



การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

ซัช สุวรรณเบญจางค์

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Barcode.....

เลขเรียกหนังสือ.....

.....

หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น



The Creative Performance : Sukhrip Songkhruang



FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2019

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานสร้างสรรค์ : การสร้างสรรค์ชุดการแสดง สุครีพทรงเครื่อง

ชื่อผู้วิจัย : นายชัช สุวรรณเบญจางค์

คำสำคัญ : สุครีพทรงเครื่อง

ปีงบประมาณ : 2562

การสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” โดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของการรำลงสรอง องค์ประกอบ วิธีแสดง และกระบวนการทำรำของการรำลงสรองที่ปรากฏในการแสดงโขนและละคร จากตำรา เอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคีตศิลป์ไทย และ การสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อนำมาวิเคราะห์หลักและแนวทางการประดิษฐ์กระบวนการทำรำ

จากการศึกษาพบว่า การลงสรองแต่งตัวในการแสดงโขนจะมีทั้งตัวพระ ตัวนาง ด้วยักษ์ และตัวลิง ซึ่งบทลงสรองแต่งตัวของตัวโขนจะมีปรากฏในพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ทั้งในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 แสดงความหมายถึงการอาบน้ำแต่งตัวของกษัตริย์ แต่สุครีพซึ่งมีตำแหน่งเป็น “พระยาไวยวงศา มหาสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน ไม่มีปรากฏบทการรำลงสรองแต่งตัว ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงมีแนวคิดว่าการรำลงสรองแต่งตัวของสุครีพก่อนออกกว่าราชการเมืองขีดขิน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานได้สร้างสรรค์งานตามองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย 1. ดนตรีและเพลงร้อง จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงร่ำ เพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงพญาเดิน 2. เครื่องแต่งกายทรงเครื่องสุครีพ 3. อุปกรณ์ประกอบการแสดง กระบวนท่ารำของสุครีพทรงเครื่อง เป็นท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์สื่อถึงการเดินทาง มีการตีบท ใช้บทประกอบบทร้อง โดยการแสดงสื่อถึงลักษณะการแต่งกาย อาวุธและความกล้าหาญของตัวสุครีพ

ขั้นตอนการแสดงผู้สร้างสรรค์ผลงานได้กำหนดรูปแบบการแสดง โดยแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 การเปิดตัวสุครีพ แสดงให้เห็นถึงการมาถึงของตัวสุครีพหลังจากการแต่งตัวเพื่อเตรียมออกกว่าราชการในฐานะผู้ครองนคร ช่วงที่ 2 การชมเครื่องทรงของตัวสุครีพ สื่อให้เห็นถึงรายละเอียดของเครื่องแต่งกายซึ่งเป็นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ช่วงที่ 3 สื่อให้เห็นถึงความกล้าหาญ และได้ตำแหน่งใหม่ ครองเมืองขีดขิน และช่วงที่ 4 สื่อให้เห็นถึงความสง่างามของตัวสุครีพทรงเครื่อง ผู้ครองเมืองขีดขินอย่างสมบูรณ์ เป็นบุคลิกที่มีความลงตัวของสุครีพในฐานะ “พระยาไวยวงศา-มหาสุรเดช”

Title : The Creative Performance : Sukhrip Songkhruang
 Researchers : Mr. Chut Suwanbanjank
 Key Word : Sukhrip Songkhruang
 Year : 2019

The purpose of this research was to create the performance : Sukhrip Songkhruang by studying the data about the history of Longsong Dance, the dance composition, the performing and the method of Rongsong Dance that appeared in Khon and Lakhon, the academic textbooks, the interviewing from the experts and the scholars about Thai dance, Thai music and Thai vocal and the focus group. The data was analyzed to create the dance.

The results of the study were Longsong or King's taking a bath in Khon Play, the masked dance that was written by King Rama I and King Rama II was presented by the male, female, demon and monkey characters except Sukrip, the King of Khidkin as Phrayawaiyawongsa. Sukrip Longsong was presented by 5 songs : Phleng Rua, Phleng Chomtalad, Phleng Chuychai, Phleng Maesri and Phleng Phayadoen, Sukrip's costume and the props for the dance. The dance of Sukrip Songkhruang means travelling, the description of the King's costume, the weapon and the bravery while dancing along Phleng Naphat and the lyric.

The performance style is categorized into four parts :

The first part means Sukrip's Arrival. It demonstrates Sukrip arrives to the throne hall to do his duty as the King of Khidkin.

The second part means Sukrip's costume. It demonstrates the description of King's costume.

The third part means Sukrip's bravery and his new duty as the King of Khidkin.

The fourth part means Sukrip's gracefulness as Phrayawaiyawongsa ,the King of Khidkin.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความกรุณาอย่างสูงจาก นายไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และ ราชบัณฑิตประเภทวิชาจิตรศิลป์ สาขาวิชานาฏกรรมไทย สำนักศิลปกรรม กระทรวงวัฒนธรรม ที่กรุณาให้คำแนะนำปรึกษา ตลอดจนปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ ด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง นอกจากนี้ขอขอบพระคุณ

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์โขน) ประจำปี พุทธศักราช 2551 นายนิวัฒน์ สุขประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และนายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้เข้าร่วมเป็นกรรมการพิจารณางานสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ในการสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์ผลงานขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้ความอนุเคราะห์สถานที่จัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ อุปกรณ์ประกอบการนำเสนอผลงาน และให้การสนับสนุนงบประมาณเป็นจำนวนเงิน 60,000 บาท (หกหมื่นบาทถ้วน) เพื่อดำเนินการสร้างสรรค์ในครั้งนี้จนสำเร็จ

ขอขอบคุณนางสาวภณจิรา กอบศิลป์ นางธัญพร ประคองศรี ครูกลุ่มสาระนาฏศิลป์ โขน และนักเรียน นักศึกษา สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (โขน) ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ จันทบุรี ที่ให้ข้อเสนอแนะและร่วมกิจกรรม เพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดง

“สุครีพทรงเครื่อง” ในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

สุดท้ายนี้ หากประโยชน์อันใดที่จะเกิดขึ้นจากงานสร้างสรรค์ฉบับนี้ ขออุทิศถวายเป็นกุศลแก่บิดามารดาของข้าพเจ้า และบูรพาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่ได้สืบทอดวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ศิลปินรุ่นหลังได้สานต่อ ยึดถือปฏิบัติ และเป็นแนวทางในการศึกษาพัฒนาด้านวิชาการสาขานาฏศิลป์ไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไป

ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

คำนำ

งานสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มุ่งศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดงลงทรงแต่งตัวในการแสดง โขน ละคร เพื่อนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทำการศึกษากระบวนการท่ารำในการลงทรงแต่งตัวในการแสดง โขน ละคร โดยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานในเรื่องการแสดงลงทรงแต่งตัวของตัวโขนลิง จากการศึกษาพบว่าคุณสมบัติของตัวละครที่สามารถใช้บทในการแสดงลงทรงแต่งตัว ต้องเป็นตัวละครที่เป็นตัวสำคัญของเรื่อง หรือไม่ก็ต้องมีตำแหน่ง ฐานะบรรดาศักดิ์สูง เช่น กษัตริย์หรือเชื้อพระวงศ์ ต่างๆ จากที่ปรากฏในการแสดงจะพบว่า ตัวหนุมานมีการลงทรงแต่งตัวมากที่สุด อันเนื่องมาจากตัวหนุมานเป็นตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ และพาลีก็เป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งที่มีบทแต่งตัว โดยคุณสมบัติของพาลีที่เป็นเจ้าเมืองก็เหมาะสม ซึ่งบทที่ใช้ในการลงทรงแต่งตัวนั้นมีปรากฏอยู่ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 แต่ถ้ามองไปยังตัวสุครีพก็พบว่าตัวสุครีพมีคุณสมบัติในการรำลงทรงแต่งตัวเหมือนกัน เนื่องจากตัวสุครีพมีบทบาทสำคัญในเรื่องเหมือนกัน และเมื่อเสร็จศึกลงมาก็ได้รับปูนบำเหน็จเป็นเจ้าเมือง ในชื่อใหม่ว่า “พระยาไวยวงศา-มหาสุรเดช” แต่ในเรื่องรามเกียรติ์ไม่ได้กล่าวถึงหรือมีบทในการลงทรงแต่งตัวของตัวสุครีพเลย ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ขึ้นใหม่

ผู้สร้างสรรค์ผลงานหวังว่าผลงานสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” จะเป็นประโยชน์และคุณูปการต่อวงการการศึกษานาฏศิลป์ไทย ในการสร้างชุดการแสดงได้สร้างสรรค์มาจากพื้นฐานของจารีตนาฏศิลป์ไทย เป็นการต่อยอดทางความคิดอย่างมีเหตุผลและหลักวิชา เพื่อผลิตผลงานเผยแพร่สู่สาธารณะชน

ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

12 กันยายน 2562

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
คำนำ	ง
สารบัญ	จ
สารบัญตาราง	ช
สารบัญแผนผัง	ซ
สารบัญภาพ	ฌ
บทที่ 1 บทนำ	1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์	3
ขอบเขตในการวิจัย / การสร้างสรรค์	3
ระเบียบวิธีวิจัย / การสร้างสรรค์	3
นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์	6
บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	7
2.1 ความเป็นมาของการรำลงสร	7
2.2 วัตถุประสงค์ของการรำลงสร	22
2.3 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนในการรำลงสร	25
2.4 การรำลงสรในการแสดงโขน	32
2.5 ความเป็นมาของการรำดูฉาย	47
2.6 ความเป็นมาของตัวละคร “สุครีพ”	53
2.7 แนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์	56
บทที่ 3 การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”	70
3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน	71
3.2 รูปแบบของการแสดง	71
3.3 การคัดเลือกผู้แสดง	72
3.4 การประดิษฐ์ท่ารำ	72

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.5 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง	73
3.6 การประพันธ์บทประกอบการแสดง	86
3.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง	88
บทที่ 4 กระบวนท่ารำและการวิเคราะห์ท่ารำการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทางเครื่อง”	97
4.1 รูปแบบในการเคลื่อนที่	97
4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ / ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง	98
4.3 กระบวนท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง”	98
4.4 วิเคราะห์ท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง”	165
บทที่ 5 สรุปและเสนอแนะ	184
บรรณานุกรม	190
ภาคผนวก	193
ภาคผนวก ก การจัดสัมมนานำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”	194
ภาคผนวก ข แบบประเมินความคิดเห็นของคณะกรรมการ	197
ภาคผนวก ค ประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หนังสือขอความอนุเคราะห์เชิญผู้เชี่ยวชาญ ประเมินผลงานสร้างสรรค์	204
ประวัติผู้สร้างสรรค์ผลงาน	211

สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 2.1 ตารางจำแนกประเภทการร้องเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนและละคร	21
ตารางที่ 2.2 ตารางการจำแนกประเภทของเพลงลงสร	27
ตารางที่ 4.1 กระบวนทำรำประกอบทำนองเพลงร่ำ	99
ตารางที่ 4.2 กระบวนทำรำประกอบบทร้องเพลงชมตลาด	104
ตารางที่ 4.3 กระบวนทำรำประกอบบทร้องเพลงอุยฉาย (พวง)	129
ตารางที่ 4.4 กระบวนทำรำประกอบบทร้องเพลงแม่ศรี	145
ตารางที่ 4.5 กระบวนทำรำประกอบทำนองเพลงพญาเดิน	158



สารบัญแผนผัง

แผนผังที่ 1 ทิศทางการเคลื่อนที่ / ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง

หน้า
98



สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1	การแต่งกายชุด “ลงสรงท้าวมาลีวราช”	36
ภาพที่ 2.2	การแต่งกายชุด “พระรามลงสรง”	38
ภาพที่ 2.3	การแต่งกายชุด “ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง”	39
ภาพที่ 2.4	การแต่งกายชุด “ทศกัณฐ์ลงสรง”	41
ภาพที่ 2.5	การแต่งกายชุด “พระยาอนูชิตทรงเครื่อง”	42
ภาพที่ 2.6	การแต่งกายชุด “หนุมานลงสรง”	44
ภาพที่ 2.7	การแต่งกายชุด “สีดาทรงเครื่อง”	45
ภาพที่ 2.8	การแต่งกายชุด “มณโฑทรงเครื่อง”	47
ภาพที่ 3.1	ตัวละคร “สุครีพ”	74
ภาพที่ 3.2	เสื้อหรือฉลององค์	75
ภาพที่ 3.3	ผ้านุ่งหรือพระภูษา	75
ภาพที่ 3.4	สนับเพลา	76
ภาพที่ 3.5	ห้อยหน้าหรือชายไหว	77
ภาพที่ 3.6	ห้อยข้างหรือชายแครง	77
ภาพที่ 3.7	รัดสะเอว	78
ภาพที่ 3.8	ผ้าปิดกันหรือห้อยกัน	79
ภาพที่ 3.9	หางลิ้ง	79
ภาพที่ 3.10	กรรองคอหรือนวมคอ	80
ภาพที่ 3.11	สังวาล	81
ภาพที่ 3.12	ทับทรวง	81
ภาพที่ 3.13	เข็มขัดพร้อมสาย	82
ภาพที่ 3.14	พาหุรัดหรือรัดต้นแขน	82
ภาพที่ 3.15	กำไลแผงหรือทองกร	83
ภาพที่ 3.16	ปะวะหล้าและแหวนรอบ	83
ภาพที่ 3.17	กำไลข้อเท้าและแหวนรอบ	84
ภาพที่ 3.18	ดอกไม้ทัดและอุบะ	84
ภาพที่ 3.19	ศิระะโขน “สุครีพ”	85
ภาพที่ 3.20	พระขรรค์	85
ภาพที่ 3.21	ระนาดเอก	88

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ 3.22 ระนาดทุ้ม	89
ภาพที่ 3.23 ฆ้องวงใหญ่	90
ภาพที่ 3.24 ฆ้องวงเล็ก	91
ภาพที่ 3.25 ตะโพน	92
ภาพที่ 3.26 กลองทัด	93
ภาพที่ 3.27 ปี่	94
ภาพที่ 3.28 ฉิ่ง	95
ภาพที่ 3.29 ฉาบ	95
ภาพที่ 3.30 กรับ	96
ภาพที่ 4.1 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “เก็บ”	165
ภาพที่ 4.2 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “ยัดกระทบลองเหลี่ยม”	166
ภาพที่ 4.3 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “พลิกเข้าซ้าย	167
ภาพที่ 4.4 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “พลิกเข้าขวา”	167
ภาพที่ 4.5 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “ลงวง”	168
ภาพที่ 4.6 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “กระที่บกกลับ”	168
ภาพที่ 4.7 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “ท่าไหว้”	169
ภาพที่ 4.8 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิ้ง ท่า “กาจับปากโรง”	170
ภาพที่ 4.9 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง ท่า “เกา”	171
ภาพที่ 4.10 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 1”	172
ภาพที่ 4.11 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 2”	172
ภาพที่ 4.12 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 3”	173
ภาพที่ 4.13 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 4”	173
ภาพที่ 4.14 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 5”	174
ภาพที่ 4.15 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 6”	174
ภาพที่ 4.16 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง “ท่า 7”	175
ภาพที่ 4.17 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง ท่า “หัวเราะ”	176
ภาพที่ 4.18 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขลงลิ้ง ท่า “ยิ้ม”	176
ภาพที่ 4.19 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนฏศิลป์ ท่า “พิสมัยเรียงหมอน”	177
ภาพที่ 4.20 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนฏศิลป์ ท่า “โบก” ขั้นตอนที่ 1	177

ภาพที่ 4.21	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “โบก” ชั้นตอนที่ 2	177
ภาพที่ 4.22	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “พรหมสี่หน้า”	178
ภาพที่ 4.23	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “สอดสร้อยมาลา”	179
ภาพที่ 4.24	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “จีบล่องแก้ว”	179
ภาพที่ 4.25	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “จีบ”	180
ภาพที่ 4.26	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “บัวชูฝัก”	181
ภาพที่ 4.27	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “ไ้วมื่อ”	182
ภาพที่ 4.28	กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “สอดสูง”	183



บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปวัฒนธรรมที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ สามารถชี้ให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ของชาติได้อย่างดีก็คือนาฏศิลป์ จึงยังถือว่านาฏศิลป์เป็นภาษาสากลเช่นเดียวกับดนตรี แต่ดีกว่าตรงที่เห็นด้วยตาและเข้าใจทันที อีกทั้งแนบเนียนและละมุนละไมกว่า (เรณู โกศินานนท์, 2545 หน้า 2) นาฏศิลป์เป็นศาสตร์ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองความงาม ความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์ ดังนั้นคุณค่าขั้นพื้นฐานของนาฏศิลป์จึงเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์ได้ปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกสะท้อนใจออกมา ทั้งนี้เมื่อนำดนตรีและนาฏศิลป์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่อันถือว่ามีประโยชน์ เช่น เพลง ละคร รำ และนาฏศิลป์ประเภทต่าง ๆ แล้วยังสามารถพัฒนาไปสู่การแสดงเพื่อความบันเทิง สามารถจัดเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติได้ด้วย ดังนั้นคุณค่าของนาฏศิลป์จึงมิได้กำหนดที่การตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์เท่านั้น ยังมีความหมายแฝงอยู่มากมาย อาทิ เป็นเครื่องมือในการสร้างความสามัคคีภายในกลุ่มชน ตลอดจนเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตาในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติอันแสดงถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่สั่งสมมายาวนาน (สุดใจ ทศพร. 2544 หน้า 9) จะเห็นว่านาฏศิลป์ไทยนั้น มีรูปแบบที่อ่อนช้อยงดงามประณีตที่แฝงด้วยจินตนาการ แสดงให้เห็นถึงความมีอารยธรรมที่รุ่งเรืองมั่นคงสืบทอดกันมาตั้งแต่โบราณ คุณค่าของนาฏศิลป์ นอกจากการแสดงถึงความมีอารยธรรมรุ่งเรืองแล้ว ยังสามารถส่งเสริมให้ผู้เรียนมีระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบในงาน รู้จักความไพเราะของเสียงเพลงและการแสดง ส่งเสริมความรู้ความสามารถในการวิเคราะห์และตัดสินใจอย่างมีเหตุผล รู้จักใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ และที่สำคัญก็คือ ทำให้รู้คุณค่าของดนตรีนาฏศิลป์ อันเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติและเข้าใจศิลปะของชาติอื่น ๆ ในโลกด้วย

วรรณกรรมที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เป็นเรื่องเป็นราว เช่น โขน ละคร มักจะมีจารีตปฏิบัติในการแสดงโดยแทรกบทรำชมความงามไว้ในการแสดงแต่ละตอนเพื่อให้ผู้ชมได้ชมการแสดงชุดสวยๆ งามๆ สลับกับการชมบทบาทหลากหลายอารมณ์ของตัวละคร เช่น บทรบ บทรัก บทโศก บทตลกขบขัน การสลับความรู้สึกหรือสายตาให้ตัวละครออกแสดงทำร่ำที่สวยงามจึงช่วยให้การแสดงตอนนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

การแสดงโขนเป็นการแสดงที่มีการสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยมีการจดบันทึกเหตุการณ์ไว้ในจดหมายเหตุของ มงสิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสว่า “ได้ดูโขนในราชสำนักของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การแสดงโขนคือผู้เล่นสวมหน้ากากเป็นภูติผีปีศาจออกทำทาง

รบบราฆ่าฟันกัน แต่ตัวโขนไม่สามารถพูดได้เพราะหน้ากากปิดใบหน้าของผู้เล่น” จากบันทึกนี้ทำให้ทราบได้ว่า การแสดงโขนเป็นการแสดงของราชสำนัก และนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับการทำสงครามระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์

ในเรื่องรามเกียรติ์มีการกล่าวถึงการแต่งตัวของตัวละครที่เป็นตัวเอก เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ หนุมาน และตัวละครอื่นที่เป็นเทพเจ้าหรือกษัตริย์ โดยตัวละครที่มีบทบาทในการแต่งตัวนั้นส่วนมากจะมีตำแหน่งเป็นกษัตริย์ทั้งสิ้น ยกเว้นหนุมานที่เป็นพระยาวานร ซึ่งเมื่อศึกษาชาติกำเนิดของหนุมานแล้ว พบว่าหนุมานกำเนิดมาจากเทพอาวุธของเทพเจ้าโดยมีพระพายเป็นบิดา ตัวละครที่มีความสำคัญอีกตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ก็คือ สุนทรีย ซึ่งเป็นนายทัพ มีหน้าที่จัดทัพในการรบ และมีบทบาทสำคัญในการรบหลายครั้งด้วยกันบทบาทที่มีความสำคัญ ได้แก่ ตอนสุนทรียหักฉัตร ตอนสุนทรียถอนต้นรัง เป็นต้น เมื่อเสร็จศึกลงกาได้รับพระราชทานนามใหม่ว่า “พระยาไวยวงศา มหาสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานเห็นว่า ตัวสุนทรียในเรื่องรามเกียรติ์มีความสำคัญ อีกทั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นกษัตริย์ครองกรุงขีดขิน แต่ในบทพระราชนิพนธ์มิได้มีการกล่าวถึงในเรื่องของการแต่งตัว จึงเป็นโอกาสที่จะสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการแสดงโขน ตอนเสร็จศึกลงกา

การรำลงสรหรือการแสดงท่าทางการแต่งกายของตัวละครในการแสดงโขนได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครใน ซึ่งบทแต่งตัวในลักษณะต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะพบในบทละครที่เป็นตัวละครสำคัญ เช่น กษัตริย์ หรือผู้ทรงศักดิ์ กำลังจะออกเดินทางไปรบ หรือเดินทางไปตามที่ต้องการ ๆ ก็จะมีบทบาทบรรยายถึงการแต่งกายของตัวละคร ในการแสดงละครก็จะนำบทเหล่านั้นมาสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่งดงาม ผสมกับทักษะความสามารถของผู้รำในกระบวนลีลาท่ารำ ใช้ในการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ โดยการถ่ายทอดกระบวนท่ารำในการแต่งกายของตัวละครนั้นๆ เมื่อการแสดงโขนนำเอากระบวนการแสดงละครในมาใช้ จึงได้มีการนำบทที่มีลักษณะบรรยายการแต่งตัวมาสร้างสรรค์ท่ารำอย่างละคร จึงเกิดเป็นกระบวนท่ารำ เช่น ลงสรโขน ชมตลาด ฉุยฉาย ในการแสดงโขนขึ้น และเป็นที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ซึ่งดูได้จากการมีการสร้างสรรค์การแสดงประเภทนี้อย่างต่อเนื่อง

การรำฉุยฉายเป็นกระบวนท่ารำที่รู้จักกันดีในลักษณะการรำ “อวดฝีมือ” ซึ่งบทร้องส่วนใหญ่จะเป็นการชื่นชมความงามของตัวเองในลักษณะการแต่งกาย วัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้พบเห็นเกิดความรู้สึกรัก ชื่นชม ติดตาตรึงใจ ในตัวผู้รำ ในฝีมือการรำที่อ่อนช้อยงดงามถูกต้องตามกระบวนท่ารำ สอดคล้องกับท่วงทำนองดนตรี จังหวะ และการขับร้อง และสิ่งสำคัญคือการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาทางการรำได้อย่างสมบูรณ์ จึงจัดเป็นศิลปะชั้นสูงของการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบของการแสดง การแต่งกาย การลงสร และการรำฉุยฉาย นำมาพัฒนาสู่การสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง โดยเริ่มต้นประพันธ์บทสุนทรียทรงเครื่องขึ้นใหม่ พร้อมทั้งบรรจุท่ารำให้มีเนื้อหาสาระสัมพันธ์

สอดคล้องกับบทบาทและสถานะของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย เป็นการนำความรู้มาพัฒนาในรูปแบบที่หลากหลาย ทำให้การสร้างสรรค์ชุดการแสดงนี้ถูกต้อง ครบถ้วน สมบูรณ์ และเผยแพร่ออกสู่สาธารณะชน เพื่อเป็นการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมของชาติ ที่เป็นภูมิปัญญาและสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับนาฏศิลป์ไทย และเป็นภาพพจน์ที่ดีงามของนาฏศิลป์ไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย / การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

ขอบเขตในการวิจัย / การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้กำหนดขอบเขตการศึกษาดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาการร่ายทรงเครื่อง (แต่งตัว) การร่ายทรงเครื่องในการแสดงโขน (แต่งตัว) บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 การร่ายฉุยฉายในการแสดงโขน-ละคร แนวคิดและการแสดงโขนลิง บทบาทสุครีพในเรื่องรามเกียรติ์
2. ขอบเขตด้านบุคคล สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปินแห่งชาติ (สาขาศิลปะการแสดงโขน-ละคร) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขน
3. ขอบเขตด้านสถานที่ โดยกำหนดพื้นที่ในการศึกษา สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
4. ขอบเขตด้านระยะเวลา ตั้งแต่เดือนตุลาคม 2561 – กันยายน 2562

ระเบียบวิธีวิจัย / การสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงาน เรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการสร้างสรรค์เชิงคุณภาพที่มุ่งศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ประเภท องค์ประกอบของการร่าย การแต่งตัว และวิธีแสดง นำมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” โดยมีวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้คือ

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้สร้างสรรค์ผลงานดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่างๆ ดังนี้
 - 1.1 การศึกษาเอกสาร โดยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล จากหนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1.1.1 สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร

1.1.2 ศูนย์รักษาศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา ความสำคัญ และลักษณะของกระบวนการรำลงสร้ง การรำชมตลาด และการรำฉุฉฉฉฉฉ นำมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

1.2 การเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) โดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้สร้างสรรค์ผลงานดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยมีเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสัมภาษณ์ ใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Interview Guide) ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์ มีลักษณะเป็นแบบปลายเปิด (Open – Ended) เกี่ยวกับตำแหน่งหน้าที่และประสบการณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์ มีจำนวน 7 ข้อ ตอนที่ 2 ความรู้เกี่ยวกับการรำลงสร้ง การรำชมตลาด และการรำฉุฉฉฉฉ มีลักษณะเป็นคำถามแบบปลายเปิด (Open – Ended) มีจำนวน 7 ข้อ และการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

การตรวจสอบเครื่องมือ เครื่องมือที่สร้างเสร็จแล้วนำไปเสนอผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นที่ปรึกษางานสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นนำมาแก้ไข ปรับปรุง และเสนอผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความเที่ยงตรง และความเชื่อมั่นตามเนื้อหา (Content Validity)

3. การตรวจสอบและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้สร้างสรรค์ผลงานมีวิธีดำเนินการ ดังนี้

นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารต่างๆ และการสัมภาษณ์ มาตรวจสอบข้อมูลในเรื่องเดียวกันจากแหล่งข้อมูลหลายแหล่ง จากนั้นวิเคราะห์และตีความข้อมูลให้เกิดความเข้าใจและนำมาอธิบายแยกเป็นประเด็นหลักเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ กระบวนการรำลงสร้ง การรำชมตลาด การรำฉุฉฉฉฉฉในการแสดงโขน – ละคร และตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลอีกครั้ง โดยการใช้การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (triangulation) ในด้านข้อมูลจากเอกสารและบุคคลเป็นหลัก โดยพิจารณาแหล่งเวลา แหล่งสถานที่ และแหล่งบุคคลที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ถ้าข้อมูลต่างเวลากัน จะเหมือนกันหรือไม่ ถ้าข้อมูลต่างสถานที่จะเหมือนกันหรือไม่ และถ้าบุคคลที่ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนกันหรือไม่ โดยใช้การสังเกต การสัมภาษณ์ และการใช้เอกสาร ซึ่งวิธีการเก็บข้อมูล 3 วิธีที่แตกต่างกันนี้จะได้ผลเหมือนกัน

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับจารีตการรำลงสร้ง การรำชมตลาด และการรำฉุฉฉฉฉฉ ในการแสดงโขน – ละคร มาวิเคราะห์และสรุปความเชิงพรรณนา พร้อมทั้งนำเสนอเป็นความเรียง และ

สร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดง โดยศึกษาข้อมูลการแต่งตัวของตัวลิง จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ นำมาสู่การประพันธ์เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน จากนั้นตรวจสอบคำประพันธ์ จากผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน การออกแบบท่า โดยใช้ท่าพื้นฐานจากแม่ท่าหลักของการเรียนนาฏศิลป์โขนลิง และกระบวนท่าชมตลาด ลงสรง และอุยฉาย ในกระบวนท่าของตัวลิง จากนั้นตรวจสอบความถูกต้อง จากผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน และการบรรจุเพลง โดยใช้เพลงที่ใช้ประกอบการแต่งตัวของการแสดงโขน – ละคร คือ เพลงชมตลาด ต่อด้วยเพลงอุยฉาย และเพลงแม่ศรี จากนั้นนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบความถูกต้อง จากผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์

สุครีพทรงเครื่อง หมายถึง การแสดงประเภทรำเดี่ยว เพื่อแสดงลักษณะการแต่งกายในการแสดงโขนของตัวละคร “พระยาไวยวงศมหาสุรเดช” (สุครีพ) ในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการรำที่แสดงถึงความภาคภูมิใจ เมื่อได้แต่งตัวด้วยเครื่องทรงที่สวยงามตามแบบกษัตริย์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานให้กับผู้ที่มีความสนใจ นำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป
2. ได้ชุดการแสดงสำหรับเผยแพร่การแสดงโขน และตัวละครสุครีพ โดยผ่านการแสดงสร้างสรรค์ “สุครีพทรงเครื่อง”

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย / การสร้างสรรค์



บทที่ 2

เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ศึกษาเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

- 2.1 ความเป็นมาของการรำลงสรง
 - 2.1.1 สมัยกรุงศรีอยุธยา
 - 2.1.2 สมัยกรุงธนบุรี
 - 2.1.3 สมัยรัตนโกสินทร์
- 2.2 วัตถุประสงค์ของการรำลงสรง
- 2.3 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนในการรำลงสรง
- 2.4 การรำลงสรงในการแสดงโขน
 - 2.4.1 การรำลงสรงของตัวโขนพระ
 - 2.4.2 การรำลงสรงของตัวโขนยักษ์
 - 2.4.3 การรำลงสรงของตัวโขนลิง
 - 2.4.4 การรำลงสรงทรงเครื่องของตัวโขนนาง
- 2.5 ความเป็นมาของการรำฉุยฉาย
- 2.6 ความเป็นมาของตัวละคร “สุครีพ”
- 2.7 แนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์
 - 2.7.1 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว
 - 2.7.2 แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์
 - 2.7.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
 - 2.7.4 หลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดง

2.1. ความเป็นมาของการรำลงสรง

วรรณกรรมไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของพระมหากษัตริย์ มักจะสะท้อนภาพในรูปแบบของจริยวัตรหรือวิถีการดำเนินชีวิต จาริต ขนบธรรมเนียม และประเพณีในราชสำนัก สอดแทรกไว้ในวรรณกรรม จึงเป็นเหตุเมื่อนำวรรณกรรมเรื่องนั้นๆ มาแสดงในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย แบบแผนและจาริตต่างๆ ที่ถือปฏิบัติกันมาในราชสำนักจึงถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบ

การแสดงด้วยเช่นกัน เช่น การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครที่เป็นกษัตริย์ เมื่อนำมาแสดงในรูปแบบของการแสดง มักจะเรียกว่า “การรำลงสรง” โดยนำมาใช้ในการแสดงอวดฝีมือการรำของผู้แสดงตัวละครนั้นๆ อยู่เสมอ

เพลงลงสรง เดิมอยู่ในเพลงเรื่องลงสรง ที่มีมาแต่ครั้งโบราณประกอบด้วยเพลงต่างๆ รวมทั้งมีเพลงลงสรงรวมอยู่ในเพลงเรื่องนั้นด้วย ต่อมาเพลงลงสรงได้ถูกนำมาใช้ในการแสดงประกอบพิธีกรรม ในการสรงน้ำหรือการอาบน้ำ เช่น สรงน้ำพระ อาบน้ำพิธีโกนจุก หรือบวชนาค ต่อมาเมื่อมีการแสดงเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทย จึงได้นำเพลงลงสรงเข้ามาใช้ประกอบการแสดง โดยปรับวิธีการบรรเลงและหน้าทับให้มีความเหมาะสมกับการแสดง จึงได้มีเพลงลงสรงสำหรับการแสดงขึ้น เพลงลงสรงสามารถบรรเลงได้ 2 ลักษณะ คือ

1. เพลงลงสรงที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรม
2. เพลงลงสรงที่ใช้สำหรับประกอบการแสดง

การรำลงสรงส่วนมากจะอยู่ในบทละครที่ใช้สำหรับการแสดง การจะศึกษาความเป็นมาของการรำลงสรงจึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาจากบทละครที่ประพันธ์ขึ้นในยุคสมัยต่างๆ จากการศึกษาพบว่า ละครรำของประเทศไทยมีขึ้นในราวสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาบทละครที่ปรากฏว่ามีบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครตามที่มีในยุคต่าง ๆ ดังนี้

2.1.1 สมัยกรุงศรีอยุธยา

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาวรรณกรรมส่วนใหญ่จะเป็นประเภทโคลง ลิลิต และคำฉันท์ การค้นหาวรรณกรรมที่เป็นบทละครหาได้น้อยมาก จึงทำให้บทที่ใช้ประกอบการแสดงรำลงสรงในสมัยดังกล่าวจึงมีปรากฏให้เห็นไม่มากนัก จากการศึกษาพบว่าเพลงประกอบการแสดงรำลงสรงนั้นเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ซึ่งถือว่าละครชาตรีเป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุดของประเทศไทย โดยสอดคล้องกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงกล่าวถึงเพลงลงสรงในการแสดงไว้ว่า

“...ลงสรง เป็นเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ทางดนตรีที่ต้องใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางศาสนา รวมทั้งเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่มีอยู่ในการแสดงละครชาตรี...”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507 หน้า 39)

จากการศึกษาด้านานละครอิเหนา พบว่า เพลงลงสรงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งในบรรดาเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงละครชาตรี ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงโทน (ละครรำพัด) เพลง (เร็ว) เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงโอด เพลงลงสรง เพลงโลม เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงฉิ่ง เพลงทั้ง 9 ที่กล่าวมานี้ตรงกับเพลงที่มีในแบบแผนการแสดงละครนอกและละครในทั้งนั้น สังเกตได้ว่าเป็นเพลงตำราละครเดิมทั้งสิ้น (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508 หน้า 70)

นอกจากนี้ยังปรากฏว่า ใช้เพลงลงสรงโทนในการรำ จากบทละครเรื่องสังข์ทอง ใน คัมภีร์ปัญญาสชาดก เรียกว่า สุวรรณสังข์ชาดก กล่าวไว้ว่า

“เมื่อนั้น พระสังข์ดั่งจะล่องลอยเหาะ จำจิตจำใจจำเพาะ
ถอดเงาเสียแล้วก็เศร้าใจ ยอกรบังคมพระบิดา จะจำนรรจาก็หาไม่
แล้วเสด็จลินลาคลาไคล ภูวนายสระสรงคงคา ฯ
โทน ๑ ทรงสำอององค์ประจงแต่ง เฉิดโฉมกล้องแก่งเล่งเสนาหา
กลิ่นฟุ้งตระหลอบกายา ทรงภูษาสรรพพรรณราย
ชายแครงเป็นแสงอยู่วับวับ ชายไหวงามรับเฉิดฉาย
ทับทรวงดวงเด่นเพชรพราย สอดสายสังวาลตระการตา
ทองตันพระกรบรรรต์นั้ อำมรงค์ทรงหัตถ์ทั้งซ้ายขวา
ทรงมหามงกุฎแก้วฟ้า ดั่งนารายณ์รามานิบัติ ฯ”

(บทเจรจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องละครอิเหนา, 2516 หน้า 21)

จากข้อมูลข้างต้นทำให้เชื่อได้ว่า การรำลงสรงน่าจะมีการรำมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเป็นการแสดงอยู่ในละครที่เรียกว่าละครชาตรี และพอสรุปได้ว่าน่าจะเป็นการรำเฉพาะแสดง อากัปกิริยาการอาบน้ำ เช่น การนำนํ้ามาลูบหน้า แขน ขา และลำตัว ประกอบการบรรเลงเพลง หน้าพาทย์เพลงลงสรงเท่านั้น เนื่องจากไม่ปรากฏบทร้องการรำลงสรงในละครชาตรี ต่อมาจึงพบว่า มีบทรำลงสรงโทนปรากฏอยู่ในบทละครเรื่องสังข์ทอง การรำลงสรงโทนจึงน่าจะมีขึ้นแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยา

2.1.2 สมัยกรุงธนบุรี

เป็นสมัยของการสร้างบ้านแปงเมืองใหม่จากการเสียกรุงในครั้งที่ 2 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้ทรงกอบกู้บ้านเมืองคืนจากพม่า บ้านเมืองเสียหายจากสงคราม พระองค์ทรงทำนุบำรุง พื้นฟูบ้านเมือง โบราณสถาน รวมถึงศิลปวัฒนธรรมให้กลับมาเจริญรุ่งเรืองเหมือนเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นมาใหม่ และในพระราชนิพนธ์นั้นมีปรากฏบทลงสรงโทนอยู่ด้วย ดังบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ ดังนี้

“ โทน ๑ เมื่อนั้น	พระทรงจตุศีลยักษา
จึ่งชำระสระสรงคงคา	ทรงกาสาวพัสดร์รูจี
สอดสร้อยใส่ชฎาประดับเครื่อง	เรือเรือรุ่งรัศมี
เปล่งปลั่งดั่งดาวโรหิณี	สีกรรจรแก้วแพรวดา
ดั่งองค์อิศโรยโสธร	บวรลิขิตเลขา
ผ่องผิงพิงพิศเจษฎา	ชากรสิกขาเพราพราย
กอบประกับสัจจะเวทคาถา	อลังการเป็นพระขรรค์ผันผาย

มาขึ้นรถแก้วแพรวพราย

คลี่คลายพลจากคีรี”

๗ 8 คำ เพลง แล้วกราว ๗

(กรมศิลปากร, 2539 หน้า 53)

สรุปได้ว่า ในสมัยกรุงธนบุรีซึ่งบ้านเมืองเพิ่งฟื้นตัวจากสงคราม สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงมีการกิจที่ต้องเร่งทำบูรณบ้านเมือง แต่พระองค์ยังไม่ละเลย และเห็นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมของชาติ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งในบทละครนั้นยังปรากฏจารีต ธรรมเนียมปฏิบัติการอาบน้ำของตัวละครดังที่เคยมีมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา

2.1.3 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

รัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงย้ายเมืองหลวงจากฝั่งธนบุรีมายังฝั่งพระนครและตั้งชื่อเมืองหลวงใหม่ว่า “กรุงเทพมหานคร อมรรัตนโกสินทร์ มหินทรายุธยามหาดิลก ภพนพรัตน์ราชธานี ฯ” ในการครั้งนั้นได้มีการกล่าวถึงการละครเมื่อครั้งสมโภชพระนครว่า “ให้มึงงานมหรสพต่างๆ กับทั้งละครผู้หญิงโรงใหญ่ เงินรางวัลวันละสิบชั่ง สมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดารามกับทั้งพระนครครบสามวันเป็นกำหนด” (ศรีนิล น้อยบุญแนว, 2551 หน้า 172) แม้ว่าการแสดงครั้งนั้นจะไม่ได้กล่าวถึงละครเรื่องใด ตอนใด แต่ก็พออนุมานได้ว่าคงเป็นเรื่องเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ อีกทั้งระยะเวลาในการแสดงถึงสามวัน การแสดงดังกล่าวจะต้องมีการแสดงถึงจารีต ขนบธรรมเนียม ประเพณีของราชสำนักอยู่บ้างไม่มากก็น้อย

ในการที่พระองค์ทรงถือกำเนิดและรับราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงทำให้ทรงได้สัมผัส รับรู้ เข้าใจในศิลปวัฒนธรรมที่เคยเจริญรุ่งเรืองในสมัยกรุงศรีอยุธยามาก่อน ความปรารถนาที่จะทำบูรณบ้านเมือง รวมถึงศิลปวัฒนธรรมให้มีความเจริญรุ่งเรืองเทียบเท่ากับสมัยกรุงศรีอยุธยา แม้ว่าราชกิจในด้านการสงครามในสมัยพระองค์ยังคงมีตลอด แต่ก็มิได้ละเลยทรงโปรดให้มีพระราชพิธีและพิธีกรรม พร้อมกับมหรสพสมโภชตามอย่างโบราณราชประเพณีที่เคยมีมาแต่ก่อนอย่างครบถ้วน ด้านวรรณกรรมพระองค์ทรงรวบรวมวรรณกรรม บทละครครั้งกรุงศรีอยุธยาที่กระจัดกระจาย ชำรุดเสียหายไว้ด้วยกัน ส่วนใดตอนใดที่ชำรุดสูญหาย พระองค์ก็ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ให้ครบถ้วนสมบูรณ์ บทละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์มีด้วยกัน 4 เรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อนุรุธ อิเหนา และ ดาหลัง สำหรับเป็นบทละครคู่พระนคร โดยเฉพาะบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระองค์ได้รับการยกย่องว่าเป็นบทละครที่มีเนื้อหาครบถ้วนสมบูรณ์ที่สุดในบรรดาบทละครเรื่องรามเกียรติ์ บทพระราชนิพนธ์ทั้ง 4 เรื่อง นั้น ได้นำมาใช้ในการแสดงละครในยุคสมัยของพระองค์จนถึงปัจจุบัน

“...ละครผู้หญิงมีไว้เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงในราชสำนักและแสดงในพระราชพิธีในราชานิเวศน์และในงานสำคัญๆ ภายนอก เรื่องที่แสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ละคร 4 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อนุรุธ อิเหนา และดาหลัง แสดงเป็นละครใน...”

(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 หน้า 60)

บทพระราชนิพนธ์ละครเรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละคร ในตอน พระอินทร์ยกทัพ

“โหม ๑ ให้ไขสหัสทอทอง	น้ำทิพย์เป็นละอองฝอยฝน
ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์	ปรุ้งปนพมาศชมพูช
สนับเพลาเชิงอนสามชั้น	รายทับทิมคั่นสลับุษย์
ภูษาทองพันเชิงครุฑ	ชายไหวห้วงยุดชายแครง
สอดใส่เกราะทิพย์วิเชียรมาศ	ฉลององค์พั่นตาดเครือแยง
ดาบทิศทับทรวงประดับแดง	สังวาลลายแทงพาหุรัด
ทองกรนาคเกี่ยวกุดันเกล็ด	อัมรงค์พลอยเพชรทูกนิ้วหัตถ์
มงกุฎแก้วสุรگانต์ดอกไม้มัด	กรรเจียกจระจรัสคุณชลพราย
จับจักรวิชัยโมลี	รัศมีดั่งฟ้าฟาดสาย
เสด็จจากแท่นทิพย์พรณราย	กรายกรขึ้นรถรัตนา”

ฯ 10 คำ ฯ บาสกณี

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 หน้า 6)
จะเห็นได้ว่า แม้อำนาจเมืองจะอยู่ในภาวะที่มีการทำสงครามกันอย่างต่อเนื่อง แต่พระองค์ก็ได้หยุดการพัฒนาบ้านเมือง ตลอดจนทรงใส่ใจในเรื่องวรรณกรรม ดังจะเห็นได้จากพระราชนิพนธ์บทละครถึง 4 เรื่อง แสดงถึงพระอัจฉริยภาพในด้านวรรณศิลป์ งานพระราชนิพนธ์ของพระองค์มีความไพเราะ สละสลวย สัมผัสของคำกลอนสามารถบรรยายให้เห็นเป็นมโนภาพเห็นถึงจารีต ขนบธรรมเนียมปฏิบัติในราชสำนักสมัยนั้นได้อย่างชัดเจน

รัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงมีความสนพระทัยในเรื่องศิลปะสาขาต่างๆ มาตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ทั้งดนตรี วรรณศิลป์ ช่างศิลป์ และนาฏศิลป์ โดยเฉพาะการร่ำอาวธต่างๆ ตามแบบโบราณราชประเพณี ต่อมาเสด็จขึ้นครองราชย์ในรัชสมัยของพระองค์ ภาวะของการทำสงครามได้ลดลงจนแทบไม่มี จึงทำให้การเมืองการปกครองอยู่ในสภาพสงบสุข พระองค์ทรงใส่พระทัยในการทำนุบำรุงบ้านเมืองและศิลปวัฒนธรรมจนเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะวรรณคดีการละครมีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด จนได้รับการยกย่องว่า “เป็นยุคทองของวรรณคดี” ดังบทประพันธ์ดังนี้

“พระพุทธเลิศหล้านภาลัย	ทรงพิทักษ์ภาษาไทยไม่เสื่อมสูญ
ทรงรวบรวมวรรณคดีมีเพิ่มพูน	ให้จรรูญงามดบทร้อยกรอง
ทรงเสริมสร้างของเก่าเอามาไว้	แต่งเติมใหม่ให้ดีไม่มีหมอง
ทรงเกื้อกูลกวีไทยให้เรืองรอง	เป็นยุคทองยิ่งกว่าที่เคยมีมา...”

