แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง
“CONCEPTUAL OF CHOREOGRAPHY IN NAH-PAHT SAMER SONG OF SIMIAN”

ธณาวุฒิ อ้นวงษ์
Mr. Tanawut oonwong
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา นาฏศิลป์ไทย นักศึกษา คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Master of Arts Program in Thai Dramatic Arts, students of the Faculty of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการกระบวน ท่ารำของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง 2) วิเคราะห์ แนวคิด การประดิษฐ์ รูปแบบ และกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอธรรมดา เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร เฉพาะสถานศึกษาในสังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และกรมศิลปากร ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง และรับการถ่ายทอดท่ารำ สัมภาษณ์ผู้มีประสบการณ์ในการสอน และการแสดง

ผลการศึกษาพบว่า เพลงหน้าพาทย์เสมอ คือ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาการเดินทางของตัวละครจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งในระยะใกล้ ซึ่งมีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ไว้ท้ายบทละครและบทโขน โดยเฉพาะโขนลิงในชั้นแรกมีเพลงหน้าพาทย์เสมอที่ใช้ในการแสดงโขน คือ เพลงเสมอ เรียกกันว่าเสมอธรรมดา และเสมอข้ามสมุทรเพียงเท่านั้น ต่อมามีผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยคิดประดิษฐ์เพลงหน้าพาทย์ใช้แทนเพลงเสมอขึ้นใหม่ ได้แก่ 1) เพลงวานรดำเนิน 2) เพลงเสมอวานร ซึ่งเพลงหน้าพาทย์

เสมอทั้งสองที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นั้นได้ถูกบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยโขนลิง และใช้ในการแสดงโขนทั่วไป กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง แบ่งตามโครงสร้างของท่ารำได้ 3 ช่วง คือ ไม้เดิน ไม้ลา และรัว ซึ่งแต่ละเพลงมีหลักในการปฏิบัติ คือ 1) หน้าทับของไม้กลอง เป็นหลักสำคัญที่ผู้ปฏิบัติท่ารำจะต้องศึกษา และปฏิบัติให้ถูกต้องตามจังหวะของหน้าทับเพลงเสมอ นั้นๆ 2) ท่ารำ เป็นหลักสำคัญในการปฏิบัติท่ารำที่มีความเชื่อมโยงกับแม่ท่าลิง ซึ่งนำมาใช้กับท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง 3) การเคลื่อนที่ ทิศทางในการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิงมีการเคลื่อนที่ 2 ลักษณะ คือ เคลื่อนที่ไปด้านหน้า และเคลื่อนที่ลงหลัง โดยวิธีการเคลื่อนที่จะใช้การเคลื่อนที่หน้าเสี้ยวสลับซ้าย-ขวาเป็นหลักทั้ง 4 เพลง

คำสำคัญ : แนวคิด, การประดิษฐ์ท่ารำ, เสมอของตัวลิง

Abstract

The objectives of this research are 1) to study the history and the development of choreographies on *Naphat* sacred music, more specifically the category of *Samer* music for the monkey role, 2) to analyze the conception, the creation, the form and the dance movements of the following Naphat dances: *Samer, Samer Kham Samut, Wanon Damnoen* and *Samer Wanon*, as taught and learned in the educational institutions under the jurisdiction of the *Bunditpatanasilpa* Institute and the Fine Arts Department. The researcher conducted the study by collecting information from related academic documents, by studying the choreographies of the *Samer* music category for the monkey role, by learning the dance movements and by interviewing experienced *khon* dance masters.

The results showed that *Samer Naphat* musical pieces are used to accompany the character's journey from one place to another in a near distance. Usually, we can often find a *Samer* music at the end of *Lakhon* and *Khon* scripts, especially for the monkey role, there is always a *Naphat* music that is used in *Khon* performances, namely *Samer* and *Samer Kham Samut*. Later, there were experts in Thai classical dance to create new *Samer Naphat* music, which could be used instead of the other existing music, namely 1) *Wanon Damnoen* 2) *Samer Wanon*. Those two newly invented *Samer Naphat* musical pieces are included in the *Khon* curriculum of the monkey role and are also used in *Khon* dance performances. The structure of the

choreographies in the category of *Samer Naphat* music for the monkey role can be divided into 3 parts: *Mai Deun, Mai La* and *Rua*, which all have their own principles to follow: 1) the beat of the drum is an important principle that dancers must study in order to always dance according to the rhythm of the drum. 2) Dance position is another important principle in the practice of dance. They are linked to the monkey role basic movements (*Mae Tha*), which are used for the choreographies of the *Samer Naphat* music for the monkey role. 3) The direction of the movements of the *Samer Naphat* music for the monkey role are divided between movements that goes forward and those that goes backwards, which are all performed with the head tilted alternatively from the left to the right side for the 4 *Samer* musical pieces.

