วิเคราะห์เปรียบเทียบทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้า

COMPARATIVE ANALYSIS OF “RAI-CHATRI” AND THE SONG “PHAN NA”

ปรัชญา บุญมาสูงทรง*

Prachya Boonmasoongsong*

บทคัดย่อ

เมื่อครั้งที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้จัดกิจกรรม “โขนพบโนรา มรดกวัฒนธรรมบนวิถีสืบสานและสร้างสรรค์” มีการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ณ ศูนย์ประชุมเฉลิมพระเกียรติ 7 รอบ พระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง เป็นส่วนหนึ่งของโครงการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจร โดยมีคณะนาฏศิลปินจากสำนักการสังคีต และนิสิตจากมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลาเป็นผู้แสดงร่วมกันนั้น นับเป็นครั้งแรกที่มีการเรียบเรียงบทร้อง ดนตรีประกอบ และท่ารำโนรามาใส่ในบทโขน

เมื่อพิจารณาบทโขนที่ปรับปรุงขึ้นใช้แสดง พบว่าเพลงร้องโนราชื่อเพลงผันหน้า มีลักษณะสำคัญบางประการคล้ายคลึงกับทำนองร่ายชาตรี ซึ่งเป็นเพลงร้องสำคัญที่ใช้ในละครชาตรี พบว่าเพลงผันหน้าใช้คำร้องคล้ายกัน แต่ปรับให้เหมาะสมกับบริบทของทำนองเพลง เนื่องจากคำประพันธ์ที่ใช้ในเพลงร้องโนรานั้นมีบังคับสัมผัสและจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า มีกลวิธีขับร้องของต้นเสียงและการร้องทวนของลูกคู่คล้ายกัน สำนวนจังหวะกลองคล้ายกัน คือมีสภาวะขมวดเข้าให้ถึงที่สุดแล้วคลี่คลายในตอนจบ นับว่าเป็นลักษณะที่สำคัญที่สุดในภาวะความงามอย่างสลับซับซ้อนตามหลักสุนทรียศาสตร์ หลักการและเหตุผลของการเลือกใช้เพลงร้องโนรา ช่วยชักนำให้ผู้ชมสามารถสัมผัสกลิ่นอายเอกลักษณ์ของดนตรีภาคใต้ได้ชัดเจนมากขึ้น สะท้อนให้เห็นร่องรอยของแนวคิดที่ว่า ละครชาตรีเป็นการผสมผสานของละครนอกอย่างภาคกลางและโนราอย่างภาคใต้ เป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่ช่วยเน้นย้ำและสนับสนุนแนวคิดที่ว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม

คำสำคัญ : ร่ายชาตรี / ละครชาตรี / เพลงผันหน้า / โนรา

* อาจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ, prachya.b@tsu.ac.th

* Lecturer, Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts, Thaksin University, prachya.b@tsu.ac.th

Received 01/05/2567, Revised 29/05/2567, Accepted 11/06/2567

Abstract

When the Office of Music, Fine Arts Department organized the activity “Khon Meets Nora, Cultural Heritage in the Way of Inheritance and Creativity,” there was a Khon performance of the Ramayana, the Ramakuta Ayutthaya series, at the 7th Cycle Birthday Anniversary of His Majesty the King, Prince of Songkla University, Trang Campus, as part of the project. Exhibiting traveling performing arts and music with a troupe of dancers from the Sangkhi School and students from Thaksin University Songkhla Campus being a joint performer. It was the first time that the lyrics, musical accompaniment, and Nora dance moves were arranged into a pantomime.

When considering the improved pantomime script used for performing, it was found that the song Nora sang was called Pleng “Phan Na,” it has some important characteristics similar to “Rai-Chatri.” Which is an important song used in the Chatri drama. It was found that the song “Phan Na” uses similar lyrics but adjust it to suit the context of the melody. Because the words used in Nora's song forced touching and the number of words in each paragraph is less. There is a similar singing technique of the leading singing and the repeating singing of the choruses. There is a similar drum rhythm expressions in term of a state of being tensed to the utmost and then resolved at the end. It is considered to be the most important characteristic in the state of complex beauty according to aesthetic principles. Principles and reasons for choosing Nora songs helps lead the audience to experience the unique flavor of southern music more clearly. Reflects traces of the idea that Chatri drama is a combination of Lakhon Nok and Nora dramas from the south. This is another piece of evidence that reinforces and supports the idea that the Chatri drama was influenced by the original Nora.

Keywords: Rai-Chatri / Lakhon Chatri / Pleng Phan Na / Nora

บทนำ

“โขนพบโนรา มรดกวัฒนธรรมบนวิถีสืบสานและสร้างสรรค์” เป็นการแสดงทางวัฒนธรรม ในความร่วมมือระหว่างสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ โดยจัดการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ณ ศูนย์ประชุมเฉลิมพระเกียรติ 7 รอบ พระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง โดยมีนิสิตจากมหาวิทยาลัยทักษิณ วิทยาเขตสงขลา เป็นผู้แสดงร่วม โครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจรของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีวัตถุประสงค์เพื่อแลกเปลี่ยนประสบการณ์และองค์ความรู้ระหว่างองค์กร

Figure 1 Khon performance of the Ramayana, the Ramakuta Ayutthaya series

Source: Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

อนึ่ง บทโขนที่ปรับปรุงขึ้นใช้แสดงนั้น นายจรัญ พูลลาภ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษของสำนักการสังคีต เป็นผู้ปรับปรุงบท นายอานันท์ นาคคง ศิลปินศิลปาธร สาขาดนตรี ประจำปี 2562 เป็นผู้เรียบเรียงและแก้ไขบท นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปินของสำนักการสังคีต เป็นผู้กำกับการแสดง และได้รับเกียรติจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ประจำปี 2564 และเป็นอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ผู้รับบทเป็นพระอินทร์แปลงเรียบเรียงบทร้องและดนตรีประกอบ ตลอดจนสร้างสรรค์ท่ารำโนราให้สอดคล้องกับโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เป็นแกนหลัก[1] เมื่อพิจารณาบทโขนที่ปรับปรุงใช้แสดงนั้น พบว่าเพลงร้องโนราบางเพลงมีลักษณะสำคัญบางอย่างคล้ายคลึงกับเพลงร้องในละครชาตรี ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นร่องรอยของแนวคิดที่ว่า ละครชาตรีเป็นการผสมผสานของละครนอกอย่างภาคกลางและโนราอย่างภาคใต้ เป็นหลักฐานที่ดีอีกชิ้นหนึ่งที่เน้นย้ำว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม

