กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ: ละครพันทาง เรื่อง พระลอ

SPECIAL PERFORMING TECHNIQUES FOR THE COURTSHIP DANCE IN THE DANCE DRAMA: LAKHON PHANTHANG RUANG PHRA LO

พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ: ละครพันทาง เรื่อง พระลอ

พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

SPECIAL PERFORMING TECHNIQUES FOR THE COURTSHIP DANCE IN THE DANCE DRAMA: LAKHON PHANTHANG RUANG PHRA LO

PIMTAWAN SRISAKORN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN THAI PERFORMING ARTS

GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

YEAR 2021

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ: ละครพันทาง เรื่อง พระลอ

ของ

พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วันที่ 25 มีนาคม 2564

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม)

.....กรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์)

.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

Special Performing Techniques for the Courtship Dance in the Dance Drama:
lakhon phanthang ruang phra lo

By

Pimtawan Srisakorn

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Performing Arts at Bunditpatanasilpa Institute

March 25 , 2021

Thesis Committee

.....Chairman
(Asst. Prof. Dr. Theeraphut Tongnim)

.....Committee (External Expert)
(Dr. Pairoj Tongkumsuk)

.....Committee
(Dr. Surat Jongda)

..... Committee (Thesis Advisor)
(Assoc. Prof. Dr.Jintana Saithongkum)

..... Committee (Thesis Co-advisor)
(Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan)

.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr.Jintana Saithongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ: ละครพันทาง เรื่อง พระลอ
4006591003 นางสาวพิมพ์ตะวัน ศรีสาคร
ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** นาฏศิลป์ไทย
พ.ศ. 2564
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบและการรำเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงละครรำ วิเคราะห์รูปแบบและกลวิธีกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอนเข้าห้อง การดำเนินการวิจัยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการศึกษาจากเอกสาร ตำรา วรรณกรรม งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและการศึกษาจากวีดีทัศน์การแสดงบทบาทพระลอของอาจารย์เวณิกา บุนนาค (ศิลปินแห่งชาติ) แล้วนำข้อมูลที่ได้มาสรุป และเรียบเรียง

ผลการวิจัยพบว่า การเกี้ยวพาราสี คือ การแสดงที่สื่อถึงการแสดงบทบาทอารมณ์รักของตัวละครโดยฝ่ายชายหรือตัวพระจะเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิงหรือตัวนางเสมอ อาจพบบ้างในการแสดงที่ฝ่ายหญิงเกี้ยวฝ่ายชาย กระบวนการรำที่นำมาใช้ประกอบการเกี้ยวพาราสีเป็นบทเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏอยู่ในบทร้องและการรำเกี้ยวพาราสีในเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งการเกี้ยวพาราสีโดยปกติปรากฏจำนวนผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 1 คนเท่านั้น อย่างไรก็ตามพบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงที่มีจำนวนผู้แสดงฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 2 คน จัดเป็นการเกี้ยวลักษณะพิเศษปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ซึ่งรูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษที่ปรากฏในการแสดงมี 2 รูปแบบ คือ 1) การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว ตัวพระจะแสดงความพึงพอใจหรือความรักต่อตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง 2) การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว สามารถแบ่งออกเป็น การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน การเกี้ยวพาราสีโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกันและการเกี้ยวพาราสีที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน นอกจากนี้ปรากฏลักษณะการเกี้ยวพาราสี 3 ลักษณะ คือ การเกี้ยวโดยใช้สายตา การเกี้ยวโดยใช้คำพูด และการเกี้ยวโดยการสัมผัส โดยกลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีดังนี้ 1) กลวิธีในการเตรียมตัวก่อนแสดงเพื่อเตรียมความพร้อมก่อนการแสดง 2) กลวิธีในการถ่ายทอดอารมณ์เพื่อการแสดงที่สมจริงและ 3) กลวิธีในการรำเพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของผู้แสดงให้เป็นที่ประจักษ์แก่ผู้ชม

คำสำคัญ: กลวิธี, เกี้ยว, ละครพันทาง, พระลอ
182 หน้า

Thesis Title	Special Performing Techniques for the Courtship Dance in the Dance Drama: *lakhon phanthang ruang phra lo*
4006591003	Miss. Pimtawan Srisakorn
Degree	Master of Fine Arts **Program in** Thai Performing Arts
Year	2021
Advisor	Assoc. Prof. Dr. Jintana Saitongkum
Co-advisor	Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan

ABSTRACT

This thesis aimed to study the background and elements of courtship dance which were performed in a dance drama, and to analyse special characteristics of courtship dance patterns and techniques used in the Khao Hong which is one of the episodes in the Phra Lo, a dance drama. To conduct the research, a qualitative research method was applied by studying documents, textbooks, literature, interview, observing live dance performance, and watching the Phra Lo performed by Venica Bunnag (National Artist of Thailand).

The result revealed that the courtship dance refers to the performance expressing the characters' love and romantic manner. Male character always courts female character ; rarely, it could be the other way around. Dance figures found in courtship dance were from lyrics and the *naphat* piece; commonly, there was only one male against one female character in the courtship dance. However, there was one male against two females characters in the Phra Lo, which is a special case for the courtship dance. There were two courtship dance patterns: 1) standing courtship and 2) sitting courtship. Standing courtship refers to male characters expressing love and affection to female characters via eyes expression and gestures. Sitting courtship can be described as duplicated courtship dance figures, the parallel courtship dance figures with the two female characters, and interactive courtship dance figures. In addition, there were three formats of courtship dance performing technique: eyes expression, romantic dialogue, and touching courtship manner. The performing techniques by which Venica Bunnag used to perform Phra Lo character in the Khao Hong episode include 1) pre-performance techniques, 2) realistic-dramatic expression, and 3) elaborate dance figures and well-trained dance skills.

Keywords: performing technique, courtship, lakhon phanthang, phra lo
182 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่องกลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ : ละครพันทางเรื่องพระลอ ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความเมตตากรุณาจากรองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมที่ได้กรุณาให้ความรู้ คำแนะนำ และเสียสละเวลาอันมีค่าให้คำปรึกษา ตรวจทาน แก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ เพื่อให้มีเนื้อหาครบถ้วนเป็นรูปเล่มที่สมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร ทองนิ่ม ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ และดร.สุรัตน์ จงดา กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้แนวคิดและคำแนะนำเพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558 อาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่กรุณาเมตตาถ่ายทอดองค์ความรู้และกระบวนท่ารำ รวมถึงรายละเอียดต่าง ๆ ให้แก่ผู้วิจัย และขอขอบพระคุณอาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงษ์ อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ อาจารย์รติวรรณ กัลยาณมิตร อาจารย์อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก อาจารย์วีระศิลป์ ช้างขนุน อาจารย์อัมไพวรรณ เดชะชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤดีชนก คชเสนี ที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ ที่เมตตาให้ข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีและคีตศิลป์ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ

ขอขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง และผู้ที่เกี่ยวข้องทุกท่าน ที่คอยช่วยเหลือ สนับสนุน และเป็นแรงผลักดันให้ผู้ทำวิจัยทำงานนี้สำเร็จลุล่วง ทำให้สามารถนำความรู้ไปเป็นแนวทางในการพัฒนาการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยในอนาคต

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมารดา บิดา และบุคคลในครอบครัวอันเป็นที่รักทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจและคอยสนับสนุนในทุก ๆ ด้านเสมอมา หวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะมีคุณค่า และเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจในโอกาสต่อไป หากมีข้อผิดพลาดประการใดผู้วิจัยขอน้อมรับไว้ด้วยความเคารพ

พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)

กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)

สารบัญ ..... (ฉ)

สารบัญภาพ ..... (ซ)

สารบัญตาราง ..... (ฌ)

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.3 ขอบเขตในการวิจัย 3

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 4

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

1.6 นิยามศัพท์ 7

บทที่ 2 ละครรำ 8

2.1 ความหมายของละครรำ 8

2.2 รูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของละครรำ 9

2.2.1 ละครรำแบบดั้งเดิม 9

2.2.1.1 ละครชาตรี 9

2.2.1.2 ละครนอก 12

2.2.1.3 ละครใน 17

2.2.2 ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ 21

2.2.2.1 ละครดึกดำบรรพ์ 21

2.2.2.2 ละครพันทาง 26

2.2.2.3 ละครเสภา 28

2.3 ละครพันทางเรื่องพระลอ 30

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 47

บทที่ 3 การรำเกี้ยวพาราสีในละครรำ 50

3.1 การเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในละครรำ 50

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

3.1.1 ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี 51
3.1.2 รูปแบบการเกี้ยวพาราสี 54
3.2 การแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง 69
3.2.1 บทละครพันทางเรื่องพระลอ 69
3.2.2 ผู้แสดง 75
3.2.3 เครื่องแต่งกาย 78
3.2.4 ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง 82
3.2.5 เพลงร้องและทำนองเพลงประกอบการแสดง 84
3.2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง 85
3.2.7 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง 88
บทที่ 4 กลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษ ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบอาจารย์เวณิกา บุนนาค 140
4.1 รูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง 140
4.2 ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง 150
4.3 กลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค 152
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 158
5.1 สรุปผลการวิจัย 158
5.2 อภิปรายผลการวิจัย 166
5.3 ข้อเสนอแนะการวิจัย 167
บรรณานุกรม 169
บุคลานุกรม 173
ภาคผนวก 174
ประวัติผู้วิจัย 182

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	สูจิบัตร เรื่องพระลอ พ.ศ.2491	41
2	การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมยอดลาว ในแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอน พระลอลาแม่	42
3	การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมยอดลาว ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่	43
4	การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมยอดลาว ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	43
5	การแสดงละครำ เรื่องพระลอ ตอน พระลอเสด็จข้ามแม่น้ำกาหลง ของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์	44
6	การแต่งกายยืนเครื่องรูปแบบเฉพาะ ศีรษะสวมหมวกทรงประพาส ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง	45
7	การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงลอยชาย ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ	46
8	การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์ ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเข้าสวน	47
9	การเกี้ยวพาราสีโดยสายตาของพระอภัยมณีกับนางเงือก ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี	52
10	การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูดของพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี	53
11	การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัสของสมิงพระรามกับพระราชธิดา ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช	54
12	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวของพระสุวรรณหงส์กับนางเกศสุริยง (แปลงเป็นพราหมณ์) ในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์	55
13	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวของพระอุณรุทกับนางศรีสุดา ในการแสดงละครในเรื่องอุณรุท	56
14	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวของศรีสันท์กับนางสุพรรณในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังศิลปชัย	57

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
15	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวของพญางำเมืองกับนางอั้วสิม ในการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง	58
16	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวของพลายบัวกับนางตานี ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน	59
17	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของพระสุธนกับนางมโนห์ราในการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา	60
18	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี	62
19	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของอิเหนากับนางบุษบาในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา	63
20	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของคาวีกับนางจันทร์สุดาในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี	64
21	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของพระลอกับพระเพื่อนพระแพง ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ	65
22	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวของขุนแผนกับนางแก้วกิริยาในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน	66
23	ท่าโลมบน	67
24	ท่าโลมท่าที่1 (จับสูง)	67
25	ท่าสัมผัสหน้าขา	67
26	ท่าเชยคาง	67
27	ท่าโลมท่าที่2 (จับไขว้)	68
28	ท่าปาดหน้าอก	68
29	ท่าโลมเอว	68
30	ท่าลูบแขน	68
31	ท่าโลมท่าที่3 (จับมือเดียว)	69
32	เครื่องแต่งกายของพระลอและพระเพื่อนพระแพง	79
33	เครื่องแต่งกายพระลอ	80
34	เครื่องแต่งกายของพระเพื่อนพระแพงในอดีต	80

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
35	เครื่องแต่งกายพระเพื่อนพระแพง	81
36	วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า	82
37	วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่	83
38	วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่	83
39	เตียงหรือเตียงละคร	85
40	เครื่องราชูโภค	86
41	พัดวิชนี	86
42	ตั่ง	87
43	พระเอย	88
44	พระลอเจ้า	88
45	ยลสองเยาว	89
46	มิตรยวน	89
47	ธ สรวลสันต์	89
48	กรตระกอง	90
49	กอดน้อง	90
50	ร่วมชีวัน	90
51	เฝ้ารับขวัญ	91
52	แฉล้มรื่น	91
53	ชื่นพระทัย	92
54	เอื้อน	92
55	สองเอยสองธิดา	92
56	วันทายิ้มย่องสนองไข	93
57	เชิญเสด็จ	93
58	พระลอ	93
59	หน่อไท้	94
60	เข้าในแท่นที่	94
61	มณีพราว	94
62	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 1	95
63	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 2	96

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
64	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 3	97
65	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 4	98
66	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 5	99
67	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 6	99
68	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 7	100
69	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 8	100
70	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 9	101
71	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 10	101
72	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 11	102
73	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 12	103
74	เพลงเสมอลาว ท่าที่ 13	103
75	เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์	104
76	ชัชวาล	104
77	เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์	104
78	ชัชวาล	105
79	ภายใต้เพดาน	105
80	ร่มขาว	106
81	ห้อยพวงคำ	106
82	จำปา	106
83	ดาราพราว	107
84	ห้อยพวงคำ	107
85	จำปา	107
86	ดาราพราว	108
87	สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์	108
88	สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์	108
89	สามกษัตริย์	109
90	โสมนัสแย้มสรวล	109
91	ยวนเสน่หา	109

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
92	เอื้อน	110
93	สามปรีดาร่าเริง	110
94	บันเทิงสมร	111
95	แสนสุดรัก	111
96	รักน้อง	112
97	สองบังอร	112
98	สองฉะอ้อนน้อ	113
99	สองฉะอ้อน	113
100	อ่อนคลอจ้อจำนรรจ์	114
101	โอ้พระทองของสองยุพราช	114
102	พระแสนสุดสวาท	115
103	สองสาวสวรรค์	115
104	ได้ชื่นได้ชม	116
105	ภิรมย์ขวัญ	116
106	บุญเพรงหากสรร	117
107	สมเอย	117
108	พระเชยโฉม	117
109	พระโลมวรนุช	118
110	สองนาง	118
111	เอย	119
112	แสนรักสาว	119
113	สองสาวสวยสุด	120
114	เอ๊ะ	120
115	สวยยอดมนุษย์	120
116	หยุดลม บ่ หยุด	121
117	รักเอย	121
118	พระเพื่อนไท้วอนไหว้	122
119	ถวายสลา	122

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
120	พระลอสรวล	123
121	เอื้อน	123
122	พระแพงชวนชื่นชู้	123
123	หยิบพลูป้อน	124
124	เอื้อน	124
125	พระเชยปราง	124
126	นางแนบ	125
127	แอบกำกร	125
128	จุมพิตสมร	126
129	จุมพิตสมรเมาสวาท	126
130	ไม่คลาดคลอ	126
131	โอ้อกใครในพิภพ	127
132	โอ้อกใครในพิภพ	127
133	อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว	127
134	เสียวซ่านร่านจิต	128
135	เชยชิดพระน้อง	128
136	เป็นตายไม่แคล้ว	129
137	องค์เอย	129
138	โฉมส่องฟ้า	129
139	ชื่นหล้าฤๅจาง	130
140	สองสาวเอย	130
141	ถึงสูญดิน	130
142	สูญดิน	131
143	สิ้นฟ้า	131
144	เอ๊ะ	131
145	ความรักสองรา	132
146	ไฉนรู้ซา	132
147	สร่างเอย	133

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

148 เพลงตระนอน ท่าที่ 1 133
149 เพลงตระนอน ท่าที่ 2 133
150 เพลงตระนอน ท่าที่ 3 134
151 เพลงตระนอน ท่าที่ 4 134
152 เพลงตระนอน ท่าที่ 5 135
153 เพลงตระนอน ท่าที่ 6 135
154 เพลงตระนอน ท่าที่ 7 136

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	ท่ารำหลักที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ	67
2	เปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องพระลอ	72
3	วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	82
4	กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	88
5	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	140
6	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	141
7	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกันในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	144
8	การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	146
9	ลักษณะของการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง	150

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะและวัฒนธรรมเป็นเครื่องหมายที่แสดงถึงความเป็นชาติเป็นมรดกทางสังคม และแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติที่มีคุณค่า ทั้งยังเป็นส่วนสำคัญที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองของประเทศชาติที่ได้รับการยกย่องและนับถือจากบรรดาอารยประเทศที่เจริญทั้งหลาย ชาติไทยเป็นชนชาติหนึ่งที่มีศิลปะการแสดงหลากหลาย ทั้งในระดับสังคมชาวบ้านและในราชสำนัก ซึ่งมูลเหตุพื้นฐานของการเกิดศิลปะการแสดงของไทย ในหนังสือศิลปะการแสดงของไทยกล่าวไว้ว่า “ศิลปะการแสดงของไทยเชื่อกันว่ามีพื้นฐานมาจากสาเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ ประการแรกเกิดจากพื้นฐานอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ เช่น ดีใจก็กระโดดโลดเต้น ส่งเสียงร้อง เสียใจก็ร้องไห้ครำ่ครวญ ต่อมาจึงได้พัฒนาอารมณ์ต่างๆเหล่านี้ ให้เป็นพื้นฐานการแสดงในที่สุด ประการที่สองเกิดจากความเชื่อทางศาสนา เช่นเชื่อว่าสิ่งรอบตัวในธรรมชาติมีอำนาจที่เร้นลับแฝงอยู่สามารถดลบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ และต่อมาได้พัฒนาเป็นระบบเทพเจ้า การอ้อนวอนธรรมชาติหรือเทพเจ้าให้เกิดความพึงพอใจเพื่อประทานผลสำเร็จ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นต้นแบบให้เกิดการสวดอ้อนวอน การขับร้องดนตรีและการฟ้อนรำ รูปแบบศิลปะการแสดงของไทย ได้พัฒนาการมาเป็นลำดับทั้งในแนวทางของศิลปะพื้นบ้าน เช่นรำระบำและละครบางประเภท ส่วนอีกแนวหนึ่งนั้นเป็นศิลปะที่อยู่ในพระบรมราชนูปถัมภ์ของพระบรมวงศ์ ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในชื่อว่าศิลปะในราชสำนักหรือการแสดงในราชสำนักซึ่งเป็นที่มาของรูปแบบนาฏศิลป์ประเภทโขน รำ ระบำ และละคร”(สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542, น. 1) จะเห็นได้ว่าจากสาเหตุทั้งสองประการที่ยกมาข้างต้นนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ศิลปะการแสดงของไทยเกิดขึ้น ขณะเดียวกันบรรพบุรุษของไทยก็มีความละเอียดอ่อนประณีตบรรจงแสดงถึงความมีสุนทรียภาพทางงานศิลป์ที่สร้างสรรค์ท่วงท่าลีลาให้อ่อนช้อยงดงาม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย นาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะการแสดงของไทยแบ่งออกเป็นหลายประเภทอาทิ โขน ระบำ ละคร เป็นต้น

ละคร หมายถึง การแสดงที่ผูกเป็นเรื่อง มีเนื้อความเหตุการณ์เกี่ยวโยงเป็นตอน ๆ ตามลำดับ ประกอบด้วยดนตรีและบทร้องตามโอกาส และลักษณะชนิดของการแสดงละครแต่ละแบบ (พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2558, น. 544) ละครไทยสามารถจำแนกประเภทโดยยึดวิธีการแสดงเป็นหลักแบ่งออกได้ 3 ประเภท ได้แก่ ละครร้อง ละครพูด และละครรำ

ละครรำ เป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยลีลาของการรำ มีบทร้องและดนตรีประกอบการรำเป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจความหมายของเรื่องราวได้ ซึ่งแบ่งตามลักษณะวิธีการแสดงออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. ละครแบบแผนดั้งเดิม ได้แก่

    1.1 ละครโนห์รา

1.2 ละครนอก

1.3 ละครใน

2. ละครปรับปรุงตามสมัยนิยม ได้แก่

2.1 ละครดึกดำบรรพ์

2.2 ละครพันทาง

2.3 ละครเสภา (จินตนา สายทองคำ, 2558, น. 123)

ในการแสดงละครไทยแต่ละประเภท กำหนดบทบาทให้ตัวละครดำเนินเรื่องอย่างหลากหลาย ทั้งอารมณ์เศร้า อารมณ์โกรธ อารมณ์ความชื่นชมยินดี อารมณ์หนึ่งที่สร้างอรรถรสและความบันเทิงให้กับผู้ชมการแสดง คือ อารมณ์รักที่มีบทการเกี้ยวพาราสี

การเกี้ยวพาราสี คือการปฏิบัติแสดงความรักระหว่างชายหญิง เป็นความต้องตาต้องใจจนอาจจะถึงขั้นมีปฏิสัมพันธ์กันหรือไม่มีปฏิสัมพันธ์กันก็เป็นได้ ซึ่งการเกี้ยวพาราสีสามารถแบ่งออกเป็นการนั่งเกี้ยวพาราสี และการยืนเกี้ยวพาราสี (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์) ส่วนใหญ่พบว่าเป็นรูปแบบของการแสดงความรัก ระหว่างตัวละครฝ่ายชาย 1 คนกับตัวละครฝ่ายหญิง 1 คนและตามธรรมเนียมปฏิบัติของไทยนั้นฝ่ายชายต้องเป็นฝ่ายเข้าหาฝ่ายหญิงก่อนเสมอ แต่การแสดงละครไทยบางเรื่องบางตอนมีความแตกต่าง โดยพบว่ามีการแสดงกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีในรูปแบบของตัวละครฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายเข้าหาฝ่ายชายก่อนดังที่ปรากฏในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ - หนีผีเสื้อ เป็นบทบาทแสดงการเกี้ยวพาราสีของนางผีเสื้อสมุทรที่กระทำต่อพระอภัยมณี นอกจากนี้พบในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศูรปนขาตีสีดา เป็นบทบาทการแสดงของนางศูรปนขาที่แสดงความรักความชื่นชมและเข้าเกี้ยวพาราสีพระราม ทั้งสองการแสดงนี้เป็นการแสดงบทบาทเกี้ยวพาราสีของหญิงต่อชายโดยที่ฝ่ายชายมิได้เต็มใจ

จากการศึกษารูปแบบการแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีของตัวละครพบว่ามีอีกรูปแบบหนึ่งที่น่าสนใจคือรูปแบบที่มีตัวละครฝ่ายชาย 1 คนกับตัวละครฝ่ายหญิง 2 คน ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

รัตติยะ วิกสิตพงศ์ (2563, 14 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2560 ให้สัมภาษณ์ว่า “ถ้าพูดถึงการเกี้ยวในละครที่มีลักษณะต่างจากชุดอื่น ๆ ก็ต้องเป็นพระลอเกี้ยวพระเพื่อนพระแพง เพราะมีตัวพระอยู่ตรงกลางตัวนางประกบข้างซ้ายขวาต่างจากชุดอื่นที่ตัวพระจะอยู่ทางซ้ายตัวนางอยู่ทางขวา และการรำบทเกี้ยวของชุดนี้เกือบจะเรียกว่าท่าคู่ก็ได้ เพราะปฏิบัติกับตัวนางทางขวาที่เป็นพี่และก็ต้องมาปฏิบัติกับตัวนางทางซ้ายที่เป็นน้อง”

นฤมัย ไตรทองอยู่ (2563, 14 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้สัมภาษณ์ว่า “ในการแสดงละครทุกประเภท จะต้องมีบทเกี้ยวด้วยกัน

ทั้งนั้น โดยทั่ว ๆ ไปก็จะเป็นตัวพระตัวนางเกี้ยวกันมีนั่งบ้างยืนบ้างตามบทของการแสดง แต่มีการแสดงชุดหนึ่งที่มีตัวละครมากกว่าสองคนทำบทเกี้ยวกัน คือเรื่องพระลอตอนเข้าห้อง ที่เห็นว่าเป็นการเกี้ยวพิเศษต่างจากปกติทั่วไป”

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2563, 15 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2548 ให้สัมภาษณ์ว่า “การเกี้ยวพาราสี คือการแสดงออกถึงอารมณ์รักที่ตัวพระมีให้กับตัวนาง เป็นการแสดงออกทางอากัปกิริยาต่าง ๆ ถ้าพูดถึงตามโครงสร้างท่ารำของการเกี้ยวไม่ว่าจะเป็นตัวพระกับตัวนาง ตัวยักษ์กับตัวนาง ตัวลิงกับตัวนาง ก็จะพบเพียงตัวละคร ชาย 1 หญิง 1 แต่มีการเกี้ยวในลักษณะพิเศษที่ไม่ใช่เพียงผู้แสดงชาย 1 หญิง 1 แต่มีผู้แสดงชาย 1 หญิง 2 เข้าเกี้ยวพร้อมกัน ซึ่งการแสดงชุดนี้อยู่ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง”

จากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยเห็นได้ว่าในกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ถือได้ว่าเป็นการเกี้ยวพาราสีในลักษณะพิเศษ ซึ่งแตกต่างจากบทบาทการเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในละครรำเรื่องอื่นๆ โดยมีลักษณะเฉพาะของการเกี้ยวพาราสีที่มีตัวละครพระ 1 และตัวนาง 2 แตกต่างจากการแสดงความรัก การเกี้ยวพาราสีของตัวละครในเรื่องอื่นๆ

ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจ ใคร่ที่จะศึกษาถึงกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีในลักษณะพิเศษว่ามีกระบวนท่ารำ รูปแบบและกลวิธีในการเกี้ยวพาราสีแตกต่างจากการเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละครชายหญิงในรูปแบบทั่วไปอย่างไร ทั้งนี้เพื่อศึกษารวบรวมองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีในลักษณะพิเศษ เป็นหลักฐานทางวิชาการในศาสตร์วิชานาฏศิลป์ละคร เพื่อประโยชน์ต่อการสอนและการแสดง การอนุรักษ์สืบสานกระบวนท่ารำสำคัญที่สืบทอดจากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยสำหรับนักศึกษา ศิลปิน ตลอดจนผู้ที่สนใจในศาสตร์วิชานาฏศิลป์ละคร จะได้ทำการค้นคว้าและขยายผลในการศึกษาต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 ศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบและการรำเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงละครรำ

1.2.2 วิเคราะห์รูปแบบและกลวิธีกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

1.3 ขอบเขตในการวิจัย

ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะกระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครรำของบทบาทพระลอในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบและอัตลักษณ์ของอาจารย์ เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพ.ศ.2558

1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.4.1 ขั้นตอนการวิจัยดำเนินการตามลำดับดังนี้

1.4.1.1 ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา แหล่งศึกษาค้นคว้า คือ

1) หอสมุดแห่งชาติ

2) ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

3) ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป

4) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.4.1.2 การสัมภาษณ์ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิดังนี้

1) ผู้มีความรู้ทางด้านการถ่ายทอดกระบวนท่ารำและมีประสบการณ์ด้านการแสดงในการแสดงละครพันทางบทบาทพระลอไม่น้อยกว่า 30 ปี

1.1) อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2558

2) ผู้มีความรู้ทางด้านการถ่ายทอดหรือประสบการณ์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เกี่ยวข้องกับละครรำของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์/กรมศิลปากรไม่น้อยกว่า 30 ปี ประกอบด้วย

2.1) อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2560

2.2) อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.3) อาจารย์รติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.4) อาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.5) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2548

2.6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤดีชนก คชเสนี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) ผู้ที่มีประสบการณ์ในด้านการบรรเลง การขับร้อง ประกอบการแสดงละครพันทางไม่น้อยกว่า 20 ปี ประกอบด้วย

3.1) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปี พ.ศ.2555

3.2) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) ผู้ที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับด้านนาฏศิลป์และวรรณกรรมไม่น้อยกว่า 20 ปีประกอบด้วย

4.4) ดร. ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

4.2) อาจารย์วีระศิลป์ ช้างขนุน ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป

4.3) อาจารย์อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา ข้าราชการบำนาญ อดีตหัวหน้าฝ่ายพัตราภรณ์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.4.1.3 ลงภาคสนาม ฝึกปฏิบัติกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1) ศึกษาบทร้อง ทำนองเพลง รวมถึงประวัติความเป็นมาของการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

2) ศึกษาท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง จากวีดีทัศน์การแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2558

3) ฝึกปฏิบัติท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง กับอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2558

1.4.1.4 สรุปรายงานการวิจัย 5 บท ประกอบด้วย

1) บทที่ 1 บทนำ

2) บทที่ 2 ละครรำ

3) บทที่ 3 การรำเกี้ยวพาราสีในละครรำ

4) บทที่ 4 กลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษ ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบอาจารย์เวณิกา บุนนาค

5) บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1.4.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง กำหนดประเด็นการสัมภาษณ์เกี่ยวกับบทบาท กระบวนท่ารำ รูปแบบและกลวิธี รวมถึงองค์ประกอบในการแสดงรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ ด้วยวิธีการบันทึกลงเครื่องบันทึกเสียงและการจดบันทึก

1.4.2.1 แนวคำถามด้านนาฏศิลป์ไทย

1) การรำเกี้ยวพาราสีคือการรำในลักษณะใดและมีกี่รูปแบบอะไรบ้าง

2) การสืบทอดกระบวนท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องเป็นเช่นไร

3) กลวิธีการรำเกี้ยวพาราสีในแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องมีอะไรบ้าง

1.4.2.2 แนวคำถามด้านดนตรี

1) วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางใช้วงดนตรีอะไรได้บ้าง

2) วงปี่พาทย์ไม้นวมสามารถจำแนกได้กี่ประเภทอะไรบ้าง

3) เครื่องดนตรีเพิ่มเติมที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางมีอะไรบ้าง

1.4.2.3 แนวคำถามด้านคีตศิลป์

1) เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอส่วนใหญ่เป็นเพลงประเภทใด

2) เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอในแต่ละเพลงให้ความหมายอย่างไร

3) เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอมีการปรับปรุงแก้ไขหรือไม่อย่างไร

1.4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา โดยประมวลข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัย การสัมภาษณ์ และจากการฝึกปฏิบัติท่ารำ นำมาสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการ

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา และกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงละครรำสำหรับผู้สนใจในการสืบค้นข้อมูล

1.5.2 ก่อให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับกลวิธีและรูปแบบกระบวนการรำเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง และเป็นเอกสารข้อมูลเชิงวิชาการเพื่อการศึกษาในศาสตร์นาฏศิลป์ไทยต่อไป

1.6 นิยามศัพท์

กลวิธี หมายถึง การรำที่มีลักษณะเฉพาะของการแสดง

เกี้ยวพาราสี หมายถึง การรำที่แสดงความรักความพึงพอใจของตัวละครฝ่ายชายและฝ่ายหญิงที่สื่อให้เห็นถึงบทบาทอารมณ์ของความรักที่ได้ถ่ายทอดให้แก่กันและกัน

ลักษณะพิเศษ หมายถึง กระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสีของตัวละครในลักษณะชาย 1 หญิง 2 คือพระลอกับพระเพื่อนพระแพง

ละครรำ หมายถึง ละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลักษณะการเกี้ยว หมายถึง การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด และการเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส

รูปแบบการเกี้ยว หมายถึง การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว และการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว

บทที่ 2

ละครรำ

การศึกษากลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยค้นคว้าจากเอกสาร ตำราวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อรวบรวมข้อมูล และองค์ความรู้ที่รับมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการศึกษา ซึ่งผู้วิจัยจำแนกหัวข้อในการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1. ความหมายของละครรำ
2. รูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของละครรำ ประกอบด้วย
   2.1 ละครชาตรี
   2.2 ละครนอก
   2.3 ละครใน
   2.4 ละครดึกดำบรรพ์
   2.5 ละครพันทาง
   2.6 ละครเสภา
3. ละครพันทาง เรื่องพระลอ
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ความหมายของ ละครรำ

ละครรำ เป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยลีลาของการรำ มีบทร้องและดนตรีประกอบการรำเป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจความหมายของเรื่องราวได้ ซึ่งแบ่งตามลักษณะวิธีการแสดงออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.1 ละครแบบแผนดั้งเดิม ได้แก่ ละครโนห์รา ละครนอก ละครใน

1.2 ละครปรับปรุงตามสมัยนิยม ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา (จินตนา สายทองคำ, 2558, น. 123)

ละครรำ หมายถึง ละครประเภทที่ใช้ศิลปะในการร่ายรำดำเนินเรื่อง (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 112)

นอกจากนี้ สุวรรณี อุดมผล (ม.ป.ป., น. 110) ยังอธิบายเพิ่มเติมว่า ละครรำแบบดั้งเดิมของไทยมีอยู่ 3 ประเภท คือ ละครชาตรี (โนราชาตรี) ละครนอก ละครใน

ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ละครรำของไทยได้รับการปรับปรุงดัดแปลงแก้ไขและผสมผสานกับการแสดงประเภทอื่น ๆ และของต่างชาติจึงเกิดละครรำแบบที่มีการปรับปรุงใหม่เกิดขึ้น คือ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง เสภารำ

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (ม.ป.ป., น. 103) ได้อธิบายไว้ว่า ละครรำจะใช้ศิลปะการร่ายรำในการดำเนินเรื่องเป็นสำคัญ ละครรำที่มีปรากฏเป็นแบบแผนมาตั้งแต่สมัยอยุธยาก็คือ ละครชาตรี ละครนอก และละครใน

ณัฐวรรณ ช่างใจ (2555, น. 16) ได้สรุปความหมายของละครรำไว้ว่า ละครรำแบบไทยเดิมเป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยศิลปะการร่ายรำ เช่น ละครชาตรี ละครนอก ละครใน เป็นต้น

จากความหมายของละครรำสรุปได้ว่า ละครรำ คือ ละครที่ดำเนินเรื่องด้วยศิลปะการร่ายรำ แบ่งออกเป็น ละครรำแบบดั้งเดิมของไทย ได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน และละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครเสภา โดยละครรำแบบดั้งเดิมและแบบที่ปรับปรุงขึ้นใหม่มีวิวัฒนาการมาตามลำดับของยุคสมัย สืบเนื่องในการสืบสานและพัฒนาจากยุคอยุธยาถึงยุครัตนโกสินทร์ ทั้งในด้านรูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบของการแสดง

2. รูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของละครรำ

2.1 ละครรำแบบดั้งเดิม

2.1.1 ละครชาตรี

ในสมัยโบราณละครชาตรีเป็นที่นิยมแพร่หลายทางภาคใต้ของไทย เรื่องที่แสดงจะนิยมแสดงเรื่องพระสุธนและนางมโนห์รา จึงเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า โนห์ราชาตรี เพราะชาวใต้มักจะชอบพูดตัดพยางค์หน้า (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 116) หลักฐานที่กล่าวถึงการนำละครจากภาคใต้เข้ามาสู่ภาคกลางนั้น ตามคำตรัสเล่าของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ กล่าวว่ามีในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อ พ.ศ.2312 คราวเสด็จไปปราบเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชครั้งหนึ่ง เมื่อ พ.ศ.2323 ในการฉลองพระแก้วมรกตครั้งหนึ่ง ส่วนละครโนห์ราชาตรีที่แพร่หลายในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น เข้ามาในราว พ.ศ.2387 สมัยรัชกาลที่ 3 คณะที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 4 คือ ละครชาตรีคณะนายหนู (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2507 อ้างถึงใน ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, ม.ป.ป., น. 106) กล่าวได้ว่าละครชาตรีเริ่มมาจากการนิยมเล่นในภาคใต้ของไทย และได้นำขึ้นมาเล่นในภาคกลางหลายครั้งจนได้รับความนิยมเช่นกัน

2.1.1.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

การแสดงละครชาตรีเป็นการดำเนินเรื่องแบบรวบรัด รวดเร็ว และไม่เน้นความพิถีพิถันในการแสดงมากนัก เน้นความสนุกสนานและกระบวนท่ารำที่วิจิตรพิสดาร ก่อนเริ่มการแสดงต้องมีการทำพิธีบูชาครูโดยมีสิ่งของที่ต้องใช้ในการบูชา ได้แก่ ธูป เทียน หมากพลู เงิน เป็นต้น เมื่อเสร็จพิธีการไหว้ครูแล้วปี่พาทย์จึงจะเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อให้คนดูทราบว่าที่นี่จะมีการแสดงละครและร้องประกาศหน้าบท เพื่อเป็นการร้องเชิญครูเพื่อความเป็นสิริมงคลอีกครั้งหนึ่ง ต่อจากนั้นก็มีตัวยืนเครื่องหรือที่เรียกว่าตัวนายโรงออกมารำซัดหน้าบทตามเพลง โดยในการรำซัดหน้าบทนี้เป็นการป้องกันอันตรายต่าง ๆ ซึ่งจะต้องมีการใช้คาถาอาคมประกอบการรำเพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่าง

ราบรื่น ดังเช่นมนตรี ตราโมท ได้อธิบายขั้นตอนของการรำซัดหน้าบทไว้ว่า การรำซัดนี้ในโบราณขณะที่รำตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วย เพื่อป้องกันเสนียดจัญไรและกระทำยำเยียต่าง ๆ วิธีเดินวนรำซัดก่อนการแสดงนี้ จะรำเวียนซ้ายเรียกว่าชักใยแมลงมุมหรือชักยันต์ ต่อจากการรำซัดหน้าบทเวียนซ้ายแล้วก็เริ่มจับเรื่อง ตัวละคอนขึ้นนั่งเตียงแสดงต่อไป การแสดงละคอนชาตรีตัวละคอนร้องเองไม่ต้องมีต้นเสียง ตัวละคอนที่นั่งอยู่ ณ ที่นั้น ก็เป็นลูกคู่ไปในตัว และเมื่อเลิกการแสดงจะรำซัดอีกครั้งหนึ่งว่าอาคมถอยหลังรำเวียนขวา เรียกว่า คลายยันต์ เป็นการถอนอาถรรพณ์ทั้งปวง (2540, น. 8) กล่าวได้ว่าลำดับวิธีการแสดงละครชาตรีเริ่มด้วย 1) การทำพิธีบูชาครู 2) ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง 3) ร้องประกาศหน้าบท 4) รำซัดหน้าบทตามเพลง สุดท้ายจึงเริ่มจับเรื่องแสดง

2.1.1.2 องค์ประกอบการแสดงละครชาตรี

1) เรื่องที่ใช้ในการแสดง ในอดีตนิยมแสดงเพียงไม่กี่เรื่อง เนื่องจากผู้แสดงมีเพียง 3 คนเท่านั้น จึงต้องใช้เรื่องและตอนที่แสดงที่มีจำนวนตัวละครเพียงพอ เช่นเรื่องมโนห์รา ตัวนายโรงจะแสดงเป็นพระสุธน ตัวนางเป็นนางมโนห์รา ตัวตลกแสดงเป็นพรานบุญ และอีกเรื่องหนึ่งเป็นเรื่องรถเสน ตัวนายโรงแสดงเป็นรถเสน ตัวนางแสดงเป็นนางเมรี ตัวตลกแสดงเป็นม้าของรถเสน เป็นต้น เนื่องจากเรื่องดังกล่าวมีตัวแสดงน้อยเหมาะสมกับการแสดงละครชาตรี ในระยะต่อมาได้มีการนำบทละครนอกเข้ามาใช้สำหรับแสดงละครชาตรีมากขึ้น ส่วนมากนิยมคัดเพียงตอนที่สนุกสามารถดูได้หลายรอบโดยไม่เกิดความเบื่อหน่าย ซึ่งบทละครชาตรีที่นำมาแสดงนั้น ได้แก่

1.1) บทพระราชนิพนธ์ละครนอก ได้แก่เรื่อง ไชยเชษฐ์ตอนขับสุวิญชา ตอนนางแมวเย้ยซุ้ม สังข์ทองตอนเสี่ยงพวงมาลัย ตอนนางมณฑาลงกระท่อม สังข์ศิลป์ชัยตอนตกเหว ตอนเสนากุฎเข้าเมือง คาวีตอนสันนุราชซุบตัว ตอนคันธมาลีขึ้นหึง ไกรทองตอนวิมาลาขึ้นเมืองมนุษย์ มณีพิชัยตอนมณีพิชัยเป็นข้าเจ้าพราหมณ์ ขุนช้างขุนแผนตอนแต่งงานพระไวย

1.2) บทละครชาตรีซึ่งนำมาจากบทละครนอก (สำนวนชาวบ้าน) ได้แก่ เรื่องลักษณวงศ์ตอนถวายพราหมณ์ถึงฆ่าพราหมณ์เกสร แก้วหน้าม้า ตะเพียนทอง สังข์ทองตอนกำเนิดพระสังข์ วงษ์สวรรรค์ จันทวาทตอนตรีสุริยพบจินดาสมุทร โม่งป่า พระพิมพ์สวรรค์ สุวรรณหงส์ ตอนกุมพลถวายม้า พระรถเสน โกมินทร์ พิกุลทอง พระทิณวงศ์ กายเพชรกายสุวรรณ อุณรุท พระประจงเลขา จำปาสี่ต้น ฯลฯ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 124)

2) ผู้แสดง แต่เดิมผู้แสดงละครชาตรีใช้ผู้ชายแสดงล้วน มีเพียง 3 คน ได้แก่ ตัวพระหรือเรียกอีกอย่างว่านายโรง ตัวนาง และตัวตลก ตัวตลกนี้ยังเป็นตัวละครเบ็ดเตล็ดต่างๆตามเนื้อเรื่อง เช่น ฤาษี พราน สัตว์ เป็นต้น ต่อมาการแสดงละครชาตรีเริ่มมีผู้แสดงเพิ่มมากขึ้น รวมทั้งเริ่มมีตัวละครที่เป็นผู้หญิงแสดงเป็นตัวสำคัญ ส่วนผู้ชายแสดงเป็นตัวตลกหรือตัวประกอบเท่านั้น

3) ดนตรีและเพลงร้อง ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี ซึ่งประกอบไปด้วย ปี่ โทน กลองชาตรี (กลองขนาดย่อม) ฆ้องคู่ ฉิ่งและกรับ ต่อมาเปลี่ยนเป็นใช้ปี่พาทย์เครื่องห้าเช่นเดียวกับ

การแสดงละครนอก ประกอบไปด้วย ปี่ ระนาด ตะโพน กลอง ฆ้องวง บางแห่งมีการใช้ม้าล่อแทนฆ้อง และเพิ่มกลองแขกเข้ามาผสมวงด้วย

