การพากย์และเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน

NARRATION AND DIALOG USED IN KHON PERFORMANCES

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

THEERAPHUT TONGNIM

นิสิตปริญญาเอก สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CANDIDATE IN THAI CLASSICAL DANCE, DEPARTMENT OF PERFORMING ARTS, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN NIVERSITY

ผุสดี หลิมสกุล[1]

ไพโรจน์ ทองคำสุก[2]

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ “แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร” โดยนำเสนอระเบียบวิธีจากการศึกษาวิเคราะห์แบบแผนและวิธีการพากย์-เจรจาโขน และกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่สืบทอดจากกรมมหรสพ ในรัชกาลที่ 6 จนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน ผลการศึกษาพบว่า ประเภทของการพากย์ไม่ได้แบ่งตามเนื้อหาบทพากย์ที่ได้แบ่งไว้แต่เดิม 6 ประเภท คือ พากย์เมือง(พากย์พลับพลา) พากย์บรรยาย พากย์เบ็ดเตล็ด พากย์รถ พากย์ชมดง และพากย์โอ้นั้น เป็นการแบ่งตามเนื้อหาบทโขน ซึ่งในความเป็นจริงแล้วการพากย์นั้นควรจะแบ่งตามทำนองในการพากย์ คือ ทำนองปกติ หรือ พากย์เดินทำนอง ทำนองเพลงชมดง หรือ พากย์ชมดง และทำนองเพลงโอ้ปี่ใน หรือ พากย์โอ้ เนื่องจากการแบ่งประเภทแต่ก่อนทำให้เกิดความสับสนในการเข้าใจ ถ้าหากใช้ทำนองในการพากย์เป็นเกณฑ์ในการแบ่งประเภทก็จะทำให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น ด้วยการพากย์เป็นศาสตร์ทางด้านคีตศิลป์ สำหรับการเจรจานั้น มี 2 ประเภท คือ เจรจาดัน และเจรจากระทู้ ใช้ทำนองในการเจรจา 3 ทำนอง คือ เจรจาทำนองบรรยาย หรือ เจรจาแบบเดินทำนอง เจรจาทำนองพูด และเจรจาแบบกวนมุข วิธีในการเจรจานั้นจำเป็นต้องใส่อารมณ์ตามบริบท และอารมณ์ของตัวโขนที่แสดงในขณะนั้น เพื่อสร้างอรรถรสให้กับผู้ชม

Institute of Culture and Arts

คำสำคัญ : คนพากย์-เจรจาโขน พากย์ - เจรจา

Abstract

This article is a part of the Thesis “THE STYLES AND TECHNIQUES OF THE DEPARTMENT OF FINE ARTS' KHON NARRATIVES AND DIALOGUES”, with the objective to study the approaches of narratives and dialogues for Khon performance which have been recently inherited from Department of Royal Entertainment in the Reign of Chulachomklao The King to Fine Arts Department. Findings shown that the methods of narratives are not categorized based on 6 typical groups which are Paak Muang (Paak Pabpla) – for main actor, Paak Banyai – for illustration, Paak Bedtaled – for minor acts, Paak Rod – for troops and armies, Paak Chomdong – for recreational acts, and Paak Oh – for condolence. Ideally, narratives should be

---

[1] รองศาสตราจารย์ สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

[2] อาจารย์ ดร.สาขานาฏยศิลป์ไทย, นักวิชาการละครและดนตรี (ชำนาญการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

divided based on theme of music, for instance, normal theme for Paak Derntamnong – illustration, walking and relaxing theme for Paak Chomdong and flute theme for Paak Oh, in order to avoid confusion, according that narratives is the vocal arts that focus on verbal expression. Patterns of dialogues are categorized into 2 types which are Don dialogues (introduction by using verse) and Kratu dialogues (simultaneous verbal expression). 3 themes of dialogues include illustration, communication, and humor. Dialogues can be emotional based on context and feeling of actors so as to create entertaining mood for audiences.

Keywords: Khon narrator, narratives and dialogues

บทนำ

โขนนับได้ว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูงอย่างหนึ่งของไทย ที่รวบรวมเอาความงดงามของศิลปะหลายๆ แขนงเข้าไว้ด้วยกัน ได้แก่ วรรณศิลป์ วิจิตรศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ ดังนั้นการแสดงโขนจึงนับได้ว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่ทรงคุณค่าการแสดงโขน พบหลักฐานปรากฏชัดแน่นอนตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งในจดหมายเหตุของเมอสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวถึงการเล่นบนเวทีในสมัยนั้น มี 5 อย่าง คือ โขน ละครและระบำ คำอธิบายของเดอลาลูแบร์กล่าวว่า โขน เป็นการแสดงที่ใช้การเต้นออกท่าทางผู้แสดงสวมหน้ากากและถืออาวุธ และได้รับการสืบทอดต่อมาอย่างไม่ขาดตอน โดยได้รับการอุปถัมภ์จากองค์พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนขุนนางผู้มีฐานันดร แม้บางช่วงที่พระมหากษัตริย์ไม่ทรงอุปถัมภ์ แต่ก็มิได้ทรงหวงห้ามที่จะประชาชนทั่วไปจะจัดแสดง ดังเช่นในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

การแสดงโขนมีการพัฒนามาเป็นลำดับตามระยะเวลาอันยาว โดยมีทั้งการเปลี่ยนแปลงสร้างสรรค์รูปแบบและกระบวนเล่น โดยสามารถแบ่งตามวิธีการเล่นและพื้นที่ในการจัดแสดงได้ 5 ประเภท คือ โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนโรงใน โขนหน้าจอและโขน การแสดงโขนจะเล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2465 : 6) กล่าวไว้ใน ระเบียบตำนานละครก็คือ *“กระบวนเล่นโขนนั้น ตัวโขนล้วนแต่ชาย แต่งตัวสวมหน้า มีคนสำหรับพากย์แลเจรจาให้ตัวโขนทำบท หาใช้ร้องลำนำอย่างละครไม่”* ซึ่งภายหลังได้อนุโลมให้ตัวพระ นาง และตลก ไม่ต้องสวมหัวโขน จากคำดังกล่าวจะเห็นได้ว่าการแสดงโขนนั้น จะดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก จึงจำเป็นต้องมีคนพากย์และเจรจาแทนตัวผู้เล่นโขน การพากย์เจรจา จึงนับได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ที่เด่นที่สุดของการแสดงโขน

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวิเคราะห์แบบแผนและวิธีการพากย์-เจรจาโขน

ขอบเขตในการศึกษา

ศึกษาแบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขน ตามแบบฉบับของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

วิธีการดำเนินการวิจัย

วิจัยเรื่องกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรนี้ ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบ คุณลักษณะและคุณสมบัติ ระเบียบวิธีการประพันธ์ การวิเคราะห์แบบแผน การพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำราวิชาการ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์

สื่อนวัตกรรม วีดิทัศน์การแสดง และงานศิลปะที่เกี่ยวข้องทุกแขนง โดยวิธีการศึกษาค้นคว้า เรียบเรียงข้อมูล และวิเคราะห์ รวมทั้งปฏิบัติด้วยตนเอง เพื่อใช้เป็นหลักและแนวทางในการวิเคราะห์การพากย์-เจรจา โดยมีขั้นตอนและกระบวนการดำเนินวิจัย ดังนี้

1. แหล่งข้อมูล
2. การเก็บรวบรวมข้อมูล
3. การตรวจสอบข้อมูล
4. การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. แผนดำเนินการวิจัย
7. การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงแก้ไข

8 เสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัย

นับตั้งแต่ที่ นายธนิต อยู่โพธิ์ นำบทความเรื่อง *"วิธีพากย์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน"* ของครูมนตรี ตราโมท ที่เคยพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร "ศิลปากร"[3] มารวมพิมพ์ในหนังสือเรื่อง *"โขน"*[4] ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พุทธศักราช 2500 และจัดพิมพ์เป็นฉบับสมบูรณ์ในชั้นหลังเป็นต้นมานั้น ทำให้เกิดเป็นองค์ความรู้เรื่องการพากย์และเจรจาโขนเชิงวิชาการ ทำให้วงวิชาการในชั้นหลังยึดถือเป็นแบบเรื่อยมา โดยเฉพาะ "ประเภทของการพากย์และการเจรจาโขน" ในตอนต้นนี้ขอกล่าวถึงประเภทของการพากย์โขนที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ 6 ประเภท โดยสังเขปดังนี้[5]

(1) ***พากย์เมือง*** (หรือพากย์พลับพลา) ใช้เวลาตัวเอก เช่น ทศกัณฐ์ หรือ พระรามประทับในปราสาท หรือ ในพลับพลา เช่น

"... สมเด็จพระหริวงศ์ทรงศร ฤทธิ์เลื่องลือขจร
สะท้อนทั้งไตรโลกา
เสด็จออกนั่งหน้าพลับพลา พร้อมด้วยเสนา
ศิโรตมกัมกราบกราน ..."