(กรมศิลปากร, 2525 หน้า 96)

พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร และแก้ไขบทละครที่มีอยู่เดิมให้เหมาะสมกับการแสดงมากยิ่งขึ้น บทละครของพระองค์ยังปรากฏบทราลงสรในพระราชนิพนธ์ทุกเรื่อง ได้แก่ รามเกียรติ์ อิเหนา สังข์ทอง คาวี สังข์ศิลป์ชัย ในที่นี้ผู้สร้างสรรค์ขอยกบทราลงสรมาเป็นตัวอย่างเช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน อินทรชิตจับหนุมาน ดังบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

“โหม ๑ ไชยสิทธิ์ราดังท่าผน	ชาบสกลกายายักชี
ทรงสุคนธ์ตระหลบอบมาลี	นางอยู่งานพัชนีรำเพยพัด
สอดใส่สนับเพลาเพราผจง	ภูษาทรงพื้นแดงแย่งรูปสัตว์
ฉลององค์เกราะเก็จเพชรรัตน์	ชายแครงแกว่งกวัดสะบัดปลาย
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ขลิบสุวรรณ	เข็มขัดคาดมันกระสันสาย
ทับทรวงสังวาลวรรณพรรณราย	ตาบประดับสลัปลายลงยา
ทองกรพาหุรัดกระหวัดวง	อ้อมรงค์เพชรพรายทั้งซ้ายขวา
ทรงมงกุฎกรรเจียกแก้วแววฟ้า	ห้อยห่วงพวงบุบผามาลี”

ฯ 8 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 46)

จากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าว จะเห็นได้ว่ามีความไพเราะ สละสลวยไม่น้อยไปกว่าบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ประกอบกับพระองค์มีนักกวี และนาฏศิลปินผู้มีความสามารถระดับผู้เชี่ยวชาญในราชสำนักของพระองค์มากมาย บทละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมักจะนำไปทดลองแสดงก่อน หากขัดข้องหรือเป็นอุปสรรคในการแสดง พระองค์จะทรงวินิจฉัยแก้บทนั้นทันที ด้วยเหตุนี้จึงทำให้บทพระราชนิพนธ์ของพระองค์เหมาะกับการใช้ในการแสดงเป็นอย่างดี

สรุปได้ว่า ในรัชสมัยของพระองค์เป็นช่วงที่การละครได้รับความนิยมอย่างสูงสุด เนื่องจากองค์ประกอบต่างๆ ที่ช่วยส่งเสริมให้การแสดงมีความงดงามในทุกๆ ด้าน ตั้งแต่บทละครมีความเหมาะสมกับการแสดง ความสามารถของผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ที่ประดิษฐ์ท่ารำได้อย่างวิจิตรบรรจง ผู้ฝึกซ้อม ศิลปิน รวมถึงเครื่องแต่งกายที่สวยงาม และดนตรีที่มีความไพเราะ

รัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ถือได้ว่าเป็นยุคที่นาฏศิลป์ไทยได้รับความนิยมน้อยลง เนื่องจากพระองค์ทรงโปรดในด้านการศึกษา ศาสนา และสถาปัตยกรรม ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงโปรดให้เลิกละครหลวงทั้งหมด โขนและละครของพระองค์ที่มีมาแต่เดิมก็โอนให้พระราชโอรส จึงเป็นเหตุให้บรรดาเจ้าขุนมูลนายลักลอบมีละครผู้หญิงตามแบบแผนรัชกาลที่ 2 ทั้งละครนอกแบบหลวงและละครใน โดยอ้างว่าเป็นการอนุรักษ์นาฏศิลป์ของหลวงในรัชกาลที่ 2 ให้คงอยู่ไว้ จึงทำให้มีคณะละครเกิดขึ้นหลายคณะ แต่ละคณะก็จะประพันธ์บทละครขึ้นมาใหม่บ้าง ใช้ของเดิมบ้าง สำหรับไว้ใช้แสดงในคณะของตนเอง แต่ถึงกระนั้นพระองค์ก็มิได้ละทิ้งงานด้านวรรณกรรมเสียทีเดียว พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละครที่สำคัญไว้หลายเรื่องและ

หลายตอนด้วยกัน ได้แก่ บทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนช้างขอนางพิม และขุนช้างตามนางวันทอง โคลงยอพระเกียรติรัชกาลที่ 2 โคลงและบทกลอนกลบทต่างๆ บทเพลงยาวต่างๆ รวมทั้งพระราชนิพนธ์ประเภทร้อยแก้ว เช่น นิทานแทรกในเรื่องนางนพมาศ เป็นต้น ส่วนบทราลงสรที่ปรากฏว่าเป็นบทที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ครั้งเมื่อดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระเจ้าลูกเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ จากบทละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นบทราลงสรของท้าวแสนากุญก่อนที่จะพาไปพบนางประทุม มีดังนี้

“โหม ๑ ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง	หมายจะให้หอมฟุ้งไปยังคำ
นุ่งผ้ายกทองทองซ้า	คาดเข็มขัดทองคำชมพูนุช
ฉลององค์ทรงเครื่องเรื่องอร่าม	พิศดูตัวงามดังเทพบุตร
สอดทรงอำมรงค์เรือนครุฑ	กลัวจะหลุดเลือกใส่ที่ได้นี้ว
ทรงมงกุฎเก็จเพชรกระจ่าง	ผูกสายรัดคางจนหน้านิว
หีบกระจกมาส่องลองเล่นคิ้ว	เสกขี้ผึ้งผัดผิวพักตรา”

ฯ 6 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, 2540 หน้า 614)

นอกจากพระราชนิพนธ์ของพระองค์แล้ว ยังปรากฏบทราลงสรที่เจ้านายพระองค์อื่นๆ ทรงพระนิพนธ์ไว้สำหรับการแสดงละครในคณะของตนเอง ดังเช่น บทราลงสรของพระลอ ในเรื่องพระลอณลักษณ์ ในกรมพระราชวังบวรศักดิพลเสพ ดังนี้

“โหม ๑ พนักงานประจงไขสุหร่ายมาศ	กระเซ็นสาดต้องกายดังสายฝน
लगนางบ้างถวายพระสุคนธ์	ปรุงปนชมพูนุทละลายทา
สนับเพลาเครื่องกนกวิหคหงส์	ฉลององค์อย่างดีมีค่า
ภูษาลายเขียนสุวรรณรจนา	ห้อยหน้าเจียรบาดดาตทอง
ดาบทศทับทรวงดวงกุดั่น	สังวาลวรรณแก้วมณีไม่มีสอง
ทองกรเฝ้าคู่ดูเรื่องรอง	สวมกรองคอทรงลงยา
บรรจงทรงคาดเข็มขัด	เนาวรัตน์เงางามวามเวหา
อำมรงค์ค่าเมืองเรืองรจนา	ทรงมหามงกุฎแก้วแพรพรรณ
ห้อยอุบะเพชรพรายกระจายเม็ด	จับพระขรรค์แล้วเสด็จมายผัน
งามทรงดั่งองค์เทวีญ	ทรงธรรมยุยาตรคลาตคลา”

ฯ 10 คำ ฯ

(กรมพระราชวังบวรศักดิพลเสพ, 2464 หน้า 37-38)

การแสดงนาฏศิลป์ไทยในราชสำนักในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้จะไม่มีอยู่ในพระราชวังแต่กลับเจริญรุ่งเรืองนอกเขตพระราชฐาน ถึงแม้จะเป็นเพียงละครของเจ้านายก็ตาม การร่ำลงสรงยังเป็นที่นิยมสำหรับการแสดง โดยเฉพาะละครในและละครนอกแบบหลวงในรัชกาลที่ 2 การแสดงออกภาษาต่างๆ แพร่หลายขึ้น วิกโรงบ่อนเริ่มมีขึ้นในรัชกาลนี้ และเป็นสถานที่สำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ในเวลาต่อมา

สมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การแสดงละครผู้หญิงของหลวงได้กลับมาในราชสำนักและเป็นที่นิยมอีกครั้งหลังจากเลิกการแสดงไปในสมัยรัชกาลที่ 3 บรรดาเจ้าขุนมูลนายก็พากันยกเลิกคณะละครของตนเองไปด้วยเกรงว่าจะต้องพระราชอาญาในการมีละครเทียบเสมอของหลวง เมื่อความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ในปี พ.ศ.2398 โดยทรงอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครได้อย่างเสรี เพียงแต่ห้ามชุดคร่ำลูกเมียของชาวบ้านชาวเมืองมาให้เดือดร้อน ดังปรากฏในประกาศว่า “มีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน” ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ละครผู้หญิงและการแสดงมหรสพต่างๆ ได้รับความนิยมมาก โดยเฉพาะวิกโรงบ่อนต่างว่าจ้างละครไปแสดงเพื่อดึงดูดลูกค้าให้เข้าบ่อน เจ้าของคณะต่างมีรายได้ดีกันทั่วหน้า ต่อมาพระองค์ได้ประกาศเก็บภาษีโชนละครขึ้นในปี พ.ศ.2402 ได้เงินภาษีเข้าหลวงเป็นจำนวนมาก

ด้านการแสดงที่ปรากฏหลักฐานการร่ำลงสรงในสมัยรัชกาลสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปรากฏจากประวัติเจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 5) ท่านเป็นครูละครในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้กล่าวถึงการร่ำลงสรงโชนของท่านในการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ ความว่า

“...จะเป็นปีไรงานไรไม่ปรากฏท่านเป็นท้าวมาสืราชตอนชำระความระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ แต่งขาวทั้งตัวออกนั่งวิมานบนป้อมขยันยิ่งยุทธ์
ข้างพระที่นั่งสุทไธสวรรยปราสาทบนกำแพงพระบรมมหาราชวังด้านตะวันออก
(ตรงหน้าวังสราญรมย์เวลานี้) เริ่มต้นด้วยรำทรงเครื่อง...”

(พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัติ, 2484 หน้า 9)

จากข้อความดังกล่าว การนำเอาร่ำลงสรงมาเป็นการรำเปิดการแสดง ทำให้เห็นได้ว่าการร่ำลงสรงเป็นการรำที่ได้รับความนิยม และผู้แสดงจะต้องมีฝีมือเป็นที่ยอมรับของผู้ชม รวมถึงเครื่องแต่งกายที่มีความวิจิตรบรรจง เป็นองค์ประกอบของการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงสุนทรียะของการแสดง และดึงดูดผู้ชมให้ติดตามชมการแสดงในลำดับต่อไป สรุปได้ว่าการร่ำลงสรงเป็นกระบวนการรำที่ได้รับความนิยม และถูกถ่ายทอดมาเป็นลำดับตั้งแต่ครั้งโบราณอย่างต่อเนื่อง

สมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ยังคงอนุรักษ์การแสดงนาฏศิลป์ไทยตามอย่างมาแต่ครั้งโบราณ และยังมีการพัฒนารูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ขึ้น

ใหม่อีกหลายประเภท การประกาศเลิกทาสในสมัยพระองค์ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างมาก เนื่องจากเจ้าขุนมูลนายไม่มีกำลังคนไว้สำหรับแสดงโขนละครไว้ประดับเกียรติอีกต่อไป มีการสร้างโรงละครเพื่อเก็บค่าเข้าชมมากขึ้น คณะละครต่างๆปรับปรุงกลวิธีการแสดงให้มีความน่าสนใจเพื่อดึงดูดผู้เข้าชมละครของคณะตน ทำให้ต้องมีการปรับปรุงบทสำหรับการแสดงและดำเนินเรื่องให้กระชับรวดเร็วและน่าสนใจมากขึ้น เนื้อเรื่องและรูปแบบการแสดงรับเอาแบบอย่างมาจากตะวันตกมาปรับให้เข้ากับการแสดงของไทย จึงทำให้เกิดการแสดงละครแบบใหม่ๆขึ้น เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูด และละครร้อง เป็นต้น

ในด้านวรรณกรรมที่ปรากฏเป็นพระราชนิพนธ์ของพระองค์ ได้แก่ โกลบ้าน เงาะป่า นิทรราชาคริต วงศ์เทวราช อาบู่ชะชัน ประเภทคำฉันท์ ได้แก่ อนุสาวรีย์แห่งความรัก พระราชนิธิ์สิบสองเดือน กาพย์เห่เรือ คำเจรจาละครเรื่องอิเหนา ตำรากับข้าวฝรั่ง พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี โคลงบรรยายภาพรามเกียรติ์ และโคลงสุภาชิต นฤพุนาการ

ในเรื่องของการร่ำลงสรงในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้พบหลักฐานการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา แสดงในงานสมโภชเมื่อครั้งที่พระองค์เสด็จกลับจากประพาสยุโรป ในวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2440 ณ สวนศิวิลาลัย ซึ่งได้แสดงตอนอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหาและตอนบวงสรวง ขั้บรำเมื่อใช้บน โดยเป็นตอนที่มีการร่ำลงสรงปรากฏอยู่ มีเจ้าจอมมารดาवादแสดงเป็นอิเหนา เจ้าจอมมารดาเขียนแสดงเป็นสังคามาระตา แต่ไม่พบบทละครที่ใช้แสดงในงานดังกล่าว ถึงแม้ไม่มีบทละครที่ใช้ในการแสดงร่ำลงสรงครั้งนั้นแต่พออนุมานได้ เนื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มักจะปรากฏบทร่ำลงสรงในเกือบทุกเรื่อง ดังเช่น เรื่อง เงาะป่า หรือวงศ์เทวราช ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงให้ความสำคัญกับการร่ำลงสรงในการแสดงละคร ดังบทร่ำลงสรงของฮเนาในบทละครเรื่องเงาะป่า ดังนี้

“โขน ๑ อาบน้ำชำระสระสง	ล้างละอองธุลีที่ติดต้อง
แล้วนุ่งเลาะเตี้ยะไยยอง	สดแดงแสงส่องเพียงบาดตา
ไว้โกฟ็อกกอเลาะดูเหมาะเหมง	เชิงนักเลงกลีบตักป้องปกขา
มาลัยฮาปองยาวราวสักรา	กระหวัดชายซ้ายขวาเวี้ยว
คาคมนี่ลายนาบอาบสี	เป็นนาติกระหนกวิหหงส์
จับบอเลาเหลื่ออร่ามงามบรรจง	อาจองยุรยาตราดกราย”

ฯ 6 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2553 หน้า 47)

จะเห็นได้ว่าพระองค์ทรงให้ความสำคัญกับเรื่องการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครในเรื่อง แม้ว่าตัวละครจะเป็นสามัญชนมิได้เป็นกษัตริย์ก็ตาม การปรากฏบทบรรยายการอาบน้ำของ

ตัวละครเงาะป่า จึงทำให้เห็นถึงความสำคัญของการร่ำลงสรงที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์สอดแทรกไว้ และยังมีความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงละครในสมัยนั้น

สมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในรัชสมัยนี้พระองค์ทรงให้ความสนใจด้านการแสดงเป็นอย่างมาก ทรงใช้การละครที่พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์เป็นเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์กิจการบ้านเมือง พระองค์ทรงดูแลเอาใจใส่กรมมหรสพซึ่งเป็นหน่วยงานที่จัดตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และพัฒนามาจนถึงสมัยของพระองค์ ทรงก่อตั้งโรงเรียนพรานหลวงสำหรับสอนดนตรีไทย ดนตรีสากล และนาฏศิลป์โขน ควบคู่กับวิชาสามัญ ทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นและได้รับความนิยม เช่น มัทนะพาธา และวิวาทพระสมุทร ด้านบทละครที่ปรากฏบทร่ำลงสรง ได้แก่ ศกุนตลา พระร่วง ท้าวแสนปม พระเกียรติรถ ผู้สร้างสรรค์ผลงานขอยกตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง ศกุนตลา เป็นบทร่ำลงสรงของท้าวทุษยันต์ ดังนี้

“โหม ๑ พระจิ้งจางระสระสนาน	สำราญกายาชुरาศี
ทรงสุคนธ์ปนปรุมาลี	ทรงแบ่งอย่างดีของเทวัญ
สนับเพลาเชิงมาศเรืองรอง	ภูษาแดงเขียนทองฉายฉิน
ฉลององค์ตัวดำดูสำคัญ	แขนสีสุพรรณพรายตา
สอดทรงเนาวรัตน์สังวาล	ตาบจันทรทนต์มีค่า
ประคำลั่นแก้วมุกดา	วไลยรัตนโกมิน
ทรงมงกุฎของท้าวเทวราช	งามวิลาสเหมือนเทพโกศินทร์
กุมศักรธนูมณีจินต์	ภูมินทร์มาทรงรถสุวรรณ”

ฯ บทสกุณี 8 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2536 หน้า 33)

จะเห็นได้ว่า การละครจะเจริญรุ่งเรืองเพียงใดมีการปรับปรุงและพัฒนาจนเกิดละครสมัยใหม่มากมาย แต่พระองค์ก็ยังคงให้ความสำคัญกับจารีตการแสดงโดยเฉพาะบทร่ำลงสรงในละครดั้งเดิม และถือปฏิบัติอย่างแต่ก่อนมา

สมัยรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงที่สภาพบ้านเมืองเกิดปัญหาอันเนื่องจากสภาวะเศรษฐกิจตกต่ำขาดดุลงบประมาณจนพระองค์ต้องกำหนดภาวะ “ดุลงภาพ” เพื่อทำให้งบประมาณของแผ่นดินสมดุล ลดค่าใช้จ่ายที่ไม่จำเป็นลงอย่างเร่งด่วน พระองค์ทรงเลิกหน่วยงานราชการที่ไม่จำเป็น เงินเดือน ข้าราชการฯ ส่งผลกระทบโดยตรงต่อวงการนาฏศิลป์ คือ ทรงยุบกรมมหรสพ โดยโอนข้าราชการไปสังกัดกระทรวงวัง และเลิกกรมโขน ทำให้นาฏศิลป์ป็นกระจัดกระจายไปตามที่ต่างๆ ต่อมาทรงตั้งกองมหรสพใหม่เพื่อปฏิบัติราชการที่จำเป็น และรับนาฏศิลป์กลับเข้ามารับราชการอีกครั้ง และได้โอนย้ายงานนาฏศิลป์ งานดุริยางคศิลป์ และ

งานวิจิตรศิลป์ ไปสังกัดกรมศิลปากรที่สถาปนาขึ้นมาใหม่ในระบอบประชาธิปไตยตอนปลายรัชกาลด้านการแสดงพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทภาพยนตร์และกำกับการแสดง 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องแหวนวิเศษ เรื่องชิงนาง และเรื่องพระเจ้ากรุงจีน ด้านนาฏศิลป์ในสมัยของพระองค์เป็นแบบละครเพลง โดยมีคณะจันทโรภาส และละครแสดงท่าทางแบบสามัญชน “ละครกำแบ” ของคณะละครหลวงวิจิตรวาทการ ในรัชสมัยนี้ไม่ปรากฏบทพระราชนิพนธ์ร่ำลงสร แต่มีหลักฐานพบว่ายังคงมีการร่ำลงสรในการแสดงอยู่ จากการฝึกหัดละครหลวงและการจัดการแสดงละครเรื่องอิเหนา ในตอนที่มีการร่ำลงสร จึงทำให้เห็นว่าแม้จะไม่มีบทพระราชนิพนธ์ร่ำลงสรขึ้นมาใหม่ แต่การแสดงละครร่ำยังมีการแสดงมีได้ขาดในสมัยของพระองค์

สมัยรัชกาลที่ 8 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล พระองค์ทรง

พระกรุณาจัดตั้งกองมหรสพขึ้นมาใหม่ และได้บรรจุบุคคลจากคณะละครต่างๆ เข้ามารับราชการเพื่อเป็นครูสอนนาฏศิลป์ให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ที่จัดตั้งขึ้น โดยเป็นตำริของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร ในปี พ.ศ.2478 ครูที่มาสอนนาฏศิลป์ในช่วงแรกๆจะเป็นศิลปินชั้นครูจากคณะละครที่มีชื่อเสียงในเวลานั้น เช่น

- ครูผัน โมรากุล ครูยอแสง ภักดีเทวา และครูสะอาด อัมพลิน จากคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

- ครูมูล ยมะคุปต์ จากละครวังสวนกุหลาบ

- หม่อมท่วน ภัทรนาวิก จากละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

บรรดานาฏศิลป์ที่มาทำการสอนนั้นได้วางรากฐานการศึกษานาฏศิลป์ไทย และได้มีการบรรจุเนื้อหา รวมถึงการร่ำลงสรโขนไว้ในหลักสูตรของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ที่จัดตั้งขึ้น (วิทยาลัยนาฏศิลป์)

“...ในระหว่าง พ.ศ.2478 หลวงวิจิตรวาทการ ได้ขอร้องพระยานัฏกานูรักษ์ ให้ช่วยจัดหลักสูตรโขนและละคร เพื่อต้องการทราบว่ามีหลักเกณฑ์ในการร่ำร่ายอย่างไร ท่านได้วางหลักความสามารถจัดอันดับการร่ำร่าย พร้อมทั้งบรรจุเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ร่ำร่ายในตำแหน่งตรี โท เอก ดังนี้

ชั้นตรี เพลงช้า – เร็ว เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงปฐม เพลงเชิดฉิ่ง

เพลงรุกรัน เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เพลงสาธุการ เพลงตระนอน เพลงตระนิมิต ระเบ้าดาวดั่งส์ ระเบ้าพรหมมาตร ระเบ้าย่องหงัด แม่บทเล็ก ฯลฯ

ชั้นโท เพลงกลม เพลงเชิดจีน เพลงชำนาญ เพลงบาทสกุณี

เพลงเชิดฉาน เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงเสมอสามลา

เพลงเชิดฉิ่งแผลงศร เพลงศรทะนง เพลงพราหมณ์เข้า

เพลงพราหมณ์ออก เพลงคุภาพาทย์ เพลงตะบองกัน รำฉุยฉาย รำกรีซ
 ระเบียบสืบท แม่บทใหญ่ รำฝรั่งเดี่ยว รำฝรั่งคู่ รำลงสรงโชน ฯลฯ
 ชั้นเอก เพลงเสมอเอร เพลงตระบรมไพโร เพลงตระบรมสินธุ์
 เพลงเสมอมาร เพลงองค์พระ เพลงร่ำสามลา
 เพลงตระพระประคนธรรพ เพลงตระสันนิบาต เพลงรอน...”
 (นายไพโรจน์ ทองคำสุข, 2547 หน้า 28-29)

จากข้อมูลดังกล่าวเห็นได้ว่า มีการถ่ายทอดทำรำลงสรงกันมาอย่างต่อเนื่อง แม้ว่าในบางช่วงบางตอนมีเหตุการณ์ไม่ปกติจนต้องหยุดการแสดงในราชสำนักก็ตาม แต่ยังคงมีการแสดงด้านนอกพระราชฐานอย่างต่อเนื่อง และเมื่อเกิดการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์) ขึ้น มีการจัดทำหลักสูตรด้านนาฏศิลป์ รำลงสรงก็ยังคงบรรจุไว้ในหลักสูตร เพราะมีกระบวนการทำรำที่สวยงามเหมาะสำหรับการรำอวดฝีมือ ผู้ที่มีทักษะทางด้านนาฏศิลป์ที่ดีจึงจะสามารถรำได้อย่างสวยงาม

สมัยรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ภายหลังได้มีการเปลี่ยนชื่อเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ มีการขยายสาขาออกไปสู่ภูมิภาคต่างๆ อีกจำนวน 12 แห่ง มีหน้าที่จัดการเรียนการสอนเกี่ยวกับด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และมีสำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีหน้าที่อนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรี รวมทั้งสถาบันอุดมศึกษาต่างๆ ที่มีคณะเปิดสอนด้านนาฏศิลป์ ดนตรี ก็มีบทบาทในการสืบสานกระบวนการรำลงสรงและออกเผยแพร่อยู่บ่อยครั้ง จากการที่นักศึกษาได้นำชุดการแสดงรำลงสรงของตัวละครต่างๆ มาเป็นชุดการแสดงเพื่อนำเสนอเป็นผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน เช่น พระรามลงสรง ทศกัณฐ์ลงสรง หนุมานลงสรง ลงสรงโชนอิเหนา ดรสารทรงเครื่อง วิยะดาทรงเครื่อง ฯลฯ

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงให้ความสำคัญกับวรรณกรรมไทย โดยพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมเรื่องพระมหาชนกขึ้นในปี พ.ศ. 2536 มีวัตถุประสงค์ในการใช้หลักธรรมสอนประชาชนให้ยึดถือปฏิบัติในการดำรงชีวิต โดยใช้วรรณกรรมเป็นเครื่องมือให้เข้าถึงทุกคนได้เข้าใจง่ายขึ้น ในบทพระราชนิพนธ์นั้นยังมีปรากฏบทที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครแทรกอยู่หลายช่วง เช่น “...แม่จงลงมาจากเกวียนนี้ อาบน้ำในแม่น้ำ จงนุ่งห่มผ้าคู่หนึ่งทีวางอยู่เหนือศีรษะนั้น จงหยิบของกินที่มีอยู่ภายในเกวียนนั้นมากินเถิด...” (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช, 2540 หน้า 26)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำลงสรงพอสรุปได้ว่า การรำลงสรงนั้นมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งพบหลักฐานจากบทละคร และได้รับการถ่ายทอดสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นอย่างต่อเนื่อง ปัจจุบันนี้ก็ยังคงปรากฏการรำลงสรงอยู่ โดยนิยมแสดงเป็นชุด

การแสดงเดี่ยวเพื่อร่ำวอดฝีมือกระบวนท่าที่สวยงาม ส่วนการร่ำลงสร้งในการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว ในละครพบน้อยมาก อาจเป็นเพราะปัจจุบันการแสดงถูกจำกัดในเรื่องเวลา เพื่อความเหมาะสมในยุคสมัยที่เปลี่ยนไปมุ่งเน้นการดำเนินเรื่องเป็นหลัก กระบวนการการร่ำลงสร้งที่ใช้เวลานานจึงถูกตัดทอนลงเหลือเพียงบทบรรยายถึงตัวละครได้ดำเนินการลงสร้งแล้วเพียงเท่านั้น

การสืบค้นประวัติการร่ำลงสร้งท่าที่มีหลักฐานปรากฏ พบว่าเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี เจ้าของคณะละครผู้ชายเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่าร่ำร่วมกับครูทองอยู่ (ตัวพระ) และครูรุ่ง (ตัวนาง) ตัวละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีเอง ซึ่งต่อมาได้เป็นครูละครใน ในสมัยรัชกาลที่ 2 และต่อมาในรัชกาลที่ 3 ในการประดิษฐ์ท่าร่ำมีเจ้าจอมมารดาแย้มเป็นผู้ร่ำและได้ถ่ายทอดท่าร่ำลงสร้งให้กับเจ้าจอมมารดาवादและหม่อมแย้ม ซึ่งมีการถ่ายทอดกันมาเป็นลำดับจนถึงคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแฉ้ว สนิทวงศ์เสนี ต่อมาทั้งสองท่านได้เข้ามารับราชการในกรมศิลปากร นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมากระบวนท่าร่ำลงสร้งจึงถูกถ่ายทอดให้กับศิลปินของกรมศิลปากร และครูด้านนาฏศิลป์ในละครในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ทำให้กระบวนท่าร่ำลงสร้งได้ถูกสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

กระบวนท่าร่ำลงสร้ง เป็นการร่ำที่สื่อให้เห็นถึงภูมิปัญญา ความรู้ความสามารถของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยในการนำเสนอวัฒนธรรมการอาบน้ำของคนไทยผ่านกระบวนท่าร่ำที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม โดยมีองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เพลงร้องและทำนองดนตรี ผสมผสานกับท่าร่ำ โดยผู้แสดงต้องใช้ฝีมือในการร่ำถ่ายทอดออกมาเป็นสุนทรีย์ระย้าสายตาของผู้ชมให้เกิดความเข้าใจและรับรู้ได้ในขณะเดียวกัน

จากการศึกษาพบว่า การร่ำลงสร้งที่ปรากฏในการแสดง มีอยู่ด้วยกันทั้งหมด 7 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ ลงสร้งปีพาทย์ ลงสร้งสุหร่าย ลงสร้งโชน ลงสร้งมอญ ลงสร้งลาว ลงสร้งแขก และร่ำชมตลาด

ลงสร้งปีพาทย์ เป็นการร่ำแสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร ไม่มีบทร้อง มีแต่ทำนองดนตรี โดยผู้แสดงทำท่ากบิการอาบน้ำประกอบทำนองเพลง ใช้สำหรับการแสดงโขนละคร เช่น การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสำมนักขาโกศึก เป็นการร่ำลงสร้งปีพาทย์ของพระราม

ลงสร้งสุหร่าย เป็นการร่ำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร มีปรากฏในการแสดงละครในและใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง เช่น การร่ำลงสร้งสุหร่ายของพระอุณรุท ในการแสดงละครใน เรื่องอุณรุท

ลงสร้งโชน เป็นการร่ำแสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของ

ตัวละคร มีปรากฏอยู่ในการแสดงโขนและละคร ใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง เป็นการรำอวดฝีมือ และอวดความงดงามของเครื่องทรงตามแบบละครใน สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมของราชสำนัก เช่น การรำลงสรงโขนของอิเหนา ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา

ลงสรงมอญ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และลักษณะการแต่งกายของตัวละคร หรือบรรยายความงดงามของธรรมชาติตามบริบทของเรื่องในขณะอาบน้ำของตัวละคร ใช้ได้กับการแสดงโขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน และละครพันทาง เช่น การรำลงสรงมอญของนางกินรีทั้งเจ็ดตัวในการเล่นน้ำจากการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา เป็นการบรรยายถึงการอาบน้ำร่วมกันของนางกินรี โดยมีได้กล่าวถึงการแต่งกาย และการรำลงสรงมอญของพระยาน้อยในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด

ลงสรงลาว เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และลักษณะการแต่งกายของตัวละคร มีปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกถึงเชื้อชาติของตัวละคร โดยใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่องทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อชาติลาว เช่น รำสาวเครือฟ้าแต่งตัว ในละครเรื่องเรื่องสาวเครือฟ้า รำพระลอลงสรง ในละครพันทางเรื่องพระลอ

ลงสรงแขก เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และลักษณะการแต่งกายของตัวละคร มีปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทางหรือละครที่บ่งบอกถึงเชื้อชาติของตัวละคร โดยใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง ทั้งตัวพระและตัวนางที่มีเชื้อชาติแขก เช่น รำลงสรงแขกของพระยาแกรกในละครพันทาง เรื่องพระยาแกรก และรำลงสรงแขกของมหารัศมีสการวาทิในการแสดงละครเรื่องอิเหนา (แต่งกายแบบชาว)

รำชมตลาด เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่มีการบรรยายลักษณะการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และลักษณะการแต่งกายของตัวละคร มีปรากฏอยู่ในการแสดงโขน - ละคร นิยมใช้ในการอาบน้ำแต่งตัวของตัวนางเป็นส่วนใหญ่ และจะเรียกการแสดงการรำรำการอาบน้ำของตัวนางว่า “ทรงเครื่อง” หรือ “แต่งตัว” เช่น รำตราทรงเครื่อง ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา และรำวันทองแต่งตัว ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน

จากที่กล่าวมาแล้วนั้น การรำลงสรงเป็นการรำที่เกี่ยวกับการแสดงท่าทางการอาบน้ำ แต่งตัวของตัวละครเท่านั้น มีการนำไปใช้ที่แตกต่างกันโดยคำนึงถึงความเหมาะสมในการแสดงโขน และละครแต่ละประเภท และได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เดิมการรำลงสรงจะแทรกอยู่ในการแสดงละครเป็นเรื่องราว แต่ปัจจุบันรูปแบบการแสดงได้เปลี่ยนไปตามยุคสมัยเนื่องมาจากปัจจัย

ต่างๆ การที่ผู้ชมการแสดงจะชมละครเป็นเรื่องยาวๆนั้นน้อยมาก จึงต้องมีการปรับเปลี่ยนตัดทอนรายละเอียดในละครบางอย่างลงเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงและเวลาที่กำหนด และสามารถดึงดูดผู้ชมได้มากขึ้น ดังนั้นการร่ำลงสรงในการแสดงละครจึงมีน้อยลง แต่จะเปลี่ยนมาเป็นการรำเดี่ยวเพื่อใช้อวดฝีมือของผู้แสดงมากกว่า ส่วนบทที่ใช้ในการแสดงประกอบการร่ำลงสรงส่วนใหญ่จะเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังคำกล่าวที่ว่า

“...ด้วยเป็นที่ประจักษ์ว่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทกลอนที่ไพเราะสละสลวย เนื้อความของคำกลอนและลีลาของกลอน เหมาะแก่การที่จะใช้เป็นบทแสดงออกซึ่งศิลปะทางนาฏกรรมได้เป็นอย่างดี เพราะเสริมส่งท่าที่ทางนาฏศิลป์ให้งดงาม สามารถแสดงความหมายและส่งเสริมความรู้สึกออกมาให้เห็นเด่นชัด...”

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2498 หน้า คำนำ)

ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะขอนำเสนอประเภทของการร่ำลงสรงที่ใช้กับการแสดงโขนและละคร ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 2.1 ตารางจำแนกประเภทการร่ำลงสรงที่ใช้ในการแสดงโขนและละคร

ลำดับที่	ประเภทการร่ำลงสรง	ประเภทของการแสดง		หมายเหตุ
		โขน	ละคร	
1	ลงสรงปีพาทย์	✓	✓	
2	ลงสรงโขน	✓	✓	
3	ลงสรงสุหรัย	-	✓	
4	ลงสรงมอญ	✓	✓	
5	ลงสรงลาว	-	✓	
6	ลงสรงแขก	-	✓	
7	รำชมตลาด (ลงสรงทรงเครื่อง)	✓	✓	
	รวม	4	7	

จากตารางข้างต้น จะเห็นได้ว่าการร่ำลงสรงทั้ง 7 ประเภท ปรากฏการร่ำลงสรงที่ใช้ในการแสดงทั้งโขนและละคร มีทั้งหมด 4 ประเภท และปรากฏการร่ำลงสรงที่ใช้เฉพาะการแสดงละครเพียงอย่างเดียวมีทั้งหมด 3 ประเภท ดังนี้

1. การรำลงสร่งที่ใช้ในการแสดงทั้งโขนและละคร คือ ลงสร่งปี่พาทย์ ลงสร่งโขน ลงสร่งมอญ และรำชมตลาด (ลงสร่งทรงเครื่อง)
2. การรำลงสร่งที่ใช้เฉพาะการแสดงละครเพียงอย่างเดียว คือ ลงสร่งสุหร่าย ลงสร่งลาว และลงสร่งแขก

2.2 วัตถุประสงค์ของการรำลงสร่ง

การรำลงสร่ง ถือว่าเป็นกระบวนการรำขั้นสูงในการแสดงโขนและละคร กระบวนท่ารำลงสร่งถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากภูมิปัญญา ความรู้ ทักษะ และประสบการณ์ด้านการแสดงของปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย กลั่นกรองมาเป็นกระบวนการรำลงสร่งที่งดงาม ด้วยลีลาท่ารำอันสลับซับซ้อน ประกอบกับบทที่ใช้ประกอบการแสดงที่มีความยาว ผู้แสดงต้องมีความจำที่ดี สามารถจำบทได้ครบถ้วนและถูกต้อง อีกทั้งทำนองเพลงร้องที่ไพเราะและมีลูกเอื้อนอยู่มาก ทำนองเพลงดนตรีมีเฉพาะจังหวะหน้าทับ จากความพิเศษเฉพาะการรำลงสร่งผู้แสดงต้องสามารถร้องเพลงลงสร่งได้ถูกต้อง จึงจะสามารถรำรำได้ตรงตามบทร้อง ทำนอง และจังหวะหน้าทับ

ผู้แสดงเป็นส่วนสำคัญที่สุดในการรำลงสร่ง เพราะความงดงามของกระบวนท่ารำอยู่ที่ฝีมือของผู้แสดงที่ต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำขั้นสูง ประกอบกับองค์ประกอบต่างๆ เช่น เครื่องแต่งกายที่งดงาม การขับร้องเพลงลงสร่งที่ไพเราะ ถึงจะสามารถสร้างสุนทรียะให้เกิดกับการแสดงได้ และสามารถดึงดูดผู้ชมให้อยู่กับความงามของการแสดง และติดตามชมการรำลงสร่งตั้งแต่ต้นจนจบ โดยไม่รู้สีกเบื่อ มีแต่ความอิมเมจ

วัตถุประสงค์ของการรำลงสร่งในการแสดง เป็นการแสดงการอาบน้ำและแต่งตัวตามปกติของมนุษย์ซึ่งเป็นกิจวัตรประจำวันก่อนจะออกเดินทางตามจุดหมายหรือประสงค์ที่จะไป เช่น การอาบน้ำในการใช้ชีวิตประจำวัน การอาบน้ำก่อนการเดินทาง การอาบน้ำก่อนการขึ้นเฝ้าเจ้านายหรือพระมหากษัตริย์ การอาบน้ำก่อนการเข้าประกอบพิธีกรรม การอาบน้ำก่อนการเข้าหานางอันเป็นที่รัก และการอาบน้ำก่อนออกไปทำศึกสงคราม

ผู้สร้างสรรค์ผลงานขนานนาเสนอบทละครที่กล่าวถึงการอาบน้ำ แต่งกายของตัวละครดังต่อไปนี้

2.2.1 การอาบน้ำตามปกติในชีวิตประจำวัน

“ว่า ๑ จึงชำระสระสร่งทรงเครื่อง

รุ่งเรืองจำรัสประภัสสร

จับพระแสงพรหมาสตรีนาคกร

บทจรออกหน้าพลับพลาชัย”

ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 1)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามให้หนุมานไปถวายแหวน เป็นตอนที่พระรามอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกกว่าราชการที่พลับพลา

2.2.2 การอาบน้ำก่อนการเดินทาง

“โขน ๑ สำอององค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์	ปรุงปนอำพันกลั่นเกสร
สอดใส่สนับเพลาเชิงอน	ภูษายกแย่งกินนรรำราย
ผ้าทิพย์ขลิบทองชายแครง	เกราะเกร็ดเพชรแดงแสงฉาย
เกี่ยวกระหวัดรัดดอกกระหนกราช	เฟื่องห้อยสร้อยสายทับทรวง
ตาบทิตติตทับสังวาลวรรณ	สอดสนับปั้นเหน่งแน่นหน่วง
ทองกรประดับทับทิมรวง	ธรรมรงค์เรือนควงดวงมณี
ทรงมงกุฎเกร็ดเพชรรัตน์	กรรเจียกจรจำรัสศรีมี
ขัดคทาอาวุธอสุรี	จรลีออกมาหน้าพระลาน”

๖ 8 คำ ๖

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 120)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนมัยราภณ์ได้มัจฉานุ เป็นตอนที่มัยราภณ์อาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทางออกค้นหาขุนทหารตามคำทำนายของขุนโหรา

2.2.3 การอาบน้ำก่อนขึ้นเฝ้าเจ้านายหรือพระมหากษัตริย์

“บทกลอน ๑ ทรงสุคนธารใส่พานรอง	ผัดหน้านวโลหะองผ่องใส
ภูษาแย่งยกกระหนกใน	หมสไบริ้วทองรองขับ
สร้อยนวมสวมใส่สังวาลวรรณ	ดาบทัดด้นดวงมณีสีสลับ
คาดเข็มขัดเพชรแพรรวาววับ	ทองกรแก้วประดับระยับตา
ใส่รัดเกล้าสุวรรณพรรณราย	อัมรงค์เพชรพรายทั้งซ้ายขวา
ครั้นเสร็จจรยาตรคลาดคลา	ลีลามาเฝ้าหนุมาน”

๖ 6 คำ ๖ เพลงซ้ำ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 หน้า 196)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกัณยมา เป็นตอนที่นางสุวรรณกัณยมาอาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทางเข้าเฝ้าหนุมาน

2.2.4 การอาบน้ำเพื่อเข้าประกอบพิธีกรรม

“บทกลอน ๑ นั่งเหนือเตียงสุวรรณชั้นผนอง	อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ชำระรดหมดหมอมลทิน	สุคนธารประพินกลิ่นเกลา
ทรงภูษาเนื้อดีสีเสวาด	เขียนลายทองเทศฉลุเนลา

สไบหน้าเจียรบาดตาตเงินเงา
ห้อยห่วงกุณฑลสังวาลถัก
ถือประจำสำรวมอินทรี

ผูกขวาท่อเกล้าเมาฬี
จุมเจิมเฉลิมพักร์ผ่องศรี
ดั่งนางดาบลินีสีลา”

ฯ 6 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2 , 2498 : 136)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางมณโฑตั้งพิธีน้ำทิพย์ เป็นตอนที่นางมณโฑอาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทางเข้าประกอบพิธีน้ำทิพย์

2.2.5 การอาบน้ำก่อนการเดินทางเข้าหานางอันเป็นที่รัก

“ชมคลาต ๑ สถิตแท่นแผ่นผาศีลาทอง
ขัดสีวาริรดหมดมลทิน
ดอกไม้เทศหาอ่าองค์
พระฉายตั้งคั่นฉ่องส่องเงา
ทรงภูษาผ้าตันพินทอง
คาดเข็มขัดรัดองค์อลงการ
คล้องพระสอสีดอกคำร่ำอบ
ใส่แหวนเพชรเม็ดแดงแต่งเต็มที

อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ทรงสุคนธารประพินกลิ่นเกลา
บรรจงทรงพระสำอางเศียรเกล้า
เวียนแต่เฝ้ากริดพระหัตถ์ผัดพักร์ตรา
เขียนทองเรื่องอร่ามงามหนักหนา
ประดับพลอยถมยาราชาวดี
หอมตระหลบอบองค์ยักชี
จะไปวอดมั่งมีนางสีดา”

ฯ 8 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 32)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลงสวน เป็นตอนที่ทศกัณฐ์อาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทางเข้าสวนขวัญพบนางสีดา

2.2.6 การอาบน้ำก่อนออกไปทำสงคราม

“โหม ๑ ไชสุหร่ายวารินกลิ่นกุหลาบ
พระสุคนธ์ปนปรุงทองอุไร
ทรงภูษายกทองห้องแย่ง
ห้อยหน้าผ้าตาตริ้วมะปราง
คาดปั้นเหน่งเบญจมาศแน่นหน่วง
ทองกรเก็จเพชรฑูรย์หนูนضب
มงกุฎแก้วรจนาขวากจร
แล้วสั่งให้ไชยามโบทอง

กระเซ็นซาบอาบองค์เย็นไส
ต่างสอดใส่สนับเพลาพลาง
ชายแครงเครื่องปักหักทองขวาง
ฉลององค์งามละอย่างต่างพับ
ทับทรวงสังวาลสร้อยพลอยสลับ
อำมรงค์ทรงสำหรับการณรงค์
จับพระขรรค์ศิลป์ศรสูงส่ง
ยกตรงไปสมรภูมิพลัน”

ฯ 8 คำ ฯ กราวนอก

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 258)

บทกลอนดังกล่าวข้างต้นเป็นบทละคร เรื่องรามเกียรติ์ ตอนแสงอาทิตย์ลัม เป็นตอนที่พระรามกับพระลักษมณ์อาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทางเข้าสู่สนามรบไปทำศึกกับแสงอาทิตย์

2.3 องค์ประกอบและลำดับขั้นตอนในการรำลงสร

2.3.1 องค์ประกอบของการรำลงสร

การรำลงสรประกอบด้วยองค์ประกอบต่างๆ เมื่อมารวมกันเป็นการส่งเสริมให้เกิดความลงตัวเป็นชุดการแสดงที่ทรงคุณค่าทางด้านนาฏศิลป์ ประกอบด้วย ผู้แสดง เพลงร้องและทำนองดนตรี เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง และฉาก ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1) ผู้แสดง การคัดเลือกผู้แสดงในการรำลงสرنั้น จะต้องพิจารณาคัดเลือกจากองค์ประกอบหลายอย่างรวมกัน คือ

1.1) รูปร่างผู้แสดง จะต้องพิจารณาจากบทลงสรงก่อนว่าเป็นบทของตัวละครใด และตัวละครนั้นมีบุคลิกรูปร่างอย่างไร จึงจะสามารถคัดเลือกนักแสดงได้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้นๆ โดยส่วนใหญ่แล้วการรำลงสรงจะเป็นการรำของตัวพระเอก หรือตัวละครเอกของเรื่อง ดังนั้นจึงควรคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างสมส่วน สูงโปร่ง แขนขายาวเหมาะสมกับช่วงตัว และมีบุคลิกที่แสดงออกถึงความสง่างาม ความคล่องตัวในการแสดง

1.2) เป็นผู้ที่มีทักษะการรำเป็นอย่างดี เนื่องจากเพลงลงสรงเป็นเพลงที่มีกระบวนการรำที่ค่อนข้างสลับซับซ้อน ผู้ที่รำจะต้องใช้ทักษะการรำขั้นสูง มีฝีมือในการรำอย่างดีจึงจะสามารถถ่ายทอดความงดงามของกระบวนการรำลงสรงที่ปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาได้อย่างงดงาม

1.3) ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดและมีความจำที่ดี สามารถจำบทที่ใช้ในการแสดงรำลงสรงได้ อีกทั้งต้องมีความสามารถในการร้องเพลงและฟังจังหวะหน้าทับเพลงลงสรงได้อย่างแม่นยำอีกด้วย

1.4) เป็นผู้มีความใส่ใจและอดทน เพราะการที่จะรำลงสรงให้มีความสวยงามนั้น ผู้รำจะต้องหมั่นฝึกฝนและทบทวนกระบวนการรำให้เกิดความชำนาญโดยการปฏิบัติซ้ำๆ บ่อยๆ จนองค์ประกอบต่างๆ ลงตัวและกลมกลืนได้ถูกต้องตามกระบวนการรำ หลังจากนั้นผู้เชี่ยวชาญจะเสริมเทคนิค สีสาว รายละเอียดที่แสดงให้เห็นตัวตนของตัวละครและผู้แสดงในการที่จะรำได้งดงามยิ่งขึ้นต่อไป

2) เพลงร้องและทำนองดนตรี สำหรับเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการรำลงสรง สามารถแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

2.1) เพลงลงสรงที่มีเฉพาะทางเครื่อง ไม่มีทางขับร้อง ได้แก่ ลงสรงโทน (ในเพลงเรื่องลงสรง) ลงสรงปีพาทย์ ลงสรงนกระจอก

2.2) เพลงลงสรที่มีเฉพาะทางขับร้อง ไม่มีทางเครื่อง ได้แก่ ลงสรงโชน
(ใช้ในทางโชน – ละคร) ลงสรงแขก

2.3) เพลงลงสรที่มีทั้งทางขับร้อง และทางเครื่อง ได้แก่ ลงสรงสุหร่าย
ลงสรงลาว ลงสรงมอญ

เพลงลงสรที่ใช้ประกอบการแสดงนั้น ส่วนใหญ่เป็นเพลงขับร้องที่มีลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ ซึ่งมีความไพเราะของบทกลอนทั้งการสัมผัสในและสัมผัสนอก นายธนิธ อยู๋โพธิ์ได้อธิบายถึงการขับร้องประกอบการแสดงละครในไว้ว่า

“...ในบทละครโบราณนั้น บางทีก็เขียนบอกชื่อเพลงไว้เพียงย่อๆ ซึ่งหมายความว่าไปได้หลายอย่าง เช่น เขียนบอกไว้หน้าบทร้องเพียงว่า “โชน” เท่านั้น ผู้ร้องจะต้องดูใจความในบทร้องนั้นเอาเองว่าหมายถึงเพลงอะไร ถ้าเป็นบทลงสรแต่งตัว เช่น “ต่างองค์ชำระสระสนาน สุกนธ์ธารปนทองผ่องใส” ก็ต้องร้องเพลง “ลงสรงโชน” ถ้าเป็นบทชมม้าและชมม้าพระที่นั่ง เช่น บทร้องขึ้นต้นว่า “ม้าเอยม้าต้น ผ่านดำขาชนสลัสนี” ก็ต้องร้องเพลง “โชนม้า” เพลงโชนม้าหรือโชนรถนี้มีทำนองเหมือนกัน แล้วแต่บทชมรถหรือชมม้าก็จะเรียกชื่อตามพาหนะนั้น...”

