การศึกษากระบวนท่ารำ เพลงดำเนินพราหมณ์ในการแสดงโขน พระราชทาน ตอน ศึกมัยราพณ์

A Study of the Sacred Music Damneun Brahm from the Royal Khon Performance Episode: Battle of Mayarap

*สันติ เสงี่ยมงาม**
*Santi Sangiamngam**
*ชนัย วรรณลี***
*Chanai Vannalee***
*นิวัฒน์ สุขประเสริฐ****
*Niwat Sukprasirt****

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ 2) ศึกษากระบวนท่ารำเพลงดำเนินพราหมณ์ที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทาน ตอนศึกมัยราพณ์ 3) วิเคราะห์โครงสร้างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการศึกษาเอกสารทางวิชาการด้านดนตรี นาฏศิลป์ การสัมภาษณ์ และวิธีการสนทนากลุ่ม ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์ จำนวน 7 คน

ผลการวิจัย พบว่า 1) เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ เพลงหน้าพาทย์แต่ละยุคสมัย ประกอบด้วย สมัยกรุงศรีอยุธยา ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 20 เพลง สมัยกรุงธนบุรี ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 24 เพลง สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 41 เพลง และสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 45 เพลง 2) กระบวนท่ารำเพลงดำเนินพราหมณ์ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ส่วนที่ 1 ประกอบด้วยกระบวนท่ารำไม้เดิน 4 ไม้เดิน ส่วนที่ 2 ประกอบด้วยกระบวนท่ารำไม้เดิน 8 ไม้เดิน ส่วนที่ 3 กระบวนท่ารำในเพลงรัว 3) กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ มีโครงสร้างท่ารำ ส่วนที่ 1 โครงสร้างท่ารำมี 4 ท่า ประกอบด้วย ท่าที่ 1 (ท่าหงายมือต่ำ) ท่าที่ 2 (ท่าแทงมือตั้งวงบน) ท่าที่ 3 (ท่าผาลา) ท่าที่ 4 (ท่าจีบยาว) ส่วนที่ 2 มีโครงสร้างท่ารำ 1 ท่า ได้แก่ท่าสูง ส่วนที่ 3 มีโครงสร้างท่ารำ 1 ท่า คือท่าพิสมัยเรียงหมอน ทั้งนี้ในโครงสร้างท่ารำยังสอดคล้องกับท่ารำแม่บทของทางละคร

คำสำคัญ : กระบวนท่ารำ เพลงดำเนินพราหมณ์ โขนพระราชทาน ศึกมัยราพณ์

---

* ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
* The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Drama Graduate School Bunditpatanasilpa
** อดีตผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
** Former Assistant Chancellor, National Institute of Development Administration
*** ที่ปรึกษาร่วมวิทยานิพนธ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
*** Thesis Co-advisor, Dr. Thai Classical Dance Graduate School Bunditpatanasilpa Ministry of Culture

Abstract

The objective of this research is to 1) study the sacred music used in the Ramakien literature; 2) study the choreography of the sacred music Damneun Brahm, which is used in the Royal Khon Performance Episode: Battle of Mayarap; 3) analyze the dance positions' structure of the Damneun Brahm music.

It is a qualitative research based on the study of academic literature about music and dramatic arts, in addition to interviews and a group discussion between 7 professionals in the field of literature, music and dramatic arts.

The results of the research are as follows: 1) the sacred music used in the Ramakien literature of khon differs from one period to another. During the Ayutthaya period, there were 20 sacred musical compositions; during the Thon Buri period, there were 24; during the reign of His Majesty the King Rama I, there were 41 and during the reign of His Majesty the King Rama II, there were 45. 2) The choreography of the sacred music Damneun Brahm can be divided into 3 parts. The first part consists of 4 dance steps, the second part consists of 8 dance steps and the third part consists of the choreography of the sacred music Rua. 3) The choreography of the sacred music Damneun Brahm has a dance positions' structure that can be divided into 3 sections. In the section 1, there are 4 dance positions, including gnai meu tam, thaeng meu tangwong bon, phala and jeeb yaow. In the second section, there is only one dance position called sung. In the third section, there is also only one dance position called phisemairiangmon. The dance positions' structure is consistent with the one found in the maebot of Thai dramatic arts.

Keywords : Choreography, Damneun Brahm Sacred Music, Royal Khon Performance, the Battle of Mayarap

บทนำ

ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ พระบรมราชินีนาถในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนเพื่ออนุรักษ์รูปแบบของการแสดงโขนแต่โบราณให้คงอยู่คู่แผ่นดินไทย จึงมีการระดมสรรพกำลังนักวิชาการร่วมกันปรับปรุงองค์ประกอบของการแสดงต่าง ๆ ขึ้นมาใหม่ เพื่อให้ประชาชนกลับมานิยมอีกครั้งหนึ่ง การแสดงนี้เรียกขานกันในนามว่า “โขนพระราชทาน”

บทโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกมัยราพณ์ที่นำมาใช้แสดงคือตัวอย่างการร่วมมือกันปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ผู้ประพันธ์บทจะมุ่งเน้นตัดต่อบทละครให้กระชับรวดเร็ว ดำเนินเรื่องให้ได้ใจความเหมาะสมกับเวลา ผู้ประพันธ์บทได้นำเอาบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และบทของกรมศิลปากรมาเรียบเรียงและปรับปรุงใหม่ใช้คำประพันธ์เพียง 2 คำหรือ 4 คำ เริ่มเรื่องโดยการตั้งเมืองลงกาเป็นตัวเปิดเรื่อง จากนั้นจึงมาถึงฉากการยกทัพของมัยราพณ์ไปทำพิธีที่เขาสุรกานต์ ไม่ปรากฏเนื้อเรื่องของการแต่งตัว สิ่งที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนของการแสดงโขนตอนนี้ในช่วงมัยราพณ์เข้าสู่โรงพิธี คือ การนำเอาเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์มาใช้ในช่วงมัยราพณ์เข้าสู่โรงพิธีและตัดเพลงหน้าพาทย์บางเพลงออกไป ซึ่งมี