4) การแต่งกายละครชาตรีสันนิษฐานกันว่า เดิมคงแต่งแบบพื้นเมือง เป็นแต่แต่งให้ทะมัดทะแมงเพื่อสะดวกในการรำ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 122) ซึ่งสอดคล้องกับทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (ม.ป.ป., น. 107) ได้กล่าวว่า การแสดงละครในยุคแรกเริ่มเมื่อใช้ผู้ชายแสดงแต่งอย่างคนธรรมดาสามัญ เพียงแต่แต่งให้รัดกุมขึ้นเพื่อให้ทำบทบาทได้สะดวก ไม่สวมเสื้อ ระยะต่อมาตัวนายโรงแต่งกายยืนเครื่อง ประกอบด้วย นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงข้อเท้า นุ่งผ้าโจงกระเบน คาดเจียระบาด มีห้อยหน้าห้อยข้าง สวมสังวาล ทับทรวง กรองศอทับบนตัวเปล่าศีรษะสวมเทริดสำหรับตัวนางใช้ผ้าแถบห่มเป็นสไบ ตัวตลกหรือตัวเบ็ดเตล็ดก็แต่งตัวอย่างคนธรรมดา แต่จะใช้ผ้าขาวม้าเป็นหลัก เช่น เมื่อจะแสดงเป็นนกก็ใช้ผ้าขาวม้าคุมต่างปีก เมื่อจะแสดงเป็นยักษ์ก็สวมหัวยักษ์หรือใช้ผ้าขาวม้าโพกหัว เมื่อจะแสดงเป็นม้าก็เอาผ้าขาวม้าคาบไว้ที่ปากและทำมือกำหลวมๆให้คล้ายม้า เป็นต้น ในสมัยปัจจุบันเริ่มมีผู้แสดงเพิ่มมากขึ้น รวมทั้งเริ่มมีตัวละครที่เป็นผู้หญิงแสดงเป็นตัวสำคัญมากขึ้น ส่วนผู้ชายแสดงเป็นตัวตลกหรือตัวประกอบเท่านั้น จึงทำให้มีการสวมเสื้อแสดงแทนการถอดเสื้ออย่างแต่ก่อน การแต่งกายของละครชาตรีในปัจจุบันมีลักษณะเหมือนกับการแต่งกายของละครนอก แต่ไม่ค่อยพิถีพิถันมากนัก เสื้อและผ้านุ่งนิยมสีที่ตัดกัน เช่น ผ้านุ่งสีแดงมักใช้เสื้อสีเขียว ผ้านุ่งสีม่วงมักใช้เสื้อสีเหลือง เป็นต้น ส่วนตัวประกอบพิเศษอื่น ๆ เช่น เงาะ พระกุมาร แก้วหน้าม้า เป็นต้น เครื่องแต่งตัวเหมือนตัวพระและตัวนางทั่วไป จะทราบได้จากเครื่องสวมศีรษะว่าแสดงเป็นตัวอะไร

5) สถานที่ที่ใช้แสดง ในสมัยโบราณใช้เสา 4 ต้น ปัก 4 มุม มีผ้ากั้นทำเป็นหลังคาใช้ บังแดดบังฝน มีเตียง 1 เตียง และมีเสากลางโรง 1 ต้น เรียกว่า เสามหาชัย ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญมากเพราะมีความหมายถือว่าแทนองค์พระวิสสุกรรม หรือเป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จลงมาประทับ มีนิยายอันเกี่ยวกับเสานี้อยู่เรื่องหนึ่งว่า พระเทพสิงขรกับแม่ศรีคงคาซึ่งเป็นสามีภริยากัน เป็นผู้สามารถในการแสดงละคอนชาตรีอย่างเลิศ แต่เป็นคนเข็ญใจต้องเที่ยวแสดงละคอนเร่ร่อนไปในที่ต่าง ๆ เพื่อหาเลี้ยงตัว การแสดงละครของพระเทพสิงขรกับแม่ศรีคงคามีศิลปะถึงขนาด จนใคร ๆ ก็เลื่องลือไปทั่วเมือง ตลอดจนนางฟ้าก็พากันลงมาดูและเพลิดเพลินจะลืมขึ้นเฝ้าพระอิศวร พระอิศวรก็กริ้วตรัสว่าจะจัดละคอนโรงใหญ่ขึ้นแสดงบ้าง เพื่อประชันและทำลายการแสดงละคอนของพระเทพสิงขรและแม่ศรีคงคา พระวิสสุกรรมจึงทูลเตือนว่า พระองค์เป็นเจ้าโลกจะไปทำการทับถมทำลายผู้น้อยนั้นหาเป็นการสมควรไม่ พระอิศวรก็ไม่ยอมจัดการแสดงจนได้ พระวิสสุกรรมก็เข้าด้วยพระเทพสิงขรและแม่ศรีคงคาบอกว่าถ้าจะแสดงเมื่อใดให้ทำที่ประทับไว้จะมากำกับคุ้มครองอยู่ด้วย เพื่อปกป้องผองภยันอันตรายและมิให้แพ้พระอิศวรได้ จึงได้ทำเสาผูกผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรง พระวิสสุกรรมก็มาประทับเป็นประธานอยู่ตลอดเวลาแสดง ทำให้ละคอนชาตรีไม่แพ้ละคอนโรงใหญ่

ของพระอิศวรได้ (พูน เรืองนนท์, ม.ป.ป. อ้างถึงใน มนตรี ตราโมท, 2540, น. 6-7) จากเรื่องเล่าข้างต้นคงเป็นต้นเหตุที่ทำให้มีประเพณีสืบต่อกันมาว่า โรงละครชาตรีต้องมีเสากลางหนึ่งต้น ซึ่งเสานี้นอกจากจะใช้เป็นตัวแทนองค์พระวิสสุกรรมแล้ว ยังเป็นที่ผูกซองคลี (ซองสำหรับใส่อาวุธในการแสดง) เพื่อความสะดวกและรวดเร็วในการหยิบใช้อาวุธของผู้แสดงในปัจจุบันโรงละครชาตรีมีลักษณะสร้างเป็นโรงละครชั่วคราวรูปสี่เหลี่ยมคนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน คือด้านหน้า ด้ายซ้ายและด้านขวา

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นสรุปได้ว่า ละครชาตรีเป็นที่นิยมในภาคใต้เมื่อในอดีต โดยรูปแบบและวิธีการแสดงนั้นเป็นการดำเนินเรื่องแบบรวดเร็ว เน้นความสนุกสนานและท่ารำที่วิจิตรพิสดารตัวละครร้องเอง เจรจาเอง ขั้นตอนการแสดงละครชาตรีมีทั้งสิ้น 5 ขั้นตอนดังนี้ 1) การทำพิธีบูชาครู 2) ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง 3) ร้องประกาศหน้าบท 4) รำซัดหน้าบท 5) จับเรื่องแสดง เนื่องจากแต่เดิมผู้แสดงละครชาตรีมีเพียง 3 คนเท่านั้น คือตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก ทำให้มีข้อจำกัดในการเลือกเรื่องและตอนที่จะนำมาแสดงเพราะจะต้องมีตัวละครเพียงพอสำหรับออกแสดงจึงทำให้นิยมแสดงเพียงแต่เรื่องพระสุธนมโนห์ราเพียงเรื่องเดียว ต่อมาได้มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงรวมทั้งได้ให้ตัวละครที่เป็นผู้หญิงแสดงเป็นตัวสำคัญจึงส่งผลให้จากการแต่งกายในแต่ก่อนเป็นเพียงแต่งแบบสามัญชนธรรมดาเท่านั้น แต่แต่งให้รัดกุมแน่นหนาเพื่อให้ผู้แสดงสะดวกในการทำท่าทาง ต่อมาเมื่อได้มีการเพิ่มตัวละครที่เป็นหญิงขึ้นทำให้มีการสวมเสื้อแสดงละครแทนการถอดเสื้อแสดง ใช้วงปี่พาทย์ชาตรีประกอบการแสดง ตลอดจนโรงละครชาตรีต้องมีเสากลางโรงหนึ่งต้นซึ่งเชื่อกันว่าเป็นตัวแทนขององค์พระวิสสุกรรม และยังเป็นที่ผูกซองคลี (ซองที่ใส่อาวุธในการแสดง) เพื่อความสะดวกในการหยิบใช้อาวุธต่างๆในระหว่างทำการแสดงในปัจจุบันโรงละครชาตรีมีลักษณะสร้างเป็นโรงละครชั่วคราวรูปสี่เหลี่ยม คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน คือด้านหน้า ด้านซ้ายและด้านขวา

2.1.2 ละครนอก

แต่เดิมการเล่นละครนอกคงมาจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวบ้านรำและร้องแก้กัน เช่น เพลงพวงมาลัย เพลงปรบไก่ เป็นต้น เข้าใจว่าละครนอกคงได้แบบอย่างมาจากละครชาตรีจึงได้มีการผูกเรื่องขึ้น โดยนำนิทานพื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งบทแสดงเป็นละคร ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาที่มาของคำว่า “ละครนอก” นั้นสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507, น. 17-18) ทรงอธิบายไว้ว่า “ละครนอก เข้าใจว่าคงเรียกละครเฉย ๆ แต่เมื่อมีละครในกำเนิดขึ้นจึงคิดเรียกละครพื้นเมืองตามที่มีมาแต่เดิมว่า ละครนอก เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างละครสองประเภทนี้” นอกจากนี้ มนตรี ตราโมท (2540, น. 13) ได้อธิบายที่มาของคำว่า “ละครนอก” ไว้เช่นกัน โดยมีความว่า “ละคอนแบบที่เรียกว่าละคอนนอกนี้ แต่โบราณทีเดียวก็เป็นละคอนพื้นเมืองทั่วๆไป คงเรียกแต่ว่าละคอนเฉย ๆ เพราะยังไม่มีคู่ที่จะต้องแบ่งเรียกอย่างใด จนเมื่อได้เกิดละคอนนางในขึ้น เห็นจะ

ราวรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยา จึงได้บัญญัติชื่อเรียกให้เห็นความแตกต่างกันขึ้น โดยเรียกละครพื้นเมืองที่ผู้ชายแสดงอยู่ทั่ว ๆ ไปนั้นว่าละคอนนอก และละคอนที่เกิดในพระราชฐานว่าละคอนใน” ข้อความข้างต้นทำให้ทราบว่าที่มาของคำว่าละครนอกเกิดขึ้นจากความต้องการที่ให้เห็นถึงความแตกต่างของละครในที่ใช้นางในเล่นในเขตพระราชฐานกับละครนอกที่ใช้ผู้ชายเล่นเป็นละครพื้นเมืองทั่วไป

2.1.2.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงจบก็จะเริ่มการแสดงเนื้อเรื่องทันที โดยละครนอกมีการมุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก ดำเนินเรื่องรวดเร็วและแสดงออกไปทางตลกขบขัน หากตอนใดหรือช่วงใดที่มีช่องทางที่จะเล่นตลกได้ ผู้แสดงก็จะเล่นตลกอยู่อย่างนั้นนาน ๆ โดยไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่องและเวลาของการแสดง อีกทั้งไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผน จารีตประเพณีมากนัก ผู้แสดงร้องเอง รำเอง จึงจะต้องคล่องแคล่วว่องไวทั้งในการรำ การร้อง และมีปฏิภาณไหวพริบในการเจรจาโต้ตอบบทซึ่งกันและกัน รวมทั้งมีอิสระในการดำเนินเรื่องและบทเจรจาซึ่งในบางครั้งก็ใช้ท่าทางและคำพูดที่มีความหยาบโลนผสมอยู่ ตัวแสดงที่รับบทเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ นางพญา เสนาอำมาตย์ ก็สามารถเล่นมุขตลกคลุกคลีปะปนกันอย่างไม่ถือตัว เพื่อสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม ศิลปะในการร่ายรำเน้นความว่องไว กระฉับกระเฉง รวดเร็ว ไม่พิถีพิถันกับกระบวนการร่ายรำอย่างละครใน แต่จะเน้นความรู้สึกให้เด่นชัดแสดงอย่างสมบทบาทเป็นจริงเป็นจัง กล่าวได้ว่ารูปแบบและวิธีการแสดงละครนอก ลดขั้นตอนต่าง ๆ ไปมากด้วยเน้นตามความต้องการของผู้ชมเป็นหลักที่นิยมความสนุกสนาน ตลกขบขัน และรวดเร็ว

2.1.2.2 องค์ประกอบการแสดงละครนอก

1) เรื่องที่ใช้ในการแสดง แต่เดิมนำมาจากนิทานพื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งบทแสดงเป็นละคร ในปัจจุบันการแสดงละครนอกนั้นสามารถแสดงได้ทุกเรื่องยกเว้น 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท เนื่องจากเป็นเรื่องที่มีไว้สำหรับแสดงละครใน สมัยอยุธยาเรื่องที่ใช้สำหรับแสดงละครนอกนั้นคงมีอยู่เป็นจำนวนมาก ซึ่งยังคงหลงเหลือต้นฉบับมาจนถึงปัจจุบันซึ่งอยู่ในหอสมุดแห่งชาติ มีทั้งสิ้น 19 เรื่อง ในจำนวน 19 เรื่องนี้สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงให้ความเห็นว่า “บทละครครั้งกรุงเก่าที่มีฉบับอยู่ในหอพระสมุดฯ บัดนี้ 14 เรื่อง จะบอกชื่อไว้พอให้รู้ว่าละครเรื่องใดมีมาแต่ครั้งกรุงเก่าแล้วบ้าง คือ

เรื่องการเกษ	1
เรื่องคาวี	1
เรื่องไชยทัต	1
เรื่องพิกุลทอง	1
เรื่องพิมพ์สวรรค์	1

เรื่องพิณสุริวงศ์ 1
เรื่องนางมโนห์รา 1
เรื่องโม่งป่า 1
เรื่องมณีพิไชย 1
เรื่องสังข์ทอง 1
เรื่องสังข์ศิลป์ไชย 1
เรื่องสุวรรณศิลป์ 1
เรื่องสุวรรณหงษ์ 1
เรื่องโสวัต 1

นอกจากนี้มีบทละครนอกสำนวนกลอนเป็นของเก่าก่อนรัชกาลที่ 2 อยู่อีก 5 เรื่อง คือ

เรื่องไกรทอง 1
เรื่องโคบุตร 1
เรื่องไชยเชษฐ์ 1
เรื่องพระรถ 1
เรื่องศิลป์สุริวงศ์ 1

เข้าใจว่าเป็นเรื่องละครครั้งกรุงเก่าเหมือนกัน แต่บทที่มีอยู่ในหอพระสมุดฯ จะเป็นของแต่งครั้งกรุงเก่าหรือกรุงธนบุรี หรือในรัชกาลที่ 1 พิเคราะห์ดูไม่แน่ใจเหมือน 14 เรื่องที่กล่าวมาข้างต้น” (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2507, น. 129-131)

ในระยะต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดให้ละครผู้หญิงของหลวงได้เล่นละครนอก จึงทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นใหม่เฉพาะตอนที่จะให้ละครผู้หญิงของหลวงเล่น คือ เรื่องไชยเชษฐ์ 4 เล่มสมุดไทย เรื่องสังข์ทอง 6 เล่มสมุดไทย
เรื่องไกรทอง 2 เล่มสมุดไทย เรื่องมณีพิไชย 1 เล่มสมุดไทย
เรื่องคาวี 4 เล่มสมุดไทย

แต่เรื่องสังข์ศิลป์ชัยนั้น กล่าวกันว่าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแต่งถวายเมื่อยังดำรงพระยศเป็นพระเจ้าลูกยาเธอ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นแต่ทรงพระราชนิพนธ์แก้ไขเป็นหนังสือ 2 เล่มสมุดไทย (พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ, 2545, น. 2-3) กล่าวได้ว่ามีผู้แต่งบทละครนอกไว้เป็นจำนวนมาก หลายสำนวน ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยละครนอกสามารถแสดงได้ทุกเรื่องยกเว้น 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท เนื่องจากเป็นเรื่องที่มีไว้สำหรับแสดงละครใน

2) ผู้แสดง ละครนอกแต่เดิมใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน ตัวละครมีเพียง 3 ตัวอย่างละครชาตรี ต่อมาภายหลังมีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงแบบไม่จำกัดจำนวน เพราะต้องขึ้นอยู่กับ

เรื่องและตอนที่นำมาแสดง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงโปรดให้มีละครนอก ของหลวงโดยใช้นางในราชสำนักเป็นผู้แสดง จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เมื่อมีประกาศว่าด้วยเรื่องอนุญาตให้มีละครผู้หญิงได้ จึงส่งผลให้มีผู้แสดงทั้งหญิงและชายเล่นประสมโรงกันซึ่งปรากฏว่าผู้ชมนิยมละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงมากกว่า ผู้แสดงที่เป็นชายจึงค่อย ๆ ลดน้อยลง นอกจากนี้สิ่งสำคัญของผู้แสดงก็คือ ความคล่องแคล่ว กระฉับกระเฉง มีความสามารถในการร้อง การรำ รวมถึงยังต้องมีความสามารถในการที่จะหาคำพูดมาใช้ในการแสดงได้อย่างทันท่วงทีทันเหตุการณ์ ตลอดจนผู้แสดงต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการเจรจาอย่างชัดเจน เพราะผู้แสดงต้อง ร้องเองเจรจาเองในขณะที่แสดง ทั้งนี้ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดงถือเป็นหัวใจหลักของละครนอกมาแต่เดิม ถึงแม้ว่าในปัจจุบันจะมีผู้ร้องผู้บอกบทให้กับผู้แสดงก็ตามแต่ผู้แสดงก็ยังต้องใช้ความสามารถของตนในการเจรจาแบบด้นสดเพื่อให้เรื่องได้ดำเนินไปได้อย่างสนุกสนาน

3) ดนตรีและเพลงร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอกในช่วงแรก สันนิษฐานว่าคงจะใช้ดนตรีไม่มากชนิด เนื่องจากต้องเดินทางไปแสดงตามที่ต่างๆตามแต่จะมีผู้ว่าจ้าง ต่อมาได้มีการพัฒนาเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้าซึ่งประกอบไปด้วย ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ก่อนการแสดงละครปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรงเย็นเพื่อเป็นการเรียกคนดู และในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงนั้นมีไม่มากและไม่ได้ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงอย่างละครใน เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้มักจะเป็นเพลงประกอบกิริยาอาการทั่วๆไป เช่น เชิด รัว เสมอ โอด เป็นต้น เพลงร้องที่ใช้มักเป็นเพลงชั้นเดียวหรือเพลงสองชั้นที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว รวบรัด กระฉับกระเฉง เพื่อเป็นการเอื้อต่อการแสดงที่เน้นการแสดงที่รวดเร็วประกอบกับละครนอกมีผู้ชายแสดงล้วน ดังนั้นเพลงที่บรรเลงจึงต้องมีลักษณะเหมาะสมกับผู้แสดง ดังที่มนตรี ตราโมท (2540, น. 12-13) ได้กล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทยว่า “ในสมัยโบราณละคอนนอกนี้มีแต่ผู้ชายเท่านั้นเป็นผู้แสดง เพลงปี่พาทย์ที่บรรเลงในสมัยนั้นจะต้องบรรเลงด้วยเสียงที่เรียกว่า “ทางกรวด” หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ทางนอก” (เทียบบันไดโดเมเยอร์ของสากล) อันเป็นเสียงที่ผู้ชายร้องได้สะดวก ต่อมาเมื่อมีผู้หญิงแสดงละคอนนอกกันมากเข้า จนท่วมสถิติละคอนผู้ชาย ปี่พาทย์จึงได้เปลี่ยนเสียงสำหรับบรรเลงเพลงประกอบละคอนนอกลดลงมาบรรเลงในเสียงที่เรียกว่า “ทางใน” (เทียบบันไดเสียงซอลเมเยอร์ของสากล) ซึ่งเป็นเสียงของละคอนใน สืบมาจนบัดนี้” นอกจากนี้เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมักมีคำว่านอกติดกับชื่อเพลง เช่น เพลงช้าปี่นอก เพลงร่ายนอก เพลงชมดงนอก เพลงปีนตลิ่งนอก เพลงโอ้โลมนอก เป็นต้น

4) การแต่งกายของละครนอกในชั้นแรกตัวละครแต่งตัวอย่างคนธรรมดาสามัญ เช่นเดียวกับละครชาตรี ดังที่ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนากุล (ม.ป.ป., น. 112) ได้กล่าวไว้ว่า แต่เดิมผู้แสดงละครนอกคงจะแต่งตัวอย่างคนสามัญ เช่นเดียวกับละครชาตรีในยุคแรกต่อมาก็มีเพียงตัวนายโรงที่แต่งยืนเครื่อง ในยุคหลังเมื่อเกิดมีละครในขึ้นในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา ละครนอกจึง

เลียนแบบแต่งเครื่องละครเต็มที่ตามอย่างละครใน ซึ่งสอดคล้องกับ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 233) ที่ได้กล่าวไว้ว่า “ละครนอกที่เล่นกันชั้นแรกในประเทศนี้เห็นจะแต่งตัวอย่างคนสามัญ เป็นแต่แต่งให้รัดกุมแน่นแฟ้นทำบทบาทได้สะดวก ถ้าหากว่าจะทำบทเป็นตัวต่างเพศก็เป็นแต่เอาเครื่องประดับประกอบเข้าพอให้คนดูรู้ว่าทำบทเป็นตัวใด ดังเช่นเอาผ้าขาวม้าห่มสไบเฉียงให้รู้ว่าทำบทเป็นหญิง และใส่หน้ากากหรือเขียนหน้าให้รู้ว่าทำบทเป็นยักษ์มารเป็นต้น อันเครื่องแต่งตัวอย่างเช่นละครแต่งเป็นยืนเครื่องก็ดี เป็นนางก็ดี เข้าใจว่าเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นต่อภายหลังในชั้นเมื่อเล่นละครกันแพร่หลายแล้ว” ต่อมาเมื่อละครนอกได้แพร่หลายจนมีผู้นิยมมากขึ้น จึงทำให้มีผู้คิดค้นประดิษฐ์เครื่องแต่งกายให้มีความงดงาม วิจิตรตระการตามากขึ้น เนื่องจากได้แบบอย่างมาจากเครื่องแต่งกายของละครในแต่ไม่ประณีตและงดงามเท่า เมื่อเกิดละครผู้หญิงเล่นในพระราชฐาน ละครนอกจึงได้รับเอาการแต่งตัวของละครในมาใช้ ตัวละครเกือบทุกตัวไม่ว่าจะเป็นตัวเอก ตัวรอง ก็จะแต่งยืนเครื่องทั้งนั้น ต่างกันเพียงเครื่องประดับศีรษะ ทั้งนี้ก็ยังมีตัวละครที่ไม่ต้องแต่งกายยืนเครื่องก็คือพวกตัวประกอบ เช่น ฤๅษี เสนา ตัวตลก เป็นต้น

5) สถานที่ที่ใช้แสดงโรงละครนอกมีลักษณะสร้างเป็นโรงละครชั่วคราวรูปสี่เหลี่ยมคนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน คือด้านหน้า ด้ายซ้ายและด้านขวา ภายในโรงละครมีการกั้นฉากผืนเดียว ด้านหน้าฉากเป็นที่แสดงด้านหลังฉากเป็นที่แต่งกายและที่พักของนักแสดง มีประตูทางเข้าออก 2 ข้าง มีการตั้งเตียงตรงกลางด้านหน้าไว้สำหรับให้ตัวละครนั่ง ต่อมาได้มีการพัฒนาให้มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ดังเช่น ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (ม.ป.ป., น. 115) ได้กล่าวไว้ว่า “โรงละครนอก... เริ่มมีการสร้างฉากประกอบตามท้องเรื่องตามอย่างละครชนิดอื่นๆในสมัยรัชกาลที่ 5”

จากการศึกษาพบว่า ที่มาของคำว่าละครนอกนั้นสันนิษฐานว่าคงจะมาจากมีการเล่นละครนางในหรือที่เรียกกันว่าละครในขึ้น จึงคิดชื่อเรียกละครของชาวบ้านว่าละครนอกเพื่อให้เกิดความแตกต่าง ละครนอกคงได้แบบอย่างมาจากละครชาตรีมุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผน ผู้แสดงที่รับบทตัวสูงศักดิ์ก็สามารถเล่นคลุกคลีกับตัวละครต่ำศักดิ์ได้อย่างไม่ถือตัว โดยเรื่องที่ใช้แสดงนั้นนำมาจากนิทานพื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งบทแสดงเป็นละคร ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยมีตัวละคร 3 - 4 คนเท่านั้นเช่นเดียวกับละครชาตรี ต่อมาเมื่อเป็นที่นิยมมากขึ้นจึงได้มีการปรับปรุงพัฒนาให้มีรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากเดิม ได้แก่ เพิ่มจำนวนผู้แสดงให้เพียงพอกับเนื้อเรื่องที่เล่น มีการนำเรื่องใหม่ ๆ เข้ามาแสดง คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายเพิ่มเติมจากของเดิมให้มีความสวยสดงดงามมากขึ้นตัวละครเกือบทุกตัวแต่งกายยืนเครื่องทั้งนี้ก็ยังมีตัวละครที่ไม่ต้องแต่งกายยืนเครื่องก็คือพวกตัวประกอบ เช่น ฤๅษี เสนา ตัวตลก เป็นต้น มีการใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง รวมถึงมีกวีทำหน้าที่แต่งกลอนให้มีความไพเราะแทนการที่ผู้แสดงต้องด้นสดเอง

2.1.3 ละครใน

คำที่เรียกว่า “ละครใน” เข้าใจว่าจะมาแต่เรียกกันในชั้นแรกว่า ละครนางใน หรือละครข้างใน แล้วจึงเลยเรียกแต่โดยย่อว่า “ละครใน” (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา, 2546, น. 230)

คำว่า “ละครใน” อาจมาจากคำว่าละครนางใน หรือละครข้างใน ซึ่งหมายถึงละครผู้หญิงที่แสดงกันในราชสำนัก (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, ม.ป.ป., น. 115)

จากข้อความที่กล่าวมาสรุปได้ว่าละครในนั้นอาจมาจากคำว่า ละครนางใน หรือละครข้างในในระยะต่อมามีการเรียกชื่อให้สั้นลงจึงทำให้เหลือเพียงคำว่า “ละครใน”

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507, น. 15-16) ทรงกล่าวถึงความเป็นมาของละครในไว้ในตำนานละครอิเหนาดังนี้ “อันมูลเหตุที่จะมีละครผู้หญิงขึ้นในสยามประเทศนี้ ยังไม่พบเรื่องราวกล่าวไว้ ณ ที่ใด จึงได้แต่พิเคราะห์ดูโดยเค้าเงื่อนอันมีในเรื่องตำนานของโขนละคร สันนิษฐานว่าชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา (บางทีจะใช้ชั้นในก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับเรื่องรามสูร เป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่นกล่าวนี้ในพระราชพิธีอันใดอันหนึ่งในราชนิเวศน์ เป็นทำนองเช่นเล่นดึกดำบรรพ์ที่กล่าวมาเป็นเดิมก่อน บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครในจึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทำนองเมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องขึ้นแล้ว จะเลยเป็นแบบแผนสำหรับเล่นในการพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์ เหมือนอย่างที่โขนหลวงเคยเล่นการพระราชพิธีข้างภายนอก ต้นเดิมของละครผู้หญิงน่าจะเป็นเช่นว่ามานี้” เห็นได้ว่าต้นกำเนิดของละครในมาจากการเล่นระบำเรื่องในสมัยโบราณและเกิดวิวัฒนาการจนกลายเป็นละครผู้หญิงของหลวงหรือที่เรียกว่าละครใน

2.1.3.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

ละครในเป็นละครของหลวงที่เล่นกันอยู่ในเขตพระราชฐานชั้นในซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงจัดให้มีขึ้นโดยให้พวกข้าราชการฝ่ายในตั้งแต่พระสนมลงมาเป็นผู้แสดง ซึ่งการแสดงละครในนี้จะเริ่มด้วยการโหมโรงตามจารีตก่อนการแสดง จากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรง อาจเป็นชุดจับระบำรำฟ้อน หรือจับระบำเรื่องสั้น ๆ เช่นชุดดอกไม้เงินดอกไม้ทอง นารายณ์ปราบนนทก รามสูรเมขลา เป็นต้น แล้วจึงเข้าเรื่องที่จะแสดง เนื่องจากการแสดงละครในนั้นผู้แสดงจะเป็นนางในซึ่งมีความงดงามทั้งรูปร่างหน้าตาและท่วงท่ากิริยาอาการ ดังนั้นการแสดงจึงมุ่งเน้นศิลปะในการร่ายรำที่ประณีต งดงาม ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างเชื่องช้าไม่รวดเร็วอย่างละครนอก รวมถึงยังต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด ไม่นิยมแสดงบทตลกขบขันโลดโผน ผู้แสดงไม่ต้อง ร้องเองเพราะมีต้นเสียงและลูกคู่เป็นผู้ร้อง ผู้แสดงมีหน้าที่รำไปตามบทร้องและเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น

2.1.3.2 องค์ประกอบการแสดงละครใน

1) เรื่องที่ใช้ในการแสดง แต่เดิมละครในแสดงเพียงเรื่องอุณรุท และรามเกียรติ์ ซึ่งคงจะคัดเลือกแต่ตอนที่เหมาะสมแก่การรำนำมาแสดงซึ่งเรื่องอุณรุทและรามเกียรติ์เป็นเรื่องเกี่ยวกับพระนารายณ์อวตารลงมาปราบทุกข์เข็ญ ทั้งสองเรื่องนี้เป็นพงศาวดารที่เกิดจากความเชื่อของชนชาติอินเดียโดยถือว่าการเล่นแสดงตำนานทั้งสองเรื่องนี้ทำให้เกิดสวัสดิมงคลแก่ผู้แสดงและผู้ชม อีกทั้งยังเป็นเรื่องที่เหมาะแก่การเฉลิมพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดินซึ่งยกย่องกันว่าเสมือนสมมติเทพ เปรียบเสมือนพระนารายณ์อวตารลงมาเพื่อปราบทุกข์เข็ญและปกป้องราษฎรให้ร่มเย็นสงบสุข และเนื่องจากประเทศไทยนั้นได้รับอิทธิพลทางศาสนามาจากประเทศอินเดียจึงได้นิยมนำเอาการแสดงละครของอินเดียมาด้วย ต่อมาในสมัยสมเด็จพระบรมโกศ เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ ซึ่งเป็นพระราชธิดาได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็กขึ้น ละครในจึงมีแสดงเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็กเพิ่มขึ้น แต่อิเหนาใหญ่นั้นมีเนื้อเรื่องและชื่อตัวละครที่ซับซ้อนและไม่สนุกสนาน จึงทำให้อิเหนาเล็กเป็นที่นิยมมากกว่า ด้วยเหตุที่อิเหนาใหญ่ไม่ได้รับความนิยมในการนำไปเล่นละครในจึงทำให้ละครข้างนอกนำไปเล่นกันทำให้อิเหนาใหญ่หรือดาหลังไม่นับว่าเป็นละครในเหมือนเรื่องอิเหนา จึงสรุปได้ว่าเรื่องที่ใช้แสดงละครในมีเพียง 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา

2) ผู้แสดงละครในเริ่มแรกใช้ผู้แสดงเป็นหญิงในพระราชสำนัก หรือที่เรียกว่านางใน เพราะเชื่อกันว่าที่ใช้ผู้หญิงล้วนเป็นผู้แสดงนั้นเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่ง มีได้เฉพาะของหลวงเท่านั้น จึงทำให้พวกเจ้านายและขุนนางต่าง ๆ ที่อยากมีละครในไว้ครอบครอง จำเป็นต้องใช้ผู้ชายแสดงโดยที่กระบวนการร้อง การรำ และแบบแผนการแสดงต่างๆเป็นไปตามแบบละครใน ดังเช่นละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งมีนายทองอยู่ กับนายรุ่งเป็นตัวเอก ได้เป็นครูละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้น (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล, ม.ป.ป., น. 115) จนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงยกเลิกข้อห้ามในเรื่องละครของหลวงจึงสั่งให้มีการแสดงผสมระหว่างชายหญิง แต่ผู้หญิงจะแสดงเป็นตัวหลักหรือตัวสำคัญ ผู้ชายจะแสดงเป็นเพียงตัวประกอบ เช่น เสนา ตัวตลก เป็นต้น

3) ดนตรีและเพลงร้องที่ใช้ประกอบการแสดงละครในคือวงปี่พาทย์ เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ขึ้นอยู่กับสถานที่และโอกาสที่ใช้แสดง แต่เปลี่ยนใช้ปี่ในแทนปี่นอก และมีการเทียบเสียงที่ต่างจากละครนอก กล่าวคือ ต้องเทียบเสียงที่บรรเลงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้หญิงที่เรียกว่า “ทางใน” และด้วยเหตุที่ละครในเป็นละครที่มุ่งเน้นศิลปะการร่ายรำ ความไพเราะของเพลงร้องและดนตรี รวมทั้งมีการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด จึงทำให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างเชื่องช้า ซึ่งไม่ว่าจะเสียเวลาไปมากเท่าใดไม่เป็นเรื่องสำคัญเพราะฉะนั้นการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงละครในจึงต้องดำเนินจังหวะค่อนข้างช้าแต่ก็ไม่ควรยืดยาวจนเกินไป เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครในใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมากกว่าการแสดงละครนอก

เช่น เพลงคุกพาทย์ เพลงบาทสกุณี เพลงตระนิมิต เป็นต้น เพลงร้องอัตราของเพลงที่ใช้ในการบรรเลงและการขับร้องละครในมักใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวเพราะเป็นจังหวะปานกลาง การขับร้องเป็นทางในคือ มีการเทียบเสียงให้เหมาะสมกับผู้หญิง คนร้องต้องมีความพิถีพิถันในการร้อง ไม่มีบทตลก คนร้องมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่เช่นเดียวกับละครนอก ซึ่งเพลงที่ใช้ในการแสดงละครในส่วนใหญ่จะมีคำว่า “ใน” ลงท้าย เช่น ช้าปี่ใน โอ้ชาตรีใน ร่ายใน เป็นต้น มนตรี ตราโมท (2531, น. 310-311) ได้กล่าวถึงการร้องของละครในไว้ว่า“การร้องประกอบการแสดงละครในก็มีวิธีการเหมือน ๆ กับการร้องประกอบละคอนนอกที่กล่าวมาแล้วเพียงแต่ร้องให้ถูกประเภทของละคอนคือเลือกเพลงที่มีลักษณะเฉพาะของละคอนใน เช่น เพลงช้าปี่ใน เพลงร่ายใน โอ้ปี่ใน โอ้ชาตรีใน และโอ้โลมใน เป็นต้น คนร้องก็จะต้องมีพิถีพิถันในการร้องให้นุ่มนวล ดำเนินจังหวะค่อนข้างช้าเพื่อให้ตัวละคอนรำได้งดงาม คนร้องต้องมีทั้งต้นเสียงและลูกคู่เช่นเดียวกับประกอบละคอนนอก โดยเฉพาะต้นเสียงนอกจากได้เพลงดังกล่าวมาแล้วจะต้องได้เพลงที่ใช้แสดงละคอนในเป็นประจำทุก ๆ เพลง เช่น เพลงระบำสี่บท (พระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่ง บะหลิ่ม) เพลงชมโฉม เพลงลงสรงโทน ฯลฯ จะต้องรู้จักพิจารณาว่าบทที่จะร้องนั้นเป็นบทประกอบกรณีใด เพราะในบทละคอนโบราณนั้นบางทีก็เขียนบอกชื่อเพลงไว้เพียงย่อ ๆ ซึ่งหมายความไปได้หลายเพลง เช่น เขียนบอกไว้หน้าบทร้องเพียงว่าโทนเท่านั้น ผู้ร้องจะต้องดูใจความในบทร้องนั้นเอาเองว่าหมายถึงเพลงอะไร ถ้าเป็นบทลงสรงแต่งตัว เช่น “ต่างองค์ชำระสระสนาน สุคนธ์ธารปนทองผ่องใส” ก็ต้องร้องเพลงลงสรงโทน ถ้าเป็นบททรงม้าหรือชมม้าพระที่นั่ง เช่น บทร้องขึ้นต้นว่า “ม้าเอยม้าต้น ผ่านดำขำขนสลับสี” ก็ต้องร้องเพลงโทนม้า เพลงโทนม้าหรือโทนรถนี้มีทำนองเหมือนกันแล้วแต่บทชมรถหรือบทชมม้าก็เรียกชื่อตามพาหนะนั้น การร้องเพลงร่ายของละคอนในโบราณก็ร้อง 2 เที่ยว (ต้นเสียงเที่ยวหนึ่ง ลูกคู่เที่ยวหนึ่ง) เหมือนละคอนนอก และปัจจุบันก็มักจะร้องเที่ยวเดียวเช่นเดียวกัน แต่การร้องร่ายของละคอนในมีเป็นพิเศษอีกอย่างหนึ่ง คือการร้องที่เรียกว่ารื้อหรือรื้อร่าย การร้องรื้อหรือรื้อร่ายนี้เป็นการร้องทอดจังหวะให้ช้าและแทรกเอื้อนพอสมควรเฉพาะคำเดียวซึ่งเป็นคำขึ้นต้นบท และร้องทำนองรื้อเฉพาะต้นเสียงเท่านั้น เมื่อลูกคู่ร้องรับซ้ำคำนั้นก็ร้องอย่างร่ายในธรรมดา คำต่อ ๆ ไปก็ร้องอย่างร่ายธรรมดาตลอดไป การร้องรื้อหรือรื้อร่ายใช้เฉพาะบทที่เริ่มเปลี่ยนอิริยาบถที่สำคัญ ๆ ของตัวละคอน และไม่ใช้พร่ำเพรื่อนานๆจึงจะมีร้องครั้งหนึ่ง”

4) การแต่งกายของละครใน แต่งกายแบบยืนเครื่องเช่นเดียวกับละครนอก ต่างกันตรงที่ละครในจะมีความพิถีพิถันและประณีตงดงามมากกว่า รวมทั้งละครในเป็นละครของหลวงที่ใช้ผู้หญิงแสดงจึงจำเป็นต้องให้ผู้แสดงสวมเสื้อ ซึ่งการแต่งกายยืนเครื่องที่วิจิตรงดงามของละครในนี้ ต่อมาละครนอกและละครชาตรีก็ได้รับอิทธิพลด้วย โดยมีการปรับปรุงเครื่องแต่งกายตามอย่างให้งดงามขึ้น

5) สถานที่ที่ใช้แสดง แต่เดิมละครในจัดแสดงเฉพาะในเขตพระราชฐาน หรืออาจแสดงในงานพระราชพิธีที่สำคัญของบ้านเมือง เช่นในงานสมโภชช้างเผือก งานสมโภชพระพุทธบาท เป็นต้น โดยเมื่อต้องแสดงนอกเขตพระราชฐานก็จะมีการสร้างโรงละครชั่วคราว ซึ่งต่อมาในสมัยปัจจุบันไม่ได้จำกัดสถานที่ในการแสดงแต่ต้องมีเวทียกพื้นเท่านั้น

จากการศึกษาพบว่าละครในมีที่มาจากหลายชื่อ เช่น ละครนางใน ละครข้างใน ละครในพระราชฐาน เป็นต้น ในระยะต่อมามีการเรียกชื่อให้สั้นลงจึงทำให้เหลือเพียงคำว่า “ละครใน” รูปแบบและวิธีการแสดงละครในนี้จะเริ่มด้วยการโหมโรง จากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรง อาจเป็นชุดจับระบำรำฟ้อน หรือจับระบำเรื่องสั้น ๆ แล้วจึงเข้าเรื่องที่จะแสดง การแสดงจะมุ่งเน้นศิลปะในการร่ายรำที่ประณีต งดงาม ดำเนินเรื่องเชื่องช้า รวมถึงยังต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด ไม่นิยมแสดงบทตลก ผู้แสดงไม่ต้องร้องเองเพราะมีต้นเสียงและลูกคู่เป็นผู้ร้อง ผู้แสดงมีหน้าที่รำไปตามบทร้องและเพลงหน้าพาทย์เท่านั้น เรื่องที่ใช้ในการแสดงแต่เดิมละครในแสดงเพียงเรื่องอุณรุท และรามเกียรติ์ ต่อมาในสมัยสมเด็จพระบรมโกศ เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ ซึ่งเป็นพระราชธิดาได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็กขึ้น จึงทำให้เรื่องที่ใช้แสดงละครในมีเพียง 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ผู้แสดงละครในเริ่มแรกใช้ผู้แสดงเป็นหญิงในพระราชสำนักหรือที่เรียกว่านางใน ซึ่งพวกเจ้านายและขุนนางต่าง ๆ ที่อยากมีละครในไว้ครอบครองจำเป็นต้องใช้ผู้ชายแสดง โดยที่กระบวนการร้อง การรำ และแบบแผนการแสดงต่าง ๆ เป็นไปตามแบบละครใน ดังเช่นละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ซึ่งมีนายทองอยู่ กับนายรุ่งเป็นตัวเอก ได้เป็นครูละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้น จนถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงยกเลิกข้อห้ามในเรื่องละครของหลวงจึงสั่งให้มีการแสดงผสมระหว่างชายหญิง ดนตรีและเพลงร้องที่ใช้ประกอบการแสดงละครในคือวงปี่พาทย์ เครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ขึ้นอยู่กับสถานที่และโอกาสที่ใช้แสดง แต่เปลี่ยนใช้ปี่ในแทนปี่นอก และมีการเทียบเสียงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้หญิง ที่เรียกว่า ทางใน ซึ่งเพลงที่ใช้ในการแสดงละครในส่วนใหญ่จะมีคำว่า “ใน” ลงท้าย เช่น ช้าปี่ใน โอ้ซาตรีใน ร่ายใน เป็นต้น การแต่งกายของละครใน จะแต่งกายแบบยืนเครื่อง สถานที่ที่ใช้แสดง แต่เดิมละครในจะจัดแสดงเฉพาะในเขตพระราชฐาน หรืออาจแสดงในงานพระราชพิธีที่สำคัญของบ้านเมือง โดยเมื่อต้องแสดงนอกเขตพระราชฐานก็จะมีการสร้างโรงละครชั่วคราว ซึ่งต่อมาในสมัยปัจจุบันไม่ได้จำกัดสถานที่ในการแสดงแต่ต้องมีเวทียกพื้นเท่านั้น

จากการศึกษารูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของละครรำแบบดั้งเดิมทั้ง 3 ประเภท พบว่า ละครรำแบบดั้งเดิมทั้ง 3 ประเภทมีองค์ประกอบที่เหมือนกันและต่างกัน กล่าวคือ ละครนอกได้รับเอารูปแบบและวิธีการดำเนินเรื่อง การแต่งกายในยุคแรก ผู้แสดง รวมทั้งสถานที่ที่ใช้ในการแสดงมาจากละครชาตรีทั้งสิ้น แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัยและความต้องการของ

ผู้ชมมากขึ้น ซึ่งต่างจากละครในที่มีการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีในรูปแบบและวิธีการดำเนินเรื่อง รวมทั้งการแต่งกายและเพลงร้องอย่างเคร่งครัด

2.2 ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่

2.2.1 ละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงละครชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมกันปรับปรุงวิธีการแสดงให้ผิดแปลกไปจากละครรำอย่างเก่า แต่ยังยึดหลักและแบบแผนของละครในและได้มีการพัฒนามาจากการเล่น “คอนเสิร์ต” (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 141) โดยนำวิธีการของตะวันตกมาปรับปรุงและผสมผสานให้เข้ากับละครรำของไทย ซึ่งมีวิวัฒนาการ 4 ระยะจนกลายเป็น “ละครดึกดำบรรพ์” จนถึงปัจจุบันโดยมีรายละเอียดดังนี้