(ธนิธ อยู๋โพธิ์, 2531 หน้า 311)

พอสรุปได้ว่า เพลงลงสรนี้เป็นเพลงที่มาจากเพลงเรื่องลงสร ได้นำเฉพาะเพลงลงสรมาใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการสงฆ์หรือการอาบน้ำ ต่อมาได้ถูกนำมาใช้กับการแสดงโชนและละคร โดยมีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงเพลงลงสรไปจากเดิมที่เป็นเพลงบรรเลงอย่างเดียวมาประดิษฐ์ให้มีทางร้องขึ้น จึงเกิดเพลงลงสรที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงขึ้นมา มีทั้งเพลงลงสรงโชน ลงสรงสุหร่าย ลงสรงมอญ ลงสรงแขก ลงสรงลาว และมีการปรับเปลี่ยนการใช้เครื่องดนตรีตะโพนที่เดินจังหวะหน้าทับเป็นใช้กลองแขกตีประกอบแทน เพื่อให้ความแตกต่างในการจำแนกประเภทของเพลงลงสร ผู้สร้างสรรค์ผลงานขอเสนอการจำแนกประเภทของเพลงลงสรตามตาราง ดังนี้

ตารางที่ 2.2 ตารางการจำแนกประเภทของเพลงลงสร

ลำดับที่	ประเภทของเพลงลงสร	ทางเครื่อง	ทางขับร้อง	ทางเครื่องและทางขับร้อง	หน้าทับ
1	ลงสรโทน (ในเพลงเรื่อง)	✓	-	-	ลงสร
2	ลงสรปีพาทย์	✓	-	-	ลงสร
3	ลงสรนกระจอก	✓	-	-	ลงสร
4	ลงสรโทน(ในละคร)	-	✓	-	ลงสร
5	ลงสรสุหรัย	-	-	✓	ลงสร
6	ลงสรมอญ	-	-	✓	สมิงทอง
7	ลงสรแขก	-	-	✓	แขกชั้นเดียว
8	ลงสรลาว	-	✓	-	ลาว
รวม		3	2	3	

จากตารางที่ 2.2 สรุปได้ว่า เพลงลงสรสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ 1) เพลงลงสรที่มีเฉพาะทางเครื่อง มี 3 เพลง คือ ลงสรโทน (ในเพลงเรื่อง) ลงสรปีพาทย์ และลงสรนกระจอก 2) เพลงลงสรที่มีเฉพาะทางขับร้อง มี 2 เพลง คือ ลงสรโทน (ในละคร) และลงสรลาว 3) เพลงลงสรที่มีทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง มี 3 เพลง คือ ลงสรสุหรัย ลงสรมอญ และ ลงสรแขก

3) เครื่องดนตรี ในการแสดงโขนและละครโดยปกติจะใช้วงปีพาทย์เครื่องห้า วงปีพาทย์เครื่องคู่ หรือวงปีพาทย์เครื่องใหญ่ บรรเลงประกอบการแสดง ดังนั้นการแสดงรำลงสรจึงใช้วงดนตรีชนิดเดียวกับการแสดงโขนและละคร ขึ้นอยู่กับโอกาสว่าจะใช้วงดนตรีประเภทใดประกอบการแสดงอาจมีการเพิ่มเครื่องดนตรีบางชิ้นร่วมบรรเลง เพื่อให้ทำนองเพลงเกิดสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวละครในการแสดง เช่น รำลงสรลาว รำลงสรมอญ เป็นต้น ยกเว้นการรำลงสรโทนและลงสรแขก จะเป็นการรำประกอบการขับร้องและจังหวะหน้าทับเท่านั้น ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนา ความว่า

“...แต่เดิมเป็นแต่การขับร้องเข้ากับปีหรือเข้ากับโหนดังบอกไว้ข้างหน้าบท หาได้รับปีพาทย์ทั้งวงไม่...”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2508 หน้า 46-47)

4) เครื่องแต่งกาย การแต่งกายในการแสดงรำลงสร จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามลักษณะของการรำลงสรแต่ละประเภท ดังนี้

4.1) การรำลงสรงโทนและลงสรงสุหร่ายซึ่งเป็นการรำที่อยู่ในการแสดงละครในการแต่งกายของตัวละครจะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์

4.2) การรำลงสรงมอญ มีลักษณะการแต่งกาย 2 ลักษณะ คือ การรำลงสรงมอญในการแสดงละครนอกหรือละครชาตรีตัวละครจะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์ และการรำลงสรงมอญในการแสดงละครพันทางตัวละครจะแต่งกายตามเชื้อชาติของตัวละคร

4.3) การรำลงสรงลาว มีลักษณะการแต่งกาย 2 ลักษณะเช่นกัน คือ การรำลงสรงลาว ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนพระลอลงสรง ตัวละครจะแต่งกายยืนเครื่องอย่างกษัตริย์ และการรำลงสรงลาวในการแสดงละครร้อง เรื่องสาวเครือฟ้า ตอนสาวเครือฟ้าแต่งตัวตัวละครจะแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร

4.4) การรำลงสรงแขก ตัวละครจะแต่งกายตามเชื้อชาติของเรื่องที่แสดง

5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นอุปกรณ์ที่จำเป็นต้องใช้ประกอบในการแสดง เพื่อให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์และมีความสมจริงมากขึ้น ส่วนใหญ่อุปกรณ์ประกอบการรำลงสรงจะประกอบด้วย

5.1) เตียง ใช้สำหรับการแสดงรำลงสรงในขั้นตอนประพรมเครื่องหอม โดยตัวละครจะนั่งทำบทบนเตียง

5.2) ตั้งเล็ก ลักษณะเป็นโต๊ะเตี้ยๆ สำหรับวางพานเครื่องพระสำอาง จัดวางไว้บนเตียงที่ริมเตียงด้านซ้ายมือของผู้แสดง

5.3) โต๊ะคั่นฉ่อง เป็นโต๊ะเล็กสำหรับตั้งคั่นฉ่อง (กระจก) สำหรับวางบนตั้งที่วางไว้บนเตียงที่ริมเตียงด้านซ้ายมือของผู้แสดง

5.4) พานเครื่องพระสำอาง คือ พานที่ใช้สำหรับใส่เครื่องพระสำอาง ในพานประกอบด้วยผอบใส่แป้งกระแจะจันทร์ ขวดน้ำอบน้ำปรุง อาจมีหวีหรือไม้กันไรพระเกศาในพานนั้นด้วย (สำหรับการรำทรงเครื่องของตัวนาง)

5.5) คั่นฉ่อง เป็นกระจกตั้งสำหรับใช้ส่องในการทำบทขั้นตอนประพรมเครื่องหอม ตั้งอยู่บนโต๊ะคั่นฉ่อง

6) ฉาก การแสดงละครไทยแต่เดิมไม่มีฉากที่เปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง จะใช้ผ้า màn ผืนเดียวกันเป็นฉากหลังตายตัว มีประตู 2 ข้างซ้ายขวาของเวที ไว้สำหรับตัวละครเข้า-ออก มีเตียงตั้งอยู่กลางเวทีสำหรับให้ตัวละครนั่งหรือทำบทตามท้องเรื่อง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 กรมพระนารายณ์ประพันธ์พงศ์ ได้เป็นผู้ริเริ่มการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องประกอบการแสดงละครจนเป็นที่นิยมและนำไปใช้กับการแสดงละครประเภทต่างๆ อีกด้วย

จากที่กล่าวมา ในการรำลงสรงในปัจจุบันมีการจัดฉากประกอบการแสดง เพื่อให้เกิดความสวยงามและความสมจริงในด้านการแสดง ส่วนฉากที่จัดนั้นจะจัดฉากตามท้องเรื่องที่กล่าวถึง

ในการแสดงละครตอนนั้นๆ เช่น การรำลงสรงโขนของปิ่นหยี สร้างเป็นฉากพลับพลาของปิ่นหยี เป็นต้น

2.3.2 ลำดับขั้นตอนในการรำลงสรง

กระบวนการรำลงสรง มีรูปแบบขั้นตอนในการแสดงที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 เป็นขั้นตอนของการลงสรง (อาบนํ้า) ขั้นตอนที่ 2 เป็นขั้นตอนของการประพรมด้วยเครื่องหอม (ทรงสุคนธ์) ขั้นตอนที่ 3 เป็นขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งตัว)

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นตอนของการลงสรง (อาบนํ้า) การอาบนํ้าของตัวละครจะมีวิธีการอาบนํ้าแบบต่างๆ ดังนี้

1) การอาบนํ้าแบบสรงसन เป็นกรอาบนํ้าตามแหล่งน้ำตามธรรมชาติ เช่น แม่น้ำลำธาร มีลักษณะการอาบนํ้าแบบนั่งรำและยืนรำ ดังบทที่ว่า

- “ต่างผลัดผ้าภูษาซุสรง เสด็จลงชำระसनาน”
- “จึงเสด็จลีลาศยาตรา ไปสรงสรงคงคาสาคร”
- “ครั้นแล้วโรงพิธีก็ปรีดา เสด็จมาโสรจสรงคงคาลัย”

2) การอาบนํ้าแบบตักอาบ เป็นการอาบนํ้าบนพระแท่นที่สรง มีชั้นน้ำขนาดใหญ่สำหรับใส่นํ้าไว้ใช้อบ และจะมีชั้นเล็กอีกหนึ่งใบใช้สำหรับเป็นชั้นตักอาบ การอาบนํ้าแบบนี้ จะเป็นการแสดงการอาบนํ้าแบบนั่งรำ แสดงท่าทางการใช้ชั้นตักนํ้ารดร่างกายหรือมีการขัดสีฉวีวรรณประกอบการอาบนํ้าบ้างแล้วแต่บทใดที่กล่าวถึง ดังบทที่ว่า

- “ครั้นจัดทัพสรรพเสร็จเสด็จไป สรงน้ำในชั้นทองรองเรือง”
- “จึงชวนพระอนุชาคลาไคล เสด็จไปสรงชลบนเตียงทอง”
- “สององค์ขัดสีวาริรด น้ำดอกไม้ใสสดเกสร”

3) การอาบนํ้าแบบไขสุหร่าย เป็นการอาบนํ้าจากท่อที่มีลักษณะเป็นฝักบัว ไขให้นํ้าไหลออกมาตามช่องเป็นสายคล้ายน้ำฝน การอาบนํ้าแบบนี้จะมีลักษณะการอาบนํ้าแบบยืนรำ ดังบทที่ว่า

- “ไขสหัสธารดั่งท่าฝน ซาบสกลกายายักชี”
- “ไขสุหร่ายชานเขินกระเด็นตอง อาบละอองโปรยปรายดั่งสายฝน”
- “นางในไขสุหร่ายสายสินธุ์ วารินละอองอาบซาบชาน”

วิธีการอาบนํ้าแบบไขสุหร่ายนี้จะมีพนักงานทำหน้าที่ไขนํ้า (เปิดนํ้า) และมีพนักงานเชิญผ้าภูษา (ผ้านุ่ง) ไว้สำหรับเปลี่ยนอาบนํ้า

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นตอนของการประพรมด้วยเครื่องหอม (ทรงสุคนธ์) เป็นขั้นตอนหลังจากการอาบนํ้าเสร็จแล้วจะทาแป้งและประพรมเครื่องหอม (ทรงสุคนธ์) การรำทรงสุคนธ์นี้เป็นการรำในลักษณะการนั่งรำแสดงท่าทางการทาแป้งและประพรมเครื่องหอมตามร่างกาย ดังบทที่ว่า

- “ทรงสุคนธ์ปนทองละลายทา พนักงานพาดผ้าเคียงประคอง”
- “ทรงสุคนธ์ปนทองของพระอินทร์ หอมกลิ่นตระหลบอบองค์”
- “สำอององค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์ ชาบสกนธ์กลิ่นฟุ้งจรูญใจ”

ขั้นตอนที่ 3 ขั้นตอนของการทรงเครื่อง (การแต่งตัว) เป็นขั้นตอนหลังจากการประพรมด้วยเครื่องหอม เสร็จแล้วจึงออกมาแต่งกาย การร่ำทรงเครื่องนี้จะเป็นลักษณะการร่ำแบบยีนรำ แสดงท่าทางการสวมใส่เสื้อผ้าอาภรณ์และเครื่องประดับต่างๆ บางครั้งจะมีพนักงานอยู่คอยถวายงานในการหยิบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และอาวุธถวาย ดังบทที่ว่า

- “โขมพัสตร์พริ้วขาวยาวกว้าง พนักงานพาดผ้าเคียงประคอง”
- “สอดสนับเพลาทรงอลงการ ภูษายกอย่างต่างกัน”
- “ฉลององค์ทรงสอดใส่อินทรีย์ สวมเกราะแก้วฉวีศรีประเทือง”

โดยปกติการร่ำลงทรงแต่ละครั้งอาจจะมีครบทั้ง 3 ขั้นตอน หรืออาจจะมีเฉพาะขั้นตอนการประพรมด้วยเครื่องหอมแล้วมาทรงเครื่อง หรือขั้นตอนทรงเครื่องเพียงขั้นตอนเดียวก็ได้ ที่นิยมแสดงกันหากมีขั้นตอนที่หนึ่งก็จะมีครบทั้งสามขั้นตอน จะมีเพียงขั้นตอนที่หนึ่งเพียงขั้นตอนเดียวหรือมีขั้นตอนที่หนึ่งกับขั้นตอนที่สองแต่ไม่มีขั้นตอนที่สามไม่ได้เนื่องจากสุดท้ายของกระบวนการอาบน้ำต้องจบด้วยการแต่งตัวจึงจะเสร็จสิ้นสมบูรณ์ในเรื่องของการอาบน้ำ ส่วนวิธีการร่ำจะเป็นไปตามรูปแบบของแต่ละขั้นตอนเป็นการร่ำทำบท ซึ่งขั้นตอนการอาบน้ำจะสามารถร่ำได้ทั้งการร่ำแบบลักษณะนั่งรำและการร่ำแบบลักษณะยืนรำ โดยยึดจากบทที่ใช้ในการแสดงว่าเป็นบทในรูปแบบการอาบน้ำประเภทไหน เช่น รูปแบบการตักน้ำอาบก็ต้องใช้รูปแบบลักษณะการร่ำแบบนั่งรำ หรือถ้าเป็นการอาบน้ำด้วยวิธีไขสุหร่ายรูปแบบลักษณะการร่ำก็จะเป็นแบบยืนรำ ส่วนขั้นตอนการประพรมเครื่องหอม (ทรงสุคนธ์) รูปแบบลักษณะการร่ำจะใช้แบบนั่งรำ ขั้นตอนสุดท้ายคือการทรงเครื่องก็จะเป็นแบบลักษณะยืนรำเสมอ

ในหนังสือคุณานุสรณ์ครบรอบ 100 ปี ของคุณแม่ลมุล ยมคุปต์ ได้กล่าวถึงวิธีการร่ำลงทรงไว้ว่า

“...การร่ำลงทรงมีอยู่ 2 วิธี คือ การลงทรงแบบไขสุหร่าย การลงทรงแบบทรงสุคนธ์ ลงทรงแบบไขสุหร่าย ผู้ร่ำจะต้องยืนรำโดยรองน้ำจากพระสุหร่ายมาลูบหน้าลูบตัว แล้วจึงจะขึ้นเตียงไปทรงสุคนธ์ อีกแบบหนึ่งลงทรงแบบทรงสุคนธ์ ผู้ร่ำจะต้องนั่งรำบนเตียง...ฉะนั้นผู้ร่ำจะต้องรู้ว่าบทใดเป็นการลงทรงแบบไขสุหร่ายและบทใดเป็นลงทรงแบบทรงสุคนธ์จึงจะได้ร่ำได้ถูกต้อง...”

(อุดม อังศุธร, 2548 หน้า 102)

บทลงทรงที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวที่มีขั้นตอนการลงทรงครบทั้งสามขั้นตอน คือ การลงทรง การทรงสุคนธ์ และการแต่งตัว ดังบทที่จะกล่าวต่อไปนี้

“โหม ๑ ขำระสรรสนานนที	ยี่สิบหัดถัดขัดสึงสา
ทรงสุคนธ์ปนทองละลายทา	พนักงานพานผ้าเคียงประคอง
สวมสอดสนับเพลาเพรากระหนก	ภูษาแย่งยกครุฑผุดผ่อง
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ชลิบทอง	ใส่ฉลองพระองค์ทรงเกราะทับ
ปั้นเหน่งเพชรพรายรายสายกระสัน	สังวาลวรรณเฟื่องห้อยพลอยประดับ
พาหุรัดทองกรซ่อนซับ	อำมรงค์เรืองระยับจับตา
ลิบเคียรสวมทรงมงกุฎ	ประดับบุษย์น้ำขาววาวเวหา
ห้อยอุบะเพชรพวงดวงจินดา	จับสาตราครุฑสิทธิ์ฤทธิไกร”

ฯ 8 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 2, 2498 หน้า 30-31)

บทลงสรที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวที่มีขั้นตอนการลงสรสองขั้นตอน คือ การทรงสุคนธ์ และการแต่งตัว ดังบทที่จะกล่าวต่อไปนี้

“โหม ๑ สำอององค์ทรงเครื่องพระสุคนธ์	ปรุงปนอำพันกลั่นเกสร
สอดใส่สนับเพลาเชิงอน	ภูษายกแย่งกินนรรำราย
ผ้าทิพย์ชลิบทองชายแครง	เกราะเกล็ดเพชรแดงแสงฉาย
เกี่ยวกระหวัดรัดดอกกระหนกกราย	เฟื่องห้อยสร้อยสายทับทรวง
ตาบทิตติดทับสังวาลวรรณ	สอดกระสันปั้นเหน่งแน่นหน่วง
ทองกรประดับทับทิมรวง	อำมรงค์เรือนควงดวงมณี
ทรงมงกุฎเกล็ดเพชรรัตน์	กรรเจียกจรจรัสรัศมี
ขัดคทาอาวุธอสุรี	จรลีออกมาหน้าพระลาน

ฯ 8 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เล่ม 1, 2498 หน้า 120)

บทลงสรที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวที่มีขั้นตอนการลงสรเพียงการแต่งตัวขั้นตอนเดียว ดังบทที่จะกล่าวต่อไปนี้

“โหม ๑ อ่าองค์ทรงเครื่องพิชัยยุทธ์	สนับเพลาเครือครุฑจรัสศรี
ภูษาพันด้าเชิงนาคี	ผ้าทิพย์รุจีสังวาลวัลย์
สร้อยสะอึ่งเนาวรัตน์รุ่งร่วง	ตาบทิตทับทรวงดวงกุดัน
พาหุรัดทองกรม้งกรพัน	มงกุฎสุวรรณกรรเจียกจร
ห้อยพวงมาลัยดอกไม้มาศ	องอาจดั่งพญาไภสร

จับพระขรรค์เพชรฤทธิรอน

ไปยังนิกรโยธา”

ฯ 6 คำ ฯ เสมอ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2553 หน้า 392)

การรำลงสร่ง เท้าที่ศึกษาจากหลักฐานพบว่าได้มีการถ่ายทอดกระบวนการทำรำมาจากครูละครในที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 2 และได้มีการสืบสานถ่ายทอดกันมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน โดยกระบวนการรำลงสร่งส่วนใหญ่จะพบอยู่ในการแสดงละครใน ซึ่งเมื่อก่อนละครในเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ กระบวนท่ารำ ดนตรี เพลงขับร้องทำนองดนตรีจึงมีความประณีตและไพเราะ ต่อมาการแสดงละครได้แพร่หลายออกมาสู่นอกพระราชฐานและเป็นที่นิยม ทำให้รูปแบบการแสดงละครมีอิทธิพลต่อการแสดงโขน มีการนำเอารูปแบบการแสดงละครในผสมผสานกับการแสดงโขนเป็นการแสดงโขนรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “โขนโรงใน” จึงทำให้จารีตการแสดงรำลงสร่งได้เข้ามาสู่การแสดงโขนในเวลาต่อมา

2.4 การรำลงสร่งในการแสดงโขน

การรำลงสร่งที่พบในการแสดงโขน เป็นรูปแบบการแสดงที่ได้รับมาจากการแสดงละครใน แล้วปรับปรุงมาใช้ในการแสดงโขน เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดงรำลงสร่งในการแสดงโขน ผู้สร้างสรรค์ผลงานขอนำเสนอประวัติความเป็นมาของการแสดงโขนโดยสังเขป ดังต่อไปนี้

โขน เป็นนาฏกรรมชั้นสูงของประเทศไทย มีความสวยงาม และผสมผสานศิลปหลายแขนงไว้ในองค์ประกอบของการแสดง เช่น วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และหัตถศิลป์ มีประวัติความเป็นมาจากการละเล่นของไทย 3 ประเภทด้วยกัน คือ

1. การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ โดยนำเอาวิธีการแสดงและการแต่งกายมาใช้
2. การเล่นกระบี่กระบอง โดยนำท่าทางการต่อสู้มาใช้
3. การเล่นหนังใหญ่ โดยนำวิธีการพากย์ การเจรจา เพลงหน้าพาทย์ เพลงดนตรีมาใช้

ส่วนเรื่องที่น่ามาใช้ในการแสดงโขน คือ เรื่องรามเกียรติ์ ที่นำเค้าโครงเรื่องมาจากวรรณกรรม เรื่อง รามายณะของอินเดีย สันนิษฐานว่าได้เผยแพร่เข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-18 ในรูปแบบของการเผยแพร่ศาสนา

วรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่มีหลักฐานปรากฏ พบว่ามีหลายสำนวนด้วยกัน ได้แก่

1. สมัยกรุงศรีอยุธยา

- 1.1 รามเกียรติ์คำพากย์ รามเกียรติ์คำพากย์นี้ ได้เคยตีพิมพ์โดยหอสมุดแห่งชาติ

ในหนังสือวชิรญาณ และแบ่งพิมพ์เป็นภาคๆ ตั้งแต่ภาค 2 ถึงภาค 9 คือ

- ภาค 2 ตอนสีดาหาย
- ภาค 3 ตอนพระรามได้ชีวิตขึ้น
- ภาค 4 ตอนหนุมานถวายแหวน
- ภาค 5 ตอนหนุมานเผาลงกา
- ภาค 6 ตอนพระรามประชุมพล
- ภาค 7 ตอนพระรามประชิดลงกา
- ภาค 8 ตอนศึกโมธราพณ์
- ภาค 9 ตอนกุมภกรรณล้ม

ลักษณะคำประพันธ์มีโครงสร้างตามฉันทลักษณ์คล้ายกับคำประพันธ์ประเภท “กาพย์” มีลักษณะเหมือนกาพย์ 3 ประเภท ได้แก่ กาพย์ฉบัง กาพย์ยานี และกาพย์สุรางคนางค์

1.2 รามเกียรติ์คำฉันท์ รามเกียรติ์คำฉันท์ เป็นสำนวนที่พบในหนังสือจินตามณี ของพระโหราธิบดีในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สันนิษฐานว่าพระโหราธิบดีนำสำนวน คำพากย์มาแต่งเป็นคำฉันท์ไว้สำหรับเล่นหนังสือใหญ่เป็นเรื่อง ต้นฉบับได้สูญหายไปแล้วคงเหลืออยู่ใน หนังสือจินตามณีเพียง 4 ตอนเท่านั้น คือ

- ตอนพระอินทร์ใช้ให้มาตุลีนำรถมาถวายพระรามในสนามรบ
- ตอนพระรามกับพระลักษณ์คร่ำครวญติดตามหานางสีดาเมื่อแรกหาย
- ตอนพรรณนาถึงมหาบาศ ลูกทศกัณฐ์
- ตอนพิเภกครวญถึงทศกัณฐ์ เมื่อทศกัณฐ์ล้ม

(กรมศิลปากร, 2485 หน้า 57-61)

นอกจากนี้ยังมีวรรณกรรมอื่นๆ ที่ใช้เป็นต้นแบบในการแต่งคำฉันท์ เช่น นิราศ สีดา และราชาภิราป

1.3 รามเกียรติ์บทละครครั้งกรุงเก่า มีกล่าวไว้ในตอน “พระรามประชุมพล” จนถึง “องค์ต้อสื่อสาร”

2. สมัยกรุงธนบุรี

2.1 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช พบว่า มีทั้งหมด 4 ตอน คือ

- ตอนพระมงกุฎประลองศร
- ตอนหนุมานเกี่ยวนางวานรินทร์
- ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ
- ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกลด

(เอกรัตน์ อุตมพร, 2544 หน้า 9)

3. สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

3.1 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นฉบับที่มีเนื้อเรื่องที่สมบูรณ์ที่สุดตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบเรื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์เข้าไว้เป็นแบบฉบับสำหรับไว้เป็นบทละครใน เป็นบทละครที่มีเนื้อเรื่องยาวกว่าบรรดารามเกียรติ์ทุกสำนวนที่มีในประเทศไทย

3.2 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นบทละครที่เหมาะสมสำหรับการแสดงละครแต่มีเนื้อเรื่องไม่ตลอดทั้งเรื่อง พบว่าแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ตั้งแต่ตอนหนุมานถวายแหวนไปจนถึงพระรามครองเมือง และช่วงที่ 2 ตั้งแต่ตอนพระรามประพาสป่าไปจนถึงอภิเษกพระรามกับนางสีดาที่เขาสไกรลาส

3.3 รามเกียรติ์บทละคร พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4

พระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่าพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เพียงตอนเดียว คือ ตอนพระรามเดินดง นอกจากนี้ยังมีบทเบิกโรง ชุด นารายณ์ปราบหนุมาน และพระรามเข้าสวนพิราพ

3.4 โคลงอธิบายภาพเรื่องรามเกียรติ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5

โคลงอธิบายภาพเรื่องรามเกียรติ์ เป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามรวมทั้งพระอารามหลวง โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าฟ้ามงกุฎ เจ้าฟ้ากรมพระยานุวเรศฯ เป็นแม่กองจัดการเขียนภาพเรื่องรามเกียรติ์ที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามขึ้นใหม่อีกครั้ง และทรงชักชวนพระบรมวงศานุวงศ์ นักปราชญ์ราชบัณฑิต ตลอดจนข้าราชการที่มีความสามารถทางด้านกวีนิพนธ์ มาช่วยกันแต่งอธิบายภาพรามเกียรติ์เป็นโคลงรวมทั้งสิ้น 4,984 บท ส่วนพระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ 8 ห้อง เป็นโคลง 224 บท

3.5 รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ ในรัชกาลที่ 6

รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์ เป็นบทที่แต่งขึ้นสำหรับการแสดงโขน โดยเฉพาะ เนื้อหาจะมีความแตกต่างจากรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 เนื่องจากดำเนินเรื่องตามคัมภีร์รามายณะของฤๅษีวาลมิกิ ที่พบมี 6 ชุด ได้แก่

- ชุดสีดาหาย
- ชุดเผลอลงกา
- ชุดพิเภกถูกขับ
- ชุดจองถนน

- ชุดประเดิมศึกกลกา
- ชุดศึกนาคบาศ

3.6 บทโขน กรมศิลปากรปรับปรุงขึ้นใหม่

บทโขนของกรมศิลปากร เป็นบทที่ได้รับการปรับปรุงในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้ปรับปรุงเรียบเรียงขึ้นใหม่ทั้งบทขับร้องตามแบบละครใน และมีทั้งบทพากย์กับคำเจรจาตามแบบแผนการแสดงโขนแต่โบราณ แต่ยังคงดำเนินเรื่องไปตามบทพระราชนิพนธ์ละครในของรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ตัดตอนเอาเฉพาะตอนสำคัญๆ มาแสดงให้จบในการแสดงครั้งเดียว

จากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มาเป็นบทที่ใช้ในการแสดงโขนจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ามีความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งมีรูปแบบสำนวนการประพันธ์ในลักษณะต่างๆ โดยคำประพันธ์ที่เหมาะสมสำหรับการแสดงโขน คือ คำประพันธ์ประเภทคำกลอน ซึ่งพบว่าบทที่ใช้เป็นต้นฉบับสำหรับปรับปรุงและนำมาใช้ในการแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบัน ได้มาจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 และบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 2 นอกจากนี้ในการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในการแสดงโขนยังนิยมใช้บทพระราชนิพนธ์ของทั้งสองพระองค์ นำมาใช้เป็นบทขับร้องในการแสดงอีกด้วย โดยเฉพาะการแสดงชุดลงทรงของตัวโขนพระตัวโขนนาง ตัวโขนยักษ์ และตัวโขนลิง

2.4.1 การรำลงทรงของตัวโขนพระ

ในกระบวนการรำลงทรงของตัวโขนพระ พบว่ามีการรำลงทรงอยู่ 2 ชุด คือ การแสดงชุดลงทรงท้าวมาลีวราช และการแสดงชุดพระรามลงทรง

1) การแสดงชุดลงทรงท้าวมาลีวราช เป็นการแสดงบทบาทการลงทรงทรงเครื่องของท้าวมาลีวราช กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งกายเพื่อจะไปพิพากษาความระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ

บทที่ใช้ในการแสดงแต่เดิมเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตอนท้าวมาลีวราชเสด็จมายังที่รบ มี 8 คำกลอน บรรจุเพลงขับร้องด้วยเพลง ลงทรงโขน ทั้ง 8 คำกลอน ต่อมาในปี พ.ศ. 2528 นายเสรี หวังในธรรม ได้ปรับปรุงเพลงขับร้องขึ้นมาใหม่โดยแบ่งคำกลอนออกเป็น 2 ท่อน ท่อนละ 4 คำกลอน ท่อนแรกบรรจุเพลงลงทรงโขน ท่อนที่ 2 บรรจุเพลงชมตลาดแต่ยังคงบทกลอนเดิมเอาไว้ นำมาจัดแสดงครั้งแรกในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ ณ โรงละครแห่งชาติ

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระสีชาวแขนยาว สวมขลุ่ยอดชาย หรือยอดน้ำเต้า บ้างสวมขลุ่ยอดพรหม เนื่องจากท้าวมาลีวราชจัดอยู่ในวงศ์พรหม ดังบทที่ใช้แสดงต่อไปนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

- ร้องเพลงลงสรโทน -

ให้โชท้อทิพย์โนดาด
ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์
สนับเพลา-rayพลอยแวววาว
ชายไหวชายแครงเครือมณี

สุหร่ายมาตร์โปรยปรายดังสายฝน
ปรงปนเรณูสุมาลี
ภูษาขาวเชิงรุปราสาทสีห์
ฉลององค์ขาวขจีลุลาย

- ร้องเพลงชมตลาด -

ตาบทศัทัพบทรวงดวงกุดัน
พาหุรัดทองกรม้งกรกลาย
ทรงมหามงกุฏเนาวรัตน์
จับพระขรรค์แก้วฤทธิ์รอน

สังวาลวัลย์มรกตสามสาย
อำมรงค์เพชรพรายอรชร
กรรเจียกจระจำรัสประกาสสร
กรายกรมาขึ้นรถพิชัย

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอสามลา



ภาพที่ 2.1 : การแต่งกายชุด “ลงสรท้าวมาสืราช”

ที่มา : Performing Arts Fine Arts Department 2561

2) การแสดงชุดพระรามลงสร เป็นการแสดงบทบาทการลงสรงทรงเครื่องของพระราม กล่าวถึงการอาบน้ำ แต่งกาย เพื่อจะไปสมทบกับทัพพระลักษมณ์ในการทำศึกครั้งสุดท้ายกับทศกัณฐ์ แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานชุกช่องดวงใจ

บทที่ใช้ในการแสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก-
มหาราช ตอนพระรามสังเตรียมทัพ

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องพระสีเขียวแขนยาว สวม
ชฎายอดชัย ดังบทที่ใช้แสดงดังต่อไปนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงสร้อยเพลง

- ร้องเพลงขึ้นพลับพลา -

เมื่อนั้น

ครั้นเสร็จซึ่งจัดโยธี

พระสุริวงศ์องค์นายณเริงศรี

เสด็จเข้าที่สนามกาย

- ร้องเพลงลงสรงโทน -

น้ำทิพย์ไขจากสุหร่ายรัตน์

ทรงสุคนธ์ปนปรุงสุพรรณพราย

สอดใส่สนับเพลากระหนกหงส์

ชายแครงชายไหวอลงการ

ตาบทศัฏฐ์ทรวงมุกดาหาร

ทองกรพาทูร์ดนาคพัน

ทรงมหามงกุฎกรเจียกเพชร

จับพระแสงพรหมาสตรฤทธิรอน

ดั่งฝนโบกขรพรรษกระแสดสาย

กลืนขจายขจรวิญญาน

แล้วทรงโขมพัตถ์ภูษา

ฉลององค์อินทราศรีสุวรรณ

สังวาลมรกตทับทิมคั่น

อำมรงค์ศรีสุพรรณกนก

กฤษณกล้าวเก็จประภัสสร

บทจรมาขึ้นรถทรง

ปี่พาทย์ทำเพลงบาทสุกณี



ภาพที่ 2.2 : การแต่งกายชุด “พระรามลงสร”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2.4.2 การรำลงสรของตัวโขนยักษ์

ในกระบวนการรำลงสรของตัวโขนยักษ์ พบว่ามีการรำลงสรอยู่ 2 ชุด คือ การแสดงชุดทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงขมตลาด) และ การแสดงชุดทศกัณฐ์ลงสร

1) การแสดงชุดทศกัณฐ์ทรงเครื่อง (เพลงขมตลาด) เป็นการแสดงการลงสรทรงเครื่องของตัวทศกัณฐ์ เป็นการแสดงถึงการอาบน้ำและการแต่งกายเพื่อจะไปหานางสีดาในสวนขวัญ แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนหนุมานถวายแหวน

บทที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนทศกัณฐ์ลงสวน

ลักษณะการแต่งกาย จะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว ใช้ผ้าสไบสีแดงพาดบ่าทั้งสองชาย มือถือพัด สวมศีรษะทศกัณฐ์ บางครั้งอาจสวมศีรษะทศกัณฐ์หน้าทอง เพื่อบ่งบอกลักษณะของอารมณ์ตัวละครว่ามีอารมณ์เบิกบาน สดชื่น กระหิณมียิ้มย่องจะไปหาหญิงอันเป็นที่รัก ดังบทที่ใช้แสดงดังต่อไปนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

- ร้องเพลงชมตลาด -

สถิตแท่นแผ่นผ้าศิลาทอง
 ขัดสีวาริลดหมดมลทิน
 น้ำดอกไม้เทศหาอ่องค์
 พระฉายตั้งคันฉ่องส่องเงา
 ทรงภูษาผ้าตันพื้นตอง
 คาดเข็มขัดรัดองค์อลงการ
 คล้องพระสอสีดอกคำร่าอบ
 ใส่แหวนเพชรเม็ดแดงแต่งเต็มที

อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
 ทรงศุคนธารประทีนกลิ่นเกลา
 บรรจงทรงพระสางเคียรเกล้า
 เวียนแต่เฝ้ากริดพระหัตถ์ผัดพักตรา
 เขียนทองเรื่องอร่ามงามหนักหนา
 ประดับพลอยถมยาราชาวดี
 หอมตระหลบอบองค์ยักชี
 จะไปอวดมั่งมีนางสีดา

- ร้องรื้อร้าย -

ถือพัดด้ามจ้าวจันทร์บรรจง
 แล้วลงจากปราสาทยาตรา

พวงมาลัยใส่ทรงพระกรขวา
 ขึ้นทรงรัถาคลาไคล

ปี่พาทย์ทำเพลงกลองโยน – เชิด



ภาพที่ 2.3 : การแต่งกายชุด “ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) การแสดงชุดทศกัณฐ์ลงสรวง เป็นการแสดงบทบาทการลงสรวงของตัวทศกัณฐ์ กล่าวถึงการอาบน้ำ และแต่งกายเพื่อจะไปทำสงครามกับพระราม แทรกอยู่ในการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 4 เป็นผลงานการสร้างสรรคของอาจารย์สมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยโขงยักซ์ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในปี พ.ศ. 2542

บทที่ใช้สำหรับการแสดงเป็นบทที่ปรับปรุงขึ้นมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาท สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยอาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอน นาฏศิลป์ไทยละคร วิทยาลัยนาฏศิลป์ ท่านได้ปรับปรุงให้มีความเหมาะสมกับการแสดงแต่ยังคง เนื้อความในพระราชนิพนธ์เดิมไว้เป็นส่วนมาก

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักซ์สี่เขียว สวมศีรษะ ทศกัณฐ์ ดังบทที่ใช้แสดงดังต่อไปนี้

- ร้องเพลงลงสรวงโทน -

ทรงสุคนธารลดรอยริน	หอมตลบอบกลิ่นเกสร
สอดใส่สนับเพลาเชิงงอน	อุทุมพรภูษาทองพัน
ชายไหวปลายสะบัดชายแครง	ฉลององค์เครื่องแย่งกระหนกคั่น
เกราะแก้วสุรกานต์สังวาลวัลย์	ทับทรวงดวงกุดันชมพูนุช
ดาบทศเพ็ญห้อยพลอยเพชร	ทองกรกาบเก็จประดับบุษย์
อำมรงค์เพชรเม็ดงามอร่ามรจัน	ทรงมหามงกุฎกรเจียกจร
ยี่สิบหัตถ์จับเทพอาวุธ	ตามตำหรับพิชัยยุทธธนูศร
งามทรงงามองค์อลงกรณ์	บทจรมาขึ้นรณมณี

ปีพาทย์ทำเพลงเสมอมาร



ภาพที่ 2.4 : การแต่งกายชุด “ทศกัณฐ์ลงสร”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2.4.3 การรำลงสรของตัวโขนลิง

ในกระบวนการรำลงสรของตัวโขนลิง พบว่ามีการรำลงสรอยู่ 2 ชุด คือ การแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง (เพลงขมตลาด) และ การแสดงชุดหนุมานลงสร

1) การแสดงชุดพระยาอนุชิตทรงเครื่อง (เพลงขมตลาด) เป็นการแสดงบทบาทการลงสรทรงเครื่องของตัวหนุมาน ซึ่งได้รับตำแหน่งและได้รับพระราชทานนามจากพระรามใหม่ว่า “พระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา” ในการครอบครองเมืองอโยธยาจากคำมั่นสัญญาที่พระรามได้ให้ไว้ การแสดงตอนนี้เป็นการแสดงถึงการอาบน้ำและการแต่งกาย เพื่อจะออกนั้บัลลังก์ว่าราชการ ประดิษฐ์สร้างสรรค์ทำรำโดย นายกรี วรสระริน

บทที่ใช้ในการแสดงนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องลิงสีขาว ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (มงกุฎยอดชัย) ดังบทที่ใช้ในการแสดงดังนี้

- ร้องเพลงชมตลาด -

เข้าที่ชำระสะพาน
 สนับเพลา-rayพลอยโกมิน
 ภูเขาไข่มพัตถ์พื้นม่วง
 ชายแครงเครื่องรูปสุพรรณ
 ฉลององค์พื้นตาดพระกรน้อย
 ตาบทิศทับทรวงทับทิมพราย
 อัมรงค์มรกตเรือนแก้ว
 ห้อยพวงมาลัยกรเจียกจร

สุคนธ์ธารเกสรขจรกลิ่น
 ช่อเชิงนาคินกระหนกพัน
 ลอยดวงเกี้ยวกรงทองคัน
 ชายไหวกุดันจำหลักลาย
 สอดสร้อยสังวาลสามสาย
 พาหุรัดนาครายทองกร
 มงกุฎเพชรจรัสประไพสร
 กรายกรออกทองพระโรงคัล

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ -



ภาพที่ 2.5 : การแต่งกายชุด “พระยาอนุชิตทรงเครื่อง”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) การแสดงชุดหนุมานลงสรง เป็นการแสดงบทบาทการลงสรงทรงเครื่องของตัวหนุมาน ซึ่งได้รับพระราชทานตำแหน่งมหาอุปราชกรุงลงกาจากทศกัณฐ์แทนอินทรชิตที่เสียชีวิต ได้รับปราสาทราชมนเฑียรทรัพย์สินสมบัติทุกอย่างที่เป็นของอินทรชิต รวมถึงชายาอินทรชิต คือ นางสุวรรณกันยุมาด้วย การแสดงตอนนี้เป็นการแสดงถึงการทรงสรงและแต่งกายเครื่องทรงอินทรชิต เพื่อจะออกเข้าเฝ้าทศกัณฐ์เพื่อทำอุบายให้ออกไปทำศึกกับพระรามและพระลักษณ์ ประดิษฐ์สร้างสรรค์ทำรำโดยนายกรี วรเศริน และนายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว

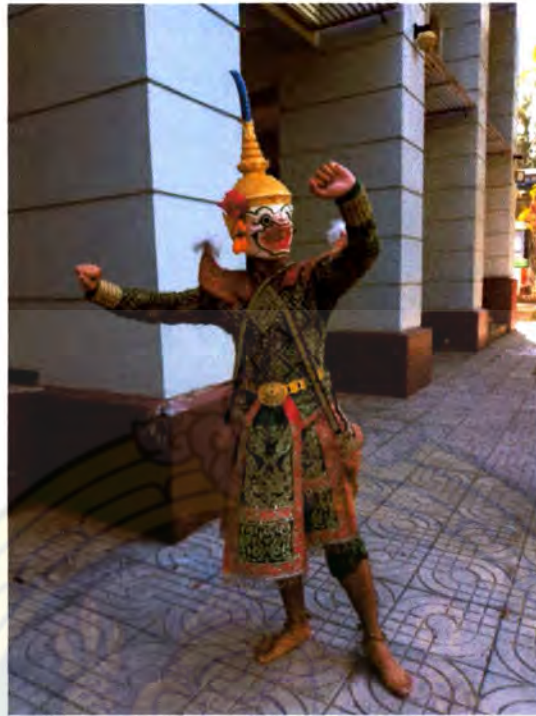
บทที่ใช้ในการแสดงนำมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องยักษ์สีเขียว ศีรษะหนุมานทรงเครื่อง (มงกุฎยอดเดินหน) ดังบทที่ใช้ในการแสดงดังนี้

- ร้องเพลงลงสรงโทน -

ทากระแจจันทรปรงฟุ้งเฟื่อง	ทรงเครื่องพระยามารประทานให้
สนับเพลาเชิงอนอ่อนละไม	นุ่งยกระหนกในเทพนม
ฉลององค์เลื่อมเหลือืองเรืองระยับ	ปีกแมงทับติดใจไหมถม
สังวาลวรรณเฟื่องห้อยสร้อยมะยม	ตาบประดับดอกกลมมยาแดง
ทับทรวงดวงกุดันจำหลักลาย	ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายทองแล่ง
ห้อยหน้าผ้าทิพย์ชายแครง	ทองกรแก้วแดงแสงประเทือง
สอดใส่อำมรงค์ทรงมงกุฎ	ประดับบุษราคัมน้ำเหลือือง
กรรเจียกจระจิงดาค่าเมือง	ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ขัตติยา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ -



ภาพที่ 2.6 : การแต่งกายชุด “หนุมานลงสรง”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2.4.4 การรำลงสรทรวงเครื่องของตัวโขนนาง

ในกระบวนการรำลงสรทรวงเครื่องของตัวโขนนาง พบว่ามีการรำลงสรอยู่ 2 ชุด คือ การแสดงชุดสีดาทรวงเครื่อง และการแสดงชุดมณโฑทรวงเครื่อง

1) การแสดงชุดสีดาทรวงเครื่อง เป็นการแสดงบทบาทการแต่งกายทรวงเครื่องของนางสีดาก่อนที่จะไปพบพระรามหลังจากเสร็จศึกกลางกาวรบทศกัณฐ์ได้สำเร็จ การแสดงตอนนี้แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ เป็นผลงานสร้างสรรค์ของรองศาสตราจารย์ ผุสดี หลิมสกุล

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องตัวนางสีดาแดงขลิบเขียว สวมมงกุฎกษัตริย์ ดังบทที่ใช้ในการแสดงดังนี้

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

- ร้องเพลงชมตลาด -

ทรงสุคนธ์ปันทองชมพูช
ทรงภูษาสุวรรณพรรณราย
ทองกรซ้นสวมข้อพระหัตถ์
ธำมรงค์ลงยาราชาวดี

คู่องมุขงามเลิศเฉิดฉาย
สไบตาดพาดกายนางเทวี
ประดับพลอยเพชรรัตนจรัสศรี
เศียรประดับมงกุฎมณีพรายพรรณ

- ร้องรื้อร้าย -

ตรัสชวนนารีตรีชฎา
พร้อมผู้สุรางค์นางกำนัล

กัลยาอย่างเอื้องผายผัน
จรจรัสออกจากอุทยาน

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา



ภาพที่ 2.7 : การแต่งกายชุด “สิดาทรงเครื่อง”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) การแสดงชุดมณโฑทรงเครื่อง เป็นการแสดงบทบาทการแต่งกายทรงเครื่องของนางมณโฑก่อนที่จะไปประกอบพิธี “สัณฐิพ” เพื่อหุงน้ำทิพย์ให้กับทศกัณฐ์นำไปใช้ชุบชีวิตบรรดายักษ์ทั้งหลายที่ตายลงไปในสนามรบให้ฟื้นคืนชีพขึ้นมาทำสงครามกับพระรามใหม่ การแสดงตอนนี้แทรกอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนมณโฑหุงน้ำทิพย์

บทที่ใช้ในการแสดงจัดทำขึ้นโดยนายเสรี หวังในธรรม โดยปรับปรุงจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ลักษณะการแต่งกาย ตัวละครจะแต่งกายด้วยชุดยืนเครื่องตัวนางสีขาวขลิบเหลืองสวมมงกุฎกษัตริย์ มีผ้าสไบสีขาวพันที่ปลายมงกุฎเป็นสัญลักษณ์ในการประกอบพิธีกรรม ดังบทที่ใช้ในการแสดงดังนี้

- ร้องเพลงลงสรโขน -

นั่งเหนือเตียงสุวรรณผ้นขนอง	อาบละอองสุหร่ายสายสินธุ์
ชำระรดหมดหมองมลทิน	สุคนธ์ธารประทึนกลิ่นเกลา

- ร้องเพลงชมตลาด -

ทรงภูษาเนื้อดีสีเสือด	เขียนลายทองเทศฉลุฉล
สไบหน้าเจียรบาดตาตาดเงินเงา	ผูกขุภาห่อเกล้ามาผี
ห้อยห่วงกุณฑลสังวาล์ถัก	จุ่มเจิมเฉลิมพัคตร์ผ่องศรี
ถือประจำคำสรวมอินทรี	ตั้งนางดาบสินีแล้วลีลา

- ร้องรื้อร้าย -

ลงจากปราสาทแก้วแพรพรรณ	พร้อมกำนันลารี่หัวหน้า
ท้าวนางนำเสด็จยาตรา	ไคลคลาไปยังโรงพิธี

ปีพาทย์ทำเพลงเสมอ



ภาพที่ 2.8 : การแต่งกายชุด “มณโฑทรงเครื่อง”

ที่มา : ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม 13 มี.ค. 60

การรำลงทรงแต่งตัวของตัวละครทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง เป็นกระบวนการทำรำที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมา โดยมีการพัฒนาต่อยอดด้วยการสร้างสรรค์จากอดีตสู่ปัจจุบัน ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ทำการศึกษาโครงสร้างท่ารำและทฤษฎีที่ใช้ในการแสดง เพื่อเป็นการอนุรักษ์กระบวนการรำลงทรงแต่งตัวโดยเฉพาะของตัวลิง และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุคริพทรงเครื่อง” ซึ่งผู้สร้างสรรค์ท่ารำจะกล่าวถึงในบทต่อไป

2.5 ความเป็นมาของการรำดูฉาย

การรำดูฉาย เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างหนึ่ง หมายถึงการรำรำของตัวละครที่มีความรู้สึกภาคภูมิใจในการแต่งกายที่สวยงามของตัวเอง หรือมีความภาคภูมิใจในการแปลงกายได้เหมือนและงดงามตามความปรารถนา การรำดูฉายเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่โบราณ โดยนิยมเล่นหลังจากการขับเสภา ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องขุนช้างขุนแผนเมื่อขับเสภาเสร็จก็จะต่อด้วยการรำดูฉาย การรำดูฉายแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1) การแสดงดูฉายในพระนครหรือบางที่เรียกว่า “ดูฉายบรรดาศักดิ์” การแสดงดูฉายลักษณะนี้จะมีการขับเสภาก่อน จากนั้นรับด้วยพิณพาทย์แล้วจึงมีการรำรำประกอบตามจังหวะดนตรีหรือจังหวะกรับ ไม่มีเนื้อเพลงโดยเฉพาะ

2) การแสดงอุบายธรรมดาหรือทัวๆไป มีลักษณะคล้ายการเล่นพื้นเมือง โดยแบ่งผู้เล่นออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายชายและฝ่ายหญิง หรืออาจเล่นเฉพาะหมู่ชายล้วนหรือหญิงล้วนก็ได้ ทั้งสองฝ่ายร่ายรำไปโดยมีลูกคู่ร้องให้จังหวะ ผู้รำไม่ต้องร้องเพลงเอง เพียงแต่รำให้ถูกต้องตามทำนองเนื้อร้องและต้องใส่ท่าทางกริยารายช้อยช้อยตามทำนอง

ตัวอย่างบทร้อง

อุบายเอ๋ย

เยื้องย่างช่างกราย

ยื่นเล็บเล็มดอกกุ๊กกลาบ

เจ้าไปไหนหนอยก็ลอยชาย

ลอยชายไปในสวน

ดอกแก้วอังกาบดอกลำดวนเอ๋ย ฯลฯ

(สมิตร์ เทพวงษ์, 2534 หน้า 3)

รำอุบายเป็นศิลปะชั้นสูงอีกอย่างหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประกอบไปด้วยบทร้องที่ไพเราะ ผู้แสดงที่มีรูปร่างหน้าตาที่งดงาม ฝีมือการร่ายรำที่เป็นเลิศ เพราะการรำอุบายเป็นการรำ “อวดฝีมือ” ในการรำของผู้แสดง นอกจากนี้ผู้แสดงต้องเข้าใจและสามารถสอดใส่อารมณ์ให้สอดคล้องกับบทบาทและบทร้องตามทำนองเสียงปีที่เป่าเสียงเสียงคำร้องของแต่ละบท การรำอุบายนิยมแสดงใน 2 ลักษณะ คือ

1) การแสดงความภาคภูมิใจของตัวละครที่แต่งกายได้อย่างสวยงาม

2) การแสดงความภาคภูมิใจของตัวละครที่แปลงกายได้อย่างงดงาม

นายปัญญา นิตยสุวรรณ ได้อธิบายเกี่ยวกับการรำอุบายไว้ในวารสารวัฒนธรรมไทยฉบับเดือน กรกฎาคม 2529 ความว่า “ศิลปะของการรำอุบายมีความหมายว่า เมื่อตัวละครในเรื่องแปลงกายได้สมใจหรือแต่งกายได้สวยงาม ก็เฝ้าแต่เพ่งพิศรูปโฉมของตนเองด้วยความพึงพอใจ...การรำอุบายนี้นอกจากจะรำประกอบในการแสดงโขน – ละคร และนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศแล้ว ยังสามารถแต่งเป็นบทรำอวยพรเนื่องในโอกาสต่างๆได้อีกด้วย” (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2529 หน้า 45)

บทร้องในการรำอุบายมุ่งพรรณนาถึงความงามของตัวละครที่สามารถแต่งตัวหรือแปลงกายได้อย่างละเมียดละไมสวยงามเป็นสำคัญ พระยาอนุนามราชชนได้เคยกล่าวถึงการรำอุบายไว้ในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทยว่า “การรำอุบายเป็นการแสดงภาษาทำนาฏศิลป์ที่มีคุณค่าทางนาฏศิลป์อย่างเลิศ นิยมกันว่าตัวละครสามารถแสดงอารมณ์ความภาคภูมิใจออกมาทางท่ารำได้ดีกว่าที่จะพูดออกมาทางปาก” จึงเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้เห็นว่า การรำอุบายเป็นการแสดงที่งดงามตามแบบสุนทรียะทางด้านนาฏศิลป์อย่างสมบูรณ์ ผู้ที่จะสามารถฝึกหัดการรำอุบายได้ต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนเป็นอย่างดี สามารถรำเพลงช้าเพลงเร็ว รำแม่บท ตลอดจนรำชุดฝึกหัดทักษะการรำใช้บทเป็นอย่างดีจึงสามารถฝึกการรำอุบายได้อย่างถูกต้องงดงาม

การประพันธ์บทร้องการรำดูฉายเป็นฉันทลักษณ์พิเศษเฉพาะ ประกอบด้วยเพลงขับร้อง 2 เพลง เริ่มด้วยบทดูฉายและตามด้วยบทแม่ศรี บทดูฉาย 1 บท ประกอบด้วย 3 คำกลอน แต่พบว่ามีบทดูฉายบางบทที่มี 4 คำกลอน เช่น ดูฉายกิ่งไม้เงินทอง จำนวนวรรคในบทดูฉาย 1 บท มี 11 วรรค คำกลอนแรกมีเพียง 3 วรรค คำกลอนที่ 2 และ 3 มีคำกลอนละ 4 วรรค และโดยทั่วไปใน 1 วรรคจะมี 4 คำ แต่บางวรรคอาจมี 2 คำ 3 คำ และอาจถึง 6 คำ ก็มี เช่น ในบทดูฉายชเนนา วรรคที่ว่า “หักหักหักหักหักหักหักหัก”