ความแตกต่างจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และบทโขนของกรมศิลปากรอย่างชัดเจน (ประเมษฐ์ บุณยชัย, 2558, สัมภาษณ์)

รูปแบบการแสดงโขนในปัจจุบันนี้ ได้รับฟื้นฟูขึ้นใหม่ตั้งแต่สมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อที่จะทำให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมของผู้ชมและจากนั้นมาก็ได้รับการพัฒนามาโดยตลอด แต่ก็มีบางช่วงที่การแสดงโขนเริ่มซบเซาลง จนกระทั่งสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้ฟื้นฟูการแสดงโขนให้กลับมาเป็นการแสดงที่เฟื่องฟูของคนไทยอีกครั้งหนึ่ง จึงได้มีการปรับปรุงพัฒนารูปแบบการแสดงที่หลากหลายวิจิตรตระการตา ได้แก่ กระบวนท่ารำ ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดงและเพลงหน้าพาทย์ (จตุพร รัตนวราหะ, 2558) ในการแสดงโขนพระราชทานฯ เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นให้เห็นรูปแบบและจารีตของการแสดงที่มีมาแต่ครั้งโบราณ โดยการนำเอาเพลงร้องที่ไม่เคยใช้ในการแสดงที่ไหนมาก่อนกลับมาบรรจุลงในบทโขนตลอดจนการนำเอาเพลงหน้าพาทย์ที่มีกระบวนท่ารำแต่ยังไม่เคยใช้ในการแสดงโขนที่ไหนกลับมาใช้ในการแสดงโขนอีกครั้ง คือ เพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์นี้เป็นเพลงเพลงหนึ่งที่ใช้ในการไปมาของพราหมณ์ในขณะประกอบพิธีกรรม มีหลักฐานในการต่อท่ารำ โดยพระยานัฏกานุรักษ์เป็นประดิษฐ์ท่ารำขึ้นมา แต่ไม่เคยใช้กระบวนท่ารำในการแสดงโขนแต่สักครั้ง ผู้จัดทำบทโขนพระราชทานฯจึงได้นำเอาเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์กลับมาใช้ในบทโขนพระราชทานฯ ซึ่งบรรจุเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ไว้ในช่วงตอนมัยราพณ์เข้าสู่โรงพิธี ถือเป็นพัฒนาการรูปแบบการแสดงอีกประการหนึ่ง ที่ปรากฏในกระบวนการพัฒนาเปลี่ยนแปลงของโขนพระราชทาน ซึ่งแตกต่างไปจากจารีตของการแสดงโขนฉากที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นระยะเวลานาน พัฒนาการนี้ คือ อีกก้าวหนึ่งของการปฏิวัติทางด้านศิลปะการแสดงโขนของไทย ผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ที่ใช้ในตอนมัยราพณ์เข้าสู่โรงพิธี ในการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกมัยราพณ์ เพื่อศึกษารวบรวมไว้เป็นองค์ความรู้สืบต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงจากวรรณกรรมการแสดงเรื่องรามเกียรติ์
2. ศึกษากระบวนท่ารำเพลงดำเนินพราหมณ์ที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทานฯ ตอนศึกมัยราพณ์
3. วิเคราะห์โครงสร้างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์

ขอบเขตของการวิจัย

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ที่ใช้ในตอนการเข้าสู่โรงพิธีของตัวยักษ์มัยราพณ์ในการแสดงโขนพระราชทานฯ เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม ถึงวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2554 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้มีขั้นตอนการวิจัย ประกอบด้วย

1. ศึกษาจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ตลอดจนเอกสารต่าง ๆ จากแหล่งข้อมูล สำนักการสังคีต หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

2. การสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ คือ แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง นอกจากนี้ยังมีเครื่องมือที่ช่วยในการสัมภาษณ์ซึ่งประกอบด้วย

2.1 เครื่องบันทึกเสียง

2.2 เครื่องบันทึกภาพ

โดยมีเกณฑ์คัดเลือกผู้ให้สัมภาษณ์ข้อมูลทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาและวรรณคดี ที่มีความรู้และประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 20 ปี ผู้เชี่ยวชาญในด้านการแสดงโขนยักษ์ ได้แก่ นายจตุพร รัตนะวราหะ ศิลปินแห่งชาติและนายสมศักดิ์ ทัดติ ทางด้านดนตรีไทยได้แก่ นายนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้ช่วยศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และนายอนุชา บริพันธุ์ ด้านภาษาและวรรณคดี ได้แก่ นายประเมษฐ์ บุณยะชัย และดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

3. การลงภาคสนาม ต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์จากนายจตุพร รัตนวราหะ ซึ่งเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากนายอร่าม อินทรนัฏ

4. สนทนากลุ่มและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล จากผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้และมีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 20 ปี

5. สรุปวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาทั้งหมด เพื่อหาความเชื่อมโยงทางวิชาการ

6. สรุปผลการวิจัย และนำเสนอรายงานผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

1) ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงจากวรรณกรรมการแสดงเรื่อง รามเกียรติ์ สรุปได้ว่าเพลงที่กล่าวมาข้างต้นนั้นล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกับการแสดงโขนละครเป็นส่วนใหญ่และได้มีการพัฒนาของเพลงหน้าพาทย์มาตามลำดับโดยปรากฏเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในวรรณกรรมดังนี้ สมัยกรุงศรีอยุธยาปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 20 เพลง พอถึงสมัยกรุงธนบุรี ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 24 เพลง โดยเพิ่มจากของเดิมทั้งหมด 9 เพลง จากสมัยกรุงธนบุรีถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 41 เพลง โดยเพิ่มจากของเดิม 15 เพลง และสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏเพลงหน้าพาทย์ทั้งหมด 45 เพลง โดยเพิ่มจากของเดิม 10 เพลง บางสมัยจะไม่พบเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏในบทวรรณกรรม ได้แก่ เพลงลงสรง เพลงปลูกต้นไม้ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงชุบ เพลงมโหรี เพลงเชิดฉาน เพลงเร็ว เพลงคุกพาทย์ เพลงกล่อม เพลงพญาโศก เพลงโคมเวียน เพลงตระสันนิบาต เพลงแขก วรเชษฐ์ เพลงวรเชษฐ์ เพลงตระเชิญ เพลงมหาชัย เพลงชมตลาด เพลงเชิดกลอง เพลงทยอย เพลงโล้ เพลงพราหมณ์เข้า เพลงช้า เพลงตระบรรทมไพร เพลงรัว เพลงมโนราโอด เพลงข้ามสมุทร เพลงโปรยข้าวตอก เพลงกราวจีน เพลงฉิ่ง เพลงเชนเหล้า เพลงกราวรำ เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ได้พบในบทวรรณกรรมยุคต่าง ๆ นั้นอาจจะไม่ได้ถูกหยิบยกมาใส่ลงในบทของวรรณกรรมทั้งหมดแต่จะหยิบยกมาใส่เฉพาะที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่ได้แต่งขึ้นมาใหม่

2) กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ สรุปได้ว่า ลักษณะโครงสร้างของทำนองเพลง คือ วิธีการตีตะโพนและกลองทัด ในลักษณะจังหวะไม้เดินและไม้ลา ในอัตราหน้าทับชั้นเดียว ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 ไม้เดิน 4 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา ส่วนที่ 2 ไม้เดิน 8 ไม้ ต่อด้วยไม้ลา ส่วนที่ 3 เพลงรัว ทำการวิเคราะห์ท่ารำในช่วงไม้ลาทีละ 8 ห้องเพลง เนื่องจากกระบวนท่ารำในช่วงของไม้ลามีกระบวนท่าไม่จบท่ารำเหมือนกับไม้เดิน โดยท่ารำมีความเชื่อมโยงกับท่าต่อไปดังนี้

ภาพที่ 1 ท่ายืน
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 79)

ท่ายืน ก่อนที่ตัวแสดงจะปฏิบัติท่ารำผู้แสดงต้องอยู่ในท่าเตรียมในลักษณะท่ายืนโดยให้น้ำหนักอยู่ที่ขาขวา มือซ้ายทำวงล่าง มือขวาถืออาวุธ ตั้งข้อมือหักศอกระดับอก ใบหน้าตรง ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจกระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นท่าเตรียมก่อนที่จะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์

ภาพที่ 2 ไม้เดินที่ 1
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 79)

(ส่วนที่ 1 ไม้เดินที่ 1) ถอนเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา หมุนตัวให้หน้าเสี้ยวทางขวา ยืดยุบจังหวะเข่าแล้วก้าวเท้าขวาไปด้านหน้าในลักษณะก้าวหน้า นำหนักอยู่ที่เข่าขวา พร้อมกับเปิดส้นเท้าซ้ายจากนั้นให้เดินมือพลิกหงายมือซ้าย งอข้อศอกระดับสะเอวกดไหล่ขวา ใบหน้าหันทางซ้าย โดยทิ้งปลายหูขวาเล็กน้อยมือขวาถืออาวุธในลักษณะงอข้อศอกหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับอก โดยผู้แสดงจะต้องฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับเพื่อให้สอดคล้องกลมกลืนกับแนวการบรรเลง ซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 1

ภาพที่ 3 ไม้เดินที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 80)

ไม้เดินที่ 2 หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางซ้าย พร้อมกับแทงปลายมือซ้ายออกด้านข้าง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นแบะเข่าหนีบน่อง จากนั้นให้ยุบเข่าขวา พร้อมกับวางเท้าซ้ายลงหน้าเท้าขวาให้ลักษณะก้าวหน้า พร้อมกับกดไหล่ซ้ายตั้งมือบนใบหน้าหันทางขวาโดยทิ้งปลายหูซ้ายเล็กน้อยมือขวาถืออาวุธในลักษณะตั้งข้อมือหักข้อศอกระดับอกซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 2

ภาพที่ 4 ไม้เดินที่ 3
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 80)

ไม้เดินที่ 3 หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวา ม้วนข้อมือขวางอข้อศอก ระดับอกและหงายมือซ้ายงอข้อศอก โดยให้ปลายมือต่ำกว่ามือขวาเล็กน้อย จากนั้นให้ยกเท้าขวาขึ้นแบะเข่าขวาลงหน้าเท้าซ้ายในลักษณะก้าวหน้าพร้อมกับม้วนมือขวามาทำวงบนและพลิกหงายแขนซ้ายในลักษณะหงายมืองอข้อศอกต่ำระดับสะเอว (ทำท่าผาลา) กดไหล่ขวาใบหน้า มองทางซ้ายทิ้งปลายหูขวาเล็กน้อยซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 3

ภาพที่ 5 ไม้เดินที่ 4
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 81)

