าตามแบบแผนของโขนนั่งราวแต่การโหมโรงยังบรรเลงต่อไปจนกว่าจะครบชุด ส่วนในเรื่องเหตุผลที่ต้องให้มีการกระทุ้งเส้านั้น ในการสัมมนาฯท่านผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านได้สันนิษฐานไว้ต่างๆกันซึ่งจะขอนำไปกล่าวในบทที่ 5 ต่อไป

5.2.5 เริ่มการแสดงเข้าเรื่อง

เมื่อวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง ในชุดโหมโรงเย็นจนจบเพลงสุดท้ายแล้ว คนพากย์โขนก็จะบอกหน้าพาทย์เพื่อให้ตัวโขนลงโรง คือ เพลงวา ในการแสดงครั้งนี้ได้จัดตอนที่พระรามเข้าสวนพิราพ โดยเริ่มตั้งแต่พิราพกลับมาจากเที่ยวป่า ได้ต้นพะวาทองมา ก็แบกใส่บ่ามาจนถึงสวนของตนเอง ก็ให้บรรดาบริวารรากษส ช่วยตนเองปลูกไม้ รดน้ำพรวนดิน จากนั้นก็ชวนกันกินเลี้ยงที่เรียกว่า สุราบาน ซึ่งบริวารต่างก็ออกไปจับสิงห์สาราสัตว์มาแกล้มสุรา เมื่ออิ่มหนำสำราญแล้วพิราพก็ไปเที่ยวหิมพานต์ สั่งให้บริวารดูแลสวนและต้นพะวาทองของตนไว้ให้ดี พอบรรดาบริวารรากษสแยกย้ายกันไปพักผ่อน ก็เป็นเวลาที่พระราม นางสีดาและพระลักษณ์ เดินทางมาถึงยังสวนนี้พอดี โดยไม่ทราบว่ามีผู้ใด เป็นเจ้าของเห็นมีความร่มรื่นก็ชักชวนกันเที่ยวชมการแสดงจะจบลงในตอนนี้แต่ในการแสดงครั้งนี้ แม้จะจับเรื่องที่ค่อนข้างสั้น แต่ก็ได้รักษาเอกลักสำคัญษณ์ของการแสดงโขนในตอนนี้เอาไว้ นั่น คือ การออกรำหน้าพาทย์ องค์พระพิราพ หรือ พระพิราพเต็มองค์ ซึ่งถือว่าเป็นการรำหน้าพาทย์เบิกโรงให้เกิดสิริมงคลและความสวัสดีมีชัยในการรำครั้งนี้ ผู้รำคือครูจุลชาติ อรัณยะนาค ครูชำนาญการพิเศษ หมวดวิชานาฏศิลป์โขนยักษ์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำองค์พระพิราพของวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งพอจบกระบวนท่าทั้งหมดแล้ว ก็แสดงเข้าเรื่องต่อไปเลย และผู้ที่แสดงเป็นพิราพตัวปลูกต้นไม้ อีกท่านหนึ่ง คือ ครูประดิษฐ์ ศิลปะสมบัติ ครูชำนาญการพิเศษ หมวดวิชานาฏศิลป์โขนยักษ์ และผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำองค์พระพิราพของวิทยาลัยนาฏศิลป เช่นเดียวกันการแสดงในครั้งนี้จบลงเวลาประมาณ 18.20 . ก็เป็นเวลาเย็นมาก ซึ่งตามธรรมเนียมที่มีมาแต่โบราณ เมื่อทำการแสดงในวันแรกเป็นปฐมฤกษ์แล้ว พอจะถึงเวลาพลบค่ำ แสงแดดเริ่มหมดลง ก็จะหยุดการแสดงไว้แต่เพียงเท่านั้น

ผู้แสดงทุกคนก็จะนอนพักค้างคืนอยู่ที่โรงโขนนั้น ต่อมาจึงการเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ โดยคณะโขนต่างๆ ก็พักการแสดงในวันแรกไว้แต่เพียงเท่านั้น จึงทำให้โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก ได้มีชื่อเรียกอีกอย่างว่า โขนนอนโรง

แต่ด้วยเนื่องจากในยุคปัจจุบัน ปัญหาเรื่องแสงสว่างนั้นไม่ได้เป็นอุปสรรคต่อการแสดงแล้ว ดังนั้นเมื่อการแสดงโขนนั่งราวในวันแรกจบลง การวิจัยครั้งนี้ จึงได้สมมติเหตุการณ์ให้ท่านผู้ชมทราบว่า ต่อจากนี้ได้รุ่งวันใหม่ขึ้นแล้ว ท่านผู้ชมในคราวนี้จึงไม่ต้องแยกย้ายกันกลับบ้านไปก่อนแล้วค่อยย้อยกลับมาดูใหม่เหมือนในสมัยก่อน และพวกโขนก็ไม่ได้สาธิตการนอนโรงแต่อย่างใดเช่นกัน เมื่อได้หยุดอธิบายความให้เข้าใจแล้ว ก็จะแสดงโขนนั่งราวตามเนื้อเรื่องในวันที่สองต่อไปในเวลากลางคืนนี้เลย

5.2.6 การแสดงในวันที่สองของโขนนั่งราว

โดยปกติการแสดงในวันที่สองของโขนนั่งราวแต่ดั้งเดิม ก็จะจัดแสดงในเวลากลางวัน ซึ่งมีเหตุผลสนับสนุน 2 ประการ คือ ประการหนึ่งในขณะนั้นยังไม่มีการใช้กระแสไฟฟ้า และอีกประการหนึ่งคือภาพถ่ายการเล่นโขนในอดีต ตัวโรงจะมีเพิงหลังคาไว้สำหรับป้องกันแดดในเวลากลางวัน และในภาพก็ยังมีผู้ชมยืนกางร่มบังแดดชมการแสดงอยู่ด้วย กระบวนการเล่นโขนนั่งราวในวันที่สอง หรือวันรุ่งขึ้นจึงน่าจะเริ่มต้นเมื่อได้เวลาอันเหมาะสม ผู้ที่เป็นนายโรง ก็จะต้องประกอบพิธีบูชาโรงละครและไหว้ครูอีกครั้ง เพียงแต่คราวนี้อาจจะไม่ได้ถวายเครื่องสังเวยเหมือนในวันแรก เมื่อนายโรงจุดธูปเทียนบูชาครู วงปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงโหมโรงซึ่งในการบรรเลงเพลงโหมโรงในครั้งนี้ผู้ศึกษาวิจัยไม่มีข้อมูลที่ชัดเจนหรือเป็นข้อสรุปได้ว่า จะเป็นการโหมโรงด้วย ชุด โหมโรงใด จะเป็นโหมโรงเย็นหรือโหมโรงมหรสพนั่นเอง

นอกจากนี้ หากเป็นการบรรเลงเพลงโหมโรงเย็นเหมือนในวันแรก เมื่อถึงเพลงกราวใน จะมีการออกมากระทุ้งเส้า ในวันที่สองอีกหรือไม่ และผู้ที่จะออกมากระทุ้งเส้าหากไม่ได้เล่น ตอน พระรามเข้าสวนพิราพ จะใช้ตัวโขนตัวใดออกมาทำหน้าที่กระทุ้งเส้า ข้อสงสัยประการนี้ ยังไม่ได้ดำเนินการในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ให้เป็นรูปธรรม เพราะว่าผู้ศึกษาวิจัย ได้สมมติเหตุการณ์แล้วทำการแสดงต่อเนื่องไปเลย แต่อย่างไรก็ตามในการสัมมนา ผู้ศึกษาวิจัยได้เคยนำเสนอเรื่อง ผู้ที่ออกมาทำหน้าที่กระทุ้งเส้าว่า ในสมัยที่กองการสังคีต ชื่อขณะนั้น ยุคที่นายเสรี หวังในธรรม เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต ได้จัดแสดงโขนนั่งราวขึ้น ที่สังคีตศาลาชั่วคราว ปัจจุบันคือบริเวณที่จอดของข้าราชการกองการสังคีต ได้เห็นการบรรเลงโหมโรง และมีตัวโขน แต่งเป็น เสนายักษ์ ออกมายืนกระทุ้งเส้า จึงน่าจะพอสันนิษฐานได้ว่า หากการแสดงโขนนั่งราว ครั้งใดที่ไม่ได้แสดง ตอน พระรามเข้าสวนพิราพ การกระทุ้งเส้าก็อาจใช้ตัวเสนายักษ์ออกมากระทุ้งเส้า และด้วยแนวคิด เช่นนี้ ในการแสดงวันแรกของการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงได้ให้ผู้ที่ออกมากระทุ้งเส้านั้นแต่งกายเป็น 2 รูปแบบคือ แต่งเป็นบริวารรากษส 2 คน และแต่งเป็นเสนายักษ์ 2 คน

เพื่อให้รูปแบบทั้งที่แสดงตอนพระรามเข้าสวนพิราพ และรูปแบบที่แสดงในตอนอื่นๆ เมื่อการบรรเลงโหมโรงจบ(หมายถึงในวันที่2ตามเหตุการณ์จริง) ก็เล่นเข้าเรื่องที่เตรียมไว้ ซึ่งในอดีตจะแสดง ชุดตอนใด ก็ไม่ได้มีข้อจำกัด หรือธรรมเนียมบังคับไว้ แต่ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ คณะผู้วิจัยได้พิจารณาแล้ว ต้องการให้มีการนำขนบธรรมเนียม รูปแบบวิธีการเล่น อันเป็นเอกลักษณ์ของโขนนั่งราวมาแสดงให้ปรากฏเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน หลังจากได้มีการสัมมนาแสดงความคิดเห็นกันอย่างกว้างขวางแล้ว จึงได้ตกลง จัดแสดงในตอน ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 หรือโดยที่เรียกกันทั่วไปก็คือ ตอนยกรบ ผู้จัดทำบทการแสดงในครั้งนี้ คือ คุณครูเกษม ทองอร่าม ครูชำนาญการ หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ได้กรุณาอนุเคราะห์แก่การศึกษาวิจัยในครั้งนี้

5.2.7 ตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา

หลังจากวงปี่พาทย์โหมโรงจบก็จะบรรเลงเพลงวา เพื่อให้ตัวโขนลงโรง ซึ่งซึ่งเป็นการตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา โดยเริ่มจากเสนายักษ์ จำนวน 2 ตัว เปาวนาสูรและมโหทร คลานออกทางประตูด้านซ้ายของโรงโขน พอได้ระยะก็หันกลับตัวมาอยู่ในท่านั่งคุกเข่า พนมมือ จากนั้น ทศกัณฐ์ก็จะออกฉาก เดินกรายถืออาวุธมานั่งราว ซึ่งจะนั่งพับขาขวาพาดบนราวกระบอกไม้ไผ่ ใช้เท้าซ้ายเหยียบยันพื้นโรง บรรดายักษ์เสนา คือ มโหทร เปาวนาสูร และเสนายักษ์อีก 2 ตัว ถวายบังคม 1 ครั้ง ตอนท้ายเพลงวาแล้ว ลุกขึ้นนั่งบนราว เรียงตามลำดับ เหมือนตอนที่คลานออกมา โดยทั้งหมดนั่งหันหน้าเข้าทศกัณฐ์ ซึ่งจะนั่งพับขาซ้ายพาดบนราวกระบอกไม้ไผ่ ใช้เท้าขวาเหยียบยันพื้นโรง

จากนั้นคนพากย์ จะออกยืนทางประด้านขวาของโรง แล้วพากย์เมือง 4 คำ ทำนองว่าปรึกษาการสงครามกับพระราม จบแล้วจึงเจรจาสั่งให้มโหทรกองทัพให้พรั่งพร้อม มโหทรก็กราบทูลว่ากองทัพพร้อมสรรพแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเสมอมาร ทศกัณฐ์รำจบเพลงแล้วเข้าเวทีทางซ้าย ปี่พาทย์ทำเพลงกราวใน

5.2.8 ทศกัณฐ์ตรวจพล

ในการแสดงครั้งนี้ ฝ่ายกองทัพกรุงลงกาจัดทัพตรวจพลโดยไม่ได้เริ่มต้นจากคนธงยักษ์และเขนยักษ์ ทั้งนี้เป็นเพราะความเห็นของผู้เข้าร่วมสัมมนาต่างมีความเห็นว่า การแสดงโขนนั่งราว ที่มีหลักฐานปรากฏนั้น น่าจะเป็นคณะโขนที่มีขนาดเล็ก มีตัวผู้แสดงน้อยซึ่งก็สอดคล้องกันกับขนาดของโรงโขนด้วย ดังนั้นจึงจัดให้มีตัวแสดงหลักเท่านั้น เริ่มต้นจากเสนายักษ์ออกกราวในจำนวน 6 คนหรือ 3 คู่จบกระบวนท่าแล้วก็ลงนั่งประจำที่เช่นเดียวกับรูปแบบการแสดงโขนหน้าจอ ต่อมายักษ์เสนา คือ มโหทรและเปาวนาสูร ออกกราวตรวจพล จบกระบวนท่าแล้วลงนั่งประจำที่ จากนั้นทุกตัวหันเข้าหาประตูโรงทางด้านขวา คุกเข่าหมอบนิ่งรอถวายบังคม ทศกัณฐ์ออกยืนเท้าฉาก โดยที่ไม่มีตัวตลกออกกางกลดให้ เมื่อเวลาเท้าฉากและเหยียบฉากนั้นทศกัณฐ์จะใช้เท้าซ้ายเหยียบลงบนหัวราว

กระบอกไม้ไผ่ จากนั้นจึงออกกราวฉากที่1 จบกระบวนท่าแล้วหลบฉากเข้าโรง และออกกราวฉากที่ 2 จนจบกระบวนท่าแล้วจึงเต้นป๊ะเท่งป๊ะตรวจพล จบแล้วป้องหน้าที่กลางเวที

5.2.9 พากย์ชมกระบวนทัพ

แต่เดิมตามแบบแผนการแสดงโขน เมื่อกองทัพไม่ว่าฝ่ายใด หลังจากนายทัพได้ตรวจพลเสร็จเรียนร้อยแล้ว ม้าหรือราชสีห์ก็ต้องลากราชรถออก เพื่อให้นายทัพนั้นทรงราชรถ แต่ด้วยข้อจำกัดที่พิจารณาเป็นหลักการว่า โขนนั่งราวเป็นการแสดงโขนบนโรงประเภทหนึ่งที่คณะผู้แสดงน้อย เวทีเล็ก ดังนั้น ความสมบูรณ์ตามรูปแบบของการแสดงโขน ดังที่เคยพบเห็นทั่วไปจึงจำเป็นต้องลดทอน หรือปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสม ซึ่งในครั้งนี้ คุณครูเกษม ทองอร่าม ท่านยังคงรักษาขนบของการแสดงโขนไว้แต่ได้ปรับเปลี่ยนจากการพากย์รถชมกองทัพมาเป็นการพากย์ชมแสนยานุภาพของกระบวนทัพโดยที่ไม่ต้องมีเนื้อหาชมความยิ่งใหญ่ สวยงามของราชรถ จำนวน 2 คำพากย์

5.2.10 เคลื่อนพลโห่ร้องสัญญาณศึก

เมื่อจบกระบวนพากย์รถแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเชิด ทศกัณฐ์สั่งไพร่พล ตามลำดับชั้นให้เคลื่อนกองทัพไปยังสนามรบ ณ ชายด่านชานกรุงลงกา กองทัพทั้งหมดก็เต้นเชิดเคลื่อนที่ไป ถึงตรงนี้ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของโขนนั่งราวที่สืบทอดกันมา คือ เมื่อเต้นเชิดมาจนสุดท้ายโรงแล้วตัวโขนก็จะทำท่ากลับตัว และเมื่อกลับตัวเสร็จก็จะเดินในลักษณะอย่างธรรมดาสามัญอยู่ด้านหลังราวกระบอกไม้ไผ่ เดินย้อนขึ้นไปจนถึงหัวโรง สุดราวกระบอกไม้ไผ่จึงเริ่มเต้นเชิดอีกครั้งซึ่งกองทัพทศกัณฐ์ก็ได้ปฏิบัติดังที่กล่าวในการแสดงครั้งนี้เช่นกันจนกระทั่งเต้นวนได้ครบ 1 รอบ ทศกัณฐ์จึงให้หยุดพักทัพและสั่งพลอสุรี ให้ส่งสัญญาณโห่ร้องเพื่อให้ได้ยินไปยังกองทัพฝ่ายพลับพลาผู้แสดงทำกระบวนท่าแล้วกองทัพทั้งหมดก็หายเข้าโรง ในเพลงรัว

5.2.11 ตั้งพลับพลาว่าราชการ

หลังจากกองทัพทศกัณฐ์เคลื่อนกลับเข้าโรงหมดแล้ว ปี่พาทย์ยังคงบรรเลงเพลงรัวอยู่ ฝ่ายพลับพลาออกทางประตูทางด้านขวาของโรง เริ่มจากฝ่าวานร ได้แก่ เสนาลิงจำนวน 1 ตัว คลานนำออก ตามด้วย องคต หนุมาน สุครีพ และพิเภก ในลักษณะแถวตอนแถวเดี่ยว เมื่อได้ระยะห่างช่องไฟดีแล้วทั้งหมดกลับหลังหันมาทางประตูด้านขวาของโรง นั่งคุกเข่าซ้ายตั้งเข่าขวาพนมมือเตรียมถวายบังคม จากนั้นพระราม และพระลักษมณ์ เดินออกประตูทางขวา แล้วขึ้นนั่งบนราวกระบอกไม้ไผ่ โดยพระรามนั่งพับขาซ้ายวางบนราวกระบอกไม้ไผ่ ใช้เท้าขวาเหยียบยันที่พื้น ส่วนพระลักษมณ์นั่งพับขาขวาวางบนราวกระบอกไม้ไผ่ ใช้เท้าซ้ายเหยียบยันที่พื้น หันหน้าเข้าหาพระราม แล้วพนมมือ ท้ายเพลงรัวพระลักษมณ์ พิเภก พญาวานรและเสนาลิง ถวายบังคม 1 ครั้ง เสร็จแล้วทั้งหมดขึ้นนั่งบนราวกระบอกไม้ไผ่ในลักษณะเดียวกันกับพระลักษณ์ ลดหลั่นเรียงตามลำดับกันมา

ข้อสังเกต ถึงลักษณะการออกตั้งท้องพระโรงลงกา หรือออกตั้งพลับพลาพระรามก็ดี ในการแสดงครั้งนี้ได้ปรับให้มีการปฏิบัติอย่างคล้ายคลึงเป็นรูปแบบอันเดียวกัน ซึ่งก็มีความสวยงามเหมาะสมกันทั้งขนาดเวที และจำนวนของผู้แสดง ทำให้เห็นว่าเป็นการเล่นโขนนั่งราวอย่างชัดเจน ส่วนวิธีการปฏิบัติในอีกวิธีหนึ่งคือ การให้ตัวนายโรง ตัวพญาหรือตัวดี ขึ้นนั่งบนราวกระบอกไม้ไผ่ ส่วนตัวรอง เช่น เสนายักษ์และเสนาลิง เมื่อถวายบังคมแล้ว ก็นั่งพับเพียบเรียบลงกับพื้นเวที จะเป็นแถวตอนเดี่ยวหรือตอนคู่ก็แล้วแต่จำนวนผู้แสดง ซึ่งรูปแบบเช่นนี้ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ปรากฏมีในการแสดงโขนนั่งราว

จากนั้นคนพากย์ พากย์พลับพลาจำนวน 4 คำโดยเนื้อหาทำนองว่า พระรามออกพลับพลาว่าราชการกับเหล่าท้าวพญาวานร พอได้ยินเสียงกองทัพยักษ์โห่ร้องมาแต่ไกล จึงตรัสถามโหราพญาพิเภก คนพากย์เจรจา ตัวพิเภกให้พระรามทรงทราบว่านายทัพอสุรี คือ ท้าวทศกัณฐ์ยกกองทัพมา พระราม จึงสั่งให้พญาสุครีพจัดเตรียมพลวานรให้พรั่งพร้อม สุครีพรับพระราชบัญชา ถวายบังคมลาออกไปจัดเตรียมกองทัพ ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ สุครีพรำเพลงเสมอ ผู้แสดงทั้งหมดกลับเข้าโรงทางประตูด้านขวา ท้ายเพลงเสมอสุครีพหายเข้าประตูทางซ้าย

5.2.12 พระรามตรวจพล

ปี่พาทย์ทำเพลงกราวนอก เสนาลิงจำนวน 6 หรือ 3 คู่ ออกกราวสิบแปดมงกุฎตามกระบวนท่าจำนวน 2 ท่า จบแล้วลงนั่งถวายบังคม 3 ครั้งแล้วนั่งพับเพียบตามตำแหน่งที่ พญาสุครีพออกกราวตามกระบวนท่าจบแล้วเต้นตรวจพลจนสิ้นกระบวนท่าแล้ว ขึ้นนั่งที่ตรงปลายราวกระบอกไม้ไผ่หันหน้ามาทางประตูด้านขวาของโรง ต่อมาหนุมานออกกราวหนุมาน(แบบพิเศษ)ฉากที่ 1 หลบฉากจับแมลงวันแล้วกลับเข้าโรงไป จากนั้นองคตออกกราวองคต(กระทืบกลับคว้าโขยก)ฉากที่ 1 หลบฉากหักกอบัวแล้วกลับเข้าโรงไป ต่อมาหนุมานและองคตออกกราวฉากที่ 2 จบกระบวนท่าแล้วสุครีพลุกขึ้นเต้นรับ แล้วปลอบสองพญาวานร จากนั้นถามโยธาฝ่ายวานรว่าแต่กองนั้น พร้อมและเข้มแข็งหรือไม่ จบแล้วจึงแยกย้ายรอรับเสด็จตามตำแหน่งที่ ซึ่งรูปแบบการจัดตำแหน่งการนั่งของฝ่ายวานรหลังจากออกกราว ตรวจพลเสร็จแล้วนั้น มีรูปแบบคล้ายคลึงกับโขนหน้าจอ ปี่พาทย์ทำเพลงกราวกลางพระรามออกรำตรวจพล โดยยืนเหยียบฉากทอดพระเนตรโยธาทัพ ด้วยเท้าซ้ายเหยียบลงบนราวกระบอกไม่ไผ่ไม่มีคนกางกลดให้เช่นเดียวกับทศกัณฐ์ พญาวานร และเสนาลิงทั้งหมดถวายบังคม 3 ครั้ง จากนั้นรำตรวจพลในฉากที่1 จนจบกระบวนท่าแล้วจึงหลบฉาก เข้าโรงไป พระลักษณ์ออกกราวในฉากที่ 2 พญาวานร และเสนาลิงทั้งหมดถวายบังคม 1 ครั้ง แล้วรำตรวจพลในฉากที่2 จนจบกระบวนท่าแล้วหลบฉากกลับเข้าโรงไป จากนั้นพระรามและพระลักษมณ์รำออกกราวฉากที่ 3แล้วรำตรวจพลในเพลงเร็ว จบรำตรวจพลแล้วถามความพร้อมโยธาทัพ พญาวานรรับคำสั่ง พระรามพระลักษมณ์ เดินกลับมาหยุดป้องหน้าที่บริเวณกลางโรง ปี่พาทย์หยุด

5.2.13 พากย์ชมกระบวนทัพ

กองทัพฝ่ายพลับพลา ก็ปฏิบัติเช่นเดียวกับฝ่ายลงกา คือ ยังคงรักษาแบบแผนดั่งเดิมไว้เพียงแต่ไม่มีราชรถให้นายทัพทรง และมีคำพากย์เพียง 2 คำ เมื่อพากย์ชมกระบวนทัพ จบแล้วพระรามสั่งให้เคลื่อนกองทัพ ซึ่งการเต้นเชิดเคลื่อนทัพวนรอบเวทีนั้น ก็ปฏิบัติอย่างเดียวกัน คือ หลังจากกลับตัวแล้วก็จะเดินในลักษณะอย่างปกติธรรมดา เดินย้อนขึ้นมาพอพ้นหัวโรง แล้วจึงเริ่มเต้นเชิดต่อไป

5.2.14 ปะทะทัพ ยกรบ หย่าทัพ

หลังจากเชิดวนรอบเวทีแล้ว กองทัพทศกัณฐ์เต้นออกทางซ้ายของโรง ปะทะทัพที่กลางเวที แล้วกองทัพทั้งสองเข้าหานายทัพ ปี่พาทย์หยุด คนพากย์เจรจา พระรามให้พักทัพไว้ตามตำแหน่งรอฟังท่าทีของทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์พิโรธสั่งกองทัพเข้าโจมตีพระรามจึงสั่งให้พลวานรเข้าต่อสู้กับอสุรี ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด กองทัพทั้งสองเข้ารบกันตามแบบแผน คือ เสนาลิงเข้ารบกับเสนายักษ์ หนุมาน องคต เข้ารบกับมโหทรและเปาวนาสูร พระราม และพระลักษมณ์เข้ารบกับทศกัณฐ์ พอได้ทีพระรามหวดด้วยคันศรต้องทศกัณฐ์เซไป ตรงนี้มีการเจรจาทวนบทตีพลาด อีกครั้งหนึ่ง แล้วคนพากย์เจรจาพระรามแผลงศรต้องทศกัณฐ์ ให้เศียร กร บาท ขาดสะบั้นไป ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง ศรทะนงพระลักษมณ์เข้ารบกับทศกัณฐ์ 1 ท่า จากนั้นทศกัณฐ์และพระราม รำศรทะนงแล้วแผลงศร ต้องทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร ปี่พาทย์ทำเพลงโอดแล้วหยุด คนพากย์เจรจาทศกัณฐ์ร่ายพระเวทย์ให้ร่ายกายต่อติดกันเช่นเดิม แล้วลุกขึ้นรำเยาะเย้ย ปี่พาทย์บรรเลงเพลงรัวแล้วกราวรำ จากนั้นทศกัณฐ์เจรจาเยาะเย้ยแล้วขอเลิกโยธากลับเข้าพระนคร พระรามตกลงให้หย่าทัพและขอให้กลับมารบกันอีก ทศกัณฐ์รับคำแล้วสั่งให้กองทัพกลับเข้าเวที พระรามสั่งให้โยธากลับเข้าเวที จบการแสดง

