



รำชี้นำแฝงในการแสดงลิเก

โดย

ดร.สุขสันติ แวงวรรณ และคณะ



โครงการวิจัย สร้างสรรค์และการจัดการความรู้

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๕๖

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม



RAM-KHEE-MA-PHANG IN THE LIKE PERFORMANCE



MR. SUKSANTI WANGWAN AND GROUB

A RESEARCHPROJECTOF EDUCATION, CREATIVITY
AND KNOWLEDGEMANAGEMENT

YEAR 2013

COPYRIGHTOF BUNDITPATANASILPA
THE MINISTRYOF CULTURE

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง“รำซื้มาแฝงในการแสดงลิเก”นี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 2 ประการ ประการแรก เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำซื้มาแฝงที่ปรากฏในการแสดงลิเกในปัจจุบัน ทั้งนี้แล้วยังเป็นการรวบรวมรูปแบบกระบวนรำซื้มาแฝงลิเกที่มีลักษณะเฉพาะตามแนวคิดเชิงอนุรักษ์ ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ประการที่สองของการวิจัยชิ้นนี้ โดยศึกษาจากศิลปินลิเก 3 ท่าน คือ นายมนตรี นาคะศิริ นายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ลิเก) พ.ศ. 2539 และ นายกิตติ เจือเพชร ศิลปินลิเกผู้ที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนรำซื้มาแฝงจากศิลปินทั้ง 2 ท่าน ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ บันทึกภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่ง จากนั้นเรียบเรียงกระบวนรำ และคัดลอกท่ารำ โดยให้นายกิตติ เจือเพชร เป็นแบบในการนำเสนอ จากนั้นนำไปให้ศิลปิน 2 ท่านตรวจสอบความถูกต้องของท่ารำและกระบวนรำที่เรียบเรียงจากการสัมภาษณ์ ทั้งนี้เพื่อความถูกต้องของข้อมูลแล้วจึงนำเสนอในงานวิจัย

ผลการศึกษาพบว่า ท่ารำซื้มาแฝงในการแสดงลิเก เกิดจากการคิดสร้างสรรค์ของนายมนตรี นาคะศิริ หลังจากที่ได้ชมการแสดงรำซื้มาแฝงของพระไวย จากละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ของกรมศิลปากร เมื่อพุทธศักราช 2501 จึงนำมาดัดแปลงและประดิษฐ์กระบวนรำจนกลายเป็นรูปแบบการแสดงรำซื้มาแฝงที่เกิดขึ้นในฉากหนึ่งของการแสดงลิเกเรื่อยมา

ผลที่ได้จากรวบรวมกระบวนรำของศิลปินลิเกทั้ง 3 พบว่า นายมนตรี นาคะศิริ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 4 ท่าหลัก และ 1 ท่าเชื่อม นายบุญเลิศ นางพินิจ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 4 ท่าหลัก และ 1 ท่าเชื่อม และนายกิตติ เจือเพชร มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 10 ท่าหลัก และ 1 ท่าเชื่อม นอกจากนี้แล้วยังมีท่าอิสระที่เกิดจากการสร้างสรรค์ลีลาท่าทางของศิลปินแต่ละท่านอีกหลายท่า ซึ่งทำให้เกิด “ลีลาเฉพาะตัว” จนกลายเป็นกระบวนรำเฉพาะของแต่ละศิลปิน กล่าวคือ กระบวนรำซื้มาของนายมนตรี นาคะศิริ มีลีลาที่ชิงชัง คึกคัก ว่องไว แตกต่างจากกระบวนรำของนายบุญเลิศ นางพินิจ ที่มีลีลาที่ดูนุ่มนวล อ่อนหวาน และสง่างาม สำหรับลีลากระบวนรำของนายกิตติ เจือเพชร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนรำจากศิลปินทั้ง 2 มีลักษณะที่มีทั้งความคึกคักและสง่างาม ทั้งยังมีความปราดเปรี้ยว ว่องไว ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อให้เข้ากับสรีระทางร่างกายของผู้รำ ด้วยลีลาเฉพาะที่มีความแตกต่างของทั้ง 3 ศิลปิน ทำให้ได้รับการชื่นชมและได้รางวัลจากผู้ชมเป็นอย่างมาก

กล่าวได้ว่า กระบวนรำซื้มาแฝงในการแสดงลิเก เป็นกระบวนรำที่อวดฝีมือในการรำของศิลปินและทักษะความสามารถทางศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้และคุณค่าทางนาฏศิลป์ที่ควรอนุรักษ์ไว้อย่างยิ่ง

Abstract

The objectives of this research are (1) to study the history of "Ram-Khee-Ma-Phang" in the Liké performance and (2) to collect the unique of "Ram-Khee-Ma-Phang" as conservative concept. The study focused on "Ram-khee-ma-phang" convention by three Liké artists; Mr. Montri Nakhasiri, Mr. Boonlert Natphinit (national artists performing arts disciplines; the folk opera - Liké, 1996) and Mr. Kitt Juerpetch (who is disciple of two national artists as mentioned above.) Qualitative research methods were used to investigate this area. Data collection methods included interviews and photographs (both slide and motion pictures), then compose and reproduce a convention with postured by Mr. Kitt Juerpetch and verified by two national artists.

The study revealed that the "Ram-Khee-Ma-Phang" in Like performance created by Mr. Montri Nakhasiri after watching "Phra Vai's" Ram-Khee-Ma-Phang "show from The Classical Drama: The Episode of Phra Vai's Defeat in. the story of Khun Chang and Khun Phaen organized by Fine Arts Department in 1958. He adapted and fabricated a dance convention until it become to a scene in Liké performance later.

The results of collecting data showed that Mr. Montri Nakhasiri and Mr. Boonlert Natphinit have 4 main conventions and 1 connected pose while Mr. Kitt Juerpetch have 10 main conventions and 1 connected pose. Furthermore, each artist has "independent style" as follows; Mr. Montri Nakhasiri's has rigorous, active and quick convention differ from Mr. Boonlert Natphinit has gentle, soft and magnificent convention. Besides, Mr. Kitt Juerpetch, who is disciple of two national artists, has active, magnificent, agile and quick convention which creates for performer body. The difference of 3 artist's independent style were frequently appreciated and rewarded by audience.

Therefore, "Ram-Khee-Ma-Phang" conventions in Liké performance show proficient and arts ability of artist that demonstrate knowledge and value of dramatic works should be conserved.

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณ ผู้บริหารและบุคลากรที่เกี่ยวข้องจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่กรุณาให้ทุนวิจัย และขอขอบคุณผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง ที่กรุณาให้เวลาราชการในการเดินทางไปสืบค้นข้อมูล

ขอขอบคุณนายมนตรี นาคะศิริ นายบุญเลิศ นางพินิจ ที่กรุณาให้ข้อมูลด้วยความยินดี นายกิตติ เจือเพชร ศิลปินลูกที่มากด้วยความสามารถและยังเป็นเพื่อนร่วมงาน ที่ร่วมเดินทางไปสืบค้นข้อมูลอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย

ขอขอบคุณนางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ แรบับตาลใจสำคัญ ที่ทำให้รำซำมาแผงในโรงละครกลายมาเป็นรำซำมาแผงในโรงลิเกจนปัจจุบัน นอกจากนั้นยังมีศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ครู อาจารย์ ทั้งในสถาบันและนอกสถาบัน ที่มีอาจกล่าวนามเป็นรายบุคคลอีกหลายท่าน ที่กรุณาให้ข้อมูล คำแนะนำและแนวทางการศึกษาแหล่งสืบค้นที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยฉบับนี้เป็นอย่างยิ่ง

สุดท้ายนี้กราบขอบคุณ ปู่ย่า ตา ยาย พ่อเอนก แม่จรงกร แวงวรรณบุพการีผู้เป็นพลังผลักดันที่ยิ่งใหญ่ที่ทำให้เดินบนเส้นทางสายนี้ได้อย่างสง่างาม ขอขอบคุณพี่สาวนุกิจ สุขสวัสดิ์ พี่ประวีณา เอี่ยมยี่สุน ที่คอยให้คำแนะนำเพิ่มเติมเสมอมา ขอขอบคุณน้องพระ โชติภิญโญกุล ที่ทำหน้าที่ผู้ช่วยวิจัยจนงานสำเร็จได้ตามกำหนด

ขอขอบใจลูกศิษย์วงโปงลางดอกคุณและลูกศิษย์วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทองทุกคนกำลังใจของทุกคนคือพลัง ที่ก่อให้เกิดพลังในการทำงานต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทที่ 1	บทนำ	1
	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	วัตถุประสงค์	3
	ขอบเขตในการวิจัย	3
	การเก็บรวบรวมข้อมูลและเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	3
	วิธีดำเนินการวิจัย	4
	ผลที่คาดว่าจะได้รับ	7
บทที่ 2	แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	8
	2.1 ประวัติความเป็นมาของลิเก	9
	2.1.1 ความเป็นมาของลิเก	9
	2.1.2 ประเภทของลิเก	13
	2.1.3 ศิลปินลิเกที่สำคัญ	17
	2.2 จารีตของการแสดงลิเก	21
	2.2.1 ขั้นตอนในการแสดงลิเก	21
	2.2.2 วิธีการฝึกหัด	24
	2.2.3 ค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก	29
	2.3 องค์ประกอบในการแสดงลิเก	32
	2.3.1 องค์ประกอบทางภาษา	32
	2.3.2 องค์ประกอบด้านนาฏศิลป์การรำ	35
	2.3.3 องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี	35
	2.3.4 องค์ประกอบด้านการแต่งกายและแต่งหน้า	39
	2.3.5 องค์ประกอบด้านเวที ฉาก แสง และเสียง	42
	2.4 งานวิจัยเกี่ยวกับลิเก	44
บทที่ 3	องค์ประกอบการรำซิม้าแฝงในการแสดงลิเก	50
	3.1 ความเป็นมา	50
	3.2 ความสำคัญและโอกาสที่ใช้	54

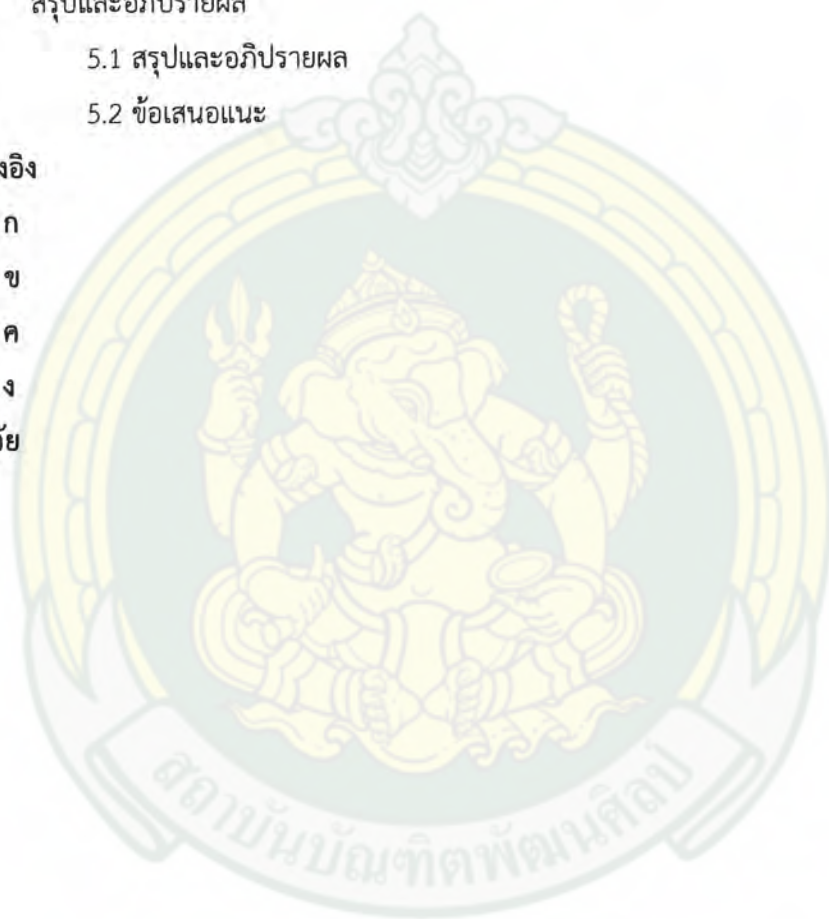
สารบัญ

	หน้า
3.3 วงดนตรีและเพลงประกอบการรำซื้ผ้าแพ่ง	56
3.3.1 วงดนตรีประกอบการรำซื้ผ้าแพ่ง	56
3.3.2 เพลงประกอบการรำซื้ผ้าแพ่ง	57
3.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง	59
3.4.1 ผ้าแพ่ง	59
3.4.2 อุปกรณ์ประกอบการรำซื้ผ้าแพ่ง	60
3.5 การแต่งกายแต่งหน้า	64
3.5.1 การแต่งกาย	64
3.5.2 การแต่งหน้า	69
3.6 สรุป	73
บทที่ 4 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่ง	74
4.1 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่ง	75
4.2 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งในรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ	76
4.2.1 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งตามรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ	79
4.2.2 วิเคราะห์กระบวนรำซื้ผ้า ของนายมนตรี นาคะศิริ	128
4.2.3 กลวิธีการรำซื้ผ้าของนายมนตรี นาคะศิริ	130
4.3 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งในรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ	132
4.3.1 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งตามรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ	133
4.3.2 วิเคราะห์การรำซื้ผ้าในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ	167
4.3.3 กลวิธีการรำซื้ผ้าในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ	168
4.4 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งในรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร	170
4.4.1 กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งตามรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร	171
4.4.2 วิเคราะห์กระบวนรำซื้ผ้าแพ่งในรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร	283
4.4.3 กลวิธีการรำซื้ผ้าของนายกิตติ เจือเพชร	285
4.5 การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	285
4.5.1 การใช้ดาบประกอบการรำ	286

สารบัญ

หน้า

4.5.2 การใช้hookประกอบการร่ำ	292
4.6 สรุป	293
บทที่ 5 สรุปและอภิปรายผล	296
5.1 สรุปและอภิปรายผล	296
5.2 ข้อเสนอแนะ	300
รายการอ้างอิง	301
ภาคผนวก ก	302
ภาคผนวก ข	308
ภาคผนวก ค	324
ภาคผนวก ง	329
ประวัติผู้วิจัย	336



สารบัญตาราง

	หน้า
ตารางที่ 1 เพลงผ้าชโยก	58
ตารางที่ 2 เพลงอัสวลีลา	58
ตารางที่ 3 สัญลักษณ์แสดงทิศทางการรำ	78
ตารางที่ 4 การใช้วียะต่างๆในกระบวนรำซี่ม้า ของนายมนตรี นาคะศิริ	129
ตารางที่ 5 การใช้วียะต่างๆในกระบวนรำซี่ม้า ของนายบุญเลิศ นางพินิจ	168
ตารางที่ 6 การใช้วียะต่างๆในกระบวนรำซี่ม้า ของนายกิตติ เจือเพชร	283
ตารางที่ 7 ตารางเปรียบเทียบกระบวนรำซี่ม้าแผนงของศิลปินทั้ง 3	292



สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1	นายมนตรี นาคะศิริ	52
ภาพที่ 2	นายมนตรี นาคะศิริ แต่งกายแบบลิกุลบาท	52
ภาพที่ 3	นางสุวรรณณี ชลานุเคราะห์	53
ภาพที่ 4	นายบุญเลิศ นางพินิจ	54
ภาพที่ 5	แสดงการประสมวงของวงปี่พาทย์หน้าจั่วโดยทั่วไป	57
ภาพที่ 6	ม้าแข่ง	59
ภาพที่ 7	แสดงลักษณะการติดม้าแข่งและการใช้แฮ้ประกอบกรร่า	60
ภาพที่ 8	ทวนด้ามโลหะ	60
ภาพที่ 9	ทวนด้ามไม้และด้ามหวาย	61
ภาพที่ 10	หอกใบข้าว	61
ภาพที่ 11	ดาบสั้น	62
ภาพที่ 12	แส้สำหรับกีฬาขี่ม้า	62
ภาพที่ 13	แส้ในการแสดงจั่ว	63
ภาพที่ 14	แส้ในการแสดงลิเก	64
ภาพที่ 15	เครื่องแต่งกายลิกเทรเครื่อง นาง-พระ	65
ภาพที่ 16	เครื่องแต่งกายลิกเทรเครื่องพระ	65
ภาพที่ 17	การแต่งกายแบบลิกุลบาทพระ-นาง	66
ภาพที่ 18	แสดงการแต่งกายแบบลิกุลบาทชาย คนกลางแต่งแบบลิกเทรเครื่อง เลียนแบบในอดีต ตามคำบอกเล่าของนายบุญเลิศ นางพินิจ	66
ภาพที่ 19	แสดงการแต่งกายแบบลิกุลบาทชายในอดีตระยะหลัง	67
ภาพที่ 20	ชุดตัวนางลิก ชุดเพชรแบบปัจจุบัน	68
ภาพที่ 21	ชุดตัวพระ ชุดเพชรแบบปัจจุบัน	68
ภาพที่ 22	การแต่งหน้าของลิกเทรเครื่องที่ได้รับอิทธิพลจากละครรำ	70
ภาพที่ 23	การแต่งหน้าลิก (ตัวนาง) ในปัจจุบัน	71
ภาพที่ 24	การแต่งหน้าลิก (ตัวพระ) ในปัจจุบัน	72

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 25	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 1	79
ภาพที่ 26	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 2	80
ภาพที่ 27	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 3	81
ภาพที่ 28	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 4	82
ภาพที่ 29	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 5	83
ภาพที่ 30	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 6	84
ภาพที่ 31	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 7	85
ภาพที่ 32	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 8	86
ภาพที่ 33	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 9	87
ภาพที่ 34	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 10	88
ภาพที่ 35	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 11	89
ภาพที่ 36	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 12	90
ภาพที่ 37	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 1	91
ภาพที่ 38	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 2	92
ภาพที่ 39	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 3	93
ภาพที่ 40	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 4	94
ภาพที่ 41	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 5	95
ภาพที่ 42	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 6	96
ภาพที่ 43	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 7	97
ภาพที่ 44	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 8	98
ภาพที่ 45	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1	99
ภาพที่ 46	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2	100
ภาพที่ 47	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3	101
ภาพที่ 48	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4	102
ภาพที่ 49	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5	103
ภาพที่ 50	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6	104
ภาพที่ 51	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7	105

สารบัญญภาพ

หน้า

ภาพที่ 52	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8	106
ภาพที่ 53	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9	107
ภาพที่ 54	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าย่ากระโดดถอย ท่าที่ 1	108
ภาพที่ 55	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าย่ากระโดดถอย ท่าที่ 2	109
ภาพที่ 56	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าย่ากระโดดถอย ท่าที่ 3	110
ภาพที่ 57	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าย่ากระโดดถอย ท่าที่ 4	111
ภาพที่ 58	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 1	112
ภาพที่ 59	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 2	113
ภาพที่ 60	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 3	114
ภาพที่ 61	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 4	115
ภาพที่ 62	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 5	116
ภาพที่ 63	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 6	117
ภาพที่ 64	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 7	118
ภาพที่ 65	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1	119
ภาพที่ 66	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2	120
ภาพที่ 67	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3	121
ภาพที่ 68	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4	122
ภาพที่ 69	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5	123
ภาพที่ 70	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6	124
ภาพที่ 71	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7	125
ภาพที่ 72	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8	126
ภาพที่ 73	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9	127
ภาพที่ 74	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10	128
ภาพที่ 75	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าออก ท่าที่ 1	133
ภาพที่ 76	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าออก ท่าที่ 2	134
ภาพที่ 77	แสดงกระบวนการรำผีฟ้า ท่าออก ท่าที่ 3	135

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 78	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 4	136
ภาพที่ 79	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1	137
ภาพที่ 80	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2	138
ภาพที่ 81	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3	139
ภาพที่ 82	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4	140
ภาพที่ 83	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5	141
ภาพที่ 84	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6	142
ภาพที่ 85	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล่ ท่าที่ 1	143
ภาพที่ 86	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล่ ท่าที่ 2	144
ภาพที่ 87	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล่ ท่าที่ 3	145
ภาพที่ 88	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล่ ท่าที่ 4	146
ภาพที่ 89	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 1	147
ภาพที่ 90	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 2	158
ภาพที่ 91	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 3	149
ภาพที่ 92	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 4	150
ภาพที่ 93	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 5	151
ภาพที่ 94	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 6	152
ภาพที่ 95	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 7	153
ภาพที่ 96	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่ ท่าที่ 1	154
ภาพที่ 97	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่ ท่าที่ 2	155
ภาพที่ 98	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่ ท่าที่ 3	156
ภาพที่ 99	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1	157
ภาพที่ 100	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2	158
ภาพที่ 101	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3	159
ภาพที่ 102	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4	160
ภาพที่ 103	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5	161
ภาพที่ 104	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6	162

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 105	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7	163
ภาพที่ 106	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8	164
ภาพที่ 107	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9	165
ภาพที่ 108	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10	166
ภาพที่ 109	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 1	171
ภาพที่ 110	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 2	172
ภาพที่ 111	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 3	173
ภาพที่ 112	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 4	174
ภาพที่ 113	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 5	175
ภาพที่ 114	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 6	176
ภาพที่ 115	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 7	177
ภาพที่ 116	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 8	178
ภาพที่ 117	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 9	179
ภาพที่ 118	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 1	180
ภาพที่ 119	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 2	181
ภาพที่ 120	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 3	182
ภาพที่ 121	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 4	183
ภาพที่ 122	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 5	184
ภาพที่ 123	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 6	185
ภาพที่ 124	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 7	186
ภาพที่ 125	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 8	187
ภาพที่ 126	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1	188
ภาพที่ 127	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2	189
ภาพที่ 128	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3	190
ภาพที่ 129	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4	191
ภาพที่ 130	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5	192

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 131	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6	193
ภาพที่ 132	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7	194
ภาพที่ 133	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8	195
ภาพที่ 134	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9	196
ภาพที่ 135	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 10	197
ภาพที่ 136	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 1	198
ภาพที่ 137	แสดง กระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 2	199
ภาพที่ 138	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 3	200
ภาพที่ 139	แสดง กระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 4	201
ภาพที่ 140	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 5	202
ภาพที่ 141	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 6	203
ภาพที่ 142	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 7	204
ภาพที่ 143	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 8	205
ภาพที่ 144	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 1	206
ภาพที่ 145	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 2	207
ภาพที่ 146	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 3	208
ภาพที่ 147	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 4	209
ภาพที่ 148	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 5	210
ภาพที่ 149	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 6	211
ภาพที่ 150	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 7	212
ภาพที่ 151	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระตืบ ท่าที่ 1	213
ภาพที่ 152	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระตืบ ท่าที่ 2	214
ภาพที่ 153	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระตืบ ท่าที่ 3	215
ภาพที่ 154	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระตืบ ท่าที่ 4	216
ภาพที่ 155	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล ท่าที่ 1	217
ภาพที่ 156	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล ท่าที่ 2	218

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 157	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล ท่าที่ 3	219
ภาพที่ 158	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล ท่าที่ 4	220
ภาพที่ 159	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 1	221
ภาพที่ 160	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 2	222
ภาพที่ 161	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 3	223
ภาพที่ 162	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระเทียบ ท่าที่ 1	224
ภาพที่ 163	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระเทียบ ท่าที่ 2	225
ภาพที่ 164	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระเทียบ ท่าที่ 3	226
ภาพที่ 165	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1	227
ภาพที่ 166	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2	228
ภาพที่ 167	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4	229
ภาพที่ 168	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5	230
ภาพที่ 169	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6	231
ภาพที่ 170	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7	232
ภาพที่ 171	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8	233
ภาพที่ 172	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9	234
ภาพที่ 173	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 1	235
ภาพที่ 174	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 2	236
ภาพที่ 175	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 3	237
ภาพที่ 177	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 4	238
ภาพที่ 178	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 5	239
ภาพที่ 179	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 6	240
ภาพที่ 180	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 7	241
ภาพที่ 181	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 8	242
ภาพที่ 182	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 9	243
ภาพที่ 183	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 10	244

สารบัญญภาพ

หน้า

[illegible]

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 210	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่ ท่าที่ 6	271
ภาพที่ 211	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่ ท่าที่ 7	272
ภาพที่ 212	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1	273
ภาพที่ 213	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2	274
ภาพที่ 214	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3	275
ภาพที่ 215	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4	276
ภาพที่ 216	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5	277
ภาพที่ 217	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6	278
ภาพที่ 218	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7	271
ภาพที่ 219	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8	280
ภาพที่ 220	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9	281
ภาพที่ 221	แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10	282
ภาพที่ 222	แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่ 1	286
ภาพที่ 223	แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่ 2	287
ภาพที่ 224	แสดงกระบวนการจับดาบ ท่าที่ 1	288
ภาพที่ 225	แสดงกระบวนการจับดาบ ท่าที่ 2	289
ภาพที่ 226	แสดงกระบวนการใช้ทวน ท่าที่ 1	290
ภาพที่ 227	แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่ 3	291
ภาพที่ 228	นายมนตรี นาคะศิริ	302
ภาพที่ 229	บัตรประชาชนนายมนตรี นาคะศิริ	302
ภาพที่ 230	นายมนตรี นาคะศิริ	305
ภาพที่ 231	ผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์นายมนตรี นาคะศิริ	305
ภาพที่ 232	นายมนตรีพยายามแสดงกระบวนรำให้แก่ผู้วิจัย	306
ภาพที่ 233	นายมนตรีพยายามแสดงกระบวนรำให้แก่ผู้วิจัย	306

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 234	แสดงการสาธิตการใช้ลมหายใจจากช่องท้องในการร้องลิเก	307
ภาพที่ 235	นายบุญเลิศ นางพินิจ	307
ภาพที่ 236	แสดงกระบวนรำซื้ม้า	308
ภาพที่ 237	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าหวดม้า	313
ภาพที่ 238	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าโยกเท้า	314
ภาพที่ 239	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าทะยาน	314
ภาพที่ 240	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าวิ่งโยก	315
ภาพที่ 241	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเล่นเท้าแตะกระดกหลัง	315
ภาพที่ 242	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าแตะกระดกหลัง(ท่าต่อเนื่อง)	316
ภาพที่ 243	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าถัดถอย	316
ภาพที่ 244	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าม้าพยศ 1	317
ภาพที่ 245	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าม้าพยศ 2	318
ภาพที่ 246	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเล่นเท้าแตะสลับซ้าย ขวา	318
ภาพที่ 247	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเหลื่อมน้อย	319
ภาพที่ 248	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าก้าวกระโดด	319
ภาพที่ 249	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเลียบค่าย	320
ภาพที่ 250	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเลียบค่าย 2	320
ภาพที่ 251	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าหวดม้า	321
ภาพที่ 252	แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าก้าวกระดก	321
ภาพที่ 253	ภาพผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนรำ	322
ภาพที่ 254	แสดงการสาธิตกระบวนรำที่ละท่าให้กับผู้วิจัยและนายกิตติ เจือเพชร	322
ภาพที่ 255	แสดงการสาธิตกระบวนรำที่ละท่าให้กับผู้วิจัยและนายกิตติ เจือเพชร	323

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 256	นายกิตติ เจือเพชร	325
ภาพที่ 257	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ แรงบันดาลใจของการรำซิม้า	329
ภาพที่ 258	นายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ ผู้ที่ให้ข้อมูลเรื่องรำซิม้า	330
ภาพที่ 259	นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ที่เคยรำซิม้าแฝง	330
ภาพที่ 260	นายสุตจิตต์ พันสังข์ ศิลปินคึกฤทธิ์ผู้ที่เคยรำซิม้าแฝง	331
ภาพที่ 261	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย	331
ภาพที่ 262	นายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติ ลูกศิษย์นายหอมหวน นาคศิริ	332
ภาพที่ 263	นายวิโรจน์ วีรพัฒนานนท์หลานชายของนายหอมหวน นาคศิริ	332
ภาพที่ 264	บรรยากาศงานไหว้ครูลิเกฯ	333
ภาพที่ 265	การแสดงตนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมเพื่อสร้างสัมพันธ์ในการสืบค้นฯ	333
ภาพที่ 266	การแสดงตนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมเพื่อสร้างสัมพันธ์ในการสืบค้นฯ	334
ภาพที่ 267	กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ผู้ที่จะสืบสานลิเก ในงานไหว้ครูลิเก	334
ภาพที่ 268	ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้บุกเบิกการทำวิจัยลิเก	335
ภาพที่ 269	ผศ.ดร.อนุกุล โรจนสุขสมบูรณ์ นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องลิเก	335

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

“ลิเก” หรือ “ยี่เก” เป็นนาฏกรรมประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมบันเทิงของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยมีการสันนิษฐานว่าเกิดจาก “ทางสวดคฤหัสถ์” หรือการสวดหน้าศพที่เรียกว่า “จำอวดหน้าศพ” ที่เล่นในชุดออกภาษาต่างๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 222) บางข้อสันนิษฐานก็ว่ามีเค้ามาจากการสวดบูชาพระประกอบทำนองร่ำมะนาในทางศาสนาของพวกแขกอิสลามทางมลายู (มนตรี ตราโมท, 2540: 75) ต่อมาศิลปินของไทยได้พัฒนานำมาแสดงบ้าง โดยผู้แสดงจะร้องเพลงประกอบทำรำ โดยใช้ “เพลงบันตน” เป็นหลักและคิดต่อเติมแทรกแซงคำไทยปนเข้าไป บรรเลงเพลงด้วยร่ำมะนาตามรูปแบบการสวดแขกที่มีมาแต่เดิม (มนตรี ตราโมท, 2540: 77) เพลงบันตนที่ร้องเป็นเพลงภาษาชาติต่างๆ อาทิ เขมร มอญ ลาว ข่า ฝรั่ง แขก เป็นต้น เรียกว่า “ลิเกสิบสองภาษา” เพื่อโชว์ทำรำและดนตรีของชาตินั้นๆ (คณะกรรมการโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 2523: 17) มักแสดงเป็นชุดเป็นตอนสั้นๆ ตามชาติภาษา เช่น ชุดมอญในเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด ชุดลาวในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนบักป่องบักเปื้อพบพลายบัวกับนางแว่นแก้ว เป็นต้น โดยผู้แสดงแต่งกายตามชาติภาษาที่ร้องอยู่นั้น เรียกการแสดงลิเกแบบนี้ว่า “ลิเกบันตน”

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์ (2537: 24) กล่าวว่า “**ลิเกลูกบท**” เป็นการเล่นลิเกในรูปแบบการเล่นใหม่ที่พัฒนาจากการเล่นลิเกบันตน ใช้การบรรเลงปี่พาทย์แทนการรับลูกคู่ที่ตีร่ำมะนา เพื่อให้เกิดความไพเราะในการบรรเลงยิ่งขึ้น ฉะนั้นลิเกชนิดนี้จึงไม่มีลูกคู่ สำหรับผู้แสดงนั้น จะสวมเสื้อผ้าสีฉูดฉาด นักแสดงชายจะโพกผ้าหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะ ส่วนนักแสดงหญิงจะสวมซ้องผมปลอม บางข้อสันนิษฐานก็ว่า ลิเกลูกบทเกิดขึ้นภายหลังลิเกทรงเครื่อง เนื่องจากเหตุผลทางสังคม คือ ราคาเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสูง จึงทำให้ลิเกลูกบทใช้เครื่องแต่งกายไม่มาก (คณะกรรมการโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 2523: 18)

“**ลิเกทรงเครื่อง**” เป็นลิเกแบบหนึ่งที่สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากการแสดงลิเกบันตนผสมเข้ากับลิเกลูกบท ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยชุดที่มีความวิจิตรงดงาม ปักเลื่อม ปักด้น เหมือนอย่างละคร ราคารการแสดงจะปรับปรุงให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม และสภาพสังคมที่ส่งผลต่อรสนิยมของผู้ชม

เช่น เน้นความกระชับ รวดเร็วสนุกสนาน ให้ความสำคัญกับท่ารำและเพลงร้องเท่าที่จำเป็น ในสมัยก่อนเรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่ก็เป็นละครพื้นบ้าน หรือละครที่เป็นที่นิยมแพร่หลาย อาทิ แก้วหน้าม้า ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี นางสิบสอง พระสุธนมนโรรห์ เป็นต้น แต่ในปัจจุบัน มีการแต่งเรื่องที่ใช่สำหรับการแสดงขึ้นใหม่ โดยมีเนื้อหาในเชิงชิงรักหักสวาท เผชิญภัย การต่อสู้ รวมไปถึงเรื่องตลกที่เกิดขึ้นในสังคม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ลิเกทรงเครื่องเป็นที่นิยมสำหรับผู้ชมตลอดมา

จะเห็นได้ว่า ลิเกมีการพัฒนาการในเรื่องของรูปแบบกระบวนการแสดงมาโดยตลอด เพื่อให้เป็นการแสดงที่เข้าถึงประชาชนได้ทุกเพศทุกวัยและทุกระดับชั้น อาทิการแสดงเนื้อเรื่องที่มีความทันสมัยมากขึ้นคล้ายๆกับละครเวที การใช้หน้าตาผู้แสดงเป็นจุดขาย เพื่อดึงดูดผู้ชมมากกว่าการใช้ฝีมือในการร้องและรำ ตลอดจนในปัจจุบันใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบการแสดง เป็นต้น สิ่งต่างๆ เหล่านี้ทำให้ลิเกก้าวหน้าในมิติของวัฒนธรรมความบันเทิงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน แต่หากพิจารณาในมิติ นานาศิลป์แล้ว การเปลี่ยนแปลงทางดังกล่าวส่งผลต่อการแสดงลิเกสำคัญประการหนึ่ง กล่าวคือ ทำให้ กระบวนรำต่างๆ เริ่มหายไปจากรูปแบบการแสดงที่มีมาแต่เดิม ผลจากการเก็บข้อมูลเบื้องต้น พบว่า การเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของการแสดงทำให้ลดทอนกระบวนรำที่มีมาแต่เดิม อย่างกระบวนรำของ พระเอกที่เคยได้รับความนิยมจากผู้ชมและกำลังจะสูญหายไปคือ “รำขี่ม้าแดง” หรือ “รำม้าย่อง” ซึ่งเป็นการ “รำขี่ม้าแดง” คือ ผู้รำขี่ม้าปลอมเหน็บไว้ที่เอวขณะแสดง ดังนั้นแล้วจึงให้ผู้แสดงได้อวด ฝีมือการรำได้อย่างเต็มความสามารถ ประกอบด้วยกระบวนรำดังกล่าวเป็นกระบวนรำที่ต้องใช้ฝีมือ ขั้นสูงในการแสดงและครูไม่นิยมนำถ่ายทอด ศิลปินรุ่นหลังจึงสามารถรำได้ค่อนข้างน้อย อย่างไรก็ตาม ลิเกทุกคณะก็ยังคงให้ความสำคัญเพราะเป็นการรำอวดฝีมือ แสดงความสามารถของตนและ ผู้แสดงในคณะตน นอกจากนี้แล้วการรำขี่ม้านี้ ยังสามารถสร้างความสนใจและจูงใจให้ผู้ชมให้รางวัล แก่ผู้แสดง ซึ่งส่งผลให้คณะลิเกนั้นๆ ได้รับชื่อเสียงและอรรถประโยชน์ได้

ด้วยลีลากระบวนรำขี่ม้าแดงเป็นกระบวนรำเฉพาะ ศิลปินลิเกแต่ละคนเมื่อได้รับถ่ายทอด กระบวนรำจากครูลิเกแล้วก็จะนำมาปรับปรุง เพิ่มกระบวนรำ ให้เหมาะสมกับบุคลิก สรีระและ พื้นฐานการรำของตน จึงทำให้เกิดกระบวนรำขี่ม้าแดงหลายกระบวน ทำให้กระบวนรำผ่านการ ถ่ายทอด ทดลอง และปรับเปลี่ยนให้เข้ากับผู้แสดงจากรุ่น สู่รุ่น จนกลายเป็นกระบวนรำเฉพาะ ทางลิเกในที่สุด ความงามที่ปรากฏในกระบวนรำ เหลี่ยม วง การใช้สีหน้าประกอบการรำ จึงกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่แสดงความเป็นตัวตนลิเกได้อย่างชัดเจน

จากการสำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูลในงานวิจัยเรื่องรำซิม้าแฝงลิเก พบว่า กระบวนรำซิม้าแฝงในลิเก มีกระบวนรำที่มีความเป็นรูปแบบเฉพาะในผู้แสดงแต่ละคน ทว่าในความต่างต่างนั้น ยังมีกระบวนรำที่สามารถจัดเป็นท่ามาตรฐานของการรำชนิดนี้ได้ ดังนั้นแล้วผู้วิจัยเห็นว่า ควรนำกระบวนรำซิม้าแฝงที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลจากศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการศึกษาพิพลีเกมาร้อยเรียงกระบวนรำให้เป็นชุด เป็นตอน และเป็นลำดับเพื่อให้เกิดความสวยงามเสียใหม่ โดยคงความเป็นมาตรฐานของกระบวนรำเดิม ทั้งนี้เพื่อเป็นการรวบรวม อนุรักษ์ ส่งเสริม ศิลปะการแสดงที่เป็นมรดกสืบทอดที่บ้านที่จะถ่ายทอดเรื่องราวและอนุรักษ์กระบวนรำซิม้าแฝงในลิเกให้คงอยู่ในวัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทยตลอดไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำซิม้าแฝง
2. ศึกษา รวบรวม กระบวนรำซิม้าแฝงในการแสดงลิเก

ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษากระบวนรำซิม้าแฝงจากศิลปิน 3 ท่าน ได้แก่ นายมนตรี นาคะศิริ ผู้ที่ได้รับการยอมรับจากกลุ่มศิลปินลิเกว่าเป็นผู้ที่นำการรำซิม้าแฝงมาใช้ในการแสดงลิเกเป็นคนแรก นายบุญเลิศ นาวาพินิจ ศิลปินแห่งชาติ และนายกิตติ เจือเพชร ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดรำซิม้าแฝงจากครูทั้งสองท่าน

การเก็บรวบรวมข้อมูลและเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์ การประชุมกลุ่ม และการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ซึ่งมีรายละเอียดวิธีการ ดังนี้

1. การสังเกตผู้วิจัยได้ติดตามและรับชมการแสดงลิเกในโอกาสต่างๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนแสดง โดยใช้วิธีการสังเกต 2 วิธี คือ

1.1 การสังเกตแบบมีส่วนร่วมผู้วิจัยได้สร้างความสัมพันธ์กับศิลปินเพื่อสังเกตวิถีชีวิตของศิลปินองค์ประกอบในการแสดงลิเกตั้งแต่อ่อนเริ่มทำการแสดงจนเสร็จสิ้นการแสดง

1.2 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมผู้วิจัยเข้าไปร่วมงานที่มีการแสดงลิเก โดยสังเกตวิถีชีวิตและกระบวนการเล่นแสดงในระยะห่าง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นธรรมชาติและใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุด

2. การสัมภาษณ์ใช้วิธีการสัมภาษณ์ 2 วิธี คือ

2.1 การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ไว้ชัดเจนเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไป ประวัติความเป็นมาองค์ประกอบ และรูปแบบในการแสดงลิเก ออกแบบโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่หนึ่งเป็นข้อมูลเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสัมภาษณ์ ส่วนที่สองเป็นประเด็นคำถาม

2.2 การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นคำถามที่ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดประเด็นไว้ล่วงหน้า แต่เป็นการสนทนากับผู้สัมภาษณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อให้ได้รายละเอียดที่สมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น

3. รับถ่ายทอดกระบวนการรำซำแมงจากศิลปินลิเก

4. บันทึกด้วยสื่อเทคโนโลยีต่างๆ ทั้งภาพและเสียง เพื่อช่วยบันทึกข้อมูลให้ครบถ้วนยิ่งขึ้น

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวิธีดำเนินการวิจัยแบ่งเป็นขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยทำการสืบค้นและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ทั้งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ โดยแบ่งกลุ่มข้อมูลเป็น 3 ประเภท คือ

1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาลิเก

1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงลิเก

1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการรำซำแมง

2. สืบค้นข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์และรับถ่ายทอดกระบวนการรำซำแมงจากศิลปินลิเกและสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องเพื่อสืบค้นข้อมูลที่เป็นปัจจัยร่วม แบ่งเป็น 6 กลุ่ม คือ กลุ่มศิลปินลิเก กลุ่มศิลปินนาฏศิลป์ไทย กลุ่มศิลปินพื้นบ้านสาขาการแสดงอื่นๆ กลุ่มนักดนตรีกลุ่มผู้ชมและกลุ่มผู้ว่าจ้าง กลุ่มนักวิชาการที่มีผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก ดังนี้

2.1 กลุ่มศิลปินลิเก

แบ่งการสัมภาษณ์ เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 กลุ่มศิลปินลิเกที่มีประสบการณ์ได้รับการยอมรับในระดับประเทศและกลุ่มที่ 2 กลุ่มศิลปินที่ยังประกอบวิชาชีพลิเกและได้รับการยอมรับจากศิลปินลิเกทั่วไปว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงในระดับสูง ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มศิลปินลิเกที่มีประสบการณ์ได้รับการยอมรับในระดับประเทศ เป็นศิลปินแห่งชาติหรือได้รับการยอมรับจากจากศิลปินลิเกว่าเป็นศิลปินชั้นครู ที่มีอายุ 60 ปีขึ้นไป ประกอบด้วย

นายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) พ.ศ.2539

นายมนตรี นาคะศิริ

นายวิโรจน์ วีรพัฒนานนท์

นายจำเนียร บุญประกอบ

กลุ่มที่ 2 กลุ่มศิลปินที่ยังประกอบวิชาชีพลิเกและได้รับการยอมรับจากศิลปินลิเกทั่วไปว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการแสดงในระดับสูง เป็นเจ้าของคณะลิเกที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันที่มีอายุระหว่าง 45-60 ปี หรือมีประสบการณ์การแสดงไม่น้อยกว่า 30 ปีประกอบด้วย

นายณรงค์ อสุภะ (คณะทวีปชัยณรงค์ วงศ์เทวัญ จังหวัดชัยนาท)

นายสมบุญณ์ แยมสี (คณะพรเทพ พรทวี จังหวัดสิงห์บุรี)

นายกิตติ เจือเพชร (คณะพรเทพ พรทวี จังหวัดสิงห์บุรี)

นายขวัญใจ มาลัยนาค (คณะขวัญใจมาลัยนาค จังหวัดลพบุรี)

นายจำลอง คำมี (คณะจรัญศิษย์คุณ ป จังหวัดพระนครศรีอยุธยา)

นางแก้วใจ อเนกลาก (คณะดวงแก้ว ลูกท่าเรือจังหวัดพระนครศรีอยุธยา)

2.2 กลุ่มศิลปินนาฏศิลป์ไทย

เป็นกลุ่มศิลปินหรือครูที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่เคยแสดงและเคยเป็นผู้ฝึกสอนบทบาทการรำซำแมงในการแสดงชุดต่างๆของกรมศิลปากร แบ่งการสัมภาษณ์เป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มศิลปินแห่งชาติ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและชำนาญการด้านการแสดงดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มศิลปินแห่งชาติ

เป็นผู้ที่ได้รับรางวัลเป็นศิลปินแห่งชาติทางด้านนาฏศิลป์ไทย สาขาต่างๆ เพื่อสืบค้นข้อมูลการรำซำแมงแบบราชสำนัก

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2533

นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2548

นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2551

นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2552

นางรจนา พวงประยงค์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2554

กลุ่มที่ 2 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย

นายสมบัติ แก้วสุจริต

นางนพรัตน์ หวังในธรรม

นายสุดจิตต์ พันธสังข์

นายประเมศวร์ บุญยะชัย

นายพงษ์พิศ จารุจินดา

นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง

2.3 กลุ่มศิลปินพื้นบ้านสาขการแสดงอื่นๆ

เป็นศิลปินพื้นบ้านสาขการแสดงอื่นๆ เช่น เพลงอีแซว ลำตัด เพื่อศึกษาข้อมูลและความสำคัญของการรำที่มาเผยแพร่ในมุมมองของกลุ่มศิลปินที่ประกอบอาชีพในเครือข่ายใกล้เคียงกัน และมักจะมีโอกาสแสดงในงานเทศกาลต่างๆด้วยกันเสมอ

นางจำรัส อยู่สุข ศิลปินเพชรสยาม สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.2553

2.4 กลุ่มนักดนตรี

เป็นเจ้าของคณะวงปี่พาทย์ เป็นหัวหน้าคณะและเป็นผู้บรรเลงที่บรรเลงประกอบการแสดงลิเกทั้งในกลุ่มปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงลิเกโดยเฉพาะและกลุ่มปี่พาทย์ที่บรรเลงในงานทั่วไป เพื่อแสดงมุมมองของผู้ที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงแต่อยู่ด้านข้างเวทีประกอบด้วย

นายพินิจ ฉายสุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย พ.ศ.2540

นายวรเทพ บุญจำเริญ

นายเพทาย วรรณทอง

2.5 กลุ่มผู้ชมและกลุ่มผู้ว่าจ้าง

เป็นผู้ที่เคยรับชมการแสดงลิเกในระหว่างปี พ.ศ.2510-ปัจจุบัน(2556) และ/หรือ เคยว่าจ้าง ลิเกไปทำการแสดง เพื่อศึกษาความสำคัญของการรำซิม้าผ่านมุมมองของผู้ชม ที่เป็นต้นเหตุและปัจจัยสำคัญทำให้ลิเกเกิดการปรับปรุง และเปลี่ยนแปลงไปตามกาล โดยพิจารณาคัดเลือกผู้ชมที่มีอายุ 50 ปีขึ้นไป

2.6 กลุ่มนักวิชาการที่มีผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก

เป็นผู้ที่เคยศึกษา วิจัย เกี่ยวกับองค์ประกอบต่างๆ การแสดงลิเก เพื่อให้ได้ข้อมูลในมุมมองของนักวิชาการเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือให้กับงานวิจัยมากขึ้น ประกอบด้วย

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วัชรพิทักษ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจนสุขสมบูรณ์

นางสาวมณี ชมพูเทวา

3. ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ

4. สรุปผลการวิจัยและจัดทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

5. ชื่นนำเสนอข้อมูล

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. เกิดการศึกษากระบวนการรำซิม้าผ่าน รวบรวมเป็นองค์ความรู้ เพื่อการอนุรักษ์ ส่งเสริมพัฒนามรดกพื้นบ้านในรูปแบบเอกสารทางวิชาการ สามารถนำไปใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน และการศึกษาค้นคว้า

2. เกิดการศึกษากระบวนการรำซิม้าผ่านในการแสดงลิเกเพื่อพัฒนาเป็นระบำหมู่ลิเก สำหรับจัดแสดงในโอกาสต่างๆ ในอนาคต

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยขอเสนอแนวคิด ทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องในการวิจัย ได้แก่ ประวัติความเป็นมา พัฒนาการ จารีต องค์ประกอบ เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และบทบาทหน้าที่ปรากฏในสังคมและวัฒนธรรมไทย เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับการรำขี้ม้าลิเก โดยแบ่งหัวข้อตามลำดับดังนี้

- 2.1 ประวัติความเป็นมาของลิเก
- 2.2 จารีตของการแสดงลิเก
- 2.3 องค์ประกอบในการแสดงลิเก
- 2.4 งานวิจัยเกี่ยวกับลิเก

2.1 ประวัติความเป็นมาของลิเก

2.1.1 ความเป็นมาของลิเก

สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายที่มาของ “ลิเก” ว่ามีเค้ามาจาก “การสวดแขก” ซึ่งเป็นพิธีกรรมในการสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าของเจ้าและอวยพรของแขกมุสลิมิกายเจ้าเซ็น (ชีอิท) การสวดที่มีทำนองเฉพาะ ใช้รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบเป็นหลัก และนิยมสวดในการพิธีต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล รวมทั้งหาโอกาสสวดถวายพระพรหรือช่วยการพระราชกุศลถวายพระมหากษัตริย์และเจ้านายไทยอยู่ประจำ (สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา และศิลปะกิจ ตีฆนติกุล, 2541: 54) ดังที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ อธิบายใน สารานุกรมว่า

“หม่อมฉันไปดูเห็นล้วนเป็นแขกที่เกิดในเมืองไทย ... นั่งขัดสมาธิ ถือรำมะนาแขกล้อมเป็นวง จะเป็นวงเดี่ยวหรือสองวงจำไม่ได้แน่ แต่นั่งสวดโยกตัวไปมา สวดเป็นลำนำอย่างแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา ได้เห็นเป็นครั้งแรกก็ไม่สู้เอาใจใส่นัก ... เมื่อเที่ยวเดินดูการมหรสพต่างๆ ไปเห็นพวกนักแสดงชาวเมืองไทยนั่งเป็นวงตีรำมะนา สวดประชันกันอยู่สองปะรำ วงในปะรำหนึ่งเห็นจะเล่นลูกหมัด เห็นเอารำมะนาใบหนึ่งขึ้นตั้งจุดเทียนข้างหลังส่องไฟให้หนึ่งรำมะนาเป็นจอ แล้วเอารูปหนังตะลุงตัวเล็กๆ ขึ้นขีด พอเห็น หม่อมฉันก็นึกว่าพวกนักแสดงจะเป็นทำนอง

เดียวกับพวกนักสวดคฤหัสถ์ของไทยเรานั้นเอง คือเอาการสวดธรรมในกุฏิเป็นเค้าไปคิดสวดให้สนุกจนเลยเป็นเครื่องเล่น

ต่อนั้นมาถึงงานพระเมรุสมเด็จพระนางสุนันทาที่ท้องสนามหลวง เมื่อพระราชทานเพลิงแล้วทำบุญ ๗ วัน ณ พระพุทธนิเวศน์ พวกพระญาติดูเหมือนจะเป็นพระยาราชภักดี (โค) กราบทูลว่า พวกข้าขอเฝ้าคิดรวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในงานนั้น ก็โปรดให้เล่นตามประสงค์

ปลูกปะรำเป็นที่เล่น กันฉากเป็นหน้าโรงและในโรงเหมือนโรงละคร มีพวกแขก (หรือไทยแต่งตัวเป็นแขก) ถือรำมะนาเป็นวงอยู่หน้าโรงแทนปี่พาทย์ แรกเล่นพวกนักสวด สวดลำนำแขกเข้ากับรำมะนา โหมโรงสักครู่หนึ่ง แล้วมีตัวคนเล่นแต่งเป็นแขกฮินดูออกมาจากในโรง มาร้องลำนำเดินเข้ากับจังหวะรำมะนาและเพลงสวด ประเดี๋ยวหยุดเจรจา มีคนแต่งตัวเป็นไทยออกมาถามกิจธุระ แขกฮินดูบอกว่าจะมารดน้ำให้เกิดสวัสดิมงคล แล้วก็ร้องและเต้นอีกสักพักหนึ่ง หมดชุดก็เข้าโรง” (พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. 2552: 228-229)

จากพระอรรถาธิบายข้างต้น แสดงให้เห็นถึงที่มาของยี่เก ว่ามีเค้ามาจากการสวดแขกได้อย่างชัดเจน หลังจากนั้นได้ปรับปรุงจากรูปแบบการแสดงสวดแขกจนกลายเป็น “ยี่เกอย่างแขก” ที่มีรูปแบบการเล่นเป็นต้นเค้าลิเกที่สืบทอดมาในปัจจุบัน แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคนเดินเค้าของการสวดแขกนั้นคือ “แขกรดน้ำมนต์” ซึ่งกลายเป็น “ออกแขก” ในปัจจุบัน

สำหรับรูปแบบการเล่นลิเกนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเสนอความเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของการแสดงลิเกว่า

“การเล่นยี่เกมาแต่สวดแขกเป็นแน่ เพราะใช้รำมะนาแขกซึ่งตีเมื่อสวดนั้น มาประโคม ดำเนินการกระทำเจือเข้าไปในทางเล่นละคร แต่แรกทางเล่นก็เหมือนที่ตรัสประทานตัวอย่าง มีแขกรดน้ำมนต์ประเดิมโรง แล้วก็ออกภาษาต่างๆ เป็นที่ถูกอารมณ์ของคนทั่วไปด้วยจำง่าย เพียงแต่ไปยืนดูอยู่ครู่เดียวก็จำง่าย ... ที่เอาไปเล่นเมื่องานพระอัฐิสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทา นั้น คงจะคิดผูกเล่นกันมาก่อนแล้ว ไม่ใช่เล่นเป็นประเดิมโรงในงานนั้นเดิมทีจะมีพวก ‘ซาก’ (แขก: ผู้วิจัย) อยู่ในนั้นด้วยกระมัง แต่ทีหลังไม่มีเลยเป็นไทยล้วน แขกซึ่งเรียกว่าแขกรดน้ำมนต์ก็ไม่เห็นรด ทั้งไม่เห็นถือหม้อมน้ำมนต์ด้วย เห็นมีแต่ตลกไทยเข้าไปเล่นเกม เรียกแขกรด

น้ำมันต้นนั้นว่า ‘อาบัง’ ย้าอยู่ด้วยความตั้งใจจะให้ชั้นที่ตรงนั้น แต่ก็ไม่เห็นชั้นเลย
รู้สึกว่จืดเต็มทน

แล้วการเล่นก็ดำเนินไป เอียงไปทางละครเข้าทุกที ถัดจากออกภาษาต่างๆ
ก็เปลี่ยนเล่นเป็นเรื่องคนๆ ดันๆเอาตามใจ ที่สุดก็เล่นไปเรื่องละคร เช่น เรื่อง
อิเหนาที่เดียว” (พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. 2552: 232-233)

จากพระดำริข้างต้น แสดงให้เห็นได้ว่า รูปแบบการสวดแขกแต่เดิมนั้น ได้เปลี่ยนแปลงไป
จากแต่เดิมที่เป็นการสวดเพื่ออวยพรทางพิธีกรรมอย่างเดียว รูปแบบการสวดได้เปลี่ยนแปลงไปจน
ยี่เกมีลักษณะเป็นการแสดงละครเพื่อความสนุกสนาน หากพิจารณาในมิติรูปแบบการเล่นแล้วจะพบ
ประเด็นน่าสนใจคือ ยี่เก ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการแสดงที่ผสมการแสดงของแขกกับการแสดงแบบไทย ซึ่ง
ก่อให้เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ขึ้นบนพื้นฐานของกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ที่ผสมผสาน
และดัดแปลงประเพณีที่การสวดทางศาสนาจนกลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่สอดคล้องกับบริบท
ทางด้านความบันเทิงและวิถีชีวิตของคนไทย (สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา และศิลปะกิจ ตี๋ขันติกุล,
2541: 60)

มัทนี รัตนิ (2551:112) ได้เสนอข้อคิดเห็นเรื่องการศึกษาที่ลิเกไม่ได้มาจากการสวดแขกไว้ว่า

“รายละเอียดเกี่ยวกับพัฒนาการจาก ‘การสวดแขก’ มาเป็น ‘ยี่เก’ และ
‘ลิเก’ นั้น ยังคลุมเครืออยู่ไม่น้อยเพราะหากพิจารณาจากรูปลักษณะการแสดงลิเก
แล้วจะเห็นว่าใกล้เคียงกับชนบทยี่เกและละครนอกผสมกับลำตัดไทยมากกว่าที่
จะมาจากการสวดแขกโดยตรง”

แต่ทว่าหากพิจารณาด้วยการศึกษาในเชิงภาษาศาสตร์ก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่สามารถ
แสดงความเป็นมาของการแสดงลิเกได้เป็นอย่างดีเป็นเหตุเป็นผลที่ดี ดังที่จะเสนอต่อไปนี้

คำว่า “ลิเก” “ยี่เก” และ “นาฏดนตรี” นั้น คืออย่างเดียวกัน ซึ่งพจนานุกรมฉบับ
ราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 (2546 : 1013) ให้ความหมายของ ลิเก ว่า “การแสดงชนิดหนึ่งมา
จากชาวมลายู เรียก ยี่เก ก็มี” ส่วนคำว่า “ยี่เก” นั้น หมายความว่า “ภาษาปากของลิเก”
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2546 : 907) “นาฏดนตรี” หมายถึง ลิเก (ราชบัณฑิตยสถาน. 2546 : 576)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539 : 1 - 2) ได้อธิบายเชิงนิรุกติศาสตร์ของคำว่า “ลิเก” ไว้ว่า
“ลิเก” มีต้นกำเนิดมาจากพิธีสวดทางศาสนาของชาวฮิบรูที่เรียกว่า “ซากุฮูร” (Zakhur) เป็นการทำ
สมาธิสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ต่อมาชาวมุสลิมรับมาใช้ในพิธีทางศาสนาเป็นการนั่งสมาธิสวด

สรรเสริญพระอัลล้าห์ในสุเหร่า เรียกว่า ซิกรุ (Zikr) หรือ ซิกิร (Zikir) และภายหลังได้ออกเสียงคำนี้เพี้ยนไปเป็น ดฮิกิร (Dhikir) ดฮิกิร ได้แพร่หลายไปยังอินเดีย เกาะสุมาตรา เกาะชวา และแหลมมลายูตามลำดับ จนกระทั่งเข้ามาในภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล แล้วเปลี่ยนเสียงเรียกไปตามภาษาถิ่นมาเลย่ว่า ดจิกเก (Dikay) หรือ ดิเกอร์ ดจิกเกนี้ เมื่อเดินทางตามชาวไทยมุสลิมเข้ามาถึงกรุงเทพฯ คนกรุงเรียกกันตามสบายปากว่า ยี่เก เพราะ ดจิก ออกเสียงได้ยากในภาษาไทยจึงเปลี่ยนเป็น ยี่ แล้วลากเสียงตามสบายเป็น ยี่ดจิกเก จึงกลายเป็น ยี่เก

ส่วนการกลายมาเป็นคำว่า ลิเก นั้น มีนักภาษาศาสตร์หลายท่านให้เหตุผลในการที่ “ย” กลายเป็น “ล” ไว้หลายความเห็น บ้างก็ว่าเป็นการผันเสียงตามนิรุกติศาสตร์ เช่น เยี่ยงผา เป็น เสียงผา หรือ ยี่สง เป็น ลิสง บ้างก็ว่าการออกเสียง ย ไม่เพราะหูเท่า ล เหตุผลเหล่านี้ไม่มีข้อยุติ

สำหรับคำว่า “ลิเก” นั้น เริ่มปรากฏใช้ครั้งแรกเมื่อไรไม่ปรากฏชัด หลักฐานเก่าที่สุดเท่าที่ค้นพบได้ปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้คำว่า Liké ในพระราชธรรมาธิบายละครไทยเป็นภาษาอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. 2454 หลังจากนั้นมาคำว่า ลิเก ก็เป็นคำที่ใช้กันแพร่หลายในการเขียน ส่วนคำว่า ยี่เก ยังคงใช้ในการพูดอยู่นั่นเอง

ในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี มีพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช 2485 ให้เปลี่ยนคำว่า ลิเก เป็น “นาฏดนตรี” คำนี้ใช้อยู่ประมาณ 15 ปี ก็กลับมาใช้คำว่า ลิเก จนถึงปัจจุบัน โดยแท้ที่จริงแล้วความหมายของคำว่า “นาฏดนตรี” ตามพระราชกฤษฎีกาดังกล่าวได้ให้ความหมายโดยรวมที่เป็นไปทางการให้ความสำคัญแก่ดนตรี การขับร้อง คำพูด และบทบาท ซึ่งแบ่งเป็นสุขนานาฏดนตรี ทัศนาวรรตนาฏดนตรี และวิพิตนาฏดนตรี การแสดงลิเกก็จัดอยู่ในประเภทนาฏดนตรีด้วย บรรดาคณะลิเกจึงได้นำไปใช้เป็นชื่อเรียกประจำก่อนการแสดงชนิดอื่นๆที่อยู่ในประเภทด้วยกัน จึงทำให้การแสดงอื่นไม่กล้าใช้ ชื่อนาฏดนตรีจึงหมายถึง ลิเก เพียงอย่างเดียว (มนตรี ตราโมท, 2540: 80)

มนตรี ตราโมท (2540: 73) กล่าวว่า “ลิเก” ตามความหมายของพจนานุกรมภาษามลายู-อังกฤษ มีคำที่มีสำเนียงและความหมายคล้ายกับคำว่า “ลิเก” คือคำว่า “ดิเกอร์” ซึ่งมาจากคำว่า “เบอร์ดิเกอร์” แปลว่า ร้องลำนำ ขับลำนำ และคำว่า “เบตเกอร์” แปลว่าหญิงสาวเต้นรำตามราชสำนัก หญิงเต้นรำและร้องส่งเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะของรำมะนา ส่วนคำว่า “ดิเกอร์” น่าจะกลาย มาเป็น “ดิเก” แล้วเพี้ยนมาเป็น “ลิเก” และ “ยี่เก”