Keywords : Concept, Creation, Form, Choreography

บทนำ

โขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย มีประวัติมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งมีบันทึกไว้ในจดหมายเหตุของ มองซิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ (Monsieur De La Loubere) ราชทูตฝรั่งเศสได้ บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือ A New Historical Relation of Siam ถึงรูปแบบการแสดงโขน ละคร ระบำ ว่า "โขน เป็นรูปคนเต้นรำตาม เสียงจังหวะพิณพาทย์ตัวผู้เต้นรำนั้นสวมหน้าโขนและถือศาสตราวุธ (ทำเทียม) เป็นตัวแทนทหารออกต่อยุทธ มากกว่าเป็นตัวละครและมาตรว่าตัวโขนทุกๆ ตัวโลดเต้นเผ่นโผนอย่างแข็งแรงและออกท่าทางพิลึก พิลั่นเกินจริงก็ต้องเป็นใบ้ จะพูดอะไรไม่ได้ ด้วยหน้าโขนปิดปากบนเสีย" (ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2555, น. 1) โขน มีกำเนิดมาจากการแสดง 3 ประเภท คือ โขนได้รับเอาท่าเต้น การพากย์-เจรจา จอหนัง และที่สำคัญคือ เพลงหน้าพาทย์จากการเล่นหนังใหญ่ โขนได้รับ อิทธิพลจากการต่อสู้มาแปลงเป็นกระบวนท่ารบ หรือการตรวจพลจากการเล่น กระบี่กระบอง และโขนได้รูปแบบเครื่องแต่งกาย มาจากการแสดงชักนาคดึกดำ บรรพ์ นอกจากนี้ยังได้นำวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการเล่นหนังใหญ่มาใช้ บรรเลงเพื่อประกอบอากัปกิริยาของตัวโขน ซึ่งเพลงที่บรรเลงประกอบเหล่านี้ เรียกว่า "เพลงหน้าพาทย์"

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาเคลื่อนไหว หรือ เปลี่ยนแปลงต่างๆ จะมีกิริยาสมมุติแลไม่เห็นตัวตน เช่น การเชิญเทวดาให้เสด็จ มา การบรรเลงประกอบกิริยานั้น เรียกว่าหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, 2531, น. 34) ดังนั้น เพลงหน้าพาทย์จึงมีความสำคัญที่ใช้ประกอบการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวลิง ถ้ามีการเดินทางในระยะใกล้ ก็จะใช้เพลงหน้าพาทย์เสมอ และ การเดินทางเป็นขบวนกองทัพก็จะใช้เพลงหน้าพาทย์เสมอข้ามสมุทร ตั้งแต่สิบ แปดมงกุฎจนถึงพญาวานร ตามสถานการณ์ที่ระบุไว้ในบทการแสดงโขน

จากการศึกษาจึงพบว่า นอกจากเพลงหน้าพาทย์เสมอธรรมดา เสมอ ข้ามสมุทรแล้ว ยังมี เพลงหน้าพาทย์เสมอที่ใช้สำหรับพญาวานรอีก 2 เพลง คือ วานรดำเนิน และเสมอวานร ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความ

สนใจที่จะศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร เพื่อวิเคราะห์ความเชื่อมโยงของกระบวนท่ารำ และบันทึกกระบวนท่ารำไว้เป็นองค์ความรู้ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และพัฒนาการกระบวนท่ารำของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

2. เพื่อวิเคราะห์ แนวคิด การประดิษฐ์ รูปแบบ และกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอธรรมดา เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร

คำถามของวิจัย

1. การสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร มีความเป็นมาอย่างไร

2. รูปแบบ วิธีการ ขั้นตอน และองค์ประกอบ กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร เป็นอย่างไร

3. วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานรมีความเหมือนกัน หรือแตกต่างกันอย่างไร

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยผู้วิจัยกำหนดขอบเขตดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.1 การศึกษาประวัติความเป็นมา ของเพลงหน้าพาทย์เสมอ โดยเฉพาะ กลุ่มเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง จำนวน 4 เพลง คือ เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร โดยศึกษาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การแสดงโขนที่ใช้เพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอเกี่ยวข้องกับ

ตัวลิงของกรมศิลปากร และการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2 ศึกษารูปแบบ กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร

2. ขอบเขตด้านบุคคล

2.1 สัมภาษณ์จากผู้คิดประดิษฐ์กระบวนท่ารำ วานาดำเนิน เสมอวานร

2.2 สัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

3. ขอบเขตด้านพื้นที่

ศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ และกลุ่มเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิงที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำ ในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

4. ขอบเขตด้านเวลา

ระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย ตั้งแต่เดือนมกราคม 2563 ถึง ธันวาคม 2564

แนวคิด ทฤษฎี และทบทวนวรรณกรรม ประกอบด้วย

1. ทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

การวิจัยแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง ความหมายของเพลงหน้าพาทย์เสมอ ความสำคัญของเพลงหน้าพาทย์เสมอ เพลงหน้าพาทย์เสมอที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขน ขอบข่ายของการศึกษาจึงอยู่ที่ความหมาย ความสำคัญ ส่วนที่เกี่ยวข้อง การวิจัยลักษณะนี้จึงจำเป็นต้องใช้ทฤษฎีต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงานวิจัยอย่างมีระเบียบที่เป็นขั้นตอนการเคลื่อนไหวร่างกาย: แนวคิด และทฤษฎีของ Laban Movement Analysis

แนวคิด และทฤษฎีของการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวร่างกายของทางตะวันออก มีปรากฏอยู่ในตำรานาฏยศาสตร์ของภรตมุนี ซึ่งเป็นตำราการฟ้อนรำของอินเดียที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาแบบมุขปาฐะ เกิดขึ้นก่อนคริสตกาล และได้มีการจดบันทึกเป็น ภาษาสันสกฤตมีความยาว 6,000 โศลกแบ่งเป็น 32 อรรธยาย หรือ 32 บท สรุปได้ดังนี้

1. การฟ้อนรำ ในตำรานาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงประเภทของการฟ้อนรำ การใช้อวัยวะ โครงสร้าง และคุณลักษณะของการฟ้อนรำ แบ่งออกได้ 3 ประเภทใหญ่ๆ

1.1 นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ เป็นการผสมผสานการฟ้อนรำ และการแสดง

1.2 นฤตตะ เป็นการฟ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษ หรืออารมณ์ใดๆ หมายถึงเป็นการฟ้อนรำล้วนๆ การเคลื่อนไหวต่างๆ ไม่มีความหมาย เฉพาะหรืออารมณ์ เป็นการแสดงกลวิธีที่ละเอียดซับซ้อนของจังหวะท่าทางต่างๆ

1.3 นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้นๆ ตอนสั้นๆ หรือละครทั้งเรื่อง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบด้วยรสหรืออารมณ์

2. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

2.1 อังคะ คืออวัยวะหลักที่ใช้ในการฟ้อนรำได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

2.2 อุปอังคะ คืออวัยวะรองที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก แก้ม และคาง

2.3 ปรัตยังคะ คืออวัยวะส่วนอื่นๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรำ เช่น ไหล่ หลัง และ หน้าท้อง

3. การเคลื่อนไหวอวัยวะอย่างต่อเนื่อง แบ่งออกเป็น 4 ส่วนคือ

3.1 มุขจะนายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของใบหน้าและลำคอ

3.2 สารีรภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญ ของร่างกายประกอบกัน โดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