ไม้เดินที่ 4 หมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวด้านซ้าย พร้อมกับจีบมือซ้ายม้วนข้อมือระดับอกให้ปลายนิ้วจีบชี้เข้าหาลำตัวออก มีองข้อศอกข้อมือต่ำกว่ามือซ้ายเล็กน้อย จากนั้นให้ยกเท้าซ้ายขึ้นแบะเข่าหนีบน่อง แล้วยุบจังหวะเข่าขวาพร้อมกับวางเท้าซ้ายลงหน้าเท้าขวาในลักษณะก้าวหน้าพร้อมกับม้วนมือจีบมือซ้ายออกทำวงบนและพลิกมือขวาหงายแขนตึงโดยให้อาวุธตั้งขึ้นประมาณ45องศากดไหล่ซ้ายหน้าหันทางขวาทิ้งปลายหูซ้ายเล็กน้อยซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 4

ภาพที่ 6 ไม้ลาช่วงที่ 1
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 81)

ประเท้าซ้ายตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ครั้งที่ 1 ชักเท้าซ้ายมาชิดส้นขวาเปิดปลายเท้าขึ้น พร้อมกับเดินมือซ้ายและมือขวาเข้าหากัน มือขวาถืออาวุธลดลงระดับอก งอข้อศอกอยู่ ด้านนอกสวนกับมือซ้ายที่จีบหงายเดินมือมาระดับเดียวกันอยู่ด้านใน แล้วสอดมือซ้ายจีบ ออกด้านข้างคลายจีบออกเป็นหงายแขนตึงส่งมือขวาที่ถืออาวุธออกเยื้องไปด้านหลังตึงแขนหักข้อมือตั้งปลายอาวุธขึ้น ประเท้าซ้ายยกเท้าขึ้นแบะเข่าหนีบน่องขึ้นในจังหวะห้องที่ 4 ของไม้ลาจากนั้นยืดตัวขึ้น พร้อมกับวาดแขนซ้ายขึ้นตั้งมือระดับไหล่ คืนลำตัว

ภาพที่ 7 ไม้ลาช่วงที่ 1
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 82)

ตั้งตรงและยุบจังหวะเข่า ใบหน้าหันทางซ้ายในจังหวะยืดยุบจังหวะเข่ากดไหล่ซ้ายและกล่อมหน้ามาทางขวาวาดแขนซ้ายลงและพลิกหงายแขนข้างลำตัวพร้อมกับเดินแขนทางซ้ายกระทบเท้าขวาวางเท้าซ้ายลงเหลี่ยมในจังหวะห้องที่ 12 น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้ายแขนทั้งสองตึงปลายมือจรดเข่า

ภาพที่ 8 ไม้ลาช่วงที่ 1
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 82)

ยืด–ยุบแล้วใช้ตัว 3 ครั้ง ยืดเข่าทั้งสองข้างขึ้นตึงแล้วยุบตัวลงเหลี่ยมจากนั้นหมุนตัวทางซ้ายมาใช้หน้าตรงก้าวเท้าซ้ายแล้วชักเท้าขวาให้ส้นเท้าทั้งสองจรดกัน (ประสมเท้า) ย่อเข่าทั้งสองข้างลงในลักษณะแบะเข่ามือทั้งสองเดินมือโดยมือซ้ายมาทำวงบนมือขวาถืออาวุธเหยียดแขนตึงระดับไหล่หน้าหันมองทางซ้ายทิ้งปลายหูขวาเล็กน้อยน้ำหนักอยู่ที่ข่าซ้ายจากนั้นทำยืดยุบจังหวะเข่าโดยการถ่ายน้ำหนักพร้อมกับใช้ตัวทางขวาและซ้ายสลับกัน 3 ครั้ง ครั้งสุดท้ายให้ลงห้องที่ 16 ในจังหวะไม้ลาของตะโพน-กลองทัด โดยให้น้ำหนักเข่าทิ้งไปที่ด้านซ้าย

ภาพที่ 9 ไม้เดินที่ 1 หน้าเสี้ยวทางขวา
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 83)

(ส่วนที่ 2 ไม้เดินที่ 1) ถอนเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวาหมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางขวา ทำยืดยุบจังหวะเข่า แล้วก้าวเท้าขวาไปด้านหน้าในลักษณะก้าวหน้าน้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา เปิดส้นเท้าซ้ายพร้อมกับเดินมือทำท่าสอดสูง (ท่าที่ 5) ใบหน้าหันทางซ้ายทิ้งปลายหูขวา เล็กน้อย ซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 1

ภาพที่ 10 ไม้เดินที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 83)

ไม้เดินที่ 2 ยืดยุบจังหวะเข่า ก้าวเท้าซ้ายลงด้านข้างให้ส้นเท้าตรงกับปลายเท้าขวา ห่างกันประมาณ 2 คืบ น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย (ก้าวข้าง) กดไหล่ซ้ายใบหน้าหันมาเป็นหน้าตรงมืออยู่ในลักษณะท่าสอดสูงซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 2

ภาพที่ 11 ไม้เดินที่ 3
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 84)

ไม้เดินที่ 3 ยืดยุบจังหวะเข่า ก้าวเท้าขวาลงหน้าทางซ้าย (ก้าวหน้า) ถ่ายน้ำหนักไปที่เข่าขวา โดยเปิดส้นเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ใบหน้าหันทางซ้าย มืออยู่ในลักษณะท่าสอดสูงหน้าเสี้ยวทางขวา ซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 3

ภาพที่ 12 ไม้เดินที่ 4
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 84)

ไม้เดินที่ 4 ยืดยุบจังหวะเข่าก้าวเท้าซ้ายลงด้านข้าง ให้ส้นเท้าตรงกับปลายเท้าขวาโดยห่างกันประมาณ 2 คืบ น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย (ก้าวข้าง) กดไหล่ซ้าย ใบหน้าหันมาเป็นหน้าตรง มืออยู่ในลักษณะท่าสอดสูงซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 4