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2515 : 95 – 96) กล่าวว่า ลิเก เริ่มมีการแสดงในช่วงปลาย สมัยรัชกาลที่ 4 ลงมาจนถึงต้นรัชกาลที่ 5 คำว่า “ลิเก” มาจากภาษาเปอร์เซียว่า “ดิเกอร์” คือ การร้องเพลงสวดสรรเสริญพระเจ้าของแขกเจ้าเซ็นที่นับถือศาสนาอิสลาม ในครั้งแรกการร้อง “เพลงดิเกอร์” ของพวกแขกเจ้าเซ็นจะนำมาร้องถวายพระพรพระมหากษัตริย์เมื่อมีงานในราชวัง และนำมาร้องในงานมงคลต่าง ๆ ของพวกเจ้านายเพื่อแสดงให้เห็นถึงความมีบุญวาสนา หลังจากนั้นคนไทยจึงได้นำมาหัดร้องจนกระทั่งกลายเป็นการแสดงแบบไทยที่เรียกว่า “ลิเก” หรือ “ยี่เก” โดยเหลือเค้าของแขกเพียงก่อนแสดง คือ “การออกแขก” ในขั้นตอนการเล่นนั้นผู้เล่นลิเก เป็นชายล้วน แต่งกายตามสมัย ไม่มีการใช้เครื่องประดับมากมาย และร้องรำเป็นเรื่องราว เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นจึงได้เล่นเป็นลิเกทรงเครื่อง ผู้เล่นแต่งตัวเหมือนละครนอก มีการแสดงเนื้อเรื่องจาก ละครนอกและที่แต่งขึ้นใหม่ เมื่อลิเกได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้ละครนอกเสื่อมความนิยมและ สูญหายไป ในสมัยรัชกาลที่ 5

ศูนย์สังคีตศิลป์ (2529: 63 – 66) กล่าวว่า ลิเก เดิมเป็นการขับร้องเพื่อสวดบูชา พระศาสดาในศาสนาอิสลาม ต่อมาได้มีผู้นำมาแปลงเป็นลำนำต่าง ๆ เพื่อประชันกัน หลังจากนั้นจึงได้ มีการพัฒนารูปแบบไปสู่การละเล่นอย่างละคร จุดประสงค์หลักคือมุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขันถูกใจ ผู้ชม การเล่นรวดเร็ว พุดจาในทางตลกคะนอง มีการแต่งตัวหรูหรา บาดตา สิ่งสำคัญของการเล่นลิเก คือ ไม่มีการบอกรับหรือดูหนังสือ ผู้แสดงต้องคิดคำร้องเป็นกลอนสดด้วยปฏิภาณของตน เรื่องที่เล่น เลียนแบบมาจากละครรำ อาทิ ขุนช้างขุนแผน แก้วหน้าม้า หรือนำมาจากพงศาวดาร ได้แก่ ราชาราช สามก๊ก เป็นต้น เครื่องดนตรีประกอบการแสดงคือปี่พาทย์ เพลงสัญลักษณ์ประกอบการแสดงมี 3 เพลง คือ หงส์ทอง มอญครวญ และรานีเกลิง ลิเกในระยะแรกยังให้ความสำคัญต่อ ศิลปะการรำรำ แต่ระยะต่อมาจนถึงปัจจุบันปรากฏว่า ลิเกที่รักษาไว้ซึ่งศิลปะการรำมีน้อยมาก

จากข้อมูลที่เสนอข้างต้นดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า ลิเก เป็นการแสดงหนึ่งที่มี เค้าเดิมจากพิธีกรรมการสวดบูชาเทพเจ้าของชาวมุสลิมที่เข้ามา เรียกว่า “ดิเกอร์” เป็นภาษามลายู หรือที่คนไทยเรียกว่า “สวดแขก” แล้วจึงเรียกกันต่อมาว่า “ยี่เก” และ “ลิเก” ดังเช่นในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ารูปแบบของการเล่นลิเกนั้น มีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ จากการสวดแขก แล้วมา ผสมกับการสวดคฤหัสถ์แบบไทย ผสมกับการละคร จนมีโครงสร้างที่กลายเป็นรูปแบบของการแสดง ที่เกิดขึ้นใหม่ในวัฒนธรรมบันเทิงของไทย ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงชนิดนี้ก็ว่าได้

2.1.2 ประเภทของลิเก

จากความเป็นมาที่นำเสนอในหัวข้อที่แล้ว ทำให้เห็นถึงพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเล่น ทั้งยังแสดงให้เห็นถึง “ประเภท” ของลิเกได้อีกด้วย พบว่าลิเกมีด้วยกัน 3 ประเภท ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2536 : 5869 - 5871) ได้อธิบายไว้ ดังนี้

2.1.2.1 ลิเกบันตน

คำว่า บันตน เพี้ยนมาจาก บันตุน เป็นฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่งของภาษามลายู ที่ลิเกสวดแขกใช้เป็นหลักในการร้อง มีลักษณะเป็นละครชุดสั้น ๆ ที่ไม่มีแก่นสารเป็นเรื่องราว การเจรจาใช้สำเนียงแบบชาวมุสลิม การแต่งกายชายใส่เสื้อคอกลม แขนสั้น สีสันฉูดฉาด นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาด สวมสังเวียนปักขนนก และหญิงใส่เสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบนหรือผ้าซิ่น การแสดงเน้นที่ความตลก ไม่มีการรำ มีการออกภาษาต่าง ๆ ตามชุดการแสดง ก่อนจะเล่นมีการออกแขก เมื่อผู้แสดงร้องจบจะมีลูกคู่ซึ่งนั่งล้อมวงหน้าเวทีร้องรับและตีรำมะนา พวกตีรำมะนาจะร้องเพลงบันตนสลับบรรยายการแสดงชุดต่อไป

2.1.2.2 ลิเกลูกบท

ประยุกต์มาจากลิเกบันตน โดยการใช้ปี่พาทย์ทำเพลงรับแทนการใช้ลูกคู่ที่ตีรำมะนา เหตุที่เรียกว่า “ลูกบท” เนื่องจากเมื่อดนตรีบรรเลงเพลง 3 ชั้นที่เป็นแม่บทจบแล้วก็จะบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงสั้น ๆ หรือเพลงภาษาต่าง ๆ การบรรเลงเพลงลูกบทนี้เดิมผู้คิด ปล่อยตัวแสดงออกมาโดยร้องและรำไปตามเพลง ใช้ปี่พาทย์รับแทนลูกคู่ที่ตีกลองรำมะนา เรียกว่า ลูกบทอีกเพลงหนึ่งแล้วจึงออกลูกหมดแสดงว่าจบเพลง ผู้แสดงทั้งชายและหญิงแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าแพรพรรณธรรมดาแต่นิยมสีฉูดฉาด ผู้ชายใช้ผ้าโพกหัวหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะ ส่วนผู้หญิงซึ่งแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงก็จะสวมซ่องผมปลอม ส่วนชุดและการแสดงก็อนุโลมเล่นอย่างลิเกบันตน อย่างไรก็ตามลิเกลูกบทนี้จะมีการออกภาษาหรือแสดงลีลาสองภาษาเหมือนลิเกบันตน ได้แก่ จีน แขก ฝรั่ง พม่า เขมร มอญ ลาว ญวน ข่า ตะลุง ญี่ปุ่น เจียว ซึ่งปัจจุบันนี้จะหาได้ยากมากนอกเสียจากจะใช้บรรเลงด้วยปี่พาทย์นางหงส์ที่ใช้กลองมลายูเป็นเครื่องประกอบจังหวะแล้วจึงออกเป็นเพลงต่าง ๆ ที่เร็วและสนุกสนาน

2.1.2.3 ลิเกทรงเครื่อง

เป็นลิเกที่ประยุกต์ลิเกบันตนกับลิเกลูกบทเข้าด้วยกัน และจัดรูปแบบการแสดงแบบละครรามายักษ์ขึ้นโดยแสดงกันทั้งชายและหญิงทั้งนี้เนื่องมาจากพระยาเพชรปานิ (ตรี) ได้นำเครื่องแบบการแต่งกายของข้าราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

มาดัดแปลงใส่ เช่น ปันจุเหรียญอด (ชฎาที่ไม่มียอด) สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ประดับนพรัตน์ราชวรารามณ์กำมะลอ จึงเรียกว่า “ลิเกทรงเครื่อง” ซึ่งพระยาเพชรปาณีได้อธิบายให้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทราบไว้ว่า “ที่แต่งอย่างนั้นผู้หญิงเห็นว่าสวยมักติดใจชอบไปดู เมื่อมีผู้หญิงไปดูมาก พวกผู้ชายก็มักพากันไปดูผู้หญิง และคนที่ชอบดูลิเกไม่เอาใจใส่ในการขับร้อง ฟ้อนรำหรือเพลงปี่พาทย์ ชอบแต่สามอย่างคือ ให้แต่งตัวสวยเล่นขบขัน และเล่นให้เร็วทันใจ” นอกจากนี้เรื่องทีลิเกทรงเครื่องแสดงจะเป็นเรื่องราวอย่างละคร และมีการลดการใช้รำมะนาลง คงใช้แต่ประกอบการแสดงออกแขกเบิกโรงเท่านั้น

มนตรี ตราโมท (2540: 85 อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2536: 5870) ได้อธิบาย ลำดับขั้นตอนของการแสดงลิเกทรงเครื่องไว้ว่า หลังจากทีปี่พาทย์โหมโรงแล้วก็จะบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ ที่เรียกว่า “ออกภาษา” หรือ “ออกสิบสองภาษา” แทนการร้องบันตนจนกระทั่งถึงภาษาแขก อันเป็นภาษาสุดท้าย ปี่พาทย์จะหยุดให้พวกตีกลองรำมะนาออกมานั่งล้อมวงตีกลองและร้องเพลงบันตนต่าง ๆ อีกพักหนึ่ง แล้วจึงเริ่มการแสดงชุดแรกตามแบบลิเกบันตน โดยใช้ปี่พาทย์รับเป็นการคำนับครู ต่อจากนั้นจึงเริ่มจับเรื่องที่จะแสดงตามที่กำหนด ดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว มีตลกคณองทำรำจึงต้องลดลงไปตามสมควร ส่วนการร้องก็ใกล้ ไปทางแบบลิเกบันตน เพียงแต่ให้ปี่พาทย์รับต่อมาเห็นว่าการแสดงชุดแขกตามแบบลิเกบันตนทำให้เสียเวลาจึงดเสีย กล่าวคือเมื่อปี่พาทย์ออกภาษาแล้วก็ให้แขกออกเพียงเล็กน้อย มีตลกพอสมควร เสร็จแล้วแขกจะบอกเรื่องราวที่จะแสดงเป็นการคำนับครูตามประเพณี แล้วจึงเข้าจับเรื่องทันที ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายการแสดงลิเกใน พ.ศ. 2454 ว่าลิเกทรงเครื่องนั้นเลียนแบบมาจากละครรำ มีการนำเอาเค้าโครงเรื่องของละครนอก เช่น ไชยเชษฐ์ ลักษณะวงศ์ แก้วหน้าม้า เกษสุริยง มณีพิชัย คาวิ หรือ แม้แต่โอเหินา ซึ่งเป็นละครในก็นำมาเล่นด้วยเช่นกัน โดยที่ลิเกมิได้นำบทละครเดิมมาร้อง เพียงแต่จำวิธีการดำเนินเรื่องและกลอนที่ไพเราะบางตอนมาใช้เท่านั้น อนึ่ง นอกจากนำเอาเนื้อเรื่องจากละครนอกและละครในมาใช้แสดงแล้ว ในสมัยนั้นยังนำเรื่องที่แต่งโดยพระอาจารย์แดงแห่งวัดสัมพันธวงศ หรือ วัดเกาะมาแสดงด้วย เช่น จันทโครบ และโกมินทร์

จากจะเห็นได้ว่า ลิเก ทั้ง 3 ประเภท มีความสัมพันธ์กันในเชิงรูปแบบการเล่นที่มี การพัฒนาจากลิเกในแต่ละประเภทเป็นตามลำดับ ซึ่งสามารถแบ่งลิเกออกเป็นยุคต่างๆ ตามรูปแบบการเล่นที่พัฒนาขึ้นในแต่ละยุคสมัยนั้นได้ ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553 : 15 – 24) แบ่งยุคสมัยของ

ลิเกเป็น 6 ยุค ได้แก่ ยุคลิเกสวดแขก ยุคลิเกออกภาษา ยุคลิเกทรงเครื่อง ยุคลิเกลูกบท ยุคลิเกเพชร และยุคลิเกลอยฟ้า ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1) *ยุคลิเกสวดแขก* คือ ยุคที่ชาวไทยมุสลิมเดินทางมาจากภาคใต้ เข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพมหานคร ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) แล้วได้นำการแสดงลิเกเข้ามาด้วย ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ลูกหลานชาวไทยมุสลิมได้ใช้ภาษาไทยแทนภาษามลายูในการแสดงและบางครั้งมีการประชันวงร้องโต้ตอบกัน จนกลายมาเป็น ลำตัด ในปัจจุบัน ลิเกดั้งเดิมนั้นมีลักษณะคล้ายลิเกที่ยังคงแสดงอยู่ในภาคใต้ของไทย คือ ลิเกฮูลู และ ลิเกบารัต

2) *ยุคลิเกออกภาษา* คือ ยุคที่ลิเกนำเพลงออกภาษาของการบรรเลงปี่พาทย์และการสวดคฤหัสถ์ ในงานศพ ซึ่งเป็นที่นิยมกันในสมัยรัชกาลที่ 5 มาต่อท้ายการแสดงลิเก เพลงออกภาษาเป็นการแสดงล้อเลียนชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ในขณะนั้นด้วยการแต่งกาย น้ำเสียงในการพูด และเพลงที่ขับร้องในหมู่ชาวต่างชาติเหล่านั้น ผู้ชมนิยมกันมาก ลิเกเริ่มต้นด้วยการสวดแขกซึ่งเป็นการออกภาษามลายู เพราะถือว่าศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคล แล้วจึงต่อด้วยภาษาอื่น ๆ เช่น มอญ จีน เงี้ยว ลาว ญวน พม่า เขมร ญี่ปุ่น ฝรั่งเศส ชาวอินเดีย และตะลุง (ปักขไต้) ความสนุกสนานอยู่ที่ทำนองเพลงซึ่งมีทั้งทำนองมาจากเพลงของชาติต่าง ๆ และแต่งเพิ่มขึ้น รวมถึงเครื่องดนตรีหลายชนิดที่นำมาเล่นประกอบ

3) *ยุคลิเกทรงเครื่อง* เป็นการแสดงลิเกออกภาษามลายูกลาย ซึ่งมีผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบชาวมลายู ออกมาร้องเพลงอำนวยพรพร้อมวงรำมะนาเป็นการออกแขก มีตัวตลกถือขันน้ำตามออกมาให้ผู้แสดงเป็นแขกประพรมน้ำมนต์เพื่อเป็นสิริมงคล ส่วนชุดออกภาษาต่าง ๆ กลายเป็นละครเต็มรูป ใช้ปี่พาทย์บรรเลง ผู้แสดงแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายหรูหรา เลียนแบบข้าราชการในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการสวมขมาที่เรียกว่าปันจุเทรียยอด ใส่เสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายกสวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย จึงเรียกว่า “ลิเกทรงเครื่อง” ลิเกทรงเครื่องแสดง ในโรงและเก็บค่าเข้าชม ลิเกทรงเครื่องเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ. 2440 ที่วิกพระยาเพชรปาณี (ตรี) ตั้งอยู่นอกกำแพงเมือง หน้าวัดราชนิตดารามวรวิหาร ลิเกทรงเครื่องแพร่หลายไปทั่วภาคกลางอย่างรวดเร็ว มีการนำเนื้อเรื่องและขนบธรรมเนียมของละครนอกและละครพันทางมาใช้จนถึงขั้นแสดงเรื่องอิเหนาตามพระราชนิพนธ์ โดยพัฒนาการแสดงให้มีระเบียบแบบแผนและความประณีตมากขึ้น เลียนแบบ

แผนการแสดงของละครทำให้มีความสวยงาม ต่อมาได้เกิดเพลงรานิเกลิงหรือเพลงลิเก โดย นายดอกดิน เสือสง่า ในยุคลิเกทรงเครื่องนี้เอง และนายหอมหวน นาคศิริ ได้นำเพลงรานิเกลิง ไปร้องด้นกลอนสดอย่างยาวหลายคำกลอน ทำให้มีชื่อเสียงและมีลูกศิษย์มากมาย และช่วงปลายยุคนี้เองเริ่มมีลิเกออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียงด้วย

4) *ยุคลิเกลูกบท* เป็นลิเกที่เกิดขึ้นระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ. 2482 – 2488) ลิเกทรงเครื่องประสบปัญหาการขาดแคลนวัสดุเครื่องแต่งกายซึ่งต้องนำเข้าจากต่างประเทศ วงรำนะนาที่ใช้แสดงในช่วงออกแขกก็เปลี่ยนไปใช้วงปี่พาทย์แทนเพื่อเป็นการประหยัด ลิเกในยุคนี้ผู้ชายแต่งกายแบบสามัญ คือใส่เสื้อคอกลมแขนสั้น นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาดพุง ผู้หญิงใส่เสื้อแบบพื้น ๆ นุ่งซิ่น ห่มสไบ แต่การแสดงลิเกยังเป็นที่ยินยอมอย่างกว้างขวาง เนื้อเรื่องที่แสดงเปลี่ยนไปเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่

5) *ยุคลิเกเพชร* หลังสงครามโลกครั้งที่สอง บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ การตกแต่งเครื่องแต่งกายลิเกตัวพระทูลหรรษาขึ้นอีกครั้งหนึ่ง แต่มิได้กลับไปใช้รูปแบบลิเกทรงเครื่อง เริ่มต้นด้วยการใส่เสื้อกั๊กปักเพชรทับเสื้อคอกลมแขนสั้น สวมสนับเพลาเชิงปักเพชร แล้วนุ่งผ้าโจงทับ สวมถุงน่องสีขาว ใช้แถบเพชรหรือ “เพชรหลา” มาทำสังเวียนคาดศีรษะ ประดับขนนกสีขาว คาดสะเอวเพชร สำหรับชุดลิเกตัวนางไม่ค่อยมีแบบแผน ส่วนใหญ่เป็นชุดราตรียาวตามสมัยนิยม มีเครื่องประดับ เช่น มงกุฎ สายสร้อย กำไลการแสดงลิเกในยุคนี้ นำการแสดงประเภทอื่น ๆ เข้ามาเสริมเพื่อให้การแสดงเป็นที่ยินยอมอยู่เสมอ เช่น การร้องเพลงลูกทุ่งยอดนิยม หรือเพลงจากภาพยนตร์อินเดีย การเต้นอะโกโก้ ลิเกได้แพร่ภาพทางสถานีวิทยุโทรทัศน์เป็นประจำ อีกทั้งหนังสือพิมพ์ก็ให้ความสนใจ โรงละครแห่งชาติให้การยอมรับและจัดให้มีการแสดงลิเกขึ้นเป็นครั้งแรก โดยคณะลิเกของนายสมศักดิ์ ภัคดี เมื่อวันที่ 4 พฤศจิกายน 2518

6) *ยุคลิเกลอยฟ้า* เป็นยุคที่เวทีลิเกเปลี่ยนจากรูปแบบเดิมที่มีเวทีดนตรีอยู่ทางขวาของผู้แสดงมาเป็นเวทีดนตรีอยู่บนยกพื้นหลังเวทีการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นวงดนตรีทั้งวง และได้ขยายขนาดเวทีการแสดงออกไปจากประมาณ 6 เมตร เป็น 12 เมตร แต่ไม่มีหลังคา จึงเรียกว่า “ลิเกลอยฟ้า” เครื่องแต่งกายตัวพระในยุคนี้เพิ่มเครื่องเพชร (เพชรเทียม) มากขึ้น คือ มีแผงเพชรประดับศีรษะแทนขนนก เสื้อรัดรูปปักเพชรทั้งตัว ผ้านุ่งแบบสำเร็จรูปปักเพชรทั้งผืน เครื่องประดับต่าง ๆ ก็เพิ่มจำนวนเพชรขึ้นมากกว่าแต่ก่อน ประมาณ พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาเริ่มมีการนำเรื่อง ผู้ชนะ

สิบทิศ ซึ่งเป็นบทละครพันทางของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ซึ่งนิยมกันมากในเวลานั้นมาแสดงเป็นลิเก โดยแต่งตัวแบบละครพันทาง

2.1.3 ศิลปินลิเกที่สำคัญ

ศิลปินลิเกที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในหัวข้อนี้ มีทั้งหมด 4 ท่าน คือ นายดอกดิน เสือสง่า นายหอมหวาน นาคศิริ นายบุญยัง เกตุคง และนายบุญเลิศ นางพินิจโดยเสนอประวัติสังเขปเพื่อให้เห็นถึงภูมิเดิมและพัฒนาการคณะลิเกที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน กิ่งดาว ภูระหงษ์ (2554: 18 -21) ได้สรุปประวัติศิลปินลิเกไว้ โดยมีรายละเอียดสังเขปดังนี้

1. นายดอกดิน เสือสง่า (พ.ศ. 2407 – 2477) เกิดที่บางแก้ว อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม ชีวิตในวัยเด็กไม่มีโอกาสได้เรียนหนังสือ ต้องรับจ้างทั่วไปทั้งงานหนักและงานเบา เมื่อโตขึ้นเห็นว่าอาชีพแจวเรือรับจ้างนั้นไม่มั่นคง จึงเริ่มหัดลิเกจนกระทั่งกลายเป็นพระเอกลิเกที่มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา คณะลิเกของนายดอกดิน เสือสง่าออกแสดงในละแวกริมฝั่งแม่น้ำนครชัยศรี แม่น้ำสุพรรณ เลยไปถึงแม่น้ำราชบุรี (แม่กลอง) หรือแถวเมืองกาญจนบุรี เพชรบุรี สมุทรสงคราม สุพรรณบุรี สิงห์บุรี อ่างทอง พระนครศรีอยุธยา นครปฐม และสมุทรสาคร โดยไม่นิยมเล่นตามวิกใดเป็นเวลานาน ๆ แต่จะเร่ไปกับคณะของตนทั้งหมดในเรือข้าวขนาดใหญ่ที่มีทุกอย่างในเรือนั้น เมื่อไปถึงชุมชนใดก็ปลูกโรงแสดง นาน ๆ จะเข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ สักครั้งหนึ่งซึ่งมักจะเล่นที่วิกเมรุบน นายดอกดิน เสือสง่ามีความสามารถในการด้นกลอนสดด้วยคารมคมคาย เป็นผู้คิดทำนองรานิเกลิงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเกในปัจจุบันโดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตนที่เป็นบทแสดงความรักใคร่ นายดอกดิน เสือสง่า ได้คิดทำนองเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นเพลงแสดงความรักโดยใช้กลอนสัมผัสแบบเดียวกับเพลงมอญครวญ บางคนเรียกทำนองรานิเกลิงว่า เพลงทำนองดอกดิน มรดกสำคัญที่นายดอกดิน เสือสง่า มอบไว้ให้แก่วงการลิเกไทย คือ

1. เพลงรานิเกลิง เพลงที่ชาวลิเกถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของลิเกไทยและสืบทอดมาจนทุกวันนี้ สันนิษฐานว่านายดอกดิน เสือสง่าแต่งเพลงนี้ในราว พ.ศ. 2445

2. แสดงแบบชายจริงหญิงแท้ โดยเฉพาะคู่พระคู่นางสองพี่น้อง นายเด็กกับนางละออง เสือสง่า เนื่องจากคณะลิเกดอกดินเป็นคณะลิเกเครือญาติ ผู้แสดงส่วนใหญ่ใกล้ชิดกันมาก ทำให้คุ้นเคยกันดีและแสดงได้ถึงบทถูกใจผู้ชม

3. ปฏิวัติการร้องแต่ยึดแบบการรำตามแบบแผนดั้งเดิมของลิเกทรงเครื่อง คณะลิเกดอกดินเคร่งครัดกับแบบแผนการร้อง การรำ และเอาจริงเอาจังกับการแสดง ตัวนายดอกดินเองได้ชื่อ

ว่าเป็นลิเกที่แสดงลิเกอย่างมืออาชีพ ซ้อมบททั้งร้อง รำและเจรจาอยู่เป็นประจำ รวมทั้งลงทุนเตรียมฉากการแสดงตามท้องเรื่องให้สมจริงและสร้างความตื่นเต้นแปลกใหม่ให้แก่ผู้ชมอยู่เสมอ

2. นายหอมหวน นาคศิริ (พ.ศ. 2442 – 2521) เป็นคนบ้านห้วยทราย ตำบลโพธิ์ลาว อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อเป็นเด็กเคยหัดลิเกอยู่แถว ๆ บ้าน ต่อมาอายุ 14 ปี ได้ติดตามและเป็นลูกศิษย์นายดอกดิน เสือสง่า จนกระทั่งมาตั้งคณะลิเกหอมหวลเที่ยวเร่ร่อนไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2482 ได้มาเปิดวิกที่ตลาดทุเรียน ซึ่งต้องแข่งขันกับลิเกของนายพัก นายเจือ ที่วิกเมรุปุน ทำให้นายหอมหวน นาคศิริ ต้องคิดหาวิธีที่จะทำให้คณะลิเกของตนได้รับความนิยมจากประชาชนมากที่สุด จึงได้ปรับปรุงเครื่องแต่งกายลิเกเสียใหม่ให้ทันสมัย เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดง ลดการรำให้น้อยลง ด้นกลอนสดเข้าสู่ดำเนินเรื่องให้เร็วทันใจ ผลงานเด่นที่ทำให้ได้รับสมญาว่า “ราชาลิเก” ได้แก่ การดัดแปลงทำนองเพลงราชนิกุลของนายดอกดิน เสือสง่าเสียใหม่ แทนที่จะร้องคำเดียวแล้วลงให้ปี่พาทย์รับ แต่ได้เพิ่มการใช้กลอนแบบลำตัดเข้าผสม ทำให้สามารถร้องต่อไปได้อีกหลายคำ จึงลงให้ปี่พาทย์รับเสียครั้งหนึ่ง จึงทำให้น่าฟังยิ่งขึ้นเพราะบรรยายความได้มากกว่า รวมทั้งทำนองเพลงที่ดัดแปลงมาใหม่นี้ไม่ได้ร้องเฉพาะบทที่แสดงความรักอย่างเดียวเท่านั้น ยังสามารถนำไปร้องกับบทอื่น ๆ เช่น บทดีใจ บทโกรธ และบทโศกอีกด้วย เรื่องที่นำมาแสดงมีหลายแบบ มีทั้งเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องจากนวนิยาย เช่น ผู้ชนะสิบทิศ ของยาขอบ ขุนศึกของไม้เมืองเดิม ฯลฯ หรือเรื่องที่แต่งขึ้นมาใหม่ให้ทันสมัยกับเหตุการณ์บ้านเมือง ถ้าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการประโลมโลกอย่างละครร้องจะมีลูกคู่รับ นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงของละครร้องและเพลงไทยสากลมาร้องแต่ใช้ปี่พาทย์รับ และมีการประดับตกแต่งฉากเวทีให้ดูสมจริงและตรงกับเนื้อเรื่อง ฯลฯ ด้วยเหตุนี้เองทำให้ลิเกคณะหอมหวลมีชื่อเสียง ต่อมาคณะหอมหวลได้ย้ายวิกไปที่ตลาดนานา จนถึง พ.ศ. 2515 จึงพักلامือให้ลูกหลานดำเนินกิจการต่อไปเป็นปีเศษจึงยุติจากวงการ ได้ออกบวชครั้งสุดท้ายและได้เป็นเจ้าอาวาสวัดป่าเรไร จังหวัดนนทบุรี จนกระทั่งมรณภาพเมื่อวันที่ 14 มีนาคม 2521

3. นายบุญยัง เกตุคง เกิดเมื่อวันเสาร์ เดือนสาม ปีชวด พุทธศักราช 246 ที่จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นศิลปินผู้มีความสามารถทางศิลปะการแสดงลิเกหรือนาฏดนตรีที่มีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับในวงการเดียวกันว่าเป็นผู้รอบรู้ทั้งกระบวนกลอน กระบวนร้องและกระบวนรำของลิเกทรงเครื่องซึ่งได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากปรมาจารย์ผู้ก่อตั้งศิลปะแขนงนี้มีความสามารถในการ

การแสดงได้หลายบทบาททั้งตัวเอกตัวโง่และตัวตลกนอกจากนั้นยังรอบรู้เรื่องเพลงการสามารถบรรเลงดนตรีทั้งปี่พาทย์และเครื่องสาย จนถึงการบรรเลงเดี่ยวและประชันวงความชัดเจนทางศิลปะดังกล่าวทำให้สามารถพัฒนาลิเกทรงเครื่องให้มีคุณค่าทางศิลปะยิ่งขึ้นและยังเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการด้านนี้ให้กับศิษย์ในสถาบันต่างๆอย่างต่อเนื่องตลอดมานายบุญยัง เกตุคงจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปีพุทธศักราช 2534 นายบุญยังเริ่มเข้าสู่วงการลิเก เมื่ออายุประมาณ 16 ปี หลังจากที่ได้ศึกษาเรื่องปี่พาทย์จนมีความสามารถถึงขั้น (ในยุคนั้น) ครูลิเกคนแรกของนายบุญยังคือ นายวาด เม็ดขนุน (ตัวนางลิเกสมัยนั้น) ครูวาดสอนให้รำกราย (เดิน) รำขึ้นเตียง รำสรนวล รำรจนาเสียงพวงมาลัย และร้องกลอนในทำนองต่าง ๆ ครูคนต่อมาคือ นายสนิท จรกา เป็นนักแสดงลิเกที่มีชื่อเสียง ความรู้ความสามารถสูงมากในสมัยนั้น นายบุญยังหัดรำท่าเดิน ท่าขึ้นเตียง ท่าเชิด ท่าเสมอ เพลงช้า เพลงเร็วจากครูสนิท จรกา ต่อมาได้สมัครแสดงลิเกอยู่กับคณะศิษย์ ว.พ.ร. (ศิษย์วัดพระพิเรนทร์) และคณะนายเฉื่อย หัวล้าน ต่อมาได้เดินทางไปสมัครเป็นศิษย์นายเต็ก เสือสง่า บุตรบุญธรรมของครูดอกดิน เสือสง่า ราชาลิเกในอดีต นายบุญยังหัดร้องลิเกกับนายเต็ก เสือสง่า ที่จังหวัดนครราชสีมาเป็นเวลาประมาณ 2 ปี หลังจากนั้น ก็กลับมาแสดงลิเกที่กรุงเทพฯ และได้ร่วมกับพี่ชายคือ นายบุญยงค์ เกตุคง และนายบุญสม อยุธยา (พร ภิรมย์) จัดตั้งคณะลิเกชื่อคณะเกตุคงดำรงศิลป์ รับแสดงในงานทั่วไป และแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุหลายแห่ง ต่อมานายบุญยังได้เดินทางไปเรียนการแสดงลิเกเพิ่มเติมกับครูเต็ก เสือสง่าอีกครั้ง และยังได้รับมอบหมายให้ควบคุมคณะลิเก ได้รับการถ่ายทอดเพลงร้อง กระบวนรำ เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ กระบวนท่ารำของนางวันทองแปลง พลายชุมพล จนถึงการรบบตามบทระหว่างพระไวยกับพลายชุมพล ท่ารำของอิเหนา รวมถึงท่ารำเงาะ ซึ่งเป็นท่ารำที่จัดอยู่ในประเภทอวดฝีมือความสามารถทางรำ และนายบุญยังได้รับมอบหมายจากนายเต็ก เสือสง่า ให้เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครู ครอบครูลิเกด้วย ชีวิตในบั้นปลายได้ถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงลิเกทั้งการร้อง การรำให้แก่ผู้ร่วมคณะและแพร่หลายไปยังบุคคลอื่น ๆ มากขึ้นจนมีลูกศิษย์เป็นนักแสดงอาชีพจำนวนมาก นอกจากนี้ยังเป็นวิทยากรอบรมความรู้ทั้งด้านดนตรีและการแสดงลิเกให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ อีกด้วย นายบุญยัง เกตุคง เสียชีวิตเมื่อวันที่ 22 สิงหาคม 2540 อายุ 73 ปี

4. **นายบุญเลิศ นาจพินิจ** เกิดเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2485 ที่จังหวัดอ่างทอง เป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์การแสดงลิเกทรงเครื่องแบบโบราณทั้งการรำการร้อง และ

การแต่งกายไว้อย่างครบถ้วน สืบทอดจากนายหอมหวน นาคศิริ บรมครูด้านลิเกในนาม “คณะบุญเลิศ ศิษย์หอมหวล” นอกจากจะเป็นผู้แสดงแล้ว นายบุญเลิศ นางพินิจ ยังมีความสามารถในการประพันธ์บทลิเกทั้งด้านร้อยแก้ว ร้อยกรองซึ่งต้องอาศัยความรู้ความชำนาญอย่างสูงในการริเริ่มสร้างสรรค์จินตนาการสร้างเรื่องต่าง ๆ ทั้งคำร้อง บทเจรจาและการบรรจเพลงให้เหมาะสมกับเรื่องที่แสดง มีผลงานออกเผยแพร่มากมายจนมีชื่อเสียงเลื่องลือไปทั่วทุกภาค ทุกจังหวัด ทั้งในประเทศและต่างประเทศ อาทิ พม่า ลาวมาเลเซีย และสหรัฐอเมริกา เป็นต้น เป็นที่ยอมรับในวงการลิเกทั่วไป โดยได้รับโล่และเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณต่าง ๆ ตลอดมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2518 จนถึงปัจจุบันนับว่า นายบุญเลิศ นางพินิจ เป็นศิลปินลิเกที่มีความรอบรู้ทั้งการขับร้องเพลงไทยการบรรเลงดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นคุณสมบัติของศิลปินที่มีความสามารถผู้หนึ่ง นายบุญเลิศ นางพินิจ จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ปีพุทธศักราช 2539 (คำประกาศเกียรติคุณ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ)

เนื่องจากนายบุญเลิศ นางพินิจ เป็นผู้ที่มีหน้าตาางดงามเหมาะสมที่จะเป็นนักแสดง บิดาจึงนำไปฝากเป็นศิษย์ ครูหอมหวลนาคศิริ หัวหน้าคณะลิเกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไป ในขณะนั้น ฝึกลิเกได้ 1 ปี ครูจึงให้ออกแสดงครั้งแรกที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยแสดงเป็นตัวพระเอกวัยเด็ก (กุมาร) ในเรื่อง “โอรสใจสิงห์” นายบุญเลิศเป็นผู้มีความประพฤติเรียบร้อย มีสัมมาคารวะ มีความจำดี เสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี หมั่นท่องบท จึงร้องรำได้คล่องแคล่วเป็นที่รักของครู ในระยะแรก ๆ ได้ตระเวนแสดงทั่วประเทศ ต่อมาทางคณะจึงเข้าวิกบางลำพูเป็นที่แสดง

ครูหอมหวลมีลูกศิษย์มากมาย แบ่งได้เป็น 9 สาขา และยังมีหอมหวลรุ่นพิเศษ ซึ่งรวมดารานักแสดงที่มีชื่อเสียงยอดนิยมไม่ประจำคณะใด แต่ต้องสลับกันไปแสดงในคณะต่าง ๆ ซึ่งในจำนวนนั้นมีนายบุญเลิศ นางพินิจ รวมอยู่ด้วย ไม่ว่าไปแสดงที่ไหนคนดูต่างชื่นชมพระเอกบุญเลิศ เพราะรูปร่าง ร่าสวย ร้องเพราะ เสียงดี เจรจาอ่อนหวานน่าฟัง จึงทำให้ชื่อเสียงเลื่องลือไปไกลถึงต่างประเทศ เช่น ลาว พม่า มาเลเซีย สหรัฐอเมริกา ครูหอมหวล ได้ถ่ายทอดวิชาให้แก่ นายบุญเลิศ ทุกอย่าง จึงเป็นผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถเพียบพร้อมทั้งด้านการร้องลิเก การรำ และการร้องเพลงไทยเดิม นอกจากนั้นยังศึกษาวรรณกรรมไทยประเภทนิทาน และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ลักษณะวงศ์ จันทโครพ ราชอิรสาช เป็นต้น ในการเขียนบทนั้นผู้เขียนจำเป็นต้องมีความรู้ในการใช้สำนวนเขียนทั้งร้อยแก้วเพื่อเขียนเรื่องย่อ บทเจรจา และนำมาเขียนบทร้องเป็นร้อยกรอง มีการดำเนินเรื่องที่เหมาะสม ให้ลีลา อารมณ์ และใช้เพลงได้ถูกต้อง ซึ่งศิลปะวิทยาการเหล่านี้ นายบุญเลิศ ได้รับการประสิทธิ์ประสาทจากครูหอมหวลอย่างครบถ้วน

จึงเป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรอบรู้ในเรื่องการแสดงทุกด้าน ทั้งวรรณกรรม นาฏดนตรี นาฏศิลป์ คีตศิลป์ไทย และดนตรีไทย ปัจจุบันได้ใช้บ้านเป็นสถานที่สอนและฝึกซ้อมลิเก ซึ่งศิษย์หลายคนสามารถประกอบอาชีพ และสร้างชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั่วไป เช่น ลิเกคณะสายใจ คณะหงส์หยก คณะวิบูลย์ เป็นต้น นอกจากนี้นายบุญเลิศ นางพินิจ ได้รับเชิญไปสอนและฝึกซ้อมการแสดงลิเก ให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน เช่น สำนักงานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยบูรพา สถาบันราชภัฏหลายแห่ง และธนาคารต่าง ๆ

2.2 จารีตของการแสดงลิเก

สิ่งหนึ่งที่ทำให้การแสดงลิเกมีรูปแบบการเล่นที่เป็นลักษณะเฉพาะจากอดีตมาถึงปัจจุบัน นั้นด้วยมีการสืบทอดแบบแผนในการแสดงที่เรียกว่า “จารีต” ซึ่งในที่นี้ คือ “รูปแบบของการแสดง” อันประกอบด้วย ขนบประเพณีในการแสดงลิเก วิธีการฝึกหัด วิธีการและขั้นตอนการแสดง ค่านิยม ความเชื่อเกี่ยวกับการแสดง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.2.1 ขั้นตอนในการแสดงลิเก

กรองแก้ว แรงเพ็ชร (2549 : 86 – 93 อ้างถึงใน มณี เพทาขมภู, 2556: 38-39) ได้ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี ซึ่งเป็นคณะลิเกลูกบทที่มีชื่อเสียงและยังคงได้รับความนิยมนักชมในปัจจุบัน พบว่า ลิเกคณะพรเทพ พรทวี เป็นลิเกลูกบทที่ยังคงรักษาและสืบทอดแบบแผนในการแสดงมาจากศิลปินลิเกในอดีต แบ่งขนบในการแสดงออกเป็น 2 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นตอนไหว้ครูก่อนการแสดง และการแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโสในคณะก่อนที่จะออกแสดง
2. ขั้นตอนการแสดง เริ่มต้นด้วยการโหมโรง การรำถวายมือ การออกแขก การแสดงที่ดำเนินเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์อย่างละคร และจบลงด้วยการลาโรง

ขนบขั้นตอนของการแสดงของลิเกคณะพรเทพ พรทวีจะเริ่มด้วย “การโหมโรง” ซึ่งถือว่าการบรรเลงเพื่อไหว้ครู ทั้งยังเป็นการรำลึกถึงครูอาจารย์ เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เพื่ออัญเชิญมาคุ้มครองให้การแสดงในแต่ละครั้งประสบความสำเร็จ ทั้งนี้ การโหมโรงยังเป็นเตรียมความพร้อมของนักดนตรี เครื่องดนตรี และเป็นสัญญาณเพื่อประกาศให้รู้ว่าการแสดงกำลังเริ่มขึ้นแล้ว ให้กับนักแสดงที่อยู่หลังโรงและผู้ชมที่อยู่บริเวณใกล้เคียงอีกด้วย

ต่อจากนั้นผู้เล่นจะ “รำถวายมือ” ซึ่งเป็นการสักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในสถานที่ที่ทำการแสดง ทั้งยังก่อให้เกิดความเป็นมงคลแก่ชาวคณะลิเก เพื่อเป็นการสร้างขวัญ และกำลังใจแก่นักแสดง ให้ในเกิดความสำเร็จในการแสดงอีกด้วย

หลังจากที่รำถวายเป็นแล้ว ก็จะเป็นการแสดงที่เรียกว่า “ออกแขก” และเมื่อออกแขกเสร็จแล้ว พิธีกรประจำคณะจะกล่าวทักทายผู้ชมพร้อมทั้งประกาศชื่อเรื่องที่จะแสดงในวันนั้น จากนั้นเป็นการแสดงที่ดำเนินเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์เช่นเดียวกับละคร โดยก่อนหน้าที่จะแสดงในแต่ละครั้ง หัวหน้าคณะจะต้องบอกกับผู้แสดงทุกคนว่าจะแสดงเรื่องอะไร มีการกำหนดบทบาทหน้าที่ของแต่ละคนว่าแสดงเป็นตัวอะไรบ้าง ในการกำหนดเรื่องที่แสดงนี้บางครั้งมีการกำหนดล่วงหน้า แต่บางครั้งถึงแม้จะกำหนดไว้ก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลงบ้าง เนื่องจากความต้องการของเจ้าภาพ ดังนั้นการแสดงลิเกแต่ละครั้ง ส่วนใหญ่มักจะกำหนดเรื่องที่จะแสดงกันเมื่อสมาชิกในคณะมาถึงพร้อมกันที่งานแล้ว หรือเรียกว่ากำหนดเรื่องก่อนถึงเวลาแสดงไม่นานนัก โดยหัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงของคณะเป็นผู้บอกเรื่องพร้อมทั้งแจกแจงบทบาทด้วยปากเปล่าให้ผู้แสดงแต่ละคนฟังที่หลังโรง ในขณะที่กำลังแต่งหน้าหรือแต่งตัวกันอยู่ ซึ่งผู้แสดงแต่ละคนก็จะทราบถึงบทบาทหน้าที่ของตนเองว่าจะต้องแสดงอย่างไร เพราะแต่ละเรื่องที่น่าสนใจแสดงนั้นมักเป็นเรื่องที่แสดงกันอยู่บ่อย ๆ จนเกิดความเคยชินแล้ว ระหว่างที่ผู้แสดงแต่ละคนกำลังดำเนินบทบาทไปตามเนื้อเรื่องนั้น หัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงจะคอยกำกับดูแลอยู่ข้างเวทีเพื่อให้การแสดงดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย ในกรณีที่เกิดปัญหา เช่น การแสดงเชื่องช้า ตลกผิด ตัวแสดงบาดเจ็บ หัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงก็จะพลิกแพลงให้เรื่องดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น ผู้แสดงทุกคนต้องรู้บทรู้หน้าที่และต้นบทร้อง บทเจรจาของตนให้เป็นไปตามแนวเรื่องที่กำหนดไว้ได้ตลอดเวลา (กรองแก้ว แรงเพชร (2549 : 86 - 93 อ้างถึงใน มณี เพทาขมภู, 2556: 38-39)

มณี เพทาขมภู (2556: 38-39) กล่าวว่า ตามแบบแผนการดำเนินเรื่องของ การแสดงลิเกโดยทั่วไปนั้น ในฉากแรก ๆ เป็นการเปิดตัวละครสำคัญในท้องเรื่องผู้แสดงจะส่งสัญญาณให้นักดนตรีบรรเลงเพลงสำหรับรำออกจากหลังเวที เช่น เพลงเสมอเมื่อรำกรายมาถึงหน้าดั่งหรือเตียงที่วางอยู่กลางเวทีก็นั่งลง หรือทำท่ากรายมือแล้วขึ้นไปนั่ง ร้องเพลงทำนองรานิเกลิงแนะนำตัวเองตามบทบาทในเรื่อง เมื่อจบเพลงแล้วเจรจาดำเนินเรื่องต่อไป เมื่อตัวแสดงหมดบทบาทในการออกมาครั้งแรกแล้วก็เข้าโรงด้วยการร้องเพลงแจ้งให้ผู้ชมทราบว่าตนคิดอะไร หรือทำอะไร และจะเดินทางไปไหน จากนั้นปีพาทย์ทำเพลงเสมอ แล้วขีดให้ผู้แสดงรำเข้าโรงไป การออกแสดงในฉากแรกนี้ อาจมีผู้แสดงคนสำคัญ คนเดียว หรือหลายคนก็ได้ เช่น ถ้ากล่าวถึงกษัตริย์ของเมืองหนึ่ง ฉากแรกที่ออกมาอาจมีผู้แสดงเป็นมเหสี โอรส ธิดา พร้อมนางสนมกำนัล และทหารออกมาด้วย หรือ

บางเรื่องที่ฉากแรกฝ่ายผู้ร้าย หรือตัวโกงออกมาก่อน อาจออกมาเพียงคนเดียว หรือออกมาเป็นกลุ่มก็ได้ ในกรณีที่ฉากแรกออกมาพร้อมกันหลายคนก็จะมีการร้องแนะนำตนเองส่งต่อ ๆ กันไปที่ละคน นอกจากนี้ขณะที่เริ่มต้นแสดง หรือเริ่มต้นในแต่ละฉากแต่ละตอนโฆษกประจำคณะจะประกาศแนะนำตัวผู้แสดง และแนะนำเนื้อเรื่องคร่าว ๆ ด้วย และการแสดงในฉากต่อ ๆ มาผู้แสดงมักเดินกรายท่าออกมา ผู้แสดงบนเวทีหรือผู้บรรยายหลังโรงจะแจ้งสถานที่และสถานการณ์ในท้องเรื่องให้ผู้ชมทราบแล้วจึงดำเนินเรื่องไปจนจบฉากอย่างรวดเร็ว เมื่อผู้แสดงหมดบทบาทของตนเองแล้วก็จะร้องเพลงด้วยเนื้อความสั้น ๆ แล้วกลับเข้าไปด้วยเพลงเชิด ซึ่งใช้สำหรับการเดินทางที่รวดเร็ว การแสดงในฉากจบ มักเป็นฉากที่ตัวโกงพ่ายแพ้แก่พระเอก ผู้แสดงเกือบทั้งหมดออกมาสู้รบกัน ร้องประชันฝีปากกัน ซึ่งในตอนสุดท้ายพระเอกเป็นฝ่ายชนะ ส่วนตัวโกงพ่ายแพ้ และได้รับบาดเจ็บสาหัส ต้องหนีไปหรือยอมจำนนอยู่ ณ ที่นั้นเสมอ การแสดงจะจบลงโดยไม่มีการตายบนเวที เพราะถือว่าเป็นสิ่งอัปมงคล ผู้แสดงมักทำท่าหนึ่ง เพื่อแสดงให้ทราบว่าการเล่นจบลงแล้ว จากนั้นปีพ่ายจะบรรเลงลาโรง ผู้แสดงกราบอำลาผู้ชม หัวหน้ากล่าวขอบคุณผู้ชม และเชิญชวนให้ติดตามชมการแสดงคณะของตนในโอกาสต่อไป

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2536: 5883 - 5886) กล่าวถึงที่มาของเรื่องและลำดับการแสดงลิเกในปัจจุบันดังนี้

การแสดงลิเกในปัจจุบันนิยมเรื่องสมัยใหม่ มีเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ บ้างซึ่งล้วนแต่แต่งขึ้นใหม่ทั้งสิ้น การแต่งเรื่องลิเกนั้นผู้แต่งหรือคนเรื่องกำหนดแต่โครงเรื่องเท่านั้น รายละเอียดตัวลิเกเล่นสดเอาเอง เรื่องที่แต่งก็ไม่ใช่นิยายถอดตาม บางครั้งก็จำเขามาบ้าง บางครั้งก็เล่นซ้ำบ้าง การคิดเรื่องของลิเกเป็นของยาก เพราะไม่ใช่คิดจากจินตนาการตามใจชอบ แต่ต้องพลิกแพลงเองจากปัจจัย คือจำนวนและความสามารถของตัวลิเกในวันงานนั้น ๆ และลิเกก็เคยชินกับฉากเหล่านี้ เล่นได้สะดวก บอกเรื่องง่าย การดำเนินเรื่องของลิเกจะช้าในตอนต้น เพราะเสียเวลากับการรำออก และแนะนำตัวแสดง การปูพื้นเรื่องแต่ละฉากนาน และจะค่อย ๆ สั้นเข้าเมื่อเรื่องเริ่มเข้มข้นขึ้น เนื้อหาการดำเนินเรื่องตลอดจนคติต่าง ๆ ในเรื่องนั้นคนดูไม่ค่อยสนใจเท่าเดินเรื่องให้เร็วทันใจ ยิ่งเป็นการแสดงทางวิทยุหรือโทรทัศน์ซึ่งมีเวลาจำกัดยิ่งเล่นเร็ว

ลำดับการเข้าออกของตัวแสดงและจังหวะในการดำเนินเรื่องของลิเกที่เป็นแบบแผนในปัจจุบัน มีดังนี้

1. ตัวโง่ออกมาเป็นคนแรก กล่าวแนะนำตัวและวัตถุประสงค์ในการคิดคตทรยศต่างๆ และตั้งใจจะทำให้สำเร็จในวันนี้ การที่พวกตัวโง่ออกมาเช่นนี้พวกลิเกอธิบายว่าทำให้เรื่องตื่นเต้น คนดูระทึกใจตั้งแต่ต้น และเรื่องเดินเร็วขึ้นกว่าจะปล่อยตัวเจ้าออกมาก่อนซึ่งจะเสียเวลาไปอีก 1 ฉาก (ตัวตลกจะตามตัวโง่ออกมาด้วย ถ้ามี)

2. ตัวเจ้า (ตัวพ่อ ตัวแม่) ออก

3. ตัวพระรอง หรือตัวนางรอง หรือตัวอิจฉาออก (ถ้ามี)

4. ตัวพระเอกและตัวตลกตามพระเอก

5. ตัวนางเอกออก (ตัวตลกตามนางเอกออกด้วย ถ้ามี)

6. เรื่องจะดำเนินต่อไปเข้มข้นขึ้น แก่แต่ละฉากสั้นเข้า

7. เวลาประมาณ 23 นาฬิกา การดำเนินเรื่องจะหยุดลงปล่อยให้ตัวตลกปะทะคารมกับตัวอิจฉาหรือตัวโง่ เป็นเวลาที่สร้างความสนุกสนานขบขันให้กับคนดูเป็นอย่างยิ่ง บางครั้งตัวพระเอก นางเอกออกมาร่วมตลกด้วย ฉากตลกนี้จะนานราว 30 นาที ถึง 1 ชั่วโมง เรื่องก็จะดำเนินต่อไป

8. ตัวพระเอกต่อสู้กับตัวโง่หรือเป็นการติดตามไล่กัน

9. จบการแสดง เวลาประมาณ 1 นาฬิกาของวันใหม่

การจบการแสดงของลิเกนั้นจะจบลงตรงเงื่อตาบขึ้นจะพันแทบทั้งนั้น พอเงื่อตาบขึ้นจะพันก็พลันหมดเวลา ปัจจุบันมักจะจบด้วยฉากการเคลื่อนไหวช้า ๆ อย่างภาพยนตร์แล้วมาจบกลางเวทีเป็นภาพนิ่ง

2.2.2 วิธีการฝึกหัด

วิธีการฝึกหัดลิเกนั้น ถือเป็นจารีตอย่างหนึ่งที่ผู้ที่จะเป็นผู้แสดงลิเกต้องกระทำ ซึ่งวิธีการนั้นจะเป็นไปตามข้อปฏิบัติของแต่ละคณะที่ได้กำหนดไว้ โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นแบบแผนที่ปฏิบัติจากการได้ถ่ายทอดมาจากครูบอาจารย์ลิเกหรือหัวหน้าคณะกำหนดไว้ ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น 2 วิธีใหญ่ดังนี้

วิธีที่ 1 คือ การหัดโดยตรงกับครูหรือกับพ่อแม่

วิธีที่ 2 คือ หัดด้วยตัวเองโดยแอบจำวิธีการแสดงของคนอื่นมาทดลองทำจนเกิดความชำนาญ แล้วจึงนำไปแสดง หรือที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ”

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539 : 90) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการฝึกหัดลิเกไว้ว่า ลิเกส่วนใหญ่ต้องหัดรำและหัดร้องก่อน ต่อจากนั้นจึงจะหัดต้นกลอนสด การหัดร้องและหัดรำนี้ส่วนใหญ่หัดไปพร้อม ๆ กัน การหัดรำจะเริ่มโดยถือเอาวันพฤหัสบดีหรือวันศุกร์เป็นวันเริ่มหัด ฝ่ายผู้หัดจะนำดอกไม้ ธูปเทียน ชันโลหะ ผ้าขาวและเงิน 6 บาท มาไหว้ครูขอวิชา ครูซึ่งเป็นลิเกอาวุโสหรือครูละครรำจะจับมือลูกศิษย์ของตนขึ้นตั้งวงและจับมือพอเป็นพิธี แสดงว่ายอมรับเป็นครูเป็นศิษย์กัน ต่อจากนั้นก็นัดวันเวลาทำการฝึกหัด บทแรกที่หัดรำคือ รำเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งเป็นการหัดรำตามมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย เมื่อรำได้คล่องดีแล้วก็หัดรำแม่บทเล็ก ต่อไปก็ถึงรำใช้บท คือการศึกษาถึงการใช้ทำรำประกอบบทร้องและบทเจรจา ขั้นสุดท้ายคือการหัดรำหน้าพาทย์ เช่น รำเพลงเสมอ เป็นอันหมดการหัดกระบวนรำ

ในด้านฝึกหัดร้องเพลง จะเริ่มด้วยการหัดร้องเพลงไทยในอัตราสองชั้นอย่างง่าย ๆ ที่ใช้กันเป็นประจำในการแสดงลิเก เช่น ตะลุ่มโปง หงส์ทอง สองไม้และรานิกเกลิงโดยหัดออกเสียงให้ชัดเจน รู้จังหวะ การถอนหายใจและการทอดเสียงไม่ให้ขาดเป็นห่วง ๆ ลิเกบางคนได้ครูตีมีวาก็ได้ต่อเพลงสูง ๆ ก็ถึงขั้นหัดร้องเพลงดับและเพลงเถา เช่น เพลงดับพระลอ (ดับลาวเจริญศรี) เพลงต้นบรเทศเถา

เมื่อฝึกการร้องและการรำจนใช้การได้แล้ว ครูก็จะหัดให้ต้นกลอนโดยหัดจากกลอนง่าย ๆ ที่เรียกว่า กลอนสี่และกลอนลา คือกลอนที่คำท้ายสะกดด้วยสระอีหรือสระอา ถือเป็นสระที่มีใช้กันมากในภาษาไทย การหัดนั้นครูจะแต่งกลอนให้ท่องจนเคยปาก จากนั้นก็ปล่อยให้ตนเอง การต้นกลอนนี้จะต้องฟังมาก อ่านมาก เรียกว่ารู้หนังสือมาก เรียกใช้ศัพท์แสงต่าง ๆ ได้ถูกต้องทันทีไม่มีติดขัด จึงจะนับว่าต้นกลอนได้เก่ง การหัดดังกล่าวมานี้เป็นกระบวนกรของลิเกยุคก่อน ซึ่งใช้เวลาหัดนาน 3 - 4 ปี ซึ่งไม่เหมาะสมกับสภาพเศรษฐกิจในปัจจุบัน ดังนั้นรุ่นใหม่จึงมักเรียนลัด พอหัดเพลงช้า เพลงเร็วได้เล็กน้อย ร้องเพลงได้ 3 - 4 เพลง และรำใช้บทได้ไม่กี่ทำก็ออกโรงแสดงกันเลย โดยคิดไปหาความชำนาญเอาตาบหน้า ตั้งใจว่าจะจดจำวิธีรำและคำกลอนที่มีกรรมคมคายจากศิลปินอาวุโสไปใช้ ซึ่งใครหัวไวก็ได้ดี วิธีนี้ลิเกแต่ละคนจะมีสมุดกลอนประจำตัว นอกจากจดกลอนจากครูแล้วก็จดจากที่ได้ยินได้ฟังมาในขณะที่ทำการแสดงอันเป็นวิธีครูพักลักจำ

จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ (2547 : 44 - 48 อ้างถึงใน กิ่งดาว ภูระหงษ์, 2554: 25-27) ศึกษาวิธีฝึกหัดลิเกของคณะบุญเลิศ นางพินิจ สรุปลงได้ดังนี้

1. วิธีการร่ายรำ ของคณะบุญเลิศ นางพินิจ ยีตรูปแบบวิธีการร่ายรำกระบวน ทำต่าง ๆ มาจากครุทอมทวน นาคศิริ ซึ่งสมัยนั้นได้เชิญครูน้อม รักตประจิต (ครูละครวังสวนกุหลาบ) เป็นผู้ฝึกสอน ครูน้อมได้นำรูปแบบของโขน ละครเข้ามาผสมผสาน ลิเกจึงดูละเอียด หมายถึง มีการตีบท ซึ่งการตีบทหรือการตีทำต้องอาศัยคำตก เช่น บทว่า “แม่ช่างงดงามน่ารัก” อาจไม่ต้องตีบททุกคำ แต่สามารถตีบทตรงคำว่า “รัก” ได้เลย โดยไม่ต้องตีบทตรงคำว่า “งดงาม” คือใช้รวบคำในการตีบทนั่นเอง ซึ่งไม่บังคับแล้วแต่ความถนัดของผู้แสดง จะตีบทอย่างไรก็ได้ไม่ถือว่าผิด นอกจากนี้ยังมีการฝึกรำตั้งแต่เพลงช้า เพลงเร็ว เรียกว่า รำแม่บท (เรียกในทางลิเก) ทุกคนต้องเรียนเพื่อเป็นพื้นฐานในการที่จะใช้รำเพลงหน้าพาทย์ เช่น รำเชิด รำเสมอ รำขึ้นเตียง รำออก รำเข้าต่อไปและต้องฝึกทั้งในลักษณะที่อยู่ในฉากห้องพระโรง ทหารนั่งอย่างไร พระมหากษัตริย์นั่งอย่างไรตรงไหน เจริญอย่างไรบ้าง เหล่านี้เป็นจารีตประเพณีหรือเป็นวิธีการหนึ่งที่ต้องมีการเรียนการฝึกหัด ซึ่งวิธีการฝึกหัดการร่ายรำของคณะบุญเลิศ นางพินิจ มีขั้นตอนดังนี้

- เริ่มจากการตีบทตามคำกลอน (ไม่บังคับว่าต้องตีบททุกคำ แต่ต้องให้ตรงกับความหมายของคำ) เพื่อให้รู้จังหวะและสอดคล้องกับการเจรจา
- ฝึกปฏิบัติทำรำเพลงช้า เพลงเร็ว ซึ่งเป็นแม่ท่า หรือเรียกว่า “แม่บท” เพื่อเป็นพื้นฐานในการรำอื่น ๆ
- เมื่อได้พื้นฐานการรำแล้วจะเริ่มฝึกหัดรำเพลงหน้าพาทย์ ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด รวมถึงเพลงเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ
- ฝึกการรำออก รำเข้า รำขึ้นเตียง การนั่ง การยืน การเดิน ทั้งตัวเอก ตัวรอง ทหาร ไพร่ ทาส และตัวแสดงร่วมฉากอื่น ๆ

2. วิธีการฝึกหัดการขับร้องและเจรจา หลังจากที่ได้ฝึกปฏิบัติการทำ เบื้องต้น เช่น การตีบท ตีท่า หรือการรำออก รำเข้าแล้วนั้น ขั้นตอนต่อไปคือ การฝึกร้องบทกลอนต่าง ๆ โดยขั้นแรกจะเริ่มด้วยการร้องตามครูก่อน เมื่อเห็นว่ามี ความชำนาญขึ้นจึงให้ร้องด้วยตนเอง และร้องเข้ากับดนตรีปี่พาทย์ตามลำดับ ทำนองเพลงที่ฝึกหัดได้แก่ เพลงตะลุมโปง เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ เพลงโนเน เพลงพวงมาลัย เพลงนกเขาคัน ฯลฯ นอกจากนี้อีกเพลงหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้สำหรับการแสดงลิเกคือ เพลงรานีเกลิง ต่อมาภายหลังได้มีการนำเพลงร้องจากบทโขน ละครเข้ามาใช้ร้องประกอบการแสดงลิเกอีกหลายเพลง อาศัยบทร้องที่เข้ากับเนื้อหาการแสดงตามเนื้อเรื่องของ

ลิเก หรือนำทำนองมาแต่งเนื้อเพลงเข้าไปใหม่ก็มี เมื่อมีทักษะการร้องเชี่ยวชาญแล้วลำดับต่อไปคือ ฝึกแต่งบทกลอนต่าง ๆ ในการแต่งกลอนนั้นต้องแต่งให้มีความสัมพันธ์กัน ไม่ว่าจะเป็นบทกลอนที่กล่าวถึงถึงสิ่งใดก็ตาม ต้องแต่งบรรยายให้ผู้ฟังผู้ชมเห็นภาพ ตัวอย่างเช่น ถ้าแต่งเกี่ยวกับการไปตลาด ก็จะต้องแต่งสื่อถึงความต้องการที่จะไปซื้อสิ่งใด และในตลาดนั้นมีอะไรขายบ้าง หรือถ้าจะแต่งเกี่ยวกับความงามของสตรีผู้หนึ่งก็ต้องแต่งบรรยายว่าสตรีผู้นั้นมีรูปร่างหน้าตาเป็นอย่างไร มีความงามตั้งแต่เส้นผมจรดปลายเท้าอย่างไรบ้าง เมื่อตนเองพบเห็นแล้วเกิดความรู้สึกอย่างไรกับสตรีผู้นั้น หรืออาจเปรียบกับสิ่งอื่น ๆ ก็ได้ เช่น เปรียบงามราวกับนางฟ้า แล้วก็พรรณนาว่ามีความงามอย่างไร ในการฝึกแต่งคำกลอนและบทต่าง ๆ นั้น จะเริ่มจากการให้แต่งแข่งขันกันเรื่อย ๆ ไปจนกว่าบทนั้นจะมีความถูกต้อง ไพเราะ สละสลวย และสัมพันธ์กันตลอดจนบรรยายให้เห็นภาพจึงจะถือว่าผู้นั้นมีความสามารถในการขับร้องและแต่งบทกลอน

