ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

โดย

ดร.สุขสันติ แวงวรรณ

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2557

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิ

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Barcode.....

เลขเรียกหนังสือ.....

.....

.....

หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น

THE RIDING DANCE IN THE NEW OF LIKE PERFORMANCE

BY

DR. SUKSANTI WANGWAN

FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2014

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

บทคัดย่อ

งานวิจัยสร้างสรรค์ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี นี้ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา 2 ประการ ประการแรก เพื่อสร้างสรรค์ระบำชุดใหม่ และเป็นการสืบทอดรูปแบบกระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก ที่มีลักษณะเฉพาะตามแนวคิดเชิงอนุรักษ์ ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ประการที่สองของการวิจัย

กระบวนการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมท่ารำและกระบวนรำของศิลปินลิเก 3 ท่าน คือ นายมนตรี นาคะศิริ นายบุญเลิศ นาจพินิจและนายกิตติ เจือเพ็ชร์ กระบวนการสร้างสรรค์ ใช้วิธีการศึกษาจากภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง กระบวนรำตั้งแต่ต้นจนจบ โดยครูทั้ง 3 ท่านเป็นผู้รำ ผู้วิจัย เริ่มต้นศึกษาจากภาพเคลื่อนไหวของครูเพื่อกำหนดท่านิ่ง จากนั้นนำภาพที่บันทึกไว้ไปให้ครูต้นแบบพิจารณาและตรวจสอบก่อนจะนำกลับมาปรับปรุง แก้ไข อาทิ กำหนดรายละเอียดของ ศีรษะ มือ เข่า เท้า ตามคำแนะนำ ให้ครูพิจารณาจนเป็นที่พอใจ เป็นต้น จากนั้นผู้วิจัยจึงนำท่ารำต่างๆมาเรียงร้อยเป็นกระบวนรำใหม่ โดยแบ่งการแสดงออกเป็นทั้งหมด 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ปฐม เป็นการรำในช่วงแรก เริ่มตั้งแต่ผู้แสดงออกจากหลังโรงมาถึงกลางเวทีจนถึงท่าขึ้นม้า ใช้กระบวนรำ 2 กระบวน คือ กระบวนรำท่าลินลาศอาชา และกระบวนรำ ท่าอาชาปรีเปรม ช่วงที่ 2 ลีลา เป็นช่วงที่สร้างสรรค์กระบวนรำตั้งแต่ท่าขึ้นม้าเป็นต้นไป ใช้กระบวนรำ 14 กระบวน คือ กระบวนท่าอาชาพยศ กระบวนท่าอาชาทยาน กระบวนท่าขี่อาชา กระบวนท่าหงส์ชูคอ กระบวนท่าอาชาตลบหลัง กระบวนท่าอาชาคะนอง กระบวนท่าอาชาอาชาถัดถอย กระบวนท่าอาชาโขยกเล่นไหล่ กระบวนท่าอาชาเล่นเท้า กระบวนท่าอาชาเล่นเท้าหมุนตัว กระบวนท่าอาชาเหยาะย่อง กระบวนท่าอาชาผยอง และกระบวนท่าเหลี่ยมใหญ่ และช่วงที่ 3 ดำเนิน เป็นช่วงที่สร้างสรรค์กระบวนรำก่อนเข้าฉากหรือเข้าหลังโรง ใช้กระบวนรำ 2 กระบวน คือ กระบวนท่าอาชาเผ่นโผน และกระบวนท่าอาชาผงาด กลวิธีในการรำของการแสดงชุดนี้ ก่อนจะเริ่มเข้าท่ารำหลัก จะต้องมีการเชื่อมท่าคือ “ท่าอาชาพยศ” ผู้แสดงใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง 2 ประเภท คือ แส้และม้าแผง

การแสดง ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี นี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิมากกว่า 3 ครั้ง จึงได้มีการปรับแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่างๆ จึงอาจกล่าวได้ว่า งานสร้างสรรค์ชุดดังกล่าวนี้เป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความสมบูรณ์ในระดับที่สามารถใช้แสดงเผยแพร่ในโอกาสต่างๆ และใช้สอนในสถานศึกษาได้ต่อไป

Abstract

The Creative research of Thai performance: the riding dance in the new of Like performance is qualitative research. The purposes of this research were (1) to create new series of dance and (2) to carry on the type of riding dance in the new of Like performance that has a specific character with conservative concept.

The sample groups of this research were Like's artists; Mr. Montri Nakasiri, Mr. Boonlert Narjpinij, and Mr. Kitti Juaepech. Researcher was collected posture and process of dance by using motions and photos. The motions and photos were recorded and used in new posture determination. Then, researcher took it to the sample group for consideration and investigation before posture improvement such as the description of head, hand, knee, and foot that aligned with Like's artists.

The new series of dance were divided into 3 parts as follow;

1. Primary session is the first period that performer come out from backside to center of stage until going up the horse. This session was used 2 processes of dance; "LinLard Archa" and "Archa Proprem".

2. Second session is the new creation of dance posture since going up the horse posture. This session was used 14 processes of dance; "Archa Payos", "Archa Tayan", "Riding Archa", "Hong Chu Kor", "Archa Talob Lang", "Archa Kanong", "Archa", "Archa Tadtoi", "Archa Kayok Len Lhai", "Archa Len Tao", "Archa Mhoon Tua", "Archa Yor Yong", "Archa Payong", and "Leam Yhai"

3. Final session is the creation of dance process before returning to the back of stage. This session was used 2 processes of dance; "Archa Phen Phon" and "Archa Pa-ngard"

However, this performance has a strategy before leading to main dance by using a posture connection is called "Archa Payos". Performer used 2 type of props; whip and artificial horse.

This Creative research of Thai performance: the riding dance in the new of Like performance was approved by expert more than 3 times and has already improved. Therefore this research is completed in usable level that can use for publicity and teaching in academic institutions.

กิตติกรรมประกาศ

ระบำอัศวลีลานาฏดนตรีจึงเป็นระบำสร้างสรรค์โดยการนำกระบวนรำขี่ม้าที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลจากศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการวิชาชีพลิเกมาร้อยเรียงกระบวนรำให้เป็นชุด เป็นตอน และเป็นลำดับเพื่อให้เกิดความสวยงามเสียใหม่ โดยคงความเป็นมาตรฐานของกระบวนรำเดิม ทั้งนี้เพื่อเป็นการรวบรวม อนุรักษ์ ส่งเสริม ศิลปะการแสดงที่เป็นมหรสพพื้นบ้านที่จะถ่ายทอดเรื่องราวและอนุรักษ์กระบวนรำขี่ม้าในลิเกให้คงอยู่ในวัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทยตลอดไป

ขอขอบคุณ ผู้บริหารและบุคลากรที่เกี่ยวข้องจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่กรุณาให้ทุนวิจัย และขอขอบคุณผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ที่กรุณาให้เวลาราชการในการเดินทางไปสืบค้นข้อมูล

ขอขอบคุณนายมนตรี นาคะศิริ นายบุญเลิศ นาจพินิจ ที่กรุณาให้ข้อมูลด้วยความยินดี นายกิตติ เจือเพ็ชร์ ศิลปินลิเกที่มากด้วยความสามารถและยังเป็นเพื่อนร่วมงาน ที่ร่วมเดินทางไปสืบค้นข้อมูลอย่างไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย

ขอขอบคุณนางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ แรงบันดาลใจสำคัญ ที่ทำให้รำขี่ม้าแผงในโรงละครกลายมาเป็นรำขี่ม้าแผงในโรงลิเกจนปัจจุบัน นอกจากนั้นยังมีศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ครู อาจารย์ ทั้งในสถาบันและนอกสถาบัน ที่มิอาจกล่าวนามเป็นรายบุคคลอีกหลายท่าน ที่กรุณาให้ข้อมูล คำแนะนำและแนวทางการศึกษาแหล่งสืบค้นที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยฉบับนี้เป็นอย่างยิ่ง

สุดท้ายนี้กราบขอบคุณ ปู่ย่า ตา ยาย พ่อเอนก แม่จงกร แวงวรรณบุพการีผู้เป็นพลังผลักดันที่ยิ่งใหญ่ที่ทำให้เดินบนเส้นทางสายนี้ได้อย่างสง่างาม ขอบคุณพี่สาวนุกิจ สุขสวัสดิ์ ที่คอยให้คำแนะนำเพิ่มเติมเสมอมา ขอบคุณน้องพชระ โชติภิญโญกุล ที่ทำหน้าที่ผู้ช่วยวิจัยจนงานสำเร็จได้ตามกำหนด

ขอขอบใจลูกศิษย์วงโปงลางดอกคูณและลูกศิษย์วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองทุกคนกำลังใจของทุกคนคือพลัง ที่ก่อให้เกิดพลังในการทำงานต่อไป

สุขสันติ แวงวรรณ

สารบัญ

		หน้า
บทที่ ๑	บทนำ	๑
	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	๑
	วัตถุประสงค์	๓
	ขอบเขตในการวิจัย	๓
	เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	๓
	วิธีการสร้างสรรค์	๔
	ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ	๗
	ผลลัพธ์ (Output) ของโครงการ	๘
	ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย	๘
บทที่ ๒	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๙
	๒.๑ องค์ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงลิเก	๙
	๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของลิเก	๙
	๒.๑.๒ ประเภทของลิเก	๑๕
	๒.๑.๓ ศิลปินลิเกที่สำคัญ	๑๙
	๒.๑.๔ จารีตของการแสดงลิเก	๒๓
	๒.๑.๔.๑ ขั้นตอนในการแสดงลิเก	๒๓
	๒.๑.๔.๒ วิธีการฝึกหัด	๒๖
	๒.๑.๔.๓ ค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก	๓๑
	๒.๑.๕ องค์ประกอบในการแสดงลิเก	๓๔
	๒.๑.๕.๑ องค์ประกอบทางภาษา	๓๔
	๒.๑.๕.๒ องค์ประกอบด้านนาฏศิลป์การรำ	๓๗
	๒.๑.๕.๓ องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี	๓๘
	๒.๑.๕.๔ องค์ประกอบด้านการแต่งกายและแต่งหน้า	๔๑
	๒.๑.๕.๕ องค์ประกอบด้านเวที ฉาก แสง และเสียง	๔๔
	๒.๒ องค์ประกอบการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก	๔๖
	๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมา	๔๖
	๒.๒.๒ ความสำคัญและโอกาสที่ใช้	๕๐

สารบัญ

หน้า

๒.๒.๓ วงดนตรีและเพลงกระกอบการำขี่ม้าแผง ๕๒
๒.๒.๓.๑ วงดนตรีประกอบการรำขี่ม้าแผง ๕๒
๒.๒.๓.๒ เพลงประกอบการรำขี่ม้าแผง ๕๓
๒.๒.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ๕๕
๒.๒.๔.๑ ม้าแผง ๕๕
๒.๒.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการรำขี่ม้าแผง ๕๖
๒.๒.๕ การแต่งกายแต่งหน้า ๖๑
๒.๒.๕.๑ การแต่งกาย ๖๑
๒.๒.๕.๒ การแต่งหน้า ๖๖
๒.๓ งานวิจัยที่เกี่ยวกับลิเก ๗๐
บทที่ ๓ กระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ๗๖
๓.๑ ผลจากการวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก ๗๖
๓.๑.๑ กระบวนรำขี่ม้าแผงที่ศึกษาจากศิลปินลิเก ๗๖
๓.๑.๑.๑ กระบวนรำขี่ม้าแผงของมนตรี นาคะศิริ ๗๘
๓.๑.๑.๒ กระบวนรำขี่ม้าแผงของบุญเลิศ นาจพินิจ ๘๐
๓.๑.๑.๓ กระบวนรำขี่ม้าแผงของกิตติ เจือเพ็ชร์ ๘๒
๓.๑.๒ สรุปและอภิปรายผล ๘๔
๓.๒ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน ๘๘
๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ๘๙
๓.๓.๑ กระบวนท่ารำ ๘๙
๓.๓.๒ ลำดับการแสดง ๙๕
๓.๓.๓ ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ๙๕
๓.๓.๔ การแต่งกายของผู้แสดง ๙๗
๓.๓.๕ อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ๑๐๒
๓.๔ การทดลองเผยแพร่ผลงาน ๑๐๓
๓.๔.๑ ทดลองแสดงครั้งที่ ๑ ๑๐๔

สารบัญ

		หน้า
	๓.๔.๒ ทดลองแสดงครั้งที่ ๒	๑๐๖
	๓.๔.๓ ทดลองแสดงครั้งที่ ๓	๑๐๘
	๓.๔.๔ ปัญหาที่พบในขณะดำเนินการวิจัย	๑๐๙
บทที่ ๔	๔.๑ แนวคิดการนำเสนอระบำสร้างสรค์ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี	๑๑๑
	๔.๒ กระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี	๑๑๒
	๔.๓ การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	๑๔๙
	๔.๔ สรุป	๑๕๑
บทที่ ๕	สรุปผลและข้อเสนอแนะ	๑๕๒
	๕.๑ สรุปผล	๑๕๒
	๕.๒ ข้อเสนอแนะ	๑๕๓
รายการอ้างอิง		๑๕๕
ประวัติผู้วิจัย		๑๕๗

บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

"ลิเก" หรือ **"ยี่เก"** เป็นนาฏกรรมประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมบันเทิงของไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยมีการสันนิษฐานว่าเกิดจากการ "ทางสวดคฤหัสถ์" หรือการสวดหน้าศพที่เรียกว่า "จำอวดหน้าศพ" ที่เล่นในชุดออกภาษาต่างๆ[๑] บางข้อสันนิษฐานก็ว่า มีเค้ามาจากการสวดบูชาพระประกอบทำนองรำมะนาในทางศาสนาของพวกแขกอิสลามทางมลายู[๒] ต่อมาได้ศิลปินของไทยได้พัฒนานำมาแสดงบ้าง โดยผู้แสดงจะร้องเพลงประกอบท่ารำ โดยใช้ "เพลงบันตน"เป็นหลักและคิดต่อเติมแทรกแซงคำไทยปนเข้าไป บรรเลงเพลงด้วยรำมะนาตามรูปแบบการสวดแขกที่มีมาแต่เดิม[๓] เพลงบันตนที่ร้องเป็นเพลงภาษาชาติต่างๆ อาทิ เขมร มอญ ลาว ข่า ฝรั่ง แขก เป็นต้น เรียกว่า "ลิเกสิบสองภาษา" เพื่อโชว์ท่ารำและดนตรีของชาตินั้นๆ[๔] มักแสดงเป็นชุดเป็นตอนสั้นๆตามชาติภาษา เช่น ชุดมอญในเรื่องราชาธิราช ตอนพระยาน้อยชมตลาด ชุดลาวในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนบักป่องบักเป้อพบพลายบัวกับนางแว่นแก้ว เป็นต้น[๕] โดยผู้แสดงแต่งกายตามชาติภาษาที่ร้องอยู่นั้น เรียกการแสดงลิเกแบบนี้ว่า ***"ลิเกบันตน"***

ต่อมาเกิดรูปแบบการเล่นขึ้นใหม่ที่พัฒนาจากการเล่นลิเกบันตน เรียกว่า ***"ลิเกลูกบท"*** ใช้การบรรเลงปี่พาทย์แทนการรับลูกคู่ที่ตีรำมะนา เพื่อให้เกิดความไพเราะในการบรรเลงยิ่งขึ้น ฉะนั้นลิเกชนิดนี้จึงไม่มีลูกคู่[๖] สำหรับผู้แสดงนั้น จะสวมเสื้อผ้าสีฉูดฉาด นักแสดงชายจะโพกผ้าหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะ ส่วนนักแสดงหญิงจะสวมช้องผมปลอม[๗] บางข้อสันนิษฐานก็ว่า ลิเกลูกบทเกิดขึ้น

---

[๑] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, **วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓), หน้า ๒๒๒.

[๒] มนตรี ตราโมท, **การละเล่นของไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๒ (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๐), หน้า ๗๕.

[๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๗.

[๔] คณะกรรมการโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, **วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการรัฐมนตรี, ๒๕๒๓), หน้า ๑๗.

[๕] อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ ๓.

[๖] ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์, **ศิลปศาสตร์ ลิเก ละคร โขน หนัง ของไทย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ หอสมุดกลาง ๐๙, ๒๕๓๗), หน้า ๒๔.

[๗] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย : การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๙๑ – ๒๕๐๐** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๙), หน้า ๔๒.

ภายหลังลิเกทรงเครื่อง เนื่องจากเหตุผลทางสังคม คือ ราคาค่าเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับสูง จึงทำให้ลิเกลูกบทใช้เครื่องแต่งกายไม่มาก[๙]

"ลิเกทรงเครื่อง" เป็นลิเกแบบหนึ่งที่สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากการแสดงลิเกบันตนผสมเข้ากับลิเกลูกบท ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยชุดที่มีความวิจิตรงดงาม ปักเลื่อม ปักดิ้น เหมือนอย่างละครรำการแสดงจะปรับปรุงให้สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ชม และสภาพสังคมที่ส่งผลต่อรสนิยมของผู้ชม เช่น เน้นความกระชับ รวดเร็วสนุกสนาน ให้ความสำคัญกับท่ารำและเพลงร้องเท่าที่จำเป็น[๙] ในสมัยก่อนเรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่ก็เป็นละครพื้นบ้าน หรือละครที่เป็นที่นิยมแพร่หลาย อาทิ แก้วหน้าม้า ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี นางสิบสอง พระสุธนมโนราห์ เป็นต้น แต่ในปัจจุบันมีการแต่งเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดงขึ้นใหม่ โดยมีเนื้อหาในเชิงชิงรักหักสวาท เผชิญภัย การต่อสู้ รวมไปถึงเรื่องตลกที่เกิดขึ้นในสังคม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ลิเกทรงเครื่องเป็นที่นิยมสำหรับผู้ชมตลอดมา[๑๐]

จะเห็นได้ว่า ลิเกมีการพัฒนาการในเรื่องของรูปแบบกระบวนการแสดงมาโดยตลอด เพื่อให้เป็นการแสดงที่เข้าถึงประชาชนได้ทุกเพศทุกวัยและทุกระดับชั้น อาทิ การแสดงเนื้อเรื่องที่มีความทันสมัยมากขึ้น คล้ายๆกับละครเวที การใช้หน้าตาผู้แสดงเป็นจุดขาย เพื่อดึงดูดผู้ชมมากกว่าการใช้ฝีมือในการร้องและรำ ตลอดจนในปัจจุบันใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ประกอบการแสดง เป็นต้น สิ่งต่างๆเหล่านี้ทำให้ลิเกก้าวหน้าในมิติของวัฒนธรรมความบันเทิงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน แต่หากพิจารณาในมิตินาฏศิลป์แล้ว การเปลี่ยนแปลงทางดังกล่าวส่งผลต่อการแสดงลิเกสำคัญประการหนึ่ง กล่าวคือ ทำให้กระบวนรำต่างๆ เริ่มหายไปจากรูปแบบการแสดงที่มีมาแต่เดิม ผลจากการเก็บข้อมูลเบื้องต้น พบว่าการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของการแสดงทำให้ลดทอนกระบวนรำที่มีมาแต่เดิม อย่างกระบวนรำของพระเอกที่เคยได้รับความนิยมจากผู้ชมและกำลังจะสูญหายไปคือ ***"รำขี่ม้า"*** หรือ ***"รำม้าย่อง"*** ซึ่งเป็นการ *"รำขี่ม้าแผง"* คือ ผู้รำใช้ม้าปลอมเหน็บไว้ที่เอวขณะแสดง ดังนั้นแล้วจึงให้ผู้แสดงได้อวดฝีมือการรำได้อย่างเต็มความสามารถ ประกอบด้วยกระบวนรำดังกล่าวเป็นกระบวนรำที่ต้องใช้ฝีมือขั้นสูงในการแสดงและครูไม่นิยมถ่ายทอด ศิลปินรุ่นหลังจึงสามารถรำได้ค่อนข้างน้อย อย่างไรก็ตามลิเกทุกคณะก็ยังคงให้ความสำคัญเพราะเป็นการรำอวดฝีมือ แสดงความสามารถของตนและผู้แสดงในคณะตน นอกจากนี้แล้วการรำขี้ม้านี้ ยังสามารถสร้างความสนใจและจูงใจให้ผู้ชมให้รางวัลแก่ผู้แสดง ซึ่งส่งผลให้คณะลิเกนั้นๆ ได้รับชื่อเสียงและธำรงคณะของตนได้

ด้วยลีลากระบวนรำขี่ม้าเป็นกระบวนรำเฉพาะ ศิลปินลิเกแต่ละคนเมื่อได้รับถ่ายทอดกระบวนรำจากครูลิเกแล้วก็จะนำมาปรับปรุง เพิ่มกระบวนรำ ให้เหมาะสมกับบุคลิก สรีระและพื้นฐานการรำ

---

[๙] อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ ๔, หน้า ๑๘.

[๙] อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ ๘.

[๑๐] อ้างแล้วในเชิงอรรถที่ ๔, หน้า ๒๗.

ของตน จึงทำให้เกิดกระบวนรำขี่ม้าหลายกระบวน ทำให้กระบวนรำผ่านการถ่ายทอด ทดลอง และปรับเปลี่ยนให้เข้ากับผู้แสดงจากรุ่น สู่รุ่น จนกลายเป็นกระบวนรำเฉพาะทางลิเกในที่สุด ความงามที่ปรากฏในกระบวนรำ เหลี่ยม วง การใช้สีหน้าประกอบการรำจึงกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่แสดงความเป็นตัวตนลิเกได้อย่างชัดเจน

จากการสำรวจและเก็บรวบรวมข้อมูลในงานวิจัยเรื่อง *"รำขี่ม้าลิเก"* พบว่า กระบวนรำขี่ม้าในลิเก มีกระบวนรำที่มีความเป็นรูปแบบเฉพาะในผู้แสดงแต่ละคน ทว่าในความแตกต่างนั้นยังมีกระบวนรำที่สามารถจัดเป็นท่ามาตรฐานของการรำชนิดนี้ได้ ดังนั้นแล้วผู้วิจัยเห็นว่า ควรนำกระบวนรำขี่ม้าที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลจากศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในวงการวิชาชีพลิเกมาร้อยเรียงกระบวนรำให้เป็นชุด เป็นตอน และเป็นลำดับเพื่อให้เกิดความสวยงามเสียใหม่ โดยคงความเป็นมาตรฐานของกระบวนรำเดิม ทั้งนี้เพื่อเป็นการรวบรวม อนุรักษ์ ส่งเสริม ศิลปะการแสดงที่เป็นมหรสพพื้นบ้านที่จะถ่ายทอดเรื่องราวและอนุรักษ์กระบวนรำขี่ม้าในลิเกให้คงอยู่ในวัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทยตลอดไป

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อสร้างสรรค์ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

๑.๒.๒ เพื่ออนุรักษ์ สืบทอด รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

๑.๓ ขอบเขตในการวิจัย

ศึกษา สืบค้น และสร้างสรรค์กระบวนรำขี่ม้า จากข้อมูลในงานวิจัยเรื่องรำขี่ม้าลิเกเป็นข้อมูลพื้นฐานพื้นฐาน ประกอบการสัมภาษณ์และการถ่ายทอดกระบวนรำจากครูลิเก ศิลปินลิเกและศิลปินกรมศิลปากรที่ได้รับถ่ายทอดกระบวนรำขี่ม้าลิเก

๑.๔ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือหรือวิธีการที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วยการสังเกต การสัมภาษณ์ การประชุมกลุ่ม การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ และการสร้างสรรค์กระบวนรำในการวิจัยครั้งนี้ มีรายละเอียดดังนี้

๑.๔.๑ การสังเกต ผู้วิจัยได้ติดตามและรับชมการแสดงลิเกในโอกาสต่างๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนแสดง โดยใช้วิธีการสังเกต ๒ วิธี คือ

๑.๔.๑.๑ *การสังเกตแบบมีส่วนร่วม* ผู้วิจัยได้สร้างความสัมพันธ์กับศิลปินเพื่อสังเกตวิถีชีวิตของศิลปินองค์ประกอบในการแสดงลิเกตั้งแต่ก่อนเริ่มทำการแสดงจนเสร็จสิ้นการแสดง

๑.๔.๑.๒ *การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม* ผู้วิจัยเข้าไปร่วมงานที่มีการแสดงลิเก โดยสังเกตวิถีชีวิตและกระบวนการแสดงในระยะห่างเพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นจริงมากที่สุด

๑.๔.๒ การสัมภาษณ์ ใช้วิธีการสัมภาษณ์ ๒ วิธี คือ

๑.๔.๒.๑ *การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง* ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นคำถามสำหรับการสัมภาษณ์ไว้ชัดเจนเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไป ประวัติความเป็นมาองค์ประกอบและรูปแบบในการแสดงลิเกออกแบบโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบ่งเป็น ๒ ส่วน คือ ส่วนที่หนึ่งเป็นข้อมูลเกี่ยวกับผู้ตอบแบบสัมภาษณ์ ส่วนที่สองเป็นประเด็นคำถาม

๑.๔.๒.๒ *การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง* เป็นคำถามที่ผู้วิจัยไม่ได้กำหนดประเด็นไว้ล่วงหน้า แต่เป็นการสนทนากับผู้สัมภาษณ์ในเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับงานวิจัย เพื่อให้ได้รายละเอียดที่สมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น

๑.๔.๓ สื่อเทคโนโลยีต่างๆที่ใช้ในการบันทึกภาพและเสียง ได้แก่ กล้องถ่ายรูป กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว ผู้วิจัยใช้เพื่อบันทึกข้อมูลในขณะที่ทำการวิจัย ทั้งนี้เพื่อให้เห็นข้อผิดพลาดเพื่อที่จะนำไปปรับปรุงแก้ไขผลงานให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

๑.๕ วิธีการสร้างสรรค์

๑.๕.๑ รวบรวมกระบวนรำขี่ม้าจากศิลปินลิเกที่ได้จากการการสัมภาษณ์พร้อมบันทึกภาพเคลื่อนไหว

๑.๕.๒ จัดหมวดหมู่กระบวนรำขี่ม้าของศิลปินลิเกแต่ละท่าน พร้อมทั้งจัดระเบียบกระบวนรำบนพื้นฐานกระบวนรำเดิม

๑.๕.๓ ออกแบบการแสดง แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ

๑) ร้อยเรียงลำดับกระบวนรำขี่ม้าที่ได้จนเกิดเป็นกระบวนรำ ควบคู่ไปกับการศึกษากระบวนการขี่ม้าและบังคับม้าจริง

๒) ออกแบบการบรรเลงดนตรี

๓) ออกแบบลำดับการแสดง

๑.๕.๔ นำเสนอการแสดงชุดดังกล่าวต่อศิลปินลิเก

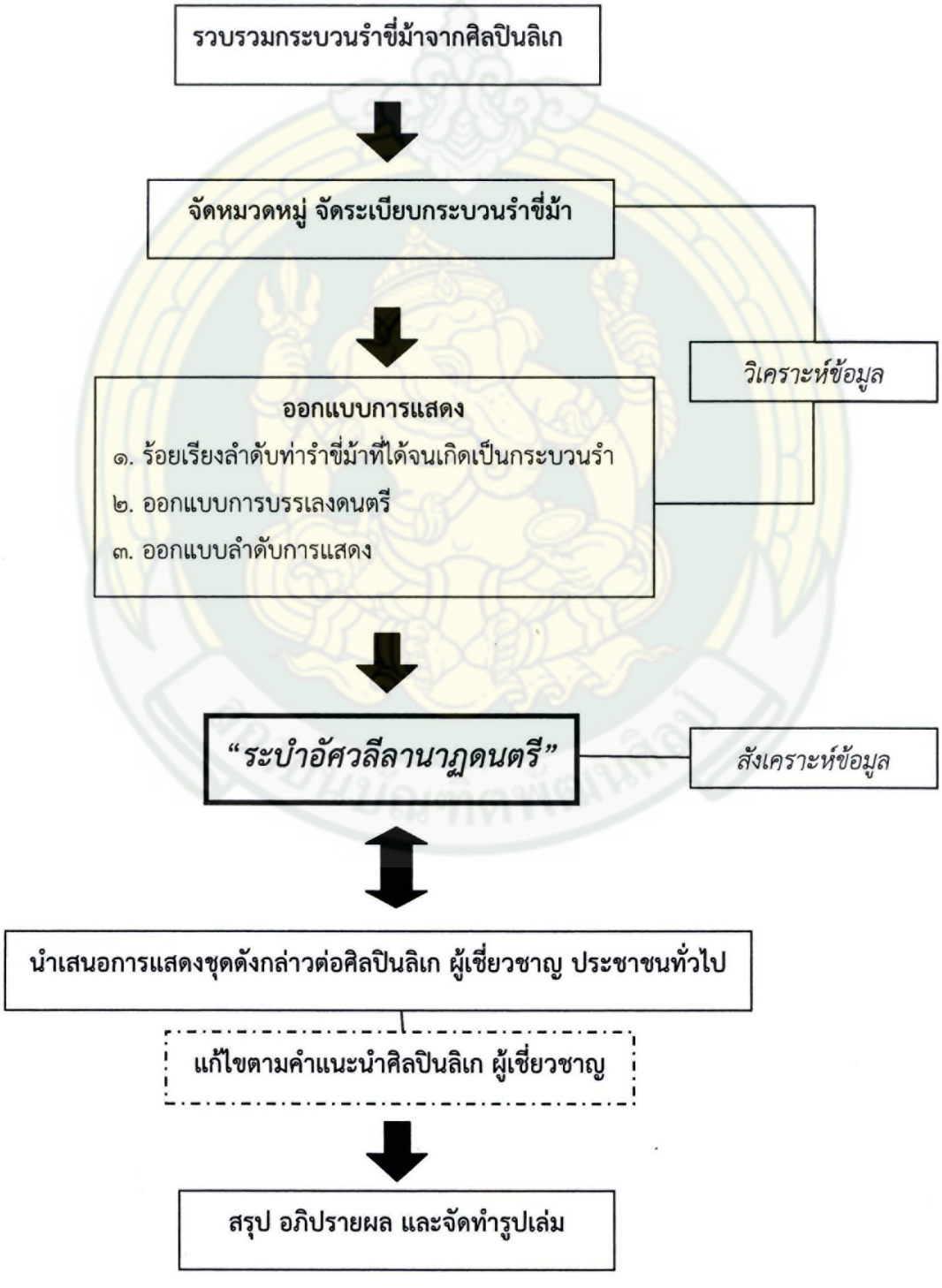
๑.๕.๕ ประเมิน สรุป ปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ตามแบบประเมินและคำแนะนำ

๑.๕.๖ นำเสนอการแสดงชุดดังกล่าวต่อศิลปินลิเก ผู้เชี่ยวชาญ ประชาชนทั่วไป

๑.๕.๗ สรุปผลการแสดง และจัดทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์

จากขั้นตอนต่างๆ ข้างต้นสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิที่ ๑ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งานชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี



นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูล ตามระเบียบวิธีการในคู่มือการวิจัยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในรูปแบบของเอกสาร โดยแบ่งเป็น ๕ บท ดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๓ ขอบเขตในการวิจัย

๑.๔ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

๑.๕ วิธีการสร้างสรรค์

๑.๖ ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ

๑.๗ ผลลัพธ์ (Output) ของโครงการ

๑.๘ ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย

บทที่ ๒ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๑ องค์ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงลิเก

๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของลิเก

๒.๑.๒ ประเภทของลิเก

๒.๑.๓ ศิลปินลิเกที่สำคัญ

๒.๑.๔ จารีตของการแสดงลิเก

๒.๑.๕ องค์ประกอบในการแสดงลิเก

๒.๒ องค์ประกอบการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมาของการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

๒.๒.๒ ความสำคัญและโอกาสที่ใช้

๒.๒.๓ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

๒.๒.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

๒.๓ งานวิจัยที่เกี่ยวกับลิเก

บทที่ ๓ กระบวนการสร้างสรรค์งาน

๓.๑ ผลจากการวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

๓.๒ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน

๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน

๓.๔ การทดลองเผยแพร่ผลงาน

บทที่ ๔ กระบวนรำ ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

๔.๑ องค์ประกอบการแสดง

๔.๑.๑ เครื่องแต่งกาย

๔.๑.๒ เพลงประกอบการแสดง

๔.๑.๓ การออกแบบแถวและการใช้พื้นที่ในการแสดง

๔.๑.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

๔.๒ กระบวนท่ารำ ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

๔.๒.๑ กระบวนรำในเพลงราชนิเกลิงแปลง

๔.๒.๒ กระบวนรำในเพลงม้าย่อง

๔.๒.๓ วิเคราะห์กระบวนท่ารำ

๑) การใช้เท้า

๒) การใช้ลำตัว

๓) การใช้ไหล่

๔) การใช้มือ

๕) การใช้ศีรษะ

๔.๒.๔ การใช้สีหน้าและอารมณ์ในการแสดง

๔.๔

(ข้อมูลในส่วนนี้อยู่ในระหว่างการดำเนินการเรียบเรียงข้อมูลให้มีความสมบูรณ์)

บทที่ ๕ บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

(ข้อมูลในส่วนนี้อยู่ในระหว่างการดำเนินการเรียบเรียงข้อมูลให้มีความสมบูรณ์)

๑.๖ ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ (โดยสังเขป)

งานวิจัยนี้ วิจัยได้วางแผนการดำเนินงานตามระยะเวลาดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ ๑ ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ (โดยสังเขป)

ระยะเวลา/ แผนการดำเนินงาน	๒๕๕๖			๒๕๕๗								
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.

ระยะเวลา/แผนการดำเนินงาน	๒๕๕๖			๒๕๕๗								
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
๑. เสนอขออนุมัติโครงการ	↔	↔										
๒. เก็บรวบรวมข้อมูล		↔	↔	↔	↔							
๓. ประดิษฐ์และทดลองกระบวนรำ				↔	↔	↔	↔					
๔.ทดลองนำเสนองานต่อผู้เชี่ยวชาญและสาธารณชน							↔	↔	↔	↔	↔	
๕. เสนอความก้าวหน้าในงานวิจัย										↔		
๖. วิเคราะห์และประมวลผลข้อมูล											↔	
๗. ตรวจสอบข้อมูลโดยผู้เชี่ยวชาญ								↔	↔	↔	↔	
๘.สรุปผลและเสนอผลงานสร้างสรรค์											↔	
๙.นำเสนอข้อมูลงานสร้างสรรค์ต่อ												↔

คณะกรรมการของสถาบัน												

๑.๗ ผลลัพธ์ (Output) ของโครงการ

๗.๑ กระบวนรำขี่ม้าแผงลิเกได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณชนในรูปแบบระบำหมู่ ในชุด *"ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี"*

๗.๒ นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดดังกล่าวจะเกิดประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ และวงการวิชาชีพลิเกในอนาคตต่อไป

๑.๘ ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัย

เพื่อการอนุรักษ์กระบวนรำขี่ม้าแผงลิเก และเป็นการส่งเสริม พัฒนา มหรสพพื้นบ้านในรูปแบบ วิธีการทางนาฏศิลป์ ซึ่งสามารถนำไปใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การศึกษาค้นคว้า เกิดการพัฒนาวิชาชีพลิเกให้มีมาตรฐานการรำที่สูงขึ้น

บทที่ ๒
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยขอเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในการวิจัย ได้แก่ประวัติความเป็นมา พัฒนาการ จารีต องค์ประกอบ เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาและทำความเข้าใจเกี่ยวกับการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเกและระบำอัศวลีลานาฏดนตรี โดยแบ่งหัวข้อตามลำดับดังนี้

๒.๑ องค์ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงลิเก
- ๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของลิเก
- ๒.๑.๒ ประเภทของลิเก
- ๒.๑.๓ ศิลปินลิเกที่สำคัญ
- ๒.๑.๔ จารีตของการแสดงลิเก
- ๒.๑.๕ องค์ประกอบในการแสดงลิเก

๒.๒ องค์ประกอบการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก
- ๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมาของการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก
- ๒.๒.๒ ความสำคัญและโอกาสที่ใช้
- ๒.๒.๓ ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง
- ๒.๒.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

๒.๓ งานวิจัยที่เกี่ยวกับลิเก

๒.๑ องค์ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับการแสดงลิเก

๒.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของลิเก

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายที่มาของ “ลิเก” ว่ามีเค้ามาจาก “การสวดแขก” ซึ่งเป็นพิธีกรรมในการสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าและอวยพรของแขกมุสลิมนิกายเจ้าเซ็น (ชิอิท) การสวดที่มีทำนองเฉพาะ ใช้รำมะนาเป็นเครื่องดนตรีประกอบเป็นหลัก และนิยมสวดในการพิธีต่างๆ ทั้งงานมงคลและอวมงคล รวมทั้งหาโอกาสสวดถวายพระพรหรือช่วยการพระราช

กุศลถวายพระมหากษัตริย์และเจ้านายไทยอยู่ประจำ[๑] ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อธิบายใน สาส์นสมเด็จฯ ความว่า

> *"หม่อมฉันไปดูเห็นล้วนเป็นแขกที่เกิดในเมืองไทย ... นั่งขัดสมาธิ์ ถือรำมะนาแขกล้อมเป็นวง จะเป็นวงเดียวหรือสองวงจำไม่ได้แน่ แต่นั่งสวดโยกตัวไปมา สวดเป็นลำนำอย่างแขกเข้ากับจังหวะรำมะนา ได้เห็นเป็นครั้งแรกก็ไม่สู้เอาใจใส่นัก ... เมื่อเที่ยวเดินดูการมหรสพต่างๆ ไปเห็นพวกนักสวดแขกชาวเมืองไทยนั่งเป็นวงตีรำมะนา สวดประชันกันอยู่สองปะรำ วงในปะรำหนึ่งเห็นจะเล่นลูกหมด เห็นเอารำมะนาใบหนึ่งขึ้นตั้งจุดเทียนข้างหลังส่องไฟให้หนังรำมะนาเป็นจอ แล้วเอารูปหนังตะลุงตัวเล็กๆขึ้นเชิด พอเห็น หม่อมฉันก็นึกว่าพวกนักสวดแขกจะเป็นทำนองเดียวกับพวกนักสวดคฤหัสถ์ของไทยเรานั่นเอง คือเอาการสวดธรรมในกุฎีเป็นเค้าไปคิดสวดให้สนุกจนเลยเป็นเครื่องเล่น*
>
> *ต่อนั่นมาถึงงานพระเมรุสมเด็จพระนางสุนันทาฯที่ท้องสนามหลวง เมื่อพระราชทานเพลิงแล้วทำบุญ ๗ วัน ณ พระพุทธนิเวศน์ พวกพระญาติดูเหมือนจะเป็นพระยาราชภักดี (โค) กราบทูลว่า พวกข้าขอเฝ้าคิดรวมกันเล่นยี่เกอย่างแขกขึ้นใหม่ ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเล่นถวายตัวเป็นมหรสพสนองพระเดชพระคุณในงานนั้น ก็โปรดให้เล่นตามประสงค์*
>
> *ปลูกปะรำเป็นที่เล่น กั้นฉากเป็นหน้าโรงและในโรงเหมือนโรงละคร มีพวกแขก (หรือไทยแต่งตัวเป็นแขก) ถือรำมะนานั่งเป็นวงอยู่หน้าโรงแทนปี่พาทย์ แรกเล่นพวกนักสวด สวดลำนำแขกเข้ากับรำมะนา โหมโรงสักครู่หนึ่ง แล้วมีตัวคนเล่นแต่งเป็นแขกฮินดูออกมาจากในโรง มาร้องลำนำเต้นเข้ากับจังหวะรำมะนาและเพลงสวด ประเดี๋ยวหยุดเจรจา มีคนแต่งตัวเป็นไทยออกมาถามกิจธุระ แขกฮินดูบอกว่าจะมารดน้ำให้เกิดสวัสดิมคล แล้วก็ร้องและเต้นอีกสักพักหนึ่ง หมดชุดก็เข้าโรง"*

(พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. ๒๕๕๒: ๒๒๘ – ๒๒๙)

จากพระอรรถาธิบายข้างต้น แสดงให้เห็นถึงที่มาของยี่เก ว่ามีเค้ามาจากการสวดแขกได้อย่างชัดเจน หลังจากนั้นได้ปรับปรุงจากรูปแบบการแสดงสวดแขกจนกลายเป็น "ยี่เกอย่างแขก" ที่มีรูปแบบการเล่นเป็นต้นเค้าลิเกที่สืบทอดมาในปัจจุบัน แต่สิ่งหนึ่งที่ยังคนเต้นเค้าของการสวดแขกนั่นคือ "แขกรดน้ำมนต์" ซึ่งกลายเป็น "ออกแขก" ในปัจจุบัน

---

[๑] สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิติอาษา, และศิลปะกิจ ตี่ขันดิกุล. **รายงานการวิจัยแต่งองค์ทรงเครื่อง : "ลิเก" ในวัฒนธรรมประชาไทย**. (นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, ๒๕๔๑), หน้า ๕๔.

สำหรับรูปแบบการเล่นลิเกนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเสนอความเห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของการแสดงลิเกว่า

> *"การเล่นยี่เกมาแต่สวดแขกเป็นแน่ เพราะใช้รำมะนาแขกซึ่งตีเมื่อสวดนั้นมาประโคม ดำเนินการกระทำเจือเข้าไปในทางเล่นละคร แต่แรกทางเล่นก็เหมือนที่ตรัสประทานตัวอย่าง มีแขกรดน้ำมนต์ประเดิมโรง แล้วก็ออกภาษาต่างๆ เป็นที่ถูกอารมณ์ของคนทั่วไปด้วยจำง่าย เพียงแต่ไปยืนดูอยู่ครู่เดียวก็จำง่าย ... ที่เอาไปเล่นเมื่องานพระอัฐิสมเด็จพระนางเจ้าสุนันทาฯ นั้น คงจะคิดผูกเล่นกันมาก่อนแล้ว ไม่ใช่ล่นเป็นประเดิมโรงในงานนั้นเดิมทีจะมีพวก 'ซาก'* (แขก: ผู้วิจัย) *อยู่ในนั้นด้วยกระมัง แต่ทีหลังไม่มีเลยเป็นไทยล้วน แขกซึ่งเรียกว่าแขกรดน้ำมนต์ก็ไม่เห็นรด ทั้งไม่เห็นถือหม้อน้ำมนต์ด้วย เห็นมีแต่ตลกไทยเข้าไปเล่นแกม เรียกแขกรดน้ำมนต์นั้นว่า 'อาบัง' ย้ำอยู่ด้วยความตั้งใจจะให้ขันที่ตรงนั้น แต่ก็ไม่เห็นขันเลย รู้สึกว่าจืดเต็มทน*
>
> *แล้วการเล่นก็ดำเนินไป เอียงไปทางละครเข้าทุกที ถัดจากออกภาษาต่างๆ ก็เปลี่ยนเล่นเป็นเรื่องคนๆ ด้นๆเอาตามใจ ที่สุดก็เล่นไปเรื่องละคร เช่น เรื่องอิเหนาทีเดียว"*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. ๒๕๕๒: ๒๓๒ - ๒๓๓)

จากพระดำริข้างต้น แสดงให้เห็นได้ว่า รูปแบบการสวดแขกแต่เดิมนั้น ได้เปลี่ยนแปลงไปจากแต่เดิมที่เป็นการสวดเพื่ออวยพรทางพิธีกรรมอย่างเดียว รูปแบบการแสดงได้เปลี่ยนแปลงไปจนยี่เกมีลักษณะเป็นการแสดงละครเพื่อความสนุกสนาน หากพิจารณาในมิติรูปแบบการเล่นแล้วจะพบประเด็นน่าสนใจคือ ยี่เก ที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการแสดงที่ผสมการแสดงของแขกกับการแสดงแบบไทย ซึ่งก่อให้เกิดการแสดงรูปแบบใหม่ขึ้นบนพื้นฐานของกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ที่ผสมผสานและดัดแปลงประเพณีที่การสวดทางศาสนาจนกลายมาเป็นศิลปะการแสดงที่สอดคล้องกับรสนิยมทางด้านความบันเทิงและวิถีชีวิตของคนไทย[๒]

ส่วนมัทนี รัตนิน ได้เสนอข้อคิดเห็นเรื่องการที่ลิเกไม่ได้มาจากการสวดแขกไว้ว่า

> *"รายละเอียดเกี่ยวกับพัฒนาการจาก 'การสวดแขก' มาเป็น 'ยี่เก' และ 'ลิเก' นั้น ยังคลุมเครืออยู่ไม่น้อยเพราะหากพิจารณาจากรูปลักษณะการแสดงลิเก*

---

[๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๖๐.