ตัวอย่างฉันทลักษณ์ประกอบการรำดูฉาย มีดังนี้

	ดูฉาย	๐๐๐๐	๐๐๐๐	
๐๐๐๐	๐๐๐๐	๐๐๐๐	๐๐๐๐	
๐๐๐๐	๐๐๐๐	๐๐๐๐	๐๐๐๐	ฯ 3 คำ ฯ

บทดูฉายบทแรก นิยมขึ้นด้วยคำว่า “ดูฉาย” ส่วนการขึ้นต้นบทดูฉายบทต่อไป อาจยังคงใช้คำว่า “ดูฉาย” หรือใช้คำอื่นซึ่งต้องอยู่ในจำนวนคำประมาณ 2 คำ เช่น บทดูฉายชเนนา ขึ้นต้นบทดูฉายว่า “ดูฉาย” “นวนานา” “ปลื้มใจ” “ออกเดิน” เป็นต้น ส่วนในบทลงท้ายโดยปกติแล้วไม่นิยมใช้คำว่า “เอ๋ย” ซึ่งจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้กล่าวถึงเรื่องการลงท้ายบทดูฉายไว้ในวารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์ พ.ศ. 2533 ว่า

“...ตามปกติแล้วไม่นิยมใช้คำว่า “เอ๋ย” ลงท้ายบทดูฉาย ซึ่งในเรื่องนี้คุณครูมนตรี ตราโมท ได้เคยอธิบายว่า “บทดูฉายที่ดีต้องลงท้ายด้วยคำตาย เช่น คำว่า ที่คนประดิษฐ์ ยิ่งสวยสุดพิศ จำพวกนี้ สาเหตุของการลงท้ายบทดูฉายด้วยคำตายนั่นพอจะอนุมานได้ว่า เนื่องมาจากต้องการทำลายความสามารถของคนปี ซึ่งต้องเป่าเลียนแบบเสียงบทร้องดูฉายก็เป็นได้...” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2533 หน้า 36)

เช่น

บทดูฉายพราหมณ์

ดูฉายเอ๋ย	ช่างงามช่างรำโยกย้าย
สะเอาจนอ่อนนอร์ชรช่วงกาย	วิจิตรยิ่งลายที่คนประดิษฐ์
สองเนตรคมชำแสนดำนับลับ	หม้อยเนตรจับช่างสวยสุดพิศ

บทดูฉายเบญจกายแปลง

ดูฉายเอ๋ย	จะไปไหนนิตเจ้าก็กริดกราย
เยื้องย่างเจ้าช่างแปลงกาย	ละเมียดละม้ายสีดานงลักษณ์
ถึงพระรามเห็นทราวม้วย	จะฉงนพระทัยให้อะเหลื่ออะหลักฯ

ในส่วนของบทแม่ศรีนั้น โดยปกติบทแม่ศรี 1 บท จะประกอบด้วย 4 คำกลอน 7 วรรค คำกลอนแรกมีเพียงวรรคเดียว แต่อาจพบว่าในบทแม่ศรีบางบทมีจำนวน 8 วรรค เช่น ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ฉุยฉายแม่บท เป็นต้น ในแต่ละวรรคของบทแม่ศรีมี 4 คำ ดังตัวอย่างฉันทลักษณ์บทแม่ศรี ดังนี้

แม่ศรี	๐๐
๐๐๐๐	๐๐๐๐
๐๐๐๐	๐๐๐๐
๐๐๐๐	๐๐๐ เอย ๆ 4 คำๆ

การขึ้นต้นบทแม่ศรีนิยมขึ้นต้นด้วยคำว่า “แม่ศรี” และต่อท้ายด้วยคำอื่นจำกัดจำนวนได้แค่ 2 คำ เช่น แม่ศรีสาวหงส์ แม่ศรีสาคร เป็นต้น อย่างไรก็ตามการขึ้นต้นบทแม่ศรีนั้นไม่จำเป็นต้องขึ้นต้นดังนี้เสมอไปอาจขึ้นต้นด้วยคำอื่นๆก็ได้ ซึ่งความหมายของคำที่ใช้ในวรรคขึ้นต้นมักจะเป็นการแสดงเพศ - พันธุ์ และ/หรือลักษณะของตัวละครนั้นๆเสมอ เช่น ฉุยฉายพราหมณ์ขึ้นต้นบทแม่ศรีว่า “นำชมเจ้าพราหมณ์” “นารักตรุณ” บทฉุยฉายเบญกายแปลงขึ้นต้นบทแรกของบทแม่ศรีว่า “แม่ศรีรากษสี” บทต่อไปว่า “อรชรอ่อนแอ้น” หรือบทฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวนขึ้นต้นบทแม่ศรีว่า “ยักษ์โสภณ” “ยักษ์ทิศศรี” เป็นต้น ส่วนคำลงท้ายของบทแม่ศรีต้องลงท้ายด้วยคำว่า “เอย” ดังตัวอย่างบทฉุยฉายนางแมว ดังนี้

แม่ศรีเอย	แม่ศรีวิหาร
พื่อนรำทำท่า	กัมเกศาประณต
ขอให้พบกุมารา	ประจักษ์ตาปรากฏ
แล้วร้ายราตามบท	ช้อยชดไปเอย

บทแม่ศรีฉุยฉายเบญกายแปลง

แม่ศรีเอย	แม่ศรีรากษสี
แม่แปลงอินทรี	เป็นแม่ศรีสีดา
ทศพิศตรมลักเห็น	จะตื่นจะตื่นในวิญญาน
เหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า	ระอาเจ้าแม่ศรีเอย

คุณครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายไว้ใน ฟังและเข้าใจเพลงไทย ว่า “แต่เดิมนั้นจะร้องฉุยฉายอย่างเดียวต่อมาภายหลังไม่ทราบสาเหตุจึงมีร้องแม่ศรีต่อท้าย”

การขับร้องเพลงฉุยฉาย เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมสุนทรียะให้แก่การรำฉุยฉาย ดังนั้นจึงต้องขับร้องตามหลักการในทางคีตศิลป์ไทย รู้จักการเอื้อนคำ การรวบคำให้ลงจังหวะพอดีกับหน้าทับกลอง เช่น ในวรรคที่มีจำนวนคำเพียง 2 คำ ดังเช่น บทฉุยฉายวันทอง วรรคที่ว่า “สายใจ” ผู้ขับร้องจะต้องร้องเอื้อนเสียงให้ลงจังหวะพอดีกับหน้าทับกลอง และในทางตรงข้ามหากวรรคใดมีจำนวนคำมากกว่า 4 คำ เช่น บทฉุยฉายแม่บท วรรคที่ว่า “หนูมานผลาญยักษ์บังสุริยา” ผู้ขับร้องต้องร้องรวบคำให้พอดีกับจังหวะหน้าทับกลองเช่นกัน อีกประการหนึ่งที่สำคัญในการร้องเพลงฉุยฉายที่ดีจำเป็นจะต้องขับร้องให้ท่วงทำนองรับกับอารมณ์ของตัวละครในเรื่องนั้นๆ ตลอดจนต้องร้องให้ผู้รำสามารถแสดงลีลาท่ารำได้อย่างเต็มที่ ดังเช่น บทฉุยฉายศุภปงษา วรรคที่ว่า “เราจะหยิกจะตี” นั้น เพื่อให้ผู้รำแสดงความสามารถในการแสดงอารมณ์ตามบท มีทั้งอาภักปฏิกิริยาการเงี้ยวแล้วซังกได้อย่างสวยงามตามอารมณ์ของตัวละคร การร้องจึงจำเป็นต้องยังจังหวะ “เราจะ-หยิก-จะ-ตี”

ฉุยฉายเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่เดิมการร้องเพลงฉุยฉายใช้ดนตรีรับ 1-2 เที้ยว ทุกๆท่อน แต่ปัจจุบันนิยมใช้ปี่รับเพียงเที้ยวเดียว ตามปกติเพลงชุดนี้มี 2 เพลงรวมกัน คือ เพลงฉุยฉายกับเพลงแม่ศรี เมื่อร้องบทฉุยฉายจบแต่ละคำกลอนแล้วจะใช้ปี่เป่าทำนองเลียนคำร้องที่ร้องไปก่อนหน้า เพื่อให้ผู้รำทำตามบททวนตามเนื้อร้องเดิมอีกครั้ง ปฏิบัติดังนี้จนครบ 3 คำกลอน ปี่พาทย์จึงทำการบรรเลงรับทั้งวง เมื่อถึงบทแม่ศรียังคงใช้ปี่เป่าเลียนบทร้องเช่นเดียวกับบทฉุยฉาย แต่เป็นการเป่าปี่ทวนครั้งละ 2 คำกลอน คราวนี้ผู้รำจะไม่รำตบเท้าแต่จะเปลี่ยนเป็นท่ารำรับในลักษณะต่างๆแทน และเมื่อปี่รับครบ 2 ครั้ง (1 บท) ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงรับเหมือนเดิม ในบางโอกาสอาจใช้ระนาดเอกตีเลียนเสียงแทนปี่ก็ได้เช่นกัน

การร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีติดต่อกันนั้นถือว่าเพลงฉุยฉายเป็นเพลงช้า เพลงแม่ศรีเป็นเพลงเร็ว ซึ่งเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น เรียกตามหน้าทับว่า “สองไม้” หากการรำฉุยฉายครั้งใดไม่มีการใช้เครื่องดนตรีเลียนเสียงคำร้อง มีเพียงการขับร้องเพียงอย่างเดียวจนจบบทแล้วปี่พาทย์จึงบรรเลงรับทั้งวง การแสดงและการขับร้องฉุยฉายประเภทนี้ เรียกว่า “ฉุยฉายพวง”

ประเพณีนิยมในการลำดับการบรรเลงดนตรีในการแสดงรำฉุยฉายโดยทั่วไป มีลักษณะลำดับเพลงดังนี้ เริ่มด้วย เพลงร่ำ ตามด้วย ร้องฉุยฉาย รับฉุยฉาย ร้องแม่ศรี รับแม่ศรี เพลงเร็ว และเพลงลา ตามลำดับ

ในกรณีที่ตัวละครรำเพลงลงสร เพลงชมตลาด หรือเพลงมอญแปลงอยู่จะรำเพลงฉุยฉายต่อทันทีนั้นสามารถปฏิบัติกระบวนท่ารำต่อได้เลยไม่จำเป็นต้องมีเพลงคั่นอีกสามารถขับร้องบทฉุยฉายต่อได้ทันทีหรืออาจปฏิบัติได้อีก 2 ลักษณะ คือ

- 1) ปี่พาทย์บรรเลงรับเพลงลงสรหรือเพลงชมตลาดที่ร้องจบเพลงไปก่อนแล้ว จึงขับร้องบทฉุยฉายต่อ

2) เมื่อขับร้องเพลงลงสรงหรือเพลงชมตลาดที่ร้องจบไปก่อนหน้าแล้ว จึงบรรเลงเพลงฉุยฉายนำ 1 เที้ยว หรือขับร้องบทฉุยฉายก็ได้

ในการรำฉุยฉายนั้นขั้นตอนมีเพื่อใช้สำหรับเป็นชุดเบิกโรง เช่น บทฉุยฉายพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นบทฉุยฉายที่เก่าแก่ที่สุด ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้สำหรับเป็นบทเบิกโรง แต่ก็ยังมีการเข้าใจผิดว่าการรำฉุยฉายเป็นการรำประกอบในการแสดงโขนและละครเท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันได้มีผู้ประพันธ์บทฉุยฉาย ประดิษฐ์การแสดงฉุยฉายขึ้นมากมาย มีทั้งบทประกอบการแสดงโขนและละคร และบทฉุยฉายที่แต่งขึ้นเฉพาะกิจ คือ เพื่อใช้ในโอกาสใดโอกาสหนึ่งโดยเฉพาะ และยิ่งไปกว่านั้นยังมีผู้นิยมนำบทฉุยฉายประกอบการแสดงโขนและละครมาจัดแสดงเป็นชุดเอกเทศอีกหลายชุด เช่น ฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายเบญกายแปลง เป็นต้น

การรำฉุยฉายอาจแบ่งออกเป็นประเภทตามโอกาสที่จัดการแสดงออกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 4 ประเภท คือ

1) การรำฉุยฉายเพื่อใช้สำหรับเป็นบทเบิกโรง ได้แก่ ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ฉุยฉายเบญจพรรณ ฉุยฉายเบิกโรงละครนอก และฉุยฉายเงาะ

2) การรำฉุยฉายที่ตัดตอนมาจากการแสดงโขน ได้แก่ ฉุยฉายเบญกายแปลง ฉุยฉายศูรปนา ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ฉุยฉายอินทรชิตแปลง ฉุยฉายมานพ (หนุมานแปลงกาย) ฉุยฉายทศกัณฐ์แปลง (หนุมานแปลงกาย) ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง และฉุยฉายสุชาจาร

3) การรำฉุยฉายที่ตัดตอนมาจากการแสดงละครเรื่องต่างๆ ได้แก่ ฉุยฉายพราหมณ์ (ละครเบิกโรง ชุด พระคเณศเสียว) ฉุยฉายยอพระกลิ่น (ละครเรื่องมณีพิชัย) ฉุยฉายวันทอง (ละครเรื่องขุนช้างขุนแผน) ฉุยฉายนางแมว (ละครเรื่องไชยเชษฐ) ฉุยฉายวิมาลา (ละครเรื่องไกรทอง) ฉุยฉายพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต (ละครเรื่องสุวรรณหงส์) ฉุยฉายมณีรัตนา (ละครเรื่องแก้วหน้าม้า) ฉุยฉายฮเนา (ละครเรื่องเงาะป่า) และฉุยฉายมานพ (ละครเรื่องกากี)

4) การรำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในโอกาสต่างๆ ได้แก่ ฉุยฉายแม่บท ฉุยฉายอวยพร ฉุยฉายละครใน ฉุยฉายชุมนุมฉุยฉาย และฉุยฉายเพลงปี

การรำฉุยฉายเป็นกระบวนการรำที่ใช้ท่วงท่ามือของผู้รำ ประกอบบทร้องและการขับร้อง บทร้องจะแสดงถึงการชื่นชมความงามของตนเอง เพื่อที่จะให้ผู้พบเห็นเกิดความรัก ความเอ็นดู ชื่นชอบ ติดตามตั้งใจ ประทับใจในตัวผู้แสดง หรือแม้แต่การรำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะกิจในงานมงคลหรืออวยพรก็มุ่งเน้นท่วงท่ามือการรำรำที่สวยงามตามทำนองเพลง บทร้อง และที่สำคัญคือการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาผ่านกระบวนการทำรำได้อย่างสมบูรณ์ ดังนั้นการรำฉุยฉายจึงเป็นศิลปะการรำรำขั้นสูงอย่างหนึ่งของนาฏศิลป์ไทย

2.6 ความเป็นมาของตัวละคร “สุครีพ”

สุครีพ เป็นตัวละครตัวหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นบุตรของนางกาลอัจนาที่เกิดจากพระอาทิตย์ เป็นน้องของพาลีที่เกิดจากนางกาลอัจนา กับพระอินทร์ เดิมเป็นมนุษย์แต่เมื่อพระฤๅษีโคดมผู้เป็นสามีนางกาลอัจนาทราบความจริงจึงทำพิธีเสี่ยงลูก ว่าใครเป็นลูกที่เกิดจากพระฤๅษีโคดมให้ว่ายนํ้ากลับมา

“แม้ว่าเป็นลูกชายอื่น	อย่าให้ว่ายนํ้าเข้ามา
จงเป็นสาววานรไพร	เสียงแล้วขว้างไปทันที”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 หน้า 111)

และสาปให้ลูกชายทั้งสองกลายเป็นลิง พระอินทร์และพระอาทิตย์จึงสร้างเมืองขีดขินให้ลูก พระอินทร์ประทานนามให้บุตรของตนว่า “พระยาอากาศ” มีกายสีเขียว ให้เป็นเจ้าเมืองขีดขิน พระอาทิตย์ได้ประทานนามให้บุตรของตนว่า “สุครีพ” มีกายสีแดง เป็นผู้มั่งคั่งมาก เป็นอุปราชเมืองขีดขิน

สุครีพรับใช้พระรามในฐานะนายทหารผู้ใหญ่ ทำหน้าที่ให้คำปรึกษาและเป็นแม่ทัพในบางโอกาส ตลอดจนออกรบและอาสาในการปฏิบัติหน้าที่ต่างๆ ตามเนื้อเรื่องของเรื่องรามเกียรติ์ดังนี้

2.6.1 เป็นที่ปรึกษา สุครีพเป็นผู้รักความเป็นธรรม จงรักภักดีต่อพระรามผู้เป็นนาย มีความเมตตาและรู้จักลักษณะนิสัยของลูกน้อง สุครีพมักถวายคำปรึกษาที่ถูกต้องเหมาะสมกับพระรามเสมอ ทำให้พระรามโปรดปรานในตัวสุครีพมาก เช่น เมื่อครั้งหนุมานวิวาทกับนิลพัท พระรามได้ขอความคิดเห็นจากสุครีพ โดยสุครีพได้ให้คำปรึกษาว่า

“.....	อันสองทหารชาญชัย
ดั่งช้างสารกล้าบ้ามัน	จะไว้โรงเดียวกันนั้นไม่ได้
.....	
ขอให้นิลพัทพานร	รังนครขีดขินเห็นพอได้
แต่ว่ายุบุตรวุฒิกไกร	เอาไว้ได้เบื่องบthalmaly”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 หน้า 222)

พระรามพอใจข้อเสนอของสุครีพมาก กล่าวชมว่า

“มีเสียแรงเป็นน้องพาลี	ทั้งมีปรีชาโวงไว
ตรัสพลางพลางเปลื้องเครื่องต้น	กฤษณาสั่งวาลประทานให้”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 1, 2553 หน้า 223)

2.6.2 อาสาออกรบและปฏิบัติตามคำสั่ง เมื่อมีราชการสงครามสุคริพก็จะรับอาสาปฏิบัติหน้าที่อย่างเคร่งครัด เช่น พระรามหาผู้อาสาไปหักฉัตรเมืองลงกา สุคริพก็รับอาสาโดยทันที

“ตัวข้าพระบาทผู้ภักดี	ครั้งนี้จะอาสาไป
ทำลายฉัตรท้าวทศพัคตร์	ให้หักยับลงจงได้”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 หน้า 329)

ในการนี้สุคริพก็หักฉัตรได้สำเร็จและมีโอกาสสังหารชีวิตทศกัณฐ์ได้ แต่สุคริพก็ได้ทำเกินคำสั่ง

“กูจะใคร่ตัดเศียรอ้ายสาธารณ์	เกรงเกินโองการพระจักรี
จะเอาแต่มงกุฎไปถวาย	องค์พระนารายณ์เรื่องศรี”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 หน้า 337)

และเมื่อครั้งพระรามสั่งให้ไปตัดแขนทัพนาสูร สุคริพก็อาสาไปตัดแขนได้สำเร็จทัพนาสูรไม่ตายยังสามารถใช้เท้าต่อสู้ได้ สุคริพจึงกล่าวตอบทัพนาสูรว่า

“หากเกรงเกินราชโองการ	จึงไม่สังหารยักขา”
-----------------------	--------------------

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 7, 2553 หน้า 221)

แล้วจึงรีบกลับมาทูลรายงานพระรามถึงภารกิจที่ปฏิบัติจนสำเร็จตามพระประสงค์

6.2.3 ผู้มิตรกับคนแปลกหน้าในการทำราชการ เมื่อครั้งพิเภกเข้ามาสวามิภักดิ์ต่อพระรามได้เข้าพิธีดื่มน้ำพระพิพัฒน์สัตยาแล้วสุคริพจึงชวนพิเภกเป็นสหาย ทั้งนี้เห็นว่าพิเภกเป็นน้องของทศกัณฐ์เจ้ากรุงลงกามีศักดิ์เสมอกับตนซึ่งเป็นน้องพาลีเจ้าเมืองขีดขิน

“เราสองได้รองธุลีบาท	พระตรีภูวนาถรังสรรค์
ล้วนตั้งอยู่ในสัตย์ธรรม์	เกียรตินั้นจะชั่วก็กลับปา
จะฉลองบทมาลย์ในการยุทธ์	ไปกว่าจะสุดสังขาร
ความเป็นสหายร่วมชีวา	ครองความสัจจาด้วยกันไป”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 หน้า 140)

เมื่อสุคริพและพิเภกได้ทำการสาบานเป็นสหายกันต่อหน้าไพร่พลวานร จึงทำให้คลายความสงสัยในตัวพิเภกที่เป็นยักษ์ ทำให้เกิดความร่วมมือในการทำราชการได้เป็นอย่างดี

6.2.4 ความจงรักภักดีต่อพระราม สุคริพได้รวบรวมไพร่พลมาช่วยพระรามรบปฏิบัติงานทุกด้านด้วยความซื่อสัตย์จงรักภักดี จนกระทั่งเสร็จศึกลงกาได้รับพระราชทานตั้งให้เป็น “พระยาไวยวงศา महाสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน ต่อมาเมื่อทราบข่าวพระรามออกเดินป่าอีกครั้งตาม

คำแนะนำของพระยาพิเภก สุคริพจึงกลับไปรับใช้พระรามอีกครั้งทั้งที่ไม่มีข้อตกลงหรือสัญญาผูกพันแต่อย่างใด แต่ด้วยความจงรักภักดีและความกตัญญูต่อพระรามสุคริพจึงพร้อมที่จะรับใช้พระราม

“..... จะอยู่ในพระนครหาควรไม่
จำจะไปตามเสด็จภูวนาย จะได้รองไต่บทมลาย”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 11, 2553 หน้า 125)

สุคริพและไพร่พลได้ไปรับใช้พระรามและพระลักษมณ์ในป่า และช่วยเหลือพระรามพระลักษมณ์ให้พ้นอันตรายจากนกกายุภักษีโดยร่วมกับหนุมาน สุคริพเป็นผู้ปฏิบัติที่ดีปฏิบัติตามคำสั่งอย่างเคร่งครัด และมีความจงรักภักดีอย่างเสมอต้นเสมอปลาย เป็นผู้มีความดีจึงเป็นทหารที่ได้รับการไว้วางใจของพระรามมากคนหนึ่ง

6.2.5 เป็นนักรบที่ดี สุคริพเป็นทั้งแม่ทัพและนายทหารในกองทัพพระราม มีหน้าที่หลักคือการรบกับอสูร สุคริพมีคุณสมบัติในการเป็นนักรบที่ดี คือ

- นักรบที่กล้าหาญ สุคริพเป็นนักรบที่กล้าหาญ และปฏิบัติงานด้วยความอุตสาหะ แม้ว่าราชการจะมีความยากลำบากเพียงใดก็ทำการต่อสู้กับข้าศึกอย่างไม่เกรงกลัว อย่างเช่น ตอนรบกับอินทรชิตที่มีฤทธิ์มากและเป็นบุตรของทศกัณฐ์

“จึงร้องว่าเหวยอ้ายอินทรชิต มึงอย่าอวดฤทธิ์ให้เกินหน้า”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 5, 2553 หน้า 213)

- นักรบที่รอบคอบ ในการอาสาศึกของสุคริพจะต้องมีการวางแผนการดำเนินงานอย่างเป็นระบบ ดังจะเห็นได้จากตอนอาสาไปหักฉัตรในเมืองลงกามีการวางแผนและคาดการณ์ล่วงหน้าว่าจะเกิดอะไรขึ้นหากไม่วางแผนให้ดีก่อนลงมือปฏิบัติงาน

“จึงคิดถวิลจินดา แม้รู้ว่าตัวกูจะเข้าไป
ก็จะต้องต่อสู้ด้วยกุมภกันต์ เกิดรบพุ่งกันเป็นศึกใหญ่
จำจะบังเนตรมันไว้ อย่าให้แลเห็นอินทรีย์”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 4, 2553 หน้า 330)

- เมื่อพลาดก็ยอมรับผิด เมื่อครั้งสุคริพเสียทีให้กับกุมภภรณ์ในตอนถอนคันธรงถึงกับถูกพระรามตำหนิและคาดโทษในการทำศึกครั้งนั้น

“เสียทีเป็นจอมโยธา รักษาตัวเองก็ไม่ได้
จะใคร่ฆ่าฟันให้บรรลัย หากทำชอบไว้แต่เดิมที”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 5, 2553 หน้า 97)

สุครีพยอมรับในความผิดพลาดของตนเองและขอพระราชทานอภัยโทษต่อพระราม

“ซึ่งข้าทำการด้วยประมาท ให้ชายเบื่องบานั้นโทษผิด
ควรที่ถึงสิ้นชีวิต หากพระจักรีสมเดตตา”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม 5, 2553 หน้า 97)

สุครีพเป็นตัวละครที่มีพฤติกรรมถือความยุติธรรมและหน้าที่รับผิดชอบเป็นเรื่องใหญ่ แม้จะมีความสัมพันธ์กันทางสายเลือดหรือสหยาวยรัก หากประพฤติปฏิบัติตนไม่ถูกต้องก็ต้องได้รับโทษ ควรแก่การกระทำนั้นๆ สุครีพมีบทบาทสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์คือจัดไพร่พลให้กับพระรามในการทำศึกกับทศกัณฐ์รวมถึงญาติมิตรของทศกัณฐ์ เป็นแม่ทัพในการทำศึกหลายครั้ง ปฏิบัติงานด้วยความสามารถและเต็มกำลังจนเจียนจะสิ้นชีวิตก็เคย จนกระทั่งได้รับพระราชทานแต่งตั้งเป็น “พระยาไวยวงศามหาสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน เป็นตัวละครที่มีความสำคัญในเรื่องที่สนับสนุนพระรามในการทำสงครามชิงนางสีดากลับคืนมาจากทศกัณฐ์ จึงเป็นข้อมูลในการศึกษาที่นำมาสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” และขอนำเสนอทฤษฎีในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงในหัวข้อต่อไป

2.7 แนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์

2.7.1 แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว

การเคลื่อนไหว คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมียอดประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยประดิษฐ์ คือ การใช้พลัง (ENERGY) และ การใช้ที่ว่าง (SPACE)

1) การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกาย ด้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังงานเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ มี 3 ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

1.1) ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้ มีตั้งแต่อ่อนจนแทบสัมผัสได้ ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งว่าร่างกายจะระเบิด การพ่นราด้วยพลังที่แรงมากๆ ย่อมทำให้เกิดอาการที่กระปรี้กระเปร่าแข็งแรง รุกړัน ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบเทียบความต่างในการเคลื่อนไหวด้วยพลังมาก มีความหมายขึ้นชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อย ให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกเล็กๆ ที่แผ่เร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

1.2) การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลัง เพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจนโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกันทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเคาะแขน การห่มเข้า และการย่ำเท้า

1.3) ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้ว และ การลอยตัว

1.3.1) การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขา ไปมาคล้าย การแกว่งชิงช้า

1.3.2) การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจน คล้ายการตีกอล์ฟ

1.3.3) การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่อง โดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน ไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

1.3.4) การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบการระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็วก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการร่วกลองนั่นเอง

1.3.5) การลอยตัว คือ เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง 5 ประเภทนี้มีได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดง นักนาฏย-ประดิษฐ์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ขึ้นได้

2) การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนดตำแหน่ง ขนาด และทิศทาง

2.1) ตำแหน่ง คือ การจัดพื้นที่ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่าหนึ่งหรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่าหรือการแสดงจบท่อนหนึ่งของกระบวนท่าฟ้อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับกรอบแบบนาฏยประดิษฐ์

2.2) ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทาง ให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนไหวไปยังจุดอื่นๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวย

ให้ หากมีที่ว่างมาก ผู้แสดงก็ออกท่า และเคลื่อนไหวไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

2.3) ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวี่ยงหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา การยกสูง และการกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ กันย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

2.3.1 การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

2.3.2 การถอยหนีคนดู เป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

2.3.3 การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่าๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

2.3.4 การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถว ได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงๆ แบบตั้งฉาก

2.3.5 การวนเป็นวง เป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

2.3.6 การฉวัดเฉวี่ยง แสดงถึง ความปราดเปรี้ยว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไป ในทิศทางต่างกันจะแสดงความสับสนวุ่นวาย

2.3.7) การยกสูง แสดงถึงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

2.3.8) การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 หน้า 246-249)

จากทฤษฎีการเคลื่อนไหวดังกล่าวข้างต้น ทำให้ทราบถึงวิธีการออกท่าทางการเคลื่อนไหว ร่างกายมนุษย์ ส่วนมีหลักการเหมือนกัน เช่น การใช้พลังและการใช้ที่ว่าง ซึ่งสอดคล้องกับหลักการฝึกหัดโยนเบ๊องตัน ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ใช้ในการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ โดยเน้นการใช้ความหนักและความเบา การเน้นจังหวะหนักแน่นและอ่อนไหวของพลังในร่างกาย เพื่อจะแสดงให้เห็นถึงความรู้สึกและความหมายที่ต่างกันของพลังที่ต่างกันในการเคลื่อนไหวอริยาบถต่างๆ ในขณะทำ

การแสดง การเคลื่อนไหวของผู้แสดงมีจุดที่เกิดความสมดุล มีการเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ อย่างเหมาะสมสัมพันธ์กับท่วงท่าลีลาการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ โดยคำนึงถึงพื้นที่ว่างที่เกิดขึ้นในขณะทำการแสดงอย่างเหมาะสม บางครั้งสามารถสื่อความหมายได้โดยเปรียบเทียบกับสิ่งที่มนุษย์เราใช้หรือเคยเห็นจากประสบการณ์ในปัจจุบัน ทำให้การสร้างสรรค์ดังกล่าวมีความสมบูรณ์ครอบคลุมทั้งองค์ประกอบทางศิลปะ ทำให้งานสร้างสรรค์ที่จะเกิดขึ้นมีความสมบูรณ์ ดังจะขอกล่าวถึงหลักการทฤษฎีการสร้างสรรคในหัวข้อต่อไป

2.7.2 แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค

ความคิดสร้างสรรค์ คือ การประมวลความคิดเห็นอย่างเป็นลำดับ เป็นสมมติฐาน ข้อมูลพิสูจน์สมมติฐานเหล่านั้นจนได้ผลตามที่ต้องการ ความคิดที่สร้างสรรค์ขึ้นนี้แตกต่างจากความคิดอย่างอื่นหรือเกณฑ์ที่เคยมีอยู่ (ประภาส สีหอำไพ, 2531 หน้า 25)

ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความสามารถในการมองเห็นความสำคัญสิ่งต่างๆ โดยมีสิ่งเร้าเป็นตัวกระตุ้น ทำให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป และความคิดสร้างสรรค์นี้ประกอบด้วย การคล่องในความคิด ความยืดหยุ่น และความคิดที่เป็นของตนเองโดยเฉพาะหรือความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ (กรมวิชาการ, 2535 หน้า 2)

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถในการคิดสิ่งแปลกใหม่ออกไปจากเดิมโดยอาศัยประสบการณ์ทุกสิ่งที่มีอยู่มาดัดแปลงแก้ไข และนำไปใช้แก้ปัญหาได้ สามารถนึกคิดสิ่งประดิษฐ์สิ่งใหม่ๆ ตลอดจนเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุหรือเหตุการณ์ต่างๆ ได้อย่างรอบคอบ และมีความถูกต้อง (กิฟลี วรรณจิณี, 2535 หน้า 15)

องค์ประกอบสำคัญของผลงานสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรคผลงานอย่างเป็นระบบ จำเป็นต้องประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญดังต่อไปนี้

1) แรงบันดาลใจ หมายถึง แรงกระตุ้น หรือแรงผลักดันที่เกิดขึ้นในใจ ทำให้เกิดความคิด หรือการกระทำที่สร้างสรรค์ โดยอาจเกิดจากแรงกระตุ้นภายนอกหรือภายในตัวศิลปิน ซึ่งสิ่งที่มีมากระตุ้นนั้นอาจจะเป็นได้ทั้งนามธรรมและรูปธรรม ความบันดาลใจมักเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลันเหมือนแสงสว่างที่แจ่มจ้า มีแรงเร้ารุนแรง สามารถกระตุ้นให้มนุษย์เกิดความคิดและการกระทำขึ้น

2) แนวความคิดหรือความคิดรวบยอด หมายถึง แนวความคิดความเข้าใจ หรือความหมายที่บุคคลกำหนดขึ้นเกี่ยวกับสิ่งหนึ่งอันเกิดจากการสรุปรวบรวม และเชื่อมโยงประสบการณ์ ข้อมูลกับสิ่งนั้นๆ เข้าด้วยกัน แล้วสรุปความเข้าใจตรงกัน เพราะแต่ละคนมีประสบการณ์หรือได้รับข้อมูลในเรื่องเดียวกันต่างกันออกไป

3) กระบวนการสร้างสรรค์ การสร้างสรรค์เป็นความสามารถของการใช้สมองในการบังคับสูงสุดของมนุษย์ ด้วยการสร้างให้เกิดสิ่งใหม่ๆ อันมีลักษณะเป็นต้นฉบับ มีความริเริ่มอันไม่

ซ้ำกับสิ่งที่เคยมีอยู่เดิม สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะมีลำดับขั้นนับแต่จุดเริ่มต้น พัฒนา และสิ้นสุดเป็นกระบวนการที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน

4) จินตนาการ มีที่มาตามรูปศัพท์ว่า จินต + อากาโร หมายถึง การสร้างสรรค์ขึ้น ในจิตใจ จินตนาการเป็นกระบวนการการก่อรูปขึ้นให้สำนึกโดยแรงขับจากจิตใจ ซึ่งรูปลักษณ์ที่สร้างจากจินตนาการนั้นอาจเหมือนกัน แตกต่างกัน หรือพิสดารไปจากที่เคยเห็น หรือมีอยู่ตามธรรมชาติก็ได้ แหล่งที่มาของจินตนาการอาจเกิดจากการกระตุ้นของประสบการณ์ภายนอก หรือจากการกระตุ้นของอารมณ์ ซึ่งเป็นประสบการณ์ที่สะสมอยู่ภายใน

ชะลูด นิยมเสมอ (2539 หน้า 19) ให้ความหมายว่า จินตนาการคือการกระทำ หรือพลังอำนาจของจิตซึ่งสร้างรูปมิได้มิให้ปรากฏมีค่าเปรียบว่า จินตนาการเป็นดวงตาที่สามของศิลปินที่สามารถมองเห็นภาพที่คนทั่วไปมองไม่เห็นหรือไม่อาจคิดคำนึงไปถึงได้ ภาพที่สร้างจากจินตนาการก็คือ จินตภาพนั่นเอง จินตภาพเป็นผลิตผลจากจินตนาการ คือ ภาพที่เกิดจากอำนาจของจิตใจเป็นภาพที่เห็นไม่ชัดเจน จับต้องไม่ได้ จนกว่าศิลปินจะถ่ายทอดเป็นจินตภาพโดยผ่านภาพร่างหรือผลงานศิลปะในรูปลักษณ์ต่างๆกัน และพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะที่สมบูรณ์

จากการศึกษาเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ดังกล่าวข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดขึ้นด้วยตนเองในมุมมองหรือความคิดที่มีการเชื่อมโยงเรื่องราวอย่างสัมพันธ์กันจาก ประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมา เราสามารถนำความคิดนั้นมาจัดกระบวนการขั้นตอนได้ การคิดขึ้นมานั้นต้องเป็นสิ่งแปลกใหม่ ไม่ซ้ำกับแนวคิดที่ผู้อื่นได้คิดไว้ หรือมีมุมมองที่ฉีกออกจากแนวคิดเดิม ซึ่งความคิดสร้างสรรค์นั้นจะมีอัตลักษณ์เฉพาะในแต่ละชุดที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น หากมองในแง่ของความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นผลงานรูปธรรม ซึ่งอาจจะเป็นผลิตภัณฑ์ (PRODUCT) ต้องเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ไม่ซ้ำกับของเดิมที่มีการประดิษฐ์ไว้ อนึ่งการสร้างสรรค์การแสดงในแต่ละครั้งจำเป็นต้องมีการวิเคราะห์รูปแบบ และองค์ประกอบของการแสดงอย่างมีหลักการและเหตุผล ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานได้นำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์มาใช้ประกอบเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ สืบเนื่องด้วยสุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบในการสื่อแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึก และจินตนาการอย่างชัดเจน

2.7.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ เป็นแขนงหนึ่งของปรัชญาที่อยู่ในขอบข่ายที่ศึกษาเกี่ยวกับคุณค่า Axiology ซึ่งเป็นคุณค่าในผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น คำว่า “สุนทรียะ” หมายถึง ความงาม คำว่า “ศาสตร์” หมายถึง วิชา ดังนั้นคำว่า “สุนทรียศาสตร์” จึงหมายถึง วิชาที่ว่าด้วยความงาม ความงามโดยทั่วไปนั่นก็คือศิลปะที่มนุษย์เป็นผู้สร้างขึ้น การเรียนรู้และเข้าใจในสุนทรียศาสตร์นี้ก็หมายถึง การรับรู้และชื่นชมในความงามของศิลปะที่มนุษย์เป็นผู้สร้างนั่นเอง

สุนทรียศาสตร์มีความหมายต่างๆ ดังต่อไปนี้

- 1) เป็นวิชาที่เกี่ยวกับความรู้สึก รับรู้ในความงาม
- 2) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ความงาม ลักษณะต่างๆ ของความงาม

และรสนิยม

3) เป็นวิชาที่สอบสวนและเปิดเผยหลักเกณฑ์ความงามให้เห็นเด่นชัด เข้าใจกัน และชื่นชมกันได้

4) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์โดยตรง ที่สร้างความพอใจโดยไม่หวังผล ในทางปฏิบัติ ไม่หวังผลตอบแทนเป็นวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึกเฉพาะตอน

5) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความเป็นอยู่ของบุคคลและจิตใจ ตลอดจน พฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึก ตอบสนองในสิ่งสวยงามสิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อมวลชน

ศิลปะมีหลายแขนงหลากหลาย ผู้ที่จะรับรู้ในสุนทรียะได้ ต้องมีพื้นฐานในการสัมผัส อาจจะเป็นด้วยตาหรือด้วยหู พื้นฐานนั้นก็เนื่องมาจากองค์ประกอบหลายส่วน เช่น ความรู้ ประสบการณ์ ทนุธรรมชาติหรือที่เรียกกันว่าพรสวรรค์ (Gift) และความพร้อมที่จะรับการสัมผัสที่ว่า ทนุธรรมชาตินั้นก็คือความพอใจอันเกิดขึ้นแต่กำเนิดและติดตัวมา เป็นความรู้ที่เรืองแสงอยู่ในตัว มนุษย์เอง เพื่อรอการนำออกมาใช้ เช่น บางคนชอบบทกลอน บางคนชอบร้องเพลง ฟังเพลง บางคน ชอบป้อนรำ ดนตรี จิตรกรรม สถาปัตยกรรม และงานฝีมืออีกหลายๆ อย่าง จากทนุธรรมชาติบวกกับ ความรู้ ประสบการณ์ และความพร้อมทำให้เกิดความประณีตในศิลปะ สร้างความพอใจ ดึงดูดความ สนใจ เกิดอารมณ์ซาบซึ้งดื่มด่ำในผลงาน นั้นย่อมหมายความว่าสุนทรียะ คือความงามที่มีคุณค่ายังได้ เกิดขึ้นแล้ว

สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย

ในวิชานาฏศิลป์ไทย มีรูปแบบของความงามอยู่ 4 อย่างคือ วรรณคดี ดนตรี ขับร้อง และนาฏศิลป์ ศิลปะทั้ง 4 อย่างนี้เกื้อกูลซึ่งกันและกันในอันที่จะสร้างความงามหล่อหลอมให้เกิดเป็น ศิลปะที่มีคุณค่ามหาศาล

สุนทรียะจากวรรณคดี

สุนทรียะจากวรรณคดี คือ ความงามของตัวอักษร โดยเฉพาะคำประพันธ์ประเภท ร้อยกรอง ความงามของตัวอักษรเกิดจากความสามารถของกวีที่มีศิลปะในการใช้ถ้อยคำ ก่อให้เกิด ความตระการ แพรพราว ไฉมน่าความรู้สึก ให้แก่วรรณคดีสนใจ มีคุณค่าประโยชน์เสริมสร้างปัญญา ความงามของวรรณคดีประเภทร้อยกรองชนิดต่างๆ ประกอบด้วยความงามของเนื้อหาสาระ ศิลปะ การใช้ถ้อยคำ เติมนำ เล่นอักษร เล่นสระ และเล่นเสียง ให้รสสัมผัสนอกสัมผัสใน ช่วยเสริมคุณค่าทาง สุนทรียะของนาฏศิลป์ไทย

สุนทรียะทางดนตรีและการขับร้อง

ในเพลงไทยมักจะรวมการบรรเลงและการขับร้องไว้ด้วยกัน ความงามที่จะได้จากดนตรีและการขับร้อง ต้องอาศัยทั้งผู้บรรเลง ผู้ร้อง และผู้ฟัง ช่วยกันสร้างสุนทรียะของแต่ละฝ่ายนั้น ต้องอาศัยหลักต่อไปนี้

1. สุนทรียะจากผู้บรรเลง

- 1.1 มีความรู้ความชำนาญในการร้องและส่งให้ร้อง
- 1.2 มีความแตกฉานที่จะช่วยให้การแสดงนั้นสมจริงยิ่งขึ้น
- 1.3 รักษาลีลาจังหวะตรงตามสถานการณ์และอารมณ์
- 1.4 มีกลเม็ดในการบรรเลงที่ไม่ซ้ำซากทำให้คนเบื่อ (เปลี่ยนทำนองเพลงให้

แปลกไปบ้าง)

การบรรเลงที่ใช้เครื่องดนตรีชิ้นเดียว จะให้รสสัมผัสและสุนทรียะได้ดีกว่าและง่ายกว่า แต่ต้องหมายความว่าผู้บรรเลงมีความชำนาญพอ) เช่น เดี่ยวขลุ่ย เดี่ยวซอ เดี่ยวจะเข้ เป็นต้น

การร้องก็เช่นกัน ถ้าต้องการความไพเราะ ซาบซึ้ง ก็ต้องร้องเดี่ยว ใช้กระแสเสียงลีลา กลเม็ดเด็ดพรายได้เต็มที่และอิสระกว่าการร้องหมู่ เพลงเดียวกันนักร้องสองคนจะร้องได้ไพเราะ ต่างกันอีกคนหนึ่งร้องไม่ไพเราะไม่ชวนฟัง ทั้งนี้เพราะความสามารถของแต่ละคนไม่เท่ากัน

ผู้บรรเลงและผู้ร้องต้องสร้างสุนทรียะ ในเพลงด้วยความเฉลียวฉลาด และความชำนาญ เพื่อให้ผู้ฟังสนใจ สุนทรียะจากผู้บรรเลงและผู้ร้องจะลอยแว้งคว้างอยู่โดยไม่มีผู้รับสัมผัส จะเป็นสุนทรียะไม่ได้ ผู้ฟังจะต้องเป็นผู้รับสนองสิ่งที่ผู้ร้องและผู้บรรเลงเสนอให้ แต่ถ้าผู้ฟังปฏิบัติตัวไม่ถูก สุนทรียะนั้นก็สลายสูญเปล่าไปในทันที ฉะนั้นผู้ฟังย่อมมีบทบาทสำคัญในการสร้างสุนทรียะอย่างยิ่ง

2. สุนทรียะจากผู้ร้อง

2.1 มีความพร้อม

- มีความภูมิใจที่จะแสดงออก
- มีความมั่นใจในความรู้ที่ได้เรียนมา
- มีอารมณ์คล้อยตามความรู้สึกของบทกลอนนั้นๆ เช่น รัก โกรธ ฯลฯ

2.2 มีหลักเกณฑ์ในการปฏิบัติ

- ใช้ระดับเสียงเหมาะกับเสียงของตน ไม่หลบเสียงฮวบฮาบ
- มีวิธีการร้องที่ถูกต้องตามทำนองและจังหวะของเพลง
- ร้องชัดเจน ถูกอักขระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์
- ร้องให้ตรงระดับเสียงของดนตรี
- หายใจถูกที่ ไม่ทำให้เสียงขาดห้วน

- จังหวะแม่นยำเสมอต้องจับพร้อมกับดนตรีไม่ให้เหลื่อมหรือก่อนจังหวะ

2.3 ศึกษาเนื้อเพลง

- แบ่งวรรคแบ่งหมู่ให้พอดีกับความหมายตามอักขระวิธี
- ตีความเพื่อใส่อารมณ์ ความรู้สึกลงในบทเพลง

2.4. รู้จักใช้เสียงและอารมณ์ตามบทบาทของตัวละคร

- กลเม็ดในการร้อง และสังเกตอารมณ์ของผู้ฟัง
- น้ำเสียงและสีหน้ากลมกลืนกัน

3. สุนทรียะจากผู้ฟัง

3.1 ความพร้อมในการฟังประกอบด้วย

- มีศรัทธา มีสมาธิในการฟัง
- มีความรู้พื้นฐานในการฟังบ้าง

3.2 ศึกษาเนื้อเพลงและทำนองเพลง เพื่อให้เกิดความซาบซึ้ง

3.3 สร้างอารมณ์ให้คล้อยตามไปกับผู้บรรเลงและผู้ร้อง

3.4 ทำให้สบายคลายกังวลและพยายามคิดตามข้อความตามบทร้อง

นาฏศิลป์เป็นแหล่งรวมศิลปะหลายแขนง เช่น การแสดงนาฏกรรม ทั้งโขน ละครและการฟ้อนรำ ต้องอาศัยบทละครทั้งในรูปร้อยแก้วและร้อยกรอง (วรรณกรรมนาฏวรรณกรรม) การเขียนฉาก การแต่งหน้า (จิตรกรรม) การสร้างหัวโขน อุปกรณ์การแสดง เช่น เครื่องแต่งกาย (ประติมากรรม) การสร้างฉากและเวทีการแสดง (สถาปัตยกรรม) นาฏศิลป์ไทยแสดงเรื่องจากวรรณคดีที่รู้จักกันดี คนดูจะดูลีลาท่ารำและศิลปะอื่นๆ มากกว่าเนื้อเรื่อง สุนทรียะทางนาฏศิลป์ต้องประกอบด้วย

1. ความถูกต้องจากแบบแผนการรำ เช่น แม่ท่า ทำนึ่ง ทำเชือก เป็นต้น

2. ความสามารถในการรำ คือ รำดี รำงาม ประกอบด้วยความชดช้อย สง่า ภาควมคล่องแคล่ว ว่องไว มีฝีมือในการรำ

3. ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว ใช้ไหล่ การกระดิกมือ และกล่อมหน้า เป็นต้น

4. ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์ เช่น ท่าใส่เสื้อ มี 3 อย่าง คือ ใส่ทีละแขน ใส่สองแขนพร้อมกัน และใส่สวมศีรษะลงมา

สุนทรียะในละครรำ

ประกอบด้วยความกลมกลืนของสิ่งต่างๆ ดังนี้

1. บทร้องกับทำนองเพลง
2. ความสามารถของผู้ร้อง

3. ความสามารถของผู้บรรเลง
4. ความสามารถของผู้รำ
5. ความไพเราะในบทกลอน
6. ความกระชับของเนื้อเรื่อง
7. องค์ประกอบอื่นๆ เช่น ฉาก แสง เสียง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ที่เหมาะสม

และถูกต้อง

8. ความประณีตในการจัดแสดง

สุนทรียะจากผู้ดู

สุนทรียะจะเกิดได้ต้องประกอบด้วยผู้ให้และผู้รับ ผู้ให้คือผู้ผลิต ตในเชิงนาฏศิลป์ก็คือ วรรณคดี บทละคร ดนตรี และการพ้องรำ แม้นฝ่ายผลิตจะได้พยายามให้เกิดสุนทรียะอย่างไรก็ตาม ฝ่ายรับคือผู้ดูหรือผู้ฟังจะต้องมีความพร้อมที่จะเสนอสนองด้วย สุนทรียะจะเกิดแก่ผู้ดูหรือผู้ฟังได้ต้องประกอบด้วย

1. มีศรัทธายอมรับ
2. ดูเป็น ฟังเป็น
3. มีพื้นความรู้ในนาฏศิลป์พอสมควร เช่น มีความรู้ในด้านดนตรี เพลงร้อง บทกลอน และแบบแผนขนบธรรมเนียมของการแสดง
4. มีอารมณ์ร่วม

ดังได้กล่าวมานี้ คือบ่อเกิดของสุนทรียะความงามในศิลปะประเภทความบันเทิง เรียกให้ตรงจุด คือสุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทยซึ่งคนไทยควรมี ควรรู้จัก และควรศึกษาอย่างยิ่ง เราจะไม่ดูนาฏศิลป์ร่ำร้องรำทำเพลงเพื่อความบันเทิงและเพลิดเพลินไปวันๆ แต่เราจะดูเป็น ฟังเป็น ปฏิบัติเป็น อย่างมีประสิทธิภาพ และมีความซาบซึ้ง เห็นคุณค่าสมความภาคภูมิใจที่เราภูมิใจในเอกลักษณ์ของชาติ (พาณี สีสวย, 2534 หน้า 1-7)