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว สืบเนื่องมาจากความไม่ชัดเจนของรูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวในอดีต ว่าลักษณะเป็นอย่างไร และมีลำดับขั้นตอนวิธีแสดงโขนนั่งราวเป็นอย่างไร ดังนั้น การวิจัยในครั้งนี้ จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการศึกษารูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีแสดงของโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์ เพื่อบันทึกเป็นหลักฐานให้มีความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัย

กระบวนการที่ใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Reserch) วิธีการศึกษาวิจัย ประกอบด้วย การวิเคราะห์เอกสาร (Documentary Analysis) ได้แก่ จดหมายเหตุ ตำรา วิทยานิพนธ์งานวิจัย หนังสือประเภทต่าง ๆ และบทความเชิงวิชาการที่เป็นหลักทฤษฎี แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์โขน การจัดการสัมมนาประกอบการสาธิต เรื่อง โขนนั่งราว หัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้ โดยมีวิทยากรและผู้แทนเข้าร่วมการสัมมนา ได้แก่ ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ครู อาจารย์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปะส่วนกลางและส่วนภูมิภาค นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และกระบวนการสุดท้าย คือ การจัดการแสดงโขนนั่งราว ในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ โดย คณาจารย์และนักเรียนหมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป

ประชากร ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ในส่วนของการจัดการสัมมนา มีประชากรประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญ ครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปและนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต โดยทำการเลือกกลุ่มตัวอย่าง แบบเจาะจง (Selective Random) จากผู้ซึ่งมีประสบการณ์ในการแสดงโขนที่แตกต่างกันเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีอาวุโสสูง เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำ และกลุ่มผู้มีอาวุโสรองลงมา เพื่อเป็นวิทยากรให้ความรู้ในการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นอย่างไรในวันนี้ นอกจากนี้ยังมีกลุ่มตัวอย่างซึ่งคัดเลือกจากครู อาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ทั้งส่วนกลางและภูมิภาค ด้วยวิธีกำหนดบุคลากรที่เข้าร่วมสัมมนาตามบทบาทตัวแสดง คือ ตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง แห่งละ 3 คน และ นาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีตอีก 10 คน โดยได้เฉลี่ยประสบการณ์ทางการแสดงโขนของกลุ่มตัวอย่างให้มีความหลากหลาย และมีสัดส่วนที่ใกล้เคียงกัน

สรุป

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์เอกสารเรื่อง โขนนั่งราว พบว่ามีข้อมูลกล่าวถึง ลักษณะของการแสดงว่า โขนโรงนอก หรือโขนนั่งราวนี้ คือ โขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงสำหรับตัวนายโรงนั่ง คงมีแต่ราวกระบอกไม้ไผ่พาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว ตัวโรงมักมีหลังคากันแดดกันฝน เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกแสดงบทบาทของตนแล้วก็ไปนั่งประจำที่บนราว ซึ่งสมมติเป็นเตียงหรือที่นั่งประจำตำแหน่งไม่มีการขับร้องคงมีแต่การพากย์ เจรจาเท่านั้น วง

ดนตรีก็คือวงปี่พาทย์ก็บรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น จากที่วงดนตรีต้องบรรเลงเพลงหน้าพาทย์มากจึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงครั้งละ 2 วง โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่หัวโรง 1วง และ ท้ายโรง อีก 1 วง หรือบางครั้งอาจจะตั้งวงดนตรีทางด้านซ้าย หรือ ขวาของโรงก็ได้ จึงมักเรียกวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทั้ง 2 วงว่า "วงหัว วงท้าย หรือ วงซ้าย วงขวา

โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกนี้ยังมีวิธีการแสดงที่เพิ่มเติมออกไปอีกอย่างหนึ่งกล่าวคือ ก่อนที่จะถึงวันแสดงหนึ่งวัน ที่เรียกกันตามสมัยโบราณว่าวันสุกดิบ ก็จะให้ปี่พาทย์ทั้ง 2 วง โหมโรงในระหว่างที่วงปี่พาทย์โหมโรงอยู่นั้นก็จะให้ผู้แสดงออกมายืนกระทุ้งเส้าตามจังหวะของเพลงที่กลางโรง เมื่อทำการโหมโรงจบแล้ว จึงจะแสดงตอนพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหารจน ถึงพระราม พระลักษณ์ นางสีดา พลัดหลงเข้าไปในสวน พะวาทองของพิราพ เมื่อจบการแสดงตอนนี้แล้วก็หยุดพักนอนค้างคืนเฝ้าโรงอยู่อย่างนั้นหนึ่งคืน รุ่งขึ้นจึงแสดงตามเรื่องที่จัดไว้ ด้วยเหตุนี้จึงเรียกการแสดงโขนประเภทนี้ว่า "โขนนอนโรง" อีกชื่อหนึ่ง

ส่วนข้อสรุปที่ได้จากการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้ ได้องค์ความรู้จากการสัมมนาว่า ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ที่เรียนเชิญมาเป็นวิทยากรในหัวข้อ โขนนั่งราวในความทรงจำนั้น ได้ คุณครูจตุพร รัตนวราหะได้เล่าประสบการณ์ว่า ได้เคยเล่นโขนนั่งราวตั้งแต่ที่จำได้นั้นเพียง 3 ครั้ง เท่านั้นและจากประสบการณ์ที่เห็นก็เป็นการเล่นโขนนั่งราวในลักษณะที่มีความผสมผสานระหว่างโขนนั่งราวกับโขนหน้าจอแล้ว ซึ่งเป็นรูปแบบที่กรมศิลปากรโดยสำนักการสังคีต นำออกเล่นเผยแพร่ แต่ก็ไม่บ่อยครั้งนัก ที่จำได้ก็เป็นลักษณะวิธีการนั่งเมืองของฝ่ายลงกา และได้อธิบายวิธีการนั่งราวของตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ด้วยว่ามีหลักการนั่งโดยจะต้องไม่ให้ปลายเท้าออกไปทางด้านผู้ชม และได้อธิบายวิธีการเต้นเชิดยกทัพว่าเมื่อกลับตัวแล้วก็ให้เดินอย่างสามัญธรรมดา และอธิบายว่าโขนโรงนอกนั้นใช้การพากย์อย่างเดียว ซึ่งก็หมายถึงมีเฉพาะการพากย์และเจรจาเท่านั้น

ส่วนคุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้วได้อธิบายวิธีการนั่งพลับพลาของฝ่ายวานร ว่าสามารถทำได้ 2 ลักษณะ คือ วิธีการแรกให้เสนาลิงที่เป็นผู้แสดงทั้งหมดนั่งพื้นด้านล่างแบบโขนหน้าจอ และวิธีการที่สองให้ผู้แทนเสนาลิงบางตัวออกนั่งราวต่อท้ายจากพญาวานรโดยไม่ต้องมีเสนาลิงนั่งที่พื้นด้านล่าง ก็ได้ อันนี้เป็นการอนุโลมและได้อธิบายวิธีการนั่งให้แก่ผู้สาธิต คือ เสนาลิง พญาวานรและพิเภก คลานออกแล้วกลับหลังหันมานั่งตั้งเข่า พนมมือ พระรามพระลักษมณ์เดินออก ขึ้นนั่งราว พระรามนั่งหัวราว พระลักษมณ์นั่งถัดไปหันหน้าเข้าหาพระราม พิเภก พญาวานรและเสนาลิง ถวายบังคมและขึ้นนั่งราวตามลำดับ เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นเอกลักษณ์ของการแสดงโขนนั่งราวโดยชัดเจน

สำหรับคุณครูพงษ์พิศ จารุจินดา ก็เล่าว่าได้เคยเล่นเป็นตัวเสนาลิง และได้แสดง ตามแบบที่กรมศิลปากร จัดแสดงในยุคหลัง คือ มีการจัดสถานที่โดยไม่ยกพื้นโรง มีราวกระบอกไม่ไผ่สำหรับตัวโขนนั่ง ส่วนฉากหลังนั้นเป็นลักษณะของโขนหน้าจอโขน การแสดงก็มีแต่พากย์กับเจรจาเท่านั้น และทั้งหมดนี้คือข้อสรุปของการสัมมนาในหัวข้อ "โขนนั่งราวในความทรงจำ"

นอกจากนี้ การสัมมนาในภาคบ่าย เป็นการสัมมนาในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ โดยครูอาวุโส ฝ่ายพระ ยักษ์ ลิงและนักวิชาการด้านนาฏศิลป์และดนตรี ร่วมแสดงความคิดเห็นสรุปได้ว่า โขนนั่งราว หรือโขนโรงนอก นั้น ประการแรก จากหลังฐานที่ใช้เรียนและภาพถ่ายที่ใช้อ้างอิงนั้นน่าจะเป็นหลักฐานที่มาจากการเล่นในงานพระราชพิธีพระศพเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 4-5 โดยมีหลักฐานเป็นหมายรับสั่งเรื่องของการเล่นโขนนั่งราวหรือโขนโรงนอกว่า คืนแรกนั้นให้เล่นตอนพระรามเข้าสวนพิราพพอถึงตอนนี้ก็ให้หยุดแสดง พวกโขนก็พากันพักผ่อนหลับนอนอยู่ที่โรงโขนชาวบ้าน จึงพากันโขนโรงนี้ว่า"โขนนอนโรง" พอวันรุ่งขึ้นก็ให้แสดงต่อไปจนจบ ซึ่งการแสดงช่วงของวันรุ่งขึ้น หรือวันที่สองนี้ จะเป็นการเล่นในตอนพระรามเข้าสวนพิราพให้จบไป ถึงพิราพล้มแล้วก็เลิกแสดง หรือวันที่สองเริ่มเล่นใน ตอนใหม่เลยนั้น หลักฐานในหมายรับสั่งก็ไม่มีเป็นที่ยืนยันแต่อย่างใด ทำให้ยังไม่สามารถสรุปในประเด็นนี้ได้ว่า การแสดงในวันที่จะเป็นอย่างไร

ส่วนในเรื่องโขนนั่งราว เกี่ยวกับการเรียนอย่างไรในวันนี้ ผู้จัดการสัมมนาได้นำเสนอศิลปนิพนธ์ ของวิทยาลัยนาศิลป ของนายทัศนัย ผ่องแผ้ว ได้กล่าวถึงหลักสูตรการเรียนนาฏศิลป์โขนในยุคก่อนกล่าวว่า ให้ตัวโขนคือ ตัวพระ นาง(นางโขนผู้ชาย)และลิง มีการฝึกเดินขึ้น-ลงจากราว และยังมีการฝึกโขนตัวนางโดยใช้ผู้ชายด้วย ซึ่งวิทยากรก็สนับสนุนในเรื่องของ การใช้ตัวนางโขนเป็นผู้ชายในการแสดงยุคก่อน และผู้แสดงเหล่านั้นบางท่านยังมีชีวิตอยู่ แต่วิทยากรทั้งหลายไม่ทันได้เห็นและใช้หลักสูตรอันเป็นของดั่งเดิมสำหรับโขนนางที่ได้นำเสนอ

ต่อประเด็นความเห็น เรื่อง การเล่นโขนนั่งราวนั้น มีความจำเป็นต้องเขียนเป็นเนื้อหารายวิชากำหนดให้นักเรียนโขนต้องฝึกหัดหรือไม่ ท่านวิทยากรได้ให้ความเห็นโดยสรุปว่าเป็น 2 กรณี คือ กรณีแรกเนื่องจากโขนนั่งราว ขาดความต่อเนื่องในเรื่องของรูปแบบและกระบวนวิธีการแสดงมานานถ้ามีองค์ความรู้หรือข้อสรุปที่ชัดเจนแล้วนำมาบรรจุลงในหลักสูตรการเรียนโขน ก็น่าจะเป็นประโยชน์ ส่วนกรณีที่สอง หากไม่เพิ่มลงในรายวิชาก็ควรส่งเสริมให้มีการแสดงบ่อยครั้งขึ้น และใช้เวลาในการฝึกซ้อมมากขึ้นอีกเล็กน้อย นักเรียนโขนที่เรียนอยู่ตามปกติก็สามารถเล่นโขนนั่งราวได้

อนึ่งในข้อสันนิษฐานเรื่อง คณะโขนนั่งราวนั้น ข้อสรุปในการสัมมนาต่างมีความเห็นสอดคล้องกันว่าน่าจะเป็นคณะของเอกชน หรือเรียกอีกอย่างว่าโขนเฉลยศักดิ์ มีจำนวนสมาชิกนักแสดงในคณะไม่มากนัก เน้นความสะดวกคล่องตัวในการแสดง การเดินทาง การจัดการแสดง สังเกตได้จากโรงของโขนนั่งราวที่มีขนาดไม่กว้างใหญ่ และนิยมปลูกสร้างเป็นอย่างชั่วคราว การทดสอบความแข็งแรงทำได้หลายอย่าง เช่น การให้ตัวผู้แสดงขึ้นไปยืนใช้ลำไม้ไผ่กระทุ้งหยั่งพื้นเวทีในระหว่างที่บรรเลงเพลงโหมโรงเพลงกราวใน อุปกรณ์การแสดงก็หาจากวัสดุง่าย เช่น ใช้ราวกระบอกไม้ไผ่แทนเตียงนั่ง เป็นต้น

สำหรับรูปแบบวิธีการแสดง เริ่มจาก การไหว้ครูและ บูชาโรงละครการบรรเลงเพลงโหมโรง และตามที่ได้ประกอบพิธีที่จัดขึ้นในวันทำการแสดงนั้น อาจเรียกได้ว่าคล้ายคลึงกับการคำนับครู เพียงแต่มีการจัดเครื่องสังเวยสุก-ดิบอย่างละที่เพิ่มเติมเข้ามา และเนื่องจากการสร้างโรงโขนนั่งราวในการแสดงครั้งนี้ทำเสร็จก่อนการแสดงล่วงหน้าหนึ่งวัน การไหว้ครู บูชาโรงละครจึงกระทำขึ้นในเวลา

สายของวันที่จะแสดง อีกประการหนึ่งที่เราประกอบพิธีไหว้ครูค่อนข้างต่างจากการแสดงโขนหน้าจอทั่วไป ก็เป็นเพราะว่าจะต้องเล่นโขนตอนพระรามเข้าสวนพิราพ และต้องมีการออกรำหน้าพาทย์เพลงองค์พระพิราพ ดังนั้น เพื่อความเป็นสวัสดิมงคล การบูชา การขอขมา ขอความสำเร็จ จึงเป็นเรื่องที่จะละเว้นมิได้

นอกจากนี้ในการสัมมนาได้กล่าวถึงการบรรเลงโหมโรงและได้เรียนเชิญ คุณครูธีรพล น้อยนิตย์ มาเป็นวิทยากรให้ความรู้ โดยเฉพาะความแตกต่างระหว่างเพลง ชุด โหมโรงกลางวัน กับเพลง ชุด โหมโรงเย็นและพิจารณาว่าในการแสดงโขนนั่งราว ซึ่งในอดีตนั้นนิยมแสดงเวลากลางวัน เพราะต้องอาศัยความสว่างจากแสงแดดนั้น จะใช้เพลงโหมโรงประเภทใด ระหว่างการโหมโรงกลางวันกับโหมโรงเย็น หรืออาจจะยังไม่มีการแบ่งแยกเพลงโหมโรง ออกเป็นประเภทต่าง ๆ ในกรณีนี้ยังไม่สามารถสรุปได้โขนนั่งราวใช้เพลงโหมโรงประเภทใดแน่ แต่มีข้อสังเกต คือ ธรรมเนียมของโขนนั่งราวอย่างหนึ่ง คือ การให้ตัวโขนออกมายืนถือไม้พลองยาวกระทุ้งจังหวะลงบนพื้นโรง เรียกว่า กระทุ้งเส้า ช่วงที่วงปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงกราวในไปจนกว่าจะจบ โดยผู้กระทั้งเสาจะยืนเป็นแถวหน้ากระดานเรียง 1 อยู่หลังราวกระบอกไม้ไผ่ กรณีที่ทำการแสดง ชุดพระรามเข้าสวนพิราพจะใช้ตัวบริวารรากษส หรือใช้เสนายักษ์สวมหูกระต่ายออกมากระทุ้งเส้า ในกรณีที่แสดงชุดตอนอื่นๆ

สำหรับการนั่งราวของตัวแสดงฝ่ายพลับพลา และฝ่ายลงกานั้น ได้ข้อสรุปว่าควรยึดหลักการนั่งตามรูปแบบของการเล่นหนังใหญ่ โดยเลียนแบบของการเชิดหนังเฟ้า จึงให้ตัวโขนนั่งเรียงลำดับกันไปตามยศ ตำแหน่ง เหมือนฉากหนังเฟ้า โดยเฉพาะการนั่งพลับพลานั้น มีประเด็นประสบการณ์การแสดงที่แตกต่างกันออกไปเล็กน้อย คือ คุณครูสมบัติ แก้วสุจริต ท่านมีประสบการณ์การแสดงเป็นพระลักษมณ์ คู่กับคุณครูทองสุข ทองหลิม ในการแสดงโขนนั่งราว เมื่อถึงฉากนั่งพลับพลา ท่านได้ออกฉากแล้วเดินกรายไปนั่งราวอยู่ด้านหลังพระราม โดยไม่ได้หันหน้าประจันกัน ซึ่งในที่ประชุมก็พิจารณารับทราบ แต่เมื่อสรุปเพื่อนำออกแสดง ตามแนวทางของหลักการเล่นหนังใหญ่ จึงเห็นสอดคล้องว่าให้พระลักษมณ์ออกนั่งราวฉากพลับพลา โดยหันหน้าเข้าหาพระราม ส่วนตัวเสนาลิงและเสนายักษ์นั้น ให้ขึ้นนั่งต่อท้ายบนราวไม้ไผ่ ตามแนวทางของคุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว โดยไม่ต้องให้ตัวแสดงอออกมานั่งราบกับพื้นเวทีก็ได้

วิธีการเต้นเชิดของตัวโขน ก็ให้ยึดหลักการเช่นโบราณว่า เมื่อถึงตอนกลับตัวที่หัวโรงและท้ายโรงนั้น ให้หยุดเต้นแล้วเดินในลักษณะปกติอยู่ด้านหลังราวกระบอกไม้ไผ่ จนพ้นราวแล้วจึงค่อยเต้นเชิดต่อไป

การดำเนินการแสดงนั้น จะใช้วิธีการพากย์-เจรจาเท่านั้น ไม่มีการขับร้อง และระบำแทรก วงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงมี 2 วงโดยเรียกว่า วงหัวกับวงท้ายบรรเลงสลับกันไป ผู้แสดงทุกตัวสวมหัวโขนปิดหน้า ยกเว้นแต่เพียงตัวนาง และตัวนางที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้ เป็นนางผู้ชายแต่งหน้าแบบตัวโขนกรมมหรสพ เพราะจากการศึกษาในหลายๆทางยังไม่พบว่ามีการทำศีรษะตัวนางใช้ในการแสดงโขนตั้งแต่แรกเริ่ม

กระบวนการศึกษาในลำดับที่ 3 คือการจัดการแสดง โขนนั่งราว โดยได้นำข้อมูลที่เป็นข้อสรุปต่างๆ มาดำเนินการจัดการแสดงโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์ โดยปลูกโรงเลียนแบบภาพถ่ายการแสดงโขนนั่งราว ซึ่งมีขนาดความยาวของโรงประมาณ 12 เมตร ความลึก 6 เมตร ยกพื้นสูงประมาณ 1 เมตร ทำฉากเป็นรูปถ้ำ ป่าเขาและท้องฟ้า โดยวาดลงพื้นผ้าใบ ส่วนถ้ำและภูเขานั้นทำจากวัสดุโฟมแกะสลัก เป็นงานสามมิติแบบนูนต่ำ มีช่องประตูทางออกซ้ายขวา 2 ประตู ดูคล้ายปากถ้ำ โดยเจาะจากฉากที่เป็นถ้ำนูนต่ำ บนพื้นเวทีไม่มีเตียงแต่ทำเป็นราวกระบอกไม้ไผ่ พาดยาวไปตามโรง วางบนขาหยั่งรับน้ำหนักเป็นระยะ ๆ

ลำดับขั้นตอนการแสดงนั้นแบ่งเป็น 2 ช่วงตามแบบวิธีโบราณ คือ เริ่มทำการแสดงในเวลากลางวัน ประมาณเวลา 17.00 น. โดยเริ่มจากการไหว้ครูบูชาครูและโรงละคร ด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรงเย็น เมื่อบรรเลงถึงเพลงกราวใน ก็ให้ตัวรากษส ออกมากระทุ้งเส้าจำนวน 2 ตัวและอีก 2 ตัว แต่งเป็นเสนายักษ์ สวมหูกระต่าย ยืนที่ด้านหลังราวไม้ไผ่ เมื่อกระทุ้งเส้าจนจบเพลงกราวในแล้ว ก็เดินกลับเข้าเวทีไป จนกระทั่งโหมโรงจบก็บรรเลงเพลงวา และปล่อยตัวแสดงโดยการแสดงในครั้งนี้ให้มีการออกเพลงหน้าพาทย์ องค์พระพิราพเต็มองค์ด้วย เพื่อถือเป็นการรำเบิกโรงให้เป็นสิริมงคล จบเพลงแล้วก็จับเรื่อง ตอนพระพิราพปลูกต้นไม้ ไปจนกระทั่งพระราม พระลักษมณ์ และสีดาเข้ามาในสวนพิราพ มีการแสดงในตอนที่เรียกว่า พระรามมสวนพิราพ และใช้บทพากย์ชมดง แล้วก็รำเพลงพระยาเดินหายเข้าเวทีไป โดยไม่เจอกับบริวารรากษส ถึงตรงนี้ก็หยุดทำการแสดง ซึ่งเป็นเวลาพอดีกับช่วงเย็นค่ำ ซึ่งในสมัยก่อนไม่มีไฟฟ้าส่องสว่าง ก็สมมติว่าคณะโขนได้หยุดทำการแสดงแล้วนอนพักที่โรงโขนนั้น ซึ่งระหว่างนี้พิธีกร ได้มาอธิบายให้ผู้ชมได้เข้าใจในกระบวนการแสดงครั้งนี้เป็นเวลาประมาณ 5 นาที จากนั้นจึงเริ่มทำการแสดงต่อโดยสมมติว่าเป็นวันรุ่งขึ้น

การแสดงในตอนที่สอง จัดแสดงตอนใหม่ไม่ได้แสดงต่อเนื่องในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ทั้งนี้ได้ให้เหตุผลว่า แม้พิราพจะเป็นเพียงหัวหน้าอสูรรากษสตนหนึ่งในรามเกียรติ์ มีบทบาทในเรื่องไม่มากนัก และถูกพระรามสังหารตายก็จบตอนเพียงเท่านั้น แต่ในอีกด้านหนึ่งพิราพนี้ เรานับถือในฐานะเป็นปางหนึ่งที่ดุร้ายของพระอิศวร อย่างที่อินเดียและเนปาลนับถือเรียกว่า พระไภรวะ หรือพระไภรรพ ซึ่งศิลปินไทยเรานับถือเป็นครูใหญ่ทางนาฏศิลป์ เพราะพระอิศวรเอง ก็เป็นนาฏราชหรือราชาแห่งการฟ้อน เป็นผู้สร้างท่าฟ้อนรำ 108 กรณะขึ้นบนโลก การที่จะเล่นถึงพิราพล้มนั้น ถือว่าไม่เป็นมงคล ดังนั้นผู้จัดทำบท คือ นายเกษม ทองอร่ามจึงได้ปรึกษาผู้วิจัยและเห็นชอบว่า ควรแสดงถึงเพียงแค่ตอนพระรามเข้าสวนพิราพ แล้วก็ยุติแต่เพียงนี้ จากนั้นก็เริ่มเล่นตอนใหม่เลยดังนั้น ตอนใหม่นี้จึงเป็นการแสดงโขนนั่งราว ในตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 โดยเริ่มกระบวนการแสดงจากการตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา มีการพากย์เมือง การจัดทัพตรวจพลโดยออกกราวในตามจารีตโบราณครบถ้วน โดยเฉพาะทศกัณฐ์ที่ออกกราวทั้งฉาก 1และ 2 ส่วนในฝ่ายพลับพลานั้นการตั้งพระ มีการพากย์พลับพลาการออกกราวตรวจพล เช่นกัน ตัวพญาวานร ออกกราวทั้งฉาก 1และฉาก 2 ส่วนตัวพระนั้น ออกกราวทั้งฉาก 1,2,และ3 เสร็จแล้วก็มีการพากย์ชมกระบวนทัพ เคลื่อนพลมาปะทะกับกองทัพทศกัณฐ์ แล้ว

