คนพากย์-เจรจา : ผู้อยู่เบื้องหลังการแสดงโขน
NARRATOR: THE UNSUNG HERO OF KHON PERFORMANCE

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม / THEERAPHUT TONGNIM
นิสิตปริญญาเอก สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
DOCTORAL OF ARTS STUDENT IN THAI CLASSICAL DANCE, DEPARTMENT OF PERFORMING ARTS, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN NIVERSITY
ผุสดี หลิมสกุล[1] / PHUSADEE LIMSCHOON
ไพโรจน์ ทองคำสุก[2] / PAIROJ THONGKUMSUK

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ “แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์แบบแผนและวิธีการพากย์-เจรจาโขน และกลวิธีในการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากรที่สืบทอดจากกรมมหรสพ ในสมัยรัชกาลที่ 6

บทความนี้เสนอ“หน้าที่ของคนพากย์-เจรจาโขน” อันประกอบด้วย การพากย์-เจรจาโขน การบอกเพลง หน้าพาทย์ บอกบทร้องที่ใช้ประกอบในการแสดง ควบคุมการแสดง และจัดทำบทโขน โดยพิเคราะห์จากเอกสาร วีดิทัศน์ การสัมภาษณ์ และประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย

หน้าที่ของคนพากย์-เจรจาโขน แสดงถึง “ปรีชาญาณ” และ “องค์ความรู้” ของคนพากย์-เจรจาโขนได้เป็นอย่างดี เป็นต้นว่า รอบรู้ในเรื่องรามเกียรติ์ ภาษาศาสตร์ คีตศิลป์ สังคีตศิลป์ มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบ ปรีชาญาณของผู้พากย์-เจรจาโขนที่เกิดขึ้นแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่าง คนพากย์กับนักแสดง นักดนตรี ที่ต้องมีความเข้าใจซึ่งกันและกัน ประการสำคัญ คือ สร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับ นักแสดง โดยผ่านการพากย์และการเจรจาที่มีชั้นเชิงทางด้านวาทศิลป์ ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน นั่นคือความสำเร็จของการแสดงโขน ฉะนั้นแล้วอาจกล่าวได้ว่า คนพากย์-เจรจาโขน คือ บุคคลที่สำคัญที่อยู่เบื้องหลังในการแสดงโขนที่สร้างความสมบูรณ์ของนาฏกรรมโขนก็ว่าได้

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”. The main objective of the this research is to study the approaches of narratives and dialogues for The Thai royal mask play or Khon. It focus on the resources from the Department of Thai Royal Entertainment in the Reign of King Rama VI (King Vajiravudh) and the Thai Fine Arts Department.

This research portrays “The roles of Khon’s narrator”. The narration consists of organizing instrumental music, specifying lyrics, orchestrating performance, and preparing acts. Findings are gathered from relevant documents, presentations, in-depth interview with Khon’s narrators, and direct experiences of researchers.

Roles and responsibilities of Khon narrators represent their “intellectual ability” and “knowledge” in terms of Ramayana, Linguistics, vocal music, musical arts. Concentration and intelligence of narrator are required to create interdependent understanding among narrator, actors, and musicians. Key success is the ability of narrator to facilitate interaction through rhetoric and creative dialogues so as to create joyful experience. Narrator is the unsung hero of Khon performance success.

Keywords: Khon narrator, narratives and dialogues

Institute of Culture and Arts

[1]รองศาสตราจารย์ สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
[2]ดร.สาขานาฏยศิลป์ไทย ,นักวิชาการละครและดนตรี (ชำนาญการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

บทนำ

บทความฉบับนี้ เป็นบทความที่เรียบเรียงจากข้อมูลส่วนหนึ่งที่ได้จากการวิจัยเรื่อง แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยมุ่งหมายที่จะเสนอผลการวิจัยในมิติของคนพากย์-เจรจาโขนในการแสดงโขน ทั้งนี้ข้อมูลส่วนใหญ่ที่เสนอในบทความนี้เกิดจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นบุคลากรที่มีคุณภาพและมีความเชี่ยวชาญโดยเฉพาะ อาทิ นายประพันธ์ สุคนธะชาติ อดีตข้าราชการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นายประสาท ทองอร่าม ที่ปรึกษาด้านนาฏดุริยางคศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลปไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นต้น กอปรกับเพื่อสนับสนุนมูลเหตุสำคัญต่างๆ ที่ทำให้ผู้วิจัยคัดเลือกข้อมูลเรื่อง “หน้าที่ของคนพากย์-เจรจาโขน” กล่าวคือ ประการแรก คนพากย์-เจรจาโขน เป็นบุคคลที่ผู้ชมมักละเลยให้ความสนใจและความสำคัญในขณะชมการแสดงโขน แต่ทว่าในความเป็นจริงแล้ว คนพากย์-เจรจาโขนคือบุคคลที่เป็นองค์ประกอบที่สำคัญไม่ด้อยไปกว่าผู้แสดง ทั้งยังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในการแสดงโขน และประการที่สอง เพื่อเสนอ “ปรีชา-ญาณของคนพากย์-เจรจาโขน” และ “องค์ความรู้ต่างๆ ของคนพากย์-เจรจาโขน” อันเป็นปราชญ์เฉพาะที่เกิดขึ้นในตัวบุคคล นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยยังประสงค์ให้บทความนี้เป็นแรงจูงใจหนึ่งที่ทำให้เห็นความสำคัญของ ผู้พากย์-เจรจาโขนมากยิ่งขึ้น และเป็นเครื่องกระตุ้นความสนใจให้กับผู้ที่มีความสนใจในศาสตร์ดังกล่าว เพื่อที่จะเป็นนักพากย์และเจรจาโขนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เนื่องจากบทความนี้เสนอข้อมูลในมิติของคนพากย์-เจรจาโขน ผู้วิจัยจึงมีความมุ่งหมายเพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ ความสำคัญและแสดงให้เห็นถึงปรีชาญาณของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

บทความนี้เป็นบทความที่เกิดขึ้นจากงานวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เรื่อง แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ และความสำคัญของคนพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร โดยผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราวิชาการ คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตการณ์ สื่อนวัตกรรม วีดิทัศน์ การแสดงและงานศิลปะที่เกี่ยวข้องทุกแขนง รวมทั้งประสบการณ์ตรงของผู้วิจัย โดยมีขั้นตอนและกระบวนการดำเนินวิจัยทั้งหมด 7 ขั้นตอน ดังนี้ 1. สำรวจแหล่งข้อมูล 2. เก็บรวบรวมข้อมูล 3.ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลที่ได้ 4. จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล 5. กำหนดแผนดำเนินการวิจัย 6. วิเคราะห์ข้อมูลอภิปรายและสรุปผลการวิจัย 7. เสนอผลการวิจัย[3]