(2) ***พากย์รถ*** (หรือ ช้าง ม้า ตามแต่จะใช้สิ่งใดเป็นพาหนะ) ใช้ในเวลาชมพาหนะที่ขี่ไป ตลอดจนการชมไพร่พลด้วย เช่น

"เสด็จทรงรถเพชรเพชรพราย พรายแสงแสงฉาย
จำรูญจำรัสรัศมี
อำไพไพโรจน์รูจี สีหราชสีห์
ชักราชรถรถทรง ..."

(3) ***พากย์โอ้*** ทำนองตอนต้นเป็นพากย์ แต่ตอนท้ายกลายเป็นทำนอง *"เพลงโอ้ปี่ใน"* ให้ปี่พาทย์สวมรับ ใช้เวลาโศกเศร้ารำพัน เช่น

---

[3] ศิลปากร. ปีที่ 1 เล่มที่ 1 (พฤษภาคม 2500), หน้า 70-78.

[4] บทที่ 11 คนพากย์ เจรจา ต้นเสียง ลูกคู่ หน้า 102 – 111.

[5] อ่านเพิ่มเติมใน หนังสือเรื่อง "โขน" ของ นายธนิต อยู่โพธิ์ หน้า 103 – 106. หรือ บทความเรื่อง *"วิธีพากย์ เจรจา และขับร้องในการแสดงโขน"* ใน ศิลปากร. ปีที่ 1 เล่มที่ 1 (พฤษภาคม 2500), หน้า 70-78.

Institute of Culture and Arts

"ว่าพี่พามาเสียชนม์ ในกมลให้ตรมเกรียม
จะเกลี่ยทรายขึ้นทำเทียม ต่างแท่นทิพบรรทม
จะอุ้มองค์ขึ้นต่างโกศ เอาพระโอษฐ์มาระงม
ต่างเสียงพระสนม อันร่ำร้องประจำเวร"

(4) ***พากย์ชมดง*** ทำนองตอนต้นเป็นทำนองร้อง *"เพลงชมดงใน"* ตอนท้ายจึงกลายเป็นทำนองพากย์ธรรมดา สำหรับใช้ในเวลาชมป่าเขาลำเนาไม้ต่างๆ เช่น

"เค้าโมงจับโมงมองเมียง คู่เค้าโมงเคียง
เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง
ลางลิงลิงเหนี่ยวลดาโยง ค่อยยุดฉุดโชลง
โลดไล่ในกลางลางลิง ..."

(5) ***พากย์บรรยาย*** (หรือรำพัน) ใช้เวลาบรรยายความเป็นมาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือพากย์รำพึงรำพันใดๆ เช่น พากย์บรรยายตำนานรัตนธนู ว่า

"เดิมทีธนูรัตน วรฤทธิเกรียงไกร
องค์วิศวกรรมไซร้ ประดิษฐะสองถวาย
คันหนึ่งพระวิษณุ สุรราชะนารายณ์
คันหนึ่งนำทูลถวาย ศิวะเทวะเทวัน ..."

(6) ***พากย์เบ็ดเตล็ด*** สำหรับใช้ในโอกาสทั่วๆไป อันเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่ไม่เข้าในประเภทใดๆ เช่น

"ภูวกวักเรียกหนุมานมา ตรัสสั่งกิจจา
ให้แจ้งประจักษ์ใจจง
แล้วถอดจักรรัตน์ธำมรงค์ กับผ้าร้อยองค์
ยุพินทรให้นำไป ..."

หากพิจารณาประเภทของการพากย์ข้างต้นนั้น พบข้อควรแก่การพิจารณาเกี่ยวกับองค์ความรู้ดังกล่าวอยู่หลายประการ ดังนี้ ประการแรก ประเภทต่างๆนั้น แบ่งตามเนื้อความของบทพากย์ แม้แต่ละประเภทจะแยกออกเป็นเอกเทศกัน แต่ก็ยังมีความคลุมเครือด้วยเนื้อความใกล้เคียงกัน คือ "พากย์บรรยาย" กับ "พากย์เบ็ดเตล็ด" ด้วยเนื้อหาที่ *"แยกแยะออกมายากและลำบากแก่การวินิจฉัยว่า สิ่งที่เราพากย์ออกไป เป็นบทกลอนเนื้อหานี้เป็นบทพากย์เบ็ดเตล็ดหรือพากย์บรรยาย (ในปัจจุบัน) จึงได้รวมเอาทั้งสองหมวดหมู่นี้มาเป็นหมวดหมู่เดียวกัน"*(ประสาท ทองอร่าม, 2553) ดังนั้น ในปัจจุบันจึงแบ่งการพากย์ออกเป็น 5 ประเภท คือ 1. พากย์เมือง หรือ พากย์พลับพลา 2.พากย์รถ 3. พากย์โอ้ 4.พากย์ชมดง และ 5.พากย์บรรยายหรือเบ็ดเตล็ด

ประการที่ 2 ถึงแม้ว่าจะยังคงยึดประเภทตามเนื้อหา แต่คำอธิบายของการพากย์ในแต่ละประเภทข้างต้นนั้นยังขาดการอธิบายในเรื่องของ *"ลักษณะของการพากย์"* ในแต่ละชนิด ซึ่งอาจทำให้ผู้อ่านไม่เข้าใจ ว่า การพากย์ในแต่ละประเภทนั้นแตกต่างกันอย่างไร เพราะ*"การพากย์ เป็นศิลปะของการใช้เสียงที่ประกอบการแสดงโขน"* (อมรา กล่ำเจริญ ,2531: 51) และเมื่อพิจารณาต่อไปอีก โดยใช้ "ทำนองในการพากย์" เป็นกรอบในการพิจารณา ก็จะพบว่า การพากย์ประเภทต่างๆนั้น ใช้ทำนองในการพากย์ 3 ทำนอง ดังนี้

<u>ทำนองที่ 1</u> ***"พากย์เดินทำนอง"*** (ทำนองธรรมดา หรือ ทำนองปกติ) เป็นทำนองพากย์หลัก หรือ เป็นทำนองพากย์พื้นฐานของการพากย์ทั้งหมด ในการพากย์ผู้พากย์จะแบ่งวรรคของคำพากย์ออกเป็นส่วนๆ เวลาพากย์ผู้พากย์จะใส่ทำนองตามการแบ่งวรรคคำไปเรื่อยๆ ก่อนถึง 2-3 คำพากย์สุดท้ายของบท จะ*"เอื้อนลากเสียง"* ว่า "*เออ เฮ่อ เอ่อ เอย*" หรือ "*เออ เฮ่อ เออ เอ่อ เอย*" ซึ่งอาจจะมีพลิกแพลงไปบ้างตามแต่การเอื้อนเสียงของแต่ละคน และเมื่อ