จากการศึกษาเอกสาร “ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์” ผู้สร้างสรรค์ผลงาน สรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์ คือ การรับรู้และชื่นชมในความงามของศิลปะที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น โดยสามารถสัมผัสได้ทางประสาทสัมผัสทั้ง 5 จนเกิดเป็นความพอใจ ความสนใจ และอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงศิลปะนั้นๆ ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้ว่างานศิลปะนั้นมีคุณค่ายิ่ง สุนทรียศาสตร์ทางนาฏศิลป์ไทยสะท้อนเป็นความงามที่แสดงให้เห็นจากวรรณคดี ดนตรีการขับร้อง และนาฏศิลป์ ซึ่งงานทั้ง 3 อย่างจะต้องเกี่ยวเนื่องกันจึงจะเกิดความงามและคุณค่าทางศิลปะ โดยจะขอกล่าวถึงความงามทั้ง 3 อย่างตามลำดับ คือ

1. สุนทรียะจากวรรณกรรม คือ ความงามที่ได้จากตัวอักษร โดยเฉพาะคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง ซึ่งแสดงถึงอัจฉริยภาพของกวีในการใช้ถ้อยคำที่สละสลวยมีสัมผัสนอกสัมผัสในปรากฏอยู่ในบทประพันธ์ ก่อให้เกิดแนวคิดคติธรรมต่างและเสริมสร้างสติปัญญา

2. สุนทรียะทางดนตรีและการขับร้อง ความงามของดนตรีและการขับร้องต้องอาศัยผู้บรรเลงและผู้ร้องเป็นหลัก ซึ่งขึ้นอยู่กับความพร้อมของผู้บรรเลงและผู้ขับร้อง โดยผู้ขับร้องสามารถขับร้องได้ถูกต้องตามท่วงทำนองและจังหวะของหน้าทับเพลงดนตรี เพลงเสียงได้ชัดเจนตรงกับเสียงของดนตรี การหายใจถูกต้อง และเป็นผู้มีจังหวะที่แม่นยำ สามารถสอดใส่อารมณ์ความรู้สึกได้ตรงกับบทประพันธ์ที่ได้รับ ในขณะที่ผู้บรรเลงดนตรีมีความชำนาญในการส่งรับร้องให้ถูกจังหวะที่ตรงกับอารมณ์ ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ชม สร้างอารมณ์ร่วมให้เกิดความคล้อยตาม

3. สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย สะท้อนให้เห็นได้จากการแสดงนาฏกรรมต่างๆ ทั้งโขนและละคร นาฏศิลป์เป็นแหล่งรวมศิลปะหลายแขนง โดยนาฏศิลป์ไทยมักแสดงในเรื่องวรรณคดี สะท้อนให้เห็นถึงลีลาท่ารำและความสวยงามอื่นๆ ที่เป็นองค์ประกอบร่วมของงานนาฏศิลป์ เช่น การขับร้อง เพลง การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง และ ฉาก เป็นต้น สุนทรียรสที่ผู้ชมจะได้รับคืออารมณ์ร่วมและความรู้สึกคล้อยตาม ก่อให้เกิดความสะเทือนอารมณ์และเห็นถึงคุณค่าของเอกลักษณ์งานนาฏศิลป์ไทย การจัดการแสดงละครที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏศิลป์ต้องใช้องค์ประกอบร่วมของงานนาฏศิลป์ที่กล่าวไว้ข้างต้น

2.7.4 หลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดง

การบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์นั้นหลักสำคัญ คือ ชั้นแรกผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน หุ่นหรือลิเก เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภคนั้นไม่เหมือนกัน ชั้นที่สองผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้เรื่องที่จะแสดงนั้นอย่างถ่องแท้ว่าการแสดงนั้นแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินไปเป็นอย่างไร ผู้บรรจุเพลงก็ต้องรู้เรื่องอย่างชัดเจนเสียก่อน ชั้นที่สามผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่แสดงนั้นว่าเป็นตัวอะไร มีฐานะแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่างๆ จะต้องเป็นไปตามศักดิ์ศรีของตัวละครนั้นด้วย นอกจากนั้นจะต้องให้เป็นไปตามท้องเรื่องและประเภทของการแสดงทุกๆ ประเภท เมื่อได้รู้ทุกอย่างแล้วจึงเริ่มการบรรจุเพลง

การบรรจุเพลงแบ่งออกได้เป็นสองประเภท ประเภทที่หนึ่ง คือ ประเภทร้อง ประเภทที่สอง คือ ประเภทประกอบกิริยา ทั้งสองอย่างนี้จะต้องแบ่งกันออกไปและเลือกบรรจุเพลงให้เหมาะสมตามการดำเนินเรื่องทุกๆ อย่าง ดังนี้

1. ประเภทเพลงร้อง ในเพลงร้องนี้ย่อมบรรจุไปตามอารมณ์หรือการดำเนินเรื่องในตอนนั้นๆ การที่จะบรรจุตามอารมณ์ผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้จักอารมณ์ของเพลงที่ร้องว่าเพลงที่ร้องนั้นเป็นเพลงในอารมณ์ใดจึงจะเลือกบรรจุให้ตรงกับบทของอารมณ์นั้นๆ นอกจากนั้นยังจะต้องเลือก

เพลงให้ถูกฐานะของตัวละครด้วย เพราะว่าเพลงไทยบางเพลงมีวรรณะคือมีคีย์ที่ไม่เหมือนกัน สมมติว่าเพลงในอารมณ์โศกถ้าเป็นฐานะเจ้านาย พระมหากษัตริย์อาจจะใช้เพลงพญาโศกได้ แต่เพลงพญาโศกจะนำมาใช้กับสามัญชนไม่ได้แบบนี้ เป็นต้น จะเห็นได้ว่าอารมณ์โศกเหมือนกันก็ต้องรู้จักฐานะของตัวละครและฐานะของเพลงว่ามีฐานะเป็นอย่างไรจึงจะบรรจุได้ถูกต้อง ดังนั้นการบรรจุเพลงตามอารมณ์นั้นถ้าอารมณ์ของเนื้อเรื่องเป็นอย่างไรก็ต้องบรรจุไปตามนั้น อารมณ์โศก รื่นเริง ดีใจ เสียใจ โกรธ หรือทะเลาะวิวาท ก็ต้องบรรจุไปตามนั้น แต่ว่าเพลงแต่ละเพลงบางทีก็ไม่เหมือนกัน ในการที่จะดำเนินจังหวะ เช่น เพลงนาคราช เพลงนาคราชถ้าจะร้องให้เร็วหรือค่อนข้างเร็วหน่อย จะอยู่ในอารมณ์โกรธได้ แต่ถ้าร้องให้ช้าจะทำให้เป็นเพลงที่อยู่ในอารมณ์อ่อนหวานได้เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับผู้ร้องจะแทรกอารมณ์เข้าไปในบทนั้นๆ การเลือกบรรจุเพลงต้องเลือกอารมณ์ให้ถูกต้อง ให้รู้จักเพลง เพลงอารมณ์โกรธอาจใช้เพลงนาคราชร้องอย่างเร็ว เพลงสมิงทองมอญ หรือลิงโลด ลิงลาน เพลงประเภทนี้ก็เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงอารมณ์โกรธได้ ถ้าเพลงโศกอย่างเพลงพญาโศก หากจะลดชั้นลงมาเป็นทั่วไปก็อาจจะเป็นเพลงทกบท เพลงสร้อย ก็ใช้ได้ ส่วนอารมณ์ดีใจก็อาจจะ เป็นเพลงกราวรำหรือเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างกระฉับกระเฉงก็นำมาใช้ได้

2. เพลงประกอบกิริยา เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาก็คือเพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ประกอบกิริยาไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขนหรือละครต้องมีการดำเนินเนื้อเรื่อง เมื่อมีการดำเนินเนื้อเรื่องก็ต้องมีการเคลื่อนไหวของตัวละคร การเคลื่อนไหวของตัวละครนั้นเพลงใดที่บรรเลงประกอบการเคลื่อนไหวของตัวละครก็ดีหรือสิ่งอื่นๆที่จะมีอยู่ในเรื่องก็ดีที่เป็นการเคลื่อนไหว แล้ว การบรรเลงประกอบการเคลื่อนไหวเหล่านั้นถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น การเลือกบรรจุ เพลงหน้าพาทย์ก็เหมือนกัน คือ ต้องมีชั้นเชิงอย่างทีกล่ามาแล้ว เช่น สามัญชน เพลงเชิด เพลงเสมอ เหล่านี้คงได้ยินได้ฟังและเป็นที่รู้จัก การแสดงไม่ว่าการแสดงอะไรหน้าพาทย์ทั้งสองนี้ดูเหมือนจะต้องมีอยู่ตลอด เพลงเชิดและเพลงเสมอนี้เป็นเพลงที่ถือได้ว่าเป็นสามัญทั่วไปไม่ว่าจะเป็นการแสดงอะไร

เพลงเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงการไปมาโดยรวดเร็วหรือทางไกลทั่วไป ใช้ได้ทั่วไป นอกจากนั้นยังใช้รับในอาวุธสามัญทั่วไปอีกด้วย การรับ การต่อยกัน หรืออะไรที่เป็นสามัญไม่ใช่เจาะจงลงไปจริงๆก็ใช้เพลงเชิดได้ ถ้าเป็นการไปมาอย่างใกล้ๆก็ใช้เพลงเสมอได้ เพลงเสมอจึงเป็นการไปมาในทางใกล้ๆ ประกอบทั่วไป เพลงเสมอใช้ได้ทั่วไปทุกชั้นวรรณะ แต่ถ้าหากว่าเป็นการไปมาใกล้ๆอีกประเภทหนึ่งถือได้ว่าเป็นพิเศษทีเดียว คือการไปมาใกล้ๆที่เป็นพิธีรีตองที่มี ประเพณีแบบแผนที่สำคัญๆ เข้ามาประกอบด้วยนั้นเป็นการไปมาใกล้ๆอีกแบบหนึ่งซึ่งจะต้องใช้เพลงหน้าพาทย์ที่สูงขึ้นไป ในเพลงชั้นนี้ผู้บรรเลงหรือผู้ร้องจะต้องได้รับครอบจากครูบาอาจารย์ เพลงแรกที่จะพูดถึงเรื่องการไปมาใกล้ๆ คือ เพลงบาทสกุณี

เพลงบาทสกุณี ก็คือเพลงเสมอนี้เอง โบราณเรียกว่า “เสมอตินนก” ซึ่งเป็นชื่อเดิมของเพลงบาทสกุณีมาจากการบอกเพลงหน้าพาทย์เพลง ซึ่งดูเพราะและเหมาะสมกับชั้นของเพลงที่เป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง นักดนตรี ผู้รำ ก็ยอมรับเอาคำบอกหน้าพาทย์เพลงมาเป็นชื่อประจำของเพลง เวลานี้ทุกคนรู้จักเพลงบาทสกุณีแต่ไม่ค่อยรู้จักเพลงเสมอตินนก เพลงบาทสกุณีนี้เป็นเพลงไปมาไถ่ๆก็จริงแต่เป็นการไปมาอย่างสง่าผ่าเผย มีประเพณี มีหลักมีเกณฑ์ อย่างเช่นจะออกศึก เสด็จขึ้นเฝ้าที่ทรงพระচ্ชาธาร หรือมีพิธีที่เรียกว่าตัดไม้ข่มนาม คือ เป็นเสมอที่สูงศักดิ์ ด้วยกรณีที่ประกอบนั้นก็หน้าพาทย์ไถ่ๆ เช่นกันแต่ก็สูงศักดิ์ขึ้นไปยังมีเพลงที่ไปมาไถ่ๆ คือ เพลงพราหมณ์เข้า เป็นเพลงที่จะเข้าประกอบพิธี เช่น กุมภกรรณจะเข้าลั่นบอกโมกข์ศักดิ์ก็ดี หรืออินทรีจะเข้าพิธีบูชาศิวะก็ดี เหล่านี้จะมีการเข้าสู่โรงพิธีซึ่งเป็นการไปมาไถ่ๆเช่นเดียวกับเสมอ แต่ว่าการรำหรือการบรรเลงดนตรีต้องใช้เพลงที่บังคับเรียกว่าเพลงพราหมณ์เข้า เมื่อเสร็จพิธีแล้วจะออกจากมณฑลพิธีนั้นก็ต้องรำออกมาอีกปีพาทย์ก็ต้องบรรเลงเพลงพราหมณ์ออก นี่เป็นการไปมาไถ่ๆจริงแต่ว่าคนละชั้นคนละกรณีสูงศักดิ์กว่าการไปมาเฉยๆอย่างปกติ นี่เป็นเพียงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการไปมาอย่างไถ่ๆ

ส่วนหน้าพาทย์อื่นๆ ก็มีหลายอย่างที่จะต้องเปลี่ยนแปลงไปได้ เช่น ไปมาไถ่ก็จริงแต่ว่าอย่างเข้มช้า อย่างสง่าผ่าเผย เป็นการไปมาอย่างสวยงามอย่างที่เขาเรียกว่าการไปมาอย่างทิ้วทิวพระยา การไปมาอย่างนี้จะกลายเป็นเพลงช้า การรำเพลงช้าไปมาในกรณีที่เป็นการไปมาอย่างสง่าและสวยงาม ถ้าหากว่าเป็นการรีบเร่งหน่อยอาจจะไปมาด้วยเพลงเร็ว เพลงเร็วนี้ใช้ได้ทั้งผู้ชายผู้หญิง ซึ่งเป็นการไปมาเหมือนกันแต่ว่าเป็นการไปมาที่มีระเบียบประเพณีเป็นพิธีรีตอง หากขบวนการไปมานั้นได้จัดเป็นรูปขบวนอย่างพยุหยาตรา ก็ต้องใช้เพลงอีกแบบหนึ่ง คือ เพลงกลองโยน ใช้ในการไปมาอย่างมีขบวนพิธีที่เป็นระเบียบแบบแผนตามประเพณี

ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับอารมณ์ หากว่าอารมณ์ใดที่เคลื่อนที่ไป โดยจะเป็นเดินก็ดีไปในทางเรือกัดดีที่เคลื่อนที่ไปอย่างนั้นแต่ว่าไปด้วยความโศกมีการคร่ำครวญไปตลอด ถึงไม่มีเพลงร้องก็ตามการบรรเลงก็จะเปลี่ยนเป็นเพลงทยอย ถ้าหากว่ามีการร้องให้แทรกเข้ามาก็เรียกว่าทยอยโอด ทยอยโอด หมายถึง เพลงทยอยกับเพลงโอดสลับกัน บรรเลงเพลงทยอยไปสักพักหนึ่งพอสมควรตัวละครก็จะแสดงท่าโอดขึ้นมา ปีพาทย์ก็ต้องทำโอด พอโอดเสร็จแล้วก็ต้องทยอยต่อไปอีกอย่างนี้เป็นการคร่ำครวญตลอดทาง คร่ำครวญไปด้วยพรรณนาไปด้วยแล้วก็ร้องให้ ทยอยโอดอย่างนี้ก็คือหน้าพาทย์อย่างหนึ่งเหมือนกันที่เป็นการไปมาตามแบบแผนที่จะบรรจเพลงอย่างหนึ่ง

สำหรับเพลงที่ใช้กับอารมณ์อื่นๆ สมมติว่ารบกัณเพลงเชิดใช้ได้ทั่วๆไปกับเรื่องที่ไม่มีการพิธีรีตอง ไม่เจาะจงว่าจะแสดงอะไร ไม่ได้เน้นอาวุธ เหล่านี้ให้ใช้เชิด ถ้าหากว่าจะเน้นอาวุธขึ้นมาเป็นบางอย่างก็ต้องใช้เพลงอื่น เช่น จะรำดาบหรือกระบี่อย่างนี้ก็ต้องไปใช้กลองแขกปี่ชวา ใช้เพลงสระหม่า เป็นต้น หรือถ้าเป็นอาวุธสั้นอย่างกริชนั้นเฉพาะเป็นอาวุธของชาติแขกก็ใช้สระหม่าแขก

นี่ก็เป็นการรำด้วยแล้วก็เข้รบกัันด้วย เมื่อรบกันปีชวา กลองแขก ก็จะเปลี่ยนเป็นแปลง เรียกว่า เพลงแปลง เป็นตอนที่เข้รบลู้กันได้ เพลงสรรหม่าใช้ได้ทั้งการรำอย่างเดียว เป็นการอวดท่าทางการรำอาวุธก็ได้แล้วสุดท้ายจะเป็นการที่จะเข้รต่อสู้กันก็ได้ ถ้าหากว่าเป็นอาวุธพวกอื่นๆ เช่น รำทวน การที่จะบรรจุเพลงที่จะประกอบการรำทวนมักจะใช้เพลงพญาเดิน เมื่อพุดถึงพญาเดินก็กลับมาถึงการเคลื่อนที่ เป็นการไปมาอย่างหนึ่งเหมือนกัน เพลงพญาเดินนี้ใช้เป็นเพลงที่จะไปมาทางไกลๆได้เหมือนกัน แต่ว่าเป็นอย่างสุภาพ สง่าผ่าเผย เฉพาะผู้สูงศักดิ์ชั้นพระมหากษัตริย์ก็ได้ หรือชั้นพระยาก็ได้ เพราะปรากฏอยู่แล้วว่าชื่อพญา คำว่าพญานี้สมัยโบราณใช้กับผู้ครองประเทศ แต่ว่าเดี๋ยวนี้นามมีบรรดาศักดิ์พระยาขึ้นมาเหมือนอย่างพระยาแรกนาก็ใช้เพลงพญาเดินได้ เป็นต้น

การไปมานั้นไม่ใช่มีเฉพาะมนุษย์แม้แต่เทวดาก็มีศักดิ์ศรีเหมือนกัน การไปมาของเทวดาถ้าหากว่าเป็นเทวดาสามัญเราใช้เพลงเหาะ เป็นการบรรจุเพลงให้เทวดาสามัญไปมาเหาะเหินไปในอากาศ แต่ถ้าเทวดาองค์นั้นสูงศักดิ์เป็นชั้นพระเป็นเจ้า ชั้นพระอินทร์ พระนารายณ์ พระอิศวร หรือพระพรหม ก็ใช้เพลงกลม เพลงกลมนี้ทำให้ผู้รำต้องฝึกหัดท่าขึ้นมาเพื่ออวดท่ารำ เพลงกลมกันทำให้การแสดงนาฏศิลป์เกิดความสวยงามมากขึ้นด้วย การบรรจุเพลงก็ดี การบรรจุเพลงร้องก็ดี การบรรจุเพลงประกอบเพลงกิริยาก็ดี จะต้องนึกถึงตัวละครให้มากกว่าตัวละครนั้นจะรำได้สวยงามหรือท่าบอบทบาทได้กระฉับกระเฉงถูกต้องดี ไม่ขัดเขิน อันนี้เป็นเรื่องสำคัญเพราะว่าเป็นการประกอบกัน การบรรจุไม่ใช่บรรจุเพลงสำหรับร้องเพลงดับเฉยๆ เพราะนี่เป็นการบรรจุเพลงสำหรับนาฏศิลป์ ก็ต้องเพื่อนาฏศิลป์ด้วย บรรจุเพลงนี้เข้รร้องไปแล้วรำได้สวยไหม ถ้าบรรจุไปแล้วรำไม่ได้ดี หรืออืดอาดเกินไป ยืดอาดเกินไป การรำก็ไม่สวย ก็ไม่ควรจะบรรจุเพลงอย่างนั้น ควรจะบรรจุแล้วก็ต้องนึกถึงท่ารำของตัวละครว่าจะรำได้ดีด้วยจึงค่อยบรรจุเพลงนั้นๆลงไป เพราะฉะนั้นจึงต้องรู้ว่าจะแสดงโขน หรือละครใน หรือละครนอก เพราะว่าเพลงอาจจะใช้ไม่เหมือนกัน อย่างโขนกับละครในใช้แทนกันได้ เพราะโขนจริงๆแต่เดิมนั้นไม่มีบทร้อง เมื่อมีร้องขึ้นมาก็คือร้องของละครในนั่นเอง โขนเมื่อมาผสมกับละครในจึงเรียกว่า โขนโรงใน ก็เอาเพลงละครในนั้นร้อง เพราะฉะนั้นเพลงที่บรรจุในโขนโรงในก็ดีในละครในก็ดี จึงเป็นเพลงประเภทเดียวกัน เป็นเพลงแบบแผนเดียวกันไม่ว่าจะเป็นในอารมณืไหนก็เป็นเพลงแบบเดียวกันทั้งสิ้น (มนตรี ตราโมท, 2534 หน้า 55-58)

จากการศึกษาหลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ มีหลักสำคัญอยู่ 3 ประการ คือ 1) ต้องรู้ว่าจะบรรจุเพลงเพื่อประกอบการแสดงประเภทอะไร เพราะการแสดงแต่ละประเภทก็จะมีเพลงที่ใช้แตกต่างกันตามประเภทของการแสดง 2) ผู้บรรจุเพลงต้องมีความรู้ในเรื่องที่แสดง ลักษณะการดำเนินเรื่องเป็นอย่างดี เพื่อการบรรจุเพลงได้ถูกต้อง 3) จะต้องรู้จักตัวละครในเรื่องนั้นๆ ฐานะและศักดิ์ศรีของตัวละคร ประเภทของละคร และที่สำคัญการบรรจุเพลงต้องให้ได้ อารมณืที่ต้องการจริงๆ ให้การประกอบกิริยาของตัวละครนั้นเป็นไปได้อย่างจริง การรำรำของตัวละคร

นั้นทำได้อย่างงดงาม สะดวก ไม่ขัดเงิน กลมกลื่นกับการแสดง จึงเป็นข้อมูลในการบรรจุเพลงประกอบที่จะใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง ทำให้การสร้างสรรค์ดังกล่าวมีความสมบูรณ์ ครอบคลุม ทั้งองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ ทำให้งานสร้างสรรค์ที่จะเกิดขึ้นมีคุณค่า และเป็นที่ยอมรับ ซึ่งการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยจะมีการจัดทำเป็นเอกสารทางวิชาการ เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลการสืบค้น อีกทั้งเป็นการบันทึกเรื่องราวอย่างเป็นระบบ เป็นงานในลักษณะขององค์ความรู้เฉพาะเรื่อง เพื่อเป็นการต่อยอดในการศึกษาในขั้นที่สูงขึ้นไป

การศึกษาข้อมูลจากเอกสารและตำราต่างๆ นำมาเป็นข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ บทบาทของตัวละคร ลักษณะของเพลงที่ใช้ประกอบกับบทละคร ข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครเป็น พื้นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์บทบาทลีลา แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์เป็นหลักในการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน การออกแบบการแสดง และโครงสร้างของกระบวนการทำรายการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”



บทที่ 3

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

การศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ได้แบ่งประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ ซึ่งแบ่งออกเป็นหัวข้อ ดังต่อไปนี้

- 3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
- 3.2 รูปแบบของการแสดง
- 3.3 การคัดเลือกผู้แสดง
- 3.4 การประดิษฐ์ท่ารำ
- 3.5 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง
- 3.6 การประพันธ์บทประกอบการแสดง
- 3.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

การออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน หมายถึง การที่ผู้วิจัย/ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ได้กำหนดรูปแบบของชุดการแสดงว่าจะต้องมีองค์ประกอบอะไรบ้าง โดยมีการกำหนดเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ คือ การศึกษา และวางแผนแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กำหนดรูปแบบของการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ การออกแบบการแต่งกายและสร้างเครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง แนวคิดในการประพันธ์บทประกอบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้ การออกแบบแสง สี การกำหนดเวลาที่ใช้สำหรับชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งความหมายโดยรวมเรียกว่า “องค์ประกอบของการแสดง”

ในบางกรณีของการสร้างสรรค์ผลงาน จำเป็นที่ผู้วิจัย/ผู้สร้างสรรค์งาน ต้องศึกษาแหล่งข้อมูลและสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ด้วย เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานมีทิศทางและบรรลุตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นชุดการแสดงที่มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์ไทย สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณีที่ดึกดำบรรพ์ทางสังคม และบริบทแวดล้อมต่างๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านวรรณกรรมที่เกิดจากบรรพบุรุษของชนชาติไทย ก่อให้เกิดความตระหนัก และเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมทางการแสดงที่มีคุณค่าทางจิตวิญญาณ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของคนไทย ให้ได้รับการสืบสานต่อไปในอนาคต ด้วยความภาคภูมิใจที่เกิดมาเป็นคนไทย

3.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในเรื่องรามเกียรติ์ได้กล่าวถึงการแต่งตั้งของตัวละคร เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ หนุมาน และตัวละครอื่นที่เป็นเทพเจ้าหรือกษัตริย์ โดยตัวละครที่มีบทบาทในการแต่งตั้งนั้นจะมีตำแหน่งเป็นกษัตริย์ทั้งสิ้น แม้กระทั่งหนุมานที่เป็นพระยาวันร ซึ่งเมื่อศึกษาชาติกำเนิดของหนุมานแล้วพบว่าหนุมานมีกำเนิดมาจากเทพอาวุธของเทพเจ้าโดยมีพระพายเป็นบิดา การแสดงการแต่งตั้งของตัวละครในการแสดงโขน จึงมีเฉพาะตัวละครเพียงหนุมานเพียงตัวเดียว สุครีพซึ่งเป็นนายทัพมีหน้าที่จัดทัพในการรบ และมีบทบาทการรบในหลายศึกที่มีความสำคัญ จนเมื่อเสร็จศึกได้รับพระราชทานนามใหม่ว่า “พระยาไวยวงศา महाสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานเห็นว่า ตัวละคร “สุครีพ” ในเรื่องรามเกียรติ์มีความสำคัญ อีกทั้งยังดำรงตำแหน่งเป็นกษัตริย์ครองกรุงขีดขิน แต่ในบทพระราชนิพนธ์มิได้มีการกล่าวถึงในเรื่องของการแต่งตั้ง จึงเป็นโอกาสที่จะสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ และสามารถบรรจุไว้ในการแสดงโขน ตอนเสร็จศึกลงกา ปุณบำเพ็ญ เพื่อเป็นการนำเสนอรูปแบบใหม่ของตัวละคร “สุครีพ” ในตำแหน่ง “พระยาไวยวงศา महाสุรเดช” ผู้ครองเมืองขีดขิน

3.2 รูปแบบของการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ได้กำหนดรูปแบบการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 การเปิดตัวละคร

เป็นการเปิดตัวละคร “สุครีพ” โดยใช้เพลงหน้าพาทย์ “ร้าว” แสดงให้เห็นถึงการเดินทางมาถึงเมืองขีดขิน หลังจากการแต่งตั้งเพื่อเตรียมออกจากราชการในฐานะผู้ครองเมือง

ช่วงที่ 2 การทรงเครื่องของตัวสุครีพ

สื่อให้เห็นถึงกระบวนการแต่งกาย รายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่ได้รับพระราชทานจากพระรามหลังจากเสร็จศึกเมืองลงกา โดยใช้เพลงชมตลาด

ช่วงที่ 3 ความชื่นชมยินดีในตำแหน่งหน้าที่ที่ปฏิบัติราชการ

สื่อให้เห็นถึงความกล้าหาญ ความภาคภูมิใจในผลงานที่เข้าร่วมรบกับพระรามในการทำสงครามกับทศกัณฐ์จนเกือบสิ้นชีวิต และภาคภูมิใจที่ได้รับตำแหน่งใหม่ หลังจากที่ได้รับพระราชทานนามให้ใหม่ว่า “พระยาไวยวงศา महाสุรเดช” ผู้ครองเมืองขีดขิน โดยใช้เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี

ช่วงที่ 4 เดินทางเข้าสู่ท้องพระโรงเมืองขีดขิน

สื่อให้เห็นถึงความสง่างามของตัวสุครีพทรงเครื่อง เป็นผู้ครองเมืองขีดขินอย่างสมบูรณ์ แม้จะเป็นเจ้าเมืองก็ยังแฝงความซุกซนตามสัญชาตญาณของลิง เป็นบุคลิกที่มีความลงตัว ของ “สุครีพ” ในฐานะ “พระยาไวยวงศา महाสุรเดช” โดยใช้เพลงพญาเดิน

3.3 การคัดเลือกผู้แสดง

สำหรับผู้แสดงประกอบการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการแสดงตอนที่สุครีพดำรงตำแหน่ง “พระยาไวยวงศา มหาสุรเดช” เจ้าเมืองขีดขิน ซึ่งต้องมีการแต่งองค์ทรงเครื่องสมฐานะ ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงจึงคัดเลือกจากผู้มีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

3.3.1 เป็นผู้ผ่านการเรียนทางด้านนาฏศิลป์โขนลิงมาเป็นอย่างดี จนมีฝีมือในการรำขั้นสูง มีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวและจัดองค์ประกอบของร่างกายได้เป็นอย่างดี

3.3.2 มีรูปทรงค่อนข้างสูงโปร่ง แขน ขา ลำตัว มีความสมส่วนรับกับร่างกาย ลำคอระหง เพื่อให้เกิดความสวยงามในขณะสวมหัวโขน

3.3.3 มีปฏิภาณไหวพริบ มีความจดจำที่ดี เนื่องจากบทร้องมีความยาว ทำนองเพลงมีการเปลี่ยนตามประเภทของคำประพันธ์ และกระบวนท่ารำมีความซับซ้อน ดังนั้นผู้แสดงต้องสามารถจดจำบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม

3.3.4 ต้องรับผิดชอบ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนท่ารำ เพราะการรำสุครีพได้อย่างสง่างามนั้นต้องอาศัยความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญ เนื่องจากลีลาการรำรำในการจัดระเบียบร่างกายให้ดูภูมิฐาน สง่าผ่าเผย และองอาจน่าเกรงขาม ผนวกกับอาการกิริยาของลิงในการวางตัวที่ดำรงตำแหน่งสูงศักดิ์ โดยกิริยาอาการจะไม่เหมือนกับลิงโดยทั่วไป จึงจะทำให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมในการแสดง

3.4 การประดิษฐ์ท่ารำ

“สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการแต่งกายทรงเครื่องของตัวละคร “สุครีพ” กระบวนท่ารำเป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ซึ่งการรำตีบทหมายถึงการรำท่าทางต่างๆ เพื่อสื่อความหมายของบทร้อง โดยผู้สร้างสรรค์ผลงานได้เลือกสรรหรือประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้นๆ ในการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดง ท่ารำที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาท่ารำของโขนลิงผสมผสานกับลีลาท่ารำอย่างละคร เป็นกระบวนท่ารำเดิมที่มีอยู่นำมาประยุกต์ผสมผสานให้เป็นกระบวนท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและเหมาะสมกับกระบวนท่ารำและบุคลิกของตัวโขนลิง รวมถึงกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ดังนี้

3.4.1 กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขนลิงและท่าเชื่อมโขนลิง เป็นกระบวนท่ารำที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิง ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้เลือกท่ารำที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิงมาประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ใน

กระบวนท่ารำ เช่น ท่าเก็บ ท่ายึดกระทบลงเหลี่ยม ท่าพลิกเข้า ท่ากาจับปากโรง เป็นต้น ซึ่งกระบวนท่าต่างๆ เหล่านี้มีปรากฏอยู่ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นส่วนใหญ่

3.4.2 กระบวนการรำในท่าเบ็ดเตล็ดโขงลิง เป็นกระบวนท่าเบ็ดเตล็ดของการฝึกหัดท่าโขงลิงในระดับพื้นฐานก่อนที่จะเริ่มการฝึกหัดแม่ท่า เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบังคับร่างกาย และเข้าใจลักษณะกิริยาท่าทางต่างๆ ของตัวโขงลิง และสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเมื่อเริ่มฝึกหัดแม่ท่าในกระบวนการสอนต่อไป กระบวนท่าเบ็ดเตล็ดของโขงลิง ได้แก่ การเดิน คลาน การเกา การตีลังกา ลักษณะท่า 1 ถึงท่า 7 ซึ่งกระบวนท่าต่างๆ ที่กล่าวมานี้จะมีอยู่ในแม่ท่าโขงลิงบางส่วน และไม่ปรากฏในแม่ท่าโขงลิง แต่มีอยู่ในกระบวนท่ารำอื่นๆ ในการแสดงโขงลิง กระบวนท่ารำที่เป็นท่าเบ็ดเตล็ดโขงลิงที่ใช้อยู่ในการแสดงชุดสุครีพทรงเครื่องนั้นมีกระบวนท่าการเกา การตีลังกา และกระบวนท่า 1 ท่า 3 ท่า 4 ท่า 5 ท่า 6 และท่า 7

3.4.3 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนานาฏศิลป์ การสร้างสรรค์การแสดงชุดสุครีพทรงเครื่อง ได้นำกระบวนท่ารำและลีลาทำรำนานาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานกับท่ารำของโขงลิงเพื่อให้เกิดความสวยงามตามลักษณะของตัวแสดง เช่น ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าสอดสร้อยมาลา เป็นต้น หรือการนำเทคนิคลีลาของละครมาใช้ เช่น การแทงมือ กล่อมตัว การจรดเท้า การทอนเท้า เป็นต้น ซึ่งได้นำมาผสมผสานกับท่ารำของโขงลิง เกิดเป็นท่ารำที่มีความสวยงาม แต่ยังคงเอกลักษณ์ของท่ารำโขงลิงไว้

3.5 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแต่งกายของตัวละครเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการเสริมให้ผู้แสดงมีความสง่างาม ภูมิฐาน สมฐานะของตัวละครในการแสดงมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการแสดงที่ว่าด้วยกระบวนท่ารำที่กล่าวถึงการแต่งกายของตัวละคร เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงเป็นการแต่งกายในลักษณะ “ยีนเครื่อง” ซึ่งเป็นการเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของเจ้านายชั้นสูง

ในการแสดงสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” มีรูปแบบการแต่งกายแบบยีนเครื่องลิงสีแดง สวมศีรษะสุครีพยอดบัว ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ลักษณะเครื่องแต่งกายตัวละคร “สุครีพ”



ภาพที่ 3.1 ตัวละคร “สุครีพ”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

องค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ลักษณะการแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายยืนเครื่องลิง (ชุดสุครีพ) และสวมศีรษะสุครีพ (ยอดบัต) มีองค์ประกอบเครื่องแต่งกายดังต่อไปนี้

1. เสื้อหรือฉลององค์

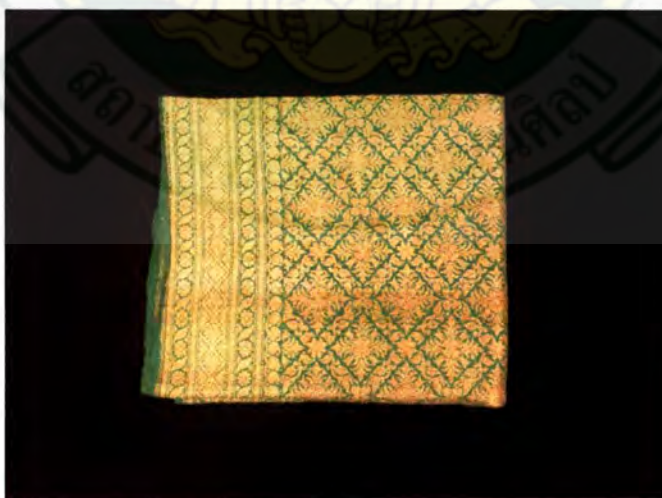
ในการแต่งกายของการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการแต่งกายทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ ในการแสดงยังคงยึดหลักการแต่งกายยืนเครื่องลิง เพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของตัวสุครีพ และความเข้าใจผิดของผู้ชมในเรื่องตัวละครในการแสดง หากเปลี่ยนรูปลักษณะจากเดิมไปเสื้อหรือฉลององค์จึงคงใช้การแต่งกายแบบเดิม โดยใช้วัสดุผ้าท่วนหนาอย่างดีมาตัดเป็นเสื้อ มีลักษณะคอกลม แขนยาว ผ้าหน้าตลอด สีแดง ปักลายด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และเหลื่อม เป็นลายทักขิณาวรรตทั้งตัวเสื้อ ซึ่งลายที่ปักมีความหมายถึงขนของลิง



ภาพที่ 3.2 เสื้อหรือฉลององค์
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2. ผ้านุ่ง

ใช้ผ้ายกสีเขียวในการนุ่ง เป็นผ้าที่มีความสวยงามในการทอยกดอกให้เด่นด้วยไหมสีเขียว สอดด้วยดินเงินหรือดินทอง ขนาดมาตรฐาน 36 x 126 นิ้ว มีลายเชิงสองข้างใช้สำหรับตัวละครที่มีฐานะบรรดาคำศักดิ์สูง เช่น กษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ แม่ทัพนายกอง เสนาอำมาตย์ใช้ผู้ใหญ่ หรือตัวสำคัญในเรื่อง



ภาพที่ 3.3 ผ้านุ่งหรือพระภูษา
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3. สนับเพลลา

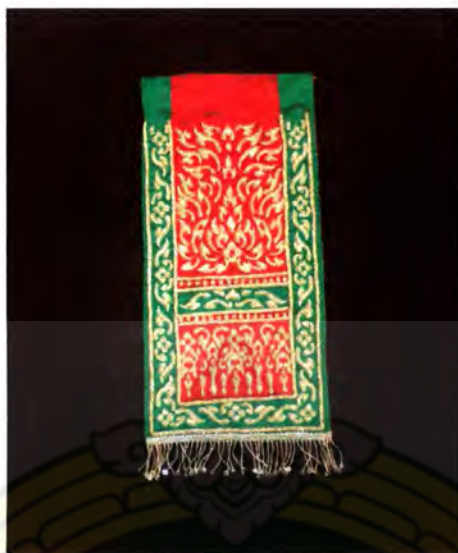
ใช้สนับเพลลาสีแดง ที่มีลักษณะเป็นกางเกงเอวกว้าง ปลายขาสอบแคบพอดีกับช่วงเข่า และน่อง ปีกลายหนูเรียกว่า “เซิง” และมีลักษณะปลายงอนขึ้นทางด้านหน้า เรียกว่า “สนับเพลลาเซิงงอน” ช่วงที่เป็นเซิงใช้ผ้าตัวนสีแดง ขอบด้านบนสีเขียว ปีกลายแบบหนูคลาย เป็นลายกรวยเซิง ด้วยดินช้อและดินโป่ง



ภาพที่ 3.4 สนับเพลลา
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

4. ห้อยหน้าหรือชายไหว

ห้อยหน้าหรือชายไหว มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีแดง ขลิบชายขอบรอบผืนผ้า ทั้งสามด้าน (ยกเว้นด้านบน) และคาดกลางแบ่งช่องกระຈักด้วยผ้าสีเขียว ปีกหนูคลาย ด้วยดินช้อและดินโป่งทั้งผืน ช่วงปลายของผืนผ้าด้านล่างติดดินครุยเงิน



ภาพที่ 3.5 ห้อยหน้าหรือชายไหว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5. ห้อยข้างหรือชายแครง

ห้อยข้างหรือชายแครง มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีแดง ขลิบชายขอบด้านข้าง และคาดกลางแบ่งช่องกระຈักด้วยผ้าสีเขียว ปักหุ่นลายเดียวกับห้อยหน้าหรือชายไหว ด้วยดิ้นข้อ และดิ้นโปร่ง แต่จะปักแบ่งครึ่งลายของห้อยหน้าออกเป็นสองส่วน ช่วงปลายของผืนผ้าด้านล่างติดดิ้นครุยเงิน



ภาพที่ 3.6 ห้อยข้างหรือชายแครง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

6. รัตสะเอา

รัตสะเอาเป็นผ้าผืนยาวโค้งตามรูปเอาสีแดง ขลิบชายขอบด้านล่างด้วยผ้าสีเขียว ปักหนูนลายด้วยดินช้อและดินโปรง ใช้ลวดลายตัวกระจัง ในลักษณะการแต่งกายแบบโบราณรัตสะเอาคือผ้าเจียรबाट ที่ใช้สำหรับคาดเอา แล้วปล่อยชายที่เหลือทิ้งลงทั้งสองข้าง ซึ่งก็คือห้อยข้างหรือชายแครง แต่ปัจจุบันประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ให้เป็นคนละชิ้นส่วนกัน



ภาพที่ 3.7 รัตสะเอา
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

7. ผ้าปิดกันหรือห้อยกัน

ผ้าปิดกันหรือห้อยกัน เป็นชิ้นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องที่มีเฉพาะตัวยักษ์และตัวลิง ผ้าปิดกันจะใช้สีแดงขลิบชายขอบรอบผืนผ้าทั้งสามด้าน (ยกเว้นด้านบน) และคาดกลางแบ่งช่องกระຈักด้วยผ้าสีเขียว ปักหนูนลายด้วยดินช้อและดินโปรงทั้งผืน ขอบด้านล่างมีลักษณะเป็นหยักและโค้งมน ลักษณะคล้ายผ้าทิพย์ (ผ้าห้อยหน้าฐานชุกชีพระพุทธรูป)



ภาพที่ 3.8 ผ้าปิดกันหรือห้อยกัน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

8. หางลิง

สุครีพเป็นวานร หางลิงจึงเป็นลักษณะเฉพาะที่ขาดไม่ได้ ส่วนหางจะใช้ผ้าตัวนสีแดง ตัดเป็นรูปทรงหางลิงยาวประมาณ 22 นิ้ว ปักสายทักซิณาวรรตด้วยดินโป่งและเลื่อม ปลายหางติดฟูไหมพรมสีเขียว ยาวประมาณ 4 นิ้ว



ภาพที่ 3.9 หางลิง

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

9. กรองคอหรือนวมคอ

กรองคอหรือนวมคอ เป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายที่ใช้ใส่บริเวณรอบลำคอ สำหรับปิดคอเสื้อ ทำด้วยผ้าท่วนสีเขียว ขอบนอกทำเป็นรูปหยักโดยรอบประมาณ 9 กลีบ ปักลายหนุนด้วยดินซ้อและดินโปรง เป็นลายกระจัง ให้เข้ากับขนาดของกรองคอ



ภาพที่ 3.10 กรองคอหรือนวมคอ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

เครื่องประดับ ประกอบด้วย

1. สั้งวาล

สั่งวาลเป็นเครื่องประดับที่มีลักษณะ 2 สาย ใส่ไขว้กัน โดยประกอบติดกับตาบหลังรูปประจายามทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชร มีตาบทิศรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนติดอยู่ในระดับหน้าขา ทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชร สายสั่งวาลทำด้วยโลหะตั้งกระเปาะเป็นรูปดอกไม้ ชุบเงินฝังเพชร เชื่อมต่อดอกด้วยสร้อยโลหะชุบเงิน รองด้วยผ้ากำมะหยี่หรือผ้าสักหลาดสีดำ รวมเรียกสั่งวาลลักษณะนี้ว่า “สั่งวาลแฝด”



ภาพที่ 3.11 สังวาล
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2. ทับทรวง

ทับทรวงเป็นเครื่องประดับใช้สวมคอ ส่วนของทับทรวงจะห้อยอยู่บริเวณหน้าอก มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ทำด้วยโลหะชุบเงินโปร่งซ้อนกันสามชั้น ประดับเพชร ตรงกลางฝังพลอยแดง มีระย้าห้อย และสายคล้องคอเป็นสร้อยโลหะชุบเงินประดับเพชร



ภาพที่ 3.12 ทับทรวง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3. หัวเข็มขัดพร้อมสาย

หัวเข็มขัดพร้อมสายเป็นเครื่องประดับ ที่ทำด้วยโลหะชุบทอง หัวเข็มขัดมีลักษณะ 3 ชั้น ประดับเพชร ตรงกลางฝังพลอยแดง สายเข็มขัดเป็นลายดอกประจายามเชื่อมต่อกันด้วยห่วง ทำด้วยโลหะชุบทอง



ภาพที่ 3.13 หัวเข็มขัดพร้อมสาย

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

4. พาหุรัดหรือรัดต้นแขน

พาหุรัดหรือรัดต้นแขน เป็นเครื่องประดับ ทำด้วยหนัง ตีลายลงทองประดับเพชร รูปครุฑ ใช้ประดับที่ต้นแขน

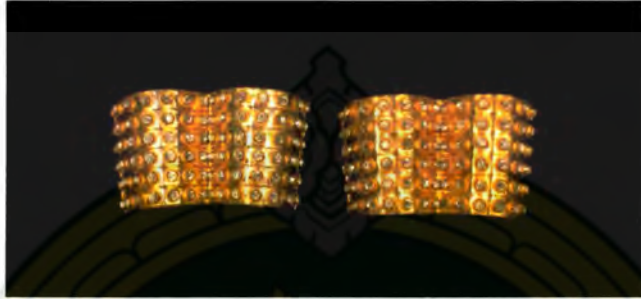


ภาพที่ 3.14 พาหุรัดหรือรัดต้นแขน

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5. กำไลแผงหรือทองกร

กำไลแผงหรือทองกร เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ ทำด้วยโลหะชุบทองประดับเพชร 6 แถว ทำเป็นแผ่นโค้งประกบกัน ปลายด้านหนึ่งจะใหญ่กว่าอีกด้านหนึ่ง ตามรูปแขนกับข้อมือ



ภาพที่ 3.15 กำไลแผงหรือทองกร

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

6. ปะวะหล่ำ และ แหวนรอบ

ปะวะหล่ำ และแหวนรอบเป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อมือ ปะวะหล่ำ เป็นโลหะชุบทอง ลายเมืงมะยม คั่นด้วยลูกปัดสีแดง ลักษณะการใช้ใส่คั่นระหว่างแหวนรอบกับกำไลแผง

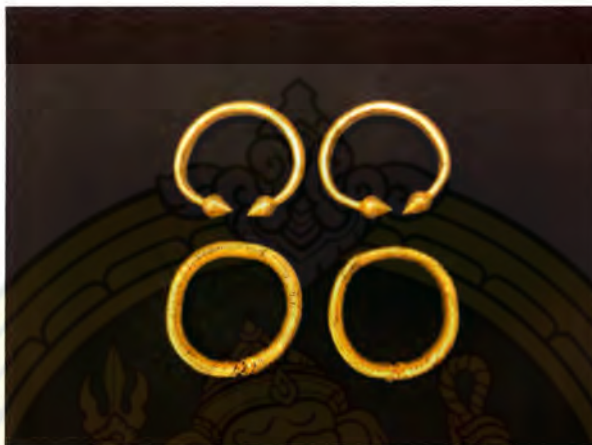


ภาพที่ 3.16 ปะวะหล่ำ และ แหวนรอบ

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

7. กำไลข้อเท้า และ แหวนรอบ

กำไลข้อเท้า และ แหวนรอบ เป็นเครื่องประดับสำหรับใส่ข้อเท้า กำไลข้อเท้า ทำด้วยโลหะชุบทอง ส่วนปลายทั้งสองข้างเป็นรูปหัวบัว บางครั้งเรียกว่า “กำไลหัวบัว” ส่วนแหวนรอบ เป็นโลหะชุบทอง มีลักษณะเป็นเหมือนขดลวดหรือสปริงโค้งเป็นวงรอบข้อเท้า



ภาพที่ 3.17 กำไลข้อเท้า และแหวนรอบ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

8. ดอกไม้ทัด และ อูบะ

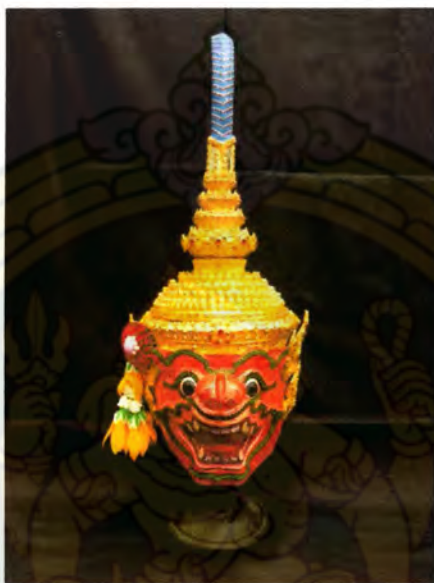
ดอกไม้ทัด และ อูบะ จะติดเหนือกรรเจียกจรทางด้านขวามือ โดยมีลักษณะดังต่อไปนี้ ดอกไม้ทัด เป็นดอกไม้พับด้วยกลีบดอกกุหลาบ แทรกด้วยปีกแมงทับสีเขียว ส่วนอูบะ ห้อยต่อจากดอกไม้ทัดลงมา ทำด้วยดอกกรักร้อยเป็นพวงต่อด้วยดอกจำปา



ภาพที่ 3.18 ดอกไม้ทัด และ อูบะ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ศีรษะโชน เป็นศีรษะสุครีพ

ลักษณะศีรษะสุครีพ มีลักษณะเป็นลิงยอดสวมมงกุฎยอดบัด มีลักษณะปลายยอดมนเอนไปด้านหลัง เหตุที่ไม่เปลี่ยนมงกุฎสุครีพเป็นยอดชัย เนื่องจากต้องการคงอัตลักษณ์ของตัวสุครีพไว้ และมงกุฎยอดบัด ก็มีได้มีข้อห้ามหรือกำหนดว่าเมื่อใดที่ครองเมืองต้องเปลี่ยนศิราภรณ์ เช่น พาลีที่เป็นเจ้าเมืองขีดขิน ก็ทรงมงกุฎยอดบัดเหมือนกัน