การวิเคราะห์ข้อมูล

การแสดงโขนในสมัยโบราณนั้น ดำเนินการแสดงด้วยการพากย์ เจรจา และบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาของตัวโขน และดำเนินเรื่องเท่านั้น ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546 : 329) ทรงอธิบายถึงลักษณะของการแสดงโขนในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ใน “ว่าด้วยตำนานละคร” ว่า “เรื่องละครที่พวกไทยเอาไปเล่นในเมืองพม่า ที่ถือกันว่าเป็นเรื่องสำคัญก็คือเรื่องอิเหนากับเรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอิเหนาเล่นร้องอย่างละคร แต่เรื่องรามเกียรติ์เล่นพากย์เจรจาอย่างโขน สองเรื่องนี้มักเล่นที่ในพระราชวังในงานนักขัตฤกษ์ “หากพิจารณาตามพระอรรถาธิบายข้างต้นแล้ว ก็อนุมานได้ว่าย่อมมี “คนพากย์-เจรจาโขน” เป็นบุคคลที่สำคัญในการแสดงโขน ดังนั้นคนพากย์-เจรจาโขน จึงมีหน้าที่หลัก คือ ทำหน้าที่พูดแทนตัวโขน เพื่อให้ตัวโขนแสดงออกทั้งอากัปกิริยา อารมณ์ และคำพูดที่จะสื่อความหมายให้กับผู้ชมเกิดความเข้าใจว่า ตัวโขนกำลังทำอะไร นึกคิดอย่างไร แสดงที่ท่าอะไร ตลอดจนการสนทนาโต้ตอบกัน ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของผู้พากย์-เจรจาโขน นอกจากนี้แล้วคนพากย์-เจรจาโขนยังมีหน้าที่อีกหลายหน้าที่ อาทิ บอกบท บอกเพลงหน้าพาทย์ กำกับเวที จัดทำบทที่ใช้แสดง เป็นต้น ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. พากย์-เจรจาโขน

การแสดงโขนดำเนินเรื่องด้วยการพากย์-เจรจาเป็นหลัก ผู้พากย์-เจรจาโขนจึงมีหน้าที่สื่ออารมณ์แทนตัวโขน เพื่อให้คนดูเกิดความสนุกสนานและเข้าใจในบทบาทกิริยาอาการของตัวโขนตลอดจนเนื้อเรื่องที่กำลังแสดงอยู่ ซึ่งผู้พากย์-เจรจาจะเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง และท่วงทำนองที่เปลงออกมานั้นต้องได้รับการปรุงแต่งเพื่อให้เกิดความไพเราะถูกต้องตามหลักของการพากย์-เจรจา ทั้งยังต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับตัวแสดงที่สามารถสื่อของอารมณ์ต่างๆที่ตัวแสดงๆออกมาแทนผู้แสดงและบทบาทที่แสดงในขณะนั้น ดังนั้นแล้วผู้พากย์-เจรจาต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถสื่ออารมณ์ แทนตัวโขนด้วยการพากย์-เจรจาได้เป็นอย่างดี การแสดงโขนในแต่ละครั้งนั้นจะต้องใช้คนพากย์-เจรจาโขน 2 คนขึ้นไป ทั้งนี้เนื่องจากต้องการให้เกิดเสียงที่แตกต่างกันในขณะที่ตัวโขน 2 ตัวเจรจาโต้ตอบกัน ซึ่งเสียงที่แตกต่างนั้นสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวโขนตัวไหนพูด

ในปัจจุบันการแสดงโขนหนึ่งคืนใช้เวลาแสดงครั้งละ

[3] อ่านวิธีดำเนินการวิจัยโดยรายละเอียดเพิ่มเติมใน บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย ใน วิทยานิพนธ์เรื่อง แบบแผนและกลวิธีการพากย์-เจรจาโขนของกรมศิลปากร ของนายธีรภัทร์ ทองนิ่ม วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลปไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2556

Institute of Culture and Arts

ประมาณ 4 – 5 ชั่วโมง และนิยมแสดงครั้งละหลายตอน ใช้ผู้พากย์-เจรจาเพียง 2 คน อาจทำให้ผู้พากย์-เจรจาโขนเหนื่อยได้ จึงสามารถใช้ผู้พากย์-เจรจามากกว่า 2 คนได้ เป็นต้นว่า ใช้ผู้พากย์-เจรจา 4 คน ในการพากย์-เจรจา ซึ่งเรียกว่า “หนึ่งสำรับ” ผู้พากย์-เจรจาจะช่วยกันพากย์-เจรจาแทนตัวโขนที่มีมากมายหลายตัว ทั้งนี้เพื่อต้องการให้ผู้ชมได้แยกแยะออกว่าเป็นเสียงตัวโขนตัวใดเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจไม่สับสนในการชมนั่นเอง

สำหรับตำแหน่งที่คนพากย์-เจรจาโขนยืนในขณะที่พากย์-เจรจาโขนนั้น ไม่ได้มีการกำหนดที่แน่นอน แต่ปฏิบัติตามความเหมาะสม เป็นต้นว่า หากเป็นโขนหน้าจอ คนพากย์-เจรจาโขนจะนิยมยืนพากย์และเจรจาบริเวณหน้าปากประตูโรงโขนทั้งฝั่งซ้ายและฝั่งขวา ตามแต่จะพากย์และเจรจาเป็นตัวโขนใด หากขณะนั้นเป็นฉากนาฏการฝ่ายพระ คนพากย์-เจรจาโขนจะนิยมยืนปากประตูโรงโขนฝั่งซ้าย (ขวามือของคนดู) หากเป็นฉากนาฏการฝ่ายยักษ์คนพากย์-เจรจาโขนจะนิยมยืนปากประตูโรงโขนฝั่งขวา สำหรับตัวผู้วิจัยนั้น จะนิยมยืนพากย์-เจรจาฝั่งตรงข้ามกับตัวโขน เนื่องจากจะได้เห็นการตีบทท่ารำของตัวโขนในขณะที่พากย์และเจรจา เพื่อที่จะสามารถใส่อารมณ์และเว้นจังหวะในการพากย์และเจรจาให้เกิดความเหมาะสม ทำให้ตัวโขนได้แสดงฝีมือในการตีท่ารำและเกิดความสนุกสนานในการแสดงได้ สำหรับการแสดงโขนโรงในนั้น คนพากย์-เจรจาโขนจะนิยมยืนหันหน้าเข้าเวทีฝั่งนักร้อง เพื่อให้เห็นผู้แสดงได้ชัดเจน

ภาพที่ 1 ตำแหน่งการยืนของคนพากย์-เจรจาโขน
ในการแสดงโขนหน้าจอ
ที่มา : ภาพถ่ายโดยธีรภัทร์ ทองนิ่ม