พากย์จบบทหนึ่งๆแล้ว นักดนตรีจะ *"ตีตะโพนท้า"* หมายถึง ตีนำตามท่วงทำนองของหน้าทับที่ใช้เฉพาะในการพากย์โขน ซึ่งเรียกว่า *"มือพากย์"* (ฐิระพล น้อยนิตย์, มปป.) จากนั้น กลองทัดตีรับ 2 ครั้ง ผู้พากย์และ/หรือผู้บรรเลงดนตรีจะร้องรับด้วยเสียง ว่า *"เพ้ย"*[6] จะเป็นเช่นนี้เรื่อยไปจนจบบทพากย์ ดังจะยกตัวอย่างให้เข้าใจง่ายขึ้น ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 คำพากย์ที่แต่งด้วยกาพย์ฉบัง 16 แบ่งคำพากย์เพื่อจะใส่ทำนองพากย์จะต้องแบ่งคำทั้ง 16 คำ ออกเป็นช่วงๆ ละ 2 – 3 พยางค์ ดังนี้

ปางนั้นองค์ท้าวทศศรี ออกมุขมนตรี
ธ ตรัสประภาสราชการ

ตารางที่ 1 พากย์เดินทำนองในคำประพันธ์ประเภทกาพย์ฉบัง 16

ปาง นั้น	องค์ ท้าว	ทศ (ศะ) ศรี	----------	ออก มุข	(ขะ) มน ตรี
ธ ตรัส	ประ ภาส	***เออ เฮ่อ เอ่อ เอย*** (เอื้อนลากเสียง)	ราช (ชะ) การ		
ตีตะโพนท้า	เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง				
กลองทัด	ต้อม ต้อม				
เพ้ย !!					

ตัวอย่างที่ 2 คำพากย์ที่แต่งด้วยกาพย์ยานี 11 มีวิธีแบ่งวรรคแบ่งคำที่ต่างกับกาพย์ฉบัง 16 คือ ใน 1 บทของกาพย์ยานี 11 ผู้พากย์จะแบ่งวรรค ตามลักษณะการอ่านฉันทลักษณ์ คือ วรรคหน้า 5 คำ วรรคหลัง 6 คำ และจะเอื้อนก่อนถึง 3 สุดท้ายของวรรคส่ง เช่น

ปางองค์พระทรงครุฑ ปิ่นมกุฎอยุธยา
เสด็จออก ณ พลับพลา พร้อมพระลักษณ์ผู้ภักดี

Institute of Culture and Arts

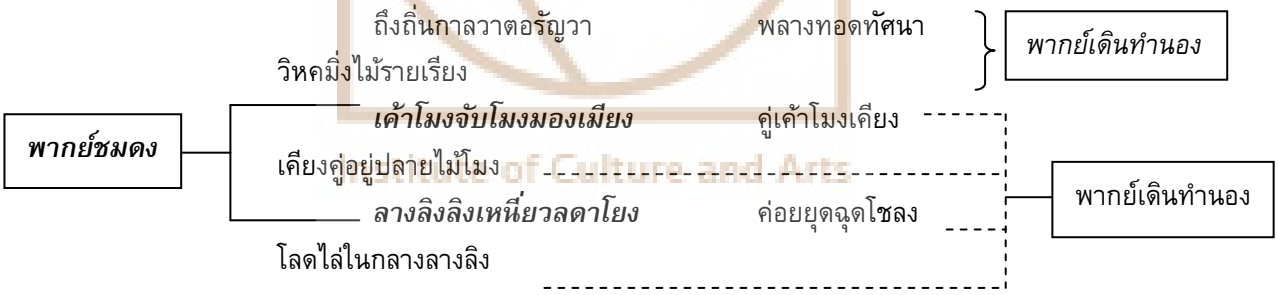
[6] คำที่รับท้ายคำพากย์ที่ร้องว่า "เพ้ย" นั้น มีที่มาจากอะไรไม่เป็นที่รู้แน่ชัด แต่พอจะสันนิษฐานได้ว่า น่าจะมาจากคำว่า "เฮ้ย" อันเนื่องมาจากการยกทัพ เมื่อแม่ทัพสั่งการแล้ว นายหมวดนายกองจะร้องสั่งอีกต่อหนึ่งว่า "เฮ้ย" ภายหลังจึงค่อยๆ กลายสำเนียงมาเป็น "เพ้ย" แต่ก็ยังไม่เป็นที่ยุติกัน เพราะไม่ว่าพากย์ชนิดใด พากย์เวลาเศร้าโศก พากย์เวลานั่งอยู่ในปราสาท ตลอดจนพากย์ เบิกหน้าพระไหว้ครูหนังใหญ่ ที่เรียกกันว่า พากย์สามตระ ก็รับ "เพ้ย" ทุกๆ บทเหมือนกัน เข้าใจว่าในโบราณคำที่ว่า "เพ้ย" คงจะเป็นอุทานที่มีความหมายอะไรสักอย่าง อนึ่ง ในการแสดงโขนหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อนายทัพตรวจพลจัดทัพเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะมีการพากย์ชมรถ หรือชมกองทัพฝ่ายมนุษย์ จะทรงโปรดให้ใช้คำว่า "ชโย" รับคำแทนคำว่า "เพ้ย" เหตุที่โปรดให้ใช้คำว่า "ชโย" แทนก็เพราะว่า เมื่อครั้งที่มีชาวอินเดียได้แสดงโขนถวายทอดพระเนตร ในตอนยกทัพมีคำคล้ายๆ การพากย์ และเสียงลูกคู่ที่รับนั้นทรงได้ยินสำเนียงคล้ายกับคำว่า "ชโย" จึงโปรดให้นำมาใช้บ้าง.

ตารางที่ 2 พากย์เดินทำนองในคำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11

ปาง องค์	พระ ทรง ครุฑ	--------	ปิ่น มกุฎ	อยุ- ธ ยา	
เสด็จ ออก	ณ พลับ พลา	-------	พร้อม พระลักษณ์	***เออ เฮ่อ เอ่อ เอย***	ผู้ ภัก ดี
ตีตะโพนท้า เท่ง ติง ป๊ะ ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ป๊ะตุ๊บ ป๊ะติ๊ง ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง เทิ่ง ติง					
กลองทัด ต้อม ต้อม					
เพ้ย !!					

การพากย์เดินทำนองนี้ ส่วนใหญ่แล้วจะใช้ในบทพากย์เมืองหรือพากย์พลับพลา บทพากย์รถ บทพากย์บรรยายหรือเบ็ดเตล็ด นอกจากนี้แล้วยังเป็นส่วนประกอบของการพากย์ในทำนองที่ 2 และที่ 3 ดังจะกล่าวถึงต่อไปนี้

<u>ทำนองที่ 2</u> “**พากย์ชมดง**” จะขึ้นต้นการพากย์ด้วยทำนอง “***เพลงชมดงใน”*** ก่อน ในวรรคแรกของการพากย์ ส่วนในวรรคต่อไปจะพากย์แบบทำนองที่ 1 คือ พากย์เดินทำนอง (หรือบางครั้งถ้าบทพากย์บทแรกมีเนื้อความมิได้ชมธรรมชาติ ก็จะพากย์ด้วยทำนองที่ 1 เสียก่อน แล้วจึงพากย์ชมดงในบทต่อไป) ทำนองพากย์ชมดงนี้จะใช้พากย์ในบทพากย์ที่มีเนื้อความบรรยายหรือพรรณนาชมธรรมชาติทั้งทางบกและทางน้ำ ในขณะที่พากย์ชมดงในวรรคที่ 1 ของกาพย์นั้น นักดนตรีจะตีตะโพน และ ฉิ่ง คลอประกอบจังหวะไปด้วย ดังตัวอย่างจะแสดงต่อไปนี้



บทแรกของคำประพันธ์ (บทที่ 1) พากย์ด้วยการพากย์เดินทำนองหรือพากย์ทำนองปกติ ดังตาราง

ตารางที่ 3 บทที่ 1 พากย์ด้วยการพากย์เดินทำนอง

- - - ถึง	- - - ถิ่น	- - - -	- - - -	- - - กา	- - ล วาต	- - - -	- - - -
- - อรัญ	- - ญ วา	- - - -	- - - -	- - -พลาง	- - -ทอด	- - - -	- - - -
- - - ทัศ	- - -ศ นา	- - - -	- - - -	- - - วิ	- - - หค	- - - มิ่ง	- - - ไม้
- - - -	- - - *เออ*	- - - *เฮ้อ*	*-เออเออเอิง*	- - - *ฮึ*	- - - -	- - -ราย	- - -เรียง
ตีตะโพนท้า	เท่ง ติง ป๊ะ	ป๊ะตุ๊บ	ป๊ะติ๊ง	ป๊ะตุ๊บ	ป๊ะติ๊ง	ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง	เทิ่ง ติง
กลองทัด			ต้อม			ต้อม	
			เพ้ย !!				