ภาพที่ 3.19 ศีรษะโชน “สุครีพ”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

อาวุธ

อาวุธประจำกายของตัวสุครีพ คือพระขรรค์ ทำด้วยไม้กลึงและเหลาเป็นรูปพระขรรค์ ด้ามตีลายลงทอง ฝักเพชร ตัวพระขรรค์ทาสีเงิน



ภาพที่ 3.20 พระขรรค์

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3.6 การประพันธ์บทประกอบการแสดง

“สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการแสดงถึงความสง่างามของตัวสุครีพหลังจากร่วมกับพระราม กระทำสงครามกับทศกัณฐ์เพื่อชิงนางสีดาคืน หลังจากการเสร็จศึกสุครีพได้รับพระราชทานเครื่องทรงอย่างกษัตริย์และได้กลับไปครองเมืองขีดขิน เมื่อนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของการแสดงจึงได้นำเพลงและบทร้องเข้ามามีส่วนร่วมในส่วนของการแสดงเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ และต้องการสื่อให้เห็นกระบวนการแต่งตัวของตัวโขนลิงซึ่งในที่นี้หมายถึง “สุครีพ” ซึ่งมีบทบาทอย่างมากในเรื่องรามเกียรติ์

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น การประพันธ์เพลงเป็นส่วนสำคัญของการแสดงสร้างสรรค์ โดยนายสมรัตน์ ทองแท้ ศิลปินอาวุโสนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้ประพันธ์ขึ้นจากเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อให้ผู้ชมการแสดงสร้างสรรค์ชุด “สุครีพทรงเครื่อง” ได้เห็นถึงจินตนาการ การสร้างสรรค์ของการแสดงชุดนี้ โดยแบ่งช่วงการแสดง ทำนองเพลงและบทร้องประกอบกระบวนการทำรำของการแสดงออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 การเปิดตัวละคร เป็นการเปิดตัวละคร “สุครีพ” โดยใช้เพลงหน้าพาทย์ “รัว” แสดงให้เห็นถึงการเดินทางมาถึงเมืองขีดขิน

ช่วงที่ 2 การทรงเครื่องของตัวละคร “สุครีพ” ผู้ประพันธ์บท ได้นำเค้าโครงเรื่องรามเกียรติ์มาสร้างสรรค์เป็นบทร้องประกอบการแสดง ซึ่งสื่อถึงลักษณะเครื่องแต่งกายต่างๆ ที่ได้รับพระราชทานจากพระราม โดยได้นำทำนองเพลงขมตลาดมาใช้ในการขับร้อง เพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดง ดังบทที่ว่า

“ครั้นได้ฤกษ์ ออกว่า ราชกิจ	จัดแต่งองค์ ให้โสภิต สถิตสถาน
พัสดราภรณ์ บวรค่า อำไธพร	ลายผสาน สอดเภา เคล้าเครือวัลย์
สะอึงसान สังวาลพับ ประดับหยก	ตาบกกก ทับทรวง ดวงกุดัน
พาหุรัด ทองกร ซ้อนสุพรรณ	ทรงมงกุฎ เฉิดฉั่น กรรเจียกเพชร
พวงอุบะ ดอกไม้ซีก ปีกแมงทับ	กฤษณาลຸ້ງ แว่ววับ จับแก้วเก็จ
พระขรรค์ความ ด้ามสลัก ปักพลอยเม็ด	โดยเสด็จ อาจอง ทรงฤทธา”

ช่วงที่ 3 ความชื่นชมยินดีในตำแหน่งหน้าที่ที่ปฏิบัติราชการ ผู้ประพันธ์บทได้นำบุคลิกของสุครีพ และบทบาทที่สำคัญของสุครีพในเรื่องรามเกียรติ์มาสร้างสรรค์เป็นบทร้องประกอบการแสดง สื่อให้เห็นถึงความสง่างามของสุครีพ ความภาคภูมิใจในความเป็นชายชาตินักรบ โดยได้นำทำนองเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีมาใช้ในการขับร้อง เพื่อให้เกิดจินตนาการตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ ดังบทที่ว่า

ร้องนุญนาย

นุญนายเอย	สุครีพสุริย์บุตรฤทธิรุดเดชา
สมเด็จพระราเมศวรโปรดเทศเมตตา	ประทานยศถาตั้งฉายาสง่าศักดิ์
ที่พระยาไวยวงศาหาสุรเดช	ครอบครองขอบเขตชิดจีนอาณาจักร
เหนือเกล้าเอย	สนองบาทด้วยภักดีองค์จักรีอวตาร
คุมพลผจญรบศึกสยบสยของพาล	เจียนม้วยสังขารด้วยขุนมารกุมภกรรณ
ทศกัณฐ์ตั้งฉัตรหวั่นขจัดศัตรู	ก็เข้าโจมตีทำลายถล่มถล่มพาลัน

ร้องแม่ศรี

เสร็จศึกเอย	เสร็จศึกปราบอสูร
เทิดวงศ์ไวกุณฐ์	เพิ่มพูนบารมี
แม่เจียนวายวอด	แทบไม่รอดชีวี
แต่เพื่อองค์พระจักรี	ปางนี้ยอมเอย
อ่าองค์เอย	อ่าองค์อาด
ได้ครองอำนาจ	ป้องชาติชิดจีน
คว่ำหมัดปิดหีบ	ยากเก็บท่ากบิรินทร์
ไครยลไครยิน	ไครถวิลชมเอย

ช่วงที่ 4 เดินทางเข้าสู่ท้องพระโรงเมืองชิดจีน เป็นการสื่อให้เห็นถึงความสง่างามของสุครีพทรงเครื่อง แม้จะเป็นถึงเจ้าครองนครก็ยังแฝงความซุกซนตามสัญชาตญาณของความเป็นลิงเป็นบุคลิกที่มีความลงตัวของตัวละครสุครีพในเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้เพลงหน้าพาทย์พญาเดิน

รูปแบบการแสดงทั้ง 4 ช่วงนี้ ถือว่าเป็นการถ่ายทอดให้เห็นกระบวนการแต่งตัวของตัวโขนลิงตามแบบจารีตนาฏศิลป์ไทยที่ถือปฏิบัติมาแต่โบราณในการทรงเครื่องของพระมหากษัตริย์ การแสดงสื่อให้เห็นถึงจารีตปฏิบัติของการแสดงโขน โดยใช้ดนตรีไทย เพลงหน้าพาทย์ และการขับร้อง ในการนำเสนอรูปแบบการแสดงในแต่ละช่วงที่กำหนดขึ้น เพื่อให้เกิดความเข้าใจในรูปแบบการสร้างสรรคการแสดง และมุ่งหวังให้ผู้ชมการแสดงเกิดความประทับใจในการแต่งกายทรงเครื่องของตัวโขนลิง ในการสร้างสรรคการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

3.7 เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ปี่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ตะโพนไทย กลองทัด ฉิ่ง ฉาบ และกรับ



ภาพที่ 3.21 ระนาดเอก
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ที่มีวิวัฒนาการมาจากเครื่องประกอบจังหวะ คือ ไม้ 2 อัน ตีเป็นจังหวะ เรียกว่า “กรับ” ต่อมาได้เอาไม้ทำอย่างกรับหลายอัน วางตีให้เกิดเสียง หยิบขึ้นก่อน แล้วคิดทำเป็นไม้นอนวางเป็นรางเรียงลาดไป เมื่อเกิดความรู้ความชำนาญขึ้นก็แก้ไข ประดิษฐ์ให้มีขนาดลดหลั่นกันและทำรางรองให้อุ้มเสียง ใช้เชือกร้อย “ไม้กรับ” ขนาดต่างๆ ซึ่งแขวนไว้บนราง ใช้ไม้ตีให้เกิดเสียงกังวานดังลดหลั่นกันตามความต้องการ ใช้เป็นเครื่องบรรเลงทำนองเพลง และใช้ตะกั่วกับซี่ผึ้งผสมกันติดที่หัว-ท้ายของไม้กรับ เป็นการถ่วงเสียงให้เกิดความไพเราะ และบัญญัติชื่อเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “ระนาด” เรียกไม้กรับที่ประดิษฐ์เป็นขนาดต่างๆว่า “ลูกระนาด” และเรียกลูกระนาดที่ร้อยเป็นแผ่นเดียวกันว่า “ผืน” ลูกระนาดแต่ก่อนทำด้วยไม้ไผ่ ที่เรียกว่า ไม้บัง และไม้ตง ต่อมาใช้ไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน ไม้มหาด ไม้พยุง มาเหลาใช้บ้าง แต่ที่นิยมกันมากใช้ไม้ไผ่บัง จะได้เสียงที่ไพเราะมาก ทำรางอุ้มเสียงเป็นรูปลำเรือ ทางหัวและท้ายโค้งขึ้น เรียกว่า “รางระนาด” เรียกแผ่นที่ปิดหัว-ท้ายรางระนาดว่า “โชน” และเรียกรวมทั้งรางและผืนระนาดเป็นลักษณะนามว่า “ราง”

หน้าที่ในการบรรเลง ระนาดเอกสามารถจะอยู่ได้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงเครื่องสายผสม วงมโหรี วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยทำหน้าที่เป็นผู้นำวง รับผิดชอบเกี่ยวกับลูกล่อ ลูกขัด การดำเนินทำนอง จะเป็นไปอย่างละเอียด เรียกว่า “เก็บ”



ภาพที่ 3.22 ระนาดทุ้ม
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เลียนแบบระนาดเอก ลูกระนาดทำด้วยไม้ชนิดเดียวกับระนาดเอก แต่เหลาลูกระนาดให้มีขนาดกว้าง ยาวกว่าลูกระนาดเอก และประดิษฐ์รางให้มีรูปร่างต่างจากระนาดเอก คือ มีรูปคล้ายทึบไม้เว้ากลาง เป็นทางโค้ง มี “โชน” ปิดด้านหัว-ท้าย วัดจากปลายโชนยาวประมาณ 124 เซนติเมตร ปากรางกว้าง 22 เซนติเมตร มีเท้าเตี้ยๆ รอง 4 มุมราง ลูกระนาดมีจำนวน 17 หรือ 18 ลูก มีเสียงทุ้มเป็นคลื่นเสียงกับระนาดเอก

หน้าที่ในการบรรเลง ระนาดทุ้มอยู่ได้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงมโหรี วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยทำหน้าที่ หยอกล้อไปกับระนาดเอก ลีลาการบรรเลงหากผู้ฟังไม่มีทักษะในการฟังจะมีความรู้สึกว่าเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วไม่รู้เรื่องมากที่สุด ถ้ามีประสบการณ์และเข้าใจในดนตรีไทยจะพบว่า ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วทั้งผู้ฟังและผู้บรรเลงจะมีความสุขสนุกสนานมากที่สุดในเพลงลูกล้อ ลูกชัด ระนาดทุ้มจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทตาม



ภาพที่ 3.23 ฆ้องวงใหญ่

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเป็นเครื่องดนตรีที่มีวิวัฒนาการมาโดยลำดับจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ และฆ้องราง วงฆ้องใช้ต้นหวายโปรงทำเป็นร้านสูงประมาณ 24 เซนติเมตร หวายเส้นนอกกับเส้นในห่างกันประมาณ 14-17 เซนติเมตร ตัดโค้งเป็นวงล้อมไปเกือบรอบตัวคนนั่งตี เปิดช่องไว้สำหรับทางเข้า ด้านหลังคนตีห่างกันราว 20-30 เซนติเมตร ขนาดของวงกว้างจากขอบวงในทางซ้าย ไปถึงขอบวงทางด้านขวา กว้างประมาณ 82 เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลังกว้างประมาณ 66 เซนติเมตร พอให้คนตีนั่งขัดสมาธิสบาย เจาะรูลูกฆ้องทางขอบฉัตร ลูกละ 4 รู ใช้เชือกหนังร้อยกับเรือนฆ้อง ให้ปุ่มลูกฆ้องหงายขึ้น ผูกเรียงลำดับ ขนาดลูกฆ้องตันไปหาลูกฆ้องยอด/ใหญ่ไปหาเล็ก เรียงตั้งแต่เสียงต่ำไปหาสูง ฆ้องวงหนึ่งจะมีลูกฆ้องจำนวน 16 ลูก ลูกตันเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 17 เซนติเมตร อยู่ด้านซ้ายมือด้านหลังผู้ตี ลูกยอดวัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 เซนติเมตร อยู่ทางขวามือด้านหลังผู้ตี ใช้ไม้ตีทำด้วยหนังสัตว์ตัดเป็นแผ่นกลมเจาะกลางสอดด้ามไว้สำหรับมือจับ วงหนึ่งใช้ไม้ตี 2 อัน ข้างละมือ

หน้าที่ในการบรรเลง ฆ้องวงใหญ่จะอยู่ได้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์นางหงส์ และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของเพลง ดำเนินทำนองต่างๆ มีฐานะเป็นเครื่องดนตรีประเภทตาม



ภาพที่ 3.24 ฆ้องวงเล็ก

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ฆ้องวงเล็ก สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยประดิษฐ์ขึ้นจากการเลียนแบบฆ้องวงใหญ่ แต่มีขนาดเล็กกว่า วัดจากวงในทางซ้ายไปถึงขอบวงทางด้านขวา กว้างประมาณ 80 เซนติเมตร จากด้านหน้าไปด้านหลังกว้างประมาณ 60 เซนติเมตร เรือนฆ้องสูง 20 เซนติเมตร วงหนึ่งมีจำนวนลูกฆ้อง 18 ลูก ลูกต้นเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 13 เซนติเมตร อยู่ด้านซ้ายมือด้านหลังผู้ตี ลูกยอดวัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 9.5 เซนติเมตร ใช้บรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์

หน้าที่ในการบรรเลง ฆ้องวงเล็กจะผสมอยู่ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์นางหงส์ โดยทำหน้าที่บรรเลงเก็บคล้ายๆระนาดเอก แต่ดำเนินเก็บในทางฆ้องวงเล็ก ฐานะในการบรรเลงฆ้องวงเล็ก มีฐานะเป็นเครื่องดนตรีประเภทนำ



ภาพที่ 3.25 ตะโพน
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ตะโพน เดิมเรียกว่า “สะโพน” มีรูปร่างคล้ายมูหังคหรือมฤทังค หรือ มัททละของอินเดีย คือ หน้ากลองซึ่งด้วยหนังทั้ง 2 ข้าง ด้านข้างเล็กเรียว ตรงกลางป่อง ตัวตะโพนทำด้วยไม้สัก หรือ ไม้ขนุน เรียกว่า “หุ่น” ขุดแต่งเป็นโพรงขึ้นด้วยหนังทั้งสองด้านดัดด้วยสายหนังโยงเร่งเสียง เรียกว่า “หนังเรียด” หน้าด้านใหญ่ เรียกว่า “หน้าเท่ง” ส่วนอีกด้านเล็กว่า เรียกว่า “หน้ามัด” ตรงรอยขอบหนังขึ้นหน้าถักด้วยหนังตีเกลียวเส้นเล็กๆ เรียกว่า “ไส้ละมาน” แล้วจึงเอาหนังเรียดร้อยในช่องไส้ละมานทั้งสองด้านโดยรอบตัวหุ่น มีหนังพันตอนกลางเรียกว่า “รัดอก” ตรงรัดอกข้างบนถักหนังทำเป็นหูหิ้ว มีเท้ารอง โดยตัวตะโพนวางบนเท้าตะโพน ใช้มือซ้าย-ขวาตีได้ทั้งสองข้าง

หน้าที่ในการบรรเลง ตะโพนไทยใช้หน้าทับต่างๆ ตามลักษณะเพลง ควบคู่ไปกับกลองทัด หรือทำหน้าที่แต่ผู้เดียวในกรณีที่ไม่มีเพลงกลองตะโพนไทย ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์



ภาพที่ 3.26 กลองทัด
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

กลองทัด เป็นกลอง 2 หน้าขนาดใหญ่ ซึ่งหน้าทั้งสองด้วยหนังวัวหรือหนังควาย ตึงด้วยหมุด หุ่นกลองทำจากไม้เนื้อแข็งกลึงคว้านข้างในจนเป็นโพรงป่องตรงกลางเล็กน้อย หมุดตึงหนังกับหุ่นกลองเรียกว่า “แกล้” ทำจากไม้ งา หรือกระดูกสัตว์ ตรงกลางหุ่นกลองติดห่วงสำหรับแขวน เรียกว่า “หุระวิง” กลองทัดที่ใช้ในวงปี่พาทย์จะมีด้วยกัน 2 ลูก ขนาดเท่ากัน วัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 46 เซนติเมตร สูงประมาณ 41 เซนติเมตร เสียงทั้งสองลูกต่างกัน ลูกที่มีเสียงสูง เรียกว่า “ตัวผู้” และลูกที่มีเสียงต่ำ เรียกว่า “ตัวเมีย”

หน้าที่ในการบรรเลง กลองทัดใช้หน้าทับต่างๆ ตามเพลง ควบคู่ไปกับตะโพน หรือทำหน้าที่ดำเนินทำนอง ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์



ภาพที่ 3.27 เป่า
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

เป่า เป็นเครื่องเป่า ทำด้วยไม้จริง เช่น ไม้ชิงชันหรือไม้พยุง กลึงให้เป็นรูปบานหัวบานท้าย ตรงกลางป่อง เจาะภายในให้กลวงตลอดเลา ทางหัวของเป่าเป็นช่องรูเล็ก ส่วนทางปลายของเป่ากรูใหญ่ใช้ชันหรือวัสดุอย่างอื่นมาหล่อเสริมขึ้นอีกราวข้างละครึ่งเซนติเมตร ส่วนหัวเรียก “ทวนบน” ส่วนท้ายเรียก “ทวนล่าง” ตอนกลางของเป่า เจาะรูนิ้วสำหรับเปลี่ยนเสียงลงมาจำนวน 6 รู แต่สามารถเป่าได้เสียงตรง 24 เสียง กับเสียงคองหรือเสียงแทนอีก 8 เสียง รวมเป็น 32 เสียง รูตอนบนเจาะเรียงลงมา 4 รู เว้นระยะห่างเล็กน้อย เจาะรูล่างอีก 2 รู ตรงกลางของเลาเป่า กลึงขั้วเป็นเกลียวคู่วัไว้เป็นจำนวน 14 คู่ เพื่อความสวยงามและกันลื่นอีกด้วย ตรงทวนบนนั้นใส่ลิ้นเป่าที่ทำด้วยใบตาลซ้อนกัน 4 ชั้น ตัดให้กลมแล้วนำไปผูกติดกับท่อลมเล็กๆ เรียกว่า “กำพวด” เรียวยาวประมาณ 5 ซม. กำพวดนี้ ทำด้วยทองเหลือง เงิน นาก หรือโลหะอย่างอื่นวิธีผูกเชือกเพื่อให้ใบตาลติดกับกำพวดนั้น ใช้วิธีผูกที่เรียกว่า “ผูกตะกรุดเบ็ด” ส่วนของกำพวดที่จะต้องสอดเข้าไปเลาเป่านั้นเขาใช้ถักหรือเคียนด้วยเส้นด้ายสอดเข้าไปในเลาเป่าให้พอมิดที่พันด้ายจะทำให้เกิดความแน่นกระชับยิ่งขึ้น

หน้าที่ในการบรรเลง ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีทั้งลูกล่อ ลูกขัด ตามทางของเครื่องเป่า



ภาพที่ 3.28 ชิง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ชิง เป็นเครื่องตีทำด้วยโลหะ หล่อหนา เว้ากลาง ปากผายกลม รูปลักษณ์คล้ายชาไม่มีก้น สำหรับหนึ่งมี 2 ฝา แต่ละฝาวัดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 - 6.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือก เพื่อสะดวกในการถือตีกระทบกันให้เกิดเสียงเป็นจังหวะ

หน้าที่ในการบรรเลง วงดนตรีไทยทุกวงจะต้องใช้ชิงเป็นผู้นำจังหวะสำหรับการบรรเลง ประกอบการขับร้อง ฟ้อนรำ โขน – ละคร เป็นต้น



ภาพที่ 3.29 ฉาบ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะคล้ายฉิ่ง แต่หล่อให้บางกว่า ฉาบมีสองชนิด คือ ฉาบใหญ่และฉาบเล็ก ฉาบเล็กมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 12 – 14 เซนติเมตร ส่วน ฉาบใหญ่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 24 – 26 เซนติเมตร เวลาบรรเลงใช้ 2 ฝ่าตีกระทบกันให้เกิดเสียงตามจังหวะ

หน้าที่ในการบรรเลง ฉาบใหญ่ใช้สำหรับการดำเนินทำนองกำกับจังหวะหลัก ส่วนฉาบเล็กจะเป็นตัวล่อ ชัด จังหวะหลักของฉาบใหญ่



ภาพที่ 3.30 กรับ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

กรับ ทำด้วยไม้ไผ่ซีกเหลาให้เรียบ เพื่อมิให้ผิวและเสี้ยนบาดมือ รูปร่างแบนตามซีกไม้ไผ่ ขนาดหน้าประมาณ 1.5 เซนติเมตร กว้าง 3 – 4 เซนติเมตร และยาวประมาณ 40 เซนติเมตร ทำเป็น คู่ ใช้ตีให้ผิวกระทบกัน ทางด้านแบนเกิดเป็นเสียงได้ยินเป็น กรับ – กรับ – กรับ เนื่องจากเสียงที่เกิดจึงเรียกเครื่องตีชนิดนี้ว่า “กรับ”

หน้าที่ในการบรรเลง ใช้สำหรับการดำเนินทำนองกำกับจังหวะหลัก โดยมากลูกคู่จะเป็นผู้ตี การออกแบบสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้กำหนดรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีองค์ประกอบของการสร้างสรรค์กำหนดเป็นกระบวนการ คือ การศึกษาและวางแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน กำหนดรูปแบบของการแสดง คัดเลือกผู้แสดง แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ การออกแบบและสร้างเครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง รวมทั้งแนวคิดในการประพันธ์บทร้องประกอบการแสดง และเครื่องดนตรีที่ใช้รวมเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดง

บทที่ 4

กระบวนการทำรำและการวิเคราะห์ทำรำ การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

การศึกษา เรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” กระบวนทำรำสุครีพทรงเครื่อง เป็นกระบวนทำรำประกอบทำนองเพลงขมตลาด เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ลักษณะของกระบวนทำรำเป็นการรำตีบทตามบทประพันธ์ ซึ่งลักษณะของการตีบท หมายถึง การรำรำทำท่าทางต่างๆ เพื่อสื่อถึงความหมายของบทประพันธ์ ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ประดิษฐ์สร้างสรรค์ทำรำโดยตีความจากความหมายของบทประพันธ์ในแต่ละคำกลอน ว่ามีความหมายอย่างไร เพื่อจะได้เลือกทำรำหรือประดิษฐ์สร้างสรรค์ทำรำให้ตรงตามความหมายของบทประพันธ์ที่ใช้ขับร้องในตอนนั้นๆ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ทำรำนั้นสื่อความหมายให้ผู้ชมการแสดงเกิดความเข้าใจ และเกิดสุนทรียะในขณะชมการแสดงตามแบบนาฏศิลป์ไทย

4.1 รูปแบบในการเคลื่อนที่

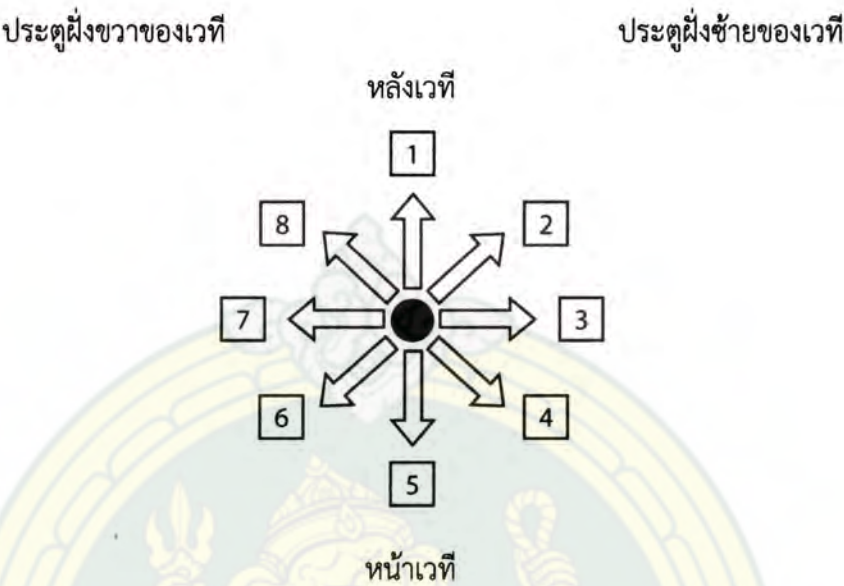
ทิศทางการเคลื่อนที่

การเคลื่อนที่เปลี่ยนแปลง และแปรรูปไปในรูปแบบต่างๆ ซึ่งกำหนดให้เห็นชัดเจนด้วยมุมมองของทิศตามหมายเลขในแต่ละทิศทาง

ทิศทาง

การหันหน้าไปในทิศทางต่างๆ ตามหมายเลขของผู้แสดง

4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ /ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง



แผนผังที่ 1 ทิศทางการเคลื่อนที่ หรือ ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

4.3 กระบวนท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง”

ในการบรรยายกระบวนท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง” นี้ ผู้สร้างสรรค์ผลงานแบ่งการบรรยายออกเป็น 5 เพลง คือ เพลงร่ำ เพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงพญาเดิน ส่วนภาพประกอบการอธิบายท่ารำเป็นสำเนาภาพจากผู้สร้างสรรค์ผลงานทั้งสิ้น ดังได้แสดงกระบวนท่ารำในเพลงต่างๆ ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.1 กระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงร่ำ

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	เพลงร่ำ  ท่าตีสั่งกา (พาสุรินทร์)	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงพื้น เหยียดเท้าทั้งสองข้างไปด้านข้างลำตัว มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาดึงวงที่หน้าขา แล้ววางมือทั้งสองข้างลงบนพื้นเพื่อรับน้ำหนักในการตีสั่งกา ลำตัว ทิศ 5 เหยียดลำตัวไปด้านข้าง ศีรษะ ทิศ 5 เงยหน้าเปิดปลายคาง
2	 ท่าดีใจ (หัวเราะ)	เท้า กระโดดยกเท้าขึ้น - ลง สลับกัน ข่าย - ขวา มือ ยกมือทั้งสองข้างขึ้นระดับปาก กางศอกออกด้านข้างลำตัว แล้วม้วนมือทั้งสองข้างเข้าระดับปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ยกคอซ้าย - ขวา
3	 ท่าดีใจ (ยิ้ม)	เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย-ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งมือขึ้นแล้วม้วนมือเข้าหาปาก ในลักษณะปิดปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ก้มหน้าเล็กน้อย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
4	 ท่าแตงตัว	เท้า ยืนขาขวาตั้ง ขาซ้ายตั้งเหลื่อมไป ข้างหน้าเท้าขวา ปลายเท้าแตะพื้น มือ มือขวากำมือหลวมๆ เหยียดแขนตั้ง ข้างลำตัวระดับหัวไหล่ เอียงมา ข้างหน้าเล็กน้อย มือซ้ายจับที่พาดูรัด แขนขวา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือซ้าย เอียงหูขวา
5	 ท่าแตงตัว	เท้า ถอนเท้าซ้ายลงยืนตั้งขา ขาขวาตั้ง เหลื่อมไปข้างหน้าเท้าซ้าย ปลายเท้า แตะพื้น มือ มือซ้ายกำมือหลวมๆ เหยียดแขนตั้ง ข้างลำตัวระดับหัวไหล่ เอียงมา ข้างหน้าเล็กน้อย มือขวาจับที่พาดูรัด แขนซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือขวา เอียงหูซ้าย
6	 ท่าแตงตัว	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลงเหลื่อม เท้าขวาเดิมเหลื่อม เท้าซ้ายหลบ เหลื่อม มือ มือขวาจับที่ทับทรวง มือซ้ายตั้งวางลง ระดับหน้าขาซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่ทับทรวง

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
7	 ท่าแตงตัว	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงเหลื่อมเท้าซ้ายเต็มเหลื่อม เท้าขวาหลบเหลื่อม มือ มือทั้งสองจับที่สังวาลระดับอก แล้วค่อยดึงมือลงระดับเอว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย แล้วหันไปมองมือขวา เอียงหูซ้าย
8	 ท่าแตงตัว	เท้า ขยับพลิกเข้าตั้งเหลื่อมซ้าย - ขวา เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ อยู่ในลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้าหันมามองที่มือซ้าย เอียงหูขวา
9	 ท่าสวयงาม (ท่า 3)	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด แล้วยืดกระทบเท้าซ้าย วางเท้าขวาไปข้างหน้าลงเหลื่อม เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ มือซ้ายจับสอดขึ้น หายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ มือขวาดั้งวางที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
10	 ท่าดีใจ (หัวเราะ)	เท้า กระโดดยกเท้าขึ้น – ลง สลับกัน ซ้าย – ขวา มือ ยกมือทั้งสองข้างขึ้นระดับปาก กางศอกออกด้านข้างลำตัว แล้วม้วน มือทั้งสองข้างเข้าระดับปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ยกคอซ้าย – ขวา
11	 ท่าดีใจ (ยิ้ม)	เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งมือขึ้นแล้ว ม้วนมือเข้าหาปาก ในลักษณะปิดปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ก้มหน้าเล็กน้อย
12	 ท่าป้องกัน	เท้า กระโดดไปทางด้านขวาลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายเหยียดแขนตั้ง ข้างลำตัวลักษณะหางย้อยแขน หักข้อมือลง แล้ววาดมือขึ้นมาจับคว่ำ ระดับหน้า ลำตัว ทิศ ๕ ศีรษะ ทิศ ๕

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
13	 ท่าขึ้น	เท้า พลิกเข้าไปทางด้านซ้าย สูดเท้าขวา มาชิดเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ว วางลง ยกเท้าขวาขึ้นวางลงเหลื่อม เท้าซ้ายเต็มเหลื่อม เท้าขวาหลบ เหลื่อม มือ มือทั้งสองตั้งวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ ๕ ศีรษะ ทิศ ๕
14	 ท่าเกา (สะเอว)	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย - ขวา เปลี่ยนเหลื่อม เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ มือขวาเกาะสะเอวขวา มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ ๕ ศีรษะ ทิศ ๕

ตารางที่ 4.2 กระบวนท่ารำประกอบบทร้องเพลงชมตลาด

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	เพลงชมตลาด  ครั้นได้ฤกษ์	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงบนพื้น ยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง มือ มือซ้ายจับคว่ำสอดจับขึ้น หายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ มือขวา เข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
2	 ออกว่า	เท้า วางเท้าซ้ายลงบนพื้น ยกเท้าขวา ขึ้นติด แล้วยืดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบ เหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้า สอดจับ ขึ้นคลายออกแล้วพลิกมือตั้งขึ้น วาดมือลงข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5
3	 ทำนองเอื้อน	เท้า สูดเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา ยกเท้าขวา ขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง เหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ ทั้งสองเข้าอก มือขวาปลายนิ้วอยู่ที่ ข้อมือด้านบนมือซ้าย ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
4	 ราชกิจ	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระบอกเท้าลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับสอดขึ้น หางยฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ ๕ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
5	 จัดแต่ง	เท้า ยืนขาขวาทิ้ง ขาซ้ายตั้งเหลื่อมไปข้างหน้าเท้าขวา ปลายเท้าแตะพื้น มือ มือขวากำมือหลวม เหยียดแขนตั้งข้าง ลำตัว ระดับหัวไหล่ เอียงมาข้างหน้าเล็กน้อย มือซ้ายจับที่พาดูรัดแขนขวา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือซ้าย เอียงหูขวา
6	 องค์	เท้า ถอนเท้าซ้ายลงยืนตั้งขา ขาขวาทิ้งเหลื่อมไปข้างหน้าเท้าซ้าย ปลายเท้าแตะพื้น มือ มือซ้ายกำมือหลวม เหยียดแขนตั้งข้าง ลำตัว ระดับหัวไหล่ เอียงมาข้างหน้าเล็กน้อย มือขวาจับที่พาดูรัดแขนซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
7	 ให้โสภิต	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายม้วนจับออกตั้งวงบน มือขวาม้วนจับออก หักข้อมือขึ้น แขนตั้งระดับไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
8	 ทำนองเอื้อน	เท้า ขยับพลิกเข้า ขวา – ซ้าย เท้าขวาเต็มเหลี่ยมเท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเกาคางด้านขวามือ มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูซ้าย
9	 ทำนองเอื้อน	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย – ขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเกาคางด้านซ้ายมือ มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
10	 สถิตสถาน	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติดยึด กระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้วคลายจับออก ม้วนมือเข้ามาผสมมือกันข้างหน้ามือขวายูบนมมือซ้ายระดับอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 หน้ามองมือทั้งสอง
11	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น วางชิดเท้าซ้าย แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
12	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางส้นเท้าลงพื้น โกล้เท้าขวาดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
13	 พัสดราภรณ์	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด ยึดกระโหลกลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยมเท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับศีรษะ สอดจับขึ้นคลายออก แล้วพลิกมือตั้งขึ้น วาดมือลงข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
14	 บวรคำ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด แล้วยึดกระโหลกเท้าซ้าย วางเท้าขวาไปข้างหน้าลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายจับสอดขึ้น หายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ มือขวาดังวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
15	 ทำนองเอื้อน	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย - ขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเกาหัวไหล่ด้านขวามือ มือขวาดังวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
16	 ท่าเอื้อง	เท้า ขยับพลิกเข้าขวา – ซ้าย เท้าขวาเต็ม เหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเกาหัวไหล่ด้านซ้ายมือ มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
17	 ท่าโอฬาร	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบनोंง มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้า แล้วสอด จับขึ้นหงายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉาก เสมอไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
18	 ลายผสาน	เท้า วางเท้าขวาลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็ม เหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ลักษณะตะแคงจับ ระดับอก ดึงมือลงมาข้างลำตัว แล้ว ม้วนจับปล่อยตั้งวงล่าง ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
19	 สอตเถา	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด ยึดกระທบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายจับที่ชายพก มือขวาดั้งวงระดับเอวอยู่ด้านหน้ามือซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
20	 ทำนองเอือน	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงชิดเท้าขวา ซอยเท้า (เก็บ) มือ มือซ้ายคล้ายจับ พลิกมือนั่งวงระดับชายพก มือขวาจับคว่ำลักษณะตะแคงจับระดับชายพก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย และกลับมาเอียงหูขวา
21	 เกล้าเครือวัลย์	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระທบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายจับคว่ำระดับชายพก มือขวาคลายจับ พลิกมือนั่งวงสูงระดับหางคิ้ว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
22	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น วางชิดเท้าซ้าย แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
23	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้น วางส้นเท้าลงบนพื้นใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับ ออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
24	 สะอึงसान	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายตั้งวงล่างระดับหน้าขา มือขวาจับหงายที่ไหล่ซ้าย ลากมือจับลงมาทางขวา แล้วม้วนมือตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
25	 สังวาลพับ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด ยึดกระทบบลงเหลี่ยม เท้าขวา เต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับหางยี่ไหล่ โดยแขนขวา ทับแขนซ้าย ดึงมือลงข้างลำตัว แล้วม้วนมือนั่งวงล่าง ที่ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย
26	 ทำนองเอื้อน	เท้า พลิกเข้าเปลี่ยนซ้าย - ขวา เท้าซ้าย เต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับที่สายสังวาล ยกขึ้น เล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา
27	 ทำนองเอื้อน	เท้า พลิกเข้าเปลี่ยนขวา - ซ้าย เท้าขวา เต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับที่สายสังวาล ยกขึ้น เล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
28	 ประดับหยก	เท้า ทอนเท้าซ้ายยืนขาตั้ง เท้าขวาแตะปลายเท้า มือ มือขวาจับคว่ำลักษณะล้อแก้วระดับอก แล้วดึงมือหงายขึ้น งอศอกเล็กน้อย มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 หน้ามองมือขวา
29	 ตราบกนก	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระທบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับหงายที่ตราบทิศ ระดับสะเอว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
30	 ทับทรวง	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง ย่อเข้าซ้ายลง มือ มือซ้ายตั้งวงล่าง ที่ระดับหน้าขา มือขวาจับคว่ำลักษณะตะแคงจับระดับอก (ทับทรวง) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
31	 ทำนองเอื่อน	เท้า วางเท้าขวาลงข้างเท้าซ้าย แล้ว ซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาหงายท้องแขน งอศอกข้าง ลำตัวระดับสะเอว หักข้อมือลง มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัว ระดับสะเอว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
32	 ดวงกุดัน	เท้า ยกเท้าขวายกขึ้นแล้ววางลง ย่อเข้า แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง มือ ยกมือขวาขึ้นมาลักษณะมือล่อแก้ว หักข้อมือขึ้นระดับอก มือซ้ายจับ หงายฝ่ามือ งอศอกสอดขึ้นตั้งฉาก เสมอไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย
33	 ทำนองเอื่อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น วางชิดเท้าซ้าย แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
34	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางส้นเท้าลงบนพื้น ใกล้เคียงเท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
35	 พาหุรัด	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระทบลองเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือขวาจับคว่ำลักษณะตะแคงจับระดับพาหุรัดด้านซ้ายมือ มือซ้ายตั้งวงล่าง ที่ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูขวา
36	 ทองกร	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด ยึดกระทบลองเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองข้างกำมือหลวมๆ พลิกข้อมือหงายท้องแขนด้านหน้า แล้วพลิกข้อมือกลับคว่ำมือ ด้านหน้าระดับอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
37	 ทำนองเอื่อน	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย – ขวา เท้าซ้ายเต็ม เหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ อยู่ในลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
38	 ซ้อน	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด ยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวา เต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ แหง่มือทั้งสองออกระดับอก แล้ว ยกขึ้นตั้งวงบน มือขวาสูงกว่ามือซ้าย เล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
39	 สุบรรณ	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย – ขวา เท้าซ้ายเต็ม เต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ ลักษณะเดิม มือซ้ายสูงกว่ามือขวา เล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
40	 ทรงมงกุฎ	เท้า ทอนเท้าขวา ย่อเข้า ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง มือ มือทั้งสองจับคว่ำด้านข้าง ระดับศีรษะ สอดจับคลายออกแบฝ่ามือระดับเหนือศีรษะ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
41	 เด็ดฉัน	เท้า วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นติดยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับอก แล้วดึงจับหาง มือซ้ายระดับศีรษะ มือขวาระดับไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
42	 ทำนองเอือน	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย - ขวา เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเกาคางด้านซ้ายมือ มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
43	 ทำนองเอื่อน	เท้า ขยับพลิกเข้าขวา – ซ้าย เท้าขวาเต็ม เหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเกาคางด้านขวามือ มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
44	 กรรเจียกเพชร	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติด ยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้าย เต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำระดับอก แล้วดึงมือจับมาข้างหูซ้าย หายข้อมือ ขึ้นแล้วหักข้อมือลง (ลักษณะเสียบทัดหู) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
45	 ทำนองเอื่อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น วางชิดเท้าซ้าย แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
46	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางส้นเท้าลงบนพื้นใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
47	 ฟางอุปะ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด ยึดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาจับคว่ำ งอศอกด้านหน้า แล้วพลิกหางข้อมือขึ้น ระดับหูข้างขวา (อุปะ) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
48	 ดอกไม้ซึก	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดยึด กระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำ งอศอกด้านหน้า แล้วพลิกหางข้อมือขึ้น ระดับอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
49	 ทำนองเอื้อน	เท้า ขยับพลิกเข้าขวา – ซ้าย เท้าขวาเต็ม เหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ มือขวาเกาหัวไหล่ด้านซ้ายมือ มือซ้ายตั้งวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
50	 ทำนองเอื้อน	เท้า ขยับพลิกเข้าซ้าย – ขวา เท้าซ้ายเต็ม เหลื่อม เท้าขวาหลบเหลื่อม มือ มือซ้ายเกาหัวไหล่ด้านขวามือ มือขวาดังวงที่หน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย
51	 ปีกแมงทับ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด ยึดกระทบลองเหลื่อม เท้าขวา เต็มเหลื่อม เท้าซ้ายหลบเหลื่อม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวายู่ในลักษณะ มือชี้ระดับหางคิ้ว จากนั้นม้วนมือ นิ้วชี้ชี้ที่ดอกไม้นัต ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
52	 กฤษณาลຸຮຸ່ງ	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด ยึดกระທບລຸ່ມເສຍມ ເທົ່າຂ້າຍ ເຕັມເສຍມ ເທົ່າຂ້າຍລຸບເສຍມ มือ มือทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะมือชี้ระดับหน้า จากนั้นມ່ວນມືທັງສອງ ອອກໃຫ້ມືທີ່ທັງສອງຂ້າງ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
53	 ແວວວັບ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด ยึดกระທບລຸ່ມເສຍມ ເທົ່າຂ້າຍ ເຕັມເສຍມ ເທົ່າຂ້າຍລຸບເສຍມ มือ มือทั้งสองจับคว่ำที่ระดับอก แล้วดึงมือจับมาที่ข้างหูทั้งสองข้าง ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
54	 ທ່ານອຸ່ງເອື້ອນ	เท้า ยึดเข่าแล้วยุบตัวลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางชิดเท้าขวา ซอยเท้า (เก็บ) หมุนตัวลงไปทางขวา มือ ทั้งสองมือยกจับทั้งสองข้างขึ้น แล้วคลายจับออกลงข้างลำตัว ลำตัว หมุนตัวไปทางขวามือ กลับมา ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
55	 จับแก้วแก้ว	เท้า ทอนเท้าซ้าย ย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบนั่ง ยึดกระທပလွၼ်းပိး ข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาจับคว่ำลักษณะ ตะแคงมือจับด้านหน้า ระดับศีรษะ แล้วสับดข้อมือถี่ๆ ลดระดับลงมา ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
56	 ทำนองเอื่อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางชิดเท้าซ้าย แล้ว ซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
57	 ทำนองเอื่อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นวางส้นเท้าลงบนพื้นใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับ ออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
58	 พระขรรค์วาม	เท้า ทอนเท้าซ้าย ยืนขาตั้ง เท้าขวาแตะปลายเท้า มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาชักพระขรรค์ออกจากสะเอว แล้วชูพระขรรค์ขึ้นด้านหน้าระดับสายตา ลักษณะปลายพระขรรค์ชี้ขึ้นข้างบน แล้วควงพระขรรค์ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
59	 ด้ามสลัก	เท้า ทอนเท้าขวา ย่อเข้า ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระโหลกเหลี่ยมไปข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายจับใบพระขรรค์ ชูพระขรรค์ขึ้นด้านหน้าระดับสายตา ให้ด้ามพระขรรค์ชี้ขึ้นด้านบน มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ หน้ามองด้ามพระขรรค์ เอียงหูขวา
60	 ทำนองเอื่อน	เท้า ทอนเท้าซ้าย ย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง มือ มือขวาจับด้ามพระขรรค์ ชูพระขรรค์ขึ้นด้านหน้าระดับสายตา ให้ปลายพระขรรค์ชี้ขึ้นด้านบน มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
61	 ปักพลอยเม็ด	เท้า ยึดกระทบเท้าซ้ายลงเหลี่ยมไป ข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาพลิกพระขรรค์ ให้ด้ามชี้ขึ้น ข้างบนแล้วยื่นมือไปข้างหน้า มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ หน้ามองมือขวา
62	 โดยเสด็จ	เท้า ทอนเท้าขวา ย่อเข้า ยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบร่อง ยึดกระทบลงเหลี่ยมไป ข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาถือพระขรรค์ ตั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
63	 อาจองค์	เท้า ทอนเท้าซ้าย ย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบร่อง ยึดกระทบลงเหลี่ยมไป ข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาถือพระขรรค์เข้าอก มือซ้าย ตั้งวงล่าง ที่ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
64	 ทำนองเอื่อน	เท้า ทอนเท้าซ้าย ยืนขาตั้ง เท้าขวา แตะปลายเท้า มือ มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาเก็บ พระขรรค์ที่สะเอวซ้าย ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5
65	 ทรงฤทธา	เท้า กระโดดไปข้างหน้าลงเหลี่ยมซ้าย-ขวา ขวาเต็มเหลี่ยม ซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาดั้งวงล่างระดับหน้าขา มือซ้ายจับสอดขึ้นหงายฝ่ามือ งอศอก ตั้งฉากเสมอไหล่ ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
66	 ทำนองเอื่อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางชิดเท้าซ้าย แล้ว ชอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
67	 ทำนองเอื้อน	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นวางส้นเท้าลงบนพื้นใกล้เท้าขวาดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
68	ทำนองเพลงรับชมตลาด  ท่าครึ่งหย่อง	เท้า กระโดดลงหลังไปทางขวา ลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยมเท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย
69	 ท่า 3	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยียดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยมเท้าขวาลบเหลี่ยม มือ มือขวาจับคว่ำ ส่งหลังแขนตึง แล้วสอดจับ ยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้นตั้งฉาก หักข้อมือ มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าขา ลำตัว หมุนตัวไปทางขวาจากทิศ 7 มาทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
70	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยึดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้ำ 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โยตัวตามจังหวะเข้าขวา – ซ้าย ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
71	 ท่าเก็บ	เท้า ยกเท้าซ้ายมาวางชิดเท้าขวา แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัวระดับสะเอว มือขวางอศอก หงายท้องแขนขึ้น ข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7
72	 ท่า 3	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยึดกระทบลง เหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายสอดจับ ยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้นตั้งฉาก หักข้อมือ มือขวา ตั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
73	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยึดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้ำ 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้าซ้าย – ขวา ศีรษะ หน้าทิศ 7 เอียงหูซ้าย
74	 ท่าโบก (จังหวะที่1)	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางชิดเท้าซ้าย แล้วซอยเท้า (เก็บ) มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายจับคว่ำลักษณะ ตะแคงจับเข้าหาศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
75	 ท่าโบก (จังหวะที่2)	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นวางส้นเท้าลงบนพื้นใกล้เท้าขวา ดัดปลายเท้าขึ้น มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายวาดมือจับ ออกเป็นตั้งวงบนมือแบ (ท่าโบก) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา

ตารางที่ 4.3 กระบวนท่ารำประกอบบทร้องเพลงฉุยฉาย (พวง)