สำหรับการแต่งกายของคนพากย์-เจรจานั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาตามยุคสมัย เช่น สมัยกรุงศรีอยุธยา หากสันนิษฐานว่า การแต่งกายของผู้พากย์-เจรจาโขนสันนิษฐานได้ว่าคงจะเลียนแบบมาจากคนเชิดหนังใหญ่ คือ นุ่งผ้าเกี้ยวโจงกระเบน สวมเสื้อแขนยาวตัวเสื้อตัดด้วย “ผ้ามัสรู่หรือมัดสะหรู่” คือ ผ้าไหมชนิดหนึ่งมีริ้วเป็นสีต่างๆ เสื้อชนิดนี้ในวงการนาฏศิลป์จะรู้จักกันในชื่อ “เสื้อเข้มขาบ” คาดเอวด้วย “ผ้าสมรดหรือสำรด” คือ ผ้าคาดเอวปักด้วยดิ้น เงินแล่ง ทองแล่งเป็นลวดลายต่างๆ บางครั้งอาจจะเรียกว่า “ผ้าแฝง” บนศีรษะสวมหมวกหูกระต่าย แต่ในกรณีที่เป็นงานการแสดงโขนของทางราชการแล้วผู้พากย์ - เจรจา จะต้องสวมเสื้อนอกทับเสื้อเข้มขาบอีกตัวหนึ่ง ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ปรับเปลี่ยนการแต่งกายของผู้พากย์ – เจรจาขึ้นใหม่โดยข้าราชการกรมมหรสพในสมัยนั้น เวลาที่จะแสดงถวายให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรนั้น ผู้พากย์ – เจรจาโขนจะมีการแต่งกายตามตำแหน่งบรรดาศักดิ์ของตนเอง กล่าวคือ แต่งเครื่องแบบมหาดเล็กของกรมมหรสพในสมัยนั้น อันได้แก่ นุ่งผ้าม่วง โจงกระเบน สวมเสื้อนอกคอตั้งแขนยาวกระดุมห้าเม็ดที่เรียกว่า “เสื้อราชปะแตน” ติดแผงคอสีน้ำเงิน มีเครื่องหมายบอกยศ บอกสังกัด กรม กอง ตามที่ตนสังกัดอยู่ สวมถุงเท้ายาวแค่หัวเข่าสีขาว สวมรองเท้าคัดชูหุ้มส้นสีดำ

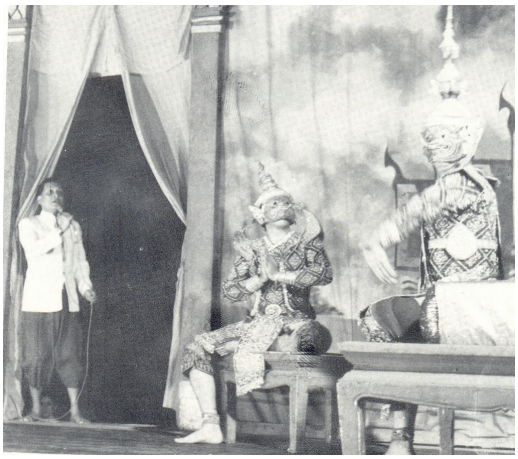
ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจาโขน
สมัยโบราณ
ที่มา : นิเวศ ชมกลิ่น. (2515). **พากย์และเจรจา**.ศิลปนิพนธ์โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร, หน้า 3.

ภาพที่ 3 เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา
สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา : ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2534). **ประพันธ์ สุคนธะชาติ ครบ 60 ปี**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

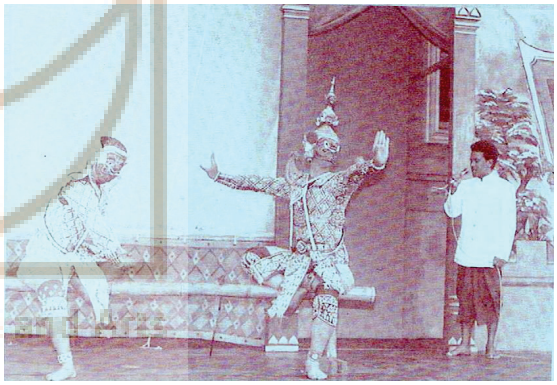
ต่อมาในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร การแต่งกายของผู้พากย์ – เจรจาโขนมีความเป็นระเบียบแบบแผนแน่นอนมากยิ่งขึ้น โดยนำแบบแผนการแต่งกายของกรมมหรสพที่มีมาแต่เดิม แต่ปรับปรุงให้เข้ากับสมัยยิ่งขึ้น โดยคนพากย์ – เจรจาโขน นุ่งผ้าม่วงสีน้ำเงิน สวมเสื้อราชปะแตน (เสื้อกระดุมห้าเม็ด) สวมถุงเท้ายาวสีขาว และใส่รองเท้าหนังคัทชูสำหรับผู้ชายสีดำ แต่ไม่มีการติดแผงคอบอกยศ และสังกัดเหมือนข้าราชการในกรมมหรสพอย่างแต่ก่อน ทั้งนี้การแต่งกายรูปแบบนี้ก็จะใช้เฉพาะในงานพระราชพิธีหรืองานรัฐพิธีเท่านั้น ดังในภาพ

ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา
สมัยปัจจุบันในงานราชพิธีหรือรัฐพิธี
ที่มา : ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2534). **ประพันธ์ สุคนธะชาติ ครบ 60 ปี.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

แต่ในบางครั้งเมื่อกรมศิลปากร (กองการสังคีตหรือสำนักการสังคีตในปัจจุบัน) นำการแสดงโขนโดยเฉพาะโขนหน้าจอไปแสดงตามงานต่างๆ อาทิ งานฌาปนกิจศพ จะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของคนพากย์ – เจรจาบ้างเล็กน้อย กล่าวคือ คนพากย์ – เจรจา แต่งกายในชุดของคนพากย์ – เจรจา แต่ไม่สวมถุงเท้าและรองเท้า สำหรับในงานของเอกชนหรืองานราษฎร์ทั่วๆไปที่กรมศิลปากรมิได้รับผิดชอบก็จะไม่เข้มงวดในการแต่งกายมากนัก ทั้งนี้เหตุที่คนพากย์ – เจรจาไม่สวมถุงเท้าและรองเท้านั้น เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายไว้ว่า “การแต่งกายของคนพากย์ เจรจาโขนโดยเฉพาะโขนหน้าจอนั้น จะต้องแต่งกายด้วยการนุ่งผ้าสีน้ำเงินสวมเสื้อราชปะแตน หรือเสื้อกระดุมห้าเม็ดเหมือนกับการแต่งกายของคนพากย์ เจรจาโขนโดยทั่วไปเพียงแต่ไม่สวมรองเท้าเท่านั้นเอง เหตุที่ไม่สวมรองเท้าก็เพราะว่าผู้แสดงโขนทุกคนนั้นไม่มีการสวมรองเท้าในเวลาแสดงดังนั้นคนพากย์-เจรจาก็ต้องไม่สวมรองเท้าเช่นเดียวกัน” (เกษม ทองอร่าม, สัมภาษณ์ : 29 มกราคม 2555)



ภาพที่ 5 การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา
โขนหน้าจอ ไม่สวมรองเท้า
ที่มา : กรมศิลปากร. (2525). **ศิลปวัฒนธรรมไทย: เล่ม 7** นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.



ภาพที่ 6 การแต่งกายคนพากย์ – เจรจา
โขนนั่งราว ไม่สวมรองเท้า
ที่มา : **สูจิบัตรสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย**: 2-8 เมษายน 2544, หน้า 25.

นอกจากการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ทั้งที่เป็นแบบโบราณ คือ แบบมหาดเล็กหลวงของกรมมหรสพ หรือแบบที่กรมศิลปากรใช้ในปัจจุบันแล้ว ยังมีการแต่งกายของคนพากย์-เจรจาโขนในแสดงโขนอีกประเภทหนึ่ง คือ “โขนหน้าไฟ” ซึ่งจัดแสดงก่อนที่จะมีพิธีฌาปนกิจศพ เพื่อเป็นเกียรติหรือแสดงความคารวะต่อผู้วายชนม์ สำหรับผู้พากย์ -เจรจาโขนที่ดำเนินการแสดงโขนหน้าไฟนั้น มีรูปแบบไม่เหมือนกับการแต่งกายของคนพากย์ -เจรจาที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น กล่าวคือ ไม่ต้องนุ่งผ้าม่วงโจงกระเบนสวมเสื้อกระดุมห้าเม็ดสวมถุงเท้ารองเท้าหรือแม้กระทั่งสวมหูกระต่าย เพียงแต่

แต่งกายให้สุภาพก็เพียงพอแล้ว คนพากย์-เจรจาอาจจะแต่งกายแบบสากล คือ นุ่งกางเกงขายาวสีดำ สวมเสื้อเชิ้ตสีขาว สวมถุงเท้ารองเท้า จะผูกเนคไทหรือไม่ก็ได้ หรืออาจจะนุ่งกางเกงขายาวแล้วสวมเสื้อซาฟารีแบบการปฏิบัติราชการของคนพากย์-เจรจาในการแสดงโขนของสำนักการสังคีต กรมศิลปากรก็ได้

ภาพที่ 7 เครื่องแต่งกายคนพากย์ – เจรจา แบบสุภาพ
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ดังที่กล่าวมาข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า การแต่งกายของคนพากย์ -เจรจาโขนตั้งแต่สมัยโบราณมาจนถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ เริ่มตั้งแต่นุ่งผ้าเกี้ยวโจงกระเบนสวมเสื้อมัสรู่หรือเสื้อเข้มขาบสวมหมวกหูกระต่าย เปลี่ยนมาเป็นแต่งกายแบบมหาดเล็กหลวงติดแผงคอบอกยศบอกตำแหน่งตามแบบเครื่องแต่งกายข้าราชการกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ ๖ ล่วงมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่กรมศิลปากรเป็นผู้ดูแลการเล่นโขน คนพากย์-เจรจาก็มีเครื่องแบบหรือเครื่องแต่งกายที่เป็นลักษณะเฉพาะคือนุ่งผ้าม่วงสวมเสื้อราชปะแตนสวมถุงเท้าและรองเท้าในงานรัฐพิธีหรือไม่สวมรองเท้าในการแสดงโดยทั่วไปที่เป็นงานราษฎร์ตลอดจนแต่งการแบบสุภาพในเวลาแสดงโขนหน้าไฟก่อนที่จะมีพิธีฌาปนกิจศพอันเป็นธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันนี้

2. บอกเพลงหน้าพาทย์

คนพากย์-เจรจาโขนต้องเป็นผู้มีความรู้ในด้านเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่จะใช้ประกอบในการแสดงอีกด้วย กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องรู้ระเบียบวิธีใช้เพลงหน้าพาทย์ให้เหมาะสมกับสถานการณ์และกิริยาของตัวโขนที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น ดังที่ ประเมษฐ์ บุญยะชัย (2551: 4 – 6) ได้อธิบายไว้ว่า

เสมอ	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครทั่วไปเสมอมาร ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวยักษ์ที่ศักดิ์สูง
เสมอสามลา	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครที่มีศักดิ์สูงและนักบวช
ชุบ	ใช้ในการเดินทางของตัวนางทั่วไป
เชิด	ใช้ในการเดินทางระยะไกลหรือการสู้รบโขนหรือตัวละครทั่วไป
แผละ	ใช้ในการเดินทางของสัตว์ปีกต่างๆ หรือเดินทางบนอากาศ
โล้	ใช้ในการเดินทางน้ำ
บาทสกุณี (เสมอตีนนก)	ใช้ในการเดินทางระยะใกล้ของตัวโขน ละครศักดิ์สูง
เหาะ	ใช้ในการเดินทางเทพเจ้าเป็นหมวดหมู่ หรือเฉพาะองค์
รุกรัน,เสมอข้ามสมุทร	ใช้ในการเดินทางของกองทัพพระและพลวานร
พญาเดิน	ใช้ในการเดินทางของตัวละครที่มีศักดิ์สูง
กราวใน	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขนฝ่ายยักษ์
กราวนอก	ใช้ในการเตรียมพล ตรวจพล ของตัวโขน-ละครฝ่ายพระและวานร
ตระนิมิต	ใช้ในการแปลงกาย การประสาทพร
ตระสันนิบาต, ตระเชิญ	ใช้ในการประกอบพิธี การประทานพร
โลม	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
โอ้โลม โอ้โลมเพลงเชิดฉิ่ง โอ้โลมชาตรี	ใช้ในความหมายเกี้ยวพาราสี
เซ่นเหล้า	ใช้ในความหมายกิริยากิน
เชิดฉาน	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างมนุษย์กับสัตว์
เชิดนอก	ใช้ในความหมายการไล่ติดตามระหว่างสัตว์กับสัตว์
ศรทนง	ใช้ในการแผลงศร
โอดและโอดสองชั้น	ใช้ในความหมายร้องไห้เสียใจ
โอดเอม	ใช้ในความหมายดีใจจนน้ำตาไหล
ทยอย	ใช้ในความหมายแสดงความเศร้าโศก ระทดระทวย
กราวรำ	ใช้ในความหมายยินดี ดีใจ และเยาะเย้ย

[4] เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน หรือกิริยาสมมติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันและอดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น เช่น เดิน นั่ง กิน นอน หรือแสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิ รัก โกรธ โศกเศร้า ดีใจ เป็นต้น การแสดงอารมณ์ หรือกิริยาต่างๆของตัวโขนนั้นจะใช้เพลงหน้าพาทย์บรรเลง และมีการใช้ที่เป็นแบบแผนเฉพาะในการบรรเลงประกอบ.

ทั้งนี้ในการเรียกเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน คนพากย์ -เจรจาโขน ยังต้องรู้จารีตหรือมีขนบธรรมเนียมในการใช้เพลงหน้าพาทย์ด้วย เช่น ตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์ต่ำชั้น หรือที่เรียกกันว่า “ตัวโขนต่ำศักดิ์” นั้นจะใช้เพลงหน้าพาทย์ได้เฉพาะเพลงหน้าพาทย์ทั่วไปเท่านั้น ส่วนตัวโขนที่มีบรรดาศักดิ์สูงนั้นสามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์ทั่วไปและหน้าพาทย์ชั้นสูงได้ ยกตัวอย่างเช่น ตอนศึกสามทัพ เมื่อมูลพลัมน้องชายของสหัสเดชะผู้เป็นอุปราชเมืองปางตาลขึ้นเฝ้าท้าวสหัสเดชะเพื่อแจ้งข่าวว่าทศกัณฐ์ให้ไปช่วยรบ คนพากย์-เจรจาต้องรู้ว่าในการแสดงตอนนี้ต้องใช้เพลงเสมอหลายเพลงจึงจำเป็นต้องเรียกเพ ลงหน้าพาทย์เสมอจากต่ำขึ้นไปหาสูง คือ เรียก “เพลงเสมอธรรมดา” หลังจากเข้าเฝ้าและกราบทูลราชประสงค์แล้ว ท้าวสหัสเดชะขอไปช่วยรบด้วยจึงสั่งให้เสนายักษ์จัดกองทัพ ผู้พากย์-เจรจาโขนจะเรียกเพลงหน้าพาทย์ “เสมอมาร”