3. จาริตในการแสดง คือ ระเบียบปฏิบัติเมื่อผ่านกระบวนการฝึกฝน แล้วออกแสดงจริงหน้าเวที ซึ่งต้องแสดงทักษะวิธีการต่าง ๆ ที่ได้ฝึกหัดกันมาเป็นอย่างดีเพื่อใช้ในการแสดงให้เป็นที่น่าประทับใจแก่สายตาผู้ชม เกิดความประทับใจและนิยมชมชอบในการแสดง จาริตในการแสดงประกอบด้วย การเลือกใช้กลอน การแต่งกลอน การด้นกลอน ภาระบทต่าง ๆ ได้แก่ ท่ารับ ท่าเกี่ยว ราหน้าพาทย์ เป็นต้น

นิรมล เจริญหลาย (2547 : 9 – 12) ได้ศึกษาประวัติของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ ทำให้ทราบถึงกระบวนการถ่ายทอดการฝึกหัดลิเกของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ พบว่า ครูทองเจือนั้นรับการถ่ายทอดลิเกมาจากครูลิเกหลายคน ดังนี้

1. ครูเด็ก เสือสง่า หัวหน้าคณะลิเกแสดงอยู่ที่วัดตลาดทุเรียน ครูทองเจือ โสภิตศิลป์ ได้ออกโรงเรียนลิเกครั้งแรกเมื่ออายุ 11 ปี แสดงเป็น เสนา ต่อมาแสดงเป็น กุมาร สำหรับในช่วงเวลาที่ไม่ได้แสดงนั้นได้หัดร้องเพลงไทยต่าง ๆ จากครูเด็ก เป็นต้นว่า เพลงฟ้าคะนอง เพลงมาลัยลอย เพลงเกสรสำออง เพลงกล่อมনারี เพลงโนเน เพลงโลมพม่า เพลงญี่ปุ่นเกล้า และเพลงญี่ปุ่นฉะอ้อน

2. แม่ครูชื่น เป็นครูละครรำ ท่านสอนให้ครูทองเจือ โสภิตศิลป์รำเป็นตัวกุมาร ครูศรีสุริยา จินดาสมุทร สอนร้องเพลงมอญโยนดาบ

3. ครูประดับ ทั้งสกุติ สอนร้องเพลงไทยน้อยและหัดลิเกเป็นตัวพลายชุมพล ตอนหนีย่าทองประศรี รวมทั้งการรำแบบลิเกตัวพระเอกซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของครูประดับ

4. ครูละออง เสือสง่า สอนให้หัตราเป็นตัวนางเกษสุริยงค์ ในตอนแปลงองค์เป็นพราหมณ์ ซึ่งการรำพราหมณ์นี้มีลักษณะการรำแบบผู้-เมีย นอกจากนี้ยังได้หัตรองเพลงมอญแปลงเพลงสมิงทอง เพลงแขกต๋อยหม้อ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเก

5. ครูสนิท ประยูรเรือง เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการร้อง การรำลิเกและมีความรอบรู้ในการประพันธ์เรื่องลิเก ครูทองเจือได้หัตรำกราวนอก รำไม้รบไทยและไม้รบจีน ซึ่งในปัจจุบันเป็นไม้รบที่หายาก นอกจากนี้ครูสนิทยังสอนให้หัตราเป็นตัวนาง เช่น นางวันทอง ตอนห้ามทัพ ซึ่งทำให้ครูทองเจือสามารถรำลิเกได้ทั้งตัวพระและตัวนาง สอนร้องเพลงสามเส้า เพลงมอญชมดาว เพลงสิงโตเล่นหาง เพลงยานี เพลงสรทมมอญ และได้เรียนรู้กลวิธีการประพันธ์บทลิเก

6. ครูจำรัส ประยูรโต สอนการรำทั้งตัวพระและตัวนางให้ครูทองเจือ เพื่อใช้แสดงบทรจนาเสียงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการรำเดี่ยว (ตัวนาง) กระบวนรำชุดดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นกระบวนรำที่อวดฝีมือความสามารถในการรำของผู้แสดง

7. ครูพจน์ สายสุวรรณ สอนขับร้องเพลงแขกสาหร่าย เพลงจีนแสด เพลงกุหลาบ เชียงใหม่

จะเห็นได้ว่า ครูทองเจือ โสภิตศิลป์ได้รับการถ่ายทอดการรำ และการขับร้องจากครูหลายท่าน ทำให้เกิดทักษะความสามารถที่เป็น “ฝีมือ” เฉพาะตัวของครูทองเจือ ทั้งนี้แล้วยังแสดงให้เห็นได้ถึงประโยชน์ที่เกิดจากการเรียนและการสนใจฝึกหัดกับครูหลายๆคน

สำหรับครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปี พุทธศักราช 2534 เล่าถึงการฝึกหัดแสดงลิเกของท่านว่า “เดินออกมาจากฉากแล้วก็คำนับคนดู แล้วก็กรายขึ้นไป บนเตียงแล้วปองหน้าให้ปีพาทย์หยุด แล้วต้องหัตรอง หัตตัน ชื่ออะไร เป็นเจ้าหรือเป็นไพร่อะไร เราต้องหัตตันให้ได้ เสร็จแล้วลุกขึ้นจากเตียงก็ต้องไปตั้งท่าเชิด สมัยโบราณต้องเป็นอย่างนั้น แต่สมัยนี้ไม่ต้อง เขาหัตให้เรานั่งผ้าอย่างไร วาดสองมือ แล้วก็ตั้งท่าเชิด เชิดเข้าโรงไป ออกมาอีกทีหนึ่งเจอผู้หญิง เจอผู้หญิงจะต้องหัตเกี้ยวเขา เกี้ยวเสร็จสรรพจะต้องพานางเข้าไปที่พัก ต้องเรียนเสมอ ที่เราใช้ ๆ กันอยู่ ไม่ว่าละครไม่ว่าอะไร ต้องรำเสมอให้เป็น ต่อจากนี้ก็ ถ้าจะให้ดี เขาก็ให้เรารำเทพพนม ประถม พรหมสี่หน้า เข้าละครแล้ว ที่นี้พอเรียนนั้นหมดแล้ว อยากจะเป็นตัวอะไร ถ้าเป็นตัวพระ ต้องเรียนพระไวย คือตัวลูกชายขุนแผนกับนางวันทองในเรื่องขุนช้างขุนแผน” (บุญยัง เกตุคง 2541 : 142)

“ครูคนแรกของผม คือ ครูวาด เม็ดขนุน คือตัวกลมเหมือนเม็ดขนุน ครูวาดเป็น
ตัวนางลิเกสมัยนั้น ครูรำนิ่มนวล ใช้จริตจก้นเก่งมาก ครูสอนให้ผมรำกราย (เดิน) รำขึ้นเตียง รำสี
นวล รำรจนาเสียงพวงมาลัย แล้วก็ร้องกลอนในทำนองต่าง ๆ ผมเรียนอยู่กับครูประมาณ 8 เดือนก็
เลิก ตอนหลังตัวผมเองก็ไปหัดกับครูสนิท เขาเรียกสนิท จรกา เป็นครูคนที่สองของผม ฉายาจรกา
เพราะแกเป็นตัวจรกาเก่งมาก ๆ แกหัดรำท่าเดิน ท่าขึ้นเตียง ท่าเชิด ท่าเสมอ เพลงช้า เพลงเร็ว...
ได้ความรู้ตรงนี้ผมก็เริ่มออกแสดงลิเกแล้ว...บพไม่ต้องมีหрок เขาให้เรานั่งดูแล้วจำว่าตัวโก่งเล่นยังไง
...ตอนนั้นยังไม่ใช้ชายจริงหญิงแท้ เขาใช้ตัวนางเป็นผู้ชาย เราก็เป็นเสนาไปก่อน นั่งดูเขา เสร็จสรรพ
แล้วก็จำครูพัก ครูลัก ครูจำนี่แหละ บพพระเอก พระรองเขาแสดงยังไง ตัวโก่งเขาแสดงยังไง นางเอก
แสดงยังไง แล้วทีนี้ใจเราต้องใส่ไปในครีว่า เราชอบเป็นนางไหม หรือถ้าอยากเป็นพระเอก เขาก็จับ
ตัวพระไวย หรือพลายชุมพล ผมก็หัดทั้งสองอย่าง เพราะใจมันรักทั้งสองอย่าง” (บุญยัง เกตุคง,
2541: 168 - 169)

จากวิธีการการฝึกหัดลิเกที่ยกมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นได้ว่า ทั้งที่เกิดจาก
การฝึกหัดจากการถ่ายทอดของครูผู้สอนก็ดี หรือจากครูพักลักจำกันนั้น ทำให้แสดงให้เห็นถึงความคิด
สร้างสรรค์และการนำไปใช้ของครูลิเกท่านต่างๆที่ได้กล่าวข้างต้นได้ว่า การฝึกหัดลิเกเป็นศาสตร์
แขนงหนึ่งทีนอกจากจะใช้กระบวนการความรู้พื้นฐานแล้ว ยังต้องอาศัยกลวิธีที่เกิดจากการเรียนรู้เพิ่มเติม
มาปรับใช้ให้เข้ากับตัวผู้แสดงเองด้วย นอกจากนี้แล้วยังต้องคิดสร้างสรรค์ของกระบวนการความรู้ที่ตนมี
เพื่อให้เกิด “ฝีมือ” ที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเองได้

2.2.3 ค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก

กิงดาว ภูระหงษ์ (2554: 31-33) ได้กล่าวถึงค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก
ที่ลิเกเป็นแบบแผนที่ตั้งาม ที่คณะลิเกพึงกระทำไว้ ดังนี้

2.2.3.1 การไหว้ครูก่อนการแสดง

การแสดงศิลปะทุกแขนง มีความนับถือครู อาจารย์เป็นที่ตั้ง ดังนั้นก่อนที่จะ
จะทำการแสดงทุกครั้งคณะลิเกจึงต้องมีการไหว้ครูตั้งกำหนด ซึ่งหัวหน้าคณะ หรือผู้ใหญ่ในคณะซึ่งเป็น
ที่เคารพนับถือจะเป็นผู้ทำการบูชาครูขณะที่วงปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงโหมโรง โดยมีศีรษะพระฤาษี
หรือที่นิยมเรียกกันในหมู่ศิลปินว่า พ่อแก่ ตั้งไว้ในที่อันเหมาะสม มีการจุดธูปเทียนบูชาเทพยดาและ
ครูอาจารย์ พร้อมทั้งอัญเชิญท่านเหล่านั้นมาปกปักรักษาและอำนวยความสำเร็จให้แก่การแสดง

นอกจากนั้นยังเป็นสัญญาณนัดหมายให้ผู้แสดงเตรียมตัวให้พร้อมเพราะใกล้จะถึงเวลาแสดง และเป็นเครื่องประกาศแจ้งแก่ประชาชนทั่วไปที่อยู่ทั้งใกล้และไกลให้ได้ทราบว่าจะมีการแสดงลิเก และใกล้เวลาลงโรงแล้ว จะได้ชักชวนกันมาชม

เครื่องบูชาครู หรือเครื่องกำนัลประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน สุรา บุหรี่ ขันกำนัล (ปัจจุบันอาจใช้พาน หรือจาน) ผ้าขาวผืนเล็ก ๆ 1 ผืน (ปัจจุบันไม่ค่อยใช้) และเงินจำนวน 12 บาท (หรือมากกว่านี้) นอกจากนี้อาจมีพวงมาลัย หรือผลไม้ด้วย ซึ่งเครื่องบูชานี้ต้องจัดเป็น 2 ชุด ชุดหนึ่งใช้สำหรับไหว้ครูดนตรีหรือวงปี่พาทย์ อีกชุดหนึ่งสำหรับไหว้พ่อแก่ ตามธรรมเนียมปฏิบัติแล้ว เมื่อคณะลิเกไปแสดงตามงานในสถานที่ใดก็ตาม เจ้าภาพผู้จัดหาลิเกไปแสดงต้องเป็นผู้จัดเตรียมเครื่องบูชาครูไว้ให้แก่คณะลิเก

2.2.3.2 การแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส

ธรรมเนียมปฏิบัติอีกอย่างหนึ่งในคณะลิเกคือการเคารพผู้อาวุโส โดยก่อนที่จะผู้แสดงแต่ละคนจะลงโรง หรือออกตัวครั้งแรกในการแสดงแต่ละครั้ง นอกจากจะไหว้ “พ่อแก่” หรือพ่อครูญาติที่ตั้งเป็นเครื่องบูชาไว้แล้ว ผู้แสดงที่อาวุโสหน่อยต้องไหว้ผู้มีอาวุโสมากกว่าด้วย ทั้งนี้นอกจากเพื่อความเป็นสิริมงคลแล้ว ยังเป็นการขอมาด้วย ซึ่งผู้อาวุโสกว่าก็จะให้ศีลให้พร การที่ต้องมีการขอมาเนื่องจากในการแสดงนั้นผู้แสดงต้องแสดงไปตามบทบาท อาจมีการถูกเนื้อต้องตัว มีการล่วงเกิน เช่น ตีศีรษะ ใช้นิ้วเท้าเตะ พูดจาล่วงเกินต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงเป็นตัวตลกซึ่งเป็นผู้อาวุโสมากกว่าใครในคณะต้องถูกผู้อาวุโสหน่อยกว่าล่วงเกิน จึงต้องมีการขอมากันก่อน สิ่งนี้นับเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ดีงาม สร้างความรักใคร่กลมเกลียว และนับถือซึ่งกันและกันเป็นอย่างมาก

2.2.3.3 การจัดพิธีไหว้ครูประจำปี

การแสดงลิเกเป็นศิลปศาสตร์แขนงหนึ่งที่ต้องมีพิธีไหว้ครู ตามประเพณีอันดีงามที่ปฏิบัติสืบต่อกันมานั้นศิลปินลิเกจะต้องจัดพิธีไหว้ครู หรือได้เข้าร่วมในพิธีไหว้ครูปีละ 1 ครั้ง ซึ่งถือเป็นการแสดงความกตัญญูต่เวที ระลึกถึงวิชาที่บูรพคณาจารย์ได้ประสิทธิ์ประสาทให้ และนับว่าเป็นการสร้างความเป็นสิริมงคลให้เกิดแก่ตนด้วย การจัดพิธีไหว้ครูของคณะลิเกนั้นนิยมจัดขึ้นในเดือน 9 ของไทยซึ่งจะอยู่ในช่วงเดือนสิงหาคม โดยกำหนดทำพิธีในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือว่าเป็นวันครู และมักให้ตรงกับข้างขึ้น แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสะดวกของแต่ละคณะด้วย บางคณะอาจจัดพิธีไหว้ครูในเดือนอื่นก็ได้

2.2.3.4 ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก

ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกถือเป็นจารีตอย่างหนึ่งเพราะเป็น แนวปฏิบัติซึ่งเป็นแบบแผนที่ศิลปินลิเกยึดถือสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อเหล่านี้ มีทั้งแนวทางในการประพฤติปฏิบัติ และสิ่งที่ไม่ควรปฏิบัติ ดังนี้ (มณี เทพชาชมภูง, 2554 : 111 – 112)

- การตั้งศีรษะพ้อแก่ที่ด้านหลังเวที จะตั้งหันหน้าไปด้านหน้าเวที และอยู่ กึ่งกลางเวที รวมถึงเตียงที่ใช้ประกอบการแสดงหน้าเวทีก็ต้องตั้งให้ตรงกับพ้อแก่ที่อยู่หลังเวทีด้วย
 - ปี่พาทย์มีความสำคัญต่อการแสดงลิเกอย่างมาก ถ้าปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงอย่างครึกครื้น การแสดงลิเกในวันนั้นก็จะครึกครื้นไปด้วย
 - เมื่อเข้าสู่เขตวัด หรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ไปทำการแสดงต้องไหว้ขออนุญาต เจ้าที่หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำที่นั้นก่อน
 - ผู้ออกแสดงในฉากแรกต้องไม่ให้เกิดการผิดพลาดหรือติดขัดเกิดขึ้น มิฉะนั้น จะทำให้การแสดงในครั้งนั้น ๆ ติดขัดไปด้วย
 - ขณะโหมโรงห้ามคนเดินผ่านหน้าเวที
 - ห้ามสวมรองเท้าเดินผ่านหน้าพ้อแก่และมีให้สวมรองเท้าขึ้นบนเวทีลิเก
 - ในพิธีไหว้ครู ไม่นำสิ่งของที่ไม่เป็นมงคลมาถวาย เช่น มังคุด พุทรา
- กลางสาด
- ลิเกไม่นิยมแสดงในงานมงคลสมรส เนื่องจากมีบทโศก รบราฆ่าฟัน ถือว่า
- ไม่เป็นมงคล
- ไม่ตั้งเวทีหันหน้าไปทางทิศตะวันตกเพราะถือว่าไม่เป็นมงคล
 - บางสถานที่ที่เป็นวัดเก่า ไม่นิยมเล่นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพม่า หรือการรบ การสงคราม หากฝ่าฝืนอาจเกิดเหตุร้ายบางอย่างได้
 - ไม่แสดงลิเกใต้ถุนศาลาวัด เพราะเวลาที่โรงลิเกมีพ้อแก่
 - ไม่ข้ามอุปกรณ์การแสดงและไม่นำดาบที่ใช้แสดงมารบกัณฑ์เล่น
 - ไม่ให้สุนัขมาเดินผ่าน หรือกีดกันหน้าเวที
 - ไม่นำหอยและเปลือกขึ้นมาบนโรงลิเก

2.3 องค์ประกอบในการแสดงลิเก

จากการศึกษาเรื่อง “ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง” ของ มณี เทพาชมภู (2556 : 44 – 88) ทำให้พบองค์ความรู้เรื่องภูมิปัญญาที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเก พบว่ามี 5 ด้าน ได้แก่ ภูมิปัญญาทางภาษา ภูมิปัญญาด้านนาฏศิลป์ ภูมิปัญญาด้านเพลงและดนตรี ภูมิปัญญาด้านการแต่งกาย แต่งหน้าภูมิปัญญาด้านเวที ฉากแสงและเสียง ซึ่งภูมิปัญญาดังกล่าวนี้อาจใช้เป็นแนวทางในการแบ่งเป็น 5 องค์ประกอบคือ องค์ประกอบทางภาษา องค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ องค์ประกอบทางด้านเพลงและดนตรี องค์ประกอบทางด้านการแต่งกาย แต่งหน้าองค์ประกอบทางด้านเวที ฉาก แสงและเสียง ดังจะเสนอโดยสังเขปตามที่กิ่งดาว ภูระหงษ์ (2555: 34-44) ได้เรียบเรียงและนำเสนอไว้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีครบถ้วนและเข้าใจการผู้ศึกษาได้ง่าย ซึ่งจะขอเสนอดังต่อไปนี้

2.3.1 องค์ประกอบทางภาษา การแสดงลิเกเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางภาษาที่หลากหลายดังนี้

2.3.1.1 การประพันธ์เนื้อเรื่อง กล่าวคือ เริ่มต้นจากการใช้ภูมิปัญญาทางภาษาในการประพันธ์เนื้อเรื่องที่มีทั้งบทบรรยาย บทพูดหรือเจรจาเป็นร้อยแก้ว และบทร้องที่เป็นร้อยกรองสำหรับบทร้องที่เรียกว่า กลอนลิเก นั้นเดิมมีลักษณะเป็นกลอนหก หรือกลอนแปด หรือกลอนบทรบละคร เพราะลิเกนำเนื้อเรื่องมาจากละคร หรือวรรณคดี เช่น เรื่องไกรทอง ขุนช้างขุนแผน คาวี พระอภัยมณีและอิเหนา เป็นต้น ดังนั้นบทร้องบางบทจึงคงรูปเดิมไว้ ซึ่งกลอนแบบเดิมนี้สามารถขับร้องในทำนองเพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงชั้นเดียวและสองชั้นได้อย่างหลากหลาย เช่น เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ เพลงตะลุมโปง รวมทั้งการขับเสภาด้วย

ต่อมาครูดอกดิน เสือสง่า ได้คิดทำนองเพลง รานีเกลิง โดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตนที่ใช้แสดงความโศกเศร้ามาเป็นเพลงแสดงความรักแทน หลังจากนั้นไม่นานครูหอมหวน นาคศิริ ศิษย์ของครูดอกดิน เสือสง่า ได้ดัดแปลงทำนองเพลงรานีเกลิงโดยเพิ่มกลอนลำตัดเข้าผสม ทำให้สามารถร้องต่อไปได้อีกหลายคำจึงลงให้ปีพาทย์รับ และยังได้ใช้ทำนองเพลงรานีเกลิงที่ได้ดัดแปลงใหม่นี้อีกในบทรบตรี บทรบโท และบทรบอื่น ๆ เพิ่มขึ้นด้วย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2538 : 5874)

2.3.1.2 การขับร้องและเจรจา เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเก ผู้แสดงลิเกได้ดีต้องมีความสามารถในการร้อง ซึ่งการร้องของลิเกมีลักษณะพิเศษคือ ต้องเปล่งเสียงดังเต็มที่ ทำให้มีเสียงค่อนข้างสูงกว่าปกติ ท่วงทำนองเพลงที่นำมาขับร้องมีหลายแบบ เช่น ร้องแบบละคร (ร้องให้จบก่อนแล้วปีพาทย์จึงจะรับ) ร้องเพลงสองชั้น (ร้องคำหนึ่ง แล้วให้ปีพาทย์รับท่อนหนึ่งสลับกันไป) ร้องเพลงตันกลอนสด (เช่น เพลงหงส์ทอง เพลงรานีเกลิง ซึ่งอาจสลับการเจรจาบ้างก็ได้) การขับเสภา (ซึ่งลิเกยังนำมาร้องประกอบการแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน) รวมถึงการร้องเพลงลูกทุ่งและเพลงตามสมัยนิยมซึ่งลิเกนำมาขับร้องประกอบให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องในตอนที่แสดง การร้องเพลงทำนองต่าง ๆ เหล่านี้ผู้ร้องต้องมีการเอื้อนและใช้ลูกคอเพื่อให้เกิดความไพเราะ นอกจากนี้ยังต้องอาศัยลักษณะเด่นเฉพาะตัวของผู้ร้องคือ มีน้ำเสียงไพเราะ ก้องกังวาน ซึ่งจะทำให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ฟัง

การเจรจาของลิเกก็มีลักษณะพิเศษเช่นเดียวกับการร้อง กล่าวคือ มักออกเสียงดังเต็มที่ พูดลากเสียงหรือเน้นคำมากกว่าพูดธรรมดาเพื่อให้เกิดความชัดเจน นอกจากนี้การใช้น้ำเสียงในการเจรจายังเป็นสิ่งที่แสดงออกตามบุคลิกลักษณะของตัวละครที่แสดงในเรื่อง เช่น ผู้แสดงเป็นนางเอกต้องมีน้ำเสียงไพเราะ อ่อนหวาน น่าฟัง ผู้แสดงเป็นนางโง่ หรือนางร้ายต้องใช้น้ำเสียงที่ดังก้อง แลคมสูง ฉอเลาะ ออดอ้อน ผู้แสดงเป็นตัวเจ้า หรือตัวพ่อมีเสียงน้ำเสียงสุภาพ อ่อนโยน ส่วนบทผู้ร้ายหรือตัวโง่ เวลาร้องก็ต้องให้ดังก้องกังวาน เกือบเป็นตะโกน พูดจาเอะอะวอยวาย ลั่น ๆ ห้วน ๆ ยั่วชวนให้โมโห แต่ก็ออกเสียงชัดถ้อยชัดคำ หรือผู้แสดงเป็นตัวตลกก็ใช้ถ้อยคำภาษาง่าย ๆ มีความตลกขบขัน สอดแทรกสำนวนคำพังเพย อุปมาอุปมัย รู้จักสอดแทรกสถานการณ์ปัจจุบันให้ทันสมัย สร้างความสนุกสนานให้ผู้ชมตลอดเวลาที่ชมการแสดง สิ่งสำคัญคือ ไม่ใช้ถ้อยคำหยาบคาย

2.3.1.3 การใช้คำไพเราะสละสลวยภาษาในการแสดงลิเกมีทั้งภาษาร้อยแก้ว คือ ส่วนที่เป็นบทพูดหรือเจรจาและร้อยกรอง คือส่วนที่เป็นคำร้อง การใช้ถ้อยคำในบทพูดและบทร้องของลิเกมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเลือกสรรคำใช้ได้อย่างไพเราะ สละสลวย ถึงแม้จะใช้คำธรรมดาที่ไม่ใช่ศัพท์สูง แต่ก็สามารถร้อยเรียงให้มีสัมผัสคล้องจอง มีการเล่นคำเล่นเสียง มีลีลาจังหวะและท่วงทำนอง และมักเป็นการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างบุคคลสองฝ่ายหรือมากกว่าสองฝ่าย

2.3.1.4 การใช้คำราชาศัพท์ เป็นการใช้คำให้เหมาะสมกับบุคคลและกาลเทศตามเนื้อเรื่องที่แสดง เพราะเรื่องที่นำมาแสดงลิเกส่วนใหญ่มักเป็นเรื่อง จักรๆ วงศ์ ๆ เช่นเดียวกับละคร

ไทยในอดีต จึงต้องมีการใช้คำราชาศัพท์ด้วย ถึงแม้การใช้คำราชาศัพท์ของลิเกอาจจะไม่ถูกต้องตามแบบแผนนัก เนื่องจากจำต่อ ๆ กันมาจากนักแสดงรุ่นเก่า หรือบางครั้งใช้ในลักษณะจงใจให้ตกขบขันบ้าง ก็ไม่ถือว่าเป็นข้อบกพร่อง มาถึงยุคปัจจุบันแม้เนื้อเรื่องที่นักแสดงลิเกจะเปลี่ยนไป โดยมักนิยมแต่งเรื่องขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม แต่ก็ยังมีเรื่องเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์ เจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง ดังนั้นจึงยังคงมีการใช้คำราชาศัพท์ และคำสุภาพอยู่ในการแสดงลิเก ซึ่งมีข้อสังเกตว่าการใช้คำราชาศัพท์ของลิเกในปัจจุบันผู้แสดงใช้อย่างระมัดระวังมากขึ้นกว่าลิเกรุ่นเก่า ๆ มีความถูกต้องเหมาะสมตามแบบแผนซึ่งเป็นคำพื้น ๆ ที่ไม่ยากเกินไปนัก ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะศิลปินลิเกรุ่นใหม่มีการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น รวมทั้งมีสื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ให้ความรู้ความเข้าใจ และเป็นตัวอย่างการนำไปใช้อย่างถูกต้อง จึงทำให้การใช้ภาษาของ ผู้แสดงลิเก มีพัฒนาการที่ดีขึ้น เรื่องของการใช้คำราชาศัพท์นี้นับว่าเป็นการรักษาเอกลักษณ์และวัฒนธรรมทางภาษาที่น่าชื่นชมอย่างหนึ่งของการแสดงลิเก

2.3.1.5 การใช้สำนวนโวหารบทร้องลิเกเป็นงานประพันธ์ชนิดหนึ่งที่ต้องอาศัยการใช้ถ้อยคำอย่างมีชั้นเชิงเช่นเดียวกันจุดสำคัญของการใช้ถ้อยคำอย่างมีชั้นเชิงคือจะต้องถ่ายทอดหรือแสดงออกมาได้อย่างแจ่มแจ้งโดยทำให้ผู้ฟังมองเห็นภาพได้ชัดเจนมากที่สุดเท่าที่จะฟังทำได้ลักษณะเช่นนี้มีปรากฏอยู่ในบทร้องของลิเกซึ่งแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาทางภาษาของคนไทยที่สร้างสรรค์ถ้อยคำขึ้นใช้ และนี่เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งที่ทำให้ลิเกเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมจากประชาชน

2.3.1.6 การใช้ถ้อยคำตลกขบขัน หรือที่เรียกว่า “มุขตลก” คือ การใช้คำพูด หรือ คำร้องที่ทำให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน เป็นการเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมให้ผ่อนคลายความตึงเครียด ซึ่งมักเป็นคำพูดหรือคำร้องของตัวตลกกรรมถึงผู้แสดงคนอื่น ๆ แม้แต่พระเอก นางเอก หรือ ตัวโกงก็ยังมีคำพูดที่เป็นมุขตลกอยู่ในการแสดงเสมอ

2.3.2 องค์ประกอบด้านนาฏศิลป์การรำ

การรำประกอบในการแสดงลิเกนั้น นับว่าเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกที่สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี แต่เดิมนั้นลิเกไม่มีการรำ ใช้แต่การร้องและการเจรจาเป็นหลัก ต่อมาได้นำแบบแผนการแสดงของละครมาใช้ จึงต้องมีการรำประกอบด้วย

สุพล วิรุฬห์รักษ์ (2553 : 36 - 40) กล่าวถึง การรำของลิเกพอสรุปได้ว่าการแสดงลิเกใช้กระบวนรำและท่ารำตามแบบแผน นาฏศิลป์ไทย โดยแบ่งเป็น 3 ประเภท คือ รำเพลง รำใช้บทหรือรำตีบท และรำชุด

รำเพลง คือ การรำในเพลงที่มีกำหนดท่ารำไว้ชัดเจนเช่น เพลงเสมอ ผู้แสดงพยายามรำเพลงเหล่านี้ให้มีท่ารำและกระบวนรำใกล้เคียงกับแบบฉบับมาตรฐานให้มากที่สุด

รำใช้บท หรือรำตีบทคือการรำประกอบคำร้องและคำเจรจา เป็นท่าที่นำมาจากละครรำ และเป็นท่าง่าย ๆ 13 ท่า คือท่ารัก ท่าโคก ท่าโอดท่าซี้ ท่าฟาดนิ้ว ท่ามาท่าไป ท่าตาย ท่าคู่ครอง ท่าช่วยเหลือ ท่าเคื่อง ท่าโกรธ และท่าป้อง ซึ่งเป็นท่าให้สัญญาณปีพาทย์หยุดบรรเลง

รำชุด คือ การรำที่ผู้แสดงลิเกเลือกนำมาจากท่ารำชุดต่าง ๆ ของกรมศิลปากร เช่น มโนห์ราบุชาลัย ชัดชาติตรี และพลายชุมพล แต่ผู้แสดงจำได้ไม่หมด จึงแต่งเติมจนแตกต่างไปจากเดิมมาก ท่ารำบางชุดเป็นท่ารำที่ลิเกคิดขึ้นเองมาแต่เดิม เช่น พม่ารำชวาน และขี้มำรำทวน จึงมีท่ารำต่างไปจากของกรมศิลปากรโดยสิ้นเชิง

การรำของลิเกต่างกับละคร กล่าวคือ ละครรำเป็นท่า แต่ลิเกรำเป็นที่ซึ่งหมายความว่า การรำละครนั้นผู้รำจะรำเต็มตั้งแต่ท่าเริ่มต้นจนจบกระบวนท่าโดยสมบูรณ์ ส่วนการรำลิเกนั้นผู้แสดงจะรำเลียนแบบท่าของละคร แต่ไม่รำเต็มกระบวนรำมาตรฐานเช่น ดัดทอนหรือลดท่ารำ บางท่าทำให้เร็วขึ้นลดความกรืดกราย ในขณะเดียวกันผู้แสดงลิเกตัวพระนิยมยกขาสูง และย่อเข่าต่ำกว่าท่าของละครรำ อีกทั้งนิยมเอียงเอนไหล่ให้ดูอ่อนช้อยกว่าละคร

2.3.3 องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี

2.3.3.1 เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงลิเก

สุพล วิรุฬห์รักษ์. (2522 : หน้า 167 – 171) ได้แบ่งเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกออกเป็น 3 ประเภทตามลักษณะการใช้คือ เพลงตามจารีต เพลงตามบท และเพลงตามใจพอสรุปได้ดังนี้

เพลงตามจารีต คือ เพลงที่ใช้เป็นแบบแผนในลิเกซึ่งถ่ายแบบมาจากละคร รำและลิเกนิยมใช้เป็นมาตรฐานไป เพลงเหล่านี้ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงออกแขก เพลงร้องดัน และ เพลงกิริยา

เพลงตามบท ได้แก่ เพลงร้องอันเป็นเพลงไทยเดิมในอัตราชั้นเดียวหรือ สองชั้น ใช้ร้องส่งบทโศก บทรัก บทโกรธ และบทอื่น ๆ เช่น บทโศกนิยมใช้เพลง พญาโศก ลาวครวญ สังขารา เสภา เกริ่นลาว สดายง ธรณีกรรแสง ดาวทอง บทรักนิยมใช้เพลงรานีเกลิง มะลิซ้อน กล่อมনারี สาลิกาแก้ว บทดีใจนิยมใช้เพลงสองไม้ รานีเกลิง เขมรไล่ควาย ต้นวรเชษฐ์ บทโกรธนิยม ใช้เพลงรานีเกลิง หงส์ทอง สองไม้ นาคราช

เพลงตามใจ คือ เพลงที่ลิเกหรือผู้บรรเลงปีพาทย์นำมาใช้ตามใจชอบด้วย เหตุผลต่าง ๆ เช่น บรรเลงแทรกในชุดโหมโรง บรรเลงเสริมท้ายเพลงชุดโหมโรง บรรเลงเพลงออก ของตัวลิเก บรรเลงรับเพลงรานีเกลิง บรรเลงประกอบร้องส่งหน้าเตียง เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม หากแบ่งประเภทของเพลงตามลักษณะการบรรเลงแล้ว สามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ เพลงบรรเลงล้วน และเพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง

เพลงบรรเลงล้วน คือ เพลงที่ใช้ในการโหมโรง การรำถวายมือ การรำออก รำเข้าขณะแสดง รวมทั้งเพลงประกอบเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่อง

เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง คือ เพลงที่ใช้ในการขับร้องขณะ ออกแขก ขับร้องขณะแสดง และขับร้องเพื่ออำลาผู้ชมเมื่อจบการแสดง เพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้องออกแขกใช้เพลงสำเนียงแขกที่เป็นเพลงเฉพาะของลิเกแต่ละคณะ ส่วนเพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้อง นั้นมีหลายท่วงทำนอง ได้แก่ เพลงรานีเกลิง ใช้ประกอบการขับร้องบรรยายตัวผู้แสดงเมื่อออกมาใน ฉากแรก ๆ หรือใช้ร้องดำเนินเรื่อง เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ ใช้ร้องเมื่อออกเดินทางนอกจากนี้ยังนำ ทำนองเพลงไทยสองชั้น และชั้นเดียวมาร้องประกอบการแสดง เช่น พระเอกนางเอกก็ยกกันใช้เพลง มะลิซ้อน เพลงกล่อมনারี เพลงสาลิกาแก้ว เพลงลาวสวรวาย เพลงกระด่ายเด็น เพลงเงี้ยว ถ้าบท โกรธก็ร้องเพลงนาคราช บทโศกใช้เพลงลาวครวญ

เพลงที่ใช้ขับร้อง มีทั้งเพลงไทยชั้นเดียวหรือสองชั้นที่ใช้ในละคร และเพลง ที่ใช้ในการดำเนินเรื่องของลิเกโดยเฉพาะ ซึ่งมีผู้คิดทำนองขึ้น เช่น เพลงหงส์ทอง สองไม้ รานีเกลิง เป็นต้น เพลงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเกสืบมาเพลงหนึ่งคือเพลงรานีเกลิง เป็นทำนองเพลงที่ศิลปินลิเกมี

ชื่อคือ นายดอกดิน เสือสง่า (มีชีวิตระหว่าง พ.ศ. 2407 – 2477) แต่งขึ้นโดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตน และนายหอมหวน นาคศิริ(มีชีวิตระหว่าง พ.ศ. 2442 – 2521) ศิลปินลิเก มีชื่ออีกท่านหนึ่งได้ดัดแปลงวิธีร้องขึ้นใหม่ โดยเพลงรานีเกลิงเดิมนั้นร้องคำเดียวลงให้ปี่พาทย์รับ ซึ่งใช้ในตอนเกี่ยวพาราสี นายหอมหวน นาคศิริ ได้ใช้กลอนแบบลำตัดเข้าผสมทำให้ร้องดันต่อไปได้ยาวแล้วจึงลงให้ปี่พาทย์รับเสียครั้งหนึ่งใช้ร้องบรรยายความได้มาก และเป็นที่ยอมรับในการแสดงลิเกสืบมา

การแสดงลิเกของทุกคณะในปัจจุบันนิยมขับร้องเพลงทำนองรานีเกลิงมากที่สุด เพราะถือว่าเป็นเพลงสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของลิเก นอกจากนี้ยังนำเพลงไทยชั้นเดียว และสองชั้นมาขับร้องประกอบการแสดงอยู่เสมอ ทั้งการแสดงสดหน้าเวทีตามงานต่าง ๆ และการแสดงบันทึกวีซีดีเผยแพร่ ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของการแสดง หรือเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่อง นอกจากนี้ยังเป็นการแสดงออกถึงความสามารถในการขับร้องของผู้แสดง อีกทั้งเป็นการอนุรักษ์ และสืบสานเพลงไทยให้คงอยู่คู่กับการแสดงลิเกซึ่งตามแบบแผนดั้งเดิมนั้นลิเกนำการขับร้องเพลงไทยชั้นเดียว และสองชั้นมาจากการแสดงละครราชของไทยนั่นเอง ตัวอย่างการนำเพลงไทยชั้นเดียว และเพลงไทยสองชั้นมาขับร้องประกอบการแสดงลิเกมีอยู่จำนวนมาก เช่น เพลงสองไม้ และเพลงหงส์ทอง ใช้ขับร้องประกอบการบรรยายชีวิตของตัวละครในเรื่อง การดำเนินเรื่อง หรือการออกเดินทาง เพลงมะลิซ้อน ใช้ขับร้องประกอบการแสดงในบทรัก เพลงแสนคำนึง ใช้ขับร้องประกอบการแสดงตอนตัวละครออกเดินทาง เพลงต้นเพลงฉิ่ง ใช้ขับร้องประกอบการแสดงตอนบรรยายชีวิตของตัวละคร เพลงครวญหา ใช้ขับร้องประกอบการแสดงในบทเศร้า หรือบทคร่ำครวญ เพลงดาวทอง ใช้ขับร้องประกอบการแสดงในบทโศกเศร้า เสียใจ

2.3.3.2 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลิเก

ดนตรี สำหรับการแสดงลิเกนั้นบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์2แบบ คือ วงปี่พาทย์ไทย และวงปี่พาทย์มอญซึ่งมีเครื่องดนตรีคล้ายคลึงกัน ต่างกันที่ตะโพนกับฆ้องวง ตะโพนมอญมีขนาดใหญ่กว่าตะโพนไทย ฆ้องวงมอญวางตั้งฉากกับพื้น ส่วนฆ้องวงไทยวางราบกับพื้น เครื่องดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก ปี่มอญ ปี่ฆ้อง ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กลองทัด ตะโพนไทย ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก เครื่องดนตรีดังกล่าวของวงปี่พาทย์แต่ละวงมีจำนวนต่างกัน เครื่องดนตรีที่สำคัญและจะขาดไม่ได้คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่

ตะโพนมอญ ตะโพนไทย และถึงเนื่องจากการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงลิเกมีอิสระอยู่มาก จึงไม่สามารถกำหนดแน่นอนตายตัวได้ว่าเครื่องดนตรีใดใช้อย่างไร และวงปี่พาทย์แต่ละวงใช้เครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง แต่โดยทั่วไปแล้วเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเกมีหน้าที่ ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522 : 159 – 160) กล่าวไว้ ดังนี้

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีหลักใช้บรรเลงตลอดเวลา คนตีระนาดต้อง
รู้ทางเพลง สามารถบรรเลงกับลิเกได้หมดไม่ว่าร้องเพลงอะไร

ฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลักของเพลงนั้น ๆ

ฆ้องวงเล็ก ตีลื้อและขัดฆ้องวงใหญ่

ระนาดทุ้ม ตีลื้อและขัดระนาดเอก

ปี่ใน ใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงไทย

ปี่มอญ ใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงมอญ สำเนียงลาวและทางโคก
ในกรณีที่ขาดปี่มอญจะใช้ปี่ในเป่าทางแหบแทน เพราะมีเสียงใกล้เคียงกัน ปี่มอญบางครั้งใช้เป่า
ประกอบเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงสากล และใช้เดี่ยวประกอบการเจรจาบทโคก

ปี่ชวา มีเสียงดังจำใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงแขก เพลงเชิด เพลงลูกทุ่ง
และเพลงสากล และในกรณีที่ชายหญิงร้องโต้ตอบกัน

ขลุ่ย ใช้เป่าประกอบการเจรจาบทโคก โดยมากเป็นการบรรเลงเดี่ยว

ฉิ่ง ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ นอกจากนั้นฉาบ
ใหญ่อาจใช้ตีประกอบการใช้ไม้ตะขบ และการแสดงท่าตลกต่าง ๆ อีกด้วย เป็นการให้เสียงประกอบ
หรือ Sound Effects

กลองทัด ใช้ตีประกอบเพลงโหมโรง เพลงสำเนียงไทยบางเพลง เช่น เสมอ
โอด เชิด และรำ นอกนั้นอาจตีประกอบเพลงสากล และเพลงลูกทุ่งเป็นครั้งคราว

ตะโพนไทย ใช้ตีประกอบเพลงสำเนียงไทยและสำเนียงแขก เพราะสามารถ
ตีให้มี เสียงเหมือนกลองแขกได้

ตะโพนมอญ ใช้ตีประกอบเพลงรานิเกลิง หงส์ทอง ซึ่งเป็นเพลงสัญลักษณ์
ของลิเก และเพลงต่างภาษา ยกเว้นภาษาแขก นอกจากนี้ยังใช้ตีประกอบเพลงลูกทุ่งและเพลงสากล
ได้ด้วย

2.3.4 องค์ประกอบด้านการแต่งกายและแต่งหน้า

2.3.4.1 เครื่องแต่งกายของลิเก

การแต่งกายที่สวยงามเป็นจุดสนใจ หรือแรงจูงใจที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเก เพราะค่านิยมของผู้ชมลิเกส่วนใหญ่ต่างก็มักดูผู้แสดงที่รูปร่างหน้าตา การแต่งตัว และการร้องการรำเป็นหลัก เครื่องแต่งกายของลิเกแสดงถึงภูมิปัญญาด้านการออกแบบอย่างมีศิลปะ ได้แก่ การเลือกใช้ชนิดของผ้าและสีสันทัน การใช้วัสดุอุปกรณ์ประดับตกแต่ง เช่น เลื่อม เพชร คริสต์ตัน และกระຈก การใช้ลวดลายซึ่งมักเป็นลายแบบไทย เช่น ลายกนก ลายเหลี่ยม ลายกลม รูปหัวใจ ฯลฯ เครื่องแต่งกายของลิเกมีลักษณะเฉพาะซึ่งต่างไปจากละครเวทีเครื่องแต่งกายของผู้แสดงชายมีแบบแผนที่ชัดเจนกว่าผู้แสดงหญิง เครื่องแต่งกายของลิเกแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ ชุดลิเกทรงเครื่อง ชุดลิเกลูกบท และชุดลิเกเพชร

ชุดลิเกทรงเครื่อง เป็นรูปแบบการแต่งกายของลิเกแบบเดิมเมื่อเริ่มมีลิเกในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเลียนแบบการแต่งกายของข้าราชการสำนักในยุคนั้น กล่าวคือสวมหมวกที่เรียกว่า ปันจุหรือจียอด สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่อมาบ้างจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องแต่งกายลิเกที่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศขาดแคลน ชุดลิเกทรงเครื่องก็หมดไป คงเหลือให้เห็นเฉพาะในการแสดงสาธิตเท่านั้น

ชุดลิเกลูกบท เป็นชุดเครื่องแต่งกายจำลองของคนไทยในสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 นิยมแต่งในการแสดงเพลงพื้นบ้าน เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างชุดลิเกทรงเครื่องขาดแคลน ผู้แสดงจึงหันมาแต่งกายแบบจำลองที่เรียกว่า ชุดลิเกลูกบท ชายสวมเสื้อคอกลม แขนสั้น นุ่งโจงกระเบนมีผ้าคาดพุง หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน หรือซิ่น

ชุดลิเกเพชร เป็นชุดที่เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยการนำเพชรซีกและแถบเพชรมาประดับเครื่องแต่งกายชุดลิเกลูกบท สวมเสื้อกั๊กทับเสื้อตัวเดิมให้ดูหรูหราขึ้น จากนั้นก็เพิ่มความวิจิตรขึ้นจนกลายเป็นเครื่องเพชรแทบทั้งชุด สำหรับชุดของผู้แสดงหญิงมีแบบหลากหลาย แต่ไม่ประดับเพชรมากเท่าชุดของผู้แสดงชาย

ชุดลิเกเพชรในปัจจุบันมีวิวัฒนาการมาตามยุค ตามสมัย ตามลำดับ กล่าวคือชุดลิเกชายในยุคแรก ๆ นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนสั้น มีเสื้อกั๊กทับ มีผ้าโพกศีรษะ เสียขบนก มีโบติด มีต่างหูที่ใช้เลื่อม ปัจจุบันประยุกต์เป็นชุดเพชรทั้งหมด ประกอบด้วยเสื้อคอกว้างแขนสั้น

หรือแขนยาวแนบตัวปักเพชรเทียม และคริสตันรูปแบบต่าง ๆ สนับเพลหรือกางเกงรัดขายาวครึ่งน่องสีดำปักเพชรที่เชิง ใฝ่รุ่งสำเร็จรูปปักเพชรสวมทับกางเกง สวมถุงน่องสีขาว ส่วนเครื่องประดับทำด้วยเพชรเทียมและคริสตัน ประกอบด้วย เกี้ยว (หัวมอญ) ดอกไม้เสียบข้าง ปิ่น สั้งเวียน (แถบเพชรคาดศีรษะในระดับหน้าผาก) ขนนก ต่างหู สร้อยคอ เข็มขัด แหวน กำไลมือ และกำไลเท้า ส่วนชุดลิเกหญิง มีหลากหลายรูปแบบ รูปทรงเป็นกระโปรงยาวทั้งแบบเข้ารูปร่างและทรงบานพู่พอง ทั้งแบบแขนสั้น แขนยาว และไม่มีแขน (ชุดเกะอก) ประดับเพชรเทียมหรือคริสตันที่คอ แขน และลำตัวให้สวยงาม ส่วนเครื่องประดับประกอบด้วย เกี้ยว กระบังหน้า ดอกไม้เพชร ปิ่น ต่างหู สร้อยคอ กำไลต้นแขนและปลายแขน ชุดลิเกมีราคาค่อนข้างแพง ชุดหนึ่งประมาณห้าพันถึงหกพันบาท หรือบางชุดมีราคาตั้งแต่หนึ่งหมื่นบาทขึ้นไปจนถึงแสนบาทก็มี ชุดผู้ชายมีราคาแพงกว่าชุดผู้หญิงเนื่องจากมีขนาดใหญ่กว่า มีลวดลายที่วิจิตรงดงาม แล้วก็ใช้เพชรหรือคริสตัลมากกว่านอกจากชุดลิเกปกติซึ่งเป็นชุดเพชรแล้วการแสดงลิเกยังมีการแต่งกายตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง เช่น แสดงบทพวชนาค ก็แต่งชุดขาวอย่างนาค แสดงบทพระสงฆ์ก็ห่มจีวรอย่างพระสงฆ์ แสดงบทตำรวจก็แต่งชุดตำรวจ หรือในบทที่พระเอกกับตัวตลกต้องปลอมตัวเป็นหญิงเพื่อไปช่วยนางเอกก็แต่งชุดสวยอย่างผู้หญิง หรือแต่งแนวตลกขบขัน ปลอมตัวเป็นชาวต่างชาติก็แต่งกายอย่างชาตินั้น ๆ เช่น แยก จีน มอญ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกนับว่าเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดลิเกในยุคปัจจุบันมีการออกแบบสร้างสรรค์ได้อย่างสวยงามทั้งในด้านลวดลายที่วิจิตรตระการตา การประดับเพชร คริสตัน หรือกระจกที่ประณีตบรรจง รวมถึงการเลือกใช้สีและชนิดของผ้าได้อย่างเหมาะสม สวยงาม สิ่งเหล่านี้แสดงถึงภูมิปัญญาที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง

2.3.4.2 การแต่งหน้าของลิเก

การแต่งหน้าของลิเกสามารถแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ต้องแต่งหน้าเอง รูปแบบของใบหน้าที่ถูกแต่งออกมาแล้วจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับความตั้งใจของผู้แต่ง ปกติแล้วก็มักจะแต่งให้สวยงาม แต่บางโอกาสก็ต้องแต่งให้แตกต่างจากธรรมชาติของตนเอง เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง เช่น พระเอก นางเอกแต่งหน้าออกมาในแนวสวยอ่อนหวาน ตัวโกง ทั้งชายและหญิงก็ต้องแต่งให้ออกมาในแนวคมเข้ม ตัวตลกก็แต่งให้ออกมาแนวตลกขบขันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะของผู้ชม เป็นต้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539 : 194 – 195) กล่าวถึงพัฒนาการของการแต่งหน้าของลิเกในสมัยต่างๆไว้ว่า การแต่งหน้าลิเกในสมัยที่ยังเป็นสวดแขกนั้นไม่ปรากฏหลักฐาน เข้าใจว่าจะไม่มีการแต่งหน้าแต่อย่างใดเพราะไม่ใช่กิจเพื่อการบันเทิงนัก จนล่วงมาถึงชั้นลิเกบันตนและลิเกลูกบทนั้นคงจะมีการแต่งหน้ากันบ้างแล้ว เพราะเล่นเป็นละคร ความรู้สึกที่จะต้องแต่งหน้าแต่งตัวให้สวยงามก็ติดตามมาเป็นธรรมดา หลักฐานเรื่องการแต่งหน้ามาปรากฏชัดเจนในสมัยลิเกทรงเครื่อง โดยมีการแต่งหน้าเลียนแบบละครรำ การแต่งหน้าลิเกในยุคนั้นมี 3 ขั้นตอนคือ ผัดหน้า เขียนคิ้วและทาปาก การผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจีนสีขาวผัดให้เนียนทั้งใบหน้าและลำคอ จากนั้นก็เอาก้านธูปเหลาแหลม ๆ จุ่มน้ำแล้วฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ แล้วก็เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปล่อยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย ครั้นเขียนคิ้วเสร็จแล้วก็นำเอา ลันจี้ หรือ ซาด ซึ่งเป็นกระดาษสีแดงขนาด 2 คูณ 2 นิ้วพับกลางเอาสีแดงไว้ข้างนอก ใช้ริมฝีปากซึ่งเสียน้ำลายจนชุ่มดีแล้วเม้มลงไปบน ลันจี้ สีแดงก็ติดริมฝีปากสดใสทีเดียว ส่วนคิ้วซึ่งเคยเขียนเป็นแค่เส้นบาง ๆ ก็เกิดความนิยมในชั้นหลัง เขียนเป็นคิ้วเม้มตะขาม คือเขียนหัวคิ้วให้โตอย่างเม้มตะขาม แล้วเรียวไปทางหางคิ้ว วิธีวาดวงคิ้วของตัวพระและตัวนางก็ต่างกัน ตัวพระนั้นนิยมเขียนให้เป็นเหลี่ยม มีสันคิ้ว ปลายคิวนั้นปาดลงเสมอหางตา ส่วนคิ้วตัวนางนั้นวาดเป็นวงโค้งดั่งคันศร ปลายงอนขึ้นอย่างภาพตัวอ่อนในจิตรกรรมไทย

ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง บรรดาเครื่องสำอางที่ลิเกใช้อยู่เกิดขาดแคลน ความช่างประยุกต์ของลิเกทำให้คิดค้นเครื่องสำอางประหังความขาดแคลนขึ้นได้และดีด้วย นั่นคือผัดหน้าด้วยดินสอพอง หรือสีฝุ่นขาวที่ใช้ผสมน้ำทารองพื้นอาคารก่อนทาสีจริง แม้ว่าสีจะกัดหน้าบ้างก็ทนเอา ปากนั้นก็ใช้สีฝุ่นแดงผสมน้ำมันตานีเคียวให้เข้ากันทิ้งไว้ให้เย็น ทาปากทาแก้มแทนลันจี้ การเขียนคิวนั้นพิสดารขึ้นไปอีก เขาใช้น้ำมันมะพร้าวหาวผ่านเป็นลิ้ม ตากให้แห้งเวลาใช้ก็เอาปลายเผาไฟให้ลุกโชน พอกลายเป็นถ่านก็ทิ้งไว้ให้เย็นจึงนำมาเขียนคิ้วและเขียนตา

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง สินค้าประเภทเครื่องสำอางมีเข้ามาจำหน่ายมากขึ้น ลิเกก็หันไปใช้เครื่องสำอางสมัยใหม่ วิธีแต่งหน้าทาปาก เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ทาแก้ม ตัดขนตาปลอม ทาเครา เขียนจอนหู เลียนแบบจากร้านเสริมสวยบ้าง ดูนิตยสารดารานาฏศิลป์ต่าง ๆ บ้าง จากภาพยนตร์ไทยบ้าง แม้แต่ทรงผมตัวนางก็เดินตามแฟชั่นของยุคตลอดเวลา

ขั้นตอนการแต่งหน้าของลิเกในปัจจุบันมีดังนี้

1. ทำความสะอาดใบหน้าแล้วทาด้วยรองพื้นสีครีมให้ทั่วใบหน้า แล้วใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนเรียบตลอดทั้งใบหน้าและลำคอ (บางคนใช้โลชั่นทาใบหน้าที่ก่อนลงรองพื้น เพื่อให้ผิวหนังชุ่มชื้น ไม่แห้งเกินไป)
2. ทาแป้งฝุ่นสีเหลืองครีมทับรองพื้นอีกชั้นหนึ่ง
3. ทาเปลือกตา ขอบตาบนและล่างด้วยสีฟ้า สีชมพู (หรือสีอื่นตามความเหมาะสม)
4. เขียนคิ้วด้วยสีแดง แล้วเขียนสีดำทับอีกครั้งให้ได้รูปแบบและสัดส่วนตามธรรมชาติของรูปคิ้ว
5. ทาแก้มสีชมพูตั้งแต่โหนกแก้มจนถึงพวงแก้ม
6. ทาคิ้วด้วยหมึกสีดำเข้มอีกครั้ง(ยาแขก)เขียนขอบตาบนและล่าง
7. ติดขนตาปลอมที่ขอบตาบน
8. ทาปากด้วยสีชมพู สีแดง (หรือสีอื่นตามความเหมาะสม)
9. ทาลำตัวส่วนบน (หน้าอก คอ แขน หลัง ไหล่) ด้วยแป้งแข็งโดยใช้ฟองน้ำชุบน้ำให้เปียก

การแต่งหน้าของลิเกนั้น เน้นความคมเข้มและสีฉูดฉาดเพื่อให้ผู้ชมมองเห็นได้อย่างเด่นชัดเมื่อออกแสดงหน้าเวทีและเนื่องจากปัจจุบันนี้มีเครื่องสำอางให้เลือกใช้หลากหลายชนิด มีวิทยากรด้านการแต่งหน้าที่ทันสมัยเผยแพร่ตามสื่อต่าง ๆ ดังนั้นศิลปินลิเกรุ่นใหม่จึงสามารถนำความรู้เรื่องการแต่งหน้ามาใช้กับตนเองได้เป็นอย่างดี

2.3.5 องค์ประกอบด้านเวที ฉาก แสงและเสียง

2.3.5.1 เวทีลิเก

การแสดงลิเกแต่เดิมนั้นคณะลิเกไม่มีเวทีเป็นของตนเอง และไม่ต้องจัดหาเวที เนื่องจากเจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมโดยใช้สถานที่ที่เป็นลานกว้าง ๆ ทางเดินที่ผืนใหญ่ หรือสร้างหลังคาเป็นเพิงหมาแหงน (หลังคาปีกเดียวมีลักษณะเอียงลาด) พื้นปูด้วยฟางหนา ๆ แล้วปูเสื่อทับมีฉากผ้าใบกันแบ่งส่วนหน้ากับส่วนหลัง ส่วนหน้าเป็นส่วนการแสดง มีเตียงวางซิดมั่งฉาก ส่วนหลังเป็นพื้นที่นั่งแต่งตัวของผู้แสดงต่อมาได้พัฒนาเป็นการปลูกสร้างโรงลิเกถาวรขึ้นตามวัด เนื่องจากแต่

ละวัดมักมีงานประจำทุกปี และมหรสพสำคัญของงานวัดก็คือลิเก ดังนั้นทางวัดจึงปลูกโรงลิเกไว้ ซึ่งสามารถสังเกตได้ว่าแทบทุกวัดต้องมีโรงลิเก แต่ปัจจุบันนี้เหลือน้อยลง หรือแทบจะไม่มีแล้ว เนื่องจากคณะลิเกมีเวทีของตนเองเพื่อความสะดวกในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง

เวทีลิเกในยุคแรก ๆ หรือเวทีแบบเดิมนั้น เป็นเวทีติดดิน หรือยกพื้น เล็กน้อยทำด้วยไม้ แบ่งพื้นที่เป็น3ส่วนคือ เวทีแสดงด้านหน้า ซึ่งไม่มีหลังคา เวทีด้านหลังเป็นส่วนที่ใช้สำหรับเตรียมตัวก่อนออกแสดง เก็บสัมภาระต่าง ๆ และเป็นที่พักผ่อนของนักแสดงโดยมีหลังคาผ้าใบ และอีกส่วนหนึ่งเป็นเวทีดนตรีอยู่ด้านหน้าทางขวามือของผู้แสดง โดยยกพื้นสูงกว่าเวทีแสดงเล็กน้อย เวทีลิเกมีขนาดตามมาตรฐานทั่วไปคือ กว้าง 6 เมตร ลึก 6 – 8 เมตร มีฉากผ้าใบกั้นกลาง สูง 3.5 เมตร เพื่อแบ่งส่วนหน้าเวทีและส่วนหลังเวที นอกจากนี้หน้าเวทีแสดงมีเตียงตั้งกลางประชิดฉากเพื่อเป็นที่นั่งของผู้แสดงลักษณะของเวทีแบบเดิมนี้อย่างคงใช้ต่อมาจนถึงปัจจุบัน แต่ได้มีการขยายขนาดให้กว้างมากขึ้นเป็นขนาดกว้าง 10 – 12 เมตร ลึก 4 – 5 เมตร สูง 1 เมตร ส่วนประกอบโครงสร้างของเวทีเป็นหลัก ส่วนพื้นเป็นไม้กระดาน

2.3.5.2 ฉากลิเก

ฉาก เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสีสัน และถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงลิเก นอกจากใช้ประโยชน์เป็นเครื่องกั้นแบ่งส่วนของเวทีลิเกแล้ว ยังช่วยสร้างบรรยากาศให้การแสดงลิเกมีความสมจริงและน่าสนใจมากขึ้น

ฉากลิเกแต่เดิมนั้นเป็นฉากผ้าใบ เขียนสีเป็นภาพต่าง ๆ อย่างสวยงามสะดุดตา เช่นภาพท้องพระโรง ปราสาทราชวัง วัดวาอาราม ธรรมชาติป่าเขาลำเนาไพร ต่อมาบางคณะทำด้วยไม้อัด ซึ่งมีความคงทนถาวรกว่า แต่ไม่สะดวกในการจัดเก็บ เพราะถ้าเป็นฉากผ้าใบสามารถม้วนหรือพับเก็บได้ แต่ปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้ฉากที่พิมพ์ด้วยระบบคอมพิวเตอร์ (ไวเนล) ซึ่งมีลวดลายและสีสันที่สวยงามและทันสมัยมากขึ้น

2.3.5.3 แสงและเสียง

สมัยก่อนที่ยังไม่มีไฟฟ้านั้นต้องใช้ตะเกียง แต่การแสดงลิเกในปัจจุบันมีระบบเทคนิคเวทีด้านแสง สี เสียงที่ทันสมัยและมี คุณภาพดีระบบแสงไฟที่สว่างไสวด้านหน้าเวทีทำให้ผู้ชมมองเห็นผู้แสดงอย่างชัดเจน และเมื่อกระทบกับชุดเพชรที่นักแสดงสวมใส่ทำให้เกิดแสงระยิบระยับสวยงามมาก สำหรับระบบเครื่องเสียงก็ดังกังวานชัดเจน อีกทั้งยังช่วยปรับเสียงขับร้อง

และเจรจาของนักแสดงให้เกิดความไพเราะ น่าฟังยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการใช้ไมโครโฟน มีการพัฒนาให้ทันสมัยขึ้นโดยใช้ไมโครโฟนไร้สายหรือไมค์ลอย (Wireless Microphone) สำหรับผู้แสดงสำคัญ เช่น หัวหน้าคณะหรือพระเอกนางเอก ทั้งนี้เพื่อความสะดวก ในการแสดงท่ารำเพราะ ไม่ต้องคอยถือจึงสามารถใช้มือทั้งสองข้างตีบทไปตามบทบาทการแสดงได้ดีขึ้น