ระยะที่ 1 คอนเสิร์ต สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมกับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ จัดการแสดงดนตรีเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ในรูปแบบการบรรเลงดนตรีไทยแบบผสมวง ทั้งวงมโหรี วงเครื่องสายผสมไวโอลิน และวงโยธวาทิต ขับร้องประสานเสียงเข้ากับปี่พาทย์ เรื่องของการบรรเลงแบบใหม่นี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเรียกว่าคอนเสิร์ต ดังที่ได้อธิบายไว้ว่า “สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์รับทรงช่วยเลือกบท และเพลงดนตรีตลอดจนอำนวยการซักซ้อม ส่วนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นผู้เลือกหาคนขับร้องกับดนตรี จึงมีการขับร้องเรียกว่า “คอนเสิต” Concert ตามภาษาฝรั่งเกิดขึ้นก่อนและเป็นเริ่มแรกที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ จะช่วยกันคิดแก้ไขปรับปรุงกระบวนเล่นขยายจากคอนเสิตให้วิตถารยิ่งขึ้นเป็นลำดับมา” (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2528 อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 83)

ระยะที่ 2 คอนเสิร์ตเรื่องหรือละครมืด สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงแก้ไขการบรรเลงคอนเสิร์ต ให้เป็นบทขับร้องเรื่องเดียวต่อกัน ในลักษณะการเล่าเรื่อง โดยการนำเอาบทละครรำของเก่ามาบรรจุเพลงขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขน ละคร กำหนดความยาวของการแสดงให้มีเวลาประมาณ 1 ชั่วโมง เรียกตามดุริยางคศัพท์ว่า “เพลงตับ” แต่ผู้ที่ได้รับฟังกลับเรียกว่า “ละครมืด” ดังที่หม่อมเจ้าหญิงดวงจิตร จิตรพงศ์ อธิบายไว้ว่า “ผู้ที่ได้ฟังเรียกกันเพลงตับอันบรรเลงเป็นเรื่องราว ซึ่งทรงประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ว่า ละครมืด เพราะฟังแล้วบังเกิดจินตนาการนึกเห็นภาพโขน ละคร ตอนนั้น ๆ ” (นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยา, 2506, น. 24) บทคอนเสิร์ตเรื่องพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีทั้งสิ้น 4 ชุด ดังนี้

1) ชุดนางลอย บรรเลงครั้งแรกเมื่อ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับเคานต์ออฟตุริน แห่งอิตาลี บทคอนเสิร์ตเรื่องชุดนี้ภายหลังได้ทรงพระนิพนธ์เพิ่มเติมในช่วงต้นให้พอเหมาะกับการแสดงสำหรับผู้ชมไทย

2) ชุดพรหมาสตร์ บรรเลงครั้งแรกเมื่อ 17 เมษายน พ.ศ. 2442 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับ มองสิเออร์ดูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน

3) ชุดนาคบาศ ปรับปรุงแก้ไขขึ้น เพื่อเตรียมบรรเลงในงานต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่แห่งปรัสเซียแต่มิได้แสดง ขณะนี้ยังไม่สามารถสืบค้นปี และโอกาสที่บรรเลงครั้งแรกได้

4) ชุดบวงสรวงวิลิศมาหรา บรรเลงครั้งแรกเมื่อ เดือนธันวาคม พ.ศ.2442 ในการรับเสด็จเจ้าชายเฮนรี่ แห่งปรัสเซีย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 84-85) จากบทคอนเสิร์ตพระนิพนธ์เบื้องต้น 3ชุดแรก ได้แก่ชุด ชุดนางลอย ชุดพรหมาสตร์ และชุดนาคบาศ เป็นบทขับร้องที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ ส่วนชุดบวงสรวงวิลิศมาหรา เป็นบทขับร้องที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ซึ่งเห็นได้ว่าบทละครของเก่าที่นำมาตัดต่อ ปรับปรุงให้เป็นบทคอนเสิร์ตเรื่องนั้นเป็นบทละครที่มีไว้สำหรับเล่นละครในทั้งสิ้น

ระยะที่ 3 คอนเสิร์ตประกอบภาพคนนิ่ง(Tableaux Vivantes) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จัดให้ผู้แสดงแต่งตัวตามท้องเรื่อง แล้วทำท่านิ่งประกอบการแสดงคอนเสิร์ตเรื่อง ซึ่งมีลักษณะคล้ายภาพเขียนในหนังสือ เพื่อเป็นการสนองพระราชประสงสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศสยามมงกุฎราชกุมาร ที่โปรดให้พระอนุชาและพระราชวงศ์ที่ยังทรงพระเยาว์แต่งพระองค์ต่าง ๆ แสดงตามท้องเรื่องในท่าหยุดนิ่งประกอบการบรรเลงดนตรีและการขับร้อง

ระยะที่ 4 ละครดึกดำบรรพ์ ในปี พ.ศ.2434 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้ตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ไปราชการที่ยุโรปได้มีโอกาสชมการแสดงอุปรากรจึงได้นำแนวคิดมาปรับปรุงกระบวนการแสดงละครรำของไทยจึงทูลปรึกษาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อพัฒนากระบวนการเล่นคอนเสิร์ตเรื่องให้แปลกออกไปอีก โดยการปรับปรุงละครรำอันเป็นจุดเริ่มต้นของละครดึกดำบรรพ์ มีบุคคลสำคัญที่ร่วมดำเนินการได้แก่

1) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ทรงนิพนธ์บท ปรับปรุงวิธีการแสดง ตลอดจนการฝึกซ้อมกำกับการแสดง

2) เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร ณ อยุธยา) เป็นกำลังด้านสถานที่ ผู้แสดง นักร้อง นักดนตรี และอุปกรณ์ในการแสดง

3) หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา เป็นผู้ประดิษฐ์และฝึกซ้อมท่ารำ

4) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันท์) ปรับปรุงทำนองดนตรี

5) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) ปรับปรุงเพลงร้อง

(วีระศิลป์ ช้างขนุน, 2556, น. 78)

2.2.1.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

เริ่มต้นด้วยการโหมโรง จากนั้นก็เข้าเรื่องการแสดง ซึ่งผู้แสดงจะต้องร้องและเจรจาเองรวมทั้งรำด้วยลีลาท่ารำที่งดงามแบบอย่างละครในแต่อาจจะไม่ประณีตเท่า ในส่วนของการดำเนินเรื่องนั้นเหมือนกับละครนอกกล่าวคือ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว กระชับรัดกุม บทขับร้องมีอยู่ไม่มากนัก บางตอนมีการแทรกบทเจรจาเป็นร้อยแก้ว มีแต่บทที่เป็นคำพูดไม่มีบทที่เป็นกิริยาอาการ จึงทำให้ผู้แสดงต้องแสดงบทให้เห็นชัด สมจริง ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจผ่านลีลาท่าทางได้ การแสดงมีการแบ่งเป็นฉากเป็นตอน การฟ้อนรำนั้นมีน้อยเนื่องจากมีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วจึงมีเพียงการรำใช้บทเป็นพื้นเท่านั้น แต่ถ้าหากจำเป็นต้องอวดกระบวนท่ารำ หรือระบำรำฟ้อนก็นิยมใช้ผู้แสดงเป็นหมู่จำนวนมาก โดยเฉพาะในฉากสุดท้ายตอนจบจะเน้นการฟ้อนรำงามๆผู้แสดงจำนวนมาก ๆ เพื่อให้เกิดความอลังการในฉากจบเช่นเดียวกับละครโอเปร่า

2.2.1.2 องค์ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์

1) เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ส่วนมากเป็นเรื่องที่นำมาจากการแสดงละครนอก ได้แก่

1.1) บทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เท่าที่มีต้นฉบับปรากฏ ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง มี 3 ตอน คือ ทิ้งพวงมาลัย ตีคลี ถอดรูป เรื่องคาวี มี 3 ตอน คือ เผาพระขรรค์ ชุบตัว หึง เรื่องอิเหนา มี 3 ตอน คือ ตัดดอกไม้ฉายกริช ไหว้พระ บวงสรวง เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้น มี 3 ตอน คือ ตกเหว ตามหา เห็นนิมิต และ ภาคปลาย มี 3 ตอน คือ คืนลำเนา เข้าเมือง ต้อนรับ เรื่องกรุงพาณชมทวีป มี 2 ตอน คือ กำเริบฤทธิ์ อวตาร เรื่องรามเกียรติ์ มี 1 ตอน คือ ศูรปนขาตีสีดา เรื่องอุณรุท เรื่องมณีพิชัย

1.2) พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องศกุนตลา เรื่องท้าวแสนปม เรื่องพระเกียรติรถ

1.3) พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่องพระยศเกตุ เรื่องสองกรวรวิก เรื่องจันทกินรี

1.4) พระยาศรีภูริปรีชา (กมล สาลักษณ) แต่งบทละครดึกดำบรรพ์เพียงเรื่องเดียว ได้แก่ เรื่องสิทธิธนู

2) ผู้แสดง แต่เดิมผู้แสดงละครรำแบบละครใน ละครนอกแบบหลวง และละครพันทางจะมีหน้าที่รำใช้บทเพียงอย่างเดียว ส่วนการขับร้องเป็นหน้าที่ของต้นเสียงและลูกคู่ เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละคร

ดึกดำบรรพ์ให้บทร้องมีลักษณะเป็นคำพูดของตัวละครโดยตลอด ดังนั้นจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ตัวละครจะต้องทั้งร้องและพูดบทเองไปพร้อม ๆ กับการร่ายรำสอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ (2531, น. 118) ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์ไว้ว่า “ผู้แสดงต้องมีความสามารถรำทำบทเข้ากับจังหวะเพลงและสามารถ เจราจากับขับร้องบทของตนได้ด้วยตนเอง เมื่อเป็นเช่นนี้ผู้ที่จะได้รับเลือกให้เป็นตัวละครเล่นละครดึกดำบรรพ์ จะต้องมีคุณสมบัติ 2 ประการ คือ ต้องเป็นผู้มีเสียงดี ขับร้องเพราะและจะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างงาม รำสวย ยิ่งตัวเอกในเรื่องด้วยแล้ว ต้องคัดเลือกด้วยความพินิจพิเคราะห์เป็นอย่างมาก” กล่าวได้ว่าผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ผู้ชายเป็นเพียงตัวประกอบเท่านั้น และผู้แสดงต้องมีความสามารถในด้านการรำที่งดงาม และการขับร้องที่มีความไพเราะ (ซึ่งผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์นี้เองที่เป็นคนสร้างความน่าสนใจแก่ผู้ชม แต่ก็จะสามารถหาชมได้ยากเช่นกัน)

3) ดนตรีและเพลงร้อง วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นการผสมวงดนตรีขึ้นใหม่ โดยใช้วงปี่พาทย์แต่เลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้ม นุ่มนวล เหมาะแก่การบรรเลงและการขับร้องของตัวละครที่จะต้องร้องเอง ซึ่งวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 11 ชนิด ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ยเพียงออ และ/หรือขลุ่ยอู้(ขลุ่ยอู้เกิดขึ้นปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นขลุ่ยขนาดใหญ่ มีเสียงต่ำทุ้ม จึงนำมาผสมในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์) กลองตะโพน 2 ลูก ฆ้องหุ่ย 7 ลูก(เดิมมี 8 ลูกเทียบเสียงระดับสูงสุด และต่ำสุดเป็นคู่แปด มีระดับสูงต่ำต่างกัน 7 เสียง ใบที่ 1 และใบที่ 8 เป็นเสียงเดียวกันแต่ต่างระดับ จึงสันนิษฐานว่าอาจมีการตัดใบที่ 8 ทิ้งในภายหลัง) ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง และซออู้ (เฉพาะซออู้นี้มีเพิ่มเข้ามาภายหลังเมื่อจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวีและสังข์ศิลป์ชัย เพื่อใช้สีเคล้าเพลงหุ่นกระบอกในลักษณะการสีผสมวงไม่ใช่สีคลอกับการขับร้อง ทำให้ซออู้กลายเป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ด้วย) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 93) ในส่วนของเพลงร้องสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการประพันธ์เพลงและบทร้อง จึงทรงนิพนธ์เพลงและบทร้องสำหรับเล่นละครดึกดำบรรพ์ไว้หลายเพลง ใช้เพลงที่คัดเลือกมาให้เหมาะกับบทร้อง ซึ่งในบทขับร้องของละครดึกดำบรรพ์นั้นไม่นิยมกล่าวหรือขึ้นต้นให้รู้ว่าตัวละครกำลังมีกิริยาอาการหรืออารมณ์ความรู้สึกอย่างไรเพราะตัวละครแสดงให้เห็นอยู่แล้ว

4) การแต่งกายของละครดึกดำบรรพ์แต่งแบบยืนเครื่องเหมือนละครนอกแบบหลวงกับละครใน นอกจากนี้ยังสามารถแต่งกายให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในเรื่อง จึงไม่จำเป็นต้องแต่งกายยืนเครื่องตลอดเวลาอย่างละครรำแบบเดิม เช่นละครดึกดำบรรพ์ เรื่องจันทกินรี เป็นต้น รวมทั้งได้มีการเพิ่มศิลปะการแต่งหน้าตัวละครขึ้นมาให้มีความงดงามด้วยการแก้ไขข้อบกพร่องในหน้าตาของแต่ละบุคคล มีการเขียนคิ้วทาปาก ลงสีพื้นให้เป็นธรรมชาติ สำหรับบท

เจ้าเงาะใช้วิธีการเขียนหน้า และม้วนผมเป็นหลอดรอบศีรษะแทนการสวมหัวเงาะอย่างแต่ก่อน เป็นต้น

5) สถานที่ที่ใช้แสดง มีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวที ดังที่ ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2522 อ้างถึงในสุจิตรา จรจิตร, 2522, น. 32) กล่าวถึงโรงละครดึกดำบรรพ์ไว้ว่า “มีลักษณะโรงละครเลียนแบบโรงละครของอังกฤษ คือมีขนาดเล็ก จุคนได้ประมาณ 500 - 600 คน มีที่นั่งแบบธรรมดาและแบบเป็นบล็อก ๆ ไว้สำหรับผู้ชมที่มากันเป็นครอบครัว” นอกจากนี้ละครดึกดำบรรพ์ยังมีการใช้ฉากประกอบการแสดง และแบ่งเป็นตอนเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่องจึงมีม่านกั้นเพื่อช่วยในการเปิด - ปิดเมื่อการแสดงจบแต่ละฉาก รวมทั้งมีการใช้เครื่องกลไกและเครื่องประกอบฉากต่าง ๆ ให้สมจริง เช่น ใช้ไฟฟ้าช่วยให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นเวลากลางวัน เป็นต้น

จากการศึกษาละครดึกดำบรรพ์ สามารถสรุปได้ว่า ละครดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงละครชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมกันปรับปรุงวิธีการแสดงให้ต่างไปจากละครรำในรูปแบบเก่า โดยได้นำวิธีการของตะวันตกมาปรับปรุงและผสมผสานให้เข้ากับละครรำของไทย ซึ่งมีวิวัฒนาการ 4 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 คอนเสิร์ต

ระยะที่ 2 คอนเสิร์ตเรื่องหรือละครมืด

ระยะที่ 3 คอนเสิร์ตประกอบภาพคนนิ่ง(Tableaux Vivantes)

ระยะที่ 4 ละครดึกดำบรรพ์

รูปแบบและวิธีการแสดง เริ่มต้นด้วยการโหมโรง เข้าเรื่องการแสดง รำด้วยลีลาท่ารำที่งดงามแบบอย่างละครใน การดำเนินเรื่องรวดเร็ว กระชับรัดกุม บทขับร้องมีอยู่ไม่มากโดยผู้แสดงจะต้องร้องและเจรจาเอง การแสดงมีการแบ่งเป็นฉากเป็นตอน การฟ้อนรำนั้นมีน้อยแต่ถ้าหากจำเป็นต้องอวดกระบวนท่ารำก็นิยมใช้ผู้แสดงเป็นหมู่จำนวนมาก โดยเฉพาะในฉากสุดท้ายตอนจบเน้นการฟ้อนรำงาม ๆ ผู้แสดงจำนวนมาก ๆ เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ส่วนมากเป็นเรื่องที่นำมาจากการแสดงละครนอก ผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์มีทั้งแบบหญิงล้วนและแบบชายจริงหญิงแท้ และผู้แสดงต้องมีความสามารถในด้านการรำที่งดงาม และการขับร้องที่มีความไพเราะ ดนตรีและเพลงร้อง ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ซึ่งเครื่องดนตรีจะมีเสียงทุ้ม นุ่มนวล เหมาะแก่การบรรเลงและการขับร้องของตัวละครที่จะต้องร้องเอง การแต่งกายของละครดึกดำบรรพ์แต่งแบบยืนเครื่อง นอกจากนี้ยังสามารถแต่งกายให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในเรื่อง จึงไม่จำเป็นต้องแต่งกายยืนเครื่องตลอดเวลาอย่างละครรำแบบเดิม สถานที่ที่ใช้แสดงมีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวทีมีการใช้ฉากประกอบการแสดงแบ่งเป็นตอนและเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง

2.2.2 ละครพันทาง

ละครพันทาง เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ผู้ที่ได้คิดริเริ่มเป็นท่านแรกคือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) นิยมนำเรื่องราวของพงศาวดารชาติต่าง ๆ เช่น มอญ พม่า ลาว เขมร มาผูกเป็นบทละครไว้ใช้สำหรับแสดง เดิมเรียกละครชนิดนี้ตามชื่อเจ้าของคณะว่า “ละครเจ้าคุณมหินทร์” ลักษณะการแสดงดำเนินทางละครนอก และมีการจัดแสดงที่โรงละครปริ้นเธียเตอร์ในบ้านของท่าน เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมีโอกาสได้ชมงานการแสดงต่าง ๆ จากต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากท่านได้เป็นอุปทูตไปเจริญสัมพันธไมตรี ณ ประเทศอังกฤษในสมัยพระนางวิกตอเรีย ท่านจึงได้นำเอาหลักการแสดงต่าง ๆ ที่ท่านได้ชมมาปรับปรุงรูปแบบการแสดง รวมไปถึงปรับปรุงโรงละครของท่านให้มีความทันสมัยมากขึ้น ต่อมาเมื่อเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงถึงแก่อสัญกรรม เจ้าหมื่นไวยวรนาถ (บุศย์) บุตรชายของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ได้สืบทอดละครต่อจากบิดาและคณะละครก็เปลี่ยนชื่อเป็นละครบุศย์มหินทร์ หรืออีกชื่อที่พบคือ บุตรมหินทร์ เจ้าหมื่นไวยวรนาถได้มีโอกาสพาคณะละครไปแสดงที่กรุงเซนต์ปีเตอร์สเบิร์กในประเทศรัซเซียและประเทศอื่น ๆ อีกมากมาย เป็นการแสดงที่ต่างประเทศเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่การไปครั้งนี้ไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร ต่อมาเมื่อนายบุศย์สิ้นอายุละครก็ตกเป็นของคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดินทร์ ณ กรุงเทพ และใช้ชื่อเรียกละครคณะนี้ว่าผสมสามัคคีต่อมาจนเลิกกิจการ

นอกจากคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว พบว่ายังมีละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งใช้ชื่อว่าละครนฤมิตรเป็นละครคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงละครพันทางเป็นอย่างมาก เนื่องจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ และสามารถดัดแปลงวรรณคดีต่าง ๆ ทั้งไทยและต่างชาติให้เป็นบทละครที่ไพเราะได้อีกทั้งมีพระมารดา (เจ้าจอมมารดาเขียน) และหม่อม (ม.ล.ต่วนศรี วรวรรณ) เป็นครูละครที่ให้คำปรึกษา ซึ่งละครพันทางคณะนฤมิตรนี้จัดแสดงเกี่ยวกับเรื่องพงศาวดารไทยส่วนใหญ่ ซึ่งต่างจากละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงที่นำเอาพงศาวดารออกภาษาของชาติต่าง ๆ มาแสดง เรื่องที่นำมาจัดแสดงมีอยู่หลายเรื่องด้วยกัน เช่น เรื่องวีรสตรีถลาง คุณหญิงโม พระยาจักรีโรงฆ้อง เจ้าพระยานคร เป็นต้น แต่เนื่องจากไม่ค่อยเป็นที่นิยมจึงทรงหันมาจัดการแสดงเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ผจญภัย ทำให้คนดูเกิดความนิยมขึ้น แต่ละครคณะนฤมิตรต้องเลิกไป เนื่องจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงมีราชการมากหม่อมต่วนไม่มีกำลังที่จะทำต่อไปได้จึงเลิกกิจการ

แต่ต่อมาภายหลัง รัชกาลที่ 5 ทรงโปรดให้หม่อมต่วนหัดละครขึ้นใหม่ หม่อมต่วนจึงทูลปรึกษาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แล้วตกลงเลือกเอาเรื่องพระลอสำหรับเล่นถวายโดยจัดทำและนิพนธ์บทเฉพาะพระลอตอนกลางขึ้นก่อน พระเจ้าบรมวงศ์เธอ

กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้นิพนธ์บทและเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอที่จัดทำขึ้นใหม่นี้เป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง จึงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ พระราชทานละครนฤมิตรเป็นละครหลวง เรียกว่า “ละครหลวงนฤมิตร”

2.2.2.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

การแสดงละครพันทางเริ่มต้นด้วยการโหมโรง จากนั้นก็เข้าเรื่องการแสดงมีการแบ่งเป็นฉากตามท้องเรื่อง ดำเนินเรื่องด้วยคำร้องและบทเจรจา ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ลีลาท่ารำใช้ท่ารำของไทยและชาติที่เกี่ยวข้องรวมทั้งท่าทางของสามัญชน

2.2.2.2 องค์ประกอบการแสดงละครพันทาง

1) เรื่องที่ใช้ในการแสดงส่วนใหญ่นิยมนำเรื่องในพงศาวดารของต่างชาติมาแสดงหรือบทละครที่มีหลายเชื้อชาติหลายภาษา เช่นเรื่องราชาธิราช เรื่องพระลอ เรื่องห้องสิน เรื่องตั้งฮั่น เรื่องสามก๊ก เรื่องหงอไต้ เรื่องซุยกัง เรื่องบ้วยฮวยเหลา นอกจากนี้มีการนำเรื่องหนังสือกลอนอ่านมาแต่งเป็นบทละครเป็นตอน ๆ อีกหลายเรื่อง คือ เรื่องจันทโครพ เรื่องทิณวงศ์ เรื่องมณีสุริยวงศ์พรหมเมศร์ เรื่องสามฤดู

2) ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงผสมระหว่างชายจริงหญิงแท้ ผู้แสดงละครพันทางนับว่าเป็นส่วนสำคัญมาก เพราะต้องสวมบทบาทสมมติเป็นคนชนชาติต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่อง โดยในยุคละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมักใช้ผู้หญิงแสดง เนื่องจากผู้แสดงต้องมีฝีมือในการร่ายรำให้เข้ากับบทร้องบทเพลงและเนื้อเรื่อง ซึ่งผู้หญิงมีฝีมือในการรำที่อ่อนช้อยกว่าผู้ชาย

3) ดนตรีและเพลงร้อง วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางใช้วงปี่พาทย์อาจเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ และมักใช้เป็นปี่พาทย์ไม้นวม ใช้ขลุ่ยแทนปี่เรื่องใดที่มีท่ารำหรือเพลงร้อง และทำนองเพลงดนตรีของต่างชาติผสมอยู่ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงชนชาตินั้น ๆ เรียกว่า “เครื่องภาษา” เข้าไปด้วย เช่น พม่าใช้กลองยาวเปิงบางคอก มอญใช้ตะโพนปี่มอญ เขมรใช้โทน จีนใช้กลองจีนต๊อกแต๋วล่อโก๊ะ เป็นต้น เพลงร้องที่ใช้จะเป็นเพลงภาษา ซึ่งสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2539, น. 145-146) ได้ให้ความหมายของคำว่าเพลงภาษาหมายถึง เพลงประเภทหนึ่งที่คณาจารย์ดุริยางคศิลป์ได้ประดิษฐ์ขึ้น จากการสังเกตและการศึกษาเพลงของชาติต่าง ๆ ว่ามีสำเนียงเช่นใด แล้วจึงแต่งเพลงภาษาขึ้นโดยใช้ทำนองอย่างไทย ๆ แต่ดัดแปลงให้มีสำเนียงภาษาของชาตินั้น ๆ หรืออาจจะนำสำนวนของภาษานั้น ๆ มาแทรกไว้บ้างเพื่อนำทางให้ผู้ฟังทราบว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร และได้ตั้งชื่อเพลงบอกภาษานั้น ๆ เช่น มอญดูดาว จีนเก็บบุปผา ลาวชมดง แขกลพบุรี เป็นต้น

4) การแต่งกายแบบละครพันทางไม่แต่งกายตามแบบละครรำโดยทั่วไป กล่าวคือเป็นการแต่งกายตามเชื้อชาติของผู้แสดงที่ปรากฏในเรื่องนั้น ๆ เช่น เรื่องราชาธิราช ตัวละครจะแต่งตามเชื้อชาติแบบมอญกับพม่า เป็นต้น การแต่งกายแบบพันทางนี้ บางครั้งเรียกการแต่งกาย

แบบเครื่องน้อยหมายถึงไม่แต่งยืนเครื่องเต็มรูปแบบ อาจจะผสมหรือนำเครื่องแต่งกายของชาวต่างชาติมาดัดแปลง (สุวรรณี อุดมผล, ม.ป.ป., น. 142)

5) สถานที่ที่ใช้แสดง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507, น. 206) ทรงกล่าวถึงโรงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงไว้ว่า “เจ้าพระยามหินทร์ฯ เป็นผู้คิดให้ละครไทยเล่นประจำโรงเก็บเงินคนดูเป็นที่แรกเรียกโรงละครของท่านว่าปรินสธิเอเตอ หมายความว่าเป็นละครของพระองค์เจ้าที่เป็นหลานของท่านมีกำหนดเล่นเวลาเดือนหงายแต่แรกเล่นเดือนละสัปดาห์ 1 แต่เรียกตามภาษาอังกฤษว่า วิก 1 ภายหลังเล่นเป็นเดือนละ 2 สัปดาห์ตั้งแต่ขึ้น 8 ค่ำไปจนแรม 7 ค่ำ คนก็ยังเรียกคราวที่เล่นละครคราว 1 ว่า “วิก” อยู่อย่างเดิมจึงเป็นต้นตำราที่ละครโรงอื่นตลอดจนลิเกเอาเป็นกำหนดเล่นต่อมา” ในปัจจุบันมีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวที

จากการศึกษาสรุปได้ว่า ละครพันทางเป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครนอกกับกิริยาสามัญชน เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 รูปแบบและวิธีการแสดงเริ่มต้นด้วยการโหมโรง แล้วเข้าเรื่องการแสดง มีการแบ่งเป็นฉากตามท้องเรื่อง ดำเนินเรื่องด้วยคำร้องและบทเจรจา ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ลีลาท่ารำใช้ท่ารำของไทยและชาติที่เกี่ยวข้องรวมทั้งท่าทางของสามัญชน เรื่องที่ใช้ในการแสดงส่วนใหญ่นิยมนำเรื่องในพงศาวดารของต่างชาติมาแสดง ผู้แสดงละครพันทางนับว่าเป็นส่วนสำคัญมาก เพราะต้องสวมบทบาทสมมติเป็นคนชนชาติต่าง ๆ ตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงเป็นแบบผสมระหว่างชายจริงหญิงแท้ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางใช้วงปี่พาทย์ อาจเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ และมักใช้เป็นปี่พาทย์ไม้นวม ใช้ขลุ่ยแทนปี่ เรื่องใดที่มีท่ารำหรือเพลงร้อง และทำนองเพลงดนตรีของต่างชาติผสมอยู่ ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงชนชาตินั้น ๆ เรียกว่า “เครื่องภาษา” เข้าไปด้วย การแต่งกายเป็นการแต่งกายตามเชื้อชาติของผู้แสดงที่ปรากฏในเรื่องนั้น ๆ เช่น เรื่องราชาธิราช ตัวละครจะแต่งตามเชื้อชาติแบบมอญกับพม่าเป็นต้น การแต่งกายแบบพันทางนี้บางครั้งเรียกการแต่งกายแบบเครื่องน้อยหมายถึงไม่แต่งยืนเครื่องเต็มรูปแบบ อาจจะผสมหรือนำเครื่องแต่งกายของชาวต่างชาติมาดัดแปลง สถานที่ที่ใช้แสดงในปัจจุบันจะมีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวที

2.2.3 ละครเสภา

เสภามีกำเนิดมาจากการเล่านิทาน เมื่อการเล่านิทานเป็นที่นิยมแพร่หลายทำให้เกิดมีการปรับปรุงแข่งขันกันขึ้น ผู้เล่าบางท่านจึงคิดแต่งเป็นกลอนใส่ทำนองมีเครื่องประกอบจังหวะคือ “กรับ” ก็กลายเป็นขับเสภาขึ้น ซึ่งสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2539, น. 148) ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการของเสภาไว้ว่า เสภามีมาแต่โบราณสมัยกรุงศรีอยุธยามีผู้รู้บางท่านสันนิษฐานว่าตั้งขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถราว พ.ศ.2011 ในกฎมนเทียรบาลตอนที่ว่าด้วยกำหนดเวลา อันเป็นพระราชานุกิจของพระเจ้าแผ่นดินก็กล่าวไว้ว่า “หกทุ่มเบิกเสภา ดนตรี” แสดงว่านิยมเล่านิทานด้วย

วิธีการขับเสภาในพระราชฐาน ถึงแต่งตั้งกฎไว้เป็นพระราชกิจประจำวัน เสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ สมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเพลงอัตรา 3 ชั้นเพลงที่ร้องและบรรเลงในการขับเสภาซึ่งเคยใช้เพลง 2 ชั้นก็เปลี่ยนเป็น 3 ชั้นบ้างและใช้กันมาจนปัจจุบัน สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีผู้คิดเอาตัวละครเข้าแสดงการรำและทำบทบาทตามคำขับเสภาและร้องเพลงเรียกว่า “เสภารำ” เสภารำมีอยู่ 2 แบบ คือ แบบสุภาพและแบบตลก สมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพกับพระราชวรวงศ์เธอกรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ช่วยกันชำระเสภาขุนช้างขุนแผนแก้ไขกลอนให้เชื่อมติดต่อกันและพิมพ์เป็นฉบับหอสมุดแห่งชาติเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2460 ซึ่งเป็นแบบแผนของการแสดงขับเสภาซึ่งต่อมากลายเป็นละครเสภา

2.2.3.1 รูปแบบและวิธีการแสดง

เริ่มต้นด้วยการบรรเลงปี่พาทย์รัวประลองเสภา โหมโรง ขับไหว้ครู แล้วจึงจับเรื่อง การดำเนินเรื่องยึดถือตามแนวของการแสดงละครนอก คือดำเนินเรื่องรวดเร็ว ตลกขบขัน มีเนื้อหาสองแง่สองง่ามแต่ได้มีการสอดแทรกการขับเสภาในตอนบรรยายเรื่องการโต้เถียงแทนการขับร้องร่ายนอกแต่เพลงร่ายนอกก็ยังคงมีอยู่ในการแสดง กระบวนท่ารำเป็นไปตามเชื้อชาติของตัวละคร

2.2.3.2 องค์ประกอบการแสดงละครเสภา

1) เรื่องที่ใช้แสดงมักจะนำมาจากนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ไกรทอง หรือเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เช่นเรื่องพญาราชวังสัน สามัคคีเสวก (สุมิตร เทพวงษ์, 2548, น. 66) เนื่องจากนิทานพื้นบ้านในสมัยเดิมนั้น นิยมเรื่องขุนช้างขุนแผนกันมานานแล้ว ลักษณะบทร้อยกรองเหมาะที่จะใช้อารมณ์ทางเสียง ฉะนั้นบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนจึงเป็นเรื่องที่นิยมมากกว่าเรื่องอื่น (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539, น. 149)

2) ผู้แสดงละครเสภาใช้ชายจริงหญิงแท้

3) ดนตรีและเพลงร้อง วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเสภาใช้วงปี่พาทย์เสภา อาจเป็นเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ วงปี่พาทย์เสภาคล้ายกับวงปี่พาทย์ไม้แข็งเพียงแต่เอาตะโพนกับกลองทัดออกและใช้กลองสองหน้าเป็นตัวกำกับหน้าทับแทน ปัจจุบันการร้องเพลงประกอบการรำจะนิยมเพลง 2 ชั้นเพื่อให้เข้ากับบรรยากาศและอารมณ์ของตัวละครและใช้การขับเสภาในการดำเนินเรื่อง

4) การแต่งกาย การแต่งกายละครเสภาใช้แบบเดียวกับการแต่งกายแบบละครพันทาง กล่าวคือแต่งกายตามลักษณะของเชื้อชาติตัวละครตามบทที่แสดง ไม่นิยมแต่งกายยืนเครื่อง

5) สถานที่ใช้แสดง แต่เดิมละครเสภามักได้รับการว่าจ้างไปแสดงตามโรงบ่อน และเป็นการแสดงของคณะละครที่ต้องการให้ละครของตนแตกต่างไปจากคณะละครอื่น สถานที่แสดงจึงแสดงในที่ใดก็ได้ไม่ได้กำหนด ในปัจจุบันมีการจัดแสดงในโรงละครมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง

จากการศึกษาละครเสภาทำให้สรุปได้ว่า ละครเสภามีรูปแบบและวิธีการแสดงเริ่มต้นด้วยการบรรเลงปี่พาทย์รัวประลองเสภา โหมโรง ขับไหว้ครู แล้วจึงจับเรื่อง โดยยึดถือตามแนวของการแสดงละครนอก แต่ใช้การขับเสภาในตอนบรรยายเรื่อง การโต้เถียง แทนการขับร้องร่ายนอก เรื่องที่ใช้แสดงมักจะนำมาจากนิทานพื้นบ้านหรือเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 โดยบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่นิยมมากกว่าเรื่องอื่นผู้แสดงละครเสภาใช้ชายจริงหญิงแท้ การแต่งกายละครเสภาใช้แบบเดียวกับการแต่งกายแบบละครพันทาง สถานที่ใช้แสดงที่ใดก็ได้ไม่ได้กำหนดในปัจจุบันมีการจัดแสดงในโรงละครมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง

จากการศึกษารูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบการแสดงของละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ทั้ง 3 ประเภทพบว่า ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ทั้ง 3 ประเภทมีองค์ประกอบที่เหมือนกันและต่างกันตลอดจนมีองค์ประกอบบางประการที่ได้ถ่ายทอดให้กันและกัน นอกจากนี้ยังได้รับอิทธิพลมาจากละครรำแบบดั้งเดิมมาใช้ในการแสดงด้วย ซึ่งในละครแต่ละประเภทจะมีองค์ประกอบบางประการที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเช่น ละครดึกดำบรรพ์ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ผู้แสดงต้องร้องเองเจรจาเองอย่างละครนอกแต่มีกระบวนการร่ายรำที่งดงามอย่างละครใน ละครพันทางเป็นละครที่ส่วนใหญ่นำเรื่องมาจากพงศาวดารต่างชาติ จึงทำให้ผู้แสดงต้องแต่งกายตามเชื้อชาติที่ปรากฏในบทละคร และละครเสภาเป็นละครที่นำเรื่องมาจากนิทานพื้นบ้าน มีการขับเสภาในการบรรยายเรื่องและดำเนินเรื่องรวดเร็วตามแบบของละครนอก

3. ละครพันทาง เรื่องพระลอ

ละครพันทางเป็นละครรำประเภทหนึ่งที่จัดอยู่ในละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งมีผู้ให้ความหมายของคำว่า “ละครพันทาง”ไว้ดังนี้

กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ (2525, น. 28) ได้ให้ความหมายว่า ละครพันทางคือละครนอกแต่ปรับปรุงเพลงและวิธีการเล่นเสียใหม่ โดยนำศิลปะทางเพลงดนตรีและขับร้องกับฟ้อนรำประเภทต่าง ๆ ที่สามารถแทรกผสมเข้าด้วยกันเพื่อให้น่าดูน่าฟังและทันหูทันตายิ่งขึ้น แต่คงปรับไปในทางนอกอย่างแบบละครนอก

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ ให้ความหมายของคำว่าละครพันทางว่า “ละครพันทาง” หมายถึง ละครที่ใช้กระบวนรำแบบไทย แต่ไม่ยึดถือแบบแผนเคร่งครัดนัก อาศัยการดำเนินเรื่องโดย

การเจรจาเป็นส่วนใหญ่ มีการร้องบ้างคำนึงถึงความง่ายในการฝึกหัด ดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วทันใจ (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. อ้างถึงใน ณัฐวรรณ ชั่งใจ, 2555, น. 114)

เสาวณิต วิงวอน (ม.ป.ป., น. 1) กล่าวว่าละครพันทางหมายถึง ละครแบบผสมทั้งท่ารำ ดนตรี เพลงร้อง การแต่งกาย และเรื่องที่ใช้แสดง

วิมลศรี อุปรมัย (2553, น. 150) ได้ให้ความหมายว่าละครพันทาง คือ ละครที่เกิดจากแนวผสมระหว่างการแสดงละครนอกเป็นหลักผสมกับกิริยาสามัญชน

วีระศิลป์ ช้างขนุน (2556, น. 80) ให้คำจำกัดความไว้ว่า ละครพันทางหมายถึง ละครที่เนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับตัวละครหลากหลายเชื้อชาติ มีลักษณะเป็นละครรำปรับปรุงขึ้นจากรูปแบบของละครนอก

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า ละครพันทางหมายถึง ละครแบบผสมโดยเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับตัวละครหลากหลายเชื้อชาติมีลักษณะเป็นละครรำและดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว

3.1 ความเป็นมาละครพันทาง

ละครพันทาง เป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครนอกกับกิริยาสามัญชน เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จากการศึกษาพบว่าผู้ที่ได้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ละครพันทางเป็นท่านแรกคือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) นิยมนำเรื่องราวของพงศาวดารชาติต่าง ๆ มาแสดงเป็นละครซึ่งนอกจากคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง พบว่าต่อมายังมีละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งแต่เดิมใช้ชื่อว่าละครนฤมิตร เป็นละครคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงละครพันทางเป็นอย่างมาก โดยคณะละครพันทางที่สำคัญมีได้ดังนี้

3.1.1 ละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเดิมชื่อ เพ็ง เพ็ญกุล เป็นบุตรคนที่ 5 ของนายด้วงและท่านมอญซึ่งบิดาเคยถวายการดูแลสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ (รัชกาลที่ 4) มาแต่ยังทรงพระเยาว์ จึงเป็นเหตุให้เจ้าฟ้ามงกุฎทรงพระเมตตาและรับเป็นบุตรบุญธรรมเมื่ออายุ 13 ปี ต่อมาโปรดเกล้าฯ ให้เป็นเจ้าหมื่นสรรเพชรภักดี และพระยาบุรุษรัตนราชพัลลภตามลำดับ จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งเป็นพระยาราชสุภาวดีสมุหพระสิริสวัสดิ์ ทำหน้าที่คุมบัญชีกำลังพลทหารทั่วประเทศและในปี พ.ศ. 2417 เลื่อนขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 63-64) เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เป็นเจ้าของคณะละครที่มีชื่อเสียงคณะละครของท่านนิยมเล่นเรื่องดาหลัง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยจัดแสดงในรูปแบบของละครนอกใช้ผู้ชายแสดงล้วนมีการเก็บเงินคนดู ท่านได้สร้างโรงละครขึ้นที่บ้านของท่านชื่อว่า “ปรินซ์เทียเตอร์”(Prince Theatre) สมเด็จฯกรมพระยา

ดำรงราชานุภาพ (2546, น. 378) ได้ทรงอธิบายเพิ่มเติมไว้ดังนี้ “เจ้าพระยามหินทรฯ เป็นผู้คิดให้ละครไทยเล่นประจำโรงเก็บเงินคนดูเป็นที่แรกเรียกโรงละครของท่านว่าปรินสธิเอเตอ หมายความว่าเป็นละครของพระองค์เจ้าที่เป็นหลานของท่าน มีกำหนดเล่นเวลาเดือนหงาย แต่แรกเล่นเดือนละสัปดาห์ 1 แต่เรียกตามภาษาอังกฤษว่าวิก 1 ภายหลังเล่นเป็นเดือนละ 2 สัปดาห์ ตั้งแต่ขึ้น 8 ค่ำไปจนแรม 7 ค่ำ คนก็ยังเรียกคราวที่เล่นละครคราว 1 ว่า วิก อยู่อย่างเดิม จึงเป็นต้นตำราที่ละครโรงอื่นตลอดจนลิเกเอาเป็นกำหนดเล่นต่อมา” ในปีพ.ศ. 2398 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงยกเลิกการห้ามผู้หญิงแสดงละครส่งผลให้เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมีความคิดที่จะปรับปรุงละครของท่านผนวกกับเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมีโอกาสได้ชมงานการแสดงต่าง ๆ จากต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากท่านได้เป็นอุปทูตไปเจริญสัมพันธไมตรี ณ ประเทศอังกฤษ ในสมัยพระนางวิกตอเรีย ท่านจึงได้นำเอาหลักการแสดงต่าง ๆ ที่ท่านได้ชมมาปรับปรุงรูปแบบการแสดงรวมไปถึงปรับปรุงโรงละครของท่านให้มีความทันสมัยมากขึ้น รวมทั้งมีการปรับเปลี่ยนผู้แสดงจากที่เคยใช้ผู้แสดงชายล้วนเล่นแบบละครนอกก็เปลี่ยนเป็นใช้ผู้แสดงผสมระหว่างชายหญิงแสดงรวมกัน นอกจากนี้ได้มีการนำพงศาวดารของชาติต่าง ๆ มาจัดทำเป็นบทละครโดยมีหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) เป็นผู้แต่ง ดังที่สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507: น. 170-171) ได้ทรงกล่าวไว้ว่า “ละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง มีบทที่แต่งใหม่มากยิ่งกว่าโรงอื่น ซึ่งเดิมเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้นายวานกับนายทิม (นักเทศน์มหาราช) เป็นคนชำนาญกลอนมาช่วยแต่งบทเรื่องดาหลังกับเรื่องขุนช้างขุนแผน มาชั้นหลังได้หลวงพัฒน์พงศ์ภักดี (ทิม) เมื่อยังเป็นขุนจบพลรักษ์มาเป็นผู้แต่ง เอาเรื่องราชาธิราชมาแต่งเป็นบทละครเรื่อง 1 หลายตอน เอาเรื่องเสภาขุนช้างขุนแผนคือตอนพลายเพชรพลายบัวมาแต่งเป็นบทละครอีกตอน 1 คัดเอาเรื่องในพงศาวดารจีนมาแต่งเป็นบทละครก็หลายเรื่องคือ เรื่องห้องสิน เรื่องตั้งฮั่น เรื่องสามก๊ก เรื่องหงอไต้ เรื่องซุยกัง เรื่องบ้วยฮวยเหลา เหล่านี้ นอกจากนี้เอาเรื่องหนังสือกลอนอ่านมาแต่งเป็นบทละครเป็นตอน ๆ อีกหลายเรื่อง คือ เรื่องจันทโครพ เรื่องทิณวงศ์ เรื่องมณีสุริยวงศ์พรหมเมศร์ เรื่องสามฤดู เหล่านี้ที่หลวงพัฒน์พงศ์ภักดีคิดเรื่องขึ้นใหม่เองก็ 2 เรื่อง คือเรื่องวงส์เทวาเรื่อง 1 เรื่องยักษียักษาเรื่อง 1” เห็นได้ว่าคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงมีการพัฒนาบทละครให้มีความหลากหลายขึ้นไม่ว่าจะเป็นการนำพงศาวดารของชาวต่างชาติ หนังสือกลอนอ่านมาแต่งเป็นบทละคร การแต่งบทละครเรื่องหนึ่งให้ได้หลายตอน เป็นต้น นอกจากเรื่องของบทละครแล้วลักษณะของการแสดงก็ได้มีการพัฒนาเช่นกัน โดยยังยึดแบบแผนการดำเนินเรื่องที่รวดเร็วแบบละครนอก แต่ได้มีการลดกระบวนท่ารำลงทำให้ทันอกทันใจผู้ชมมากขึ้น มีบทตลกขบขันสอดแทรกอยู่บ้าง ในด้านการแต่งกายนั้นมีการใช้ชุดการแสดงในลักษณะตามเชื้อชาติของตัวละคร ซึ่งสมภพ จันทรประภา (2528, น. 140) ได้กล่าวถึงการแต่งกายของตัวละครในคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงไว้ว่า “ท่านให้ผู้แสดงแต่งตัวตามชาติ ตามภาษาของตัวนั้น ๆ แต่เนื่องด้วยการคมนาคม เอกสารสำหรับการค้นคว้าเรื่อง