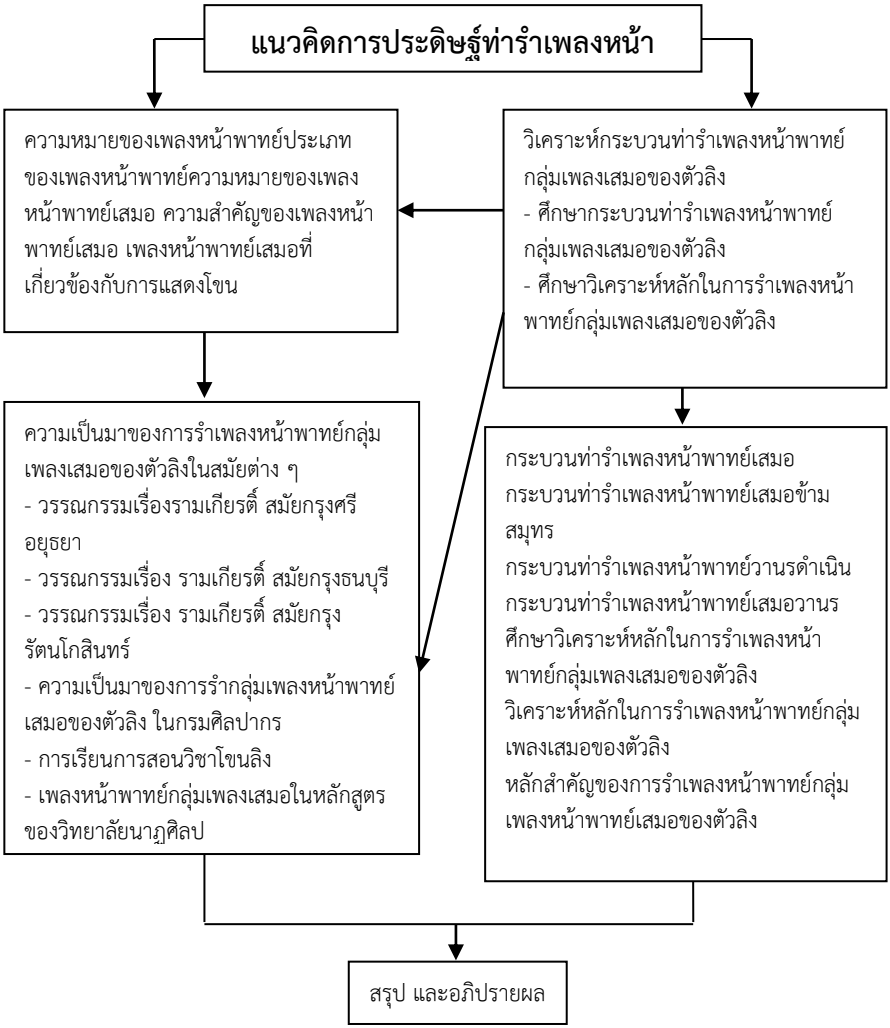
3.3 ชีษตากฤตภินายะ เป็นการแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมด ไปพร้อมกันเช่น การเดิน การยืน การนอน

3.4 กติประจาระ เป็นการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี

4. โครงสร้างการฟ้อนรำ มีการกำหนดท่ารำแม่บทไว้ในตำรานาฏยศาสตร์ เรียกว่า กรณะ 108 ท่าของเทพศิวะนาฏราช (God-Shiva-Nataraja) เทพแห่งนาฏกรรม (Lord of Actor) กิริยาการเคลื่อนไหวของเทพหมายถึง กิริยาการเคลื่อนที่ของพลัง จักรวาล มีหลายชื่อตามมุมมองของปรากฏการณ์หรืออวตาร ไปสู่สิ่งหนึ่งสิ่งใดในปรากฏ การณ์ตามธรรมชาติของสิ่งนั้น แต่ศูนย์รวมพลังหรือเทพผู้ยิ่งใหญ่สุดคือ เทพศิวะ (พรรณพัชร์ เกษประยูร, 2562, :40-41)

กรอบแนวความคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยสรุปกรอบแนวคิดในการวิจัยตามกระบวนการของระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ ใช้การศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เป็นแนวทางการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของการศึกษาวิจัย ในประเด็นเรื่อง **“แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง”** ซึ่งผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่ แนวคิด และทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ดังกล่าวมากำหนดเป็นกรอบแนวคิด (conceptual framework) วิธีการศึกษาค้นคว้า ดังขั้นต่อไปนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย และเลือกกลุ่มเป้าหมาย

การศึกษาครั้งนี้ เป็นการศึกษาเรื่อง แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง โดยแบ่งกลุ่มเป้าหมายไว้ 2 กลุ่ม ดังนี้