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 ทำนองเอื่อน	เท้า กระโดดไปทางขวาลงเหลี่ยมซ้าย-ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย
2	 ทำนองเอื่อน	เท้า ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปด มือ เปลี่ยนมือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง สลับมือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงล่าง ตามลักษณะการกล่อมไหล่ตามจังหวะ ลำตัว ทิศ 5 กล่อมไหล่ตามการเคลื่อนที่ ศีรษะ เปลี่ยนหน้า เอียงศีรษะตาม การเปลี่ยนมือ
3	 ฉุยฉายเอย	เท้า กระโดดไปทางซ้ายลงเหลี่ยม ขวา-ซ้าย เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
4	 สุครีพสุรียบุตร	เท้า ทอนเท้าซ้าย ยืนขาตั้ง เท้าขวาแตะปลายเท้า มือ มือซ้ายสอดจับ ยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้นตั้งฉาก หักข้อมือ มือขวาดึงวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 4 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
5	 ฤทธิฤทธิ์	เท้า กระโดดไปด้านหน้า ลงเหลี่ยม ซ้าย-ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
6	 เดชา	เท้า ยกเท้าซ้ายแล้วกระโดดวางเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง มือ มือขวาวางขาตบหน้าขวา มือซ้าย งอแขน หักข้อมือ เกาคาง ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
7	 สมเด็จพระรามศวร์	เท้า วางเท้าขวาลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระบอกลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวา หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองพนมมือ แล้วยกขึ้นด้านหน้า เอียงไปทางซ้าย ปลายมือชี้ขึ้น ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
8	 โปรดเกศเมตตา	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระบอก ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออก พลิกมือเข้ามาผสมมือ กันข้างหน้า มือขวาอยู่บนมือซ้าย ระดับอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
9	 ประทานยศลา	เท้า ทอนเท้าซ้าย ย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง ยืดกระบอกลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายแบฝ่ามือตะแคงตั้งสันมือ ด้านหน้าระดับเอว แล้วแบฝ่ามือหงาย โยกมือขึ้น ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
10	 ตั้งฉายาสง่าศักดิ์	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระดูก บลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาจับคว่ำ สอดจับ ยกแขนระดับ ไหล่ งอศอกขึ้นตั้งฉาก หักข้อมือ มือซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัวแล้วพลิก ข้อมือขึ้น แขนตั้งระดับไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
11	 ที่พระยา	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด แล้วยืดกระดูกบลงเหลี่ยม เท้าซ้าย เต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายตั้งข้อมือขึ้นด้านหน้า งอศอก ระดับอก แล้วดึงมือมาจับลักษณะ ตะแคงจับระดับอก มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
12	 ไวยวงศามหาสุรเดช	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระดูก บลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ ทั้งสองมือจับลักษณะตะแคงจับ ระดับอก มือขวาม้วนจับออกตั้งวงสูง มือซ้ายม้วนจับออกตั้งข้อมือขึ้น แขนตั้ง ระดับไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
13	 ครอบครองขอบเขต	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด แล้วยืดกระบอกลงเหยียด เท้าซ้าย เติมเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ วาดมือทั้งสองข้างลงมาจากด้านบน ลงมาข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
14	 ชิดชินอาณาจักร	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระบอก ลงเหยียด เท้าขวาเติมเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้หงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับสะเอว แล้วยกขึ้นชี้ลงพื้น ด้านหน้า ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
15	ทำนองเพลงรับอุยฉาย  ท่าลงวง	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหยียด ซ้าย - ขวา เติมเหยียด น้ำหนักขวา มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้วคลายจับออก ม้วนมือตั้งวงลง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
16	 ท่ากระต๊อบกลับ	เท้า ยกเท้าขวามากระต๊อบลงข้างเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงข้างเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นวางไปด้านหลังเฉียง 45 องศา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออกม้วนมือตั้งวงมือแบ ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 8 ศีรษะ ทิศ 8 เอียงหูซ้าย
17	 ท่า 4	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระต๊อบ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัวระดับสะเอว มือขวาดังวงบนระดับแก้มศีรษะ ลำตัว หมุนตัวไปทางขวาจากทิศ 8 มาทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงหูขวา
18	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยึดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้าขวา – ซ้าย ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
19	 ท่า 4	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัวระดับสะเอว มือซ้ายตั้งวงบนระดับแง่ศีรษะ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 7 เอียงหูซ้าย
20	 ท่า ใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยืดเข้า แล้วยุบลงตามจังหวะ ซ้าย 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้าซ้าย - ขวา จังหวะ ซ้าย 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ ศีรษะ หน้าทิศ 7 เอียงหูซ้าย
21	 ทำนองเอื้อน	เท้า กระโดดไปทางขวาหลบเหลี่ยมซ้าย-ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
22	 ทำนองเอื้อน	เท้า ซอยเท้า (เก็บ) เคลื่อนที่เป็นเลขแปด มือ เปลี่ยนมือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวางล่าง สลับมือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งวางล่าง ตามลักษณะการกล่อมไหล่ตามจิ้งหะ ลำตัว ทิศ 5 กล่อมไหล่ตามการเคลื่อนที่ ศีรษะ เปลี่ยนหน้า เอียงศีรษะตามการเปลี่ยนมือ
23	 เหนือเกล้าเอย	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองพนมมือแล้วยกขึ้นด้านหน้า เอียงไปทางขวา ปลายมือชี้ขึ้น ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
24	 สนองบาท	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหลี่ยมด้านหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาแบฝ่ามือตะแคงตั้งสันมือ ด้านหน้าระดับสะเอว แล้วตักมือขึ้น ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
25	 ด้วยักดี	เท้า ถอนเท้าขวา ลง แล้วยกเท้าซ้าย ขึ้นติด หนีบ น่อง แล้วยืด กระบอง ลง เหลี่ยม เท้าซ้าย เต็ม เหลี่ยม เท้าขวา หลบ เหลี่ยม มือ มือทั้งสอง จับ คอ ว่า ระดับ หน้าขา แล้ว คลาย จับ ออก ม้วน มือ เข้า มา สวม มือ กัน ข้าง หน้า มือ ขวา อยู่ บน มือ ซ้าย ระดับ ออก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5
26	 องค์จักรี	เท้า ถอนเท้าซ้าย ลง แล้วยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบ น่อง มือ ทั้งสอง มือ จับ คอ ว่า ลักษณะ มือ จับ ล่อ แก้ว ระดับ ออก แล้ว คลาย มือ ออก หงาย ท้อง แขน งอ คอ ข้าง ลำตัว หัก ข้อ มือ ลง ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
27	 อวตาร	เท้า วางเท้าขวา แล้ว กระโดด ไป ข้าง หน้า ลง เหลี่ยม ซ้าย-ขวา เท้าขวา เต็ม เหลี่ยม เท้าซ้าย หลบ เหลี่ยม มือ มือทั้งสอง พลิก มือ ขึ้น ตั้ง วง ล่อ แก้ว ระดับ ไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
28	 คุมพล	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกขาลงเหยียด เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้วคลาย จับออก ม้วนมือเข้ามาสมมือ กันข้างหน้า มือขวาอยู่บนมือซ้ายระดับอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
29	 ผองรอป	เท้า ทอนเท้าขวาแล้วยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกขาลงเหยียด เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ มือขวากำหลวม ยกแขนขึ้นข้างลำตัวระดับไหล่ งอแขนเล็กน้อย มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
30	 ศึกสยบ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกขาลงเหยียด เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบ มือ ยกมือขวาขึ้นที่ระดับไหล่ซ้าย แล้ววาดมือลงไปทางขวาข้างลำตัว แขนตั้ง มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
31	 สยอองพาล	เท้า ทอนเท้าขวา ลง แล้วยกเท้าซ้าย ขึ้นติด หนีบ น่อง แล้วยืด กระบอง ลง เหลี่ยม เท้าซ้าย เต็ม เหลี่ยม เท้าขวา หลบ เหลี่ยม มือ มือซ้าย ทำ ลักษณะ ขึ้น นิ้ว ตั้ง ข้อ มือ ขึ้น ระดับ หน้า แล้ว ฟาด นิ้ว ลง มือ ขวา เข้า ออก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5
32	 เจียรมวย	เท้า ทอนเท้าซ้าย ลง แล้วยกเท้าขวา ขึ้นติด หนีบ น่อง แล้วยืด กระบอง ลง เหลี่ยม เท้าขวา เต็ม เหลี่ยม เท้าซ้าย หลบ เหลี่ยม มือ มือทั้งสอง จีบ คว่ำ ระดับ หน้า ขา แล้ว คลาย จีบ ออก ข้าง ลำตัว แขน ตั้ง ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5
33	 สังขาร	เท้า พลิก เข้า กระโดด ลง หลัง ซ้าย - ขวา เท้าซ้าย เต็ม เหลี่ยม เท้าขวา หลบ เหลี่ยม มือ ลักษณะ เดิม ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
34	 ด้วยชุมมาร	เท้า ทอนเท้าขวาลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบร่อง แล้วกระทบเท้าซ้าย ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้ไปข้างหน้า แขนตั้งระดับสายตา มือขวาดั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5
35	 กุมภกรรณ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบร่อง แล้วยึดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาทำลักษณะมือชี้ ตั้งข้อมือขึ้น ระดับอก แล้วเดาะนิ้วไปข้างหลัง มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5
36	 ทศกัณฐ์	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบร่อง แล้วยึดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้ไปข้างหน้า แขนตั้งระดับสายตา มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
37	 ตั้งฉัตร	เท้า ทอนเท้าซ้ายลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง มือ มือขวาจับคว่ำด้านหน้าแล้วสอดจับขึ้น ยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้นตั้งฉาก มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5
38	 หว้างขัด	เท้า วางเท้าขวาลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวา หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองประสานกันระดับชายพก แล้ววาดมือทั้งสองข้างลงข้างลำตัว แขนตั้ง ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5
39	 ศักรู	เท้า ทอนเท้าซ้ายลง แล้วยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือขวาทำลักษณะขึ้นนิ้ว ตั้งข้อมือขึ้น ระดับหน้า แล้วฟาดนิ้วลง มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
40	 ก็เข้าโจมตี	เท้า ทอนเท้าขวาลง ย่อเข้า ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระตบลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองอยู่ในลักษณะมือแบหงาย ข้างลำตัวระดับเอว แล้วโยกมือ ทั้งสองขึ้น ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5
41	 ทำลายถล่ม	เท้า ทอนเท้าซ้ายลงแล้วยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง แล้วยึดกระตบ ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองนำมาถูมือกันระดับอก แล้ววาดมือทั้งสองออกข้างลำตัว ในลักษณะมือแบคว่ำมือ ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5
42	 ถ่มพลับ	เท้า ทอนเท้าขวาลง ย่อเข้า ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระตบลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออกข้างลำตัว แขนตึง ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
43	ทำนองเพลงรับฉุยฉาย  ท่าลงวง	เท้า กระโดดลงไปด้านหลังลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา เต็มเหลี่ยม น้ำหนักขวา มือ มือทั้งสองจีบคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจีบออก พลิกมือมาตั้งวงลง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
44	 ท่ากระเฑาะกลับ	เท้า ยกเท้าขวามากระเฑาะลงข้างเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงข้างเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น วางไปด้านหลังเฉียง 45 องศา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจีบคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจีบออกพลิกมือมาตั้งวงมือแบ ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 8 ศีรษะ ทิศ 8 เอียงหูซ้าย
45	 ท่า 5	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยึดกระเฑาะ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายตั้งวงบนระดับง่าศีรษะ มือขวา หงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัว ระดับสะเอว ลำตัว หมุนตัวไปทางขวาจากทิศ 8 มาทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
46	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยึดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้า ขวา-ซ้าย ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
47	 ท่า 5	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยึดกระบวบ ลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาดั้งวงบน ระดับแก้มศีรษะ มือซ้ายหงายท้องแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับเอว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 7 เอียงหูซ้าย
48	 ท่า ใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยึดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้า ซ้าย-ขวา จังหวะ ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ ศีรษะ หน้าทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ตารางที่ 4.4 กระบวนท่ารำประกอบบทร้องเพลงแม่ศรี

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 เสร็จ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง ย่อเข้าขวา มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
2	 ศึกเอย	เท้า วางเท้าซ้ายลง ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบน่อง มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
3	 เสร็จศึก	เท้า วางเท้าขวาลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน่อง มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
4	 ปราบบอสร	เท้า ทอนเท้าซ้าย ย่อเข้า ยกเท้าขวาขึ้นติด หนีบร่อง ยึดกระโหลกเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาทำลักษณะขึ้นนิ้ว แขนตึงระดับหน้า หักข้อมือขึ้น แล้วกดแขนลง พร้อมกดนิ้วลง ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ หน้ามองมือขวา
5	 เทิดวงศ์	เท้า ทอนเท้าขวาลง ย่อเข้า ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบร่อง มือ มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัว แล้วสอดจับ ขึ้นยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้น ตั้งฉาก หักข้อมือ มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
6	 ไวญญ์	เท้า ทอนเท้าซ้ายลง ย่อเข้า ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบร่อง มือ มือทั้งสองทำลักษณะจับล้อแก้ว นำมือมาประสานกัน มือขวาอยู่บน มือซ้าย ระดับชายพก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
7	 เพิ่มพูน	เท้า ทอนเท้าขวาลง ย่อเข้า ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง มือ มือทั้งสองตั้งวงข้างลำตัวลักษณะ มือแบ ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
8	 บาร์มี	เท้า ยึดกระโหลกลงเหลี่ยมไปข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวา หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองโกยมือขึ้น ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
9	 แม่เจียนวอดวาย	เท้า ทอนเท้าซ้ายลง ย่อเข้า ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระโหลกลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำด้านหน้าระดับ หน้าขา แล้วคลายจับออกมือแบหงาย ข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
10	 แทบไม่รอดชีวี	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายแบมือ แขนตั้งระดับไหล่ หักข้อมือขึ้นมือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 1 เอียงหูซ้าย
11	 แต่เพื่อองค์พระจักรี	เท้า ยกเท้าขวามาด้านหน้า แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด หนีบน้อง แล้ว ยัดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้าย เต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองทำลักษณะจับล้อแก้ว คว่ำมือระดับหน้าขา แล้วพลิกมือ หงาย งอแขนข้างลำตัว หักข้อมือลง ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
12	 ปางนี้	เท้า ขยับพลิกเข้าขวา – ซ้าย เท้าขวา เต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาทำลักษณะชี้ไกล แขนตั้ง มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 หนีบมองมือขวา เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
13	 ยอมเอ๋ย	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออก พลิกมือมาประสานกัน มือขวาทับมือซ้าย ระดับชายพก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
14	ทำนองรับเพลงแม่ศรี  ท่าลงวง	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ซ้าย – ขวา เต็มเหลี่ยม น้ำหนักขวา มือ มือทั้งสองจับคว่ำระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออก ม้วนมือมาตั้งวงลง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
15	 ท่ากระที่บกกลับ	เท้า ยกเท้าขวากระที่บกลงข้างเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลงข้างเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นวางไปด้านหลังเฉียง 45 องศา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออกม้วนมือมาตั้งวงมือแบที่ ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 8 ศีรษะ ทิศ 8 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
16	 ท่า 6	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหน้าบ้อง แล้วยืดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายจับคว่ำ ยกขึ้นระดับสายตา งอแขนเล็กน้อย มือขวาหงายท้องแขนงอศอก หักข้อมือลง ด้านข้างลำตัวระดับสะเอว ลำตัว หมุนตัวไปทางขวาจากทิศ 8 มาทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงหูขวา
17	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยืดเข้า แล้วยุบลงตามจังหวะ ช้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โยตัวตามจังหวะเข้าขวา - ซ้าย ช้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
18	 ท่า 6	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด หน้าบ้อง แล้วยืดกระทบลงเหลี่ยม เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาจับคว่ำ ยกขึ้นระดับสายตา งอแขนเล็กน้อย มือซ้ายหงายท้องแขนงอศอก หักข้อมือลงด้านข้างลำตัวระดับสะเอว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
19	 อ่าองค์เอย	เท้า ทอนเท้าขวา ยืนขาตั้ง เท้าซ้ายแตะปลายเท้า มือ มือทั้งสองกำมือหลวมๆ พลิกหงายท้องแขนแล้วพลิกกลับมาคว่ำ มือซ้ายยกขึ้นระดับไหล่ งอแขนเล็กน้อย มือขวายกขึ้นข้างลำตัวงอแขนเล็กน้อย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
20	 อ่าองค์	เท้า ทอนเท้าซ้าย ยืนขาตั้ง เท้าขวาแตะปลายเท้า มือ มือซ้ายจับคว่ำข้างลำตัว แล้วสอดจับขึ้นยกแขนระดับไหล่ งอศอกขึ้น ตั้งฉาก หักข้อมือ มือขวาดั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
21	 องอาจ	เท้า ทอนเท้าขวา ยืนขาตั้ง เท้าซ้ายแตะปลายเท้า มือ มือทั้งสองกำมือหลวมๆ เท้าสะเอวด้านข้างลำตัว ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
22	 ได้ครองอำนาจ	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกลงเหยียด เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ มือขวาดึงข้อมือขึ้น หันสันมือออกด้านหน้า (ไว้มือ) ระดับศีรษะ มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
23	 ปองชาติ	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกลงเหยียด เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ มือทั้งสองจับคว่าด้านหน้า ระดับอก แล้วคลายจับออก พลิกข้อมือตั้ง แขนตั้งระดับไหล่ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
24	 ชิตชิน	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระดูกลงเหยียด เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้ หายท่อนแขน งอศอก หักข้อมือลงด้านข้าง ลำตัวระดับสะเอว แล้วยกขึ้นชี้ลงพื้นด้านหน้า ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
25	 คว่ำหมัด	เท้า ทอนเท้าซ้าย ยืนย่อเข่าลง ยกเท้าขวา ขึ้นตืด เตะเท้าไปข้างหน้าเล็กน้อย มือ มือขวาจับหมัดที่เข้าขวา มือซ้าย แอ้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือขวา เอียงหูซ้าย
26	 ปัดเห็บ	เท้า ทอนเท้าขวายืนย่อเข่าลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นตืด เตะเท้าไปข้างหน้าเล็กน้อย มือ มือซ้ายปัดที่เข้าขวา มือขวาแอ้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองมือซ้าย เอียงหูขวา
27	 ยากเก็บ	เท้า เท้าซ้ายใช้จมูกเท้าแตะพื้นไปทางด้าน ซ้าย (กาจับปากโรง) ปฏิบัติ 2 ครั้ง มือ มือทั้งสองตั้งวงล่างลักษณะมือแบ ระดับหน้าขา มือขวาสูงกว่ามือซ้าย เล็กน้อย แล้วกดมือขวาลง พร้อมกับ มือซ้ายยกขึ้นปฏิบัติ 2 ครั้ง ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
28	 ท่ากบรินทร์	เท้า ทอนเท้าขวา ยืนขาตั้ง เท้าซ้ายแตะ ปลายเท้า มือ มือขวาดึงข้อมือ งอศอก เกาคางขวา มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
29	 ไครยล	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหยียด เท้าซ้ายเต็มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้ ตั้งข้อมือขึ้น งอศอกกระดกหน้า ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
30	 ไครยิน	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหยียด เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ มือขวาทำลักษณะมือชี้ งอศอก หักข้อมือขึ้นด้านข้างศีรษะ ให้นิ้วชี้ แนบหูขวา มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
31	 ไคร่ถวิล	เท้า ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายตั้งข้อมือขึ้นด้านหน้า งอศอก ระดับอก แล้วดึงมือมาติดอก มือซ้ายตั้งวงล่างระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย
32	 ชมเอย	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ขวา - ซ้าย เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือขวาทำลักษณะมือชี้ งอศอก หักข้อมือขึ้นด้านข้างลำตัวระดับศีรษะ ให้นิ้วชี้ที่ใบหน้า มือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
33	ทำนองรับเพลงแม่ศรี  ท่าลงวง	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ซ้าย - ขวา เต็มเหลี่ยม น้ำหนักขวา มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ระดับหน้าขา แล้วคลายจับออก พลิกมือมาตั้งวงลงระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 7 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
34	 ท่ากระต๊อบกลับ	เท้า ยกเท้าขวามากกระต๊อบลงข้างเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงข้างเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้นวางไปด้านหลังเฉียง 45 องศา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออกพลิกมือมาตั้งวงมือแบ ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 8 ศีรษะ ทิศ 8 เอียงหูซ้าย
35	 ท่า 7	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วยืดกระทบ ลงเหลี่ยม เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาหลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายหงายท้องแขน งอศอกหัก ข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับสะเอว มือขวาดังวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว หมุนตัวไปทางขวาจากทิศ 8 มาทิศ 5 ศีรษะ หน้าทิศ 3 เอียงหูขวา
36	 ท่าใช้ตัว	เท้า ลักษณะเดิม ยืดเข้า แล้วยุบลงตาม จังหวะ ซ้า 2 จังหวะ เร็ว 2 จังหวะ มือ ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 โย้ตัวตามจังหวะเข้าขวา – ซ้าย ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
37	 ท่า 7	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้ววางลง ยกเท้าขวาขึ้นติดหน้าบ้อง แล้วยืดกระทบลงเหยียด เท้าขวาเต็มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ มือขวาหงายท้องแขน งอศอก หัก ข้อมือลงด้านข้างลำตัว ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 7 เอียงหูซ้าย

ตารางที่ 4.5 กระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงพญาเดิน

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	เพลงพญาเดิน  ท่าแต่งตัว	เท้า ยืนขาขวาดึง ขาซ้ายดึงเหลื่อมไป ข้างหน้าเท้าขวา ปลายเท้าแตะพื้น มือ มือซ้ายกำมือหลวมๆ งอแขนระดับ ไหล่ เอียงมาข้างหน้าเล็กน้อย มือขวาแตะที่พาดูรัดแขนซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือซ้าย เอียงหูขวา
2	 ท่าแต่งตัว	เท้า ถอนเท้าซ้ายลงยืนตึงขา ขาขวาดึง เหลื่อมไปข้างหน้าเท้าซ้าย ปลายเท้า แตะพื้น มือ มือขวากำมือหลวมๆ งอแขนระดับ ไหล่ เอียงมาข้างหน้าเล็กน้อย มือซ้ายแตะที่พาดูรัดแขนขวา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่มือขวา เอียงหูซ้าย
3	 ท่าแต่งตัว	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นแล้ววางลงเหลื่อม เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้าย หลบเหลื่อม มือ มือขวาจับที่ทับทรวง มือซ้ายตั้งวงลง ระดับหน้าขาซ้าย ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองที่ทับทรวง

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ	
4	 ท่าแตงตัว	เท้า มือ ลำตัว ศีรษะ	ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงเหลื่อม เท้าซ้ายเต็มเหลื่อม เท้าขวา หลบเหลื่อม มือทั้งสองจับที่สังวาลระดับอก แล้ว ค่อยดึงมือลงระดับเอว ทิศ 5 หน้ามองมือซ้ายแล้วหันไปมองมือขวา เอียงหูซ้าย
5	 ท่าแตงตัว	เท้า มือ ลำตัว ศีรษะ	ขยับพลิกเข่าตั้งเหลื่อมซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้าย หลบเหลื่อม อยู่ในลักษณะเดิม ทิศ 5 หน้าหันมามองที่มือซ้าย เอียงหูขวา
6	 ท่าสวยงาม (ท่า 3)	เท้า มือ ลำตัว ศีรษะ	ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง ยกเท้าขวา ขึ้นติด แล้วยึดกระทบเท้าซ้าย วางเท้าขวาไปข้างหน้าลงเหลื่อม เท้าขวาเต็มเหลื่อม เท้าซ้าย หลบเหลื่อม มือซ้ายจับสอดขึ้น หายฝ่ามือ งอศอกตั้งฉากเสมอไหล่ มือขวาดั้ง ระดับหน้าขา ทิศ 3 ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
7	 ท่าดีใจ (หัวเราะ)	เท้า กระโดดยกเท้าขึ้น – ลง สลับกัน ซ้าย – ขวา มือ ยกมือทั้งสองข้างขึ้นระดับปาก กางศอกออกด้านข้างลำตัว แล้วม้วนมือทั้งสองข้างเข้าระดับปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ยกคอซ้าย – ขวา
8	 ท่าดีใจ (ยิ้ม)	เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย – ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งมือขึ้นแล้วม้วนมือเข้าหาปาก ในลักษณะปิดปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ก้มหน้าเล็กน้อย
9	 ทำนุ้งผ้า	เท้า ยกเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย แล้วขอยเท้า (เก็บ) มือ มือทั้งสองตั้งวงล่างลักษณะมือแบ ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่าท่า	วิธีปฏิบัติ
10	 ทำนุ่งผ้า	เท้า ยกเท้าซ้ายขึ้นวางลง ยกเท้าขวาขึ้นติด แล้วยืดกระดูกขาท่อนล่างเหยียด เท้าขวา เติ้มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด แล้ว ขยับเท้าไปข้างขวา - ซ้าย เหยียด ลักษณะเดิม มือ วาดมือขวาไปด้านหลัง จับผ้า (รัดสะเอว) มือซ้ายอยู่ลักษณะเดิม ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองตามมือขวา แล้วสะบัดหน้า กลับทิศ 5
11	 ทำนุ่งผ้า	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด แล้วยืดกระดูกขาท่อนล่างเหยียด เท้าซ้าย เติ้มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด แล้ว ขยับพลิกเข้าขวา - ซ้าย เท้าขวา เติ้มเหยียด เท้าซ้ายหลบเหยียด มือ นำมือขวากลับมาตั้งวงล่างเหมือนเดิม แล้ววาดมือทั้งสองไปด้านหลัง จับผ้า (รัดสะเอว) ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ หน้ามองตามมือซ้าย แล้วสะบัดหน้า กลับทิศ 5
12	 ท่าตัวเรา	เท้า ยกเท้าขวาขึ้นวางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด แล้วยืดกระดูกขาท่อนล่างเหยียด เท้าซ้าย เติ้มเหยียด เท้าขวาหลบเหยียด มือ มือซ้ายตั้งข้อมือขึ้นด้านหน้า งอศอก ระดับอก แล้วดึงมือมาจับลักษณะ ตะแคงจับระดับอก มือซ้ายตั้งวงล่าง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 เอียงหูซ้าย

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
13	 ท่าจะไป	เท้า ทอนเท้าซ้ายลง ย่อเข้า ยกเท้าขวา ขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระทบลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้ายหลบเหลี่ยม มือ มือขวาจับหางยาด้านหน้า ระดับไหล่ แล้วม้วนจับออกตั้งวงหน้าลักษณะ มือแบมือซ้ายเข้าอก ลำตัว ทิศ 3 ศिरษะ ทิศ 5 เอียงหูขวา
14	 ท่าที่โน้น (ท้องพระโรงเมืองขีดขิน)	เท้า ทอนเท้าขวาลง ย่อเข้า ยกเท้าซ้าย ขึ้นติดหนีบน่อง ยึดกระทบลงเหลี่ยม ไปข้างหน้า เท้าซ้ายเต็มเหลี่ยม เท้าขวาลบเหลี่ยม มือ มือซ้ายทำลักษณะมือชี้ งอแขน หักข้อมือขึ้นระดับหน้า แล้ววาดนิ้ว ออกไปขึ้นนิ้วแขนตั้งระดับไหล่ มือขวาเข้าอก ลำตัว ทิศ 5 ศिरษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา
15	 ท่าดีใจ (หัวเราะ)	เท้า กระโดดยกเท้าขึ้น – ลง สลับกัน ซ้าย – ขวา มือ ยกมือทั้งสองข้างขึ้นระดับปาก กาง ศอกออกด้านข้างลำตัว แล้วม้วนมือ ทั้งสองข้างเข้าระดับปาก ลำตัว ทิศ 5 ศिरษะ ทิศ 5 ยกคอซ้าย – ขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
16	 ท่าดีใจ (ยิ้ม)	เท้า กระโดดลงเหลี่ยมซ้าย - ขวา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือขวาเข้าอก มือซ้ายตั้งมือขึ้นแล้ว ม้วนมือเข้าหาปาก ในลักษณะปิดปาก ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 5 ก้มหน้าเล็กน้อย
17	 ท่าเก็บ	เท้า ยกเท้าขวามาชิดเท้าซ้าย แล้วขอยเท้า (เก็บ) มือ มือทั้งสองจับผ้า ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3
18	 ท่าลงวง	เท้า กระโดดลงไปด้านหลัง ลงเหลี่ยม ซ้าย - ขวา เต็มเหลี่ยม น้ำหนักขวา มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออก ม้วนมือมาตั้งวงลง ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 5 ศีรษะ ทิศ 3 เอียงหูขวา

ที่	ชื่อท่า / เนื้อร้อง / ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
19	 ท่ากระต๊อบกลับ	เท้า ยกเท้าขวามากระต๊อบลงข้างเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายขึ้น แล้ววางลงข้างเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น วางไปด้านหลังเฉียง 45 องศา เท้าขวาเต็มเหลี่ยม เท้าซ้าย หลบเหลี่ยม มือ มือทั้งสองจับคว่ำ ระดับหน้าขา แล้ว คลายจับออกพลิกมือตั้งวงมือแบ ระดับหน้าขา ลำตัว ทิศ 6 ศีรษะ ทิศ 6 เอียงหูซ้าย
20	 ท่าสุดเท้าขึ้น	เท้า สุดเท้าซ้ายชิดเท้าขวา ยกเท้าขวาขึ้น แล้ววางลง ยกเท้าซ้ายขึ้นติด แล้ววาง เท้าสลับกันไปจากซ้ายไปเร็ว จากนั้น ซอยเท้า (เก็บ) มือ มือยกขึ้นตามเท้า จากซ้ายไปเร็ว ลำตัว จากทิศ 6 หมุนตัวมาทิศ 5 ศีรษะ ยกคอดตามจังหวะที่ยกเท้า
21	 ท่าย่อเท้าเด่น	เท้า กระโดดเท้าขวาวางลง เท้าซ้ายยก ขึ้นติดหนีบน่อง แล้วย่อสลับเท้าตาม จังหวะซ้าย - ขวา มือ มือซ้ายเข้าอก มือขวาดั้งวงล่าง ลำตัว ทิศ 5 หมุนตัวสลับทิศ 1 ไป - กลับ ศีรษะ ทิศ 3

4.4 วิเคราะห์ท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง”

กระบวนท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ประดิษฐ์การแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยมีโครงสร้างของกระบวนท่ารำ ดังต่อไปนี้

- 4.4.1 กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงและท่าเชื่อมโขลง
- 4.4.2 กระบวนท่ารำในท่าเบ็ดเตล็ดโขลง
- 4.4.3 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์

4.4.1 กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงและท่าเชื่อมโขลง

กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงและท่าเชื่อมโขลง เป็นกระบวนท่าที่มีอยู่ในแม่ท่าโขลง ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกท่าที่มีอยู่ในแม่ท่าโขลงมาประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในกระบวนท่ารำ ซึ่งจะปรากฏอยู่ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 4.1 กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลง ท่า “เก็บ”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

1) ท่า “เก็บ” เป็นกระบวนท่ารำหนึ่งที่อยู่ในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง มีการใช้ท่าเก็บ อยู่ 14 ครั้ง ได้แก่

- 1.1) เก็บในกระบวนท่าโบก ท้ายคำกลอนทุกครั้ง จำนวน 6 ครั้ง
- 1.2) เก็บในทำนองเอื้อนก่อนคำว่า “เกล้าเครือวัลย์”
- 1.3) เก็บในทำนองเอื้อนก่อนคำว่า “ดวงกุดัน”

- 1.4) เก็บในทำนองเอื้อนก่อนคำว่า “จับแก้วแก้ว”
- 1.5) เก็บในทำนองรับเพลงชมตลาด
- 1.6) เก็บในทำนองเอื้อนบทคำร้องว่า “ฉุยฉาย”
- 1.7) เก็บในทำนองเอื้อนบทคำร้องว่า “เหนื่อเกล้า”
- 1.8) เก็บในทำนองรับเพลงพญาเดิน จำนวน 2 ครั้ง



ภาพที่ 4.2 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิง ท่า “ยัดกระทบลงเหลี่ยม”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) ท่า “ยัดกระทบลงเหลี่ยม” เป็นกระบวนการท่าหนึ่งในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ ท่ายัดกระทบลงเหลี่ยม เต็มเหลี่ยมซ้าย หลบเหลี่ยมขวา และท่ายัดกระทบลงเหลี่ยม เต็มเหลี่ยมขวา หลบเหลี่ยมซ้าย มีการใช้กระบวนการนี้ อยู่ 77 ครั้ง โดยแยกได้ ดังนี้

2.1) ท่ายัดกระทบลงเหลี่ยม เต็มเหลี่ยมซ้าย หลบเหลี่ยมขวา ได้แก่ บทร้องคำว่า “ครั้นได้ฤกษ์” “ราชกิจ” “โสภิต” “ลายผสาน” “เกล้าเครือวัลย์” “สะอึงसान” “ตาบกกน” “พาหุรัด” “กรรเจียกเพชร” “ดอกไม้ซึก” “กฤษณารุ่ง” “ปักพลอยเม็ด” “โดยเสด็จ” “โปรดเกษเมตดา” “ที่พระยา” “ขอบเขต” “ภักดี” “คุมพล” “ผจญรบ” “สยอองพาล” “ทศกัณฐ์” “ขจัด” “โถมจู่” “ลุ่มพลัน” “บารมี” “จักรี” “ปองชาติ” “ไครยล” และ “ไคร่ถวิล” เป็นต้น

2.2) ทำยัตกระทบลงเหลี่ยม เต็มเหลี่ยมขวา หลบเหลี่ยมซ้าย ได้แก่ กระบวนทำรำในเพลงร่ำ กระบวนทำรำในทำนองรับของเพลงชมตลาด จำนวน 2 ครั้ง กระบวนทำรำในทำนองรับเพลงฉาย จำนวน 4 ครั้ง กระบวนทำรำในทำนองรับเพลงแม่ศรี 4 ครั้ง กระบวนทำรำในทำนองเพลงพญาเดิน จำนวน 6 ครั้ง บทร้องคำว่า “ออกว่า” “สถิตสถาน” “พัทธาภรณ์” “บวรคำ” “สอดเถา” “สังวาลพับ” “ซ้อน” “เฉิดฉิน” “พวงอุบะ” “ปีกแมลงทับ” “แวววับ” “จับแก้วเก็จ” “ด้ามสลัก” “อาจง” “สมเด็จพระราเมศวร” “ประทานยศลา” “สง่าศักดิ์” “มหาสุรเดช” “อาณาจักร” “เหนือเกล้าเอย” “สนองบาท” “ศึกสยบ” “เจียรม้วย” “กุมภกรรณ” “ศัตรุ” “ถล่ม” “ปราบอสูร” “วอดวาย” “อำนาจ” “ชิตชิน” และ “ไครยนิ” เป็นต้น



ภาพที่ 4.3 กระบวนการทำรำที่ปรากฏในแม่ทำ
โชนลิง ทำ “พลิกเข้าซ้าย”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.4 กระบวนการทำรำที่ปรากฏในแม่ทำ
โชนลิง ทำ “พลิกเข้าขวา”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3) ทำ “พลิกเข้า” เป็นกระบวนทำรำหนึ่งในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้ เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือท่าพลิกเข้าและท่าพลิกเข้ากระโดด มีการใช้กระบวนทำนี้ 19 ครั้ง โดยแบ่งได้ ดังนี้

3.1) ท่าพลิกเข้า ได้แก่ กระบวนทำรำในทำนองเพลงร่ำ จำนวน 4 ครั้ง กระบวนท่าพลิกเข้าทำนองเอื้อน จำนวน 11 ครั้ง ท่าพลิกเข้าในบทร้องคำว่า “สุบรรณ” และ “ปางนี้” และ ท่าพลิกเข้าในทำนองเพลงพญาเดิน จำนวน 1 ครั้ง

3.2) ท่าพลิกเข้ากระโดด มีเพียงท่าเดียว คือ บทร้องคำว่า “สังขาร”



ภาพที่ 4.5 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิง ท่า “ลงวง”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

4) ท่า “ลงวง” เป็นกระบวนการรำหนึ่งในการแสดงชุด “สุคริพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง มีการใช้กระบวนการนี้ 5 ครั้ง โดยแบ่งได้ ดังนี้

- 4.1) ลงวงในทำนองเพลงรับฉุยฉาย จำนวน 2 ครั้ง
- 4.2) ลงวงในทำนองเพลงรับแม่ศรี จำนวน 2 ครั้ง
- 4.3) ลงวงในทำนองเพลงพญาเดิน จำนวน 1 ครั้ง



ภาพที่ 4.6 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิง ท่า “กระเทียบกลับ”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5) ทำ “กระทืบกลับ” เป็นกระบวนท่ารำหนึ่งในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง มีการใช้กระบวนท่านี้ 5 ครั้ง โดยแบ่งได้ ดังนี้

- 5.1) ลงวงในทำนองเพลงรับฉุยฉาย จำนวน 2 ครั้ง
- 5.2) ลงวงในทำนองเพลงรับแม่ศรี จำนวน 2 ครั้ง
- 5.3) ลงวงในทำนองเพลงพญาเดิน จำนวน 1 ครั้ง



ภาพที่ 4.7 กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงลิง ท่า “ไหว้”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

6) ทำ “ไหว้” เป็นกระบวนท่ารำหนึ่งในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ 5 ครั้ง ดังนี้

- 6.1) ในบทร้องคำว่า “สมเด็จพระราเมศวร”
- 6.2) ในบทร้องคำว่า “เหนือเกล้าเอย”



ภาพที่ 4.8 กระบวนการรำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลง ทำ “กาจับปากโรง”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

7) ท่า “กาจับปากโรง” เป็นกระบวนการรำหนึ่งในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าดับท มีการใช้กระบวนการนี้ เพียงครั้งเดียว ในบทร้องคำว่า “ยากเก็บ”

4.4.2 กระบวนการรำในท่าเบ็ดเตล็ดโขลง

กระบวนการรำในท่าเบ็ดเตล็ดโขลง เป็นกระบวนการท่าเบ็ดเตล็ดของการฝึกหัดท่าโขลงในระดับพื้นฐานก่อนที่จะเริ่มการฝึกหัดแม่ท่า เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบังคับร่างกายและเข้าใจลักษณะกิริยาท่าทางต่างๆ ของตัวโขลง และสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเมื่อเริ่มฝึกหัดแม่ท่าในกระบวนการสอนต่อไป กระบวนการท่าเบ็ดเตล็ดของโขลง ได้แก่ การเดิน คลาน การเกา การตีลังกา ลักษณะท่า 1 ถึงท่า 7 ซึ่งกระบวนการต่างๆ ที่กล่าวมานี้จะมีอยู่ในแม่ท่าโขลงบางส่วน และบางส่วนไม่ปรากฏในแม่ท่าโขลง แต่มีอยู่ในกระบวนการรำอื่นๆ ในการแสดงโขลง กระบวนการรำที่เป็นท่าเบ็ดเตล็ดโขลงที่ใช้ในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” ได้แก่



ภาพที่ 4.9 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโชนลิง ท่า “เกา”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

1) ท่า “เกา” เป็นกระบวนการรำที่มีในการแสดงชุด “สุคริพทรงเครื่อง” โดยใช้เป็นท่าเชื่อมหรือท่าต่อเนื่อง ซึ่งมีอยู่ 9 ลักษณะ คือการเกาศีรษะ เกาหู เกาคาง เกาไหล่ เกาศอก เกาข้อมือ เกาสะเอว เกาหัวเข่า และเกาหน้าแข้ง ซึ่งเป็นกิริยาเฉพาะของตัวลิง เป็นการสร้างสรรค์มาจากท่าทางธรรมชาติของลิง มีการใช้กระบวนการทำนี้อยู่ 11 ครั้ง ได้แก่

- 1.1) ในทำนองเพลงร่ำ จำนวน 1 ครั้ง
- 1.2) ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า “โสภิต ” จำนวน 2 ครั้ง
- 1.3) ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า “บวรคำ” จำนวน 2 ครั้ง
- 1.4) ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า “ฉัตรฉัตร” จำนวน 2 ครั้ง
- 1.5) ทำนองเอื้อนหลังบทร้องคำว่า “ดอกไม้ซีก” จำนวน 2 ครั้ง
- 1.6) บทร้องคำว่า “เดชา” จำนวน 1 ครั้ง
- 1.7) บทร้องคำว่า “ท่ากบินทร์” จำนวน 1 ครั้ง

ข้อควรปฏิบัติ หากเป็นการยืนรำหรือยืนตีบทที่เป็นตัวพระยาวานร การเกาจะใช้ท่าเกาที่มีตำแหน่งใกล้เคียงกับท่ารำที่จบก่อนการเกา หากมีอยู่ในตำแหน่งสูงระดับหัวไหล่ขึ้นไปจะนิยมเกาคางหรือเกาไหล่ หรือที่มีตำแหน่งใกล้เคียงกัน ไม่นิยมการเกาในระดับต่ำอาจเป็นเพราะการย่อตัวลงไปเกาจะทำให้ดูการรำไม่สง่าและไม่สวยงามเหมาะสมกับความเป็นกษัตริย์ อีกประการหนึ่งการปฏิบัติท่าเกาจะต้องไม่ข้ามมือ ข้ามเท้ากับท่ารำเบื้องต้น ซึ่งอาจจะเกาได้ 1 ถึง 2 ครั้ง แต่ต้องไม่ข้ามเหลี่ยมข้ามมือ



ภาพที่ 4.10 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 1”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.11 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 2”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.12 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขงลิง “ท่า 3”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.13 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขงลิง “ท่า 4”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.14 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 5”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.15 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง “ท่า 6”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.16 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ดโซนลิง “ท่า 7”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) “ท่า 1” ถึง “ท่า 7” เป็นกระบวนการรำที่มีอยู่ในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าใช้บทและทำนองรับท้ายเพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ซึ่งท่า 1 ถึง ท่า 7 เป็นท่าที่มีปรากฏในกระบวนการตรวจพลในการแสดงโซนตัวลิง และเป็นท่าประจำตัวของพระยาวานรในการรำตรวจพล มีการใช้กระบวนการรำนี้ 12 ครั้ง ได้แก่

- 2.1) ในกระบวนการรำเพลงร่ำ ใช้ “ท่า 3”
- 2.2) บทร้องคำว่า “บวรคำ” ใช้ “ท่า 3”
- 2.3) บทร้องคำว่า “ทรงฤทธา” ใช้ “ท่า 3”
- 2.4) ในกระบวนการรับเพลงชมตลาด ใช้ “ท่า 3”
- 2.5) บทร้องคำว่า “สุริย์บุตร” ใช้ “ท่า 3”
- 2.6) บทร้องคำว่า “ฤทธิรุทร” ใช้ “ท่า 3”
- 2.7) ในกระบวนการรับเพลงฉุยฉาย ครั้งที่ 1 ใช้ “ท่า 4”
- 2.8) ในกระบวนการรับเพลงฉุยฉาย ครั้งที่ 2 ใช้ “ท่า 5”
- 2.9) ในกระบวนการรับเพลงแม่ศรี ครั้งที่ 1 ใช้ “ท่า 6”
- 2.10) บทร้องคำว่า “อ่าองค์” ใช้ “ท่า 3”
- 2.11) ในกระบวนการรับเพลงแม่ศรี ครั้งที่ 2 ใช้ “ท่า 7”
- 2.12) ในกระบวนการรำเพลงพญาเดิน ใช้ “ท่า 3”



ภาพที่ 4.17 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่า
เบ็ดเตล็ดโชนลิง ท่า “หัวเราะ”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



4.18 กระบวนการรำที่ปรากฏในท่าเบ็ดเตล็ด
โชนลิง ท่า “ยิ้ม”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3) ท่า “ดีใจ” เป็นกระบวนการรำที่มีอยู่ในการแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” โดยจะใช้เป็นท่าใช้บทในทำนองเพลงเร็ว และเพลงพญาเดิน มี 2 ท่า ได้แก่ ท่าหัวเราะ และท่ายิ้ม ซึ่งเป็นกิจเฉพาะของตัวลิง เป็นการสร้างสรรค์มาจากท่าทางธรรมชาติของลิง มีการใช้กระบวนการนี้ 4 ครั้ง ได้แก่

- 3.1) ใช้ในกระบวนการรำเพลงเร็ว จำนวน 2 ครั้ง
- 3.2) ใช้ในกระบวนการรำเพลงพญาเดิน จำนวน 2 ครั้ง

4.4.3 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนาฏศิลป์

การสร้างสรรค์การแสดงชุด “สุครีพทรงเครื่อง” ได้นำกระบวนการรำและลีลาท่ารำของละครมาผสมผสานกับท่ารำของโชนลิง เพื่อให้เกิดความสวยงามตามลักษณะของตัวแสดงท่าที่นำมาจากละคร คือ ท่า “พิสมัยเรียงหมอน” ท่า “โบก” ท่า “พรหมสีหน้า” ท่า “สอสร้อยมาลา” ท่า “จีบล่อแก้ว” ท่า “จีบ” ท่า “บัวชูฝัก” ท่า “ไว้มือ” และท่า “สอสูง”



ภาพที่ 4.19 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “พิสมัยเรียงหมอน”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

1) ท่า “พิสมัยเรียงหมอน” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ จำนวน 2 ครั้ง ได้แก่

- 1.1) ใช้ในบทร้องคำว่า “โสภิต”
- 1.2) ใช้ในบทร้องคำว่า “มหาสุรเดช”



ภาพที่ 4.20 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ท่า “โบก” ขั้นตอนที่ 1
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 4.21 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ท่า “โบก” ขั้นตอนที่ 2
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

2) ท่า “โบก” เป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงที่ไม่มีบทร้อง จะรำต่อท้ายบทร้องของเพลงชมตลาด เป็นการสื่อความหมายถึงการจบกระบวนท่ารำในหนึ่งคำกลอน หรือศัพท์ทางนาฏศิลป์เรียกว่า “โบกพักท่า” กระบวนท่านี้ มีจำนวน 7 ครั้ง ได้แก่

- 2.1) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “สถิตสถาน”
- 2.2) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “เกล้าเครือวัลย์”
- 2.3) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “ดวงกุดั่น”
- 2.4) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “กรรเจียกเพชร”
- 2.5) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “จับแก้วแก้ว”
- 2.6) ใช้ในท้ายบทร้องคำว่า “ทรงฤทธา”
- 2.7) ใช้ในท้ายทำนองรับเพลงชมตลาด



ภาพที่ 4.22 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนาฏศิลป์ ท่า “พรหมสีหน้า”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

3) ท่า “พรหมสีหน้า” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าจบการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ จำนวน 2 ครั้ง ได้แก่

- 3.1 ใช้ในบทร้องคำว่า “อ่าโอราร”
- 3.2 ใช้ในบทร้องคำว่า “ทรงมงกุฏ”



ภาพที่ 4.23 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “สอสร้อยมาลา”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

4) ท่า “สอสร้อยมาลา” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนทำนี้นับว่า “เครือวัลย์”



ภาพที่ 4.24 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “จีบล่อแก้ว”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5) ท่า “จับล่อแก้ว” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ จำนวน 5 ครั้ง ได้แก่

- 5.1) ใช้ในบทร้องคำว่า “ประดับหยก”
- 5.2) ใช้ในบทร้องคำว่า “ดวงกุดั่น”
- 5.3) ใช้ในบทร้องคำว่า “องค์จักรี”
- 5.4) ใช้ในบทร้องคำว่า “อวตาร”
- 5.5) ใช้ในบทร้องคำว่า “ไวภูณัฐ”



ภาพที่ 4.25 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “จิบ”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

6) ท่า “จิบ” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้จำนวน 11 ครั้ง ได้แก่

- 6.1) ใช้ในบทร้องคำว่า “สะอึงसान”
- 6.2) ใช้ในบทร้องคำว่า “สังวาลพับ”
- 6.3) ใช้ในบทร้องคำว่า “ตาบกก”
- 6.4) ใช้ในบทร้องคำว่า “ทับทรวง”
- 6.5) ใช้ในบทร้องคำว่า “เฉิดฉิน”

- 6.6) ใช้ในบทร้องคำว่า “กรรเจียกเพชร”
- 6.7) ใช้ในบทร้องคำว่า “พวงอุบะ”
- 6.8) ใช้ในบทร้องคำว่า “ดอกไม้ซีก”
- 6.9) ใช้ในบทร้องคำว่า “แวววับ”
- 6.10) ใช้ในบทร้องคำว่า “จับแก้วแก้ว”
- 6.11) ใช้ในบทร้องคำว่า “ที่พระยา”



ภาพที่ 4.26 กระบวนท่าสร้างสรรค์ชิ้นมาจากท่านาฏศิลป์ ท่า “บัวชูฝัก”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

7) ท่า “บัวชูฝัก” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ จำนวน 3 ครั้ง ได้แก่

- 7.1) ใช้ในบทร้องคำว่า “ครั้นได้ฤกษ์”
- 7.2) ใช้ในบทร้องคำว่า “ตั้งฉัตร”
- 7.3) ใช้ในบทร้องคำว่า “เทิดวงค์”



ภาพที่ 4.27 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนานาฏศิลป์ ท่า “ไว้มือ”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

8) ท่า “ไว้มือ” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนท่านี้ จำนวน 2 ครั้ง ได้แก่

8.1) ใช้ในบทร้องคำว่า “ราชกิจ”

8.2) ใช้ในบทร้องคำว่า “ได้ครองอำนาจ”



ภาพที่ 4.28 กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนานาฏศิลป์ ท่า “สวดสูง”

ที่มา : ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

9) ท่า “สวดสูง” เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นกระบวนท่าในการตีบท มีการใช้กระบวนทำนี้นับว่า “สง่าศักดิ์”

กระบวนท่ารำ “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้แบ่งกระบวนท่ารำออกเป็น 5 เพลง คือ เพลงร้ว เพลงชมตลาด เพลงอุยฉาย เพลงแม่ศรี และเพลงพญาเดิน โดยมีโครงสร้างของกระบวนท่ารำ ได้แก่ 1) กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขลงและท่าเชื่อมโขลง 2) กระบวนท่ารำในท่าเปิดเตล็ดโขลง 3) กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากทำนานาฏศิลป์ โดยผ่านการตรวจสอบท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญและนำมาปรับปรุงจนเกิดความสำเร็จในรูปแบบของการแสดง

บทที่ 5

สรุปและเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” นี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดง และวิธีการแสดงรำลงสรงแต่งตัวในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โขนละครนำมาสู่กระบวนการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