เครื่องแต่งตัวเป็นไปได้ยาก ในสมัยนั้นท่านจึงไม่พิถีพิถันแต่งให้เห็นงามให้กระทัดรัดในการรำ แต่งพอให้รู้กันว่าไม่ใช่ไทย เป็นมอญ เป็นพม่า เป็นลาว ส่วนจีนนั้นเครื่องงิ้วหาง่ายท่านจึงใช้เครื่องงิ้ว”

ด้วยลักษณะการแสดงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง มีการผสมผสานการแสดงหลากหลายรูปแบบ จึงทำให้คนทั่วไปเรียกละครของท่านว่า “ละครผสมสามัคคี” สำหรับตัวละครที่มีชื่อเสียงในคณะของท่าน ได้แก่

1) ชื่อเป้า หลานเจ้ากรับ เป็นตัวเงาะและเป็นภรรยาเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ต่อมาเป็นครูละครเจ้าคุณจอมมารดาแพ

2) ชื่อเปลี่ยน เป็นท้าวสามนต์ เป็นภรรยาของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ได้เป็นครูละครเจ้าคุณจอมมารดาแพ

3) ชื่อเครือ เป็นตัวมังรายกะยอชวา ได้เป็นครูละครผสมสามัคคี และละครเจ้าคุณจอมมารดาแพ

4) ชื่อเสงี่ยม เป็นตัวยืนเครื่อง ได้ไปเป็นครูละครเจ้าอินทรโรรสสุริยวงศ์เมืองเชียงใหม่ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 68-69)

ต่อมาในปีพ.ศ. 2437 เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงถึงแก่อนิจกรรมคณะละครของท่านจึงอยู่ภายใต้การดูแลของบุตรชาย คือนายบุศย์ เพ็ญกุล ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าหมื่นไวยวรนาถ และเปลี่ยนชื่อคณะละครเป็น “บุศย์มหินทร์” แต่คณะละครนี้ไม่ได้รับความนิยมเทียบเท่ากับสมัยของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ในปี พ.ศ.2443 เจ้าหมื่นไวยวรนาถได้ลาออกจากราชการเนื่องจากต้องการนำคณะละครไปแสดงที่ต่างประเทศเป็นเวลาแรมปี ซึ่งเป็นการแสดงละครในต่างประเทศเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนสถานที่ที่คณะละครบุศย์มหินทร์ไปแสดงนั้นได้ปรากฏอยู่ในข่าวต่างประเทศของหนังสือพิมพ์สยามประเภท เล่ม 4 ตอน 20 วันที่ 25 เมษายน ร.ศ.120 มีความว่า “บริษัทละครบุศย์มหินทรเที่ยวไปในเมืองต่าง ๆ ในเมืองในประเทศยูโรปแลได้ไปในเมืองใหญ่ ๆ คือกรุงเซนต์ปิเตอรสเบิค (รัศเซีย) เมืองเบรศลอเตรศเตนกรุงเวียนนา (ออศเตเรีย) กรุงโคเปนเฮเคน (เดนหมาก) เมืองอื่นอีกหลายเมือง บัดนี้เล่นอยู่ที่กรุงแอมสเตอแดม (ฮอลันดา) เมื่อเล่นอยู่ที่เมืองเบรศลอแลกรุงเซนต์ปิเตอรสเบิคนั้นเปนที่พอใจของมหาชนมากแลมีผลมากด้วย เพราะเปนที่พอใจของชาวรัศเซีย เมื่อวานนี้เจ้าหมื่นไวยเจ้าของลครกับเมเนเยอร์ผู้จัดการลครได้มาถึงกรุงลอนดอนเพื่อจะจัดหาที่ ๆ สมควรเล่นลครแลได้ลงมือจัดการที่จะเล่นแล้ว ละครคงจะได้ไปถึงกรุงลอนดอนในเร็ว ๆ นี้ เมื่อวานนี้เจ้าหมื่นไวยก็ได้มาหาท่านราชทูตสยาม” (เอนก นาวิกมูล, 2545, น. 58) จากข้อความในข่าวทำให้ทราบว่าคณะละครบุศย์มหินทร์มีการเดินทางไปแสดงที่ต่างประเทศหลายเมืองหลายประเทศ แต่การไปแสดงที่ต่างประเทศครั้งนี้กลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร ซึ่งหม่อมศรีพรหมา กฤดากร ได้กล่าวไว้ถึงการไปดูละครที่นายบุศย์มหินทร์พาไปเล่นในโรงละครหลวงของรัสเซีย เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ.2443 ไว้ว่า “ผู้เขียนเคยต้องขึ้นรถคันเดียวกับครูไปดูละครไทยที่ไปเล่น

ที่นั้นนั่งบ๊อกซ์พิเศษ ใหญ่โตน่ากลัว โรงละครนี่เป็นโรงละครหลวงหรูมาก ละครนั้นนายบุศมหินทร์พาไปเล่น แต่ขาดทุนเพราะไปผิดฤดูกาลหนาวกันเกือบตาย นายบุศมหินทร์เป็นบุตรเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง นำเอาแบบเจ้าคุณพ่อซึ่งมีชื่อดังในเมืองเรามาแล้วไปเล่น ละครเจ้าพระยามหินทร์มีชื่อโด่งดังสมัยโน้น ใคร ๆ ก็รู้จักไม่ได้เล่นเป็นเรื่องเป็นราวแต่เป็นฉากๆสวยงามมาก เครื่องแต่งกายก็สวยแววับพราวแพรวไปหมด ถ้าไปเหมาะ ๆ คงจะได้เงินบ้าง ทางทูตต้องจัดส่งกลับเพราะไม่มีเงิน” (ศรีพรหมา กฤดากร, หม่อม อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2545, น. 48) เมื่อกลับมาจากต่างประเทศได้ไม่นานนายบุศย์ก็ถึงแก่กรรมลงในปี พ.ศ.2444 คณะละครก็ตกเป็นของคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์เทพหัสดินทร์ ณ กรุงเทพ และใช้ชื่อเรียกละครคณะนี้ว่าผสมสามัคคีต่อมาจนเลิกกิจการ

3.1.2 ละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งใช้ชื่อว่าละครนฤมิตร เป็นละครคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงละครพันทางเป็นอย่างมาก เนื่องจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเชี่ยวชาญด้านวรรณศิลป์ และสามารถดัดแปลงวรรณคดีต่าง ๆ ทั้งไทยและต่างชาติให้เป็นบทละครที่ไพเราะ อีกทั้งมีพระมารดา (เจ้าจอมมารดาเขียน) เป็นครูละครที่ให้คำปรึกษา และหม่อมหลวงต่วน (ม.ล.ต่วนศรี วรวรรณ) เป็นผู้ดูแลเกี่ยวกับด้านดนตรีและเพลงร้อง ซึ่งสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ประสบความสำเร็จ หม่อมเจ้าจันทร์จิรายุวัฒน์ รัชนี ทรงอธิบายไว้ว่า “เหตุที่บทละครของกรมพระนราฯ ดีกว่าของเจ้านายสมัยเดียวกัน เพราะพระองค์ท่านไม่ทรงยอมให้แก้ไขบทพระราชนิพนธ์โดยง่าย ถ้าบทไหนตอนใดที่ทรงพระนิพนธ์และทรงปรึกษาเจ้าจอมมารดาเขียน (พระชนนีของพระองค์ ซึ่งควบคุมฝึกซ้อมคณะละคร) หรือหม่อมของท่าน (ม.ล.ต่วนศรี ในสกุลมนตรีกุล ซึ่งสืบเชื้อสายมาแต่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี) เห็นว่าเล่นได้ รำได้ ร้องได้ละก็ตัวละครคนใดจะมาทำเป็นกระบิดกระบวนเหมือนละครบางคณะว่าเล่นไม่ได้ รำไม่ได้ร้องไม่ได้เป็นต้องโดน...” (จันทร์จิรายุวัฒน์ รัชนี, ม.จ. อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554, น. 72) นอกจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จะทรงพระนิพนธ์บทละครที่สามารถนำไปแสดงได้เป็นอย่างดีแล้ว ยังทรงรักษาความงามของภาษาในต้นฉบับไว้เป็นอย่างมาก หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี ได้ทรงนิพนธ์คำนำอธิบายไว้ในคราวพิมพ์แจกงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา เมื่อ พ.ศ.2496 ว่า “บทละครเรื่องพระลอนี้เป็นพระนิพนธ์บทละครเรื่องแรกในจำนวนบทละครหลายสิบเรื่องของเสด็จพ่อ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เมื่อประมาณ 45 ปีมาแล้ว ท่านทรงถอดจากลิลิตพระลอมาเป็นบทสำหรับเล่นละคร เป็นที่ทราบกันทั่วไปแล้วว่า ลิลิตพระลอเป็นกวีนิพนธ์ชั้นเอกชิ้นหนึ่งในวรรณคดีของเรา เสด็จพ่อจึงทรงระวังหนักหนาในการรักษาเนื้อเรื่องแลถ้อยคำในลิลิตไว้มากที่สุดที่จะมากได้ บทร้องตอนสำคัญ ๆ เช่น ตอนพระชนนีของพระลอประทานโอวาทแก่พระลอ เมื่อพระลอจะเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพงที่เมืองสรอง ตอนพระลอเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลง ตอนปู่เจ้าเรียกไก่มาเลือกแล้ว

ปล่อยผีเข้าสิงไก่สั่งให้ไก่ไปล่อพระลอมาเมืองสรอง ตอนพระลอชมดง ตอนต่อสู้ และตอนที่พระชนนีรำพันต่อหน้าศพพระเพื่อนพระแพง เหล่านี้ก็ทรงนำร่ายและโคลงในลิลิตพระลอมาโดยมาก” (พรพิมลพรรณ รัชนี, ม.จ. อ้างถึงใน กรมศิลปากร, 2547, น.9-10)

แต่เดิมละครนฤมิตรจัดแสดงเกี่ยวกับเรื่องพงศาวดารไทยเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งต่างจากละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงที่นำเอาพงศาวดารออกภาษาของชาติต่าง ๆ มาแสดง เรื่องที่นำมาจัดแสดงมีอยู่หลายเรื่องด้วยกัน เช่น เรื่องวีรสตรีถลาง คุณหญิงโม พระยาจักรีโรงฆ้อง เจ้าพระยานคร เป็นต้น แต่เนื่องจากไม่ค่อยเป็นที่นิยม จึงทรงหันมาจัดการแสดงเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ผจญภัยทำให้คนดูเกิดความนิยมขึ้น แต่ละครนฤมิตรต้องเลิกไปเนื่องจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงมีราชการมากหม่อมต่วนไม่มีกำลังที่จะทำต่อไปได้จึงเลิกกิจการ

ในปี พ.ศ.2451 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้หม่อมหลวงต่วน วรวรรณ ฝึกหัดละครขึ้นใหม่เพื่อใช้แสดงในโอกาสจัดฉลองต้นลิ้นจี่ออกดอกเต็มต้นในพระราชวังดุสิต เหตุแห่งการฉลองนี้เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสร้างพระราชวังดุสิตและโปรดเกล้าฯ ให้ปลูกต้นไม้ดอกไม้ผลหลายอย่าง และต้นไม้ทุกต้นออกดอกตามฤดูกาล ยกเว้นต้นลิ้นจี่ที่ออกช่อครั้งใดก็ร่วงหมด พระองค์จึงมีพระราชดำริว่า “ถ้าต้นลิ้นจี่มีลูกวันใดจะหาละครหม่อมหลวงต่วนมาเล่นทำขวัญ” (ณัฐวรรณ ชั่งใจ, 2555, น. 121) หม่อมหลวงต่วนจึงทูลปรึกษาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แล้วตกลงเลือกเอาเรื่องพระลอสำหรับเล่นถวาย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้นิพนธ์บทโดยจัดทำและนิพนธ์บทเฉพาะพระลอตอนกลางขึ้นก่อน เจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ การแสดงละครเรื่องพระลอที่จัดทำขึ้นใหม่นี้เป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง จึงมีพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ พระราชทานละครนฤมิตรเป็นละครหลวง เรียกว่า “ละครหลวงนฤมิตร”

จากความเป็นมาของละครพันทางในข้างต้นที่กล่าวมาสรุปได้ว่า ละครพันทางเป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครนอกกับกิริยาสามัญชน เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้ที่ได้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ละครพันทางเป็นท่านแรกคือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) นิยมนำเรื่องราวของพงศาวดารชาติต่างๆมาแสดงเป็นละคร และเป็นผู้ริเริ่มการเก็บเงินคนดูเป็นที่แรก ซึ่งนอกจากนี้พบว่าต่อมามีละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แต่เดิมใช้ชื่อว่าละครนฤมิตร เป็นละครคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงละครพันทางเป็นอย่างมาก โดยมีบุคคลสำคัญในการขับเคลื่อนให้ละครพันทางคณะนี้ประสบความสำเร็จดังนี้ เจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และหม่อมหลวงต่วน วรวรรณ เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและทำนองเพลง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้นิพนธ์บทซึ่งบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่ยังคงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากและมีการจัดการแสดงสืบมาคือเรื่องพระลอ

ที่มาเรื่องพระลอ

บทละครเรื่องพระลอเป็นวรรณกรรมที่ได้เค้าโครงมาจากลิลิตพระลอ (ลิลิต คือคำประพันธ์ประเภทร้อยกรองชนิดหนึ่งแต่งเป็นเรื่องยาวโดยใช้โคลงและร่ายต่อสัมผัสกัน) ซึ่งการทราบภูมิหลังของวรรณกรรมจะทำให้ผู้ที่ศึกษามีความเข้าใจได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งเรื่องลิลิตพระลอนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ประทานอธิบายไว้ในหนังสือ บันทึกสมาคมวรรณคดี (ปีที่ 1 ฉบับที่ 5 วันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2475) ว่าดังนี้ “หนังสือลิลิตมีมากก็จริง แต่ที่นับถือกันว่าเป็นตำรามาแต่โบราณจนกาลบัดนี้ มี 3 เรื่องเท่านั้น คือ

1. เรื่องยวนพ่าย แต่งในสมัยอยุธยาเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง

2. เรื่องพระลอ แต่งในสมัยอยุธยาเหมือนกันเป็นนิทานเรื่องทางอาณาเขตลานนา (คือมณฑลพายัพ) ดูเหมือนพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งทรงพระราชนิพนธ์ แต่ในเวลาเมื่อยังดำรงพระยศเป็นพระราชโอรส

3. เรื่องเตลงพ่าย สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส (เมื่อยังเสด็จดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นนุชิตชิโนรส) ทรงพระนิพนธ์ในรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ในลิลิต 3 เรื่องที่กล่าวมาเรื่องยวนพ่ายกับเตลงพ่าย ตัวเรื่องเป็นพงศาวดารการแต่งมีบังคับเสียเปรียบเรื่องพระลอซึ่งเป็นแต่นิทาน ผู้แต่งมีช่องที่จะกล่าวความให้จับใจได้กว้างขวางกว่ากัน เพราะฉะนั้นจึงนับถือกันมาว่าเรื่องพระลอวิเศษกว่าลิลิตเรื่องอื่น” (ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา อ้างถึงใน กรมศิลปากร, 2496, น. ก-ค) จากบทความข้างต้นสรุปเกี่ยวกับเรื่องลิลิตพระลอได้ว่า เป็นวรรณกรรมที่นำมาจากนิทานของล้านนา และถือเป็นยอดของวรรณกรรมในประเภทลิลิต แต่งขึ้นในสมัยอยุธยาจากการศึกษาพบว่าในตอนท้ายของเรื่องมีโครงสี่สุภาพ 2 บท ความว่า

⊙ จบเสร็จมหาราชเจ้า นิพนธ์
ยอยศพระลอคน หนึ่งแท้
พี่เลี้ยงอาจเอาตน ตายก่อน พระนา
ในโลกนี้สุดแล้ เลิศล้ำคุงสวรรค์

⊙ จบเสร็จเยาวราชเจ้า บรรจง
กลอนกล่าวพระลอยง ยิ่งผู้
ใครฟังย่อมใหลหลง ฤๅอิ่มฟังนา
ดิเรกแรกรักชู้ เหิ่มแท้รักจริง

(กรมศิลปากร, 2547, น. 108)

จากคำประพันธ์ข้างต้นเห็นได้ว่าเนื้อความมีความขัดแย้งกันในเรื่องของผู้แต่งลิลิตพระลอ โดยในบทแรกกล่าวว่า “จบเสร็จมหาราชเจ้า นิพนธ์” ซึ่งคงมีความหมายว่าพระมหากษัตริย์เป็นผู้แต่งและบทที่2 กล่าวว่า “จบเสร็จเยาวราชเจ้า บรรจง” ซึ่งคงมีความหมายว่าพระเยาวราชหรือองค์รัชทายาทพระองค์หนึ่งเป็นผู้แต่ง สรุปได้ว่าผู้แต่งเรื่องลิลิตพระลอนั้นยังไม่สามารถระบุได้ว่าใครเป็นคนแต่ง

ลิลิตพระลอเรื่องนี้มีความไพเราะ ซาบซึ้ง ถือเป็นยอดของวรรณกรรมในประเภทลิลิต แสดงให้เห็นถึงความรัก ความโศกเศร้า และความกล้าหาญ ในภายหลังจึงมีผู้นิยมถอดเค้าโครงจากลิลิตพระลอนำมาสู่บทละครเรื่องพระลอ ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่ามีอยู่ 3 ฉบับ ได้แก่

1. บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ พระบวรราชนิพนธ์ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพในรัชกาลที่ 3 บทละครสำนวนนี้หอสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร ได้ต้นฉบับของพระเจ้าราชวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ประทานมาแต่พระราชวังบวรสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายไว้ว่า “มีผู้กล่าวว่าหนังสือละครพระลอความนี้ เดิม 2 เล่มสมุดไทยด้วยกัน จบเรื่องจนเชิญศพพระลอกลับมาฝังไว้ที่เมืองสระบุรี ความข้อนี้จะจริงหรือฉันใดหาทราบไม่เพราะด้วยหอพระสมุดฯ ได้ต้นฉบับมาแต่เล่ม 1 เล่มเดียว เรื่องขึ้นต้นแต่พระลอฟังคนขับซอชมโฉมพระเพื่อนพระแพงไปจนถึงพระลอสั่งเมือง ได้สืบหาฉบับที่ว่ายังมีต่อมาอยู่ช้านานก็ยังไม่พบจะรั้งรอต่อไปก็เห็นว่าไม่มีประโยชน์อันใด ถ้าฉบับที่มีอยู่นี้เป็นอันตรายไปก็จะเลยสูญเสียหมดทั้งเรื่อง จึงเห็นว่าควรจะพิมพ์ให้ได้อ่านกันเสียสักคราวหนึ่ง ส่วนความที่ค้างอยู่ได้ขออนุญาตตัดบทของเจ้าพระยาเทเวศร์มาต่อข้างท้ายหน่อยหนึ่ง เพียงพระลอไปถึงสวนนางเพื่อน นางแพง ”

2. บทละครเรื่องพระลอ สำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) บทละครสำนวนนี้ มีต้นฉบับสมุดไทยอยู่ในหอสมุดแห่งชาติ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ในคำนำหนังสือบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ว่า เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ไม่ทราบว่ามีบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์อยู่แล้วจึงแต่งขึ้นใหม่เมื่อรัชกาลที่ 5 อีกความหนึ่ง บทละครสำนวนนี้ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2508 กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ ได้พบต้นฉบับสมุดไทยดำ เขียนตัวรงอยู่ในหอสมุดแห่งชาติ แต่มีเพียงเล่มเดียวเมื่อสอบดูแล้วปรากฏว่า สำนวนต่างกับบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ และบทละครเรื่องพระลอของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับมีข้อความที่ในปัจจุบันนำไปใช้เป็นเนื้อร้องในเพลงที่ชื่อว่า “ตับเจริญศรี” อยู่ด้วย เมื่อได้ขอให้นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยตรวจพิจารณาแล้ว มีความเห็นว่าเป็นบทละครสำนวนที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ใช้เล่นละคร เพราะบทที่ใช้ร้องเพลงตับเจริญศรีนั้น เป็นบทที่เริ่มร้องที่บ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เชื่อว่าเอามาจากบทละครของท่าน แต่น่าเสียดายที่ได้พบฉบับสมุดไทยเรื่องนั้นเพียงเล่มเดียว กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์เข้าใจว่าคงจะมีต่ออีก เพราะปรากฏในคำนำเรื่องพระลอนรลักษณ์ว่าเมื่อคราวที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพโปรดให้พิมพ์บทละครเรื่อง

พระลอนรลักษณ์นั้น ได้โปรดให้คัดเอาบทละครเรื่องพระลอสำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ต่อตอนท้ายไว้ด้วย และเนื้อเรื่องตอนท้ายที่ปรากฏในเรื่องพระลอนรลักษณ์นั้น ก็เป็นตอนที่เลยไปจากที่ปรากฏในสมุดไทยเล่มที่พบมา จึงเข้าใจได้ว่าเดิมน่าจะมีบทละครเรื่องพระลอสำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เล่ม 2 หรือเล่มอื่นในหอสมุดแห่งชาติ แต่จะสูญหายหรือถูกไฟไหม้ทำลาย หรือยังปะปนกันอยู่ไม่อาจจะหาพบก็เป็นได้ เห็นว่าจะรอหาจนได้จบ เกรงว่าสมุดไทยเล่ม 1 ที่พบแล้วนี้จะเป็นอันตรายหรือชำรุดยิ่งขึ้นอีก จึงได้ให้พิมพ์รวมไว้ในหนังสือ ชุมนุมเรื่องพระลอ ในงานพระราชทานเพลิงศพ อำมาตย์เอก พระชิณดิษฐบดี (อำนาจ รมยานนท์) เมื่อ พ.ศ.2508 ครั้งหนึ่งก่อน เป็นการรักษาฉบับให้มีแพร่หลาย

3. บทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ บทละครสำนวนนี้ ได้ทรงแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อสนองพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามเรื่องที่มีเล่ามาว่า เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสร้างพระราชวังสวนดุสิต ในปลายรัชกาลที่ 5 นั้น โปรดให้ปลูกต้นไม้ดอกและต้นไม้ผลหลายอย่าง ในจำพวกต้นไม้ผลนั้นมีปลูกให้ได้ผลยากอยู่แต่ต้นลิ้นจี่ ซึ่งพอโตควรจะมีผลแล้วช่อก็ร่วงหมด ปีแล้วปีเล่าไม่เป็นผลได้ จึงมีพระราชดำรัสว่าถ้าลิ้นจี่มีลูกเมื่อใดจะทรงหาละครของหม่อมหลวงต่วนมาเล่นทำขวัญ บังเอิญในปีนั้นลิ้นจี่ออกลูกติดเต็มต้น จึงมีพระราชดำรัสสั่งมายังหม่อมหลวงต่วน วรวรรณ (หม่อมของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) ให้คุมคณะละครโขนฝึกหัดไปเล่นทำขวัญต้นลิ้นจี่ หม่อมหลวงต่วนจึงได้ทำการทูลปรึกษาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แล้วตกลงเลือกเอาเรื่องพระลอ สำหรับเล่นถวายในคราวนั้น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จึงทรงแต่งบทละครเรื่องพระลอเฉพาะตอนกลางขึ้นก่อนตอนอื่น เพื่อเล่นถวายรัชกาลที่ 5 ในคราวโปรดให้ทำขวัญต้นลิ้นจี่ เมื่อราว พ.ศ. 2451 ต่อมาก็ได้ทรงแต่งบทตอนต้นและตอนปลายขึ้นครบทั้ง 3 ตอน โดยมีรายละเอียดของแต่ละตอนดังต่อไปนี้

พระลอตอนต้น แบ่งการแสดงออกเป็น 7 ฉาก ได้แก่

1. ปู่เจ้าเข้าวัง
2. ปู่เจ้ายกลูกลมและธงสามชาย
3. พระลอต้องเสน่ห์
4. เจ้าปู่แต่งทัพผี
5. ทัพผีปู่เจ้าปล้นแมนสรวง
6. พระลอคลั่งจนจากแมนสรวง
7. พระลอจากแมนสรวง

พระลอตอนกลาง แบ่งการแสดงออกเป็น 5 ฉาก ได้แก่

1. พระลอข้ามแม่น้ำกาหลง

2. ลงสรงเสี่ยงน้ำ
3. พระเพื่อนพระแพงชำหฤทัย
4. ตามไก่ปู่เจ้า
5. เข้าสวนเมืองสรอง

พระลอตอนปลาย แบ่งการแสดงออกเป็น 6 ฉาก ได้แก่

1. พระเพื่อนพระแพงทูลลาเจ้าย่า
2. พระลอเข้าห้องพระเพื่อนพระแพง
3. พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง
4. พระเจ้าย่ายุท้าวพิชัยพิศณุกรให้ล้างพระลอ
5. พระเจ้าย่าแต่งพล
6. พิฆาตพระลอ

(กรมศิลปากร, 2547, น. 149-241)

หม่อมหลวงต่วนเป็นผู้คิดและจัดเรื่องเพลงร้องและเพลงดนตรี โดยเลือกประกอบไว้ตามเค้าที่มาของเรื่องซึ่งเชื่อกันว่าพระลอมีภูมิที่เกิดในภาคพายัพ เจ้าจอมมารดาเขียนในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้ท่าฟ้อนของภาคพายัพมาผสมกับท่ารำของละครหลวง ให้ประสานกลมกลืนกันเป็นอย่างดี นิยมกันว่าทำนองเพลงดนตรีและขับร้องในเรื่องพระลอแปลกแต่ไพเราะมากและท่ารำก็งดงามแปลกจากท่าของละครรำและแปลกจากท่าฟ้อนของชาวไทยภาคพายัพ แต่ประณีตงามชดช้อยไปอีกแบบหนึ่ง นอกจากนี้หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี ได้ทรงนิพนธ์คำนำอธิบายไว้ในคราวพิมพ์แจกงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา เมื่อ พ.ศ.2496 ว่า “บทละครเรื่องพระลอนี้ เป็นพระนิพนธ์บทละครเรื่องแรกในจำนวนบทละครหลายสิบเรื่องของเสด็จพ่อ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เมื่อประมาณ 45 ปีมาแล้ว ท่านทรงถอดจากลิลิตพระลอมาเป็นบทสำหรับเล่นละคร เป็นที่ทราบกันทั่วไปแล้วว่า ลิลิตพระลอเป็นกวีนิพนธ์ชั้นเอกชิ้นหนึ่งในวรรณคดีของเรา เสด็จพ่อจึงทรงระวังหนักหนาในการรักษาเนื้อเรื่องแลถ้อยคำในลิลิต ไว้มากที่สุดที่จะมากได้ บทร้องตอนสำคัญ ๆ เช่น ตอนพระชนนีของพระลอประทานโอวาทแก่พระลอ เมื่อพระลอจะเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพงที่เมืองสรอง ตอนพระลอเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลง ตอนปู่เจ้าเรียกไก่มาเลือกแล้วปล่อยผีเข้าสิงไก่สั่งให้ไก่ไปล่อพระลอมาเมืองสรอง ตอนพระลอชมดง ตอนต่อสู้ และตอนที่พระชนนีรำพันต่อหน้าศพพระเพื่อนพระแพง เหล่านี้ก็ทรงนำร่ายและโคลงในลิลิตพระลอมาโดยมาก” (พรพิมลพรรณ รัชนี, ม.จ. อ้างถึงใน กรมศิลปากร, 2547, น. 9-10)

กล่าวโดยสรุปได้ว่าจากการศึกษาประวัติความเป็นมาของบทละครเรื่องพระลอทั้ง 3 ฉบับ พบว่า บทละครที่มีวัตถุประสงค์ในการจัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน คือบทละครเรื่องพระลอในพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งจัดทำขึ้นเพื่อสนองพระราชประสงค์

ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อีกทั้งได้หม่อมหลวงต่วนเป็นผู้คิดเรื่องเพลงร้องและเพลงดนตรี เจ้าจอมมารดาเขียนในสมัยรัชกาล ที่ 4 เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งต่อมามีการแสดงเผยแพร่สู่สาธารณะชนจัดแสดงให้ประชาชนเข้าถึงการชมได้ จึงทำให้การแสดงละครเรื่องพระลอเป็นที่รู้จักแพร่หลาย ได้รับความนิยมสืบมา

นอกจากการแสดงละครเรื่องพระลอจะเป็นที่รู้จักแพร่หลายแล้ว ในด้านของตัวละครพระลอถือได้ว่าเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่มีความพิเศษจากตัวละครอื่น ๆ จากการศึกษาพบว่าตัวละครพระลอปรากฏรูปแบบการแต่งกายหลากหลายรูปแบบ ซึ่งผู้วิจัยขอนำเสนอในหัวข้อต่อไป

การแต่งกายพระลอ

การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ มีการกำหนดรูปแบบการแต่งกายพระลอไว้อย่างชัดเจน คือใช้การแต่งกายแบบยืนเครื่องซึ่งที่มาของการแต่งกายแบบยืนเครื่องนี้ กรมศิลปากร (2550, น. 50-51) ได้อธิบายไว้ในหนังสือการศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำไว้ว่า “เมื่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์ที่มีคณะละครได้แต่งบทละครนอกขึ้นเล่นอีกหลายเรื่อง เช่น บทละครนอกพระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ เรื่องกากี พระลอ ขุนช้างขุนแผน ทั้งหมดก็ยังคงเป็นละครรำที่แต่งกายแบบยืนเครื่อง ต่อมาละครบางเรื่อง เช่น พระลอ ไกรทอง และขุนช้างขุนแผน มีการเปลี่ยนมาแต่งแบบพันทาง โดยยังคงให้ตัวเอกที่เป็นตัวละครสูงศักดิ์ แต่งแบบยืนเครื่องสวมมงกุฎยอดชัย เช่น ตัวพระลอ ส่วนตัวเอกที่เป็นสามัญชนแต่งยืนเครื่องใส่ปันจุเหร็จ เช่น ชาละวัน ไกรทอง ขุนแผน” จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า เจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์ที่มีคณะละครสนใจที่จะแต่งบทละครเพิ่มขึ้นจากของเดิมที่มีอยู่ซึ่งหนึ่งในนั้นคือเรื่องพระลอ ผนวกกับในสมัยโบราณการแสดงละครรำมีการแต่งกายแบบ ยืนเครื่องเป็นพื้น ถึงแม้ว่าจะมีการเกิดขึ้นของละครพันทางซึ่งเป็นละครรูปแบบใหม่ก็ยังคงรับอิทธิพลในเรื่องของการแต่งกายแบบยืนเครื่องมาเช่นกัน เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยนให้แต่งเฉพาะตัวเอกหรือพระเอกของเรื่องเท่านั้น

จากการศึกษาพบว่า ในปี พ.ศ. 2491 กรมศิลปากรจัดการแสดงละครเรื่องพระลอเป็นครั้งแรก มีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ฝึกซ้อม อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นพระลอ โดยจัดการแสดงเพียง 3 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 ป่าเชิงภูเขาปู่เจ้า (ตอนพระลอตามไก่) ฉากที่ 2 สวนหลวงในเมืองสรอง (ตอนพระลอเข้าสวน) ฉากที่ 3 ภายในตำหนักพระเพื่อนพระแพง (ตอนเข้าห้อง)

ภาพที่ 1 สูจิบัตร เรื่องพระลอ พ.ศ.2491

ที่มา : กรมศิลปากร (2491, น.1-2)

จากภาพที่ 1 สูจิบัตร เรื่องพระลอ พ.ศ.2491 เห็นได้ว่าพระลอสวมศิราภรณ์ที่มิใช่ชฎายอดลาว จากการสัมภาษณ์อาจารย์ไพโรจน์ ทองคำสุก (2564, 20 มกราคม, สัมภาษณ์) พบว่า ในช่วงที่ได้มีการถ่ายภาพปกสูจิบัตรนั้นชฎายอดลาวมีจำนวนไม่เพียงพอกับผู้แสดง ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงได้นำศิราภรณ์แบบอื่นมาสวมแทนเพื่อให้มีใส่ถ่ายภาพ ด้วยเหตุนี้จึงไม่ควรนำภาพนี้มาเป็นแบบอย่างการแต่งกายพระลอ

ต่อมากรมศิลปากรได้มีการจัดการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ในตอนต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้น โดยการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ที่ยังคงมีการจัดแสดงสืบมาจนถึงปัจจุบันมีทั้งสิ้น 6 ตอน โดยเรียงลำดับจากเหตุการณ์ในเรื่องดังนี้ ตอนพระลอลาแม่, ตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง, ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ, ตอนพระลอตามไก่, ตอนพระลอเข้าสวน และตอนเข้าห้อง ซึ่งจากการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอทั้ง 6 ตอน พบว่าตัวละครพระลอปรากฏการแต่งกายหลากหลายรูปแบบ ในที่นี้ขอกล่าวถึงการแต่งกายตามรูปแบบของกรมศิลปากรดังนี้

1. การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมชฎายอดลาว พบในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอลาแม่ ตอนพระลอตามไก่ และตอนเข้าห้อง ซึ่งเครื่องแต่งกายประกอบด้วย

1. ชฎา (ยอดลาว)	2. ดอกไม้ทัด (ด้านขวา)
3. ดอกไม้เพชร (ด้านซ้าย)	4. อุบะ (ด้านขวา)
5. จอนหูหรือกรรเจียก	6. กรองคอหรือนวมคอ
7. เสื้อ (ฉลององค์)	8. พาหุรัด

9. ทับทรวง
10. สังวาล
11. ตาบทิศ
12. หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
13. สายเข็มขัด
14. กำไลแผงหรือทองกร
15. ปะวะหล่ำ
16. แหวนรอบ
17. ธำมรงค์
18. ผ้านุ่ง (หางปรก)
19. รัดสะเอว
20. ห้อยหน้า
21. ห้อยข้าง
22. สนับเพลา
23. กำไลเท้า

ภาพที่ 2 การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมชฎายอดลาว
ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอลาแม่จากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมชฎายอดลาว
ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่
ที่มา : https://web.facebook.com/ครูเจี๊ยบ FC (2563, ออนไลน์)

ภาพที่ 4 การแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมชฎายอดลาว
ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง
ที่มา : เวณิกา บุนนาค (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2537)

2. การแต่งกายยืนเครื่องรูปแบบเฉพาะ ศีรษะสวมหมวกทรงประพาส พบในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง จากการศึกษาพบว่าในอดีตปรากฏการแสดงละครรำ เรื่องพระลอ ตอนพระลอเสด็จข้ามแม่น้ำกาหลง ของคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ โดยมีการแต่งกายในรูปแบบของการแต่งกายยืนเครื่อง ศีรษะสวมพระมาลาเส้าสูงมีขนนก

ภาพที่ 5 การแสดงละครำ เรื่องพระลอ ตอน พระลอเสด็จข้ามแม่น้ำกาหลง
ของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์
ที่มา : สมุดแสดงภาพที่ระลึกสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ พ.ศ.2468, ตารางภาพ ร.6, เลขที่ 20, มัดที่ 25
ประวัติหลวงศรีสุรพานิชให้หอพระสมุดฯ วันที่ 16 พฤษภาคม 2469
เอื้อเฟื้อภาพโดย วรกมล วงษ์สถาปนาเลิศ วันที่ 9 กันยายน 2553
อ้างถึงใน รุ่งนภา ฉิมพุฒ (2558, น.30)

ในปัจจุบันพบการแต่งกายตัวพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง ที่มีความแตกต่างจากการแต่งกายของละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ซึ่งจากการสัมภาษณ์ รติวรรณ กัลยาณมิตร (2563, 15 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า “การแต่งกายของพระลอในการแสดงตอนนี้คือ ตอนพระลอจากเมืองหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง ในการแสดงตอนนี้พระลอได้ปลอมตัวเพื่อปิดบังฐานะตนเองโดยปลอมเป็นขุนพลจึงมีการสวมศิราภรณ์หมวกทรงประพาสแทนชฎายอดลาว รวมทั้งการแต่งกายยืนเครื่องก็เป็นรูปแบบเฉพาะ คือ ไม่มีการใส่ห้อยข้างมีเพียงห้อยหน้าผืนเดียว และสวมสังวาลเพียง 1 เส้นสะพายที่บ่าข้างซ้ายเท่านั้น โดยได้นำรูปแบบการแต่งกายนี้มาจากละครวังสวนกุหลาบ” ซึ่งเครื่องแต่งกายประกอบด้วย

1. หมวกทรงประพาส
2. กรองคอหรือนวมคอ
3. เสื้อ (ฉลององค์)
4. พาหุรัด

5. ทับทรวง
6. สังวาล (ใช้เพียง 1 เส้น สะพายที่บ่าซ้าย)
7. ตาบทิศ
8. หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
9. สายเข็มขัด
10. กำไลแผงหรือทองกร
11. ปะวะหล่ำ
12. แหวนรอบ
13. ธำมรงค์
14. ผ้านุ่ง (หางปรก)
15. รัดสะเอว
16. ห้อยหน้า
17. สนับเพลา
18. กำไลเท้า

ภาพที่ 6 การแต่งกายยืนเครื่องรูปแบบเฉพาะ ศีรษะสวมหมวกทรงประพาส ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง

ที่มา : นิวัฒน์ สุขประเสริฐ (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2558)

3. การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงลอยชาย พบในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ นฤมัย ไตรทองอยู่ (2563, 14 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวถึงการแต่งกายไว้ว่า “การแต่งกายในตอนพระลอเสี่ยงน้ำ ในอดีตเครื่องประดับจะทำจากดอกไม้สดเกือบทั้งหมด เช่น กระบังหน้า เกี้ยว กรองคอ ข้อมือ ข้อเท้า เป็นต้น แต่ในปัจจุบันหาคนทำได้ยากและดอกไม้สดอยู่ได้ไม่นานจึงใช้เครื่องประดับที่ทำจากดอกไม้สดน้อยลง” ซึ่งเครื่องแต่งกายประกอบด้วย

1. กระบังหน้า (ดอกไม้สด)
2. เกี้ยว (ดอกไม้สด)
3. ปิ่นปักผม (ดอกไม้สด)
4. อุบะ (ดอกไม้สด)
5. ดอกไม้ทัด (ดอกไม้สด)
6. กรองคอหรือนวมคอ (ในอดีตเป็นดอกไม้สด)
7. เสื้อ (ฉลององค์)
8. เสื้อครุย
9. ทับทรวง (ในอดีตเป็นดอกไม้สด)
10. หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
11. สายเข็มขัด
12. ข้อมือ (ดอกไม้สด)

13. ธำมรงค์ 14. ผ้านุ่ง (จีบโจงลอยชาย)
15. สนับเพลา 16. ข้อเท้า (ดอกไม้สด)

ภาพที่ 7 การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์นุ่งผ้าแบบจีบโจงลอยชาย
ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเสี่ยงน้ำ
ที่มา : นฤมัย ไตรทองอยู่ (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2500)

4. การแต่งกายแบบยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์ สวมกระบังหน้า พบในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเข้าสวนซึ่งเครื่องแต่งกายประกอบด้วย

1. กระบังหน้า 2. ดอกไม้ทัด (ด้านขวา)
4. อุบะ (ด้านขวา) 6. กรองคอหรือนวมคอ
7. เสื้อ (ฉลององค์) 8. พาหุรัด
9. ทับทรวง 10. สังวาล
11. ตาบทิศ 12. หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
13. สายเข็มขัด 14. กำไลแผงหรือทองกร
15. ปะวะหล่ำ 16. แหวนรอบ
17. ธำมรงค์ 18. ผ้านุ่ง (หางหงส์)
19. รัดสะเอว 20. ห้อยหน้า
21. ห้อยข้าง 22. สนับเพลา
23. กำไลเท้า

ภาพที่ 8 การแต่งกายแบบยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์
ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเข้าสวนจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ทั้ง 6 ตอน ปรากฏการแต่งกายของพระลอเป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องในรูปแบบต่างๆ แบ่งออกเป็น 4 รูปแบบ คือ 1.การแต่งกายยืนเครื่องศีรษะสวมชฎายอดลาว 2.การแต่งกายยืนเครื่องรูปแบบเฉพาะ ศีรษะสวมหมวกทรงประพาส 3.การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงลอยชาย และ 4.การแต่งกายยืนเครื่องแบบพราหมณ์ นุ่งผ้าแบบจีบโจงหางหงส์ โดยรูปแบบการแต่งกายทั้งหมดนี้ยังสามารถพบเห็นได้ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอในปัจจุบัน

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกนันท์ พันธุรักษ์ (2548) ศึกษาเรื่อง กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร โดยศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้แสดงนักดนตรี การสังเกตการแสดง การฝึกหัดรำและประสบการณ์แสดงของผู้วิจัย ผลการศึกษาพบว่า การรำเข้าพระเข้านาง หรือการรำเกี้ยวพาราสี เป็นการรำที่มาจากพฤติกรรมในชีวิตจริงของมนุษย์ ที่กวีนิยมนำไปสอดแทรกในวรรณกรรมโบราณ เนื่องจากการแสดงต้องอาศัยโครงเรื่องจากวรรณกรรม จึงทำให้บทรักดังกล่าวแพร่หลายเข้ามาสู่ละครทุกประเภทตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน จากการศึกษาการแสดงรำเข้าพระเข้านางทั้ง 4 ชุด มีการแบ่งขั้นตอนการแสดงออกเป็น 3 ขั้นตอนได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 รำบทเกริ่นเพียง 1 บท คือรำบทชมโฉม รำบทตัดพ้อ รำบทลักลอบ รำบทคิดคำนึงขั้นตอนที่ 2 รำบทเข้าพระเข้านางหรือเกี้ยวพาราสี ขั้นตอนที่ 3 รำบทสังวาสแล้วจากลา รำบทเกริ่นเน้นที่บทบาทของตัวพระโดยรำใช้บท การแสดงขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ รำบทเข้าพระเข้านางเป็นการรำแบบประชิดตัว รุกเร้าแต่นุ่มนวลตัวนางรำแบบปัดป้องในทีเน้นการใช้อวัยวะแนบชิดกัน ได้แก่ การจับมือการลูบหน้า การถูเบา ๆ

ที่ตัก การนั่งในตำแหน่งที่เหลื่อมซ้อนกัน การโน้มลำตัวไปด้านข้าง พร้อมกับการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าของทั้งสองฝ่าย คือการยิ้มแบบกรุ้มกริ่ม กับยิ้มแบบเอียงอายหลบสายตา และแบบไม่พอใจด้วยการควักค้อน มีการรำใช้บททั้งประกอบบทร้องและประกอบทำนองเพลง โดยใช้ท่ารำมาตรฐานเป็นหลักแล้วเพิ่มเติมจริตกิริยาของคู่รัก สอดแทรกลงไปในท่ารำให้เป็นท่ารำแบบสมจริง ถ้าเป็นการยืนรำจะมีอิสระในการเคลื่อนไหวทิศทาง ได้มากกว่าการนั่งรำ รำบทสังวาสแล้วจากลา ไม่มีการแสดงท่ารำเพราะเป็นบทที่เข้าใจกันโดยปริยาย บทนี้อาจมีหรือไม่มีก็ได้ แต่จะเน้นที่การจากลากันด้วยความอาลัยรัก และแสดงอารมณ์โศกเศร้าของทั้งสองฝ่าย ในที่สุดฝ่ายชายเป็นผู้ตัดสินใจลาจากไปมีการเปลี่ยนทำนองเพลงทั้ง 3 ช่วง ให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และอารมณ์ของผู้แสดงในส่วนองค์ประกอบอื่น ๆ เป็นส่วนส่งเสริมแต่งให้การแสดงสมบูรณ์ แม้ว่าจะขาดองค์ประกอบบางอย่าง เช่น ฉาก ก็สามารถแสดงได้โดยไม่ทำให้การแสดงขาดอรรถรสแต่ประการใด

ชนัฏา แสงทองสกาว (2558) ศึกษาเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบบทบาทการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ผลการวิจัยพบว่า 1) รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครมี 2 ประเภท คือการนั่งเกี้ยวและยืนเกี้ยว ท่ารำประกอบเพลงหน้าพาทย์ บทร้อง และบทเจรจา 2) กระบวนท่ารำการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี พบว่ามีความแตกต่างไปตามบทบาทของตัวละคร ดังนี้ การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทรมีกระบวนท่ารำตามหลักจารีตของนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะการรำเกี้ยวพาราสีแบบใกล้ชิดสัมผัส เป็นการเกี้ยวที่มีลักษณะพิเศษคือ การเกี้ยวตามบทร้อง ตัวนางเป็นฝ่ายเข้าเกี้ยว ยั่วยวนและเชื้อเชิญตัวพระและการเกี้ยวในเพลงหน้าพาทย์เพลงโลมและเพลงตระนอน ตัวละครฝ่ายนางเป็นผู้แสดงทำบทเกี้ยวตัวละครฝ่ายพระ ประกอบด้วยการขยับเข้าหาตัวพระ ท่าเชยคาง ท่าถูหน้าขา ท่ากอด ท่าขึ้นนั่งบนตักตัวพระ เกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางเงือกเป็นลักษณะการเกี้ยวด้วยสายตาท่ารำเป็นการรำตีบทตามภาษาท่านาฏศิลป์ในบทร้อง มีการแสดงอารมณ์สีหน้าสายตาเพื่อแสดงให้เห็นถึงการหลงรักและเขินอาย การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา เป็นลักษณะการเกี้ยวด้วยบทร้องหรือคำพูดกระบวนท่ารำของตัวพระเป็นการรำตีบทตามบทร้องเจรจาและมีท่ารำที่ประดิษฐ์มาเพื่อให้สอดคล้องกับบทและเหมาะสมกับตัวละครส่วนกระบวนท่ารำตัวนางมีอิทธิพลมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกและผสมผสานกับท่าทางธรรมชาติของมนุษย์

ภูกิจ พาสุนันท์ (2562) ศึกษาเรื่อง กลวิธีและกระบวนท่ารำของพระไวยในละครรำเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยเกี้ยวนางวันทอง ผลการศึกษาพบว่าเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นนิทานสมัยอยุธยาที่เล่าสืบต่อกันมาโดยใช้การขับเสภา มีการนำขุนช้างขุนแผนฉบับต่าง ๆ มาทำบทนาฏกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์และกรมศิลปากรได้ปรับปรุงบทเพื่อนำมาแสดงหลายตอน พระไวยเกี้ยวนางวันทองเป็นตอนหนึ่งในตอนพระไวยแตกทัพ มีกลวิธีและกระบวนท่ารำที่น่าสนใจกระบวนท่ารำตัวละครพระไวยครูไพฑูรย์ เข้มแข็งได้รับการถ่ายทอดจากครูลมุล ยมะคุปต์เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับสืบทอด

มาจากละครวังสวนกุหลาบโดยมีกระบวนท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะของพระไวยทั้งท่ามาตรฐานและท่าธรรมชาติ โครงสร้างท่ารำของพระไวยคือ กระบวนการเกี้ยวได้แก่ 1) ลักษณะการเกี้ยวในท่ายืนและลักษณะการเกี้ยวในท่าพิเศษ 2) รูปแบบการเกี้ยวในบท การเกี้ยวทวนบท และการเกี้ยวรับบทเป็นรูปแบบที่จำแนกอยู่ในบทละครและเพลงร้อง 3) บทบาทการเกี้ยวด้วยสายตา บทบาทการเกี้ยวด้วยวาจา และบทบาทการเกี้ยวด้วยกิริยา โครงสร้างท่ารำกระบวนการเกี้ยวพาราสีมีการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเป็นหลักในการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกสู่กระบวนท่ารำประกอบด้วย 1) กลวิธีสื่ออารมณ์ ศึกษาอารมณ์และพฤติกรรมของตัวละครเพื่อถ่ายทอดความรู้สึก 2) กลวิธีการรำถ่ายทอดกระบวนการรำเทคนิควิธีต่าง ๆ ออกมาให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาผู้ชม

บทที่ 3
การรำเกี้ยวพาราสีในละครรำ

การรำเกี้ยวพาราสีในการแสดงละคร เป็นการรำที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงการเริ่มต้นของการสื่อสารที่จะนำไปสู่การสร้างมิตรภาพหรือการแสดงความรักในบทละคร บทบาทการเกี้ยวพาราสีจะเริ่มจากการชมโฉมหรือที่เรียกว่าการชมความงาม จากนั้นจะเป็นการโต้ตอบกันในลักษณะการเกี้ยวพาราสีจนในที่สุดจึงเกิดบทอัศจรรย์ตามลำดับ โดยศึกษาตามหัวข้อ ดังนี้

1. การเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในละครรำ

การเกี้ยวพาราสีหรือบทบาทการรำเข้าพระเข้านาง เป็นการรำอย่างหนึ่งที่มีปรากฏในการแสดงละครรำทุกประเภท โดยส่วนใหญ่จะพบว่าเป็นการแสดงการรำของตัวเอกในเรื่องหรือในตอนนั้น ๆ และเป็นบทที่ช่วยเพิ่มให้การแสดงมีอรรถรสเพิ่มมากขึ้น

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า เกี้ยว ก. รัด, พัน แน่น, ติดแน่น, พูดให้รักในเชิงชู้สาว, พูดแทะโลม, พูดเลียบเคียงเพื่อให้สมปรารถนา

จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการเกี้ยวพาราสีดังนี้

เวณิกา บุนนาค (2562, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า“การเกี้ยวหรือการเกี้ยวพาราสีทางนาฏศิลป์ไทย คือการแสดงความรักระหว่างตัวพระและตัวนาง โดยตัวพระจะเป็นผู้กระทำบทบาทการเกี้ยวเข้าหาตัวนาง ในแบบยืนเกี้ยวหรือนั่งเกี้ยวก็ได้”

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2563, 8 มีนาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การเกี้ยวพาราสี คือการแสดงออกถึงอารมณ์รักที่ตัวพระมีให้กับตัวนาง เป็นการแสดงออกทางอากัปกิริยาต่าง ๆ ซึ่งในทางนาฏศิลป์ไทยจะมีท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะในการสื่อความหมาย เช่น ท่ากอด ท่าเชยคาง ท่าโลมมือเดียว ท่าโลมสองมือ เป็นต้น อีกประการหนึ่งในทางปฏิบัติสามารถแบ่งรูปแบบการเกี้ยวพาราสีออกเป็นการยืนเกี้ยวและการนั่งเกี้ยว ต้องดูว่าในขณะนั้นตัวละครอยู่ในสถานการณ์อะไรนั่งรำหรือยืนรำ ถ้าเป็นการยืนรำผู้แสดงสามารถเกี้ยวพาราสีได้ทั้งสองข้างทั้งซ้ายและขวา แต่ถ้าเป็นการนั่งรำอาจมีข้อจำกัดในเรื่องของการเคลื่อนที่ของผู้แสดง นอกจากนี้ยังแบ่งตามลักษณะการเกี้ยวได้เป็น 3 ลักษณะ คือ การเกี้ยวโดยใช้สายตา การเกี้ยวโดยใช้คำพูด และการเกี้ยวโดยการมีปฏิสัมพันธ์หรือการสัมผัส”

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์) “การเกี้ยวพาราสี คือการปฏิบัติแสดงความรักระหว่างชายหญิง เป็นความต้องตาต้องใจจนอาจจะถึงขั้นมีปฏิสัมพันธ์กันหรือไม่มีปฏิสัมพันธ์กันก็เป็นได้ ซึ่งการเกี้ยวพาราสีสามารถแบ่งออกเป็นการนั่งเกี้ยวพาราสี และการยืนเกี้ยวพาราสี”

วีระศิลป์ ช้างขนุน (2563, 5 มีนาคม, สัมภาษณ์) “การเกี้ยวพาราสี เป็นการสื่อสารการแสดงที่ให้ผู้ชมได้เห็นถึงบทบาทอารมณ์รักของตัวละคร ซึ่งมีการนำมาใช้ในละครรำอยู่แล้ว และกระบวนการรำที่ควรนำมาใช้ประกอบการเกี้ยวพาราสีคือ 1.การรำใช้บท ที่ประกอบกับทำนอง

ขับร้องมีการบรรจุเพลงอ่อนหวาน นุ่มนวล อารมณ์ของเพลงสื่อสารถึงความรัก 2.การรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ โดยในละครไทยส่วนใหญ่ฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิงและจะมีการเปรียบเทียบความงามของผู้หญิงกับสิ่งต่าง ๆ ในกระบวนการรำเกี้ยวก็จะมีความต่างกัน อาจขึ้นอยู่กับประเภทของละคร ฐานะของตัวละครที่ต่างกัน ถือได้ว่าการเกี้ยวพาราสีเป็นฉากโรแมนติกของละครไทยและเป็นรสที่สำคัญรสหนึ่งในการแสดงละคร”

สรุปได้ว่า การเกี้ยวพาราสี คือการแสดงในลักษณะดังต่อไปนี้ 1.การแสดงบทบาทอารมณ์รักของตัวละคร 2.ฝ่ายชายหรือตัวพระจะเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิงหรือตัวนางเสมออาจพบบ้างในการแสดงที่ฝ่ายหญิงเกี้ยวฝ่ายชาย 3.กระบวนการรำที่นำมาใช้ประกอบการเกี้ยวพาราสีจะมีทั้งบทเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏอยู่ในบทร้อง และการรำเกี้ยวพาราสีในเพลงหน้าพาทย์ 4.ลักษณะการเกี้ยวพาราสีมี 3 ลักษณะ คือการเกี้ยวโดยใช้สายตา การเกี้ยวโดยใช้คำพูด และการเกี้ยวโดยการสัมผัส 5.รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำมี 2 รูปแบบ คือ การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว และการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว

การปฏิบัติการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1.1 ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี

การเกี้ยวพาราสีสามารถแบ่งตามลักษณะของการเกี้ยวพาราสีได้ 3 ลักษณะ คือ การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด และการเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส ดังนี้

1.1.1 การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา

การเกี้ยวพาราสีในลักษณะการใช้สายตา เป็นการแสดงให้เห็นถึงความชอบที่มีต่ออีกฝ่ายแต่อาจไม่สามารถพูดออกมาได้ เช่นการพบกันครั้งแรกหรือรักแรกพบของตัวละครแล้วรู้สึกชื่นชอบ ถูกตาต้องใจและมีความต้องการที่จะได้มาเป็นคู่ครอง เป็นต้น ผู้แสดงต้องแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า แววตา และท่าทางเพื่อเป็นการบรรยายความรู้สึกออกมาแทนคำพูด การเกี้ยวลักษณะนี้ปรากฏในการแสดงละคร เช่น การแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ ขณะที่พระอภัยมณีพบนางเงือกในบทชมโฉม ผู้แสดงต้องถ่ายทอดอารมณ์ทางสายตาตามบทละครดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง-

-พ่อเงือก แม่เงือก พาลูกสาวเข้ามาเฝ้า-

-ร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า-

พงศ์กษัตริย์ทัศนานางเงือกน้อย ดูแช่มช้อยโฉมเฉลาทั้งเผ้าผม
ประไพพักตร์ลักษณ์ล้ำล้วนขำคม ทั้งเนื้อนมนวลเปล่งออกเต่งทรวง
ขนงเนตรเกศกรอ่อนสะอาด ดั่งสุรางค์นางนาฏในวังหลวง
พระเพลินพิศคิดหมายเสียดายดวง แล้วหนักหน่วงนึกที่จะหนีไป

(กรมศิลปากร, 2517, น. 15)

ภาพที่ 9 การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา
ของพระอภัยมณีกับนางเงือก ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ
จากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

1.1.2 การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด

การเกี้ยวพาราสีในลักษณะการใช้คำพูด เป็นการแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีที่สื่อสารกันของตัวละครผ่านการสนทนาโดยการรำตีบทตามบทร้องหรือคำเจรจา ที่ฝ่ายหนึ่งแสดงเห็นถึงความในใจ ความต้องการที่จะเริ่มสนิทสนมหรือแสดงความรักที่มีให้ การเกี้ยวพาราสีในลักษณะนี้ปรากฏในการแสดงละคร เช่นในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีเกี้ยวนางละเวงวัณฬา ใช้คำพูดในการเกี้ยวพาราสีตามที่ปรากฏในบทละครดังนี้

ฉากป้อมกำแพงเมืองผลึก

-ร้องเพลงมุล่ง-

พระเห็นพักตร์ลักษณาวัณฬาน้อย ดูแช่มช้อยชื่นจิตพิสมัย
ยิ่งเพ่งพิศฤทธิ์สุคนธ์เข้าดลใจ จึงปราศรัยส่งภาษากับนารี
พระน้องหรือชื่อละเวงวัณฬาราช อย่าหวั่นหวาดวิญญาณ์มารศรี
จงหยุดยั้งรั้งราจะพาที ไม่ฆ่าตีศรีสวัสดิ์เป็นสัจจา

-ร้องเพลงสุดใจ-

พี่จงจิตติดตามข้ามสมุทร มาด้วยสุดแสนสวาทปรารถนา
จะถมชลจนกระทั่งถึงลังกา เป็นสุธาแผ่นเดียวเจียวจริงจริง
จงแจ้งความตามในน้ำใจพี่ ไม่ราคีเคืองข้องแม่น้องหญิง
อย่าเคลือบแคลงแหนงจิตคิดประวิง สมรมิ่งแม่วัณฬาจงปรานีฯ

(กรมศิลปากร, 2535, น. 13)

ภาพที่ 10 การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด
ของพระอภัยมณีกับนางละเวงวัณฬา ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563, ออนไลน์)

1.1.3 การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส

การเกี้ยวพาราสีในลักษณะการใช้การสัมผัส เป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการรำในลักษณะการเล้าโลมของตัวละครมีการสัมผัสถึงเนื้อถึงตัวซึ่งในบางครั้งอาจไปถึงขั้นการปฏิพัทธ์กัน ตัวละครสามารถแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าโลมต่าง ๆ เช่น ท่าโลมบน ท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น ซึ่งในการเกี้ยวพาราสีในลักษณะนี้พบได้เป็นส่วนใหญ่ในการแสดงละครทุกประเภท การเกี้ยวพาราสีในลักษณะนี้ปรากฏในการแสดงละคร เช่นในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามแต่งงาน ตามที่ปรากฏบทเกี้ยวพาราสีในบทละครดังนี้

-ร้องเพลงโลมมอญ-

สุดที่รัก ใช่พี่จักโหยกเหยกแสร้งเสกสรรค์
พี่รักเจ้าเท่าเทียมดวงชีวัน จึงทูลขันอาสาสู้กู้บุรี
ไม่เจียมตัวกลัวตายหมายเชยชิด แนบสนิทพระธิดามารศรี
จนปราบศึกมีชัยกับไพรี แสนยินดีจะได้น้องละอองนวล
ตรัสพลางกางหัตถ์กระหวัดกอด พร่ำพลอดแนบน้องประคองสงวน
ทั้งสองราพาทีชี้ชวน เฝ้ายียวนเชยโฉมประโลมลาน

-ปี่พาทย์ทำเพลงปลายมอญรำ-

(กรมศิลปากร, 2561, น. 43-44)

ภาพที่ 11 การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส
ของสมิงพระรามกับพระราชธิดา ในการแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช
ที่มา : กรมศิลปากร (2561, น. 44)

จากการศึกษาเรื่องลักษณะของการเกี้ยวพาราสีทั้ง 3 ลักษณะเห็นได้ว่า การแสดงการเกี้ยวพาราสีในลักษณะต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์หรือบทละครในตอนนั้น ๆ และความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครสองฝ่ายว่ามีมากน้อยเพียงใด ซึ่งลักษณะการเกี้ยวพาราสีทั้ง 3 ลักษณะนี้ต่างมีจุดประสงค์เพื่อแสดงอารมณ์รัก ชอบ ถูกตาต้องใจเหมือนกัน

1.2 รูปแบบการเกี้ยวพาราสี

รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำมี 2 รูปแบบ คือ การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว และการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว การปฏิบัติการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1.2.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว

กระบวนท่ารำในรูปแบบการยืนเกี้ยวพาราสีจะมีท่าหลักที่ใช้ในการแสดง เช่น ท่าโลมบน ท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนนั้นจะมีการเคลื่อนที่ที่เป็นอิสระมากกว่าการนั่งรำ ลักษณะการยืนรำหรือเดินรำตามกันไป โดยฝ่ายตัวพระจะเป็นฝ่ายเข้าหาตัวนางในลักษณะต่าง ๆ เช่น เดินตามกันเป็นวง การเดินเข้าออกด้านซ้ายหรือด้านขวา เป็นต้น จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวนั้นมาจากการที่มีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่ได้เต็มใจ ไม่ได้รู้สึกรักเช่น ทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกาย (แปลง) ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์, พญางำเมืองเกี้ยวนางอั้วสิม ในการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง เป็นต้น อีกประการคือการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวที่มาจากการพบเจอกันครั้งแรกแล้วรู้สึกถูกตาต้องใจ แต่ไม่สามารถนำมาเป็นคู่ได้ เช่น พลายบัวเกี้ยวนางตานี ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นต้น จากการศึกษาพบว่าสถานการณ์ที่ปรากฏการยืนเกี้ยวพาราสีส่วนใหญ่ตัวละครจะไม่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งจนดำเนินเรื่องไปถึงบทอัศจรรย์และไม่มีการรำในเพลงโลม - ตระนอน

ตัวอย่างการแสดงการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว

การแสดงละครนอก : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระสุวรรณหงส์กับนางเกศสุริยง (แปลงเป็นพราหมณ์) ในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยว ฝ่ายหญิงในรูปแบบการยืนเกี้ยว โดยมีการเคลื่อนไหวของตัวละครในการเดินเคลื่อนที่เข้าออกด้านซ้าย หรือด้านขวา เป็นการเกี้ยวในลักษณะการหยอกล้อ การลองใจฝ่ายหญิง และไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนสุวรรณหงส์ชมถ้ำ ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงสระบุหร่ง-

พระตรัสชวนพราหมณ์ชีลีลาศ เที่ยวประพาสพิศดูคูหา
แต่ล้วนของดีดีมีราคา ปรารถนาสิ่งใดพี่ให้พราหมณ์
นั่นโกเมนเด่นแดงแสงสาย โน่นเพทายนี่เพชรเท่าเม็ดมะขาม
ที่หินย้อยพร้อยแพรวแก้วพุกาม จงเลือกตามแต่ประกอบชอบวิญญาณ์

-ร้องเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน-

เจ้าพราหมณ์พิศพลอยงามแสงวามวับ เด่นประดับกับแผ่นภูผา
มรกตสดแสงน้ำแตงกวา เพชรนิลจินดาค่าควรเมือง
พระเคียงพราหมณ์ตามบอกหยอกยุด จงชมบุษราคัมน้ำเหลือง
ทับทิมไพฑูรย์จำรูญเรือง เจ้าพราหมณ์เยื้องหยุดรอไม่จรลี
เห็นพระเมินเดินเลือกเอาเกือกเหยียบ แล้วค่อยเลียบเลี้ยวเมียงเลี่ยงหลีกหนี
ให้กุมภณฑ์เก็บไว้ให้ดีดี แล้วทำเฉยเลยรี่ลีลามา
พระโฉมยงทรงเก็บมุกดาหาร ส่งประทานให้พราหมณ์งามหนักหนา
เจ้าพราหมณ์แสร้งแกล้งทำไม่นำพา บอกว่าข้านี้ไม่ชอบใจ

(กรมศิลปากร, 2546, น. 4)

ภาพที่ 12 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว
ของพระสุวรรณหงส์กับนางเกศสุริยง (แปลงเป็นพราหมณ์)
ในการแสดงละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ จากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครใน : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอุณรุทกับนางศรีสุดาในการแสดงละครในเรื่องอุณรุท โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการยืนเกี้ยว โดยมีการเคลื่อนไหวของตัวละครในการเดินเคลื่อนที่เข้าออก เป็นการเกี้ยวในลักษณะการหยอกล้อที่ฝ่ายหญิงยินยอมและไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ตอนอุณรุทชมไพร ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงชมดง-

พระเทวีชี้ชมดมมาลี สารภีหอมระรื่นชื่นนาสา
พิกุลแก้วเกดแกมแซมจำปา กระดังงาเรียงพาดระดาษไพร
พระชี้บอกวนิดาดวงสวาท จตุบาทลอบชะแง้แลไสว
หมู่อำมาตย์เหล่าพหลพลไกร ชมนกไม้เริงรื่นชื่นฤดี

(กรมศิลปากร, 2560, น. 20)

ภาพที่ 13 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว
ของพระอุณรุทกับนางศรีสุดา ในการแสดงละครในเรื่องอุณรุท
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563, ออนไลน์)

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างศรีสันท์กับนางสุพรรณในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังศิลปชัย โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการยืนเกี้ยว โดยมีการเคลื่อนไหวของตัวละครในการเดินเคลื่อนที่เข้าออกด้านซ้ายหรือด้านขวาเดินตามกันเป็นวง เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงไม่ยินยอมและไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังศิลปชัย ตอนตกเหว - พระอินทร์ช่วยสังศิลปชัย ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องลำมุโล่งรับปี่พาทย์-

ศรีสันท์ อันความที่พี่รักเจ้าหนักยิ่ง จริงจริงหนาน้องอย่ากินแหนง

เรามานี่ที่ทางก็ลับแลง พอเป็นพักเป็นแรงจึงค่อยไป

-เจรจา-

สุพรรณ เอ พี่ศรีสันท์นี่ว่าจะพาเที่ยวหาสังข์ศิลปชัย หลอกให้ตามมาถึงป่าเปลี่ยวแล้วสับปลับกลับเกี้ยวเอาได้นี่

-ร้องลำโอ้โลมรับปี่พาทย์-

ศรีสันท์ น้องรัก สุดที่พี่จะหักเสน่หา

เมื่อมาแต่หนุ่มสาวสองรา ในกลางป่าค่าไม้เช่นนี้

ถ้าเจ้ามิหย่อนผ่อนปรน ใช่ว่านิรมลจะพ้นพี่

จงคิดชั่งใจดูให้ดี ไม่พอที่จะโกรธขึ้งตึงตัง

(ศรีสันท์เข้าเกี้ยว นางสุพรรณสะบัด ตะโกนร้องให้พระมารดาช่วย)

(กรมศิลปากร, 2555, น. 15)

ภาพที่ 14 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว
ของศรีสันท์กับนางสุพรรณในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลปชัยจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครพันทาง : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพญางำเมืองกับนางอั้วสิมในการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการยืนเกี้ยว โดยมีการเคลื่อนไหวของตัวละครในการเดินเคลื่อนที่เข้าออกด้านซ้ายหรือด้านขวา เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงไม่ยินยอมและไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง ตอนรักสามเส้า ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงลาวดำเนินทราย-

งำเมือง- พี่แสนรักนงนุชสุดสวาท

อั้วสิม- แต่ข้าบาทบุญน้อยด้อยศักดิ์ศรี

เกรงจะขายบาทาฝ่าธุลี ชาวบุรี(น้อ)จะติฉินข้อนนินทา

งำเมือง- โอ้ว่ายอดรักเอยโอ้ว่ายอดรัก ข้านี้สุดหักหัวใจ
อั้วสิม- แต่ต้องยับยั้งชั่งพระทัย โปรดอย่าขืนใจเลยเอย
งำเมือง- แสนสุดห้ามสุดปรามรักได้ น้องนางเอย
แม้พลาดรัก ข้าจักบรรลัย
อั้วสิม- (เอ๊ะ)ถึงรักฉันใด ก็ยอมบ่ได้เลยเอย

(กรมศิลปากร, 2546, น. 10)

ภาพที่ 15 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว
ของพญางำเมืองกับนางอั้วสิม ในการแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง
ที่มา : facebook.com/BIGGYPHOTO (2564, ออนไลน์)

การแสดงละครเสภา : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพลายบัวกับนางตานี ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการยืนเกี้ยว โดยมีการเคลื่อนไหวของตัวละครในการเดินเคลื่อนที่เข้าออกด้านซ้ายหรือด้านขวา เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอมและไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายบัวเกี้ยวนางตานี ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงทองหย่อน (รวบ 2 คำ)-

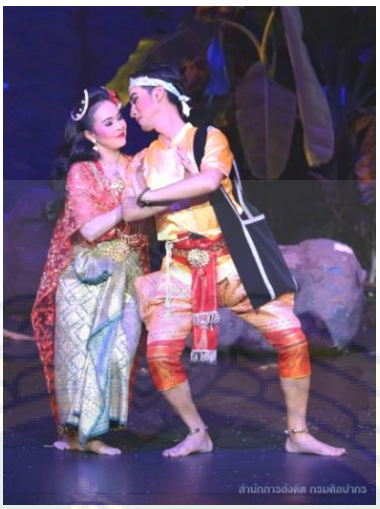
เจ้านางตานีทองน้องแก้ว เป็นคนแล้วพี่จะรักให้หนักหนา
พี่ขอเชิญชวนแก้วแววตา ไปเป็นเพื่อนพี่ยาจนวันตาย
พี่มุ่งมาหวังว่าจะชวนน้อง แม่นางตานีทองละอองฉาย
ไปเป็นเพื่อนคู่ยากลำบากกาย แล้วเจ้าพลายเป่ามนต์เสน่ห์จันทน์

-ร้องร่าย-

บัดนั้น นางตานีเปรมปรีดิ์เกษมสันต์

ต้องมนต์ดลจิตคิดผูกพัน ก็กลายร่างคืนพลันทันใด

(กรมศิลปากร, 2549, น. 1-2)



ภาพที่ 16 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว
ของพลายบัวกับนางตานี ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2563, ออนไลน์)

1.2.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว

กระบวนท่ารำในรูปแบบการนั่งเกี้ยวพาราสีจะมีท่าหลักที่ใช้ในการแสดง เช่น ท่าโลมบน ท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น ตัวพระจะนั่งอยู่ทางซ้ายของตัวนางเสมอ ในลักษณะการนั่งรำตีบทตามคำร้องและรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งสอดคล้องกับคำอธิบายเรื่องจารีตในเรื่องตำแหน่งที่นั่งของผู้แสดงบนเวทีของ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (ม.ป.ป., น. 58) อธิบายไว้ว่า “ตัวนางจะนั่งอยู่ทางด้านขวาของตัวพระ ยักษ์ หรือลิง จารีตนี้จะเป็นระเบียบปฏิบัติที่ยึดถือกันมาในการนั่งคู่ระหว่างผู้ที่รับบทเป็นชายและหญิง เหตุผลของจารีตข้อนี้น่าจะเกิดจากความถนัดของปกติมนุษย์ที่จะมีความถนัดหรือความคล่องตัวในการใช้มือขวามากกว่าการใช้มือซ้าย ด้วยเหตุนี้วิธีการตีบทใช้บทในการรำคู่ตัวพระหรือผู้ชายจึงอยู่ในตำแหน่งซ้ายของตัวนางเสมอ ทั้งนี้เพื่อเกิดความคล่องตัว เมื่อตัวพระทำบทจะได้หันตัวมาทางขวา”

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่าเมื่อการแสดงปรากฏการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวไม่ว่าตัวละครจะเต็มใจหรือไม่เต็มใจ จะรู้สึกรัก ถูกตาต้องใจหรือไม่ก็ตาม แต่ในที่สุดจะดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์และส่วนใหญ่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน เช่น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ทศกัณฐ์เกี้ยวนางมณโฑ, ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ – หนีนางผีเสื้อ (นางผีเสื้อสมุทรเป็นคนเกี้ยวพระอภัยมณี) และละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นต้น

ตัวอย่างการแสดงการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว

การแสดงละครชาตรี : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระสุธนกับนางมโนห์ราในการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ทางซ้ายของฝ่ายหญิงเสมอ เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอมและปรากฏการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา ตอนพระสุธนจากนางมโนห์รา ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงร่ายชาตรี-

เมื่อนั้น พระสุธนฟังน้องให้หมองศรี
จึงโลมเล้าเอาใจนางเทวี อย่าทรงโศกโศกีเลยนงคราญ
ถึงแม้จะไปไกลนิเวศน์ ทั้งสององค์ทรงเดชมหาศาล
พระจะทรงถนอมเจ้าเยาวมาลย์ จงฝากตัวกับท่านเถิดน้องรัก
ว่าพลางลูบต้องประคององค์ อุ้มอนงค์นวลนางขึ้นวางตัก
เชยชมภิรมย์ชิดจุมพิตพักตร์ นงลักษณ์ขวยเขินสะเทิ้นอาย

-ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน-

(กรมศิลปากร, 2547, น. 6)

ภาพที่ 17 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของพระสุธนกับนางมโนห์ราในการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์ราจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครนอก : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทรในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี โดยตัวแสดงฝ่ายหญิงเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายชาย ในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ทางซ้ายของฝ่ายหญิงเสมอ เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอมแต่ฝ่ายชายไม่ยินยอมและปรากฏการรำเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ถึงหนีนางผีเสื้อ ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงแป๊ะ-

บัดนั้น อสุราสดับเสียงสำเนียงใส
แกล้งทำสะบัดสะบิ้งทิ้งสไบ อันน้องนี้ไร้คู่ชู้ชม
เป็นสาวพรหมจารีไม่มีผัว เป็นบุญตัวได้มิ่งมิตรสนิทสนม
ทำแสนแง่แสนงอนค้อนคม พลางเกลียวกลมกอดรัดสัมผัสกาย

-ร้องเพลงปีนตลิ่ง-

เมื่อนั้น พระอภัยสุดที่จะหนีหาย
กระอักกระอ่วนป่วนใจไม่สบาย แสร้งอภิปรายเปรยว่านางหน้ามน

-เจรจา-

อันตัวเจ้านั้นเป็นผีเสื้อยักษ์ จะร่วมรักกันเห็นไม่เป็นผล
เชื้อชาติอสุรินทร์ย่อมกินคน มาแปดปนเป็นมิตรเราคิดกลัว
ไปข้างหน้าถ้าเคืองน้ำใจเจ้า จะกินเราเสียไม่คิดว่าเป็นผัว
แม้นให้สัตย์ปฏิญาณสาบานตัว ให้หายกลัวแล้วจะอยู่เป็นคู่ครอง

-ร้องเพลงวิลันดาตัด-

บัดนั้น นางจำแลงนบนอบตอบสนอง
แม้เคลือบแคลงแหนงในพระทัยปอง จงฟังน้องให้สัตย์ปฏิญาณ

-เจรจา-

แม้นโว้เว้เนรคุณพระทูนหัว ซึ่งเป็นผัวเพื่อนรักสมัครสมาน
ขอทุกเทพเทวัญจงบันดาล ประหารผลาญชีวาตม์ให้ขาดรอน

-ร้องเพลงบุล่ง-

ว่าพลางอิงแอบเข้าแนบชิด พระทรงฤทธิ์หวั่นไหวฤทัยถอน
ฝืนอารมณ์ลูบโลมโฉมบังอร นางเอนอ่อนทอดองค์ด้วยมารยา

-ปี่พาทย์ทำเพลงโลม - ตระนอน - รัว-

(ท้ายเพลงรัว พระอภัยมณีประคองนางแปลงหายเข้าฉาก)

(ปราณี สำราญวงศ์, 2517, น. 3-4)

ภาพที่ 18 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อสมุทร ในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี
ที่มา : หทัยชนก พรรณจิตต์ (2561, น. 182)

การแสดงละครใน : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างอิเหนากับนางบุษบา ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ทางซ้ายของฝ่ายหญิงเสมอ เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอม ดังตัวอย่างบทการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาลานางบุษบา (สั่งถ้ำ) ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงต้นเพลงยาว-

ว่าพลางทางกระถดเข้าใกล้ เจ้าเคืองพี่ยาไยมิให้ต้อง
พระลูบหลังบังอรกรตระกอง นางปิดป้องข้องขัดอัธยา
ถนอมแนบแอบอุ้มจุมพิต ชมชิดประกิจแก้มแนมนาสา
เสน่ห์นุชสุดใจจะไคลคลา ดังอุราจะแตกตายวายชีวี
พระวิโยคโศกศัลย์กันแสงสั่ง โฉมยงจงฟังคำพี่
พอเสร็จแก้สงสัยในธานี จะรีบคืนคีรีไม่นอนใจ

(กรมศิลปากร, 2549, น. 17)

ภาพที่ 19 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของอิเหนากับนางบุษบา ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างคาวีกับนางจันทร์สุดาในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ทางซ้ายของฝ่ายหญิงเสมอ เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอม ดังตัวอย่างบทการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องลำตะนาวแปลงรับปี่พาทย์-

คาวี เจ้าสายสุดที่รักพี่ อย่าโศกีพี่ยาจะบอกให้
พระขรรค์นี้พี่ฝัง(เอื้อน)

-เจรจา-

จันท์ ฝังอะไรล่ะเพคะ (ดูตา) รับสั่งว่าจะบอกหลอกเล่นเห็นแท้แล้วว่าไม่ไว้ใจ

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-ร้องลำตะนาวแปลงรับปี่พาทย์-

คาวี อย่าโศกนักพักตร์น้องจะหมองศรี ผินหน้ามาข้างนี้จะบอกให้
พระขรรค์นี้พี่ฝัง(เอื้อน)

-เจรจา-

จันท์ (จ้องดูตา) ฮุ้ยอีกน่ะแหล่ะ ฝังอะไรก็ไม่รู้ กลุ้มใจนัก

-ร้องลำตะนาวแปลงรับปี่พาทย์-

คาวี พระขรรค์นี้พี่ฝังชีวิตไว้ ใครได้ไปเผาไฟจะมรณา
ความจริงบอกเจ้าไม่อำพราง อย่าพูดมากปากสว่างฟังพี่ว่า
เห็นประจักษ์แจ้งแล้วหรือแก้วตา พี่รักเจ้ายิ่งกว่าชีวาลัยฯ

(กรมศิลปากร, ม.ป.ป., น. 3)

ภาพที่ 20 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของคาวีกับนางจันทร์สุดา ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวีจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครพันทาง : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างพระลอกับพระเพื่อนพระแพง ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิงทั้งสองคนในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ตรงกลางระหว่างฝ่ายหญิงทั้งสอง เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอม และปรากฏการรำเพลงตระนอน ดังตัวอย่างบทการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ร้องเพลงลาวดำเนินทราย-

สามกษัตริย์โสมนัสแย้มสรวลยวนเสน่หา สามปรีดาร่าเริงบันเทิงสมร
แสนสุดรักรักน้องสองบังอรสองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อนอ่อนคลอจ้อจำนรรจ์
โอ้พระทองของสองยุพราช พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์
ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ บุญเพรงหากสรรสมเอย
พระเชยโฉมพระโลมวรนุช สองนางเอยแสนรักสาว
สองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอดมนุษย์ หยุดลม บ่ หยุดรักเอย
พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลาพระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพลูป้อน
พระเชยปรางนางแนบแอบกำกรจุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ
โอ้อกใครในพิภพ อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว
เสียวซ่านร่านจิตเชยชิดพระน้องแก้ว เป็นตายไม่แคล้วองค์เอย
โฉมส่องฟ้าชื่นหล้าฤๅจาง สองสาวเอยถึงสูญดิน
สูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองรา ไฉนรู้ชาสร่างเอย

-ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน-

(กรมศิลปากร, 2531, น. 9)

ภาพที่ 21 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของพระลอกับพระเพื่อนพระแพง ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

การแสดงละครเสภา : ปรากฏการเกี้ยวพาราสีระหว่างขุนแผนกับนางแก้วกิริยา ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน โดยตัวแสดงฝ่ายชายเป็นผู้เกี้ยวฝ่ายหญิง ในรูปแบบการนั่งเกี้ยว โดยฝ่ายชายจะนั่งอยู่ทางซ้ายของฝ่ายหญิงเสมอ เป็นการเกี้ยวที่ฝ่ายหญิงยินยอม และปรากฏการรำเพลงหน้าพาทย์โลม ดังตัวอย่างบทการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน ขึ้นเรือนขุนช้าง – ได้นางแก้วกิริยา ที่แสดงบทเกี้ยวพาราสีดังนี้

-ขับเสภา-

ได้เชยชิดจนสนิทอย่างนี้แล้ว ขอเชิญแก้วกิริยาเมตตาบ้าง
พี่จะมอบเสน่ห์ไว้ที่ในนาง อย่าระคางข้องแค้นระคายเคือง
ถ้าพี่ลวงน้องให้หมองสัตย์ จงวิบัติเกิดเข็ญให้เป็นเนื่อง
สารพัดวิชาสง่าเปลือง เจ้าเนื้อเหลืองดังทองมาทาบทับ

-ร้องเพลงสุดสงวนชั้นเดียว-

ว่าพลางทางเปลื้องเครื่องคาด แขวนพาดฉากลงประจงจับ
อุ้มนางวางตักสะพักรับ ก็ทอดทับอ่อนระทวยด้วยงวยงง

-ปี่พาทย์ทำเพลงโลม-

(กรมศิลปากร, 2557, น. 4)

ภาพที่ 22 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว
ของขุนแผนกับนางแก้วกิริยา ในการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนจากวีดีทัศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาเรื่องรูปแบบของการเกี้ยวพาราสีทั้งสองรูปแบบเห็นได้ว่าการแสดงละครรำปรากฏการใช้รูปแบบของการเกี้ยวพาราสีทั้งสองรูปแบบ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์หรือบทละครในตอนนั้น ๆ ว่า ผู้แสดงอยู่ในบทบาทยืนรำหรือนั่งรำ ซึ่งกระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำส่วนใหญ่พบว่า เป็นกระบวนท่ารำที่อยู่ในการรำหน้าพาทย์เพลงโลม โดยปรากฏท่ารำหลักที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีเป็นทฤษฎีที่ยึดเป็นหลักในศาสตร์นาฏศิลป์ไทย มีหลักฐานปรากฏจากการบันทึกวีดีทัศน์ของวิทยาลัยนาฏศิลป โดยคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและคุณครูเฉลย ศุขะวณิช (ศิลปินแห่งชาติ) ดังนี้

ตารางที่ 1 ท่ารำหลักที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ

ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ/ความสำคัญ
 ภาพที่ 23 ท่าโลมบน	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย ลักษณะของมือทั้งสองเป็นการจีบที่บ่าตัวนาง (เปรียบเทียบได้กับการโอบไหล่)
 ภาพที่ 24 ท่าโลมท่าที่1 (จับสูง)	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย ลักษณะของมือทั้งสองเป็นการจับที่มือตัวนางในท่าพิสมัยเรียงหมอน
 ภาพที่ 25 ท่าสัมผัสหน้าขา	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย เป็นท่าที่แสดงการประชิดตัวด้านข้าง โดยตัวพระจะนำมือหนึ่งข้างไปสัมผัสที่หน้าขาของตัวนาง
 ภาพที่ 26 ท่าเชยคาง	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย เป็นท่าที่ตัวพระเข้าใกล้ในส่วนใบหน้าของตัวนางในลักษณะของการสัมผัสที่ปลายคางเพื่อให้เห็นใบหน้าของตัวนางชัดเจน

ตารางที่ 1 ท่ารำหลักที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ (ต่อ)

ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ/ความสำคัญ
 ภาพที่ 27 ท่าโลมท่าที่2 (จับไขว้)	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย ลักษณะของมือทั้งสองเป็นการจับที่มือตัวนางและไขว้มือด้านหน้า
 ภาพที่ 28 ท่าปาดหน้าอก	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย เป็นท่าที่ตัวพระเข้าใกล้ในส่วนของลำตัวของตัวนางในลักษณะของการสัมผัสที่หน้าอก
 ภาพที่ 29 ท่าโลมเอว	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย ลักษณะของมือทั้งสองเป็นการจีบที่เอวตัวนาง (เปรียบเทียบได้กับการโอบเอว)
 ภาพที่ 30 ท่าลูบแขน	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย เป็นท่าที่ตัวพระเข้าใกล้ในส่วนของลำตัวของตัวนางในลักษณะของการสัมผัสที่แขน

ตารางที่ 1 ท่ารำหลักที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ (ต่อ)

ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ/ความสำคัญ
 ภาพที่ 31 ท่าโลมท่าที่3 (จับมือเดียว)	เป็นท่าที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี โดยตัวพระนั่งทางซ้ายตัวนางนั่งทางขวา ตัวพระนั่งซ้อนอยู่ด้านหลังตัวนางเล็กน้อย ลักษณะของมือเป็นการจับมือตัวนางทอดแขนซ้ายไปด้านหน้ามือขวาโอบเอวตัวนาง

ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปจากตารางที่ 1 รูปแบบของการเกี้ยวพาราสีมีความต่างกันเห็นได้จากการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนนั้นจะมีการเคลื่อนที่ที่เป็นอิสระมากกว่าและส่วนใหญ่ตัวละครจะไม่ได้ดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์รวมถึงไม่มีการรำในเพลงโลม - ตระนอน ส่วนการนั่งเกี้ยวพาราสีถึงแม้จะมีอิสระในการเคลื่อนที่น้อยกว่าแต่ส่วนใหญ่จะดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์และมีการรำในเพลงโลม - ตระนอน มีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยได้พบว่าในการเกี้ยวพาราสีทั้งในรูปแบบการยืนและในรูปแบบการนั่งนั้น ปรากฏจำนวนผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 1 คนเท่านั้น กระทำการเกี้ยวพาราสีกันเกือบทุกเรื่องและทุกตอน แต่มีการเกี้ยวพาราสีอีกลักษณะหนึ่งที่มีความพิเศษต่างไปจากการเกี้ยวพาราสีในการแสดงตอนอื่น ๆ โดยปรากฏจำนวนผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 2 คนซึ่งการเกี้ยวพาราสีลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะพิเศษในการเกี้ยวพาราสี ซึ่งพบในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอตอนเข้าห้อง

2. การแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

2.1 องค์ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ละครพันทางเรื่องพระลอ มีองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงประกอบด้วย บทละครเรื่องพระลอ ผู้แสดง การแต่งกาย ดนตรีและเพลงร้องที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมถึงกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงโดยชี้แจงรายละเอียดขององค์ประกอบในแต่ละด้านตามลำดับ

2.1.1 บทละครพันทางเรื่องพระลอ

ละครพันทางเรื่องพระลอ เป็นละครโศกนาฏกรรม ที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมมาอย่างยาวนานทุกยุคทุกสมัย กรมศิลปากรจึงได้จัดการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน โดยมีการจัดเล่นต่อเนื่องตั้งแต่ต้นจนจบ หรือจัดแสดงเป็นตอนสั้น ๆ มักปรากฏชื่อตอนตามเหตุการณ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นกับตัวละครหลัก เช่น พระลอลาแม่ พระลอเสี่ยงน้ำ พระลอตามไก่

และเข้าห้อง เป็นต้น ซึ่งการแสดงตอนเข้าห้อง เป็นการนำบทละครเรื่องพระลอ (ตอนปลาย) ฉบับพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาปรับปรุงเพื่อการแสดงดังนี้

บทละครพันทาง เรื่อง พระลอ

ตอน เข้าห้อง

.....