2.4 งานวิจัยเกี่ยวกับลิเก

จากการรวบรวมข้อมูลงานวิจัยที่ศึกษาเรื่อง ลิเก นั้น สามารถแบ่งงานวิจัยต่างๆ ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 ศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์ กลุ่มที่ 2 ศึกษาลิเกในมิติเชิงการอนุรักษ์ ในบริบทสังคมปัจจุบัน และกลุ่มที่ 3 การศึกษาลิเกในมิติทางวรรณกรรม ซึ่งจะขอนำเสนองานวิจัยต่างๆ ตามกลุ่มดังต่อไปนี้

2.4.1 กลุ่มที่ 1 ศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์

ในการศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์นี้ เริ่มมาจากการศึกษาเรื่อง “ลิเก” ของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2522) ที่ศึกษาลิเกทั้งทางด้านที่มาของคำ พัฒนาการการเล่นลิเกที่เกิดขึ้นในประเทศไทย รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ อาทิ บทร้อง ท่ารำ ฉาก ขั้นตอนการแสดง เป็นต้น ซึ่งสามารถแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ด้าน คือด้านประวัติศาสตร์และด้านนาฏยศาสตร์ งานของ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ยังถือเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นต้นการศึกษาทางวิชาการที่ก่อให้เกิดความสนใจและความคิดต่อยอดในการศึกษาลิเกในชั้นหลังเรื่อยมา อย่างเช่น จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ (2547) ศึกษาเรื่อง “ลิเกทรงเครื่อง คณะบุญเลิศ นางพินิจ” พบว่า ลิเกทรงเครื่องเกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระยาเพชรปानीได้นำการแสดงลิเกบันตนและลิเกลูกบทมาผสมผสาน นำแบบแผนอย่างละครเข้ามาแสดง ผู้แสดงมีการแต่งกายเลียนแบบข้าราชการในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ศีรษะสวมปิ่นจุเหรีญยอด ด้วยลักษณะการแต่งกายของผู้แสดงลิเกที่ใช้เครื่องประดับคล้ายเครื่องทรงของขุนนาง และพระยามหากษัตริย์จึงทำให้เรียกลิเกชนิดนี้ว่า “ลิเกทรงเครื่อง” และสืบทอดรูปแบบการเล่นมาในยุคสมัยต่างๆ อาทิ ลิเกทรงเครื่องสมัยดอกดิน เสือสง่า ยุคของหอมหวน นาคศิริ และยุคของบุญเลิศ นางพินิจในปัจจุบัน

นอกจากนี้แล้วยังมี งานของ นิรมล เจริญหลาย (2547) ศึกษาเรื่อง “ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์” พบว่า ครูทองเจือโส ภิตศิลป์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถในด้าน

ศิลปะการแสดงลิเกทั้งตัวพระเอก ตัวนางเอกตัวกษัตริย์ และยังสามารถขับร้องเพลงไทยเดิมและเพลงออกภาษาที่ใช้ในการแสดงลิเกได้หลายเพลงซึ่งเป็นเพลงที่หาฟังได้ยากในปัจจุบัน งานวิจัยชิ้นนี้เป็นเอกสารทางวิชาการที่รวบรวมผลงานด้านการประพันธ์ทั้งบทลิเกที่ใช้แสดง 68 เรื่องและบทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกอีกมากมายของครูทองเจือ สำหรับการศึกษาในด้านกระบวนการทำรำของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ พบว่า ครูทองเจือเป็นศิลปินลิเกที่มีการอนุรักษ์กระบวนการทำรำที่รับสืบทอดมาจากศิลปินลิเกอาวุโสหลายท่านไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผนและครบถ้วน โดยเฉพาะกระบวนการรำ ไม้รบไทย หรือ ไม้รบดาบ 5 ไม้ กระบวนท่ารำไม้รบจีน หรือไม้รบทวน 7 ไม้ ซึ่งพบว่ากระบวนการทำรำบางท่า ลิเกคณะอื่นๆ ยังคงใช้แสดงอยู่ ส่วนลักษณะการแสดงกระบวนการทำรำไม้รบไทยและไม้รบจีนของครูทองเจือ โสภิตศิลป์จะแสดงต่อเนื่องกันตั้งแต่ไม้รบที่หนึ่ง ถึงไม้รบสุดท้าย ในแต่ละไม้รบจะมีกระบวนการทำรำหลัก 1 ท่าที่แตกต่างกันในแต่ละไม้ และมีท่ารำเชื่อมที่เหมือนกันทุกไม้ซึ่งกระบวนการทำรำเหล่านี้ไม่พบในการแสดงลิเกในปัจจุบัน

ศึกษาวิจัยเรื่อง “องค์ประกอบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี” ของ กรองแก้ว แรงเพชร (2549) ก็เป็นงานศึกษาชิ้นหนึ่งที่ศึกษาด้านชีวประวัติและผลงานของศิลปินลิเก ผลการศึกษาพบว่า การแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวีเป็นคณะลิเกที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทำให้ผู้ชมประทับใจอย่างมาก อาทิ เพลงรานีเกลิง ของลิเกคณะพรเทพพรทวี เป็นเพลงที่มีความไพเราะ ด้วยการบรรเลงและการร้องที่มีลักษณะเฉพาะด้วยการบรรเลงนำหรือส่งร้องและบรรเลงรับร้องตอนท้าย ซึ่งเป็นการทอดเสียงเข้าไปรับกับสองวรรคสุดท้ายของเนื้อร้องได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืน ก่อให้เกิดความไพเราะ จึงทำให้คณะลิเกพรเทพได้รับความนิยมจากผู้ชมและยังส่งผลเชิงอนุรักษ์ในการเล่นและร้องเพลงรานีเกลิงในการแสดงลิเกของไทยอีกด้วย

การศึกษาในแนวทางเชิงประวัติเรื่อง “ลิเกฮูลู: การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบและการพัฒนาศักยภาพ” ของ เปรมสิริ ศักดิ์สูง และคณะ (2550) พบว่า ลิเกฮูลู เกิดขึ้นในพื้นที่บางส่วนของรัฐลันตัน ประเทศมาเลเซีย และ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส ของไทย ในปัจจุบันการแสดงลิเกฮูลูได้รับความนิยมอย่างมากจากประชาชนในท้องถิ่น ทั้งมีชื่อเสียงในระดับประเทศ ซึ่งปัจจุบันมีคณะลิเกฮูลูอยู่มากมายกระจายทั่วภูมิภาค ลักษณะเด่นของการแสดงลิเกฮูลูคือ ลีลาท่าทางของผู้เล่น คนตรี สีสัน ซึ่งผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ากับวัฒนธรรมมาเลย์ได้อย่างลงตัว เสน่ห์ของลิเกฮูลูยังอยู่ที่รูปแบบการแสดงซึ่งปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยทันสมัย ทั้งให้สาระในเชิงสร้างสรรค์ ให้ผู้ชมการณ

ผ่านความบันเทิงอย่างมีอรรถรส ลิเกฮูลูจึงเป็นพลังความคิด เป็นพลังแห่งศรัทธา ทั้งสร้างสำนึกในคุณค่าการอยู่ร่วมกันของผู้คน

การศึกษาเรื่อง “พัฒนาการของลิเกกลองยาวบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์” จิตาวรรณ ไพรพฤกษ์ (2545) ก็เป็นการศึกษาอีกชิ้นหนึ่งที่ทำให้เห็นถึงการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมท้องถิ่น กล่าวคือ จากการศึกษาพบว่า ลิเกกลองยาว ในบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นการแสดงพื้นบ้านที่รับวัฒนธรรมของลิเกภาคกลางมาผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านหมอลำ ซึ่งทำให้เกิดพัฒนาการขององค์ประกอบของการแสดงลิเกดังกล่าว คือ ในช่วงแรกผู้แสดงลิเกเป็นชายล้วน ต่อมาในชั้นหลังมีผู้หญิงเข้ามาแสดงร่วมด้วย การแต่งหน้า เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นรูปแบบเรียบง่ายที่ใช้ในชีวิตประจำวัน จนมาในปัจจุบันได้พัฒนาการแต่งกายและรูปแบบในการเล่นไปสู่ความสวยงาม การแสดงลิเกกลองยาวนี้เริ่มเสื่อมความนิยมลงแต่ยังมีแสดงอยู่บ้างโดยได้นำเครื่องดนตรีอื่นๆมาประกอบด้วยเช่น พิณและโปงลางเพื่อให้มีท่วงทำนองไพเราะ ปัจจุบันเหลือเพียงคณะเดียว คือ “คณะ ส.เมืองอีสาน” บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์

กิ่งดาว ภูระหงษ์ (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของพรเทพ พรทวี” โดยมุ่งวิเคราะห์กระบวนการทำรำของพรเทพ พรทวี ใน 2 ลักษณะ คือ รำเพลง และ รำชุด รำเพลง ได้แก่ เพลงที่ใช้รำออก และรำเข้าในฉากแรกของการแสดงได้แก่รำเพลงเสมอและเพลงเชิง รำชุด ได้แก่ รำม้า นอกจากนี้แล้ว กิ่งดาว ภูระหงษ์ ยังได้ศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงลิเกลูกบทของคณะพรเทพ พรทวี กับคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค” ในปี 2555 ผลการศึกษาเชิงเปรียบเทียบพบว่า กระบวนทำรำประกอบการแสดงลิเกลูกบทตามแบบของคณะลิเกพรเทพ พรทวีและคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค สามารถแยกเป็น 3 กระบวนทำรำ ที่มีความสำคัญในการแสดงลิเกลูกบทและเป็นกระบวนทำที่พบน้อยมากในการแสดงลิเก ซึ่งลิเกทั้งสองคณะยังคงรักษารูปแบบการรำไว้เป็นอย่างดี ดังนี้ 1. กระบวนรำเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยทำรำเพลงเสมอ กระบวนทำรำเพลงเชิด และกระบวนทำรำเพลงโอด 2. กระบวนทำรำเข้าพระเข้านาง (เกี้ยว) 3. กระบวนทำรำเพลงไม้รบ ประกอบด้วยทำรำไม้รบดาบ กระบวนทำรำไม้รบทวน ซึ่งมี 4 ไม้ นอกจากนี้ยังพบว่าลิเกคณะพรเทพ พรทวี มีอัตลักษณ์เฉพาะ คือ 1.บทบาททางด้านการแสดง 2.รูปแบบการแสดง 3.เรื่องที่แสดง 4. ตลกยอตเยียม ส่วนคณะเฉลิมชัย มาลัยนาคมีลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นอัตลักษณ์ คือ 1.บทบาทการแสดง 2.รูปแบบการแสดง 3.เรื่องที่แสดง และ 4.นางเอกยอตนิยม

2.4.2 กลุ่มที่ 2 ศึกษาลิเกในมิติเชิงการอนุรักษ์ในบริบทสังคมปัจจุบัน

งานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับลิเกในกลุ่มที่ 2 นี้ เป็นงานวิจัยที่มีแนวทางในการศึกษาสัมพันธ์กับปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ด้วยฐานคิดทางด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มีงานศึกษาวิจัยดังต่อไปนี้

รุ่งนภา จิมพุม (2541) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ลิเกในจังหวัดพิษณุโลก” พบว่า มีผู้แสดงลิเกจำนวน 108 คน ทั้งที่อยู่ในเขตอำเภอเมืองและอำเภออื่น ๆ โดยศิลปินและการแสดงลิเกที่เกิดขึ้นนี้มีบทบาทต่อชุมชนหลายประการ อาทิ เป็นเครื่องบันเทิงให้แก่ชุมชน เป็นอาชีพหนึ่งที่ทำให้คนในชุมชนมีรายได้ เป็นการส่งเสริมศิลปะการแสดงและศิลปิน เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นเครื่องมือสื่อสาร เป็นการให้การศึกษาและข้อคิดสอนใจ เป็นการสืบสานนิทานพื้นบ้าน และเป็นสื่อในการปะทะสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

สุรียา สมทุคฺปดี และคณะ (2541) ศึกษาวิจัยเรื่อง “แต่งองค์ทรงเครื่อง : ‘ลิเก’ ในวัฒนธรรมประเทศไทย” พบว่า ลิเก เป็นการแสดงหนึ่งที่เกิดขึ้นและพัฒนามาควบคู่กับความทันสมัยและการขยายตัวของสังคมเมือง เป็นศิลปะการแสดงเพื่อหาเงินจากผู้ชมโดยตรง ดังนั้นรูปแบบและเนื้อหาการแสดงลิเกจึงสัมพันธ์และกำหนดด้วยรสนิยมและความต้องการความบันเทิงของผู้ชม โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมเป็นกลุ่มคนที่อยู่ในระดับชนชั้นผู้ใช้แรงงาน (ชาวบ้านร้านตลาด) ดังนั้น เรื่องราวที่น่าเสนอของลิเกที่ สุรียา ใช้เป็นกรณีศึกษานั้น มีเนื้อเรื่องที่เน้นการนำเสนอความจริงทางโลกิยะของมนุษย์ และสังคมซึ่งเป็นเสียงสะท้อนและการประท้วงความอยุติธรรม ความยากจนและชีวิตในชายขอบของชนชั้นผู้ใช้แรงงานในสังคมไทยสมัยใหม่

เช่นเดียวกับ สุกัญญา สมไพบูลย์ (2543) ที่ศึกษาเรื่อง “สัญญนิยมในสื่อการแสดง ลิเก ยุคโลกาภิวัตน์” พบว่า การแสดงลิเกมีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยการนำของเก่าที่ยังคงเอกลักษณ์ของลิเก เช่น การร้องราตรีเกลิง การแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงาม และเนื้อเรื่องที่ยังคงเกี่ยวกับเจ้ามาผสมผสานกับความทันสมัยหรือกลยุทธ์ในการแสดงใหม่ ๆ เพื่อสร้างรายได้ให้มากขึ้น เป็นต้นว่า เครื่องแต่งกายมีความวิจิตรอลังการมากขึ้น ใช้เพลงลูกทุ่งมาร้องประกอบเพื่อช่วยหารายได้ ทั้งนี้ยังพบว่า นักแสดงลิเกยังผันตัวเองไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่ง เหตุด้วยจากกระแสทางความคิดของสื่อมวลชน ความทันสมัย และการสร้างช่องทางความอยู่รอดของลิเก

พันทิพา มาลา และคณะ (2552) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “การถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น : กรณีศึกษาศิลปินพื้นบ้านสาขาศิลปะการแสดงลิเกจังหวัดพระนครศรีอยุธยา” พบว่า ศิลปินพื้นบ้านต้องการยึดอาชีพการแสดงลิเกเป็นอาชีพหลักและต้องการสืบทอดศิลปะการแสดงลิเกไว้ ซึ่งเป็นความรู้ที่ได้รับจากบิดา ญาติ และครูเป็นส่วนใหญ่ โดยมีกระบวนการถ่ายทอดคือ ผู้สอนจะแนะนำวิธีการแสดงแล้วนำมาฝึกหัดด้วยตนเอง เป็นศิลปะที่รวมเอาองค์ความรู้ไว้หลายแขนงที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ลิเกเป็นที่ได้รับความสนใจในกลุ่มคนรุ่นใหม่

เช่นเดียวกันกับ มณี เทพาชมภู (2554) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง” พบว่า ลิเกเป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้เรื่อง “ภูมิปัญญา” ซึ่งมี 5 ด้าน ได้แก่ ภูมิปัญญาทางภาษา ภูมิปัญญาด้านนาฏศิลป์ ภูมิปัญญาด้านเพลงและดนตรี ภูมิปัญญาด้านการแต่งกาย แต่งหน้า และภูมิปัญญาด้านเวที ฉาก แสง และเสียง ภูมิปัญญาต่างๆดังกล่าวเกิดขึ้นจากการเรียนรู้ การฝึกฝน การสั่งสมประสบการณ์และถ่ายทอดสืบทอดกันมา และการปรับเปลี่ยนพัฒนาภูมิปัญญาบางอย่างไปตามยุคสมัยและสภาพสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อสร้างความสนใจ ชวนให้ผู้ชมติดตามผลงานจนถึงนิยมชมชอบในศิลปะการแสดงลิเก และส่งเสริมสนับสนุนลิเกต่อไป

2.4.3 กลุ่มที่ 3 การศึกษาลิเกในมิติทางวรรณกรรม

ในงานวิจัยในกลุ่มสุดท้ายนี้ เป็นงานวิจัยที่มีการศึกษาลิเกในมิติทางการศึกษาด้านวรรณกรรมและตัวบทลิเก ซึ่งมีงานวิจัยต่อไปนี้

ผอบ โปษะกฤษณะ และสุวรรณี อุตมผล (2523) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก” พบว่า กลอนลิเกเป็นกลอนที่มีลักษณะแบบภาษาพูดมีสัมผัสคล้องจองและผสมกลอนเพลงพื้นบ้าน สำหรับเพลงที่ใช้แสดงนั้นเป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ คือ เป็นเพลงที่มีจังหวะเพลงสั้น ร้องง่าย จำง่าย เช่นเดียวกับการศึกษาเรื่อง “การวิเคราะห์เนื้อหาของลิเกลูกบท” ของ เจิดฉันท ดอกแก้ว (2543) ที่ได้ผลการศึกษาว่า รูปแบบและลีลาของกลอนลิเกลูกบทมี ฉันทลักษณ์ที่ถูกต้องตามหลักของกลอนลิเก แต่สำหรับบางบทก็มีลักษณะไม่ตรงกับฉันทลักษณ์ที่มีทั้งหมดเหตุด้วยกลอนลิเกเป็นกลอนที่ไม่เคร่งสัมผัส เพียงแต่มีเสียงใกล้เคียงก็ถือว่าใช้ได้ ในบางครั้งหากผู้แสดงขับร้องกลอนสดก็อาจจะหาคำที่มาสัมผัสได้ไม่ทันจึงต้องใช้เสียงที่ใกล้เคียงและบางบทมีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียวเพื่อเป็นการแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าแทน

มณี เทพาขมภู (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “ความเปรียบในบทรื่องลิเก” พบว่า บทรื่องลิเกได้สะท้อนความเปรียบที่เสนอแนวคิดเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิต ไว้ 4 แนวคิด คือ แนวคิดเกี่ยวกับครอบครัว แนวคิดเกี่ยวกับอาชีพและการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม แนวคิดเกี่ยวกับชายหญิง และแนวคิดเกี่ยวกับบ้านเมืองและการปกครอง ทั้งนี้ยังพบว่าในบทรื่องลิเกพบความเปรียบเชิงอุปมามากที่สุด รองลงมา คือ สัญลักษณ์ อุปลักษณ์ อติพจน์ และบุคลาธิษฐาน ตามลำดับ สำหรับประเภทของสิ่งที่นำมาเปรียบในบทรื่องลิเกพบว่าสิ่งที่นำมาเปรียบมากที่สุดคือ บุคคล ประกอบด้วยมนุษย์ อวัยวะและสิ่งที่เกี่ยวข้องในร่างกาย อมนุษย์ ตัวละครในวรรณคดี และบุคคลที่เป็นส่วนวนสิ่งที่นำมาเปรียบมากรองลงมา คือ วัตถุสิ่งของ สัตว์ กิริยาอาการ พืช ธรรมชาติ นามธรรม และสถานที่ ตามลำดับ

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ประเด็นในการศึกษาลิเกข้างต้นนั้น มุ่งเน้นเชิงอนุรักษ์ และองค์ประกอบโดยรวมของลิเกเป็นสำคัญ ซึ่งสามารถใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาและพิจารณาเชิงเปรียบเทียบในเบื้องต้นกับงานวิจัยนี้ นอกจากนี้แล้วพบว่า การศึกษาเรื่องลิเกข้างต้นนั้น ยังพบประเด็นที่สามารถนำไปศึกษาเพิ่มเติม และอีกหลายประเด็นที่ยังมีการศึกษาเชิงลึกเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในมิติทางนาฏศิลป์น้อย อาทิ กระบวนรำ กระบวนร้อง ระเบียบวิธีการจัดแสดง และ/หรือ กระบวนรำที่เป็นลักษณะเฉพาะ อย่าง กระบวนรำขี่ม้า ยังมิได้มีการศึกษาเชิงลึก จึงเป็นเหตุหนึ่งให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาดังที่ได้แจ้งไว้ในวัตถุประสงค์แล้ว

บทที่ 3

องค์ประกอบการรำซื้มาแฝงในการแสดงลิเก

ในบทนี้จะกล่าวถึงการรำซื้มาแฝงในการแสดงลิเกที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความสำคัญ โอกาสที่ใช้ ดนตรีและอุปกรณ์ประกอบการรำ ข้อมูลที่ได้รับส่วนใหญ่ประมวลจากการสัมภาษณ์ ผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งในส่วนศิลปินแห่งชาติ สาขากการแสดง สาขาดนตรี สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ศิลปินกรมศิลปากร ศิลปินลิเก ศิลปินเพลงพื้นบ้านสาขาอื่นเช่น เพลงฉ่อย ลำตัด ที่มักจะแสดงใน วาระหรือโอกาสเดียวกัน กลุ่มดนตรี กลุ่มผู้ชม รวมทั้งกลุ่มผู้ปฏิบัติหน้าที่เกี่ยวกับระบบแสง เสียง และเวที แบ่งการศึกษาเป็นหัวข้อดังนี้

- 3.1 ประวัติความเป็นมา
- 3.2 ความสำคัญและโอกาสที่ใช้
- 3.3 การดนตรีและเพลงประกอบการรำซื้มาแฝง
- 3.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง
- 3.5 การแต่งกายแต่งหน้า
- 3.6 สรุป

3.1 ประวัติความเป็นมา

รำซื้มาแฝง เป็นการรำในลักษณะรำเดี่ยว ผู้แสดงจะนำม้าที่ทำด้วยหนังหรือไม้อัด วาดลาย หรือประดับกระจกเหน็บไว้ที่เอวขณะรำ สมมติลำตัวช่วงล่างเป็นขาม้า ส่วนช่วงบนเป็นคน ในมือถือ ส้าไว้บังคับม้า รำไปรอบๆ เวที เพื่อทักทายผู้ชมทั้งฝั่งซ้ายและขวาศิลปินหลายท่านได้แสดงความ คิดเห็นเกี่ยวกับรำซื้มาแฝงไว้ ดังนี้

นายสมบัติ แก้วสุจริต (สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 255.) กล่าวว่า รำซื้มาลิเกเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อ ไม่นานมานี้ ศิลปินลิเกน่าจะประยุกต์กระบวนรำจากครุกรรมศิลปากรหลายท่าน ที่รับสอนพิเศษให้กับ ศิลปินลิเกแถววิกบางลำภู ซึ่งเป็นวิกของนายหอมหวล นาคศิริ รำซื้มาแฝงลิเกที่เคยรับชม ส่วนใหญ่ ใช้ผู้ชายหรือพระเอกเป็นผู้รำ มีท่าทางคล่องแคล่ว เล่นหูเล่นตากับพ่อยก แม่ยก รำแต่ละครั้งก็ จะได้รับรางวัลมากมาย (ประสิทธิ์ ปั่นแก้ว, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556)

นายสุจิตต์ พันธสังข์ (สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556) กล่าวว่า รำซึ่ม้าเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “รำอัสวลีลา” รำตอนที่พระเอกจะเดินทางไปรบหรือเดินทางระยะไกล แต่กระบวนรำก็คล้ายกับละครกรรมศิลป์ น่าจะได้รับอิทธิพลไปมากพอสมควร

ส่วน นายพงษ์พิศ จารุจินดา (สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556) กล่าวว่า รำซึ่ม้าแฝง ลีเกชอบรำสนุกมาก เวลารำพระเอกจะทิ้งตาและยิ้มให้กับผู้ชมโดยเฉพาะแม่ๆ ที่นั่งอยู่แถวหน้าก็จะเฝ้ารอตอนพระเอกรำซึ่ม้า เพราะจะได้มอบรางวัล กระบวนรำก็คล้ายกับละครกรรมศิลป์แต่มีลีลาและกระบวนรำที่สนุกสนานและคล่องแคล่วกว่าเยอะ อาจเป็นเพราะไม่ต้องคำนึงถึงจารีตมาก หากแต่อยากรำแบบไหนก็สามารถรำได้อย่างอิสระ

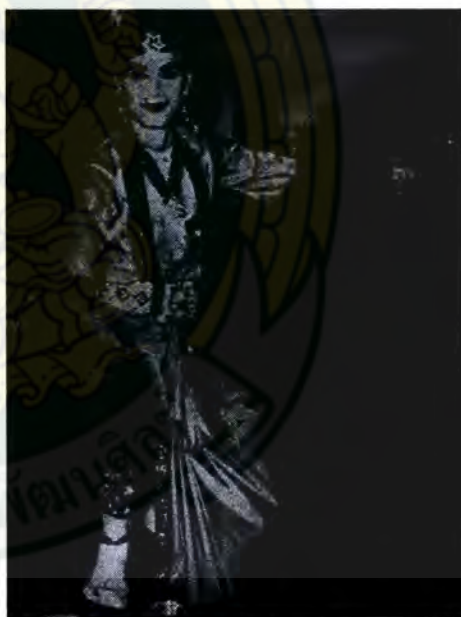
นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง (สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556) กล่าวว่า การรำซึ่ม้าแฝงของลิเกเมื่อก่อนที่เคยดู จำได้ว่าเวลาถึงฉากซึ่ม้า ผู้แสดงลิเกจะใช้ผ้าขาวม้าลอดใต้ขาแล้วทำท่าควบม้า ต่อมาระยะหลังจึงมีม้าเหินที่เอาจุสวยามขึ้น ออกท่าทางได้มากขึ้น แต่กระบวนรำคล้ายกับละครของกรรมศิลป์การเชื่อว่าครูจากกรรมศิลป์ที่ออกไปสอนข้างนอกน่าจะเป็นคนต่อกระบวนรำให้ แล้วศิลปินลิเกก็ประยุกต์ใช้กับพื้นฐานการรำของตนแล้วก็ลักจำ สืบต่อกันมาจนกระจายทั่วไป แต่ นายจตุพร รัตนวราหะ กล่าวว่ารำซึ่ม้าลิเก น่าจะได้รับอิทธิพลจากกรรมศิลป์ เพราะสมัยก่อนลิเกจะนิยมมาปิดวิกเปิดแสดงและอาศัยอยู่แถวบางลำพูเป็นจำนวนมาก เวลากรรมศิลป์จัดการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ โดยเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนหรือเหินาก็จะมีตอนซึ่ม้า ศิลปินลิเกโดยเฉพาะกลุ่มคณะนายหอมหวล นาคศิริ ก็มาดูและก็จดจำไปประยุกต์ใช้ก็น่าจะเป็นไปได้ (จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556)

จากคำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของนายมนตรี นาคะศิริ ผู้ที่ได้รับคำยืนยันจากนายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปี 2539 ว่าเป็นผู้ที่รำซึ่ม้าแฝงเป็นคนแรก ว่าตอนนั้นได้มาแสดงลิเกอยู่กับครูหอมหวล ที่วิกบางลำพู ได้ไปดูละครที่โรงละครศิลป์วันนั้นแสดงเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยยกทัพ ซึ่งมีตอนจมน้ำไวยตรวจพลซึ่ม้า ผู้แสดงเป็นจมน้ำไวยเป็นผู้หญิง เหน็บม้าแฝงที่เข้มซัดรำซึ่ม้าสวยจับใจ ทราบชื่อภายหลังว่าชื่อสุวรรณี ตนเห็นว่าเป็นของแปลกเพราะแต่เดิมการรำซึ่ม้าในการแสดงลิเกผู้แสดงจะใช้ผ้าขาวม้าสอดที่ใต้ขาแล้วทำขาโยกคล้ายกับม้ากำลังเดินหรือวิ่ง เลยกกลับมาขออนุญาตต่อกระบวนรำจากแม่ครูลีนี่ หนึ่งในครูจากกรรมศิลป์ที่ นายหอมหวล นาคศิริ เชิญมาสอนที่วิกลิเกบางลำพู ซึ่งในขณะนั้นมีครูหลายท่านที่มาทำการสอน เช่น แม่ครูน้อม รัตประกิจ ครูสายหยุด หม่อมจรรยาสวัสดิ์และ

ครูอาคม สายาคม เมื่อแม่ครูลั่นจีต้อกระบวนรำซื้มาแต่งตามแบบอย่างกรมศิลปากรให้แล้วจึงฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญออกแสดงแสดงได้ไประยะหนึ่ง จึงขออนุญาตครูคิดกระบวนรำเพิ่มเติม เพราะเห็นว่าการรำซื้มาแบบที่ครูสอนนั้นสวยงามและเรียบร้อยเกินไป เมื่อครูอนุญาตจึงได้ประดิษฐ์กระบวนรำเพิ่มเติม โดยจินตนาการถึงกิริยาของคนเวลาซื้มา ในขณะที่มามีกิริยาอาการต่างกัน เช่น กระโดด วิ่ง เดิน ผวนวกกับกระบวนรำซื้มาตามแบบที่ครูถ่ายทอดให้ เมื่อนำออกแสดง คนดูชอบมาก เพราะเห็นเป็นของแปลก การแสดงครั้งนั้นได้รับรางวัลมากมายแต่จำไม่ได้ว่าได้เท่าไร หลังจากนั้นตนจึงได้พัฒนารำซื้มาเรื่อยมา พยายามคิดสร้างสรรค์กระบวนรำที่แปลกใหม่เสมอ การรำแต่ละครั้งจะมีลีลาที่แตกต่างกันไป จนมีแนวคิดในการแสดงว่า “ถ้าคนดูหน้าเก่าก็จะใช้ท่าใหม่ ถ้าคนดูหน้าใหม่ก็จะใช้ท่าเก่า” กระบวนรำก็ยึดกระบวนรำท่าหลักไว้ส่วนกระบวนรำที่คิดใหม่ก็ใช้เป็นกระบวนท่าเชื่อมแต่ต้องจินตนาการให้เกิดลีลาการซื้มาที่แปลกใหม่สำหรับผู้ชมเสมอ ในระยะหลังมีศิลปินลิเกหลายคนได้นำแบบอย่างไปปรับใช้ในการแสดงบ้าง แต่กระบวนรำก็แตกต่างการไปตามพื้นฐานการรำและจินตนาการของศิลปินคนนั้นๆ



ภาพที่ 1 นายมนตรี นาคะศิริ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 นายมนตรี นาคะศิริ แต่งกาย
แบบลิเกลูกบท
ที่มา : สำเนาภาพจากภาพต้นฉบับ
ของนายมนตรี นาคะศิริ
โดยผู้วิจัย

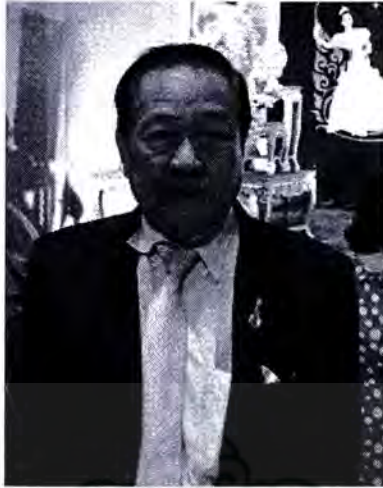


ภาพที่ 3 นางสาวรรณี ชลานุเคราะห์

ผู้ที่นายมนตรี นาคะศิริ กล่าวอ้างว่าศิลปินกรมศิลปากรที่รับบทบาทเป็น จมื่นไวย

ทิมา : ผู้วิจัย

นายบุญเลิศ นางพินิจ กล่าวว่า เมื่อตอนที่ปิดวิกลิเก ที่วิกตลาดนานา ใช้ชื่อคณะว่าคณะ บุญเลิศ นางพินิจ ศิษย์หอมหวาน ระหว่างนั้นตนมีความคิดจะแสดงลิเกทรงเครื่อง เรื่องอิเหนา ซึ่งต้องมีฉากที่อิเหนาต้องตรวจพลก่อนออกไปรบ ตนได้มีโอกาสดูนายมนตรี นาคะศิริ รำซั่ม้าแดง เห็นว่าสวยดี ผู้ชมกำลังกล่าวขวัญถึงมากมาย แต่ตนเห็นว่าการรำซั่ม้าแบบนายมนตรีนั้นเป็นการรำที่ผาดโผน มีทั้งท่าม้าหกคะเมน ท่าม้าพยศ ท่าม้าล้ม กระบวนรำแต่ละกระบวนต้องใช้กำลังค่อนข้างมาก อาจส่งผลต่อการร้อง รับ เพลงต่างๆ ในฉากการแสดงต่อไป และที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือต้องระมัดระวังเครื่องแต่งกายที่มีมูลค่าค่อนข้างสูง หากรำไม่ระวังอาจเกิดการชำรุดและเสียหายได้ จึงได้ไปรับชมการแสดงละครที่โรงละครศิลปากร(โรงละครแห่งชาติ ปัจจุบัน) กำลังจัดแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ จำได้ว่าผู้แสดงเป็นจมื่นไวยคือนายธงไชย โพธิ์อารมย์ เห็นกระบวนรำที่สง่างาม ภูมิฐานสมฐานะและบทบาทตัวละคร ตนจึงจดจำกระบวนรำแล้วมาประยุกต์ใช้กับการแสดงลิเกตั้งแต่นั้นมาต่อมาภายหลังศิลปินลิเกในคณะที่พอจะมีชื่อเสียง ได้ขออนุญาตแยกย้ายไปตั้งคณะใหม่ ก็ได้นำกระบวนรำซั่ม้าไปแสดงด้วย จึงทำให้กระบวนรำซั่ม้ากระจายสู่การแสดงลิเกทุกคณะถึงปัจจุบัน



ภาพที่ 4 นายบุญเลิศ นาจพินิจ
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปได้ว่า การรำซื้มาแฝงในการแสดงลิเก เป็นกระบวนรำเชิงอิสระของพระเอกลิเก ที่ได้รับอิทธิพลจากกระบวนรำซื้มาแฝงในการแสดงละครของกรมศิลปากร โดยผู้ริเริ่มคือนายมนตรี นาคะศิริ ที่ได้รับชมรำซื้มาจากการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ ที่แสดงโดยนางสุวรรณี ชลานุเคราะห์และนายบุญเลิศ นาจพินิจ ได้รับชมกระบวนรำซื้มาในการแสดงละครของกรมศิลปากร เรื่องขุนช้างขุนแผนเช่นเดียวกัน โดยผู้แสดงที่รับบทบาทในสมัยนั้นคือ นายธงชัย โพธิ์อารมณ แล้วจึงนำมาผนวกกับจินตนาการของตนเกิดเป็นกระบวนรำซื้มาแฝงในการแสดงลิเกก่อนจะได้รับความนิยมและแพร่กระจายไปในการแสดงลิเกคณะต่างๆ ลักษณะครุพักลักจำ จดจำต่อกันไปในวงกว้าง มีลักษณะกระบวนรำเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลอันเกิดจากกระบวนรำพื้นฐานผนวกกับจินตนาการของศิลปินแต่ละคนจนถึงปัจจุบัน

3.2 ความสำคัญและโอกาสที่ใช้

การรำซื้มาแฝง เป็นการรำเพื่อแสดงการเดินทาง การยกทัพบนหลังม้า ศิลปินลิเกได้ให้ความสำคัญของการรำและโอกาสที่ใช้ไว้หลายทศวรรษดังนี้

นายมนตรี นาคะศิริ กล่าวว่า การรำซื้มาเป็นการรำเพื่อแสดงการเดินทางของพระเอก ที่ต้องยกกองทัพหรือเดินทางไปต่างเมืองในระยะไกล จะต้องใช้การรำซื้มาเริ่มจากการรำเดี่ยวของพระเอก นิยมแสดงกลางเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมได้รับชมกระบวนรำที่สวยงามของพระเอก ในบางครั้งคนเล่าเรื่องจะผูกเรื่องต่อไปให้พระเอกได้รับความทรมาณ กลายเป็นพระเอกตกยากจากการถูกทำร้ายจากตัวโกง เทพจะถึงแก่ชีวิต เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสงสาร หลายครั้งที่ผู้ชมคล้อยตาม ร้องให้ลิ้มตัวโผเข้ามาถอด

พระเอกด้านหน้าเวทีด้วยความสงสาร บางคนก็ขำงั้นๆ หรือรองเท่าขึ้นมาบนเวทีเพื่อขับไล่ตัวโกงไม่ให้ทำร้ายพระเอกก็มี

นายบุญเลิศ นางพินิจ กล่าวว่า เป็นการรำเหมือนรำตรวจพลของพระรามในการแสดงโขน แต่ต่างกันที่รำซิม้าเป็นการรำที่ผู้แสดงจะต้องรำครึ่งคน ครึ่งม้า กล่าวคือท่อนบนเป็นคน ท่อนล่างเป็นม้าผู้แสดงถืออาวุธประกอบกระบวนรำแตกต่างกันไปตามบทบาทและเนื้อเรื่องที่แสดง

นายสมบูรณ์ แยมสี (พรเทพ พรเทวี) กล่าวว่า การรำซิม้า ศิลปินลิเกไม่สามารถรำได้ทุกคน ใครมีครูดีครูก็จะต่อให้ส่วนคนใดที่ไม่อยู่ใกล้ครูก็ต้องแอบดูแล้วลักจำเอา ครูลิเกไม่ค่อยต่อให้ใครง่ายๆ เพราะมันเป็นการรำขั้นสูง อาจจะถึงขั้นเป็นหัวใจของกระบวนรำอีกหนึ่งกระบวนในการแสดงลิเก ก็ว่าได้ (สมบูรณ์ แยมสี, สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2556)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้แสดงลิเกจะรำซิม้าแฝงในการเดินทาง ที่เป็นเหตุจากการทำสงคราม เสด็จประพาสป่า หรือถูกขับไล่ออกจากบ้านเมือง นิยมให้ผู้แสดงรำในช่วงกลางเรื่อง ก่อนเดินทางเพื่อเรียกร้องความสนใจจากกลุ่มผู้ชมให้เกิดความประทับใจ ความรักและความน่าสงสาร การรำซิม้าจะแสดงถึงฝีมือและชั้นเชิงอันชาญฉลาดของผู้แสดง ที่จะแสดงกระบวนรำต่างๆ อวดผู้ชมให้เกิดความประทับใจ เพื่อจะได้มาซึ่งรางวัล สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของผู้ชมหลายท่านที่ได้แสดงทัศนะต่อการรำซิม้าแฝงไว้ดังนี้

นางอรรณ จาเนียรกาล (สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2556) กล่าวว่า การรำซิม้าแฝงเป็นการรำที่สามารถทำเงินหรือสร้างรายได้ให้กับคนรำ เพราะหากรำสวย ร่าเริงก็อาจได้บ้าน ได้รถหรือทรัพย์สินมีค่าต่างๆ

จากการสำรวจและสอบถามความคิดเห็นของผู้ชมที่ไม่ประสงค์ออกนามส่วนใหญ่ กล่าวพ้องกันว่า การรำซิม้าแฝงส่วนใหญ่คนดูจะเรียกว่า การเต้นม้า พระเอกลิเกชอบรำ รำเพื่อเอาใจแม่ยก เรียกแม่ยกมาให้รางวัลแต่ละคนจะรำไม่เหมือนกันขอเวลาที่ลิเกจะร่าเริงไปรอบๆ เวที ทำให้ผู้ชมสามารถเห็นผู้แสดงในระยะใกล้พร้อมทั้งมีการทักทายผู้ชมด้วยสายตาและรอยยิ้ม (ผู้ชมลิเก, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2556)

สรุปว่า การรำซิม้าแฝง เป็นการรำเดียวในการแสดงลิเก โดยกำหนดให้ท่อนบนของผู้รำเป็นคน ส่วนท่อนล่างเป็นม้าหรือในลักษณะครึ่งคนครึ่งม้า รำเพื่ออวดตัว อวดฝีมือของผู้แสดง ก่อนการเดินทาง การยกทัพด้วยกองทัพม้าตามเนื้อเรื่อง ศิลปินลิเกและผู้ชมต่างก็ให้ความสำคัญในการรำซิม้าแฝงว่าเป็นการรำที่แสดงศักยภาพของศิลปินและสามารถเรียกรางวัลจากผู้ชมได้

3.3 วงดนตรีและเพลงประกอบการรำซิม้าแมง

3.3.1 วงดนตรีประกอบการรำซิม้าแมง

การรำซิม้าแมงใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการรำเรียกว่า วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เครื่องห้าแต่ปัจจุบันบางคณะได้นำวงปี่พาทย์มอญมาบรรเลงประกอบการแสดงด้วยวงปี่พาทย์ทั้งสองประเภทจะบรรเลงรับด้วยเสียงที่มีระดับต่างกัน วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า หรือวงปี่พาทย์เครื่องไทย ศิลปินลิเกจะต้องร้องให้ตรงกับเสียงปี่ใน ลูกที่ 7 (กิตติ เจือเพชร, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2556)

ปัจจุบันนักดนตรีมีการนำวงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยเพิ่มระนาดทุ้ม 1 ราง ซึ่งนักดนตรีทั่วไป เรียกว่า “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว หรือวงปี่พาทย์เครื่องหก” มาประสมวงกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ ได้แก่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอกปี่มอญ นอกจากนั้นยังได้เพิ่ม “ปี่ชวา” เพื่อใช้ในการออกสำเนียงเพลง และในเรื่องของทางเพลงอันเกี่ยวข้องกับการบรรเลง (วรเทพ บุญจำเริญ, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2556) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน 13 ชิ้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ กลองทัด เปิงมางคอก ฉิ่ง ฉาบใหญ่ กรับ สามารถแบ่งเป็นเครื่องดนตรีตามลักษณะต่าง ๆ ได้ 3 ประเภท ได้แก่ ประเภทดำเนินทำนอง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 6 ชิ้น คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ปี่ใน ปี่มอญ และปี่ชวา ประเภทกำกับจังหวะหน้าทับ ประกอบด้วย เครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ ตะโพนไทย กลองทัด ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ชิ้น ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ กรับ โดยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่ ดังนี้

- 1) ระนาดเอก มีหน้าที่ผู้นำวง บรรเลงเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
- 2) ข้องวงใหญ่ มีหน้าที่เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง บรรเลงทำนองหลักของเพลง เดินทำนองห่าง ๆ
- 3) ระนาดทุ้ม มีหน้าที่บรรเลงหลอกล้อ ยั่วเข้า ไปกับพวกทำลำนำ
- 4) ตะโพนไทย มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับเป็นผู้นำกลองทัด และใช้ทำหน้าทับต่าง ๆ ตามลักษณะของเพลงควบคู่ไปกับกลองทัด
- 5) กลองทัด มีหน้าที่บรรเลงเดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง และใช้บรรเลงควบคู่กับตะโพนไทย
- 6) ตะโพนมอญ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับและบรรเลงหยอกล้อกันไปอย่างสนุกสนานคู่กับเปิงมางคอก

- 7) เปิงมางคอก มีหน้าที่สอดแทรก และบรรเลงหยอกล้อควมคู่ไปกับตะโพนมอญ
- 8) ปี่ใน มีหน้าที่ผู้นำ เป่าเก็บบ้าง โห่ชวนบ้าง เคล้าไปตามทำนองของเพลง (ลำนำน)
- 9) ปี่ชวา มีหน้าที่โห่ชวนบ้าง เป่าตามทำนองเพลง (ลำนำน)
- 10) ปี่มอญ มีหน้าที่เก็บบ้าง โห่ชวนบ้าง ตามทำนองเพลง (ลำนำน)
- 11) ฉิ่ง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย
- 12) ฉาบ หน้าที่ควบคุมจังหวะต่างๆ
- 13) กรับ หน้าที่ควบคุมจังหวะต่างๆ



ภาพที่ 5 แสดงการประสมวงของวงปี่พาทย์หน้าจั่วโดยทั่วไป

ที่มา : ผู้วิจัย

3.3.2 เพลงประกอบการรำซิม้าแดง

สำหรับในการรำซิม้าแดงนิยมใช้เพลงม้ายอกประกอบกระบวนรำ แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปี่พาทย์ว่าจะบรรเลงออกด้วยเพลงอะไรก็สามารถทำได้ เช่นอาจบรรเลงขึ้นต้นด้วยเพลงม้ายอก ต่อด้วยอัสวสีลาแล้วจบลงด้วยเพลงม้ายอกก็สามารถทำได้ตามความพอใจของผู้บรรเลง

ตารางที่ 1 เพลงม้าโยก

----	---ล	---ดํ	---ม	----	----	รมชล	-ช-ดํ
--ลล	-ดํ-ม	--มม	-ม-ดํ	--ดํดํ	-ดํ-รํ	-ดํรํมํ	รํดํรํดํ
ล-ลล	-ดํ-ม	--มม	-ม-ช	--ชช	-ช-ล	-ช-ช	ลชลดํ
-ดํ-ดํ	รํดํรํมํ	--มํมํ	-ชํ-รํ	--รํรํ	มํรํดํล	ดํลดํช	-ล-ดํ
-ดํ-ดํ	รํดํรํมํ	รํดํรํดํ	----	--มม	-ม-ม	--มม	-ม-ช
--ชช	-ช-ล	--ดํดํ	-ล-ช	--ชช	-ล-ดํ	รํดํลรํ	----
มํดํรํมํ	รํดํลช	มชลดํ	ลรํ--	มํดํรํมํ	รํดํลช	มชลดํ	-ล-ช

ที่มา : นายกัมปนาท โนนศรี

ตารางที่ 2 เพลงอศวีลีลา

ท่อน 1

----	---ดํ	----	---ล	---ช	---ล	--ชม	-รมด
----	---ช	--ชช	--ชช	--ลดํ	--ลช	--มช	--ลด
----	---ด	---ดร	-ดชด	--ดร	-ดชม	--ชร	--มด
----	---ดํ	---ดํรํ	-ดํชดํ	--ลดํ	--ชล	--ชม	-รมด
----	---ช	----	---ด	--ชด	--ชด	--รม	--ฟช
----	---ดํ	----	---ช	--ดํฟ	--ดํฟ	--ชล	--ทดํ
----	--ฟฟ	--ชล	--ทดํ	--ดํรํ	-ดํทํรํ	-ดํทํรํ	-ดํทดํ
---รํ	---ช	--รํดํ	--ฟท	--ทดํ	-ลชท	--ชล	-ชฟช

ท่อน 2

----	---ช	--ชช	--ชช	--ลดํ	--ลช	--ฟม	--ฟช
----	---ล	----	--ดํช	--ดํฟ	--ดํฟ	--ชล	--ทดํ
---รํ	--ฟดํ	---ล	--ดํช	--ฟช	--ลท	--ชล	-ชฟช
----	--ดด	--ชด	--รม	--รช	--รม	--ฟช	ลชฟช
----	--ฟฟ	--ชล	--ทดํ	--ดํรํ	-ดํทดํ	--ชล	-ชฟช
----	--ฟฟ	--ชล	--ดํช	--ดํฟ	--ดํฟ	--ชล	--ทด
---รํ	---ช	--รํดํ	--ฟท	--ทดํ	-ลชท	--ชล	-ชฟช

ที่มา : นายกัมปนาท โนนศรี

3.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การรำขี้ม้าแพงในการแสดงลิเกมีอุปกรณ์ประกอบการรำแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ม้าแพงและอาวุธ ดังนี้

3.4.1 ม้าแพง เป็นม้าที่ทำด้วยไม้อัดหรือกระดาษอัดวาดลาย บางครั้งอาจประดับกระจก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณของศิลปิน มีความกว้างจากอานม้าลงมาถึงท้องม้า ประมาณ 7 นิ้ว ด้านติดขอเกี่ยวทำด้วยโลหะเพื่อเกี่ยวม้าแพงกับเข็มขัดเวลารำ



ภาพที่ 6 ม้าแพง

ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะม้าเป็นกิริยาของม้าที่อยู่ในท่าม้ากระโดดสองขาหน้าจะกระโดดลอย ส่วนขาหลังจะเหยียดเกือบสุดขา ส่วนสีหรือรูปพรรณของม้านิยมใช้ 3 สี คือ ดำ น้ำตาลแดง ขาวหรือสีหมอก (กิตติเจือเพชร, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2556.)



ภาพที่ 7 ลักษณะการติดผ้าแพงและการใช้แสประกอบการรำ

ที่มา : ผู้วิจัย

3.4.2 อุปกรณ์ประกอบการรำซิม้าแพง นิยมใช้ ดาบหอกและทวนเป็นอุปกรณ์ประกอบการรำ นอกจากนั้นก็จะมีแสซึ่งเป็นอุปกรณ์บังคับม้าอีกหนึ่งชนิดที่นำมาประกอบการรำด้วยการรำแต่ละครั้งผู้แสดงจะเลือกอุปกรณ์ประกอบการรำโดยพิจารณาจาก เรื่องที่แสดง บทบาท ฐานะ และโอกาสตามวาระของเรื่องที่กำลังดำเนินเป็นสำคัญซึ่งจะได้อธิบายดังนี้

1) ทวน เป็นอาวุธชนิดหนึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับหอกไม่มีกระบ้งเป็นอาวุธสำหรับต่อสู้บนหลังม้าสามารถใช้แทงและฟันได้สำหรับต่อสู้ในระยะไกล และระยะประชิด



ภาพที่ 8 ทวนด้ามโลหะ

ที่มา : “ทวน”. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.nationalmuseums.finearts.go.th



ภาพที่ 9 ทวนด้ามไม้และด้ามหวาย

ที่มา : “ทวน”. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.nationalmuseums.finearts.go.th

2) หอก เป็นอาวุธที่ใช้รบในระยะประชิดตัวมีใบมีดสั้นเหมาะสำหรับแทงหรือเจาะ มี 2 ชนิด คือ หอกมีกระบ้งและหอกไม่มีกระบ้ง มีความยาวตั้งแต่ 2 เมตรขึ้นไป แบ่งเป็นหลายชนิด คือ หอกซัด หอกใบพาย หอกใบข้าว แต่ในการแสดงลิเกได้มีการย่อส่วนเพื่อสะดวกในการแสดง มีความยาวประมาณ 1.50 ม.-1.80 ม.



ภาพที่ 10 หอกใบข้าว

ที่มา : “หอก”. [ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.nationalmuseums.finearts.go.th

3) ดาบ เป็นอาวุธที่นิยมนำมาใช้เป็นอุปกรณ์สำหรับการต่อสู้ และการรำในการแสดงลิเก จากการสัมภาษณ์ศิลปินหลายท่าน ให้ความเห็นตรงกันว่า ดาบเป็นอาวุธที่มีขนาดเล็ก

หากนำไปเป็นอุปกรณ์ในการแสดงก็ใช้พื้นที่ไม่มากเหมือนกับอาวุธด้ามยาวอื่นๆ สามารถเคลื่อนย้าย จัดเก็บใส่กล่องอุปกรณ์ได้สะดวก ในการเลือกใช้ดาบ จะเลือกใช้ดาบสั้นแต่หากกระนั้นก็สามารถใช้ ดาบยาวได้ตามความพอใจ



ภาพที่ 11 ดาบสั้น

ที่มา : www.xn--l3cgi7a3e7e.com

4) แส้ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2542 ให้ความหมายว่า แส้คือชื่อ อุปกรณ์สำหรับปัดขูดหรือแมลง ทำด้วยขนหางม้า หรือ ทางจากที่หุบปลายข้างหนึ่งเป็นเส้น เป็นต้น ลักษณะเป็นพู่ ยาว มีด้าม; ชื่ออุปกรณ์สำหรับตีผ้า ทำด้วยหวายหรือหนัง สัตว์ถึกหรือฟันทนเป็นเกลียว ยาวอย่างไม้เรียว เรียกว่า แส้ม้า, ไม้หรือเหล็กกลมยาวสำหรับกระทุ้งดินในลากล่องปิ่นให้แน่น เรียกว่า แส้ปิ่น; ใช้ประกอบกับคำ สาว เป็น สาวแส้ หมายความว่า หญิงสาว



ภาพที่ 12 แสดงแส้สำหรับกีฬาขี่ม้า

ที่มา : www.weloveshopping.com

แต่ในการแสดงลิเกได้รับอิทธิพลจากการแสดงจี่ว เพราะในอดีตการแสดงละครจะต้องแสดงตามโรงบ่อน ที่มีจี่วแสดงประจำ ดังนั้นการแสดงบนเวทีการแสดงจี่ว ทำให้ศิลปินพบเห็น อุปกรณ์และกระบวนการแสดงจี่ว แล้วจดจำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงละครไทยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อลิเกรับอิทธิพลจากละครไทยจึงได้นำแสอย่างจี่วมาใช้ในการแสดงอีกสืบทต่อมา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, สัมภาษณ์, 18 สิงหาคม 2556.) แสในการรำซิม้าแวงมีความยาวพอประมาณ ประมาณ 1.20 ม. หรือตามความสูงของผู้แสดง ไม่ได้กำหนดว่าต้องมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเท่าใด หากแต่เลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมและความพอใจของศิลปิน ส่วนใหญ่แสจะติดพู่ด้วยสีต่างๆ ประดับให้สวยงามจนถึงปลายแส เว้นที่จับไว้ประมาณ 15 ซม.วิธีใช้คือฟาดไปที่ข้างลำตัวหรือสะโพกของม้า เพื่อสื่อการให้ม้าเร่งความเร็วตามแรงฟาดผสมกับการใช้เท้ากระทุ้งที่บังโคลน เพื่อการสื่อสารกับม้าอีกทางหนึ่ง (บุญเลิศ นางพินิจ, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2556)



ภาพที่ 13 แสในการแสดงจี่ว

ที่มา : <http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=operahouse-tang&month=12-2011&date=12&group=1&gblog=20>



ภาพที่ 14 แลในการแสดงลิเก

ที่มา : ผู้วิจัย

3.5 การแต่งกายแต่งหน้า

3.5.1 การแต่งกาย

การแต่งกายของลิเกเป็นสิ่งที่ทำให้เป็นจุดสนใจ หรือแรงจูงใจที่สำคัญอย่างหนึ่งของผู้ชมที่มาชมการแสดงลิเกเพราะค่านิยมของผู้ชมลิเกส่วนใหญ่ต่างก็มักดูผู้แสดงที่รูปร่างหน้าตา การแต่งตัว และการร้องการรำเป็นหลัก นอกจากเครื่องแต่งกายจะมีส่วนช่วยให้ผู้แสดงดูสง่างามแล้ว ยังถึงภูมิปัญญาด้านการออกแบบและประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัยต่างๆ อย่างลงตัว เช่น การเลือกใช้ชนิดของผ้าการออกแบบโทนสี การใช้วัสดุอุปกรณ์ประดับตกแต่ง เช่น เสื้อผ้า เพชร คริสต์ตันและกระจก การออกแบบลวดลายต่างๆ ซึ่งมักเป็นแบบลายไทย เช่น ลายกนก ลายสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม ลายกลม รูปหัวใจ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกมีลักษณะเฉพาะซึ่งต่างไปจากละครรำ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงชายมีแบบแผนที่ชัดเจนกว่าผู้แสดงหญิง เครื่องแต่งกายของลิเกแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ชุดลิเกทรงเครื่องและชุดลิเกลูกบท

ชุดลิเกทรงเครื่อง เป็นรูปแบบการแต่งกายของลิเกแบบดั้งเดิม เริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเลียนแบบการแต่งกายของข้าราชการในยุคนั้น กล่าวคือสวมชุดที่เรียกว่า ปันจุเหร็ดยอด สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่อมาบ้างจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องแต่งกายลิเกที่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศขาดแคลน ชุดลิเกทรงเครื่องก็หมดไป คงเหลือให้เห็นเฉพาะในการแสดงสาธิตเท่านั้น



ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่อง นาง-พระ

ที่มา : สำเนาภาพจากภาพจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก



ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องพระ

ที่มา : ผู้วิจัย

ชุดลิลิเกลูกบทย เป็นชุดเครื่องแต่งกายที่พัฒนามาจากชุดลำลองของคนไทยใน สมัยก่อนชายสวมเสื้อคอกลม แขนสั้น นุ่งโจงกระเบนมีผ้าคาดพุง หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน หรือซิ่น



ภาพที่ 17 การแต่งกายแบบลิลิเกลูกบทพระ-นาง

ที่มา : สำเนาภาพจากภาพต้นฉบับ ของนายมนตรี นาคะศิริ โดยผู้วิจัย

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้มีการนำ เพชรชีกและแถบเพชรมาประดับเครื่องแต่ง กายชุดลิลิเกลูกบท สวมเสื้อกั๊กทับเสื้อตัวเดิมให้ดูหรูหราขึ้น จากนั้นก็เพิ่มความวิจิตรขึ้นจนกลายเป็น เครื่องเพชรแทบทั้งชุด สำหรับชุดของ ผู้แสดงหญิงมีแบบหลากหลาย แต่ไม่ประดับเพชรมากเท่าชุด ของผู้แสดงชาย



ภาพที่ 18 แสดงการแต่งกายแบบลิลิเกลูกบทชาย คนกลางแต่งแบบลิเกทรงเครื่อง

เลียนแบบในอดีต ตามคำบอกเล่าของนายบุญเลิศ นางพินิจ

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 19 แสดงการแต่งกายแบบลิเกลูกบทชายในอดีตระยะหลัง ที่เริ่มเปลี่ยนจากเสื้อกั๊ก

สวมทับเป็นเสื้อแขนสั้นประดับเพชร

ที่มา : สำเนาจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก

ชุดลิเกเพชรในปัจจุบันมีวิวัฒนาการมาตามยุค ตามสมัย ตามลำดับ กล่าวคือชุดลิเกชายใน ยุคแรก ๆ นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนสั้น มีเสื้อกั๊กทับ มีผ้าโพกศีรษะ เสียบขนนก มีโบติด มีต่างหู ที่ใช้เลื่อม ปัจจุบันประยุกต์เป็นชุดเพชรทั้งหมด ประกอบด้วยเสื้อคอกว้างแขนสั้นหรือแขนยาว แขนตัวปักเพชรเทียม และคริสตันรูปแบบต่าง ๆ สนับเพลาหรือกางเกงรัดขายาวครึ่งน่องสีดำปักเพชร ที่เชิง ผ้านุ่งสำเร็จรูปปักเพชรสวมทับกางเกง สวมถุงน่องสีขาว ส่วนเครื่องประดับทำด้วยเพชรเทียมและคริสตัน ประกอบด้วย เกี้ยว (หัวมอญ) ดอกไม้เสียบข้าง ปิ่น สั้งเวียน (แถบเพชรคาดศีรษะในระดับหน้าผาก) ขนนก ต่างหู สร้อยคอ เข็มขัด แหวน กำไลมือ และกำไลเท้า ส่วนชุดลิเกหญิง มีหลากหลายรูปแบบ รูปทรงเป็นกระโปรงยาวทั้งแบบเข้ารูปและทรงบานพู่พอง ทั้งแบบแขนสั้น แขนยาว และไม่มีแขน (ชุดเกาะอก)ประดับเพชรเทียมหรือคริสตันที่คอ แขน และลำตัวให้สวยงาม ส่วนเครื่องประดับประกอบด้วย เกี้ยว กระบังหน้า ดอกไม้เพชร ปิ่น ต่างหู สร้อยคอ กำไล ต้นแขนและปลายแขน ชุดลิเกมีราคาค่อนข้างแพง ชุดหนึ่งประมาณห้าพันถึงหกพันบาท หรือบางชุด

มีราคาตั้งแต่หนึ่งหมื่นบาทขึ้นไปจนถึงแสนบาทก็มี ชุดผู้ชายมีราคาแพงกว่าชุดผู้หญิงเนื่องจากมีขนาดใหญ่กว่า มีลวดลายที่วิจิตรงดงาม แล้วก็ใช้เพชรหรือคริสตันมากกว่า



ภาพที่ 20 ชุดตัวนางลิเก ชุดเพชรแบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 21 ชุดตัวพระ ชุดเพชรแบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากชุดลิเกปกติซึ่งเป็นชุดเพชรแล้ว การแสดงลิเกยังมีการ แต่งกายตาม บทบาทของตัวละครในเรื่อง เช่น แสดงบทพวชนาค ก็แต่งชุดขาวอย่างนาค แสดงบทพระสงฆ์ก็ห่มจีวรอย่างพระสงฆ์ แสดงบทตำรวกก็แต่งชุดตำรวก หรือในบทที่พระเอกกับตัวตลกต้องปลอมตัวเป็นหญิงเพื่อไปช่วยนางเอกก็แต่งชุดสวยอย่างผู้หญิง หรือแต่งแนวตลกขบขัน ปลอมตัวเป็นชาวต่างชาติก็แต่งกายอย่างชาตินั้น ๆ เช่น แวก จีน มอญ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกนับว่าเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดลิเกในยุคปัจจุบันมีการออกแบบสร้างสรรค์ได้อย่างสวยงามทั้งในด้านลวดลายที่วิจิตรตระการตา การประดับเพชร คริสตั้น หรือกระจกที่ประดับประดา รวมถึงการเลือกใช้สีและชนิดของผ้าได้อย่างเหมาะสม สวยงาม สิ่งเหล่านี้แสดงถึงภูมิปัญญาที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง

3.5.2 การแต่งหน้า

การแต่งหน้าของลิเกสามารถแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ต้องแต่งหน้าเอง รูปแบบของใบหน้าที่ตกแต่งออกมาแล้วจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับความตั้งใจของผู้แต่งปกติแล้ว ก็มักจะแต่งให้สวยงาม แต่บางโอกาสก็ต้องแต่งให้แตกต่างจากธรรมชาติของตนเอง เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง เช่น พระเอก นางเอกแต่งหน้าออกมาในแนวสวย อ่อนหวาน ตัวโกง ทั้งชายและหญิงก็ต้องแต่งให้ออกมาในแนวคมเข้ม ตัวตลกก็แต่งให้ออกมาแนวตลกขบขันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะของผู้ชม เป็นต้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539 : 194 – 195) กล่าวถึงการแต่งหน้าของลิเกไว้ว่า การแต่งหน้าลิเกในสมัยที่ยังเป็นสวดแขกนั้นไม่ปรากฏหลักฐาน เข้าใจว่าจะไม่มีการแต่งหน้าแต่อย่างใด เพราะไม่ใช่กิจเพื่อการบันเทิงนัก จนล่วงมาถึงชั้นลิเกบันตนและลิเกลูกบทนั้นคงจะมีการแต่งหน้ากันบ้างแล้ว เพราะเล่นเป็นละคร ความรู้สึกที่จะต้องแต่งหน้าแต่งตัวให้สวยงามก็ติดตามมาเป็นธรรมดา



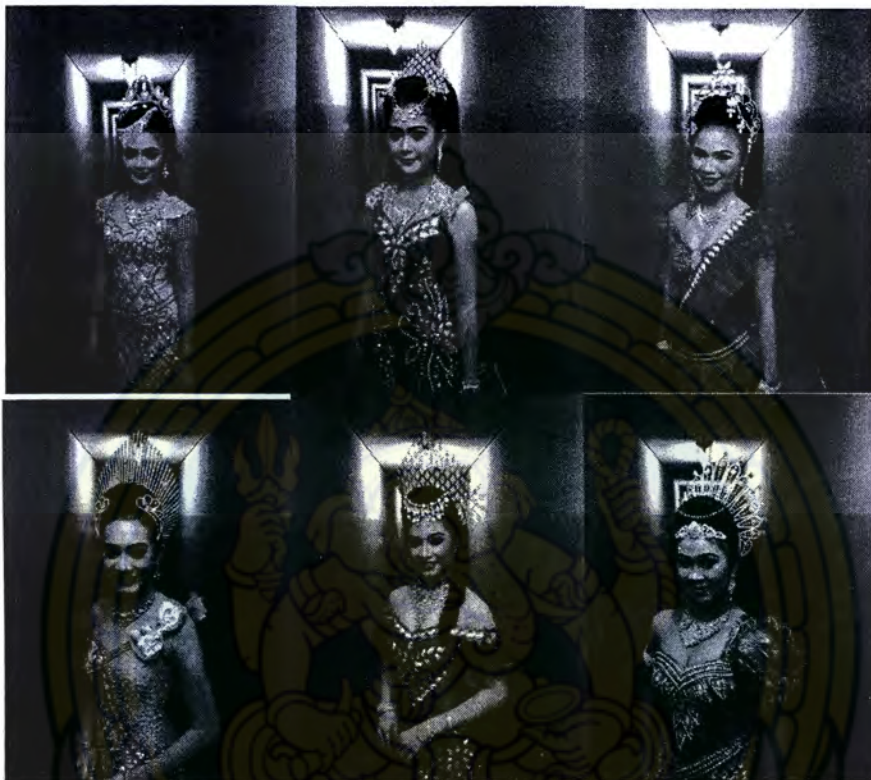
ภาพที่ 22 การแต่งหน้าของลิเกทรงเครื่องที่ได้รับอิทธิพลจากละครรำ

ที่มา : สำเนาจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก

หลักฐานเรื่องการแต่งหน้ามาปรากฏชัดเจนในสมัยลิเกทรงเครื่อง โดยมีการแต่งหน้าเลียนแบบละครรำ การแต่งหน้าลิเกในยุคนั้นมี 3 ขั้นตอนคือ ผัดหน้า เขียนคิ้วและทาปาก การผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจีนสีขาวผัดให้เนียนทั้งใบหน้าและลำคอ จากนั้นก็เอาก้านรูปเหลาแหลม ๆ จุ่มน้ำแล้วฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ แล้วก็เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปลอยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย ครั้นเขียนคิ้วเสร็จแล้วก็นำเอา ลันจี หรือ ขาด ซึ่งเป็น

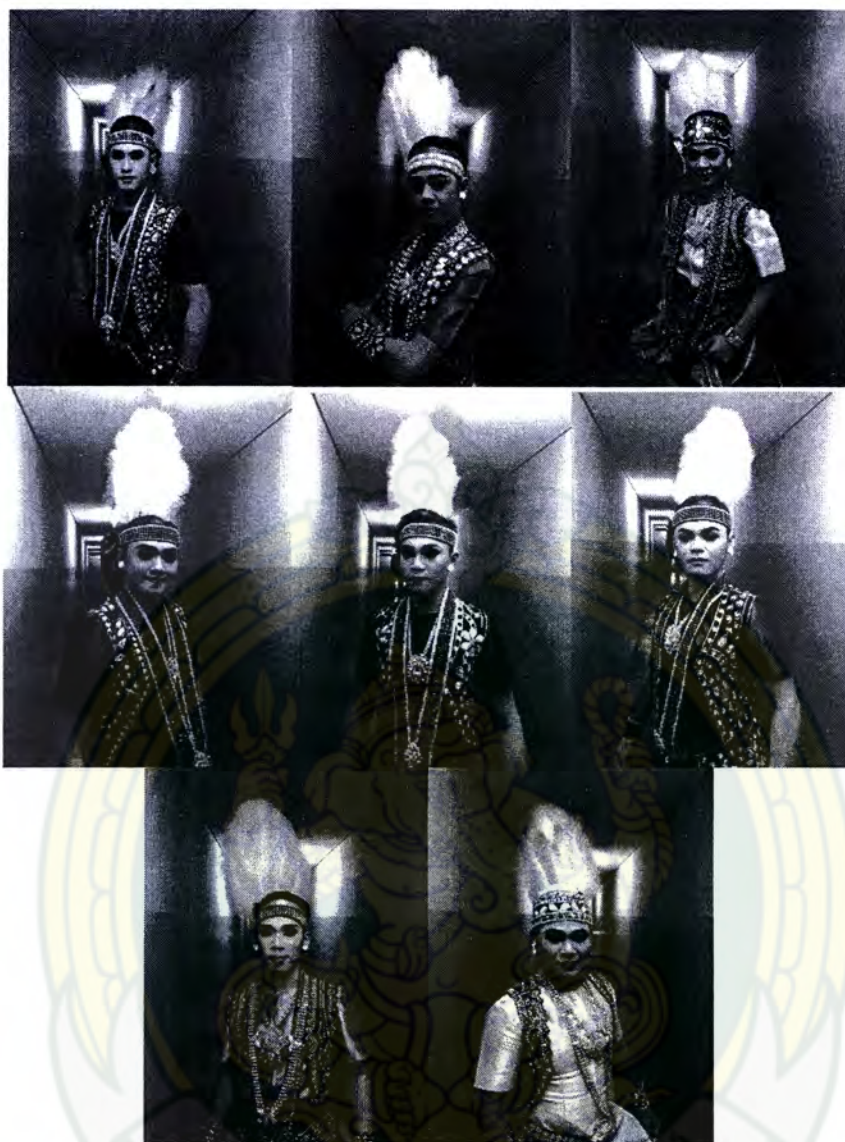
กระดาสีแดงขนาด 2 คูณ 2 นิ้ว พักกลางเอาสีแดงไว้ข้างนอก ใช้ริมฝีปากซึ่งเลี่ยนน้ำลายจนชุ่มดีแล้วเม้มลงไปบน ลันจี สีแดงก็ติดริมฝีปากสดใสทีเดียว ส่วนคิ้วซึ่งเคยเขียนเป็นแค่เส้นบาง ๆ ก็เกิดความนิยมในชั้นหลัง เขียนเป็น คิ้วเม้มมะขาม คือเขียนหัวคิ้วให้โตอย่างเม้มมะขามแล้วเรียวไปทางหางคิ้ว วิธีวาดคิ้วของตัวพระและตัวนางก็ต่างกัน ตัวพระนั้นนิยมเขียนให้เป็นเหลี่ยม มีสันคิ้ว ปลายคิ้วนั้นปาดลงเสมอหางตา ส่วนคิ้วตัวนางนั้นวาดเป็นวงโค้งดั่งคันศร ปลายงอนขึ้นอย่างภาพตัวอ่อนในจิตรกรรมไทย ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง บรรดาเครื่องสำอางที่ลิเกใช้อยู่เกิดขาดแคลน ความช่างประยุกต์ของลิเกทำให้คิดค้นเครื่องสำอางประທังความขาดแคลนขึ้นได้และดีด้วย นั่นคือผัดหน้าด้วยดินสอพอง หรือสีฝุ่นขาวที่ใช้ผสมน้ำทารองพื้นอาคารก่อนทาสีจริง แม้ว่าสีจะกัดหน้าบ้างก็ทนเอา ปากนั้นก็ใช้สีฝุ่นแดงผสมน้ำมันตานีเคียวให้เข้ากันทิ้งไว้ให้เย็น ทาปากทาแก้มแทนลันจี การเขียนคิ้วนั้นพิสดารขึ้นไปอีก เขาใช้เนื้อมะพร้าวห้าวผ่านเป็นลิ่ม ตากให้แห้งเวลาใช้ก็เอาปลายเผาไฟให้ลุกโชน พอกลายเป็นถ่านก็ทิ้งไว้ให้เย็นจึงนำมาเขียนคิ้วและเขียนตา หลัง

สงครามโลกครั้งที่สอง สินค้าประเภทเครื่องสำอางมีเข้ามาจำหน่ายมากขึ้น ลิเกก็หันไปใช้เครื่องสำอางสมัยใหม่ วิธีแต่งหน้าทาปาก เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ทาแก้ม ติดขนตาปลอม ทาเครา เขียนจอนหู เลียนแบบจากร้านเสริมสวยบ้าง ดูนิตยสารดาราดาราภาพยนตร์ต่าง ๆ บ้าง จากภาพยนตร์ไทยบ้าง แม้แต่ทรงผมตัวนางก็เดินตามแฟชั่นของยุคตลอดเวลา



ภาพที่ 23 การแต่งหน้าลิเก (ตัวนาง) ในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 การแต่งหน้าลิเก (ตัวพระ) ในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

การแต่งหน้าของลิเกนั้น เน้นความคมชัดของลายเส้น สามารถมองได้ชัดเจน ตามที่กลุ่มศิลปินมักจะพูดกันว่า คิ้วเป็นคิ้ว ตาเป็นตา ปากเป็นปาก ซึ่งหมายถึงการแต่งหน้าที่เน้น 3 จุดที่สำคัญ สามารถแยกชัดเจนว่า คิ้วคือส่วนที่อยู่เหนือตาดาวดเป็นเส้นสีดำอย่างชัดเจนเป็นรูปคิ้ว ตา คือ ส่วนที่เป็นตาที่วาด ตามรูปตาสามารถมองเห็นชัดเจน และปากที่ทาด้วยลิปสติก ที่สามารถมองเห็นได้ ในระยะไกลว่าเป็นปาก นอกจากนั้นยังมีแปรงสำหรับลงที่คอและแขนเพื่อให้ผิวขาวและนวลเนียน ปัจจุบันมีเครื่องสำอางให้เลือกใช้หลากหลายชนิดศิลปินลิเกบางคนที่มีผู้สนับสนุนก็สามารถเลือกใช้

เครื่องสำอองที่มีราคาแพงได้ ส่วนศิลปินที่เป็นมือใหม่ก็อาจใช้เครื่องสำอองที่ราคาถูก อย่างไรก็ตาม การแต่งหน้าจะให้ออกมา สวย หล่อ คมเข้มอย่างไร ก็เป็นไปตามฝีมือของศิลปินนั่นเอง

3.6 สรุป

การรำซิม้าแมงลิเก เป็นการรำเดี่ยวของศิลปินลิเก ใช้รำประกอบเรื่องในการแสดงเมื่อผู้แสดงแสดงตัวเป็นครั้งแรกในการเล่นออกโรง และเพื่ออวดฝีมือรำ ในฉากนาฏการก่อนการเดินทางของตัวละคร บางครั้งกระบวนรำอาจไม่เกี่ยวข้องกับการดำเนินเรื่องหรืออาจจะเกี่ยวข้องเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่เนื้อเรื่องในฉากนาฏการถัดไป เช่น ในขณะที่พระเอกรำซิม้าแมง หรือรำซิม้าโก๊ลจะจบจะแทรกเหตุการณ์ให้ผู้แสดงตกจากหลังม้า พระเอกเกิดอาการบาดเจ็บแล้วดำเนินเรื่องต่อไป นอกจากนี้แล้วยังสามารถใช้เพื่อเชื่อมสู่ฉากนาฏการที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเดินทางของตัวละคร อาทิ เข้าสู่ฉากยกทัพ เข้าสู่ฉากเดินป่า เป็นต้น ซึ่งมีทั้งที่รำเดี่ยว และรำหมู่ ระยะเวลาในการรำขึ้นอยู่กับเวลาและความชื่นชอบของผู้ชมเป็นสำคัญ จึงทำให้เกิดกระบวนรำซิม้าแมงหลายกระบวน กลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของศิลปินแต่ละคน

การรำซิม้าแมงผู้รำต้องใช้ความสามารถในการรำค่อนข้างสูง ต้องเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการรำจริง เพื่อมาประสมกับกระบวนรำพื้นฐานของตน อันจะทำให้กระบวนรำมีความสมจริง เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของกระบวนรำขึ้น ทั้งที่เป็นอัตลักษณ์กลุ่ม คือกระบวนรำซิม้าแมงที่เป็นทำพื้นฐาน และอัตลักษณ์เดี่ยว คือ กระบวนรำซิม้าแมงที่เป็นเทคนิคและกระบวนรำที่ประดิษฐ์ขึ้น แสดงให้เห็นว่าผู้รำต้องมีความชำนาญและต้องมีความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ประกอบกับใช้อุปกรณ์ประกอบรำ อาทิ ม้าแมงและอาวุธชนิดต่างๆได้ ไม่ขัดเขิน จึงจะสร้างอรรถรสให้คนดูเกิดความเพลิดเพลิน สนุกสนานจนเกิดความประทับใจดังกล่าว

บทที่ 4

กระบวนรำชี้ผ้าแดง

ในบทนี้จะกล่าวถึงกระบวนรำชี้ผ้าแดงในการแสดงลิเก จากครูลิเกจำนวน 3 ท่านคือ นายมนตรี นาคะศิริ ศิลปินลิเกที่ได้รับการยอมรับจากนายบุญเลิศ นางพินิจและศิลปินลิเกทั่วไปว่าเป็นผู้ริเริ่มนำการรำชี้ผ้าแดง ที่มีกระบวนรำเหมือนชี้ผ้าจริง และได้นำการรำดังกล่าวมาใช้ในการแสดงลิเกเป็นคนแรก คนที่สองคือ นายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปี 2539 ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่รำชี้ผ้าแดงได้สง่าและสวยงาม คนที่ 3 คือนายกิตติ เจือเพชร ศิลปินลิเก ผู้ที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนรำชี้ผ้าแดงจากครูทั้ง 2 ท่าน

การศึกษาได้ใช้วิธีบันทึกภาพเคลื่อนไหวกระบวนรำตั้งแต่ต้นจนจบ โดยครูทั้ง 3 ท่านเป็นผู้รำ จากนั้นบันทึกภาพนิ่ง แต่ครูทั้งสองท่านสูงอายุและมีปัญหาเรื่องการยืน ย่อเป็นเวลานาน จึงไม่สามารถแสดงกระบวนรำทำนองให้บันทึกภาพได้ จึงมอบหมายให้นายกิตติ เจือเพชร เป็นผู้แสดงแบบแทน

การบันทึกกระบวนรำนี้ เริ่มต้นด้วยการศึกษาจากภาพเคลื่อนไหวของครูทั้ง 2 ท่านเพื่อกำหนดทำนอง จากนั้นนำภาพที่บันทึกไว้ไปให้ครูทั้งสองท่านพิจารณาและตรวจสอบปรับ นำกลับมาปรับปรุง แก้ไข กำหนดรายละเอียดของ ศีรษะ มือ เข่า เท้า ตามคำแนะนำ แล้วบันทึกภาพใหม่เป็นครั้งที่ 2 นำไปให้ครูทั้งสองพิจารณาจนเป็นที่พอใจ จึงจะสามารถสรุปข้อมูลนำเสนอในบทนี้ได้ ในตอนท้ายบทจะได้กล่าวถึงอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการรำ ดังจะแบ่งเป็นหัวข้อการศึกษาดังนี้

- 4.1 กระบวนรำชี้ผ้าแดง
- 4.2 กระบวนรำชี้ผ้าแดง ในรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ
- 4.3 กระบวนรำชี้ผ้าแดง ในรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ
- 4.4 กระบวนรำชี้ผ้าแดง ในรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร
- 4.5 สรุป

4.1 กระบวนรำซิม้าแพง

จากการศึกษากระบวนรำซิม้า ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น 3 ช่วง และได้กำหนดชื่อเพื่อให้สะดวกต่อการศึกษาและง่ายสำหรับการทำความเข้าใจ คือ ช่วงที่ 1 ปฐม ช่วงที่ 2 ลีลาและช่วงที่ 3 ดำเนิน โดยชื่อดังกล่าวจะได้นำไปใช้เป็นหัวข้อการแบ่งช่วงกระบวนรำ สำหรับวิเคราะห์กระบวนรำของศิลปินท่านต่อไปด้วย

ช่วงที่ 1 ปฐม

หมายถึง การรำในช่วงแรก เริ่มตั้งแต่ผู้แสดงออกจากหลังโรงมาถึงกลางเวทีจนถึงท่าขึ้นม้า มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 เริ่มกระบวนรำกลางเวที และลักษณะที่ 2 เริ่มรำจากหลังโรง

ลักษณะที่ 1 เริ่มกระบวนรำกลางเวที กระบวนรำลักษณะนี้เป็นกระบวนรำที่ต่อเนื่องจากเรื่องที่แสดง โดยผู้ที่รำกำลังแสดงในฉากนั้นๆ หลังจากร้องเพลงขึ้นเดียวแล้วปีพาทย์ก็จะบรรเลงเพลงม้าย่องหรือเพลงม้าโยก ผู้แสดงก็จะเริ่มรำด้วยท่าขึ้นซิม้าก่อนแล้วจึงรำกระบวนอื่นตามลำดับ

ลักษณะที่ 2 เริ่มรำจากหลังโรง กระบวนรำลักษณะนี้สำหรับผู้แสดงที่ไม่ได้ปรากฏตัวอยู่ในฉากที่กำลังแสดงแต่เป็นตัวละครที่กำลังเดินทางมาหรือกำลังจะเดินทางไป กระบวนรำลักษณะนี้ผู้แสดงต้องรำในท่าซิม้าออกมาจากหลังโรง เมื่อพ้นช่องข้างเวที (หลืบข้างเวที) หรือถึงกลางโรงจึงเริ่มกระบวนรำบนหลังม้า โดยที่ไม่ต้องเริ่มด้วยท่าขึ้นซิม้าก็ได้

ช่วงที่ 2 ลีลา

หมายถึง กระบวนรำตั้งแต่ท่าขึ้นม้าเป็นต้นไป กระบวนรำช่วงนี้เป็นช่วงสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องแสดงความสามารถด้านการรำของตัวเองให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชม ที่สำคัญผู้แสดงจะต้องมีการจัดการพื้นที่เวทีให้เหมาะสม เนื่องจากสายตาผู้ชมจะจับจ้องมาที่ผู้แสดง ดังนั้นการใช้พื้นที่เพียงด้านใดด้านหนึ่งอาจทำให้ผู้ชมเกิดความไม่พอใจและส่งผลเสียตามมาในภายหลังได้

ช่วงที่ 3 ดำเนิน

หมายถึง กระบวนรำก่อนเข้าฉากหรือเข้าหลังโรง เป็นกระบวนที่ต่อเนื่องจากผู้แสดงเคลื่อนที่ออกจากกลางเวทีแล้วจะวิ่งเข้าหลังโรง ลักษณะเฉพาะของการแสดงลิเกคือ เมื่อผู้แสดงกำลังจะผ่านช่องข้างเวทีก่อนเข้าหลังโรงนั้น จะเอี้ยวตัวกลับมาทั้งตาให้กับผู้ชมแล้วค้อมตัวลงเล็กน้อย แล้วจึงจะหายเข้าไปหลังฉาก จึงจะเรียกว่าหมดหน้าพาทย์นั้น

ลำดับต่อไปจะนำเสนอรายละเอียดกระบวนรำซิม้าแพงจากศิลปินลิเกทั้ง 3 ท่าน ลำดับแรกจะนำเสนอกระบวนรำซิม้าแพงตามรูปแบบของนายมนตรี นาคะศิริ ลำดับที่สองจะนำเสนอกระบวน

รำซิม้าแต่งตามรูปแบบของนายบุญเลิศ นาคพินิจและลำดับที่สามจะเป็นการนำเสนอกระบวนรำซิม้าแต่งของนายกิตติ เจือเพชร เป็นลำดับสุดท้าย

4.2 กระบวนรำซิม้าแต่งในรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ

นายมนตรี นาคะศิริ ได้กรุณาเล่าให้ผู้วิจัยฟัง ก่อนจะกล่าวถึงกระบวนรำที่ละกระบวนเพื่อเป็นเกร็ดความรู้ก่อนที่จะศึกษากระบวนรำ ทำให้ได้เห็นแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนรำซิม้าแต่งในรูปแบบของนายมนตรี นาคะศิริ จึงได้นำมาบันทึกไว้ก่อนที่จะศึกษากระบวนรำโดยละเอียด ดังนี้

“มีอยู่วันหนึ่ง ครูหอมหวล พาฉันไปดูละครศิลปากร ตอนนั้นเขาแสดงเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ผู้ที่แสดงเป็นพระไวยรำสวยมาก ยิ่งตอนรำซิม้าตรวจพลและเข้ารบข้าง สวยสง่างามจับใจ เป็นผู้หญิงซื่อสุจริต เอาม้าปลอมเหน็บที่เอวแล้วรำท่าขาโยกเหมือนขาม้า รำได้สง่าดูคล่องแคล่ว ฉันเห็นว่าแปลกและน่าสนใจ ผิดกับลิเกที่เวลาจะแสดงบทซิม้าก็จะใช้ผ้าขาวม้าลอดขาใช้มือจับด้านหน้า ด้านหลัง แล้วท่าขา โยกเหมือนขาม้า จึงกลับมาที่วิกลิเกขอให้แม่ครูลินจี ครูจากกรมศิลปากรที่ครูหอมหวล จ้างมาสอนร้อง รำ ให้กับลูกน้องในคณะที่วิกลิเกบางลำพูในขณะนั้น ช่วยต่อท่ารำซิม้าแบบกรมศิลปากรให้ ครูก็ต่อให้ เมื่อรำจนคล่องแล้ว เวลาออกไปแสดงหน้าเวที ด้วยความเป็นคนช่างคิดฉันก็เลยเพิ่มกระบวนท่ารำ โดยจินตนาการภาพคนที่กำลังซิม้าในลักษณะต่างๆ เพิ่มเข้าไปกับท่ารำที่ครูสอนให้ คนดูเขาบอกว่าแปลกและสนุกดี วันนั้นฉันได้รางวัลเยอะมาก และก็รำต่อมาเรื่อยๆ คนดูก็พูดกันปากต่อปาก ชักชวนกันมาดู จนได้รับฉายาจากคนดูว่า จะดูรำซิม้าต้องไปดูมนตรีพระนคร ในโรงลิเกสมัยนั้นก็มีฉันนี่แหละที่คิดแผลง ที่เอารำม้าของกรมศิลปากรมาแสดงบนเวที”

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น มีบุคคลและสถานที่ ที่นายมนตรีกล่าวถึง คือ นายหอมหวล นาคศิริ เมื่อผู้วิจัยได้ถามรายละเอียดจากนายมนตรี อีกครั้งจึงทราบว่า นายหอมหวล นาคศิริคือครูลิเกที่รู้จักกันทั่วไปว่า เป็นเจ้าของวิกลิเกบางลำพู ที่ขณะนั้นนายมนตรีไปเข้าไปเป็นลูกน้องในคณะและและกำลังได้รับความนิยมในบทบาทและผลงานการแสดง

บุคคลที่ 2 คือ “ผู้หญิงที่แสดงเป็นพระไวยซื่อสุจริต” จากการสืบค้นประวัติการแสดงละคร เรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ของกรมศิลปากรพบว่า กรมศิลปากรจัดการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ เมื่อ พ.ศ. 2501 จริง และในสูจิบัตรการแสดงได้ระบุว่า ผู้ที่ได้รับบทบาทเป็นพระไวย ในการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ คือ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2533 (สูจิบัตร

ละคอน เรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ, 2501: 4) ซึ่งสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์นางสุวรรณีที่ว่า “ตอนนั้นท่านอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ได้ให้กำหนดให้แบ่งผู้แสดงเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 ผู้แสดงตัวเอกเป็นผู้หญิงให้นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์เป็นพระไวย ส่วนกลุ่มที่ 2 ผู้แสดงตัวเอกเป็นผู้ชายให้นายอาคม สายาคม แสดงเป็นพระไวย” (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2556)

บุคคลที่ 3 คือครูลิ้นจี่ ครูลิ้นจี่เป็นหนึ่งในครูจากกรมศิลปากร ที่นายหอมหวล นาคศิริ ว่าจ้างให้สอนร้องเพลงให้กับลูกน้องที่วิกลิเกบางลำภู สามารถรำได้ทั้งตัวพระและตัวนาง

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า กระบวนรำซำผ้าแดงในการแสดงลิเกที่เกิดขึ้น มีที่มาจากการที่ศิลปินลิเกได้รับชมการรำแสดงรำซำผ้าแดงในการแสดงละครของกรมศิลปากรแล้วนำมาคิดสร้างให้เป็นกระบวนรำเพื่อใช้ประกอบการการแสดง นอกจากนี้แล้วยังเกิดจากการถ่ายทอดโดยตรงจากครูที่มาจากกรมศิลปากรเป็นผู้ถ่ายทอดกระบวนรำให้

สำหรับการบันทึกภาพ ทั้งภาพเคลื่อนไหวและภาพนิ่งกระบวนรำซำผ้าแดงของนายมนตรี นาคะศิริ นั้น ผู้วิจัยได้ประสบปัญหาในการบันทึกภาพ เนื่องจากนายมนตรี นาคะศิริ ป่วยเป็นโรคเกี่ยวกับข้อเข่าเสื่อม ทำให้ไม่สามารถลุกขึ้นยืนและแสดงกระบวนรำได้ แต่ขออนุญาตนั่งบอกกระบวนรำโดยละเอียดตั้งแต่ต้นจนจบ โดยให้นายกิตติ เจือเพชร ลูกศิษย์ที่เคยได้รับถ่ายทอดเป็นผู้แสดงกระบวนรำตามคำแนะนำ แต่ด้วยสถานที่ ที่บ้านนายมนตรีฯ คับแคบไม่สามารถบันทึกภาพกระบวนรำ ที่ต้องใช้พื้นที่เพื่อให้ได้องค์ประกอบภาพที่สมบูรณ์ แก้ปัญหาโดยใช้วิธีบันทึกภาพเคลื่อนไหว แล้วนำมาถอดเป็นกระบวนรำ โดยให้นายกิตติ เจือเพชรแสดงแบบ จากนั้นจึงนำกระบวนรำที่บันทึกไว้ไปให้นายมนตรี นาคะศิริตรวจสอบ แล้วจึงนำมาปรับแก้ ก่อนที่จะสรุปและนำมาแสดงในรายงานวิจัย

ก่อนจะนำเสนอกระบวนรำ ผู้วิจัยขอเสนอ ตารางสัญลักษณ์ที่กำหนดทิศทางในการรำ คือ ด้านซ้าย ด้านขวา ด้านหน้าและด้านหลัง เพื่อนำมาใช้ประกอบในคำอธิบายทิศทางของท่ารำ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นภาพกระบวนรำที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 สัญลักษณ์แสดงทิศทางในการรำ

สัญลักษณ์	อธิบายทิศทาง	หมายเหตุ
	ด้านหน้า	ทางหน้าเวที
	ด้านซ้าย	ทางซ้ายมือของผู้แสดง
	ด้านหลัง	ด้านหลังเวที
	ด้านขวา	ด้านขวามือของผู้แสดง

4.2.1 กระบวนรำซี้ม้าแฝงตามรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ



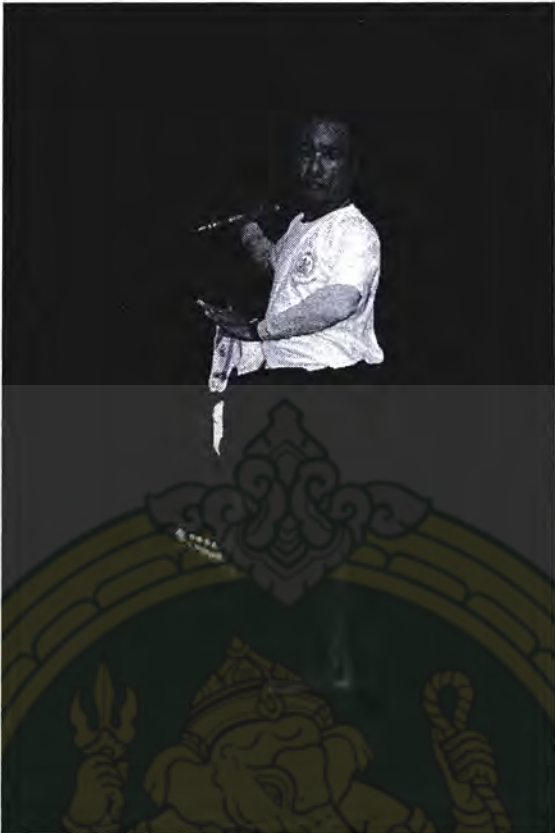
ภาพที่ 25 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำออก ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
1	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับส่งหลัง มือขวาถือดาบ ในระดับชายพก เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	→	มีการใช้ อุปกรณ์ คือ ดาบ



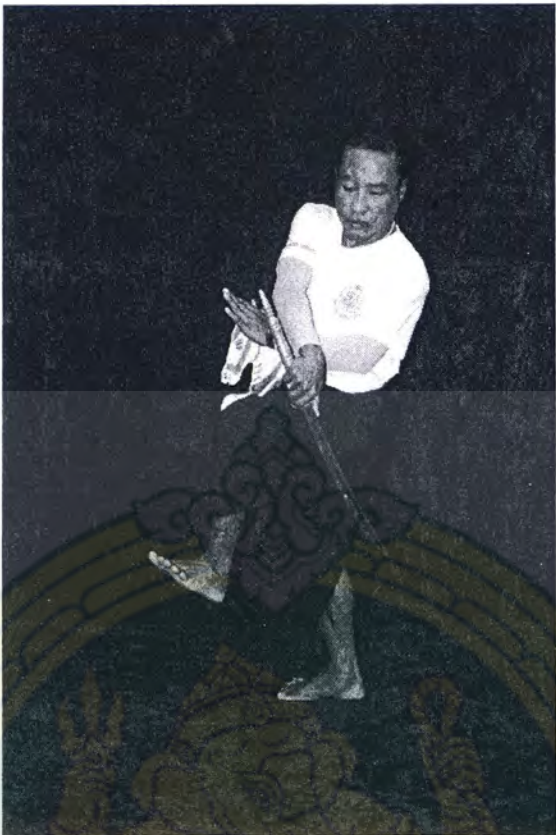
ภาพที่ 26 แสดงกระบวนรำซี่ม้า ท่าออก ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
2	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งมือ เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	เอียงตัวไป ทางด้าน ขวามือ เล็กน้อย



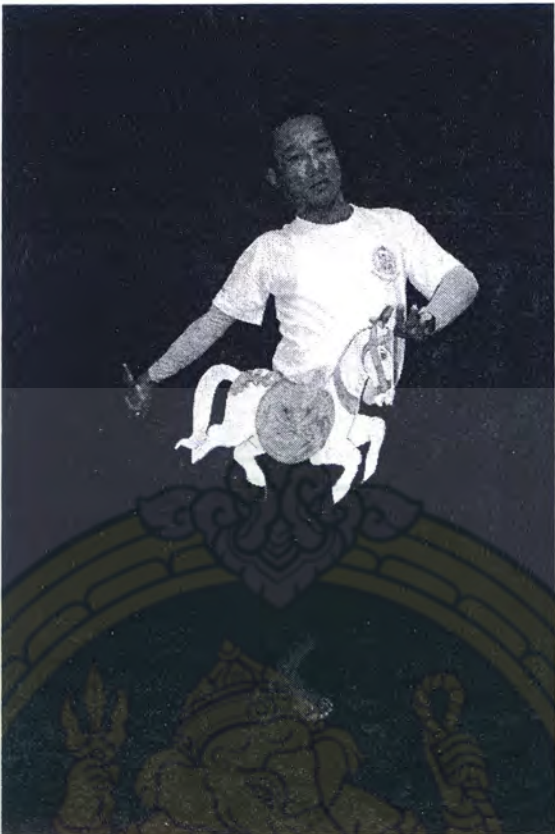
ภาพที่ 27 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำออก ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
3	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะหงายท้องแขน เท้า ยกเท้าซ้าย		เอียงตัวไป ทางด้าน ขวามือ เล็กน้อย



ภาพที่ 28 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าออก ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
4	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มาด้านหน้า ไหว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 29 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าออก ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
5	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มาด้านหลัง ในลักษณะคว่ำมือ ให้ปลายดาบชี้ ไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 30 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
6	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือติดกับเอวข้างขวา เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น หันหน้าไป ด้านหน้าเวที



ภาพที่ 31 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำออก ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
7	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือติดกับเอวข้างขวา เท้า เท้าทั้งสองกระโดดวางลงพื้น	←	หันหน้าไป ด้านหน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 32 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
8	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 33 แสดงกระบวนรำชีมำ ท่าออก ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
9	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มำ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 34 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำออก ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
10	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า เท้าซ้ายถัด ถอย (ท่าที่2)		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 35 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าออก ท่าที่ 11
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
11	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 36 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
12	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 37 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
13	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่ชายพก มือขวาถือดาบ ระดับศีรษะแขนตั้ง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	→	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านหน้าเวที



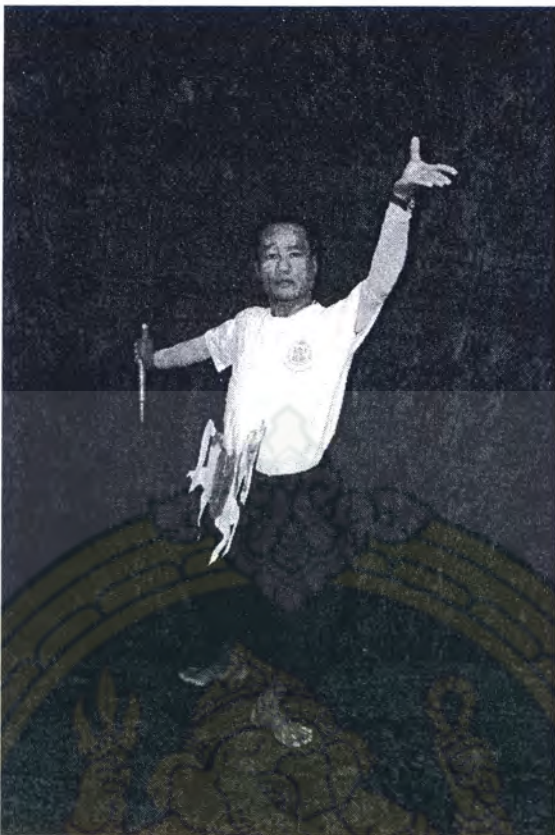
ภาพที่ 38 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
14	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่ชายพก มือขวาถือดาบ ระดับศีรษะแขนตั้ง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	→	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านหน้าเวที น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหลัง



ภาพที่ 39 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
15	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันตัวมา ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 40 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
16	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันตัวมา ด้านซ้าย เล็กน้อย น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 41 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
17	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตั้งระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านซ้าย เล็กน้อย น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 42 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
18	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตั้งระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านหน้าเวที น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



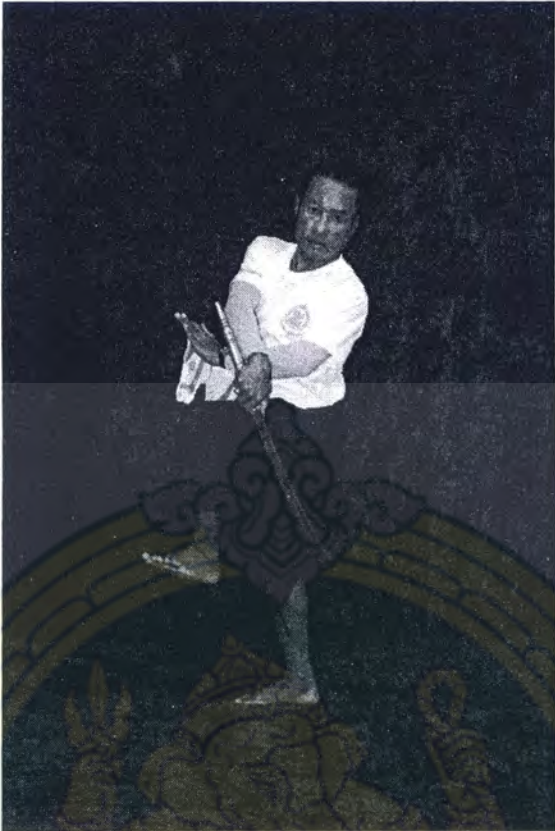
ภาพที่ 43 แสดงกระบวนรำขี้ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
19	ศีรษะ มือ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เอียงขวา มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านหน้าเวที น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



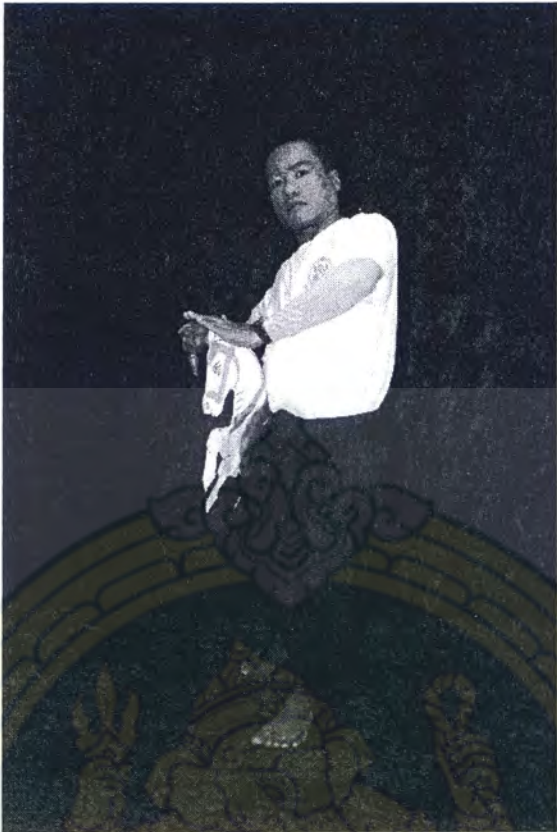
ภาพที่ 44 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าหงส์ชูคอ ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
20	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือดาบ แขนตั้งระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบ ตั้งขึ้น หันหน้ามา ด้านหน้าเวที



ภาพที่ 45 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
21	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มาด้านหน้า ไชวักกับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบ แทงลงพื้น



ภาพที่ 46 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
22	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย หันหน้าไป ด้านหน้าเวที หมุนตัวทาง ขวามือ



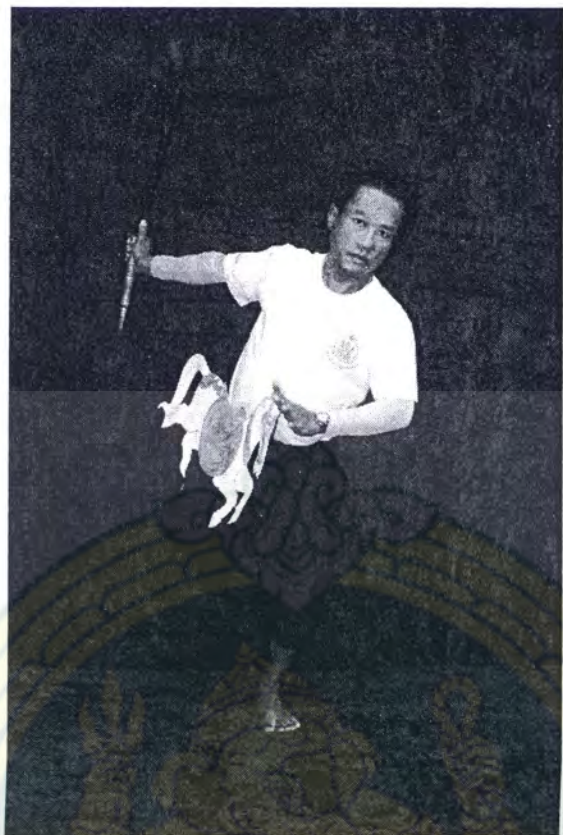
ภาพที่ 47แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
23	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



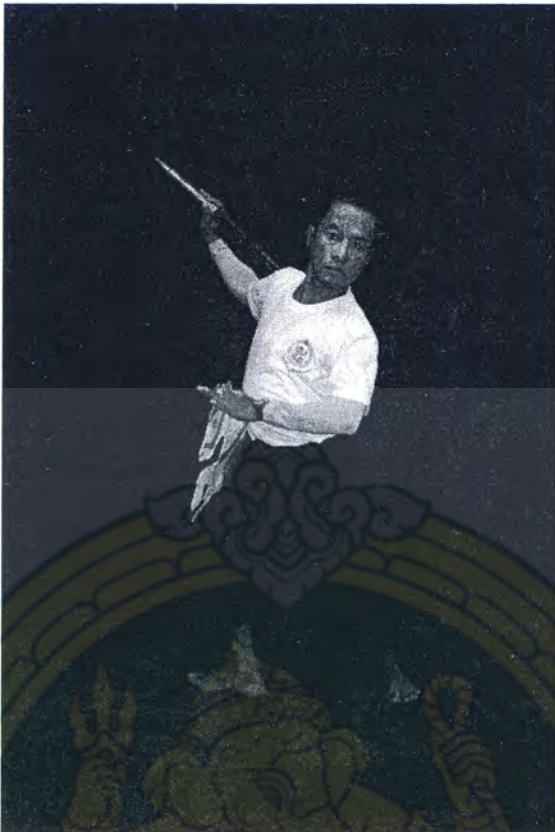
ภาพที่ 48 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
24	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตั้งระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 49 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
25	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 50 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
26	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 51 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
27	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	←	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



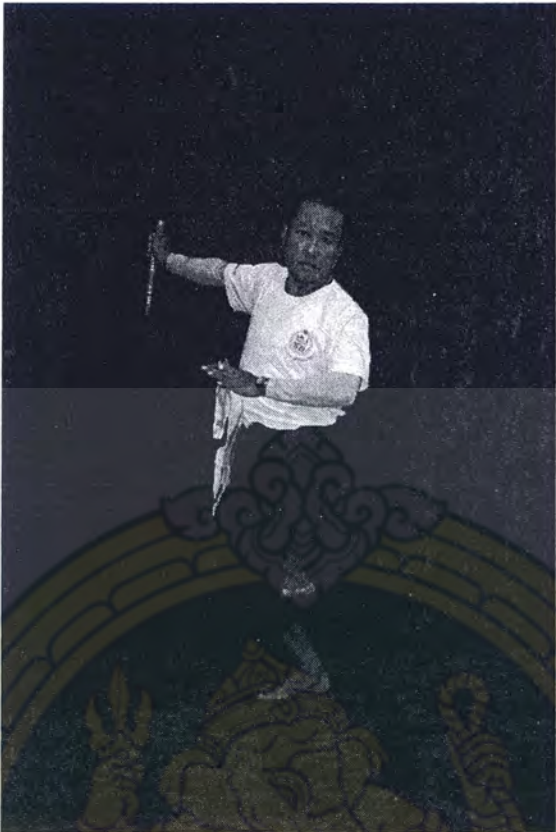
ภาพที่ 52 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
28	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง		หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 53 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
29	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า เท้าทั้งสองผสมกัน	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 54 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ทำย่อกระโดดถอย ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ		ทิศ	หมายเหตุ
30	ศีรษะเอียงซ้าย	มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ	↓	น้ำหนักตัวอยู่ด้านหน้า
	ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้งเท้า	ยกเท้าซ้าย		



ภาพที่ 55 แสดงกระบวนรำชี้ไม้ ทำท่ากระโดดถอย ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
31	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูไม้ มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าทั้งสองโยก	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 56 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำย่ากระโดดถอย ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
32	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนพร้อมหักข้อมือขึ้น เท้า ยกเท้าขวา	→	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 57 แสดงกระบวนรำซี่ม้า ทำท่ากระโดดถอย ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
33	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หุ้มน้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า ยกเท้าซ้าย		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 58 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
34	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะตั้งข้อมือ ข้างลำตัว เท้า เท้าทั้งสองไขยก	←	ปลายดาบชี้ ขึ้น หันหน้าออก หน้าเวที เงหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 59 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
35	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น หันหน้าออก หน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 60 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
36	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาбы่นไปข้างหน้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ปลายดาบชี้ ขึ้น



ภาพที่ 61 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
37	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ลงพื้น



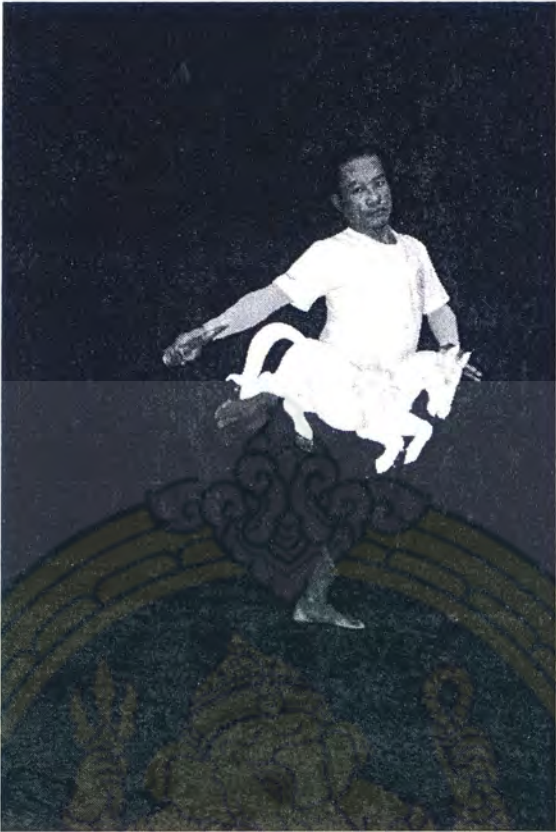
ภาพที่ 62 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
38	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ ระดับเอว ด้านซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



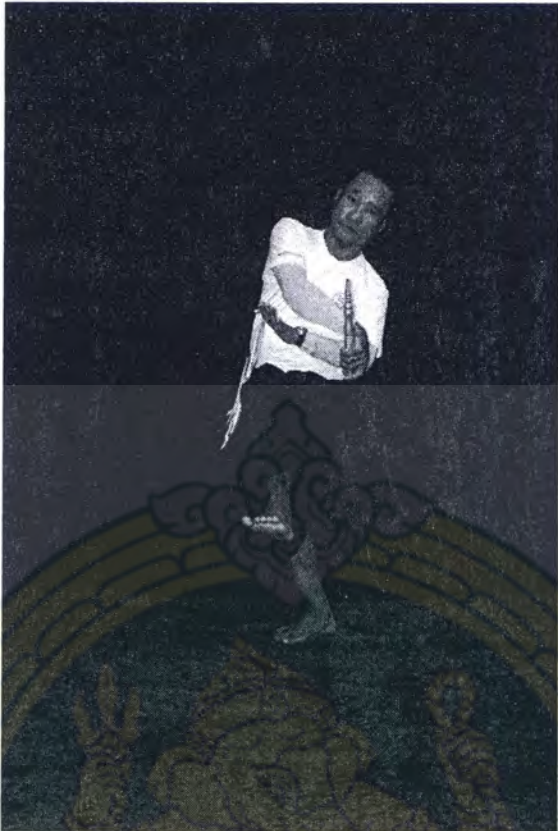
ภาพที่ 63 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
39	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างลำตัว ด้านขวา เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	



ภาพที่ 64 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
40	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเลี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 65 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
41	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ไหว้กับมือซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



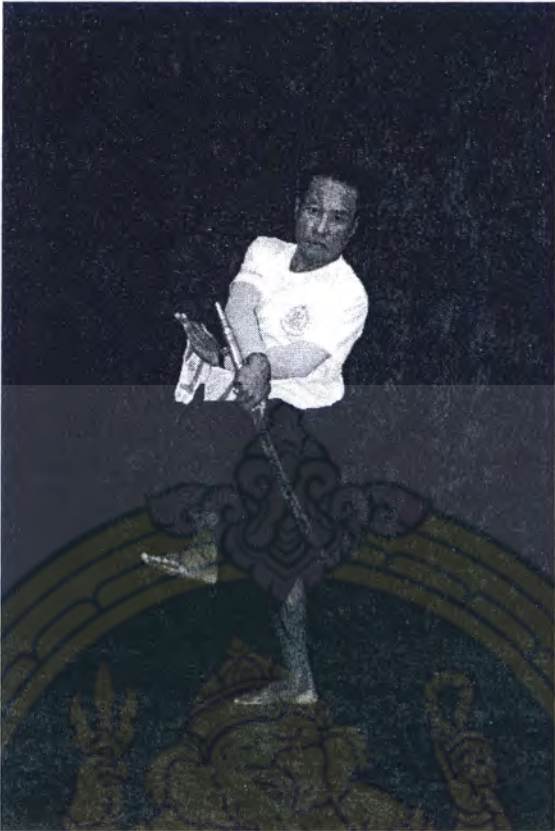
ภาพที่ 66 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
42	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า เงหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 67 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
43	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเลี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 68 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
44	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มาด้านหน้า ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 69 แสดงกระบวนรำซี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
45	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย หันหน้าไป ด้านหน้าเวที หมุนตัวทาง ขวามือ



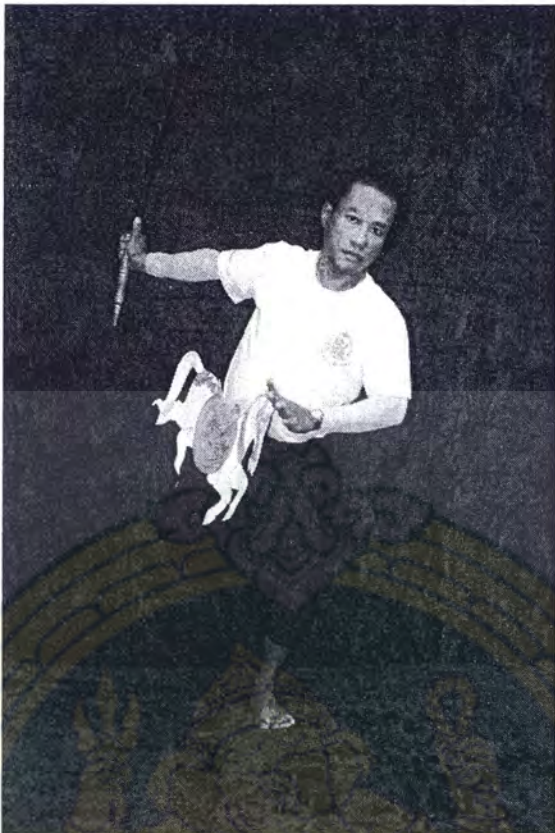
ภาพที่ 70 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
46	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตั้งระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 71 แสดงกระบวนรำซื้มา ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
47	ศีรษะ มือ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 72 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
48	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าขวากระดกเสียว		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 73 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
49	ศีรษะ มือ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ยกเท้าซ้าย	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหลัง เงยหน้า เล็กน้อย



ภาพที่ 74 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
50	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า

4.2.2 วิเคราะห์กระบวนรำซี้ม้า ของนายมนตรี นาคะศิริ

จากการศึกษากระบวนรำซี้ม้า พบว่าผู้แสดงจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งงวในระดับหูม้าแฉงเพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น 3 ช่วง พบการใช้ไวยวะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 4 การใช้อวัยวะต่างๆในกระบวนรำซิม้า ของนายมนตรี นาคะศิริ

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
วงที่ 1 ปฐม	การใช้เท้า	ท่าก้าวข้าง ท่ายกเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายกตัวซ้ายและขวา
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ซ้ายและขวา
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวาและการเอียงศีรษะ ประกอบการลักค่อ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	มือจับดาบตั้งวงระดับชายพก การจับส่งหลัง การตั้งวงแตะที่ หุ้มน้าแฝงสมมติเป็นการจับบังเทียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหัก ข้อมือ การถือดาบระดับชายพก การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนปลายดาบชี้ไปด้านหลัง
	การใช้ทิศทาง	ด้านซ้าย ด้านหน้า ด้านขวา
ช่วงที่ 2 ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าสะบัด ท่าถัด-ถอย ท่าโยกเท้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่ากระทุ้งเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายกตัว ท่าย่อนตัว ท่าทะยาน
	การใช้ไหล่	ท่ากล่อมไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะประกอบการลักค่อ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ท่าจับที่ชายพก ท่าสอดสูง
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลาย ดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือ ดาบไว้ข้างเอว การถือดาบลักษณะหงายท้องแขนระดับชาย พกขอแขนปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้ กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้ กับแขนปลายดาบชี้ขึ้น การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับ มืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบวางไว้กับแขน ระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ใช้ครบทั้ง 4 ทิศ แบบค่อยๆหันตัวทีละทิศและแบบหมุนตัว รอบทิศในหนึ่งกระบวนรำ

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
ช่วงที่ 3 ดำเนิน	การใช้เท้า	ท่าก้าวข้าง ท่ายกเท้าท่าถัด- ถอย เล่นเท้าในลักษณะยก – กระดก ท่าโยยก ท่าสะดุด
	การใช้ลำตัว	ท่าเอี้ยวตัว ท่าทะยาน
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงด้านซ้ายและเอียงด้านขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ตั้งวงล่างที่หุ้มาแผง
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ยืนมาด้านหน้าหักข้อมือระดับ ชายพก การถือดาบในลักษณะแขนตั้ง ระดับไหล่ การถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือชี้ปลายดาบไปด้านหลัง การถือดาบใน ลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบชี้ลงพื้นระดับ ชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพก การถือ ดาบในลักษณะงอแขนระดับไหล่
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า

4.2.3 กลวิธีการรำชี้มาของนายมนตรี นาคะศิริ

จากการศึกษาพบว่า กระบวนรำชี้มาของนายมนตรี นาคะศิริ เริ่มกระบวนรำด้วยท่าหวดม้า ด้วยปลายดาบ คือการใช้มือที่ถือดาบฟาดเฉียงไปที่ข้างลำตัว เริ่มจากฝั่งซ้ายและขวา ให้ปลายดาบชี้ลงที่พื้นในลักษณะเฉียง จากนั้นจึงนำมาตั้งวงในระดับชายพกแล้วค่อยทำท่าโยยก ออกไปกลางเวที แล้วจึงเริ่มรำกระบวนท่ารำอื่นๆ ต่อไปตามลำดับ ลักษณะเฉพาะของกระบวนรำคือ มีกระบวนรำที่คล่องแคล่ว ปราดเปรี้ยว แข็งแรง เสมือนจริง โดยเฉพาะในกระบวนรำท่าม้าพยศ ที่มีการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าปกติ ทำให้จินตนาการเห็นภาพผู้แสดงที่กำลังนั่งอยู่บนหลังม้าตัวใหญ่และที่คึกคะนองแสดงออกปฏิกิริยาต่างๆ ที่ผสมผสานในกระบวนรำท่าต่างๆ อย่างแนบเนียน

จากการศึกษาพบการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายประกอบกระบวนรำ บางกระบวนรำเน้นการใช้เท้า บางกระบวนรำเน้นการใช้ตัว บางกระบวนรำเน้นการใช้ศีรษะ และบางกระบวนรำเน้นการใช้ไหล่ นอกจากนั้นยังพบการใช้การใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ การใช้ทิศทางประกอบกระบวนรำ ซึ่งจะนำเสนอดังนี้

- 1). พบการใช้เท้าประกอบกระบวนรำ จำนวน 5 รูปแบบ คือ
 - (1) การโยกเท้า
 - (2) การถัด- ถอย
 - (3) การกระทุ้ง
 - (4) การเตะไขว้เท้า
 - (5) การเตะยกเท้าและการเตะกระดกเท้า
- 2). พบการใช้ไหล่ประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ
 - (1) การยกไหล่
 - (2) การกล่อมไหล่
 - (3) การกดไหล่
- 3). พบการใช้ศีรษะ ประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ
 - (1) การเอียงด้านซ้าย
 - (2) การเอียงด้านขวา
 - (3) การใช้ศีรษะประกอบการลักค่อ
- 4). พบการใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน 15 รูปแบบคือ
 - (1) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
 - (2) การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนปลายดาบชี้ไปข้างหน้า
 - (3) การถือดาบในลักษณะแขนตึงระดับไหล่ปลายดาบชี้ขึ้นด้านบน
 - (4) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งไปด้านหลังปลายดาบชี้ไปด้านหลัง
 - (5) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบชี้ลงพื้นระดับชายพก
 - (5) การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพกปลายดาบชี้ขึ้นบนแนวเฉียง
 - (7) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งด้านหน้าหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
 - (8) การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพก
 - (9) การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับไหล่
 - (10) การถือดาบไว้ข้างเอว

- (11) การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนระดับขายพกอแขนปลายดาบชี้ลงพื้น
- (12) การถือดาบในลักษณะแขนตึงระดับศีรษะ
- (13) การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ มือยกสูงระดับศีรษะปลายดาบชี้ลงพื้น
- (14) การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายดาบชี้ขึ้น
- (15) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบพาดที่แขน ระดับขายพก

5). ทิศทางที่ปรากฏในกระบวนรำชี้ม้าของนายมนตรี นาคะศิริ มีการใช้ทิศทางทั้ง 4 ทิศทาง บางกระบวนรำใช้การหมุนตัวที่ละทิศทาง แต่บางกระบวนรำก็ใช้การหมุนรอบตัวคราวเดียวในหนึ่งกระบวนรำ

4.3 กระบวนรำชี้ม้าแฝงในรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ

กระบวนรำชี้ม้าแฝงในลำดับที่ 2 นี้ จะได้นำเสนอกระบวนรำชี้ม้าแฝงตามรูปแบบของนายบุญเลิศ นาคพินิจ ก่อนจะศึกษา ท่านได้กรุณาเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า

เมื่อตอน พ.ศ.2510 ได้คิดจะจัดแสดงลิเกทรงเครื่องเรื่องอิเหนา ในเรื่องจะต้องมีตอนอิเหนารำชี้ม้าตรวจพล ขณะนั้นในการแสดงลิเกก็ยังมีแต่ นายมนตรี นาคะศิริเท่านั้นที่รำชี้ม้าและตนก็เคยได้รับชมก็หลายครั้ง แต่กระบวนรำของนายมนตรีนั่นค่อนข้างจะปราดเปรียวและรุนแรง คงไม่เหมาะกับการแสดงที่มีเครื่องทรงหรูหราแบบลิเกทรงเครื่อง จึงไปชมการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ซึ่งกำลังจัดแสดง เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ ผู้ที่รับบทบาทเป็นพระไวยคือนายธงชัย โพธิ์ยา รมย์ ตนจึงได้จัดจำกระบวนรำ นำมาประยุกต์ให้เหมาะกับการแสดงลิเกทรงเครื่องตั้งแต่นั้น จนมาระยะหลังแม้ว่าลิเกทรงเครื่องจะหมดความนิยม แต่การรำชี้ม้าแฝงก็ยังสามารถนำไปประกอบการแสดงในเรื่องอื่นๆ เพราะความปราดเปรียว ลูกเล่น จรিত ของผู้แสดงจึงทำให้รำชี้ม้าแฝงยังคงได้รับความนิยมอยู่ทุกครั้งที่ทำการแสดงจนถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลขั้นต้นแสดงให้เห็นว่า รำชี้ม้าแฝงในการแสดงลิเกในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ ก็ได้รับอิทธิพลจากละครกรรมศิลปากร เช่นเดียวกันกับนายมนตรี นาคะศิริ แต่แตกต่างกันที่

นายบุญเลิศ ได้จัดจำกระบวนรำซี้ม้าแฉงจากนายธงชัย โพธิ์อารมย์เป็นต้นแบบในการประกอบสร้างกระบวนรำ

สำหรับการบันทึกภาพนิ่งใช้การศึกษาจากภาพเคลื่อนไหว ภาพนิ่งกระบวนรำต่างๆ และข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาประกอบกัน โดยให้นายกิตติ เจือเพชรเป็นผู้แสดงแบบ จากนั้นจึงนำกระบวนรำที่บันทึกไว้ไปให้นายบุญเลิศ นางพินิจตรวจสอบ แล้วนำมาปรับแก้ก่อนที่จะสรุปและนำมาแสดงในรายงานวิจัยดังนี้