1.1 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ จำนวน 2 คน ดังนี้

1) นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2) นายสุรัตน์ เอี่ยมสะอาด อดีตข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

2.1 แบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (Indept Interview) โดยเลือก ผู้สัมภาษณ์ด้วยวิธีสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จดบันทึก และบันทึกเสียงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

2.2 การเก็บบันทึกข้อมูล

1) ระยะเวลาในการศึกษาตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2563 ถึงวันที่ 30 ธันวาคม 2564

2) อุปกรณ์ที่ใช้เก็บบันทึกข้อมูลประกอบด้วย

- เครื่องบันทึกเสียง ใช้บันทึกข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

- กล้องถ่ายภาพ และกล้องวีดีโอ เพื่อใช้เก็บข้อมูลที่เป็นภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว

- สมุดบันทึก และอุปกรณ์การเขียน เพื่อใช้จดบันทึกข้อมูลที่ได้จากการถอดบท สัมภาษณ์ การสังเกต และการศึกษา

- เครื่องคอมพิวเตอร์ เพื่อใช้บันทึก และรวบรวมข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษา

3. การเก็บรวบรวม และการจัดกระทำข้อมูล

แหล่งที่มาของข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ไปทำการศึกษาค้นคว้าความรู้เกี่ยวกับการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่

3.1 แหล่งข้อมูลด้านเอกสาร

3.2 แหล่งข้อมูลจากการลงภาคสนาม

4. การตรวจสอบข้อมูล

4.1 ข้อมูลที่ได้จากเอกสาร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาด้านเอกสารต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง ได้แก่

4.1.1 การศึกษาแนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.1.2 ประชากร และกลุ่มตัวอย่าง

4.1.3 การเก็บข้อมูล

4.2 ข้อมูลจากการลงภาคสนาม ในการเก็บข้อมูลภาคสนามนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการเก็บข้อมูลภาคสนาม ดังนี้

4.2.1 การสัมภาษณ์

- ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขนลิง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- นายสุรัตน์ เอี่ยมสะอาด อดีตข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4.2.2 การต่อท่ารำ ผู้วิจัยได้ต่อเพลงหน้าพาทย์ วานรดำเนินและเสมอวานร

- จากครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ วานรดำเนิน

- จากนายสุรัตน์ เอี่ยมสะอาด ได้แก่เพลงหน้าพาทย์เสมอวานร

4.2.3 การบันทึกกระบวนท่ารำ เพลงหน้าพาทย์เสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน และเสมอวานร

5. การวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลต่างๆ มาแล้ว ผู้วิจัยแยกประเภทข้อมูล และทำการศึกษาวิเคราะห์ในด้านต่างๆ ดังนี้

5.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

- เพลงเสมอ เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงวานรดำเนิน เพลงเสมอวานร

5.2 ศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

5.3 วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

1) คุณสมบัติของผู้รำเพลงหน้าพาทย์
2) ลักษณะบทบาทของตัวละครที่รำเพลงหน้าพาทย์
3) ลักษณะของเพลงหน้าพาทย์
4) อุปกรณ์ในการรำเพลงหน้าพาทย์
5) ทิศทางในการเคลื่อนที่ในการรำเพลงหน้าพาทย์
6) พลังในการรำเพลงหน้าพาทย์
7) อารมณ์ในการรำเพลงหน้าพาทย์
8) การปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์
9) ความสัมพันธ์ระหว่างการบรรเลง และกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์
10) นาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำเพลงหน้าพาทย์

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง” สามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัยได้ดังนี้

