เป็นแนวทางที่จะขับเคลื่อนเศรษฐกิจไทยบนพื้นฐานการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) ทักษะ (skill) การศึกษา (education) การสร้างสรรค์ (creation) การใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual Property) ที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยีของไทย

แนวทางการเรียนการสอนของคณะศิลปกรรมศาสตร์ที่ผู้ก่อตั้งวางเอาไว้ และที่คณาจารย์พยายามที่จะสืบทอด สอดคล้องกับแนวทางของเศรษฐกิจสร้างสรรค์เป็นอย่างดี เป้าหมายของคณะฯ คือการสร้างผู้มีความรอบรู้ มีความเข้าใจและยอมรับการเปลี่ยนแปลง พร้อมที่จะปรับตัว พัฒนาศิลปวัฒนธรรมให้เข้ากับความต้องการของยุคสมัย (WHAT) สามารถนำความรู้เหล่านี้มาใช้ (HOW) เพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า ทั้งต่อตนและต่อสังคม เรามองเห็นโอกาสอันมหาศาลของนักศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์เมื่อประเทศไทยมุ่งสู่ยุคเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างจริงจัง

มาถึงจุดนี้ คงจะไม่ต้องตอบคำถามว่า “เรียนไปแล้วได้อะไร” แต่จะมีคำถามใหม่เกิดขึ้นคือ “จะพัฒนาตนเองอย่างไรจึงจะเข้าถึงเนื้อหาและเป้าหมายของการเรียนการสอนได้” งานเรียนงานสอนคืองานที่อาจารย์กับนักศึกษาต้องพัฒนาร่วมกันอย่างจริงจังและจริงใจ ตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้น เมื่อเป้าหมายชัดเจนแล้ว ก็เหลือแต่วิธีการและขบวนการที่ดีที่สุดที่แต่ละคนจะค้นหาเพื่อไปสู่เป้าหมายนี้

“ดนตรีประกอบการแสดงมหรสพของไทย”

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี[1]

การแสดงของไทยในยุคแรกๆเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยที่ชนชาติไทยยังคงตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศจีน จำพวกการรำฟ้อนต่างๆ ต่อมาเมื่อชาวไทยได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานในแหลมอินโดจีนหรือบริเวณประเทศไทยในปัจจุบัน จึงได้ประสมประสานกลมกลืนกับชนพื้นเมืองดั้งเดิมตั้งหลักแหล่งขึ้นเป็นเมืองและแคว้นต่าง ๆ ขึ้นหลายแห่ง ทั้งยังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งชนชาติมอญและเขมรที่ได้ก่อตั้งอาณาจักรอยู่ก่อนหน้าได้รับไว้ก่อนแล้ว ชาวไทยที่มีนิสัยรักการขับร้องฟ้อนรำ และมีความสามารถในการดนตรีมาแต่เดิม จึงได้เริ่มพัฒนาศิลปะการแสดงของตนขึ้นพร้อมๆ กับการพัฒนาดนตรี ทำให้แทนที่เราจะมีเพียงเสียงดนตรีหรือเสียงการขับร้องเท่านั้น ก็เกิดมีการจับระบำรำฟ้อนเข้ากับเพลงดนตรี และได้พัฒนาต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน การแสดงมหรสพของไทยจึงปรากฏขึ้นมากมาย อาทิ ละคอนนอก โขน หุ่นกระบอก หนังใหญ่

1 อาจารย์ประจำสาขาวิชาโทดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เป็นต้น การแสดงต่างๆ เหล่านี้ จำต้องมีดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงทั้งสิ้น แม้ว่าในการแสดงบางประเภทจะไม่มีดนตรีประกอบ แต่ก็ยังต้องใช้เสียงมนุษย์หรือการปรบมือให้จังหวะแทนเสียงดนตรี ดนตรีจึงเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงอย่างแยกกันไม่ออกและขาดมิได้ เพราะเสียงดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่สามารถเร้าอารมณ์ผู้ได้ยินได้ฟังให้เกิดความสนุกสนานและเคลิบเคลิ้มไปตามอารมณ์ของนักแสดง รวมทั้งยังสามารถกระตุ้นความรู้สึก แม้ผู้ที่อยู่ห่างไกลบริเวณการแสดง ให้เกิดความอยากดูอยากเห็นการแสดงนั้นได้อีกด้วย ทั้งนี้ วงดนตรีไทยที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพของไทยทั้งปวงก็คือ "วงปี่พาทย์" ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน ๒ ประเภท ประเภทหนึ่งเรียกว่า "ปี่พาทย์อย่างเบา" หรือปี่พาทย์ชาตรี สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโนห์ราหรือละคอนชาตรี อีกประเภทเรียกว่า "ปี่พาทย์อย่างหนัก" สำหรับการแสดงละคอนทั้งหลาย รวมถึงการแสดงอื่นๆ ด้วย ซึ่งปี่พาทย์ประเภทหลังนี้ มีการพัฒนาขยายตัวขึ้นเป็นลำดับ จากปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งการจัดวงสำหรับบรรเลงนั้นก็ขึ้นอยู่กับฐานะของผู้ว่าจ้างและสถานที่ในการแสดง มิได้มีข้อกำหนดตายตัวแต่อย่างใด นอกจากนั้น ยังมีการปรับปรุงการประสมเครื่องดนตรีบางชนิดในวงปี่พาทย์ ตามแต่ลักษณะวิธีการแสดงของมหรสพบางประเภทอีกด้วย เช่น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงละคอนดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม การบรรเลงดนตรีประกอบมหรสพต่างๆ ย่อมต้องเริ่มต้นด้วยเพลง "โหมโรง" ทั้งสิ้น เพื่อเป็นการประโคมเบิกโรงหรือบรรเลงนำก่อนการแสดงต่างๆ เป็นนัยบอกให้ทราบว่าการแสดงจะได้เริ่มขึ้นต่อแต่นี้เป็นต้นไป ซึ่งเพลงโหมโรงสำหรับการแสดงนั้น มีหลายประเภท ขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดงนั้นๆ แล้วแถมท้ายด้วยเพลง "วา" อีกเพลงหนึ่ง ตัวละคอนก็จะรำออกมาจากโรง และดำเนินเรื่องราวต่อไป โดยจะบรรเลงโหมโรงตามแต่ช่วงเวลาที่มหรสพนั้นจะทำการแสดงคือ เช้า กลางวัน เย็นหรือค่ำ และตามลักษณะการแสดงแต่ละประเภท เช่น โขน ละคอน ลิเก หุ่นกระบอก เป็นต้น ด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการประกาศหรือประชาสัมพันธ์ให้ชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงได้ทราบว่าการแสดงจะได้เริ่มขึ้นช่วงไหน และเป็นมหรสพประเภทใด ตลอดจนเป็นการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาชุมนุมกันเพื่อเป็นสิริมงคลแก่งาน ซึ่งเพลงโหมโรงสำหรับการแสดงมหรสพในช่วงเช้า กลางวันและเย็นนั้น มีการเรียบเรียงเพลงต่างๆ เหมือนกับโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็นที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม หากแต่โหมโรงเย็นสำหรับการแสดงมหรสพจะตัดเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกออก แล้วเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงตระโหมโรงเป็นต้นไป เมื่อตัวละคอนจะลงโรงแสดงจึงบรรเลงเพลงวา[2] เป็นเพลงสุดท้ายเสมอ เพื่อแสดงว่าตัวละคอนจะเริ่มออกแสดงแล้ว เพลงวาจึงเปรียบเสมือนเพลงสัญลักษณ์ในการแสดงมหรสพของไทย ดังลายพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๒๑: ๒๔๗) ทรงอธิบายว่า

2 เพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงเก่ามาก สันนิษฐานว่าคงเกิดขึ้นพร้อมๆ กับเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่ใช้ในเพลงโหมโรงทั้งหลาย

"...วา ชื่อเพลงอย่างนี้มีสองเพลง จึ่งต้องต่อชื่อเปน วาลงโรง กับ วาลาโรง เพลงวาลงโรงนั้น ติดอยู่ในเรื่องของเพลงโหมโรง มีวาเปนเพลงท้าย พอ ปี่พาทย์ทำโหมโรงถึงเพลงวา ตัวละคอนก็ต้องออกเพื่อลงโรงเล่นจะเอาวาไปทำเมื่อละคอนออกในกาลอื่นหาได้ไม่ เหตุที่ทำให้เข้าใจผิดว่าเปนเพลงละคอนออกนั้น มาแต่ละคอนหลวง ต้องคอยเสด็จลงละคอนจึ่งจะลงโรงได้ เมื่อเสด็จลงแล้วจะทำโหมโรงให้เสด็จมาคอยอยู่ก็ไม่ได้ ต้องตัดทำแต่เพลงวาท้ายโหมโรงเท่านั้นหรือถ้าทำโหมโรงก่อนเสด็จลงถึงวาก็ต้องหยุดไว้ ทำวาต่อเมื่อเสด็จลง จึ่งพาให้เข้าใจไปว่า เพลงวาเปนเพลงทำให้ละคอนออก..."