ภาพที่ 13 ไม้เดินที่ 5 หน้าเสี้ยวทางซ้าย
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 85)

ไม้เดินที่ 5 ใช้หน้าเสี้ยวทางซ้ายหมุนตัวใช้หน้าเสี้ยวทางซ้ายถอนเท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย ทำยืดยุบจังหวะเข่าแล้วก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้าในลักษณะ (ก้าวหน้า) น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย เปิดส้นเท้าขวาพร้อมกับเดินมือมาทำท่าสอดสูง (ท่าที่ 5) ใบหน้าหันทางขวาทิ้งปลายหูซ้ายเล็กน้อยซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 5

ภาพที่ 14 ไม้เดินที่ 6
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น.85)

ไม้เดินที่ 6 ยืดยุบจังหวะเข่าก้าวเท้าขวาไปด้านข้างให้ส้นเท้าตรงกับปลายเท้าซ้าย โดยห่างกันประมาณ 2 คืบ น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา (ก้าวข้าง) กดไหล่ขวาใบหน้าหันมาเป็นหน้ากลาง มือทั้งสองอยู่ในลักษณะท่าสอดสูงซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 6

ภาพที่ 15 ไม้เดินที่ 7
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 86)

ไม้เดินที่ 7 ยืดยุบจังหวะเข่า ก้าวเท้าซ้ายลงหน้า (ก้าวหน้า)ถ่ายน้ำหนักไปอยู่ที่เข่าซ้ายโดยเปิดส้นเท้าขวากดไหล่ซ้ายใบหน้าหันทางขวามือทั้งสองอยู่ในลักษณะท่าสอดสูงโดยมีลักษณะมือขวางอข้อศอกตั้งฉากในท่า(บัวชูฝัก)มือขวาคีบอาวุธมือซ้ายมีลักษณะเหยียดตึงไปข้างลำตัวโดยให้ปลายมือตั้งขึ้นซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 7

ภาพที่ 16 ไม้เดินที่ 8
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 86)

ไม้เดินที่ 8 ยืดยุบจังหวะเข่า ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างให้ส้นเท้าตรงกับปลายเท้าซ้าย โดยให้ห่างกันประมาณ 2 คืบ น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา (ก้าวข้าง) กดไหล่ขวา ใบหน้าหันมาเป็นหน้ากลางมือทั้งสองอยู่ในลักษณะท่าสอดสูงซึ่งท่าสุดท้ายจะต้องหมดท่าพร้อมกับเสียงกลองทัดซึ่งเป็นไม้เดินที่ 8

ภาพที่ 17 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 87)

ประเท้าซ้ายตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ครั้งที่ 2 ชักเท้าซ้ายมาชิดส้นเท้าขวาเปิดปลายเท้าขึ้นพร้อมกับเดินมือซ้ายและมือขวาเข้าหากัน มือขวาถืออาวุธลดลงระดับอก งอข้อศอกอยู่ด้านหนอดสวนกับมือซ้ายที่จีบหงายเดินมือมาระดับเดียวกันอยู่ด้านใน แล้วสอดมือซ้ายจีบออกด้านข้างคลายจีบออกเป็นหงายแขนตึง ส่งมือขวาที่ถืออาวุธออกเยื้องไปด้านหลังตึงแขนหักข้อมือตั้งปลายอาวุธขึ้น ประเท้าซ้ายยกเท้าขึ้นแบบเข่าหนีบน่องขึ้นในจังหวะห้องที่ 4 ยืดตัวขึ้นพร้อมกับวาดแขนซ้ายขึ้นตั้งมือระดับไหล่ คืนลำตัวตั้งตรงและยุบจังหวะเข่า ใบหน้าหันทางซ้าย

ภาพที่ 18 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 87)

ยืดยุบจังหวะเข่า กดไหล่ซ้ายและกล่อมหน้ามาทางขวา วาดแขนซ้ายลงและพลิกหงายแขนข้างลำตัวพร้อมกับเดินแขนขวามาข้างลำตัวเช่นกัน ยืดเข่าขวาขึ้นกล่อมหน้าคืนมาทางซ้าย กระทบเท้าขวา วางเท้าซ้ายลงเหลี่ยมในจังหวะห้องที่ 12 น้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย แขนทั้งสองข้างตึงปลายมือจรดเข่า

ภาพที่ 19 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 88)