(ฉากห้องบรรทม บนเพดานมีฉัตรสีขาวห้อย)

- ปี่พาทย์ทำเพลงยวนเคล้า –

- เปิดม่าน –

(พระเพื่อน พระแพงนั่งเตียง นางกำนัลนั่งเฝ้าอยู่)

- ร้องเพลงยวนเคล้า –

เมื่อนั้น สองพระราชธิดาฟ้าเมืองสรอง
เนาว์บรรยงค์รัตนาสน์ปราสาททอง หม่นหมองกมลชะม้อยคอยพี่เลี้ยง
สุริยนสนธยาราตรีแล้ว ไยจึงแคล้วนัดหมายเงียบหายเสียง
พี่โรยรื่นก็ไม่คืนมาวังเวียง ยิ่งหวาดก็ยิ่งเพียงพินาศแด
หรือเกิดเหตุบิตุเรศทรงทราบเรื่อง พระขุ่นเคืองข่าวลับกลับกริ้วแหว
หรือพี่เลี้ยงเลี่ยงเลี้ยวเที่ยวเชือนแช ยิ่งนึกยิ่งไม่แน่ยิ่งโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด –

(พระลอ นายแก้ว นายขวัญ นางรื่น นางโรย ออก)

- ร้องเพลงเขมรพระประทุม -

เหลือบเห็นนางโรยนางรื่นยืนเมียง มาเคียงสามหนุ่มคลุมเกศา
คนงามฟ้อชะรอยพระลอราชา คนเดินหน้านั่นนายแก้วไม่แคล้วทาย
คนเดินหลังระวังวุ่นนั่นขุนขวัญ ฝูงกำนัลถูกขับเงียบลับหาย
สมคิดสมจิตสมอุบาย พระโฉมฉายหรรษารีบมาพลัน

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง - ลา -

- ร้องเพลงแพนน้อย -

พระเอยพระลอเจ้า ยลสองเยาวมิตรยวนธสรวลสันต์
กรตระกองกอดน้องร่วมชีวัน เฝ้ารับขวัญแฉล้มรื่นชื่นพระทัย

- ร้องเพลงสร้อยลาว -

สองเอยสองธิดา วันทายิ้มย่องสนองไข
เชิญเสด็จพระลอหน่อไท้ เข้าในแท่นที่มณีพราว

- ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอลาว -

- ร้องเพลงเสี่ยงเทียน -

เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ชัชวาล ภายใต้เพดานร่มขาว
ห้อยพวงคำจำปาดาราพราว สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์

(สี่พี่เลี้ยงคลานถอยเข้าโรง)

- ร้องเพลงลาวดำเนินทราย -

สามกษัตริย์โสมนัสแย้มสรวลยวนเสน่หา สามปรีดาร่าเริงบันเทิงสมร
แสนสุดรักรักน้องสองบังอรสองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อนอ่อนคลอจ้อจำนรรจ์
โอ้พระทองของสองยุพราช พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์
ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ บุญเพรงหากสรรสมเอย
พระเชยโฉมพระโลมวรนุช สองนางเอยแสนรักสาว
สองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอดมนุษย์ หยุดลม บ่ หยุดรักเอย
พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลาพระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพลูป้อน
พระเชยปรางนางแนบแอบกำกรจุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ
โอ้อกใครในพิภพ อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว
เสียวซ่านร่านจิตเชยชิดพระน้องแก้ว เป็นตายไม่แคล้วองค์เอย
โฉมส่องฟ้าชื่นหล้าฤๅจาง สองสาวเอยถึงสูญดิน
สูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองรา ไฉนรู้ซาสร่างเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน -

- ปิดม่าน -

(กรมศิลปากร, 2531, น. 8-9)

บทละครข้างต้นจะเห็นว่า เมื่อพระลอกับพระเพื่อนพระแพงได้พบกันแล้วก็ได้แสดงความรักต่อกันอย่างไม่รีรอ ซึ่งปรากฏการแสดงการรำเกี้ยวพาราสีของตัวละครอย่างชัดเจนในบทร้องเพลงลาวดำเนินทราย เช่นคำร้องที่ว่า แสนสุดรักรักน้องสองบังอร, พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์, ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ, พระเชยโฉมพระโลมวรนุช, พระเชยปรางนางแนบแอบกำกร, จุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ, เสียวซ่านร่านจิตเชยชิดพระน้องแก้ว เป็นต้น

จากวรรณกรรมลิลิตพระลอ สู่บทละครเรื่องพระลอ ฉบับพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และนำมาสู่บทละครพันทางเรื่องพระลอ ฉบับกรมศิลปากร ทั้ง 3 ฉบับนี้มีทั้งความเหมือนและความแตกต่าง มีการเพิ่มเติมและตัดทอนรายละเอียดโดยไม่เสียกระบวนการดำเนินเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนดังนี้

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องพระลอ

ลิลิตพระลอ	บทละครเรื่องพระลอ ตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	บทละครเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากร
⊙ พักตราหมองสวาทไหม้ ไหว้บาทละห้อยไห้ ค่อยผ้ายลีลา ฯ ⊙ เหลียวหลังมาคะค้อย น่าเอ็นดูน้องน้อย สั่งท้าวสนองสารฯ ⊙ อย่านานนักอยู่เกล้า เชิญบพิตรพระเจ้า เร่งผ้ายหาเผือ ฯ ⊙ เรียมเจ็บเหลือพี่พร้อง จักใคร่ไปด้วยน้อง จากน้องเสมอตาย ฯ	ร้องลำญวนเคล้า รับมะโหรี ⊙ เมื่อนั้น สองพระราชธิดาฟ้าเมืองสรอง เนาบรรยงก์รัตนาสน์ปราสาททอง หม่นหมองกมลชะม้อยคอยพี่เลี้ยง สุริยนสนธยาราตรีแล้ว ไยจึ่งแคล้วนัดหมายเงียบหายเสียง พี่โรยรื่นก็มิคืนมาวังเวียง ยิ่งหวาดก็ยิ่งเพียงพินาศแด หรือเกิดเหตุบิตุเรศทรงทราบเรื่อง พระขุ่นเคืองข่าวลับกลับกริ้วแหว หรือพี่เลี้ยงเลี่ยงเลี้ยวเที่ยวเชือนแช ยิ่งนึกยิ่งไม่แน่ยิ่งโศกา ฯ 6 คำ โอด	ร้องเพลงยวนเคล้า เมื่อนั้น สองพระราชธิดาฟ้าเมืองสรอง เนาว์บรรยงค์รัตนาสน์ปราสาททอง หม่นหมองกมลชะม้อยคอยพี่เลี้ยง สุริยนสนธยาราตรีแล้ว ไยจึงแคล้วนัดหมายเงียบหายเสียง พี่โรยรื่นก็ไม่คืนมาวังเวียง ยิ่งหวาดก็ยิ่งเพียงพินาศแด หรือเกิดเหตุบิตุเรศทรงทราบเรื่อง พระขุ่นเคืองข่าวลับกลับกริ้วแหว หรือพี่เลี้ยงเลี่ยงเลี้ยวเที่ยวเชือนแช ยิ่งนึกยิ่งไม่แน่ยิ่งโศกา ปี่พาทย์ทำเพลงโอด
⊙ ถึงทวารในเรือนหลวง คล้ายถึงคลวงสองท้าว เชิญราชเสด็จขึ้นหย้าว อยู่เร้นเรือนโรย ฯ ⊙ สองนางโดยเสด็จไท้ สองซ่อนสองนายไว้ บให้เห็นตัว ฯ ⊙ ราตรีมัวมืดฟ้า เชิญบพิตรเจ้าหล้า ลอบขึ้นสมศรี ฯ ⊙ ภัควะดีดวงดอกไม้ เสด็จออกมารับไท้ ธิราชเข้าไปใน ฯ	ร้องลำเขมรประชุม ⊙ เหลือบเห็นนางโรยรื่นยืนเมียง มาเคียงสามหนุ่มคลุมภูษา คนงามฟ้อชะรอยพระลอราชา คนเดินหน้านั่นนายแก้วไม่แคล้วทาย คนเดินหลังระวังวุ่นนั่นขุนขวัญ ฝูงกำนัลถูกขับเงียบลับหาย สมคิดสมจิตต์สมอุบาย พระโฉมฉายหรรษารีบมาพลัน ฯ 4 คำ เพลงฉิ่ง (สองนางพี่เลี้ยงพาพระลอและสองขุนพี่เลี้ยงหลบเลี่ยงมา พบนางเฒ่าแก่และชะแม่พระกำนัล บ้างก็ทำกลมารยาเลี่ยงหลบมาจนเข้าในม่าน)	ร้องเพลงเขมรพระประทุม เหลือบเห็นนางโรยนางรื่นยืนเมียง มาเคียงสามหนุ่มคลุมเกศา คนงามฟ้อชะรอยพระลอราชา คนเดินหน้านั่นนายแก้วไม่แคล้วทาย คนเดินหลังระวังวุ่นนั่นขุนขวัญ ฝูงกำนัลถูกขับเงียบลับหาย สมคิดสมจิตสมอุบาย พระโฉมฉายหรรษารีบมาพลัน ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง – ลา
⊙ เยียใดพระอยู่ช้า พระจะละให้ข้าพี่น้องตรอมตาย ฯ	ร้องลำลาวแพนน้อย ⊙ พระเอยพระลอเจ้า ยลสองเยาวะมิตรยวนธสรวลสันต์ กรตระกองกอดน้องร่วมชีวัน เฝ้ารับขวัญแสล้มรื่นชื่นพระทัย ฯ 2 คำ	ร้องเพลงแพนน้อย พระเอยพระลอเจ้า ยลสองเยาวมิตรยวนธสรวลสันต์ กรตระกองกอดน้องร่วมชีวัน เฝ้ารับขวัญแฉล้มรื่นชื่นพระทัย

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องพระลอ (ต่อ)

ลิลิตพระลอ	บทละครเรื่องพระลอ ตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	บทละครเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากร
⊙ ถวายกรจูงเจ้าหล้า ขึ้นบนแท่นทิพย์อ้าอ่อนได้แรงรมณ์ ฯ	ร้องลำสร้อยลาว ⊙ สองเอยสองธิดา วันทายิ้มย่องสนองไข เชิญเสด็จพระลอหน่อไท้ เข้าในแท่นที่มณีพราว ฯ 2 คำ เสมอ	ร้องเพลงสร้อยลาว สองเอยสองธิดา วันทายิ้มย่องสนองไข เชิญเสด็จพระลอหน่อไท้ เข้าในแท่นที่มณีพราว ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอลาว
⊙ พระตนกลมเสด็จแล้ว เหนือฟูกผ้าเขนยแก้ว พระพี่น้องผจงถวาย ฯ ⊙ ม่านแพรพรายเลิศล้น หูนากหูทองพ้น พิศพื้นลายทอง ฯ ⊙ ดอกไม้กรองเรียบร้อย หอมตระหลบอบห้อย แห้งห้องไสยา ฯ ⊙ พิดานดาดาษแก้ว เฉลามาศฉลับแพร้ว แพร้วเพริศกั้งกษัตรีย์ ฯ	ร้องลำลาวกรแซ รับมะโหรี ⊙ เถลิงบัลลังก์สุวรรณะรัตน์รัชชวาล ภายใต้เพดานร่มขาว ห้อยพวงคำจัมปา (ดารา) วาว สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์ ฯ 2 คำ	ร้องเพลงเสี่ยงเทียน เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ ชัชวาล ภายใต้เพดานร่มขาว ห้อยพวงคำจำปาดาราพราว สองพระสาวหมอบเมียง เคียงองค์ (สี่พี่เลี้ยงคลานถอยเข้าโรง)
	ร้องลำล่องน่านเล็ก ⊙ บัดนั้น สี่พี่เลี้ยงรื่นรมย์สมประสงค์ พะวงหวังบังคมพระโฉมยงจะเลี่ยงลงไปห้องสองพี่เลี้ยง ฯ 2 คำ เจรจา พระลอ เอ่ เอ๋ พี่แก้วพี่ขวัญ ค่ำวันนี้หาวนอนแต่หัวค่ำจริงเจียว นายแก้ว เพชะค่ะ ก็จริง เกรงจะหาวประทม นายขวัญ ยังไง ยังไงก็ได้ แล้วแต่จะโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม พระลอ พูดละโยกโคลง เจ้าสำนวนนัก พระเพื่อน พี่รื่นก็จะรีบไปไหนด้วย นางรื่น ก็เสร็จราชการงานเมืองแล้วนิเพคะพระแม่เจ้าเหนื่อยมาวันยังค่ำกะตาแล้วนี่ก็ต้องพักมั่งซี้ พระแพง พี่โรยเห็นจะร่วมใจกะพี่รื่นด้วยสิหนา นางโรย เพค้าเพค้าก็ร่วมใจกันทั้งนั้นนั่นและเพค้าเพค้า พระลอยิ้ม ตามใจพี่ จะไปก็ไปเถิดซี นางโรย นั่นแหมล่า พระเพื่อน ปากจัดนัก นางโรย ก็จัดมั่งซีเพค้า ทูลกระหม่อมแก้ว (เข้าโรงทั้งสี่พี่เลี้ยง)	

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่องพระลอ (ต่อ)

ลิลิตพระลอ	บทละครเรื่องพระลอ ตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	บทละครเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากร
⊙ ผ้าต้นตีค่าล้วน ทองถวาย ถวายกระแจะจรุงลาย ลูบไล้ สลาพานมกรราย รัตนแต่งถวาย นา พระกระยาเสวยไท้ อ่อนท้าวผจง ถวาย ฯ ⊙ เสวยแล้วสามท่านไท้ เสวย รมณ์ หับประตูทองผทม ท่านไว้ สองนางพี่ไปสมสองพี่ นายนา สรวลสนุกไล้ไล้ คู่เคล้าคลึงสมร ฯ ⊙ สองท้าวซอนซ่อนไท้ เป็นกล รู้แต่นางสองคน พี่เลี้ยง ประมานกึ่งเดือนดล จรหล่ำแล นา สรวลสนุกเล่นเพี้ยง บรู้โรยแรง ฯ	ร้องลำลาวดำเนิรทราย รับมะโหรี 1 ⊙ สามกษัตริย์ โสมนัสส์ แย้มสรวล ยวนเสน่หา สามปรีดาร่าเริงบันเทิง สมร ฯ 2 ⊙ แสนสุดรัก รักน้อง สองบังอร สองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อนอ่อนคลอ จ้อจำนรรจ์ โอ้พระทอง ของสอง ยุพราช พระแสนสุดสวาทสองสาว สวรรค์ ได้ชื่นได้ชมภิรมขวัญ บุญเพรงหากสรรสมเอย พระเชยโฉม พระโลมวรนุช สองนางเอย แสนรัก สาว สองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอด มนุษย์ หยุดลมบหยุดรักอร ฯ 1 ⊙ พระเพื่อนไท้ วอนไหว้ถวายสลา พระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้ หยิบ พลูป้อน ฯ 2 ⊙ พระเชยปราง นางแนบแอบกำ กร จุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมา สวาท ไม่คลาดคลอ โอ้อกใครใน พิภพ อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้วเสียว สร้านร่านจิตต์ เชยชิดพระน้องแก้ว เปนตายไม่แคล้วองค์เอย โฉมฉ่องฟ้า ชื่นหล้าฤๅจาง สองสาวเอย ถึงสูญดิน สูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองรา ไฉนรู้ซาสร่างเอย ฯ (ปี่พาทย์ทำเพลงกล่อม)	ร้องเพลงลาวดำเนินทราย สามกษัตริย์โสมนัสแย้มสรวลยวน เสน่หา สามปรีดาร่าเริงบันเทิงสมร แสนสุดรักรักน้องสองบังอร สองฉะอ้อนน้อสองฉะอ้อนอ่อนคลอจ้อ จำนรรจ์ โอ้พระทองของสองยุพราช พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์ ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ บุญเพรงหากสรรสมเอย พระเชยโฉมพระโลมวรนุชสองนางเอย แสนรักสาวสองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอดมนุษย์หยุดลม บ่หยุดรักเอย พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลา พระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพลูป้อน พระเชยปรางนางแนบแอบกำกรจุมพิต สมรน้อจุมพิตสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ โอ้อกใครในพิภพ อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว เสียวซ่านร่านจิตเชยชิดพระน้องแก้ว เป็นตายไม่แคล้วองค์เอย โฉมส่องฟ้าชื่นหล้าฤๅจางสองสาวเอย ถึงสูญดินสูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองราไฉนรู้ซาสร่างเอย ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางเปรียบเทียบวรรณกรรมลิลิตพระลอ กับบทละครเรื่องพระลอตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และบทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากร เห็นได้ว่าพระนิพนธ์บทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่ปรับปรุงหรือนำเค้าโครงมาจากวรรณคดีประเภทลิลิตนั้น เป็นการปรับเพราะมีวัตถุประสงค์เพื่อนำมาแสดงในโอกาสต่าง ๆ ส่งผลให้คำประพันธ์ต้องเป็นใน

ลักษณะของกลอนบทละคร แต่ยังคงเนื้อหาครบถ้วนตามแบบฉบับของลิลิตพระลอ อีกทั้งเมื่อพระนิพนธ์เป็นบทละครจึงต้องเพิ่มการบรรจุเพลงประกอบการแสดง และมีการพรรณนาเนื้อเรื่องรวมทั้งสร้างบทเจรจาเพิ่มเติมทำให้เห็นภาพชัดเจนมากกว่าในลิลิตที่ผู้ประพันธ์มีเจตนาให้ผู้อ่านได้ใช้จินตนาการประกอบกับการอ่านเนื้อเรื่องเท่านั้น และเมื่อเปรียบเทียบบทละครเรื่องพระลอตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับบทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากรพบว่าการปรับปรุง บทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ฉบับกรมศิลปากรได้นำเอาบทละครของพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มาทั้งหมด แต่ได้มีการเปลี่ยนชื่อตอนจากพระลอสู่ปราสาทเมืองสรองเป็นพระลอเข้าห้อง และได้มีการตัดทอนบทเจรจาของพระลอ พระเพื่อน พระแพง กับสี่พี่เลี้ยงออกเพื่อความกระชับและลดเวลาในการแสดง

นอกจากนี้บทของกรมศิลปากรที่นำมาปรับปรุงใหม่สำหรับการแสดง ผู้จัดทำบทได้มีการปรับปรุงบทการแสดงโดยการปรับคำให้มีความหมายที่ชัดเจนขึ้น เช่น

มาเคียงสามหนุ่มคลุมภูษา	ปรับเป็น	มาเคียงสามหนุ่มคลุมเกศา
เฝ้ารับขวัญแสล้มรื่น	ปรับเป็น	เฝ้ารับขวัญแฉล้มรื่น
เถลิงบัลลังก์สุวรรณะรัตน์รัชชวาล	ปรับเป็น	เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ชัชวาล
สวยยอดมนุษย์หยุดลมบหยุดรักอร	ปรับเป็น	สวยยอดมนุษย์หยุดลมบ่หยุดรักเอย
โฉมฉ่องฟ้าชื่นหล้าฤาจาง	ปรับเป็น	โฉมส่องฟ้าชื่นหล้าฤาจาง

สรุปได้ว่า พระลอจากวรรณกรรมในประเภทลิลิต มีการปรับให้เป็นวรรณกรรมใช้สำหรับเพื่อการแสดง ในพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และต่อมาได้มีวิวัฒนาการและการปรับปรุงบทละครเรื่องพระลอตามความเหมาะสมมาโดยตลอด ซึ่งบทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องฉบับกรมศิลปากร เป็นตอนหนึ่งที่ได้ปรับปรุงมาจากบทละครเรื่องพระลอตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งบทละครทั้งสองฉบับนี้มีความสอดคล้องกันทั้งในเรื่องฉาก การบรรจุทำนองและเพลงร้อง บทละคร ส่วนบทเจรจาของพระลอ พระเพื่อน พระแพง กับสี่พี่เลี้ยงที่มีการตัดออกไปนั้นเพื่อเพิ่มความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง และได้มีการปรับคำให้มีความหมายที่ชัดเจนขึ้น

2.1.2 ผู้แสดง

ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะกำหนดว่าการแสดงจะออกมาสมบูรณ์หรือไม่ เนื่องจากผู้แสดงเป็นผู้ถ่ายทอดทั้งอารมณ์ ท่ารำของการแสดงเพื่อสื่อให้ผู้ชมเกิดอรรถรสในการรับชมการแสดง โดยเฉพาะการคัดเลือกผู้แสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง โดยในการแสดงตอนดังกล่าวเป็นการแสดงที่ต้องมีบทเกี้ยวพาราสีจำนวนมาก จึงค่อนข้างต้องมีความพิถีพิถันในการเลือกเป็นอย่างมาก ต้องมีการฝึกหัดการรำเข้าคู่กันให้เกิดความสอดคล้องกันเป็นอย่างดี

2.1.2.1 การคัดเลือกผู้แสดงตัวพระลอ

ใช้หลักในการคัดเลือกผู้แสดงซึ่งเป็นมาตรฐานของการฝึกหัดโดยอาคม สายาคม (2525, น. 53) ได้กล่าวไว้ในการฝึกหัดละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 7 ดังนี้ ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า ซึ่งจะต้องเป็นคนหน้ารูปไข่ คือมีใบหน้ายาว คิ้วดกพอสมควร จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูไม่พิการ และมีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้านหมายถึงยาวรับกับใบหน้าทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และทุกส่วนบนใบหน้ารับกันได้สัดส่วนดี ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือจะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่ง ไม่เป็นคนไหล่ยก และหลังไม่โกง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควร ตรวจดูแขน จะต้องไม่แขนสั้นหรือยาวเกินไป และไม่พิการ เช่น แขนคอก หรือลีบและงอไม่ได้ มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอหรือพิการแต่ประการใดและมีนิ้วมือครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ กลมคล้ายลำเทียน เมื่อตั้งมือดูนิ้วมือตกท้องนาคก็ยิ่งดี ตรวจดูต่อมาที่ขาทั้ง 2 ข้าง คือขาทั้ง 2 ไม่คดหรือโก่ง และเกหรือพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่งคือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดยเฉพาะตัวพระจะต้องมีรูปร่างสูงกว่านางจึงจะใช้ได้ สอดคล้องกับบทความในหนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละครสมัยรัตนโกสินทร์ กล่าวถึง ผู้ที่รับบทฝ่ายพระว่า หมายถึงผู้ที่รับบทเป็นเทวดา เทพบุตร กษัตริย์ หรือกล่าวง่าย ๆ คือ ผู้ที่รับบทเป็นมนุษย์ผู้ชาย การคัดเลือกผู้แสดงฝ่ายพระยึดหลักเกณฑ์ที่ว่า เป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วน แขนขา ลำคอ งามสมส่วน ใบหน้างดงาม (หน้ารูปไข่) จมูกโด่ง ตา ปาก งามรับกับโครงใบหน้า ที่สำคัญคือท่วงท่าบุคลิกภาพดี (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2552, น. 66)

นอกจากนี้เวณิกา บุนนาค (2562, 17 กันยายน, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558 และมีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระลอ ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการคัดเลือกผู้แสดงพระลอไว้ว่า “ผู้แสดงต้องมีทักษะการปฏิบัติพื้นฐานท่ารำที่ดี สามารถจับจังหวะได้อย่างแม่นยำรวมทั้งรู้จักเนื้อร้องและทำนองเพลงเป็นอย่างดี”

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2563, 8 มีนาคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2548 และมีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระลอ ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับการคัดเลือกผู้แสดงพระลอไว้ว่า “เลือกจากตัวพระก่อนเป็นหลัก รูปร่างหน้าตาโครงสร้างสมส่วน และเป็นคนที่มีกระบวนท่ารำที่ประณีตงดงาม เพราะเนื่องจากพระลอเป็นพระเอกที่มีหน้าตาบุคลิกงามไม่ใช่พระเอกนักรบ จากในนาฏกรรมเรื่องพระลอตัวพระลอจะสื่อในเรื่องของความรักมากกว่าไม่มีเรื่องกระบวนรบ ดังนั้นตัวพระลอจะมีท่ารำในรูปแบบที่สง่างาม”

สรุปได้ว่าการคัดเลือกผู้รับบทพระลอใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวพระ มีร่างกายสมส่วน ใบหน้ารูปไข่งดงาม แขน ขา นิ้วมือไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด นอกจากนี้ผู้แสดงต้องมีทักษะการปฏิบัติพื้นฐานท่ารำที่ดี สามารถจับจังหวะได้อย่างแม่นยำรวมทั้งรู้จักเนื้อร้องและทำนองเพลงเป็นอย่างดี เป็นคนที่มีกระบวนท่ารำที่ประณีตในรูปแบบสง่างาม

2.1.2.2 การคัดเลือกผู้แสดงตัวพระเพื่อนพระแพง

ใช้หลักในการคัดเลือกผู้แสดงซึ่งเป็นมาตรฐานของการฝึกหัดโดยอาคม สายาคม (2525, น. 54) ได้กล่าวไว้ในการฝึกหัดละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 7 ดังนี้ ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า จะต้องเป็นคนมีใบหน้ายาวหรือกลมก็ได้ คิ้วดกพอประมาณ จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูสมบูรณ์ไม่เล็กไม่ใหญ่จนเกินไป มีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้านหมายถึงยาวรับกับใบหน้าทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และทุกส่วนของใบหน้าจะรับกันดี ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือจะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่ง ไม่เป็นคนไหล่ยก ไม่เป็นคนไหล่งุ้ม และหลังจะต้องไม่โกง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมหรือแบนก็ใช้ได้ต่อไปก็ตรวจดูที่แขน คือแขนไม่สั้นและยาวจนเกินไป ไม่เป็นคนแขนพิการ เช่นแขนคอก หรือแขนลีบ เวลาจับงอแขนดูยืดเข้ายืดออกได้ มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง และดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว ไม่หงิกงอหรือพิการแต่อย่างใด มีนิ้วมือครบทั้ง 5 นิ้ว นิ้วกลมคล้ายลำเทียนหรือนิ้วตกท้องนาคก็ยิ่งดี ตรวจดูต่อไปที่ขาทั้ง 2 ข้าง คือขาทั้ง 2 จะต้องไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่า ๆ กัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ ส่วนสัดของตัวนางจะต้องเป็นคนรูปร่างโปร่งและจะต้องต่ำกว่าตัวพระรูปร่างสันทัดคน ผิวเนื้อไม่จำกัดว่าผิวดำหรือขาว แต่ถ้าผิวขาวหน่อยก็จะดี สอดคล้องกับบทความในหนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละครสมัยรัตนโกสินทร์ กล่าวถึง ผู้ที่รับบทฝ่ายนางว่า หมายถึงผู้ที่รับบทเป็นเทพธิดา นางกษัตริย์ นางที่มีบทบาทคล่องแคล่ว(นางตลาด) หรือกล่าวง่าย ๆ คือผู้ที่รับบทเป็นมนุษย์ผู้หญิง ซึ่งสามารถแบ่งย่อยออกไปได้อีกหลายประเภท การคัดเลือกยึดถือหลักเกณฑ์ที่ว่า เป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วน แขนขา ลำคอ ใบหน้าสมกับผู้หญิงที่สวย เช่น ใบหน้ากลม หน้าผาก จมูก ตา ปาก งามรับกับโครงในหน้า ที่สำคัญคือจริตกิริยาแช่มช้อยเช่นเดียวกับกุลสตรีไทย (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2552, น. 66)

จากการสัมภาษณ์กรรณิการ์ วีโรทัย (2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและมีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระเพื่อนและพระแพงได้กล่าวถึงการคัดเลือกตัวนางเพื่อรับบทพระเพื่อน พระแพง ไว้ว่า “สิ่งที่ต้องคำนึงเป็นอันดับแรกคือผู้แสดงทั้งพระเพื่อน พระแพงควรมีรูปร่างขนาดเดียวกัน และมีหน้าตาที่คล้ายคลึงกัน หน้าตาอาจจะสวยไม่ต้องมากก็ได้เพราะในปัจจุบันสามารถแต่งกันได้ นอกจากนี้ควรมีฝีมือในการรำรวมถึงลีลาท่าทางที่อยู่ในระดับเดียวกัน”

นอกจากนี้ฤดีชนก คชเสนี (2563, 7 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้มีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระเพื่อนและพระแพง ได้กล่าวถึงการคัดเลือกตัวนางเพื่อรับบทพระเพื่อนพระแพง ไว้ในลักษณะคล้ายกันว่า “ผู้แสดงในบทพระเพื่อน พระแพง ควรมีรูปร่างหน้าตาสวย ผิวพรรณงามโดยที่ทั้งสองคนควรมีรูปร่างคล้ายคลึงและใกล้เคียงกันแต่จะต้องเตี้ยกว่าตัวพระ เนื่องจากในบทแสดงเป็นพี่น้องกันและจะต้องแสดงท่ารำให้เหมือนเป็นคนเดียวกัน ดังนั้นรูปร่างหน้าตาจึงเป็นส่วนสำคัญ นอกจากนี้ผู้แสดงจะต้องมีฝีมือในการร่ายรำที่พอสมควร สามารถจดจำบทการแสดงและท่ารำได้เป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่มีวินัยหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอ”

สรุปได้ว่าการคัดเลือกผู้รับบทพระเพื่อน พระแพง ใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวนาง ต้องมีใบหน้างดงามอ่อนหวาน ร่างกายสมส่วนและควรมีรูปร่างใกล้เคียงกันแต่จะต้องเตี้ยกว่าตัวพระ แขน ขา นิ้วมือไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด มีจริตกิริยาแช่มช้อยเช่นเดียวกับกุลสตรีไทย นอกจากนี้ผู้แสดงจะต้องมีฝีมือในการร่ายรำที่อยู่ในระดับเดียวกัน สามารถจดจำบทการแสดงและท่ารำได้เป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่มีวินัยหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอ

2.1.3 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกาย เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่เป็นสื่อทำให้ผู้ชมทราบถึงยุคสมัย ฐานะและเชื้อชาติของตัวละคร รวมทั้งยังเป็นสิ่งที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งเรื่องพระลอจัดอยู่ในประเภทของการแสดงละครพันทางทำให้การแต่งกายจะมีความพิเศษไปจากการแสดงละครประเภทอื่น ๆ และตัวละครในการแสดงสามารถแต่งตัวได้ดังต่อไปนี้

2.1.3.1 เครื่องแต่งกายพระลอ

เครื่องแต่งกายของพระลอจากการสัมภาษณ์เวณิกา บุนนาค (2562, 17 กันยายน, สัมภาษณ์.) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. 2558 และมีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระลอ อธิบายว่า “การแต่งกายของพระลอในสมัยก่อนแต่งด้วยสีแดงมาตั้งแต่แรกแล้ว ผ้านุ่งนุ่งแบบหางปรกหางหงส์ซึ่งสื่อถึงตัวละครที่มีเชื้อสายลาว ส่วนเครื่องประดับศีรษะแต่เดิมสวมชฎาธรรมดา ต่อมาภายหลังจึงได้เปลี่ยนเป็นยอดลาว” สอดคล้องกับการกำหนดสีตามหลักจารีตการแต่งกายในการแสดงโขน ละคร โดยสรุปจากหนังสือจารีตนาฏศิลป์ไทยได้ว่า การกำหนดสีในการแต่งกายของตัวละคร กำหนดขึ้นตามจารีตแต่โบราณ ซึ่งนิยมใช้สีแดงสำหรับตัวเอก (พระเอก) (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ม.ป.ป., น. 74)

ภาพที่ 32 เครื่องแต่งกายของพระลอและพระเพื่อนพระแพง

ที่มา : เวณิกา บุนนาค (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2537)

จากการสัมภาษณ์และการศึกษาจากตำราเห็นได้ว่า การแต่งกายพระลอมีการกำหนดรูปแบบไว้อย่างชัดเจน โดยต้องแต่งกายแบบยืนเครื่องสีแดง และมีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือผ้านุ่งแบบหางปรกหางหงส์ และสวมยอดลาว โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ชฎา (ยอดลาว)
2. ดอกไม้ทัด (ด้านขวา)
3. ดอกไม้เพชร (ด้านซ้าย)
4. อุบะ (ด้านขวา)
5. จอนหูหรือกรรเจียก
6. กรองคอหรือนวมคอ
7. เสื้อ (ฉลององค์)
8. พาหุรัด
9. ทับทรวง
10. สังวาล
11. ตาบทิศ
12. หัวเข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
13. สายเข็มขัด
14. กำไลแผงหรือทองกร
15. ปะวะหล่ำ
16. แหวนรอบ
17. ธำมรงค์
18. ผ้านุ่ง (หางปรก)
19. รัดสะเอว
20. ห้อยหน้า
21. ห้อยข้าง
22. สนับเพลา
23. กำไลเท้า

ภาพที่ 33 เครื่องแต่งกายพระลอ

ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.3.2 เครื่องแต่งกายพระเพื่อนพระแพง

การแต่งกายพระเพื่อน พระแพง จากการสัมภาษณ์กรรณิการ์ วีโรทัย (2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและมีประสบการณ์เป็นผู้แสดงบทบาทพระเพื่อนและพระแพงอธิบายว่า “ชุดแต่งกายของพระเพื่อน พระแพง เป็นไปตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร คือใส่เสื้อแขนกระบอกแขนยาว ผ้าถุงยาว ประดับดอกไม้บนศีรษะทรงผมก็รวบตึงปกติ ไม่มีการทำให้พองแบบสมัยนี้ พระเพื่อนพระแพงไม่จำเป็นต้องแต่งให้ชุดสีเหมือนกัน ใส่สีอะไรก็ได้แต่อย่าใส่สีแดงเพราะจะเหมือนพระลอ”

ภาพที่ 34 เครื่องแต่งกายของพระเพื่อนพระแพงในอดีต

ที่มา : กรรณิการ์ วีโรทัย (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2520)

ครั้งต่อมาพบว่าการแต่งกายของพระเพื่อน พระแพงมีการเปลี่ยนแปลงให้ใส่ชุดเหมือนกัน โดยอรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา (2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์) ข้าราชการบำนาญ อดีตหัวหน้าฝ่ายพัตราภรณ์ สำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงหลักการใช้สีเครื่องแต่งกายของตัวละครพระเพื่อน พระแพง ไว้ว่า “เครื่องแต่งกายของตัวพระเพื่อน พระแพงไม่ได้ถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจนเพียงแต่ใส่ให้เหมือนกันเท่านั้น มีเพียงตัวพระลอที่เป็นพระเอกต้องใส่สีแดงได้สีเดียว ส่วนตัวนางไม่ได้มีการบังคับเจาะจงว่าต้องใส่สีอะไร แต่ควรเป็นสีที่ตัดกับพระเช่น ฟ้า เขียว เป็นต้น”

จากการสัมภาษณ์เห็นได้ว่าเนื่องจากการแต่งกายของพระเพื่อนพระแพงเป็นการแต่งกายไปตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร ไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายที่เฉพาะเจาะจง มีเพียงต้องใส่เสื้อแขนยาว ผ้าถุงยาว เท่านั้นและไม่ได้มีการกำหนดสีของเครื่องแต่งกาย จึงสามารถแต่งสีใดก็ได้แต่ควรเป็นสีที่ตัดกับพระลอ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. เกี้ยวซีก
2. ดอกไม้ (ด้านซ้าย)
3. สร้อยคอ
4. ต่างหู
5. สร้อยข้อมือ
6. สังวาล
7. เสื้อแขนยาว
8. สไบ
9. เข็มขัด
10. ผ้านุ่ง

ภาพที่ 35 เครื่องแต่งกายพระเพื่อนพระแพง

ที่มา : ผู้วิจัย

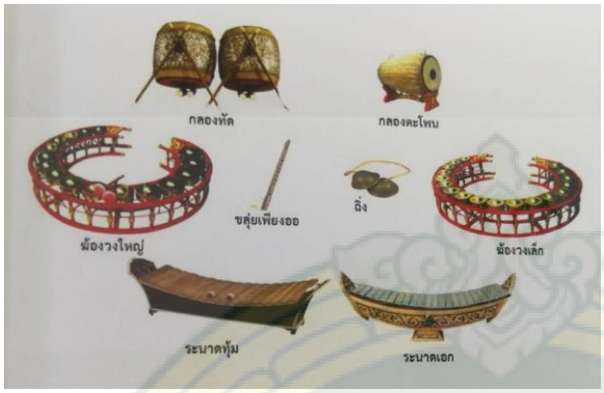
2.1.4 ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง คือระนาด ฆ้องวงและเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนเครื่องเป่าใช้ขลุ่ยแทนปี่และเพิ่มซออู้ เพื่อทำให้เสียงมีความทุ้มและนุ่มนวลมากขึ้น จากการสัมภาษณ์ไชยยะ ทางมีศรี (2563, 6 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวว่า “วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ จะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมขนาดใดก็ได้ตามความเหมาะสม แต่ถ้าเล่นในโรงละครก็จะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ และในบางตอนมีการเพิ่มซออู้หรือจะเข้เข้าไปบรรเลงตามท้องเรื่องตามบทร้อง” วงปี่พาทย์ไม้นวมมีอยู่ด้วยกัน 3 ขนาด ประกอบไปด้วย วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ ซึ่งในการเลือกใช้จะขึ้นอยู่กับโอกาสและสถานที่แสดง ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

วงปี่พาทย์ไม้นวม	เครื่องดนตรี	หมายเหตุ
วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า **ภาพที่ 36** วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า **ที่มา :** ชนัฏา แสงทองสกาว (2558, น. 53)	1. ระนาดเอก (ตีด้วยไม้นวม) 2. ฆ้องวงใหญ่ (ตีด้วยไม้นวม) 3. ขลุ่ยเพียงออ 4. ตะโพน 5. กลองทัด 6. ฉิ่ง	

ตารางที่ 3 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

วงปี่พาทย์ไม้นวม	เครื่องดนตรี	หมายเหตุ
วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่  **ภาพที่ 37** วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ **ที่มา :** ชนัฏา แสงทองสกาว (2558, น. 54)	1. ระนาดเอก (ตีด้วยไม้นวม) 2. ระนาดทุ้ม (ตีด้วยไม้นวม) 3. ฆ้องวงใหญ่ (ตีด้วยไม้นวม) 4. ฆ้องวงเล็ก (ตีด้วยไม้นวม) 5. ขลุ่ยเพียงออ 6. ตะโพน 7. กลองทัด 8. ฉิ่ง	เพิ่ม 1. ระนาดทุ้ม 2. ฆ้องวงเล็ก
วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ **ภาพที่ 38** วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ **ที่มา :** ชนัฏา แสงทองสกาว (2558, น. 55)	1. ระนาดเอก (ตีด้วยไม้นวม) 2. ระนาดทุ้ม (ตีด้วยไม้นวม) 3. ระนาดเอกเหล็ก 4. ระนาดทุ้มเหล็ก 5. ฆ้องวงใหญ่ (ตีด้วยไม้นวม) 6. ฆ้องวงเล็ก (ตีด้วยไม้นวม) 7. ขลุ่ยเพียงออ 8. ตะโพน 9. กลองทัด 10. ฉิ่ง	เพิ่ม 1. ระนาดเอกเหล็ก 2. ระนาดทุ้มเหล็ก

2.1.5 เพลงร้องและทำนองเพลงประกอบการแสดง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสำเนียงล้านนา แต่จะเห็นได้ว่ามีหนึ่งเพลงที่ใช้เพลงสำเนียงเขมรคือเพลงเขมรพระประทุม เนื่องจากเลือกจากเพลงที่อยู่ในกลุ่มลุ่มแม่น้ำอินโดจีนด้วยกัน(ประเทศใกล้กัน) และมีทำนองเพลงที่สอดคล้องกับเพลงอื่น ๆ ในตอนนั้น (ไชยยะ ทางมีศรี, 2563, 6 มีนาคม, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ ทัศนีย์ ขุนทอง (2563, 15 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพ.ศ.2555 ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงพันทางเรื่องพระลอ ไม่ได้นำเพลงลาวมาใช้แต่เป็นเพลงไทยที่มีสำเนียงลาวเท่านั้น ซึ่งการขับร้องให้ไพเราะและให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามบทที่แสดง ผู้ขับร้องต้องดูท่ารำของผู้แสดงเพื่อที่จะได้สอดแทรกอารมณ์ไปตามท่ารำของผู้แสดงได้” ทำนองเพลงร้องที่ใช้มีทั้งสิ้น 6 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงยวนเคล้า เพลงเขมรพระประทุม เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน เพลงลาวดำเนินทราย ในแต่ละเพลงจะมีรายละเอียดของเพลงดังนี้