แล้วจะเห็นว่าใกล้กับขนบอย่างละครชาตรีและละครนอกผสมกับลำตัดไทยมากว่าที่จะมาจากการสวดแขกโดยตรง"[๓]

แต่ทว่าหากพิจารณาด้วยการศึกษาในเชิงภาษาศาสตร์ก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่สามารถแสดงความเป็นมาของการแสดงลิเกได้เป็นอย่างเป็นเหตุเป็นผลที่ดี ดังที่จะเสนอต่อไปนี้

คำว่า "ลิเก" "ยี่เก" และ "นาฏดนตรี" นั้น คืออย่างเดียวกัน ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายของ ลิเก ว่า "การแสดงชนิดหนึ่งมาจากชาวมลายู เรียก ยี่เก ก็มี"[๔]

ส่วนคำว่า "ยี่เก" นั้น หมายความว่า "ภาษาปากของลิเก"[๕]

"นาฏดนตรี" หมายถึง ลิเก[๖]

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายเชิงนิรุกติศาสตร์ของคำว่า "ลิเก" ไว้ว่า "ลิเก" มีต้นกำเนิดมาจากพิธีสวดทางศาสนาของชาวฮีบรูที่เรียกว่า "ซากูฮร" (Zakhur) เป็นการทำสมาธิสวดสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ต่อมาชาวมุสลิมรับมาใช้ในพิธีทางศาสนาเป็นการนั่งสมาธิสวดสรรเสริญพระอัลล่าห์ในสุเหร่า เรียกว่า ซิกรุ (Zikr) หรือ ซิกิร (Zikir) และภายหลังได้ออกเสียงคำนี้เพี้ยนไปเป็น ดฮิกิร (Dhikir) ดฮิกิร ได้แพร่หลายไปยังอินเดีย เกาะสุมาตรา เกาะชวา และแหลมมลายูตามลำดับ จนกระทั่งเข้ามาในภาคใต้ของประเทศไทยที่จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส และสตูล แล้วเปลี่ยนเสียงเรียกไปตามภาษาถิ่นมาเลย์ว่า ดจิเก (Dikay) หรือ ดิเกร์ ดจิเกนี้ เมื่อเดินทางตามชาวไทยมุสลิมเข้ามาถึงกรุงเทพฯ คนกรุงเรียกกันตามสบายปากว่า ยี่เก เพราะ ดจิ ออกเสียงได้ยากในภาษาไทยจึงเปลี่ยนเป็น ยิ แล้วลากเสียงตามสบายเป็น ยี่ดจิเก จึงกลายเป็น ยี่เก

ส่วนการกลายมาเป็นคำว่า ลิเก นั้น มีนักภาษาศาสตร์หลายท่านให้เหตุผลในการที่ ย กลายเป็น ล ไว้หลายความเห็น บ้างก็ว่าเป็นการผันเสียงตามนิรุกติศาสตร์ เช่น เยียงผา เป็น เลียงผา หรือ ยี่สง เป็น ลิสง บ้างก็ว่าการออกเสียง ย ไม่เพราะหูเท่า ล เหตุผลเหล่านี้ไม่มีข้อยุติ

---

[๓] มัทนี รัตนิน, สภาพของการละครไทยในสมัยรัชกาลที่ ๗ และผลของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.๒๔๗๕ ต่อการพัฒนาการละครไทยสมัยใหม่ จนถึง พ.ศ. ๒๕๐๐ ใน **ลักษณะไทย เล่ม ๓ : ศิลปะการแสดง** (กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑), หน้า ๑๑๒.

[๔] ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒** (กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๐๑๓.

[๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๙๐๗.

[๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๗๖.

สำหรับคำว่า “ลิเก” นั้น เริ่มปรากฏใช้ครั้งแรกเมื่อไรไม่ปรากฏชัด หลักฐานเก่าที่สุดเท่าที่ค้นพบได้ปรากฏว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้คำว่า Liké ในพระราชอรรถาธิบายละครไทยเป็นภาษาอังกฤษ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๔ หลังจากนั้นมาคำว่า ลิเก ก็เป็นคำที่ใช้กันแพร่หลายในการเขียน ส่วนคำว่า ยี่เก ยังคงใช้ในการพูดอยู่นั่นเอง[๗]

ในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี มีพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พุทธศักราช ๒๔๘๕ ให้เปลี่ยนคำว่า ลิเก เป็น “นาฏดนตรี” คำนี้ใช้อยู่ประมาณ ๑๕ ปี ก็กลับมาใช้คำว่า ลิเก จนถึงปัจจุบัน โดยแท้ที่จริงแล้วความหมายของคำว่า “นาฏดนตรี” ตามพระราชกฤษฎีกาดังกล่าวได้ให้ความหมายโดยรวมที่เป็นไปทางการให้ความสำคัญแก่ดนตรี การขับร้อง คำพูด และบทบาท ซึ่งแบ่งเป็นสุขนาฏดนตรี ทัศนากรวิจิตรทัศนา และวิพิธทัศนา การแสดงลิเกก็จัดอยู่ในประเภทนาฏดนตรีด้วย บรรดาคณะลิเกจึงได้นำไปใช้เป็นชื่อเรียกประจำก่อนการแสดงชนิดอื่นๆที่อยู่ในประเภทด้วยกัน จึงทำให้การแสดงอื่นไม่กล้าใช้ ชื่อนาฏดนตรีจึงหมายถึง ลิเก เพียงอย่างเดียว[๘]

มนตรี ตราโมท กล่าวว่า “ลิเก” ตามความหมายของพจนานุกรมภาษามลายู -อังกฤษ มีคำที่มีสำเนียงและความหมายคล้ายกับคำว่า “ลิเก” คือคำว่า “ดิเกร์” ซึ่งมาจากคำว่า “เบอร์ดิเกร์” แปลว่า ร้องลำนำ ขับลำนำ และคำว่า “เบดเกร์” แปลว่าหญิงสาวเต้นรำตามราชสำนัก หญิงเต้นรำและร้องส่งเคลื่อนไหวไปพร้อมกับจังหวะของรำมะนา ส่วนคำว่า “ดิเกร์” น่าจะกลาย มาเป็น “ดิเก” แล้วเพี้ยนมาเป็น “ลิเก” และ “ยี่เก”[๙]

ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวว่า ลิเก เริ่มมีการแสดงในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ ๔ ลงมาจนถึงต้นรัชกาลที่ ๕ คำว่า “ลิเก” มาจากภาษาเปอร์เซียว่า “ดิเกร์” คือ การร้องเพลงสวดสรรเสริญพระเจ้าของแขกเจ้าเซ็นที่นับถือศาสนาอิสลาม ในครั้งแรกการร้อง “เพลงดิเกร์” ของพวกแขกเจ้าเซ็นจะนำมาร้องถวายพระพรพระมหากษัตริย์เมื่อมีงานในราชวัง และนำมาร้องในงานมงคลต่าง ๆ ของพวกเจ้านายเพื่อแสดงให้สังคมเห็นถึงความมีบุญวาสนา หลังจากนั้นคนไทยจึงได้นำมาหัดร้องจนกระทั่งกลายเป็นการแสดงแบบไทยที่เรียกว่า “ลิเก” หรือ “ยี่เก” โดยเหลือเค้าของแขกเพียง

---

[๗] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก** (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙), หน้า ๑ -๒.

[๘] มนตรี ตราโมท. **การละเล่นของไทย** (กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๐), หน้า ๘๐.

[๙] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗๓.

ก่อนแสดง คือ “การออกแขก” ในชั้นต้นการเล่นนั้นผู้เล่นลิเกเป็นชายล้วน แต่งกายตามสมัย ไม่มีการใช้เครื่องประดับมากมาย และร้องรำเป็นเรื่องราว เมื่อเกิดความนิยมมากขึ้นจึงได้เล่นเป็นลิเกทรงเครื่อง ผู้เล่นแต่งตัวเหมือนละครนอก มีการแสดงเนื้อเรื่องจากละครนอกและที่แต่งขึ้นใหม่ เมื่อลิเกได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้ละครนอกเสื่อมความนิยมและสูญหายไปในสมัยรัชกาลที่ ๕[๑๐]

ศูนย์สังคีตศิลป์ กล่าวว่า ลิเก เดิมเป็นการขับร้องเพื่อสวดบูชาพระศาสดาในศาสนาอิสลาม ต่อมาได้มีผู้นำมาแปลงเป็นลำนำต่าง ๆ เพื่อประชันกัน หลังจากนั้นจึงได้มีการพัฒนารูปแบบไปสู่การละเล่นอย่างละคร จุดประสงค์หลักคือมุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขันถูกใจผู้ชม การเล่นรวดเร็ว พูดจาในทางตลกคะนอง มีการแต่งตัวหรูหรา บาดตา สิ่งสำคัญของการเล่นลิเกคือ ไม่มีการบอกบทหรือดูหนังสือ ผู้แสดงต้องคิดคำร้องเป็นกลอนสดด้วยปฏิภาณของตน เรื่องที่เล่นเลียนแบบมาจากละครรำ อาทิ ขุนช้างขุนแผน แก้วหน้าม้า หรือนำมาจากพงศาวดาร ได้แก่ ราชาธิราช สามก๊ก เป็นต้น เครื่องดนตรีประกอบการแสดงคือปี่พาทย์ เพลงสัญลักษณ์ประกอบการแสดงมี ๓ เพลง คือ หงส์ทอง มอญครวญ และรานิเกลิง ลิเกในระยะแรกยังให้ความสำคัญต่อศิลปะการร่ายรำ แต่ระยะต่อมาจนถึงปัจจุบันปรากฏว่า ลิเกที่รักษาไว้ซึ่งศิลปะการร่ายรำมีน้อยมาก[๑๑]

จากข้อมูลที่เสนอข้างต้นดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า ลิเก เป็นการแสดงหนึ่งที่มีเค้าเดิมจากพิธีกรรมการสวดบูชาเทพเจ้าของชาวมุสลิมที่เข้ามา เรียกว่า “ดิเกร์” เป็นภาษามลายู หรือที่คนไทยเรียกว่า “สวดแขก” แล้วจึงเรียกกันต่อมาว่า “ยี่เก” และ “ลิเก” ดังเช่นในปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ารูปแบบของการเล่นลิเกนั้น มีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ จากการสวดแขก แล้วมาผสมกับการสวดคฤหัสถ์แบบไทย ผสมกับการละคร จนมีโครงสร้างที่กลายเป็นรูปแบบของการแสดงที่เกิดขึ้นใหม่ในวัฒนธรรมบันเทิงของไทย ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของการแสดงชนิดนี้ก็ว่าได้

---

[๑๐] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, “ลิเก” ใน **นาฏศิลป์และดนตรีไทย** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๕), หน้า ๙๕ – ๙๖.

[๑๑] ศูนย์สังคีตศิลป์, **ลิเก: การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์** (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๙), หน้า ๖๓ – ๖๖.

๒.๑.๒ ประเภทของลิเก

จากความเป็นมาที่นำเสนอในหัวข้อที่แล้ว ทำให้เห็นถึงพัฒนาการการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเล่น ทั้งยังแสดงให้เห็นถึง “ประเภท” ของลิเกได้อีกด้วย พบว่าลิเกมีด้วยกัน 3 ประเภท ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายไว้ ดังนี้[๑๒]

๒.๑.๒.๑ ลิเกบันตน

คำว่า บันตน เพี้ยนมาจาก บันตุน เป็นฉันทลักษณ์ชนิดหนึ่งของภาษามลายู ที่ลิเกสวดแขกใช้เป็นหลักในการร้อง มีลักษณะเป็นละครชุดสั้น ๆ ที่ไม่มีแก่นสารเป็นเรื่องราวการเจรจาใช้สำเนียงแบบชาวมุสลิม การแต่งกายชายใส่เสื้อคอกลม แขนสั้น สีฉูดฉาด นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาด สวมสังเวียนปักขนนก และหญิงใส่เสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบนหรือผ้าซิ่น การแสดงเน้นที่ความตลก ไม่มีการรำ มีการออกภาษาต่าง ๆ ตามชุดการแสดง ก่อนจะเล่นมีการออกแขก เมื่อผู้แสดงร้องจบจะมีลูกคู่ซึ่งนั่งล้อมวงหน้าเวทีร้องรับและตีรำมะนา พวกตีรำมะนาจะร้องเพลงบันตนสลับรอรายการแสดงชุดต่อไป

๒.๑.๒.๒ ลิเกลูกบท

ประยุกต์มาจากลิเกบันตน โดยการใช้ปี่พาทย์ทำเพลงรับแทนการใช้ลูกคู่ ที่ตีรำมะนา เหตุที่เรียกว่า “ลูกบท” เนื่องจากเมื่อดนตรีบรรเลงเพลง 3 ชั้นที่เป็นแม่บทจบแล้วก็จะบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงสั้น ๆ หรือเพลงภาษาต่าง ๆ การบรรเลงเพลงลูกบทนี้ได้มีผู้คิด ปล่อยตัวแสดงออกมาโดยร้องและรำไปตามเพลง ใช้ปี่พาทย์รับแทนลูกคู่ที่ตีกลองรำมะนา เรียกว่า ลูกบท อีกเพลงหนึ่งแล้วจึงออกลูกหมดแสดงว่าจบเพลง ผู้แสดงทั้งชายและหญิงแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าแพรพรรณธรรมดาแต่นิยมสีฉูดฉาด ผู้ชายใช้ผ้าโพกหัวหรือสวมสังเวียนที่ศีรษะส่วนผู้หญิงซึ่งแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงก็จะสวมช้องผมปลอม ส่วนชุดและการแสดงก็อนุโลมเล่นอย่างลิเกบันตน อย่างไรก็ตามลิเกลูกบทนี้จะมีการออกภาษาหรือแสดงสิบสองภาษาเหมือนลิเกบันตน ได้แก่ จีน แขก ฝรั่ง พม่า เขมร มอญ ลาว ญวน ข่า ตะลุง ญี่ปุ่น เงี้ยว ซึ่งปัจจุบันนี้จะหาดูได้ยากมากนอกเสียจากจะใช้บรรเลงด้วยปี่พาทย์นางหงส์ที่ใช้กลองมลายูเป็นเครื่องประกอบจังหวะแล้วจึงออกเป็นเพลงต่าง ๆ ที่เร็วและสนุกสนาน

---

[๑๒] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๑๒** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒), หน้า ๕๘๖๙ – ๕๘๗๑.

๒.๑.๒.๓ ลิเกทรงเครื่อง

เป็นลิเกที่ประยุกต์ลิเกบันตนกับลิเกลูกบทเข้าด้วยกัน และจัดรูปแบบการแสดงแบบละครรำมากยิ่งขึ้นโดยแสดงกันทั้งชายและหญิงทั้งนี้เนื่องมาจากพระยาเพชรปราณี (ตรี) ได้นำเครื่องแบบการแต่งกายของข้าราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมาดัดแปลงใส่ เช่น ปันจุเหร็จยอด (ชฎาที่ไม่มียอด) สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ประดับนพรัตน์ราชวราภรณ์กำมะลอ จึงเรียกว่า "ลิเกทรงเครื่อง" ซึ่งพระยาเพชรปาณีได้อธิบายให้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทราบว่า "ที่แต่งอย่างนั้นผู้หญิงเห็นว่าสวยมักติดใจชอบไปดู เมื่อมีผู้หญิงไปดูมาก พวกผู้ชายก็มักพากันไปดูผู้หญิง และคนที่ชอบดูลิเกไม่เอาใจใส่ในการขับร้องฟ้อนรำหรือเพลงปี่พาทย์ ชอบแต่สามอย่างคือ ให้แต่งตัวสวยเล่นขบขัน และเล่นให้เร็วทันใจ" นอกจากนี้เรื่องที่ลิเกทรงเครื่องแสดงจะเป็นเรื่องราวอย่างละคร และมีการลดการใช้รำมะนาลง คงใช้แต่ประกอบการแสดงออกแขกเบิกโรงเท่านั้น

มนตรี ตราโมท (2540: 85 อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์,2536: 5870) ได้อธิบายลำดับขั้นตอนของการแสดงลิเกทรงเครื่องไว้ว่า หลังจากที่ปี่พาทย์โหมโรงแล้วก็จะบรรเลงเพลงภาษาต่าง ๆ ที่เรียกว่า *"ออกภาษา"* หรือ *"ออกสิบสองภาษา"* แทนการร้องบันตนจนกระทั่งถึงภาษาแขกอันเป็นภาษาสุดท้าย ปี่พาทย์จะหยุดให้พวกตีกลองรำมะนาออกมานั่งล้อมวงตีกลองและร้องเพลงบันตนต่าง ๆ อีกพักหนึ่ง แล้วจึงเริ่มการแสดงชุดแรกตามแบบลิเกบันตน โดยใช้ปี่พาทย์รับเป็นการคำนับครู ต่อจากนั้นจึงเริ่มจับเรื่องที่จะแสดงตามที่กำหนด ดำเนินเรื่องให้รวดเร็ว มีตลกคะนองบ้าง ท่ารำจึงต้องลดลงไปตามสมควร ส่วนการร้องก็ใกล้ ไปทางแบบลิเกบันตน เพียงแต่ให้ปี่พาทย์รับ ต่อมาเห็นว่าการแสดงชุดแขกตามแบบลิเกบันตนทำให้เสียเวลาจึงงดเสีย กล่าวคือเมื่อปี่พาทย์ออกภาษาแล้วก็ให้แขกออกเพียงเล็กน้อย มีตลกพอสมควร เสร็จแล้วแขกจะบอกเรื่องราวที่จะแสดงเป็นการคำนับครูตามประเพณี แล้วจึงเข้าจับเรื่องทันที ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงอธิบายการแสดงลิเกใน พ.ศ. ๒๔๕๔ ว่าลิเกทรงเครื่องนั้นเลียนแบบมาจากละครรำ มีการนำเอาเค้าโครงเรื่องของละครนอก เช่น ไชยเชษฐ์ ลักษณวงศ์ แก้วหน้าม้า เกษสุริยง มณีพิชัย คาวี หรือแม้แต่อิเหนา ซึ่งเป็นละครในก็นำมาเล่นด้วยเช่นกัน โดยที่ลิเกมิได้นำบทละครเดิมมาร้อง เพียงแต่จำวิธีการดำเนินเรื่องและกลอนที่ไพเราะบางตอนมาใช้เท่านั้น อนึ่ง นอกจากนำเอาเนื้อเรื่องจากละครนอกและละคร

ในมาใช้แสดงแล้ว ในสมัยนั้นยังนำเรื่องที่แต่งโดยพระอาจารย์แดงแห่งวัดสัมพันธวงศ์ หรือ วัดเกาะมาแสดงด้วย เช่น จันทโครบ และโกมินทร์[๑๓]

จากจะเห็นได้ว่า ลิเก ทั้ง ๓ ประเภท มีความสัมพันธ์กันในเชิงรูปแบบการเล่นที่มีการพัฒนาจากลิเกในแต่ละประเภทเป็นตามลำดับ ซึ่งสามารถแบ่งลิเกออกเป็นยุคต่างๆ ตามรูปแบบการเล่นที่พัฒนาขึ้นในแต่ละยุคสมัยนั้นได้ ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ แบ่งยุคสมัยของลิเกเป็น ๖ ยุค ได้แก่ ยุคลิเกสวดแขก ยุคลิเกออกภาษา ยุคลิเกทรงเครื่อง ยุคลิเกลูกบท ยุคลิเกเพชร และยุคลิเกลอยฟ้า ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้[๑๔]

๑) *ยุคลิเกสวดแขก* คือ ยุคที่ชาวไทยมุสลิมเดินทางมาจากภาคใต้ เข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพมหานครในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) แล้วได้นำการแสดลิเกเข้ามาด้วย ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ลูกหลานชาวไทยมุสลิมได้ใช้ภาษาไทยแทนภามลายูในการแสดงและบางครั้งมีการประชันวงร้องโต้ตอบกัน จนกลายมาเป็น ลำคัด ในปัจจุบัน ลิเกดั้งเดิมนั้นมีลักษณะคล้ายลิเกที่ยังคงแสดงอยู่ในภาคใต้ของไทยคือ ลิเกฮูลู และ ลิเกบารัด

๒) *ยุคลิเกออกภาษา* คือ ยุคที่ลิเกนำเพลงออกภาษาของการบรรเลงปี่พาทย์และการสวดคฤหัสถ์ ในงานศพ ซึ่งเป็นที่นิยมกันในสมัยรัชกาลที่ ๕ มาต่อท้ายการแสดงลิเก เพลงออกภาษาเป็นการแสดงล้อเลียนชาวต่างชาติที่เข้ามาอาศัยอยู่ในกรุงเทพมหานคร ในขณะนั้นด้วยการแต่งกาย น้ำเสียงในการพูด และเพลงที่ขับร้องในหมู่ชาวต่างชาติเหล่านั้น ผู้ชมนิยมกันมาก ลิเกเริ่มต้นด้วยการสวดแขกซึ่งเป็นการออกภามลายู เพราะถือว่าศักดิ์สิทธิ์และเป็นสิริมงคล แล้วจึงต่อด้วยภาษาอื่น ๆ เช่น มอญ จีน เงี้ยว ลาว ญวน พม่า เขมร ญี่ปุ่น ฝรั่ง ชวา อินเดีย และตะลุง (ปักษ์ใต้) ความสนุกสนานอยู่ที่ทำนองเพลงซึ่งมีทั้งทำนองมาจากเพลงของชาติต่าง ๆ และแต่งเพิ่มขึ้น รวมถึงเครื่องดนตรีหลายชนิดที่นำมาเล่นประกอบ

๓) *ยุคลิเกทรงเครื่อง* เป็นการแสดงลิเกออกภาษามลายูกลาย ซึ่งมีผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบชาวมลายู ออกมาร้องเพลงอำนวยพรพร้อมวงรำมะนาเป็นการออกแขก มีตัวตลกถือขันน้ำตามออกมาให้ผู้แสดงเป็นแขกประพรมน้ำมนต์เพื่อเป็นสิริมงคล ส่วนชุดออกภาษาต่างๆ กลายเป็นละครเต็มรูป ใช้ปี่พาทย์บรรเลง ผู้แสดงแต่งกายด้วยเครื่องแต่งกายหรูหรา เลียนแบบข้าราช

---

[๑๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๘๗๐.

[๑๔] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก** (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙), หน้า ๑๕ -๒๔.

สำนักในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีการสวมชฎาที่เรียกว่าปันจุเหร็จยอด ใส่เสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย จึงเรียกว่า “ลิเกทรงเครื่อง” ลิเกทรงเครื่องแสดง ในโรงและเก็บค่าเข้าชม ลิเกทรงเครื่องเกิดขึ้นประมาณ พ.ศ. ๒๔๔๐ ที่วิกพระยาเพชรปาณี (ตรี) ตั้งอยู่นอกกำแพงเมือง หน้าวัดราชนัดดารามวรวิหาร ลิเกทรงเครื่องแพร่หลายไปทั่วภาคกลางอย่างรวดเร็วมีการนำเนื้อเรื่องและขนบธรรมเนียมของละครนอกและละครพันทางมาใช้จนถึงขั้นแสดงเรื่องอิเหนาตามพระราชนิพนธ์ โดยพัฒนาการแสดงให้มีระเบียบแบบแผนและความประณีตมากขึ้น เลียนแบบแผนการแสดงของละครรำให้มีความสวยงาม ต่อมาได้เกิดเพลงรานิเกลิงหรือเพลงลิเก โดยนายดอกดิน เสือสง่า ในยุคลิเกทรงเครื่องนี้เอง และนายหอมหวน นาคศิริ ได้นำเพลงรานิเกลิงไปร้องด้นกลอนสดอย่างยาวหลายคำกลอน ทำให้มีชื่อเสียงและมีลูกศิษย์มากมาย และช่วงปลายยุคนี้เองเริ่มมีลิเกออกอากาศทางวิทยุกระจายเสียงด้วย

๔) *ยุคลิเกลูกบท* เป็นลิเกที่เกิดระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ. ๒๔๘๒ – ๒๔๘๘) ลิเกทรงเครื่องประสบปัญหาการขาดแคลนวัสดุเครื่องแต่งกายซึ่งต้องนำเข้าจากต่างประเทศ วงรำมะนาที่ใช้แสดงในช่วงออกแขกก็เปลี่ยนไปใช้วงปี่พาทย์แทนเพื่อเป็นการประหยัด ลิเกในยุคนี้ผู้ชายแต่งกายแบบสามัญ คือใส่เสื้อคอกลมแขนสั้น นุ่งโจงกระเบน มีผ้าคาดพุง ผู้หญิงใส่เสื้อแบบพื้นๆ นุ่งซิ่น ห่มสไบ แต่การแสดงลิเกยังเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง เนื้อเรื่องที่แสดงเปลี่ยนไปเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่

๕) *ยุคลิเกเพชร* หลังสงครามโลกครั้งที่สอง บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติการตกแต่งเครื่องแต่งกายลิเกตัวพระหรูหราขึ้นอีกครั้งหนึ่ง แต่มิได้กลับไปใช้รูปแบบลิเกทรงเครื่องเริ่มต้นด้วยการใส่เสื้อกั๊กปักเพชรทับเสื้อคอกลมแขนสั้น สวมสนับเพลาเชิงปักเพชร แล้วนุ่งผ้าโจงทับสวมถุงน่องสีขาว ใช้แถบเพชรหรือ “เพชรหลา” มาทำสังเวียนคาดศีรษะ ประดับขนนกสีขาว คาดสะเอวเพชร สำหรับชุดลิเกตัวนางไม่ค่อยมีแบบแผน ส่วนใหญ่เป็นชุดราตรียาวตามสมัยนิยม มีเครื่องประดับ เช่น มงกุฎ สายสร้อย กำไลการแสดงลิเกในยุคนี้นำการแสดงประเภทอื่น ๆ เข้ามาเสริมเพื่อให้การแสดงเป็นที่นิยมอยู่เสมอ เช่น การร้องเพลงลูกทุ่งยอดนิยม หรือเพลงจากภาพยนตร์อินเดีย การเต้นอะโกโก้ ลิเกได้แพร่ภาพทางสถานีวิทยุโทรทัศน์เป็นประจำ อีกทั้งหนังสือพิมพ์ก็ให้ความสนใจ โรงละครแห่งชาติให้การยอมรับและจัดให้มีการแสดงลิเกขึ้นเป็นครั้งแรก โดยคณะลิเกของนายสมศักดิ์ ภักดี เมื่อวันที่ ๔ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๑๘

๖) *ยุคลิเกลอยฟ้า* เป็นยุคที่เวทีลิเกเปลี่ยนจากรูปแบบเดิมที่มีเวทีดนตรีอยู่

ทางขวาของผู้แสดงมาเป็นเวทีดนตรีอยู่บนยกพื้นหลังเวทีการแสดง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นวงดนตรีทั้งวง และได้ขยายขนาดเวทีการแสดงออกไปจากประมาณ ๖ เมตร เป็น ๑๒ เมตร แต่ไม่มีหลังคา จึงเรียกว่า "ลิเกลอยฟ้า" เครื่องแต่งกายตัวพระในยุคนี้เพิ่มเครื่องเพชร (เพชรเทียม) มากขึ้น คือ มีแผงเพชรประดับศีรษะแทนขนนก เสื้อรัดรูปปักเพชรทั้งตัว ผ้านุ่งแบบสำเร็จรูปปักเพชรทั้งผืน เครื่องประดับต่าง ๆ ก็เพิ่มจำนวนเพชรขึ้นมากกว่าแต่ก่อน ประมาณ พ.ศ.๒๕๔๐ เป็นต้นมาเริ่มมีการนำเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งเป็นบทละครพันทางของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ซึ่งนิยมกันมากในเวลานั้นมาแสดงเป็นลิเก โดยแต่งตัวแบบละครพันทาง

๒.๑.๓ ศิลปินลิเกที่สำคัญ

ศิลปินลิเกที่ผู้วิจัยกล่าวถึงในหัวข้อนี้ มีทั้งหมด ๔ ท่าน คือ นายดอกดิน เสือสง่า นายหอมหวน นาคศิริ นายบุญยัง เกตุคง และนายบุญเลิศ นาจพินิจโดยเสนอประวัติสังเขปเพื่อให้เห็นถึงภูมิเดิมและพัฒนาการคณะลิเกที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน กิ่งดาว ภู่ระหงษ์ (2554: 18 -21) ได้สรุปประวัติศิลปินลิเกไว้ โดยมีรายละเอียดสังเขปดังนี้[๑๕]

๑. **นายดอกดิน เสือสง่า** (พ.ศ. ๒๔๐๗ – ๒๔๗๗) 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 สักครั้งหนึ่งซึ่งมักจะเล่นที่วิกเมรุปูน นายดอกดิน เสือสง่ามีความสามารถในการด้นกลอนสดด้วยคารมคมคาย เป็นผู้คิดทำนองรานิเกลิงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเกในปัจจุบันโดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตนที่เป็นบทแสดงความเศร้าโศก นายดอกดิน เสือสง่า ได้คิดทำนองเปลี่ยนเสียงตกให้เป็นเพลงแสดงความรักโดยใช้

---

[๑๕] กิ่งดาว ภู่ระหงษ์. **การวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงลิเกลูกบทของคณะพรเทพ พรทวี กับคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค** (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๔) หน้า ๑๘ – ๒๑.

กลอนสัมผัสแบบเดียวกับเพลงมอญครวญ บางคนเรียกทำนองรานิเกลิงว่า เพลงทำนองดอกดิน มรดกสำคัญที่นายดอกดิน เสือสง่า มอบไว้ให้แก่วงการลิเกไทย คือ

๑.เพลงรานิเกลิง เพลงที่ชาวลิเกถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของลิเกไทยและสืบทอดมาจนทุกวันนี้ สันนิษฐานว่านายดอกดิน เสือสง่าแต่งเพลงนี้ในราว พ.ศ. ๒๔๔๕

๒. แสดงแบบชายจริงหญิงแท้ โดยเฉพาะคู่พระคู่นางสองพี่น้อง นายเต็กกับนางละออง เสือสง่า เนื่องจากคณะลิเกดอกดินเป็นคณะลิเกเครือญาติ ผู้แสดงส่วนใหญ่ใกล้ชิดกันมากทำให้คุ้นเคยกันดีและแสดงได้ถึงบทถูกใจผู้ชม

๓. ปฏิวัติการร้องแต่ยึดแบบการรำตามแบบแผนดั้งเดิมของลิเกทรงเครื่อง คณะลิเกดอกดินเคร่งครัดกับแบบแผนการร้อง การรำ และเอาจริงเอาจังกับการแสดง ตัวนายดอกดินเองได้ชื่อว่าเป็นลิเกที่แสดงลิเกอย่างมืออาชีพ ซ้อมบททั้งร้อง รำและเจรจาอยู่เป็นประจำ รวมทั้งลงทุนเตรียมฉากการแสดงตามท้องเรื่องให้สมจริงและสร้างความตื่นเต้นแปลกใหม่ให้แก่ผู้ชมอยู่เสมอ

๒. **นายหอมหวน นาคศิริ** (พ.ศ. ๒๔๔๒ – ๒๕๒๑) เป็นคนบ้านห้วยทราย ตำบลโพธิ์ลาว อำเภอมหาราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อเป็นเด็กเคยหัดลิเกอยู่แถว ๆ บ้าน ต่อมาอายุ ๑๔ ปี ได้ติดตามและเป็นลูกศิษย์นายดอกดิน เสือสง่า จนกระทั่งมาตั้งคณะลิเกหอมหวลเที่ยวเร่ร่อนไปแสดงตามที่ต่าง ๆ ในปี พ.ศ. ๒๔๘๒ ได้มาเปิดวิกที่ตลาดทุเรียน ซึ่งต้องแข่งขันกับลิเกของนายพักนายเจือ ที่วิกเมรุปูน ทำให้นายหอมหวน นาคศิริ ต้องคิดหาวิธีที่จะทำให้คณะลิเกของตนได้รับความนิยมจากประชาชนมากที่สุด จึงได้ปรับปรุงเครื่องแต่งกายลิเกเสียใหม่ให้ทันสมัย เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดง ลดการรำให้น้อยลง ดันกลอนสดเข้าสู้ ดำเนินเรื่องให้เร็วทันใจ ผลงานเด่นที่ทำให้ได้รับสมญาว่า “ราชาลิเก” ได้แก่ การดัดแปลงทำนองเพลงรานิเกลิงของนายดอกดิน เสือสง่า เสียใหม่แทนที่จะร้องคำเดียวแล้วลงให้ปี่พาทย์รับ แต่ได้เพิ่มการใช้กลอนแบบลำตัดเข้าผสม ทำให้สามารถร้องต่อไปได้อีกหลายคำ จึงลงให้ปี่พาทย์รับเสียครั้งหนึ่ง จึงทำให้น่าฟังยิ่งขึ้นเพราะบรรยายความได้มากกว่า รวมทั้งทำนองเพลงที่ดัดแปลงมาใหม่นี้ไม่ได้ร้องเฉพาะบทที่แสดงความรักอย่างเดียวเท่านั้น ยังสามารถนำไปร้องกับบทอื่น ๆ เช่น บทตีใจ บทโกรธ และบทโศกอีกด้วย เรื่องที่นำมาแสดงมีหลายแบบ มีทั้งเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องจากนวนิยาย เช่น ผู้ชนะสิบทิศ ของยาขอบ ขุนศึก ของไม้เมืองเดิม ฯลฯ หรือเรื่องที่แต่งขึ้นมาใหม่ให้ทันสมัยกับเหตุการณ์บ้านเมือง ถ้าเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับการประโลมโลกอย่างละครร้องจะมีลูกคู่รับ นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงของละครร้องและเพลงไทยสากลมาร้องแต่ใช้ปี่พาทย์รับ และมีการประดับตกแต่งฉากเวทีให้ดูสมจริงและตรงกับเนื้อเรื่อง ฯลฯ ด้วย เหตุนี้เองทำให้ลิเกคณะหอมหวลมีชื่อเสียง ต่อมาคณะหอมหวลได้ย้ายวิกไปที่ตลาดนานา จนถึง พ.ศ.

๒๕๑๕ จึงพักลามือให้ลูกหลานดำเนินกิจการต่อไปเป็นปีเศษจึงยุติจากวงการ ได้ออกบวชครั้งสุดท้าย และได้เป็นเจ้าอาวาสวัดป่าเรไร จังหวัดนนทบุรี จนกระทั่งมรณภาพเมื่อวันที่ ๑๔ มีนาคม พ.ศ.๒๕๒๑

๓. นายบุญยัง เกตุคง เกิดเมื่อวันเสาร์ เดือนสาม ปีชวด พุทธศักราช ๒๔๖๓ ที่จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นศิลปินผู้มีความสามารถทางศิลปะการแสดงลิเกหรือนาฏดนตรีที่มีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับในวงการเดียวกันว่าเป็นผู้รอบรู้ทั้งกระบวนกลอน กระบวนร้องและกระบวนรำของลิเกทรงเครื่องซึ่งได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากปรมาจารย์ผู้ก่อตั้งศิลปะแขนงนี้มีความสามารถในการแสดงได้หลายบทบาททั้งตัวเอกตัวโกงและตัวตลกนอกจากนั้นยังรอบรู้เรื่องเพลงการสามารถบรรเลงดนตรีทั้งปี่พาทย์และเครื่องสาย จนถึงการบรรเลงเดี่ยวและประชันวงความจัดเจนทางศิลปะดังกล่าวทำให้สามารถพัฒนาลิเกทรงเครื่องให้มีคุณค่าทางศิลปะยิ่งขึ้นและยังเป็นผู้ประสิทธ์ประสาทวิชาการด้านนี้ ให้กับศิษย์ในสถาบันต่างๆอย่างต่อเนื่องตลอดมานายบุญยัง เกตุคงจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก)ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๓๔ นายบุญยังเริ่มเข้าสู่วงการลิเก เมื่ออายุประมาณ ๑๖ ปี หลังจากที่ศึกษาเรื่องปี่พาทย์จนมีความสามารถถึงขั้น (ในยุคนั้น) ครูลิเกคนแรกของนายบุญยังคือ นายวาด เม็ดขนุน (ตัวนางลิเกสมัยนั้น) ครูวาดสอนให้รำกราย (เดิน) รำขึ้นเตียง รำสรนวล รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย และร้องกลอนในทำนองต่าง ๆ ครูคนต่อมาคือนายสนิท จรกา เป็นนักแสดงลิเกที่มีชื่อเสียง ความรู้ความสามารถสูงมากในสมัยนั้น นายบุญยังหัดรำท่าเดิน ท่าขึ้นเตียง ท่าเชิด ท่าเสมอ เพลงช้า เพลงเร็วจากครูสนิท จรกา ต่อมาได้สมัครแสดงลิเกอยู่กับคณะศิษย์ ว.พ.ร. (ศิษย์วัดพระพิเรนทร์) และคณะนายเฉื่อย หัวล้าน ต่อมาได้เดินทางไปสมัครเป็นศิษย์นายเต๊ก เสือสง่า บุตรบุญธรรมของครูดอกดิน เสือสง่า ราชาลิเกในอดีต นายบุญยังหัดร้องลิเกกับนายเต๊ก เสือสง่า ที่จังหวัดนครราชสีมาเป็นเวลาประมาณ ๒ ปี หลังจากนั้นก็กลับมาแสดงลิเกที่กรุงเทพฯ และได้ร่วมกับพี่ชายคือ นายบุญยงค์ เกตุคง และนายบุญสม อยุธยา (พร ภิรมย์) จัดตั้งคณะลิเกชื่อคณะเกตุคงดำรงศิลป์ รับแสดงในงานทั่วไป และแสดงออกอากาศทางสถานีวิทยุหลายแห่ง ต่อมานายบุญยังได้เดินทางไปเรียนการแสดงลิเกเพิ่มเติมกับครูเต๊ก เสือสง่าอีกครั้ง และยังได้รับมอบหมายให้ควบคุมคณะลิเก ได้รับการถ่ายทอดเพลงร้อง กระบวนรำ เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ กระบวนท่ารำของนางวันทองแปลง พลายชุมพล จนถึงการรบตามบทระหว่างพระไวยกับพลายชุมพล ท่ารำของอิเหนา รวมถึงท่ารำเงาะ ซึ่งเป็นท่ารำที่จัดอยู่ในประเภทอวดฝีมือความสามารถทางรำ และนายบุญยังได้รับมอบหมายจากนายเต๊ก เสือสง่า ให้เป็นผู้ทำพิธีไหว้ครูครอบครูลิเกด้วย ชีวิตในบั้นปลายได้ถ่ายทอดความรู้ด้านการแสดงลิเกทั้งการร้อง การรำให้แก่ผู้ร่วม

คณะและแพร่หลายไปยังบุคคลอื่น ๆ มากขึ้นจนมีลูกศิษย์เป็นนักแสดงอาชีพจำนวนมาก นอกจากนี้ยังเป็นวิทยากรอบรมความรู้ทั้งด้านดนตรีและการแสดลิเกให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ อีกด้วยนายบุญยังเกตุคง เสียชีวิตเมื่อวันที่ ๒๒ สิงหาคม พ.ศ.๒๕๔๐ อายุ ๗๓ ปี

๔ **นายบุญเลิศ นาจพินิจ** เกิดเมื่อวันที่ ๒๗ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๘๕ ที่จังหวัดอ่างทองเป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์การแสดงลิเกทรงเครื่องแบบโบราณทั้งการรำการร้องและการแต่งกายไว้อย่างครบถ้วน สืบทอดจากนายหอมหวน นาคศิริบรมครูด้านลิเกในนาม “คณะบุญเลิศ ศิษย์หอมหวล” นอกจากจะเป็นผู้แสดงแล้ว นายบุญเลิศ นาจพินิจ ยังมีความสามารถในการประพันธ์บทลิเกทั้งด้านร้อยแก้ว ร้อยกรองซึ่งต้องอาศัยความรู้ความชำนาญอย่างสูงในการริเริ่มสร้างสรรค์จินตนาการสร้างเรื่องต่าง ๆ ทั้งคำร้อง บทเจรจาและการบรรจุเพลงให้เหมาะสมกับเรื่องที่แสดง มีผลงานออกเผยแพร่มากมายจนมีชื่อเสียงเลื่องลือไปทั่วทุกภาค ทุกจังหวัด ทั้งในประเทศและต่างประเทศ อาทิ พม่า ลาวมาเลเซีย และสหรัฐอเมริกา เป็นต้น เป็นที่ยอมรับในวงการลิเกทั่วไปโดยได้รับโล่และเกียรติบัตรประกาศเกียรติคุณต่าง ๆ ตลอดมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๕๑๘ จนถึงปัจจุบันนับว่า นายบุญเลิศ นาจพินิจเป็นศิลปินลิเกที่มีความรอบรู้ทั้งการขับร้องเพลงไทยการบรรเลงดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นคุณสมบัติของศิลปินที่มีความสามารถผู้หนึ่งนายบุญเลิศ นาจพินิจจึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ปีพุทธศักราช ๒๕๓๙

เนื่องจากนายบุญเลิศ นาจพินิจ เป็นผู้มีหน้าตางดงามเหมาะสมที่จะเป็นนักแสดง บิดาจึงนำไปฝากเป็นศิษย์ ครูหอมหวลนาคศิริ หัวหน้าคณะลิเกที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในขณะนั้น ฝึกลิเกได้ ๑ ปี ครูจึงให้ออกแสดงครั้งแรกที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยแสดงเป็นตัวพระเอกวัยเด็ก (กุมาร) ในเรื่อง “โอรสใจสิงห์” นายบุญเลิศเป็นผู้มีความประพฤติเรียบร้อย มีสัมมาคารวะ มีความจำดี เสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี หมั่นท่องบท จึงร้องรำได้คล่องแคล่วเป็นที่รักของครูในระยะแรก ๆ ได้ตระเวนแสดงทั่วประเทศ ต่อมาทางคณะจึงเช่าวิกบางลำพูเป็นที่แสดง

ครูหอมหวลมีลูกศิษย์มากมาย แบ่งได้เป็น ๙ สาขา และยังมีหอมหวลรุ่นพิเศษ ซึ่งรวมดารานักแสดงที่มีชื่อเสียงยอดนิยมไม่ประจำคณะใด แต่ต้องสลับกันไปแสดงในคณะต่าง ๆ ซึ่งในจำนวนนั้นมีนายบุญเลิศ นาจพินิจ รวมอยู่ด้วย ไม่ว่าไปแสดงที่ไหนคนดูต่างชื่นชมพระเอกบุญเลิศเพราะรูปงาม รำสวย ร้องเพราะ เสียงดี เจรจาอ่อนหวานน่าฟัง จึงทำให้ชื่อเสียงเลื่องลือไปไกลถึงต่างประเทศ เช่น ลาว พม่า มาเลเซีย สหรัฐอเมริกา ครูหอมหวลได้ถ่ายทอดวิชาให้แก่นายบุญเลิศทุกอย่าง จึงเป็นผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถเพียบพร้อมทั้งด้านการร้องลิเก การรำ และการร้องเพลงไทยเดิม นอกจากนั้นยังศึกษาวรรณกรรมไทยประเภทนิทาน และเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี ลักษณวงศ์ จันทโครพ ราชาธิราช เป็นต้น ในการเขียนบทนั้นผู้เขียน

จำเป็นต้องมีความรู้ในการใช้สำนวนเขียนทั้งร้อยแก้วเพื่อเขียนเรื่องย่อ บทเจรจา และนำมาเขียนบทร้องเป็นร้อยกรอง มีการดำเนินเรื่องที่เหมาะสม ให้ลีลา อารมณ์ และใช้เพลงได้ถูกต้อง ซึ่งศิลปวิทยาการเหล่านี้นายบุญเลิศได้รับการประสิทธิ์ประสาทจากครูหอมหวลอย่างครบถ้วน จึงเป็นศิลปินอาวุโสที่มีความรอบรู้ในเรื่องการแสดงทุกด้าน ทั้งวรรณกรรม นาฏดนตรี นาฏศิลป์ คีตศิลป์ไทย และดนตรีไทย ปัจจุบันได้ใช้บ้านเป็นสถานที่สอนและฝึกซ้อมลิเก ซึ่งศิษย์หลายคนสามารถประกอบอาชีพและสร้างชื่อเสียงเป็นที่รู้จักทั่วไป เช่น ลิเกคณะสายใจ คณะหงส์หยก คณะวิบูลย์ เป็นต้น นอกจากนี้ นายบุญเลิศ นาจพินิจ ได้รับเชิญไปสอนและฝึกซ้อมการแสดงลิเกให้แก่หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน เช่น สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป มหาวิทยาลัยบูรพา สถาบันราชภัฏหลายแห่ง และธนาคารต่าง ๆ

๒.๑.๔ จารีตของการแสดงลิเก

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

๒.๑.๔.๑ ขั้นตอนในการแสดงลิเก

กรองแก้ว แรงเพ็ชร์ ได้ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี ซึ่งเป็นคณะลิเกลูกบทที่มีชื่อเสียงและยังคงได้รับความนิยมจากผู้ชมในปัจจุบัน พบว่า ลิเกคณะพรเทพ พรทวี เป็นลิเกลูกบทที่ยังคงรักษาและสืบทอดแบบแผนในการแสดงมาจากศิลปินลิเกในอดีต แบ่งขนบในการแสดงออกเป็น ๒ ขั้นตอน ดังนี้[๑๖]

๑. ขั้นตอนไหว้ครูก่อนการแสดง และการแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโสในคณะก่อนที่จะออกแสดง

๒. ขั้นตอนการแสดง เริ่มต้นด้วยการโหมโรง การรำถวายมือ การออกแขก การแสดงที่ดำเนินเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์อย่างละคร และจบลงด้วยการลาโรง

ขนบขั้นตอนของการแสดงของลิเกคณะพรเทพ พรทวีจะเริ่มด้วย “การโหมโรง”ซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงเพื่อไหว้ครู ทั้งยังเป็นการรำลึกถึงครูอาจารย์ เทพยดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เพื่ออัญเชิญมาคุ้มครองให้การแสดงในแต่ละครั้งประสบความสำเร็จ ทั้งนี้การโหม

---

[๑๖] กรองแก้ว แรงเพ็ชร์. **องค์ประกอบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙), หน้า ๘๖ – ๙๓.