ดำเนินการแสดง เข้ารบกันตามกระบวนคล้ายโขนหน้าจอ ตั้งแต่เสนาลิงกับเสนา พญาวานรกับยักษ์เสนา จนถึงพระรามพระลักษมณ์รบกับทศกัณฐ์ จนพลาดท่าถูกแผลงศรขาดเศียรขาดกร แต่ก็ร่ายพระเวทย์กลับคืน มาได้ จึงเต้นรำ เจรจาเยาะเย้ยและขอเจรจาหย่าทัพ ก็จบการแสดง โดยใช้เวลาในการแสดงทั้ง 2 ช่วงรวม 2 ชั่วโมง 30 นาที

ซึ่งในกระบวนการแสดง ของวันที่สองนี้ ทั้งรูปแบบการออกนั่งท้องพระโรง การนั่งพลับพลา การยกทัพตรวจพล การเต้นเชิดเดินอ้อมราว การพากย์ เจรจา ตัวแสดงแต่งกายสวมหัวปิดหน้า และข้อสรุปต่างๆที่ชัดเจนจากการศึกษาเอกสารและการสัมมนาแล้วนั้น ได้ถูกนำมาใช้ในรูปแบบและกระบวนวิธีการแสดงครั้งนี้ด้วยทุกประการ

อภิปรายผล

ในการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราวนี้ ข้อสรุปจากการศึกษาวิเคราะห์เอกสาร ข้อสรุปจากการสัมมนา และผลจากการจัดการแสดง โขนนั่งราว ตอน พระรามเข้าสวนพิราพ และ ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 2 นี้ สามารถนำผลการศึกษาและข้อสรุปในประเด็นต่าง ๆ มาอภิปรายและแสดงแนวคิดเปรียบเทียบเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์การวิจัยรวมประเด็น ดังนี้

ขนบธรรมเนียม และจารีตของโขนนั่งราว

ในการศึกษาวิจัย เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว ทำให้ทราบว่าขนบธรรมเนียมและจารีตของโขนนั่งราว ที่ตกทอดมาถึงยุคปัจจุบันนี้มีอะไรบ้าง แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งซึ่งควรวิเคราะห์ ก่อนที่จะอภิปรายขนบธรรมเนียมและจารีตของโขนนั่งราวเป็นการเฉพาะ เราควรจะได้พิจารณา ถึงประเด็นสำคัญอย่างหนึ่งก็ คือ เอกลักษณ์ของการแสดงโขนแบบดั้งเดิมนั้นมีอะไรบ้าง และปรากฏอยู่ในการแสดงโขนประเภทเสียก่อน เพื่อให้แนวทางที่จะอภิปรายต่อไปมีความอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

การแสดงโขนในยุคแรก ที่มีรูปแบบวิธีการเล่นที่คล้ายคลึง นั้นน่าจะมีด้วยกัน 3 ประเภท คือ เริ่มจากโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ และโขนนั่งราว ทั้ง 3 ประเภทนี้ น่าจะมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกัน จากโขนกลางแปลง ที่แสดงบนพื้นดิน นิยมเล่นเฉพาะตอนที่เอื้อแก่การแสดงของคนจำนวนมาก ๆ คือ ฉากยกทัพ ตรวจพล ปะทะทัพ ดำเนินเรื่องเฉพาะการพากย์-เจรจา ตัวโขนสวมหัวปิดหน้าทุกตัว ยกเว้นตัวนางที่มิอาจยืนยันได้ เนื่องจากไม่เคยมีหลักฐานศีรษะโขนของตัวนาง ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร ในขณะเดียวกัน หนังใหญ่ มหรสพเล่นเงา ก็พยายามหาวิธีการไม่ให้คนดูเบื่อหน่ายที่ต้องดูหนังใหญ่เป็นเวลานานๆ จึงได้เอาตัวโขน มาเล่นสลับหน้าจอหนัง จนกลายเป็นโขนหน้าจอ(หนังใหญ่)ในที่สุด แต่ก็สันนิษฐานว่าวิธีการเล่นก็ยังเป็นไปตามขนบธรรมเนียมเดิมอยู่ เพียงแต่ต่อมาได้ปรับปรุงจากการเล่นโขนบนพื้นดินที่หน้าจอหนังใหญ่ ก็ยกพื้นโรงให้สูงขึ้น ใช้จอหนังเป็นฉากหลัง เจาะประตูซ้าย – ขวาให้ตัวโขนเข้าออก เขียนฉากทางซ้ายและขวา เป็นรูปราสาทราชวัง รูปพลับพลา และมีเตียงให้ตัวโขนนั่ง และโขนประเภทสุดท้าย ที่มีขนบธรรมเนียมของการเล่นโขน โดย

ผู้แสดงเป็นชายล้วนการแสดงสวมหัวปิดหน้าทุกตัว ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ดำเนินเนื้อเรื่องเฉพาะแต่การพากย์ – เจรจา ก็คือ โขนนั่งราว เพียงแต่มีความแตกต่างในเรื่อง สถานที่แสดงเท่านั้น

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว ทำให้เห็นได้ว่า มีเอกลักษณ์ร่วมกันระหว่างโขน ทั้ง 3 ประเภท ที่คล้ายกัน คือ

1.ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน

2.ตัวโขนสวมศีรษะปิดหน้าทุกตัว

3.ดำเนินเนื้อเรื่องด้วยการพากย์-เจรจา

4. ใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาตัวละคร

ซึ่งทั้ง 4 ข้อนี้ นับว่าเป็นเอกลักษณ์ดั่งเดิมของโขนที่มีมากรุงศรีอยุธยา ดังนั้นโขนนั่งราว จึงนับว่าเป็นโขนประเภทหนึ่งที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมและจารีตดั่งเดิมไว้

ขนบธรรมเนียมและจารีตต่าง ๆของการแสดงโขนนั่งราว

ธรรมเนียมและจารีตในการปลูกโรงโขนนั่งราว

การปลูกโรงโขนนั่งราว ถือเป็นสิ่งสำคัญมากอย่างหนึ่งในองค์ประกอบของการแสดง และผู้ที่มีหน้าที่ปลูกโรงโขนนั้น ส่วนใหญ่น่าจะเป็นเจ้าภาพ ซึ่งจะต้องปลูกสร้างตามคำแนะนำของผู้ที่เป็นนายโรงหรือเจ้าของคณะโขน ส่วนหลักและวิธีการปลูกสร้างโรงมหรสพ หรือโรงละครของไทยเรานั้น น่าจะได้รับอิทธิพลมาจาก ตำราฤาษศาสตร์ รูปแบบที่นิยมมากที่สุด คือ โรงละครแบบสีเหลี่ยมผืนผ้า และมีขนาดกลาง เนื่องจากเมื่อเวลาแสดงจะเจรจา ร้องเพลงจะทำให้ได้ยินเสียงดังชัดและสะดวกกว่า

นอกจากนี้จารีตของการกำหนดสถานที่ในการสร้างโรงละคร ควรจะต้องเป็นพื้นดินที่เรียบเสมอ แน่นแข็งสีขาวหรือสีดำ ปราศจากเศษกระดูก กระเบื้อง หลักตอ หัวกะโหลกคนหรือสัตว์ และพึงจะต้องมีความละเอียดรอบคอบ ระมัดระวังในการวัดขนาดความกว้างยาว โดยเฉพาะเชือกที่นำมาใช้วัดพื้นที่ต้องไม่ให้ฉีกขาดได้เพราะถือว่าจะมีเรื่องอัปมงคลเกิดขึ้น แต่ด้วยหลักการและกระบวนการปลูกสร้างโรงตามแนวทางของนาฏยศาสตร์ มีขั้นตอนของรายละเอียดค่อนข้างมาก ดังนั้น การปลูกสร้างโรงการบูชาโรงละครของการแสดงนาฏกรรมไทย จึงได้ถูกพิจารณาคัดเลือกมาเป็นธรรมเนียมปฏิบัติเฉพาะในส่วนที่สำคัญๆ เท่านั้น อาทิ การประกอบพิธีไหว้ครู บูชาโรงละครการทำน้ำมนต์ธาณีสาร ยังคงรักษาสืบทอดไว้ให้คงอยู่ และในการเลือกทำเลสถานที่ปลูกสร้างโรงละครหรือโรงโขน โดยเฉพาะของการแสดงโขนนั่งราว แม้จะเป็นโรงละครแบบไม่ถาวรแต่ก็คำนึงถึงความมั่นคงแข็งแรงเป็นหลัก ดังจะเห็นว่ามีกุศโลบายในการหยั่งความแข็งแรงของโรงโขนนั่งราวด้วยการให้ ตัวโขนถือไม้พลองที่เรียกว่า “เส้า” ออกมายืนหรือเต้นแล้วใช้เส้า กระทุ้งลงกับพื้นทั่วบริเวณเวที เพื่อสำรวจว่ามีเสาโรงโขนตำแหน่งใดที่ไม่มีความแข็งแรงมั่นคงจะได้ซ่อมแซมก่อนแสดง

และแม้ว่าในยุคปัจจุบัน การปลูกสร้างโรงโขนจะสามารถปลูกสร้างได้อย่างรวดเร็ว และมีความแข็งแรงมากขึ้นกว่าอดีตแล้วก็ตาม แต่การรักษาขนบจารีตที่เกี่ยวข้องกับการปลูกสร้างโรง การให้ตัวโขนออกมายืน กระทุ้งเส้า ก็ยังได้รับการอนุรักษ์ไว้เป็นขนบธรรมเนียม โดยถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงโขนนั่งราว

ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างฉากโรงโขนนั่งราว

การจัดสร้างฉากในการแสดงโขนนั่งราว จากการศึกษาเอกสาร และการสัมมนาได้รับข้อมูลในแนวทางเดียวกัน คือ นิยมเขียนฉากเป็นรูปป่าเขา และท้องฟ้าและบริเวณที่ติดกับพื้นเวทีจะทำเป็นฉากเป็นรูปโขดหินมีมิติโดยเป็นศิลปะแบบนูนต่ำ ส่วนประตูทางเข้าออกทั้งซ้ายและขวานั้นทำเป็นช่องเหมือนตัวโขนออกจากปากถ้ำ ซึ่งกรณีที่จัดสร้างฉากในลักษณะนี้ สันนิษฐานว่าน่าจะได้รูปแบบมาจากภาพเขียนจิตรกรรมในอุโบสถ เช่น จิตรกรรมในอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ก็อาจเป็นได้ แต่ถ้าหากพิจารณาถึงประโยชน์ของฉากโขนนั่งราวนั้น ส่วนใหญ่สร้างขึ้นเพื่อใช้สำหรับกั้นพื้นที่ระหว่างใช้ทำการแสดงและพื้นที่พักผ่อนของตัวแสดงมากกว่าที่จะมุ่งเน้นเป็นฉากประกอบตามเนื้อเรื่อง หรือมุ่งเน้นความสวยงาม แต่อย่างใด

ดังนั้น ในการศึกษาวิจัย และการจัดการแสดงในครั้งนี้ การจัดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนจึงได้สร้างให้สอดคล้องไปตามหลักฐานที่ปรากฏเท่านั้น ในส่วนของความเห็นของผู้วิจัยเชื่อว่า การทำฉากเพื่อแบ่งพื้นที่ด้านหน้าโรงโขนกับหลังโรงนั้น อาจจัดฉากในลักษณะอื่นๆ ได้อีก

ธรรมเนียมและจารีตในการสร้างราวกระบอกไม้ไผ่

การแสดงโขนนั่งราว เป็นการแสดงโขนของคณะที่มีลักษณะค่อนข้างเล็ก หรือกะทัดรัด มีผู้แสดงจำนวนน้อย การสร้างโรงโขนก็มีขนาดไม่ใหญ่โต เป็นโรงโขนที่สร้างขึ้นแบบชั่วคราว ดังนั้นอุปกรณ์ประกอบการแสดงจึงต้องพิจารณาถึงความสะดวกในการขนย้าย และสามารถหาได้ง่ายในท้องถิ่นเพื่อมิให้เป็นภาระในการเดินทาง เป็นสำคัญ ด้วยเหตุนี้ การสร้างราวกระบอกไม่ไผ่ จึงเป็นภูมิปัญญาของศิลปินนักแสดงโขน ที่ออกแบบขึ้นเพื่อใช้แทนเตียงสำหรับตัวโขนนั่งเวลาแสดง ด้วยเหตุผลที่ว่าสามารถหาได้ง่ายตามภูมิประเทศทั่วไป

อีกประการหนึ่งรูปแบบของการแสดงโขนในช่วงเวลานั้นศิลปะการเล่นโขนทั้งแบบโขนหน้าจอ และโขนนั่งราว ยังมีจารีตนิยมแบบโขนแต่ดั้งเดิม เช่น การตั้งพลับพลา หรือท้องพระโรงกรุงลงกา ยังมีวิธีออกเผ้าตามรูปแบบของหนังใหญ่ คือ เรียงลำดับกันไปเป็นแบบหน้ากระดาน ตามยศศักดิ์ของตัวละคร กระบอกราวไม้ไผ่จึงมีความยาวพอที่ให้ตัวโขนขึ้นนั่งได้หลายตัว ดีกว่าการนั่งเรียงไปกับพื้นโรง ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าจารีต หรือธรรมเนียมการใช้ราวกระบอกไม้ไผ่ให้ตัวโขนนั่ง แทนเตียงจนกลายเป็นเอกลักษณ์และรูปแบบการแสดงโขนอีกประเภทหนึ่งนั้น น่าจะเป็นเพราะเหตุผลเรื่องความสะดวกและลดภาระในการจัดการแสดงเป็นสำคัญ

ธรรมเนียมและจารีตในเลือกตอนแสดงของโขนนั่งราว

ธรรมเนียมและจารีตในการเลือกตอนแสดงของโขนนั่งราวนั้น จากการศึกษาข้อมูลตามหลักฐานที่อ้างอิง ส่วนใหญ่ได้รับมาจากเอกสารประเภทจดหมายเหตุ หรือหมายรับสั่ง อันเป็นของทางราชสำนักเป็นสำคัญ ดังนั้นการระบุตอนให้เล่นสมโภชตามหมายรับสั่ง อาจจะกลายเป็นขนบนิยมสำหรับการเล่นโขนนั่งราวในยุคหลังต่อมาก็อาจเป็นได้ เช่น การเล่นโขนนั่งราวในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ เป็นต้น ซึ่งกำหนดให้เล่นในวันแรกแล้วก็พักนอนโรง ส่วนในวันรุ่งขึ้นก็ให้เล่นต่อไปจนจบตอน ในที่นี้ทำให้อาจเข้าใจได้ว่า การเล่นให้จบตอนคือเล่นต่อไปจนถึงพิราพล้มแล้วก็เลิก หรือเล่นไปจนจบพิราพล้มแล้วหลังจากนั้นก็เล่นตอนอื่น ๆ ต่อไปจนกว่าจะสิ้นเวลาทำการแสดง

จากการสัมมนา ในครั้งนี้ยังมิอาจสรุปกระบวนการ หรือหลักเกณฑ์ของการเลือกตอนสำหรับการแสดงโขนนั่งราวให้เป็นที่ยุติได้ แต่ส่วนใหญ่มีความเห็นว่า การจะเลือกตอนใดๆ มาทำการแสดงควรหลีกเลี่ยงบทบาทที่เป็นอุปสรรค เช่น บทโอโลม ปฏิโลม ซึ่งจะต้องมีกิริยาหลับนอน ซึ่งจะเป็นความยากลำบากเนื่องจากไม่มีเตียง ดังนั้น ในการจัดการแสดงเพื่อการศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราวในครั้งนี้ จึงได้เลือกตอนที่จะทำการแสดงสำหรับวันแรกเป็นตอนพระรามเข้าสวนพิราพแล้วก็หยุด และเลือกตอนสำหรับการแสดงวันที่สองเป็น ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่สอง ทั้งนี้เพื่อมุ่งนำเสนอรูปแบบวิธีการที่สำคัญต่างๆในการแสดงให้ครอบคลุมมากที่สุด เช่น การโหมโรง การกระทุ้งเส้า การออกเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ การนั่งพลับพลา การนั่งท้องพระโรงลงกา การเต้นเชิดกลับหัวสนาม การออกกราว การพากย์และการเจรจา เป็นต้น

ธรรมเนียมและจารีตในการใช้ผู้แสดงของโขนนั่งราว

เป็นที่ทราบกันดีว่า การแสดงโขนแต่เดิม ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ นาง ยักษ์และลิง นั้นผู้แสดงโขนจะใช้ผู้ชายในการแสดงทั้งหมด จนกระทั่งมาถึงยุคหนึ่งที่โขนรับเอาศิลปะของละครในเข้ามาผสมกับการแสดงโขนจึงทำให้ผู้ฝึกหัดละครเข้ามารับบทบาทของตัวนาง แทนนางโขนที่เป็นผู้ชายมาแต่เดิม ในการจัดการแสดงโขนนั่งราว ของการวิจัยในครั้งนี้ยังคงกำหนดให้ผู้แสดงเป็นตัวนางสีดา ในตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ซึ่งแสดงโดยว่าที่ร.ต.ธนกร สุวรรณอำภา ครูหมวดวิชานาฏศิลป์โขน(พระ) เป็นนางโขนผู้ชายแสดง ทั้งนี้ เนื่องจากมีหลักฐานสนับสนุนการศึกษา เป็นรายละเอียดหลักสูตรการเรียนการสอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป ปรากฏในเป็นศิลปะนิพนธ์ของระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงของนายทัศนัย ผ่องแผ้ว ว่าในการเรียนการสอนโขนของวิทยาลัยนาฏศิลป มีการกำหนดเนื้อหาการเรียนการสอนและกระบวนการฝึกสำหรับนักเรียนที่จะรับบทบาทเป็นนางโขนด้วย

ธรรมเนียมและจารีตในการแต่งกายโขนนั่งราว

การแต่งกายของการแสดงนาฏศิลป์โขนเป็นการแต่งการที่เรียกว่า ยืนเครื่อง โดยเลียนแบบลักษณะเครื่องทรง หรือเครื่องต้น ของพระมหากษัตริย์ ปักเย็บตกแต่งด้วยวัสดุ เหลื่อมและดิ้นให้มีความวิจิตรงดงาม มีความประณีต เพื่อให้สมกับเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูง โดยเฉพาะหัวโขนที่ใช้สวมใส่อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของโขน ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนในรูปแบบใด หรือประเภทใดก็จะแต่งกายในรูปแบบเดียวกัน เพียงแต่ในยุคปัจจุบันพัฒนาการด้านการแต่งกายของการแสดงโขนได้มีการปรับปรุงไปตามความนิยม เริ่มจากการนำเอาศิลปะการแสดงอย่างละครในเข้ามาปะปนกับการแสดงโขนทำให้มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการแต่งกายบ้าง อย่างที่เห็นได้ชัดเจนก็คือ ผู้แสดงเป็นตัวพระของโขนก็ไม่นิยมสวมหัวโขนปิดหน้าเหมือนแต่เดิม แต่จะใช้การแต่งใบหน้าด้วยเครื่องสำอางให้สวยงามและสวมศิราภรณ์ที่เรียกว่า มงกุฎยอดชัย หรือ ชฎายอดชัยแทน ทำให้ผู้แสดงเป็นตัวพระสามารถแสดงบทบาททางอารมณ์สื่อออกทางสีหน้าได้ง่ายขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนโรงใน โขนฉาก ปัจจุบันนี้ตัวพระทั้งหลายจึงไม่สวมหัวโขนปิดหน้าในการแสดงอีกต่อไป

แต่ในการแสดงโขนนั่งราว ยังคงเป็นการแสดงโขนเพียงรูปแบบเดียวเท่านั้น ที่ยังคงวิธีการแต่งกายของตัวพระ โดยเฉพาะการสวมหัวโขนปิดหน้าเวลาแสดง ซึ่งในการจัดการแสดงครั้งนี้เช่นเดียวกัน

ธรรมเนียมและจารีตในการนอนโรง

การเล่นมหรสพของไทยในสมัยโบราณ ในช่วงเวลาที่ยังไม่มีความเจริญทางด้านสาธารณูปโภคแพร่หลาย เช่นถนนหนทาง และที่สำคัญ คือ การใช้ไฟฟ้า ทำให้การแสดงมหรสพ ไม่ว่าโขน ละคร หุ่นและอื่น ๆ ที่ไม่สามารถหาเชื้อเพลิง หรือเครื่องมือให้แสงสว่างมาสำหรับใช้จัดแสดงในเวลากลางคืนได้ จึงกลายเป็นอุปสรรคสำคัญของการแสดงนั้นๆ และวิธีการแก้ไขปัญหาที่ดีที่สุด คือ การหยุดพักการแสดงเมื่อหมดแสงสว่างในเวลากลางวัน และก็อาศัยนอนหลับพักผ่อนอยู่ ณ โรงมหรสพนั้นรอเมื่อวันรุ่งขึ้นจึงทำการแสดงต่อไป ธรรมเนียมการนอนโรง ที่ปรากฏให้เห็นมาแต่เดิมนี้ จึงเป็นที่มาของการเรียกรูปแบบการแสดงโขนของโขนนั่งราวอีกชื่อหนึ่งด้วย

ในการศึกษาเกี่ยวกับจารีตในเรื่องนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า น่าจะเกิดขึ้นเพราะความเจริญในเรื่องของการไฟฟ้าในยุคสมัยนั้นยังแพร่กระจายไปไม่ทั่วถึงหรือยังไม่มี ดังนั้นเมื่อการแสดงโขนของคณะเอกชนหรือโขนหลวง จึงไม่อาจทำการแสดงในเวลาค่ำมืดได้ และอาจจะเป็นความบังเอิญประกอบกับการแสดงโขนในยุคที่การไฟฟ้ายังไม่ทั่วถึงนั้น เป็นการแสดงโขนประเภทที่เรียกว่าโขนนั่งราวแพร่หลายอยู่ในขณะนั้น จึงมีผู้นิยมเรียกโขนนั่งราวว่า เป็นโขนนอนโรง อีกกรณีหนึ่งด้วย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยใน เรื่อง การศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราวนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อจะ ศึกษาประสบการณ์ องค์ความรู้ จากทั้งศิลปินแห่งชาติด้านศิลปะการแสดงโขน ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์โขนในมิติต่าง ๆ ร่วมทั้งมีการสัมมนาเชิงวิชาการ การจัดการแสดงโขนนั่งราว เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหว ในวงวิชาการนาฏศิลป์โขน ให้มีความสนใจในเรื่องของโขนนั่งราวมากยิ่งขึ้น แต่การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ก็ยังไม่สามารถรวบรวมปัญหาหรือข้อสงสัยของโขนนั่งราวให้เป็นที่ยุติได้ทั้งหมด จึงเสนอแนะให้มีการศึกษาเรื่องโขนนั่งราว หรือเรื่องที่เกี่ยวข้องในมิติอื่นๆต่อไป เช่น

1.การศึกษา เรื่อง ที่มาและยุคสมัยของโขนนั่งราว

2.การศึกษา เรื่อง นางโขน

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์. 29 มกราคม 2550

โขน รามเกียรติ์ตอนนางลอย. จัดแสดงเนื่องในพิธีเปิดงานเทศกาลวัฒนธรรมไทยในฝรั่งเศส, สูจิบัตร 2549

คมกฤช เครือสุวรรณ, อิทธิพลของรามเกียรติ์ต่อรูปลักษณ์ศิลปะไทย. รามเกียรติ์ในศิลปะและวัฒนธรรมไทย. อมรินทร์พริ้นติ้ง. กรุงเทพ: 2534

จตุพร รัตรวราหะ, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

จาตุรงค์, อาภรณ์ มนตรีศาสตร์, นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น. โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว:2525

ชำนาญ รอดเหตุภัย, รามเกียรติ์ปริทัศน์ สำนักพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์.กรุงเทพมหานคร. 2522

ยงยุทธ ธีรศิลปะ, เพลงพื้นเมือง ลักษณะไทย โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช. กรุงเทพมหานคร:2541

ธนิต อยู่โพธิ์, โขน, ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร. พระนคร:2539

ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6, พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพนายพากย์ พากย์ฉันทวัจน์ (หมื่นพากย์ฉันทวัจน์)ณ เมรุวัดพระพิเรนทร์ พระนคร วันพุธที่ 27 กุมภาพันธ์ 2495. โรงพิมพ์พระจันทร์ พระนคร: 2495

ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย, ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร. กรุงเทพ:2516

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, เอกสารประกอบการเรียน เรื่องโขนและการแสดงพื้นเมือง. มปท. : 2552

ประพันธ์ สุคนธะชาติ, พระพิราพ. พิมพ์เผยแพร่ มปท. : 2522

ประเมษฐ์ บุณยะชัย, เอกสารประกอบการสอนวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย , มปท. มปป.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย, สัมภาษณ์. 10 มีนาคม 2551

ประเมษฐ์ บุณยะชัย, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

ประสาท ทองอร่าม, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

ปัญญา นิตยสุวรรณ, อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ. 31 ตุลาคม 2548. ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์: 2548

ฝ่ายช่างสิบหมู่, กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร, เครื่องศิราภรณ์, โรงพิมพ์การศาสนา กรุงเทพมหานคร: 2536

พงษ์พิศ จารุจินดา, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว:2525

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว:2544

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ . รามเกียรติ์ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองรัตน์,พระนคร: 2510

ภูมิจิต เรืองเดช, ละครโขน. โครงการศึกษาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมไทย-กัมพูชา. โรงพิมพ์วินัย. บุรีรัมย์ :2548

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว,พระบาทสมเด็จพระ. บ่อเกิดรามเกียรติ์. กรมศิลปากร: 2512

รานี ชัยสงคราม, นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น. โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช,กรุงเทพ: 2544

วิชชุตา วุธาทิตย์, นาฏศิลป์ในงานสมโภชน์พระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร: 2539

วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

วีระชัย มีบ่อทรัพย์, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

วีระศิลป์ ช้างขนุน,เอกสารประกอบการเรียนรายวิชาทฤษฎีศิลป์ 3. มปป.