หลังจากที่กองทัพเมืองปางตาลมาถึงกรุงลงกาเรียบร้อยแล้ว ท ศกัณฐ์ได้เชิญเข้าเมืองเพื่อแจ้งข่าวเพื่อออกไปรบกับพระราม ทุกครั้งจะต้องมีการจัดทัพครั้งนี้ก็เช่นกันเมื่อสามกษัตริย์เตรียมตัวไปจัดทัพก็จะต้องเรียกเพลงหน้าพาทย์เสมอที่สูงขึ้น คือ เพลง “เ สมอสามลา” มาใช้ในการเดินทางไปจัดทัพของกษัตริย์ทั้งสาม ซึ่งมีลำดับชั้นที่สูงกว่าสองเพลงแรก เป็นต้น ในการบอกเพลงหน้าพาทย์ของคนพากย์และเจรจาโขนนั้น นอกจากจะบอกหน้าพาทย์ด้วยถ้อยคำธรรมดาแล้ว ยังมีการร้อยคำสัมผัสชื่อเพลงหน้าพาท ย์ที่จะเรียกนั้นกับคำเจรจาโขน เช่น “ทั้งสองพระองค์ผู้ทรงชัยเสด็จไคลคลา ไปยังที่ประชุมพลโยธาชาญราวี ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงบาทสกุณีแล้วกราวนอก” (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2548: 209) หรือในวรรคสุดท้ายอาจจะเปลี่ยนเป็น “ไปยังที่ประชุมพหลพลกระบี่ เหล่าดุริยางคดนตรีก็บรรเลง เป็นลำนำทำนองเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี แล้วกราวนอก” เป็นต้น

ข้อสำคัญอีกประการหนึ่งที่คนพากย์-เจรจาจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึง คือ ต้องคำนึงถึงผู้แสดงด้วยว่า สามารถรำเพลงหน้าพาทย์ เหล่านั้นได้หรือไม่ เพราะถ้าบอกหรือเรียกเพลงหน้าพาทย์แล้วคนแสดงไม่สามารถรำได้ก็จะทำให้ผู้แสดงนั้นเกิดความอับอายและการแสดงไม่ราบรื่นได้

3. บอกบทร้องที่ใช้ประกอบในการแสดง

คนพากย์-เจรจาโขนยังมีหน้าที่ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ “บอกบทร้อ งที่ใช้ประกอบในการแสดง” ด้วยเหตุว่า แต่เดิมการแสดงโขนหน้าจอในสมัยโบราณไม่มีบทในการแสดง เพราะคนพากย์-เจร จาใช้วิธีด้นสดในการพากย์-เจรจา ดังนั้น คนพากย์-เจรจาจึงจำเป็นที่จะต้องคิดเนื้อเพลงร้องที่จะนำมาใช้ดำเนินเรื่องได้เป็นอย่างดี และรู้จักเพลงร้องที่จะใช้ในการแสดงโขนหน้าจอเพื่อทำการบอกบทให้กับนักร้องร้องและให้ตัวโขนรำ ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง เพราะหากคนพากย์-เจรจาบอกบทไม่ถูกต้องตามหลักการ เป็นต้นว่า อักขระวิธี การแบ่งคำ หรือการเว้นวรรคตอนแล้ว การแสดงอาจจะไม่ราบรื่นได้ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงทำนองเพลง จังหวะเพลง และจังหวะการรำของตัวโขนด้วย

4. ควบคุมการแสดง

หน้าที่ที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ “การควบคุมการแสดง” เพราะ คนพากย์-เจรจานั้นเป็นผู้ดำเนินเรื่อง จึงจำเป็นต้องรู้เรื่องราวที่แสดงในแต่ละตอนเป็นอย่างดี สามารถ เพิ่ม ลด ตัด ทอน การแสดงในแต่ละตอนได้เมื่อต้องการเวลาที่สมควร กล่าวคือ รู้ว่าตัวละครใดจะต้องเข้า-ออกจะเคลื่อนที่ไปอย่างไร จะบริหารเวลาอย่างไร จึงจะพอเหมาะพอควรกับการแสดงในตอนนั้นๆ ตัวอย่างเช่น ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามตามกวาง ในช่วงท้ายนั้น หากเป็นการแสดงที่เต็มรูปแบบ เมื่อทศกัณฐ์แปลงเป็นฤาษีนามว่าสุธรรมเข้าไปหานางสีดา จะต้องเริ่มจากทศกัณฐ์ทำบทตามคำเจรจาแล้วจึงรำหน้าพาทย์เพลงตระบองกัน จากนั้นจึงแปลงกายเป็นฤาษีร้องเพลงสามเส้า รำเพลงหน้าพาทย์เสมอเถร เพลงฉิ่ง เข้าไปหานางสีดา เจรจาตามบท ฤาษีโกรธ เข้าจับนางสีดาด้วยเพลงหน้าพาทย์ ท้ายรัวปลูกต้นไม้และเพลงเชิด จนจับได้พาเข้าเวที ช่วงตอนท้ายของการแสดงโขนตอนนี้อาจจะต้องใช้เวลาถึง 20 นาที จึงจะจบการแสดง แต่หากต้องใช้เวลาให้น้อยที่สุด สมมติว่ามีเวลาเหลือในการแสดงเพียง 5 นาที และเพื่อจะต้องรีบจบการแสดงด้วยเหตุผลใดก็ตาม คนพากย์-เจรจาโขนอาจต้องตัดทอนการแสดงลงให้ได้ตามเวลาที่กำหนด อาทิ ผู้พากย์-เจรจาจะบอกกับผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ ฤาษีสุธรรม และนางสีดาโดยส่งสัญญาณว่า “เบสิค” ซึ่งเป็นศัพท์ที่รู้กันว่า ผู้แสดงทั้งหมดจะต้องทำอย่างไรในการแสดงที่จะเกิดขึ้นตอนนี้ คือ ผู้ที่แสดงเป็นทศกัณฐ์จะไม่เจรจา แต่เพียงตีบทว่าพระลักษณ์ตามพระรามไปแล้ว และรำเพลงรัวแทนรำเพลงตระบองกัน เมื่อแปลงเป็นฤาษีสุธรรมแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงเพลงฉิ่ง แล้วฤาษีแปลงตีบทชวนนางสีดาไปลงกา นางสีดาปฏิเสธ ฤาษีเข้าฉุดนางสีดาเข้า ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้แล้วเชิด ฤาษีแปลงจับนางสีดาเข้าเวทีจบการแสดง เป็นต้น ซึ่งสามารถลดเวลาการแสดงลงไปมาก แต่ถึงอย่างไรในการจะตัดทอนหรือเพิ่มเวลาในการแสดงนั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องมีความเข้าใจและรู้ถึงความสามารถของผู้แสดงที่แสดงในเวลานั้นด้วยมีทักษะและประสบการณ์สูงจึงจะดำเนินเรื่องตามที่เราต้องการได้

5. การจัดทำบทโขน

เป็นอีกหน้าที่หนึ่งที่คนพากย์-เจรจาโขนได้องค์ความรู้ในการแสดงโขนที่มีในการสร้างสรรค์การแสดงโขน ในการจัดทำบทนั้น คนพากย์-เจรจาจะต้องศึกษาและอ่านบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในตอนที่ตนเองจะต้องทำบท ในการแสดงโขนนั้นบทส่วนใหญ่จะเป็นการพากย์และเจรจาเป็นหลัก และมีบทร้องเข้ามาประกอบบ้าง ดังนั้นแล้วในการทำบทจึงต้องแปลง