โรงยังเป็นเตรียมความพร้อมของนักดนตรี เครื่องดนตรี และเป็นสัญญาณเพื่อประกาศให้รู้ว่าการแสดงกำลังเริ่มขึ้นแล้ว ให้กับนักแสดงที่อยู่หลังโรงและผู้ชมที่อยู่บริเวณใกล้เคียงอีกด้วย

ต่อจากนั้นผู้เล่นจะ “รำถวายมือ” ซึ่งเป็นการสักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในสถานที่ที่ทำการแสดง ทั้งยังก่อให้เกิดความเป็นมงคลแก่ชาวคณะลิเก เพื่อเป็นการสร้างขวัญ และกำลังใจแก่นักแสดง ให้ในเกิดความสำเร็จในการแสดงอีกด้วย

หลังจากที่รำถวายมือแล้ว ก็จะเป็นการแสดงที่เรียกว่า “ออกแขก”และเมื่อออกแขกเสร็จแล้ว พิธีกรประจำคณะจะกล่าวทักทายผู้ชมพร้อมทั้งประกาศชื่อเรื่องที่จะแสดงในวันนั้น จากนั้นเป็นการแสดงที่ดำเนินเรื่องไปตามลำดับเหตุการณ์เช่นเดียวกับละคร โดยก่อนหน้าที่จะแสดงในแต่ละครั้ง หัวหน้าคณะจะต้องบอกกับผู้แสดงทุกคนว่าจะแสดงเรื่องอะไร มีการกำหนดบทบาทหน้าที่ของแต่ละคนว่าแสดงเป็นตัวอะไรบ้าง ในการกำหนดเรื่องที่แสดงนี้บางครั้งมีการกำหนดล่วงหน้า แต่บางครั้งถึงแม้จะกำหนดไว้ก็ต้องมีการเปลี่ยนแปลงบ้าง เนื่องจากความต้องการของเจ้าภาพ ดังนั้นการแสดงลิเกแต่ละครั้ง ส่วนใหญ่มักจะกำหนดเรื่องที่จะแสดงกันเมื่อสมาชิกในคณะมาถึงพร้อมกันที่งานแล้ว หรือเรียกว่ากำหนดเรื่องก่อนถึงเวลาแสดงไม่นานนัก โดยหัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงของคณะเป็นผู้บอกเรื่องพร้อมทั้งแจกแจงบทบาทด้วยปากเปล่าให้ผู้แสดงแต่ละคนฟังที่หลังโรง ในขณะกำลังแต่งหน้าหรือแต่งตัวกันอยู่ ซึ่งผู้แสดงแต่ละคนก็จะทราบถึงบทบาทหน้าที่ของตนเองว่าจะต้องแสดงอย่างไร เพราะแต่ละเรื่องที่นำมาแสดงนั้นมักเป็นเรื่องที่แสดงกันอยู่บ่อย ๆ จนเกิดความเคยชินแล้ว ระหว่างที่ผู้แสดงแต่ละคนกำลังดำเนินบทบาทไปตามเนื้อเรื่องนั้น หัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงจะคอยกำกับดูแลอยู่ข้างเวทีเพื่อให้การแสดงดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย ในกรณีที่เกิดปัญหา เช่น การแสดงเชื่องช้า ตลกฝืด ตัวแสดงบาดเจ็บ หัวหน้าคณะหรือผู้กำกับการแสดงก็จะพลิกแพลงให้เรื่องดำเนินต่อไปได้อย่างราบรื่น ผู้แสดงทุกคนต้องรู้บท รู้หน้าที่และด้นบทร้อง บทเจรจาของตนให้เป็นไปตามแนวเรื่องที่กำหนดไว้ได้ตลอดเวลา

มณี เพทาชมภู กล่าวว่า ตามแบบแผนการดำเนินเรื่องของการแสดงลิเกโดยทั่วไปนั้น ในฉากแรก ๆ เป็นการเปิดตัวละครสำคัญในท้องเรื่องผู้แสดงจะส่งสัญญาณให้นักดนตรีบรรเลงเพลงสำหรับรำออกจากหลังเวที เช่นเพลงเสมอเมื่อรำกรายมาถึงหน้าตั่งหรือเตียงที่วางอยู่กลางเวทีก็นั่งลง หรือทำท่ากรายมือแล้วขึ้นไปนั่ง ร้องเพลงทำนองรานิเกลิงแนะนำตัวเองตามบทบาทในเนื้อเรื่อง เมื่อจบเพลงแล้วเจรจาดำเนินเรื่องต่อไป เมื่อตัวแสดงหมดบทในการออกมาครั้งแรกแล้วก็เข้าโรงด้วยการร้องเพลงแจ้งให้ผู้ชมทราบว่าตนคิดอะไร หรือทำอะไร และจะเดินทางไปไหน จากนั้นปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ แล้วเชิดให้ผู้แสดงรำเข้าโรงไป การออกแสดงในฉากแรกนี้ อาจมีผู้แสดงคนสำคัญ

คนเดียว หรือหลายคนก็ได้ เช่น ถ้ากล่าวถึงกษัตริย์ของเมืองหนึ่ง ฉากแรกที่ออกมาอาจมีผู้แสดงเป็นมเหสี โอรส ธิดา พร้อมนางสนมกำนัล และทหารออกมาด้วย หรือบางเรื่องที่ฉากแรกฝ่ายผู้ร้าย หรือตัวโกงออกมาก่อน อาจออกมาเพียงคนเดียว หรือออกมาเป็นกลุ่มก็ได้ ในกรณีที่ฉากแรกออกมาพร้อมกันหลายคนก็จะมีการร้องแนะนำตนเองส่งต่อ ๆ กันไปทีละคน นอกจากนี้ขณะที่เริ่มต้นแสดง หรือเริ่มต้นในแต่ละฉากแต่ละตอนโฆษกประจำคณะจะประกาศแนะนำตัวผู้แสดง และแนะนำเนื้อเรื่องคร่าว ๆ ด้วย และการแสดงในฉากต่อ ๆ มาผู้แสดงมักเดินกรายท่าออกมา ผู้แสดงบนเวทีหรือผู้บรรยายหลังโรงจะแจ้งสถานที่และสถานการณ์ในท้องเรื่องให้ผู้ชมทราบแล้วจึงดำเนินเรื่องไปจนจบฉากอย่างรวดเร็ว เมื่อผู้แสดงหมดบทบาทของตนเองแล้ว ก็จะร้องเพลงด้วยเนื้อความสั้นๆ แล้วกลับเข้าไปด้วยเพลงเชิด ซึ่งใช้สำหรับการเดินทางที่รวดเร็ว การแสดงในฉากจบ มักเป็นฉากที่ตัวโกงพ่ายแพ้แก่พระเอก ผู้แสดงเกือบทั้งหมดออกมาสู้รบกัน ร้องประชันฝีปากกัน ซึ่งในตอนสุดท้ายพระเอกเป็นฝ่ายชนะ ส่วนตัวโกงพ่ายแพ้ และได้รับบาดเจ็บสาหัส ต้องหนีไปหรือยอมจำนนอยู่ ณ ที่นั้นเสมอ การแสดงจะจบลงโดยไม่มีการตายบนเวที เพราะถือว่าเป็นสิ่งอัปมงคล ผู้แสดงมักทำท่านิ่ง เพื่อแสดงให้ทราบว่าการแสดงจบลงแล้ว จากนั้นปี่พาทย์จะบรรเลงลาโรง ผู้แสดงกราบอำลาผู้ชม หัวหน้ากล่าวขอบคุณผู้ชม และเชิญชวนให้ติดตามชมการแสดงคณะของตนในโอกาสต่อไป[๑๗]

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวถึงที่มาของเรื่องและลำดับการแสดงลิเกในปัจจุบันดังนี้[๑๘]

การแสดงลิเกในปัจจุบันนิยมเรื่องสมัยใหม่ มีเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ บ้างซึ่งล้วนแต่แต่งขึ้นใหม่ทั้งสิ้น การแต่งเรื่องลิเกนั้นผู้แต่งหรือคนเรื่องกำหนดแต่โครงเรื่องเท่านั้น รายละเอียดตัวลิเกเล่นสดเอาเอง เรื่องที่แต่งก็ไม่ใช่ใหม่ถอดด้าม บางครั้งก็จำเขามาบ้าง บางครั้งก็เล่นซ้ำบ้าง การคิดเรื่องของลิเกเป็นของยาก เพราะไม่ใช่คิดจากจินตนาการตามใจชอบ แต่ต้องพลิกแพลงเองจากปัจจัยคือจำนวนและความสามารถของตัวลิเกในวันงานนั้น ๆ และลิเกก็เคยชินกับฉากเหล่านี้ เล่นได้สะดวกบอกเรื่องก็ง่าย การดำเนินเรื่องของลิเกจะช้าในตอนต้น เพราะเสียเวลากับการรำออกและแนะนำตัวแสดง การปูพื้นเรื่องแต่ละฉากนาน และจะค่อย ๆ สั้นเข้าเมื่อเรื่องเริ่มเข้มข้นขึ้น เนื้อหาการดำเนิน

---

[๑๗] มณี เทพาชมพู. **ความเปรียบในบทร้องลิเก** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร, ๒๕๕๖), หน้า ๓๘ – ๓๙.

[๑๘] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๑๒** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒), หน้า ๕๘๘๓ – ๕๘๘๖.

เรื่องตลอดจนคติต่าง ๆ ในเรื่องนั้นคนดูไม่ค่อยสนใจเท่าเดินเรื่องให้เร็วทันใจ ยิ่งเป็นการแสดงทางวิทยุหรือโทรทัศน์ซึ่งมีเวลาจำกัดยิ่งเล่นเร็ว

ลำดับการเข้าออกของตัวแสดงและจังหวะในการดำเนินเรื่องของลิเกที่เป็นแบบแผนในปัจจุบัน มีดังนี้

๑.ตัวโกงออกมาเป็นคนแรก กล่าวแนะนำตัวและวัตถุประสงค์ในการคิดคดทรยศต่างๆ และตั้งใจจะทำให้สำเร็จในวันนี้ การที่พวกตัวโกงออกมาเช่นนี้พวกลิเกอธิบายว่าทำให้เรื่องตื่นเต้น คนดูระทึกใจตั้งแต่ต้น และเรื่องเดินเร็วขึ้นกว่าจะปล่อยตัวเจ้าออกมาก่อนซึ่งจะเสียเวลาไปอีก ๑ ฉาก (ตัวตลกจะตามตัวโกงออกมาด้วย ถ้ามี)

๒.ตัวเจ้า (ตัวพ่อ ตัวแม่) ออก

๓.ตัวพระรอง หรือตัวนางรอง หรือตัวอิจฉาออก (ถ้ามี)

๔.ตัวพระเอกและตัวตลกตามพระเอก

๕.ตัวนางเอกออก (ตัวตลกตามนางเอกออกด้วย ถ้ามี)

๖.เรื่องจะดำเนินต่อไปเข้มข้นขึ้น แกแต่ละฉากสั้นเข้า

๗.เวลาประมาณ ๒๓ นาฬิกา การดำเนินเรื่องจะหยุดลงปล่อยให้ตัวตลกปะทะคารมกับตัวอิจฉาหรือตัวโกง เป็นเวลาที่สร้างความสนุกสนานขบขันให้กับคนดูเป็นอย่างยิ่ง บางครั้งตัวพระเอก นางเอกออกมาร่วมตลกด้วย ฉากตลกนี้จะนานราว ๓๐ นาที ถึง ๑ ชั่วโมง เรื่องก็จะดำเนินต่อไป

๘. ตัวพระเอกต่อสู้กับตัวโกงหรือเป็นการติดตามล้างแค้น

๙. จบการแสดง เวลาประมาณ 1 นาฬิกาของวันใหม่

การจบการแสดงของลิเกนั้นจะจบลงตรงเจ้อดาบขึ้นจะฟันแทบทั้งนั้น พอเจ้อดาบขึ้นจะฟันก็พลันหมดเวลา ปัจจุบันมักจะจบด้วยฉากการเคลื่อนไหวช้า ๆ อย่างภาพยนตร์แล้วมาจบกลางเวทีเป็นภาพนิ่ง

๒.๑.๔.๒ วิธีการฝึกหัด

วิธีการฝึกหัดลิเกนั้น ถือเป็นจารีตอย่างหนึ่งที่ผู้ที่จะเป็นผู้แสดงลิเกต้องกระทำ ซึ่งวิธีการนั้นจะเป็นไปตามข้อปฏิบัติของแต่ละคณะที่ได้กำหนดไว้ โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นแบบแผนที่ปฏิบัติจากการได้ถ่ายทอดมากจากครูบาอาจารย์ลิเกหรือหัวหน้าคณะกำหนดไว้ ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น ๒ วิธีใหญ่ดังนี้

วิธีที่ ๑ คือ การหัดโดยตรงกับครูหรือกับพ่อแม่

วิธีที่ ๒ คือ หัดด้วยตัวเองโดยแอบจำวิธีการแสดงของคนอื่นมาทดลองทำจนเกิดความชำนาญ แล้วจึงนำไปแสดง หรือที่เรียกว่า “ครูพักลักจำ”

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2539 : 90) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการฝึกหัดลิเกไว้ว่า ลิเกส่วนใหญ่ต้องหัดรำและหัดร้องก่อน ต่อจากนั้นจึงจะหัดด้นกลอนสด การหัดร้องและหัดรำนี้ส่วนใหญ่หัดไปพร้อม ๆ กัน การหัดรำจะเริ่มโดยถือเอาวันพฤหัสบดีหรือวันครูเป็นวันเริ่มหัด ฝ่ายผู้หัดจะนำดอกไม้ ธูปเทียน ขันโลหะ ผ้าขาวและเงิน ๖ บาท มาไหว้ครูขอวิชา ครูซึ่งเป็นลิเกอาวุโสหรือครูละครรำจะจับมือลูกศิษย์ของตนขึ้นตั้งวงและจับมือพอเป็นพิธี แสดงว่ายอมรับเป็นครูเป็นศิษย์กัน ต่อจากนั้นก็นัดวันเวลาทำการฝึกหัด บทแรกที่หัดรำคือ รำเพลงช้าและเพลงเร็ว ซึ่งเป็นการหัดรำตามมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย เมื่อรำได้คล่องดีแล้วก็หัดรำแม่บทเล็ก ต่อไปก็ถึงรำใช้บท คือการศึกษาถึงการใช้ท่ารำประกอบบทร้องและบทเจรจา ขั้นสุดท้ายคือการหัดรำหน้าพาทย์ เช่น รำเพลงเสมอ เป็นอันหมดการหัดกระบวนรำ[๑๙]

ในด้านฝึกหัดร้องเพลง จะเริ่มด้วยการหัดร้องเพลงไทยในอัตราสองชั้นอย่างง่าย ๆ ที่ใช้กันเป็นประจำในการแสดงลิเก เช่น ตะลุ่มโปง หงส์ทอง สองไม้และรานิเกลิงโดยหัดออกเสียงให้ชัดเจน รู้จังหวะ การถอนหายใจและการทอดเสียงไม่ให้ขาดเป็นห้วง ๆ ลิเกบางคนได้ครูดีมีวิชาก็ได้ต่อเพลงสูง ๆ ก็ถึงขั้นหัดร้องเพลงตับและเพลงเถา เช่น เพลงตับพระลอ (ตับลาวเจริญศรี) เพลงต้นบรเทศเถา

เมื่อฝึกการร้องและการรำจนใช้การได้แล้ว ครูก็จะหัดให้ด้นกลอนโดยหัดจากกลอนง่ายๆ ที่เรียกว่า กลอนลีและกลอนลา คือกลอนที่คำท้ายสะกดด้วยสระอีหรือสระอา ถือเป็นสระที่มีใช้กันมากในภาษาไทย การหัดนั้นครูจะแต่งกลอนให้ท่องจนเคยปาก จากนั้นก็ปล่อยให้ด้นเอง การด้นกลอนนี้จะต้องฟังมาก อ่านมาก เรียกว่ารู้หนังสือมาก เรียกใช้ศัพท์แสงต่าง ๆ ได้ถูกต้องทันทีไม่มีติดขัด จึงจะนับว่าด้นกลอนได้เก่ง การหัดดังกล่าวมานี้เป็นกระบวนการของลิเกยุคก่อน ซึ่งใช้เวลาหัดนาน ๓ – ๔ ปี ซึ่งไม่เหมาะกับสภาพเศรษฐกิจในปัจจุบัน ดังนั้นรุ่นใหม่จึงมักเรียนลัด พอหัดเพลงช้าเพลงเร็วได้เล็กน้อย ร้องเพลงได้ ๓ – ๔ เพลง และรำใช้บทได้ไม่กี่ท่าก็ออกโรงแสดงกันเลย โดยคิดไปหาความชำนาญเอาดาบหน้า ตั้งใจว่าจะจดจำวิธีรำและคำกลอนที่มีคารมคมคายจากศิลปินอาวุโสไป

---

[๑๙] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก** (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙), หน้า ๙๐.

ใช้ ซึ่งใครหัวไวก็ได้ดี วิธีนี้ลิเกแต่ละคนจะมีสมุดกลอนประจำตัว นอกจากจดกลอนจากครูแล้วก็จดจากที่ได้ยินได้ฟังมาในขณะที่ทำการแสดงอันเป็นวิธีครูพักลักจำ

จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ กล่าวถึงวิธีฝึกหัดลิเกของคณะบุญเลิศ นาจพินิจ ซึ่งสรุปได้ดังนี้[๒๐]

๑.วิธีการร่ายรำ ของคณะบุญเลิศ นาจพินิจ ยึดรูปแบบวิธีการร่ายรำกระบวนท่าต่าง ๆ มาจากครูหอมหวน นาคศิริ ซึ่งสมัยนั้นได้เชิญครูน้อม รักตประจิต (ครูละครวังสวนกุหลาบ) เป็นผู้ฝึกสอน ครูน้อมได้นำรูปแบบของโขน ละครเข้ามาผสมผสาน ลิเกจึงดูละเอียดหมายถึง มีการตีบท ซึ่งการตีบทหรือการตีท่าต้องอาศัยคำตก เช่น บทว่า “แม่ช่างงดงามน่ารัก” อาจไม่ต้องตีบททุกคำ แต่สามารถตีบทตรงคำว่า “รัก” ได้เลย โดยไม่ต้องตีบทตรงคำว่า “งดงาม” คือใช้รวบคำในการตีบทนั่นเอง ซึ่งไม่บังคับแล้วแต่ความถนัดของผู้แสดง จะตีบทอย่างไรก็ได้ไม่ถือว่าผิด นอกจากนี้ยังมีการฝึกรำตั้งแต่เพลงช้า เพลงเร็ว เรียกว่า รำแม่บท (เรียกในทางลิเก) ทุกคนต้องเรียนเพื่อเป็นพื้นฐานในการที่จะใช้รำเพลงหน้าพาทย์ เช่น รำเชิด รำเสมอ รำขึ้นเตียง รำออก รำเข้าต่อไป และต้องฝึกทั้งในลักษณะที่อยู่ในฉากท้องพระโรง ทหารนั่งอย่างไร พระมหากษัตริย์นั่งอย่างไร ตรงไหน เจรจาอย่างไรบ้าง เหล่านี้เป็นจารีตประเพณีหรือเป็นวิธีการหนึ่งที่ต้องมีการเรียนการฝึกหัด ซึ่งวิธีการฝึกหัดการร่ายรำของคณะบุญเลิศ นาจพินิจ มีขั้นตอนดังนี้

- เริ่มจากการตีบทตามคำกลอน (ไม่บังคับว่าต้องตีบททุกคำ แต่ต้องให้ตรงกับความหายของคำ) เพื่อให้รู้จังหวะและสอดคล้องกับการเจรจา

- ฝึกปฏิบัติท่ารำเพลงช้า 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

๒. วิธีการฝึกหัดการขับร้องและเจรจา หลังจากที่ได้ฝึกปฏิบัติการรำเบื้องต้น เช่น การตีบท ตีท่า หรือการรำออก รำเข้าแล้วนั้น ขั้นตอนต่อไปคือ การฝึกร้องบทกลอนต่าง

---

[๒๐] จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ. **ลิเกทรงเครื่อง คณะบุญเลิศ นาจพินิจ**. (ศิลปะนิพนธ์ ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๔๗), หน้า ๔๔ – ๔๘).

ๆ โดยขั้นแรกจะเริ่มด้วยการร้องตามครูก่อน เมื่อเห็นว่ามีความชำนาญขึ้นจึงให้ร้องด้วยตนเองและร้องเข้ากับดนตรีปี่พาทย์ตามลำดับ ทำนองเพลงที่ฝึกร้องได้แก่ เพลงตะลุ่มโปง เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ เพลงโนเน เพลงพวงมาลัย เพลงนกเขาขัน ฯลฯ นอกจากนี้อีกเพลงหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้สำหรับการแสดงลิเกคือ เพลงรานิเกลิง ต่อมาภายหลังได้มีการนำเพลงร้องจากบทโขน ละครเข้ามาใช้ร้องประกอบการแสดงลิเกอีกหลายเพลง อาจยกบทร้องที่เข้ากับเนื้อหาการแสดงตามเนื้อเรื่องของลิเก หรือนำทำนองมาแต่งเนื้อเพลงเข้าไปใหม่ก็มี เมื่อมีทักษะการร้องเชี่ยวชาญแล้วลำดับต่อไปคือฝึกแต่งบทกลอนต่าง ๆ ในการแต่งกลอนนั้นต้องแต่งให้มีความสัมพันธ์กัน ไม่ว่าจะเป็นบทกลอนที่กล่าวถึงถึงสิ่งใดก็ตาม ต้องแต่งบรรยายให้ผู้ฟังผู้ชมเห็นภาพ ตัวอย่างเช่น ถ้าแต่งเกี่ยวกับการไปตลาดก็จะต้องแต่งสื่อถึงความต้องการที่จะไปซื้อสิ่งใด และในตลาดนั้นมีอะไรขายบ้าง หรือถ้าจะแต่งเกี่ยวกับความงามของสตรีผู้หนึ่งก็ต้องแต่งบรรยายว่าสตรีผู้นั้นมีรูปร่างหน้าตาเป็นอย่างไร มีความงามตั้งแต่เส้นผมจรดปลายเท้าอย่างไรบ้าง เมื่อตนเองพบเห็นแล้วเกิดความรู้สึกอย่างไรกับสตรีผู้นั้น หรืออาจเปรียบกับสิ่งอื่น ๆ ก็ได้ เช่น เธองามราวกับนางฟ้า แล้วก็พรรณนาว่ามีความงามอย่างไร ในการฝึกแต่งคำกลอนและบทต่าง ๆ นั้น จะเริ่มจากการให้แต่งแข่งขันกันเรื่อย ๆ ไปจนกว่าบทนั้นจะมีความถูกต้อง ไพเราะ สละสลวย และสัมพันธ์กันตลอดจนบรรยายให้เห็นภาพจึงจะถือว่าผู้นั้นมีความสามารถในการขับร้องและแต่งบทกลอน

๓. จารีตในการแสดง คือ ระเบียบปฏิบัติเมื่อผ่านกระบวนการฝึกฝนแล้วออกแสดงจริงหน้าเวที ซึ่งต้องแสดงทักษะวิธีการต่าง ๆ ที่ได้ฝึกหัดกันมาเป็นอย่างดีเพื่อใช้ในการแสดงให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาผู้ชม เกิดความประทับใจและนิยมชมชอบในการแสดง จารีตในการแสดงประกอบด้วย การเลือกใช้กลอน การแต่งกลอน การด้นกลอน กระบวนท่าต่าง ๆ ได้แก่ ท่ารบ ท่าเกี้ยว รำหน้าพาทย์ เป็นต้น

นิรมล เจริญหลาย ได้ศึกษาประวัติของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ ทำให้ทราบถึงกระบวนถ่ายทอดการฝึกหัดลิเกของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ พบว่า ครูทองเจือนั้น รับการถ่ายทอดลิเกมาจากครูลิเกหลายคน ดังนี้[๒๑]

๑. ครูเต็ก เสือสง่า หัวหน้าคณะลิเกแสดงอยู่ที่วิกตลาดทุเรียน ครูทองเจือ โสภิตศิลป์ได้ออกโรงเล่นลิเกครั้งแรกเมื่ออายุ ๑๑ ปี แสดงเป็น เสนา ต่อมาแสดงเป็น กุมาร สำหรับในช่วง

---

[๒๑] นิรมล เจริญหลาย. **ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของ ทองเจือ โสภิตศิลป์** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิตกรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗),หน้า ๙ - ๑๒.

เวลาที่ไม่ได้แสดงนั้นได้หัดร้องเพลงไทยต่าง ๆ จากครูเต็ก เป็นต้นว่า เพลงฟ้าคะนอง เพลงมาลัยลอย เพลงเกสรสำอาง เพลงกล่อมนารี เพลงโนเน เพลงโลมพม่า เพลงญี่ปุ่นเคล้า และเพลงญี่ปุ่นฉะอ้อน

๒. แม่ครูชื่น เป็นครูละครรำ ท่านสอนให้ครูทองเจือ โสภิตศิลป์รำเป็นตัวกุมาร ครูกรีสุริยา จินดาสมุทร สอนร้องเพลงมอญโยนดาบ

๓. ครูประดับ ทังสภูติ สอนร้องเพลงไทยน้อยและหัดลิเกเป็นตัวพลายชุมพล ตอนหนีย่าทองประศรี รวมทั้งการรำแบบลิเกตัวพระเอกซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของครูประดับ

๔. ครูละออง เสือสง่า สอนให้หัดรำเป็นตัวนางเกษสุริยงค์ ในตอนแปลงองค์เป็นพราหมณ์ ซึ่งการรำพราหมณ์นี้มีลักษณะการรำแบบผู้-เมีย นอกจากนี้ยังได้หัดร้องเพลงมอญแปลง เพลงสมิงทอง เพลงแขกต่อยหม้อ ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเก

๕. ครูสนิท ประยูรเรือง เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการร้อง การรำลิเกและมีความรอบรู้ในการประพันธ์เรื่องลิเก ครูทองเจือได้หัดรำกราวนอก รำไม้รบไทยและไม้รบจีน ซึ่งในปัจจุบันเป็นไม้รบที่หายาก นอกจากนี้ครูสนิทยังสอนให้หัดรำเป็นตัวนาง เช่น นางวันทอง ตอนห้ามทัพ ซึ่งทำให้ครูทองเจือสามารถรำลิเกได้ทั้งตัวพระและตัวนาง สอนร้องเพลงสามเส้า เพลงมอญชมดาว เพลงสิงโตเล่นหาง เพลงยานี เพลงสรงมอญ และได้เรียนรู้กลวิธีการประพันธ์บทลิเก

๖. ครูจำรัส ประยูรโต สอนการรำทั้งตัวพระและตัวนางให้ครูทองเจือ เพื่อใช้แสดงบทรจนาเสี่ยงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการรำเดี่ยว (ตัวนาง) กระบวนรำชุดดังกล่าวนี้ถือว่าเป็นกระบวนรำที่อวดฝีมือความสามารถในการรำของผู้แสดง

๗. ครูพจน์ สายสุวรรณ สอนขับร้องเพลงแขกสาหร่าย เพลงจีนแส เพลงกุหลาบเชียงใหม่

จะเห็นได้ว่า ครูทองเจือ โสภิตศิลป์ได้รับการถ่ายทอดการรำ และการขับร้องจากครูหลายท่าน ทำให้เกิดทักษะความสามารถที่เป็น “ฝีมือ” เฉพาะตัวของครูทองเจือ ทั้งนี้แล้วยังแสดงให้เห็นได้ถึงประโยชน์ที่เกิดจากการเรียนและการสนใจฝึกหัดกับครูหลายๆคน

สำหรับครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปี พุทธศักราช ๒๕๓๔ เล่าถึงการฝึกหัดแสดงลิเกของท่านว่า *“เดินออกมาจากฉากแล้วก็คำนับคนดู แล้วก็กรายขึ้นไป บนเตียงแล้วป้องหน้าให้ปี่พาทย์หยุด แล้วต้องหัดร้อง หัดด้น ชื่ออะไร เป็นเจ้าหรือเป็นไพร่อะไร เราต้องหัดด้นให้ได้ เสร็จแล้วลุกขึ้นจากเตียงก็ต้องไปตั้งท่าเชิด สมัยโบราณต้องเป็นอย่างนั้น แต่สมัยนี้ไม่ต้อง เขาหัดให้เรานุ่งผ้าอย่างไร วาดสองมือ แล้วก็ตั้งท่าเชิด เชิดเข้าโรงไป ออกมาอีกที*

หนึ่งเจอผู้หญิง เจอะผู้หญิงจะต้องหัดเกี้ยวเขา เกี้ยวเสร็จสรรพจะต้องพานางเข้าไปที่พัก ต้องเรียนเสมอ ที่เราใช้ ๆ กันอยู่ ไม่ว่าละครไม่ว่าอะไร ต้องรำเสมอให้เป็น ต่อจากนี้ก็ ถ้าจะให้ดี เขาก็ให้เรารำเทพพนม ประถม พรหมสี่หน้า เข้าละครแล้ว ทีนี้พอเรียนนั่นหมดแล้ว อยากจะเป็นตัวอะไร ถ้าเป็นตัวพระ ต้องเรียนพระไวย คือตัวลูกชายขุนแผนกับนางวันทองในเรื่องขุนช้างขุนแผน"[๒๒]

"ครูคนแรกของผม คือ ครูวาด เม็ดขนุน คือตัวแกกลมเหมือนเม็ดขนุน ครูวาดเป็นตัวนางลิเกสมัยนั้น ครูรำนิ่มนวล ใช้จริตจก้านเก่งมาก ครูสอนให้ผมรำกราย (เดิน) รำชี้นเตียง รำสีนวล รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย แล้วก็ร้องกลอนในทำนองต่าง ๆ ผมเรียนอยู่กับครูประมาณ 8 เดือนก็เลิก ตอนหลังตัวผมเองก็ไปหัดกับครูสนิท เขาเรียกสนิท จรกา เป็นครูคนที่สองของผม ฉายาจรกาเพราะแกเป็นตัวจรกาเก่งมาก ๆ แกหัดรำท่าเดิน ท่าขึ้นเตียง ท่าเชิด ท่าเสมอ เพลงช้า เพลงเร็ว... ได้ความรู้ตรงนี้ผมก็เริ่มออกแสดงลิเกแล้ว...บทไม่ต้องมีหรอก เขาให้เรานั่งดูแล้วจำว่าตัวโกงเล่นยังไง ...ตอนนั้นยังไม่ใช่ชายจริงหญิงแท้ เขาใช้ตัวนางเป็นผู้ชาย เราก็เป็นเสนาไปก่อน นั่งดูเขา เสร็จสรรพแล้วก็จำครูพัก ครูลัก ครูจำนี่แหละ บทพระเอก พระรองเขาแสดงยังไง ตัวโกงเขาแสดงยังไง นางเอกแสดงยังไง แล้วทีนี้ใจเราต้องใส่ไปในครับว่า เราชอบเป็นนางไหม หรือถ้าอยากเป็นพระเอก เขาก็จับตัวพระไวย หรือพลายชุมพล ผมก็หัดทั้งสองอย่าง เพราะใจมันรักทั้งสองอย่าง"[๒๓]

จากวิธีการการฝึกหัดลิเกที่ยกมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นได้ว่า ทั้งที่เกิดจากการฝึกหัดจากการถ่ายทอดของครูผู้สอนก็ดี หรือจากครูพักลักจำก็นั้น ทำให้แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์และการนำไปใช้ของครูลิเกท่านต่างๆที่ได้กล่าวข้างต้นได้ว่า การฝึกหัดลิเกเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่นอกจากจะใช้กระบวนความรู้พื้นฐานแล้ว ยังต้องอาศัยกลวิธีที่เกิดจาการเรียนรู้เพิ่มเติมมาปรับใช้ให้เข้ากับตัวผู้แสดงเองด้วย นอกจากนี้แล้วยังต้องคิดสร้างสรรค์ของกระบวนความรู้ที่ตนมีเพื่อให้เกิด "ฝีมือ" ที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเองได้

๒.๑.๔.๓ ค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก

กิ่งดาว ภู่ระหงษ์ ได้กล่าวถึงค่านิยมและความเชื่อในการแสดงลิเก ที่ลิเกเป็นแบบแผนที่ดีงาม ที่คณะลิเกพึงหระทำไว้ ดังนี้[๒๔]

---

[๒๒] บุญยัง เกตุคง. **บุญยัง ทุ้มยอด** (กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, ๒๕๔๑), หน้า ๑๔๒.

[๒๓] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๘ – ๑๖๙.

[๒๔] กิ่งดาว ภู่ระหงษ์. **การวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงลิเกลูกบทของคณะพรเทพ พรทวี กับคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค** (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๔) หน้า ๓๑ – ๓๓.

๑) การไหว้ครูก่อนการแสดง

การแสดงศิลปะทุกแขนง มีความนับถือครู อาจารย์เป็นที่ตั้ง ดังนั้นก่อนที่จะทำการแสดงทุกครั้งคณะลิเกจึงต้องมีการไหว้ครูตั้งกำนล ซึ่งหัวหน้าคณะ หรือผู้ใหญ่ในคณะซึ่งเป็นที่เคารพนับถือจะเป็นผู้ทำการบูชาครูขณะที่วงปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงโหมโรง โดยมีศีรษะพระฤาษี หรือที่นิยมเรียกกันในหมู่ศิลปินว่า พ่อแก่ ตั้งไว้ในที่อันเหมาะสม มีการจุดธูปเทียนบูชาเทพยดาและครูอาจารย์ พร้อมทั้งอัญเชิญท่านเหล่านั้นมาปกปักรักษาและอำนวยความสำเร็จให้แก่การแสดง นอกจากนั้นยังเป็นสัญญาณนัดหมายให้ผู้แสดงเตรียมตัวให้พร้อมเพราะใกล้จะถึงเวลาแสดง และเป็นเครื่องประกาศแจ้งแก่ประชาชนทั่วไปที่อยู่ทั้งใกล้และไกลให้ได้ทราบว่าจะมีการแสดงลิเก และใกล้เวลาลงโรงแล้ว จะได้ชักชวนกันมาชม

เครื่องบูชาครู หรือเครื่องกำนลประกอบด้วย ดอกไม้ ธูปเทียน สุรา บุหรี่ ขันกำนล (ปัจจุบันอาจใช้พาน หรือจาน) ผ้าขาวผืนเล็ก ๆ ๑ ผืน (ปัจจุบันไม่ค่อยใช้) และเงินจำนวน ๑๒ บาท (หรือมากกว่านี้) นอกจากนี้อาจมีพวงมาลัย หรือผลไม้ด้วย ซึ่งเครื่องบูชานี้ต้องจัดเป็น ๒ ชุด ชุดหนึ่งใช้สำหรับไหว้ครูดนตรีหรือวงปี่พาทย์ อีกชุดหนึ่งสำหรับไหว้พ่อแก่ ตามธรรมเนียมปฏิบัติแล้วเมื่อคณะลิเกไปแสดงตามงานในสถานที่ใดก็ตาม เจ้าภาพผู้จัดหาลิเกไปแสดงต้องเป็นผู้จัดเตรียมเครื่องบูชาครูไว้ให้แก่คณะลิเก

๒) การแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส

ธรรมเนียมปฏิบัติอีกอย่างหนึ่งในคณะลิเกคือการเคารพผู้อาวุโส โดยก่อนที่ผู้แสดงแต่ละคนจะลงโรง หรือออกตัวครั้งแรกในการแสดงแต่ละครั้ง นอกจากจะไหว้ “พ่อแก่” หรือพ่อครูฤาษีที่ตั้งเป็นเครื่องบูชาไว้แล้ว ผู้แสดงที่อาวุโสน้อยต้องไหว้ผู้มีอาวุโสมากกว่าด้วย ทั้งนี้นอกจากเพื่อความเป็นสิริมงคลแล้ว ยังเป็นการขอขมาด้วย ซึ่งผู้อาวุโสกว่าก็จะให้ศีลให้พร การที่ต้องมีการขอขมาเนื่องจากในการแสดงนั้นผู้แสดงต้องแสดงไปตามบทบาท อาจมีการถูกเนื้อต้องตัว มีการล่วงเกิน เช่น ตีศีรษะ ใช้เท้าเตะ พูดจาล่วงเกินต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงเป็นตัวตลกซึ่งเป็นผู้อาวุโสมากกว่าใครในคณะต้องถูกผู้อาวุโสน้อยกว่าล่วงเกิน จึงต้องมีการขอขมากันก่อน สิ่งนี้นับเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ดีงาม สร้างความรักใคร่กลมเกลียว และนับถือซึ่งกันและกันเป็นอย่างมาก

๓) การจัดพิธีไหว้ครูประจำปี

การแสดงลิเกเป็นศิลปศาสตร์แขนงหนึ่งที่ต้องมีพิธีไหว้ครู ตามประเพณีอันดีงามที่ปฏิบัติสืบต่อกันมานั้นศิลปินลิเกจะต้องจัดพิธีไหว้ครู หรือได้เข้าร่วมในพิธีไหว้ครูปีละ1 ครั้ง ซึ่งถือเป็น

การแสดงความกตัญญูกตเวที ระลึกถึงวิชาที่บูรพคณาจารย์ได้ประสิทธิ์ประสาทให้ และนับว่าเป็นการสร้างความเป็นสิริมงคลให้เกิดแก่ตนด้วย การจัดพิธีไหว้ครูของคณะลิเกนั้นนิยมจัดขึ้นในเดือน 9 ของไทยซึ่งจะอยู่ในช่วงเดือนสิงหาคม โดยกำหนดทำพิธีในวันพฤหัสบดี ซึ่งถือว่าเป็นวันครู และมักให้ตรงกับข้างขึ้น แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสะดวกของแต่ละคณะด้วย บางคณะอาจจัดพิธีไหว้ครูในเดือนอื่นก็ได้

๔) ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเก

ความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกถือเป็นจารีตอย่างหนึ่งเพราะเป็นแนวปฏิบัติซึ่งเป็นแบบแผนที่ศิลปินลิเกยึดถือสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ความเชื่อเหล่านี้มีทั้งแนวทางในการประพฤติปฏิบัติ และสิ่งที่ไม่ควรปฏิบัติ ดังนี้[๒๕]

- การตั้งศีรษะพ่อแก่ที่ด้านหลังเวที จะตั้งหันหน้าไปด้านหน้าเวที และอยู่กึ่งกลางเวที รวมถึงเตียงที่ใช้ประกอบการแสดงหน้าเวทีก็ต้องตั้งให้ตรงกับพ่อแก่ที่อยู่หลังเวทีด้วย

- ปี่พาทย์มีความสำคัญต่อการแสดงลิเกอย่างมาก ถ้าปี่พาทย์บรรเลงโหมโรงอย่างครึกครื้น การแสดงลิเกในวันนั้นก็จะครึกครื้นไปด้วย

- เมื่อเข้าสู่เขตวัด หรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ไปทำการแสดงต้องไหว้ขออนุญาตเจ้าที่หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำที่นั้นก่อน

- ผู้ออกแสดงในฉากแรกต้องไม่ให้มีการผิดพลาดหรือติดขัดเกิดขึ้น มิฉะนั้นจะทำให้การแสดงในครั้งนั้น ๆ ติดขัดไปด้วย

- ขณะโหมโรงห้ามคนเดินผ่านหน้าเวที

- ห้ามสวมรองเท้าเดินผ่านหน้าพ่อแก่และมิให้สวมรองเท้าขึ้นบนเวทีลิเก

- ในพิธีไหว้ครู ไม่นำสิ่งของที่ไม่เป็นมงคลมาถวาย เช่น มังคุด พุทราลางสาด

- ลิเกไม่นิยมแสดงในงานมงคลสมรส เนื่องจากมีบทโศก รบราฆ่าฟัน ถือว่าไม่เป็นมงคล

- ไม่ตั้งเวทีหันหน้าไปทางทิศตะวันตกเพราะถือว่าไม่เป็นมงคล

---

[๒๕] มณี เทพาชมภู. **ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง**. (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๕๔), หน้า ๑๑๑ – ๑๑๒.

- บางสถานที่เป็นวัดเก่า ไม่นิยมเล่นเรื่องที่เกี่ยวกับพม่า หรือการรบ การสงคราม หากฝ่าฝืนอาจเกิดเหตุร้ายบางอย่างได้

- ไม่แสดงลิเกใต้ถุนศาลาวัด เพราะว่าที่โรงลิเกมีพ่อแก่

- ไม่ข้ามอุปกรณ์การแสดงและไม่นำดาบที่ใช้แสดงมารบกันเล่น

- ไม่ให้สุนัขมาเดินผ่าน หรือกัดกันหน้าเวที

- ไม่นำหอยและเป็ดขึ้นมาบนโรงลิเก

๒.๑.๕ องค์ประกอบในการแสดงลิเก

จากการศึกษาเรื่อง *"ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง"* ของ มณี เทพาชมภู ทำให้พบองค์ความรู้เรื่องภูมิปัญญาที่ปรากฏอยู่ในการแสดงลิเก พบว่ามี ๕ ด้าน ได้แก่ ภูมิปัญญาทางภาษา ภูมิปัญญาด้านนาฏศิลป์ ภูมิปัญญาด้านเพลงและดนตรี ภูมิปัญญาด้านการแต่งกาย แต่งหน้าภูมิปัญญาด้านเวที ฉาก แสงและเสียง[๒๖] ซึ่งภูมิปัญญาดังกล่าวนี้สามารถใช้เป็นแนวทางในการแบ่งเป็น ๕ องค์ประกอบ คือ องค์ประกอบทางภาษา องค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ องค์ประกอบทางด้านเพลงและดนตรี องค์ประกอบทางด้านการแต่งกาย แต่งหน้าองค์ประกอบทางด้านเวที ฉาก แสงและเสียง ดังจะเสนอโดยสังเขปตามที่กิ่งดาว ภู่ระหงษ์ ได้เรียบเรียงและนำเสนอไว้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความครบถ้วนและเข้าใจการผู้ศึกษาได้ง่าย ซึ่งจะขอเสนอดังต่อไปนี้[๒๗]

๒.๑.๕.๑ องค์ประกอบทางภาษา การแสดงลิเกเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาทางภาษาที่หลากหลายดังนี้

๑) การประพันธ์เนื้อเรื่อง กล่าวคือ เริ่มต้นจากการใช้ภูมิปัญญาทางภาษาในการประพันธ์เนื้อเรื่องที่มีทั้งบทบรรยาย บทพูดหรือเจรจาเป็นร้อยแก้ว และบทร้องที่เป็นร้อยกรองสำหรับบทร้องที่เรียกว่า กลอนลิเก นั้นเดิมมีลักษณะเป็นกลอนหก หรือกลอนแปด หรือกลอนบทบทละคร เพราะลิเกนำเนื้อเรื่องมาจากละคร หรือวรรณคดี เช่น เรื่องไกรทอง ขุนช้างขุนแผน คาวี พระอภัยมณี และอิเหนา เป็นต้น ดังนั้นบทร้องบางบทจึงคงรูปเดิมไว้ ซึ่งกลอนแบบเดิมนี้สามารถ ขับร้องในทำนอง

---

[๒๖] มณี เทพาชมพู. **ความเปรียบในบทร้องลิเก.**(วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร, ๒๕๕๖), หน้า ๔๔ – ๘๘.

[๒๗] กิ่งดาว ภู่ระหงษ์. **การวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงลิเกลูกบทของคณะพรเทพ พรทวีกับคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๕), หน้า ๓๔ – ๔๔.

เพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงชั้นเดียวและสองชั้นได้อย่างหลากหลาย เช่น เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ เพลงตะลุ่มโปง รวมทั้งการขับเสภาด้วย

ต่อมาครูดอกดิน เสือสง่า ได้คิดทำนองเพลง รานิเกลิง โดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตนที่ใช้แสดงความโศกเศร้ามาเป็นเพลงแสดงความรักแทน หลังจากนั้นไม่นานครูหอมหวน นาคศิริ ศิษย์ของครูดอกดิน เสือสง่า ได้ดัดแปลงทำนองเพลงรานิเกลิงโดยเพิ่มกลอนลำตัดเข้าผสม ทำให้สามารถร้องต่อไปได้อีกหลายคำจึงลงให้ปี่พาทย์รับ และยังได้ใช้ทำนองเพลงรานิเกลิงที่ได้ดัดแปลงใหม่นี้ร้องในบทดีใจ บทโกรธ และบทอื่น ๆ เพิ่มขึ้นด้วย[๒๘]

๒) การขับร้องและเจรจา เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกผู้แสดงลิเกได้ดีต้องมีความสามารถในการร้อง ซึ่งการร้องของลิเกมีลักษณะพิเศษคือ ต้องเปล่งเสียงดังเต็มที่ ทำให้มีเสียงค่อนข้างสูงกว่าปกติ ท่วงทำนองเพลงที่นำมาขับร้องมีหลายแบบ เช่น ร้องแบบละคร (ร้องให้จบก่อนแล้วปี่พาทย์จึงจะรับ) ร้องเพลงสองชั้น (ร้องคำหนึ่ง แล้วให้ปี่พาทย์รับท่อนหนึ่งสลับกันไป) ร้องเพลงด้นกลอนสด (เช่น เพลงหงส์ทอง เพลงรานิเกลิง ซึ่งอาจสลับการเจรจาบ้างก็ได้) การขับเสภา (ซึ่งลิเกยังนำมาร้องประกอบการแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน) รวมถึงการร้องเพลงลูกทุ่งและเพลงตามสมัยนิยมซึ่งลิเกนำมาขับร้องประกอบให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องในตอนที่แสดง การร้องเพลงทำนองต่าง ๆ เหล่านี้ผู้ร้องต้องมีการเอื้อนและใช้ลูกคอเพื่อให้เกิดความไพเราะ นอกจากนี้ยังต้องอาศัยลักษณะเด่นเฉพาะตัวของผู้ร้องคือ มีน้ำเสียงไพเราะ ก้องกังวาน ซึ่งจะทำให้เกิดความประทับใจแก่ผู้ฟัง

การเจรจาของลิเกก็มีลักษณะพิเศษเช่นเดียวกับการร้อง กล่าวคือ มักออกเสียงดังเต็มที่ พูดลากเสียงหรือเน้นคำมากกว่าพูดธรรมดาเพื่อให้เกิดความชัดเจน นอกจากนี้การใช้น้ำเสียงในการเจรจายังเป็นสิ่งที่แสดงออกตามบุคลิกลักษณะของตัวละครที่แสดงในเรื่อง เช่น ผู้แสดงเป็นนางเอกต้องมีน้ำเสียงไพเราะ อ่อนหวาน น่าฟัง ผู้แสดงเป็นนางโกง หรือนางร้ายต้องใช้น้ำเสียงที่ดังก้อง แหลมสูง ฉอเลาะ ออดอ้อน ผู้แสดงเป็นตัวเจ้า หรือตัวพ่อมีเสียงน้ำเสียงสุภาพ อ่อนโยน ส่วนบทผู้ร้ายหรือตัวโกง เวลาร้องก็ต้องให้ดังก้องกังวาน เกือบเป็นตะโกน พูดจาเอะอะโวยวาย สั้น ๆ ห้วน ๆ ยั่วยวนให้โมโห แต่ก็ออกเสียงชัดถ้อยชัดคำ หรือผู้แสดงเป็นตัวตลกก็ใช้ถ้อยคำภาษาง่าย ๆ มีความ

---

[๒๘] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก ใน **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง เล่ม ๑๒** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, ๒๕๔๒), หน้า ๕๘๗๔.