4.3.1 กระบวนรำซี้ม้าแฉงตามรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ



ภาพที่ 75 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
1	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหน้าเวที ในลักษณะหงายข้อมือแขน ตั้ง เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	→	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า หันหน้าออก หน้าเวที



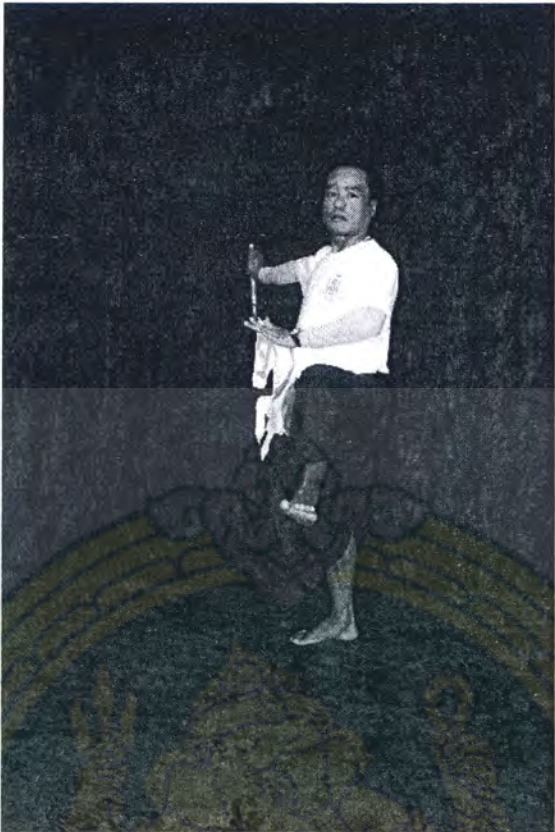
ภาพที่ 76 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำออก ทำที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
2	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหน้าเวที ในลักษณะหงายข้อมือแขน ตึง เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	หันหน้าออก หน้าเวที เฉียงตัวไป ทางด้านซ้าย 45 องศา



ภาพที่ 77 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
3	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตึง เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	←	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า หันหน้าออก หน้าเวที



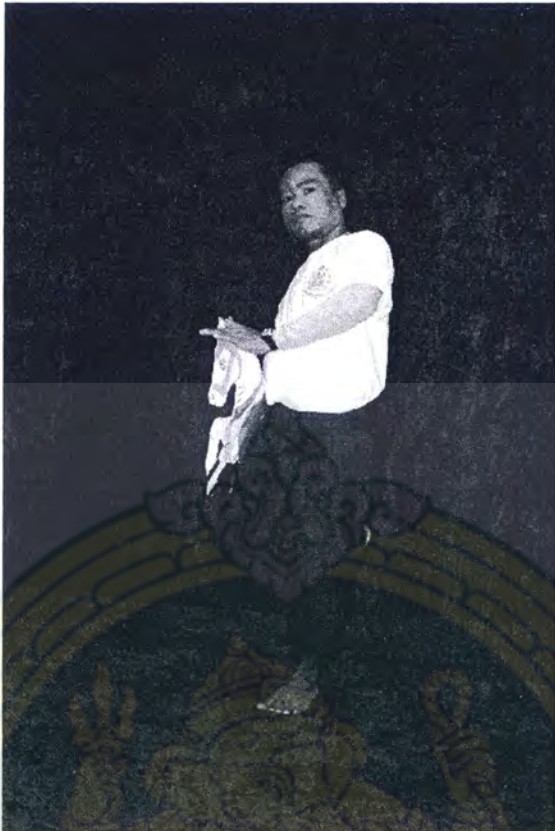
ภาพที่ 78 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
4	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



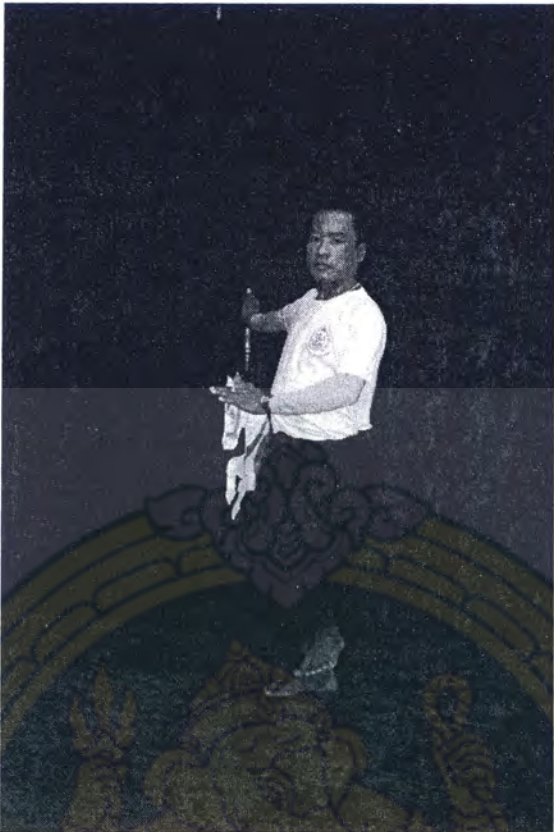
ภาพที่ 79 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
5	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ไหว้กับมือซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ลงพื้น



ภาพที่ 80 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
6	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือติดกับเอวข้างขวา เท้า เท้าขวากระดก	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น หันหน้าไป ด้านหน้าเวที



ภาพที่ 81 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
7	ศีรษะ มือ ระดับไหล่แขนตั้ง เท้า หน้าตรง มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ เท้าทั้งสองกระโดดวางลงพื้น	←	หันหน้าไป ด้านหน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 82 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
8	ศีรษะ มือ ระดับไหล่แขนตึง เท้า	หน้าตรง มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มือขวาถือดาบ → เท้าทั้งสองไขว้ก	หันหน้าไป ด้านหน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 83 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
9	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับไหล่แขนตึง เท้า เท้าทั้งสองโยก	↑	



ภาพที่ 84 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
10	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับไหล่แขนตึง เท้า เท้าทั้งสองโยก	↓	เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 85 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำโยยกเล่นไหล่ ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
11	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งมาด้านหน้า ระดับชายพก ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าทั้งสองโยกตามจังหวะที่เร็ว	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน ไกลกับ มือซ้าย



ภาพที่ 86 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าโยยกเล่นไหล่ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
12	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ ต้นแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 87 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าโยกเล่นไหล่ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
13	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งมาด้านหน้า ระดับชายพก ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าทั้งสองโยกตามจังหวะที่เร็ว	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน ไกลกับ มือซ้าย มีการยกไหล่ พร้อมลักคอ ตามจังหวะ



ภาพที่ 88 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าโยยกเล่นไหล่ ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
14	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งมาด้านหน้า ระดับชายพก ดึงข้อมือขึ้น เท้า เท้าทั้งสองโยกตามจังหวะที่เร็ว	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน ไกลกับ มือซ้าย มีการยกไหล่ พร้อมลัดคอ ตามจังหวะ



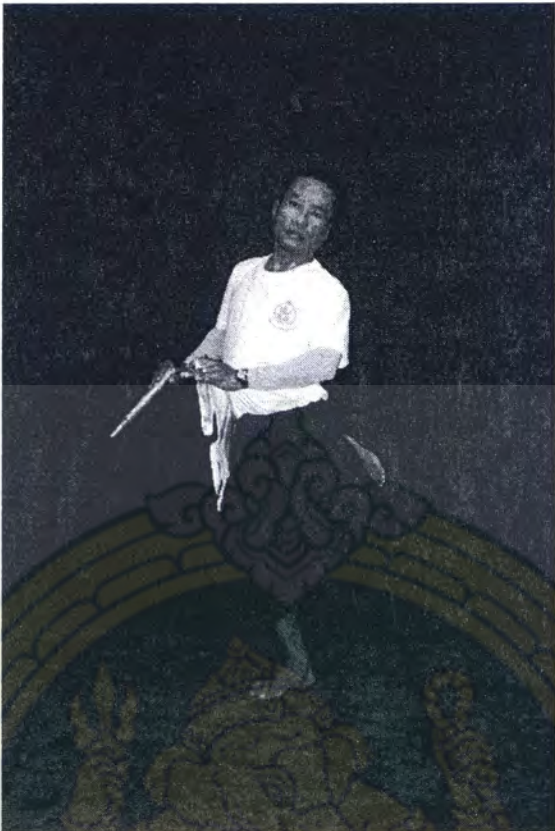
ภาพที่ 89 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
15	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายแตะไปข้างซ้าย	↓	ในท่า ขัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 90 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
16	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายแตะไปข้างซ้าย		ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 91 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
17	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว		ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



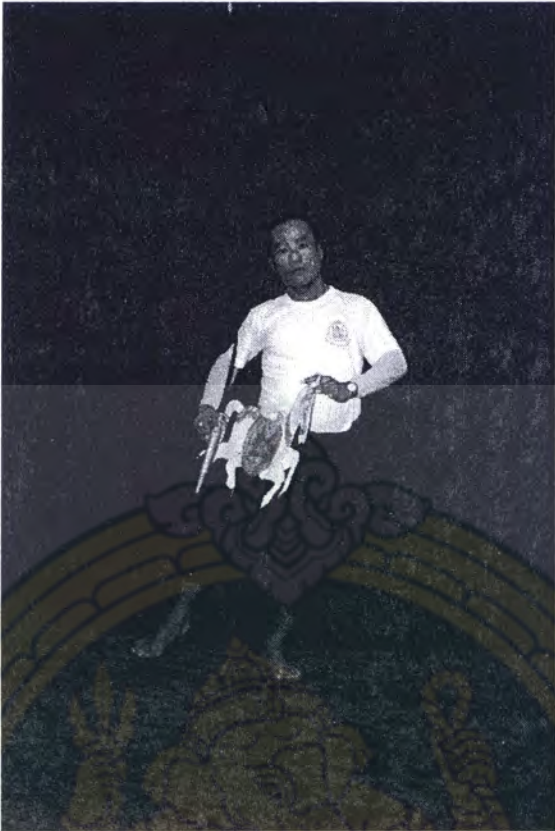
ภาพที่ 92 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
18	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 93 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
19	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าขวาแตะไปข้างขวา	↓	ในท่า ขัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 94 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
20	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าขวาแตะไปข้างขวา		ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 95 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
21	ศีรษะ มือ ระดับข้างเอว เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ตั้งข้อมือขึ้น เท้าขวากระดกเสี้ยว		วางดาบไว้กับ ต้นแขน



ภาพที่ 96 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลียนน้อยเหลียนใหญ่ ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
22	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบ ตั้งขึ้นวางที่ ต้นแขน



ภาพที่ 97 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
23	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในท่าซัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



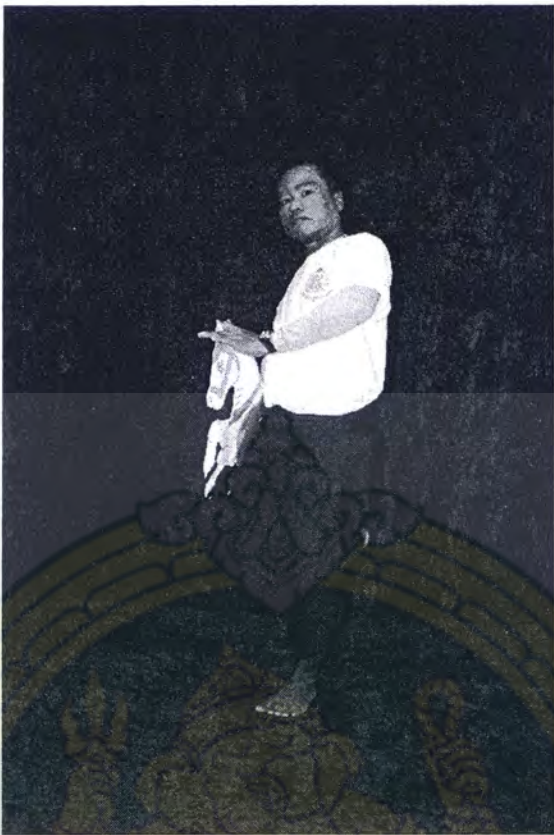
ภาพที่ 98 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเหลียนน้อยเหลียนใหญ่ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
24	ศีรษะ มือ ระดับข้างเอว เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้าขวากระดกเสี้ยว		ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



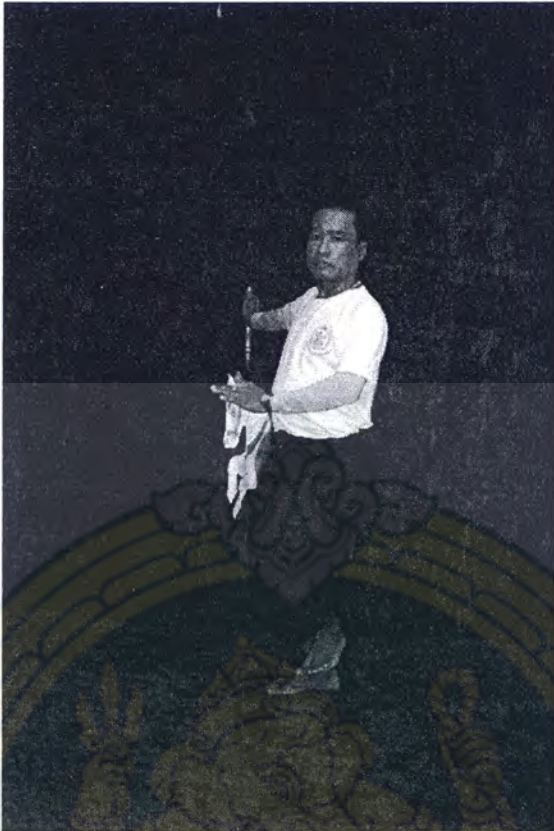
ภาพที่ 99 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
25	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ไหว้กับมือซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 100 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
26	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือติดกับเอวข้างขวา เท้า เท้าขวากระดก	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น หันหน้าไป ด้านหน้าเวที



ภาพที่ 101 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
27	ศีรษะ มือ ระดับไหล่แขนตั้ง เท้า หน้าตรง มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ เท้าทั้งสองกระโดดวางลงพื้น	←	หันหน้าไป ด้านหน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 102 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
28	ศีรษะ มือ ระดับไหล่แขนตั้ง เท้า	หน้าตรง มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มือขวาถือดาบ ระดับไหล่แขนตั้ง เท้าทั้งสองไขว้ก	หันหน้าไป ด้านหน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 103 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
29	ศีรษะ มือ ระดับไหล่แขนตึง เท้า	หน้าตรง มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ เท้าทั้งสองไขว้ก	↑



ภาพที่ 104 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
30	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับไหล่แขนตึง เท้า เท้าทั้งสองไขยก	↓	เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 105 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
31	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับहु้ม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 106 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
32	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 107 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
33	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ผสมเท้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 108 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
34	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนพร้อมหักข้อมือขึ้น เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง

4.3.2 วิเคราะห์การรำซึ่มาในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ

จากการศึกษากระบวนการรำซึ่มา พบว่าผู้แสดงจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหน้าผาก เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ลักษณะเดียวกันกับนายมนตรี นาคะศิริ ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนการออกเป็น 3 ช่วง พบการใช้ท่วงท่าต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 5 การใช้ท่วงท่าต่างๆในกระบวนการรำซึ่มา ของนายบุญเลิศ นางพินิจ

ลำดับช่วง	ท่วงท่าที่ใช้ในกระบวนการรำ	การใช้ท่วงท่าต่างๆ ที่พบในกระบวนการรำ
ช่วงที่ 1 ปฐม	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าถัด
	การใช้ลำตัว	ท่ายกตัว
	การใช้ไหล่	ท่าตีไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวาและการเอียงศีรษะประกอบการลัดคอ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	มือจับดาบตั้งวงระดับชายพก การจับส่งหลัง การตั้งวงแตะที่หน้าผากสมมติเป็นการจับบังเหียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะแขนตั้งระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนตั้งระดับไหล่ ปลายดาบชี้ตรง
	การใช้ทิศทาง	ด้านซ้าย ด้านหน้า ด้านขวา
ช่วงที่ 2 ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าถัด-ถอย ท่าโยกเท้า ท่าเล่นเท้า-กระดก ท่ากระทุ้งเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายกตัว
	การใช้ไหล่	ท่าตีไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะประกอบการลัดคอ ท่าเอียงซ้าย ท่าเอียงขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ตั้งวงล่างระดับหน้าผากแสดงท่าจับบังเหียน
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตั้ง ระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายตั้งขึ้น การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบวางไว้กับแขนระดับชายพก

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า
ช่วงที่3 ดำเนิน	การใช้เท้า	ท่าวิ่งโยก
	การใช้ลำตัว	-
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	การตั้งวงตะที่หุ้มาแผงสมมติเป็นการจับบังเหียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะขัดดาบที่ไหล่ ยกมือสูงระดับศีรษะ
	ทิศทาง	ด้านซ้าย

4.3.3 กลวิธีการรำซึ่มาในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ

จากการศึกษาพบว่า กระบวนรำซึ่มาของนายบุญเลิศ นางพินิจ มีการใช้ท่าเชื่อม คือ “ท่าหวดม้า” โดยหวดม้าม้าด้วยด้ามดาบ ใช้ท่าเชื่อมเพียงช่วงแรกก่อนจะใช้อีกครั้งในช่วงก่อนควบ ม้าเข้าโรง กระบวนรำที่เด่นชัดซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของนายบุญเลิศ นางพินิจ คือ การโยกเท้า การยกไหล่ การเล่นหน้า ทั้ง 3 ท่านี้ จะทำพร้อมกัน ลักษณะกระบวนรำซึ่มาที่โดดเด่นอีกอย่างหนึ่ง คือ ในกระบวนรำท่าต่าง ๆ นั้น ส่วนใหญ่จะเปลี่ยนแค่เท้า ส่วนมือจะถือดาบ และขัดดาบ กระบวนรำของนายบุญเลิศมุ่งเน้นความสง่างาม แบบผู้สูงศักดิ์ มีการใช้จังหวะที่นุ่มนวล เหมือนการรำในแบบนาฏศิลป์ราชสำนัก

จากการศึกษาพบว่า กระบวนรำซึ่มาของนายบุญเลิศ นางพินิจ มีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายประกอบกระบวนรำเช่นเดียวกับนายมนตรี นาคะศิริ แต่ลักษณะการรำมีลักษณะกับ นาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร แต่ักพบ การใช้เท้า การใช้ตัว การใช้ศีรษะ การใช้ไหล่ การใช้ทิศทาง และการใช้การใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ ประกอบกระบวนรำที่มีลักษณะใกล้เคียงกันซึ่งจะนำเสนอ ดังนี้

- 1). พบการใช้เท้าประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ
 - (1) การโยกเท้า
 - (2) การถัด-ถอย
 - (3) การแตะยกเท้าและการแตะกระดกเท้า

2). พบการใช้ไหล่ประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ

- (1) การยกไหล่
- (2) การกล่อมไหล่
- (3) การกดไหล่

3). พบการใช้ศีรษะ ประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ

- (1) การเอียงด้านซ้าย
- (2) การเอียงด้านขวา
- (3) การใช้ศีรษะประกอบการลักคอ

4). พบการใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน 6 รูปแบบคือ

- (1) การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนตึง ระดับไหล่ ปลายดาบชี้ตรง
- (2) การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่
- (3) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น
- (4) การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น
- (5) การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขน ปลายดั่งขึ้น
- (6) การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบวางไว้

ระดับชายพก

กับแขน ระดับชายพก

5). ทิศทางที่ปรากฏในกระบวนรำชี้มาของนายบุญเลิศ นางพินิจ มีการใช้ทิศทางทั้ง

4 ทิศทาง ประกอบกระบวนรำแต่ส่วนใหญ่ใช้หน้าตรง แต่บางกระบวนรำก็มีหมุนรอบตัวบ้างแต่ก็ไม่บ่อยนัก

4.4 กระบวนรำขี้ม้าแฝงในรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร

การศึกษากระบวนรำขี้ม้าแฝงในลำดับที่ 3 นี้ จะได้นำเสนอกระบวนรำขี้ม้าแฝงตามรูปแบบของนายกิตติ เจือเพชร ผู้ที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนรำขี้ม้าแฝงจากครูทั้งสองท่าน ก่อนจะนำมาปรับปรุง ให้เป็นเอกลักษณ์ของตนแล้วจึงนำออกแสดงจนถึงปัจจุบัน

การศึกษากระบวนรำจากนายกิตติ เจือเพชร เป็นตัวอย่างของการสร้างสรรค์กระบวนรำจากพื้นฐานจากกระบวนรำเดิมที่ได้รับจากครู จากการสัมภาษณ์ นายกิตติกล่าวว่า

“เมื่อปี พ.ศ. 2532 ได้ร่วมทำการแสดงอยู่กับนายมนตรี นาคะศิริ ทั้งงานปลีกและงานวิกจึงได้รับการถ่ายทอดกระบวนรำจากความเอ็นดู และกระบวนรำที่ได้รับการถ่ายทอดเช่น รำตรวจพลขี้ม้าโดยเฉพาะท่าขี้ม้าแฝง และวิธีการแสดงลิเกในรูปแบบของท่านชนิดโลดโผนที่น้อยคนจะสามารถแสดงได้”

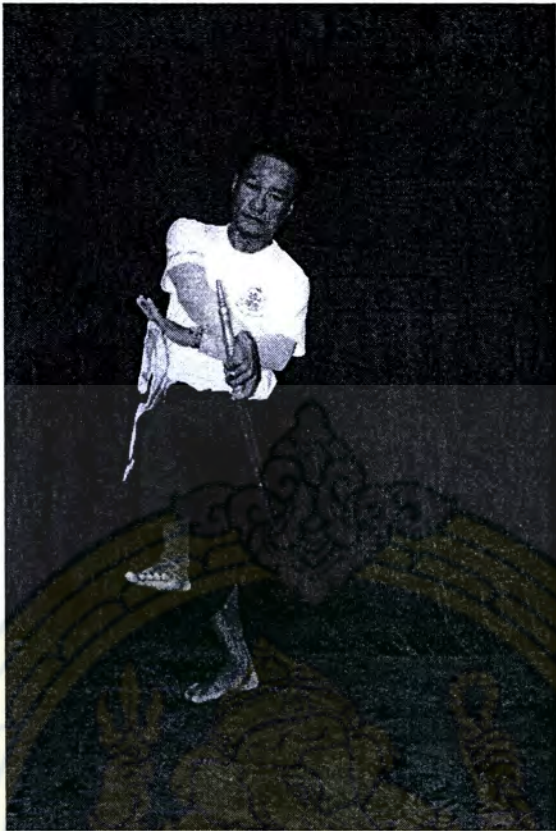
นายกิตติได้รับถ่ายทอดกระบวนรำขี้ม้าแฝงจากนายมนตรี นาคะศิริ และได้ใช้ในการแสดงลิเกเรื่อยมา จนในระยะหลังได้เข้าไปอาศัยอยู่กับนายบุญเลิศ นางพินิจ ตลอดเวลาที่อาศัยอยู่ก็ได้เรียนรู้ศิลปวิทยาการต่างๆ ที่เกี่ยวกับลิเก ทั้งทางตรงและลักษณะครูพักลักจำ เช่น แนวทางการคัดเลือกเรื่องที่จะนำมาแสดง กระบวนรำด้วยอาวุธประเภทต่างๆ รวมทั้งกระบวนรำขี้ม้าแฝงด้วย จากที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูแล้ว จึงได้ประมวลกระบวนรำของทั้งสองครูไว้ด้วยกันและสร้างสรรค์กระบวนรำตามแนวทางของตนเองจนเกิดเป็นกระบวนรำขี้ม้าแฝงในการแสดงลิเกที่น่าชมอีกรูปแบบหนึ่ง ดังจะนำเสนอ ดังนี้

4.4.1 กระบวนรำซึ่ม้าแฉงตามรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร



ภาพที่ 109 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำออก ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
1	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



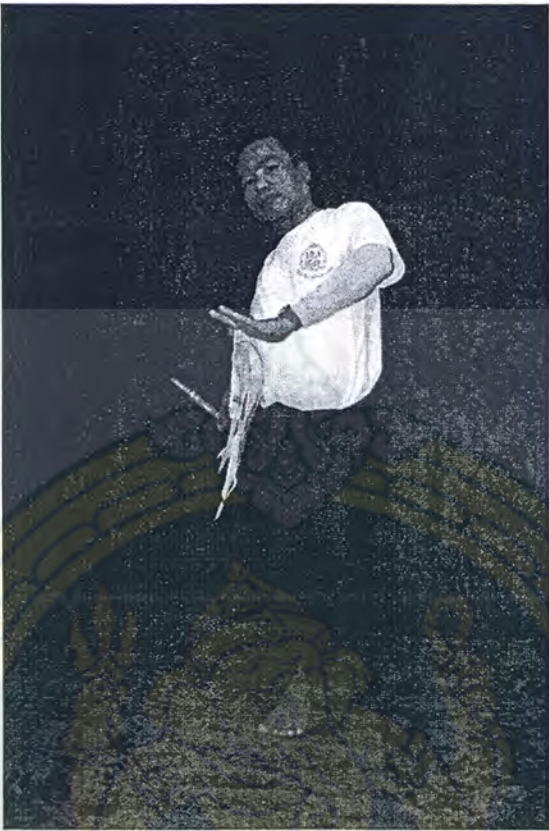
ภาพที่ 110 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าออก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
2	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับเอว พร้อมหักข้อมือลงให้ปลายดาบชี้ลง พื้น เท้า ยกเท้าซ้าย		ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงบริเวณ ข้างลำตัว ด้านซ้าย



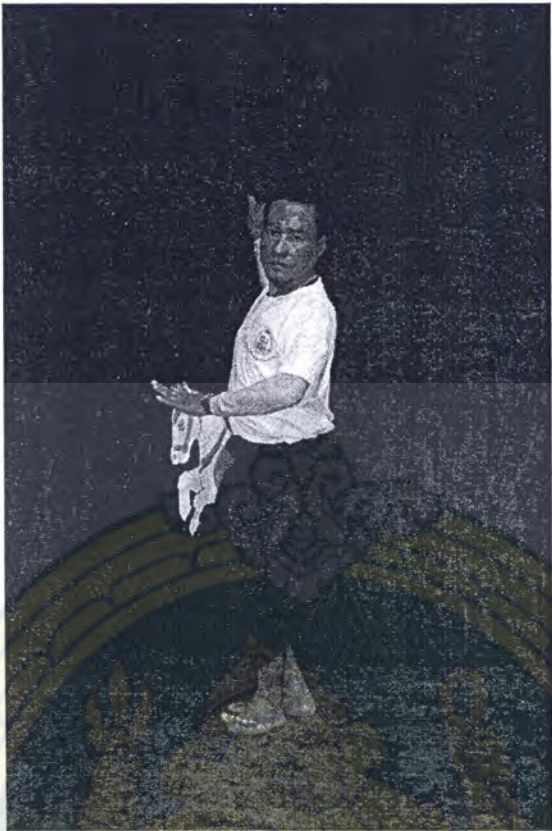
ภาพที่ 111 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำออก ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
3	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า เตรียมกระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



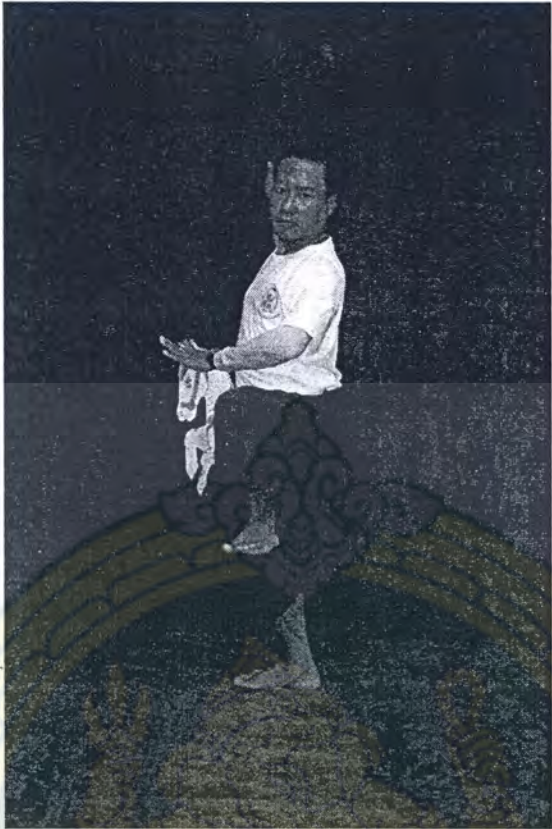
ภาพที่ 112 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
4	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า กระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 113 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าออก ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
5	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 114 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำออก ทำที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
6	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



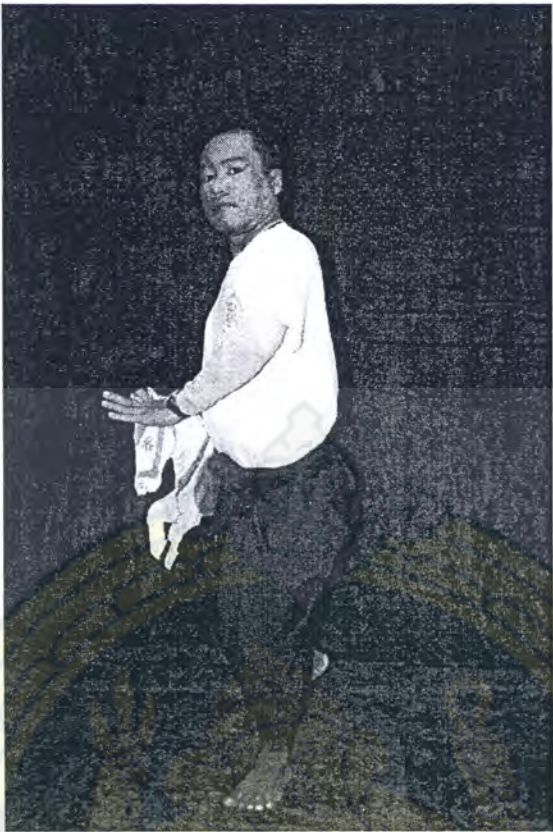
ภาพที่ 115 แสดงกระบวนการรำซึ่ม้า ท่าออก ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
7	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 116 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำออก ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
8	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้ายพร้อมย่อตัว	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



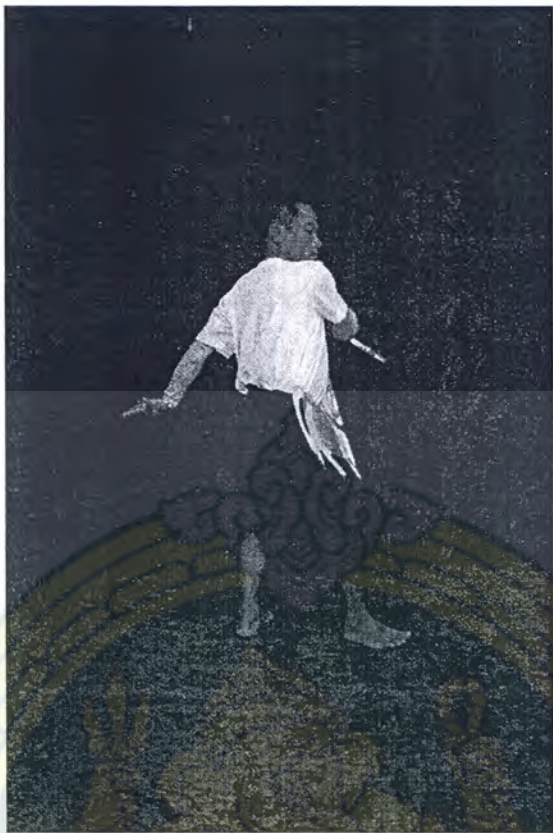
ภาพที่ 117 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าออก ท่าที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
9	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ก้าวเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



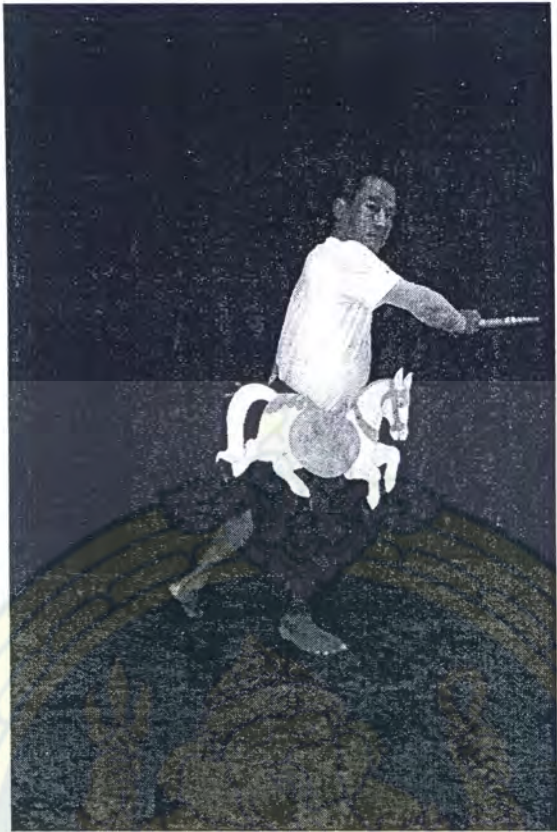
ภาพที่ 118 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
10	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นแล้วหันออกนอก ลำตัววงแขนเล็กน้อย เท้าแตะเท้าขวา	→	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง บริเวณข้าง ลำตัวข้างขวา



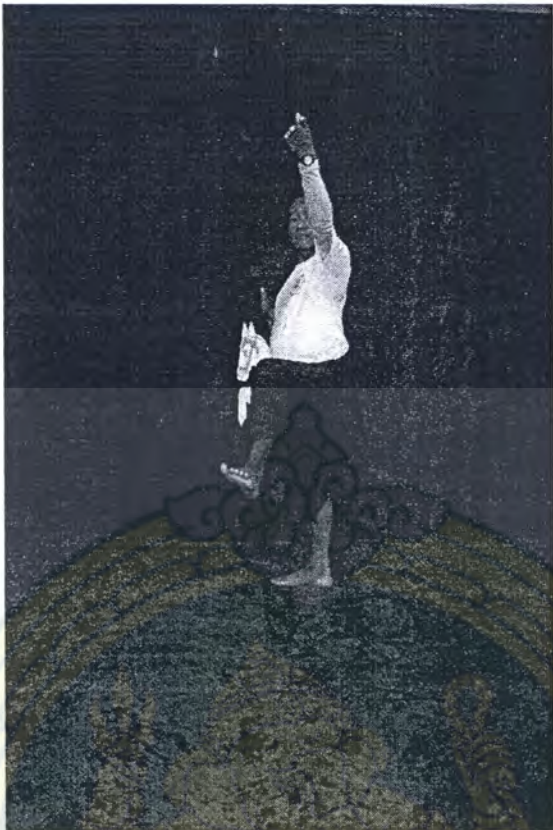
ภาพที่ 119 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
11	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับส่งหลัง มือขวาถือดาบ ในระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นเข้าหาลำตัววง แขนเล็กน้อย เท้า ตะเท้าขวา	→	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง บริเวณข้าง ลำตัวข้างซ้าย



ภาพที่ 120 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
12	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับส่งหลัง มือขวาถือดาบ ในระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นเข้าหาลำตัวงอ แขนเล็กน้อย เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	→	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง บริเวณข้าง ลำตัวข้างซ้าย



ภาพที่ 121 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
13	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายทำท่าสอดสูง มือขวาถือดาบในระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรง



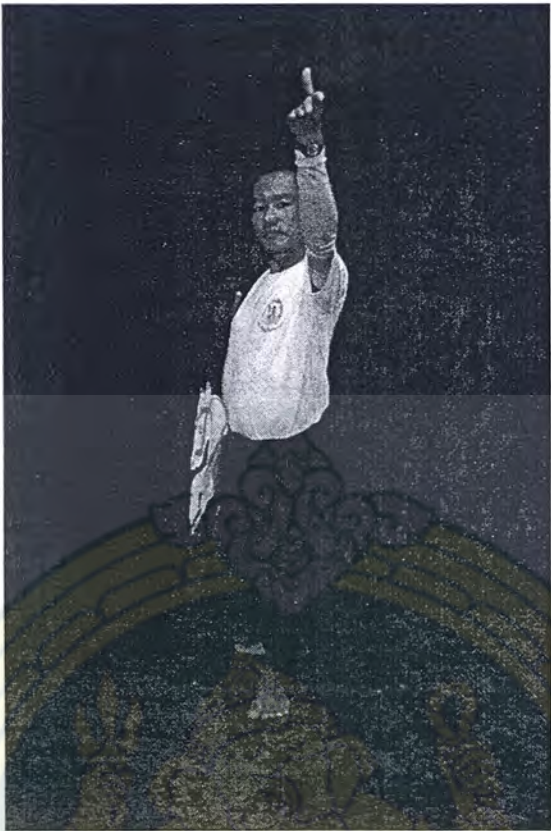
ภาพที่ 122 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
14	ศีรษะ มือ ดาบในระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 123 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
15	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายทำท่าสอดสูง มือขวาถือดาบในระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรง



ภาพที่ 124 แสดงกระบวนรำขี้ม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
16	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายทำท่าสอดสูง มือขวาถือดาบในระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรง



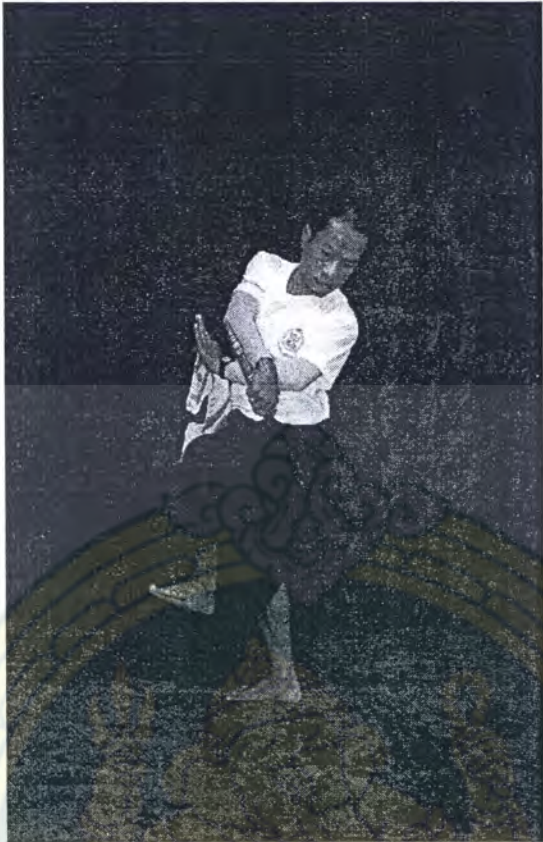
ภาพที่ 125 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าหงษ์ชูคอ ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
17	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายทำท่าสอดสูง มือขวาถือดาบในระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรง



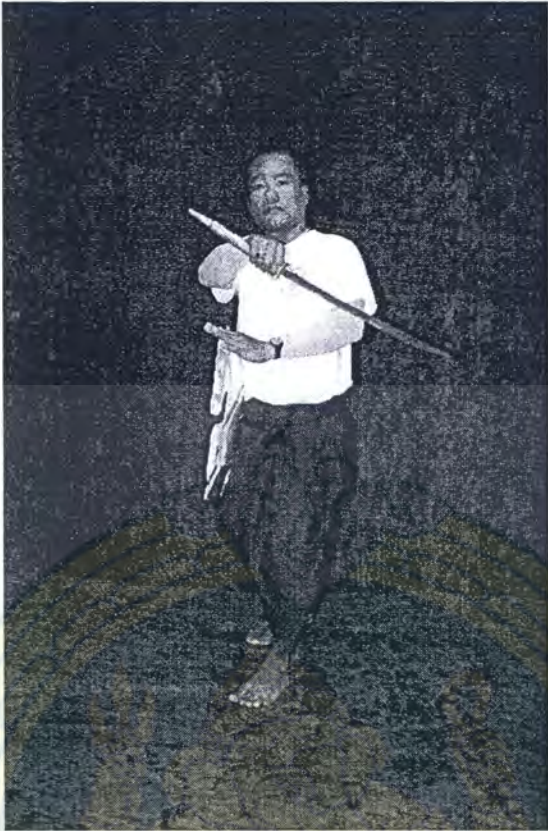
ภาพที่ 126 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
18	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลายดาบชี้ลง พื้น เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง แขนที่ถือดาบ อยู่ในลักษณะ ตั้งฉาก



ภาพที่ 127 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
19	ศีรษะ มือ ระดับเอว พร้อมหักข้อมือลงให้ปลายดาบชี้ลงพื้น เท้า เอียงซ้าย มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงบริเวณ ข้างลำตัว ด้านซ้าย



ภาพที่ 128 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
20	ศีรษะ มือ ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือลงเข้าหาลำตัวให้ ปลายดาบชี้ลงพื้น เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง บริเวณข้าง ลำตัว ด้านซ้าย



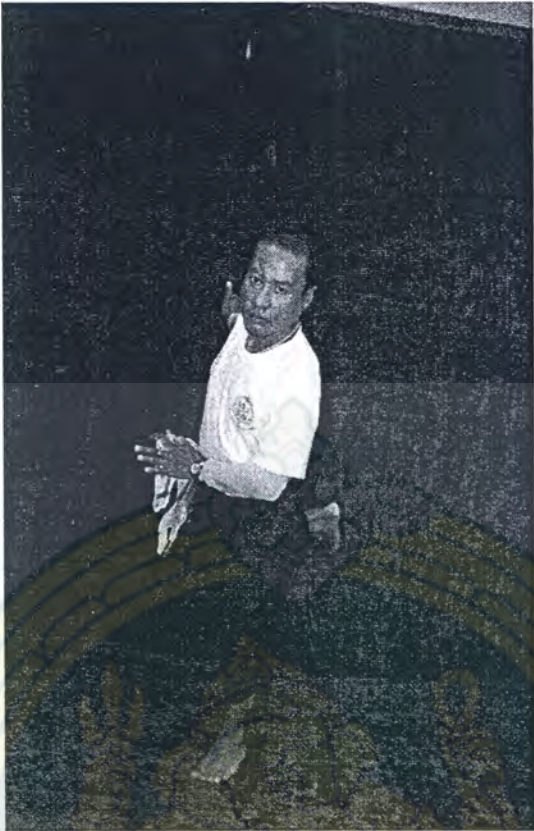
ภาพที่ 129 แสดงกระบวนรำซื้มา ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
21	ศีรษะ มือ เท้า มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 130 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
22	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า กระดกเท้าขวา	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 131 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
23	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า กระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



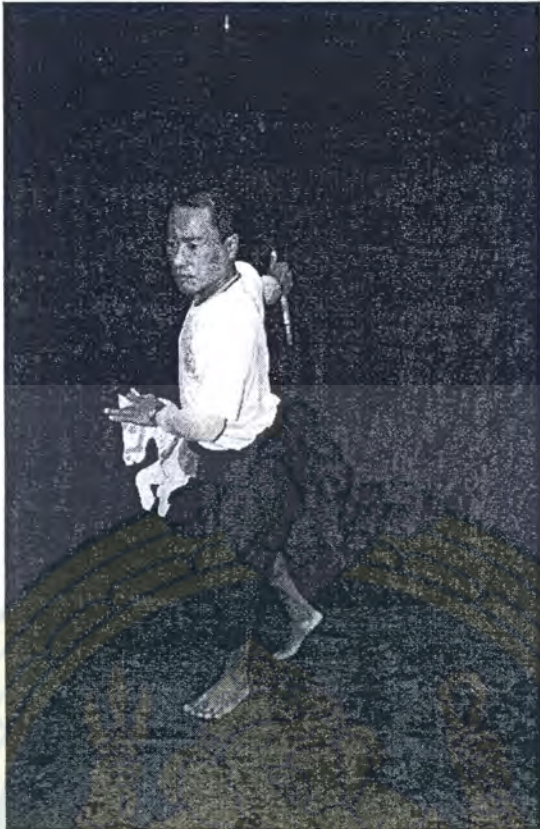
ภาพที่ 132 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
24	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า กระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



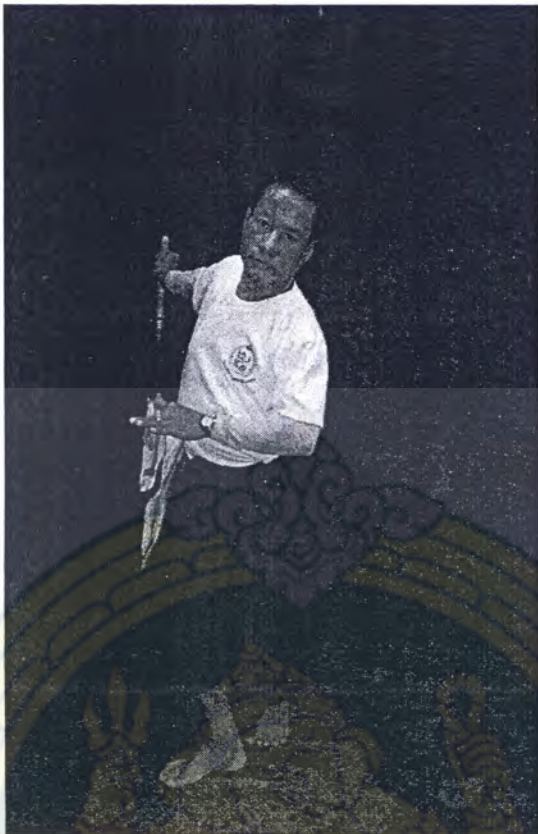
ภาพที่ 133 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
25	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้ม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 134 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
26	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 135 แสดงกระบวนการขี่ม้า ทำม้าพยศ ทำที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
27	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



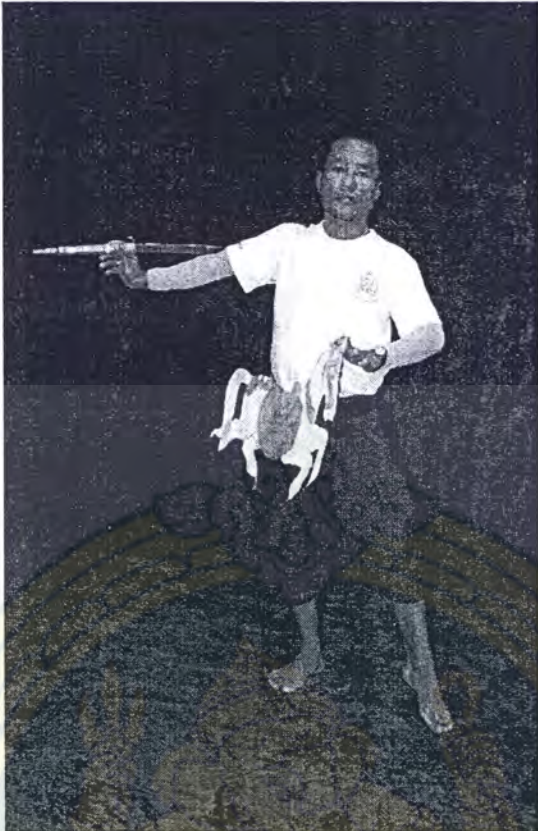
ภาพที่ 136 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
28	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลาย ดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



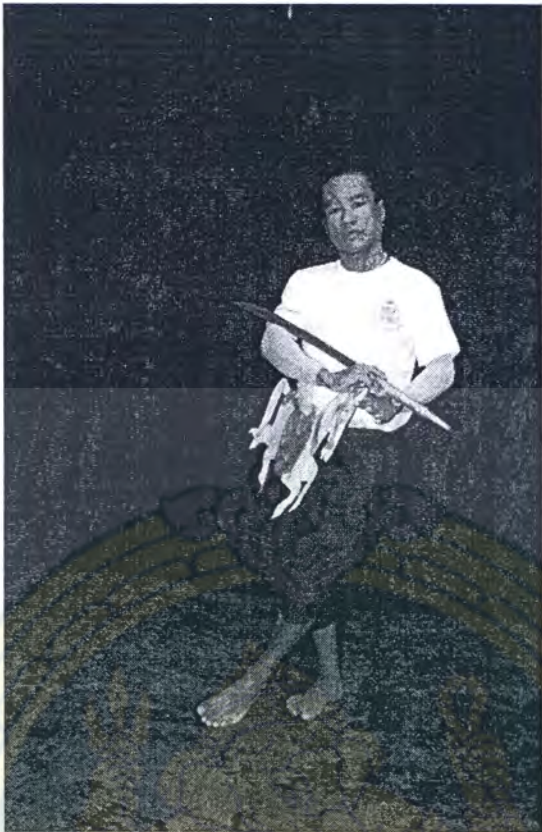
ภาพที่ 137 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นไขว้เท้า ทำที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
29	ศีรษะ มือ ตั้นแขนระดับเอว พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะ แนวนอน



ภาพที่ 138 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำเล่นไขว้เท้า ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
30	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนระดับเอว พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า แตะเท้าซ้ายไปทางด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะ แนวนอน



ภาพที่ 139 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
31	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนทั้งสองข้างพร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า แตะเท้าซ้ายไขว้เท้าขวา	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



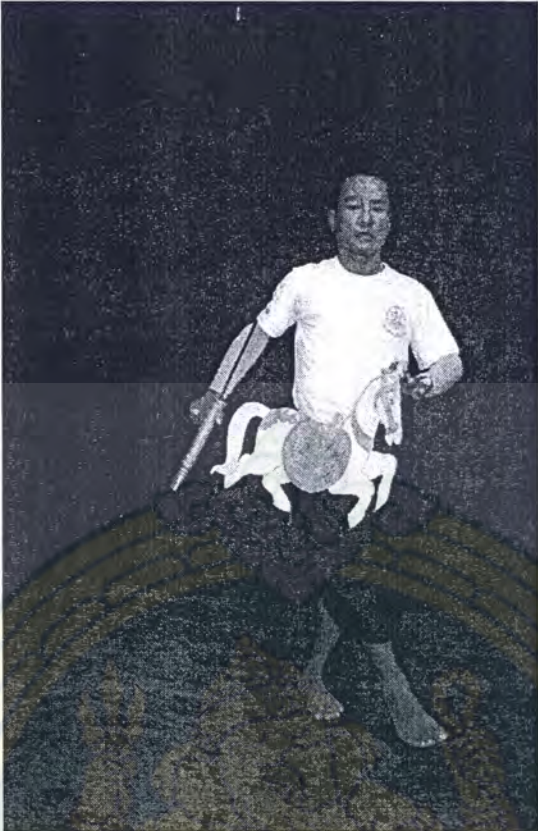
ภาพที่ 140 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำเล่นไขว้เท้า ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
32	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนระดับเอว พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า แตะเท้าซ้ายไปทางด้านข้าง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 141 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นไขว้เท้า ทำที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
33	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ผสมเท้า	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 142 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นไขว้เท้า ทำที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
34	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนระดับเอว พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า แตะเท้าขวาไปทางด้านหน้า		ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 143 แสดงกระบวรรำซี้ม้า ทำเล่นไขว้เท้า ทำที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
35	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางคานที่ ต้นแขนทั้งสองข้างพร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า แตะเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



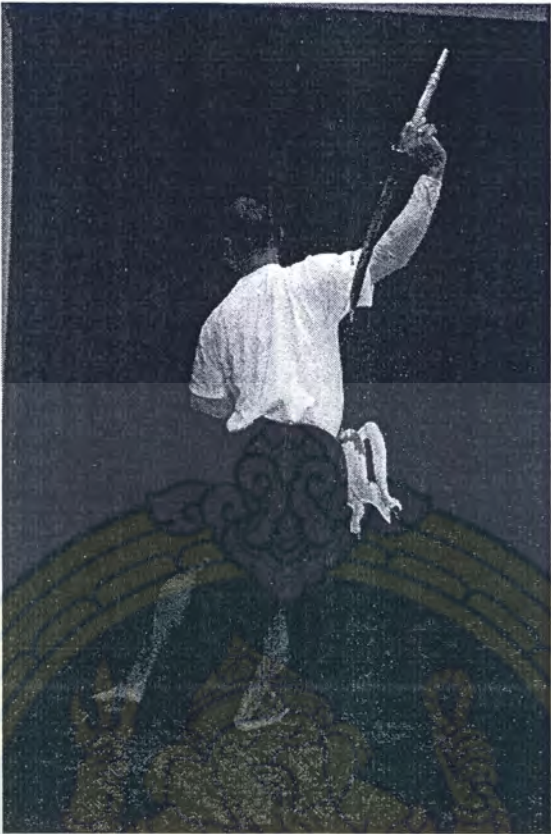
ภาพที่ 144 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเดาะเท้า ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
36	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า แตะเท้าซ้ายไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



ภาพที่ 145 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเตาะเท้า ทำที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
37	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาชดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า เตาะเท้าซ้ายไปด้านข้าง	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



ภาพที่ 146 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเดอะเท้า ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
38	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า เดอะเท้าซ้ายไปด้านข้าง	↑	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



ภาพที่ 147 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นเดาะเท้า ทำที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย, 2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
39	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



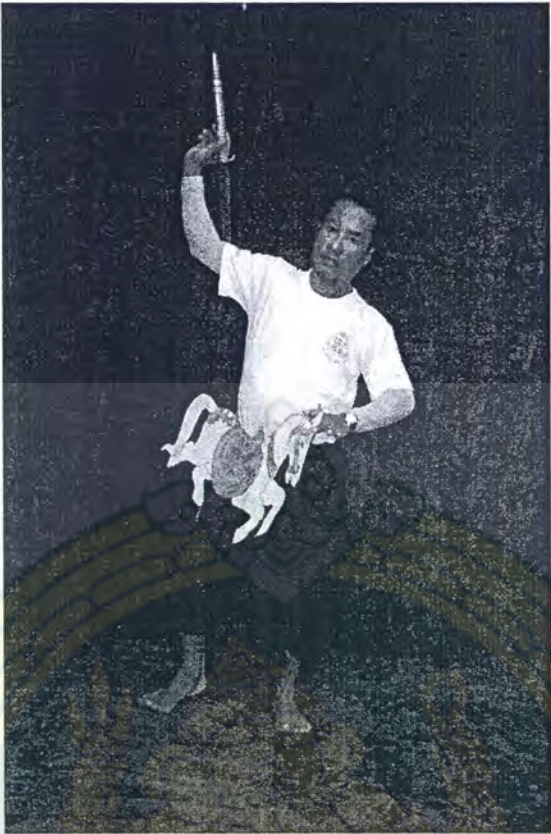
ภาพที่ 148 แสดงกระบวนรำขี้ม้า ทำเล่นเตาะเท้า ทำที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
40	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขีดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า เตาะเท้าขวาไปด้านข้าง	↑	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



ภาพที่ 149 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นเตาะเท้า ทำที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
41	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงพร้อม หมุนตัว



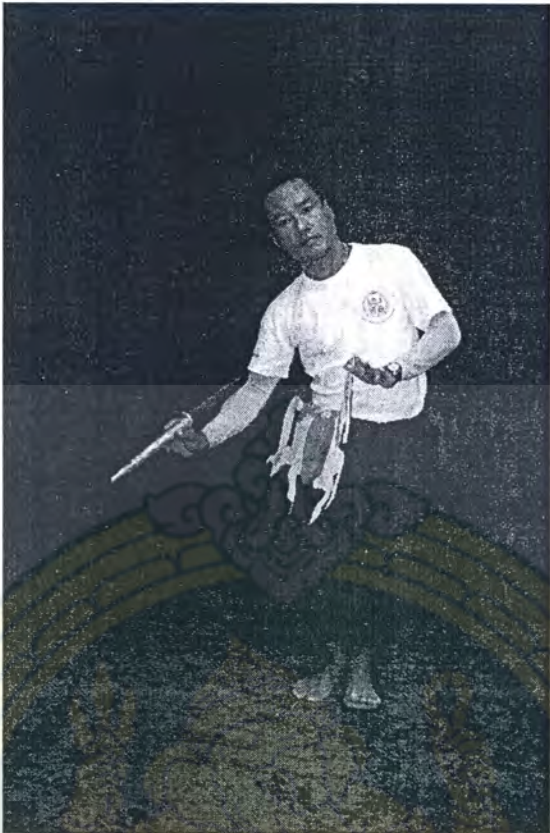
ภาพที่ 150 แสดงกระบวนรำขี้ม้า ทำเล่นเตาะเท้า ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
42	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขีดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า ตะเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 151 แสดงกระบวรรำซี่ม้า ท่าก้าวกระทบ ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
43	ศีรษะ มือ ตันแขน เท้า ลัดคอซ้าย มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



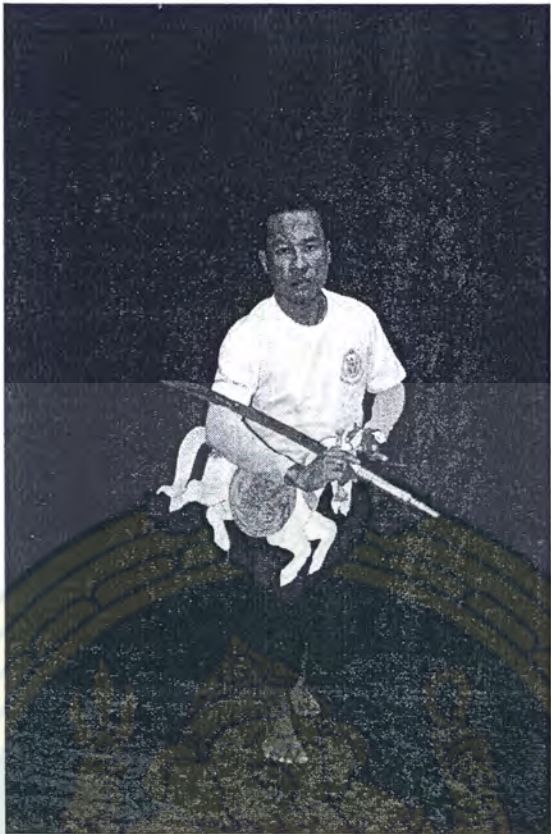
ภาพที่ 152 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าก้าวกระทบ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
44	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับहुँमा มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 153 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำก้าวกระหีบ ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
45	ศีรษะ มือ ตันแขน เท้า ลักค่อซ้าย มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาวางดาบที่ พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว ถัดถอยไปทางด้านหลัง		ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



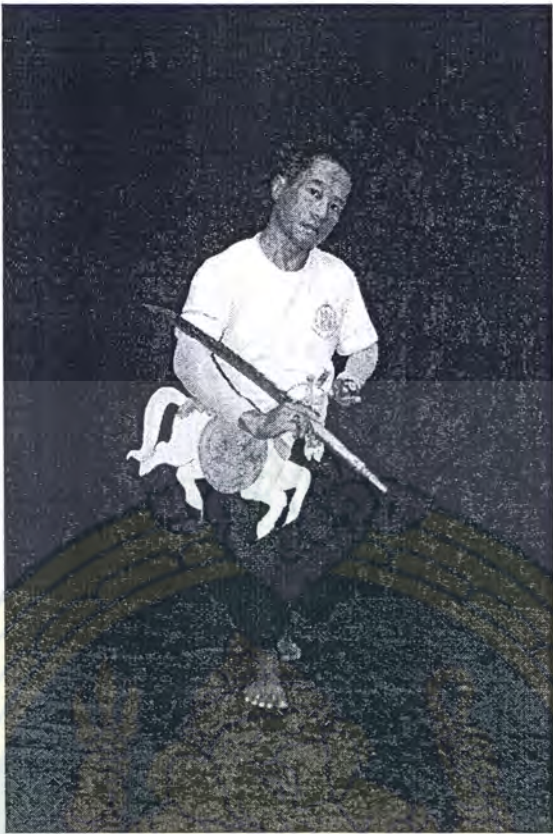
ภาพที่ 154 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าก้าวกระทบ ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
46	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



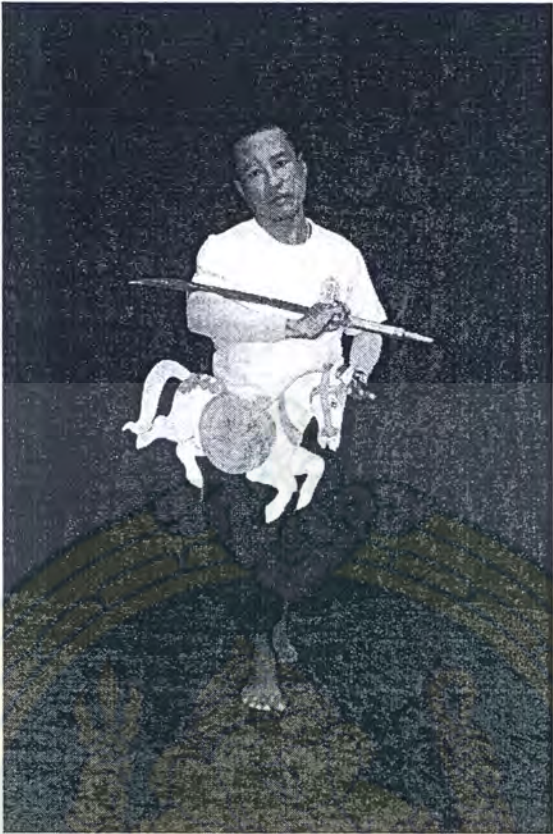
ภาพที่ 155 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำโยกเล่นไหล ทำที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
47	ศีรษะ มือ ตั้นแขน เท้า ลักค่อซ้าย มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางดาบที่ พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