Institute of Culture and Arts

จากคำกลอนให้เป็นกาพย์เพื่อใช้พากย์และแปลงคำกลอนเป็นร่ายยาวเพื่อใช้ในการเจรจา บางครั้งผู้จัดทำบทต้องรักษาคำกลอนที่สำคัญ ๆในการที่จะนำมาใช้เป็นบทร้องด้วย

นอกจากจะแต่งบทร้อง พากย์และเจรจา แล้วคนพากย์-เจรจาที่ทำบทจะต้องสามารถอธิบายรูปแบบวิธีการแสดง การเข้าการออก การบรรจุเพลงหน้าพาทย์ โดยเขียนออกมาเป็นคำบรรยายในการทำบทแต่ละครั้งด้วย จึงจะนับได้ว่าเป็นคนทำบทโขนที่ถูกต้อง เช่น

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -
-เสนายักษ์ เปาวนาสูรและมโหทรคลานออกนั่งตามที่-
-ทศกัณฐ์ออกนั่งเตียง-
-ท้ายเพลงสองสารัณคลานออกเฝ้า-
-ปี่พาทย์หยุด-
-เจรจา-

สองสารัณ - สองสารัณอสุรี จึงน้อมประณตบทศรีกราบบังคมทูล ข้าแต่พระจอมอสูรปิ่นเกศา ซึ่งสมเด็จพระศรีอนุชาพระยากุมภกรรณ ยกพหลพลกุมภัณฑ์ไปยงยุทธ บัดนี้เสียทถูกมนุษย์สังหารผลาญชีวา สิ้นชีพิตักษัยในสนามยุทธนาน่าอนาถ อีกทศทวยมาตย์ก็ย่อยยับดับชีวี ขอพระจอมอสุรีทรงทราบใต้เบื้องบาทบงส์พระทรงชัย

- ร้องเพลงช้าปี่ -
เมื่อนั้น ท้าวราพณาสูรเป็นใหญ่
ได้ฟังดังจะดิ้นสิ้นใจ ให้อาลัยในองค์พระน้องรัก
- ร้องเพลงสร้อยเพลง -
นิจจาเอ๋ยเคยทรงสัตย์ธรรม์ วิทยาสารพันเจ้ารู้หลัก (รับ)
มาม้วยมอดวอดวายเสียดายนัก พระยายักษ์โศกาอาลัย (รับ)
-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-
-ทศกัณฐ์ร้องไห้-
- ร้องเพลงรื้อร่าย -
แล้วคิดแค้นมนุษย์เป็นสุดแค้น กูจะทำทดแทนมันให้ได้
พลางดำรัสตรัสสั่งเสนาใน จงเร่งไปหาอินทรชิตมา
- เจรจา -
มโหทร- มโหทรขุนเสนาน้อมรับพระราชบัญชา ถวายบังคมเจ้าลงกาแล้วคลานพ้น จรดลไปยังปราสาทยุพราชามิช้าที
- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -
- ทศกัณฐ์ และเสนายักษ์เข้าโรง มโหทรเต้นหายเข้าโรง-

(ธีรภัทร์ ทองนิ่ม, 2554). **บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศรนาคบาศ : เอกสารอัดสำเนา**

จากบทที่นำมาเป็นตัวอย่างข้างต้น แสดงได้ว่าคนพากย์-เจรจาโขนต้องรู้โครงสร้าง ธรรมเนียมในการใช้เพลงและการแสดงของฉากนาฏการในแต่ละฉาก เช่น เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงนำก่อนการแสดงโขน คือ เพลงวา หลังจากนั้นจึงอธิบายวิธีการหรือขั้นตอนการออกของตัวโขนตามลำดับ แล้วจึงร้องเพลงช้าปี่ ส่งเพลงด้วยเพลงสร้อยเพลง ซึ่งในการส่งเพลงร้องนั้นจำเป็นต้องให้ปี่พาทย์รับทุกคำ แล้วจึงร้องรื้อร่ายหรือร้องร่ายต่อด้วยเจรจา หลังจากนี้ก็ดำเนินเรื่องเรื่อยไป จะมีเพลงร้องอีกหรือไม่ก็ได้จนจบการแสดง เป็นต้น

จากหน้าที่ของคนพากย์-เจรจาโขนดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็น “ปรีชาญาณของผู้พากย์-เจรจาโขน” และ “องค์ความรู้” ได้ ดังนี้

1. เป็นผู้รอบรู้ในเรื่องรามเกียรติ์

คนพากย์-เจรจาต้องมีความรู้เกี่ยวกับเนื้อเรื่องในวรรณคดีเรื่อง “รามเกียรติ์” เป็นอย่างดี กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาโขนต้องทราบในเนื้อเรื่องที่ใช้แสดงแต่ละตอนว่ามีความเป็นมาอย่างไร ตัวโขนแต่ละตัวมีบุคลิกลักษณะอย่างไร มีเหตุการณ์สำคัญหรือไม่อย่างไร อาวุธของตัวละครที่ใช้คืออะไร อาทิ กุมภกรรณ อุปราชเมืองลงกา มีอาวุธประจำกายอะไรบ้าง คนพากย์-เจรจาจำเป็นต้องรู้ เนื่องจากว่ากุมภกรรณออกศึกแต่ละครั้งใช้อาวุธต่างกัน เป็นต้นว่า เมื่อออกศึกทำสงครามกับพระลักษมณ์ใช้หอก โมกขศักดิ์เป็นอาวุธ แต่หากแสดงตอนสุครีพถอนต้นรัง กุมภกรรณใช้กระบองเป็นอาวุธทำศึกกับพญาสุครีพอุปราชเมืองขีดขิน เป็นต้น

ทั้งนี้ยังต้องรู้ถึงตำแหน่งหรือยศ บรรดาศักดิ์และลำดับสายตระกูลของตัวละครนั้นๆว่าใครเป็นเจ้าเมืองใด สืบสายตระกูลมาจากฝ่ายใด มีความสัมพันธ์กับตัวละครใดบ้าง เช่น มูลพลัมน้องของท้าว สหัสเดชะ เจ้าเมืองปางตาล ดำรงตำแหน่งอะไร คนพากย์-เจรจาต้องรู้ว่า มูลพลัมมีตำแหน่งเป็นอุปราชเมืองปางตาล หรือในตอนที่พระอิศวรสั่งให้พระพายนำเทพอาวุธไปซัดใส่เข้าปากนางสวาหะที่ยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมอยู่ยังยอดเขาจักรวาล ดังบทเจรจาที่ว่า “ดูราพระพายเทพบุตร ท่านจงนำเทพอาวุธสุดศักดา กับกำลังในกายาของเรานี้ ไปซัดใส่ในปากนางเทวีสวาหะ เพื่อที่จะให้นฤมลพันสาปสรรค์ เมื่อให้กำเนิดบุตรที่ในครรภ์นั้นเป็นพานเรศ มีคฑาเพชรอันเรืองเดชเป็นพลังนับแต่ต้นคอต่อสันหลังตลอดหาง อาจเหาะเหินด้นเดินทางกลางอัมพร เอาตรีเพชรเป็นกายกรและบาทา ส่วนจักรแก้วเป็นเกศาขุนพานร ให้ชื่อว่าหนุมานชาญสมรแสนสามารถ รอสนองรองพระบาทองค์พระราม ในสงครามยามสังหารผลาญราพณ์ร้าย เราขอเจาะจงให้องค์พระพายได้เป็นพ่อ ผู้ให้กำเนิดเกิดก่อกายขุนกระบี่ มีเทวะดำรัสพลางทางพระศุลีโปรดประทานเทพาวุธ” นั้น (เสรี หวังในธรรม, 2546) เนื้อเรื่องต่อจากนี้ คือ กำเนิดหนุมาน ฉะนั้นคนพากย์-เจรจาต้องรู้เรื่องราวเป็นอย่างดีว่าหนุมานมีกำลังเป็นอย่างไร กาย กร ของหนุมานเกิดจากอะไร ศีรษะเกิดจากอะไร เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว หากใช้เวลาในการแสดงมากไปหรือน้อยไป ควรที่จะรวบรัดหรือเพิ่มเนื้อเรื่องอย่างไร