ภูมิหลังของบทโขน

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นี้ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ชำระและจัดพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกในงานทรงบำเพ็ญพระราชกุศลในโอกาสเสด็จขึ้นพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เมื่อพุทธศักราช 2456 และถัดมาในปีพุทธศักราช 2457 ก็ได้โปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์ขึ้นอีกเป็นครั้งที่สอง รวมเป็นหนังสือชุดสามเล่ม หนังสือบทละครชุดนี้เป็นบทที่ทางกองการสังคีตมักจะคัดเลือกมาใช้เป็นบทแสดงโขนอยู่เนือง ๆ

[1] Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

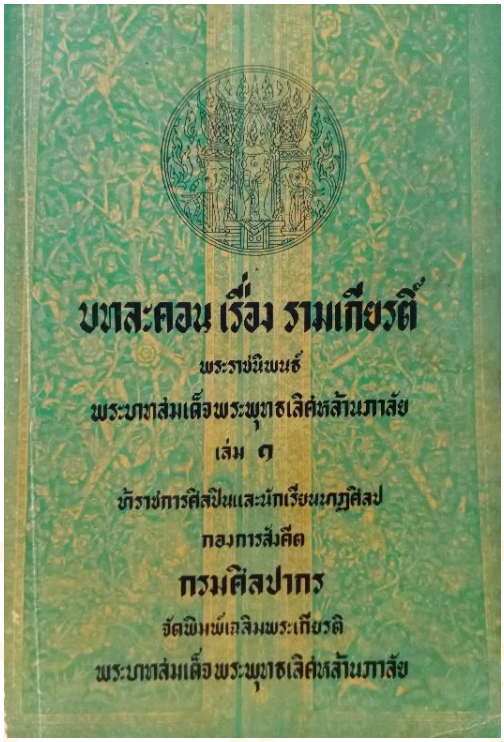

Figure 2 Cover of Drama script: Ramayana Royal writings of King Rama II

Source: by author

ในบทพระราชนิพนธ์ตอนศึกอินทรชิตครั้งที่ 2 แผลงศรพรหมาสตร์ ได้แสดงบทชมความงามของช้างเอราวัณในกระบวนแห่ของอินทรชิตที่แปลงเป็นพระอินทร์ ดังนี้

ช้างเอยช้างนิมิต เรืองฤทธิเรี่ยวแรงกำแหงหาญ
ประดับเครื่องเรืองรัตน์ชัชวาล ล้วนแล้วแก้วประพาฬพรรณราย
ห้อยหูพู่จามรีรอง ปกตระพองรัดงาตาข่าย
เครื่องสูงสามแถวแพรวพราย อภิรุมชุมสายเป็นคู่เคียง
กลองชนะประโคมโครมครึก มโหระทึกสังข์แตรแซ่เสียง
พิณพาทย์ดุริยางค์นางจำเรียง ประคองเคียงสองข้างช้างทรง
สาวสุรางค์นางรำระบำฟ้อน ดังกินนรแน่งน้อยนวลหง
สุรารักษ์นักสิทธิ์ฤทธิรงค์ ถือทวนธงเป็นทิวลิ่วลอยมา[2]

ในบทฉบับนี้ ได้บรรจุเพลงไว้ว่า “กลองโยน” ซึ่งหมายถึงเพลงทะแยที่ใช้หน้าทับกลองโยนสำหรับกระบวนแห่ อนึ่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงปรารภไว้ในคำนำเมื่อพิมพ์ครั้งแรกว่า

[2] Fine Arts Department, *Drama Script: Ramayana Royal Writings of King Rama II* (Bangkok: Thai Watana Panich, 1955), 266. (in Thai)

พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์นี้เป็นหนังสือที่ดี พร้อมด้วยองค์ประกอบสามอย่างคือ เป็นหนังสือภาษาไทยดี เป็นหนังสือสำคัญที่สร้างขึ้นไว้เพื่อเป็นเกียรติยศแก่ชาติ และเป็นหนังสือที่ผู้รับไปแล้วจะอ่านได้โดยไม่เบื่อ ซึ่งนักเลงหนังสือ นักเลงละคร ต่างยอมรับกันว่าเป็นหนังสือที่มีบทกลอนและสำนวนถ้อยคำไพเราะเป็นตัวอย่างที่ดี สมควรรักษาไว้เป็นแบบแผนแห่งร้อยกรองของไทย

รามเกียรติ์ฉบับพระนิพนธ์บทคอนเสิร์ต

นายจรัญ พูลลาภ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษ สำนักการสังคีต เป็นผู้ปรับปรุงบทการแสดงในตอนศึกอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์จากบทเดิมของกรมศิลปากร ซึ่งนำมาจากบทคอนเสิร์ตพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เนื่องจากเป็นตอนที่มีความเหมาะสมที่จะนำไปร้อยเรียงเป็นบทการแสดงโขนร่วมกับโนรา

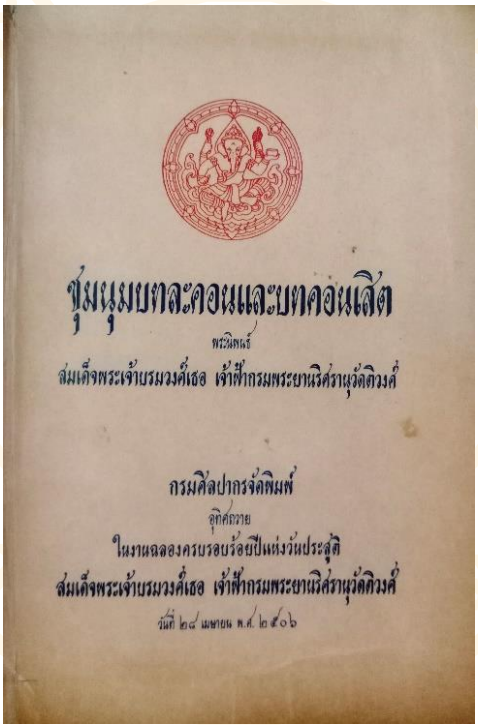

Figure 3 Cover of Gather drama and concert scripts written by HRH Prince Narisara Nuwattiwong