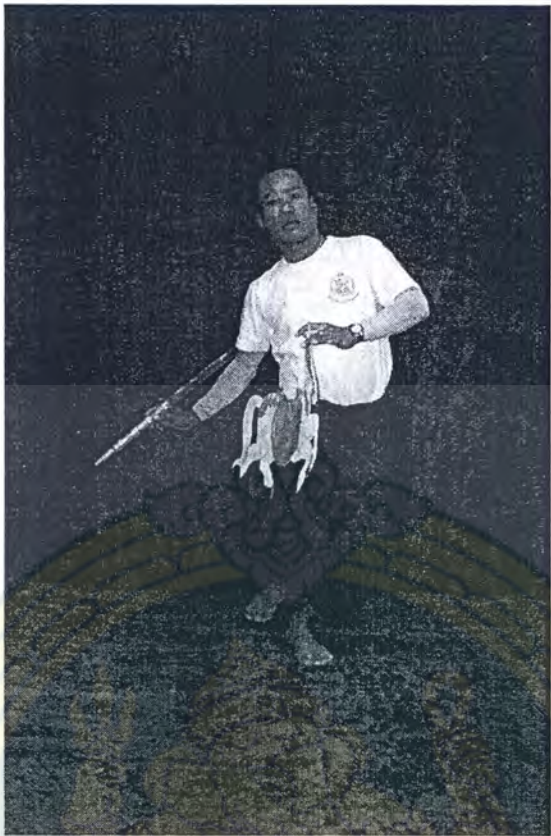
ภาพที่ 156 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำโยกเล่นไหล ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
48	ศีรษะ มือ ดันแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 157 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำโยยกเล่นไหล่ ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
49	ศีรษะ มือ ตันแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



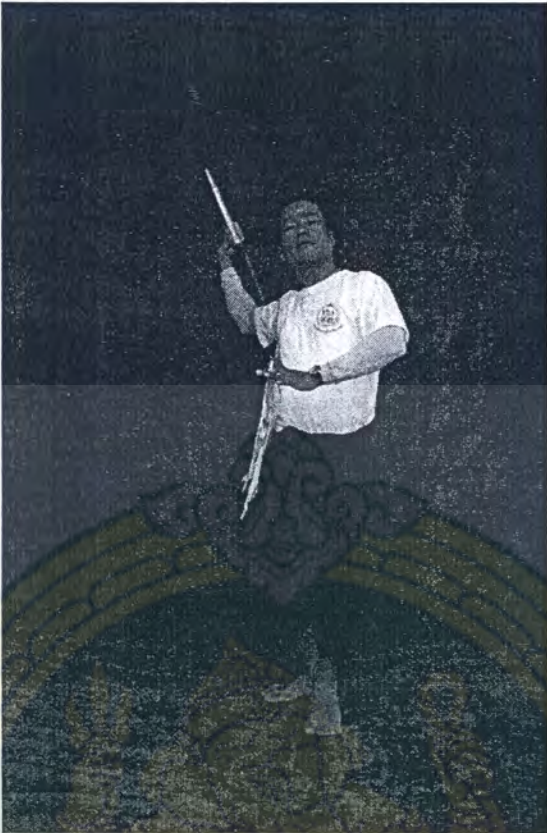
ภาพที่ 158 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าโยกเล่นไหล ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
50	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



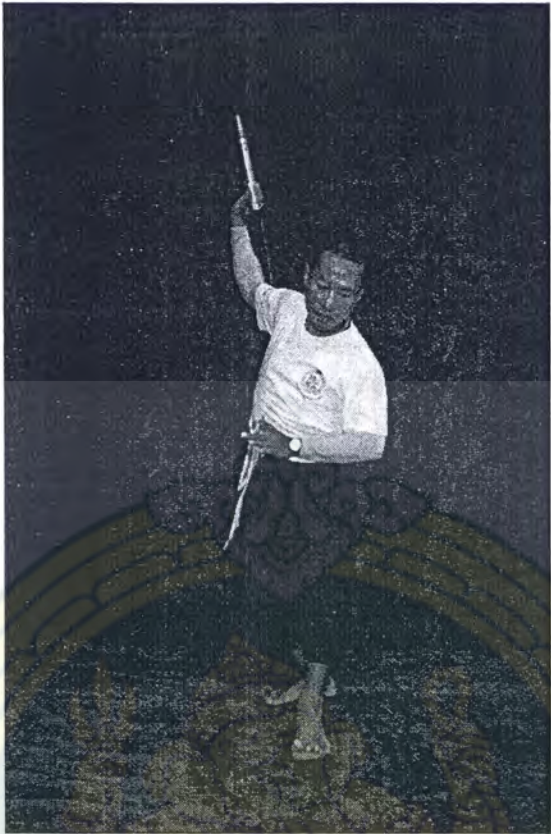
ภาพที่ 159 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
51	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 160 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำถัดถอย ทำที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
52	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 161แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดลอย ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
53	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดลอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 162 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ทำก้าวกระเทียบ ทำที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
54	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ ต้นแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 163 แสดงกระบวนรำซื้มา ทำก้าวกระทบ ทำที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
55	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาชดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



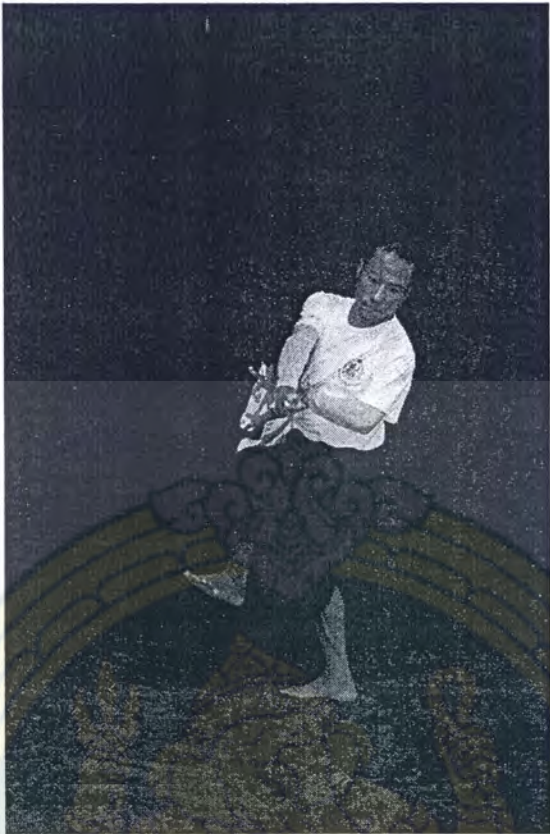
ภาพที่ 164 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าก้าวกระต๊อบ ท่าที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
56	ศีรษะ มือ ต้นแขน เท้า ลักคองซ้าย มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว ถัดถอยไปทางด้านหลัง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 165 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
57	ศีรษะ มือ ระดับเอว พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 166 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
58	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับเอว พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า ยกเท้าซ้ายเล็ก	←	ดาบอยู่ บริเวณข้าง ลำตัวทาง ด้านซ้าย



ภาพที่ 167 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
59	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ ขึ้นฟ้า เท้า กระตกเท้าขวา	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 168 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
60	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้ม้าม มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แล้วดึงแขนไปข้างหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ตะเท้าซ้ายหนักเท้าหลัง	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 169 แสดงกระบวนการขี่ม้า ทำม้าพยศ ทำที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
61	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า ยกเท้าซ้ายเล็กน้อยพร้อมย่อตัว	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



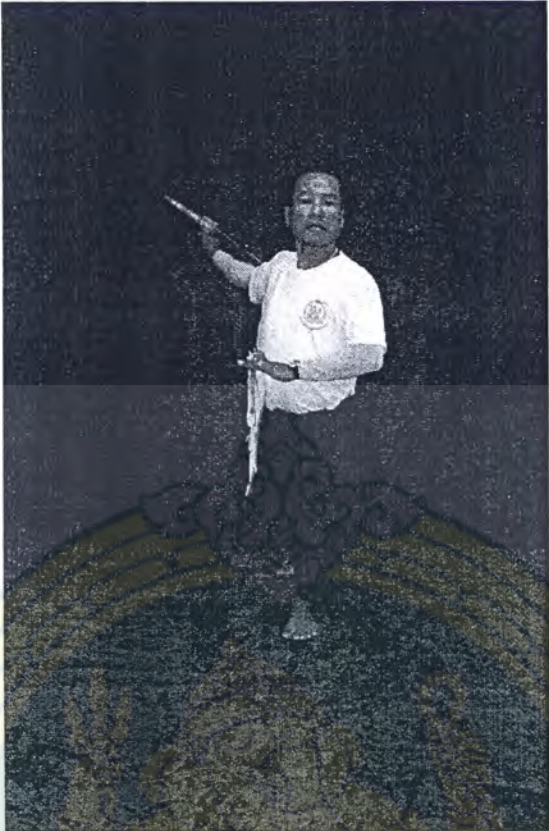
ภาพที่ 170 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
62	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า ยกเท้าซ้ายเล็กน้อย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 171 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
63	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบในระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้าหน้าเท้าหลัง	←	ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรง



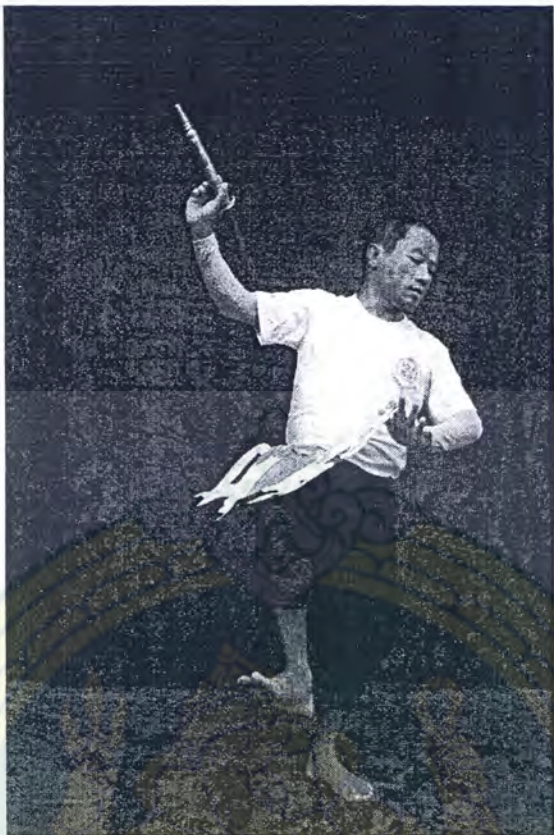
ภาพที่ 172 แสดงกระบวรรำซี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
64	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 173 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 1
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
65	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า กระตกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 174 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดลอย ท่าที่ 2
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
66	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า เปลี่ยนเท้าขวาмаยก	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



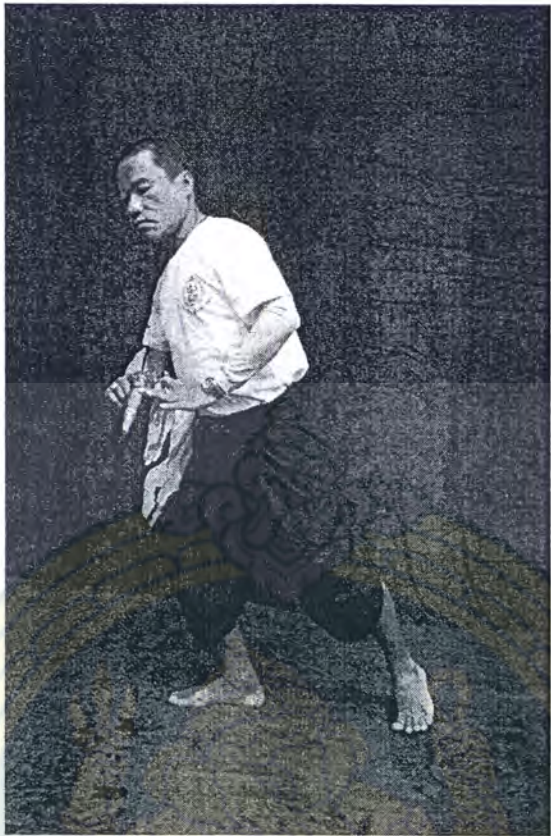
ภาพที่ 175 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำถัดถอย ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
67	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาชัตดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 177 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำถัดถอย ทำที่ 4
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
68	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนระดับศีรษะ พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า แตะเท้าซ้ายไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 178 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดลอย ท่าที่ 5
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
69	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 179 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำถัดถอย ทำที่ 6
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
70	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 180 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 7
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
71	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า เท้าซ้ายเหยียดตั้งไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 181 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 8
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
72	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 182 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำถัดถอย ท่าที่ 9
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
73	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนพร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



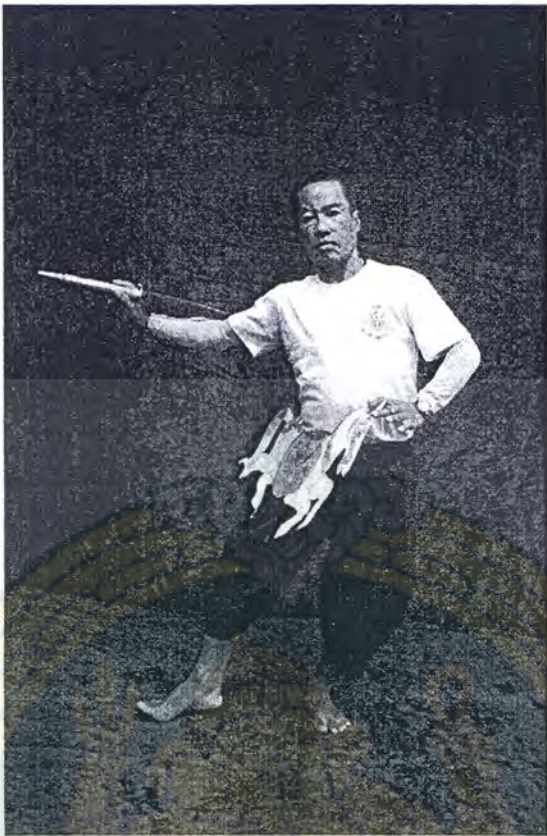
ภาพที่ 183 แสดงกระบวรรำซิม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 10
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
74	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะ แนวนอน



ภาพที่ 184 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าถัดถอย ท่าที่ 11
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
75	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนพร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดเท้าขวาไปด้านข้าง	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



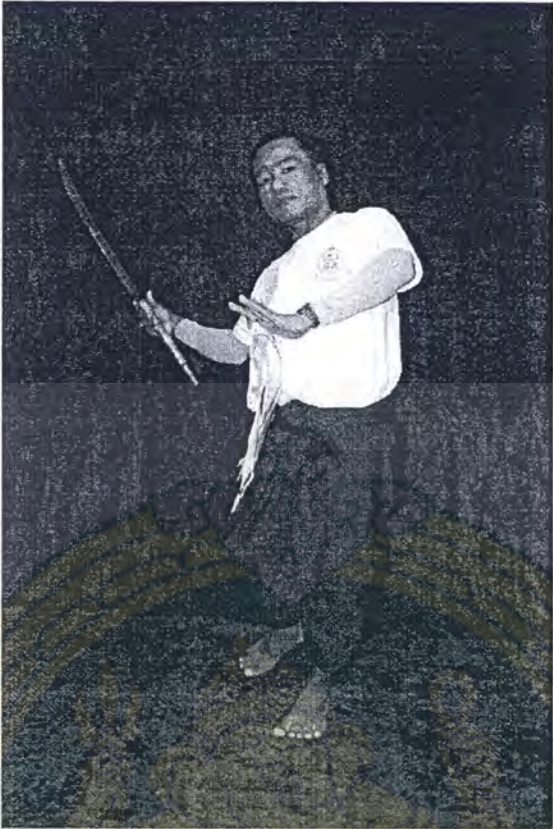
ภาพที่ 185 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำถัดถอย ท่าที่ 12
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
76	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาขัดดาบที่ ต้นแขนทางด้านหลังพร้อมหักข้อมือเข้าหา ลำตัว เท้า แตะเท้าขวาไปด้านข้าง	ทิศ ↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะ แนวนอน



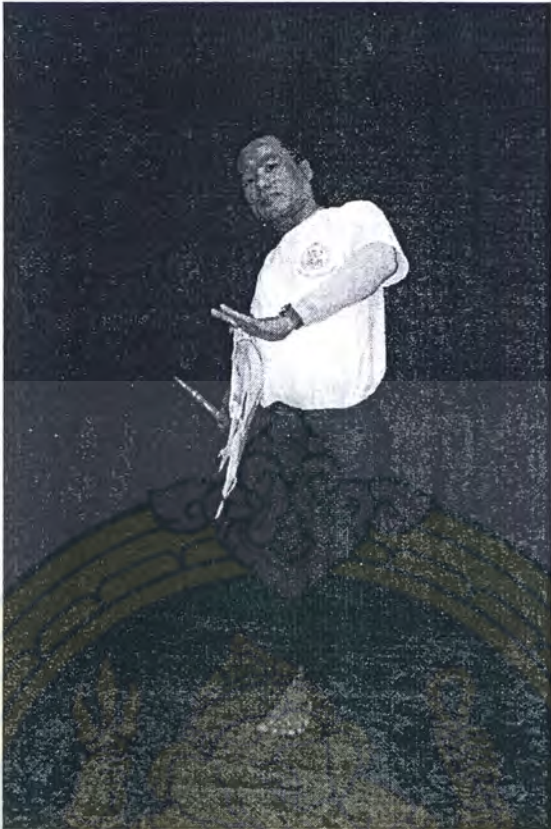
ภาพที่ 186 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
77	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับเอว พร้อมหักข้อมือลงให้ปลายดาบชี้ลง พื้น เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรงบริเวณ ข้างลำตัว ด้านซ้าย



ภาพที่ 187 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
78	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่ พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้น ฟ้า เท้า เตรียมกระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 188 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
79	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึง พร้อมหักข้อมือลงให้ปลาย ดาบชี้ลงพื้น เท้า กระดกเท้าขวา	↓	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 189 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
80	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้อ มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 190 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
81	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหุ้มม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 191 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
82	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า แตะเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 192 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
83	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ยกเท้าซ้ายพร้อมย่อตัว	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



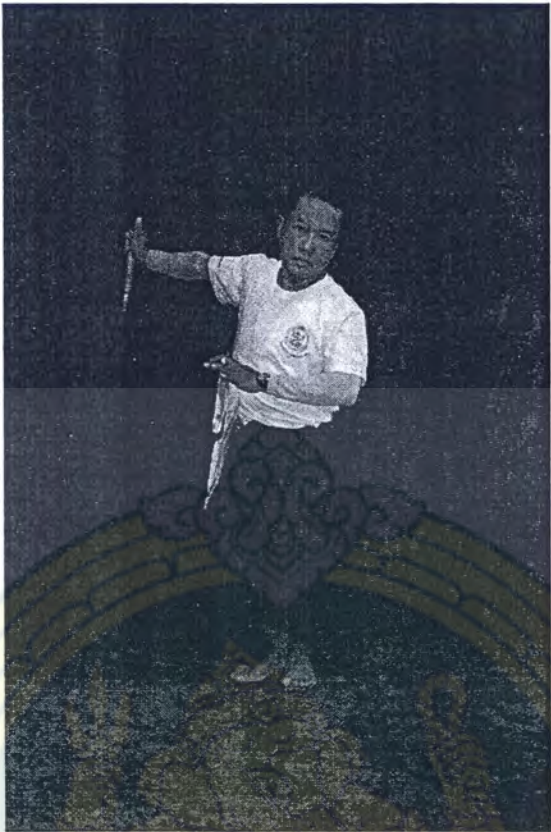
ภาพที่ 193 แสดงกระบวนการรำขี้ม้า ท่าม้าพยศ ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
84	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือดาบใน ระดับไหล่แขนตึงส่งไปด้านหลัง พร้อมหัก ข้อมือขึ้นให้ปลายดาบชี้ขึ้นฟ้า เท้า ก้าวเท้าซ้าย	←	ดาบอยู่ใน ลักษณะแนว ตรง



ภาพที่ 194 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำย่าเท้ากระโดดถอย ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
85	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 195 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำย่าเท้ากระโดดถอย ทำที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
86	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าทั้งสองโยก	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 196 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำย้าเท้ากระโดดถอย ทำที่ 3
ที่มา : ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
87	ศีรษะ มือ มือซ้ายจับหุ้มน้า มือขวาวางดาบที่ ต้นแขนพร้อมหักข้อมือขึ้น เท้า ยกเท้าขวา	→	ดาบอยู่ใน ลักษณะเฉียง



ภาพที่ 197 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำย่าเท้ากระโดดถอย ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
88	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 198 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
89	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายแตะไปข้างซ้าย	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 199 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
90	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายแตะไปข้างซ้าย		ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 200 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
91	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 201 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
92	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าซ้ายก้าวหน้า	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 202 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
93	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าขวาแตะไปข้างขวา	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 203 แสดงกระบวนการรำซึ่ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ทำที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
94	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ระดับข้างเอว ดึงข้อมือขึ้น เท้า เท้าขวาแตะไปข้างขวา	↓	ในท่า ชัดดาบ ดาบระดับต้น แขน



ภาพที่ 204 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ทำเล่นเท้ากระดก ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
95	ศีรษะ มือ ระดับข้างเอว เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ตั้งข้อมือขึ้น เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	วางดาบไว้กับ ต้นแขน



ภาพที่ 205 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ทำที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
96	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะตั้งข้อมือ ข้างลำตัว เท้า เท้าทั้งสองไขยก	←	ปลายดาบชี้ ขึ้น หันหน้าออก หน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



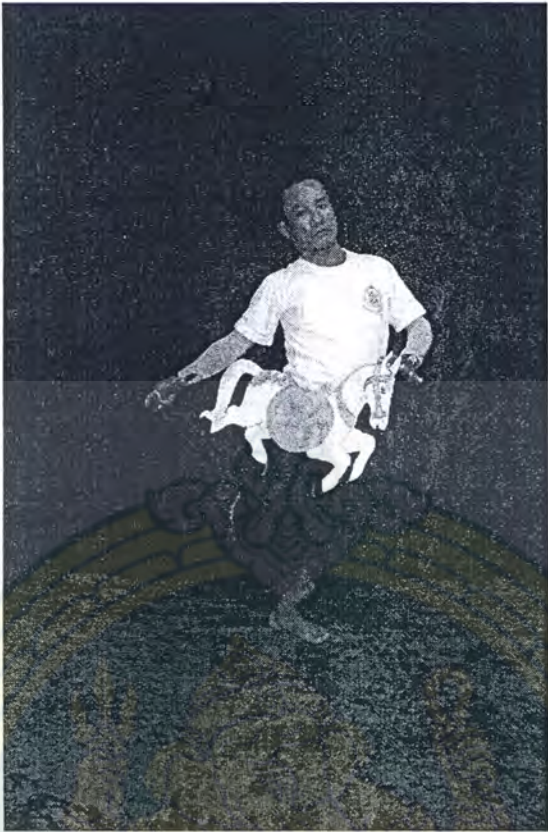
ภาพที่ 206 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
97	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบชี้ ลงพื้น หันหน้าออก หน้าเวที เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 207 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าเหลี่ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
98	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหน้า เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ปลายดาบชี้ ขึ้น



ภาพที่ 208 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ทำเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ทำที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
99	ศีรษะ มือ ในลักษณะคว่ำมือ เท้า เอียงขวา มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 209 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
100	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ ระดับเอว ด้านซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



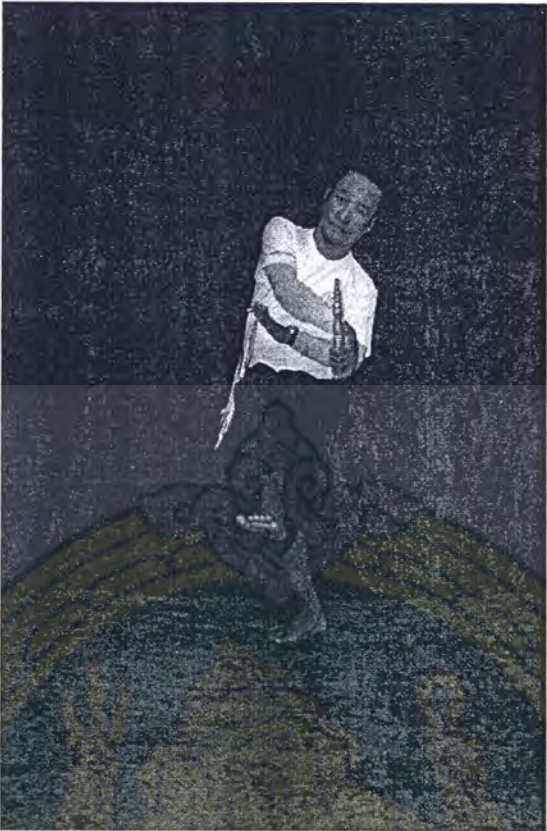
ภาพที่ 210 แสดงกระบวนรำขี่ม้า ท่าเหล็มน้อยเหล็มนใหญ่ ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
101	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างลำตัวตัว ด้านขวา เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	



ภาพที่ 211 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าเหลียมน้อยเหลียมใหญ่ ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
102	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเลี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



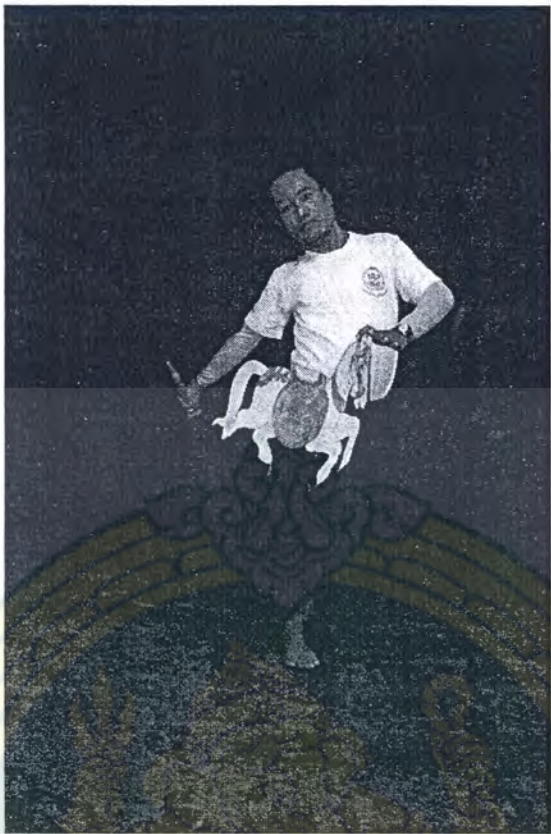
ภาพที่ 212 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
103	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ไหว้กับมือซ้าย เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



ภาพที่ 213 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
104	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	ทิศ ↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



ภาพที่ 214แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
105	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ในลักษณะคว่ำมือ ดาบยื่นไปข้างหลัง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	ปลายดาบชี้ ลงพื้น



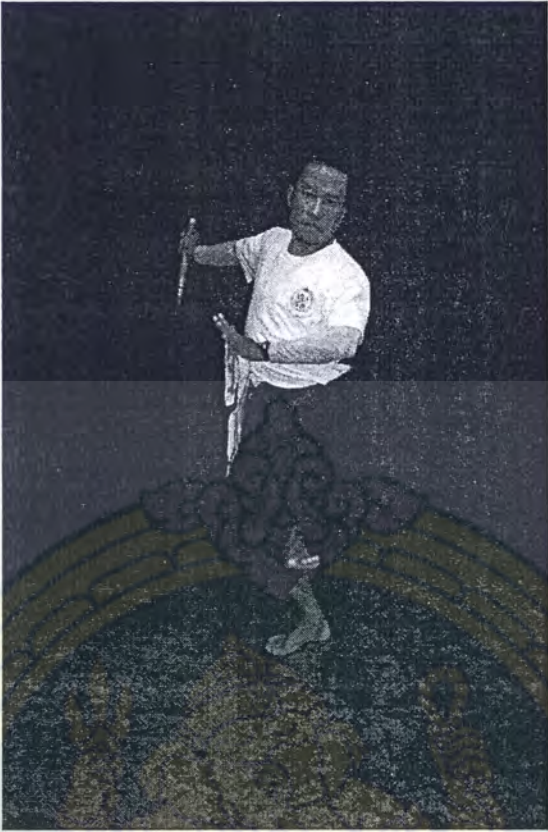
ภาพที่ 215 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 4
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
106	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ มาด้านหน้า ไชวักกับมือซ้าย ในลักษณะคว่ำมือ เท้า ยกเท้าซ้าย	←	ปลายดาบ แทงลงพื้น



ภาพที่ 216 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 5
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
107	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	←	เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย หันหน้าไป ด้านหน้าเวที หมุนตัวทาง ขวามือ



ภาพที่ 217 แสดงกระบวนรำซี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 6
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
108	ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย



ภาพที่ 218 แสดงกระบวนรำขี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 7
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
109	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	หันตัวไป ด้านขวา เล็กน้อย เงยหน้าขึ้น เล็กน้อย



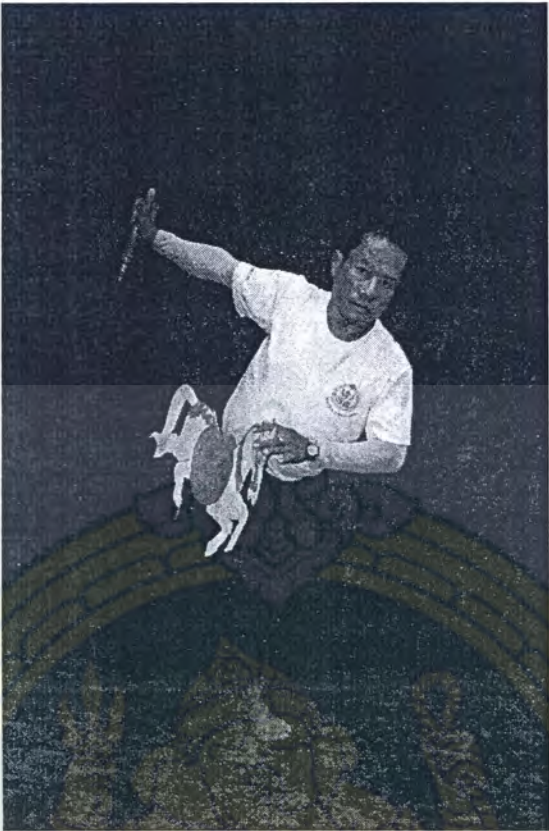
ภาพที่ 219 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 8
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
110	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า



ภาพที่ 220 แสดงกระบวนรำชี้ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
111	ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า ยกเท้าซ้าย		น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหลัง เงยหน้า เล็กน้อย



ภาพที่ 221 แสดงกระบวนรำชี่ม้า ท่าม้าพยศปิด ท่าที่ 10
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
112	ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือดาบ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตั้ง เท้า เท้าขวากระดกเสี้ยว	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ด้านหน้า

4.4.2 วิเคราะห์กระบวนการรำซึ่ม้าแฝงในรูปแบบนายกิตติ เจือเพชร

จากการศึกษากระบวนการรำซึ่ม้าของนายกิตติ เจือเพชร พบว่า นายกิตติเลือกใช้ดาบเป็นอาวุธประกอบกระบวนการรำ เพราะว่า จะทำให้กระบวนการรำดูคล่องแคล่ว ปราดเปรี้ยว ใช้พื้นที่ไม่มาก แต่หากใช้หอกหรือทวนประกอบการรำ จะต้องใช้พื้นที่ค่อนข้างกว้างและไม่สะดวก ลักษณะการรำกำหนดให้ถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวางในระดับหน้าแข้ง เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับครูทั้งสองท่านดังที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนการออกเป็น 3 ช่วง พบการใช้วียะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 6 การใช้วียะต่างๆในกระบวนการรำซึ่ม้า ของนายกิตติ เจือเพชร

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนการรำ	การใช้วียะต่างๆ ที่พบในกระบวนการรำ
ช่วงที่ 1 ปฐม	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่ากระทุ้งเท้า ท่าเล่นเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโยยกเท้า ท่าถัดถอย
	การใช้ลำตัว	ท่าโยตัว ท่าย่อนตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายกไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าลั่นคอ
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือดาบในลักษณะคว้ามือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะหงายมือ
ช่วงที่ 2 ลีลา	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านขวา
	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าโยยกเท้า ท่าถัดถอย ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าก้าวข้าง

	การใช้ลำตัว	ท่าโยตัว ท่ายกตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายกไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าหน้าหนึ่ง ท่าทั้งหน้า
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ
	การใช้ อุปกรณ์ ประกอบการ รำ	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะหงายมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านซ้าย ด้านขวา
ช่วง ที่ 2 ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวข้าง ท่าเตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโยยกเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่าโยตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายกไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ
	การใช้ อุปกรณ์ ประกอบการ รำ	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหงายมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ ทิศทาง	ทิศหน้า ทิศซ้าย ทิศขวา

4.4.3 กลวิธีการรำซี่ม้าของนายกิตติ เจือเพชร

จากการศึกษาพบว่า กระบวนการรำซี่ม้าของนายกิตติ เจือเพชร ได้รับการถ่ายทอดมาจากนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ จากนั้นจึงนำมาปรับปรุงจนเกิดเป็นกระบวนการรำซี่ม้าเป็นของตนเอง ทำรำซี่ม้าของนายกิตตินั้น ก่อนที่จะเริ่มเข้าทำรำหลัก จะต้องมีการเชื่อมท่า คือ “ท่าหวดม้า” การหวดม้านั้นมี 2 ลักษณะ คือ 1. หวดม้าด้วยปลายดาบ ซึ่งท่านี้นี้ได้รับการถ่ายทอด

มาจากนายมนตรี นาคะศิริ 2. หวดมัดด้วยด้ามดาบ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากนายบุญเลิศ นาจพิณิจ

จากการศึกษาท่ารำร่ำข้าของนายกิตติ พบว่า นายกิตติใช้ท่ารำที่เป็นท่าการใช้เท้ามากที่สุด ดังนี้ การยกเท้า จำนวน 17 ครั้ง การเล่นเท้าจำนวน 5 ครั้ง การโยกจำนวน 3 ครั้ง การเล่นเท้ากระดกจำนวน 2 ครั้ง สำหรับที่รำที่ใช้ลำตัวที่พบมากที่สุด คือ การโยกตัวจำนวน 7 ครั้ง การกอดเอวจำนวน 6 ครั้ง และท่ารำที่ใช้มือของกิตติ พบว่า ท่ารำส่วนใหญ่มีมือขวานั้นถือดาบและมือซ้ายจับบังเหียน การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำคือ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ หักข้อมือขึ้น หงายมือ หักข้อมือขึ้นระดับขायพก ส่วนในกระบวนรำนั้น มีการรำโดยหันไปทั้งหมด 4 ด้าน

ด้วยท่ารำข้างต้น ทำให้ท่ารำข้าของนายกิตติมีลักษณะเฉพาะตัว ซึ่งมีจุดเด่น คือ มีลีลาท่ารำที่เด่นชัด กล่าวคือ นายกิตติ มีการลักคอก การทิ้งหน้า การยกไหล่ การกล่อมไหล่ การกล่อมหน้า เป็นจังหวะที่เห็นได้ชัดเจน นอกจากนี้แล้วยังได้เพิ่มลูกเล่นที่เป็นตัวเองเข้าไปให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

4.5 การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ

การศึกษาการรำข้าแม่แฝงในการแสดงลิเกของครูทั้ง 3 ท่าน พบว่า มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง 3 ประเภทด้วยกัน คือ ดาบ หอก ทวน เมื่อศึกษาพบว่า อาวุธทั้ง 3 ประเภท แบ่งตามลักษณะได้เป็นอาวุธสั้น คือ ดาบ และอาวุธยาว คือ ทวนกับหอก อย่างไรก็ตามการใช้อาวุธประกอบกระบวนรำก็มีวิธีการใช้ที่ใกล้เคียงกัน แต่ใช้ที่พื้นที่สำหรับการรำแตกต่างกัน อาวุธสั้นอาจจะใช้พื้นที่น้อยในการออกท่าทางในการรำ แต่อาวุธยาวต้องใช้พื้นที่กว้าง ดังนั้น การใช้อุปกรณ์หรืออาวุธประกอบการรำ คือ ผู้แสดงจะต้องศึกษาวิธีการใช้อุปกรณ์ชนิดนั้นให้ถูกต้อง ซึ่งทำให้กระบวนรำดูสวยงาม คล่องแคล่ว ซึ่งจะนำเสนอดังนี้

4.5.1 การใช้ดาบประกอบการรำ

ผู้แสดงจะต้องจับดาบให้ดาบบ่อยในอุ้งมือแล้วใช้นิ้วทั้ง 4 กำด้ามดาบไว้ให้แน่น ส่วนนิ้วหัวแม่มือชี้ขึ้นแล้วกดทับลงไปที่ยึดด้ามดาบ การจับแบบนี้จะสามารถกำหนดทิศทางของปลายดาบให้เป็นไปตามต้องการได้



ภาพที่ 222 แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	นาฏยศัพท์	การอธิบาย	หมายเหตุ
1	การใช้ดาบ (1)	มือที่จับดาบ อยู่ในลักษณะคว่ำมือ ให้ส่วนคมของดาบหันออกจากตัว และกั้นศอกออกเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความงามของท่ายนี้	



ภาพที่ 223 แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	นาฏยศัพท์	คำอธิบาย	หมายเหตุ
2	การใช้ดาบ (2)	มือที่จับดาบ อยู่ในลักษณะหงายมือ แขน ตึงระดับไหล่ ในลักษณะเส้นตรง	ดาบและแขน อยู่ในแนว เดียวกัน



ภาพที่ 224 แสดงกระบวนการใช้ดาบ ท่าที่3
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	นาฏยศัพท์	คำอธิบาย	หมายเหตุ
3	การใช้ดาบ (3)	มือที่จับดาบ อยู่ในลักษณะคว่ำมือ แขนตั้ง ระดับไหล่ หักข้อมือขึ้น ลักษณะดาบจะตั้ง ฉากกับผู้แสดง	



ภาพที่ 225 แสดงกระบวนการจับดาบ ทำที่1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	นาฏยศัพท์	คำอธิบาย	หมายเหตุ
4	การจับดาบ (1)	มือที่จับ ใช้นิ้วทั้งสี่จับที่ด้ามดาบ ส่วน นิ้วหัวแม่มือวางทาบไปกับสันดาบ หัก ข้อมือขึ้น	



ภาพที่ 226 แสดงกระบวนการจับดาบ ทำที่2
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ทำที่	นาฏยศัพท์	คำอธิบาย	หมายเหตุ
9	การจับดาบ (2)	มือที่จับ ใช้นิ้วทั้งสี่จับที่ด้ามดาบ ส่วน นิ้วหัวแม่มือวางทาบไปกับสันดาบ ใน ลักษณะหงายท้องแขน	

4.5.2 การใช้hookและทวนประกอบการรำ

hookและทวน เป็นอาวุธด้ามยาว การใช้hookประกอบการรำผู้แสดงจะต้องมีความระมัดระวัง เนื่องจาก ในการรำต้องใช้พื้นที่ค่อนข้างกว้าง วิธีจับ คือ จับที่กึ่งกลางของด้ามhook ให้ด้ามhookอยู่ในอุ้งมือแล้วใช้นิ้วทั้ง 4 กำไว้ให้แน่น ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ชี้ขึ้นแล้วกดทับลงไปติดด้ามhook การจับแบบนี้จะสามารถกำหนดทิศทางของปลายhookให้เป็นไปตามต้องการได้

4.1.1



ภาพที่ 227 แสดงกระบวนการใช้ทวน ท่าที่1
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ท่าที่	นาฏยศัพท์	คำอธิบาย	หมายเหตุ
1	การใช้hook	มือที่จับทวน อยู่ในลักษณะคว่ำมือ แขนตั้งระดับไหล่ หักข้อมือขึ้น ลักษณะทวนจะตั้งฉากกับผู้แสดง	

4.6 สรุป

จากการศึกษากระบวนการร่ำขี๊มาจากศิลปินทั้ง 3 ท่าน พบว่า กระบวนการร่ำขี๊มาแบ่งหลาย กระบวนการมีที่มา 3 ทาง คือ การสืบทอดกระบวนการจากครู จากการศึกษาด้วยตนเอง และจากการ สร้างสรรค์ของศิลปิน ผลจากการวิเคราะห์ท่าร่ำของศิลปินทั้ง 3 ท่าน พบว่า นายมนตรี นาคะศิริ มี กระบวนการร่ำทั้งหมด 4 ท่าหลัก ท่าเชื่อม 1 ท่า นายบุญเลิศ นางพินิจ มีกระบวนการร่ำทั้งหมด 4 ท่าหลัก ท่าเชื่อม 1 ท่าเชื่อม และนายกิตติ เจือเพชร มีกระบวนการร่ำทั้งหมด 10 ท่าหลัก ท่าเชื่อม 1 ท่า ซึ่งจะเสนอข้อมูลเปรียบเทียบในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ตารางเปรียบเทียบกระบวนการร่ำขี๊มาแบ่งของศิลปินทั้ง 3

ลำดับที่	ชื่อกระบวนการร่ำ	นายมนตรี นาคะศิริ	นายบุญเลิศ นางพินิจ	นายกิตติ เจือเพชร	หมายเหตุ
1	ท่าออก	ขัดดาบข้างตัว จีบ ส่งหลัง เท้าก้าวข้าง วิ่งซอยเท้า	แทงดาบแขนตั้ง มือซ้ายจับบังเหียน เท้าวิ่งโยก	ใช้ทั้ง 2 ลักษณะ พิจารณาตาม โอกาส	
2	ท่าหงส์ชูคอ	สอตสูง มือขวาแขน ตั้ง ยกเท้าซ้าย	ไม่มี	สอตสูง มือขวา แขนตั้ง ยกเท้าซ้าย	
3	ท่าม้าพยศ	เหมือนกัน	เหมือนกัน	เหมือนกัน	เพิ่มพักม้า
4	ท่าย่าเท้า กระโดดถอย	กระโดดและย่าเท้า ตามจังหวะแล้วจึง กระโดดเคลื่อนที่ไป ข้างหลัง	ไม่มี	เหมือนกัน	
5	เหลี่ยมน้อย เหลี่ยมใหญ่	เหมือนกัน	เหมือนกัน	เหมือนกัน	
6	ท่าเล่นเท้า กระดก	ไม่มี	เตะเท้า 2 ครั้ง และกระดก	เหมือนกัน	
7	ท่าถัดถอย	ไม่มี	ไม่มี	ถัดไปข้างหน้าแล้ว ขยับถอยลง	

ลำดับที่	ชื่อกระบวน ท่ารำ	นายมนตรี นาคะศิริ	นายบุญเลิศ นางพินิจ	นายกิตติ เจือเพ็ชร	หมายเหตุ
8	ท่าโยยกเล่น ไหล่	ไม่มี	โยยกเท้าไป ข้างหน้าพร้อมตี ไหล่	เหมือนกัน	
9	ท่าเล่นไขว้ เท้า	ไม่มี	ไม่มี	การแตะเท้า สลับกัน	
10	ท่าเล่นเดาะ เท้า	ไม่มี	ไม่มี	เป็นการกระทุ้งเท้า พร้อมหมุนตัว	
11	ท่าก้าว กระเทียบ	ไม่มี	ไม่มี	ก้าวไปข้างๆแล้ว กระเทียบเท้าคู่	

จากตารางการเปรียบเทียบข้างต้นพบว่ากระบวนท่ารำของศิลปินทั้ง 3 ท่าน มีท่าเหมือนกัน
จำนวน 2 ท่า คือ

- 1. ท่าม้าพยศ
- 2. ท่าเหลี่ยนน้อยเหลี่ยนใหญ่

และกระบวนท่ารำที่แตกต่างกันจำนวน 9 ท่า คือ

- 1. ท่าออก ของนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ มีความต่างกัน แต่ของนาย
กิตติ เจือเพ็ชร นั้นได้นำกระบวนท่ารำของทั้ง 2 ท่าน มาปรับใช้ในแต่ละโอกาส
- 2. ท่าหงส์ชูคอ ของนายมนตรี นาคะศิริ และนายกิตติ เจือเพ็ชร มีความแตกต่างกัน ส่วนของ
นายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง
- 3. ท่าย่อเท้ากระโดดถอย นายมนตรี นาคะศิริ และนายกิตติ เจือเพ็ชร ใช้ทำดังกล่าว
เหมือนกันในการรำ แต่นายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง
- 4. ท่าเล่นเท้ากระดก ระหว่างนายบุญเลิศ นางพินิจ และนายกิตติ เจือเพ็ชร ใช้ทำดังกล่าว
เหมือนกันในการรำ แต่นายมนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง
- 5. ท่าถัดถอย ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ใน
การแสดง แต่นายกิตติ เจือเพ็ชร ใช้ท่ารำนี้ เนื่องจากท่ารำดังกล่าวเป็นท่ารำที่เพิ่มเติมขึ้น
ใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

6. ทำโยกเล่นไหล่ ของนายบุญเลิศ นางพินิจ และนายกิตติ เจือเพชร มีความเหมือนกัน แต่ นายมนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง
7. ทำเล่นไขว้เท้า ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่นายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง
8. ทำเล่นเตาะเท้า ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของนายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง
9. ทำก้าวกระต๊บ ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของนายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง



บทที่ 5

สรุปและอภิปรายผล

5.1 สรุปและอภิปรายผล

“รำซี้ม้าแฉงในการแสดงลิเก” เป็นกระบวนการที่แสดงความสามารถในชั้นเชิงการรำของศิลปินลิเก ซึ่งนายมนตรี นาคะศิริ เป็นผู้เริ่มประดิษฐ์กระบวนการขึ้น หลังจากที่ได้ชมการแสดงรำซี้ม้าแฉงของตัวละครที่ชื่อ พระไวย ในฉากหนึ่งของการแสดงละครเรื่อง “ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ” ที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครอนุกูลศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2501 ในขณะนั้นนางสุวรรณณี ชลานุเคราะห์ รับบทเป็นพระไวย ด้วยความประทับใจในลีลา ท่ารำ และกระบวนการของนางสุวรรณณี ชลานุเคราะห์ ทำให้นายมนตรีได้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้น ด้วยการเลียนแบบ ดัดแปลง และคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และได้แสดงจนได้รับความนิยมจากผู้ชมเรื่อยมา

ต่อมาในปี พ.ศ. 2510 นายบุญเลิศ นางพินิจ คิดที่จะจัดแสดงลิเกทรงเครื่อง เรื่อง อิเหนา ขึ้น จำเป็นต้องมีฉากนาฏการอิเหนาตรวจพล เพื่อแสดงความแปลกใหม่ในการแสดงลิเก นายบุญเลิศจึงปรับปรุงท่ารำซี้ม้าแฉงที่มีอยู่แล้วขึ้นใหม่ เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับท่าทางของตัวละครอิเหนา พร้อมทั้งได้ชมกระบวนการรำซี้ม้าแฉงของนายธงชัย โพธิ์อารมย์ ที่รับบทเป็นพระไวย เมื่อครั้งกรมศิลปากรจัดการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง นายบุญเลิศจึงได้จดจำและนำกลับมาปรับปรุงท่ารำ ทั้งยังประยุกต์ทำให้เข้ากับการแสดงลิเกทรงเครื่องจนเป็นที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมตลอดมา

วิจัยในครั้งนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย 2 ประการ ประการแรก เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการรำซี้ม้าแฉงที่ปรากฏในการแสดงลิเกในปัจจุบัน ประการที่ 2 เพื่อเป็นการรวบรวมรูปแบบกระบวนการรำซี้ม้าแฉงลิเกที่มีลักษณะเฉพาะตามแนวคิดเชิงอนุรักษ์ การวิจัยในครั้งนี้ นอกจากจะศึกษากระบวนการรำของนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจแล้ว ผู้วิจัยยังได้ศึกษากระบวนการรำซี้ม้าแฉงของศิลปินลิเกอีกหนึ่งท่าน คือ นายกิตติ เจือเพชร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำจากศิลปินทั้งสองท่านข้างต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ขอความอนุเคราะห์จากนายกิตติ เจือเพชร เป็นแบบ (modal) ในการถ่ายทอดกระบวนการและถ่ายภาพนิ่งแทนศิลปินทั้ง 2 ท่าน คือ นายมนตรี นาคะศิริ และ นายบุญเลิศ นางพินิจ เนื่องจากศิลปินลิเกทั้ง 2 มีปัญหาเรื่องสุขภาพ

หลังจากที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลแล้ว พบว่ากระบวนการดังกล่าวสามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ปฐม คือ การรำในช่วงแรก เริ่มตั้งแต่ผู้แสดงออกจากหลังโรงมาถึงกลางเวทีจนถึงท่าขึ้นม้า ซึ่งมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 เริ่มกระบวนการกลางเวที และลักษณะที่ 2 เริ่มรำจากหลังโรง ช่วงที่ 2 ลีลา คือ ช่วงที่ผู้แสดงใช้กระบวนการตั้งแต่ท่าขึ้นม้าเป็นต้นไป กระบวนการในช่วงนี้เป็น

ช่วงสำคัญที่ผู้แสดงจะแสดงความสามารถด้านการรำของตัวเองให้เป็นที่น่าประทับใจแก่ผู้ชม ต้องจัดการใช้พื้นที่เวทีให้เหมาะสม หากใช้พื้นที่เพียงด้านใดด้านหนึ่งอาจทำให้ผู้ชมรู้สึกไม่พอใจและส่งผลเสียตามมาในภายหลังได้ และช่วงที่ 3 ดำเนิน คือ กระบวนรำในช่วงก่อนเข้าฉากหรือเข้าโรง ผู้แสดงจะเอี้ยวตัวกลับมาสบตากับผู้ชมแล้วค้อมตัวลงเล็กน้อย จากนั้นจึงเข้าไปหลังฉาก ซึ่งเรียกว่า หมดหน้าพาทย์

ผลการวิจัยกระบวนรำซำแมงของศิลปินทั้ง 3 ท่าน พบว่า

นายมนตรี นาคะศิริ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 4 ท่าหลัก ท่าเชื่อม 1 ท่า ในขณะที่รำผู้รำจะถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวางในระดับหมำแมงเพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า เริ่มกระบวนรำด้วยท่าหวดม้าด้วยปลายดาบ คือ การใช้มือที่ถือดาบฟาดเฉียงไปที่ข้างลำตัว เริ่มจากฝั่งซ้ายและขวา ให้ปลายดาบชี้ลงที่พื้นในลักษณะเฉียง จากนั้นจึงนำมาตั้งวางในระดับชายพกแล้วค่อยท่าเท้าโยก ออกไปกลางเวที แล้วจึงเริ่มรำกระบวนท่ารำอื่นๆ ต่อไปตามลำดับ ลักษณะเฉพาะของกระบวนรำคือ มีกระบวนรำที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียว แข็งแรง เหมือนจริง โดยเฉพาะในกระบวนรำท่าม้าพยศ ที่มีการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าปกติ ทำให้เกิดภาพเหมือนผู้แสดงที่กำลังนั่งอยู่บนหลังม้าตัวใหญ่ที่ศึกคະนอง

นอกจากนี้แล้วยังพบว่านายมนตรีมีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ประกอบการรำ ได้แก่

ใช้เท้าในกระบวนรำ 5 รูปแบบ คือ การโยกเท้า การถัด-ถอย การกระทุ้ง การแตะไขว้เท้า การแตะยกเท้าและการแตะกระดกเท้า

ใช้ไหล่ในกระบวนรำ 3 รูปแบบ คือ การยกไหล่ การกลมไหล่ และการกดไหล่

ใช้ศีรษะในกระบวนรำ 3 รูปแบบ คือ การเอียงด้านซ้าย การเอียงด้านขวา การใช้ศีรษะประกอบการลักคอ

ใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน 15 รูปแบบ คือ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ หักข้อมือขึ้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนปลายดาบชี้ไปข้างหน้า การถือดาบในลักษณะแขนตั้งระดับไหล่ปลายดาบชี้ขึ้นด้านบน การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งไปด้านหลังปลายดาบชี้ไปด้านหลัง การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบชี้ลงพื้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพกปลายดาบชี้ขึ้นบนแนวเฉียง การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งด้านหน้าหักข้อมือขึ้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับไหล่ การถือดาบไขว้แขน การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนระดับชายพกงอแขนปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตั้งระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ มือยกสูงระดับศีรษะปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายดาบชี้ขึ้น และการถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบพาดที่แขน ระดับชายพก

สำหรับทิศทางที่ปรากฏในกระบวนรำซิม้าของนายมนตรี นาคะศิริ นั้น มีทั้ง 4 ทิศทาง บางกระบวนรำใช้การหมุนตัวที่ละทิศทาง แต่บางกระบวนรำก็ใช้การหมุนรอบตัวคราวเดียวในหนึ่งกระบวนรำ

นายบุญเลิศ นางพินิจ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด 4 ท่าหลัก และ ท่าเชื่อม 1 ท่า ในขณะที่รำผู้รำจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งงอในระดับหูกำแมง เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ซึ่งเป็นท่ารำในลักษณะเดียวกันกับนายมนตรี นาคะศิริ กระบวนรำของนายบุญเลิศจะใช้ “ท่าหวดม้า” เป็นท่าเชื่อม แต่จะใช้ท่าเชื่อม 2 ช่วง คือ ช่วงแรกก่อนเริ่มกระบวนรำซิม้า และช่วงที่ 2 คือ ช่วงก่อนควมม้าเข้าโรง สำหรับกระบวนรำซิม้าของนายบุญเลิศนั้น กระบวนรำส่วนใหญ่จะเปลี่ยนแค่เท้า ส่วนมือก็จะถือดาบ และขัดดาบ แต่มีจุดเด่น คือ การโยกเท้า การยกไหล่ การเล่นหน้า ซึ่งเป็นผลให้กระบวนรำซิม้าของนายบุญเลิศมีความสง่างาม นุ่มนวล เหมือนการรำซิม้าแมงตามแบบนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร

จากการวิเคราะห์กระบวนรำซิม้าแมงของนายบุญเลิศพบว่า มีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายประกอบกระบวนรำเช่นเดียวกับนายมนตรี นาคะศิริ แต่มีลีลาท่าค่อนข้างคล้ายกับกระบวนรำของกรมศิลปากร ซึ่งมีการใช้เท้า การใช้ตัว การใช้ศีรษะ การใช้ไหล่ การใช้ทิศทางและการใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ ประกอบกระบวนรำหลายกระบวนรำ ได้แก่

ใช้เท้าในกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ การโยกเท้า การถัด-ถอย และการเตะโยกเท้าและการเตะกระดกเท้า

ใช้ไหล่ในกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ การยกไหล่ การกล่อมไหล่ และการกดไหล่

ใช้ศีรษะ ประกอบกระบวนรำ จำนวน 3 รูปแบบ คือ การเอียงด้านซ้าย การเอียงด้านขวา และการใช้ศีรษะประกอบการลักคอ

ใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน 6 รูปแบบ คือ การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนตึง ระดับไหล่ ปลายดาบชี้ตรง การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น ระดับชายพก การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขน ปลายตั้งขึ้น และการถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบวางไว้กับแขน ระดับชายพก

สำหรับทิศทางของท่ารำที่ปรากฏในกระบวนรำซิม้าของนายบุญเลิศ นางพินิจ นั้น ใช้ทิศทางทั้ง 4 ทิศทาง ประกอบกระบวนรำ แต่ส่วนใหญ่ใช้หน้าตรง สำหรับบางกระบวนรำก็มีหมุนรอบตัวบ้างแต่ก็ไม่บ่อยนัก

นายกิตติ เจือเพชร มีกระบวนการรำทั้งหมด 10 ท่าหลัก ท่าเชื่อม 1 ท่า กระบวนการรำซำมาของนายกิตติ เจือเพชรนั้น มีพื้นฐานจากกระบวนการรำที่ได้รับการถ่ายทอดจากนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ แต่ก็ได้ปรับปรุงจนเกิดเป็นกระบวนการรำซำมาเป็นของตนเอง กล่าวคือ นายกิตติใช้รำซำมาก่อนเป็นท่ารำหลัก แต่ใช้ท่าหวดมาเป็นท่าเชื่อม ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก หวดมัดด้วยปลายดาบ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากนายมนตรี นาคะศิริ และใช้ด้ามดาบหวดมัด ซึ่งเป็นท่าที่ได้รับการถ่ายทอดจากนายบุญเลิศ นางพินิจ คือลักษณะที่สอง

สำหรับจุดเด่นในกระบวนการรำซำมาของนายกิตติ เจือเพชร คือ สีสารำที่เด่นชัด อย่างการลักคอ การทึงหน้า การยกไหล่ การกล่อมไหล่ การกล่อมหน้า ด้วยการเพิ่มลูกเล่นที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเองเข้าไปเพื่อให้ท่ารำชัดเจนมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้แล้วยังพบว่า กระบวนรำของนายกิตติใช้การยกเท้ามากถึง 17 ครั้ง การเล่นเท้าจำนวน 5 ครั้ง การโยกจำนวน 3 ครั้ง และการเล่นเท้ากระดกจำนวน 2 ครั้ง การใช้ลำตัวที่พบมากที่สุด คือ การโยตัว จำนวน 7 ครั้ง การกอดเอวจำนวน 6 ครั้ง การใช้มือพบว่าท่ารำส่วนใหญ่มือขวานั้นถือดาบและมือซ้ายจับบังเหียน การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำคือ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ หักข้อมือขึ้น หงายมือ หักข้อมือขึ้นระดับชายพก ส่วนทิศทางการรำนั้น ใช้ทิศทั้งหมด 4 ทิศ

จากการวิเคราะห์กระบวนการรำซำมาแบ่งจากศิลปินทั้ง 3 ท่าน พบว่า กระบวนรำของศิลปินแต่ละท่านมีลีลากระบวนการรำที่แตกต่างกัน กล่าวคือ กระบวนรำซำมาของนายมนตรี นาคะศิริ มีลีลาที่ซึ้ง ชัง คึกคัก ว่องไว แตกต่างจากกระบวนการรำของนายบุญเลิศ นางพินิจ ที่มีลีลานุ่มนวล อ่อนหวาน และสง่างาม สำหรับลีลากระบวนการรำของนายกิตติ เจือเพชร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำจากศิลปินทั้ง 2 มีลักษณะที่มีทั้งความคึกคักและสง่างาม ทั้งยังมีความปราดเปรียว ว่องไว ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อให้เข้ากับสรีระทางร่างกายของผู้รำ ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับกระบวนการรำแล้วพบว่า มีกระบวนการรำที่เหมือนกันจำนวน 2 ท่า คือ ท่าม้าพยศ และท่าเหล็มน้อยเหลี่ยมใหญ่ ในทางตรงกันข้ามพบกระบวนการรำที่แตกต่างกันจำนวน 9 ท่า ดังนี้

1. ท่าออก ของนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ มีความต่างกัน แต่ของนายกิตติ เจือเพชร นั้นได้นำกระบวนการรำของทั้ง 2 ท่าน มาปรับใช้ในแต่ละโอกาส
2. ท่าหงส์ชูคอ ของนายมนตรี นาคะศิริ และนายกิตติ เจือเพชร มีความแตกต่างกัน ส่วนของนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนการรำนี้อยู่ในการแสดง
3. ท่าย่ำเท้ากระโดดถอย นายมนตรี นาคะศิริ และนายกิตติ เจือเพชร ใช้ท่าดังกล่าวเหมือนกันในการรำ แต่นายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนการรำนี้อยู่ในการแสดง

4. ทำเล่นเท้ากระดก ระหว่างนายบุญเลิศ นางพินิจ และนายกิตติ เจือเพชร ใช้ทำดังกล่าวเหมือนกันในการรำ แต่นายมนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง

5. ทำถัดถอย ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่นายกิตติ เจือเพชร ใช้ทำรำนี้นี้ เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

6. ทำโยกเล่นไหล่ ของนายบุญเลิศ นางพินิจ และนายกิตติ เจือเพชร มีความเหมือนกัน แต่นายมนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง

7. ทำเล่นไขว้เท้า ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่นายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

8. ทำเล่นเดาะเท้า ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของนายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

9. ทำก้าวกระทบ ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นางพินิจ ไม่มีกระบวนทำรำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของนายกิตติ เจือเพชร มีทำรำนี้นี้เนื่องจากทำร่าดังกล่าวเป็นทำร่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนทำร่าที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

กล่าวสรุปได้ว่า กระบวนซึ่ม้าแฝงในการแสดงลิเกที่ได้ศึกษาจากศิลปินทั้ง 3 ท่าน นั้นมีต้นเค้าทำมาจาก “กระบวนรำซึ่ม้าแฝงของกรมศิลปากร” แต่นำมาปรับปรุงให้เข้ากับความสามารถในการรำเฉพาะตัวของศิลปิน จนทำให้เกิดลีลาเฉพาะ ทั้งยังเกิดกระบวนรำอวดฝีมือรำของผู้แสดง แสดงให้เห็นถึงความสามารถ แข่งขัน และทักษะขั้นสูงของตัวศิลปิน นอกจากนี้ยังส่งผลให้เกิดกระบวนรำที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางด้านการรำลิเกได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

5.2 ข้อเสนอแนะ

1. ผู้วิจัยต้องการให้มีการศึกษาเพิ่มเติมว่าด้วยเรื่อง “กระบวนเล่นลิเก” ในลิเกแต่ละประเภทโดยละเอียด อาทิ ลิเกลูกบท ลิเกทรงเครื่อง เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาถึงระเบียบวิธี รูปแบบการเล่น และขั้นตอนในการเล่นของลิเกประเภทอื่นๆ ทั้งยังทำให้เห็นรูปแบบการเล่นของลิเกในแต่ละประเภทที่มีอยู่ในปัจจุบันได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

2. นอกจากจะศึกษาเรื่องกระบวนการเล่นของลิเกแต่ละประเภทแล้ว ควรที่จะศึกษาในเรื่อง “กระบวนการลิเก” ของลิเกแต่ละประเภทโดยละเอียดด้วยเช่นกัน ทั้งนี้เพื่อแสดงในมิติทางด้าน นาฏยศิลป์ และกระบวนการสร้างสรรค์ทำร่ำ ปรัชญาของผู้แสดง ตลอดจนภูมิปัญญาของตัวผู้แสดง ซึ่งเป็นข้อมูลบุคคลที่ผู้วิจัยเห็นว่า เป็นข้อมูลที่ควรค่าแก่การศึกษาและอนุรักษ์อย่างยิ่ง



รายการอ้างอิง

- กรองแก้ว แรงเพชร. องค์ประกอบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี. วิทยานิพนธ์ปริญญา
มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.
- กิงดาว ภูระหงษ์. ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของพรเทพ พรทวี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลป
กิตติ เจือเพชร, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2556.
- มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2554.
- คณะกรรมการโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย. วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2523.
- คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. ลีเก. นาฏศิลป์และดนตรีไทย, 95 - 96. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515
- จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.
- จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ. ลิเกทรงเครื่อง คณะบุญเลิศ นางพินิจ. ศิลปิน. ศึกษาศาสตร์
บัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2547.
- เจิดฉันท ดอกแก้ว. การวิเคราะห์เนื้อหาของลิเกลูกบท. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ :
มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2543.
- ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. ลิเก ละคร โขน หนังสือ ของไทย. กรุงเทพฯ : หอสมุดกลาง 09, 2537.
- นิรมล เจริญหลาย. ชีวิตประวัติและกระบวนการทำรำลิเกของ ทองเจือ โสภิตศิลป์. วิทยานิพนธ์ปริญญา
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.
- บุญยัง เกตุคง. บุญยัง ทุ่มยอด. กรุงเทพฯ : พิมพ์ศ พรันต์ตั้ง เซ็นเตอร์, 2541.
- บุญเลิศ นางพินิจ, สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2556.
- ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.
- เปรมสิริ ศักดิ์สูง และคณะ. ลิเกฮูลู : การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบ และการพัฒนาศักยภาพ.
งานวิจัย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550.
- ผอบ โปษะกฤษณะ, พ.ต. หญิง และสุวรรณี อุดมผล. วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก. กรุงเทพฯ :
โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการรัฐมนตรี, 2523.
- พงษ์พิศ จารุจินดา, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.
- พลาดิษฐ์ สิทธิธัญกิจ. ลิเกไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2545.
- พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จพระ. นครปฐม : วิทยาลัยดุริ
ยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.