นอกจากนั้น เพลงโหมโรงสำหรับการแสดงมหรสพบางประเภท มีวิธีการเรียบเรียงเพลงเป็นพิเศษต่างออกไปจากเดิม ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. *โหมโรงโขน* แบ่งออกเป็น

๑. โหมโรงเช้า มี ๘ เพลง ประกอบด้วย

๑. ตระสันนิบาต - รัว	๕. กลม
๒. เข้าม่าน - ลา	๖. ชำนาญ
๓. เสมอ - รัว	๗. กราวใน
๔. เชิด	๘. ชุบ

๒. โหมโรงกลางวัน มี ๑๐ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน	๖. รุกร้น - รัว
๒. เสมอข้ามสมุทร	๗. ใช้เรือ - รัว
๓. เชิด	๘. ปลูกต้นไม้ - รัว
๔. ชุบ - ลา	๙. ตระสันนิบาต
๕. กระบองกัน - รัว	๑๐. เชิด - ปฐม - รัว

๓. โหมโรงเย็น มี ๑๔ เพลง เช่นเดียวโหมโรงเย็นที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

๒. *โหมโรงละคอน* การโหมโรงละคอนเช้าและเย็น มีการเรียบเรียงเพลงต่างๆ เหมือนกับโหมโรงเช้า และโหมโรงเย็นที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม หากแต่โหมโรงเย็นสำหรับการแสดงละคอนนั้น จะตัดแต่เพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกออก แล้วเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงตระโหมโรงเป็นต้นไป และเมื่อตัวละคอนจะลงโรงแสดงจึงบรรเลงเพลงวา ส่วนเพลงโหมโรงละคอนกลางวัน (ใช้บรรเลงในช่วงหลังจากการแสดงที่ได้หยุดพักเที่ยง กำลังจะเริ่มแสดงเรื่องราวสืบเนื่องต่อไปในช่วงบ่าย) ต่างออกไปจากเดิม โดยประกอบด้วยเพลง

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ชุบ
๖. ลา
๗. กระบองกัน - รัว
๘. รุกร้น - รัว
๙. ปลูกต้นไม้ - รัว
๑๐. ใช้เรือ (ชายเรือ) - รัว
๑๑. เหาะ - รัว
๑๒. โล้ – รัว

อนึ่ง ในการโหมโรงละคอนดึกดำบรรพ์นั้น มีความแตกต่างออกไปอีกคือ ใช้เพลงหน้าพาทย์หรือเพลงอื่นๆ มาเรียบเรียงและบรรเลงต่อเนื่องกัน เข้าใจว่าได้รับแบบอย่างจากการแสดงอุปรากร (Opera) ของตะวันตก ในช่วงก่อนเริ่มการแสดง วงดุริยางค์ (Orchestra) ก็จะบรรเลงเพลง โหมโรง (Overture) ซึ่งมักจะเป็นการนำเอาทำนองเพลงต่างๆ ที่จะขับร้องในอุปรากร มาปะติดปะต่อกันเป็นเพลงต่อเนื่องกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการเตรียมอารมณ์ของผู้ชมอุปรากรหรือละคอนให้เข้ากับเนื้อเรื่องที่จะดำเนินต่อไปนั่นเอง เช่น การแสดงเรื่องคาวี โหมโรงแรกด้วยเพลงบาทสกุณี แผละ เชิด โอด เพลงเร็ว ลา โลม เสมอ เหมือนการเล่าเรื่องว่า “นกอินทรียักษ์บินมา พระคาวีก็เข้าต่อสู้จนฆ่านกตาย แล้วจึงพบนางจันทสุดา และได้นางเป็นชายา จากนั้นจึงพากันออกมาหน้าตำหนัก” ต่อจากนี้ก็ถึงการแสดงจริง เปิดม่านมีพระคาวีกับนางจันทสุดานั่งอยู่บนเตียงในตำหนักร้าง แล้วก็ดำเนินการแสดงต่อไป และในช่วงปิดม่านระหว่างการแสดง ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเพื่อแสดงความหมายประหนึ่งเล่าเรื่องแทรกในเนื้อเรื่องตอนที่การแสดงได้ข้ามผ่านไป จนถึงเรื่องที่จะแสดงในฉากต่อไป การบรรเลงดังกล่าวนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเรียกว่า “โหมโรง” เหมือนกัน แต่เรียกว่าโหมโรงกลาง และโหมโรงสุด ตามลำดับ

๓. *การโหมโรงหุ่นกระบอก* ใช้เพลงในชุดโหมโรงเย็นเช่นเดียวกับมหรสพอย่างอื่นดังกล่าวข้างต้น เพียงแต่เมื่อลงเพลงลาแล้ว ให้ปี่พาทย์บรรเลงร้องรับเพลงช้าปี่นอก ปีนตลิ่งนอก และรัวสามลา เมื่อตัวหุ่นออกโรง ซออู้จะบรรเลงเพลงสังขารา จากนั้นปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงเสมอเพื่อดำเนินเรื่องต่อไป

๔. *การโหมโรงหนังใหญ่* ใช้เพลงในชุดโหมโรงเย็นเช่นเดียวกับมหรสพประเภทอื่น แต่บรรเลงเพลงด้วย “ทางกลาง” ซึ่งเป็นทางที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ โดยเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงสาธุการจนถึงเพลงเสมอ (รวม ๙ เพลง) จากนั้นจึงดำเนินเรื่องราวของหนังใหญ่ต่อไป

ส่วนเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสำหรับการดำเนินเรื่องราวนั้น มีอยู่ ๒ ประเภท คือ

๑. *เพลงหน้าพาทย์* เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยา การเคลื่อนไหวต่างๆ ของตัวละคอน เช่น เทวดา มนุษย์ อสูร สัตว์ หรือวัตถุต่างๆ รวมถึงการบรรเลงในการเปลี่ยนแปลง การ

เกิดขึ้นหรือสูญหายของวัตถุหรือธรรมชาติ องค์ประกอบสำคัญของเพลงหน้าพาทย์คือ ตะโพนและกลองทัด กล่าวคือ *เพลงใดที่มีตะโพนและกลองทัดบรรเลงควบคู่กัน ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น* แต่ถ้าเป็นเพลงบรรเลงประกอบกิริยาหรือการเคลื่อนไหวต่างๆ แต่มีการขับร้องประกอบด้วย เช่นนี้เราไม่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ การเรียกเพลงประเภทนี้ว่า “หน้าพาทย์” สันนิษฐานว่าเกิดจากศิลปินฝ่ายโขนละคอนเป็นผู้เรียกก่อน เพราะผู้รำจะต้องรำให้มีท่าทางเข้ากันสนิทสนมกับทำนองและจังหวะ รวมทั้งความสั้นยาว และหน้าทับของเพลง คล้ายเป็นการบังคับการรำไปด้วย โดยถือเพลงเป็นหลัก ผู้รำต้องรำตาม จะหยุดหรือเปลี่ยนเพลงตามความพอใจของตนมิได้ จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า “เพลงหน้าพาทย์” และเรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์” ซึ่งการรำดังกล่าวนี้ ย่อมมีเพลงบรรเลงประกอบการรำโดยเฉพาะแตกต่างกันไป จึงอาจแบ่งเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น ๗ หมวด ได้แก่

๑. หมวดสำหรับกิริยาไปมา (เดินทาง) อาทิเช่น
  ๑.๑ เพลงเสมอ ใช้สำหรับการไปมาหรือเข้าออก ในระยะทางใกล้ๆ
  ๑.๒ เพลงเชิด ใช้สำหรับการไปมาอย่างรีบร้อน หรือการเดินทางในระยะไกล
  ๑.๓ เพลงฉิ่ง ใช้สำหรับการไปมาอย่างนวยนาฏกรีดกราย เช่น ไปชมสวน หรือไปเที่ยวเล่น โดยมากใช้สำหรับตัวละคอนที่แสดงเป็นตัวนาง
  ๑.๔ เพลงพญาเดิน ใช้สำหรับการไปมาของผู้สูงศักดิ์ เช่น พระราม พระลักษณ์
  ๑.๕ เพลงเหาะ ใช้สำหรับการไปมาโดยทางอากาศ
  ๑.๖ เพลงกลม ใช้สำหรับการไปมาโดยทางอากาศของเทวดาผู้สูงศักดิ์
  ๑.๗ เพลงแผละ ใช้สำหรับการไปมาของสัตว์ปีก เช่น พญาครุฑ
  ๑.๘ เพลงโล้ ใช้สำหรับการไปมาโดยทางน้ำ
๒. หมวดสำหรับการยกพล แบ่งตามลักษณะตัวละคอน คือ
  ๒.๑ พลมนุษย์หรือพลลิง ได้แก่ เพลงกราวนอก
  ๒.๒ พลยักษ์ ได้แก่ เพลงกราวใน
๓. หมวดสำหรับการต่อสู้ โดยปกติใช้ ๓ เพลง ได้แก่
  ๓.๑ เพลงเชิดกลอง ใช้สำหรับการต่อสู้โดยทั่วๆ ไป
  ๓.๒ เพลงเชิดฉิ่ง ใช้สำหรับการรำก่อนที่จะทำการสำคัญในการรบ เช่น ก่อนแผลงศร หรือก่อนใช้อาวุธอย่างใดอย่างหนึ่ง
  ๓.๓ เพลงเชิดนอก ใช้สำหรับการจับ หรือขับไล่
๔. หมวดสำหรับการสำแดงอิทธิฤทธิ์ต่างๆ แบ่งเป็น
  ๔.๑ แสดงอิทธิฤทธิ์ เช่น เพลงคุกพาทย์, เพลงรัวสามลา เป็นต้น
  ๔.๒ แปลงกาย เช่น เพลงตระนิมิต, เพลงตระบองกัน เป็นต้น
๕. หมวดสำหรับแสดงอารมณ์รื่นเริง เช่น เพลงกราวรำ, เพลงสีนวล เป็นต้น
๖. หมวดสำหรับแสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิเช่น
  ๖.๑ อารมณ์รัก เช่น เพลงโลม, เพลงโอ้โลม, เพลงชมโฉม เป็นต้น
  ๖.๒ อารมณ์เสียใจ เช่น เพลงโอด, เพลงทยอย, แขกลพบุรี เป็นต้น

๗. หมวดสำหรับกริยาอาการต่างๆ แบ่งเป็น

๗.๑ กิน เช่น เพลงนั่งกิน, เพลงเช่นเหล้า เป็นต้น

๗.๒ นอน เช่น เพลงตระนอน, เพลงตระบรรทมไพร เป็นต้น

๗.๓ อาบน้ำ เช่น เพลงลงสรง เป็นต้น

๒. เพลงร้อง หมายถึง การบรรเลงเพลงประกอบการขับร้องในลักษณะการร้องรับ แต่ในบางโอกาสอาจใช้การร้องเคล้า เช่น การร้องเพลงทะแยกลองโยน สองชั้น หรือร้องลำลอง ในการร้องเพลง "เห่เชิดฉิ่ง" เป็นต้น รวมทั้งอาจมีการขับร้องเพียงอย่างเดียวในลักษณะ "ร่าย" แบบต่างๆ อีกด้วย ซึ่งโดยมากนั้น เพลงร้องสำหรับบรรเลงประกอบการแสดง มักเป็นเพลงสองชั้น และชั้นเดียว ซึ่งมุ่งหมายเพื่อบรรยายเรื่องราว การเจรจา หรือการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคอน เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการขับร้องในการแสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิเช่น

