ความเป็นมา

นาฏศิลป์กับดนตรีไม่สามารถที่จะแยกออกจากกันได้ การร่ายรำใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงอารมณ์ ความรู้สึกและความหมาย ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวที่มีความช้า-เร็ว การหยุดนิ่ง มีระดับความสูง ความต่ำ ของการทำท่าทางที่เลื่อนไหล กระตุก กระแทก กระทบ ดุดัน เหวี่ยง ฉวัดเฉวียน เน้นหนักแน่น แผ่วเบา ล่องลอย ฯลฯ ท่าทางเหล่านั้นเคลื่อนไหวคล้ายกับเสียงดนตรีไม่ว่าจะสื่อเป็นเรื่องราวหรือไม่ก็ตาม ในขณะเดียวกันดนตรีก็มีการเคลื่อนที่ของเสียงไม่ต่างกับการร่ายรำ ความแตกต่างจึงอยู่ที่การใช้ร่างกายหรือใช้เสียงสื่อสารศิลปะนั้น

การออกท่าทางทุกท่าต้องมีการเริ่มต้นและสิ้นสุดของท่าทางนั้นๆ โดยมีท่าเชื่อมต่อเป็นโซ่เชื่อมไปสู่ท่าทางต่อไปจนจบเพลง ทุกท่าทางมีจังหวะอยู่ในตัวเอง สุนทรียะของการร่ายรำจะสมบูรณ์ได้ก็ต้องประกอบด้วยเสียงดนตรี ซึ่งมีความสำคัญต่อการร่ายรำมาก มนุษย์ทุกเผ่าพันธ์รู้จักสร้างสรรค์ดนตรีและท่าร่ายรำขึ้นเพื่อประโยชน์และความสุขของพวกตน ผู้เขียนจึงเชื่อว่าคนไทยรู้จักการสร้างสรรค์ร้องรำทำเพลง ก่อนที่จะรู้จักการเขียนภาษาไทยเป็นลายลักษณ์อักการเสียอีก เพราะหลักศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราชหรือหลักศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 1 (พ.ศ.1835) ตลอดจนหลักฐานศิลาจารึกหลักที่ 8 (พ.ศ.1903) ในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 ได้กล่าวถึงการร้องรำทำเพลงซึ่งแสดงให้เห็นว่าในสมัยนั้นมีร้องรำทำเพลงแล้ว และน่าจะเกิดขึ้นก่อนที่จะมีการจารึกอักษรไทยขึ้นเป็นครั้งแรกด้วย

จากการสังเกตรูปร่าง หน้าตา โดยเฉพาะผิวพรรณของคนไทย จะเห็นได้ว่ามีหลายเชื้อชาติปะปนกัน เช่น ไทย เขมร มอญ ลาว จีน มลายู แขก ต่อมาภายหลังมีคนไทยเชื้อชาติฝรั่งที่เรียกว่า แคสเปียน หรือ ซามาเทียน (Caspian or Sarmation) เพิ่มขึ้นมาอีก การจำแนกชาติพันธุ์ของมนุษย์อาจพิจารณาจากภาษาพูด ศิลปวัฒนธรรม ดนตรีและการร้องรำ ดังนั้นจากความหลากหลายของเชื้อชาติที่ผสมผสานกันของคนไทย จึงเป็นสมมุติฐานที่อาจอ้างอิงที่มาของดนตรีและนาฏศิลป์ไทยได้ว่า ต้องมาจากหลากหลายชนชาติผสมกันรวมเป็นวัฒนธรรมร่วม แล้วพัฒนาจนมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองในเวลาต่อมา

เมื่อพิจารณาการนับถือศาสนาของคนไทยในยุคแรกเริ่มกิ่นที่จะสร้างอาณาจักรสุโขทัยก็คงจะไม่แตกต่างต่างจากคนชาติอื่นๆ ซึ่งก่อนที่จะมีศาสนาประจำชาติอย่างถาวรนั้น ล้วนแต่เคยนับถือผีหรือวิญญาณของบรรพบุรุษและวีรบุรุษมาก่อนรวมทั้งนับถือเทพเจ้าหรืออำนาจลึกลับซึ่งมองไม่เห็น แต่เชื่อว่าสามารถดลบันดาลให้เกิดโชคลาภ สุข ทุกข์ และภัยบัติได้ตลอดเวลา จึงเป็นที่มาของการร้องรำทำเพลงเพื่อติดสินบน แก้

บนหรือขอบคุณ ตลอดจนสื่อสารถึงเทพเจ้าหรืออำนาจลึกลับนั้นเพื่อขอในสิ่งที่ต้องการต่อไป การร่ายรำและดนตรีได้เกิดขึ้นเพื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นปฐมเหตุ เมื่อมีการพัฒนาการปกครองบ้านเมืองเป็นรัฐและประเทศ ท่าร่ายรำและดนตรีจึงมีการแยกออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายราษฎร์ซึ่งเป็นของชาวบ้าน และฝ่ายหลวงซึ่งเป็นราชสำนัก ไม่ว่าจะเป็นของฝ่ายใดก็ตาม กำเนิดความเป็นมาของท่าร่ายรำและดนตรีย่อมมาจากคนไทยหลายเชื้อชาติที่ผสมผสานกันเป็นวัฒนธรรมร่วมนั่นเอง

ศิลปกรรมทั้งหลายเมื่อเข้าไปอยู่ในราชสำนักก็จะได้รับการพัฒนาขัดเกลาให้มีความประณีตพิถีพิถันเป็นพิเศษ และชาวบ้านก็จะเลียนแบบอย่างศิลปกรรมนั้นๆ ด้วยความชื่นชม เมื่อใดที่ชาวบ้านสร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นใหม่และเป็นที่ถูกใจชนชั้นสูงหรือราชสำนัก ศิลปะนั้นก็จะถูกนำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมชาววัง โดนจัดการตกแต่ง เรียบเรียงให้มีความประณีตสลับซับซ้อนยิ่งขึ้น แล้วก็วนเวียนกลับมาสู่ชาวบ้านรับเอามาเป็นแบบอย่างต่อไป

ดังได้กล่าวในเบื้องต้นว่าดนตรีมีความสัมพันธ์และความสำคัญต่อนาฏศิลป์ ผู้เขียนต้องการที่จะโยงให้เห็นที่มาของดนตรี โดยเฉพาะปี่พาทย์ เพื่อจะนำไปสู่ความสัมพันธ์กับการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ลักษณะดนตรีของชาวบ้านกับดนตรีในราชสำนัก ไม่เพียงแตกต่างกันที่ท่วงทำนองเพลงเท่านั้น แต่เครื่องดนตรีของทั้งสองฝ่ายยังแตกต่างกันอีกด้วย เครื่องดนตรีของชาวบ้านยังคงเป็นเครื่องดนตรีประเภทที่ทำจากวัสดุธรรมชาติคือทำจากไม้เป็นหลัก โดยเฉพาะไม้ไผ่ที่เป็นพืชตระกูลหญ้าที่สูงที่สุดในโลกและเป็นพืชเมืองร้อนที่มีจำนวนมากในแถบตะวันออกเฉียงใต้ อันเป็นแหล่งที่อยู่ของชนชาติไทย ในขณะที่เครื่องดนตรีของชาววังหรือราชสำนักจะเกี่ยวข้องกับการสร้างความมั่นคงในอำนาจ สร้างศรัทธาความเชื่อให้เป็นที่ยอมรับนับถือร่วมกันของราษฎร ดนตรีจึงมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างบารมีของผู้ครองเมืองและกษัตริย์ ดดยฤกนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ของหลวง โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีกรรมทางศาสนา เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาต้องมีคุณสมบัติพิเศษที่สามารถใช้สื่อสารถึงเทพเจ้าได้ ต้องเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังมากๆ ซึ่งมักจะทำจากสัมฤทธิ์ เช่น มโหระทึก กลองสัมฤทธิ์และฆ้อง เป็นต้น ต่อมามีการผสมผสานกันระหว่างเครื่องดนตรีชาวบ้านกที่ทำจากไม้และเครื่องดนตรีราชสำนักที่ทำจากสัมฤทธิ์จึงเกิดเป็นเครื่องดนตรีปี่พาทย์ขึ้น

คำว่า ปี่พาทย์ ประกอบด้วยคำว่า ปี่ เป็นคำพื้นเมืองไทย-ลาว เรียกเครื่องเป่า กับ พาทย์ มาจากคำสันสกฤตว่า “วาทย” หมายถึง เครื่องตีทุกอย่าง เช่น กลองและอื่นๆ (เช่น ฆ้อง กรับ ฯลฯ) ชื่อเก่าสุดใช้เรียกวงอย่างนี้ในกฎหมายเบ็ดเตล็ด (เบ็จเสร็จ) ซึ่งตราขึ้นก่อนกรุงศรีอยุธยามีการระบุชื่อ “ปี่พาทย์ฆ้องวง” แสดงให้เห็นว่ามีเครื่องมือประโคม เช่น ปี่ กลอง และฆ้องวง (สุจิตต์ วงษ์เทศ,2551)

จะสังเกตได้ว่ามีการใช้ระนาดและฆ้องวง เป็นเครื่องดนตรีหลักในการทำทำนองเพลงของดนตรีไทย ซึ่งเครื่องดนตรีประเภทนี้ไม่เคยปรากฏในอินเดียมาก่อน ทั้งนี้รวมถึงกลองทัดด้วย ดังนั้น จึงเชื่อได้ว่าวงปี่พาทย์ของไทยไม่ได้มีต้นกำเนิดมาจากอินเดีย แต่เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นวัฒนธรรมร่วมของชนเชื้อชาติต่างๆ ในดินแดนสุวรรณภูมินี้ เพราะอินเดีย เปอร์เซีย(อิหร่าน) และจีน ไม่มีระนาด ฆ้องวงและกลองทัด รวมทั้งปี่นอกและปี่ในที่เป็นทรงน้ำเต้าที่ใช้ในวงปี่พาทย์ก็เกิดขึ้นโดยคนไทยซึ่งไม่มีในอินเดียเช่นกัน

เพลงที่บรรเลงด้วยปี่พาทย์ในพิธีกรรม ไม่ใช่เพลงบรรเลงที่มีขึ้นเพื่อสนองความสนุกสนานเพลิดเพลิน แต่บรรเลงเพื่อเสริมบารมีและความศักดิ์สิทธิ์ของผู้ปกครองประเทศและเกี่ยวเนื่องกับเทพเจ้าตามความเชื่อถือที่ว่า เทพเจ้าสามารถทำให้สรรพสิ่งและโชคลาภเกิดขึ้นได้ ดำรงอยู่ได้และถูกทำลายล้างได้ เป็นความเชื่อที่ได้รับมาจากพราหมณ์ฮินดู เพลงที่ใช้สื่อสารถึงเทพเจ้าจึงต้องเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองหนักแน่น น่าเกรงขาม เมื่อเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาต่างๆของเทพเจ้า เป็นเพลงที่ทุกคนฟังด้วยความเคารพ ด้วยสมาธิและจินตนาการ ตามความเชื่อในพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น เพลงที่ใช้บรรเลงเหล่านั้นจึงถือเป็นเพลงที่ศักดิ์สิทธิ์ตามไปด้วย แม้ต่อมาคนไทยจะเปลี่ยนมานับถือศาสนาพุทธแล้วก็ตาม ก็ยังคงรักษาความเชื่อเรื่องเทพเจ้าควบคู่กันไป ด้วยลักษณะของสังคมไทยที่นับถือผู้อาวุโส อีกทั้งมีการแบ่งฐานันดรศักดิ์ชั้นเจ้าและสามัญชน ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์หรือเทพเจ้าก็มีศักดิ์ต่างระดับกัน เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรมจึงต้องมีความพิถีพิถัน จำแนกประเภทของเพลงออกไปตามชั้นศักดิ์ด้วย เทพเจ้าแต่ละองค์จึงมีเพลงที่เป็นสัญลักษณ์ประจำองค์และกลายเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงสำหรับเทพเจ้าอละถือเป็นระเบียบปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์”

เพลงหน้าพาทย์ได้เข้ามามีส่วนร่วมกับศิลปะการบันเทิง โดยเริ่มจากการเล่าเรื่องก่อน แล้วจึงพัฒนาเข้ามาอยู่ในการแสดงหนังใหญ่ โขน ละคร ตามลำดับ เพื่อเสริมบารมีพระมหากษัตริย์และเพื่อความบันเทิงของชนชั้นสูงในราชสำนัก การแสดงในชั้นต้นน่าจะมาจากการเล่าเรื่องเป็นร้อยแก้วแล้วพัฒนาจากร้อยแก้วขึ้นเป็นร้อยกรอง มีสัมผัสคล้องจองกัน มีความสละสลวยเป็นศิลปะมากยิ่งขึ้นครั้นเล่าเรื่องนานๆ ย่อมเกิดความคิดที่จะนำวิธีเล่าใหม่ๆ เข้ามาเพื่อไม่ให้เบื่อหน่ายทั้งผู้เล่าและผู้ฟังจึงนำดนตรีมาคั่นระหว่างเล่าเรื่องนั้น เพื่อพักเหนื่อยและให้ผู้ฟังสร้างจินตนาการตามเรื่องราว เช่น เมื่อกล่าวถึงการเดินทางไกลของตัวละคร ตัวละครร้องไห้ ตัวละครต่อสู้กัน เป็นต้น อีกทั้งเป็นการพักเวลาเพื่อผ่อนคลายทั้งผู้เล่าเรื่องและผู้ฟัง ซึ่งอาจเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยให้เรื่องที่เล่าอยู่นั้นน่าสนใจมากกว่าเดิม ตอนใดที่สะเทือนอารมณ์ก็ใช้การขับร้องแทรกระหว่างการเล่าเรื่อง ต่อมาจึงเพิ่มบรรเลงรับ-ส่งการร้องนั้น

เมื่อมีเพลงขับร้องเข้ามาประกอบการเล่าเรื่อง จึงนำมาสู่ปรัชญาของการสร้างความบันเทิงของมนุษย์ นั่นคือ เมื่อใดมีดนตรีย่อมมีการขับร้องรำเต้นควบคู่ไปด้วย โดยอาจจะเริ่มจากการเล่าเรื่องออกท่าทาง แล้วคิดพัฒนาท่าทางนั้นเป็นท่ารำ ซึ่งเป็นรูปแบบการสร้างความบันเทิงของคนไทยช่วยทำให้เรื่องที่เล่าน่าติดตามทั้งการฟังและการดูเรื่องราว ในที่สุดวิธีการเล่าเรื่องแบบร้อยแก้วก็ได้พัฒนาเป็นการร้องรำทำเพลง เพื่อเล่าเรื่องราวแทนที่การเล่าเรื่องแบบดั้งเดิมอย่างสมบูรณ์

ดนตรีที่ใช้ประกอบการเล่าเรื่องด้วยการร่ายรำมี 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ ดนตรีประกอบเพลงขับร้องประเภทหนึ่ง และเพลงหน้าพาทย์ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงประกอบกิริยาหรือเหตุการณ์สมมุติต่างๆ ในเรื่องอีกประเภทหนึ่ง ซึ่งเพลงหน้าพทย์นี้ยังแบ่งออกเป็นเพลงหน้าพาทย์ธรรมดาสำหรับประกอบกิริยาอาการของตัวละครทั่วไป และเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสำหรับประกอบกิริยาอาการของตัวละครสูงศักดิ์หรือผู้มีฤทธิ์ จะเห็นได้ว่าการเสนอเรื่องราวมีความประณีตบรรจงมากยิ่งขึ้นตามลำดับ จนถึงขั้นมีการนำเสนอท่ารำและเพลงหน้าพาทย์จำแนกตามฐานันดรศักดิ์และความยิ่งใหญ่ของตัวละคร ที่เรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์”

การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงมาจากศิลปะการแสดงที่ประณีตสลับซับซ้อนขึ้นตามลำดับจนถึงขึ้นสูงสุด และยิ่งศิลปะการแสดงมีความประณีตมากขึ้นเท่าใด นาฏดุริยางคศิลปินก็ยิ่งจะมีจำนวนน้อยลงตามลำดับ การดำรงอยู่ของเพลงหน้าพาทย์ไม่ใช่เรื่องที่จำเป็นต้องมีอยู่อย่างไร้เหตุผล เพลงหน้าพาทย์มีความสำคัญต่อศิลปะการแสดงของไทยที่ขาดไม่ได้ แฝงด้วยสุนทรีย์นาฏศิลป์ เป็นผลงานศิลปะที่พัฒนาสมองให้ผู้ชมได้มีอารมณ์ร่วมและคิดจินตนาการตามเสียงดนตรีและท่าร่ายรำ อีกทั้งเป็นขนบของการนำเสนอเรื่องราวการแสดงของไทย เสมือนเป็นสูตรสำเร็จที่เข้าใจร่วมกันทั้งผู้ประพันธ์บท ผู้ฝึกซ้อมและกำกับการแสดง นักดนตรี นักแสดงและผู้ชม ที่เข้าใจตรงกัน หากมองในแง่ของเหตุผลของการมีเพลงหน้าพาทย์อาจจะกล่าวได้พอสังเขป 2 ประการ คือ

1. เหตุผลด้านการแสดง การปรากฏของเพลงหน้าพาทย์ในการแสดง เป็นการเปลี่ยนผ่านเรื่องเวลา สถานที่ และการกระทำของตัวละครตามท้องเรื่อง เช่น เมื่อตัวละครจะต้องเดินทางไกลจากเมืองหนึ่งไปอีกเมืองหนึ่ง ต้องมีเพลงส่งตัวละครให้ทำท่าทางแสดงการเดินทาง ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาในการเดินทางไป เมื่อตัวละครจะออกไปยังสถานที่หนึ่งใกล้ๆ อาทิ ออกจากห้องหรือเข้าห้อง ออกมาปรากฏตัวบนเวที ออกไปอาบน้ำ เป็นต้นก็ต้องมีเพลงส่งตัวละครเพื่อประกอบการไปยังสถานที่นั้นๆ หรือเมื่อตัวละครจะร่ายเวทมนตร์แปลงกายก็ต้องมีเพลงแสดงถึงการเปลี่ยนผ่านการแปลงกายไปสู่ร่างใหม่ตามท้องเรื่อง สิ่งนี้กลายเป็นจารีตอยู่ในบทละครและการแสดงที่เป็นสูตรสำเร็จคือ เมื่อร้องเพลงบอกการกระทำของตัวละครและบอกเรื่องราว เพื่อให้ตัวละครตีบท

ตามคำร้องแล้ว พอจบบทร้องต้องต่อด้วยเพลงหน้าพาทย์สำหรับกิริยาหรืออารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นตามท้องเรื่องทันที จึงกลายเป็นหน้าที่ของดยตรีที่จะต้องดำเนินการตามจารีตนั้น

2. เหตุผลด้านการผ่อนพักแรงนักร้องและนักพากย์ การแสดงเป็นเรื่องราวแต่ละเรื่องใช้เวลานานมาก มีทั้งการแสดงที่ใช้เวลาตลอดทั้งคืนตั้งแต่หัวค่ำจนถึงรุ่งเช้า หรืออย่างน้อยต้องใช้เวลาเป็นชั่วโมง ซึ่งการที่ต้องขับร้องเพลงนานๆ หรือพากย์นานๆ นักร้องและนักพากย์ต้องใช้พลังอย่างมากจากการเปรียบเทียบการใช้เวลาที่เท่ากันระหว่างนักร้องและนักพากย์กับนักดนตรีและนักแสดง พบว่านักร้องและนักพากย์จะเหนื่อยมากกว่าคนอื่นๆ เนื่องจากการเปร่งเสียงให้เกิดการสั่นของสายเสียงให้ได้ความถี่เป็นเสียงสูงต่ำนั้น สายเสียงจะต้องทำงานหนัก ดังนั้นการใส่เพลงหน้าพาทย์ในการแสดงจึงเป็นเทคนิคการเสนอเรื่องราวประการหนึ่งที่กระทำเพื่อให้นักร้องและนักพากย์ได้พักเป็นระยะๆ

ด้วยเหตุผลกว้างๆ ที่กล่าวมา 2 ประการ สิ่งที่เป็นผลพลอยได้อันเป็นประโยชน์ต่อการแสดงตามมาคือ ผู้แสดงได้มีโอกาสแสดงฝีมือและแสดงทักษะการรำเป็นพิเศษ ผลพลอยได้ต่อมาก็คือทำให้การเล่าเรื่องนั้นได้ขยายเวลาออกต่อไปให้นานยิ่งขึ้น ยืดเวลาการแสดงไม่ให้เรื่องจบเร็วเกินไปเป็นการรับใช้ให้ความคิดเพลิดเพลินแก่ผู้ชมได้อย่างเต็มที่

เมื่อเพลงหน้าพาทย์ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงที่เป็นเรื่องราว ไม่ว่าจะเป็นการแสดงหุ่นหนัง โขนหรือละคร นัยของเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมกับการแสดงเล่าเรื่องจะเปลี่ยนแปลงไปเพลงหน้าพาทย์ในพิธีกรรมกับการแสดงเล่าเรื่องจะเปลี่ยนแปลงไปเพลงหน้าพาทย์ในพีกรรมใช้สื่อสารถึงเทพเจ้า เพื่อคารวะหรือบูชาเทพเจ้า ส่วนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเป็นเรื่องราว นอกจากพีกรรมไหว้ครูก่อนการแสดงแล้ว บทบาทของดนตรีที่เป็นผู้ส่งสารถึงเทพเจ้าจะหายไป การร่ายรำด้วยท่าทางต่างๆ จะมาแทนเพลงบางเพลงบรรเลงในความหมายประกอบกิริยาท่าทางของเทพเจ้าซึ่งเป็นตัวละครตามท้องเรื่อง รวมถึงประกอบการกระทำของตัวละครผู้มีฤทธิ์ โดยใช้เพลงเป็นสัญลักษณ์มิใช่ใช้ดนตรีเป็นผู้สื่อสารกับเทพเจ้าซึ่งท่ารำทั้งหลายก็ไม่ได้เป็นภาษาท่ารำที่สื่อสารถึงเทพเจ้าด้วย หากแต่เป็นการรำตามท่วงทำนองและหน้าทับไม้กลองที่ต้องรำให้ถูกต้องตามขนบบัญญัติที่ยึดถือสืบต่อกันมาด้วยความเคารพว่าเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ มีจารีตที่ถ่ายทอดต่อๆ กันมาประการหนึ่งว่า หากรำเพลงหน้าพาทย์ผิดพลาดแม้เพียงเล็กน้อยจะต้องไปจุดธูปขอขมาผู้ล่วงลับไปแล้ว แต่ไม่มีจารีตใดบอกให้ไปขอขมาเทพ-เจ้าประจำเพลงที่รำเลย