ศิลปากร, กรม. เรือพระราชพิธี. รุ่งศิลป์การพิมพ์. กรุงเทพ: 2539

สถาบันไทยคดีศึกษา, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, นาฏศิลป์และดนตรีไทย. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระนคร: 2515

สมศักดิ์ ทัดติ, โขนนั่งราวในความทรงจำ และโขนนั่งราวเรียนเล่นกันอย่างไรในวันนี้. สัมมนา 20 มกราคม 2554

สราชัย ทรัพย์แสนดี, สัมภาษณ์. 9 มีนาคม 2550

สุรพล วิรุฬห์รักษ์,วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์, โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย :2543

สุวรีย์ รัตนพันธุ์ , หนังใหญ่วัดขนอน, บริษัทรำไทยเพรส จำกัด:2542

อมรา กล่ำเจริญ , สุนทรียนาฏศิลป์ไทย. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์. กรุงเทพ: 2542

อรวรรณ ขมวัฒนา, รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์, จัดพิมพ์โดยโครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม. กรุงเทพ: 2530

อาคม สายาคม, ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทย กรุงรัตนโกสินทร์, โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น:2525

ภาคผนวก

ถอดคำสนทนาจากแถบบันทึกเสียง

การสัมมนาเรื่อง โขนนั่งราว

การจัดการสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว ในหัวข้อโขนนั่งราวในความทรงจำ และ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ เป็นกระบวนวิธีการศึกษาอย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้เลือกใช้ สำหรับการศึกษารูปแบบการแสดงโขนนั่งราว ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 20 มกราคม 2554 เวลา 08.00-16.30 น. ณ ห้องประชุมภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ต.ศาลายา อ.พุทธมณฑล จ. นครปฐม ซึ่งได้รับข้อมูลข้อคิดเห็นและข้ออภิปรายในการสัมมนา ที่เป็นประโยชน์ดังต่อไปนี้

1. การสัมมนา เรื่อง โขนนั่งราว หัวข้อ "โขนนั่งราวในความทรงจำ" เวลา 09.00-12.00 น.

วิทยากรผู้ร่วมสัมมนา

1) นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ
2) นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ
3) นายพงศ์พิศ จารุจินดา ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขน

ผู้ดำเนินการสัมมนา

นายวีระศิลป์ ช้างขนุน ครูชำนาญการพิเศษ

รายละเอียดจากการสัมมนา

ผู้ดำเนินรายการ: ขอกราบสวัสดีท่านผู้มีเกียรติทุกท่านอีกครั้งนะครับ ก่อนที่จะเริ่มการสัมมนาผมขออนุญาตในที่ประชุมนี้ได้รับทราบเป็นพื้นฐานเรื่องเอกสารประกอบการสัมมนาว่าเอกสารที่ท่านได้รับแจกไปนี้เป็นเพียงข้อมูลที่เราเห็นว่า จะมีบทความ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนนั่งราว จากที่ต่างๆ จึงได้คัดลอกมา นำมาใช้ในการสัมมนา แต่ว่ายังไม่ได้จัดพิมพ์ให้เป็นที่สวยงามเนื่องจากเรามีระยะเวลาในการเตรียมการที่จำกัด และประการที่สอง เรามีทุนในการวิจัยค่อนข้างจำกัด เราขอไปจำนวนหนึ่งแต่ได้รับอนุมัติมาจำนวนหนึ่ง ดังนั้นเอกสารนี้จึงเป็นเพียงใช้ประกอบการสัมมนาเท่านั้น ส่วนเอกสารตัวที่สมบูรณ์จริงๆนั้นหลังจากเราได้พูดคุยแลกเปลี่ยนข้อมูลในการสัมมนาแล้ว เราจะได้ถอดเทป จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มที่สวยงามและจัดส่งไปตามสังกัดของท่าน

ครับนั่นคือเรื่องของเอกสาร ส่วนการแสดงโขนนั่งราว ทุกทราบพอจะได้รับทราบว่าในช่วงนี้บรรยากาศของการรื้อฟื้น การแสดงโขนนั่งราวเป็นที่คึกคักมาก โดยเฉพาะเมื่อซักประมาณปีเศษที่ผ่านมาก็ได้มีการเรียนเชิญท่านผู้เชี่ยวชาญไปให้ความรู้ พูดจากันและได้จัดการแสดงเช่นที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เป็นต้น และก็ยังมีงานแสดงต่างๆ ที่นำเอาโขนนั่งราวไปเผยแพร่เพราะฉะนั้นก็เริ่มที่จะมีกระแส ความสำคัญของโขนนั่งราวเกิดขึ้นแล้ว และเป็นจังหวะที่สอดคล้องกันพอดี โครงการวิจัยนี้จะนำข้อมูลที่สรุป

ได้จากการสัมมนานี้ไปเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาวิจัยรูปแบบการแสดงโขนนั่งราว นอกจากเราจะวิเคราะห์เอกสารแล้ว สัมมนาแล้ว เรายังจะจัดการแสดงขึ้นในวันที่ 24 เดือนหน้า(กุมภาพันธ์) ตรงกับวันพฤหัสบดี เราจำนำแนวคิด รูปแบบที่ตกผลึกได้ในรอบเช้า รอบบ่ายในวันนี้ ไปจัดเป็นการแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้ จัดฟรี ดูฟรี เช่นเดียวกับการสัมมนาในครั้งนี้ จึงขออนุญาตประชาสัมพันธ์ให้ทุกท่านได้รับทราบด้วย

ขณะนี้ท่านผู้เชี่ยวชาญเดินทางมาถึง 3 ท่านแล้ว ผมขออนุญาตเริ่มการสัมมนาเกี่ยวกับโขนนั่งราวเลยนะครับ คุณครูครับเมื่อพูดถึงโขนนั่งราว สิ่งแรกท่านนึกถึง คืออะไรครับ ขออนุญาตกราบเรียนถามไปยังคุณครูจตุพรเป็นท่านแรก ครับ

คุณครูจตุพร : ครับก็ไม่มีอะไรมากถ้าถามถึงสิ่งแรกที่นึกถึงของโขนนั่งราว ก็คือราวนั่นเองครับ ที่นี้โขนนึ่งราวประกอบด้วยอะไรบ้างก็เป็นที่ครูบาอาจารย์ท่านได้ทำเอาไว้ กรณีโขนนั่งราวนี้คอ่นข้างจะแปลกไปจากโขนฉากหรือโขนกลางแปลง เพราะฉะนั้น ราวนี้เป็นสิ่งสำคัญ จึงให้ชื่อว่าโขนนั่งราว ที่นี้โขนนั่งราว นั่งอย่างไร ตามที่ครูเป็นโขนมาตั้งแต่เล็กจนโต ขอบอกตรงๆเลยว่า ประสบการณ์ในการแสดงโขนนั่งราวนั้น ในชีวิตของครูไม่เกิน 3 ครั้ง และก็ได้ไปให้แนวคิดประสบการณ์การแสดงแก่วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ก็ได้เห็นการแสดง ที่นี้พูดถึงวิธีที่ตัวโขนจะมานั่งราว ทางครูบาอาจารย์ท่านได้กำหนดไว้ว่า ผู้ที่จะนั่งอยู่บนราวนั้นคือ ตัวดี อย่างเช่นว่าทศกัณฐ์ ก็นั่งอยู่หัวแถว และรองลงไปถ้าจะ มีกุมภกรรณ มีอินทรชิต ก็นั่งเรียงไปตามลำดับ และลักษณะอีกอย่างหนึ่งของโขนนั่งราวที่ต่างไปจากโขนหน้าจอก็คือ วงดนตรี 2 วง ที่ผลัดกันบรรเลง และอีกประการสำคัญ คือ โขนนั่งราวไม่มีร้องนะครับ มีแต่พากย์อย่างเดียว และพากย์ก็พากย์ใช้คำว่า ปางนั้น เมื่อเอย เมื่อนั้นไม่มี ที่นี้วิธีการนั่ง มีคนสงสัยว่านั่งอย่างไร คือการนั่งนี่ ครูอยากให้ข้อคิดว่า อย่างราวอยู่อย่างที่เห็นนี้ บางคนก็เอาเท้าขวาพาดไว้ที่ราว สมมติว่าเราเป็นผู้ดูเนี๊ยะ ตามที่ครูบาอาจารย์ท่านบอกนั้น จะเป็นโขนนั่งราวก็ดี โขนอย่างอื่นก็ดี การนั่งนี่จะต้องเอาเท้าไปไว้ข้างใน เอาไปไว้ที่ฉาก ไว้ข้างหลัง ไม่ใช่ไว้ให้คนดู อันนี้เป็นหลักสำคัญ ก็ขอฝากไว้ด้วยว่าอย่าเอาฝ่าเท้าออกไปด้านคนดู ดังนั้นโขนนั่งราวก็เช่นเดียวกันจึงต้องเอาเท้าซ้ายหลบเข้าไปข้างใน เอาเท้าขวายันกับพื้นเอาไว้ ส่วนพวกเสนานั้นต้องนั่งกับพื้น ไม่ใช่ไปนั่งราวกับพวกตัวดีนะครับ คือบางคนเข้าใจผิดว่าโขนนั่งราว ทุกตัวจะต้องไปนั่งบนราว เมื่อ 2 อาทิตย์ที่แล้วไปเจอกับคุณครูประพันธ์ สุคนธชาติได้คุยกัน บอกว่าพี่มันมีปัญหาเรื่องนั่งราว จึงถามท่านว่า โขนนั่งราวเข้านั่งทุกตัวไหม ท่านว่าไม่ใช่ นั่งเฉพาะตัวดี ผมจึงคิดว่า บุคคลท่านนี้น่าจะเป็นที่เชื่อถือได้ เพราะท่านมีประสบการณ์ เป็นนักพากย์มานาน ได้รู้เห็นกว่าผมเยอะ เป็นผู้ใหญ่ในเรื่องโขนในบ้านในเมืองเรา นอกจากท่านแล้วก็คงไม่มีใครอาวุโส กว่าท่าน

ผู้ดำเนินรายการ : ครับ ในช่วงนี้คุณครูจตุพร ท่านก็ได้ให้รายละเอียดในคำถามที่ว่า ถ้านึกถึงโขนนั่งราว ก็ต้องนึกถึงราว และนอกจากนี้ท่านก็ได้พูดอธิบายถึงวิธีนั่งราว การลงโรงทางฝ่ายยักษ์ว่านั่งราวเฉพาะตัวดี ต้องนั่งเรียงลำดับตามอาวุโสกันไป ตัวเสนานั่งกับพื้น และยังกรุณาอธิบายเทคนิคการนั่งที่ครูบาอาจารย์บอกไว้อีกว่า อย่านั่งเอาเท้าออกหาคนดู ต้องเก็บไว้ข้างใน รวมทั้งสาวนอื่นๆ เช่นวงปี่พาทย์ การพากย์โขน เมื่อซักครู่ครูกล่าวถึงคุณครูประพันธ์ สุคนธชาติ ขอเรียนว่า คณะผู้วิจัยนี้ได้ให้ความสำคัญท่านอยู่ในลำดับต้น ๆ แต่เมื่อประสานงานไปทราบว่า ท่านไม่สะดวก ติดขัดด้วยเรื่องสุขภาพ การให้ข้อมูลหรือตอบคำถามโดยทันทีในการสัมมนาอย่างนี้ท่าน บอกว่า การเรียบเรียงความคิดค่อนข้างลำบาก กลัวให้ข้อมูลที่ผิดพลาด รวมทั้งวิทยากรท่านอื่นๆ อีก เช่นท่านศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งบังเอิญท่านมีราชการที่เขมร ตรงกันในวันนี้จึงมาร่วมไม่ได้ และอีกท่านหนึ่ง คือ คุณครูศิริพันธ์ อัฏฐะวัชระ ได้พบท่านเมื่อกลางปี (2553) ผมเรียนเชิญท่านไว้ว่าอยากให้เป็นวิทยากร เรื่อง โขนนั่งราว แต่พอหลังปีใหม่ได้ประสานไปทางครอบครัวแจ้งว่าได้กลับไปรักษาสุขภาพที่ต่างประเทศแล้ว จึงไม่ได้มาร่วมด้วย ทั้งนี้เรียนว่าไม่ได้แอบอ้างชื่อเสียงท่าน เพื่อเป็นการชวนเชื่อแต่อย่างใด ทุกท่านไม่สะดวกและมีภารกิจจริงๆ

ต่อไปขอรบกวนทางด้านคุณครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ซึ่งเป็นวิทยากรทางฝ่ายลิงท่านหนึ่ง คุณครูมีประเด็นอื่นๆ ที่จะนำเสริม หรือเสนอแนวคิดที่เป็นส่วนตัว ในคำถามเดียวกันว่า คุณครูคิดถึงอะไรเป็นสิ่งแรก ในการแสดงโขนนั่งราว

คุณครูประสิทธิ์: ขอบคุณครับท่านผู้เชี่ยวชาญ ท่านคณาจารย์ ท่านผู้บริหาร ทุกท่าน ขออนุญาตเรียนเสริมจากคุณครูจตุพรหรือพี่ต้อยที่ได้อธิบายทางฝ่ายลงกา ผมก็จะได้อธิบายทางฝ่ายพลับพลาวิธีการนั่งราวจะเป็นเช่นไร โขนนั่งราว ก็คือราวกระบอกไม้ไผ่ ที่จริงจะต้องหากระบอกไม้ไผ่ลำที่โตที่สุดเพื่ออนุเคราะห์แก่ผู้แสดง เพื่อที่จะนั่งได้ง่ายๆ เพราะการนั่งนั้นไม่ใช่ว่าไปถึงก็นั่งคร่อมสองขาเลย การนั่งก็ต้องมีวิธีที่ถูกต้อง และสวยงาม ในการออกนั่งพลับพลาเริ่มด้วยสิบแปดมงกุฎคลานออกมาบนพื้นเวที พร้อมกับลิงพญาทั้งหลาย แล้วก็หันกลับไปรอพระราม พระลักษมณ์เหมือนกับโขนหน้าจอ เมื่อพระรามออกทางขวาเวทีขึ้นนั่งราว หันหน้ามาทางซ้ายเวที พระลักษมณ์ขึ้นนั่งหันหน้าเข้าพระราม บรรดาลิงทั้งหลายตามธรรมเนียมก็ถวายบังคมพร้อมกับพระลักษมณ์ แล้วลิงพญาทั้งหมดก็ขึ้นไปนั่งบนกระบอกไม้ไผ่ต่อจากพระลักษมณ์ เสนานั้นนั่งอยู่กับพื้น การนั่งพลับพลานี้ พระรามจะนั่งโดยใช้เท้าซ้ายพาดกระบอกไม้ไผ่ เท้าขวาวางกับพื้น ส่วนพระลักษมณ์และลิงพญา จะนั่งพับเท้าขวาพาดกับกระบอกไม้ไผ่ เท้าซ้ายวางกับ

พื้น ส่วนการตีบท การทำกริยาอาการ โดยเฉพาะลิงพญานั้น จะทำบทอยู่บนราวนั่นเอง เช่น ได้ยินเสียงโห่ร้องของกองทัพยักษ์ก็ดี ก็คงยังทำบทอยู่บนราว จนกระทั่งพระรามใช้ให้สุครีพไปจัดเตรียมกองทัพ สุครีพก็จะถวายบังคม แล้วลงจากราวลงมารับสั่งที่พื้นข้างล่าง ไม่ใช่รับบทอยู่บนราว แล้วจึงคลานออกไปกลางเวทีด้านหน้า ทำบทจัดกองทัพ จบแล้วจึงคลานกลับเข้าไปทูลโดยนั่งอยู่ที่พื้นเวที พอทูลจบจึงขึ้นไปนั่งบนราวเช่นเดิม จากนั้นพระรามและพระลักษมณ์จะทำบทไปแต่งตัวเตรียมทรงเครื่องออกไปทำสงคราม ขณะที่กำลังลุกขึ้นจากราว พญาวานรต้องลงจากราวแล้วหมอบที่พื้นพร้อมกับเสนาลิงด้วย ลักษณะเดียวกันกับโขนหน้าจอ และคลานเข้าเวทีไป ก็ขออธิบายเท่านี้ก่อนครับ

ผู้ดำเนินรายการ : กราบขอบพระคุณ คุณครูประสิทธิ์ ที่กรุณาอธิบายถึงเอกลักษณ์ และวิธีการออกการนั่งราว ของฝ่ายพลับพลา ทั้งฝ่ายตัวพระ พญาวานร และเสนาลิง ท่านอธิบายการทำบท การจัดทัพ ของตัวละครสำคัญ เช่น สุครีพ จนกระทั่งกลับเข้าเวทีไป ทีนี้มาทางฝ่ายคุณครูพงษ์พิศ ซึ่งท่านอยู่ทางสำนักการสังคีต ท่านคงมีแนวคิดและ ประสบการณ์ ซึ่งผมไม่แน่ใจว่าจะคล้ายหรือแตกต่างกันอย่างไร ขอกราบเรียนเชิญครับ

คุณครูพงษ์พิศ: ครับ ขอบคุณครับ สวัสดีท่านผอ. พี่ๆ น้องๆ ทั้งหลาย โดยปกติโขนนั่งราว ผมไม่ค่อยสันทัดเท่าไหร่ 5ปี 6 ปีถึงจะแสดงครั้งหนึ่ง ตั้งแต่รับราชการมาจนเกษียณ ได้เล่นโขนนั่งราวมาเพียง 4 ครั้ง ครั้งล่าสุดก็ที่วัดอรุณฯ เมื่อปี52 นี้เอง ในทัศนะของผมเห็นว่าคงต้องพึ่งวิทยาลัยฯที่เป็นฝ่ายผลิต ที่จะจัดแสดงโขนนั่งราวขึ้นมา

ผู้ดำเนินรายการ: ขออนุญาต ที่คุณครูกล่าวว่าได้แสดงมา 4 นี่เล่นอะไรบ้างครับ

คุณครูพงษ์พิศ : ที่แสดงคือองคต และ นิลนนท์ พ่อกรีนี่ไม่ได้แสดง คอยดูแล และก็มีครูฉลาด พกุลานนท์ ครูสงัด โอชะกะ ครูช่วย สุดแสดง นี่ก็ยังเล่นอยู่ ประมาณปี 2520 ตอนนั้นเป็นเสนาลิง แต่ครูเขาไม่เล่น ก็เรียก เฮ้ยพงษ์พิศ ไปเป็นนิลนนท์ เป็นองคต เล่นตอนนาคบาศครับ

ผู้ดำเนินรายการ: ขอบคุณครูพงษ์พิศ ครับ ที่จริงสำนักการสังคีต นั้นถือว่า ได้มีโอกาสในการแสดงมากที่สุด เพราะมีหน้าที่หลักคือการเผยแพร่ ครับประเด็นต่อไปผมขอรบกวนคุณครูจตุพรว่าหากจะวิเคราะห์ถึงยุคสมัยที่มีการเล่นโขนนั่งราวนี้ พอจะประมาณได้หรือไม่ว่า มีตั้งแต่ยุคสมัยใดครับ

ครูจตุพร: ครับ ก่อนที่จะพูดถึงยุคสมัย ผมอย่างจะขอเสริมทางฝ่ายยักษ์ เนื่องจากคุณครูประสิทธิ์ได้อธิบายวิธีการนั่งพลับพลาได้อย่างละเอียดลออ เป็นขั้นตอน มองเห็นภาพเหมือนเล่นโขนจริง ซึ่งก็อยากจะบอกว่าทางฝ่ายยักษ์ก็มีวิธีแนวปฏิบัติคลายๆ กัน ส่วนโขนนั่งราว

เล่นกันยุคไหน อันนี้ก็ต้องอาศัยตำรา เพราะเกิดไม่ทัน เป็นเกร็ดย่อย จะขอพูดถึงว่าทำไมเอาไม้กระบอกมาเป็นราวนั่ง ก็จะมีคนพูดหรือเดาเอาก็ไม่ทราบได้ว่า การเล่นโขนแต่ก่อนนั้นไปถึงที่ตรงไหนก็เล่นที่นั่น ไปถึงสถานที่แสดงก็เอาไม้กระบอกปักที่พื้นดิน เพราะว่าปักบนเวทีไม่ได้ ที่นี้ก็อยากจะถามย้อนกลับไปว่าการที่บอกว่าตัวดีนั่งบนราว เสนานั่งกับพื้น ตามความคิดของตัวผมเองแล้วนี้ พวกเครื่องแต่งตัวมันไม่สกปรกหมดหรือ ถ้านั่งลงไปบนพื้นดิน หรือว่าจะมีเสื่อมาปูให้ อันนี้ก็เป็นข้อสงสัย เพราะพวกละครเขาไปถึงที่ไหนเขาก็เล่นที่นั่น ได้เรียนถามครูครูเองก็ตอบมาว่าฉันก็ไม่รู้ เพราะฉะนั้น ก้เลยต้องขอตอบลูกศิษย์เหมือนกันว่า ครูก็ไม่รู้

ผู้ดำเนินรายการ : ครับที่ครูได้เล่ามาก็เป็นข้อสงสัยที่เคยเรียนถามครูรุ่นก่อนๆ แม้จะไม่ได้วิเคราะห์ว่าโขนนั่งราวเริ่มมีเล่นกันยุคสมัยใด แต่บังเอิญข้อมูลไปสอดคล้องกับบทความในเอกสารท่านผู้มีเกียรติ เปิดดูในหน้า 11 – 12 นี้ พูดถึงการนั่งที่ครูจตุพรว่าเอาไม้ปักลงบนพื้นทำราวนั่งแทนเตียงเนี้ยะ ของเขมรก็มีเรียกว่าละครโขน หรือละครภาณี รูปที่ท่านเห็นเขาอธิบายว่าไม้ที่เป็นกิ่งๆ ใช้ไม้ที่เป็นง่าม เอาปักฝังลงในดิน ยึดให้แน่น เวทีคือพื้นดิน มีไม้ราวพาดไปที่ง่ามของไม้ มีไว้ให้สำหรับตัวโขนออกมานั่ง เวลาตัวไหนมีบทก็จะลุกออกมาแสดงที่ตรงกลางเวที ซึ่งใช้สมมติให้เป็นสถานที่ใดๆก็ได้ตามเนื้อเรื่อง เมื่อจบหมดบทแล้วก็กลับมานั่งที่ราวตามเดิม อันนี้ผมก็เห็นว่า ละครโขน หรือละครภาณีของเขมรก็มีการใช้เวทีและที่สำคัญคือมีราวที่ทำจากกิ่งไม้ไว้ให้ตัวแสดงนั่งเห็นกัน ผมจึงได้นำมาเสนอในที่นี้ด้วย

ครับและย้อนไปเมื่อคำอธิบายในช่วงแรกๆของคุณครูจตุพรที่กล่าวว่า โขนนั่งราว ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ อย่างเดียวเท่านั้น คำว่าพากย์นี้คุณครูหมายรวมถึงคำเจรจา ด้วยหรือไม่ครับ(คุณครูจตุพรพยักหน้ารับ) ซึ่งวิธรการดำเนินเรื่องลักษณะนี้น่าจะเป็นกระบวนการเล่นของโขนที่ค่อนข้างโบราณเก่าแก่ ถ้าจะลำดับกันตามวิวัฒนาการที่ท่านอธิบดีธนิต กรุณาอธิบายไว้ว่า โขนมาจากการละเล่น 3 อย่าง และโขนประเภทแรกน่าจะเป็นโขนกลางแปลง ที่เล่นกันในตอนรบทัพจับศึก ใช้คนเยอะๆ มีการพากย์ เจรจา ไม่ได้เข้าเรื่องอะไรมากมาย ส่วนมากเป็นการยกรบ ซึ่งในสมัยอยุธยา ก็มีมหรสพที่โขน และหนัง ก็มีการนำโขนมาเล่นติดตัวหนังด้วย ทำให้เกิดเป็นโขนหน้าจอซึ่งก็ยังมีแต่การพากย์ เจรจา ไม่มีการขับร้อง ก็คิดว่าโขนนั่งราว ถ้ามองตากระบวนวิธีดำเนินการแสดง น่าจะมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพรายังไม่ได้นำเอาการขับร้องที่เป็นศิลปะของละครเข้ามาผสม