ตลกขบขัน สอดแทรกสำนวนคำพังเพย อุปมาอุปมัย รู้จักสอดแทรกสถานการณ์ปัจจุบันให้ทันสมัย สร้างความสนุกขบขันให้ผู้ชมตลอดเวลาที่ชมการแสดง สิ่งสำคัญคือ ไม่ใช้ถ้อยคำหยาบคาย

๓) การใช้คำไพเราะสละสลวยภาษาในการแสดงลิเกมีทั้งภาษาร้อยแก้ว คือ ส่วนที่เป็นบทพูดหรือเจรจาและร้อยกรอง คือส่วนที่เป็นคำร้อง การใช้ถ้อยคำในบทพูดและบทร้องของลิเกมีลักษณะเด่นอยู่ที่การเลือกสรรคำใช้ได้อย่างไพเราะ สละสลวย ถึงแม้จะใช้คำธรรมดาที่ไม่ใช่ศัพท์สูง แต่ก็สามารถร้อยเรียงให้มีสัมผัสคล้องจอง มีการเล่นคำเล่นเสียง มีลีลาจังหวะและท่วงทำนอง และมักเป็นการเจรจาโต้ตอบกันระหว่างบุคคลสองฝ่ายหรือมากกว่าสองฝ่าย

๔) การใช้คำราชาศัพท์ เป็นการใช้คำให้เหมาะสมกับบุคคลและกาลเทศตามเนื้อเรื่องที่แสดง เพราะเรื่องที่นำมาแสดงลิเกส่วนใหญ่มักเป็นเรื่อง จักรๆ วงศ์ ๆ เช่นเดียวกับละครไทยในอดีต จึงต้องมีการใช้คำราชาศัพท์ด้วย ถึงแม้การใช้คำราชาศัพท์ของลิเกอาจจะไม่ถูกต้องตามแบบแผนนัก เนื่องจากจำต่อ ๆ กันมาจากนักแสดงรุ่นเก่า หรือบางครั้งใช้ในลักษณะจงใจให้ตลกขบขันบ้างก็ไม่ถือว่าเป็นข้อบกพร่อง มาถึงยุคปัจจุบันแม้เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงลิเกจะเปลี่ยนไป โดยมักนิยมแต่งเรื่องขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม แต่ก็ยังมีเรื่องเกี่ยวกับพระมหากษัตริย์เจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง ดั้งนั้นจึงยังคงมีการใช้คำราชาศัพท์ และคำสุภาพอยู่ในการแสดงลิเก ซึ่งมีข้อสังเกตว่าการใช้คำราชาศัพท์ของลิเกในปัจจุบันผู้แสดงใช้อย่างระมัดระวังมากขึ้นกว่าลิเกรุ่นเก่า ๆ มีความถูกต้องเหมาะสมตามแบบแผนซึ่งเป็นคำพื้น ๆ ที่ไม่ยากเกินไปนัก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะศิลปินลิเกรุ่นใหม่มีการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น รวมทั้งมีสื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ ที่ให้ความรู้ ความเข้าใจ และเป็นตัวอย่างการนำไปใช้อย่างถูกต้อง จึงทำให้การใช้ภาษาของ ผู้แสดงลิเกมีพัฒนาการที่ดีขึ้น เรื่องของการใช้คำราชาศัพท์นี้นับว่าเป็นการรักษาเอกลักษณ์และวัฒนธรรมทางภาษาที่น่าชื่นชมอย่างหนึ่งของการแสดงลิเก

๕) การใช้สำนวนโวหารบทร้องลิเกเป็นงานประพันธ์ชนิดหนึ่งที่ต้องอาศัยการใช้ถ้อยคำอย่างมีชั้นเชิงเช่นเดียวกันจุดสำคัญของการใช้ถ้อยคำอย่างมีชั้นเชิงคือจะต้องถ่ายทอดหรือแสดงออกมาได้อย่างแจ่มแจ้งโดยทำให้ผู้ฟังมองเห็นภาพได้ชัดเจนมากที่สุดเท่าที่จะพึงทำได้ลักษณะเช่นนี้มีปรากฏอยู่ในบทร้องของลิเกซึ่งแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาทางภาษาของคนไทยที่สร้างสรรค์ถ้อยคำขึ้นใช้ และนี่เป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งที่ทำให้ลิเกเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมจากประชาชน

๖) การใช้ถ้อยคำตลกขบขัน หรือที่เรียกว่า “มุกตลก” คือ การใช้คำพูด หรือ คำร้องที่ทำให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน เป็นการเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมให้ผ่อนคลายความตึงเครียด ซึ่งมักเป็นคำพูดหรือคำร้องของตัวตลกรวมถึงผู้แสดงคนอื่น ๆ แม้แต่พระเอก นางเอก หรือตัวโกงก็ยังมีคำพูดที่เป็นมุขตลกอยู่ในการแสดงเสมอ

๒.๑.๕.๒ องค์ประกอบด้านนาฏศิลป์การรำ

การรำประกอบในการแสดงลิเกนั้น นับว่าเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกที่สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี แต่เดิมนั้นลิเกไม่มีการรำ ใช้แต่การร้องและการเจรจาเป็นหลัก ต่อมาได้นำแบบแผนการแสดงของละครมาใช้ จึงต้องมีการรำประกอบด้วย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553 : 36 - 40) กล่าวถึง การรำของลิเกพอสรุปได้ว่าการแสดงลิเกใช้กระบวนรำและท่ารำตามแบบแผน นาฏศิลป์ไทย โดยแบ่งเป็น ๓ ประเภท คือ รำเพลง รำใช้บทหรือรำตีบท และรำชุด[๒๙]

รำเพลง คือ การรำในเพลงที่มีกำหนดท่ารำไว้ชัดเจนเช่น เพลงเสมอ ผู้แสดงพยายามรำเพลงเหล่านี้ให้มีท่ารำและกระบวนรำใกล้เคียงกับแบบฉบับมาตรฐานให้มากที่สุด

รำใช้บท หรือรำตีบทคือการรำประกอบคำร้องและคำเจรจา เป็นท่าที่นำมาจากละครรำ และเป็นท่าง่ายๆ ๑๓ ท่า คือท่ารัก ท่าโศก ท่าโอดท่าชี้ ท่าฟาดนิ้ว ท่ามาท่าไป ท่าตาย ท่าคู่ครอง ท่าช่วยเหลือ ท่าเคือง ท่าโกรธ และท่าป้อง ซึ่งเป็นท่าให้สัญญาณปี่พาทย์หยุดบรรเลง

รำชุด คือ การรำที่ผู้แสดงลิเกลักจำมาจากท่ารำชุดต่าง ๆ ของกรมศิลปากรเช่น มโนห์ราบูชายัญ ชัดชาตรี และพลายชุมพล แต่ผู้แสดงจำได้ไม่หมด จึงแต่งเติมจนแตกต่างไปจากเดิมมาก ท่ารำบางชุดเป็นท่ารำที่ลิเกคิดขึ้นเองมาแต่เดิม เช่น พม่ารำขวาน และขี่ม้ารำทวน จึงมีท่ารำต่างไปจากของกรมศิลปากรโดยสิ้นเชิง

การรำของลิเกต่างกับละคร กล่าวคือ ละครรำเป็นท่า แต่ลิเกรำเป็นทีซึ่งหมายความว่าการรำละครนั้นผู้รำจะรำเต็มตั้งแต่ท่าเริ่มต้นจนจบกระบวนท่าโดยสมบูรณ์ ส่วนการรำลิเกนั้นผู้แสดงจะรำเลียนแบบท่าของละคร แต่ไม่รำเต็มกระบวนรำมาตรฐานเช่น ตัดทอนหรือลดท่ารำ บางท่ารำให้เร็วขึ้นลดความกรีดกราย ในขณะเดียวกันผู้แสดงลิเกตัวพระนิยมยกขาสูง และย่อเข่าต่ำกว่าท่าของละครรำ อีกทั้งนิยมเอียงเอนไหลให้ดูอ่อนช้อยกว่าละคร

---

[๒๙] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก** (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙), หน้า ๓๖ – ๔๐.

๒.๑.๕.๓ องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี

๑) เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงลิเก

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ แบ่งเพลงที่ใช้ในการแสดงลิเกออกเป็น ๓ ประเภทตามลักษณะการใช้คือ เพลงตามจารีต เพลงตามบท และเพลงตามใจ พอสรุปได้ดังนี้ [๓๐]

เพลงตามจารีต คือ เพลงที่ใช้เป็นแบบแผนในลิเกซึ่งถ่ายแบบมาจากละครรำและลิเกนิยมใช้เป็นมาตรฐานไป เพลงเหล่านี้ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงออกแขก เพลงร้องด้น และเพลงกิริยา

เพลงตามบท ได้แก่เพลงร้องอันเป็นเพลงไทยเดิมในอัตราชั้นเดียวหรือสองชั้น ใช้ร้องส่งบทโศก บทรัก บทโกรธ และบทอื่น ๆ เช่น บทโศกนิยมใช้เพลง พญาโศก ลาวครวญ สังขารา เสภา เกริ่นลาว สดายง ธรณีกรรแสง ดาวทอง บทรักนิยมใช้เพลงรานิเกลิง มะลิซ้อน กล่อมนารี สาลิกาแก้ว บทดีใจนิยมใช้เพลงสองไม้ รานิเกลิง เขมรไล่ควาย ต้นวรเชษฐ์ บทโกรธนิยมใช้เพลงรานิเกลิง หงส์ทอง สองไม้ นาคราช

เพลงตามใจ คือเพลงที่ลิเกหรือผู้บรรเลงปี่พาทย์นำมาใช้ตามใจชอบด้วยเหตุผลต่าง ๆ เช่น บรรเลงแทรกในชุดโหมโรง บรรเลงเสริมท้ายเพลงชุดโหมโรง บรรเลงเพลงออกของตัวลิเก บรรเลงรับเพลงรานิเกลิง บรรเลงประกอบร้องส่งหน้าเตียง เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม หากแบ่งประเภทของเพลงตามลักษณะการบรรเลงแล้วสามารถแบ่งได้เป็น ๒ ลักษณะคือ เพลงบรรเลงล้วน และเพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง

เพลงบรรเลงล้วน คือเพลงที่ใช้ในการโหมโรง การรำถวายมือ การรำออกรำเข้าขณะแสดง รวมทั้งเพลงประกอบเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่อง

เพลงบรรเลงประกอบการขับร้อง คือเพลงที่ใช้ในการขับร้องขณะ ออกแขกขับร้องขณะแสดง และขับร้องเพื่ออำลาผู้ชมเมื่อจบการแสดง เพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้องออกแขกใช้เพลงสำเนียงแขกที่เป็นเพลงเฉพาะของลิเกแต่ละคณะ ส่วนเพลงที่บรรเลงประกอบการขับร้องนั้นมีหลายท่วงทำนอง ได้แก่ เพลงรานิเกลิง ใช้ประกอบการขับร้องบรรยายตัวผู้แสดงเมื่อออกมาในฉากแรก ๆ หรือใช้ร้องดำเนินเรื่อง เพลงหงส์ทอง เพลงสองไม้ ใช้ร้องเมื่อออกเดินทางนอกจากนี้ยังนำทำนองเพลงไทยสองชั้น และชั้นเดียวมาร้องประกอบการแสดง เช่น พระเอกนางเอกเกี้ยวกันใช้เพลง

---

[๓๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖๗ – ๑๗๑.

มะลิซ้อน เพลงกล่อมนารี เพลงสาลิกาแก้ว เพลงลาวสวยรวย เพลงกระต่ายเต้น เพลงเงี้ยว ถ้าบทโกรธก็ร้องเพลงนาคราช บทโศกใช้เพลงลาวครวญ

เพลงที่ใช้ขับร้อง มีทั้งเพลงไทยชั้นเดียวหรือสองชั้นที่ใช้ในละคร และเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่องของลิเกโดยเฉพาะ ซึ่งมีผู้คิดทำนองขึ้น เช่น เพลงหงส์ทอง สองไม้ รานิเกลิง เป็นต้น เพลงที่เป็นสัญลักษณ์ของลิเกสืบมาเพลงหนึ่งคือเพลงรานิเกลิง เป็นทำนองเพลงที่ศิลปินลิเกมีชื่อคือ นายดอกดิน เสือสง่า (มีชีวิตระหว่าง พ.ศ. ๑๔๐๗ – ๒๔๗๗) แต่งขึ้นโดยดัดแปลงมาจากเพลงมอญครวญของลิเกบันตน และนายหอมหวน นาคศิริ (มีชีวิตระหว่าง พ.ศ. ๒๔๔๒ – ๒๕๒๑) ศิลปินลิเกมีชื่ออีกท่านหนึ่งได้คิดดัดแปลงวิธีร้องขึ้นใหม่ โดยเพลงรานิเกลิงเดิมนั้นร้องคำเดียวลงให้ปี่พาทย์รับ ซึ่งใช้ในตอนเกี้ยวพาราสี นายหอมหวน นาคศิริได้ใช้กลอนแบบลำตัดเข้าผสมทำให้ร้องด้นต่อไปได้ยาวแล้วจึงลงให้ปี่พาทย์รับเสียครั้งหนึ่งใช้ร้องบรรยายความได้มาก และเป็นที่นิยมร้องในการแสดงลิเกสืบมา

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

๓) เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลิเก

ดนตรี สำหรับการแสดงลิเกนั้นบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์2แบบ คือ วงปี่พาทย์ไทย และวงปี่พาทย์มอญซึ่งมีเครื่องดนตรีคล้ายคลึงกัน ต่างกันที่ตะโพนกับฆ้องวง ตะโพนมอญมีขนาดใหญ่กว่า

ตะโพนไทย ฆ้องวงมอญวางตั้งฉากกับพื้น ส่วนฆ้องวงไทยวางราบกับพื้น เครื่องดนตรีที่สำคัญ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ปี่นอก ปี่มอญ ปี่ชวา ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กลองทัด ตะโพนไทย ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก เครื่องดนตรีดังกล่าวของวงปี่พาทย์แต่ละวงมีจำนวนต่างกัน เครื่องดนตรีที่สำคัญและจะขาดไม่ได้คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพนมอญ ตะโพนไทย และฉิ่งเนื่องจากการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงลิเกมีอิสระอยู่มาก จึงไม่สามารถกำหนดแน่นอนตายตัวได้ว่าเครื่องดนตรีใดใช้อย่างไร และวงปี่พาทย์แต่ละวงใช้เครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง แต่โดยทั่วไปแล้วเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงลิเกมีหน้าที่ ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวไว้ดังนี้[๓๑]

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีหลักใช้บรรเลงตลอดเวลา คนตีระนาดต้องรู้ทางเพลง สามารถบรรเลงกับลิเกได้หมดไม่ว่าร้องเพลงอะไร

ฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลักของเพลงนั้น ๆ

ฆ้องวงเล็ก ตีล้อและขัดฆ้องวงใหญ่

ระนาดทุ้ม ตีล้อและขัดระนาดเอก

ปี่ใน ใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงไทย

ปี่มอญ ใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงมอญ สำเนียงลาวและทางโศก ในกรณีที่ขาดปี่มอญจะใช้ปี่ในเป่าทางแหบแทน เพราะมีเสียงใกล้เคียงกัน ปี่มอญบางครั้งใช้เป่าประกอบเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงสากล และใช้เดี่ยวประกอบการเจรจาบทโศก

ปี่ชวา มีเสียงดังจ้าใช้เป่าประกอบเพลงสำเนียงแขก เพลงเชิด เพลงลูกทุ่ง และเพลงสากล และในกรณีที่ชายหญิงร้องโต้ตอบกัน

ขลุ่ย ใช้เป่าประกอบการเจรจาบทโศก โดยมากเป็นการบรรเลงเดี่ยว

ฉิ่ง ฉาบเล็ก และฉาบใหญ่ เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ นอกจากนั้นฉาบใหญ่อาจใช้ตีประกอบการใช้ไม้ตะขาบ และการแสดงท่าตลกต่าง ๆ อีกด้วย เป็นการให้เสียงประกอบหรือ Sound Effects

กลองทัด ใช้ตีประกอบเพลงโหมโรง เพลงสำเนียงไทยบางเพลง เช่น เสมอโอด เชิด และรัว นอกนั้นอาจตีประกอบเพลงสากล และเพลงลูกทุ่งเป็นครั้งคราว

---

[๓๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๕๙ – ๑๖๐.

ตะโพนไทย ใช้ตีประกอบเพลงสำเนียงไทยและสำเนียงแขก เพราะสามารถตีให้มี เสียงเหมือนกลองแขกได้

ตะโพนมอญ ใช้ตีประกอบเพลงรานิเกลิง หงส์ทอง ซึ่งเป็นเพลงสัญลักษณ์ของลิเก และเพลงต่างภาษา ยกเว้นภาษาแขก นอกจากนี้ยังใช้ตีประกอบเพลงลูกทุ่งและเพลงสากลได้ด้วย

๒.๑.๕.๔ องค์ประกอบด้านการแต่งกายและแต่งหน้า

๑) เครื่องแต่งกายของลิเก

การแต่งกายที่สวยงามเป็นจุดสนใจ หรือแรงจูงใจที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกเพราะค่านิยมของผู้ชมลิเกส่วนใหญ่ต่างก็มักดูผู้แสดงที่รูปร่างหน้าตา การแต่งตัว และการร้องการรำเป็นหลัก เครื่องแต่งกายของลิเกแสดงถึงภูมิปัญญาด้านการออกแบบอย่างมีศิลปะ ได้แก่ การเลือกใช้ชนิดของผ้าและสีสัน การใช้วัสดุอุปกรณ์ประดับตกแต่ง เช่น เลื่อม เพชร คริสตันและกระจก การใช้ลวดลายซึ่งมักเป็นลายแบบไทย เช่น ลายกนก ลายเหลี่ยม ลายกลม รูปหัวใจ ฯลฯ เครื่องแต่งกายของลิเกมีลักษณะเฉพาะซึ่งต่างไปจากละครรำเครื่องแต่งกายของผู้แสดงชายมีแบบแผนที่ชัดเจนกว่าผู้แสดงหญิง เครื่องแต่งกายของลิเกแบ่งได้เป็น3ประเภท คือ ชุดลิเกทรงเครื่อง ชุดลิเกลูกบท และชุดลิเกเพชร

ชุดลิเกทรงเครื่อง เป็นรูปแบบการแต่งกายของลิเกแบบเดิมเมื่อเริ่มมีลิเกในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยเลียนแบบการแต่งกายของข้าราชสำนักในยุคนั้น กล่าวคือสวมชฎาที่เรียกว่าปันจุเหร็จยอด สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่อมาบ้างจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๒ เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องแต่งกายลิเกที่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศขาดแคลน ชุดลิเกทรงเครื่องก็หมดไป คงเหลือให้เห็นเฉพาะในการแสดงสาธิตเท่านั้น

ชุดลิเกลูกบท เป็นชุดเครื่องแต่งกายลำลองของคนไทยในสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ ๒ นิยมแต่งในการแสดงเพลงพื้นบ้าน เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างชุดลิเกทรงเครื่องขาดแคลน ผู้แสดงจึงหันมาแต่งกายแบบลำลองที่เรียกว่า ชุดลิเกลูกบท ชายสวมเสื้อคอกลม แขนสั้น นุ่งโจงกระเบนมีผ้าคาดพุง หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน หรือซิ่น ชุดลิเกเพชร เป็นชุดที่เกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ โดยการนำ เพชรซีกและแถบเพชรมาประดับเครื่องแต่งกายชุดลิเกลูกบท สวมเสื้อกั๊กทับเสื้อตัวเดิมให้ดูหรูหราขึ้น จากนั้นก็เพิ่มความวิจิตรขึ้นจนกลายเป็นเครื่องเพชร

แทบทั้งชุด สำหรับชุดของผู้แสดงหญิงมีแบบหลากหลาย แต่ไม่ประดับเพชรมากเท่าชุดของผู้แสดงชาย

ชุดลิเกเพชรในปัจจุบันมีวิวัฒนาการมาตามยุค ตามสมัย ตามลำดับ กล่าวคือชุดลิเกชายในยุคแรก ๆ นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนสั้น มีเสื้อกั๊กทับ มีผ้าโพกศีรษะ เสียบขนนก มีโบติด มีต่างหูที่ใช้เลื่อม ปัจจุบันประยุกต์เป็นชุดเพชรทั้งหมด ประกอบด้วยเสื้อคอกว้างแขนสั้นหรือแขนยาวแนบตัวปักเพชรเทียม และคริสตันรูปแบบต่าง ๆ สนับเพลาหรือกางเกงรัดขายาวครึ่งน่องสีดำปักเพชรที่เชิง ผ้านุ่งสำเร็จรูปปักเพชรสวมทับกางเกง สวมถุงน่องสีขาว ส่วนเครื่องประดับทำด้วยเพชรเทียมและคริสตัน ประกอบด้วย เกี้ยว (หัวมอญ) ดอกไม้เสียบข้าง ปิ่น สังเวียน (แถบเพชรคาดศีรษะในระดับหน้าผาก) ขนนก ต่างหู สร้อยคอ เข็มขัด แหวน กำไลมือ และกำไลเท้า ส่วนชุดลิเกหญิง มีหลากหลายรูปแบบ รูปทรงเป็นกระโปรงยาวทั้งแบบเข้ารูปและทรงบานฟูฟ่อง ทั้งแบบแขนสั้น แขนยาว และไม่มีแขน (ชุดเกาะอก) ประดับเพชรเทียมหรือคริสตันที่คอ แขน และลำตัวให้สวยงาม ส่วนเครื่องประดับประกอบด้วย เกี้ยว กระบังหน้า ดอกไม้เพชร ปิ่น ต่างหู สร้อยคอ กำไลต้นแขนและปลายแขน ชุดลิเกมีราคาค่อนข้างแพง ชุดหนึ่งประมาณห้าพันถึงหกพันบาท หรือบางชุดมีราคาตั้งแต่หนึ่งหมื่นบาทขึ้นไปจนถึงแสนบาทก็มี ชุดผู้ชายมีราคาแพงกว่าชุดผู้หญิงเนื่องจากมีขนาดใหญ่กว่า มีลวดลายที่วิจิตรงดงาม แล้วก็ใช้เพชรหรือคริสตัลมากกว่านอกจากชุดลิเกปกติซึ่งเป็นชุดเพชรแล้ว การแสดงลิเกยังมีการแต่งกายตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง เช่น แสดงบทบวชนาค ก็แต่งชุดขาวอย่างนาค แสดงบทพระสงฆ์ก็ห่มจีวรอย่างพระสงฆ์ แสดงบทตำรวจก็แต่งชุดตำรวจ หรือในบทที่พระเอกกับตัวตลกต้องปลอมตัวเป็นหญิงเพื่อไปช่วยนางเอกก็แต่งชุดสวยอย่างผู้หญิง หรือแต่งแนวตลกขบขันปลอมตัวเป็นชาวต่างชาติก็แต่งกายอย่างชาตินั้น ๆ เช่น แขก จีน มอญ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกนับว่าเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดลิเกในยุคปัจจุบันมีการออกแบบสร้างสรรค์ได้อย่างสวยงามทั้งในด้านลวดลายที่วิจิตรตระการตา การประดับเพชร คริสตัน หรือกระจกที่ประณีตบรรจง รวมถึงการเลือกใช้สีและชนิดของผ้าได้อย่างเหมาะสม สวยงาม สิ่งเหล่านี้แสดงถึงภูมิปัญญาที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง

๒) การแต่งหน้าของลิเก

การแต่งหน้าของลิเกสามารถแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ต้องแต่งหน้าเอง รูปแบบของใบหน้าที่ตกแต่งออกมาแล้วจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับความตั้งใจของผู้แต่ง ปกติแล้วก็มักจะแต่งให้สวยงาม แต่บางโอกาสก็ต้องแต่งให้แตกต่างจากธรรมชาติของ

ตนเอง เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง เช่น พระเอก นางเอกแต่งหน้าออกมาในแนวสวยอ่อนหวาน ตัวโกง ทั้งชายและหญิงก็ต้องแต่งให้ออกมาในแนวคมเข้ม ตัวตลกก็แต่งให้ออกมาแนวตลกขบขันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะของผู้ชม เป็นต้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวถึงพัฒนาการของการแต่งหน้าของลิเกในสมัยต่างๆไว้ว่า[๓๒] การแต่งหน้าลิเกในสมัยที่ยังเป็นสวดแขกนั้นไม่ปรากฏหลักฐาน เข้าใจว่าจะไม่มีการแต่งหน้าแต่อย่างใดเพราะไม่ใช่กิจเพื่อการบันเทิงนัก จนล่วงมาถึงชั้นลิเกบันตนและลิเกลูกบทนั้นคงจะมีการแต่งหน้ากันบ้างแล้ว เพราะเล่นเป็นละคร ความรู้สึกที่จะต้องแต่งหน้าแต่งตัวให้สวยงามก็ติดตามมาเป็นธรรมดา หลักฐานเรื่องการแต่งหน้ามาปรากฏชัดเจนในสมัยลิเกทรงเครื่อง โดยมีการแต่งหน้าเลียนแบบละครรำ การแต่งหน้าลิเกในยุคนั้นมี ๓ ขั้นตอนคือ ผัดหน้า เขียนคิ้วและทาปาก การผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจีนสีขาวผัดให้เนียนทั้งใบหน้าและลำคอ จากนั้นก็เอาก้านธูปเหลาแหลม ๆ จุ่มน้ำแล้วฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ แล้วก็เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปล่อยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย ครั้นเขียนคิ้วเสร็จแล้วก็นำเอา ลิ้นจี่ หรือ ชาด ซึ่งเป็นกระดาษสีแดงขนาด ๒ คูณ ๒ นิ้วพับกลางเอาสีแดงไว้ข้างนอก ใช้ริมฝีปากซึ่งเลียน้ำลายจนชุ่มดีแล้วเม้มลงไปบน ลิ้นจี่ สีแดงก็ติดริมฝีปากสดใสทีเดียว ส่วนคิ้วซึ่งเคยเขียนเป็นแค่เส้นบาง ๆ ก็เกิดความนิยมในชั้นหลัง เขียนเป็น คิ้วเม็ดมะขาม คือเขียนหัวคิ้วให้โตอย่างเม็ดมะขาม แล้วเรียวไปทางหางคิ้ว วิธีวาดวงคิ้วของตัวพระและตัวนางก็ต่างกัน ตัวพระนั้นนิยมเขียนให้เป็นเหลี่ยม มีสันคิ้ว ปลายคิ้วนั้นปาดลงเสมอหางตา ส่วนคิ้วตัวนางนั้นวาดเป็นวงโค้งดังคันศร ปลายงอนขึ้นอย่างภาพตัวอ่อนในจิตรกรรมไทย

ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๒ บรรดาเครื่องสำอางที่ลิเกใช้อยู่เกิดขาดแคลน ความช่างประยุกต์ของลิเกทำให้คิดค้นเครื่องสำอางประทังความขาดแคลนขึ้นได้และดีด้วย นั่นคือผัดหน้าด้วยดินสอพอง หรือสีฝุ่นขาวที่ใช้ผสมน้ำทารองพื้นอาคารก่อนทาสีจริง แม้ว่าสีจะกัดหน้าบ้างก็ทนเอา ปากนั้นก็ใช้สีฝุ่นแดงผสมน้ำมันตานีเคี่ยวให้เข้ากันทิ้งไว้ให้เย็น ทาปากทาแก้มแทนลิ้นจี่ การเขียนคิ้วนั้นพิสดารขึ้นไปอีก เขาใช้เนื้อมะพร้าวห้าวฝานเป็นลิ่ม ตากให้แห้งเวลาใช้ก็เอาปลายเผาไฟให้ลุกโชน พอกลายเป็นถ่านก็ทิ้งไว้ให้เย็นจึงนำมาเขียนคิ้วและเขียนตา

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ สินค้าประเภทเครื่องสำอางมีเข้ามาจำหน่ายมากขึ้น ลิเกก็หันไปใช้เครื่องสำอางสมัยใหม่ วิธีแต่งหนาทาปาก เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ทาแก้ม ติดขนตา

---

[๓๒] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙๔ - ๑๙๕.

ปลอม ทาเครา เขียนจอนหู เลียนแบบจากร้านเสริมสวยบ้าง ดูนิตยสารดาราภาพยนตร์ต่าง ๆ บ้าง จากภาพยนตร์ไทยบ้าง แม้แต่ทรงผมตัวนางก็เดินตามแฟชั่นของยุคตลอดเวลา

ขั้นตอนการแต่งหน้าของลิเกในปัจจุบันมีดังนี้

๑. ทำความสะอาดใบหน้าแล้วทาด้วยรองพื้นสีครีมให้ทั่วใบหน้า แล้วใช้ฟองน้ำเกลี่ยให้เนียนเรียบตลอดทั้งใบหน้าและลำคอ (บางคนใช้โลชั่นทาใบหน้าก่อนลงรองพื้น เพื่อให้ผิวหน้าชุ่มชื่น ไม่แห้งเกินไป)

๒. ทาแป้งฝุ่นสีเหลืองครีมทับรองพื้นอีกชั้นหนึ่ง

๓. ทาเปลือกตา ขอบตาบนและล่างด้วยสีฟ้า สีชมพู (หรือสีอื่นตามความเหมาะสม)

๔. เขียนคิ้วด้วยสีแดง แล้วเขียนสีดำทับอีกครั้งให้ได้รูปแบบและสัดส่วนตามธรรมชาติของรูปคิ้ว

๕. ทาแก้มสีชมพูตั้งแต่โหนกแก้มจนถึงพวงแก้ม

๖. ทาคิ้วด้วยหมึกสีดำเข้มอีกครั้ง (ยาแขก) เขียนขอบตาบนและล่าง

๗. ติดขนตาปลอมที่ขอบตาบน

๘. ทาปากด้วยสีชมพู สีแดง (หรือสีอื่นตามความเหมาะสม)

๙. ทาลำตัวส่วนบน (หน้าอก คอ แขน หลัง ไหล่) ด้วยแป้งแข็งโดยใช้ฟองน้ำชุบน้ำให้เปียก

การแต่งหน้าของลิเกนั้น เน้นความคมเข้มและสีสันที่สวยงามเพื่อให้ผู้ชมมองเห็นได้อย่างเด่นชัดเมื่อออกแสดงหน้าเวทีและเนื่องจากปัจจุบันนี้มีเครื่องสำอางให้เลือกใช้หลากหลายชนิด มีวิทยาการด้านการแต่งหน้าที่ทันสมัยเผยแพร่ตามสื่อต่าง ๆ ดังนั้นศิลปินลิเกรุ่นใหม่จึงสามารถนำความรู้เรื่องการแต่งหน้ามาใช้กับตนเองได้เป็นอย่างดี

๒.๑.๕.๕ องค์ประกอบด้านเวที ฉาก แสงและเสียง

๑) เวทีลิเก

การแสดงลิเกแต่เดิมนั้นคณะลิเกไม่มีเวทีเป็นของตนเอง และไม่ต้องจัดหาเวที เนื่องจากเจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมโดยใช้สถานที่เป็นลานกว้าง ๆ กางเต็นท์ผืนใหญ่ หรือสร้างหลังคาเป็นเพิงหมาแหงน (หลังคาปีกเดียวมีลักษณะเอียงลาด) พื้นปูด้วยฟางหนา ๆ แล้วปูเสื่อทับ มี

ฉากผ้าใบกั้นแบ่งส่วนหน้ากับส่วนหลัง ส่วนหน้าเป็นส่วนการแสดง มีเตียงวางชิดผนังฉาก ส่วนหลังเป็นพื้นที่นั่งแต่งตัวของผู้แสดงต่อมาได้พัฒนาเป็นการปลูกสร้างโรงลิเกถาวรขึ้นตามวัด เนื่องจากแต่ละวัดมักมีงานประจำทุกปี และมหรสพสำคัญของงานวัดก็คือลิเก ดังนั้นทางวัดจึงปลูกโรงลิเกไว้ ซึ่งสามารถสังเกตได้ว่าแทบทุกวัดต้องมีโรงลิเก แต่ปัจจุบันนี้เหลือน้อยลง หรือแทบจะไม่มีแล้ว เนื่องจากคณะลิเกมีเวทีของตนเองเพื่อความสะดวกในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง

เวทีลิเกในยุคแรก ๆ หรือเวทีแบบเดิมนั้น เป็นเวทีตีดดิน หรือยกพื้นเล็กน้อยทำด้วยไม้ แบ่งพื้นที่เป็น ๓ ส่วนคือ เวทีแสดงด้านหน้า ซึ่งไม่มีหลังคา เวทีด้านหลังเป็นส่วนที่ใช้สำหรับเตรียมตัวก่อนออกแสดง เก็บสัมภาระต่าง ๆ และเป็นที่พักผ่อนของนักแสดงโดยมีหลังคาผ้าใบ และอีกส่วนหนึ่งเป็นเวทีดนตรีอยู่ด้านหน้าทางขวามือของผู้แสดง โดยยกพื้นสูงกว่าเวทีแสดงเล็กน้อย เวทีลิเกมีขนาดตามมาตรฐานทั่วไปคือ กว้าง ๖ เมตร ลึก ๖ – ๘ เมตร มีฉากผ้าใบกั้นกลางสูง ๓.๕ เมตร เพื่อแบ่งส่วนหน้าเวทีและส่วนหลังเวที นอกจากนี้หน้าเวทีแสดงมีเตียงตั้งกลางประชิดฉากเพื่อเป็นที่นั่งของผู้แสดงลักษณะของเวทีแบบเดิมนี้ยังคงใช้ต่อมาจนถึงปัจจุบัน แต่ได้มีการขยายขนาดให้กว้างมากขึ้นเป็นขนาดกว้าง ๑๐ –๑๒ เมตร ลึก ๔ – ๕ เมตร สูง ๑ เมตร ส่วนประกอบโครงร่างของเวทีเป็นเหล็ก ส่วนพื้นเป็นไม้กระดาน

๒) ฉากลิเก

ฉาก เป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสีสัน และถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของการแสดงลิเก นอกจากใช้ประโยชน์เป็นเครื่องกั้นแบ่งส่วนของเวทีลิเกแล้ว ยังช่วยสร้างบรรยากาศให้การแสดงลิเกมีความสมจริงและน่าสนใจมากขึ้น

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

๓) แสงและเสียง

สมัยก่อนที่ยังไม่มีไฟฟ้านั้นต้องใช้ตะเกียง แต่การแสดงลิเกในปัจจุบันมีระบบเทคนิคเวทีด้านแสง สี เสียงที่ทันสมัยและมี คุณภาพดีระบบแสงไฟที่สว่างไสวด้านหน้าเวที ทำให้ผู้ชมมองเห็นผู้แสดงอย่างชัดเจน และเมื่อกระทบกับชุดเพชรที่นักแสดงสวมใส่ทำให้เกิดแสง

ระยิบระยับสวยงามมาก สำหรับระบบเครื่องเสียงก็ดังกังวานชัดเจน อีกทั้งยังช่วยปรับเสียงขับร้องและเจรจาของนักแสดงให้เกิดความไพเราะ น่าฟังยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการใช้ไมโครโฟน มีการพัฒนาให้ทันสมัยขึ้นโดยใช้ไมโครโฟนไร้สายหรือไมค์ลอย (Wireless Microphone) สำหรับผู้แสดงสำคัญ เช่น หัวหน้าคณะหรือพระเอกนางเอก ทั้งนี้เพื่อความสะดวก ในการแสดงท่ารำเพราะไม่ต้องคอยถือจึงสามารถใช้มือทั้งสองข้างตีบทไปตามบทบาทการแสดงได้ดีขึ้น

๒.๒ องค์ประกอบการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

ข้อมูลเรื่อง องค์ประกอบการรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก ที่นำมาเสนอในหัวข้อนี้ เป็นผลที่ผู้วิจัยได้จากการทำวิจัยเรื่อง “รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก” ด้วยผู้วิจัยเห็นว่า ข้อมูลดังกล่าวสามารถใช้เป็นพื้นฐานความรู้ในเรื่อง “การรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก” ได้เป็นอย่างดี ทั้งสามารถเป็นองค์ความรู้ที่ใช้เป็นพื้นความรู้ในการทำความเข้าใจการสร้างสรรค์งาน ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี สำหรับผู้ที่สนใจได้อีกด้วย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๒.๒.๑ ประวัติความเป็นมา

รำขี่ม้าแผง เป็นการรำในลักษณะรำเดี่ยว ผู้แสดงจะนำม้าที่ทำด้วยหนังหรือไม้อัด วาดลายหรือประดับกระจกเหน็บไว้ที่เอวขณะรำ สมมติลำตัวช่วงล่างเป็นขาม้า ส่วนช่วงบนเป็นคน ในมือถือแส้ไว้บังคับม้า รำไปรอบๆ เวที เพื่อทักทายผู้ชมทั้งฝั่งซ้ายและขวาศิลปินหลายท่านได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับรำขี่ม้าแผงไว้ ดังนี้

นายสมบัติ แก้วสุจริต กล่าวว่า รำขี่ม้าลิเกเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้ ศิลปินลิเกน่าจะประยุกต์กระบวนรำจากครูกรมศิลปากรหลายท่าน ที่รับสอนพิเศษให้กับศิลปินลิเกแถววิกบางลำภู ซึ่งเป็นวิกของนายหอมหวล นาคศิริ[๓๓] รำขี่ม้าแผงลิเกที่เคยรับชม ส่วนใหญ่ ใช้ผู้ชายหรือพระเอกเป็นผู้รำ มีท่าทางคล่องแคล่ว เล่นหูเล่นตากับพ่อยก แม่ยก รำแต่ละครั้งก็จะได้รับรางวัลมากมาย[๓๔]

นายสุดจิตต์ พันธ์สังข์ กล่าวว่า รำขี่ม้าเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “รำอัศวลีลา” รำตอนที่พระเอกจะเดินทางไปรบหรือเดินทางระยะไกล แต่กระบวนรำก็คล้ายกับละครกรมศิลป์ น่าจะได้รับอิทธิพลไปมากพอสมควร[๓๕]

---

[๓๓] สมบัติ แก้วสุจริต. สัมภาษณ์, ๒๓ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

[๓๔] ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

[๓๕] สุดจิตต์ พันธ์สังข์. สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

ส่วน นายพงษ์พิศ จารุจินดา กล่าวว่า *"รำขี่ม้าแผง ลิเกชอบรำสนุกมาก เวลารำพระเอกจะทิ้งตาและยิ้มให้กับผู้ชมโดยเฉพาะแม่ๆ ที่นั่งอยู่แถวหน้าก็จะเฝ้ารอตอนพระเอกรำขี่ม้า เพราะจะได้มอบรางวัล กระบวนรำก็คล้ายกับละครกรมศิลป์แต่มีลีลาและกระบวนรำที่สนุกสนานและคล่องแคล่วกว่าเยอะ อาจเป็นเพราะไม่ต้องคำนึงถึงจารีตมาก หากแต่อยากรำแบบไหนก็สามารถรำได้อย่างอิสระ"* [๓๖]

นายไพทูรย์ เข้มแข็ง กล่าวว่า *"การรำขี่ม้าแผงของลิเก เมื่อก่อนที่เคยดู จำได้ว่าเวลาถึงฉากขี่ม้า ผู้แสดงลิเกจะใช้ผ้าขาวม้าลอดใต้ขาแล้วทำท่าควบม้า ต่อมาระยะหลังจึงมีม้าเหน็บที่เอวเลยดูสวยงามขึ้น ออกท่าทางได้มากขึ้น แต่กระบวนรำคล้ายกับละครของกรมศิลปากรเชื่อว่าครูจากกรมศิลป์ที่ออกไปสอนข้างนอกน่าจะเป็นคนต่อกระบวนรำให้ แล้วศิลปินลิเกก็ประยุกต์ใช้กับพื้นฐานการรำของตนแล้วก็ลักจำ สืบต่อกันมาจนกระจายทั่วไป"* [๓๗] แต่ นายจตุพร รัตนวราหะ กล่าวว่า *"รำขี่ม้าลิเก น่าจะได้รับอิทธิพลจากกรมศิลปากร เพราะสมัยก่อนลิเกจะนิยมมาเปิดวิกเปิดแสดงและอาศัยอยู่แถวบางลำพูเป็นจำนวนมาก เวลากรมศิลปากรจัดการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ โดยเฉพาะเรื่องขุนช้างขุนแผนหรืออิเหนาก็จะมีตอนขี่ม้า ศิลปินลิเกโดยเฉพาะ กลุ่มคณะนายหอมหวล นาคศิริ ก็มาดูและก็จดจำไปประยุกต์ใช้ก็น่าจะเป็นไปได้"* [๓๘]

จากคำกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของนายมนตรี นาคะศิริ ผู้ที่ได้รับคำยืนยันจากนายบุญเลิศ นาจพินิจ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) ประจำปี ๒๕๓๙ ว่าเป็นผู้ที่รำขี่ม้าแผงเป็นคนแรก ว่าตอนนั้นได้มาแสดงลิเกอยู่กับครูหอมหวล ที่วิกบางลำพู ได้ไปดูละครที่โรงละครศิลปากร วันนั้นแสดงเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยยกทัพ ซึ่งมีตอนจมื่นไวยตรวจพลขี่ม้า ผู้แสดงเป็นจมื่นไวยเป็นผู้หญิง เหน็บม้าแผงที่เข็มขัดรำขี่ม้าสวยจับใจ ทราบชื่อภายหลังว่าชื่อสุวรรณี ตนเห็นว่าเป็นของแปลกเพราะแต่เดิมการรำขี่ม้าในการแสดงลิเกผู้แสดงจะใช้ผ้าขาวม้าสอดที่ใต้ขาแล้วทำขาขโยกคล้ายกับม้ากำลังเดินหรือวิ่ง เลยกลับมาขออนุญาตต่อกระบวนรำจากแม่ครูลิ้นจี่ หนึ่งในครูจากกรมศิลปากรที่ นายหอมหวล นาคศิริ เชิญมาสอนที่วิกลิเกบางลำพู ซึ่งในขณะนั้นมีครูหลายท่านที่มาทำการสอน เช่น แม่ครูน้อม รัตประกิต ครูสายหยุด หม่อมจรูญสวัสดิ์และ

---

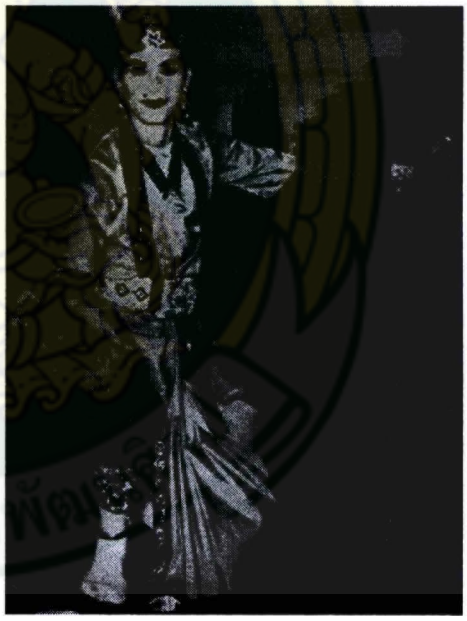
[๓๖] พงษ์พิศ จารุจินดา. สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

[๓๗] ไพทูรย์ เข้มแข็ง. สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

[๓๘] จตุพร รัตนวราหะ. สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

ครูอาคม สายาคม เมื่อแม่ครูลิ้นจี่ต่อกระบวนรำขี่ม้าแผงตามแบบอย่างกรมศิลปากรให้แล้วจึงฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญออกแสดงแสดงได้ไประยะหนึ่ง จึงขออนุญาตครูคิดกระบวนรำเพิ่มเติม เพราะเห็นว่าการรำขี่ม้าแบบที่ครูสอนนั้นสวยงามและเรียบร้อยเกินไป เมื่อครูอนุญาตจึงได้ประดิษฐ์กระบวนรำเพิ่มเติม โดยจินตนาการถึงกิริยาของคนเวลาขี่ม้า ในขณะที่ม้ามีกิริยาอาการต่างกัน เช่น กระโดด วิ่ง เดิน ผนวกกับกระบวนรำขี่ม้าตามแบบที่ครูถ่ายทอดให้ เมื่อนำออกแสดง คนดูชอบมาก เพราะเห็นเป็นของแปลก การแสดงครั้งนั้นได้รับรางวัลมากมายแต่จำไม่ได้ว่าได้เท่าไหร่ หลังจากนั้นตนจึงได้พัฒนารำขี่ม้าเรื่อยมา พยายามคิดสร้างสรรค์กระบวนรำที่แปลกใหม่เสมอ การรำแต่ละครั้งจะมีลีลาที่แตกต่างกันไป จนมีแนวคิดในการแสดงว่า *"ถ้าคนดูหน้าเก่าก็จะใช้ท่าใหม่ ถ้าคนดูหน้าใหม่ก็จะใช้ท่าเก่า"* กระบวนรำก็ยึดกระบวนรำท่าหลักไว้ส่วนกระบวนรำที่คิดใหม่ก็ใช้เป็นกระบวนท่าเชื่อมแต่ต้องจินตนาการให้เกิดลีลาการขี่ม้าที่แปลกใหม่สำหรับผู้ชมเสมอ ในระยะหลังมีศิลปินลิเกหลายคนได้นำแบบอย่างไปปรับใช้ในการแสดงบ้าง แต่กระบวนรำก็แตกต่างการไปตามพื้นฐานการรำและจินตนาการของศิลปินคนนั้นๆ