บทที่ 2 ***เค้าโมงจับโมงมองเมียง*** คู่เค้าโมงเคียง

เคียงคู่อยู่ปลายไม้โมง

ในวรรคแรกผู้พากย์จะพากย์ด้วยทำนองเพลงชมดงใน ส่วนวรรคที่ 2 และ 3 จะพากย์ด้วยการพากย์เดินทำนอง

ตารางที่ 4 วิธีพากย์ชมดง

วรรคที่ 1 พากย์ทำนองชมดง							
- - - -	- - -เค้า	- - -โมง	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - จับ	- - -โมง
- - - -	- - - รำ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -ซ	- - - ล
ตะโพนคลอ							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง
- - -เฮ้อ	เออเออ-เออ	- -ฮื้อเออ	-เออ - เอย	- - ฮื้อเออ	-เออ -เออ	- - -เจ้า	- - -เอย
- - - ท	ล ซ – ท	- - รำ ท	- ล - ซ	- - ซ ม	- ร - ซ	- - -รซ	- - - ท
ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง
- - - -	-เอิงฮื้อเอย	- - - -	-เฮ้อเออเอย	- - - -	- - -มอง	- -เออเออ	ฮื้อเอย –เมียง
- - - -	- ล รำ ซ	- - - -	- ล ซ ท	- - - -	- - - ท	- - ซ ล	รำ ท - ท
ตะโพนคลอ							
- - -ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - ตุ๊บติง	- -ตุ๊บเพลิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ – ป๊ะ
วรรคที่ 2 และ 3 พากย์เดินทำนอง							
- - - -	- - - -	- - - คู	- - - เค้า	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - เคียง
- - - -	- - - -	- - -เคียง	- - - คู่	- - - -	- - - -	- - -อยู่	- - -ปลาย
- - - -	- - - เฮ้อ	เออเออ–เอิง	- - - ฮึ	- - - -	- - - -	- - - ไม้	- - - โมง
ตีตะโพนท้า	เท่ง ติง ป๊ะ	ป๊ะตุ๊บ	ป๊ะติ๊ง	ป๊ะตุ๊บ	ป๊ะติ๊ง	ติงตุ๊บเพลิ่ง เทิ่ง เทิ่ง	เทิ่ง ติง
กลองทัด			ต้อม			ต้อม	

Institute of Culture and Arts

เพ้ย !!

ในบทที่ 3 ก็พากย์เช่นเดียวกับบทที่ 2 และผู้พากย์จะพากย์เช่นนี้ไปจนหมดบทพากย์ของตอนนั้นๆ

<u>ทำนองที่ 3</u> ***"พากย์โอ้"*** ในตอนต้นของบทพากย์นั้น จะดำเนินการพากย์แบบทำนองที่หนึ่ง (พากย์เดินทำนอง) เมื่อถึง วรรคสุดท้ายของบทพากย์จะใช้ทำนอง ***"เพลงโอ้ปี่ใน"*** ปี่พาทย์จะรับเพลงโอ้ปี่ในแล้วต่อท้ายด้วยเพลงโอด จากนั้นตะโพนตีท้าและกลองทัดตีรับสองครั้ง ผู้พากย์รับด้วยเสียง "เพ้ย" ทำนองพากย์โอ้จะใช้ในบทพากย์ที่มีเนื้อความเกี่ยวกับการคร่ำครวญหรือเสียใจของตัวโขน[7]

สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการพากย์โอ้ ก็คือ การลงโอ้ ซึ่งวงปี่พาทย์จะต้องรับด้วยเพลงโอ้ปี่ใน ดังนั้นคนพากย์จะต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงรับของวงปี่พาทย์ด้วย กล่าวคือ ต้องรักษาระดับเสียง (คีย์เสียง) ของผู้พากย์ให้ตรงกับเสียงโน้ตตัวสุดท้ายนั้นไว้ เพื่อจะได้สอดรับกับเพลงโอ้ปี่ที่บรรเลงรับในตอนท้ายของการพากย์ด้วย การพากย์โอ้มีทั้งกาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์ฉบังสอดรับด้วยกาพย์ยานี ดังตัวอย่างที่จะนำเสนอต่อไปนี้

พากย์โอ้ พรหมาสตร์ *(กาพย์ฉบังสอดรับกาพย์ยานี)*

พากย์เดินทำนอง

ครั้นถึง สนาม ราวี แลเห็น กระบี่
พินาศ ดาดพื้น พสุธา
ทั้งองค์ พระลักษณ์ อนุชา ศรศักดิ์ ปักอุรา
พระเข้า ฉุดชัก ศรชัย
(โอ้) ไม่เขยื้อน และเลื่อนหลุด เกรงน้องนุช จะบรรลัย
กรตระกอง พระน้องไว้ ***ชลนัยไหลลง ทรงโศกา*** — ***พากย์โอ้***

ตารางที่ 5 วิธีพากย์โอ้

วรรคที่ 1 – 3 ของบท พากย์เดินทำนอง							
- - -ไม่	- - เขยื้อน	- - - -	- - - -	-- และเลื่อน	- - - หลุด	- - - -	- - - -
- - - เกรง	- น้อง-นุช	- - - -	- - - -	- - - จะ	- -บรร ลัย	- - - -	- - - -
- - - กร	- - ตระกอง	- - - -	- พระ-น้อง	- - - ไว้			
วรรคสุดท้าย พากย์โอ้							
- - - ชล	- - ล นัย	- ไหล - ลง	-- เออ เฮ้อ	เออเออ-เออ	- - - เอย	- ทรง – โศ	- เออ - กา
- - - ท	- - ท ท	- ร์ - ท	- - ล ท	ท ล - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล – ล
ดนตรีสวมรับ							
				- - - ซ	- - - ล	ท ล ท ม	- ซ - ล
ดนตรีรับ							
- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	- ซ - ซ	ล ท - ร์	- มฺ - ร์	- ท - ล
- - - มฺ	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- ลฺ - ล	- - - -	- - - -
ตะโพน – กลองทัด							
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-เท่ง ติง ต้อม	-เท่ง ติง ต้อม	- - - -	*เพ้ย !!*

[7] สำหรับในการประพันธ์บทนั้น ผู้ประพันธ์บท จะนิยมเขียนคำลงท้ายของพากย์ชนิดนี้ไว้ในวงเล็บหน้าคำพากย์คำแรกของบทสุดท้ายว่า " *(โอ้)* " เพื่อให้คนพากย์เข้าใจว่าบททำยดังกล่าวนั้นต้องพากย์การพากย์โอ้ ซึ่งเรียกว่า *"ลงโอ้"* แต่บางครั้งผู้ประพันธ์บทอาจจะ ไม่เขียนคำลงโอ้ในวงเล็บก็ได้ ดังนั้นแล้วผู้พากย์จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับบทพากย์ในตอนนั้นด้วย

Institute of Culture and Arts

สำหรับทำนองที่ 2 คือ พากย์ชมดง และทำนองที่ 3 คือ พากย์โอ้ ในปัจจุบันนี้ ส่วนใหญ่จะให้นักร้องเป็นผู้พากย์ เพราะ *"การบังคับเสียงคนร้องจะบังคับเสียงได้ดีกว่า มีลีลาที่ดีกว่าคนพากย์"* (ประสาท ทองอร่าม, 2553) จะเห็นได้ว่าทำนองทั้ง 3 ทำนองที่ใช้ในการพากย์นั้น มีลักษณะเฉพาะและก่อให้เกิดความแตกต่างของท่วงทำนองและสอดรับกับอารมณ์กับเนื้อหาของบทพากย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนในฉากนาฏการนั้นๆ ด้วย และหากใช้ทำนองเป็นกรอบในการแบ่งประเภทของการพากย์แล้วนั้น ก็จะพบว่า การพากย์โขนมี 2 ประเภท ใหญ่ๆ คือ