เพียงแต่ว่า การเล่นโขนนั่งราวในยุคนั้นอาจจะยังไม่ได้ปลูกโรงยกพื้นขึ้นมา อาจจะเล่นบนพื้นพื้นดินแล้วปักไม้ลงพื้นเพื่อทำราวให้ตัวโขนนั่ง คล้ายกับละครโขนของเขมรก็ได้ แต่ในหลักฐานข้อมูลที่อาจขัดแย้งหรือทำให้สงสัยเรื่องโรง ก็คือ บันทึกของลาลูร์แบร์ ที่ว่า มหรสพของชาวสยามที่เล่นบนโรงนั้นมีอยู่ 3 อย่าง ที่นี้เดียวเราคงต้องกับไปวิเคราะห์ดูว่า โรงในความคิดของลาลูร์แบร์นั้น หมายถึงการปลูกยกพื้นขึ้นหรือเปล่า การที่มีการสร้างอุปกรณ์เวทีติดกับพื้นนี้ถือว่าเป็นหรือหรือเปล่า ซึ่งตรงนี้น่าจะมีครูอาจารย์อีกชุดหนึ่งน่าจะมาช่วยอธิบายเพิ่มเติมได้ เพราะดังที่เรียนแต่ต้นแล้วว่า ในภาคเช้านี้เราจะพูดคุยกันถึงประสบการณ์ในอดีตความทรงจำเกี่ยวกับโขนนั่งราวของท่านเท่านั้น ครับตรงนี้คุณครูประสิทธิ์ท่านมีประเด็นจะเสริมครับ

คุณครูประสิทธิ์ : จะขอเสริมเรื่องวิธีดำเนินการแสดง ซึ่งแต่เดิม การออกนั่งพลับพลาจะมีเพียงพระราม พระลักษมณ์และพญาวานรเท่านั้นที่ขึ้นนั่งบนราว เขาจะไม่เอาสิบแปดมงกุฎหรือเสนาลิงออกพลับพลา เพราะเพื่อต้องการเน้นให้คนเห็นชัดๆว่านี้คือโขนนั่งราว ซึ่งก็ไม่ถือว่าผิดประการใด แต่ในปัจจุบันผมเห็นว่าสมควรเอา เสนาลิงบางส่วน (ไม่ทุกตัว) ออกนั่งต่อท้ายในพลับพลาด้วย ซึ่งอันนี้ทำได้ เพราะจะทำให้ผู้ชมได้เห็นตัวแสดงครบองค์โดยไม่มีตัวใดนั่งกับพื้นเลยก็ได้ ส่วนในฉากอื่นๆ ไม่ว่าจะมีการตรวจพล ยกรบต่อไปนั้น ก็สามารถนำออกแสดงครบชุดทุกตัวแสดง

ผู้ดำเนินรายการ : ครับ คุณครูก็แนะนำถึงแนววิธีการแสดงโขนนั่งราวในปัจจุบันนี้ เกี่ยวกับการออกนั่งพลับพลาว่า นอกจากตัวพระและตัวพญาวานรแล้ว สามารถให้ตัวเสนาลิงซัก 2- 3 ตัว เป็นตัวแทนออกไปนั่งราวต่อท้ายด้วย โดยไม่ต้องมีเสนาออกไปนั่งกับพื้นเลยก็ได้ ซึ่งก็สามารถทำได้ไม่เป็นการผิดจารีตอย่างใด ครับ คุณครูจตุพรมีข้อเสนอแนะบางอย่างจะเสริม เชิญครับ

คุณครูจตุพร: เผอิญผมเคยเห็นการแสดงโขนนั่งราว แต่จำไม่ได้ว่าใครเล่นกันที่ไหน เขาจะทำราวทั้งเป็นแบบตามยาวและตามขวาง บนโรงดูเหมือนรูปตัวที ตัวดีนั่งด้านหนึ่ง ตัวเสนานั่งอีกทางหนึ่ง มีใครใดเคยเห็นหรือไม่

ผู้ดำเนินรายการ: ครับ ผมเองถ้าจะไม่ทันเห็นเพราะคงเกิดไม่ทัน นะครับ ถ้าไม่มีท่านใดเคยเห็นผมขออนุญาตมาทางคุณครูพงษ์พิศ ครับ ว่าตามที่คุณครูจตุพรว่า โขนนั่งราวนี้เป็นการแสดงที่เร่ไป จึงไม่นำเตียงที่เป็นของใหญ่ไปด้วย อยากจะเรียนถามครูว่ามีความเห็นอย่างไรกับเรื่องนี้ครับคุณครูพงษ์พิศ: ครับ คิดว่าเตียงเหล่านี้ น่าจะไปหาเอาข้างหน้าได้ และบ้านเราต้นไม้เมื่อก่อนก็มีมาก แต่ในความคิดของผม เรื่องการปลูกโรง ของละครเร่นั้นพวกละครคงจะต้องปลูกโรงเอง แต่ใช้ไม้ของเจ้าของงาน ของอะไรที่เป็นอุปสรรคกับการเดินทางขนย้าย ก็ไม่ต้องเอาไป ใช้วัสดุที่หาได้ข้างหน้าแทน

ผู้ดำเนินรายการ: ครับนั่นก็คือ ทัศนะของคุณครูพงษ์พิศ ครับที่นี้เรามาพูดคุถึงกระบวนการเล่นว่ามี

ขั้นตอนแรกเริ่มอย่างไรบ้าง เอาเป็นว่าตั้งแต่ออกเดินทางแต่เช้ามืด ไปถึงบ้านงานจนเที่ยง และขนข้าวของเครื่องอุปกรณ์การแสดงขึ้นไปเก็บบนโรงเรียบร้อยแล้ว พอเวลาบ่ายแก่ๆ ก็จะนิยมทำการแสดงเป็นปฐมฤกษ์ ซึ่งจะเล่นเฉพาะตอนพระรามเข้าสวนพระพิราพ จึงอยากทราบว่าทำไมจึงเล่นเฉพาะตอนนี้ครับ คุณครูจตุพร

คุณครูจตุพร: ครับในรายละเอียดตามที่พิธีกรเล่ามานี้ ผมยังไม่เคยเห็นการแสดงลักษณะนี้ แม้แต่หน้าพาทย์ จะออกก็เฉพาะเพลงรอน ครูบาอาจารย์เคยเล่าให้ฟังเท่านั้น

ผู้ดำเนินรายการ: ครับที่จริงก็เป็นรายละเอียดที่เราทราบกันเป็นข้อมูลดีอยู่แล้วว่า ในวันแรกจะมีการแสดงชุดสั้นๆ นิยมเล่น ตอนพระรามเข้าสวนพิราพ จบแล้วผู้แสดงก็ต้องนอนพักค้างอยู่ที่โรงโขนไม่สามารถเดินทางไปกลับได้ จึงทำให้เป็นที่มาของคำว่า โขนนอนโรง ตามข้อมูลในหนังสือพระพิราพของคุณครูประพันธ์ สุคนธชาติที่เขียนเล่าไว้เมื่อปี2522 ว่าเคยมีการแสดงโขนนั่งราวอยู่ 4 ครั้ง ครั้งแรกแสดงในงานพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางโรงในพระเศวตคชเดชดิลก เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2470 ณ พระราชวังสวนดุสิตถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี การแสดงเป็นแบบโขนนอนโรง โดยมีครูเจียร จารุจรณ เป็นตัวพิราพและได้ออกหน้าพาทย์ด้วย การแสดงครั้งที่ 2 งานฉลองรัฐธรรมนูญ ปีพ.ศ. 2475 เป็นการเล่นประสมกับระหว่างโขนนั่งราวกับโขนหน้าจอ ครูเจียร เป็นพิราพป่า ครูอร่ามเป็นพิราพทรงเครื่อง นายบุญสม(ครูอาคม)เป็นพระราม นายเดช ปัญญพลเป็นพระลักษมณ์ และนายทองหล่อ ลักษณะพล เป็นนางสีดา การแสดงครั้งที่ 3 กรมศิลปากรจัดแสดง ณ สังคีตศาลา ปีพ.ศ. 2505 ส่วนครั้งที่ 4นั้นคุณครู ประพันธ์ ได้มีส่วนในการจัดการแสดงด้วย ต้องขออภัย เอกสารเปิดหาไม่เจอ ครับการแสดงทั้ง 4 ครั้งที่ผ่านมานั้น ลำดับการแสดง จะเริ่มด้วยการบรรเลงโหมโรง จากนั้นจะมีตัวแสดงออกมากระทุ้งเส้า ถ้าเป็นการแสดงตอนเข้าสวนพิราพ ก็จะมีตัวบริวารรากษสออกมากระทุ้งเส้า หากไม่ได้เล่นตอนนี้ ก็จะให้ตัวแสดงอื่นๆ เช่น เสนายักษ์ สวมหูกระต่ายออกมากระทุ้งเส้า ถึงตอนนี้ขอรบกวนคุณครูจตุพร ช่วยอธิบายวิธีการกระทุ้งเส้า ซักหน่อยได้ไหมครับ

คุณครูจตุพร : จริงๆแล้ววิธีการกระทุ้งเส้านั้น ผมเองก็ไม่ค่อยกระจ่างเท่าไหร่ คงจะเห็นตามท่านอธิบดีธนิต มากกว่า จึงขอให้พิธีกรว่าไปเลยนะครับ

ผู้ดำเนินรายการ: ตามที่อธิบายไว้ว่า เมื่อบรรเลงมาถึงเพลงกราว ก็จะกระทุ้งเส้า ซึ่งได้เรียนถามอาจารย์ทางด้านดนตรีว่าในเพลงโหมโรง โดยเฉพาะเป็นตอนกลางวันนั้น เพลงแรกของโหมโรงกลางวัน คือเพลงกราวในพอดี ผมจึงขออนุญาตสาธิตว่า นอกจากเพลงกราวในแล้วมีเพลงอื่นๆอีกหรือไม่ที่จะกระทุ้งเส้าได้ เชิญผู้แสดงสาธิตเลยครับ ขอให้นักเรียนยืนอยู่ด้านหลังราว ตามที่เอกสารอธิบายไว้ ขอรบกวนทางวงดนตรีบรรเลงเพลงกราวในด้วยครับ (การสาธิต)

ครับนั้นก็เป็น กระทุ้งเส้าในเพลงกราวใน ถึงตรงนี้ผมเองก็ยังไม่แน่ใจว่า การกระทุ้งเส้า ต้องกระทุ้งทุกเพลงในชุดโหมโรงหรือไม่ หรือจะกระทุ้งเฉพาะเพลงที่มีจังหวะที่สามารถปฏิบัติได้

ผมขอให้ทดลองกระทุ้งในเพลงเชิดครับ(การสาธิต)

ครับ นี้ก็คือ การสาธิตกระทุ้งเส้าในเพลงเชิด ซึ่งจะเห็นได้ว่า เมื่อบรรเลงในจังหวะชั้นเดียวและเร็วขึ้น จังหวะมันก็เริ่มจะรวนไปทำให้กระทุ้งเส้าไม่พร้อมกันได้ แต่ทีนี้เข้าสู่เหตุผลสำคัญ ครูครับทำไม่ต้องออกมากระทุ้งเส้า ทำเพื่ออะไร ขอให้ครูช่วยแสดงทัศนะในเรื่องนี้ด้วยครับ เพราะผมมีหน้าที่ต้องนำข้อมูลเหล่านี้ไปสอนนักเรียนต่อไป เชิญครับ

คุณครูจตุพร: ตามที่อ่านรู้มาก็ว่าทำเพื่อต้องการปัดรังควญ แต่เห็นผลจริงๆ นั้นก็ไม่รู้

คุณครูพงษ์พิศ : ครูเห็นต่างกับครูจตุพร น่าจะเห็นการทำให้เกิดเสียงดังเวลาโหมโรง คนดูจะได้รู้ว่ามีการแสดง กำลังจะเริ่มแล้ว

คุณครูประสิทธิ์:ผมก็เห็นด้วยกับทั้งสองท่าน

ผู้ดำเนินรายการ: ครับนอกจากที่อธิบายมานี้ก็ยังมีเหตุผลอื่นๆ อีก เช่น ต้องการหยั่งความแข็งแรงแน่นหนาของโรงโขน อาจารย์สุธีร์ครับ เชิญครับ มีคำถามนะครับ

คุณครูสุธีร์: อยากทรางว่าทำไมถึงเรียกกระทุ้งเส้า ครับ

ผู้ดำเนินรายการ : มีท่านใดจะอธิบายไหมครับ ทำไมไม่เรียกเป็นอย่างอื่น จริง ๆ แล้วคำว่าเส้า ในพจนานุกรมก็บัญญัติความหมายว่า เสา นะครับ คุณครูพงษ์พิศ เสริมให้อีกว่าบางทีก็เป็นการไล่สิ่งที่แอบแฝงอยู่ เช่น ตะขาบ แมงป่องหรือสัตว์ร้ายต่างๆ ที่แอบอาศัยอยู่ให้ออกไป

คุณครูธีรภัทร์: ผมขออนุญาตเสริม อยากให้ดูที่พิธีเห่เรือ จะมีเสาต้นสูงๆ ที่หัวเรือใช้กระทุ้งให้จังหวะฝีพาย ให้เข้ากับทำนองดนตรีหรือทำนองเห่ อีกประการของเชิญอาจารย์วราวุธ ช่วยแสดงทัศนะหน่อยนะครับ

คุณครูวราวุธ: ขออนุญาตนะครับ คือผมเคยได้ยินมาว่า การกระทุ้งเส้านี้นะครับ ว่าเวลากระทุ้งนี้ต้องมีการเต้นเคลื่อนไหวไปด้วยรอบโรงเพื่อหยั่งความแข็งแรง และประการที่ 2 เคยเห็นว่าการเต้นเชิดของผู้แสดงเมื่อกลับตัวที่ท้ายโรงแล้วก็จะเดินอย่างธรรมดา อ้อมด้านหลังราวไม้ไผ่นี้ด้วยครับ

ผู้ดำเนินรายการ : ขอบคุณครับ เดี๋ยวหลังจากเบรกรับประทานของว่างแล้ว ก็จะมีการสาธิตการนั่งเมือง นั่งพลับพลา การเต้นเชิดแบบที่กล่าวเมื่อซักครู่นี้ รวมทั้งมีตัวอย่างวีดิทัศน์ให้ชมด้วย ที่นี้ในส่วนของตัวผมเอง อยากจะร่วมเสนอความเห็นอีกซักเหตุผลหนึ่งในเรื่องของการกระทุ้งเส้า ซึ่งอาจจะต่างไปจากท่านอื่นๆ คือผมมีความเห็นว่า กระทุ้งเส้านี้ดูเหมือน

เป็นวิธีการทำโทษนักแสดงของโต้โผอย่างหนึ่ง ผมนึกไปถึงการสวดโอ้เอ้วิหารรายนะครับ หากหลวงพ่อดูแล้วพระ เณรองค์ไหนยังไม่แม่น ก็จะให้ไปนั่งตามวิหารรายแล้วสวดท่องให้แม่น จังหวะให้ได้ไม่ใช่คอหนึ่ง คอสองขัดกัน ต้องสวดให้พร้อมเพรียงกัน ผมก็มาอุปมาเปรียบเทียบว่าถ้าเป็นโขนนี่ หน้าพาทย์เป็นเรื่องที่สำคัญ เรื่องของจังหวะโดยเฉพาะโขนนี้เน้นการเต้นให้เข้ากับจังหวะ เพราะฉะนั้นอาจจะมีนักแสดงในโรงอีกหลายคนที่จังหวะยังไม่แม่น ยังบอด ในเมื่อโหมโรงเป็นการป่าวประกาศให้คนได้รู้ว่าโขนกำลังจะเล่นแล้ว พวกนี้แต่งตัวเสร็จแล้ว อยู่ว่าง จังหวะก็ยังไม่แม่นเต้นเชิด ออกกราวก็ยังไม่ค่อยลง จึงคิดกุศโลบายว่าให้ไปหยิบพลองยาวๆมา คนละลำ แล้วออกไปยืนข้างหน้าโรงเอาไม้นั้นกระทุ้งไปที่พื้นให้ลงจังหวะเพลงเพื่อให้เกิดความแม่นยำ รู้จักฟังหน้าทับ หน้าพาทย์ ชำนาญยิ่งขึ้น ก็เป็นเหตุผลที่เสนอให้ท่านรับฟังดู ส่วนข้อเท็จจริงจะเป็นอย่างไรค่อยค้นหากันต่อไปภายหลังครับ

ลำดับต่อไปนี้ ผลจะขำนำเสนอการสาธิตวิธีการออกนั่งเมือง ของฝ่ายกรุงลงกา เชิญผู้แสดงสาธิตที่บนเวทีเลยครับ ที่เตรียมไว้ก็จะมีเสนายักษ์ 2 ตัว มโหทร เปาวนาสูร มังกรกัณฐ์และก็ทศกัณฐ์ ครับ โดยธรรมเนียมยักษ์จะออกทางด้านซ้ายของโรงหรือทางขวาของผู้ชม ขอรบกวนคุณครูจตุพร ช่วยอธิบายให้ผู้สาธิตปฏิบัติตามด้วยนะครับ เชิญครับ

คุณครูจตุพร: ลำดับแรกคือตัวเสนายักษ์คลานออกก่อน ออกไปนั่งเป็นแถวเดี่ยว หรือหากเสนายักษ์มีหลายตัว ก็ตั้งเป็นแถวคู่กันก็ได้ หันหน้ามาทางด้านซ้ายของเวที ต่อไปเห็นยักษ์เสนาคือ มโหทรและเปาวนาสูร โดยมโหทร คลานออกก่อน แล้วหันหน้าไปทางเดียวกันกับเสนายักษ์นั่งพนมมือรอต่อมาตัวมังกรกัณฐ์ออกนั่งราว(สังเกตว่าการนั่งของตัวมังกรกัณฐ์จะก้าวเท้าซ้ายคร่อมราวทิ้งกันลงนั่งแล้วพับเท้าขวาขึ้นพาดราวโดยไม่ให้ฝ่าเท้าหันไปหาผู้ชม) ต่อมาทศกัณฐ์ก็ออกและนั่งราวเช่นเดียวกันสังเกตว่าจะนั่งคล้ายมังกรกัณฐ์ คือ ก้าวคร่อมราวก่อนและค่อยพับเท้าซ้ายขึ้นพาดราวซึ่งจะไม่หันฝ่าเท้าไปยังผู้ชมเช่นเดียวกัน)

ผู้ดำเนินรายการ : ครับเมื่อนักแสดงเข้าใจแล้วผมขออนุญาตเริ่มต้นใหม่โดยมี่ปีพาทย์บรรเลงเพลงวา ด้วยครับ เชิญครับ (ผู้สาธิตปฏิบัติพร้อมวงปี่พาทย์อีก1เที่ยว)

ผู้ดำเนินรายการ: ครับนี่คือลักษณะของการออกนั่งเมืองของฝ่ายลงกา ท่านผู้ใดมีข้อสงสัย ประเด็นใดจะซักถาม เรียนเชิญเลยนะครับ

คุณครูเกษม: เรียนม่านผู้ดำเนินรายการ เนื่องจากการศึกษาตามตำราและประสบการณ์ที่ได้รับจากการแสดง นี้เรายังมีข้อสงสัย หรือปัญหาอยู่หลายเรื่อง แต่ว่าตอนนี้ของอนุญาตเบรกดื่มกาแฟก่อนได้ไหมครับ จะได้ปรึกษาหารือ ในระหว่างนี้ด้วย

ผู้ดำเนินรายการ: ถ้าเช่นนั้น เรียนเชิญพักก่อนครับ หลังจากนั้นแล้วเราจะได้เข้ามาชมวีดิทัศน์และการ

สาธิตในส่วนของฝ่ายพลับพลา และการเต้นเชิด ต่อไปครับ

(ผู้สัมมนารับประทานของว่างเสร็จแล้วชมวีดีทัศน์ ฉากตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา)

(วีดีทัศน์แผ่นที่ 1 ฉากตั้งท้องพระโรงกรุงลงกา โดยจัดสถานที่แสดงเป็นโรงที่ไม่ยกพื้น มีจอหนังใหญ่เป็นฉากหลัง รูปแบบเหมือนกับโขนหน้าจอ ที่กลางเวทีมีราวกระบอกไม้ไผ่วางทอดยาวตามโรง เมื่อเริ่มแสดง ปี่พาทย์ทำเพลงวา เสนายักษ์คลานออกนั่งที่พื้น 2 แถว เหมือนโขนหน้าจอหัวแถวเป็นมโหทร กับเปาวนาสูร จากนั่งทศกัณฐ์ออกนั่งเตียง ซึ่งต่างไปจากลักษณะที่คุณครูจตุพร อธิบายคือ ในการแสดงนี้ทศกัณฐ์ออกมาแล้วนั่งโดยใช้ขาซ้ายพาดบนราว ใช้ขาขวาเหยียบที่พื้น การนั่งแบบนี้จึงหันหลังให้กับ บรรดาเสนายักษ์และตัวมโหทร เปาวนาสูร ท้ายเพลงวาเสนายักษ์และตัวมโหทร เปาวนาสูร ถวายบังคม ทศกัณฐ์พากย์เมือง ท้ายคำพากย์ 2 เสนาคลานออกทูลข่าวกองทัพ จังหวะตรงนี้ทศกัณฐ์จึงเปลี่ยนท่านั่งราวโดยหันหน้ากลับมา ใช้ขาขวาพาดบนราว และใช้ขาซ้ายเหยียบพื้น จากนั้นก็เดินเรื่องไปตามปกติด้วยการพากย์- เจรจา เป็นการแสดงโขนในศึกกุมภกรรณ ผู้ดำเนินรายการจึงปิดตัวอย่างวีดีทัศน์การตั้งท้องพระโรงของฝ่ายยักษ์ไว้เพียงเท่านี้)

(วีดีทัศน์แผ่นที่ 2 เป็นฉากพลับพลา เริ่มจากสิบแปดมงกุฎ และพญาวานรคลานออกในเพลงเชิด โดยใช้วิธีการคลานออกเช่นเดียวกันกับโขนหน้าจอ คือ สิบแปดมงกุฎตั้ง 2 แถว พญาวานรอยู่กลางจากนั้นพระราม พระลักษมณ์เดินออกนั่งราว โดยพระรามนั่งที่หัวราวใช้ขาซ้ายพาดบนราว ขาขวาเหยียบพื้น พระลักษมณ์นั่งใช้ขาขวาพาดบนราว ขาซ้ายเหยียบพื้นหันหน้าเข้าหาพระราม ท้ายเพลงทั้งหมดถวายบังคมพระราม จากนั้น ตัวดี คือ พิเภก สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคตและนิลนนท์ ลุกขึ้นนั่งราวต่อจากพระลักษมณ์ พระรามตีบทพากย์เมือง พอได้ยินเสียงกองทัพยักษ์ โห่ร้อง พิเภกทูลว่าเป็นทัพของกุมภกรรณ พระรามจึงใช้สุครีพออกรบ การแสดงดำเนินไปคล้ายกับการแสดงโขนหน้าจอแต่ไม่มีการขับร้อง จนถึงช่วงที่สุครีพเต้นเชิด พอผ่านไปถึงท้ายโรงก็ทำท่ากระโดดกลับตัวเสร็จแล้วก็เปลี่ยนเป็นการเดินในลักษณะธรรมดา ด้านหลังราวชิดกับจอย้อนขึ้นมาทางหัวโรง พอถึงแล้วจึงเริ่มทำท่าเต้นเชิดออกไปที่ด้านหน้า ซึ่งวิธีปฏิบัติอย่างนี้ เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงโขนนั่งราวที่ปรากฏในตัวอย่างวีดีทัศน์ ซึ่งแสดงโดยศิลปินของกองการสังคีต ชื่อในขณะนั้น ปัจจุบันคือ สำนักการสังคีต)

ผู้ดำเนินรายการ : ที่ได้รับชมจบไปแล้วนั้นคือ ตัวอย่างการแสดงโขนนั่งราว ก็ผ่านมานานหลายสิบปีทีเดียว ก่อนที่จะถึงเวลาพักรับประทานอาหารกลางวัน เรามีเวลาประมาณ 20 นาที ผม

ขอใคร่เรียนเชิญท่านผู้เข้าร่วมสัมมนา ท่านใดที่ยังมีประเด็นข้อสงสัย หรือข้อเสนอแนะบางประการที่จะเรียนถามท่านผู้เชี่ยวชาญ หรือหารือในที่สัมมนาช่วงรอบเช้านี้ ก็เรียนเชิญได้เลยนะครับ แต่ผมขออนุญาตเรียนอีกครั้งหนึ่งว่า คุณครูผู้เชี่ยวชาญที่ได้กราบเรียนเชิญมานั้น ผมได้กราบเรียนท่านว่า อยากจะให้ท่านได้รำลึกอดีต ได้มาพูดถึงประสบการณ์ในเรื่องโขนนั่งราว ที่แต่ละท่านได้สัมผัสมา จึงไม่ได้รบกวนให้ท่านได้ตระเตรียมในเรื่องของเอกสาร หลักฐานหรือข้อมูลอานๆที่จะนำมาเสนอในการสัมมนาครั้งนี้

อีกประการหนึ่ง ในการสาธิตครั้งนี้ผมได้เรียนหัวหน้าหมวดโขน และครูอาจารย์ในหมวดว่าอยากให้ใช้นักเรียนสาธิต เพราะอยากให้ได้มีประสบการณ์ได้เข้าร่วมในการสัมมนาครั้งนี้ด้วย ส่วนกระบวนการปฏิบัติ ท่านก็จะสังเกตได้ว่าเรายังไม่ได้มีการตระเตรียมหรือซักซ้อมมาก่อน ทั้งนี้เพราะเหตุว่า เราต้องการให้นักเรียนได้รับการอธิบาย ถ่ายทอดจากคุณครูผู้เชี่ยวชาญโดยตรงเลยว่า การออก การนั่งราว มีวิธีเล่นอย่างไร ปฏิบัติอย่างไร ซึ่งจะช่วยฉายภาพคำอธิบายของผู้เชี่ยวชาญให้ชัดเจนขึ้นบนเวทีแห่งนี้