1. จากการศึกษาประวัติความเป็นมา เพลงหน้าพาทย์เสมอที่มีมาตั้งแต่สมัยสมัยกรุงศรีอยุธยา และได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน พบว่ามีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์เสมอ ไว้ท้ายบท ในคำพากย์รามเกียรติ์ มีการฟื้นฟูในสมัยกรุงธนบุรี ดังจะเห็นได้จากวรรณกรรม เรื่องรามเกียรติ์ ที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงธนบุรีนั้น มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์เสมอ ไว้ในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ไว้ด้วย ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พบการบรรจุเพลงหน้าพาทย์เสมอไว้ท้ายบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวมาข้างต้น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 นี้มีปรากฏการบรรจุเพลงหน้าพาทย์เสมอไว้ท้ายบทละคร กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอนั้น มีกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง และกระบวนท่ารำแม่ท่า ต่างๆ ที่ได้รับมาด้วย เพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป มีการเรียงลำดับการเรียนในกลุ่มเพลงเสมอ โดยเริ่มจากเพลงเสมอ เสมอข้ามสมุทร วานรดำเนิน ส่วนเพลงเสมอวานร ได้นำมาใช้ในการแสดงโขนในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. จากการศึกษา กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง พบว่า กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีรูปแบบการรำที่กำหนดไว้เป็นแบบแผน มีการลำดับท่ารำไว้อย่างชัดเจน และบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอน ตลอดจนใช้ในการแสดงของ กรมศิลปากรด้วย

2. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลการวิจัย เรื่อง “แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง” โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผสานกับหลักการแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง โดยออกแบบกระบวนการวิจัยด้วยรูปแบบการวิจัยที่หลากหลาย บูรณาการเชื่อมโยงรูปแบบวิธีวิจัยที่เหมาะสมกับเรื่องที่ศึกษาจนได้ข้อสรุปผลการวิจัยตามข้อมูลข้างต้นนั้น สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

แนวคิดประดิษฐ์เพลงหน้าพาทย์เสมอของตัวลิง พบว่าข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับ ถาวร หัสดี (2543 : บทคัดย่อ) หน้าทับเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน ผลจากการวิจัยพบว่า ความสำคัญของตะโพนในวงดนตรีไทยนั้น ความสำคัญของหน้าทับเพลงหน้าพาทย์ ที่ตะโพน และกลองทัด เป็นผู้บรรเลงกำกับจังหวะ และเป็นผู้เชื่อมโยงความรู้สึกทั้งของผู้แสดง ผู้ชม รวมทั้งนักดนตรีให้เกิดจินตนาการร่วมกัน ในการวิเคราะห์หน้าทับพบว่าได้มีการใช้ส่วน ย่อยของจังหวะแบบต่างๆ นำมาผูกร้อยเรียงกันให้เกิดเป็นกระสวนจังหวะของแต่ละหน้าทับ อย่างมีกฎเกณฑ์อันเป็นแบบแผนเฉพาะ ลักษณะดังกล่าวทำให้สามารถกำหนดโครงสร้างของเพลงหน้าพาทย์ทั้ง 24 เพลง กำหนดกรอบแนวคิดของการจำแนกประเภทเพลงหน้าพาทย์ออกตามลักษณะ ของหน้าทับ สอดคล้องกับ นิติพงษ์ ทับทิมหิน (2553 : บทคัดย่อ) การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในละครพันทาง ผลการวิจัยพบว่าเพลงเสมอในการแสดงละครพันทาง หรือ เพลงเสมอออกภาษา คือ (เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบกิริยาการเดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งในระยะใกล้ ของตัวละครตามเชื้อชาตินั้นๆ กระบวนท่ารำเพลงเสมอออกภาษา แบ่งตามโครงสร้างของการบรรเลงดนตรีได้ 3 ช่วง คือ ไม้เดิน ไม้ลา และรัว ซึ่งแต่ละเพลงมีลักษณะท่ารำที่เชื่อมโยงมาจากการรำแม่บทใหญ่และลักษณะ ท่าราที่เลียนแบบมาจากนาฏยศิลป์นานาชาติตามเชื้อชาติของตัวละคร

สรุป

วิเคราะห์โครงสร้างของท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ มีกระบวนท่ารำที่สอดคล้องไปกับกระบวน การบรรเลงซึ่งมีการกำหนดเป็นแบบแผนไว้แล้ว สามารถแบ่งการปฏิบัติท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 ไม้เดิน ขั้นตอนที่ 2 ไม้ลา ขั้นตอนที่ 3 เพลงรัว

หลักในการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ จากการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลง หน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ทั้ง 4 เพลงนั้นพบว่าการปฏิบัติท่ารำเพลงเสมอนั้นแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ ไม้เดิน ไม้ลา และเพลงรัว ซึ่งกระบวน ท่ารำที่ปรากฏในไม้เดินนั้น มีท่าทางในการปฏิบัติที่เชื่อมโยงมาจากการปฏิบัติแม่ท่าของตัวลิง ตั้งแต่แม่ท่าครึ่งแรก และครึ่งหลัง ในการปฏิบัติกระบวน ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

1) วิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง ในกระบวนไม้เดิน ซึ่งสรุปเป็นตาราง ได้ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงท่ารำการเคลื่อนที่ รำไม้เดินของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

ลำดับที่	การปฏิบัติท่ารำไม้เดินของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง			
	เสมอ	เสมอข้ามสมุทร	วานรดำเนิน	เสมอวานร
1	 ลงวงหน้าอัด	 ลงวงหันข้าง	 ลงวงหน้าอัด	 ลงวงหน้าอัด
2	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่าหงายมือสูง (ท่า 3) ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่ามือซ้ายจีบสอดสูง ปฏิบัติท่าตะลึกตึก
3	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่า 4 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่ามือขวาจีบยาว ปฏิบัติท่าตะลึกตึก
4	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่าลงวง ท่า 1 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่า 5 ปฏิบัติท่าตะลึกตึก	 ท่ามือซ้ายตั้งวงสูงมือขวาตึงแขนระดับไหล่ ปฏิบัติท่าตะลึกตึก

2) แสดงท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง ในกระบวนท่า ไม้ลาในการปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอนั้น มีกระบวนท่ารำ สรุปได้ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงการปฏิบัติท่ารำไม้ลาของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

ลำดับ	การปฏิบัติท่ารำไม้ลาของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง			
	เสมอ	เสมอข้ามสมุทร	วานรดำเนิน	เสมอวานร
1	 ท่าลงวงหน้าเสี้ยว	 ท่าลงวงหน้าเสี้ยว	 ท่าลงวงหน้าเสี้ยว	 ท่าลงวงหน้าเสี้ยว
2	 ท่ากระทืบกลับ	 ท่ากระทืบกลับ	 ท่ากระทืบกลับ	 ท่ากระทืบกลับคว้าตกใจ
3	 ท่าขึ้นในท่ากระทืบกลับ	 ท่าขึ้นในท่ากระทืบกลับ	 ท่าขึ้นในท่ากระทืบกลับ	 ท่ามองในท่ากระทืบกลับคว้าตกใจ

3) แสดงท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิงของตัวลิง กระบวนท่าเพลงรัว สามารถสรุปได้เป็นตาราง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงท่ารำเพลงรัวของเพลงหน้าพาทย์เสมอกลุ่มเพลงหน้าพาทย์เสมอ

ลำดับ	การปฏิบัติท่ารำเพลงรัวของเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง			
	เสมอ	เสมอข้ามสมุทร	วานรดำเนิน	เสมอวานร
1	 ท่าผาลา	 ท่าผาลา	 ท่าผาลา	 ท่าผาลา
2	 ท่าขึ้นในท่า 3	 ท่าขึ้นในท่า 3	 ท่าขึ้นในท่า 3	 ท่าขึ้นในท่า 3
3	 ท่าเกาสะเอวขวา	 ท่าเกาสะเอวขวา	 ท่าเกาศอกซ้าย	 ท่าเกาสะเอวขวา
4	 ท่าขึ้นหย่องซ้าย	 ท่าขึ้นหย่องซ้าย	 ท่าขึ้นหย่องซ้าย	 ท่าขึ้นหย่องซ้าย
5	 ท่ากาจับปากโลง		 ท่ากาจับปากโลง	 ท่ากาจับปากโลง

6	 ท่ากาจับปากโลง		 ท่ากาจับปากโลง	 ท่ากาจับปากโลง
7	 ท่าป้องหน้า	 ท่ายืดกระทบเก็บ	 ท่าป้องหน้า	 ท่ายืดกระทบเก็บ

แสดงให้เห็นว่ากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง ในขั้นตอนที่เป็นเพลงรัว สามารถแบ่งออกได้ 4 แบบ

(1) แบบหมุนตัวยืดกระทบลงท่าผาลาแล้วยักคอ 9 ครั้ง

(2) แบบใช้ท่ากาจับปากโลงแล้วป้องหน้า

(3) แบบขึ้นท่าหย่องซ้ายและเก็บเข้าฉาก

(4) แบบขึ้นหย่องซ้ายลงวงแล้วป้องหน้า

ตารางที่ 4 แสดงกระบวนท่าหลักที่ใช้ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิงที่มีความสัมพันธ์กับแม่ท่าลิง