1.	อารมณ์รัก	ใช้เพลง	โอ้โลม, บังใบ, ทองย่อน เป็นต้น
2.	อารมณ์โกรธ	ใช้เพลง	นาคราช, ลิงโลด, เทพทอง เป็นต้น
3.	อารมณ์ดีใจ	ใช้เพลง	กราวรำ, สีนวล, โอดเอม เป็นต้น
4.	อารมณ์เสียใจ	ใช้เพลง	ทยอย, ธรณีกันแสง, พญาโศก เป็นต้น
5.	อารมณ์สนุกสนาน	ใช้เพลง	เขมรไล่ควาย, แรงกระพือปีก เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีเพลงบางเพลงที่ใช้เฉพาะการแสดงบางประเภท เช่น เพลงปีนตลิ่งนอก ช้าปี่นอก ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคอนนอก และช้าปี่ใน ปีนตลิ่งใน ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคอนใน เป็นต้น นับว่าเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะละคอนแต่ละประเภท ทั้งนี้ แม้ว่าจะเป็นเพลงที่มีชื่อเดียวกัน แต่ลักษณะท่วงทำนองนั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจน

สำหรับศิลปะการแสดงของไทยแต่โบราณ ซึ่งเรียกรวมๆ กันว่า "ระบำรำเต้น" นั้น อาจแยกออกเป็น ๓ อย่างคือ ระบำอย่างหนึ่ง รำอย่างหนึ่ง และเต้นอย่างหนึ่ง ระบำนั้น เป็นการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำกิ่งไม้เงินทอง ระบำดาวดึงส์ ถ้าเป็นระบำที่เป็นศิลปะทางภาคเหนือก็เรียกว่า "ฟ้อน" เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ต่อมาจึงเรียกรวมกันว่า "ฟ้อนรำ" หรือ "ระบำรำฟ้อน" ส่วนการรำ เป็นศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำอาวุธ หรือรำใช้บท ต่อมาเมื่อมีการพัฒนาการแสดงขึ้นเป็นเรื่องราว มีบทร้อง บทเจรจา จึงกลายเป็น "ละคอน" ในที่สุด สำหรับการเต้น เป็นศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ จำพวกเต้นเขน และเต้นโขน เป็นต้น การระบำรำฟ้อนต่างๆ นั้น มิได้แสดงเป็นเรื่องราว และใช้ระยะเวลาสั้นในการแสดง การบรรเลงดนตรีประกอบจึงมิได้ซับซ้อนมากนัก จึงขออธิบายเฉพาะศิลปะการแสดงชั้นสูง ๓ ประเภทที่มีรายละเอียด และความซับซ้อนกว่าการระบำรำฟ้อน ดังต่อไปนี้

ละคอน

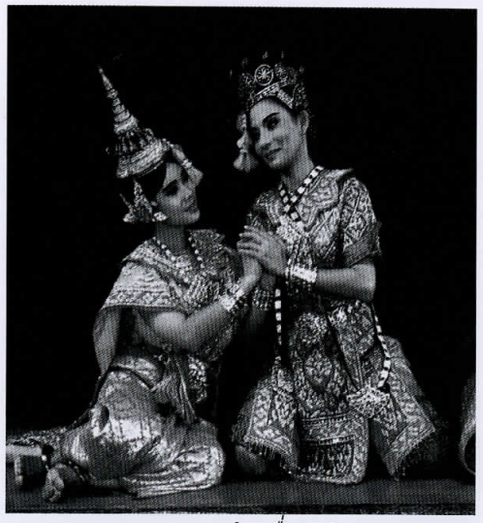
๑. ละคอน เป็นการแสดงรำที่เป็นเรื่องเป็นราว ดำเนินเรื่องไปโดยลำดับ ตัวเอกของเรื่องฝ่ายชายเรียกว่า *"ตัวพระ"* เพราะสมัยโบราณแสดงแต่เรื่องจักรๆวงศ์ๆ เป็นเรื่องของกษัตริย์ มีชื่อว่าพระต่างๆ เช่น พระราม พระอภัยมณี พระปิ่นทอง ฝ่ายหญิงเรียกว่า *"ตัวนาง"* เพราะในเรื่องที่แสดงมักชื่อว่านางต่างๆ เช่น นางสีดา นางละเวงวัณฬา นางรจนา ส่วนตัวประกอบอื่นๆ แล้วแต่ว่าในเรื่องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร ซึ่งแต่ละประเภทนั้น มีวิธีการแสดง ตลอดจนจุดมุ่งหมายแตกต่างกัน กล่าวได้ว่า ละคอนชาตรีเป็นการแสดงมีอายุเก่าแก่ที่สุด และเป็นต้นกำเนิดของละคอนนอกและละคอนในด้วย ส่วนละคอนอื่นๆ เช่น ละคอนเสภา ละคอนพันทาง ละคอนดึกดำบรรพ์ เป็นละคอนแบบผสมที่ได้ปรับปรุงดัดแปลงขึ้นจากละคอนนอกและละคอนใน ทั้งนำลักษณะการแสดงประเภทอื่นเข้ามาผสม *จึงอาจกล่าวได้ว่า "ละคอนชาตรี" เป็นบ่อเกิดของการแสดงละคอนไทยก็ได้* แต่เดิมละคอนชาตรีมีผู้

การแสดงละคอนนอก เรื่อง "พระอภัยมณี"

แสดงเพียง ๓ คน คือ นายโรง (แต่งยืนเครื่อง) ตัวนาง และจำอวด มีวงปี่พาทย์อย่างเบาบรรเลงประกอบ โดยมากนิยมแสดงแต่เรื่องพระสุธนมโนราห์เป็นพื้น ต่อมาสมัยรัชกาลที่ ๖ จึงมีผู้คิดนำการแสดงละคอนนอกเข้ามาผสม เรียกว่า "ละคอนชาตรีเข้าเครื่อง" หรือ "ละคอนชาตรีเครื่องใหญ่" โรงแสดงบางทีก็มีฉากอย่างละคอนนอก หรือละคอนชาตรี ดนตรีที่ใช้คือ ปี่ โทน ฯลฯ ตามเดิมกับวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบละคอนนอกอีกวงหนึ่ง ส่วนเพลงร้องและวิธีการแสดงมีทั้งแบบละคอนชาตรีและละคอนนอกปนกัน ซึ่งเป็นที่นิยมแสดงกันจนถึงปัจจุบัน สำหรับการแสดงละคอนรำของไทยประเภทอื่นๆ นอกจากละคอนชาตรีนั้น สามารถแบ่งออกเป็น ๕ ประเภท ดังต่อไปนี้

๑.๑ ละคอนนอก ปรากฏเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น สันนิษฐานว่าคงมาจากการละเล่นพื้นเมืองและร้องแก้กัน ภายหลังจึงได้จับเป็นเรื่องเป็นตอน และคงดัดแปลงแก้ไขมาจากละคอนชาตรีอีกทางหนึ่ง แต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงโปรดเกล้าฯ ให้ใช้ผู้หญิงแสดงละคอนได้ด้วย เรื่องที่นิยมแสดงเช่น พิณสุริยวงศ์ มโนห์รา ไชยทัต ไกรทอง และพระอภัยมณี เป็นต้น

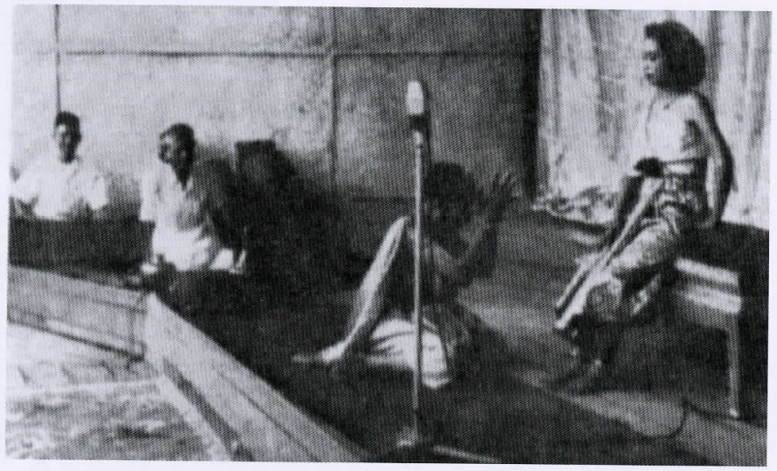
ดนตรีประกอบการแสดง เมื่อปี่พาทย์โหมโรงถึงเพลงวาแล้ว ตัวละคอนก็จะรำออกมานั่งเตียง อาจมีข้าทาสบริวารหรือไม่ก็ได้ ตามแต่เรื่องที่แสดง นักดนตรีต้องคอยดูตัวละคอนและลงจบเพลงวาให้พอเหมาะพอดีเมื่อตัวละคอนนั่งเรียบร้อยแล้ว ไม่สมควรให้ตัวละคอนต้องนั่งรอจนเพลงจบ หรือบรรเลงจบเสียก่อนที่ตัวละคอนยังรำมาไม่ถึงที่ ส่วนการบรรเลงประกอบการร่ายรำและเพลงขับร้องในการแสดงละคอนนอก จะมีคนบอกบทมีต้นเสียง และลูกคู่สำหรับร้องทวน บางครั้งตัวละคอนอาจร้องเองก็ได้ จังหวะของการร้องและเพลงส่วนใหญ่มีจังหวะค่อนข้างเร็วรวบรัด แต่ก็ไม่รวดเร็วจนถึงกับฟังไม่ทันหรือรำไม่ทัน ซึ่งจะทำให้ศิลปะการร่ายรำเสียไป ส่วนเพลงหน้าพาทย์ไม่ซับซ้อนมากอย่างละคอนใน เพลงร้องก็ไม่มีการเอื้อนหรือมีลีลามากนัก มักดำเนินเรื่องด้วยการร้องร่ายเป็นพื้น และใช้ "ทางนอก" ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ผู้ชายร้องได้สะดวก จึงมักมีคำว่า "นอก" ปรากฏอยู่ในชื่อเพลง เช่น ช้าปี่นอก สีนวลนอก สามไม้นอก เป็นต้น คล้ายกับเพลงที่ใช้สำหรับเพลงประกอบการแสดงละคอนใน นับว่าเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะละคอนแต่ละประเภท ทั้งนี้ แม้ว่าจะเป็นเพลงที่มีชื่อเดียวกัน แต่ลักษณะท่วงทำนองนั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจน



การแสดงละคอนใน เรื่อง "อิเหนา"

๑.๒ ละคอนใน สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่มีส่วนของโขนกับละคอนนอกปนกัน ซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดในราวสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ กล่าวกันว่า เมื่อพระมหากษัตริย์ผู้ครองกรุงศรีอยุธยาโปรดเกล้าฯ ให้ผู้หญิงชาววังหัดละคอน โดยฝึกหัดการร่ายรำอย่างประณีตบรรจง สำหรับแสดงเป็นพิเศษในพระราชฐาน จึงเรียกละคอนดังกล่าวว่า "ละคอนนางใน" ต่อมาคำว่า "นาง" หายไป จึงเรียกละคอนผู้หญิง สำหรับบำเรอพระมหากษัตริย์ว่า "ละคอนใน" และเรียกละคอนผู้ชาย สำหรับสร้างความสนุกสนานให้ราษฎรว่า "ละคอนนอก" ภายหลังโปรดเกล้าฯ ให้ชาวบ้านทั่วไปแสดงละคอนผู้หญิงได้ ละคอนในจึงมักอยู่ตามบ้านผู้มีฐานะดีหรือมีบรรดาศักดิ์ทั้งหลาย และนิยมแสดงเพียง ๓ เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท

ดนตรีประกอบการแสดง คล้ายกับการบรรเลงประกอบการแสดงละคอนนอก หากแต่ละคอนในมุ่งเน้นความงดงามด้านศิลปะการร่ายรำ และขนบธรรมเนียมประเพณี จึงไม่สนุกสนานอย่างละคอนนอก เพลงร้องและดนตรีในการแสดงละคอนใน ส่วนใหญ่จึงมีจังหวะและทำนองค่อนข้างช้า แต่ก็ไม่ใช่ยืดยาดจนตัวละคอนไม่สามารถรำได้ ปี่พาทย์จึงต้องบรรเลงให้สอดคล้องเหมาะสมกับท่ารำต่างๆ ดังนั้น *จึงถือเรื่องการรักษาแนวความช้าเร็วนี้ เป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการบรรเลงประกอบการแสดง* สำหรับเพลงร้องนั้น ใช้ "ทางใน" ในการบรรเลง ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ผู้หญิงร้องได้สะดวก จึงปรากฏคำว่า "ใน" อยู่ในชื่อเพลง เช่น ปีนตลิ่งใน ช้าปี่ใน ชาตรีใน เป็นต้น



เสภารำคณะนายสุชิน เทวผลิน เรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" เมื่อพ.ศ.๒๔๙๕

๑.๓ ละคอนเสภา สันนิษฐานว่า เป็นการแสดงที่วิวัฒน์มาจากการขับเสภา ซึ่งปรากฏขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งกรุงศรีอยุธยา ในครั้งนั้นยังไม่มีดนตรีบรรเลงประกอบ จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๒ จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบการขับเสภา ครั้นมาถึงราวสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงมีผู้คิดนำตัวละคอนเข้ามาแสดงประกอบตามบทขับเสภา และมีเจรจาตามเนื้อร้อง เรียกว่า "เสภารำ" ภายหลังจึงเกิดเป็นแบบแผนในการแสดงขับเสภา และกลายเป็นการแสดง "ละครเสภา" ในที่สุด ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีผู้คิดแต่งกลอนขึ้นใช้สำหรับขับประกอบการแสดงของตัวละคอนขึ้นอีกลักษณะหนึ่ง โดยดำเนินเรื่องตามเค้าเดิม แต่ให้มีบทตลกขบขันแทรกอยู่ตลอด จึงเรียกเสภาชนิดนี้ว่า "เสภาตลก" และนิยมใช้วรรณคดีเรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" เป็นพื้น

ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เสภาบรรเลงประกอบการแสดง โดยขับเสภาเป็นพื้น และบรรเลงเพลงร้องส่งแทรกให้ปี่พาทย์รับ รวมทั้งใช้เพลงหน้าพาทย์เหมือนอย่างการแสดงละคอนอื่นๆ ด้วย ตอนใดดำเนินเรื่องก็จะขับเสภา ตอนใดเป็นการรำพึงรำพันหรือบทกลอนเหมาะแก่การร้องส่งก็จะขับร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ และตอนใดเป็นบทเดินทาง การรบหรือแสดงอิทธิฤทธิ์ ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกริยาอาการนั้นๆ เช่น ตัวละคอนจะยกทัพก็ใช้เพลงกราวนอก เมื่อถึงสนามรบมีการต่อสู้ก็ใช้เพลงเชิด เป็นต้น

การแสดงละคอนดึกดำบรรพ์เรื่อง "กรุงพาณชมทวีป (ตอนพระอินทร์เป่าสังข์ปลุกพระนารายณ์"

๑.๔ ละคอนดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงของไทยที่มิได้มีมาแต่โบราณตามชื่อ แต่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ราว พ.ศ. ๒๔๔๒ เมื่อครั้งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เจ้ากรมมหรสพในขณะนั้น มีโอกาสไปยุโรป และได้ชมการแสดงอุปรากร (Opera) จนเกิดชอบและติดใจการแสดงครั้งนั้น เมื่อกลับมาแล้วจึงเล่าถวายสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และทูลชวนให้ทรงช่วยกันขยายการแสดงคอนเสิร์ต[3](Concert) แต่เดิมให้เป็นอย่างละคอนแบบโอเปร่าไทย โดยเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ สร้างโรงละคอนเสร็จจึงตั้งชื่อว่า "โรงละคอนดึกดำบรรพ์" ด้วยประสงค์จะใช้เป็นชื่อคณะละคอนของท่าน แทนชื่อเดิมที่เรียกกันว่า "ละคอนเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ" เมื่อมีการแสดงละคอนแบบใหม่ และแสดงเป็นครั้งแรกในโรงละคอนแห่งใหม่ จึงเป็นชื่อเรียกละคอนชนิดนี้ว่า "ละคอนดึกดำบรรพ์" ทั้งยังเรียกวงปี่พาทย์ที่ปรับปรุงขึ้นเพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้ว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ตามไปด้วย เรื่องที่ใช้แสดงละคอนดึกดำบรรพ์ เช่น อิเหนา ตอน ไหว้พระ สังข์ศิลป์ชัย ตอน ตกเหว และคาวี ตอน เผาพระขรรค์ เป็นต้น

3 คอนเสิร์ตในชั้นแรก สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงปรับปรุงขึ้นตามแบบฝรั่ง โดยใช้นักร้องชายหญิงขับร้องประสานเสียงเข้ากับวงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ต่อมาจึงทรงนิพนธ์บทคอนเสิร์ตขึ้นอีกหลายชุด

ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดง ด้วยโรงละคอนมีขนาดเล็ก และใช้ดนตรีรับร้องบ้าง สอดร้องบ้าง จึงต้องการเสียงที่นุ่มนวลรื่นหู สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จึงทรงใช้ปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ แต่ปรับระนาดเอกเหล็กและฆ้องวงเล็กออก เพราะมีเสียงแหลมเกินไป ใส่ขลุ่ยอู้และฆ้องหุ่ย ๗ ใบเข้าไปแทน เพื่อให้มีเสียงทุ้มต่ำเพิ่มขึ้นในวง ส่วนการบรรเลงดนตรีประกอบนั้น นักดนตรีไม่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขข้อขัดข้องใดๆ อย่างละคอนประเภทอื่น เพราะเป็นละคอนที่ทรงปรับปรุงไว้เรียบร้อยแล้ว ทั้งเพลงดนตรี เพลงร้อง ท่ารำและการแสดงอื่นๆ นักดนตรีจะต้องมีความจำแม่นยำ และมีฝีมือในการบรรเลงดนตรีให้ถูกต้องตามความประสงค์และอารมณ์ของตัวละคอนในบทต่างๆ เท่านั้น และด้วยเป็นละคอนที่เน้นความงดงามทั้งการแสดง ฉาก บทเจรจา ทำนองดนตรีและเพลงร้องที่ไพเราะนุ่มนวล ไม่ใช่ไพเราะแบบอึกทึกครึกโครม สังเกตได้จากตัวอย่างบทละคอนเรื่องคาวีหรือสังข์ทอง ซึ่งแต่เดิมเป็นละคอนนอก แสดงกันอย่างสนุกสนาน ตลกโปกฮาไม่มีการถือชั้นวรรณะ เมื่อทรงนำมาปรับปรุงเป็นละคอนดึกดำบรรพ์ ก็เปลี่ยนรูปเป็นละคอนที่สุภาพและงดงาม ไพเราะด้วยทำนองเพลง ฉะนั้น นักดนตรีจึงต้องระลึกอยู่เสมอว่ากำลังบรรเลงประกอบละคอนดึกดำบรรพ์ ซึ่งมุ่งเน้นความไพเราะนุ่มนวลเรียบร้อยเป็นสำคัญ ในส่วนเพลงร้องนั้น ถ้าต้องแสดงอารมณ์ฉุนเฉียวก็ใช้เพลงที่มีลีลารวดเร็ว หากเพลงร่ายยังไม่เร็วพอ ก็ทรงตัดเป็น "ร่ายดั้น" หรือ "ร่ายรุด" ถ้าเป็นเพลงที่ต้องเอื้อนมากก็ทรงตัดดัดแปลงการร้องมิให้ยืดยาด ดังนั้นทางร้องในการแสดงละคอนดำดึกบรรพ์จึงแปลกกว่าการร้องตามแบบธรรมดา นอกจากนี้ ยังทรงนำการอ่านฉันท์ การร่ายมนต์ของพราหมณ์ การสวดมนต์ เพลงพื้นบ้าน การขับเสภา การขับร้องของเด็ก เห่เรือ ฯลฯ เข้ามาร้องประกอบในบทละคอนอีกด้วย