จากการศึกษาพบว่า วรรณคดีไทยที่ใช้ในการแสดงโขน-ละคร มักนิยมแต่งเรื่องราวเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์เป็นสำคัญ ก็เนื่องมาจากกวีผู้แต่งวรรณคดีส่วนใหญ่จะเป็นนักปราชญ์ในราชสำนักเป็นผู้มีความรู้ด้านการกวีนิพนธ์ และเป็นผู้ที่รับใช้ใกล้ชิดองค์พระมหากษัตริย์จึงได้รับทราบเรื่องราวขนบธรรมเนียม จารีต และประเพณีปฏิบัติในราชสำนักเป็นอย่างดี จึงมีข้อมูลเนื้อหาในการนำมาแต่งเรื่องราวเป็นวรรณคดีขึ้น จึงทำให้วรรณคดีส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ แล้วนำมาจัดเป็นการแสดง การอาบน้ำแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ที่เรียกว่าการลงสรง จึงมีปรากฏในวรรณคดีซึ่งนำมาจัดเป็นการแสดงด้วย การแสดงที่แสดงท่ารำในการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครในการแสดง ก็ จะเรียกว่า “การรำลงสรง”

การรำลงสรงในการแสดงโขน-ละครนั้น พบหลักฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นกับการแสดงละครชาตรีเป็นลำดับแรก เพราะพบว่ามีเพลงลงสรงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ในการแสดงละครชาตรี แต่ไม่พบ บทร้องประกอบการแสดงอาบน้ำแต่งตัวของบทรละครชาตรี คาดว่าการรำเพลงลงสรงของละครชาตรีนั้น น่าจะเป็นการรำลงสรงปีพาทย์มากกว่า กล่าวคือการรำแสดงกิริยาอาการ การอาบน้ำ ล้างหน้า ล้างตัว ประกอบการบรรเลงโดยไม่มีบทร้อง ต่อมาจึงได้มีการแต่งบทร้องบรรยายการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร จึงทำให้เกิดมีการรำลงสรงอีกหลายประเภทเกิดขึ้น ได้แก่ รำลงสรงโขน รำลงสรงสุหร่าย รำลงสรงมอญ รำลงสรงแขก รำลงสรงลาว และรำชมตลาด ดังนี้

1. ลงสรงปีพาทย์ เป็นการรำแสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร โดยแสดงกิริยาท่ารำไม่มีบทร้องมีแต่ทำนองดนตรี ใช้ในการแสดงโขน-ละคร เช่น การรำลงสรงปีพาทย์ในการแสดงโขน ตอนสำมนักขา ก่อศึก ของตัวพระราม

2. รำลงสรงโขน เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบ บทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงโขนละคร ใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง เช่น ละครในเรื่องอิเหนา มีการรำลงสรงโขนอิเหนา

3. รำลงสรงสุหร่าย เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของ

ตัวละคร ประกอบบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครใน ใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง เช่น ละครในเรื่องอุณรุท มีการรำลงสรงสุหร่ายของพระอุณรุท

4. รำลงสรงมอญ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร หรือการบรรยายความงดงามตามธรรมชาติโดยรอบตัวละครขณะทำการอาบน้ำ ใช้ได้ทั้งการแสดงโขน ละครชาตรี ละครนอก ละครใน และละครพันทาง เช่น การแสดงละครชาตรีเรื่องมโนราห์ การรำลงสรงมอญของนางกินรีทั้งเจ็ดในการลงเล่นน้ำ ซึ่งบรรยายถึงการอาบน้ำร่วมกันของนางกินรี โดยที่ไม่ได้กล่าวถึงการแต่งกาย และการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด เป็นการรำลงสรงมอญของพระยาน้อย

5. รำลงสรงแขก เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทาง หรือละครประเภทอื่นๆที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง ทั้งตัวพระและ ตัวนางที่บ่งบอกเชื้อชาติว่าเป็นแขก เช่น การแสดงละครพันทางเรื่อง พระยาแกรก เป็นการรำลงสรงแขกของพระยาแกรก หรือการแสดงละคร เรื่องอิเหนา (แบบชาว) เป็นการรำลงสรงแขกของอิเหนา

6. รำลงสรงลาว เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงละครพันทาง หรือละครประเภทอื่นๆที่บ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร ใช้กับตัวละครตัวเอกของเรื่อง ทั้งตัวพระและ ตัวนางที่บ่งบอกเชื้อชาติว่าเป็นลาว เช่น การแสดงละครพันทางเรื่อง พระลอ เป็นการรำลงสรงลาวของพระลอ หรือการแสดงละครเรื่องสาวเครือฟ้า ในการรำสาวเครือฟ้า แต่งตัว

7. รำชมตลาด เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำ และการแต่งกายของตัวละคร ประกอบบทร้องที่บรรยายการอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม และการแต่งกายของตัวละคร ปรากฏในการแสดงโขนละคร แต่นิยมใช้ในการอาบน้ำแต่งตัวของตัวนางเสียส่วนใหญ่ และจะเรียกการอาบน้ำแต่งตัวว่า “ทรงเครื่อง” หรือ “แต่งตัว” เช่น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นการรำพระยาอุชิตทรงเครื่อง หรือ การแสดงละคร เรื่อง ขุนช้างขุนแผน เป็นการรำวันทองแต่งตัว

การรำลงสรงในการแสดงโขน พบว่าได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากที่ได้เกิดการนำรูปแบบการแสดงละครในผสมผสานกับการแสดงโขนเข้าด้วยกัน โดยแต่เดิมการแสดงโขนมีเพียงบทพากย์ บทเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงเท่านั้น พอมา การแสดงอย่างละครในมาผสมผสาน จึงเกิดมีการขับร้อง และ

การจับระบำตามอย่างละครในแทรกในการแสดงโขน ตัวโขนที่เป็นตัวพระ ตัวนาง ก็เปลี่ยนจากการสวมหัวโขนมาใส่ฎาอย่างละครใน โดยเรียกรูปแบบการแสดงโขนแบบนี้ว่าโขนโรงใน ต่อมามีการนำฉากมาประกอบการแสดง เพื่อให้องค์ประกอบ การแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ทำให้การแสดงสมจริง แต่ยังคงใช้รูปแบบการแสดงโขนโรงในอยู่ จากการศึกษาพบว่าการรำลงทรงทั้งของตัวโขนพระ ตัวโขนนาง ตัวโขนยักษ์ และตัวโขนลิง ดังนี้

1. รำลงทรงของตัวโขนพระ ได้แก่ ลงทรงท้าวมาลีวราช และพระรามลงทรง
2. รำลงทรงของตัวโขนนาง ได้แก่ สีดาทรงเครื่อง และมณฑาทรงเครื่อง
3. รำลงทรงของตัวโขนยักษ์ ได้แก่ ทศกัณฐ์ทรงเครื่อง และทศกัณฐ์ลงทรง
4. รำลงทรงของตัวโขนลิง ได้แก่ พระยาอนูชิตทรงเครื่อง และหนุมานลงทรง

การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของตัวสุครีพ จากบทประพันธ์ที่แต่งขึ้นมาใหม่ โดยมีความประสงค์ให้สุครีพ ซึ่งมีคุณสมบัติเป็นละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ และยังได้ครองเมืองขีดขิน ได้มีบทบาทในการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ เนื่องจากโขนลิงนั้นมีชุดรำที่เป็นรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ เช่น ฉุยฉายหนุมาน พระยาอนูชิตทรงเครื่อง ฉุยฉายพาลี แต่ตัวสุครีพยังไม่เคยมีปรากฏในการรำเดี่ยว โดยฐานะและความสามารถแล้ว ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงมีแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ขึ้น โดยดำเนินการกำหนดกรอบช่วงเวลาให้ตัวสุครีพได้รับพระราชทานตำแหน่งใหม่จากพระรามว่า “พระยาไวยวงศา-มหาสุรเดช” ครองเมืองขีดขิน แล้วจึงจัดหาบทประพันธ์ ประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ และปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์โขน จนเป็นกระบวนท่ารำที่สมบูรณ์

เพลงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ใช้เพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ซึ่งเป็นเพลงที่นิยมใช้สำหรับการทรงเครื่อง (แต่งตัว) และชมความงามของเครื่องแต่งกาย โดยได้รับการแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ อันเนื่องมาจากลักษณะคำประพันธ์และเพลงประกอบ จะใช้เวลาในการแสดงมาก ผู้ทรงคุณวุฒิจึงให้ตัดทอนรับของเพลง โดยเพลงชมตลาดให้รับท่อนสุดท้ายเมื่อจบบทร้อง ส่วนเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ไม่ต้องรับให้ใช้ปี่พาทย์รับหลังจบท่อนเพลง ลักษณะเป็นเพลงฉุยฉายพวง คือ การรำฉุยฉายที่ไม่มีการใช้เครื่องดนตรีเลียนคำร้อง มีเพียงคนขับร้องร้องเนื้อเพลงไปจนจบ 1 บท แล้วปี่พาทย์จึงรับทั้งวง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงจะใช้วงปี่พาทย์ไม่แข็ง

สำหรับผู้แสดงประกอบการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นการแสดงในตอนที่สุดครีพดำรงตำแหน่ง “พระยาไวยวงศา-มหาสุรเดช” เจ้าเมืองขีดขิน ซึ่งต้องมีการแต่งองค์ทรงเครื่องสมฐานะ ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดง จึงคัดเลือกจากผู้มีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. เป็นผู้ผ่านการเรียนทางด้านนาฏศิลป์โขนลิงมาเป็นอย่างดี จนมีฝีมือในการรำขั้นสูง มีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวและจัดองค์ประกอบของร่างกายได้เป็นอย่างดี

2. มีรูปทรงค่อนข้างสูงโปร่ง แขน ขา ลำตัว มีความสมส่วนรับกับร่างกาย ลำคอระหง เพื่อให้เกิดความสวยงามในขณะสวมหัวโขน

3. มีปฏิภาณไหวพริบ มีความจดจำที่ดี เนื่องจากบทร้องมีความยาว ทำนองเพลงมีการเปลี่ยน ตามประเภทของคำประพันธ์ และกระบวนท่ามีความซับซ้อน ดังนั้นผู้แสดงต้องสามารถจดจำบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่าทำได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำออกมาได้อย่างสวยงาม

4. ต้องรับผิดชอบ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนท่ารำ เพราะการรำสุครีพได้อย่างสง่างามนั้น ต้องอาศัยความขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนอย่างต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญ เพราะลีลาการรำรำในการจัดระเบียบร่างกายให้ดูภูมิฐาน สง่าผ่าเผย และองอาจน่าเกรงขาม ผนวกกับอาการกิริยาของลิงในการวางตัวที่ดำรงตำแหน่งสูงศักดิ์ โดยกิริยาอาการจะไม่เหมือนกับลิงโดยทั่วไป เพื่อให้เกิดความสวยงาม และเหมาะสมในการแสดง

กระบวนท่ารำประกอบการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงขมตลาด เพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ลักษณะของกระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ซึ่งการรำตีบทหมายถึงการรำท่าทางต่างๆ เพื่อสื่อความหมายของบทร้อง โดยผู้สร้างสรรค์ได้เลือกสรร หรือประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้นๆ ในการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในการแสดง ท่ารำที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาท่ารำของโขนลิงผสมผสานกับลีลาท่ารำอย่างละคร เป็นกระบวนท่าเดิมที่มีอยู่ นำมาประยุกต์ผสมผสานให้เป็นกระบวนท่ารำใหม่ที่มีความสวยงาม และเหมาะสมกับกระบวนท่ารำ และบุคลิกของตัวโขนลิง รวมถึงกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ดังนี้

1. กระบวนท่ารำที่ปรากฏในแม่ท่าโขนลิง และท่าเชื่อมโขนลิง เป็นกระบวนท่าที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิง ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้เลือกท่าที่มีอยู่ในแม่ท่าโขนลิงมาประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในกระบวนท่ารำ เช่น ท่าเก็บ ท่ายึดกระโหลกเหลี่ยม ท่าพลิกเข้า ท่ากาจับปากโรง เป็นต้น ซึ่งกระบวนท่าต่างๆ เหล่านี้มีปรากฏอยู่ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” เป็นส่วนใหญ่

2. กระบวนท่ารำในท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง เป็นกระบวนท่าเบ็ดเตล็ดของการฝึกหัดท่าโขนลิงในระดับพื้นฐานก่อนที่จะเริ่มการฝึกหัดแม่ท่า เพื่อให้ผู้เรียนสามารถบังคับร่างกาย และเข้าใจลักษณะกิริยาท่าทางต่างๆ ของตัวโขนลิง และสามารถปฏิบัติได้อย่างถูกต้องเมื่อเริ่มฝึกหัดแม่ท่าในกระบวนท่าสอนต่อไป กระบวนท่าเบ็ดเตล็ดของโขนลิงได้แก่ การเดิน คลาน การเกา การตีลังกา ลักษณะท่า 1 ถึงท่า 7 ซึ่งกระบวนท่าต่างๆ ที่กล่าวมานี้จะมีอยู่ในแม่ท่าโขนลิงบางส่วน และไม่ปรากฏในแม่ท่าโขนลิง แต่มีอยู่ในกระบวนท่ารำอื่นๆ ในการแสดงโขนลิง กระบวนท่ารำที่เป็นท่าเบ็ดเตล็ดโขนลิง ที่ใช้อยู่ในการแสดงชุดสุครีพทรงเครื่อง นั้น มีกระบวนท่าการเกา การตีลังกา และกระบวนท่า 1 ท่า 3 ท่า 4 ท่า 5 ท่า 6 และท่า 7

3. กระบวนท่าสร้างสรรค์ขึ้นมาจากท่านาฏศิลป์ การสร้างสรรค์การแสดงชุดสุครีพทรงเครื่อง ได้นำกระบวนท่ารำ และลีลาท่ารำนานาฏศิลป์ไทย มาผสมผสานอยู่ในกระบวนท่าชุดสุครีพทรงเครื่อง โดยใช้ผสมผสานกับท่ารำของโขนลิงเพื่อให้เกิดความสวยงามตามลักษณะของตัวแสดง เช่น ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าสอดสร้อยมาลา เป็นต้น หรือการนำเทคนิคลีลาของละครมาใช้ เช่น การแทงมือ กล่อมตัว การจรดเท้า การทอนเท้า เป็นต้น ได้นำมาผสมผสานท่ารำของโขนลิง เกิดเป็นท่ารำที่มีความสวยงาม แต่ยังคงเอกลักษณ์ของท่ารำโขนลิงไว้

รูปแบบการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ได้กำหนดรูปแบบการแสดง โดยแบ่งออกเป็น 4 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 การเปิดตัวละคร

เป็นการเปิดตัวละคร “สุครีพ” โดยใช้เพลงหน้าพาทย์เพลงร่ำ เนื่องจากการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงเอกเทศ มักนิยมใช้เพลงร่ำในการเปิดตัวละคร แสดงให้เห็นถึงการมาถึงของสุครีพ หลังจากการแต่งตัวเพื่อเตรียมออกกว่าราชการในฐานะผู้ครองนคร

ช่วงที่ 2 การชมเครื่องทรงของตัวสุครีพ

สื่อให้เห็นถึงกระบวนท่าแต่งกาย รายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่ได้รับพระราชทานจากพระรามหลังจากเสร็จศึกเมืองลงกา ซึ่งเป็นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ โดยใช้เพลงชมตลาด

ช่วงที่ 3 ความชื่นชมยินดีในตำแหน่งหน้าที่ที่ปฏิบัติราชการ

สื่อให้เห็นถึงความสง่างามหลังจากการแต่งตัวของสุครีพ หลังจากที่พระรามได้พระราชทานให้ใหม่ว่า “พระยาไวยวงศาตามหาสุรเดช” ผู้ครองเมืองขีดขิน และภาคภูมิใจในผลงานที่เข้าร่วมกับพระรามในการทำสงครามกับทศกัณฐ์จนเกือบสิ้นชีวิต โดยใช้เพลงอุยฉ่ายและเพลงแม่ศรี

ช่วงที่ 4 เดินทางเข้าสู่ท้องพระโรงเมืองขีดขิน

สื่อให้เห็นถึงความสง่างามของตัวสุครีพทรงเครื่อง เป็นผู้ครองเมืองขีดขินอย่างสมบูรณ์ แม้จะเป็นเจ้าเมืองก็ยังแฝงความซุกซนตามสัญชาตญาณของลิง เป็นบุคลิกที่มีความลงตัวของตัวละครสุครีพในเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้เพลงพญาเดิน

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะจากผลการสร้างสรรค์

1.1 การสร้างสรรค์พบว่า การสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ สามารถนำความรู้และประสบการณ์การเรียนรู้ในระยะหนึ่งกับประสบการณ์การร่วมฝึกซ้อมการแสดง การควบคุม และกำกับการแสดงที่สะสมมาใช้เป็นแนวคิดและกระบวนท่าการสร้างสรรคผลงาน ให้เกิดความเหมาะสม สอดคล้องกับท่วงทำนองและบทร้องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ การค้นคว้ารูปแบบการแสดงที่

เป็นมาตรฐานอย่างเข้าใจ นำไปสู่การสร้างสรรค์ขึ้นเป็นผลงานทางการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ทรงคุณค่า ได้อย่างมีหลักการและเหตุผล

1.2 การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ผลงานพบว่า สิ่งสำคัญที่ทำให้การดำเนินงานเป็นไปได้ดีด้วยดี คือการรับฟัง เพื่อวิเคราะห์นำมาปรับปรุง ความรอบคอบ และชัดเจนในข้อมูล ที่ใช้เป็นสิ่งสนับสนุนการสร้างสรรค์ การทำกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ทำให้การดำเนินงานไปหลงทาง เมื่อมีข้อมูลที่เหมือนและแตกต่างกัน ตลอดจนมีความอดทนในการ ฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ เป็นผลให้รู้จักการทำงานเป็นทีม การทำงานร่วมกับผู้อื่น ยอมรับในความ คิดเห็นแตกต่างทางความคิด มุมมองที่หลากหลาย ส่งผลให้งานสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ได้ผ่านการกลั่นกรองจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ โขน เป็นที่น่าพอใจและทรงคุณค่าอีกชุดการแสดงหนึ่ง

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการสร้างสรรค์ครั้งต่อไป

สำหรับผู้สนใจการรำลงสร่ง หากมีการศึกษาเปรียบเทียบตัวละครที่รำลงสร่งในการแสดงโขนและละคร หรือศึกษาเปรียบเทียบตัวละครหลายประเภท เพื่อหาแนวทาง หรือรูปแบบ การรำลงสร่งที่ปรากฏในบทละคร และที่ใช้ในการแสดงที่เป็นมาตรฐาน เป็นข้อมูลทางวิชาการเพื่อ การศึกษาค้นคว้าต่อไป

บรรณานุกรม

กิฟลี วรรณจิณี. การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ และผลสัมฤทธิ์ทางการเขียนบทร้อยกรอง
ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 ที่ใช้แบบฝึกการเขียน แบบสร้างสรรค์กับการใช้
แบบฝึกแบบปกติ. ปริญญาโท การศึกษามหาบัณฑิต. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. **ความคิดสร้างสรรค์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์
คุรุสภาลาดพร้าว, 2535

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **เงาะป่า**. กรุงเทพมหานคร : อักษรไทย, 2553.

จาดรงค์ มนตรีศาสตร์. **นาฏศิลป์ศึกษา**. กรุงเทพมหานคร : อักษรสยามการพิมพ์, 2527.

ชะลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2539.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร : เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **ตำนานละครอิเหนา**. พิมพ์ครั้งที่ 4.
กรุงเทพมหานคร : ป. พิศนาคะ การพิมพ์, 2508.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะละครหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพมหานคร : ศิวพร, 2531.

ธานีนิติ, พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. **ประวัติทำวารจันท์และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนา
ของไทย**. พระนคร : ยัมศรี, 2484.

บัณฑิต เข้มทอง. **บทบาทหุนามลงสรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต
ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. **“รำดูฉาย”, วัฒนธรรมไทย**. ปีที่ 25. ฉบับที่ 7, 2529.

ประภาสี สีหอำไพ. **การเขียนแบบสร้างสรรค์**. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2531.

ดุสิต หลิมสกุล. **รำเดี่ยวแบบมาตรฐาน ตัวนาง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่ง
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1**,
กรุงเทพมหานคร : เพชรกะรัต, 2553

----- **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2**,
กรุงเทพมหานคร : เพชรกะรัต, 2553

----- **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3**,
กรุงเทพมหานคร : เพชรกะรัต, 2553

----- **บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 4**,
กรุงเทพมหานคร : เพชรกะรัต, 2553

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครนอกรวม 6 เรื่อง. พิมพ์ครั้งที่ 9.

กรุงเทพมหานคร : อมรการพิมพ์, 2540.

----- . บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 1, กรุงเทพมหานคร :
ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

----- . บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 2, กรุงเทพมหานคร :
ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

----- . บทละครเรื่องรามเกียรติ์ เล่ม 3, กรุงเทพมหานคร :
ไทยวัฒนาพานิช, 2498.

พานิ สีสวย. สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร : สถาบันราชภัฏธนบุรี, 2534.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. แนวคิด และวิธีแสดงโขนลิง. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชา
นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

ภูมิพลอดุลยเดช, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. พระมหาชนก. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง
แอนด์พับลิชชิ่ง. 2540.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องศกุนตลา. พิมพ์ครั้งที่ 22.
กรุงเทพมหานคร : ศุรสภาลาดพร้าว, 2536.

----- . บ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์. พิมพ์ครั้งที่ 5.
กรุงเทพมหานคร : สกสค.ลาดพร้าว, 2551.

มนตรี ตราโมท. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์
ศุรสภา ลาดพร้าว, 2534.

มหาคัณติพลเสพ, กรมพระราชวังบวร. พระลอนรลักษณ์. กรุงเทพมหานคร : ม.ป.ท., 2464.

รานี ชัยสงคราม. นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น. กรุงเทพมหานคร : องค์การคำศุรสภา, 2544.

วรรณพินิ สุขสม. ลงทรงโขน รูปแบบการแสดงละครใน. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, ภาควิชา
นาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2546

ศรีนิล น้อยบุญแนว. บรรณาธิการ. พระราชพงสาวดารกรุงธนบุรี. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร :
สามลดา, 2551.

ศิลปากร, กรม. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. ประชุมบทกวีนิพนธ์สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200
ปี. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์, 2525.

----- . กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. วรรณกรรมสมัยกรุงธนบุรี เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 2.
กรุงเทพมหานคร : จงเจริญการพิมพ์, 2539.

สมิตร เทพวงษ์. อูยฉาย. กรุงเทพมหานคร : โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์, 2534

สมิตร เทพวงษ์. สารานุกรม ระเบียบ รำ ฟ้อน. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2547

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

เอกรัตน์ อุดมพร. วรรณคดีสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-2-3. กรุงเทพมหานคร : เรื่องแสง การพิมพ์, 2544.

----- . วรรณคดีสมัยกรุงธนบุรี. กรุงเทพมหานคร : เรื่องแสงการพิมพ์, 2544.

อุดม อังศุธร. ลงทรงโขน. ใน สมุท ยมคุปต์ คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี, หน้า 99. ม.ป.ท. 2548.

ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. (2560). การแสดงชุด มณโฑทรงเครื่อง (ออนไลน์). สืบค้นจาก : <https://www.youtube.com/watch?v=pTkoLudMPOM> (13 มีนาคม 2560).

Refuse kamikaze. (2561). การแสดงชุด รำลงทรงท้าวมาลีวราช (ออนไลน์). สืบค้นจาก : <https://www.youtube.com/watch?v=C2D3UkipZss> (12 กันยายน 2561).



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก.

การจัดสัมมนานำเสนอผลงาน การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”
ในวันที่ 23 สิงหาคม 2562 เวลา 14.00 – 16.00 น. ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
(วังหน้า) กรุงเทพฯ

การจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงาน การสร้างสรรค์ชุดการแสดง
“สุครีพทรงเครื่อง”

วันที่ 23 สิงหาคม 2562 เวลา 14.00 – 16.00 น. ณ ห้องประชุม 3
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) กรุงเทพฯ



การจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงาน การสร้างสรรค์ชุดการแสดง
“สุครีพทรงเครื่อง”

วันที่ 23 สิงหาคม 2562 เวลา 14.00 – 16.00 น. ณ ห้องประชุม 3
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) กรุงเทพฯ



ภาคผนวก ข.

- แบบประเมินความคิดเห็นของคณะกรรมการพิจารณาผลงานการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ในกิจกรรมการจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

- สรุปผลการประเมินความคิดเห็นของคณะกรรมการพิจารณาผลงานการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ในกิจกรรมการจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” (จำนวน 5 ท่าน) ประกอบด้วย

1. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ประจำปีพุทธศักราช 2551

2. นายไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักงานสังคีต และราชบัณฑิตประเภททิวาจิตรศิลป์ สาขาวิชานาฏกรรมไทย สำนักศิลปกรรม กรมศิลปากร

3. นายนิวัฒน์ สุขประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. นายสมรัตน์ ทองแท้ ศิลปินอาวุโส สำนักงานสังคีต กรมศิลปากร

แบบประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์
การจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงาน การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”
วันที่ 23 สิงหาคม 2562 ณ ห้องประชุม 2 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องระดับความพึงพอใจ

เกณฑ์การประเมิน

- ระดับความพึงพอใจมากที่สุด 5 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจปานกลาง 3 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจน้อยที่สุด 1 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจมาก 4 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจน้อย 2 คะแนน

ที่	รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ					ข้อคิดเห็นประกอบ
		5	4	3	2	1	
1	รายการประเมินทำรำ						
	1.1 รูปแบบการนำเสนอ						
	1.2 ความสวยงามของกระบวนทำรำ						
	1.3 ความเหมาะสมของทำรำ						
	1.4 การสื่อความหมายของทำรำ						
	1.5 การสร้างสรรค์ทำรำในการแสดง						
2	รายการประเมินดนตรี						
	2.1 ดนตรีประกอบการแสดง						
	2.2 ความเหมาะสมของเพลงที่ใช้						
	2.3 การสื่อความหมายของเพลงที่ใช้						
	2.4 การประพันธ์เพลง						
	2.5 บทร้องประกอบสอดคล้องกับการแสดง						
3.	รายการประเมินเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง						
	3.1 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม						
	3.2 อุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสม						
	3.3 สามารถสื่อถึงความหมายของการแสดง						
	3.4 สีที่ใช้มีความเหมาะสมตามหลักทัศนศิลป์						
	3.5 การแต่งกายโดยรวมมีความสอดคล้องกับการแสดง						

สรุปผลการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

การจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงาน การสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง”

วันที่ 23 สิงหาคม 2562 ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องระดับความพึงพอใจ

เกณฑ์การประเมิน

- ระดับความพึงพอใจมากที่สุด 5 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจปานกลาง 3 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจน้อยที่สุด 1 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจมาก 4 คะแนน
- ระดับความพึงพอใจน้อย 2 คะแนน

ที่	รายการประเมิน	คะแนนประเมิน				
		รวม	เฉลี่ย	ร้อยละ	คุณภาพ	ลำดับ
1	รายการประเมินท่ารำ	24.4	4.88	97.6	มากที่สุด	4
	1.1 รูปแบบการนำเสนอ	25	5.0	100	มากที่สุด	
	1.2 ความสวยงามของกระบวนท่ารำ	24	4.8	96	มากที่สุด	
	1.3 ความเหมาะสมของท่ารำ	24	4.8	96	มากที่สุด	
	1.4 การสื่อความหมายของท่ารำ	24	4.8	96	มากที่สุด	
	1.5 การสร้างสรรค์ท่ารำในการแสดง	25	5.0	100	มากที่สุด	
2	รายการประเมินดนตรี	24.6	4.92	98.4	มากที่สุด	3
	2.1 ดนตรีประกอบการแสดง	25	5.0	100	มากที่สุด	
	2.2 ความเหมาะสมของเพลงที่ใช้	24	4.8	96	มากที่สุด	
	2.3 การสื่อความหมายของเพลงที่ใช้	25	5.0	100	มากที่สุด	
	2.4 การประพันธ์เพลง	24	4.8	96	มากที่สุด	
	2.5 บทร้องประกอบสอดคล้องกับการแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	
3.	รายการประเมินเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	1
	3.1 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม	25	5.00	100	มากที่สุด	
	3.2 อุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสม	25	5.00	100	มากที่สุด	
	3.3 สามารถสื่อถึงความหมายของการแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	
	3.4 สีที่ใช้มีความเหมาะสมตามหลักทัศนศิลป์	25	5.00	100	มากที่สุด	
	3.5 การแต่งกายโดยรวมมีความสอดคล้องกับการแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	

ที่	รายการประเมิน	คะแนนประเมิน				
		รวม	เฉลี่ย	ร้อยละ	คุณภาพ	ลำดับ
4	รายการประเมินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	1
	4.1 ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงมีความเหมาะสม	25	5.00	100	มากที่สุด	
	4.2 เป็นการแสดงที่สื่อถึงลักษณะสำคัญของตัวละคร	25	5.00	100	มากที่สุด	
	4.3 มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการแสดง	25	5.00	100	มากที่สุด	
	4.4 รักษาจารีตปฏิบัติของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในด้านการอนุรักษ์และพัฒนางานด้านนาฏศิลป์ไทย	25	5.00	100	มากที่สุด	
	4.5 การแสดงโดยรวมมีความเหมาะสม	25	5.00	100	มากที่สุด	
รวม		24.75	4.95	99	มากที่สุด	

ผลการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ การจัดสัมมนาเพื่อนำเสนอผลงานการสร้างสรรคชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” วันที่ 23 สิงหาคม 2562 ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) คุณภาพในภาพรวมมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.95 คิดเป็นร้อยละ 99 อยู่ในระดับมากที่สุด จากการจัดระดับจากคะแนนมากไปหาคะแนนน้อยในรายการประเมิน ที่ได้คะแนนสูงสุดคือรายการประเมินเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง และรายการประเมินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 5.0 คิดเป็นร้อยละ 100 อยู่ในระดับ มากที่สุด เมื่อพิจารณาจากรายข้อการประเมิน ข้อที่ได้รับผลการประเมินอยู่ในระดับ มากที่สุด คือ รูปแบบการนำเสนอ การสร้างสรรค์ทำรำในการแสดง ดนตรีประกอบการแสดง การสื่อความหมายของเพลงที่ใช้ บทร้องประกอบสอดคล้องกับการแสดง เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม อุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสม สามารถสื่อถึงความหมายของการแสดง สีที่ใช้มีความเหมาะสมตามหลักทัศนศิลป์ การแต่งกายโดยรวมมีความสอดคล้องกับการแสดง ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงมีความเหมาะสม เป็นการแสดงที่สื่อถึงลักษณะสำคัญของตัวละคร มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการแสดง รักษาจารีตปฏิบัติของการแสดงนาฏศิลป์ไทยในด้านการอนุรักษ์และพัฒนางานด้านนาฏศิลป์ไทย การแสดงโดยรวมมีความเหมาะสม มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 5.0 คิดเป็นร้อยละ 100 และความสวยงามของกระบวนท่ารำ ความเหมาะสมของท่ารำ การสื่อความหมายของท่ารำ ความเหมาะสมของเพลงที่ใช้ การประพันธ์เพลง มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.8 คิดเป็นร้อยละ 96

สรุปผลการประเมินของคณะกรรมการ รายการที่ได้รับคะแนนมากที่สุด คือ รายการประเมินเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง และรายการประเมินการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 5.0 คิดเป็นร้อยละ 100 อยู่ในระดับมากที่สุด และรายการที่ได้รับคะแนนอยู่ใน

ลำดับสุดท้าย ได้แก่ รายการประเมินท่ารำ ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.88 คิดเป็นร้อยละ 97.6 อยู่ในระดับมากที่สุด

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ การวิเคราะห์ข้อมูลได้ทำการประมวลผลการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้เกณฑ์ในการวิเคราะห์ระดับความพึงพอใจจากค่าเฉลี่ยความเหมาะสม เกณฑ์การแปลความหมายของค่าเฉลี่ยโดยใช้เกณฑ์สัมบูรณ์ (Absolute Criteria) ตามแนวทางของเบสต์ (Best,1981 หน้า 204-208) ดังนี้

ค่าเฉลี่ย 4.51-5.00	หมายถึง ความพึงพอใจในระดับมากที่สุด	ระดับคะแนน 5
ค่าเฉลี่ย 3.51-4.50	หมายถึง ความพึงพอใจในระดับมาก	ระดับคะแนน 4
ค่าเฉลี่ย 2.51-3.50	หมายถึง ความพึงพอใจในระดับปานกลาง	ระดับคะแนน 3
ค่าเฉลี่ย 1.51-2.50	หมายถึง ความพึงพอใจในระดับน้อย	ระดับคะแนน 2
ค่าเฉลี่ย 1.00-1.50	หมายถึง ความพึงพอใจในระดับน้อยที่สุด	ระดับคะแนน 1

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติพื้นฐานที่ใช้ในการแจกแจงความถี่หาค่าร้อยละ (Percentage) ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation) ส่วนความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ตอบแบบประเมินคุณภาพนำเสนอเป็นความเรียง

ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะของคณะกรรมการพิจารณาผลงานสร้างสรรค์ ชุด “สุครีพทรงเครื่อง”

คณะกรรมการพิจารณาผลงานสร้างสรรค์โดยรวม

ข้อคิดเห็น

1. การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ แสดงออกถึงจารีตการแต่งกายของตัวละครซึ่งไม่มีปรากฏไว้แต่เดิมมา เป็นลีลาการสื่อถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครซึ่งมีศักดิ์ศรีเป็นถึงแม่ทัพ ผู้สร้างสรรค์ได้คิดและสื่อออกมาได้ดี ดงาม สมควรได้รับการยกย่อง ว่าเป็นผู้อนุรักษ์รักษาศาสนาศิลปวัฒนธรรมไทย มรดกทางศิลปวัฒนธรรมสืบไปคู่ชาติไทย

2. การแสดงชุดนี้ นับเป็นรูปแบบที่แปลกใหม่ไปจากลีลาของดั้งเดิมๆ ซึ่งควรชมเชย ผู้สร้างสรรค์ ได้พยายามค้นคว้า จนได้การแสดงชุดนี้ขึ้นมาโดยประมวลความรู้จากพื้นฐาน ประสบการณ์ และความชำนาญของตนเองมาปรุงแต่ง จนได้วรรณกรรมงดงาม แต่ยังคงไว้ซึ่งจารีต การแสดงลีลาท่าอย่างวรรณ ที่สืบสานมาจากกรมศิลปากร

ข้อเสนอแนะ

ด้านกระบวนการทำ

1. ให้ปรับท่าบางท่าที่เป็นท่ากระโดด เพราะสุครีพเป็นเจ้าเมือง ควรเป็นท่าที่สง่างาม
2. ท่าเดินควรใช้ท่าโขนที่เหมาะสมกว่าใช้ท่าเดินของโขนพระ
3. ท่าเฉพาะตัวสุครีพจะมีอยู่ในท่ารำเพลงปฐม
4. ผู้แสดงต้องฝึกซ้อมให้กำลังอยู่ตัว เนื่องจากการแสดงชุดนี้ใช้กระบวนการท่าค่อนข้างยาว

ด้านการตีบท

บางช่วงอยากให้เน้นความชัดเจนตามถ้อยคำของบท ด้วยบางท่าความหมายของท่ารำที่นำมาใช้ดูน้อยกว่าความหมายของเนื้อหาที่กล่าวถึง

ด้านเทคนิค

การใช้พื้นที่บนเวทีให้ได้สัดส่วน ควรมีการปรับบ้าง ให้เป็นไปอย่างเหมาะสมกับคำร้อง เพลง ท่ารำ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงจารีตด้วย

ภาคผนวก ค.

- ประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่อง ผู้ได้รับทุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2562
- หนังสือขอความอนุเคราะห์เชิญผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์



ประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เรื่อง ผู้ได้รับทุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒

ตามที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันทางการศึกษาที่มีภารกิจหลักในการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปศิลป์ และทัศนศิลป์ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูงที่มีคุณภาพเป็นที่ยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ รวมถึงพันธกิจการสร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์ และนวัตกรรมที่เป็นองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่าแก่งสังคม

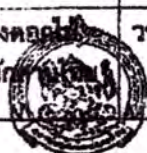
ในการนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้พิจารณาจัดสรรงบประมาณให้ทุนดำเนินงานสร้างสรรค์ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงประกาศผลผู้ได้รับทุนงานสร้างสรรค์ จำนวน ๒๘ เรื่อง รวมเป็นเงินทั้งสิ้น ๑,๖๔๐,๐๐๐ บาท (หนึ่งล้านหกแสนแปดหมื่นบาทถ้วน) ดังรายละเอียดตามเอกสารแนบ

ประกาศ ณ วันที่ ๓๐ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๖๑

(นางนิภา ไตรภากริมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รายชื่อผู้ที่ได้รับทุนงานสร้างสรรค์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒
งบเงินอุดหนุน: ค่าใช้จ่ายในการส่งเสริมสนับสนุนการพัฒนางานสร้างสรรค์
ประสิทธิ์คิดค้นทางด้านศิลปวัฒนธรรม

ร.ร.	ผู้ที่ได้รับทุน	ชื่องานสร้างสรรค์	หน่วยงานต้นสังกัด	งบประมาณ
๑	นายจุลชาติ อรัณยธาดา	ลัทธิสหทัยทศกัณฐ์	สำนักงานอธิการบดี	๖๐,๐๐๐
๒	นายติเรก ทรงกัลยาณวัตร	นวัตกรรมการแสดงระบำ ปรัชญาปารมิตา	วิทยาลัยนาฏศิลป์ ลพบุรี	๖๐,๐๐๐
๓	นายเชาวนาท เพ็งสุข	ระบำพลอสราวุธราช	วิทยาลัยนาฏศิลป์ ลพบุรี	๖๐,๐๐๐
๔	นายสมชาย พื่อนรำดี	นาฏยประดิษฐ์: ระบำวานร เดี่ยวเพชร	วิทยาลัยนาฏศิลป์ ลพบุรี	๖๐,๐๐๐
๕	นายชัย สุวรรณเบญจางค์	การสร้างสรรค์ชุด การแสดง "สุครีพทรงเครื่อง"	วิทยาลัยนาฏศิลป์ จันทบุรี	๖๐,๐๐๐
๖	นายกิตติยา ทาฮิสตา	พ็อนถวยไท่	วิทยาลัยนาฏศิลป์ กาฬสินธุ์	๖๐,๐๐๐
๗	น.ส.ทอทัย บัณฑิต	นาฏยประดิษฐ์กระบวนท่าว่า ของนางมณฑา ชุต มณฑาทิ ศรีมณฑา	วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา	๖๐,๐๐๐
๘	นายจารุชา จันทสิทธิ์	รวมภุมราพรพิราลงกรณ	วิทยาลัยนาฏศิลป์ อ่างทอง	๖๐,๐๐๐
๙	นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	การสร้างสรรค์การแสดงละคร ชุด เรื่องสุวรรณสามชาดก	วิทยาลัยนาฏศิลป์ อ่างทอง	๖๐,๐๐๐
๑๐	รศ.จินตนา สายทองคำ	นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์: ดูเจ้านายมีเชื้อสมุทรจำแลง	คณะศิลปนาฏดุริยางค์	๖๐,๐๐๐
๑๑	นายสุรัตน์ จงดา	วิจัยสร้างสรรค์ เรื่องระบำ ศรีอโยธยา	สำนักงานอธิการบดี	๖๐,๐๐๐
๑๒	นายพิเศษ โพธิ์	ศิลปะเพื่อบำบัดความเครียด ในสถานพินิจและคุ้มครองเด็ก และเยาวชนจังหวัดสุพรรณบุรี	วชศ. สุพรรณ	๖๐,๐๐๐
๑๓	นางกาญจนา ชลสุวรรณ	การสร้างสรรค์สื่อทางศิลปะ เพื่อการพัฒนาคุณภาพชีวิต ของผู้สูงอายุ	วชศ. สุพรรณ	๖๐,๐๐๐
๑๔	นายวิทยา ชลสุวรรณ	การออกแบบสร้างสรรค์ ผลงานจิตรกรรมไทย "พุทธประวัติ"	วชศ. สุพรรณ	๖๐,๐๐๐
๑๕	น.ส.โสมศรี กล้าถนอม	จิตรกรรมสีน้ำหุ่นนิ่งดอกไม้ และภาษาประดิษฐ์	วชศ. สุพรรณ	๖๐,๐๐๐



(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วัชรวิเชียร)
 ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่	ผู้ที่ได้รับทุน	ชื่องานสร้างสรรค์	หน่วยงานต้นสังกัด	งบประมาณ
๑๖	นางพิมพ์ ไกรแก้ว	การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์จากเศษผ้าเหลือใช้	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๑๗	นายชนา น้าคำ	การออกแบบผลิตภัณฑ์เพื่อสืบสานเอกลักษณ์จากชุมชนไทยทรงดำ	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๑๘	น.ส.พิมพ์ชนก ชิมกลาง	ภัยเงียบแห่งท้องทะเล	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๑๙	น.ส.ทัศนีย์ รุ่งทวีชัย	ผลิตภัณฑ์จากดินทำเตาอั้งโล่สู่การสืบสานภูมิปัญญาศิลปะทวารวดี อำเภอคอนคม จังหวัดนครปฐม	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๒๐	นางปัทมา ไชยเดชเกษม	ข้าวของแม่บ้าน	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๒๑	นายณัฐนันท์ แยมอรุณ	จินตภาพจากภาพจับในงานศิลปะไทย	วชศ. สุพรรณ	๒๐,๐๐๐
๒๒	นายสุวตล เกษศิริ	สีในบรรยากาศ	วชศ. นครศรีธรรมราช	๒๐,๐๐๐
๒๓	นายชูเกียรติ สุทิน	สภาวะความเปลี่ยนแปลงแห่งวิถีชีวิตและจิตวิญญาณชาวเล	วชศ. นครศรีธรรมราช	๒๐,๐๐๐
๒๔	น.ส.ศันสนีย์ รุ่งเรืองสาคร	ความสนุกสนานจากสื่อสังคมออนไลน์	วิทยาลัยช่างศิลป์	๒๐,๐๐๐
๒๕	น.ส.พัชรินทร์ อนวัชประยูร	สัมพันธภาพแม่ลูกยุคดิจิทัล	วิทยาลัยช่างศิลป์	๒๐,๐๐๐
๒๖	นางเมตตา สุวรรณศรี	ประติมากรรมรูป ด้วยเทคนิคการฉีกทอเส้นใยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานปั้นดินน้ำมันของลูกออทิสติก	วิทยาลัยช่างศิลป์	๒๐,๐๐๐
๒๗	น.ส.สาริตา ประทีปช่วง	การสร้างสรรค์องค์ความรู้เชิงปฏิบัติการสอดแทรกและสอด	วิทยาลัยนาฏศิลป์	๒๐,๐๐๐
๒๘	น.ส.วัชรฉัตร คงขุนเทียน	การสร้างสรรค์ทางเคียวิมโดยใช้รูปแบบทำนองเคียวิม	วิทยาลัยนาฏศิลป์	๒๐,๐๐๐
รวม (หนึ่งล้านหกแสนแปดหมื่นบาทถ้วน)				๑,๖๘๐,๐๐๐

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วรวิเชียร)
ผู้อำนวยการบัณฑิตวิทยาลัยศิลป



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี โทร. ๐ ๓๙๓๑ ๓๒๑๔

ที่ วธ ๐๘๑๓/๖๑๕

วันที่ ๑๔ สิงหาคม ๒๕๖๒

เรื่อง ขออนุมัติขอความเห็นชอบบุคลากรในสังกัดเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์

เรียน ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้อนุมัติจัดสรรทุนงานสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ ให้แก่ นายชัช สุวรรณเบญจางค์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี ในการจัดทำงานวิจัย สร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ซึ่งในการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าว มีความจำเป็นจะต้อง มีผู้เชี่ยวชาญในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ เพื่อให้ข้อเสนอแนะในการนำไปปรับปรุงผลงานชุดการแสดงให้ สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี พิจารณาแล้ว เห็นว่าบุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี จึงใคร่ขออนุมัติขอความเห็นชอบ

๑. ดร.ไพโรจน์ ทองคำสูก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ

๒. นายสมรรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลป์อาวุโส

เพื่อมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการประเมินงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” พร้อมให้ข้อเสนอแนะ ในการปรับปรุงงานสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในวันที่ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๒ ตั้งแต่เวลา ๑๔.๐๐ - ๑๖.๐๐ น. ณ ห้องประชุม ๒ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) กรุงเทพฯ ทั้งนี้ มอบหมายให้ นายชัช สุวรรณเบญจางค์ โทร. ๐๘๙ ๗๐๐๐๓๒๙ เป็นผู้ประสานงาน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความเห็นชอบด้วย จะขอบพระคุณยิ่ง

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

พอเพียง วินัย สุจริต จิตอาสา

“ใช้ทรัพยากรอย่างรู้คุณค่า รักษาวินัย ไม่ทุจริต มีจิตอาสา”



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี โทร. ๐ ๓๙๓๓ ๓๒๑๔

ที่ วธ ๐๘๑๓/ ๖๖๖

วันที่ ๑๔ สิงหาคม ๒๕๖๒

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เชิญบุคลากรในสังกัดเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางคศิลป์

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้อนุมัติจัดสรรทุนงานสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ ให้แก่ นายชัช สุวรรณเบญจรงค์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี ในการจัดทำงานวิจัย สร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ซึ่งในการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าว มีความจำเป็นจะต้อง มีผู้เชี่ยวชาญในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ เพื่อให้ข้อเสนอแนะในการนำไปปรับปรุงผลงานชุดการแสดงให้ สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี พิจารณาแล้ว เห็นว่าบุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์เรียนเชิญ

๑. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ศิลปินแห่งชาติ)

๒. นายนิวัฒน์ สุขประเสริฐ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย

เพื่อมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการประเมินงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” พร้อมให้ข้อเสนอแนะ ในการปรับปรุงงานสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในวันที่ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๒ ตั้งแต่เวลา ๑๔.๐๐ - ๑๖.๐๐ น. ณ ห้องประชุม ๒ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) กรุงเทพฯ ทั้งนี้ มอบหมายให้ นายชัช สุวรรณเบญจรงค์ โทร. ๐๘๙ ๗๐๐๐๓๒๙ เป็นผู้ประสานงาน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ด้วย จะขอบพระคุณยิ่ง

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

พอเพียง วินัย สุจริต จิตอาสา

“ใช้ทรัพยากรอย่างรู้คุณค่า รักวินัย ไม่ทุจริต มีจิตอาสา”



บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี โทร. ๐ ๓๙๓๑ ๓๒๑๔

ที่ วธ ๐๘๑๓/ ๖๑๗

วันที่ ๑๕ สิงหาคม ๒๕๖๒

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เชิญบุคลากรในสังกัดเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะศิลปศึกษา

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้อนุมัติจัดสรรทุนงานสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๒ ให้แก่ นายชัช สุวรรณเบญจรงค์ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี ในการจัดทำงานวิจัย สร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพทรงเครื่อง” ซึ่งในการจัดทำผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าว มีความจำเป็นจะต้อง มีผู้เชี่ยวชาญในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ เพื่อให้ข้อเสนอแนะในการนำไปปรับปรุงผลงานชุดการแสดงให้ สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี พิจารณาแล้ว เห็นว่าบุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี จึงใคร่ขอความอนุเคราะห์เรียนเชิญ นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการประเมินงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดการแสดง “สุครีพ- ทรงเครื่อง” พร้อมให้ข้อเสนอแนะในการปรับปรุงงานสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ในวันที่ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๒ ตั้งแต่เวลา ๑๔.๐๐ - ๑๖.๐๐ น. ณ ห้องประชุม ๒ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า) กรุงเทพฯ ทั้งนี้ มอบหมายให้ นายชัช สุวรรณเบญจรงค์ โทร. ๐๘๙ ๗๐๐๐๓๒๙ เป็นผู้ประสานงาน

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์ด้วย จะขอบพระคุณยิ่ง

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี

พอเพียง วินัย สุจริต จิตอาสา

“ใช้ทรัพยากรอย่างรู้คุณค่า รักวินัย ไม่ทุจริต มีจิตอาสา”

1/10/2562

ประวัติผู้วิจัย/สร้างสรรค์



ชื่อ-นามสกุล	นายชัช สุวรรณเบญจางค์
วัน เดือน ปี วุฒิการศึกษา	วันที่ 9 สิงหาคม 2509
พ.ศ. 2529	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (โขนลิง)
พ.ศ. 2537	จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ศิลปศาสตรบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา
พ.ศ. 2549	จากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต การบริหารการศึกษา
ตำแหน่งงาน ลิง)	จากมหาวิทยาลัยบูรพา ครู วิทยฐานะชำนาญการพิเศษ คศ. 3 (นาฏศิลป์ไทยโขน
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี เลขที่ 62 ถนนชนวนะอุทิศ ตำบลวัดใหม่ อำเภอเมืองจันทบุรี จังหวัดจันทบุรี 22000 เบอร์โทรศัพท์ 039 313214 เบอร์โทรศัพท์มือถือ 089 7000329 E-Mail : ch_hanuman@hotmail.com
บ้านพัก	98 ตำบลวัดใหม่ อำเภอเมืองจันทบุรี จังหวัดจันทบุรี 22000