1. การพากย์ที่ใช้เป็นทำนองหลัก อันได้แก่ พากย์เดินทำนอง
2. การพากย์ที่ใช้ทำนองเพลงไทย อันได้แก่ พากย์ชมดง และ พากย์โอ้

หากกลับไปพิจารณาถึงประเภทของการพากย์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่ามี 5 หรือ 6 ประเภทนั้น ก็จะพบว่า การแบ่งประเภทดังกล่าวนั้น แบ่งตามเนื้อความของบทพากย์ แต่ทว่าในการพากย์ประกอบการแสดงโขนนั้น "ทำนองพากย์" กลับเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงโขน เพราะ *"สัญลักษณ์ของโขนและหนังใหญ่ ที่จะทำให้รู้ได้ในทางหู ก็มีอยู่แต่พากย์กับเจรจา"* (มนตรี ตราโมท, 2500: 70) ดังนั้นแล้วผู้วิจัยเห็นควรว่า ประเภทของการพากย์ควรจะแบ่งตาม "ทำนองการพากย์" มากกว่าการแบ่งโดยเนื้อหาของบทพากย์

"การเจรจา" ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้คนดูดูโขนแล้วเข้าใจ และทำให้การดำเนินเรื่องเป็นไปด้วยความรวดเร็วยิ่งขึ้น การเจรจา เป็นเครื่องวัดความสามารถของคนพากย์- เจรจาโขน เพราะในสมัยก่อน คำเจรจามิได้มีบทแต่งสำเร็จไว้ คนพากย์ - เจรจาจะต้องคิดคำเจรจาของตนขึ้นเอง ด้วยปฏิภาณไหวพริบโดยปัจจุบันทันด่วนหรือที่เรียกว่า *"เฉพาะหน้า"* ซึ่งเรียกว่า ***"เจรจาด้น"*** สำหรับในปัจจุบันมีการจัดทำบทโขนขึ้น ผู้พากย์-เจราจาก็จำเป็นต้องท่องบทเจรจาตามที่ผู้ประพันธ์ทั้งหลายแต่งขึ้น เรียกว่า ***"เจรจากระทู้"***

1. เจรจาด้น คือ การเจรจาแทนตัวโขนประเภทหนึ่ง ในหมู่คนพากย์-เจรจา ถือว่า เป็นการเจรจาที่ยากที่สุด เพราะ *"ผู้เจรจาต้องนึกคำเจรจาด้วยตนเองแล้วก็เจรจาออกมาโดยไม่มีการแต่งบทไว้ก่อน การเจรจาแบบนี้ผู้เจรจาต้องจดจำเรื่องราวที่เจรจาให้แม่นยำและใช้ปฏิภาณแต่งถ้อยคำสัมผัสให้สละสลวยได้เนื้อถ้อยกระทงความจึงนับว่าผู้เจรจาคนนั้นมีความสามารถ"* (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2542: 802) กล่าวคือ การเจรจาประเภทนี้ ผู้เจรจาจะต้องใช้สติปัญญาและปฏิภาณไหวพริบของตนเองในการที่จะคิดคำกลอนเพื่อจะผูกกันให้เป็นเรื่องราว และมีความหมายในการที่จะสื่อสารให้คนดูเข้าใจ คล้ายกับการด้นกลอนสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ผู้ที่จะเจรจาด้นได้ดีนั้นจะต้องเป็นผู้มีความรู้ในฉันท์ลักษณ์ต่างๆ หรือที่เรียกว่า ***"ลอยดอก"*** คือ *"การเจรจาลอยดอกมีลักษณะคล้ายคลึงกับการด้นเพลงพื้นบ้านหรือผูกกลอนสดว่าโต้ตอบกัน ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจและเสน่ห์ของประเพณีมุขปาฐะในอดีต การฝึกเจรจาลอยดอกจึงใช้วิธีเดียวกันกับด้นเพลงพื้นบ้าน นั่นคือ ต้องจำกลอนบังคับ เช่น กลอนลา กลอนลี เป็นพื้นฐานสำหรับว่าผูกคำ ให้มีสัมผัสรับส่งกันไปในรูปแบบคำประพันธ์ประเภทร่ายยาว"* (รัตนพล ชื่นค้า, 2554: 118)

ในชั้นหลังเมื่อมีการจดบันทึกคำพากย์-เจรจาไว้เป็นลายลักษณ์อักษรแล้วนั้น ตัวอย่างเช่น บทโขนตอนต่างๆ ที่ประกอบสร้างขึ้นในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์จัดพิมพ์เมื่อคราวจัดแสดงโขนในโรงละคอนศิลปากร ซึ่งต่อมาได้มีการรวบรวมจัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกเนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมานหรือหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ในปี 2507 ซึ่งบทโขนดังกล่าวนั้น ในวงการของคนพากย์-เจรจา จะรู้จักกันในนามว่า *"บทปู่"* อันเป็นต้นแบบของคำพากย์-เจรจาที่คนพากย์-เจรจาในชั้นหลังจดจำ และนำมาใช้เป็น "บทเจรจาต้นแบบ" หรืออาจจะเรียกได้อีกอย่างว่า *"กลอนครู"* คือ กลอนที่ครูบาอาจารย์เขียนหรือผูกขึ้นไว้ ซึ่งคนพากย์-เจรจานำมาเป็นต้นแบบของคำเจรจาในชั้นหลัง กล่าวคือ เมื่อท่องจำกลอนครูดังกล่าวได้แล้วก็สามารถที่จะทำการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาใจความของบทเจรจาด้นตามเนื้อเรื่องหรือตอนที่แสดงดังกล่าวได้ เช่น บททศกัณฐ์กล่าวทักทายปราศรัยกุมภกรรณ ซึ่งจะยกตัวอย่างเป็น "กลอนครู" และตอนทศกัณฐ์กล่าวปราศรัยกับมังกรกัณฐ์ ที่ผู้พากย์ชั้นหลังนำมาปรับเปลี่ยน ดังจะแสดงเปรียบเทียบให้เห็นดังนี้

กลอนครู

ทศกัณฐ์ - *เจ้าพระนครลงกา เมื่อกุมภกรรณศรีอนุชาขึ้นมาเฝ้า พระจอมอสุรินทร์ปิ่นปกเกล้า กำลังกลุ้ม แต่เสแสร้งแกล้งทำเป็นกระซ่วยกระซุ่มระรื่นจิต จึงตรัสแก่พระน้องยาเธอเลิศเลอฤทธิ์ว่าพระน้องรัก อันตัวเจ้าเนาว์พำนักตำหนักหน้า กับนวลนางจันทะวดีปิยะชายาพร้อมด้วยนางคันธมาลี ยังมีแต่ความสุขเกษมเปรมปรีดิ์หรือว่ามีภัย อีกสาวสรรค์กำนัลในและเสนามาตย์ ยังไพบูลย์ผ่องพิลาศหรือไฉน จงชี้แจงให้พี่นี้แจ้งใจหน่อยเถิดเจ้า*

กลอนที่แต่งชั้นหลัง

ทศกัณฐ์ - *เจ้าพระนครลงกา เมื่อมังกรกัณฐ์ราชนัดดาขึ้นมาเฝ้า พระจอมอสุรินทร์ปิ่นปกเกล้า กำลังกลุ้ม แต่เสแสร้งแกล้งทำเป็นกระซ่วยกระซุ่มระรื่นจิต จึงตรัสแก่พระนัดดาเธอเลิศเลอฤทธิ์ว่าพระหลานรัก อันตัวเจ้าเนาว์พำนักยังโรมคัล ยังมีแต่ความสุขเกษมสันต์หรรษาหรือว่ามีภัย อีกสาวสรรค์กำนัลในและเสนามาตย์ ยังไพบูลย์ผ่องพิลาศหรือไฉน จงชี้แจงให้ลุงนี้แจ้งใจหน่อยเถิดเจ้า*