การแสดงละคอนพันทาง เรื่อง "ผู้ชนะสิบทิศ"

๑.๕ ละคอนพันทาง เป็นละคอนแบบผสม หมายถึง ลักษณะท่ารำนั้น อาจผสมด้วยท่าทางของสามัญชน หรือผสมกับท่ารำของชาติอื่นๆ เช่น จีน ลาว มอญ พม่า เพลงร้องและเพลงดนตรีก็ผสมสำเนียงภาษาต่างๆ เช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่า ผู้ให้กำเนิดการแสดงละคอนพันทางนั้นก็คือ *เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล)* เจ้าของคณะละคอนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ และมาตั้งเป็นหลักฐานมั่นคงในรัชกาลที่ ๕ ซึ่งแต่เดิมก็แสดงทั้งละคอนนอกและละคอนใน ด้วยท่านมีความสามารถในการปรับปรุงกระบวนการรำ และการแต่งกายละคอนให้แตกต่างไปจากละคอนหลวง และมีชั้นเชิงศิลป์ในการแสดง ตลอดจนแต่งบทละคอนขึ้นใหม่หลายตอน เช่น เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา เป็นต้น ละคอนของท่านจึงได้รับความนิยมและมีผู้เอาแบบอย่างกันมาก ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงตั้งคณะละคอนขึ้นในชื่อว่า "ละคอนหลวงนฤมิตร" และทรงพระนิพนธ์บทละคอนขึ้นสำหรับแสดงหลายเรื่อง เช่น พระลอ ไกรทอง คุณหญิงโมวีรสตรีถลาง เป็นต้น โดยทรงตั้งโรงขึ้นแสดงและเก็บค่าเข้าชม คล้ายคลึงกับละคอนของเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เพ็ญ เพ็ญกุล) ทรงปรับปรุงการแสดงในแบบละคอนนอกและปะปนศิลปะหลายอย่าง โดยใช้ท่ารำของไทยบ้าง ท่าของสามัญชน หรือท่ารำของชาติอื่นๆ ผสมผสานกัน ต่างจากละคอนนอกที่เคยแสดงมาแต่เดิม ภายหลังจึงเรียกละคอนชนิดนี้ว่า "ละคอนพันทาง" เรื่องที่ใช้แสดง เช่น พระลอ ราชาธิราช ผู้ชนะสิบทิศ และสามก๊ก เป็นต้น

ดนตรีประกอบการแสดง นิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมในการบรรเลงประกอบการแสดง โดยเพลงบางเพลงมีลักษณะการร้องและบรรเลงรับอย่างละคอนนอกละคอนใน บางเพลงก็บรรเลงคลอไปพร้อมกับการร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ในบางเรื่องก็มีใช้ บางเรื่องก็ไม่มี และถ้าเรื่องใดผสมด้วยท่ารำ ทำนองร้อง และทำนองเพลงภาษาอื่น ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์ของภาษานั้นๆ เรียกว่า "เครื่องภาษา" เข้าไปด้วยเช่น ภาษาจีนก็มีกลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ฉาบใหญ่ ภาษาเขมร ก็ใช้โทนและกลองตุ๊ก ส่วนภาษาพม่าก็มีกลองยาวเพิ่มเติมในวง เป็นต้น ถ้าเป็นเพลงภาษามอญ อาจใช้วงปี่พาทย์มอญ บรรเลงประกอบการแสดงเลยก็ได้

โขน

๒. โขน เป็นการแสดงที่มีมาแต่โบราณ มีลักษณะคล้ายกับละคอนรำ แต่แสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองลักษณะต่าง ๆ ที่เรียกว่า "หัวโขน" นับเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ใช้แสดงในงานสำคัญๆ มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่า "โขน" พัฒนามาจากการแสดงถึง ๓ ประเภทด้วยกัน คือการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงกระบี่กระบอง และการแสดงหนังใหญ่ โดยสันนิษฐานว่า โขนได้วิธีการแสดงและลักษณะการแต่งตัวบางอย่างมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ท่าทางการต่อสู้โลดโผน ท่ารำ ท่าเต้นบางส่วนมาจากการแสดงกระบี่กระบอง เช่น ในตอนยกพลรบ หรือในฉากการรบต่อสู้กัน เป็นต้น รวมทั้งได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังใหญ่ การพากย์ การเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการประกอบการแสดง มาจากการแสดงหนังใหญ่นั่นเอง ตัวแสดงโขนในสมัยก่อนนั้นก็จะใช้ชายล้วนทั้งสิ้น โดยควรจะเริ่มการฝึกตั้งแต่เยาว์วัยราวอายุ ๘ - ๑๒ ขวบ จึงจะฝึกหัดได้ดี ถ้ามีอายุมากกว่านี้ ย่อมหัดให้ดีได้ยาก

ดนตรีประกอบการแสดง นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในการบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งยังมีโกร่งตีเป็นจังหวะให้กับตัวละคอน ซึ่งใช้เฉพาะในช่วงการบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีกลองทัด แต่เวลาร้องหรือปี่พาทย์รับ ก็จะใช้กรับอย่างละคอนในตีเป็นจังหวะแทน ในการบรรเลงประกอบแสดงโขนนั้น ใช้เพลงอยู่ ๒ ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับบรรเลงประกอบกริยาอาการ การเคลื่อนไหวต่างๆ ของตัวละคอนอย่างหนึ่ง และเพลงสำหรับร้องอย่างละคอนใน เช่น เพลงช้าปี่ใน โอ้ปี่ใน โอ้โลมใน หรือเพลงสองชั้น และชั้นเดียวต่างๆ อีกอย่างหนึ่ง ทั้งยังมีการร้องร่ายประเภทต่างๆ เป็นต้นว่า ร่ายดั้นหรือร่ายรุด ซึ่งเป็นการร้องโดยลำพังที่มีลีลาและจังหวะรวดเร็ว ใช้แทนการขับร้องเป็นทำนองเพลงในบางตอน เพื่อให้เหมาะสมกับอารมณ์หรือเหตุการณ์ของตัวละคอนในขณะนั้น ในสมัยโบราณ การบรรเลงดนตรีประกอบแสดงโขนมักนิยมใช้วงปี่พาทย์ ๒ วง บรรเลงสลับกัน โดยเมื่อมีการขับร้องวงหนึ่งต้องบรรเลงรับไปทุกท่อนจนจบเพลงเสียก่อน จึงจะเปลี่ยนวงได้ นักดนตรีจึงต้องรู้ขนบธรรมเนียมและชิงไหวชิงพริบกันไปในตัว คล้ายการประชันกันอยู่ในที เป็นต้นว่า กรณีที่มีการบรรเลงเพลงทยอยโอดสลับกันไปถึง ๓ ครั้ง จึงจะจบกระบวนการแสดง วงปี่พาทย์จะต้องผลัดกันบรรเลง โดยวงแรกบรรเลงเพลงทยอยโอดก่อน แล้วอีกวงหนึ่งจึงบรรเลงเพลงทยอยโอดเหมือนกัน จากนั้นจึงย้อนกลับไปวงแรกอีกครั้ง การผลัดกันบรรเลงนี้ ย่อมเป็นการอวดฝีมือความสามารถ และอวดเพลงที่นำมาบรรเลงกันอีกทางหนึ่งด้วย ดังเช่นเพลงทยอยที่กล่าวมานี้ แต่ละวงจะต้องหาเพลงทยอยแปลกๆ มาบรรเลงไม่ให้ซ้ำกันและทำนองเหมาะสมกับอารมณ์และเหตุการณ์ในตอนนั้นอีกด้วย ดังนี้เป็นต้น

การแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน ศึกนาคบาศ

หุ่น

การแสดงหุ่นกระบอก เรื่อง "พระอภัยมณี"

๓. หุ่น สันนิษฐานว่า มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ในระยะแรกใช้ตัวหุ่นขนาดใหญ่ รูปร่างลักษณะเป็นคนเต็มตัว สูงประมาณ ๑ เมตร แต่งตัวอย่างละคอนทุกส่วน ภายในมีกลไกและสายสำหรับชักให้ร่ายรำได้ โดยแสดงและดำเนินเรื่องอย่างละคอนนอก เรียกหุ่นนี้ว่า *"หุ่นหลวง"* หรือ *"หุ่นใหญ่"* ต่อมาในราวต้นรัชกาลที่ ๕ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ (วังหน้า) โปรดให้สร้างหุ่นจีนขึ้นมาหัดแสดงกัน โดยใช้เรื่องที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น เช่น เรื่องซวยจัก เรื่องหลวงจีนเจ้าชู้เกี้ยวผู้หญิง แต่ยังคงใช้การเจรจาแบบภาษาไทยเป็นส่วนใหญ่ มีการเจรจาภาษาจีนเป็นระยะๆ ดนตรีประกอบก็ใช้ดนตรีอย่างง้ิว ภายหลังจึงโปรดให้สร้าง หุ่นไทยเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่ โดยใช้กลไกคล้ายหุ่นหลวง แต่ลดขนาดตัวหุ่นให้เท่ากับหุ่นจีน ต่อมาเมื่อ พ.ศ.๒๔๓๕ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จขึ้นไปตรวจหัวเมืองทางเหนือ ม.ร.ว.เถาะ พยัฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ จึงได้ติดตามขึ้นไปด้วย เมื่อถึงเมืองอุตรดิตถ์ จึงมีโอกาสชมการแสดงหุ่นกระบอกของครูเหน่ง ซึ่งพระยาสุโขทัยได้จัดมาถวายให้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทอดพระเนตร จึงเป็นเหตุให้ ม.ร.ว.เถาะ เกิดความคิดที่จะเล่นหุ่นขึ้นบ้าง จึงนำตัวหุ่นของครูเหน่ง[4]มาดัดแปลงเพิ่มเติมให้เชิดกระฉับกระเฉงขึ้น ด้วยลักษณะตัวหุ่นที่มีเพียงครึ่งตัว ช่วงลำตัวใช้กระบอกไม้ไผ่ตั้งแต่คอลงมาสำหรับจับเชิด จึงเรียกว่า "หุ่นกระบอก" เริ่มนำออกโรงแสดงเมื่อพ.ศ.๒๔๓๖ จนกระทั่งมีชื่อเสียงในเวลาต่อมา และเป็นมหรสพที่นิยมในหมู่ประชาชน เรียกกันว่า "หุ่นคุณเถาะ"