มณี เทพาขมภู. พรเทพ พรทวี บนเวทีชีวิตลิเก. สุพรรณบุรี : พีโอ โปรดักชั่นเฮ้าส์, 2548.

มณี เทพาขมภู. ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญา เศรษฐกิจพอเพียง. งานวิจัย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2554.

มณี เทพาขมภู. ความเปรียบในบทร้องลิเก. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชา ภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2556

มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย. กรุงเทพฯ : มติชน, 2540.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546.

วรเทพ บุญจำเริญ, สัมภาษณ์, 10 มิถุนายน 2556.

ศูนย์สังคีตศิลป์. "ลิเก", การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2529.

สมบัติ แก้วสุจริต, สัมภาษณ์, 23 พฤษภาคม 2556.

สมบูรณ์ แยมสี, สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2556.

สุดจิตต์ พันธุ์สังข์, สัมภาษณ์, 30 มิถุนายน 2556.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2539.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง 12(2542): 5865 – 5892.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2477. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุรียา สมุทคุปดี, พัฒนา กิติอาษา, และศิลปะกิจ ดีขันติกุล. รายงานการวิจัยแต่งองค์ทรงเครื่อง : "ลิเก" ในวัฒนธรรมประเทศไทย. นครราชสีมา : หอไทยศึกษานิตน์ สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.

มัทนี รัตนิน. สภาพของการละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 และผลของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ต่อการพัฒนาละครไทยสมัยใหม่ จนถึง พ.ศ. 2500 ใน ลักษณะไทย เล่ม 3 : ศิลปะการแสดง, 2: 109 – 170. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2551.

อรรธรณ จำเริญรกาล, สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2556.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก
ประวัตินายมนตรี นาคะศิริ



ภาพที่ 228 นายมนตรี นาคะศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 229 บัตรประชาชนนายมนตรี นาคะศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556

ประวัติ

เกิดที่หมู่บ้านตาคลี วัดตาคลี (วัดท้ายเขาตาคลี) พ่อชื่อปลด แม่ชื่อดุ้ย ไทยเฉลิมชาติ มีพี่น้องทั้งหมด 5 คน มีแม่เดียวกัน 2 คือ คนแรกชื่อนายฉ้ออัน คนที่สองคือนายมนตรี เมื่อแรกเกิด พ่อตั้งชื่อให้ว่าสำอองค์ (แต่มีอีกชื่อคือ ราตรี เป็นชื่อที่พ่อใหญ่แม่ใหญ่ตั้งให้) มีนิสัยชอบร้องชอบรำ ต่อมามีคนแนะนำให้มามาฝากตัวกับพ่อหอมหวลที่กรุงเทพฯ ตั้งแต่อายุ 10 กว่าขวบ หลังจากที่พักตัวก็สอนรำสอนร้อง วันหนึ่งพ่อหอมหวลบอกว่า วันนี้เป็นวันดีจะเปลี่ยนชื่อให้ลูกศิษย์ใครต้องการชื่ออะไรให้เขียนใส่ผ้าเช็ดหน้ามา พ่อจะได้ทำพิธีมอบให้ พ่อมนจึงขอเปลี่ยนจากชื่อเดิม คือ นายสำอองค์ ไทยเฉลิมชาติ เป็นชื่อใหม่ว่า นายมนตรี ไทยเฉลิมชาติ ต่อมาพ่อหอมหวลรับเป็นลูกแล้ว จึงให้ใช้นามสกุลว่า นาคศิริ ภายหลังเมื่อบัตรประชาชนหมดอายุต้องไปทำใหม่ เสียนที่อำเภอได้ใส่ สระ-อะ หลังตัว ค เลยได้ใช้นามสกุล นาคะศิริ ตั้งแต่นั้นมา

ประวัติการเรียนรำซิม้า

เมื่อตอนอยู่ที่วิกลิเกบางลำพู นายหอมหวลได้เชิญครูกรมศิลปากรมาถ่ายทอดให้ลูกศิษย์หลายท่านเช่น ครูลั่นจี ครูสาย ครูน้อม ครูแนบ ครูสายหยุด ครูหม่อมจรรยา ครูอาคม นายมนตรีมีความสนใจที่สุดคือ การรำซิม้า เนื่องจากเคยไปชมการแสดงละครกรมศิลปากร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ ที่นางสุวรรณณีนคราเคราะห์ รับบทบาทเป็นจมีนไวย แล้วนายมนตรีเกิดความประทับใจในกระบวนรำซิม้าของนางสุวรรณณีมาก จึงขอให้ครูลั่นจีสอนให้ จึงได้วิชารำซิม้าแมงมาตั้งแต่นั้น

ผู้วิจัยได้ถามต่อว่า จะสามารถกล่าวได้ว่า พ่อมน เป็นคนแรกที่ซิม้าแมงได้หรือไม่ นายมนตรีกล่าวว่า จะกล่าวอย่างนั้นก็ได้เพราะลิเกในสมัยโบราณเราซิม้าครอบ คำว่า ครอบ คือ กางขาข้างหน้าแล้วโยกไปอย่างนั้น แต่ซิม้าแมง คือ เอามาแมงแขวนไว้ข้างๆ แล้วทำขาโยกเหมือนม้า ถ้าดูไปก็เหมือนคนซิม้า โดยวานให้พี่สม(ครูใหญ่โรงเรียนวัดอนงค์ เพชรบุรี)เขียนมาให้สวยงาม แล้วก็ให้หลวงพ่อที่วัดที่มีความศักดิ์สิทธิ์ในเพชรบุรีได้ลงเสกม้ตัวนั้นให้แก่พ่อมนไว้ ตั้งแต่ประจู่ชื่อ ประจุธาตุ เป็ดตาและอีกหลายอย่างประจุไว้ให้หมด และห้ามให้ใครมาจับต้อง เมื่อก่อนแสดงจะต้องวางอยู่ที่หน้าศีรษะพ่อครูฤาษี เมื่อเสร็จจะต้องกลับมาไว้ที่เดิม จากนั้นก็กราบไหว้ครูฤาษี กราบครูลั่นจีด้วยความกตัญญูและรำลึก ซึ่งเชื่อว่าจะเป็นบุญเสริมส่งให้มีชื่อเสียง

นายมนตรีแสดงลิเกมาโดยตลอด โดยแสดงประจำกับคณะเกียรตินิยม จนลิเกคณะเกียรตินิยมยุบคณะจึงได้ย้ายไปแสดงกับคณะแสงนภา ศิษย์หอมหวน จนอายุประมาณ 68 จึงเลิกแสดง

การสนทนาเรื่องลิเกกับนายมนตรี

สิ่งที่นายมนตรี นาคะศิริฝากกับผู้วิจัยที่ขออนุญาตบันทึกไว้เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาสำหรับผู้สนใจคือ

ปัจจุบันนี้คำว่า “ลิเกนาฏดนตรี” มันจะเสื่อมไปหมดแล้ว เพราะว่า ลิเกสมัยก่อนจะนั่งโจงกระเบนด้วยผ้ายก ใส่ชฎา แต่สมัยนี้เขาอ้างว่านั่งผ้าแบบนี้ไม่สวยงาม เลยเปลี่ยนเป็นนั่งผ้าแบบพม่าดั้งเดิมที่ลิเกนั่งกัน ลอยชายข้างหน้า ขวบนไว้ข้างหน้า เหมือนพวกแขกนั่ง ซึ่งไม่ถูกรูปแบบสมัยใหม่ที่เขาเน้นผ้าเป็นกระกระโปรงหมด แล้วก็สิ้นเปลืองค่าชุด

อีกประการหนึ่งคือ การแสดงลิเกที่แสดงทุกวันนี้ เขาไม่เรียกว่าแสดงลิเก แต่เรียกว่าเล่นลิเก คือเป็นของเล่นๆ สมัยโบราณเขาเรียกว่าแสดงทุกอย่างต้องดูเหมือนจริงหมด เช่นแต่สมัยโบราณ เขาแสดงเป็นเจ้า สมมุติว่าตัวเองมียศบรรดาศักดิ์ จะนั่ง เดินไปมาคุยกับคนในที่ คนโน้นที่ไม่ได้เพราะตัวเองเป็นเจ้า จะต้องทำกริยาให้เหมาะสมกับตัวละครนั้นๆ ลิเกต้องต้องศึกษาตัวละครว่ามีกริยากันอย่างไร แล้วก็จำเอามาแสดงทำให้เหมือนกับที่เราได้ศึกษามา ตัวพวกโจรก็ดูว่าโจรทำกริยาอย่างไร พวกเสือใบ ว่าเขามีกริยาอย่างไร และตัวขอทานต้องแสดงกริยาอย่างไร พวกนี้ลิเกต้องทำให้ได้ แต่ปัจจุบันแค่ร้องเพลงพอได้ รำพอเป็น ก็เล่นลิเกได้แล้ว อยากให้ลิเกรักษขนบธรรมเนียมเดิมไว้มากๆ

กระบวนการชี้มาแฝงในรูปแบบนายมนตรี นาคะศิริ

การสัมภาษณ์เพื่อศึกษาข้อมูลการชี้มาแฝงจากนายมนตรี นาคะศิรินั้น กระทำได้แต่เพียงการสัมภาษณ์เนื่องจากนายมนตรี มีปัญหาเรื่องข้อเข่าเสื่อมไม่สามารถรำได้ หรือแม้กระทั่งเวลาเดินยังต้องช่วยพยุง ดังนั้นการศึกษาระบวนท่ารำจึงใช้วิธีสัมภาษณ์แล้วค่อยมาถอดคำสัมภาษณ์เป็นทำนอง โดยให้นายกิตติ เจือเพชร ลูกศิษย์ที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนการเป็นแบบในการถ่ายภาพนิ่ง



ภาพที่ 230 นายมนตรี นาคะศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 231 ผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์นายมนตรี นาคะศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 232 นายมนตรีพยายามแสดงกระบวนรำให้แก่ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 233 นายมนตรีพยายามแสดงกระบวนรำให้แก่ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 234 แสดงการสาธิตการใช้ลมหายใจจากช่องท้องในการร้องลิเก

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาคผนวก ข

ประวัตินายบุญเลิศ นางพินิจ



ภาพที่ 235 นายบุญเลิศ นางพินิจ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.

ประวัติ

นายบุญเลิศ นางพินิจ เกิดเมื่อวันที่ ๒๗ กรกฎาคม ๒๔๘๕ ตำบลบางจักร อำเภอบางขัน จังหวัดตรัง เป็นบุตรนายเจือ นางสมบุญ นางพินิจ เรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดนางคำ ตำบลคลองขนาก อำเภอบางขัน จังหวัดตรัง การเข้าสู่วงการแสดงมหรสพพื้นบ้าน(ลิเก)

พ.ศ. ๒๕๐๐ ครูหอมหวลนาคศิริ หัวหน้าคณะลิเกที่มีชื่อเสียงโด่งดังเป็นที่รู้จักของชาวจังหวัดตรัง ที่รู้จักกันเคย บิดาเห็นบุตรมีหน้าตาดีงาม กิริยามารยาทเรียบร้อย เหมาะสมที่จะเป็นนักแสดงจึงฝากบุตรให้เป็นศิษย์ครูหอมหวลเพื่อฝึกวิชาชีพการแสดงลิเก

นายบุญเลิศได้เข้ามาฝึกวิชาชีพลิเกได้ประมาณ ๑ ปีครูให้ออกแสดงครั้งแรกที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แสดงเป็นตัวพระเอกวัยเด็ก (ตัวกุมาร) เรื่อง โอรสใจสิงห์ ด้วยเป็นคน

ที่มีความจำดี เสียงดี ปฏิภาณดี กอปรกับมีใจรักและขยันหมั่นเพียร สามารถท่องจำบทกลอน ร้องเข้ากับทำนองดนตรีได้แม่นยำ สามารถจดจำทำนองได้อย่างรวดเร็ว คล่องแคล่วว่องไว เป็นที่รักของครูอาจารย์ทั้งหลาย เลยไม่เคยถูกครูดุว่าเชยเชลย ได้รับแต่คำชมเชยเสมอว่ามีความสามารถ ทางด้านการร้องและการร้อง ทั้งยังมีความประพฤติดีมีสัมมาคารวะต่อครูอาจารย์อย่างสม่ำเสมอ

ในระยะแรกๆ ครูหอมหวลพาศิษย์ออกตระเวนเล่นลิเกเร่ไปตามจังหวัดต่างๆ ทั่วประเทศ โดยใช้ชื่อคณะว่า คณะหอมหวล ต่อมาเข้ามาปักหลักเช่าวิกบางลำพู ตลาดทุเรียนตรงข้าม ห้างสรรพสินค้านิวเวิลด์กรุงเทพมหานครและมีที่พักให้ศิษย์ทุกคนกินอยู่หลับนอน ครูหอมหวล มีคนเข้ามาฝากตัวเป็นลูกศิษย์มากมายจนสามารถแบ่งสาขาคณะหอมหวลได้ถึง ๙ สาขา

นอกจากจะมีคณะลิเกหอมหวลถึง ๙ สาขาแล้ว ยังมีหอมหวลรุ่นพิเศษ ที่จะรวมเฉพาะ ผู้แสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่นิยมชมชอบและยอมรับกันในยุคพื้นฟูนาฏดนตรี อาทิ นายบุญส่ง จารุวิจิตร นายเสน่ห์ โกมารชุน นายถนอม นวลอนันต์ นายขุนแผน ภูมิรักษ์ นายทองใบ เรืองนนท์ นายบุญเลิศ นางพินิจ นายวิโรจน์ วีระพัฒนานนท์ และนางพิสมัย วีระพัฒนา นนท์ เป็นต้น ศิษย์รุ่นพิเศษนี้ไม่ประจำคณะหนึ่งคณะใด จะต้องสลับผลัดเปลี่ยนกันไปปรากฏตัว บนเวทีเกือบทุกแห่ง คนดูส่วนมากติดใจในความงามของพระเอกบุญเลิศซึ่งมีรูปร่าง ร่าสวย ร้องเพราะ เสียงดี เจริญอารมณ์หวาน น่ารัก นายบุญเลิศ ไปแสดงที่ไหน ประชาชนจะรุมล้อมไปชมการแสดงอย่างแน่นขนัด ชื่อเสียงของพระเอกบุญเลิศ เลื่องลือไกลทั่วทุกภาคทุกจังหวัดในประเทศไทย และต่างประเทศ เช่น พม่า ลาว มาเลเซีย และสหรัฐอเมริกา

ครูหอมหวล เป็นผู้อำนวยความสะดวกที่เก่งและยอดเยี่ยม สามารถฝึกนายบุญเลิศให้มีความรู้ ความสามารถด้านการร้องราชนิเกลิง เพลงสองชั้น ฝึกทำนองแบบลิเก รำอาวูธประเภทต่างๆ และ นายบุญเลิศได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

การแสดงทางด้านภาษาและวรรณกรรม

ครูหอมหวล สามารถฝึกนายบุญเลิศให้มีความสามารถในด้านการเขียน การอ่านหนังสือ วรรณคดี นิยาย นิทาน ตำนาน บทละครจักรๆวงค์ๆ อาทิ อิเหนา ขุนช้าง-ขุนแผน พระอภัยมณี ราชาริราช ลักษณะวงศ์ โกมินทร์จันทโครพ เป็นต้น หนังสือดังกล่าวเป็นหลักและเป็นแม่บท ในการประพันธ์บทลิเกทั้งร้อยแก้วและร้อยกรอง ผู้เขียนบทลิเกได้นั้นจะต้องมีความรอบรู้หลายด้าน อาทิ

๑. รู้จักใช้สำนวนในการเขียนร้อยแก้ว เพื่อเขียนเป็นเรื่องย่อ และขยายเป็นพูด เจาะ หรือ ใช้ฝึกปฎิภาณไหวพริบในการพูดเสริมแต่งให้สนิเทศนกลมกลื่นไปตามเรื่องที่เขียนนั้น

๒. รู้จักสำนวนในการเขียนร้อยกรองประเภทต่างๆ เพื่อนำมาเขียนเป็นกลอนลิกเป็นบทร้อง และดำเนินเรื่องได้เหมาะสม

๓. รู้จักอารมณ์ตัวละครในเรื่องทุกตัว และทุกตอนตั้งแต่ต้นจนจบ

๔. รู้จักชื่อเพลง ทำนองเพลงทุกเพลงเพื่อนำบทลิกมาบรรจุเพลง เพื่อใช้ในการร้องและรำ

เมื่อนายบุญเลิศแต่งบทร้อยแก้วและร้อยกรองเป็นสำนวนของการแสดงลิกเรียบร้อยแล้วก็ จะนำมาร้องและรำดูก่อนว่าสอดคล้องเข้ากันได้ดีหรือไม่ แล้วจึงนำไปซ้อมให้ครูตรวจสอบ ครู หอมหวลเป็นคนละเอียดถี่ถ้วนจะต้องมีการซ้อมการแสดงก่อนที่จะนำมาแสดงให้ประชาชนได้ชมทุก ครั้งไป เพื่อความเรียบร้อยพร้อมเพรียงและถูกต้อง

นายบุญเลิศได้จัดจำรูปแบบวิธีการประพันธ์บทลิกจากครูอาจารย์ทั้งหลายไว้เป็นอย่างดี สามารถประพันธ์บทลิกและนำไปแสดงเนื่องในโอกาสต่างๆ มากมายหลายเรื่องอาทิ สองขุนพล ธง สามชาย เมียทาส เสน่ห์นางโจร ดอกฟ้ารามัญ บัวขาว ฯลฯ เรื่องต่างๆ นี้ได้นำออกแสดงให้ประชาชน ได้ชมและได้ฟังหลายครั้ง ทางสถานีวิทยุ โทรทัศน์ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาครากรุงเทฯ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยและจัดแสดงลิกตามงานพิธีมงคลและอวมงคล ต่างๆ ทั่วไป

งานประพันธ์บทลิกของนายบุญเลิศนั้น มีความยากต้องใช้ความเพียรพยายามในการเขียน ซึ่งมีขั้นตอนที่ย่างยากสลับซับซ้อน ในแต่ละเรื่องนั้น ต้องสร้างภาพและจินตนาการออกมาเป็นลำดับ ดังนี้

๑. แต่งเป็นร้อยแก้ว เขียนเรื่องย่อ แล้วจึงนำมาแต่งขยายเป็นนิยายเล่าเรื่องกำหนดชื่อตัวละคร กำหนดสถานที่ให้ตัวละคร กำหนดฉากให้ตัวละคร กำหนดระยะเวลาให้ตัวละครในแต่ละฉาก ใช้สำนวนถ้อยคำที่ถูกต้องในการพูดหรือเจรจาให้สอดคล้องสัมพันธ์กันโดยตลอดตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง

๒. แต่งเป็นร้อยกรอง บรรจุคำกลอนให้ตัวละครแต่ละตัวในเรื่อง สลับกับการพูดหรือเจรจา ให้มีความหมายสัมพันธ์ราบรื่นตลอดเรื่อง เลือกเฟ้นถ้อยคำให้มีความไพเราะ แต่งได้ ๒ แบบ คือ

๒.๑ กลอนสด ผู้แสดงต้องมีความสามารถหยิบยกเรื่องราวต่างๆ ขึ้นมาบรรยายได้ทันที ไม่ต้องเตรียมล่วงหน้า ผู้ที่จะด้นกลอนสดได้นั้นต้องรอบรู้การเขียน การอ่านกลอน ๖ กลอน ๘ มาเป็นอย่างดี มีปฎิภาณไหวพริบตอบโต้ได้อย่างรวดเร็วและชำนาญการด้นกลอนสด

๒.๒ กลอนแท้ ผู้ประพันธ์แต่งและเรียบเรียงไว้เป็นบทละครเพราะผู้แสดงบางคน เล่นในสถานที่สำคัญต้องมีการตรวจสอบพิจารณาความเหมาะสมจึงจะแสดงได้ เช่น สถานีวิทยุ สถานีโทรทัศน์ โรงละครแห่งชาติ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย สังกัดศาลา

๓. การบรรจเพลง ได้กำหนดให้ใช้เพลงไทยในอัตรา ๒ ชั้น และชั้นเดียว แบบอย่าง ละครนอก เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเฉพาะใช้ในการแสดงลิเก เช่น เพลงราชานิเกลิง เพลงหงส์ทอง เพลงออกแขก เพลงเชิด ผู้ที่จะนำเพลงไปบรรจุไว้ในบทกลอนได้นั้นจะต้องรู้จักชื่อเพลงและ ทำนองเพลงเป็นอย่างดี

นายบุญเลิศ เป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรอบรู้ในเรื่องการประพันธ์บทลิเกอย่างแท้จริง ปัจจุบันยังคงประพันธ์บทลิเกเรื่องต่างๆใช้ในการแสดงลิเกโทรทัศน์ ลิเกวิทยุและประพันธ์บทลิเก ให้กับกองการสังคีต กรมศิลปาใช้แสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรมแสดงรายการของสังกัดศาลา วิทยาลัยนาฏศิลป์และศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

การศึกษานาฏดนตรี(ลิเกลูกบทและลิเกทรงเครื่อง)

ลิเกลูกบท เริ่มแสดงมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน ได้วิวัฒนาการสืบเนื่องมาจาก บรรเลงปี่พาทย์ เพลงสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว เพลงออกภาษา เพลงสั้นๆเพื่อออกลูกหมัดซึ่งมีความ กระฉับกระเฉงว่องไว ต่อมาเมื่อผู้คิดให้มีตัวแสดงเข้าผสมในการบรรเลงเพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว ร้องรำไปตามเนื้อเพลงที่บรรเลงนั้น ผู้แสดงต้องแต่งกายสีฉูดฉาดบาดตา ผู้ชายมีผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อคอกลม นุ่งโจงกระเบนทับสนับเพลา สวมเสื้อกั๊กคาดเข็มขัดเพชร รัดสะโพกเพชร ห้อยสังวาล เพชรยาว สังเวียนเพชร ห้อยจี้เพชร สวมถุงเท้ายาวสีขาว ตัวนางสวมชุดไทย เกล้ามวยสูง หรือ ใส่ช้องผมปลอม (แต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน)ปัจจุบันได้วิวัฒนาการให้ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ รูปแบบการแต่งกายจึงเปลี่ยนไปให้เข้ากับยุคสมัย สวมชุดราตรีตามแฟชั่นปักเลื่อมหรือเพชร สวมมงกุฏ ต่างหู สายสร้อยเพชร และมีการสร้างฉากให้เข้ากับเรื่องที่แสดง

ลิเกทรงเครื่อง เป็นการแสดงลิเกแบบโบราณที่สำคัญแบบหนึ่ง สืบเนื่องมาจาก พระยาเพชรปราณี(ตรี)ได้คิดปรับปรุงดัดแปลงเครื่องแต่งกายเลียนแบบชุดข้าราชการสมัยรัชกาลที่ ๕ ผู้แสดงหญิงสวมเสื้อเยียรบับแขนระบายหรือแขนหมูแฮม ติดอินทรรู สวมมงกุฏสตรี เพลงที่ใช้ร้อง และรำส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงสองชั้นอย่างละครนอก เพลงหงส์ทอง เพลงราชานิเกลิง เรื่อง ที่ใช้แสดงและจำเป็นที่ต้องแต่งกายทรงเครื่อง คือ เรื่องอิเหนา นอกนั้น จะแต่งกายแบบผสมมีทั้ง แบบทรงเครื่องและลูกบทอยู่ในเรื่องเดียวกันการแต่งกายแบบผสมนี้ผู้ที่จำเป็นต้องแต่งทรงเครื่อง

คือ พระมหากษัตริย์หรือขุนนางผู้ใหญ่ผู้มีศักดิ์สูง เช่น เรื่องพระอภัยมณี หรือใช้เฉพาะในการรำเบิกโรงเป็นการรำแม่บทของการแสดงลิเก ก่อนที่จะดำเนินเข้าสู่เรื่องที่จะแสดงออกไป

นายบุญเลิศยังคงอนุรักษ์การแสดงลิเกทรงเครื่อง ทั้งทางด้านการรำ การร้อง และการแต่งกายแบบเดิมของไทยไว้อย่างครบถ้วนตามที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูทั้งหลายสืบมาจนถึงปัจจุบัน

การศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทย(โขน ละคร ระบำ)

นายบุญเลิศได้ศึกษาวิชานาฏศิลป์ โขน ละคร ระบำ จากครูน้อม รักประจิดต์ ซึ่งเป็นนักแสดงของ วังอัศฎางค์ (บ้านหม้อ) ของสำนักกรมพระนราธิปพงษ์ประพันธ์ เมื่อครูน้อมออกจากวังได้เข้ามาสอนที่โรงเรียนนาฏศิลป์(วิทยาลัยนาฏศิลป์) กรมศิลปากร ครูหอมหวลได้เชิญครูน้อมมาเป็นครูพิเศษสอนท่ารำให้กับศิษย์ ที่วิกบางลำพู และต่อมาเมื่อครูน้อมเกษียณอายุราชการ ครูหอมหวล เชิญครูน้อมมาพักอาศัยและสอนวิชารำไทย ให้แก่ศิษย์คณะหอมหวลที่วิกบางลำพู

นายบุญเลิศได้ฝึกหัดแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แสดงเป็น พระราม พระลักษมณ์ เรียนท่ารำในละครใน เรื่อง อิเหนา เรียนท่ารำในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี สังข์ทอง ไกรทอง โกมินทร์ลักษณะวงศ์ ไชยเชษฐ์เรียนท่ารำในละครเสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน เรียนท่ารำในละครพื้นทางเรื่องราชาธิราช ฯลฯ นอกจากนี้ นายบุญเลิศยังเรียนท่ารำมาตรฐานวิชารำไทยด้วย เช่น รำแม่บทใหญ่ รำแม่บทเล็ก เพลงช้า เพลงเร็ว เป็นต้น

ครูน้อม รักและเอ็นดูนายบุญเลิศเหมือนลูกหลาน ดูแลเอาใจใส่เป็นพิเศษมากศิษย์คนอื่นๆ ต่อมาภายหลังนายบุญเลิศได้แยกไปตั้งคณะเป็นของตนเอง ครูน้อมก็ติดตามไปดูและควบคุมการแสดงอย่างใกล้ชิดทุกครั้ง จนกระทั่งครูน้อมเสียชีวิต

การศึกษาวิชาคีตศิลป์ไทย(ขับร้องเพลงไทย)

นายบุญเลิศศึกษาวิชาการขับร้องเพลงไทย ที่บ้านดุษฎีประณีต ซอยวัดสังเวช บางลำพู กับครูสุดจิตต์ ดุษฎีประณีต และครูสุรางค์ ดุษฎีพันธ์ ศึกษาเพลงไทยประเภทต่างๆ อาทิ

๑. เพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงภาษา สำหรับบรรจุทำนองร้องในบทลิเก

๒. เพลงเถา เพลงเกร็ด เพลงตับ เพื่อใช้ขับร้องร่วมกับวงปี่พาทย์ประจำคณะของนายบุญเลิศ และร่วมขับร้องให้กับวงดนตรีไทยคณะอื่นได้เป็นอย่างดี อาทิ วงปี่พาทย์ เครื่องสาย และวงมโหรี

นายบุญเลิศ มีความสามารถขับร้องเพลงเถาสำคัญ ๆ ซึ่งเป็นเพลงชั้นสูงได้ เช่น เพลงสืบทบุหลัน แคมมอญ สุดสงวน สารถิ เป็นต้น

การศึกษาวิชาดนตรีไทย

นายบุญเลิศเรียนดนตรีไทยกับครูสมชาย ดุริยประณีต และครูทัศนัย พิณพาทย์ ที่บ้านดุริยประณีต สามารถบรรเลงดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ได้ทุกเครื่องมือและบรรเลงเพลงสำคัญ ได้ถูกต้องแม่นยำตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ อาทิ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครู เพลงเสภา เพลงตับ เพลงเกร็ด และเพลงเดี่ยว เช่น เดี่ยวสารถี เดี่ยวกราวใน เดี่ยวแขกมอญ เป็นต้น

นอกจากนี้ยังสามารถบรรเลงดนตรีรับการแสดงลิเกให้กับคณะ และสามารถบรรจุเพลงที่ใช้ในบทประพันธ์ลิเกได้อย่างถูกต้อง

กระบวนรำซิม้าแมงในรูปแบบนายบุญเลิศ นางพินิจ

กระบวนรำซิม้าที่นำเสนอต่อไปนี้ เป็นกระบวนรำซิม้าในรูปแบบของนายบุญเลิศ นางพินิจ ที่ได้กรุณาแสดงกระบวนรำ ให้ผู้วิจัยได้บันทึกภาพเคลื่อนไหว และผู้วิจัยได้บันทึกภาพนิ่งไว้ด้วย ท่ารำที่ปรากฏไม่สามารถนำมาอธิบายกระบวนรำได้ เพราะผู้รำไม่ได้แสดงท่านี้ ดังนั้น ระดับมือ การยกเท้าต่างๆ เป็นการบันทึกไว้ขณะที่ผู้รำเคลื่อนไหวรำตามกระบวน จึงยังไม่เป็นท่ารำมาตรฐานที่จะนำมาอธิบายสำหรับนำเสนอในงานวิจัย แต่การนำเสนอครั้งนี้เพียงเพื่อให้ผู้ที่สนใจจะศึกษาค้นคว้า ได้ดูเพื่อเห็นกระบวนรำของจริงจากศิลปินต้นฉบับเท่านั้น



ภาพที่ 236 แสดงกระบวนรำซิม้า

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 237 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำหวดม้า

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 238 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำโยยกเท้า

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 239 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าทะยาน

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 240 แสดงกระบวนรำซื้ม้า ท่าวิ่งชโยก

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 241 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเล่นเท้าแตะกระดกหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 242แสดงกระบวนรำซิม้า ทำแตะกระดกหลัง(ทำต่อเนื่อง)

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 243 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำถัดถอย

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 244 แสดงกระบวนรำซึ่ม้า ทำม้าพยศ 1

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 245 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าม้าพยศ 2

ที่มา: ผู้วิจัย, 25



ภาพที่ 246 แสดงกระบวนรำซิม้า ท่าเล่นเท้าแตะสลับซ้าย ขวา

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 247 แสดงกระบวนการรำซี้ม้า ทำเหลี่ยมน้อย

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 248 แสดงกระบวนการรำซี้ม้า ทำก้าวกระโดด

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 249 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเลียบค่าย

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 250 แสดงกระบวนรำซิม้า ทำเลียบค่าย 2

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 251 แสดงกระบวนการรีไซเคิล ทำหวดม้า

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 252 แสดงกระบวนการรีไซเคิล ทำกำวกระดก

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 253 ภาพผู้วิจัยกำลังสัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 254 แสดงการสาธิตกระบวนการที่ละทำให้กับผู้วิจัยและนายกิตติ เจือเพชร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 255 แสดงการสาธิตกระบวนการที่จะทำให้กับผู้วิจัยและนายกิตติ เจือเพชร

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาคผนวก ค

ประวัตินายกิตติ เจือเพชร

นายกิตติ เจือเพชร เป็นศิลปินลิเกที่ ผู้วิจัยได้ชักชวนเข้ามาทำงานในวิทยาลัยนาฏศิลป์ อ่างทอง ในตำแหน่ง ลูกจ้างชั่วคราว ครูสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้าน(ลิเก) ในปี พ.ศ. 2553 เป็นผู้ที่มีความรอบรู้เกี่ยวกับการแสดงลิเก ทุกองค์ประกอบ นอกจากนั้นในภายหลังจึงได้ทราบว่าเป็นศิลปินที่ได้รับถ่ายทอด สรรพวิทยาการด้านการแสดงลิเกจากนายมนตรี นาคะศิริและนายบุญเลิศ นางพินิจ

ปัจจุบันนายกิตติ ยังคงรับงานแสดงอยู่กับลิเก คณะพรเทพ พรทวี เพราะฉะนั้นกระบวนรำที่ได้รับถ่ายทอดจากครูทั้งสองท่านน่าจะยังจำได้และกระบวนรำ ใหม่ๆ ที่สร้างสรรค์ขึ้นเพิ่มเติมจากครู คงมีความน่าสนใจ เนื่องจากการผสมผสานกระบวนรำจากครูทั้งสองและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามแนวทางของตน นอกจากนั้นยังจะได้เห็นการพัฒนากระบวนรำขึ้นมาอีกกระบวนหนึ่งจากศิลปินลิเกที่มากด้วยความสามารถ จึงเป็นอีกเหตุผลที่ได้เลือกศึกษานายกิตติ เจือเพชร ในรายงานวิจัยฉบับนี้



ภาพที่ 256 นายกิตติ เจือเพชร(คนกลาง)

นำลูกศิษย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทองไปรับรางวัล ถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนฯ

จากการประกวดดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง(ลิเก)

ประจำปี 2556 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ประวัติ

นายกิตติ เจือเพชร เกิดเมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2507 ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง เป็นบุตร นายณรงค์ นางสวงค์ เจือเพชร เรียนจบระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดป่าโมกวรวิหาร ตำบลป่าโมก อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

การเข้าสู่การแสดง ลิเก

เมื่อประมาณปี 2510 บิดาและมารดาได้พาไปอยู่ที่บ้านของ นายวิโรจน์ วีรพัฒนานนท์ (คณะวิโรจน์ หลานหอมหวล) ที่อยู่ในซอยประชาชนภูมิตร บางชื่อ ดุสิต เพราะทั้งบิดาและมารดา ซึ่งมีอาชีพเป็นนักแสดงลิเกประจำคณะนี้ วันหนึ่งมีการซ้อมการแสดงของคณะหอมหวาน ที่ตลาดวิกบางลำภู ชาวคณะวิโรจน์ หลานหอมหวาน ส่วนหนึ่ง ก็เดินทางไปร่วมซ้อมการแสดงด้วย เมื่อเดินทางถึงวิกบางลำภู ทุกคนก็เริ่มซ้อมแสดงตามหน้าที่ ด้วยความซนของเด็กอายุ 3 ขวบที่วิ่งซุกซนไปมาไม่หยุด ครูหอมหวล จึงได้จับตัวไปนั่งอยู่บนพุงของท่าน ซึ่งมักจะชอบถอดเสื้อแล้วนั่งไถ่ร้องเพียงตัวเดียวนอนไขว่ห้างดูลูกศิษย์ของท่านซ้อมการแสดงกันอยู่เป็นประจำ พอซ้อมเสร็จผู้ที่เห็นหัวหน้าคณะก็จะพาลูกน้องเดินทางกลับ แต่ถ้าในวันนั้นปิดวิกก็จะอยู่ทำการแสดงต่อเลย

เมื่อประมาณปี 2513 ได้เข้าศึกษาในระดับชั้นประถมปีที่ 1 ที่โรงเรียนวัดป่าโมกวรวิหาร จนถึง ปี 2514 ผู้เป็นบิดามารดาแยกทางกัน ขณะที่กำลังศึกษาอยู่ชั้นประถมปีที่ 3 ก็ต้องย้ายไปอาศัยกับนายจำรัส สำอางกิจ (ลุง) พี่ชายของแม่ ที่ตำบลจักราช อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ทำให้การเดินทางไปโรงเรียนลำบากขึ้นคือ บ้านกับโรงเรียนมีระยะห่างกัน 4-5 กิโลเมตรต้องเดินทางด้วยรถจักรยานปั่นบนถนนลูกรัง พร้อมเงิน 1 บาทเป็นค่าขนมที่ป้าให้ไป (ป้าสังเวียน สำอางกิจ ภรรยาของลุง) เมื่อจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 กำลังศึกษาต่อที่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 เรียนได้เพียงเดือนเศษ บิดาก็ทำเรื่องขอย้ายออกจากโรงเรียนวัดป่าโมกเพื่อไปศึกษาต่อที่กรุงเทพ หลังจากเข้ากรุงเทพก็ได้เรียนหนังสืออีกเลย แต่ได้เริ่มหัดแสดงลิเก จากคณะของวิโรจน์ หลานหอมหวาน ซึ่งเป็นครั้งแรกที่ได้ฝึกฝึกลิเกอย่างจริงจัง เด็กที่มาฝึกก็จะมียังเด็กลูกหลานชาวบ้านและเด็กในบ้าน แต่ที่ฝึกแล้วเห็นผลในตอนนั้นก็เห็นจะมีอยู่ 2 คนคือ ข้าพเจ้าและนายรังสรรค์ วิวัฒน์นันท์ (โต) ผู้เป็นลูกชายของคุณวิโรจน์หัวหน้าคณะ เกือบจะทุกวันที่มีการหัดร้องและก็หัดรำโดยคุณวิโรจน์ แต่ส่วนใหญ่ท่านก็จะสอนเน้นไปทางลูกของท่าน จึงต้องนั่งดูและเรียนรู้ด้วยวิธีลักจำ แต่ก็เป็นที่น่าภูมิใจ เพราะทุกครั้งที่หลวงพ่หอมหวลมาฉันทเพลที่บ้านมักจะเรียกให้เข้าไปหา แล้วให้รำ ร้องลิเกให้ฟัง ท่านบอกว่า ไม่ได้รูปร่าง แต่ได้เสียง แล้วก็พยายามสอนว่า ในการแสดงลิเกอย่าเลือกตัวเป็น ต้องเป็นให้ได้ทุกตัว มีอยู่วันหนึ่งหลังจากฉันทเพลเสร็จ ก่อนจะกลับท่านดึงมือให้เดินออกไปด้วย พอพ้นเขตบ้าน ก็บอกว่า วันไหนที่บิดาวางก็ให้พาไปหาที่วัด(ตอนนั้นท่านเป็นเจ้าอาวาสอยู่วัดป่าเรไร ตำบลบางศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ในปัจจุบัน)

จากครั้งนั้นเป็นการเริ่มเดินทางเรียนรู้วิชาการการแสดงลิเกนอกพื้นที่ ข้าพเจ้าได้แอบไปเรียนกับหลวงพ่อด้วยตัวเอง โดยเดินออกไปทางปากซอยฝั่งตะวันออก คือฝั่งเตาปูน แล้วขึ้นรถเมล์สาย 65 (เด็กขึ้นฟรี) ไปลงที่ท่าน้ำจังหวัดนนท์ เพื่อนั่งเรือข้ามฝากไปยังอีกฝั่งหนึ่ง แล้วนั่งรถสองแถวไปลงที่หน้าวัดแล้วก็เดินเข้าวัด สมัยนั้นพื้นที่จะมีแต่สวนเป็นส่วนใหญ่ ถนนก็จะเป็นลูกรัง ถึงวัดก็หลังเพลแล้ว เมื่อเข้าไปถึงหลวงพ่อก็ถามว่า บิดาไปไหน ก็ตอบว่าแอบหนีเขามา ท่านหัวเราะ แล้วก็พาขึ้นกุฏิ แล้วให้ร้องลิเกให้ฟัง จากนั้นก็สอนวิชาการให้ ท่านจะพูดเสมอว่า เวลาเรียนต้องร้องให้จริงรำให้จริง อยู่หน้าเวทีต้องจริงจัง ต้องเอาลูกจริงเข้าว่า เพราะรูปร่างของเรามันไม่ดี ท่านสอนไปและก็เคี่ยวหนักไปด้วย ท่านรำให้ดู สายตาที่เห็นยังไม่อยากจะเชื่อว่า หลวงพ่อรูปร่างใหญ่โตขนาดนั้น อีกทั้งอายุก็มากแล้ว จะรำได้สวยงาม สำเนียงร้องก็จะมีใครเหมือน น่าฟัง ถึงแม้ว่าตอนนั้นจะเสียงแหบ ข้าพเจ้าแอบไปเรียนกับหลวงพ่อยู่เสมอ บางครั้งกลับบ้านเย็นก็โดนบิดาทำโทษด้วยการไล่กวาดไล่เตะ เพราะตามหาตัวไม่เจอ จากนั้นลายไอบาก และความปรารถนาดีของหลวงพ่หอมหวลบวกกับคำชมของหลวงพ่ ทำให้มีกำลังใจ ฝึกร้องพยายามลักจำแทบทุกครั้งที่คุณวิโรจน์สอนวิชาการให้กับลูกชาย มีครั้งหนึ่ง คุณวิโรจน์สอนให้ลูกรำตาบ มีโอกาสนั่งดู สอนเท่าไรลูกก็ทำไม่ได้ ท่านคงเหนื่อยก็เลยไล่ให้ลูกไปพัก แล้วเรียกให้ขึ้นมารำ ข้าพเจ้าสามารถรำตามที่แกลสอนลูกได้ คุณวิโรจน์

ถึงกับตบหัวอย่างแรง โดยที่ไม่รู้ว่ารำผัดหรือทำอะไรผัด บิดาที่นั่งตึระนาดอยู่ด้วย ก็เลยบอกคุณวิโรจน์ว่าให้ตีที่ตัว อย่าตบหัว

ประสบการณ์การแสดงลิเก

จากการเป็นที่ดูถูกของหลายคน นั่นคือแรงกระตุ้นที่ทำให้ก้าวมาจนถึงวันนี้ การแอบไปเรียนรู้กับหลวงพ่หอมหวล ได้ขึ้นชื่อว่าเป็นลูกศิษย์คนสุดท้าย ก่อนที่หลวงพ่จะมรณภาพ นับเป็นความภูมิใจเป็นที่สุดแล้ว

เมื่อหลวงพ่อมรณภาพในปี 2521 หลังจากการจัดงานศพแล้ว ลิเกคณะวิโรจน์ หลานหอมหวนได้ไปทำการแสดงปดวิกที่จังหวัดเพชรบุรีประมาณ 1-2 ปี จากนั้นได้ย้ายกลับมาปดวิกที่ตลาดบางซื่อ เมื่อปี 2524 ข้าพเจ้าเริ่มมีโอกาสดำรับบทเป็นตัวแสดงสำคัญที่วิกลิเกนี้ หลังจากเป็นเสนาเดินตามถวายบังคมมาตลอด บทบาทที่ได้รับคือ จากเรื่อง อิเหนา รับบทเป็นศรียาตรา ขุนช้างขุนแผน เป็นพลายชุมพล และสินสมุทรจากเรื่อง พระอภัยมณี แล้วปีนี้เองที่ข้าพเจ้ากับบิดาต้องออกจากบ้านของคุณวิโรจน์ ไปเข้าบ้านอยู่เอง เป็นโอกาสที่ข้าพเจ้าเริ่มจะได้มีช่องออกหาประสบการณ์ด้วยตัวเอง

ข้าพเจ้าได้ย้ายมาอยู่กับคณะหอมหวน2 ซึ่งมีคุณพ่อสวอง นาคศิริ หลานชายอีกคนหนึ่งของหลวงพ่เป็นหัวหน้าคณะ โดยแสดงคู่กับเทพบัญชา นาคศิริ ลูกชายของท่าน โดยมีเทพบัญชาเป็นพระเอก ข้าพเจ้าเป็นพระรอง (ท่านคงดูที่ความสามารถ มีใช้รูปร่าง) ข้าพเจ้าอยู่กับคณะหอมหวน2 ตั้งแต่ปี2525-2526 จึงได้เปลี่ยนชื่อคณะจาก คณะหอมหวล 2 เป็นคณะเทพบัญชา หอมหวล 2 แล้วคณะเทพบัญชาก็แจ้งเกิดในวงการลิเกอย่างเต็มตัว เป็นลิเกเมืองกรุงในสังกัดหอมหวลอีกคณะหนึ่งที่ถูกจับตามอง

เมื่อปี 2529 ข้าพเจ้าก็บวชพระตามประเพณีจนครบหนึ่งพรรษาก็สึกออกมาก็อยู่กับเทพบัญชาอีกประมาณ 1 ปี แล้วจึงเข้าไปอยู่กับ คณะบุญเลิศ นางพินิจศิษย์หอมหวล (ศิลปินแห่งชาติปัจจุบัน) โดยส่วนตัวแล้วข้าพเจ้าเรียก ครูบุญเลิศว่าป้า ข้าพเจ้าเข้ามาอยู่กับคณะบุญเลิศได้ช่วยงานทุกหน้าที่ ที่ได้รับมอบหมาย ตั้งแต่คนทำเครื่องไฟ พนักงานขับรถและก็นักแสดงของคณะ โดยมีพระเอกภิญโญ นางพินิจ (ลูกชายครูบุญเลิศเป็นพระเอก) เป็นเพื่อนสนิท ครั้นนี้ข้าพเจ้าก็ได้เรียนรู้เรื่องทำรำเพลงร้องต่างๆ อีกมากมาย จากนักแสดงด้วยกันที่มากไปด้วยความสามารถ อยู่คณะนี้ได้รับบทบาทการแสดงเป็นตั้งแต่พระเอกพ่อ พระรอง กษัตริย์ จนถึงตัวตลก ยกเว้นพระเอก ข้าพเจ้าได้ศึกษากลวิธีประพันธ์บทจากครูบุญเลิศอยู่เนืองๆ ด้วยวิธีลักจำเก็บเล็กผสมน้อย

จนถึงปี 2534 ได้รับมอบหมายให้ไปเป็นหัวหน้าคณะอยู่ที่ศาลเจ้าสระบาป จังหวัดจันทบุรีเป็นเวลาถึง 2 ปี จนได้ฉายาว่าลูกคนที่ 4 ในปี 2536 กลับเข้ามาอยู่กรุงเทพอีกครั้ง แต่กลับเข้าไปอยู่กับคณะวิโรจน์น้อย หลานหอมหวล1(นายรังสรรค์ วีรพัฒนานนท์) คราวนี้ก็กลับมารับบทบาทการแสดงทุกตัว แต่บทสุดท้ายที่เป็นที่ยอมรับของนักแสดงทั้งคณะก็คือ ตัวตลก ด้วยความทะลึ่งตึงตังและ

เป็นคนชอบสนุกสนานเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ยังจำได้ วันนั้นที่คณะชาตฉัตรตกลง เนื่องจากตัวเดิมแสดงประจำไม่มา สังเกตเห็นว่าคุณวิโรจน์เครียดมาก และเพื่อให้เรื่องดำเนินไปได้ในคืนนั้นจึงตัดสินใจเข้าไปขออาสาเป็นตัวตลก คุณวิโรจน์ท่านหันมาทำหน้าซึ่งซึ่งใส่แถมยังตะคอกว่า มึงเล่นได้หรือ ก็พูดไปว่า ขอลองเล่นงานเดียวแก้ขัดเพราะตัวพระตัวอื่นก็มีหน้าที่กำหนดแล้ว รู้สึกคืนนั้นจะได้เป็นโง่ตัวสองซึ่งบทในเรื่องนี้ไม่มีใครสามารถก็แสดงได้ คุณวิโรจน์เห็นไม่มีใครแน่แล้ว ก็เลยต้องยอมแพ้ข้าพเจ้า เป็นครั้งแรกในชีวิต การแสดงคืนนั้นดีไม่ตีผมไม่รู้แต่คำสอนของหลวงพ่อก็คือ **“เป็นลิเกต้องแสดงให้ได้ทุกตัว มันคือหน้าที่ ต้องแสดงให้เต็มที่เมื่ออยู่บนเวที”** ยังฝังอยู่ในใจผมเสมอ การแสดงวันนั้นเลยนำมาขการแสดงตลกของคณะคณะเทพ โพธิ์งาม ไปแสดงหน้าเวที กลายเป็นว่าการแสดงคืนนั้นทั้งคนดูและลิเกที่แสดงด้วยกันก็มาลุ้นดูเต็มทั้งสองข้างจากทั้งทางเข้าและทางออก หัวเราะอหยังหัวเราะกันทั้งคนดูและลิเกเลยทีเดียว จากการแสดงที่จริงจังในคืนนั้น ทำให้ตัวเองดูมีคุณค่าขึ้นมา ในทันที วันรุ่งขึ้น ตลกตัวจริงจึงถูกปรับตำแหน่งให้ไปเป็นตลกตัวสองแล้วให้ข้าพเจ้าขึ้นมาเป็นตลกตัวหนึ่งประจำเลย

ข้าพเจ้ารับบทเป็นตัวตลกในคณะของวิโรจน์น้อยประมาณ 3-4 ปี ก็ออกมาตั้งคณะของตนเองโดยใช้ชื่อว่า ชาตรีวีรวัฒน์ ศิษย์หอมหวล พร้อมกับคณะเทพบัญชา หอมหวล2 นอกจากนั้นยังเป็นศิลปินอิสระ รับงานแสดงไปทุกคณะ ทำให้ได้มีประสบการณ์ไปแสดงลิเกกับหลายคณะ เช่น เกียรตินิยม สมพร เพชรสุพรรณ ขณะที่แสดงประจำอยู่คณะสมพร เพชรสุพรรณ ได้มีโอกาสสนิทสนมกับนายมนตรี นาคะศิริ (พระนคร) ตอนไปทำการแสดงปิดวิกที่ตลาดเทศบาล จังหวัดนนทบุรี ท่านจะทำท่ารำดาบตรวจพล และชี้มาให้ ข้าพเจ้าก็ไม่ค่อยได้สนใจ เพราะการรำชี้มาแฉงนั้นก็ได้ลึกจำ จนพอมีพื้นฐานมาจากครูวิโรจน์ และครูบุญเลิศอยู่ข้างแล้ว เมื่อเห็นท่าชี้มาแฉงของพ่อมนตรี จึงเห็นถึงความแตกต่างหลายๆ อย่างน่าเรียนรู้เพื่อเพิ่มเติม จากนั้นจึงได้เรียนรำชี้มา พ่อมนตรีได้บอกสอน กลเม็ดเคล็ดเล็กเกล็ดน้อยทุกกระบวน จากนั้นจึงได้นำมาผสมผสานกับความรู้เดิม และนำออกแสดงมาโดยตลอด

เมื่อปี 2544-2545 ออกจากวิกของคณะสมพร เพชรสุพรรณ ไปแสดงกับคณะกล้วย เชิญยิ้ม จนปี 2546 ได้ออกจากคณะกล้วย และวันที่ 11 ตุลาคม 2547 ข้าพเจ้าก็ได้เข้ามาอยู่กับคณะพรเทพ พรทวี รับหน้าที่ทั้งผู้แสดง ผู้กำกับ ผู้ประพันธ์บท มาจนถึงปัจจุบัน ในขณะเดียวกันเมื่อปี พ.ศ. 2553 ได้รับการติดต่อจากนายสุขสันติ แวงวรรณ หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทยในขณะนั้น ให้เข้ามาทำการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง ในตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราว ครูสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง (ลิเก) จนปัจจุบัน (2556)

ภาคผนวก ง

ผู้วิจัยกับการสัมภาษณ์ศิลปินที่เกี่ยวข้อง

ในภาคผนวกนี้จะได้นำภาพบรรยากาศการเดินทางไปสืบค้นข้อมูลจากศิลปินทั้งด้านนาฏศิลป์ไทยและศิลปินลิเก เพื่อสืบค้นจุดกำเนิดของการรำซิม้าแมง ก่อนจะเข้าสู่โรงลิเก ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จะได้นำมายืนยันถึงความสำคัญของการรำซิม้าแมงและความเชี่ยวชาญของศิลปินทั้ง 3 ท่าน

การเก็บข้อมูลการวิจัยในขั้นต้นประสบปัญหาพอสมควรเนื่องจากศิลปินหลายท่านเกิดทัศนคติด้านลบต่อนักวิจัย ที่เพียงเพื่อต้องการข้อมูลมานำเสนอ เมื่องานวิจัยเสร็จแล้วก็ไม่ได้ที่จะมาสนใจกลุ่มศิลปินในภายหลัง ผู้วิจัยจึงต้องสร้างบรรยากาศแห่งความสัมพันธ์ด้วยการติดตาม พูดคุย และแสดงความเป็นญาติ แสดงตนเป็นส่วนหนึ่ง สร้างความใกล้ชิดกับศิลปินที่เราต้องการศึกษา จึงทำให้ผู้วิจัยได้รับข้อมูลที่เป็นประโยชน์และยังได้นานาทัศนะเกี่ยวกับรำซิม้าลิเก ที่ผู้วิจัยได้กล่าวสรุปและประกอบไว้ในเนื้อหา ดังที่ได้นำเสนอไว้ในงานวิจัยแล้ว

กลุ่มสัมภาษณ์ศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ไทย



ภาพที่ 257 นางสาวรณิ ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ แรงบันดาลใจของการรำซิม้าแมงลิเก

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 258 นายประสิทธิ์ ปั่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติผู้ที่ให้ข้อมูลเรื่องราวขี่ม้า

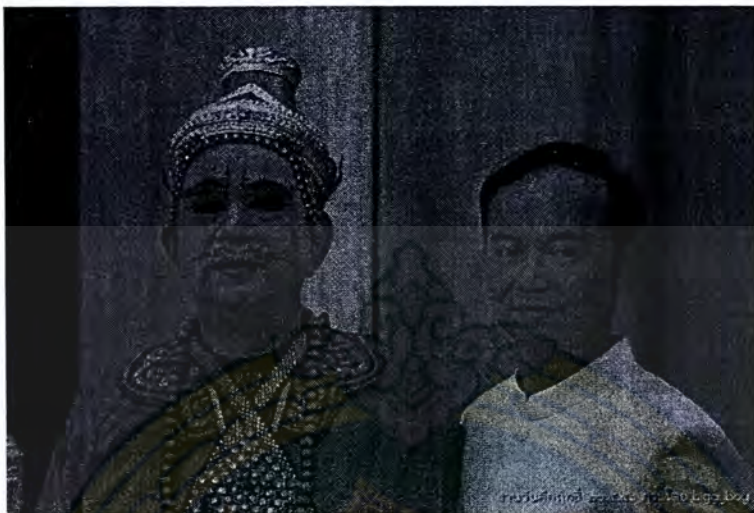
ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 259 นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ที่เคยขี่ม้าแข่ง

จากละครเรื่องรถเสน ตอนรถเสนจับม้า

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 260 นายสุดจิตต์ พันสังข์ ศิลปินคึกฤทธิ์ผู้ที่เคยรำชีมาแฉง
จาก หม่อมแพ้ว สนิทวงศ์เสนีย์
ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 261 นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย
ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.

กลุ่มสัมภาษณ์ที่เป็นศิลปินลิเก



ภาพที่ 262 นายบุญเลิศ นางพินิจ ศิลปินแห่งชาติ ลูกศิษย์นายหอมหวลนาคศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 263 นายวิโรจน์ วีรพัฒนานนท์หลานชายของนายหอมหวล นาคศิริ

ที่มา: ผู้วิจัย, 2556.



ภาพที่ 264 บรรยายภาพงานไหว้ครูลเก ที่บ้านนายสมบุรณ์ แยมสี่(พรเทพ พรทวี)
ลเกชื่อดังจังหวัดสิงห์บุรี

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 265 การแสดงตนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมเพื่อสร้างสัมพันธ์ในการสืบค้นข้อมูล

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 266 การแสดงตนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมเพื่อสร้างสัมพันธ์ในการสืบค้นข้อมูล

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 267 กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ผู้ที่สืบสานศิลปะ ในงานไหว้ครูศิลปะ
ที่บ้านนายสมบูรณ์ แยมสี(พรเทพ พรทวี)ศิลปะชื่อดังจังหวัดสิงห์บุรี

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

กลุ่มสัมภาษณ์ที่เป็นนักวิชาการที่เคยทำวิจัยเกี่ยวกับเรื่อง ลิเก



ภาพที่ 268 ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้บุกเบิกการทำวิจัยเรื่องลิเก

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.



ภาพที่ 269 ผศ.ดร.อนุกุล โจนสุขสมบูรณ์ นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องลิเก

ที่มา: ผู้วิจัย,2556.

ประวัติผู้วิจัย



นายสุขสันติ แวงวรรณ

วัน/เดือน/ปีเกิด 8 เดือน กันยายน 2515 อายุ 41 ปี

ตำแหน่งปัจจุบัน ครู วิทยฐานะครูชำนาญการ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เลขที่ 28

ต.บางแก้ว อ.เมืองอ่างทอง จ.อ่างทอง 14000

โทรศัพท์ 035611548 โทรสาร 035620108

ที่อยู่ที่บ้าน เลขที่ 8 ตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง

จังหวัดอ่างทอง 14000

E-mail Address kruoor.w@gmail.com โทรศัพท์มือถือ 0898153385

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ปริญญาโทสาขานาฏศิลป์ไทย สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปริญญาเอกสาขา วิจัยสร้างสรรค์ สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประสบการณ์ด้านการวิจัย

1. งานวิจัยเรื่อง หมอลำกษาวา
2. บทควา มเรื่องเพลงเรือ
3. เอกสารประกอบการเรียนเรื่องบทพากย์โขนสำหรับวิชาปฏิบัติเอก โขนพระ
4. งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดภาวะโลกร้อน

ประวัติผู้วิจัย



นายเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

วัน/เดือน/ปีเกิด 5 เดือน มิถุนายน 2510 อายุ 46 ปี

ตำแหน่งปัจจุบัน ครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ

ที่ทำงานวิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง เลขที่ 28

ต.บางแก้ว อ.เมืองอ่างทอง จ.อ่างทอง 14000

โทรศัพท์ 035611548 โทรสาร 035620108

ที่อยู่ที่บ้าน เลขที่ 1359/22 ตำบลบางซื่อ อำเภอบางซื่อ

จังหวัดกรุงเทพฯ 10800

E-mail Address lekthehero@yahoo.com โทรศัพท์มือถือ 08 1815 0789

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา ภาษาไทย สถาบัน มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ปริญญาโทสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประสบการณ์ด้านการวิจัย

1. การแสดงโขนสด
2. กราวตรวจพล
3. เพลงหน้าพาทย์กระบี่ลีลา

ประวัติผู้วิจัย

นางสาวนุกิจ สุขสวัสดิ์

วัน/เดือน/ปีเกิด 17 เดือนกรกฎาคม 2510 อายุ 45 ปี

ตำแหน่งปัจจุบัน ครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เลขที่ 28

ต.บางแก้ว อ.เมืองอ่างทอง จ.อ่างทอง 14000

โทรศัพท์ 035611548 โทรสาร 035620108

ที่อยู่บ้าน บ้านเลขที่ 65 หมู่ 1 ต.หัวรอ อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา

E-mail Address nukid1707@hotmail.com โทรศัพท์มือถือ 081852 1985

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา สังคมศึกษา วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา

ประสบการณ์ด้านการวิจัย

1. บทเรียนสำเร็จรูป เรื่อง สมัยสุโขทัย