คุณครูจตุพร: ผมขออนุญาตเพิ่มเติม เมื่อซักครูได้ดูวีดิทัศน์เห็นตัวทศกัณฐ์ ออกมานั่งราวแล้วเห็นนั่งหันหลังให้กับพวกเสนา ซึ่งอยากให้ลูกศิษย์ได้พิจารณาด้วยว่า ถูกต้องหรือไม่ ส่วนของทางพลับพลานั้นทำได้พร้อมเพรียง สวยงาม และอีกประการหนึ่งช่วงที่มีการแสดงนั้นผมเองก็ไม่ได้อยู่ในกองการสังคีต ไปทำงานอยู่ต่างจังหวัดแล้วนะครับ

ผู้ดำเนินรายการ : ก็คงจะไม่เป็นไรนะครับ เพราะในการสัมมนาครั้งนี้ มีข้อมูลหลักฐาน รูปแบบหรือปรากฏการณ์อะไรเกิดขึ้น เราก็จะรวบรวม บันทึกและอธิบายสิ่งเหล่านี้ไว้ ส่วนขนบนิยมเวลานำไปเล่นไปแสดง นั้นก็สุดแท้แต่ผู้นั้นจะเลือกพิจารณานำไปใช้

คุณครูจรัล: ขออนุญาตครับ เมื่อซักครู่ครูจตุพรได้พูดถึงทศกัณฐ์ที่นั่งหันหลัง ผมคิดว่าท่านอาจจะสับสน เพราะเคยชินกับการนั่งเตียง แต่ถ้าสังเกตให้ดีจะเห็นได้ว่า ซักครู่หนึ่งท่านกับปรับหันหน้ากลับมา ส่วนที่คุณครูเคยเห็นว่ามีการตั้งราวขวางหัวโรงด้วยนั้น ไม่ใช้ของใครหรอกครับ ของสำนักการสังคีตเองครับ เล่นที่วัดอรุณ

คุณครูจตุพร: และอย่างนั้น ถือว่าผิดหรือเปล่า

คุณครูจรัล : คงไม่มีผิดไม่มีถูกนะครับ เพราะเท่าที่สังเกตตอนนี้ เราพูดกันถึงโขนนั่งราวที่เป็นรูปแบบที่กรมศิลปากรเคยเล่นกันมา ยังไม่ได้ลงลึกถึงแบบโบราณ

ผู้ดำเนินรายการ: ขอขอบพระคุณคุณครูจรัล นะครับ ข้อเท็จจริงก็เป็นอย่างนั้น คือ รูปแบบที่แสดงกันอยู่ก็เป็นช่วงก่อตั้งกรมศิลปากร ศิลปินที่แสดงก็คือ ครูบาอาจารย์ที่เป็นโขนหลวง โอนมาจากกรมมหรสพ สถานที่แสดงก็นำเสนอเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ราว และ

กระบวนการกระทุ้งเส้า ตามธรรมเนียม ส่วนองค์ประกอบอื่นๆ ก็ใช้ตามวัสดุอุปกรณ์ที่มีเข้ามาเสริม เช่น นำจอโขนมาเป็นฉากหลังเป็นต้น ซึ่งก็ต่างไปจากรูปแบบการแสดงที่ปรากฏเป็นภาพถ่ายและข้อมูลที่ใช้เรียนใช้สอนกันในปัจจุบันนี้ ก็คงเป็นที่ยอมรับกันในยุคปัจจุบันนี้ ถ้าหากจะชมโขนที่มีความสมบูรณ์จริงๆ ก็ต้องเป็นโขนของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ซึ่งลงทุน ลงแรงและมีระยะเวลาในการผลิตเป็นปี เพราะฉะนั้น คุณภาพและความประทับใจย่อมจะเกิดมีขึ้นแน่นอน ผมก็ไม่แปลกใจว่าทำไมโขนจึงต้องอยู่ในอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์มาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีต ก็เพราะงบประมาณนั่นเอง ครับในช่วงนี้ถ้าไม่มีผู้ใดซักถาม ผมใคร่ขอเรียนเชิญให้ท่านผู้เชี่ยวชาญสรุปในตอนท้ายนี้ซักเล็กน้อย หลังจากนั้นจะได้เรียนเชิญท่านผู้อำนวยการฯ มอบของที่ระลึกแล้วรับประทานอาหารร่วมกันครับ ขอเรียนเชิญครับ

คุณครูจตุพร: ครับผมก็ขอชมเชย ลูกศิษย์ที่จัดงานนี้ขึ้นมา และท่านผู้อำนวยการท่านก็สนับสนุน ผมคิดว่าเราควรจะช่วยกัน คิดทำเรื่องของโขนนั่งราวนี้ให้มากๆ เพราะว่าเด็กรุ่นหลังๆนี้ไม่ค่อยได้รู้ได้เห็นและเราก็ไม่ค่อยได้เล่นกันด้วย พอผมได้รับหนังสือเชิญให้มาพูดเรื่องนี้ ก็ยังคิดว่าเออดี และน่าจะทำโขนประเภทอื่นๆ อีกด้วย ที่นี่ก็มีผู้ที่มีความรู้ความคิดความอ่านมากมาก ผมก็อยากให้เริ่มต้นที่วิทยาลัยนาฏศิลปแห่งนี้ ได้ทำและได้แสดงเผยแพร่ไป สำหรับผมหากมีอะไรให้ช่วยเหลือผมยินดีสนับสนุนเต็มที่ ขอขอบคุณครับ

คุณครูประสิทธิ์: ก็อยากจะพูดกับน้องๆ ลูกศิษย์ส่วนพี่ๆ ไม่น่าจะมีในห้องประชุมที่อยู่ในนี้ ได้ยินเสียงเข้าหูมาแล้วก็ไม่สบายใจ เช่น เฮ้ยเอาทางเรานะ อันนี้ของครูนะ ไม่ใช่ของเรานะ เรามาจากข้าวหม้อเดียวกัน รูกระบอกไม้ไผ่เดียวกัน มาจากครูท่านเดียวกัน เราจะแตกแยกเป็นรายละเอียดอะไรเป็นเรื่องของเธอ แต่เรามีหลักแกนนำเป็นพ่อเดียวแม่เดียวกัน เพราะฉะนั้นอย่าไปแตกแยกขอให้ยึดเป็นขนบประเพณี ครูขอฝากไว้

คุณครูพงษ์พิศ: ก็ยินดี ปรีดา ปราโมทย์ สุขสันต์ มากันเยอะพระ ยักษ์ ลิง ตลกไม่เอา ตลกอยู่บางกรวยเดียวนี้ย้ายไปแล้ว ก็อย่างครูประสิทธิ์บอกพี่น้องมาจากพ่อแม่เดียวกัน ก็สมานฉันท์ ปรองดอง ไม่ต้องใครสุครีพ ครูคนโน่น อย่าเลยครับ เรามีครูคนเดียวกัน ครูเอนก ดราประยูร เป็นครูลิง ท่านอ้วนมาก ไปอยู่ห้องเครื่อง ใครๆบอกครูเสน่ห์ มีวิชาอะไร อย่า ๆ ไปดูถูกท่าน ควาย หนุมานรบบรรลัยกัลป์ ต้องยกให้ท่าน นั่นแหละผมได้วิชาจากท่านมา ก็ขอขอบคุณมากๆ ก็ขอให้ทุกท่านใตรที่ทำผลงาน หกก็ให้เป็นเจ็ด แปดเป็นเก้า พอเก้าแล้วก็อยู่ซักสองสามปีแล้วก็ออก ขอบคุณนะครับ

ผู้ดำเนินรายการ: ครับในโอกาสนี้ขอกราบเรียนเชิญท่านผู้อำนวยการ ได้กรุณามอบของที่ระลึกให้แก่วิทยากรผู้เชี่ยวชาญต่อไป ขอกราบเรียนเชิญบนเวทีเลยครับ

(พักรับประทานอาหารกลางวัน)

ผู้ดำเนินรายการ : ขอต้อนรับท่านผู้มีเกียรติกลับเข้าสู่ บรรยากาศของการสัมมนาอีกครั้งนะครับ ในรอบบ่ายนี้ก็จะเป็นการพูดคุยกัน ในประเด็นสำคัญเกี่ยวกับการแสดงโขนนั่งราวในปัจจุบัน ในหัวข้อ โขนนั่งราวเรียน-เล่นกันอย่างไรในวันนี้ ผมขออนุญาตแนะนำวิทยากรในรอบบ่ายนี้ก่อนนะครับ เริ่มจากที่อยู่ใกล้ตัวผมก่อน คุณครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ คุณครูสมศักดิ์ ทัดติ คุณครูประเมษฐ์ บุณยะชัย คุณครูประสาท ทองอร่าม และคุณครูวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ครับ แต่ก่อนที่จะเริ่มในประเด็นต่อไปต้องขออนุญาต นำเสนอรายการที่ติดค้างไว้ภาคเช้า คือ การสาธิตการนั่งราวของฝ่ายพลับพลา ฉะนั้น ผมขอเชิญผู้สาธิตทุกท่านที่เวทีเลยนะครับ กราบเรียนเชิญคุณครูวีระชัย และคุณครูวิโรจน์ กรุณาช่วยแนะนำด้วยนะครับ

คุณครูวิโรจน์ : นั่งพลับพลานั้นเริ่มจากเสนาลิงคลานออกมาก่อน ถ้าไม่มีต่อไปเป็นลิงพญา โดยเรียงเอาท้ายแถวออกก่อน ตามกันมาเป็นลำดับ ครบแล้วกลับตัวให้ไปที่ประตูทางขวา นั่งตั้งเข่าขวา รอพระออกหันหน้าแบบโขนหน้าจอ

คุณครูวีระชัย: เชิญพิเภกคลานออกครับ เสร็จแล้วตามแนวทางของครูบาอาจารย์ พระใหญ่ต้องเดินออกก่อน ตามด้วยพระลักษมณ์ ถึงแล้วขึ้นนั่งราว (ในการสาธิตช่วงนี้พระลักษมณ์จะถือคันศรและ จะนั่งหันหน้าเข้าหาพระราม) นั่งเสร็จแล้วพระลักษมณ์นำถวายบังคม 1 ครั้ง แล้วตัวดี ขึ้นนั่งบนราว ทั้งหมด

คุณครูสมศักดิ์ : ขออนุญาตเรียนถาม ครูเข่ง นะครับ คือ เวลาลิงออกมาเนี๊ยะต้องคลานออกมา จะมีการหกคะเมน ตีลังกาออกมาโดดหัวเราะแบบโขนหน้าจอบ้าง จะผิดจารีตอย่างไรหรือไม่

คุณครูวิโรจน์ : คือผมก็คล้ายกับครูแตมนั่นแหละครับ เคยเล่น 2 หน ครั้งแรกก็เป็นเสนา อีกครั้งก็เป็นตัวดี ก็คลานออกทั้งสองครั้งนะครับ ในส่วนตัวผม ที่ผู้แสดงไม่ตีลังกาออกมาคิดว่าราวที่ตั้งอยู่อาจจะเกะกะ ไม่สะดวก อันนี้ก็ไม่รู้นะครับว่าเหตุผลที่จริงจะเป็นอย่างไร

ผู้ดำเนินรายการ: ครับโดยสรุปจากประสบการณ์ของคุณครูวิโรจน์ที่เคยเห็นและเคยแสดงมานั้นก็จะใช้วิธีการคลานออก ผมขออนุญาตเรียนอธิบายท่านผู้เข้าร่วมอีกครั้งว่า ที่จริงเราจัดแถวเสนาลิงไว้ด้วยจำนวน 2 แถว โดยจะต้องคลานออกมาก่อน จากนั้นลิงพญา จึงคลานตามออกช่องตรงกลางระหว่างแถว บังเอิญว่าเราดำเนินการสาธิตในภาคเช้าไม่เสร็จ ซึ่งนักเรียนจะต้องไปราชการแสดงระบำวีระชัย จึงไม่สามารถอยู่ร่วมสาธิตได้นะครับ ต่อจากนี้ผมขอให้ผู้สาธิตได้เริ่มต้นการออกนั่งพลับพลาใหม่อีกซักครั้งหนึ่ง เนื่องจากเมื่อครูนี้ยังมีการอธิบายขั้นตอนทำให้การสาธิตจึงไม่ต่อเนื่อง ขอรบกวนสาธิตใหม่อีกหนึ่งรอบครับ (เริ่มสาธิตตามกระบวนอีกหนึ่งครั้ง)

คุณครูเกษม: ขออนุญาตครับ คือการสาธิตใหม่อีกรอบและมีการถ่ายบันทึกภาพวิธีการออก การนั่งของตัวแสดง โดยที่ยังไม่มีการสรุป ข้อมูลมันจะคลาดเคลื่อนได้นะครับ

ผู้ดำเนินรายการ: ขอบคุณครับ คืออย่างนี้นะครับ การสาธิตที่ได้เห็นอยู่บนเวทีนี้ เวลาผมนำไปเก็บรวบรวมข้อมูล ผมก็จะมีการบันทึกว่า วิธีการออกนั่งพลับพลาแบบนี้ ในการสัมมนาครั้งนี้ ได้รับการแนะนำจากวิทยากรในรอบบ่าย (คุณครูวีระชัย,คุณครูวิโรจน์) แต่ไม่หมายความว่าผมจะสรุปว่าวิธีการนั่งพลับพลาแบบนี้ถูกต้องแล้วนะครับ

คุณครูจรัล : ขออนุญาตครับ คือประเด็นตรงเนี้ยะ การนั่งพลับพลานี่มันต่อเนื่องจากเมื่อเช้า ซึ่งผู้เชี่ยวชาญคุณครูประสิทธิ์ได้อธิบาย และขณะนี้คุณครูยังอยู่ ผมขอกราบเรียนเชิญครูที่ด้านหน้าเวทีเพื่อช่วยกรุณาอธิบาย ด้วยครับ

คุณครูเกษม: คือเมื่อเช้าคุณครูประสิทธิ์ กล่าวไว้ครั้งหนึ่ง ถ้าเรามาพิจารณาว่าโขนนั่งราวนี้ ยกพื้นโรง และโรงที่แสดงไม่ได้กว้างยาว 18 เมตร แต่ว่าน่าจะเท่าโรงลิเกประจำวัดทั่วๆไปที่มันก็ต้องแคบ เมื่อโรงมันเล็กตัวแสดงก็อาจจะไม่เต็มครับ สมมติอาจไม่มีชามพูวราช มีแค่สุครีพ หนุมาน องคต และตัวเสนา ครูท่านก็บอกว่า อาจให้เสนาออกแค่ ตัวสองตัวขึ้นนั่งราวด้วย แต่ที่เราเห็นภาพวีดีทัศน์ของสำนักการสังคีตแสดงประมาณปี 30 หรือ 31 นั้น มันเป็นการแสดงที่ประสมโรงระหว่างโขนนั่งราวและโขนหน้าจอ ตัวแสดงเยอะ มีราชรถอะไรต่ออะไร ถ้าเป็นโขนนั่งราวจริงๆ คงจะไม่มี ดูจากภาพแล้วเห็นว่าเวทีมีขนาดเล็กครับ ขอบคุณครับ

ผู้ดำเนินรายการ : ครับ ขอบพระคุณครับ ขออนุญาตวิเคราะห์ประเด็นของอาจารย์เกษมว่า การแสดงโขนนั่งราวแบบในอดีตนั้น จริงๆแล้วตัวแสดงอาจจัดมาไม่เต็มอัตราศึก ด้วยจำกัดว่าโขนโรงนอกนี้ ขอโทษนะครับเดี๋ยวจะมีภาพขึ้นด้วย เป็นการอนุเคราะห์จากคุณครูประเมษฐ์ ซึ่งภาพนี้ผมก็มีด้วยเช่นกัน ท่านจะเห็นได้ว่า โรงขนาดนี้ จะบรรจุตัวลงไปก็คงได้ไม่เต็มที่ ตัวแสดงที่ออกแสดง อย่างชาวพูวราช ชมพูพานหรือนิลนนท์ ถ้าไม่มีบทในต้องนั้น อาจจะไม่ต้องออกนั่งพลับพลาก็ได้ หรือแม้แต่สิบแปดมงกุฎ ซึ่งในโรงนี้ (หมายถึงโขนนั่งราวในยุคก่อน) อาจมี 2 , 4 หรือหกก็ได้ แต่เวลาออกนั่งราว คือคุณครูประสิทธิ์ท่านได้กล่าวไว้เมื่อเช้าว่า ฉากที่ออกมาฉากแรกนั่งพลับพลาเนี้ยะ ถ้าไม่จำเป็นเสนาก็ไม่ต้องออกมาครบ สมมติว่ามีเสนา 2 , 4 หรือหกตัว ก็ให้ออกมาแค่ 2 ตัวแล้วขึ้นนั่งต่อท้ายลิงพญา ก็สามารถทำได้ ใช่ไหมครับคุณครู (เรียนถามครูประสิทธิ์)

คุณครูประสิทธิ์ : (นั่งตอบอยู่ข้างล่าง) ในกรณีที่ต้องการให้ผู้ชมได้เห็นตัวแสดงชัดเจน ว่านี้เป็นการแสดงโขนนั่งราว ก็ให้เสนาขึ้นนั่งราวข้างบน ไม่มีตัวนั่งพื้น อันนี้โดยอนุโลม

ผู้ดำเนินรายการ: แต่ถ้าจะให้มานั่งเป็นแถว สองแถวกับพื้น ลิงพญา นั่งแถวกลาง เหมือนวีดิทัศน์เมื่อเช้าก็ทำได้เช่นกัน (ครูประสิทธิ์พยักหน้า) แสดงว่าการให้เสนาออกมาไม่กี่ตัว แล้วขึ้นมานั่งต่อท้ายบนราวนี้ก็ถือเป็นกรณีพิเศษที่ทำได้(ครูประสิทธิ์ย้ำว่าต้องการให้เห็นชัดเจน)

อันนี้ก็ต้องกราบเรียนคุณครูเกษมว่า ในการสัมมนาบันทึกภาพครั้งนี้ ทุกอย่างก็จะมีการ record ไว้ว่าอันนี้เป็นเพราะอย่างนี้ ถ้าเล่นแบบนี้เป็นเพราะแบบนี้ กรณีที่ 1 ที่ 2 อธิบายเหตุผลไว้ด้วย ซึ่งเพื่อความสมบูรณ์ผมอาจแทรกภาพของแต่ละวิธีแสดงไว้ด้วยก็ได้ แต่เป็นที่รับรู้ร่วมกันว่า ในการนั่งพลับพลานั้นวิธีการอย่างนี้ก็ทำได้ และหากจะทำอย่างนี้ก็ได้ มีท่านใดจะเรียนถามอะไรอีกไหมครับ ถ้าไม่มีก็จะได้สาธิตซ้ำอีกครั้งหนึ่งเชิญครับ (การสาธิตนั่งพลับพลา)

ขอขอบคุณคุณครู และนักเรียนทุกท่านที่กรุณามาสาธิต ขอบคุณครับ ที่นี้จะได้เข้าสู่ประเด็นในช่วงบ่ายวันนี้ ว่าด้วยการเรียนและการเล่นของโขนนั่งราว ทำอย่างไรในวันนี้ มาที่คุณครูสมศักดิ์ครับ โขนนั่งราวทั้งการเรียนและเล่น ในวันนี้มีน้อยมาก เป็นเพราะว่าหายไปจากหลักสูตรการเรียนการสอน(ภาคปฏิบัติ) ด้วยหรือเปล่า จึงทำให้การแสดงนั้นน้อยลงไปด้วย หรือทุกวันนี้ที่หายไปเป็นเพราะสาเหตุอื่นครับ

คุณครูสมศักดิ์ : ผมว่าจะเป็นเพราะความนิยม จึงทำให้มีการเล่นกันน้อยมาก และโอกาสที่เราได้เล่นกันจริงๆ ก็มักจะเป็นในรูปแบบการสาธิต และดูจากตัวอย่างวิดีทัศน์เมื่อครู่ก็เห็นได้ว่ามีการเล่นผสมผสานกันระหว่างโขนนั่งราวกับโขนหน้าจอ ผมเองเคยแสดงจำปีพ.ศ.ไม่ได้แสดงกับคุณครูจตุพรนี่ละครับ ท่านเป็นทศกัณฐ์ผมเป็นอินทรชิต ก็แสดงเป็นเชิงสาธิตเช่นกัน แต่ขณะนั้นท่านอาจารย์มนตรี ท่านเป็นผู้บรรยาย แต่ถึงจะเป็นการสาธิตก็จริงก็จะทำฉากหลังนั้นเป็นแบบโขนนั่งราวตามความคิดของพี่ปาน (อ.สุธีร์ ปิวรบุตร) คือจะมีภาพลอยตัวขึ้นมา เป็นศิลปะแบบนูนต่ำ เป็นภูเขาเป็นต้นไม้ ไม่ใช่ฉากเขียนแบบโขนที่เป็นผ้าใบ และก็มีประตูเข้าออก ก็ใช้จอประตูโขน(หน้าจอ)นั่นแหละครับ และก็มีกระบอกทำเป็นราว ยาวตามโรง ในสมัยผมวัสดุที่ใช้ไม่ทราบว่าเป็นอะไรมีความนิ่มหยุ่นตัวตัว เป็นทำหลักปักรับตัวราว มีขาทรายเฉพาะด้านหลัง ซึ่งไม่เป็นอย่างที่นำสาธิตนี้ซึ่งดูเกะกะกว่า มีความสูงเท่าเตียงละครประมาณ 50 ซม. อีกอย่างหนึ่งคือ จารีตที่สาธิตครั้งนั้นมีเสนาด้วย เสนานั่งข้างล่าง รวมทั้งตัวมโหทร เปาวนาสูร ในขณะนั้น (วันที่คุณครูสมศักดิ์แสดง) ก็นั่งอยู่ข้างล่าง ผมก็เลยมีความรู้สึกว่า ทางพลับพลาลิงพญานั้น นั่งบนราวแต่ทางยักษ์นั้นนั่งข้างล่าง ซึ่งมันก็ยังไม่เหมือนกัน ส่วนเวลาเดินออกเวทีผมเดินตามหลังท่านไป พอเวลาจะขึ้นนั่ง ผมจะต้องรีบวิ่งซอยตัดหลังท่านไป หันหน้าหาท่าน แต่ต่างจากวีดีทัศน์ที่นั่งพับขาซ้าย ส่วนท่านั่งไม่ได้คร่อมราว อีกลักษณะหนึ่งคือเท้าที่พับขึ้นไปจะทำเหมือนนั่งคุกเข่าบนราวไม้ไผ่ ส่วนตัวจะเฉียงออกคนดู ครับ

ผู้ดำเนินรายการ : คุณครูสมศักดิ์ให้ทัศนะว่าน่าจะเป็นเพราะความนิยม ประกอบกับการแสดงที่นำเล่นเป็นไปในเชิงสาธิตมากกว่า จะแสดงเพื่อความบันเทิง หรือเล่นกันเป็นตอนยาวๆ ไม่ทราบว่าจะมีท่านใดอยากจะเสริม ในประเด็นนี้อีกบ้างหรือไม่ครับ