ลำดับ	กระบวนท่าหลักที่ใช้ในการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิงที่มีความสัมพันธ์กับแม่ท่าลิง	
	กระบวนท่าเพลงเสมอ	กระบวนท่าแม่ท่าลิง
1	ท่าลงวงหน้าอัด	ท่าลงวงหน้าอัดในแม่ท่าลิง
2	ท่ากระทืบกลับ	ท่ากระทืบกลับในแม่ท่าลิง
3	ท่าขึ้นในท่ากระทืบกลับ	ท่าขึ้นในท่ากระทืบกลับในแม่ท่าลิง
4	ท่าขึ้นหย่องซ้าย	ท่าขึ้นหย่องซ้ายในแม่ท่าลิง
5	ท่ากาจับปากโลง	ท่ากาจับปากโลงในแม่ท่าลิง

จากตารางสังเกตได้ว่า ท่ารำมีลักษณะท่ารำที่เหมือนกันกับในแม่ท่าลิง โดยการนำท่าหลักในแม่ท่าของลิงมาใช้ในเพลงหน้าพาทย์เสมอด้วย ท่ารำที่ใช้ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเชื่อมโยงกับแม่ท่าลิง เป็นกระบวนท่าที่ใช้ในการปฏิบัติท่ารำของนาฏศิลป์โขนลิง ในการปฏิบัติท่ารำนี้เป็นหลักสำคัญของการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ

3) ทิศทางในการรำเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงหน้าพาทย์เสมอ ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอของตัวลิง

ลักษณะของการเคลื่อนที่ไปข้างหน้า ในลักษณะหน้าเสี้ยว

ไม้เดินที่ – กระโดดลงวง

ไม้เดินที่ 1 ท่าตะลึกตึกไปข้างหน้า 1 ครั้ง

ไม้เดินที่ 2 ท่าตะลึกตึกไปข้างหน้า 1 ครั้ง

ไม้เดินที่ 3 ท่าตะลึกตึกไปข้างหน้า 1 ครั้ง

ในการเดินไปข้างหน้า จะนับไม้เดินเพียง 3 ไม้เท่านั้น จะไม่นับท่าลงวงเป็นไม้เดินที่ 1

ลักษณะของการเคลื่อนที่ไปด้านหลัง ในลักษณะหน้าเสี้ยว

ไม้เดินที่ 4 ท่าตะลึกตึกลงข้างหลัง 1 ครั้ง

ไม้ลาที่ 1 ท่าตะลึกตึกลงข้างหลัง 1 ครั้ง

ในเพลงหน้าพาทย์ของตัวลิง ในเพลงเสมอ ไม่ว่าจะเป็นเพลงเสมออื่นๆ จะนับไม้เดินเพียง 4 ไม้เท่านั้น จะไม่นับท่าลงวงเป็นไม้เดินที่ 1 ต่อจากนั้นก็เป็นไม้ลา จำนวน 4 ไม้

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษา และวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่ใช้กับตัวโขนลิง

2. ควรมีการศึกษากระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เสมอ ตัวละครอื่นที่ปรากฏในการแสดงโขน

3. ควรมีการศึกษาในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์เพลงอื่น เช่น คุกพาทย์ รัวสามลา ของตัวลิง

เอกสารอ้างอิง

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2555). **โขน**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

นิติพงษ์ ทับทิมหิน. (2553). **การรำเพลงหน้าพาทย์เสมอในละครพันทาง**. กรุงเทพ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. (ม.ป.ป.). **หลัก และวิธีการสอนนาฏศิลป์โขนลิง**. วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร.

_____. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ธณาวุฒิ อ้นวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 18 สิงหาคม 2563.

พรรณพัชร์ เกษประยูร. (2562) การเคลื่อนไหวร่างกายในการแสดงนาฏยศิลป์ Principles of movement in Thai dance. **วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร** 3(1), 40-41. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/husojournalpnru/issue/view/16866

มนตรี ตราโมท. (2531). **ศัพท์สังคีต.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ.

สุรัตน์ เอี่ยมสะอาด. อดีตข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ธณาวุฒิ อ้นวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 2 ธันวาคม 2563.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.