ล่วงถึงราวต้นรัชกาลที่ ๗ ได้มีผู้นำหุ่นหลวงมาดัดแปลงเสียใหม่ (เนื่องจากพยายามสร้างให้เหมือนหุ่นหลวงมากที่สุด แต่ไม่สามารถทำได้เพราะกลไกและสายใยในการเชิดหุ่นหลวงมีมาก) โดยปรับให้สายใยและกลไกน้อยลง เปลี่ยนมาใช้ก้านไม้ผูกติดกับแขนหุ่น แล้วใช้การเชิดชักโดยตรงแทน ภายหลังเรียกหุ่น แบบนี้ว่า "ละคอนเล็ก" ผู้คิดประดิษฐ์หุ่นละคอนเล็กขึ้นก็คือ ครูแกร ศัพทวนิช ท่านได้นำออกแสดงในงานทั่วไปในชื่อคณะ "ละคอนเล็กครูแกร" และได้รับความนิยมไม่แพ้ การแสดงหุ่นกระบอก หุ่นละคอนเล็กบางตัว เช่น ตัวพระ ยักษ์ และลิง ต้องใช้ผู้เชิดหุ่นถึง ๓ คน คือ เชิดตัว เชิด

4 ครูเหน่งผู้นี้ มีชื่อเสียงด้านปี่พาทย์และละคอน เล่ากันว่า วันหนึ่งครูเหน่งได้เห็นการแสดงหุ่นไหหลำของจีนก็เกิดติดใจในวิธีการเชิดที่รวดเร็ว และมีเครื่องดนตรีประกอบทั้งปี่ ซอ รวมถึงเครื่องดนตรีอื่นๆ ไพเราะมาก จึงได้คิดสร้างหุ่นขึ้นเลียนแบบ แล้วนำมาแสดงโดยเปลี่ยนคำร้องและเพลงประกอบเป็นแบบไทย แต่ยังคงใช้กระบวนการร้องและอื่นๆ ตามอย่างหุ่นไหหลำ ซึ่งได้รับความนิยมมาก ต่อมาจึงมีผู้ว่าจ้างคณะหุ่นของครูเหน่งไปแสดงมากมาย

แขน และเชิดขา ดังนั้น ผู้เชิดหุ่นละคอนเล็ก จะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญและประสบการณ์การเชิดพอสมควร และยังต้องสามารถทำงานร่วมกันกับผู้เชิดอีก ๒ คนให้สัมพันธ์กันได้เป็นอย่างดี เพื่อให้ตัวหุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างมีชีวิตชีวาสมจริง

ดนตรีประกอบการแสดง

หุ่นหลวง เนื่องจากไม่มีหลักฐานการบันทึกภาพ หรือลายลักษณ์อักษรใดบ่งบอกถึงลักษณะการดำเนินเรื่องในการแสดงหุ่นหลวง นอกจากหลักฐานเกี่ยวกับเรื่องที่เล่นหุ่นหลวง เช่น ไชยทัต สังข์ศิลป์ชัย และรามเกียรติ์ ดังนั้น ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นหลวง คงจะใช้ดนตรีประกอบอย่างโขนละคอน

หุ่นกระบอก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งยังเพิ่มซออู้ สีเคล้าไปกับการขับร้อง โดยมีกลองจีน และม้าฟอ เป็นเครื่องกำกับจังหวะอีกส่วนหนึ่ง สำหรับบรรเลงเพลง "หุ่น" ซึ่งเป็นการขับร้องเฉพาะในการแสดงหุ่น ทำนองเพลงออกสำเนียงจีน (ด้วยต้องการแสดงต้นกำเนิดของหุ่นกระบอกว่า ดัดแปลงมาจากหุ่นไหหลำของจีน) ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว มีทำนองทอดลงให้เจรจา หรือออกเพลงอื่นๆ ได้ เช่น เพลงโอด เพลงเสมอ เป็นต้น การขับร้อง มีต้นเสียง ลูกคู่ และมีการบอกบทเช่นเดียวกับละคอนนอก โดยใช้เพลงสองชั้น ชั้นเดียว และร่ายเป็นพื้น

หุ่นละคอนเล็ก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลงประกอบการแสดง แต่ไม่มีซออู้อย่างหุ่นกระบอก การขับร้อง มีต้นเสียง ลูกคู่ และมีการบอกบทเช่นเดียวกับละคอนนอก โดยใช้เพลงสองชั้น ชั้นเดียว และร่ายเป็นพื้น

นอกจากนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖) ได้อธิบายไว้ว่า ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงนั้น นักดนตรีจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงไปตามกรณี และลักษณะของตัวละคอน ตลอดจนอารมณ์ในเนื้อเรื่อง แต่คงรักษาหลักเกณฑ์และแบบแผนการบรรเลงไว้ มิได้เปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด หากแต่เพิ่มเติมหรือตัดทอนไปบ้างในบางกรณี เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ นักดนตรีจึงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ จดจำเพลงได้มาก มีความรู้เรื่องท่ารำของตัวละคอน และมีไหวพริบปฏิภาณรวดเร็ว (หากมีความรู้เรื่องทางร้องด้วย จะเป็นการดี) แก้ไขสิ่งผิดพลาดหรือขัดข้องได้ เพราะถ้ามิได้เป็นคณะเดียวกันแล้ว การส่งต้นเสียงให้ร้องก็ดี การบรรเลงประกอบการรำของตัวละคอนต่างๆ ก็ดี ย่อมผิดแปลกไปจากที่เคยเห็นดังเช่นคณะของตน ซึ่งอาจทำให้การแสดงนั้นไม่ราบรื่นเรียบร้อย จนเกิดความอับอายขายหน้าได้ เช่น การส่งเสียงให้ตัวละคอนร้องหรือให้ต้นเสียงร้อง ในการแสดงครั้งหนึ่งย่อมมีหลายครั้งหลายหน และในสมัยก่อนมักพบว่า คนร้องนิยมลองภูมินักดนตรีเสมอๆ โดยร้องส่งให้ปี่พาทย์บรรเลงรับไม่ได้ หรือที่เรียกว่า "จน"[5] และยกย่องผู้นั้นว่าเป็นคนเก่งทีเดียว ดังนั้น นักดนตรีจึงต้องได้เพลงมาก มีไหวพริบปฏิภาณดัง

ครูมนตรี ตราโมท

5 ภาษาดนตรี หมายถึง การที่นักดนตรีไม่สามารถบรรเลงเพลงที่ถูกต้องตามที่เขาประสงค์ได้ เช่น นักร้องได้ร้องส่งเพลงนกขมิ้น นักดนตรีก็ต้องบรรเลงรับด้วยเพลงนกขมิ้น หรือเมื่อคนพากย์เจรจาในการแสดงโขนละคอน บอกให้บรรเลงเพลงเสมอสามลา นักดนตรีก็ต้องบรรเลงเพลงเสมอสามลา หากนักดนตรีไม่สามารถบรรเลงเพลงตามที่ร้องส่งหรือบอกบทได้ นิ่งเงียบอยู่หรือบรรเลงไปแบบกล้อมแกล้ม รวมทั้งบรรเลงไปเป็นเพลงอื่นก็ตาม เรียกว่า "จน" ทั้งสิ้น

กล่าวข้างต้น เพื่อไม่ให้จนได้

วิธีการแก้ไขในเบื้องต้น เมื่อผู้บรรเลงปี่พาทย์ไม่สามารถบรรเลงเพลงที่ต้นเสียงหรือตัวละคอนร้องส่งมาก็คือ เมื่อทราบว่าเพลงที่ร้องมานั้นเราไม่ได้ ก็ต้องพึงสังเกตว่า เพลงนั้นมีสำเนียงภาษาอย่างไร ลูกตกในจังหวะที่ ๑ ๒ ๓ ๔ ตกเสียงใดบ้าง จากนั้นก็นึกทำนองตามไปในใจ เมื่อร้องจบแล้ว เราก็พยายามแต่งทำนองให้เป็นสำเนียงเดียวกัน ทั้งต้องให้ลูกตกในจังหวะ ๑ ๒ ๓ ๔ ตรงกันย่อมรอดตัวไปได้ในระดับหนึ่ง วิธีการดังกล่าวข้างต้น ทำนองเพลงอาจไม่สนิทสนมในเที่ยวแรก แต่ต่อมาในเที่ยวอื่นๆ ควรจะบรรเลงได้เรียบร้อย ดังตัวอย่าง ประสบการณ์การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของอาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖: ๒๖๖ - ๒๖๗) ความว่า