ภาพที่ ๑ นายมนตรี นาคะศิริ
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๒ นายมนตรี นาคะศิริ แต่งกายแบบลิเกลูกบท
ที่มา : สำเนาภาพจากภาพต้นฉบับของนายมนตรี นาคะศิริ โดยผู้วิจัย

ภาพที่ ๓ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
ผู้ที่นายมนตรี นาคะศิริ กล่าวอ้างว่าศิลปินกรมศิลปากรที่รับบทบาทเป็น จมื่นไวย
ที่มา : ผู้วิจัย

นายบุญเลิศ นาจพินิจ กล่าวว่า เมื่อตอนที่ปิดวิกลิเก ที่วิกตลาดนานา ใช้ชื่อคณะว่าคณะบุญเลิศ นาจพินิจ ศิษย์หอมหวลระหว่างนั้นตนมีความคิดจะแสดงลิเกทรงเครื่อง เรื่องอิเหนา ซึ่งต้องมีฉากที่อิเหนาต้องตรวจพลก่อนออกไปรบ ตนได้มีโอกาสดูนายมนตรี นาคะศิริ รำขี่ม้าแผง เห็นว่าสวยดี ผู้ชมกำลังกล่าวขวัญถึงมากมาย แต่ตนเห็นว่าการรำขี่ม้าแบบนายมนตรีนั้นเป็นการรำที่ผาดโผน มีทั้งท่าม้าหกคะเมน ท่าม้าพยศ ท่าม้าล้ม กระบวนรำแต่ละกระบวนต้องใช้กำลังค่อนข้างมาก อาจส่งผลต่อการร้อง รับ เพลงต่างๆ ในฉากการแสดงต่อๆ ไป และที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ต้องระมัดระวังเครื่องแต่งกายที่มีมูลค่าค่อนข้างสูง หากรำไม่ระวังอาจเกิดการชำรุดและเสียหายได้ จึงได้ไปรับชมการแสดงละครที่โรงละครศิลปากร(โรงละครแห่งชาติ ปัจจุบัน) กำลังจัดแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ จำได้ว่าผู้แสดงเป็นจมื่นไวยคือนายธงไชย โพธิยารมย์ เห็นกระบวนรำที่สง่างาม ภูมิฐานสมฐานะและบทบาทตัวละคร ตนจึงจดจำกระบวนรำแล้วมาประยุกต์ใช้กับการแสดงลิเกตั้งแต่นั้นมาต่อมาภายหลังศิลปินลิเกในคณะที่พอจะมีชื่อเสียง ได้ขออนุญาตแยกย้ายไปตั้งคณะใหม่ ก็ได้นำกระบวนรำขี่ม้าไปแสดงด้วย จึงทำให้กระบวนรำขี่ม้ากระจายสู่การแสดงลิเกทุกคณะถึงปัจจุบัน

ภาพที่ ๔ นายบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปได้ว่า การรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก เป็นกระบวนรำเชิงอิสระของพระเอกลิเก ที่ได้รับอิทธิพลจากกระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงละครของกรมศิลปากร โดยผู้ริเริ่มคือนายมนตรี นาคะศิริ ที่ได้รับชมรำขี่ม้าจากการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ ที่แสดงโดยนางสุวรรณี ชลานุเคราะห์และนายบุญเลิศ นาจพินิจ ได้รับชมกระบวนรำขี่ม้าในการแสดงละครของกรมศิลปากร เรื่องขุนช้างขุนแผนเช่นเดียวกัน โดยผู้แสดงที่รับบทบาทในสมัยนั้นคือ นายธงชัย โพธิยารมณ์ แล้วจึงนำมาผนวกกับจินตนาการของตนเกิดเป็นกระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเกก่อนจะได้รับความนิยมและแพร่กระจายไปในการแสดงลิเกคณะต่างๆ ลักษณะครูพักลักจำ จดจำต่อๆกันไปในวงกว้าง มีลักษณะกระบวนรำเป็นอัตลักษณ์เฉพาะบุคคลอันเกิดจากกระบวนรำพื้นฐานผนวกกับจินตนาการของศิลปินแต่ละคนจนถึงปัจจุบัน

๒.๒.๒ ความสำคัญและโอกาสที่ใช้

การรำขี่ม้าแผง เป็นการรำเพื่อแสดงการเดินทาง การยกทัพบนหลังม้า ศิลปินลิเกได้ให้ความสำคัญของการรำและโอกาสที่ใช้ไว้หลายทัศนะดังนี้

นายมนตรี นาคะศิริ กล่าวว่า การรำขี่ม้าเป็นการรำเพื่อแสดงการเดินทางของพระเอก ที่ต้องยกกองทัพหรือเดินทางไปต่างเมืองในระยะไกล จะต้องใช้การรำขี่ม้าเริ่มจากการรำเดี่ยวของพระเอก นิยมแสดงกลางเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมได้รับชมกระบวนรำที่สวยงามของพระเอก ในบางครั้งคนเล่าเรื่องจะผูกเรื่องต่อไปให้พระเอกได้รับความทรมาน กลายเป็นพระเอกตกยากจากการถูกทำร้ายจากตัวโกงแทบจะถึงแก่ชีวิต เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสงสาร หลายครั้งที่ผู้ชมคล้อยตาม ร้องให้ลืมตัวโผเข้ามากอด

พระเอกด้านหน้าเวทีด้วยความสงสาร บางคนก็ขว้างไม้ หรือรองเท้าขึ้นมาบนเวทีเพื่อขับไล่ตัวโกงไม่ให้ทำร้ายพระเอกก็มี

นายบุญเลิศ นาจพินิจ กล่าวว่า *"เป็นการรำเหมือนรำตรวจพลของพระรามในการแสดงโขน แต่ต่างกันที่รำขี่ม้าเป็นการรำที่ผู้แสดงจะต้องรำครึ่งคน ครึ่งม้า กล่าวคือท่อนบนเป็นคน ท่อนล่างเป็นม้าผู้แสดงถืออาวุธประกอบกระบวนรำแตกต่างกันไปตามบทบาทและเนื้อเรื่องที่แสดง"*

นายสมบูรณ์ แย้มสี (พรเทพ พรเทวี) กล่าวว่า *"การรำขี่ม้า ศิลปินลิเกไม่สามารถรำได้ทุกคน ใครมีครูดีครูก็จะต่อให้ส่วนคนใดที่ไม่อยู่ใกล้ครูก็ต้องแอบดูแล้วลักจำเอา ครูลิเกไม่ค่อยต่อให้ใครง่ายๆ เพราะมันเป็นการรำขั้นสูง อาจจะถึงขั้นเป็นหัวใจของกระบวนรำอีกหนึ่งกระบวนในการแสดงลิเกก็ว่าได้"* [๓๙]

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้แสดงลิเกจะรำขี่ม้าแผงในการเดินทาง ที่เป็นเหตุจากการทำสงคราม เสด็จประพาสป่า หรือถูกขับไล่ออกจากบ้านเมือง นิยมให้ผู้แสดงรำในช่วงกลางเรื่องก่อนเดินทางเพื่อเรียกร้องความสนใจจากกลุ่มผู้ชมให้เกิดความประทับใจ ความรักและความน่าสงสาร การรำขี่ม้าจะแสดงถึงฝีมือและชั้นเชิงอันชาญฉลาดของผู้แสดง ที่จะแสดงกระบวนรำต่างๆ อวดผู้ชมให้เกิดความประทับใจ เพื่อจะได้มาซึ่งรางวัล สอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของผู้ชมหลายท่านที่ได้แสดงทัศนะต่อการรำขี่ม้าแผงไว้ดังนี้

นางอรวรรณ จำเนียรกาล (สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2556) กล่าวว่า *"การรำขี่ม้าแผงเป็นการรำที่สามารถทำเงินหรือสร้างรายได้ให้กับคนรำ เพราะหากรำสวย รำงามก็อาจได้บ้าน ได้รถหรือทรัพย์สินมีค่าต่างๆ"* [๔๐]

จากการสำรวจและสอบถามความคิดเห็นของผู้ชมที่ไม่ประสงค์ออกนามส่วนใหญ่ กล่าวพ้องกันว่าการรำขี่ม้าแผงส่วนใหญ่คนดูจะเรียกว่า การเต้นม้า พระเอกลิเกชอบรำ รำเพื่อเอาใจแม่ยกเรียกแม่ยกมาให้รางวัลแต่ละคนจะรำไม่เหมือนกันชอบเวลาที่ลิเกจะรำวนไปรอบๆ เวที ทำให้ผู้ชมสามารถเห็นผู้แสดงในระยะใกล้พร้อมทั้งมีการทักทายผู้ชมด้วยสายตาและรอยยิ้ม

สรุปว่า การรำขี่ม้าแผง เป็นการรำเดี่ยวในการแสดงลิเก โดยกำหนดให้ท่อนบนของผู้รำเป็นคน ส่วนท่อนล่างเป็นม้าหรือในลักษณะครึ่งคนครึ่งม้า รำเพื่ออวดตัว อวดฝีมือของผู้แสดง ก่อนการ

---

[๓๙] สมบูรณ์ แย้มสี. สัมภาษณ์, ๑ สิงหาคม ๒๕๕๖.

[๔๐] อรวรรณ จำเนียรกาล. สัมภาษณ์, ๔ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

เดินทาง การยกทัพด้วยกองทัพม้าตามเนื้อเรื่อง ศิลปินลิเกและผู้ชมต่างก็ให้ความสำคัญในการรำขี่ม้าแผงว่าเป็นการรำที่แสดงศักยภาพของศิลปินและสามารถเรียกรางวัลจากผู้ชมได้

๒.๒.๓ วงดนตรีและเพลงประกอบการรำขี่ม้าแผง

๒.๒.๓.๑ วงดนตรีประกอบการรำขี่ม้าแผง

แต่เดิมนั้นวงดนตรีบรรเลงประกอบรำขี่ม้าแผงใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เครื่องห้า แต่ปัจจุบันบางคณะได้นำวงปี่พาทย์มอญมาบรรเลงประกอบการแสดงด้วยวงปี่พาทย์ทั้งสองประเภทจะบรรเลงรับด้วยเสียงที่มีระดับต่างกัน วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า หรือวงปี่พาทย์เครื่องไทย ศิลปินลิเกจะต้องร้องให้ตรงกับเสียงปี่ใน ลูกที่ ๗ [๔๑]

ปัจจุบันนักดนตรีมีการนำวงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยเพิ่มระนาดทุ้ม ๑ ราง ซึ่งนักดนตรีทั่วไป เรียกว่าว่า “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว หรือวงปี่พาทย์เครื่องหก”มาประสมวงกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญ ได้แก่ ตะโพนมอญ เปิงมางคอกปี่มอญ นอกจากนั้นยังได้เพิ่ม “ปี่ชวา” เพื่อใช้ในการออกสำเนียงเพลง และในเรื่องของทางเพลงอันเกี่ยวข้องกับการบรรเลง[๔๒] ประกอบด้วยเครื่องดนตรีจำนวน ๑๓ ชิ้น ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน ปี่ชวา ปี่มอญ ตะโพนไทย ตะโพนมอญ กลองทัด เปิงมางคอก ฉิ่ง ฉาบใหญ่ กรับ สามารถแบ่งเป็นเครื่องดนตรีตามลักษณะต่าง ๆ ได้ ๓ ประเภท ได้แก่ ประเภทดำเนินทำนอง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ๖ ชิ้น คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน ปี่มอญ และปี่ชวา ประเภทกำกับจังหวะหน้าทับ ประกอบด้วย เครื่องดนตรี ๔ ชิ้น ได้แก่ ตะโพนไทย กลองทัด ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก ประเภทเครื่องประกอบจังหวะ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ๓ ชิ้น ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ กรับ โดยเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่ ดังนี้

๑) ระนาดเอก มีหน้าที่ผู้นำวง บรรเลงเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

๒) ฆ้องวงใหญ่ มีหน้าที่เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง บรรเลงทำนองหลักของเพลง เดินทำนองห่าง ๆ

๓) ระนาดทุ้ม มีหน้าที่บรรเลงหลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ

๔) ตะโพนไทย มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับเป็นผู้นำกลองทัด และใช้ทำหน้าทับต่างๆ ตามลักษณะของเพลงควบคู่ไปกับกลองทัด

---

[๔๑] กิตติ เจือเพ็ชร์. สัมภาษณ์, ๒ สิงหาคม ๒๕๕๖.

[๔๒] วรเทพ บุญจำเริญ. สัมภาษณ์, ๑๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

๕) กลองทัด มีหน้าที่บรรเลงเดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง และใช้บรรเลงควบคู่กับตะโพนไทย

๖) ตะโพนมอญ มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับและบรรเลงหยอกล้อกันไปอย่างสนุกสนานคู่กับเปิงมางคอก

๗) เปิงมางคอก มีหน้าที่สอดแทรก และบรรเลงหยอกล้อควบคู่ไปกับตะโพนมอญ

๘) ปี่ใน มีหน้าที่ผู้นำ เป่าเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง เคล้าไปตามทำนองของเพลง (ลำนำ)

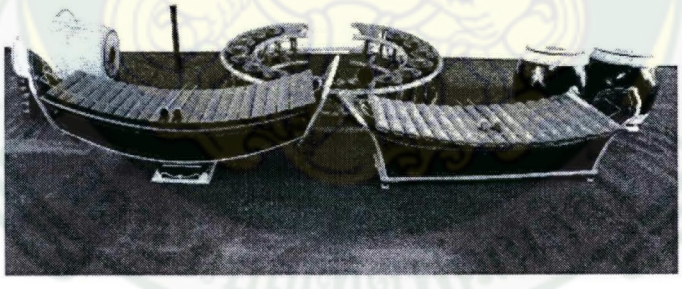
๙) ปี่ชวา มีหน้าที่โหยหวนบ้าง เป่าตามทำนองเพลง (ลำนำ)

๑๐) ปี่มอญ มีหน้าที่เก็บบ้าง โหยหวนบ้าง ตามทำนองเพลง (ลำนำ)

๑๑) ฉิ่ง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย

๑๒) ฉาบ หน้าที่ควบคุมจังหวะห่างๆ

๑๓) กรับ หน้าที่ควบคุมจังหวะห่างๆ



ภาพที่ ๕ แสดงการประสมวงของวงปี่พาทย์หน้าจั่วโดยทั่วไป

ที่มา : ผู้วิจัย

๒.๒.๓.๒ เพลงประกอบการรำขี่ม้าแผง

สำหรับในการรำขี่ม้าแผงนิยมใช้ *“เพลงม้าขโยก”* ประกอบกระบวนรำ แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปี่พาทย์ว่าจะบรรเลงออกด้วยเพลงอะไรก็สามารถกระทำได้ เช่นอาจบรรเลงขึ้นต้นด้วยเพลงม้าขโยก ต่อด้วยอัศวลีลาแล้วจบลงด้วยเพลงม้าขโยกก็สามารถกระทำได้ตามความพอในของผู้บรรเลง

ตารางที่ ๒ เพลงม้าขโยก

----	---ล	---ด์	---ม	----	----	รมซล	-ซ-ด์
--ลล	-ด์-ม	--มม	-ม-ด์	--ด์ด์	-ด์-ร์	-ด์ร์ม์	ร์ด์ร์ด์
ล-ลล	-ด์-ม	--มม	-ม-ซ	--ซซ	-ซ-ล	-ซ-ซ	ลซลด์
-ด์-ด์	ร์ด์ร์ม์	--ม์ม์	-ซ์-ร์	--ร์ร์	ม์ร์ด์ล	ด์ลด์ซ	-ล-ด์
-ด์-ด์	ร์ด์ร์ม์	ร์ด์ร์ด์	----	--มม	-ม-ม	--มม	-ม-ซ
--ซซ	-ซ-ล	--ด์ด์	-ล-ซ	--ซซ	-ล-ด์	ร์ด์ลร์	----
ม์ด์ร์ม์	ร์ด์ลซ	มซลด์	ลร์--	ม์ด์ร์ม์	ร์ด์ลซ	มซลด์	-ล-ซ

ที่มา : นายกัมปนาท โนนศรี

ตารางที่ ๓ เพลงอัศวลีลา

ท่อน ๑

----	---ด์	----	---ล	---ซ	---ล	--ซม	-รมด
----	---ซ	--ซซ	--ซซ	--ลด์	--ลซ	--มซ	--ลด
----	---ด	---ดร	-ดซุด	--ดร	-ดซุม	--ซร	--มด
----	---ด์	---ด์ร์	-ด์ซด์	--ลด์	--ซล	--ซม	-รมด
----	---ซ	----	---ด	--ซด	--ซด	--รม	--ฟซ
----	---ด์	----	---ซ	--ด์ฟ	--ด์ฟ	--ซล	--ทด์
----	--ฟฟ	--ซล	--ทด์	--ด์ร์	-ด์ทร์	-ด์ทร์	-ด์ทด์
---ร์	---ซ	--ร์ด์	--ฟท	--ทด์	-ลซท	--ซล	-ซฟซ

ท่อน ๒

----	---ซ	--ซซ	--ซซ	--ลด์	--ลซ	--ฟม	--ฟซ
----	---ล	----	--ด์ซ	--ด์ฟ	--ด์ฟ	--ซล	--ทด์
---ร์	--ฟ์ด์	---ล	--ด์ซ	--ฟซ	--ลท	--ซล	-ซฟซ
----	--ดด	--ซด	--รม	--รซ	--รม	--ฟซ	ลซฟซ
----	--ฟฟ	--ซล	--ทด์	--ด์ร	-ด์ทด์	--ซล	-ซฟซ
----	--ฟฟ	--ซล	--ด์ซ	--ด์ฟ	--ด์ฟ	--ซล	--ทด
---ร์	---ซ	--ร์ด์	--ฟท	--ทด์	-ลซท	--ซล	-ซฟซ

ที่มา : นายกัมปนาท โนนศรี

๒.๒.๔ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเกมีอุปกรณ์ประกอบการรำแบ่งเป็น ๒ ประเภทคือ ม้าแผงและอาวุธ ดังนี้

๒.๒.๔.๑ ม้าแผง เป็นม้าที่ทำด้วยไม้อัดหรือกระดาษอัดวาดลาย บางครั้งอาจประดับกระจก ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณของศิลปิน มีความกว้างจากอานม้าลงมาถึงท้องม้าประมาณ ๗ นิ้ว ด้านติดขอเกี่ยวทำด้วยโลหะเพื่อเกี่ยวม้าแผงกับเข็มขัดเวลารำ

ภาพที่ ๖ ม้าแผง

ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะม้าเป็นกิริยาของม้าที่อยู่ในท่าม้ากระโดดสองขาหน้าจะกระโดดลอย ส่วนขาหลังจะเหยียดเกือบสุดขา ส่วนสีหรือรูปพรรณของม้านิยมใช้ ๓ สี คือ ดำ น้ำตาลแดง ขาวหรือสีหมอก[๔๓]

---

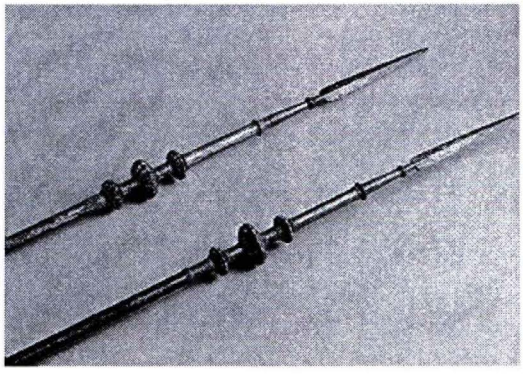
[๔๓] กิตติ เจือเพ็ชร์. สัมภาษณ์, ๖ สิงหาคม ๒๕๕๖.

ภาพที่ ๗ ลักษณะการติดม้าแผงและการใช้แส้ประกอบการรำ

ที่มา : ผู้วิจัย

๒.๒.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการรำขี่ม้าแผง นิยมใช้ ดาบหอกและทวนเป็นอุปกรณ์ประกอบการรำ นอกจากนั้นก็จะมีแส้ซึ่งเป็นอุปกรณ์บังคับม้าอีกหนึ่งชนิดที่นำมาประกอบการรำด้วย การรำแต่ละครั้งผู้แสดงจะเลือกอุปกรณ์ประกอบการรำโดยพิจารณาจาก เรื่องที่แสดง บทบาท ฐานะ และโอกาสตามวาระของเรื่องที่กำลังดำเนินเป็นสำคัญซึ่งจะได้อธิบายดังนี้

๑) ทวน เป็นอาวุธชนิดหนึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับหอกไม่มีกระบังเป็นอาวุธสำหรับต่อสู้บนหลังม้าสามารถใช้แทงและฟันได้สำหรับต่อสู้ในระยะไกล และระยะประชิด



ภาพที่ ๘ ทวนด้ามโลหะ

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

ภาพที่ ๙ ทวนด้ามไม้และด้ามหวาย

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

๒) หอก เป็นอาวุธที่ใช้รบในระยะประชิดตัวมีใบมีดสั้นเหมาะสำหรับแทงหรือเจาะ มี ๒ ชนิด คือ หอกมีกระบังและหอกไม่มีกระบัง มีความยาวตั้งแต่ ๒ เมตรขึ้นไป แบ่งเป็นหลายชนิด คือ หอกซัด หอกใบพาย หอกใบข้าว แต่ในการแสดงลิเกได้มีการย่อส่วนเพื่อสะดวกในการแสดง มีความยาวประมาณ ๑.๕๐ - ๑.๘๐ เมตร

ภาพที่ ๑๐ หอกใบข้าว

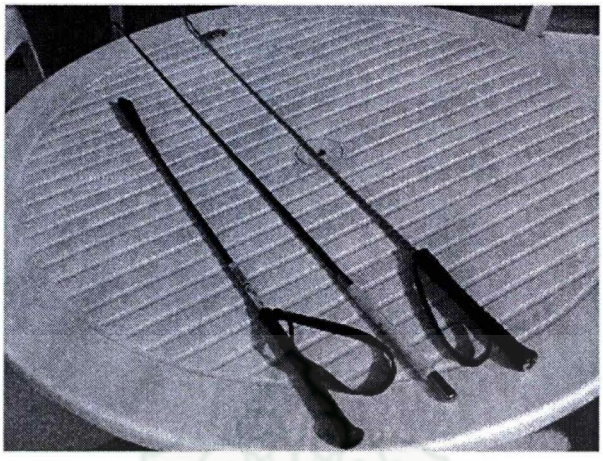
ที่มา : “หอก”.[ออนไลน์]. เข้าถึงจาก www.nationalmuseums.finearts.go.th

๓) ดาบ เป็นอาวุธที่นิยมนำมาใช้เป็นอุปกรณ์สำหรับการต่อสู้ และการรำในการแสดงลิเก จากการสัมภาษณ์ศิลปินหลายท่าน ให้ความเห็นตรงกันว่า ดาบเป็นอาวุธที่มีขนาดเล็ก หากนำไปเป็นอุปกรณ์ในการแสดงก็ใช้พื้นที่ไม่มากเหมือนกับอาวุธด้ามยาวอื่นๆ สามารถเคลื่อนย้าย จัดเก็บใส่กล่องอุปกรณ์ได้สะดวก ในการเลือกใช้ดาบ จะเลือกใช้ดาบสั้นแต่หากกระนั้นก็สามารถใช้ดาบยาวได้ตามความพอใจ

ภาพที่ ๑๑ ดาบสั้น

ที่มา : www.xn--l3cgi7a3e7e.com

๔) แส้ แส้คือชื่ออุปกรณ์สำหรับปัดยุงหรือแมลง ทำด้วยขนหางม้า หรือ ทางจากที่ทุบปลายข้างหนึ่งเป็นเส้น เป็นต้น ลักษณะเป็นพู่ ยาว มีด้าม; ชื่ออุปกรณ์สำหรับตีม้า ทำด้วยหวายหรือหนัง สัตว์ถักหรือฟั่นเป็นเกลียว ยาวอย่างไม้เรียว เรียกว่า **แส้ม้า**



ภาพที่ ๑๒ แสดงแส้สำหรับกีฬาขี่ม้า

ที่มา : www.weloveshopping.com

แส้ในการแสดงลิเกได้รับอิทธิพลจากการแสดงงิ้ว เพราะในอดีตการแสดงละครจะต้องแสดงตามโรงบ่อน ที่มีงิ้วแสดงประจำ ดังนั้นการแสดงบนเวทีการแสดงงิ้ว ทำให้ศิลปินพบเห็น อุปกรณ์และกระบวนการแสดงงิ้ว แล้วจดจำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงละครไทยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อลิเกรับอิทธิพลจากละครไทยจึงได้นำแส้อย่างงิ้วมาใช้ในการแสดงอีกสืบต่อมา[๔๔] แส้ในการรำขี่ม้าแผงมีความยาวพอประมาณ ประมาณ ๑.๒๐ เมตร หรือตามความสูงของผู้แสดง ไม่ได้กำหนดว่าต้องมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเท่าใด หากแต่เลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมและความพอใจของศิลปิน ส่วนใหญ่แส้จะติดพู่ด้วยสีต่างๆ ประดับให้สวยงามจนถึงปลายแส้ เว้นที่จับไว้ประมาณ ๑๕ ซม.วิธีใช้คือฟาดไปที่ข้างลำตัวหรือสะโพกของม้า เพื่อสื่อการให้ม้าเร่งความเร็วตามแรงฟาดผสานกับการใช้เท้ากระทุ้งที่บังโกลนเพื่อการสื่อสารกับม้าอีกทางหนึ่ง[๔๕]

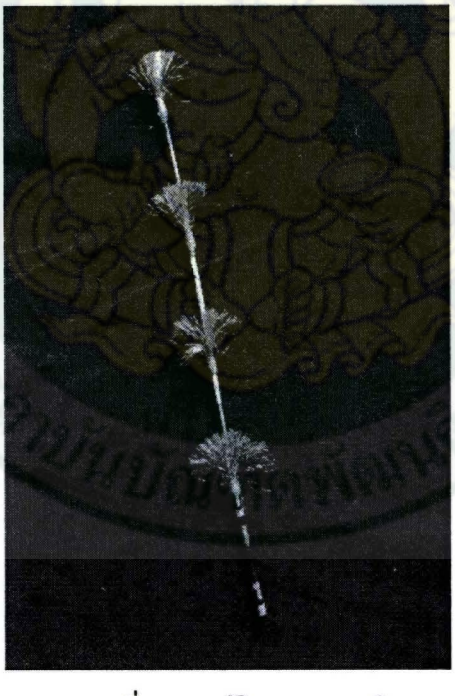
---

[๔๔] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. สัมภาษณ์, ๑๘ สิงหาคม ๒๕๕๖.

[๔๕] บุญเลิศ นาจพินิจ. สัมภาษณ์, ๑๑ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

ภาพที่ ๑๓ แส้ในการแสดงงิ้ว

ที่มา : http://www.bloggang.com/viewdiary. 12-2011&date=12&group=1&gblog=20



ภาพที่ ๑๔ แส้ในการแสดงลิเก

ที่มา : ผู้วิจัย

๒.๒.๕ การแต่งกายแต่งหน้า

๒.๒.๕.๑ การแต่งกาย

การแต่งกายของลิเกเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้เป็นจุดสนใจ หรือแรงจูงใจที่สำคัญอย่างหนึ่งของผู้ชมที่มาชมการแสดงลิเกเพราะค่านิยมของผู้ชมลิเกส่วนใหญ่ต่างก็มักดูผู้แสดงที่รูปร่างหน้าตา การแต่งตัว และการร้องการรำเป็นหลัก นอกจากเครื่องแต่งกายจะมีส่วนช่วยให้ผู้แสดงดูสง่างามแล้ว ยังถึงภูมิปัญญาด้านการออกแบบและประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัยต่างๆ อย่างลงตัว เช่น การเลือกใช้ชนิดของผ้าการออกแบบโทนสี การใช้วัสดุอุปกรณ์ประดับตกแต่ง เช่น เลื่อม เพชร คริสตันและกระจก การออกแบบลวดลายต่างๆ ซึ่งมักเป็นแบบลายไทย เช่น ลายกนก ลายสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม ลายกลม รูปหัวใจ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกมีลักษณะเฉพาะซึ่งต่างไปจากละครรำ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงชายมีแบบแผนที่ชัดเจนกว่าผู้แสดงหญิง เครื่องแต่งกายของลิเกแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ ชุดลิเกทรงเครื่องและชุดลิเกลูกบท

ชุดลิเกทรงเครื่อง เป็นรูปแบบการแต่งกายของลิเกแบบดั้งเดิม เริ่มมีในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเลียนแบบการแต่งกายของข้าราชสำนักในยุคนั้น กล่าวคือสวมชฎาที่เรียกว่า ปันจุเหร็ดยอด สวมเสื้อเยียรบับ นุ่งผ้ายก สวมถุงเท้าขาว ใส่แพรสายสะพาย และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงต่อมาบ้างจนถึงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อวัสดุที่ใช้สร้างเครื่องแต่งกายลิเกที่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศขาดแคลน ชุดลิเกทรงเครื่องก็หมดไป คงเหลือให้เห็นเฉพาะในการแสดงสาธิตเท่านั้น

ภาพที่ ๑๕ เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่อง นาง-พระ

ที่มา : สำเนาภาพจากภาพจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก

ภาพที่ ๑๖ เครื่องแต่งกายลิเกทรงเครื่องพระ

ที่มา : ผู้วิจัย

ชุดลิเกลูกบท เป็นชุดเครื่องแต่งกายที่พัฒนามาจากชุดลำลองของคนไทยในสมัยก่อนชายสวมเสื้อคอกลม แขนสั้น นุ่งโจงกระเบนมีผ้าคาดพุง หญิงสวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน หรือซิ่น

ภาพที่ ๑๗ การแต่งกายแบบลิเกลูกบทพระ-นาง

ที่มา : สำเนาภาพจากภาพต้นฉบับ ของนายมนตรี นาคะศิริ โดยผู้วิจัย

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ได้มีการนำ เพชรซีกและแถบเพชรมาประดับเครื่องแต่งกายชุดลิเกลูกบท สวมเสื้อกั๊กทับเสื้อตัวเดิมให้ดูหรูหราขึ้น จากนั้นก็เพิ่มความวิจิตรขึ้นจนกลายเป็นเครื่องเพชรแทบทั้งชุด สำหรับชุดของ ผู้แสดงหญิงมีแบบหลากหลาย แต่ไม่ประดับเพชรมากเท่าชุดของผู้แสดงชาย

ภาพที่ ๑๘ แสดงการแต่งกายแบบลิเกลูกบทชาย คนกลางแต่งแบบลิเกทรงเครื่องเลียนแบบในอดีต ตามคำบอกเล่าของนายบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๑๙ แสดงการแต่งกายแบบลิเกลูกบทชายในอดีตระยะหลัง ที่เริ่มเปลี่ยนจากเสื้อกั๊กสวมทับเป็นเสื้อแขนสั้นประดับเพชร

ที่มา : สำเนาจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก

ชุดลิเกเพชรในปัจจุบันมีวิวัฒนาการมาตามยุค ตามสมัย ตามลำดับ กล่าวคือชุดลิเกชายในยุคแรก ๆ นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนสั้น มีเสื้อก๊กทับ มีผ้าโพกศีรษะ เสียบขนนก มีโบติด มีต่างหูที่ใช้เลื่อม ปัจจุบันประยุกต์เป็นชุดเพชรทั้งหมด ประกอบด้วยเสื้อคอกว้างแขนสั้นหรือแขนยาวแนบตัวปักเพชรเทียม และคริสตันรูปแบบต่าง ๆ สนับเพลาหรือกางเกงรัดขายาวครึ่งน่องสีดำปักเพชรที่เชิง ผ้านุ่งสำเร็จรูปปักเพชรสวมทับกางเกง สวมถุงน่องสีขาว ส่วนเครื่องประดับทำด้วยเพชรเทียมและคริสตัน ประกอบด้วย เกี้ยว (หัวมอญ) ดอกไม้เสียบข้าง ปิ่น สังเวียน (แถบเพชรคาดศีรษะในระดับหน้าผาก) ขนนก ต่างหู สร้อยคอ เข็มขัด แหวน กำไลมือ และกำไลเท้า ส่วนชุดลิเกหญิงมีหลากหลายรูปแบบ รูปทรงเป็นกระโปรงยาวทั้งแบบเข้ารูปและทรงบานฟูฟ่อง ทั้งแบบแขนสั้น แขนยาว และไม่มีแขน (ชุดเกาะอก) ประดับเพชรเทียมหรือคริสตันที่คอ แขน และลำตัวให้สวยงาม ส่วนเครื่องประดับประกอบด้วย เกี้ยว กระบังหน้า ดอกไม้เพชร ปิ่น ต่างหู สร้อยคอ กำไลต้นแขนและปลายแขน ชุดลิเกมีราคาค่อนข้างแพง ชุดหนึ่งประมาณห้าพันถึงหกพันบาท หรือบางชุดมีราคาตั้งแต่หนึ่งหมื่นบาทขึ้นไปจนถึงแสนบาทก็มี ชุดผู้ชายมีราคาแพงกว่าชุดผู้หญิงเนื่องจากมีขนาดใหญ่กว่า มีลวดลายที่วิจิตรงดงาม แล้วก็ใช้เพชรหรือคริสตัลมากกว่า

ภาพที่ ๒๐ ชุดตัวนางลิเก ชุดเพชรแบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ ๒๑ ชุดตัวพระ ชุดเพชรแบบปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากชุดลิเกปกติซึ่งเป็นชุดเพชรแล้ว การแสดงลิเกยังมีการ แต่งกายตามบทบาทของตัวละครในเรื่อง เช่น แสดงบทบวชนาค ก็แต่งชุดขาวอย่างนาค แสดงบทพระสงฆ์ก็ห่มจีวรอย่างพระสงฆ์ แสดงบทตำรวจก็แต่งชุดตำรวจ หรือในบทที่พระเอกกับตัวตลกต้องปลอมตัวเป็นหญิงเพื่อไปช่วยนางเอกก็แต่งชุดสวยอย่างผู้หญิง หรือแต่งแนวตลกขบขัน ปลอมตัวเป็นชาวต่างชาติก็แต่งกายอย่างชาตินั้น ๆ เช่น แขก จีน มอญ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายของลิเกนับว่าเป็นจุดเด่นอย่างหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวโดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดลิเกในยุคปัจจุบันมีการออกแบบสร้างสรรค์ได้อย่างสวยงามทั้งในด้านลวดลายที่วิจิตรตระการตา การประดับเพชร คริสตัน หรือกระจกที่ประณีตบรรจง รวมถึงการเลือกใช้สีและชนิดของผ้าได้อย่างเหมาะสม สวยงาม สิ่งเหล่านี้แสดงถึงภูมิปัญญาที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง

๒.๒.๕.๒ การแต่งหน้า

การแต่งหน้าของลิเกสามารถแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้แสดง ซึ่งส่วนใหญ่ต้องแต่งหน้าเอง รูปแบบของใบหน้าที่ตกแต่งออกมาแล้วจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับความตั้งใจของผู้แต่ง ปกติแล้วก็มักจะแต่งให้สวยงาม แต่บางโอกาสก็ต้องแต่งให้แตกต่างจากธรรมชาติของตนเอง เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง เช่น พระเอก นางเอกแต่งหน้าออกมาในแนวสวย อ่อนหวาน ตัวโกง ทั้งชายและหญิงก็ต้องแต่งให้ออกมาในแนวคมเข้ม ตัวตลกก็แต่งให้ออกมาแนวตลกขบขันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะของผู้ชม เป็นต้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ กล่าวถึงการแต่งหน้าของลิเกไว้ว่า[๔๖] การแต่งหน้าลิเกในสมัยที่ยังเป็นสวดแขกนั้นไม่ปรากฏหลักฐาน เข้าใจว่าจะไม่มีการแต่งหน้าแต่อย่างใดเพราะไม่ใช่กิจเพื่อการบันเทิงนัก จนล่วงมาถึงชั้นลิเกบันตนและลิเกลูกบทนั้นคงจะมีการแต่งหน้ากันบ้างแล้ว เพราะเล่นเป็นละคร ความรู้สึกที่จะต้องแต่งหน้าแต่งตัวให้สวยงามก็ติดตามมาเป็นธรรมดา

ภาพที่ 22 การแต่งหน้าของลิเกทรงเครื่องที่ได้รับอิทธิพลจากละครรำ

ที่มา : สำเนาจากหนังสือวรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก

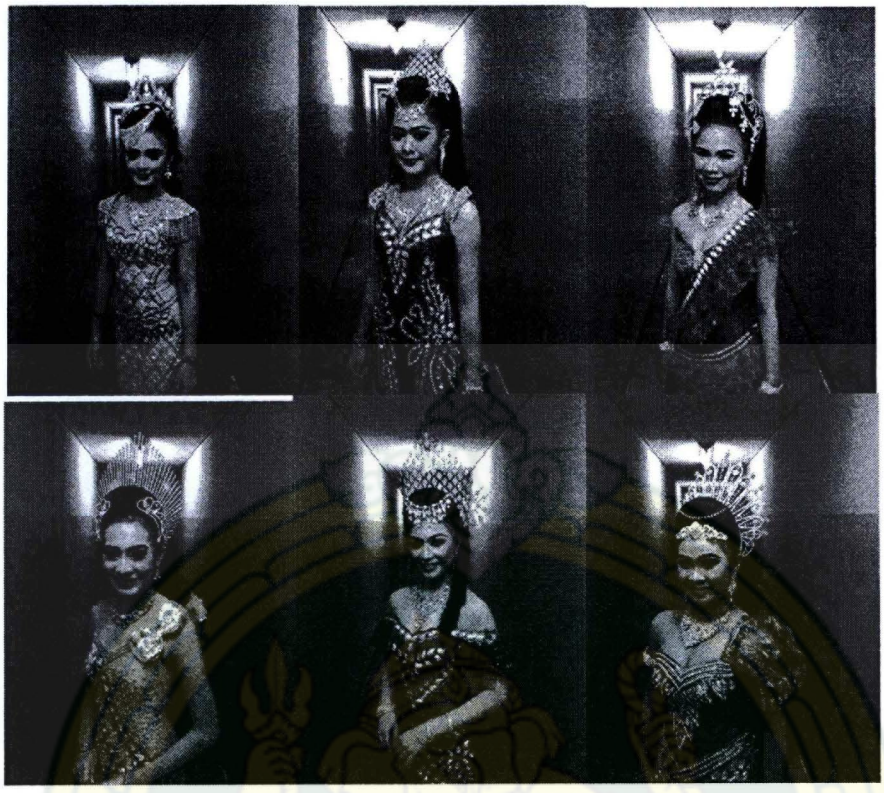
หลักฐานเรื่องการแต่งหน้ามาปรากฏชัดเจนในสมัยลิเกทรงเครื่อง โดยมีการแต่งหน้าเลียนแบบละครรำ การแต่งหน้าลิเกในยุคนั้นมี ๓ ขั้นตอนคือ ผัดหน้า เขียนคิ้วและทาปาก การผัดหน้านั้นใช้ฝุ่นจีนสีขาวผัดให้เนียนทั้งใบหน้าและลำคอ จากนั้นก็เอาก้านธูปเหลาแหลมๆ จุ่มน้ำแล้ว

---

[๔๖] สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก** (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙), หน้า ๑๙๔ – ๑๙๕.