Source: by author

ในบทฉบับนี้ ได้บรรจุเพลงไว้ว่า “ร้องทะแยกลองโยน” ซึ่งนอกจากจะหมายถึงเพลงเดียวกับที่ปรากฏในฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 แล้ว เมื่อพิจารณาสำนวนกลอน พบว่าใช้คำใกล้เคียงกันอีกด้วย อาจเพราะเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่า ฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นั้นมีสำนวนไพเราะเป็นเอก สมควรรักษาไว้เป็นแบบแผน เพียงแต่ปรับให้เหมาะสมกับบริบทของบทคอนเสิร์ตเท่านั้น ซึ่งคำร้องเพลงทะแยกลองโยนที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ มีจำนวนคำในแต่ละวรรคลดลง และมีจำนวนบทเพิ่มขึ้น ดังนี้

คำร้องเพลงทะแยกลองโยน

ช้างเอย ช้างนิมิต เหมือนไม่ผิด ช้างมัฆวาน
เริงแรง กำแหงหาญ ชาญศึกสู้ รู้ท่วงที
ผูกเครื่อง เรืองทองทอ กระวิลทองหล่อ ทอแสงศรี
ห้อยหู พู่จามรี ปกตระพอง ทองพรรณราย
เครื่องสูง เรียงสามแถว ลายกาบแก้ว แสงแพรวพราย
อภิรุม สับชุมสาย บังแทรกอยู่ เป็นคู่เคียง
กลองชนะ ประโคมครึก มโหระทึก กึกก้องเสียง
แตรสังข์ ส่งสำเนียง นางจำเรียง เคียงช้างทรง
สาวสุรางค์ นางรำฟ้อน ดังกินนร แน่งนวลหง
นักสิทธิ์ ฤทธิรงค์ ถือทวนธง ลิ่วลอยมา[3]

ลักษณะของกลอนบทละคร

ลักษณะฉันทลักษณ์ของคำร้องในบทโขนนั้น มีลักษณะคล้ายกับคำร้องที่ใช้ในการแสดงละครของไทยอื่น ๆ ที่เรียกว่า กลอนบทละคร คือกลอนที่มีลักษณะคล้ายกับกลอนแปด

ตัวอย่างกลอนบทละคร
(คำกลอนที่ 1 : บาทเอก) เมื่อนั้น รถสิทธิ์สำรวลสรวลร่า
(คำกลอนที่ 2 : บาทโท) พลางดำรัสตรัสสั่งเสนา เร็วหวาเร่งจัดอาชาไนย
(คำกลอนที่ 3 : บาทเอก) คัดแต่ม้าดีฝีเท้าวิ่ง เครื่องอานทุกสิ่งอย่าขาดได้
(คำกลอนที่ 4 : บาทโท) ลูกรักเจ้าจงออกไป เลือกตามชอบใจพ่อประทาน[4]

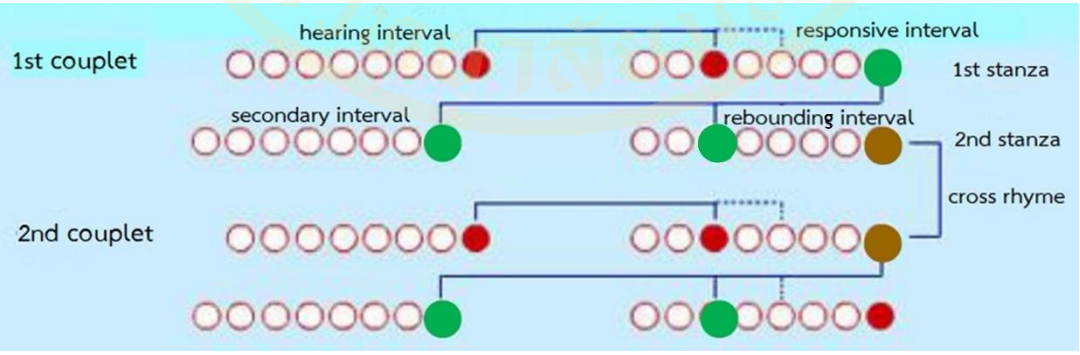

Figure 4 Verse diagram

Source: by Watcharee Romyanan

[3] Fine Arts Department, *Gather Drama and Concert Scripts Written by His Royal Highness Prince Narisara Nuwattiwong* (Bangkok: Sivaporn, 1963), 245. (in Thai)

[4] Fine Arts Department, *Drama Script: Rotthasen* (Bangkok: Fine Arts Department, 1957), 15. (in Thai)

จากตัวอย่างกลอนบทละคร มีคณะเป็นบท บทหนึ่งมี 2 บาท เรียกว่า บาทเอกและบาทโท บาทนี้เรียกอีกอย่างว่า “คำ” หรือคำกลอน บาทหนึ่งมีสองวรรค บาทเอกคือวรรคสดับและวรรครับ บาทโทคือวรรครองและวรรคส่ง จำนวนคำในแต่ละวรรคของกลอนบทละคร มี 6 หรือ 7 หรือ 8 คำ คำสัมผัสคล้องจองมีทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน สัมผัสรับ สัมผัสรอง และสัมผัสส่งหรือสัมผัสระหว่างบท