> *"...เรื่องเช่นนี้ เมื่อข้าพเจ้ายังอยู่ในวัยรุ่นๆ ได้ประสบมาแล้วหลายครั้ง เช่น เมื่อคราวโดยเสด็จพระราชดำเนินพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ ค่ายหลวงหาดเจ้าสำราญ จังหวัดเพชรบุรี ละคอนนอกของพระสินธุชลฯ จังหวัดสมุทรสงคราม ขึ้นมาแสดงถวายทอดพระเนตร แต่ปี่พาทย์โปรดเกล้าฯ ให้ใช้ของหลวงที่ตามเสด็จ แสดงไปซักครู่หนึ่ง ต้นเสียงร้องเพลงชกมวย ทำเอาหวุดหวิดเกือบจนทีเดียว เพราะเพลง ชกมวยนี้ ในการแสดงละคอน เขาร้องแบ่งเป็นท่อนละ ๓ จังหวะ ยิ่งบทร้องเป็น "เมื่อนั้น" ด้วยแล้ว จะสั้นมากเหลือเกิน พอรู้ว่าเป็นเพลงชกมวยก็จบท่อนพอดี บรรเลงรับเกือบไม่ทัน จึงว่า ผู้บรรเลงปี่พาทย์ละคอนจะต้องหูไว รู้ทางร้อง จึงจะรอดตัว ผู้ที่ประลองในการส่งลำกันบ่อยที่สุด ก็คือแม่ครูเคลือบ คนร้องและสีซอคณะหุ่นคุณเถาะ (ม.ร.ว.เถาะ พยัคฆเสนา) ในตอนนั้นคณะหุ่นคุณเถาะได้สลายตัวไปแล้ว เหลือแต่ผู้อยู่ในคณะยังรวบรวมกันแสดงอยู่ (การส่งลำของหุ่นเหมือนกับละคอนนอก) เมื่อข้าพเจ้าเป็นผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นคณะนี้ แม่ครูเคลือบเคยส่งลำให้ข้าพเจ้าต้องใช้วิธีการดังกล่าวมาแล้วหลายครั้ง แต่กลับเป็นผลดี ทำให้ข้าพเจ้าได้เพลงนั้นๆ เพิ่มขึ้น เพราะเมื่อข้าพเจ้าได้ประดิษฐ์ทำนองขึ้นรับเป็นที่เรียบร้อยแล้ว พอจบการแสดง ข้าพเจ้าก็เข้าไปถามแม่ครูเคลือบว่าที่ร้องนั้นชื่ออะไร เมื่อแม่ครูเคลือบบอกให้ ข้าพเจ้าก็จำเอาไว้ เป็นกำไรขึ้นอีกเพลงหนึ่ง ในคราวหลังๆ ข้าพเจ้าท้าแม่ครูเคลือบให้ร้องส่งข้าพเจ้า "จน" ดูสักทีเถอะ แต่เมื่อแม่ครูเคลือบร้องมาเพลงใด ก็เป็นกำไรแก่ข้าพเจ้าทุกที เพลงกล่อมนารี เพลงภุมริน และเพลงกระบี่ลีลา ท่อน ๒ ข้าพเจ้าจำมาจากแม่ครูเคลือบทั้งนั้น..."*

อย่างไรก็ตาม นักดนตรีที่มีความสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพของไทยทั้งหลายนั้น มีอยู่ด้วยกัน ๓ คนด้วยกัน คือ [5]คนระนาดเอก คนตะโพน และคนกลองทัด ซึ่งแต่ละคนมีความสำคัญแตกต่างกัน อาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖) อธิบายไว้ดังนี้

๑. คนระนาดเอก ต้องมีความรู้ในเรื่องทำนองร้องในเพลงการต่างๆ คอยระมัดระวังการบรรเลงรับส่งเพลงที่ต้นเสียงร้องให้ถูกต้อง หรือแก้ไขมิให้ "จน" ได้ ทั้งควรรู้ท่ารำของตัวละคอนในกรณีที่จะต้องเปลี่ยนเพลงเพื่อบรรเลงให้ทันท่วงทีได้ไม่เคอะเขินติดขัด เพราะเป็นผู้นำวง เช่น ในช่วงการเปลี่ยนจากเพลงช้าเป็นเพลงเร็ว หรือจากเพลงเร็วลงเพลงลา ซึ่งในสมัยก่อนไม่มีการซ้อมกันก่อนระหว่างปี่พาทย์กับละคอน ต่างคนต่างมาแสดงร่วมกันในงาน เมื่อจะถึงช่วงลงเพลงลา ตัวละคอนไม่ต้องรอให้ปี่พาทย์นำ แต่จะบากท่าลงเองให้ถูกจังหวะ และประโยคของเพลง จากนั้นคนระนาดเอกจึงเป็นผู้เริ่มเปลี่ยนจากเพลงเร็วเป็นเพลงลาให้พอดีกับท่ารำ เรียกว่าทั้งสองฝ่าย จะต้องมีความรู้ของกันและกันพอสมควร นอกจากนี้ คนระนาดเอกยังต้องรักษาแนวความช้าเร็วให้พอเหมาะกับการแสดงทั้งหมด ซึ่งนับว่ามีความสำคัญยิ่งในการบรรเลงประกอบการแสดง

ครูชัยยะ ทางมีศรี
กำลังบรรเลงระนาดเอก

๒. คนตะโพน ย่อมต้องมีความรู้ทั้งปวงในเรื่อง "หน้าทับ" ที่ใช้บรรเลงประกอบกับเพลงและทางร้อง ทั้งต้องบรรเลงให้ถูกต้องอีกด้วย เพราะเพลงที่ใช้ในการแสดงนั้นมีหลายประเภท อีกทั้งเพลงบางประเภทก็ใช้หน้าทับเฉพาะ เช่น ชมโฉม ชมดง ลงสรง เป็นต้น นอกจากตะโพนแล้ว ต้องสามารถบรรเลงกลองแขกในหน้าทับต่างๆ ได้อีกด้วย เพราะบางเพลงอาจใช้กลองแขกแทนตะโพนก็มีอยู่เช่นกัน อีกประการหนึ่ง คนตะโพนต้องรู้ท่ารำของตัวละคอนอย่างแม่นยำ เพราะมีอยู่หลายเพลงที่ตะโพนจะต้องบรรเลงให้สอดคล้องเข้ากับท่ารำอย่างสนิทสนม เช่น เพลงกราวนอก และกราวใน สำหรับการยกทัพ ตะโพนต้องบรรเลงนำกลองทัดในช่วงที่เรียกว่า "เล่นไม้" หรือ "รัว" หรือ "เล่นตะโพน" เป็นต้น

ครูประยงค์ กิจนิเทศ
กำลังบรรเลงตะโพน

5 ภาษาดนตรี หมายถึง ตำแหน่งหน้าที่ของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ อาทิเช่น คนปี่ คือ นักดนตรีผู้ทำหน้าที่บรรเลงปี่ คนฉิ่ง คือ นักดนตรีผู้ทำหน้าที่ผู้บรรเลงฉิ่ง เป็นต้น

ครูวินัย หริมพานิช
กำลังบรรเลงกลองทัด

๓. คนกลองทัด นอกจากมีความรู้ทั้งปวงในเรื่อง "หน้าทับตะโพน" และ "ไม้กลอง" ที่ใช้บรรเลงประกอบกับเพลงและทำนองร้องให้ถูกต้องแล้ว ทั้งยังควรรู้ลีลาท่ารำของตัวละคอน เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างสอดคล้องเข้ากับท่ารำอย่างสนิทสนม และสามารถบรรเลงกลองแขกในหน้าทับต่างๆ ได้ เช่นเดียวกับคนตะโพน อีกประการหนึ่ง คนกลองทัดควรรู้กำลังของคนระนาดเอก แม้ว่าบางเพลงจะบรรเลงเร็วได้ เช่น เพลงเชิดกลอง ก็ต้องไม่รุกจังหวะให้เร็วจนคนระนาดเอกบรรเลงไม่ทัน หรือที่เรียกว่า "ตาย" ซึ่งจะทำให้การบรรเลงนั้นไม่เรียบร้อยแก่วงดนตรีและการแสดงได้

การบรรเลงดนตรีในเวลาจบการแสดง โดยประเพณีไทยแต่โบราณ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลง "กราวรำ ชั้นเดียว" แล้วต่อท้ายด้วยเพลง "วาลงโรง" แต่ในปัจจุบันนิยมบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณแห่งพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของเจ้าของวงดนตรี ในการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมและลักษณะงานนั้นๆ เช่น ถ้าเป็นการแสดงในโรงละคอน หรือในอาคารที่จัดไว้เฉพาะ เช่น โรงละคอนแห่งชาติ รวมถึงงานที่เป็นพิธีการ ควรใช้เพลงสรรเสริญพระบารมี หากเป็นการแสดงโดยทั่วไป เช่น ในงานอุปสมบท การไหว้ครู การแก้บน การสวดพระอภิธรรมศพ ก็ควรใช้เพลงกราวรำ ชั้นเดียว แล้วต่อท้ายด้วยเพลงวาลงโรง นอกจากนี้ ในเวลาปิดม่านระหว่างการแสดงยังไม่จบนั้น ปี่พาทย์จะต้องบรรเลงเป็นการกล่อมอารมณ์ผู้ชม มิให้เงียบเหงาและช่วยกลบเสียงการจัดฉากภายในโรงในระหว่างนั้นได้อีกด้วย ซึ่งการบรรเลงในช่วงนี้ ควรเลือกเพลงให้เข้ากับเรื่องที่แสดงด้วย จะเป็นการเหมาะสมและเข้ากับบรรยากาศในการแสดงยิ่งขึ้นด้วย

การบรรเลงเพลงประกอบการแสดงดังกล่าวมาข้างต้น จึงจำเป็นต้องคัดสรรนักดนตรีที่มีประสบการณ์พอสมควร ทั้งต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ในทางร้องจดจำเพลงได้มาก มีความรู้เรื่องท่ารำของตัวละคอน และมีไหวพริบปฏิภาณรวดเร็ว แก้ไขสิ่งผิดพลาดหรือขัดข้องได้ ย่อมเป็นปัจจัยในการทำให้การแสดงนั้นๆ ดำเนินเรื่องราวไปโดยราบรื่นเรียบร้อย อนึ่ง ในสมัยโบราณนั้น นักดนตรีที่รับงานบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงกับนักดนตรีที่รับงานบรรเลงปี่พาทย์ประชันหรืองานอื่นๆ ที่ไม่ใช่ประกอบการแสดง เป็นคนละพวกหรือคนละวงกันเลยทีเดียว เพราะนักดนตรีเหล่านี้มีความสันทัดจัดเจนไปคนละแนว ผู้ที่จะบรรเลงเพลงประกอบการแสดงโขนละคอน จะต้องแม่นเพลงจำพวกเพลงสองชั้น ชั้นเดียว และเพลงหน้าพาทย์ทั้งปวง มีปฏิภาณไหวพริบที่จะสามารถบรรเลงสอดแทรกอารมณ์เพลงให้เข้ากับการแสดงนั้นๆ ตลอดจนการเชื่อมต่อระหว่างเพลงต่างๆ ก็ต้องบรรเลงให้ประสานกลมกลืนกัน คนระนาดเอกจึงไม่จำเป็นต้องมีฝีมือโลดโผนจัดจ้านพิสดารนัก ส่วนผู้ที่จะบรรเลงเพลงในงานทั่วไป โดยเฉพาะการประชันนั้น จะต้องแม่นเพลงที่ตนใช้บรรเลงแล้ว และต้องมีปฏิภาณไหวพริบไปในการอวดทางและฝีไม้ลายมือซึ่งกันและกันอย่างเต็มที่ คนระนาดเอก

จำเป็นต้องมีความไหว[6] มีฝีมือจัดจ้าน และสามารถคุมวงได้เป็นอย่างดี จึงต้องใช้ความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน แต่นักดนตรีบางคนที่มีความสามารถพิเศษ ก็อาจจะสามารถบรรเลงได้ดีทั้งสองประเภท ซึ่งในปัจจุบันหาได้ยากเต็มที

บรรณานุกรม

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. **หุ่นไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙.