คุณครูประเมษฐ์: ขออนุญาต ต้องกราบขออภัยคุณครูด้วยถ้าหากข้อมูลบางอย่างจะไม่ตรงกัน เพราะจากประสบการณ์ที่ได้ค้นคว้า อ่านจากหนังสือ และหลักฐานเป็นรูปภาพที่เสนอนี้ ก่อนอื่นเราจะต้องตั้งหลักให้เข้าใจก่อนว่า โขนนั่งราวนี้เป็นการแสดงกึ่งพิธีกรรม โดยจะมีจารีต ขนบประเพณีของการแสดงบังคับไว้หลายอย่าง เป็นต้นว่า ตัวแสดงจะต้องนั่งบนราวไม้กระบอก ถามว่า การที่ต้องไปนั่งบนราวไม้กระบอกนั้นเป็นเพราะหาอะไรมาใช้ไม่ได้แล้วใช่ไหม ในแนวคิดของผมคิดว่าไม่ใช่เพราะเหตุนั้น เนื่องจากมันจะมีลักษณะพิธีกรรมบางอย่างที่มีการใช้ไม้กระบอก เช่น อย่างที่หนึ่ง พระยาแรกนา นั่งในชุมรุม อยู่บนราวไม้กระบอก และก็นั่งในลักษณะเดียวกัน คือ นั่งพับขาบนราวไม้กระบอก ห้อยเท้าลงมา อย่างที่สอง โนราโรงครู นั่งบนราวไม้กระบอก ไม่ได้นั่งบนเตียง ทั้งสองอย่างที่กล่าวนี้มีลักษณะเป็นพิธีกรรม จึงทำให้เข้าใจได้ว่า โขนนั่งราวจึงเป็นโขนที่เล่นในพิธีกรรม นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญที่สุดอีกอย่างหนึ่งคือ เราต้องพิจารณาให้ชัดว่าโขนนั้นแบ่งเป็นสองทาง คือ โขนทางหนังใหญ่ กับโขนทางละคร ซึ่งโขนทางหนังใหญ่ก็ปรากฏอยู่ในโขนนั่งราว ส่วนโขนทางละครก็ได้แก่ โขนฉาก ซึ่งรูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบันนี้โขนฉาก ก็จะได้รับความนิยมค่อยข้างมาก ซึ่งโขนลักษณะนี้มีวิวัฒนาการ ความรุ่งเรืองมาแต่รัชกาลที่หนึ่ง ต่อมาจนรัชกาลที่สี่ ที่ห้า ซึ่งข้อมูลเหล่านี้ผมได้เรียบเรียงไว้ในนิตยสารศิลปากร สามารถหาอ่านได้ว่าโขนทางละคร คืออะไรเป็นอย่างไร ส่วนที่คิดว่าโขนนั่งราวนี้เป็นโขนกึ่งพิธีกรรมก็เพราะโขนนั่งราวนั้นไม่สามารถหาดูได้ทั่วไป ตามหลักฐานแล้วเล่นกันในงานสมโภช คือสมโภชขึ้นระวางช้างเผือก พระเสวตคชธาร สมโภชนอก เล่นโขนนั่งราว ตอน พระรามเข้าสวนพิราพ คนอื่นเล่นไม่ได้ เพราะเป็นการเล่นในพระราชพิธี ถ้าสมโภชในก็จะเล่นละครอิเหนา หลักฐานมีอยู่ในตำนานละครอิเหนา 2397 ครูเกษไหว้ครูใหญ่ เพราะอะไร ก็เพราะมีช้างเผือกเข้ามาเป็นเชือกที่สอง และก็มีการให้หัดละครหลวงขึ้น ละครหลวงออกโรงได้ในปีนั้น ชัดเจนว่าท่านเตรียมละครอิเหนาไว้เล่นสมโภช นั้นคือจารีตที่ยึดถือกันมาตั้งแต่อยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ และประเพณีนี้ก็ยังสืบมาจนถึงรัชกาลที่เจ็ด พิธีสมโภชพระเศวตคชเดชดิลก ซึ่งบริษัท อีสต์ อินเดีย นำมาถวายจากเชียงใหม่ครั้งนั้นก็มีสมโภชนอก ที่ครูรงภักดีแสดงเป็นครั้งแรก ปี 2470 ดังนั้นถ้าเราตั้งหลักให้ถูกต้อง ก็จะพิจารณาโขนนั่งราวไม่ผิดพลาด จากรูปภาพนี้เป็นช่วงรัชกาลที่สี่ต่อรัชกาลที่ห้า ให้ดูตั้งแต่ข้างบนมา จะเห็นว่าโรงนี้ไม่ได้ติดพื้น เป็นการปลูกยกพื้นขึ้นมา ที่บนสันหลังคา จะมีหม้อดินใส่น้ำไว้สองใบ เอาไปตั้งแล้วใส่น้ำไว้ทำไม ก็เมื่อหาเกิดเวลาไฟไหม้ เขาจะเอาไม้กระทุ้งหม้อดินให้แตก น้ำจะได้รดลงมา โขนที่แสดงนี้จึงจะเป็นโขนในพระราชพิธีใดพิธีหนึ่งในรัชกาลที่สี่ต่อที่ห้า จะเป็นตอนรากษส ตรวจพล หน้า

ของโรงจะมีราวไม้สั้นๆ อันนี้จะเป็นจารีตของโขนนั่งราว ก็จะมีการแสดงลิงไต่ไม้ ท่านอธิบดีธนิต ท่านเขียนไว้ในหนังสือโขน การเล่นลิงไต่ไม้ก็คือการเล่นกายกรรมแสดงให้ดูก่อนการแสดงโขน อีกอย่างหนึ่งคือเมื่อเช้าพูดถึงการกระทุ้ง ๆ คือพิธีกรรมอย่างหนึ่ง คือ การหยั่งความแข็งแรงของโรง เป็นพิธีกรรมที่ตรงกับเรื่อง ถ้าใครเรียนนาฏยศาสตร์ ที่มหาแสง ท่านแปลซึ่งมี 32 อัธยาย แต่ท่านแปลได้เพียง 7 อัธยาย หนาขนาดนั้น มันเป็นละครสันสกฤต เขาจะพูดถึงการไปบูชาตามทิศต่าง เช่น ที่เสาโรงด้านขวา ตามประตูทิศตะวันออก อะไรต่างๆ แต่ละที่ของโรงนั้นมีเทวดารักษาประจำ การไปบูชานั้นก็คือการไปตรวจความแข็งแรง เพราะในตำราว่าถ้าเวทีไม่แข็งแรงแล้วจะเกิดความอัปมงคล ซึ่งในความเป็นจริงแล้วถ้าไม่แข็งแรง มันเล่นไม่ได้ เหมือนเราไปเล่นโขน ถ้าคุณปูพื้นไม่เรียบ ไม้ตะปูเต็มโรงเราก็ไม่เล่น อันนี้เป็นความเชื่อประสานกับหลักความเป็นจริง ซึ่งจะช่วยให้เราคิดวิเคราะห์ได้ และโขนก็มีที่มาจากหนังใหญ่ ท่าขึ้นลอยต่างๆ ของโขนก็มาจากหนังใหญ่ สมเด็จกรมพระยาดำรงท่านเขียนเอาไว้ว่า อาจารย์ฤทธิ์ที่เพชรบุรีท่านเขียนตัวหนังใหญ่จากท่าทางของมนุษย์ที่สามารถทำได้เล่นได้ ไม่ใช่เขียนแบบภาพจิตรกรรมซึ่งผกผันหกคะเมน แต่คนทำไม่ได้ อันนี้เป็นตัวอย่างวิเคราะห์ ซึ่งอาจไม่ตรงกับหัวข้อที่จะคุยวันนี้มากนัก แต่ผมอย่างให้พวกเราได้ดูพื้นฐาน เพื่อที่จะเข้าไปวิเคราะห์สิ่งต่างๆได้ เพราะฉะนั้นในรูปนี้ผมบอกได้เลยว่า โรงโขนนั่งราวไม่ใช่โรงเล็กๆ เราก็จะเห็นข้างในก็จะทำเป็นภาพนูนต่ำ และโรงก็จะมีหลังคา นอกจากนี้ก็จะมีอีกภาพหนึ่งซึ่งเป็นจิตรกรรมเพราะสมัยนั้นยังไม่มีการถ่ายรูป ต้องวิเคราะห์เอาจากจิตรกรรม ซึ่งก็จะเขียนลักษณะใกล้เคียงอย่างนี้ ตรงนี้เราคิดว่าจะช่วยจุดประกายให้เราได้คิดต่อว่า โขนนั่งราว คืออะไร กระทุ้งเส้าคืออะไร สำหรับผมในเรื่องประสบการณ์ทางการแสดงไม่ค่อยจะมีอะไร แต่จะหนักไปในทางค้นคว้า ก็คิดว่าเอาไว้แค่ตรงนี้ก่อน เดี๋ยวใครมีอะไรสงสัย ค่อยถามต่อไป

ผู้ดำเนินรายการ : ครับนี่คือ ภาพจิตรกรรมที่เป็นภาพเขียนตามที่คุณครูประเมษฐ์ได้กล่าวเมื่อซักครู่นี้ ลองซูมภาพเข้าไปนะครับ มีหนุมานนั่งบนราวไม้ หน้าพระที่ยืนออกมาจากด้านข้างเป็นตัวพระราม ภาพนี้ก็จะช่วยเปรียบเทียบลักษณะของโรงโขนให้เราได้เป็นอย่างดี ครับเราก็ได้ทราบข้อมูลอีกอย่างว่า โขนนั่งราวนั้นสมัยก่อนก็ไม่ได้เล่นทั่วไป มีวาระของการแสดงที่ชัดเจน เล่นเฉพาะงานพระราชพิธี สมโภชนอกเล่นโขนนั่งราว สมโภชในเล่นละครอิเหนา จึงไม่หาชมได้ยากแต่เฉพาะสมัยนี้เท่านั้น พอจะกล่าวได้ว่า การเล่นโขนนี้จึงจะเป็นเฉพาะของราชสำนักได้ไหมครับ

คุณครูประเมษฐ์ : ใช่ครับ ผมมีรูปของคุณครูที่เป็นโขนในราชสำนัก รัชกาลที่ 7 มาให้ดู ก็ดูก็แบบสบายๆ ไม่ต้องเครียดอะไร ซึ่งรูปนี้ผมได้มาจากลูกชายคุณครูสง่า ซึ่งท่านก็ยังไม่อยากให้นำไปเผยแพร่มากนัก บางท่านอาจยังไม่ตาย (ฉายภาพครูที่เป็นโขนหลวง) จำได้

ไหมครับ ใครบ้าง เดี๋ยวมาดูตั้งแต่แถวนั่งจากขวาไปซ้าย คนแรก คือ ครูอร่าม อินทรนัฏ ต่อมาคือครูกรี วรศริน ครูสง่า ศศิวนิช ถัดมาจำได้ไหมครับ ใช่ครับ ครูอาคม สายาคม ตอนนั้นยังเป็นเด็กชายบุญสม แล้วก็ครูสาลร เวชมนัส ต่อมาแถวยืนจากซ้ายไปขวา คือครูเสนาะ สุดประไพ ครูเหนาะเราครับ ต่อมาอันนี้ยังเป็นที่สงสัยอยู่ เอามาให้ครูทรวงดูท่านยังไม่แน่ใจแต่คิดว่าน่าจะเป็นครูฉลาด คนที่สามนี่เป็นครูหวิง คนที่สี่นี่เป็นครูจอก ดอกจันทร์ เป็นตลกหน้าม่านเก่งมาก คนที่ห้าครูพิศ ไวว่อง คนที่หกนี่น้องชายครูกรี วรศริน ครูนิตย์ วรศริน คนที่เจ็ด นายจันทร์ เลิศบ่าย คนที่แปดสุครี พอยู่กรมศิลปากรครูฤกษ์ชัย เชวงรัตน์ คนที่เก้าก็ยังสงสัยอยู่ ครูเจริญ เวชเกษม คนที่สิบครูสวง จั่นทอง คนที่สิบเอ็ดนี่น้องชายครูฉลาด ครูชะลอ พุกลานนท์ คนที่สิบสองนี่หล่อเป็นพระเอกด้วย ครูเชาว์ แคล่วคล่อง คนสุดท้ายสิบสามนี่ก็ยังสงสัย คือ ครูหยัดเหลา ทั้งหมดนี้ก็เป็นโขนหลวงรัชกาลที่เจ็ดที่เล่นโขนนั่งราว

ผู้ดำเนินรายการ: ครับที่นี้ จะขอมาทางอาจารย์ประสาท ทองอร่าม บ้าง แต่ยังจะไม่เรียนถามเกี่ยวกับเรื่องบทหรือการพากย์ แต่อยากจะถามเกี่ยวกับตัวแสดง บังเอิญผมได้ไปอ่านศิลปะนิพนธ์ของอาจารย์ทัศนัย แผ่วสกุล เกี่ยวกับวิวัฒนาการการเรียนการสอนโขน ตามข้อมูลท่านระบุไว้ว่าก่อนที่จะมีหลักสูตรเป็นชิ้นเป็นอัน ตามที่เห็นอยู่ในเอกสารนั้นนะครับ ปรากฏว่ามีการฝึกหัดโขนครบทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิง โดยมีการนำเอาผู้ชายหัดเป็นโขนนางด้วย มีเนื้อหาที่เรียนระบุไว้ด้วย เรียนถามอาจารย์ประสาทว่า สมัยที่อาจารย์ประสาทเรียน มีเพื่อนเรียนเป็นโขนนางบ้างหรือไม่ครับ

คุณครูประสาท : ครับโขนนางนี่ ในชั้นหลังนี้ฝึกไม่มีแล้วครับ แต่คนที่เคยฝึกซึ่งเราไม่มีโอกาสได้เห็นช่วงการฝึกนั้นมีครับ คือ ครูธงชัย โพธิยารมย์ เคยฝึกเป็นโขนนาง และอีกคนหนึ่งอยู่ดุริยางค์สากล สามีครูจินดารัตน์ คุณเกษม จารุสารนั่นก็เป็นตัวนาง โดยเฉพาะอีกคนหนึ่ง ครูตรอง ครับดุริยางค์สากล เป็นตัวนางครับ ตัวท่านเล็กท่านเล่นพระด้วยแต่ตัวท่านเล็กก็เลยเป็นตัวนาง พ่อวงศ์อีกคนหนึ่ง เอาง่ายๆเลยนะครับทศกัณฐ์อีกคนหนึ่งตัวท่านเล็กมาก ซึ่งทุกท่านรู้จักดี พ่ออร่ามเรียกพี่ พ่ออร่ามจะให้เกียรติยกย่อง เชื่อถือมากใครครับ ถูกต้องครับ พ่อเริ่ม ตัวท่านเล็กมาก เล่นโขนตอนชะลอเขา ผมเองเคยดูได้เห็นในช่วงรอยต่อรุ่นผู้ใหญ่กับรุ่นเด็ก ตามที่ผู้ดำเนินรายการถามนี่ มีจริงนะครับโขนนาง แต่หลักสูตรไม่ได้วางเป็นมาตรฐานเหมือนสมัยนี้ การเรียนสมัยก่อนก็จะเรียนรวมกัน โขนนางมาเล่นโขนนั่งราว บางทีมันก็เป็นโรงใหญ่มันทำได้เพราะเป็นราชสำนัก แต่บางที่มันก็โรงเล็ก ประชาชนคนธรรมดาที่เล่นๆ กัน ที่ถามกันมากว่า โขนนอนโรง มันก็เล่นเข้าสวนพิราพเหมือนกัน ที่เราเรียนมาก็เหมือนกันไม่ต้องไปอธิบายอะไรมาก ที่นี้เรามาคุยเป็นประเด็นอธิบาย มีก็เกิดเรื่องอธิบายมาก ไอ้ที่บอกว่าโขนนั่งราวปัจจุบัน ไม่ค่อยมีเล่นกันเพราะอะไร เป็นเพราะความยุ่งยาก กฎ ระเบียบมันมาก

เกินไป ซึ่งในราชสำนักทำได้ พระมหากษัตริย์จะมีหมายรับสั่ง หรือข้าราชบริพารจะทำถวายก็ทำได้ แต่ประชาชนคนธรรมดาล่ะ จะไปทำตามแบบราชสำนักก็ไม่ได้ อาจจะมีกฎมณเฑียรบาลห้ามไว้ก็อาจเป็นได้ ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าจะวิเคราะห์กันต่อไป แต่โขนโรงนอกนี้ก็ยังมีอยู่ อย่างไอ้โขนตัวนางก็เหมือนกัน ยังคิดว่าถ้ามานั่งราว จะให้นั่งยังไง ท่าอะไรก็ยังปรึกษาหารือ ผมก็ไม่ใช่จะเก่ง ก็ยังถามรุ่นน้อง อาจารย์เกษม อาจารย์จรัล ว่ามีเอกสารหลักฐานอะไรไหม

ผู้ดำเนินรายการ : พอดีที่นำประเด็นมีมาเรียนถามก็เพราะว่า โขนนั่งราวเราใช้ผู้ชายเล่นเป็นตัวนาง และในศิลปะนิพนธ์นี้ ก็มีรายละเอียดไว้ด้วยว่า ตัวพระให้หัดเดินขึ้นนั่งราว ลงจากราว ในชั้นต้นหก ส่วนของตัวนาง ตัวยักษ์ไม่มีให้ฝึก แต่ตัวลิงก็มีให้หัดขึ้นราว ลงราวด้วยครับ

คุณครูประสาท : การขึ้นการลง หรือการขึ้นเฝ้านี่มันอยู่ในชั้นหลังมากกว่า จริงๆ อย่างที่สาธิตเมื่อกี่นี้ ตัวพระยังพลัวันกันเลย ไม่ใช่ว่าไม่เรียบร้อยอะไรหรอก ถ้าเราจัดให้เป็นระเบียบเรียบร้อย มันก็น่าจะเปลี่ยนแปลงหน่อยก็ได้ อย่างลิงคลานออกมารอข้างล่างจะขึ้น เราวิจารณ์กันหน่อย ถ้าเป็นหนังใหญ่จะทำยัง เพราะโขนนี่เราเอามาจากหนังใหญ่ ร่องรอยต่างๆก็เอามาจากหนังใหญ่เราให้เกียรติ สิ่งที่เรายึดถือเป็นแม่แบบ ใช่ไหมครับ หนังเวลาขึ้นเฝ้าทำไง ทาบเสนาขึ้นก่อน ตัวหนังมายังไงแพนมาแบบนี้ก็ได้ ขึ้นตรงอย่างนี้ก็ได้ ส่วนพระขึ้นมาเป็นหนังพลับพลา พระรามตัวเดียว แม้พระลักษมณ์ก็ยังเป็นหนังเฝ้า หนังใหญ่นี่มันก็เป็นแนวให้กับโขนนั่งราว การปลูกโรงยังไง เล็กใหญ่ยังไงก็แล้วแต่ บนราวมันบอกย้ำอย่างเดียวนั่งราว คือนั่งพลับพลา นั่งเฝ้า ส่วนตอนอื่นๆตัวอื่นๆ ก็เล่นทั่วไป สังเกตจากคนดู ดูได้สามด้าน ถ้าเวทีอยู่กับพื้นคนดูลุกขึ้นยืนดูเกะกะ คนข้างหลังไม่สามารถเห็นได้หรอก จึงต้องขึ้นไปนั่งบนราว ก็คือบนเตียงนั่นเอง ตัวนางไม่นั่งบนราว แต่จะมีเตียงไว้นั่งต่างหาก แสดงว่าเตียงก็มีอยู่แล้วเหมือนกัน เพราะนางคงจะไม่ขึ้นไปขย่มบนตอไม่ได้ มันเหมาะที่ไหน และตัวนางก็ไม่ใช่ผู้หญิง มันเป็นผู้ชาย เพราะอย่างนี้ผมมองว่ารากฐานมันน้อยมาก จึงเป็นที่วิพากย์ วิจารณ์กันอยู่ทุกวันนี้

ผู้ดำเนินรายการ : ครับก็เพราะเหตุนี้แหละครับ เราจึงต้องการให้มีการสัมมนา มีการคิดวิเคราะห์กัน เพราะข้อมูลที่ใช้เรียนกันเป็นลายลักษณ์อักษรมีอยู่แค่นี้ การเรียนในสมัยนี้ถ้าหากครูไม่คิด วิเคราะห์ไว้ให้ อาศัยให้นักเรียนไปคิดวิเคราะห์เองคงไม่รอดหรอกครับ อย่างประเด็นนางสวมหัวโขนนี่มีไหมครับ

คุณครูประสาท : นี่ยังปรึกษากันอยู่เหมือนกัน ตั้งแต่เคยศึกษามาไม่มีนางสวมหัวโขน ศีรษะโขนนางเก่าแก่ จากกรมมหรสพก็ไม่เคยเห็นมี ที่สำนักการสังคีตก็ไม่มี มันไม่มีร่องรอยเลย ดังนั้นพระรามเข้าสวนพิราพนี้ นางสีดาจะเปิดหน้า หรือปิดหน้า นี่ก็ไม่รู้สรุปยังไง

แล้วแต่ครับ ซึ่งของแบบนี้เป็นของที่เขาทำมาก่อนแล้ว มาตอนหลังนี้เราศึกษา เราวิเคราะห์ วิจารณ์ เรามีหลักฐาน เรามีข้ออ้างก็มาคุยกัน มันก็กระทบของเก่าบ้าง

ผู้ดำเนินรายการ : ขอขอบพระคุณ คุณครูมืด ที่ให้ข้อคิดไว้หลายกรณีซึ่ง ค่อนข้างจะชัดเจน ที่นี้ของกลับเข้ามาสู่การเรียนการสอน โขนนั่งราวนี้มีข้อมูลใช้เรียนกันจริงไม่ถึงครึ่งหน้ากระดาษ ยิ่งเป็นภาคปฏิบัตินั้น ไม่มีในหลักสูตรการเรียนการสอนปัจจุบันเลย ตั้งแต่ม.1 จนถึงปวช.3 ก็ไม่มีแม้แต่การฝึกหัดเดินขึ้น ลงจากราวก็ไม่มีให้ฝึกหัดกัน หลักสูตรของบัณฑิตพัฒนศิลป์ผมเองคิดว่าก็ไม่น่าจะมีบรรจุไว้เช่นกัน เป็นไปได้หรือไม่ว่าถ้าหากจะนำโขนนั่งราวกลับเข้ามาสู่หลักสูตรการเรียนโขน อาจจะเป็นบางส่วน เพื่อให้ทราบวิธีการแสดง คุณครูวีระชัย จะกรุณาเสนอแนะอย่างไรบ้างครับ

คุณครูวีระชัย : จากที่ได้ฟังมาตั้งแต่เช้า ก็จะเห็นรูปแบบหลักๆ คือเรื่องของราว ในการแสดงก็ควรจะต้องเลือกตอนให้เหมาะสม ส่วนในการออกกราว การรบก็ดี ก็คงจะมีกระบวนเหมือนกับการเล่นโขนในปัจจุบัน ข้อสังเกตอีกอย่างหนึ่งคือตัวพระ ที่ต้องสวมศีรษะที่จริงก็ไม่ค่อยคล่องตัวอยู่แล้วเมื่อเทียบกับยักษ์และลิง ตามบทบาท เมื่อมาสวมหัว ก็จะทำให้ช้าลงอีก อันนี้ก็น่าจะเป็นที่มาของการเดินที่เรียกว่า เดินหน้าอัด หรือเดินหน้าตรง ซึ่งต่างจากละคร แต่ปัจจุบันการแสดงโขนของเรารับเอาการรับอย่างละครเข้ามาใช้ด้วย เพราะมีการใช้บทร้องเข้ามา การทำบทก็จะเคลื่อนไหวร่างกายไปกับจังหวะดนตรีด้วย แต่อย่างไรก็ตามการรำของโขนพระเราจะยึดหลัก คือ ตีบทน้อย เน้นบุคลิกความสง่างาม ความมีอำนาจ ในสมัยที่ผมเรียน ก็มีเนื้อหาแต่ครูก็ไม่ได้สอนหมด ส่วนใหญ่เป็นเพลงช้า เพลงเร็ว และบางเพลงถ้าไม่ได้ออกแสดงครูก็ไม่สอนอย่างเช่น ช้าปี่ เป็นต้น ต่างจากสมัยนี้ที่ต้องสอนตามหลักสูตร ก็คงต้องของให้ทุกท่านพยายามยึดแบบแผนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ผู้ดำเนินรายการ : ครับต่อมาอยากทราบทัศนะของคุณครูว่า โขนนั่งราว ณ ขณะนี้มีความจำเป็นไหมที่จะนำไปบรรจุเพิ่มเติมลงในหลักสูตรการเรียน การสอนโขน หมายถึงว่าให้มีการฝึกเป็นการเฉพาะโดยตรงเลย

คุณครูสมศักดิ์ : สมัยที่ผมเรียนอยู่นี้นะครับ เรียนตรงๆว่าครูไม่ได้สอน ในหลักสูตรก็ไม่มีให้เรียน หลักสูตรโขนที่เราเรียนกันนี้ มันเป็นโขนหน้าจอเป็นหลัก แล้วก็มาปรับว่าจะเล่นเป็นโขนฉากอย่างไร กลางแปลงอย่างไร ถ้าผมไม่ได้เล่นโขนนั่งราวก็ไม่รู้วิธีว่า จะขึ้นราวอย่างไร จะนั่งอย่างไรซึ่งนั่งราวนี้ทรมานกว่าเตียงเยอะ มันเมื่อย ราวเล็กไปก็ลำบาก จะวางศรก็ลื่น ยังคิดอยู่ว่าถ้าเป็นอาวุธยาวๆ เช่น หอก หรือพลองจะวางอย่างไร อาจจะวางไว้บนตักหรือเปล่า ในส่วนตัวผมคิดว่าการชี้แนะ ฝึกซ้อม เพราะในหลักการก็ไม่มีอะไรแตกต่างกันมาก ต่างกันอีกอย่างหนึ่งคือการเต้นเชิดเมื่อกลับตัวหัวสนามแล้ว จะเป็นตัวเสนาก็ดี หรือตัวดีก็ตาม ก็เดินอ้อมราวเยี่ยงมนุษย์ พ่อมนตรีท่านอธิบายว่า เดิน

อย่างมนุษย์เรานี่แหละ แต่ว่าให้ดูเป็นระเบียบเรียบร้อยหน่อย เช่น เสนาก็ต้องเดินเข้าคู่กันไป พอไปถึงหัวโรงอีกด้านหนึ่งก็เต้นตามเดิม สรุปว่า ผมคิดว่าถ้าชี้แนะ ฝึกซ้อมให้ดีก็สามารถเล่นได้ ส่วนการจะบรรจุในหลักสูตรผมว่าก็ไม่น่าจะมีปัญหาอะไรนะ เราเก็บข้อมูลว่าเรานั่งอย่างไรแน่ เล่นอย่างไรแน่ สรุปข้อมูลให้ชัดเอาไปใช้ อีกอย่างหนึ่งคือตัวพระที่ไม่ค่อยคุ้นเคยกับการสวมหัวโขนเหมือนลิงกับยักษ์ ก็น่าจะมีปัญหาหน่อย ผมขอเสนอไว้เท่านี้นะครับ