กลอนบทละครมีลักษณะเช่นเดียวกับกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ แต่ไม่สู้จะเคร่งครัดในเรื่องกฎข้อบังคับในการแต่งนัก เป็นต้นว่าคำในแต่ละวรรคมีจำนวนไม่เท่ากันคือประมาณ 6-9 คำ คำที่รับส่งสัมผัสบางครั้งก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเดียวกันทุกประการ เพียงแต่ใกล้เคียงกันก็ใช้ได้ เช่น แตกต่างกันในเรื่องความสั้นยาว วรรครับของกลอนอาจจะลงท้ายด้วยวรรณยุกต์เสียงตรีหรือเสียงสามัญก็ไม่นับว่าเสียหายรุนแรง เพราะเวลาร้องเป็นเพลงแล้ว ไม่ใคร่รู้สึกว่าขัดหูเท่าเวลาอ่านเป็นกลอน เป็นต้น นอกจากนั้นกลอนบทละครบางครั้งยังต้องคำนึงถึงจังหวะและทำนองร้องของเพลงนั้น ๆ อีกด้วย[5] ลักษณะพิเศษของกลอนบทละครอีกอย่างหนึ่งก็คือ การขึ้นต้นบทมีวิธีขึ้นต้นอยู่หลายอย่างต่าง ๆ กัน เป็นต้นว่า ขึ้นต้นบทว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป การขึ้นต้นเช่นนี้ไม่ต้องส่งเสียงสัมผัสไปยังวรรคถัดไป

นอกจากนี้ยังมีบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องมโนห์ราปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งคำประพันธ์ที่ใช้มีลักษณะไม่สอดคล้องกับหลักเกณฑ์ของกลอนบทละครที่กล่าวมาข้างต้น จึงอาจสันนิษฐานได้ว่าทั้งเรื่องรถเสนและมโนห์ราในสมัยโบราณไม่น่าจะใช้บทประพันธ์อย่างกลอนบทละครมาแต่เดิม เพราะทั้งสองเรื่องนี้เป็นเรื่องที่นิยมใช้เล่นละครชาตรีร่วมยุคสมัยกันมา

คำประพันธ์ประเภทกลอนบทละครนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิง ปรากฏเป็นหลักฐานในหนังสือบุณโณวาทคำฉันท์ ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย บุณโณวาทคำฉันท์เป็นภาพสะท้อนความงดงาม ความสนุกสนานในงานสมโภชพระพุทธบาท ได้แก่ โขน ละคร หุ่น โมงครุ่ม ระบำ และหนังใหญ่ แต่ตัวบทของการแสดงต่าง ๆ นั้นมิได้เหลือมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์อย่างครบถ้วน ทั้งนี้เพราะการแสดงเหล่านี้บางอย่างก็ไม่มีบทกลอนเป็นรูปเล่ม เนื่องจากตัวแสดงจะท่องจำบทและสืบทอดมาแบบวรรณคดีมุขปาฐะ อนึ่ง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายเรื่องโขนไว้ว่า การแสดงโขนในสมัยโบราณที่เรียกว่า “โขนนั่งราว” นั้น ตัวโขนมิได้สวมหัวโขนดังเช่นในสมัยปัจจุบัน แต่ใช้วิธีเขียนหน้าและยังร้องบทเองอีกด้วย เพราะฉะนั้นบทโขนที่เหลือตกทอดมาถึง จึงมีเพียงบทที่แต่งขึ้นใหม่ในสมัยรัตนโกสินทร์[6]

หากจะพิจารณาประเภทของละครทั้งหมดของไทยจำแนกตามลักษณะคำประพันธ์ ละครที่เชื่อกันว่าเก่าที่สุดได้แก่โนรา ลำดับต่อมาเป็นละครนอก ละครชาตรี และละครในทั้งสี่เรื่อง ได้แก่ เรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท ดาหลัง และอิเหนา ดังนั้นลักษณะคำประพันธ์ที่ใช้แสดงโนราจึงเป็นกลอนที่ต่างไปจากกลอนบทละคร กล่าวคือจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า และบังคับสัมผัสน้อยกว่า ดังเช่นที่พบในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้

---

[5] Arada Sumitra, “Lakhon Nai of The Royal Court in The Reign of King Rama II” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1973), 163-164. (in Thai)

[6] Watchari Rommayanan, *Evolution of Thai Literature* (Bangkok: Textbook Project, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 1992), 93-105. (in Thai)

ภูมิหลังของละครชาตรี

ความเป็นมาของละครชาตรีในกรุงเทพฯ นี้เริ่มแพร่หลายมาแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ละครรำของไทยนั้นมี 3 อย่างคือละครชาตรีอย่างเช่นเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกกันในมณฑลนั้นว่าโนราอย่างหนึ่ง ละครที่เล่นในราชธานีเรียกว่าละครในอย่างหนึ่ง ละครนอกอย่างหนึ่ง ละครทั้ง 3 อย่างนี้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี[7]

มีข้อสันนิษฐานว่า สมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีชาวเมืองนครศรีธรรมราช พัทลุง และสงขลาได้อพยพเข้ามาตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามกระบือ คือบริเวณถนนหลานหลวงและถนนดำรงรักษ์ในปัจจุบัน ชาวเมืองเหล่านี้มีความสามารถในการแสดงละครอยู่เป็นอันมาก จึงได้รวมกันตั้งเป็นคณะละครรับเหมาแสดงในงานต่าง ๆ เป็นที่พอใจของชาวกรุง จนขึ้นชื่อลือนามละครชาตรีตำบลสนามกระบือและฝึกหัดสืบต่อมาจนทุกวันนี้ การที่ละครชนิดนี้มาอยู่ในภาคกลาง ผสมกับละครนอกเป็นละครชาตรีเข้าเครื่อง ทำให้เกิดเพลงร้องขึ้นหลายเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงร่ายชาตรี สำหรับร้องดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และยังมีเพลงร่ายชาตรีอีกสองเพลง เพลงหนึ่งมีทำนองเป็นเชิงตลก อีกเพลงหนึ่งเป็นอารมณ์โศก เมื่อกรมศิลปากรปรับปรุงละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนออกแสดงให้ประชาชนชมที่โรงละครศิลปากร นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุทำนองเพลงร้อง จึงใส่หมายเลข 1 2 และ 3 กำกับเพื่อให้ทราบว่าเป็นเพลงร่ายชาตรีเพลงไหน[8] ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ บทละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนที่ปรับปรุงขึ้นใช้ที่โรงละครศิลปากรในครั้งนั้นไม่ได้ใช้คำว่า “ละครชาตรี” เรียกแต่ว่า “ละคอนเรื่อง...” เนื่องจากบทละครดังกล่าวนี้ไม่เหมือนละครอื่น ๆ ที่เคยมีมา เพราะมีทั้งเพลงอย่างละครนอกของเดิมและเพลงร้องอย่างใหม่ผสมกัน