ยืด–ยุบแล้วใช้ตัว 6 ครั้ง หมุนตัวทางซ้ายมาใช้หน้าตรงก้าวเท้าซ้ายแล้วชักเท้าขวาให้ส้นเท้าทั้งสองจรดกัน (ประสมเท้า) ย่อเข่าทั้งสองข้างลงในลักษณะแบะเข่ามือทั้งสองเดินมือโดยมือซ้ายมาทำวงบนระดับหางคิ้วมือขวาถืออาวุธเหยียดแขนตึงระดับไหล่หน้าหันมองทางซ้ายทิ้งปลายหูขวาเล็กน้อยน้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้ายทำยืดยุบจังหวะเข่าโดยการถ่ายน้ำหนักพร้อมกับใช้ตัวทางขวาและซ้ายสลับกัน6ครั้ง ครั้งสุดท้ายให้หมดน้ำหนักที่ด้านซ้ายโดยให้จังหวะลงห้องที่ 16 ของไม้ลาในช่วงที่ 2 ซึ่งผู้วิจัยพบว่าจังหวะทำนองเพลงของไม้ลาในช่วงที่ 2 นี้ ห้องที่ 1 ถึง 4 และห้องที่ 5 ถึง 8 มีลักษณะที่แตกต่าง โดยไม่บรรเลงซ้ำเหมือนกับไม้ลาในช่วงแรก ซึ่งจังหวะหน้าทับของกลองทัดในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 แสดงให้เห็นว่าทำนองเพลงในช่วง 4 ไม้แรกได้จบลงแล้ว ซึ่งมีการสอดคล้องกับกระบวนท่ารำในการใช้ตัว 3 ครั้งของท่ารำ โดยกระบวนท่ารำต้องจบพร้อมกับเสียงกลองทัดในห้องที่ 8 จากจังหวะทำนองข้างต้นแสดงให้เห็นว่าจังหวะของตะโพนและกลองทับในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 มีลักษณะเหมือนกัน อาจกล่าวได้ว่า เป็นการตีหน้าทับซ้ำกัน 2 เที่ยว ซึ่งกระบวนท่ารำนั้นยึดแต่เพียงจังหวะหน้าทับ กระบวนท่ารำจึงซ้ำกัน 2 เที่ยว เหมือนกับการบรรเลงตะโพนและกลองทัด ในช่วงทำนองเพลงรัวนี้ จะแตกต่างจากช่วงทำนองเพลงดำเนินพราหมณ์ เพราะว่าจังหวะของเพลงดำเนินพราหมณ์ จะดำเนินจังหวะไปอย่างสม่ำเสมอ แต่ทำนองเพลงรัว จะมีจังหวะค่อนข้างอิสระไม่แน่นอนตายตัว ฉะนั้นเวลาที่บรรเลงประกอบการแสดง นักดนตรีจะต้องดูผู้แสดงเป็นหลักแต่ในลักษณะเดียวกันผู้แสดงก็ต้องฟังทำนองและจังหวะของเพลงเป็นสำคัญเพื่อจะให้ท่ารำสอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองเพลงโดยที่กระบวนท่ารำจะมีลักษณะเชื่อมโยงจากท่าหนึ่งไปสู่ท่าหนึ่งไปตามทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ

ภาพที่ 20 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 88)

ตั้งรำร่ายท่าที่ 1 ถอนเท้าซ้ายมาวางหลังเท้าขวา ถ่ายน้ำหนักมาที่ขาซ้ายเปิดปลายเท้าขวาขึ้น ออกมือทั้งสองเป็นท่ารำร่าย คือมือซ้ายลักษณะวงหน้าระดับปลายค้าง มือขวาลักษณะวงบนระดับหางคิ้ว แต่ให้เยื้องลำแขนมาด้านหน้าเล็กน้อย กดไหล่ซ้าย ใบหน้าหัน เฉียงไปด้านขวา สายตามองมือขวา

ภาพที่ 21 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 89)

ตั้งท่ารำร่ายท่าที่ 2 ประเท้าขวา คือตบฝ่าเท้าให้จมูกสัมผัสพื้นแล้วยกเท้าขวาขึ้นและเข่าหนีบน่องส่งฝ่าเท้าไปด้านข้างหน้าเล็กน้อยพร้อมกับวาดมือขวาลงมาเกือบจรดเข่าสายตามองตามมือขณะเดียวกันก็ลดมือซ้ายลงและส่งแขนไปด้านหลัง กดไหล่ขวาก้าวเท้าขวาลงด้านหน้าให้ห่างจากเท้าซ้ายประมาณ 1 คืบ ลักษณะย่อและแบะเข่าหนีบน่องยืดเข่าขวาขึ้น แล้วยุบจังหวะเข่า วางเท้าซ้ายลงเหลี่ยมน้ำหนักอยู่ที่เข่าซ้าย พร้อมกับวาดแขนขวาขึ้นทำวงบนมือซ้ายจีบส่งแขนไปด้านหลังตั้งปลายนิ้วจีบขึ้น(จีบหงาย) ใบหน้าหันเฉียงทางขวา สายตามองมือขวา

ภาพที่ 22 ไม้ลาช่วงที่ 2
ที่มา : สันติ เสงี่ยมงาม (2559, น. 89)

ป้องหน้าขยับวางเท้าซ้ายยกเท้าขวาวางเหลี่ยม น้ำหนักอยู่ที่เข่าขวาเดินมือซ้ายขึ้นป้องหน้า ลักษณะจีบคว่ำ หันปลายจีบเข้าหาลำตัวมือจีบสูงกว่าระหน้าผากเล็กน้อย และให้ห่างจากศีรษะประมาณ 1ฟุต ใบหน้าตรง

3) วิเคราะห์โครงสร้างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ในการแสดงโขนพระราชทาน ฯเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกมัยราพณ์ พบว่า ในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ มีโครงสร้างท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ อยู่ 3 ส่วน ด้วยกัน คือ ส่วนที่ 1 ผู้วิจัยพบว่ามีโครงสร้างท่ารำ 4 ท่า ท่าหงายมือต่ำหรือช้านางนอน ท่าแทงมือตั้งวงหรือท่าหนุมานผลาญยักษ์ ท่าผาลาหรือ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าจีบยาวหรือท่ากินนรรำ ส่วนที่ 2 ผู้วิจัยพบว่ามีโครงสร้างท่ารำ 1 ท่า ท่าสูง หรือ ท่านภาพร ส่วนที่ 3 ผู้วิจัยพบว่ามีโครงสร้างท่ารำ 1 ท่า ท่าพิสมัยเรียงหมอนหรือท่าพิสมัยเรียงหมอน

ในลักษณะของกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ผู้แสดงจะต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำที่ไม่แข็งแรงเหมือนเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆอาทิ เพลงคุกพาทย์ รัวสามลา กระบองกัน ที่ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์และแปลงกาย ท่าทางจึงค่อนข้างแสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงและดุดันของตัวยักษ์โดยที่กระบวนท่าจะมีการยืดกระทบเท้าและเก็บเท้าเกือบทั้งเพลง แต่ในทางกลับกันเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความสุขุมและสงบ เยือกเย็น จึงทำให้กระบวนท่าอ่อนลงตามทำนองเพลงแสดงให้เห็นถึงความนุ่มนวลในการก้าวเดินหรือการใช้โครงสร้างของมือ โดยมีส่วนคล้ายกับกระบวนท่ารำเพลงพราหมณ์เข้าและเพลงเสมอเถร ดังนั้นผู้แสดงจะต้องใช้กระบวนท่ารำที่มีความภูมิฐานและท่าทางที่สง่างามตลอดจนการเคลื่อนไหวของการท่วงท่าให้สอดคล้องกับจังหวะและทำนองเพลง

สรุปและอภิปรายผล

ผลจากการศึกษาตามวัตถุประสงค์การวิจัยดังกล่าวนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

1) จากการศึกษาเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏในวรรณกรรมการแสดง เรื่องรามเกียรติ์ เพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่เคยปรากฏในการแสดง พบว่ามีเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏในบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มีทั้งหมด 135 เพลง น่าสังเกตว่าเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ได้พบในบทวรรณกรรมยุคต่าง ๆ นั้นอาจจะไม่ได้ถูกหยิบยกมาใส่ลงในบทของวรรณกรรมทั้งหมดแต่จะหยิบยกมาใส่เฉพาะที่เกี่ยวกับบทวรรณกรรมที่ได้แต่งขึ้นมาใหม่ ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่หลงเหลืออยู่ก็ไปปรากฏอยู่ในบทอ่านโองการ ไหว้ครู จึงเป็นเหตุให้เพลงหน้าพาทย์นั้น ได้ถูกจัดออกเป็น 2 กลุ่มด้วยกัน คือ 1 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในวรรณกรรม 2 เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในพิธีกรรมไหว้ครู ซึ่งบทอ่านโองการไหว้ครูเริ่มมีมาตั้งแต่รัชกาลที่ 2 แต่ไม่ปรากฏหลักฐาน มาปรากฏหลักฐานในรัชกาลที่ 4 สืบมาถึงรัชกาลที่ 6 ในขณะนั้นได้มีการจัดตั้งกรมมหรสพขึ้น และได้มีการคิดเพลงหน้าพาทย์ขึ้นใหม่ตลอดจนกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ แต่ยังไม่เคยได้ออกแสดง ณ ที่ใดเลย โดยที่พระยานัฏกานุรักษ์ เป็นผู้สืบทอดมา ภายหลังมาพบหลักฐานของเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์อยู่ในบทอ่านโองการไหว้ครูของทางนาฏศิลป์ แสดงให้เห็นว่าเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ได้มีกระบวนท่ารำมาตั้งแต่ยุคแรก ๆ แล้ว ซึ่งสอดคล้องกับการสนทนากลุ่ม (เมื่อวันที่ 14 กุมภาพันธุ์ 2560 ที่ประเมษฐ์ บุณยะชัย) ได้กล่าวว่าเพลงหน้าพาทย์ได้มีการพัฒนามาตามลำดับจนนำไปสู่การการแสดง ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ และกระบวนท่ารำของเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์นั้น มีมาตั้งแต่ยุคกรมมหรสพแล้วโดยปรากฏหลักฐานว่า พระยานัฏกานุรักษ์ได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษรของทำนองจังหวะหน้าทับของเพลงว่ามีกี่ส่วน จนมาถึงปัจจุบันได้มีการเอาเพลงหน้าพาทย์หน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์จากอดีตกลับมาใช้ในบทโขนพระราชทานฯ แสดงให้เห็นว่าเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในบทวรรณกรรมและพิธีกรรม ได้มีการพัฒนาจากบทวรรณกรรมสู่บทการแสดงและได้มีการนำมาใช้ในบทการแสดงโขน ตอนต่าง ๆ ตามความเหมาะสมและความหมายของเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ เช่น เพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลง

ประกอบกิริยาในการรำเข้าสู่โรงพิธีของตัวมัยราพณ์ที่ได้เปลี่ยนสถานะจากพญายักษ์กายมาเป็นบรรพชิต เพื่อที่จะประกอบพิธีหุงสรรพยา