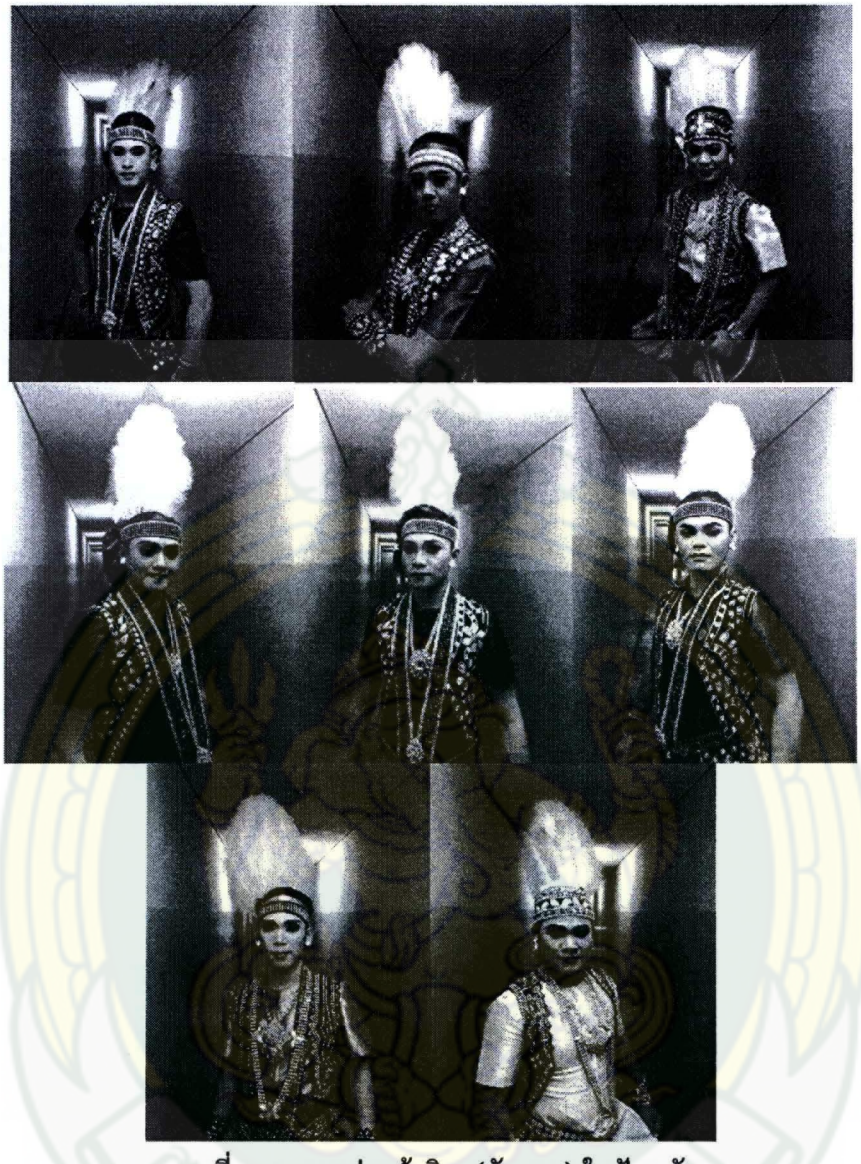
ฝนกับหมึกจีนแท่งสีดำ ๆ แล้วก็เขียนคิ้วเป็นเส้นบาง ๆ โค้งตามรูปคิ้วจริง ปล่อยหางคิ้วเลยหางตาไปเล็กน้อย ครั้นเขียนคิ้วเสร็จแล้วก็นำเอา ลิ้นจี่ หรือ ชาด ซึ่งเป็น

กระดาษสีแดงขนาด ๒ คูณ ๒ นิ้ว พับกลางเอาสีแดงไว้ข้างนอก ใช้ริมฝีปากซึ่งเลียน้ำลายจนชุ่มดีแล้วเม้มลงไปบน ลิ้นจี่ สีแดงก็ติดริมฝีปากสดใสทีเดียว ส่วนคิ้วซึ่งเคยเขียนเป็นแค่เส้นบาง ๆ ก็เกิดความนิยมในชั้นหลัง เขียนเป็น คิ้วเม็ดมะขาม คือเขียนหัวคิ้วให้โตอย่างเม็ดมะขาม แล้วเรียวไปทางหางคิ้ว วิธีวาดวงคิ้วของตัวพระและตัวนางก็ต่างกัน ตัวพระนั้นนิยมเขียนให้เป็นเหลี่ยม มีสันคิ้วปลายคิ้วนั้นปาดลงเสมอหางตา ส่วนคิ้วตัวนางนั้นวาดเป็นวงโค้งดังคันศร ปลายงอนขึ้นอย่างภาพตัวอ่อนในจิตรกรรมไทย ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง บรรดาเครื่องสำอางที่ลิเกใช้อยู่เกิดขาดแคลน ความช่างประยุกต์ของลิเกทำให้คิดค้นเครื่องสำอางประทังความขาดแคลนขึ้นได้ และดีด้วย นั่นคือผัดหน้าด้วยดินสอพอง หรือสีฝุ่นขาวที่ใช้ผสมน้ำทารองพื้นอาคารก่อนทาสีจริง แม้ว่าสีจะกัดหน้าบ้างก็ทนเอา ปากนั้นก็ใช้สีฝุ่นแดงผสมน้ำมันตานีเคี่ยวให้เข้ากันทิ้งไว้ให้เย็น ทาปากทาแก้มแทนลิ้นจี่ การเขียนคิ้วนั้นพิสดารขึ้นไปอีก เขาใช้เนื้อมะพร้าวห้าวฝานเป็นลิ่ม ตากให้แห้ง เวลาใช้ก็เอาปลายเผาไฟให้ลุกโชน พอกลายเป็นถ่านก็ทิ้งไว้ให้เย็นจึงนำมาเขียนคิ้วและเขียนตา หลังสงครามโลกครั้งที่สอง สินค้าประเภทเครื่องสำอางมีเข้ามาจำหน่ายมากขึ้น ลิเกก็หันไปใช้เครื่องสำอางสมัยใหม่ วิธีแต่งหนา ทาปาก เขียนคิ้ว ทาเปลือกตา ทาแก้ม ติดขนตาปลอม ทาเครา เขียนจอนหู เลียนแบบจากร้านเสริมสวยบ้าง ดูนิตยสารดาราภาพยนตร์ต่างๆ บ้าง จากภาพยนตร์ไทยบ้าง แม้แต่ทรงผมตัวนางก็เดินตามแฟชั่นของยุคตลอดเวลา



ภาพที่ ๒๓ การแต่งหน้าลิเก (ตัวนาง) ในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ ๒๔ การแต่งหน้าลิเก (ตัวพระ) ในปัจจุบัน

ที่มา : ผู้วิจัย

การแต่งหน้าของลิเกนั้น เน้นความคมชัดของลายเส้น สามารถมองได้ชัดเจน ตามที่กลุ่มศิลปินมักจะพูดกันว่า คิ้วเป็นคิ้ว ตาเป็นตา ปากเป็นปาก ซึ่งหมายถึงการแต่งหน้าที่เน้น ๓ จุดที่สำคัญ สามารถแยกชัดเจนว่า คิ้วคือส่วนที่อยู่เหนือตาวาดเป็นเส้นสีดำอย่างชัดเจนเป็นรูปคิ้ว ตา คือ ส่วนที่เป็นตาที่วาด ตามรูปตาสามารถมองเห็นชัดเจน และปากที่ทาด้วยลิปสติก ที่สามารถมองเห็นได้ในระยะไกลว่าเป็นปาก นอกจากนั้นยังมีแป้งสำหรับลงที่คอและแขนเพื่อให้ผิวขาวและนวลเนียน ปัจจุบันมีเครื่องสำอางให้เลือกใช้หลากหลายชนิดศิลปินลิเกบางคนที่มีผู้สนับสนุนก็สามารถเลือกใช้

เครื่องสำอางที่มีราคาแพงได้ ส่วนศิลปินที่เป็นมือใหม่ก็อาจใช้เครื่องสำอางที่ราคาถูก อย่างไรก็ตาม การแต่งหน้าจะให้ออกมา สวย หล่อ คมเข้มอย่างไร ก็เป็นไปตามฝีมือของศิลปินนั่นเอง

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การรำขี่ม้าแผงลิเก เป็นการรำเดี่ยวของศิลปินลิเก ใช้รำประกอบเรื่องในการแสดงเมื่อผู้แสดงแสดงตัวเป็นครั้งแรกในการเล่นออกโรง และเพื่ออวดฝีมือรำ ในฉากนาฏการก่อนการเดินทางของตัวละคร บางครั้งกระบวนรำอาจไม่เกี่ยวข้องกับการดำเนินเรื่องหรืออาจจะเกี่ยวข้องเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู้เนื้อเรื่องในฉากนาฏการถัดไป เช่น ในขณะที่พระเอกรำขี่ม้าแผงหรือรำขี่ม้าใกล้จะจบจะแทรกเหตุการณ์ให้ผู้แสดงตกจากหลังม้า พระเอกเกิดอาการบาดเจ็บแล้วดำเนินเรื่องต่อไป นอกจากนี้แล้วยังสามารถใช้เพื่อเชื่อมสู่ฉากนาฏการที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเดินทางของตัวละคร อาทิ เข้าสู่ฉากยกทัพ เข้าสู่ฉากเดินป่า เป็นต้น ซึ่งมีทั้งที่รำเดียว และรำหมู่ ระยะเวลาในการรำขึ้นอยู่กับเวลาและความชื่นชอบของผู้ชมเป็นสำคัญ จึงทำให้เกิดกระบวนรำขี่ม้าแผงหลายกระบวนกลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของศิลปินแต่ละคน

การรำขี่ม้าแผงผู้รำต้องใช้ความสามารถในการรำค่อนข้างสูง ต้องเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการขี่ม้าจริง เพื่อมาประสมกับกระบวนรำพื้นฐานของตน อันจะทำให้กระบวนรำมีความสมจริง เกิดอัตลักษณ์เฉพาะของกระบวนรำขึ้น ทั้งที่เป็นอัตลักษณ์กลุ่ม คือกระบวนรำขี่ม้าแผงที่เป็นท่าพื้นฐาน และอัตลักษณ์เดี่ยว คือ กระบวนรำขี่ม้าแผงที่เป็นเทคนิคและกระบวนรำที่ประดิษฐ์ขึ้น แสดงให้เห็นว่าผู้รำต้องมีความชำนาญและต้องมีความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ประกอบกับใช้อุปกรณ์ประกอบรำ อาทิ ม้าแผงและอาวุธชนิดต่างๆได้ ไม่ขัดเขิน จึงจะสร้างอรรถรสให้คนดูเกิดความเพลิดเพลิน สนุกสนานจนเกิดความประทับใจดังกล่าว

๒.๓ งานวิจัยเกี่ยวกับลิเก

จากการรวบรวมข้อมูลงานวิจัยที่ศึกษาเรื่อง ลิเก นั้น สามารถแบ่งงานวิจัยต่างๆออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ ๑ ศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์ กลุ่มที่ ๒ ศึกษาลิเกในมิติเชิงการอนุรักษ์ในบริบทสังคมปัจจุบัน และกลุ่มที่ ๓ การศึกษาลิเกในมิติทางวรรณกรรม ซึ่งจะขอนำเสนองานวิจัยต่างๆตามกลุ่มดังต่อไปนี้

๒.๓.๑ กลุ่มที่ ๑ ศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์

ในการศึกษาลิเกในมิติเชิงประวัติศาสตร์นี้ เริ่มมาจากงานศึกษาเรื่อง *"ลิเก"*ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๒๒) ที่ศึกษาลิเกทั้งทางด้านที่มาของคำ พัฒนาการ

การเล่นลิเกที่เกิดขึ้นในประเทศไทย รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ อาทิ บทร้อง ท่ารำ ฉาก ขั้นตอนการแสดง เป็นต้น ซึ่งสามารถแบ่งการศึกษาออกเป็น ๒ ด้าน คือด้านประวัติศาสตร์และด้านนาฏยศาสตร์ งานของ ดร. สุรพล วิรุฬรักษ์ ยังถือเป็นจุดเริ่มต้นและเป็นต้นการศึกษาทางวิชาการที่ก่อให้เกิดความสนใจและความคิดต่อยอดในการศึกษาลิเกในชั้นหลังเรื่อยมา อย่างเช่น จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ (๒๕๔๗) ศึกษาเรื่อง *"ลิเกทรงเครื่อง คณะบุญเลิศ นาจพินิจ"* พบว่า ลิเกทรงเครื่องเกิดในสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยพระยาเพชรปาณีได้นำการแสดงลิเกบันตนและลิเกลูกบทมาผสมผสาน นำแบบแผนอย่างละครเข้ามาแสดง ผู้แสดงมีการแต่งกายเลียนแบบข้าราชการในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ * ที่ศีรษะสวมปันจุเหร็จยอด ด้วยลักษณะการแต่งกายของผู้แสดงลิเกที่ใช้เครื่องประดับคล้ายเครื่องทรงของขุนนางและพระยามหากษัตริย์จึงทำให้เรียกลิเกชนิดนี้ว่า "ลิเกทรงเครื่อง" และสืบทอดรูปแบบการเล่นมาในยุคสมัยต่างๆ อาทิ ลิเกทรงเครื่องสมัยดอกดิน เสือสง่า ยุคของหอมหวน นาคศิริ และยุคของบุญเลิศ นาจพินิจในปัจจุบัน

นอกจากนี้แล้วยังมี งานของ นิรมล เจริญหลาย (๒๕๔๗) ศึกษาเรื่อง *"ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์"* พบว่า ครูทองเจือโส ภิตศิลป์ เป็นศิลปินที่มีความสามารถในด้านศิลปะการแสดงลิเกทั้งตัวพระเอก ตัวนางเอกตัวกษัตริย์ และยังสามารถขับร้องเพลงไทยเดิมและเพลงออกภาษาที่ใช้ในการแสดงลิเกได้หลายเพลงซึ่งเป็นเพลงที่หาฟังได้ยากในปัจจุบัน งานวิจัยชินนี้เป็นเอกสารทางวิชาการที่รวบรวมผลงานด้านการประพันธ์ทั้งบทลิเกที่ใช้แสดง 68 เรื่องและบทความทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงลิเกอีกมากมายของครูทองเจือ สำหรับการศึกษาในด้านกระบวนท่ารำของครูทองเจือ โสภิตศิลป์ พบว่า ครูทองเจือเป็นศิลปินลิเกที่มีการอนุรักษ์กระบวนท่ารำที่รับสืบทอดมาจากศิลปินลิเกอาวุโสหลายท่านไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผนและครบถ้วน โดยเฉพาะกระบวนรำ ไม้รบไทย หรือ ไม้รบดาบ ๕ ไม้ กระบวนท่ารำไม้รบจีน หรือไม้รบทวน ๗ ไม้ ซึ่งพบว่ากระบวนท่ารำบางท่า ลิเกคณะอื่นๆ ยังคงใช้แสดงอยู่ ส่วนลักษณะการแสดงกระบวนท่ารำไม้รบไทยและไม้รบจีนของครูทองเจือ โสภิตศิลป์จะแสดงต่อเนื่องกันตั้งแต่ไม้รบที่หนึ่ง ถึงไม้รบสุดท้าย ในแต่ละไม้รบจะมีกระบวนท่ารำหลัก ๑ ท่าที่แตกต่างกันในแต่ละไม้ และมีท่ารำเชื่อมที่เหมือนกันทุกไม้ซึ่งกระบวนท่ารำเหล่านี้ไม่พบในการแสดงลิเกในปัจจุบัน

ศึกษาวิจัยเรื่อง *"องค์ประกอบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี"* ของ กรองแก้ว แรงเพ็ชร์ (๒๕๔๙) ก็เป็นงานศึกษาชิ้นหนึ่งที่ศึกษาด้านชีวประวัติและผลงานของศิลปินลิเก ผลการศึกษาพบว่า การแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวีเป็นคณะลิเกที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

ทำให้ผู้ชมประทับใจอย่างมาก อาทิ เพลงรานิเกลิง ของลิเกคณะพรเทพพรทวี เป็นเพลงที่มีความไพเราะ ด้วยการบรรเลงและการร้องที่มีลักษณะเฉพาะด้วยการบรรเลงนำหรือส่งร้องและบรรเลงรับร้องตอนท้าย ซึ่งเป็นการทอดเสียงเข้าไปรับกับสองวรรคสุดท้ายของเนื้อร้องได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืน ก่อให้เกิดความไพเราะ จึงทำให้คณะลิเกพรเทพได้รับความนิยมจากผู้ชมและยังส่งผลเชิงอนุรักษ์ในการเล่นและร้องเพลงรานิเกลิงในการแสดงลิเกของไทยอีกด้วย

การศึกษาในแนวทางเชิงประวัติเรื่อง *"ลิเกฮูลู: การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบและการพัฒนาศักยภาพ"* ของ เปรมสิริ ศักดิ์สูง และคณะ (๒๕๕๐) พบว่า ลิเกฮูลู เกิดขึ้นในพื้นที่บางส่วนของรัฐกลันตัน ประเทศมาเลเซีย และ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส ของไทย ในปัจจุบันการแสดงลิเกฮูลูได้รับความนิยมอย่างมากจากประชาชนในท้องถิ่น ทั้งมีชื่อเสียงในระดับประเทศ ซึ่งปัจจุบันมีคณะลิเกฮูลูอยู่มากมายกระจัดกระจายทั่วภูมิภาค ลักษณะเด่นของการแสดงลิเกฮูลูคือ ลีลาท่าทางของผู้เล่น ดนตรี สีสัน ซึ่งผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นเข้ากับวัฒนธรรมมลายูได้อย่างลงตัว เสน่ห์ของลิเกฮูลูยังอยู่ที่รูปแบบการแสดงซึ่งปรับเปลี่ยนให้ทันยุคทันสมัย ทั้งให้สาระในเชิงสร้างสรรค์ ให้อุดมการณ์ผ่านความบันเทิงอย่างมีอรรถรส ลิเกฮูลูจึงเป็นพลังความคิด เป็นพลังแห่งศรัทธา ทั้งสร้างสำนึกในคุณค่าการอยู่ร่วมกันของผู้คน

การศึกษาเรื่อง *"พัฒนาการของลิเกกลองยาวบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์"* ธิดาวรรณ ไพรพฤกษ์ (๒๕๔๕) ก็เป็นการศึกษาอีกชิ้นหนึ่งที่ทำให้เห็นถึงการผสมผสานข้ามวัฒนธรรมท้องถิ่น กล่าวคือ จากการศึกษาพบว่า ลิเกกลองยาว ในบ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์เป็นการแสดงพื้นบ้านที่รับวัฒนธรรมของลิเกภาคกลางมาผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านหมอลำ ซึ่งทำให้เกิดพัฒนาการขององค์ประกอบของการแสดงลิเกดังกล่าว คือ ในช่วงแรกผู้แสดงลิเกเป็นชายล้วน ต่อมาในชั้นหลังมีผู้หญิงเข้ามาแสดงร่วมด้วย การแต่งหน้า เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นรูปแบบเรียบง่ายที่ใช้ในชีวิตประจำวัน จนมาในปัจจุบันได้พัฒนาการแต่งกายและรูปแบบในการเล่นไปสู่ความสวยงาม การแสดงลิเกกลองยาวนี้เริ่มเสื่อมความนิยมลงแต่ยังมีแสดงอยู่บ้างโดยได้นำเครื่องดนตรีอื่นๆมาประกอบด้วยเช่นพิณและโปงลางเพื่อให้มีท่วงทำนองไพเราะ ปัจจุบันเหลือเพียงคณะเดียว คือ "คณะ ส.เมืองอีสาน" บ้านสองห้อง อำเภอร่องคำ จังหวัดกาฬสินธุ์

กิ่งดาว ภู่ระหงษ์ (๒๕๕๔) ได้ศึกษาเรื่อง "ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของพรเทพ พรทวี" โดยมุ่งวิเคราะห์กระบวนท่ารำของพรเทพ พรทวี ใน ๒ ลักษณะ คือ รำเพลง และ รำชุด รำเพลง ได้แก่ เพลงที่ใช้รำออก และรำเข้าในฉากแรกของการแสดงได้แก่รำเพลงเสมอและเพลงเชิง

รำชุด ได้แก่ รำม้า นอกจากนี้แล้ว กิ่งดาว ภู่ระหงษ์ ยังได้ศึกษาเรื่อง "การวิเคราะห์เปรียบเทียบการแสดงลิเกลูกบทของคณะพรเทพ พรทวี กับคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค" ในปี ๒๕๕๕ ผลการศึกษาเชิงเปรียบเทียบพบว่า กระบวนท่ารำประกอบการแสดงลิเกลูกบทตามแบบของคณะลิเกพรเทพ พรทวี และคณะเฉลิมชัย มาลัยนาค สามารแยกเป็น ๓ กระบวนท่ารำ ที่มีความสำคัญในการแสดงลิเกลูกบท และเป็นกระบวนท่าที่พบน้อยมากในการแสดงลิเก ซึ่งลิเกทั้งสองคณะยังคงรักษารูปแบบการรำไว้เป็นอย่างดี ดังนี้ ๑. กระบวนรำเพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วยท่ารำเพลงเสมอ กระบวนท่ารำเพลงเชิด และกระบวนท่ารำเพลงโอด ๒. กระบวนท่ารำเข้าพระเข้านาง (เกี้ยว) ๓. กระบวนท่ารำเพงไม้รบประกอบด้วยท่ารำไม่รบดาบ กระบวนท่ารำไม่รบทวน ซึ่งมี ๔ ไม้ นอกจากนี้ยังพบว่าลิเกคณะพรเทพ พรทวี มีอัตลักษณ์เฉพาะ คือ ๑.บทบาททางด้านการแสดง ๒.รูปแบบการแสดง ๓.เรื่องที่แสดง ๔ ตลกยอดเยี่ยม ส่วนคณะเฉลิมชัย มาลัยนาคมีลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นอัตลักษณ์ คือ ๑.บทบาทการแสดง ๒.รูปแบบการแสดง ๓.เรื่องที่แสดง และ ๔.นางเอกยอดนิยม

๒.๓.๒ กลุ่มที่ ๒ ศึกษาลิเกในมิติเชิงการอนุรักษ์ในบริบทสังคมปัจจุบัน

งานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับลิเกในกลุ่มที่ ๒ นี้ เป็นงานวิจัยที่มีแนวทางในการศึกษาสัมพันธ์กับปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงทางสังคม ด้วยฐานคิดทางด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มีงานศึกษาวิจัยดังต่อไปนี้

รุ่งนภา ฉิมพุฒ (๒๕๔๑) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "ลิเกในจังหวัดพิษณุโลก" พบว่า มีผู้แสดงลิเกจำนวน ๑๐๘ คน ทั้งที่อยู่ในเขตอำเภอเมืองและอำเภออื่น ๆ โดยศิลปินและการแสดงลิเกที่เกิดขึ้นนี้มีบทบาทต่อชุมชนหลายประการ อาทิ เป็นเครื่องบันเทิงให้แก่ชุมชน เป็นอาชีพหนึ่งที่ทำให้คนในชุมชนมีรายได้ เป็นการส่งเสริมศิลปะการแสดงและศิลปิน เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นเครื่องมือสื่อสาร เป็นการให้การศึกษาและข้อคิดสอนใจ เป็นการสืบสานนิทานพื้นบ้าน และเป็นสื่อในการปะทะสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม

สุริยา สมุทคุปต์ และคณะ (๒๕๔๑) ศึกษาวิจัยเรื่อง *"แต่งองค์ทรงเครื่อง : 'ลิเก' ในวัฒนธรรมประชาไทย"* พบว่า ลิเก เป็นการแสดงหนึ่งที่เกิดขึ้นและพัฒนามาควบคู่กับความทันสมัยและการขยายตัวของสังคมเมือง เป็นศิลปะการแสดงเพื่อหาเงินจากผู้ชมโดยตรง ดังนั้นรูปแบบและเนื้อหาการแสดงลิเกจึงสัมพันธ์และกำหนดด้วยรสนิยมและความต้องการความบันเทิงของผู้ชม โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมเป็นกลุ่มคนที่อยู่ในระดับชนชั้นผู้ใช้แรงงาน (ชาวบ้านร้านตลาด) ดังนั้น เรื่องราวที่

นำเสนอของลิเกที่ สุริยา ใช้เป็นกรณีศึกษานั้น มีเนื้อเรื่องที่เน้นการนำเสนอความจริงทางโลกียะของมนุษย์และสังคมซึ่งเป็นเสียงสะท้อนและการประท้วงความอยุติธรรม ความยากจนและชีวิตในชายขอบของชนชั้นผู้ใช้แรงงานในสังคมไทยสมัยใหม่

เช่นเดียวกันกับ สุกัญญา สมไพบูลย์ (๒๕๔๓) ที่ศึกษาเรื่อง *"สัญนิยมในสื่อการแสดง ลิเก ยุคโลกาภิวัตน์"* พบว่า การแสดงลิเกมีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา โดยการนำของเก่าที่ยังคงเอกลักษณ์ของลิเก เช่น การร้องรานิเกลิง การแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงาม และเนื้อเรื่องที่ยังคงเกี่ยวกับเจ้ามาผสมผสานกับความทันสมัยหรือกลยุทธ์ในการแสดงใหม่ๆ เพื่อสร้างรายได้ให้มากขึ้น เป็นต้นว่า เครื่องแต่งกายมีความวิจิตรอลังการมากขึ้น ใช้เพลงลูกทุ่งมาร้องประกอบเพื่อช่วยหารายได้ ทั้งนี้ยังพบว่า นักแสดงลิเกยังผันตัวเองไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่ง เหตุด้วยจากกระแสทางความคิดของสื่อมวลชน ความทันสมัย และการสร้างช่องทางความอยู่รอดของลิเก

พันทิพา มาลา และคณะ (๒๕๕๒) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง *"การถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น : กรณีศึกษาศิลปินพื้นบ้านสาขาศิลปะการแสดงลิเกจังหวัดพระนครศรีอยุธยา"* พบว่า ศิลปินพื้นบ้านต้องการยึดอาชีพการแสดงลิเกเป็นอาชีพหลักและต้องการสืบทอดศิลปะการแสดงลิเกไว้ ซึ่งเป็นความรู้ที่ได้รับจากบิดา ญาติ และครูเป็นส่วนใหญ่ โดยมีกระบวนถ่ายทอดคือ ผู้สอนจะแนะนำวิธีการแสดงแล้วนำมาฝึกหัดด้วยตนเอง เป็นศิลปะที่รวมเอาองค์ความรู้ไว้หลายแขนงที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา ด้วยเหตุผลดังกล่าวทำให้ลิเกเป็นที่ได้รับความสนใจในกลุ่มคนรุ่นใหม่

เช่นเดียวกันกับ มณี เทพาชมภู (๒๕๕๔) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง *"ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง"* พบว่า ลิเกเป็นการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงองค์ความรู้เรื่อง "ภูมิปัญญา" ซึ่งมี ๕ ด้าน ได้แก่ ภูมิปัญญาทางภาษา ภูมิปัญญาด้านนาฏศิลป์ ภูมิปัญญาด้านเพลงและดนตรี ภูมิปัญญาด้านการแต่งกาย แต่งหน้า และภูมิปัญญาด้านเวที ฉาก แสง และเสียง ภูมิปัญญาต่างๆดังกล่าวเกิดขึ้นจากการเรียนรู้ การฝึกฝน การสั่งสมประสบการณ์และถ่ายทอดสืบต่อกันมา และการปรับเปลี่ยนพัฒนาภูมิปัญญาบางอย่างไปตามยุคสมัยและสภาพสังคมปัจจุบัน ทั้งนี้เพื่อสร้างความสนใจ ชวนให้ผู้ชมติดตามผลงานจนถึงนิยมชมชอบในศิลปะการแสดงลิเกและส่งเสริมสนับสนุนลิเกต่อไป

๒.๓.๓ กลุ่มที่ ๓ การศึกษาลิเกในมิติทางวรรณกรรม

ในงานวิจัยในกลุ่มสุดท้ายนี้ เป็นงานวิจัยที่มีการศึกษาลิเกในมิติทางการศึกษาด้านวรรณกรรมและตัวบทลิเก ซึ่งมีงานวิจัยต่อไปนี้

ผอบ โปษะกฤษณะ และสุวรรณี อุดมผล (๒๕๒๓) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก” พบว่า กลอนลิเกเป็นกลอนที่มีลักษณะแบบภาษาพูดมีสัมผัสคล้องจองและผสมกลอนเพลงพื้นบ้าน สำหรับเพลงที่ใช้แสดงนั้นเป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะ คือ เป็นเพลงที่มีจังหวะเพลงสั้น ร้องง่าย จำง่าย เช่นเดียวกับการศึกษาเรื่อง *“การวิเคราะห์เนื้อหาของลิเกลูกบท”* ของ เฉิดฉันท์ ดอกแก้ว (๒๕๔๓) ที่ได้ผลการศึกษาว่า รูปแบบและลีลาของกลอนลิเกลูกบทมีฉันทลักษณ์ที่ถูกต้องตามหลักของกลอนลิเก แต่สำหรับบางบทก็มีลักษณะไม่ตรงกับฉันทลักษณ์ที่มีทั้งหมด เหตุด้วยกลอนลิเกเป็นกลอนที่ไม่เคร่งสัมผัส เพียงแต่มีเสียงใกล้เคียงก็ถือว่าใช้ได้ ในบางครั้งหากผู้แสดงขับร้องกลอนสดก็อาจจะหาคำที่มาสัมผัสได้ไม่ทันจึงต้องใช้เสียงที่ใกล้เคียงและบางบทมีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียวเพื่อเป็นการแก้ไขเหตุการณ์เฉพาะหน้าแทน

มณี เทพาชมภู (๒๕๕๖) ได้ศึกษาเรื่อง *“ความเปรียบในบทร้องลิเก”* พบว่า บทร้องลิเกได้สะท้อนความเปรียบที่เสนอแนวคิดเกี่ยวกับวิถีการดำเนินชีวิต ไว้ ๔ แนวคิด คือ แนวคิดเกี่ยวกับครอบครัว แนวคิดเกี่ยวกับอาชีพและการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม แนวคิดเกี่ยวกับชายหญิง และแนวคิดเกี่ยวกับบ้านเมืองและการปกครอง ทั้งนี้ยังพบว่าในบทร้องลิเกพบความเปรียบเชิงอุปมามากที่สุด รองลงมา คือ สัญลักษณ์ อุปลักษณ์ อติพจน์ และบุคลาธิษฐาน ตามลำดับ สำหรับประเภทของสิ่งที่นำมาเปรียบในบทร้องลิเกพบว่าสิ่งที่นำมาเปรียบมากที่สุดคือ บุคคล ประกอบด้วย มนุษย์ อวัยวะและสิ่งที่เกี่ยวข้องในร่างกาย อมนุษย์ ตัวละครในวรรณคดี และบุคคลที่เป็นสำนวน สิ่งที่นำมาเปรียบมากรองลงมา คือ วัตถุสิ่งของ สัตว์ กิริยาอาการ พืช ธรรมชาติ นามธรรม และสถานที่ตามลำดับ

จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นว่า ประเด็นในการศึกษาลิเกข้างต้นนั้น มุ่งเน้นเชิงอนุรักษ์ และองค์ประกอบโดยรวมของลิเกเป็นสำคัญ ซึ่งสามารถใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาและพิจารณาเชิงเปรียบเทียบในเบื้องต้นกับงานวิจัยนี้ นอกจากนี้แล้วพบว่า การศึกษาเรื่องลิเกข้างต้นนั้น ยังพบประเด็นที่สามารถนำไปศึกษาเพิ่มเติม และอีกหลายประเด็นที่ยังมีการศึกษาเชิงลึกเฉพาะด้านที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาในมิติทางนาฏยศิลป์น้อย อาทิ กระบวนรำ กระบวนร้อง ระเบียบวิธีการจัดแสดง และ/หรือ กระบวนรำที่เป็นลักษณะเฉพาะ อย่างกระบวนรำขี่ม้า ยังมิได้มีการศึกษาเชิงลึก จึงเป็นเหตุหนึ่งให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาดังที่ได้แจ้งไว้ในวัตถุประสงค์แล้ว พร้อมทั้งเป็นแรงบันดาลใจหนึ่งให้ผู้วิจัยคิดสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี” อีกด้วย

บทที่ ๓
กระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

ในบทนี้ผู้วิจัยขอเสนอกระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ได้แก่ผลจากการวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน และขั้นตอนการสร้างสรรค์งานต่างๆที่ เกิดขึ้นที่ผ่านมาแล้ว และในขณะปัจจุบัน โดยแบ่งหัวข้อตามลำดับดังนี้

๓.๑ ผลจากการวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

๓.๒ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน

๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน

๓.๔ การทดลองเผยแพร่ผลงาน

๓.๑ ผลจากการวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก

เนื่องจากงานวิจัยนี้ เป็นการวิจัยที่สืบเนื่องจากการวิจัยเรื่อง “รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก” ดังนั้นแล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าจำเป็นต้องกล่าวผลสัมฤทธิ์ที่ได้จากการวิจัยเรื่องดังกล่าว เพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการทำความเข้าใจและแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของงานวิจัยทั้ง ๒ งาน ดังมีรายละเอียดโดยสังเขปดังนี้

๓.๑.๑ กระบวนรำขี่ม้าแผงที่ศึกษาจากศิลปินลิเก

“**รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก**” เป็นกระบวนรำที่แสดงความสามารถในชั้นเชิงการรำของศิลปินลิเก ซึ่งมนตรี นาคะศิริ เป็นผู้ริเริ่มประดิษฐ์กระบวนรำขึ้น หลังจากที่ได้ชมการแสดงรำขี่ม้าแผงของตัวละครที่ชื่อ พระไวย ในฉากหนึ่งของการแสดงละครเรื่อง “ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ” ที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อ พ.ศ.๒๕๐๑ ในขณะนั้น สุวรรณี ชลานุเคราะห์ รับบทเป็นพระไวย ด้วยความประทับใจในลีลา ท่ารำ และกระบวนรำของสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ทำให้มนตรีได้คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้น ด้วยการเลียนแบบ ดัดแปลง และคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และได้แสดงจนได้รับความนิยมจากผู้ชมเรื่อยมา

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๑๐ บุญเลิศ นาจพินิจ คิดที่จะจัดแสดงลิเกทรงเครื่อง เรื่อง อิเหนา ขึ้น จำเป็นต้องมีฉากนาฏการอิเหนาตรวจพล เพื่อแสดงความแปลกใหม่ในการแสดงลิเก บุญเลิศจึงปรับปรุงท่ารำขี่ม้าแผงที่มีอยู่แล้วขึ้นใหม่ เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับท่าทางของตัวละครอิเหนา พร้อมทั้งได้ชมกระบวนรำขี่ม้าแผงของธงชัย โพธิยารมย์ ที่รับบทเป็นพระไวย เมื่อครั้งกรมศิลปากรจัดการแสดงละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง บุญเลิศจึงได้

จดจำและนำกลับมาปรับปรุงท่ารำ ทั้งยังประยุกต์ท่าให้เข้ากับการแสดงลิเกทรงเครื่องจนเป็นที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมตลอดมา ดังที่บุญเลิศเล่าว่า

> *เมื่อตอน พ.ศ. ๒๕๑๐ได้คิดจะจัดแสดงลิเกทรงเครื่องเรื่องอิเหนา ในเรื่องจะต้องมีตอนอิเหนารำขี่ม้าตรวจพล ขณะนั้นในการแสดงลิเกก็คงมีแต่ นายมนตรี นาคะศิริเท่านั้นที่รำขี่ม้าและตนก็เคยได้รับชมก็หลายครั้ง แต่กระบวนรำของนายมนตรีนั้นค่อนข้างจะปราดเปรียวและรุนแรง คงไม่เหมาะกับการแสดงที่มีเครื่องทรงหรูหราแบบลิเกทรงเครื่อง จึงไปชมการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ซึ่งกำลังจัดแสดง เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ ผู้ที่รับบทบาทเป็นพระไวยคือนายธงชัย โพธิยารมย์ ตนจึงได้จดจำกระบวนรำ นำมาประยุกต์ให้เหมาะกับการแสดงลิเกทรงเครื่องตั้งแต่บัดนั้น จนมาระยะหลังแม้ว่าลิเกทรงเครื่องจะหมดความนิยม แต่การรำขี่ม้าแผงก็ยังสามารถนำไปประกอบการแสดงในเรื่องอื่นๆ เพราะความปราดเปรียว ลูกเล่น จริต ของผู้แสดงจึงทำให้รำขี่ม้าแผงยังคงได้รับความนิยมอยู่ทุกครั้งที่ทำการแสดงจนถึงปัจจุบัน*
>
> (บุญเลิศ นาจพินิจ, สัมภาษณ์, ๓๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖)

การวิจัยในครั้งนี้ได้ศึกษากระบวนรำขี่ม้าแผงของศิลปินลิเกทั้ง๓ ท่าน คือ มนตรี นาคะศิริ บุญเลิศ นาจพินิจ และกิตติ เจือเพ็ชร์ ซึ่งเป็นศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนรำจากศิลปินทั้งสองท่านข้างต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ขอความอนุเคราะห์จากกิตติ เจือเพ็ชร์ เป็นแบบ ในการถ่ายทอดกระบวนรำและถ่ายภาพนิ่งแทนศิลปินทั้ง ๒ ท่าน คือ มนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ เนื่องจากศิลปินลิเกทั้ง ๒ มีปัญหาเรื่องสุขภาพ

หลังจากที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลแล้ว พบว่ากระบวนรำดังกล่าวสามารถแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ **ช่วงที่ ๑ ปฐม** คือ การรำในช่วงแรก เริ่มตั้งแต่ผู้แสดงออกจากหลังโรงมาถึงกลางเวทีจนถึงท่าขึ้นม้า ซึ่งมีอยู่ ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 เริ่มกระบวนรำกลางเวที และลักษณะที่ ๒ เริ่มรำจากหลังโรง **ช่วงที่ ๒ ลีลา** คือ ช่วงที่ผู้แสดงใช้กระบวนรำตั้งแต่ท่าขึ้นม้าเป็นต้นไป กระบวนรำในช่วงนี้เป็นช่วงสำคัญที่ผู้แสดงจะแสดงความสามารถด้านการรำของตัวเองให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชม ต้องจัดการการใช้พื้นที่เวทีให้เหมาะสม หากใช้พื้นที่เพียงด้านใดด้านหนึ่งอาจทำให้ผู้ชมรู้สึกไม่พอใจและส่งผลเสียตามมาในภายหลังได้ และ**ช่วงที่ ๓ ดำเนิน** คือ กระบวนรำในช่วงก่อนเข้าฉากหรือเข้าโรง ผู้แสดงจะเอี้ยวตัวกลับมาสบตากับผู้ชมแล้วค้อมตัวลงเล็กน้อย จากนั้นจึงเข้าไปหลังฉาก ซึ่งเรียกว่า “หมดหน้าพาทย์” ดังจะขอเสนอรายละเอียดโดยสังเขปต่อไปนี้

๓.๑.๑.๑ กระบวนรำขี่ม้าแผงของมนตรี นาคะศิริ จากการศึกษากระบวนรำขี่ม้า พบว่าผู้แสดงจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผงเพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น ๓ ช่วง พบการใช้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ ๓ การใช้อวัยวะต่างๆในกระบวนรำขี่ม้า ของมนตรี นาคะศิริ

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
ช่วงที่ ๑ ปฐม	การใช้เท้า	ท่าก้าวข้าง ท่ายกเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายักตัวซ้ายและขวา
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ซ้ายและขวา
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวาและการเอียงศีรษะประกอบการลักคอ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	มือจับดาบตั้งวงระดับชายพก การจีบส่งหลัง การตั้งวงแตะที่หูม้าแผง สมมติเป็นการจับบังเหียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือ การถือดาบระดับชายพก การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนปลายดาบชี้ไปด้านหลัง
	การใช้ทิศทาง	ด้านซ้าย ด้านหน้า ด้านขวา
ช่วงที่ ๒ ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าสะดุด ท่าถัด-ถอย ท่าโขยกเท้า ท่าเล่นไขว้เท้า ท่ากระทุ้งเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายักตัว ท่าย้อนตัว ท่าทะยาน
	การใช้ไหล่	ท่ากล่อมไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะประกอบการลักคอ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ท่าจีบที่ชายพก ท่าสอดสูง
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือดาบไว้ข้างเอว การถือดาบลักษณะหงายท้องแขนระดับชายพกงอแขนปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายดาบชี้ขึ้น การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบวางไว้กับแขน ระดับชายพก

	การใช้ทิศทาง	ใช้ครบทั้ง 4 ทิศ แบบค่อยๆหันตัวทีละทิศและแบบหมุนตัวรอบทิศในหนึ่งกระบวนรำ
ช่วงที่ ๓ ดำเนิน	การใช้เท้า	ท่าก้าวข้าง ท่ายกเท้าท่าถัด- ถอย เล่นเท้าในลักษณะยก –กระดก ท่าโขยก ท่าสะดุด
	การใช้ลำตัว	ท่าเอี้ยวตัว ท่าทะยาน
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงด้านซ้ายและเอียงด้านขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ตั้งวงล่างที่หูม้าแผง
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ยืนมาด้านหน้าหักข้อมือระดับชายพก การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือชี้ปลายดาบไปด้านหลัง การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบชี้ลงพื้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับไหล่
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า

ภาพที่ ๒๕ ท่าออก (ตีม้า) ในกระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิริ

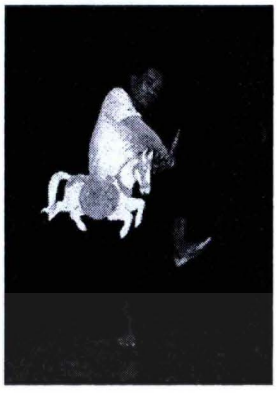
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖

ภาพที่ ๒๖ ท่าออก ในกระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิริ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖

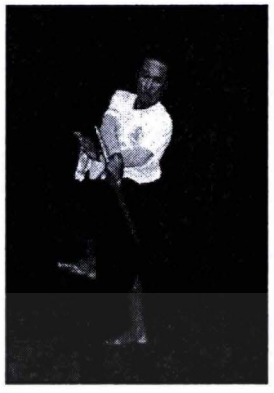
ภาพที่ ๒๗ ท่าหงส์ชูคอในกระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิริ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖



ภาพที่ ๒๘ ท่าเหลี่ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่ ใน
กระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิริ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย
เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖



ภาพที่ ๒๙ ท่าม้าพยศ ในกระบวนรำขี่ม้า
ของมนตรี นาคะศิริ

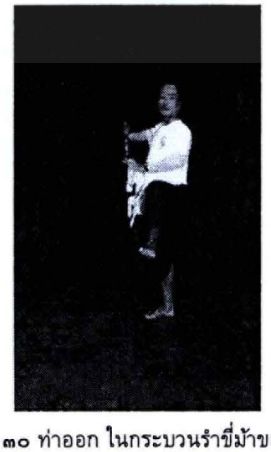
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย
เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖

๓.๑.๑.๒ กระบวนรำขี่ม้าแผงของบุญเลิศ นาจพินิจ จากการศึกษากระบวนรำขี่ม้า พบว่าผู้แสดงจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผง เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ลักษณะเดียวกันกับมนตรี นาคะศิริ ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น ๓ ช่วง พบการใช้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ ๔ การใช้อวัยวะต่างๆในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

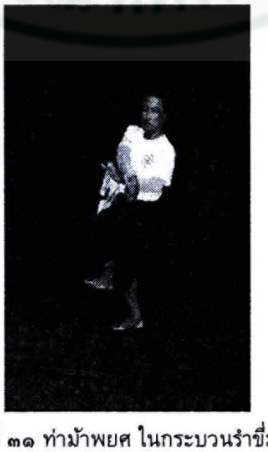
ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
ช่วงที่ ๑ ปฐม	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าถัด
	การใช้ลำตัว	ท่ายักตัว
	การใช้ไหล่	ท่าตีไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวาและการเอียงศีรษะประกอบการลักคอ
	การใช้มือ (มือซ้าย)	มือจับดาบตั้งวงระดับชายพก การจีบส่งหลัง การตั้งวงแตะที่หูม้าแผงสมมติเป็นการจับบังเหียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะแขนตึงระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนตึงระดับไหล่ ปลายดาบชี้ตรง
	การใช้ทิศทาง	ด้านซ้าย ด้านหน้า ด้านขวา

ช่วงที่ ๒ ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าถัด-ถอย ท่าโขยกเท้า ท่าเล่นเท้า–กระดก ท่ากระทุ้งเท้า
	การใช้ลำตัว	ท่ายักตัว
	การใช้ไหล่	ท่าตีไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะประกอบการลักคอ ท่าเอียงซ้าย ท่าเอียงขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	ตั้งวงล่างระดับหูม้าแผงแสดงท่าจับบังเหียน
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายตั้งขึ้น การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบวางไว้กับแขนระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า
ช่วงที่ ๓ ดำเนิน	การใช้เท้า	ท่าวิ่งโขยก
	การใช้ลำตัว	-
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะทั้งด้านซ้าย ด้านขวา
	การใช้มือ (มือซ้าย)	การตั้งวงแตะที่หูม้าแผงสมมติเป็นการจับบังเหียนม้า
	การถือดาบ (มือขวา)	การถือดาบในลักษณะขัดดาบที่ไหล่ ยกมือสูงระดับศีรษะ
	ทิศทาง	ด้านซ้าย



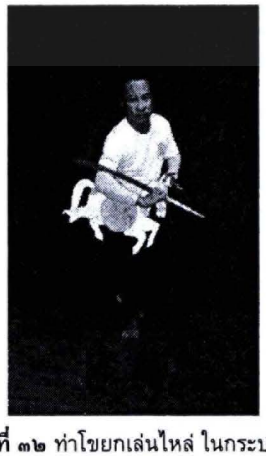
ภาพที่ ๓๐ ท่าออก ในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย



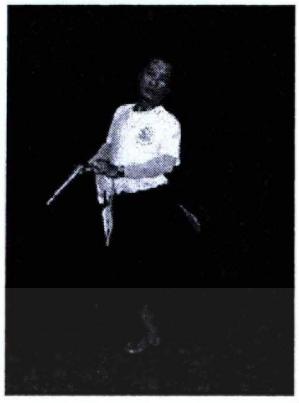
ภาพที่ ๓๑ ท่าม้าพยศ ในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย



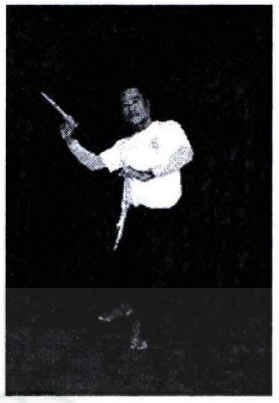
ภาพที่ ๓๒ ท่าโขยกเล่นไหล่ ในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย



ภาพที่ ๓๓ ท่าเล่นเท้ากระดก
ในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย
เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖



ภาพที่ ๓๔ ท่าเหลี้ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่
ในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย
เมื่อวันที่ ๒๖ มิถุนายน ๒๕๕๖

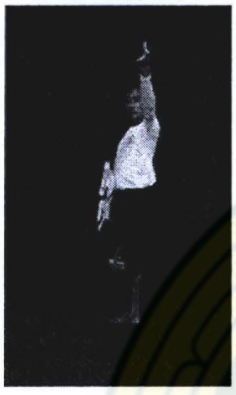
๓.๑.๑.๓ กระบวนรำขี่ม้าแผงของกิตติ เจือเพ็ชร์ จากการศึกษากระบวนรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์ เลือกใช้ดาบเป็นอาวุธประกอบกระบวนรำ โดยให้เหตุผลว่า จะทำให้กระบวนรำดูคล่องแคล่ว ปราดเปรียว ใช้พื้นที่ไม่มาก แต่หากใช้หอกหรือทวนประกอบการรำ จะต้องใช้พื้นที่ค่อนข้างกว้างและไม่สะดวก ลักษณะการรำ กำหนดให้ถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผง เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ลักษณะเดียวกันกับครูทั้งสองท่านที่กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น ๓ ช่วง พบการใช้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ ๕ การใช้อวัยวะต่างๆในกระบวนรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
ช่วงที่ ๑ ปฐม	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่ากระทุ้งเท้า ท่าเล่นเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโขยกเท้า ท่าถัดถอย
	การใช้ลำตัวตัว	ท่าโย้ตัว ท่าย้อนตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าลักคอ

	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะหงายมือ
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านขวา
ช่วงที่ ๒ ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าโขยกเท้า ท่าถัดถอย ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าก้าวข้าง
	การใช้ลำตัวตัว	ท่าโย้ตัว ท่ายักตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าหน้าหนัง ท่าทิ้งหน้า
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะหงายมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านซ้าย ด้านขวา
ช่วงที่ ๓ ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวข้าง ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโขยกเท้า
	การใช้ลำตัวตัว	ท่าโย้ตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือดาบ

	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือดาบในลักษณะหงายมือ การถือดาบในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ทิศหน้า ทิศซ้าย ทิศขวา



ภาพที่ ๓๕ ท่าหงส์ชูคอ ในกระบวนรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพที่ ๓๖ ท่าเล่นไขว้เท้าในกระบวนรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพที่ ๓๗ ท่าเล่นเตาะเท้าในกระบวนรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

๓.๑.๒ สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยกระบวนรำขี่ม้าแผงของศิลปินทั้ง ๓ ท่าน พบว่า

มนตรี นาคะศิริ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด ๔ ท่าหลัก คือ มีท่ารำแม่แบบ หรือ “แม่ท่า” ที่ศิลปินได้กำหนดไว้เป็นรูปแบบเฉพาะตายตัว ที่ใช้เป็นท่าหลักในการรำ จำนวน ๔ ท่า ได้แก่ ท่าออก ท่าหงส์ชูคอ ท่าม้าผยศ และท่าเหลี่ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่ ท่าเชื่อม หรือท่ารำที่ศิลปินใช้เชื่อมระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องในการเปลี่ยนท่ารำ จำนวน ๑ ท่า คือ ท่าย่ำกระโดดถอย ในขณะรำผู้รำจะถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผงเพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า เริ่มกระบวนรำด้วยท่าหวดม้าด้วยปลายดาบ คือ การใช้มือที่ถือดาบฟาดเฉียงไปที่ข้างลำตัว เริ่มจากฝั่งซ้ายและขวา ให้ปลายดาบชี้ลงที่พื้นในลักษณะเฉียง จากนั้นจึงนำมาตั้งวงในระดับชายพกแล้วค่อยทำเท้าโขยก ออกไปกลางเวที แล้วจึงเริ่มรำกระบวนท่ารำอื่นๆ ต่อไปตามลำดับ ลักษณะเฉพาะของกระบวนรำคือ มีกระบวนรำที่คล่องแคล่ว ปราดเปรียว แข็งแรง เสมือนจริง

โดยเฉพาะในกระบวนรำท่าม้าพยศ ที่มีการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าปกติ ทำให้เกิดภาพเสมือนผู้แสดงที่กำลังนั่งอยู่บนหลังม้าตัวใหญ่ที่คึกคะนอง

นอกจากนี้แล้วยังพบว่านายมนตรีมีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ประกอบการรำ ได้แก่

ใช้เท้าในกระบวนรำ ๕ รูปแบบ คือ การโขยกเท้า การถัด- ถอย การกระทุ้ง การแตะไขว้เท้า การแตะยกเท้าและการแตะกระดกเท้า

ใช้ไหล่ในกระบวนรำ ๓ รูปแบบ คือ การยักไหล่ การกล่อมไหล่ และการกดไหล่

ใช้ศีรษะในกระบวนรำ ๓ รูปแบบ คือ การเอียงด้านซ้าย การเอียงด้านขวา การใช้ศีรษะประกอบการลักคอ

ใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน ๑๕ รูปแบบ คือ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือหักข้อมือขึ้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนปลายดาบชี้ไปข้างหน้า การถือดาบในลักษณะแขนตึงระดับไหล่ปลายดาบชี้ขึ้นด้านบน การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งไปด้านหลังปลายดาบชี้ไปด้านหลัง การถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่งปลายดาบชี้ลงพื้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพกปลายดาบชี้ขึ้นบนแนวเฉียง การถือดาบในลักษณะคว่ำมือส่งด้านหน้าหักข้อมือขึ้นระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับชายพก การถือดาบในลักษณะงอแขนระดับไหล่ การถือดาบไว้ข้างเอว การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนระดับชายพกงอแขนปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะแขนตึงระดับศีรษะ การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ มือยกสูงระดับศีรษะปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขนปลายดาบชี้ขึ้นและการถือดาบในลักษณะคว่ำมือไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบพาดที่แขน ระดับชายพก

สำหรับทิศทางที่ปรากฏในกระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิรินั้น มีทั้ง ๔ ทิศทาง บางกระบวนรำใช้การหมุนตัวทีละทิศทาง แต่บางกระบวนรำก็ใช้การหมุนรอบตัวคราวเดียวในหนึ่งกระบวนรำ

บุญเลิศ นาจพินิจ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด ๕ ท่าหลัก ได้แก่ ท่าออก ท่าม้าพยศ ท่าเหลี่ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่ และท่าเล่นเท้ากระดก มีท่าเชื่อม ๑ ท่า คือ ท่าโขยกเล่นไหล่ ในขณะรำผู้รำจะต้องถือดาบด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผง เพื่อแสดงการจับบังเหียน

ม้า ซึ่งเป็นท่ารำในลักษณะเดียวกันกับมนตรี นาคะศิริ กระบวนรำของบุญเลิศจะใช้ “ท่าหวดม้า” เป็นท่าเชื่อม แต่จะใช้ท่าเชื่อม ๒ ช่วง คือ ช่วงแรกก่อนเริ่มกระบวนรำขี่ม้า และช่วงที่ ๒ คือ ช่วงก่อนควบม้าเข้าโรง สำหรับกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศนั้น กระบวนรำส่วนใหญ่จะเปลี่ยนแค่เท้า ส่วนมือก็จะถือดาบ และขัดดาบ แต่มีจุดเด่น คือ การโขยกเท้า การยักไหล่ การเล่นหน้า ซึ่งเป็นผลให้กระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศมีความสง่างาม นุ่มนวล เหมือนการรำขี่ม้าแผงตามแบบนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร

จากการวิเคราะห์กระบวนรำขี่ม้าแผงของบุญเลิศพบว่า มีการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายประกอบกระบวนรำเช่นเดียวกับมนตรี นาคะศิริ แต่มีลีลารำค่อนข้างคล้ายกับกระบวนรำของกรมศิลปากร ซึ่งมีการใช้เท้า การใช้ตัว การใช้ศีรษะ การใช้ไหล่ การใช้ทิศทางและการใช้อาวุธในลักษณะต่างๆ ประกอบกระบวนรำหลายกระบวนรำ ได้แก่

ใช้เท้าในกระบวนรำ จำนวน ๓ รูปแบบ คือ การโขยกเท้า การถัด-ถอย และการแตะยกเท้าและการแตะกระดกเท้า

ใช้ไหลในกระบวนรำ จำนวน ๓ รูปแบบ คือ การยักไหล่ การกล่อมไหล่ และการกดไหล่

ใช้ศีรษะ ประกอบกระบวนรำ จำนวน ๓ รูปแบบ คือ การเอียงด้านซ้าย การเอียงด้านขวา และการใช้ศีรษะประกอบการลักคอ

ใช้อาวุธประกอบกระบวนรำ จำนวน ๖ รูปแบบคือ การถือดาบในลักษณะหงายท้องแขนตึง ระดับไหล่ ปลายดาบชี้ตรง การถือดาบในลักษณะแขนตึง ระดับไหล่ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบชี้ลงพื้น ระดับชายพก การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับไหล่ ปลายดาบชี้ลงพื้น การถือดาบในลักษณะขัดดาบไว้กับแขน ปลายตั้งขึ้น และการถือดาบในลักษณะคว่ำมือ ไขว้กับมืออีกข้างหนึ่ง ปลายดาบวางไว้กับแขน ระดับชายพก

สำหรับทิศทางของท่ารำที่ปรากฏในกระบวนรำขี่ม้าของบุญเลิศ นาจพินิจ นั้น ใช้ทิศทางทั้ง ๔ ทิศทาง ประกอบกระบวนรำ แต่ส่วนใหญ่ใช้หน้าตรง สำหรับบางกระบวนรำก็มีหมุนรอบตัวบ้างแต่ก็ไม่บ่อยนัก

กิตติ เจือเพ็ชร์ มีกระบวนท่ารำทั้งหมด ๑๐ ท่าหลัก ท่าเชื่อม ๑ ท่า กระบวนการรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์นั้น มีพื้นฐานจากกระบวนรำที่ได้รับการถ่ายทอดจากมนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ แต่ก็ได้ปรับปรุงจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำขี่ม้าเป็นของตนเอง กล่าวคือ กิตติใช้รำขี่ม้าก่อนเป็นท่ารำหลัก แต่ใช้ท่าหวดม้าเป็นท่าเชื่อม ซึ่งมี ๒ ลักษณะ คือ ลักษณะแรก หวดม้าด้วยปลายดาบที่ได้รับการถ่ายทอดจากมนตรี นาคะศิริ และใช้ด้ามดาบหวดม้า ซึ่งเป็นท่าได้รับการถ่ายทอดจากบุญเลิศ นาจพินิจ คือลักษณะที่สอง

สำหรับจุดเด่นในกระบวนการรำขี่ม้าของกิตติ เจือเพ็ชร์ คือ ลีลาท่ารำที่เด่นชัด อย่าง การลักคอ การทิ้งหน้า การยักไหล่ การกล่อมไหล่ การกล่อมหน้า ด้วยการเพิ่มลูกเล่นที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเองเข้าไปเพื่อให้ท่ารำชัดเจนมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้แล้วยังพบว่า กระบวนรำของกิตติใช้การยกเท้ามากถึง ๑๗ ครั้ง การเล่นเท้าจำนวน ๕ ครั้ง การโขยกจำนวน ๓ ครั้ง และการเล่นเท้ากระดกจำนวน ๒ ครั้ง การใช้ลำตัวที่พบมากที่สุด คือ การโย้ตัว จำนวน ๗ ครั้ง การกดเอวจำนวน ๖ ครั้ง การใช้มือพบว่าท่ารำส่วนใหญ่มือขวานั้นถือดาบและมือซ้ายจับบังเหียน การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำคือ การถือดาบในลักษณะคว่ำมือ หักข้อมือขึ้น หงายมือ หักข้อมือขึ้นระดับชายพก ส่วนทิศทางในการรำนั้น ใช้ทิศทั้งหมด ๔ ทิศ

ผลจากการวิเคราะห์กระบวนรำขี่ม้าแผงจากศิลปินทั้ง ๓ ท่าน พบว่า กระบวนรำของศิลปินแต่ละท่านมีลีลากระบวนรำที่แตกต่างกัน กล่าวคือ กระบวนรำขี่ม้าของมนตรี นาคะศิริ มีลีลาที่ขึงขัง คึกคัก ว่องไว แตกต่างจากกระบวนรำของบุญเลิศ นาจพินิจ ที่มีลีลานุ่มนวล อ่อนหวาน และสง่างาม สำหรับลีลากระบวนรำของกิตติ เจือเพ็ชร์ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนรำจากศิลปินทั้ง 2 มีลักษณะที่มีทั้งความคึกคักและสง่างาม ทั้งยังมีความปราดเปรียว ว่องไว ซึ่งเกิดจากการสร้างสรรค์ใหม่เพื่อให้เข้ากับสรีระทางร่างกายของผู้รำ ซึ่งเมื่อนำมาเปรียบเทียบกระบวนรำแล้วพบว่า มีกระบวนรำที่เหมือนกันจำนวน ๒ ท่า คือ ท่าม้าพยศ และท่าเหลี่ยมน้อยเหลี่ยมใหญ่ ในทางตรงกันข้ามพบกระบวนท่ารำที่แตกต่างกันจำนวน ๙ ท่า ดังนี้

๑. ท่าออก ของมนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ มีความต่างกัน แต่ของนายกิตติ เจือเพ็ชร์ นั้นได้นำกระบวนท่ารำของทั้ง 2 ท่าน มาปรับใช้ในแต่ละโอกาส

๒. ท่าหงส์ชูคอ ของมนตรี นาคะศิริ และกิตติ เจือเพ็ชร์ มีความแตกต่างกัน ส่วนของนายบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง

๓. ท่าย่ำเท้ากระโดดถอย มนตรี นาคะศิริ และกิตติ เจือเพ็ชร์ ใช้ท่าดังกล่าวเหมือนกันในการรำ แต่นายบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง

๔. ท่าเล่นเท้ากระดก ระหว่างบุญเลิศ นาจพินิจ และกิตติ เจือเพ็ชร์ ใช้ท่าดังกล่าวเหมือนกันในการรำ แต่นายมนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง

๕. ท่าถัดถอย ทั้งนายมนตรี นาคะศิริ และนายบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง แต่กิตติ เจือเพ็ชร์ ใช้ท่ารำนี้ เนื่องจากท่ารำดังกล่าวเป็นท่ารำที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

๖. ท่าโขยกเล่นไหล่ ของบุญเลิศ นาจพินิจ และกิตติ เจือเพ็ชร์ มีความเหมือนกัน แต่มนตรี นาคะศิริ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง

๗. ท่าเล่นไขว้เท้า ทั้งมนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง แต่กิตติ เจือเพ็ชร์ มีท่ารำนี้เนื่องจากท่ารำดังกล่าวเป็นท่ารำที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

๘. ท่าเล่นเดาะเท้า ทั้งมนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของกิตติ เจือเพ็ชร์ มีท่ารำนี้เนื่องจากท่ารำดังกล่าวเป็นท่ารำที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

๙. ท่าก้าวกระทืบ ทั้งมนตรี นาคะศิริ และบุญเลิศ นาจพินิจ ไม่มีกระบวนท่ารำนี้อยู่ในการแสดง แต่ในส่วนของกิตติ เจือเพ็ชร์ มีท่ารำนี้เนื่องจากท่ารำดังกล่าวเป็นท่ารำที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่เพื่อให้เป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะสมกับความสามารถของตนเอง

กล่าวสรุปได้ว่า กระบวนขี่ม้าแผงในการแสดงลิเกที่ได้ศึกษาจากศิลปินทั้ง ๓ ท่าน นั้นมีต้นเค้าท่ามาจาก *"กระบวนรำขี่ม้าแผงของกรมศิลปากร"* แต่นำมาปรับปรุงให้เข้ากับความสามารถในการรำเฉพาะตัวของศิลปิน จนทำให้เกิดลีลาเฉพาะ ทั้งยังเกิดกระบวนรำอวดฝีมือรำของผู้แสดง แสดงให้เห็นถึงความสามารถ เชิงชั้น และทักษะชั้นสูงของตัวศิลปิน นอกจากนี้ยังส่งผลให้เกิดกระบวนรำที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะทางด้านการรำลิเกได้เป็นอย่างดีอีกด้วย

๓.๒ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน

เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยสืบเนื่องจากการวิจัยเรื่อง "กระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก" ของผู้วิจัยที่ได้จัดทำไปแล้วในปี พ.ศ. ๒๕๕๖ จึงทำให้ผู้วิจัยคิดสร้างสรรค์ผลงานชุด "ระบำอัศว

ลีลานาฏดนตรี" ขึ้น ซึ่งเป็นความคิดต่อยอดจากงานวิจัยดังกล่าว โดยผู้วิจัยตั้งความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอยู่บนความประสงค์ ๒ ประการ คือ

ประการแรก ผู้วิจัยประสงค์ที่จะอนุรักษ์และสืบสานกระบวนรำขี่ม้าลิเกของศิลปินลิเกไว้ ด้วยผู้วิจัยเห็นว่า เป็นกระบวนรำที่มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์ลิเก ตลอดจนเป็นประโยชน์ด้านองค์ความรู้ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ร่วมสมัย และวงวิชาการทางด้านนาฏศิลป์

ประการที่ ๒ ผู้วิจัยประสงค์ให้การแสดงชุด "ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี" เป็นเครื่องมือหนึ่งที่เผยแพร่ "รำขี่มาแผงในการแสดงลิเก" ให้แก่บุคคลทั่วไปในปัจจุบันได้ชม ทั้งยังเป็นแบบระบำชุดหนึ่งที่สามารถนำไปใช้แสดงในวาระโอกาสต่างๆ ได้ ตลอดจนเป็นประโยชน์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ให้กับวงการแสดงลิเก วงการนาฏศิลป์ไทย วงการนาฏศิลป์ร่วมสมัย และวงวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ได้

ด้วยเหตุข้างต้น จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยได้วิจัยและสร้างสรรค์งานชุดดังกล่าวนี้

๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน

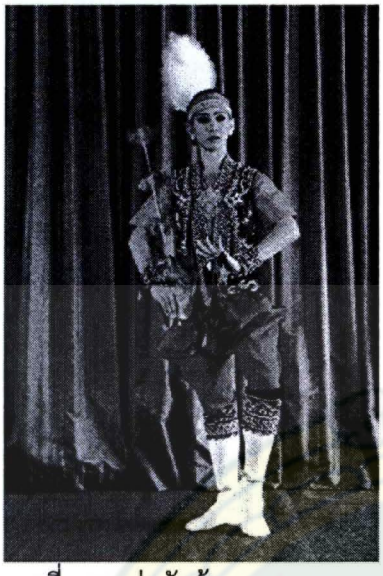
๓.๓.๑ กระบวนท่ารำ

ผลจากการศึกษา "กระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก" พบว่า กระบวนรำดังกล่าวมีท่ารำที่สามารถแบ่งเป็น ๓ ลักษณะ คือ ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม และท่ารำเฉพาะ ซึ่งเป็นเป็นท่ารำที่ได้จากกระบวนรำที่เกิดขึ้นจากปฏิภาณของศิลปินในขณะแสดง หรือที่เรียกว่า "รำลอยดอก" แต่ทว่ากระบวนท่ารำดังกล่าวนี้เป็นกระบวนรำที่เกิดจากการ "รำเดี่ยว" เมื่อนำมาสร้างสรรค์ให้เป็น "ระบำ" ซึ่งเป็น "รำหมู่" ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องเรียบเรียงกระบวนท่ารำใหม่ แต่ยังคงใช้กระบวนท่ารำที่ศิลปินลิเกคิดไว้ เพื่อให้เกิดความลื่นไหลในการแสดง เกิดความสัมพันธ์และเรื่องราวในการแสดง และด้วยเป็นกระบวนท่ารำที่แสดงให้เห็นถึงการประดิษฐ์ท่ารำที่ได้ผสมผสานลีลาระหว่างการรำไทยมาตรฐานและการรำแบบลิเกเข้าด้วยกัน โดยการจัดเรียงกระบวนท่ารำ ยึดอารมณ์ สีหน้า ลีลา ตามรูปแบบลิเกและจังหวะของทำนองเพลง ดังที่จะเสนอกระบวนท่ารำดังต่อไปนี้

ตารางที่ ๖ กระบวนท่ารำ ชุด “อัศวลีลานาฏดนตรี”

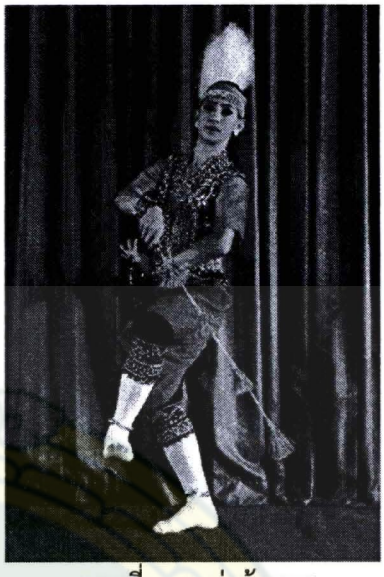
ลำดับกระบวนรำ	ลักษณะเพลง	ท่อนที่ ๑	ท่อนที่ ๒	คำอธิบาย
๑	ร้องเพลงม้าย่อง	**ร้องม้าย่อง รำชัด**		ร้องสำหรับบรรยายแสดงความพร้อมของผู้แสดงละครก่อนจะขี่ม้า
๒	รัวม้าย่อง	ท่าม้าพยศ (วิ่งวนออก)		แสดงความพร้อมของม้าและคน
๓	เที่ยวที่ ๑	ท่าหงส์ชูคอ		รำบนหลังม้า แสดงความสง่างามของผู้แสดงที่นั่งอยู่บนหลังม้า
๔			ท่าหงส์ชูคอ หมุนรอบตัว	แสดงถึงการบังคับม้าขั้นต้นหมุนรอบตัวเอง
๕	เที่ยวที่ ๒	ท่าม้าพยศวิ่งวน		แสดงความสามารถและพละกำลังของม้าก่อนแปรขบวน
๖			ท่าเยื้องท่าม้าถัดถอย	แสดงความพร้อมเพรียงของม้าในขบวน
๗	เที่ยวที่ ๓	ท่าม้ากระทืบ		แสดงการควบม้าในระยะสั้น
๘			ท่าม้าลีลา	การจัดระเบียบแถวหน้ากระดาน
๙	เที่ยวที่ ๔	ท่าม้าพยศวิ่งวน		แสดงความสามารถและพละกำลังของม้าก่อนแปรขบวน
๑๐			ท่าม้าถัดถอย	แสดงการแปรขบวนของม้าในลักษณะการเคลื่อนที่เป็นแถวตอน

ลำดับกระบวนรำ	ลักษณะเพลง	ท่อนที่ ๑	ท่อนที่ ๒	คำอธิบาย
๑๑	เที่ยวที่ ๕	ท่าม้าพยศหมุนตัว ท่ากระโดดเล่นเท้า		แสดงความสามารถและพละกำลังของม้าก่อนแปรขบวนในลักษณะหมุนตัวแสดงท่าพักม้าลักษณะกลุ่ม
๑๒			ท่ากระโดดเล่นเท้า	แสดงท่าพักม้าลักษณะกลุ่ม
๑๓	เที่ยวที่ ๖	ท่าม้าพยศตีแส้หลัง		แสดงความสามารถและพละกำลังของม้าก่อนแปรขบวนโดยใช้แส้ควบคุม
๑๔			ท่าม้ากระโดด	แสดงการเคลื่อนที่ตามแนวขบวน
๑๕	เที่ยวที่ ๗	ท่าม้าพยศกล่อมตัว		บังคับม้าให้ชะลอความเร็วเพื่อจัดระยะขบวน
๑๖			ท่าม้าทยาน	การเดินทางเป็นขบวน ที่เป็นระเบียบและพร้อมเพรียงโดยใช้ความเร็วปานกลาง
๑๗	เที่ยวที่ ๘	ท่าม้าพยศวนวิ่ง ๒ รอบ		แสดงความสามารถและพละกำลังของม้าก่อนแปรขบวนเป็นลักษณะอื่นๆเช่น วงกลมและเลขแปด
๑๘			ท่าม้ากระโดดเหลี่ยมน้อย/ ด้ามแส้ ท่าม้ากระโดดเหลี่ยมใหญ่/ฟาดแส้คว่ำมือ	การเดินทางเป็นขบวน ที่เป็นระเบียบและพร้อมเพรียง จากการเคลื่อนที่ช้าจนถึงการเคลื่อนที่โดยใช้ความเร็วปานกลาง
๑๙	รัวจบ	ท่าม้าพยศเหยาะถอย กล่อมตัว ท่าม้าพยศทะยานฟาดแส้หงายมือ		เตรียมความพร้อมก่อนการเดินทางโดยใช้ความเร็วเต็มกำลัง



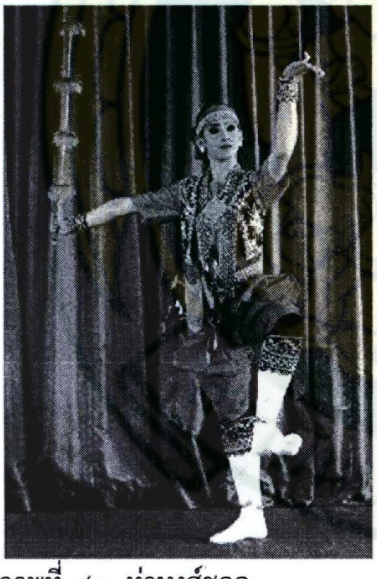
ภาพที่ ๓๘ ท่าพักม้า

ที่มา: ผู้วิจัย



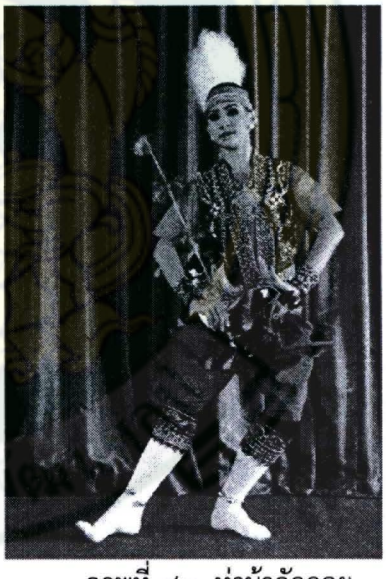
ภาพที่ ๓๙ ท่าม้าพยศ

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๔๐ ท่าหงส์ชูคอ

ที่มา: ผู้วิจัย

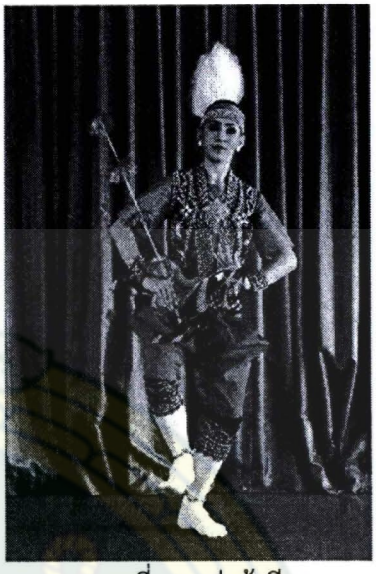


ภาพที่ ๔๑ ท่าม้าถัดถอย

ที่มา: ผู้วิจัย

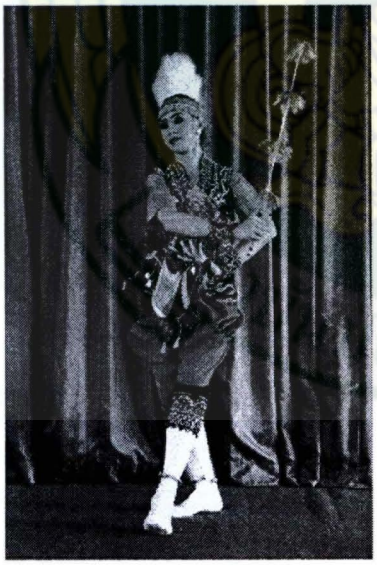
ภาพที่ ๔๒ ท่าม้ากระทืบ

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๔๓ ท่าม้าลีลา

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๔๔ ท่ากระโดดเล่นเท้า

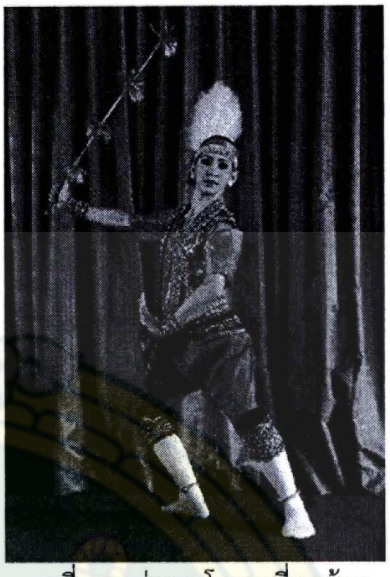
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๔๕ ท่าม้ากระโดด

ที่มา: ผู้วิจัย

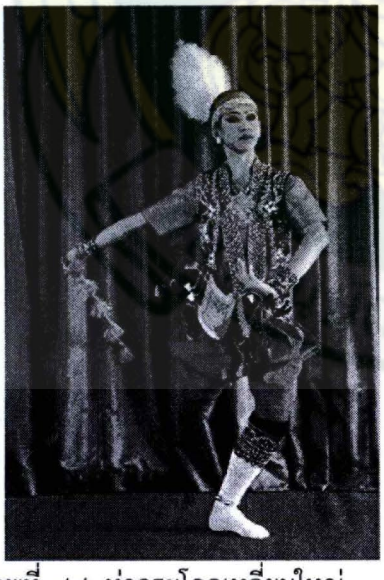
ภาพที่ ๔๖ ท่าม้าทะยาน

ที่มา: ผู้วิจัย



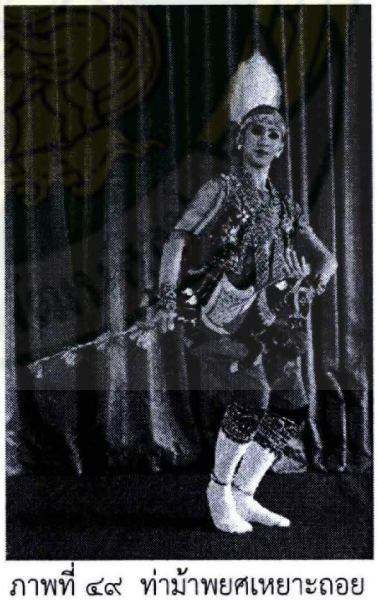
ภาพที่ ๔๗ ท่ากระโดดเหลี่ยมน้อย

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๔๘ ท่ากระโดดเหลี่ยมใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๔๙ ท่าม้าพยศเหยาะถอย

ที่มา: ผู้วิจัย

สำหรับรายละเอียดของท่ารำแต่ละท่านั้น ผู้วิจัยจะขอเสนอโดยละเอียดในบทถัดไป

๓.๓.๒ ลำดับการแสดง

ระบำชุด “ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี” นี้ ในช่วงทดลองเผยแพร่การแสดงนี้ ระยะแรก ผู้วิจัยได้แบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ เป็นช่วงที่นักแสดงออกมาร้องเพลงม้าย่องและต่อด้วยการรำชัด ซึ่งถือเป็นการเกริ่นของระบำชุดดังกล่าว เพื่อให้ผู้ชมได้อรรถรสของการแสดงลิเก ซึ่งในช่วงนี้นักแสดงจะร้องสำหรับบรรยายแสดงความพร้อมของผู้แสดงก่อนจะขี่ม้า ใช้นักแสดง ๑ คน เมื่อร้องจบจะเข้าสู่ช่วงที่ ๒ ของการแสดง

ช่วงที่ ๒ เป็นช่วงที่นักแสดงหลายคนออกมารำ ตั้งแต่ท่าเริ่มต้นจนจบกระบวนรำตามที่ได้เรียบเรียงไว้ (ดูรายละเอียดในตารางที่ ๖) ซึ่งผู้วิจัยได้เรียบเรียงลำดับท่ารำโดยอาศัยการลำดับขั้นตอนการขี่ม้าของทหารม้า คือ ตั้งแต่ขึ้นม้า จับบังเหียน บังคับม้าให้ย่ำอยู่กับที่ เรื่อยไปจนออกวิ่ง ซึ่งเป็นการลำดับให้เห็นเป็นขั้นตอนและระเบียบแบบแผนโดยแตกต่างจากการการลำดับท่ารำของกระบวนรำขี่ม้าในการแสดงลิเกที่มีแต่เดิม ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความเป็นระเบียบในส่วนที่บอกเรื่องราวของการแสดง และความพร้อมเพรียงของนักแสดง

หลังจากที่ได้ทดลองเผยแพร่แล้ว ผู้เชี่ยวชาญแนะนำให้ตัดการแสดงช่วงที่ ๑ ออกไป ดังจะขอเสนอรายละเอียดในหัวข้อที่ ๓.๔ ต่อไป

๓.๓.๓ ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เนื่องจากเป็นวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงลิเกอยู่แต่เดิมแล้ว และสำหรับแนวความคิดในการนำเพลงมาใช้ประกอบการแสดงระบำสร้างสรรค์ ชุดระบำอัศวลีลานาฏดนตรี โดยผู้วิจัยได้รับความเอื้อเฟื้อและสนับสนุนจากคณะครูภาควิชาดุริยางค์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ได้ลำดับเพลงให้สอดคล้องกับรูปแบบการแสดง ดังนี้

๑) ทำนองนำ

คณะครูภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ได้นำทำนองเพลงอัศวลีลามาแต่งขึ้นใหม่ให้มีความสอดคล้องกับท่ารำ

๒) เพลงม้าย่อง

เป็นทำนองเดิมเพลงเก่า ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นท่อนเดียวความยาว ๗ จังหวะหน้าทับมักบรรเลงในชุดม้าย่อง ม้านำ และม้าสะบัดกีบ นิยมบรรเลงด้วยกลองแขกปี่ชวาประกอบการรำอาวุธ นอกจากนี้ยังนำบรรเลงขับร้องประกอบการแสดงโชนละครในตอนเศร้าโศกด้วย และนำทำนองมาบรรจุในบทร้องของผู้แสดงตัวเอก

๓) ทำนองเพลงราชนิเกริง

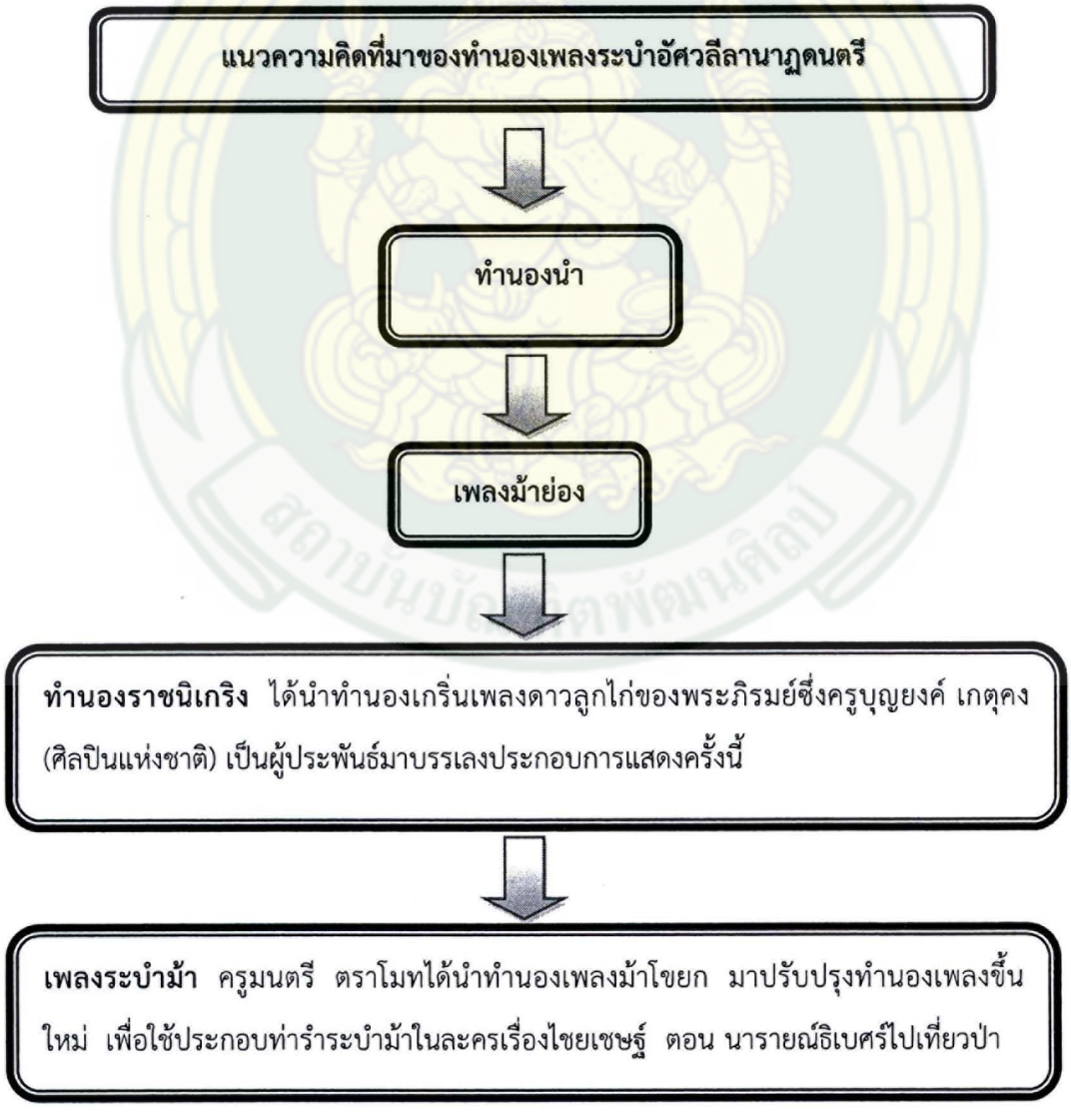
ทำนองเดิมเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงรับร้องกลอนสดของการแสดงลิเกในการแสดงชุดนี้ ได้นำทำนองเพลงเกริ่นเพลงดูดาวลูกไก่ของพระพรภิรมย์ซึ่ง ครูบุญยงค์ เกตุคง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ประพันธ์มาบรรเลงประกอบการแสดงครั้งนี้

๔) เพลงระบำม้า (อัศวลีลา)

ครูมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากรได้นำทำนองเพลงม้าโขยก มาปรับปรุงทำนองเพลงขึ้นใหม่ เพื่อใช้ประกอบท่ารำระบำม้าในละครเรื่องไชยเชษฐ์ ตอน นารายณ์ธิเบศร์ไปเที่ยวป่า

จากข้อมูลข้างต้นสามารถแสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิที่ ๒ แนวความคิดที่มาของทำนองเพลงระบำอัศวลีลานาฏดนตรี



ในช่วงต้นของการแสดงชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี มีบทร้องประกอบการแสดงสำหรับตัวเอกซึ่งอยู่ในลำดับการแสดงช่วงแรก เป็นการบรรยายถึงการขี่ม้า โดยใช้เพลงร้องม้าย่องเป็นทำนองในการร้องและมีบทร้องดังนี้

-ร้องเพลงม้าย่อง -

ว่าพลางทางขยับ จับอาชา มาประชัน หมายแข่งขัน ควบขี่ ไปเป็นหมู่ สู่พงไพร

๓.๓.๔ การแต่งกายของผู้แสดง

ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องแต่งกายแบบลิเกลูกบทโบราณ คือสวมเสื้อกั๊ก นุ่งโจงกระเบน ปักขนนกและเครื่องประดับตามสมควร ตามรายละเอียด ดังนี้

ภาพที่ ๕๐ เครื่องแต่งกายด้านหน้า

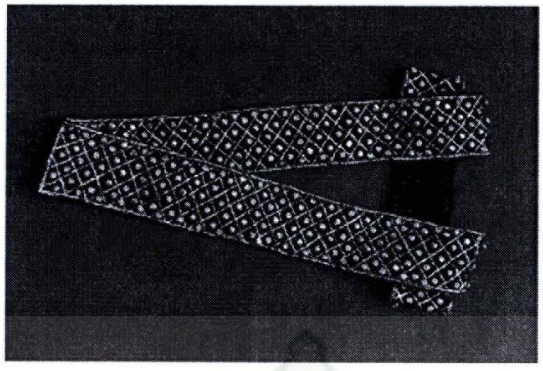
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๑ เครื่องแต่งกายด้านหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๒ ข้อมือ

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๕๓ คอยาว

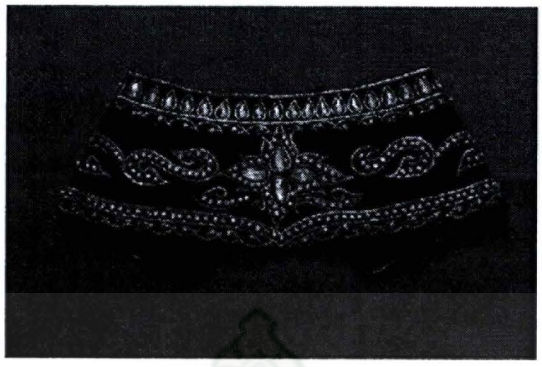
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๔ คาดหน้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๕ พุ่มขนนก

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๕๖ รัดเชฟ

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๗ สนับ

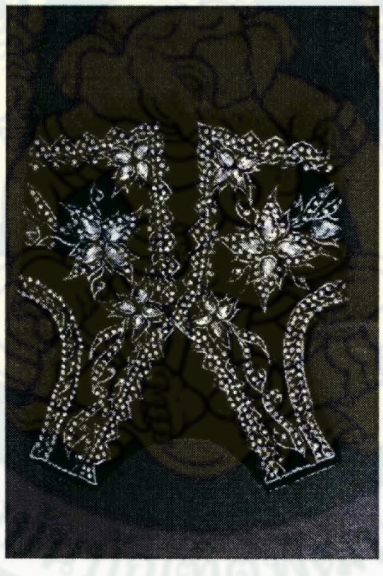
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๘ สร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด ข้อเท้า

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๕๙ เสื้อ ผ้าม่วง ผ้าเคียนหัว

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๐ เสื้อกั๊ก

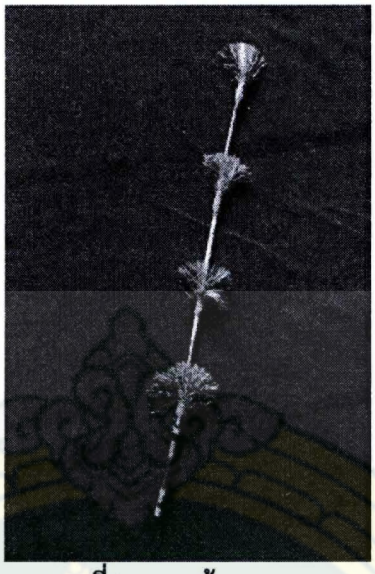
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๑ แสดงการเคียนหัว

ที่มา: ผู้วิจัย

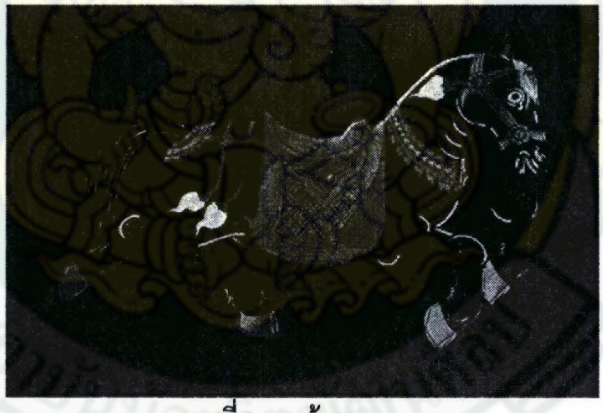
๓.๓.๕ อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

สำหรับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงระบำ ชุด อัศวลีลานาฏดนตรี ผู้วิจัยได้ออกแบบให้ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ๒ ชิ้น คือ แส้ และ ม้าแผง โดยได้คำนึงถึงจินตภาพของการแสดงที่สวยงาม ผู้วิจัยจึงใช้แส้ แทน การใช้ทวน ดาบ และหอก ตามที่ศิลปินลิเกได้ใช้ในกระบวนรำขี่ม้าแผงอย่างปกติ อนึ่งผู้วิจัยประสงค์ให้การแสดงชุดดังกล่าวนี้ มีความสวยงาม เกิดจินตภาพว่าเป็นระบำพระเอกลิเกขี่ม้าชมธรรมชาติ ดังนั้นแล้วอาวุธอย่างดาบ หอกและทวนจึงไม่ใช้เพราะแสดงให้เห็นจินตภาพที่สื่อถึงการรบ ซึ่งไม่ตรงตามความมุ่งหมายของผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๒ แส้

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๓ ม้าแผง

ที่มา: ผู้วิจัย

๓.๔ การทดลองเผยแพร่ผลงาน

หลังจากที่ผู้วิจัยได้คิดสร้างสร้างสรรค์งานดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองแสดงงาน เพื่อขอคำแนะนำในการปรับปรุงผลงาน ตั้งแต่ที่ฝึกซ้อมและพร้อมทดลองแสดงจนถึงปัจจุบัน จำนวน ๓ ครั้ง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๓.๔.๑ ทดลองแสดงครั้งที่ ๑

ผู้วิจัยได้ทดลองแสดง “ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี” ในวันที่ ๒ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๖ ณ ห้องแวววัชนี วิทยาลัยนาฏศิลปจังหวัดอ่างทอง ในการแสดงครั้งนี้ มีคณะผู้บริหารวิทยาลัยฯ อาทิ นางกัญญา ทองมั่น ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปจังหวัดอ่างทอง หัวหน้าภาคนาฏศิลป์ไทย หัวหน้าภาคดุริยางค์ไทย คณาจารย์ภาคนาฏศิลป์ไทย คณาจารย์ภาคดุริยางค์ไทย นักเรียน และนักศึกษา รวมจำนวนผู้เข้าชมประมาณ ๑๐๐ คน

การแสดงครั้งแรกนี้ มีรูปแบบการแสดงที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ตั้งแต่ต้น คือ แบ่งการแสดงเป็น ๒ ช่วง ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ ๓.๓.๑ และ ๓.๓.๒ ใช้นักแสดงจำนวน ๙ คน เป็นชายทั้งสิ้น รับบทเป็นตัวเอก ๑ คน

สำหรับข้อเสนอแนะหลังจากที่ทดลองแสดงในครั้งนี้ ดังนี้

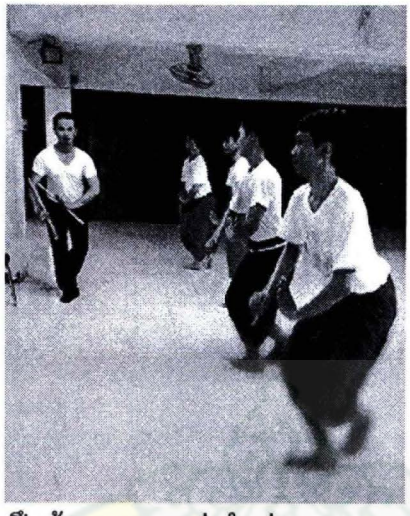
๑) นักแสดงยังไม่มีความพร้อมเพรียงในกระบวนรำเท่าที่ควร และความชัดเจนของท่ารำยังมีน้อย

๒) สีหน้าและอารมณ์ของนักแสดงยังไม่สื่อถึงความสนุกสนาน

ซึ่งสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตารางที่ ๗ สรุปรายละเอียดการทดลองแสดงครั้งที่ ๑

ทดลองแสดงครั้งที่ ๑ ๒ กรกฎาคม ๒๕๕๖ ณ ห้องแวววัชนี วิทยาลัยนาฏศิลปจังหวัดอ่างทอง		
ลำดับการแสดง	**นักแสดง**	**ข้อแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ**
แบ่งการแสดงเป็น ๒ ช่วง คือ <u>*ช่วงที่ ๑*</u> เกริ่นการแสดงด้วยการให้ตัวแสดงเอกร้องเพลงม้าย่อง และรำซัด <u>*ช่วงที่ ๒*</u> ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ตั้งแต่กระบวนแรกจนจบการแสดง	- ใช้นักแสดง ๙ คน ชายล้วน ตัวเอก ๑ คน - ตัวเอกแต่งชุดลิเก ร้องเพลงม้าย่อง ในช่วงต้นของการแสดง - นักแสดงที่เหลือ สวมเสื้อวิทยาลัย นุ่งโจงกระเบน	๑) นักแสดงยังไม่มีความพร้อมเพรียงในกระบวนรำเท่าที่ควร และความชัดเจนของท่ารำยังมีน้อย ๒) สีหน้าและอารมณ์ของนักแสดงยังไม่สื่อถึงความสนุกสนาน

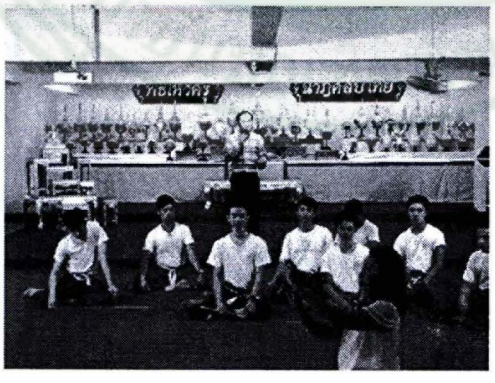


ภาพที่ ๖๔ ฝึกซ้อมกระบวนท่ารำ ก่อนการทดลองแสดงครั้ง ๑

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๕ ฝึกซ้อมกระบวนท่ารำ ก่อนการทดลองแสดงครั้ง ๑

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๖๖ การทดลองแสดงครั้ง ๑

ที่มา: ผู้วิจัย

๓.๔.๒ ทดลองแสดงครั้งที่ ๒

หลังจากที่ผู้วิจัยได้แก้ไขและปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ชมในการชมการทดลองแสดงในครั้งที่ ๑ แล้ว ผู้วิจัยได้นำผลงานทดลองแสดงเป็นครั้งที่ ๒ เมื่อวันที่ ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมเทิดพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี จัดโดยหน่วยงานในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประกอบด้วย วิทยาลัยนาฏศิลป ๑๒ แห่ง วิทยาลัยช่างศิลป์ ๑๒ แห่ง คณะศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปวิจิตร คณะศิลปศึกษา และสำนักงานอธิการบดี