จากตัวอย่างข้างต้นนี้ นับเป็นต้นแบบของการ “เจรจาด้น” ที่เกิดจากสติปัญญา และปฏิภาณไหวพริบของคนพากย์-เจรจาอย่างแท้จริง ในการที่จะนำมาใช้ในการเจรจาเพื่อเล่นโขนในแต่ละตอน โดยนำความรู้ในเรื่องรามเกียรติ์ที่ตนเองมีมาใช้ให้เกิดประโยชน์ ด้วยการนำกลอนครูขึ้นมาเป็นแบบ แล้วเปลี่ยนชื่อ สถานที่ หรือองค์ประกอบอื่นด้วยการด้นสด เพื่อให้การเจรจานั้นดำเนินต่อไปได้ บทเจรจาด้นดังกล่าวนี้ ยังเป็นต้นแบบของ “เจรจากระทู้” ในชั้นหลังด้วย

2. **เจรจากระทู้** คือ การเจรจาโขนที่สำคัญเพราะการเจรจาประเภทนี้เป็นการเจรจาที่จะต้องใช้ความรู้ความสามารถและที่สำคัญ คือ ต้องใช้ความจำจำบทที่ได้แต่งไว้ก่อนแล้ว กล่าวคือ *“ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทที่บูรพาจารย์ได้แต่งขึ้นไว้เป็นแบบฉบับเฉพาะตอนหนึ่งๆซึ่งเรียกว่า กระทู้ เมื่อการแสดงโขนดำเนินมาถึงตอนที่มีบทกระทู้ ผู้เจรจาจะต้องเจรจาตามบทกระทู้ทันที บทกระทู้จะมีความสละสลวยในเชิงสัมผัส การเล่นอักษร และความหมาย”* (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2542: 802)

การเจรจากระทู้นี้เป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่งของคนพากย์-เจรจาที่จะต้องเรียนรู้และสามารถท่องจำได้ เพราะในการแสดงโขนนั้นจะมีคนพากย์อย่างน้อยสองคน (หรืออาจจะเรียกว่าสองฝ่ายก็ได้) จะเจรจาโต้ตอบกันในลักษณะ ถาม – ตอบ และเมื่อฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดตั้งบทเจรจากระทู้มา อีกฝ่ายหนึ่งก็จะต้องรับกระทู้โต้ตอบนั้นให้ได้ ถ้าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดรับไม่ได้ ก็จะ*“เป็นที่อับอายขายหน้าแก่กัน เพราะในการแสดงโขนถือว่าคนเจรจาจะต้องท่องจำให้ได้”* (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2542: 802) เจรจากระทู้นี้นิยมใช้ในบทที่สำคัญๆหรือบทที่ตัวเอกปะทะกัน เพื่อต้องการให้ผู้ดูเกิดอารมณ์คล้อยตามคำเจรจากระทู้ต่างๆเหล่านั้น บทกระทู้ที่สำคัญๆหรือมีความไพเราะนั้นมีอยู่หลายบท อาทิ กระทู้นางลอย กระทู้ทศกัณฐ์รบพระราม กระทู้ทศกัณฐ์-กุมภกรรณ กระทู้กุมภกรรณ-สุครีพ กระทู้อินทรชิต-พระลักษณ์ เป็นต้น ยกตัวอย่างเช่น หนุมานอาสา ในฉากที่ 6 คือ ตอนที่พระฤาษีโคบุตรพาหนุมานไปฝากตัวรับราชการกับทศกัณฐ์แล้ว จึงอาสาทศกัณฐ์ออกรบและ ได้พบพระลักษณ์คุมพลวานรออกมารบ ซึ่งบทกระทู้นี้จะเป็นที่รู้กันในหมู่คนพากย์-เจรจาว่า “กระทู้ตีทัพพระลักษณ์” ซึ่งมีคำเจรจา ที่นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร กล่าวว่าเป็นกระทู้ที่ใช้เจรจาโขนที่ดีและมีความไพเราะที่สุด ว่า *“... เว้นแต่คำเจรจาในฉากที่6 เป็นคำที่นายถนอม โหมดเทศน์นำเอาบทซึ่งหมื่นไพเราะพจมานเคยใช้เจรจามาแต่ก่อนบรรจุลงไว้ ซึ่งเป็นคำเจรจาที่ศิลปินโขนและนักดูโขนแต่ก่อนนิยมกันว่าดีและจำกันไว้ได้โดยมากจะเป็นของหมื่นไพเราะพจมานเรียบเรียงขึ้นเองหรือได้มาจากขุนไพเราะพจมาน (พะยอม วิเศษสมิต) ผู้เป็นพ่อตา ...”* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2507: 152) ดังนี้

- เชิด –
-หนุมานไล่ตีพลลิง- แล้วป้องหน้า-
เจรจา

หนุมาน - *คำแหงหนุมาน ถือศรจะรอนราญประจัญจด หัวเราะร่าอยู่หน้ารถองค์พระลักษณ์ แกล้งย่อตนย่นพักตร์ทำพงักพงึก คันหัวเข่าเกาก็กยักคอกัก ทำท่าก่อร่อร้องว่าอ้อพระลักษณ์ดอกหรือเป็นนายพลยกโยธามาประจญกับตัวเรา อย่าดูเบาเลยนะท่านในการศึก จงตรองตรึกเสียให้ดี พลาดท่าเสียทีจะเสียการ เราคือหนุมานชาญเดชา จะมาลองดีกับพระศรีอนุชาในวันนี้ คงจะได้เห็นฤทธีกันแน่ละนะพระลักษณ์ฯ*

พระลักษมณ์- *พระลักษณ์สุริยวงศ์ ได้ทรงฟังกำลังเคือง เยื้องขยับจับพระแสงศร แล้วพระภูธรมาขยับยั้งตั้งสติทรงพระดำริว่าอ้ายนี่ มีรับสั่งใช้ให้อาสา หรือจะเป็นกลมายายามาล่อลวง จำจะตอบขู่ดูทีท่วงกิริยา จึงยกพระหัตถ์ดัชนีขึ้นชี้หน้า ว่าเหม่ อ้ายหนุมาน กูแลดูอยู่นมนานจนเต็มแปลก เมื่อแรกยกออกมาคิดว่าใคร ครั้นเข้ามาใกล้จึงรู้จัก เหตุไฉนไปตีประจบคบยักษ์ทำฮักฮึก ยกมาเป็นกระบวนศึกไม่เกรงกลัว ตั้งตัวเป็นนายทัพกลับจลาจลตีพลลิง เฮ้ย! นี่จะเป็นขบถเสียจริงจริงเจียวหรือวะหนุมานฯ*

หนุมาน - *หนุมานชาญฤทธี เห็นน้องพระจักรีดำรัสตรัสถามความเคลือบแคลง จึงแกล้งกล่าวกลบความว่าชะน้อยหรือพระลักษมณ์ช่างซักถามออกมาได้ไม่อายปาก ก็ใครเล่าเขาจะอยากทรหดอดเหนียวเคี่ยวปล้ำทำการรับอาสา ชาวโลกในภายหน้าจะตำหนิติประจาน ว่าทำดีเยี่ยงหนุมานแล้วไม่ได้ดีรับราชการขันอาสามาด้วยภักดี บำเหน็จก็ไม่มีดีแต่หลอกใช้ ปากปราศรัยใจเชือดคอ ต่อหน้าแล้วทำดี ได้ทีก็คิดหักหลังนั่งประจาน เหมือนคำโบราณท่านย่อมว่า คับที่พออยู่ได้คับใจแล้วอยู่ยาก เราจึงได้บั่นบากมาเข้าด้วยเจ้าลงกา จงพิจารณาดูเถิดนะพระลักษมณ์ฯ*