ร่ายชาตรีเป็นทำนองที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยเพียงเค้าสำเนียงของละครโนราเท่านั้น ถึงแม้จะไม่ใช่เพลงร้องละครโนราแท้ ๆ แต่ก็ช่วยชักนำจินตนาการของผู้ชมให้เชื่อได้ว่าเป็นท้องเรื่องที่เกิดขึ้นในภาคใต้ มีความเป็นมาทางวัฒนธรรมภาคใต้จริง ๆ ทำนองร่ายชาตรีที่กล่าวข้างต้นนี้เป็นเพลงร้องประเภทที่ไม่มีดนตรีรับ มีเพียงหน้าทับโทนชาตรีประกอบ ซึ่งหน้าทับดังกล่าวนี้ก็มีโครงสร้างสั้น ๆ ไม่เหมือนเพลงร้องชนิดอื่น กล่าวคือไม่เป็นประโยคครบห้องครบบรรทัด รูปแบบการดำเนินทำนองร่ายชาตรีจึงเป็นไปในลักษณะเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จะไม่ครบเต็มบรรทัด แต่รูปแบบการดำเนินทำนองก็มีเอกลักษณ์หลายประการ คือมีลักษณะท่อนซ้ำ (form) อย่างสม่ำเสมอ มีความสลับซับซ้อนของหน้าทับอย่างโดดเด่น และมีความสัมพันธ์กับทำนองร้องเป็นอย่างยิ่ง

อนึ่ง ครูทองใบ เรืองนนท์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) ประจำปี 2540 ได้ชี้ว่าเป็นละครชาตรีโดยกำเนิด เพราะสืบเชื้อสายชาวเมืองใต้ อพยพขึ้นมาอยู่ในพระนครตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 นั้น ได้แสดงทรรศนะไว้โดยสอดคล้องกันว่า ในบรรดาเพลงร้องอย่างใหม่ที่คิดขึ้นใช้ในบทละครเรื่องมโนห์ราและรถเสนนั้น เพลงร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง เป็นเพลงเดียวที่เป็นทำนองของเดิม ส่วนเพลงร่ายชาตรีอื่น ๆ นั้นเป็นของคิดขึ้นใหม่[9]

---

[7] His Royal Highness Prince Damrong Rajanubhab, *Lakhon Fon Ram* (Bangkok: Matichon, 2003), 223. (in Thai)

[8] Montri Tramot, *Thai Amusement* (Bangkok: Matichon, 1997), 1-3. (in Thai)

[9] Prachya Boonmasoongsong, “The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen” (Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005), 51. (in Thai)

สังคีตลักษณ์ทำนองร่ายชาตรี

ในการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์พิเศษเพื่อการวิเคราะห์ ผู้เขียนใช้การบันทึกโน้ตคำร้อง จังหวะฉิ่งและจังหวะกลองโทนตามลำดับ โดยได้ยกตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองร่ายชาตรี ดังนี้

ทำนองร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง

A

- - -พลาง	- - -ดำรัส	- - -ตรัส	- - -สั่ง	เฮอะเออ	- เอ่ย - -	- - -เส	- นา - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ	- - - -	-โท่น -ปึะ

A

B

- - -เร็ว	- - -หวา	- - - เร่ง	- - - จัด	- - - -	อาชา	- - - ไนย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น - -	-โท่น-โท่น

C

D

เร็วหวา	เร่งจัด	- อา - -	ชาไนย	- - -เร็ว	- - -หวา	- - - เร่ง	- - - จัด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - โท่น	- ปึะ - -	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น	- - - โท่น	- ปึะ - -	-โท่น -ปึะ	-โท่น-โท่น

D

C

- - - -	อาชา	- - - ไนย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น - -	-โท่น-โท่น

Example 1 The Fourth Verse of Rai-Chatri No. 1

Source: by author

เมื่อพิจารณาคำร้องและทำนองร่ายชาตรีใน Example 1 สามารถอธิบายสังคีตลักษณ์ของสำนวนร่ายชาตรีได้ว่า AA BC DD C จะเห็นได้ว่า คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง ใช้สำนวนจังหวะ A และ A คำร้องในวรรครับของลูกคู่ ใช้สำนวนจังหวะ B และ C จากนั้นลูกคู่จะร้องทวนคำร้องในวรรครับด้วยสำนวนจังหวะ D และ D ปิดจบด้วยสำนวนจังหวะ C สังเกตได้ว่า กระสวนจังหวะ B คือการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ A ให้ละเอียดขึ้นเป็นเท่าตัว ใช้สำนวนจังหวะ D เพื่อร้องทวนวรรครับ แล้วใช้สำนวนจังหวะ C เป็นจุดคลี่คลาย ซึ่งการลดทอนอัตราของสำนวนเช่นนี้ คล้ายกับลักษณะกระสวนจังหวะหน้าทับทยอย คือขมวดเข้าให้ถึงที่สุดแล้วคลี่คลายในตอนจบ (conflict & resolution) นับว่าเป็นรูปแบบที่สำคัญของภาวะความงามอย่างสลับซับซ้อน (complexity of beauty)

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ร่ายชาตรีดังกล่าวนี้ มีบทบาทเช่นเดียวกับทำนองร่ายของละครนอกและละครใน กล่าวคือเป็นเพียงการร้องดำเนินความไปตามจังหวะ จึงไม่มีระดับเสียงหลากหลาย ก่อให้เกิดเอกภาพ (unity) ทางอารมณ์แก่ผู้ฟัง ดังนั้น จึงใช้เพื่อการดำเนินเนื้อเรื่องอย่างรวดเร็ว ต่างจากทำนองร่ายชาตรีชนิดอื่น ๆ ที่มุ่งสร้างอารมณ์เป็นเชิงตลก หรืออารมณ์โศกดังที่กล่าวถึงในภูมิหลังของละครชาตรีข้างต้น