Institute of Culture and Arts

เพื่อให้การแสดงราบรื่นไม่สะดุดติดขัดและเกิดอรรถรสที่ดีแก่ผู้ชมตามเนื้อเรื่องวรรณกรรมที่ผู้ชมเข้าใจในเบื้องต้นอยู่แล้ว

2. เป็นผู้มีสมาธิและปฏิภาณไหวพริบ

ในการพากย์และเจรจาโขนนั้น หากคนพากย์-เจรจาโขนมีความประหม่าขาดสมาธิแล้ว ย่อมก่อให้เกิดความผิดพลาดในการพากย์-เจรจาได้ "ปฏิภาณไหวพริบ" จึงเป็นสิ่งแก้ไขสถานการณ์ได้ยกตัวอย่างเช่น การแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าของ ปัญญา นิตยสุวรรณ ที่ได้กล่าวถึงที่ว่า

"... แสดงโขนหน้าไฟตอนรามสูรถวายศร การดำเนินเรื่องมาถึงตอนรามสูรพบกับพระรามหลังจากที่อภิเษกสมรสกับนางสีดาแล้ว และกำลังจะพานางสีดากลับไปอยุธยารามสูรเจรจาท้าทายพระราม ผู้เขียนพากย์บทรามสูรพากย์ๆไป รามสูรก็ยืนเฉยไม่ยอมทำบทตามคำพากย์ผู้เขียนชักสงสัยแต่ก็ยังพากย์ต่อไป แต่จะพากย์อย่างไรรามสูรก็ไม่ยอมทำบท สักครู่หนึ่งรามสูรก็ค่อยๆทรุดตัวทรุดลงกองกับพื้นเวที ผู้เขียนตกใจรีบออกไปประคองแล้วอุ้ม...เอ๊ย...ลากเข้าโรง ปรากฏว่าผู้แสดงเป็นรามสูรแกเป็นลม พอส่งรามสูรเข้าโรงเสร็จ ผู้เขียนก็ต้องแก้ปัญหาโดยการพากย์ บทพระรามว่า รามสูรไม่อาจสู้บุญฤทธิ์ของพระรามได้จึงแพ้ภัยไปเอง ..." (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2548 : 211)

3. เป็นผู้มีความรู้ทางภาษาศาสตร์

คนพากย์-เจรจาโขนต้องมีความรู้แตกฉานในภาษาไทยเป็นอย่างดีทั้ง อักขระวิธี วจีวิพากย์ วากยสัมพันธ์ ฉันทลักษณ์ และยังต้องมี "คลังคำ" อันหมายถึงคำต่างๆในภาษาไทย คำที่เป็น "ไวพจน์" กัน คำที่อยู่ใน "วงศัพท์" เดียวกัน คำราชาศัพท์ คำแทนชื่อตัวโขน และคำที่แสดงความหมายต่างๆ เป็นต้น โดยคนพากย์-เจรจายังจะต้องมีความรู้เรื่อง "คำแผลง" "คำพ้อง" และคำที่ออกเสียงตัวสะกดต่างๆในภาษาไทยเป็นอย่างดีซึ่งคำแผลง คำพ้อง เช่น เกิด – กำเนิด, กราบ – กำราบ, ปราบ – บำราบ, ตรัส – ดำรัส เป็นต้น

นอกจากนี้ยังต้องมี "คลังคำ" คือ คำหรือวลีในภาษาไทยต่างๆที่คนพากย์-เจรจาโขนเก็บรวบรวมไว้มากมาย ซึ่งสามารถสรรคำใช้ในการพากย์-เจรจาโขน และแต่งบทโขนได้ โดยมีทั้งคำที่เป็น "ไวพจน์" กัน และคำที่อยู่ใน "วงศัพท์" เดียวกัน อาทิ นั่น – โน่น , เนิน – โนน, แจ่ม – แจ๋ง, ชิน – เจน เป็นต้น กล่าวคือ คนพากย์-เจรจาโขนจำเป็นที่จะต้องมีคำศัพท์ต่างๆในภาษาไทยเก็บไว้ในสมองของตนทั้งศัพท์เก่าและศัพท์ใหม่ หรือแม้กระทั่งศัพท์สแลงต่างๆ เพื่อพร้อมที่จะนำมาในใช้พากย์-เจรจาโขนได้ทุกเมื่อ ยกตัวอย่างเช่น คำที่เป็นไวพจน์กันที่ใช้เรียกตัวละครและสถานที่

ตารางที่ 2 คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครือญาติ

คำสามัญ	คำราชาศัพท์
ปู่, ตา	พระอัยกา, พระอัยกี
ย่า, ยาย	พระอัยยิกา
พ่อ	พระชนก, พระบิดา
แม่	พระชนนี, พระมารดา
ลุง	พระปิตุลา
พี่ชาย	พระเชษฐา
น้องชาย	พระอนุชา
หลาน	พระนัดดา

ที่มา : ตารางจัดทำโดย ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

นอกจากนี้แล้ว ยังต้องรู้จักคำราชาศัพท์อีกด้วย เนื่องจากเรื่องรามเกียรติ์ เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับกษัตริย์ ดังนั้นเนื้อเรื่องดังกล่าว จึงต้องมีคำราชาศัพท์ ซึ่งใช้ในการบรรยายกิริยาอาการ หรือใช้ในการสนทนาโต้ตอบกันของตัวละคร ดังนั้นคนพากย์-เจรจา จำเป็นต้องมีความรู้ในคำราชาศัพท์ เพื่อที่จะได้นำมาใช้ได้อย่างถูกต้องตามฐานะของตัวละครในเรื่อง อาทิ คำราชาศัพท์ที่ใช้เรียกเครือญาติ อวัยวะต่างๆ ตลอดจนกิริยาอาการ ซึ่งทำให้เกิดความสมจริงกับฐานะของตัวละคร แต่ทั้งนี้การใช้คำราชาศัพท์นั้นมิได้เคร่งครัดอย่างการใช้ในการเขียนหนังสือ หรือคำกราบบังคมทูลถวายรายงานต่างๆ เพียงแต่เลือกใช้ให้เหมาะสม ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่ายและเป็นคำศัพท์ที่ผู้ชมเข้าใจเป็นพื้นอยู่แล้ว ดังจะเสนอพอสังเขปตามตารางต่อไปนี้