จากตัวอย่างข้างต้นที่ยกมาแสดงนั้น จะเห็นได้ว่า เนื้อความในกระทู้ใช้คำที่มีความไพเราะสละสลวย และความเนื้อความที่โต้ตอบแบบเป็นเหตุเป็นผลกัน ดังนั้นแล้วจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เจรจาจำเป็นต้องท่องจำให้ได้และถูกต้องแม่นยำก่อนการแสดง

Institute of Culture and Arts

สำหรับทำนองในการเจรจานั้น มี 3 ทำนอง ดังนี้

1. ทำนองบรรยาย หรือ เจรจาแบบเดินทำนองผู้เจรจาจะทำเสียงดำเนินทำนองในลักษณะของการบรรยายให้สม่ำเสมอ เช่น

วิรุญจำบัง - *วิรุญจำบังอสุรา หนีศรพระรามราชามามิยั้งหยุด ด้วยเกรงองค์พระทรงครุฑนารายณ์ราช ครั้นเหาะมาถึงยังเขาอังกาศคีรีศรี ให้เหน็ดเหนื่อยเมื่อยอินทรีย์เป็นยิ่งนัก จึงตั้งใจหมายจะผ่อนพักสักราตรีคิดพลางทางเหาะลงตรงยังพื้นปฐพี*

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่า การเจรจาแบบเดินทำนองจะแสดงให้เห็นถึงการบรรยายความหรือเหตุการณ์ที่ตัวแสดงกำลังปฏิบัติภารกิจอยู่ ว่ากำลังทำอะไร ที่ไหน เมื่อใด

2. เจรจาทำนองพูด เป็นการเจรจาในลักษณะการพูดโต้ตอบซึ่งกันและกันของตัวแสดงที่มีตั้งแต่สองฝ่ายขึ้นไป เช่น

มังกรกัณฐ์ - *ทรงพระกรุณาได้โปรดเกล้าเถิดพระเจ้าข้า อันตัวหลานปกป้องพาราโรมคัล นั้นมีแต่ความสนุกสุขสันต์นิรันดร์กาล อีกประชาชนมารในธานี ต่างก็สุขเกษมเปรมปรีดิ์ทุกถ้วนหน้า ด้วยพระบารมีพระปิตุลาปกแผ่ไป ชาวโรมคัลจึงมีแต่ความสุข สิ้นทุกข์ภัยพระเจ้าข้า*

ทศกัณฐ์ - อ๋อ อันตัวเจ้าเนาว์โรมคัลนัครามีแต่ผาสุก แต่ลุงสิหลานอยู่ลงกามีมาแต่ทุกข์ทับหทัย ต้นเหตุด้วยมนุษย์นามรามลักษมณ์คุมพลไกรล้วนแต่วานร จองถนน ข้ามมหาสาครมาประชิดติดลงกา ฆ่าญาติวงศ์เผ่าพงศาเสียมากนัก ครั้งก่อนเคยหาญหักซึ่งชีวาพระยาขร ผู้เป็นพระราชบิดรของเจ้าจนบรรลัย ...

นอกจากนี้การเจรจาทั้งสองทำนองยังสามารถเจรจารวมกันได้โดยเจรจาเดินทำนองก่อนแล้วจึงเจรจาทำนองพูดตามหลัง (ดังในความที่เน้นไว้) เช่น

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

3. **เจรจาแบบกวนมุข** เป็นการเจรจาหรือพูดโต้ตอบเช่นเดียวกัน คล้ายกับการเจรจาทำนองที่ 2 แต่มีวิธีการเจรจาที่ต่างกัน กล่าวคือ การเจรจาทำนองพูดหรือการเจรจาทำนองที่ 2 นั้น ถึงแม้จะเป็นการเจรจาโต้ตอบกันของตัวโขนก็ตามแต่วิธีการเจรจาก็ยังจะต้องยึดทำนองการเจรจาที่จะต้องทำเสียงสูงต่ำตามลักษณะของคำเจรจา ส่วนการเจรจากวนมุขนั้นเป็นการเจรจาระหว่างตัวโขนกับตัวตลกโขน ซึ่งการเจรจาจะเหมือนกับการพูดแบบสามัญชนธรรมดาหรือที่เรียกกันว่าพูดแบบปกติแบบคนทั่วไปพูดกัน ไม่ต้องมีทำนองเสียงสูงต่ำ ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะนิยมใช้ในการแสดงที่ต้องมีการเล่นตลกแทรกเข้ามา บางครั้งอาจจะเรียกว่า *"เจรจาติดตลก"* หรือบางกรณีอาจจะเรียกว่า *"เล่นกวนมุข"* ส่วนใหญ่จะเป็นการเล่นระหว่างคนพากย์-เจรจากับตัวตลก โดยที่ผู้พากย์-เจรจาและตลกจะต้องพูดให้สอดคล้องกัน คนพากย์อาจจะเป็นคนพูดนำคอยปูพื้นหาช่องทางให้ตัวตลกเล่น ส่วนใหญ่แล้วในบางครั้งคนพากย์-เจรจามักจะแทรกคำพูดตลกที่มีลักษณะสองแง่สองง่ามซึ่งทำให้คนดูสนุกขบขัน โดยคนพากย์-เจรจาเป็นผู้เจรจาแทนผู้แสดงที่เป็นตัวโขน และตัวโขนที่แสดงเป็นตัวตลก ไม่ว่าจะเป็นฤาษี ตัวตลก หรือบางครั้งจะเรียกว่า "ตลกยกเตียง" ที่บางครั้งอาจจะเล่นเป็นบทคนรับใช้หรือเป็นผู้เล่าเรื่อง จะเจรจาด้วยตนเอง ซึ่งการเจรจาทำนองนี้จะต้องเป็นที่รู้กันระหว่างคนพากย์-เจรจากับตัวโขนที่หมายถึงตัวตลก ว่าจะต้องเจรจากวนมุขอย่างไรโดยการนัดแนะกันก่อนที่จะออกไปแสดงเพื่อไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดในขณะแสดงหรือที่เรียกว่า "ฝืด"หรือ "มุขแป้ก"

อนึ่งการเจรจาทำนองนี้มิใช่ว่าคนพากย์-เจรจาจะปฏิบัติการเจรจาได้ทุกคน เนื่องจากการที่จะเป็นคนเจรจาโต้ตอบกวนมุขนั้น คนพากย์-เจรจาคนนั้นจำเป็นจะต้องเป็นคนที่มีมุขตลกอยู่ในตัวบ้างไม่มากก็น้อยเพื่อจะได้เจรจาดำเนินเรื่องไม่ให้ติดขัด ซึ่งการที่จะมีมุขตลกได้นั้นอาจจะกล่าวได้ว่าคนพากย์-เจรจาคนนั้นจะต้องมีพรสวรรค์ในด้านตลกบ้างพอสมควรเพราะในการแสดงทั้งสองฝ่ายคือทั้งตัวโขนที่เป็นตัวตลกกับคนเจรจาจะต้องเจรจารับ-ส่งมุขกันได้อย่างสอดคล้องสนุกสนาน แต่ทั้งนี้ในบางกรณีก็อาจจะมีการเขียนบทเพื่อเป็นแนวทางในการเล่นกวนมุขหรือเจรจาติดตลกไว้บ้างเพื่อเป็นแนวทางในการเล่นกวนมุข เช่น การเจรจาของพระฤาษีโคบุตรกับหนุมาน หรือการเจรจาติดตลกฝ่ายทศกัณฐ์เยาะเย้ยพระรามในการแสดงโขนตอนขาดเศียรขาดกร เป็นต้น ดังตัวอย่างที่ว่า

ทศกัณฐ์- *ออ แป้ะ หว่า พระรามเว้ย ยกทัพมาทำสงครามกับกู มึงรู้รึเปล่าว่าเพราะอะไร*
ตลก 1- *รู้พ่ะย่ะค่ะ ก็มาตามนางสีดาไงพ่ะย่ะค่ะ*
ทศกัณฐ์- *เออ (เสียงพอใจ) เอ็งเคยได้ยินคำสุภาษิตว่า อ้อยเข้าปากช้าง*
ตลก2- *ใครเลยจะง้างเอาไปได้*
ทศกัณฐ์- *เออ เออ เอ็งนี่เก่งใช้ได้*