การรำเพลงหน้าพาทย์นั้น ถึงแม้ว่าไม่ได้รำเพื่อรำลึกถึงเทพเจ้าด้วยความยำเกรงในอำนาจก็ตาม แต่ผู้รำก็จะต้องตั้งใจ ต้องระมัดระวังไม่ให้จังหวะท่ารำผิดพลาดและต้องมีท่ารำครบถ้วนจิตใจต้องจดจ่อที่ท่ารำ คำนึงถึง

ความสง่าสวยงาม ความถูกต้องของท่ารำและจังหวะของเพลงความรู้เรื่องการปฏิบัติเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เนื่องจากการแสดงในโขนละครนั้นได้มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง สำหรับประกอบกิริยาของตัวละครที่สำคัญในเรื่องหรือตัวละครที่มีฤทธิ์เดชโดยเฉพาะในการแสดงโขนซึ่งมีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอยู่เสมอ

เมื่อคนพากย์เจรจาโขนเรียกเพลงหน้าพาทย์เพลงใด ผู้แสดงบทบาทนั้นๆ ก็จะต้องรำตามเพลงที่บอก ในกรณีนี้ถ้าหากผู้แสดงยังไม่ได้ต่อท่ารำเพลงนั้นๆ จากครูมาก่อนก้จะไม่กล้ารำเพลงนั้นได้ ด้วยเกรงกลัวอวมงคลที่จะเกิดตามมา ตามความเชื่อแต่เก่าก่อน ในทำนองเดียวกัน นักดนตรีก็ไม่อาจบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ยังไม่ได้ต่อจากครูมาก่อนเช่นกัน ดังนั้นเมื่อคนพากย์เจรจาโขนเรียกเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ยังไม่ได้ต่อจากครูมาก่อน ย่อมเกิดความเสียหายต่อการแสดงเพราะทั้งนักแสดงและนักดนตรีย่อมรู้สึกเสียหน้า อย่างที่เรียกกันว่า “ไม่มีภูมิ-ความรู้” หรือ “จนเพลง” คือ รำไม่ได้หรือบรรเลงไม่ได้ ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงมีบทบาทสำคัญ ทั้งในเนื้อเรื่องที่แสดงและความสำคัญต่อความเจริญรุ่งเรืองในวิชาชีพของนาฏดุริยางคศิลปินด้วย

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ไม่ใช่การแสดงเล่นๆ หรือการบรรเลงเพื่อความบันเทิงใจที่นึกจะทำเมื่อไหร่ก็ได้ ไม่ใช่การทำเพื่อความสนุกสนานโดยไม่มีความหมายตามโอกาสของการใช้เพลงนั้นๆ แต่จะต้องรำและบรรเลงด้วยความเคารพ ความตั้งใจและใช้สมาธิอย่างสูง ต้องรำอย่างสุดฝีมือทุกครั้ง อาจกล่าวได้ว่า การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมีปรัชญาที่แฝงอยู่ในการรำทุกเพลงที่ต้องระลึกไว้นั่นคือ

ไม่ว่าทำนองเพลงและหน้าทับกลอง

จะราบเรียบ เกรี้ยวกราด เคร่งขรึม ย้ำเน้น นุ่มนวล อึกทึก สะบัดเสียง

ดังหรือค่อยเพียงใดก็ตาม ในขณะที่รำจิตของผู้รำต้องสงบนิ่งเสมอ

จิต คือ ธรรมชาติที่รู้อารมณ์ หรือธรรมชาติที่ทำหน้าที่ เห็น ได้ยิน รู้กลิ่น รู้รส รู้สึกต่อการสัมผัสถูกต้องทางกายและรู้สึกนึกคิดทางใจ การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงทุกเพลงมีเหตุและผลในตนเองสามารถตอบได้ว่าทำไมต้องรำเพลงนั้นๆ เป้าหมายคืออะไร ดังนั้นจากปรัชญาของการรำหน้าพาทย์ชั้นสูงดังกล่าว ทำให้ผู้รำต้องสำรวมในขณะที่รำเปรียบได้กับภิกษุที่ต้องสำรวมกายและใจเพ่งกสินเพื่อบริกรรมคาถามุ่งมั่นให้บรรลุผลอย่างใดอย่างหนึ่ง การรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงก็เช่นเดียวกัน ผู้รำก็ต้องสำรวมกายใจให้มีสมาธิตลอดเพลงที่รำ อย่างน้อยเริ่มตั้งแต่ภายในเสี้ยววินาทีก่อนจังหวะแรกของเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ จะดังขึ้นเสมือนการเพ่งกสินและเพ่งอารมณ์เพื่อให้จิตจับอยู่ที่จุดมุ่งหมายของการรำให้บรรลุตามเป้าหมาย การรวบรวมสมาธิพลังจิตเพ่งไปที่เป้าหมายที่ต้องการทำให้สำเร็จคือ การรำอย่างมีสติทุกรายละเอียดของการเคลื่อนไหวท่ารำในขณะที่จิตเพ่งกสิน

นั้นสมองต้องประมวลภาพกระบวนท่ารำตามลำดับ สอดรับกับทำนองเพลงวรรคเพลงและจังหวะหน้าทับ ใช้พลังกายภายในกรอบของท่ารำแต่ละท่าอย่างเต็มที่ โดยควบคุมกล้ามเนื้อให้อยู่ในกรอบแบบแผนของท่ารำที่สมบูรณ์ที่สุด พร้อมกับกำหนดการหายใจเข้าและการหายใจออกอย่างช้า ๆ และสม่ำเสมอ ตามวรรคเพลงและกระบวนท่ารำโดยอัตโนมัติ

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นความรู้และความจริงของการรำหน้าพาทย์ขั้นสูง ซึ่งผู้เขียนพยายามที่จะจัดเรียบเรียงไว้ตามลำดับขั้นตอน ทั้งนี้เพื่อความสะดวกต่อการนำไปพิจารณาและศึกษาเพิ่มเติมตลอดจนถึงเพื่อการสืบทอดต่อไปในอนาคต อย่างไรก็ตามการที่จะบรรลุถึงวัตถุประสงค์ของการศึกษารำหน้าพาทย์ชั้นสูงได้นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ศึกษาจะต้องมีครูเป็นผู้ต่อท่ารำและต้องมีความกตัญญูกตเวที รำลึกถึงพระคุณครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้เป็นสำคัญสิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยทำให้ผู้ศึกษาประสบทั้งความสุขและความเจริญรุ่งเรืองยิ่ง ๆ ขึ้นต่อไปในอนาคต

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับหน้าพาทย์

การรำหน้าพาทย์ เป็นการรำตามเพลงบรรเลงที่เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์ไม่มีบทร้องให้รำทำบท การรำหน้าพาทย์จึงจำเป็นจะต้องคำนึงถึงจังหวะทำนองและหน้าทับเป็นสำคัญ การรำหน้าพาทย์ไม่สามารถรำโดยปราศจากการบรรเลงดนตรีได้แต่ดนตรีสามารถบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ได้โดยไม่ต้องมีการรำหน้าพาทย์ ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงรำหน้าพาทย์ย่อมหมายรวมถึงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการรำด้วย

ความเป็นมาของ "เพลงหน้าพาทย์"

หนังใหญ่ หุ่น โขนและละคร เป็นการแสดงของไทยที่เก่าแก่ เล่นเป็นเรื่องราวและมีหลักฐานปรากฏชัดเจนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ขนบร่วมกันของการแสดงมหรสพเหล่านี้ที่เด่นชัดก็คือ ก่อนการแสดงจะต้องมีการบรรเลงเพลงโหมโรงซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ หนังใหญ่เป็นมหรสพที่เก่าแก่ที่สุด มีลักษณะการแสดงที่จำเป็นต้องใช้ดนตรี สื่อความหมายประกอบอากัปกิริยาของตัวละครมากที่สุด จึงสันนิษฐานได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ น่าจะมีมาพร้อมกับการแสดงหนังใหญ่เพราะเป็นการแสดงที่ไม่มีการขับร้อง แต่จะมีการพากย์เป็นหลักเพื่อสื่อสารเรื่องราวที่แสดงให้ผู้ชมรู้ถึงเนื้อเรื่องและเหตุการณ์ในเรื่อง เมื่อพากย์จบแต่ละบทจะต้องตามด้วยการบรรเลงเพลงประกอบอากัปกิริยาของตัวละครตามเนื้อเรื่องเสมอ (ในที่นี้ตัวละครคือ ตัวหนัง) ซึ่งเพลงบรรเลงดังได้กล่าวมานั้นคือเพลงที่เรียกกันว่า "เพลงหน้าพาทย์"

หนังใหญ่เป็นมหรสพโบราณที่มีพิธีกรรมหลายอย่างใกล้เคียงกับโขน การเล่นหนังใหญ่ในงานสมโภชต่าง ๆ มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ในกฎมณเฑียรบาลซึ่งตราขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนา กล่าวถึงมหรสพต่างๆ ในพระราชพิธีจองเปรียงว่า

"....ลูกขุนเฝ้าหน้าเรือเบญจา เรือตะเข้แนมทังสองข้าง ซ้ายดนตรีขวามโหรี ตั้งเรือเอน

เปนตั้งแพนโคมทุกลำ ถ้าเสดจ์ลงเป่าแตรโห่ 3 ลา เล่นหนังระบำ เลี้ยงลูกขุนแลฝ่ายใน

ครั้นเลี้ยงแล้วตัดดมอแก้เอนให่ 3 ลา เรือเอนตั้งแพนแห่ ตัดถมอลอยเรือพระธินั่งล่องลง

ไปส่งน้ำ ครั้นถึงพุทไทสวรรค จุดดอกไม้เล่นหนัง..."

เมื่อครั้งที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ปฐมกษัตริย์ของกรุงศรีอยุธยาและทรงสถาปนาอยุธยาเป็นราชธานีนั้น ได้ทรงแผ่ขยายพระราชอาณาเขต โดยทรงโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระราเมศวร พระราชโอรสและขุนหลวงพะงั่ว (พระเชษฐาของพระมเหสีของพระองค์) ยกทัพไปตีนครธมราชธานีของขอมได้สำเร็จในปี พ.ศ.1895ถึงกระนั้นก็ตามกัมพูชาก็มีท่าทีไม่เป็นไมตรีกับทางกรุงศรีอยุธยาอยู่เนือง ๆ ครั้นมาถึงสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ซึ่งเป็นพระโอรสสมเด็จพระนครินทราธิราช (พระนครอินทร์) พระราชนัดดาในสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (ขุนหลวงพะงั่ว) ก็ได้ทรงยกกองทัพไปล้อมพระนครหลวง (นครธม ของกัมพูชาอยู่ถึงเจ็ดเดือนจึงสามารถยึดครองได้อย่างเป็นรูปธรรม จนกระทั่งมาถึงรัชสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ซึ่งเป็นพระราชโอรสในสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 ปรากฏหลักฐานทางวรรณคดีที่สำคัญในรัชสมัยของพระองค์คือการโปรดเกล้าฯ ให้ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตแต่งหนังสือมหาชาติคำหลวงเป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาเรื่องแรกของกรุงศรีอยุธยาและยังมีลิลิตพระลอ ซึ่งเป็นยอดวรรณคดีประเภทลิลิตของไทย อีกทั้งมีการกล่าวถึงหนังใหญ่ไว้ในพระราชพิธีจองเปรียงอีกด้วย

จากความปราชัยของนครธมราชธานีของขอมมาสู่หนังใหญ่ในพระราชพิธีจองเปรียง ซึ่งเป็นเหตุการณ์ร่วมสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ (พระราชโอรสสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 ผู้ยึดครองนครธมได้อย่างมั่นคง นำมาซึ่งข้อสันนิษฐานถึงที่มาของเพลงหน้าพาทย์คือ เป็นธรรมดาของประเทศที่ขนะสงครามมักจะนำเอาทรัพย์ศฤงคาร ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมของผู้ปราชัยไปด้วยเสมอดังเช่นสงครามระหว่างกรีกและโรมันหรือระหว่างพม่าและกรุงศรีอยุธยา ชัยชนะของกรุงศรีอยุธยาครั้งกระนั้นจึงไม่เพียงแต่เป็นการแผ่พระราชอาณาเขตเท่านั้น แต่น่าจะได้ครอบครองศิลปกรรมของขอมอย่างบริบูรณ์ด้วยก็เป็นได้ ซึ่งผู้เขียนจะนำไปแสดงทัศนะประกอบข้อมูลอื่นๆ ในลำดับต่อไปต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ปรากฏหลักฐานการเล่นหนังใน

สมุทรโฆษคำฉันท์เมื่อสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ โปรดเกล้าฯ ให้สมโภชพระพุทธบาท พบหลักฐานในบุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาควัดท่าทราย กล่าวถึงมหรสพในตอนกลางคืนว่า

บัดหนังตั้งให่กำธร สองพระทรงศร
ฉลักเฉลิมเจอมจอง
เทียนติดปลายศรศรสอง พากย์เพ้ยเสียงกลอง
ก็ทุ่มตะโพนท้าทาย
สามตระอภิวันท์บรรยาย ชูเชิดพระนารายณ์
นรินทรเริ่มอนุวัน
บัดพาลาสองสองขยัน ปล่อยวานรพัน-
ธนาก็เต้าเตียวจร
ถวายใคบุตลบมีให้มรณ์ ปละปล่อยวานร
นิวาสสถานเทาคง
เริ่มเรื่องไมยราพฤทธิรงค์ สะกดอุ้มองค์
นเรศดลบาดาล

และกล่าวถึงการแสดงโขนว่า

บัดการมหรสพ พก็ให่ขึ้นประนัง
ก็ตั้งตระดำเนินครู กลองโขนตะโพนดัง
กรบิลพาลสองสู ฤษีเสมอลา
เสวตตรานิลาดู สัประยุทธพันธนา
จิตรสูรอสูรา ตระบัดก็เบิกไพ
ถวายดวงธิดาพะงา อมเรศเฉลิมงาน

จากหลักฐานในบุณโณวาทคำฉันท์ที่กล่าวถึงการเล่นหนังใหญ่เรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับโขนมีการพากย์สามตระ เบิกหน้าพระและปล่อยลิงหัวค่ำ แล้วจึงเริ่มเรื่องรามเกียรติ์ตอนศึกไมยราพและอีกตอนหนึ่งของบุณโณวาทคำฉันท์ เป็นหลักฐานการแสดงโขนซึ่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะแสดงตอนกลางวัน หลังจากนักดนตรีบรรเลงปีพาทย์เพลงตระเชิญครูแล้ว มีการปล่อยลิงหัวค่ำออกมาสู้กันจึงน่าจะสันนิษฐานได้ว่าโขนเล่นตามขนบหนังใหญ่ ซึ่งมีมาแล้วตั้งแต่สมัยตันกรุงศรีอยุธยา ประกอบกับการสันนิษฐานที่มาของคำว่า “เพลงหน้าพาทย์” ซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท (2507) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “ศัพท์สังคีต” ว่า

การเรียกเพลงประเภทนี้ว่าหน้าพาทย์น่าจะมาจากศิลปินฝ่ายโขนละคอนเป็นผู้เรียกก่อนเพราะการ ร่ายรำเข้ากับเพลงประเภทนี้ผู้รำจะต้องยึดถือจังหวะทำนองเพลงหน้าทับ และไม้กลองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรำให้มีทีท่าเข้ากันสนิทกับทำนองและจังหวะ ต้องมีความสั้นยาวพอดีกับเพลง ต้องถือว่าเพลงที่บรรเลงเป็นหลักเป็นหัวหน้า เป็นสิ่งที่จะต้องรำตาม จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า หน้าพาทย์ และเรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์” จริงอยู่ มีเพลงหน้าพาทย์บางเพลงอาจกำหนดความสั้นยาวไม่แน่นอน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว และเชิด เป็นต้น แต่ถึงกระนั้นเมื่อผู้รำต้องการจะหยุดหรือจะเปลี่ยนเพลง ก็จะต้องให้พอเหมาะกับประโยคหรือหน้าทับหรือไม้กลองของเพลง จะรำป้องหน้าหรือเปลี่ยนไปตามความพอใจหาได้ไม่

ครั้นถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดเกล้าฯให้ประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตและทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2340 มีความยาวถึง 50,286 คำกลอนนั้น จารีตร่วมที่เด่นชัดของหนังใหญ่ โขนและละครคือวงปีพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง เกี่ยวโยงถึงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวละครในเรื่อง ล้วนเป็นแบบแผนเดียวกันที่สืบเนื่องต่อกันมายาวนานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนตัน อย่างน้อยในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถหรืออาจจะก่อนหน้านั้น สันนิษฐานว่าน่าจะรับมาจากขอมผู้ปราชัยในสงครามครั้งกระนั้นก็เป็นได้

เมื่อเพลงหน้าพาทย์ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงละคร โดยเฉพาะตัวละครไม่ใช่ตัวหนังหรือหุ่นเชิดแต่เป็นละครผู้หญิงซึ่งยึดขนบอย่างราชสำนัก จึงเกิดมีท่ารำเฉพาะขึ้นสำหรับเพลงหน้าพาทย์ เป็นท่ารำที่มีระเบียบแบบแผนในการรำ เช่นเดียวกับการมีระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ของดนตรี จึงเป็นที่มาของการรำที่เรียกว่า “รำหน้าพาทย์” ดังนั้นเพลงหน้าพาทย์ต้องเกิดขึ้นก่อนแล้วท่ารำเพลงหน้าพาทย์จึงเกิดขึ้นตามมา

ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยทุกประเภทจำเป็นต้องมีเพลงดนตรีประกอบการแสดง เริ่มตั้งแต่การบรรเลงใหมโรงก่อนการแสดง จนกระทั่งวินาทีสุดท้ายที่การแสดงสิ้นสุดลงและผู้แสดงหยุดรำในบางกรณีแม้ว่า

การรำของนักแสดงจะจบลงแล้ว แต่หางเสียงของเพลงบรรเลงยังต้องลากยาวออกไปอีกจนกว่าผู้แสดงจะลับตาจากผู้ชม บทเพลงที่นักดนตรีบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงก่อนการแสดงก็ดี หรือเพลงที่นักดนตรีบรรเลงประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครในขณะที่แสดงอยู่ก็ดี ล้วนจัดอยู่ในเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น

คำว่า “เพลงหน้าพาทย์” ได้มีผู้ให้คำนิยามไว้เป็นจำนวนมาก อาทิ หน้าพาทย์ น. เรียกเพลงประเภทที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวโขนละคร เป็นต้น หรือสำหรับอัญเชิญเทพเจ้า ฤษี หรือบูรพาจารย์ ให้มาร่วมชุมนุมในพิธีไหว้ครูหรือพิธีมงคลต่าง 1 (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542)

เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยาของมนุษย์ สัตว์ ธรรมชาติหรือวัตถุ ทั้งกิริยาที่มีตัวตนหรือกิริยาสมมุติ และตลอดทั้งกิริยาที่เป็นปัจจุบันหรืออดีต เพลงที่บรรเลงประกอบกิริยาทั้งหลายเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, 2507)

เพลงที่ใช้บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ และเป็นเพลงที่บรรเลงตามท่วงทำนองและจังหวะของดนตรีเท่านั้น ท่วงทำนองเพลงอาจมีทั้ง อ่อนหวาน เศร้าโศก ตื่นเต้น แต่เดิมไม่มีเนื้อร้อง เพลงหน้าพาทย์มีชื่อเรียกอีกชนิดหนึ่งว่า "เพลงครู" (จรูญศรี วีระวานิช, 2526)

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา อารมณ์และการเปลี่ยนแปลงอื่นๆ ของตัวละครเพลงหน้าพาทย์นี้มีการกำหนดจังหวะและทำนองไว้อย่างมีแบบแผน รวมทั้งโอกาสที่จะนำมาใช้ก็มีการกำหนดไว้ด้วย ตลอดจนท่ารำก็มีการกำหนดท่ารำไว้เป็นมาตรฐานเช่นกัน เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการรำแต่ละเพลง ในเพลงเดียวกันท่ารำอาจจะไม่เหมือนกัน เช่น ในเพลงตระนิมิต ผู้แสดงเป็นตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวพระ ตัวนางก็จะรำตามกระบวนท่ารำของตนที่แตกต่างกัน แต่จะรำในเพลงเดียวกันและจังหวะเดียวกันและก็จะจบพร้อมกัน (สุขสันติ แวงวรรณ. 2540)

เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการของตัวละครทั้งที่เป็นตัวตน และไม่เป็นตัวตนหรือกิริยาสมมุติทั้งที่เป็นอดีตและปัจจุบัน โดยกำหนดท่วงทำนองและจังหวะไว้อย่างมีแบบแผน ไม่มีบทร้อง ดังนั้นท่ารำจึงไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบทหรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา หากแต่การแสดงบางครั้งครูก็จะให้รำทำบทในเพลงหน้าพาทย์ด้วย เช่น เพลงตระนิมิต ที่ทางฝ่ายนาฏศิลป์เรียกกันว่า ตระแปลง นั้น ใช้รำตอนที่ตัวละครจะแปลงกาย ช่วงแรกก่อนเข้ากระบวนท่ารำตามขนบจะมีการรำทำบทเพื่อบอกว่า เราจะแปลงกายเป็นเทวดา หรือเป็นกวาง หรือเป็นผู้หญิง ที่เห็นชัดเจนคือ ตอนมารีศแปลงเป็นกวางทอง (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2553)

พวกโขนละคร คงจะนำเพลงที่เรียกว่าหน้าพาทย์นี้ ไปใช้สำหรับประกอบการแสดงอาการของตัวละครขณะนั้น กำลังแสดงอาการอะไร ทั้งนี้เพราะว่าการแสดงละครดั้งเดิมของไทยรวมทั้งโขนตัวละครไม่พูด ต้องใช้คนพากย์ การแสดงอาการหรืออารมณ์ต่างๆ ของตัวละครแสดงออกมาในรูปของท่ารำ จึงต้องมีเพลงประกอบกิริยาหรืออารมณ์นั้น ๆ เอาไว้ (สงัด ภูเขาทอง, 2532)

หน้าพาทย์ส่วนใหญ่ต้องบรรเลงล้วน ๆ ใช้ประกอบกิริยาของตัวละคร จนถึงประกอบท่อนไม้ลอยน้ำ (เพลงโล้) ถ้ามีทั้งตะโพนและกลองทัดตีกำกับด้วย จะถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ 100% ภายหลังเมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดวงศ์มาทำตับคอนเสิร์ตได้เอามาใส่เนื้อร้อง เพลงเช่นนี้ไม่ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์โดยหลักการทางทฤษฎีดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยเพราะมีการรำทำบท แต่โดยหลักปฏิบัติแล้วคนดนตรีจะถือเป็นเพลงหน้าพาทย์เพราะยังใช้ไม้กลองแบบเดิม และทำนองก็แบบเดิมด้วย (อนันต์ สบฤกษ์, 2553)

สรุปได้ว่า “เพลงหน้าพาทย์” หมายถึง เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวละคร่ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยหรือการแสดงออกของสิ่งใดๆ ไม่ว่าสิ่งนั้นจะมีชีวิตหรือไม่ก็ตาม หรือแม้แต่จะมีตัวตนหรือไม่มีตัวตน รวมถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในจินตนาการ โดยทั่วไปเพลงหน้าพาทย์ไม่มีบทร้อง ในภายหลังมีการบรรจุบทร้องเข้าไปด้วยสิ่งที่น่าสังเกตก็คือเพลงหน้าพาทย์ที่มีการบรรจุเนื้อร้องพรรณนาความเพื่อสื่อสารให้ผู้ชม ผู้ฟังและให้ผู้แสดงได้รำนั้น แม้ว่าจะเป็นเพลงทำนองเดียวกัน ใช้หน้าทับและไม้กลองเหมือนกัน จะไม่ถือว่าเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุเนื้อร้องนั้นเป็นเพลงหน้าพาทย์ ทั้งนี้เพราะเพลงหน้าพาทย์จะต้องเป็นเพลงบรรเลงล้วน ๆ ไม่มีการขับร้องอยู่ด้วย

ความหมายและประเภทของรำหน้าพาทย์

ความรู้เกี่ยวกับรำหน้าพาทย์ได้มีผู้รู้กล่าวไว้จำนวนมาก ซึ่งแต่ละท่านได้ให้ความหมายที่คล้ายคลึงกัน ส่วนประเภทของรำหน้าพาทย์ยังเป็นประเด็นที่มีผู้รู้กล่าวไว้แตกต่างกัน สรุปได้ดังนี้

1. ความหมายของรำหน้าพาทย์ จากความหมายของเพลงหน้าพาทย์ที่ได้กล่าวมา พอจะอนุมานไปถึงความหมายของ “รำหน้าพาทย์” ได้ว่า

รำหน้าพาทย์ หมายถึง การแสดงการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นท่ารำตามนาฏยลักษณ์ของตัวละครให้สอดคล้องถูกต้องตามทำนองเพลงหน้าพาทย์ หน้าทับและไม้กลองของดนตรี ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่อง ท่รำหน้าพาทย์มาจากการคัดสรรให้เหมาะสมกับสถานภาพ

บุคลิกลักษณะและอารมณ์ของตัวละครนั้นๆ ซึ่งครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และศิลปินได้ประดิษฐ์ขึ้นและถ่ายทอดสืบต่อกันมาอย่างเป็นแบบแผน ที่สำคัญที่สุดคือเมื่อรำหน้าพาทย์เพลงใดก็ตาม จะต้องถูกต้องตามความหมายของเพลงที่นำมาใช้ และต้องสอดคล้องกับกาละและเทศะของการรำเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ เสมอ เพลงหน้าพาทย์แต่ละเพลงมีความหมายเฉพาะเพลง ซึ่งขึ้นอยู่กับโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์นั้นๆ เช่น ใช้ในการโหมโรงก่อนที่มหรสพจะลงโรงใช้ในการโหมโรงก่อนเทศน์มหาชาติและประจำกัณฑ์เทศมหาชาติ ใช้บรรเลงประกอบพระราชพิธีใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูและครอบดนตรี นาฏศิลป์และการช่าง และใช้ประกอบกิริยาอาการของตัวละคร เป็นต้น

จากแบบแผนของการรำหน้าพาทย์ซึ่งต้องรำให้ถูกต้องตามทำนองและจังหวะ จึงสรุปได้ว่าเพลงหน้าพาทย์และรำหน้าพาทย์จะต้องเป็นเพลงเดียวกัน เช่น รำหน้าพาทย์เพลงสาธุการ เพลงที่บรรเลงประกอบการรำหน้าพาทย์นั้นต้องเป็นเพลงสาธุการเช่นกัน (ยกเว้นรำหน้าพาทย์ตระนารายณ์ที่ใช้ทำนองเพลงตระนิมิต เป็นการบัญญัติเรียกภายหลังของฝ่ายนาฏศิลป์) ความหมายของเพลงที่เลงประกอบการำจึงเป็นไปตามนัยของการรำนั้นๆ ด้วย ทั้งๆ ที่ท่ารำเพลงหน้าพาทย์นั้น ไม่ได้สื่อความหมายในลักษณะที่เป็นภาษาท่าทางแต่ประการใด

2. ประเภทของรำหน้าพาทย์ จากข้อสันนิษฐานที่สรุปว่า คำว่า “หน้าพาทย์” เกิดจากการบัญญัติคำของนาฏศิลปินโขนละคร ซึ่งต่อมาเป็นที่รับรู้เข้าใจร่วมกันอย่างแพร่หลายก็ยอมรับและนำไปใช้อย่างกว้างขวาง จะเห็นได้จากมีการเขียนตำรา รวมทั้งมีทั้งในระดับบัณฑิตศึกษาหลายเล่ม จึงดูเสมือนว่าความเข้าใจเรื่องเพลงหน้าพาทย์และรำหน้าพาทย์จะมีเอกภาพเดียวกัน ในทางตรงกันข้ามเมื่อพูดถึง "เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงครูดนตรีและนักดนตรี กับครูโขนละครและนาฏศิลปิน หรือแม้แต่คนในวงการดนตรีหรือนาฏศิลป์ด้วยกัน ยังมีความเห็นที่ไม่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน สมควรอย่างยิ่งที่จะต้องมีการสัมมนาหรือการวิจัยเพื่อขจัดข้อสงสัยและให้เข้าใจตรงกัน ทั้งนี้เพื่อความก้าวหน้าในวงการวิชาการ อย่างไรก็ตามผู้เขียนจะได้กล่าวถึงเพลงรำหน้าพาทย์ซึ่งมีจำนวนหลายเพลงและมีการนำไปใช้ในหลากหลายโอกาสทั้งนี้เพื่อจะได้นำไปสู่การสรุปประเด็นสำคัญของเรื่องที่เกี่ยวข่องกับรำหน้าพาทย์ชั้นสูงต่อไปสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีต-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2540) ได้จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น

1) เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ใช้กับตัวละครชั้นสามัญทั่วไปที่ไม่มีความสำคัญมากนักเช่น เพลงเสมอ

2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้กับตัวละครที่มีความสำคัญมากขึ้น เช่น เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอเถร เพลงเสมอมาร

3) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ เช่น เพลงบาทสกุณี (เสมอตีนนก) เพลงดำเนินพราหมณ์

มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในหนังสือดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ โดยได้แบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 2 ประเภท คือ

1) ประเภทเพลงไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยข้าวตอก เป็นต้น

2) ประเภทเพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครูสำหรับประกอบการแสดงโขน ละครและอื่น ๆ เช่น เพลงพญาเดิน ดำเนินพราหม เป็นต้น

สมาน น้อยนิตย์ จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 2 ประเภท คือ

1) เพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีตัวตน เป็นนามสมมติในปัจจุบัน แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม

(1) กลุ่มเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและไหว้ครูโขนละคร เช่น องค์พระพิราพ ตระเชิญ ตระนารายณ์บรรทมสินธ์ ตระพระปรคนธรรพ ตระพระพิฆเนศ ตระเทวาประสิทธิ์ ตระประทานพร บาทสกุณี ดำเนินพราหมณ์ พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เสมอเถร เสมอมาร เสมอสามลา โคมเวียน กราวนอก กราวใน สาธุการกลอง นั่งกิน เช่นเหล้า ฯลฯ

(2) กลุ่มเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงแสดงความคารวะและอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เทวดา คนธรรพ์ ยักษ์ ให้เสด็จลงมา ณ สถานที่ที่จะกระทำพิธีอันเป็นมงคล ได้แก่

โหมโรงเช้า ประกอบด้วยเพลงสาธุการ เหาะ รัวลาเดียว กลมและชำนาญ

โหมโรงกลางวัน ประกอบด้วย เพลงกราวใน 3 ท่อน-เชิด กระบองกัน (โปรยข้าวตอกประสิทธิ ย้อนเสี้ยนย้อนหนาม รัว) ชุบ-ลา เสมอข้ามสมุทร-รัว เชิดฉาน-รัว ปลูกต้นไม้-รัว ชายเรือหรือใช้เรือ-รัว รุกรัน แผละ เหาะ โคมเวียน โล้และวา

โหมโรงเย็น ประกอบด้วย เพลงสาธุการ ตระสันนิบาต รัวสามลา ต้นซุบหรือตันเข้าม่าน เข้าม่าน ท้ายปฐม ลา เสมอติดรัว เชิด 2 ชั้น เชิดชั้นเดียว กลม ชำนาญ กราวใน ตันซุบ (บางแห่งเรียกว่าปลายเข้าม่าน) ซึ่งการบรรเลงเพลงนี้ซ้ำอีกเป็นการแสดงว่า จบคำอัญเชิญเทพเจ้าและเทพเจ้าเสด็จมาพร้อมแล้ว

โหมโรงเทศน์ ประกอบด้วย เพลงสาธุการ กราวใน-รัว เชิดกลอง ชุบลงลา บรรเลงก่อนงานการเทศน์มหาชาติชาดก

(3) เพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีตัวตนที่จัดเป็นนามสมมุติในอดีต เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติชาดกทั้ง 13 กัณฑ์ ได้แก่ สาธุการ ตวงพระธาตุ พญาโศก พญาเดิน เช่นเหล้า รัวสามลา เชิดกลอง เชิดฉิ่ง สลับโอด (3 ครั้ง) ทยอยสลับโอด (3 ครั้ง) เหาะ กราวนอกตระนอน และกลองโยน-เชิด

2) เพลงหน้าพาทย์ที่มีตัวตน เป็นเพลงใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร โดยมีผู้แสดงรำไปด้วย ทางดนตรีจัดแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ตามความสำคัญของเพลง คือ

(1) เพลงหน้าพาทย์ขั้นต้น หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบกิริยาไปมาหรือกิริยาต่าง ๆ อันเป็นสามัญทั่วไป เช่น เชิดกลอง เป็นตัน

(2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบกิริยาไปมาหรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ของผู้มียศศักดิ์ เช่น เสมอมาร เสมอเถร เสมอข้ามสมุทร เสมอตีนนก (บาทสกุณี) โคมเวียน พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก เชิดฉาน ศรทนง ตระนิมิต กระบองกัน ตระสันนิบาต ตระเชิญ ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ โลม-ตระนอน คุกพาทย์ รัวสามลา

(3) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ประกอบกิริยาอัญเชิญหรือการบูชาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ องค์พระพิราพ ตระพระปรคนธรรพ ตระพระวิศณุกรรม ตระพระปัญจสีขร ตระพระพิฆเนศ ตระพระพรหม ตระยิกไลยโกฏ ซึ่งเพลงกลุ่มนี้จะบรรเลงเมื่อมีการตั้งเครื่องสังเวยและมีประธานผู้อ่านโองการเท่านั้น นอกจากนี้ยังหมายรวมถึง เพลงสาธุการกลอง ตระเทวาประสิทธิ์ ตระประทานพร ประสิทธิ ซึ่งจัดอยู่ในเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพราะใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู แต่ไม่จัดอยู่ในกฎเกณฑ์เทียบเท่ากับเพลงองค์พระพิราพ

อนันต์ สบฤกษ์ จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 2 กลุ่มคือ

1) แบ่งตามคุณลักษณะของเพลง จำแนกเป็น 2 ประเภท คือ

(1) เพลงหน้าพาทย์ตายตัว เช่น เสมอ ตระนอน ซึ่งเป็นเพลงประเภทมีหน้าทับและไม้กลองประจำเพลงกำหนดตายตัว

(2) เพลงหน้าพาทย์ยืดหยุ่น เช่น เชิด กลม สาธุการ เช่นเหล้า ลงสรง เป็นต้น เพราะจะลงจบตรงไหนก็ได้ นอกจากนี้แล้วยังให้ความเห็นเพิ่มเติมอีกว่า ตระนอนและตระนิมิต ก็จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ยืดหยุ่นด้วย เพราะจะบรรเลงเที่ยวเดียวหรือ 2 เที่ยวก็ได้

2) แบ่งตามโอกาสที่นำไปใช้ จำแนกเป็น 3 ประเภท คือ

(1) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หมายถึง เพลงที่ใช้ในพิธีไหว้ครู ได้แก่ องค์พระพิราพดำเนินพราหมณ์ ตระพระปรคนธรรพ พราหมณ์ข้า บาทสกุณี ตระเชิญและพราหมณ์ออก เป็นต้น นอกจากนี้ยังรวมถึงเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ในภายหลัง เช่น ตระนาฏราช ซึ่งแต่งโดย ครูบุญยง เกตุคง ประพันธ์ขึ้นจากทำนองเพลงดับเทียน ของโบราณ โดยครูอาคม สายาคม เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำเพลงหน้าพาทย์บางเพลงได้นำเอาเพลงที่มีอยู่แล้วมาปรับปรุงใหมโดยใช้หน้าทับตะโพนกลองทัดกำกับเพื่อให้เหมาะสมกลายเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเช่น ระบำคชสีห์ใช้ทำนองเพลงสิงโตเล่นหางซึ่งเดิมเป็นหน้าทับปรบไก่ ประพันธ์โดยครูศิลปี ตราโมท เป็นต้น

(2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้สำหรับตัวละครที่สูงศักดิ์ หรือตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ ได้แก่ ตระนิมิต กระบองกัน บาทสกุณี เป็นต้น

(3) เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์ปกติ ใช้สำหรับประกอบกิริยาอาการของตัวละครทั่ว ๆ ไป ได้แก่ เชิด เสมอ โอด รัว ลา เป็นต้น

ปราณี สำราญวงศ์และไพฑูรย์ เข้มแข็ง กล่าวถึงการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ซึ่ง สอดคล้องกับ วรวิทย์ เดชอนันต์และสัญชัย สุขสำเนียง โดยได้จำแนกเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาหรือหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีไหว้ครู เพลงโหมโรงต่าง ๆ และเพลงประกอบการแสดงทั่วไป เช่น เชิด เสมอ รัว ลา โอด กราว ปฐม โล้ เหาะ ทยอย ชุบ เป็นตัน

2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง ใช้สำหรับผู้แสดงโขนละครที่เป็นตัวเอกที่มียศสูงศักดิ์ เพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์การแปลงกาย เช่น ตระนิมิต สาธุการ กระบองกัน ชำนาญ เป็นตัน

3) เพลงหน้าพาทย์ขั้นสูงหรือหน้าพาทย์พิเศษ ใช้ในโอกาสพิเศษสำหรับตัวเอกโขนละคร โดยเฉพาะเพื่อประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ การแปลงกาย การร่ายเวทมนตร์คาถาชุบชีวิตผู้ที่ตายให้ฟื้นขึ้น เช่น พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก คุกพาทย์ เสมอสามลา รัวสามลา บาทสกุณี ดำเนินพราหมณ์ เสมอเถร เสมอมาร เสมอผี ฯลฯ ตลอดจนใช้ประกอบพิธีไหวัครู เช่น ตระเชิญ ตระพระปรคนธรรพ ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ตระสันนิบาต และโปรยข้าวตอก เป็นตัน

จตุพร รัตนวราหะ ได้แบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะของโอกาสที่ใช้ ดังนี้

1) ประเภทเพลงครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ได้มีการระบุไว้ในตำราว่าด้วยการไหว้ครูของนายธนิต อยู่โพธิ์

2) เพลงหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงที่อยู่นอกตำราไหวัครู ใช้ประกอบการแสดงโขนละครและอื่น ๆ เช่น เพลงพญาเดิน เพลงดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น

3) เพลงใหมโรง ได้แก่ โหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็น

จรูญศรี วีระวานิช ได้จำแนกเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบอากัปกิริยาของตัวละครออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและเพลงหน้าพาทย์ธรรมดา แต่ไม่ได้ระบุตัวอย่างของเพลงไว้ เพียงแต่ให้ข้อมูลว่าผู้จะได้รับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ขั้นสูง ต้องได้รับการอนุญาตจากครูและต้องปฏิบัติตามข้อกำหนดเท่านั้น จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวถึงประเภทของเพลงหน้าพาทย์ว่ามี 2 ประเภทคือ

1) เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้รำประกอบกิริยาปกติ เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเสมอ ฯลฯ

2) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเรียกว่า "เพลงครู" ถือว่าเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ในตัว เช่น ตระนิมิต กระบองกัน ชำนาญ สาธุการ เป็นต้น บรรดาศิลปินที่ได้ยินเพลงเหล่านี้จะยกมือไหว้เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที ความเคารพที่มีต่อคุณครูบาอาจารย์เสมอ

ณรงค์ชัย ปีฎกรัช ได้แบ่งเพลงหน้าพาทย์ตามลักษณะไว้ 2 ประเภทคือ

1) เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ถือว่าเป็น "เพลงครู"ใช้บรรเลงในโอกาสเฉพาะ ซึ่งมีความขลังความศักดิ์สิทธิ์แฝงอยู่ในทำนองเพลง เช่น องค์พระพิราพ ตระพระปรคนธรพ ตระนิมิต ตระเชิญ กระบองกัน ชำนาญ สาธุการ บาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก คุกพาทย์ รัวสามลา เสมอเถร เสมอมาร ฯลฯ

2) เพลงหน้าพาทย์ปกติ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบในพิธีและการแสดงทั่วไป เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว ลา โอด ปฐม โล้ ชุบ เหาะ ทยอย ฯลฯ

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ว่า “หน้าพาทย์ทางด้านนาฏศิลป์แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ หน้าพาทย์ธรรมดาและหน้าพาทย์ชั้นสูง เท่านั้น”

จากข้อมูลที่รวบรวมมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่า การจัดประเภทของเพลงหน้าพาทย์ทางด้านดนตรีและทางด้านนาฏศิลป์แตกต่างกัน หรือแม้แต่ดนตรีหรือนาฏศิลป์ด้วยกันเองก็มีความเห็นไม่ตรงกันนักความคิดเห็นของครูทางด้านดนตรีมีความเห็นว่า

1) ต้องดูจำนวนไม้กลอง สังเกตได้ว่าหน้าพาทย์ใหญ่ ๆ จะมีไม้กลองหลายไม้

2) พิจารณาว่าเพลงหน้าพาทย์นั้นใช้กับใคร ตัวละครเป็นใคร เทพเจ้าองค์ใด

3) ดูจากกิริยาทั่วไป เช่น ศรทนง เชิดฉาน ไม่ถือเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือเพลงครูแต่ถือว่าเป็นหน้าพาทย์ธรรมดา เพราะเชิดฉานใช้ในการตามสัตว์ อาทิ ในพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญตอนที่เรียกว่า “ไถดะ” ก็ใช้เพลงเชิดฉาน เพราะคนเดินตามโค

4) พิจารณาความถี่ของการใช้เพลงหน้าพาทย์ สังเกตได้ว่าในการแสดงตอนหนึ่งๆ แม้จะเป็นตัวละครสูงศักดิ์จะใช้เพลงเดียวกันซ้ำๆ หลายครั้งก็ไม่ได้ เช่น ถ้าตัวละครในเรื่องมีการแปลงตัว 3 ครั้งติดๆ กัน การบรรเลงเพลงตระนิมิต 3 ครั้งติดต่อกันไม่ได้ จำเป็นต้องยักเยื้องเปลี่ยนเล่นเพลงอื่นแทนเพลงตระนิมิต เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่าเกณฑ์การพิจารณาเพลงหน้าพาทย์ขั้นสูงของนักดนตรี มุ่งยึดกระบวนการบรรเลงเพลงเป็นหลักและให้ความสำคัญกับเพลงนั้น ๆ เป็นอย่างมาก ดังตัวอย่าง เพลงรัวสามลาและเพลงคุกพาทย์ จะถือว่าเพลงรัวสามลาเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพราะบรรเลงยากกว่าเพลงคุกพาทย์ถึงแม้ว่าจะมีไม้กลองคล้าย ๆ กัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเพลงคุกพาทย์ไม่มีปรากฏอยู่ในเพลงบรรเลงชุดใหมโรงก็เป็นได้ ซึ่งต่างจากด้านนาฏศิลป์ ที่ถือว่าทั้งเพลงรัวสามลาและเพลงคุกพาทย์ จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เพราะใช้สำหรับตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์ แม้การต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ทั้งสองเพลงก็จะให้เรียนท้าย ๆ ของหลักสูตรระดับปริญญา

มีประเด็นที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่งคือ ได้เกิดมีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่นักคนตรีบางสำนักไม่คุ้นเคยทั้งที่ทราบและไม่ทราบนามผู้แต่ง โดยเฉพาะเพลงที่มาจากแหล่งที่เรียกว่า “สายฝั่งอน” ของจางวางทั่ว พาทย์ไกคล แห่งสำนักวัดกัณยาณมิตร เช่น ตระกริ่ง ตระพระสุรัสวดี ตระมงคลจักรวาล ตระพระอิศวร เป็นต้น เมื่อผู้เขียนได้ตรวจสอบเพลงตระที่ใช้ในพิธีไหว้ครูดนตรีพบว่า การเรียกเพลงไหว้ครูดนตรีไทยของประธานผู้ประกอบพิธีจำนวน 7 คน คือ ครูมนตรี ตราโมท ครูเตือน พาทยกุล ครูเชื้อ ตนตรีรส ครูจำเนียร ศรีไทยพันธ์ ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูสำราญ เกิดผลและครูจิรัส อาจณรงค์ เรียกเพลงหน้าพาทย์แตกต่างกันหลายเพลง เช่น ตระเชิญใหญ่ ตระประทานพร ตระเทพดำเนิน ตระพระวิสสุกรรม ตระเยิกไลใกฏ เป็นต้น เพลงเหล่านี้ล้วนเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงทั้งสิ้น การที่ผู้เขียนได้นำข้อมูลเกี่ยวกับการแบ่งประเภทของเพลงหน้าพาทย์ทางคนตรี มา

ประกอบ การพิจารณา ก็เพื่อจะให้เกิดความเข้าใจว่าเพลงหน้าพาทย์กับรำหน้าพาทย์นั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างแยกออกจากกันไม่ได้ แต่สาเหตุของความไม่เป็นเอกภาพในการจำแนกประเภทของเพลงหน้าพาทย์น่าจะสืบเนื่องมาจากครูทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ยังไม่มีโอกาสได้ประชุมตกลงกัน ยกตัวอย่าง เพลงช้า เพลงเร็วและเพลงนวล เป็นเพลงที่จัดอยู่ในประเภทเพลงเรื่องของทางดนตรี แต่ทางนาฏศิลป์จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ เช่น ใช้คำว่า หน้าพาทย์สีนวล หรือทางนาฏศิลป์บัญญัติเรียกชื่อ เพลงตระนารายณ์ โดยทางดนตรีไม่รู้เรื่องด้วยและอาจคิดไปว่าคือเพลงตระนารายณ์บรรทมสินธ์หรือตระนารายณ์บรรทมไพร ประเต็นที่น่าพิจารณาคือ หากบรรเลงเพลงตามความเข้าใจส่วนตนแต่ไม่ตรงกับความหมายตามความเข้าใจที่ต่างกันเช่นนี้ ใครจะเป็นผู้ชี้ขาดความถูกต้องได้

เนื่องจากการกำหนดเพลงหน้าพาทย์ที่มีเหตุผลทั้งดนตรีและนาฏศิลป์ ดังได้กล่าวมาข้างต้นการจำแนกประเภทของรำหน้าพาทย์ต้องพิจารณาจากฐานันตรศักดิ์และอิทธิฤทธิ์ของตัวละครเป็นสำคัญ ซึ่งสามารถแบ่งประเภทของรำหน้าพาทย์ออกได้เป็น 2 ประเภทคือ รำหน้าพาทย์และรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ความแตกต่างของการรำหน้าพาทย์ทั้งสองประเภทนี้พิจารณาได้จากความหมายและบริบทที่ประกอบการรำดังต่อไปนี้

1. รำหน้าพาทย์ธรรมดา หมายถึง ท่ารำหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาอารมณ์ของตัวละครที่เป็นสามัญชนทั่วไป เช่น เพลงเร็ว เชิด เสมอ รัว ลา โอด ปฐม โล้ ชุบ เหาะ ทยอย เป็นต้น อย่างไรก็ตามตัวละครผู้สูงศักดิ์ มีฤทธิ์เดชหรือเป็นเทพเจ้า ก็สามารถใช้เพลงหน้าพาทย์ธรรมดาได้ หากเป็นไปตามบทโขนหรือบทละครกำหนดหรือจำเป็นต้องยักเยื้องเปลี่ยนเพลงหน้าพาทย์เพื่อไม่ให้ใช้เพลงเดียวกันซ้ำหลาย ๆ ครั้งในเวลาใกล้กัน เช่น การแปลงกายหลายครั้ง อาจจะใช้เพลงรัว แทนเพลงตระนิมิต สำหรับตัวละครสูงศักดิ์หรือผู้มีอิทธิฤทธิ์ จึงเป็นข้อยกเว้นได้

2. รำหน้าพาทย์ชั้นสูง เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่า "รำเพลงครู" หมายถึง การรำตามทำนองและจังหวะหน้าทับของเพลงหน้าพาทย์ ที่บรรเลงประกอบกิริยาอารมณ์หรือแสดงอิทธิฤทธิ์ เฉพาะตัวละครผู้สูงศักดิ์หรือเทพเจ้า ซึ่งรำหน้าพาทย์ชั้นสูงนี้มีลักษณะสำคัญที่แตกต่างกัน คือ

1) รำหน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์ ถือเป็นรำหน้าพาทย์ชั้นสูงที่สุดและศักดิ์สิทธิ์เพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรี พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์และพิธีไหว้ครูช่างเป็นที่เคารพยำเกรงของนาฏดุริยศิลปินทุกคน ถ้าใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์จะเป็นเพลงสำหรับบทบาทพระพิราพเท่านั้น ในการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์นั้น พีธีมอบให้แก่ศิลปินที่ได้รับการเลือกสรรแล้วเท่านั้น คือต้อง

เป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลปินและก่อนการแสดงจะต้องกระทำพิธีบวงสรวงทุกครั้งด้วย

2) รำหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้ในการแสดงโขนละคร หมายถึง การรำในบทบาทของตัวละครสูงศักดิ์หรือผู้มีฤทธิ์เดช ที่กำลังแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เช่น การแปลงกาย การร่ายเวทมนตร์คาถาชุบชีวิตผู้ที่ตายให้ฟื้นขึ้น ผู้ที่จะได้รับการถ่ายทอดทำรำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจะต้องมีทักษะการรำขั้นพื้นฐานเป็นอย่างดี โดยเข้ารับการครอบในพิธีไหว้ครูโขนละครก่อนที่จะต่อท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูงนอกจากนี้ยังใช้กับหนังใหญ่ หุ่น การรำถวายพระพรและร่ำอวยพรด้วย

3) รำหน้าพาทย์ชั้นสูงตามจุดประสงค์เฉพาะ หมายถึง รำหน้าพาทย์ชั้นสูงที่นาฏศิลปินได้คิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ในจุดประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง โดยไม่ได้เกี่ยวข้องกับการแสดงที่เป็นเรื่องราว เช่น เมื่อปี พ.ศ. 2515 ครูบุญยง เกตุคง ได้นำทำนองเพลง “ดับเทียน” มาแต่งใหม่ให้ชื่อว่า “เพลงตระนาฏราช” โดยบรรจุหน้าทับและไม้กลองตามแบบแผนของ “เพลงตระ” คือ มี 12 ไม้ลาและต่อด้วยเพลงรัว ทั้งนี้ครูอาคม สายาคม เป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตระนาฏราช ตามพระบัญชาของพันเอกพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร เพื่อให้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประจำนะนาฏราชของพระองค์ อีกตัวอย่างหนึ่งคือ เมื่อปี พ.ศ. 2543 ครูธงไชย โพธยารมย์ ได้ประดิษฐ์ท่ารำสำหรับเพลงตระพระปรคนธรรพ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่มีมาแต่โบราณ ตามคำขอร้องของนายญาณี ตราโมท บุตรของครูมนตรี ตราโมท ที่ประสงค์จะเทิดเกียรติบิดา ในฐานะที่เป็นคีตกวีเอกของไทยและเป็นศิลปินแห่งชาติ นำออกแสดงในงาน “100 ปีของครูมนตรี ตราโมท” ณ บ้านโสมส่องแสง เมื่อวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ. 2543 แต่เนื่องจากในเวลานั้นครูธงไชย โพธยารมย์ สุขภาพไม่ดีจึงให้นายเผด็จ พลับกระสงค์ ลูกศิษย์ของท่านรับถ่ายทอดท่ารำเพื่อแสดงแทน ตั้งแต่นั้นเป็นตันมาท่ารำเพลงตระพระปรคนธรรพก็ยังไม่มีการถ่ายทอดต่อท่ารำให้กับผู้อื่น

ที่น่าสังเกตคือ โดยทั่วไปแล้วรมศิลปากรจะเป็นหน่วยงานหลักในการจัดการแสดงโขนละครดังนั้นถ้าหากไม่มีการแสดงที่มีการใช้เพลงหน้าพาทย์นั้นๆ ก็จะไม่มีการคิดท่ารำขึ้นใหม่ ตัวอย่างตระฤษีกไลโกฐ ตระพระพิฆเนศ ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรี คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ได้คิด ท่ารำเพลงตระพระพิมเนศไว้และได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ที่รับบทบาทการแสดงตัวนั้นๆ ต่อมาเมื่อไม่มีการแสดงโขนละครตอนนี้ทั้งภายนอกและภายในกรมศิลปากร ท่าร้ดังกล่าวจึงไม่มีผู้นำมาแสดงหรือถ่ายทอดให้กับผู้อื่นต่อไป ซึ่งนานวันเข้าก็ทำให้ลืมเลือนและสูญหายไปในที่สุด แต่ทั้งนี้การบรรเลงเพลงตระพระพิฆเนศยังมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์กับบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร

เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ในตัว การนำเพลงหน้าพาทย์ไปใช้ในการแสดงต้องพิจารณาความถูกต้องกับขนบของเพลง สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะ อารมณ์และคุณลักษณะของตัวละครที่แสดงท่ารำตามกิริยาและอารมณ์ในบทเป็นสำคัญ

ความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์กับบทบาทของตัวละคร

กระบองกัน	เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบการเนรมิตร่างใหม่เช่นเดียวกับเพลงตระนิมิต แต่นิยมใช้กับตัวละครฝ่ายยักษ์ เช่น ตอนทศกัณฐ์แปลงเป็นนักพรตเพื่อวางแผนลักนางสีดา และยังนิยมใช้บรรเลงประกอบรำและระบำที่มีลักษณะ สำคัญเป็นงานชั้นสูง เช่น เรื่องนาฏราช ตอนป่าตาระกะ ซึ่งเป็นตำนานฟ้อนรำ แสดงท่ารำของพระอิศวรโดยพระบาทซ้ายเหยียบยักษ์ ในขณะที่ทำท่ารำเรื่องมหาเวสสันดร กัณฑ์ทศพร เรื่องอุณรุฑ ตอนอุณรุทรบกับทศมุข และใช้ในระบำดอกไม้เงินทองถวายพระพร เป็นต้น
กราวกลาง	ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์ เช่น ตอนที่พระสุธนเตรียมยกทัพ ไปปราบปัจจามิตรที่ยกมาประชิดติดชายแดน จึงจำต้องจากนางมโนห์ราไปตามแผนการของปุโรหิต ซึ่งดนตรีจะบรรเลงเพลงกราวกลางก่อนทหาร รำตามคำร้อง เป็นต้น

กราวนอก	ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์และวานร เช่น ตอนยกทัพของฝ่ายพระรามและพลวานร ในเรื่องรามเกียรติ์
กราวใน	ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของฝ่ายยักษ์และยังใช้ประกอบกิริยาของอสูรที่ไปมาเพียงตนเดียว เช่น ตอนยกทัพของทศกัณฐ์
กราวรำ	ใช้สำหรับการแสดงการเยาะเย้ยถากถางของพระ นาง ยักษ์ และลิง เพื่อให้ตัวละครฝ่ายตรงข้ามต้องอับอายขายหน้า เช่น การสู้รบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ เมื่อพระรามแผลงศรทนงตัดเศียร ตัดกรทศกัณฐ์ขาดกระเด็น แล้วทศกัณฐ์ได้สำรวมใจร่ายคาถา เศียรและกรก็กลับติดสนิทดังเดิม ทศกัณฐ์จึงแสดงท่าทางเยาะเย้ยพระราม นอกจากนี้เพลงกราวรำยังให้อารมณ์สนุกสนาน ดีใจ มีความหมายถึงความสมหวังหลังจากประกอบกิจต่างๆ สำเร็จ และเป็นสัญลักษณ์ของการลาโรงเมื่อสิ้นสุดการแสดงต่างๆ
กลม	ใช้สำหรับการเดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่งด้วยตัวคนเดียว จะเหาะหรือ เดินไปก็ได้แต่ต้องเป็นตัวละครที่มีศักดิ์สูง เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระอินทร์ เป็นต้น ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองใช้กับบทเจ้าเงาะ เพราะเหะเหินเดินอากาศได้อย่างเทวดา หรือเรื่องสังข์ศิลป์ชัยใช้กับบทของสิงหรา เพลงกลมนี้ใช้เรียกหน้าพาทย์แผลงว่า “ลูกกระสุน”

กลองโยน	ใช้ในกระบวนแห่ การเดินขบวนทัพ จัดเป็นขบวนเกียรติยศทางบกของพระมหากษัตริย์ที่เคลื่อนย้ายไปอย่างช้าๆ เช่น การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนพระสังข์เลียบเมือง หลังจากพระสังข์ขึ้นครองราชย์แล้ว แต่รู้สึกไม่สบายใจ จึงเสด็จเลียบเมือง เป็นเหตุให้ได้พบกับท้าวยศวิมลกับนางจันทร์เทวี (พระบิดาและพระมารดา) แต่ยังจำไม่ได้จึงยกโยธากลับเข้าวัง
กล่อม	ใช้สำหรับตัวละครทั่วไปเมื่อเกิดความสบายอารมณ์ก่อนที่จะหลับ
เข้าม่าน	ใช้ประกอบการเข้าหรือออกสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง อาทิ เข้าในห้อง เข้าในปราสาทของตัวละครตัวเอก เช่น ละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ซึ่งใช้ประกอบการเสด็จออกจากห้องของพระอภัยมณีและศรีสุวรรณ เป็นต้น
คุกพาทย์	ใช้ประกอบการแสดงของตัวละครสำคัญทั้งฝ่ายพระ ยักษ์ ลิง ที่บังเกิดโทสะ อย่างแรงกล้า การแผลงอิทธิฤทธิ์ของผู้มีฤทธิ์ เช่น พระรามพิโรธหนุมานเมื่อ เห็นศพนางสีดา (ร่างเบญกายแปลง) หรือประกอบการแผลงฤทธิ์เป็นสี่กรของพระราม การหาวเป็นดาวเป็นเดือนของหนุมาน เป็นต้น
โคมเวียน	ใช้ประกอบกิริยาไปมาของเทวดาที่จัดเป็นขบวน โดยการเหาะและการมาของตัวละครที่สูงศักดิ์เช่นเดียวกับเพลงกลม ต่างกันที่ตัวละครจะต้องมีศักดิ์น้อยกว่าและเป็นการเสด็จมาของเหล่าเทพยดาเป็นขบวน

ฉิ่ง	ใช้ประกอบกิริยาการค้นหา การเดินทางที่ไม่รีบเร่งหรือประกอบการคันหาบุคคลใดบุคคลหนึ่งอย่างใจจดใจจ่อสำหรับตัวละครทั่วไป เช่น ละครในเรื่อง อิเหนา ตอนนางยุบลค่อมเที่ยวเสาะหาดอกลำเจียกมาให้นางบุษบา แล้วหลง พลัดจากหมู่เพื่อนนางกำนัลในป่าแต่ผู้เดียว
ช้า	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาอย่างแช่มช้า สง่าผ่าเผย โดยเฉพาะตัวนางเอก เพลงช้านี้จะต้องตามด้วยเพลงเร็วและต่อด้วยเพลงลา
ชายเรือ หรือ ใช้เรือ	เป็นเพลงหนึ่งในชุดโหมโรงกลางวัน มีความหมายถึงการไปมาทางน้ำหรือกระทำ การที่เกี่ยวกับน้ำ เช่น ว่ายน้ำ พายเรือ ตัวอย่างละครรำ เรื่องพระเวสสันดร ตอนชูชกทวงทองและได้นางอมิตตดา และตอนพระเวสสันดรหลั่งน้ำ เป็นต้น
ชำนาญ	ใช้สำหรับนิรมิตประสิทธิ์ประสาทพรหรือการร่ายเวทมนตร์อันเป็นมงคลของ ตัวละครยักษ์ พระและนางผู้สูงศักดิ์ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนตัดหางมัจฉานุ ขณะที่ท้าวมหาชมพูยกกองทหารจะไปเฝ้าพระรามนั้น ไวยวิกอสุรา (มีศักดิ์เป็นน้าของหนุมาน) กับมัจฉานุเข้าใจผิดคิดว่าจะมารบกับพระราม ทั้งสองฝ่ายจึงสู้รบกัน จนกระทั่งหนุมานมาพบเมื่อปรับความเข้าใจกันแล้ว หนุมานจึงขอให้พระรามตัดหางมัจฉานู นอกจากนี้ยังปรากฏในละครนอกเรื่องคาวี ตอนดอกบัวเสี่ยงทาย พระฤษีร่ายเวทมนตร์ภาวนาถอดดวงใจของคาวีและหลวิชัยใส่ในพระขรรค์ หลวิชัยและคาวีเก็บดอกบัวไว้คนละ 1 ดอกโดยเสี่ยงทายและอธิษฐานว่าหากใครคนใดคนหนึ่งเห็นดอกบัวเสี่ยงทาย เหี่ยวเฉาแสดงว่าอีกคนหนึ่งกำลังมีภัยให้รีบมาช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

เชิด	ใช้ในการเดินทางที่รีบร้อนหรือระยะทางไกล การเดินทัพของตัวละครทั่วไป
เชิดกลอง	ใช้ประกอบกิริยาไปมาในหนทางไกลหรือรีบเร่งของเทวดา มนุษย์ สัตว์ อีกทั้ง การต่อสู้ต่าง ๆ โดยไม่เน้นอาวุธ เพลงเชิดกลองนี้ถ้าไม่ใช้กลองทัดจะเรียกว่า เชิดฉิ่ง ใช้ประกอบกิริยาแผลงศรหรือการรำในอากาศ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนมัยราพณ์สะกดทัพ มัยราพณ์แบกพระรามขึ้นบ่าลักพาไปบาดาล และอีกตอนหนึ่งซึ่งเป็นฉากสระโบกขรณี หนุมานได้ต่อสู้กับฝูงยุงตัวใหญ่เท่าแม่ไก่และได้ฆ่ายุงตาย เป็นต้น
เชิดฉาน	ใช้ประกอบกิริยาการไล่ตามของคนกับสัตว์หรือการจับสัตว์ของผู้มีฤทธิ์ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง และละครเรื่องศกุนตลา ตอนท้าวทุษยันต์ตามกวาง เป็นต้น
เชิดฉิ่ง	ใช้ในการค้นหา การลอบเข้าออกในสถานที่ใดที่หนึ่ง การเหาะลอยไปในอากาศ การไล่หนีจับกัน การใช้อาวุธแผลงศรและการขว้างจักรของตัวละครผู้สูงศักดิ์หรือตัวละครสำคัญ เช่น ตอนอินทรชิตจะแผลงศร รจนาจะเสี่ยงพวงมาลัย หรือนางสีดาจะผูกคอตาย เป็นต้น

เชิดนอก	ใช้ประกอบกิริยาตัวละครที่ไม่ใช่นุษย์ตามจับกัน เช่น หนุมานจับนางเบญกาย หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ฯลฯ
เซ่นเหล้า	ใช้สำหรับประกอบการกินอาหารของยักษ์ ซึ่งมีสุรา ไข่ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนทศกัณฐ์จัดอาหารเลี้ยงมูลพลัม เมื่อกินเหล้าแล้วก็จะเอะอะเสียงดังเจรจาสนุกสนาน
ตระเชิญ	ใช้ประกอบการอัญเชิญครู เทพยดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายของตัวละครที่มียศศักดิ์ ทั้งฝ่ายพระ นาง ยักษ์และลิง เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนพระฤษีโคดมทำพิธีชุบนางกาลอัจนา ท้าวโรมพัดทำพิธีบูชาอัญเชิญเทพยดาเพื่อขอประทานฝน ไมยราพย์ทำพิธีหุงสรรพยาและละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนแก้มนต์พระลอ เป็นต้น
ตระนอน	ใช้ประกอบการรำของตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง ที่สื่อความหมายว่ากำลังจะนอน เช่น ละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนที่พระสุวรรณหงส์หลงรัก เจ้าของดอกไม้ที่เก็บได้จากแม่น้ำ จึงใช้ว่าวเสี่ยงทายไต่ตามสายป่านไปหานางเกศสุริยงถึงเมืองมัตตังและได้ร่วมหลับนอนกัน และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์หลังจากนางมณฑทำพิธีหุงน้ำทิพย์เสร็จแล้ว หนุมานได้แปลงกายเป็นทศกัณฐ์ นางมณฑสำคัญผิดคิดว่าเป็นทศกัณฐ์ตัวจริง จึงยอมให้หนุมานพาเข้าห้องบรรทมของทศกัณฐ์ ให้เล้าโลมและหลับนอนด้วย

ตระนิมิต	ใช้ประกอบกิริยาร่ายคาถาอาคมของตัวละครผู้สูงศักดิ์ทั่วไป เพื่อนิมิตหรือการแปลงกาย หรือการบันดาลสิ่งใดสิ่งหนึ่งตามที่ต้องการ อาทิ การซุบคนตายให้ฟื้น บันดาลให้เกิดศรหรือพระขรรค์อันศักดิ์สิทธิ์ เช่น การซุบศรนาคบาศอินทรชิตแปลงเป็นพระอินทร์ และโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์ นอกจากนี้ยังใช้กับการทำสิ่งที่มีอยู่ให้หายไป การบรรเลงเพลงตระนิมิตต้องตามด้วยเพลงรัว ซึ่งหมายถึงการสำเร็จด้วยคาถาอาคมที่บันดาล
ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	เป็นเพลงประจำองค์พระนารายณ์ใช้ในโอกาสเช่นเดียวกับเพลงตระนอน คือ ใช้ตอนพระนารายณ์บรรทมบนหลังของอนันตนาคราชกลางเกษียรสมุทร
ตระนาฏราช	ใช้ประกอบการรำปางนาฏราชซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระอิศวร ยังไม่มีการนำเพลงนี้มาใช้ในการแสดงโขนละคร
ตระบรรทมไพร	ใช้สำหรับประกอบการนอนในป่าดงพงไพรของตัวละครสูงศักดิ์ ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ นางสีดาและพญายักษ์ และใช้ในการแปลงกาย การทำพิธีกรรม เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนมัยราพณ์สะกดทัพ ซึ่งเป็นตอนที่มัยราพณ์รับบัญชาจากทศกัณฐ์ให้ทำพิธีปรุงยาเพื่อลักพาเอาตัวพระรามไปยังบาดาล

ตระสันนิบาต	ใช้บรรเลงแทนการกล่าวคำสักเคกาเม...อันเป็นการอัญเชิญครู เหล่าเทพยดา ตลอดจนสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาประชุมยังมณฑลพิธีของตัวละครผู้สูงศักดิ์เพื่อชุมนุม เทวดาและเป็นการอัญเชิญ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนมัยราพณ์กำลังทำพิธีปรุงยาเพื่อสะกดทัพพาพระรามไปเมืองลงกา เป็นต้น
ทยอย	ใช้สำหรับตัวละครทั่วไป แสดงความเศร้าโศกเสียใจ ด้วยการร้องไห้สะอึกสะอื้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง สุครีพเสียใจมากที่พาลีเข้าใจผิดคิดว่าตนสั่งพลลิงขนหินปิดประตูถ้ำเพื่อฆ่าพาลี จึงร้องไห้สะอึกสะอื้นที่ถูกพาลีขับไล่ออกจากเมือง สิ้นทุกสิ่งแม้แต่พงศ์พานรินทร์
ทยอย-โอด	ใช้ประกอบความเศร้าโศกเสียใจโดยร้องไห้ขณะเดินทางไปด้วยของตัวละคร ทั่วไป เช่น ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน พลายงามต้องจากนางวันทองผู้เป็นแม่ เดินไปร้องไห้ไปแต่ลำพังตลอดทาง เพื่อไปหาย่าคือนางทองประศรี เพราะต้องหนีขุนข้างพ่อเลี้ยงที่คอยรอบทำร้ายให้ถึงชีวิต
ทะแย	ใช้บรรเลงประกอบการเดินทางทางสถลมารคหรือประกอบขบวนเกียรติยศของตัวละครผู้สูงศักดิ์ หากบรรเลงติดต่อกันกับเพลงกลองโยน จะเรียกว่าเพลงทะแยกลองโยน
แทงวิสัย	ใช้สำหรับตัวละครทั่วไปเมื่อร่วมกันทำงานอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างวุ่นวายใกลาหล เช่น ตอนนางสีดาลุยไฟ

ปฐม	ใช้สำหรับการจัดกองทัพเพื่อเตรียมออกรบของแม่ทัพนายกองในการแสดงโขนตัวละครที่รำเพลงนี้ ได้แก่ สุครีพ มโหทร และมาตุลี เป็นต้น
ประพาสเภตรา	ใช้บรรเลงประกอบการแสดงของตัวละครผู้สูงศักดิ์ ที่เดินทางไปและมาทางน้ำเช่นเดียวกับเพลงพายเรือหรือใช้เรือ
โปรยข้าวตอก	ใช้ประกอบการโปรยปรายข้าวตอกดอกไม้เครื่องหอม เพื่อความเป็นสิริมงคล ในพิธีไหว้ครู และช้ประกอบการเฉลิมฉลองความสำเร็จของตัวละครผู้สูงศักดิ์ เรื่องอุณรุท เมื่อพระอุณรุทปราบท้าวกรุงพาณได้แล้วอภิเษกทศมุขขึ้นครองเมืองแทนพระอุณรุทกับนางอุษากลับไปครองเมืองณรงกา ทำให้นางศรีสุดาหึงหวง แต่สามารถประนีประนอมได้ และตอนพระอุณรุทกลับไปคล้องช้างได้นางกินรีห้านาง ครั้นได้ช้างเผือกแล้วก็กลับมาครองเมืองเพื่อเฉลิมฉลองด้วยความสุข
แผละ	ใช้สำหรับการบินไปมาหรือบินวนเวียนของสัตว์ปีก เช่น ครุฑ ยุง กา เป็นต้น ตัวอย่าง โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนาคบาศ บรรเลงประกอบการรำของพญาครุฑตอนที่หนุมานผ่านด่านเมืองบาดาลเพื่อไปช่วยพระรามกลับคืนจากบาดาลได้ต่อสู้กับยุงยักษ์ตัวเท่าแม่ไก่ และตอนปราบกากนาสูร นางกากนาสูรรับคำสั่งจากทศกัณฐ์ให้แปลงกายเป็นกาพร้อมบริวาร บินทะยานขึ้นฟ้าเพื่อไปรังควานพระฤษีด้วยความริษยาและเกรงว่าต่อไปจะเป็นศัตรูของตน

พญาเดิน	ใช้สำหรับการไปหรือมาของตัวแสดงผู้สูงศักดิ์หรือกษัตริย์โดยผู้เดียวหรือมีบริวารตามก็ได้แต่ต้องเป็นทางบกเท่านั้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง ตอนที่ทศกัณฐ์จะไปเขาไกรลาสเพื่อยกภูเขาซึ่งทรุดเอนเอียงให้ตั้งตรงครั้นกระทำสำเร็จแล้วก็รีบไปเข้าเฝ้าพระอิศวรเพื่อขอประทานรางวัล
พราหมณ์เข้า	ใช้ประกอบกิริยาการเข้าไปในมณฑลพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ สำหรับตัวละครประเภทยักษ์และพระ เช่น ตอนกุมากรรณทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ และตอนมัยราพณ์สะกดทัพก่อนเข้าทำพิธี
พราหมณ์ออก	ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครพราหมณ์หรือผู้สูงศักดิ์จะก้าวออกจากโรงพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ เช่น ละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอภิเษกสังคามารตากับระเด่นกุสุมา เมื่อพราหมณ์ผู้ทำพิธีประคองทั้งสององค์ออกจากมณฑลพิธีเพื่อมาเข้าเฝ้าท้าวปันจะรากัน ใช้หน้าพาทย์เพลงพราหมณ์ออก
มหาฤกษ์	ใช้ประกอบกิริยาอำนวยพรหรือประกอบการวางศิลาฤกษ์ หรือการประกอบ พิธีสิ่งใดสิ่งหนึ่งด้วยฤกษ์ยามสำหรับตัวละครสำคัญ เพลงมหาฤกษ์เป็นเพลง คู่กันกับเพลงมหาชัยมาตั้งแต่โบราณ จนเรียกติดปากกันว่า หาฤกษ์มหาชัย ในการแสดงโขนละครใช้ประกอบตอนที่แสดงฤกษ์งามยามดีและความสวัสดี

	มีโชคชัย เช่น ละครเรื่องเงาะป่า ตอนอวยพรในพิธีแต่งงานของ ฮเนากับลำหับ เป็นต้น
รัว	ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครทั่วไปที่กระทำการสำเร็จด้วยคาถาที่ร่ายมนต์มาแล้ว และใช้เป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยานิมิตสิ่งต่างๆ ให้เกิดขึ้น หรือใช้ ประกอบปรากฏการณ์ของสรรพสิ่งทั้งหลายโดยฉับพลัน
รัวฝรั่ง	ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครที่เป็นชาวตะวันตก เช่น การเปิดม่านให้เห็นนางละเวงนั่งอยู่บนบัลลังก์ ในเรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง
รัวสามลา	ใช้ประกอบกิริยาการแสดงอิทธิฤทธิ์ และการแผลงศรที่เป็นอาวุธสำคัญของตัวละครผู้มีฤทธิ์ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง ละครพันทางเรื่องพญาผานอง ตอนพระรุณยุกราชประสารทฝน ละครเรื่องนารายณ์สิบปางตอนปางวราหวตารหรือหิรันตยักษ์ม้วนแผ่นดิน รำเบิกโรงเรื่องกำเนิดยักษ์ลิงและไม้ไผ่สีสุก เป็นตัน
รุกร้น	การไปเป็นหมวดหมู่อย่างมีระเบียบส่วนใหญ่ใช้กับฝ่ายพระราม
เร็ว	เป็นเพลงที่ประกอบกิริยาแห่งความสุข ความเบิกบานใจและการเดินทางไปมาอย่างรีบเร่ง นิยมใช้บรรเลงคู่กับเพลงชุบ สำหรับตัวพระและตัวนาง
ลงสรง	

	ใช้ประกอบการอาบน้ำหรือลงสรงของตัวละครสูงศักดิ์ เช่น ละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง ท้าวกะหมังกุหนิงอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกไปรบกับอิเหนา
ลา	เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงต่อท้ายจากเพลงเร็ว ซึ่งประกอบกิริยาของตัวละคร พระ นางและยักษ์ เมื่อถึงที่หมายหรือหยุดพัก
โล้	ใช้สำหรับการเดินทางทางน้ำของตัวละครทั่วไป เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกวิรุญจำบัง วิรุญจำบังถูกทศกัณฐ์ใช้ให้มารบกับพระราม แต่สู้ไม่ได้ จึงหลบหนีไปอยู่ในถ้ำที่นางวานรินทร์อยู่เมื่อถึงนทีสีทันดร เหลือบเห็นฟองน้ำลอยเลื่อน ก็ร่ายคาถาให้กายเล็กเท่าปรมาณูแล้วซุ่มซ่อนอยู่ในฟองน้ำนั้นและตอนนางลอย ซึ่งนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดา ทำเป็นตายลอยน้ำมาใกล้ที่ประทับของพระราม
โลม	ใช้สำหรับบทเกี้ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรักทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง พาลีเปิดผอบใส่นางเทพดารา ซึ่งพระอิศวรฝากนำมาให้สุครีพ และได้เกี้ยวพาราสีนางจนได้นางเป็นเมีย
ศรทนง	ใช้ประกอบการแผลงศรที่มีฤทธิ์ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามเดินดงอินทรชิตรบแพ้พระลักษมณ์ ทัพพระรามและทัพทศกัณฐ์รบกัน พระรามได้แผลงศรถูกทศกัณฐ์เศียรและกรขาด ชุดพรหมาสตร์ ตอนศึกมังกรกัณฐ์ พระรามได้แผลงศรไปเสียบอกมังกรกัณฐ์ตกจากฟ้า เป็นต้น

สาธุการ	ใช้บรรเลงประกอบการแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธ์ ทั้งพระรัตนตรัย เทพเจ้าผู้สูงศักดิ์หรือบูรพคณาจารย์ สำหรับตัวละครผู้สูงศักดิ์ทั้งพระ นาง ยักษ์ เทวดา ฤษีและผู้ทรงศีล เช่น เรื่องรามกียรติ์ ตอนอภิเษกท้าวทศรถ บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 โดยพระฤษีได้สวดทำพิธีตามคัมภีร์อภิเษก เมื่อเวียนเทียนครบ 7 รอบแล้วดับเทียน ปุโรหิตได้โบกควันเทียนพร้อมทั้งเจิมหน้าผากให้กษัตริย์ทั้ง 4 และตอนนางมณฑาเสวยข้าวทิพย์ ตอนทศกัณฐ์ถอดจิต ตอนกุขันถวายความสวามิภักดิ์ ตอนพระรามแผลงศรฆ่าพาลี เป็นต้น
สีนวล	ใช้สำหรับตัวละครตัวนาง ที่แสดงท่วงทีเยื้องกรายของหญิงสาวด้วยการร่ายรำแสดงความดีใจ
เสมอ	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ เพลงเสมอนั้นต้องต่อด้วยเพลงรัวทุกครั้ง ใช้กับตัวละครประเภทพระ นาง ยักษ์และลิง
เสมอข้ามสมุทร	ใช้สำหรับพระรามยกกองทัพข้ามมหาสมุทร เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน เมื่อพระรามระดมพลถมถนนเสร็จแล้ว ก็ยกทัพไปยังกรุงลงกา
เสมอเข้าที่	ใช้สำหรับเชิญ ฤษี ครูอาจารย์ในพิธีไหว้ครู ยังไม่มีการนำมาใช้ในการแสดง โขนละคร
เสมอแขก	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของตัวละครที่มีสัญชาติแขก เช่น

	พระเจ้ากาหลิบ อาบูหะซัน เป็นต้น
เสมอชวา	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของตัวละครที่มีสัญชาติชวา เช่น อิเหนาในกรณีแต่งเครื่องละครชวา
เสมอตีนนก หรือ บาทสกุณี	ใช้สำหรับตัวละครที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ แสดงถึงการไปหรือมาด้วย กิริยาสง่างาม อาทิ พระราม พระลักษมณ์ อิเหนา พระเกียรติรถ เช่น ละครในเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาลานางจินตหราวาตี ตอนท้าวดาหาให้บุษบาแตระ อุบะประทานอิเหนา ตอนอิเหนาไปช่วยงานศพอัยยิกาที่เมืองหมันหยา ตอนเตรียมกระบวนท้าวดาหาไปใช้บนที่เขาวิลิศมาหรา ละครรำเรื่องขุขันตอนยุดาหวันและนางกัญจหนาประพาสป่า ละครรำเรื่องอุณรุท ตอนท้าวกรุงพาณปลอมชมนางสุจริต และตอนพระอุณรุทเสด็จประพาสป่า แล้วพระมาตุลีแปลงเป็นกวางทองมาล่อพระอุณรุทเสด็จไปล้อมช้าง ละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสหบดีพรหมสร้างลงกา ตอนสหมลิวันเยี่ยมจตุรพักตร์ ตอนพระอินทร์จับทัพไปรบตรีบูรัม ตอนรณพักตร์ยกทัพ ตอนพญาตรีเศียรยกทัพ
เสมอเถร	ใช้ประกอบกิริยาการไปมาของผู้ทรงศีล อาทิ พระฤษีกไลยโกฏ และพราหมณ์ เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาหาย ทศกัณฐ์แปลงเป็นฤษี ชื่อสุธรรมฤษี เข้าไปขอความช่วยเหลือนางสีดา หรือตอนพิธีอุโมงค์ และตอนถวายลิง ซึ่งพระโคบุตรฤษีเข้าเฝ้าทศกัณฐ์ เป็นต้น
เสมอผี	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของพญายม ภูตผีปีศาจ ตัวละครสูงศักดิ์ที่เป็นภูตผีปีศาจ เช่น ในการแสดงโขนตอนทศกัณฐ์ทำพิธีเรียกและ

	ชุบปีศาจยักษ์ที่ล้มตายในสนามรบ มีปีศาจของอินทรชิต กุมภกรรณ สหัสเดชะ
เสมอพม่า	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของตัวละครที่มีสัญชาติพม่า เช่น พระเจ้ามณเฑียรทอง บุเรงนอง เป็นต้น
เสมอมอญ	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของตัวละครที่มีสัญชาติมอญ เช่น พญาน้อย พ่อลาวแก่นท้าว เป็นตัน
เสมอมาร	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของพญายักษ์หรืออสูรผู้มีฤทธิ์ อาทิ ทศกัณฐ์ พิเภก กุมภกรรณ
เสมอลาว	ใช้ประกอบกิริยาไปหรือมาในระยะใกล้ ๆ ของตัวละครที่มีสัญชาติลาว เช่น พระลอ พระเพื่อนพระแพง เป็นต้น
เสมอสามลา	ใช้สำหรับพญายักษ์ใหญ่แสดงถึงการไปหรือมาด้วยความใอ่อ่า สง่างามและความภาคภูมิ เช่น การแสดงโขน ตอนสามทัพ ซึ่งมีตัวละคร คือ ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ มูลพลัม เป็นตัน และใช้สำหรับตัวละครที่มีสถานภาพเป็นเทวดา ผู้มีฤทธิ์อำนาจ เช่น ท้าวมาลีวราช ปู่เจ้าสมิงพราย เป็นต้น

เหาะ	ใช้สำหรับตัวละครเทวดานางฟ้า ไปหรือมาทางอากาศเป็นหมู่หรือเดี่ยวก็ได้ เช่น ละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี ที่กล่าวถึงความสวยงามของเทพบุตร เทพธิดา ในทิพยวิมานอันมใหฬารของพระอินทริในชั้นดาวดึงส์ การแสดงชุดนี้แยกออกมาแสดงเดี่ยว เริ่มด้วยเพลงเหาะ
องค์พระพิราบ	ใช้ในการแสดงโขนซึ่งเป็นบทของยักษ์ โดยเฉพาะบทบาทพระพิราพเท่านั้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระพิราพ เมื่อพระพิราพรับเทพบรรหารของพระอิศวรให้ไปครองแคว้นอัศกรรณ ก่อนที่พระพิราพจะจุติมาอยู่อัศกรรณจะรำเพลงองค์พระพิราพก่อน
โอด	มีทั้งโอดชั้นเดียวและโอดสองชั้น เพลงโอดชั้นเดียวใช้สำหรับตัวละครทั่วไป ร้องไห้เสียใจ เพลงโอดสองชั้นใช้สำหรับตัวละครผู้สูงศักดิ์ เช่น พระราม ร้องไห้เมื่อเห็นนางสีดา (เบญกายแปลง) ตายลอยน้ำมา
โอดเอม	ใช้ประกอบอาการดีใจอย่างที่สุดจนน้ำตาไหลของตัวละครทั่วไป เช่น ละครนอก เรื่องสังข์ทอง เมื่อพระสังข์ได้พบกับท้าวยศวิมลกับนางจันทร์เทวี พระบิดาและพระมารดาโดยเฉพาะพระมารดาซึ่งตกระกำลำบากพลัดพรากจากกันมานานก็เกิดความดีใจอย่างสุดซึ้งจนน้ำตาไหล

ดนตรีประกอบการรำหน้าพาทย์

ดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่งในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นในการศึกษาเรื่องรำหน้าพาทย์ชั้นสูงหรือแม้แต่การศึกษานาฏศิลป์ประเภทระบำ รำ ฟ้อน จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้อง มีความรู้ความเข้าใจดนตรีและเพลงที่เกี่ยวข้องกับการรำนั้นๆ ดังจะได้กล่าวถึงพอสังเขป ดังนี้

1. นักดนตรี ผู้ที่จะสามารถบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ขั้นสูงได้จะต้องได้รับการถ่ายทอดตามลำดับขั้นตอนเหมือนการเรียนวิชาสามัญ มัธยมและอุดมศึกษาคือ

1.1 การครอบขั้นแรกเป็นการครอบอย่างย่อ ผู้เรียนนำดอกไม้ธูปเทียนและเงินกำนลมามอบให้แก่ครูด้วยความคารวะ แล้วครูจับมือตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้นเพลงสาธุการ 3 ครั้ง ถือว่าศิษย์ผู้นั้นเริ่มเรียนปี่พาทย์ต่อไปได้ สามารถต่อเพลงสาธุการจากครูท่านใดก็ได้จนจบ จากนั้นจึงต่อเพลงในชุดโหมโรงเย็น ยกเว้นเพลงตระไว้เพลงหนึ่ง และเริ่มเรียนเพลงอื่น ๆ ต่อไปตามแต่ครูจะเห็นสมควร

1.2 การครอบขั้นที่สอง หลังจากที่ศิษย์ได้เรียนโหมโรงเย็นครบถ้วนแล้ว ครูจะจับมือตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้นเพลงตระ 3 ครั้ง

1.3 การครอบชั้นที่สาม ครูจะจับมือตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้นเพลงกระบองกัน 3 ครั้ง และเรียนโหมโรงกลางวันจนจบ ในชุดโหมโรงกลางวัน ถือว่าเพลงกระบองกันเป็นเพลงสำคัญ

1.4 การครอบขั้นที่สี่ ครูจะจับมือตีฆ้องวงใหญ่ขึ้นต้นเพลงบาทสกุณี 3 ครั้ง เพราะถือว่าเพลงบาทสกุณีเป็นเพลงสำคัญในประเภทเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง

1.5 การครอบขั้นที่ห้า เรียนเพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุด ครูจะจับมือให้ตีฆ้องวงใหญ่ตอนขึ้นต้นเพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ 3 ครั้ง

2. ประเภทของวงปี่พาทย์ ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการรำหน้าพาทย์เป็นวงดนตรีประเภทเดียวกับที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละครคือ ใช้วงปีพาทย์ไม้แข็ง การที่เรียกว่า ปีพาทย์ไม้แข็งเพราะส่วนของไม้ที่ชี้ตีระนาดเอกนั้น พันด้วยเชือกแล้วชุบรัก เมื่อรักแห้งก็จะพันเชือกแล้วชุบรักอีก (“รัก” เป็นชื่อยางไม้ชนิดหนึ่งได้จาก “ต้นรัก”) ทำเช่นนี้หลาย ๆ ครั้ง เวลาตีลงบนผืนระนาดแล้วเสียงจะดังแกร่งกร้าว อีกทั้งส่วนของไม้ที่ตีลูกฆ้องวงใหญ่และฆ้องวงเล็ก ตลอดจนเครื่องดนตรีอื่นในวง ยกเว้นตะโพน กลองทัดและฉิ่ง จะใช้หนังช้างซึ่งมีความหนา แข็งและเหนียว ให้เสียงดังกว่าวงปี่พาทย์ไม้นวม ซึ่งใช้ไม้ตีที่พันด้วยผ้าและเชือก เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งที่ใช้ประกอบการแสดงประกอบด้วย

ปี่ใน เป้าโดยดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองและเป็นประธานของวง

ปี่นอก เป่าโดยดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้าง โหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูง

ระนาดเอก โดยปกติตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่ 8 ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บางโอกาสอาจจะตีกรอหรือรัวบ้างก็ได้ มีหน้าที่เป็นผู้นำวง

ระนาดทุ้ม ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรกหลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับทำนองให้สนุกสนาน

ระนาดเอกเหล็ก ตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่ 8 ดำเนินทำนองถี่ๆ บ้าง ตีกรอบ้างและรัวบ้าง เช่นเดียวกับระนาดเอก แต่มีหน้าที่ช่วยให้เสียงกระหึ่มขึ้น ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง

ระนาดทุ้มเหล็ก ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง ดำเนินทำนองห่างๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงในระยะห่างๆ

ฆ้องวงใหญ่ ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง มีหน้าที่ดำเนินทำนอง ซึ่งเป็นเนื้อเพลงเป็นหลักของวง

ฆ้องวงเล็ก ตีเก็บถี่ ๆ มีหน้าที่สอดแทรกแซงทำนองในทางเสียงสูงตะโพน ตีมือละหน้า โดยปกติใช้มือขวาตีหน้าใหญ่ซึ่งเรียกว่า “หน้าเท่ง” มือซ้ายตีหน้าเล็ก

ซึ่งเรียกว่า “หน้ามัด” ให้เสียงสอดสลับ กับมีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลงและเป็นผู้นำกลองทัดด้วย

กลองทัด ตีห่างบ้าง ถี่บ้าง ตามแบบแผนของเพลงแต่ละเพลง

ฉิ่ง โดยปกติจะตีสลับกัน ให้ดังจิ่งทีหนึ่ง ดังฉับทีหนึ่งโดยสม่ำเสมอ มีหน้าที่กำกับจังหวะย่อยให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

นอกจากนี้แล้ว วงปี่พาทย์ไม้แข็งอาจจะมี ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับและโหม่ง ทั้ง 4 ชนิดนี้เพิ่มเติมได้เมื่อเห็นว่ามีความเหมาะสมกับเพลง แต่ไม่ใช้ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ดังนั้น เมื่อนำเครื่องดนตรีที่กล่าวมาข้างต้นมาประสมวงจะจำแนกออกได้เป็น 3 ขนาดคือ

2.1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย

1) ปี่ใน 2) ระนาดเอก

3) ฆ้องวงใหญ่ 4) ตะโพน

5) กลองทัด 6)ฉิ่ง

2.2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย

1) ปีใน 2) ปีนอก (ปัจจุบันไม่ค่อยได้ใช้)

3) ระนาดเอก 4) ระนาดทุ้ม

5) ฆ้องวงใหญ่ 6) ฆ้องวงเล็ก

7) ตะโพน 8) กลองทัด

9) ฉิ่ง (ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ โหม่ง)

2.3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

1) ปีใน 2) ปี่นอก (ปัจจุบันไม่ค่อยได้ใช้)

3) ระนาดเอก 4) ระนาดทุ้ม

5) ระนาดเอกเหล็ก 6) ระนาดทุ้มเหล็ก

7) ฆ้องวงใหญ่ 8) ฆ้องวงเล็ก

9) ตะโพน 10) ฉิ่ง (ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ โหม่ง)

11) กลองทัด

3. หน้าทับและไม้กลอง การตีตะโพนและกลองทัดเพื่อกำกับเพลงหน้าพาทย์ มีแบบแผนที่บัญญัติไว้โดยเฉพาะ การฟังจังหวะของกลองและตะโพน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะในขณะรำหน้าพาทย์ขั้นสูง มีความสำคัญยิ่งประการหนึ่ง เพราะเปรียบเสมือนเป็นการตรวจสอบการรำอีกชั้นหนึ่งว่า การร่ำนั้นถูกต้องตรงตามจังหวะหน้าทับประจำเพลงหน้าพาทย์นั้น ๆ หรือไม่ ซึ่งคำที่ใช้เรียกชื่อการตีตะโพนและกลองทัดมีแตกต่างกันไปตามลักษณะเพลง ดังนี้

3.1 ไม้ หมายถึง การกำหนดนับจำนวนการตีกลองทัดที่เรียกว่า “ไม้เดิน” การตีไม้เดินที่หนึ่งจะเรียกว่า 1 ไม้ ถ้าตี 2 ที จะเรียกว่า 2 ไม้

3.2 ไม้กลอง หมายถึง การตีกลองทัดตามแบบแผนที่บัญญัติไว้เป็นประจำกับทำนองเพลงโดยเฉพาะ กลองทัดจะมีหน้าที่เช่นเดียวกับเครื่องที่ซึ่งไว้ด้วยหนังที่เลียนเสียงทับ แต่วิธีการตีกลองทัดจะเรียกว่า “ไม้กลอง” ไม่เรียกว่า “หน้าทับ”

3.3 ไม้เดิน หมายถึง ไม้ที่ตีลงที่หน้ากลองทัดตัวเมีย (เสียงต่ำ) ด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอจะถี่หรือห่างเท่าใดขึ้นอยู่กับลักษณะของทำนองเพลง

3.4 ไม้ลา หมายถึง ไม้ที่ตีลงที่หน้ากลองทัดตัวผู้ (เสียงสูง ต่อจากไม้เดิน สลับกับตีที่หน้ากลองทัดตัวเมีย (เสียงต่ำ) ด้วยจังหวะการตีที่ไม่เท่ากัน จะช้าหรือเร็วกว่าจังหวะบ้าง จะสั้นหรือยาวขึ้นอยู่กับทำนองเพลง ไม้ลาเป็นไม้ที่แสดงการจบของเพลงนั้น ๆ ตามแบบแผนที่บัญญัติไว้

3.5 บากไม้เดิน หมายถึง สัญญาณที่บอกการหมดท่อนเพลงหรือประโยคเพลง โดยดีดำเนินเป็นไม้เดินสม่ำเสมอถี่เป็น 1 เท่าตัวของไม้เดินปกติที่กลองทัดเสียงสูง 2 ไม้ จากนั้นจึงเปลี่ยนมาตีกลองทัดเสียงต่ำอีก 2 ไม้ในระยะจังหวะเท่ากัน เช่น บากไม้เดินในเพลงเชิดฉาน เป็นต้น

3.6 ไม้ปฏิล หมายถึง ชื่อเรียกลักษณะการตีตะโพนและกลองทัดของหน้าทับกระบองกันอาทิ เพลงกระบองกัน เพลงชำนาญและเพลงโปรยข้าวตอก ซึ่งหน้าทับกระบองกันนี้ จะเรียกการตีกลองทัดว่า “ไม้ปฏิล” ไม่เรียกว่า “ไม้กลอง”

3.7 เล่นไม้ หมายถึง ลักษณะการตีกลองทัดพลิกแพลงสอดแทรก ให้ผิดไปจากแบบแผนไม้กลองเดิม แต่ยึดถือไม้กลองอันเป็นเนื้อแท้ของเดิมไว้เป็นหลัก เพื่อแก้เบื่อและเพื่อให้เหมาะสมกับทำรำของตัวโขนละครที่บรรเลงประกอบ เช่น การเล่นไม้ในเพลงกลม เป็นตัน

4. ลักษณะเพลงหน้าพาทย์กับการใช้หน้าทับ แบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

4.1 กลุ่มใช้ตะโพนอย่างเดียว ได้แก่ เพลงสารุการ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชื้อ เพลงนั่งกินเพลงเช่นเหล้า เป็นตัน

4.2 กลุ่มใช้กลองทัดอย่างเดียว ได้แก่ เพลงกราวใน เพลงกราวนอก เพลงชายเรือเพลงโล้ เพลงปลูกตันไม้ เป็นตัน

4.3 กลุ่มใช้ตะโพนและกลองทัด ซึ่งจะมีทั้ง “ไม้เดิน” และ “ไม้ลา” ผสมกัน เพลงที่ประกอบตัวยไม้เดินและไม้ลานี้ ถ้าเป็นประเภทเพลงเสมอธรรมดา จะมีไม้เดิน 5 ไม้ แล้วลงลาซึ่งครูทางนาฏฎศิลปีเรียกว่า 4 ไม้ เมื่รวมจังหวะการรำของไม้ลาด้วยแล้ว เสมอจะมี 9 ไม้หรือ 9จังหวะ เรียกกันว่ขึ้นห้าลงสี่ คือ ทำรำที่ก้วเท้าไปข้างหน้าสลับซ้ายขวา 5 ก้วและวางเท้าถอยลงข้างหลัง 4 ก้าว ฉะนั้นการรำเพลงประเภทเสมอจะกำหนดนับจากไม้กลอง โดยใช้จังหวะในการรำให้ลงพร้อมกับไม้กลองเฉพาะจังหวะของไม้เดินเท่านั้น

“ลา” ในที่นี้มีความหมายว่า ถึงที่แล้ว ทำนองของ “ลา” เป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น เทียบได้กับจังหวะหน้าทับปรบไก่ ซึ่งเพลงเสมอแต่ละเพลงอาจแตกต่างกันไป อาทิ เสมอธรรมดา เสมอภาษาแขก ลาว มอญ พม่า ชวา) และเสมอมาร มี 5 ไม้ลา เสมอเถรมี 9 ไม้ลา บาทสกุณีมี 14 ไม้ลา เป็นต้น ที่เรียกว่า 4 ไม้ลา 5 ไม้ลา 9 ไม้ลา หรือ 14 ไม้ลา นั้น หมายความว่า ในการบรรเลงดนตรีจะมี 4ไม้เดินแล้วลงลา หรือ มี 5 ไม้เดินแล้วลงลา หรือมี 14 ไม้เดินแล้วลงลา ซึ่งเป็นการเรียกสั้นๆ เป็นที่เข้าใจกันของนักดนตรี ดังแผนผังแสดงจำนวนไม้เดินและไม้ลาของเพลงตระนิมิต ตระเชิญ ตระสันนิบาต ตระบรรทมไพร ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ซึ่งมี 4 ไม้ลา เป็นต้น

ไม้เดิน				**ไม้ลา**			
1	**2**	**3**	**4**				

มีข้อสังเกตว่า ส่วนที่เรียกว่า “ลา” นั้น มีจังหวะการตีกลองทัดลงที่หน้ากลองทัดตัวผู้ (เสียงสูง) สลับกับตีที่หน้ากลองทัดตัวเมีย (เสียงต่ำ) ตียักเยื้องถึง 12 ครั้งหรือที่เรียกว่า ตีสับในจังหวะการตีที่ช้า-เร็ว ไม่สม่ำเสมอกัน ส่วนการรำจะยึดจังหวะสามัญหรือจังหวะนิ่งอัตรา 2 ชั้นซึ่งมีอยู่ 4 จังหวะ และมีอัตราความช้า-เร็วที่สม่ำเสมอกันเป็นหลัก ดังนั้นท่ารำจะไม่ลงตรงกับไม้กลอง 12 ไม้ที่ยักเยื้องไม่สม่ำเสมอนั้น

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง

เมื่อปี พ.ศ. 2541 ผู้เขียนได้รวบรวมคำนาฏยศัพท์ของตัวพระ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง นาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิได้ตรวจเลือกคำที่เป็นนาฏยศัพท์ตัวพระมีจำนวน 63 คำ ปฏิบัติได้ 83 ท่าทาง เพื่อเขียน

เป็นในัต Labanotation จากจำนวนทั้งหมด 355 คำในการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้เรียนต้องมีทักษะการรำพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บทใหญ่ดังนั้นจะอธิบายเฉพาะนาฏยศัพท์ที่ต้องมีความรู้และทักษะปฏิบัตินาฏยศัพท์มาแล้วเป็นอย่างดีเกี่ยวข้องกับรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ได้แก่ คำว่า ขึ้น ย้อนตัว เยื้องตัวหรือใช้ตัว และเลาะ โดยเฉพาะจะอธิบายให้เห็นความแตกต่างระหว่าง “อนตัว” และ “ใช้ตัว” ซึ่งมีการใช้มากในการรำหน้าพาทย์ชั้นสูงส่วนนาฏยศัพท์คำอื่น ๆ มีอยู่ในการรำเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บทใหญ่แล้วทั้งสิ้น

ข้อตกลงในการอธิบายท่ารำ

จากงานวิจัยเรื่อง “นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง” ผู้เขียนได้วิเคราะห์ท่ารำ เพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งได้พบองค์ความรู้ที่สำคัญคือ การประสมท่ารำและการเคลื่อนไหวอวัยวะในการรำของนาฏศิลป์ไทย มีใครงสร้างของท่ารำประกอบด้วย ท่าต้น ท่าต่อ ท่าตามและท่าตกแต่ง ประสมเป็นท่ารำที่สอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกใช่ตั้งแต่ตันจนจบเพลง ซึ่งองค์ความรู้นี้สามารถนำไปใช้วิเคราะห์เพลงรำอื่น ๆ ได้ทุกเพลง ดังเช่นเพลงหน้าพาทย์ในตำราเล่มนี้

ท่าต้น หมายถึง ท่ารำหลักของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจะต้องประกอบไปด้วยหน่วยของท่ารำ (หน่วยของท่ารำหมายถึง หน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของการประกอบกันเป็นท่ารำ ซึ่งทำท่าทางโดยแขนและมือ) อย่างน้อย 2 หน่วย หน่วยของท่ารำซึ่งใช้แขนทั้งสองข้างทำท่าทาง จะต้องประกอบด้วยทิศทาง ระดับ การโค้ง การหมุน การเหยียดหรือการงอ ปรากฏอยู่ในแต่ละหน่วยท่ารำนั้นๆ

ท่าต่อ หมายถึง ท่าทางที่ต่อเนื่องมาจากท่าต้น เป็นท่าทางการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากหน่วยของท่ารำหนึ่งไปสู่หน่วยของท่ารำอีกท่ารำหนึ่ง หรือจากท่าต้นไปสู่ท่าตาม หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ท่าเชื่อม" มีหน้าที่ในการเชื่อมท่ารำ เพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน (ในที่นี้ผู้เขียนต้องการคำสัมผัสพยัญชนะ “ต” จึงใช้คำว่า “ท่าต่อ”

ท่าตาม หมายถึง ทำรำที่เป็นการสิ้นสุดของท่ต่อ ซึ่งหยุดลงตรงกับจังหวะหนัก หรือสิ้นสุดวรรคเพลงพอดี ท่าตามจึงเป็นท่ารำที่เกิดขึ้นจากหน่วยของท่ารำ 2 หน่วยมาประกอบกัน ท่าตามนี้จะเป็นท่าต้นของท่ารำต่อไปด้วย

ท่าตกแต่ง หมายถึง ท่าทางการเคลื่อนไหวศีรษะ คอ ไหล่ ลำตัว ขาและเท้า ที่สร้างทั้งลวดลาย ความสมดุลของท่ารำและจัดน้ำหนักการทรงตัว ตลอดจนช่วยเคลื่อนย้ายการรับน้ำหนักตัวไปตามพื้นที่ทิศทางต่างๆ

ท่าต้นและท่าตามจะเป็นท่ารำที่เรียกว่า "แม่ท่" ส่วนใหญ่จะเป็นท่ารำที่ปรากฏอยู่ในแม่บทใหญ่และแม่บทเล็กโดยมีชื่อเรียกประจำเฉพาะท่ารำนั้น ๆ ให้เป็นที่เข้าใจตรงกัน ส่วนท่าตกแต่งคือท่าทางที่เสริมแต่งแม่ท่าหรือท่าต้นและท่าตามให้มีความสมดุล มีมิติและพื้นผิวในเชิงความงามทางศิลปะตามแบบแผนของนาฏยลักษณ์ไทย เช่น เอียงศีรษะ ย้อนตัว ประเท้า กระดก กระทุ้งเท้า จรดเท้า ฉายเท้า แตะเท้าและตบเท้าเป็นต้น อย่างไรก็ตามท่าตามซึ่งเป็นท่าต้นของท่าจะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้าไม่มี "ท่าต่อ" หรือท่าทางที่เชื่อมต่อระหว่างท่ารำหนึ่งไปสู่อีกท่ารำหนึ่ง ยกตัวอย่างจากการรำท่าผาลาเพียงไหล่ (ท่าต้น) ตามด้วยท่ากินนรรำ (ท่าตาม) จำเป็นต้องมีท่ารำที่เป็นท่าต่อหรือเชื่อมต่อท่ารำระหว่างท่ารำทั้งสองท่านั้น

จารีตของรำหน้าพาทย์ชั้นสูง

กาญจนา นาคสกุล (2545 ได้ให้ความหมายของคำว่า ขนบ ธรรมเนียม จารีต และประเพณีไว้ว่า “ขนบ” หมายถึง แบบแผนที่กระทำสืบต่อกันมา ปัจจุบันคำว่า ขนบ มักจะหมายถึงแบบแผนในการประพันธ์

“ธรรมเนียม” หมายถึง สิ่งที่ปฏิบัติกันเป็นปกติในกลุ่มชนหนึ่ง ๆ ถ้าทำผิดธรรมเนียมก็จะเป็นที่ครหาเป็นที่ดูถูกเหยียดหยาม เป็นที่รังเกียจของเพื่อนบ้าน แต่ไม่ถือว่าเป็นความผิดร้ายแรง

“จารีต” หมายถึง แบบแผนการปฏิบัติที่กระทำสืบต่อกันมาช้านาน มักถือเป็นกฎหรือระเบียบของสังคมที่เกี่ยวกับศีลธรรม ใครไม่ทำตามจารีตจะถือว่าเป็นคนชั่วที่ไม่อาจจะอยู่ร่วมในสังคมนั้นได้

“ประเพณี” หมายถึง วิถีทางการปฏิบัติของคนในสังคมที่กระทำสืบต่อกันมาเป็นเวลานานเมื่อปฏิบัติกันมานานประเพณีก็จะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต และเป็นเครื่องหมายของชนในสังคมนั้นด้วย ประเพณีจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคม

นอกจากนี้ ยังมีคำว่า “ปรัมปราประเพณี” ซึ่งหมายถึง ประเพณีที่กระทำมาตั้งแต่โบราณอาจจะเปลี่ยนแปลงไปได้หากสภาพแวดล้อม ความเชื่อ สถานการณ์ ข้อจำกัดของสังคมเปลี่ยนไปผู้เขียนเลือกใช้คำว่า “จารีตของรำหน้าพาทย์ชั้นสูง” เพราะเป็นคำที่หมายรวมถึง ขนบ ธรรมเนียมและประเพณีอยู่ด้วยกัน ในขณะเดียวกันสิ่งที่เชื่อถือและยึดปฏิบัติกันมานั้น อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่เปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสมของปัจจัยแวดล้อมซึ่งจารีตบางประการสอดคล้องกับปรัมปราประเพณีด้วย

จารีตของรำหน้าพาทย์ชั้นสูง หมายถึง ขนบ ธรรมเนียมและประเพณี สิ่งที่เชื่อถือ และยึดปฏิบัติกันมาของการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง พิธีไหว้ครูครอบโขนละคร การเรียนการสอนหรือต่อท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง การนำรำหน้าพาทย์ชั้นสูงไปใช้และการแสดงความเคารพเมื่อได้ยินเสียงเพลง

หน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้ที่เป็นนาฏศิลปีทั้งโดยอาชีพหรือสมัครเล่นจะปฏิบัติตนตามประเพณีที่เกี่ยวข้องกับรำหน้าพาทย์ชั้นสูงมาช้านาน เนื่องจากเชื่อกันว่า การขาดการใส่ใจและละเลยที่จะปฏิบัติตามขนบและจารีต เป็นเรื่องไม่สมควรเป็นอย่างยิ่ง แม้ว่าจะไม่มีบทลงโทษใด ๆ ที่ตราไว้เป็นลายลักษณ์อักษร แต่ก็จะถือกันว่าเป็นเรื่องที่ก่อให้เกิดความอัปมงคลแก่ตัวเองเป็นความไม่ดีติดตัวได้ ดังนั้นจารีตของการรำหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงมีความสำคัญที่ต้องศึกษาด้วย

1. จารีตเกี่ยวกับหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน ได้ศึกษาความเป็นมาของพระพิราพ และเขียนไว้ในวารสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ฉบับประจำวันอาทิตย์ที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2516 สรุปได้ว่า จากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เรื่องราวของพระพิราพในการบรรเลงและร่ายรำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพเต็มองค์นั้น เป็นคนละตนกับพระพิราพที่เป็นปางหนึ่งของพระศิวะหรือพระอิศวรที่ชาวนาฏดุริยางคศิลปินนับถือกัน หากจะพิจารณาทิศทางการแพร่กระจายอารยธรรมของอินเดียที่เข้ามายังสุวรรณภูมิและสัมพันธ์กับการร่ายรำของไทยนั้น พบได้จากเค้าของความเชื่อในลัทธิ "พระไภราวะ" หรือ "ไภรพ" หรือ "ไภราพ" ซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระศิวะผู้ให้กำเนิด “นาฏราช” และให้พระภรตฤษีบันทึกท่ารำและความรู้ทางด้านศิลปะการละครเป็น “นาฏยศาสตร์” สอนให้แก่มนุษย์ โดยถือปฏิบัติกันในหมู่นาฏศิลปีนตามลุ่มน้ำคงคา โอริสสาและแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์อื่นๆแล้วข้ามมหาสมุทรอินเดียมาสู่อาณาจักรชวาและขอมแล้วไทยเราน่าจะได้รับศิลปะนี้มาจากขอมอีกทอดหนึ่งอย่างน้อยในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนตัน

เมื่อปี พ.ศ. 2551 ผู้เขียนได้ไปศึกษาวิถีชีวิตของชาวเนปาล ณ เมืองกาฐมัณฑุ เมืองปาทันหรือลาลิตปูร์ บักตาปูร์ นากาโก๊ด โภคครา ลุมพินีและจิตตวัน พบว่าทุกหนแห่งจะมีเทวรูปพระไกราพ ตรงประตูทางเข้าพระราชวัง วัดและบ้าน และมีการสักการบูชา เริ่มตั้งแต่เช้ามืดจนถึงค่ำ เพราะเชื่อว่าโรคร้ายทั้งหลายจะหายไปได้ บังเกิดความร่มเย็นเป็นสุข ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ ภยันอันตรายและอาถรรพณ์ร้ายทั้งปวง ช่วยให้มีสุขภาพแข็งแรง ขจัดเสนียดและประทานพรให้ด้วย จึงเป็นเทพเจ้าที่เป็นที่นับถือและเกรงกลัวมาก พระไกราพในเนปาลนั้นมีรูปลักษณะน่ากลัวต่าง ๆ กัน มีทั้งที่เป็นหินและสำริด นอกจากเทวรูปเต็มองค์แล้วยังมีที่ทำเฉพาะเศียรสำริดแลบลิ้นแยกเขี้ยว ตาถลนน่ากลัวอีกด้วย

นอกจากพระไภราพจะเป็นปางหนึ่งของพระศิวะหรือพระอิศวรผู้สร้างท่ารำให้แก่มนุษย์แล้วยังให้กำเนิดการฟ้อนรำแบบหนึ่งที่เรียกว่า "วิจิตรตาณฑวะ" ซึ่งเป็นท่ารำที่วิจิตรพิสดารท่หนึ่งของกรณะ 108 ท่า พระไภราพนี้เป็นที่เคารพบูชาและเกรงกลัวยิ่งในหมู่นาฏศิลปินอินเดีย แถบลุ่มน้ำคงคา โอริสสา มหานทีและจันทรภาค โดยเฉพาะที่เมืองพาราณสี ชาวเมืองนี้จะมีรูปเคารพที่ภาษาพื้นเมืองเรียกว่า “กาศีลิงคพิราปปา” มีลักษณะเป็น

เสาหลักมียอดเป็นหัวยักษ์ผู้คนนิยม เช่น สังเวยด้วยเนื้อดิบและเหล้า เชื่อกันว่าเป็นตำรวจแทนองค์พระอิศวรวิศวนารถผู้ทรงเป็นพระประธานในพาราณสี คอยฟาดฟันผู้อาจหาญทำความชั่ว คำว่า “พิราปป่า” ในภาษาพื้นเมืองพาราณสีน่าจะเป็นที่มาของคำว่า “พิราพป่า” ในภาษาไทยและก็น่าจะปันไปได้อีกเช่นกันว่า “พระไภราพ” อาจจะเป็นที่มาของคำว่า พระพิราพ อันเนื่องด้วยการแผลงอักษรและสระ เป็นเทพเจ้าที่มีความสำคัญทางของนาภูศิลปินไทย เห็นได้ว่าการแสดงโขนละครและมหรสพต่าง ๆ จะอัญเชิญศีรษะพระพิและพระภรตฤษี มตั้งเป็นประธานสำหรับศิลปินให้ได้เคารพสักการะตลอดการแสดงเสมอ

ในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พิราพเป็นเพียงตัวละครตัวหนึ่งที่มีบทบาทน้อยมาก เริ่มจากพระอิศวรทรงมีเทวราชบัญชาให้พระพิราพจุติมาเกิดเป็นอสูรชื่อ "พิราพ" ครองแคววันอัศกรรณพิราพเป็นอสูรที่มีฤทธิ์มาก เพราะได้กำลังจากพระเพลิงและพระสมุทร มีสวนสำหรับเป็นที่พักผ่อนหย่อนใจและได้ปลูกตันชมพู่พวาทองไว้ โดยมีบริวารคือพวกรากษสที่เป็นยักษ์ดุร้ายคอยดูแลรักษาบรรดาสิงสาราสัตว์ที่พลัดหลงเข้ามาในบริเวณนั้น ถือเป็นกรรมสิทธิ์ที่พิราพสามารถจับกินได้ครั้งหนึ่งพิราพได้ขึ้นไปเที่ยวเล่นบนสวรรค์ ได้กำชับบริวารให้ดูแลสวนไม่ให้ใครเข้ามาได้ เมื่อครบ 7 วันจะกลับมา ครั้นพระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา หลงเข้ามาในสวนเห็นความร่มน จึงเข้าพักและเก็บผลไม้เสวย พวกรากษสได้เข้าไปขับไล่แต่ถูกพระลักษมณ์ไล่ตีบาดเจ็บล้มตายลง ประจวบกับครบกำหนด 7 วันพอดี พิราพกลับมาพบว่ามีผู้บุกรุกและบริวารตายจำนวนมาก จึงเกิดบันดาลโทสะแต่ครั้นเห็นนางสีตาก็เกิดปฏิพัทธ์เข้าชิงนางเพื่อเป็นของตน พระรามจึงแผลงศรทำลายความมืด เห็นพิราพอุ้มนางสีดาอยู่ก็เข้าไปแย่งนางกลับมาได้ แล้วแผลงศรพรหมาสตร์สังหารพิราพสิ้นชีวิตจะเห็นได้ว่าพิราพในรามเกียรติ์เป็นยักษ์พาล ไม่น่เลื่อมใสศรัทธาและไม่มีบทบาทสำคัญในเชิงความศักดิ์สิทธิ์ หรือให้คุณให้โทษต่อความเชื่อของนาฏยดุริยางคศิลปินแต่ประการใด จึงเป็นไปได้หรือไม่ที่การตีความบทโขนและบทละครของผู้ที่ทำบทมีความเข้าใจแตกต่างกัน ทำให้เกิดความสับสนในเรื่องราวขององค์พระพิราพ โดยเฉพาะเรื่องรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพที่ใช้แสดงในเรื่อง ประเด็นที่น่าคิดต่อไปอีกก็คือ ถ้าหากพิราพในรามเกียรติ์คือองค์เดียวกันกับพระพิราพซึ่งเป็นปางหนึ่งของพระอิศวร พระรามจะฆ่าพระพิราพตายได้อย่างไร ในเมื่อพระรามคือองค์พระนารายณ์อวตาร และพระพิราพคือพระอิศวรเทพเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ที่สุดของขั้นเทพ

หากพิจารณาในอีกแง่มุมหนึ่งอาจเป็นไปได้ว่า เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพถือว่าเป็นการอัญเชิญเทพอสูรคือ พระพิราพ ซึ่งเป็นปางดุร้ายของพระอิศวร แต่ด้วยความชาญฉลาดของครูนาฏดุริยางค์ที่ได้ผนวกความเชื่อเรื่องพระพิราพ ในรูป “เทพเจ้า” และ “ตัวโขน” เข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยนำเพลงองค์พระพิราพในฐานะเทพเจ้า ซึ่งไม่มีโอกาสนำไปใช้กับการแสดงอื่นมาบรรจุเข้าในการแสดงโขน ตอนพระรามเข้าสวนพิราพได้อย่างลงตัว (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2540)

แท้ที่จริงแล้วเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพก็คือ เพลงที่ขยายจากเพลงรัวสามลาอีกต่อหนึ่งที่เรียกว่า เพลงรัวสามลาขยาย ก่อนที่จะแสดงโขนตอนพระรามเข้าสวนพิราพ ผู้แสดงเป็นพิราพจะต้องออกมารำเบิกโรงด้วยการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพก่อน เพื่อเชิญองค์พระพิราพให้เข้ามาประทับในร่างของพิราพในเรื่อง และร่างนั้นก็จะกลายสภาพไปเป็นองค์พระพิราพ มือซ้ายกำก้านมะยมมีใบติด 1 กำ เพื่อปัดรังควาญและเสนียดจัญไร และมือขวาถือหอกยาว จึงอาจจะเป็นไปได้ว่าการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพเป็นการร่ำบวงสรวงถวายแด่องค์พระพิราพ เพื่อขอเดชาบารมีให้มาคุ้มครองรักษา พร้อมทั้งประสิทธิพรชัยมงคลให้แก่บรรดาศิษย์ที่ดำเนินการแสดงตลอดจนผู้ชมด้วย

ดังนั้นการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพที่ปรากฏจึงเป็นการรำหน้าพาทย์ที่ใช้ใน 2 นัยคือ พระพิราพปางหนึ่งของพระอิศวร และพิราพตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ด้วยเหตุที่พระพิราพไม่ใช่ยักษ์ธรรมดา แต่เป็นพระไภราพปางดุร้ายของพระอิศวร มหาเทพแห่งการทำลาย ความตายและชีวิต อีกทั้งเป็นผู้ให้กำเนิดนาฏศิลป์ ดังนั้นในการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ผู้รำจึงไม่รำในฐานะตัวยักษ์ธรรมดา แต่รำเป็นมหาเทพเช่นเดียวกับการเป็นศิวะนาฏราช ซึ่งเป็นทั้งการสร้างสรรค์และการทำลายอยู่ในตัว ทรงเหยียบอสูรไว้ด้วยพระบาทขวา หมายถึง การทำลายความชั่วร้าย พระบาทซ้ายยกขึ้นในท่ารั้งดงาม แสดงออกถึงการสร้างสรรค์ความงามและศิลปะ รัศมีรอบ 1 กายเป็นวงเปลวเพลิง หมายถึง การหมุนเวียนของจักรวาล ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (2521) ได้กล่าวว่า การร่ายรำของพระอิศวรเป็นการเคลื่อนไหวทั้งจังหวะและลีลาของธรรมชาติที่ทำให้มนุษย์มีชีวิตอยู่ได้ ที่เรียกว่าเป็น COSMIC เมื่อใดที่พระอิศวรหยุดร่ายรำ เมื่อนั้นโลกก็จะดับไปด้วย หากจะวิเคราะห์ถึงท่าร่ายรำที่สื่อสารถึงอำนาจและความขลังของพระพิราพจะพบว่าลักษณะท่ารำของหน้าพาทย์องค์พระพิราพมีความใกล้เคียงกับทำรำของพระอิศวรในการแสดงกถกฬิของอินเดียตอนที่แปลงกายเป็นดาบสลงมาปราบฤษีทุศีล เพราะเป็นการร่ายรำที่เต็มไปด้วยพลังอำนาจ ทั้งงดงามและดุดันเช่นเดียวกับการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพของนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นด้วยบริบทของพระพิราพ ดังได้กล่าวมาการรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพจึงมีจารีตที่สำคัญดังนี้

1.1 การเลือกผู้รับการถ่ายทอดท่ารำ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต ได้ประดิษฐ์ท่ารำพระพิราพเต็มองค์ขึ้น และต่อท่าร่ำให้นายรงภักดี (เจียร จารุจรณ) เป็นคนแรกเมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2470 จนกระทั่งนายรงภักดีได้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ณ ศาลาผกาภิรมย์ เมื่อวันที่ 21 ตุลาคมพ.ศ. 2504 โปรดเกล้าฯ ให้บรรยายถึงพิธีการถ่ายทอดวิชาชั้นสูงสุดนี้ พอสรุปได้ว่าบุคลิกลักษณะของผู้ที่จะได้รับถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพต้องมีคุณสมบัติ 5 ประการคือ

1) ต้องเป็นผู้อุปสมบทบวชเรียนแล้ว

2) ต้องเป็นผู้มีฝีมือเป็นเลิศในหมู่นาฏศิลปิน จะเป็นยักษ์ นุษย์หรือลิงก็ได้ ไม่เฉพาะแต่เป็นยักษ์อย่างเดียว

3) ต้องเป็นผู้มีอัธยาศัยอ่อนน้อมต่อครูบาอาจารย์และต่อผู้ใหญ่

4) ต้องเป็นผู้สงบเสงี่ยมกิริยาวาจา ไม่เป็นผู้พูดพร่ำทำเพลง ไม่โอ้อวด

5) เป็นผู้รู้พระคุณครูบาอาจารย์ ไม่ลบหลู่ เป็นผู้ควรเว้นในสิ่งที่ควรเว้น ประพฤติในสิ่งที่ควรประพฤติ ในฐานะที่กรมศิลปากรมีหน้าที่ในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ได้ตั้งเกณฑ์พิจารณาคุณสมบัติและการประพฤติตนของผู้รับมอบการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ องค์พระพิราพ ในวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2527 ซึ่งมีข้อแตกต่างจากเดิมบางประการ ได้แก่

1) เป็นข้าราชการ สังกัดกรมศิลปากรฝ่ายยักษ์ที่มีฝีมือ ความสามารถและความรู้เป็นที่ยอมรับนับถือในหมู่คณะ

2) มีอายุไม่ต่ำกว่า 40 ปีและผ่านการอุปสมบทมาแล้ว หากยังไม่เคยอุปสมบทต้องอุปสมบทภายใน 1 ปี หลังจากที่ได้รับการถ่ายทอด

3) เป็นผู้มีความกตัญญูรู้คุณต่อครูอาจารย์และผู้มีพระคุณ ไม่ลบหลู่ศิลปินอาวุโสประพฤติตนอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม อ่อนน้อมถ่อมตน ไม่โอ้อวดอุตริมีมนุษยธรรม

4) เป็นผู้ปฏิบัติตนอยู่ในระเบียบวินัยของทางราชการ

การถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพได้นั้น มีความเชื่อที่ยึดถือสืบต่อกันมาว่า ผู้ที่จะรำเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพได้ ต้องได้รับพระบรมราชโองการหรือพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือเป็นผู้ที่ได้รับมอบหมายจากศิลปินที่เคยได้รับพระบรมราชโองการหรือพระบรมราชานุญาตโดยตรง สิ่งสำคัญที่สุดคือ ผู้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณธรรมอย่างสูง เนื่องจากการบวชเรียนแล้วก็ดี การเป็นผู้ปฏิบัติตนอยู่ในระเบียบวินัยก็ดี แสดงถึงความพร้อมของผู้ที่สมควรจะได้รับการถ่ายทอดความรู้ ซึ่งมีข้อกำหนดเป็นกรอบในการปฏิบัติ แต่คุณธรรมที่อยู่ในเนื้อแท้ของแต่ละบุคคลโดยเฉพาะผู้ที่เหมาะสมจะได้รับการถ่ายทอดท่ารำชั้นสูงสุด คือ ความกตัญญู รู้หน้าที่สามัคคีและให้อภัย คุณธรรมทั้ง 4 ประการนี้ ถือว่าสำคัญที่สุด เห็นได้จากการตั้งเครื่องสังเวยในพิธีไหว้ครู ล้วนเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวที และการรำลึกถึง

พระคุณของครูบาอาจารย์นอกจากนี้ในด้านความประพฤติก็มีความสำคัญยิ่ง เช่น ไม่พูดจาข่มกันหรือโอ้อวดความรู้ ท้าทายประลองฝีมือกัน เป็นต้น

1.2 สถานที่ที่ใช้ในการต่อท่ารำต้องสมเกียรติยศ จากความศรัทธาในเรื่องราวพระพิราพและความเคารพยกย่องอันเกี่ยวเนื่องกับองค์พมหากษัตริย์ พิธีต่อท่ารำจึงควรจัดในวัง วัดหรือบ้านที่มีขนาดกว้างขางของผู้มีบารมีเนื่องจากความเชื่อที่ว่าพระพิราพเป็นมหาเทพแห่งการทำลายล้างความตาย ชีวิตและขจัดความชั่วร้าย ดังนั้นการต่อท่ารำจึงต้องจัดเป็นพิธีกรรมใหญ่ มีพื้นที่ที่เหมาะสำหรับตั้งวงปี่พาทย์และรับรองผู้มาร่วมงานจำนวนมาก ได้แก่ นาฏศิลปิน ลูกศิษย์ ญาติพี่น้องของผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำและผู้สนใจที่เคารพศรัทธาทั้งพระพิราพและครูโขนละคร การถ่ายทอดท่ารำที่ผ่านมามีหลักฐานปรากฏดังนี้

ครั้งที่หนึ่ง พระยานัฏกานุรักษ์ ได้ต่อท่ารำให้แก่นายรงภักดี ณ ระเบียงคตหน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และออกท่ารำครั้งแรกในงานสมโภชขึ้นระวางพระเศวตคชเดชดิลก เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2470 ณ โรงโขนที่สร้างขึ้นด้านหน้าพระราชวังดุสิต เป็นการแสดงหน้าพระที่นั่งถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี

ครั้งที่สอง ต่อท่ารำเมื่อวันที่ 24 มกราคม พ.ศ. 2506 ณ บริเวณโรงละครพระที่นั่งอัมพรสถานพระราชวังดุสิต

ครั้งที่สาม ต่อท่ารำเมื่อวันที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2527 ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา

ครั้งที่สี่ ต่อท่ารำในพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์-ดนตรี ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2545 โดยจัดเสวนาสาธยายท่ารำหน้าพาทย์และการทบทวนท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ณ อุโบสถบวรสถานสุทธาวาส ก่อนกระทำพิธี

1.3 ต้องจัดตั้งเครื่องบูชาทุกครั้งที่แสดง เครื่องบูชาประกอบด้วย

1) โต๊ะทองหมู่ ตั้งศีรษะพระอิศวร พระปรคนธรรพ พระกรตฤษี และพระพิราพอาจเพิ่มศีรษะพระนารายณ์ พระพรหม พระคเณศ พระปัญจสีขร พระวิษณุกรรมด้วยได้

2) พานทอง ใส่ข้าวตอก ดอกไม้

3) เชิงเทียน กระถางธูป

4) ขันทำน้ำมนต์ 1 ใบ เทียนขาว 1 เล่ม

5) ตั่ง คลุมด้วยผ้าสีแดงหรือสีขาว

6) ผ้าขาวใหญ่ 1 ผืนหรือพรมปูพื้นใช้ในเวลารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ

การตั้งเครื่องบูชาต้องทำให้ครบเครื่องทุกครั้ง ในพิธีไหว้ครูครอบโขนละครบางแห่งที่ตั้งเครื่องบูชาไม่ครบครูผู้อ่านโองการจะไม่เรียกให้ดนตรีบรรเลงเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ แต่จะให้บรรเลงเพลงคุกพาทย์ซึ่งเป็นเพลงรัวสองลา แทนหน้าพาทย์องค์พระพิราพก็มี อย่างไรก็ตามได้มีกฎเกณฑ์การใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ในตำราไหว้ครูบางตำราที่แตกต่างกัน เช่น ใช้เพลงรัวสามลา สำหรับพระอิศวร ที่น่าสังเกตคือ คำกล่าวโองการไหว้ครูนาฏศิลป์ เมื่อถึงบทกล่าวเชิญฤษี 7 ตน มาอวยพรมงคลนั้น น่าจะเรียกเพลงดำเนินพราหมณ์ให้ดนตรีบรรเลง แต่ที่พบโดยทั่วไปมักจะเรียก เพลงกราวนอก กราวใน แทนเพลงดำเนินพราหมณ์ก็มี จึงเป็นประเด็นที่ผู้เขียนเห็นว่าน่าจะได้มีการศึกษาวิจัยเรื่องราวความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับการใช้เพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูต่อไป

1.4 โอกาสที่แสดง การรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ จะแสดงเฉพาะงานสำคัญๆ ของชาติ เช่น งานพระราชพิธี รัฐพิธีหรืองานมหกรรม ไม่จัดนำออกแสดงพร่ำเพรื่อ เหมือนกับการแสดงโขนในชุดอื่นเพราะถือเป็นของสูงและมีความศักดิ์สิทธิ์อย่างยิ่ง ดังจะเห็นได้จากการแสดงในโอกาสต่างๆ ดังนี้

ครั้งที่ 1 แสดงในงานพระราชพิธีสมโภชขึ้นระวางโรงในพระเศวตคชเดชน์ดิลก พระคชาธารคู่บารมีในรัชกาลที่ 7 เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ. 2470 ณ พระราชวังดุสิต โดยแสดงโขนนอนโรงหน้าพระที่นั่งพระบาทสมด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และ สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี

ครั้งที่ 2 แสดงในงานรัฐพิธีฉลองรัฐธรรมนูญเป็นปีแรก เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พ.ศ.2475 ณ บริเวณท้องสนามหลวง เป็นการแสดงโขนนั่งราวและโขนหน้าจอรวมกัน คือ มีทั้งนั่งราวและนั่งเตียง มีบทร้อง บทพากย์ บทเจรจา และมีวงปี่พาทย์ 2 วง คือ วงพระเพลงไพเราะ และวงหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ทั้งนี้อยู่ในความควบคุมการแสดงของพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)

ครั้งที่ 3 แสดงในงานดนตรีมหกรรม ณ สังคีตศาลา บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 5 มีนาคม พ.ศ. 2505 เป็นการแสดงโขนชุด พระรามเข้าสวนพิราพ ครูถนอม โหมดเทศน์ และครูประพันธ์ สุคนธะชาติ ทำบท

1.5 ห้ามแตะต้องตัวและอาวุธของพระพิราพ เมื่อผู้แสดงสวมศีรษะพระพิราพมือกำใบมะยมและหอกแล้ว ห้ามผู้ใดแตะต้องตัวและอาวุธเป็นอันขาด ด้วยเชื่อกันว่าในขณะนั้นผู้แสดงได้กลายสภาพเป็นองค์พระพิรา

พอสูรเทพแล้ว การที่สามัญชนจะไปสัมผัสถูกต้องตัวย่อมเป็นการที่ไม่บังควรและย่อมเกิดเสนียดแก่ตน ขณะฝึกซ้อมท่ารำก็ห้ามสัมผัสตัวและอาวุธ แม้ครูผู้สอนจะมาแตะเนื้อต้องตัวก็ไม่ได้ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2553)

1.6 ต้องรำให้จบเพลงและฟังเพลงด้วยความเคารพ ผู้รำต้องพร้อมทั้งกาย สติ สมาธิและใจ การรำผิดพลาดหรือรำไม่จบเพลง แสดงถึงความไม่พร้อม นอกจากนี้จะพบอีกว่า ขณะได้ยินเสียงเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ก็ให้ประนมมือ มีสมาธิตั้งใจฟัง คารวะจนกระทั่งจบเพลงและห้ามส่งเสียงอึกทึกหรือออกจากพิธีกลางคัน

1.7 การต่อท่ารำนอกพิธีไหว้ครู ในการถ่ายทอดท่ารำนั้นจะมี 2 แบบ คือ

1) ต่อท่ารำโดยการรำตามครูผู้รำนำในพิธี 1 เที่ยว เพื่อเป็นการเอาฤกษ์เอาชัยหลังจากนั้น อีก 2-3 วัน ก็ไปต่อทำรำซ้ำอีก เพื่อให้ผู้รับสามารถจดจำได้แม่นย่ำยิ่งขึ้น โดยที่การต่อท่ารำภายหลังนั้น มักไม่ต้องการให้ผู้ที่ไม่เกี่ยวข้องเห็น

2) มีการจัดสาธยายท่ารำทบทวนทั้งท่ารำและการบรรเลงปี่พาทย์ ก่อนที่จะเข้าพิธีด้วยเกรงว่าจะเกิดการรำหรือบรรเลงผิดพลาดระหว่างพิธีกรรม ซึ่งจะทำให้เกิดภัยพิบัติหรืออาจเป็นอันตรายถึงชีวิตตามความเชื่อที่บอกเล่าสืบต่อกันมา

2. จารีตเกี่ยวกับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง หากจะเปรียบเทียบกับขนบของดนตรีจะพบว่ามีขั้นตอนต่างๆ ที่ต้องปฏิบัติตามจารีตที่ยึดถือสืบเนื่องมาคล้ายๆ กัน ประเด็นที่สำคัญที่สุดของการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้น จะต้องกระทำในพิธีไหว้ครูจึงจะถือว่าสมบูรณ์ ทั้งนี้เพราะอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียโบราณ แม้จะมีผู้สันนิษฐานว่าคนไทยอพยพมาจากตอนใต้ของจีนหรือแหล่งอื่นใดในโลก หรือแม้แต่เชื่อว่าคนไทยไม่ได้อพยพมาจากที่ใดเพราะเราอยู่ในสุวรรณภูมินี้มาก่อนก็ตาม หลักฐานที่แสดงถึงความเชื่อขนบประเพณีของคนไทยที่ชัดเจนคือ ความเชื่อเรื่องเทพเจ้าของพราหมณ์ฮินดู ท่ารำของไทยจะได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียมากน้อยเพียงใด ยังมีข้อสงสัยที่น่าศึกษาค้นคว้าต่อไป แต่ไม่ว่าผลการศึกษาจะออกมาเป็นอย่างไร สิ่งที่แน่นอนที่สุดก็คือ เราเชื่อตามชาวฮินดูว่าการละครฟ้อนรำเกิดขึ้นโดยพระอิศวรเจ้า จะเห็นได้จากพิธีของพราหมณ์หลายพิธีมีการรำปรากฏอยู่ในพิธีด้วย อีกทั้งเพลงหน้าพาทย์ก็ยังปรากฏชื่อเพลงพราหมณ์เข้า พราหมณ์ออกดำเนินพราหมณ์ ที่แสดงว่ามาจากพิธีหรือเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมของพราหมณ์ เพื่อให้ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์

จากอิทธิพลของศาสนาฮินดูที่นำเข้ามาโดยพราหมณ์ ผนวกกับความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา อีกทั้งความเชื่อเรื่องวิญญาณหรือการนับถือผี เป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดรูปแบบการไหว้ครูโขนละครที่มีลักษณะผสมผสานกลมกลืนกัน แท้ที่จริงแล้วคำว่า “ครู” ในที่นี้ หมายถึง ครูที่เป็นมนุษย์ ทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และทั้งที่ล่วงลับไปแล้ว โดยกระทำในวันพฤหัสบดี ด้วยเชื่อว่าเป็นวันครูมีการจัดทั้งพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา นิมนต์พระมาสวดพระพุทธมนต์ตอนเย็นวันพุธหรือตอนเช้าวันพฤหัสบดีและรับถวายภัตตาหาร จากนั้นเข้าสู่พิธีกรรมของการไหว้ครู เริ่มจากการบูชาพระรัตนตรัย เสกน้ำมนต์ เชิญเทพเจ้า เทพยดามาชุมนุมในพิธี เชิญครูลงมาเข้าตัว เชิญครุมนุษย์ที่ล่วงลับไปแล้วเชิญอสูรและผี จากนั้นจึงสรงน้ำเทพเจ้า จุณเจิมแล้วถวายพลีกรรมด้วยเครื่องสังเวย ซึ่งเป็นอาหารทั้งของดิบและสุก ประเภทเนื้อสัตว์ เหล้า ข้าวและถวายกระยาบวช ได้แก่ ผัก ผลไม้ที่ไม่ได้ปรุงแต่งด้วยของสด ของคาวและพิธีกรรมสุดท้ายคือ พิธีครอบ

ผู้เขียนมีประสบการณ์เข้าร่วมพิธีไหวัครูครอบโขนละครเป็นเวลา 11 ปี ณ โรงเรียนนาฏศิลป์กรมศิลปากร (วิทยาลัยนาฏศิลป ในปัจจุบัน) และประสบการณ์ในการเป็นกรรมการจัดพิธีไหว้ครูครอบโขนละครอย่างต่อเนื่องทุกปี ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2523 จนถึง พ.ศ. 2553 ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา และได้เคยเป็นประธานในพิธีไหว้ครูครอบโขนละคร ได้รับครอบและรับมอบในพิธีไหว้ครูครอบโขนละครจาก ครูอาคม สายาคม ม.ร.ว.จรูญสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ ครูธีรยุทธ ยวงศรี ครูอุดม อังศุธร ครูสมบัติ แก้วสุจริต ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง อีกทั้งเคยได้รับการครอบดนตรีไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ.2512 โดยครูมนตรี ตราโมท จับมือตีฆ้องวงใหญ่ต่อเพลงสาธุการ ได้รับการครอบจากคุณหญิงชิ้นศิลปบรรเลง ครูประสิทธิ์ ถาวร และดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ทำให้ทราบว่าจารีตและขนบในการต่อเพลงหน้าพาทย์ของทางดนตรีและนาฏศิลป์ มีบางประการที่แตกต่างกันกล่าวคือ

ขั้นที่ 1 ไหว้ครูเมื่อเริ่มเรียน (คำนับครู ในขั้นตอนนี้ครูจะคัดเลือกลูกศิษย์เพื่อให้ได้รับฝึกหัดเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง โดยพิจารณาจากรูปร่างและลักษณะของใบหน้าของลูกศิษย์ แล้วจับมือให้รำเป็นปฐมฤกษ์ ท่าแรกที่หัดรำคือ ท่าถวายบังคม

ขั้นที่ 2 ไหว้ครูและครอบ (ก้าวเข้าสู่ภาวการณ์เป็นศิลปิน) ครูผู้ประกอบพิธีจะนำศีรษะพระภรตฤษี พระพิราพและเทริด มาครอบศีรษะให้แก่ศิษย์ทีละคน การครอบในขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่ศิษย์หรือผู้รับครอบมีทักษะในการรำแล้ว เป็นการยอมรับผู้รับครอบให้เข้ามาเป็นเครือศิลปิน โดยเฉพาะเป็นการอนุญาตให้สามารถเรียนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงต่อไปได้ แต่ไม่ได้กำหนดชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ต่อท่ารำ ไม่กำหนดจำนวนเพลง และไม่กำหนดความรู้ที่ได้รับก่อนการต่อเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้นการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์จึงสามารถคัดเลือกเพลงได้ตามความเหมาะสม

ขั้นที่ 3 ไหว้ครูและครอบ (รับมอบ) เป็นการอนุญาตให้เป็นครู

ขั้นที่ 4 ไหว้ครูและครอบ (เพื่อต่อหน้าพาทย์สูงสุด “องค์พระพิราพ”)

ขั้นที่ 5 ไหว้ครูและครอบ (เพื่อเป็นผู้ประกอบพิธี)

“พระไภราวะ” “ไภรพ” หรือ “ไภราพ”
ของพระศิวะ ประเทศเนปาล

พระราชพิธีพระราชทานครอบประธานปางหนึ่ง
ประกอบพิธีไหว้ครูโขนละครและพิธีต่อท่ารำ
เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ, ม.ป.ป.

ที่มา: http:/www.anurakthai.com/thaidances/rite/royal_ ite.asp

ครูหยัด ช้างทอง (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2532)
แต่งกายชุดพิราพป่าและพิราพทรงเครื่อง
ที่มา: วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี,2553: http://th.wikipedia.org/wiki

ครูราฆพ โพธิเวช (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2547)
ครูจตุพร รัตนวราหะ (ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2552)
ต่อรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ
ที่มา: พระพิราพ บรมครูสูงสุดแห่งนาฏศิลป์,.
2551: http://www.thaiacting.com

วิธีการต่อท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง สามารถต่อท่ารำได้ทั้งในพิธีไหว้ครู หรือจะต่อท่ารำให้แก่ศิษย์ก่อนก็ได้ ซึ่งเป็นเพียงการต่อคร่าว ๆ ให้เข้าใจถึงท่ารำที่ใช้ จังหวะเพลงและการเชื่อมต่อท่ารำรวมทั้งการเคลื่อนไหวในทิศทางต่าง ๆ ซึ่งจะช่วยให้สามารถรำตามครูในพิธีได้อย่างราบรื่นเรียบร้อยในการต่อท่ารำในพิธีไหว้ครู ศิษย์จะรำตามครูผู้ใหญ่หรือครูอาวุโสที่รำนำอยู่แถวหน้าตั้งแต่ต้นเพลงจนจบ เพลงละ 1 เที่ยว ซึ่งนักดนตรีที่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ จะมีหน้าที่บรรเลงตามความประสงค์ของครูผู้ต่อท่ารำ โดยปกติจะเริ่มจากเพลงที่ใช้หน้าทับตระ เช่น ตระนิมิต เป็นอันดับแรก เพราะเป็นเพลงที่มีจังหวะสม่ำเสมอตลอดเพลง จากนั้นจึงต่อเพลงชำนาญกระบองกัน ซึ่งเป็นหน้าทับไม้ปฏล แต่ไม่มีข้อกำหนดชื่อและจำนวนเพลงตายตัว ส่วนมากจะต่อ 1-3 เพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้ต่อท่ารำ ที่จะพิจารณาตามความสามารถและศักยภาพ ของผู้รับในแต่ละครั้งเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูของสาขาวิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มักจะเริ่มต้วยเพลงตระเชิญ คุกพาทย์หรือรัวสามลา และเพลงบาทสกุณี

ผู้เขียนพบว่าจารีตและขนบขั้นตอน การต่อเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูดนตรี และพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์มีความแตกต่างกัน การครอบเพื่อต่อเพลงหน้าพาทย์ของดนตรีนั้นมีลำดับขั้นตอน ที่เป็นแบบแผนชัดเจน 5 ขั้นตอน คือการครอบชั้นต้นครูผู้อ่านโองการจะเป็นผู้จับมือต่อเพลงสาธุการ การครอบชั้นกลางครูจะต่อเพลงตระโหมโรง การครอบชั้นกึ่งสูง ครูจะต่อโหมโรงกลางวัน เชิดฉาน ศรทนง และการครอบชั้นสูงครูจะต่อเพลงบาทสกุณี พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ขั้นสุดท้ายจึงเป็นการครอบชั้นสูงสุด ครูจะต่อเพลงองค์พระพิราพ ตระพระปรคนธรรพ ประเด็นที่น่าสังเกตประการหนึ่ง คือ แต่เดิมนั้นครูดนตรีผู้อ่านโองการจะเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้วยการต่อเพลงให้ด้วยตนเองโดยการจับมือศิษย์ตีฆ้องวงใหญ่วรรคแรกของเพลงสารุการ 3 ครั้ง (ภายหลังเมื่อมีศิษย์จำนวนมากเข้ารับการครอบ จึงเปลี่ยนมาใช้อิ่งครอบศีรษะให้ศิษย์แทน) เมื่อพิจารณาจารีตและขนบการต่อท่ารำผู้ทำพิธีและอ่านโองการไม่ได้เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทต่อท่ารำหรือจับท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูงให้กับศิษย์ในพิธีไหว้ครูเหมือนดนตรี เพราะไม่ได้เป็นผู้รำนำเอง

การถ่ายทอดรำหน้าพาทย์ชั้นสูงในชั้นเรียน ครูผู้สอนหรือผู้ถ่ายทอดจะต้องเป็นผู้ได้รับการครอบและได้รับมอบมาแล้วเท่านั้น จึงจะทำการต่อท่ารำหน้าพาทย์ขั้นสูงได้ “การมอบ” เป็นพิธีกรรมหนึ่งที่ดำเนินต่อจากพิธีครอบ ในขั้นตอนนี้ผู้ประกอบพิธีเปรียบเสมือนเป็นพระภรดฤดำเนินการมอบที่เรียกว่า เครื่องโรง ได้แก่ อาวุธต่างๆ ที่ใช้ในการแสดง อาทิ พระขรรค์ จักร คฑา ตรี ดาบ พลอง ศร กระบองเงาะ ไม้คลี มัดรวมเป็นกำส่งมอบให้แก่ผู้เรียน พร้อมทั้งประสิทธิ์ ประสาทพรเสมือนเป็นการประกาศอนุญาตให้ผู้เรียนนั้น ไปเป็นครูถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์ไทยแก่ผู้อื่นต่อไปได้ อาวุธต่างๆ ที่มอบให้มีความหมายว่า เมื่อผู้เรียนนำอาวุธไปฝึกฝนจนชำนาญก็จะเป็นผู้มีความสามารถสูง เพราะอาวุธแต่ละชนิดมีกลวิธีการใช้แตกต่างกัน จากการสังเกตการณ์

การเรียนการสอนรำหน้าพาทย์ชั้นสูงในสถาบันอุดมศึกษา และจากประสบการณ์ของผู้เขียนพบว่าการสอนรำหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้นมีลำดับขั้นตอนการสอนดังนี้

1) สอนประวัติ ความหมาย ความสำคัญ ตลอดจนการนำเพลงนั้น 1 ไปใช้ให้ถูกต้องตามหลักปฏิบัติ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้เรียนเห็นคุณค่าของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและนำไปใช้ได้อย่างถูกต้อง

2) ฟังทำนองเพลงให้คุ้นเคย เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงทุกเพลงจะมีการกำกับจังหวะด้วยจังหวะจิ่ง แต่โดยส่วนใหญ่แล้วมีทั้งตะโพนและกลองทัดด้วย การรำเพลงใดก็ตามจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้รำจะต้องรู้ทำนองเพลง ยกเว้นเพลงที่มีความยาวมาก ๆ เช่น เพลงสาธุการ เชิดฉาน เชิดฉิ่งและเพลงกลม อีกทั้งหัดสังเกตประโยคหรือวรรคของเพลง โดยไม่จำเป็นต้องรู้ทำนองเพลงทั้งหมดโดยทั่วไปทำนองเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจะเป็นเพลงสั้น 1 สามารถฟังซ้ำให้เกิดความคุ้นเคย พยายามจำเสียงลูกตกของวรรคเพลงให้ได้ จะช่วยให้การรำกระชับ งดงาม สามารถกำหนดความช้าเร็วของการเชื่อมต่อท่ารำให้ลงตัวได้หรือรำได้ครบถ้วนตรงกับจังหวะหน้าทับพอดี

3) ฟังจังหวะหน้าทับและไม้กลองให้คุ้นเคย การฟังจังหวะของตะโพนและกลองทัดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีกำกับจังหวะในขณะรำหน้าพาทย์ชั้นสูงมีความสำคัญยิ่ง เพราะเปรียบเสมือนเป็นการตรวจสอบการรำอีกชั้นหนึ่งว่า การรำนั้นถูกต้องตรงตามจังหวะหน้าทับหรือไม้กลองประจำเพลงหน้าพาทย์นั้นๆ หรือไม่

ในบางครั้งการนับจังหวะหน้าทับและไม้กลองด้วยการท่องจำเป็นสูตร อาจจะไม่ใช่วิธีที่ช่วยให้รำได้ถูกต้องกับเพลงเสมอไป เช่น เพลงชำนาญ มีสูตรท่องจำหน้าทับและไม้กลองคือ 2-8-4-4-12 หรือเพลงกระบองกัน มีสูตรท่องจำหน้าทับและไม้กลองคือ 2-1-12-6-12 สูตรการนับดังกล่าว ถ้าหากผู้รำไม่คุ้นเคยทำนองเพลงและฟังไม่รู้ว่าเพลงนั้นคือเพลงอะไร เนื่องจากวรรคแรกหรือประโยคแรกของเพลงบางเพลงจะมีทำนองเพลงและจังหวะที่คล้ายกันมาก ดังนั้นถ้าใช้การนับจังหวะหน้าทับหรือไม้กลองของเพลงหนึ่ง แต่ทำนองเพลงเป็นอีกเพลงหนึ่งโดยที่ผู้รำไม่รู้ การรำนั้นจะผิดพลาดและยากที่จะแก้ไขปรับท่ารำให้สวมตรงกับทำนองเพลง จังหวะหน้าทับและไม้กลองที่ถูกต้องได้ เพราะทำนองเพลงกับท่ารำและจังหวะเป็นคนละเพลงกัน ดังตัวอย่างเพลงชำนาญและเพลงกระบองกัน การเรียงลำดับท่ารำของเพลงทั้งสองจะเหมือนกันทุกท่ารำ ความแตกต่างกันจะอยู่ที่ลักษณะและจำนวนจังหวะของท่ารำแต่ละท่เท่านั้น ซึ่งมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ดังนั้นหากผู้รำไม่รู้ทำนองเพลงเลย โอกาสที่จะรำผิดพลาดจะมีสูงมาก แต่ถ้าหากรู้ทั้งทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับด้วย ก็จะช่วยให้การรำนั้นงดงามถูกต้องสมบูรณ์ที่สุด

4) อธิบายและสาธิตท่ารำที่ใช้ในเพลง โดยครูเป็นผู้รำนำข้างหน้าและให้ผู้เรียนรำตามครูทีละท่าอย่างช้าๆ การต่อท่ารำเช่นนี้เรียกว่า ต่อท่าดิบ คือ การสอนท่ารำโดยยังไม่ต้องเข้ากับทำนองเพลง ดังนั้นในการรำจะยึดช้า

อย่างไรก็ได้ เพราะยังไม่มีดนตรีมากำกับให้ต้องรำให้ตรงทำนองเพลงและจังหวะ การต่อท่าดิบช่วยให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจและสามารถจำท่ารำได้เร็วขึ้นเป็นการสร้างมโนทัศน์อย่างกว้างๆ ทำให้ทราบว่าท่ารำที่ใช้ในเพลงนั้น ๆ มีท่าอะไรบ้าง มีการเชื่อมต่อท่ารำอย่างไร แต่ละท่ารำมีการใช้ลำตัวยักเยื้องอย่างไร กี่จังหวะ มีการหมุนไปในทิศทางใดบ้างและหมุนอย่างไร เป็นต้น จากนั้นจึงให้รำเข้ากับทำนองเพลง การกำหนดท่ารำพร้อมกับการฟังจังหวะจิ่งและทำนองเพลง จะทำให้การรำสอดคล้องสัมพันธ์กับดนตรีและจังหวะ เพลงหน้าพาทย์บางเพลงมีจังหวะที่ไม่สม่ำเสมอ เช่น คุกพาทย์ รัวสามลา การรำเพลงลักษณะนี้ให้ลงจังหวะงดงามต้องเข้าใจทำนองเพลงและประโยคของเพลง การรำคล่อมวรรคเพลงหรือรำไม่คำนึงถึงประโยคของเพลง เป็นการรำที่ผิด ดังนั้นการสอนรำหน้าพาทย์ชั้นสูงจึงต้องให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจความหมายของเพลง ทำนองเพลง จังหวะจิ่ง จังหวะหน้าทับ ไม้กลองและความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงจังหวะหน้าทับ ไม้กลองและท่ารำตามลำดับ

5) การสอนเรื่องจารีตและขนบปฏิบัติเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง สิ่งสำคัญที่ผู้ศึกษาในชั้นเรียนจะได้รับการสั่งสอนจากครูผู้สอน โดยส่วนใหญ่จะมี 2 ประเด็น คือ

(1) ห้ามรำแบบครึ่ง ๆ กลาง ๆ ต้องรำให้จบเพลง เมื่อได้ยินเสียงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ถือว่าเป็นเพลงครู จะโดยตั้งใจหรือโดยบังเอิญ หรือได้ยินในขณะที่ชมการแสดงโขนละครก็ตาม จึงต้องสำรวมและยกมือขึ้นไหว้เสมอ

(2) มีความกตัญญูกตเวที่ต่อครูอาจารย์ด้วยความเต็มใจ เป็นผู้ที่มีคุณธรรมจริยธรรมและจะต้องมีจรรยาบรรณของศิลปิน คือ ไม่ใช้ศิลปะเป็นมรรคไปสู่ผู้อื่นใดที่มิใช่คุณค่าทางสุนทรียะเอื้อความรู้ในวิชาชีพต่อเพื่อนร่วมงานและเพื่อนมนุษย์ ทะนุบำรุงศิลปะให้วัฒนาถาวรและบริสุทธิ์ชั่วนิรันดร์ วิพากษ์ผลงานศิลปะด้วยหลักความคิดสร้างสรรค์

เมื่อได้ศึกษามาถึงตรงนี้จะเห็นสัจธรรมประการหนึ่งคือ ทุกสิ่งในโลกย่อมเปลี่ยนแปลงได้เป็นธรรมดา จารีตการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงก็เช่นเดียวกัน แต่เดิมนั้นครูจะต่อท่ารำให้เฉพาะในโอกาสที่จำเป็นจะต้องใช้รำในบทบาทของเรื่องที่แสดง พิจารณาความสามารถ ทักษะการรำมิและวัยวุฒิปะกอบการถ่ายทอดความรู้จากครูสู่ศิษย์ ผู้ที่ได้รับบทบาทสำคัญและมีการรำหน้าพาทย์ชั้นสูงปรากฏอยู่ในตอนนั้นๆ จึงจะได้มีโอกาสต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง แต่ในปัจจุบันการเรียนรำหน้าพาทย์ชั้นสูง ปรากฏอยู่ในหลักสูตรที่ทุกคนจะต้องเรียนพร้อมๆ กัน ให้ครบถ้วนเกณฑ์การต่อท่รำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ถูกกำหนดให้ดำเนินการตามเนื้อหารายวิชาของหลักสูตรซึ่งใช้ระยะเวลาของการศึกษาเป็นเกณฑ์ ดังนั้นจารีตการต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงตามแบบดั้งเดิมที่จะไม่สอนกันซ้ำแล้วซ้ำอีก เพราะเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ เปลี่ยนมาเป็นการค้นหาวิธีการต่อท่ารำที่บูรณาการ

การสอนตามจารีตเดิม ไปสู่การคนหาวิธีต่อท่ารำที่ช่วยให้ผู้เรียนต้องรำแล้วรำอีก จนกระทั่งสามารถจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ ถูกต้องที่สุด รวดเร็วที่สุด งดงามตามแบบแผนและดำรงรักษาท่ารำนั้นไว้ให้นานที่สุดเป็นสำคัญ

ถึงกระนั้นก็ตามองค์ความรู้ทุกแขนงวิชาหากอาศัยแต่เพียงความจำอย่างเดียว ย่อมมีโอกาสที่จะเกิดความลืมเลือนไปได้ โดยเฉพาะถ้าองค์ความรู้นั้นขาดการฝึกฝน ทบทวนและพัฒนาด้วยแล้วแทนที่จะเป็นการอนุรักษ์อาจจะกลับกลายเป็นการทำลายหรือทำให้สูญหายไปได้ เมื่อโลกได้เจริญก้าวหน้าขึ้น จารีตในการต่อท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง จึงได้รับอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมและนวัตกรรมใหม่ๆ ทำให้มีการปรับปรนให้พัฒนายิ่งๆ ขึ้น เช่น มีการใช้เทคโนโลยีช่วยในการต่อท่ารำการคิดหาระบบการบันทึกท่ารำใหม่ๆ การคิดสร้างโน้ตนาฏศิลป์ การสร้างสื่อการเรียนการสอนเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงดังที่ปรากฏอยู่ขณะนี้

สรุป

จากหลักฐานในบุณโณวาทคำฉันท์ที่กล่าวถึงการเล่นหนังใหญ่เรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับ โขน มีการพากย์สามตระ เบิกหน้าพระและปล่อยลิงหัวค่ำ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยตันกรุงศรีอยุธยา จารีตร่วมของหนังใหญ่กับขนและละครประการหนึ่งคือ ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ซึ่งเกี่ยวโยงถึงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครซึ่งเป็นแบบแผนเดียวกัน เมื่อเพลงหน้าพาทย์ได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงละคร จึงเกิดมีท่ารำเฉพาะเพลงขึ้น ท่ารำดังกล่าวมีระเบียบแบบแผนในการรำ เช่นเดียวกับการมีระเบียบแบบแผนในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ของดนตรี จึงเป็นที่มาของการรำที่เรียกว่า “รำหน้าพาทย์” และ “รำหน้าพาทย์ชั้นสูง” ตามลำดับ

การพิจารณาว่าเพลงใดเป็นเพลงรำหน้าพาทย์ชั้นสูง จะพิจารณาจากความหมายของเพลงที่แสดงอิทธิฤทธิ์หรือเกี่ยวกับพิธีกรรมการอัญเชิญเทพยดา อีกทั้งบทบาทและฐานันดรศักดิ์ของตัวละครเป็นสำคัญ โดยผู้รำต้องได้รับการต่อเพลงจากครูผู้ผ่านการรับมอบในพิธีไหว้ครูโขนละครมาก่อนเท่านั้น

เพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพนั้น ถือว่าเป็นเพลงอัญเชิญเทพเจ้าที่ไม่เกี่ยวข้องกับตัวละคร ชื่อ พิราพ ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งจารีตในการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ จะต้องได้รับพระบรมราชโองการหรือพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือต้องเป็นผู้ที่ได้รับมอบหมายจากผู้ที่เคยได้รับพระบรมราชโองการหรือพระบรมราชานุญาต สิ่งสำคัญที่สุดคือ ผู้นั้นจะต้องเป็นผู้ที่มีคุณธรรมอย่างสูง โดยเฉพาะคุณธรรมในด้านความกตัญญู รู้หน้าที่ ความสามัคคีและรู้จักให้อภัย

การถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง ต้องต่อท่ารำในพิธีไหว้ครูและครอบ แต่อาจจะต่อท่ารำมาก่อนคร่าวๆ ก่อนเข้าพิธีได้เพื่อความเรียบร้อย โดยให้ศิษย์รำตามครูผู้ใหญ่หรือครูอาวุโสที่รำนำอยู่แถวหน้าตั้งแต่ต้นเพลงจนจบ การเลือกเพลงและจำนวนของเพลงที่จะต่อท่ารำ ยังไม่มีเกณฑ์ที่แน่นอน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของครูผู้ต่อท่ารำที่จะพิจารณาตามความสามารถและศักยภาพของศิษย์เป็นสำคัญ สิ่งนี้เป็นมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้การรำหน้าพาทย์ชั้นสูงถูกลดความสำคัญลง เพราะผู้ที่มีทักษะไม่เพียงพอก็สามารถได้รับการต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้ เพราะยังไม่มีหลักเกณฑ์สำหรับพิจารณาคุณสมบัติของผู้รับการถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ชั้นสูง ปัจจุบันมีการนำวิทยาการสมัยใหม่เข้ามาบูรณาการใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ อันจะเป็นแนวทางหนึ่งของการอนุรักษ์ถ่ายทอดและสืบเนื่องรำหน้าพาทย์ชั้นสูงให้คงอยู่ถาวร

บรรณานุกรม

หนังสือ

ดร.ชมนาด กิจขันธ์ (2562) รำหน้าพาทย์ชั้นสูง พิมพ์ที่ บริษัท ธนาเพลส ขวัญศรี