Institute of Culture and Arts

ตารางที่ 3 คำราชาศัพท์เกี่ยวกับเครื่องใช้

คำสามัญ	คำราชาศัพท์
เสื้อ	ฉลองพระองค์
ผ้านุ่ง	พระภูษา
กางเกง	สนับเพลา
รองท้า	ฉลองพระบาท
ผ้าอาบน้ำ	พระภูษาชุบสรง
ม่าน, มุ้ง	พระวิสูตร
หมาก	พระศรี
ประตู	พระทวาร
หน้าต่าง	พระบัญชร
เตียงนอน	พระแท่นบรรทม

ที่มา : ตารางจัดทำโดย ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ตารางที่ 4 คำราชาศัพท์เกี่ยวกับอวัยวะในร่างกาย

คำสามัญ	คำราชาศัพท์
หน้า	พระพักตร์
ผม	พระเกศา
คิ้ว	พระขนง
จมูก	พระนาสิก
ตา	พระเนตร
หู	พระกรรณ
ปาก	พระโอษฐ์
คอ	พระศอ
บ่า/ไหล่	พระอังสะ
อก	พระอุระ/พระทรวง
ท้อง	พระอุทร
ขา	พระเพลา
ต้นแขน	พระพาหุ
มือ	พระหัตถ์
นิ้วชี้	พระดรรชนี
เหงื่อ	พระเสโท

Institute of Culture and Arts

ที่มา : ตารางจัดทำโดย ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

ตารางที่ 5 คำราชาศัพท์เกี่ยวกับคำกิริยาอาการต่างๆ

คำสามัญ	คำราชาศัพท์
ทักทายปราศรัย	พระราชปฏิสันถาร
ไหว้	ถวายบังคม
แต่งตัว	ทรงเครื่อง
อาบน้ำ	สรงน้ำ
ไปเที่ยว	เสด็จประพาส
ดู	ทอดพระเนตร
ให้	พระราชทาน
นอน	บรรทม
นั่ง	ประทับ
หัวเราะ	ทรงพระสรวล
รับประทาน	เสวย
ป่วย	ประชวร
ชอบ	โปรด

ที่มา : ตารางจัดทำโดย ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

จากตัวอย่าง คำที่เป็นไวพจน์กันและคำราชาศัพท์ที่ยกมาแสดงข้างต้นนั้น ล้วนแต่เป็น “ศัพท์พื้นฐาน” ที่คนพากย์-เจรจาโขนต้องรู้ เพื่อที่นำมาใช้ในการพากย์-เจรจาโขน หากคนพากย์-เจรจามีคำศัพท์อยู่ในคลังคำของตนเองมากเท่าใด ก็ย่อมจะทำให้คนพากย์-เจรจาผู้นั้นจะมีความผิดพลาดในการพากย์-เจรจาน้อย และไม่ทำให้เกิดการ “จนแต้ม” คือ คนพากย์-เจรจาไม่สามารถคิดหาคำมารับสัมผัสคำที่คนพากย์-เจรจาอีกฝ่ายหนึ่งส่งมาได้ หรือตัวคนพากย์-เจรจาเองไม่สามารถสรรคำใช้ให้เกิดความหลากหลายของคำในบทพากย์และคำเจรจานั้น

สรุปและอภิปรายผล

จากข้อมูลต่างๆที่ได้นำเสนอมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่าคนพากย์และเจรจาโขนเป็นผู้ที่มีความสำคัญยิ่งต่อการจัดแสดงโขน มิได้เป็นเพียงบุคคลที่มีหน้าที่พากย์และเจรจาโขน เพื่อดำเนินเรื่องเพียงเท่านั้น กลับมีหน้าที่อื่นๆ อยู่เบื้องหลัง อาทิ การจัดทำบทโขน การควบคุมการแสดง การบอกเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงร้องต่างๆที่ใช้รำและร้องประกอบการแสดง เป็นต้น ด้วยหน้าที่ต่างๆเหล่านี้ ยังแสดงให้เห็นว่า คนพากย์-เจรจาโขนเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ในศาสตร์ต่างๆ หลายแขนงอีกด้วย เป็นต้นว่า ด้านภาษาศาสตร์ ด้านวรรณคดี ด้านศิลปศาสตร์ ด้านดุริยางคศาสตร์ ด้านนิเทศศาสตร์ องค์ความรู้ต่างๆที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากประสบการณ์ ความคิดสร้างสรรค์ และความสนใจใฝ่รู้ของคนพากย์-เจรจาโขน ก่อให้เกิดองค์ความรู้ต่างๆที่แสดงให้เห็นถึงปรีชาญาณ ทั้งทางด้านการใช้ภาษา ด้านวาทศิลป์ การสร้างอารมณ์ศิลป์ในการแสดง การเป็นผู้ประเมินความสามารถของผู้แสดงและอารมณ์สนุกของผู้ชม ทั้งยังเป็นผู้รู้จักถ่ายทอดศิลปะ ด้วยปรีชาญาณเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนพากย์กับคนพากย์ คนพากย์กับนักแสดง คนพากย์กับนักดนตรีและนักร้องที่ต้องมีความเข้าใจซึ่งกันและกัน และประการสำคัญ คือ สร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับนักแสดงและการแสดงโดยผ่านการพากย์-เจรจาที่มีชั้นเชิงทางด้านวาทศิลป์ ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน นั่นคือความสำเร็จของการแสดงโขน ฉะนั้น อาจกล่าวได้ว่าคนพากย์-เจรจาโขน คือ บุคคลที่สำคัญที่อยู่เบื้องหลังในการแสดงโขนที่สร้างความสมบูรณ์ของนาฏกรรมโขนก็ว่าได้

เอกสารอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. (2544). **สูจิบัตรสัปดาห์อนุรักษ์มรดกไทย: 2-8 เมษายน 2544.** กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

เกษม ทองอร่าม. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์วันที่ 29 มกราคม 2555.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ** : ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์. กรุงเทพฯ : มติชน.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. (2554). **บทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศรนาคบาศ**. เรียบเรียงบทขึ้นใหม่จากบทโขนของ เสรี หวังในธรรม และเกษม ทองอร่าม. เอกสารอัดสำเนา.

_____. (2556, กรกฎาคม-ธันวาคม). การพากย์และการเจรจาที่ใช้ในการแสดงโขน. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 15(1): 47-58.

นิเวศ ชมกลิ่น. (2515). **พากย์และเจรจา**. ศิลปนิพนธ์โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร.

ประพันธ์ สุคนธะชาติ. (2534). **ประพันธ์ สุคนธะชาติ ครบ 60 ปี.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย, (2551). **คู่มือการสอนนาฏศิลป์โขนยักษ์ เล่มที่ 3**. กรุงเทพฯ: หมวดวิชานาฏศิลป์โขน ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2548). พัฒนี พร้อมสมบัติ, บรรณาธิการ. “การผิดพลาดในนาฏกรรม” ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายปัญญา นิตยสุวรรณ** ป.ช., ป.ม. ณ ฌาปนสถาน วัดมกุฏกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ 31 ตุลาคม พ.ศ. 2548. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์.

ศิลปากร, กรม. (2525). **ศิลปวัฒนธรรมไทย: เล่ม 7 นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

Institute of Culture and Arts