ตลก1- *พระองค์เปรียบเช่นนั้นมันสูงไปพ่ะย่ะค่ะ เดี๋ยวคนดูจะไม่รู้เรื่อง ต้องเปรียบอีกอย่างหนึ่งพ่ะย่ะค่ะ*

ทศกัณฐ์- *เออ เปรียบว่ายังไงวะ*

ตลก2- *ต้องอย่างนี้พ่ะย่ะ ต้องเปรียบว่า ก้อนข้าวเย็นเข้าปากหมา ใครเลยจะคว้าเอาไปได้*

ทศกัณฐ์- *เออ อ่ะ อ่ะ อ่ะ เอ็งเก่งโว้ย รู้จักเปรียบเทียบ แล้วไอ้ที่เอ็งว่านะ มันหมายความอย่างไร*

ตลก2- *ก็ ก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา*

ทศกัณฐ์- *แล้ว หมา ล่ะ วะ*

ตลก2- *อ๋อ ออแป๊ะ รู้พระเจ้าค่ะ*

ทศกัณฐ์- *เออ ออแป๊ะ ว่าไง*

ตลก1- *ก็ ก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา*

ทศกัณฐ์- *เออ กู รู้ ว่าก้อนข้าวเย็นได้แก่นางสีดา พระรามเป็นเจ้าของก้อนข้าวเย็น ติดตามก้อนข้าวเย็นมา แล้วหมาล่ะ วะ*

ตลก1- *ออ เผือก มันรู้พ่ะย่ะค่ะ*

(เล่นกวนมุขกลับไปกลับมาสัก 2-3ครั้งจนมาถึงตลกคนที่ตั้งเรื่อง)

ทศกัณฐ์- *ไอ้เผือกมานี่ แล้วหมาล่ะวะเป็นใคร*

ตลก2- *เอ่อ พระองค์ แล้วยางสีดาอยู่กับใครล่ะพ่ะย่ะค่ะ*

ทศกัณฐ์- *นางสีดา ก็อยู่กับกูสิวะ*

ตลก2- *งั้นพระองค์ก็เป็น ....*

(ทศกัณฐ์ไล่ตีพวกตลกเข้าโรง)

จากตัวอย่างนี้คนพากย์-เจรจาได้เขียนไว้ให้คนพากย์-เจรจา ที่จะต้องเจรจาเป็นตัวทศกัณฐ์ ที่ไม่มีพรสวรรค์ในด้านการเล่นกวนมุขได้ทราบถึงแนวการเล่นกวนมุขหรือเจรจาติดตลกกับตัวตลก ซึ่งถ้าคนเจรจา ได้เจรจาตามคำเจรจาข้างต้น โดยเจรจาให้มีจังหวะสอดแทรกกับตัวตลกแล้วด้วยการรับ-ส่งมุขกันไปมาแล้ว ถึงแม้จะไม่ใช่เป็นคนที่มีพรสวรรค์ในด้านตลกก็จะสามารถเจรจาได้ และถ้าคนเจรจาคนใดมีพรสวรรค์ในด้านตลกด้วยแล้วก็จะเป็นการส่งเสริมให้ตัวตลกเล่นได้อย่างสนุกสนานเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมด้วยประการหนึ่ง กล่าวได้ว่า เจรจาแบบกวนมุข จึงเป็นศิลปะทางด้านการพูดอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงปฏิภาณไหวพริบทางด้านการใช้ภาษา ทางด้านการสร้างความสนุกสนานขบขันทางการแสดงระหว่างตัวโขนกับคนพากย์-เจรจาโขน ทั้งนี้ยังเป็นวิธีหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึง “พลังฝีมือ” ทั้งของผู้พากย์-เจรจาโขนด้วยกัน และผู้แสดงเป็นตัวโขนที่โต้ตอบกับคนพากย์-เจรจาโขนในฉากนาฏการนั้นๆ อีกด้วย

Institute of Culture and Arts

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิเคราะห์ในข้างต้น สรุปได้ว่า แท้จริงแล้วการแบ่งประเภทของการพากย์นั้นควรแบ่งโดยใช้ทำนองในการพากย์เป็นเกณฑ์ในการแบ่งมากกว่าแบ่งตามเนื้อหาของบทโขน ดังที่เข้าใจกันมาแต่ก่อน ฉะนั้นแล้วการพากย์โขนจึงมี 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ

1. การพากย์ที่ใช้เป็นทำนองหลัก อันได้แก่ พากย์เดินทำนอง
2. การพากย์ที่ใช้ทำนองเพลงไทย อันได้แก่ พากย์ชมดง และ พากย์โอ้

สำหรับการเจรจานั้น มี 2 ประเภท คือ เจรจาด้น และเจรจากระทู้ ใช้ทำนองในการเจรจา 3 ทำนอง คือ เจรจาเดินทำนอง หรือ เจรจาทำนองบรรยาย เจรจาทำนองพูด และเจรจาแบบกวนมุข จะเห็นได้ว่า การเจรจานั้นผู้เจรจาจำเป็นต้องมีความเข้าในทำนองแต่ละแบบ เนื่องจากต้องเป็นผู้ส่งสารให้ผู้ฟัง ผู้ชม เกิดอรรถรสในการชมและเป็นผู้ส่งสารให้กับผู้แสดงตีท่าได้ถูกต้องกับเนื้อความและตามความสามารถในการรำ ดังนั้นแล้วอาจกล่าวได้ว่า การพากย์ คือ สิ่งที่อวดน้ำเสียง และกลวิธีที่เป็นแบบฉบับในการพากย์ของผู้พากย์ ส่วนการเจรจา คือ สิ่งที่อวดปฏิภาณไหวพริบและองค์ความรู้ในทางภาษาของผู้พากย์ก็ว่าได้

เอกสารอ้างอิง

ฐิระพล น้อยนิตย์. (มปป.). **เอกสารประหน้าบันทึกโน้ต พากย์-เจรจา**. มปท.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). **โขน พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตร-มงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส 26 มิถุนายน 2500**. พระนคร: กรมศิลปากร.

ประสาท ทองอร่าม วีดิทัศน์เรื่อง **"โครงการองค์ความรู้เรื่องด้านการพากย์-เจรจาในการแสดงโขน ของ นายประสาท ทองอร่าม"** เสวนาเมื่อ 17 กันยายน พ.ศ. 2553 เวลา 13.00 – 16.00 น. ณ โรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก).

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง เล่ม 2**. กรุงเทพฯ: สยามเพรส เมเนจเม้นท์ จำกัด.

มนตรี ตราโมท. (2500, พฤษภาคม). วิธีพากย์ เจรจา และขับร้อง ในการแสดงโขน. **ศิลปากร** ปีที่ 1,1: 70 – 78.

_____. (2531). **ศัพท์สังคีต**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

รัตนพล ชื่นค้า. (2554). **การสืบทอดการพากย์-เจรจาหนังใหญ่และโขนเรื่องรามเกียรติ์ของครูวีระ มีเหมือน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิลปากร, กรม. (2507). **บทโขน**: กรมศิลปากรปรับปรุงการแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่น สมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2507. พระนคร: ศิวพร.

_____. (2507). **บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ชุด นาคบาศ กรมศิลปากรปรับปรุงใหม่ รวมรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ)**. พระนคร: ศิวพร"

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2465). ระเบียบตำนานลคร เล่นถวายตัวที่วังวรดิศ ในงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงฉลองพระชนมายุครบ 60 ทัศ เมื่อวันที่ 14 ที่ 15 พฤศจิกายน พ.ศ.2465 . พระนคร : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2554, 30 ธันวาคม 2554). โขนพูดเองไม่ได้ต้องมีคนพากย์, เจรจา ด้วยสำเนียง "เหน่อ". **มติชนสุดสัปดาห์.** สืบค้นเมื่อ 17 พฤษภาคม 2556. จาก http://www.sujitwongthes.com/2011/12/weekly30122554/

อมรา กล่ำเจริญ. (2531). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

Institute of Culture and Arts