การนำเสนองานในครั้งนี้ นักแสดงตัวเอก แต่งตัวเป็นลิเก ส่วนนักแสดงที่เหลือสวมเสื้อโปโลสีม่วง นุ่งโจงกระเบน ด้วยผู้วิจัยประสงค์ให้ผู้ชมเห็นท่วงท่าลีลาในกระบวนรำของผู้แสดงได้อย่างชัด หากผู้แสดงแต่งตัวหมดทุกคนเครื่องแต่งกายจะทำให้ผู้ชมไม่เห็นท่วงท่าลีลาของนักแสดงได้ชัดเจน และเสื้อผ้าจะเบนความสนใจของผู้ชมที่จะชมกระบวนรำด้วย โดยยังคงรูปแบบลำดับการแสดงอย่างเดิม ผู้เชี่ยวชาญให้คำชื่นชม และได้เสนอแนะให้ตัดการแสดงช่วงที่ ๑ ออก เนื่องจากทำให้การแสดงช้าไม่ทันใจผู้ชม

ตารางที่ ๘ สรุปรายละเอียดการทดลองแสดงครั้งที่ ๒

ทดลองแสดงครั้งที่ ๒ ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๖ ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ		
ลำดับการแสดง	**นักแสดง**	**ข้อแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ**
แบ่งการแสดงเป็น ๒ ช่วง คือ <u>*ช่วงที่ ๑*</u> เกริ่นการแสดงด้วยการให้ตัวแสดงเอกร้องเพลงม้าย่อง และรำซัด <u>*ช่วงที่ ๒*</u> ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ตั้งแต่กระบวนแรกจนจบการแสดง	- ใช้นักแสดง ๙ คน ชายล้วน ตัวเอก ๑ คน - ตัวเอกแต่งชุดลิเก ร้องเพลงม้าย่อง ในช่วงต้นของการแสดง - นักแสดงที่เหลือ สวมเสื้อโปโลสีม่วง นุ่งโจงกระเบน	ผู้เชี่ยวชาญให้คำชื่นชม และได้เสนอแนะให้ตัดการแสดงช่วงที่ ๑ ออก เนื่องจากทำให้การแสดงช้าไม่ทันใจผู้ชม

ภาพที่ ๖๗ การทดลองแสดงครั้ง ๒

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๘ การทดลองแสดงครั้ง ๒

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๖๙ การทดลองแสดงครั้ง ๒

ที่มา: ผู้วิจัย

๓.๔.๔ ทดลองแสดงครั้งที่ ๓

หลังจากที่ผู้วิจัยได้แก้ไขและปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและผู้ชมในการชมการทดลองแสดงในครั้งที่ ๒ แล้ว ผู้วิจัยได้ปรับแก้ไขและฝึกซ้อมการแสดง และได้ทดลองแสดงเป็นครั้งที่ ๓ เมื่อวันที่ ๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๗ ณ ศูนย์ประชุมและแสดงสินค้า อิมแพค เมืองทองธานี ในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย ปี ๒๕๕๗ และ THAILAND TRAVEL MART PLUS 2014 โดยกระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา

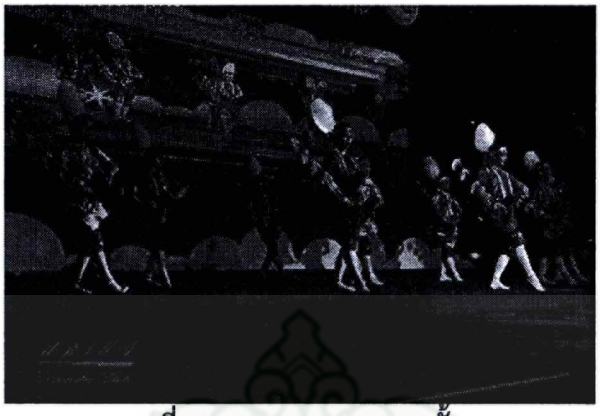
การแสดงในครั้งที่ ๓ นี้ ผู้วิจัยได้เริ่มการแสดงในช่วงที่ ๒ โดยให้ตัวแสดงเอก เป็นผู้นำในการเริ่มต้นในการแสดงระบำเช่นเคย แต่ไม่มีการร้องเพลงในช่วงแรก ได้รับคำชมจากผู้เชี่ยวชาญเป็นอย่างมาก และไม่มีข้อปรับปรุงแก้ไขใด

ตารางที่ ๙ สรุปรายละเอียดการทดลองแสดงครั้งที่ ๓

ทดลองแสดงครั้งที่ ๓ ๖ มิถุนายน ๒๕๕๗ ณ ศูนย์ประชุมและแสดงสินค้า อิมแพค เมืองทองธานี		
ลำดับการแสดง	**นักแสดง**	**ข้อแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ**
เริ่มต้นการแสดงด้วยระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ตั้งแต่กระบวนแรกจนจบการแสดง	- ใช้นักแสดง ๙ คน ชายล้วน ตัวเอก ๑ คน - นักแสดงทุกคนแต่งชุดลิเก - เริ่มแสดงในช่วงที่ ๒ แทนการแสดงในช่วงที่ ๑	ผู้เชี่ยวชาญให้คำชื่นชมเป็นอย่างมาก

ภาพที่ ๗๐ การทดลองแสดงครั้ง ๓

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ ๗๑ การทดลองแสดงครั้ง ๓

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ ๗๒ การทดลองแสดงครั้ง ๓

ที่มา: ผู้วิจัย

๓.๔.๕ ปัญหาที่พบในขณะดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ด้วยประสงค์ของผู้วิจัยต้องการที่จะสร้างสรรค์ระบำลิเก แต่ด้วยพื้นฐานของผู้รำนั้น ผ่านการฝึกนาฏศิลป์แบบราชสำนักมาก่อน ทำให้กระบวนรำต่างๆ มีอัตลักษณ์ของกระบวนท่าโขนและกระบวนท่ารำแบบราชสำนักปนอยู่อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะลักษณะการรำแบบลิเกเป็นสิ่งต้องห้ามตามทฤษฎีปฏิบัติในการรำนาฏศิลป์ไทย ครูมักจะใช้คำว่ารำปล่อยเนื้อปล่อยตัว เมื่อใดที่พบลูกศิษย์รำลักษณะเช่นนั้น ดังนั้นการออกแบบกระบวนรำจะต้องผ่านการทดลองกับผู้แสดงหลายครั้ง ต้องสร้างความเข้าใจ ให้ผู้รำเกิดเห็นความสำคัญ เกิดความคุ้นเคย ในกระบวน ลีลา ลักษณะการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ โดยเฉพาะการใช้ลำตัวและสีหน้าประกอบการรำ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้แสดงลิเกต้องใช้ประกอบการแสดง เพื่อต้องการให้ผู้ชมประทับใจกับบทบาท ลีลา ที่คล่องแคล่ว พลิ้วไหว ของตน และเป็นประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยคาดหวังว่าจะให้เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดงชุดนี้

กรณีดังกล่าวอาจส่งผลให้การแสดงชุดนี้กลายเป็นการแสดงลูกผสมที่เป็นทั้งนาฏศิลป์พื้นบ้านปนนาฏศิลป์ราชสำนัก ซึ่งต้องมีคำอธิบายที่ชัดเจนหากการแสดงชุดนี้ได้ถูกนำไปเผยแพร่อย่างกว้างขวางในโอกาสต่อไป

บทที่ ๔

กระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

ในบทนี้จะกล่าวถึงกระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นจากกระบวนรำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก ของครูลิเกจำนวน ๓ ท่านคือ นายมนตรี นาคะศิริ นายบุญเลิศ นาจพินิจและนายกิตติ เจือเพ็ชร์ กระบวนการสร้างสรรค์ ใช้วิธีการศึกษาจากภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง กระบวนรำตั้งแต่ต้นจนจบ โดยครูทั้ง ๓ ท่านเป็นผู้รำ

ผู้วิจัย เริ่มต้นศึกษาจากภาพเคลื่อนไหวของครูเพื่อกำหนดท่านิ่ง จากนั้นนำภาพที่บันทึกไว้ไปให้ครูต้นแบบพิจารณาและตรวจสอบก่อนจะนำกลับมาปรับปรุง แก้ไข กำหนดรายละเอียดของ ศีรษะ มือ เข่า เท้า ตามคำแนะนำ ให้ครูพิจารณาจนเป็นที่พอใจ จึงจะสามารถสรุปข้อมูลนำเสนอในบทนี้ได้ ในตอนท้ายบทจะได้กล่าวถึงอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการรำ ดังจะแบ่งเป็นหัวข้อการศึกษาดังนี้

๔.๑ แนวคิดการนำเสนอระบำสร้างสรค์ชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

๔.๒ กระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

๔.๓ การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ

๔.๔ สรุป

๔.๑ กระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ ออกแบบกระบวนรำชุดนี้ แบ่งเป็น ๓ ช่วง กำหนดชื่อเพื่อให้สะดวกต่อการศึกษาและสืบทอด คือ ช่วงที่ ๑ ปฐม ช่วงที่ ๒ ลีลา และช่วงที่ ๓ ดำเนิน

ช่วงที่ ๑ ปฐม

หมายถึง การรำในช่วงแรก เริ่มตั้งแต่ผู้แสดงออกจากหลังโรงมาถึงกลางเวทีจนถึงท่าขึ้นม้า ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงม้าย่องหรือเพลงม้าโขยก ผู้แสดงก็จะเริ่มรำด้วยท่าขึ้นขี่ม้าก่อนแล้วจึงรำกระบวนอื่นตามลำดับ

ช่วงที่ ๒ ลีลา

หมายถึง กระบวนรำตั้งแต่ท่าขึ้นม้าเป็นต้นไป กระบวนรำช่วงนี้เป็นช่วงสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องแสดงความสามารถด้านการรำของตัวเองให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชม ที่สำคัญผู้แสดงจะต้องมีการจัดการพื้นที่เวทีให้เหมาะสม เนื่องจากสายตาผู้ชมจะจับจ้องมาที่ผู้แสดง ดังนั้นการใช้พื้นที่เพียงด้านใดด้านหนึ่งอาจทำให้ผู้ชมเกิดความไม่พอใจและส่งผลเสียตามมาในภายหลังได้

ช่วงที่ ๓ ดำเนิน

หมายถึง กระบวนรำก่อนเข้าฉากหรือเข้าหลังโรง เป็นกระบวนที่ต่อเนื่องจากผู้แสดงเคลื่อนที่ออกจากกลางเวทีแล้วจะวิ่งเข้าหลังโรง ลักษณะเฉพาะของการแสดงลิเกคือ เมื่อผู้แสดงกำลังจะผ่านช่องข้างเวทีก่อนเข้าหลังโรงนั้น จะเอี้ยวตัวกลับมาทิ้งตาให้กับผู้ชมแล้วค้อมตัวลงเล็กน้อย แล้วจึงจะหายเข้าไปหลังฉาก

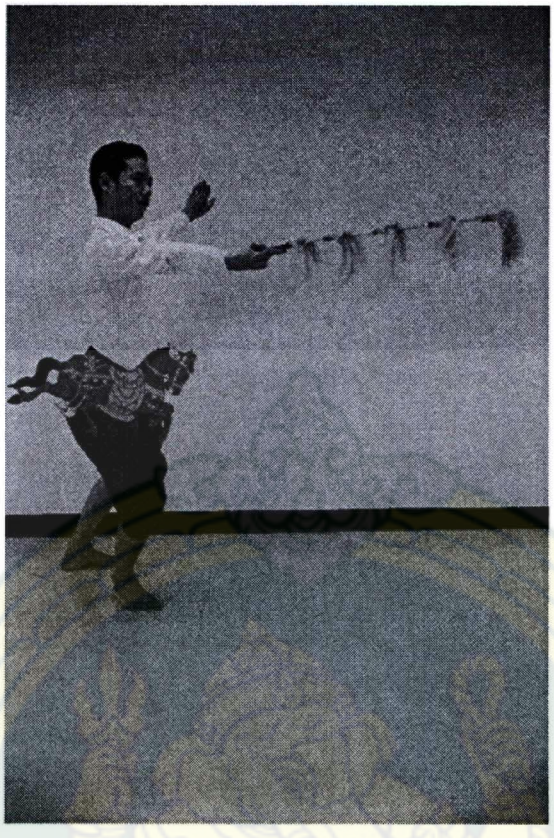
ลำดับต่อไปจะนำเสนอรายละเอียดกระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรีโดยละเอียดเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและสืบทอดต่อไป

๔.๒ กระบวนรำชุด ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

เพื่อเป็นการสะดวกต่อผู้ที่ศึกษาค้นคว้าจะได้เข้าใจกระบวนรำได้ง่ายขึ้น ในเบื้องต้นนี้ผู้วิจัยจึงได้กำหนดทิศทางในการรำ นำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ ๓ สัญลักษณ์แสดงทิศทางในการรำ

สัญลักษณ์	อธิบายทิศทาง	หมายเหตุ
↓	ด้านหน้า	ทางหน้าเวที
←	ด้านซ้าย	ทางซ้ายมือของผู้แสดง
↑	ด้านหลัง	ด้านหลังเวที
→	ด้านขวา	ด้านขวามือของผู้แสดง



ภาพที่ ๗๓ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๑ ปฐม ท่าลินลาศอาชา

ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือแส้ระดับ ไหล่ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	→	มีการใช้อุปกรณ์ คือ แส้

ภาพที่ ๗๔ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๑ ปฐม ท่าอาชาลินลาศ
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาถือแส้ ตั้งวงบน เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	↓	-

ภาพที่ ๗๕ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๑ ปฐม ท่าอาชาปรีเปรม
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจีบที่ปาก(ท่ายิ้ม)มือขวา ถือแส้ตั้งวงล่าว เท้า เท้าขวายืนแตะเท้า	↓	เอียงตัวไป ทางด้าน ขวามือ เล็กน้อย

ภาพที่ ๗๖ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาพยศ
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ หน้าตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะหงายท้องแขน เท้า ยกเท้าซ้าย	↓	เอียงตัวไป ทางด้าน ขวามือ เล็กน้อย

ภาพที่ ๗๗ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาทยาน

ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

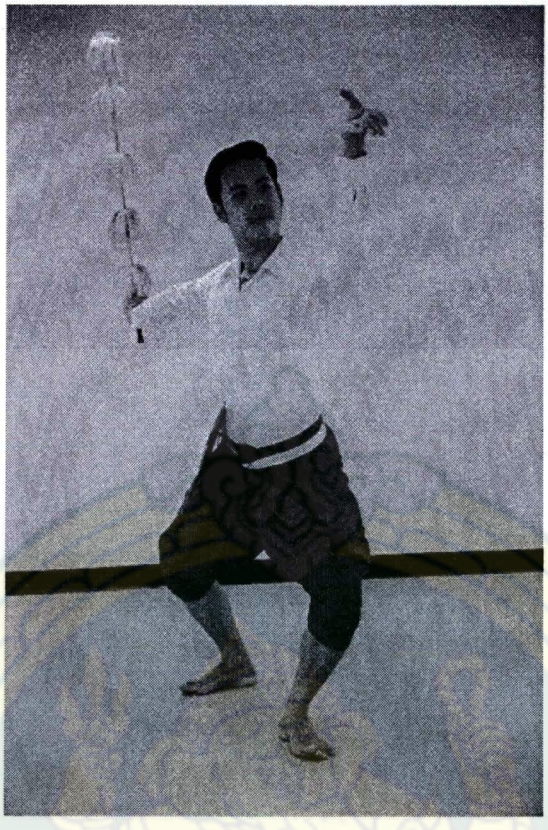
การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือแส้ พาดแขนปลายชี้ลงล่าง เท้า เท้าขวาก้าวหน้า	↓	แส้พาดอยู่ที่แขนปลายชี้ลงต่ำ ลักษณะแนวตรง

ภาพที่ ๗๘ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าขี่อาชา ๑
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจีบข้างลำตัว มือขวาถือแส้ ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะหงายข้อมือ เท้า ก้าวเท้าขวา	↓	น้ำหนักตัวอยู่ด้านหน้า

ภาพที่ ๗๙ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าขี่อาชา ๒
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับทำท่าบัวชูฝัก มือขวา ถือแส้ ตั้งวงล่างตึง เท้า เท้าซ้ายยก	↓	น้ำหนักตัวอยู่ ตรงกลาง



ภาพที่ ๘๐ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าหงส์ชูคอ ๑
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือแส้ แขน ตึงระดับไหล่ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	↓	ปลายแส้ชี้ขึ้น ข้างบน

ภาพที่ ๘๑ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าหงส์ชูคอ ๒
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
16	ศีรษะ ลักคอชะโงกหน้ามาทางซ้ายแล้วเปลี่ยนเป็นขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือแส้ แขนตึงระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง	↓	ปลายแส้ชี้ขึ้น หันตัวมาขวาด้านหน้า

ภาพที่ ๘๒ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าหงส์ชูคอ ๓
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายสอดสูง มือขวาถือแส้ แขน ตึงระดับไหล่ เท้า เท้าซ้ายยก	↓	ลักคอ ปฏิบัติ ทั้ง 4 ทิศ ทิศ ละ 2 จังหวะ

<u>หมายเหตุ</u> เมื่อปฏิบัติถึงท่านี้จะต้องปฏิบัติท่าอาชาพยศ ตามภาพที่ ๗๖ ก่อนจึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนรำต่อไป ได้

ภาพที่ ๘๓ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาตลบหลัง
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ ในท่าขัด ระดับศีรษะ เท้า เท้าขวาก้าวข้าง	←	วิ่งขโยก หมุนรอบตัว

ภาพที่ ๘๔ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า แตะจมูกเท้าขวาแล้วก้าวเท้าไป ข้างหน้า สลับซ้าย ขวา แล้วยกเท้าวาดไป ด้านหลัง	↓	หน้าตรง

ภาพที่ ๘๕ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาอาชาถัดถอย
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ใช้หน้าหนังตามจังหวะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดแส้ที่ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	แส้อยู่ในลักษณะเฉียง

ภาพที่ ๘๖ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาอาชากระทืบโรง
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ลักคอสลับข้าง ซ้าย ขวา มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดแส้ที่ ต้นแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ก้าวท้าด้านข้างกระทืบ	↓	ปฏิบัติซ้าย และขวา สลับกัน

ภาพที่ 87 แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาโขยกเล่นไหล่ ๑
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ มองตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ส่งมาด้านหน้า ระดับชายพก ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าทั้งสองโขยกตามจังหวะที่เร็ว	↓	กระทืบเท้ากลาง

ภาพที่ ๘๘ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาโขยกเล่นไหล่ ๒
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ลักคอ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาวางแส้ที่ ต้นแขน พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ขยับเท้าขึ้นมาด้านหน้า	↓	-

ภาพที่ ๘๙ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาอาชาถัดถอย*
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ใช้หน้าหนังตามจังหวะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดแส้ที่ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	แส้อยู่ในลักษณะเฉียง

<u>หมายเหตุ</u> เมื่อปฏิบัติถึงท่านี้จะต้องปฏิบัติท่าอาชาพยศ ตามภาพที่ 76 ก่อนจึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนรำต่อไป ได้

ภาพที่ ๙๐ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๑
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ ในท่าขัดดาบ ระดับศีรษะ เท้า แตะจมูกเท้าขวาที่ข้างเท้าซ้ายใน ลักษณะจรดเท้า	→ ←	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๑ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๒
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตึง เท้า ก้าวเท้าซ้าย	→ ← → ←	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๒ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๓
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตึง เท้า ก้าวเท้าขวา	←	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๓ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๔
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตึง เท้า ก้าวเท้าซ้าย	↓	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๔ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๕
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ ตรง มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ส่งไปด้านหลัง ในลักษณะตั้งข้อมือแขนตึง เท้า ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย	↓	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๕ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาคะนอง ๖
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ พาดแขน เท้า ก้าวเท้าซ้าย	↓	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนองแต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

ภาพที่ ๙๖ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาอาชาถัดถอย
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

ท่าที่	การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
51	ศีรษะ ใช้หน้าหนังตามจังหวะ มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาขัดแส้ที่ต้นแขนทางด้านหลัง พร้อมหักข้อมือเข้าหาลำตัว เท้า ถัดถอยไปทางด้านหลัง	↓	กระบวนท่าเหมือนกับกระบวนท่าอาชาคะนอง แต่แบ่งผู้แสดงปฏิบัติหันหน้าไปทางซ้ายและขวาของเวที

<u>หมายเหตุ</u> เมื่อปฏิบัติถึงท่านี้จะต้องปฏิบัติท่าอาชาพยศ ตามภาพที่ ๗๖ ก่อนจึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนรำต่อไป ได้

ภาพที่ ๙๗ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาเล่นเท้า ท่าที่ ๑

ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือแส้ในระดับไหล่งอศอก พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายแส้ชี้ลง เท้า เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าหน้า และข้างสลับ ตามจังหวะ	↓	

ภาพที่ ๙๘ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาเล่นเท้า ท่าที่ ๒

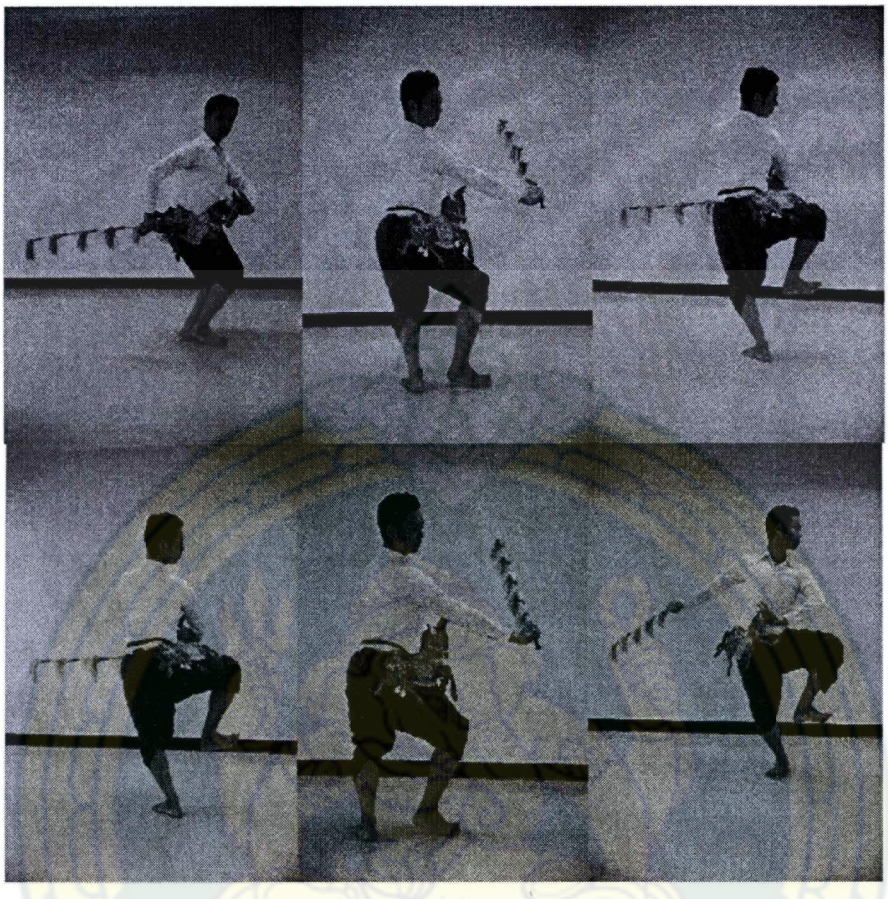
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือแส้ในระดับไหล่งอศอก พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายแส้ชี้ลง เท้า เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าข้างสลับ ตามจังหวะ	↓	

ภาพที่ ๙๙ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาเล่นเท้าหมุนตัว
ที่มา : ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับหูม้า มือขวาถือแส้ในระดับไหล่งอศอก พร้อมหักข้อมือขึ้นให้ปลายแส้ชี้ลง เท้า เท้าซ้ายแตะจมูกเท้าหมุนรอบตัว		ดาบอยู่ในลักษณะแนวตรงพร้อมหมุนตัว

<u>หมายเหตุ</u> เมื่อปฏิบัติถึงท่านี้จะต้องปฏิบัติท่าอาชาพยศ ตามภาพที่ ๗๖ ก่อนจึงจะสามารถปฏิบัติกระบวนรำตามภาพต่อไป ได้



ภาพที่ ๑๐๐ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาลีลา

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงตามเท้าที่ยก มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้นฟาดไปข้างตัวสลับซ้ายขวา เท้า เท้าย่ำเข้าสลับยกและกระโดดถอยตอนยกเท้า	→	เดินเป็นวงรอบๆเวที

ภาพที่ ๑๐๑ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาเหยาะย่อง

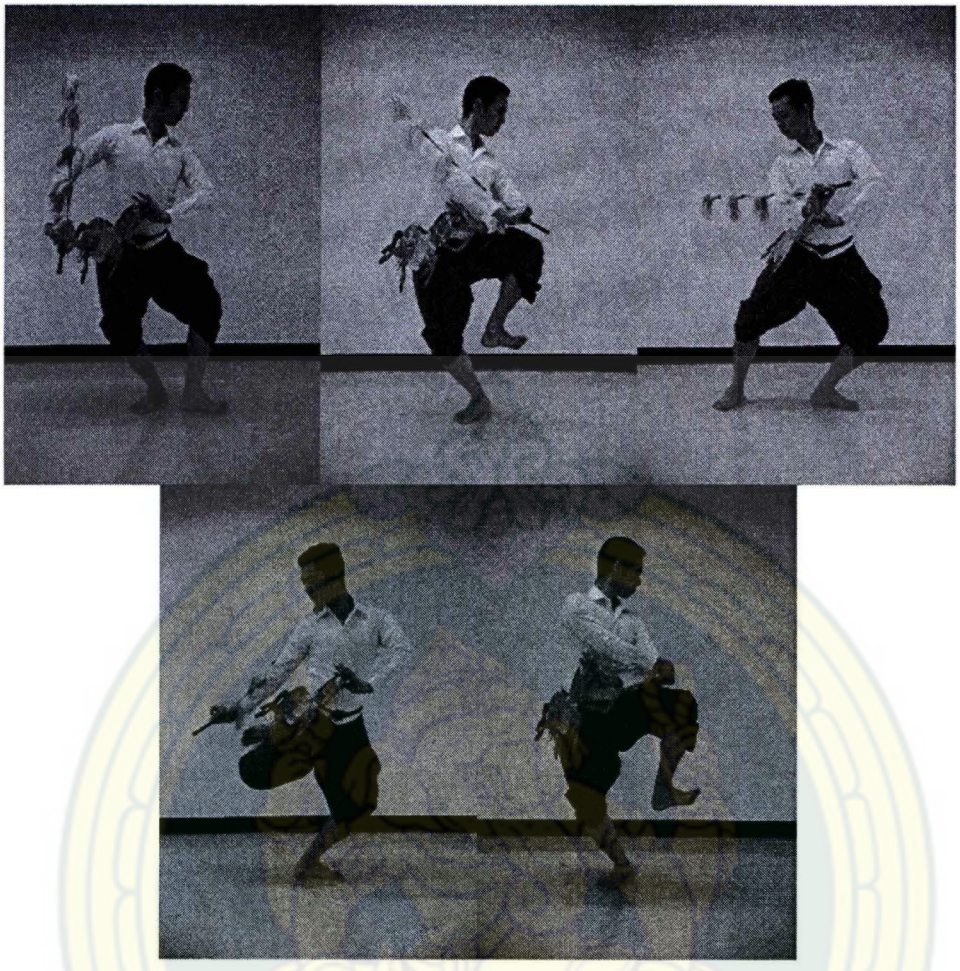
ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ ระดับข้างเอว ให้ปลายแส้ส่งไปด้านหลัง เท้า เขย่งเท้าขวา	↓	

ภาพที่ ๑๐๒ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าอาชาผยอง

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

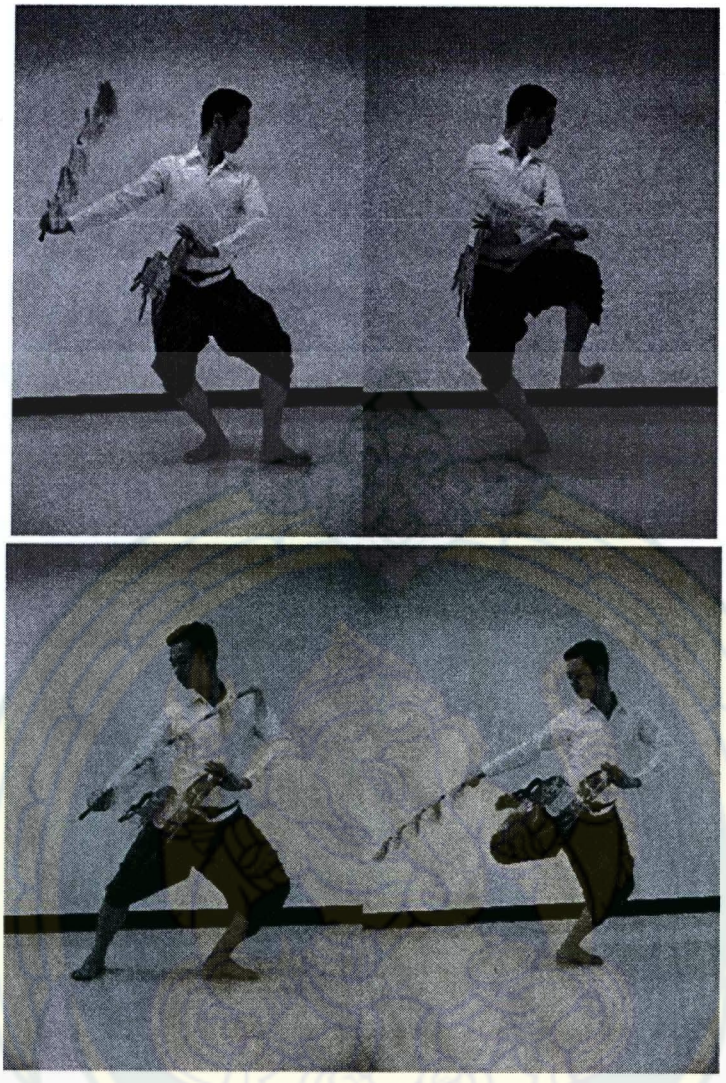
การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ระดับข้างเอว ตั้งข้อมือขึ้น เท้า เท้าใช้จมูกเท้าแตะ หน้า ข้าง แล้วกระดกเสี้ยวสลับซ้าย ขวา	↓	



ภาพที่ ๑๐๓ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าเหลี่ยมน้อย

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงสลับซ้าย ขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า ยกเท้าซ้ายสลับขวา	←	ปลายดายตั้งขึ้นวางที่ต้นแขน



ภาพที่ ๑๐๔ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๒ ลีลา ท่าเหลี่ยมใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงสลับซ้าย ขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ไขว้กับมือซ้าย ในลักษณะตั้งข้อมือ เท้า ยกเท้าซ้ายสลับขวา	↓	หันตัวไปด้านขวาเล็กน้อย

ภาพที่ ๑๐๕ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๓ ดำเนิน ท่าอาชาเผ่นโผน

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงซ้าย มือ มือทั้งสองข้างจับแส้ เท้า ยกขยับวิ่งเขย่งเท้า เวลาถอยก้ม ตัวลงเวลาวิ่งไปข้างหน้าให้เงยหน้าขึ้น	↓	แส้ขนานพื้นผู้ แสดงตัวรอง จะวิ่งเข้าโรง

ภาพที่ ๑๐๖ แสดงกระบวนรำระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ช่วงที่ ๓ ดำเนิน ท่าอาชาผงาด

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

การอธิบายท่ารำ	ทิศ	หมายเหตุ
ศีรษะ เอียงขวา ขวา มือ มือซ้ายจับที่หูม้า มือขวาถือแส้ฟาดไปที่ข้างลำตัว ซ้าย ขวา เท้า ขยับและยกเท้าเท้าซ้าย	↓	ลักษณเดียวกัยท่าม้าพยศแต่ใช้จังหวะและการถ่ายน้ำหนักที่รุนแรงกว่า

๔.๒.๒ วิเคราะห์กระบวนรำชุดระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

จากการศึกษากระบวนรำที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้น ได้เลือกใช้แส้และม้าแผงเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพราะว่า จะทำให้กระบวนรำดูคล่องแคล่ว ปราดเปรียวและผ่อนคลาย ใช้พื้นที่ไม่มาก แต่หากใช้หอกหรือทวนประกอบการรำ จะต้องใช้พื้นที่ค่อนข้างกว้างและไม่สะดวกลักษณะการรำ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ถือแส้ด้วยมือขวาตลอดการรำ ส่วนมือซ้ายจะต้องตั้งวงในระดับหูม้าแผง เพื่อแสดงการจับบังเหียนม้า ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับครูต้นแบบ ผู้วิจัยได้แบ่งกระบวนรำออกเป็น 3 ช่วง พบการใช้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายประกอบการรำ โดยจะนำเสนอเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ ๖ การใช้อวัยวะต่างๆในกระบวนรำชุดระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

ลำดับช่วง	อวัยวะที่ใช้ในกระบวนรำ	การใช้อวัยวะต่างๆ ที่พบในกระบวนรำ
ช่วงที่ ๑ ปฐม	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่ากระทุ้งเท้า ท่าเล่นเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโขยกเท้า ท่าถัดถอย
	การใช้ลำตัวตัว	ท่าโย้ตัว ท่าย้อนตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าลักคอ
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือแส้
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือแส้ในลักษณะคว่ำมือ การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือแส้ในลักษณะหงายมือ
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านขวา
ช่วงที่ ๒ ลีลา	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวเท้า ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าโขยกเท้า ท่าถัดถอย ท่าเล่นเท้ากระดก ท่าก้าวข้าง
	การใช้ลำตัว	ท่าโย้ตัว ท่ายักตัว ท่าเกลียวข้าง

	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ ท่าหน้าหนัง ท่าทิ้งหน้า
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือแส้
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือแส้ในลักษณะคว่ำมือ การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือลงระดับศีรษะ การถือแส้ในลักษณะหงายมือ การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ด้านหน้า ด้านซ้าย ด้านขวา
ช่วงที่ ๓ ดำเนิน	การใช้เท้า	ท่ายกเท้า ท่าก้าวข้าง ท่าแตะเท้า ท่ากระดกเท้า ท่าผสมเท้า ท่าโขยกเท้า
	การใช้ลำตัวตัว	ท่าโย้ตัว ท่าเกลียวข้าง
	การใช้ไหล่	ท่ากดไหล่ ท่ายักไหล่
	การใช้ศีรษะ	ท่าเอียงศีรษะ
	การใช้มือ	มือซ้ายจับบังเหียน มือขวาถือแส้
	การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ	การถือแส้ในลักษณะคว่ำมือ การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือขึ้น การถือแส้ในลักษณะหงายมือ การถือแส้ในลักษณะหักข้อมือขึ้นระดับชายพก
	การใช้ทิศทาง	ทิศหน้า ทิศซ้าย ทิศขวา

๔.๒.๓ กลวิธีการรำชุดระบำอัศวลีลานาฏดนตรี

การแสดงชุดนี้ ก่อนจะเริ่มเข้าท่ารำหลัก จะต้องมีการเชื่อมท่าคือ “ท่าม้าพยศ” ลักษณะเฉพาะตัวของการรำชุดนี้มีจุดเด่น คือ มีลีลาท่ารำที่เด่นชัด กล่าวคือ มีการลักคอ การทิ้งหน้า การยักไหล่ การกล่อมไหล่ การกล่อมหน้า การโยกตัว โยนตัว เป็นจังหวะที่เห็นได้ชัดเจน ดังนั้นผู้แสดงต้องศึกษากระบวนรำโดยละเอียดจึงจะสามารถรำได้สวยงามและถ่ายทอดเป็นกระบวนรำตามลักษณะเฉพาะของการรำแบบลิเก อันจะทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสเหมือกำลังรับชมการแสดงลิเก จึงจะถือว่าเกิดผลสัมฤทธิ์ในการแสดง

๔.๓ การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ

ระบำอัศวลีลานาฏดนตรี มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง 2 ประเภทด้วยกัน คือ แส้และม้าแผง การใช้อุปกรณ์ประกอบการรำ คือ ผู้แสดงจะต้องศึกษาวิธีการใช้อุปกรณ์ชนิดนั้นให้ถูกต้อง ซึ่งทำให้กระบวนรำดูสวยงาม คล่องแคล่ว ซึ่งจะนำเสนอดังนี้

๔.๓.๑ การใช้แส้ประกอบการรำ

ผู้แสดงจะต้องจับแส้ให้อยู่ในอุ้งมือแล้วใช้นิ้วทั้ง ๔ กำด้ามดาบไว้ให้แน่น ส่วนนิ้วหัวแม่มือชี้ขึ้นแล้วกดทับลงไปที่ด้ามแส้ การจับแบบนี้จะสามารถกำหนดทิศทางของปลายแส้ให้เป็นไปตามต้องการได้

ภาพที่ ๑๐๖ แสดงกระบวนการจับแส้

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

๔.๓.๒ การใช้ม้าแผงประกอบการรำ

ผู้แสดงต้องพึงระวังในการติดไม้แผงเข้ากับเข็มขัด เนื่องจากว่าในการบวนท่ารำส่วนใหญ่เป็นท่าวิ่งและท่ากระโดด อาจทำให้ม้าแผงหลุดจากเข็มขัดขณะรำ ทำให้ผู้แสดงเกิดความไม่มั่นใจและผู้ชมเสียอรรถรสในการรับชมการแสดงได้

ภาพที่ ๑๐๗ แสดงการติดม้าแผงเข้ากับเข็มขัด

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

เมื่อติดม้าแผงเข้ากับเข็มขัดและปรับระดับได้ในตำแหน่งที่เหมาะสมแล้ว ให้ผู้แสดงทดลองรำในกระบวนท่ารำต่างๆ เพื่อให้เกิดความคล่องตัว นอกจากนั้นเมื่อติดม้าเรียบร้อยแล้วผู้แสดงจะต้องใช้นิ้วมือทั้ง ๕ นิ้วดันม้าแผงเพื่อให้เกิดการกระชับยิ่งขึ้นตลอดการแสดง

ภาพที่ ๑๐๘ แสดงการใช้นิ้วดันม้าแผงออกจากเข็มขัดเพื่อให้เกิดการกระชับและไม่หลุดออกขณะทำการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย, ๒๕๕๗.

๔.๖ สรุป

จากการสร้างสรรค์กระบวนรำชุดระบำอัศวลีลานาฏดนตรี ไม่พบปัญหาในกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ปัญหาที่พบนั้นเกิดขึ้นกับผู้แสดง สันนิษฐานว่าอาจจะเกิดจากพื้นฐานของผู้แสดงที่ได้รับการฝึกหัดจากนาฏศิลป์แบบราชสำนัก ดังนี้

กระบวนการรำแบบลิเกเป็นกระบวนการรำที่ศิลปินได้ฝึกหัดรำเพื่อประกอบวิชาชีพ ดังนั้นความละเอียดของการใช้ลำตัว ศีรษะ หรือการจัดวาง มือ เท้า ก็ไม่ได้กำหนดไว้เป็นแบบแผนอย่างชัดเจน หากแต่กระบวนรำใดที่ผู้ชมเกิดความพึงพอใจศิลปินก็จะแสดงออกไปอย่างเต็มที่

ส่วนกระบวนการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยนั้นได้มีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์อย่างชัดเจนทั้งการใช้ลำตัว การใช้มือ สิ่งต่างๆเหล่านี้บูรพาจารย์ได้กำหนดระยะ ระดับ ไว้อย่างชัดเจนและเป็นแบบแผน ดังนั้นพอนำผู้แสดงที่ได้รับการฝึกหัดตามแบบนาฏศิลป์ราชสำนัก ไปรำตามแบบลิเกจึงทำให้ต้องเสียเวลาในการทำความเข้าใจและปรับแก้กระบวนรำ

ดังนั้นจึงมีข้อเสนอแนะว่าหากผู้ที่สนใจจะนำระบำอัศวลีลานาฏดนตรีไปถ่ายทอดและทำการแสดงอาจต้องทำความเข้าใจกับผู้แสดง ให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ โดยเฉพาะในเรื่องของการใช้สีหน้า สายตาและอารมณ์ประกอบการแสดงจึงจะสามารถแสดงได้อย่างสวยงามและสมบูรณ์ครบถ้วนตามอัตลักษณ์ของลิเก

รายการอ้างอิง

กรองแก้ว แรงเพ็ชร์. **องค์ประกอบการแสดงลิเกคณะพรเทพ พรทวี.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

กิ่งดาว ภู่ระหงษ์. **ศึกษารูปแบบการแสดงลิเกลูกบทของพรเทพ พรทวี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๕๔.

กิตติ เจือเพ็ชร์, สัมภาษณ์, ๒ สิงหาคม ๒๕๕๖.

.คณะกรรมการโครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย. **วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, ๒๕๒๓.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. ลิเก. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**, ๙๕ – ๙๖. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๑๕.

จตุพร รัตนวราหะ, สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

จันทร์จิรา ทองคำ และคณะ. **ลิเกทรงเครื่อง คณะบุญเลิศ นาจพินิจ**. ศิลปนิพนธ์. ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, ๒๕๔๗.

เฉิดฉันท์ ดอกแก้ว. **การวิเคราะห์เนื้อหาของลิเกลูกบท.** วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๔๓.

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. **ลิเก ละคร โขน หนัง ของไทย**. กรุงเทพฯ : หอสมุดกลาง ๐๙, ๒๕๓๗.

นิรมล เจริญหลาย. **ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของ ทองเจือ โสภิตศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิตกรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

บุญยัง เกตุคง. **บุญยัง ทุ้มยอด.** กรุงเทพฯ : พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, ๒๕๔๑.

บุญเลิศ นาจพินิจ, สัมภาษณ์, ๑๑ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

เปรมสิริ ศักดิ์สูง และคณะ. **ลิเกฮูลู : การศึกษาเชิงประวัติ รูปแบบ และการพัฒนาศักยภาพ.** งานวิจัย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๕๐.

ผอบ โปษะกฤษณะ, พ.ต. หญิง และสุวรรณี อุดมผล. **วรรณกรรมประกอบการเล่นลิเก.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการรัฐมนตรี, ๒๕๒๓.

พงษ์พิศ จารุจินดา, สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

พลาดิศัย สิทธิธัญกิจ. **ลิเกไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๕.

พูนพิศ อมาตยกุล, บรรณาธิการ. **เพลงดนตรีและนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ**. นครปฐม : วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๒.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง, สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

มณี เทพาชมภู. **พรเทพ พรทวี บนเวทีชีวิตลิเก**. สุพรรณบุรี : พีเอ โพรดักชั่นเฮ้าส์, ๒๕๔๘.

มณี เทพาชมภู. **ลิเก : การอนุรักษ์และพัฒนาตามมิติทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง**. งานวิจัย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๕๔.

มณี เทพาชมพู. ความเปรียบในบทร้องลิเก. **วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร,** ๒๕๕๖

มนตรี ตราโมท. **การละเล่นของไทย.** กรุงเทพฯ : มติชน, ๒๕๔๐.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒**. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๖.

วรเทพ บุญจำเริญ, สัมภาษณ์, ๑๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

ศูนย์สังคีตศิลป์. **“ลิเก”, การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๒๙.

สมบัติ แก้วสุจริต, สัมภาษณ์, ๒๓ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

สมบูรณ์ แย้มสี, สัมภาษณ์, ๑ สิงหาคม ๒๕๕๖.

สุดจิตต์ พันธ์สังข์, สัมภาษณ์, ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **ลิเก**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๓๙.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. ลิเก. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง** ๑๒ (๒๕๔๒): ๕๘๖๕ – ๕๘๙๒.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๔๗๗**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

สุริยา สมุทคุปติ์, พัฒนา กิติอาษา, และศิลปะกิจ ตี่ขันติกุล. **รายงานการวิจัยแต่งองค์ทรงเครื่อง : "ลิเก" ในวัฒนธรรมประชาไทย**. นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์ สำนักวิชาเทคโยโลยีสังคม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, ๒๕๔๑.

มัทนี รัตนิน. สภาพของการละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 7 และผลของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ต่อการพัฒนาการละครไทยสมัยใหม่ จนถึง พ.ศ. ๒๕๐๐ ใน **ลักษณะไทย เล่ม ๓ : ศิลปะการแสดง**, ๒: ๑๐๙ – ๑๗๐. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑.

อรวรรณ จำเนียรกาล, สัมภาษณ์, ๔ พฤษภาคม ๒๕๕๖.

ประวัติผู้วิจัย

นายสุขสันติ แวงวรรณ
วัน/เดือน/ปีเกิด ๘ เดือน กันยายน ๒๕๑๕ อายุ ๔๑ ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครู วิทยฐานะครูชำนาญการ
ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เลขที่ ๒๘
ต.บางแก้ว อ.เมืองอ่างทอง จ.อ่างทอง ๑๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐-๓๕๖๑-๑๕๔๘ โทรสาร ๐-๓๕๖๒-๐๑๐๘
ที่อยู่ที่บ้าน เลขที่ ๘ ตำบลบ้านอิฐ อำเภอเมือง
จังหวัดอ่างทอง ๑๔๐๐๐
E-mail Address kruoor.w@gmail.com โทรศัพท์มือถือ ๐๘-๙๘๑๕-๓๓๘๕

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ปริญญาโทสาขานาฏยศิลป์ไทย สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปริญญาเอกสาขา วิจัยสร้างสรรค์ สถาบัน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประสบการณ์ด้านการวิจัย

๑. งานวิจัยเรื่อง หมอลำกกขาขาว
๒. บทความเรื่องเพลงเรือ
๓. เอกสารประกอบการเรียนเรื่องบทพากย์โขนสำหรับวิชาปฏิบัติเอก โขนพระ
๔. งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุดภาวะโลกร้อน
๕. งานวิจัยเรื่อง รำขี่ม้าแผงในการแสดงลิเก