ผู้ดำเนินรายการ : ขอพระคุณครับ ผมคงต้องขอหยุดในประเด็นเรื่องเรียน ว่าจะเรียนอย่างไรไว้ก่อน ท่านผู้เข้าร่วมสัมมนา หากมีข้อสงสัยอะไรเก็บไว้เรียนถามตอนท้ายนะครับ ที่นี้ขอนำมาสู่เรื่องเล่นบ้างว่า จะเล่นกันอย่างไรในปัจจุบันนี้ การแสดงโขนนี้มีองค์ประกอบในการแสดงหลายอย่าง ที่เป็นหัวใจสำคัญอย่างหนึ่งคือ บท เพราะเป็นตัวกำหนดว่าให้เล่นแบบไหนอย่างไร ก็คงต้องเรียนถามผู้ที่คลุกคลีอยู่กับบท อาจารย์ประสาทครับว่าบทโขนที่ทำขึ้นสำหรับเล่นโขนนั่งราวโดยเฉพาะนั้นมีต้นฉบับบ้างไหมครับ

คุณครูประสาท: เรื่องบทของโขนนั่งราว คิดว่าในโบราณคงจะไม่มีแต่งเป็นบทไว้ เพราะครูโบราณนั้นท่านทรงความรู้มากๆ อย่างรุ่นเราไม่เคยเห็น ที่จริงที่ทำเป็นบทขึ้นมาก็เพราะสะดวกในการฝึกซ้อมเท่านั้นเอง เพราะเดิมนั้นขึ้นอยู่กับคนพากย์เจรจาว่า จะบอกหรือกำกับว่าให้ทำอย่างไรบ้าง แต่ในชั้นหลังนี้โขนนั่งราว อย่างในตอนเข้าสวนพิราพ ดังที่ทราบก็คือ ครูประพันธ์ท่านทำไว้ โดยพ่อเสท่านขอร้องให้ทำเพราะว่า ต้องการจะให้ได้ออกหน้าพาทย์พระพิราพเต็มองค์นั่นเอง สวนรายละเอียดของโขนนั่งราวไม่ว่าจะเป็น การนอนโรง การปลูกโรง จริงๆที่กรมศิลปากรทำไว้มันก็คลาดเคลื่อน ที่เราเห็นในภาพเป็นโขนนั่งราวจริง มีราว มีคนนั่ง แต่ด้านหลังมันไม่ใช่อย่างที่เป็นโขนนั่งราว ไม่ใช่โรงนอก แต่เป็นจอโขนเสีย การขึ้น การนั่งอะไรมันก็ผิดแผกมาตลอดแล้ว มีบางท่านไม่ทราบก็ยึดอันนั้นเป็นหลัก ก็ไม่ถูกต้องเสียทีเดียว ในการขึ้นเตียง การนั่งทำไมอยู่ข้างล่าง อยู่ข้างบน จอแขวะที่เพิ่มขึ้นมา จึงไม่ยุติว่า โขนนั่งราวจะมีจอหรือไม่มีจอ จะออกยังไงจะออกแบบหนังใหญ่ก็ได้ จะออกอย่างลิเกก็ได้ อย่างลิเกมีฉากเป็นเอกลักษณ์เวลาจะให้ปี่พาทย์รัวทำยังไง เข้าก็เขย่าฉากลิเก ปี่พาทย์เขาเห็นเขาก็รู้กันเอง ซึ่งในชั้นหลังนี้มันมีวิวัฒนาการมาก ครูประพันธ์ท่านทำบทก็เพื่อให้เห็นกระบวนการแสดงในตอนเข้าสวนพิราพ บทพากย์ เจรจา ครูบาอาจารย์ในชั้นหลังท่านให้เพื่อไม่ต้องมาทะเลาะกัน ไม่ต้องมาเถียง มาโต้คารมกัน ท่านำบทเป็นแบบแผน ครูเป็นครูคนเดียวกัน ก็เล่นไปตามบทที่ระบุนั้น แต่เวลาครูท่านเล่นจริงๆ บางครั้งท่านก็อาจไม่ไปตามที่ทำบท ท่านก็ลอยของท่านไป ท่านมีเกร็ดของท่าน อย่างจะเล่นกับตลกที่เฝ้าสวนจะเล่นอย่างไรอันนี้เป็นต้น

ผู้ดำเนินรายการ : ครับ ที่ปรึกษาในเรื่องนี้ก็เพราะว่า ในชั้นหลังนี้บทมีความสำคัญต่อผู้แสดงมาก นอกเหนือจากคำพากย์ เจรจา คำร้อง ยังมีการระบุคิว เข้าทางนี้ ออกทางนี้ เป็นการอธิบายกระบวนการแสดง และก็ต้องยอมรับว่านักแสดงรุ่นหลังๆ นี้ยังมีประสบการณ์การแสดงน้อย โดยเฉพาะเวลาแสดงโดยไม่มีบทให้อ่าน ซึ่งการทำบทและระบุไว้ดังนี้จะเป็นประโยชน์มาก

คุณครูประสาท : ถ้าเป็นการเล่นในโรงละคร มีการซ้อม มีฉาก ควรจะมีบทครับ ควรจะมีอย่างยิ่งเลย แต่ว่าถ้าเป็นโขนหน้าจอ ควรจะยกเว้น เพราะรูปแบบของโขนหน้าจอต้องให้ความอิสระคล่องตัวไว้บ้าง

ผู้ดำเนินรายการ: ครับก่อนที่จะเบรค ก็ต้องขอรบกวนทางท่านอาจารย์วิโรจน์บ้าง กลัวท่านจะเหงาเกี่ยวกับผู้แสดงที่เป็นลิง เราฟังยักษ์ พระมาเยอะแล้ว มาฟังทางลิงบ้างว่า การจะคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายลิงมาเล่นโขนนั่งราว จำเป็นไหมที่ต้องคัดเป็นพิเศษ หรือใช้ผู้แสดงที่เล่นตามปกติ ก็สามารถเป็นผู้แสดงได้

คุณครูวิโรจน์ : ครับขอบคุณครับ บังเอิญคุณครูประสิทธิ์กลับเสียแล้ว ผมพูดแบบกำปั้นทุบดินเลยนะครับ เวลาที่แสดงนั้นคุณครูประสิทธิ์ท่านจัดต่อ ดังนั้นผมคิดว่า ก็คงเล่นได้หมดนะครับ เพียงแต่โขนนั่งราวมีขั้นตอนที่ดูน่าวุ่นวาย จึงไม่ค่อยได้จัดแสดง ส่วนคนเล่นนั้นโขนฉาก โขนหน้าจอ โขนนั่งราวก็น่าจะเล่นได้เหมือนกัน ผมเองยังนั่งนึกตั้งแต่เช้าว่า เขามานั่งสัมมนากันเรื่องอะไรก็ท่านธนิต อยู่โพธิ์ ท่านก็เขียนไว้หมดแล้วว่า การแสดงโขนนั่งราวมีราวให้ผู้แสดงนั่ง มีวงดนตรีสองโรงหัวท้าย มีเวทียกพื้นพอประมาณ ถ้าโขนนั่งราวเป็นการแสดงที่มีความสำคัญ ก็คงเล่นกันมาถึงบัดนี้ ตามที่ครูสมศักดิ์ว่า การแสดงเป็นเพียงการสาธิต เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังได้ทราบว่าการแสดงโขนนั่งราวมันเป็นอย่างนี้ ส่วนจะเล่นเผยแพร่สู้โขนหน้าจอ โขนฉากไม่ได้

ผู้ดำเนินรายการ : ครับคงต้องขอพักในเรื่องของทัศนะคติไว้ก่อน แต่จะขอเข้าสู่องค์ประกอบการแสดงที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือเรื่องดนตรีปี่พาทย์ วันนี้ผมเรียนเชิญท่านอาจารย์ธีรพล น้อยนิตย์มาพูดโดยเฉพาะเรื่อง การโหมโรง เรียนเชิญบนเวทีเลยครับ

คุณครูประเมษฐ์: ขออนุญาต ระหว่างที่รออาจารย์ธีรพล ทำธุระที่ห้องน้ำ พอดีนั่งคุยกับครูมือพูดถึงโขนนอนโรง ว่าเกิดขึ้นการแสดงโขนตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ในพ.ศ. 2470 ตามต้นฉบับหมายรับสั่งกำหนดการเสด็จพระราชดำเนินของรัชกาลที่7 ในการเสด็จสมโภชพระคชเดชดิลกคชาธาร มีการแสดง 2 วันท่านทรงเสด็จตอนเย็น ท่านทอดพระเนตรโขนนั่งราว จนถึงตอนออกหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ซึ่งพระยานัฏกานุรักษ์ ท่านถ่ายทอดให้ครูรงภักดี แล้วก็หยุด รุ่งขึ้นจึงเล่นต่อ ซึ่งสามารถอ่านเพิ่มเติมในบทความเรื่องการถ่ายทอดเพลงหน้าองค์พระพิราพได้ในนิตยสารศิลปากร ดังนั้นถ้าจะวิเคราะห์ว่าทำไมต้องนอนโรง ก็เพราะว่าคนที่เล่นเป็นตัวพระพิราพนั้น มีอยู่ท่านเดียว

ถ้าหากไม่คอยดูแล้วสวัสดิภาพความปลอดภัยให้ดี ให้เขากลับบ้านหรือไปที่ไหน สมมติว่าเกิดอุบัติเหตุขึ้นมา วันรุ่งขึ้นใครจะมาเล่นแทน ดังนั้นผมจึงวิเคราะห์ว่าเหตุผลที่โบราณท่านวางจารีตไว้ว่าผู้ที่เล่นเป็นพระพิราพต้องนอนโรง น่าจะเกี่ยวข้องกับประเด็นนี้ด้วย อีกอย่างหนึ่งที่อยากจะขอเสริม ว่าถ้าหากจะรื้อฟื้นเรื่องของโขนนั่งราวขึ้นมานั้น ขอให้เน้นการตีบทตามลักษณะโขน โขนจะตีบทท้ายคำ หรือที่เราเรียกว่าตีบทห่าง นี่คือหัวใจอย่างหนึ่งของวิธีการแสดงโขน แต่ทุกวันนี้เราตีบทเลื้อยไปแบบละคร เพราะละครเขาจะมีบทขับร้องเขาจะมีท่วงทีไปตามทำนองเพลง

คุณครูจรัล : ขออนุญาตครับ เป็นความรู้อีกเรื่องหนึ่งที่เพิ่งได้รับ ข้อสงสัยที่กล่าวว่า คือโขนนอนโรง ต้องเล่นตอนพระรามเข้าสวนพิราพ แต่ในตำราที่เขียนกันมาคือ วันก่อนแสดงโหมโรงแล้วจับเรื่องพระรามเข้าสวนพระพิราพ จบแล้วจากนั้นจึงนอนโรง เช้าวันรุ่งขึ้นจึงจับตอนต่อไป ปัญหาประเด็นตรงนี้ ตามที่ฟังคุณครูพูด มันเหมือนกับเล่นพระพิราพไม่จบ แล้ววันรุ่งขึ้นจึงเล่นต่อใช่ไหมครับ

คุณครูประเมษฐ์ : คือต้องเข้าใจว่าเล่นโขนนอนโรงนี่ หน้าพาทย์องค์พระพิราพเป็นหน้าพาทย์เอกเทศและเล่นโขนรามเกียรติ์นี่ มันซ้อนกันถึงสองแบบนะ คือองค์หนึ่งคือพระพิราพที่เป็นเทพเจ้า อีกองค์หนึ่งคือตัวละครในรามเกียรติ์ พระพิราพที่เป็นเทพเจ้าไม่มีโอกาสที่จะนำหน้าพาทย์ออกมาแสดงทั่วไปได้ ดังนั้นโบราณท่านจึงเอาทั้งสองตัวนี้มาจับลงเป็นเรื่องเดียวกัน เพราะนั้นผมคิดว่าหน้าพาทย์องค์พระพิราพนี้มันเป็น introduction มันเป็นโหมโรง แล้วหยุดจากนั้นจึงเข้าเรื่องรามเกียรติ์ จากการวิเคราะห์เอกสารหมายรับสั่งการขึ้นระวางช้างเผือก นั้นพิธีจัดเป็นสองวัน ชัดเจนว่า วันแรกเล่นโขนแล้วหยุดรุ่งขึ้นเล่นต่อ

ผู้ดำเนินรายการ : (เสริม) เล่นต่อในตอนเดียวกัน(พระรามเข้าสวนพิราพ)จนจบ แล้วจะจัดแสดงหรือเล่นตอนอื่นต่อก็สามารถเล่นได้เลยไหมครับ

คุณครูประเมษฐ์ : ในเอกสารหมายรับสั่งไม่ได้บอก แต่คิดว่าน่าจะเล่นตอนเดียวครับ

ผู้ดำเนินรายการ : ครับขอบพระคุณครับ ต่อไปก็คงถึงเรื่องของดนตรี ขอเรียนเชิญอาจารย์ธีรพล ครับ

คุณครูธีรพล : ขอขอบพระคุณที่ให้ความไว้วางใจ ที่จริงมีผู้ที่อาวุโสอีกหลายท่าน ครับ ดนตรีเป็นความเชื่อ เป็นศาสนา เป็นพิธีกรรมและเป็นอะไรอีกหลายๆ อย่างที่ทำให้ผู้คนมีความสุข บำรุง บำเรอ รับใช้ อย่างไรก็ดี ความผูกพันระหว่างคีตกรและนาฏกรขาดกันไม่ได้ ดังครูบาอาจารย์ในสมัยก่อน เป็นทั้งดนตรีและร้องรำ แต่ก่อนที่จะทำการแสดงจะต้องมีการบรรเลงหนึ่งเพลง หนึ่งเพลงในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าเพลงเดียว แต่เขาเหมารวม เรียกว่า โหมโรง ๆ ไม่เหมือนกับที่เราได้ยินกันในวันนี้ ที่เริ่มด้วยสาธุการ แต่มันเริ่มต้นแค่ สองเพลง ซึ่งได้มาจากหนังใหญ่ คุณครูมนตรี (ตราโมท)ท่านได้อธิบายว่า โหมโรงนอกจากจะเป็นการบูชิตบูชา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ครูบาอาจารย์ เจ้าที่เจ้าทาง

สัมภเวสี อะไรก็ตาม มีเพียงแค่เพลงกราวใน และก็เพลงเชิด มีเท่านั้น แล้งก็มีวิวัฒนาการมาเรื่อยๆ จนเป็นโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น อันนี้ยังไม่ได้พูดถึงโหมโรงกลางวันนะครับ แต่ว่าเมื่อเกิดโหมโรงทั้งสองนี้แล้ว ก็ทำให้มีโหมโรงกลางวันเกิดขึ้นด้วย ส่วนจะเป็นเพลงอะไรนั้นยังไม่ทราบในชั้นแรก ยังกระจัดกระจายกันอยู่ เมื่อมีการแสดงกลางวันเกิดขึ้นในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ ได้แก่รัชกาลที่สาม มีโรงฝึ่น รัชกาลที่สี่ มีวิกการแสดงละคร และมีธรรมเนียมการแก้บนสืบต่อมา ทำให้ต้องมีการแสดงดนตรี และละครที่หน้าสถานที่เหล่านี้เพื่อเป็นการเรียกลูกค้า หรือบำเรอผู้มาใช้บริการ แต่เพลงที่ใช้ในการโหมโรงกลางวันนั้นคุณครูเทียบ(คงลายทอง) ครูพริ้ง (กาญจนผลิน) คุณครูสอน(วงฆ้อง) บอกว่ามันยังไม่ได้จัดเป็นหมวดหมู่ วัตถุประสงค์ของการโหมโรงของฝ่ายดนตรีนั้นที่จริงคือต้องการจะท่องเพลง หรือซ้อมเพลง รอคนดู รอนักแสดงแต่งตัว จนกระทั้งมาถึงยุครัชกาลที่หก ซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองมาในด้านดนตรี-นาฏศิลป์ มีครูดนตรี ครูละครที่มีชื่อเสียงมากมาย ทำให้มีทางเพลงหลายสายหลายสำนัก ผลจากการแสดงมหรสพตอนบ่าย จึงมีเพลงโหมโรงกลางวันขึ้น บทเพลงต่างๆได้แก่ กราวในสามท่อน เชิด ชุบ ลา ตระบองกัน เสมอข้ามสมุทร เชิดฉาน ปลูกต้นไม้-รัว ชายเรือ-รัว แผละ เหาะ โล้ และก็วา เห็นไหมครับไม่มีสาธุการ เหตุผลก็คือทำให้ต่างไปจากโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น ที่เหมือนกันก็คือ บูชาครู สุดท้ายก็คือ เพลงวา ซึ่งมีสองอย่างคือ วาลงโรง และวาลาโรง

ผู้ดำเนินรายการ : ขออนุญาตแทรก ดูจากรายชื่อเพลงในโหมโรงกลางวันนี้แล้ว มีหลายเพลงที่นักแสดงสามารถออกมากระทุ่งเส้าได้ และข้อมูลเองก็ยังไม่แน่ใจว่า จะต้องทำการกระทุ้งเส้าเพลงอะไรบ้าง

คุณครูธีรพล : อยู่ในนี้ครับ กำลังจะอธิบายต่อ ว่าโครงสร้างเพลงมีอัตราจังหวะและไม้กลองอะไรบ้างตามจอที่เสนอนี้(การอธิบายอัตราจังหวะเพลงและไม้กลองต่างๆ)

ผู้ดำเนินรายการ : คุณครูครับ ขอประทานโทษ ในการแสดงโขนนี่เพลงสุดท้ายที่ใช้เป็นบรรเลงก่อนการแสดง มักจะใช้เพลงวา อยากทราบว่าเพลงวานี้ บรรจุอยู่ในเพลงชุดโหมโรงเย็นด้วยหรือไม่

คุณครูธีรพล : ไม่มีครับ เพลงโหมโรงเย็นไม่มีเพลงวา แต่ครูโขน คนพากย์มักจะให้บรรเลงเพลงวาก่อนการแสดง ซึ่งเรียกว่า วาลงโรงอันนั้นคนละส่วน แต่ขณะเดียวกัน เพลงวาจะเป็นสุดท้ายในโหมโรงกลางวัน ซึ่งเมื่อจบแล้วจะต้องทำการแสดงต่อเลย

ผู้ดำเนินรายการ: ครับ ต้องขอขอบพระคุณคุณครูธีรพล น้อยนิดย์เป็นอย่างสูง ที่กรุณาบรรยายที่มาโครงสร้างรายละเอียดของเพลงโหมโรง ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับรูปแบบของการแสดงโขนนั่งราวผมขอเรียนเชิญทุกท่านได้พักรับประทานของว่างสักครู่หนึ่ง แล้วจะได้สัมมนากันต่อในภาคสุดท้ายครับ

โครงการ การสัมมนาประกอบการสาธิต เรื่อง โขนนั่งราว

1. หลักการและเหตุผล

โขน คือ นาฏกรรมการแสดงชั้นสูงของไทย อันเป็นที่ยอมรับว่ามีความวิจิตรงดงามและมีคุณค่า เพราะเป็นการแสดงที่รวบรวมเอางานประณีตศิลป์ และ นาฏดุริยางคศิลป์ หลายสาขาเข้ามาไว้ด้วยกันอย่างลงตัว และด้วยการแสดงโขนมีความเป็นมา และวิวัฒนาการมากว่า 400 ปี ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงของโขนที่มีการศึกษาจำแนกไว้จนปัจจุบันนี้รวม 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนหน้าจอ โขนนั่งราว โขนโรงใน และโขนฉาก

ซึ่งในบรรดา การแสดงโขนทั้ง 5 ประเภทนี้ การแสดงโขนนั่งราว ถือว่า เป็นการแสดงโขนที่ค่อนข้างหาชมได้ยาก เนื่องจากไม่ใคร่จะมีการจัดแสดง หรือแม้แต่จะมีการจัดแสดงก็ไม่ตรงตามรูปแบบของโขนนั่งราวที่มีข้อมูลหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร หรือภาพถ่ายที่ใช้ศึกษาเล่าเรียนกันอยู่ในปัจจุบัน จึงทำให้เกิดปัญหาว่า รูปแบบและวิธีการแสดงโขนนั่งราวที่ถูกต้องตามแนวทางในอดีตนั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร ทั้งนี้ แม้จะได้มีการสัมภาษณ์สอบถามและคำบอกเล่าจากผู้รู้บางท่าน ที่เคยมีประสบการณ์ด้านการแสดงโขนนั่งราว ในบริบทต่าง ๆ อาทิ คนพากย์เจรจา ผู้แสดง เจ้าหน้าที่เครื่อง หรือผู้ทำบทการแสดงโขนที่ผ่านมา ก็ยังได้รับข้อมูลที่ไม่ครอบคลุม ชัดเจนและสามารถยืนยันได้ โดยเฉพาะเกี่ยวกับแบบแผน ขนบธรรมเนียมจารีตและวิธีดำเนินการแสดงโขนนั่งราว ว่าดำเนินการเป็นขั้นตอนโดยละเอียดอย่างไรบ้าง จึงยังไม่อาจสรุปเป็นข้อยุติที่นำมาอ้างอิงได้ ดังนั้นการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษาวิชาชีพเฉพาะเช่นวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จึงควรจะมีบทบาทสำคัญ ในการแสวงหาองค์ความรู้เกี่ยวกับ การแสดงโขนนั่งราว ให้ได้รับข้อมูล ข้อเท็จจริงที่กว้างขวางไปกว่าที่มีในปัจจุบัน

ด้วยเหตุนี้ คณะผู้วิจัย จึงได้มีวัตถุประสงค์ที่จะดำเนิน โครงการสัมมนาประกอบการสาธิตเรื่อง โขนนั่งราว ในลักษณะเชิงอนุรักษ์ ให้มีความครอบคลุม ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง ขนบธรรมเนียม จารีตวิธีปฏิบัติของการแสดงโขนนั่งราว รวมทั้งองค์ประกอบของการแสดงโขนนั่งราว เพื่อนำผลจากการสัมมนา มาใช้เป็นข้อมูลในดำเนินโครงการวิจัยไป

2. วัตถุประสงค์ของโครงการ

2.1 เพื่อศึกษารูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีต องค์ประกอบและวิธีดำเนินการแสดงของโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์

2.2 เพื่อดำเนินการสาธิตการแสดงประกอบการสัมมนาโขนนั่งราวในเชิงอนุรักษ์

3. เป้าหมายของการสัมมนา

3.1 เพื่อให้มีข้อมูล ข้อเท็จจริงและบทสรุปของงานวิจัยเกี่ยวกับรูปแบบ ขนบธรรมเนียมจารีตและวิธีดำเนินการแสดงของโขนนั่งราว

3.2 เพื่อจัดให้มีการสาธิตการแสดงประกอบการสัมมนาโขนนั่งราวในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ และบันทึกวีดีทัศน์เก็บไว้เป็น ข้อมูลหรือสื่อการศึกษา เรื่อง นาฏศิลป์โขน

4. ระยะเวลาดำเนินการ

วันพฤหัสบดีที่ 13 มกราคม พ.ศ. 2553

5. สถานที่ดำเนินการ

ห้องประชุมภาควิชานาฏศิลป์ไทย ชั้น 7 ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

6. แผนการดำเนินงาน (พ.ย. 53 – มี.ค. 54)

กิจกรรม	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.
1.ประชุมวางแผนออกแบบการสัมมนาและการสาธิต	→				
2. เสนอโครงการสัมมนา		→			
3.ดำเนินการสัมมนา			→		
4. สรุป วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมมนา				→	
5.เผยแพร่ข้อมูลผลการสัมมนาแก่ผู้เข้าร่วมกิจกรรม					→

7. งบประมาณการสัมมนา 30,000 บาท (ใช้จากงบประมาณการวิจัย สบศ.) จำแนกเป็นค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ดังนี้

7.1 ค่าดำเนินการเกี่ยวกับเอกสารและและเครื่องเขียน 5,000 บาท

7.2 ค่าตอบแทนวิทยากรและผู้ทรงคุณวุฒิ 12,000 บาท

7.3 ค่าอาหารและเครื่องดื่ม 10,000 บาท

7.4 ค่าใช้จ่ายอื่น ๆ 3,000 บาท

รวมทั้งสิ้นเป็นเงิน 30,000 บาท

(สามหมื่นบาทถ้วน)

<u>หมายเหตุ</u> ขอถั่วเฉลี่ยจ่ายทุกรายการ

8. ผลที่ได้จากการสัมมนา

8.1 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีผลงาน องค์ความรู้จากการสัมมนาเกี่ยวกับรูปแบบ ขนบธรรมเนียม จารีตและวิธีดำเนินการแสดงโขนนั่งราว สำหรับเป็นองค์ความรู้แก่นักศึกษาและคณาจารย์เพื่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป

8.2 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการจัดสาธิตการแสดงโขนนั่งราวประกอบการสัมมนาในรูปแบบเชิงอนุรักษ์ และมีการบันทึกวีดิทัศน์เก็บไว้เป็นต้นแบบของสื่อทางการศึกษา

9. ผู้เสนอโครงการ

ลงชื่อ.....หัวหน้าโครงการ
(นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม)
ครูชำนาญการพิเศษ

ลงชื่อ.....ผู้ช่วยหน้าโครงการ
(นายวีระศิลป์ ช้างขนุน)
ครูชำนาญการพิเศษ

10.ผู้อนุมัติโครงการ

ลงชื่อ.....ผู้อนุมัติโครงการ
(นางนพวรรณ รุจิภักดิ์)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป