



วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
AN ANALYSIS OF THE IDENTITY OF NAI RONG IN LAKON CHATRI
OF PETCHABURI PROVINCE

โดย

นาวี สาสงเคราะห์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

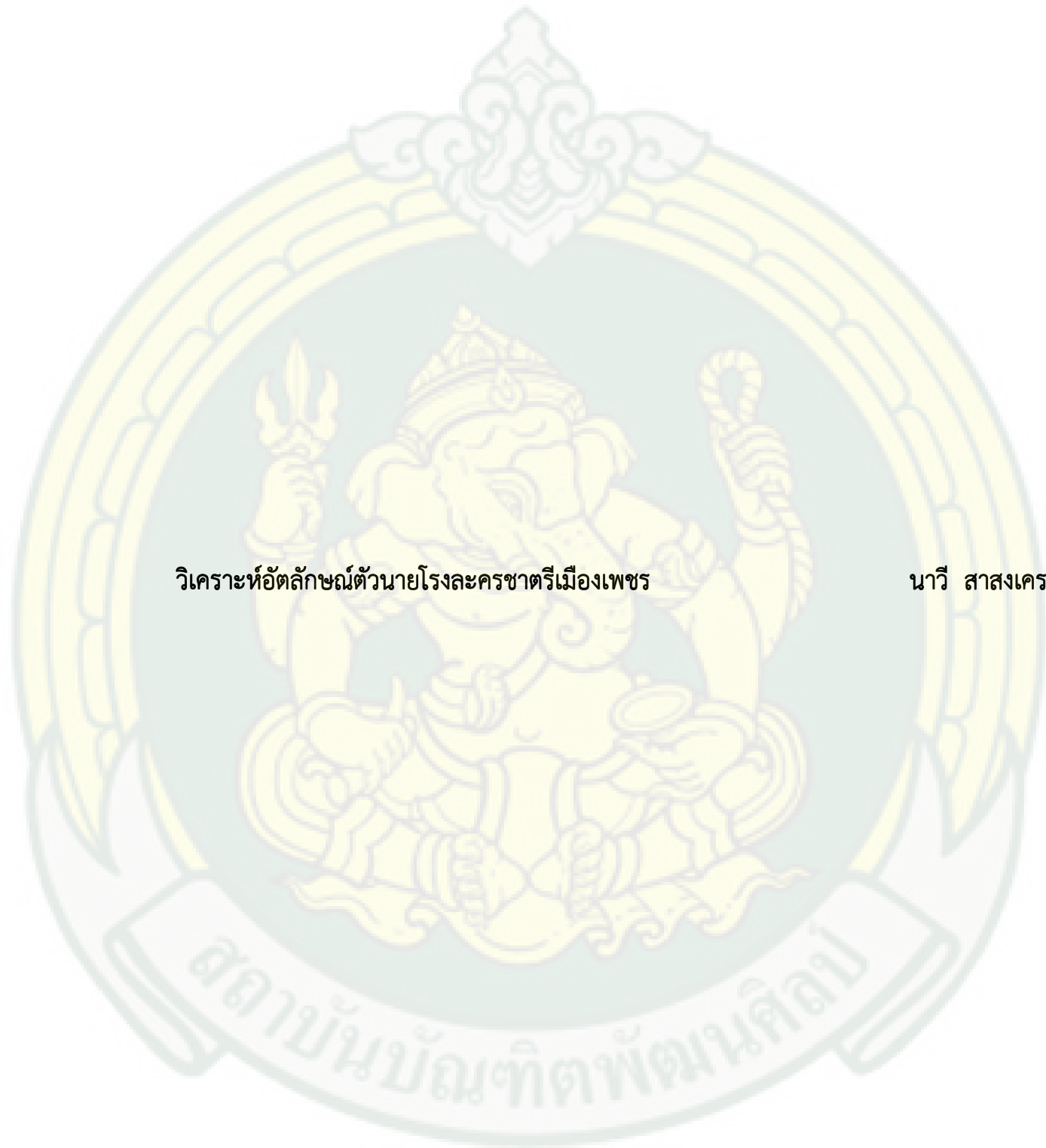


AN ANALYSIS OF THE IDENTITY OF NAI RONG IN LAKON CHATRI
OF PETCHABURI PROVINCE

BY

NAVEE SASONGKROH

A THESIS SUMMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ART PROGRAM IN THAI DRAMA
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA
ACADEMIC YEAR 2016
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA



วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

นาวิ สาสงเคราะห์ พ.ศ. 2559

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
นักศึกษา	นายนาวิ สาสงเคราะห์
สาขาวิชา	นาฏศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ดร. สุรัตน์ จงดา

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการ จารีตและวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีวิธีดำเนินการวิจัยตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดย ศึกษาเอกสาร ตำรา ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ สังเกตและบันทึกภาพเกี่ยวกับตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ผลการศึกษา พบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรเป็นการแสดงพื้นบ้านดำเนินเรื่องด้วยการร้อง การรำ และการเจรจา ประกอบด้วยบทบาทของตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก พัฒนาการมาจากละครพื้นบ้าน โนรา และละครหลวง โดยตัวนายโรงมีบทบาทสำคัญต่อรูปแบบการแสดง 2 ส่วน คือ ส่วนพิธีกรรมและส่วนการแสดงละคร มีจารีตการฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกกระบวนท่ารำ การฝึกกระบวนท่ารบ และการแสดง

จากการศึกษาวิเคราะห์จารีตตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นอัตลักษณ์ระดับบุคคล จำแนกได้ คือ 1) อัตลักษณ์การฝึกหัด คือ เริ่มจากการคัดเลือกเด็กเพศชายหรือเพศหญิงที่มีพัฒนาการทางด้านร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์ และสังคมที่อยู่ในช่วงวัยเด็กตอนต้นถึงวัยเด็กตอนกลาง มีกระบวนการฝึกร่างกายทำให้มีลักษณะทางกายภาพของลำตัวเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้งและขามีลักษณะเป็นเหลี่ยม เรียนรู้โดยวิธีการสังเกตหรือเลียนแบบจากต้นแบบจากประสบการณ์ตรงในการแสดงละคร โดยการจดจำและแสดงพฤติกรรมเหมือนต้นแบบเพื่อประกอบอาชีพ 2) อัตลักษณ์ของกระบวนท่ารำและท่ารบ คือ กระบวนท่ารำมีปรากฏในแม่บท เพลงช้า เพลงเร็วและพบกระบวนท่ารบปรากฏในกระบวนท่ารบระหว่าง โขนพระและโขนยักษ์ มีทำนานาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวแขนและเท้าเป็นสำคัญ การเคลื่อนไหวของ ศีรษะ ลำคอ ใบหน้า ไหล่ ลำตัวและเอามีรูปแบบเป็นเส้นโค้ง การย่อขามีลักษณะเป็นเหลี่ยม เคลื่อนไหวโดยวิธียืดและยุบ ก้าวเท้าด้วยการยกเท้าให้สูงจากพื้นโดยให้ส้นเท้าไปด้านหลังเล็กน้อย ไม่ถอยน้ำหนักตัวไปยังเท้าที่ก้าวออกไป ปฏิบัติท่าอย่างจริงจังและชัดเจน และ 3) อัตลักษณ์ของการแสดงมี 2 ส่วน คือ ส่วนแรกเป็นพิธีกรรมที่ตัวนายโรงมีบทบาทการร้องและการรำเกี่ยวกับความเชื่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไสยศาสตร์และความกตัญญู ส่วนที่สองเป็นการแสดงที่ตัวนายโรงมีบทบาทในการเปิดเรื่องและเป็นผู้ดำเนินการแสดง ทั้งนี้คุณสมบัติของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ มีไหวพริบปฏิภาณทั้งการร้อง การรำและการเจรจาตามรูปแบบการแสดงของละครชาตรีเมืองเพชรและเป็นผู้ที่ประพฤติปฏิบัติดำรงตนอยู่ในหลักคุณธรรมอันดีงาม

Thesis Title	An Analysis of the Identity of Nai Rong in Lakon Chatri of Petchaburi Province
Student	Mr. Navee Sasongkroh
Field of Study	Thai Drama
Thesis Advisor	Associate Professor Dr. Jintana Saitongkum
Thesis Co- Advisor	Dr. Surat Jongda

Abstract

The purpose of this research is studying history, tradition development and analyze Nai Rong of Lakon Chatri in Petchaburi Province. This research is a qualitative research processing and based upon related documents, textbooks, theories of related research, interviewing experts and photos

This research finds that Lakon Chatri of Petchaburi Province is a folk dance performed by singing, dancing and conversation. The characters comprises of male and female roles and jester. It is developed from folk drama, Nora and Royal drama. Nai Rong (male role) is one of the most important acts of the performance and it has two parts, namely the ceremonial part and the play part by following the basic tradition practicing, dancing and fighting form performance.

According to this research, the tradition of Nai Rong of Lakon Chatri in Petchaburi Province shows that it has an individual identity and has three categories. First, identity of practice contain to select male or female in childhood age that have physical, intellect and personality. The physical practice is that the body can move as a curve and legs at angles. The performers observe and imitate the original's experiences from memory. Second, the identities of dancing and fighting. Identity dancing contains the main gestures in Mae Bot (an ancient standard of Thai dance gestures), Plang Cha Plang Rew (a standard of Thai classical dance). The identity fighting contains some positions from Khon Pra (human character) and Khon Yak (demon character) and dancing steps focusing on arms and legs can also be found. The movement of head, neck, face, shoulder, body and waist is at a curved position, bending knees has angled position and movement up and down. The foot goes up in the air from the floor by putting the heel a little to the back and not putting body weight on the foot moving forward. Third, identity of performances separate into two parts containing to believe the role of Nai Rong in ritual of holy objects, gratitude and superstition. Another part is opening and leading performance by Nai Rong. Nai Rong characters must have high knowledge of dancing, singing and highly intelligent. Therefore they will get attention from the audience and keep themselves in high level of morality.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาของ รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ อาจารย์ที่ปรึกษา ดร.สุรัตน์ จงดา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ให้คำปรึกษาแนะนำและตรวจทานแก้ไข จนกระทั่งเนื้อหาครบถ้วนสมบูรณ์ และสำเร็จลงด้วยดี

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันท์สุวรรณ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ดร.นิวัฒน์ สุขประเสริฐ และ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้คำแนะนำ เป็นผลทำให้วิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณ ดร.สมชาย ฝ่อนรำตี รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผศ. ดร. อธิภัทร ทองน้อม ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดร.สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช และดร.มณี เทพาชมภู ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี ที่ให้ความกรุณาตรวจสอบและแก้ไขเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ศิลปิน

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์โสภา กิมวงศ์ตะโก ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย อาจารย์ปภาวรินทร์ แสงเจริญ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ อาจารย์ณัชชา ชันแสง ครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนพรหมานุสรณ์จังหวัดเพชรบุรี คุณสมล จันทรสุข หัวหน้าคณะ ท. เทพประสิทธิ์ คุณสอาด จันทรสุข หัวหน้าคณะธิดาพรหมสุวรรณ คุณเบญจา แก้วอินทร์ หัวหน้าคณะเบญจาศิษย์ฉลองศรี คุณบุญเลิศ เพชรแท้ หัวหน้าคณะสี่พี่น้อง คุณเจษฎาพร สุมาลี หัวหน้าคณะแก้วใจล้นพร และคุณกนกพล เชิงจอหอ คุณชนากานต์ ตรงจริง คุณปฐวิภาณ หอมโชติ คุณเพชรรัตน์ นาคศิริ คุณระพีพรรณ โสกุล คุณสุภาพ เขียวขุ่ม ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร ที่ให้ความอนุเคราะห์ให้ข้อมูลองค์ความรู้ที่ทรงคุณค่าเกี่ยวกับตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ขอขอบคุณ คุณชัยรัตน์ ณ สงขลาและคุณสุรัตน์ ออสน์เทียะ ที่สละเวลาให้ความอนุเคราะห์บันทึกภาพกระบวนการทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีความสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่สนับสนุนทุนการศึกษา ซึ่งทำให้ผู้วิจัยได้ประโยชน์ในการพัฒนาตนเอง เพื่อเป็นกำลังในการพัฒนาองค์กรและพัฒนาผู้เรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรีต่อไป

ขอขอบพระคุณผู้บริหารและคณะครูวิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี นักเรียน นักศึกษาที่ช่วยเหลือและสนับสนุน ทำให้การจัดทำวิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ประโยชน์อันพึงมีจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นความกตัญญูตาคุณ แต่บิดา มารดา คุณครูอาจารย์ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชรและผู้มีพระคุณทุกท่าน

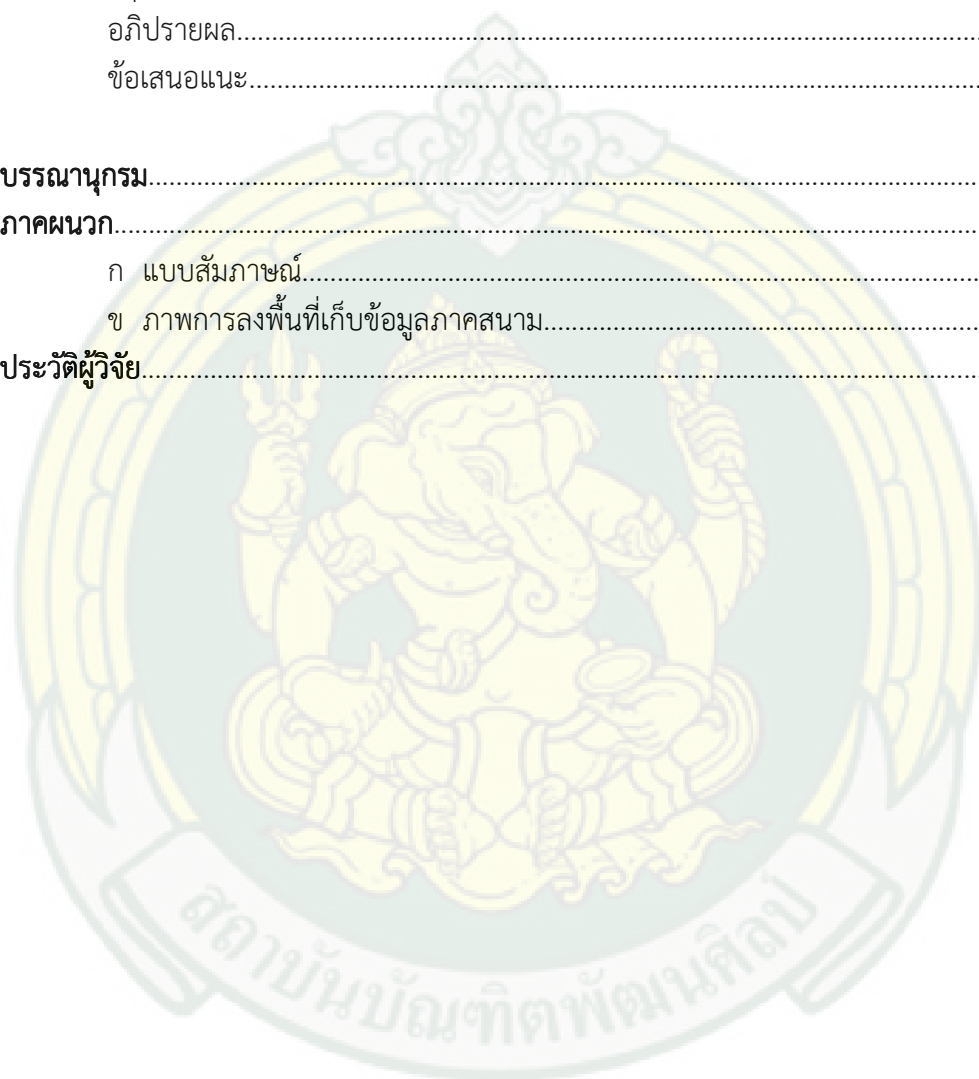
ผู้วิจัย

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ.....	ก
กิตติกรรมประกาศ.....	ค
สารบัญ.....	ง
สารบัญตาราง.....	ฉ
สารบัญแผนภูมิ.....	ซ
สารบัญภาพ.....	ญ
บทที่	
1 บทนำ.....	1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	4
ขอบเขตของการวิจัย.....	5
วิธีดำเนินการวิจัย.....	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	8
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	8
2 ละครชาตรีเมืองเพชร.....	9
ประวัติเมืองเพชรบุรี.....	9
ละครชาตรี.....	16
ละครชาตรีเมืองเพชร.....	47
เอกสาร ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	112
3 ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	127
นายโรง.....	127
จารีตการฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	144
จารีตกระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	204
จารีตการแสดงและจารีตอื่นๆของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	321
4 อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	343
อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	344
อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	356
อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	391
คุณสมบัติและลักษณะของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	393

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
5	
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	396
สรุปผลการวิจัย.....	396
อภิปรายผล.....	404
ข้อเสนอแนะ.....	407
บรรณานุกรม.....	408
ภาคผนวก.....	413
ก แบบสัมภาษณ์.....	413
ข ภาพการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม.....	421
ประวัติผู้วิจัย.....	424

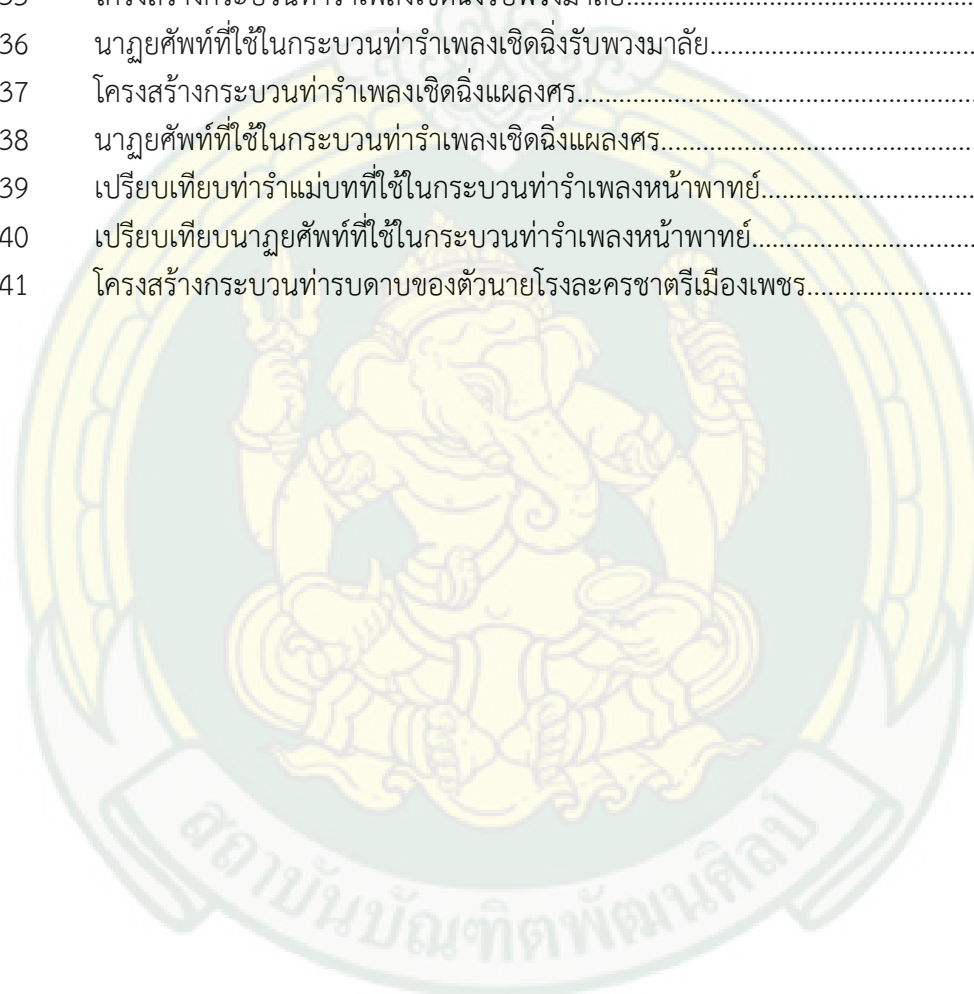


สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงในการจัดเก็บภาษีโชนละครและอากรมหรสพ.....	25
2	เปรียบเทียบสถานที่และชื่อบุคคลที่ปรากฏในตำนานโนราชาตรี 6 ตำนาน.....	37
3	เปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร.....	86
4	เปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงในส่วนพิธีกรรมของโนราและละครชาตรีเมืองเพชร.....	108
5	กระบวนการรับตัวพระและตัวยักษ์.....	117
6	รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์.....	139
7	รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาญา.....	140
8	รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง.....	140
9	ช่วงอายุของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	142
10	กระบวนการทำรำพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับมือ.....	152
11	กระบวนการทำรำพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับเท้า.....	154
12	กระบวนการทำรำขึ้นเตียง.....	158
13	กระบวนการทำรำลงเตียง.....	161
14	กระบวนการทำคลาน.....	162
15	กระบวนการทำรำให้มือลักษณะยืน.....	165
16	กระบวนการทำรำให้มือลักษณะนั่ง.....	169
17	กระบวนการทำรำบทเป็น บทตายลักษณะยืน.....	173
18	กระบวนการทำรำบทเป็น บทตายลักษณะนั่ง.....	186
19	กระบวนการทำรำถวายมือ.....	204
20	กระบวนการทำรำเพลงเสมอ.....	240
21	กระบวนการทำรำเพลงเชิด.....	254
22	กระบวนการทำรำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย.....	261
23	กระบวนการทำรำเชิดฉิ่งแผ่ลงศร.....	280
24	กระบวนการทำรำเพลงโอดลักษณะยืน.....	299
25	กระบวนการทำรำเพลงโอดลักษณะนั่ง.....	304
26	กระบวนการทำรำบดาบ.....	307
27	กระบวนการทำรำบทตั้ง.....	328
28	กระบวนการทำรำบทสอง.....	332
29	โครงสร้างกระบวนการทำรำถวายมือเพลงเร็ว.....	356
30	นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำถวายมือ.....	361

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตารางที่		หน้า
31	โครงสร้างกระบวนการทำรำเพลงเสมอ.....	362
32	นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงเสมอ.....	366
33	โครงสร้างกระบวนการทำรำเพลงเชิด.....	367
34	นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงเชิด.....	368
35	โครงสร้างกระบวนการทำรำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย.....	369
36	นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย.....	373
37	โครงสร้างกระบวนการทำรำเพลงเชิดฉิ่งแผ่ละคร.....	374
38	นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงเชิดฉิ่งแผ่ละคร.....	378
39	เปรียบเทียบท่าแม่บทที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์.....	380
40	เปรียบเทียบนาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนการทำรำเพลงหน้าพาทย์.....	381
41	โครงสร้างกระบวนการร่ายดาบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	387



สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	วิธีการดำเนินการวิจัย.....	5
2	ความเชื่อทางด้านการเผยแพร่ของศิลปะการแสดงโนราชาตรี.....	40
3	พัฒนาการละครชาตรีในยุคกรุงรัตนโกสินทร์.....	46
4	ฉันทลักษณ์กลอนสุภาพ (กลอน 8).....	50
5	ฉันทลักษณ์กลอนหัวเดียว.....	51
6	ตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข).....	57
7	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 1 รุ่นที่ 1	58
8	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 1 รุ่นที่ 2	59
9	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 2.....	60
10	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 3.....	61
11	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 4.....	62
12	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางควน มณีทิพย์.....	63
13	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางบุญมา ปาสะบุตร.....	64
14	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางผิว สีสิม.....	65
15	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางฉัตร สาสงเคราะห์.....	66
16	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางจิบ รุ่งไพโรจน์และ นางแจ่ม เอียงสวาท.....	67
17	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางพลอย อยู่สุข.....	68
18	การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางศรีใส.....	69
19	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 7.....	70
20	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 8.....	71
21	การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 9.....	72
22	การสืบทอดละครชาตรีหลวงทิพย์อาชญา.....	75
23	การสืบทอดละครชาตรีบางแก้ว.....	78
24	รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร.....	93
25	รูปแบบการรำซัดละครชาตรีเมืองเพชร.....	97
26	ขั้นตอนในส่วนความเชื่อพิธีกรรมและการแสดงละครของละครชาตรีเมืองเพชร.....	100
27	รูปแบบการแสดงโนรา.....	106
28	รูปแบบการแสดงละครหลวง.....	108
29	ที่มาของรูปแบบการแสดงละครชาตรี.....	110
30	พัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร.....	111

สารบัญแผนภูมิ (ต่อ)

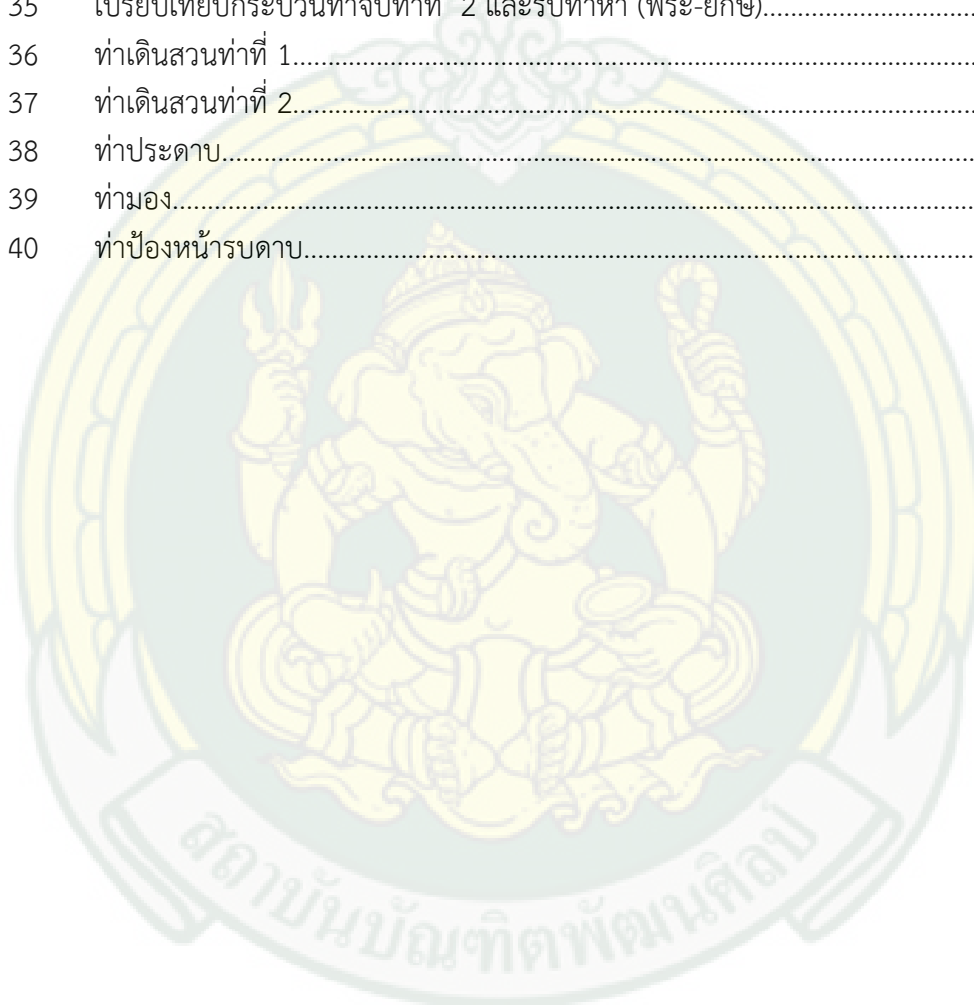
แผนภูมิที่	หน้า
31	ขั้นตอนการเรียนรู้โดยการเลียนแบบ..... 122
32	การเรียนรู้ขั้นการรับมาซึ่งการเรียนรู้..... 123
33	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรัักษ์ (สุข จันทรสุข) สายที่ 1..... 132
34	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรัักษ์ (สุข จันทรสุข) สายที่ 2..... 133
35	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาชญา..... 134
36	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางควน มณีทิพย์..... 135
37	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางบุญมา ปาสะบุตร..... 136
38	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางจิบ รุ่งไพโรจน์และ นางแจ่ม เอียงสวาท..... 137
39	การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางศรีใส..... 138
40	เปรียบเทียบจำนวนตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร..... 141
41	เปรียบเทียบช่วงอายุและเพศตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร..... 143
42	กรอบแนวทางการวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร..... 343
43	การเรียนรู้ขั้นการรับมาซึ่งการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร..... 352
44	ขั้นตอนการเรียนรู้โดยการเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร..... 352
45	กระบวนการการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยเลียนแบบของตัวนายโรง ละครชาตรีเมืองเพชร..... 355

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	การใช้คำว่า “ละคอน” ในเอกสารของกรมศิลปกร.....	18
2	โนราในจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทธารวาส จังหวัดเพชรบุรี.....	41
3	โรงละครบริเวณหน้าวัดมหาธาตุวรวิหาร.....	80
4	นางสอาด จันทรสุข แม่บทและเจ้าของคณะธิดาพรหมสุวรรณ.....	82
5	วงดนตรีชุดเล็ก.....	85
6	วงดนตรีชุดกลาง.....	85
7	วงดนตรีชุดใหญ่.....	86
8	ลายเส้นโค้งและเส้นตรงของร่างกาย.....	116
9	พิธีไหว้ครูและครอบครูละครคณะธิดาพรหมสุวรรณ จังหวัดเพชรบุรี.....	146
10	ทำนองของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	147
11	ท่าตัดแขน ดัดมือของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	148
12	การเดินเสาของโขน-ละคร.....	149
13	ท่าเดินเสาของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	150
14	ท่ายกตัวของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร.....	151
15	ละครชาตรีเมืองเพชรร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์.....	322
16	การรำถวายมือของละครในอดีต.....	322
17	การรำถวายมือของละครชาตรีเมืองเพชร.....	323
18	ท่ารำเสื่อลากหาง.....	324
19	ตัวนายโรงร้องบทตั้ง.....	326
20	พระ นางนั่งเข้าหากันอย่างดั้งเดิม.....	337
21	พระ นางละครชาตรีเมืองเพชรนั่งเข้าหากัน.....	337
22	ท่ารำป้องกัน.....	338
23	ลายเส้นตรงในทำนอง.....	345
24	ลายเส้นตรงของแขนในกระบวนท่ารำเพลงเสมอ.....	346
25	ลายเส้นโค้งของการตั้งมือและจับมือ.....	346
26	ลายเส้นโค้งของแขน.....	347
27	ลายเส้นโค้งของลำตัวด้านหน้า.....	348
28	ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของแขน.....	348
29	ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของขาโดยการย่อเข้า.....	349
30	ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของขาโดยการยกขาขึ้นสูงจากพื้น.....	350

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
31	ทำรำเพลงโอด..... 379
32	ทำประลองกำลังท่าที่ 1..... 382
33	ทำประลองกำลังท่าที่ 2..... 383
34	เปรียบเทียบกระบวนท่าจับท่าที่ 1 และรบท่าสี่ (พระ-ยักษ์)..... 383
35	เปรียบเทียบกระบวนท่าจับท่าที่ 2 และรบท่าห้า (พระ-ยักษ์)..... 384
36	ท่าเดินสวนท่าที่ 1..... 384
37	ท่าเดินสวนท่าที่ 2..... 385
38	ท่าประดาบ..... 385
39	ท่ามอง..... 386
40	ท่าป้องหน้ารบดาบ..... 386



บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ประเทศไทยมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมเนื่องจากมีความแตกต่างระหว่างเชื้อสายและเผ่าพันธุ์ซึ่งมารวมเป็นกลุ่มชนตั้งแต่ในอดีตจวบจนปัจจุบัน วัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทยได้ผ่านการผสมผสานหล่อหลอมมาเป็นเวลายาวนาน ความหลากหลายและความแตกต่างทางชาติพันธุ์เป็นปัจจัยที่ส่งผลก่อให้เกิดศิลปวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นด้วย จากความเชื่อและค่านิยมที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ร่วมกันสร้างสรรค์ศิลปะที่ปรากฏเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรม ตลอดจนเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันและสิ่งรื่นเริงบันเทิงใจในรูปแบบดนตรีและนาฏกรรมหากพิจารณาตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พบว่า ในแต่ละท้องถิ่นล้วนมีการพัฒนาทางด้านศิลปวัฒนธรรมผ่านกาลเวลาอย่างยาวนานทั้งสิ้น

จังหวัดเพชรบุรี เป็นจังหวัดหนึ่งที่มีประวัติความเป็นมาทางด้านประวัติศาสตร์ยาวนาน ปรากฏเป็นชื่อเมืองเพชรบุรีแน่ชัดตั้งแต่สมัยสุโขทัย กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ตามลำดับ ดังนั้นเมืองเพชรบุรีจึงมีความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านสังคม เศรษฐกิจ และศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะทางด้านศิลปะ ถือว่ามีความเป็นเลิศในหลายแขนง ทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม ช่างทอง ปรากฏชื่อสกุลช่างเมืองเพชร รวมไปถึงทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์

นาฏศิลป์ในจังหวัดเพชรบุรีที่สำคัญ คือ ละครชาตรี อันเป็นนาฏกรรมที่สืบทอดกันมานาน โดยมีพัฒนาการที่น่าสนใจเป็นลำดับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งกรุงรัตนโกสินทร์ดังปรากฏหลักฐานตามประวัติศาสตร์ให้เห็นเด่นชัดตรงกับสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนกลางตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 กล่าวคือ ละครชาตรีเมืองเพชรได้มีโอกาสแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ทอดพระเนตรและมีโอกาสได้ชมละครหลวงอยู่บ่อยครั้ง จากละครหลวงที่โดยเสด็จมาที่พระราชวังพระนครคีรี อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เพื่อสร้างความสำราญพระราชหฤทัยในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆ จากละครกรมหมื่นมเหศวรศิววิลาสและจากละครของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ซึ่งมาปฏิบัติราชการอยู่ในเมืองเพชรบุรี ทำให้ชาวเมืองเพชรบุรีซึ่งมีการแสดงละครอยู่ก่อนแล้ว เกิดความตื่นตัวในการแสดงละครและรับอิทธิพลของละครหลวงมาพัฒนาการแสดงละครของตนเองนอกจากนี้ กลุ่มละครชาตรีบางแก้วได้แลกเปลี่ยนท่ารำกับครูโนราจากจังหวัดชุมพรและได้เดินทางไปแสดงในจังหวัดทางภาคใต้ (จันทิมา แสงเจริญ. 2539 : 58-59)

จากข้อความข้างต้น สันนิษฐานได้ว่าละครชาตรีเมืองเพชรมีการพัฒนารูปแบบการแสดงมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ช่วงรัชสมัยรัชกาลที่ 4 จากเดิมที่เป็นการแสดงในรูปแบบละครของพื้นบ้านผ่านระยะเวลาและการสร้างสรรค์โดยการนำรูปแบบละครและโนรามาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงของตนเองเพื่อตอบสนองบริบทและความต้องการของสังคมด้วยภูมิปัญญาของศิลปินเมืองเพชรบุรี จนกระทั่งเป็นที่ยอมรับและยึดถือปฏิบัติจนเป็นจารีตและรูปแบบการแสดงของละครชาตรีเมืองเพชร ดังนั้น อนุมานได้ว่าละครชาตรีเมืองเพชรในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบการแสดงละครหลวงและรูปแบบการแสดงของโนราซึ่งละครชาตรีเมืองเพชรนำมาใช้ในการปรับปรุงรูปแบบของตนเอง กระทั่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ด้วยอิทธิพลของรูปแบบการแสดงละครหลวงที่ตามเสด็จมาจังหวัดเพชรบุรีและการได้มีโอกาสแสดงต่อหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงมีผลต่อการปรับปรุง พัฒนารูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรจนเป็นที่นิยมและยอมรับกันในชุมชนและสังคมอย่างกว้างขวาง จากนั้นจึงได้สืบสานการแสดงละครเมืองเพชรต่อมาโดยไม่ละทิ้งจารีตดั้งเดิมที่ได้รับการปรุงแต่งจากภูมิปัญญาจนกระทั่งเกิดอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ชัดเจนที่แสดงออกถึงศิลปะการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดเพชรบุรีมาอย่างยาวนาน ทั้งนี้เนื่องจากละครชาตรีเมืองเพชรเป็นศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชุมชนสังคมจังหวัดเพชรบุรีและจังหวัดใกล้เคียงในฐานะความบันเทิงและเป็นมหรสพที่ใช้ในการบวงสรวงต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนาอันปรากฏเป็นการแสดงละครชาตรีถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อแก้สืบน

ขึ้นชื่อว่าละครชาตรีแล้วไม่ว่าจังหวัดใดก็แสดงไม่ดีเกินไปกว่าเพชรบุรี เพราะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวหลังจากโปรดเกล้าฯให้สร้างพระนครคีรี เมื่อ พ.ศ. 2401 เมื่อครั้งเสด็จมาประทับแรมทุกคราวจะมีละครหลวง ที่เรียกว่าละครในและโขนหลวง ออกแสดงที่เวทีถาวรซึ่งสร้างไว้บนเขาวิ้งเพื่อทอดพระเนตรและอนุญาตให้ประชาชนเข้าชมได้ ด้วยเหตุนี้ชาวเพชรบุรีจึงได้รับการถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ไว้นานจนนำมาปรับรำละครในมาผสมกับโนราชาตรีทางปักษ์ใต้จึงกลายเป็นละครชาตรีเมืองเพชรที่มีชื่อเสียงอยู่จนทุกวันนี้ (สำนักงานศึกษาธิการเขต 5. 2525 : 66-67)

รูปแบบทางนาฏกรรมของละครชาตรีเมืองเพชรที่ความโดดเด่นนั้นมีแนวคิดสอดคล้องกับทรงชัย เจตบุตรและคณะ ยกย่องละครชาตรีเมืองเพชร ไว้ว่า

“ ขึ้นชื่อว่าละครชาตรีแล้ว เมืองไหนๆก็แสดงไม่ดีเท่าเมืองเพชร เนื่องจากจังหวัดนี้ได้รับนาฏศิลป์มาจากชาวเมืองและปักษ์ใต้ทางหนึ่ง อีกทางหนึ่งละครรำของหลวงซึ่งโดยเสด็จมาถวายให้ทอดพระเนตรเป็นประจำ ” (ทรงชัย เจตบุตร และคณะ อ้างถึงใน จันทิมา แสงเจริญ. 2539 : 4)

ละครชาตรีเมืองเพชรมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของคนจังหวัดเพชรบุรีตลอดจนจังหวัดใกล้เคียง นอกจากชมละครเพื่อความบันเทิงแล้วยังแฝงคติความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์ ที่มีการบนบานศาลกล่าว เมื่อถึงคราวมีปัญหาเดือดเนื้อร้อนใจ นิยมติดสินบนกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์แล้วจะถวายละคร ซึ่งเชื่อกันว่า ผู้แสดงละครชาตรีเป็นผู้ที่มีคาถา วิทยาอาคมสามารถเป็นตัวแทนสื่อถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวนายโรง มีหน้าที่โดยตรงในการสื่อสารความต้องการของผู้ที่บนบานไปสู่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้รับรู้และมารับสินบนไปเพื่อไม่ให้ติดค้างกันตามสัญญาของผู้บนบานที่ได้กล่าวไว้ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ฉะนั้นตัวนายโรงจึงมีบทบาทสำคัญในการแสดงไปตามลำดับขั้นตอนทั้งในรูปแบบพิธีกรรมจนกระทั่งเข้าสู่รูปแบบการแสดงละครจนจบกระบวนตามจารีตของละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงหรือตัวพระที่มีคุณสมบัติเฉพาะตามจารีตของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรนั้นมีบทบาทหน้าที่สำคัญในการดำเนินพิธีกรรมอันได้แก่ การร้องอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ร้องประกาศโรง ออกกราชดชาตรีไหว้ครู ระหว่างที่ร่ายอยู่นั้นก็มีการบริการมคคาการป้องกันภัยอันตราย ถอนอาถรรพ์และร่ายคาถากำหนดสี่มุมโรง จนกระทั่งเป็นผู้เริ่มเปิดการแสดงเป็นตัวละครแรกอันเป็นจารีตของละครชาตรีเมืองเพชรจนกระทั่งจบการแสดง นอกจากความสำคัญในการแสดงแล้ว ตัวนายโรงละครชาตรีของคณะใดรูปร่างหน้าตาดี มีลีลาทำร่ายสวยงามเป็นที่ติดตามต่องใจ มีความสามารถในการร้องเพลงได้ไพเราะเข้าถึงบทบาททางการแสดงเป็นที่ยกย่อง ยอมรับและนิยมชมชอบจากผู้ชมมักจะส่งผลให้คณะได้รับความนิยมนำมาซึ่งรายได้ในอาชีพเมื่อคณะใดเป็นที่กล่าวขานในเรื่องฝีมือ บทบาทการแสดงมักจะมีผู้ว่าจ้างกันอย่างต่อเนื่องไม่ขาดสายทำให้ศิลปินมีรายได้โดยยึดอาชีพการแสดงละครเป็นหลักเป็นปัจจัยส่งผลให้กระบวนกรถ่ายทอดจารีต รูปแบบและกลวิธีการแสดงจึงสืบทอดกันทางเครือญาติเป็นสำคัญ ถ้าหากละครคณะใดที่ไม่ได้มีบุตรหรือธิดาในการสืบสานก็จะส่งผ่านไปยังลูกศิษย์ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อมซึ่งลูกศิษย์บางคนสามารถไปตั้งคณะเองได้แต่ไม่ได้เป็นตัวนายโรงต้องหาจากคณะอื่นมาเล่นประสมโรง ตัวพระที่สามารถเป็นตัวนายโรงได้สมบูรณ์จึงเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดจรรีตอย่างครบถ้วนเท่านั้น (สอาด จันทรสุข. สัมภาษณ์. 30 เมษายน 2556) โดยสอดคล้องกับความเห็นของสมุล จันทรสุข หัวหน้าคณะละครชาตรีเมืองเพชรว่า

“ผู้แสดงละครชาตรีเมืองเพชรที่เป็นตัวละครตัวพระนั้น ไม่สามารถเป็นตัวนายโรงตามรูปแบบของละครเมืองเพชรได้ทุกคน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติและความรู้ ความสามารถประสบการณ์ที่สั่งสมมาตลอดระยะเวลาอันยาวนานและความเหมาะสมโดยครูเป็นผู้คัดเลือกถ่ายทอด” (สมุล จันทรสุข. สัมภาษณ์. 29 เมษายน 2556)

ปัจจุบันภาวะกระแสสังคม เศรษฐกิจและเทคโนโลยีส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนองานศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏกรรมอันเนื่องมาจากการต้องการของบุคคล การเปลี่ยนแปลงความเชื่อและค่านิยมทางสังคมต่อบริบทของศิลปะการแสดง ไม่เว้นแม้แต่ละครชาตรีเมืองเพชรที่ผ่านการพัฒนารูปแบบการแสดงจนกระทั่งมีอัตลักษณ์เป็นตนเองอย่างชัดเจนเป็นที่ยอมรับของสังคม โดยเฉพาะบทบาทของตัวนายโรงซึ่งขั้นตอนการแสดงนั้นแฝงไปด้วยความเชื่อที่ส่งผ่านออกไปในรูปแบบการแสดงสู่ผู้ชม โดยเฉพาะการร้องบทประกาศโรงซึ่งเป็นบทที่กล่าวสรรเสริญบุญคุณและคุณงามความดีของครู บิดา มารดาและผู้มีอุปการคุณ ข้อคิดแฝงคุณธรรม จริยธรรมและคุณค่าของความเป็นอันนำมาสู่ความสงบสุข สื่อผ่านทางนาฏกรรมที่มีตัวละครเป็นผู้ถ่ายทอด จำต้องมีแนวทางการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้เข้ากับความเป็นไป ความต้องการของสังคมหรือสภาวะทางเศรษฐกิจซึ่งขึ้นอยู่กับปัจจัยของระยะเวลา งบประมาณ รวมทั้งเจตนาารมณ์ของผู้ว่าจ้างเป็นสิ่งที่กำหนดให้รูปแบบการแสดงลดลำดับขั้นตอนลงไป ในขณะที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงตามเหตุปัจจัยทางสังคมและเศรษฐกิจ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชรยังคงมีการสืบทอดจารีต รูปแบบการแสดงและบทบาทของตัวนายโรงตามวิถีภูมิปัญญาของตนเอง หากแต่มิได้นำมาแสดงออกสู่สาธารณชนตามรูปแบบจารีตดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาตามเหตุผลดังกล่าวมา

จากความสำเร็จและสภาพปัญหาที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยจึงมีแรงจูงใจในการศึกษาความเป็นมาของละครชาตรีเมืองเพชร สายการสืบทอดตัวนายโรง จารีตในการแสดงที่ประกอบไปด้วยจารีตของรูปแบบพิธีกรรมและจารีตในรูปแบบการแสดงละคร พร้อมทั้งวิเคราะห์อัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่ส่งผ่านจารีตการแสดง เพื่อเก็บองค์ความรู้อันมีคุณค่าด้านศิลปวัฒนธรรมนำไปสู่การอนุรักษ์ สืบทอดและเผยแพร่อันเป็นประโยชน์ให้แก่วงการนาฏศิลป์ไทยต่อไป

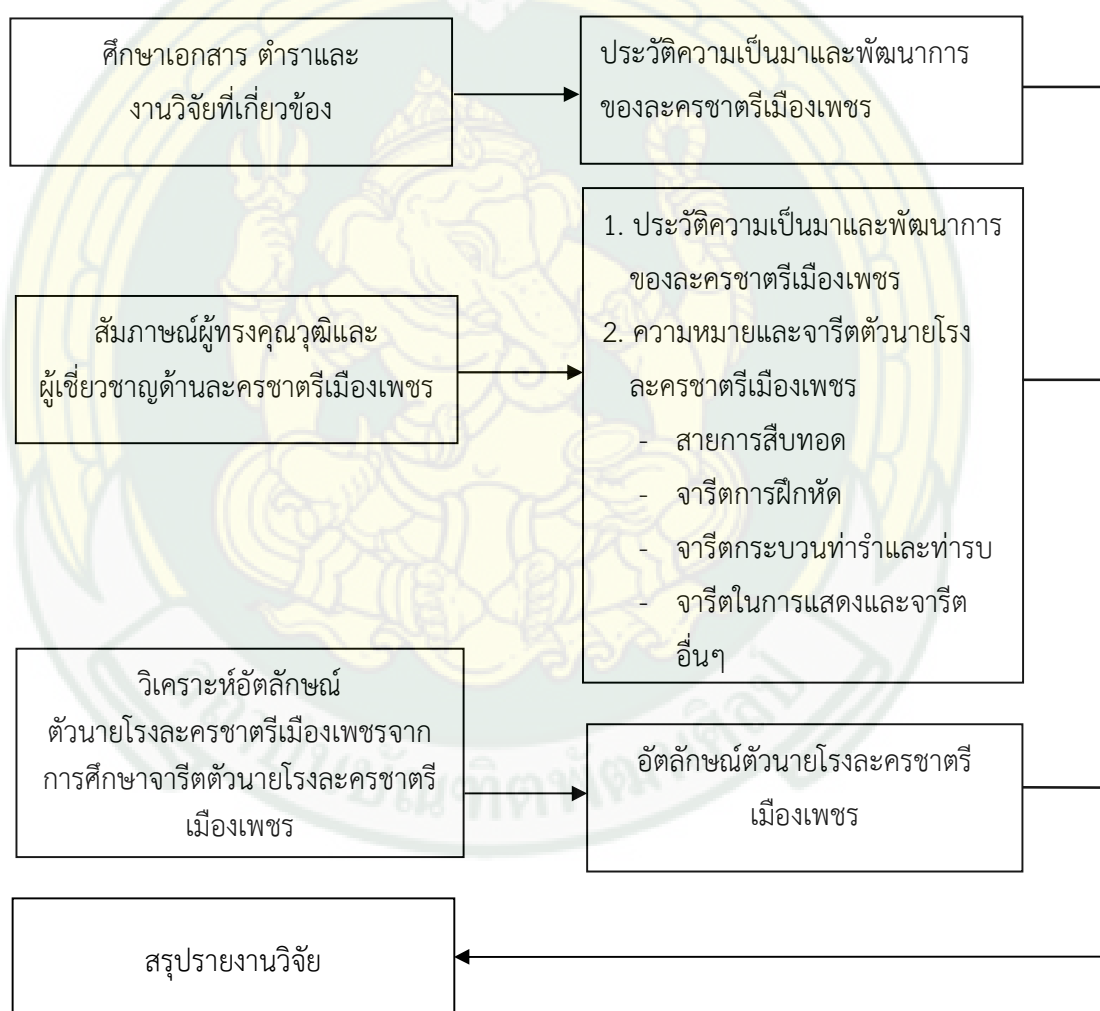
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 2.1 ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนารูปแบบของละครชาตรีเมืองเพชร
- 2.2 ศึกษาจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 2.3 วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

3. ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการของรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรและสายการสืบทอดและจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร จังหวัดเพชรบุรี โดยศึกษาจากนายโรงที่มีประสบการณ์การแสดงไม่น้อยกว่า 20 ปี

4. วิธีการดำเนินการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ใช้วิธีการดำเนินวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

4.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา ได้แก่ เอกสารเย็บเล่ม หนังสือ ตำรา ภาพถ่าย งานเขียนเชิงวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดสถาบันอุดมศึกษา สำนักวัฒนธรรมจังหวัดเพชรบุรี และสื่ออิเล็กทรอนิกส์

4.2 การสัมภาษณ์นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการศึกษาละครชาตรีเมืองเพชร และศิลปินพื้นบ้านละครชาตรีเมืองเพชร โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ เรียกว่า “แบบสัมภาษณ์” โดยสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์ในรูปแบบที่มีโครงสร้างโดยกำหนดประเด็นข้อคำถามจากวัตถุประสงค์การวิจัยและนิยามศัพท์เฉพาะ

4.3 ตรวจสอบหาค่าความเชื่อมั่นของเครื่องมือโดยผู้วิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย และภาษาไทยเป็นผู้ประเมิน โดยใช้ การหาค่าความตรงเชิงเนื้อหา (Index of Item Objective Congruence : IOC) โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์หรือเนื้อหาโดยมีผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 คน ดังนี้

4.3.1 ดร.สมชาย พื่อนราตี รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.3.2 ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.3.3 ผศ. ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4.3.4 ดร.มณี เทพาขมภู ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี

4.3.5 ดร.สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช

4.4 การนำเครื่องมือไปใช้ ผู้วิจัยดำเนินการปรับปรุงข้อคำถามตามข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญที่ได้ดำเนินการตรวจสอบเครื่องมือสำหรับการวิจัยและนำเครื่องมือไปดำเนินการสัมภาษณ์

4.4.1 นักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับละครชาตรีเมืองเพชร จำนวน 3 คน ประกอบด้วย

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์โสภา กิมวังตะโก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ 8 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

2) นางสาวปภาวรินทร์ แสงเจริญ ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นางณัชชา ชันแสง ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ โรงเรียนพรหมานุสรณ์จังหวัดเพชรบุรี

4.4.2 หัวหน้าคณะละครชาตรีเมืองเพชรและมีประสบการณ์ทางด้านการแสดงไม่น้อยกว่า 20 ปี จำนวน 5 คน ประกอบด้วย

- 1) นางสาวสมล จันท์สุข หัวหน้าคณะ ท.เทพประสิทธิ์
- 2) นางสาวอาด จันท์สุข หัวหน้าคณะ ธิดาพรหมสุวรรณ
- 3) นางสาวเบญจา แก้วอินทร์ หัวหน้าคณะ เบญจาศิษย์ฉลองศรี
- 4) นายบุญเลิศ เพชรแท้ หัวหน้าคณะ สีพื่อน้อง
- 5) นางเจษฎาพร สุมาลี หัวหน้าคณะ แก้วใจล้วยพร

4.4.3 ผู้แสดงตัวนายโรงที่เป็นอาชีพและมีประสบการณ์ทางด้านการแสดงไม่น้อยกว่า 20 ปี จำนวน 7 คน ประกอบด้วย

- 1) นายกนกพล เชิงจอหอ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 2) นายชัยรัตน์ ณ สงขลา ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 3) นายสุรัตน์ ออสน์เทียะ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 4) นายชนากานต์ ตรงจริง ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 5) นายปฏิภาณ หอมโชติ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 6) นางเพชรรัตน์ นาคศิริ ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร
- 7) นางสาวระพีพรรณ โถสกุล ศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร

4.5 ศึกษาข้อมูลภาคสนามโดยการสอบถาม การสัมภาษณ์ ติดตาม และชมการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรพร้อมทั้งจัดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร บันทึกภาพกระบวนท่ารำและกระบวนท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

4.6 ดำเนินการรวบรวมข้อมูล โดยนำข้อมูลที่ได้มาสรุป เรียบเรียงและนำเสนอเป็นรายงานการวิจัย 3 บท ต่อคณะกรรมการสอบ

4.7 นำแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปผลการดำเนินการวิจัยและเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัย

4.8 นำเสนอผลเป็นรายงานการวิจัย 5 บท ต่อคณะกรรมการสอบ

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 เพื่อรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา พัฒนาการและจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นข้อมูลสำหรับผู้สนใจศึกษาค้นคว้า

5.2 ก่อให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นแนวทางสำหรับสถาบันการศึกษาด้านศิลปะและศิลป์ผู้สนใจนำไปบูรณาการกับการศึกษาในศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

6.1 อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่มีความโดดเด่นซึ่งอาจจะมีหลายสิ่งเป็นผลให้สิ่งนั้นๆ เป็นที่รู้จักหรือจดจำได้โดยไม่นำไปเปรียบเทียบกับสิ่งหนึ่งสิ่งใด ในงานวิจัยเล่มนี้กล่าวถึงอัตลักษณ์การฝึกหัด อัตลักษณ์กระบวนการทำรำ กระบวนท่ารบและอัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

6.2 นายโรง หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นตัวพระและมีบทบาทหน้าที่สำคัญๆ ทั้งในส่วนของพิธีกรรมและบทบาทการแสดงตามจารีตของรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

6.3 ละครชาตรีเมืองเพชร หมายถึง การแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องราว รูปแบบการแสดงประกอบไปด้วยส่วนพิธีกรรมและการแสดง ซึ่งมีต้นกำเนิดและสืบทอดการแสดงในจังหวัดเพชรบุรี

6.4 วิเคราะห์ หมายถึง วิธีการแยกแยะข้อมูลเพื่อนำเสนอให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของข้อมูล โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วจึงแยกประเภทและนำเสนอข้อมูล

6.5 จารีต หมายถึง ข้อปฏิบัติที่ยึดถือเป็นแนวทางโดยได้รับการยอมรับและปฏิบัติตามกันในกลุ่ม ในงานวิจัยนี้จะใช้เกี่ยวกับแนวทางการฝึกหัด กระบวนท่ารำ กระบวนท่ารบและการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

6.6 โนราชาตรี หมายถึง มหรสพชนิดหนึ่งในที่แสดงเป็นเรื่องราว

6.7 มโนห์รา หมายถึง ชื่อนางกนิรี ในวรรณกรรมเรื่องนางมโนห์รา

บทที่ 2

ละครชาตรีเมืองเพชร

ละครชาตรี เป็นศิลปะการละครรูปแบบหนึ่งของไทยที่มีการพัฒนาการ นับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ซึ่งละครชาตรีมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับวิถีคนไทยในรูปแบบของการบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และความบันเทิงในสังคมของประชาชนทั่วไปรวมถึง ได้นำเสนอให้ชนชั้นสูงได้ชมตามแต่โอกาสที่ได้รับ ละครชาตรีที่มีประวัติหลักฐานปรากฏในปัจจุบัน ได้มีการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษตั้งรกรากบ้านเรือนจนกระทั่งกลายเป็นแหล่งของศิลปิน ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีไม่ว่าจะเป็นในกรุงเทพมหานครที่บริเวณถนนหลานหลวง ที่จังหวัดอยุธยา และที่จังหวัดเพชรบุรีซึ่งเป็นแหล่งของละครชาตรีที่มีชื่อเสียงโดยผู้วิจัยศึกษาในประเด็นดังต่อไปนี้

1. ประวัติเมืองเพชรบุรี
2. ละครชาตรี
3. ละครชาตรีเมืองเพชร
4. เอกสาร ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ประวัติเมืองเพชรบุรี

จังหวัดเพชรบุรีเป็นดินแดนที่ปรากฏหลักฐานเป็นชื่อเมืองเพชรบุรีโดยมีการบันทึกเหตุการณ์สำคัญๆ ในแต่ละยุค ดังนี้

สมัยสุโขทัย

หลักฐานทางประวัติศาสตร์หลังจากที่คนไทยได้รวมตัวกันอย่างเป็นปึกแผ่นแล้วนั้น โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่สุโขทัย ซึ่งถือว่าเป็นอาณาจักรแรกๆ เมืองเพชรบุรีก็เป็นเมืองหนึ่งที่อยู่ในอาณาเขตการปกครองของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช (กรมศิลปากร. 2558 : 78-80) ปรากฏชื่ออยู่ในหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 กล่าวถึงความสัมพันธ์ของสุโขทัยกับเมืองเพชรบุรีอีกทั้งเมืองเพชรบุรียังส่งทูตไปถวายเครื่องบรรณาการให้กับจีนอีกด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเมืองเพชรขณะนั้นมีความมั่นคงมั่งคั่งทางการเมืองและเศรษฐกิจเพราะตั้งอยู่บนเส้นทางทางการค้า (นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. 2550 : 19-20) ในสมัยพ่อขุนรามคำแหง พระองค์เสด็จไปอัญเชิญพระพุทธรูปศิลาปางนาคปรกศรีธรรมราช ในระหว่างการเดินทางได้ประทับ ณ เมืองเพชรบุรี (เกียรติประวัติ ธรณัฐโสภณ. 2555 : 179) ในสมัยสุโขทัยนี้เพชรบุรีถือว่าหัวเป็นหัวเมืองที่สำคัญเมืองหนึ่ง

สมัยกรุงศรีอยุธยา

ในสมัยกรุงศรีอยุธยา เมืองเพชรบุรีเป็นเมืองที่สำคัญในการรับศึกตรงกับสมัยพระมหาธรรมราชา พระสัฏฐาภักษัตริย์เมืองละแวกเข้ามาตีเอาเมืองเพชรบุรี กรุงศรีอยุธยาส่งกองทัพไปช่วยสามารถป้องกันเมืองไว้ได้ในครั้งแรก ต่อมาเกิดการแตกสามัคคีกัน กองกำลังป้องกันเมืองลดน้อยลงจึงทำให้ข้าศึกเข้าตีเมืองเพชรบุรีได้ ต่อมาในรัชสมัยพระเจ้าเอกทัศน์ พระเจ้าอลองพญา โปรดให้มังระพระราชโอรสและมังฆวนานธาคุมทัพไปตีหัวเมืองทางใต้ พม่าได้เคลื่อนทัพผ่านมาทางเมืองเพชรบุรีแต่พม่าไม่ได้ตีเมืองเพชรบุรีในคราวนั้น ภายหลังจึงย้อนกลับมาตีเมืองเพชรบุรี พระยาพิพัฒน์โกษากับพระยาตากคุมทัพต้านไว้ได้จนกระทั่งเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยา เมืองเพชรบุรีจึงไม่ได้รับความเสียหายจากการโจมตีมากนัก (เกียรติประวัติ อนุรักษ์ศิลป. 2555 : 179-180) ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า เมืองเพชรบุรียังคงหลงเหลือสถานที่และศิลปวัตถุในยุคสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดเกาะแก้ว เป็นต้น

สมัยธนบุรี

ในสมัยธนบุรี บ้านเมืองอยู่ในช่วงการฟื้นฟูหลังจากพระเจ้าตากสินมหาราชได้รวบรวมผู้คนสามารถกอบกู้เอกราชได้เป็นผลสำเร็จและย้ายเมืองหลวงจากกรุงศรีอยุธยามาอยู่ที่ธนบุรี เมืองเพชรบุรีก็ยังมีสำคัญทางด้านยุทธศาสตร์ กล่าวคือ สมเด็จพระเจ้าตากสินโปรดให้พระยาจักรี พระยาอมราช พระยาอภัยรณฤทธิ์และพระยาเพชรบุรี ไปตีเมืองนครศรีธรรมราช จะเห็นได้ว่าเมืองเพชรบุรีเป็นหัวเมืองที่มีความสำคัญคือเป็นเมืองหน้าด่านตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งกรุงธนบุรี

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงปราบดาภิเษกเป็นรัชกาลที่ 1 และสร้างกรุงเทพมหานคร เมืองเพชรบุรียังคงมีความสำคัญคือเป็นเมืองหน้าด่านที่ต้องรับศึกจากพม่าที่เดินเส้นทางเข้ามาทางด้านเมืองทวาย

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 กองทัพพม่าได้ยกมาตีหัวเมืองปักษ์ใต้ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ พระเจ้าน้องยาเธอกรมหมื่นศักดิ์พลเสพคุมพลเดินทางไปขัดตาทัพที่เมืองเพชรบุรี และให้พระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์เป็นแม่ทัพไปขัดตาทัพที่ด่านเมืองราชบุรี (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2533 : 164) ในขณะที่กองทัพของพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นศักดิ์พลเสพที่ตั้งกองทัพอยู่ที่เมืองเพชรบุรีนั้น ปรากฏว่าทหารได้ประพฤติปฏิบัติตนโดยกระทำการเบียดเบียนราษฎร กรมหลวงพิทักษ์มนตรีทราบความเดือดร้อนดังกล่าวจึงได้เขียนจดหมายไปถึงเจ้าพระยาโกษาธิบดีและพระยาเสนาธิเบศรให้กราบบังคมทูลพระเจ้าน้องยาเธอกรมหมื่นศักดิ์พลเสพให้ตักเตือนบรรดาทหารเหล่านั้น (สมเด็จพระเจ้า กรมพระยาเทวะวงศ์วโรปการ. ม.ป.ป. : 141-142)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระยาเพชรบุรีคุมทัพไปเพื่อคอยดูแลหัวเมืองมลายู ณ เมืองสาบบุรี (เมืองสาบบุรีเป็นหัวเมืองเมือง 1 ใน 7 หัวเมือง ที่รัชกาลที่ 1 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้แยกเมืองปัตตานีออกเป็น 7 หัวเมือง) เนื่องจากเจ้าเมืองไทรบุรีเกิดการแข็งเมืองขึ้น ประชาชนส่วนหนึ่งได้อพยพติดตามขึ้นมาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งบ้านเรือนที่ตำบลสนามควาย (บริเวณถนนหลานหลวงปัจจุบัน)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เสด็จประพาสเมืองเพชรบุรีอยู่บ่อยครั้งในขณะที่ยังทรงผนวชอยู่ ภายหลังการเสด็จขึ้นครองราชสมบัติ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระนครคีรีขึ้นในปี พ.ศ. 2402 ความว่า

“เมื่อปีมะเอกศก ที่เมืองเพชรบุรีนั้น โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เจ้าพระยาศรีสุรียงฯ ที่สมุหพระกลาโหม พระเพทพิไสยศรีสวัสดิ์ ปลัดเป็นนายงาน ทำวังขึ้นที่เขามหาสมณะแห่งหนึ่ง เขามหาสมณะนั้น เปลี่ยนชื่อเป็นเขามหาสวรรค์ ที่เขามหาสวรรค์นั้นมี 3 ยอด ให้ชื่อว่าพระนครคีรี ยอดหนึ่ง มีพระที่นั่งประทับแลตึกประเทียบ ป้อม ศาลา มีประตูกำแพงวัง...”

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค). 2548 : 297)

เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จแปรพระราชฐานมาประทับแรม ณ พระนครคีรีจะมีละครหลวงออกแสดงถวายให้ทอดพระเนตรและทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ราษฎรได้รับชมด้วย (สำนักงานศึกษาธิการเขต 5. 2525 : 67) นอกจากพระนครคีรีแล้วยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์พระปรางค์วัดมหาธาตุและสร้างพระพุทธรูปองค์ใหญ่ที่ถ้ำเขาหลวง ทรงเสด็จประทับ ณ จังหวัดเพชรบุรีปีละครั้งถึงสองครั้งทุกปี

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้เสด็จพระราชดำเนินประพาสเมืองเพชรบุรีหลายครั้ง จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2446 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างทางรถไฟจากกรุงเทพฯ ถึงเมืองเพชรบุรีทรงใช้พระนครคีรีในการต้อนรับแขก จนกระทั่งทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชวังบ้านปืนขึ้นอีกหนึ่งแห่ง แต่ยังไม่แล้วเสร็จก็เสด็จสวรรคตเสียก่อนและที่สำคัญอีกประการคือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเสวียน้ำจากแม่น้ำเพชรบุรี มีการตั้งสถานที่ตักน้ำบริเวณท่าน้ำวัดท่าไชยศิริและส่งน้ำเข้าไปยังกรุงเทพมหานคร เพื่อเป็นน้ำเสวยและน้ำสรง

เซอร์จอห์น เบาว์ริง ได้เดินทางไปเมืองเพชรบุรีและบรรยายถึงสภาพบ้านเมืองที่กำลังเติบโต มีบ้านเรือนปลูกขึ้นคูดะดาตา แม่น้ำมีต้นมะขามโค้งเป็นชุ้มสวยงาม การเพาะปลูกเจริญงอกงามดี สิ่งที่น่าสนใจคือวัดที่มีพระพุทธรูปนอนขนาดใหญ่ หลังจากนั้นได้ไปเยี่ยมเยือนเจ้าเมืองเพชรบุรีในตอนเย็น วันรุ่งขึ้นได้เดินทางกลับโดยสวัสดิภาพ (เซอร์จอห์น เบาว์ริง. ชาญวิทย์ เกษตรศิริและคณะ ผู้แปล, 2547 : 163-134)

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชวังต่อจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนกระทั่งแล้วเสร็จ และพระราชทานนามว่า พระรามราชนิเวศน์ และเสด็จพระราชดำเนินมาประทับที่เมืองเพชรบุรีหลายครั้ง เพื่อประทับรักษาพระวรกาย เมื่อคราวประชวรเนื่องจากพระอาการปวดพระวรกาย ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างฯ พลัฒาที่ประทับแรมริมทะเล ณ ตำบลบางทะเล พระราชทานนามว่า ค่ายหลวงหาดเจ้าสำราญและเสด็จมาประทับแรมทุกปี นอกจากนี้ยังมีสิ่งก่อสร้างสำหรับผู้ตามเสด็จฯ เดิมเรียกว่า “ค่ายหลวงบางทะเล” ต่อมาเกิดภาวะขาดแคลนน้ำจืด ด้านการคมนาคมและด้านสุขอนามัย จึงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดสร้างพระราชนิเวศน์มฤคทายวัน จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2468 เป็นการเสด็จพระราชดำเนินมาพักแรม ณ พระราชวังแห่งนี้เป็นครั้งสุดท้ายในรัชกาล (กรมศิลปากร. 2544 : 39)

ปัจจุบันเพชรบุรีเป็นจังหวัดหนึ่งเป็นที่รู้จักในด้านการท่องเที่ยวที่สำคัญและเป็นแหล่งผลิตขนมหวาน น้ำตาลโตนด อีกทั้งยังเป็นเมืองประวัติศาสตร์ มีศิลปะและวัฒนธรรม ประเพณี และการละเล่นที่น่าสนใจ

กล่าวโดยสรุปได้ว่า เมืองเพชรบุรีมีความเจริญรุ่งเรืองปรากฏเป็นชื่อเมืองในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีและปรากฏการติดต่อกับประเทศจีนด้วยการส่งทูตไปจากเมืองเพชรเพื่อถวายเครื่องราชบรรณาการ กระทั่งในสมัยกรุงศรีอยุธยาเมืองเพชรบุรียังคงเป็นเมืองที่สำคัญ คือ มีฐานะเป็นเมืองหน้าด่านสำคัญของกรุงศรีอยุธยากับหัวเมืองปักษ์ใต้ ดังนั้นจึงมีความเจริญทางด้านการค้าและศิลปวัฒนธรรมเชกเช่นราชธานีกรุงศรีอยุธยา นอกจากนี้ยังเป็นเมืองที่ใช้ปกป้องศัตรูผู้รุกรานอยู่หลายครั้งจนเสียกรุงศรีอยุธยา ย้ายราชธานีมากรุงธนบุรี เมืองเพชรบุรีก็ยังคงมีความสำคัญเช่นเดิมจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เมืองเพชรบุรียังคงทำหน้าที่หน้าด่านในการป้องกันข้าศึกอยู่เนืองๆ กระทั่งบ้านเมืองบริบูรณ์สุขสงบภายใต้การปกครองของพระมหากษัตริย์ไทยราชวงศ์จักรี เมืองเพชรบุรียังเป็นสถานที่เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานเพื่อพระราชพิธีต่างๆ โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชวัง ดังปรากฏจนถึงปัจจุบันถึง 3 แห่งด้วยกัน ด้วยเหตุที่พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ได้เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยข้าราชการบริพารอยู่บ่อยครั้ง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 6 เป็นผลทำให้เมืองเพชรบุรีมีความเจริญรุ่งเรืองในหลายๆ ด้านไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การค้าขาย การคมนาคมตลอดจนมีเอกลักษณ์ของการดำรงวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี และศิลปวัฒนธรรม

วิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี และศิลปวัฒนธรรม

การดำรงชีวิตของกลุ่มชนย่อมสร้าง ค่านิยม และบรรทัดฐานทางสังคมก่อให้เกิดวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี และศิลปวัฒนธรรม ทั้งย่อมผิดแปลกแตกต่างกันออกไปตามสภาพพื้นที่ถิ่นที่อยู่อาศัย และปัจจัยการดำรงชีวิต สภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์และสังคมเป็นสิ่งที่ผลักดันให้เกิดความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นโดยผ่านการหล่อหลอมของระยะเวลาอันยาวนานจนกระทั่งปัจจุบัน

จังหวัดเพชรบุรี เป็นจังหวัดที่มีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์อันยาวนานดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วนั้น บรรพบุรุษของคนเพชรบุรีได้มีการสร้างวิถีของการดำเนินชีวิตให้สอดคล้องกับสภาพสิ่งแวดล้อม จนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น สามารถสรุปถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณีและศิลปวัฒนธรรม พอสังเขปได้ดังต่อไปนี้

วิถีชีวิต

วิถีชีวิตของชาวเพชรบุรี ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชนที่อาศัยในพื้นที่ราบลุ่ม ดังนั้น จังหวัดเพชรบุรีจึงเป็นชุมชนแห่งการทำเกษตรกรรม ผลผลิตส่วนใหญ่เป็นพืชไร่และพืชสวนซึ่งสินค้าทางเกษตรกรรมที่มาจากจังหวัดเพชรบุรี ได้รับการยอมรับในคุณภาพและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวาง เช่น ชมพู่ ที่มีรสชาติหวาน จำหน่ายได้ราคาสูง ผลิตภัณฑ์ที่เป็นสินค้าหลักอีกอย่างหนึ่งคือน้ำตาลโตนดที่เป็นผลผลิตน้ำตาลจากต้นตาล ซึ่งจังหวัดเพชรบุรีมีต้นตาลจำนวนมากอีกจังหวัดหนึ่ง น้ำตาลโตนดถูกแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์มากมายทั้งในรูปแบบของเครื่องใช้ที่ทำมาจากต้นตาล น้ำตาลสดและขนมหวานที่ของขึ้นชื่อในจังหวัดเพชรบุรี

นอกจากนี้ทางทิศตะวันออกของจังหวัดเพชรบุรีมีชายฝั่งทะเลทอดยาวตลอด ส่งผลทำให้ประชาชนบางพื้นที่ที่ติดชายฝั่งทะเลมีอาชีพการทำนาเกลือและการทำประมง และมีท่าเทียบเรือบริเวณชายฝั่งทะเลเป็นผลทำให้เกิดการติดต่อค้าขายและการขนส่งทางทะเล สามารถส่งผลิตผลทางการเกษตรและสินค้าอื่นๆ ได้อย่างสะดวกรวดเร็วทั้งทางบกและทางทะเล

ความเชื่อ

ประชาชนจังหวัดเพชรบุรี ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ ซึ่งมีวัดและศาสนสถานจำนวนมาก มีการสืบทอดประเพณีเกี่ยวกับพุทธศาสนาทุกเทศกาล เช่น วัดสำคัญคู่บ้านคู่เมืองเพชรบุรีซึ่งเป็นวัดที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ วัดมหาธาตุวรวิหาร วัดใหญ่สุวรรณารามวรวิหาร วัดไผ่ล้อม วัดเขابันไดอิฐ วัดคงคาราม เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปที่สำคัญมากมายอยู่ภายในวัดต่างๆ เช่น พระพุทธไสยาสน์ หลวงพ่อวัดเขาตะเครา อีกทั้งมีประชากรที่นับถือศาสนาพราหมณ์ ที่สืบทอดเชื้อสายตระกูลพราหมณ์ตามพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาที่ระบุถึงเชื้อสายตระกูลพราหมณ์เพชรบุรีและมีผู้นับถือศาสนาคริสต์ ศาสนาอิสลาม กระจายอยู่ในพื้นที่จังหวัดเพชรบุรี

ประเพณี

ประเพณีที่สำคัญของจังหวัดเพชรบุรี ที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของเมืองเพชรบุรีมีมากมายยกตัวอย่างเช่น ประเพณีการบวชนาค ซึ่งมีการยกเสาฉัตรเก้าชั้น ปักใบเสมาและการทำขวัญนาค ประเพณีการแต่งงาน การพิธีศพของคนเพชรบุรีมีกนิยมธรรมเนียมการสร้างเมรุเผาศพแบบเจ้านายซึ่งได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้

ดำรงไว้เพื่อรักษาศิลปะการทำเมรุลอยและศิลปะการแทงหยวก นอกจากนี้ยังมีประเพณีที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาตามวันสำคัญของไทยอีกด้วย

ศิลปวัฒนธรรม

ศิลปวัฒนธรรมที่มีอยู่ในจังหวัดเพชรบุรี มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวหลายแขนง ซึ่งสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ สามารถแยกออกเป็นแขนงได้ดังต่อไปนี้

1) ด้านศิลปกรรม จังหวัดเพชรบุรีมีหลักฐานศิลปกรรมหลายสมัย ซึ่งแสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะ เรียกว่า “สกุลช่างเพชรบุรี” อันได้แก่ งานจิตรกรรม ปรากฏภาพวาดฝาผนังพระอุโบสถในวัดต่างๆ เช่น วัดใหญ่สุวรรณาราม วัดเกาะ วัดสระบัว พระวิหารหลวงวัดมหาธาตุ ฯลฯ ด้านประติมากรรม อันได้แก่ งานประติมากรรมประกอบสถาปัตยกรรม ซึ่งนิยมทำลวดลายปูนปั้นปรากฏตามหน้าบันพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม วัดเขานันไดอิฐ วัดมหาธาตุ ฯลฯ งานด้านแกะสลักไม้ปรากฏบานประตูศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม บานประตูอุโบสถวัดพลับพลายไชย บานประตูอุโบสถวัดกุฎี (ท่าแร่) ฯลฯ และงานสถาปัตยกรรมปรากฏผลงานทั้งงดงามทรงคุณค่าทางด้านศิลปะ เช่น พระอุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญตามวัดต่างๆ เช่น อุโบสถวัดสระบัว ศาลาการเปรียญวัดเกาะแก้ว หอไตรสามเสา วัดใหญ่สุวรรณาราม ฯลฯ

2) ด้านงานช่างฝีมือและหัตถกรรม เป็นงานที่สำคัญด้านหนึ่งในจังหวัดเพชรบุรีปรากฏสืบทอดมาจนทุกวันนี้ ได้แก่ ศิลปะการสร้างเมรุเผาศพ ทำคล้ายพิธีในราชสำนัก เรียกว่า “เมรุลอย” มีการสร้างโครงสร้างลักษณะเฉพาะตัวเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างเพชรบุรี งานศิลปะการแทงหยวก นับเป็นภูมิปัญญาสืบทอดกระบวนการเขียนลาย ผูกลายต่างๆ ของช่างหยวก สามารถนำเอาภาพลัษณ์มาทรงแป่นลวดลาย ระบายสีจนเกิดความสวยงาม ใช้ประดับเชิงตะกอนในงานศพ งานศิลปะเครื่องสดเมืองเพชร เป็นศิลปะการจัดดอกไม้สดที่ใช้ในงานสำคัญในพิธีทางศาสนา พิธีมงคลต่างๆ ซึ่งนิยมจัดเครื่องสดหลายรูปแบบ ได้แก่ พานพุ่ม พวงมาลัย ครอบไตร กรวย พวงมาลาโคมและเครื่องแขวน งานศิลปะการทำหัวโขนและหัวสัตว์ต่างๆ เป็นงานศิลปะที่อยู่คู่กับเมืองเพชรบุรีเนื่องจากเป็นแหล่งศิลปะการแสดง งานศิลปะปูนปั้นเมืองเพชร เป็นศิลปะสกุลช่างเมืองเพชรสาขาหนึ่งที่ถ่ายทอดวิธีการและภูมิปัญญาจากบรรพบุรุษกลายเป็นเอกลักษณ์มีขั้นตอนและวิธีการปั้นเป็นแบบเฉพาะ ตั้งแต่วิธีการตำปูน โกลนปูน การตกแต่งปูน การปั้นตัวทับลาย การปั้นลายซึ่งปรากฏในสถาปัตยกรรมที่สำคัญๆ ในจังหวัดเพชรบุรี ศิลปะแขนงอีกแขนงซึ่งเป็นที่ยอมรับ คือ การทำทองรูปพรรณที่มีฝีมือประณีตงดงามมีเอกลักษณ์เฉพาะของลวดลายและขั้นตอนวิธีการทำทองที่มีกระบวนการผลิตและสืบทอดต่อมาในหมู่ตระกูลของช่างทองเมืองเพชร

3) ด้านภาษาและวรรณกรรมของจังหวัดเพชรบุรียังมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวโดยเฉพาะภาษา เป็นสิ่งที่บ่งบอกตัวตนของคนเพชรบุรีได้เป็นอย่างดีเนื่องจากสำเนียงภาษาท้องถิ่นที่เพี้ยนออกไปจากภาษาภาคกลาง (กรุงเทพฯ) และคำเฉพาะที่ใช้ในพื้นที่จังหวัดเพชรบุรี ทั้งนี้ยังปรากฏวรรณกรรม

โดยเฉพาะงานเขียนที่ปรากฏตามพระอารามต่างๆและเป็นคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา คือ คำประพันธ์ประเภท กลอน กาพย์ ร่าย นิราศ โคลง ร้อยแก้ว และฉันท์ อีกทั้งมีวรรณกรรมที่ได้รับการชำระแล้ว ได้แก่ มหาชาติเมืองเพชรบุรี วรรณกรรมปริบทลี ประชุมวรรณกรรมคำสอน อนุศาสน์คำสอน พระมาลัยกลอนสวดฉบับเพชรบุรี นิราศเขมร นิราศลังกา นิราศเขาลูกช้าง ลิลิตอณทิสวิชัย คัมภีร์ตำราดาว ปรมัตถ์คำกลอน และกาพย์สวดเรื่องพระสุบิน

4) ด้านการเล่น การดนตรีและนาฏศิลป์จังหวัดเพชรบุรี เป็นแหล่งรวมการเล่นและศิลปะการแสดงไว้หลายแขนงซึ่งเป็นสิ่งที่บรรพบุรุษได้สืบทอดไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้ยึดไว้เป็นสิ่งบันเทิง อีกทั้งยังใช้ศิลปะการแสดงเป็นอาชีพ ศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวได้ผ่านกาลเวลาและวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานจน กระทั่งกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นของเมืองเพชรบุรี การเล่น ได้แก่ วรรณ วัวเทียมเกวียน การแข่งเรือยาว เเห่เรือบก เพลงพวงมาลัย และการเล่นเพลงปรบไก่ ซึ่งเป็นที่นิยมเล่นกันในหน้าเทศกาลหรือมีงานประจำปีตามวัดต่างๆในอดีต ทางด้านการดนตรี ปรากฏว่า จังหวัดเพชรบุรีเป็นแหล่งศูนย์รวมของศิลปินทางด้านดนตรีไทย มีชื่อวงดนตรีในอำเภอต่างๆ อยู่หลายวงด้วยกันล้วนแต่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของวงการดนตรีไทย ทางด้านนาฏศิลป์ปรากฏการแสดงที่มีการสืบทอดและรับการแสดงเพื่อประกอบอาชีพหลายประเภทด้วยกัน คือ หนังใหญ่ หนังตะลุง โขนสด ลิเก กลองยาว และละครชาตรี ซึ่งละครชาตรีมีเล่นกันอยู่มากในจังหวัดเพชรบุรี

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า วิถีชีวิตของคนเพชรบุรี มีความผูกพันกับธรรมชาติโดยประชากรส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในที่ราบลุ่มจะประกอบอาชีพเกษตรกรรม ส่วนประชากรที่อาศัยอยู่บริเวณชายฝั่งทะเลจะประกอบอาชีพประมงและการทำนาเกลือ ประชาชนส่วนมากมีความศรัทธาเลื่อมใสในพุทธศาสนาและศาสนาอื่นๆบ้างไม่มากนัก มีประเพณีที่สำคัญเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาและการดำเนินชีวิต อีกทั้งมีศิลปกรรมแขนงต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวประกอบไปด้วย งานสถาปัตยกรรม งานประติมากรรม งานจิตรกรรม งานช่างไม้ งานช่างทอง และงานช่างดอกไม้สด และเป็นศูนย์รวมทางด้านศิลปะการแสดงหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรที่ได้รับคำนิยมและกล่าวขานว่าแสดงได้ดีมาก สอดคล้องกับความเห็นของสำนักงานศึกษาธิการเขต 5 กล่าวไว้ในหนังสือการเล่นพื้นเมืองในเขตการศึกษา 5 ดังนี้

“...ขึ้นชื่อว่าละครชาตรีแล้วไม่ว่าจังหวัดใดก็แสดงไม่ดีขึ้นไปกว่าเพชรบุรี...”

(สำนักงานศึกษาธิการเขต 5. 2525 : 66)

จากคำกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า สำนักงานศึกษาธิการเขต 5 ได้เขียนบรรยายถึงความโดดเด่นของลักษณะการแสดงของละครชาตรีที่แสดงอยู่ในจังหวัดเพชรบุรี อาจรวมไปถึงละครชาตรีเมืองเพชรบุรีที่เดินทางออกไปแสดงที่อื่นๆด้วย โดยบรรยายลักษณะเชิงเปรียบเทียบว่าการแสดงของ

ละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีแสดงได้ดีกว่าละครชาตรีที่มีอยู่ในจังหวัดอื่นๆซึ่งถ้าจะพิจารณาว่าการแสดงดีหรือไม่นั้นต้องอาศัยองค์ประกอบของการแสดงทั้งหมดโดยรวม อันได้แก่ ตัวละคร กระจับปี่ท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรี และเพลงร้อง ตลอดจนกลวิธีที่นำเสนอของละครให้การแสดงออกมาเป็นที่ประทับใจผู้ชม ดังนั้นการที่ละครชาตรีเมืองเพชรได้ขึ้นชื่อว่าเป็นละครที่ดีนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่า ละครชาตรีเมืองเพชรต้องมีความสมบูรณ์ทางด้านการแสดงอย่างครบครันในทุกด้าน ตัวละครมีความสามารถทางด้านการแสดง กระจับปี่ท่ารำมีความสวยงามตามแบบฉบับของละครชาตรี แต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายที่มีความสวยงาม ดนตรี และบทร้องมีความไพเราะสนุกสนานเร้าใจ มีกลวิธีนำเสนอการแสดงเป็นที่ชื่นชอบและประทับใจผู้ชมส่วนใหญ่ ส่งผลทำให้ละครชาตรีเมืองเพชรมีชื่อเสียงทางด้านการแสดงจนเป็นที่กล่าวขานซึ่งละครชาตรีมีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานและมีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

2. ละครชาตรี

ละครชาตรี เป็นละครที่มีวิวัฒนาการทางด้านการแสดงมาอย่างยาวนาน ดังนั้นละครชาตรีในแต่ละสมัยจึงมีชื่อเรียกและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน การจำกัดความหมายของละครชาตรีจึงมิได้หมายถึงรูปแบบการแสดงโดยยึดแบบแผนปัจจุบันเท่านั้น ดังนั้น การศึกษาความหมายของละครชาตรีจึงต้องศึกษารูปศัพท์และชื่อเรียกที่ปรากฏอยู่ต่างยุคต่างสมัยกันโดยใช้หลักฐานที่ปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษร

คำว่า “ละครชาตรี” เป็นคำประสมระหว่างคำสองคำ คือคำว่า “ละคร” และคำว่า “ชาตรี” ซึ่งแต่เดิมยังไม่ปรากฏเรียกคำทั้งสองคำนี้รวมกัน

คำว่า “ละคร” ปรากฏในบันทึกของ มงซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ชาวฝรั่งเศสซึ่งเป็นเอกอัครราชทูตผู้สำเร็จราชการแทนของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เขียนจดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ขึ้นในราวปี พ.ศ. 2231 ซึ่งตรงกับปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์และได้กล่าวถึงมหรสพชาวสยามเกี่ยวกับการแสดงละครไว้ดังนี้

“ละคร (Lacone) นั้นเป็นบทกวีนิพนธ์สุดดีความกล้าหาญแกล้งนาฏศิลป์ใช้เวลาแสดงถึง 3 วัน ตั้งแต่ 8 โมงเช้าถึง 7 โมงเย็น ตัวเรื่องนั้นเป็นคำกลอนแสดงให้เห็นเป็นจริงจังและตัวแสดงที่อยู่ในฉากนั้นหลายคนจะผลัดกันร้องเมื่อถึงบทของตัว ตัวละครตัวหนึ่งขับร้องในบทร้องของตัวชื่อเรื่องและตัวละครอื่นๆก็ขับร้องตามบทของบุคคลที่เรื่องนั้นกล่าวพาตึงไปถึงตัวละครผู้ชายเท่านั้นที่ขับร้องตัวละครผู้หญิงไม่ขับร้องเลย”

(ซิโมน เดอ ลาลูแบร์. สันต์ ท. โกมลบุตร, ผู้แปล. 2552 : 157)

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542 : 213-214) ได้วิเคราะห์จากรายงานของลาตูแบร์ สรุปได้ว่า ละคร ดังกล่าวน่าจะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องเรื่องศักดิ์สิทธิ์จากชาตกหรือคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์ เรื่องที่เล่นนั้นมิได้ระบุว่า ละครเล่นเรื่องเดียวกัน 3 วันต่อเนื่องกันจบหรือเล่นวันละเรื่อง 3 วัน 3 เรื่องแต่เป็นที่เข้าใจกันว่าเล่น ละครเรื่องเดียวกันต่อเนื่องกัน ผู้แสดงมี 3 พวก ได้แก่ ตัวละคร ตันเสียง และลูกคู่ คล้ายกับโนราชาตรี มีการจัดให้ผู้หญิงและผู้ชายเล่นประสมโรงเดียวกัน

นอกจากนี้ คำว่า “ละคร” ยังปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายในประชุมคำพากย์ รามเกียรติ์ เล่ม 1 ดังนี้

“กลางวันโขนละคอนโสกา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรื่องไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนึ่งส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย”

(ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1. 2546 : 19)

จากคำพากย์ข้างต้นหมายถึงมหรสพที่จัดขึ้นนั้นในภาคกลางวันมีการแสดงประเภท โขน ละคร (รูปเดิมเขียนว่า ละคอน) และหุ่น ซึ่งแต่งเครื่องทรงประดับประดาสวยงาม ในส่วนของภาค กลางคืนมีการสุ่มไฟเพื่อเล่นหนัง (ในที่นี้คือหนังใหญ่) เมื่อแสงไฟส่องกระทบตัวหนังใหญ่ จึงได้เห็น ลวดลายอันสวยงาม คำพากย์ดังกล่าวชี้ให้เห็นปรากฏคำว่า “ละคอน” ได้เกิดขึ้นแล้ว

ธนิต อยู่โพธิ์ (2531 : 148) กล่าวในหนังสือศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทยว่าควร เขียนว่า “ละคอน” ถึงจะถูกต้องเนื่องจากรากศัพท์มาจากภาษาชวา-มลายู บทละครที่ใช้พิมพ์เผยแพร่ ของกรมศิลปากรในอดีตจึงใช้การเขียนสุจิตต์การแสดงตามรากศัพท์เก่าอยู่ระยะหนึ่ง



ภาพที่ 1 การใช้คำว่า “ละคอน” ในเอกสารของกรมศิลปากร
ที่มา : ผู้วิจัย

จากหลักฐานดังกล่าวสรุปได้ว่าคำว่า “ละคร” หรือ “ละคอน” ได้ปรากฏเป็นคำเรียกชื่อศิลปะการแสดงชนิดหนึ่งซึ่งแสดงเป็นเรื่องราวปรากฏขึ้นเมื่อครั้งสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์หรือก่อนหน้านั้นแต่ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งละครยังระบุรูปแบบไม่ได้ ไม่มีการแบ่งแยกเป็นประเภทดังปัจจุบันและสอดคล้องกับแนวคิดของเสาวณิต วิจารณ์ (2555 : 74) ซึ่งให้ความเห็นว่าปรากฏหลักฐานเรียกว่า “ละคร” มาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง (สมเด็จพระนารายณ์มหาราช) แต่ไม่ได้แยกประเภทของละคร เข้าใจว่ามาแยกละเอียดในสมัยหลัง

คำว่า “ชาตรี” นั้นมีผู้ให้คำจำกัดความและปรากฏหลักฐานการเรียกชื่อในวรรณกรรมต่างๆ หลายความหมาย ดังต่อไปนี้

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542 : 226-227) สรุปว่า คำว่า “ชาตรี” เป็นชื่อที่นิยมเรียกการละเล่นที่แพร่หลายมาก่อน ชื่อ “โนรา” มีหลักฐานเก่าที่สุดอยู่ในโคลงกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ต่อมาเรียกว่า “มโนราชาตรี” แล้วกร่อนเหลือเพียงโนรา ตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่พบหลักฐานชื่อการละเล่น โนราหรือชาตรี มีแต่บทละครครั้งกรุงเก่าชื่อ “มโนห์รา” เพราะฉะนั้น คำว่า “ชาตรี” จึงไม่ใช่ภาษาถิ่นมาแต่ดั้งเดิมหากแต่เป็นชื่อที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้นไม่นาน

คำว่า “ชาตรี” ในที่นี้หมายถึง ศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นมหรสพอย่างหนึ่ง อนุมานว่า มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแต่ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร จนกระทั่งปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรชัดเจนและเกี่ยวข้องเป็นรูปแบบการแสดงอยู่ในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลว่ง (พระบรมอัฐิสมเด็จพระชนกาธิเบศรในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ ดังนี้

“๑ มหุศพรครบสิ่งสิ้น
 โชนต่อโชนประชันกัน
 หุ่นต่อหุ่นเสมอชั้น
 ละครต่อละครจั่ว
 ๑ โรงหนึ่งโชนเหล่านเมือ
 สมเด็จพระคัศวตาร
 ให้นำอำมรงค์กาญ
 ไปส่งองค์อนุชให้
 ๑ โรงหนึ่งเสียงเส้าเร่ง
 พยุหย์กษโยธาอิง
 พลลึงวังถับถึง
 ราพบุตรวางศรต้อง
 ๑ โรงหนึ่งหุ่นเหล่านเรื่อง
 พระเสด็จโดยดงตัด
 พบองค์อนงสวัสดี้
 สมสนิทชิตเชยเกล้า
 ๑ โรงหนึ่งคนเชิดเต้น
 เริ่มเรื่องไชยทัตคุณ
 หลงไหลไผ่ตรุณ
 บหน่ายคลายคลาดห้อง
 ๑ ละครเรื่องระเด่นร้อง
 ฉับฉ่ำทำนองใน
 ลักนุชบุษบาไป
 เผด็จจรตระตุรอัน
 ๑ ละครจอมจักรพรรดิเจ้า
 ล้วนเหล่าเยาว์ยุพินทร์
 โคมตรุคูนางอินทร์
 ไครพิศจิตรเจียนบ้า
 ๑ ร้องเรื่องอนิรุทธรัง
 อารักษภักตืองค
 สมสู่อุษาทรง
 ยามพิโยคโคกกลุ่มคุ้ม

สรรพพรรณ
 เก่งกริ้ว
 ชิงชนะ กันนา
 ต่อจั่วประชันกัน
 หนุมนาน
 ตรัสใช้
 จนกับ ไสบนานา
 ราพร้ายรุมตี
 กลองตึง
 โห่ร้อง
 โจมจับ
 ลักษณะลุ่มในสนาม
 โสวัต
 คุ่มเต้า
 ปทุมเมศ
 สอดคล้องสองเกษม
 ตัวลมน
 เวตรต้อง
 เยาวเรศ หนึ่งนา
 เสน่ห์ใหม่เมาโฉม
 เสียงใส
 นาฏพื่อน
 สมสู่ เจ้านา
 รับรันพลตาม
 ธรณินทร์
 ผ่องหน้า
 อรรคราช
 บ่นเพื่อเลมอฝัน
 แรมดง
 โอบอุ้ม
 เสาวภาค
 คลั่งไคล้ใจตอม (...)

๑ ชาตรีตลบตบทิ้ง	กลองโตน
รำสะบัดขัดสะเอวโอน	อ่อนแปล้
คนกรับรับขยับโยน	เสียงเย็น ไปนา
ร้องเร่รอนรทเสนแก่	ห่อขยุ้มยาโปรย”

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์. 2512 อ้างถึงในเสาวนิต วิงวอน. 2555 : 35)

จากบทประพันธ์ข้างต้นแสดงให้เห็นถึงมหรสพที่สำคัญๆหลายแขนง ซึ่งกวีได้เขียนบรรยายไว้อย่างละเอียดถึงประเภทของการแสดงและเรื่องที่เล่น กล่าวคือ

1) กล่าวถึงการแสดงโขน ซึ่งมีสองโรงประชันกันโดยเล่นเรื่องรามเกียรติ์ทั้งสองโรง โรงหนึ่งเล่นเรื่องราวของหนุมานอาสาพระรามนำแหวนและผ้าสไบไปถวายให้แก่นางสีดาจนกระทั่งถูกยักษ์จับได้และรุมทูปตี อาจจะยาวไปถึงหักสวาทศกัณฐ์และเผาลงกาเพราะเนื่องจากการแสดงต่อเนื่องในชุดเดียวกัน ส่วนอีกโรงหนึ่งกล่าวถึงการสู้รบระหว่างลิงกับยักษ์และพระลักษมณ์ต้องศรของอินทรชิตหากเทียบกับการจัดการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ในปัจจุบันโดยสำนักการสังคีตซึ่งตรงกับบทโขนชุดหนุมานถวายแหวนและชุดศึกอินทรชิต ในศึกนี้พออนุมานจากบทประพันธ์ได้ว่า พระลักษมณ์คงต้องศรนาคบาลล้มลงกลางพลเพราะเหตุอยู่ในขณะที่สู้รบกัน ซึ่งไม่ใช่ศรพรหมมาสเตอร์แน่นอนเนื่องจากมีบทบาทของท่าทางการรบกันระหว่างยักษ์กับลิงในตอนนี้

2) กล่าวถึงการแสดงหุ่นเล่นเรื่อง โสวัต ตอน พบนางในดอแก้วแล้วเข้าเกี่ยวพาราสักัน

3) กล่าวถึงการแสดงหนังเล่นเรื่อง ไชยทัต ตอน ต้องเสน่ห์

4) กล่าวถึงการแสดงละคร ที่เล่นประชันกัน โดยโรงแรกกล่าวถึงละครเล่นเรื่อง อิเหนา ตอนอิเหนาลักนางบุษบาและละครโรงที่สองซึ่งมีการบรรยายลักษณะละครเป็นพิเศษ ซึ่งกล่าวถึงเป็นละครของพระมหากษัตริย์ซึ่งตัวละครนั้นล้วนแต่เป็นสตรีที่มีความงามทั้งสิ้น จนกระทั่งกวีได้เปรียบเทียบความงามของสตรีเหล่านั้นว่าหากผู้ใดได้เห็นความงามถึงกับละเมอฝันถึงเลยทีเดียว ซึ่งละครโรงนี้เล่นเรื่องอนิรุทธ (อุณรุท) ตอน อุ้มสม

หากพิจารณาบริบทของละครทั้งสองโรงนั้น พบว่า ยังไม่ปรากฏถึงการแบ่งเรียกประเภทของละครเหมือนในปัจจุบันเป็น ละครนอก ละครใน ฯลฯ และขนบธรรมเนียมการแบ่งละครตาม เรื่องละครที่เล่น คือ รามเกียรติ์ อุณรุทและอิเหนา ใช้สำหรับเล่นละครใน ซึ่งถือว่าเป็นการแบ่งออกกันอย่างชัดเจนในช่วงหลังในอดีตยังคงเรียก “ละคร” เหมือนกันไม่ว่าจะเป็นของราษฎรหรือราชสำนักโดยละครโรงที่เล่น เรื่องอิเหนา พอจะอนุมานได้ว่า เป็นละครที่เล่นกันเป็นมหรสพทั่วไปเป็นพื้นไม่ได้มีความพิเศษแต่อย่างใดถึงขนาดผู้ประพันธ์ต้องเขียนบทกวีขึ้นชมเป็นพิเศษ ซึ่งต่างจากละครโรงที่สองซึ่งเป็นละครของพระมหากษัตริย์ที่เล่น เรื่อง อนิรุทธ (อุณรุท) ถือว่าเป็นละครที่มาจากราชสำนักของชนชั้นสูง จึงเป็นสิ่งที่มีความพิเศษเพราะคัดสรรตัวละครมาอย่างดี ทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างความบันเทิงของราษฎรและความบันเทิงของราชสำนัก อีกทั้งกวีผู้ประพันธ์เป็นชนชั้นสูงเช่นกัน ดังนั้น จึงต้องแต่งคำประพันธ์

เพื่อเป็นการถวายพระเกียรติพระมหากษัตริย์อันเป็นธรรมเนียมในการแต่งคำประพันธ์สิ่งที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ในทุกด้าน การที่ราชสำนักนำการแสดงละครที่เป็นเครื่องราชูปโภค (ละครผู้หญิงของหลวง) มาจัดแสดงเป็นมหรสพนั้น แสดงให้เห็นว่าราษฎรได้มีโอกาสได้ชมละครหลวงเป็น ครั้งคราวและอาจจะเป็นแรงผลักดันให้เกิดการพัฒนาละครของราษฎรให้เกิดความสวยงามตามแบบฉบับของละครหลวง

5) กล่าวถึงการแสดงชาตรี ในคำประพันธ์ก็ได้พรรณนาถึง ลักษณะการแสดงชาตรีเป็นการแสดงที่ประกอบเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง คือ “กลองโทน” ซึ่งคำว่า “กลองโทน” อาจแยกออกมาเป็นเครื่องดนตรีได้ 2 ชนิด คือ กลองและโทน เนื่องจากการเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ไม่เรียกว่า “กลองโทน” จะเรียกว่า “โทน” อย่างเดียว อาจเป็นไปได้ว่ามีเครื่องดนตรีที่กล่าวถึงในบทประพันธ์ คือ กลองตุ๊กหรือกลองชนิดอื่นอีกก็เป็นไปได้และโทน โดยมีกรับเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ผู้ตีกรับในบทประพันธ์นั้น ระหว่างการตีกรับนั้นก็ส่งเสียงร้องไปด้วย โดยแสดงเรื่องพระรถเสนตอน พระรถเสนหนีนางเมรี ในบทที่พระรถเสนกำลังแก้ห้อยาวิเศษโรยลงเป็นสิ่งขวางกั้นมิให้นางเมรีสามารถติดตามไปได้

นอกจากนี้ยังพบคำว่า “ชาตรี” ยังปรากฏในวรรณกรรมโคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ประพันธ์โดยพระชำนาญโวหาร กล่าวถึงมีการแสดงมหรสพสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระแก้วมรกต ดังนี้

“มะโหรศพทุกสิ่งเหล่าน	ฉลองพุทธ พิมพ์พ่อ
เล็งลครอนิรุธ	รุ่มร้อย
พิลาศพิไลยสุด	จักรำ รำนานา
แต่แงงามอ่อนช้อย	เฉิดฉิ่งมสวรรค์
หุ่นไทยปชั้นหุ่นจั่ว	จินเขียน หน้าบาน
ญวนหกหัดโจนเจียน	เหาะได้
หม่งครุ่มระเบงเวียน	โผยแพ่น กลองแฮ
ลอดบ่วงหคเคเมนไม้	ลวดเลี้ยวหลีกกัน
ชาตรีตีกรับครั้น	เครงโทน
กลองเร่งชัดตัวโยน	แยบพ้อน
โรงโขนมีหมู่โขน	خانพากย์ อยู่พ่อ
เหินเห็จหนุมานซ้อน	แท่นท้าวชมพู”

(พระชำนาญโวหาร. 2543 : 105-106 อ้างถึงในเสาวนิต วิงวอน. 2555 : 39)

จากบทประพันธ์ข้างต้น แสดงให้เห็นชนิดของมหรสพที่มีความหลากหลายในการสมโภช วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระแก้วมรกตซึ่งเป็นพระอารามอยู่ในพระบรมมหาราชวังหลวงและมี พระพุทธรูปสำคัญคู่บ้านคู่เมือง โดยมหรสพดังกล่าวสามารถจำแนกได้ ดังนี้

- 1) กลุ่มการเล่น ประกอบไปด้วย ญวนหก ลอดบ่วง และหกคะเมน
- 2) กลุ่มการเล่นของหลวง ประกอบไปด้วย หมุงครุ่ม (ปัจจุบัน เขียนว่า โมงครุ่ม) และ ระเบง

3) กลุ่มศิลปะการแสดง ประกอบไปด้วย ละครซึ่งกล่าวว่าเล่นเรื่องอนิรุทธ (อุณรุท) และอธิบายถึงความสวยงามของกระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม พออนุมานได้ว่า น่าจะเป็นละคร ผู้หญิงของหลวง การแสดงต่อไปคือหุ่นมีทั้งหุ่นไทยและหุ่นจิวจีน การแสดงโขนกล่าวถึงมีการใช้คำพากย์ ในตอนที่หุ่นมานไปซ้อนแทนบรรทมของท้าวมหาชมพูเพื่อนำตัวมาเข้าเฝ้าพระรามและการแสดงชาตรีที่มีการตีกรับตีโทนและตีกลองประกอบการรำ

จากการศึกษาบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์และบทประพันธ์ของ พระขำนิโวหารเกี่ยวกับศิลปะการแสดงที่เรียกว่า “ชาตรี” มีการเขียนบรรยายถึงลักษณะรูปแบบและ องค์ประกอบการแสดงของ “ชาตรี” เอาไว้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน สามารถสรุปได้ว่าชื่อ ศิลปะการแสดงนี้ เรียกว่า “ชาตรี” มีเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะ คือ กลอง โทน และ กรับ มีลีลาและกระบวนท่ารำลักษณะเหมือนกัน คือ “รำสะบัดซัดสะเอวโอน อ่อนแปล้” และ “ซัดตัวโยนแยบพ้อน” ซึ่งมีการใช้คำที่ซ้ำกัน คือ คำว่า “ซัด” หากพิจารณาตามธรรมเนียมของ ละครชาตรีในปัจจุบันก็ปรากฏกระบวนท่ารำที่เรียกว่า “ซัด” เช่นกัน และคำที่มีความหมายถึง ความพลิ้วไหวคือคำว่า “โอน” และคำว่า “โยน” ในภาพรวมน่าจะหมายถึงกระบวนท่ารำที่เน้นความ พลิ้วไหวของร่างกายอันเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะการแสดง “ชาตรี”

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ปรากฏคำว่า “ชาตรี” ใน บทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ความว่า

“...ชาตรีมีแต่ล้วนชาวตะลุง ซัดกันนุงตามถนนแห่กรวดลาว...”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2512 : 1096)

และปรากฏคำว่า “ซัดชาตรี” ในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องสังข์ทอง ตอน ท้าวยศวิมลตามพระสังข์ กล่าวถึงพระสังข์ได้สั่งให้เสนาผู้ใหญ่เมืองสามนต์ออกไปรับบรรดาทหารที่ติดตามท้าวยศวิมลซึ่งมาตามหา พระสังข์และได้มีการจัดงานเลี้ยงกันอย่างสนุกสนานมีทหารนายหนึ่งอาสาจะรำซัดชาตรี ความว่า

“...บ้างลุกขึ้นเต้นรำทำที กูจะรำซัดชาตรีสักหน่อยหนึ่ง
เพื่อนกันห้ามว่าอย่านะมึง มันจะอึ้งอ้อไปอ้ายเกลอ...”
(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2545 : 216)

จากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนาและเรื่องสังข์ทอง ปรากฏเรียกชื่อ “ชาตรี” เช่นเดียวกัน กับเมื่อครั้งรัชสมัยรัชกาลที่ 1 และที่น่าสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ เมื่อกล่าวถึงศิลปะการแสดง “ชาตรี” จะต้องปรากฏคำว่า “ซัด” เป็นส่วนเกี่ยวข้องเสมอ

จากการศึกษาเกี่ยวกับหลักฐานทางด้านอักษรรูปศัพท์ของคำว่า “ละคร” และคำว่า “ชาตรี” พบว่า คำว่า “ละคร” (เอกสารโบราณเขียนว่า ละคอน) ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรในสมัย กรุงศรีอยุธยาตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ส่วนคำว่า “ชาตรี” ปรากฏหลักฐานแน่ชัดใน สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และใน รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทั้งคำว่า “ละคร” และคำว่า “ชาตรี” มีความหมายถึงศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งนำเสนอเป็นเรื่องราวโดยผ่านการแสดงท่าทางและ คำร้องผู้แสดง ประกอบเครื่องดนตรี ซึ่งปัจจุบันนี้ยังไม่พบหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรว่ามีคำว่า “ชาตรี” ปรากฏใน สมัยกรุงศรีอยุธยาและยังคงไม่เรียกรวมกันว่า “ละครชาตรี” ในต้นกรุงรัตนโกสินทร์

คำว่า “ละครชาตรี” มีปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรแน่ชัดเมื่อครั้ง รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ในการตั้ง “ภาษีโชนละคร” ขึ้นเมื่อปีมะแม พ.ศ.2402 ให้เก็บค่า ภาษีโชนละคร ดังนี้

ละครโรงใหญ่เล่นเรื่องละครใน

เล่นเรื่องรามเกียรติ์	เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 20 บาท
เล่นเรื่องอิเหนา	เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 16 บาท
เล่นเรื่องอุณรุท	เล่นวันกับคืน 1 หรือวัน 1 ภาษี 12 บาท
ละครเล่นเรื่องละครนอก	
ละครกุมภ์คือเลือกคัดแต่ตัวดีเล่นประสมโรงกัน	เล่นวัน 1 ภาษี 4 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นวันกับคืน 1 ภาษี 3 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นวัน 1 ภาษี 3 บาท
ละครสามัญเล่นงานปลีก	เล่นคืน 1 ภาษี 3 บาท
ละครเล่นงานเหมา	เล่นวันกับคืน 1 ภาษี 1 บาท 50 สตางค์
ละครเล่นงานเหมา	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
ละครเล่นงานเหมา	เล่นคืน 1 ภาษี 50 สตางค์
โชน	เล่นวัน 1 ภาษี 4 บาท
ละครหน้าจอหนัง เล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตัวละครแต่ 10 คนขึ้นไป	เล่นคืน 1 ภาษี 20 บาท
ละครหน้าจอหนัง ตัวละครน้อยกว่า 10 คน	ภาษี 2 บาท 50 สตางค์
ละครชาตรีและละครแขก	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์

เพลง	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
แคน มอญรำ ทวายรำ	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์
กลองยาว	เล่นวัน 1 ภาษี 12 สตางค์ครึ่ง
หุ่นไทย	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
หนังไทย	เล่นคืน 1 ภาษี 50 สตางค์
จั่ว	เล่นวัน 1 ภาษี 4 บาท
หุ่นจีน	เล่นวัน 1 ภาษี 1 บาท
หนังจีน	เล่นวัน 1 ภาษี 50 สตางค์

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พบคำว่า “ละครชาตรี” ในประกาศแก้ไขภาษีโขนละคร เมื่อวันที่ 1 มีนาคม รัตนโกสินทรศก 111 (พ.ศ. 2435) เรียกว่า “อากรมหรสพ” โดยให้เก็บภาษีเพิ่มเติมจากเมื่อครั้ง “ภาษีโขนละคร” ในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังนี้

ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก	เก็บภาษีวันละ 4 บาท
หนังตะลุง	เก็บภาษีคืนละ 50 สตางค์
สีกวา	เก็บภาษีวันละ 1 บาท
ลิเก	เก็บภาษีคืนละ 50 สตางค์
ปี่พาทย์ หรือ มโหรีหรือกลองแขกเครื่องใหญ่	เก็บภาษีวันละ 1 บาท
ปี่พาทย์ หรือ มโหรีหรือกลองแขกเครื่องเล็ก	เก็บภาษีวันละ 50 สตางค์
จำอวดสวดศพ	เก็บภาษีคืนละ 8 บาท

(สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 360-361)

จากข้อมูลข้างต้นดังที่กล่าวมาแล้วนั้น แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของวัฒนธรรมบันเทิงที่เกิดขึ้นในช่วงของความเข้มงวดของข้อห้ามทางด้านการละครถูกผ่อนปรนลงใน รัชกาลที่ 4 ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ พระบรมราชานุญาตให้หัดละครกันได้อย่างเสรี ดังนั้น การละครทั้งปวงจึงได้มีพัฒนาการให้ดียิ่งขึ้น จนเกิดความนิยมในหมู่ราษฎรทำให้เกิดการแข่งขันและเป็นอาชีพที่มีรายได้มากจึงต้องประกาศเก็บภาษี ซึ่งในประกาศ “ภาษีโขนละคร” ในสมัยรัชกาลที่ 4 และ “อากรมหรสพ” ในรัชกาลที่ 5 ปรากฏคำว่า “ละครชาตรี” อันเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นมหรสพแขนงหนึ่งซึ่งแสดงกันทั่วไปและคงได้รับความนิยมจึงได้ถูกกำหนดให้เสียภาษีอย่างมหรสพอื่นๆ

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงในการจัดเก็บภาษีโขนละครและอากรมหรสพ

ภาษีโขนละคร	อากรมหรสพ
เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เล่นเรื่องอิเหนา เล่นเรื่องอุณรุท ละครเล่นเรื่องละครนอก ละครกุ่มปี่ ละครสามัญเล่นงานปลีก ละครเล่นงานเหมา โขน ละครหน้าจอหนัง ละครชาตรีและละครแขก เพลง แคน มอญรำ ทวายรำ กลองยาว หุ่นไทย หนังไทย จั้ว หุ่นจีน หนังจีน	เล่นเรื่องรามเกียรติ์ เล่นเรื่องอิเหนา เล่นเรื่องอุณรุท ละครเล่นเรื่องละครนอก ละครกุ่มปี่ ละครสามัญเล่นงานปลีก ละครเล่นงานเหมา โขน ละครหน้าจอหนัง ละครชาตรีและละครแขก ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก เพลง แคน มอญรำ ทวายรำ กลองยาว หุ่นไทย หนังไทย จั้ว หุ่นจีน หนังจีน หนังตะลุง สักวา ลิเก ปี่พาทย์ หรือ มโหรี หรือกลองแขกเครื่องใหญ่ ปี่พาทย์ หรือ มโหรี หรือกลองแขกเครื่องเล็ก จำอวดสวดศพ

จากตารางการเปรียบเทียบรูปแบบการแสดงในการจัดเก็บภาษีโขนละครและอากรมหรสพนั้น พบข้อสังเกตบางประการจากการเก็บภาษี “ภาษีโขนละคร” ในสมัยรัชกาลที่ 4 และการเก็บ “อากรมหรสพ” รัชกาลที่ 5 ปรากฏว่าแบบแผนการเก็บ “ภาษีอากรมหรสพ” ได้มีการเก็บภาษีโดยยึด

รูปแบบภาษีเมื่อครั้ง “ภาษีโขนละคร” โดยให้เก็บภาษีของการแสดงเพิ่มเติมจากชนิดของการแสดง ในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังนั้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้ที่แสดงละครชาตรีก็ยังคงต้องเสียภาษีเช่นเดิมและใน “ภาษีอากรมหรสพ” ยังกล่าวถึงการแสดงที่เรียกว่า “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” ที่ต้องเสียภาษีเพิ่มเติมในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงกล่าวได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 มีรูปแบบการเล่นละครชาตรีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือละครชาตรีที่เล่นตามแบบแผนเดิม (แต่เดิมเรียกว่า “ชาตรี”) และละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอกซึ่งละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอกนี้น่าจะมีวิวัฒนาการรูปแบบการแสดงมาเป็นลำดับในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 ถึง รัชกาลที่ 4 แต่ยังไม่เป็นรูปแบบที่ชัดเจนหรือยังไม่ได้มีการออกมาแสดงเพื่อประกอบอาชีพจึงไม่มีการเก็บภาษีในรัชกาลที่ 4 และรูปแบบการแสดงละครชาตรีเล่นเทียมละครนอกน่าจะสมบูรณ์แบบเด่นชัดมีอัตลักษณ์ของตัวเองสามารถนำไปแสดงประกอบอาชีพได้ปรากฏเป็นหลักฐานแน่ชัดในสมัยรัชกาลที่ 5 และเกิดความแตกต่างระหว่างละครชาตรีกับละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก

หลักฐานสำคัญของการใช้คำว่า “ละครชาตรี” ที่ปรากฏขึ้นอีกชิ้นหนึ่งคือพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงมีพระราชวิจารณ์ถึงจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี กล่าวถึงมหรสพที่แสดงในงานสมโภชพระแก้วมรกตในรัชสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีเกี่ยวกับละครผู้หญิงประชันกับละครเจ้าพระยาจักรโดยทรงมีพระราชวินิจฉัย ความว่า

“...ในจดหมายเหตุที่ได้ยกมาลงไว้มีแต่หม่อริก่อนงาน ซ่อมมวยก่อนงาน ในหนังสือกรมหลวงนรินทรเทวีนี้ กลับได้ความว่ามีท้ายงานต่อไปถึงอีก 3 วัน ดังนี้ละครเจ้านครนี้ดูออกตื้นๆกันอยู่อย่างไร แต่เริ่มแรกจับตัวได้ก็กล่าวถึงได้ละคร เมื่อกลับออกไปเป็นเจ้านครก็กล่าวถึงเรื่องละคร จะฉลองพระแก้วก็ต้องให้หาตัวเจ้านครเข้ามาเพื่อจะให้เอนางละครลงเรือประพาสและเล่นสมโภชพระแก้วถึงให้มาเล่นประชันกับละครหลวง ที่ละครของเจ้านครจะดีและน่าจะไม่ใช่ละครชาตรี ที่จะดีเพราะไม่ได้บ้านแตกเมืองเสียด้วยพม่า ยังคุมโรงกันติดอยู่ ส่วนละครหลวงนั้นคงจะเพิ่งผสมขึ้นใหม่ บทละครของเจ้านครคงจะได้ไปจากกรุงเก่าแต่เมื่ออ่านเวลานี้คล้ายละครชาตรีและเห็นว่าเป็นชวานอกคัดเขียนกันออกไป...”

(กรมหลวงนรินทรเทวี. 2546 : 233-224)

จากพระราชวิจารณ์ พบว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้คำว่า “ละครชาตรี” เป็นสิ่งบ่งบอกถึงความแตกต่างของรูปแบบศิลปะการแสดงระหว่างละครผู้หญิงและละครของเจ้าพระยาจักร คือละครของเจ้าพระยาจักรที่เล่นประชันกับละครหลวงในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีนั้น ต้องเป็นละครที่อยู่ในมาตรฐานเดียวกันกับละครผู้หญิงมิใช่ละครชาตรี (ในฐานะศิลปะการแสดงพื้นบ้านทางภาคใต้) จึงจะสามารถประชันความสามารถทางการแสดงกันได้ซึ่งตามธรรมเนียมการประชันทางด้านการแสดงปรากฏในบทประพันธ์ของพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุนทรและบทประพันธ์ของพระชำนาญโวหาร ดังที่ได้กล่าวมาแล้วเกี่ยวกับมหรสพที่ประชันในงานพระราชพิธีสำคัญๆ คือ โขนต่อโขน ละครต่อละคร หุ่นต่อหุ่น เป็นต้น

กล่าวโดยสรุปได้ว่า ตามหลักฐานทางด้านงานเขียนต่างๆ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏการเรียกชื่อ “ละครชาตรี” จนกระทั่งคำว่า “ชาตรี” ปรากฏขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 และในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ซึ่งในช่วงดังกล่าว ยังไม่ปรากฏว่ามีการนำคำว่า “ละคร” มารวมกับคำว่า “ชาตรี” จนกระทั่งในสมัยรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 คำว่า “ละครชาตรี” ปรากฏขึ้นอยู่ในรายชื่อของศิลปะการแสดงที่ต้องเสียภาษีเงินละคร จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ได้ทรงเปลี่ยนชื่อจาก “ภาษีเงินละคร” มาเป็น “อากรมหรสพ” ยังปรากฏรายชื่อ “ละครชาตรี” อยู่เช่นเดิมและที่สำคัญคือปรากฏรายชื่อ “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” อีกรูปแบบหนึ่งที่ต้องเสียภาษีอากรมหรสพเช่นเดียวกับ “ละครชาตรี” ที่มีมาแต่ครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4

นอกจากหลักฐานที่ปรากฏในภาคกลางแล้วนั้น ยังพบหลักฐานลายลักษณ์อักษรว่ามีการเรียก “ชาตรี” เป็น “มโนราชาตรี” ในวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง มโนหรานิบาดคำกาพย์ ฉบับวัดมณีมาวาส จังหวัดสงขลา เขียนเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2411 ในตอนหนึ่งซึ่งกล่าวถึงมหรสพในพิธีสมโภชพระสุذنและนางมโนห์ราว่า

ร้องบทเมธี	“มโนราชาตรี
รำเมื่อกินเหล้า	ชมสวนชมสมร
ลักยาพาจร	เคล้าคลอชวนนอน
	เมรีมัวเมา”

(นภสมน นิจรันดร์. 2550 : 45)

จากบทประพันธ์ข้างต้นเป็นการชี้ชัดว่าการแสดงเรื่องอื่นที่ไม่ใช่เรื่องมโนห์ราก็เรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “มโนราชาตรี” เช่นเดียวกัน

จากหลักฐานวรรณกรรมท้องถิ่นเรื่อง มโนหรานิบาดคำกาพย์ ฉบับวัดมณีมาวาส จังหวัดสงขลา กล่าวได้ว่า คำว่า “มโนราชาตรี” ในบทกาพย์สุรางคนางค์ เป็นชื่อเรียกศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่เล่นเรื่องเมธี (รถเสน) มอมเหล้านางเมรีแล้วลักห้อยาหนีไป บทประพันธ์นี้เขียนขึ้นแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2411 ซึ่งคำว่า “ละครชาตรี” ปรากฏในกรุงเทพมหานครตรงกับรัชสมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2402 มีระยะห่างกันเพียง 8 ปี จึงเป็นไปได้ว่าทางท้องถิ่นภาคใต้เรียก ศิลปะการแสดงที่เป็นเรื่องราวอย่างหนึ่งว่า “มโนรา” (ภายหลังกร่อนเสียงลงเหลือเพียงคำว่า “โนรา”) เช่นเดียวกันกับคนกรุงเทพมหานครเรียกศิลปะการแสดงที่เป็นเรื่องราวว่า “ละคร” เมื่อนำมาประสมเข้ากับคำว่า “ชาตรี” ซึ่งอาจจะมีความแต่เดิมแต่ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลักษณะอักษร จึงกลายเป็นคำที่เรียกศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งว่า “ละครชาตรี” และ “มโนราชาตรี”

ข้อมูลดังกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ใน ตำนานเรื่องละครอิเหนา ว่า “ละครชาตรี” อย่างเช่นเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกกันในมณฑลนั้นว่า “โนรา” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 221) ดังนั้น จึงเป็นการชี้ให้เห็นว่า “ละครชาตรี” และ “มโนราชาตรี” เป็นศิลปะการละครประเภทเดียวกันที่ไม่ได้เล่นเฉพาะเรื่องของพระสุธนและนางมโนห์ราเพียงอย่างเดียว

จึงสรุปได้ว่า คำว่า “ละครชาตรี” และ “โนราชาตรี” เป็นคำที่ใช้เรียกศิลปะการละครรูปแบบหนึ่งซึ่งเริ่มมีปรากฏเป็นลายลักษณ์อักษรช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์โดยเรียกว่า “ชาตรี” ก่อนแล้วจึงเพิ่มคำว่า “ละคร” หรือ “โนรา” นำหน้าคำว่า “ชาตรี” เพื่อบ่งชี้รูปแบบการแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น รวมเรียกว่า “ละครชาตรี” และ “โนราชาตรี” ซึ่งอนุมานได้ว่าน่าจะเป็นชื่อเรียกที่เกิดขึ้นก่อนหน้าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 และต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จึงเกิดพัฒนาการรูปแบบการแสดง เรียกว่า ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอกและในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เรียกว่า ละครชาตรีเครื่องใหญ่ ซึ่งเป็นการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองจนเกิดความแตกต่างขึ้น ในขณะที่ “โนราชาตรี” ที่อยู่ทางภาคใต้ก็วิวัฒนาการไปอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมีความแตกต่างทางด้านความเชื่อและวัฒนธรรม

คำว่า “ละครชาตรี” มีนักวิชาการละครหลายท่านได้ให้ความหมายและลักษณะของรูปแบบการแสดงเอาไว้ในหนังสือเกี่ยวกับประวัติการละครไทยหลากหลายความหมาย ดังจะยกตัวอย่างพอสังเขปต่อไปนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ (อ้างถึงในสุมลมาลย์ นิมเนตติพันธ์. 2532 : 14) กล่าวโดยสรุปว่า ละครชาตรีปรับปรุงมาจากการละเล่นพื้นเมืองที่เรียกว่า โนรา บางครั้งเรียกรวมกันว่าโนราชาตรีและคำว่าชาตรีเอง ซึ่งเป็นชื่อละครแบบนี้ก็ยังไม่หาความหมายกันไม่ได้ ว่าเหมาะสมจะหมายความว่าอะไร แต่วิธีการบางอย่างของละครชาตรีที่มีผู้แสดงหลักอยู่ 3 คน คือ ผู้แสดงเป็นผู้ชาย หมายถึงนายโรงหรือตัวยืนเครื่อง 1 คน ผู้แสดงเป็นผู้หญิงหรือนาง 1 คน และตัวตลกหรือตัวแสดงเบ็ดเตล็ด 1 คน ทั้งละครประเภทนี้เร่ร่อนไปตามหัวเมืองต่างๆเป็นอย่างละครชาตรีเหมือนกันกับละครอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรา” ตามความหมายของคำว่า ยาตรา หมายถึง เดินหรือเคลื่อนย้าย ถ้ากระนั้นละครโนราหรือชาตรีอาจปรับปรุงมาตามแบบละครยาตราของอินเดียก็ได้

ประดิษฐ์ อินทนิล (2536 : 108) กล่าวโดยสรุปว่า ละครชาตรี เป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของไทย ปรากฏหลักฐานมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น สันนิษฐานว่า ไทยได้รับอิทธิพลการแสดงนี้มาจากอินเดีย โดยเอาการขับร้องและระบำรำฟ้อนประกอบดนตรี ซึ่งมีอยู่ดั้งเดิมในสมัยสุโขทัยมาผสมกับการแสดงละครแบบอินเดีย ละครชาตรีเดิมมีผู้แสดงเพียง 3 ตัว คือ ตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบก็มีน้อยชิ้น คือ ปี่ 1 เล้า โทน 1 คู่ กลองเล็ก (เรียกว่า กลองชาตรี) 1 คู่และฆ้องคู่ ละครชนิดนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายในแถบภาคใต้ของไทยและมักแสดงแต่เรื่อง “มโนห์รา” ชาวปักษ์ใต้เรียก “โนรา”

ละครชาตรี ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 (2546 : 996) ให้ไว้ว่า ละครชาตรี น. ละครต้นแบบของละครรำ เล่นกันเป็นพื้นบ้านทั่วไป มีตัวละครน้อย เดิมเป็นชายล้วน ตัวละครที่ไม่สำคัญมักไม่แต่งตัวยืนเครื่อง กระบวนรำไม่สูงงดงามประณีตนัก

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะการแสดงของไทย (2542 : 89) ว่า ละครชาตรี เป็นละครพื้นบ้านที่นิยมเล่นมากในสมัยหนึ่ง ลักษณะเด่นก็คือผู้แสดงเป็นชายล้วนมีตัวละครหลักอยู่ 3 ตัว คือ พระ นาง และตัวตลก นอกนั้นเป็นตัวประกอบ เช่น ทหาร คนใช้ ละครชาตรีมีตัวแสดงน้อยเพราะเรื่องราวไม่ซับซ้อนมากนัก การแสดงใช้เวลาไม่มากเพราะแต่เดิมเป็นการรำ และแสดงเพื่อบูชาเทวดาหรือแก้บนแสดงเป็นเพียงตอนสั้นๆ ในการเล่นเพื่อให้ครูหรือบูชาครูแล้วจึงเริ่มการแสดงด้วยการรำชุดเพื่อไล่เสนียดจัญไรแล้วจึงดำเนินเรื่อง

สุมิตร เทพวงศ์ (2548 : 56) กล่าวสรุปว่า ละครชาตรีเป็นละครที่มีมาแต่สมัยโบราณและมีอายุเก่าแก่กว่าละครชนิดอื่นๆ มีลักษณะเป็นละครเร่คล้ายของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตริ” หรือ “ยาตรา” ซึ่งแปลว่า เดินทางท่องเที่ยว ละครยาตรา คือ ละครพื้นเมืองของชาวเบงกาลีในประเทศอินเดียเป็นละครเร่ นิยมเล่น เรื่อง คีตโควินทร์ เป็นเรื่องอวตารของพระวิษณุ ตัวละครมีเพียง 3 ตัว คือ พระกฤษณะ นางราธิ และนางโคปี ละครยาตราเกิดขึ้นในอินเดียมาช้านาน ส่วนละครไทย สันนิษฐานว่าน่าจะเริ่มนำมาแสดงในตอนต้นต้นสมัยกรุงศรีอยุธยาประมาณปี พ.ศ. 1893-2171 จึงอาจเป็นไปได้ที่ละครไทยอาจได้แบบอย่างจากละครอินเดีย

จากการให้คำกล่าวของนักวิชาการ ที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสรุปประเด็นของการให้ความหมายเกี่ยวกับละครชาตรี ที่มีความเห็นคล้ายตามกันได้ดังต่อไปนี้

1) ละครชาตรี มีลักษณะเป็นศิลปะการแสดงในรูปแบบของการละครนั้นคือมีการผูกเป็นเรื่องราวโดยการนำเสนอผ่านตัวละคร

2) ละครชาตรี แสดงการนำเสนอผ่านตัวละครในลักษณะกระบวนท่ารำ โดยจัดอยู่ในประเภทละครรำ ซึ่งตามโบราณแล้วละครของไทยก็นำเสนอในรูปแบบของกระบวนท่ารำทั้งสิ้น นักวิชาการบางท่านจึงได้เพิ่มคำว่า “เก่าแก่” เพื่อเป็นการกำหนดอายุของละครชาตรี

3) ละครชาตรี ได้ถูกกำหนดให้เป็นวัฒนธรรมบันเทิงของราษฎร โดยใช้คำว่า “พื้นบ้าน” หรือ “พื้นเมือง” โดยมาจากการแสดงโนรา

4) ละครชาตรี มีตัวละครที่เล่น 3 ตัว คือ ตัวละครผู้ทำบทเป็นผู้ชาย (นายโรง ตัวพระ ตัวยืนเครื่อง) ตัวละครที่ทำบทผู้หญิงและตัวละครที่ทำบทอื่นๆ ตามการดำเนินเรื่องราวซึ่งระบุว่าเป็นตัวตลก

5) ละครชาตรี สันนิษฐานว่าได้รับรูปแบบการแสดงมาจากอินเดียโดยการเทียบเคียงละครชนิดหนึ่งของอินเดียที่มีตัวผู้แสดง 3 คน

นอกจากความเห็นที่เป็นไปในทิศทางเดียวกันของนักวิชาการแล้วยังมีข้ออธิบายเพิ่มเติมซึ่งบางท่านไม่ได้กล่าวถึงนั่นคือ ละครชาตรี มีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ประกอบไปด้วยปี โทน

กลองชาตรี และฆ้องคู่ ซึ่งเป็นไปได้ว่า ละครชาตรีมิได้ดำเนินเนื้อเรื่องด้วยการรำประกอบดนตรีเพียงอย่างเดียวแน่นอน เนื้อหาของละครชาตรีเป็นการแสดงเป็นเรื่องราวย่อมต้องมีการสื่อสารโต้ตอบกันดำเนินเรื่องราวเล่าความเป็นไปด้วยการเอื้อนเอ่ยถ้อยคำตามทำนองเพลงและการเจรจาเพื่อให้ผู้ชมได้รับสุนทรียะเกิดความสุขสนุกสนานเพลิดเพลิน

ดังนั้น จึงสามารถกล่าวสรุปความหมายของละครชาตรี ได้ว่า ละครชาตรี เป็นศิลปะการแสดงที่พัฒนารูปแบบการแสดงมาจากโนราซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านนำเสนอในรูปแบบของการดำเนินเรื่องราวด้วยศิลปะการร้อง การรำและการเจรจา ประกอบด้วยตัวละคร 3 พวก คือ ตัวละครที่ทำบทผู้ชาย ตัวละครที่ทำบทผู้หญิงและตัวละครที่ทำบทตลกซึ่งจะมีบทบาทเป็นตัวเบ็ดเตล็ดอื่นๆตามการดำเนินเรื่องราว โดยมีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง คือ ปี่ โทน กลองชาตรี และฆ้องคู่ ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 1 เรียกว่าชาตรี ต่อมาหลังจากนั้นได้ปรากฏหลักฐานเรียกชื่อเป็น ละครชาตรี ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งจะแตกต่างจากรูปแบบการแสดงของคำว่า “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” ที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 5 และเป็นผลทำให้เกิดพัฒนาการ เป็น “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละครชาตรีเครื่องใหญ่” ในสมัยรัชกาลที่ 6

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542 : 46) กล่าวว่า แบบแผนร้องรำทำเพลงหรือดนตรีนาฏศิลป์ที่เห็นและเป็นทุกวันนี้ ล้วนผ่านกระบวนการหล่อหลอมทางสังคมและวัฒนธรรมมาช้านานนับร้อยนับพันปีแล้วย่อมจะต้องผิดแผกแตกต่างจากอดีตไม่น้อย จึงไม่ควรยึดถือแบบแผนปัจจุบันหรือแม้กระทั่งแบบแผนในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่แรกเริ่มเป็นพื้นฐานหรือมาตรฐานการวินิจฉัยพัฒนาการของดนตรีและนาฏศิลป์ เพราะจะทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนได้ง่ายๆและเคยเกิดความคลาดเคลื่อนมาแล้วมากมายเนื่องมาจากชอบใช้ความเคยชินปัจจุบันเป็นเครื่องชี้ขาดอดีต แต่ถึงแม้จะพยายามทำใจให้เกิดความ อย่างเที่ยงธรรมแล้วก็ได้หมายความว่า การวินิจฉัยจะถูกต้องเสมอไป จึงหวังว่าจะมีผู้ชำแหละและชำระเรื่องราวที่จะเสนอต่อไปข้างหน้าได้ถูกต้องมากยิ่งขึ้นไปอีก

จากคำกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงใช้เป็นแนวทางในการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งความรู้และศึกษาจากเอกสารตำราที่มีผู้รู้และนักวิชาการหลายๆท่านเขียนไว้ แล้วจึงนำมาวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งบางเรื่องราวก็อาจจะตัดออกไปได้ด้วยความเป็นไปได้ของข้อมูลที่ไม่มีผู้ใดสามารถยืนยันแน่ชัด ซึ่งประวัติความเป็นมาของละครชาตรีมีข้อมูลทั้งที่มีแนวทางความคิดเป็นไปในหลายทิศทางทั้งที่สันนิษฐานข้อเท็จจริงอย่างเห็นพ้องต้องกันก็มีและขัดแย้งกันก็มี ดังจะนำเสนอต่อไป

การศึกษาประวัติความเป็นมาของละครชาตรี ตามตำรา เอกสาร แม้กระทั่งตำนานที่ถ่ายทอดมาทางมุขปาฐะ มีคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกัน คือคำว่า ละคร ชาตรี มโนห์รา และโนรา โดยมีการเขียนผสมคำขึ้นตามบริบทของความเชื่อและวัฒนธรรมตามแหล่งของข้อมูลที่ปรากฏ ดังต่อไปนี้

- 1) ชาตรี
- 2) ละครชาตรี
- 3) มโนห์รา (อาจจะเขียน มโนราห์ ตามข้อเท็จจริงของข้อมูลอ้างอิง)

- 4) โнора
- 5) มโนห์ราชาตรี
- 6) โนราชาตรี
- 7) ละครโนราชาตรี

ชื่อเรียกทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นนี้ มีความหมายอย่างเดียวกัน ทั้งสิ้น ซึ่งหมายถึงชื่อของศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งที่เป็นเรื่องราว มีความแตกต่างจากละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก ในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งเป็นละครชาตรีที่ได้วิวัฒนาการรูปแบบการแสดงไปแล้วและเป็นต้นแบบของละครชาตรีที่แสดงอยู่ปัจจุบัน ซึ่งงานวิจัยนี้ผู้เขียน ใช้คำว่า “โนราชาตรี” โดยหมายถึงการแสดงรูปแบบหนึ่งที่เล่นเป็นเรื่องราวและใช้คำว่า “มโนห์รา” โดยหมายถึงชื่อวรรณกรรมเรื่องหนึ่งมีเรื่องราวเกี่ยวกับนางกนิรีและเป็นชื่อของนางกนิรี

วัฒนธรรมความบันเทิงมีวิวัฒนาการที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคม ทั้งในส่วนที่เกี่ยวกับศาสนา ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรมและรสนิยมด้านความบันเทิง งานประเพณีพิธีกรรมย่อมมีดนตรีและมหรสพเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พิธีกรรมหรือประเพณีนั้นๆเกิดความสมบูรณ์ ซึ่งเรื่องราวของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การกำเนิดแบบแผนจารีตประเพณี การดนตรี และฟ้อนรำ เอกสารโบราณมักกล่าวเป็นตำนานและเรื่องเล่าสืบต่อกันมา ละครชาตรี ก็เช่นเดียวกันที่ปรากฏเป็นตำนานสืบต่อมา

ตำนานโนราชาตรี

ตำนานของโนราชาตรี ปรากฏดังนี้

1) ตำนานโนราชาตรีกรมศิลปากร

พระมหากษัตริย์พระองค์หนึ่งทรงพระนามว่าท้าวทศวงศ์ ครองพระนครกรุงศรีอยุธยา มีพระอัครมเหสีทรงพระนามว่าสุวรรณดารา มีพระธิดาองค์หนึ่งทรงพระนามว่านางนวลสำลี เมื่อพระราชธิดาเจริญวัยขึ้น เทวดาได้ลงมาปฏิสนธิในครรภ์นางนวลสำลี เมื่อครรภ์เจริญใหญ่ขึ้น บิดาก็ทรงสงสัยถึงสาเหตุการทรงครรภ์ของพระธิดาจึงโปรดให้โหรมาทำนาย โหรได้ทำนายว่า มนุษย์ในชมพูทวีปนี้ ไม่มีผู้ใดที่จะสามารถต้องพระวรกายของพระราชธิดาได้เลยแต่จะบังเกิดเป็นนักเลงชาตรี ท้าวทศวงศ์ทรงทราบประพตฺิเหตุดังนั้น ก็ทรงพระราชดำริว่า จะให้พระธิดาอยู่ในพระราชวังต่อไปก็อับอายแก่ชาวเมือง จำเป็นจะต้องทำพลอยพระราชธิดาไปเสียให้พ้นบ้านพ้นเมือง ดำริดังนั้นแล้วก็ตรัสให้เสนาทำพลอยนางนวลสำลีไป ครั้นถึงมหาสมุทรเทวาก็บันดาลให้เกิดพายุพัดพลอยไปติดอยู่ที่เกาะกะชังแล้ว เทวาก็เนรมิตศาลาขึ้นบนเกาะให้นางนวลสำลีได้อาศัย จนกระทั่งครรภ์นางครบถ้วนกำหนดทศมาส ก็ร้อนถึงเทวดาลงมาประทับประคองนาง ครั้นถึง ณ วันพฤหัสบดี เดือนหก ขึ้น 15 ค่ำ ปีชวด นางก็ประสูติบุตรเป็นกุมารแล้วเทวาก็นำเอาดอกมณฑาสวรรค์มาชุบให้เป็นแม่นมชื่อว่า แม่สีมาลา แล้วชุบเป็น พี่เลี้ยงสองคนชื่อแม่เพียน แม่เภาบำรุงรักษาเลี้ยงดูกุมารนั้น มาวันหนึ่งแม่สีมาลาและนางพี่เลี้ยงพา พระกุมารไปเที่ยวป่า พบสระน้ำเข้าแห่งหนึ่งชื่อ อนันตตนที่ ที่สระนั้นมีนางกนิรี 500 นาง มารำ

เล่นน้ำอยู่ทุกๆวัน ในวันที่พระกุมารไปนั้นก็ประจวบกับวันที่นางกินรีรำอยู่ นางสีมาลากับพระกุมารก็จำเอาท่าทางการรำรำนางกินรีนั้นมาได้

ครั้นพระกุมารมีพระชันษาได้ 9 ปี เทวดาก็ตั้งให้ชื่อว่าพระเทพสิงหแล้วจึงก็นำหิน 1 ก้อน ชุบให้เป็นพรานบุญแล้วชุบน้ำพรานทองคำให้พรานบุญด้วย พรานบุญก็เล่นรำทำเพลงอยู่กับพระเทพสิงหได้ระยะเวลา 1 ปี อยู่มาวันหนึ่งพรานบุญกับพระเทพสิงหชวนกันไปเที่ยวในป่า ทั้งสองก็นอนหลับที่ได้ตื่นรุ่ง เทวดาลงมาเนรมิตฝันบอกท่ารำพระเทพสิงหกับพรานบุญ ทั้งสองก็จำได้แม่นยำ ทั้ง 12 ท่า

- 1) ท่าแม่ลาย
- 2) ท่าเขาควย (หรือราหูจับจันทร์)
- 3) ท่ากินนร
- 4) ท่าจับระบำ
- 5) ท่าลงฉาก
- 6) ท่าฉากน้อย
- 7) ท่าผาหลา
- 8) ท่าบัวตูม
- 9) ท่าบัวบาน
- 10) ท่าบัวคลี่
- 11) ท่าบัวแย้ม
- 12) ท่าแมงมุมชักใย

แล้วเทวดาก็เนรมิตทับให้ 2 ใบ ชื่อว่าน้ำตาดก 1 ใบและชื่อนกเขาขัน 1 ใบแล้วเนรมิต กลอง 1 ใบ ชื่อว่า เกรสิสุวรรณโลก แล้วเทวดาก็ลอบสัมผัสในองค์ชุบเป็นขุนสัทธา ครุโนราไว้แทนองค์เทวดา เมื่อพระเทพสิงหกับพรานบุญตื่นขึ้นเห็นขุนสัทธาจับทับและกลอง ก็มีความชื่นชมยินดี ยกมือขึ้นไหว้ขุนสัทธายกไว้เป็นครูแล้วพากันกลับไปยังศาลาที่อาศัย เทวดาเนรมิตเรือให้อีก 1 ลำ นางนวนสาลีพาพระเทพสิงหกับพี่เลี้ยงแม่มนและพวกชาตรีลงเรือลำนั้น เทวดาก็บันดาลให้เป็นลมพายุพัดพาเรือไปขึ้นที่พระนครศรีอยุธยา พระเทพสิงหก็เที่ยวรำชาตรีไปตามบ้าน ชาวเมืองก็เลื่องลือว่าชาตรีรำดีนักมีผู้คนแตกตื่นไปดูมาก ความทราบถึงท้าวทศวงศ์รับสั่งให้หาชาตรีไปรำหน้าพระที่นั่ง เมื่อท้าวทศวงศ์ทอดพระเนตรเห็นนางนวนสาลี ก็ทรงจำได้ ตรัสเรียกเข้ามาถามไถ่ นางก็เล่าความถวายแด่ หนหลังก็ทรงโปรดปรานมาก พระราชทานเครื่องต้นให้พระเทพสิงหทรงเล่นชาตรี ชาตรีจึงแต่งเครื่องทรงเทริดและสังวาลแต่นั้นมาแล้วยกพระเทพสิงหพระราชทานให้เป็นศิษย์ขุนสัทธาต่อไป ภายหลังพวกเสนาข้าราชการสมัครจะเล่นชาตรีกับพระเทพสิงห ท้าวทศวงศ์ก็ทรงพระราชทานให้จึงปรากฏนามมา ภายหลังว่าขุนพรานพระยาพราน แล้วโปรดยกส่วยสัตย์ยาให้แก่พวกชาตรีทั่วทุกคน (กรมศิลปากร. 2494 : 51-53)

2) ตำนานโนราชาตรีของขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราฟุ่ม เทวา)

พระยาสาयฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมืองหนึ่ง พระมเหสีทรงพระนามว่านางศรีมาลา มีพระธิดาองค์หนึ่งชื่อนางนวลทองสำลี อยู่มาวันหนึ่งหลังจากตื่นบรรทมยังไม่ทันได้ชำระพระพักตร์ นางนวลทองสำลีได้ระลึกถึงสุบินว่า มีเทพธิดามาร่ำรำไห่ดู ทำรำมี 12 ท่าเป็นท่ารำที่สวยงามมาก มีเครื่องดนตรีประโคม ได้แก่ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ นางให้ทำเครื่องดนตรีและหัดรำตามที่สุบินเป็นที่ครึกครื้นในปราสาท อยู่มาวันหนึ่งนางอยากเสวยเกสรดอกบัวในสระหน้าวัง เมื่อนางกำนัลเก็บถวายให้เสวย นางก็ทรงครรภ์แต่ยังคงเล่นร่ายอยู่ตามปกติ วันหนึ่งพระยาสาयฟ้าฟาดเสด็จมาทอดพระเนตรการรำของธิดาและเห็นนางทรงครรภ์ทรงชักใช้เอาความจริงได้ความเหตุเพราะเสวยเกสรดอกบัว พระยาสาयฟ้าฟาดทรงไม่เชื่อและทรงเห็นว่านางทรงทำให้อับยศ จึงรับสั่งให้เอานางลอยแพพร้อมด้วยสนมกำนัล 30 คน แพลอยไปติดเกาะกะซังจึงเอาเกาะนั้นเป็นที่อาศัย ต่อมาได้ประสูติโอรสทรงสอนให้โอรสรำโนราได้ชำนาญแล้วจึงเล่าเรื่องอดีตให้ทราบ ต่อมากุมารน้อยได้โดยสารเรือพ่อค้าไปเที่ยวรำโนราไปยังเมืองพระอัยกา (ตา) มีเรื่องเล่าลือไปถึงพระยาสาयฟ้าฟาดทรงปลอมพระองค์ไปดูโนราเห็นกุมารน้อยมีหน้าตาคล้ายพระธิดาจึงทรงสอบถามจนได้ความจริงว่าเป็นพระราชนัดดา (หลาน) จึงรับสั่งให้เข้าวังและให้อำมาตย์ไปรับนางนวลทองสำลีจากเกาะกะซังแต่นางไม่ยอมกลับ พระยาสาयฟ้าฟาดจึงกำชับให้จับมัดขึ้นเรือพามา (ตอนนี้นำการเล่นโนราเรียกว่า คล้องหงส์) ครั้นเรือมาถึงปากน้ำจะเข้าเมืองก็มีจระเข้ลอยขวางทางไว้ลูกเรือจึงต้องปราบจระเข้ ครั้งนางเข้าเมืองแล้วพระยาสาयฟ้าฟาดได้ขอโทษกับเรื่องราวในอดีตและได้ทรงจัดพิธีรับขวัญขึ้นแล้วให้มีการรำโนราในงานนี้โดยประทานเครื่องต้นอันมีเทริด กำไลแขน ปิ่นเหน่ง สี่งวาลพาดเฉียง 2 ข้าง ปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลลา ฯลฯ ซึ่งเป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวโนราและพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้แก่กุมารน้อยราชนัดดาเป็นขุนศรีศรัทธา (สารภี มูลิกอุปถัมภ์. 2527 : 5-8)

3) ตำนานโนราชาตรีของโนราวัดจันทร์เมือง

ท้าวมหัทธิศิลป์ นางกัญเกลสี เจ้าเมืองปญญา มอบราชสมบัติให้พระราชโอรสขึ้นครองราชย์แทน โดยแต่งตั้งเป็นเจ้าพระยาสาयฟ้าฟาดและมอบพี่เลี้ยงให้ 6 คน ชื่อนายทอง นายเหม นายบุษป นายวงศ์ นายตันและนายทันโดยให้คนแต่ละคนมีบรรดาศักดิ์และหน้าที่ดังนี้

นายทองเป็นพระยาหงส์ทอง	ตำแหน่ง	ทหารเอกฝ่ายขวา
นายเหมเป็นพระยาหงส์เหมราช	ตำแหน่ง	ทหารเอกฝ่ายซ้าย
นายบุษปเป็นขุนพิจิตรบุษบา	ตำแหน่ง	ปลัดขวา
นายวงศ์เป็นพระยาไกรยวงศา	ตำแหน่ง	ปลัดซ้าย
นายตันเป็นพระยาหริตันปญญา	ตำแหน่ง	ขุนคลัง
นายทันเป็นพระยาโกนทันราชา	ให้เป็น	ใหญ่ฝ่ายปกครอง

เจ้าพระยาสาयฟ้าฟาดมีพระชายาชื่อนางศรีดอกไม้ มีพระธิดาชื่อนวลสำลีซึ่งมีพี่เลี้ยง 4 คนคือแม่แขนอ่อน แม่เถา แม่เมาคลื่น และแม่ยอดทอง เมื่อนางนวลสำลีเจริญวัย พระอินทร์คิดจะ

ให้มีนักรำแบบใหม่ จึงคลอใจให้นางนวลสำลียากินเกสรบัว ขณะที่นางกินเกสรบัวพระอินทร์ก็ส่งเทพบุตรไปปฏิสนธิในครรภ์ของนางจากนั้นนางนวลสำลียาก็รักแต่ร้องรำทำเพลงสนุกสนาน แม้เจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดจะห้ามปรามสักเพียงใดก็ตาม ครั้นพอหลับหลังพระบิดาก็ยิ่งสนุกสนานยิ่งขึ้น เจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดจึงสั่งเนรเทศโดยให้จับลอยแพพร้อมด้วยพี่เลี้ยงทั้ง 4 คนไปจากเมือง ความทราบถึงพระยาหงส์ทองกับพระยาหงส์เหมราชนั้นจึงมีความวิตก คิดว่าพระธิดาทำผิดเพียงเท่านี้ให้ทำโทษถึงลอยแพ ถ้าตนทำผิดก็คงต้องโทษถึงประหารจึงหนีออกจากเมืองไป

นางนวลสำลียูกับไปลอยแพพร้อมด้วยพี่เลี้ยงทั้ง 4 คน คลื่นได้พัดพลอยไปติดที่เกาะกะซัง นางนวลสำลียูกับพร้อมด้วยพี่เลี้ยงได้อาศัยอยู่บนเกาะจนกระทั่งนางคลอดบุตรชายแล้วตั้งชื่อให้ว่า อจิตกุมาร เมื่อครั้นเต็มโตขึ้นก็หัดร้องรำด้วยตนเอง โดยดูเงาในน้ำเพื่อรำให้สวยงามและสามารถรำท่าแม่บทได้ครบ 12 ท่า ต่อมาข่าวการรำแบบใหม่นี้ได้แพร่ไปถึงเมืองปัญจา เจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดจึงให้คนไปรับมารำให้ชาวเมืองดู คณะของอจิตกุมารถึงเมืองปัญจาวันพุธตอนบ่ายโมง เมื่ออจิตกุมารรำคนก็ชอบหลงใหล ฝ่ายนางนวลสำลียูกับและพี่เลี้ยงได้เล่าความหลังให้อจิตกุมารฟัง จึงหาทางจนได้เฝ้าพระอัยกา (ตา) เมื่อทูลถามว่าที่ขับไล่นางนวลสำลียูกับนั้นชาวเมืองพอใจหรือไม่พอใจ เจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดตอบว่าไม่รู้ได้แต่คาดว่าน่าจะพอใจเพราะเห็นได้จากคงจะโกรธเคืองในเรื่องที่พระยาหงส์ทองและพระยาหงส์เหมราชหนีไป อจิตกุมารถามอีกว่าถ้าพระยาทั้งสองกลับมาจะชอบพี่เลี้ยงหรือไม่ เมื่อเจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดตอบตกลงว่าจะชอบพี่เลี้ยงพระยาทั้งสองอีกครั้ง อจิตกุมารจึงทำพิธีเชิญพระยาทั้งสองให้กลับโดยทำพิธีโรงครูตั้งเครื่องที่ 12 แล้วเชิญครูเก่าแก่ให้มาดูการรำถวายของเขาและเชิญมากินเครื่องบูชา เมื่อเชิญครุ่นั้นได้เชิญ พระยาทั้ง 6 ซึ่งเป็นพี่เลี้ยงเจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดขึ้นกินเครื่องบูชาด้วย เมื่อทุกคนได้เห็นการรำก็พอใจหลงใหลแต่เสียตรงที่เครื่องแต่งกายเป็นผ้าเก่าๆ ขาดๆ จึงหยิบผ้ายกที่จัดไว้เป็นเครื่องบูชาให้เปลี่ยนแทน พอเปลี่ยนแล้วเห็นว่ารำสวยยิ่งขึ้นเจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดจึงเปลี่ยนเครื่องทรงและถอดมงกุฎให้และกำหนดเป็นหลักปฏิบัติว่า ถ้าใครจะรับโนราไปรำต้องมีขันหมากให้ปลูกโรงรำกว้าง 9 ศอก ยาว 11 ศอก ให้โรงรำเป็นเขตกรรมสิทธิ์ของคณะผู้รำ อจิตกุมารรำถวายครุอยู่ 3 วัน 3 คืน พอถึงวันศุกร์จึงเชิญครุทั้งหมดให้กลับไป เสร็จพิธีแล้วเจ้าพระยาสาวยฟ้าพาดให้เปลี่ยนชื่อธิดาเพื่อให้สิ้นเคราะห์จากนางนวลสำลียูกับเป็นศรีมาลาให้เปลี่ยนชื่อจากอจิตกุมารเป็นเทพสิงสอน พระราชทานสรและพระขรรค์ให้ด้วยจากนั้นพระเทพสิงสอนได้เที่ยวเล่นรำไปยังที่ต่างๆ พระยา 4 คนขอติดตามไปเล่นด้วยขุนพิจิตรบุษบาภิกับพระยาไกรยวงศา เล่นเป็นต้วตลกสวมหน้ากากพรานจึงเรียกขานต่อมาว่าขุนพราน พระยาพราน พระยาโกนทันราชาแสดงการโหมน้ำ (การดำน้ำ) ส่วนพระยาหริตันปัญญาแสดงการลุยไฟให้คนดู จึงได้นามเรียกขานกันต่อมาว่า พระยาโหมน้ำและพระยาลุยไฟ

กล่าวถึงเมืองปัญจา เจ้าเมืองชื่อท้าวแสงอาทิตย์ ชายาชื่ออกุณา มีโอรสชื่อศรีสุธรมีชายาชื่อนางกาหนม มีพรานป็น 1 คน คอยรับใช้ชื่อนุสสิทธิ พรานออกป่าล่าเนื้อมาส่งส่วยทุก 7 วัน ครั้งหนึ่งหาเนื้อไม่ได้ แต่ได้พบนาง 7 คนมาอาบน้ำที่สระอนันต์ ครั้นกลับมาเข้าเฝ้าพระราชและทูลว่าหาเนื้อไม่ได้ จึงถูกภาคทัณฑ์ว่าถ้าหาเนื้อไม่ได้ก็ครั้งเดียวจะถูกตัดหัว พรานจึงคิดจะไปจับนางทั้ง 7 คน

มาถวายแทนสัก 1 คน นางทั้ง 7 คนเป็นลูกท้าวทุมพรซึ่งแต่เดิมเคยเป็นนายช่างของเมืองปัญจา ท้าวแสงอาทิตย์ให้สร้างปราสาทให้สวยที่สุด ครั้นสร้างเสร็จท้าวแสงอาทิตย์เกรงว่าถ้าเลี้ยงไว้ต่อไปจะสร้างปราสาทให้เมืองอื่นอีกและจะทำให้สวยกว่าปราสาทเมืองปัญจา จึงสั่งให้ฆ่าท้าวทุมพรเสีย ท้าวทุมพรหนีไปอยู่เมืองไกรลาส มีเมียชื่อเกษณี มีลูกสาว 7 คน ชื่อจันทร สุหรี ศรีสุรต พิม พัด รัชดา วิมาลาและมโนห์รา เมื่อลูกสาวจะไปอาบน้ำที่สระอโนตต ท้าวทุมพรได้ทำปิกทางให้บินไป ครั้งหนึ่งขณะนางทั้ง 7 คนอาบน้ำที่สระอโนตต พรานบุญลักปิกทางนางมโนห์ราแล้วไปขอร้องพญานาคเกลามาช่วยจับ พญานาคนี้เดิมเคยถูกครุฑเหี่ยว พรานบุญสิทธิได้ช่วยชีวิตไว้ ครั้นพรานขอร้องจึงให้การช่วยเหลือพรานนำนางมโนห์ราไปถวายพระศรีสุธน พระองค์จึงรับไว้เป็นชายา ต่อมาเข้าศึกเมืองพระยาจันทร์ยกมาตีปัญจา พระศรีสุธนออกศึกแล้วตามไปปราบถึงเมืองพระยาจันทร์ นางกาหนมจึงหาอุบายจะฆ่านางมโนห์รา โดยจ้างโจรให้ทำนายว่าพระศรีสุธนมีพระเคราะห์จะไม่กลับเมือง ถ้าไม่ได้ทำพิธีบูชา ยัญและการบูชายัญนี้ให้นางมโนห์ราเผาไฟ นางมโนห์ราจึงออกอุบายขอปิกทางสวมใส่เพื่อรำให้แม่ผัวดูก่อนตายและให้เปิดจาก 7 ดับเพื่อรำถวายเทวดานางรำจนเพลินแล้วบินหนีไปเมืองไกรลาส พระศรีสุธนตามไปจนได้รับกลับเมือง ต่อมาพรานบุญสิทธิได้พบน้ำสุราที่คาบไม้ ต้มแล้วนึ่งสุกเดินทางไปพบเทพสิงสอนเที่ยวรำเล่นอยู่จึงสมัครเข้าเป็นพราน เมื่อเทพสิงสอนอายุได้ 25 ปี เจ้าพระยาสายฟ้าพาดให้บวช ในพิธีบวชมีการตัดจุกใหญ่โต พรานบุญจึงนำเรื่องนางมโนห์ราที่ตนพบมาเล่าและดัดแปลงขึ้นเล่นในครั้งนั้น (พิทยา บุขรรัตน์. 2539 : 46-49)

4) ตำนานโนราชาตรีของนายพูน เรื่องนนท์

พระเทพสิงหกับแม่ศรีคงคาเป็นสามีภรรยากัน เป็นผู้มีความสามารถแสดงละครชาตรีได้อย่างเลิศ แต่เป็นคนขี้ใจต้องเที่ยวแสดงละครเร่ร่อนไปในที่ต่างๆ เพื่อหาเลี้ยงตัว การแสดงละครของพระเทพสิงหกับแม่ศรีคงคามีสถิลปะการแสดงดีถึงขนาดใครๆก็เลื่องลือไปทั่วเมือง ตลอดจนนางฟ้าเทวดาก็พากันมาดูจนเพลินและลืมเวลาต้องขึ้นไปเฝ้าพระอิศวร พระองค์ก็กริ้วตรัสว่า จะจัดแสดงละครโรงใหญ่ขึ้นเพื่อแสดงประชันและจะทำลายการแสดงของพระเทพสิงหและแม่ศรีคงคา พระวิสสุกรรมได้ทูลทัดทานอย่างไรก็ไม่ทรงเชื่อ ดังนั้นพระวิสสุกรรมจึงบอกให้พระเทพสิงหและแม่ศรีคงคาหาเวลาแสดงให้ทำที่ประทับของพระองค์ไว้พระองค์จะเสด็จมาคุ้มครองไม่ให้แพ้พระอิศวร จากตำนานนี้จึงเป็นธรรมเนียมของการเล่นโนราว่า ต้องทำเสาผูกผ้าแดงปักไว้กลางโรง มิฉะนั้นต้องสมมติเสาอื่นขึ้นแทน (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2542 : 205-206)

5) ตำนานโนราชาตรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

พระเทพสิงหบุตรนางศรีคงคาหัดละครในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรีทธาเป็นตัวละครของพระเทพสิงห ได้พาแบบแผนละครลงไปที่นครศรีธรรมราช จึงได้หัดละครกันสืบต่อมาพวกโนราจึงออกชื่อขุนนางศรีคงคา พระเทพสิงหและขุนศรีทธา มีหลักฐานในคำไหว้ครูที่มีทำรำตามตำรารำครั้งกรุงเก่าและการแต่งกายแบบเครื่องต้น จึงเป็นไปได้ว่า ละครโนราชาตรีที่เล่นกันในเมืองนครศรีธรรมราชได้แบบแผนลงมาจากกรุงศรีอยุธยาคือแบบแผนละครนอกละครที่ขุนศรีทธาไปหัดคงถนัด

เล่นเฉพาะเรื่อง “มโนห์รา” จนทำให้ชาวเมืองชินเลยเรียกละครว่า “มโนห์รา” แต่ตัดตัวหน้าออกด้วย
สำเนียงของชาวนครศรีธรรมราช จึงทำให้คงเรียกว่า “โนรา” มาจนทุกวันนี้ (สมเด็จพระยาตำรา
ราชานุภาพ. 2546 : 223-226)

6) ตำนานโนราชาตรีของนายซ็อน ศิวยพรพราหมณ์

ก่อเกื้อกำเนิด	คราเกิดชาติรี
แต่ปางหลังยังมี	เมื่อคราวครั้งตั้งดิน
บิดาของเจ้า	ชื่อท่านท้าวโกสินทร์
มารดาอุพิน	ชื่อนางอินทรภณีย์
ครองเมืองพัทลุง	เป็นกรุงธานี
บุตรชายท่านมี	ชื่อศรีสิงห์
ทุกเช้าทุกค่ำ	เที่ยวรำเที่ยวร่อน
บิดามารดร	อรรณ้อบอวย
คิดอ่านไม่ถูก	เพราะลูกเป็นชาย
ห้ามบุตรสุดสายน	ไม่ฟังพ่อแม่
คิดอ่านไม่ถูก	จึงเอาลูกลอยแพ
สาวชาวชะแม	พร้อมสิบสองคน
มาด้วยหน้าใบ	ที่ในกลางหน
บังเกิดลมฝน	มีดมนเมฆัง
คลื่นซัดมิ่งมิตร	ไปติดเกาะสี่ซัง
สาวน้อยร้อยซัง	เคื่องคังบิตร
จับระบำรำร่อน	ที่ดอนเกาะใหญ่
ข้าวโพดสาลี	มากมีถมไป
เทวาเทพไท	ตามไปรักษา
รู้ถึงพ่อค้า	รับพาเข้าเมือง
ฝ่ายข้างบิตูรงค์	ประทานให้เครื่อง
สำหรับเจ้าเมือง	เปลื้องให้ทันที
ตั้งแต่นั้นมา	เรียกว่าชาตรี
ประวัติว่ามี	เท่านั้นแหละหนา

(บุปผชาติ อุปถัมภ์กร. 2552 : 27-28)

จากตำนานโนราชาตรีของนายซ้อน ศิวยพรพราหมณ์ ถอดความได้ดังต่อไปนี้

การเกิดตำนานชาตรี กล่าวถึงท้าวโกสินทร์ มีพระมเหสีชื่อว่า นางอินทรภณีย์ ครอบครองเมืองพัทลุง มีพระราชโอรส ชื่อว่าศรีสังหรณ์ เป็นผู้ที่ชื่นชอบการรำ จนทำให้พระบิดารู้สึกอับอายและห้ามเท่าไรก็ไม่ฟัง ไม่ทราบจะทำเช่นไร จึงให้ล่อยแพพระราชโอรสไปพร้อมกับนางกำนัลสาวสวยจำนวน 12 คน ในระหว่างที่แพลอยอยู่กลางทะเลบังเกิดมีพายุพัดเอาแพของพระศรีสังหรณ์ไปติดยังเกาะสี่ซึ่งพระศรีสังหรณ์พร้อมด้วยบริวารได้ร่ายรำอยู่บนเกาะนั้น จนกระทั่งมีพ่อค้ารับกลับไปยังเมืองอีกครั้งความทราบถึงท้าวโกสินทร์จึงได้พระราชทานเครื่องทรงสำหรับพระมหากษัตริย์ให้กับพระศรีสังหรณ์จึงเรียกว่าชาตรี ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

จากการศึกษาตำนานโนราชาตรี 6 ตำนาน สามารถเปรียบเทียบสถานที่และชื่อบุคคลที่ปรากฏในตำนานโนราชาตรีได้ ดังนี้

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบสถานที่และชื่อบุคคลที่ปรากฏในตำนานโนราชาตรี 6 ตำนาน

ที่	ตำนาน	ชื่อเมือง	กษัตริย์	มเหสี	พระโอรส	พระธิดา	พระราชนัดดา	ครูโนรา
1	กรมศิลปากร	กรุงศรีอยุธยา	ท้าวทศมาส	นางสุวรรณดารา	-	นางนวลสำลี	เทพสิงห	ขุนศรีทธา
2	ขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่มทewa)	-	พระยาสายฟ้าฟาด	นางศรีมาลา	-	นางนวลทองสำลี	ขุนศรีศรีทธา	-
3	โนราวัดจันทร์เมือง	ปัญญา	พระยาฟ้าฟาด	นางศรีดอกไม้	-	นางนวลสำลี (ศรีมาลา)	อจิตกumar (เทพสิงสอน)	-

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบสถานที่และชื่อบุคคลที่ปรากฏในตำนานโนราชาตรี 6 ตำนาน (ต่อ)

ที่	ตำนาน	ชื่อเมือง	กษัตริย์	มเหสี	พระโอรส	พระธิดา	พระราชนัดดา	ครูโนรา
4	นายพุน เรื่องนนท์	-	-	-	-	-	-	เทพ สิงห และแม่ ศรีคงคา
5	สมเด็จพระเจ้า บรมวงศ์เธอ กรมพระยา ดำรง ราชานุ ภาพ	กรุงศรี อยุธยา	-	-	-	-	-	ขุนศรี ศรีทธา
6	นายซื่อน ศิวพราหมณ์	พัทลุง	ท้าว โกสินทร์	นางอินทร กรณีย์	ศรีสิงห์	-	-	-

นอกจากนี้ยังมีตำนานที่เล่าสืบกันมาในท้องถิ่นอื่นๆ อีกมากมาย โดยส่วนใหญ่ก็จะมีโครงเรื่องที่คล้ายกัน ต่างกันที่ชื่อของตัวละครในตำนานจะแตกต่างกันออกไปและที่เหมือนกันคือการกล่าวถึงขุนศรีทธาที่เป็นต้นเค้าแห่งบรมครูโนราชาตรี ซึ่งตำนานดังที่กล่าวมาแล้วนั้น มีประเด็นถึงการกำเนิดของโนราชาตรีโดยมีผู้ศึกษาแสดงความคิดเห็นไว้ดังนี้

นภสมน นิจันตร์ (2550 : 38-39) กล่าวสรุปว่า ตำนานโนราบางส่วนได้ดัดแปลงหรือเพิ่มเติมจนความคิดที่แตกออกเป็นหลายสาขาทั้งนี้เป็นผลมาจากอิทธิพลของสภาพแวดล้อม ความคิด ความเชื่อและวิธีการสืบทอดที่ไม่เหมือนกันจึงทำให้มีข้อปลีกย่อยที่แตกต่างกัน ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 กระแสหลักๆ คือกระแสที่หนึ่ง เชื่อว่าโนรามีกำเนิดและรุ่งเรืองในเขตภาคกลางแล้วถ่ายทอดมายังภาคใต้และได้รับการพัฒนาจนกลายเป็นโนราในปัจจุบันและกระแสที่สองเชื่อว่าโนร่ากำเนิดและรุ่งเรืองในท้องถิ่นใต้แล้วมีการเผยแพร่ไปยังภาคกลาง

ดังนั้นจากตำนานโนราชาตรี จึงสามารถสรุปประเด็นความเชื่อทางด้านการเผยแพร่ศิลปะการแสดงละครชาตรี ออกเป็นกลุ่มความเชื่อ 2 กลุ่ม ดังนี้

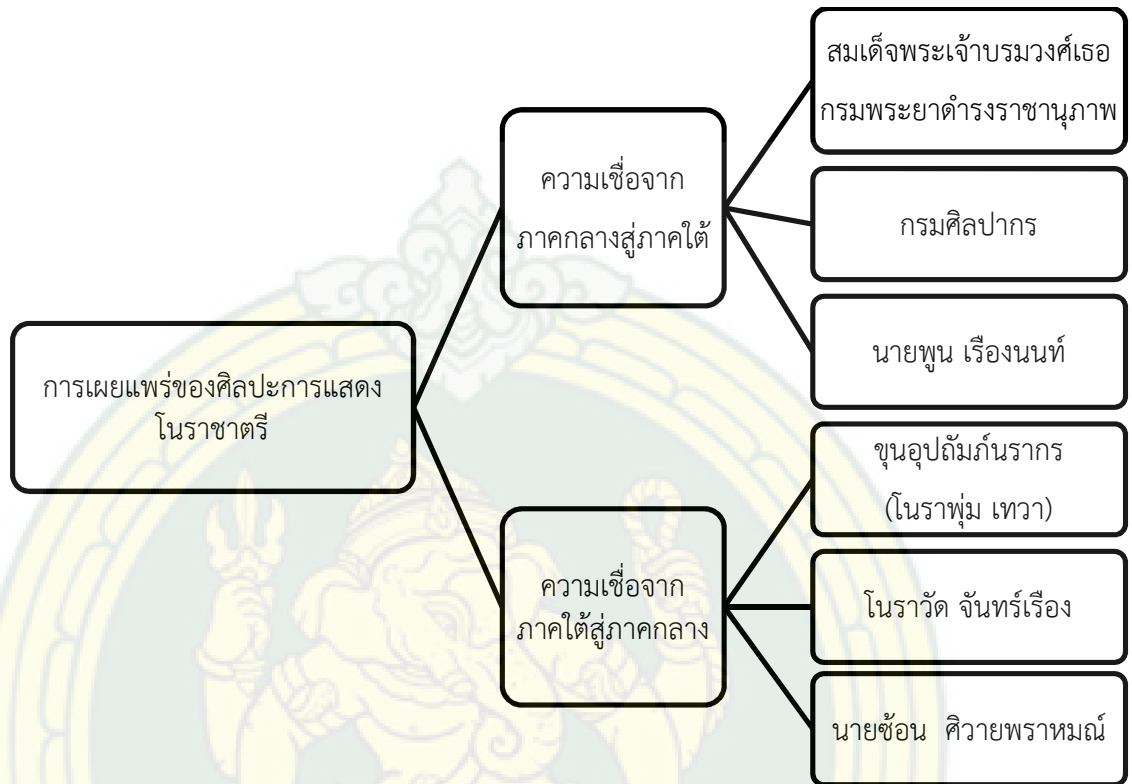
1) กลุ่มความเชื่อที่ว่าโนราชาตรีมีจุดกำเนิดในบริเวณภาคกลางและแพร่ไปสู่ภาคใต้

ในกลุ่มความเชื่อที่กล่าวว่า โนราชาตรีมีจุดกำเนิดอยู่ในภาคกลางแล้วแพร่กระจายไปสู่ทางใต้ คือ ฉบับกรมศิลปากร ตำนานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและตำนานของนายพูน เรืองนนท์ ซึ่งออกชื่อขุนศรีทธาอยู่ในกรุงศรีอยุธยาและเดินทางไปสู่ดินแดนภาคใต้ สอดคล้องกับแนวคิดของสุจิตต์ วงศ์เทศ (2542 : 226-227) ที่ว่าโนราชาตรีไม่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย แต่น่าจะผสมผสานพัฒนาการรูปแบบการแสดงจากหลายๆ แหล่งเข้าด้วยกันและแหล่งที่สำคัญที่สุดที่น่าจะเป็นคือบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาภาคกลางในกลุ่มที่เรียกว่า “เพชรบุรี-ศรีอยุธยา” เนื่องจากมีร่องรอยความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมหลายอย่างระหว่างเพชรบุรี-ศรีอยุธยากับบ้านเมืองภาคใต้ในสมัยโบราณ

2) กลุ่มความเชื่อที่ว่าโนราชาตรีมีจุดกำเนิดในบริเวณภาคใต้และแพร่ไปสู่ภาคกลาง

ในกลุ่มความเชื่อที่กล่าวว่า โนราชาตรีมีจุดกำเนิดในบริเวณภาคใต้แล้วแพร่กระจายขึ้นมาสู่ภาคกลาง คือ ตำนานจากขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราฟุ่ม เทวา) โนราวัด จันทร์เรือง และนายช้อน ศิวยพรหมณ์ ซึ่งในตำนานปรากฏชื่อต่างกันออกไปยกเว้นที่พ้องกันคือชื่อขุนศรีทธาและมีถิ่นฐานกล่าวถึงสถานที่ต่างๆ ที่อยู่ภาคใต้ทั้งสิ้นซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ พิทยา บุขรรัตน์ (2539 : 72) กล่าวคือ ตำนานโนราชาตรีทั้งที่ปรากฏเป็นคำบอกเล่าของชาวบ้าน ตำนานที่ปรากฏในบทกวีและบทร้องกลอน ตำนานที่มาจากหลักฐานเอกสาร ตำนานท้องถิ่นรวมทั้งข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนราชาตรี มาเปรียบเทียบกับกันยกเว้นตำราที่ปรากฏอยู่ในตำนานละครอิเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพที่มีสาระแตกต่างออกไปจากตำนานอื่นๆ หากแต่ตำนานของกรมศิลปากรนั้นมีเค้าใกล้เคียงเป็นไปในทำนองเดียวกันกับตำนานท้องถิ่นภาคใต้ อาจเป็นไปได้ว่า ตำนานโนราที่ปรากฏในตำนานละครชาตรีของกรมศิลปากรได้ไปจากภาคใต้ในช่วงใดช่วงหนึ่งของการแพร่เข้ามาของละครชาตรีในยุคกรุงรัตนโกสินทร์

จากการศึกษาตำนานละครโนราชาตรี สามารถสรุปความเชื่อทางด้านการเผยแพร่ศิลปะการแสดงละครชาตรีตามแผนภูมิที่ 2



แผนภูมิที่ 2 ความเชื่อทางการเผยแพร่ของศิลปะการแสดงโนราชาตรี

ละครชาตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยา

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรของการแสดงละครชาตรีทั้งทางด้านอักษรหรือบันทึกต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้วในการอธิบายความหมายของคำว่า “ละครชาตรี” อาจเป็นเพราะว่าละครชาตรีเป็นวัฒนธรรมความบันเทิงของพื้นบ้านจึงมิได้มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรหรืออาจจะพลัดตกหล่นหายไปในช่วงสงครามการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ก็เป็นไปได้

หลักฐานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยาก็คือปรากฏพบหลักฐานภาพเขียนโบราณเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี จิตรกรรมดังกล่าวได้จารึกไว้ว่าเขียนไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ.2277 ตรงกับสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยาเป็นภาพงานพระเมรุพระพุทธเจ้ามีภาพมหรสพหลายชนิด เช่น โขน ต่อยมวย ไล่ลวดและโนรา โดยโนราหญิงชายกำลังรำรำ พร้อมกับสวมเทริด สวมหาง เล็บอนมีกำไลดข้อมือ และต้นแขน ฝ่ายหญิงนั้นเปลือยอกดูภาพรวมคล้ายการแต่งกายโนราในปัจจุบัน (นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. 2553 : 64-65)

จากหลักฐานดังกล่าวข้างต้น พออนุมานได้ว่า ศิลปะการแสดงละครชาตรีอาจจะมีเล่นแพร่หลายมาแล้วในสมัยอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นทั้งนี้ตามประวัติศาสตร์ดังที่กล่าวมาว่าจังหวัดเพชรบุรีมีความเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันทางด้านศิลปวัฒนธรรมกับศูนย์กลางราชธานีกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นเมืองเพชรบุรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็ย่อมมีศิลปวัฒนธรรมที่เหมือนกัน ดังปรากฏเป็นหลักฐานทางด้านสถาปัตยกรรมทางด้านนาฏกรรมก็เช่นเดียวกัน หากแต่ไม่ปรากฏเป็นหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร



ภาพที่ 2 โนราในจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทราวาส จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. 2553 : 65

ละครชาตรีในสมัยกรุงธนบุรี

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546 : 260) กล่าวถึงการเข้ามาของพวกละครผู้หึงในสมัยกรุงธนบุรี ในตำนานละครเรื่องอิเหนาว่า เมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีได้เมืองนครศรีธรรมราช กวาดต้อนชาวนครมาเป็นอันมาก สอดคล้องกับหลักฐานในบันทึกความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีเขียนอธิบายถึงเมื่อพระเจ้ากรุงธนยกกองทัพไปตีเมืองนครศรีธรรมราช ดังนี้

“...เสด็จไปตีเมืองนคร เสด็จเป็นทัพเรือพระที่นั่งศรีสักลาตเข้าปากน้ำเมืองนคร ณ วัน ๗ 10 ค่ำ (แรม 7 ค่ำ เดือน 10) ลุศักราช 1131 ปีฉลูเอกศก เจ้าพระยายมราช เจ้าพระยาอโกราชา เจ้าพระยาตากฤทธิรงค์ยกทางสถลมารคสามทัพไม่ทันเสด็จเข้าเมืองได้แล้วเป็นวัน (หนึ่ง) ทรงพระพิโรธคาดโทษให้ตามเจ้านครที่หนีไปอยู่เมืองจะนะ พระฤทธิเทวเจ้าเมืองรู้ว่ากองทัพยกติดตาม (มา) กลัวพระบารมีส่งตัวเจ้านครพร้อมพวกฟองพงษ์พันธุ์ ทั้งละครผู้หึงเครื่องประดับ เงินทอง ราชทรัพย์ สิ่งของส่งถวายมาพร้อมเสด็จลงมาสมโภชพระบรมธาตุ มีละครผู้หึง แล้วให้ตั้งแห่พระสนานสามวัน เสด็จอยู่นานจนเงินนายสำเภาเอาของปากสำเภาถวาย...”

(กรมหลวงนรินทรเทวี. 2546 : 56-57)

จากหลักฐานดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าศิลปะการละครที่เรียกว่า “ละครผู้หญิง” ปรากฏอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราชเช่นเดียวกับความเชื่อที่ว่าเป็นละครที่อยู่ในราชสำนักอยุธยามาก่อนและได้ถวายละครผู้หญิงให้กับพระเจ้ากรุงธนบุรี แต่หลักฐานข้างต้นมิได้กล่าวรายละเอียดเกี่ยวกับ ละครชาตรีจึงตั้งข้อสันนิษฐานว่า ผู้แสดงละครชาตรีได้ถูกเกณฑ์น่าจะมาพร้อมกับราษฎรชาวใต้ในคราวนั้นด้วยแต่เนื่องจากโนราชาตรีเป็นศิลปะการแสดงของพื้นบ้านจึงมิได้ถูกกล่าวขานไว้เป็นหลักฐานในครั้งนั้น

ละครชาตรีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรชัดเจนแน่นอนว่าศิลปะการแสดงละครชาตรีซึ่งปรากฏรูปศัพท์ เขียนว่า “ชาตรี” ในบวรธรรมกรณในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แสดงให้เห็นว่าคณะละครชาตรีได้เข้ามาแสดงอยู่ทั่วไปและเป็นที่รู้จักกันในมหรสพประเภทหนึ่งในต้นกรุงรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้นแล้ว ผู้แสดงละครคาดว่าง่ายกระจัดกระจายกันออกไปตามหัวเมืองใหญ่ๆ หรือแหล่งชุมชนเมื่อเวลาว่างงานพระราชพิธี จึงได้ถูกเกณฑ์มาแสดงเป็นมหรสพภายในงานพระราชพิธี

จนกระทั่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เจ้าพระยาพระคลัง (สมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ ดิศ บุนนาค) ได้ลงเดินทางลงไปประจักษ์เหตุไม่สงบทางหัวเมืองฝ่ายใต้ ทำให้ประชาชนชาวใต้อพยพตามขึ้นมาด้วย ทั้งนี้มีพวกที่มีความรู้ความสามารถทางด้านละครชาตรีเข้ามาด้วย (สมลมาลย์ นิมเนตพันธ์. 2532 : 116)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2552 : 313-314) ทรงกล่าวถึงพวกละครชาตรีที่อยู่หน้าวังวรดิศ ในหนังสือพงศาวดารรัชกาลที่ 3 ว่าเมื่อ พ.ศ. 2375 สมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ เมื่อยังเป็นเจ้าพระยาพระคลัง ยกกองทัพลงไปปราบขบถเมืองไทรบุรี ตั้งกองทัพหลวงที่เมืองสงขลา เวลานั้นกำลังเกิดทุกข์ภัยในแขวงเมืองพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชมีพวกราษฎรที่อดอยากยอมเป็นบ่าวขอข้าวนายทัพนายกองกินแล้วเลยติดตามเข้ามาในกรุงเทพเป็นอันมาก เพราะฉะนั้นพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เฝ้าพวกชาวบ้านพัทลุงและเมืองนครศรีธรรมราชที่เข้ามาในกรุงเทพครั้งนั้นให้พ้นจากทาสแล้วให้ร่วมกับไพร่หลวง หัดทำการก่ออิฐถือปูนสำหรับสร้างพระอารามเรียกว่า “กรมเกณฑ์บุญ” ให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลสนามควาย พวกชาวเมืองพัทลุงและชาวเมืองนครฯ ที่เข้ามาครั้งนั้นมีคนที่เคยเล่นโนรามาด้วย เข้ามาเล่นโนราในกรุงเทพฯคนชอบดูจึงเลยเล่นเป็นอาชีพสืบกันมา

การอพยพเข้ามาของชาวพัทลุงและชาวนครศรีธรรมราชในครั้งนี้อาจถือว่าเป็นครั้งสำคัญก่อให้เกิดการพัฒนาแบบศิลปะการแสดงของละครชาตรี จากแบบที่ยึดถือตามรูปแบบเดิมได้มีการเปลี่ยนแปลงวิวัฒนาการสร้างความเป็นตัวตนขึ้นโดยผสมผสานจากค่านิยมของสังคมเกิดการเลียนแบบและพัฒนา

รูปแบบการแสดงให้เกิดความแตกต่างเป็นที่ดึงดูดใจของผู้ชมการแสดงมากขึ้นหรือเพื่อให้เกิดความท้าทายเลียนแบบที่เป็นของหลวงจากราชสำนัก

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 เป็นช่วงที่การละครรูปแบบต่างๆ มีพัฒนาการที่ดีขึ้นโดยเฉพาะตามวังเจ้านายและตามที่ต่างๆ เนื่องจากละครหลวงภายในพระบรมมหาราชวังไม่เป็นที่ต้องพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเหตุทำให้ครูละครหลวงพากันออกไปฝึกหัดละครตามวังเจ้านายอื่นๆ โดยการหลบซ่อนฝึกหัดกันภายในวัง เนื่องจากยังคงมีกฎหมายห้ามมิให้หัดละครหลวงโดยเฉพาะละครผู้หญิงถึงกระนั้นก็ยังมีย่านบางพระองค์ลักลอบฝึกหัดแต่ก็ทรงไม่ได้เอาผิดแก่ผู้ใด ในช่วงนี้อาจจะเป็นการอยู่ในช่วงถ่ายโอนศิลปวัฒนธรรมทางด้านการแสดงจากของหลวงมาสู่ประชาชนมากยิ่งขึ้น เป็นไปได้ว่าละครชาตรีที่มีเล่นกันอยู่แต่เดิมเมื่อครั้งแผ่นดินก่อนๆ และที่เพิ่งอพยพเข้ามาในรัชกาลที่ 3 นี้ได้รับอิทธิพลของละครหลวงเข้าไปและอยู่ในช่วงสร้างอัตลักษณ์ของตนเองเสียใหม่ตามความนิยมของสังคมเป็นผลทำให้เกิดรูปแบบการแสดงละครชาตรีแบบใหม่และปรากฏชื่อแน่ชัดในสมัยรัชกาลที่ 4

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นช่วงเวลา ศิลปะการละครแขนงต่างๆ ได้มีความเจริญงอกงามและถือว่าเป็นช่วงเวลาของการพัฒนารูปแบบของละครชาตรีทั้งนี้เนื่องมาจากประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ดังนี้

“ด้วยพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ รับสั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ฝ่ายทหารพลเรือน ในพระบรมมหาราชวัง และพระบวรราชวังให้รู้แจ้งทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย มีละครผู้หญิงแต่ในหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละครผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละครผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคร แต่ทว่าทรงแข่งชกตีเตี๋ยนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเจี๋ยบ ๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ ผู้น้อย ผู้ใดเล่นละครผู้ชายผู้หญิงก็ได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เปนเกียรติยศแผ่นดิน

เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าละครในหลวงมีขึ้น ก็หาไม่มีใครเล่นละครเหมือนอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดแลชอบอยู่ การอันนี้มิได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้าง ก็จะได้โปรดหาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้าอย่าง 1 เครื่องแต่งตัวลงยาอย่าง 1 พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่าง 1 เมื่อบทบาทขวัญยกแต่แด่สรวงอย่าง 1 แล้วอย่าให้บุตรชายหญิงที่เขาไม่สมควรเข้ามาเล่นละคร ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่าง 1 ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด

ประกาศมา ณ วันอังคาร เดือน 9 แรม 7 ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก จุลศักราช 1217”

(สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 356-357)

จากประกาศข้างต้นปรากฏว่า มีผู้ฝึกหัดละครโดยมีผู้แสดงเป็นผู้หญิงจำนวนมากและมีการรับงานการแสดงกันอย่างเสรี จนกระทั่งมีการจัดตั้งภาชีโขนละคร ซึ่งละครชาตรี เป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงละครที่ต้องเสียภาษีโขนละครด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าละครชาตรีเป็นการแสดงที่เริ่มมีผู้นิยมชมกันอย่างแพร่หลาย เช่นเดียวกับศิลปะการแสดงชนิดอื่นๆ อีกทั้งยังมีการหัดผู้หญิงขึ้นเล่นละครชาตรีเข้าสมโรงตามความนิยมอีกด้วยดังปรากฏคณะละครชาตรีที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 4 มีด้วยกัน 2 โรง คือ ละครชาตรีของหลวงซึ่งเป็นผู้หญิงทั้งโรง เดิมเป็นละครของพระองค์เจ้าปทุมราชซึ่งเป็นพระราชธิดากรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทในรัชกาลที่ 1 เมื่อครั้งประทับอยู่ที่เมืองนครศรีธรรมราชได้หัดละครขึ้น เดิมเล่นละครในเรื่องอิเหนา ครั้นเสด็จกลับเข้ามาในกรุงเทพมหานครก็พาคณะละครโรงนั้นมาด้วยแล้วถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้เล่นเป็นละครชาตรีและอีกโรงหนึ่ง คือ ละครชาตรีของนายหนูเล่นละครชาตรีอย่างในเมืองนครศรีธรรมราช แตกต่างจากละครชาตรีคณะอื่นๆ ที่ตัวนายโรงใส่ภูษาไม่ใช่เทริดและตัวนางเป็นผู้หญิงแต่งตัวอย่างละครในกรุงเทพฯ อีกทั้งมีตัวละครมากแสดงได้หลากหลายยิ่งขึ้น (สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 359-368)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นวิวัฒนาการของรูปแบบการแสดงละครชาตรีได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะละครชาตรีของนายหนูซึ่งในขณะนั้นเป็นคณะละครที่มีชื่อเสียง ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบของเครื่องแต่งกายโดยเลียนแบบละครหลวงทั้งตัวนายโรงและตัวนาง อีกทั้งยังมีการนำผู้หญิงที่หัดไว้มาเล่นประสมโรงในบทของตัวนางและเพิ่มตัวแสดงมากยิ่งขึ้นแต่ยังคงดำเนินการแสดงรูปแบบเดิมอยู่นอกจากคณะละครชาตรีของนายหนูแล้ว คาดว่าน่าจะมีคณะอื่นๆ ที่ไม่ได้กล่าวถึงอีกหลายคณะด้วยกันที่รับงานการแสดงในงานมหรสพต่างๆ

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ รัชกาลที่ 5 ได้เกิดมีพัฒนาการของละครชาตรีอีกรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” ซึ่งปรากฏอยู่ในการปรับปรุงการจัดเก็บภาษีของราษฎรที่เล่นละครเป็นอาชีพในรัชกาลที่ 4 ที่เรียกว่า “ภาษีโขนละคร” เมื่อครั้งรัชกาลที่ 5 ให้เปลี่ยนชื่อเป็น “อากรมหรสพ” รูปแบบการแสดงละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอกนี้ คาดว่าน่าจะได้รับการพัฒนาการมาตั้งแต่ครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ปรากฏว่าละครชาตรีคณะนายหนูได้เปลี่ยนรูปแบบการแต่งกายของตัวละครเหมือนกับละครหลวงแต่ดำเนินเรื่องราวแบบละครชาตรีเมืองนครศรีธรรมราช ทั้งนี้อาจจะมีคณะละครชาตรีคณะใดคณะหนึ่งซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานว่าได้เป็นผู้ริเริ่มนำจารีตธรรมเนียมการแสดงของละครนอกเข้ามาผสมผสานกับรูปแบบละครชาตรีดั้งเดิม (โนรา) หรือเป็นไปได้ว่า อาจจะเป็นคณะของนายหนูเองก็ได้เพราะเนื่องจากเป็นผู้ริเริ่มสร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้กับการแสดงละครชาตรีของตนเองให้แตกต่างไปจากคณะอื่นๆ จนละครชาตรีคณะอื่นเห็นว่าสวยงามดีจึงได้เลียนแบบ การนำรูปแบบละครนอกมาผสมผสานกับรูปแบบของละครชาตรีที่มีอยู่เดิมนั้น น่าจะได้รับความนิยมเป็นอย่างดี

มากในสมัยนี้ จนกระทั่งมีการกำหนดให้เก็บภาษีมหรสพเพิ่มจากละครชาตรีที่แสดงในลักษณะเดิมและละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอกด้วย กล่าวได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 5 มีละครชาตรีอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ ละครชาตรีแบบดั้งเดิม (โนรา) และละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก

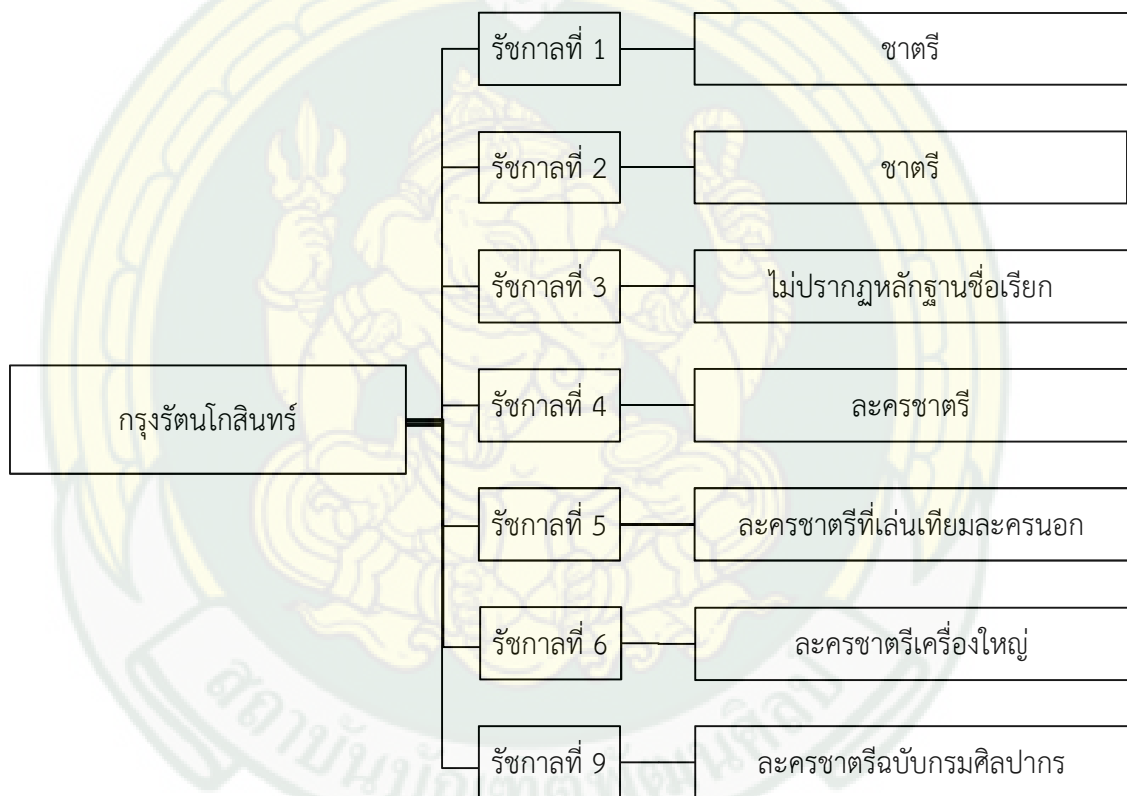
ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ละครชาตรีได้พัฒนาการมาเป็นลำดับอีกขั้นหนึ่งโดยนำเอารูปแบบของละครนอก ทั้งจารีต ขนบธรรมเนียมการแสดง การแต่งกาย และการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงละคร โดยผสมผสานธรรมเนียมเดิมเข้าไป ดังที่เรียกกันในสมัยรัชกาลที่ 5 ว่า “ละครชาตรีที่เล่นอย่างละครนอก” และเรียกรูปแบบศิลปะการละครชาตรีที่ได้ปรับปรุงจนเป็นแบบแผนแล้วว่า “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละครชาตรีเครื่องใหญ่”

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 กรมศิลปากรได้พัฒนาการรูปแบบและกระบวนการแสดงละครชาตรีขึ้น 2 เรื่อง คือ เรื่องมโนห์รา ในปี พ.ศ. 2498 และเรื่องรถเสน ในปี พ.ศ. 2500 โดยใช้ศิลปินของกองการสังคีต กรมศิลปากร ร่วมกันออกแบบงานศิลปะทุกแขนง คือ การจัดทำบท เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี เพลง การฟ้อนรำ และระบำประกอบการแสดง อีกทั้งยังมีการออกแบบฉากและเทคนิคการแสดงต่างๆ ให้มีความสวยงาม ทันสมัยต่างจากละครชาตรีแบบเก่าๆ ไปโดยพัฒนาและปรับปรุงให้เป็นแบบฉบับกรมศิลปากร กล่าวคือ การจัดทำบทมีการแบ่งเป็นองก์ แต่ละองค์มีการเปิด-ปิดม่านและเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่องที่ดูสมจริง ปรับกระบวนการรำ เช่น การรำชุดชาตรีเลือกคู่ การบรรจุเพลงร้องให้หลากหลายขึ้น การแต่งกายยืมเครื่องตัวพระ ประดิษฐ์ศิราภรณ์เลียนแบบเทริดของโนรา การแต่งกายยืมเครื่องนางไม่สวมผ้าห่มนาง ฉ่านางออกแบบให้มีจีบชายพก 2 ข้างคลี่ออกแล้วมีรัดสะเอวปิดทับ สวมปีก สวมหางและที่สำคัญคือ ละครชาตรีฉบับกรมศิลปากรผู้แสดงจะรำตามคนร้องแต่เจรจาเองทั้งหมด (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2554 : 48-49)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของละครชาตรี พบว่า จากตำนานความเชื่อสามารถแบ่งออกเป็นสองแนวคือ แนวคิดแรกตำนานความเชื่อที่ว่าละครชาตรีมีถิ่นกำเนิดอยู่ในกรุงศรีอยุธยาแล้วแพร่กระจายไปสู่ภาคใต้ และแนวคิดที่สองตำนานความเชื่อที่ว่าละครชาตรีมีถิ่นกำเนิดอยู่ในอาณาจักรที่เจริญรุ่งเรืองทางภาคใต้แล้วแพร่กระจายขึ้นมาสู่ภาคกลาง โดยทั้งสองแนวคิดมีขุนศรีทราเป็นบรมครูทางด้าน ละครชาตรีแต่ยังไม่มีนักวิชาการท่านใดสามารถยืนยันชัดเจนถึงข้อเท็จจริงได้แน่นอน

จากข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์พบว่าละครชาตรี น่าจะมีแสดงแพร่หลายมาแล้วตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาและมีพัฒนาการรูปแบบการแสดงอย่างต่อเนื่องเป็นลำดับและมีการเคลื่อนย้ายถ่ายโอนรูปแบบการแสดงละครซึ่งกันและกัน ดังปรากฏหลักฐานเป็นการกวาดต้อนชาวเมืองนครศรีธรรมราชให้เข้ามาอยู่ในกรุงธนบุรีต่อเนื่องมาต้นกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏละครชาตรีให้เป็นมหรสพในงานพระราชพิธีต่างๆ จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการอพยพครอบครัวชาวพัทลุงและชาวนครศรีธรรมราชเข้ามาในกรุงรัตนโกสินทร์ที่ตำบลสนามควาย มีครอบครัวที่มีความรู้ความสามารถทางด้านละครชาตรีเข้ามาอีกครั้งหนึ่งและได้ตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนประกอบอาชีพการเล่นละครชาตรี จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 4

ได้โปรดเกล้าฯ ประกาศว่าด้วยอนุญาตให้หัตถละครผู้หญิงได้เป็นผลทำให้การละครเจริญก้าวหน้า ละครชาตรีก็นำมาพัฒนาการรูปแบบการแสดงของตนเองให้เข้าค่านิยมของสังคมในสมัยนั้นๆซึ่งปรากฏเป็นรูปแบบละครชาตรีแบบใหม่ ที่เรียกว่า ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก นับว่าเป็นการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้กับละครชาตรี จนกระทั่งสมบูรณ์แบบในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเรียกว่า ละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่และสมัยรัชกาลที่ 9 กรมศิลปากรได้ปรับปรุงละครชาตรีขึ้นใหม่เรียกว่าละครชาตรีฉบับกรมศิลปากร ดังสรุปพัฒนาการการเรียกชื่อละครชาตรีในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ในแผนภูมิที่ 3



แผนภูมิที่ 3 พัฒนาการการเรียกชื่อละครชาตรีในยุคกรุงรัตนโกสินทร์

ละครชาตรี เป็นละครที่มีปรากฏเล่นทั่วไปไม่เฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครเท่านั้น กรุงรัตนโกสินทร์จึงหมายรวมถึงหัวเมืองใหญ่ที่อยู่ห่างไกลออกไป เพราะฉะนั้นศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ย่อมมีการเจริญเติบโตขึ้นไปด้วยพร้อมกับเมืองหลวงหรือได้รับอิทธิพลจากเมืองแม่กระจายออกไปสู่หัวเมืองที่สำคัญๆ ละครชาตรีจึงปรากฏเป็นการแสดงที่อยู่ในหัวเมืองต่างๆด้วยและพัฒนาพร้อมกับเมืองหลวง

หากแต่มีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับค่านิยมและวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น จึงทำให้พัฒนาการรูปแบบการแสดงต่างกัน กล่าวคือ ละครชาตรีที่อยู่ในเมืองหลวงได้รับอิทธิพลจากรูปแบบการแสดงของหลวงจึงพัฒนาการไปสู่ละครชาตรีเครื่องใหญ่ที่มีรูปแบบไปตามรสนิยมของสังคมที่ดูละครเป็นเรื่องของความงามและสนุกสนานจึงได้ตัดกระบวนการทางด้านพิธีกรรมออกเหลือไว้เท่าที่จำเป็นตามขนบธรรมเนียมที่จะละเล่นมิได้ ในขณะที่ละครชาตรีที่เล่นกันในหัวเมืองฝ่ายใต้ยังคงรูปแบบการแสดงเอาไว้ ซึ่งรูปแบบการแสดงไปเกี่ยวโยงผูกพันกับวิถีชีวิต ด้านความเชื่อในพิธีกรรมส่วนหนึ่งและด้านความบันเทิงอีกส่วนหนึ่ง ละครชาตรีปรากฏอยู่ในหลายพื้นที่กระจายออกไปในแถบภาคกลางที่มีสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาหรือเทวสถาน ได้แก่ กรุงเทพมหานคร จังหวัดอ่างทอง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา จังหวัดนครปฐม จังหวัดราชบุรีและจังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น ซึ่งจังหวัดเพชรบุรีเป็นเมืองที่มีศิลปวัฒนธรรมมากมายหลายแขนงและมีประวัติศาสตร์เชื่อมโยงกับราชสำนักสยามตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาอีกทั้งมีศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่โดดเด่นอีกแขนงหนึ่งก็คือ ละครชาตรีเมืองเพชร

3. ละครชาตรีเมืองเพชร

เมืองเพชรบุรี มีมหรสพและการละเล่นพื้นบ้านที่หลากหลายที่สูญหายไปก็มาก อย่างเช่นแข่งวิ่งวัวเกวียน เพลงฉ่อย เพลงพาดताल เพลงพวงมาลัยและเห่เรือบงกชลาหรือแม่กระทั่งมหรสพประจำงานศพ อย่างเช่นลำสวดที่คนทั่วไปรู้จักกันในนาม “สวดคฤหัสถ์” หรือ “สวดสังกะหะ” ที่ใช้พระสูตรหรือมโหรีนั้นก็เป็นฆราวาสสีก้นผัดหน้าขาวออก ห่มผ้าขาวม้าถือตาลปัตร มานั่งเรียงแบบพระอันดับ ร้องเพลงต่างๆ ออก 12 ภาษา ทะลึ่งตึงตังหัวร่อกันอหาย สนุกสนานมากก็ถึงกับเอาตาลปัตรพาดกันหักป่นปี้ สวดเช่นนี้ยังพอมีตัวคนร้องคนเล่นได้ แต่ไม่ค่อยมีใครหาไปรับงานอีกแล้วนอกจากนี้ยังมีคณะลิเก คณะละคร อีกสารพัดเป็นแหล่งชุมนุมศิลปินพื้นบ้านภาคกลางเป็นที่น่าบันทึกและจดจำ (นิพัทธ์พรเพ็งแก้ว. 2550 : 77)

จากคำกล่าวข้างต้นเมืองเพชรบุรีเป็นศูนย์รวมศิลปะการแสดงมากมาย ละครชาตรีเมืองเพชรก็เป็นวัฒนธรรมบันเทิงของชาวบ้านอีกรูปแบบหนึ่งที่ผูกพันกับวิถีชีวิต ความเชื่อกับชาวเมืองเพชรบุรีมาอย่างช้านานและมีวิวัฒนาการมาโดยลำดับเช่นเดียวกับละครชาตรีที่อยู่ในกรุงเทพมหานคร โดยหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดเกาะแก้วสุทธารวาส จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งตรงกันกับสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศสมัยกรุงศรีอยุธยา ปรากฏเป็นภาพศิลปะการแสดงที่ตัวละครสวมเทริด ใส่หางมีเล็บปลอม คล้ายกับรูปแบบการแสดงโนรา ความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างเมืองเพชรบุรีและกรุงศรีอยุธยานั้นถือว่าใกล้ชิดกัน ดังนั้น ศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในเมืองเพชรบุรีย่อมหมายถึงกรุงศรีอยุธยาด้วย ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าศิลปะการแสดงโนราชาตรีน่าจะเล่นกันแพร่กระจายกันอยู่ในภาคกลางจนถึงภาคใต้ตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา โนราชาตรีจึงปรากฏอยู่ในเมืองเพชรบุรีตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและชาวเมืองเพชรบุรีก็ต้องคุ้นเคยกับการแสดงโนราชาตรี

ละครชาตรีเมืองเพชร มีหลักฐานความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับโนราชาตรี คือ ปรากฏคำว่า “มโนห์รา” ในบทร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์บทหนึ่งของละครชาตรีคณะพรหมสุวรรณ ดังนี้

สิบนิ้วลูกลมอประนม	ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเกศา
เจ้าประคุณศักดิ์สิทธิ์เรืองฤทธิ์	ได้เป็นที่พึ่งพาของมนุษย์
ท่านผู้ใดขัดสนมาบนบาน	พ่อโปรดปรานปรานีเป็นที่สุด
คุณพ่อช่วยไม่ม้วยมุต	ทั้งได้ฟ้ามุขยี่ได้อาศัย
ละคร มาร่ำอยู่หน้าศาล	วันนี้มีงานเป็นการใหญ่
เขามาแก้สนบนที่บนไว้	พ่อโปรดช่วยอวยชัยลูกบ้างลา
เจ้าของงานจตุรปูเทียนเวียนค่านับ	เชิญคุณพ่อมารับเอาเถิดหนา
คุณพ่อวัดมหาธาตุไต่บน	ลูกจะร้องนิมนต์เชิญพ่อมา
เขบนพ่อไว้เมื่อได้ทุกข์	ยามสนุกเขากวาย มโนห์รา
ลูกร้องประกาศอยู่ขึ้นดิน	ขอให้ไต่ยินจนขึ้นฟ้า
เขบนอย่างไรวายอย่างนั้น	สารพันที่จะมีอยู่นานา
มีทั้งหัวหมูปายศรี	ข้าวไข่เขาก็มีเอาไว้ทำ
ขนมต้มขนมแดงและแป้งจี	หัวหมูปายศรีทั้งซ้ายขวา
เชิญพ่อมารับสินบนไป	ให้ขาดในวันนี้เจ้าพ่อหนา
ทั้งสินบนหน้าสินบนหลัง	ให้ขาดกันวันนี้เจ้าพ่อหนา
ลูกน่อยกล่าวคำจะร่ำถวาย	ทั้งพระหัตถ์เบื้องซ้ายและเบื้องขวา

(ยุพาวดี สุขจำเริญและเอื้อม เต็ดเต๋ยว. 2526 : 76)

จากบทร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปรากฏคำว่า “มโนห์รา” ในฐานะศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่เจ้าภาพได้บนบานเอาไว้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เมื่อประสบผลสำเร็จดังที่หวังก็ไปจ้างละครมาแสดงให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามคำสัญญาที่ได้บนบานเอาไว้ พวกละครจึงกล่าวเชิญเป็นการประกาศแทนเจ้าภาพว่า บัดนี้ผู้บนบานได้ทำตามคำสัญญาดังกล่าวแล้ว ในบทนี้มีคำว่า “ละครมาร่ำอยู่หน้าศาล วันนี้มีงานเป็นการใหญ่” ซึ่งหมายความว่าคณะละครได้มาร่ำถวายให้เนื่องในงานแก้สนบนและในบทที่ว่า “เขบนพ่อไว้เมื่อได้ทุกข์ ยามสนุกเขากวายมโนห์รา” ซึ่งหมายความว่าเจ้าภาพได้บนบานเอาไว้เมื่อประสบปัญหาหรือประสบความทุกข์ เมื่อปัญหาคลี่คลายออกไปมีความสุขสมหวังแล้วก็นำละครมาถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น คำว่า “ละคร” และคำว่า “มโนห์รา” จึงอนุมานได้ว่าเป็นคำที่ใช้เรียกศิลปะการแสดงเช่นเดียวกัน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า การแสดงโนราทางภาคใต้ก็ไม่ได้เล่น เรื่องนางมโนห์รา เพียงเรื่องเดียวแต่เล่นเรื่องอื่นๆ ด้วย เช่น เรื่องรถเสน โดยเรียกว่าโนราแสดงเรื่องรถเสนหรืออีกนัยยะหนึ่งอาจเป็นไปได้ว่าว่า ละครชาตรีเมืองเพชรเล่นเรื่องมโนห์ราอยู่บ่อยครั้งจึงได้ออกชื่อเรื่องที่ละครเล่น ในบทร้องดังกล่าว

สอาด จันทรสุข หัวหน้าคณะธิดาพรหมสุวรรณ ละครชาตรีเมืองเพชรบุรี ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับคำว่า “มโนห์รา” ที่ปรากฏอยู่ในบทร้องเชิญ ดังนี้

“คำว่า มโนห์รา ที่ปรากฏในบทร้องเชิญนั้น อนุมานว่ามีสาเหตุมาจากรูปแบบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรในอดีตที่ก่อนแสดงต้องมีการรำซัด ซึ่งการรำซัดนี้รับอิทธิพลมาจากการแสดงโนราในภายหลังได้ปรับเปลี่ยนคำร้องเสียใหม่ซึ่งไม่ลงรูปแบบกลอนเดียวกัน คณะอื่นๆนั้นเปลี่ยนกันไปหมดตามความนิยมแต่ที่คณะของตนเองยังคงร้องรูปแบบเดิมอยู่”

(สอาด จันทรสุข. สัมภาษณ์. 17 ตุลาคม 2557)

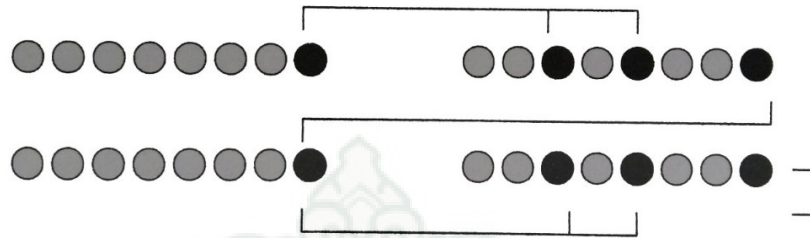
จากคำกล่าวข้างต้นของผู้ให้สัมภาษณ์แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของรูปแบบการแสดงของโนราและละครชาตรีเมืองเพชร คาดว่าอาจจะเป็นไปได้ว่าโนราเป็นต้นแบบของละครชาตรีในเมืองเพชรบุรีด้วยอีกทางหนึ่ง

หากตั้งข้อสังเกตว่า เหตุใดจึงไม่ใช่คำว่า “ละครรำ” แทนคำว่า “มโนห์รา” นั้น สามารถวิเคราะห์ได้จากฉันทลักษณ์ของการแต่งคำประพันธ์ในบทร้องเชิญของละครชาตรีเมืองเพชรซึ่งประกอบไปด้วยการแต่งคำประพันธ์ใน 2 ลักษณะ คือ เป็นกลอนลำนำและกลอนหัวเดียว

กลอนลำนำหรือกลอนขับร้อง คือ กลอนที่ใช้ขับร้องหรือสวดให้เป็นการทำนองต่างๆ วิธีแต่งหรือกฎการแต่งเป็นการเอากลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 และกลอน 9 เข้าด้วยกัน จึงมีวรรคละ 6 คำบ้าง 7 คำบ้าง 8 คำบ้าง 9 คำบ้าง (บุญเหลือ ใจมโน. 2555 : 54)

กำชัย ทองหล่อ (อ้างถึงในบุญเหลือ ใจมโน. 2555 : 59) กล่าวว่า กลอนขับร้องก็คือกลอนสุภาพนั่นเองแต่แต่งขึ้นสำหรับใช้ขับร้องหรือร้องส่งเข้ากับเครื่องดนตรีปี่พาทย์ มีชื่อและทำนองต่างๆ เช่น สมิงทอง สามไม้ ปันตลิ่ง ฯลฯ แผ่นผั่งและกฎต่างๆ เหมือนกับกลอนสุภาพ

จากคำกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่า กลอนลำนำเป็นการแต่งคำประพันธ์ใช้กฎของฉันทลักษณ์กลอนสุภาพแต่งผสมเข้าด้วยกัน ประกอบด้วย กลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 และกลอน 9 เพื่อใช้ในการขับร้องให้เป็นทำนองต่างๆ โดยมีฉันทลักษณ์ ดังนี้



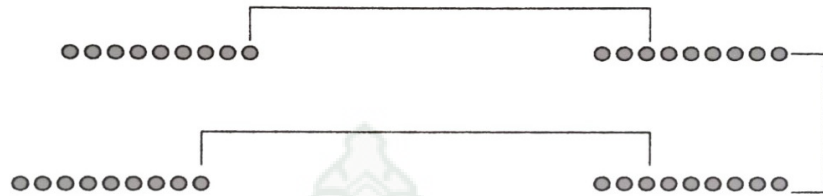
แผนภูมิที่ 4 ฉันทลักษณ์กลอนสุภาพ (กลอน 8)

ที่มา : บุญเหลือ ใจมโน. 2555 : 52

บทร้องเชิญช้างต้นมีการแต่งคำร้องเป็นกลอนลำนำจำนวน 3 บท 6 คำกลอน 12 วรรค เป็นการแต่งกลอนสุภาพกลอน 7 จำนวน 5 วรรคและกลอน 8 จำนวน 7 วรรค ผสมกัน ดังนี้

สิบนิ้วลูบกนอยอประนม (กลอน 7)	ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเกศา (กลอน 8)
เจ้าประคุณศักดิ์สิทธิ์เรื่องฤทธา (กลอน 8)	ได้เป็นที่พึ่งพาของมนุษย์ (กลอน 8)
ท่านผู้ใดขัดสนมาบนบาน (กลอน 8)	พ่อโปรดปรานปรานีเป็นที่สุด (กลอน 8)
คุณพ่อช่วยไม่ม้วยมุด (กลอน 7)	ทั้งใต้ฟ้ามนุษย์ได้อาศัย (กลอน 7)
ละครมาร้อยหน้าศาล (กลอน 7)	วันนี้มีงานเป็นการใหญ่ (กลอน 7)
เขามาแก้สนบนที่บนไว้ (กลอน 8)	พ่อโปรดช่วยอวยชัยลูกบ้างลา (กลอน 8)

กลอนหัวเดียวนี้ปรากฏในฉันทลักษณ์ของลักษณะคำประพันธ์ของเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ในบทหนึ่งมี 2 วรรคในแต่ละวรรคประกอบไปด้วยคำจำนวน 5-12 คำ สัมผัสระหว่างวรรคมีเพียงแห่งเดียวและสัมผัสระหว่างบทจะลงท้ายด้วยคำที่มีเสียงสระและพยัญชนะตัวสะกดเดียวกัน ซึ่งชาวบ้านเรียกชื่อกลอนตามสัมผัสที่ลงท้ายนั้นๆ เช่นกลอนโล กลอนลา กลอนลี กลอนลัน เป็นต้น (อภิรักษ์ เกษมผลกุล, ผู้รวบรวม. 2558 : 143) โดยมีฉันทลักษณ์ของกลอนหัวเดียว ดังนี้



แผนภูมิที่ 5 ฉันทลักษณ์กลอนหัวเดียว
ที่มา : อภิลักษณ์ เกษมผลกุล. 2558 : 144

บทร้องเชิญข้างต้นมีการแต่งคำร้องเป็นกลอนหัวเดียว 10 คำกลอนมีจำนวน 20 วรรค แต่งเป็นวรรคละ 6 คำ จำนวน 2 วรรค แต่งเป็นวรรคละ 7 คำ จำนวน 10 วรรคและแต่งเป็นวรรคละ 8 คำ จำนวน 7 วรรค ดังนี้

เจ้าของงานจตุรปูเทียนเวียนค่านับ (9 คำ)	ลูกจะร้องนิมนต์เชิญพ่อมา (8 คำ)
คุณพ่อวัดมหาธาตุไต่บัน (7 คำ)	เชิญคุณพ่อมารับเอาเถิดหนา (8 คำ)
เขabenพ่อไฉ่เมื่อได้ทุกข์ (7 คำ)	ยามสนุกเขาถวายมนโหรี (6 คำ)
ลูกร้องประกาศอยู่ชั้นดิน (7 คำ)	ขอให้ได้ยินจนขึ้นฟ้า (7 คำ)
เขabenอย่างไรถวายอย่างนั้น (7 คำ)	สารพันที่จะมีอยู่นานา (8 คำ)
มีทั้งหัวหมุบายศรี (6 คำ)	ข้าวไข่เขาก็มีเอาไว้ทำ (8 คำ)
ขนมต้มขนมแดงและแป้งจี๋ (7 คำ)	หัวหมุบายศรีทั้งซ้ายขวา (7 คำ)
เชิญพ่อมารับสินบนไป (7 คำ)	ให้ขาดในวันนี้เจ้าพ่อหนา (8 คำ)
ทั้งสินบนหน้าสินบนหลัง (7 คำ)	ให้ขาดกันวันนี้เจ้าพ่อหนา (8 คำ)
ลูกน้อยกล่าวคำจะรำถวาย (7 คำ)	ทั้งพระหัตถ์เปื้อนซ้ายและเปื้อนขวา (8 คำ)

เหตุที่ละครชาตรีใช้คำกลอนที่เป็นฉันทลักษณ์กลอนหัวเดียวนี้เนื่องจากผู้ร้องสามารถคิดค้นกลอนได้ง่าย (การร้องฉันทลักษณ์ หมายถึง การใช้ปฏิภาณไหวพริบในการร้องบทกลอนออกมาโดยฉับพลัน) ดังนั้นตัวละครที่ร้องเชิญเจ้าซึ่งจะเป็นนายโรงบางครั้งจะต้องเอ่ยนามของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพได้บนบานไว้ที่นอกเหนือจากบทที่เคยแต่งและร้องเอาไว้ จึงต้องอาศัยการค้นจากประสบการณ์และภูมิปัญญาของผู้ร้องที่จะต้องร้องออกไปตามสถานการณ์นั้นๆ ลักษณะกลอนหัวเดียวจึงเป็นฉันทลักษณ์ที่ใช้ร้องได้ง่ายและปรากฏถ่ายทอดวิธีร้องกันมาในรูปแบบเพลงพื้นบ้านต่างๆ

ทั้งนี้ ละครในแต่ละคณะหรือนายโรงบางคนอาจจะมีคำตันร้องเชิญที่แตกต่างกันออกไปโดยละครชาตรีบางคณะ ไม่ใช้คำว่า “มโนห์รา” ในกลอนร้องเชิญโดยใช้คำว่า “ละครรำ” แทนที่ซึ่งหากพิจารณาแล้ว คงมีหลักรูปแบบฉันทลักษณ์ของกลอนหัวเดียวแต่เนื่องจากการแสดงของวิถีชาวบ้านจึงร้องกันสืบทอดมาโดยไม่รู้สีกัดเขินอะไรมากนัก ดังคำกลอนร้องเชิญของคณะละครชาตรีคณะประพรศิษย์ ฉลองศรี ดังนี้

สิบนิ้วลูกลมอวยพร
เจ้าประคุณศักดิ์สิทธิ์เรื่องฤทธา
ท่านผู้ใดขัดสนมาบนบาน
คุณพ่อช่วยไม่มัวยมุด
ละครได้มาร่ำอยู่หน้าศาล
เขาจะแก้สินบนที่บนไว้
เจ้าของงานจุดธูปเทียนเวียนคำนับ
คุณพ่อวัดมหาธาตุเจ้าของบน
เขาบนพ่อไว้เมื่อได้ทุกข์
ลูกร้องประกาศอยู่ขึ้นดิน
เขาบนอย่างไรถวายอย่างนั้น
มีทั้งหัวหมบายศรี
ขนมต้มขนมแดงและแป้งจี
ประกาศให้สิ้นประกาศให้เสร็จ
เจ็ดทิศแปดทิศมารวมด้วยกัน
เชิญพ่อมารับสินบนไป
ละครกล่าวคำจะรำถวาย

ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเกศา
ได้เป็นที่พึ่งพาของมนุษย์
พ่อโปรดปรานปรานีเป็นที่สุด
ทั้งได้พำนุษย์ได้อาศัย
วันนี้เขามีงานเป็นการใหญ่
พ่อโปรดช่วยอวยชัยลูกบ้างลา
ขอเชิญคุณพ่อมารับเอาเถิดหนา
ลูกจะร้องนิมนต์เชิญพ่อก
ยามสนุกเขาถวาย**ละครรำ**
ขอให้ได้อินจนขึ้นฟ้า
สารพันที่จะมีอยู่นานา
ข้าวไข่เขาก็มีเอาไว้ทำ
หัวหมบายศรีทั้งซ้ายขวา
ให้เหมือนน้ำเสด็จลงชายคา
เป็นพระภูมิสวรรค์ดอกจำปา
ให้ขาดในวันนี้เจ้าพ่อหนา
ทั้งพระหัตถ์เบื้องซ้ายและเบื้องขวา

(ประพร น้อยเรือง. 2537 อ้างถึงในจันทิมา แสงเจริญ. 2539 : 82)

จากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมานี้ พออนุมานได้ว่า โนราชาตรีน่าจะแสดงอยู่ในเมืองเพชรบุรี ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาและเป็นต้นแบบของการพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชรที่เล่นกันอยู่ทั่วไปใน จังหวัดเพชรบุรีในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ก็เป็นได้ โดยที่มีลำดับพัฒนาการคล้ายกับละครชาตรีที่เข้ามาใน กรุงเทพมหานคร ซึ่งเมืองเพชรบุรีเป็นเมืองที่มีการพัฒนาไปพร้อมกับกรุงเทพมหานคร ดังที่กล่าวมาแล้วใน ประวัติศาสตร์เมืองเพชรบุรีว่าเป็นเมืองที่พระมหากษัตริย์หลายพระองค์ทรงเสด็จแปรพระราชฐาน บ่อยครั้งย่อมนำพารูปแบบขนบธรรมเนียม ความเชื่อและศิลปวัฒนธรรมมาสู่เมืองเพชรบุรี อีกทั้งเมือง เพชรบุรีและกรุงเทพมหานครมีระยะห่างไม่ไกลกันมากราษฎรย่อมเดินทางติดต่อสัมพันธ์กันเรื่อยมาอย่าง ไม่ขาดสาย ในกลุ่มศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกันก็难免จะเกิดการแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันแล้ว พัฒนาไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งในช่วงกรุงศรีอยุธยาถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 นั้นยังไม่ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวละครชาตรีเมืองเพชรบุรีเป็นลายลักษณ์อักษรจนกระทั่งถึงสมัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4

3.1 ประวัติความเป็นมา

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ปรากฏว่าเมืองเพชรบุรีมีคณะ ละครอยู่ด้วยกัน 5 คณะ คือละครหลวงอภัยพลรักษ์ (ละครนายสุข) ละครหลวงทิพย์อาชญา ละครตาไพล่ ละครยายปู้และละครบางแก้ว (จันทิมา แสงเจริญ. 2539 : 19) โดยเจ้าของคณะละครชาตรีคณะแรกใน เมืองเพชรบุรี สันนิษฐานว่า คือนายสุข จันทรสุขซึ่งนายสุขมีความสนใจละครเป็นพิเศษได้ติดตามคณะ ละครไปเล่นในที่ต่างๆ ต่อมาได้ฝึกหัดละครโดยแสดงเป็นตัวประกอบครั้งแรก ครั้นเจริญวัยขึ้นนายสุขได้ รวบรวมญาติพี่น้องตั้งคณะละครขึ้นเรียกกันทั่วไปว่า “คณะนายสุข” (กรมศิลปากร. 2544 : 117)

จากคำกล่าวข้างต้น ที่สันนิษฐานว่า ละครชาตรีคณะแรกของเมืองเพชรบุรีคือ นายสุข จันทรสุข อาจเป็นข้อสันนิษฐานที่คลาดเคลื่อนจากข้อเท็จจริงที่กล่าวว่านายสุข จันทรสุขเป็นผู้ที่ใฝ่รู้ใฝ่ เรียนทางด้านการละครและมักจะติดตามคณะละครไปในที่ต่างๆ ก่อนที่จะตั้งคณะเป็นของตนเองนั้น แสดงให้เห็นว่าเมืองเพชรบุรีหรือที่อื่นๆที่นายสุข จันทรสุขตามไปหัดละคร มีการเล่นละครเกิดขึ้นก่อน หน้านี้มิใช่นายสุข จันทรสุขเป็นเจ้าของละครชาตรีคนแรกในเมืองเพชรบุรี เพราะในสมัยเดียวกันยัง ปรากฏรายชื่อละครอีก 4 คณะดังที่กล่าวมาข้างต้น ดังนั้นน่าจะกล่าวได้ว่า ละครชาตรีของนายสุข จันทรสุขเป็นคณะละครคณะแรกที่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” และแสดง ละครที่ได้รับอิทธิพลรูปแบบการแสดงละครของหลวงเรียกว่าละครชาตรีเมืองเพชรในเวลาต่อมา

ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข)

หลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) มีชื่อเดิมคือนายสุข นามสกุล จันทรสุข มีชีวิตอยู่ ในช่วง พ.ศ. 2378-2454 เป็นชาวเมืองเพชรบุรี อาศัยอยู่ที่ตำบลหน้าพระลาน มีภรรยา ชื่อนางนุ่น มี บุตรและธิดาจำนวน 9 คน เป็นชาย 6 คน คือ บุญยัง แก้ว เพ็ง (เสียชีวิตตั้งแต่ยังเยาว์) อิน จัน

และเพชร เป็นหญิง 3 คน คือ พรหม เมือง และอบ นายสุข จันทรสุขเป็นผู้ที่สนใจด้านการละคร และการร่ำมาตั้งแต่เยาว์วัยและได้พยายามศึกษาเล่าเรียนทั้งการละครที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยาและ จังหวัดนครราชสีมา โดยเริ่มจากการช่วยพวกละครชนเครื่องและเริ่มฝึกหัดการแสดงกับคณะละคร ต่างๆแล้วจึงตั้งคณะละครเป็นของตนเอง นอกจากนี้นายสุขยังเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการแสดง โขนและละครชาตรีมาก่อนที่จะไปฝึกหัดกับพวกละครชาตรีที่อยู่บริเวณสนามควาย ในระยะเริ่มแรกตัวผู้ แสดงละครนายสุขมีแต่ผู้ช่วยภายหลังประกาศพระบรมราชานุญาตให้หัดละครผู้หญิงได้ จึงได้เริ่มฝึกหัด นางนุ่นซึ่งเป็นภรรยาเล่นละคร เรียกกันว่า ละครนายสุข

ละครนายสุข จันทรสุขได้มีโอกาสแสดงหน้าพระที่นั่งถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้า เจ้าอยู่หัวได้ทอดพระเนตรเมื่อครั้งเสด็จแปรพระราชฐานมายังพระนครคีรี เป็นที่พอพระราชหฤทัยโปรดฯ เกล้าให้พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่นายสุขให้เป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” จึงทำให้คณะละคร นายสุขรู้จัก กันในนามว่า “ละครหลวงอภัย” ซึ่งเป็นคณะที่มีชื่อเสียง ดังนั้น บุตรของหลวงอภัยทุกคนจึงมี ความสามารถทางด้านละครและมีโอกาสเข้าไปแสดงละครในบ้านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุญนาค) ดำรงตำแหน่งเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์เทศาภิบาลมณฑลราชบุรีหรือเรียกว่า “เจ้าคุณเทศา” ในสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในจวนของเจ้าคุณเทศามีคณะละครซึ่งแสดงแบบ ละครหลวงไว้สำหรับเล่นถวายพระเจ้าแผ่นดิน พระบรมวงศานุวงศ์และแขกเมือง ซึ่งตัวละครที่อยู่ในจวน นั้นเป็นของละครเจ้าจอมมารดาเอนส่วนหนึ่งและเป็นลูกหลานละครเมืองเพชรส่วนหนึ่ง

นอกจากนี้ยังปรากฏชื่อ หม่อมศิลา ได้รับบทบาทเป็นตัวเอกเป็นละครรุ่นใหญ่ของ สมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุญนาค) ได้ไปเป็นครูละครของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 371)

แมรี โลวินา คอร์ท มิชชันนารีชาวอเมริกันในศาสนาคริสต์นิกายเพรสไบทีเรียนาเขียน บันทึกลงถึงชาวสยามโดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับจังหวัดเพชรบุรี พ.ศ.2417 (แปลโดยนางพรพรรณ ทองตัน) กล่าวถึงบ้านและสถานที่แสดงละครของท่านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ ไว้ดังนี้

“...เมืองเพชรบุรีปกครองโดยท่านเจ้าเมืองและผู้ช่วยเจ้าเมือง รวมถึงขุนนางและเจ้าพนักงาน อื่นๆ ผู้ปกครองสูงสุด 2 ท่านในปัจจุบัน คือ เจ้าพระยาและน้องชายต่างมารดาของอดีตผู้สำเร็จ ราชการแผ่นดิน พวกเขาอาศัยอยู่ในบ้านที่ดีที่สุดในตัวเมือง เราไม่สามารถเรียกที่อยู่อาศัยของพวกเขาว่า วังได้ แต่อาคารนั้นก่อด้วยอิฐมีหลังคาทรงสูงมุงกระเบื้องและล้อมรอบด้วยกำแพง ซึ่งประตูตามกำแพง จะถูกปิดทุกค่ำคืน มีบ้านเรือนจำนวนมากอยู่ภายในกำแพงด้านที่ก่ออิฐ บ้านเรือนเหล่านั้นสร้างด้วย ไม้กระดานและไม้ไผ่สำหรับให้พวกคนใช้และทาสอยู่อาศัย มีกระท่อมไม้ไผ่หลังยาวหลายหลังเป็นที่ คุ่มขังพวกนักโทษและยังมีโรงเก็บของอื่นๆอีก ซึ่งพวกเขาเอาไว้เก็บผ้า เกลียน เรือและแพนอกจากนี้ยังมีปะรำยกพื้นหลายหลัง เป็นที่ให้นักแสดงละครชาวบ้านแสดงละครและการร่ายรำให้เจ้านายของพวกเขา ชมเหมือนเช่นลูกสาวของ Herodias ในสมัยโบราณ รางวัลพิเศษที่สุดสำหรับการแสดงที่งดงามใน

สถานที่เหล่านี้ก็คือนักแสดงจะถูกนำตัวไปยังเรือนของท่านเจ้าพระยาและกำหนดให้เข้าอยู่ร่วมกับบรรดาสตรีในเรือนของท่านด้วย...”

(แมรี โลวินา คอร์ท. นันทา วรเนติวงศ์และคณะ ผู้แปล, 2557 : 106-107)

จากบันทึกของ แมรี โลวินา คอร์ท แสดงให้เห็นถึงสภาพทางด้านสังคมการเมืองการปกครองของจังหวัดเพชรบุรีในสมัยต้นรัชกาลที่ 5 โดยกล่าวถึงเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) เจ้าเมืองเพชรบุรี ซึ่งเป็นน้องชายต่างมารดาของสมเด็จพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ผู้สำเร็จราชการแผ่นดินในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยบ้านของท่านในสายตาของ แมรี โลวินา คอร์ท เป็นบ้านที่สร้างด้วยวัสดุชั้นดีเป็นอาคารทำด้วยปูนมุงกระเบื้องมีกำแพงรอบบ้าน เมื่อเทียบกับบ้านที่อยู่ในจังหวัดเพชรบุรีคงใหญ่โตที่สุด เหมือนกับวังที่อยู่ของเจ้านาย ภายในตัวบ้านยังประกอบไปด้วยเรือนจำนวนมากสำหรับทาส คนใช้และเรือนพวคนักโทษ ยังมีโรงเก็บของ เกือบเกวียน เกือบเรือ โรงเลี้ยงม้าและแพะ ช่วงหนึ่งของการเขียนบันทึกกล่าวถึงแมรี โลวินา คอร์ท บันทึกไว้ว่าไม่สามารถเรียกว่าวังได้ จะเห็นได้ว่าแมรี โลวินา คอร์ท เป็นผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับธรรมเนียมการเรียกชื่อที่อยู่อาศัยระหว่างขุนนางและเชื้อพระวงศ์เป็นอย่างดี

นอกจากนั้นแมรี โลวินา คอร์ท ยังได้กล่าวถึงประรำยกพื้นอีกหลายหลังเพื่อเอาไว้สำหรับละครชาวบ้านเข้าเล่นเพื่อไว้ชมและถวายเจ้านายได้ทอดพระเนตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบ้านของท่านนอกจากจะมีละครซึ่งประจำของท่านเองแล้ว ท่านยังเปิดโอกาสให้คณะละครที่อยู่ในจังหวัดเพชรบุรีในสมัยนั้นได้เข้าไปแสดงให้ท่านชมและบางครั้งจัดแสดงละครเพื่อถวายเจ้านายที่เสด็จพระราชดำเนินมาจังหวัดเพชรบุรีและเขียนแสดงความเห็นเชิงเปรียบเทียบนัยยะของการร่ำรำของพวกละครที่เข้ามาเล่นในบ้านของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์กับบุตรสาวของเฮโรดิอัส (Herodias) ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนักบุญในศาสนาคริสต์ชื่อว่านักบุญจอห์นแบปติสต์

นักบุญจอห์นแบปติสต์ เป็นบุคคลที่เห็นบ่อยที่สุดท่านหนึ่งในภาพเขียนสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา เป็นภาพการตัดศีรษะของนักบุญใส่ไว้ในถาดซึ่งความผิดุกรณ์ของจอห์น คือ การกล่าวโทษกษัตริย์ เฮอร์โธด ว่าทรงแต่งงานกับเฮโรดิอัส (Herodias) ขายาม่ายของพระเชษฐาของพระองค์อันเป็นการกระทำที่ผิดหลักศาสนา นางเฮโรดิอัส คิดแค้นในใจอยากให้นักษัตริย์เฮอร์โธดประหารจอห์นทันที แต่เฮอร์โธดทรงหวั่นเกรง เพราะรู้ว่าจอห์นเป็นผู้ชอบธรรมและทรงศีล จึงคุมขังจอห์นเอาไว้เมื่อกษัตริย์เฮอร์โธดทรงจัดงานเลี้ยงใหญ่เนื่องในโอกาสคล้ายวันประสูติของพระองค์ ทรงโปรดให้ข้าราชการบริพารทุกคนมาร่วมงานนางซาโลเม (Salome) ธิดาของเฮโรดิอัสร่ำรำต่อหน้าพระที่นั่งนักษัตริย์เฮอร์โธดทรงพอพระทัยการร่ำรำครั้งนี้มากทรงสัญญาว่าจะประทานทุกสิ่งทุกอย่างที่เธอขอเป็นรางวัล นางจึงทูลขอหัวของจอห์นแบปติสต์ ตามคำบอกของพระมารดาของนางที่หวังแก้แค้น กษัตริย์เฮอร์โธดทรงทำตามสัญญาที่ให้ไว้กับซาโลเม ทรงส่งเพชฌฆาตไปตัดหัวของจอห์นในคุกแล้วจึงนำหัวของท่านใส่ถาดไปมอบให้นางซาโลเม (จอร์จ เฟอร์กูสัน. กุลวดี มกรภิรมย์ ผู้แปล, 2554 : 107-109)

แมรี โลวินา คอร์ท แสดงนัยยะค่านิยมทางสังคมไทยในอดีตเกี่ยวกับการแสดงละครที่เกิดในบ้านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์เปรียบเทียบกับเรื่องราวของนักบุญในศาสนาคริสต์ เปรียบบรรดาตัวละครผู้หญิงกับนางซาโลเม บุตรสาวของนางเฮโรดิอัส ที่ร้ายราต่อหน้ากษัตริย์เฮรอดจนทำให้พระองค์พอพระทัยเป็นอย่างมาก แมรี โลวินา คอร์ท เขียนแสดงให้เห็นถึงค่านิยมของการดูละครของชนชั้นสูงนอกจากความเพลิดเพลินแล้วยังเป็นการคัดเลือกผู้แสดงละครที่มีฝีมือเข้ามาอยู่ในบ้านของท่าน อาจจะไปในฐานะภรรยาหรือละครของท่านแล้วแต่ท่านจะเลือก ดังนั้นการที่ละครชาวบ้านจะเข้าไปเล่นในบ้านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์จึงต้องแสดงฝีมืออย่างเต็มที่เพื่อที่จะได้เข้าไปอยู่ในคณะละครของท่าน

หม่อมเมืองบุตรสาวของหลวงอภัยพลรักษ์ ได้มีโอกาสเข้าไปแสดงละครในบ้านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ โดยข้อเท็จจริงแล้วหม่อมเมืองท่านมีฝีมือทางด้านการเล่นละครโดยได้รับการถ่ายทอดมาจากหลวงอภัยพลรักษ์บิดาของท่าน ซึ่งหม่อมเมืองเป็นผู้แสดงที่มีความสามารถทางด้านละครจึงได้เป็นอนุภรรยาและตัวละครในบ้านเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ ในระหว่างที่อยูในบ้านท่านได้มีโอกาสได้เรียนรู้ขนบธรรมเนียมของการฝึกหัดและการเล่นละครหลวงจากครูละครที่มาอยู่ในบ้านท่าน

ตัวละครของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ส่วนใหญ่เป็นเชื้อสายละครชาตรีเมืองเพชรที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงามและมีความสามารถในทางนาฏศิลป์ไทยเทียบได้กับละครหลวง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2554 : 32) ภายหลังที่เจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ถึงแก่อนิจกรรมหม่อมเมืองจึงได้กลับออกมาอยู่กับครอบครัวเล่นละครและหัดละครให้กับลูกหลานร่วมกับนายบุญยัง

เมื่อหลวงอภัยพลรักษ์สิ้นชีวิต ประมาณปี พ.ศ.2454 นายบุญยัง จันทรสุข (พ.ศ. 2408-2466) บุตรชายคนโตได้สืบทอดคณะละครแทนบิดา รู้จักกันในนาม “ละครพ่อบุญยัง” ในขณะประกอบด้วยญาติพี่น้อง เขยสะใภ้และหลานๆ จนเป็นนิยมชมชอบของชาวบ้าน ละครพ่อบุญยังได้มีโอกาสแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งเสด็จประทับแรมที่พระนครคีรี ซึ่งการแสดงละครครั้งนั้นเป็นที่พอพระราชหฤทัย จึงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ พระราชทานบรรดาศักดิ์ ให้นายบุญยัง จันทรสุขเป็น “ขุนพิทักษ์ทัศนาศนา” ขุนพิทักษ์ทัศนาศนาและหม่อมเมืองได้พัฒนาละครชาตรีที่มีอยู่ให้มีความสวยงามอย่างละครหลวง ถือว่าเป็นจุดกำเนิดรูปแบบละครชาตรีเมืองเพชรในปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สามารถแสดงสายตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ดังแผนภูมิที่ 6

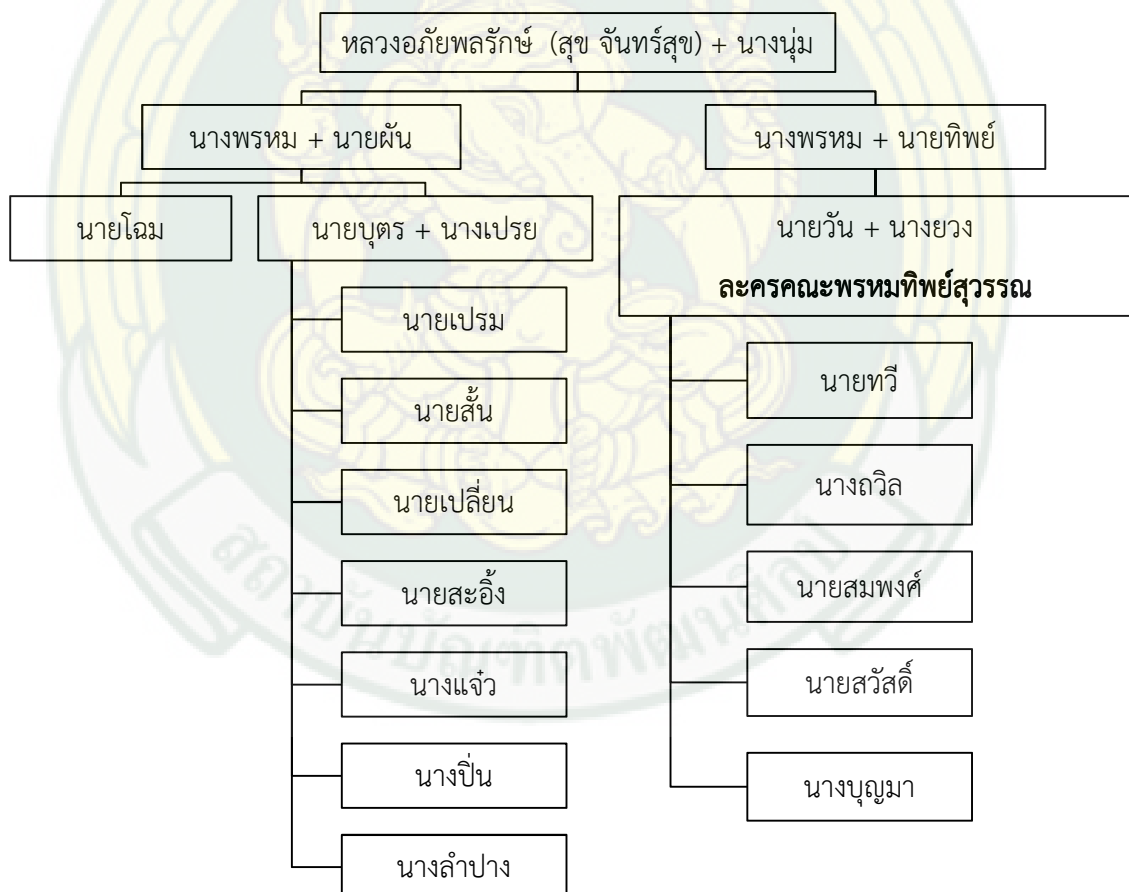


แผนภูมิที่ 6 ตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข)

จากศึกษาข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) หลังจากท่านถึงแก่อนิจกรรมแล้ว บรรดาลูกๆของท่านที่เป็นละครก็ได้แยกตัวออกมาฝึกลูกหลานและลูกศิษย์เล่นละคร สืบทอดต่อมาอย่างไม่ขาดสายจนกระทั่งถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นว่าการสืบทอดละครชาตรีที่มีลักษณะเฉพาะตัวของสายตระกูล ซึ่งแต่เดิมหลวงอภัยพลรักษ์มีความรู้ความสามารถทางด้านละครชาตรีอยู่แล้ว และหม่อมเมืองนำรูปแบบการแสดงละครหลวงเข้าไปผสมผสานจึงเป็นการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตนขึ้น แล้วถ่ายทอดอัตลักษณ์ดังกล่าวไปสู่สายตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ จึงเป็นเป็นต้นแบบของละครชาตรีเมืองเพชรที่สืบทอดมาคณะละครถึงปัจจุบันทั้งนี้จะนำเสนอลำดับการถ่ายทอดเฉพาะบุคคลที่สืบทอดการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ดังต่อไปนี้

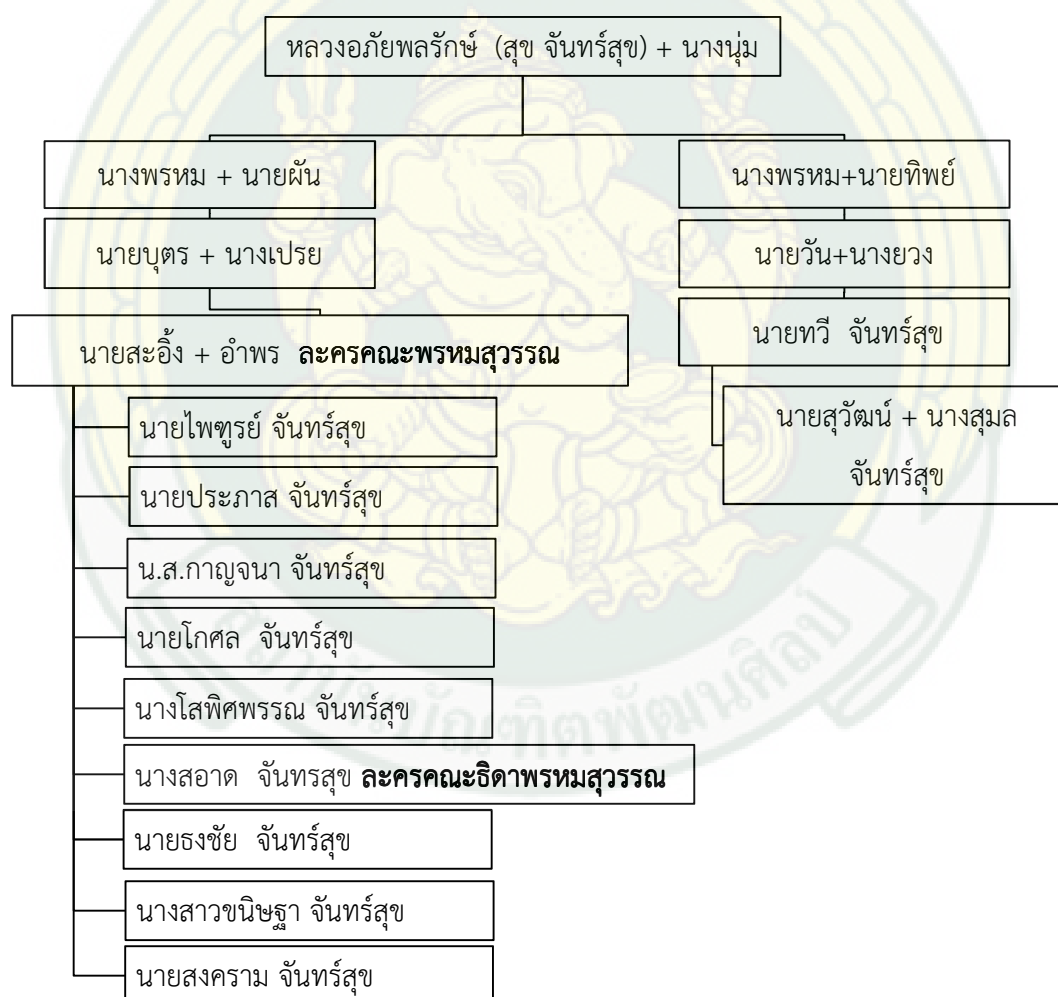
1) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 1

บุตรคนที่ 1 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นหญิงชื่อว่าพรหม สมรสกับนายผัน มีบุตรด้วยกัน 2 คนเป็นชาย คือนายโถมและนายบุตร หลังจากนั้นหย่าร้างกันและสมรสกับนายทิพย์มีบุตรชายด้วยกัน 1 คน ชื่อว่าวัน นายบุตร สมรสกับนางเปรย มีบุตร (ชั้นหลาน) เป็นชายด้วยกัน 4 คน คือ นายเปรม นายสัน นายเปลี่ยน นายสะอั้ง และมีบุตรสาว (ชั้นหลาน) ด้วยกัน 3 คนคือ นางแจ้ว นางปิ่น นางลำปาง ทางด้านนายวัน สมรสกับนางยวง ออกมาตั้งคณะละครเป็นรุ่นที่ 1 ชื่อว่า “คณะพรหมทิพย์สุวรรณ” มีบุตรชาย (ชั้นหลาน) 3 คนคือ นายทวิ นายสมพงศ์ นายสวัสดิ์ และมีบุตรสาว (ชั้นหลาน) จำนวน 2 คน คือนางถวิลและนางบุญมา ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 1 ในแผนภูมิที่ 7



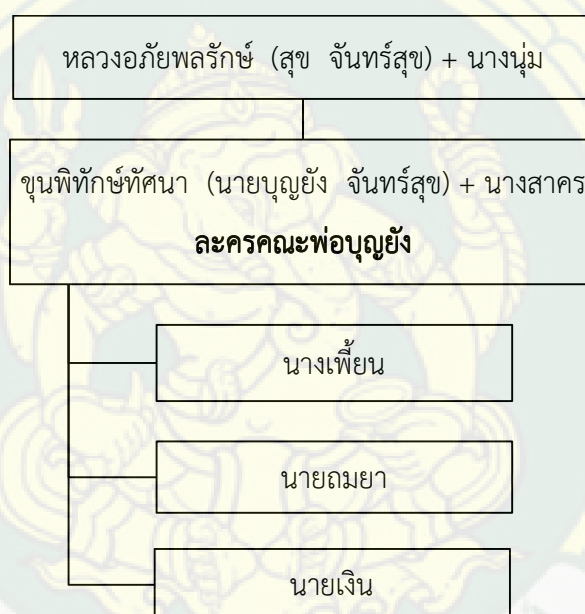
แผนภูมิที่ 7 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 1 รุ่นที่ 1

จากการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์จากนางพรหมบุตรคนที่ 1 รุ่น 1 ปรากฏว่าในชั้นหลานได้แยกออกมาตั้งคณะละคร คือ นายสะอั้ง จันทรสุข ได้สมรสกับนางอำพร จัยจรงค์ (ซึ่งเป็นลูกศิษย์นางมา) ออกมาตั้งคณะละครเป็นรุ่นที่ 2 ชื่อว่า “คณะพรหมสุวรรณ” และสืบทอดให้นายไพฑูรย์ จันทรสุข ปัจจุบันนางสอาด จันทรสุข ได้แยกตั้งคณะของตนเองชื่อว่า “ธิดาพรหมสุวรรณ” อีกหนึ่งคณะ ด้านนายทวิ จันทรสุขมีบุตรชายชื่อว่า นายสุวัฒน์ จันทรสุขสมรสกับนางสมล จันทรสุข (นามสกุลเดิมของนางสมล คือนามสกุล น้าชม ละครสายหลวงทิพย์อาชญา) ปัจจุบันเป็นเจ้าของคณะ พ.เทพประสิทธิ์ ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 1 รุ่นที่ 2 ในแผนภูมิที่ 8



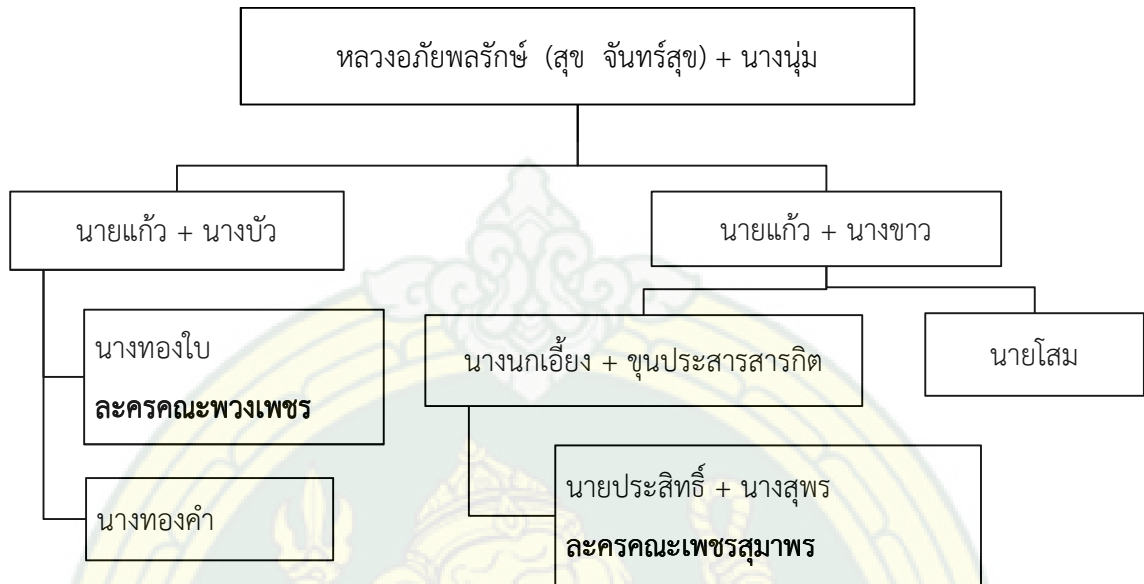
แผนภูมิที่ 8 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 1 รุ่นที่ 2

2) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 2
 บุตรคนที่ 2 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นชายมีชื่อว่าบุญยัง
 จันทรสุข เป็นผู้ที่มีฝีมือทางด้านละครสืบทอดจากบิดาจนเป็นที่เลื่องลือได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น
 “ขุนพิทักษ์ทศนา” ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 สมรสกับนางสาครมี
 บุตรชาย 2 คน คือนายถมยาและนายเงิน มีบุตรสาว 1 คน คือ นางเพี้ยน ชาวบ้านทั่วไปรู้จักใน
 นาม “ละครพ่อบุญยัง” ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตร
 ลำดับที่ 2 ในแผนภูมิที่ 9



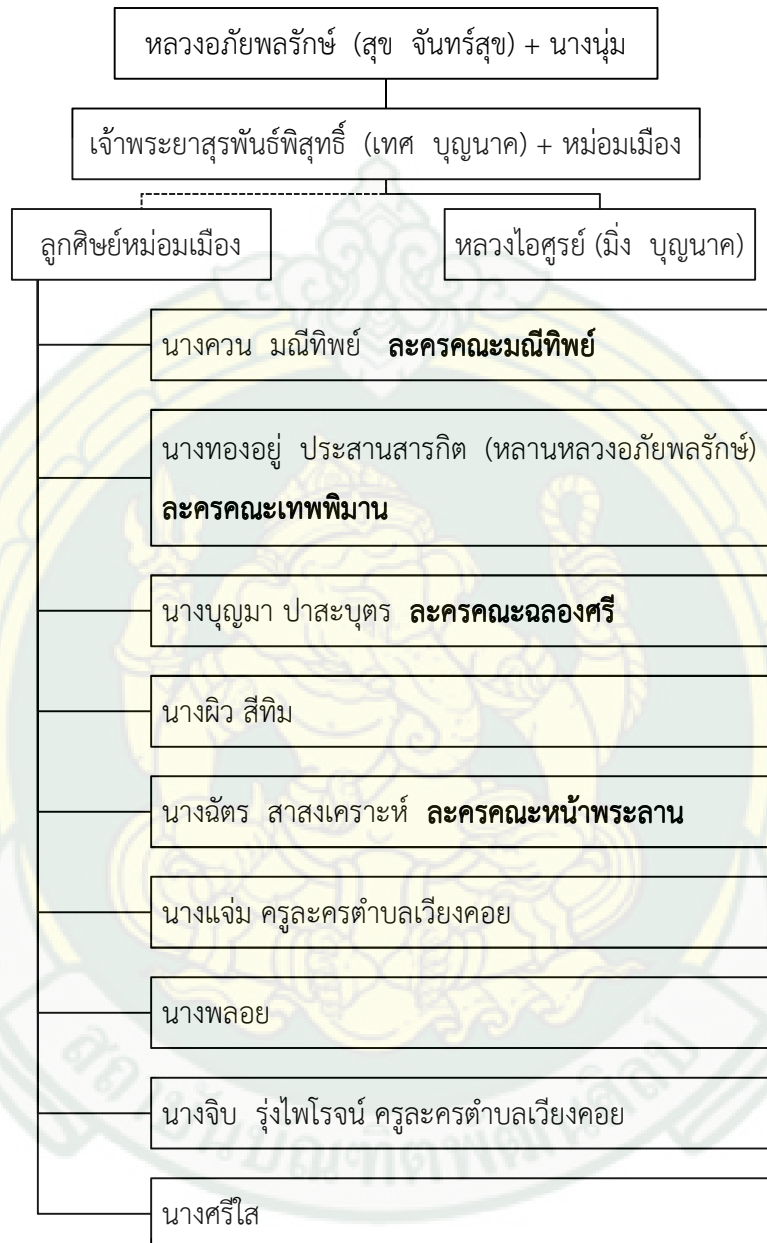
แผนภูมิที่ 9 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 2

3) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 3
 บุตรคนที่ 3 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นชายชื่อนายแก้ว
 จันทรสุข มีภรรยาสองคน คนแรกคือนางบัว มีบุตรสาว 2 คนคือนางทองใบออกไปตั้งคณะละครชื่อว่า
 “คณะพวงเพชร” และนางทองคำ ภรรยาคนที่ 2 คือนางขาว มีบุตรสาว 1 คน คือนางนกเอี้ยง
 สมรสกับขุนประสารสารกิต มีบุตร คือนายประสิทธิ์สมรสกับนางสุพร ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะเพชร
 สุมาพร”และนางขาวยังมีบุตรชาย 1 คนคือ นายโสม ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์
 (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 3 ในแผนภูมิที่ 10



แผนภูมิที่ 10 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 3

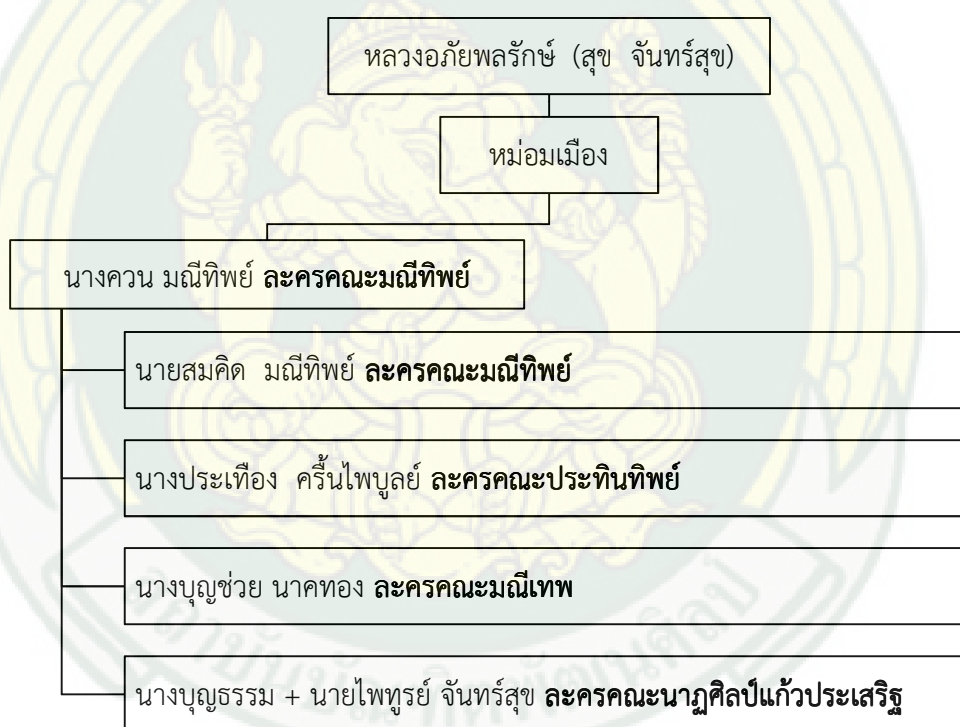
4) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 4
บุตรคนที่ 4 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นหญิงชื่อว่าเมืองเป็นภริยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) คนทั่วไปเรียกคณะละครว่า “คณะหม่อมเมือง” มีบุตร คือหลวงไอศุรีย์ (มิ่ง บุนนาค) ละครชาตรีของหม่อมเมืองมีลูกศิษย์ที่มีความสามารถอยู่หลายคน และได้มีโอกาสแสดงหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เป็นที่พอพระราชหฤทัย โปรดเกล้าฯพระราชทานชื่อบริเวณลานกว้างหน้าบ้านของหลวงอภัยพลรักษ์ที่ใช้ฝึกละครของหม่อมเมืองว่า “หน้าพระลาน” ในเวลาต่อมาเรียกละครของหม่อมเมืองว่า “ละครหน้าพระลาน” ปรากฏว่าสายการสืบทอดละครคณะหม่อมเมืองมีเฉพาะลูกศิษย์เท่านั้น ดังมีรายนามต่อไปนี้ต่อไปนี้เป็นนางบุญมา นางทองอยู่ นางควร นางผิว นางฉัตร นางแจ่ม นางพลอย นางจิบและนางศรีใส ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 4 ในแผนภูมิที่ 11



แผนภูมิที่ 11 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) ของบุตรลำดับที่ 4

กลุ่มลูกศิษย์ของหม่อมเมืองที่มีความสามารถทางด้านการละครนั้นได้แยกตัวออกไปตั้งคณะละครของตนเองและได้สืบทอดรูปแบบการแสดงละครชาตรีมาจนถึงปัจจุบัน ดังต่อไปนี้

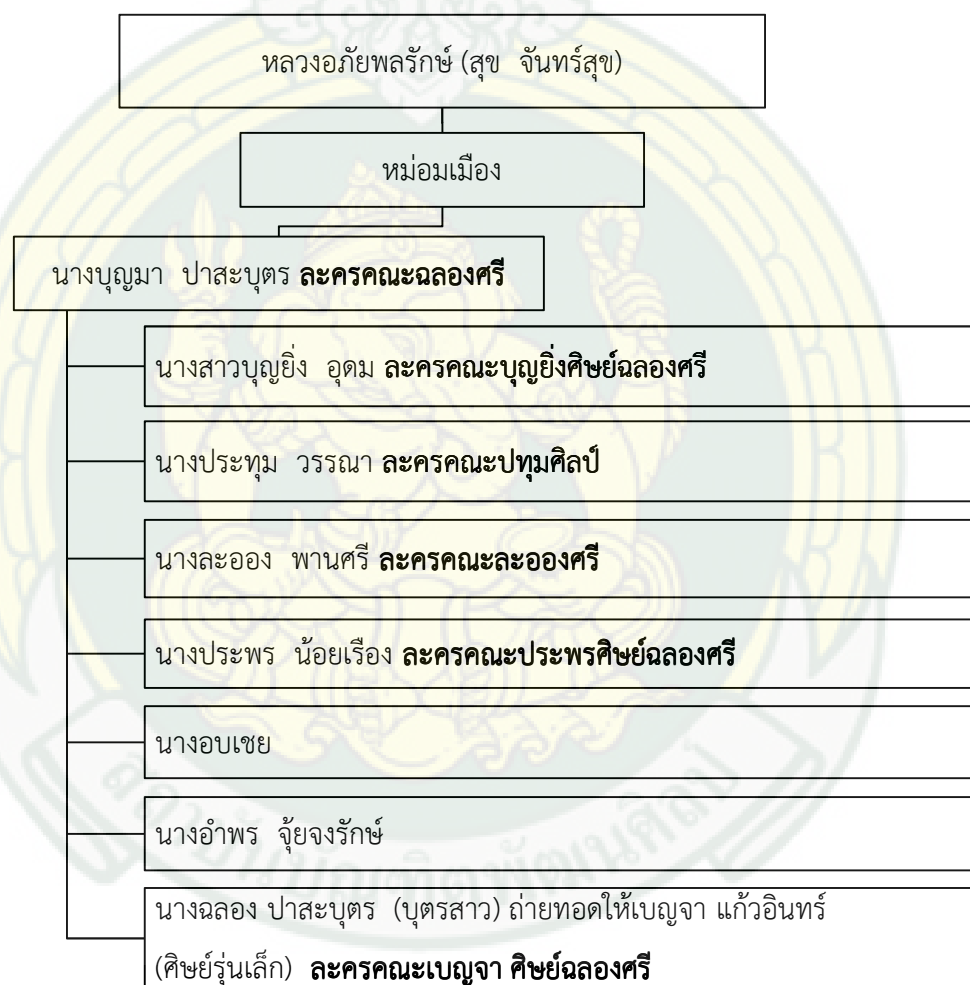
4.1) นางควน มณีทิพย์ อดีตอาศัยอยู่บ้านบริเวณข้างเรือนจำจังหวัดเพชรบุรี นางควน มณีทิพย์ ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะมณีทิพย์” และถ่ายทอดให้บุคคลในครอบครัว คือ นายสมคิด มณีทิพย์ อีกทั้งยังถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ คือนางประเทือง ครั้นไพบูลย์ต่อมาตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะประทีนทิพย์” นางบุญช่วย นาคทองต่อมาตั้งคณะละครใช้ชื่อว่า “คณะมณีเทพ” และนางบุญธรรม จันทรสุข (สมรสกับนายไพฑูรย์ จันทรสุข บุตรชายคนโตของนายสะอึ่ง จันทรสุขต่อมาตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะนาฏศิลป์แก้วประเสริฐ”) ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่ นางควน มณีทิพย์ ในแผนภูมิที่ 12



แผนภูมิที่ 12 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่ นางควน มณีทิพย์

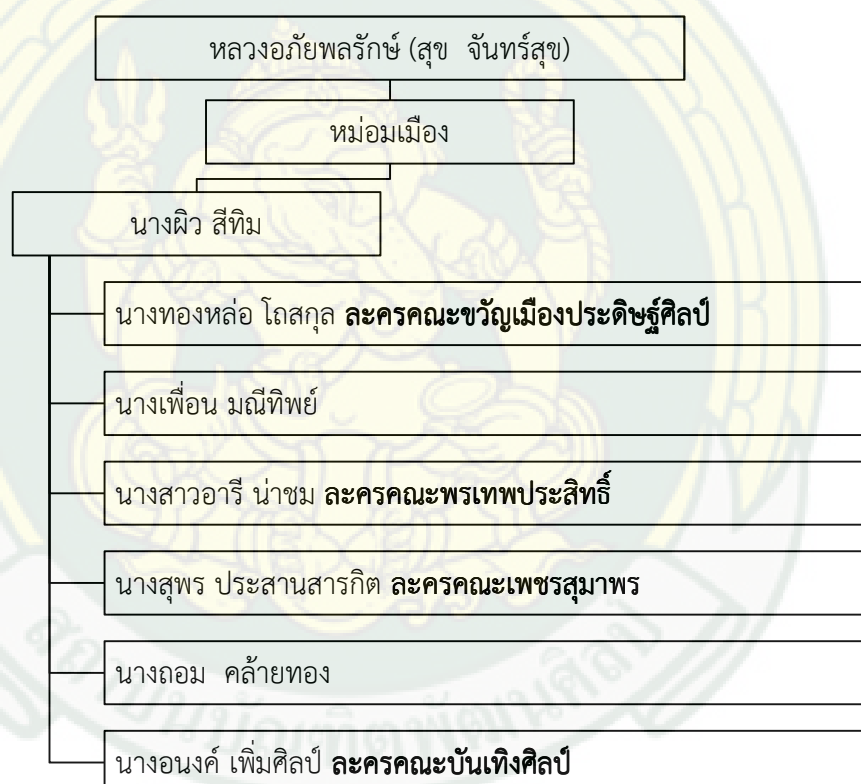
4.2) นางบุญมา ปาสะบุตร อดีตอาศัยอยู่บริเวณวัดมหาธาตุวรวิหารจังหวัดเพชรบุรี ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะฉลองศรี” โดยตั้งตามชื่อของบุตรสาวคือนางฉลองปาสะบุตร ภายหลังได้แต่งงานและย้ายไปอยู่กับครอบครัวที่จังหวัดอุดรดิตถ์ (ชัยรัตน์ ณ สงขลา. สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557) นางบุญมา ถ่ายทอดให้ไว้กับลูกศิษย์ คือ นางสาวบุญยิ่ง อุดม ต่อมาตั้งคณะละครชื่อ

ว่า “คณะบุญยิ่งศิษย์ฉลองศรี” นางประทุม วรรณนา ต่อมาตั้งคณะชื่อว่า “คณะปทุมศิลป์” นางละออง พานศรี ต่อมาตั้งคณะชื่อว่า “คณะละอองศรี” และนางประพร น้อยเรืองต่อมาตั้งคณะชื่อว่า “คณะประพรศิษย์ฉลองศรี” ทางด้านนางเบญจา แก้วอินทร์ เป็นศิษย์รุ่นเล็กที่สุดหัดโดยบุตรสาว นางมาคือนางฉลอง ภายหลังตั้งชื่อละครคณะ “เบญจาศิษย์ฉลองศรี” ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางบุญมา ปาสะบุตร ในแผนภูมิที่ 13



แผนภูมิที่ 13 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางบุญมา ปาสะบุตร

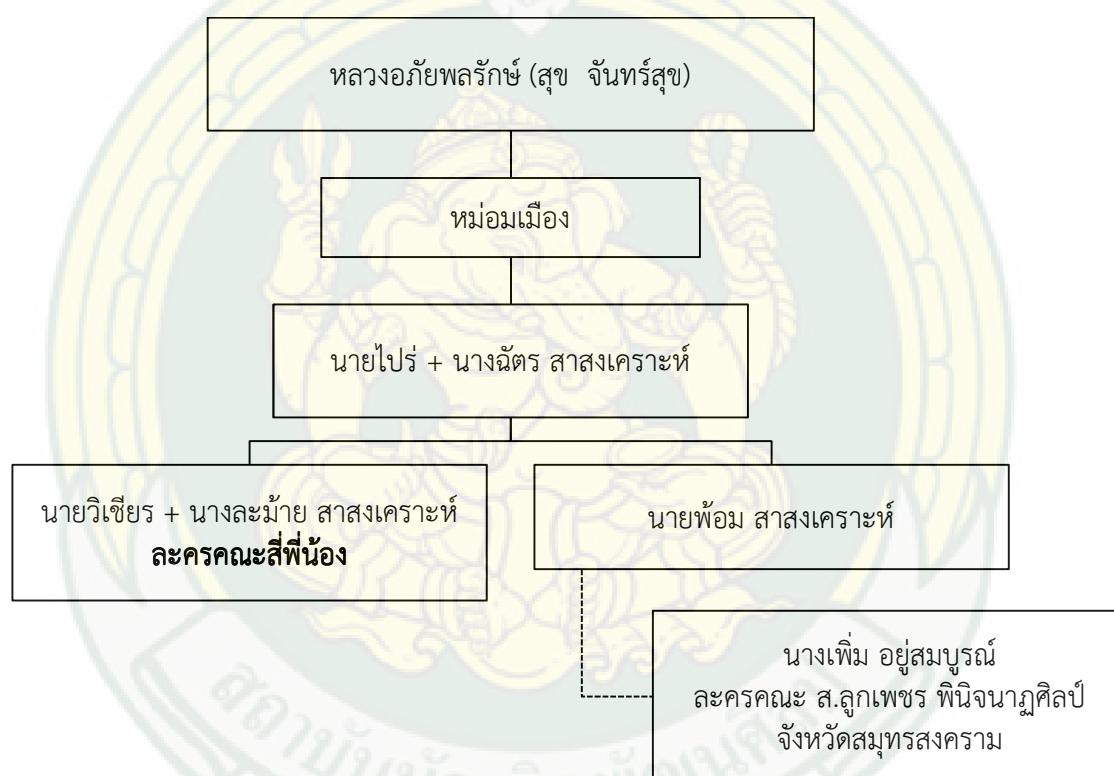
4.3) นางผิว สีสิม (เลहनหลวงทิพย์อาชญา) อดีตอาศัยอยู่ตำบลบางคลอง ยาง อำเภอมือง จังหวัดเพชรบุรี ถ่ายทอดให้กับครอบครัว คือนางทองหล่อ โสสกุล ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะขวัญเมืองประดิษฐ์ศิลป์” นางเพื่อน มณีทิพย์ (ถ่ายทอดให้นางสาวอารี น้าชม) ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะพรเทพประสิทธิ์” และนางสุพร ประสานสารกิต ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะเพชรสุมาพร” ซึ่งนางสุพรได้สมรสกับนายประสิทธิ์บุตรชายของขุนประสานสารกิต (ดูได้จากแผนภูมิการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ของบุตรลำดับที่ 3) ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมือง ไปสู่นางผิว สีสิม ในแผนภูมิที่ 14



แผนภูมิที่ 14 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางผิว สีสิม

4.4) นางฉัตร สาสงเคราะห์ อดีตอาศัยอยู่บริเวณหน้าพระลาน อำเภอมือง จังหวัดเพชรบุรี ถ่ายทอดให้กับบุตรชาย คือ นายวิเชียร สาสงเคราะห์สมรสกับนางละม้าย (หลานของนางมอญเป็นละครบ้านลาด) ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะสี่พี่น้อง” ซึ่งปัจจุบันไม่มีการสืบทอดละคร

ต่อจากบรรพบุรุษตัวละครต่างแยกย้ายไปเล่นประสมโรงกับละครคณะอื่นๆ นอกจากนี้ยังปรากฏว่า นางฉัตร สาสงเคราะห์ ยังมีบุตรที่ชื่อนายพ้อม สาสงเคราะห์เป็นครุละครชาตรี คณะ “ส.ลูกเพชร พินิจนาฏศิลป์” ที่อยู่ในจังหวัดสมุทรสงคราม ก่อตั้งโดยนายสมพงษ์ อยู่สมบูรณ์และนางเพิ่ม (นามสกุล เดิมแก้วน้อย) ซึ่งนางเพิ่ม อยู่สมบูรณ์ มีบิดาและมารดาเป็นชาวเพชรบุรี นางเพิ่มได้ฝึกหัดละครชาตรี กับครูพ้อม สาสงเคราะห์ บุตรชายของนายไปร้กับนางฉัตร บิดาและมารดาของครูพ้อมเป็นละครหน้า พระลานทั้งคู่และเป็นตัวละครของคณะเทพนิมมาน (ภาวรัช หลวงสุนทร. 2553 : 44) ดังแสดงการสืบทอด ละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางฉัตร สาสงเคราะห์ ในแผนภูมิที่ 15



แผนภูมิที่ 15 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางฉัตร สาสงเคราะห์

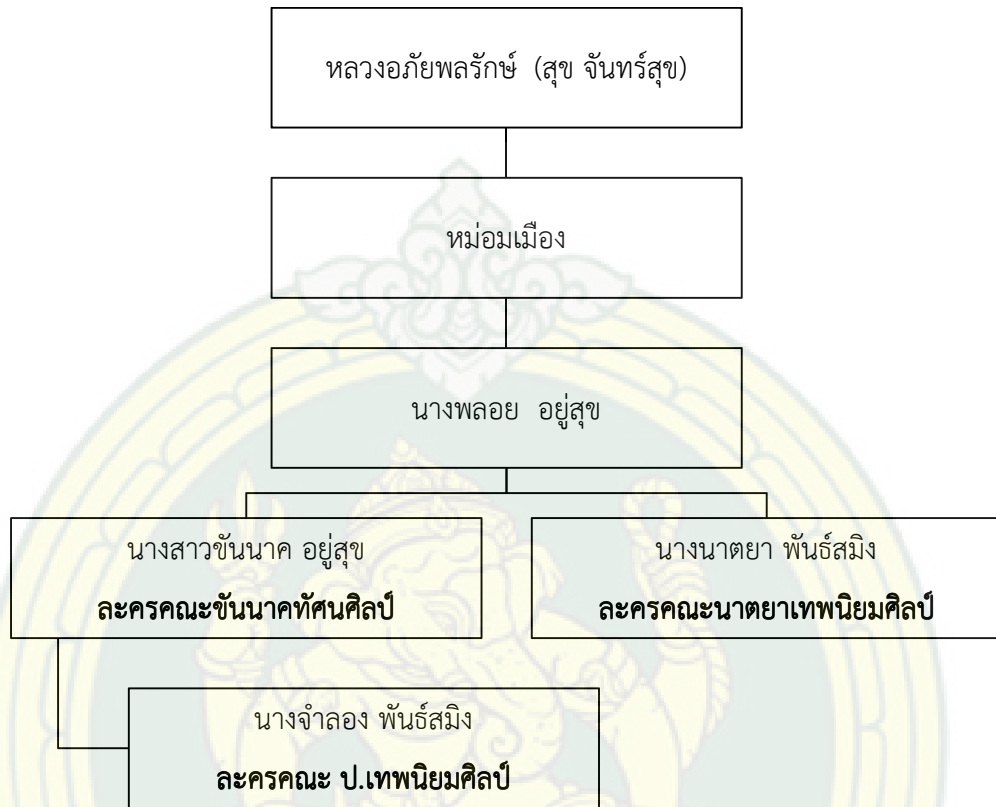
4.5) นางจิบ รุ่งไพโรจน์และนางแจ่ม เอียงสวาทอดีตอาศัยอยู่บริเวณตำบล เวียงคอย อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ คือนางเสียม แก้วเนตร ตั้งคณะละคร ชื่อว่า “คณะจรินทรนาฏศิลป์” นางสะอาด ลอยโพยม ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะถนอมสะอาดศิลป์” นางอนงค์ จันทรอ่ำ ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะอนงค์” และนางบุญเดือน คัชชา

ปัจจุบัน “คณะกรรมการนาฏศิลป์” ได้ย้ายครอบครัวและคณะละครไปจากเพชรบุรีไปตั้งรกรากอาศัยอยู่ที่อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี (สุภาพ เขียวขุ่ม. สัมภาษณ์. 21 กรกฎาคม 2558) ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางจิบ รุ่งไฟโรจน์และนางแจ่ม เอียงสวาท ในแผนภูมิที่ 16



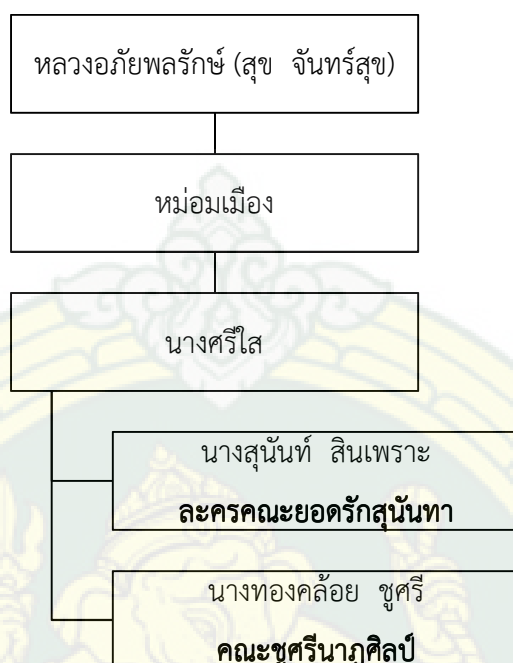
แผนภูมิที่ 16 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางจิบ รุ่งไฟโรจน์และนางแจ่ม เอียงสวาท

4.6) นางพลอย อยู่สุข อดีตอาศัยอยู่บริเวณตำบลหัวสะพาน อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ถ่ายทอดให้บุตร คือนางสาวชันทนาค อยู่สุข ตั้งคณะละครชื่อว่า “ชันทนาคทัศนศิลป์” และถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ คือ นางนัตยา พันธสมิง โดยตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะนัตยาเทพนิมศิลป์” ต่อมานางจำลอง พันธสมิงเดิมเล่นละครอยู่กับ “คณะชันทนาคทัศนศิลป์” ได้ออกมาตั้งคณะเป็นของตัวเองชื่อว่า “คณะ ป. เทพนิมศิลป์” ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางพลอย อยู่สุข ในแผนภูมิที่ 17



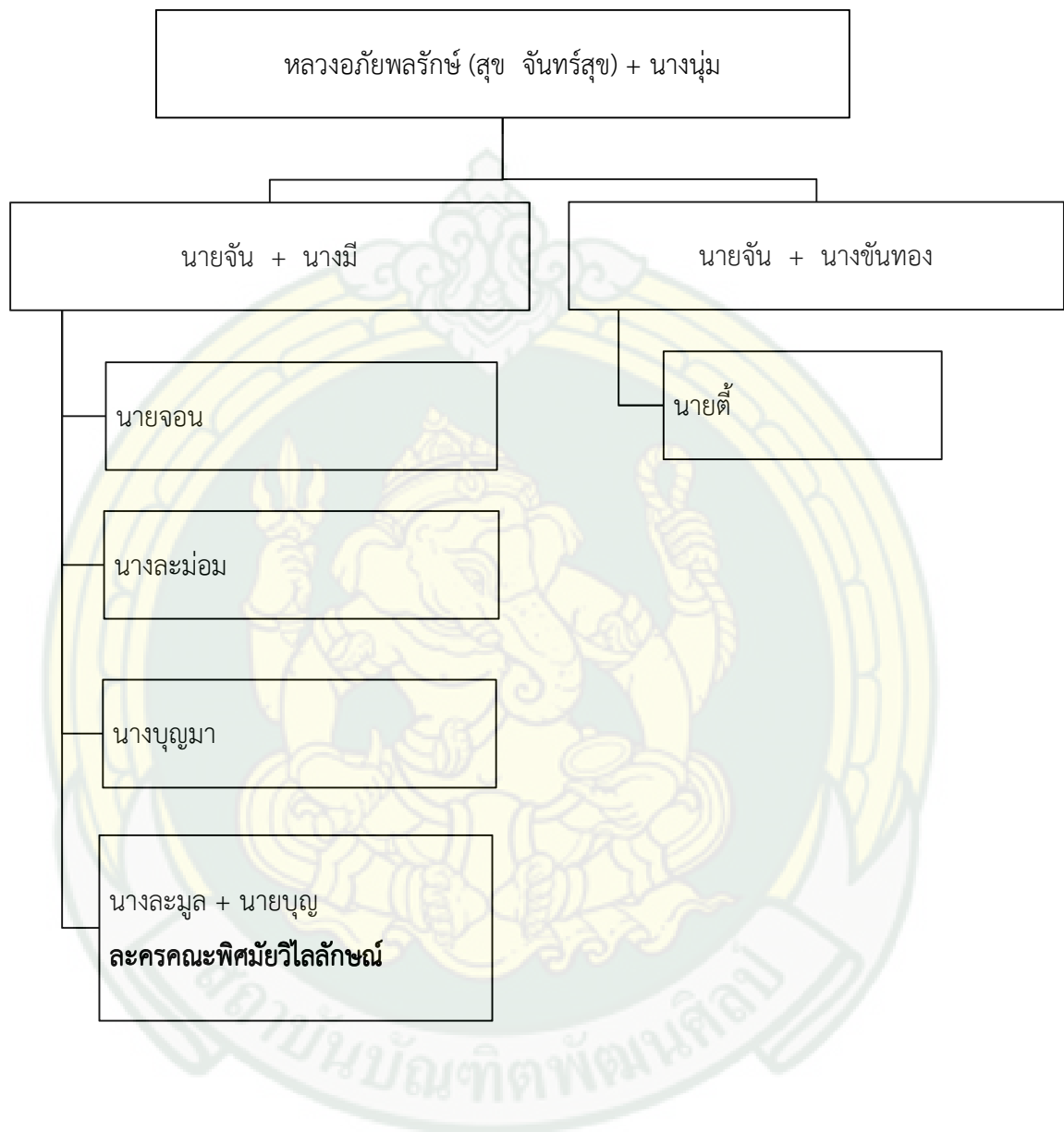
แผนภูมิที่ 17 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางพลอย อยู่สุข

4.7) นางศรีใส อดีตอาศัยอยู่บริเวณตำบลหัวสะพาน อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ถ่ายทอดให้กับนางสุนันท์ สีนเพระะ ตั้งชื่อคณะละครว่า “คณะยอดรักสุนันทา” และนางทองคล้อย ชูศรี ตั้งคณะละครว่า “คณะชูศรีนาฏศิลป์” ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางศรีใส ในแผนภูมิที่ 18



แผนภูมิที่ 18 การสืบทอดละครชาตรีจากหม่อมเมืองไปสู่นางศรีใส

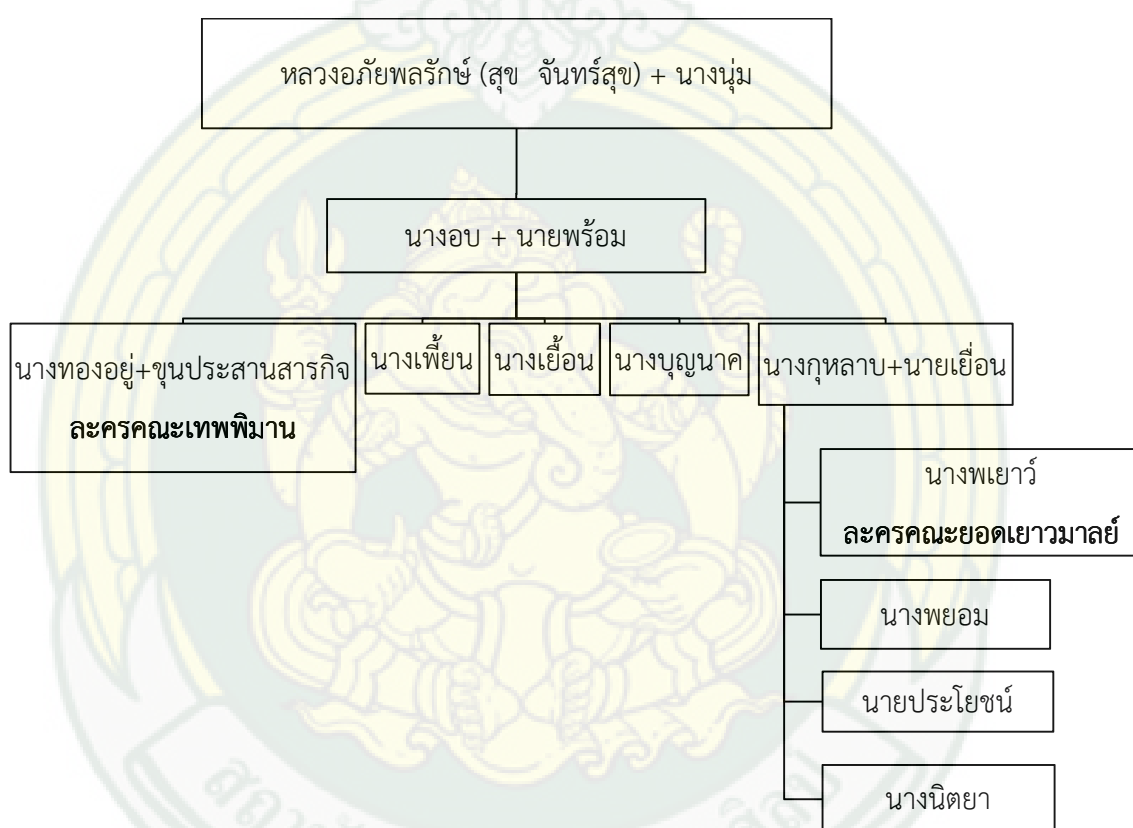
- ตั้งแต่้วยเยาว์
- 5) บุตรคนที่ 5 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นชายชื่อว่าเพ็งเสียชีวิต
 - 6) บุตรคนที่ 6 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นชายชื่อว่า ชื่อว่านายอิน มีภรรยา 2 คน คือภรรยาคนแรก ชื่อนางทรัพย์ มีบุตรสาวชื่อนางอ่อน และภรรยาคนที่ 2 ชื่อนางชด มีบุตรสาวชื่อนางเอว ไม่ปรากฏว่าทางด้านครอบครัวนายอินมีคณะละครสืบต่อกับบิดา
 - 7) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 7 บุตรคนที่ 7 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) เป็นชายชื่อนายจัน มีภรรยา 2 คน คนแรกชื่อนางมี มีบุตรชาย 1 คน คือนายจอน บุตรสาว 3 คน คือนางละม่อม นางบุญมาและนางละมุล ซึ่งนางละมุลสมรสกับนายบุญและได้ออกมาตั้งคณะละคร “คณะพิศมัยวิไลลักษณ์” ทางด้านภรรยาที่ 2 มีชื่อนางขันทอง มีบุตรชาย 1 คน คือ นายดี ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ของบุตรลำดับที่ 7 ในแผนภูมิที่ 19



แผนภูมิที่ 19 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ของบุตรลำดับที่ 7

8) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 8 บุตรคนที่ 8 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) เป็นหญิงชื่อนางอบ สมรสกับนายพร้อมมีบุตรสาว 5 คน คือ นางทองอยู่ นางเพี้ยน นางเอื่อน นางบุญนาค และนาง กุหลาบ ด้านนางทองอยู่บุตรสาวคนโตสมรสกับขุนประศาสนสารกิต มีบุตรชายชื่อนายประเสริฐ ตั้งคณะ

ละคร ชื่อว่า “คณะเทพพินาน” ส่วนทางด้านนางกุหลาบบุตรสาวคนสุดท้ายต้องสมรสกับนายเถื่อน มีบุตรชาย 1 คน คือ นายประโยชน์และมีบุตรสาว 3 คน คือ นางเพียว นางพยอมและนางนิตยา ซึ่งนางเพียวได้ตั้งคณะละครชื่อว่า “คณะยอดเขาวมาลัย” ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวง อภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) ของบุตรลำดับที่ 8 ในแผนภูมิที่ 20



แผนภูมิที่ 20 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) ของบุตรลำดับที่ 8

9) ละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) สายการสืบทอดบุตรคนที่ 9 บุตรคนที่ 9 ของหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) เป็นชายชื่อว่าเพชร สมรสกับนางแอบ มีบุตรชาย 1 คน คือนายเพี้ยนตั้งคณะละครที่ตำบลบางจาน ดังแสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) ของบุตรลำดับที่ 9 ในแผนภูมิที่ 21



แผนภูมิที่ 21 การสืบทอดละครชาตรีหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข) ของบุตรลำดับที่ 9

จากการศึกษาละครชาตรีของหลวงอภัยพลรักษ์ พบว่า การสืบทอดรูปแบบการแสดงโดยตรงจากหลวงอภัยพลรักษ์ไม่ปรากฏถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ มาในขั้นการสืบทอดของรุ่นบุตรหลวงอภัยพลรักษ์ ปรากฏการสืบทอดใน 2 ลักษณะ คือ การสืบทอดทางครอบครัวและการสืบทอดจากครูไปยังลูกศิษย์ ปรากฏสายการสืบทอดของหม่อมเมืองทางเดียว ดังนั้นจึงปรากฏคณะละครที่สืบทอดจากทางสายหม่อมเมืองหลายคนด้วยกัน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบข้อเท็จจริงบางประการเกี่ยวกับการสืบทอดละครชาตรีเมืองเพชร ทางด้านลูกศิษย์หม่อมเมืองที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ หม่อมเมืองไม่ได้ฝึกหัดละครให้กับผู้ใดที่ไม่ใช่เครือญาติของตนเองดังที่สมล จันท์สุข กล่าวว่า

“ละครชาตรีเมืองเพชรที่มีชื่อเสียงในอดีตมีอยู่ 2 คณะด้วยกันคือคณะหลวงอภัยพลรักษ์และคณะหลวงทิพย์อาชญา แต่เดิมมีอาชีพเล่นละครกันอยู่แต่ก่อนแล้วในเพชรบุรี เป็นที่รู้จักกันในนามที่เรียกกันทั่วไป เรียกละครหลวงอภัยพลรักษ์ว่า “ละครหน้าพระลาน” และเรียกละครหลวงทิพย์อาชญาว่า “ละครบางคลองยาง” ที่กล่าวว่าลูกศิษย์หม่อมเมือง อาจจะไม่ใช่ลูกศิษย์โดยตรงจากท่านเป็นผู้ฝึกละครให้เนื่องจากมีคำบอกเล่าของบรรพบุรุษทางสายหลวงอภัยพลรักษ์นั้น กล่าวกันมาว่า หม่อมเมืองท่านเป็นครูละครหวงวิชาทางด้านการละครมาก ไม่ยอมถ่ายทอดให้กับผู้ใดนอกจากเครือญาติกลุ่มที่กล่าวว่าเป็นลูกศิษย์หม่อมเมืองนั้น ตามข้อมูลทางด้านนางควน มณีทิพย์นั้น มีข้อเท็จจริงกล่าวกันมาว่านางควนเป็นละครมาก่อนที่จะเข้าไปเล่นประสมโรงกับคณะหม่อมเมือง โดยแต่งงานกับนายปลื้มดังนั้นจึงมีฐานะเป็นสะใภ้ของครอบครัวหลวงทิพย์อาชญา จึงตั้งชื่อคณะละครว่า มณีทิพย์ ทางด้านนางผิวก สีสิมก็เป็น

พี่น้องกับนายปลื้ม ซึ่งเป็นละครของครอบครัวหลวงทิพย์อาชญาอยู่ก่อนแล้วเช่นเดียวกันทางด้านนางบุญมา ปาสะบุตร ก็เป็นละครมาแล้วมาจากจังหวัดสมุทรสงคราม เรียกว่า ละครสวนมาแต่งงานกับสามีซึ่งเกี่ยวข้องกับหลวงทิพย์อาชญา ละครของหลวงทิพย์อาชญานัดแสดงเนื้อเรื่องแบบจักรๆ วงศ์ๆ แต่ละครของหลวงอภัยพลรักษ์สามารถเล่นละครเรื่องใหญ่ๆ ได้ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน ส่วนรูปแบบการแสดงก็ลักษณะเหมือนกันหมด ด้วยเหตุว่ามีการแต่งงานเกี่ยวดองกันเป็นเชย เป็นสะใภ้กันทั้งสองตระกูลจนถึงปัจจุบันนี้ ซึ่งลูกหลานละครรุ่นหลังๆ จะไม่ทราบตัวตนของบรรพบุรุษว่าอยู่ในการสืบสายของหลวงทิพย์อาชญา ทั้งนี้เพราะมีแต่ผู้กล่าวถึงหลวงอภัยพลรักษ์ซึ่งทางสายหลวงอภัยพลรักษ์ใช้นามสกุลดั้งเดิมกันมาตลอดและมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเนื่องจากเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ด้วยบุตรสาวของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ ไปเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 หม่อมเมืองก็เกี่ยวพันกับละครหลวง อีกทั้งยังปรากฏภาพถ่ายของหลวงอภัยพลรักษ์ ส่วนทางด้านหลวงทิพย์อาชญา ทางครอบครัวมีการเปลี่ยนนามสกุลกันหมดและไม่ค่อยมีใครได้กล่าวถึงหลวงทิพย์อาชญาแม้แต่ภาพถ่ายยังไม่ปรากฏให้เห็น”

(สมล จันทรสุข. สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557)

จากคำกล่าวข้างต้นของผู้ให้สัมภาษณ์ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อเท็จจริงจากกลุ่มลูกศิษย์ของหม่อมเมืองนั้นไม่ได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมเมืองโดยตรง กล่าวคือ ไม่ได้เริ่มฝึกละครตั้งแต่เริ่มต้นกับหม่อมเมืองอาจเป็นไปได้ว่าหม่อมเมืองไม่ได้หัดละครให้ผู้ใดนอกจากครอบครัว เนื่องจากการเล่นละครชาตรีถือว่าเป็นอาชีพที่ต้องมีการแข่งขันกัน ความรู้ความสามารถของละครชาตรีแต่ละคณะก็จะแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งหม่อมเมืองได้รูปแบบการแสดงละครหลวงมา ย่อมจะต้องหวงวิชาความรู้เอาไว้เพื่อถ่ายทอดให้กับครอบครัวของตนเองสำหรับใช้เพื่อประกอบอาชีพต่อไปในอนาคต จะสังเกตได้ว่า ผู้ให้สัมภาษณ์จะกล่าวถึงลักษณะจุดเด่นของทั้งสองคณะเอาไว้ นั่นคือคณะของหลวงอภัยพลรักษ์สามารถเล่นเรื่องอิเหนาและขุนช้างขุนแผนได้ ซึ่งเป็นรูปแบบอย่างละครหลวง ซึ่งหม่อมเมืองถ่ายทอดให้กับครอบครัวละครกลุ่มหน้าพระลาน ทางด้านละครคณะหลวงทิพย์อาชญาจะนัดเล่นละครเนื้อเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ซึ่งเป็นเรื่องที่เล่นละครกันโดยทั่วๆ ไปเป็นพื้นมาแต่อดีต ทั้งนี้กลุ่มลูกศิษย์มีความรู้ความสามารถในการเล่นละครมาอยู่ก่อนแล้ว เมื่อเล่นประสมโรงกับละครคณะหม่อมเมืองจึงได้มีโอกาสเรียนรู้และรับคำแนะนำในการแสดงที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” ซึ่งถือเป็นสิ่งที่นักแสดงทุกคนต้องมีเพื่อนำแบบอย่างของครูมาพัฒนาตนเอง ดังนั้นการได้เล่นประสมโรงกับหม่อมเมืองจึงถือว่าเป็นลูกศิษย์ท่านอีกทางหนึ่ง ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่า ละครที่สืบทอดทางนางควน มณีทิพย์ นางผิว สีสิมและนางบุญมา ปาสะบุตร จนถึงปัจจุบันคือละครบางยางสายของละครหลวงทิพย์อาชญาที่ได้รูปแบบละครของหม่อมเมืองมาด้วย

อีกประเด็นที่พบจากการสัมภาษณ์ ชี้ให้เห็นชัดว่ารูปแบบละครหลวงมีบทบาทต่อการพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร การที่ละครหลวงอภัยพลรักษ์ได้มีโอกาสถวายการแสดงใกล้ชิดกับพระราชวงศ์จึงทำให้ละครชาตรีคณะหลวงอภัยพลรักษ์ได้รับการ

ยกย่องและปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรและได้รับการเล่าขานสืบต่อกันมาในชั้นคนรุ่นหลังๆ จนทำให้คณะละครชาตรีคณะอื่นๆที่ไม่ได้รับการสืบทอดรูปแบบการแสดงมาเนื่องจากหมดความนิยมลงไป ตามสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสังคม ดังนั้นจึงไม่มีผู้ใดสามารถบอกได้ว่าละครคณะอื่นๆ เช่น ละคร คณะหลวงทิพย์อาชญา ละครคณะตาไป่ ละครยายปู้และละครบางแก้วในอดีตมีรูปแบบการแสดง อย่างไร เพราะละครชาตรีเมืองเพชรพัฒนารูปแบบการแสดงไปในรูปแบบของหลวงอภัยพลรักษ์กันเสีย หมดแล้ว

ละครชาตรีหลวงทิพย์อาชญา

ละครคณะหลวงทิพย์อาชญา เป็นละครร่วมรุ่นกับหลวงอภัยพลรักษ์ ซึ่งเล่นละครชาตรี เช่นเดียวกัน ถ่ายทอดทางเครือญาติผ่านกันมาเครือญาติของหลวงทิพย์อาชญาก็สามารถสืบค้นปรากฏชื่อ คือ นายปลื้ม นายแผ้ว นายพู นางผิว นายแพ่ง อีกทั้งนางควน มณีทิพย์ได้สมรสกับนายปลื้มและ นางบุญมา ปาสะบุตรยังเกี่ยวข้องกับครอบครัวหลวงทิพย์อาชญาอีกทางหนึ่ง (ไม่อาจชี้ชัดถึงความสัมพันธ์ว่าเป็นเครือญาติอย่างไร) ดังนั้นนางผิว สีสิม นางควน มณีทิพย์และนางบุญมา ปาสะบุตร จึงมีความเกี่ยวข้องกับทางด้านละครหลวงทิพย์อาชญาโดยตรง (สุมล จันทรสุข. สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557)

หลวงทิพย์อาชญาเข้ารับราชการตรงกับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาล ที่ 4 มีความรู้ ความสามารถทางด้านการละครและได้ถ่ายทอดให้กับลูกชาย คือ หลวงวิจารณ์ หลังจาก นั้น นายพาวลูกชายของหลวงวิจารณ์ได้รับช่วงสืบทอดละคร ต่อมาหลังจากนายพาวเสียชีวิตจึงมอบคณะ ละครให้ลูกชาย คือ นายแผ้ว ซึ่งนายแผ้วมีบุตรสาวชื่อนางเฟื่อน น้าชม ต่อมาตั้งชื่อคณะว่าละคร ชาตรีคณะ “ พ.เทพประสิทธิ์ ” (ยุพาวดี สุขจำเริญและเอื้อม เด็ดเดี่ยว. 2526:14)

จากข้อเท็จจริงข้างต้น อาจกล่าวได้ว่า คณะละครที่สืบทอดทางสายของนางผิว สีสิม นางควน มณีทิพย์และนางบุญมา ปาสะบุตรเป็นละครบางคลองยงสืบทอดมาจากหลวงทิพย์อาชญา ดัง แสดงการสืบทอดละครชาตรีหลวงทิพย์อาชญาในแผนภูมิที่ 22

จากชื่อคณะละครที่มาจากลูกศิษย์ของหม่อมเมืองนั้น ไม่มีผู้ใดที่จะตั้งชื่อคณะให้มีความสอดคล้องกับชื่อของหม่อมเมืองแม้แต่คณะเดียวนางควน ก็ยังคงใช้ชื่อละคร “มณีทิพย์” ตามสายการสืบทอดของหลวงทิพย์อาชญา สืบทอดมาทางลูกศิษย์คือนางประเทือง ครั้นไพบูลย์ ก็ตั้งชื่อคณะว่า “ประทีนทิพย์” และนางบุญมา ปาสะบุตร กลับใช้ชื่อของลูกสาวคือนางฉลอง ปาสะบุตร ตั้งเป็นคณะละครชื่อว่า “ฉลองศรี” หลังจากนั้นลูกศิษย์นางบุญมา ปาสะบุตร ก็ใช้คำว่า “ศิษย์ฉลองศรี” ต่อท้ายชื่อคณะตัวเอง ยกเว้น “คณะปทุมศิลป์”

จากข้อมูลดังกล่าวเบื้องต้น พอจะอนุมานได้ว่า ครูละครชาตรีที่สืบสายจากหลวงทิพย์อาชญาทราบดีอยู่แล้วว่าตนเองสืบสายมาจากหลวงทิพย์อาชญาจึงตั้งใจตั้งชื่อให้สอดคล้องกับบรรพบุรุษอยู่แต่เนื่องด้วยความเกี่ยวข้องกับละครหลวงอภัยพลรักษ์โดยการแต่งงานเป็นลูกเขยและเป็นลูกสะใภ้ในเวลาต่อมาและการเล่นประสมโรงกันมาตลอดจึงทำให้การแบ่งแยกกันนั้นถูกตัดออกไปโดยปริยายเพราะถือว่าอย่างไรก็ตามก็เป็นละครชาตรีเมืองเพชรด้วยกัน

ละครชาตรีตาไป่และละครชาตรียายปู้

ละครตาไป่และยายปู้เป็นละครชาตรีเมืองเพชรที่ปรากฏชื่ออยู่ร่วมกันเดียวกับละครของหลวงอภัยพลรักษ์ซึ่งรูปแบบการแสดงเป็นอย่างไรนั้นไม่สามารถชี้ชัดได้ เนื่องจากเป็นการเล่าสืบต่อกันมาว่าละครตาไป่อาจจะเป็นละครยุคแรกๆ ที่ถ่ายทอดละครชาตรีให้กับลูกศิษย์ที่แสดงละครในตำบลหัวสะพานก่อนที่นางจิบ รุ่งไฟโรจน์จะไปเล่นผสมโรงกับคณะของหม่อมเมือง เนื่องจากตาไป่พื้นเพเดิมอาศัยอยู่บริเวณตำบลหัวสะพาน จังหวัดเพชรบุรี มีคำกล่าวที่เล่าสืบทอดกันมาเป็นคำคล้องจองเกี่ยวกับละครตาไป่กับยายปู้ ดังนี้

“ดูละครหลวงอภัยเสียเท่าไรไม่ว่า ดูละครตาไป่เสียทั้งไหล่ทั้งหน้า ดูละครยายปู้พุงพลุ้ยเหมือนหมา ละครหลวงอภัยนั้นเป็นที่นิยมว่าแสดงได้ดีจะว่าจ้างราคาสูงเท่าไรก็คุ้มค่า ละครตาไป่ผู้แสดงมักจะยกไหล่และลอยหน้ามากไปและละครยายปู้มักจะแต่งตัวไม่เรียบร้อย ตัวนางนุ่งผ้าโอบไปบนท้อง ตัวพระก็รัดเสื้อไม่แน่น ดูแล้วไม่สวยงาม”

(สมล จันทรสุข. สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557)

จากคำกล่าวข้างต้น คำที่ใช้เปรียบเทียบการแสดงละครชาตรี 3 คณะ สามารถอนุมานได้ว่า ละครหลวงอภัยเป็นที่นิยมชมชอบของผู้ดูในสมัยนั้นอันเนื่องจากได้รับอิทธิพลจากละครหลวง อีกทั้งรูปแบบการแสดง ตัวละคร มีความสมบูรณ์สวยงาม ซึ่งแตกต่างกับละครตาไป่ เมื่อวิเคราะห์จากลักษณะของการแสดงละครของตาไป่ทำท่าการยกไหล่และการลอยหน้าจนเกินพอดี อาจจะเป็นลักษณะของกระบวนท่ารำแบบเดิมของละครเมืองเพชรก็เป็นได้ที่ได้รับการพัฒนามาจากรูปแบบการแสดงโนรา ด้านละครคณะยายปู้ก็เช่นกันที่ยังเป็นรูปแบบของชาวบ้านที่ไม่ได้คำนึงถึงความประณีต ความสวยงาม

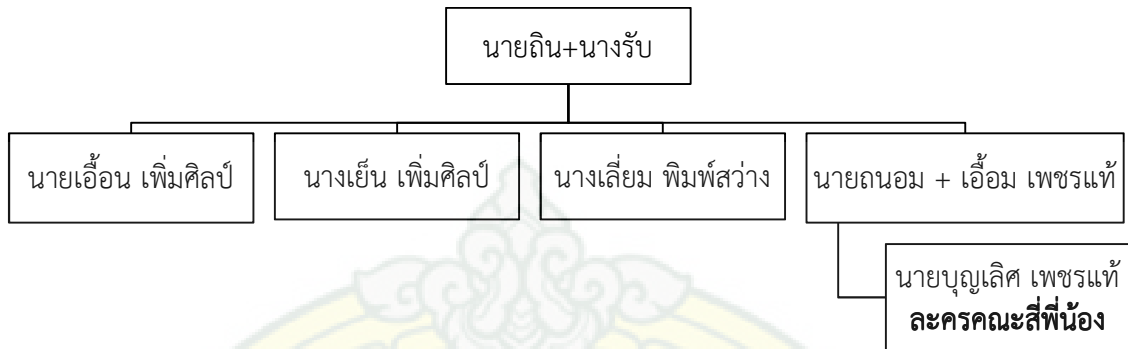
ของการแสดงละครมากนัก เนื่องจากทั้งสองคณะไม่นำละครหลวงมาพัฒนารูปแบบการแสดงละครจนในที่สุดก็ไม่เป็นที่นิยมของผู้ชมในเวลาต่อมา

ละครชาตรีบางแก้ว

ละครชาตรีบางแก้วเป็นกลุ่มละครที่อาศัยอยู่บริเวณตำบลบางแก้ว อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรีในปัจจุบัน ซึ่งในอดีตปรากฏคณะละคร คือละครตาดินยาธิบดี ละครตาดินยาธิบดีและละครตาดินยาธิบดี ละครบางแก้วเป็นละครที่อยู่ห่างออกไปจากตัวอำเภอมืองเพชรบุรี แต่ก็มี การติดต่อสัมพันธ์กันกับละครในเมืองเพชรบุรีอย่างต่อเนื่อง ปรากฏว่าขุนพิทักษ์ที่ศนาบุตรของหลวงอภัยพลรักษ์ได้เข้ามาถ่ายทอดกระบวนการทำรำให้กับละครบางแก้ว อีกทั้งละครบางแก้วเองก็มีการพัฒนาตนเอง ทางด้านการแสดงโดยการเชิญครูที่มีความรู้ความสามารถทางด้านละคร จากในเมืองเพื่อถ่ายทอดวิชาการละคร ทั้งทางด้านกระบวนการทำรำ เพลงร้อง การแต่งกายและดนตรี ดังนั้นละครชาตรีบางแก้วจึงมีการพัฒนาไปพร้อมกับละครชาตรีกลุ่มในเมืองจนสามารถเล่นประสมโรงกันได้เมื่อครั้งแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 นอกจากนี้ละครบางแก้วยังได้เชิญครูโนราห์มาจากจังหวัดชุมพรมาสอนรำชาตรีนับเป็นการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนกันครั้งสำคัญในกลุ่มละครบางแก้ว ปรากฏชื่อนายเอื้อน เพิ่มศิลป์ บุตรชายของตาดินยาธิบดีเป็นผู้รับถ่ายทอดกระบวนการทำรำชาตรีจากครูโนรา (จันทิมา แสงเจริญ. 2539. 35-40)

ทั้งนี้ นายดิน นางรับ มีบุตรด้วยกัน 4 คน คือนายเอื้อน เพิ่มศิลป์ นางเย็น เพิ่มศิลป์ นางเลี่ยม พิมพ์สว่าง และนายถนอม เพชรแท้ ปัจจุบันยังคงเหลือคณะละครชาตรีบางแก้วอยู่คณะเดียว คือคณะสี่พี่น้องและยังรับแสดงลิเกอีกด้วย โดยมีนายบุญเลิศ เพชรแท้เป็นเจ้าของคณะสี่พี่น้องทอดมาจากบิดามารดาคือนายถนอม นางเอื้อน เพชรแท้และยังคงรับเล่นละครชาตรีอยู่โดยหาตัวละครที่มีอยู่ในเมืองเพชรบุรีมาประสมโรง ปัจจุบันหันไปแสดงลิเกเป็นส่วนใหญ่เนื่องจากลูกหลานเป็นผู้ขายอาชีพลิเกมีงานมากกว่าละคร (เกษภาพร สุมาลีและบุญเลิศ เพชรแท้. สัมภาษณ์. 20 ตุลาคม 2557)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของละครชาตรีบางแก้วสามารถแสดงการสืบทอดละครชาตรีบางแก้วดังแผนภูมิที่ 23



แผนภูมิที่ 23 การสืบทอดละครชาตรีบางแก้ว

จากการศึกษา สรุปรประวัติความเป็นมาของละครชาตรีเมืองเพชร ได้ว่า ละครชาตรีเมืองเพชรปรากฏหลักฐานแน่ชัดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 โดยนายสุข จันทรสุข เป็นผู้ที่มีความสนใจทางด้านศิลปะการแสดงละคร เนื่องจากนายสุขมีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงโนราเป็นพื้นจึงเดินทางติดตามคณะละครต่างๆ เช่น ที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่สนามควาย กรุงเทพมหานครและจังหวัดนครศรีธรรมราช จนมีความรู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดง จึงได้รวบรวมเพื่อนและญาติที่เป็นผู้ชายตั้งคณะละคร คนทั่วไป เรียกว่า “ละครนายทองสุขหรือละครนายสุข” รับแสดงละครจนมีชื่อเสียง เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานไปยังพระนครศรีอยุธยา เพชรบุรี โปรดฯให้หาละครเล่นถวายให้ทอดพระเนตร คณะละครของนายสุขได้มีโอกาสเข้าไปแสดงหน้าพระที่นั่ง ปรากฏว่าละครนายสุขแสดงได้ดีเป็นที่พอพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทุกครั้งที่เสด็จไปจังหวัดเพชรบุรีก็โปรดให้ละครนายสุขเล่นถวายทอดพระเนตรเป็นประจำจนกระทั่งได้พระราชทานตำแหน่งตั้งเป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” นายสุข จันทรสุขได้ถ่ายทอดศิลปะการแสดงละครให้กับครอบครัวซึ่งแต่เดิมหัดละครให้แต่ผู้ชาย ภายหลังประกาศว่าด้วยเรื่องละครผู้หญิง มีพระบรมราชานุญาตให้หัดละครผู้หญิงได้จึงได้หัดนางนัฏภรรยาและบุตรสาว โดยเฉพาะหม่อมเมืองให้เล่นละครและหม่อมเมืองได้เป็นภรรยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) เจ้าเมืองเพชรบุรี ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และได้มีโอกาสหัดละครหลวง จึงได้รูปแบบการแสดงละครหลวงมาถ่ายทอดให้กับละครของครอบครัว โปรดพระราชทานพื้นที่สำหรับหัดละคร เรียกว่า “หน้าพระลาน” จนกระทั่งรุ่นหลานนายสุข จันทรสุข ปรากฏละครที่มีชื่อเสียง คือนายบุญยัง จันทรสุข ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โปรดเกล้าฯ ให้เป็น “ขุนพิทักษ์ทิศนา” และสืบทอดมาถึงปัจจุบัน

นอกจากละครหลวงอภัยพลรักษ์แล้วยังปรากฏละครที่อยู่ในสมัยเดียวกันคือละครของหลวงทิพย์อาษาซึ่งมีความรู้ความสามารถทางด้านการละคร เช่นกัน ละครสายหลวงทิพย์อาษาก็ได้สืบทอด

ผ่านครอบครัวยุคหลานจนถึงปัจจุบัน ในส่วนของละครตาโปลได้สืบทอดกันนอกเมืองภายหลังบรรดาลูกศิษย์ของตาโปลและละครที่มาจากจังหวัดสมุทรสงคราม เรียกว่า “ละครสวน” ได้เข้ามาเล่นประสมโรงกับละครหม่อมเมืองจึงได้รับรูปแบบการแสดงละครชาตรีที่เล่นในเมืองไปและสุดท้ายละครของยายปู้ไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดสามารถบอกได้ว่าใครเป็นผู้สืบทอดต่อเนื่องจากผู้คนหันไปนิยมละครของหลวงอภัยพลรักษ์กันมาก

ละครชาตรีเมืองเพชร ได้สืบเชื้อสายมาจากบรรพบุรุษสายที่สำคัญได้แก่สายของหลวงอภัยพลรักษ์และสายของหลวงทิพย์อาชญา ซึ่งทายาทได้สืบทอดศิลปะการแสดงจากอดีตจนถึงปัจจุบันอย่างไม่ขาดสายและที่สำคัญทั้งสองสายมีการเกี่ยวดองกันทางด้านการสมรสและการเล่นประสมโรงกันทำให้เกิดการถ่ายโอนศิลปะการละครซึ่งกันและกันและถ่ายทอดไปจากรุ่นสู่รุ่น อีกทั้งศิลปะการแสดงได้มีการปรับเปลี่ยนอย่างต่อเนื่องผ่านกาลเวลาเกิดการสร้างองค์ประกอบของศิลปะการแสดงเป็นของตนเอง

3.2 องค์ประกอบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

การแสดงนาฏกรรมที่สมบูรณ์ย่อมมีองค์ประกอบหลายชนิดตามประเภทของการแสดง ละครชาตรีเมืองเพชรเป็นนาฏกรรมที่ได้พัฒนาการแสดงจนกระทั่งมีองค์ประกอบของการแสดงที่ชัดเจนประกอบกันทำให้การแสดงได้รับความนิยมและยกย่องว่าแสดงได้ดี โดยมีองค์ประกอบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

สถานที่แสดง

ละครชาตรีแต่เดิมจะเล่นบนพื้นไม่มีการทำโรงยกพื้นขึ้นเป็นเวที ดังนั้นจึงต้องมีการปลูกโรงขึ้นบนพื้น โดยใช้ไม้ปัก 4 เสา เป็นรูปสี่เหลี่ยม ทำหลังคาและปีกเสากลาง มีเตียงสำหรับผู้แสดงนั่ง โดยเปิดโล่งทั้งสี่ด้าน ซึ่งการปลูกโรงยังมีพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องเสากลางโรงอันเป็นที่สถิตของพระวิสสุกรรม อีกทั้งเสากลางโรงยังเอาไว้สำหรับผูกของคลีหรือถังคลี ซึ่งเป็นตะกร้าสานสำหรับใส่อาวุธและอุปกรณ์ประกอบการแสดงต่างๆ เช่น ดาบ กระบอง ไม้เท้า ฯลฯ

ปัจจุบันละครชาตรีเมืองเพชรไม่ได้ปลูกโรงเอง เนื่องจากถ้าหากเล่นตามวัดที่มักจะมีคนไปแค้นอยู่ประจำก็จะมีโรงละครสำหรับไว้ให้ละครชาตรีเล่น ทำเป็นเพิงเสาเหล็กมุงด้วยสังกะสีอย่างดี ยกพื้นสูง มีเตียงตั้งไว้พร้อมเสร็จ เช่น ที่วัดมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดเพชรบุรีหรือหากละครไปเล่นแค้นที่ศาลเจ้าที่บ้านเจ้าภาพ ผู้ว่าจ้างก็จะเตรียมสถานที่ จัดเตียงนั่งหรือเก้าอี้สำหรับแสดงละคร นำเสื่อมาปูพื้นและอาจจะนำพรมมาปูบนเตียงให้ละครนั่งตามแต่เจ้าของงานจะหาได้ ละครชาตรีก็ต้องปรับตัวให้เข้ากับสถานการณ์สำหรับการเล่นละครตามสถานที่ที่ไปแสดง ของคลีหรือถังคลีจากเดิมที่ผูกไว้กับเสากลางโรงก็นำไปวางกับใกล้ๆเตียงเพื่อสะดวกในการหยิบนำมาใช้แสดงละครได้อย่างทันท่วงทีและดูเป็นระเบียบ



ภาพที่ 3 โรงละครบริเวณหน้าวัดมหาธาตุวรวิหาร
ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้แสดง

ในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรครั้งหนึ่งนั้นใน 1 โรงประกอบไปด้วยผู้แสดงไม่น้อยกว่า 5 คน ขึ้นอยู่กับงานที่รับแสดงทั้งนี้อาจมีได้ถึง 12 คน ถ้าเป็นละครโรงใหญ่โดยกลุ่มผู้แสดงสามารถจำแนกได้ตามบทบาทหน้าที่ในการแสดงได้ 4 กลุ่ม คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวตลกและคนบอกบท (แม่บท)

1) ตัวพระ เป็นผู้แสดงที่ได้รับบทบาทเป็นผู้ชายในเรื่องของละคร สามารถแบ่งตามลักษณะบทบาทที่ได้รับออกเป็น 3 ประเภท คือ นายโรง พระรองและพระโง้ง

1.1) นายโรง (พระเอก) คือ ตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงทั้งในส่วนที่เป็นพิธีกรรมและในส่วนของการแสดงละคร นายโรงจะเป็นตัวละครที่สำคัญในเรื่องราวที่แสดงและเป็นผู้เปิดเรื่องการแสดงทุกครั้ง เช่น บทบาทพระสังข์ ในเรื่อง สังข์ทอง บทบาทพระปิ่นทอง ในเรื่อง แก้วหน้าม้า บทบาทพระอภัยมณี ในเรื่อง พระอภัยมณี ฯลฯ

1.2) พระรอง คือ ตัวพระที่มีบทบาทรองลงมาจากพระเอก ได้แก่ ตัวพระอนุชา ตัวกษัตริย์ต่างเมือง เช่น บทบาทพราหมณ์บุษราคัม ในเรื่อง แสงแก้วนพเก้า บทบาทศรีสุวรรณ ในเรื่อง พระอภัยมณี

1.3) พระโง้ง คือ ตัวพระที่รับบทบาทเป็นตัวร้ายในละครที่เป็นฝ่ายอธรรมทั้งที่เป็นมนุษย์และอมมนุษย์ จำพวกยักษ์ ทั้งนี้ละครชาตรีเมืองเพชรจะใช้ตัวละครที่เป็นตัวพระแสดงบทบาทเป็นตัวยักษ์ ซึ่งท่าทางต่างๆก็เหมือนกับตัวพระแต่จะมีความแข็งแกร่งของท่าทางขึ้นอีก นักแสดงตัวพระบางคนมีความสามารถและมีฝีมือในการแสดงบทบาทของตัวยักษ์ได้เป็นอย่างดี ตัวละครตัวยักษ์ เช่น บทบาท

ของสินสมุทรในเรื่องพระอภัยมณี บทบาทของยักษ์เนตรอัศนีในเรื่องขันทอง บทบาทยักษ์สุธาหวั่นในเรื่องกายเพชรกายสุวรรณ

2) ตัวนาง เป็นผู้แสดงที่ได้รับบทบาทเป็นผู้หญิงในเรื่องละคร สามารถแบ่งตามลักษณะบทบาทที่ได้รับออกเป็น 3 ประเภท คือ นางเอก นางรองและนางโง่ง

2.1) นางเอก คือ ตัวนางที่ได้บทบาทเป็นตัวเอกฝ่ายหญิงในเรื่องละคร ซึ่งจะแสดงคู่กับพระเอก เช่น บทบาทนางรจนา ในเรื่องสังข์ทอง บทบาทนางมโนห์รา ในเรื่องพระศรีสุธน บทบาทนางสุวรรณมาลี ในเรื่องพระอภัยมณี บทบาทนางสร้อยแก้ว ในเรื่องขันทอง เป็นต้น

2.2) นางรอง คือ ตัวนางที่มีบทบาทรองลงไปจากนางเอกอาจจะเป็นนางกษัตริย์พระราชธิดาต่างเมือง เช่น บทบาทนางสร้อยสุวรรณและนางจันทร์ ในเรื่องแก้วหน้าม้าหรือเมื่อแสดงเสร็จแล้วตัวนางรองก็จะใส่กระบังหน้าเล่นเป็นนางกำนัลหรือตัวเบ็ดเตล็ด

2.3) นางโง่ง คือ ตัวนางที่มีบทบาทเป็นตัวร้าย ฝ่ายอธรรมส่วนใหญ่จะเป็นตัวนางยักษ์ นางเงาะและนางอมมนุษย์ ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า นางตะแหล่งหรือนางกะแหล่ง เช่น บทบาทตัวนางยักษ์ผีเสื้อสมุทร ในเรื่องพระอภัยมณี บทบาทนางยักษ์มรกต ในเรื่อง แสงแก้วนพเก้า บทบาทนางเงาะวาสน์และนางยักษ์กระตูกอืด ในเรื่องขันทอง เป็นต้น

3) ตัวตลก เป็นผู้แสดงที่มีบทบาทสำคัญของเรื่องเช่นเดียวกันจะขาดเสียไม่ได้ซึ่งตัวตลกจะมีบทบาทแสดงได้หลายตัวในการแสดงละครเรื่องหนึ่ง เช่น บทบาทของฤๅษี บทบาทของเสนา บทบาทของกษัตริย์ต่างเมืองที่มีอายุมาก

4) แม่บท คือผู้มีหน้าที่บอกบทให้กับผู้แสดงละครชาตรีเมืองเพชร บางครั้งอาจจะเป็นเจ้าของคณะหรือว่าจ้างให้มาเป็นแม่บท การบอกบทของแม่บทต้องใส่อารมณ์แสดงออกมาทางน้ำเสียงเพื่อให้ตัวละครทราบถึงอารมณ์ที่จะแสดง นอกจากบอกบทแล้วแม่บทยังต้องเป็นผู้เลือกเรื่องที่จะแสดงละครให้เหมาะสมกับตัวละครที่เล่นประสมโรงกันและสถานที่ที่เล่นและบทบาทที่สำคัญอีกอย่างคือ ต้องเป็นผู้กำกับการแสดงให้ดำเนินเรื่องตั้งแต่เปิดเรื่องจนกระทั่งจบการแสดง ตัดหรือเพิ่มบทให้เหมาะสมด้วยวิธีการนำบทละครจากหนังสือมาเล่นซึ่งเป็นเรื่องยาว บางครั้งต้องค้นคำผสมเข้าไปเพื่อให้มีความกลมกลืนหรือด้นขึ้นมาใหม่เพื่อเพิ่มบทบาทหรือเหตุการณ์ให้ตัวละคร ให้ดำเนินไปตามแนวเรื่องของละคร ทั้งนี้ยังกำกับไปถึงการบรรเลงของนักดนตรีด้วย ดังนั้นแม่บทจึงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านบทละครและเรื่องที่เล่นเป็นจำนวนมากและต้องมีไหวพริบปฏิภาณในการด้นตัดต่อบทกลอนหรือการด้นกลอนแก้ไขปัญหาสถานการณ์เฉพาะในการดำเนินเรื่องให้ตัวละคร



ภาพที่ 4 นางสาว จันทรสุข แม่บทและเจ้าของคณะธิดาพรหมสุวรรณ
ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกาย

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นละครที่เล่นเกี่ยวกับเรื่องจักรวาลต่างๆ ดังนั้นการแต่งกายจึงมีเครื่องแต่งกายที่สวยงามตามประเภทของผู้แสดง ตัวพระ ตัวนางที่แต่งเลียนแบบเครื่องทรงพระมหากษัตริย์เรียกว่า “ยืนเครื่อง” และตัวตลกหรือตัวเบ็ดเตล็ด ดังนั้นเครื่องแต่งกายละครชาตรีเมืองเพชรจึงสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางและเครื่องแต่งกายเบ็ดเตล็ด โดยเครื่องแต่งกายละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบไปด้วยเครื่องประดับศีรษะ เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับ

1) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้แต่งให้กับตัวละครที่แสดงบทบาทผู้ชายทั้งที่เป็นตัวนายโรง พระรองและตัวโง่ โดยจะมีความแตกต่างกันที่สีและเครื่องประดับศีรษะที่สวมใส่ ประกอบด้วย

1.1) เครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงจะสวมขลุ่ยยอดชัย พระรองจะสวมขลุ่ยหรือสวมบันจูเห็จ ตัวพระโง่จะสวมศีรษะยักษ์เมื่อได้รับบทบาทเป็นยักษ์โดยสวมเปิดหน้าครึ่งศีรษะ นอกจากนี้หากรับบทบาทเป็นตัวกุมารก็จะสวมศีรษะกุมารหากไม่มีศีรษะกุมาร ผู้แสดงจะนำขลุ่ยมาถอดปลียอดออก แล้วใช้ผ้าแพรพันเป็นลักษณะคล้ายพัดใส่แทนปลียอด

1.2) เครื่องนุ่งห่มของตัวพระ ตัดเย็บด้วยผ้าทวนปักด้วยเลื่อมและลูกปัดเป็นลวดลาย เช่น ลายดอก ลายข้าวหลามตัด ลายเถา ประกอบไปด้วย กรองคอ ฉลององค์แขนสั้นติดพาดูรีด (ละครชาตรี เรียกว่า กนกแขน) รัดสะเอว ห้อยหน้า ห้อยข้าง ภูษา (ผ้าถุง) สนับเพล

การแต่งกายของตัวพระมีจารีตในการแต่งคือ พระเอกต้องแต่งกายด้วยสีเหลือง อาจจะมีสาเหตุมาจากการแสดงจักรวาลต่างๆ พระเอกโดยส่วนใหญ่จะมีชื่อที่แปลว่าทองหรือเกี่ยวข้องความหมายของคำว่า ทอง เช่น พระสุวรรณหงส์ พระปิ่นทอง พระสังข์ทอง สุวรรณจินดา เป็นต้น หรืออีกประการสีเหลืองเป็นสีที่สว่างสดใสเวลาตัวละครใส่ก็จะทำให้ดูเด่นสวยงาม

1.3) เครื่องประดับ ของตัวพระ ประกอบด้วย ทับทรวง (ทับอก) สังวาล ตาบทิศ เข็มขัด หัวเข็มขัด ทองกร กำไลข้อเท้า เครื่องประดับทำมาจากวัสดุ 2 ชนิดคือทำจากหนังเทียมติดลายปิดทองประดับกระจก หรือทำจากโลหะชุบทองฝังพลอยสี

2) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง เป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้แต่งให้กับตัวละครที่แสดงบทบาทเป็นผู้หญิงทั้งที่เป็นตัวนางเอก นางรองและนางกะหล่ง

2.1) เครื่องประดับศีรษะตัวนางเอกและนางรองจะสวมมงกุฎ หากเป็นนางแม่หรือนางแปลงจะสวมกระบังหน้า ตัวนางกะหล่งที่เป็นตัวนางยักษ์หรือหรือนางเงาะจะสวมศีรษะเปิดหน้าครึ่งศีรษะ ถ้าหากเป็นนางอมมนุษย์ เช่น นางผีเสื้อสมุทร ในเรื่อง แก้วหน้าม้าก็จะสวมหน้ากากไว้เหนือหน้าผากเปิดหน้าเพื่อให้สามารถร้องเองได้หรือหากตัวละครเรียกหานางกำนัล ตัวนางรองที่นั่งอยู่ในคณะที่ยังไม่ถึงบทบาทของตนเองก็จะยืนขึ้นมารับบทเป็นนางกำนัลทันทีโดยไม่ต้องสวมเครื่องประดับศีรษะ

2.2) เครื่องนุ่งห่มของตัวนาง ตัดเย็บด้วยผ้าตัวนุ่งเป็นผ้าห่มนางและกรองคอ ปักด้วยเลื่อมและลูกปัดเป็นลวดลาย เช่น ลายดอก ลายเถา เป็นต้น มีเสื้อในนางสำหรับใส่ข้างใน นุ่งผ้าทอสอดดินจับจีบหน้านาง

2.3) เครื่องประดับ ของตัวนาง ประกอบด้วย จี๋นาง เข็มขัด หัวเข็มขัด ทองกร กำไลข้อเท้า เครื่องประดับทำมาจากวัสดุ 2 ชนิดคือทำจากหนังเทียมติดลายปิดทองประดับกระจกหรือทำจากโลหะชุบทองฝังพลอยสี

3) เครื่องแต่งกายเบ็ดเตล็ด จะเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับตัวตลกหรือตัวอื่นๆที่แต่งกายตามเชื้อชาติสำหรับเล่นละครที่มีบทบาทของคนเชื้อชาติอื่นๆ มี 2 ประเภท คือ เครื่องประดับศีรษะและเครื่องนุ่งห่ม เครื่องประดับศีรษะเบ็ดเตล็ด จะเป็นศีรษะก้ามระลอกทำจากกระดาษปิดหุ่นขึ้นรูปแล้วผ่าออกเย็บติดกันเขียนสีให้สวยงาม เช่น ศีรษะฤๅษี หัวล้าน ศีรษะจระเข้ หน้ากากผีและเครื่องนุ่งห่มของตัวเบ็ดเตล็ดจะมีลักษณะที่ไม่พิถีพิถันมากนัก เช่น เสื้อ แขนกระบอก ผ้าถุง ผ้าบาตา นุ่งผ้าลอยชาย

เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 ประเภทคือ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเดินทำทอง เครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมาตั้งแต่อดีตและมีการปรับเปลี่ยนมาโดยลำดับเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับบริบททางด้านการแสดงและสภาพสังคมที่เปลี่ยนไป สามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 3 ช่วง ดังนี้

1) ช่วงที่ 1 เป็นวงดนตรีแบบดั้งเดิมที่ได้รับมาจากโนรา เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ปี่ 1 เล้า โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ฉิ่ง ฆ้องคู่และกรับโดยมีปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเดินทำนองและมี โทน กลองตุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับและฉิ่ง ฆ้องคู่ ตีประกอบจังหวะ

2) ช่วงที่ 2 เป็นช่วงพัฒนาการโดยการเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเดินทำนองจากปี่ มาใช้ระนาดเอกแทน เนื่องจากนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการเล่นปี่มีจำนวนน้อยลงและที่สามารถเล่นได้ก็มีอายุที่มากขึ้น ดังนั้น ระนาดเอกจึงเข้ามาแทนที่ปี่และใช้บรรเลงในการเดินทำนอง ประกอบการแสดง โดยมีเครื่องประกอบจังหวะไว้เช่นเดิมเล็กการฆ้องคู่ ดังนั้น เครื่องดนตรีในช่วงนี้จะประกอบไปด้วย ระนาดเอก 1 รวง โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ฉิ่งและกรับ (เพิ่มจำนวนขึ้น)

3) ช่วงที่ 3 เป็นช่วงพัฒนาการโดยการเพิ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับให้มากขึ้น กล่าวคือ เพิ่มตะโพน กลองแขก 1 คู่ (บางคนจะมีกลองทัดด้วยอีก 1 คู่) แต่ยังคงมีเครื่องดำเนินทำนองเพียงขึ้นเดียวคือ ระนาดเอก ดังนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ ระนาดเอก 1 รวง โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ตะโพน กลองแขก 1 คู่ กลองทัด 1 คู่ ฉิ่งและกรับ

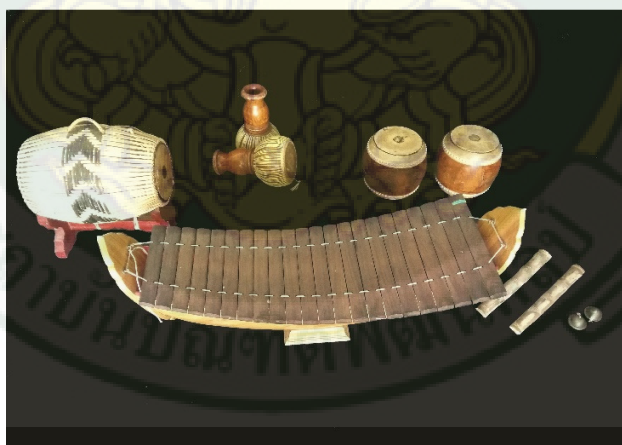
จากการศึกษาลักษณะวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรี พบว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นจะขึ้นอยู่กับงานที่จะแสดง เจ้าของคณะสามารถกำหนดได้ว่าจะนำ เครื่องดนตรีไปบรรเลงประกอบการแสดงจำนวนมากหรือน้อย โดยประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่เป็นหลัก คือ ระนาดและเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับที่ขาดไม่ได้คือ โทน กลองตุ้ม ฉิ่งและกรับ โดยละครชาตรีเมืองเพชร เรียกวงดนตรีประกอบการแสดงว่าเป็น “เครื่องล่าง” มีที่มาจากจารีตการ บรรเลงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีที่นักดนตรีนั่งบรรเลงกับพื้นทั้งวง ทั้งนี้ ละครชาตรีเรียก ลักษณะนามของวงดนตรีว่า “ชุด” และระบุเป็นขนาดตามจำนวนของเครื่องดนตรี ดังนี้

1) วงดนตรีชุดเล็ก เป็นวงดนตรีที่เป็นพื้นฐานการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบไปด้วย ระนาดเอก 1 รวง โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ฉิ่งและกรับ



ภาพที่ 5 วงดนตรีชุดเล็ก
ที่มา : ผู้วิจัย

2) วงดนตรีชุดกลาง เป็นวงดนตรีที่ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับ คือ ตะโพน ดังนั้นเครื่องดนตรีชุดกลาง ประกอบไปด้วย ระนาดเอก 1 ราง โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ตะโพน ฉิ่ง และกรับ



ภาพที่ 6 วงดนตรีชุดกลาง
ที่มา : ผู้วิจัย

3) วงดนตรีชุดใหญ่ เป็นวงดนตรีที่ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับในวงดนตรีชุดกลาง คือ กลองแขกบางคณะเพิ่มกลองทัดไป ดังนั้นวงดนตรีชุดใหญ่ประกอบไปด้วยระนาดเอก 1 รำ โทน 1 คู่ กลองตุ้ม 1 คู่ ตะโพน กลองแขก 1 คู่ กลองทัด 1 คู่ ฉิ่ง ฉาบและกรับ



ภาพที่ 7 วงดนตรีชุดใหญ่
ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

ละครชาตรีเมืองเพชร			
วงดนตรี เครื่องดนตรี	วงดนตรีชุดเล็ก	วงดนตรีชุดกลาง	วงดนตรีชุดใหญ่
เดินทำนอง	ระนาดเอก	ระนาดเอก	ระนาดเอก
หน้าทับ	โทน กลองตุ้ม	โทน กลองตุ้ม ตะโพน	โทน กลองตุ้ม ตะโพน กลองแขก กลองทัด
ประกอบจังหวะ	ฉิ่ง กรับ	ฉิ่ง กรับ	ฉิ่ง กรับ

หมายเหตุ.- อาจจะมีฉาบเข้าไปตีประกอบจังหวะด้วยก็ได้

จากตารางที่ 3 เปรียบเทียบเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า เครื่องดำเนินทำนองจะมีขึ้นเดียว คือระนาดเอก ในส่วนของเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับสามารถเพิ่มขึ้นได้แต่ต้องยังคงมีโทนและกลองตุ้มไว้ เครื่องประกอบจังหวะยังคงมีฉิ่งและกรับบางคณะอาจจะใส่ฉาบเข้าไปด้วยก็ได้ ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า อัดลักษณะอย่างหนึ่งของละครชาตรีเมืองเพชรคือการใช้ระนาดเอกเป็นเครื่องเดินทำนองหลักเพียงอย่างเดียวใช้โทนและกลองตุ้มเป็นเครื่องดนตรีสำหรับตีหน้าทับและมีฉิ่ง กรับเป็นเครื่องประกอบจังหวะ

การใช้ระนาดเอกในการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร เนื่องจากสาเหตุที่นักดนตรีที่มีความสามารถทางด้านการเป่าปี่น้อยลงจึงยึดเอาระนาดเอกมาเป็นเครื่องดำเนินทำนองแทน จนกระทั่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลักในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรอย่างถาวร จนกระทั่งผู้แสดงละครชาตรีคุ้นเคยกับระดับเสียงของระนาดและสามารถร้องทำนองเพลงให้เข้ากับทำนองของระนาดเอกได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยได้ติดตามชมการแสดงสาธิตละครชาตรีเมืองเพชร แสดงในงานการแสดงวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสฉลองพระชนมายุ 5 รอบ วันที่ 2 เมษายน 2558 โดยมีการจัดเสนาและการแสดงพัฒนาการละครไทยจากโนราสู่ชาตรี เมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม 2558 ณ หอประชุมศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์มหาชน) โดยมีคณะละครชาตรีจากจังหวัดเพชรบุรี คือ คณะ พ. เทพประสิทธิ์ มาร่วมแสดงโดยนำบทละครดั้งเดิมของหลวงอภัยพลรักษ์ที่ จัดบันทึกเป็นบทละครเรื่องพระศรีสุธน ในการแสดงครั้งนี้ได้นำเสนอในรูปแบบการอนุรักษ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณทั้งกระบวนการทำรำ เครื่องดนตรี เพลงร้อง เครื่องแต่งกายและวิธีในการแสดงโดยเฉพาะการใช้ปี่ในการดำเนินทำนอง ผู้แสดงละครชาตรีเมืองเพชรที่แสดงวันนั้นค่อนข้างกังวลใจในการแสดงเนื่องจากผู้แสดงยุคหลังๆมาฝึกร้องบทละครชาตรีและเล่นละครกับทำนองของเสียงระนาดมาโดยตลอดจึงมีความรู้สึกเกิดอาการประหม่า กังวลว่าจะร้องผิดเสียงเนื่องจากเสียงปี่ยากต่อการฟังและเทียบเสียงให้กลมกลืนเข้ากันสนิทกับเสียงร้องของตัวละคร (ชัยรัตน์ ณ สงขลา. สัมภาษณ์. 23 พฤษภาคม 2558)

จากคำกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่าปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีประกอบละครชาตรีมาจากสภาพของสังคมที่เปลี่ยนไปผู้ที่สืบทอดศาสตร์ทางด้านการเป่าปี่ลดน้อยลง เพื่อการดำรงอยู่ของอาชีพและรายได้จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนหาสิ่งทดแทน คือ การนำระนาดเอกมาแทนปี่ ซึ่งในจังหวัดเพชรบุรีเป็นจังหวัดที่มีกลุ่มศิลปินประกอบอาชีพนักดนตรีไทยโดยเฉพาะวงปี่พาทย์หลายคณะ สามารถหาผู้บรรเลงระนาดเอกได้ดีหลายคน ระนาดเอกยังจัดว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์เมื่อนำมาบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีจึงทำให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังนั้นจึงปรับเปลี่ยนสร้าง อัตลักษณ์ใหม่ของดนตรีประกอบละครชาตรีปัจจุบัน ซึ่งถือว่าเป็นผลดีเนื่องจากผู้แสดงมีความสามารถร้องทำนองเพลงได้ง่ายกว่าทำให้การแสดงน่าดูน่าชมยิ่งขึ้น เนื่องจากผู้แสดงละครชาตรีเมืองเพชรต้องร้องเพลงดำเนินเรื่อง ดังนั้น จึงมีจารีตในการร้องเพลงต่างๆ และยึดถือกันสืบต่อกันมา

เพลง

เพลงที่ประกอบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ที่สืบทอดและพัฒนากันมาอย่างต่อเนื่อง จนถึงปัจจุบัน จากการศึกษาพบว่า มี 2 ลักษณะ คือ เพลงบรรเลงและเพลงร้อง

1) เพลงบรรเลง คือ เพลงที่เล่นด้วยเครื่องดนตรีอันมีทำนองหลัก หน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะโดยไม่มีบทร้องประกอบไปพร้อมทำนองหรือบรรเลงรับร้อง แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์และเพลงเกร็ด

1.1) เพลงโหมโรง คือ เพลงที่ละครชาตรีเมืองเพชรใช้ในการบรรเลงก่อนเริ่มการแสดง เพื่อเป็นการบูชาครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรืออีกนัยยะหนึ่งคือเพื่อเป็นการประกาศถึงละครกำลังจะทำการแสดงในอีกไม่ช้า โดยเพลงที่ใช้จะเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงเชิดและเพลงเกร็ดไม่ได้กำหนดแล้วแต่ผู้บรรเลงจะใส่ท่วงทำนองให้สอดคล้องกันไป สิ่งที่สำคัญในการบรรเลงโหมโรงอยู่ที่เครื่องดนตรีที่ใช้กำหนดหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ คือ โทน กลองตุ้ม ฉิ่งและกรับ โดยมีศัพท์ทางละครชาตรีว่าที่ใช้เรียกสืบทอดกันมาว่า “สามจับ สามเท่ง” คำว่า “จับ” คือ เสียงโทนที่ตีหน้ากลองด้วยมือขวาแล้วใช้มือซ้ายปิดปากโทน คำว่า “เท่ง” คือ เสียงโทนที่ตีหน้ากลองด้วยมือขวาแล้วเปิดปากโทน สามจับ สามเท่ง คือ การตีโทนในชุดของจังหวะหน้าทับโทน 3 ครั้ง แล้วจึงยืนจังหวะที่สม่ำเสมอไปเรื่อยๆพร้อมกับท่วงทำนองของดนตรี เมื่อจะจบโหมโรงให้ตีโทนจังหวะกระชั้นเข้าแล้วตีโทนลงจังหวะจบเพลงโหมโรง ซึ่งคนตีระนาดต้องฟังจังหวะของคนตีโทนเป็นสำคัญ

1.2) เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ละครชาตรีเมืองเพชรใช้ในการบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครเพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ในขณะนั้นๆ เช่น เพลงเชิด ใช้ในการเดินทางหรือต่อสู้ของตัวละคร เพลงเชิดฉิ่ง ใช้ในการแสดงเหตุการณ์เฉพาะหรือการลักลอบ การหนี การลักพา เพลงเสมอ ใช้ในการเดินทางไป มาระยะทางไกล เช่น ตัวละครจะเข้าห้องบรรทม ตัวละครจะขึ้นไปเฝ้า เป็นต้น เพลงหน้าพาทย์บรรเลงสื่อถึงบทบาทตัวละครที่แสดงอารมณ์ เช่น เพลงโอด บรรเลงประกอบอารมณ์ตัวละครในขณะร้องให้ เสียใจ เป็นต้น

2) เพลงร้อง คือ เพลงที่ตัวละครร้องประกอบบทละครเพื่อสื่อถึงเรื่องราวต่างๆที่ดำเนินเรื่องไปในละครซึ่งเพลงร้องในละครชาตรีเมืองเพชร มี 2 ประเภท คือ เพลงร้องที่ใช้วงดนตรีบรรเลงรับและเพลงร้องกับเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ

2.1) เพลงร้องที่ใช้วงดนตรีบรรเลงรับ คือ เพลงร้องที่ผู้แสดงร้องขึ้นตามบทโดยมีวงดนตรีบรรเลงรับร้องมีการเอื้อนทำนองสลับกับคำร้อง ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า เพลงไทย ซึ่งเป็นจำพวกเพลง 2 ชั้นและร้องสื่อความหมายตามพิธีกรรมและความหมายของอารมณ์เพลงบทละคร เช่น การร้องเพลงเชื้อ 2 ชั้น สำหรับการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การร้องเพลงครอบจักรวาลที่สื่อถึงความหมายในการเชิญครูมาปกป้องรักษา การร้องเพลงอาถรรพ์เพื่อการลงวิยาคมและการร้องเพลงถอนสมอเพื่อเป็นการถอนคาถาอาคมทางไสยศาสตร์ เป็นต้น ด้านการร้องเพลงเพื่อแสดงออกของอารมณ์ เช่น เพลงแสดง

อารมณ์โกรธ ได้แก่ นาคราช สมิงทองฯลฯ เพลงที่แสดงอารมณ์รัก เช่น กล่อมনারี มะลิเลื้อยฯลฯ เพลงที่แสดงอารมณ์เสียใจ เช่น ลาวครวญ เป็นต้น

2.2) เพลงร้องกับเครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับและเครื่องประกอบจังหวะ คือ เพลงที่ผู้แสดงร้องประกอบการตีโทน กลองตุ๊ก ฉิ่งและกรับ ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า เพลงโทนหรือเพลงกรับ มีลักษณะการร้องที่มีแบบเฉพาะผู้แสดงจะร้องตามบทแม่บทบอกแล้วมีลูกคู่รับเป็นทอด มี 2 ลักษณะคือ เพลงโทน ใช้ในการร้องประกาศโรงเพื่อเป็นการสรรเสริญครู ที่เรียกว่า “บทภาศครู” “บทสอนรำ” และร้องในบท “คำพริต” ที่กล่าวถึงการระลึกถึงบิดามารดา จะมีทำนองเฉพาะ และเพลงโทนที่ใช้สำหรับดำเนินเรื่องซึ่งละครชาตรีเมืองเพชรจะร้องเพลงโทนอย่างกระชับรวดเร็ว ชัดเจนประกอบกับทำรำที่มีลักษณะเฉพาะ ที่เรียกว่า “รำให้มีอ” และเพลงไอ้โทนจะใช้ร้องในบทโศกเพื่อแสดงถึงอารมณ์เศร้าเสียใจของตัวละคร

บทละคร

บทละคร เป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ซึ่งละครแต่ละคณะก็จะมีบทละครที่สืบทอดมอບให้กันมาจากบรรพบุรุษ จากการศึกษาพบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรนิยมเล่นละครจักรวาลฯ มาแต่อดีตโดยการจดจำบทละครและเขียนลงสมุดข่อย สมุดคำเขียนด้วยตัวหนังสือขาว จนกระทั่งในยุคที่มีการพิมพ์หนังสือกลอนบทละครจำหน่ายก็จะหาซื้อมาเก็บไว้ เพื่อใช้ในการแสดงประจำคณะของตนหรือนำมาจากวรรณคดีที่เขียนเป็นกลอนก็จะตัดตอนมาเล่นในช่วงที่สนุกสนาน โดยบทละครสามารถจำแนกจากที่มาของบทละครได้ 3 ประเภท คือ บทละครที่มาจากจดการบันทึก บทที่ได้จากโรงพิมพ์และบทที่มาจากวรรณคดี เรื่องที่ละครชาตรีเมืองเพชรนิยมเล่น ได้แก่ พระอภัยมณี แก้วหน้าม้า ขันทอง พิกุลทอง กายเพชรกายสุวรรณ สุวรรณหงส์ สุวรรณวงศ์ มณีพิชัย สังข์ทอง ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน มโนห์ราฯลฯ

บทละครเรื่องมโนห์รา ที่ปรากฏละครชาตรีเมืองเพชรเล่นสืบทอดกันมานั้นเป็นเรื่องราวที่แตกต่างบทละครเรื่องนางมโนห์ราทั่วไป ซึ่งเป็นบทที่นำมาจากสมุดบันทึกบทละครของละครชาตรีหน้าพระลานและสืบเชื้อสายจากหลวงอภัยพลรักษ์ (นายสุข จันทรสุข) เรียกชื่อบทละครอีกอย่างหนึ่งว่าบทละครเรื่องพระศรีสุธน (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร องค์กรมหาชน. 2558 : 33)

เนื้อเรื่องกล่าวว่า เมื่อพรานบุญจับนางมโนห์รามาได้ จึงนำมาถวายต่อพระศรีสุทนต์จนเป็นที่พอพระทัย จัดงานอภิเษกสมรสกับนางมโนห์ราและแต่งตั้งเป็นพระชายา บุโรหิตคิดแค้นใจด้วยต้องการให้นางกะนมนบุตรสาวได้เป็นชายาของพระศรีสุทนต์ จึงวางอุบายจะกำจัดนางมโนห์รา โดยเขียนจดหมายไปแจ้งแก่พระยาจันทรให้ยกกองทัพมาทำศึกกับพระศรีสุทนต์ ในระหว่างพระศรีสุทนต์ไปทำศึก ท้าวอาทิตย์ทรงสุบินถึงพระศรีสุทนต์พระโอรสอ้าปากคาบแก้ว พระหัตถ์ซ้ายชูเดือน พระหัตถ์ขวาชูตะวัน มีนาคเกี่ยวพันพระบาททั้งสอง บุโรหิตได้โอกาสจึงเพ็ดทูลทำนายนางว่าเป็นผีนางร้าย ให้นำสัตว์น้อยใหญ่ รวมทั้งนาง

มโนห์รามานูชาลัย เพื่อให้พระศรีสุธนพ้นเคราะห์กรรม (สอาด จันทรสุข. สัมภาษณ์. 18 เมษายน 2559)

จากบทละครเรื่อง พระศรีสุธน ของละครชาตรีเมืองเพชร เป็นหลักฐานความเชื่อมโยงระหว่างโนราห์กับละครชาตรีเมืองเพชรทางด้านเนื้อเรื่องมโนห์ราอีกทางหนึ่ง กล่าวคือ พระศรีสุธนของละครชาตรีเมืองเพชร มีเนื้อเรื่องและชื่อตัวละครคล้ายกับตำนานโนราชาตรีของตำนานโนราวัด จันทรเมือง ตำบลพังยาง อำเภอรโนด จังหวัดสงขลาที่ได้กล่าวมาแล้วในตำนานโนราชาตรีและตรงกับประวัติความเป็นมาหลวงอภัยพลรักษ์เมื่อครั้งยังไม่ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ได้ฝึกโนราที่จังหวัดนครศรีธรรมราช

ในด้านบทละครครั้งกรุงเก่า เรื่อง “มโนห์รา” (ต้นฉบับทำตัวเอนเนื่องจากเขียนสะกดคำตามรูปเดิม) มีต้นฉบับไม่สมบูรณ์ ปรากฏเนื้อเรื่องอยู่เฉพาะตอนนางมโนห์ราไปเล่นน้ำและถูกพรานบุญจับไปถวายพระสุธนเท่านั้น (เสาวณิต วิงวอน. 2555 : 172) ละครชาตรีเมืองเพชรไม่ได้เล่นละครเรื่องมโนห์ราตามบทละครครั้งกรุงเก่าถึงแม้ว่าจะมีการแต่งเพิ่มในภายหลังก็ตาม เนื่องจากละครชาตรีเมืองเพชรไม่ได้เล่นละครครบทุกตอนแต่จะเลือกเล่นเฉพาะที่สนุกสนานเท่านั้น จึงกล่าวได้ว่า บทละครชาตรีเมืองเพชรอาจจะได้อิทธิพลมาจากตำนานโนราชาตรีอีกทางหนึ่ง

ละครชาตรีมักจะเลือกตอนที่มีความสนุกสนานมาเล่นประกอบการแสดง เนื้อหาเป็นลักษณะของการพลัดพราก การชิงรักหักสวาท บทการต่อสู้ บทที่ตัวละครมีความสามารถอิทธิปาฏิหาริย์ โดยเฉพาะละครหน้าพระลาน (สายหลวงอภัยพลรักษ์) นิยมเล่นละครที่มีบทพระเอกและนางเอกมีความสามารถมีความเก่งกล้าและบทที่นางเอกมีความสามารถพิเศษหรือมีของวิเศษละครชาตรีเมืองเพชรเรียกว่า “บทนารีศรีใส” เช่น บทนางพัตทอง เป็นต้น (สุรัตน์ ออสันเทียะ. สัมภาษณ์. 18 เมษายน 2559)

โอกาสที่ใช้ในการแสดง

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นนาฏกรรมที่ใช้เป็นสื่อกลางบอกกล่าวถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดั่งนั้นละครชาตรีจึงถูกผูกติดเอาไว้ด้วยความเชื่อ ความหวังของมนุษย์ถึงแม้ว่าโลกจะพัฒนาก้าวหน้าไปเพียงใดหากเมื่อใดชีวิตตกอยู่บนความไม่มั่นคงเกิดหวั่นไหวทางจิตใจที่พึ่งทางใจคือศาสนาและอำนาจเหนือธรรมชาติ

ศาสนาและความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติเป็นสิ่งที่สากลที่พบเห็นได้ในทุกวัฒนธรรม แม้จะผ่านมามากหลายยุคสมัย ศาสนามีความเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยตรง ดังนั้นศาสนามีการบูชาหรือการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสิ่งเหนือธรรมชาติทั้งหลาย ซึ่งมนุษย์เชื่อว่าสามารถควบคุมและมีอิทธิพลต่อธรรมชาติ คนไทยเชื่อว่าหากจะบอกกล่าวให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยเหลือต้องใช้วิธีที่เรียกว่า “บน” ซึ่งหมายถึงการขอร้องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ช่วยเหลือโดยให้คำมั่นสัญญาว่าจะให้สิ่งหนึ่งสิ่งใดเป็นการตอบแทน หากสิ่งที่หวังไว้ประสบความสำเร็จ (วันชนะ อุภัสสมุท. 2553 : 53) ดังที่กล่าวมาในประวัติศาสตร์เมืองเพชรบุรี พบว่า เพชรบุรีมีวัดและสถานที่ศักดิ์สิทธิ์เป็นจำนวนมาก อาทิเช่น หลวงพ่อวัดมหาธาตุ

หลวงพ่อดัดเขาตะเครา หลวงพ่อดัดพระทรงฯลฯ นอกจากนี้ยังปรากฏพบความเชื่อที่เกี่ยวกับเจ้าพ่อเจ้าแม่อีกหลายที่ อาทิเช่น เจ้าพ่อเขาลูกช้าง ศาลพ่อดัดดอนข่อย (มักจะเล่นเพลงปรบไกวถวายเป็นประเพณีทุกปี) ละครชาตรีจึงมีบทบาทเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งที่น่าสนใจไปถวายติดสินบนสิ่งศักดิ์สิทธิ์เสมอ นอกจากจะเล่นเพื่องานแก้บนแล้วละครชาตรียังสามารถเล่นงานอื่นๆอีกได้ เช่น งานบุญ งานประเพณี แต่เนื่องด้วยปัจจุบันมีมหรสพที่ตามกระแสคนรุ่นใหม่ชมสนุกกว่าละคร จึงทำให้ละครชาตรีเมืองเพชรมีโอกาสที่จะแสดงในงานอื่นๆน้อยลง คงเหลือไว้แต่เล่นแก้บนตามความเชื่อที่ยังผูกพันกับคนเพชรบุรีซึ่งเป็นผลดีที่ทำให้ละครชาตรีเมืองเพชรยังคงสืบทอดการแสดงต่อไปได้

ละครชาตรีเมืองเพชรมีสถานที่แสดง ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี เพลง บทละคร และโอกาสที่ใช้ในการแสดง เป็นองค์ประกอบที่สำคัญทำให้เกิดความสมบูรณ์ทางนาฏกรรม ทั้งนี้การแสดงละครย่อมมีรูปแบบและลำดับขั้นตอนที่ผ่านการพัฒนาการสั่งสมความรู้อย่างเป็นระบบ ยึดถือและสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน

รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นละครที่มีรูปแบบการแสดงเป็นลำดับขั้นตอนชัดเจน มีผู้วิจัยศึกษารูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ดังต่อไปนี้

นวลละออง ธนะพนิชศิลป์และจินตนา แสงรุ่ง (2526 : 10) กล่าวสรุปว่า รูปแบบละครชาตรีเริ่มต้นต้องทำพิธีปลุกโรงมีเทียน 1 เล่ม รูป 3 ดอก หมา 3 คำเอาไวใส่ในโหนด 2 ใบๆ ละ 1 คำ ใส่ที่โคนเสากลางหรือใต้เสาก็ได้ 1 คำ พร้อมด้วยเงินกำนัล หลังจากนั้นปีพาทย์ทำเพลงโหมโรงชาตรี แล้วร้องประกาศหน้าบท ถ้ามีบ้ายศรีก็จะร้องขานเอด้วย ถ้าไม่มีก็ข้ามไปร้องบทเชิญครูต่อจากนั้นตัวยืนเครื่องออกรำซัดหน้าบทแต่โบราณรำไปว่าคาถาไปเพื่อป้องกันเสนียดจัญไรโดยรำเวียนซ้าย เรียกว่า ซักโยแมงมุมหรือซักยันต์ต่อจากนั้นก็เริ่มจับเรื่อง เลิกการแสดงแล้วรำซัดว่าคาถาถอยหลังเวียนขวา เรียกว่า คลายยันต์เป็นการถอนอาถรรพ์

ยุพาวดี สุขจำเริญและเอื้อม เต็ดเตียว (2526 : 75-85) กล่าวสรุปว่า รูปแบบละครชาตรีแบบแก้บน เริ่มด้วยวงปีพาทย์เริ่มโหมโรงชาตรี เมื่อโหมโรงเรียบร้อยแล้วผู้แสดงออกมานั่งพร้อมกันร้องเพลงเชิญเจ้าพ่อ เจ้าแม่ที่บนไว้ หลังจากนั้นรำถวายมือ หัวหน้าคณะจะร้องเชิญครู เพลงกรับ บทไหว้ครู จบเพลงไหว้ครูผู้แสดงลงจากเตียงรำทำไปตามเพลงบทครูสอนแล้วรำซัดชาตรี หลังจากรำซัดเสร็จแล้วก็เริ่มจับเรื่องจนถึงกลางวันจึงพักการแสดง หลังจากพักจึงเริ่มการแสดงในตอนบ่ายด้วยการโหมโรงประกาศครูตอนบ่าย ร้องเพลงคำพริตเมื่อร้องจบจับเรื่องต่อจากภาคเช้าจนถึงจบการแสดง ครูปีพาทย์นำธงฝ่ายต้นลงเก็บจบการแสดง

จันทิมา แสงเจริญ (2539 : 48) กล่าวสรุปว่า รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยพิธีทำโรงเป็นการขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ประสบความสำเร็จต่อจากนั้นบูชาครูด้วยดอกไม้ธูปเทียน หมาพลูและเงินกำนัล ดนตรีบรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อบูชาครูดนตรีและเตรียมตัวแสดงโดยใช้เพลงชาตรี

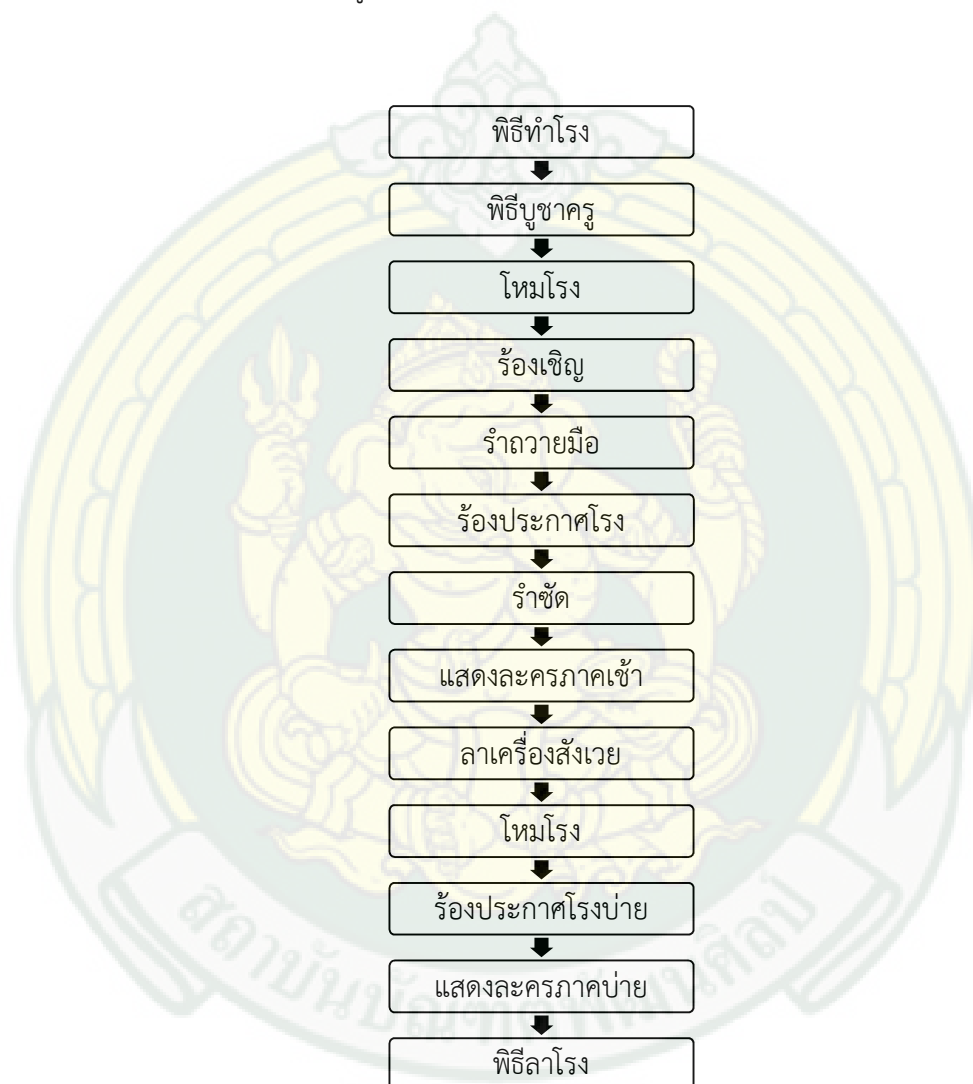
หรือเพลงโหมโรง จะร้องประกาศครู เป็นบทไหว้ครู เทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ต่อจากนั้น ร้องเชิญเทพหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพบ้นไว้มารับเครื่องสังเวยและดูการแสดง ตัวละครพระ ตัวนาง รำถวายมือ ตัวพระนั่งคู่หน้าถัดไปเป็นตัวนาง ร้องประกาศโรงเพื่อประกาศคุณบิดามารดาทำนองอย่าง ชาวปักข์ใต้ ต่อจากนั้นเป็นการรำซัดหน้าเตียงแสดงลีลาท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอด สวมเล็บ อาจจะ แสดงท่าทางตัวอ่อนอย่างโนราเมื่อจบการรำซัด ก็จะร้องคำพรัดขอความเมตตาต่อผู้ชมเมื่อร้องจบก็เล่น ละครเริ่มเรื่องจนถึง 11.30 น. จึงหยุดพักการแสดง 13.30 น. จึงเริ่มโหมโรงและประกาศโรงแล้วเล่น ละครต่อจากช่วงเช้าหรือเล่นเรื่องใหม่ ไปจนกระทั่ง 16.00 น. แล้งจึงลาเครื่องสังเวย ส่งเจ้า สุดท้าย ทำพิธีลาโรงโดยหัวหน้าคณะหรือเชิญหัวหน้านักดนตรีเชิญธงแดงและกิ่งมะยมลง

โสภา กิมวังตะโก (2552 : 11-14) กล่าวสรุปว่า รูปแบบละครชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยการ บรรเลงโหมโรง หัวหน้าคณะพร้อมนักแสดงจะทำพิธีบูชาครูพร้อมกัน เมื่อโหมโรงแล้วนักแสดงแต่งเครื่อง พระ นาง ออกมานั่งคุกเข่าที่กลางโรง ตัวพระที่เป็นต้นเสียงจะร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยใช้ทำนองเพลง เชื้อ หลังจากร้องเชิญแล้วผู้แสดงตัวพระ นางจะรำถวายมือในท่าเพลงเร็วตามแบบละครชาตรีแล้วจบ ด้วยเพลงลา จะร้องประกาศครูโดยทำนองเดียวกับโนราเรื่องที่รู้จักกันในบทขานเื่อ หลังจากนั้นตัวนายโรง (ตัว พระ) จะออกมารำซัดชาตรีไหว้ครู ในระหว่างที่รำนั้นจะบริการมคาถาป้องกันของผู้ไม่หวังดีมีการขอที่ธรณี สงฆ์ (หากแสดงในวัด) และร่ายคาถากำหนดสี่มุมโรงเพื่อป้องกันคุณไสยที่ปล่อยออกมาทำร้ายคนในคณะ จากนั้นจับเรื่องแสดงละครผู้แสดงตัวแรกจะต้องเป็นตัวนายโรงที่นั่งเตียงจะร้องบทแรกที่มีการเอื้อนนานใน ระหว่างที่ลูกคู่รับจะบริการมคาถาไปด้วย เล่นจับเรื่องจนกระทั่งพักกลางวัน เมื่อถึงเวลา 13 นาฬิกา ดนตรีจะเริ่มโหมโรงกลางวันแสดงละครต่อจากเมื่อภาคเช้าหรือเล่นเรื่องอื่นๆจนถึง 16 นาฬิกา จึงลาโรง

สอาด จันทรสุข (สัมภาษณ์. 5 ตุลาคม 2558) กล่าวว่า รูปแบบการแสดงละครชาตรีเริ่ม ด้วยโหมโรงชาตรี หลังจากนั้นผู้แสดงก็จะเตรียมตัวบูชาพ่อแก่ ไหว้ครู ตัวละครพระนางนั่งเรียงเป็นแถว คู่ พระอยู่หน้า มีต้นเสียงร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วจึงรำถวายมือ จากนั้นร้องประกาศโรง บทสอนร่าย สอนรำแล้วจึงรำซัดจนกระทั่งจบจบกระบวนท่ารำจึงจับเรื่องเล่นเป็นเรื่องไปจนกระทั่งพักเที่ยงหยุดพักการ แสดงถ้ามีการตั้งศาลเพียงตาให้ตัวละครไปลาเครื่องสังเวย ให้ตัวนายโรงลาหัวหมู เมื่อถึงภาคบ่ายจะร้อง ประกาศโรงอีกครั้ง แล้วเล่นเข้าเรื่องไปกระทั่งเย็น แล้วบรรเลงดนตรีเพลงร่ำจึงลาโรง

ดาร์ตัน วรสิทธิ์ (สัมภาษณ์. 6 ตุลาคม 2558) กล่าวว่า รูปแบบขั้นตอนการแสดงละคร ชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยการโหมโรงชาตรี หลังจากนั้นจึงร้องเชิญเจ้าร้องตัดสินบน ตัวละครพระ-นางจะ รำถวายมือ เมื่อรำถวายมือเรียบร้อยแล้วก็จะร้องประกาศโรงซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ ร้องไปอย่างเดียวไม่ รำและร้องประกาศโรงแล้วรำด้วย หลังจากนั้นจึงรำซัดชาตรีแล้วขึ้นนั่งเตียงจับเรื่อง จนกระทั่งหมดการ แสดงภาคเช้า พักกลางวัน เมื่อถึงเวลาบ่ายจึงโหมโรงแล้วร้องประกาศโรงเล่นเข้าเรื่องต่อไปจนกระทั่งเลิก จึงลาโรง

จากข้างต้นสามารถสรุปรูปแบบแสดงละครชาตรีเมืองเพชรตามลำดับได้ดังต่อไปนี้ เริ่มจากพิธีทำโรง พิธีบูชาครู การบรรเลงเพลงโหมโรง ร้องเชิญ รำถวายมือ ร้องประกาศโรง รำชุด แสดงละคร ลาเครื่องสังเวย พิธีลาโรง ดังแผนภูมิที่ 24



แผนภูมิที่ 24 รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษารูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า จาริตขั้นตอนในการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งจบการแสดงดังต่อไปนี้

1) พิธีทำโรง

ละครชาตรีเมืองเพชร แต่เดิมในอดีตปลูกโรงชั่วคราวมีเสา 4 ต้น ปีกเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามุงหลังคาและปีกเสาเอาไว้อีก 1 ต้นไว้กลางโรง ซึ่งมีความเชื่อว่าเป็นเสาศักดิ์สิทธิ์เป็นที่สถิตของพระวิสสุกรรม มีไว้สำหรับผูกธนูคล้อง และกิ่งมะยม วางเครื่องละครและเครื่องดนตรีตามตำแหน่งที่บริเวณเสากลางโรง เริ่มจากศีรษะครู เครื่องศิราภรณ์และเครื่องดนตรีแล้วทำพิธีเรียกว่า “เบิกโรง” เครื่องทำพิธีประกอบด้วย ดอกไม้ รูป เทียน หมาก พลุ บุหรี่และเงินกำนลครูผู้ทำพิธีเริ่มด้วยการจุดธูปเทียนบูชาครู โบกธงขึ้นเหนือศีรษะแล้วไปผูกไว้ที่เสากลางโรง นำพลุมาเขียนกำกับคาถาใส่ไว้ในปากโทนว่าคาถากำกับแล้วตีโชนขึ้น ปฏิบัติเช่นเดียวกันทั้งสองใบแล้วจึงใช้ไม้กลองชาตรี เขียนคาถากำกับตีรวลกลองที่ละใบแล้วจึงบรรเลงดนตรีทุกชิ้นพร้อมว่าคาถากำกับแล้วจึงจุดเทียนเวียนรอบเครื่องศิราภรณ์ บริกรรมคาถามหานิยม พลุที่เหลือไปใส่ไว้ในธนูหรือวางไว้ได้เสื่อเพื่อเชิญพระแม่ธรณี พลุคำสุดท้ายไว้บนหลังคาเพื่อบูชาเทวดา เสร็จพิธีนำศีรษะครู เครื่องศิราภรณ์และเครื่องดนตรี วางไว้ตามตำแหน่งของโรงละครโดยวางศีรษะครูไว้ด้านซ้ายของเตียง เครื่องศิราภรณ์ไว้ด้านหลัง เครื่องดนตรีวางหันหน้าเข้าหาผู้แสดง

2) พิธีบูชาครู

การบูชาครูของละครชาตรี เป็นการระลึกถึงครูอาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้โดยบูชาครูพระภคตฤๅษี ที่เรียกกันว่า “พ่อแก่” โดยหัวหน้าคณะจะนำของบูชาครู ประกอบไปด้วย ดอกไม้ รูป เทียน หมาก พลุ บุหรี่และเหล้า แล้วเป็นผู้นำละครในคณะของตนเองบูชาครู ในขณะที่หัวหน้าคณะกล่าวบูชาครู ทุกคนในคณะพนมมือไหว้ บางคนก็กล่าวบูชาครูตามที่ตนเองได้รับถ่ายทอดคาถามาจากครูของตนเอง การกล่าวบูชาครูนอกจากเพื่อระลึกครูที่ถ่ายทอดวิชาความรู้แล้วยังเป็นการขอพรเพื่อให้การแสดงละครของตนเองราบรื่นไม่ติดขัด จะร้องจะด้นขอให้ได้ดั่งใจนึก มีคนรักใคร่ชอบพอในการแสดง หากมีการรำขัดต้องมีเครื่องบูชาครูแยกต่างหากอีกหนึ่งชุด

3) โหมโรง

การโหมโรงละครชาตรีเมืองเพชร เครื่องดนตรีประกอบไปด้วย ระนาด โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง และกรับ จะเริ่มด้วยการการตีโชนและกลองตุ๊กเป็นจังหวะเฉพาะ 3 ครั้ง เรียกตามภาษาละครชาตรีเมืองเพชร ว่า “สามจ๊ับ สามเท่ง” ระนาดก็จะบรรเลงเพลงประกอบไปเรื่อยๆซึ่งไม่ได้กำหนดเจาะจงว่าเป็นเพลงอะไร อาจเป็นเพลง 2 ชั้นหรือเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งการโหมโรงจะอยู่ที่การตีโชนและกลองตุ๊กเป็นสำคัญ ผู้บรรเลงระนาดเอกต้องคอยฟังจังหวะหน้าทับการตีโชน เมื่อถึงเวลาเหมาะสมควรจังหวะหน้าทับโชนจะตีเร็วขึ้นเป็นสัญญาณให้ตีหน้าทับจังหวะหมด ผู้บรรเลงระนาดก็จะหาทางบรรเลงเพลงให้จบลงกันพอดีเป็นการสิ้นสุดการโหมโรง ประกอบไปด้วยการโหมโรงก่อนเริ่มการแสดงละครในภาคเช้า และก่อนเริ่มแสดงละครในภาคบ่าย

4) ร้องเชิญ

การร้องเชิญ หมายถึง การร้องเพลงไทยประกอบบทร้องที่มีการแต่งไว้สำหรับพิธีการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพได้บนเอาไว้ เพื่อมารับสินบนที่ได้ถวายไว้ให้โดยการแต่งลักษณะคำประพันธ์ 2 ชนิด ประกอบด้วย คำประพันธ์ที่เป็นกลอนสุภาพและคำประพันธ์ที่เป็นกลอนห้วนเดียว เนื้อหาของบทร้องเชิญกล่าวถึง การไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้เป็นที่พึ่งพาของปวงมนุษย์ทั้งหลายเมื่อยามขัดสนจึงได้บนบานเอาไว้แล้วสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็ช่วยให้สำเร็จได้ เจ้าของงานได้นำละครมารำให้อีกทั้งยังเตรียมเครื่องคาวหวานมาถวาย ขอเชิญให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับเอาไปและขอให้สินบนขาดกันไม่ติดค้างกัน ซึ่งการร้องเชิญก็จะมีบทร้องดังกล่าวถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้บนไว้ตามที่ต่างโดยผู้แสดงละครตัวพระจะเป็นผู้นำร้องถวายและร้องต่อไปจนกระทั่งครบตามจำนวนของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้บนเอาไว้

5) รำถวายมือ

ละครชาตรีเมืองเพชร จะรำในกระบวนทำรำประกอบท่วงทำนองเพลงเร็ว (ชั้นเดียว) โดยเรียกว่า “ทำรำถวายมือ” ใช้ในการรำเพื่อถวายให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้รำถวายมือจะประกอบไปด้วยตัวละครทั้งพระและนาง โดยนั่งเรียงลำดับเป็น 2 แถว ตัวพระจะอยู่หน้าสุดนั่งเป็นคู่ ถัดมาจึงเป็นตัวนางที่สวมมงกุฎและกระบังหน้าตามลำดับ รูปแบบกระบวนทำรำขึ้นต้นด้วยการนั่งไหว้ 3 ครั้งแล้วจึงลุกขึ้นรำไปตามกระบวนทำรำซึ่งทำสุดท้ายสามารถเปลี่ยนไปได้ตามความต้องการขึ้นอยู่กับตัวพระที่เป็นผู้นำในแถวขวาอย่างน้อยจะรำประมาณ 2 ท่าแล้วจึงจบเพลงด้วยการรำเพลงลา จึงหมดกระบวนการทำรำถวายมือ การรำถวายมือมี 2 ลักษณะคือ

5.1) รำถวายมือก่อนเริ่มการแสดงละคร คือ การรำเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงละครที่ไว้เล่นแก้บน จะรำเพียงจบเดียวถือว่าการรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในครั้งนั้นๆที่จะแสดงละครในลำดับต่อไป

5.2) รำถวายมือสำหรับการแก้บน คือ เจ้าภาพจะให้รำแก้บนเพียงอย่างเดียวไม่ได้เล่นละครแก้บน ดังนั้น การรำถวายมือ 1 ครั้ง เรียกว่า “การรำ 1 ยก” ซึ่งเจ้าภาพอาจจะหารำแก้บนก็ยกแล้วแต่ตามที่บนไว้ไม่ได้ระบุจำนวนผู้แสดงหรืออาจจะถวายเป็นยอด คือ การนับจำนวนผู้แสดงในการรำถวาย เช่น บนหลวงพ่อไว้ 9 ยอด (ยอด เป็นสรรพนามเรียกศรัทธาทั้งชฎาและมงกุฎของละครชาตรี) เมื่อถึงเวลาแก้บนผู้แสดงละครก็จะรำถวายมือ 9 คน รำถวายมือจนจบกระบวนทำรำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความนิยมของสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ว่าที่นั้นจะแก้บนด้วยการรำวิธีใด การแก้บนลักษณะถวายเป็นรำถวายมือมักปรากฏในงานประจำปีที่มีกำหนดจัดงานหลายๆวัน ละครชาตรีก็จะไปอยู่ประจำและจะมีคนมาแก้บนให้รำถวายกันไม่ได้ขาด ผู้แสดงต้องผลัดเปลี่ยนกันรำ เนื่องจากวันหนึ่งๆ ต้องรำกันหลายยก

6) ร้องประกาศโรง

ละครชาตรีเมืองเพชร มีการร้องประกาศโรง ก่อนเริ่มการแสดงเพื่อเป็นการบูชาระลึกถึงครู ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้โดยใช้การร้องกับหน้าทับโทน กลองตุ้มและตีกรับ มีต้นเสียงและลูกคู่รับสำเนียงคล้ายกับการร้องโนรา ประกอบไปด้วย บทสรรเสริญครู ไหว้พระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เรียกว่า “บทกาศครู” บทสอนรำ (ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า บทสอนรวย สอนรำ) บทสรรเสริญ

คุณบิดามารดา ผู้ร้องจะต้องเป็นนายโรงหรือหัวหน้าคณะผู้ที่ได้รับถ่ายทอดให้ประกาศโรงเท่านั้นในกรณีที่ร้องประกาศโรงโดยไม่มีการรำประกอบหรือหากจะต้องมีการรำทำบทประกาศโรงจะต้องเป็นผู้แสดงที่เป็นตัวนายโรงที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นผู้ร้องและทำท่าประกอบบทประกาศโรง โดยบททศครูไม่มีกระบวนท่ารำประกอบ จะมีกระบวนท่ารำเฉพาะบทสอนรำและบทสรรเสริญบิดามารดา (เลือกบทใดบทหนึ่ง) แล้วจึงรำชุด หลังจากนั้นจึงมีการประกาศโรงอีกครั้งตอนบ่ายหลังจากละครพักกลางวัน จะร้องทำนองเพลงโขน เนื้อหาบรรยายเกี่ยวกับชีวิตของละครชาตรีและการร้องขอความรักความเมตตาให้กับ ผู้แสดง

7) รำชุด

การรำชุดของละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า ชุดหน้าบทหรือชุดหน้าเตียง การรำชุดเป็นขั้นตอนของพิธีกรรม โดยการนำเอานาฏกรรมเป็นสื่อทั้งนี้ตัวนายโรงที่จะรำชุดต้องรำไปด้วยและบริกรรมคาถาไปด้วยเพื่อป้องกันคาถาอาคม อำนาจทางไสยศาสตร์ที่เข้ามาทำร้ายผู้แสดงในขณะที่จะทำการแสดงละคร หากเจ้าภาพจะให้ผู้แสดงรำชุดชาตรีนั้นจะต้องเตรียมบายศรี เงินก่านล หมาก พลู เหล้าและบุหรีเอาไว้ให้ผู้แสดงเพื่อไว้บูชาครู ท่ารำประกอบไปด้วย 12 ท่ารำ เช่น ท่าเทพพนม ท่าร้อยดอกไม้ ท่าเสื่อลากหาง เป็นต้น การถ่ายทอดกระบวนท่ารำชุดในอดีตจะถ่ายทอดให้เฉพาะบุคคลครอบครัวปัจจุบันละครชาตรีเมืองเพชรไม่รำชุดในช่วงพิธีกรรม หากผู้ว่าจ้างบนรำชุดไว้ต้องแจ้งทางคณะละครเพื่อจะได้จัดเตรียมผู้แสดงที่สามารถรำชุดไปแสดงได้ การรำชุดมีรูปแบบการรำได้ 2 วิธี คือ ร้องบทสรรเสริญครูแล้วรำทำบทครูสอนหลังจากนั้นรำชุดและร้องบทสรรเสริญครูแล้วทำบทสรรเสริญบิดามารดา หลังจากนั้นจึงรำชุด

จากการศึกษาการรำชุดของละครชาตรีเมืองเพชร สามารถสรุปรูปแบบการรำชุดละครชาตรีเมืองเพชร ได้ดังแผนภูมิที่ 25



แผนภูมิที่ 25 รูปแบบการรำชุดละครชาตรีเมืองเพชร

8) แสดงละคร

รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร หลังจากจบพิธีการรำชุด (กรณีที่มีการรำชุด) โดยผู้แสดงที่เป็นตัวนายโรง จะรำถอยหลังขึ้นเตียงแล้วเริ่มแสดงโดยเริ่มจับบทร้องตามแม่บทหรือในกรณีที่ไม่มีการรำชุดชาตรี ผู้แสดงตัวแรกที่ออกเปิดเรื่องต้องเป็นตัวนายโรงเท่านั้นจะออกเปิดเรื่องด้วยนายโรงตัวเดียวหรือนายโรงกับตัวนางก็ได้ ตัวนายโรงจะร้องตามจารีตการเปิดเรื่อง เรียกว่า “บทตั้ง” แล้วจึงเจรจา เรียกว่า “เล่าประวัติ” หลังจากนั้นร้องเพลงเรียกว่า “บท 2” แล้วจึงเจรจาเข้าเรื่องดำเนินเรื่องไปเรื่อยๆ ตามแม่บทเป็นผู้กำกับโดยใช้เพลงโทนเป็นดำเนินเรื่องหรือเน้นเหตุการณ์สำคัญ ใช้เพลง 2 ชั้นในการร้องเพื่อบอกแสดงอารมณ์ของตัวละครประกอบกับเพลงหน้าพาทย์ เมื่อใกล้ถึงเวลาพักการแสดงช่วง 12 นาฬิกา ตัวนายโรงจะร้องเพลงโทนอีก 2 คำ (1 บท) ตัวตลกจะตบทให้ละครได้พักเพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับสินบนแล้วจึงมีพิธีลาเครื่องสังเวีย เวลา 1 นาฬิกา ละครจะร้องประกาศโรงช่วงบ่ายแล้วจับเรื่องแสดงอีกครั้งในช่วงบ่ายนี้จะจำเริ่มเรื่องด้วยตัวละครบทบาทใดก็ได้ยกเว้นตัวตลกดำเนินเรื่องต่อจากภาคเช้าหรือเล่นเรื่องใหม่ก็ได้ โดยส่วนใหญ่จะเล่นเรื่องเดิมต่อจากภาคเช้าแล้วปิดเรื่องด้วยการกล่าวตดสินบนอีกครั้งโดยใช้เป็นตัวตลกกล่าวปิดเรื่องและอวยพรให้เจ้าภาพ

9) ลาเครื่องสังเวย

การลาเครื่องสังเวยเป็นพิธีกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งในการแก้บนถือกันว่าสินบนจะขาดต้องถือตามจารีตประเพณี คือ ผู้ที่จะลาเครื่องสังเวยต้องประกอบไปด้วย ตัวนายโรง ตัวนางเอกและตัวตลก โดยตัวตลกจะไปนำเครื่องสังเวยคือ หัวหมูให้ตัวนายโรง บายศรีให้นางเอกและตัวตลกจะถือกล้วยหรือมะพร้าวอ่อนแล้วไปยืนหน้าเก้าอี้ (เจ้าภาพเตรียมไว้เป็นตัวแทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้เก้าอี้ปูด้วยผ้าขาวและกางร่มไว้กลางแจ้งหน้าสถานที่แสดง) ตัวนายโรงอยู่ด้านขวา ตัวนางอยู่ด้านซ้ายและตัวตลกอยู่หลัง ดนตรีบรรเลงเพลงเซิด ผู้แสดงทำท่ายกเครื่องสังเวยขึ้นด้านขวา ด้านซ้ายและด้านหน้าแล้วนำกลับไปวางที่เดิม เจ้าภาพจะต้องเตรียมยอดใบตอง 4 ยอด เตรียมไว้ใส่เครื่องสังเวย ตัวตลกซึ่งเป็นผู้รู้ธรรมเนียมจะว่าคาถาลาเครื่องสังเวยแล้วเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์กลับ จากนั้นตัดเครื่องสังเวยทุกอย่างออกเป็น 4 ชิ้นเล็กๆไปวางไว้บนใบตองพร้อมกับสุรา น้ำมะพร้าว น้ำดื่มราดลงไปแล้วไปวางไว้ที่ 4 มุมโรงเพื่อให้สัมภเวสีได้กินด้วยแล้วจึงเด็ดใบไม้หรือหักก้านรูปให้ขาดออกจากกันแล้วกล่าวว่า “ขาดกันนะ ขาดกันนะ” เป็นอันเสร็จพิธีขาดสินบน ส่วนเครื่องสังเวยตามธรรมเนียมจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ เจ้าภาพเก็บไว้แล้วอีกส่วนแบ่งให้กับละครเพื่อเป็นประโยชน์เสมือนการทำทานถือเป็นของมงคล ปัจจุบันการลาเครื่องสังเวยไม่ได้เคร่งครัดมากนัก บางครั้งเจ้าภาพไม่เข้าใจในพิธีกรรมจึงไม่ได้ให้ละครมาทำพิธีลาเครื่องสังเวย บางครั้งก็ลาเสียเองบ้างหรือเจ้าภาพบางคนคิดว่าละครจะนำเครื่องสังเวยของตนไปจึงไม่ให้ละครลาเครื่องสังเวยซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้จารีตเปลี่ยนไป ในการลาเครื่องสังเวยนี้บางครั้งเจ้าของคณะละครจะต้องถามเจ้าภาพก่อนว่า จะให้ละครลาเครื่องสังเวยหรือไม่ ถ้าให้ลาก็จะทำพิธีดังที่กล่าวมาแต่ถ้าเจ้าภาพจะลาเองก็จะร้องเชิญเจ้าและร่ายถวายเท่านั้นขึ้นอยู่กับความเชื่อของผู้ว่าจ้าง

10) พิธีลาโรง

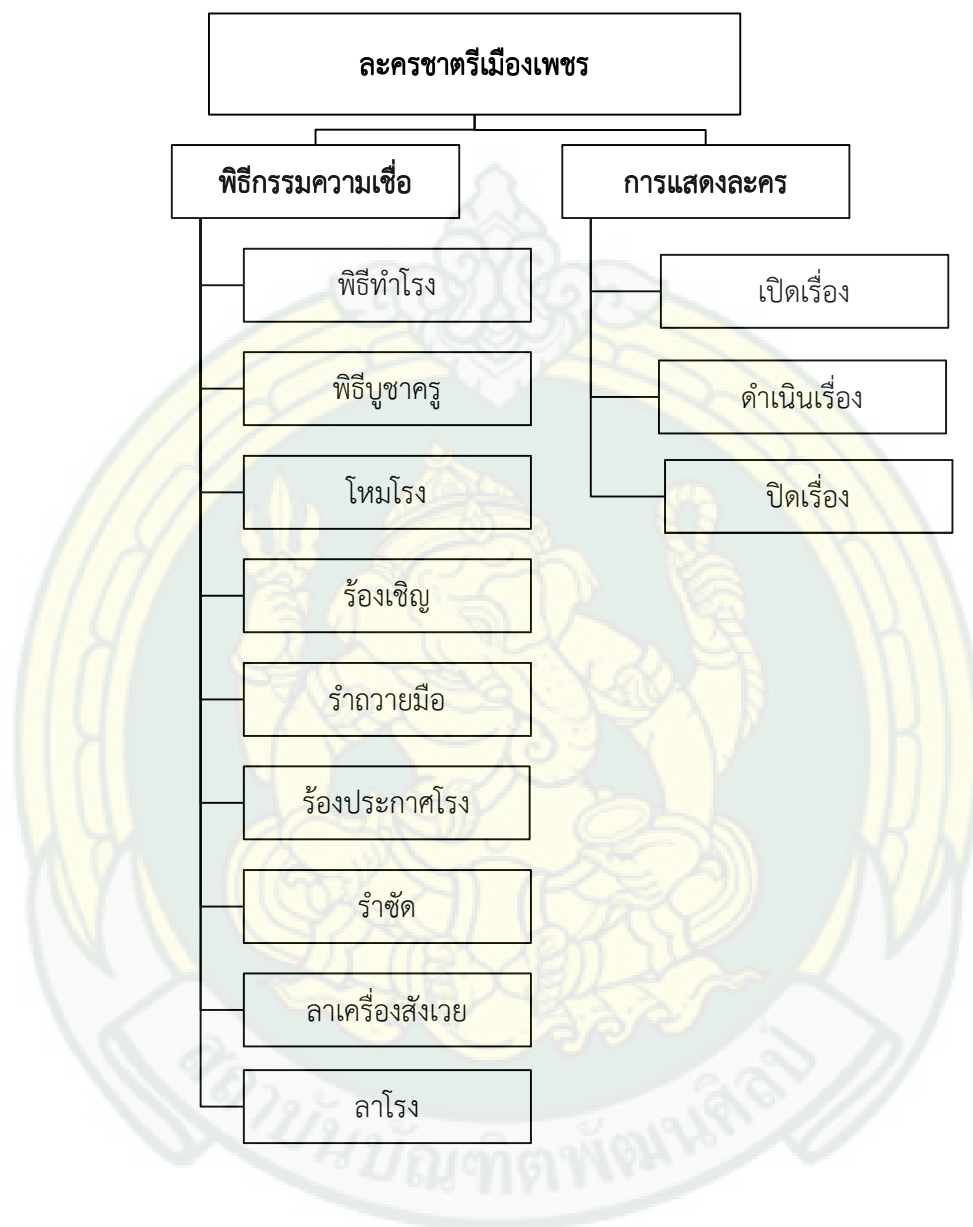
การลาโรงของละครชาตรีจะแทรกอยู่ในการดำเนินเรื่องเพื่อเป็นสัญญาณว่าละครจะจบการแสดงแล้ว ซึ่งผู้กล่าวจบลาโรงจะเป็นผู้แสดงในฉากนั้นโดยมาเป็นตัวตลก กล่าวคือ เมื่อตัวละครทำบทบาทแล้วจะเดินทางไปยังสถานที่อื่น จะมีตัวละครพูดตบทากล่าวว่า ถ้าจะเดินทางไปคงไม่ทันแล้วเนื่องจากเวลาเย็นอีกทั้งสินบนได้ขาดแล้วกล่าวออกนามสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าได้มารับสินบนไปแล้วจึงกล่าวอวยพรเจ้าภาพ

จากรูปศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมือง พบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรมิได้เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเพียงอย่างเดียว เนื่องจากบทบาทของละครได้ผูกไว้กับความเชื่อในการแก้บนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งประเพณีพิธีกรรมเป็นพื้นฐานสำคัญของความเชื่อ มีการวิวัฒนาการตามแบบแผนอันสะท้อนถึงความแตกต่างของสถานภาพทางสังคม ประเพณีพิธีกรรมก่อให้เกิดความรู้สึกเป็นสิริมงคลหรือความศักดิ์สิทธิ์อันเป็นขวัญกำลังใจแก่ผู้จัดและผู้ร่วมงาน (ภัทรวดี ภูษฎาภิรมย์. 2549 : 5) โดยความเชื่อเป็นการยอมรับในสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือเรื่องราวต่างๆที่มีตัวตนหรือไม่มีตัวตน ซึ่งบุคคลนั้นได้ประสบหรือได้รับรู้มาและยอมรับเชื่อถืออาจมีเหตุผลมาพิสูจน์อธิบายหรือไม่ก็ได้ เช่น ความเชื่อสิ่งเหนือธรรมชาติหรืออำนาจวิเศษ (สุภาวดี เจริญเศรษฐม. 2548 : 75-76) การดำรงอยู่ของรูปแบบการแสดงละครชาตรี

เมืองเพชร ขึ้นอยู่กับความเชื่อเป็นสำคัญ โดยเฉพาะที่จังหวัดเพชรบุรีความเชื่อเกี่ยวกับการแก้บนด้วยละครชาตรียังคงมีอยู่ถึงปัจจุบัน ขั้นตอนการแสดงส่วนหนึ่งของละครชาตรีเมืองเพชรแสดงถึงความเชื่อออกมาในรูปแบบพิธีกรรม ได้แก่ การทำโรง บูชาครู โหมโรง ร้องเชิญ รำถวายมือ ประกาศโรง รำซัด การลาเครื่องสังเวย ลาโรง ซึ่งขั้นตอนเหล่านี้เชื่อว่าละครสามารถติดต่อส่งสารถึง สิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้รับทราบถึงการสำนึกพระคุณที่ได้ช่วยเหลือในยามที่ทุกข์ร้อน

ในส่วนของการแสดงละครชาตรีที่เป็นเรื่องราวจัดอยู่ในภาคของความบันเทิง นอกจากจะเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงเพื่อถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วยังเพื่อแผ้วถางเจ้าของงานและผู้คนที่มาร่วมงานได้ดูเพื่อความบันเทิงอีกด้วย เมื่อมีละครแก้บนผลที่ได้รับ คือ เจ้าของงานรู้สึกสบายใจที่งานสำเร็จลุล่วงเหมือนดังที่ได้บนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไว้ซึ่งเป็นผลทางจิตวิทยา ผลอีกทางด้านสุนทรียศาสตร์ละครก็สร้างความสนุกสนานเพลิดเพลินกับบทบาทการแสดงของตัวละครโดยใช้นาฏกรรมเพื่อความบันเทิง ดังแสดงขั้นตอนในส่วนความเชื่อพิธีกรรมและการแสดงละครของละครชาตรีเมืองเพชรในแผนภูมิที่ 26





แผนภูมิ 26 ขั้นตอนในส่วนความเชื่อพิธีกรรมและการแสดงละครของละครชาตรีเมืองเพชร

3.3 พัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร

ละครชาตรีเมืองเพชร มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนานผ่านการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาอย่างต่อเนื่องเป็นลำดับขั้นตอน เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ค่านิยม ความเชื่อในแต่ละยุคสมัยต่างกัน จึงเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลง หybrid รูปแบบการแสดงต่างๆ นำมาผสมผสานสร้างความเป็นตัวตนขึ้นจนกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่ผ่านการพัฒนาอย่างสมบูรณ์เต็มที่จนกลายเป็นที่ยอมรับของสังคมตนเองและภายนอก ซึ่งละครชาตรีเมืองเพชรได้รับการพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงมาจากจุดเริ่มต้นนั้น คือ รูปแบบของการแสดงละครพื้นบ้านและโนราชาตรีซึ่งอาจจะมีแสดงอยู่แพร่หลายทั่วไปในเมืองเพชรบุรีดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ละครพื้นบ้านและโนราชาตรีในจังหวัดเพชรบุรีก็คงพัฒนารูปแบบมาเป็นลำดับจนกลายเป็นละครชาตรีเมืองเพชรดั้งเดิมและพัฒนารูปแบบอีกครั้งเมื่ออิทธิพลของละครหลวงในราชสำนักได้เข้ามามีบทบาทต่อค่านิยมของละครเมืองเพชรซึ่งผ่านมาทางมูลนาย ละครชาตรีดั้งเดิมของเมืองเพชรบุรีเองก็เห็นว่างดงามจึงได้รับเอารูปแบบละครหลวงมาปรับเข้ากับการรูปแบบการแสดงดั้งเดิมซึ่งมีความถนัดเคยชินอยู่แล้ว แต่ก็ยังไม่ทิ้งรูปแบบการแสดงของโนราชาตรีที่มีอยู่เดิม จนเกิดกระบวนการพัฒนารูปแบบการแสดงทั้งสองรูปแบบเข้าด้วยกันกลายเป็นละครชาตรีเมืองเพชรเป็นที่ยอมรับของสังคมและมีชื่อเสียงกลายเป็นอัตลักษณ์อันโดดเด่น

แต่เดิมเมื่อมีงานรื่นเริงคนเพชรบุรีมักรวมกลุ่มกันร้องเล่นเพลง ออกตัวแสดงเป็นเรื่องราวโดยนำนิทานชาดกหรือนิทานพื้นบ้านมาเล่นเป็นเรื่อง เครื่องแต่งกายก็หาเท่าที่พอหาได้เพื่อความบันเทิงเป็นครั้งคราว (สมุล จันทรสุข. สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557) จนกระทั่งนายสุข จันทรสุขได้เดินทางไปเรียนหัดละครหลายพื้นที่ด้วยกัน คือ หัดละครที่นครศรีธรรมราช หัดละครกับชาวนอก (ชาวพัทลุงที่เข้ามาอาศัยบริเวณสนามควาย กรุงเทพฯ) แล้วมารวมรวมคนตั้งคณะละครจนมีชื่อเสียง ทั้งนี้รูปแบบการแสดงละครนายสุข จันทรสุข อนุมานได้ว่าเล่นอย่างโนรา (ทางกรุงเทพฯ เรียกว่า ชาตรี) ต่อมาจึงได้รับอิทธิพลจากละครหลวงจนมีรูปแบบการเล่นอย่างละครชาตรีเมืองเพชร

อิทธิพลของละครหลวงนั้นด้วยเหตุที่เจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ต้องรับเสด็จและเฝ้าหาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในเวลาเสด็จประพาสเมืองเพชรบุรีอยู่เนืองๆ จึงเป็นเหตุให้ท่านมีโอกาสส่งเสริมและสร้างสรรค์ละครในจวนของท่าน ซึ่งคณะละครนี้ได้รับการฝึกสอนทำรำอันอ่อนช้อยงดงาม เทียบได้กับละครในของหลวง อีกทั้งท่านยังสนับสนุนส่งเสริมวงดนตรีปี่พาทย์ เป็นผลทำให้เมืองเพชรบุรีมีชื่อเสียงในด้านดนตรีไทยและการละครมาตราบจนทุกวันนี้ (กรมศิลปากร. 2544 : 181)

ทั้งนี้ด้วย หม่อมเมือง ซึ่งเป็นภรรยาเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ ได้มีโอกาสเข้าไปฝึกฝนศิลปะการละครรูปแบบการแสดงละครหลวงจากครูละครในจวนของท่าน จนได้มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในแวดวงของละครชาตรี ภายหลังที่เจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ถึงแก่อนิจกรรมหม่อมเมืองได้ออกมาหัดละครให้กับบุคคลในครอบครัวและถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ที่เล่นละครประสมโรงกับหม่อมเมืองโดยนำ

ความรู้ที่ได้จากละครหลวงมาผสมผสานความสามารถของละครชาตรีของบิดาคือหลวงอภัยพลรักษ์ จนกระทั่งมีความรู้ความมารถ ภายหลังออกตั้งคณะละครเป็นตัวเองและฝึกหัดลูกศิษย์สืบทอดกันมา อาจจะได้เรียกว่า ตัวละครชาตรีเมืองเพชรสืบทอดรูปแบบการแสดงของหลวงอภัยพลรักษ์และ หม่อมเมืองทั้งสิ้นไม่ว่าตัวละครจะเป็นลูกศิษย์ของครูละครท่านใด จึงสามารถเล่นประสมโรงกันได้เรื่อยมา จนกระทั่งปัจจุบัน

เมื่อละครชาตรีเมืองเพชร มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับโนรามา ก่อน ดังนั้นในชั้นหลังจึง ปรากฏว่า ครูละครยังได้ติดต่อสัมพันธ์กันกับครูโนราทางใต้และรับถ่ายทอดกระบวนการร่ำของโนรามาใช้ ในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ในกระบวนการของท่าร่ำ “ซัด” ซึ่งแต่เดิมละครเมืองเพชรนั้นมีธรรมเนียมการร่ำซัดมาแต่โบราณ ภายหลังในบางคณะจึงต้องมีการพัฒนารูปแบบการร่ำซัดของตนเองให้ แตกต่างจากคณะอื่นๆ เพื่อไว้ใช้เป็นเคล็ดวิชาและสืบทอดในเฉพาะในครอบครัว

นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว (2550 : 89-90) กล่าวสรุปว่า แม่ทองหล่อซึ่งเป็นลูกสาวของ แม่ผิวได้วิชาที่ถือว่าสุดยอดสำหรับละครชาวบ้านคือการร่ำ “ซัดชาตรี” ซึ่งเป็นนาฏยลักษณะอันสง่างาม หัตถ์รำได้ยากยิ่ง ซัดชาตรีนี้แม่ผิวได้มาครูโนราภาคใต้แล้วมาสอนให้กับลูกหลานของตัวเองเป็นวิชาประจำ คณะที่ค่อนข้างหวงไม่ค่อยถ่ายทอดให้กับใคร ในเมืองเพชรบุรีนี้มีน้อยคนที่จะร่ำซัดชาตรีได้

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า รูปแบบของการแสดงโนราและรูปแบบการแสดงละครหลวงมี อิทธิพลที่ทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ จันทิมา แสงเจริญ (2539 : 61) กล่าวคือ ละครชาตรีได้พัฒนามาจากการละครพื้นเมืองของจังหวัด เพชรบุรี จากโนราชาตรีของปักษ์ใต้และละครหลวงกรุงเทพมหานครทำให้มีลักษณะเฉพาะและมีการ พัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมและสภาพเหตุการณ์บ้านเมือง

รูปแบบการแสดงโนรา

การแสดงโนรา เป็นวัฒนธรรมบันเทิงพื้นบ้านสำหรับราษฎรมีการแสดงแพร่หลายอยู่ทาง ภาคใต้ของไทย มีรูปแบบการแสดงเป็นขั้นตอน มีผู้ศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับโนรามา กมาย ผู้วิจัยจึงศึกษา และนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์พัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์ (2542 : 16-21) กล่าวสรุปว่า โนราเป็นการละเล่นอย่างหนึ่งที่ แพร่หลายอยู่ในบริเวณภาคใต้มีหัวหน้าเป็นโนราใหญ่ เรียกว่า “นายโรง” แต่เดิมรำกลางแจ้งไม่มีโรง ต่อมาจึงปลูกโรงทำหลังคาเปิดโล่งทั้ง 4 ด้าน เครื่องกายแต่เดิมแต่งลักษณะเครื่องทรงกษัตริย์สวมเทริด ทับทรวง สี่งวาล บั้นเหน่ง กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน เล็บ นุ่งสนับเพลา ผ้านุ่ง หางหงส์ เปลือย ออกต่อมามีผู้หญิงแสดงจึงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายเป็นลูกปัดร้อยคาคอก คลุมไหล่ รัดคอ มีเครื่องดนตรี ประกอบการแสดง 6 ชนิด ประกอบด้วย ทับ กลอง ปี่ โหม่ง ฉิ่งและแตระ ลักษณะการแสดงโนรา แต่เดิมมีการร่ำเรียกว่า “ท่าบท” เมื่อร่ำเสร็จแล้วจะแสดงเรื่องสั้นๆลักษณะคล้ายจำอวดเน้นไปทางตลก

บางคณะนำเรื่องชาดมาเล่น บทร้องที่ใช้ร้องที่ขาดเสียไม่ได้คือบททศครุหรือบทเชษฐครุ จากนั้นเป็นบทที่ใช้ในการรำและการแสดงเรื่อง คือ การเล่น 12 บทในการรำโรงครูหรือการเล่น 12 เรื่อง

โสภา ชายเกตุ (2542 : 22-89) กล่าวสรุปว่า โนราเป็นการละเล่นพื้นบ้านอย่างหนึ่งของไทยในภาคใต้ นิยมเล่นแพร่หลายตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานโดยเล่าสืบทอดกันเป็นตำนานต่อกันมาไม่สามารถหาหลักฐานมายืนยันแน่ชัดได้และเรื่องราวยังเกี่ยวข้องกับไสยศาสตร์และอำนาจลึกลับแฝงไว้ด้วยความเชื่อที่แสดงออกในรูปแบบพิธีกรรมในการแสดง โนรามีองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย แต่เดิมมีตัวผู้แสดง 3 ตัว คือ นายโรง ตัวนางและตัวตลกแล้วพัฒนาให้มีผู้แสดงในคณะมากขึ้น สถานที่แสดงโนราแต่เดิมไม่มีการยกพื้น โดยปลูกโรงสี่เหลี่ยมเปิดโล่งทั้งสี่ด้าน ทำหลังคาหน้าจั่วมุงจาก ภายหลังจึงปลูกโรงยกพื้นสูงขึ้นทำฉาก เครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย เเทริด เครื่องลูกปิด ปีกนกแอ่น ทับทรวง ปีกหรือเรียกว่าหางหงส์ ผ้านุ่ง สนับเพล่า หน้าผ้า ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลข้อมือและและเล็บ เครื่องดนตรีประกอบไปด้วยกลอง 1 ใบ ทับ 2 ลูก โหม่ง 1 คู่ ปี 1 เล้า และตระหรือกรับ

การแสดงโนรามีขั้นตอนการแสดงดังนี้

1) ยกเครื่อง เป็นการเคลื่อนเครื่องโรงโนราออกไปแสดงจะมีโนราใหญ่เป็นผู้ประกอบพิธี โดยจะนำเครื่องดนตรีทุกชิ้นที่ใช้ประกอบการแสดง พร้อมด้วยหน้าพราน เครื่องลูกปิด และเทริด นำมาวางเรียงกันแล้วบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชิ้น เรียกว่า “พิธียกเครื่อง”

2) ตั้งเครื่อง เป็นพิธีกรรมที่โนราเดินทางมาถึงสถานที่ที่แสดงจะนำเครื่องดนตรีมาบรรเลงทุกชิ้น ไม่จำกัดว่าจะบรรเลงนานเท่าใดตามความเหมาะสม เรียกว่า “พิธีตั้งเครื่อง” เมื่อทำพิธีเสร็จโนราจะไม่สามารถลงจากโรงไปได้จนกว่าจะเสร็จสิ้นการแสดง

3) เบิกโรง ก่อนที่โนราจะทำการแสดงจะต้องมีการเบิกโรงทุกครั้งโดยนายโรง การเบิกโรงหมายถึง พิธีเชิญหมอครูโนราหมอตายายโนรามาชูมนุมในพิธี เครื่องพิธีประกอบไปด้วย หมากพลู 9 คำ รูป 9 ดอก เทียน 9 เล่ม ดอกไม้ 9 ดอกและเงิน 32 บาท ตั้งเครื่องดนตรีเริ่มจาก กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี ตระระ กำไล 3 วง เล็บ 3 ดอก ลงอักขระที่ใบพลูทำหมากจุกอก จำนวน 3 คำ คำแรกใส่ไว้ในทับแล้วตีทับรัว คำที่ 2 นำไปไว้เสียเพื่อเป็นการทักทายแม่ธรณีและหมากคำสุดท้ายจะเหน็บไว้บนหลังคาบูชาเทวดา

4) โหมโรง เป็นการบรรเลงเฉพาะดนตรี เพลงส่วนใหญ่เพลงโหมโรงจะให้เพลงพัดชา เพลงชะนีร้องให้และจบลงด้วยเพลงลูกหมด เพลงลูกหมด หมายถึง ทำนองดนตรีที่ใช้บรรเลงท้ายเพลงต่างๆ ที่ใกล้จบการบรรเลง โนราเชื่อว่าเพลงพัดชาเป็นเพลงครู ที่ใช้ในการปัดรังควาญให้กับคณะโนรา

5) ทศครุ เป็นการร้องบทไหว้ครู กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของโนราการออกชื่อบุชาครูผู้มีพระคุณ ทศครุ คือ การไหว้ครู มาจากคำว่า “ประกาศ” แบ่งออกเป็น 4 ตอน คือ บทชานเอ บทหน้าตระ บทท้ายตระและบทเพลงโชน

6) ปล่อยตัวนางรำ มีขั้นตอนดังนี้ โนราจะเริ่มด้วยเกี้ยวมันหรือซบหน้ามัน คือการซบร้องในมันไม่เห็นตัวผู้แสดงแต่จะใช้มือดันมันตรงทางออกหลังจากนั้นออกรำแสดงความสามารถทางการรำเฉพาะตัว จบแล้วนั่งพนกว่าบทรายัตรแล้วทำบท (ร้องและรำตามบทนั้นๆ) เมื่อจบบทรายัตรก็ว่ากลอนเป็นการแสดงความสามารถในเชิงบทกลอนที่เรียกว่าไม่เน้นการรำ ถ้าหากเป็นกลอนที่แต่งไว้เรียกว่า “คำพริต” แต่ถ้าเป็นกลอนที่ให้ไหวพริบว่ากลอนสดเรียกว่า “ว่ามุดโต” แล้วจึงรำอวดมือเป็นการรำหน้าไม้ รำนาคกราย ท่องโรง เสือลากหาง สอดสร้อย เคล้าท่าแล้วลงกราบจบกระบวนรำ แต่บางคนที่มีฝีมืออาจจะรำยั่วยั่วทับ รำประสมท่า หมดกระบวนรำก็ออกพรานเล่นตลก ออกทำท่าทางต่างๆ พุดเชิญชวนให้ชมนายโรง เมื่อโนราอื่นรำหมดแล้วนายโรงหรือออกโนราใหญ่ นายโรงจะรำอวดทำรำและซบบทกลอนเล่นเป็นเรื่อง จนกระทั่งจบเรื่องราวแล้วจึงลาโรง

จุติกา โกศลเหมมณี (2553 : 23) กล่าวสรุปว่า โนราเป็นการแสดงที่ในอดีตผู้แสดงจะเป็นชายล้วน ปลุกโรงอย่างง่าย หลังคามุงจากไม่มีฝาผนังและไม่ยกพื้น เริ่มการแสดงด้วยการเบิกโรง โหมโรง กาศครู ในขณะที่กาศครู โนราเด็กจะออกรำ เรียกว่า “หัวจุกโนรา” จบบทกาศครูโนราจะขึ้นนั่งใส่เล็บ พลงว่าบทรายัตรระ ต่อด้วยทำบทอวดลีลาการรำ เช่น เพลงรำครู ทำรำแม่ลาย รำตัวอ่อน รำเพลงเร็ว รำละครท่าต่างๆ เข้าด้วยกัน เรียกว่า “รำประสมท่า” ผลัดเปลี่ยนกันรำไปเรื่อยๆ จนกระทั่งโนราใหญ่จะออกรำเป็นคนสุดท้าย การรำของโนราใหญ่จะเริ่มด้วยนั่งนกว่าบทรายัตรระ จบแล้วจึงอวดลีลาการรำและการร้องไปพร้อมกัน หลังจบการทำบทยุ่จะรำเพื่ออวดลีลาทำรำ เช่น รำประสมท่า รำตัวอ่อน หลังจากนั้นจึงเล่นคำพริตกับโนราที่ออกมารำก่อนหน้านี้ เป็นการร้องโต้ตอบกัน เช่น คำพริตเกี้ยว คำพริตชม จบแล้วจึงออกพรานแสดงเป็นเรื่องโดยเนื้อเรื่องมาจากนิยายดำเนินเรื่องด้วยโนราใหญ่และพรานเป็นหลักต่อมานิยมเล่นเรื่องจักรวาลต่างๆ เช่น รถเสน พระสุธน สังข์ทอง จันทโครพ ไกรทอง จบการแสดงแล้วโนราใหญ่กล่าวบทยุ่ลาโรง

จากข้างต้นสรุปได้ว่า โนรา เป็นการแสดงพื้นบ้านทางภาคใต้ แต่เดิมผู้แสดงเป็นชายมีตัวละคร 3 ตัวได้แก่ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก ต่อมาพัฒนาการเพิ่มตัวแสดงมากขึ้นจึงมีการเรียกโนราที่เป็นนายโรงแต่เดิมว่าโนราใหญ่ จะเปลี่ยยก สวมเครื่องแต่งกายประกอบ ประกอบด้วย เทริด ปีกนกแอ่น ทับทรวง หางหงส์ ผ้านุ่ง สนับเพลลา หน้าผ้า ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ และเล็บ ต่อมาภายหลังมีผู้หญิงแสดงโนราจึงเกิดมีเครื่องลูกปิดที่ขนาดใหญ่ขึ้น จนสามารถปิดไม่ให้เห็นตัวเปล่าดนตรีประกอบไปด้วยเครื่องเดินทำนอง คือปี่ 1 เล่า เครื่องดนตรีที่ใช้ตีหน้าทับคือ กลอง 1 ใบ ทับ 2 ลูกและเครื่องประกอบจังหวะ คือโหม่ง 1 คู่ ฉะหรือกรับ มีรูปแบบการแสดงดังนี้

- 1) พิธียกเครื่อง คือ การนำเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ประกอบการแสดงทุกชิ้นมาตั้งเรียงกันแล้วบรรเลงทุกชิ้นก่อนออกเดินทางไปแสดง
- 2) พิธีตั้งเครื่อง คือ การนำเอาเครื่องดนตรีและอุปกรณ์การแสดงทุกชิ้นมาวางเรียงกันเมื่อถึงสถานที่ที่จะแสดงแล้วบรรเลงเครื่องดนตรีทุกชิ้นตามระยะเวลาพอสมควร

3) เบิกโรง คือ นายโรงจะทำพิธีเชิญหมอครุโนรามาในพิธี เครื่องพิธีประกอบไปด้วย หมากพลู ธูป เทียน ดอกไม้ จำนวน 9 ชุดและเงินกำนัล ตั้งเครื่องดนตรีเริ่มจาก กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่แตระ กำไล 3 วง เล็บ 3 ดอก ลงอักขระที่ใบพลูทำหมากจุกอก จำนวน 3 คำ หมากคำแรกใส่ไว้ในทับแล้วตีทับรัว หมากคำที่ 2 นำไปไว้ใต้เสื่อและหมากคำสุดท้ายจะหนีบไว้บนหลังคา

4) โหมโรง คือ การบรรเลงดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะด้วยเพลงพัดชา เพลงชะนี ร้องให้และจบลงด้วยเพลงลูกหมด

5) กาศครู คือ การร้องบทไหว้ครูออกชื่อบูชาครูผู้มีพระคุณ แบ่งออกเป็น 4 ตอน คือ บทชานเอ บทหน้าแตระ บทร้ายแตระและบทเพลงโทน

6) ทำบทเกี่ยวม่านหรือขับหน้าม่าน คือ การขับร้องในม่านไม่เห็นตัวผู้แสดงหลังจากนั้นออกรำแสดงความสามารถทางการรำเฉพาะตัวจบแล้วนั่งพนักว่าบทร้ายแตระแล้วทำบท เช่น รำเพลงครู รำแม่ลาย รำตัวอ่อน

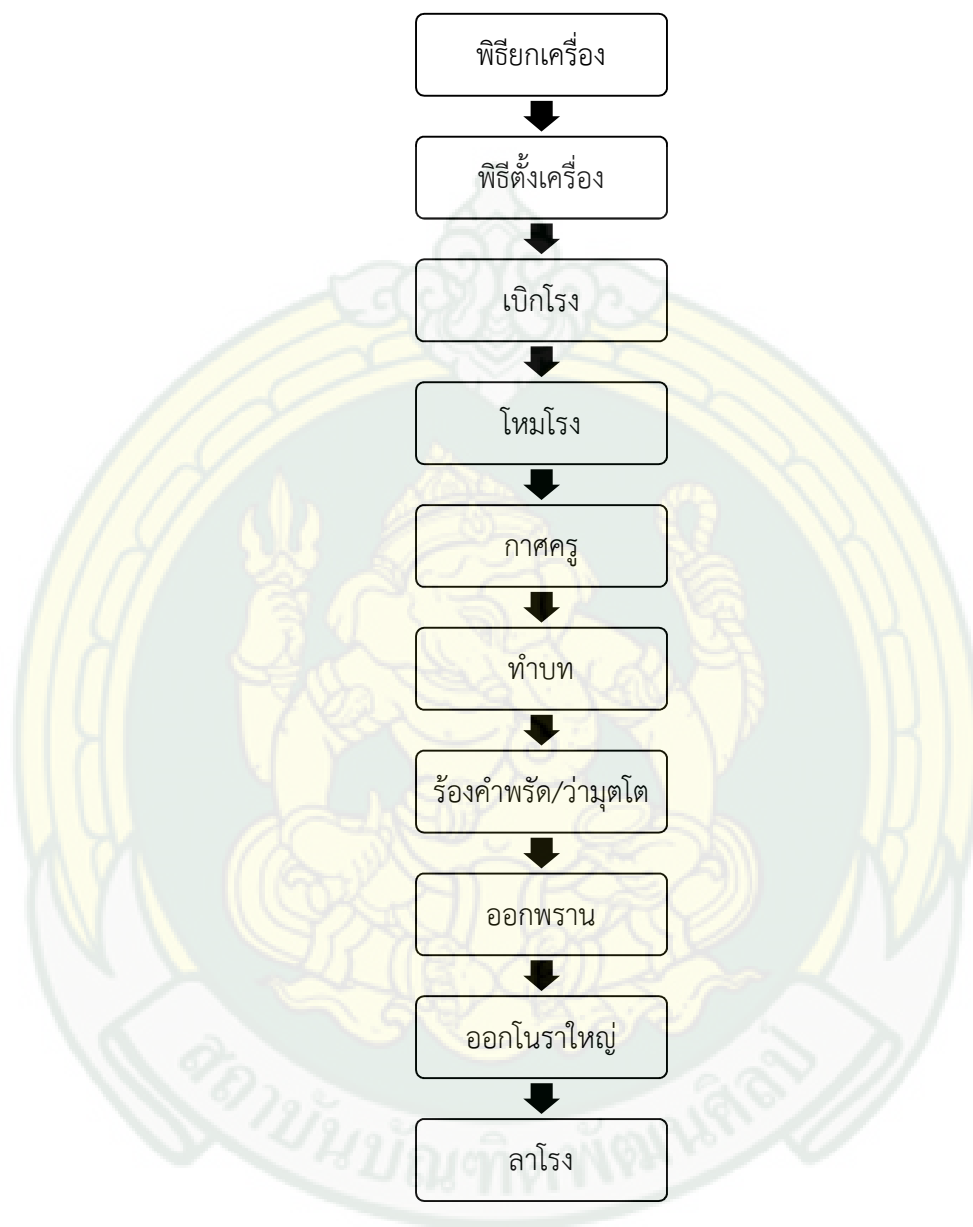
7) ร้องคำพริต/ว่ามุตโต คือ แสดงความสามารถในเชิงบทกลอนที่เรียกว่าไม่เน้นการรำเป็นกลอนที่แต่งไว้ เรียกว่า คำพริต และเป็นกลอนที่ว่ากลอนสดต้นด้วยปฏิภาณเรียกว่า “ว่ามุตโต” อาจจะเป็นการโต้ตอบกันกับโนราที่แสดงจบไปแล้ว อาจจะร่ำอวดฝีมืออีกครั้ง

8) ออกพราน คือ ผู้แสดงตัวพรานเล่นตลก เล่าเรื่องที่จะแสดงหรือเชิญชวนชมโนราใหญ่

9) ออกโนราใหญ่ คือ นายโรงจะร่ำอวดทำรำและขับบทกลอนเล่นเป็นเรื่อง โดยเนื้อเรื่องมาจากนิยายดำเนินเรื่องด้วยโนราใหญ่และพรานเป็นหลัก นิยมเล่นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ

10) ลาโรง คือ การกล่าวลาหลังจากแสดงจบโดยโนราใหญ่ การลาโรงจะกล่าวเป็นกลอนและความห่วงหาอาลัยทุกอย่างรอบตัวรวมทั้งเจ้าภาพและผู้ชม

จากการศึกษาการแสดงโนรา พบว่า มีรูปแบบการแสดง คือ พิธียกเครื่อง พิธีตั้งเครื่อง เบิกโรง โหมโรง กาศครู ทำบทเกี่ยวม่านหรือขับหน้าม่าน ร้องคำพริตหรือว่ามุตโต ออกพราน ออกโนราใหญ่และลาโรง ดังแสดงรูปแบบการแสดงโนราในแผนภูมิที่ 27



แผนภูมิที่ 27 รูปแบบการแสดงโนรา

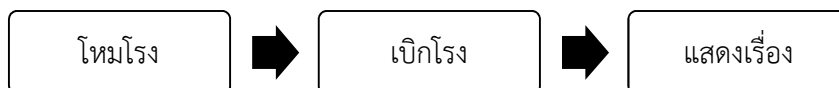
รูปแบบการแสดงละครหลวง

ละครหลวง คือ ละครผู้หญิงที่เล่นเพื่อถวายพระมหากษัตริย์เป็นเครื่องราชูปโภค ห้ามไม่ให้ผู้ใดหัดละครผู้หญิง จนกระทั่งสมัยรัชกาลที่ 4 จึงประกาศให้สามารถหัดละครผู้หญิงได้จึงมีละครผู้หญิงเกิดขึ้นมากมายนอกพระราชฐาน เรียกกันว่า ละครใน มาจากละครข้างในวังหรือละครนางใน

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม (2553 : 36) กล่าวว่า ละครใน หมายถึง การแสดงที่เป็นเรื่องราวโดยใช้ศิลปะการร่ายรำประกอบการขับร้องและมโหรีพิพากย์ บรรเลงประกอบการแสดง มีขั้นตอนการแสดงและจารีตการแสดงเริ่มต้นด้วยวงมโหรีโรงจกักรบวงเพลง เว้นเพลงว่า เมื่อจะเริ่มแสดงละครจึงบรรเลงเพลงว่า แล้วแสดงชุดเบิกโรงก่อนการแสดง ชุดเบิกโรงประกอบด้วย 2 แบบ ประกอบด้วย แบบที่ 1 เบิกโรงด้วยการรำ คือ เบิกโรงประเลง เบิกโรงดอกไม้เงินทองและเบิกโรงฉายฉายกิ่งไม้เงินทอง แบบที่ 2 เบิกโรงด้วยการแสดงชุด สั้นๆ คือ เบิกโรงสวนตนิมัย จากนั้นจึงจับเรื่องใหญ่ การแสดงเน้นกระบวนท่ารำที่งดงามสอดประสานกับการขับร้องและเพลงดนตรีที่มีจังหวะช้าไม่มุ่งเน้นการดำเนินเรื่อง ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น การเดินทาง การอาบน้ำ แต่งตัว การจัดทัพตรวจพล การชมความงามของยานพาหนะ การชมความงามของธรรมชาติ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละคร โดยปกติใช้วงมโหรีเครื่องห้านิยมตีด้วยไม้ฉาบ เพื่อให้มีกระแสเสียงที่นุ่มนวล เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ใช้ประกอบการร่ายรำ การแต่งกายทุกตัว แต่งยืนเครื่อง เรื่องราวและขั้นตอนการแสดง ล้วนแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตและสังคมของราชสำนักในอดีต

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (ม.ป.ป. 116-118) สรุปว่า ละครใน หมายถึง ละครที่ผู้หญิงแสดงกันในราชสำนัก มีระเบียบแบบแผนมุ่งเน้นความงดงามของการร่ายรำและการขับร้องประกอบดนตรีอันไพเราะ ผู้แสดงมีจำนวนตามท้องเรื่องที่แสดง การฝึกหัดกระทำอย่างพิถีพิถันเพื่อให้ลีลาท่ารำงดงามถูกต้องตามแบบแผน บทละครเขียนที่จะมุ่งเน้นความงามของกระบวนการประพันธ์และการนำไปร้องส่งประกอบวงมโหรี มีจังหวะดนตรีที่เชื่องช้านุ่มนวลเหมาะสมกับลีลาท่ารำ มีการใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น คุณพาทย์ บาทสฤณี ฯลฯ วิธีแสดงเรื่องด้วยบรรเลงเพลงมโหรี แล้วจึงมีการรำ เบิกโรง ชุด ระเบียบหรือเป็นเรื่องสั้นๆ เช่น ชุดประเลง รามสูรเมขลา ดอกไม้เงินดอกไม้ทอง เป็นต้น หลังจากเบิกโรงแล้วจึงเข้าเรื่องที่แสดง

จากการศึกษา พบว่า การแสดงของละครหลวง คือรูปแบบการแสดงละครในที่สืบทอดมาจากละครผู้หญิงในราชสำนัก โดยการแสดงมุ่งเน้นความงดงามของกระบวนท่ารำ เพลงร้องที่ไพเราะ บรรเลงดนตรีด้วยความนุ่มนวล ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่อง โดยมีขั้นตอนการแสดงเป็นลำดับ คือ วงมโหรีบรรเลงการมโหรี แล้วจึงมีการแสดงเบิกโรงซึ่งมี 2 ลักษณะการเบิกโรงด้วยรำและเบิกโรงด้วยการแสดง จบการแสดงเบิกโรงแล้วจึงแสดงเรื่องเป็นเรื่องราว โดยการร่ายรำทำบทประกอบเพลง ขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ ดังนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่า รูปแบบการแสดงละครหลวงตามรูปแบบของการแสดงละครใน คือ มโหรี เบิกโรงและแสดงเรื่อง ดังแผนภูมิที่ 28



แผนภูมิที่ 28 รูปแบบการแสดงละครหลวง

จากการวิเคราะห์รูปแบบละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วนคือ ส่วนของพิธีกรรมและส่วนของการแสดง ลักษณะส่วนของพิธีกรรมคล้ายกับโนรา กล่าวคือ การทำโรง (โนรา เรียกว่า เบิกโรง) การโหมโรง ภาศครู ทำบทและลาโรง ดังตารางเปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงในส่วนพิธีกรรม ดังนี้

ตารางที่ 4 เปรียบเทียบขั้นตอนการแสดงในส่วนพิธีกรรมของโนราและละครชาตรีเมืองเพชร

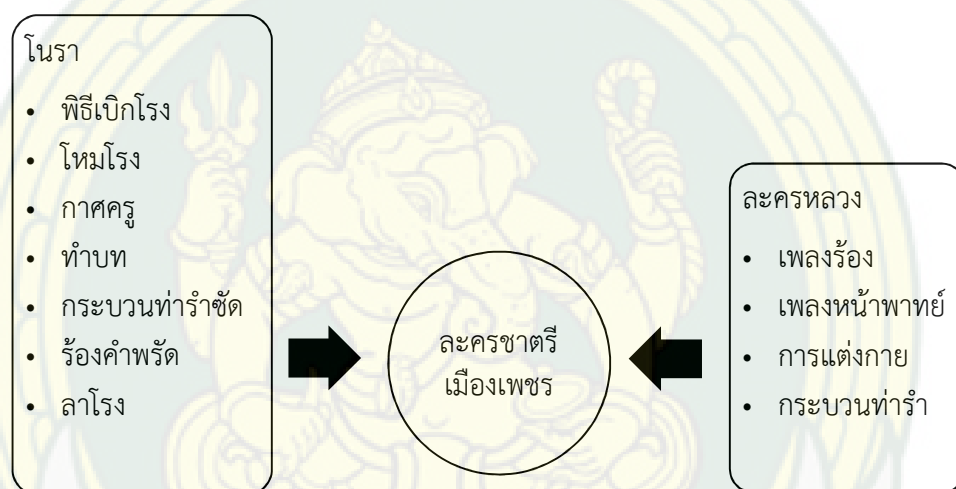
ลำดับที่	ชื่อพิธีกรรม		รูปแบบ	
	โนรา	ละครชาตรีเมืองเพชร	โนรา	ละครชาตรีเมืองเพชร
1	เบิกโรง	ทำโรง	นายโรงจะทำพิธีเชิญหมอครูโนรามาในพิธี เครื่องพิธีประกอบไปด้วย หมากพลู ฐูป เทียน ดอกไม้ และเงิน ก้านล ตั้งเครื่องดนตรี กำไลลงอักขระที่ใบพลูทำหมากจุกอก จำนวน 3 คำ หมากคำแรกใส่ไว้ในทับแล้วตีทับรัวหมากคำที่ 2 นำไปไว้เสื่อและหมากคำสุดท้ายจะเหน็บไว้บนหลังคา	หัวหน้าคณะเป็นผู้ทำโรง โดยนำเครื่องดนตรีและเครื่องโรงมาไว้บริเวณเสากลางโรงแล้วเขียนอักขระลงบนใบพลูใส่ไว้ในโทนใบละ 1 คำแล้วตีโทนทั้งสองใบ ใส่ไว้ใต้เสื่อและไว้บนหลังคา

ตารางที่ 4 เปรียบเทียบรูปแบบการแสดงในส่วนพิธีกรรมของโนราและละครชาตรีเมืองเพชร (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อพิธีกรรม		รูปแบบ	
	โนรา	ละครชาตรีเมืองเพชร	โนรา	ละครชาตรีเมืองเพชร
2	โหมโรง	โหมโรง	บรรเลงด้วยเพลงพัดชา เพลงชนะรื่องให้และจบลงด้วยเพลงลูกหมด	บรรเลงโดยตีหน้าทับโทน เป็นสำคัญเรียกว่า สามจับสามแทง เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ไม่กำหนดเพลง
3	กาศครู	ประกาศโรง	ร้องบทไหว้ครู ออกชื่อบูชาครูผู้มีพระคุณ	นายโรงหรือหัวหน้าคณะที่ได้รับการถ่ายทอดร้องประกาศโรง บทสรรเสริญครูหรือเรียกว่า กาศครู
4	ทำบท	ทำบท สอนรำ	รำแสดงความสามารถทางด้านการรำเฉพาะตัวจบแล้วนั่งพนกว่าบทร้ายแตรแล้วทำบท เช่น รำเพลงครู รำแม่ลาย รำตัวอ่อน หรือการรำ 12 ท่า	นายโรงออกรำทำบท ครูสอนหรือสรรเสริญบิดามารดาแล้วจึงรำชุด มีจำนวน 12 ท่า
5	ร้องคำพริต	ไม่มี	ร้องแสดงความสามารถในเชิงบทกลอนที่เรียกว่าไม่เน้นการรำเป็นกลอนที่แต่งไว้ เรียกว่าคำพริตและเป็นกลอนที่ว่ากลอนสดต้นด้วยปฏิภาณเรียกว่า “วามุตโต”	ไม่มีปรากฏในการแสดง
6	ลาโรง	ลาโรง	การกล่าวลาหลังจากแสดงจบโดยโนราใหญ่ การลาโรงจะกล่าวเป็นกลอนและความห่วงหาอาลัยทุกอย่างรอบตัวรวมทั้งเจ้าภาพและผู้ชม	กล่าวลาโรงโดย คำกล่าวเพื่อเป็นการตักสินบน โดยออกชื่อ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้บนไว้ว่ามารับสินบนไปแล้วจึงอวยพรเจ้าภาพ

ในส่วนของรูปแบบการแสดงที่เป็นเรื่องราว ละครชาตรีเมืองเพชร ได้มีวิธีการแสดงมาจากละครหลวง กล่าวคือ มีการกำหนดรูปแบบแสดงและยึดเป็นแบบแผนจารีตสืบต่อกันมา มีการนำเพลง 2 ชั้น (ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า เพลงไทย) ไปผสมกับเพลงเดิมซึ่งใช้ดำเนินเรื่องราว คือเพลงโชน อีกทั้งยังมีการนำเพลงหน้าพาทย์มาประกอบการแสดงเพื่อแสดงถึงกิริยา อารมณ์ของตัวละคร มีการรำ โดยใช้อาวุธ มีการเครื่องแต่งกายเรียกว่า “เครื่องบน” คือการแต่งกายยืนเครื่องพระ ยืนเครื่องนาง อย่างละครหลวง

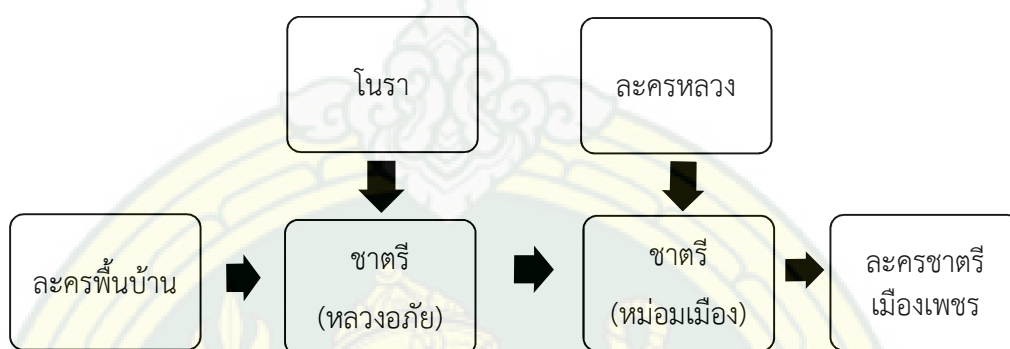
จากการวิเคราะห์การแสดงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถสรุปที่มาของรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรได้ดังแผนภูมิที่ 29



แผนภูมิที่ 29 ที่มาของรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

จากศึกษาจึงสามารถสรุปพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชรที่สืบมาจากต้นตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข) ดังนี้ ละครชาตรีเมืองเพชรพัฒนามาจากละครพื้นบ้านที่นิยมร้องเล่นเป็นเรื่องราวกันอย่างไม่เป็นแบบแผน จนกระทั่งถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ปรากฏถึงนายสุข จันทรสุขเป็นผู้ที่มีความสนใจทางด้านการละครเดินทางไปอยู่กับคณะละครที่นครศรีธรรมราชและและแถวสนามควายกลุ่มชาวนอก (ชาวปักข์ใต้) กลับมาตั้งคณะละครของตนเองเรียกกันโดยทั่วไปว่าละครนายสุข อนุมานว่าเล่นอย่างโนรา (หรือเรียกว่า ชาตรี) มีชื่อเสียงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงอภัยพลรักษ์ ภายหลังเรียกว่า ละครหลวงอภัยถ่ายทอดให้ภรรยาและบุตรสืบทอดต่อมาถึงในสมัยรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 บุตรีของหลวงอภัยพลรักษ์ชื่อว่าเมือง ได้เป็นภรรยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) และได้รับการ

ถ่ายทอดรูปแบบการแสดงละครหลวง หม่อมเมืองได้นำรูปแบบละครหลวงมาปรับใช้กับละครที่ได้รับการถ่ายทอดมาจนกลายเป็นรูปแบบของละครชาตรีเมืองเพชร สามารถสรุปได้ดังแผนภูมิที่ 30



แผนภูมิที่ 30 พัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร

สรุป

เมืองเพชรบุรีปรากฏชื่อเมืองเมื่อครั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีกระทั่งในสมัยกรุงศรีอยุธยามีฐานะเป็นเมืองหน้าด่านสำคัญของกรุงศรีอยุธยากับหัวเมืองปักษ์ใต้จนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เมืองเพชรบุรีภายใต้การปกครองของพระมหากษัตริย์ราชวงศ์จักรี เมืองเพชรบุรียังเป็นสถานที่เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการบริพาร ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 6 ทำให้เมืองเพชรบุรีมีความเจริญรุ่งเรืองในหลายๆ ด้านไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การค้าขาย การคมนาคมตลอดจนมีเอกลักษณ์ของการดำรงวิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณีและศิลปวัฒนธรรม ประกอบไปด้วย งานสถาปัตยกรรม งานปะติมากรรม งานจิตรกรรม ดนตรีและนาฏกรรม นาฏกรรมที่โดดเด่นเป็นที่รู้จักคือการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

ละครชาตรี เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านนำเสนอในรูปแบบของดำเนินเรื่องราวด้วยศิลปะการร้อง การรำและการเจรจา ประกอบด้วยตัวละคร 3 พวก คือ ตัวละครที่ทำบทผู้ชาย ตัวละครที่ทำบทผู้หญิงและตัวละครที่ทำบทตลก โดยมีเครื่องดนตรีประกอบการแสดง คือ ปี่ โทน กลองชาตรี ฆ้องคู่ และกรับ ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรเมื่อครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 1 เรียกว่า “ชาตรี” และมีคำว่า “ละครชาตรี” ในสมัยรัชกาลที่ 4 หลังจากนั้นเกิดคำว่า “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” ขึ้นในรัชกาลที่ 5 เป็นผลทำให้เกิดพัฒนาการเป็น “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละคร

ชาตรีเครื่องใหญ่” ในสมัยรัชกาลที่ 6 และกรมศิลปากรนำไปพัฒนารูปแบบการแสดงละครชาตรีอีกครั้ง เรียกว่า “ละครชาตรีแบบกรมศิลปากร” ในสมัยรัชกาลที่ 9

ละครชาตรีเมืองเพชร ปรากฏหลักฐานแน่ชัดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 โดยนายสุข จันทรสุข คนทั่วไปเรียกว่า “ละครนายทองสุขหรือละครนายสุข” รับแสดงละครจนมีชื่อเสียงโปรดเกล้าฯพระราชทานตำแหน่งตั้งเป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” หลังจากมีพระบรมราชานุญาตให้หัดละครผู้หญิงได้จึงได้หัดนางนัฏภรรยาและบุตรชายและบุตรสาว โดยเฉพาะ หม่อมเมือง ได้เป็นอนุภรรยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) เจ้าเมืองเพชรบุรีในสมัยรัชกาลที่ 5 นอกจากนี้ยังปรากฏละครของหลวงทิพย์อาชญา ละครตาไป่และละครของยายปู้ซึ่งมีแต่ชื่อเล่าขานกัน สืบมาที่สามารถสืบได้จนถึงปัจจุบัน คือ ละครสายหลวงอภัยพลรักษ์ เรียกว่า “ละครหน้าพระลาน” และละครสายหลวงทิพย์อาชญา เรียกว่า “ละครบางคลองยาง”

ละครชาตรีเมืองเพชรมี องค์ประกอบที่สำคัญ ประกอบไปด้วย สถานที่แสดง ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี เพลง บทละครและโอกาสที่ใช้ในการแสดง รูปแบบแสดงละครชาตรีเมืองเพชรตามลำดับ ดังนี้ เริ่มจากพิธีทำโรง พิธีบูชาครู โหมโรง ร้องเชิญ รำถวายมือ ร้องประกาศโรง รำซัด แสดงละคร ลาเครื่องสังเวท พิธีลาโรง ลักษณะสำคัญทางรูปแบบการแสดงมี 2 ส่วน คือ พิธีกรรมความเชื่อและการแสดงละคร ซึ่งมีพัฒนาการมาจากการแสดงโนราและการแสดงละครหลวง

ละครชาตรีเมืองเพชรเป็นละครที่มีพิธีกรรมความเชื่อมาจากโนราและได้รูปแบบนาฏกรรมมาจากละครหลวง ตัวละครสำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏบทบาทสำคัญทั้งในส่วนพิธีกรรมและการแสดงละคร คือ ตัวนายโรง ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร มีจารีตการฝึกหัด กระบวนท่ารำ ท่ารบและการแสดงโดยสืบทอดมาจากหุ่นสูงรุ่น ปรากฏลักษณะบางประการที่โดดเด่นกลายเป็นอัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

4. เอกสาร ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์นายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้า เอกสาร ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องสำหรับเป็นแนวทางในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

4.1 เอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับอัตลักษณ์

สุทธิ ผาจิตร (2554 : 15) ศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์ของนายเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา อัตลักษณ์บุคคลและศิลปะของนายเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ โดยศึกษาความหมายของอัตลักษณ์บุคคล พบว่า อัตลักษณ์บุคคลเป็นผลรวมของคุณลักษณะที่มีอยู่ในบุคคลที่ทำให้มีความโดดเด่น

อภิญา เฟื่องฟูสกุล (2546 : 1-6) ศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์ สรุปว่า อัตลักษณ์ (Identity) หมายถึง สิ่งที่เป็นคุณสมบัติของคนหรือสิ่งหนึ่งสิ่งใดและเป็นคุณสมบัติเฉพาะสิ่งนั้น ที่ทำให้งานนั้นโดดเด่นขึ้นมาหรือแตกต่างจากสิ่งอื่น มีความเชื่อมต่อกันระหว่างความเป็นปัจเจกและความสัมพันธ์กับสังคมและในอีกด้านหนึ่งอัตลักษณ์ก็เป็นมิติภายในด้วยซึ่งเป็นความรู้สึกนึกคิด อารมณ์เกี่ยวกับตนเอง จึงมีการแบ่งประเภทของอัตลักษณ์สองระดับคือ อัตลักษณ์บุคคล (personal identity) และอัตลักษณ์ทางสังคม (Social identity)

อินทิรา พงษ์นาค (2557 : 15) ศึกษาเรื่อง อัตลักษณ์ชุมชนเมืองโบราณอุทงเพื่อพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมจังหวัดสุพรรณบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ชุมชน เมืองโบราณอุทง จังหวัดสุพรรณบุรีและศึกษาแนวทางการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยใช้อัตลักษณ์ชุมชนเมืองโบราณอุทง โดยศึกษาความหมายของอัตลักษณ์ พบว่า อัตลักษณ์คือสิ่งที่เป็นคุณสมบัติเฉพาะคนหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นคุณสมบัติเฉพาะสิ่งนั้นที่โดดเด่นขึ้นมา มี 2 ระดับ คืออัตลักษณ์บุคคลและอัตลักษณ์ทางสังคม โดยมีกระบวนการในการสร้างและสืบทอดซึ่งไม่จำเป็นต้องมีหนึ่งเดียว

4.2 เอกสารเกี่ยวกับการพัฒนาการของเด็ก

สุนีย์ ธีระดาการ (2523 : 120-149) ศึกษาเรื่อง จิตวิทยาพัฒนาการ สรุปว่าพัฒนาการของเด็กเกิดขึ้นทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจเนื่องจากวัยเด็กเป็นวัยที่มีระยะเวลาติดต่อกันอย่างยาวนาน ดังนี้

วัยเด็กตอนต้น (2-6 ปี)

พัฒนาการทางด้านร่างกาย เด็กในวัยนี้กล้ามเนื้อที่ใช้ในการเคลื่อนไหว ได้แก่ กล้ามเนื้อตา กล้ามเนื้อมือ กล้ามเนื้อเท้าโดยเฉพาะในวัย 4 ปี กล้ามเนื้อแขนขาแข็งแรงกระฉับกระเฉงและจะสามารถควบคุมกล้ามเนื้อส่วนใหญ่ได้ดีขึ้นเมื่ออายุ 5-6 ปี

พัฒนาการทางด้านสติปัญญา เด็กวัยนี้สามารถพูดทำความเข้าใจสิ่งต่างๆ ได้มากขึ้น มีความอยากรู้อยากเห็นและสนใจสิ่งรอบข้างและมักจะทำตามสิ่งที่พบเห็นเลียนแบบสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว

พัฒนาการทางด้านอารมณ์ เด็กวัยนี้โดยทั่วไปจะมีอารมณ์ โกรธ กลัว อิจฉา อยากรู้ อยากรู้อยากเห็น อารมณ์สนุกสนานและอารมณ์รัก

พัฒนาการทางด้านภาษา เด็กวัยนี้มีความเข้าใจในภาษาคำพูดของผู้อื่นและพูดให้ผู้อื่นเข้าใจได้ ชอบซักถามและจดจำคำพูด ระยะเวลานี้จะจดจำรู้คำศัพท์ได้อย่างรวดเร็ว

พัฒนาการทางด้านสังคม เด็กวัยนี้จะขยายจากครอบครัวไปสู่สังคมภายนอก การปรับตัวขึ้นอยู่กับครอบครัวและสิ่งแวดล้อมชอบทำกิจกรรมร่วมกับเด็กในวัยเดียวกัน

วัยเด็กตอนกลาง (6-10 ปี)

พัฒนาการทางด้านร่างกาย เด็กในวัยนี้จะมีพัฒนาการทางด้านร่างกายลดลง คือ การเจริญเติบโตช้าลง เด็กในวัย 7-8 ปี จะมีความสามารถในการเคลื่อนไหวกล้ามเนื้อใหญ่ได้คล่องแคล่วขึ้น มีความสามารถในการควบคุมกล้ามเนื้อต่างๆได้ดี

พัฒนาการทางด้านสติปัญญา เด็กวัยนี้ มีความสามารถในการรับรู้ สังเกตความแตกต่างของสิ่งของ ระยะทางใกล้ไกล มีความคิดสร้างสรรค์ ความสนใจ อยากรู้ อยากเห็น

พัฒนาการทางด้านภาษา เด็กวัยนี้มีความสามารถพูดออกเสียงได้ชัดเจน จนกระทั่งสามารถอ่านได้เป็นบางคำแต่จะจำได้แม่นยำชอบให้คนอื่นอ่านให้ฟัง

พัฒนาการทางด้านอารมณ์ เด็กวัยนี้มีการแสดงอารมณ์เด่นชัดและจะไม่แสดงอารมณ์ต่อหน้า มีความรู้สึกต่อคำวิจารณ์ ต้องการความรัก ชอบความเป็นอิสระ มีความรู้สึกว่าเป็นผู้ใหญ่ไม่ชอบการเปรียบเทียบ

พัฒนาการทางด้านสังคม เด็กวัยนี้ ชอบอยู่ใกล้ผู้ใหญ่ ชอบฟังคำชมเชย มักจะเล่นกับเพื่อนเพศเดียวกัน สนใจกลุ่มเพื่อนมากกว่าบุคคลในครอบครัว

สุรางค์ ไคว์ตระกูล (2553 : 77-86) ศึกษาเรื่อง จิตวิทยาการศึกษา สรุปว่า การพัฒนาของเด็ก ประกอบด้วยลักษณะทางด้านร่างกาย เชาวปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์และสังคม ดังนี้
ลักษณะเด็กวัยอนุบาล (อายุ 3-6 ปี)

พัฒนาการทางด้านร่างกาย เด็กวัยนี้สามารถที่จะบังคับการเคลื่อนไหวของร่างกายได้ดี เดินได้อย่างคล่องแคล่วและสามารถวิ่งกระโดดได้ มีพลังในการเคลื่อนไหวร่างกาย การพัฒนากล้ามเนื้อใหญ่มีความก้าวหน้ามากกว่ากล้ามเนื้อย่อย มีความสามารถในการใช้ส่วนต่างๆของร่างกายได้ดี โดยเฉพาะความถนัดในการใช้มือ

พัฒนาการทางเชาว์ปัญญา เด็กวัยนี้เป็นวัยที่ใช้สัญลักษณ์แทนสิ่งของวัตถุและสถานที่ได้ มีทักษะในการอธิบายสิ่งต่างๆ อธิบายประสบการณ์ของตนเองได้ มีความคิดในการสร้างจินตนาการและการประดิษฐ์ มีความตั้งใจได้ทีละอย่าง

พัฒนาการทางบุคลิกภาพ เด็กวัยนี้เป็นวัยที่เต็มไปด้วยพลังงานที่จะเริ่มงาน มีความคิดสร้างสรรค์ที่จะทำสิ่งใหม่ๆ โดยการเลียนแบบพฤติกรรมเรียนรู้โดยการสังเกต

พัฒนาการด้านอารมณ์และสังคม เด็กวัยนี้มีอารมณ์ในลักษณะเปิดเผย การแสดงอารมณ์จะเกิดขึ้นอย่างกะทันหัน แต่มักเปลี่ยนได้ง่าย การพัฒนาการทางสังคมเด็กวัยนี้มักจะชอบเล่นคนเดียวแต่เมื่อโตขึ้นจนกระทั่งอายุ 4 ปี จะใช้แรงเสริมในการมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันและกัน โดยตั้งใจฟัง ยอมรับเพื่อน

ลักษณะเด็กวัยประถมศึกษา (อายุ 6-12 ปี)

พัฒนาการด้านร่างกาย เด็กวัยนี้มีการพัฒนาของกล้ามเนื้อ กระดูกและประสาทมากขึ้น การใช้ทักษะของการเคลื่อนไหวเกี่ยวกับกล้ามเนื้อใหญ่ใช้การได้ดี การประสานระหว่างระหว่างมือและตาใช้การได้ดีขึ้น มีความพยายามที่จะฝึกทักษะการเคลื่อนไหวอย่างไม่เหน็ดเหนื่อย

พัฒนาการทางเชาว์ปัญญา เด็กวัยนี้สามารถคิดเหตุผลของความเป็นจริง สามารถรับรู้สิ่งแวดล้อม มีความเข้าใจเรื่องของปริมาณและปริมาตร สามารถเปรียบเทียบสิ่งของต่างได้ มีพัฒนาการทางด้านภาษาและสัญลักษณ์ เข้าใจในกฎเกณฑ์ต่าง เด็กมักจะสนใจคำโคลงหรือคำกลอนที่สอดคล้องกัน มีการแก้ปัญหาด้วยความคิดและเหตุผล

พัฒนาการทางบุคลิกภาพ เด็กวัยนี้จะมีรูปร่างอะไรก็โตขึ้นโดยใช้มาตรฐานจริยธรรมของผู้ใหญ่เป็นเกณฑ์ มีความต้องการที่จะทำกิจกรรมอยู่เสมอ ต้องมีสมรรถภาพที่จะทำอะไรได้สำเร็จ

พัฒนาการด้านอารมณ์และสังคม เด็กวัยนี้จะมีเรียนรู้การควบคุมอารมณ์ เติบโตไปด้วยความร่าเริง เบิกบานเด็กจะสนุกในการเล่น จากการที่ประสบความสำเร็จในการทำกิจกรรม

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับพัฒนาการของเด็กที่มีอายุระหว่าง 2-12 ปี สรุปได้ว่าเด็กมีพัฒนาการทั้งทางด้านร่างกาย สติปัญญา ภาษา อารมณ์และสังคม สามารถแบ่งช่วงอายุได้ดังนี้

1) พัฒนาการของเด็กอายุระหว่าง 2-6 ปี อยู่ในช่วงวัยเด็กตอนต้นหรือเด็กวัยอนุบาลซึ่งมีพัฒนาการทางด้านร่างกายสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างคล่องแคล่ว มีสติปัญญาสามารถเข้าใจสัญลักษณ์แทนสิ่งต่างๆและมีการเลียนแบบต้นแบบสามารถจดจำและมีจินตนาการ สามารถแสดงออกทางอารมณ์ ความสนุกสนาน เรียนรู้ภาษาและจดจำคำต่างๆได้อย่างรวดเร็ว ชอบมีปฏิสัมพันธ์กับสังคมภายนอกครอบครัว

2) พัฒนาการของเด็กอายุระหว่าง 6-12 ปี อยู่ในช่วงวัยเด็กตอนกลางหรือวัยประถมศึกษา มีพัฒนาการทางด้านร่างกายสามารถเคลื่อนไหวและควบคุมกล้ามเนื้อให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างดี มีสติปัญญาในการคิดเชิงเปรียบเทียบ ความคิดสร้างสรรค์ สนใจทางด้านภาษา พูด อ่านและจำเรื่องเล่าได้อย่างแม่นยำ สามารถควบคุมอารมณ์ มีการแสดงออกอย่างสนุกสนาน เล่นในกลุ่มเพื่อนเพศเดียวกัน

4.3 เอกสารเกี่ยวกับงานทัศนศิลป์

ชะลูด นิ่มเสมอ (2531 : 29-31) กล่าวว่า เส้นเป็นทัศนธาตุเบื้องต้นที่สำคัญที่สุดเป็นแกนของงานทัศนศิลป์ทุกแขนงเป็นพื้นฐานของโครงสร้างทุกสิ่งในจักรวาล เส้นแสดงความรู้สึกได้ด้วยค่าของมันเองและการสร้างรูปทรงต่างๆขึ้น โดยเส้นพื้นฐานมี 2 ลักษณะคือ เส้นตรงและเส้นโค้ง

สุชาติ เกาทอง (2536 : 203) กล่าวว่า ภาพคนหากดูอย่างแยกแยะจะเห็นเป็นเส้นโค้ง เส้นตั้ง เส้นราบ เส้นเอียง ประกอบเป็นเส้นเค้าโครง (Diagram) ฉะนั้นแบบคนที่อยู่ตรงหน้าสามารถถ่ายทอดเส้นร่างที่อุดมไปด้วยความหมาย เหตุผลและความสมบูรณ์



ภาพที่ 8 ลายเส้นโค้งและเส้นตรงของร่างกาย
ที่มา : สุชาติ เถาทอง. 2536 : 205

อนันต์ ประภาโส (2537 : 19) กล่าวว่า เส้นในลักษณะต่างๆ เป็นสิ่งที่มีผลต่อการรับรู้ เพราะทำให้เกิดความรู้สึกของอารมณ์ที่แสดงออกมาได้อย่างแตกต่างกัน ดังนี้
 เส้นดิ่งหรือเส้นตั้ง แสดงถึงความมั่นคงแข็งแรง สง่า สงบ ไม่เคลื่อนไหว อยู่ตลอดไป
 เส้นขนานหรือเส้นนอน แสดงถึงความราบรื่น ความรู้สึกไม่สิ้นสุด หลับสนิท ตาย
 เส้นเฉียง แสดงถึงไม่มั่นคง กำลังจะล้ม อันตราย ห้าม ความไม่สมดุล
 เส้นหยัก แสดงการทำลาย ความแหลมคม เคลื่อนไหว อย่างมีพลัง
 เส้นโค้ง แสดงความอ่อนไหว อ่อนนุ่ม ยอมตาม
 เส้นขยุกขยิก แสดงความสับสน วุ่นวาย ยุ่งเหยิง ตื่นเต้น

4.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏกรรมตัวพระ

กรมศิลปากร (2545 : 267-269) เรียบเรียงรวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม กล่าวถึง กระบวนท่ารบระหว่างตัวพระและตัวยักษ์มีจำนวนท่ารบ 8 ท่า ดังนี้

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารบตัวพระและตัวยักษ์

ภาพ	ชื่อกระบวนท่ารบ
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 267	ท่า “รบท่าหนึ่ง” (พระ-ยักษ์)
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 267	ท่า “รบท่าสอง” (พระ-ยักษ์)
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 267	ท่า “รบท่าสาม” (พระ-ยักษ์)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารบตัวพระและตัวยักษ์ (ต่อ)

ภาพ	ชื่อกระบวนท่ารบ
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 268	ท่า “รบท่าลี” (พระ-ยักษ์)
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 268	ท่า “รบท่าห้ำ” (พระ-ยักษ์)
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 268	ท่า “รบท่าหก” (พระ-ยักษ์)

ตารางที่ 5 กระบวนท่ารบตัวพระและตัวยักษ์ (ต่อ)

ภาพ	ชื่อกระบวนท่ารบ
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 269	ท่า “รบท่าเจ็ด” (พระ-ยักษ์)
 ที่มา : กรมศิลปากร. 2545 : 269	ท่า “รบท่าแปด” (พระ-ยักษ์)

ขนาด กิจฉน์ (2547: 83-84) ศึกษาเรื่อง นาฏยลักษณ์ตัวพระละครหลวงมี วัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาองค์ประกอบ โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ผลการศึกษา พบว่า นาฏยศัพท์ที่ใช้กับตัวพระละครได้รวบรวมไว้มีจำนวน 63 คำ ดังนี้

- | | | | |
|---------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| คำที่ 1 กระดกเสี้ยว | คำที่ 2 กระดกหลัง | คำที่ 3 กระทบสัน | คำที่ 4 กระทายไหล่ |
| คำที่ 5 กระทั่ง | คำที่ 6 กราย | คำที่ 7 กล่อมหน้า | คำที่ 8 กล่อมไหล่ |
| คำที่ 9 ก้าวข้าง | คำที่ 10 ก้าวไขว้ | คำที่ 11 ก้าวหน้า | คำที่ 1 ขยับ |
| คำที่ 13 โยยก | คำที่ 14 จรดเท้า | คำที่ 15 จีบคว่ำ | คำที่ 16 จีบตะแคง |
| คำที่ 17 จีบหงาย | คำที่ 18 ฉายเท้า | คำที่ 19 ฉายมือ | คำที่ 20 ใช้ตัว |

คำที่ 21 ซอยเท้า	คำที่ 22 ตะลิกตีก	คำที่ 23 ตีไหล	คำที่ 24 ถอนเท้า
คำที่ 25 ถัดเท้า	คำที่ 26 แทะมือ	คำที่ 27 นั่งกระทบ	คำที่ 28 ประเท้า
คำที่ 29 ยักตัว	คำที่ 30 ยึด-ยุบ	คำที่ 31 เยื้องไหล่	คำที่ 32 โย้ตัว
คำที่ 33 ลักคอ	คำที่ 34 เลาะ	คำที่ 35 วง	คำที่ 36 วงกลาง
คำที่ 37 วงบน	คำที่ 38 วางล่าง	คำที่ 39 วงหน้า	คำที่ 40 วาดแขน
คำที่ 41 สะดุด	คำที่ 42 สะบัดจีบ	คำที่ 43 สูดเท้า	คำที่ 44 ห่มเข้า
คำที่ 45 คลายจีบ	คำที่ 46 คลายมือ	คำที่ 47 จีบหลัง	คำที่ 48 ตบเท้า
คำที่ 49 ประสมเท้า	คำที่ 50 ม้วนมือ	คำที่ 51 ล่อแก้ว	คำที่ 52 เหลี่ยม
คำที่ 53 เหลื่อมเท้า	คำที่ 54 กะทะาะ	คำที่ 55 เตะเข้า	คำที่ 56 เตี่ยว
คำที่ 57 แตะเท้า	คำที่ 58 โบกมือ	คำที่ 59 ยกเท้า	คำที่ 60 ย้อนตัว
คำที่ 61 ยักไหล่	คำที่ 62 ยืนกระทบ	คำที่ 63 หน้าหนัง	

ขมนาด กิจจันทร์ (2555 : 53-179) ได้ศึกษาเชิงวิเคราะห์กระบวนการทำรำหน้าพาทย์และกลวิธีการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง จำนวน 12 เพลง คือ ตระนิมิต ตระนารายณ์ ตระสันนิบาต ตระเชิญกระบองกัน ชำนาญ โปรยข้าวตอก คุกพาทย์ ร้วสามลา สาธุการ บาทสกุณี และเชิดฉิ่งศรทงพบว่า หลักสำคัญในการทำรำหน้าพาทย์ผู้ศึกษาต้องให้ความสำคัญต่อการทำความเข้าใจเรื่องทำนองเพลงจังหวะของแต่ละเพลงและหน้าทับ

สุภาวดี โพธิเวชกุล (2559 : 32-167) ศึกษาเรื่อง พัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย สรุปว่า แม่บทเป็นท่าทางหลักในการฟ้อนรำสามารถนำมาเรียงร้อยเป็นการแสดงได้ไม่รู้จักนับว่าเป็นหลักในการฟ้อนรำ ท่ารำแม่บทใหญ่เป็นท่ารำตามลำดับคำกลอนตำราตำราของเก่าที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 7 โดยครูลมุล ยมคุปต์ ครูมัลลี คงประภัศร์และหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) เป็นผู้ประดิษฐ์กระบวนการรำให้เชื่อมกันมาจากภาพถ่าย ท่ารำละครในรัชกาลที่ 6 ประกอบไปด้วย 18 คำกลอน มีท่ารำดังต่อไปนี้

ท่าที่ 1 ท่าเทพนม	ท่าที่ 2 ท่าปฐม	ท่าที่ 3 ท่าพรหมสีหน้า
ท่าที่ 4 ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าที่ 5 ชำนางนอน	ท่าที่ 6 ผาลาเพียงไหล่
ท่าที่ 7 พิสมัยเรียงหมอน	ท่าที่ 8 กังหันร่อน	ท่าที่ 9 แหกเต้าเข้ารัง
ท่าที่ 10 เข้ารัง	ท่าที่ 11 กระต่ายชมจันทร์	ท่าที่ 12 จันทร์กลดทง
ท่าที่ 13 พระรถ	ท่าที่ 14 โยนสาร	ท่าที่ 15 มารกลับหลัง
ท่าที่ 16 เยื้องกราย	ท่าที่ 17 ลุยฉาย	ท่าที่ 18 เข้าวัง
ท่าที่ 19 มังกร	ท่าที่ 20 เลียบท่า	ท่าที่ 21 มุจรินทร์

ทำที่ 22	กสินรรำ	ทำที่ 23	ซ้ำซ้ำ	ทำที่ 24	ประสานงา
ทำที่ 25	ท่าพระ	ทำที่ 26	รามา	ทำที่ 27	ก่งศิลป์
ทำที่ 28	ภมรเกล้า	ทำที่ 29	มัจฉา	ทำที่ 30	ชมวารี
ทำที่ 31	หลงไหลได้สิ้น	ทำที่ 32	หงส์ลีนลา	ทำที่ 33	ท่าสิงโตเล่นหาง
ทำที่ 34	นางกล่อมตัว	ทำที่ 35	รำยั่ว	ทำที่ 36	ชักแบ่งผัดหน้า
ทำที่ 37	ลมพัด	ทำที่ 38	ยอดตอง	ทำที่ 39	บังพระสุริยา
ทำที่ 40	เหราเล่นน้ำ	ทำที่ 41	บัวชูฝัก	ทำที่ 42	นาคาม้วนหาง
ทำที่ 43	กวางเดินดง	ทำที่ 44	พระนารายณ์	ทำที่ 45	ฤทธิรงค์
ทำที่ 46	ขว้างจักร	ทำที่ 47	ช้างหวานหญ้า	ทำที่ 48	หนุมาน
ทำที่ 49	ผลาญยักษ์	ทำที่ 50	พระลักษมณ์	ทำที่ 51	แพงอิทธิ
ทำที่ 52	ฤทธิ	ทำที่ 53	กสินรพ้อนฝูง	ทำที่ 54	ยุงพ้อนหาง
ทำที่ 55	ขัดจางนาง	ทำที่ 56	ท่านายสารถิ	ทำที่ 57	ตระเวนเวหา
ทำที่ 58	ซิม่าตีสล	ทำที่ 59	ตีโชน	ทำที่ 60	โยนทับ
ทำที่ 61	งูขว้างค้อน	ทำที่ 62	รำกระบี่สืท่า	ทำที่ 63	จิ้นสาวไส้
ทำที่ 64	ท่าชะนีรำไม้	ทำที่ 65	ทิ้งชน	ทำที่ 66	เมขลา
ทำที่ 67	ล่อแก้ว	ทำที่ 68	กลางอัมพร	ทำที่ 69	กสินร
ทำที่ 70	เลียบถ้ำ	ทำที่ 71	หนังสือไฟ	ทำที่ 72	ท่าเสือ
ทำที่ 73	ท่าลายหาง	ทำที่ 74	ช้างท่าลายโรง	ทำที่ 75	โจงกระเบน
ทำที่ 76	ตีเหล็ก	ทำที่ 77	แทงวีสัย	ทำที่ 78	กรตสุเมรุ
ทำที่ 79	เครือวัลย์	ทำที่ 80	พันไม้	ทำที่ 81	ประไลยวาท
ทำที่ 85	ยังคิด	ทำที่ 86	ประดิษฐ์ท่า	ทำที่ 87	กระหวัดเกล้า
ทำที่ 88	ซิม่า	ทำที่ 89	เลียบค่าย	ทำที่ 90	กระต่ายตองแรว
ทำที่ 91	แคล้วถ้ำ	ทำที่ 92	ชักขอสามสาย	ทำที่ 93	ย้ายลำนนำ
ทำที่ 94	เป็นแบบรำ	ทำที่ 95	แต่ก่อน	ทำที่ 96	ที่มีมา

วีระชัย มีบ่อทรัพย์ (ม.ป.ป. : 18-211) ได้ศึกษาค้นคว้าและเรียบเรียงหลักและวิธีการฝึกหัดเบื้องต้น (พระ) รำเพลงช้า เพลงเร็ว การสืบทอดกระบวนท่ารำที่มีมาแต่โบราณ

ศุภชัย จันทรสุวรรณ (2547 : 135-141) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำและลีลารำรำของโชนพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาวิธีการออกลีลาท่ารำรำของโชนตัวพระ กรณีศึกษาพระราม ตามแบบแผนโบราณที่สืบทอดมาด้วยวิธีการรำแบบผู้ชาญภูมิหลังความเป็นเทพ กษัตริย์และนักรบ แต่ปัจจุบันรูปแบบการรำของโชนตัวพระเปลี่ยนแปลงไปคือออกท่ารำ

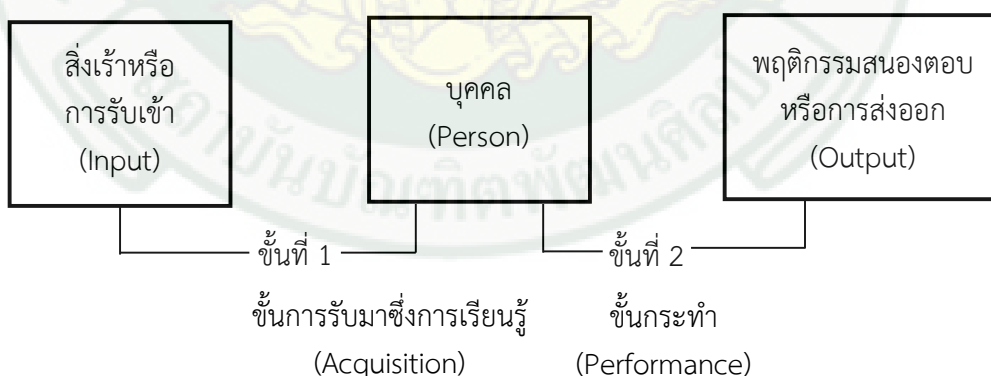
เป็นละคร จึงวิเคราะห์วิธีการและลีลาท่ารำตามแบบแผนของโขนพระ เพื่อให้แตกต่างจากการรำแบบละครตัวพระ โดยศึกษาการใช้ศีรษะเพื่อการออกลีลาท่าตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ได้ดังนี้ คือ การใช้ศีรษะ การใช้ใบหน้า การใช้คอ การใช้ไหล่ การใช้แขน การใช้มือ การใช้ลำตัว การใช้เอว การใช้ขาและการใช้เท้า

4.5 ทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมเชิงพุทธิปัญญา (Social Cognitive Learning Theory)

อัลเบิร์ต บันดูรา (Albert Bandura) (อ้างถึงในสุรางค์ ไคว์ตระกูล 2553 : 235-242) เชื่อว่าการเรียนรู้ของมนุษย์ส่วนมากเป็นการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือลอกเลียนแบบ สาเหตุสำคัญอย่างหนึ่งในการเรียนรู้ด้วยการสังเกต คือ ผู้เรียนจะต้องเลือกสังเกตสิ่งที่ต้องการเรียนรู้โดยเฉพาะ สิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ ผู้เรียนจะต้องมีการเข้ารหัส (Encoding) ในความทรงจำระยะยาวได้อย่างถูกต้อง นอกจากนี้ผู้เรียนต้องสามารถประเมินว่าตนเองสามารถเลียนแบบได้ดีหรือไม่ดีอย่างไรและต้องควบคุมพฤติกรรมของตนเองอย่างไร จึงกล่าวได้ว่าการเรียนรู้โดยการสังเกต เป็นกระบวนการทางการรู้คิดหรือพุทธิปัญญา

ขั้นตอนการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือเลียนแบบ

การเรียนรู้ด้วยการเลียนแบบมี 2 ขั้นตอน คือ ขั้นแรกเป็นขั้นรับมาซึ่งการเรียนรู้ (Acquisition) ทำให้สามารถแสดงพฤติกรรมได้ 2 ขั้น เรียกว่าขั้นการกระทำ (Performance) ซึ่งอาจจะกระทำหรือไม่กระทำก็ได้ มี 2 ขั้นตอน คือ



แผนภูมิที่ 31 ขั้นตอนการเรียนรู้โดยการเลียนแบบ

ที่มา : สุรางค์ ไคว์ตระกูล. 2553 : 239

ขั้นที่สอง คือ ขั้นการรับมาซึ่งการเรียนรู้ ประกอบไปด้วยส่วนประกอบที่สำคัญมี 3 ลำดับ ดังนี้



แผนภูมิที่ 32 การเรียนรู้ขั้นการรับมาซึ่งการเรียนรู้
ที่มา : สุรางค์ โค้วตระกูล. 2553 : 239

- 1) ตัวต้นแบบ (Model) คือ บุคคล หรือสิ่งที่ไม่มีชีวิต เช่น สัญลักษณ์ คำบอกเล่า หรือ ข้อมูลที่เป็นลายลักษณ์อักษร
 - 2) ความสนใจในสิ่งเร้า (Selective Attention) คือ การเลือกสังเกตและใส่ใจของผู้เรียนโดยสิ่งนั้นเป็นความต้องการเรียนรู้โดยเฉพาะ
 - 3) การเข้ารหัส (Coding) คือ การกำหนดสัญลักษณ์หรือรูปแบบของสิ่งที่สังเกตเก็บไว้ในความทรงจำระยะยาวและสามารถอธิบายเป็นถ้อยคำได้
 - 4) การจดจำ (Retention) คือ การบันทึกสิ่งที่สังเกตจากต้นแบบในความทรงจำระยะยาวโดยกำหนดภาพพจน์และสามารถอธิบายเป็นถ้อยคำได้แม้ระยะเวลาจะผ่านไประยะเวลานาน
- ส่วนประกอบทั้ง 3 อย่าง ของการรับมาซึ่งการเรียนรู้เป็นกระบวนการทางพุทธิปัญญา ความใส่ใจที่เลือกสิ่งเร้ามีบทบาทสำคัญในการเลือกตัวแบบ
- สำหรับขั้นการกระทำ (Performance) ขึ้นอยู่กับผู้เรียน เช่น ความสามารถทางด้านร่างกาย ทักษะต่างๆ รวมทั้งความคาดหวังที่จะได้รับแรงเสริม

กระบวนการที่สำคัญในการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยตัวแบบ

กระบวนการที่สำคัญในการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยตัวแบบมีทั้งหมด 4 อย่าง คือ

1) กระบวนการความใส่ใจ (Attention)

ความใส่ใจของผู้เรียนเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ถ้าผู้เรียนไม่มีความใส่ใจในการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเลียนแบบก็จะไม่เกิดขึ้น โดยผู้เรียนจะต้องรับรู้ส่วนประกอบที่สำคัญของพฤติกรรมของผู้เป็นแบบองค์ประกอบที่สำคัญของต้นแบบที่มีอิทธิพลต่อความใส่ใจของผู้เรียนมีหลายอย่าง เช่น เป็น

ผู้ที่มีเกียรตินี้ มีความสามารถสูง คุณลักษณะของผู้เรียนนี้มีความสัมพันธ์กับกระบวนการใส่ใจ เช่น วัยของผู้เรียน ทักษะการใช้มือและส่วนต่างๆของร่างกาย

2) กระบวนการจดจำ (Retention)

การที่ผู้เรียนหรือผู้สังเกตสามารถที่จะเลียนแบบหรือแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบได้ก็เพราะผู้เรียนบันทึกสิ่งต่างๆที่ตนสังเกตจากตัวแบบไว้ในความทรงจำระยะยาว ผู้สังเกตที่สามารถอธิบายพฤติกรรมหรือการกระทำของตัวแบบด้วยคำพูดหรือสามารถมีภาพพจน์สิ่งที่ตนสังเกตไว้ในใจจะเป็นผู้ที่เรียนรู้โดยการสังเกตได้ดีกว่าผู้ที่สังเกตเฉยๆ ผู้ที่สามารถระลึกถึงสิ่งที่สังเกตเป็นภาพพจน์ในใจและสามารถแสดงพฤติกรรมเลียนแบบจากตัวแบบได้แม้ว่าเวลาจะผ่านไปนานๆ นอกจากนี้ถ้าผู้สังเกตหรือผู้เรียนมีโอกาสดูซ้ำจะได้เห็นตัวอย่างแบบแสดงสิ่งที่ต้องเรียนรู้ซ้ำก็จะเป็นการช่วยความจำให้ดีขึ้น

3) กระบวนการแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบ (Reproduction)

กระบวนการแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบเป็นกระบวนการที่ผู้เรียน แปรสภาพภาพพจน์หรือสิ่งที่จำไว้เป็นการเข้ารหัสเป็นถ้อยคำในที่สุดแสดงออกมาเป็นการกระทำหรือแสดงพฤติกรรมเหมือนกับตัวแบบ ปัจจัยที่สำคัญของกระบวนการนี้คือ ความพร้อมทางด้านร่างกายและทักษะที่จำเป็นจะต้องใช้ในการเลียนแบบของผู้เรียน หากผู้เรียนไม่มีความพร้อมก็ไม่สามารถที่จะแสดงพฤติกรรมเลียนแบบได้ ในขั้นการแสดงพฤติกรรมเหมือนต้นแบบของแต่ละบุคคลจึงเกิดความแตกต่างกันออกไป ผู้เรียนบางคนก็อาจจะทำได้ดีกว่าตัวแบบที่ตนสังเกตหรือบางคนก็สามารถเลียนแบบได้เหมือนมาก บางคนอาจจะทำได้ไม่เหมือนกับตัวแบบเพียงแต่คล้ายคลึง มีบางส่วนไม่เหมือนต้นแบบเลยหรือบางคนไม่สามารถแสดงพฤติกรรมเลียนแบบเหมือนตัวแบบเลย เพราะฉะนั้นผู้เป็นหน้าที่ตัวแบบต้องคอยตรวจสอบแก้ไขให้ถูกต้อง

4) กระบวนการการจูงใจ (Motivation)

ผู้เรียนที่แสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบที่ตนสังเกต เนื่องมาจากความคาดหวังว่าการเลียนแบบจะมีประโยชน์มาให้หรือนำประโยชน์บางสิ่งบางอย่างมาสู่ตน

4.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับละครชาตรี

จันทิมา แสงเจริญ (2539 : ง) ศึกษาเรื่องละครชาตรีเมืองเพชร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติ โครงสร้าง ส่วนประกอบสำคัญของการแสดงและสถานภาพการประกอบอาชีพของละครชาตรีในจังหวัดเพชรบุรี พบว่า ละครชาตรีเป็นละครที่พัฒนาจากละครพื้นบ้าน ปรากฏหลักฐานสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีพัฒนาการมาจากละครหลวงและโนรา โดยบุคคลที่สำคัญ คือ หลวงอภัยพลรักษ์และหม่อมเมืองลักษณะการแสดงแบ่งเป็น 2 รูปแบบคือส่วนพิธีกรรมและการแสดงละคร ดำเนินเรื่องด้วยการร้องและรำเอง โดยมีคนบอกบท คิดค้นคำสำหรับการเจรจา มีลักษณะเด่นของท่ารำที่พบ คือ ลำตัวแอ่นตึง หักหน้าขา ก้มนอน ย่อเข้า ใช้เกลียวข้าง การตั้งวงมักหักโค้งเป็นวงกว้างและดันข้อศอกขึ้น ส่วนเท้าจะยกค่อนข้างสูงและย่ออยู่เสมอ เวลาเปลี่ยนท่ามักยกขาข้างหนึ่ง ตัวละครมี 3 ประเภท

คือ พระ นาง และเบ็ดเตล็ด ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี ประกอบด้วยระนาด กลองตุ้ม โทน ฉิ่ง กรับอาจมี ตะโพนและกลองทัดด้วย เพลงที่ใช้เป็นเพลงไทยและเพลงโทน นำวรรณกรรมและนิทานคำกลอนมาเป็น เรื่องที่แสดง

เบญจมาศ คำอุ่น (2549 : 106-111) ศึกษาเรื่อง ละครชาตรีในอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง : กรณีศึกษาเชิงวิเคราะห์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์เรื่องที่นำมาแสดงและ บทบาทของละครชาตรีในอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง พบว่า ละครชาตรีเป็นส่วนหนึ่งของ วัฒนธรรมที่ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ในด้านจิตใจมีบทบาทหน้าที่ในพิธีกรรมความเชื่อและ ค่านิยมเรื่องการขนานศาลกล่าว โดยเชื่อว่าเมื่อกระทำการสิ่งใดหากได้ขนานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จะทำให้การทำการงานนั้นสำเร็จดังใจหมายปราศจากอุปสรรคขัดขวาง เมื่อบรรลุเป้าหมายตามที่ได้ขนาน ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วก็ต้องแก้บนตามที่ได้อธิฐานไว้ ละครชาตรีจึงเป็นมหรสพชนิดหนึ่งที่มีบทบาท สำคัญยิ่งในการทำพิธีแก้บน และอีกบทบาทหนึ่งคือการให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม ซึ่งผู้ชมจะได้รับความ สนุกสนาน เพลิดเพลินจากเนื้อเรื่องที่แสดง

วันชนะ ฤกษ์สมุทร (2553 : ง) ศึกษาเรื่อง ละครชาตรีแก้บนหลวงพ่อดังศักดิ์สิทธิ์ วัดมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดเพชรบุรี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเชื่อเกี่ยวกับการบนและการแก้บนด้วย ละครชาตรี ศึกษาองค์ประกอบและรูปแบบการแสดงละครชาตรีแก้บน รวมทั้งศึกษาและวิเคราะห์ บทบาทหน้าที่ของละครชาตรีแก้บน ณ วัดมหาธาตุวรวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ที่มีต่อ สังคมไทยจากการศึกษา ละครชาตรีแก้บนหลวงพ่อดังศักดิ์สิทธิ์ วัดมหาธาตุวรวิหารพบว่า มีการแสดงละคร ชาตรีเพื่อแก้บนมาตั้งแต่อดีต ปัจจุบันละครชาตรีแก้บนยังคงได้รับความนิยมนำมาแสดงในการแก้บน อย่างต่อเนื่อง โดยมีรูปแบบการแสดงละครชาตรีในสองลักษณะ คือ การรำถวายในช่วงพิธีบวงสรวง สิ่งศักดิ์สิทธิ์และการแสดงเป็นเรื่องราวหลังจากเสร็จพิธีบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภาพสะท้อนทางสังคมและ วัฒนธรรมของละครชาตรีแก้บนวัดมหาธาตุวรวิหาร มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สะท้อนให้เห็นระบบ ความคิด วิถีชีวิตและการสืบทอดทางความคิด รวมถึงการเปลี่ยนแปลงทางความคิด ที่มีการพัฒนาแบบ ผกผันกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมบทบาทหน้าที่ของละครชาตรีที่ปรากฏในวัดมหาธาตุวรวิหาร เป็นบทบาทด้านการแสดงในพิธีบวงสรวงในการแก้บนตอบแทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่ประดิษฐานอยู่ภายในและ ภายนอกวัดมหาธาตุวรวิหาร รวมทั้งมีการให้บริการทางด้านอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแก้บน เช่น การจำหน่าย เครื่องกำไลและเครื่องบูชาต่างๆและมีการให้บริการในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์แทนผู้ว่าจ้างอีกด้วย

วิชชุดา เนียรประดิษฐ์ (2550 : 74) ศึกษาเรื่อง ละครชาตรีในจังหวัด พระนครศรีอยุธยา : กรณีศึกษา คณะเจ้าตากสิน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา พิธีกรรมความเชื่อ รูปแบบการแสดง องค์ประกอบและเพลงประกอบการแสดงละครชาตรีคณะเจ้าตากสิน พบว่า ผู้แสดงละครชาตรีในอดีตจะมีเพียง 3 ตัว คือ นายโรง ตัวนางและตัวตลกซึ่งผู้แสดง เป็นชายล้วน ตัวนายโรง หมายถึง ผู้แสดงที่เป็นตัวพระ มีความสามารถในการร้องรำเริงรำ มิได้หมายถึง เจ้าของคณะ ในอดีตตัวนายโรงจะเป็นผู้ชายต่อมาจะเป็นชายหรือหญิงก็ได้ ขึ้นอยู่กับความสามารถ

ศิรดา พานิชอำนวย (2553 : 98) ศึกษาเรื่อง ความเชื่อและพิธีกรรมละครชาตรีคณะศิษย์จันทร์ฉายวิเศษศิลป์ อำเภอบางบาล จังหวัดอ่างทอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเชื่อและพิธีกรรมของละครชาตรีคณะศิษย์จันทร์ฉายวิเศษศิลป์ อำเภอบางบาล จังหวัดอ่างทอง พบว่าละครชาตรีมีรูปแบบความเชื่อถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษตามแนวทางพุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์และความเชื่อดั้งเดิมของชาวบ้านเรื่องไสยศาสตร์ มีความเชื่อเกี่ยวกับทิศทางการปลูกสร้างบ้านเสริมความเป็นสิริมงคลผนวกเข้ากับการแสดง ซึ่งส่งผลให้เกิดความราบรื่นในการแสดง รวมไปถึงเป็นสื่อกลางในการติดต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีแก้สับบน อีกทั้งความเชื่อในเรื่องของความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ อันได้แก่ บิดามารดา ครูบาอาจารย์

จากการศึกษาเอกสาร ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

- 1) ศึกษาความหมายและประเภทอัตลักษณ์เพื่อบ่งชี้ถึงระดับของอัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 2) ศึกษาพัฒนาการของเด็กเพื่อนำมาเป็นแนวทางวิเคราะห์เกี่ยวกับพัฒนาการทางด้านร่างกาย สติปัญญา อารมณ์และสังคม ในการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 3) ศึกษาทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมเชิงพุทธิปัญญา (Social Cognitive Learning Theory) เพื่อเป็นแนวทางการวิเคราะห์รูปแบบกระบวนการเรียนรู้ของนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 4) ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับทัศนศิลป์ เพื่อนำมาเป็นแนวทางวิเคราะห์สรีระของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 5) ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรมตัวพระ คือ กระบวนท่ารำแม่บท นาฏยศัพทตัวพระละคร วิธีรำรำของโขนตัวพระ กระบวนท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์และกระบวนท่ารบ เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์กระบวนท่ารำ ลีลาท่ารำและกระบวนท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 6) ศึกษาละครชาตรีเมืองเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์รูปแบบการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรและอภิปรายผลการวิจัย

บทที่ 3

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การแสดงละครชาตรีเมืองเพชรบุรีมีตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่องราวที่เรียกว่า นายโรง ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้นำทางด้านพิธีกรรมและการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ทั้งนี้ผู้ที่เป็นายโรงต้องผ่านกระบวนการฝึกหัด เรียนรู้และการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงเป็นระยะเวลาที่ยาวนานพอสมควรจึงจะสามารถเป็นตัวนายโรงที่สมบูรณ์และเป็นที่ยอมรับในวงการการแสดงซึ่งจารีตแบบแผนของการฝึกหัด การแสดงและความเชื่อต่างๆที่ได้รับการถ่ายทอดมาเป็นสิ่งหล่อหลอมให้เกิดอัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรและถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นและปรับตัวให้เข้ากับบริบทของสังคมโดยผู้วิจัยศึกษาจารีตการฝึกหัดและการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังต่อไปนี้

1. นายโรง
2. จารีตการฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
3. จารีตกระบวนการทำรำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
4. จารีตการแสดงและจารีตอื่นๆของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1. นายโรง

คำว่า นายโรง ปรากฏหลักฐานมีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ โดยปรากฏในบทพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนกลุ่มพนักงานหนึ่ง นอกจากระบุศักดินาของพนักงานปีพาทย์และพนักงานอื่นๆ แล้วยังกำหนดศักดินาพนักงานการละเล่นอีกชุดหนึ่งแต่ไม่ระบุชื่อกลุ่มว่า

นายโรง นา 200

ยี่นเครื่องรอง-นางรอง นาคนละ 100

ยี่นเครื่องนางเลว-นางเลว นาคนละ 80

จำอวด นา 50

(สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2542 : 209)

ตามหลักฐานข้อมูลในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนแสดงให้เห็นว่าสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งตรงกับสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถนั้นมีการจำแนกบทบาทหน้าที่ในการแสดงละครเอาไว้ 6 จำพวก ได้แก่ นายโรง ยี่นเครื่องรอง นางรอง ยี่นเครื่องนางเลว นางเลวและจำอวด ซึ่งนายโรง มีศักดินาถึง 200 ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่านายโรงมีความสำคัญและเป็นหลักของการแสดงมาแต่ครั้งอดีต

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2542 : 235) กล่าวว่า นายโรงยืนเครื่องตำแหน่งชาวระบำนในกมณเฑียรบาลที่สืบเนื่องมาจากราชสำนักรุ่นเก่าสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา มีนายโรงเป็นตัวยืนเครื่องมีนางเอก นางเลวและจำอวด รายงานของ ลาลูแบร์ระบุว่า ระบำนในราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์ฯ มีตัวยืนเครื่องที่สวมเทริดคล้ายลอมพอกแล้วแต่ตัวเหมือนขุนนางสมัยนั้น กระบวนทำรำโนราชาตรีก็มีผู้เล่นเป็นหลักอย่างน้อย 3 คน คือตัวทำทเป็นผู้ชายเรียกว่านายโรงหรือยืนเครื่อง ตัวทำทเป็นผู้หญิงเรียกว่านาง และตัวทำทเบ็ดเตล็ด เช่น เป็นฤๅษี ยักษ์ พราณ ยาย-ตาและเป็นสัตว์ต่างๆรวมทั้งเป็นตัวตลกให้ขบขันเรียกว่าจำอวด เครื่องแต่งตัวนายโรงโนราชาตรี คือ นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจ่งไว้ทางหงส์สวมเครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อและศีรษะสวมเทริด

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น นอกจากจากการการปรากฏบทบาทของผู้แสดงสำคัญที่ถูกเรียกว่านายโรงแล้ว ยังปรากฏการแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” มักจะกล่าวคู่กับนายโรงเสมอซึ่งสอดคล้องกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546 : 258) กล่าวในตำนานละครเรื่องอิเหนาถึงประเพณีละครชาตรีเกี่ยวกับลักษณะการเล่นละครโนราชาตรี ว่า ลักษณะการเล่นละครโนราชาตรีนั้นละครโรงหนึ่งต้องมีคน 14 คนเป็นอย่างน้อยคือตัวครู (เป็นผู้คุมละคร) 1 คน ตัวนายโรง (คือตัวยืนเครื่องบางทีก็เป็นครูด้วย) 1 คน ตัวนาง (คือเด็กผู้ชายหิ้วจุกทำทนาง) 1 คน จำอวด (เรียกว่าพราณตามเรื่องมโนห์รา) 1 คน รวมตัวละคร 3 คน คนตีเกราะ (คือตีลูกคู่ตีกับ) 5 คน ปี่พาทย์ประกอบด้วย คนเป่าปี่ (เป็นนายวง) 1 คน คนตีทับ 2 คน คนตีกลอง 1 คน ตีฆ้องคู่ 1 คน รวมพวกปี่พาทย์ 5 คนรวมเบ็ดเสร็จเป็น 14 คนด้วยกัน ใครจะหาละครไปเล่นกลางวันก็ได้หรือเล่นกลางคืนก็ได้ ถ้าเล่นกลางวันลงโรงราว 10 นาฬิกา ก่อนเที่ยง ไปเลิกเวลาบ่าย 4 นาฬิกา ถ้าเล่นกลางคืนลงโรงราวเวลา 7 นาฬิกา เลิกเวลาเที่ยงคืน เรียกค่าธรรมเนียมเล่นกลางคืนเท่ากับเล่นกลางวันอีกหนึ่งวัน

นอกจากนี้ยังปรากฏชื่อครูละครที่มีชื่อเสียงและเป็นนาฏศิลปินที่รู้จักกันในอดีตคือครูทองอยู่ มีชื่อในกลอนไหว้ครูของสุนทรภู่ว่าเป็นคนสำคัญ เดิมเป็นตัวละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ สมัยรัชกาลที่ 1 ครั้นเมื่อหัดละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ได้เป็นครูนายโรงละครหลวงรุ่นใหญ่ เช่น เจ้าจอมมารดาแย้มอิเหนาเป็นต้น อีกทั้งยังเป็นทีปรึกษาหารือของกรมหลวงพิทักษ์มนตรีในการคิดแบบใช้บทละครที่ใช้ร่วมกันมาจนทุกวันนี้ ครั้นเมื่อพระราชนิพนธ์ตัวละครแล้วพระราชทานไปที่กรมหลวงพิทักษ์มนตรี ท่านจึงเอาพระฉายานใหญ่มาตั้ง ทรงลงจัดวิธีทำให้เข้ากับบทกับครูทองอยู่ด้วยกัน เมื่อเห็นว่าอย่างไรเรียบร้อยดีแล้วจึงมอบให้ครูทองอยู่ถ่ายมาฝึกหัดละคร ต่อมาในรัชกาลที่ 3 ครูทองอยู่นี้ได้เป็นครูละครที่ฝึกหัดขึ้นตามวังเจ้านายเกือบจะทุกแห่ง เรียกได้ว่าเป็นครูละครทั้งเมืองจึงมีชื่อบูชากันในคำไหว้ครูละคร (วรรณคดีไทย เสภา ขุนช้างขุนแผน. 2505 : 16)

จากคำกล่าวข้างต้นผู้เขียนได้ กล่าวถึง ครูทองอยู่เป็นพระเอกละครที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ครูทองอยู่ได้เป็นครูนายโรงละครหลวงรุ่นใหญ่ ซึ่งคำว่าครูนายโรง

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าครุทองอยู่มีบทบาทหน้าที่เป็นครูผู้ใหญ่ซึ่งเป็นหลักให้กับละครหลวงรุ่นใหญ่โดยข้อเท็จจริงกล่าวถึงครุทองอยู่มีบทบาทเป็นพระเอกละคร (ในฐานะนักแสดง) ในรัชกาลที่ 1 มีบทบาทหน้าที่เป็นครูนายโรง (ในฐานะผู้ควบคุมและถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงละคร) ในรัชกาลที่ 2 ดังนั้นครูนายโรง จึงมีความหมายว่า ผู้ที่มีความรู้ความสามารถและเป็นหลักของคณะละครซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นผู้แสดงก็ได้ในเวลานั้น

ความหมายของ นายโรง ข้างต้นที่กล่าวมาแล้วนั้นมีความสอดคล้องกับคำกล่าวของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546 : 266-267) ซึ่งได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับนายโรงไว้ว่า ผู้เป็นเจ้าของละครมักเป็นโขนหรือเป็นละครของผู้อื่นอยู่ก่อนครั้งเล่นดีมีชื่อเสียงแล้วจึงแยกมารวบรวมพวกฟ้องฝึกหัดเล่นเป็นละครขึ้นโรงหนึ่งต่างหาก ดังเช่นนายบุญยังเมื่อรัชกาลที่ 1 และเจ้ากรับเมื่อรัชกาลที่ 3 เป็นตัวอย่าง ตัวเจ้าของละครเป็นครูด้วยและเป็นตัวละครสำคัญในโรงนั้นด้วยคงมาแต่เหตุนี้จึงเรียกกันว่า “นายโรง” อันความบ่งว่าเป็นหัวหน้าของละครโรงนั้น ไม่เกี่ยวแก่ข้อที่จะเป็นตัวยืนเครื่องหรือเป็นตัวนาง แต่นายโรงโดยมากมักเป็นตัวยืนเครื่อง (เช่นเจ้ากรับเป็นต้น) คนจึงเรียกบรรดาตัวยืนเครื่องว่านายโรงไปเสียทั้งนั้น ที่จริงแต่เดิมที่เรียกว่านายโรงกับตัวยืนเครื่องหาได้หมายความว่าเป็นอย่างเดียวกันไม่

ในระยะเวลาต่อมา คำว่า นายโรง ได้มีความหมายในด้านการแสดงโดยเรียกตัวละครที่ได้รับบทบาทเป็นตัวพระ (พระเอก) ซึ่งถือเป็นผู้นำในการแสดงซึ่งปรากฏในหลักฐานต่างๆ เกี่ยวกับการฝึกหัดละครของครุละครในอดีต ดังเช่นเอนก นาวิกมูล (2551 : 39-40) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของพ่อครู (แกร) ไว้ว่า ท่านเกิดเมื่อ พ.ศ.2390 ตรงกับวันอาทิตย์ เดือนยี่ ปวศก เมื่อประมาณ พ.ศ. 2398 ได้ฝึกหัดวิชานาฏยศาสตร์เป็นละครของพระเพชรภู (เก่า) ขึ้นต้นหัดเป็นนางกับพ่อครูสัน ภายหลังหัดเป็นนายโรงและหัดเป็นเงาะกับพ่อครูพ่วง ในคณะละครคณะบำเรอภักดี ซึ่งเป็นเจ้าคุณตาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ความเพียรพยายามของพ่อครูแกร ดีกว่าหมู่ศิษย์ทั้งหลาย ไม่เห็นแก่ความเหนื่อยยากลำบาก ฝึกหัดรำไม่หยุดหย่อนจนครูที่ฝึกหัดบอกให้หยุดพักผ่อนกายและการฝึกหัดนั้นครูไม่ต้องเตือน ถ้าได้เห็นผู้ใดรำสักราวหนึ่งเท่านั้นก็อาจรำได้ดีกว่าผู้ที่ฝึกหัดนั้นเสียอีกด้วย ฉะนั้นจึงเป็นเหตุให้ครูรักและเมตตาเป็นที่นิยมและเกรงขามแก่หมู่ศิษย์ด้วยกันในทางฟ้อนรำ เมื่อ พ.ศ.2410 ก็ได้ตั้งคณะละครเป็นผู้ควบคุมละครไปแสดงในที่ตำบลต่างๆ จนมีฉายาว่า นายแกรเงาะ มีชื่อเสียงโด่งดังหอมฟุ้งเป็นที่นิยมต่างคนต่างแย่งในเรื่องที่จะขอเป็นผู้อุปถัมภ์ บรรดาศิษย์ที่ฝึกหัดก็มีจำนวนมากตลอดมา

จากคำกล่าวข้างต้นเอนก นาวิกมูล กล่าวถึง พ่อครูแกรได้หัดละครในความควบคุมของพระเพชรภู (เก่า) ได้รับการฝึกหัดเบื้องต้นในบทของตัวนาง ต่อมาภายหลังจึงได้รับการถ่ายทอดและฝึกหัดเป็นตัวนายโรง นั่นคือครูแกรได้รับบทบาทให้เป็นพระเอกจนมีชื่อเสียงโด่งดังโดยเฉพาะในบทบาทตัวเงาะ

ธนิต อยู่โพธิ์ (2531 : 86) กล่าวถึงประวัติของละครกรมหลวงวชิรญาณธรณรินทรฤทธิ์ว่าท่านทรงมีละครฝึกหัดไว้ตั้งแต่ยังทรงเป็นพระองค์เจ้าทินกร หัดละครรับแบบหลวงแต่ทรงโปรดการแสดงละคร

นอก ได้ทรงปรับปรุงบทละครนอกจากบทละครนอกของเก่าหลายเรื่องแต่มีผู้นิยมเล่นสืบทอดมาอยู่ 3 เรื่องด้วยกัน คือ แก้วหน้าม้า นางกลา และสุวรรณหงส์ เรื่องสุวรรณหงส์นี้มีผู้เล่าสืบทอดถึงเบื้องหลังของละครว่าผู้แต่งหรือผู้เล่นเดิมเป็นครูบาอาจารย์ทางละครนับถือกันเป็นแบบแผนสืบทอดมา ชื่อว่า ครูโพ เป็นปู่ทวดของครูสระซึ่งเป็นละครอยู่แถวหลานหลวงสมัยอดีตเรียกว่าสนามควาย ครูโพพื้นเพเดิมเป็นคนชววนอก จากการสันนิษฐานบทของกมุทพันธุ์ที่ปลอมตัวเป็นพราหมณ์โต ครูโพท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการแสดงละครและเป็นเจ้าของละคร แต่ตัวท่านเองมีความพิการคือขาหักข้างหนึ่ง ดังนั้น ตัวพราหมณ์โตในการแสดงละครเรื่องสุวรรณหงส์จึงมีบทบาทการเดินในอาการของคนพิการ ครูโพในเวลานั้นเป็นพ่อหม้ายได้อุปการะเลี้ยงดูเด็กชายและเด็กหญิงไว้และฝึกละครให้เด็กทั้งสองจนกระทั่งมีความสามารถแสดงละครได้ ผู้ชายมีฝีมือดีให้แสดงเป็นตัวนายโรง (พระเอก) ส่วนผู้หญิงก็ให้เป็นตัวนาง (นางเอก)

จากการศึกษาเกี่ยวกับนายโรงที่ปรากฏหลักฐาน สามารถสรุปได้ว่า คำว่านายโรง มีความหมาย 2 นัยยะ คือ

- 1) นายโรง หมายถึง เจ้าของคณะละครที่มีตัวละครอยู่ในความควบคุมดูแล ซึ่งอาจจะเป็นตัวละครเองหรือไม่ก็ได้
- 2) นายโรง หมายถึง ผู้แสดงบทบาทผู้ชายที่แต่งกายยืนเครื่องละครตัวพระ เรียกว่า ตัวยืนเครื่องหรือที่เรียกว่าพระเอก

ในงานวิจัยเล่มนี้จะกล่าวถึงเฉพาะนายโรงที่มีความสัมพันธ์ทางด้านการแสดงนั่นคือ นายโรงที่มีความสามารถทางด้านการแสดงหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าพระเอก ทั้งนี้ตัวนายโรงเป็นตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครไม่ว่าจะเป็นละครประเภทใดก็ตาม

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าจังหวัดเพชรบุรี มีการแสดงละครชาตรี อันเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนผ่านการพัฒนารูปแบบการแสดงมาเป็นลำดับจนเป็นที่นิยมและมีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง ตัวละครที่สำคัญที่จะขาดเสียมิได้ในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรก็คือตัวนายโรงซึ่งมีการสืบทอดกันมาเป็นลำดับ

นายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นผู้แสดงที่ได้รับบทบาทตัวพระและมีความสำคัญต่อรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ทั้งในด้านพิธีกรรมความเชื่อและด้านการละคร โดยมีจารีตการปฏิบัติสืบทอดกันมา จากการศึกษาวัดละครชาตรีเมืองเพชร อาจกล่าวได้ว่าเริ่มตั้งแต่ยุคที่พบหลักฐานและการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ปรากฏมี 2 สายตระกูลที่มีความเข้มแข็งในการสืบทอดนั่นคือ ละครชาตรีทางสายตระกูลหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) เรียกว่า “ละครหน้าพระลาน” และละครชาตรีสายตระกูลหลวงทิพย์อาชญา เรียกว่า “ละครบางคลองยาง” ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 หลวงอภัยพลรักษ์และหลวงทิพย์อาชญาเป็นนายโรง กล่าวคือ เป็นเจ้าของคณะและแสดงเองแต่เดิมนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นผู้ชาย ภายหลังมีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง

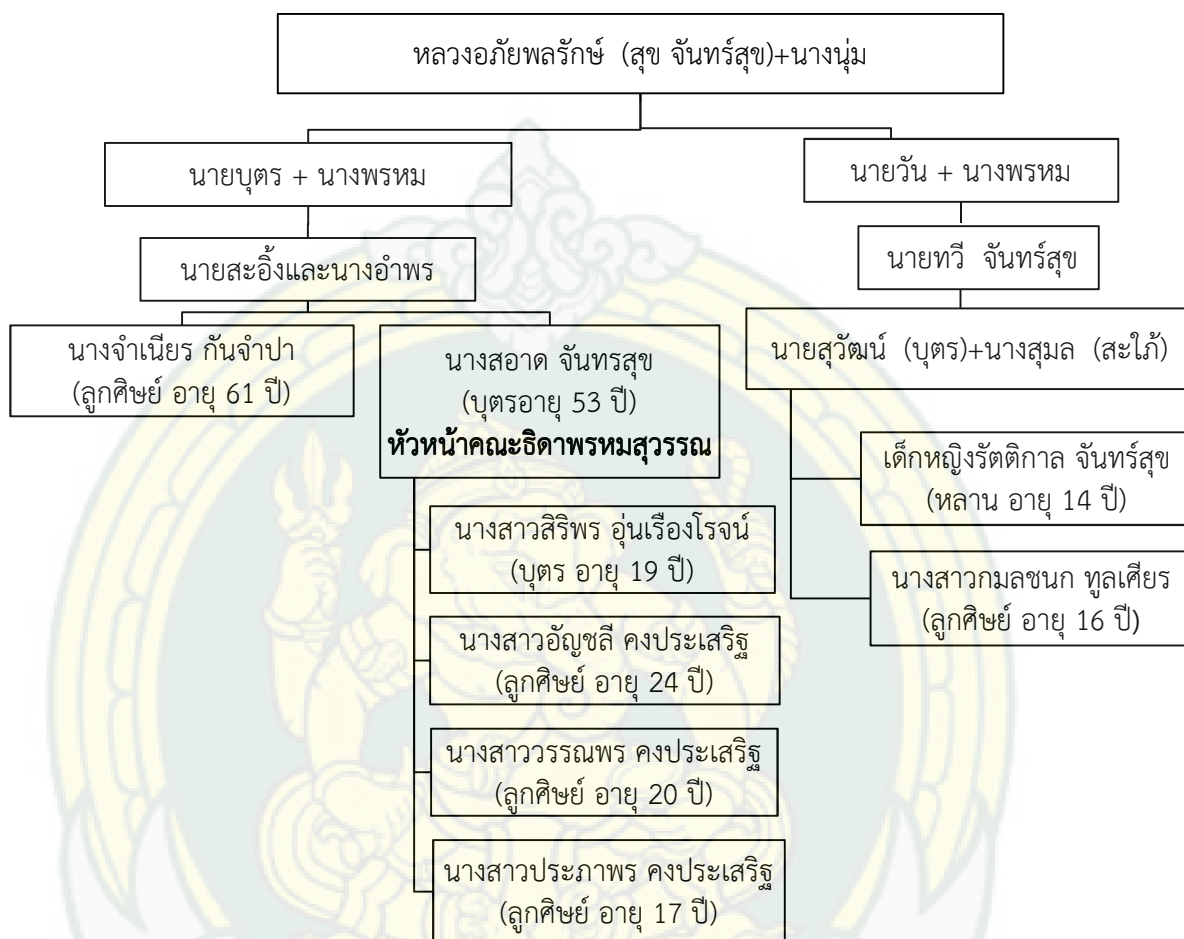
มีพระบรมราชานุญาตให้หัตถ์ละครผู้หญิงได้ จึงได้ถ่ายทอดให้กับผู้หญิงแสดงเป็นตัวนายโรง ซึ่งเป็นช่วงที่ผ่อนปรนไม่ยึดจารีตพิธีกรรมมากนักเนื่องจากสภาพทางสังคมและความเชื่อที่เปลี่ยนไป

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีบทบาทสำคัญทั้งในด้านพิธีกรรมที่ได้รับพัฒนาการมาจากโนราเกี่ยวกับพิธีกรรมความเชื่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และด้านการแสดง แต่อดีตตัวนายโรงที่เป็นผู้ชายจะเป็นเจ้าของคณะด้วย ดังนั้น นายโรงจึงมีหน้าที่เกี่ยวกับพิธีกรรมทั้งหมด คือ การทำพิธีปลุกโรง การทำโรง การประกาศโรงร้องสรรเสริญครูและบิดามารดา การรำซัดเพื่อบริกรรมคาถาและถวายเครื่องสังเวยซึ่งนายโรงผู้ชายเป็นผู้ที่มีวิชาอาคม ภายหลังเมื่อมีนายโรงผู้หญิงขึ้นจึงเกิดข้อจำกัดเกี่ยวกับพิธีกรรมบางอย่างที่ผู้หญิงไม่สามารถเรียนคาถาอาคมได้เหมือนนายโรงผู้ชายประกอบกับความเชื่อพิธีกรรมทางด้านไสยศาสตร์ลดลงไปในสังคมไทย พิธีกรรมเกี่ยวกับคาถาอาคมที่ปรากฏในบทบาทของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรก็ถูกตัดทอนลงแต่ยังคงรูปแบบทางนาฏกรรมไว้ ซึ่งสามารถถ่ายทอดให้กับนายโรงที่เป็นผู้หญิงได้ เช่น กระบวนท่ารำซัดแต่เดิมต้องบริกรรมคาถาไปด้วยในขณะที่รำ ปัจจุบันนี้ คงเหลือเฉพาะกระบวนท่ารำไม่ต้องบริกรรมคาถาซึ่งสามารถกระทำได้ทั้งนายโรงผู้ชายและนายโรงผู้หญิง ทั้งพิธีกรรมและรูปแบบการแสดงได้ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นและเกิดพัฒนาการของรูปแบบการแสดงสืบต่อกันมา

การสืบทอดการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญสำหรับการดำรงอยู่ของศิลปวัฒนธรรมของศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงแขนงนี้ นอกจากเป็นการสืบทอดให้รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรได้คงอยู่แล้ว ยังเป็นการสืบทอดอาชีพแสดงละครอีกด้วย โดยเฉพาะตัวนายโรงที่มีความสำคัญทางด้านการแสดง ซึ่งละครทุกโรงจะขาดเสียมิได้ ปัจจุบันนี้ ตัวนายโรงที่มีความรู้ความสามารถก็จะถูกว่าจ้างให้ไปเล่นประสมโรงในคณะต่างๆ ซึ่งมีรูปแบบการสืบทอดแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การสืบทอดภายในครอบครัวและการสืบทอดจากครูไปสู่ลูกศิษย์ ซึ่งในสมัยอดีตจะสืบทอดกันเฉพาะในครอบครัวที่จะให้วิชาการละครทั้งหมดไว้เพื่อเป็นอาชีพเลี้ยงตนเอง โดยเฉพาะการถ่ายทอดกระบวนท่ารำซัดและคาถาในพิธีกรรม การถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ในอดีตครูก็จะให้บ้างแต่ไม่ได้ทุกอย่าง ภายหลังผู้แสดงละครในครอบครัวลดน้อยลง บางครั้งลูกหลานบางคนก็ไปทำอาชีพอื่นที่มีรายได้มากกว่าการเล่นละคร จึงได้มีการถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ผู้ที่สนใจมากขึ้น แต่จำนวนผู้ที่สืบทอดละครชาตรีเมืองเพชรนั้นก็ยังมีน้อยลงไปทุกขณะ บางสายที่ยังคงรับงานการแสดงในปัจจุบัน ต้องหาละครมาเล่นประสมโรง ดังนั้นตัวนายโรงในปัจจุบันจึงสามารถเล่นกับคณะต่างๆได้ จากการศึกษาการสืบทอดละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า สายการสืบทอดตัวนายโรงของละครชาตรีเมืองเพชรที่ส่งมาถึงปัจจุบันปรากฏแบ่งออกเป็น 3 สายคือการสืบทอดละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรัักษ์ สายหลวงทิพย์อาชญา และสายลูกศิษย์หม่อมเมือง

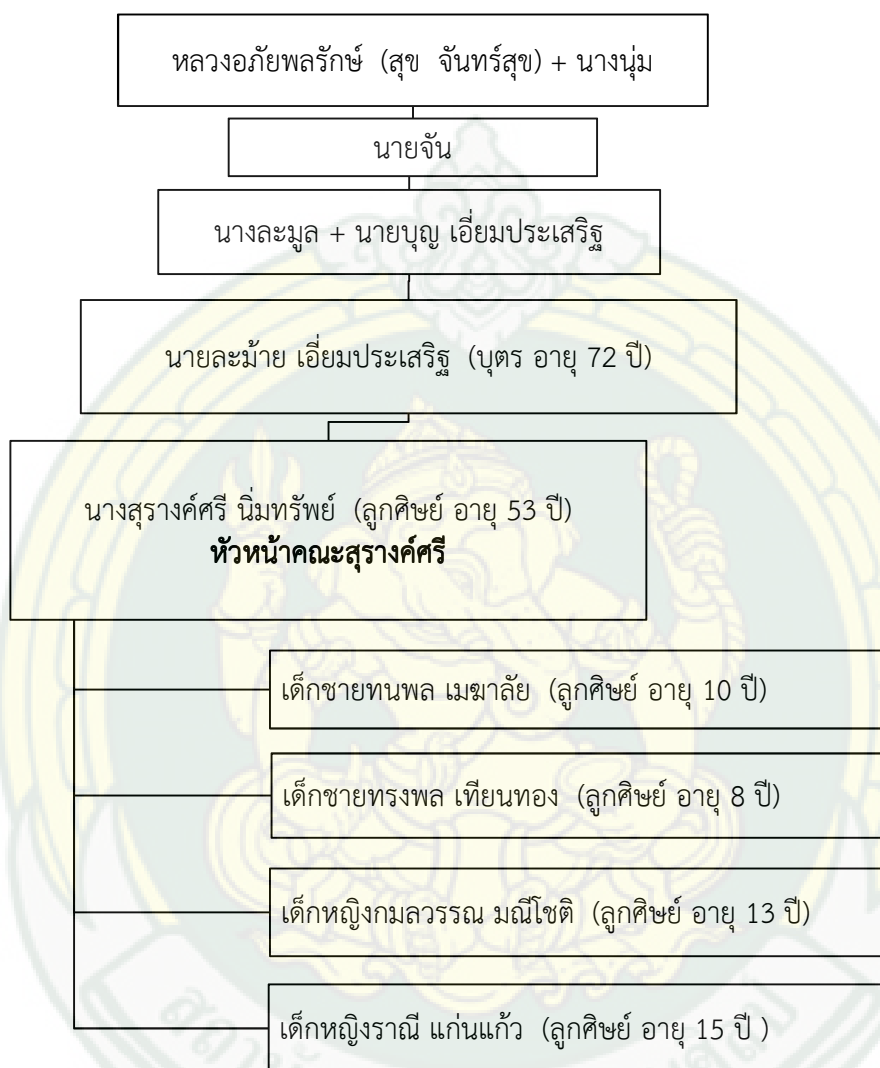
1.1 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรัักษ์ (สุข จันทรสุข)

การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่ส่งมาถึงปัจจุบันนั้นปรากฏอยู่เพียง 2 สายคือนางพรหมบุตรสาวและนายจัน โดยสืบเชื้อสายทางสายเลือดและลูกศิษย์ดังแผนภูมิที่ 33 และ 34



แผนภูมิที่ 33 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทรสุข)

สายที่ 1

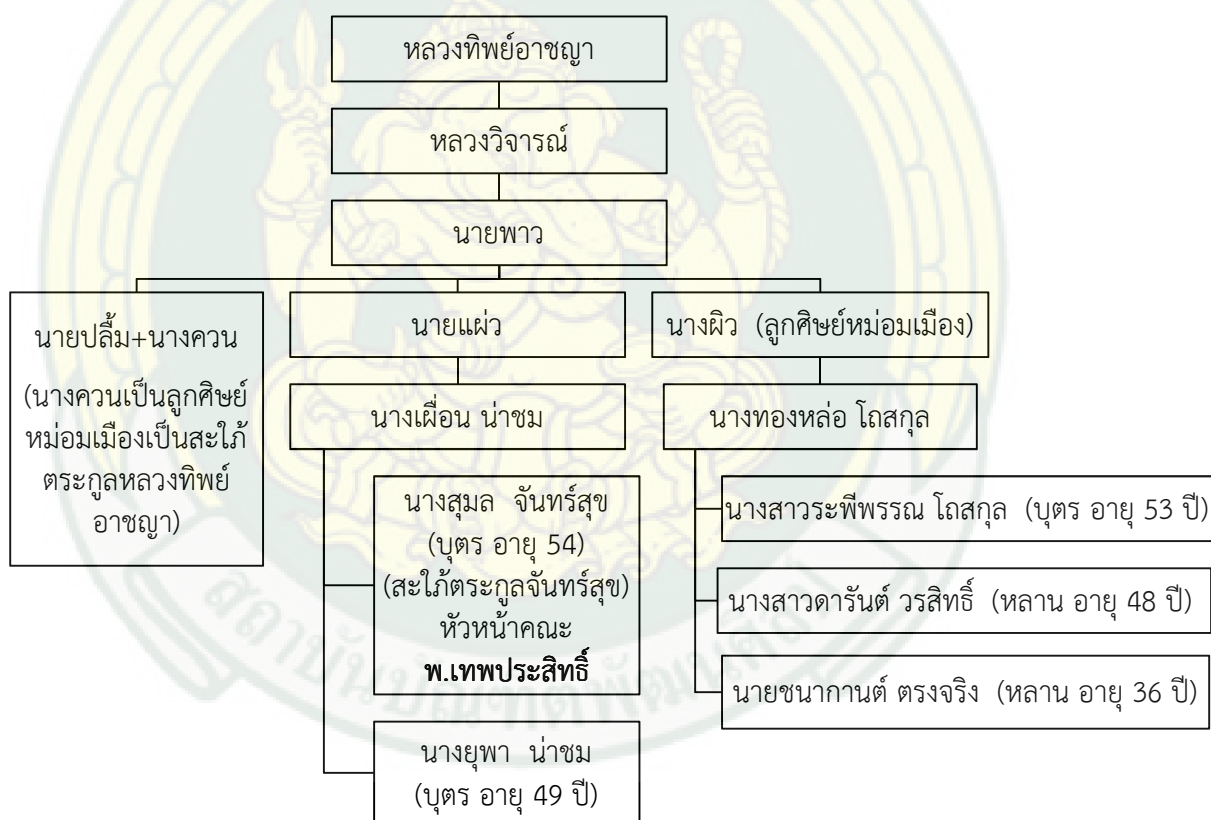


แผนภูมิที่ 34 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันท์สุข)
สายที่ 2

หมายเหตุ :- เด็กชายทนพล เมฆาลัยและเด็กชายทรงพล เทียนทอง อยู่ในระหว่างฝึกหัดยังไม่สามารถ
เล่นละครเป็นตัวนายโรงได้

1.2 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาชญา

การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาชญาปรากฏการสืบสายจนกระทั่งถึงปัจจุบันและมีการเกี่ยวโยงกับสายหลวงอภัยพลรักษ์เนื่องจากการแต่งงานระหว่างสองตระกูลในชั้นหลาน ทั้งนี้เนื่องจากสายหลวงทิพย์อาชญามีตัวละครผู้ชายหลายคน ตัวละครผู้หญิงของหลวงทิพย์อาชญายังเล่นประสมโรงกับหม่อมเมือง กล่าวคือ นางผิวเป็นเชื้อสายหลวงทิพย์อาชญาและไปเล่นประสมโรงกับหม่อมเมือง ตัวละครที่มีฝีมืออย่างนางควนที่เล่นอยู่หน้าพระลาน ก็มาเป็นสะใภ้สายตระกูลหลวงทิพย์อาชญา ดังแสดงการสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาชญาในแผนภูมิที่ 35



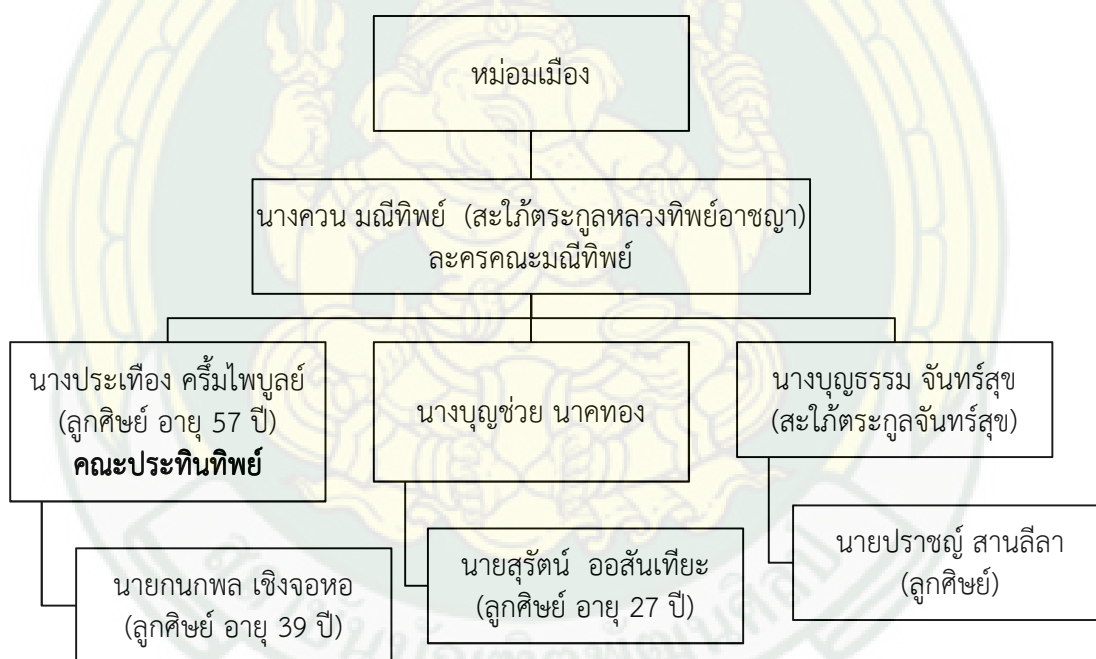
แผนภูมิที่ 35 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาชญา

1.3 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง

การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง ถือว่าเป็นสายที่สำคัญสายหนึ่งเนื่องจากลูกศิษย์หม่อมเมืองที่ได้มีโอกาสเล่นประสมโรง เมื่อครั้งเป็นละครหน้าพระลาน ปรากฏว่าออกมาตั้งคณะและมีชื่อเสียงสืบทอดมาทั้งในครอบครัวและถ่ายทอดให้ลูกศิษย์จนกระทั่งในปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่า ตัวนายโรงส่วนใหญ่สืบเชื้อสายมาจากลูกศิษย์หม่อมเมืองและยังคงเล่นละครเป็นอาชีพอยู่ในปัจจุบัน โดยแบ่งการสืบสายได้จากแผนภูมิดังต่อไปนี้

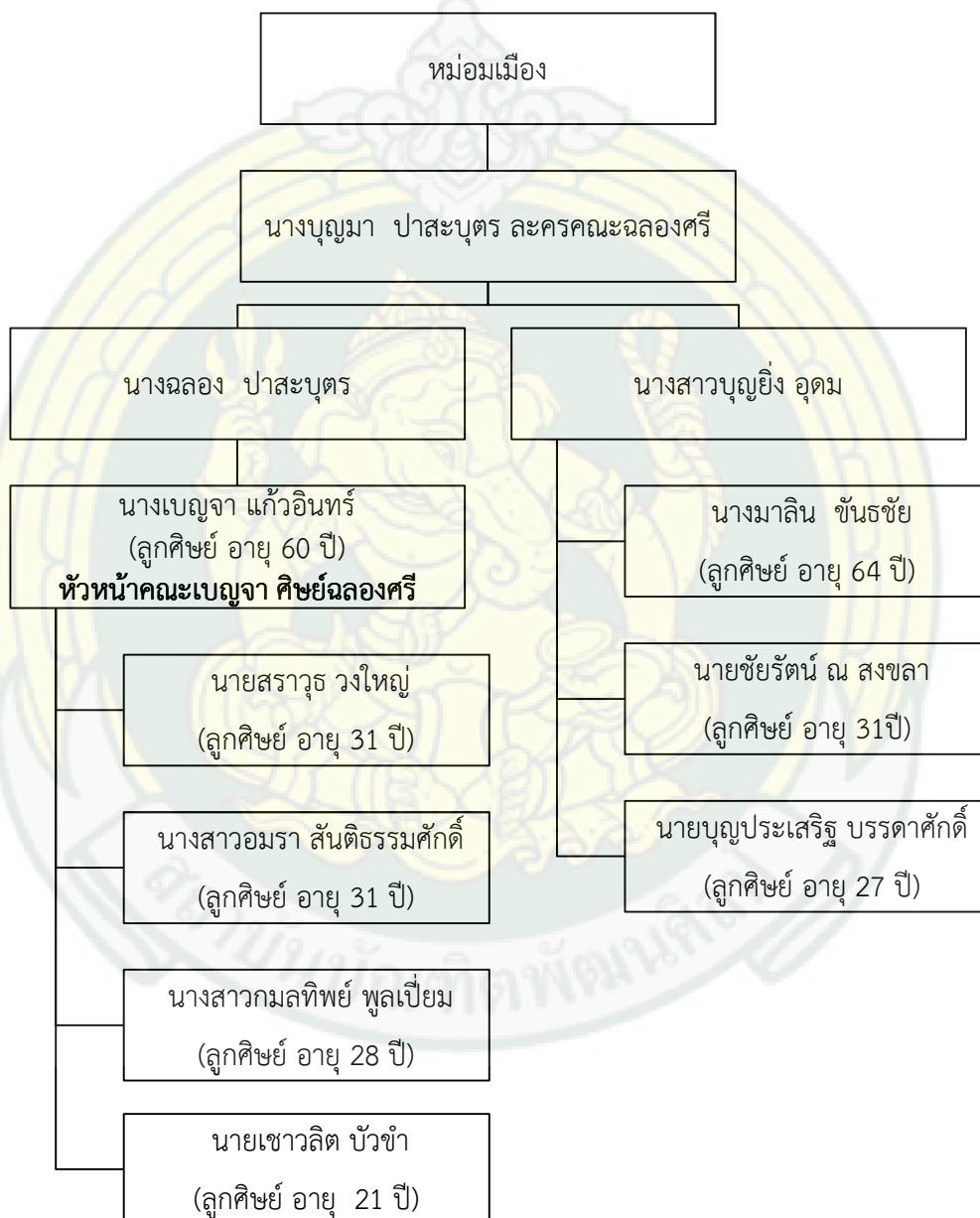
1.3.1 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางควน มณีทิพย์ดังแผนภูมิที่

36



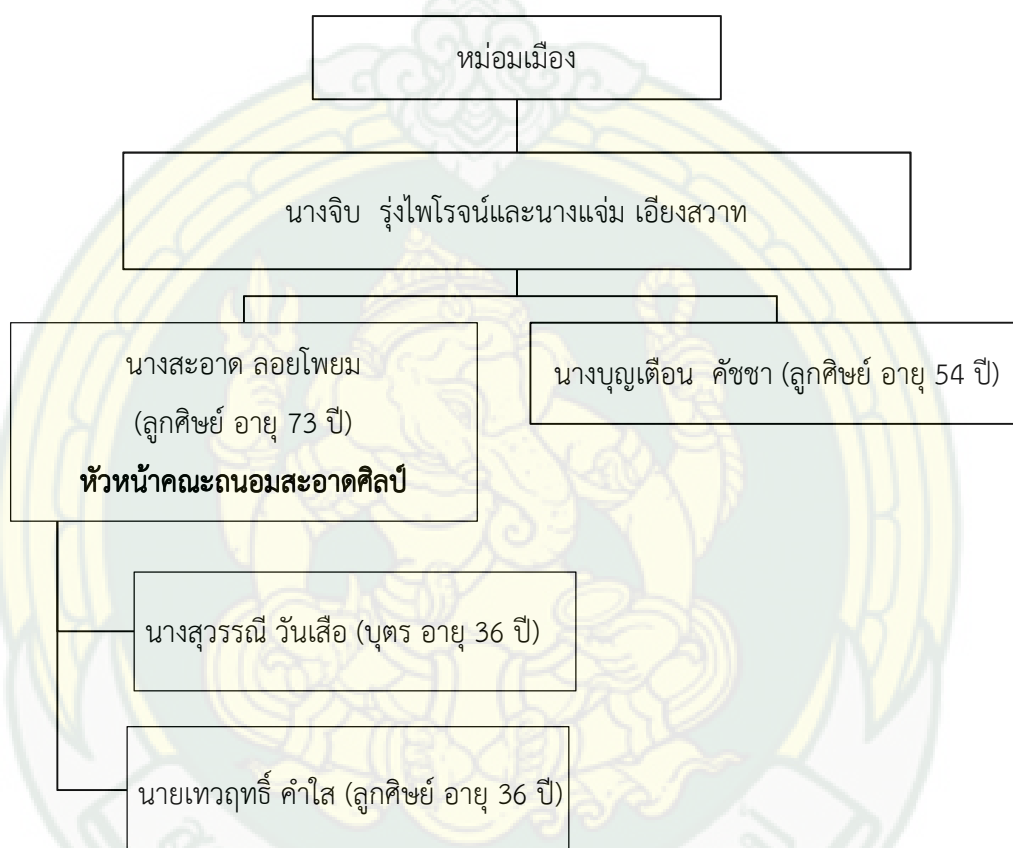
แผนภูมิที่ 36 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายนางควน มณีทิพย์

1.3.2 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาयนางบุญมา ปาสะบุตร
 ดังแผนภูมิที่ 37



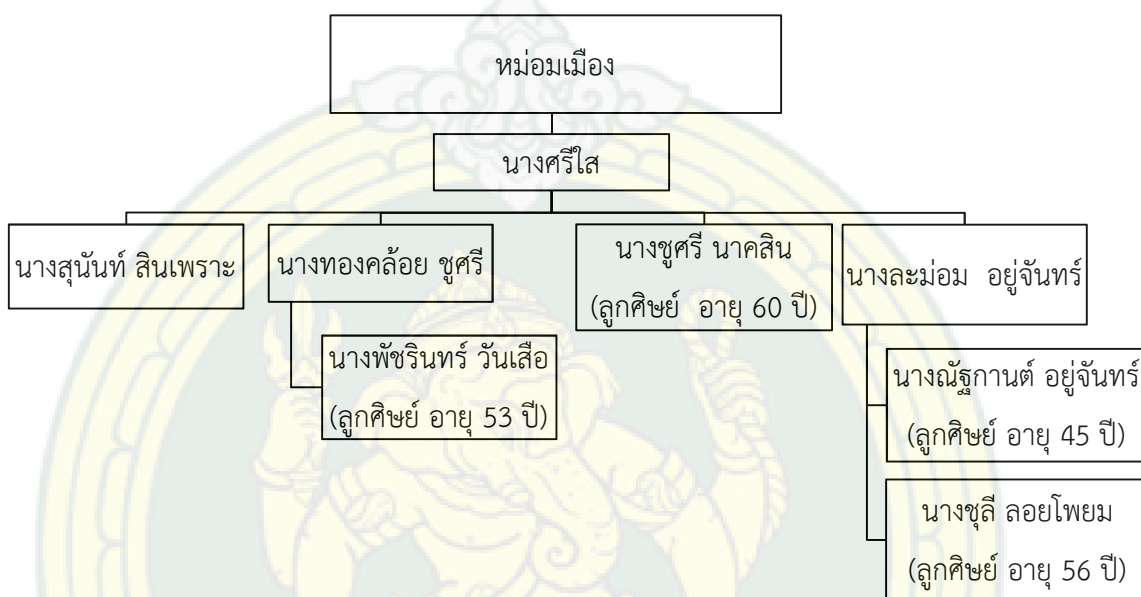
แผนภูมิที่ 37 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาयนางบุญมา ปาสะบุตร

1.3.3 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาयนางจิบ รุ่งไฟโรจน์และนางแจ่ม
เอียงสวาท ดังแผนภูมิที่ 38



แผนภูมิที่ 38 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาयนางจิบ รุ่งไฟโรจน์
และนางแจ่ม เอียงสวาท

1.3.4 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาหร่ายนางศรีไส ดังแผนภูมิที่ 39



แผนภูมิที่ 39 การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสาหร่ายนางศรีไส

จากสายการสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่ยังแสดงละครในปัจจุบันมีชีวิตรอยู่บางรายไม่ได้เล่นละครเนื่องจากเป็นวัยสูงอายุ บางรายเป็นเจ้าของคณะและบางรายยังเล่นละครเป็นอาชีพสามารถสรุปรายนามโดยแบ่งออกเป็น 3 สาย คือสายหลวงอภัยพลรักษ์ สายหลวงทิพย์อาชญาและสายลูกศิษย์หม่อมเมืองได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 6 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์

รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์					
ที่	เพศชาย	อายุ	ที่	เพศหญิง	อายุ
1	นายละม้าย เอี่ยมประเสริฐ (ส)	72	1	นางจำเนียร กินจำปา (ศ)	61
			2	นางพเยาว์ สุทธารมย์ (ส)	55
			3	นางสอาด จันทรสุม (ส)	53
			4	นางสุรางศรี นิมิตรพิย (ศ)	53
			5	นางสาวอัญชลี คงประเสริฐ (ศ)	24
			6	นางสาววรรณพร คงประเสริฐ (ศ)	20
			7	นางสาวสิริพร อุ่นเรืองโรจน์ (ส)	19
			8	นางสาวประภาพร คงประเสริฐ (ศ)	17
			9	นางสาวกมลชนก ทูลเคียร (ศ)	16
			10	เด็กหญิงราณี แก่นแก้ว (ศ)	15
			11	เด็กหญิงรัตติกาล จันทรสุม (ส)	14
			12	เด็กหญิงกมลวรรณ มณีโชติ (ศ)	13

หมายเหตุ .-

(ส) หมายถึง สืบทอดโดยสายเลือด

(ศ) หมายถึง สืบทอดโดยเป็นลูกศิษย์

จากตารางที่ 6 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงอภัยพลรักษ์ พบว่า ปัจจุบันมีผู้สืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรทางสายหลวงอภัยพลรักษ์ จำนวนทั้งสิ้น 13 คน เป็นเพศชายจำนวน 1 คนและเป็นเพศหญิงจำนวน 12 คน โดยมีผู้สืบทอดโดยทางสายเลือดจำนวน 5 คน เป็นเพศชายจำนวน 1 คนและเพศหญิงจำนวน 4 คน มีการสืบทอดทางลูกศิษย์เป็นเพศหญิงจำนวน 8 คน

ตารางที่ 7 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาสนา

รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาสนา					
ที่	เพศชาย	อายุ	ที่	เพศหญิง	อายุ
1	นายกนกพล เชิงจอหอ (ศ)	39	1	นางประเทือง ครีမ်ไพบูลย์ (ศ)	57
2	นายสุรัตน์ ออสน์เทียะ (ศ)	27	2	นางสมล จันทรสุข (ส)	54
			3	นางยุพา น้าชม (ส)	49

หมายเหตุ .-

(ส) หมายถึง สืบทอดโดยสายเลือด

(ศ) หมายถึง สืบทอดโดยเป็นลูกศิษย์

จากตารางที่ 7 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาสนา พบว่า ปัจจุบันมีผู้สืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายหลวงทิพย์อาสนาจำนวน ทั้งสิ้น 5 คน เป็นเพศชายจำนวน 2 คนและเป็นเพศหญิงจำนวน 3 คน โดยมีผู้สืบทอดโดยทางสายเลือดจำนวน 2 คน เพศหญิงจำนวน 2 คน มีการสืบทอดทางลูกศิษย์จำนวน 3 คน เป็นเพศชายจำนวน 2 คนและเพศหญิงจำนวน 1 คน

ตารางที่ 8 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง

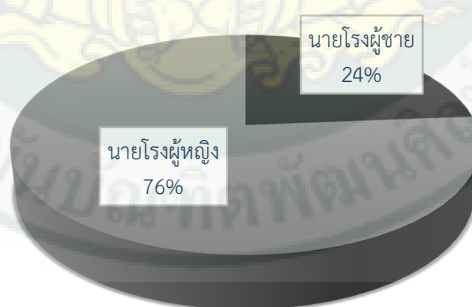
รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง					
ที่	เพศชาย	อายุ	ที่	เพศหญิง	อายุ
1	นายชนากานต์ ตรงจรัส	36	1	นางสะอาด ลอยโพนม	73
2	นายเทวฤทธิ์ คำใส	36	2	นางมาลิน ชันธชัย	64
3	นายชัยรัตน์ ณ สงขลา	31	3	นางชูศรี นาคสิน	60
4	นายสรราช วงใหญ่	31	4	นางเบญจา แก้วอินทร์	60
5	นายบุญประเสริฐ บรรดาศักดิ์	27	5	นางชูลี ลอยโพนม	56
6	นายเชาวลิต บัวขำ	21	6	นางบุญเตือน คัชชา	54
			7	นางสาวระพีพรรณ โสสกุล	53
			8	นางพัชรินทร์ วันเสื่อ	53
			9	นางสาวดารัตน์ วรสิทธิ์	48
			10	นางณัฐกานต์ อยู่จันทร์	45

ตารางที่ 8 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง (ต่อ)

รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง					
ที่	เพศชาย	อายุ	ที่	เพศหญิง	อายุ
			11	นางสาวสุวรรณี วันเสื่อ	36
			12	นางสาวอมรา สันติธรรมศักดิ์	31
			13	นางสาวกมลทิพย์ พูลเปี่ยม	28
			14	นางสาวอรุณกมล โตชู	28

จากตารางที่ 8 รายนามตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสายลูกศิษย์หม่อมเมือง พบว่า ปัจจุบันมีผู้สืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรทางสายลูกศิษย์หม่อมเมือง จำนวน ทั้งสิ้น 20 คน เป็นเพศชายจำนวน 6 คนและเป็นเพศหญิงจำนวน 14 คน

จากสายการสืบทอดทั้ง 3 สาย คือ สายหลวงอภัยพลรักษ์ สายหลวงทิพย์อาชญาและสายลูกศิษย์หม่อมเมือง ตัวนายโรงทั้งหมดล้วนมีรูปแบบพื้นฐานการแสดงละครชาตรีเป็นไปทิศทางเดียวกันทั้งสิ้น ซึ่งมีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นสืบทอดกันมา จนทำให้ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีความโดดเด่นทางด้านการแสดงซึ่งนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ปัจจุบัน (2559) มีจำนวนทั้งสิ้น 40 คน ประกอบด้วยเพศชาย 11 คนและเพศหญิง 29 คน สามารถเปรียบเทียบจำนวนตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นแผนภูมิ ดังนี้



■ นายโรงผู้ชาย ■ นายโรงผู้หญิง

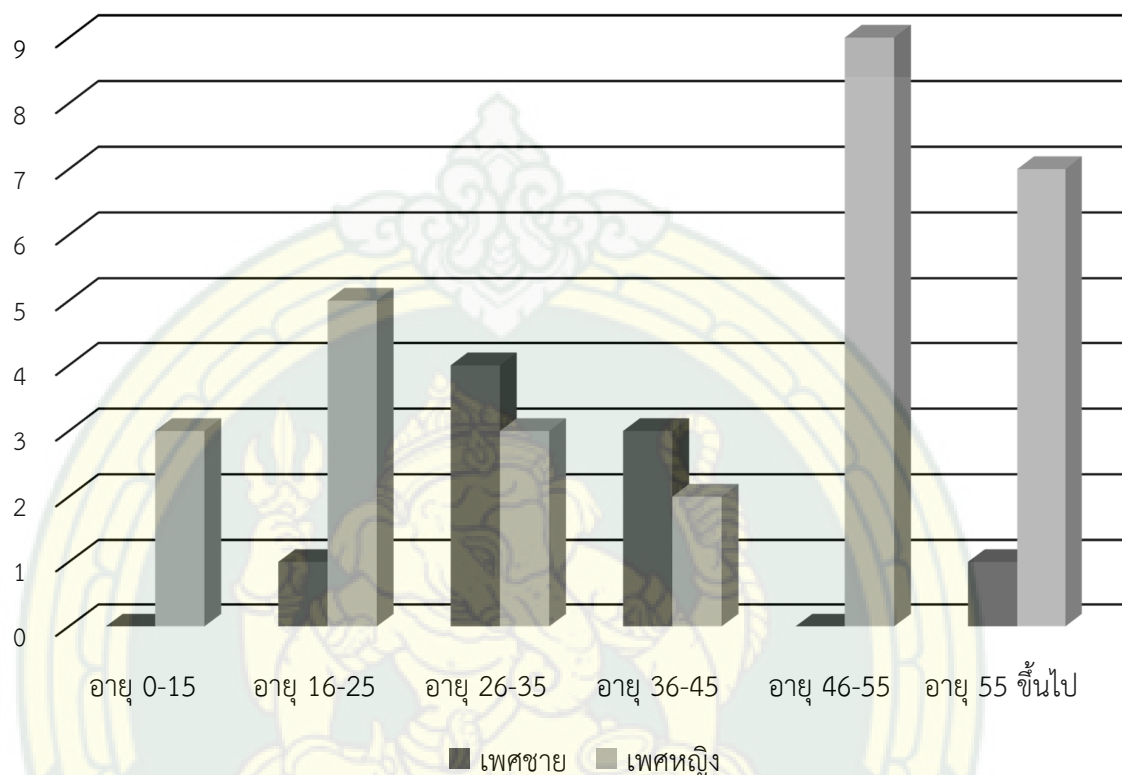
แผนภูมิที่ 40 เปรียบเทียบจำนวนตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากแผนภูมิที่ 40 เปรียบเทียบจำนวนตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ตัวนายโรงที่เป็นผู้หญิงมีจำนวน ร้อยละ 73 และตัวนายโรงที่เป็นผู้ชายมีจำนวน ร้อยละ 27 ตัวนายโรงที่เป็นผู้หญิงมีจำนวนมากกว่าตัวนายโรงที่เป็นผู้ชาย ทั้งนี้จากการสำรวจตัวนายโรงนั้นบางรายไม่ได้รับงานการแสดงแล้วเนื่องจากอายุที่มากขึ้นหรือบางคนเป็นเจ้าของคณะเองและบางรายเป็นผู้เริ่มต้นฝึกหัดเป็นตัวพระยังไม่สามารถแสดงเป็นตัวละครหลักได้เนื่องจากประสบการณ์การแสดงยังน้อย

จากการศึกษา พบว่า ผู้แสดงตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรส่วนใหญ่ที่ยังประกอบอาชีพรับงานการแสดงและเป็นตัวนายโรงที่สามารถเป็นหลักให้กับการแสดงได้โดยปัจจุบันไม่ได้เจาะจงที่จะแสดงคณะใดคณะหนึ่ง ต้องเล่นประสมโรงเนื่องจากตัวละครมีน้อยบางสายการสืบทอดปัจจุบันมีคณะแต่ไม่มีลูกหลานสืบทอดก็ยังคงรับงานแต่จะหาตัวละครจากที่อื่นเล่นประสมโรงทั้งตัวนายโรง ตัวนางและตัวตลก ซึ่งละครโรงหนึ่งต้องมีตัวพระอย่างน้อย 2 ตัว คือตัวนายโรง (พระเอก) และพระรอง (อาจจะเล่นในบทตัวพระ บทตัวยักษ์หรือบทกุมารขึ้นอยู่กับเรื่องที่จะเล่น) ตัวนายโรงส่วนใหญ่จะมีอายุ ระหว่าง 20-50 ปี ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถแบ่งได้ออกเป็นช่วงอายุได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 9 ช่วงอายุของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

เพศ (คน)	ช่วงอายุ (ปี)						รวม
	0-15	16-25	26-35	36-45	46-55	56-ขึ้นไป	
ชาย	0	1	4	3	-	1	9
หญิง	3	5	3	2	9	7	29



แผนภูมิที่ 41 เปรียบเทียบช่วงอายุและเพศตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากแผนภูมิที่ 41 เปรียบเทียบช่วงอายุและเพศตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่าจำนวนผู้แสดงตัวนายโรงผู้ชายมีจำนวนสูงสุดอยู่ในช่วงอายุ 26-35 ปีและจำนวนผู้แสดงตัวนายโรงผู้หญิงจำนวนสูงสุดในช่วงอายุ 46-55 ปี ซึ่งผู้แสดงที่มีความสามารถและสามารถเล่นเป็นตัวนายโรงได้จะอยู่ในช่วงอายุ 26-55 ปี ผู้แสดงตัวนายโรงอาจมีแนวโน้มที่ลดลงโดยเฉพาะนายโรงที่เป็นผู้ชาย

การสืบทอดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร สามารถสรุปได้ว่า ปัจจุบัน (2559) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสืบทอดกันมาด้วยกัน 3 สายคือสายหลวงอภัยพลรักษ์ สายหลวงทิพย์อาชญาและสายลูกศิษย์หม่อมเมือง โดยมีตัวนายโรงสายลูกศิษย์หม่อมเมืองจำนวนมากที่สุด ปรากฏมีตัวนายโรงผู้หญิงมากกว่าตัวนายโรงผู้ชาย มีลักษณะการสืบทอด 2 รูปแบบ คือ การสืบทอดทางครอบครัวและการสืบทอดจากครูไปสู่ศิษย์ ทั้งนี้รูปแบบการสืบทอดได้ปฏิบัติสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นกลายเป็นจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

2. จาริตการฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การหัดหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีจาริตที่ยึดถือสืบต่อเนื่องกันมาซึ่งตัวนายโรงเป็นตัวละครที่สำคัญในการแสดงโดยมีครูเป็นผู้ถ่ายทอดและฝึกหัดให้กับลูกศิษย์ ดังนั้นจึงมีแนวทางและวิธีการฝึกหัดผู้แสดงที่มีความสามารถเป็นตัวนายโรง ดังต่อไปนี้

2.1 การคัดเลือกตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การคัดเลือกผู้ที่จะมารับการฝึกหัดละครนั้น ครูซึ่งเป็นบุคคลในครอบครัวในกรณีถ่ายทอดกันภายในวงศ์ตระกูล หรือครูที่ฝึกหัดและถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ จะพิจารณาจากรูปร่างและสรีระร่างกายของเด็กชายหรือเด็กหญิง โดยส่วนมากผู้ที่สนใจจะมาฝึกหัดเล่นครูจะเริ่มให้ฝึกหัดอยู่ในช่วงอายุระหว่าง 4-8 ปี โดยแบ่งออกเป็นตัวพระ (ยังไม่เรียกว่านายโรงจนกระทั่งสามารถแสดงออกเป็นตัวเองได้) และตัวนาง เด็กชายและเด็กหญิงที่มีรูปร่างหน้าตาดี โดยเฉพาะที่มีใบหน้ารูปไข่และร่างกายสูงโปร่ง มีลักษณะบุคลิกภาพดี คล่องแคล่ว ว่องไวและที่สำคัญต้องเป็นผู้ที่มีสติปัญญาเฉลียวฉลาดเรียนรู้ได้เร็วก็จะถูกคัดเลือกให้เป็นตัวพระแต่เมื่อฝึกหัดไปได้สักระยะหนึ่งถ้าผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวพระไม่สามารถเรียนรู้และมีความสามารถที่จะเป็นตัวนายโรงได้ ถ้าเป็นเด็กผู้หญิงอาจจะเปลี่ยนให้ไปเป็นตัวนาง หากเป็นเด็กผู้ชายครูก็จะให้ไปเป็นพระรองที่มีบทบาทไม่มากเท่ากับตัวนายโรง (สอาด จันทรสุข. สัมภาษณ์. 10 พฤษภาคม 2558)

การคัดเลือกผู้แสดงในลักษณะดังกล่าวมีคล้ายคลึงกับธรรมเนียมปฏิบัติของการคัดเลือกละครหลวงซึ่งการคัดเลือกตัวพระมีข้อกำหนดในการคัดเลือกที่พิถีพิถันอย่างมาก กล่าวคือ ครูผู้ใหญ่จะดูลักษณะใบหน้าที่มีเป็นรูปไข่ คือ ลักษณะใบหน้าที่ยาว คิ้วดก จมูกโด่ง ตาไม่พิกการ ปากรูปกระจับ หูไม่พิกการ คางไม่ป้าน บริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ ทุกส่วนบนใบหน้ารับกันดี ต่อมาพิจารณาดูลำคอ ต้องมีความยาวพอสมควรไหล่ตั้งผึ่งผาย หลังไม่โก่ง ออกไม่แอ่น ลำแขนไม่สั้นไม่ยาวเกินไป ไม่พิกการแขนคอกหรือสับเล็ก นิ้วมือเรียง 5 นิ้วสวยงามไม่หงิกงอ หากตกท้องนาคนได้ถือว่าดีมาก อันดับสุดท้ายพิจารณาขาทั้งสองข้างตั้งตรง ไม่คดหรือโก่งพิกการและนิ้วเท้าเรียงกันสวยงามไม่หงิกงอ รูปร่างไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไปโดยเฉพาะตัวพระต้องมีรูปร่างสูงกว่าตัวนางไม่จำกัดสีผิว (กรมศิลปากร. 2545 : 38)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะค่านิยมของการคัดเลือกผู้แสดงตัวพระทั้งทางด้านวิธีการคัดเลือกของละครชาตรีเมืองเพชรและรูปแบบค่านิยมของละครหลวงในส่วนที่เหมือนกันคือ การคัดเลือกเด็กที่มีใบหน้ารูปไข่และสรีระร่างกายที่สูงโปร่ง หากแต่รายละเอียดในการคัดเลือกตัวพระมีความแตกต่างกันสามารถวิเคราะห์ เป็นประเด็นได้ดังต่อไปนี้

1) ละครชาตรีเมืองเพชรมีการสืบทอดกันในครอบครัวเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นจึงมีตัวละครในการคัดเลือกน้อย ลูกหลานในครอบครัวหรือลูกศิษย์คนใดเหมาะสมตามคุณสมบัติก็จะคัดเลือกและ

ถ่ายทอดการแสดงละครให้ อีกประการหนึ่งจุดมุ่งหมายของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรยังมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วสนุกสนาน สื่ออารมณ์และมีบทบาทที่เหมาะสม ไม่เน้นลีลาท่ารำที่สวยงามมากนัก การฝึกหัดเบื้องต้นใช้ระยะเวลาที่สั้นเนื่องจากวิธีการถ่ายทอด ครูจะให้เรียนจากประสบการณ์จริงในการประกอบอาชีพของครอบครัว ซึ่งแตกต่างจากละครหลวงที่ต้องพิถีพิถันในการเลือกตัวละคร เนื่องจาก การฝึกหัดเพื่อใช้แสดงถวายเจ้านายท่านทรงทอดพระเนตร ดังนั้น ใบหน้าของตัวละครต้องมีความงามหมดจด รูปร่างสมส่วนสวยงาม ทั้งร่างกายและกิริยา อีกทั้งต้องใช้ระยะเวลาฝึกฝนกระบวนรำและการแสดงที่ยาวนาน

2) ละครชาตรีเมืองเพชรต้องคัดเลือกผู้ที่มีความเฉลียวฉลาดให้การฝึกหัดและการแสดง เนื่องจากรูปแบบการแสดงที่ผู้แสดงร้องเองรำเองและเจรจาให้เข้าใจเรื่องราวโดยอาศัยไหวพริบปฏิภาณ เฉพาะตนการเรียนรู้ไม่จำกัดอยู่เฉพาะครูเป็นผู้ถ่ายทอดเท่านั้น ผู้แสดงยังต้องฝึกฝนตนเองโดยสังเกตจากครูและตัวละครอาวุโสแล้วนำไปฝึกฝนด้วยตนเองซึ่งครูพักลักจำเป็นสิ่งที่สำคัญมากที่สุด ต่างจากการรูปแบบการหัดละครหลวงที่มีระยะเวลาฝึกฝน โดยมีครูเป็นผู้ถ่ายทอดและแนะนำอย่างใกล้ชิดลูกศิษย์ปฏิบัติตามโดยมีครูเป็นต้นแบบตัวละครต้องใช้ความอดทนในการฝึกฝนจนกระทั่งเกิดความสวยงามของกระบวนท่ารำตามอย่างละครชาตรี

จากการศึกษาสามารถสรุปได้ว่า การคัดเลือกตัวละครตัวพระที่จะเป็นตัวนายโรง ละครชาตรีเมืองเพชรนั้น สามารถคัดเลือกได้ทั้งเด็กชายและเด็กหญิงระหว่างอายุ 4-8 ปี ที่มีใบหนารูปไข่ รูปร่างสูงโปร่ง ซึ่งได้รับความเชื่อศรัทธาและนิยมส่วนหนึ่งคล้ายกับละครหลวง แต่จะเน้นที่ผู้ฝึกหัดที่มีไหวพริบปฏิภาณดี เฉลียวฉลาด มีความแคล่วคล่องว่องไว เพื่อเรียนรู้และฝึกฝนการรำ การร้องและการแสดงในรูปแบบละครชาตรีเมืองเพชรต่อไป

2.2 การจับมือมอบตัวเป็นศิษย์ การครอบและรับมอบ

จารีตการมอบตัวเป็นศิษย์ของละครชาตรีเมืองเพชร จะเป็นพิธีที่มีขึ้นเป็นลำดับแรกของการหัดละครชาตรี เมื่อผู้ที่สนใจจะฝึกหัดละครได้เข้ามาพบครูละครก็จะนัดหมายในการทำพิธีที่เรียกว่า การจับมือ โดยพิธีดังกล่าวจะมีครูละครเป็นผู้ประกอบพิธีให้โดยถือตามธรรมเนียมที่ยึดถือวันพฤหัสบดีเป็นวันครู ลูกศิษย์จะต้องเตรียมดอกไม้ เทียน ธูปและเงินก่านล พร้อมขันมาบูชาครู ครูละครจะให้ลูกศิษย์นั่งแล้วจับมือในท่าพนมมือไหว้แล้วจึงจับให้รำในท่าต่างๆ ซึ่งมาจากกระบวนท่ารำในเพลงรำถวายมือของละครชาตรีนั่นเอง ระหว่างครูจับท่ารำอยู่นั้น ครูก็จะถามคำถามลูกศิษย์ถึงกระบวนท่ารำที่ปฏิบัติอยู่ในขณะนั้นสวยงามหรือไม่ ลูกศิษย์ก็จะตอบว่า “สวยงามค่ะ/ครับ” ซึ่งเป็นกุศโลบายเพื่อดูไหวพริบปฏิภาณของลูกศิษย์แต่ละคนหลังจากนั้นครูจะเป็นผู้ฝึกฝนถ่ายทอดวิชาความรู้ให้ต่อไป



ภาพที่ 9 พิธีไหว้ครูและครอบครู ละครชาตรีคณะธิดาพรหมสุวรรณ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากจับมือไปและหัดละครไประยะหนึ่งแล้ว เมื่อถึงกำหนดในวันไหว้ครูใหญ่ประจำปีของคณะละครชาตรีผู้ที่หัดละครตัวนายโรงก็ต้องผ่านพิธีครอบครู ซึ่งถือว่าผู้นั้นเป็นละครเต็มตัวแล้วจะหัดเล่น ร้อง รำ สามารถทำได้ถือว่าไม่ผิดครู

2.3 การฝึกหัดเบื้องต้น

ละครชาตรีเมืองเพชร มีลักษณะเป็นละครรำ ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องมีทักษะในการรำรำเพื่อสื่อความหมาย การฝึกหัดกระบวนท่ารำถือว่าเป็นส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งซึ่งตัวนายโรงต้องเรียนรู้ฝึกฝนให้เกิดความชำนาญตั้งแต่อายุน้อยการฝึกหัดละครเบื้องต้น ต้องมีการดัดนิ้ว ดัดมือ ดัดแขน ฝึกย่อเหยียดให้ได้สัดส่วนที่เหมาะสม ฝึกการตั้งวง จับมือการก้าวเท้า หลังจากฝึกยกตัวยกไหล่ การฝึกยกเอวยกไหล่ของละครชาตรีเมืองเพชรนั้นมีรูปแบบคล้ายกับการฝึกถองเอวของละครหลวง จุดประสงค์เพื่อให้เกิดความสวยงามของการเคลื่อนไหวร่างกายส่วน เอว ไหล่และศีรษะให้มีความสัมพันธ์กันซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของกระบวนท่ารำละครชาตรี นอกจากนี้ผู้ฝึกยังต้องฝึกฝนการย่อเท้าให้เข้าจังหวะ เรียกว่า การเดินเสา

ขั้นตอนการฝึกหัดเบื้องต้นที่กล่าวมาแล้วนั้นสอดคล้องกับรูปแบบการหัดละครชาตรีเบื้องต้นของนางทองหล่อ โกลกุล ซึ่งหัดละครมาตั้งแต่เด็ก 8 ขวบ สามารถจดจำบทต่างๆ มากมายอย่างชำนาญ ทั้งรำทั้งร้อง เรื่องแรกที่หัดเล่นคือสังข์ทองโดยการจดบทละครมาหัดท่อง เมื่อแรกหัดละครนั้น ต้องดัดมือไม่ให้แข็ง ด้วยการเอามือวางกับพื้นและใช้น้ำข้าวร้อนๆรีดให้มืออ่อนแล้วต้องหัดเรื่องจังหวะด้วยการ เดินเสา เวลา 5 นาฬิกา ลูกศิษย์ต้องตื่นขึ้นมายืนเอามือปะกับเสา เดินยกเอวซ้ายขวา

ให้เท่ากัน หากเข้าจังหวะได้หน้าจะลอยไปเอง หากยกตัวไม่ทันหน้าก็จะทื่อไปที่มาจากนั้นก็ตึงหัดจับมือ หัดตั้งวงแขน หัดรำแม่บทในท่าต่างๆ (นิพัทธ์พร เฟื่องแก้ว. 2550 : 90)

จากการศึกษากระบวนการฝึกหัดเบื้องต้นของละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า จะเริ่มต้นด้วยการจัดระเบียบร่างกายให้เกิดความสวยงามแล้วจึงฝึกความแข็งแรงของร่างกายหลังจากนั้นจึงฝึกประสาทสัมผัสความสอดคล้องเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ของสรีระ โดยมีลำดับดังต่อไปนี้

2.3.1 การฝึกท่ายืน

การนั่งของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นท่าพื้นฐานที่ต้องปฏิบัติให้ถูกต้องเนื่องจากบทบาทของตัวนายโรงเป็นบทที่โดดเด่น เป็นจุดดึงดูดและจุดสนใจของผู้มาชมการแสดง ทั้งนี้นายโรงยังเป็นตัวละครตัวแรกที่มีบทบาททั้งทางด้านพิธีกรรมความเชื่อและนาฏกรรม ลักษณะท่าทางถึงต้องมีความงามสง่าผ่าเผย โดยนั่งให้ลำตัวตั้งตรง เท้าทั้งสองนั่งพับเพียบไปทางขวา เปิดหน้าเล็กน้อย



ภาพที่ 10 ท่านั่งของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ที่มา : ผู้วิจัย

2.3.2 การตัดมือ ตัดแขน

การตัดมือ ตัดแขน เป็นการบังคับอวัยวะของร่างกายให้มีความสวยงามตามแบบอุดมคติของละครไทย ที่ตัวละครต้องมีนิ้วที่อ่อนเป็นวงโค้ง แขนต้องอ่อนจึงถือว่างดงามตามแบบละครไทย ดังนั้น ผู้แสดงที่จะเป็นตัวนายโรงจึงต้องมีการฝึกฝนและหมั่นตัดมือและตัดแขนให้อ่อนงดงาม วิธีการตัดแขนและตัดมือ คือ นั่งชันเข่าข้างใดหนึ่งขึ้นแล้ววางแขนข้างเดียวกันขึ้นไว้บนเข่า ให้หัวเข่าด้านเดียวกันดันข้อศอก ตั้งมือขึ้น ใช้มืออีกข้างจับนิ้วชี้ นิ้วกลาง นี้วนางและนิ้วก้อยรวบกันไว้แล้วค่อยๆ หักปลายนิ้วเข้าหาลำแขน พร้อมทั้งกดข้อศอกลงบนหัวเข่าด้านที่ตั้งขึ้นใช้เข่าดันข้อศอกให้ท้องแขนหงายขึ้นโดยปฏิบัติเช่นนี้กับมือและแขนทั้งสองข้าง

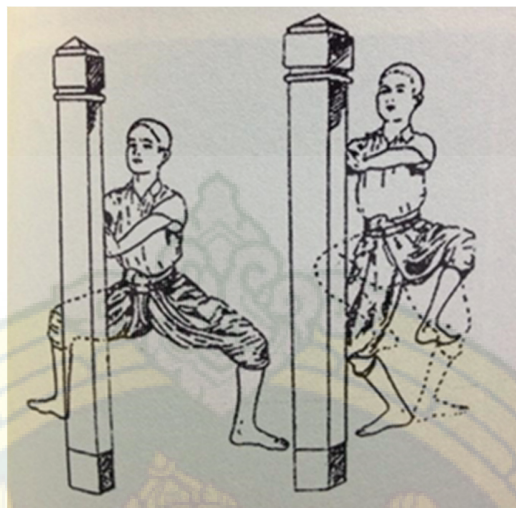


ภาพที่ 11 ทำนั่งตัดแขน ตัดมือของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
ที่มา : ผู้วิจัย

2.3.3 การเต้นเสา

การเต้นเสา เป็นวิธีฝึกหัดของละครหลวงซึ่งกำหนดเอาไว้ในตารางการฝึกหัดของละครวังสวนกุหลาบ เมื่อตื่นนอนตอนเช้าในเวลา 5 นาฬิกา หลังจากทำภารกิจส่วนตัวเรียบร้อยแล้ว พวกละครก็มาพร้อมกันบริเวณสนามหญ้าหน้าตำหนักเพื่อรำเพลงช้า เพลงเร็วตามฝ่ายของตน ตัวพระอยู่กลุ่มหนึ่ง ตัวนางกลุ่มหนึ่ง เมื่อรำเพลงช้า เพลงเร็วจนจบแล้ว ตัวพระจะแยกกลุ่มออกไป เต้นเสา การเต้นเสานี้เป็นฝึกหัดท่าให้เข้ากับจังหวะเพื่อฝึกกำลังขาให้มีความแข็งแรงในสมัยโบราณผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์ทุกบทบาท ทั้งพระ นาง ยักษ์ ลิงจะต้องเต้นเสาทุกวัน ที่เรียกว่าเต้นเสาเกิดจากการที่ผู้หัดใช้มือทั้งสองข้างยันเสาเอาไว้ขณะเต้นจึงเรียกว่าเส้นกับเสาหรือเต้นเสา (กรมศิลปากร. 2543 : 105)

การเต้นเสาของละครชาตรีเมืองเพชร ครูจะให้ผู้ฝึกหัดละครให้มือทั้งสองโอบหรือดันเสาไว้ซึ่งในอดีตบ้านมักจะมีเสากลางบ้าน ย่าเท้าสลับกันระหว่างเท้าขวาและเท้าซ้ายขึ้นลงให้มีจังหวะที่สม่ำเสมอทั้งพร้อมทั้งลักคอ กดแอว กดไหล่ไปพร้อมกันเพื่อเป็นการฝึกจังหวะเท้าและความแข็งแรงของขาทั้งสองข้าง (รพีพรรณ โสสกุลและชนากานต์ ตรงจิริง. สัมภาษณ์. 23 พฤษภาคม 2558)



ภาพที่ 12 การเดินเสาของโขน
ที่มา : กรมศิลปากร. 2543 : 105

จากคำกล่าวข้างต้น แสดงให้กระบวนการฝึกความแข็งแรงของตัวนายโรงโดยที่มีการฝึกเดินเสาคล้ายกับการฝึกของละครหลวง กล่าวคือมีการใช้เสาเป็นอุปกรณ์ในการช่วยพยุงร่างกายในขณะที่ย่ำเท้าขึ้นลงเป็นจังหวะสม่ำเสมอซึ่งสิ่งที่แตกต่างกันคือในการเดินเสาของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องปฏิบัติยกเอนและกดไหลไปพร้อมๆกัน วิธีปฏิบัติโดยนำมือทั้งสองข้างดันไว้กับต้นเสา (บางครั้งก็ให้โอบกับเสา) เมื่อยกเท้าขวาเอนและกดไหลขวา เอียงศีรษะด้านซ้าย วางเท้าขวาแล้ว ยกเท้าซ้าย ให้กดเอนและกดไหลซ้าย เอียงศีรษะขวา ปฏิบัติเช่นนี้สลับกันไป ประโยชน์ของการเดินเสานอกจากจะทำให้ขาทั้งสองข้างมีความแข็งแรงแล้ว ยังเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของท่ารำ ทั้งการใช้เอน ไหล่ ศีรษะ และลำตัว ให้มีการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกัน เนื่องจากกระบวนการท่ารำของละครชาตรีนั้นเป็นรูปแบบเฉพาะที่เน้นความพลิ้วไหวของท่ารำ



ภาพที่ 13 ท่าเด่นเสาของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
ที่มา : ผู้วิจัย

2.3.4 การฝึกยกตัว

รูปแบบการยกตัวของตัวนายโรงเป็นการฝึกปฏิบัติที่นำไปใช้ในการรำถวายมือในเพลงเร็วและนำไปใช้ในการแสดงดังนั้นผู้ฝึกปฏิบัติจึงต้องฝึกยกตัวได้เกิดความชำนาญคล่องแคล่ว มีวิธีปฏิบัติมีดังนี้ นั่งคุกเข่าโดยเปิดเข่าทั้งสองข้างออกจากกันมือทั้งสองจับหางยหักข้อมือกางแขนออกลักษณะแขนตึงข้างลำตัว แล้วจึงย่อข้อศอกขวาดึงเข้ามาหาลำตัว พร้อมทั้งกดเอวและกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย มือซ้ายตึงแขนในลักษณะเดิม แล้วจึงเปลี่ยนมาย่อข้อศอกซ้ายดึงเข้าหาลำตัว พร้อมทั้งกดเอวและกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา มือขวาส่งไปด้านข้างแขนตึง ปฏิบัติสลับกันไปให้ศีรษะ ไหล่ เอว แขนและลำตัวมีความสัมพันธ์กลมกลืนกัน



ภาพที่ 14 ท่ายกตัวของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
ที่มา : ผู้วิจัย

2.4 กระบวนท่ารำพื้นฐาน

กระบวนท่ารำพื้นฐานของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นการฝึกทักษะการจัดสรระเพื่อการกำหนดตำแหน่งของท่ารำเป็นการฝึกพื้นฐานเบื้องต้นให้ผู้เรียนเกิดความชำนาญสามารถนำไปใช้ในกระบวนท่ารำต่างๆและการฝึกทักษะที่จะใช้ประกอบการแสดงละคร ซึ่งกระบวนท่ารำเบื้องต้นของตัว นายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นการฝึกทักษะของกระบวนท่ารำพื้นฐาน 2 ลักษณะ คือ

2.4.1 กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับมือ

กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับมือของตัวนายโรง ประกอบไปด้วยการตั้งมือลักษณะเป็นวงและการจีบมือ การตั้งวงมี 2 ลักษณะ คือ วงสูง หมายถึง การตั้งมือลักษณะโค้งเหนือระดับไหล่ขึ้นไปและวงต่ำ หมายถึง การตั้งมือในตำแหน่งที่ต่ำกว่าระดับไหล่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลีลาท่ารำของตัวนายโรงแต่ละบุคคลในการปฏิบัติ

ตารางที่ 10 กระบวนท่ารำพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับมือ

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ตั้งวงสูง (วงบน)		ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาดั้งมือระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือระดับศีรษะ เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า
ตั้งวงต่ำ (วงล่าง)		ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาดั้งมือระดับสะโพก มือซ้ายตั้งมือระดับสะโพก เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อเข้า หมายเหตุ.- วงต่ำของละครชาตรีเมืองเพชร การวางตำแหน่งขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล ซึ่งแตกต่างกันไป

ตารางที่ 10 กระบวนท่ารำพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
จีบหงาย		ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและไหล่ซ้าย มือ มือขวาจีบหงายระดับเอว มือซ้ายจีบหงายระดับเอว เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า
จีบคว่ำ		ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจีบคว่ำระดับเอว มือซ้ายจีบคว่ำระดับเอว เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อเข้า

2.4.2 กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับเท้า

กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับเท้าของตัวนายโรง ประกอบไปด้วยลักษณะการเคลื่อนไหวเท้าในกระบวนท่ารำ ประกอบด้วย คือ การก้าวเท้า การยกเท้าและการเดียวเท้า (ละครหลวงเรียกว่า กระดกหลัง)

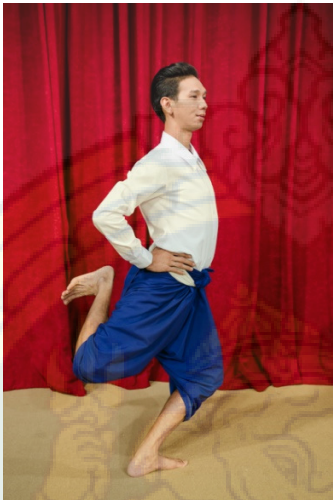
ตารางที่ 11 กระบวนท่าพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับเท้า

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ก้าวข้าง เท้าขวา		ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาเท้าเอว เท้า มือซ้ายเท้าเอว เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อเข้า
ก้าวข้าง เท้าซ้าย		ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า

ตารางที่ 11 กระบวนท่าพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับเท้า (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ก้าวหน้า เท้าขวา		ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าขวาก้าวไปด้านหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้าเล็กน้อย ย่อเข้า
ก้าวหน้า เท้าซ้าย		ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าขาวางหลังเท้าซ้าย เปิดส้นเท้าเล็กน้อย ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวไปด้านหน้า ย่อเข้า

ตารางที่ 11 กระบวนท่าพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับเท้า (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เดียวเท้า ขวา (กระดกหลัง เท้าขวา)		ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าขวายกขึ้นให้ส่วนน่องชิดติด ต้นขา ส่งเข้าปทางด้านหลัง กดปลายเท้าลง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าอเข่าเล็กน้อย
เดียวเท้า ซ้าย (กระดกหลัง เท้าซ้าย)		ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าอเข่าเล็กน้อย เท้าซ้ายยกขึ้นให้ส่วนน่องชิดติด ต้นขา ส่งเข้าปด้านหลัง กดปลายเท้าลง

ตารางที่ 11 กระบวนท่าพื้นฐานเบื้องต้นเกี่ยวกับเท้า (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ยกเท้าขวา		ศีรษะ เอียงด้านขวา ลำตัว กดไหล่และกดเอวขวา มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าขวายกขึ้นด้านข้างลำตัว ขนานกับพื้น งอเข่า เปิดปลาย เท้าเล็กน้อย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า งอเข่า
ยกเท้าซ้าย		ศีรษะ เอียงด้านซ้าย ลำตัว กดไหล่และกดเอวซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายเท้าเอว เท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า งอเข่า เท้าซ้ายยกขึ้นด้านข้างลำตัว ขนานกับพื้น งอเข่า เปิดปลาย เท้าเล็กน้อย

2.5 กระบวนทำรำพื้นฐานในการแสดง

กระบวนทำรำพื้นฐานในการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นการฝึกทักษะพื้นฐานการแสดงใช้เกิดความชำนาญเพื่อนำไปใช้เป็นกระบวนทำประกอบการแสดงละครชาตรี ทั้งนี้ ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องฝึกฝนให้เกิดความถูกต้องและสวยงาม ดังนี้

2.5.1 กระบวนทำรำขึ้นเตียงและลงเตียง

เตียงเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญอีกชนิดหนึ่งไว้สำหรับให้ตัวละครนั่ง การขึ้นและลงเตียง มีวิธีปฏิบัติที่ตัวนายโรงจะต้องยึดเป็นจารีตมี 2 รูปแบบคือ การรำขึ้นและลงเตียงและการเดินขึ้นและลงไปในงบนเตียงโดยไม่ต้องปฏิบัติทำรำ การรำขึ้นจะปฏิบัติต่อเนื่องมาจากกระบวนทำรำก่อนหน้าเช่น ตัวละครรำเพลงเชิดเดินทางมาถึงสถานที่จุดหมายปลายทางแล้วขึ้นนั่งเตียง จึงปฏิบัติกระบวนทำรำขึ้นเตียงและถ้าหากเป็นการเปิดเรื่องเริ่มต้นการแสดงตัวนายโรงเดินขึ้นเตียงโดยไม่ต้องปฏิบัติทำรำเนื่องจากการเริ่มการแสดงจากนายโรงร้องเพลงบทตั้งเป็นต้นไป การลงเตียงนั้นบางครั้งขึ้นอยู่กับนักแสดงในขณะนั้นไม่เคร่งครัดมากนัก โดยการขึ้นเตียงและลงเตียงมีวิธีปฏิบัติตามดังต่อไปนี้

ตารางที่ 12 กระบวนทำรำขึ้นเตียง

ทำรำ	ลักษณะทำรำ	คำอธิบายทำรำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำขึ้นเตียง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1		ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดไหล่และกดเอวซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำ มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกขึ้นเหยียบเตียง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ มือขวาจับคว่ำ มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้าค่อยๆ ยกเท้าซ้ายขึ้นเหยียบเตียง
2		ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรงหันกลับมาด้านหน้า มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายส่งแขนไปด้านหลัง เท้า เท้าขวาตั้งเข่าเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายขึ้นบนเตียงคุกเข่า การเคลื่อนไหว หมุนตัวกลับมาด้านหน้าเปลี่ยนมือขวาจับคว่ำมาเป็นตั้งวงบน ส่งมือซ้ายไปด้านหลังเป็นจับหงาย พร้อมกับยกเท้าซ้ายขึ้นเตียงแล้วยกเท้าขวาตามขึ้นไป

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำขึ้นเตียง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3		ทิศ 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาตั้งวางบน มือซ้ายจับหงายส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าขวาคุกเข้า เท้าซ้ายคุกเท่า การเคลื่อนไหว ตั้งศีรษะและลำตัวตรง มือขวา ตั้งวางบนมือซ้ายจับหงายส่งไปด้านหลัง คุกเข่าลงแยกเข่าออกจากกันโดย สันเท้าขึ้นและนั่งทับสันเท้าทั้งสองข้าง
4		ทิศ 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาวางมือ มือซ้ายวางฝ่ามือไว้บนเข่า เท้า เท้าขวานั่งราบปลายเท้าไป ทางขวา เท้าซ้ายนั่งราบฝ่าเท้าเสมอดัน ขาขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะและลำตัวตั้งตรงลดมือขวา ลงมาเท้าเอว มือซ้ายลดลงมาวางฝ่า มือไว้เหนือเข่าซ้ายนั่งพับเพียบให้ ปลายเท้าขวาไปด้านขวาของลำตัว ฝ่า เท้าซ้ายแนบต้นขาขวา

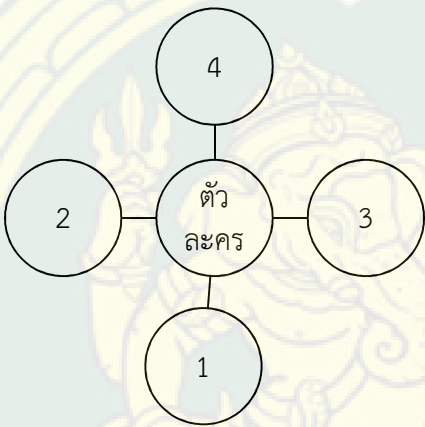
ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำลงเตียง

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1		ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาจับศอกซ้าย มือซ้ายตั้งมือกดปลายมือลง เท้า เท้าขวาเหยียบพื้นเต็มเท้า เท้าซ้ายพับราบบนเตียง การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวาพร้อมทั้งจับศอกซ้าย มือขวาระดับข้อมือ มือซ้ายตั้งมือ กดปลายมือลง ก้าวเท้าขวามาจาก เตียงเพียงข้างเดียว เท้าซ้ายพับราบไว้ พร้อมทั้งยกกันขึ้นเล็กน้อย
2		ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาตั้งวางบน มือซ้ายจับหางส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้าหลังเท้าขวา ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา ลำตัวตั้งตรงมือขวา จับศอกซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งวางบน มือซ้าย ตั้งวางล่างเปลี่ยนเป็นจับหางส่งไป ด้านหลัง เท้าขวาก้าวลงจากเตียงตาม ด้วยเท้าซ้ายลงมา

2.5.2 กระบวนท่าคลาน

การคลานเป็นกระบวนท่าพื้นฐานที่ตัวนายโรงต้องฝึกปฏิบัติให้กระบวนท่ารำทั้งสี่ระยะ ลำตัว มือและเท้า เกิดความกลมกลืนสมดุลและสวยงาม ซึ่งการคลานมีไว้สำหรับตัวละครที่มีบทบาทต้องเข้าเฝ้าหรือการเข้ารับของพระราชทานจากตัวละครที่มีบทบาทเป็นกษัตริย์

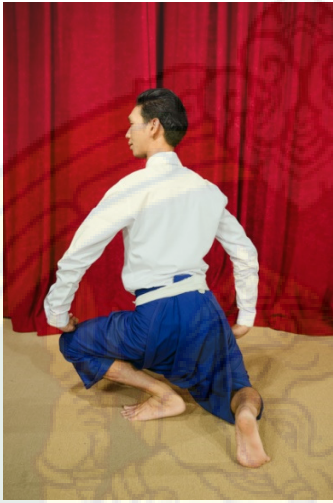
ตารางที่ 14 กระบวนท่าคลาน

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 14 กระบวนท่าคลาน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1		ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดไหล่และกดเอวซ้าย มือ มือขวาวางไว้หน้าขาขวา มือซ้ายแขนตึงวางเหนือเข่าซ้าย เท้า เท้าขวาคุกเข่า เท้าซ้ายคุกเข่า
2		ทิศ 4 ศีรษะ เอียงศีรษะขวา ลำตัว กดไหล่และกดเอวซ้าย มือ มือขวาวางระดับหน้าขาขวา มือซ้ายตั้งมือแขนตึงเหนือเข่าเล็กน้อย เท้า เท้าขวาคุกเข่าเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายตั้งเข่า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะพร้อมกลับตัวหันหลัง มือขวาวางมือไว้หน้าขาขวา งอศอก มือซ้ายตั้งมือแขนตึงเหนือเข่าพร้อมกับคุกเข่าขวา ยกตัวขึ้นตั้งเข่าซ้าย

ตารางที่ 14 กระบวนท่าคลาน (ต่อ)

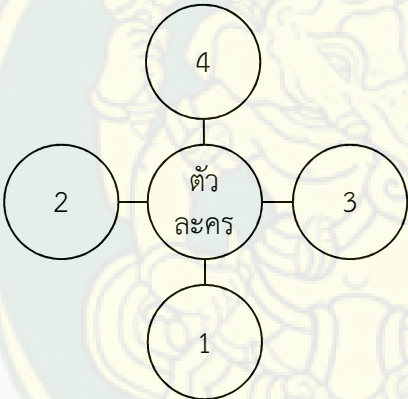
ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3		ทิศ 4 ศีรษะ เอียงศีรษะขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาวางมือไว้บริเวณเข่า มือซ้ายวางมือไว้บริเวณเข่า เท้า เท้าขวาคุกเข่าลง เท้าซ้ายคุกเข่าลง การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือ ข ว ว าง มื อ บ ริ เว ณ เ ข า ข ว า มือซ้ายวางมือบริเวณเข่าซ้าย คุกเข่าขวา
4		ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาวางบนมือซ้าย มือซ้ายวางล่างมือขวา เท้า นั่งพับเพียบ การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้ายหันลำตัวกลับมาพร้อมทั้ง นั่งพับเพียบไปทางด้านขวานำมือวางไว้บน เข่าซ้ายโดยให้มือขวาทับบนมือซ้าย

2.5.3 กระบวนทำรำให้มือ

การรำให้มือ หมายถึง กระบวนทำรำที่ใช้ประกอบบทร้องเพลงโหม่ง ลักษณะการร้องเพลงโหม่ง ประกอบไปด้วย ตัวละครเป็นต้นเสียงและมีลูกคู่รับ เมื่อตัวละครรำดับทของตอนที่ร้องแล้ว หลังจากนั้นลูกคู่จะร้องรับทวนบทเดิม ในการร้องรับของลูกคู่ผู้แสดงต้องรำให้มือประกอบบทร้อง การรำให้มือ มีรูปแบบการรำให้มือ 2 ลักษณะ คือ การรำให้มือลักษณะยืนและการรำให้มือลักษณะนั่ง มีกระบวนทำรำและวิธีปฏิบัติดังนี้

1) กระบวนทำรำให้มือลักษณะยืน

ตารางที่ 15 กระบวนทำรำให้มือลักษณะยืน

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง	 <pre> graph TD 4((4)) --- ตัวละคร((ตัวละคร)) ตัวละคร --- 3((3)) ตัวละคร --- 2((2)) ตัวละคร --- 1((1)) </pre>	ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ารำให้มือ 1	 ท่ารำให้มือท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกตไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงาย ด้านหน้าระดับตอก มือซ้ายจับหงาย ด้านหน้าระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้ายกดเอวและกตไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายด้านหน้าระดับตอก มือซ้ายจับหงายด้านหน้าระดับเอว เท้าขวายกหน้าเท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
2	 ท่ารำให้มือท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกตไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งมื่อด้านหน้า ระดับอก เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกตไหล่ขวาม้วนมือจับทั้งสองข้างเป็นมือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งมื่อด้านหน้าระดับอก ก้าวข้างเท้าขวา เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำให้มือท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับหงายส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้าย ยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือลงให้มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้าย จับส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
4	 ท่ารำให้มือท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาดั้งขวางบน มือซ้ายจับส่งหลัง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกมือขึ้นปล่อยจับเป็นดั่งขวางบน มือซ้าย จับหงายส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็ม เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง

ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำให้มือท่าที่ 5	ทศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางย่องไปด้านหลัง มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ลดมือลงให้มือขวาจับหางย่องหลัง มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้าเท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า
6	 ท่ารำให้มือท่าที่ 6	ทศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางส่งหลัง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหางส่งหลังแขนตั้ง มือซ้ายยกมือขึ้นปล่อยจับเป็นตั้งวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง

2) กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ารำให้มือ 1	 ท่ารำให้มือท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงาย ด้านหน้าระดับได้ออก มือซ้ายจับหงาย ด้านหน้าระดับเอว เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวากดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายด้านหน้าระดับได้ออก มือซ้ายจับหงายด้านหน้าระดับเอว
2	 ท่ารำให้มือท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับออก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ม้วนมือจับทั้งสองข้างเป็นมือขวาดั้งวงบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับหน้าอก

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำให้มือท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางระดับเอว มือซ้ายจับหางส่งไปด้านหลัง เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือลงให้มือขวาจับหางระดับเอว มือซ้ายจับส่งหลังแขนตั้ง
4	 ท่ารำให้มือท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาดั้งวงบน มือซ้ายจับส่งหลัง เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกมือขึ้นปล่อยจับเป็นดั่งวงบน มือซ้ายจับหางส่งหลังแขนตั้ง

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำให้มือท่าที่ 5	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางย่องไปด้านหลัง มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือขวาลงเป็นจับหางย่องด้านหลังแขนตั้ง มือซ้ายจับหาง ระดับเอว
6	 ท่ารำให้มือท่าที่ 6	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหางย่องส่งหลังแขนตั้ง มือซ้ายยกมือขึ้นปล่อยจับเป็นตั้งวงบน

2.5.4) กระบวนท่ารำทำบทเป็น บทตาย

รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรใช้บทละครประกอบการขับร้องในการดำเนินเรื่อง การปฏิบัติกระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความสมบูรณ์ของนาฏกรรมที่แสดงเป็นเรื่องราว มีการสื่ออารมณ์และความรู้สึกนึกคิดของตัวละครออกมาให้ผู้ชมได้รับรู้โดยท่าทางประกอบบทร้องและบทเจรจา มีการประดิษฐ์ท่าทางต่างๆเพื่อให้เป็นสัญลักษณ์แทนคำพูดปรากฏในจาริตของละครทุกประเภท เรียกว่า “การรำตีบท” หรือ “รำใช้บท”

รำใช้บท คือ การแสดงภาษาท่าทางที่สื่อความหมายระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมเป็นการรำรำไปตามความหมายของถ้อยคำตามบทร้อง ท่าทางต่างๆ นั้นมีพื้นฐานมาจากท่าทางธรรมชาติแล้วนำมาประดิษฐ์ให้งดงามขึ้น (สมศักดิ์ ทัดติ. 2540 : 252) ละครชาตรีเมืองเพชร มีรูปแบบการสื่อความหมายที่ใช้ท่าทางในการแสดงโดยกำหนดไว้เป็นแบบแผนเพื่อฝึกหัด เรียกว่า “บทเป็น บทตาย”

บทเป็น บทตาย หมายถึง ท่าทางต่างที่ละครชาตรีประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในการสื่อความหมายในบทละครออกมาผ่านตัวละครโดยมีท่าทางที่เป็นชื่อเรียก ตั้งขึ้นเป็นคำและมีเสียงคล้องจองกันไป คือ บททำตัวเรา ทำอยู่ ทำตาย ทำไป ทำมา ทำชี้ใกล้ ทำชี้ไกล ทำยิ้มแย้ม ทำแจ่มใส ทำมากมาย ทำสวยงาม ทำรักใคร่ มั่นนาคั่นใจ มั่นนาคั่นไส้ ทำโกรธ และทำแหม่

สาเหตุที่เรียกว่า บทเป็น บทตาย มาจากการเรียกตามชื่อของท่าแรก คือ ทำตัวเรา ทำอยู่ (หมายถึง การมีชีวิต) เรียกว่า “บทเป็น” และชื่อท่าตายเรียกว่า “บทตาย” ดังนั้นจึงเรียกการฝึก รำตีบทหรือรำใช้บทในละครชาตรีเมืองเพชรว่าฝึก “บทเป็น บทตายตาย” ซึ่งตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องฝึกกระบวนท่ารำบทเป็น บทตายให้ชำนาญ เนื่องจากต้องนำไปมาใช้ในการแสดงละคร เรื่องที่เล่นละครชาตรีเมืองเพชรเป็นลักษณะของละครที่เน้นเรื่องของการสู้รบและชิงรักหักสวาท ดังนั้น กระบวนท่าของบทเป็นบทตายจึงสามารถนำไปใช้ในการตีบทละครได้เป็นอย่างดี โดยมีลักษณะการฝึกปฏิบัติ 2 รูปแบบ คือ การฝึกกระบวนท่ารำบทเป็น บทตายลักษณะยืนและการฝึกกระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ในลักษณะนั่ง มีกระบวนท่ารำดังต่อไปนี้

1) กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าตัวเรา	 ท่าตัวเรา	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายส่งหลัง มือซ้ายจับหงายเข้าอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง
ท่าอยู่	 ท่าอยู่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาคว่ำมือทับซ้าย มือซ้ายคว่ำมือ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าตาย	 ท่าตาย (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายจับคว่ำระดับเอว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
	 ท่าตาย (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับเอว เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า จากนั้นเปลี่ยนจากซ้ายมือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับเอว ให้คลายมือออกมาข้างลำตัว หายฝ่ามือ กดปลายนิ้วลง งอศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทรเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าไป	 ท่าไป (1)  ท่าไป (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับออกเป็นตั้งวงบน มือซ้ายจับหางมือส่งไปข้างหลัง เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามา	 ท่ามา (1)  ท่ามา (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับคว่ำระดับศีรษะ มือซ้ายจับคว่ำส่งมือไปทางขวา ระดับอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับคว่ำระดับศีรษะ มือซ้ายจับคว่ำส่งไป ทางขวาระดับอก งอศอกทั้งสองแขน เท้าขวา ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกหน้า จากนั้น เปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ ซ้าย กดปลายมือทั้งสองลงพร้อมทั้ง เลื่อนมือ ลงมาให้มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งมือองแขน ข้างลำตัวระดับเอว เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าซี้ไถ่	 ท่าซี้ไถ่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้นิ้วไปด้านหน้าระดับศีรษะ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้มือไปด้านหน้าระดับ ศีรษะงอศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง
ท่าซี้ไกล	 ท่าซี้ไกล	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาชี้นิ้วไปข้างลำตัวแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายจับหงายส่งหลัง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาชี้ไปข้างลำตัว แขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายจับหงายส่งไปด้านหลังแขนตั้ง เท้าขวา ก้าวไปด้านข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำยิ้มแย้ม	 ทำยิ้มแย้ม (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจับบริเวณปาก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
	 ทำยิ้มแย้ม (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจับบริเวณปาก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้า จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาเท้าเอว มือซ้ายคลายจับออกเป็นตั้งมือแนบข้างแก้มซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าแจ่มใส	 ท่าแจ่มใส (1)  ท่าแจ่มใส (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับบริเวณปาก มือซ้ายจับบริเวณปาก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองจับบริเวณปาก เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า จากนั้นเปลี่ยนเป็น ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา คลายมือจับทั้งสองข้างเป็นตั้งมือแนบแก้ม เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามากมาย	 ท่ามากมาย (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาชี้นิ้วลงด้านล่างระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
	 ท่ามากมาย (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาชี้นิ้วลงด้านล่างระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า จากนั้นมือขวาชี้นิ้วคล้ายมือออกด้านข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

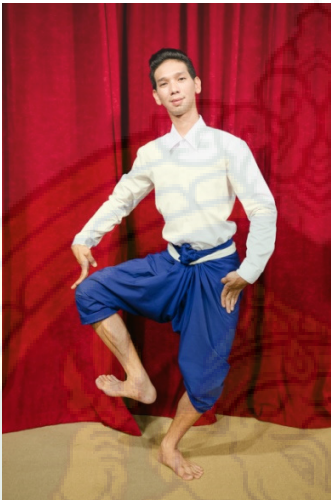
ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สวยงาม	 ท่าสวยงาม	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมีระดับศีรษะงอศอก เป็นฉาก มือซ้ายตั้งมีระดับอกงอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมีระดับศีรษะ งอศอกเป็นฉาก มือซ้ายตั้งมีระดับใต้อก งอศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า
รักใคร่	 ท่ารักใคร่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองประสานกันทาบบนอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองประสานกันฝ่ามือแนบอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามนำ แค้นใจ	 นำแค้นใจ (1)  นำแค้นใจ (2)	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายฝ่ามือทาบอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาเท้าเอว มือซ้ายแบฝ่ามือแนบอก เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า จากนั้นมือซ้ายถูอกด้วยฝ่ามือแล้วลดมือลงมา ตั้งมือด้านหน้าระดับเอว เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อ เข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามน่าน้ำมันไส้	 ท่ามน่าน้ำมันไส้ (1)  ท่ามน่าน้ำมันไส้ (2)	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือทั้งสองแบฝ่ามือคว่ำแตะบริเวณต้นขา เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองแบฝ่ามือคว่ำแตะบริเวณต้นขา แขนทั้งสองงอศอก เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า จากนั้นยกข้อมือขึ้นดันปลายมือออกไปเป็นตั้งมือองแขนเล็กน้อย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวาก้าวข้าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

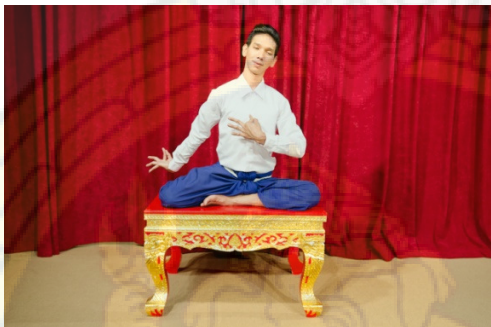
ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าโกรธ	 ท่าโกรธ (1)  ท่าโกรธ (2)	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองแบมือประกบกัน ด้านหน้าระดับอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองประกบกันด้านหน้าระดับอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า จากนั้นฝ่ามือทั้งสองถูกันเบาๆเป็นวงกลมแล้ว ลดมือลงมาเป็นท่าตั้งมือด้านหน้าระดับใต้อก เล็กน้อยเท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้าย ก้าวข้าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบาทเป็น บทตาย ลักษณะการยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าแห่มุ	 ท่าแห่มุ	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาขึ้นนิ้วหักข้อมือลง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาขึ้นนิ้วตั้งขึ้นแล้วกดปลายนิ้วลงชี้ไป ด้านหน้า แขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้าขวายกขึ้นแล้วก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

2) กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าตัวเรา	 ท่าตัวเรา	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางย่องหลัง มือซ้ายจับหางย่องเข้าอก เท้า นั่งพับเพียบไปด้านขวา
ท่าอยู่	 ท่าอยู่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาคว่ำมือทับซ้าย มือซ้ายคว่ำมือ เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าตาย	 ท่าตาย (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายจับคว่ำระดับเอว เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา
	 ท่าตาย (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับเอว จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับเอวแล้ว คลายมือออกข้างลำตัว หาย ฝ่ามือ กดปลายนิ้วลงงอศอก (ดังภาพที่ 2)

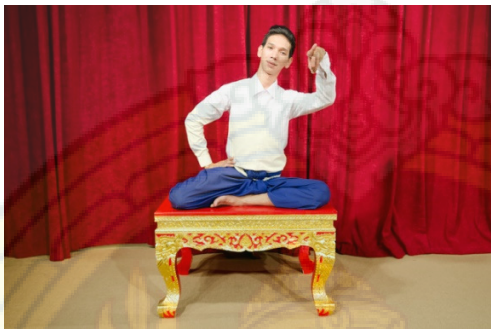
ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าไป	 ท่าไป (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้าย ตั้งวงล่าง เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา
	 ท่าไป (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง จากนั้นเปลี่ยนเป็น ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับออกเป็นตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายมือส่งไปข้างหลัง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามา	 ท่ามา (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับคว่ำระดับศีรษะ มือซ้าย จับ คว่ำส่งมือไปทางขวาระดับอก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา
	 ท่ามา (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับคว่ำระดับศีรษะ มือซ้ายจับคว่ำส่งไปทางขวาระดับอก งอศอก จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย กดปลายมือทั้งสองลงพร้อมทั้ง เลื่อนมือลงมาให้มือขวาเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งมือองอแขนข้างลำตัวระดับเอว (ดังภาพที่ 2)

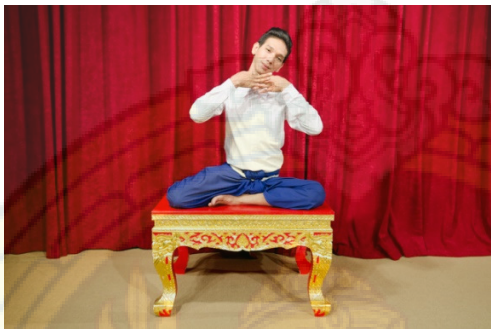
ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบาทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าซี้ไถ่	 ท่าซี้ไถ่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาวางมือบริเวณหน้าขา มือซ้ายชี้นิ้วไปด้านหน้าระดับ ศีรษะ เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ ซ้าย มือขวาวางมือบริเวณหน้าขา มือซ้ายชี้มือไปด้านหน้าระดับศีรษะ งอศอก
ท่าซี้ไกล	 ท่าซี้ไกล	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาชี้นิ้วไปข้างลำตัวแขน ตึงระดับไหล่ มือซ้ายวางมือไว้บริเวณ หน้าขา เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ ขวา มือขวาชี้ไปข้างลำตัว แขนตึง ระดับไหล่ มือซ้ายวางมือไว้บริเวณ หน้าขา

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำยิ้มแย้ม	 ทำยิ้มแย้ม (1)  ทำยิ้มแย้ม (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาวางไว้บริเวณหน้าขา มือซ้ายจับบริเวณปาก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาวางมือไว้บริเวณ หน้าขา มือซ้ายจับยกมือขึ้นไปใกล้บริเวณปาก จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาอยู่ในลักษณะเดิม มือซ้ายคลายจับออกเป็น ตั้งมือแนบบริเวณใต้คาง (ดังภาพที่ 2)

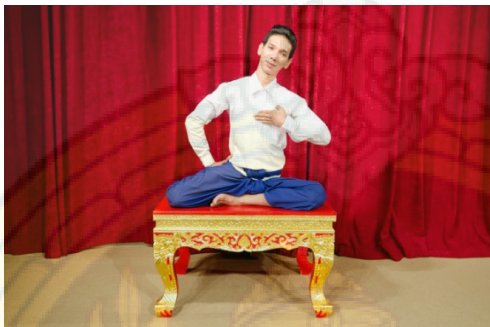
ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าแจ่มใส	 ท่าแจ่มใส (1)  ท่าแจ่มใส (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับบริเวณปาก มือซ้ายจับบริเวณปาก เท้า พับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองจับบริเวณคาง จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา คลายมือจับทั้งสองข้าง เป็นตั้งมือให้ข้อมือชิดกัน แล้วนำฝ่ามือ ทั้งสองแนบบริเวณแก้ม (ดังภาพที่ 2)

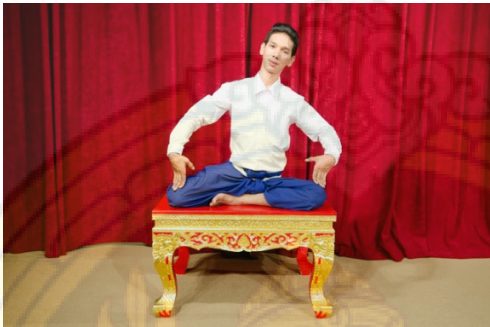
ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบาทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าสวยงาม	 ท่าสวยงาม	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะงอศอกเป็นฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับอก งอศอก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือระดับศีรษะงอศอกเป็นฉาก มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับอก งอศอก
ท่ารักใคร่	 ท่ารักใคร่	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือทั้งสองประสานกันทาบบนอก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองหงายฝ่ามือแล้วซ้อนขึ้นประสานกันฝ่ามือแนบอก มือขวาทับมือซ้าย

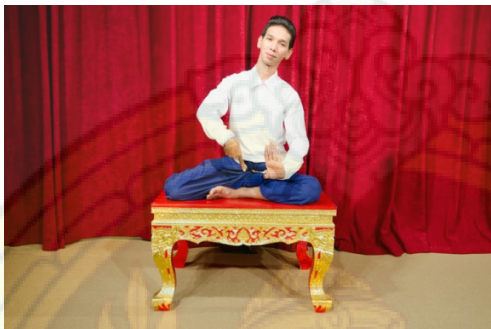
ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าม้วนหน้า แค้นใจ	 ท่าม้วนหน้าแค้นใจ (1)  ท่าม้วนหน้าแค้นใจ (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาวางไว้บริเวณหน้าขา มือซ้ายฝ่ามือทาบอก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาวางมือไว้บริเวณหน้าขา มือซ้ายฝ่ามือแนบอก จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาวางมือไว้บริเวณหน้าขาเท้าเอว มือซ้ายถูอกด้วยฝ่ามือ แล้วดันฝ่ามือออกไปตั้งมื่อด้านหน้าระดับอก (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทยเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามนำ หมั่นไส้	 ท่ามนำหมั่นไส้ (1)  ท่ามนำหมั่นไส้ (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองแบฝ่ามือคว่ำลงแตะบริเวณเข่าทั้งสองข้าง เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย แบฝ่ามือทั้งสองคว่ำลงแตะบริเวณเข่าทั้งสองข้าง งอศอก แล้วยกข้อมือขึ้นดันปลายมือออกไปเป็นตั้งมือ งอศอกเล็กน้อย (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ามากมาย	 ท่ามากมาย (1)  ท่ามากมาย (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาขึ้นนิ้วลงด้านล่างระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาขึ้นนิ้วลงด้านล่าง ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง จากนั้นเปลี่ยนเป็น ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาขึ้นนิ้วคล้ายมือ ออกด้านข้าง ลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบาทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าโกรธ	 ท่าโกรธ (1)  ท่าโกรธ (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองแบมือประกบกัน ด้านหน้าระดับอก เท้า เท้าขวาคุกเข้า เปิดส้นเท้า เท้าซ้ายตั้งเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองประกบกัน ด้านหน้าระดับอก เท้าขวาคุกเข้าเปิดส้นเท้า ยกตัวขึ้น เท้าซ้ายตั้งเข้า จากนั้นฝ่ามือทั้งสองถูกันเบาๆ เป็นวงกลมแล้วลดมือลงมาเป็นท่าตั้งมือ ด้านหน้าระดับได้อกเล็กน้อยเท้าขวาคุกเข้า เปิดส้นเท้า ยกตัวขึ้น เท้าซ้ายตั้งเข้า ยกฝ่าเท้าซ้ายกระที่บบนเตียง (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่าแห่ม	 ท่ามาแห่ม	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาขึ้นนิ้วหักข้อมือลง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาตั้งเข้า เท้าซ้ายคุกเข้าเปิดสันเท้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาขึ้นนิ้วตั้งขึ้นแล้วกดปลายนิ้วลงชี้ไปด้านหน้า แขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้าขวาตั้งเข้ายกกันขึ้น แล้วกระทีบบนเตียง เท้าซ้ายคุกเข้า เปิดสันเท้า

จากตารางที่ 17 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการยืนและตารางที่ 18 กระบวนท่ารำบทเป็น บทตาย ลักษณะการนั่ง พบว่า การฝึกเบื้องต้นเกี่ยวกับการรำใช้บทของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีความสัมพันธ์กับจารีตการเล่นละครชาตรีเมืองเพชร กล่าวคือ ตัวละครต้องมีเตียงสำหรับไว้นั่ง ดังนั้นจึงมีกระบวนท่าการฝึกหัดให้เกิดทักษะของการรำใช้บทในลักษณะนั่งซึ่งมีรูปแบบกระบวนท่ารำเช่นเดียวกับกระบวนท่ายืน ทั้งนี้การฝึกการใช้บทในลักษณะการยืนเป็นการฝึกทักษะการเคลื่อนไหวร่างกายให้สัมพันธ์กันระหว่างกระบวนท่ารำและความหมายของกระบวนท่ารำ ซึ่งตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องนำไปใช้ในการแสดง โดยนำความหมายของท่าบทเป็น บทตายไปประกอบกับบทละครให้ได้ตรงความหมายและอารมณ์ในการแสดงละคร

2.6 การฝึกทักษะการร้องและการเล่นเข้าเรื่อง

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นละครที่ตัวละครจะต้องร้องเองโดยฟังบทจากแม่บทเป็นผู้บอกบทละครให้ผู้แสดงร้อง อีกทั้งการเล่นเข้าเรื่องแม่บทก็มีหน้าที่เหมือนผู้กำกับการแสดง กระบวนการฝึกร้องและการเล่นเข้าเรื่องจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่ตัวนายโรงต้องได้รับการถ่ายทอดและการฝึกฝนจึงจะสามารถแสดงละครชาตรีได้ตามจารีตของการแสดงละคร

2.6.1 การฝึกทักษะการร้อง

การร้องของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีเพลงและทำนองที่สำคัญใช้ในการแสดงทั้งในส่วนของพิธีกรรมและส่วนของการแสดงละครซึ่งตัวนายโรงต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญ ได้แก่ เพลงโทนและเพลงไทย เมื่อผู้ที่ฝึกหัดตัวนายโรงมีทักษะในการรำพื้นฐานได้แล้ว ครูจะถ่ายทอดการร้องเพลงโทนให้เบื้องต้น แต่การเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจะเกิดจากประสบการณ์ตรง กล่าวคือ เมื่อตัวนายโรงได้ฝึกฝนจนสามารถรำพื้นฐานได้แล้ว ครูก็จะนำไปแสดงละครโดยการให้ไปรำถวายมือและคอยตีกรับรับบทเป็นลูกคู่ของตัวนายโรงผู้ใหญ่ ครูจะเน้นย้ำให้ลูกศิษย์จดจำที่ครูเล่นหรือที่ละครผู้ใหญ่ที่มีฝีมือได้แสดง ดูว่าตัวละครนั้นร้องอย่างไร ผู้ฝึกหัดก็ต้องคอยสังเกตและฝึกปฏิบัติ ตีกรับร้องรับบทเป็นลูกคู่จนกระทั่งเกิดความชำนาญ เมื่อมีเวลว่างครูก็จะต่อเพลงไทยไปเรื่อยๆ ดังนั้นการเรียนรู้ทางด้านเพลงร้องของตัวนายโรงจึงถ่ายทอดกันโดยใช้ประสบการณ์การแสดง ผู้แสดงเป็นนายโรงต้องศึกษาและหาโอกาสเข้าไปถามหรือไปต่อเพลงกับครูและตัวนายโรงที่มีประสบการณ์การแสดง เมื่อถึงเวลาอันสมควร เมื่อครูจะให้เป็นนายโรงตัวยืนโรง ครูจะบอกล่วงหน้าถึงการแสดงครั้งต่อไปจะให้รับบทเป็นตัวละครตอนใดเรื่องใดก็ต้องฝึกฝนพยายามทำให้ได้ซึ่งการฝึกในอดีตเข้มงวดมาก ครูให้ร้องบทใดต้องสามารถร้องได้ ทั้งนี้ครูจะให้มีการเตรียมตัวแต่ยังไม่กำหนดว่าจะให้ผู้ฝึกหัดตัวนายโรงแสดงเมื่อใด ผู้ฝึกหัดก็ต้องพยายามดูบทบาทของผู้อื่นแล้วกลับไปฝึกฝนตัวเอง ถามครูและผู้ร่วมแสดงถึงเพลงที่ใช้ร้องในบทบาทและโอกาสต่างๆ ในการแต่งละครโดยอาศัยครูพักลักจำและนำไปปฏิบัติ บทร้องที่มีดังนี้

1) บทเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การร้องบทเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตัวนายโรงเป็นผู้คิดใส่ทำนองเองโดยใช้เพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งแต่เดิมให้ใช้เพลงเชื้อ 2 ชั้น เนื่องจากชื่อเพลงมีความสอดคล้องกับการเชิญ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตัวนายโรงจะร้องขึ้นต้นวรรคแรกของแต่ละบทและวรรคที่ 2 ตัวละครทั้งหมดจะช่วยกันร้องจนกระทั่งจบบทร้องเชิญ มีเนื้อร้องดังนี้

สับนิ้วลูกหนอยอประนม
เจ้าพระคุณศักดิ์สิทธิ์เรืองฤทธิ์
ผู้ใดขัดสนมาบนบาน
คุณพ่อช่วยไม่มัวยมุด
ละครมารำที่หน้าศาล
จะมาแก้สินบนที่บนไว้

ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเศา
ได้เป็นที่พึ่งพาของมนุษย์
ทรงโปรดปรานปรานี่เป็นที่สุด
ได้พำนุษย์ได้อาศัย
วันนี้เขามีงานเป็นการใหญ่
พ่อโปรดช่วยอวยชัยลูกบ้างลา

เจ้าของงานเขาจุดรูปเทียนเวียนค่านับ
 เชิญ.....(ชื่อ).....เป็นเจ้าของ
 เชิญ.....(ชื่อ).....ที่รับบน
 เชิญ.....(ชื่อ).....รวมด้วยกัน
 เชิญ.....(ชื่อ).....ทรงศักดิ์
 เชิญพอมารับสินบนไป
 ลูกร้องประกาศอยู่ชั้นดิน
 เขาบนพ่อไวยามมีทุกข์
 ละครกล่าวคำจะรำถวาย

ขอเชิญคุณพอมารับเอาเถิดหนา
 เชิญมารับมารองเอาเถิดหนา
 ลูกจะร้องนิมนต์ให้พอมารับ
 เป็นพระภูมิสุวรรณค์ชั้นกามา
 พ่อได้เป็นหลักชาวพารา
 ให้ขาดในวันนั้นะพ่อนหา
 ขอให้ไดยืนถึงชั้นฟ้า
 ยามสนุกเขาก็ถวายเป็นโน้รา
 ทั้งพระหัตถ์เบื้องซ้ายและเบื้องขวา

(สอาด จันทรสข. สัมภาษณ์. 30 เมษายน 2556)

2) บทสรรเสริญครู เป็นบทที่ใช้ร้องเพื่อระลึกถึงครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กล่าวบูชาครูและขอขมาเมื่อกระทำผิดพลาด มีเนื้อร้องดังนี้

คุณครู
 คื่นคิ่นจะแห้งก็ไหลมา
 สิบนิ้วลูกหนองจะยอตำเนิน
 ลูกจำศีลเอาไว้ให้บริสุทธิ์
 ฉันทให้พระพุทธรูปธรรมเจ้า
 เล่นไหนให้ตีมีคนรัก
 ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม
 กลางคิ่นจะไหว้พระจันทร์เจ้า
 ขอศัพท์ขอเสียงให้เกลี้ยงดี
 กลางคิ่นจะไหว้พระจันทร์เจ้า
 บทบาทพลาดพลั้งอย่างร้องผิด
 จะขอไปด้วยทั้งปัญญา
 ขอศัพท์ขอเสียงลูกบ้างลา
 ขอศัพท์ขอเสียงลูกดั่งก้อง
 ขอศัพท์ขอเสียงลูกเกลี้ยงใจ

เหมือนผิงแม่น้ำพระคงคา
 ยังไม่รู้สิ้นไม่รู้สุด
 สรรเสริญถึงคุณพระพุทธรูป
 ไหว้พระเสียแล้วจึงสวดมนต์
 ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม
 หยุดพักให้ตีมีคนชม
 ถวายบังคมทูลกราตรี
 คุณนายมหาดโยคี
 จะร้องกล่าวธรรมกล่าวจิต
 เข้าเข้าจะไหว้พระอาทิตย์
 ผิดน้อยจะขอขมา
 สะสมไปด้วยทั้งปัญญา
 ปัญญาลูกมาเหมือนน้ำไหล
 เหมือนมือองขาเขาหล่อใหม่
 ไหลไปเป็นท่อธารา

(สอาด จันทรสข. สัมภาษณ์. 30 เมษายน 2556)

3) บทครูสอน (บทสอนรวย) เป็นบทที่ใช้ร้องประกอบการรำทำต่างๆ กล่าวถึงครูสอนให้แต่งกาย มีเนื้อร้องดังนี้

(ทำนอง 1)

สอนรวย	อย่างเรากระสวยสอนงา
ครูสอนให้ครอบขุณน้อย	อย่างเราสอดสร้อยพวงมาลา
ครูสอนให้ผูกผ้า	สอนให้เข้าทรงกำไล
ครูสอนให้ทรงกำไล	อีกทั้งแขนซ้ายและแขนขวา
มาเรากระเดื่องเยื้องแขนซ้าย	ตีค่าได้ห้าพระพารา
มาเรากระเดื่องเยื้องแขนขวา	ตีค่าได้ห้าตำลึงทอง
ดินเราก็กะเหยียบเอาพนัก	ส่วนมือก็ชักเอาสายทอง
จะหาที่ไหนมาได้เหมือนน้อง	รูปทองเหมือนเทวดา

(สุรรัตน์ ออสนเทียะ. สัมภาษณ์. 18 เมษายน 2559)

4) บทสอนรำ (บทสอนรำ) เป็นบทที่ใช้ร้องประกอบการรำทำต่างๆ กล่าวถึงครูสอนให้รำตามชื่อกระบวณท่ารำ มีเนื้อร้องดังนี้

(ทำนองที่ 1)

สอนรำ	ครูให้รำแต่เพียงบ่า
ปลดปลงลงมา	ครูให้รำแต่เพียงพก
วาดไว้ที่ปลายอก	กนกเป็นแผ่นผา
ยกชูเสมอหน้า	เรียกว่าช่อระย้าพวงดอกไม้
ปลดปลงลงมาได้	ครูให้รำเป็นโคมเวียน
ฉันมีรูปวาด	วาดไว้ให้เหมือนรูปเขียน
กระหนกโคมเวียน	อย่างชาวตะเคียนพาดตาล
ฉันนี้เหวียนุช	องค์พระพุทธรูปเจ้าจะห้ามมาร
ฉันนั้นคราญ	พระนารายณ์จะข้ามพระสมุทร

(ทำนองที่ 2)

รำเล่นสูงสุด	พญาครุฑร่อนมา
พญาครุฑเห็นนาค	เจ้าเพื่อก็กากปีกถา
นี้แหละรูปครุฑ	จะอุดเอานาคนาคา
เจ้าฉวยอุदनาคได้	ก็พาไปเวหา

(ทำนอง 1)

จะแกะเป็นรูปหนุมาน
จะแกะเป็นรูปเทวา
ฤๅษีดาบส
ลี้มุปราสาท
มานั่งจงบถ
ฉนั้นบวร

ทะยานไปเฝ้าเมืองลงกา
เจ้าขึ้นชื่อชาแล้งจักรถ
ลีนลาจะเข้าอาศรม
วาดไว้ให้เหมือนเป็นหน้าพรหม
คือองค์นารายณ์จะนำวศร
พระนารายณ์เจ้าวศรชัย

(สุรตน์ ออสันเทียะ. สัมภาษณ์. 18 เมษายน 2559)

5) บทสรรเสริญคุณมารดา บิดา เป็นบทที่ใช้ร้องประกอบการรำทำต่างๆ
กล่าวถึงพระคุณของบิดามารดา มีเนื้อร้องดังนี้

(ทำนอง 1)

ไหว้บุญคุณครูลูกแล้วสรรพ
คุณพระแม่ข้าเอ๋ยเลี้ยงข้ามา
เลี้ยงลูกแต่น้อยจนโตใหญ่
กว่าลูกจะรอดมาเป็นตัว
อุตสาหะหาวนอนจนค่อนข้าง
ฟักพุ่มแม่อุ้มมาจนอม

กลายกลับไหว้คุณพระมาดา
ได้พิทักษ์รักษาจนรอดตัว
น้ำใจมิให้ลูกลูกได้ชั่ว
คุณพระแม่อยู่หัวก็ฝ่ายผอม
กลัวร้อนกลัวยูงจะไต่ตอม
คำเข้าแม่อุ้มให้ลูกหลับ

(ทำนอง 2)

ผูกเปลแห้วข้าเอาผ้ามาวาง
ยามรุ่งแม่นอนบ่หอนหลับ
เมื่อยามพระแม่จะกินข้าว
ได้ยินเสียงลูกตื่นสะอื้นร้อง
ครั้นถึงจึงจับเอาสายเปล
ครั้นลูกร้องน้กแม่อุ้มก็สอดมือยก
ฟักพุ่มแม่อุ้มเจ้าเดินมา
รำลึกถึงคุณพระมารดา

กลับละอองผองผางจะลงทับ
ตรับหูคอยฟังเสียงลูกร้อง
แม่เจ้ามิทันจะอ้อมท้อง
แม่ละไวก้อยย่องมองเข้ามา
แม่อุ้มร้องโอดระเห่โอดระชา
กลัวลูกจะตกจากเปลผ้า
กินนมชมหน้าสำราญใจ
คิดคิดขึ้นมา น้ำตาไหล

(ทำนอง 3)

ลูกน้อยจะได้สิ่งอันใด	เอาไปแทนคุณพระมาตา
โกยเอ๋ยโกยทราย	ในมหาสมุทรผุดขึ้นมา
เอาไปชั่งกับคุณพระมารดา	ทรายนั้นเบากว่าหาเท่าไม้
คุณเอ๋ยคุณของพี่	หนักแล้วยิ่งกว่าภูเขาใหญ่
ครั้นว่าหาเท่าพระแม่ไม่	ที่ได้พิทักษ์รักษา
คุณเอ๋ยคุณของพ่อ	หนักแล้วยิ่งกว่าแผ่นดินฟ้า
อีกทั้งคุณพระราชมารดา	หนักแล้วยิ่งกว่าแผ่นดิน
อีกทั้งน้ำนมข้าวแม่ป้อน	แม่อีกเลี้ยงแม่อีกคายให้ลูกกิน
ลูกไม่ลืมฟ้าไม่ลืมดิน	ไม่ลืมคุณพระราชมารดา

(สุรตน์ ออสน์เทียะ. สัมภาษณ์. 18 เมษายน 2559)

2.6.1 การฝึกทักษะการเล่นเข้าเรื่อง

การเล่นเข้าเรื่องของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรผู้แสดงส่วนมากหัดตั้งแต่อายุยังน้อยเพราะฉะนั้นบทบาทที่สำคัญอีกบทบาทหนึ่งที่ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรได้รับก่อนที่จะได้แสดงเป็นตัวนายโรง คือ บทกุมาร เช่น ลินสมุทร โกมินทร์ เนตรอัคคี เป็นต้น บทกุมารเป็นบทที่แสดงถึงบทบาทของเด็กที่มีความแคล่วคล่องว่องไว การได้รับบทบาทเป็นกุมารก่อนมีความเชื่อว่าจะสามารถแสดงเป็นตัวนายโรงที่ดีได้ในอนาคต เพราะบทกุมารมีลักษณะการก้าวเท้าและการเคลื่อนไหวทำตามจังหวะของทำนองเพลงที่แสดงถึงความกระฉับกระเฉง ทั้งนี้ ลักษณะการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรเน้นการดำเนินเนื้อเรื่องที่กระชับ รวดเร็ว กระบวนท่ารำจึงมีความกระชับว่องไว

เมื่อผ่านการฝึกบทกุมารจนการเคลื่อนไหวร่างกายจนแคล่วคล่องแล้ว ผู้แสดงมีอายุและมีประสบการณ์ในการแสดงมากขึ้นจนสามารถจดจำการเล่นละครทั้งการร้อง การรำ การเจรจา และการดำเนินเรื่องของละคร ครูก็จะอนุญาตให้แสดงเป็นนายโรงได้โดยมอบหมายกำหนดบทบาทในการแสดงละครชาตรีในครั้งต่อไป ซึ่งครูใช้วิธีการให้จดจำและเลียนแบบการแสดงของครูหรือตัวนายโรงที่มีประสบการณ์แล้วให้ไปฝึกฝนตนเอง ในครั้งต่อไปต้องแสดงบทบาทของตัวนายโรงให้ได้เป็นการเรียนรู้โดยอาศัยประสบการณ์ตรงจากการแสดง

จากการศึกษารูปแบบการฝึกหัดเบื้องต้นของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า มีลักษณะ การฝึกหัดคล้ายกับการฝึกหัดของละครหลวง ในด้านของกระบวนกาฝึกหัดจัดระเบียบร่างกาย ดัดมือ ดัดแขน อีกทั้งการฝึกหัดถองเอวและเต้นเสาให้เข้ากับจังหวะและความสัมพันธ์ของร่างกาย ทั้งนี้ ลักษณะการแสดงท่าทางนั้นแตกต่างไปจากละครหลวงด้วยละครชาตรีเมืองเพชรมีอัตลักษณ์ของกระบวนท่ารำเฉพาะตนตามความนิยมในรูปแบบของละครชาตรี

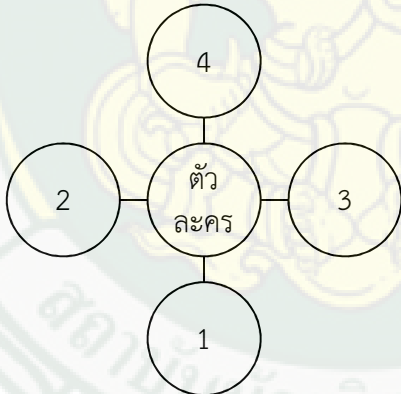
3. จาริตกระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ต้องมีพื้นฐานกระบวนท่ารำ 3 รูปแบบคือ กระบวนท่ารำ ถวายมือ กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละคร (เพลงหน้าพาทย์) และกระบวนท่ารบดาบ

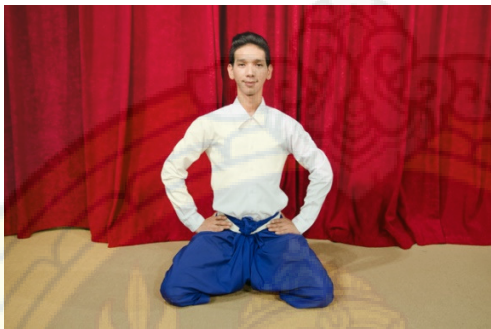
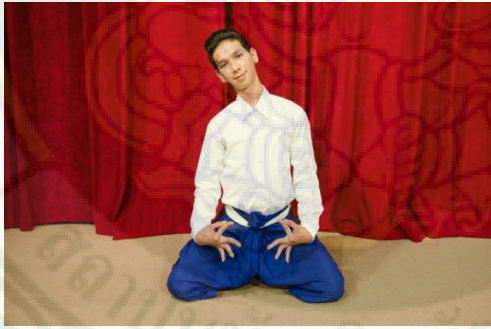
3.1 กระบวนท่ารำถวายมือ

รำถวายมือเป็นกระบวนท่ารำประกอบเพลงเร็ว-ลา ละครชาตรีเมืองเพชรไว้สำหรับรำเพื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อแก้บนอยู่ในส่วนของรูปแบบพิธีกรรมความเชื่อ นอกจากนี้ยังใช้เป็นกระบวนท่ารำสำหรับฝึกหัดรำเบื้องต้นของละครชาตรีเมืองเพชร เพื่อให้เกิดความสวยงามของกระบวนท่ารำและฝึกความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวของร่างกาย มีกระบวนท่ารำ ดังนี้

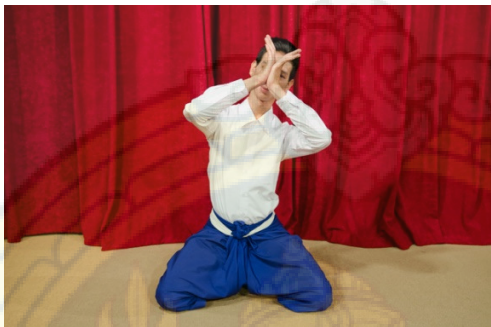
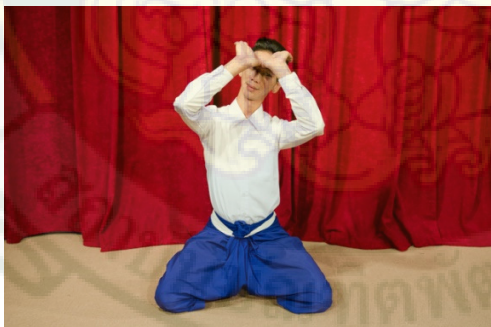
ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาวางมือระดับต้นขา เท้า มือซ้ายวางมือระดับต้นขา คุกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน
2	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหาง มือซ้ายจับหาง เท้า คุกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ตั้งมือทั้งสองแล้วซ้อนมือเป็นจับหางระดับเอว ให้ปลายจับเข้าหา ลำตัว เท้าทั้งสองคุกเข่า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ ทำท่าพนมมือให้วับลายมือ เปิดออกเล็กน้อย เท้า คูกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้ายลำตัวกดเอวและ กดไหล่ซ้าย ม้วนมือจีบทั้งสองข้าง ยกขึ้นเป็นท่าพนมมือ ให้ปลาย นิ้วหัวแม่มืออยู่ระดับหน้าผาก เท้าทั้ง สองคูกเข้า
4	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองอยู่ระดับหน้าผาก เปิดฝ่ามือทั้งสอง เท้า คูกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกด ไหล่ซ้าย มือที่พนมไว้ให้อยู่ให้เปิดฝ่า มือออก เท้าทั้งสองข้างคูกเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 5	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงศีรษะขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ ทำท่าพนมมือ เท้า คูกเข้านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวาพร้อมทั้งกดเอว และกดไหล่ไปทางขวา ประกบมือทั้งสองเป็นท่าพนมมือ ลดมือลงมาให้ปลายมืออยู่ระดับหน้าอก เท้าทั้งสอง คูกเข้าปฏิบัติท่า 1-6 จำนวน 3 ครั้ง (ท่าไหว้ 3 ครั้ง)
6	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 6	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับศอกซ้าย มือซ้ายหงายฝ่ามือกดปลายมือระดับเอว เท้า คูกเข้านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย พร้อมทั้งกดเอว และกดไหล่ซ้าย มือขวาจับศอกซ้าย มือซ้ายหงายฝ่ามือกดปลายมือลงระดับเอวเท้าทั้งสอง คูกเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
7	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 7	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางแขนตั้ง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า คูกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา พร้อมทั้งกดเอว และกดไหล่ขวา พร้อมทั้งยกมือขวาขึ้น จับหางแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้าย ยกขึ้นเป็นท่าตั้งวงล่าง เท้าทั้งสอง คูกเข่า
8	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 8	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า คูกเข่านั่งทับส้นเท้า หัวเข่า แยกออกจากกัน การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและ กดไหล่ซ้าย ม้วนมือขวาจากจับคว่ำ แขนตั้งเป็นตั้งวงบน เปลี่ยนมือซ้าย จากตั้งวงล่างเป็นจับหางระดับเอว เท้าทั้งสองคูกเข่า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
9	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 9	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวง มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวาคุกเข่าเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้าตั้งเข่าขึ้นไป ด้านข้างเปิดหน้าขา การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงระดับศีรษะมือซ้ายจับหงายระดับเอว พร้อมทั้งยกกันขึ้น เท้าขวาคุกเข่าเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายยกขึ้นวางด้านข้างเต็มฝ่าเท้า
10	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 10	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้าด้านหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวง มือซ้ายจับหงายระดับเอว พร้อม ทั้งยืนขึ้นอยู่ในลักษณะเท้าขวาวางด้านหลังเท้า ซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มฝ่าเท้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
11	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 11	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางยงข้อศอกข้างลำตัวระดับหน้าอก มือซ้ายจับหางยงด้านหน้าระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา พร้อมทั้งคลายมือทั้งสอง ออกแล้วจับหางยงมือขวาข้างลำตัวมือซ้ายระดับเอว ก้าวเท้าซ้ายแล้วยกเท้าขวา
12	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 12	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งมือข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวาม้วนมือจับทั้งสองข้างออกเป็น มือขวาตั้งมือข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
13	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 13	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงศีรษะซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาแขนตึงหงายฝ่ามือกดปลายนิ้วลง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาและเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า แยกปลายเท้าออก ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งมือข้างลำตัวแล้วแกนมือออกไปเป็น แขนตึง หงายฝ่ามือกดปลายมือลง มือซ้ายตั้ง วงล่าง เท้าทั้งสองยืนเต็มเท้าแยกปลายเท้า ออก ย่อเข้า
14	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 14	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งมือแขนตึงระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาและเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า แยกปลายเท้าออก ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ดึงแขนขวากลับมาเป็น ตั้งมือแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง ลากเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย เท้าทั้งสองยืนเต็มเท้า แยกปลายเท้าออก ย่อ เข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
15	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 15	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาแขนตึงหงายฝ่ามือกดปลายนิ้วลง มือซ้าย ตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาและเท้าซ้ายยืนเต็มเท้าแยกปลายเท้าออก ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา วาดแขนขวากลับมาเป็นหงายมือกดปลายนิ้วมือลง (ส่ายมือเดียว) มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าทั้งสองยืนเต็มเท้า (ประสมเท้า) แยกปลายเท้าออก ย่อเข้า ยึด-ยุบ ยกตัวตามจังหวะ
16	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 16	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาดั้งมือแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ส่ายมือขวาขึ้นลง มือซ้ายตั้งมือวง ยกเท้าขวาขึ้น เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
17	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 17	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาแขนตึงหงายมือ มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย หันตัวไปทางด้านขวา มือขวาปล่อยมือ มือซ้ายตั้งวงล่าง ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า
18	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 18	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งมือองแขนข้างลำตัว มือซ้ายตั้งมือระดับวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายวางเท้าเต็ม ย่อเข่า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาปล่อยมือเดิยวขึ้นลงมือซ้ายตั้งวงล่าง จากนั้นตั้งมือขวางอแขนข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง ยกเท้าขวาขึ้น ข่ายวางเต็มเท้า ย่อเข่า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
19	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 19	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางงอแขนข้างลำตัว มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหาง งอแขนข้างลำตัว มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
20	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 20	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหางมือกดปลายนิ้วมือลง แขนตั้ง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนมือจับแขนตั้งเป็นตั้งมือแล้วกดปลายนิ้วลง (แทงมือ) มือซ้ายม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
21	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 21	ทศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกขึ้นเป็นตั้งวงบน มือซ้ายม้วนเป็นจับหงายระดับเอว (สอดสร้อยมาลา) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า พร้อมกับใช้จมูกเท้าซ้ายตบพื้นตามจังหวะ (ตบเท้า)
22	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 22	ทศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายแขนตึงส่งแขนไปด้านหลัง มือซ้ายจับหงายแขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาลดมือลงจับหงายไปด้านหลัง มือซ้ายจับหงายยกขึ้นแขนตึงระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
23	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 23	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางแขนตั้งส่งไปด้านหลัง มือซ้ายหางมือกดปลายนิ้วลงแขนตั้งระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายคล้ายจับตั้งมือแล้ว กดปลายมือลงแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
24	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 24	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางแขนตั้งส่งไปด้านหลัง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับส่งหลัง ตั้งมือซ้ายเป็นวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
25	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 25	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยแขนตั้งส่งไปด้านหลัง เท้า มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับส่งหลัง ตั้งมือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
26	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 26	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยแขนตั้งส่งไปด้านหลัง เท้า มือซ้ายตั้งมือระดับไหล่งอศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ซ้าย-ขวา(ลักคอก) ยกตัวตามจังหวะมือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายตั้งมือระดับไหล่ งอศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
27	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 27	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยแชนตั้งส่งไปด้านหลัง มือซ้ายตั้งมือแชนตั้ง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับส่งหลัง มือซ้ายตั้งมือแชนตั้งระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
28	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 28	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ยกมือขวาจากจับส่งหลังขึ้นเป็นตั้งวงบน มือซ้ายยกขึ้นเป็นตั้งวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
29	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 29	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือทั้งสองข้าง กดปลายนิ้วลงแขนตั้งข้างลำตัว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองข้างเปลี่ยนจากตั้งงบนให้แก่มือลง แล้วตั้งแขนข้างลำตัวระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง
30	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 30	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวากดปลายนิ้วลงแขนตั้ง มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวากดปลายนิ้วลงแขนตั้ง มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งสลับขึ้นลง (ส่ายสองมือ) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ยึดยุบตัวขึ้นและลงตามจังหวะ

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
31	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 31	ทศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งมือแขนตึง มือซ้ายกดปลายนิ้วลงแขนตึง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งมือแขนตึง มือซ้ายกดปลายนิ้วลง แขนตึงสลับขึ้นลง (ส่ายมือ) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ยืดยุบตัวขึ้นและลง ตามจังหวะ
32	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 32	ทศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวากดปลายนิ้วลงแขนตึง มือซ้ายตั้งมือแขนตึง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองส่ายมือสลับขึ้นและลง เท้าขวายืน เต็มเท้า ย่อเข้า แล้วยกเท้าซ้ายขึ้น

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
33	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 33	ทิต 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกตไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งมือแขนตึง มือซ้ายกดปลายนิ้วลงแขนตึง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกตไหล่ขวา มือทั้งสองส่ายมือสลับขึ้นและลง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้าแล้วยืดเข้าขึ้น จึงก้าวหน้า เท้าซ้าย ย่อเข้าลง หมุนตัวกลับไปหน้าตรง
34	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 34	ทิต 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือทั้งสองจับหงายระดับวงล่าง เท้า เท้าขวากระดกหลัง เท้าซ้ายยืมเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะและลำตัวตั้งตรง มือทั้งสองจับหงายระดับวงล่าง เท้าขวากระดกหลัง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
35	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 35	ทิศ 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกหลัง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะและลำตัวตั้งตรง มือทั้งสองจับหงาย แล้วม้วนจับออกยกขึ้นเป็นตั้งวงบน เท้าขวากระดกหลังเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
36	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 36	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือทั้งสองกดปลายมือลงแขนตึงข้างลำตัว เท้า เท้าขวาวางเท้าเปิดส้นเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสองจากตั้งวงบน กดปลายมือลงข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ (แทงมือ) วางเท้าขวาลง ย่อเข้า เปิดส้นเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

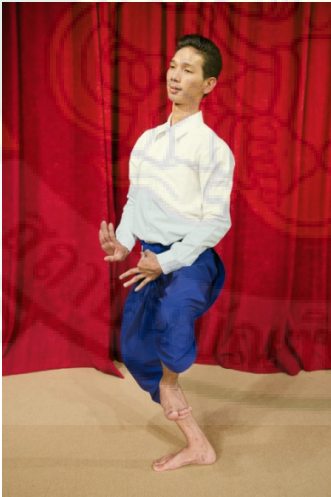
ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
37	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 37	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองคว่ำลงชิดกันด้านหน้า ระดับเอว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนทับเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย วาดแขนทั้งสองลงมากว้ามือชิดกัน (รวมมือ) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายทับเท้า ย่อเข้า
38	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 38	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับคว่ำระดับวงล่าง มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลงระดับวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวากดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับคว่ำด้านหน้าระดับวงล่าง มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลงด้านหน้าระดับวงล่างพร้อมทั้งยกเท้าขวา เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
39	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 39	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางยแชนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าทั้งสองยืนเต็มเท้าแยกปลายเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหยิบจับขึ้นเป็นจับหางยแชนตึงระดับไหล่ มือซ้ายยกขึ้นเป็นตั้งวงบน เท้าทั้งสองชิดกันปลายเท้าแยกออก ย่อเข้า แล้วหันไปด้านขวา
40	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 40	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับอก เท้า เท้าขวาตบเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา หันไปทางด้านขวา ยกมือขวาขึ้นจับระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับอก ตบเท้าขวา เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วหันไปด้านซ้าย

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
41	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 41	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหงายระดับวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย หันไปทางซ้าย มือขวาตกลงมาเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายลดจับหงายมาเป็นจับหงายระดับวงล่าง เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วหันไปด้านขวา
42	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 42	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหงายระดับวงล่าง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย หันไปทางขวา มือขวาเปลี่ยนจับหงายเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายเปลี่ยนตั้งวงเป็นจับหงายระดับวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
43	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 43	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหงายระดับวงล่าง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหงายระดับวงล่าง เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า แล้วถัดเท้าซ้าย แล้วหันไปด้านซ้าย
44	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 44	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
45	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 45	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับ วงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วถดเท้าขวา หันไปด้านขวา
46	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 46	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ ทำผาลาเพียงไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทำผาลาเพียงไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
47	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 47	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ ทำผาลาเพียงไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทำท่าผาลาเพียงไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้าแล้วถัดเท้าซ้ายไป ด้านซ้าย
48	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 48	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ ทำผาลาเพียงไหล่ เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทำท่าผาลาเพียงไหล่ เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
49	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 49	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ ท่าผาลา เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข่า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือท่าผาลาเพียงไหล่ เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข่า แล้วถัดเท้าขวาไปหน้าตรง
50	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 50	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจีบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือระดับหน้าอก เท้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจีบระดับศีรษะมือซ้ายตั้งมือระดับอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายก้าวหน้า หันกลับมาหน้าตรง

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
51	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 51	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งระดับอก มือซ้ายจีบระดับศีรษะ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือซ้ายจีบระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือระดับอก เดินย่อเท้าขึ้นลง
52	 ท่ารำถวายมือท่าที่ 52	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลักคอขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งมือแขนตึง มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลงแขน เท้า เท้าขวาก้าวหน้าถัดเท้า เท้าซ้ายย่อเท้าเต็มฝ่าเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้ายลักคอ กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาตั้งมือแขนตึง มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลง หงายท้องแขนขึ้น (ส่ายสองมือ) เท้าขวาก้าวหน้าถัดเท้า เท้าซ้ายย่อเต็มฝ่าเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลา ไม้เดินที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหงายมือกดปลายมือลงแขน ตั้ง มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาวางเท้าหน้าย่อเข้า เท้าซ้ายวางเท้าหลังย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งมือแล้วหงายมือกดปลายมือลง (แขน มือ) แขนตั้ง มือซ้ายตั้งวง เท้าขวาวางหน้า เท้าซ้ายวางเท้าหลังเปิด สันเท้า
เพลงลา ไม้เดินที่ 2 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 2 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจิบหงายข้างลำตัวระดับอก มือซ้ายจิบหงายระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจิบหงายข้างลำตัวระดับอก มือซ้าย ม้วนจิบหงายระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลา ไม้เดินที่ 2 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 2 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับแล้วปล่อยมือยกขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายม้วนจับแล้วปล่อยมือเป็นตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
ไม้เดินที่ 3 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 3 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับหงายข้างลำตัวระดับอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับหงายระดับเอว มือซ้ายม้วนจับหงายข้างลำตัวระดับอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไม้เดินที่ 3 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 3 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับหางายเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายม้วนจับหางย้างลำตัวเป็นตั้งวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า
ไม้เดินที่ 4 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 4 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางย้างลำตัวระดับอก มือซ้ายจับหางยาระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับหางย้างลำตัวระดับอก มือซ้ายม้วนจับหางยาระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มฝ่าเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไม้เดินที่ 4 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้เดินที่ 4 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับแล้วปล่อยมือยกขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายม้วนจับแล้วปล่อยมือเป็นตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
ไม้ลาที่ 1 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 1 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับหงายข้างลำตัวระดับศีรษะ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับหงายระดับเอว มือซ้ายม้วน จับหงายข้างลำตัวระดับอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไม้ลาที่ 1 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 1 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเท้าลงหลังเท้าขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับหางแล้วปล่อยมือนขึ้นตั้งวงล่าง มือซ้ายม้วนจับหางแล้วปล่อยมือเป็นตั้งวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลัง เท้าขวาเปิดส้นเท้า ย่อเข้า
ไม้ลาที่ 2 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 2 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางข้างลำตัวระดับศีรษะ มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับหางข้างลำตัวระดับศีรษะ มือซ้ายม้วนจับหางระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไม้ลาที่ 2 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 2 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาทิ้งวบน มือซ้ายทิ้งวกลาง เท้า เท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับหางแล้วปล่อยเป็นทิ้งวบน มือซ้ายม้วนจับหางแล้วปล่อยเป็นทิ้งวกลาง เท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
ไม้ลาที่ 3 จังหวะที่ 1	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 3 จังหวะที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางระดับเอว มือซ้ายจับหางข้างลำตัวระดับ ศีรษะ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับหางระดับเอว มือซ้ายม้วน จับหางข้างลำตัวระดับอก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไม้ลาที่ 3 จังหวะที่ 2	 ท่าเพลงลาไม้ลาที่ 3 จังหวะที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางเท้าลงหลังเท้าขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนจับหางแล้วปล่อยมียกขึ้นตั้งวงล่าง มือซ้ายม้วนจับหางแล้วปล่อยมือเป็นตั้งวงบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลัง เท้าขวาเปิดส้นเท้า ย่อเข้า
ทำนอง 1	 ทำนองท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลงระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับคว่ำระดับเอว มือซ้ายลดลงมือมา ระดับเอวหงายมือกดปลายนิ้วลง เท้าขวายก เท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
2	 ทำนองท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายส่งหลัง เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาคลายจับออกยกขึ้นเป็นตั้งวง มือซ้ายจับหงายส่งมือไปด้านหลัง เท้าขวาก้าวเท้าหน้า ย่อ เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้าแล้วนั่งลงตั้งเข้าขวา คุกเข้าซ้าย
3	 ทำนองท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายส่งหลัง เท้า นั่งคุกเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายส่งมือไปด้านหลัง นั่งคุกเข้าทับส้นเท้า แยกเข้าออก

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
4	 ทำนั้งท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ ตั้งตรง ลำตัว ตั้งตรง มือ พนมมือระดับอก เท้า นั่งคุกเข่า การเคลื่อนไหว ศีรษะและลำตัวตั้งตรง มือทั้งสองประนมระหว่างอก นั่งคุกเข่าทับส้นเท้า เข่าทั้งสองแยกจากกัน

จากตารางที่ 19 กระบวนท่ารำถวายมือ พบว่า กระบวนท่ารำแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ กระบวนท่ารำเพลงเร็วและเพลงลา กระบวนท่ารำเพลงเร็วเริ่มด้วยกระบวนท่าไหว้ (ท่าเทพนม) โดยนั่งคุกเข่าและยืนขึ้น ทิศทางการเคลื่อนไหวของกระบวนท่ารำมีหน้าตรง ด้านขวาและด้านซ้าย มีกระบวนท่ารำที่ปฏิบัติเหมือนกันทั้งด้านขวาและด้านซ้าย จำนวนท่ารำมีไม่มากนักแต่มีความสัมพันธ์กันของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า สามารถเพื่อความยาวของท่ารำโดยแทรกท่าต่างๆ นอกเหนือจากท่ารำหลัก กล่าวคือ เริ่มรำตั้งแต่ท่าที่ 1 ไปตามกระบวนท่าจนกระทั่งถึงท่ารำถวายมือท่าที่ 48 (ดูในท่ารำถวายมือ) ตัวนายโรงที่อยู่ในตำแหน่งขวามือ จะเป็นผู้นำในการเปลี่ยนท่า เรียกว่า “ขึ้นท่า” ทั้งนี้ใช้ในกรณีที่มีการรำแก้บนเป็นรอบผู้แสดงก็จะนับการขึ้นท่าใหม่ 1 ท่าเป็น 1 รอบ หากเจ้าภาพบนละครรำ 10 รอบ ตัวนายโรงก็จะรำนำผู้แสดงอื่นๆ เปลี่ยนท่ารำจำนวน 10 ท่า

3.2 กระบวนท่ารำเพลงที่ใช้ในการแสดงละคร (เพลงหน้าพาทย์)

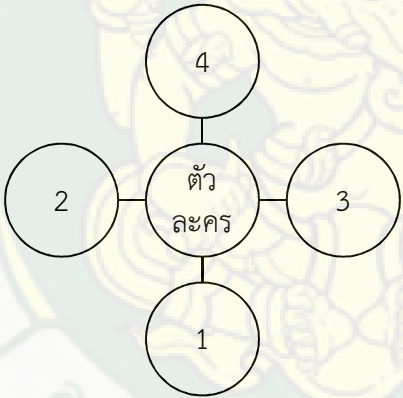
ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ต้องมีพื้นฐานการรำในละครซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ประกอบอาภักปกริยาและแสดงอารมณ์ของตัวละคร ในทางนาฏศิลป์ไทยเรียกว่าเพลงหน้าพาทย์แต่ละละครชาตรีเมืองเพชร ให้ความหมายของคำว่า หน้าพาทย์ แปลว่า การแสดงฉากหนึ่ง เช่น เรียกการแสดงในช่วง

เปิดเรื่องมีตัวนายโรงและตัวนางนั่งเตียง เรียกว่า หน้าพาทย์แรก ตอนต่อไปก็เรียกตามลำดับ คือ หน้าพาทย์สอง หน้าพาทย์สาม ตามลำดับ ดังนั้นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจึงเรียกเจาะจงชื่อเพลง เป็นสำคัญ เพลงพื้นฐานที่ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ใช้ในการแสดงละครเพื่อดำเนินเนื้อเรื่อง คือ เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงเชิดฉิ่งแบ่งออกเป็น เชิดฉิ่งรับพวงมาลัยและเพลงเชิดฉิ่งแผ่ละคร เพลงโอด

3.2.1 เพลงเสมอ

เพลงเสมอเป็นเพลงที่ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรใช้ในการเดินทางในระยะทางใกล้ๆ เช่น เดินทางออกจากท้องพระโรง เพลงเสมอจะมี 5 ไม้เดิน แล้วลงลา ครุทาง นาฏศิลป์ไทย เรียกว่า 4 ไม้ รวมจังหวะการรำเพลงเสมอจะมี 9 ไม้ เรียกกันว่าขึ้นห้าลงสี่ (ขนาด กิจจันทร์. 2555 : 30) มีกระบวนท่ารำมีดังต่อไปนี้

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงเสมอ 1 (รำให้มี)	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 1 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 1 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงาย ด้านหน้าระดับเหนือไหล่ เท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายด้านหน้าระดับระดับเหนือไหล่ มือซ้ายจับหงายด้านหน้าระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ม้วนมือจับทั้งสองข้างเป็นมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับใต้อก เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 1 (3)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 1 (4)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับหงายส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว (ต่อเนื่องจากภาพที่ 2) ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือลงมือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับ หงายส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า (ดังภาพที่ 3) จากนั้น เปลี่ยนมือขวายกมือขึ้นปล่อยจับเป็นตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืน เต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า (ดังภาพที่ 4)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
2	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 2 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 2 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก มือซ้ายหงายมือ กดปลายนิ้วมือลง งอศอก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก ระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือกดปลายมือลงระดับไหล่ งอศอก เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะ เอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหยิบ จับ หงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวาก้าวเท้า หน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มฝ่าเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 3 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 3 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือ ระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายกดมือจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก ระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาดังมือแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายหุบจับ หงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
4	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 4 (1)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก มือซ้ายหงายมือ กดปลายนิ้วมือลง งอศอก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 4 (2)	การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก ระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือกดปลายมือลงระดับไหล่ งอศอก เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะ เอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหยิบ จับ หงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวาก้าวเท้า หน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มฝ่าเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 5 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 5 (2)	ทิส 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือ ระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายกดมือจับคว่ำข้างลำตัว งอศอก ระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาดังมือแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายหุบจับ หงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
6	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 6 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 6 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำแขนตั้ง มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวา กดมือนองจับคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ มือ ซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า ขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้า ขวาเปิดส้นเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้น เปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวายับจับหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายลดมือนองตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ นำเท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
7	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 7 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 7 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายกดมือนลงเป็นจีบคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือขวาลงตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ หยิบจีบมือซ้ายขึ้นหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า นำเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
8	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 8 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 8 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำแขนตั้ง มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวา กดมือนองจับคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ มือ ซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า ขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้า ขวาเปิดส้นเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้น เปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวายับจับหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายลดมือนองตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ นำเท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
9	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 9 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 9 (2)	ทศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายกดมือนลงเป็นจีบคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ เท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือขวาลงตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ หยิบจีบมือซ้ายขึ้นหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า นำเท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
10	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 10	ทศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งมือแขนตึง ระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้ายหันไป ด้านขวา มือขวาตั้งมือแขนตึงมือซ้ายหงายมือ ระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าขวาวางเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้า ย่อเข้า
11	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 11	ทศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับใต้อก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือ ขวาจับระดับศีรษะงอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้ง มือระดับใต้อก (ท่าซึกแบ่งผัดหน้า) เท้าขวายืน เต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
12	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 12 (1)  ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 12 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจีบระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับไตอก เท้า ซอยเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา หันมาหน้าตรง มือขวาจีบระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับเอว จากนั้นเปลี่ยนเป็น ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งมือระดับเอวมือซ้ายจีบระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้าทั้งสองย่อสลับขึ้นลงโดยยกส้นเท้าขึ้น (ซอยเท้า) ปฏิบัติต่อเนื่องกัน (ดังภาพที่ 1 และภาพที่ 2)

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

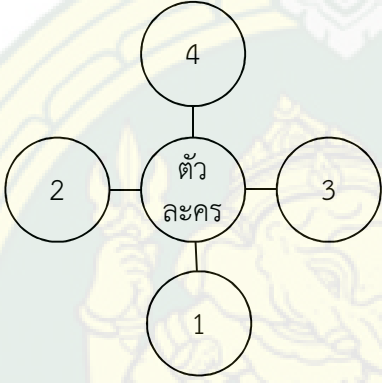
ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
13 (ป่องหน้า)	 ท่ารำเพลงเสมอท่าที่ 14	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมืองอศอกข้างลำตัว ระดับเอว มือซ้ายจับคว่ำระดับหน้า เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวากดปลายมือลงข้างลำตัวหงายมือขึ้น งอศอก มือซ้ายจับคว่ำด้านหน้า ระดับศีรษะเท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

จากตารางที่ 20 กระบวนท่ารำเพลงเสมอ พบว่า กระบวนท่ารำเพลงเสมอของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยการรำให้มือ (รำร้าย) โดยใช้ 1 จังหวะของไม้เดินในเพลงเสมอ ดังนั้น กระบวนท่ารำมีเฉพาะ 4 ไม้เดินแล้วจึงลงลา รวมกันเป็น 9 ไม้ ดังนั้นกระบวนท่ารำเพลงเสมอของละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบด้วย รำร้าย แล้วรำตามกระบวนท่าเดินขึ้น 4 ไม้แล้วจึงลงลา

3.2.2 เพลงเชิด

เพลงเชิดเป็นเพลงที่ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรใช้ในการเดินทางในระยะไกล และใช้ในการต่อสู้ของตัวละคร มีกระบวนทำร่าดังต่อไปนี้

ตารางที่ 21 กระบวนทำร่าเพลงเชิด

ทำร่า	ลักษณะทำร่า	คำอธิบายทำร่า
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงเชิด 1	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 1 (1)  ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 1 (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือทั้งสองตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ยกมือทั้งสองข้างขึ้นตั้งวงล่าง พร้อมทั้งยกเท้าขวาชูขึ้น เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาแบมือแล้ววาดมือไปข้างลำตัว นาบฝ่ามือไว้บนสะโพกด้านหลัง มือซ้ายตั้งวงล่าง ก้าวเท้าขวาลงด้านข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
2	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 2 (ด้านหน้า)  ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 2 (ด้านหลัง)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือทั้งสองแบมือนาบไว้ที่บริเวณ สะโพกขวา เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาแบมือนาบสะโพกด้านหลัง มือซ้ายวาดไปข้างลำตัวนาบฝ่ามือไว้บนสะโพกซ้ายด้านหลัง เช่นเดียวกับมือขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 3 (1)  ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 3 (2)	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย หันไปทางซ้ายกดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายระดับเอว (สอดสร้อยมาลา) เท้าขวายกเท้าแล้วก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นหันไปทางด้านขวา ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางอยู่หลังเท้าขวาย่อเปิดส้นเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
4	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 4 (1)  ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 4 (2)	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะข้างลำตัว งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับคว่ำแขนตั้งข้างลำตัว มือซ้ายหงายมือกดปลายนิ้วลงข้างลำตัว งอศอก เท้าขวายืนเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหุบจับขึ้นหงายหงายมือระดับศีรษะ ข้างลำตัว งอศอก มือขวาดังมือ แขนตั้ง เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 5	ทศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะข้างลำตัว งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมืออยู่ในลักษณะเดิม เท้าขวาก้าวข้างย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
6	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 6	ทศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะข้างลำตัว งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเปลี่ยนไปเอียงซ้าย กดเอวและกด ไหล่ซ้าย แล้วจึงปฏิบัติท่าเอียงศีรษะสลับกันซ้าย และขวา มืออยู่ในลักษณะเดิม เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
7	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 7	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับไตอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับระดับศีรษะงอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือระดับไตอก (ซีกแบ่งผัดหน้า) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เดินขึ้นหมุนตัว 1 รอบ
8 (ป้องกัน)	 ท่ารำเพลงเชิดท่าที่ 8	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือ งอศอกข้างลำตัว ระดับเอว มือซ้ายจับคว่ำระดับหน้า เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหงายมือกดปลายมือลงข้างลำตัวระดับเอว งอศอก มือซ้ายจับคว่ำด้านหน้า ระดับศีรษะ เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

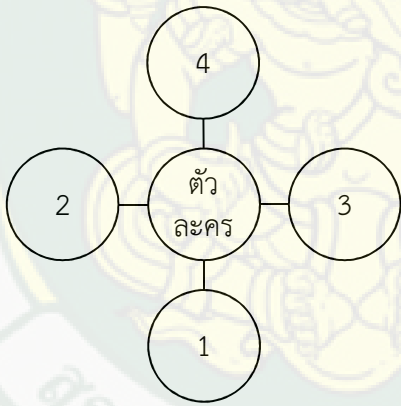
จากตารางที่ 21 กระบวนท่ารำเพลงเชิด พบว่า กระบวนท่ารำเพลงเชิดปรากฏท่ารำเกี่ยวกับการนุ่งผ้าก่อน โดยเริ่มจากท่านุ่งผ้าด้วยมือขวาข้างเดียวและนุ่งผ้าด้วยมือทั้งสองข้าง ท่ารำเป็นกิริยาแสดงการแต่งกายให้รัดกุมก่อนการเดินทางในระยะไกล แล้วจึงปฏิบัติท่ารำอื่นๆ ตามลำดับ

3.2.3 เพลงเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ใช้ตอนที่ตัวละครรับพวงมาลัย เช่น เรื่องกายเพชร กายสุวรรณและรำเชิดฉิ่งเพลงศรใช้ในตัวละครเพลงศรในการต่อสู้ เช่น เรื่องโกมินทร์ นารายณ์ธิเบศ ไชยเชษฐ์ เป็นต้น มีกระบวนท่ารำดังต่อไปนี้

1) กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
รำให้มือ (รำร้าย)	 ท่ารำให้มือ (1)  ท่ารำให้มือ (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงาย ด้านหน้าระดับไตอก มือซ้ายจับหงาย ด้านหน้าระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายด้านหน้าระดับไตอก มือซ้ายจับหงายด้านหน้าระดับเอว เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้นเปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ม้วนมือจับทั้งสองข้างเป็นมือขวาดั้งบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับไตอก เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	 ท่ารำให้มือ (3)  ท่ารำให้มือ (4)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้ายจับหางยส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
		การเคลื่อนไหว (ต่อเนื่องจากภาพที่ 2) ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย ลดมือลงให้มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้าย จับหางยส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า (ดังภาพที่ 2) จากนั้นเปลี่ยนเป็นมือขวายกมือขึ้นปล่อยจับ เป็นตั้งวงบน มือซ้ายจับหางยส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า (ดังภาพที่ 4)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
1	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 1	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหางส่งหลัง เท้า ย่ำเท้าสลับกันเปิดส้นเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับส่งหลัง เท้าทั้งสอง ย่ำเท้าสลับกัน เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) หันไปด้านขวา
2 (ป้อนหน้า)	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 2	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหางมือกดปลายนิ้วลง ข้างลำตัว งอศอก มือซ้ายจับคว่ำ ด้านหน้า เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาหางมือลดมือลงกดปลายนิ้วลง ข้างลำตัว งอศอกมือซ้ายคลายจับ แล้วจับค้ำระดับศีรษะด้านหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้ายืดและยุบเข้าขึ้นลงถี่ๆ (ห่มเข้า)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 3	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตั้ง ข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกมือขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายลดจับลงระดับไหล่เป็นจับคว่ำ แขนตั้งข้างลำตัว เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
4	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 4	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตั้ง ข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับคว่ำ แขนตั้ง ระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้างแล้ว ย่อเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 5	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตึง ข้างลำตัวระดับไหล่ เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจดจับลงระดับไหล่เป็นจับคว่ำ แขนตึง ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน แล้วย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) หันไปทางซ้าย
6	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 6	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข่า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาลดมือลงจับหงายระดับเอว มือซ้ายม้วนจับขึ้นเป็นตั้งวงบน เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข่า แล้วยัดและยุบเข่าขึ้นลงถี่ๆ (ห่มเข่า)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
7	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 7 (1)  ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 7 (2)	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหางยระดับเอว ลดมือซ้ายลงมาตั้งวงล่าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวาจากท่ากระดกเท้า ส่งเท้ามาด้านหน้าในท่ายกเท้าหน้า แล้วจึงก้าวข้างเท้าขวา ย่ำเท้าสลับขึ้นลงเปิดสันเท้า (ซอยเท้า) หันไปทางขวา (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
8	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 8	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับขึ้นเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ออกเป็นหงายมือกดปลายมือลงข้างลำตัว งอศอก (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า ยึดและยุบเข้าขึ้นลง ถี่ๆ (ห่มเข้า)
9	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 9	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะ เดิม (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายจากท่ากระดกเท้า ส่งเท้ามา ด้านหน้าในท่ายกเท้าหน้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
10	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 10	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า แล้วย่อเท้าสลับขึ้นลงเปิด สั้นเท้า (ซอยเท้า) ขึ้นและลงพร้อมทั้งเปลี่ยนเอียง ศีรษะซ้ายและขวา
11	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 11	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายข้างลำตัวระดับเอว งอศอก มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาซ้อนมือจับหงายข้างลำตัวระดับเอว งอศอก มือซ้ายซ้อนมือจับหงายระดับเอว เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้าแล้วยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวายกหน้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
12	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 12	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหงายมือแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับแขนมือไปข้างลำตัวหงายมือ แขนตึงมือซ้ายม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า
13	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 13	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งมือองศอกระดักไหล่ มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาตั้งมือองศอกระดักไหล่ มือซ้ายม้วนมือจับหงายระดับเอว ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
14	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 14	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางแขนตึง ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว(ต่อเนื่องจากท่าที่ 18) ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวายีบจับหางแขนตึง ข้างลำตัว มือซ้าย ม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง ย่ำเท้าสลับขึ้นลงเปิด ส้นเท้า (ซอยเท้า)
15	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 15	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหางมือแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้า เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับแทงมือไปข้างลำตัวหางมือ แขนตึง มือซ้ายม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง เท้าขวา ก้าวหน้า ย่อเข้า ถอนเท้าซ้ายกระทุ้งหลังเท้าขวา ย่อเข้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
16	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 16 (1)  ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 16 (2)	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับหางแขนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกขึ้นเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหยิบจับ หางมือ แขนตึงข้างลำตัว เท้าขวาก้าวหน้ายืน เต็มเท้า ย่อเข่า เท้าซ้ายยกเท้าหน้าแล้วหมุนตัว ไปด้านซ้าย (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
17	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 17	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายหงายมือแขนตึงข้างลำตัว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายม้วนจับแทงมือไปข้างลำตัวหงายมือ แขนตึง มือขวาลดมือเป็นตั้งวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า
18	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 18	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตึง ระดับไหล่ เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ชอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาม้วนมือจับหางยระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ ย่ำเท้าสลับขึ้นลงเปิด ส้นเท้า (ชอยเท้า)

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
19	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 19	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจับหางแขนตั้ง ข้างลำตัว เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว (ต่อเนื่องจากท่าที่ 24) ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายหยิบจับหางแขนตั้ง ข้างลำตัว มื่อย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)
20	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 20	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายหางมือแขนตั้งข้างลำตัว เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายม้วนจับแทงมือไปข้างลำตัวหางมือแขนตั้ง มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
21	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 21	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหางระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายยกขึ้นตั้งวงบน มือขวาม้วนมือเป็นจับ หางระดับเอว (สอดสร้อยมาลา) ก้าวเท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า กระดกเท้าขวา
22	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 22	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหางมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาสอดจับขึ้นหางมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายลดมือลงตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วส่งเท้าขวามา ด้านหน้ายกเท้าหน้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
23	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 23	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติ ท่ารำลักษณะเดิม เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า
24	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 24	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง ระดับไหล่ เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติ ท่ารำลักษณะเดิม ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) หันไปด้านขวา

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
25	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 25	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำแขนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายเหยียดเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือซ้ายแทงมือขึ้น หายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือขวาลดมือลงจับคว่ำแขนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ ก้าวเท้าซ้ายเหยียดเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวายกเท้าหน้า
26	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 26	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำแขนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายเหยียดเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม เท้าซ้ายยัดเข้าแล้วย่อลงพร้อมกับเท้าขวาก้าวข้าง หมุนตัวกลับหลังไปหน้าตรง

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
27	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 27	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับคว่ำแขนตั้ง ข้างลำตัว ระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าหน้า เท้าซ้ายวางเท้าหลังเท้าขวาเปิด ส้นเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือ ปฏิบัติท่ารำลักษณะ เดิม หมุนมาหน้าตรงเท้าขวายู่หน้ายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา เปิดส้นเท้า
28	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 28	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาดั้งมือแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ตั้งเข่า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวาหัน ไปทางด้านซ้าย มือขวาม้วนมือจับขึ้นเป็นตั้งมือ แขนตั้งระดับไหล่ มือตั้งวงบน เท้าขวายืนยก เท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
29	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 29	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงศีรษะขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาแบ่มือแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาแบ่มือแขนตั้ง ระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
30	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยท่าที่ 30	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาหงายมือด้านหน้าระดับศีรษะ งอศอก มือซ้ายหงายมือข้างลำตัวระดับ เหนือไหล่งอศอก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้ายมือทั้งสองปฏิบัติท่าแบ่มือ มือขวาระดับศีรษะ มือซ้ายระดับเหนือไหล่ ก้าวเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวายกเท้าหน้า

2) กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเพลงสร

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
รำให้มือ (รำร้าย)	 ท่ารำให้มือ (1)  ท่ารำให้มือ (2)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้าระดับอก เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
		การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายตั้งมือด้านหน้า ระดับได้ออก ก้าวข้างเท้าขวา ย่อเข้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า (ดังภาพที่ 1) จากนั้น เปลี่ยนเป็นศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ ซ้าย ลดมือลงให้มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้าย จับหางย่องหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า (ดังภาพที่ 2)

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
	 ท่ารำให้มือ (3)	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับหางส่งหลัง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว (ต่อเนื่องจากภาพที่ 2) ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาก่อศรยกขึ้นระดับวงบน มือซ้ายจับหางส่งหลังแขนตั้ง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า แล้วขอยเท้าหันไปทางขวา (ดังภาพที่ 3)
1 (ป้องกัน)	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 1	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาก่อศรตั้งมือ งอศอกข้างลำตัว มือซ้ายจับคว่ำ ด้านหน้า เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาก่อศร ลดมือลงข้างลำตัว งอศอก มือซ้ายคลายจับ แล้วจับคว่ำระดับศีรษะ ด้านหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า ยืดและยุบเข้าขึ้นลงถี่ๆ (ห่มเข้า)

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
2	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 2	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตึง ข้างลำตัวระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรยกขึ้นระดับวงบน มือซ้ายลดจับลงจับคว่ำระดับไหล่ แขนตึงข้างลำตัว เท้าขวาก้าวหน้าเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
3	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 3	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตึง ข้างลำตัวระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับคว่ำแขนตึงระดับไหล่ เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า แล้วย่อเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ขอยเท้า) หันไปด้านซ้าย

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
4	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 4	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรลดมือลงระดับเอว มือซ้ายม้วนจับ ขึ้นเป็นตั้งวงบน เท้าขวาก้าวหน้ายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า ยืดและยุบเข้าขึ้นลง ถี่ๆ (ห่มเข้า)
5	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 5	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรระดับเอว ลดมือซ้ายลงมาตั้งวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายจากท่า กระดกเท้า ส่งเท้ามาด้านหน้าในท่ายกเท้าหน้า

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร(ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
6	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 6	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า แล้วย่อเท้าสลับขึ้นลงเปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) หันไปทางขวา
7	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 7	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรยกขึ้นระดับวงบน มือซ้ายหงายมือ ออกเป็นหงายมือ กดปลายมือลงข้างลำตัว งอศอก (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้ายืดและยุบเข้าขึ้นลง ถี่ๆ (ห่มเข้า)

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
8	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 8	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายจากท่ากระดกเท้า ส่งเท้ามาด้านหน้าในท่ายกเท้าหน้า
9	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 9	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายมือลงข้าง ลำตัว งอศอก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม (ผาลาเพียงไหล่) เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้างแล้วย่ำเท้าสลับขึ้นลงเปิดสันเท้า (ซอยเท้า) ขึ้นและลงพร้อมทั้งเปลี่ยนเอียงศีรษะซ้ายและขวา

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
10	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 10	ทศ 2 ศิระษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศร งอศอกข้างลำตัว มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศิระษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศร งอศอกข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายจับหางระดับเอว เท้าซ้ายก้าวหน้า ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวายกหน้า
11	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 11	ทศ 2 ศิระษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรหางมือ แขนตั้งข้าง ลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศิระษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรหางมือไปข้างลำตัวหางมือ แขนตั้ง มือซ้ายม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
12	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 12	ทศ 2 ศิระษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรแขนตึง ระดับไหล่ มือซ้ายจับหางยระดับเอว เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศิระษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายม้วนมือจับหางยระดับเอว ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)
13	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 13	ทศ 2 ศิระษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรหางยท้องแขนตึง ข้าง ลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้า เท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศิระษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรหางยท้องแขนตึง ข้างลำตัว มือซ้ายม้วนจับเป็นตั้งวงล่าง มือย่ำเท้าสลับ ขึ้นลงเปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) แล้วจึงปฏิบัติท่าที่ 12 อีกครั้ง

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
14	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 14	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับหางยแชนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวายกขึ้นเป็นตึงวงบน มือซ้ายหุบจับหาง ยแชนตึงข้างลำตัว เท้าขวาก้าวหน้ายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า
15	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 15	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับหางยแชนตึงข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรระดับวงบน มือซ้ายจับหาง ยแชนตึงข้างลำตัว เท้าขวาก้าวหน้ายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า หันไปด้านซ้าย

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
16	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 16	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับวงล่าง มือซ้าย หายมือแขนตึงข้างลำตัว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายม้วนจับแทงมือไปข้างลำตัว หายมือ แขนตึง มือขวาถือศรลดมือลงระดับวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ยืดแล้วย่อเข้าลง เท้าซ้าย ก้าวข้าง ย่อเข้า
17	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 17	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตึง เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรม้วนมือระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขน ตึงระดับไหล่ปฏิบัติสลับกัน ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
18	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 18	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับวงล่าง มือซ้าย หายมือแขนตึงข้างลำตัว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้าย ก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายตั้งมือแทงมือไปข้างลำตัว หายมือ แขนตึง มือขวาถือศรลดมือลงระดับวงล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ยืดแล้วย่อเข้าลง เท้าซ้าย ก้าวข้าง ย่อเข้า
19	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 19	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้าย ตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือซ้ายยกขึ้นตั้งวงบน มือขวาถือศรระดับเอว ก้าวเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วจึงกระดก เท้าขวา

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
20	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 20	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตึง ระดับไหล่ เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรสอดมือขึ้นหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายลดมือลงตั้งมือแขนตึง ระดับไหล่ เท้าซ้ายยืนเต็มเท้ายืดตั้งเข้าแล้วส่ง เท้าขวามาต้านหน้ายกเท้าหน้า
21	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 21	ทิศ 3 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตึง เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติ ท่ารำลักษณะ เดิม เท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข่าลง เท้าขวาก้าว ข้าง ย่อเข้า ซอยเท้าหันไปด้านขวา

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
22	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 22	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง ระดับไหล่ เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติ ท่ารำลักษณะเดิม ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) หันมาด้านขวา ก้าวเท้าขวา กระทุ้งเท้าซ้ายย่อเข้า
23	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 23	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรคว่ำแขนตั้ง ข้างลำตัว ระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือซ้ายแทงมือขึ้น หงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก มือขวาถือศรลดมือลงคว่ำแขนตั้งข้างลำตัว ระดับไหล่ ก้าวเท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า เท้าขวายกเท้าหน้า

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
24	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 24	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรคว่ำแขนตั้ง ข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ งอศอกตั้งฉาก เท้า เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะ ลำตัวและมือปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม เท้าซ้ายยัดเข้าแล้วย่อลงพร้อมกับเท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า หมุนตัวกลับหลังไปหน้าตรง
25	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 25	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายจับหงายระดับเอว เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรลดลงมาระดับเอว มือซ้ายลดมือลงมาจับหงายระดับเอว ก้าวเท้าซ้ายยืนเต็มเท้าย่อเข้า กระดกเท้าขวา

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
26	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 26	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้าย ตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายม้วนจับขึ้นเป็น ตั้งวงบน เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า กระดกเท้าขวา หมุนไปทางซ้ายรอบตัวเอง 1 รอบ
27	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 27	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้าย เท้าเอว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้าย กระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรระดับเอว มือซ้ายลดมือลงมาเท้าเอว เท้าขวาก้าวข้างแล้วยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้ว กระดกเท้าซ้าย

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
28	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 28	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือศรแขนตึงระดับศีรษะ มือซ้าย เฝ้าเอว เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้าย กระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือศรแขนตึงยกขึ้นระดับศีรษะ มือซ้าย เฝ้าเอว เท้าขวาก้าวข้างแล้วยืนเต็มเท้า ย่อเข้า แล้วกระดกเท้าซ้าย หมุนไปทางขวารอบตัว 1 รอบกลับมาหน้าตรง
29	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 29	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือศร ขัดศรด้วยแขนซ้าย มือซ้าย ตั้งวงบน เท้า เท้าขวากระดกเท้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือศร ขัดศรด้วยแขนซ้าย มือซ้าย ตั้งวงบน เท้าซ้ายก้าวข้างแล้วยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวากระดกเท้า หมุนไปทางซ้ายรอบตัว 1 รอบ กลับมาด้านหน้า

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
30	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 30	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายถือสร ขัดศรด้วยแขนขวา เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย เปลี่ยนเป็นมือซ้ายถือสรขัดศรด้วยแขนขวา มือขวาตั้งวงบน เท้าขวาก้าวข้างแล้วยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายกระดกเท้า หมุนไปทางขวา รอบตัว 1 รอบ กลับมาหน้าตรง
31	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 31	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจิบหางถือลูกศร มือซ้ายถือสรแขนตั้ง เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจิบหางถือลูกศรแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายถือสรแขนตั้งระดับไหล่ ย่ำเท้าสลับขึ้นลงเปิดส้นเท้า (ซอยเท้า)

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
32	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 32	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือลูกศรขึ้นแขนตั้ง มือซ้ายถือศรคว่ำมือ แขนตั้ง เท้า ย่ำเท้าสลับขึ้นลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือลูกศรขึ้นแขนตั้ง มือซ้ายถือศรคว่ำมือ ปฏิบัติสลับกันพร้อมทั้งย่ำเท้าสลับขึ้นและลง เปิดส้นเท้า (ซอยเท้า) ไปด้านหน้าและถอยลง หลังสลับกัน
33	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 33	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือลูกศรด้านหน้าทาบกับคัน ศร มือซ้ายถือศรตั้งขึ้น เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้ายกดเอวและกดไหล่ซ้ายซ้าย หันไปด้านขวา มือขวาถือลูกศรส่งไปด้านหน้า ทาบกับคันศร มือซ้ายมือคันศรตั้งขึ้นด้านหน้า ถอนเท้าขวา ยืนเต็มเท้า ย่อเข้าเท้าซ้ายยกหน้า

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
34	 ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรท่าที่ 34	ทิศ 2 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับมือถือลูกศรระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายถือศรตั้งขึ้น เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือมือขวาจับมือถือลูกศรระดับศีรษะ งอศอก ตั้งฉาก มือซ้ายถือศรตั้งขึ้น (เพลงสร) ขอยเท้าขึ้นลง แล้วยกเท้าขวาขึ้น พุ่งลูกศรไป ด้านหน้า

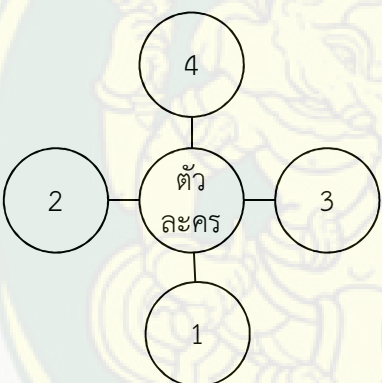
จากตารางที่ 22 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยและตารางที่ 23 กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร พบว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเพลงสร กระบวนท่ารำเริ่มต้นด้วยการรำให้มือ (รำราย) แล้วจึงรำป้อนหน้าใช้จิ้งหะเข้า (ห่มเข้า) กระบวนท่ารำทั้งสองมีโครงสร้างท่ารำเดียวกันแต่จะแตกต่างกันที่เพลงเชิดฉิ่งเพลงสรใช้อาวุธศรเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงและมีกลวิธีการรำที่ต่างกันเป็นกระบวนท่าเฉพาะที่ใช้สำหรับแสดง กล่าวคือ กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยมีท่ารำสำหรับใช้ในการรับพวงมาลัยและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเพลงสรมีท่ารำที่ใช้อาวุธศรและลูกศรประกอบการรำ

3.2.4 เพลงโอด

เพลงโอดเป็นเพลงที่ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรใช้ประกอบกิริยาร้องไห้เสียใจ เพลงโอดของละครชาตรีเมืองเพชรมี 2 ลักษณะคือ เพลงโอดธรรมดาและโอดชาตรี เพลงโอดธรรมดาใช้กับประกอบอาการกิริยาร้องไห้เสียใจโดยปกติ ซึ่งต่างจากเพลงโอดชาตรีที่จะบรรเลงต่อจากตัวละครร้องทำนองไอ้โชนเป็นการร้องเพลงโชนเฉพาะ ลักษณะกระบวนทำรำมี 2 ลักษณะ คือ กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืนและกระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะนั่ง มีกระบวนทำรำดังต่อไปนี้

1) กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืน

ตารางที่ 24 กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืน

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงโอด 1	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงาย ระดับเอว มือซ้ายจับหงายข้างลำตัว ระดับอก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาซ้อนจับหงายมือระดับเอว มือซ้ายซ้อนจับหงายมือข้างลำตัว เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
2	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตึง ด้านหน้า เท้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายม้วนมือจับเป็นตั้งมือส่งไปด้านหน้าแขนตึง เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมือระดับหน้าอกคอกตั้งฉาก เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกเท้าหน้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมื่อยกขึ้นระดับหน้า อกคอกตั้งฉาก เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยกหน้า
4	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมือแตะหน้าผาก เท้า เท้าขวายืนเปิดส้นเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมื่อยกขึ้นมาจรดหน้าผาก พร้อมทั้งก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า ย่อเข้า เปิดส้นเท้าขวา ขยับเซไปด้านขวา

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะยืน (ต่อ)

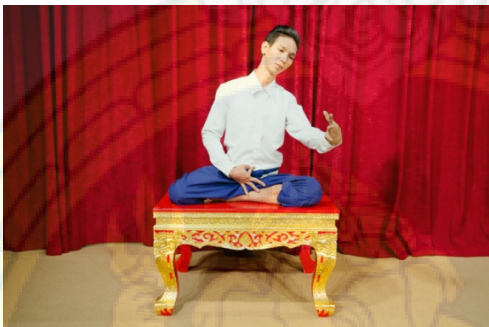
ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 5	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้ายหงายมือตะหน้าผาก เท้า เท้าขวายกเท้าหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือทั้งสอง ปฏิบัติท่ารำลักษณะเดิม เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า
6	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 6	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหางยระดับเอว มือซ้ายหงายมือตะหน้าผาก เท้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือทั้งสองปฏิบัติท่ารำในลักษณะเดิม เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เปิดส้นเท้าซ้าย ย่อเข้า ขยับเซไปด้านซ้าย

ตารางที่ 24 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะยืน (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
7	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 7	ทิต 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายเข้ดบริเวณใต้ตาข้างซ้าย เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าหน้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอวแบ่มือซ้ายใช้นิ้วชี้เข้ด บริเวณใต้ตาข้างซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข้า
8	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 8	ทิต 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายเข้ดบริเวณใต้ตาข้างซ้าย เท้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายแบ่มือใช้นิ้วชี้เข้ด ใต้ตาขวา เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าขวา ก้าวหน้า ย่อเข้า

2) กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะนั่ง

ตารางที่ 25 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะนั่ง

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
โอด 1	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายจับหงายข้างลำตัว เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาซ้อนจับหงายมือระดับเอว มือซ้ายซ้อนจับหงายมือข้างลำตัว นั่งพับเพียบไปทางขวา
2	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตั้ง ด้านหน้า เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับเอวมือซ้ายม้วนมือจับเป็นตั้งมือส่งไปด้านหน้าแขนตั้ง นั่งพับเพียบไปทางขวา

ตารางที่ 25 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะนั่ง (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมือระดับหน้าอก ศอกตั้งฉาก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอวมือซ้ายหงายมื่อยกขึ้น ระดับหน้า อกศอกตั้งฉาก นั่งพับเพียบไปทางขวา
4	 ท่ารำเพลงโอดท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายหงายมือแตะหน้าผาก เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายแตะแก้มฝ่ามือ ให้ข้อมือแตะหน้าผาก นั่งพับเพียบไปทางขวา

ตารางที่ 25 กระบวนท่ารำเพลงโอดลักษณะนั่ง (ต่อ)

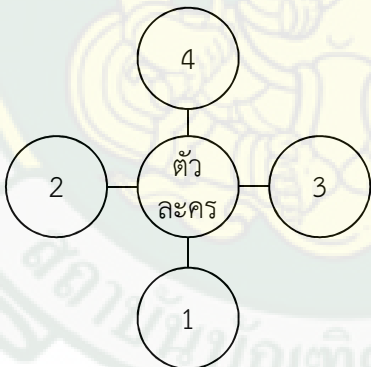
ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารำเพลงโอดแบบนั่งท่าที่ 5	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายชี้ศบบริเวณใต้ตาข้างซ้าย เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาจับหงายระดับเอว แบนมือซ้ายใช้นิ้วชี้ชี้ศบบริเวณใต้ตาข้างซ้าย นั่งพับเพียบไปทางขวา
6	 ท่ารำเพลงโอดแบบนั่งท่าที่ 6	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายชี้ศบบริเวณใต้ตาข้างซ้าย เท้า นั่งพับเพียบไปทางขวา การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาจับหงายระดับเอว มือซ้ายแบนมือใช้นิ้วชี้ชี้ศบใต้ตาขวานั่งพับเพียบไปทางขวา

จากตารางที่ 24 กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืนและตารางที่ 25 กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะนั่ง พบว่า กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืนและนั่งมีลักษณะการใช้ศีรษะ ไหล่ แขน มือและลำตัวเหมือนกันแต่ต่างกันที่กระบวนทำรำเพลงโอดลักษณะยืนมีการเคลื่อนไหวท่าในลักษณะการยกเท้าสูงระดับเข่าและวางลงกับพื้นพร้อมทั้งแสดงกิริยาของร่างกายเซไปมา โดยมีลักษณะการวางมือที่สำคัญคือการใช้การตั้งฝ่าซ้ายมือตะแคงนิ้วเรียงชิดกันแล้วใช้บริเวณข้อมือจรดที่กลางหน้าผาก มือขวาจับหงายด้านหน้าบริเวณระดับเอว

3.3 กระบวนทำรบดาบ

ละครชาตรีเมืองเพชร นิยมเล่นเรื่องจักรวาลต่างๆ การต่อสู้และการรบเป็นส่วนหนึ่งของบทบาทตัวละครในการดำเนินเนื้อเรื่อง เช่น การแย่งชิงตัวนาง การยกทัพทำสงคราม ดังนั้นจึงเกิดจารีตในการรำกระบวนทำรบในละครชาตรีเกิดขึ้น กระบวนทำการสู้รบขึ้นอยู่กับลักษณะอาวุธที่ใช้ทั้งดาบเดี่ยว ดาบคู่ ทวน เป็นต้น ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ต้องมีพื้นฐานการสู้ด้วยอาวุธดาบเดี่ยว เพื่อใช้ในการแสดง มีรูปแบบและกระบวนทำร่าดังต่อไปนี้

ตารางที่ 26 กระบวนทำรบดาบ

ทำร่า	ลักษณะทำร่า	คำอธิบายทำร่า
ทิศทาง		ทิศ 1 ทิศที่ตัวละครหันหน้าไปหาผู้ชม ทิศ 2 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 3 ทิศทางด้านขวามือของตัวละคร ทิศ 4 ทิศทางด้านหลังของตัวละคร

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ท่ารบดาบ 1	 ท่ารบดาบท่าที่ 1	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า
2	 ท่ารบดาบท่าที่ 2	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางขวา ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางขวา ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
3	 ท่ารบดาบท่าที่ 3	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า
4	 ท่ารบดาบท่าที่ 4	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางขวา ข้างล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางขวา ข้างล่าง เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
5	 ท่ารบดาบท่าที่ 5	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างล่าง มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างล่าง เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า
6	 ท่ารบดาบท่าที่ 6	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางขวา ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะซ้าย ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางขวา ข้างบน เท้าขวาก้าวข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า หมุนสลับที่ปฏิบัติท่าที่ 1-6 อีกครั้ง

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงเชิด 7	 ท่ารบดาบท่าที่ 7	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางขวา ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางขวา ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เดินสลับกลับมาที่เดิม
8	 ท่ารบดาบท่าที่ 8	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง สลับด้านหน้า-หลัง มือ มือขวาถือดาบตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายแบมือแขนตั้งแตะที่ไหล่ ฝ่ายตรงข้าม เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา ลำตัวตั้งตรงยืนสลับด้านหน้า-หลัง มือขวาถือดาบแทงลง มือซ้ายจับศอกว่า คลายจับออกเป็นมือขวาตั้งมือแขนตั้งมือซ้ายแบมือแขนตั้งฝ่ามือแตะไหล่ ก้าวเท้าซ้ายเข้าหากัน

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
9	 ท่ารบดาบท่าที่ 9	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า
10	 ท่ารบดาบท่าที่ 10	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรง สลับด้านหน้า-หลัง มือ มือขวาถือดาบระดับวงบน มือซ้ายหงายมือ กดปลายนิ้วลง ข้างลำตัวงอศอก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรงยืนสลับด้านหน้า-หลัง มือขวาถือดาบตั้งมีระดับวงบน กดปลายดาบลง แขนชนกันมือซ้ายกดปลายมือลงมาข้างลำตัวงอศอก ถอนเท้าซ้ายวางหลังย่อเข้า เท้าขวาก้าวเท้าข้างเข้า ย่อเข้าเข้าหากัน

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
11	 ท่ารบดาบท่าที่ 11	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า
12	 ท่ารบดาบท่าที่ 12	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบตั้งมือแขนตั้งด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบตั้งมือแขนตั้งด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน เท้าขวาก้าวหน้า เดินสวนสลับที่โดยหันหลังให้กัน

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
13	 ท่ารบดาบท่าที่ 13	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง สลับหน้า-หลัง มือ มือขวาถือดาบตั้งขึ้น ระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ แตะดาบฝ่ายตรงข้าม เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา ลำตัวตั้งตรงสลับด้านหน้า-หลัง มือขวาถือดาบตั้งขึ้นระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่แตะที่ดาบฝ่ายตรงข้าม ก้าวเท้าซ้ายเข้าหากัน
14	 ท่ารบดาบท่าที่ 14	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบตั้งมือ แขนตั้งด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรงหันหน้าเข้าหากันมือขวาถือดาบตั้งมือแขนตั้งด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน เท้าซ้ายก้าวหน้าเดินสวนสลับที่โดยหันหลังให้กัน

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
15	 ท่ารบดาบท่าที่ 15	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง สลับหน้า-หลัง มือ มือขวาตั้งดาบตั้งขึ้น ระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ แตะดาบฝ่ายตรงข้าม เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา ลำตัวตั้งตรงสลับด้านหน้า-หลัง มือขวาถือดาบตั้งขึ้นระดับเอว มือซ้ายตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่แตะที่ดาบฝ่ายตรงข้ามก้าวเท้าซ้ายเข้าหากัน ปฏิบัติสลับหันหน้า-หลัง 3 ครั้ง
16	 ท่ารบดาบท่าที่ 16	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า ฟันดาบเดินสลับที่

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
17	 ท่ารบดาบท่าที่ 17	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบแทงไปด้านหน้า แขนตึง มือซ้ายหงายมือระดับศีรษะงอ คอที่ตั้งฉาก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรงหันหน้าเข้าหากันมือขวาถือดาบแทงไปด้านหน้า แขนตึง มือซ้ายตั้งหงายมือระดับศีรษะงอ คอที่ตั้งฉาก เท้าขวาก้าวเท้าข้าง เดินสวนสลับที่โดยหันหลังให้กัน
18	 รบดาบท่าที่ 18	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง สลับหน้าหลัง มือ มือขวาถือดาบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือแขนตึง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรงยืนสลับหน้า-หลัง มือขวาถือดาบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือจับดาบฝ่ายตรงข้าม แขนตึง ก้าวเท้าซ้าย ย่อเข้า เข้าหากัน

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
19	 ท่ารบดาบท่าที่ 19	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบแทงไปด้านหน้า แขนตึง มือซ้ายตั้งมืองอศอก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย ลำตัวตั้งตรงหันหน้าเข้าหากันมือขวาถือดาบแทงไปด้านหน้า แขนตึง มือซ้าย ตั้งวงบนแล้วหงายมือระดับศีรษะงอศอกตั้งฉาก เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เดินสวนสลับที่โดยหันหลังให้กัน
20	 ท่ารบดาบท่าที่ 20	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว ตั้งตรง สลับหน้าหลัง มือ มือขวาถือดาบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือแขนตึง เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรงยืนสลับหน้า-หลัง มือขวาถือดาบระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งมือจับดาบฝ่ายตรงข้าม แขนตึง ก้าวเท้าซ้ายเข้าหากัน ปฏิบัติสลับหันหน้า-หลัง 3 ครั้ง

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
21	 ท่ารบดาบท่าที่ 21	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า ฟันดาบเดินสลับที่
22	 ท่ารบดาบท่าที่ 22	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือดาบระดับศีรษะ มือซ้ายจับหางกระบี่เอว เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา มือขวาถือดาบตั้งมีระดับศีรษะ มือซ้ายจับหางกระบี่เอว เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า แล้วจึงเดินสลับที่กับฝ่ายตรงข้าม

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
23	 ท่ารบดาบท่าที่ 23	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือ มือขวาถือดาบระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงซ้าย กดเอวและกดไหล่ซ้าย มือขวาถือดาบลดมือลงมาระดับเอว มือซ้ายตั้งวงบน เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า แล้วจึงเดินสลับที่กับฝ่ายตรงข้าม
24	 ท่ารบดาบท่าที่ 24	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงซ้าย ลำตัว ตั้งตรงหันหน้าเข้าหากัน มือ มือขวาถือดาบ ฟันดาบไปทางซ้าย ข้างบน มือซ้ายตั้งวงบน เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า การเคลื่อนไหว เอียงศีรษะขวา ลำตัวตั้งตรง หันหน้าเข้าหากัน มือขวาถือดาบ ฟันไปทางซ้าย ข้างบน เท้าซ้ายก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อเข้า ฟันดาบ 2 ครั้ง (ซ้าย-ขวา)

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ (ต่อ)

ท่ารำ	ลักษณะท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
25	 ท่ารบดาบท่าที่ 25	ทิศ 1 ศีรษะ เอียงขวา ลำตัว กดเอวและกดไหล่ขวา มือ มือขวาถือดาบตั้งมือแขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายจับคว่ำด้านหลัง ระดับ ศีรษะ งอศอก เท้า เท้าขวาก้าวเท้าข้าง ย่อเข้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า การเคลื่อนไหว ศีรษะเอียงขวา กดเอวและกดไหล่ขวา ลำตัวยืนหันหน้าสลับกันด้านหน้า-หลัง มือขวาถือดาบ ตั้งมือ แขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายจับคว่ำยกมือขึ้น ด้านหน้าระดับศีรษะ งอศอก เท้าขวาก้าวเท้าข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อเข้า หันหน้าเข้าหากัน

จากตารางที่ 26 กระบวนท่ารบดาบ พบว่า การรบดาบมี 2 ช่วง คือช่วงแรกเป็นกระบวนท่าของการฟันดาบเรียกว่า “ประดาบ” ซึ่งจะใช้ดาบที่ทำด้วยเหล็กฟันกับคู่ต่อสู้ให้ดาบกระทบกันด้วยความว่องไว ต้องอาศัยทักษะการฝึกฝนเนื่องจากสามารถเกิดอันตรายได้ นักแสดงที่มีประสบการณ์รบดาบจะใช้ดาบกวัดแกว่งกระทบกันได้อย่างสวยงาม แต่หากผู้แสดงรบดาบไม่คล่องอาจพลาดไปโดยฝ่ายตรงข้ามบาดเจ็บได้ ซึ่งในช่วงที่รบกันนี้ ดนตรีจะบรรเลงเพลงขึ้นเดียวที่มีท่วงทำนองเรื้อรๆ ผู้แสดงจะรบกักันไปมาโดยรบกักันหมดกระบวนท่าแล้วก็เดินสลับที่กัน หลังจากนั้นผู้แสดงจะเปลี่ยนกระบวนท่ารำเป็นช่วงที่ 2 คือการแสดงท่าการจับอาวุธ สื่อให้เห็นถึงการขัดแย้งอาวุธ การได้เปรียบและเสียเปรียบคู่ต่อสู้ ดนตรีก็บรรเลงเพลงเชิด จนกระทั่งหมดกระบวนท่ารำการรบดาบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

4. จาริตการแสดงและจาริตอื่นๆ ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การแสดงละครชาตรีของตัวนายโรงนั้น มีลำดับขั้นตอนและวิธีการแสดงตั้งแต่เริ่มการแสดง จนกระทั่งจบการแสดง โดยยึดไว้เป็นแบบแผนและถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นกลายเป็นระเบียบแบบแผนและปรับให้เข้ากับยุคสมัยของสังคม เมื่อตัวนายโรงมาถึงโรงละครแต่งหน้า แต่งตัว บูชาครู หลังจากโหมโรงเรียบร้อยแล้ว ตัวนายโรงจึงเริ่มเข้าสู่อการแสดงโดยแบ่งออกเป็นจาริตช่วงพิธีกรรมความเชื่อและจาริตด้านการแสดงละคร โดยมีลำดับขั้นตอนในการแสดงของนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรดังต่อไปนี้

4.1 จาริตของตัวนายโรงในส่วนพิธีกรรม

4.1.1 นายโรงร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ละครชาตรีเมืองเพชร มีความสัมพันธ์กับสังคมทางด้านความเชื่อในการถวายละครกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการแก้บน พิธีกรรมความเชื่อของละครชาตรีเป็นสื่อกลางติดต่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ได้บนบานเอาไว้ให้ลงมารับสิ่งของเครื่องสังเวยสวดคล้องกับเบ็ญจมาศ คำอ้อน (2549 : 38) กล่าวว่า ละครชาตรีมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เชื่อว่ามีคาถาอาคมเวทมนต์ผู้แสดงสามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้มารับสินบนได้ เพื่อการแก้สินบนนั้นๆ ขาดสินบน

การร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นหน้าที่หลักสำคัญของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ปรากฏบทร้องเชิญที่ได้รับสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะตัวนายโรงต้องสามารถจดจำบทในการร้องเชิญให้ได้แม่นยำและสามารถร้องด้นกล่าวอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพได้บนบานเอาไว้ ในขณะที่ร้องตัวนายโรงและตัวละครทุกคนต้องพนมมือ โดยนั่งพับเพียบราบไปกับพื้น ทั้งนี้จาริตการนั่งในการร้องเชิญจะต้องนั่งเรียงลำดับโดยตัวพระอยู่คู่หน้าสุดตั้งเป็นแถวจำนวน 2 แถว ตัวนายโรงอยู่ทางด้านขวาของโรงละคร ถัดไปเป็นตัวนางสวมมงกุฎและตัวนางสวมกระบังหน้า ตัวนายโรงจะต้องร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพได้บนไว้ให้ครบทุกองค์โดยนำรายชื่อมาจากเจ้าภาพ



ภาพที่ 15 ละครชาตรีเมืองเพชรร้องเชยสิ่งศักดิ์สิทธิ์
ที่มา : ผู้วิจัย

4.1.2 นายโรงรำถวายมือ

หลังจากร้องเชยสิ่งศักดิ์สิทธิ์ครบทุกองค์เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ละครก็รำถวายมือ โดยตัวนายโรงจะเป็นผู้นำในการรำถวายมือ กระบวนท่ารำถวายมือจะเริ่มต้นด้วยตัวละครนั่งคุกเข่าแล้วขึ้นท่าไหว้ 3 ครั้ง จากนั้นรำตามกระบวนท่าแล้วลงเพลงลาถือว่าการถวายละครรำตามที่บนไว้ จาริตตำแหน่งการรำของตัวนายโรงจะสืบทอดเนื่องจากการนั่งร้องเชยตัวนายโรงต้องนั่งคู่หน้าเสมอ มีปรากฏเป็นภาพถ่ายโบราณ พบว่า มีการบ่าววงสรวงโดยตัวพระยืนอยู่คู่หน้า (ดังภาพที่ 16) ละครชาตรีเมืองเพชรยังคงใช้ตัวนายโรงเป็นผู้นำในการรำถวายมือสืบมาตั้งแต่อดีต



ภาพที่ 16 การรำถวายมือของละครในอดีต
ที่มา : ละม่อม โอชกะ. 2541 : 42



ภาพที่ 17 การรำถวายมือของละครชาตรีเมืองเพชร
ที่มา : ผู้วิจัย

4.1.3 ร้องประกาศโรง

การร้องประกาศโรง เป็นพิธีกรรมของละครชาตรีเมืองเพชร ซึ่งเป็นพิธีระลึกถึงครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีจารีตการร้องและการรำประกอบไปด้วยการร้องบทสรรเสริญครู การร้องบทครูสอนและบทสรรเสริญคุณมารดา ดังนี้

1) บทสรรเสริญครู เป็นบทร้องที่ใช้ประกาศโรงในอันดับแรกหลังจากการรำถวายมือเรียบร้อยแล้ว ตามจารีตเดิมตัวนายโรงที่ได้รับมอบให้ทำโรงและประกาศโรงจะขึ้นนั่งเตียงแล้วพนมมือร้องบทสรรเสริญครูหรือเรียกว่า “ภาศครู” โดยร้องประกอบกับโทน กลองตุ๊ก ฉิ่งและกรับในทำนองเพลงกรับ โดยนายโรงจะเป็นต้นเสียงร้องขึ้นแล้วมีลูกคู่รับ ปัจจุบันใช้แม่บทหรือเจ้าของคณะที่ได้รับการมอบให้ทำโรงและประกาศโรงเป็นผู้ร้องนำและตัวละครก็ร้องรับ

2) บทครูสอนและสอนรำ หลังจากร้องสรรเสริญครูจบแล้ว ตัวนายโรงจะร้องบทครูสอน (ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า บทสอนรวย) และบทสอนรำ โดยมีท่าประกอบบทร้องแสดงให้เห็นถึงท่าทางการแต่งกายและท่าที่ใช้รำท่าต่างๆ

3) บทสรรเสริญคุณมารดาบิดา เป็นที่กล่าวถึงพระคุณของมารดาที่ได้เลี้ยงลูกมาตั้งแต่เล็กจนใหญ่ ป้อนข้าวป้อนน้ำ เหน่ล่อมเฝ้าทะนุถนอมเปรียบเทียบบพระคุณมารดานั้นหนักกว่าทรายในท้องมหาสมุทร พระคุณของบิดาหนักกว่าแผ่นฟ้าพระคุณของมารดาหนักกว่าแผ่นดินไม่สามารถหาใครเปรียบเทียบได้ จารีตการแสดงตัวนายโรงจะร้องและทำบทบทไปพร้อมกัน

การร้องบทประกาศโรง ตามจารีตของละครชาตรีเมืองเพชรนั้นต้องร้องบทสรรเสริญครูเป็นอันดับแรก จะเป็นตัวนายโรงร้องหรือแม่บทร้องก็ได้ แต่บทครูสอนและบทสรรเสริญ

มารดาบิดา เลือกร้องและทำบทย่างใดอย่างหนึ่งแล้วจึงออกรำซัด หากในการแสดงไม่มีการรำซัดก็ร้องบทสรรเสริญครูบทย่างเป็นบทประกาศโรง โดยแม่บทเป็นผู้นำร้อง ตัวละครที่นั่งอยู่เป็นลูกคู่ ร้องรับ

4.1.4 รำซัด

การรำซัดของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร แต่เดิมเป็นจารีตการรำเพื่อบริการมคธเอาไว้ปกป้องรักษาคณะผู้แสดงไม่ให้ผู้ใดใช้อำนาจทางไสยศาสตร์ซึ่งความเชื่อทางด้านคาถาอาคมก็ส่งผลให้เกิดความเชื่อของการรำซัดว่ามีความศักดิ์สิทธิ์ โดยตัวนายโรงในอดีตจะเป็นผู้ชายที่รำเรียนคาถาอาคมสืบทอดกันมา โดยจะรำเวียนซ้ายแล้วจึงรำคาถา เรียกว่า “ชักยันต์” เมื่อเลิกแสดงแล้วจึงรำซัดอีกครั้งโดยเวียนขวา บริการมคธถอยหลัง เรียกว่า “คลายยันต์” โดยละครชาตรีเมืองเพชรมีท่ารำซัดจำนวนทั้งสิ้น 12 ท่า คือ ท่าเทพพนม ท่าเขาควายเป็นท่าร้อยดอกไม้ ท่าสะบัดจีบ ท่าจีบยาว ท่าไขว้หลัง ท่าล้อไก่ ท่าชูชาย ท่าผาลา ท่าเสื่อลากหางและไม่ปรากฏชื่อเรียกอีกจำนวน 2 ท่า ลักษณะของการก้าวเท้ามีชื่อเรียกว่า “การย่างสามขุม” โดยเดินวนเป็นวงกลมในอดีตจะเดินวนเสากลางโรง

ในปัจจุบัน ความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์ได้ลดน้อยลงไป รูปแบบการรำซัดจึงไม่ได้มีไว้สำหรับใช้ในการบริการมคธ แต่ก็ยังคงถ่ายทอดกันในครอบครัวของละครชาตรีเมืองเพชร โดยการรำซัดนั้นจะต้องเป็นความต้องการของเจ้าภาพที่งานต้องการให้รำ ทั้งนี้เจ้าภาพบางรายมีความเชื่อว่าหากให้ละครรำซัดแล้วจะสามารถขจัดเอาความไม่ดี สิ่งที่ไม่เป็นมงคลให้ไกลออกไป เจ้าภาพต้องเตรียมค่าครูสำหรับไหว้ครูซัดและค่าใช้จ่ายในการรำเพิ่มขึ้น จารีตของการรำซัดของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจึงได้เปลี่ยนไปตามบริบทความเชื่อทางสังคม



ภาพที่ 18 ท่ารำเสื่อลากหาง
ที่มา : ผู้วิจัย

4.1.5 นายโรงลาเครื่องสังเว

การแสดงละครชาตรี เป็นละครที่ใช้สำหรับการแก้บนเมื่อเจ้าภาพได้ถวายละครรำแล้วก็มักจะมีเครื่องสังเวสำหรับถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยหลังจากที่ถวายแล้ว จาริต่ออีกอย่างหนึ่งของตัวนายโรงนั่นคือ การลาเครื่องสังเว โดยตัวนายโรงจะถือถาดหัวหมุ ตัวนางถือบายศรีและตัวตลกจะถือมะพร้าวหรือกล้วย โดยยืนหน้าที่ประทับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือหน้าศาล ดนตรีบรรเลงเพลงเชิด ตัวนายโรงนำเครื่องสังเวยกชูขึ้นทางขวา 1 ครั้ง ทางซ้าย 1 ครั้งและตรงกลาง 1 ครั้ง แล้วนำเครื่องสังเวกลับไปวางไว้ที่เดิมถือว่าเสร็จพิธีลาเครื่องสังเว

4.2 จาริตของตัวนายโรงในส่วนของการแสดงละคร

4.2.1 ตัวนายโรงเปิดเรื่องการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

การแสดงละครเรื่องต่างๆ ของละครชาตรีเมืองเพชร หลังจากจบพิธีกรรมความเชื่อเรียบร้อยแล้วก็เริ่มเข้าสู่รูปแบบการแสดงที่เป็นความบันเทิงเพื่อถวายให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ชมและให้เจ้าภาพและผู้ที่มีส่วนร่วมงานได้ชมละคร โดยเป็นจาริตปฏิบัติคือต้องเปิดการแสดงละครด้วยตัวนายโรง หากเป็นการแสดงละครชาตรีแบบเต็มรูปแบบที่มีการรำชัตนั้น กระบวนท่ารำชัตท่าสุดท้ายตัวนายโรงจะรำถอยหลังขึ้นไปนั่งเตียงแล้วจบกระบวนท่ารำด้วยท่าไหว้ เมื่อดนตรีบรรเลงจบเพลง แม่บทจะบอกบทให้ตัวนายโรงร้องเป็นบทแรกหรือถ้าหากไม่มีการรำชัตตัวนายโรงจะเดินขึ้นเตียงโดยไม่ต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำขึ้นเตียง ในกรณีนี้ตัวนายโรงสามารถเปิดเรื่องแสดงคู่กับตัวนางได้ แต่ตัวนายโรงต้องร้องเป็นบทแรก บทร้องบทแรกเรียกว่า “บทตั้ง” เมื่อตัวนายโรงเดินขึ้นเตียงแล้วจะปฏิบัติท่าไหว้แล้วร้องบทตั้งซึ่งเป็นทำนองเพลงที่ร้องสืบทอดกันมาไม่ทราบชื่อเพลง เมื่อร้องบทแรกจบแล้วในขณะที่ลูกคู่รับตัวนายโรงปฏิบัติท่ารำถวายบังคมเพื่อรำลึกถึงครูอาจารย์หรือบางคนที่ท่องคาถามหานิยม

ทั้งนี้จากความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ในอดีต ตัวนายโรงจะไม่เปิดเผยชื่อจริงถ้าหากมีผู้ใดมาถามถึงตัวนายโรงของการแสดงละครวันนั้นๆ สมาชิกละครจะไม่บอกหรืออาจจะเรียกเป็นนามที่ใช้ในการแสดงเพื่อป้องกันการทำของทางไสยศาสตร์เพื่อทำร้ายตัวนายโรง ซึ่งเป็นผลทำให้ตัวนายโรงร้องไม่ออกหรือนึกเพลงไม่ได้ทำให้ละครเกิดความเสียหายในการแสดงละคร ในการเปิดตัวด้วยนายโรงนั้นในอดีตผู้แสดงจะไม่ทราบว่าละครจะแสดงเรื่องอะไรจนกว่าจะร้องบทตั้งตามบทที่แม่บทบอก เมื่อทราบแล้วว่ารับบทบาทเป็นตัวละครใด ในเรื่องอะไรตัวนายโรงก็จะต้องนึกถึงที่มาที่ไปของตัวละครไปด้วยในขณะที่ร้องและรำทำบท



ภาพที่ 19 ตัวนายโรงร้องบทตั้ง
ที่มา : ผู้วิจัย

การร้องบทตั้งเนื้อหาจะกล่าวถึงชื่อของตัวละคร ว่าเป็นใครมาจากไหน ดังนั้นตัวนายโรงจึงต้องร้องบทตั้งและจดจำความหมายของบทดังกล่าวที่แม่บทบอกและใช้ประสบการณ์ในการแสดงเรียงร้อยถ้อยคำเพื่อสื่อสารแก่ผู้ชมในการเล่าเรื่องราวของตัวละครให้ชัดเจน ละครชาตรีเมืองเพชร เรียกว่า “เล่าประวัติ” ในการแสดงละครของกรมศิลปากร เรียกว่า “เจรจา” หลังจากเล่าประวัติถึงความเป็นมาของตัวละครแล้ว ตัวนายโรงจะต้องร้องเพลงโทน เรียกว่า “บท 2” เป็นการร้องทำเพลงอีกเพลงหนึ่งซึ่งต้องร้องต่อกับบทตั้ง เพลงบท 2 ไม่ปรากฏชื่อเพลง โดยร้องสืบทอดกันมา การร้องบท 2 เนื้อหามักจะกล่าวถึงตัวละครที่มาด้วยกัน หลังจากนั้นจึงเจรจาอีกครั้งโดยมีเนื้อความถามทุกข์สุขของตัวละครที่อยู่ด้วยกัน เป็นการส่งบทบาทให้ตัวละครได้ดำเนินเนื้อเรื่องต่อไป เมื่อส่งบทแล้วแม่บทก็จะบอกบทตัวละครที่แสดงร่วมกับตัวนายโรง ดังนั้นการส่งบทจึงเป็นบทบาทสำคัญในการแสดงของตัวนายโรง จะต้องพูดบทให้เนื้อหากระชับเข้ากับเหตุการณ์ของเนื้อเรื่องที่แสดงนั้นๆ

ตัวอย่างบทร้องของตัวนายโรง ของคณะ พ.เทพประสิทธิ์ เรื่อง ชันแก้วนพเก้า แสดงเนื่องในงานการสนทนาวิชาการหนังสือเก่าชาวสยาม ครั้งที่ 7 เรื่อง “วรรณกรรมวัดเกาะ : ความรุ่งโรจน์และการแพร่หลายของนิทานพื้นบ้าน” วันอังคารที่ 23 ธันวาคม 2547 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ดังนี้

ร้องบทตั้ง

เมื่อนั้น
ตามหานพเก้าเจ้านารี
เราได้ฆ่าอสุราจนวางวาย
สัพยาอกหยอกเย้าเจ้าเทวี

องค์พระศรีวิชัยผู้เรืองศรี
จนมาพบรัศมีศรีโสภ
แสนสนทพิสมัยมารศรี

เล่าประวัติ

ข้าพเจ้ามีนามว่าศรีวิชัย พระบิดาทรงพระนามว่าศรีวิเชษฐ พระมารดามีนามว่าสุวรรณกิงแก้ว นับตั้งแต่เมื่อคราวครั้งก่อนนั้น เรายังมีคู่หมั้นอีกคนหนึ่งมีชื่อว่านพเก้า เมื่อคราวครั้งก่อนบ้านเมืองนพเก้า เกิดกบฏ นพเก้าจึงได้มาอยู่กับเราที่บ้านเมืองจนเมื่อถึงเวลาครั้งหนึ่ง เราได้พานพเก้าคู่หมั้นหมายหวังตั้งใจ จะพาไปบ้านเมืองของเขา ระหว่างกลางทางนพเก้ากับเรานั้นได้พักผ่อนที่กลางป่า แต่ปรากฏว่าเมื่อตื่น ขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งนพเก้าคู่หมั้นของเราหายสาบสูญไปเราจึงออกเดินทางตามหาคู่หมั้น ระหว่างกลางทาง เรามาพบกับพญานกยักษ์กำลังโอบเฉี่ยวผู้หญิงคนหนึ่ง เราจึงได้ทำการช่วยเหลือเอาไว้ เราฆ่านกยักษ์ตาย แล้วก็ได้อะไรผู้หญิงมารู้ที่หลังว่านางชื่อว่าสุวรรณรัศมี

ร้องบท 2

เอื่อนอรรถดรัสประโลมโฉมสมร
สัพยาอกหยอกเย้าอไร
แล้วพาเจ้าเข้าไปในที่

บังอรดวงจิตพิสมัย
ภูวนัยสุขเกษมแสนเปรมปรีดี

หลักจากร้องบทที่เป็นจารีตของการแสดงเปิดเรื่องโดยตัวนายโรงแล้วการแสดงก็จะดำเนินเรื่องราวต่อไป โดยมีแม่บทเป็นผู้บอกบทให้กับตัวละครเป็นระยะๆ ทั้งนี้การเจรจาของตัวละคร ต้องคิดตนเองให้เข้ากับเรื่องราว การแสดงละครชาตรีเมืองเพชรจะใช้เพลงโทนในการดำเนินเรื่องและ เพลง 2 ขึ้นในการทำบทแสดงอารมณ์บางช่วง แต่ถ้าเป็นเหตุการณ์สำคัญส่วนใหญ่จะให้เพลงโทนโดยใช้ ทำพื้นฐานในบทเป็น บทตายในการทำบทของตัวละคร การร้องเพลง 2 ขึ้นนั้น เมื่อร้องจบดนตรี บรรเลงรับร้องผู้แสดงต้องรำประกอบการบรรเลงโดยใช้ท่ารำ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ โดยการยกตัวไปตามจังหวะเพลงจนกระทั่งจบท่อนเพลง

กระบวนท่ารำบตั่งและบตสอง ตัวนายโรงเป็นต้นเสียงร้องนำแล้วจึงใช้ลูกคู่ร้อง
รับตามมีกระบวนท่ารำ ดังนี้

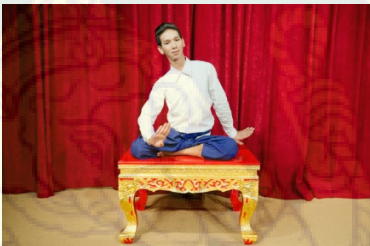
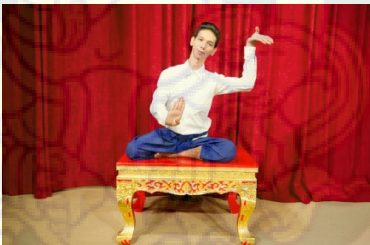
ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบตั่ง

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
เมื่อนั้น องค์พระศรีวิชัยผู้เรืองศรี		ท่าพนมมือ
(ลูกคู่รับ) เมื่อนั้น องค์พระศรีวิชัย		ท่าไหว้
(ลูกคู่ร้องรับ) ผู้เรืองศรี		ท่าพนมมือ

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบตั่ง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
(ร้องซ้ำ) เมื่อนั้น องค์พระศรีวิชัย		ท่าตัวเรา
ผู้เรืองศรี		ท่าสวयงาม
(ลูกคู่ร้องรับ) องค์พระ		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) ศรีวิชัย		ท่ารำให้มือ

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบตั่ง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
(ลูกคู่ร้องรับ) ผู้เรื่องศรี		ท่ารำให้มือ
ตามหานพเก้า		ท่าเดินมือ
เจ้านารี		ท่าสวयงาม
จนมาพบรัศมี		ท่าอยู่

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบตั่ง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
ศรีโสภ		ท่าสวยงาม
(ลูกคู่ร้องรับ) ศรีโสภ		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) จนมาพบรัศมี		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) ศรีโสภ		ท่ารำให้มือ

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบทตั้ง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
(ลูกคู่ร้องรับ) ศรีโสภ		ท่ารำให้มือ

จากตารางที่ 27 กระบวนท่ารำบทตั้ง พบว่า กระบวนท่ารำบทตั้งประกอบไปด้วยการรำใช้บทที่ใช้ท่ารำสื่อความหมายของบทละครโดยท่ารำมาจากบทเป็น บทตายของการฝึกหัดเบื้องต้นและใช้ท่ารำให้มือ (รำร้าย) เป็นกระบวนท่ารำประกอบการร้องรับของลูกคู่ โดยกระบวนรำจะพอดีกับคำร้องเมื่อลูกคู่ร้องจบจะพอดีกับการรำให้มือ (รำร้าย) ซึ่งต่างจากกระบวนท่ารำบทสอง

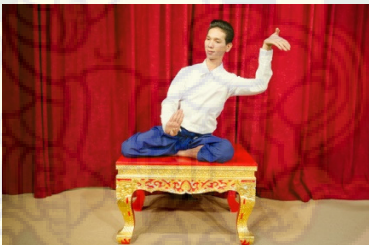
ตารางที่ 28 กระบวนท่ารำบทสอง

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
เอื่อนอรรดตรีสประโลม		ท่าเรียว
โฉมสมร		ท่าสวยงาม

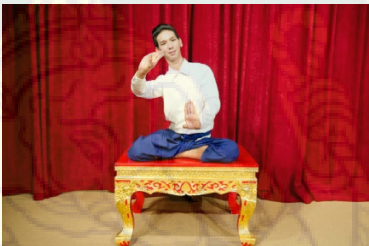
ตารางที่ 28 กระบวนท่ารำบาทสอง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
บังอรดวงจิต		ท่าตัวเรา
พิสมัย		ท่ารักใคร่
(ลูกคู่ร้องรับ) บังอรดวงจิต		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) พิสมัย		ท่ารำให้มือ

ตารางที่ 28 กระบวนท่ารำบทสอง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
(ลูกคู่ร้องรับ) เอือน		ท่ารำให้มือ
สัพยอกหยอกเย้า		ท่าโลมนาง
อรัทัย		ท่าสวयงาม
ภูวนัยสุขเกษม		ท่าตัวเรา

ตารางที่ 28 กระบวนท่ารำบาทสอง (ต่อ)

คำร้อง	ท่ารำ	กระบวนท่ารำ
เปรมปรีดิ์		ทำยิ้ม
(ลูกคู่ร้องรับ) ภูวนัยสุขเกษม		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) เปรมปรีดิ์		ท่ารำให้มือ
(ลูกคู่ร้องรับ) เอือน		ท่ารำให้มือ

จากตารางที่ 28 กระบวนท่ารำบทั้งสอง พบว่า กระบวนท่ารำบทั้งสองเป็นการรำใช้บท เช่นเดียวกับกระบวนท่ารำบที่ตั้ง ซึ่งสิ่งที่แตกต่างก็คือ การรำให้มี (รำร้าย) ของกระบวนท่ารำบทั้งสอง ในช่วงที่ลูกคู่ร้องรับต้องจบกระบวนท่ารำพอดีกับการเอื้อนของลูกคู่พอดี

4.2.2 การนั่งเตียงของตัวนายโรง

ละครชาตรีเมืองเพชรเป็นละครที่ไม่ได้มีโรงละครเล่นอย่างถาวร ดังนั้นอุปกรณ์ที่สำคัญในการแสดงอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้ นั่นก็คือ เตียง การที่ละครจะไปเล่นที่ไหนจึงต้องจัดหาที่สำหรับให้ตัวละครได้นั่งเพื่อทำการแสดง บางครั้งขนาดเล็กใหญ่ไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับเจ้าภาพผู้จัดหาหรือตามสถานที่นั้นๆ ละครชาตรีเมืองเพชรจึงต้องปรับการแสดงหรือวิธีการการนั่งไปตามสถานที่ที่ไปแสดง ลักษณะนั่งของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมี 4 ลักษณะ คือ

- 1) นั่งพับเพียบบนเตียง ใช้ในการแสดงที่เป็นสำคัญเช่นบทตั้งจะต้องนั่งพับเพียบบนเตียงและใช้เป็นการนั่งพื้นฐานของการแสดง
- 2) นั่งห้อยขาข้างหนึ่ง ใช้ในการแสดงที่เป็นการนั่งของตัวนายโรงผู้ใหญ่ เช่น บทเจ้าเมือง บทพ่อ
- 3) นั่งห้อยขาทั้งสองข้าง ใช้ในการแสดงที่เป็นการนั่งในลักษณะการนั่งพัก หลังจากการยืนทำบท ซึ่งจะไม่นั่งห้อยขาทั้งสองข้างในการเปิดตัวแสดงทุกตัว
- 4) นั่งคุกเข่าบนเตียง ใช้ในการแสดงในบทบาทที่เน้นเหตุการณ์สำคัญ เช่น การเกี่ยวพาราสีของตัวนายโรงกับตัวนาง แสดงอาการตื่นตระหนกตกใจ

4.2.3 การนั่งของตัวนายโรงและตัวนาง

ละครชาตรีเมืองเพชรมีจารีตการนั่งของตัวนายโรงและตัวนางในฉากเดียวกันที่ได้รับสืบทอดกันมา คือ เมื่อตัวพระเดินขึ้นนั่งเตียงจะนั่งทางด้านซ้ายของเตียงและตัวนางนั่งทางด้านขวามือของตัวนายโรงนั่งเตียงทั้งคู่หันหน้าออกไปทางด้านหน้าของโรงละครเมื่อทำบทตั้งเรียบร้อยแล้วจึงมีบทการเจรจาระหว่างตัวนายโรงและตัวนาง ตัวละครจะต้องหันหน้าเข้าหากัน ปรากฏลักษณะการนั่งหันหน้าเข้าหากันในบทเจรจาของละครหลวง ดังภาพที่ 21 พระ นางนั่งหันหน้าเข้าหากันอย่างดั้งเดิม สันนิษฐานว่า เป็นตอนอิเหนาลานางจินตหรา ผู้แสดงสวมเสื้อข้างละ 4 นิ้ว (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 269) ซึ่งในปัจจุบันละครชาตรีเมืองเพชรยังคงยึดจารีต การนั่งในบทการเจรจาดังนั่งหันหน้าเข้าหากัน (ดังภาพที่ 21)



ภาพที่ 20 พระ นางนั่งเข้าหากันอย่างดั้งเดิม
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 269



ภาพที่ 21 พระ นางละครชาตรีเมืองเพชรนั่งเข้าหากัน
ที่มา : สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2554 : 40

4.2.4) การเข้าออกของตัวนายโรง

รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นละครที่ไม่มีฉากในการแสดงผู้แสดงนั่งล้อมอยู่รอบบริเวณที่แสดง โดยมีเตียงสำหรับนั่งตรงกลาง มีโต๊ะสำหรับวางเคียนพ้อแก่และเครื่องบูชาครูไว้ทางด้านซ้ายของเตียง ตัวละครจะนั่งทางด้านซ้ายและด้านขวา วงดนตรีนั่งด้านหน้าตรงข้ามกับเตียงหันหน้าเข้าหาผู้แสดง โดยมีแม่บทนั่งทางด้านซ้ายหน้าโต๊ะเครื่องบูชาครู การเข้าฉากของผู้แสดงใช้การ

ลุกขึ้นจากที่นั่งแล้วเดินขึ้นนั่งเตียงโดยใช้เท้าขึ้นเตียง ในขณะที่ตัวละครก่อนหน้านี้เดินออกมาแล้ว
รำเวียนซ้ายเป็นวงกลมแล้วจึงนั่งลง

4.2.5 การรำป้องกัน

การรำป้องกันเป็นการแสดงท่ารำสุดท้ายในการรำ เช่น เพลงเซ็ด เพลงเสมอ
หรือแม้แต่กระบวนท่ารบและยังเป็นสัญญาณให้นักดนตรีหยุดบรรเลงในระหว่างที่ตัวละครกำลังจะทำ
บทร้อง เช่น เมื่อตัวนายโรงรำขึ้นเตียงเป็นที่เรียบร้อยแล้วก็รำท่าป้องกันค้างไว้เพื่อให้ดนตรีหยุดบรรเลง
แล้วจึงร้องเพลงหรือเจรจาต่อไป การรำป้องกันกระทำได้ทั้งทำนั่งและทำยืน



ภาพที่ 22 ท่ารำป้องกัน
ที่มา : ผู้วิจัย

4.2.6 การใช้คำศัพท์ในการแสดงละคร

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นละครที่เล่นเรื่องจักรวาลต่างๆ ดังนั้นผู้แสดงจึงต้องใช้คำ
ราชาศัพท์ในการแสดงซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นคำราชาศัพท์ต่างๆไม่ได้ยึดตามแบบแผนถูกต้องมากนัก เช่น
เสด็จ บรรทม เสวย เป็นต้น ซึ่งตัวละครก็ได้รับถ่ายทอดวิธีการเรียกมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยเฉพาะตัวนาย
โรง ที่จะต้องใช้ในการเล่าประวัติ แบบแผนที่เรียกบิดาและมารดาในละครที่เป็นเรื่องจักรวาลๆนั้น โดย
พระราชโอรส เรียกพระมหากษัตริย์ ว่า “พระบิดา” และเรียกพระมเหสี ว่า “พระมารดา” จะไม่
เรียกว่า “เสด็จพ่อ” และ “เสด็จแม่” เนื่องจากเป็นคำที่ลิเกใช้ในการแสดง นอกจากนี้ยังมีวลีต่างๆที่
แสดงให้เห็นว่าเป็นการพูดแบบละคร เช่น การพูดถึงเหตุการณ์ในอดีตว่า “เมื่อคราวครั้งก่อนนั้น”
พูดถึงการตายว่า “ถึงแก่ความตาย” พูดถึงการร้องไห้ว่า “เอาน้ำหามาหา เอาน้ำตามาสู้” เป็นต้น

ซึ่งวลีเหล่านี้บ่งบอกถึงลักษณะคำพูดของละครชาตรีเมืองเพชร หากในกรณีที่มีการแปลงกายของตัวละคร เพื่อให้เกิดความแตกต่างก็จะใช้ภาษาท้องถิ่นในการเจรจา

4.2.7 การแสดงฉากแรกของเรื่องห้ามตัวนายโรงแสดงผิดพลาด

การแสดงละครชาตรีเมืองเพชร มีความเชื่อถึงการเริ่มต้นของการแสดงละครนั้น ฉากเริ่มต้นของการแสดงห้ามผิดพลาด ถ้าหากการแสดงผิดพลาดตั้งแต่เริ่มเรื่องวันนั้นละครจะไม่ประสบความสำเร็จจะผิดพลาดตลอด ทั้งนี้การเริ่มต้นการแสดงละครก็คือ การเปิดเรื่องด้วยตัวนายโรง ดังนั้น ผู้แสดงจึงต้องแสดงโดยไม่ให้เกิดข้อผิดพลาดทั้งการร้องและการรำ ตัวนายโรงจึงต้องมีสมาธิและจิตใจที่แน่วแน่ในการแสดง จารัตินี้ยังคงยึดถือสืบต่อมาถึงปัจจุบันแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการเริ่มต้นการแสดงละคร เนื่องจากการแสดงมีผู้ชมรออยู่ดังนั้นถ้าการแสดงละครมีรูปแบบการแสดงที่ไม่ผิดพลาดก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ อีกทั้งยังเป็นขวัญและกำลังใจในการแสดงของผู้แสดงต่อไป เพราะตัวนายโรงถือว่าเป็นผู้นำในการแสดงและทำให้เรื่องดำเนินไปอย่างราบรื่น

4.3 จาริตอื่นๆ

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร นอกจากจาริตของรูปแบบการแสดงทั้งทางด้านพิธีกรรม ความเชื่อและด้านนาฏกรรมแล้ว ยังมีจาริตที่เป็นข้อปฏิบัติแล้วข้อห้าม ดังนี้

4.3.1 ข้อปฏิบัติ

1) การไหว้และการขอขมา

การนับถือลำดับอาวุโสเป็นข้อปฏิบัติที่ถูกปลูกฝังให้ยึดถือสืบต่อกันมาในสมาชิกละครชาตรีเมืองเพชรโดยมีความนับถือกันดุจญาติมิตร การเล่นละครโรงหนึ่งจึงประกอบไปด้วย ผู้แสดงที่ช่วงอายุหลากหลาย ความอ่อนน้อมถ่อมตนและการเคารพนบไหว้จึงมีอยู่ในตัวศิลปินทุกคน ซึ่งเมื่อมาเจอกันก็ต้องทักทายโดยการไหว้ เมื่อมาถึงโรงละคร หากมีการตั้งศีรษะพ้อแก่ ศิลปินก็จะไปจุดธูปไหว้พ้อแก่ หลังจากนั้นจึงไหว้ผู้ที่อาวุโสในคณะเรียงลำดับกันไปจนครบทุกคน เมื่อจะแสดงหลังจากแต่งตัวเรียบร้อยแล้วก็จะไปไหว้ผู้อาวุโสอีกครั้ง ในการไหว้ครั้งนี้เป็นการขอพร ก่อนเริ่มการแสดง ผู้ใหญ่ก็จะให้พระให้การแสดงสำเร็จลุล่วงอย่าได้มีอุปสรรค มีคนรักคนชม เมื่อการแสดงจบลงก็ต้องมีการขอขมาต่อผู้แสดง ทั้งนี้เนื่องจากในบทบาทการแสดงมีการใช้วาจาที่ไม่ดีหรือทำผิดพลาด ตามบทบาทของตัวละคร เช่น ผู้แสดงเป็นนายโรงอายุน้อยกว่ารับบทเป็นพระเอก ตัวนางยักข์มีอายุน้อยกว่าพระเอก จะต้องด่าทอตัวนางยักข์ ถือว่าเป็นการล่วงเกินกันในการแสดงหรือตัวละครที่จะโดนตีโดนตบอยู่ตลอดเวลาโดยมากตัวละครจะเป็นผู้ที่มีอายุทั้งสิ้น ก็ต้องมาขอขมากันหลังเลิกการแสดงผู้ใหญ่ท่านก็จะกล่าวให้โอสิกรรม

ข้อปฏิบัตินี้แสดงให้เห็นถึง ค่านิยมของการให้อภัย อ่อนน้อมถ่อมตนและการให้อโสิกรรมซึ่งกันและกัน การกระทำความผิดก่อให้เกิดความสัมพันธ์อันดีงามของนาฏศิลปินละครชาตรีเมืองเพชร

2) การรับงานการแสดง

ในปัจจุบันละครชาตรีเมืองเพชรมีอยู่หลายคณะที่ได้สืบทอดกันมาแต่จำนวนผู้แสดงนั้นลดลงไปมาก บางคณะมีไม่ตัวผู้แสดงประจำคณะจะต้องว่าจ้างผู้แสดงจากคณะอื่นมาแสดงร่วมกัน เมื่อเวลามีงานจึงต้องบอกกล่าวจองตัวละครกันไว้แต่เนิ่นๆ การรับงานของผู้แสดงก็เป็นอีกความรับผิดชอบหนึ่งของผู้แสดงที่จะต้องไปงานแสดง ไม่ละทิ้งงานหรือไปงานกับคณะที่มาหาไปแสดงที่หลัง การทำงานเป็นการเพิ่มภาระให้กับเจ้าของคณะเนื่องจากต้องไปหาตัวละครมาแทน ถ้าหากเวลากระชั้นกับวันงานก็จะทำให้เกิดความเสียหายให้กับเจ้าของคณะได้

ข้อปฏิบัตินี้แสดงให้เห็นถึงค่านิยมของการรู้จักหน้าที่ของตนเองและความรับผิดชอบต่อหน้าที่ทำให้เป็นศิลปินที่ดีและมีงานการแสดงเข้ามาอย่างต่อเนื่อง

4.3.2 ข้อห้าม

1) ห้ามหัดเด็กวันพระ

ข้อห้ามในการหัดเด็กในวันพระนั้น ยึดเอาตามคำสอนของพระพุทธศาสนา โดยยึดหลักศีล 5 ข้อที่ 1 การหัดเด็กเล่นละครบางครั้งครูต้องตีเพื่อให้ลูกศิษย์ปฏิบัติตามทำได้ บางครั้งตีมือบ้าง ตีหลังบ้าง ทำให้เกิดบาปกรรมต่อกันดังนั้นจึงไม่นิยมหัดละครกันในวันพระและอีกประการหนึ่งคือเป็นวันที่พุทธศาสนิกชนต้องไปทำบุญจึงเว้นจากการหัดละคร

2) ห้ามแสดงแค้นวันพระและวันเข้าพรรษา

ข้อห้ามในการแสดงแค้นวันเข้าพรรษา นั้นมาจากความเชื่อของพุทธศาสนา โดยยึดถือว่าช่วงวันเข้าพรรษาเป็นวันที่พระสงฆ์ต้องอยู่จำพรรษาไม่เดินทางไปไหนเป็นเวลา 3 เดือนจึงเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะไม่ลงมารับสินบน หากวิเคราะห์แล้วช่วงเข้าพรรษาเป็นช่วงเวลาของฤดูฝนการเดินทางไปแสดงก็ลำบากบางครั้งการแสดงก็จะโดนฝนสาดทำให้เกิดอุปสรรคในการแสดง ดังนั้น จึงมีความเชื่อเรื่องพระพุทธรูปและปัจจัยทางธรรมชาติจึงทำให้ห้ามแค้นในช่วงเข้าพรรษา

3) ห้ามผู้หญิงที่มีประจำเดือนรำละครเพราะถือว่าร่างกายไม่สะอาด

ข้อห้ามผู้หญิงที่มีประจำเดือนรำละครเนื่องจากละครชาตรีเมืองเพชรเป็นละครที่เล่นเน้นความสนุกสนานแสดงเรื่องรวดเร็ว โลดโผน การที่ผู้หญิงมีประจำเดือนมาแสดงนั้นอาจจะทำให้เกิดความเสียหายของเครื่องละครที่สวมใส่โดยเปื้อนเลือด ผู้ชมก็จะสังเกตได้ ซึ่งในปัจจุบันไม่ได้เคร่งครัดข้อห้ามข้อนี้เท่าใดนักเนื่องจากมีผลิตภัณฑ์สำหรับป้องกันได้เป็นอย่างดี

4) ห้ามข้ามเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และอาวุธ

เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และอาวุธเครื่องโรงต่างๆ ของละครชาตรี ถือว่า เป็นของมีครูห้ามมิให้เหยียบและข้าม ทั้งนี้ความเชื่อแสดงให้เห็นถึงความเคารพต่อครูโดยถือว่าเครื่องละครเป็นครูและเป็นเครื่องไว้สำหรับประกอบอาชีพ อีกทั้งศิราภรณ์เป็นเครื่องประดับสำหรับ สวมหัวเป็นสูง ไม่เหมาะแก่การก้าวข้าม คนไทยมีความเชื่อว่าเท้าเป็นของที่อยู่ต่ำไม่ควรก้าวข้ามของที่มีไว้สำหรับสวมศีรษะ

5) ห้ามนอนทับเครื่องแต่งกาย

การนอนทับเครื่องแต่งกาย เป็นข้อห้ามที่ครูแต่โบราณได้กำหนดเอาไว้ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้แสดงได้มีความระมัดระวังเครื่องแต่งกายเนื่องการนอนทับเครื่องแต่งกายจะทำให้เกิดความเสียหายต่อวัสดุที่ใช้ในการปัก ตกหักเสียหาย อีกประการหนึ่งคือ การนอนหลับทั้งที่ใส่เครื่องแต่งตัวนั้นเป็นภาพที่ดูไม่ดีหากมีผู้ชมเห็นก็จะเสียภาพลักษณ์ของนักแสดง

6) ห้ามนอนหรือนั่งเล่นบนเตียง

เตียงสำหรับเล่นละครมีข้อห้ามไม่ให้นั่งเล่นในขณะที่ยังไม่แสดงละคร การนั้นไปนั่งหรือนอนเล่นบนเตียงเป็นการกระทำที่ไม่สมควรเนื่องจากผู้แสดงละครชาตรีส่วนใหญ่จะนั่งกับพื้นทั้งการแต่งหน้าแต่งตัว อีกทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็ยังตั้งกับพื้น ดังนั้นการขึ้นไปนอนบนเตียงจึงเป็นการแสดงกิริยาที่สุภาพและไม่รู้จักกาลเทศะ

7) ห้ามรับประทานอาหารระหว่างการแสดง

การรับประทานอาหารในระหว่างการแสดงเป็นข้อห้ามที่สำคัญเนื่องจากผู้แสดงทุกคนในขณะมีความสำคัญในการแสดงหากไม่ถึงบทของตนเองจะต้องช่วยกันตีกรับรับบทเป็นลูกคู่และต้องคอยดูเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินไปหากมีผู้รับประทานอาหารการแสดงก็ออกมาไม่ดี อีกทั้งผู้ชมก็จะเห็นภาพที่ไม่สวยงามแสดงไปด้วยรับประทานไปด้วย อาจจะทำให้สถานที่แสดงและเครื่องแต่งกายสกปรกจากอาหารที่รับประทาน

8) ห้ามดื่มสุราในระหว่างแสดง

การดื่มสุราในขณะที่ทำการแสดงนั้นทำให้เกิดอาการมึนเมาจนทำให้เกิดผลเสียหายต่อการแสดงเนื่องจากอาการขาดสติ การแสดงละครชาตรีเมืองเพชรสิ่งที่สำคัญในการแสดงคือการร้องและการเจรจาที่ต้องพูดออกมาจากประสบการณ์ทางด้านการแสดงให้เรื่องราวดำเนินไปได้อย่างกลมกลืนและลงตัวตามโครงเรื่อง หากผู้แสดงอยู่ในอาการมึนเมาจากสุราจนขาดสติไม่สามารถร้องหรือเจรจาออกมาได้เหมือนผู้แสดงที่มีสติสมบูรณ์การแสดงก็จะเกิดความผิดพลาด ร้องหรือพูดไม่เข้ากับเรื่องที่กำหนดไว้ทำให้เสียชื่อเสียงทั้งของตนเองและคณะ

สรุป

ตัวนายโรง หมายถึง ผู้แสดงที่ได้รับบทบาทผู้ชายที่แต่งกายยืนเครื่อง เรียกอีกอย่างว่า “ตัวพระ” โดยนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสืบเชื้อสายมากบรรพบุรุษโดยถ่ายทอดกันในครอบครัวและถ่ายทอดจากครูผ่านไปยังลูกศิษย์ ปรากฏสืบสายมาถึงปัจจุบัน 3 สายคือสายหลวงอภัยพลรักษ์ หลวงทิพย์อาชญาและกลุ่มลูกศิษย์หม่อมเมือง โดยมีจำนวนนายโรงที่เป็นผู้หญิงจำนวนร้อยละ 73 และมีจำนวนนายโรงที่เป็นผู้ชายร้อยละ 27 ซึ่งปรากฏยังเล่นละครเป็นอาชีพอยู่ในช่วงอายุ 26-55 ปี มีการจารีตการฝึกหัดพื้นฐาน ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้ที่จะเป็นตัวนายโรง การจับมือมอบตัวเป็นศิษย์และ

การครอบ การฝึกหัดเบื้องต้นประกอบไปด้วยการฝึกท่าพื้นฐานการนั่ง การตัดมือ ตัดแขน การเต้นเสา การฝึกยกตัว การตั้งวง การใช้เท้า การรำขึ้นเตียง ลงเตียง ท่าคลาน การรำให้มือ หลังจากนั้น ฝึกทักษะการร้องการเล่นเข้าเรื่อง ฝึกการรำท่าบทยตามความหมายของเนื้อร้องและอารมณ์ เรียกว่า ท่าบทยเป็น บทยาย ประกอบไปด้วย ท่าตัวเรา ท่าอยู่ ท่าตาย ท่าไป ท่ามา ท่าชี้ใกล้ ท่าชี้ไกล ท่ายิ้มแย้ม ท่าแจ่มใส ท่ามากมาย ท่าสวยงาม ท่ารักใคร่ ท่ามนาน่าคันใจ ท่ามนาน่าหมั่นไส้ ท่าโกรธ และท่าแหม่ มี 2 ลักษณะคือ การรำบทยลักษณะนั่งและการรำบทยลักษณะยืน

จารีตกระบวนท่ารำของตัวนายโรง สามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การรำถวายมือใช้เป็นกระบวนท่ารำฝึกหัดของตัวนายโรงและใช้เป็นท่ารำเพื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้เพลงเร็วและจบด้วยเพลงลาบรรเลงประกอบและการรำที่ใช้ประกอบการแสดง เป็นเพลงพื้นฐานที่ตัวนายโรงนำไปใช้ในการแสดงละคร ประกอบไปด้วยเพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงเชิดฉิ่งขอพวงมาลัย เพลงเชิดฉิ่งแผ่ละคร และเพลงโอดและฝึกกระบวนท่ารบ

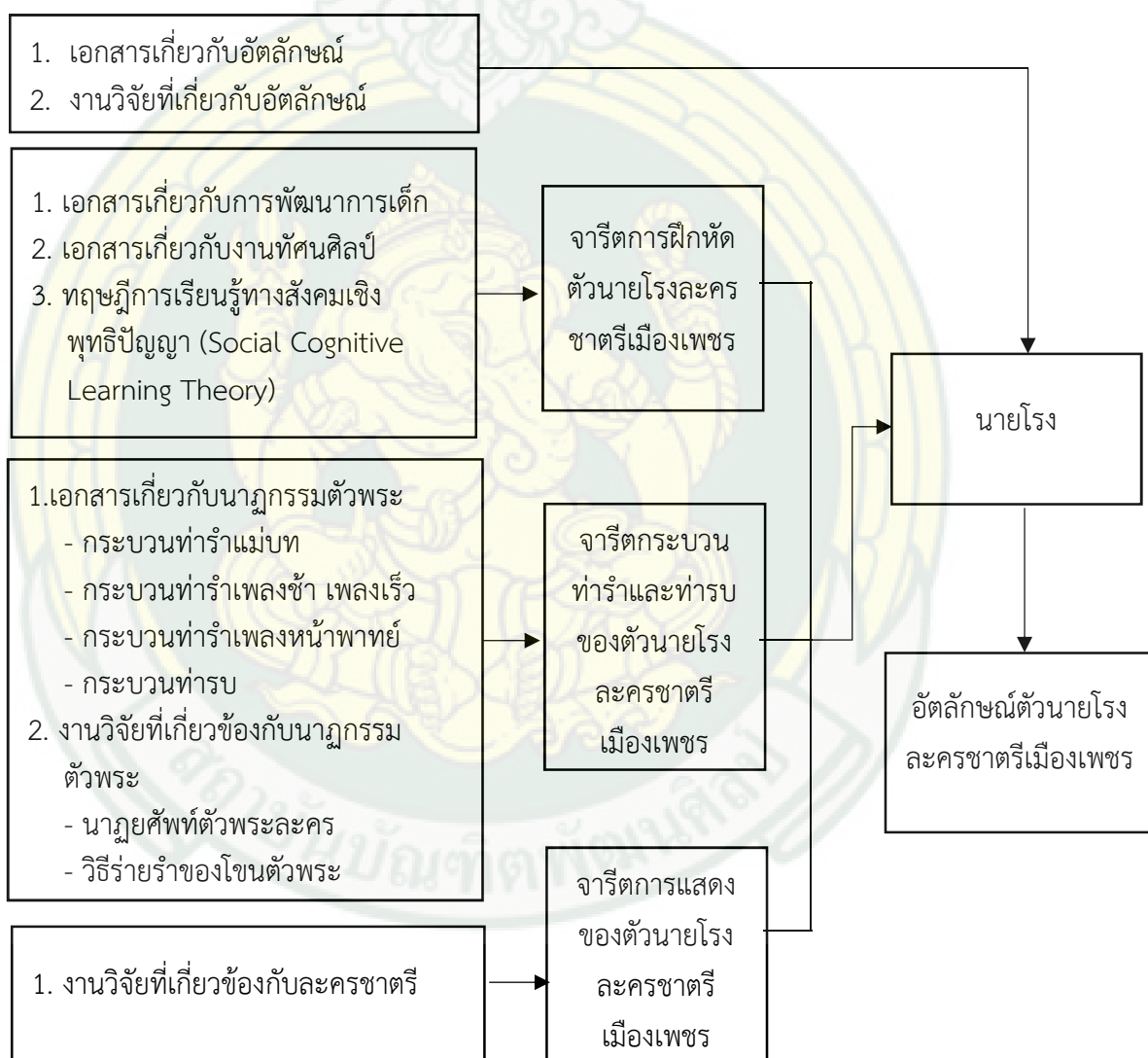
จารีตในการแสดง ประกอบด้วยจารีตพิธีกรรมความเชื่อ ตัวนายโรงต้องร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ำถวายมือ ร้องประกาศโรง ำซัด ลาเครื่องสังเวย ลาโรงและจารีตด้านการแสดงละคร ตัวนายโรงต้องร้องเปิดเรื่อง การนั่งเตียง การเข้าออกในการแสดง การรำป้องกัน การใช้คำศัพท์ในการแสดง โดยมีข้อปฏิบัติที่เน้นเรื่องการไหว้และการขอขมา การรู้จักหน้าที่ในรับงานการแสดงและข้อห้ามต่างๆ คือ ห้ามหัดเด็กวันพระ ห้ามแก้บนวันเข้าพรรษา ห้ามผู้หญิงมีประจำเดือนรำละคร ห้ามข้ามเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และอาวุธ ห้ามนอนทับเครื่องแต่งกาย ห้ามนอนหรือนั่งเล่นบนเตียง ห้ามรับประทานอาหารระหว่างการแสดงและห้ามดื่มสุราในระหว่างการแสดง

จากรูปแบบจารีตการฝึกหัดและการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่ได้รับถ่ายทอดกันมาและยึดถือปฏิบัติผ่านกาลเวลาพัฒนาปรับปรุงรูปแบบการแสดงให้เข้ากับค่านิยมของยุคสมัยนำรูปแบบพิธีกรรมของโนราและรูปแบบละครหลวงมาพัฒนาสร้างอัตลักษณ์รูปแบบการแสดงเพื่อตอบสนองค่านิยมและความเชื่อทางสังคมโดยเฉพาะความเชื่อในเรื่องของการแก้บนของประชาชนในจังหวัดเพชรบุรีบนพื้นฐานของความเชื่อและศรัทธาที่ยังคงอยู่ พิธีกรรมถูกส่งผ่านมายังรูปแบบและขั้นตอนการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดำเนินการโดยการแสดงซ้ำๆ ในรูปแบบเดิมจนและเป็นที่จดจำเป็นผลทำให้เกิดอัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

บทที่ 4

อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ผู้วิจัยได้ศึกษาจารีตการฝึกหัด กระบวนท่ารำ ท่ารับและการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเพื่อหาอัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร จากการศึกษาแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจึงกำหนดกรอบแนวทางในการวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้



แผนภูมิที่ 42 กรอบแนวทางการวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ พบว่า อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นระดับอัตลักษณ์บุคคล เนื่องจากตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีจารีตที่ส่วนใหญ่ยึดถือปฏิบัติเป็นไปในแนวทางเดียวกันจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะและมีการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นสามารถจำแนกอัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ได้ดังนี้

1. อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
2. อัตลักษณ์กระบวนการทำรำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
3. อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
4. คุณสมบัติและลักษณะของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1. อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจารีตฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรโดยศึกษาเอกสารเกี่ยวกับการพัฒนาเด็ก เอกสารเกี่ยวกับงานทัศนศิลป์และทฤษฎีการเรียนรู้ทางสังคมเชิงพุทธิปัญญา (Social Cognitive Learning Theory) เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ พบว่า อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีดังต่อไปนี้

1.1 การคัดเลือกตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจารีตวิธีการคัดเลือกตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ตัวนายโรงในปัจจุบันสามารถหัดได้ทั้งเพศหญิงและชาย โดยใช้เกณฑ์ค่านิยมของการคัดเลือกละครหลวง คือ คุณลักษณะรูปร่าง ใบหน้า นิ้วมือ แขนและขา ทั้งนี้ค่านิยมดังกล่าวมีข้อจำกัดด้วยจารีตการถ่ายทอดซึ่งในอดีตจะสืบทอดละครชาตรีกันในเฉพาะหมู่เครือญาติหรือถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ก็กระทำได้ในจำนวนไม่มากนัก ทำให้ไม่สามารถเลือกผู้มาฝึกหัดละครชาตรีที่มีลักษณะตามค่านิยมดังกล่าวได้ ดังนั้นปัจจัยในการคัดเลือกผู้ที่จะมาฝึกตัวนายโรงจึงอาศัยการสังเกตจากผู้ที่มีพรสวรรค์ เกลี้ยวงลาดจากคนในวงศ์ตระกูลหรือลูกศิษย์ หากแต่ปัจจัยสำคัญที่สามารถกำหนดได้ นั่นคือ อายุของเด็กที่จะเริ่มฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรี เป็นสิ่งสำคัญส่งผลต่อการพัฒนาความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรโดยผู้ที่เริ่มฝึกหัดจะมีอายุระหว่าง 4-8 ปี โดยความพร้อมทางร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์และสังคม กล่าวคือ ร่างกายมีกล้ามเนื้อที่สมบูรณ์สามารถดัดอวัยวะและควบคุมร่างกายให้ไปในแบบที่ต้องการของกระบวนการทำรำละครชาตรีเมืองเพชรบนพื้นฐานของการพัฒนาความต้องการการเคลื่อนไหวร่างกายของเด็กในวัยนี้ สัมพันธ์กับการพัฒนาสติปัญญาที่เปิดพร้อมเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ ภายใต้การสร้างจินตนาการและความสนใจในสิ่งรอบตัว โดยเฉพาะบทกลอนที่ใช้ในการแสดงซึ่งสร้างจินตนาการโดยการเลียนครุที่เป็นต้นแบบ และตัวละครผู้ใหญ่ที่มีความรู้ความสามารถก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการเรียนรู้การแสดงละครชาตรีสามารถปรับตัวให้เข้ากับสังคมของนาฏศิลป์ได้เนื่องจากการสามารถรู้จักการควบคุมอารมณ์และเรียนรู้การอยู่กันสังคม กล่าวได้ว่า อัตลักษณ์การคัดเลือกผู้ที่จะเริ่มฝึกหัดเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

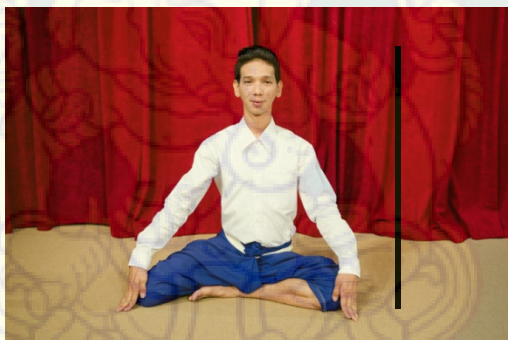
คือ เด็กเพศชายหรือเพศหญิงในวัยเด็กตอนต้นถึงวัยเด็กตอนกลางที่มีพัฒนาการความสมบูรณ์ทางด้านร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ

1.2 การจัดสรีระของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจารีตการฝึกหัดเบื้องต้น ประกอบไปด้วย การฝึกทำนั่ง การตัดมือ ตัดแขน การเต้นเสา การฝึกยกตัวและกระบวนท่ารำพื้นฐาน ประกอบด้วย กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับมือและกระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับเท้า พบว่า สรีระของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีลักษณะเป็นลายเส้น ประกอบไปด้วย

1.2.1 ลักษณะท่าเป็นเส้นตรง

กระบวนท่าที่พบเป็นเส้นตรงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร นั่นคือ ท่านั่งโดยตัวนายโรงจะนั่งในลักษณะสี่ระหัด ลำคอและยึดลำตัวให้ตั้งตรง โดยแอ่นอกไปด้านหลังเล็กน้อยเมื่อมองจากภาพด้านหน้าจะเห็นว่าลักษณะการนั่งโดยไม่เคลื่อนไหวร่างกายเป็นเส้นตรงแนวดิ่ง



ภาพที่ 23 ลายเส้นตรงในท่านั่ง
ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะเส้นตรงอีกอย่างหนึ่งปรากฏ คือ การใช้แขนเหยียดตั้งเป็นเส้นตรงซึ่งลักษณะนี้จะพบในกระบวนท่ารำที่ประกอบสร้างขึ้นจากท่ารำพื้นฐาน ดังตัวอย่างกระบวนท่าการรำเพลงเสมอซึ่งลักษณะของแขนเป็นการประกอบสร้างทำด้วยแขนขามีลักษณะตั้ง ส่วนแขนซ้ายงอข้อศอกให้มีลักษณะเป็นมุมฉาก



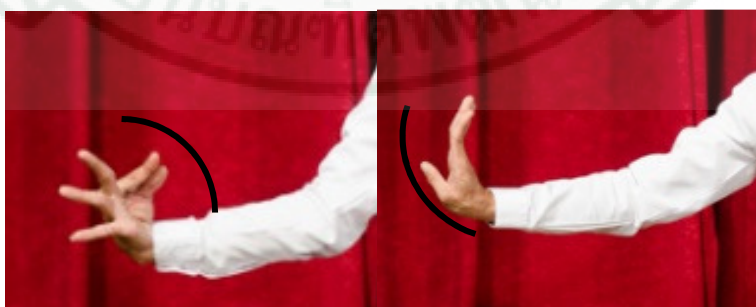
ภาพที่ 24 ลายเส้นตรงของแขนในกระบวนท่ารำเพลงเสมอ
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.2 ลักษณะท่าเป็นเส้นโค้ง

จากการศึกษาพบว่าท่าที่เป็นเส้นโค้งจะพบเป็นส่วนมากในการใช้สระของ
ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบไปด้วย มือ แขนและลำตัว

1) มือ มีลักษณะการใช้มืออยู่ 2 ลักษณะคือ การตั้งมือ (ตั้งมือประกอบ
กับแขนที่มีลักษณะโค้ง เรียกว่า ตั้งวง) และจับมือ การตั้งมือกระทำได้ด้วยการตั้งเรียงนิ้วทั้งสี่
ประกอบด้วย นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยให้เรียงชิดกัน ดันข้อนิ้วมือตั้งแต่ข้อที่ต่อจากฝ่ามือ
จนกระทั่งข้อนิ้วข้อแรกออกไปข้างหน้าให้เกิดเป็นวงโค้ง ส่วนหัวแม่มือหักข้อนิ้วเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย
หักข้อมือเข้าหาแขนด้านบน

การจับมือกระทำได้ด้วยการนำนิ้วชี้และนิ้วหัวแม่มือมาจรดเข้าหากันโดยที่ปลาย
นิ้วหัวแม่มือจรดที่ข้อนิ้วที่หนึ่งของนิ้วชี้โดยนับจากปลายนิ้วชี้ลงมาแล้วหักข้อมือเข้าหาท้องแขน นิ้วที่
เหลือคือนิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยยังคงกระทำวงโค้งเรียงลำดับกันออกไป ลักษณะวงโค้งของมือ
นั้นกระทำโดยการฝึกธรรมชาติต้องมีการดัดด้วยระยะให้เกิดการอ่อนโค้งตามค่านิยมของละครรำ



ภาพที่ 25 ลายเส้นโค้งของการตั้งมือและจับมือ
ที่มา : ผู้วิจัย

2) แขน เป็นอวัยวะที่ปรากฏท่ากระทำในเส้นโค้งในลักษณะที่เรียกว่า วง (ประกอบด้วยมือและแขน) การตั้งวงคือการจัดอวัยวะ 2 ส่วนประกอบไปด้วยมือและแขน การตั้งมือได้อธิบายมาแล้วข้างต้น ส่วนลำแขนกระทำโดยการงอข้อศอกเล็กน้อยให้ลำแขนมีลักษณะเป็นเส้นโค้งซึ่งมี 2 ระดับคือระดับของแขนที่ยกสูงเหนือไหล่ เรียกว่า วงสูงและระดับแขนที่ยกต่ำกว่าไหล่ เรียกว่า วงต่ำ



ภาพที่ 26 ลายเส้นโค้งของแขน
ที่มา : ผู้วิจัย

3) ลำตัว ประกอบไปด้วยอวัยวะตั้งแต่ ศีรษะ คอ ไหล่ ออก เอวและ สะโพก ซึ่งอวัยวะดังกล่าวทั้งหมดจะประกอบเส้นลักษณะเส้นโค้งมี 2 ลักษณะ คือ เส้นโค้งครึ่งวงกลมและเส้นโค้งคดไปมา เมื่อมองศีรษะจากด้านหน้าและเมื่อมองศีรษะจากด้านข้างจะ พบว่า ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจะมีลักษณะร่างกายเป็นรูปตัวเอส (S) โดยมีลักษณะการแอ่นอกจึงทำให้ลำตัวเป็นเส้นโค้งและสะโพกและก้นนอนออกเล็กน้อย ซึ่งลักษณะเส้นโค้งดังกล่าวเกิดจากการจัดสรีระโดยฝึกท่าพื้นฐานเบื้องต้น การเดินเสาะและการยกตัวที่มีการเคลื่อนไหวร่างกายโดยเฉพาะ ลำตัวสร้างความสัมพันธ์กันระหว่างอวัยวะตั้งแต่ศีรษะ คอ ไหล่ ออก เอว และสะโพก



ภาพที่ 27 ลายเส้นโค้งของลำตัวด้านหน้า
ที่มา : ผู้วิจัย

1.2.3 ลักษณะท่าเป็นเหลี่ยม (เส้นตรง 2 เส้นมาบรรจบกันทำให้เกิดมุม)

กระบวนการที่พบมีลักษณะเป็นเหลี่ยมในการใช้สรีระของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบไปด้วยแขนและขา

1) แขน เป็นอวัยวะที่ปรากฏท่ากระทำเป็นเหลี่ยมในลักษณะในลักษณะท่าประกอบสร้างท่ารำ กระทำโดยใช้ข้อศอกหักงอเข้าหาลำแขนด้านใน จากการศึกษา พบว่ามี 2 ลักษณะ คือ การปฏิบัติท่ารำมีแขนเป็นเหลี่ยมระดับเสมอไหล่และการปฏิบัติท่ารำมีแขนเป็นเหลี่ยมระดับต่ำกว่าไหล่



ภาพที่ 28 ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของแขน
ที่มา : ผู้วิจัย

2) ขา เป็นอวัยวะที่กระทำเป็นเหลี่ยมโดยการจัดสรีระได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การย่อตัวลงโดยอาศัยการงอเข้าให้ได้ประมาณเป็นมุม พร้อมทั้งแยกหัวเข่าทั้งสองข้างออกไปด้านข้างให้มากที่สุด ลักษณะการย่อนี้จะสัมพันธ์กับลำตัวที่จะต้องแอ่นอก หลังเป็นวงโค้ง สะโพก และก้นงอไปด้านหลังจะอยู่ในลักษณะสันเท้าทั้งสองชิดกัน (ประสมเท้า) หรือก้าวเท้าซึ่งการก้าวข้างเป็นการปฏิบัติโดยการย่นทั้งน้ำหนักไว้ที่เท้าหลังปล่อยสะโพกให้รับกับแนวโค้งของลำตัว



ภาพที่ 29 ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของขาโดยการย่อเข้า
ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะการทำเหลี่ยมของขาอีกวิธีหนึ่ง คือ การยกขาหนึ่งขึ้นสูงจากพื้น ในขณะที่ขาอีกข้างหนึ่งรับน้ำหนักไว้ นั่นคือ การปฏิบัติท่าเดียวเท้า (ศัพท์ทางนาฏศิลป์ไทยเรียกว่า กระดกเท้า) และการปฏิบัติท่ายกเท้าซึ่งการปฏิบัติท่าเดียวเท้า เท้าที่ยกขึ้นเหนือพื้นจะต้องมีมุมที่แคบที่สุดระหว่างบริเวณน่องและบริเวณต้นขา หัวเข่าจะถูกส่งไปด้านหลัง ในขณะที่เท้าที่ยืนบนพื้นก็ต้องงอเข่าเช่นเดียวกัน การปฏิบัติท่ายกเท้าจะยกฝ่าเท้าขึ้นระดับหัวเข่า โดยการงอเข้าให้มีมุมแคบไม่เกินมุมฉาก แยกเข่าออกไปด้านข้าง ในขณะที่เท้าที่ยืนบนพื้นก็ต้องงอเข่า ในการยกเท้านี้จะปล่อยสะโพกให้รับกับแนวโค้งของลำตัวเมื่อรวมกับแนวเหลี่ยมของขาแล้วจึงเกิดแนวเส้นโค้งตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า



ภาพที่ 30 ลายเส้นเป็นเหลี่ยมของขาโดยการยกขาขึ้นสูงจากพื้น
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาการจัดการสรีระของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร โดยวิเคราะห์จากการฝึกหัดเบื้องต้นทำนอง การตัดมือ ดัดแขน การเดินเสา การยกตัวและกระบวนท่ารำพื้นฐาน สรุปได้ว่า ลักษณะทางกายภาพของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีกระบวนท่ารำที่ประกอบสร้างด้วยอวัยวะนิ้ว มือ ศีรษะ ลำคอ ออก ลำตัว เอว สะโพกและก้น มีลักษณะรูปร่างเส้นโค้ง แขนมีลักษณะเป็นวงโค้งบางกระบวนท่ารำมีลักษณะเป็นเหลี่ยมและเขามีลักษณะเป็นเหลี่ยมอยู่เสมอ ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า อุตลักษณ์ทางกายภาพของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีแกนกลาง (ศีรษะ คอ ออก ลำตัว เอว และก้น) ที่เป็นลักษณะเส้นโค้ง อยู่บนพื้นฐาน (ขา) เส้นตรงที่ประกอบกันเป็นเหลี่ยมลักษณะต่างๆ ดังนั้นกระบวนท่าจึงให้ความรู้สึกรู้สึกการเคลื่อนไหวอย่างอ่อนไหวอยู่บนฐานของความมั่นคงและแข็งแรง

1.3 การเรียนรู้การแสดงละคร

จากการศึกษาจารีตกระบวนท่ารำพื้นฐานในการแสดง ประกอบด้วย กระบวนท่ารำขึ้นเตียง ลงเตียง กระบวนท่าคลาน กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยืน กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง กระบวนท่ารำท่าบทยเป็นบทยลายลักษณะยืน กระบวนท่ารำท่าบทยเป็นบทยลายลักษณะนั่งและการฝึกทักษะการร้อง การเล่นเข้าเรื่อง พบว่า มีรูปแบบการเรียนรู้ทักษะการแสดง 3 ลักษณะคือ

1.3.1 ทักษะการปฏิบัติตามจารีตของการแสดง คือ การปฏิบัติกระบวนท่าคลาน การปฏิบัติกระบวนท่ารำขึ้น-ลงเตียงและวิธีการนั่งเตียงในลักษณะต่างๆ

1.3.2 ทักษะกระบวนท่ารำที่มีความสัมพันธ์กับบทละคร คือ กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยืน กระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่ง กระบวนท่ารำท่าบทยเป็นบทยลายลักษณะยืน กระบวน

ทำรำทำบทเป็นบทตายลักษณะนั่ง และการฝึกทักษะการร้องเพลงโทน เพลงไทย การร้องเชย สิ่งศักดิ์สิทธิ์ การร้องบทสรรเสริญครู การตบสรรเสริญบิดา มารดา และการร้องบทครูสอน

1.3.3 ทักษะการแสดงเป็นเรื่องราว คือ การฝึกปฏิบัติในรูปแบบการแสดงละคร ตั้งแต่จารีตของการแสดงละครที่ใช้ตัวนายโรงเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่องราวของละครและการแสดงบทบาทของตัวละครในแต่ละเรื่อง การส่งบทเจรจากับผู้แสดงบทบาทอื่นๆ ซึ่งต้องอาศัยประสบการณ์ตรงจากการแสดง การจดจำ และการฝึกฝนตนเองให้เกิดความชำนาญ

1.4 กระบวนการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

กระบวนการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร จากการศึกษา พบว่า ครอบครัวที่มีอาชีพแสดงละครเป็นจุดเริ่มต้นของการเรียนรู้และผู้ที่ไม่ได้อยู่ในครอบครัวอาชีพแสดงละครจะเกิดความสนใจที่จะเรียนรู้ โดยเลียนแบบครูผู้ถ่ายทอดซึ่งต้นแบบของการเรียนรู้ในเบื้องต้น และการเลียนแบบจากผู้อื่นที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ” โดยมีจุดหมายเพื่อประกอบอาชีพ

กระบวนการเรียนรู้ด้วยการเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมี 2 ขั้นตอน คือ ขั้นแรกขั้นได้รับมาซึ่งการเรียนรู้ (Acquisition) และขั้นตอนที่ 2 คือขั้นการกระทำ (Performance)

1.4.1 ขั้นได้รับมาซึ่งการเรียนรู้ (Acquisition) มีลำดับขั้นตอนดังนี้

1) ตัวต้นแบบ (Model) ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่สำคัญอันดับแรก คือ ครูผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้ตามรูปแบบของละครชาตรีเมืองเพชร ซึ่งการถ่ายทอดมี 2 ลักษณะ คือระบบเครือญาติและครูกับลูกศิษย์ซึ่งเป็นการเลียนแบบโดยตรงจากต้นแบบ นอกจากนี้ต้นแบบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ การเรียนรู้จากบุคคลอื่นโดยทางอ้อมที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ”

2) ความสนใจในสิ่งเร้า (Selective Attention) เป็นจุดเริ่มต้นของการเรียนรู้แบบสังเกต หรือการเลียนแบบ ปัจจัยพื้นฐานของการเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือครอบครัวที่แสดงละครชาตรีเป็นอาชีพซึ่งสืบทอดกันรุ่นสู่รุ่น เด็กที่เกิดในครอบครัวของละครชาตรีย่อมเกิดการเลียนแบบพ่อแม่ ญาติพี่น้องที่เล่นละคร เห็นได้จากประวัติของหลวงอภัยพลรักษ์ที่ตระกูลของท่านรุ่นลูกเล่นละครกันทุกคน ซึ่งในขณะนั้นด้วยอาชีพละครเป็นอาชีพที่มีรายได้จึงเกิดแรงจูงใจในการเรียนรู้กระบวนการทำรำและการแสดงละครชาตรีจากบรรพบุรุษ หากเป็นผู้ที่ไม่ได้สืบเชื้อสายมาจากละครชาตรีโดยสายเลือดแต่มีความสนใจในการแสดง ก็เกิดมาจากความสนใจที่จะเรียนรู้การแสดง กระบวนท่ารำ ความสนุกสนาน เครื่องแต่งกายหรือในองค์ประกอบอื่นๆ โดยมีทัศนคติที่ดีต่ออาชีพละครชาตรีซึ่งความสนใจในสิ่งเร้าจะเป็นผลทำให้เกิดการเลือกต้นแบบในการเลียนแบบ

3) การเข้ารหัส (Coding) เป็นกระบวนการทางความคิดที่ใช้สิ่งหนึ่งสิ่งใดในการกำหนดภาพพจน์หรือสิ่งที่จำไว้ ซึ่งขึ้นอยู่กับบุคคลว่าจะมีการเข้ารหัสได้มากน้อยเพียงใด ตัวอย่างเช่น เมื่อเด็กเห็นท่ารำสอดสร้อยมาลา จะเกิดการเข้ารหัสทางความคิดซึ่งอาจจะเป็นภาพต้นแบบแล้วสามารถปฏิบัติและอธิบายออกมาเป็นคำพูดเกี่ยวกับท่าลักษณะของสอดสร้อยมาลาได้

ซึ่งตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรแต่ละคนมีรหัสภาพพจน์เกี่ยวกับจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรซึ่งถูกเก็บไว้ในความทรงจำระยะยาว

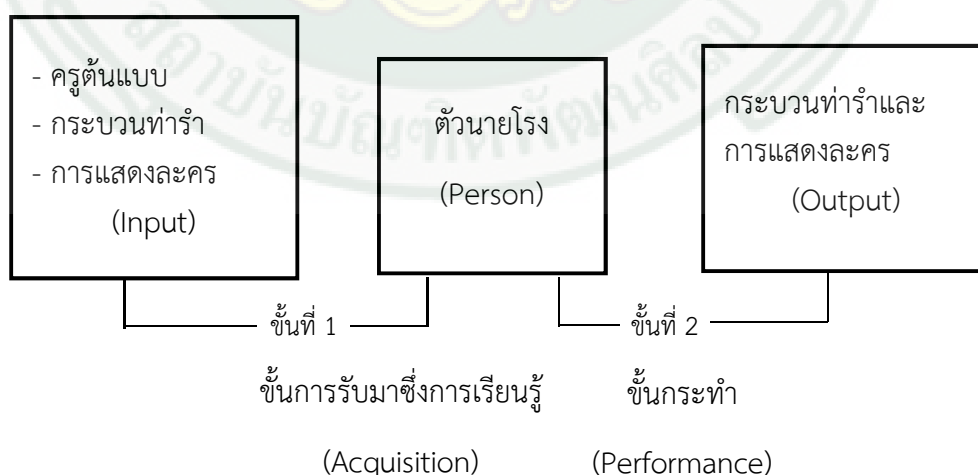
4) การจดจำ (Retention) เป็นสิ่งที่เกิดต่อเนื่องจากการเข้ารหัส กล่าวคือ การนำภาพพจน์ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการทางความคิดมาอธิบายหรือแสดงท่าทางตามต้นแบบ ซึ่งการจดจำเป็นขั้นตอนที่สำคัญของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษากระบวนการเรียนรู้ด้วยการเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีสามารถแสดงขั้นได้รับมาซึ่งการเรียนรู้ (Acquisition) ได้ดังแผนภูมิที่ 43



แผนภูมิที่ 43 การเรียนรู้ขั้นการรับมาซึ่งการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1.4.2 ขั้นการกระทำ (Performance) เป็นขั้นที่บุคคล (person) เลียนแบบพฤติกรรม (performance) ของต้นแบบแล้วจะแสดงพฤติกรรมหรือไม่แสดงก็ได้ขึ้นอยู่กับทักษะและความพร้อมของร่างกายแต่สำหรับตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นขั้นที่ต้องพยายามแสดงพฤติกรรมให้เหมือนต้นแบบ ตัวอย่างเช่น การเลียนแบบกระบวนท่าท่า สามารถแสดงได้ดังแผนภูมิที่ 44



แผนภูมิที่ 44 ขั้นตอนการเรียนรู้โดยการเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1.4.3 กระบวนการการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยเลียนแบบของ
ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีทั้งหมด 4 ขั้นตอนดังนี้

1) กระบวนการความใส่ใจ (Attention)

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ต้องมีความตั้งใจและใส่ใจในการเรียนรู้
จารีตละครชาตรีโดยเฉพาะบทบาทของตัวนายโรง ทั้งนี้ความตั้งใจจริงและการใส่ใจเป็นพื้นฐานให้เกิด
การเรียนรู้แบบสังเกตหรือการเลียนแบบ โดยเริ่มจากการเลียนแบบต้นแบบที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้
ต่างๆเกี่ยวกับละครชาตรี เมื่อสามารถออกแสดงได้แล้วก็เริ่มสังเกตและเลียนแบบตัวนายโรงอื่นๆ ที่มี
ความรู้ความสามารถ โดยอาศัยการเรียนรู้จากประสบการณ์จริง เช่น ตัวนายโรงบางคนมีชื่อเสียง
ทางด้านมีกระบวนท่ารำที่สวยงามหรือบางคนมีความรู้ความสามารถทางการแสดง ก็จะมีอิทธิพล
ต่อความสนใจของต้นแบบของการเลียนแบบสังเกตและเลียนแบบ ซึ่งกล่าวได้ว่า ความใส่ใจและต้นแบบมี
อิทธิพลต่อกระบวนการจดจำ

2) กระบวนการจดจำ (Retention)

กระบวนการจดจำเป็นกระบวนการที่สำคัญในการเรียนรู้ของตัวนายโรง
ละครชาตรีเมืองเพชร โดยต้องสามารถเลียนแบบและจดจำองค์ความรู้ต่างๆที่ได้จากการสังเกต
ต้นแบบอันได้แก่ครูผู้ถ่ายทอด นายโรงที่มีชื่อเสียงหรือคนอื่นๆที่เกี่ยวข้อง ผู้แสดงละครละครชาตรี
ได้รับการฝึกฝนตั้งแต่อายุน้อย การเรียนรู้อาศัยประสบการณ์ตรงจากการแสดง กล่าวคือ พื้นที่ใน
การแสดงละครชาตรีจะไม่กว้างมากผู้แสดงจะล้อมกันเป็นลักษณะครึ่งวงกลมเมื่อถึงบทบาทของ
ตัวละครใดก็ยืนขึ้นแล้วเดินไปนั่งเตียงแสดงไปตามเรื่องที่เล่น เมื่อแสดงจนหมดบทบาทแล้วก็ต้องมา
นั่งตักรับ รับประทานอาหาร ลักษณะการแสดงนี้เป็นสิ่งเอื้อให้เกิดการเรียนรู้ในลักษณะการสังเกตและ
เลียนแบบเนื่องจากนักแสดงสามารถเห็นผู้อื่นๆ แสดงได้ตลอดเวลาและการแสดงที่เห็นซ้ำๆ กัน
บ่อยๆ ทำให้การจดจำไม่แม่นยำขึ้น อาจกล่าวได้ว่าเด็กพัฒนาการเจริญเติบโตมากับการแสดงจึงเกิด
การสังเกตหรือเลียนแบบทำให้สามารถจดจำรูปแบบการแสดงละครชาตรีได้ เมื่อมีโอกาสแสดงละคร
ก็สามารถนำความจำที่มีแสดงออกมาได้และความจำบางอย่างเกิดขึ้นโดยไม่ต้องบอกหรือสอนซึ่งครู
มักจะให้หมั่นสังเกตและจดจำครูและคนอื่นๆแสดงเสมอ หลักจากที่สามารถแสดงเป็นตัวนายโรงได้
แล้วนั้น บางครั้งต้องผสมโรงกับคณะต่างๆก็เป็นโอกาสอันดีในการสังเกตหรือเลียนแบบความรู้ใหม่ๆ
อีกด้วย กระบวนการจดจำเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องจากการเข้ารหัส (Coding) โดยการสร้าง
ภาพพจน์ที่ต้องอาศัยกระบวนการคิด ดังนั้นผู้ที่จะเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจึงต้องเป็นผู้ที่
มีเชาว์ปัญญาดีจึงจะสามารถเข้ารหัสแล้วจดจำสิ่งต่างๆได้ ซึ่งหากกระบวนการจดจำไม่ดีก็มีผลต่อ
กระบวนการแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบ

3) กระบวนการแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบ (Reproduction)

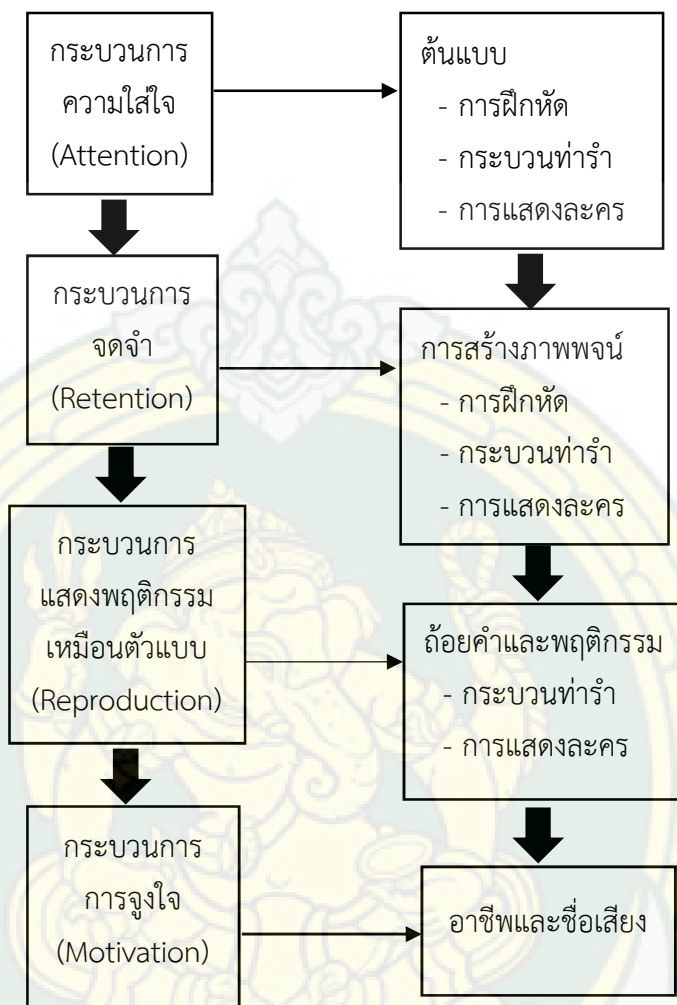
ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรผ่านกระบวนการจดจำแล้วจะแสดง
พฤติกรรมเหมือนต้นแบบนั้นต้องเปลี่ยนภาพพจน์หรือสิ่งที่จำไว้จากการเข้ารหัสออกมาเป็นถ้อยคำ
แล้วจึงแสดงออกมาเป็นการกระทำหรือแสดงพฤติกรรมเหมือนกับตัวแบบ เช่น การเลียนแบบกระบวน
ท่ารำจากต้นแบบ ต้องจดจำลักษณะร่างกายตั้งแต่ศีรษะ ลำตัว มือ แขน ขา โดยเข้ารหัสเป็น

ภาพพจน์ สามารถแสดงออกมาเป็นถ้อยคำแล้วจึงแสดงท่าร่า ซึ่งในความเป็นจริงจะแสดงออกมาเป็นกระบวนท่าร่าโดยไม่ต้องอธิบายออกมาเป็นคำพูด ซึ่งสมองคิดออกมาเป็นกระบวนท่าร่าอย่างอัตโนมัติ หากแต่ถ้าจะให้อธิบายลักษณะร่างกายก็สามารถกระทำได้ แต่หากไม่สามารถแสดงกระบวนท่าร่าให้เหมือนต้นแบบได้ แสดงว่าไม่มีการสร้างภาพพจน์ของกระบวนท่าร่าและไม่เกิดกระบวนกรจดจำ จึงไม่สามารถอธิบายเป็นคำพูดได้หรือสร้างภาพพจน์ได้บางส่วน จึงเกิดกระบวนกรจดจำได้เฉพาะบางส่วนและแสดงกระบวนท่าร่าได้ไม่ครบตามต้นแบบ กระบวนกรแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบนี้ขึ้นอยู่กับบุคคลบางครั้งแค่สังเกตหรือเลียนแบบเพียงครั้งเดียวก็สามารถแสดงพฤติกรรมออกมาได้อย่างเหมือนต้นแบบ บางคนสังเกตและลงมือปฏิบัติจึงจะสามารถแสดงพฤติกรรมได้เหมือนต้นแบบหรือบางคนต้องลงปฏิบัติซ้ำหลายๆครั้งจึงเหมือนต้นแบบ เช่น บางคนเห็นการบวบท่าร่าเพียงครั้งก็สามารถจดจำได้และเลียนแบบทำได้เหมือนต้นแบบ ในขณะที่บางคนต้องสังเกตและแสดงกระบวนท่าร่าจึงจะจำได้หรือบางคนสังเกตและต้องแสดงกระบวนท่าหลายๆครั้งจึงจำได้

4) กระบวนกรการจูงใจ (Motivation)

ละครชาตรีที่แสดงอยู่ในจังหวัดเพชรบุรีเป็นอาชีพหนึ่งยังสามารถดำรงอยู่ได้ ละครมีรายได้จากการเล่นแก๊สสินบน ตัวนายโรงหรือตัวพระเอกเป็นตัวละครสำคัญและมีบทบาทในการแสดงที่กล่าวมาแล้วนั้น กล่าวคือ ทั้งในส่วนของพิธีกรรมและการแสดงละคร ละครชาตรีโรงหนึ่งจะขาดตัวนายโรงไม่ได้ ตัวนายโรงที่มีความรู้ความสามารถจึงมีงานมากนั้นเป็นผลทำให้สามารถประกอบอาชีพมีรายได้และมีชื่อเสียงในวงการของละครชาตรี

จากการศึกษากระบวนกรการเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร สรุปได้ว่าอัตลักษณ์การเรียนรู้ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรใช้การเรียนรู้ด้วยวิธีการสังเกตหรือเลียนแบบจากต้นแบบจากประสบการณ์ตรงโดยการจดจำและแสดงพฤติกรรมเหมือนต้นแบบเพื่อประกอบอาชีพสามารถสรุปกระบวนกรการเรียนรู้ทั้ง 4 ขั้นตอนเชื่อมโยงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 45 กระบวนการการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยเลียนแบบ
ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากแผนภูมิที่ 45 กระบวนการการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือการเรียนรู้โดยเลียนแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร สามารถสรุปความเชื่อมโยงของกระบวนการเรียนรู้โดยเริ่มจากผู้เรียนเกิดความสนใจในการแสดงละครชาตรีเป็นสิ่งเร้าโดยมีครูเป็นต้นแบบของการฝึกหัด กระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดงละคร ผู้เรียนเลียนแบบต้นแบบเข้าสู่กระบวนการจดจำด้านการฝึกหัด การรำและการแสดงและแสดงออกให้เหมือนครูผู้ถ่ายทอด ซึ่งต้นแบบของการฝึกหัด กระบวนท่ารำและการแสดงละคร จนเกิดความชำนาญเป็นผลทำให้สามารถนำความรู้ที่มาจากกาจดจำระยะยาว ไปใช้ในการประกอบอาชีพ การประกอบอาชีพและชื่อเสียงเป็นแรงจูงใจที่สำคัญเป็นผลทำให้ศิลปินมีรายได้สามารถเลี้ยงตนเองและครอบครัวได้

จากการศึกษาจารีตฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถสรุปอัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

1) นายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจะเป็นเพศชายหรือเพศหญิงโดยเริ่มฝึกหัดในช่วงวัยเด็กตอนต้นถึงวัยเด็กตอนกลางที่มีพัฒนาการความสมบูรณ์ทางด้านร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์และสังคม

2) นายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีลักษณะทางกายภาพมีแกนกลางสรีระ (ศีรษะ คอ อก ลำตัว เอว สะโพกและก้น) ที่เป็นลักษณะเส้นโค้ง อยู่บนพื้นฐาน (ขา) เส้นตรงที่ประกอบกันเป็นเหลี่ยมลักษณะต่างๆ สรีระทางกายภาพจึงให้ความรู้สึกรู้สึกการเคลื่อนไหวอย่างอ่อนไหวอยู่บนฐานของความมั่นคง แข็งแรง

3) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีกระบวนการเรียนรู้โดยวิธีการสังเกตหรือเลียนแบบจากต้นแบบจากประสบการณ์ตรงในการแสดงละคร โดยการจดจำและแสดงพฤติกรรมเหมือนต้นแบบเพื่อประกอบอาชีพ

2. อัตลักษณ์กระบวนการทำรำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษากระบวนการทำรำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร โดยใช้เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏกรรม เกี่ยวกับกระบวนการทำรำแม่บท เพลงช้า เพลงเร็วของตัวพระ เพลงหน้าพาทย์ กระบวนท่ารบตัวพระ นาฏยศัพท์ตัวพระละคร และวิธีรำรำของโขนตัวพระเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ อัตลักษณ์กระบวนการทำรำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรพบว่า

2.1 กระบวนท่ารำถวายมือ

กระบวนท่ารำถวายมือ มีโครงสร้างเพลงรำถวายมือประกอบไปด้วยการบรรเลงเพลงเร็วและเพลงลา มีโครงสร้างกระบวนท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 29 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือเพลงเร็ว

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
เพลงเร็ว 1		ท่าเทพนมในท่าแม่บท

ตารางที่ 29 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือเพลงเร็ว (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
2		กระบวนท่ารำในเพลงช้า (เอียงศีรษะต่างกันในเพลงช้า)
3		ท่าสอดสร้อยมาลาในท่าแม่บท
4		กระบวนท่ารำในเพลงเพลงช้า
5		กระบวนท่ารำในเพลงเร็ว
6		ท่าช้างทำลายโรงในท่าแม่บท

ตารางที่ 29 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือเพลงเร็ว (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
7		กระบวนท่ารำในเพลงเร็ว
8		ท่าจันทร์ทรงกลดในท่าแม่บท
9		ไม่ปรากฏชื่อ ลักษณะท่ารวมมือ
10		ท่ารำกระปี่สี่ย่าในท่าแม่บท

ตารางที่ 29 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือเพลงเร็ว (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
11		ท่าซึกแป้งผัดหน้าในท่าแม่บท
12		ท่าจิ้นสาวไล่ในท่าแม่บท
13		ท่าผาลาเพียงไหลในท่าแม่บท
เพลงลา 1		ท่ารำในลักษณะแทงมือใน กระบวนท่ารำเพลงช้า

ตารางที่ 29 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือเพลงเร็ว (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
2		ท่ารำเพลงลา
3		ท่ารำเพลงลา
4		ทำนั่ง
5		ท่าเทพนมในท่าแม่บท

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำสามารถสรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำ
ถวายมือ ดังนี้

2.1.1 โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือ คือ

- 1) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท มีจำนวน 8 ท่า ประกอบไปด้วย
ท่าเทพนม ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าช้างท่าลายโรง ท่าจันทร์ทรงกลด
ท่ารำกระบี่ท่า ท่าชักแบ่งผ้าหน้า ท่าจิ้นสาวไส้ ท่าผาลาเพียงไหล่
- 2) กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพลงช้า เพลงเร็ว มีจำนวน 5 ท่า
- 3) กระบวนท่ารำปรากฏในเพลงลา มีจำนวน 3 ท่า
- 4) กระบวนท่ารำอื่นๆ ประกอบด้วย ท่ารวมมือ

2.1.2 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำถวายมือ ประกอบด้วย

กระดกหลัง	ก้าวข้าง	ก้าวหน้า	จีบคว่ำ
จีบหงาย	ซอยเท้า	ถัดเท้า	แทงมือ
ยักตัว	ยัด-ยุบ	โย้ตัว	ลักคอก
วงบน	วงล่าง	วาดแขน	คลายจีบ
จีบหลัง	ตบเท้า	ประสมเท้า	ม้วนมือ
เหลื่อม	ยกเท้า	กล่อมหน้า	ยักไหล่

จากการศึกษานาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำถวายมือ สามารถวิเคราะห์การใช้
ใช้สระ คือ ศีระ แขน ลำตัว ขา เท้า สรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 30 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำถวายมือ

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำถวายมือ				
ศีระ	แขน	ลำตัว	ขา	เท้า
ลักคอก กล่อมหน้า	แทงมือ จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน วงล่าง วาดแขน คลายจีบ จีบหลัง ม้วนมือ	ยักตัว โย้ตัว ยักไหล่	ยัด-ยุบ เหลื่อม	ซอยเท้า ถัดเท้า ตบเท้า ประสมเท้า ยกเท้า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำถวายมือของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ปรากฏกระบวนท่ารำปรากฏในท่าแม่บทและท่าประกอบสร้างจากการตั้งวงและจีบ มีปรากฏในกระบวนท่ารำเพลงช้า เพลงเร็วและเพลงลา มีรูปแบบการร้อยเรียงท่ารำให้มีกระบวนการเคลื่อนไหวให้ประสานกลมกลืนกันและมีกลวิธีการเคลื่อนไหวสรีระของศีรษะ แขน ลำตัว ขาและเท้า โดยมีการเคลื่อนไหวของแขนมากที่สุดเนื่องจากเป็นอวัยวะที่ใช้ประกอบสร้างกระบวนท่ารำ รองลงมาคือการเคลื่อนไหวของเท้า ลำตัว ศีรษะและขาตามลำดับ กระบวนท่ารำถวายมือมีจำนวนไม่มากและไม่ซับซ้อน สามารถเป็นกระบวนท่ารำฝึกหัดเบื้องต้นได้ ทั้งนี้เนื่องจากกระบวนท่ารำสามารถฝึกให้สรีระต่างๆเคลื่อนไหวได้อย่างสัมพันธ์กัน จึงทำให้ใช้เวลาไม่นานในการฝึกกระบวนท่ารำแบบละครชาตรี เมืองเพชร อีกประการคือ การรำถวายมือปรากฏอยู่ในจารีตพิธีกรรมเมื่อแสดงละครจึงต้องรำถวายมือทุกครั้งจึงเป็นการฝึกกระบวนท่ารำอยู่เสมอ ซึ่งโครงสร้างของเพลงรำถวายมือประกอบด้วย เพลงเร็วและเพลงลา

กระบวนท่ารำเพลงลา มีลักษณะเฉพาะของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร กล่าวคือ เพลงลาจะประกอบไปด้วย 4 ไม่เดินแล้วลา กระบวนท่ารำจะมีเฉพาะ 3 ไม่เดิน โดยที่ไม่เดินที่หนึ่งจะใช้เป็นจังหวะใช้เป็นท่าหมดกระบวนท่ารำของเพลงเร็ว (ท่าแทงมือ) ดังนั้น กระบวนท่ารำเพลงลาของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร จึงมีกระบวนท่าเดินขึ้น 3 ท่าและเดินลง 3 ท่าเท่านั้นแล้วจึงเป็นกระบวนท่านั่งลงจบในท่าเทพนม

2.2 กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละคร (เพลงหน้าพาทย์)

ตัวนายโรงละครชาตรีมีกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์พื้นฐาน คือ เพลงเสมอ เพลงเชิดเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย เพลงเชิดฉิ่งแผ่ลงศรและเพลงโอด

2.2.1 โครงสร้างท่ารำเพลงเสมอ

กระบวนท่ารำเพลงเสมอของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีโครงสร้างท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 31 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอ

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
ไม่เดินที่ 1 (รำให้มือ)		กระบวนท่ารำรำยปรากฏในเพลงหน้าพาทย์

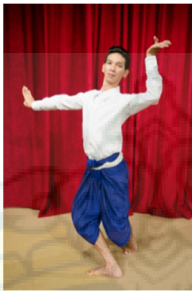
ตารางที่ 31 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
2		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
3		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
4		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
5		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท

ตารางที่ 31 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
ไม้ลา 1		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
2		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
3		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
4		ท่าเอื้องกรายในท่ารำแม่บท

ตารางที่ 31 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอ (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
เพลงร่ำ 1		ท่าเอื้องกรายในท่าแม่บท
2		ท่าซึกแบ่งผัดหน้าในแม่บท
3		ท่ารำป้อนหน้า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำสามารถสรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอ ดังนี้

- 1) กระบวนท่ารำร่าย (ท่าให้มี)
- 2) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท มีจำนวน 2 ท่า ประกอบไปด้วย ท่าเอื้องกรายและท่าซึกแบ่งผัดหน้า
- 3) กระบวนท่ารำป้อนหน้า
- 4) นาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำเสมอ ประกอบด้วย

ก้าวข้าง	ก้าวหน้า	จีบคว่ำ	จีบหงาย
ซอยเท้า	ยี่ด-ยุบ	วงบน	วงล่าง

วาดแขน จีบหลัง ม้วนมือ เหลี่ยม
ยกเท้า ลักคอก

จากการศึกษานาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเสมอ สามารถวิเคราะห์การใช้สระ คือ สระ แขน ลำตัว ขา เท้า สรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 32 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเสมอ

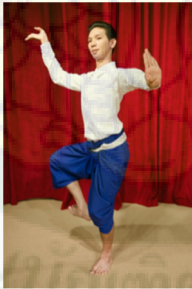
นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเสมอ				
ศีรษะ	แขน	ลำตัว	ขา	เท้า
ลักคอก	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน วงล่าง วาดแขน จีบหลัง ม้วนมือ	-	ยืด-ยุบ เหลี่ยม	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ชอยเท้า ยกเท้า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเสมอของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า กระบวนท่ารำเพลงเสมอจะเริ่มต้นด้วยกระบวนท่ารำให้มีมือ (รำร้าย) แล้วจึงปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเสมอ ประกอบด้วย 5 ไม่นัด 4 ไม่นัด เพลงเสมอประกอบไปด้วย 5 ไม่นัดแล้วจึงลาใช้ท่ารำจากแม่บทคือท่าเอื้องกรายประกอบการบรรเลงอีก 4 ไม่นัดหลังจากนั้นจึงลงลามี 4 จังหวะให้ท่าเอื้องกรายเช่นกัน แต่ท่าเชื่อมในการก้าวเท้าลงหลังปฏิบัติจีบคว่ำแขนตั้ง ต่อจากนั้นใช้ท่ารำชักแบ่งผัดหน้ารำประกอบเพลงแล้วจึงจบกระบวนท่ารำเพลงเสมอด้วยท่าปองหน้า

2.2.2 โครงสร้างท่ารำเพลงเชิด

กระบวนท่ารำเพลงเชิดของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีโครงสร้างท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 33 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
ทำนุ่งผ้า		ทำนุ่งผ้าในกระบวนท่ารบ
ท่ารำเพลงเซ็ด 1		ท่าสอดสร้อยมาลาในแม่บท
2		ท่าตะเวนเวหาในแม่บท
3		ท่าซึกแป้งผัดหน้าในแม่บท

ตารางที่ 33 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
4		ท่ารำป้องกัน

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำสามารถสรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด ดังนี้

- 1) กระบวนทำนองผ้าปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารบ
- 2) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท จำนวน 3 ท่า ประกอบไปด้วย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าตะเวนเวหา ท่าชักแบ่งผัดหน้า
- 3) กระบวนท่ารำป้องกัน
- 4) นาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด ประกอบด้วย

ก้าวข้าง	ก้าวหน้า	จีบคว่ำ	จีบหงาย
ชอยเท้า	วงบน	เหลื่อม	ยกเท้า
โย้ตัว	ยัด-ยุบ		

จากการศึกษานาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเซ็ดสามารถวิเคราะห์การใช้สระ คือ ศีระะ แชน ลำตัว ขา เท้า สรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 34 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด				
ศีระะ	แชน	ลำตัว	ขา	เท้า
-	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน	โย้ตัว	ยัด-ยุบ เหลื่อม	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ชอยเท้า ยกเท้า

จากการวิเคราะห์กระบวนท่ารำเพลงเซ็ดของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า กระบวนท่ารำส่วนมากมาจากแม่บทและกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงเซ็ด คือ ผู้แสดง ต้องปฏิบัติกระบวนท่ารำนุ่งผ้าก่อนแล้วจึงปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเซ็ด ปรากฏกระบวนท่าในแม่บท คือ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าตะเวนเวหาและท่าซึกแบ่งผัดหน้า แล้วจึงจบกระบวนท่ารำด้วยกระบวนท่ารำป้องกัน

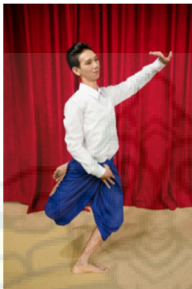
2.2.3 โครงสร้างท่ารำเพลงเซ็ดฉิ่งรับพวงมาลัย

กระบวนท่ารำเพลงเซ็ดฉิ่งรับพวงมาลัยของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีโครงสร้างท่ารำ ดังนี้

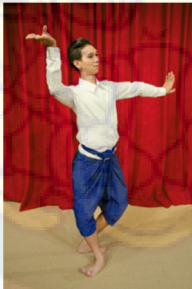
ตารางที่ 35 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเซ็ดฉิ่งรับพวงมาลัย

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
รำให้มือ		กระบวนท่ารำร้ายปรากฏใน เพลงหน้าพาทย์
ท่ารำเพลงเซ็ด ฉิ่งรับ พวงมาลัย 1		ท่ารำป้องกัน
2		กระบวนท่ารำในเพลงช้า

ตารางที่ 35 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
3		ท่าสอดสร้อยมาลาในแม่บท
4		ท่าจิ้นสาวไล่ในแม่บท
5		ท่าผาลาเพียงไหลในแม่บท
6		กระบวนท่ารำในเพลงช้า (ท่าแทงมือ)

ตารางที่ 35 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
7		ท่าชอยเท้าพลิกมือจีบ
8		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
9		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
10		กระบวนท่ารำในเพลงช้า

ตารางที่ 35 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
11		ท่าขอพวงมาลัย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำสามารถสรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย ดังนี้

- 1) กระบวนท่ารำร้าย (ให้มี)
- 2) กระบวนท่ารำป้องกัน
- 3) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท มีจำนวน 3 ท่า ประกอบไปด้วย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าจิ้นสาวไส้ ท่าผาลาเพียงไหล่
- 4) กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพลงซ้ำ มีจำนวน 5 ท่า
- 5) กระบวนท่ารำอื่นๆ ประกอบด้วย ท่าขอยเท้าพลิกมือจีบและท่าขอพวงมาลัย

6) นาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย ประกอบไปด้วย

กระดกหลัง	ก้าวข้าง	ก้าวหน้า	จรดเท้า
จีบคว่ำ	จีบหาง	ขอยเท้า	แทงมือ
ยัด-ยุบ	ลักคอ	วงบน	วงล่าง
วาดแขน	ห่มเข้า	คลายจีบ	จีบหลัง
เหลื่อม	ยกเท้า	กล่อมหน้า	กล่อมไหล่
ม้วนมือ			

จากการศึกษานาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย สามารถวิเคราะห์การใช้สระ คือ ศีระะ แขน ลำตัว ขา เท้า เป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 36 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย				
ศิริษะ	แขน	ลำตัว	ขา	เท้า
ลักคอก กล่อมหน้า	จีบคว่ำ จีบหงาย แทงมือ วงบน วงล่าง วาดแขน คลายจีบ จีบหลัง ม้วนมือ	กล่อมไหล่	ยัด-ยุบ เหลื่อม ห่มเข้า	กระดกหลัง ก้าวข้าง ก้าวหน้า จรดเท้า ชอยเท้า ยกเท้า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า กระบวนท่ารำเริ่มด้วยการรำให้มือ (รำร้าย) และกระบวนท่ารำป้องกัน กระบวนท่ารำปรากฏในท่าแม่และกระบวนท่าเพลงช้า กระบวนท่ารำมีการใช้กลวิธีการเคลื่อนไหวของส่วนแขนและเท้าเป็นส่วนมาก ยังพบการใช้ศิริษะ โดยเฉพาะการกล่อมหน้า ลำตัวมีการกล่อมไหล่ และลักษณะที่ปรากฏเฉพาะในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งคือการใช้กลวิธีการรำห่มเข้า จบกระบวนท่ารำด้วยผู้แสดงใช้มือทั้งสองรับพวงมาลัย

2.2.4 โครงสร้างท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร

กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีโครงสร้างท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 37 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
รำให้มือ		กระบวนท่ารำรำยปรากฏในเพลงหน้าพาทย์
ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร 1		ท่ารำป้องหน้า
2		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
3		ท่าสอดสร้อยมาลาในแม่บท

ตารางที่ 37 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
4		ท่าจีนสาวไล่ในแม่บท
5		ท่าผาลาเพียงไหลในแม่บท และปรากฏในกระบวนท่ารำ หน้าพาทย์เชิดฉิ่งสรทง
6		กระบวนท่ารำในเพลงช้า (ท่าแทงมือ)
7		ท่าชอยเท้าพลิกมือจับ

ตารางที่ 37 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
8		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
9		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
10		กระบวนท่ารำในเพลงช้า
11		ท่าจีบชายพกหมุ่รอบตัว

ตารางที่ 37 โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสร (ต่อ)

ท่าที่	ลักษณะท่ารำ	ท่ารำที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
12		ทำตั้งวงหมุนรอบตัว
13		ท่าขัดศรในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทงแต่การใช้เท้าต่างกัน
14		ท่ากึ่งกันร่อนในแม่บทและกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทง
15		ท่าประไลยวาทในแม่บทและท่าเพลงสรในกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เชิดฉิ่งศรทง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำสามารถสรุปโครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร ดังนี้

- 1) กระบวนท่ารำร้าย (ให้มี)
- 2) กระบวนท่ารำป้องกัน
- 3) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท มีจำนวน 5 ท่า ประกอบไปด้วย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าจิ้นสาวไส้ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ากัณฑ์ร้อน ท่าประไลยวาท
- 4) กระบวนท่ารำที่ปรากฏเพลงซ้ำ มีจำนวน 5 ท่า
- 5) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงเชิดฉิ่งศรทง จำนวน 3 ท่า คือ ท่าขัดคันศร ท่าเพลงศร (ใช้ท่าจากแม่บท คือ ท่าประไลยวาท) และท่าม้วน จีบแขนตึง (ใช้ท่าจากแม่บท คือ ท่ากัณฑ์ร้อน)
- 6) กระบวนท่ารำอื่นๆ ประกอบด้วย ท่าชอยเท้าพลิกมือจีบ ท่าหมุนรอบตัว
- 7) นาฏยศัพท์ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร ประกอบด้วย

กระดกหลัง	ก้าวข้าง	ก้าวหน้า	จรดเท้า
จีบคว่ำ	จีบหาง	ชอยเท้า	แทงมือ
ยัด-ยุบ	ลักคอก	วงบน	วงล่าง
วาดแขน	ห่มเข้า	คลายจีบ	จีบหลัง
เหลื่อม	ยกเท้า	กล่อมหน้า	กล่อมไหล่
ม้วนมือ			

จากการศึกษานาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร สามารถวิเคราะห์การใช้สระ คือ สระ ะ แขน ลำตัว ขา เท้า เป็นตารางได้ดังนี้ ตารางที่ 38 นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร

นาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงศร				
ศีรษะ	แขน	ลำตัว	ขา	เท้า
ลักคอก กล่อมหน้า	จีบคว่ำ จีบหาง แทงมือ วงบน วงล่าง วาดแขน คลายจีบ จีบหลัง ม้วนมือ	กล่อมไหล่	ยัด-ยุบ เหลื่อม ห่มเข้า	กระดกหลัง ก้าวข้าง ก้าวหน้า จรดเท้า ชอยเท้า ยกเท้า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งเพลงสรของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า มีลักษณะเหมือนกับกระบวนท่าเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย หากแต่มีมือขวาถือสรและลูกสร ประกอบกระบวนท่ารำ กล่าวคือ กระบวนท่ารำเริ่มด้วยการรำให้มือ (รำร้าย) กระบวนท่ารำป้อนหน้าและกระบวนท่ารำที่ปรากฏในท่าแม่บท กระบวนท่ารำเพลงช้าและเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งสร ทะนงกระบวนท่ารำมีการใช้กลวิธีการเคลื่อนไหวของส่วนแขนและเท้าเป็นส่วนมาก ยังพบการใช้ศีรษะ โดยเฉพาะการกล่อมหน้า ลำตัวมีการกล่อมไหล่และลักษณะที่ปรากฏเฉพาะในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง คือการใช้กลวิธีการรำห่มเข้า จบกระบวนท่ารำด้วยผู้แสดงใช้ท่ารำประโลมวาตในท่ารำเพลงสร

2.2.5 โครงสร้างท่ารำเพลงโอด

กระบวนท่ารำเพลงโอด โดยมีโครงสร้างกระบวนท่ารำ ดังนี้ กระบวนท่ารำจากท่าแม่บท ปรากฏท่า ท่าเลียบถ้ำ เพียงท่าเดียว โดยท่าที่ปรากฏนั้นเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติคือ ท่าเขื่อนน้ำตาและนาฏยศัพท์ ประกอบด้วย ก้าวหน้า จีบหางยและม้วนมือ ซึ่งลักษณะอัตลักษณ์ของกระบวนท่ารำเพลงโอดคือ การใช้มือซ้ายตั้งมือระดับหน้าผากโดยให้ข้อมือบริเวณโคนหัวนิ้วหัวแม่มือแตะหน้าผากนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยเรียงชิดกัน นิ้วทั้งสี่ชี้ไปด้านหน้า มือขวาจีบหางยระดับเอวบริเวณหน้าท้อง ซึ่งสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงโอดได้ทั้งทำยืนและทำนั่ง



ภาพที่ 31 ท่ารำเพลงโอด
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัย และเพลงเชิดฉิ่งแผลงศร สามารถเปรียบเทียบกระบวนทำรำที่ปรากฏในแม่บทและทำนาฏยศัพท์ ได้ดังนี้

ตารางที่ 39 เปรียบเทียบทำรำแม่บทที่ใช้ในกระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์

เปรียบเทียบทำรำแม่บทที่ใช้ในกระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์				
เสมอ	เชิด	เชิดฉิ่งรับพวงมาลัย/ แผลงศร	เชิดฉิ่งแผลงศร	โอด
- ทำเอื้องกราย - ทำชักแบ่งผัดหน้า	- ทำสอดสร้อยมาลา - ทำชักแบ่งผัดหน้า - ทำตะเวนเวหา	- ทำสอดสร้อยมาลา - ทำจิ้นสาวไล่ - ทำผาลาเพียงไหล่ - ทำกัณฑ์ร้อน - ทำประไลยวาท	- ทำสอดสร้อยมาลา - ทำจิ้นสาวไล่ - ทำผาลาเพียงไหล่	- ทำเลียบ ถ้ำ

จากการเปรียบเทียบทำรำแม่บทที่ใช้ในกระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์ปรากฏทำรำจากแม่บท โดยมีทำสอดสร้อยมาลา มากที่สุด รองลงมา คือ ทำจิ้นสาวไล่ ทำผาลาเพียงไหล่ และชักแบ่งผัดหน้า โครงสร้าง ทำรำเพลงหน้าพาทย์เสมอ เพลงเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยและเพลงเชิดฉิ่งแผลงศร มีกระบวนท่าให้มีมือ (รำร้าย) เป็นกระบวนท่าแรกและใช้กระบวนท่ารำป้องกันเป็นกระบวนท่าจบ

ทำรำแม่บทที่นำมาใช้เป็นกระบวนท่าหลักของเพลงหน้าพาทย์ คือ ทำสอดสร้อยมาลา ทำผาลาเพียงไหล่ ทำจิ้นสาวไล่และทำชักแบ่งผัดหน้า

ตารางที่ 40 เปรียบเทียบนาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์

เปรียบเทียบนาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์					
เพลง สรีระ	เสมอ	เชิด	เชิดฉิ่งรับ พวงมาลัย	เชิดฉิ่งแผลงศร	โอด
ศีรษะ	ลักคอง	-	ลักคอง กล่อมหน้า	ลักคอง กล่อมหน้า	-
แขน	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน วงล่าง วาดแขน จีบหลัง ม้วนมือ	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน วงล่าง วาดแขน จีบหลัง คลายจีบ ม้วนมือ แทงมือ	จีบคว่ำ จีบหงาย วงบน วงล่าง วาดแขน จีบหลัง คลายจีบ ม้วนมือ แทงมือ	จีบหงาย ม้วนมือ
ลำตัว	-	โย้ตัว	กล่อมไหล่	กล่อมไหล่	-
ขา	ยี่ด-ยุบ เหลื่อม	ยี่ด-ยุบ เหลื่อม	ยี่ด-ยุบ เหลื่อม ห่มเข้า	ยี่ด-ยุบ เหลื่อม ห่มเข้า	
เท้า	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ซอยเท้า ยกเท้า	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ซอยเท้า ยกเท้า	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ซอยเท้า ยกเท้า จรดเท้า กระดกหลัง	ก้าวข้าง ก้าวหน้า ซอยเท้า ยกเท้า จรดเท้า กระดกหลัง	ก้าวข้าง

จากการเปรียบเทียบนาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีทำนาฏยศัพท์ในการเคลื่อนไหวของแขนมากที่สุด โดยการจีบมือ ม้วนมือ ตั้งวง วาดแขนและแทงมือตามลำดับ ลำดับที่ 2 คือนาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวของเท้าโดยใช้การก้าวเท้า ซอยเท้าและยกเท้ามากที่สุดลำดับที่ 3 คือ การใช้ขา ทำท่ายี่ด-ยุบและเหลื่อมลำดับสุดท้ายคือการใช้ลำตัวและศีรษะ รวมนาฏยศัพท์ทั้งสิ้น 21 คำ

2.3 โครงสร้างกระบวนท่ารบดาบ

กระบวนท่ารบดาบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีโครงสร้างท่ารำแบ่งออกเป็น 2 ช่วงตามเพลงที่บรรเลง คือ ช่วงที่แรกดนตรีบรรเลงเพลงที่มีทำนองเร็วจะใช้กระบวนท่า “ประดาบ” ช่วงที่ 2 ดนตรีบรรเลงเพลงเชิดจะใช้กระบวนท่าการปะทะ การจับ เดินสวน และการประดาบ

2.3.1 โครงสร้างกระบวนท่า “ประดาบ” ไม่ปรากฏกระบวนท่ารำจากแม่บท มีนาฏยศัพท์ที่ปรากฏคือ วงบน ก้าวข้าง ปฏิบัติกระบวนท่าประดาบโดยใช้มือซ้ายตั้งวงบนมือขวาถือดาบ ในการแสดงผู้แสดงจะปฏิบัติกระบวนท่าประดาบด้วยความรวดเร็วจึงไม่เน้นที่การก้าวเท้ามากนัก โดยเริ่มจากการฟันดาบไปทางด้านซ้ายข้างบน ด้านขวาข้างบนและกลับมาด้านซ้ายข้างบน รวมการฟันดาบข้างบน 3 ครั้ง จากนั้นฟันดาบไปด้านขวาข้างล่างและด้านซ้ายข้างล่าง รวมการฟันดาบข้างล่าง 2 ครั้ง และจบด้วยฟันดาบไปด้านขวาข้างบน 1 ครั้ง รวมทั้งสิ้น 3 ครั้ง ผู้แสดงจะเดินสลับที่กันและเริ่ม กระบวนท่า “ประดาบ” อีกครั้ง ซึ่งในการแสดงอาจจะมีกลวิธีการแสดงอื่นอีกเช่นการกดดาบแล้วใช้มือต่อยหรือการแตะคู่ต่อสู้ การปะดาบได้ปฏิบัติไม่จำกัดขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่กำลังรบกกัน

2.3.2 โครงสร้างกระบวนท่ารำรบดาบเพลงเชิด กระบวนท่าการประลองกำลัง การจับ เดินสวน การประดาบและท่ามอ

1) กระบวนท่าประลองกำลังมี 2 ท่าและมาจากแม่บท 2 ท่าคือท่าแผลงอิทธิและท่าผาลาเพียงไหล่



ภาพที่ 32 ท่าประลองกำลังท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 33 ท่าประลองกำลังท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

2) กระบวนท่าจับ มี 2 ท่า คือ ท่าจับ ท่าที่ 1 มีลักษณะคล้ายกับกระบวนท่ารบของพระกับยักษ์ คือ ท่า “รบท่าสี่ (พระ-ยักษ์)” และท่าที่ 2 มีลักษณะคล้ายท่ารำแม่บททำสิงโตเล่นทาง 1 ท่า อีกทั้งมีลักษณะเหมือนกับกระบวนท่ารบของพระกับยักษ์ คือ ท่า “รบท่าห้า (พระ-ยักษ์)” การปฏิบัติท่าจับผู้แสดงต้องปฏิบัติทั้งสองด้านเหมือนกันโดยเปลี่ยนตำแหน่งแทนที่กันด้วยกระบวนท่าเดินสวนกัน



ภาพที่ 34 เปรียบเทียบกระบวนท่าจับท่าที่ 1 และรบท่าสี่ (พระ-ยักษ์)
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 35 เปรียบเทียบกระบวนท่าจับท่าที่ 2 และรบท่าห้า (พระ-ยักษ์)
ที่มา : ผู้วิจัย

4) กระบวนท่าเดินสวน มี 2 ท่า คือ ท่าเดินสวนท่าที่ 1 ปรากฏในกระบวนท่ารบของตัวพระมีลักษณะเช่นเดียวกับท่าเตรียมเข้ารบ และท่าเดินสวนท่าที่ 2 มีลักษณะท่าปรากฏในกระบวนท่ารำเพลงช้า ลักษณะการเดินสวนกันของผู้แสดงจะใช้วิธีหันหลังให้กันโดยใช้การก้าวเท้าขวาแล้วถอนเท้าซ้ายหมุนตัวไปทางซ้าย โดยให้ผู้แสดงหันหลังให้กันแล้วสลับแทนที่ตำแหน่งกัน



ภาพที่ 36 ท่าเดินสวนท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 37 ท่าเดินสวนท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย

5) กระบวนท่าประดาบ มีจำนวน 5 ครั้ง โดยปฏิบัติกระบวนท่าประดาบ ก่อนเปลี่ยนกระบวนท่าประลองกำลัง ท่าจับ เดินสวนและท่ามอง



ภาพที่ 38 ท่าประดาบ
ที่มา : ผู้วิจัย

6) กระบวนท่ามองใช้ท่ารำจากท่าแม่บทคือท่าสอดสร้อยมาลา ซึ่งท่ามองนี้ จะใช้การเดินแทนที่ตำแหน่งของผู้แสดงเป็นวงกลม



ภาพที่ 39 ท่ามอง
ที่มา : ผู้วิจัย

7) กระบวนท่ารบดาบจับด้วยกระบวนท่ารำป้องกัน (มือขวาตั้งดาบขึ้น)



ภาพที่ 40 ท่าป้องกันรำดาบ
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการวิเคราะห์กระบวนท่ารบดาบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถสรุปเป็น
ตารางของโครงสร้างกระบวนท่ารบได้ ดังนี้

ตารางที่ 41 โครงสร้างกระบวนการทำรดาบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

เพลง	กระบวนการทำ	ทำร่าที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทย
ทำนองเร็ว	ทำประดาบข้างบน 3 ครั้ง	ทำรบ
	ทำประดาบข้างล่าง 2 ครั้ง	ทำรบ
	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
เชิด	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำประลองกำลังทำที่ 1	ทำแผลงอิทธิ
	ทำปะดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำประลองกำลังทำที่ 2	ทำผาลาเพียงไหล่
	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำเดินสวนทำที่ 1	ทำรบ
	ทำจับทำที่ 1	คล้ายกับกระบวนการทำรบของพระ กับยักษ์ คือ ทำ “รบทำสี่ (พระ-ยักษ์)”
	ทำเดินสวนทำที่ 1	ทำรบ
	ทำจับทำที่ 1	คล้ายกับกระบวนการทำรบของพระ กับยักษ์ คือ ทำ “รบทำสี่ (พระ-ยักษ์)”
	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำเดินสวนทำที่ 2	กระบวนการทำร่าเพลงช้า
	ทำจับทำที่ 2	กระบวนการทำรบของพระกับยักษ์ คือ ทำ “รบทำห้า (พระ-ยักษ์)”
	ทำเดินสวนทำที่ 2	กระบวนการทำร่าเพลงช้า
	ทำจับทำที่ 2	กระบวนการทำรบของพระกับยักษ์ คือ ทำ “รบทำห้า (พระ-ยักษ์)”
	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำมอง	ทำสอดสร้อยมาลา
	ทำประดาบข้างบน 1 ครั้ง	ทำรบ
	ทำป้องกัน	ทำป้องกัน

2.4 ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การเคลื่อนไหวอวัยวะของร่างกาย เป็นสิ่งสำคัญในการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร โดยเป็นสิ่งที่ใช้แสดงกระบวนท่าต่างๆในการแสดง นับตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า โดยแบ่งการเคลื่อนไหวอวัยวะออกเป็นส่วนๆในแต่ละส่วนมีลักษณะที่เป็นแบบเฉพาะของการเคลื่อนไหวอวัยวะนั้นๆ โดยที่ทุกส่วนมีการเคลื่อนไหวอย่างความสัมพันธ์กัน อวัยวะของร่างกายจะบ่งบอกถึงลักษณะการร้ายรำ

2.4.1 ศีรษะ การใช้ศีรษะเป็นที่สำคัญอย่างหนึ่งคือในกระบวนท่ารำผู้แสดงต้องเอียงศีรษะไปข้างใดข้างหนึ่งเสมอ โดยระดับการเอียงนั้นจะเน้นให้เห็นอย่างชัดเจน ลักษณะการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรที่ตัวผู้แสดงร้องเองและรำไปด้วยนั้น ในส่วนที่เป็นบทละครผู้แสดงใช้กระบวนท่ารำต่างๆในการรำประกอบ แต่เมื่อถึงบทเจรจาจะไม่เคร่งครัดมากนักโดยจะใช้ท่าทางธรรมชาติในการสื่ออารมณ์และความรู้สึก ดังนั้นผู้แสดงสามารถใช้ศีรษะได้ตามอิริยาบถของตัวละคร เช่น การสั่นศีรษะเมื่อบอกการปฏิเสธ การเหวี่ยงศีรษะเมื่อแสดงอาการมึนงง เป็นต้น

2.4.2 ใบหน้า การใช้ใบหน้าในกระบวนท่ารำนั้นผู้แสดงจะทำการกล่อมหน้าหรือการลอยหน้าไปตามการเอียงของศีรษะและมักรำทั้งหน้าเสมอ คือ ในกระบวนท่ารำจะเอียงศีรษะและ หันหน้าเป็นลำดับสุดท้าย สิ่งที่สำคัญในการใช้หน้าอีกประการหนึ่งคือ ตัวนายโรงละครชาตรีสามารถแสดงอารมณ์ออกทางใบหน้าได้ตามธรรมชาติ การแสดงอารมณ์ออกมาอย่างเด่นชัดเป็นการเข้าถึงบทบาททางการแสดงละคร เช่น การส่ายหน้าบอกการปฏิเสธ การพยักหน้าแสดงถึงการตอบรับ บทเศร้าเสียใจก็ต้องแสดงสีหน้า แหวดตาออกมา บางครั้งก็จะมีน้ำตาไหลออกมาด้วยซึ่งถือว่าผู้แสดงมีความสามารถเข้าถึงบทบาทได้เป็นอย่างดี

2.4.3 ลำคอ การใช้ลำคอในกระบวนท่ารำนั้นเป็นส่วนสำคัญอีกอย่างหนึ่งของการเคลื่อนไหวเนื่องจากลำคอเป็นอวัยวะที่อยู่ระหว่างศีรษะกับช่วงลำตัวซึ่งลำคอเป็นอวัยวะที่กำหนดระดับและทิศทางและความอ่อนไหวของศีรษะรวมทั้งใบหน้าให้มีความสัมพันธ์กับอวัยวะช่วงตั้งแต่ไหล่ลงไปถึงเท้า กระบวนท่ารำของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีการใช้ลำคอเมื่อมีกระบวนท่ารำที่มีการยกเอวและยกไหล่ไปพร้อมๆกันเช่น การรำประกอบดนตรีการรับร้องในเพลง 2 ชั้น

2.4.4 ไหล่ การใช้ไหล่ในการแสดงละครเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างหนึ่งเนื่องจากกระบวนท่ารำของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเน้นที่การเคลื่อนไหวไหล่โดยมีการยกไหล่ กดไหล่ เอียงไหล่ และกล่อมไหล่ โดยการเคลื่อนไหวของไหล่จะสัมพันธ์กับลำตัวและเอวอย่างเด่นชัด อีกทั้งยังต้องสัมพันธ์กับศีรษะ ลำคอ และใบหน้า เช่น เมื่อไหล่เคลื่อนไหวไปทางซ้าย คอจะดึงศีรษะให้เอียงไปทางซ้ายโดยลักษณะการทิ้งน้ำหนักของศีรษะไปทางไหล่ซ้ายอย่างชัดเจนให้เห็นถึงการพลิ้วไหวของศีรษะในลักษณะแนวเส้นโค้งโดยใช้ไหล่เป็นฐาน

2.4.5 มือ การใช้มือในกระบวนท่ารำ มี 2 ลักษณะ คือมือจีบและตั้งมือซึ่งนิยมความอ่อนของนิ้วมือแต่ก็ไม่เคร่งครัดมากนัก ลักษณะการเคลื่อนไหวมือที่พบมาก คือการม้วนมือจีบปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำให้มือ (รำร้าย) การแสดงจะให้ความสำคัญของการเคลื่อนไหวมือให้ทันกับจังหวะของเพลงต่างๆ การใช้มือในการแสดงยังสามารถปฏิบัติเป็นท่าทางตามธรรมชาติได้เช่นกันโดยไม่ต้องให้มืออยู่ในลักษณะตั้งอยู่ตลอดเวลา เมื่อถึงบทบาทการเจรจาก็จะทำท่าไม่มากใช้ท่าที่

มาจาก บทเป็น บทตายผสมกับท่าทางธรรมชาติ การหยิบจับสิ่งของหรืออาวุธเป็นไปโดยการใช้มืออย่างธรรมชาติ

2.4.6 แขน การใช้แขนในการเคลื่อนไหวในกระบวนท่ารำนั้นจะมีลักษณะการ วาด แขนในลักษณะเป็นวงกลมและการร่ำเน้นจังหวะที่ชัดเจน มีการทอดลำแขนให้เกิดลีลาความ อ่อนช้อยและสามารถเคลื่อนไหวแขนได้อย่างอิสระในท่าธรรมชาติเมื่อถึงบทการเจรจาที่ไม่มีกระบวนท่าร่ำ เช่น การยื่นเท้าสะเอว การโอบกอด เป็นต้น

2.4.7 ลำตัว การใช้ลำตัวในกระบวนท่ารำมีการเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับไหล่และเอว ซึ่งเคลื่อนไปทางซ้ายและขวา มีการยกเอียงลำตัวให้มีลักษณะโค้งงอมาจากหน้าตรงและหากมองจากด้านข้างจะเห็นการดัดโค้งของลำตัวคือ ออกจะแอ่นไปด้านหน้าเล็กน้อย กระดุกสันหลังเป็นลักษณะโค้งทำให้ก้นงอไปด้านหลัง

2.4.8 เอว การใช้เอวในกระบวนท่ารำมีความสัมพันธ์กับลำตัว ไหล่ คอและศีรษะ โดยอวัยวะที่กล่าวมาทั้งหมดนี้จะเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้งซึ่งเอวทำให้ลำตัวเกิดวงโค้งมาขึ้นอย่างจงใจ เช่น ในท่าเอียงศีรษะซ้ายกระทำโดย กดไหล่ไปทางซ้ายพร้อมกับกดเอวไปพร้อมๆกันและปล่อยสะโพกไปตามธรรมชาติ หลังจากนั้นจึงเอียงศีรษะไปด้านซ้ายหากปฏิบัติทั้งด้านซ้ายและด้านขวาทำให้ลำตัวจะอ่อนไหวไปมา

2.4.9 ขา ลักษณะการเคลื่อนไหวของขาในกระบวนท่ารำจะเป็นไปด้วยการยืดและยุบลำตัว การยุบลำตัวลงมาจะทำให้เข่าทำมุมเป็นเหลี่ยม ซึ่งจะย่อลำตัวลงมากจนทำให้ก้นงอไปด้านหลัง ในกระบวนท่ารำจะไม่ว่าเท้าจะก้าวไปตามแห่งใดหากจะย่อเหลี่ยมอยู่เสมอ ทั้งนี้เมื่อไม่อยู่ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ก็สามารถยืนในท่าธรรมชาติปกติได้

2.4.10 เท้า การเคลื่อนไหวของเท้าในกระบวนท่ารำ จะกระทำโดยการยกเท้าสูงจากพื้นโดยไม่ประเท้า (ประเท้า หมายถึง การใช้จมูกเท้าตบพื้นแล้วจึงยกเท้า) แล้วก้าวไปในทิศทางที่ต้องการโดยไม่ถ่วงน้ำหนักไปที่เท้าที่ก้าวไป เช่น การก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง ปฏิบัติโดยยกเท้าขวาขึ้นให้สูงจากพื้นโดยยกสันเท้าไปด้านหลังเล็กน้อยแล้วก้าวไปด้านข้างขวา น้ำหนักตัวยังคงอยู่ที่เท้าซ้าย

จากการใช้อวัยวะส่วนต่างๆของร่างกายอันประกอบด้วย ศีรษะ ลำคอ ไบหน้า ไหล่ มือ แขน ลำตัว เอว ขาและเท้า ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า มีลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย 2 ลักษณะ ดังนี้

1) การเคลื่อนไหวตามรูปแบบกระบวนท่ารำ มีลักษณะร่างกาย คือ ศีรษะ ลำคอ ไบหน้า ไหล่ ลำตัวและเอวที่มีรูปแบบเป็นเส้นโค้ง โดยเริ่มจากเอว ลำตัวและไหล่ แล้วจึงเคลื่อนลำคอ ไบหน้าและศีรษะตามไป กระบวนท่ารำกระทำอย่างจงใจและเคลื่อนไหวร่างกายอย่างชัดเจน ขามีการยืดและยุบลำตัวให้ขาเป็นมุมเหลี่ยม ก้าวเท้าด้วยการยกเท้าให้สูงจากพื้นโดยให้สันเท้าไปด้านหลังเล็กน้อยและไม่ถ่วงน้ำหนักตัวไปยังเท้าที่ก้าว

2) การเคลื่อนไหวเป็นท่าธรรมชาติ ใช้ในการทำบทเจรจาโดยการจัดวางท่าทางเป็นไปโดยปกติวิสัยของมนุษย์โดยเฉพาะการแสดงทางอารมณ์ ผู้แสดงที่สวมบทบาทตัวละครจะสื่อถึงอารมณ์ทางไบหน้าเพื่อให้เข้าถึงบทบาทตัวละคร

จากการศึกษาจารีตกระบวนทำรำและท่ารบทวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถสรุป
อัตลักษณ์ทำรำและท่ารบทวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

1) กระบวนทำรำถวายมือของนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นทำรำที่ปรากฏใน
ท่าแม่บทและท่าประกอบสร้าง ปรากฏในกระบวนทำรำเพลงช้า เพลงเร็ว มีนาฏยศัพท์เกี่ยวกับ
ศิริษะ แขน ลำตัว ขาและเท้า สามารถฝึกให้สรีระต่างๆเคลื่อนไหวได้อย่างสัมพันธ์กันโดยใช้
ระยะเวลาไม่นานในการฝึกและปรากฏเป็นจารีตของตัวนายโรงในส่วนพิธีกรรม

2) กระบวนทำรำเพลงลาของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีกระบวนทำรำจะมี
เฉพาะ 3 ไม้เดิน ซึ่งปกติเพลงลามี 4 ไม้เดิน โดยที่ไม้เดินที่หนึ่งจะใช้เป็นจังหวะใช้เป็นท่าหมด
กระบวนทำรำของเพลงเร็ว ดังนั้นกระบวนทำรำเพลงลาจึงเดินขึ้น 3 จังหวะและเดินลง 3 จังหวะ
เท่านั้น

3) กระบวนทำรำเพลงเสมอของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีกระบวนทำรำไม้เดิน
แรกเป็นทำรำให้มือ (รำร้าย) แล้วจึงใช้ท่ารำท่าเอียงกรายจากท่ารำแม่บท รำประกอบเพลงอีก 4
ไม้เดิน หลังจากนั้นจึงลงไม้ลามี 4 จังหวะใช้ท่าเอียงกราย เช่นกัน ดังนั้นกระบวนทำรำเพลงเสมอ
ประกอบด้วยท่ารำให้มือ (รำร้าย) และกระบวนท่าประกอบเพลงเสมอเดินขึ้น 4 ไม้เดินและเดินลง
4 ท่า เท่านั้น

4) กระบวนทำรำเพลงเชิดของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ผู้แสดงต้องปฏิบัติ
กระบวนท่าพุ่งผ้าก่อนแล้วจึงปฏิบัติกระบวนท่าอื่นๆ ตามลำดับโดยท่ารำเพลงเชิดใช้ท่าตะเวนเวหา
ท่าสอดสร้อยมาลา และซึกแบ่งผัดหน้า

5) กระบวนทำรำของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมาจากท่ารำแม่บท อีกทั้งยังปรากฏ
กระบวนทำรำในเพลงช้า เพลงเร็ว และมีกลวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายของแขนมากที่สุด ลำดับ
รองลงมาคือเท้า ลำตัว ศิริษะ และขาตามลำดับ ไม่ปรากฏการใช้การประเท้าในกระบวนทำรำ

6) กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยท่าให้มือ
(รำร้าย) และจบด้วยการป้อนหน้า มีท่าหลัก คือ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่า
จิ้นสาวไล่ และท่าซึกแบ่งผัดหน้า มีกระบวนทำรำปรากฏในท่ารำแม่บท กระบวนทำรำเพลงช้า และ
กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์ ส่วนใหญ่ใช้ท่านาฏศัพท์การเคลื่อนไหวแขนและเท้า

7) กระบวนท่ารบทวนายโรงละครชาตรี มีกระบวนท่าประกอบด้วย กระบวนท่า
ประดาบ กระบวนท่าการประลองกำลังของตัวละคร กระบวนท่าเดินสวนเปลี่ยนตำแหน่งของ
ตัวละคร กระบวนท่าจับและกระบวนท่ามอง มีลักษณะการเคลื่อนไหวสลับที่ของผู้แสดงเป็นลักษณะ
วงกลม 2 ลักษณะคือการหมุนรอบตัวเองโดยหันหลังให้กันแล้วผู้แสดงสลับที่กันและการเดินสลับที่ใน
แนวเส้นวงกลม ทั้งนี้ ต้องสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารบทวนทั้งสองด้านได้อย่างแม่นยำ กระบวนท่ารบทวนมี
การเคลื่อนไหวที่รวดเร็วเร้าใจ กระบวนท่ารบทวนมีปรากฏท่าอยู่ในท่าแม่บท กระบวนท่าเพลงช้า และ
กระบวนท่ารบทวนระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์

8) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีการเคลื่อนไหวของสรีระ คือ ศิริษะ ลำคอ
ใบหน้า ไหล่ ลำตัวและเอวที่มีรูปแบบเป็นเส้นโค้ง ขามีลักษณะเป็นมุมเหลี่ยม เคลื่อนไหวโดยวิธี

ยืดและยุบ ก้าวเท้าด้วยการยกเท้าให้สูงจากพื้นโดยให้ส้นเท้าไปด้านหลังเล็กน้อย ไม่ถอยน้ำหนักตัวไปยังเท้าที่ก้าวออกไป กระบวนท่ารำกระทำอย่างจริงจังและเคลื่อนไหวร่างกายอย่างชัดเจน

9) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีการแสดงออกโดยใช้ท่าที่มาจากธรรมชาติ ในการทำบทเจรจาโดยการจัดวางท่าทางเป็นไปโดยปกติวิสัยของมนุษย์โดยเฉพาะการแสดงทางอารมณ์ทางใบหน้า

3. อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจารีตการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร โดยใช้งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับละครชาตรี เป็นแนวทางการวิเคราะห์ สามารถแบ่งรูปแบบการแสดงออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงพิธีกรรม และช่วงการแสดงซึ่งไม่สามารถตัดส่วนหนึ่งส่วนใดออกจากกันได้ พบว่า

3.1 ช่วงพิธีกรรม

จากการศึกษาจารีตช่วงพิธีกรรมของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ช่วงพิธีกรรมประกอบด้วย การร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การรำถวายมือ การร้องประกาศโรง การรำชาตรี การลาเครื่องสังเวย สามารถแบ่งออกเป็นความเชื่อใน 3 ลักษณะคือ

3.1.1 ความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นผู้แสดงที่บทบาทหน้าที่ในพิธีกรรม โดยเชื่อว่าเป็นสื่อกลางของมนุษย์เพื่อติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยปรากฏเป็นความหมายของบทร้องแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง คือ

1) การร้องกล่าวสรรเสริญและอววนอนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บทร้อง หมายถึง ตัวนายโรง (ผู้ร้อง) ขอยกมือขึ้นพนมยกขึ้นถวายความเคารพเหนือศีรษะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผู้มีอิทธิฤทธิ์อันมหาศาลผู้เป็นที่พึ่งพาของเหล่ามนุษย์โลก หากเมื่อมนุษย์มีความเดือดร้อนได้กล่าวบนบานเอาไว้ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็ช่วยเหลือให้ความทุกข์ยากขัดสนถูกขจัดหมดไปด้วยความเมตตา วันนี้จะมีพิธีการแก้บนของผู้ที่ได้บนเอาไว้โดยมีละครมารำถวาย ขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้โปรดอวยพรให้เกิดแต่สิ่งที่ดีๆ

2) การร้องกล่าวขอเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บทร้องหมายถึง ผู้บนเป็นเจ้าของงาน ได้จัดรูปเทียนเพื่อเป็นการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ขอเชิญมารับเอาไป (ตัวนายโรงจะร้องออกนามสิ่งศักดิ์สิทธิ์)

3) การร้องกล่าวถวายสินบนและใช้สินบน (ตัดสินบน) ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บทร้องหมายถึง การกล่าวถวายสินบนและใช้สินบน(ตัดสินบน)ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีความหมายว่า ขอเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มารับสินบนที่บนไว้ ขอให้สินบนขาดกันตัวนายโรงร้องถวายสินบนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์อยู่บนพื้นดินและขอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่บนฟ้าได้รับรู้ เมื่อยามที่เกิดทุกข์ได้บนไว้เมื่อประสบความสำเร็จดังใจก็ถวายการแสดงให้ เมื่อร้องจบแล้วก็จะรำถวายต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

หลังจากร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วตัวนายโรงก็จะเป็นผู้นำในการรำถวายมือ โดยจะนั่งแถวหน้าให้เพลงเร็วและเพลงลาในการประกอบการรำ เพื่อใช้เป็นการบวงสรวงสิ่งศักดิ์และ

เมื่อสมควรแก่เวลาจึงทำพิธีลาเครื่องสังเวียงซึ่งตัวนายโรงมีหน้าที่เป็นผู้นำ ตัวละครอื่นๆ ในการลาเครื่องสังเวียงของเจ้าของงานผู้ได้บ่นเอาไว้

3.1.2 ความเชื่อเกี่ยวกับความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ ตัวนายโรงจะร้องบทพรรณนาสรรเสริญผู้มีพระคุณเพื่อระลึกถึงบุญคุณและแสดงออกถึงความความกตัญญูซึ่งปรากฏในบทร้องประกาศโรง คือ

1) บทระลึกถึงพระคุณครู มีปรากฏ 2 บท คือ

1.1) บทร้องสรรเสริญครู บทร้องมีความหมายว่า พระคุณของครูเปรียบเหมือนแม่น้ำที่ไม่เคยเหือดแห้งซึ่งบทสรรเสริญครูนี้เป็นบทที่ปรากฏคำกล่าวบูชาพระพุทธรูปและพระธรรม ซึ่งถือว่าเป็นครูของทุกสรรพสิ่ง กล่าวถึงฤๅษี (โยคี) ที่มีความเชื่อเป็นบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ กล่าวถึงเทพเจ้าคือพระจันทร์และพระอาทิตย์ ลำดับสุดท้ายคือการขอพรให้ประสบความสำเร็จในการแสดงเป็นที่รักของผู้ชม ขอให้เกิดปัญหาในการร้องไม่ติดขัด เสี่ยงกังวลสดใส ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจะร้องบทสรรเสริญครูทุกครั้งก่อนการแสดงโดยไม่มีท่ารำประกอบบทร้อง

1.2) บทครูสอนและสอนรำ บทครูสอนเป็นบทที่กล่าวถึงครูสอนให้แต่งกาย สอนให้ใส่ขลุ่ย ผูกผ้า ใส่กำไล และบทสอนรำจะกล่าวถึงครูสอนให้รำท่าต่างๆ เช่น ท่าเพียงป่า เพียงพอก ผาลา โคมเวียน เป็นต้น ซึ่งบทครูสอนและสอนรำนี้ ตัวนายโรงจะร้องและปฏิบัติท่ารำไปพร้อมกัน

2) บทระลึกถึงพระคุณมารดาและบิดา เป็นบทที่กล่าวถึงพระคุณของมารดาที่เฝ้าเลี้ยงดูลูกตั้งแต่เล็กจนเติบโตใหม่ บทร้องจะกล่าวให้มีความสำคัญกับมารดามากกว่าบิดา

3.1.3 ความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ตัวนายโรงละครชาตรีในอดีตเป็นเพศชายและมีคาถาอาคม กระบวนท่ารำซัดของละครชาตรีจึงมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางไสยศาสตร์ เช่น กระบวนท่ารำ “ซักยันต์” เป็นการแสดงกระบวนท่ารำพร้อมกับบริกรรมคาถาเพื่อลงยันต์ ปัจจุบันความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ลดน้อยลง อาจมีอยู่บ้างเกี่ยวกับคาถาเมตตามหานิยมเพื่อผูกใจผู้ชมเท่านั้น

จากข้างต้น สรุปได้ว่า ช่วงพิธีกรรมเป็นความเชื่อที่แสดงออกมาน้านาฏกรรม คือความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อเกี่ยวกับความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณและความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร โดยทำหน้าที่เป็นสื่อกลางสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้กับผู้ที่ได้บบนเวที โดยใช้นาฏกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณและความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ก่อนเริ่มทำการแสดงละคร

3.2 ช่วงการแสดงละคร

จากการศึกษาจารีตช่วงการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่าวิธีการแสดงมีลักษณะเฉพาะตัวนายโรง มีดังนี้

การเปิดเรื่อง ตัวนายโรงมีการเปิดเรื่องที่รูปแบบเฉพาะ กล่าวคือ เริ่มด้วยการร้องบทตั้งเล่าประวัติและร้องบทสอง เป็นรูปแบบเฉพาะใช้ในการเริ่มการแสดงละครชาตรี ทั้งนี้จารีตการเปิดตัวของละครชาตรีเมืองเพชรต้องใช้ตัวนายโรง ดังนั้น การร้องบทตั้ง ต่อด้วยการเล่าประวัติ

และร้องบทสองจึงใช้เฉพาะตัวนายโรงและใช้ในการเปิดตัวเริ่มเล่นละครเท่านั้น การร้องต้องอาศัยการฟังจากแม่บทแล้วจึงร้องตามบทกลอนนั้นๆ โดยใช้เพลงโชนในการร้องดำเนินเรื่อง โดยเฉพาะบทที่ต้องการเน้นความสำคัญ เช่น บทการต่อสู้ บทการต่อว่า ต่อخان บทแสดงอาการแปลกใจ เป็นต้น และใช้เพลงไทยในบทเกี่ยวพาราสี บทเกี่ยวกับการบรรยายเนื้อเรื่อง เป็นต้น ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเมื่อมีบทหนึ่งเดียวกับตัวนาง จะต้องนั่งหันหน้าเข้าหากันเมื่อทำบทเจรจา คำพูดที่เป็นบทเจรจานั้นผู้แสดงต้องคิดเองโดยอาศัยประสบการณ์ในการแสดงซึ่งจะมีกลุ่มคำที่ใช้ในการแสดงละคร การพูดต้องกระชับเนื้อหาเข้ากับเรื่องราว การดำเนินเรื่องทั้งการร้องและการพูดต้องกระชับรวดเร็ว การแสดงเน้นเรื่องราวที่สนุกสนาน มีการใช้ภาษาท้องถิ่น (สำเนียงเพชรบุรี) เข้ามาใช้ในการแสดงด้วย

จากการศึกษาการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีดังนี้

- 1) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีบทบาททางนาฏกรรมในความเชื่อเรื่องการเป็นสื่อกลางติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เมื่อมีละครแก้บนจึงต้องร้องเชิญและรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วจึงร้องบทสรรเสริญครูโดยไม่มีการบวนทำรำประกอบการร้อง บทครูสอนและสรรเสริญพระคุณบิดามารดามีการบวนทำรำประกอบเป็นความเชื่อเกี่ยวกับความกตัญญูและการรำชดมีความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์
- 2) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นตัวละครที่ใช้เปิดเรื่อง โดยร้องบทตั้งเริ่มกระบวนทำรำด้วยท่าไหว้ ทำบทตามความหมายของบทร้องเมื่อลูกคู่ร้องรับใช้ท่ารำให้มีมือ แล้วจึงเจรจาเล่าประวัติ แล้วจึงร้องบทสอง ในการเปิดตัวละครชาตรีมีความเชื่อว่าจะต้องปฏิบัติให้ถูกต้องจะทำให้ละครเล่นได้ดีตลอดทั้งเรื่องในการเล่นในวันนั้นๆ
- 3) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ต้องร้องบทตามแม่บทบอกบทตั้งนั้นจึงต้องมีทักษะการฟัง การคิดและการแสดงไปพร้อมๆ กัน กล่าวได้ว่า ในขณะที่ร้องไปนั้นก็ต้องคอยฟังบทกลอนจากแม่บทและทำบทตามความหมายของคำร้องได้ด้วย การเจรจาต้องคิดคำพูดด้วยตัวเองให้เหมาะกับตัวละครและตามท้องเรื่องโดยให้สัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ
- 4) ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ใช้การร้องเพลงโชนในการดำเนินเรื่องและบทร้องที่เป็นหลักเหตุการณ์ในละครที่สำคัญๆ

4. คุณสมบัติและลักษณะของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

4.1 คุณสมบัติของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นตัวละครที่สำคัญของการแสดงผู้ที่จะเป็นตัวนายโรงได้นั้นจากการศึกษาสามารถสรุปเป็นคุณสมบัติของผู้แสดงตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรดังนี้

- 4.1.1 ผู้แสดงเพศชายหรือเพศหญิงที่ผ่านการฝึกหัดตามรูปแบบการฝึกหัดของละครชาตรีและผ่านพิธีการจับมือและการครอบครูเพื่อความเป็นสิริมงคล

4.1.2 ผู้แสดงสามารถรำถวายมือได้และมีทักษะพื้นฐานในการรำให้มือ รำหน้าพาทย์ เพลงเชิด หน้าพาทย์เสมอ เพลงโอดและมีทักษะสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารบได้ เนื่องจากเป็น กระบวนท่ารำที่ใช้ในพิธีกรรมและการแสดงละคร

4.1.3 ผู้แสดงที่สามารถรำชุดได้ ซึ่งในข้อนี้ปัจจุบันละครชาตรีมักไม่รำชุดก่อนการ แสดงตามรูปแบบจารีตดั้งเดิมดั่งนั้น คุณสมบัติข้อนี้อาจจะมีหรือไม่ก็ได้แต่ถ้าตัวนายโรงรำชุดได้ก็ถือ ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถเพิ่มขึ้นอีกขั้นหนึ่ง

4.1.4 ผู้แสดงสามารถปฏิบัติทักษะการตีบทได้อย่างชำนาญ

4.5.5 ผู้แสดงมีทักษะในการร้องเพลงโทนและเพลงไทยได้เป็นอย่างดี อีกทั้งต้องมี ทักษะการใช้คำพูดในการเจรจาประกอบการแสดง

4.2 คุณลักษณะของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่ดี มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดง ต้อง ผ่านกระบวนการฝึกหัดและประสบการณ์การแสดงที่ยาวนาน จากการศึกษาจารีตตัวนายโรงละคร ชาตรีเมืองเพชร พบว่า คุณลักษณะของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีดังนี้

4.2.1 ศรัทธา ผู้แสดงมีความรักและศรัทธาในวิชาชีพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการ สืบทอดโดยสายเลือดจนมาถึงปัจจุบันจากรุ่นสู่รุ่น เชื่อถือและศรัทธาบรรพบุรุษที่ได้สืบสานศาสตร์ ทางด้านละครชาตรีให้เป็นอาชีพ

4.2.2 อุตทน ผู้แสดงมีความอดทนเป็นอย่างมาก เนื่องจากการกระบวนกาฝึกหัด ตั้งแต่เยาว์วัยและความเข้มงวดของครูผู้สอนซึ่งมีจารีตการฝึกหัดทั้งการตัดมือ ตัดแขน ตัดขา การฝึกทักษะการร้องการรำ การแสดง ที่ใช้ระยะเวลายาวนานและการฝึกจากประสบการณ์จริงที่ต้อง คอยดูและฝึกฝนด้วยตัวเองส่วนหนึ่ง เมื่อสามารถเป็นตัวนายโรงได้แล้ว การแสดงละครชาตรินั้นต้องใช้ กำลังกายมากเนื่องจากต้องร้อง รำและเจรจา อีกทั้งสถานที่แสดงก็มีความแตกต่างกัน บางสถานที่ สะดวกสบายต่อการแสดง บางสถานที่ที่เป็นอุปสรรคต่อการแสดงทั้งอากาศ สภาพแวดล้อมไม่ เอื้ออำนวยก็ต้องทำการแสดงตามหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายหรืองานว่าจ้าง ระยะเวลาการเดินทาง ตลอดจนสถานที่ใกล้เคียง เป็นปัจจัยแห่งความยากลำบากทั้งสิ้น ดังนั้นผู้แสดงจึงมีความอดทนต่อทุก สถานการณ์

4.2.3 ขยันหมั่นเพียร ผู้แสดงละครชาตรีมีความขยันหมั่นเพียรต่อการเรียนรู้ เนื่องจากศาสตร์ของการแสดงละครชาตรีมีทั้งการรำ การร้อง การพูดและการเล่นเป็นเรื่องราว การฝึกฝนตนเองด้วยความขยันหมั่นเพียรจะทำให้ประสบความสำเร็จต่อการเป็นศิลปิน กระบวนการ ฝึกหัดไม่ได้มีหลักสูตรกำหนดตายตัวขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถของผู้แสดงเองด้วย

4.2.4 ปัญญา ความรู้เป็นสิ่งที่สำคัญในการแสดง ผู้แสดงต้องเป็นคนที่มีความรู้ ความสามารถที่หลากหลาย สามารถจดจำองค์ความรู้เกี่ยวกับละครชาตรี เช่น กระบวนท่ารำ การเพลงร้องต่างๆมากมาย ทางเล่น คำพูดและมีความรู้เรื่องราวของวรรณกรรมที่ใช้แสดงและ สามารถถ่ายทอดให้ผู้ชมได้รับรู้

4.2.5 สมาธิ ผู้แสดงต้องมีสมาธิที่มั่นคงจะเห็นได้จากจารีตในการแสดงเริ่มต้นการแสดงนั้นมีความเชื่อว่าผู้แสดงคนแรกห้ามทำการแสดงผิดจะทำให้การแสดงวันนั้นเล่นไม่ได้ซึ่งเป็นกุศโลบายให้ผู้แสดงมีสมาธิตั้งมั่นในการแสดง เมื่อเกิดการไม่ผิดพลาดก็เป็นผลทำให้การแสดงละครออกมาดีผู้ชมชื่นชอบทำให้เกิดมีชื่อเสียงและงานตามมาซึ่งสมาธิจะส่งผลให้ประสาทสัมผัสที่ประสานกันเป็นอย่างดี คือการฟัง การร้อง การพูด เนื่องจากละครชาติต้องฟังแม่บทในการบอกคำร้องในขณะที่ ตัวละครก็ร้องไปด้วยและฟังบทไปด้วย

4.2.6 ความกตัญญู เป็นสิ่งสำคัญในการเป็นศิลปินที่ดี โดยเฉพาะการนับถือครูทั้งที่เป็นครูมนุษย์และครูเทพหรือแม่กระพระคุณของ “ครูพักลักจำ” ตลอดจนถึงบุญคุณของบิดามารดาที่ให้กำเนิดและเลี้ยงดู โดยเห็นได้จากการร้องประกาศโรงที่แสดงออกถึงนัยยะการระลึกถึงพระคุณครู บิดามารดาและพิธีไหว้ครูที่จะกระทำขึ้นเพื่อน้อมระลึกถึงครู

4.2.7 รู้หน้าที่ ผู้แสดงมีความรับผิดชอบทางด้านการแสดงของตนเองในฐานะนักแสดงอีกทั้งยังมีหน้าที่ต่างๆในคณะที่ช่วยเหลือกัน รับงานแสดงก็ต้องไปปฏิบัติหน้าที่นักแสดงอย่างเต็มความสามารถ ไม่ละทิ้งหน้าที่กลางคัน ที่เรียกกันว่า “คีนงาน” เป็นการผลัการะให้กับเจ้าของละครหากละทิ้งหน้าที่ในการแสดง

4.2.8 สามัคคี ผู้แสดงต้องมีความสามัคคีเนื่องการแสดงละครต้องประกอบไปด้วยผู้แสดงหลายคนและมีผู้ปฏิบัติหน้าที่อื่นๆอีก เช่น นักดนตรี คนแม่บท เป็นต้น การทำงานร่วมกันจึงต้องอาศัยความสามัคคีเพื่อให้งานสำเร็จได้ด้วยดีไม่มีปัญหา

4.2.9 ให้อภัย เป็นคุณลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งเนื่องจากผู้แสดงหลายคนและหลายช่วงอายุการแสดงร่วมกันต้องมีการกระทบกระทั่งกันในบทบาทของตัวละคร การขอขมาลาโทษยังเป็นจารีตที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ผู้แสดงยึดถือปฏิบัติ เมื่อผู้มียุ่่นน้อยกว่ากล่าวขอขมาผู้อาวุโสกว่าก็จะกล่าวอโหสิกรรมให้กันและกัน ไม่ถือโทษโกรธกันเป็นอาการแสดงความอ่อนน้อมถ่อมตนอีกด้วย

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร ศึกษาจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรและวิเคราะห์อัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร โดยมีขอบเขตงานวิจัย คือ ศึกษาประวัติความเป็นมา พัฒนาการของรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร สายการสืบทอดและจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร จังหวัดเพชรบุรี โดยศึกษาจากนายโรงที่มีประสบการณ์การแสดงไม่น้อยกว่า 20 ปี ซึ่งมีวิธีดำเนินการวิจัยตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาเอกสาร ตำรา บทความ แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การศึกษาภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ การสังเกตเก็บรวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ นำมาวิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรและสรุปผลการวิจัยนำมาเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ด้านตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

1. สรุปผลการวิจัย

การวิจัย เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร สรุปผลของการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1.1 ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร

1.1.1 ประวัติเมืองเพชรบุรี

จากการศึกษาประวัติเมืองเพชรบุรี พบว่า ปรากฏหลักฐานบันทึกเกี่ยวกับ เมืองเพชรบุรีในสมัยกรุงสุโขทัยและกล่าวถึงเมืองเพชรบุรีได้ถวายเครื่องราชบรรณาการไปยังประเทศจีน ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเมืองเพชรบุรีเป็นเมืองหน้าด่านสำคัญของกรุงศรีอยุธยาและหัวเมืองปักษ์ ใช้ป้องกันข้าศึกอยู่หลายครั้งจนกระทั่งเสียกรุงศรีอยุธยา หลังจากย้ายราชธานีมากรุงธนบุรี เมืองเพชรบุรีก็ยังคงเป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ กระทั่งบ้านเมืองอยู่ในภาวะปกติสุข เมืองเพชรบุรีเป็นสถานที่เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานเพื่อพระราชพิธีต่างๆ สมัยรัชกาลที่ 4 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระนครคีรีและในรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างวังบ้านปืน ยังไม่ทันสร้างเสร็จเสด็จสวรรคตเสียก่อน ต่อมารัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ดำเนินการสร้างจนแล้วเสร็จจึงได้พระราชทานนามว่าพระรามราชนิเวศน์และสร้างพระราชนิเวศน์มฤคทายวันขึ้นอีกหนึ่งแห่งด้วย การที่เมืองเพชรบุรีเป็นเมืองที่สำคัญในการเสด็จแปรพระราชฐานของพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ทำให้เป็นเมืองที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางด้านเศรษฐกิจและสังคม ซึ่งวิถีชีวิตคนเพชรบุรีมีความผูกพันกับธรรมชาติอาศัยอยู่บริเวณที่ราบ ส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรมและการประมง มีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเกี่ยวกับศาสนา มีแบบแผน

ประเพณีที่สืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษและศิลปวัฒนธรรม ทั้งทางด้านทัศนศิลป์ นาฏศิลป์และดนตรี

1.1.2 ละครชาตรี

จากการศึกษาละครชาตรี พบว่า ละครชาตรีเป็นศิลปะการแสดงที่ดำเนินเรื่องราวด้วยการร้อง การรำและการเจรจา ประกอบด้วยตัวละคร 3 ประเภท คือ ตัวละครที่ทำบทผู้ชาย ตัวละครที่ทำบทผู้หญิงและตัวละครที่ทำบทตลก มีความเชื่อทางด้านการแพร่ศิลปะการแสดงชาตรี 2 กลุ่ม คือ 1) กลุ่มความเชื่อที่ว่าชาตรีมีจุดกำเนิดในบริเวณภาคกลางและแพร่ไปสู่ภาคใต้ 2) กลุ่มความเชื่อที่ว่าชาตรีมีจุดกำเนิดในบริเวณภาคใต้และแพร่ไปสู่ภาคกลาง ไม่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี สันนิษฐานว่า คงมีการแสดงละครชาตรีแต่ไม่พบการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 พบคำว่า “ชาตรี” ในบทวรรณกรรมกล่าวถึงเป็นการแสดงรูปแบบหนึ่ง ต่อมาจึงนำคำว่า “ละคร” ใส่ไว้หน้าคำว่า “ชาตรี” โดยปรากฏเรียกชื่อเป็น “ละครชาตรี” ในสมัยรัชกาลที่ 4 และต่อมาได้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงจึงเกิด “ละครชาตรีที่เล่นเทียมละครนอก” ขึ้นในรัชกาลที่ 5 หลังจากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดพัฒนาเป็น “ชาตรีเครื่องใหญ่” จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 9 กรมศิลปากรได้ปรับปรุงแบบแผนการเล่นละครชาตรีใหม่เรียกว่า “ละครชาตรีฉบับกรมศิลปากร”

1.1.3 ละครชาตรีเมืองเพชร

1) ประวัติความเป็นมา

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรปรากฏหลักฐานแน่ชัดในรัชกาลที่ 4 โดยนายสุข จันท์สุข เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงโนราและละคร จึงได้รวบรวมเพื่อนและญาติตั้งคณะละครผู้ชาย เรียกว่า ละครนายสุข แสดงละครจนมีชื่อเสียง เมื่อครั้งรัชกาลที่ 4 เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานไปยังพระนครคีรี โปรดเกล้าฯ ให้คณะละครของนายสุขไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง ปรากฏว่าละครนายสุขแสดงได้ดีเป็นที่พอพระราชหฤทัยพระราชทานตำแหน่งตั้งเป็น “หลวงอภัยพลรักษ์” ต่อมาเมื่อพระบรมราชานุญาติให้หัดละครผู้หญิงได้จึงหัดนางน่มซึ่งเป็นภรรยาและเมืองซึ่งเป็นบุตรสาวเล่นละคร ภายหลังได้เป็นหม่อมเมือง ภรรยาของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ บุนนาค) และได้รับการถ่ายทอดละครหลวงภายในจวนของเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ หม่อมเมืองจึงนำรูปแบบการแสดงละครหลวงมาถ่ายทอดในครอบครัว ได้มีโอกาสแสดงละครถวายรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ พระราชทานพื้นที่สำหรับหัดละครว่า “หน้าพระลาน” จนกระทั่งรุ่นหลาน คือนายบุญยัง จันท์สุข ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ใน รัชกาลที่ 6 โปรดเกล้าฯ ให้เป็น “ขุนพิทักษ์ทิศนา” และสืบทอดรูปแบบการแสดงละครชาตรีมาจนถึงปัจจุบันมา

นอกจากละครหลวงอภัยพลรักษ์แล้วยังปรากฏคณะละครที่อยู่ในจังหวัดเพชรบุรี ในอดีต คือ ละครคณะหลวงทิพย์อาชญาเรียกว่า “ละครบางคลองยาง” ละครคณะตาปล่ ละครคณะยายปู้ ละครบางแก้วและละครที่มาจากจังหวัดสมุทรสงคราม เรียกว่า “ละครสวน”

2) องค์ประกอบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า องค์ประกอบของการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร ประกอบไปด้วย

2.1) สถานที่แสดงแต่เดิมปลูกโรงมื้ม 4 เสาและเสากลาง ทำหลังคามีเตียงสำหรับตัวละครนั่ง ปัจจุบันไม่ต้องปลูกโรง อาศัยสถานที่สำหรับแสดงที่จัดไว้ให้ มีเตียง 1 ตัว

2.2) ผู้แสดงจำแนกได้ตามบทบาทหน้าที่ในการแสดงได้ 4 กลุ่ม คือ 1) ตัวพระ 2) ตัวนาง 3) ตัวตลกและ 4) คนบอกบท (แม่บท)

2.3) เครื่องแต่งกายของละครชาตรีเมืองเพชร แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ 2) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องนาง และ 3) เครื่องแต่งกายเบ็ดเตล็ด

2.4) เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง สามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 3 ช่วง คือ 1) วงดนตรีแบบดั้งเดิมประกอบไปด้วย ปี่ โทน กลองตุ้ม ฉิ่งและฆ้องคู่ 2) พัฒนาการโดยการเปลี่ยนมาใช้ระนาดเอกแทนการเป่าปี่ และ 3) พัฒนาการโดยการเพิ่มตะโพนและกลองแขก (บางคณะมีกลองทัด) ดังนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ ระนาดเอก โทน กลองตุ้ม ตะโพน กลองแขก กลองทัด ฉิ่งและกรับ

2.5) เพลงประกอบการแสดง มี 2 ลักษณะ คือ 1) เพลงบรรเลง คือ เพลงโหมโรงและเพลงหน้าพาทย์และ 2) เพลงร้อง คือ เพลงที่ใช้ดนตรีบรรเลงรับร้อง เรียกว่า เพลงไทย และเพลงร้องที่ใช้จังหวะหน้าทับ เรียกว่า เพลงโทน

2.6) บทละครจำแนกจากที่มาได้ 3 ประเภท คือ 1) บทละครที่มาจากการจดบันทึก 2) บทที่ได้จากโรงพิมพ์และ 3) บทที่มาจากวรรณคดี

2.7) โอกาสที่ใช้ในการแสดงมี 2 ลักษณะ คือ 1) การใช้แก้สับบน และ 2) เพื่อความบันเทิง

3) รูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษารูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า สามารถแบ่งออกได้เป็นส่วนของพิธีกรรมและส่วนของการแสดงละคร ดังนี้

3.1) พิธีกรรม

3.1.1) พิธีทำโรง เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อในขั้นตอนการปลูกโรง โดยเชื่อว่า เสากลางโรงเป็นที่สถิตของพระวิสสุกรรม

3.1.2) พิธีบูชาครู เป็นพิธีบูชาครูพระภรตฤๅษี ที่เรียกกันว่า “พ่อแก่” เชื่อว่าเป็นบรมครูทางด้านนาฏศิลป์

3.1.3) โหมโรง เป็นการบรรเลงดนตรีประกอบไปด้วย ระนาด โทน กลองตุ้ม ฉิ่งและกรับ กำหนดเป็นจังหวะเฉพาะหน้าทับของโทน และกลองตุ้ม 3 ครั้ง เรียกว่า “สามจับ สามเท่ง”

3.1.4) ร้องเชิญ เป็นพิธีกรรมการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าภาพได้บนเอาไว้ เพื่อให้มารับสินบนที่ได้ถวายไว้ ด้วยการร้องบทกลอนประกอบการบรรเลงดนตรี

3.1.5) รำถวายมือเป็นการรำเพื่อถวายให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

3.1.6) ร้องประกาศโรง เป็นการร้องเพื่อสรรเสริญพระคุณครูและมารดา บิดา

3.1.7) รำชุดเป็นพิธีกรรม โดยการนำเอานาฏกรรมเป็นสื่อบริกรรมคาถา เพื่อป้องกันอาคมและอำนาจทางไสยศาสตร์

3.1.8) ลาเครื่องสังเวยเป็นพิธีกรรมในการแก้สินบนและตัดสินบนให้ ขาดกันไม่ติดค้างกัน

3.1.9) พิธีลาโรงจะแทรกอยู่ในการดำเนินเรื่องเพื่อเป็นสัญญาณว่าละคร จะจบการแสดงอีกทั้งสินบนได้ขาดกันเนื่องจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้มารับสินบนไปแล้วจึงกล่าวอวยพรเจ้าภาพ

3.2) การแสดงละคร

3.2.1) เปิดเรื่องเรื่องตัวนายโรง เป็นต้นเหตุการณ์ต่างๆ เล่าภูมิหลังและ เหตุการณ์ที่จะดำเนินเรื่องราวต่อไป

3.2.2) ดำเนินเรื่องเรื่องด้วยความกระชับ ทั้งคำพูดท่ารำและบทร้อง สอดแทรกด้วยบทตลก สนุกสนานและตื้นเต้นเร้าใจในกระบวนการรับ

3.2.3) ปิดเรื่อง ด้วยการจบตามเวลาที่หมดการแสดงไม่ต้องเป็นบทสรุป หรือตอนจบของเรื่องนั้นๆ

รูปแบบพิธีกรรมและการแสดงเรียงลำดับดังนี้ พิธีทำโรง พิธีบูชาครู โหมโรง ร้องเชิญ รำถวายมือ ร้องประกาศโรง รำชุด เปิดเรื่อง ดำเนินเรื่อง ลาเครื่องสังเวย ปิดเรื่อง และพิธีลาโรง

1.1.4 พัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาพัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ละครชาตรีเมืองเพชร มีพัฒนาการเริ่มมาจากละครพื้นบ้านแล้วจึงพัฒนารูปแบบการแสดงอย่างโนรา โดยเฉพาะในส่วนของ พิธีกรรมทำโรง โหมโรง ประกาศโรง ทำบทและลาโรง ในส่วนของการแสดงของละครชาตรีเมืองเพชร ได้รับอิทธิพลของละครหลวง คือ กระบวนการฝึกหัด การระบวนท่ารำ การแต่งกายยืนเครื่อง การใช้ เพลงหน้าพาทย์และเพลง 2 ชั้นในการดำเนินเรื่อง

1.2 ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1.2.1 นายโรง

จากการศึกษาเกี่ยวกับนายโรง พบว่า นายโรงมีความหมาย 2 นัยยะ คือ 1) นายโรง หมายถึง เจ้าของคณะละคร และ 2) นายโรง หมายถึง ตัวยืนเครื่อง หรือที่เรียกว่า

พระเอก ซึ่งงานวิจัยนี้ศึกษานายโรงที่มีความสัมพันธ์ทางการแสดงเป็นตัวพระเอก โดยศึกษาจากการสืบสายตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ปรากฏมีการสืบทอดการแสดงจนถึงปัจจุบันได้ 3 สายคือ 1) สายหลวงหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) 2) สายหลวงทิพย์อาชญา และ 3) สายลูกศิษย์หม่อมเมืองซึ่งมีวิธีการถ่ายทอด 2 ลักษณะคือ 1) การสืบทอดภายในครอบครัว และ 2) การสืบทอดจากครูไปสู่ลูกศิษย์ ปัจจุบันตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่เป็นผู้หญิงมีจำนวน ร้อยละ 73 และตัวนายโรงที่เป็นผู้ชายมีจำนวน ร้อยละ 27

1.2.2 จาริตการฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจาริตการฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า

1) การคัดเลือกตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรสามารถเลือกได้ทั้งเด็กชายและเด็กหญิงระหว่างอายุ 4-8 ปี ที่มีใบหน้าและรูปร่างดี มีไหวพริบปฏิภาณดี ความแคล่วคล่องว่องไว

2) การจับถือนบตัวเป็นศิษย์ การครอบและรับมอบเป็นพิธีกรรมของการก้าวเข้ามาเป็นนาฏศิลปินด้านละครชาตรี เพื่อแสดงออกถึงความกตัญญูต่อครูและการเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

3) การฝึกหัดเบื้องต้นมีกระบวนการทำสำหรับใช้ตัดอวัยวะและการควบคุมสรีระร่างกายให้เป็นไปตามแบบกระบวนการทำรำของละครชาตรีเมืองเพชร คือ 1) การนั่ง ลำตัวต้องตั้งตรง 2) การตัดมือ ตัดแขน ให้นิ้วมืออ่อนโค้งและลำแขนช่วงข้อศอกแอ่นโค้ง 3) การเดินเส้าฝึกให้มีกำลังความแข็งแรงของขาและความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหวของขา เอว ลำตัว ไหล่ คอ และศีรษะ และ 4) การฝึกยกตัวเพื่อให้ความสัมพันธ์การเคลื่อนไหวของเอว ลำตัว ไหล่ แขน คอ และศีรษะ

4) กระบวนท่ารำพื้นฐานมี 2 ลักษณะ คือ 1) กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับมือ คือตั้งมือลักษณะเป็นวงสูงระดับศีรษะ (วงบน) และวงต่ำกว่าระดับอก (วงล่าง) การจับมือลักษณะคว่ำมือ (จับคว่ำ) และการจับมือลักษณะหงายมือ (จับหงาย) และ 2) กระบวนท่าพื้นฐานเกี่ยวกับเท้า คือ การก้าวเท้า การยกเท้าและการเดี่ยวเท้า (กระดกหลัง)

5) กระบวนท่ารำพื้นฐานในการแสดง คือ 1) กระบวนท่ารำขึ้นเตียงและลงเตียง 2) กระบวนท่าคลาน 3) กระบวนท่ารำให้มือลักษณะยื่นและกระบวนท่ารำให้มือลักษณะนั่งเพื่อใช้ประกอบบทร้องเพลงโขน และ 4) กระบวนท่ารำทำบทเป็น บทตาย เพื่อใช้ตีบทในการสื่อความหมายในบทละคร

6) การฝึกทักษะการร้องเพลงโขนและเพลงไทย โดยการถ่ายทอดจากครูและอาศัยเรียนรู้จากประสบการณ์ในการแสดง การเล่นเข้าเรื่องฝึกโดยเริ่มจากบทตัวกุมารแล้วจึงพัฒนาเป็นตัวนายโรง

1.2.3 จาริตกระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจาริตกระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า

1) กระทบทำรำถวายมือมีท่ารำที่ใช้ฝึกร่างกายให้มีความสัมพันธ์ในการเคลื่อนไหว舞姿ต่างๆ ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าและเป็นที่รำที่ใช้ในพิธีกรรมของการรำถวายมือ

2) กระทบทำรำที่ใช้ในการแสดงละคร (เพลงหน้าพาทย์) ที่เป็นพื้นฐานสำคัญ คือ 1) เพลงเสมอ กระทบทำรำใช้ประกอบการเดินทางระยะไกล 2) เพลงเชิด กระทบทำรำใช้ประกอบการเดินทางระยะไกลและการรบ 3) เพลงเชิดฉิ่ง กระทบทำรำเชิดฉิ่งรับพวงมาลัยใช้สำหรับตัวนายโรงที่แสดงบทบาทของตัวละครในการเสี่ยงพวงมาลัยและกระทบทำรำเชิดฉิ่งเพลงครใช้สำหรับตัวนายโรงที่แสดงบทบาทในการต่อสู้ด้วยอาวุธ และ 4) เพลงโอดมี 2 ลักษณะ คือ เพลงโอดธรรมดาและโอดชาตรี มีกระทบทำรำเพลงโอดลักษณะยืนและลักษณะนั่ง ใช้ประกอบการแสดงอารมณ์เศร้าเสียใจและร้องไห้

3) กระทบทำรำบดาใช้ในการแสดงการต่อสู้มี 2 ช่วง คือ 1) กระทบทำของการฟันดาบ เรียกว่า ประดาบ และ 2) การแสดงท่าการจับอาวุธ สื่อให้เห็นถึงการยืดหยุ่นอาวุธ กระทบทำประลองกำลัง สื่อให้เห็นถึงพลังกำลังของตัวละคร การเดินสวนและการมอง

1.2.4 จาริตในการแสดงและจาริตอื่นๆของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาจาริตในการแสดงและจาริตอื่นๆของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า

1) จาริตของตัวนายโรงในส่วนพิธีกรรม โดยมีหน้าที่ คือ 1) ร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อแสดงถึงการเป็นสื่อระหว่างมนุษย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2) รำถวายมือเพื่อถวายต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์นายโรงต้องนั่งอยู่หน้าเสมอ 3) ร้องประกาศโรงเพื่อสรรเสริญคุณครู มารดาและบิดา 4) รำชุดเพื่อบริกรรมคาถาป้องกันภัยทางไสยศาสตร์ และ 5) นายโรงลาเครื่องสังเวย

2) จาริตของตัวนายโรงในส่วนของการแสดงละคร คือ 1) เปิดเรื่องการแสดงละครชาตรีเมืองเพชรตัวนายโรงคนเดียวหรือตัวนายโรงและตัวนางเท่านั้น 2) การนั่งเตียงของตัวนายโรงในการร้องบทตั้งเปิดเรื่องต้องนั่งพับเพียบเท่านั้น หลังจากนั้นสามารถเปลี่ยนอิริยาบถเป็นท่านั่งต่างๆ ได้ 3) ตัวนายโรงและตัวนางจะนั่งหันหน้าเข้าหากันในบทเจรจา 4) การเข้าออกฉากของตัวนายโรงใช้การลุกขึ้นจากที่นั่งแล้วเดินขึ้นนั่งเตียงโดยใช้ท่าการขึ้นเตียง การออกฉากใช้การรำเวียนซ้ายเป็นวงกลมแล้วจึงนั่งลง 5) การรำป้องกันใช้เป็นสัญญาณให้นักดนตรีหยุดบรรเลง 6) การใช้คำราชาศัพท์และสำนวนภาษาเฉพาะในการแสดงละคร และ 7) มีความเชื่อว่าการแสดงฉากแรกของเรื่องห้ามตัวนายโรงแสดงผิดพลาด

3) จาริตอื่นๆ ปรากฏ 2 ข้อ คือ 1) ข้อปฏิบัติ ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรนับถือลำดับอาวุโสแสดงออกโดยการไหว้ และการขอขมา การรับงานการแสดงด้วยความรับผิดชอบ ต่อหน้าที่และเป็นศิลปินที่ดี และ 2) ข้อห้าม ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีข้อห้าม ในการปฏิบัติ ดังนี้ ห้ามหัดเด็กวันพระ ห้ามแสดงกับวันพระ และวันเข้าพรรษา ห้ามผู้หญิงที่มีประจำเดือนรำละครเพราะถือว่าร่างกายไม่สะอาด ห้ามข้ามเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และอาวุธ ห้ามนอนทับเครื่อง

แต่งกาย ห้ามนอนหรือนั่งเล่นบนเตียง ห้ามรับประทานอาหารระหว่างการแสดงและห้ามดื่มสุราในระหว่างแสดง

1.3 อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ พบว่า อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นระดับอัตลักษณ์บุคคล สามารถจำแนกได้ตามจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือ 1) อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร 2) อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร และ 3) อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1.3.1 อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาวิเคราะห์จารีตฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือ

- 1) คัดเลือกเด็กเพศชายหรือเพศหญิงที่มีพัฒนาการสมบูรณ์ทางด้านร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์และสังคมในช่วงวัยเด็กตอนต้น
- 2) กระบวนการฝึกทำให้ลักษณะทางกายภาพของแกนกลางสรีระเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้ง และขามีลักษณะเป็นเหลี่ยม
- 3) กระบวนการเรียนรู้โดยวิธีการสังเกตหรือเลียนแบบจากต้นแบบจากประสบการณ์ตรงในการแสดงละคร โดยการจดจำและแสดงพฤติกรรมเหมือนต้นแบบเพื่อประกอบอาชีพ

1.3.2 อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาวิเคราะห์จารีตกระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือ

- 1) กระบวนท่ารำถวายมือปรากฏท่ารำมาจากท่าแม่บท เพลงช้า เพลงเร็วและนาฏยศัพท์ที่ใช้ฝึกสรีระต่างๆเคลื่อนไหวได้อย่างสัมพันธ์กันในระยะเวลาไม่นานและใช้ในพิธีกรรม
- 2) กระบวนท่ารำเพลงลามิท่ารำ 4 ไม่เดิน ไม่เดินแรกเป็นท่าจบของการรำถวายมือในเพลงเร็ว คือ ท่าแหงมือ ดังนั้นจึงรำท่าเพลงลาโดยเดินขึ้น 3 จังหวะและเดินลง 3 จังหวะ
- 3) กระบวนท่ารำเพลงเสมอมีท่ารำไม่เดินแรกเป็นท่ารำให้มีมือ (รำร้าย) แล้วจึงใช้ท่ารำท่าเยื้องกรายจากท่ารำแม่บท รำประกอบเพลง 4 ไม่เดิน แล้วรำลงไม้ลา 4 จังหวะ
- 4) กระบวนท่ารำเพลงเชิดต้องปฏิบัติกระบวนทำนุ่งผ้าก่อนแล้วจึงปฏิบัติกระบวนท่ารำตามลำดับ
- 5) กระบวนท่ารำของตัวนายโรงมาจากท่ารำแม่บท และปรากฏในกระบวนท่า เพลงช้า เพลงเร็ว มีกลวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายของแขนมากที่สุด ลำดับรองลงมาคือเท้า ลำตัว ศีรษะ และขาตามลำดับ ไม่ปรากฏการใช้การประทุในกระบวนท่ารำ

6) กระบวนทำรำเพลงหน้าพาทย์เริ่มด้วยท่าให้มือ (รำร้าย) และจบด้วยท่าปองหน้า มีท่าหลัก คือ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาสาเพียงไหล่ ท่าจีนสาวไส้ และท่าชักแบ่งผัดหน้า มาจากท่าแม่บท เพลงช้าเพลงเร็วและเพลงหน้าพาทย์ ทำนาฏศัพท์การเคลื่อนไหวแขนและเท้า

7) กระบวนท่ารบ ประกอบด้วย ท่าประดาบ ท่าการประลองกำลัง ท่าเดินสวน ท่าจับและท่ามอง การเคลื่อนไหวเป็นลักษณะวงกลม 2 ลักษณะ คือ การหมุนรอบตัวเองและการเดินสลับที่กันในแนวเส้นวงกลม มีลักษณะคล้ายกับกระบวนท่ารบระหว่างตัวพระและตัวยักษ์

8) การเคลื่อนไหวของศีรษะ คือ ศีรษะ ลำคอ ใบหน้า ไหล่ ลำตัวและเอวที่มีรูปแบบเป็นเส้นโค้ง ขามีลักษณะเป็นเหลี่ยม เคลื่อนไหวโดยวิธียืดและยุบ ก้าวเท้าด้วยการยกเท้าให้สูงจากพื้นโดยให้ส้นเท้าไปด้านหลังเล็กน้อย ไม่ถ่วงน้ำหนักตัวไปยังเท้าที่ก้าวออกไป ท่ารำกระทำอย่างจงใจและชัดเจน

9) การแสดงออกในการมีทั้งทำนาฏศิลป์และใช้ท่าทางเป็นไปโดยปกติวิสัยของมนุษย์

1.3.3 อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จากการศึกษาวิเคราะห์จารีตการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือ

1) ตัวนายโรงมีบทบาททางนาฏกรรมในความเชื่อเรื่องการเป็นสื่อกลางติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อเรื่องความกตัญญูและความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์

2) ตัวนายโรงเป็นตัวละครที่ใช้เปิดเรื่องด้วยการร้องบทตั้ง เล่าประวัติ ร้องบทสอง มีความเชื่อว่าต้องปฏิบัติให้ถูกต้องจะส่งผลดีต่อการแสดง

3) ร้องบทตามแม่บทบอกบท ทำบทตามความหมายของคำร้อง คิดคำพูดในการเจรจาด้วยตัวเองให้เหมาะกับตัวละครและเรื่องที่แสดง

4) ใช้การร้องเพลงโทนในการดำเนินเรื่องและเหตุการณ์สำคัญและเพลงไทยในการสื่ออารมณ์

1.3.4 คุณสมบัติและลักษณะของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

1) คุณสมบัติของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร เป็นตัวละครที่สำคัญของการแสดงผู้ที่จะเป็นตัวนายโรงได้นั้นต้องคุณสมบัติ คือ เป็นผู้แสดงที่ผ่านการฝึกหัดเบื้องต้น ผ่านพิธีการจับมือและการครอบครูตามแบบของละครชาตรี สามารถรำถวายเป็นและมีทักษะพื้นฐาน รำหน้าพาทย์เพลงเซ็ดหน้าพาทย์เสมอ เพลงโอดและมีทักษะกระบวนท่ารบ สามารถรำชุดได้หรือไม่ก็ได้ซึ่งในขณะนี้ปัจจุบันไม่เคร่งครัด สามารถรำตีบท มีทักษะในการร้องเพลงโทนและเพลงไทย ใช้คำพูดในการเจรจาประกอบการแสดงอย่างเหมาะสม

2) คุณลักษณะของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรที่มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงต้องผ่านกระบวนการฝึกหัดและประสบการณ์การแสดงที่ยาวนาน ฉะนั้นที่คุณลักษณะที่ดีของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร คือ มีความรักและศรัทธาในวิชาชีพ มีความอดทน ขยันหมั่นเพียรต่อการเรียนรู้เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถที่หลากหลาย สมารถที่มั่นคง ตั้งอยู่ในความกตัญญู รู้หน้าที่ที่มีความรับผิดชอบทางด้านการแสดงของตนเอง มีสามัคคี และการให้อภัยอ่อนน้อมถ่อมตน

2. อภิปรายผล

จากการศึกษาจารีตการฝึกหัด กระบวนท่ารำ ท่ารบและการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นระดับอัตลักษณ์บุคคล สามารถจำแนกได้ตามจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ดังนี้

2.1 อัตลักษณ์การฝึกหัดตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

จารีตวิธีการคัดเลือกตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ใช้วิธีดูลักษณะรูปร่างสรีระร่างกาย ในอดีตมีการถ่ายทอดหมู่เครือญาติหรือถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ นอกจากพิจารณาจากรูปร่างแล้วยังอาศัยการสังเกตจากผู้ที่มีพรสวรรค์เฉลียวฉลาดโดยกำหนดอายุของเด็กชายหรือเด็กหญิงระหว่าง 4-8 ปีซึ่งอยู่ในวันเด็กตอนต้นและตอนกลางซึ่งเด็กในวัยนี้มีความพร้อมทั้งทางร่างกาย สติปัญญา บุคลิกภาพ อารมณ์ และสังคม ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของสุณีย์ ชีระดาการ (2523 : 120-149) และสุรางค์ ไคว้ตระกูล (2553 : 77-86) ได้ศึกษาพัฒนาการของเด็กในช่วงวัยเด็กตอนต้น ซึ่งเด็กในวัยนี้มีพัฒนาการทางด้านร่างกายสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างคล่องแคล่ว มีสติปัญญาสามารถเข้าใจสัญลักษณ์แทนสิ่งต่างๆ และมีการเลียนแบบต้นแบบ สามารถจดจำสิ่งต่างๆได้และวัยเด็กตอนกลางมีพัฒนาการทางด้านร่างกายสามารถเคลื่อนไหวและควบคุมกล้ามเนื้อให้มีความสัมพันธ์กันได้อย่างเป็นปกติ มีสติปัญญาในการคิดเชิงเปรียบเทียบ ความคิดสร้างสรรค์ สนใจทางด้านภาษา พูด อ่านและจำเรื่องเล่าได้อย่างแม่นยำ ดังนั้น เด็กวัย 4-8 ปีจึงเหมาะกับการเรียนรู้ศาสตร์ทางนาฏกรรมของละครชาตรีเมืองเพชร โดยมีครูเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้และเป็นแบบอย่างกระบวนการเรียนรู้ที่สำคัญคือครูผู้ถ่ายทอดสอนและปฏิบัติเป็นตัวอย่างแล้วจึงเกิดการเลียนแบบครูต้นแบบหรือการเลียนแบบบุคคลอื่นในลักษณะ “ครูพักลักจำ” ซึ่งต้องอาศัยการจดจำและการฝึกฝนปฏิบัติ การเรียนรู้ในลักษณะดังกล่าวตรงกับทฤษฎีกระบวนการทางารรู้คิดหรือพุทธิปัญญา (Cognitive Processes) ของอัลเบิร์ต บันดูรา (Albert Bandura) (อ้างถึงในสุรางค์ ไคว้ตระกูล 2553 : 235-242) เชื่อว่าการเรียนรู้ของมนุษย์ส่วนมากเป็นการเรียนรู้โดยการสังเกตหรือลอกเลียน เริ่มจากการความใส่ใจ (Attention) มีครูหรือศิลปินที่มีชื่อเสียง มีความรู้ความสามารถทางด้านการแสดงเป็นตัวต้นแบบ (Model) เกิดแรงกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้โดยการ

เลียนแบบซึ่งอาศัยจดจำ (Retention) โดยการสร้างภาพพจน์ เรียกว่าการเข้ารหัส (Coding) ที่ต้องอาศัยกระบวนการคิดและแสดงพฤติกรรมเหมือนตัวแบบ (Reproduction) ซึ่งขึ้นอยู่กับบุคคลที่จะสามารถแสดงพฤติกรรมออกมาได้อย่างเหมือนต้นแบบมากน้อยเพียงใด โดยมีแรงจูงใจ (Motivation) คืออาชีพ รายได้และมีชื่อเสียงในวงการของละครชาตรี

รูปแบบการฝึกหัดเป็นการจัดสรีระร่างกายให้มีลักษณะตามค่านิยมของท่ารำแบบละครชาตรี คือ มีลักษณะทางกายภาพแกนกลางลำตัว (ศีรษะ คอ ออก ลำตัว เอว ก้น) เป็นเส้นโค้งและขาเป็นเหลี่ยม กระบวนท่ารำมีลักษณะเป็นลายเส้นโค้งและเหลี่ยมซึ่งตรงกับแนวคิดทางด้านทัศนศิลป์ ชะลุต นิยมเสมอ (2531 : 29-31) ศึกษาเกี่ยวกับเส้นในงานทัศนศิลป์ พบว่า เส้นเป็นทัศนธาตุเบื้องต้นที่สำคัญที่สุดเป็นพื้นฐานของโครงสร้างทุกๆ สิ่งในจักรวาลและสุชาติ เกาทอง (2536 : 203) ให้ความเห็นว่า ภาพคนหากดูอย่างแยกแยะจะเห็นเป็นเส้นโค้ง เส้นดิ่ง เส้นราบ เส้นเอียง ประกอบเป็นเส้นเค้าโครง (Diagram) สามารถถ่ายทอดเส้นร่างที่อุดมไปด้วยความหมาย ดังนั้น กระบวนท่ารำของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรจึงสามารถถ่ายทอดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอ่อนไหวไปกับเส้นโค้งของแกนกลางสรีระและในขณะเดียวกันก็ให้ความรู้สึกความมั่นคงและแข็งแรงไปกับเส้นตรงที่ประกอบกันเป็นเหลี่ยมซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของอนันต์ ประภาโส (2537 : 19) ศึกษาเส้นในลักษณะต่างๆ ทำให้เกิดความรู้สึกของอารมณ์เส้นโค้งแสดงความอ่อนไหว อ่อนนุ่มและเส้นดิ่งหรือเส้นตั้งแสดงถึงความมั่นคงแข็งแรง

2.2 อัตลักษณ์กระบวนท่ารำและท่ารบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

กระบวนท่ารำถวายมือเป็นกระบวนท่าไว้สำหรับฝึกให้สรีระต่างๆ เคลื่อนไหวอย่างสัมพันธ์กันโดยใช้ระยะเวลาไม่นานและใช้ในส่วนพิธีกรรมโดยใช้เพลงเร็วและเพลงลา ซึ่งเพลงลามีลักษณะเฉพาะกำหนดท่ารำ 3 ไม่นาและ 3 ไม่นา กระบวนท่ารำที่สำคัญอีกประเภทคือการรำเพลงหน้าพาทย์ ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องใช้ในการแสดง คือเพลงเสมอกระบวนท่ารำเพลงเสมอเริ่มด้วยท่ารำให้มีมือ (รำร้าย) และกำหนดท่ารำ 4 ไม่นาและ 4 ไม่นา ลักษณะสำคัญกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเริ่มด้วยท่าให้มีมือ (รำร้าย) และจบด้วยท่ารำปองหน้า กระบวนท่ารำของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรปรากฏท่ารำหลัก คือ ท่าตะเวนเวหา ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่ารำกระบี่สี่ท่า ซึ่งเป็นกระบวนท่ามาจากท่าแม่บทใหญ่และเป็นท่าประกอบสร้างปรากฏในกระบวนท่าเพลงช้า เพลงเร็ว ซึ่งสอดคล้องกับสุภาวดี โพธิเวชกุล (2559 : 32-167) ศึกษาพัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย พบว่า แม่บทเป็นท่าทางหลักในการฟ้อนรำสามารถนำมาเรียงร้อยเป็นการแสดงได้ไม่รู้จักจบนับว่าเป็นหลักในการฟ้อนรำ อีกทั้งยังพบการใช้ทำนานาฏยศัพท์ในการเคลื่อนไหวของแขน มือ เท้า ขา ลำตัวและศีรษะ จำนวน 21 คำตามนาฏยศัพท์ของละครหลวง หากเมื่อเทียบกับนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำตัวพระของละครหลวง ซึ่งขมุนาต กิจจันทร์ (2547 : 83-84) ศึกษาเรื่อง นาฏยลักษณะตัวพระละครหลวง พบว่า โครงสร้างและไวยากรณ์ของนาฏยลักษณะตัวพระละครแบบ

หลวงมีนาฎยศัพท์ที่ใช้กับตัวพระจำนวน 63 คำ อีกทั้งกระบวนท่ารบมีท่าประดาบ ประลองกำลังและท่าจับที่มีลักษณะคล้ายกับท่ารบระหว่างตัวพระและตัวยักษ์ กระบวนท่ารำมีหลักในการเคลื่อนไหว อวัยวะของร่างกายที่สำคัญในการแสดง ประกอบด้วย ศีรษะ ลำคอ ใบหน้า ไหล่ มือ แขน ลำตัว เอว ขาและเท้า ซึ่งสอดคล้องกับศุภชัย จันทรสุวรรณ์ (2547 : 135-141) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วิธีการรำรำและลีลารำรำของโขนพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม พบว่า การออกลีลาท่ารำ ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าได้ดังนี้ คือ การใช้ศีรษะ การใช้ใบหน้า การใช้คอ การใช้ไหล่ การใช้แขน การใช้มือ การใช้ลำตัว การใช้เอว การใช้ขาและการใช้เท้า ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีลักษณะการเคลื่อนไหวสรีระ คือ ศีรษะ ลำคอ ใบหน้า มือ แขน ไหล่ ลำตัวและเอว ร่างกายมีการเคลื่อนไหวในลักษณะเส้นโค้ง โดยเริ่มจากเอว ลำตัวและไหล่ แล้วจึงเคลื่อนลำคอ ใบหน้าและศีรษะเป็นลำดับสุดท้าย การเคลื่อนไหวปฏิบัติอย่างชัดเจน ขามีการยืดและยุบย่อเข้าให้เป็นมุมเหลี่ยม ก้าวเท้าด้วยการยกเท้าให้สูงจากพื้นและไม่ถ่ายน้ำหนกตัวไปยังเท้าที่ก้าว ซึ่งสอดคล้องกับจันทิมา แสงเจริญ (2539 : ง) ศึกษาเรื่องละครชาตรีเมืองเพชร พบว่า ลักษณะเด่นของท่ารำที่พบ คือ ลำตัวแอ่นตึง หักหน้าขา ก้มงอน ย่อเข้า ใช้เกลียวข้าง การตั้งวงมักหักโค้งเป็นวงกว้างและดันข้อศอกขึ้น ส่วนเท้าจะยกค่อนข้างสูงและย่ออยู่เสมอ

2.3 อัตลักษณ์การแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

การแสดงตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร มีบทบาทออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงพิธีกรรมและช่วงการแสดง ซึ่งบทบาทในช่วงพิธีกรรมมีหน้าที่ร้องเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ รำถวายมือ ร้องประกาศโรง รำชุดชาตรีและลาเครื่องสังเวท บทบาทช่วงพิธีกรรมแสดงให้เห็นถึงความเชื่อของมนุษย์และค่านิยมการบนบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยถวายละครชาตรีเป็นการแก้บน ซึ่งสอดคล้องวันชนะ ฤกษ์สมุทร (2553 : ง) ศึกษาเรื่อง ละครชาตรีแก้บนหลวงพ่อดังศักดิ์สิทธิ์วัดมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดเพชรบุรี พบว่า มีการแสดงละครชาตรีเพื่อแก้บนเพราะมีความเชื่อว่าตัวนายโรงสามารถเป็นสื่อกลางติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ ซึ่งสอดคล้องกับศิริดา พานิชอำพน (2553 : 98) ศึกษาเรื่องความเชื่อและพิธีกรรมละครชาตรีคณะศิษย์จันทร์ฉายวิเศษศิลป์ อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง พบว่า ละครชาตรีใช้เป็นสื่อกลางในการติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในพิธีแก้บน นอกจากนี้ความเชื่อในเรื่องของความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ อันได้แก่ บิดา มารดา ครูบาอาจารย์ ดังนั้นตัวนายโรงจึงมีหน้าที่ร้องเชิญและรำถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แสดงออกถึงความเชื่อเกี่ยวกับความกตัญญูในรูปแบบการร้องบทสรรเสริญครูและสรรเสริญพระคุณบิดา มารดา นอกจากนี้ยังมีการรำชุดซึ่งเป็นความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์

บทบาทสำคัญอีกประการคือบทบาททางด้านการแสดงตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นตัวละครที่ใช้เปิดเรื่องเป็นตัวแรก เชื่อว่าต้องปฏิบัติให้ถูกต้องจะทำให้ละครเล่นได้ดีตลอดทั้งเรื่องในการเล่นในวันนั้น รูปแบบการแสดงละครเป็นบทบาทที่ให้ความบันเทิงกับผู้ชมซึ่งตัวนายโรงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านละครชาตรีเนื่องจากถือว่าเป็นผู้นำในการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับวิชชุดา

เนียรประดิษฐ์ (2550 : 74) ศึกษาเรื่อง ละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา : กรณีศึกษา คณะ จัตุสดมภ์ และงานวิจัยของ เบญจมาศ คำอ่อน (2549 : 106-111) ได้ศึกษาเรื่องละครชาตรีใน อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง : กรณีศึกษาเชิงวิเคราะห์พบว่า ตัวนายโรงต้องเป็นผู้มีความสามารถ ทั้งในด้านการร้อง การรำและการเจรจา สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ และความสนุกสนานเพลิดเพลินจากเนื้อเรื่องที่แสดง ทั้งนี้ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรต้องมี คุณสมบัติเฉพาะตามรูปแบบจารีตการฝึกหัด กระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดงละครชาตรีเมืองเพชร สิ่งที่สำคัญคือศิลปินต้องยึดมั่นในคุณธรรมจริยธรรมและค่านิยมตามบรรทัดฐานของศิลปินละครชาตรี เมืองเพชรที่ได้สืบทอดมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

การวิจัย เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเล่มนี้ได้รวบรวม องค์ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา พัฒนาการ จารีตการฝึกหัด กระบวนท่ารำ ท่ารับและการแสดง ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร อีกทั้งวิเคราะห์อัตลักษณ์ของการฝึกหัด กระบวนท่ารำ ท่ารับ รูปแบบการแสดง คุณสมบัติและลักษณะของผู้แสดงเป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรอย่างชัดเจน สามารถเป็นแนวทางให้กับผู้ที่สนใจกระบวนท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรในการศึกษารูปแบบการฝึกหัด กระบวนท่ารำ การเคลื่อนไหวและการแสดงซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะนำไป ประยุกต์ใช้ในการออกแบบกระบวนท่ารำตามรูปแบบของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

งานวิจัยนี้เป็นการเก็บองค์ความรู้เฉพาะจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร ซึ่งเป็นบทบาทหนึ่งในการแสดงละครชาตรี ยังมีบทบาทของผู้แสดงที่น่าศึกษา ได้แก่ บทบาทตัวนาง บทบาท ตัวตลกและแม่บท (ผู้บอกบท) ซึ่งมีองค์ความรู้ที่น่าสนใจ ตลอดจนกระบวนท่ารำบทครูสอน ตลอดจนบทสอนรำและองค์ความรู้เกี่ยวกับละครชาตรีเมืองเพชรด้านอื่นๆ สำหรับศึกษาและวิจัยเพื่อ รวบรวมองค์ความรู้ไว้เป็นแหล่งข้อมูลให้กับผู้ที่สนใจเกี่ยวกับของละครชาตรีเมืองเพชรต่อไป

บรรณานุกรม

- เกียรติประวัติ อนุรักษ์ศิลปกรรม. **ประวัติศาสตร์ไทย 77 จังหวัด**. กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊กส์, 2555.
- กำชัย ทองหล่อ. **หลักภาษาไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น (1977) จำกัด, 2543.
- อ้างถึงในบุญเหลือ ใจมโน. การแต่งคำประพันธ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2555.
- จุติกา โกศลเหมมณี. **พัฒนาการของการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทว)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- จันทิมา แสงเจริญ. **ละครชาตรีเมืองเพชร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.
- ชนากานต์ ตรงจรัส, สัมภาษณ์. 23 พฤษภาคม 2558.
- ชลุติ นิยมเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2531.
- ชัยรัตน์ ณ สงขลา, สัมภาษณ์. 19 ตุลาคม 2557.
- ชมนาด กิจจันทร์. **นาฏยลักษณะตัวพระละครแบบหลวง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- _____. **รำนกพาทยชั้นสูง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัท ธนาเพรส จำกัด, 2555.
- ชำนาญการ, พระ. **โคลงสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์**. นนทบุรี : ม.ป.ท., 2543., อ้างถึงในเสาวนิต วิงวอน. วรรณคดีการแสดง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภารพิมพ์, 2555.
- ดาร์ตัน วรสิทธิ์, สัมภาษณ์. 6 ตุลาคม 2558.
- ดำรงราชานุภาพ, กรมพระยา, สมเด็จพระเจ้า. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชการที่ 2..** พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : บริษัท อัมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด, 2533.
- _____. **ละครฟ้อนรำ**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2546.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้า. พระและนริศรานวดตึงค์, สมเด็จพระเจ้า. **เพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จพระเจ้า**. นครปฐม : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.
- ตามรอยฝรั่ง เล่าความหลังเมืองพระปรี (เพชรบุรี)**. แปลโดย นันทา วรเนติวงศ์. กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2557.
- ทรงศักดิ์ ปรารงค์วัฒนากุล. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณการ, ม.ป.ป.
- ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ข้า บัญนาถ), เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2548.
- เทวะวงศ์วโรปการ, กรมพระยา, สมเด็จพระเจ้า. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ข้า บัญนาถ)**. ม.ป.ท. : ห้างหุ้นส่วนจำกัด สามลดา, ม.ป.ป.
- ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะคอนราหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, 2531.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- นภสมน นิจรัตน์. โнора : สัญลักษณ์ พิธีกรรม ตัวตนคนใต้รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ยุคโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.
- นรินทร์เทวี, กรมหลวง. จดหมายความทรงจำของพระเจ้าไยิกาเธอ กรมหลวงนรินทร์เทวี (เจ้าครอก วัดโพ) ตั้งแต่ จ.ศ.1129-1182. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ต้นฉบับ, 2546.
- นิพัทธ์พร เพ็งแก้ว. ผู้อยู่กับเงา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ, 2553.
- _____. เล่าเรื่องเมืองเพชร. กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ, 2550.
- นวลละออง ธนะพินิจศิลป์และจินตนา แสงรุ่ง. ศึกษาเชิงวิเคราะห์ละครชาตรีคณะประทีปทิพย์. อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต, วิทยาลัยครูเพชรบุรี, 2526.
- เบ็ญจมาศ คำอ่อน. ละครชาตรีในอำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง : กรณีศึกษาเชิงวิเคราะห์. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.
- บุญเหลือ ใจมโน. การแต่งคำประพันธ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2555.
- บุปผาชาติ อุปลัมภนรากร. โнора : การอนุรักษ์การพัฒนาและการสืบสานศิลปการแสดงภาคใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2552.
- เบาว์ริง, จอห์น, เซอร์. ราชอาณาจักรและราษฎรสยาม 1. แปลโดย ชาญวิทย์ เกษตรศิริและคณะ. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย, 2547.
- ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม 3 เรื่อง. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2553.
- ประดิษฐ์ อินทนิล. ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น, 2536.
- ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2546.
- พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. เรื่องอิเหนา. กรุงเทพฯ : บรรณาการ, 2512.
- _____. บทละครนอก. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาการ, 2545.
- พิทยา บุขารัตน์. ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา, สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2539.
- เฟอร์กูสัน, จอร์จ. เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในตรีศตศิลป์. แปลโดย กุลวดี มกรภิรมย์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2544.
- ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. กรุงเทพฯ : มติชน, 2549.
- ภาวรัช หลวงสุนทร. ละครแก้ว : กรณีศึกษา คณะ ส.ลูกเพชร ฟินิจนาฏศิลป์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา), มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2553.
- ยุพาวดี สุขจำเริญและเอื้อมพร เต็ดเต๋ยว. ศึกษาเชิงวิเคราะห์ละครชาตรีคณะพรหมสุวรรณ อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต, วิทยาลัยครูเพชรบุรี จังหวัดเพชรบุรี, 2526.
- รพีพรรณ โสกุล. สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2558.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542**. กรุงเทพฯ : นามิบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.
- ละม่อม โอชกะ. วัฒนธรรมทางละครไทย (ละครรำ). **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน**. 23(2541) : 42.
- ลาอุแบร์, ซิมอน เดอ. **จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม**. แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. นนทบุรี : ศรีปัญญา, 2552.
- วัฒนธรรม, กระทรวง. คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม**. ม.ป.ท., 2553.
- วันชนะ ฤกษ์สมุทร. **ละครชาตรีกับบทหลวงพ่อศักดิ์สิทธิ์ วัดมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดเพชรบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2553.
- วรรณคดีไทย เสภาขุนช้างขุนแผน**. กรุงเทพฯ : ศูรสภา, 2505.
- วิษุตา เนียรประดิษฐ์. **ละครชาตรีในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา : กรณีศึกษา คณะเจ็ดจันทาเด่น**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา), มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2550.
- วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์. **เพลงโหมโรงโนรา : กรณีศึกษาจังหวัดนครศรีธรรมราช**. รายงานการวิจัย. สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช, 2542.
- วีระชัย มีบ่อทรัพย์. **เพลงช้า เพลงเร็ว**. ม.ป.ท., ม.ป.ป. (อัดสำเนา)
- ศิริดา พานิชอำนวย. **ความเชื่อและพิธีกรรมละครชาตรีคณะศิษย์จันทร์ฉายวิเศษศิลป์ อำเภอวิเศษชัยชาญ จังหวัดอ่างทอง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยศึกษา), มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2553.
- ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. **การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาการร่ายรำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษา ตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- ศูนย์มานุษยศาสตร์สิรินธร (องค์กรมหาชน), กลุ่มงานสื่อสารความรู้และเครือข่ายสัมพันธ์. **พัฒนาการละครไทยจากโนราสู่ชาตรี ตำนานกาลชาตรี (สุจิตร์)**. 2558.
- ศิลปากร, กรม. **ประวัติศาสตร์ชาติไทย**. กรุงเทพฯ : บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2558.
- _____. **พิธีไหว้ครู ตำราครอบ โขนละคร พร้อมด้วย ตำนานและคำกลอนไหว้ครูละครชาตรี**. พระนคร : ท่าพระจันทร์, 2494.
- _____. **รวมรายงานนิพนธ์ของนายอาคม สหายคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2545.
- _____. **ละครวังสวนกุหลาบ**. กรุงเทพฯ : ฟรีสเกล, 2543.
- _____. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดเพชรบุรี**. กรุงเทพฯ : ศูรสภาลาดพร้าว, 2544.
- _____. **ศิลปะการแสดงของไทย**. กรุงเทพฯ : การศาสนา, 2542.

บรรณานุกรม (ต่อ)

- ศรีสุนทร, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ, กรมหมื่น. **โคลงถวายพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง**. กรุงเทพฯ : ชวนพิมพ์, 2512., อ้างถึงในเสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภารพิมพ์, 2555.
- ศึกษาธิการเขต 5, สำนักงาน. **การเล่นพื้นเมือง ในเขตการศึกษา 5**. ราชบุรี : วิสวการพิมพ์, 2525.
- สารภี มุสิกอุปถัมภ์. **โนราลงครุ**. ม.ป.ท. : ศุภสกลาตพรว, 2527.
- สอาด จันทรสข. **สัมภาษณ์**, 30 เมษายน 2556.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มติชน, 2542.
- สุชาติ เถาทอง. **วาดเส้น**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2536.
- สุณีย์ ชีระดาการ. **จิตวิทยาพัฒนาการ**. ม.ป.ท. : สถานสงเคราะห์หญิงปากเกล็ด, 2523.
- สุทนี ผาวิจิตร. **อัตลักษณ์ของนายเฉลิมชัย โฆสิตพิพัฒน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทเศรษฐศาสตร์มหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2554.
- สุภาพ เขียวขุ่ม. **สัมภาษณ์**, 21 กรกฎาคม 2558.
- สุภาวดี เจริญเศรษฐม. “ความเชื่อ : มิติแห่งเหตุผลและความมั่งงาย.” **วารสารรวมคำแห่ง**. 22 (3): 74-75 ; ก.ค. - ก.ย. 2548
- สุภาวดี โพธิเวชกุล. **พัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2559.
- สมล จันทรสุข. **สัมภาษณ์**, 19 ตุลาคม 2557.
- สมนมาลย์ นิมนต์พันธ์. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.
- สมิตร เทพวงษ์. **นาฏศิลป์ไทย : นาฏศิลป์สำหรับครูประถมศึกษา-อุดมศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2548.
- สุรัตน์ ออสันเทียะ. **สัมภาษณ์**, 18 เมษายน 2559.
- สุรางค์ ไคว์ตระกูล. **จิตวิทยาการศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5**. กรุงเทพฯ : สกสค. ลาดพร้าว, 2554.
- _____. “ละครชาตรี.” **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน**. 36(2554) : 48-49.
- เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการละคร**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภารพิมพ์, 2555.
- สมศักดิ์ ทัดติ. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- โสภา กิมวังตะโก. “**ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับละครชาตรี**”. เอกสารประกอบการฝึกอบรม โครงการอบรมละครชาตรีสู่แหล่งชุมชน.ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี, 1 พฤษภาคม 2552.
(อัดสำเนา)
- โสภา ชายเกตุ. **ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดงโนรา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2542.

บรรณานุกรม (ต่อ)

อนันต์ ประภาโส. **วาดเส้น**. ม.ป.ท. : ต้นตะวัน, 2537.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. **อัตลักษณ์**. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ, 2546.

อภิสิทธิ์ เกษมผลกุล, **ก้านครุกำนัลคุณ**. จากเพลงพื้นบ้านถึงเพลงร้องเล่นสมัยใหม่ : การสืบทอด
ขนบวรรณศิลป์และการสร้างความบันเทิงของไทย. ม.ป.ท. : ห้างหุ้นส่วนจำกัดสามลดา,
2558.

อินทิรา พงษ์นาค. **อัตลักษณ์ชุมชนเมืองโบราณอุทองเพื่อพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมจังหวัด
สุพรรณบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

เอนก นาวิกมูล. **คนเก่าของไทย**. กรุงเทพฯ : แสงดาว, 2551.



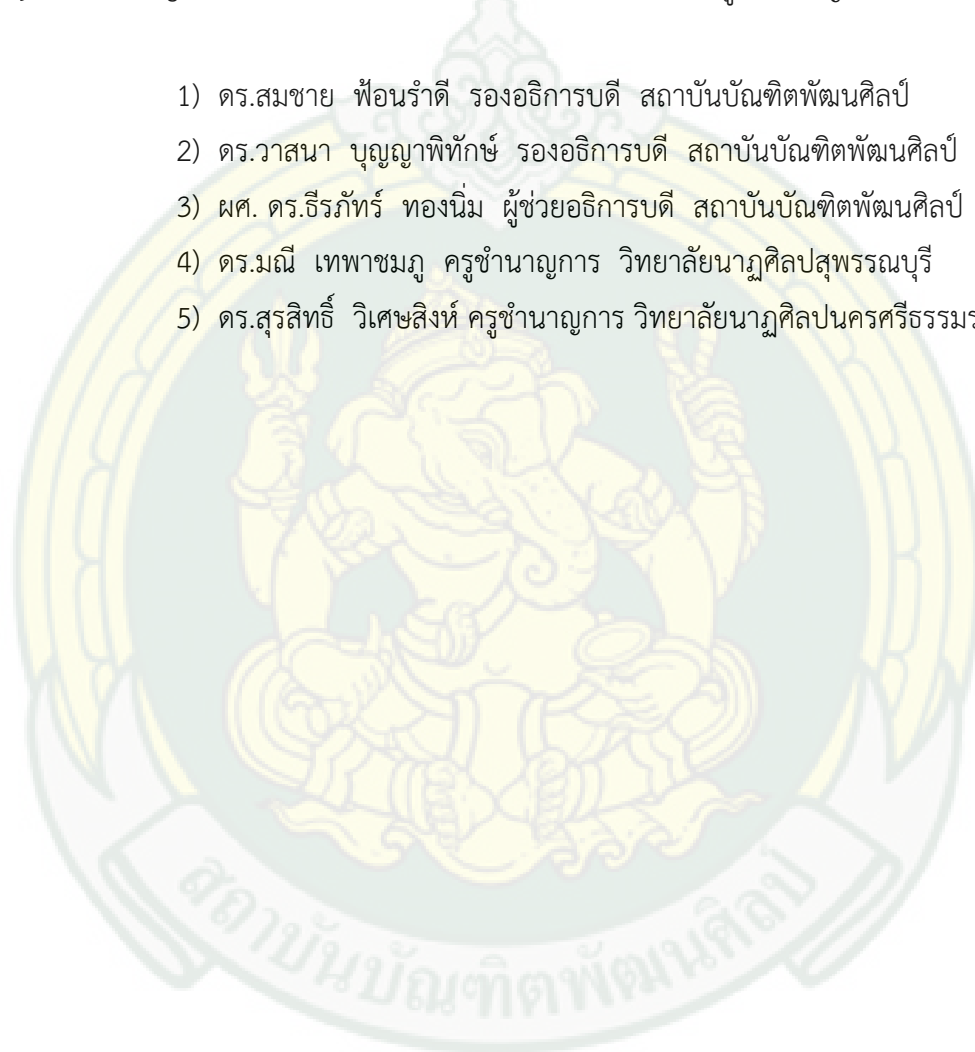


ภาคผนวก ก
แบบสัมภาษณ์

ผู้เชี่ยวชาญการตรวจสอบความเชื่อมั่นของเครื่องมือ

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล มีแบบสอบถามที่มีโครงสร้างโดยกำหนดประเด็นคำถามและตรวจสอบหาความเชื่อมั่นของเครื่องมือโดยผู้วิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและภาษาไทยเป็นผู้ประเมิน โดยใช้ การหาความตรงเชิงเนื้อหา (IOC : Item Objective Congruence Index) โดยหาค่าดัชนีความสอดคล้อง มีผู้เชี่ยวชาญจำนวน 5 คน ดังนี้

- 1) ดร.สมชาย ฝ่อนราดี รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 2) ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 3) ผศ. ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 4) ดร.มณี เทพาชมภู ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์สุพรรณบุรี
- 5) ดร.สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์ ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช



แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินพื้นบ้านละครชาตรีเมืองเพชร

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินพื้นบ้านละครชาตรีเมืองเพชร ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร (An Analysis of the Identity of NaiRong in LakonChatri of Petchaburi Province) มีวัตถุประสงค์ ดังนี้

- 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร
- 2) ศึกษาจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร
- 3) วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

แบบสัมภาษณ์มี 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ และ ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถามในการวิจัย

ผู้วิจัยมีความประสงค์ขอความอนุเคราะห์ท่านผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบเครื่องมือในการดำเนินการวิจัยโดยการหาค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามและวัตถุประสงค์ (Item-Objective Congruence Index : IOC) โดยผู้เชี่ยวชาญจะกรุณาประเมินด้วยคะแนน 3 ระดับ คือ

- | | |
|------------------------------|---|
| +1 = สอดคล้องหรือแน่ใจว่า | ข้อคำถามข้อนั้นสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ระบุไว้จริง |
| 0 = ไม่แน่ใจว่า | ข้อคำถามข้อนั้นสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ระบุไว้จริง |
| -1 = ไม่สอดคล้องหรือแน่ใจว่า | ข้อคำถามข้อนั้นไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ระบุไว้จริง |

ค่าดัชนีความสอดคล้องที่ยอมรับได้ต้องมีค่าตั้งแต่ 0.50 ขึ้นไป โดยพิจารณาจาก ข้อคำถามภายใต้คำจำกัดความ ดังต่อไปนี้

- 1) อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะที่มีความโดดเด่นซึ่งอาจจะมีหลายอย่าง มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากสิ่งอื่นๆ อันเป็นลักษณะเฉพาะของสิ่งนั้นๆทำให้เป็นที่รู้จักหรือจดจำได้
- 2) นายโรง หมายถึง ผู้แสดงที่รับบทบาทเป็นตัวพระและมีบทบาทหน้าที่สำคัญๆ ทั้งในส่วนของพิธีกรรมและบทบาทการแสดง
- 3) ละครชาตรีเมืองเพชร หมายถึง การแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องราว อันเป็นลักษณะเฉพาะในจังหวัดเพชรบุรี

ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

นายนาวิ สาสงเคราะห์
ผู้วิจัย

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล.....

ตำแหน่งทางวิชาการ/อาชีพ.....อายุ.....ปี

สถานที่ทำงาน.....ประสบการณ์ในการทำงาน/การแสดง.....ปี

ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถาม

ลำดับที่	ประเด็นข้อคำถาม	ความคิดเห็น		
		+1	0	-1
1	ประวัติความเป็นมาและพัฒนาละครชาตรีเมืองเพชร			
	1.1 ละครชาตรีเมืองเพชรมีประวัติความเป็นมาอย่างไร			
	1.2 องค์ประกอบของละครชาตรีเมืองเพชรมีอะไรบ้าง			
	1.3 ขั้นตอนการแสดงของละครชาตรีเมืองเพชรเป็นอย่างไร			
	1.4 ละครชาตรีเมืองเพชรมีการพัฒนาอย่างไร			
	1.5 อิทธิพลใดบ้างที่เป็นปัจจัยต่อการพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร			
2	ความหมายและจารีตตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร			
	2.1 ตัวนายโรงหมายถึงอะไร			
	2.2 การสืบทอดตัวนายโรงมีลักษณะใดบ้าง อย่างไร			
	2.3 จารีตการคัดเลือกตัวนายโรงเป็นอย่างไร			
	2.4 จารีตในการจับมือมอบตัวเป็นศิษย์ ครอบและรับมอบเป็นอย่างไร			
	2.5 จารีตกระบวนท่ารำของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	2.6 จารีตการร้องของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	2.7 จารีตเกี่ยวกับพิธีกรรมของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	2.8 จารีตในการแสดงละครของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง อย่างไร			
	2.9 จารีตอื่นๆ เช่น ความเชื่อ เคล็ดกลาง ข้อห้าม ของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง อย่างไร			

ลำดับที่	ประเด็นข้อคำถาม	ความคิดเห็น		
		+1	0	-1
3	อัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร			
	3.1 ลักษณะเด่นที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีด้านกระบวนท่ารำมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	3.2 ลักษณะเด่นที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีด้านการแสดงมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	3.3 คุณลักษณะเฉพาะของผู้เป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรด้านการแสดงมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			
	3.4 คุณลักษณะเฉพาะของผู้เป็นตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรด้านการปฏิบัติตนมีอะไรบ้าง เป็นอย่างไร			

ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ประเมิน

(.....)

ตารางการแปลผล

ข้อที่	ผลการตรวจสอบของผู้เชี่ยวชาญ					ผลรวม ของคะแนน	ค่า IOC	ผล การวิเคราะห์
	คนที่ 1	คนที่ 2	คนที่ 3	คนที่ 4	คนที่ 5			
1.1	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
1.2	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
1.3	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
1.4	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
1.5	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
2.1	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
2.2	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.3	+1	+1	+1	+1	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.4	+1	+1	+1	+1	+1	5	1	ใช้ได้
2.5	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.6	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.7	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.8	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
2.9	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
3.1	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
3.2	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
3.3	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้
3.4	+1	+1	0	0	+1	3	0.6	ใช้ได้

ข้อเสนอแนะผู้ทรงคุณวุฒิ

1. เพิ่มรายละเอียดเกี่ยวกับข้อมูลผู้ให้สัมภาษณ์ เช่น ที่อยู่ปัจจุบัน ผู้เชี่ยวชาญด้านใด
2. เพิ่มข้อคำถาม นายโรงมีความสำคัญอย่างไร นายโรงมีบทบาทอย่างไรในการแสดงละครชาตรี
3. ปรับคำถาม ข้อ 3.1 ลักษณะเฉพาะด้านกระบวนการทำรำที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีมีอะไรบ้าง/อย่างไร
4. ข้อ 2.2-2.8 ให้มีประเด็นคำถามเดียว

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินพื้นบ้านละครชาตรีเมืองเพชร

คำชี้แจง

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินพื้นบ้านละครชาตรีเมืองเพชร ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่อง วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร (An Analysis of the Identity of NaiRong in Lakon Chatri of Petchaburi Province) มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร 2) ศึกษาจารีตของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร และ 3) วิเคราะห์อัตลักษณ์ตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร

แบบสัมภาษณ์มี 2 ตอนคือ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ และ ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถาม

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ.....นามสกุล.....
 ตำแหน่งทางวิชาการ/อาชีพ.....อายุ.....ปี
 สถานที่ทำงาน.....ประสบการณ์ในการทำงาน/การแสดง.....ปี
 ผู้เชี่ยวชาญด้าน.....
 ที่อยู่ปัจจุบัน.....หมายเลขโทรศัพท์.....

ตอนที่ 2 ประเด็นข้อคำถาม

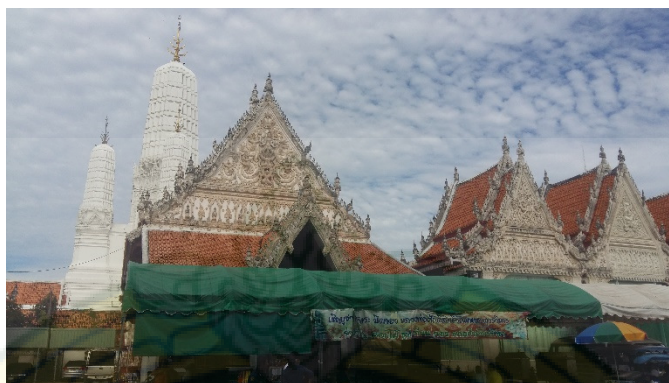
ลำดับที่	เรื่อง	ประเด็นข้อคำถาม
1	ประวัติความเป็นมาและพัฒนาการละครชาตรีเมืองเพชร	1. ละครชาตรีเมืองเพชรมีประวัติความเป็นมาอย่างไร 2. องค์ประกอบของละครชาตรีเมืองเพชรมีอะไรบ้าง 3. ขั้นตอนการแสดงของละครชาตรีเมืองเพชรเป็นอย่างไร 4. ละครชาตรีเมืองเพชรมีพัฒนาการอย่างไร 5. อิทธิพลใดบ้างที่เป็นปัจจัยต่อการพัฒนาการของละครชาตรีเมืองเพชร
2	จารีตตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร	1. ตัวนายโรงหมายถึงอะไร 2. การสืบทอดตัวนายโรงมีลักษณะใดบ้าง 3. การสืบทอดตัวนายโรงมีลักษณะอย่างไร 4. จารีตการคัดเลือกตัวนายโรงเป็นอย่างไร 5. จารีตในการจับมือมอบตัวเป็นศิษย์ ครอบและรับมอบเป็นอย่างไร

ลำดับที่	เรื่อง	ประเด็นข้อคำถาม
		6. จารัตกระบวนทำรำของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง 7. จารัตกระบวนทำรำของตัวนายโรงเป็นอย่างไร 8. จารัตการร้องของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง 9. จารัตการร้องของตัวนายโรงเป็นอย่างไร 10. จารัตเกี่ยวกับพิธีกรรมของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง 11. จารัตเกี่ยวกับพิธีกรรมของตัวนายโรงเป็นอย่างไร 12. จารัตในการแสดงละครของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง 13. จารัตในการแสดงละครของตัวนายโรงเป็นอย่างไร 14. จารัตอื่นๆ เช่น ความเชื่อ เคล็ดกลาง ข้อห้าม ของตัวนายโรงมีอะไรบ้าง 15. จารัตอื่นๆ เช่น ความเชื่อ เคล็ดกลาง ข้อห้าม ของตัวนายโรงเป็นอย่างไร
3	อัตลักษณ์ของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชร	1. ลักษณะเฉพาะด้านกระบวนทำรำที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีมีอะไรบ้าง 2. ลักษณะเฉพาะด้านกระบวนทำรำที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีเป็นอย่างไร 3. ลักษณะเฉพาะด้านการแสดงที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีมีอะไรบ้าง 4. ลักษณะเฉพาะด้านการแสดงที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของนายโรงละครชาตรีเป็นอย่างไร 5. คุณสมบัติเฉพาะด้านการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีอะไรบ้าง 6. คุณสมบัติเฉพาะด้านการแสดงของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นอย่างไร 7. คุณลักษณะด้านการปฏิบัติตนของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรมีอะไรบ้าง 8. คุณลักษณะด้านการปฏิบัติตนของตัวนายโรงละครชาตรีเมืองเพชรเป็นอย่างไร



ภาคผนวก ข
ภาพการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม

ละครชาตรีเมืองเพชร ณ วัดมหาธาตุวรวิหาร





ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ - สกุล	นายนาวิ สาสงเคราะห์
วัน เดือน ปี เกิด	26 กันยายน 2523
สถานที่เกิด	บ้านเลขที่ 14 หมู่ที่ 3 ตำบลสามกระทาย อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ 77150
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 14 หมู่ที่ 3 ตำบลสามกระทาย อำเภอกุยบุรี จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ 77150
ประวัติการศึกษา	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี, พ.ศ. 2545 ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, พ.ศ. 2547 ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, พ.ศ. 2560
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี 119 หมู่ที่ 1 ตำบลสนามชัย อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี 72000
ตำแหน่งปัจจุบัน	ครู วิทยฐานะครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