เพลงร้องโนราที่นำมาใช้ในบทโขน

เมื่อพิจารณาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นั้น พบว่ามีเพลงร้องโนราที่น่าสนใจ ได้แก่ เพลงนางเดิน เพลงผันหน้า เพลงทับโทน และเพลงกลอนหกแปลง ซึ่งธีรวัฒน์ ช่างสาน ได้กล่าวว่า เพลงร้องของโนราเหล่านี้คือการขับบทกลอนอย่างไพเราะนั่นเอง จำเป็นต้องมีความกลมกลืนกับเสียงดนตรี น้ำเสียงร้องต้องชัดเจน และต้องร้องให้ถูกต้องตามลักษณะบังคับ หรือที่เรียกว่าฉันทลักษณ์ของบทกลอน คำร้องที่ใช้ขับกลอนโนรานั้นมี 2 ประเภท คือ บทกำพรัด เป็นกลอนที่เรียบเรียงไว้ก่อน อีกประเภทหนึ่งคือกลอนมุตโต เป็นกลอนสดที่คิดขึ้นในทันทีทันใดโดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ กลอนโนรานี้สามารถแต่งเป็นกลอนสี่ กลอนหก หรือกลอนแปดก็ได้[10] โดยเฉพาะกลอนสี่นั้นมีฉันทลักษณ์เป็นคณะเป็นบท มีวรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีบังคับคำสัมผัสคล้องจองคล้ายกับกลอนแปด ต่างกันตรงที่จำนวนคำในแต่ละวรรคมีประมาณ 4 คำ

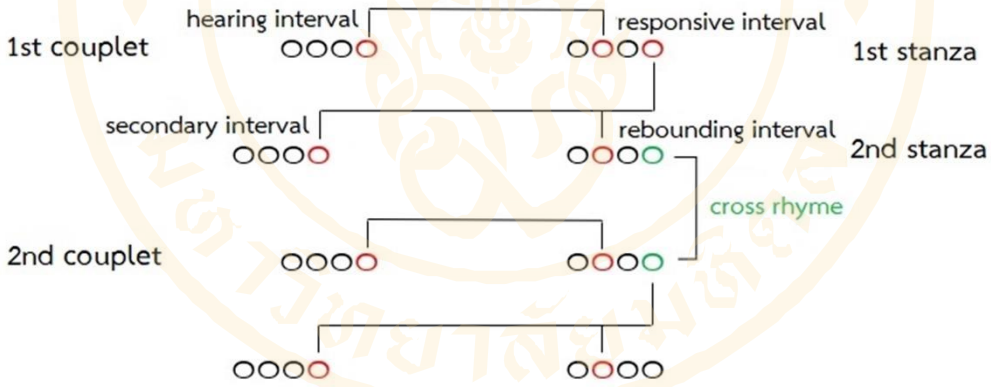

Figure 5 Verse diagram

Source: by Watcharee Romyanan

[10] Teerawat Changsan, “Pran Nora” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1995), 43-44. (in Thai)

คำร้องเพลงผันหน้า

(คำกลอนที่ 1 : บาทเอก)	ช้างมัฆวาน นิมิต	กายสิทธิ์ งามไสว
(คำกลอนที่ 2 : บาทโท)	ส่งเสียง เกรียงไกร	คชาใหญ่ รู้ท่วงที
(คำกลอนที่ 3 : บาทเอก)	ผูกเครื่อง เรืองทอง	กระวิลส่อง แสงศรี
(คำกลอนที่ 4 : บาทโท)	ห้อยหู พู่จามรี	สีปกกระพอง พรรณราย
(คำกลอนที่ 5 : บาทเอก)	เครื่องสูง สามแถว	กาบแก้ว แพรวพราย
(คำกลอนที่ 6 : บาทโท)	อภิรุม ชุมสาย	ใกล้บังแทรก คู่เคียง
(คำกลอนที่ 7 : บาทเอก)	กลองชนะ ประโคมคึก	มโหระทึก กึกก้องเสียง
(คำกลอนที่ 8 : บาทโท)	แตรสังข์ ส่งสำเนียง	นางจำเรียง เคียงช้างทรง
(คำกลอนที่ 9 : บาทเอก)	สาวสุรางค์ รำฟ้อน	กินนร นางหงส์
(คำกลอนที่ 10 : บาทโท)	นักสิทธิ์ ฤทธิรงค์	ทวนธง ปลิวมา
(คำกลอนที่ 11 : บาทเอก)	ประทับช้าง มัฆวาน	กำแหงหาญ ศักดา
(คำกลอนที่ 12 : บาทโท)	เทพธิดา นางฟ้า	งามสง่า คู่เคียง
(คำกลอนที่ 13 : บาทเอก)	พลทหาร โห่แห่	แลสนั่น ก้องเสียง
(คำกลอนที่ 14 : บาทโท)	ขบวนงาม พร้อมเพรียง	รายเรียง โพยมพิมาน

Figure 6 Assist. Prof. Thammanit Nikhomrat in the role of Phra Indra

Source: Thanyanattakorn Khramdang, “Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity,” accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

Figure 7 Ensemble for Nora Performance

Source: Thanyanattakorn Khramdang, "Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity," accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

เมื่อพิจารณาคำร้องเพลงผันหน้า พบว่าเป็นกลอนที่มีลักษณะคล้ายกลอนสี่ จำนวนคำในแต่ละวรรคมีประมาณ 4 คำ พบสัมผัสคล้องจองทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน สัมผัสรับ สัมผัสรอง และสัมผัสส่งหรือสัมผัสระหว่างบท