ธนิต อยู่โพธิ์. **โขน**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๑.

_____. **ศิลปะละครอน รำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร โปรดให้พิมพ์ในงานฉลองพระชนมายุ ๕ รอบ**. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๖.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ๒๕๔๖. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ ละครฟ้อนรำ**. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ**. ๓ เล่ม . พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๒๑.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. **จดหมายเหตุดนตรี ๕ รัชกาล**. ๒ เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา, ๒๕๕๑.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๙.

มนตรี ตราโมท. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ การละเล่นของไทย** . พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, ๒๕๔๐.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์**. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

วิจิตรวาทการ, หลวง. **นาฏศิลป ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางสาวประยงค์ รักติประกร**. หน้า ๑๓ - ๒๖. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๑๕.

ศิลปากร, กรม. **ชุมนุมบทละครอนและบทครอนเสด็จ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๐๖.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๕๑.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ดนตรีกับหุ่นกระบอก ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางสาวประยงค์ รักติประกร**. หน้า ๘๔ - ๘๖. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย,๒๕๑๕.

6 ภาษาดนตรี หมายถึง การบรรเลงให้เสียงมีความยาวต่อเนื่อง มีความถี่และรวดเร็ว หากสามารถบรรเลงได้ถี่และเร็วมาก ก็เรียกว่ามีความไหวมาก ส่วนใหญ่มักใช้กับการบรรเลงระนาดเอก

ข้อกำหนด/หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการ/วิจัยหรืองานสร้างสรรค์เพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ“ศิลปกรรมสาร” คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1. ประเภทของผลงานทางวิชาการ

1.1 **บทความวิจัย** (Research Article) เป็นบทความที่มีรูปแบบของการวิจัยตามหลักวิชาการ กล่าวคือ มีการตั้งสมมติฐานหรือมีการกำหนดปัญหาที่ชัดเจนสมเหตุสมผล ระบุวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนแน่นอน มีการค้นคว้าอย่างมีระบบ รวบรวมวิเคราะห์ข้อมูล ตีความและสรุปผลตรงตามวัตถุประสงค์ เพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการ

1.2 **บทความทางวิชาการ** (Article) เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเองหรือของคนอื่น หรือเป็นบทความทางวิชาการที่เขียนขึ้นเพื่อเป็นความรู้ที่สำคัญแก่คนทั่วไป

2. รูปแบบของบทความ

แนวทางและรูปแบบการเขียนบทความควรมีเนื้อหาดังนี้

2.1 **ชื่อเรื่อง** (Title)

ควรกะทัดรัด ไม่ยาวเกินไป ชื่อเรื่อง ต้นฉบับภาษาไทยให้พิมพ์ชื่อเรื่องภาษาไทยก่อนแล้วตามด้วยภาษาอังกฤษ

2.2 **ชื่อผู้เขียนและหน่วยงานสังกัด** (Authors)

ให้ระบุชื่อเต็ม-นามสกุลเต็มของผู้เขียนทุกคน และระบุตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันที่สังกัด

2.3 **บทคัดย่อ** (Abstract)

ให้มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวไม่เกิน 350 คำ (บทคัดย่อที่เขียนควรเป็นแบบ Indicative Abstract คือ สั้นและตรงประเด็นและให้สาระสำคัญเท่านั้น ไม่ควรเขียนแบบ Informative Abstract ตามแบบที่เขียนวิทยานิพนธ์หรือรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์)

2.4 **คำสำคัญ** (Keywords)

กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำดัชนีในระบบฐานข้อมูลที่คิดว่าผู้ที่จะค้นหาบทความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษา อย่างละไม่เกิน 5 คำ

2.5 **บทนำ** (Introduction)

อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัย ให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.6 **วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย** (Research Methodology)

อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดวัสดุ และวิธีการศึกษา สิ่งที่นำมาศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

2.7 **ผลการวิจัย** (Research Results)

เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อนและมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยายแต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมาก ควรใช้ตารางหรือแผนภูมิแทน โดยไม่ควรมีเกิน 5 ตารางหรือแผนภูมิ โดยต้องมีการแปลความหมายและวิเคราะห์ผลที่ค้นพบ และสรุปเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ (ถ้ามี)

2.8 **การอภิปรายผล การวิจารณ์และสรุป ข้อเสนอแนะ** (Discussions, Conclusions, and Recommendations)

เป็นการชี้แจงผลการวิจัยว่าตรงกับวัตถุประสงค์/สมมติฐานของการวิจัย สอดคล้องหรือขัดแย้งกับผลการวิจัยของผู้อื่นที่มีอยู่ก่อนหรือไม่อย่างไร เหตุผลใดจึงเป็นเช่นนั้น และให้จบด้วยข้อเสนอแนะที่จะนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หรือทิ้งประเด็นคำถามการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการทำวิจัยต่อไป

2.9 **กิตติกรรมประกาศ** (Acknowledgements)

ระบุสั้นๆ ว่าได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยและความช่วยเหลือจากที่ใดบ้าง

2.10 **การอ้างอิงและเอกสารอ้างอิง**

การอ้างอิง ใช้ระบบการอ้างอิงในเนื้อหาบทความ แบบนาม-ปี และหน้า (ชื่อ-นามสกุลผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์: หน้าที่อ้างอิง)

เอกสารอ้างอิง ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างถึง จัดเรียงลำดับตามตัวอักษร ถ้าเป็นบทความภาษาไทยนำโดยกลุ่มเอกสารภาษาไทยและตามด้วยกลุ่มเอกสารภาษาอังกฤษ รูปแบบของการเขียนเอกสารอ้างอิง ควรเป็น ดังนี้

2.10.1 การอ้างอิงหนังสือ

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง. ปีที่พิมพ์. ชื่อเรื่อง. พิมพ์ครั้งที่. สถานที่พิมพ์ : โรงพิมพ์

2.10.2 การอ้างอิงจากวารสาร

รูปแบบ : ชื่อผู้เขียนบทความ. ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร. ปีที่ (เดือน ปี), เลขหน้า

2.10.3 การอ้างอิงจากงานศิลปะ (จิตรกรรม/ประติมากรรม/ภาพถ่าย)

รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อพิพิธภัณฑ์/สถานที่เก็บผลงาน, เมือง.

2.10.4 การอ้างอิงจากเพลง/ดนตรี/การแสดง

รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อสถานที่, เมือง.

2.10.5 การอ้างอิงจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (CD-ROM). สถานที่: ปีที่จัดทำ.

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (ออนไลน์) ปีที่พิมพ์ (วัน เดือน ปีที่อ้าง) จากระบุชื่อ Website.

ตัวอย่าง : ประพัทธ์พงษ์ อุปลา. การขนส่งในเมือง. (ออนไลน์) 2550. (อ้างเมื่อ 15 มกราคม2551). จาก http://www.arch.kmitl.ac.th/prapatpong/

United Nations. Economic Commission for Europe (Online) 2004 (cited 2008 Jan 15). Available from : http:www.unece.org/commission/2005/E_ECE_1424e.pdf

2.11 **ภาคผนวก** (ถ้ามี)

2.12 **ตารางและรูป** ต้องมีความคมชัดและให้แทรกไว้ในบทความ มีคำอธิบายสั้นๆ แต่สื่อความหมายได้สาระครบถ้วนและเข้าใจ กรณีที่เป็นตาราง ให้ระบุลำดับที่ของตาราง ใช้คำว่า “ตารางที่.....” และมีคำอธิบายใส่ ไว้เหนือตาราง กรณีที่เป็นรูป ให้ระบุลำดับที่ของรูป ใช้คำว่า “รูปที่...” และมีคำอธิบายใส่ไว้ใต้รูป (ตารางและรูปให้บันทึกในรูปแบบของ .jpg แนบเพิ่มมาพร้อมกับไฟล์บทความด้วย)

3. คำแนะนำในการเขียนและพิมพ์

3.1 บทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์ด้วย Microsoft Word for Windows

3.2 แบบและขนาดตัวอักษร

บทความภาษาไทย ใช้ตัวอักษรแบบ “Cordia New” หรือ “Angsana New” ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 18 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา

บทความภาษาอังกฤษ ใช้ตัวอักษรแบบ “Times New Roman” ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวหนา

4. เกณฑ์การพิจารณาบทความ

4.1 เกณฑ์การพิจารณาบทความมีดังนี้ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ คุณค่าทางวิชาการ ความสมบูรณ์ของเนื้อหาและโครงสร้าง ภาษาที่ใช้ ความชัดเจนของสมมติฐาน/วัตถุประสงค์ ความชัดเจนของการนำเสนอและการจัดระเบียบบทความ ความถูกต้องทางวิชาการ การอภิปรายผล และการอ้างอิงที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ

4.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิ์ในการตัดสินลงพิมพ์หรือไม่ก็ได้

5. การส่งต้นฉบับบทความสามารถทำได้ 3 วิธี

5.1 ส่งทาง e-mail เป็น MS Document มาที่ email: vinai@tu.ac.th หรือ email: nung.tu@gmail.com

5.2 ส่งต้นฉบับทางไปรษณีย์ไปที่

นางสาวพัชรา บุญมานำ / นายวินัย ทองกร
งานบริการการศึกษา คณะศิลปกรรมสาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
เลขที่ 99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จงปทุมธานี 12121
email: nung.tu@gmail.com , nung-arttu@hotmail.com