2) จากการศึกษากระบวนท่ารำเพลงดำเนินพราหมณ์ พบว่า ท่ารำของเพลงดำเนินพราหมณ์นั้น จะมี 3 ส่วนด้วยกันโดยแบ่งออกเป็นดังนี้ส่วนที่ 1 จะมีโครงสร้างท่ารำทั้งหมด 4 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 1 (ท่าหงายมือต่ำ) ท่าที่ 2 (แทงมือตั้งวงบน) ท่าที่ 3 (ท่าผาลา) ท่าที่ 4 (ท่าจีบยาว) ส่วนที่ 2 ท่าสูง ส่วนที่ 3 ท่าพิสมัยเรียงหมอน ซึ่งโครงสร้างทั้ง 6 ท่าได้มีความสอดคล้องกับโคลงสร้างของแม่บทเล็กและแม่บทใหญ่ 6 ท่าดังนี้ ท่าช้านางนอน ท่าหนุมานผลาญยักษ์ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากินนรรำ ท่านภาพร ท่าพิสมัยเรียงหมอน เมื่อทราบถึงโครงสร้างท่ารำของเพลงดำเนินพราหมณ์แล้ว จะแสดงให้เห็นว่าเพลงดำเนินพราหมณ์นี้ เป็นเพลงที่ได้นำเอาท่ารำของแม่บทมาเป็นบรรทัดฐานในการต่อท่ารำ และเป็นกระบวนการรำที่ปฏิบัติมือต่ำไปหาสูงซึ่งท่ารำนั้นมีความเชื่อมโยงมาจากกระบวนท่ารำแม่ท่าของยักษ์ การเคลื่อนที่จะเคลื่อนที่ไปทิศทางด้านตรง และเคลื่อนที่แบบใช้หน้าเสี้ยวหรือหน้าข้างโดยใช้วิธีการก้าวเท้าไปด้านหน้า การก้าวไขว้ การก้าวข้าง ซึ่งในการปฏิบัติท่ารำจะต้องใช้สมาธิตลอดจนท่วงท่าในการรำที่มีความสง่างาม ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของเกิดศิริ นกน้อย (2549, น. 23) ศึกษาเรื่อง การรำของตัวโขนยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ ผลการวิจัยพบว่า กระบวนท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ เพลงเสมอ อาทิ เพลงเสมอ เสมอมาร เสมอเถร เสมอข้ามสมุทร พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก มีการกำหนดไว้เป็นแบบแผน การปฏิบัติท่ารำตามจารีตของนาฏศิลป์ไทย คือ ปฏิบัติมือต่ำไปหาสูงซึ่งท่ารำนั้นมีความเชื่อมโยงมาจากกระบวนท่ารำแม่ท่าของยักษ์ การเคลื่อนที่จะเคลื่อนที่ไปทิศทางด้านตรงและเคลื่อนที่แบบใช้หน้าเสี้ยวหรือหน้าข้างโดยใช้วิธีการก้าวเท้าไปด้านหน้า การก้าวไขว้ การก้าวข้าง แต่มีจุดหมายการเคลื่อนที่ไปทิศทางด้านหน้า กรอบจารีตในการปฏิบัติเพลงท่ารำเพลงหน้าพาทย์จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงท่ารำหรือรำผิดในเพลงหน้าพาทย์ ที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

3) จากการวิเคราะห์ทำนองเพลงดำเนินพราหมณ์กับกระบวนท่ารำ พบว่า ในลักษณะของกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์ ผู้แสดงจะต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำที่ไม่แข็งเหมือน กระบวนท่าจะมีการยืดกระทบเท้า แต่ในทางกลับกันเพลงหน้าพาทย์ดำเนินพราหมณ์เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นถึงความสุขุมและเยือกเย็น จึงทำให้กระบวนท่าค่อนข้างอ่อนลงตามทำนองเพลง แสดงให้เห็นถึงความนุ่มนวลในการก้าวเดินหรือการใช้โครงสร้างของมือ โดยมีส่วนคล้ายกับกระบวนท่ารำเพลงพราหมณ์เข้าและเพลงเสมอเถร ดังนั้นผู้แสดงจะต้องใช้กระบวนท่ารำที่มีความภูมิและท่าทางที่สง่างาม ตลอดจนการเคลื่อนไหวของการเดินในท่วงท่าที่สอดคล้องกับจังหวะและทำนองเพลง ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของชมนาด กิจขันธ์ (2553, น. 221-225) การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือ “รำเพลงครู” ถือว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิใช้เฉพาะตัวละครสูงศักดิ์หรือเทพเจ้า ในขณะที่แสดงอิทธิฤทธิ์ แปลงกายหรืออัญเชิญเทพยดา ผู้ที่จะรำหน้าพาทย์ชั้นสูงต้องได้รับการต่อเพลงจากครูโดยต้องเข้าพิธีครอบมาก่อน และจะต้องรำด้วยความเคารพและต้องรำให้จบเพลงทุกครั้ง เพลงตระมีโครงสร้างประกอบด้วย ทำนองเพลงตระที่แสดงให้เห็นถึงความสงบ สุภาพ อ่อนน้อม ทำนองเพลงเคลื่อนที่ไปในแนวนอนอย่างสม่ำเสมอและราบเรียบ ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และใช้หน้าทับตระ ประกอบด้วยไม้เดินและไม้ลาที่เรียกว่า “4 ไม้ลา” ท่ารำนำมาจากเพลงแม่บทเป็นส่วนใหญ่ซึ่งไม่ได้สื่อความหมายตามอารมณ์ของเรื่อง เมื่อทำท่ารำท่าใดท่าหนึ่ง จะต้องรักษาระดับและองศาของแขนและขา เพื่อให้ท่ารำนั้นมีความนิ่ง เสริมด้วยการเอียงศีรษะ การกดเกลียวข้าง การกระดก การก้าวเท้า การกระทบก้น การยืด-ยุบเข่าและการห่มเข่าเป็นท่าตกแต่ง เพื่อให้ท่ารำดูสง่างาม สอดคล้องกับทำนองเพลง ใช้ระยะเวลาในการรำแต่ละท่าอย่างน้อย 4 จังหวะฉิ่ง เพลงตระทั้ง 4 เพลง จะต้องบรรเลง 2 เที่ยว จึงจะครบถ้วนของกระบวนการรำ

ข้อเสนอแนะ

ควรมีการวิจัยกระบวนท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ เพื่อจะได้องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับกระบวนท่ารำที่ใช้กับเพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ

บรรณานุกรม

เกิดศิริ นกน้อย. (2549). *การรำของตัวยักษ์ในเพลงหน้าพาทย์กลุ่มเพลงเสมอ* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชมนาด กิจขันธ์. (2553). *การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง : เพลงตระ(ตัวพระ)*. กรุงเทพฯ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.