อนึ่ง เมื่อเปรียบเทียบคำร้องเพลงทะแยกลองโยนในบทโขนที่ปรากฏมาก่อนหน้านี้ และคำร้องเพลงผันหน้าในบทโขนฉบับนี้ พบว่าใช้คำใกล้เคียงกัน เพียงแต่ปรับจำนวนคำในแต่ละวรรคให้อยู่ในรูปแบบกลอนสี่ สอดคล้องกับลักษณะของบทกำพรัด คือกลอนโนราชนิดที่เรียบเรียงไว้ก่อน เหตุที่ยังคงใช้คำในสำนวนกลอนเดิมนั้น อาจเป็นเพราะคำร้องเพลงทะแยกลองโยนในบทโขนฉบับเดิมมีถ้อยคำที่สวยงามเป็นแบบฉบับ สามารถพรรณนารายละเอียดของช้างเอราวัณในกระบวนแห่ของอินทรชิตที่แปลงเป็นพระอินทร์ได้อย่างสง่างามสมบูรณ์อยู่แล้ว อนึ่ง เพลงผันหน้า เป็นเพลงร้องโนราที่มีลักษณะสำคัญบางอย่างคล้ายคลึงกับร่ายชาตรีหมายเลขหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงร้องสำคัญที่ใช้ในละครชาตรี สามารถอธิบายได้ด้วยบันทึกโน้ตซึ่งจะแสดงในลำดับถัดไป

สังคีตลักษณ์ของเพลงผันหน้า

ในการบันทึกโน้ตและสัญลักษณ์พิเศษเพื่อการวิเคราะห์ ผู้เขียนได้แสดงคำร้องส่วนที่เป็นต้นเสียงและลูกคู่ จังหวะฉิ่งและจังหวะกลองตามลำดับ โดยได้ยกตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองเพลงผันหน้า ดังนี้

ตัวหนา	หมายถึง	บทร้องของต้นเสียง
ตัวเอน	หมายถึง	บทร้องของลูกคู่
ป๊ะ	หมายถึง	เสียงกลองทับ ตีด้วยมือปิด
เท่ง	หมายถึง	เสียงกลองทับ ตีด้วยมือเปิด
ตุง	หมายถึง	เสียงกลองโนรา

เพลงผันหน้า

A

ช้างมัฆ	**ฆะวาน**	**นิมิต**	*นิมิต*
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ

A

นี่มัฆ	**ฆะวาน**	**นิมิต**	*นิมิต*
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ

B

กายะ	**- สิทธิ์ - -**	**- งาม - -**	**- ไสว - -**
- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ	- - - ฉิ่ง	-ฉิ่ง -ฉับ
- - - -	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

C

ช้างมัฆ	*ฆะวาน*	*นิมิต*	- - - -
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-เท่ง -ตุ๊ง	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

- - กายะ	*- สิทธิ์ - -*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

น้องเหอ	*กายสิทธิ์*	*งามไสว*	- - - -
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

- - - -	*กายสิทธิ์*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
-ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

D

ช้างมัฆ	*ฆะวาน*	*ออนิ*	*- มิต - -*
- ฉิ่ง -ฉับ	-ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

C

- - กายะ	*- สิทธิ์ - -*	*- -งามสะ*	*- ไหว - -*
- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ	- ฉิ่ง -ฉับ
-เท่ง -ตุ๊ง	-เท่ง -ตุ๊ง	-ปี๊ะ -ปี๊ะ	-เท่ง -ตุ๊ง

Example 2 The First Verse of the song Phan Na

Source: by author

เมื่อพิจารณาคำร้องและทำนองเพลงผันหน้าจาก Example 2 พบสังคีตลักษณ์ คือ AA BC DD DD C จะเห็นได้ว่า คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง ใช้สำนวนจังหวะ AA และ B คำร้องในวรรคสดับของลูกคู่ ใช้สำนวนจังหวะ C *จากนั้นลูกคู่จะร้องทวนคำร้องทั้งหมด ทั้งวรรคสดับและวรรครับ* ด้วยสำนวนจังหวะ D และปิดจบด้วยสำนวนจังหวะ C สังเกตได้ว่า สำนวนจังหวะ D คือการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ B ให้ละเอียดขึ้นเป็นเท่าตัว เพื่อร้องทวนคำร้องทั้งหมด แล้วใช้สำนวนจังหวะ C ปิดจบเป็นจุดคลี่คลาย ซึ่งการลดทอนอัตราของสำนวนจังหวะ และการร้องทวนเช่นนี้ คล้ายกับสังคีตลักษณ์ของสำนวนร่ายชาตรีที่กล่าวมาข้างต้น

ข้อสรุปและอภิปราย

จากการพิจารณาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา และเปรียบเทียบบันทึกโน้ตทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้า พบประเด็นที่สำคัญหลายประการ

ประการแรก *"รูปแบบคำร้อง"* เมื่อพิจารณาบทชมความงามของกระบวนแห่ช้างเอราวัณในฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เปรียบเทียบกับฉบับพระนิพนธ์บทคอนเสิร์ต และบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ พบว่าใช้คำใกล้เคียงกัน ถึงแม้จะเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปว่าฉบับเดิมนั้นมีสำนวนไพเราะเป็นแบบแผนก็ตาม แต่ก็มีสภาพเป็นกลอนบทละคร จำเป็นต้องปรับให้เหมาะสมกับบริบทของเพลง ในกรณีนี้คือกลอนสี่ สอดคล้องกับ ธีรวัฒน์ ช่างสาน[11] กล่าวว่า คำประพันธ์ที่ใช้ในเพลงร้องโนรานั้นเป็นลักษณะของบทกำพรัดคือกลอนสี่ ซึ่งเป็นกลอนที่มีจำนวนคำในแต่ละวรรคน้อยกว่า และเรียบเรียงไว้ก่อนการแสดง

ประการที่สอง *"กลวิธีขับร้องและสำนวน"* เพลงผันหน้ามีการร้องวรรคสดับและวรรครองของต้นเสียงลูกคู่ร้องวรรครับและวรรคส่ง ร้องทวนตลอดทุกวรรคในบท ทั้งบาทเอกและบาทโท นับว่ามีสัดส่วนที่ลูกคู่ร้องทวนมากกว่าทำนองร่ายชาตรี นอกจากนี้ คำเสริมบทที่เพิ่มเข้าไปในบท เช่น "ออว่า" หรือ "นี่ก็" แสดงถึงอัตลักษณ์ของเพลงร้องโนราได้อย่างชัดเจน

ประการที่สาม *"จังหวะกลองหรือหน้าทับ"* จากบันทึกโน้ตทำนองร่ายชาตรีและเพลงผันหน้าจะเห็นได้ว่ามีลักษณะจังหวะกลองหรือหน้าทับคล้ายกัน กล่าวคือ คำร้องในวรรคสดับของต้นเสียง เพลงผันหน้าจะใช้สำนวน "-ป๊ะ -ป๊ะ" ทุกระยะสองห้อง เหมือนกับสำนวน "-โท่น -ป๊ะ" ในร่ายชาตรี ในขณะที่คำร้องในวรรครับของลูกคู่ เพลงผันหน้าจะใช้สำนวน "-เท่ง -ตุง" ทุกระยะสองห้อง ตลอดจนคำร้องทวนทุกวรรคในบทเหมือนกับสำนวน "-โท่น -โท่น" ในร่ายชาตรี สังเกตได้ว่า สำนวน "-ป๊ะ -ป๊ะ" หรือ "-โท่น -ป๊ะ" ในวรรคของต้นเสียง คือการซ้ำเป็นระยะ แล้วจบด้วยสำนวน "-เท่ง -ตุง" หรือ "-โท่น -โท่น" เป็นจุดคลี่คลายในวรรคที่ลูกคู่ร้องทวน สอดคล้องกับ ปรัชญา บุญมาสูงทรง[12] กล่าวว่า สำนวนนี้มีลักษณะคล้ายกับความคลี่คลายของกระสวนจังหวะหน้าทับทยอย ซึ่งเป็นภาวะความงามอย่างหนึ่งตามหลักสุนทรียศาสตร์

ประการที่สี่ *"หลักการและเหตุผลของการเลือกใช้เพลง"* เมื่อพิจารณาเพลงที่พบในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่นี้ สังเกตว่ามีการใช้เพลงร้องโนราสอดแทรก คือ

1) เพลงนางเดิน ใช้แทนเพลงชมตลาด ในบทชมความงามของพระอินทร์
2) เพลงผันหน้า ใช้แทนเพลงทะแยกลองโยน ในบทชมความงามของช้างเอราวัณในกระบวนแห่
3) เพลงทับเพลงโทน ใช้แทนเพลงสร้อยสน ในบทจับระบำหน้าช้าง
4) เพลงกลอนหกแปลง เพิ่มเติมในระบำอู่ทอง ในบทจับระบำท้ายเรื่อง

---

[11] Teerawat Changsan, "Pran Nora" Master's thesis, Chulalongkorn University, 1995), 43-44. (in Thai)

[12] Prachya Boonmasoongsong, "The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen" (Master's thesis, Chulalongkorn University, 2005), 80. (in Thai)

เพลงเหล่านี้ใช้ประกอบการแสดงโนราอยู่เป็นปกติ แต่เป็นสิ่งแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีปรากฏในบทโขนมาก่อน นอกจากนี้ เครื่องดนตรีโนราที่เสริมเข้าไป ยังช่วยชักนำให้ผู้ชมสามารถสัมผัส *“กลิ่นอายเอกลักษณ์ของดนตรีภาคใต้”* ได้ชัดเจนมากขึ้น จึงนับว่าบทโขนที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ในครั้งนี้เป็นความแปลกใหม่และท้าทาย แสดงออกถึงความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่ประสบผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์ของโครงการจัดแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสัญจรได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่ช่วยเน้นย้ำและสนับสนุนแนวคิดที่ว่าละครชาตรีนั้นได้รับอิทธิพลจากโนราดั้งเดิม และไม่ได้มีเพียงแต่ละครชาตรีที่เกิดจากการผสมผสานศิลปะละครรำของภาคกลางและภาคใต้ได้อย่างงดงามเท่านั้น ศิลปะการแสดง “โขน” และ “โนรา” ซึ่งต่างก็เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ สามารถผสมผสานกันได้อย่างลงตัว น่าชื่นชมไม่น้อยไปกว่ากัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามมกุฎอยุธยา ที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ในครั้งนี้ ปรากฏเพลงร้องโนราที่สำคัญหลายเพลง แต่ยังมีเพลงร้องโนราอื่น ๆ ที่มีเอกลักษณ์ของท่วงทำนองที่น่าสนใจอีกมาก สมควรแก่การศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้ประโยชน์ในการเรียบเรียงเป็นผลงานสร้างสรรค์ใหม่ที่มีคุณค่าต่อวงการดนตรีและนาฏศิลป์ไทย

Bibliography

Boonmasoongsong, Prachya. “The Analysis of Rai-Chatri in Rotthasen.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 2005. (in Thai)

Changsan, Teerawat. “Pran Nora.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1995. (in Thai)

Damrong Rajanubhab, His Royal Highness Prince. *Lakhon Fon Ram*. Bangkok: Matichon, 2003. (in Thai)

Fine Arts Department. *Drama Script: Ramayana Royal Writings of King Rama II*. Bangkok: Thai Watana Panich, 1955. (in Thai)

Fine Arts Department. *Drama Script: Rotthasen*. Bangkok: Fine Arts Department, 1957. (in Thai)

Fine Arts Department. *Gather Drama and Concert Scripts Written by His Royal Highness Prince Narisara Nuwattiwong*. Bangkok: Sivaporn, 1963. (in Thai)

Fine Arts Department. “Khon Performance of The Ramayana, The Ramakuta Ayutthaya Series.” YouTube Video, 3:18:28. August 23, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=7vLThW1vQos.

Khramdang, Thanyanattakorn. “Khon Meets Nora, A Cultural Heritage based on A Way of Continuation and Creativity.” Accessed April 20, 2024. https://www.finearts.go.th/performing/view/47041. (in Thai)

Rommayanan, Watchari. *Evolution of Thai Literature*. Bangkok: Textbook Project, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, 1992. (in Thai)

Sumitra, Arada. “Lakhon Nai of The Royal Court in The Reign of King Rama II.” Master’s thesis, Chulalongkorn University, 1973. (in Thai)

Tramot, Montri. “Music and Singing Accompanying Drama and Dance Performances.” In *Art of Dance Drama or Thai Dance Textbook Manual*, Arranged by Dhanit Yupho, 263-279. Bangkok: Sivaporn, 1973. (in Thai)

Tramot, Montri. *Thai Amusement*. Bangkok: Matichon, 1997. (in Thai)