1. เพลงยวนเคล้า

เพลงยวนเคล้า มีอัตราจังหวะสองชั้นประเภทหน้าทับสองไม้มีท่อนเดียว หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ เป็นผู้แต่งทำนองเพลงให้มีสำเนียงลาว เป็นเพลงที่แสดงถึงอารมณ์อาลัยอาวรณ์ ครุ่นคิด และเป็นเพลงที่มีวรรณะ ส่วนใหญ่นิยมใส่ทำนองเพลงนี้ให้กับตัวละครที่เป็นผู้หญิง

2. เพลงเขมรพระประทุม

เพลงเขมรพระประทุมหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าเพลงเขมรพวง มีอัตราจังหวะสองชั้นประเภทหน้าทับปรบไก่มีสองท่อน โดยท่อน 1 มี 4 จังหวะ และท่อน 2 มี 6 จังหวะ เป็นเพลงที่มีความกระชับในการเล่าเรื่อง ส่วนใหญ่นิยมใส่ทำนองเพลงนี้ให้กับตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือผู้ชาย

3. เพลงแพนน้อย

เพลงแพนน้อย เป็นเพลงไทยสำเนียงลาว ใช้หน้าทับลาว เป็นเพลงหนึ่งที่รวมอยู่ในเพลงชุดลาวแพน มีการใส่การเอื้อนในบทแรก อารมณ์ของเพลงมีความกระฉับกระเฉง แสดงถึงความรื่นเริง การดีใจ การสมหวัง ใช้กับตัวพระในการแสดง

4. เพลงสร้อยลาว

เพลงสร้อยลาว เป็นเพลงที่แสดงถึงความยินดี สมความตั้งใจ นิยมใช้กับตัวละครผู้หญิง

5. เพลงเสี่ยงเทียน

เพลงเสี่ยงเทียน เป็นเพลงประเภทหน้าทับลาวมีท่อนเดียว และมีท่วงทำนองเพลงที่สื่อถึงความสง่างาม ใช้ในการบรรยายบรรยากาศต่างๆในบทได้ สามารถใช้ได้กับทั้งตัวพระและตัวนาง

6. เพลงลาวดำเนินทราย

เพลงลาวดำเนินทราย เป็นเพลงที่มีความไพเราะแสดงถึงอารมณ์อาลัยอาวรณ์ หรืออารมณ์รักแรกพบ สามารถใช้เพลงนี้ในการเกี้ยวพาราสีได้เป็นอย่างดี

(นพคุณ สุดประเสริฐ, 2563, 10 มีนาคม, สัมภาษณ์)

2.1.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.1.6.1 เตียงหรือเตียงละคร เป็นคำที่ใช้เรียกในภาษานาฏศิลป์ หมายถึง “พระที่นั่ง” หรือ “พระแท่น” เป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงบทการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว โดยถือว่าเป็นที่ประทับของตัวเอกที่จะทำการร่ายรำบทบาทต่าง ๆ ซึ่งในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอตอนเข้าห้องเตียงที่ใช้จะต้องเป็นเตียงที่มีขนาดใหญ่ เนื่องจากมีผู้แสดงที่ต้องนั่งอยู่บนเตียงถึง 3 คนด้วยกัน โดยปกติเตียงจะถูกจัดวางไว้บริเวณกึ่งกลางเวที เพื่อสร้างความสมดุลในการจัดวางและเพิ่มความโดดเด่นให้กับบทบาทของตัวละคร

ภาพที่ 39 เตียงหรือเตียงละคร

ที่มา : ปภัชภณ ฉัตรอายุธ (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2563)

2.1.6.2 เครื่องราชูปโภค เป็นเครื่องประกอบอิสริยศของพระมหากษัตริย์พระบรมวงศ์ชั้นสูง เมื่อนำมาใช้ในการแสดงจึงมีการจำลองขึ้นมาโดยใช้วัสดุที่มีค่าน้อย เพียงแต่คงรูปลักษณะให้ใกล้เคียงความเป็นจริงเท่านั้น ระเบียบวิธีการตั้งเครื่องราชูปโภค ในการแสดงเป็นการจำลองเลียนแบบวิธีการตั้งในพระราชพิธีเช่นกัน โดยตั้งไว้ 2 ข้างที่ประทับของเตียง ซึ่งสมมติเป็นราชบัลลังก์ (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ม.ป.ป., น. 59) ซึ่งเครื่องราชูปโภคที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอตอนเข้าห้อง คือ พานพระศรี (พานใส่หมากพลูของพระเจ้าแผ่นดิน) และต้องมีหมากจริงอยู่ในพานเพื่อประกอบการแสดง ดังบทละครที่ว่า

“พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลาพระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพลูป้อน
พระเชยปรางนางแนบแอบกำกรจุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ”

(กรมศิลปากร, 2531, น. 9)

ภาพที่ 40 เครื่องราชูปโภค (พานพระศรี)
ที่มา : ผู้วิจัย

2.1.6.3 พัดวิชนี เป็นหนึ่งในเครื่องใช้ประจำองค์ของพระมหากษัตริย์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างลักษณะเป็นพัดใบตาล ที่ใบตาลปิดทองทั้งสองด้าน ขอบขลิบทองคำ ด้ามทำด้วยทองลงยา เรียกว่าพัชนีฝักมะขาม สำหรับในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตัวละครที่ใช้พัดวิชนีมีเพียงพระเพื่อน พระแพงเท่านั้น ในตอนรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงโอดซึ่งได้นำพัชวิชนีมาปิดบังใบหน้าในขณะแสดงการร้องไห้เพื่อเป็นการปกปิดไม่ให้ข้าทาสหรือนางกำนัลเห็น

ภาพที่ 41 พัดวิชนี
ที่มา : www.bloggang.com/data/poungchompoo/ (2563, ออนไลน์)

2.1.6.4 ตั่ง เป็นอุปกรณ์สำหรับจัดวางเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง ตลอดจนเป็นที่วางอาวุธในการแสดงละคร ทางนาฏยศิลป์ไทยตั่งมีอยู่ด้วยกันหลายขนาดแต่ขนาดที่นิยมใช้ในการแสดงละครจะใช้ตั่งที่มีความสูงกว่าเตียงประมาณ 1 ฟุต และนิยมวางไว้บริเวณด้านซ้ายของเตียง ในกรณีที่มีเครื่องราชูปโภคหรืออุปกรณ์ในการแสดงจำนวนมาก สามารถวางตั่งไว้ได้ทั้งบริเวณด้านซ้ายและขวาของเตียง (ผุสดี หลิมสกุล, 2549, น. 251) สำหรับในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ต้องวางตั่งทั้งด้านขวาและด้านซ้ายของเตียง เพื่อวางเครื่องราชูปโภคและพัดวิชนีของพระเพื่อนและพระแพง

ภาพที่ 42 ตั่ง

ที่มา : ปภัชภณ ฉัตรอายุธ (บันทึกเมื่อ ปีพ.ศ. 2563)

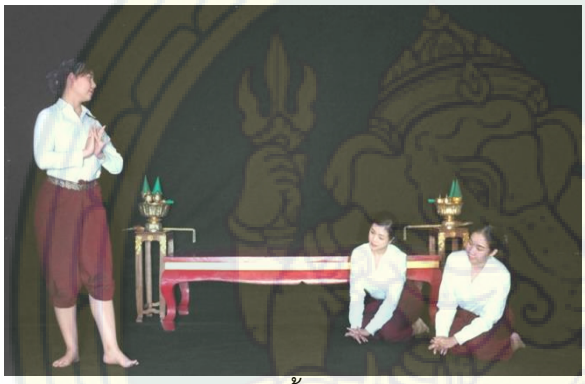
2.1.7 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

การเกี้ยวพาราสีระหว่างพระลอกับพระเพื่อนพระแพง อยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง จากการศึกษาพบว่าในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง มีลักษณะพิเศษในการเกี้ยวพาราสี คือปรากฏผู้แสดงฝ่ายชาย 1 คน (อยู่ตรงกลาง) และฝ่ายหญิง 2 คน (อยู่ด้านข้างซ้ายและขวา) นอกจากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในรูปแบบของหนังสือ เอกสาร ตำราที่เกี่ยวข้องแล้ว ผู้วิจัยได้ลงภาคสนามฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำ เพื่อศึกษากระบวนท่ารำและกลวิธีต่าง ๆ ในการแสดงตามแนวทางการสืบทอดของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ซึ่งสามารถแสดงกระบวนท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ดังนี้

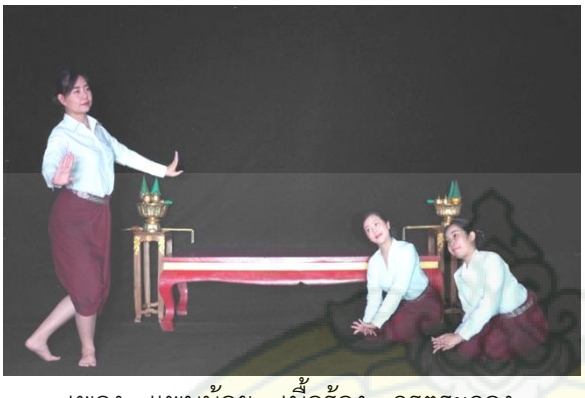
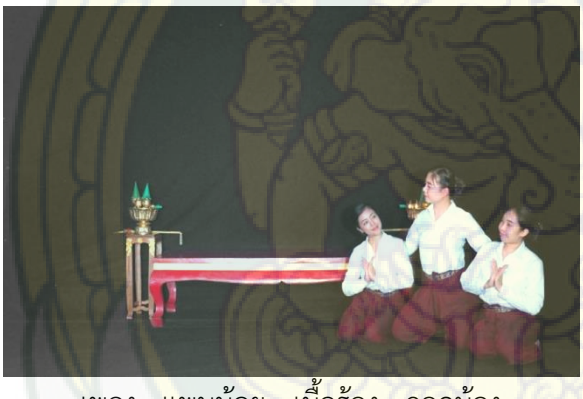
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : พระเอย (1) **ภาพที่ 43** เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : พระลอเจ้า (2) **ภาพที่ 44**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. ตบเท้าซ้ายตามจังหวะ มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายวางที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ 2. แล้วถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวาขาเหยียดตึง นำมือซ้ายจีบเข้าอก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งหมอบด้านหน้าของเตียงทางซ้ายเฉียงตัวเข้าหาตัวพระ มือทั้งสองกรีดนิ้วประกบกันระดับเข่า โย้ตัวตามจังหวะไปทางเดียวกัน

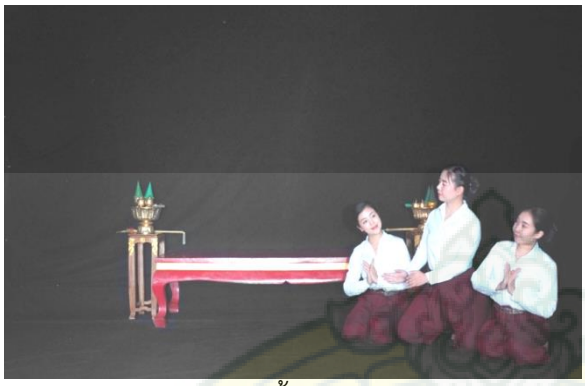
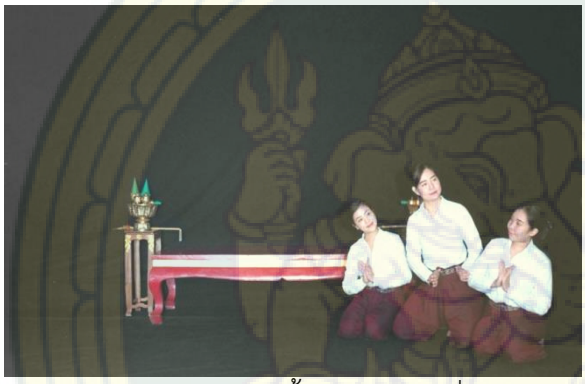
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : ยลสองเยาว (1) **ภาพที่ 45**  เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : มิตรยวน (2) **ภาพที่ 46**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. สะดุดเท้าซ้ายเป็นก้าวข้าง มือขวาหยิบจีบแล้วตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งเอียงขวาหน้ามองตัวนาง 2. แล้วถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย รวมมือทั้งสองประสานกันที่หน้าอกเคล้ามือเล็กน้อย เอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งหมอบด้านหน้าของเตียงทางซ้ายเฉียงตัวเข้าหาตัวพระ มือทั้งสองกรีดนิ้วประกบกันระดับเข่า โย้ตัวตามจังหวะไปทางเดียวกัน
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : ธ สรวลสันต์ **ภาพที่ 47**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดาด้านหน้าของเตียงทางซ้ายเฉียงตัวเข้าหาตัวพระ มือทั้งสองกรีดนิ้วประกบกันระดับเข่า โย้ตัวตามจังหวะไปทางเดียวกัน หน้ามองตัวพระ

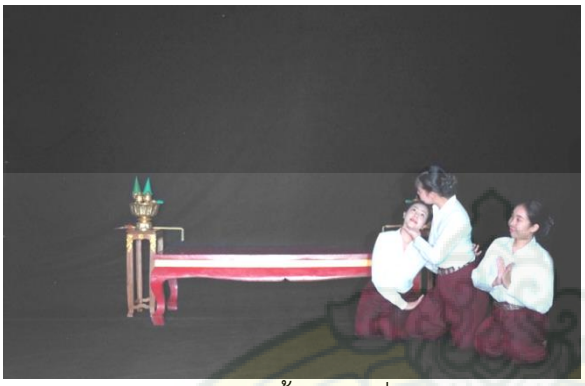
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : กรตระกอง **ภาพที่ 48**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าซ้ายหันเข้าหาตัวนาง มือทั้งสองจีบส่งหลัง เอียงซ้าย แล้วก้าวหน้าเท้าขวาม้วนจีบออกเป็นตั้งวงระดับเอวกางแขนออก เอียงขวาวิ่งซอยเท้าเข้าหาตัวนาง **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดาด้านหน้าของเตียงทางซ้ายเฉียงตัวเข้าหาตัวพระ มือทั้งสองกรีดนิ้วประกบกันระดับเข่า โย้ตัวตามจังหวะไปทางเดียวกัน หน้ามองตัวพระ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : กอดน้อง **ภาพที่ 49**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองแตะหลังตัวนางเริ่มจากแตะข้างขวาก่อนข้างซ้าย หน้ามองตัวนางทางขวาและทางซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอกเอียงออกจากตัวพระหน้ามองตัวพระ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : ร่วมชีวัน **ภาพที่ 50**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่า มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบเข้าอกเอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอกเอียงออกจากตัวพระหน้ามองตัวพระ

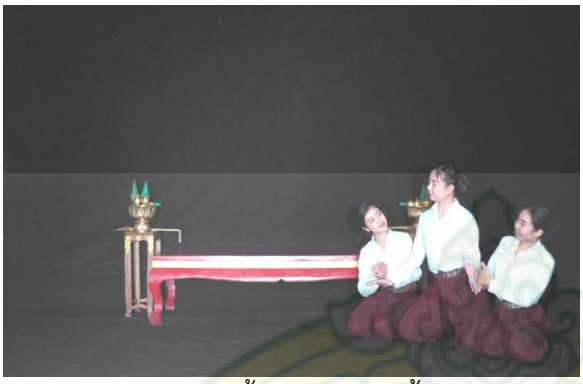
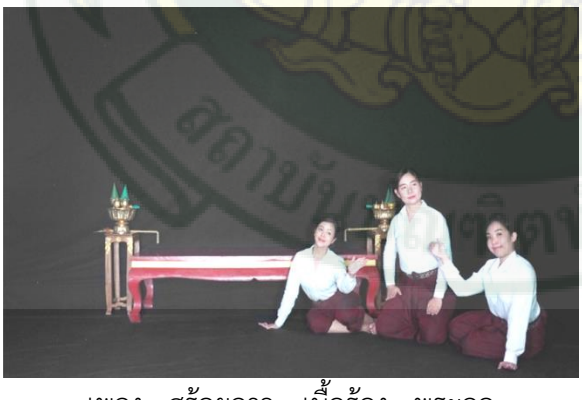
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : เฝ้ารับขวัญ (1) **ภาพที่ 51**  เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : แฉล้มรื่น (2) **ภาพที่ 52**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งคุกเข่า มือทั้งสองหยิบจีบแล้วปล่อยออกแบบตะแคงมือ ระดับเอวเอียงซ้ายหน้ามองตัวนางทางขวา 2. แล้วปฏิบัติเช่นเดิมแต่สลับข้างกับตัวนางทางซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอกเอียงออกจากตัวพระ หน้ามองตัวพระ

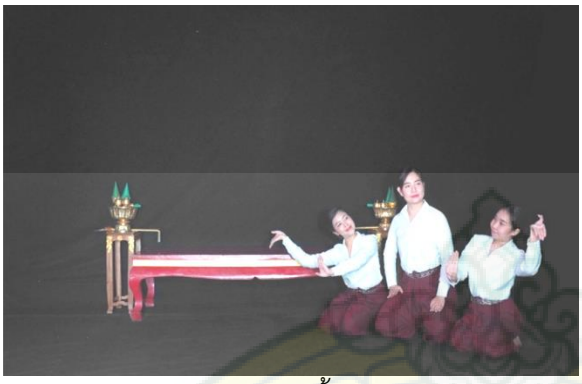
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : ชื่นพระทัย (1) **ภาพที่ 53** เพลง : แพนน้อย เนื้อร้อง : เอื้อน (2) **ภาพที่ 54**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งคุกเข่า มือขวาแตะหลังตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนางทำท่าจุมพิตตัวนางทางขวา 2. แล้วปฏิบัติเช่นเดิมแต่สลับข้างกับตัวนางทางซ้าย **<u>พระเพื่อน</u>** 1. นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอก เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ 2. นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองแตะตัวพระระดับเอว โน้มตัวเล็กน้อยเข้าหาตัวพระ **<u>พระแพง</u>** 1. นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองแตะตัวพระระดับเอว โน้มตัวเล็กน้อยเข้าหาตัวพระ 2. นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองวางเรียงที่หน้าขา เอียงขวาหน้ามองตัวพระ
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : สองเอยสองธิดา **ภาพที่ 55**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองวางที่หน้าขา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : วันทายิ้มย่องสนองไข **ภาพที่ 56**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองแบมือกางแขนออกระดับเอว รับไหว้ตัวนางพร้อมกับหน้ามองตัวนางทางขวาและทางซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทั้งสองพนมมือแล้วนำไปวางบนมือตัวพระ เอียงออกจากตัวพระหน้ามองตัวพระ
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : เชิญเสด็จ **ภาพที่ 57**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองวางที่หน้าขา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองแบมือ โดยมือข้างที่อยู่ใกล้ตัวพระสูงกว่าเล็กน้อย เอียงออกจากตัวพระหน้ามองตัวพระ
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : พระลอ **ภาพที่ 58**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองวางที่หน้าขา **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาไว้มือระดับศีรษะ มือซ้ายวางมือบนพื้นแขนตึง เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบ มือซ้ายไว้มือระดับศีรษะ มือขวาวางมือบนพื้นแขนตึง เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : หน่อไท้ **ภาพที่ 59**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่ามือทั้งสองวางที่หน้าขา **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทำท่าเฉิดฉินทางซ้าย เอียงซ้าย **<u>พระแพง</u>** นั่งท่าเทพธิดา มือทำท่าเฉิดฉินทางขวา เอียงขวา
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : เข้าในแท่นที่ **ภาพที่ 60**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งคุกเข่า มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย **<u>พระแพง</u>** นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบส่งหลัง เอียงขวา
 เพลง : สร้อยลาว เนื้อร้อง : มณีพราว **ภาพที่ 61**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ลุกขึ้นยืนวิ่งซอยเท้ามาด้านหน้าตัวนาง แล้วก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า เท้าขวาอยู่ข้างหลังไม่เปิดส้นเท้า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาชี้ออกไปที่เตียง มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย **<u>พระแพง</u>** นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายชี้ออกไปที่เตียง มือขวาจีบส่งหลัง เอียงขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 1) **ภาพที่ 62**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบนเอียงขวา หน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระเพื่อน</u>** ลุกขึ้นยืนแล้วถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หลัง การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระแพง</u>** ลุกขึ้นยืนแล้วถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวงแล้วทั้งสามก็วิ่งซอยเท้าไปแทนที่คนข้างหน้าในลักษณะรูปวงกลม

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 2) **ภาพที่ 63**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงบนเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** ซ้าย การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระเพื่อน</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงบนเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หลัง การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระแพง</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงบนเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง แล้วทั้งสามก็วิ่งซอยเท้าไปแทนที่คนข้างหน้าในลักษณะรูปวงกลม

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 3) **ภาพที่ 64**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระเพื่อน</u>** ถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หลัง การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระแพง</u>** ถอนเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง แล้วทั้งสามก็วิ่งซอยเท้าไปแทนที่คนข้างหน้าในลักษณะรูปวงกลม

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 4) **ภาพที่ 65**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่างเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** ซ้าย การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระเพื่อน</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่างเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง **ทิศ :** หลัง การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระแพง</u>** ถอนเท้าขวาจรดเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่างเอียงซ้ายหน้ามองเข้าข้างในวง แล้วทั้งสามก็วิ่งซอยเท้าไปแทนที่คนข้างหน้าในลักษณะรูปวงกลม

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (1) (ท่าที่ 5) **ภาพที่ 66** เพลง : เสมอลาว (2) (ท่าที่ 6) **ภาพที่ 67**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวา มือขวาหงายท้องแขนปลายนิ้วทิ่มลงอยู่ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง 2. แล้ววางเท้าขวาไปด้านหลังหันซ้ายปฏิบัติเช่นเดิมแต่สลับข้าง **ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระเพื่อน</u>** 1. ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวา มือขวาหงายท้องแขนปลายนิ้วทิ่มลงอยู่ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง 2. แล้ววางเท้าขวาไปด้านหลังหันหลังปฏิบัติเช่นเดิมแต่สลับข้าง **ทิศ :** หลัง การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระแพง</u>** 1. ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวา มือขวาหงายท้องแขนปลายนิ้วทิ่มลงอยู่ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวาหน้ามองเข้าข้างในวง 2. แล้ววางเท้าขวาไปด้านหลังหันหน้าปฏิบัติเช่นเดิมแต่สลับข้าง

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 7) **ภาพที่ 68**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ฉายเท้าขวาแล้วนำไปวางหลัง มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** ฉายเท้าขวาแล้วนำไปวางหลัง มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่างเอียงขวา *ปฏิบัติทั้งหมด 3 ครั้ง แต่สลับเท้า มือและศีรษะตามจังหวะ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 8) **ภาพที่ 69**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** เดินถอยหลัง 4 ครั้ง ตามจังหวะ เริ่มจากเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** เดินถอยหลัง 4 ครั้ง ตามจังหวะ เริ่มจากเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 9) **ภาพที่ 70**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเล็กน้อยแล้วยกเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำแล้วสอดขึ้นแบมือออกยกแขนตั้งฉากมือระดับศีรษะ มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเล็กน้อยแล้วยกเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำแล้วสอดขึ้นแบมือออกยกแขนตั้งฉากมือระดับศีรษะ มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 10) **ภาพที่ 71**	**ทิศ :** ขวา การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** สะดุ้งตัวเล็กน้อย วางเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาแทงปลายนิ้วลงพื้นแขนตึง มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวทางขวาหันมาด้านหน้า **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** สะดุ้งตัวเล็กน้อย วางเท้าซ้ายจรดเท้าขวา มือขวาแทงปลายนิ้วลงพื้นแขนตึง มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวทางขวาหันมาด้านหน้า

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 11) **ภาพที่ 72**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ก้าวเท้าขวายกเท้าซ้ายแล้วนำไปก้าวข้าง แล้วพลิกเท้าเปลี่ยนเป็นก้าวข้างเท้าขวา ทำสลับกันตามจังหวะ มือทั้งสองจีบหงายระดับหน้าอกแล้วปล่อยออกเป็นวงกลาง หันหน้ามองตัวนางข้างเดียวกับเท้าที่ก้าวข้าง **<u>พระเพื่อน</u>** ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายระดับหน้าอกแล้วปล่อยออกเป็นมือขวาตั้งวงกลาง มือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่เอียงซ้าย **<u>พระแพง</u>** ก้าวหน้าเท้าขวา มือทั้งสองจีบหงายระดับหน้าอกแล้วปล่อยออกเป็นมือซ้ายตั้งวงกลาง มือขวาตั้งมือแขนตึงระดับไหล่เอียงขวา

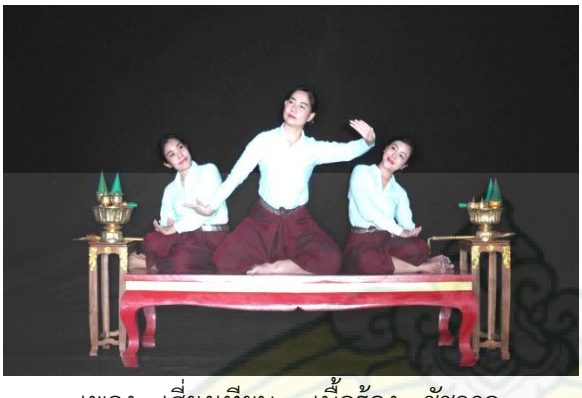
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 12) **ภาพที่ 73**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ถอนเท้าขวาก้าวข้างเท้าซ้าย มือทั้งสองจับข้อมือตัวนางกางแขนออกเอียงขวา แล้ววิ่งซอยเท้าจับมือตัวนางหันหลังประคองตัวนางขึ้นนั่งเตียง **<u>พระเพื่อน</u>** ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวากำมือหลวม ๆ ทอดแขนไปด้านหลังให้ตัวพระจับข้อมือมือซ้ายจีบหงายชายพก เอียงขวา แล้ววิ่งซอยไปกับตัวพระหันหลังขึ้นนั่งเตียง **<u>พระแพง</u>** ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาจีบส่งหลังมือซ้ายกำมือหลวม ๆ ทอดแขนไปด้านหน้าให้ตัวพระจับข้อมือ เอียงขวา แล้ววิ่งซอยไปกับตัวพระหันหลังขึ้นนั่งเตียง
 เพลง : เสมอลาว (ท่าที่ 13) **ภาพที่ 74**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองวางที่หน้าขา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอก เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า

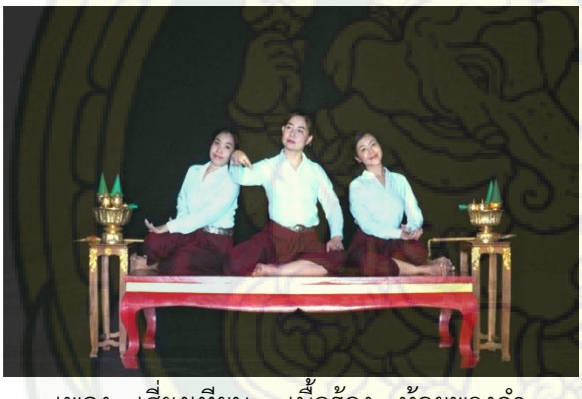
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ **ภาพที่ 75**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองจีบคว่ำระดับไหล่แล้วสอดจีบขึ้นเป็นท่าพรหมสี่หน้า **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ชัชวาล **ภาพที่ 76**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาจีบคว่ำระดับหน้าอกแล้วกรายมือออกเป็นวงบน มือซ้ายตั้งมือระดับหน้าอกแล้วปาดมือลงเป็นจีบส่งหลัง เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : เถลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ **ภาพที่ 77**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองจีบคว่ำระดับไหล่แล้วสอดจีบขึ้นเป็นท่าพรหมสี่หน้า **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ

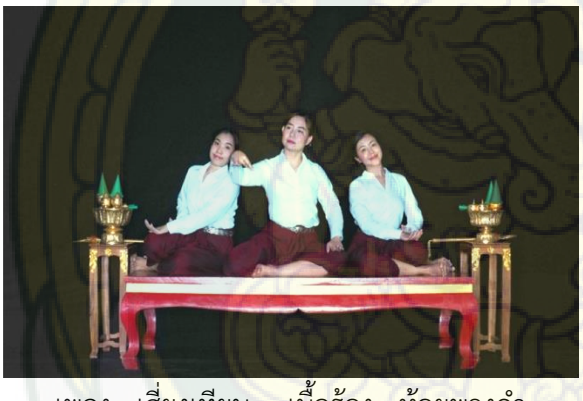
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ชัชวาล **ภาพที่ 78**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือซ้ายจีบคว่ำระดับหน้าอกแล้วกรายมือออกเป็นวงบน มือขวาตั้งมือระดับหน้าอกแล้วปาดมือลงเป็นจีบส่งหลัง เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ภายใต้เพดาน **ภาพที่ 79**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองแตะพื้นทางซ้าย เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงเข้าหาตัวพระ หน้ามองตัวพระ

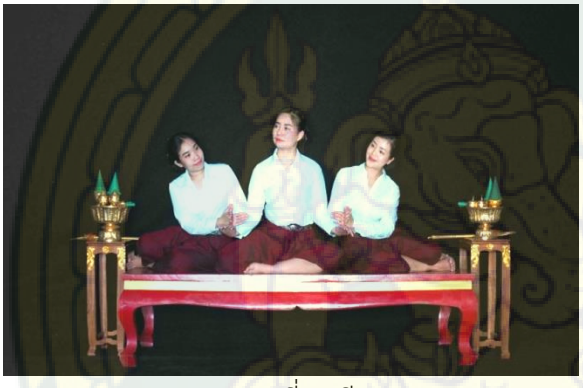
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ร่มขาว **ภาพที่ 80**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองจีบปรกข้าง เอียงขวาแล้วเอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ *ปฏิบัติเนื้อร้องคำว่าภายใต้เพดานร่มขาว อีกหนึ่งรอบ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ห้อยพวงคำ **ภาพที่ 81**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาตั้งจีบระดับไหล่ แล้วพลิกมือให้จีบทิ่มลง มือซ้ายวางที่หน้าขา เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงเข้าหาตัวพระ หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : จำปา **ภาพที่ 82**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบหงายด้านหน้าระดับไหล่ เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ดาราพราว **ภาพที่ 83**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาจีบคว่ำระดับหน้าอกแล้วกรายมือออกกดปลายนิ้วเก็บเข้าหาลำตัว มือซ้ายตั้งมือระดับหน้าอกแล้วปาดมือลงเป็นจีบส่งหลังเอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ห้อยพวงคำ **ภาพที่ 84**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาตั้งจีบระดับไหล่แล้วพลิกมือให้จีบทิ่มลง มือซ้ายวางที่หน้าขา เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงเข้าหาตัวพระ หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : จำปา **ภาพที่ 85**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบหงายด้านหน้าระดับไหล่เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : ดาราพราว **ภาพที่ 86**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองจีบระดับหน้าอกแล้วพรมนิ้ว เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์ **ภาพที่ 87**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ แบบมือทั้งสองกางแขนออกระดับเอว รับไหว้ตัวนาง **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าผากแล้วลดมือลงมาวางบนมือตัวพระ เอียงไปทางเดียวกับปลายเท้า หน้ามองตัวพระ
 เพลง : เสี่ยงเทียน เนื้อร้อง : สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์ **ภาพที่ 88**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ

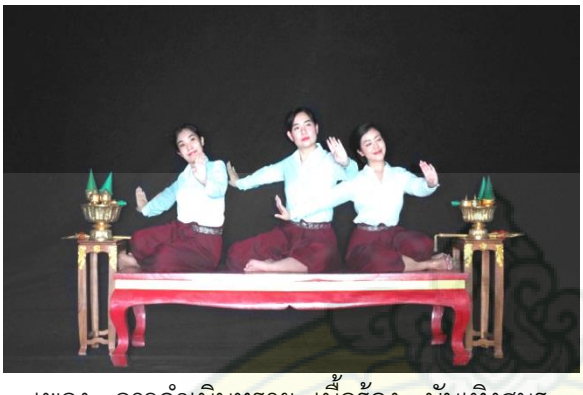
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สามกษัตริย์ **ภาพที่ 89**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : โสมนัสแย้มสรวล **ภาพที่ 90**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือขวาวางที่พื้นแขนตึง มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ยวนเสน่หา **ภาพที่ 91**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางขวา มือทั้งสองประกบกันระดับหน้าอกแล้วเคล้ามือเล็กน้อยเอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอื้อน **ภาพที่ 92**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางซ้าย มือทั้งสองประกบกันระดับหน้าอกแล้วเคล้ามือเล็กน้อยเอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาแตะด้านหลังตัวพระ มือซ้ายวางมือที่หน้าขาตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สามปรีดาร่าเริง **ภาพที่ 93**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือขวาวางที่พื้นแขนตึง มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : บันเทิงสมร **ภาพที่ 94**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองจีบหงายระดับหน้าอกแล้วปล่อยออกเป็นท่าพิสมัยเรียงหมอน เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองจีบหงายระดับหน้าอกแล้วปล่อยออกเป็นท่าพิสมัยเรียงหมอน เอียงขวา
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : แสนสุดรัก **ภาพที่ 95**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางขวา มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : รักน้อง **ภาพที่ 96**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางซ้าย มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาแตะด้านหลังตัวพระ มือซ้ายแตะที่แขนตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองบังอร **ภาพที่ 97**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้า เอียงเข้าหาตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองฉะอ้อนน้อ **ภาพที่ 98**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาแตะหลังตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนางแล้วทำท่าจุมพิตหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่หน้าขามือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองฉะอ้อน **ภาพที่ 99**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือซ้ายแตะหลังตัวนาง มือขวาเชยคางตัวนางแล้วทำท่าจุมพิตหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือซ้ายแตะที่หน้าขามือขวาแตะที่หลังของตัวพระเอียงขวาหน้ามองตัวพระ

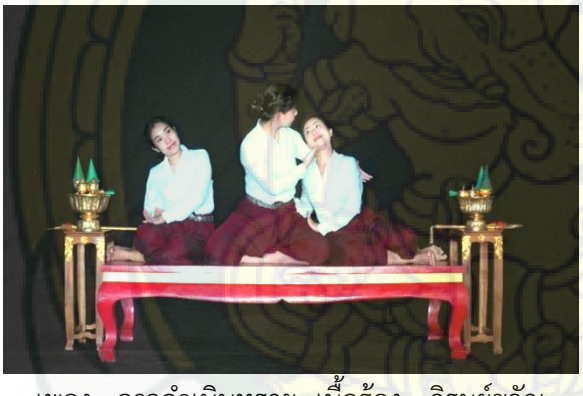
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : อ่อนคลอจ้อจำนรรจ์ **ภาพที่ 100**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่ตักมือซ้ายวางที่พื้น **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงออกจากตัวพระ หน้ามองตัวนางฝั่งตรงข้าม
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : โอ้พระทองของสองยุพราช **ภาพที่ 101**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองวางที่หน้าขาหน้ามองตัวนางข้างขวา - ซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอกเอียงออกจากตัวพระ

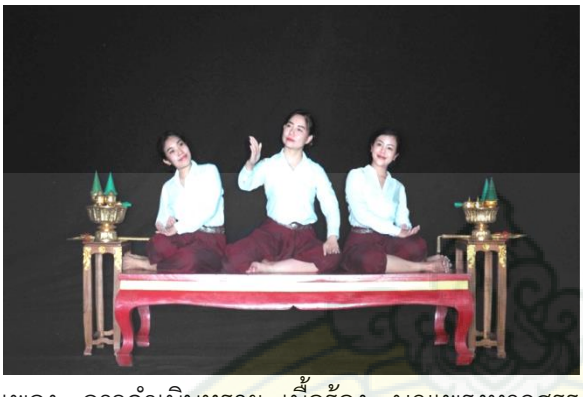
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระแสนสุดสวาท **ภาพที่ 102**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางขวา มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองสาวสวรรค์ **ภาพที่ 103**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนาง ทางซ้ายมือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาแตะด้านหลังตัวพระ มือซ้ายแตะที่แขนตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ

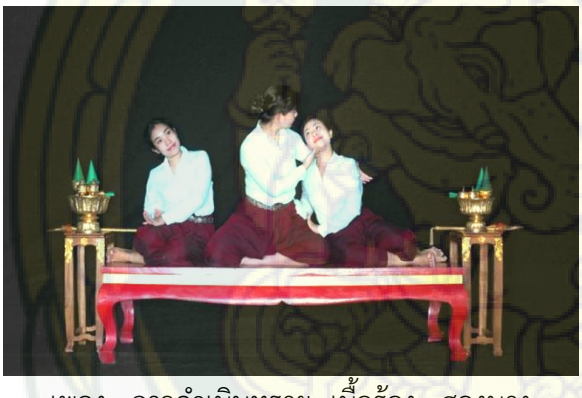
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ได้ชื่นได้ชม **ภาพที่ 104**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาแตะหลังตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนางแล้วทำท่าจุมพิตหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่หน้าขามือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ภิรมย์ขวัญ **ภาพที่ 105**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือซ้ายแตะหลังตัวนาง มือขวาเชยคางตัวนางแล้วทำท่าจุมพิตหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือซ้ายแตะที่หน้าขามือขวาแตะที่หลังของตัวพระเอียงขวาหน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : บุญเพรงหากสรร **ภาพที่ 106**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาไว้มือระดับหน้า มือซ้ายวางหน้าขา เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สมเอย **ภาพที่ 107**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบมือทั้งสองประสานกัน ระดับเอวเอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระเชยโฉม **ภาพที่ 108**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาแตะหลังตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนาง แล้วทำท่าจุมพิต หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่หน้าขามือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย ซ้ายมือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระโลมวรนุช **ภาพที่ 109**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองข้างแตะไหล่ตัวนาง หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาแตะที่หลังมือซ้ายวางหน้าขาของตัวพระเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองนาง **ภาพที่ 110**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาเชยคางตัวนาง มือซ้ายแตะหลังตัวนาง แล้วทำท่าจุมพิต หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือซ้ายแตะที่หน้าขามือขวาแตะที่หลังของตัวพระเอียงขวาหน้ามองตัวพระ

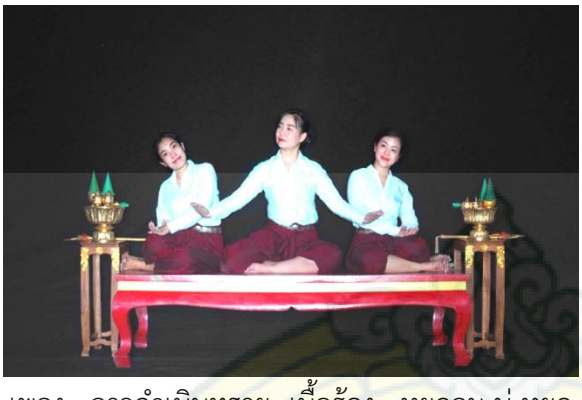
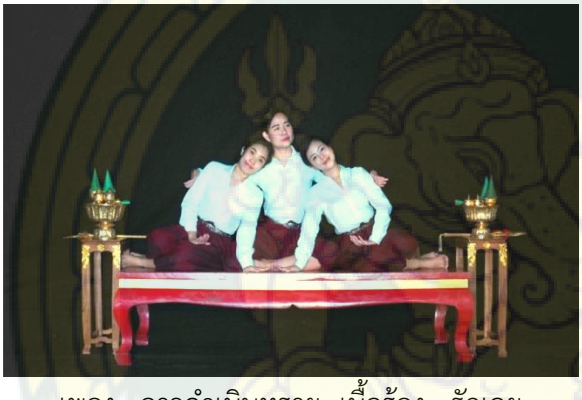
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอย **ภาพที่ 111**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือซ้ายเชยคางตัวนาง มือขวาแตะหลังตัวนาง แล้วทำท่าจุมพิต หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่หน้าขามือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง :แสนรักสาว **ภาพที่ 112**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางขวา มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองสาวสวยสุด (1) **ภาพที่ 113** เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอ๊ะ (2) **ภาพที่ 114**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเอนตัวไปหาตัวนางทางซ้าย มือขวาสอดสูง มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง 2. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นสะดุ้งตัวกลับมาหนักหลัง มือปฏิบัติค้างไว้เช่นเดิม เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้า เอียงขวาหน้ามองตัวพระ 2. นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา ลักคอ **<u>พระแพง</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้า เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ 2. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา ลักคอ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สวยยอดมนุษย์ **ภาพที่ 115**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบสอดขึ้นข้างหน้า เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : หยุดลม บ่ หยุด **ภาพที่ 116**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองแบออกระดับเอวแขนตึงเอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : รักเอย **ภาพที่ 117**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระเพื่อนไท้วอนไหว้ (1) **ภาพที่ 118** เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ถวายสลา (2) **ภาพที่ 119**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบเบี่ยงตัวหันหาตัวนาง ทางขวามือทั้งสองวางที่หน้าขาหน้ามองตัวนาง 2. นั่งพับเพียบเบี่ยงตัวหันหาตัวนาง ทางขวามือขวาหยิบจีบ(สมมติว่าเป็นหมาก)เข้าปากมือซ้ายวางที่หน้าขาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับหน้าอก เอียงขวา 2. นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาจีบหยิบสลา(หมาก)ป้อนตัวพระ มือซ้ายวางมือบนพื้นแขนตึง หน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามตามจังหวะ

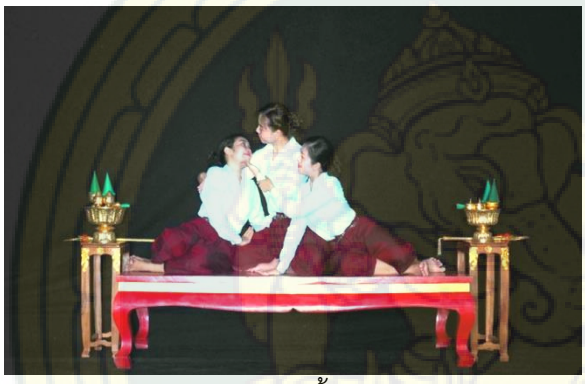
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระลอสรวล (1) **ภาพที่ 120** เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอื้อน (2) **ภาพที่ 121**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบที่ปาก เอียงซ้าย 2. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือขวาแตะหลัง มือซ้ายเชยคางตัวนาง ก้มหน้ามองตัวนางทางขวาทำท่าจุมพิต **<u>พระเพื่อน</u>** 1. นั่งพับเพียบทางขวา มือทั้งสองวางเรียงที่หน้าขา เอียงขวา 2. นั่งพับเพียบทางขวา มือขวาวางมือที่หัวเข่า มือซ้ายแตะด้านหลังของตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระแพงชวนชื่นชู้ **ภาพที่ 122**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นแล้วสะดุ้งตัวขึ้นเล็กน้อย (ในเนื้อร้องคำว่า ชู้) มือขวาแตะหลัง มือซ้ายเชยคางตัวนาง เอียงขวาก้มหน้ามองตัวนางทางขวาทำท่าจุมพิต **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวามือขวาวางมือที่หัวเข่า มือซ้ายแตะด้านหลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาถูที่เข่าซ้ายของตัวพระ มือซ้ายวางมือที่หน้าขา เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ

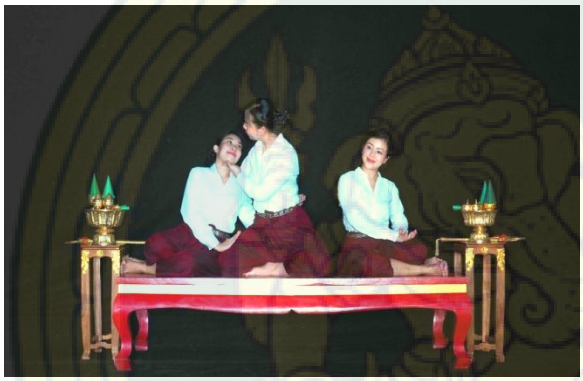
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : หยิบพลูป้อน (1) **ภาพที่ 123** เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอื้อน (2) **ภาพที่ 124**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบ มือขวาหยิบจีบ (สมมติว่าเป็นหมาก) เข้าปากมือซ้ายแตะหลังตัวนาง เอียงขวาหน้ามองตัวนาง 2. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาเชยคางตัวนางมือซ้ายแตะหลังตัวนาง เอียงขวาหน้ามองตัวนางทำท่าจุมพิต **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวามือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขววางมือบนพื้นมือซ้ายจีบหยิบพลู (หมาก) ป้อนที่ปากตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ 2. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือซ้ายวางมือที่หัวเข่า มือขวาแตะด้านหลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : พระเชยปราง **ภาพที่ 125**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือขวาแตะหลัง มือซ้ายเชยคางตัวนาง ก้มหน้ามองตัวนางทางขวาทำท่าจุมพิต **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบทางขวา มือขวาวางมือที่หัวเข่า มือซ้ายแตะด้านหลังของตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : นางแนบ (1) **ภาพที่ 126**  เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : แอบกำกร (2) **ภาพที่ 127**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวามือขวาแตะหลังมือซ้ายเชยคางตัวนางก้มหน้ามองตัวนางทางขวาทำท่าจุมพิต 2. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวาเช่นเดิม มือขวาแตะหลังมือซ้ายเชยคางตัวนาง ก้มหน้ามองตัวนางทางขวาทำท่าจุมพิต แล้วสะดุ้งตัวขึ้นเล็กน้อย (ในเนื้อร้องคำว่า กำกร) **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวามือขวาวางมือที่หน้าขา มือซ้ายแตะด้านหลังของตัวพระเอียงขวาแล้วเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาทอดแขนวางมือที่พื้น มือซ้ายวางที่หัวเข่าของตัวพระ เอียงขวาพิงที่ไหล่ของตัวพระ 2. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาทอดแขนวางมือที่พื้นเช่นเดิมมือซ้ายเอื้อมไปจับข้อมือของตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : จุมพิตสมร (1) **ภาพที่ 128**  เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : จุมพิตสมรเมาสวาท (2) **ภาพที่ 129**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** 1. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางซ้าย มือขวาเชยคางตัวนางทางซ้ายมือซ้ายแตะหลังตัวนาง ก้มหน้ามองตัวนางทำท่าจุมพิต 2. นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือซ้ายเชยคางตัวนางทางขวา มือขวาแตะหลังตัวนาง ก้มหน้ามองตัวนางทำท่าจุมพิต **<u>พระเพื่อน</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านขวามือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ 2. นั่งพับเพียบด้านขวา มือขววางมือที่หน้าขาตัวพระ มือซ้ายแตะด้านหลังของตัวพระเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** 1. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้า เอียงขวาหน้ามองตัวพระ 2. นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ไม่คลาดคลอ **ภาพที่ 130**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ

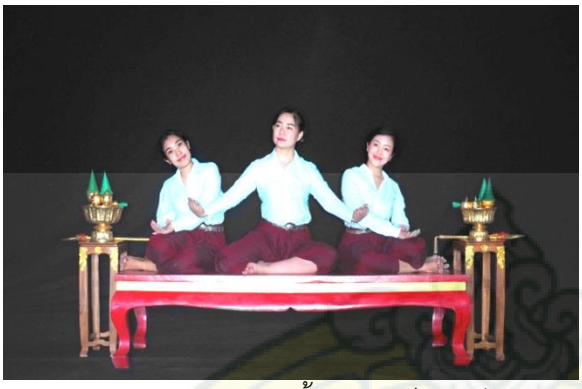
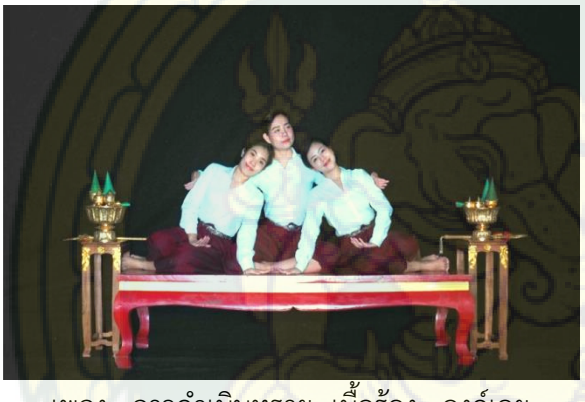
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : โอ้อกใครในพิภพ **ภาพที่ 131**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายชี้กวาดระดับอก เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : โอ้อกใครในพิภพ **ภาพที่ 132**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือซ้ายวางที่หน้าขา มือขวาชี้กวาดระดับอก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว **ภาพที่ 133**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาวางที่หน้าขามือซ้ายตบหน้าอก เอียงขวาแล้วส่ายหน้าเล็กน้อย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เสียวซ่านร่านจิต **ภาพที่ 134**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนาง มือทั้งสองประกบกันระดับหน้าอก แล้วเคล้ามือเล็กน้อยเอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เชยชิดพระน้องแก้ว **ภาพที่ 135**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือขวาเชยคางตัวนาง มือซ้ายแตะหลังตัวนาง แล้วทำท่าจุมพิต หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้า เอียงขวาหน้ามองตัวพระ

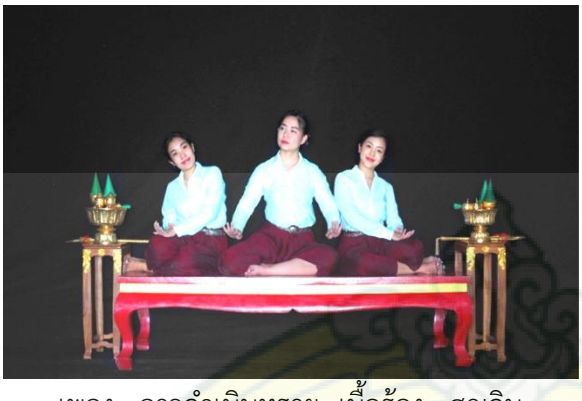
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เป็นตายไม่แคล้ว **ภาพที่ 136**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองแบออกระดับเอวกางแขนออก เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : องค์เอย **ภาพที่ 137**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : โฉมส่องฟ้า **ภาพที่ 138**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองจีบสอดขึ้นระดับหน้า เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

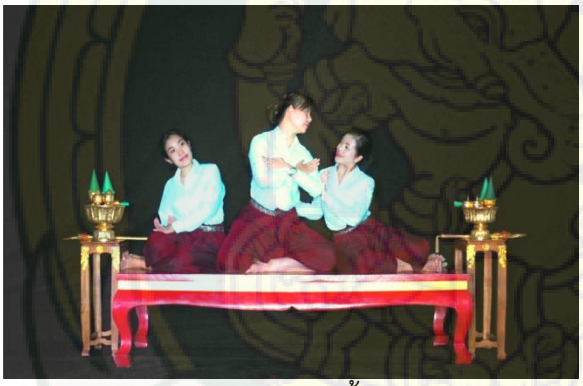
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ชื่นหล้าฤๅจาง **ภาพที่ 139**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** ค่อย ๆ นั่งพับเพียบลง มือทั้งสองปาดมือแยกออกจากกันระดับเอว เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สองสาวเอย **ภาพที่ 140**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันบนพื้นด้านหน้าของตัวพระ เอียงออกจากกันหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ถึงสูญดิน **ภาพที่ 141**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองประสานวางทับกันข้างหน้าระดับเอว เอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สูญดิน **ภาพที่ 142**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองปาดมือแยกออกจากกันระดับเอว เอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สิ้นฟ้า **ภาพที่ 143**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบมือขวาชี้ไปด้านหน้าเฉียงทางซ้ายเล็กน้อยมือซ้ายวางหน้าขาเอียงขวา **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา โย้ตัวตามจังหวะ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : เอ๊ะ **ภาพที่ 144**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ แล้วสะดุ้งตัวขึ้น มือซ้ายแตะพื้นด้านซ้ายมือขวาวางหน้าขาเอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา ลักคอ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ความรักสองรา **ภาพที่ 145**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางขวา มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาแตะที่แขนของตัวพระ มือซ้ายแตะที่หลังของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : ไฉนรู้ชา **ภาพที่ 146**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น เอนตัวไปหาตัวนางทางซ้ายมือทั้งสองไขว้กันระดับหน้าอก เอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาแตะด้านหลังตัวพระ มือซ้ายแตะที่แขนตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ลาวดำเนินทราย เนื้อร้อง : สร่างเอย **ภาพที่ 147**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 1) **ภาพที่ 148**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระ * หมดหนึ่งจังหวะค่อย ๆ แยกตัวออกจากกัน
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 2) **ภาพที่ 149**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือขวาแตะหลังตัวนาง มือซ้ายเชยคาง เอียงซ้าย หน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขววางมือที่หน้าขา มือซ้ายจีบที่ปากแล้วสะบัดมือออก (ปัดมือตัวพระ) เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 3) **ภาพที่ 150**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางซ้าย มือทั้งสองจีบที่เอวตัวนาง แล้วม้วนออกเอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองจีบที่เอวแล้วม้วนออก(ปัดมือตัวพระ) เอียงขวาหน้ามองตัวพระ
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 4) **ภาพที่ 151**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจีบที่ปากเอียงซ้าย **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาวางมือที่หน้าขามือซ้ายแบมือนำฝ่ามือแตะที่แก้มเอียงซ้าย **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 5) **ภาพที่ 152**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางขวา มือขวาสัมผัสบนหน้าขาตัวนาง มือซ้ายวางที่หน้าขา เอียงขวาหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือขวาวางมือที่ขาขวามือซ้ายแบมือวางที่หัวเข่าปัดมือตัวพระ เอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือทั้งสองวางเรียงกันที่หน้าขา เอียงซ้าย
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 6) **ภาพที่ 153**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบยกก้นขึ้นเบี่ยงตัวหันหาตัวนางทางซ้าย มือขวาวางที่หน้าขา มือซ้ายจับที่คางตัวนางเอียงซ้ายหน้ามองตัวนาง **<u>พระเพื่อน</u>** นั่งพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองวางเรียงที่หน้าขา เอียงขวา **<u>พระแพง</u>** นั่งพับเพียบด้านซ้าย มือขวาวางที่พื้นมือซ้ายแบมือปัดมือของตัวพระ เอียงขวาหน้ามองตัวพระ

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ทำนอง/เนื้อร้อง/ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
 เพลง : ตระนอน (ท่าที่ 7) **ภาพที่ 154**	**ทิศ :** หน้า การปฏิบัติท่ารำ **<u>พระลอ</u>** นั่งพับเพียบ มือทั้งสองโอบแตะไหล่ตัวนางทั้งสองคน **<u>พระเพื่อน พระแพง</u>** นั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากตัวพระ มือทั้งสองวางมือเรียงกันด้านหน้าเอียงเข้าหาตัวพระหน้ามองตัวพระ

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษากระบวนท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง สรุปได้ว่าเป็นการรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงประกอบด้วยกระบวนท่ารำที่มีท่ารำประกอบทำนองเพลงจำนวน 2 เพลง คือ เพลงเสมอลาวและเพลงตระนอน และมีท่ารำประกอบบทร้องจำนวน 4 เพลง คือ เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน และเพลงลาวดำเนินทราย โดยปรากฏการรำเกี้ยวพาราสีในบทร้องและการรำเกี้ยวพาราสีในทำนองเพลงโดยมีทั้งรูปแบบการยืนเกี้ยวและการนั่งเกี้ยว ดังนี้

1. การรำเกี้ยวพาราสีในบทร้อง สามารถแบ่งออกเป็น

1.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวมีทั้งสิ้น 1 ท่า ได้แก่ ท่าเคล้ามือปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องที่ว่า “มิตรยวน”

1.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว สามารถแบ่งออกเป็น

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน โดยการปฏิบัติกับตัวนางทีละคนมีทั้งสิ้น 3 ท่า ได้แก่ ท่าเคล้ามือปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า “ยวนเสน่หา” ท่ารักปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า “แสนสุดรักรักน้อง” “พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์” “ความรักสองรา ไฉนรู้ชา” และท่าจุมพิตปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องที่ว่า “ชื่นพระทัย” ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า “สองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อน” “ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ” “สองนางเอย” “พระเชยปราง”“จุมพิตสมรจุมพิตสมรเมาสวาท”

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน มีทั้งสิ้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าโอบเอวปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องที่ว่า “กอดน้อง” และท่าโอบไหล่ ปรากฏในเพลงเสี่ยงเทียนบทร้องที่ว่า “สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์” ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า“สองบังอร” “รักเอย” “ไม่คลาดคลอ” “องค์เอย” “สองสาวเอย” “สร่างเอย”

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันทั้ง 3 คน มีทั้งสิ้น 4 ท่า ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า “สองสาวสวยสุด” “พระแพงชวนชื่นชู้” “นางแนบ” “แอบกำกร”

2. การรำเกี้ยวพาราสีในทำนองเพลงตระนอนมีการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวเท่านั้นมีทั้งสิ้น 5 ท่าได้แก่ ท่าเชยคาง, ท่าโลมเอว, ท่าสัมผัสหน้าขา, ท่าจับคาง และท่าโอบไหล่

สรุป

การรำเกี้ยวพาราสีในการแสดงละคร เป็นการรำที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงการเริ่มต้นของการสื่อสารที่จะนำไปสู่การสร้างมิตรภาพหรือการแสดงความรักในบทละคร มีปรากฏในการแสดงละครรำทุกประเภทการเกี้ยวพาราสี คือการแสดงในลักษณะดังต่อไปนี้

1. การแสดงบทบาทอารมณ์รักของตัวละคร

2. ฝ่ายชายหรือตัวพระจะเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิงหรือตัวนางเสมออาจพบบ้างในการแสดงที่ฝ่ายหญิงเกี้ยวฝ่ายชาย

3. กระบวนการรำที่นำมาใช้ประกอบการเกี้ยวพาราสีจะมีทั้งบทเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏอยู่ในบทร้อง และการรำเกี้ยวพาราสีในเพลงหน้าพาทย์

4. ลักษณะการเกี้ยวพาราสีมี 3 ลักษณะ ได้แก่

4.1 การเกี้ยวโดยใช้สายตาเป็นการแสดงให้เห็นถึงความชอบที่มีต่ออีกฝ่ายแต่อาจไม่สามารถพูดออกมาได้ ผู้แสดงต้องแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า แววตา และท่าทางเพื่อเป็นการบรรยายความรู้สึกออกมาแทนคำพูด

4.2 การเกี้ยวโดยใช้คำพูดเป็นการแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีที่สื่อสารกันของตัวละครผ่านการสนทนาตามบทร้องหรือคำเจรจา ที่ฝ่ายหนึ่งแสดงเห็นถึงความในใจ ความต้องการความรักที่มีให้

4.3 การเกี้ยวโดยการสัมผัสเป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการรำในลักษณะการเล้าโลมของตัวละคร มีการถึงเนื้อถึงตัว ตัวละครสามารถแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าทางต่าง ๆ เช่น มีท่าโลมบนท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น

ซึ่งลักษณะการเกี้ยวพาราสีทั้งสามลักษณะนี้ต่างมีจุดประสงค์เพื่อแสดงอารมณ์รัก ชอบ ถูกตาต้องใจเหมือนกัน

5. รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำมี 2 รูปแบบ ได้แก่

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวจะมีการเคลื่อนที่ที่เป็นอิสระมากกว่าและส่วนใหญ่ตัวละครจะไม่ได้ดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์รวมถึงไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวถึงแม้จะมีอิสระในการเคลื่อนที่น้อยกว่าแต่ส่วนใหญ่จะดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์และมีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน

การแสดงโขนและละครรำ ปรากฏการใช้รูปแบบของการเกี้ยวพาราสีทั้งสองรูปแบบ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์หรือบทละครในตอนนั้นๆว่าผู้แสดงอยู่ในบทบาทยืนรำหรือนั่งรำ ซึ่งกระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำจะปรากฏท่ารำหลักที่ใช้ในการแสดง ดังนี้ ท่าโลมบน, ท่าโลมท่าที่1 (จับสูง), ท่าสัมผัสหน้าขา, ท่าเชยคาง, ท่าโลมท่าที่2 (จับไขว้), ท่าปาดหน้าอก, ท่าโลมเอว, ท่าลูบแขน, ท่าโลมท่าที่3 (จับมือเดียว) การเกี้ยวพาราสีทั้งในรูปแบบการยืนและในรูปแบบการนั่งนั้น ปรากฏจำนวนผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 1 คนเท่านั้นกระทำการเกี้ยวพาราสีกันเกือบทุกเรื่องและทุกตอน แต่มีการเกี้ยวพาราสีอีกลักษณะหนึ่งที่มีความพิเศษต่างไปจากการเกี้ยวพาราสีในการแสดงตอนอื่น ๆ โดยปรากฏจำนวนผู้แสดงเป็นฝ่ายชาย 1 คนและฝ่ายหญิง 2 คนซึ่งการเกี้ยวพาราสีลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะพิเศษในการเกี้ยวพาราสี ซึ่งพบในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง โดยการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องใช้บทประกอบการแสดงของฉบับกรมศิลปากรเป็นการนำบทละครเรื่องพระลอ (ตอนปลาย) ฉากที่ 3 ฉบับพระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาปรับปรุงเพื่อการแสดง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสำเนียงล้านนา แต่มีหนึ่งเพลงที่ใช้เพลงสำเนียงเขมรคือเพลงเขมรพระประทุม เนื่องจากเลือกจากเพลงที่อยู่ในกลุ่มลุ่มแม่น้ำอินโดจีนด้วยกัน (ประเทศใกล้กัน) และมีทำนองเพลงที่สอดคล้องกับเพลงอื่น ๆ ทำนองเพลงร้องที่ใช้มีทั้งสิ้น 6 เพลงประกอบด้วย เพลงยวนเคล้า เพลงเขมรพระประทุม เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน เพลงลาวดำเนินทราย

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมขนาดใดก็ได้ตามความเหมาะสม

เครื่องแต่งกายพระลอแต่งกายยืนเครื่อง (สีแดง) นุ่งผ้าแบบหางปรกหางหงส์ สวมยอดลาวพระเพื่อน พระแพง สวมเสื้อแขนยาว ผ้านุ่งยาวกรอมเท้า ห่มสไบ (การแต่งกายเป็นไปตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร)

การคัดเลือกผู้รับบทพระลอใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวพระ มีร่างกายสมส่วน มีทักษะการปฏิบัติพื้นฐานท่ารำที่ดี สามารถจับจังหวะได้อย่างแม่นยำ รู้จักเนื้อร้องและทำนองเพลง เป็นอย่างดี เป็นคนที่มีกระบวนท่ารำที่ประณีตในรูปแบบสง่างาม และการคัดเลือกผู้รับบทพระเพื่อน พระแพง ใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวนาง ต้องมีใบหน้างดงามอ่อนหวาน ร่างกายสมส่วนและควรมีรูปร่างใกล้เคียงกันแต่จะต้องเตี้ยกว่าตัวพระ มีจริตกิริยาแช่มช้อย ผู้แสดงจะต้องมีฝีมือในการร่ายรำที่อยู่ในระดับเดียวกัน สามารถจดจำบทการแสดงและท่ารำได้เป็นอย่างดีและเป็นผู้ที่มีวินัยหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอ

อุปกรณ์ประกอบการแสดงได้แก่ เตียงหรือเตียงละคร, เครื่องราชูปโภค, พัดวิชนี, ตั่ง

กระบวนท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นการรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงประกอบด้วยกระบวนท่ารำที่มีท่ารำประกอบเพลงจำนวน 2 เพลง คือ เพลงเสมอลาว และเพลงตระนอน และเป็นท่ารำที่มีท่ารำประกอบบทร้องจำนวน 4 เพลง คือ เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน และเพลงลาวดำเนินทราย โดยปรากฏการรำเกี้ยวพาราสีในบทร้องและการรำเกี้ยวพาราสีในทำนองเพลงโดยมีทั้งรูปแบบการยืนเกี้ยวและรูปแบบการนั่งเกี้ยว ดังนี้

1. การรำเกี้ยวพาราสีในบทร้อง สามารถแบ่งออกเป็น

1.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวมีทั้งสิ้น 1 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อย

1.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว สามารถแบ่งออกเป็น

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน โดยการปฏิบัติกับตัวนางทีละคนมีทั้งสิ้น 3 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อยและเพลงลาวดำเนินทราย

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกันมีทั้งสิ้น 2 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อย เพลงเสี่ยงเทียนและเพลงลาวดำเนินทราย

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันทั้ง 3 คน มีทั้งสิ้น 4 ท่า ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทราย

2. การรำเกี้ยวพาราสีในทำนองเพลงตระนอนมีการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวเท่านั้น มีทั้งสิ้น 5 ท่าได้แก่ ท่าเชยคาง, ท่าโลมเอว, ท่าสัมผัสหน้าขา, ท่าจับคาง และท่าโอบไหล่

บทที่ 4
กลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษ ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

จากการศึกษากระบวนท่ารำในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์กลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษของพระลอ โดยศึกษาและวิเคราะห์จากบทละคร จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ พบว่ามีประเด็นโดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อ เพื่อนำเสนอดังนี้

1. รูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง
2. ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง
3. กลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

1. รูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

รูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากบทละคร จากการสังเกต จากการลงภาคสนามฝึกปฏิบัติและการสัมภาษณ์ พบว่ามีรูปแบบในการเกี้ยวพาราสีดังนี้

1.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนนี้ เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระแสดงความพึงพอใจหรือความเสน่หาต่อตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง โดยปราศจากการสัมผัสตัวนาง การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว มีดังนี้

ตารางที่ 5 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลำดับ	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
1		การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวเป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระได้แสดงออกก่อนที่จะเริ่มเข้าหาตัวนาง และเป็นการแสดงความพึงพอใจความเสน่หาของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องว่า “มิตรยวน”

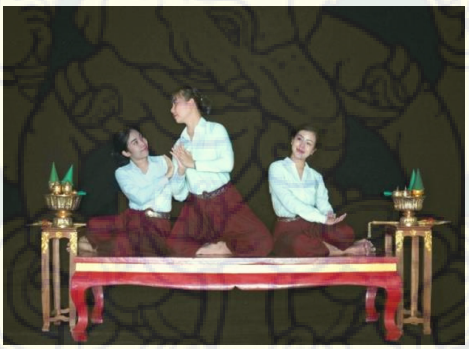
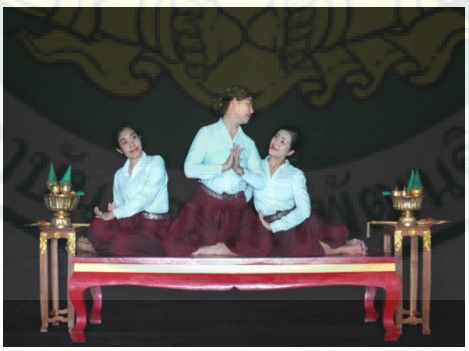
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปได้ว่าการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว มีทั้งสิ้น 1 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องว่า “มิตรยวน” ซึ่งใช้ท่าเคล้ามือเป็นการแสดงถึงความพึงพอใจ ความเสน่หาของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง

1.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว

1.2.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ส่วนใหญ่เริ่มจากตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) แล้วจึงเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางทางซ้าย (พระแพง) อาจมีบ้างในบางช่วงที่ตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางทางซ้าย (พระแพง) ก่อนแล้วจึงเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) โดยการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้ใช้การปฏิบัติท่าเกี้ยวพาราสีในท่าเดียวกันทั้งสองข้างมีดังนี้

ตารางที่ 6 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลำดับ	ชื่อท่า	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
1	ท่าเคล้ามือ	 	การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในท่าเคล้ามือเป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวแสดงถึงความเสน่หา ความพึงพอใจ ของพระลอที่มีให้กับพระเพื่อนพระแพง ปฏิบัติโดยตัวพระ (พระลอ) นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองทำท่าเคล้ามือ และเอนลำตัวพร้อมทั้งเอียงศีรษะเข้าหาตัวนางเริ่มจากเข้าหาตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) ก่อนแล้วปฏิบัติเช่นเดียวกันอีก 1 ครั้งกับตัวนางทางซ้าย (พระแพง) การเกี้ยวพาราสีโดยใช้ท่าเคล้ามือนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า“ยวนเสน่หา”

ตารางที่ 6 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่า	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
2	ท่ารัก		การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในท่ารัก เป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว แสดงถึงความรักของพระลอที่มีให้กับพระเพื่อนพระแพง ปฏิบัติโดยตัวพระ (พระลอ) นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือทั้งสองทำท่ารัก และเอนลำตัวพร้อมทั้งเอียงศีรษะเข้าหาตัวนางเริ่มจากเข้าหาตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) ก่อนแล้วปฏิบัติเช่นเดียวกันอีก 1 ครั้งกับตัวนางทางซ้าย (พระแพง) การเกี้ยวพาราสีโดยใช้ท่ารักนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “แสนสุดรักรักน้อง” “พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์” “ความรักสองราไฉนรู้ซา”

ตารางที่ 6 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่า	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
3	ท่าจุมพิต	 	การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกันในท่าจุมพิต เป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว แสดงถึงความปฏิพัทธ์เสน่หาของพระลอที่มีให้กับพระเพื่อนพระแพง ปฏิบัติโดยตัวพระ (พระลอ) นั่งพับเพียบยกก้นขึ้น มือเชยคางตัวนางและก้มหน้าเข้าหาตัวนางทำท่าจุมพิต เริ่มจากเข้าหาตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) ก่อนแล้วปฏิบัติเช่นเดียวกันอีก 1 ครั้งกับตัวนางทางซ้าย (พระแพง) ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “สองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อน” “ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ” และเริ่มจากเข้าหาตัวนางทางซ้าย (พระแพง) ก่อน แล้วปฏิบัติเช่นเดียวกันอีก 1 ครั้งกับตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องที่ว่า “ชื่นพระทัย” ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องที่ว่า “สองนางเอย” “พระเชยปราง” “จุมพิตสมรจุมพิตสมรเมาสวาท”

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปได้ว่าการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน มีทั้งสิ้น 3 ท่า ได้แก่ ท่าเคล้ามือแสดงถึงความพึงพอใจ ท่ารักแสดงถึงความรัก และท่าจุมพิตแสดงถึงความปฏิพัทธ์เสน่หา ซึ่งการเกี้ยวพาราสีทั้ง 3 ท่านี้ยังเป็นการแสดงถึงระดับความสัมพันธ์ของตัวละครโดยเริ่มจากแสดงให้เห็นถึงความพึงพอใจ ให้เห็นถึงความรัก และนำไปสู่ความปฏิพัทธ์เสน่หาตามลำดับ ซึ่งการปฏิบัติท่าเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้ตัวพระ (พระลอ) จะปฏิบัติท่าเดียวกันกับตัวนางทั้งสองคน(พระเพื่อนพระแพง)

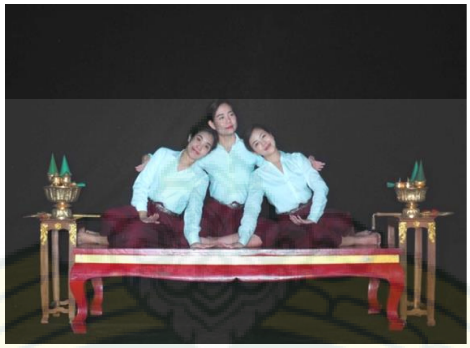
1.2.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน

การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีโดยตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางทางขวา (พระเพื่อน) และตัวนางทางซ้าย (พระแพง) พร้อมกันและใช้การปฏิบัติท่าเกี้ยวพาราสีในท่าเดียวกันทั้งสองข้างมีดังนี้

ตารางที่ 7 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลำดับ	ชื่อท่า	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
1	ท่าโอบเอว		การเกี้ยวพาราสีโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกันในท่าโอบเอวเป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว แสดงถึงความรักความคิดถึงแบบทะนุถนอม การเกี้ยวพาราสีโดยใช้ท่าโอบเอวนี้ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องว่า “กอดน้อง”

ตารางที่ 7 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อท่า	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
2	ท่าโอบไหล่		การเกี้ยวพาราสีโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกันในท่าโอบไหล่ เป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว แสดงถึงความรัก ความยินยอมพร้อมใจที่ต่างฝ่ายต่างมีให้แก่กัน การเกี้ยวพาราสีโดยใช้ท่าโอบไหล่นี้ปรากฏในเพลงเสี่ยงเทียนบทร้องว่า “สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์” ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “สองบังอร” “รักเอย” “ไม่คลาดคลอ” “องค์เอย” “สองสาวเอย” “สร่างเอย”

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปได้ว่าการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน มีทั้งสิ้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าโอบเอวและท่าโอบไหล่ ซึ่งแสดงถึงความรัก ความคิดถึงความยินยอมพร้อมใจที่ต่างฝ่ายต่างมีให้แก่กัน ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง มีการนำท่าเกี้ยวพาราสีในท่าโอบไหล่มาใช้ค่อนข้างมาก และส่วนใหญ่จะปรากฏในบทร้องที่เป็นช่วงท้ายของวรรคเกือบทั้งสิ้น

1.2.3 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว ได้แก่ พระลอ พระเพื่อนและพระแพง แสดงบทบาทของตนเองพร้อมกัน โดยตัวนางที่ไม่ได้ถูกตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีอาจปฏิบัติท่าเดียวกันหรือท่าต่างกันกับตัวนางอีกคนก็ได้ แต่ต้องแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันมีดังนี้

ตารางที่ 8 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลำดับ	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
1		การเกี้ยวพาราสีโดยมีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันเป็นรูปแบบการนั่งเกี้ยว การแสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน คือ **ตัวพระ (พระลอ)** แสดงบทบาทเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางฝั่งซ้าย (พระแพง) โดยการนั่งพับเพียบยกก้นขึ้นและเอนลำตัวเข้าหาตัวนาง หน้ามองตัวนาง มือขวาสอดสูง มือซ้ายตั้งวงหน้า **ตัวนางฝั่งซ้าย (พระแพง)** แสดงบทบาทการตอบรับการเกี้ยวพาราสีโดยการเอียงซ้าย หน้ามองตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันด้านหน้า **ตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน)** แสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน โดยการเอียงขวาหน้ามองตัวพระ มือทั้งสองวางเรียงกันด้านหน้า การเกี้ยวพาราสีนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “สองสาวสวยสุด”

ตารางที่ 8 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
2		การเกี้ยวพาราสีโดยมีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันเป็นรูปแบบการนั่งเกี้ยว การแสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน คือ **ตัวพระ (พระลอ)** แสดงบทบาทเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน) โดยการนั่งพับเพียบยกก้นขึ้นและเอนลำตัวเข้าหาตัวนาง หน้ามองตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนาง **ตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน)** แสดงบทบาทการตอบรับการเกี้ยวพาราสีโดยการเอียงขวาหน้ามองตัวพระ มือทั้งสองแตะที่ตัวพระ **ตัวนางฝั่งซ้าย (พระแพง)** แสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน โดยการเอียงซ้ายหน้ามองตัวพระ มือข้างขวาสัมผัสที่เข่าตัวพระ มือข้างซ้ายวางบนหน้าขาตนเอง การเกี้ยวพาราสีนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “พระแพงชวนชื่นชู้”

ตารางที่ 8 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
3		การเกี้ยวพาราสีโดยมีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันเป็นรูปแบบการนั่งเกี้ยว การแสดงบทบาทที่สัมพันธ์กันคือ **ตัวพระ (พระลอ)** แสดงบทบาทเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน) โดยการนั่งพับเพียบยกก้นขึ้นและเอนลำตัวเข้าหาตัวนาง หน้ามองตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนาง **ตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน)** แสดงบทบาทการตอบรับการเกี้ยวพาราสีโดยการเอียงขวา หน้ามองตัวพระ มือทั้งสองแตะที่ตัวพระ **ตัวนางฝั่งซ้าย (พระแพง)** แสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน โดยการเอนลำตัวและเอียงขวาเข้าหาตัวพระ มือทั้งสองวางทอดยาวไปที่หน้าขาตัวพระ การเกี้ยวพาราสีนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “นางแนบ”

ตารางที่ 8 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
4		การเกี้ยวพาราสีโดยมีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันเป็นการเกี้ยวที่อยู่ในการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว การแสดงบทบาทที่สัมพันธ์กันคือ **ตัวพระ (พระลอ)** แสดงบทบาทเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน) โดยการนั่งพับเพียบยกก้นขึ้นและเอนลำตัวเข้าหาตัวนาง หน้ามองตัวนาง มือซ้ายเชยคางตัวนาง **ตัวนางฝั่งขวา (พระเพื่อน)** แสดงบทบาทการตอบรับการเกี้ยวพาราสีโดยการเอียงขวา หน้ามองตัวพระ มือทั้งสองแตะที่ตัวพระ **ตัวนางฝั่งซ้าย (พระแพง)** แสดงบทบาทที่สัมพันธ์กัน โดยการเอนลำตัวและเอียงซ้าย หน้ามองตัวพระ มือขวาวางทอดยาว มือซ้ายเอื้อมไปจับข้อมือตัวพระ การเกี้ยวพาราสีนี้ปรากฏในเพลงลาวดำเนินทรายบทร้องว่า “แอบกำกร”

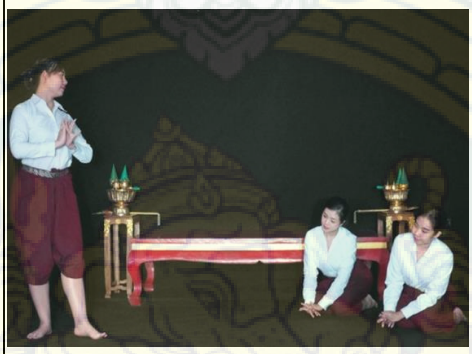
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางสรุปได้ว่าการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กันปรากฏในบทร้องที่ว่า สองสาวสวยสุด, พระแพงชวนชื่นชู้, นางแนบและแอบกำกร โดยการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว ได้แก่ พระลอ พระเพื่อนและพระแพง ได้แสดงบทบาทของตนเองพร้อมกัน สิ่งสำคัญของการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้คือตัวนางที่ไม่ได้เป็นฝ่ายถูกตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีต้องปฏิบัติท่าที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของตัวละคร ซึ่งอาจใช้ท่าเดียวกันหรือท่าต่างกันกับตัวนางอีกคนก็ได้

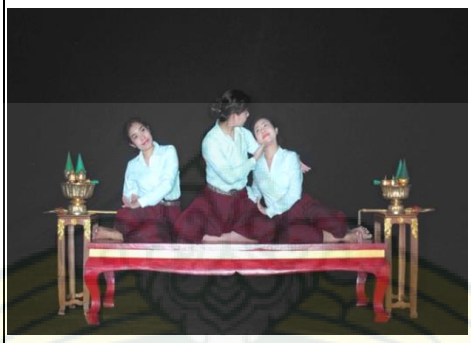
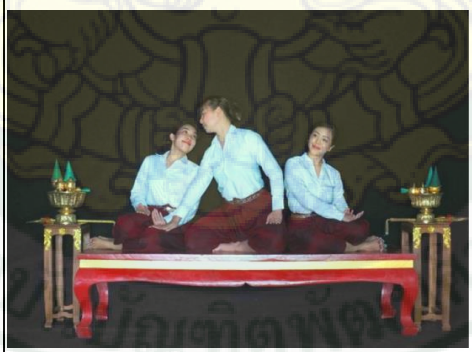
2. ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

จากรูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษทั้ง 2 รูปแบบที่ปรากฏในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องดังข้างต้นที่ได้กล่าวมานั้น ผู้วิจัยได้พบว่ามีลักษณะของการเกี้ยวพาราสีในลักษณะต่าง ๆ โดยสามารถแบ่งออกได้ 3 ลักษณะ ได้แก่ การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด และการเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส ดังนี้

ตารางที่ 9 ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

ลำดับ	ลักษณะการเกี้ยวพาราสี	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
1	การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา		ลักษณะของการเกี้ยวพาราสีโดยสายตา เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระได้แสดงออกก่อนที่จะเริ่มเข้าหาตัวนาง และเป็นการแสดงความพึงพอใจของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตา ปรากฏในบทร้อง เช่นคำว่า “มิตรยวน”
2	การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด		ลักษณะของการเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระใช้การสนทนาในการสื่อสารเพื่อแสดงความรู้สึกที่มีใจปฏิพัทธ์ต่อตัวนาง โดยได้แสดงออกมาในแบบของการชมโฉม ปรากฏในบทร้อง เช่น คำว่า “สองสาวสวยสุด”

ตารางที่ 9 ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง (ต่อ)

ลำดับ	ลักษณะการเกี้ยวพาราสี	ภาพท่ารำ	วิเคราะห์
3	การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส	 (1) (2)  (3)	ลักษณะของการเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส เป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการเล้าโลม และมีการเข้าถึงเนื้อถึงตัว โดยตัวพระจะแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าทางต่าง ๆ โดยสามารถจำแนกตามสัดส่วนของร่างกายได้ดังนี้ 1) การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัสส่วนบน (ใบหน้า) ปรากฏในบทร้อง เช่นคำว่า “จุมพิตสมร” 2) การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัสส่วนกลาง (ลำตัว) ปรากฏในบทร้อง เช่นคำว่า “สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์” 3) การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัสส่วนล่าง (ขา) ปรากฏในทำนองเพลงตระนอน

ที่มา : ผู้วิจัย

ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง พบว่า ปรากฏอยู่ในทั้งบทร้องและทำนองเพลง โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา, การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด, และการเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส ซึ่งลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ทั้งหมดนี้ต่างมีจุดประสงค์เพื่อแสดงความพึงพอใจ ความรัก ความเสน่หา ของตัวพระที่มีให้กับตัวนางทั้งสิ้น

3. กลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ.2558 เป็นอาจารย์ท่านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำส่วนใหญ่มาจาก อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ ในหลายบทบาท ซึ่งนอกจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค จะมีชื่อเสียงเป็นอย่างมากและเป็นที่รู้จักกันดีจากการรับบทบาทเป็นอิเหนาในการแสดงละครในมาโดยตลอดแล้ว อาจารย์เวณิกา บุนนาค ยังมีความสามารถทางด้านการแสดงละครพันทางในบทบาทพระลอเป็นอย่างดี สามารถเข้าถึงบทบาท และมีการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างลึกซึ้งสมจริง นอกจากนี้อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้ที่มีความสามารถเป็นเลิศทางด้านนาฏศิลป์ไทย อีกทั้งยังมีความสามารถเป็นเลิศในด้านการถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้เป็นอย่างดี เนื่องจากท่านได้มีหลักในการฝึกซ้อมที่ทำสืบต่อกันมานานหลายสิบปีคือ เมื่อทราบว่าตนเองต้องเล่นหรือรับบทเป็นตัวอะไร และแสดงในตอนอะไร สิ่งแรกที่จะต้องทำคือการศึกษาบทวรรณกรรมที่ได้รับ ศึกษาถึงภูมิหลังของตัวละคร ศึกษาสาเหตุที่ทำให้ตัวละครเป็นเช่นนั้น เพื่อที่จะได้มีความเข้าใจในตัวละครและสามารถสื่ออารมณ์ออกมาได้เป็นอย่างดี ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตาม นับได้ว่าท่านคือศิลปินแห่งศิลปะการแสดงอย่างแท้จริง

จากการศึกษาและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำ การสังเกตและการสัมภาษณ์ พบว่า กลวิธีการรำบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีลักษณะดังนี้

3.1 กลวิธีในการเตรียมตัวก่อนแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

3.1.1 ศึกษาบทละคร บทละครเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงได้มีความเข้าใจในบทบาทของตัวละครและแสดงออกได้อย่างสมจริง ตลอดจนสามารถถ่ายทอดการสื่ออารมณ์ออกมาได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีวิธีการศึกษาบทละคร โดยเริ่มจากศึกษาเนื้อเรื่องในตอนนั้น ๆ ที่จะต้องแสดงหรือหากมีเวลาเพียงพอก็จะศึกษาเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบรวมถึงศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงเรื่องนั้น ตอนนั้น และประวัติความเป็นมาของตัวละครที่จะแสดงว่ามีภูมิหลังหรือความเป็นมาเป็นไปเป็นเช่นไรเพื่อให้เกิดความเข้าใจในเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดมากยิ่งขึ้น ต่อมาจึงศึกษาบทละครที่ใช้ในการแสดงในตอนนั้น ๆ ให้เกิดความเข้าใจโดยเฉพาะอย่างยิ่งต้องแปลบทละครหรือบทร้องให้ได้ว่าในแต่ละคำมีความหมายว่าอย่างไร จึงจะสามารถแสดงท่าทางรวมถึงถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างถูกต้อง

3.1.2 ศึกษาบทร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดง เพลงที่ใช้ในการแสดงเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดจังหวะของลีลาท่ารำและเป็นตัวช่วยในการสื่ออารมณ์

ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดง อาจารย์เวณิกา บุนนาค มีวิธีการศึกษาบทร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ดังนี้

3.1.2.1 ศึกษาเพลงที่ใช้ในการแสดงเพื่อให้เกิดความเข้าใจในความหมายและอารมณ์ความรู้สึกของเพลงในแต่ละเพลงที่มีความแตกต่างกัน

3.1.2.2 ฝึกร้องเพลงที่ใช้ในการแสดงรวมทั้งต้องฝึกไล่ทำนองเพลงให้ได้ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในจังหวะของและทำนองเพลงส่งผลให้ผู้แสดงสามารถรำได้ตรงจังหวะและตรงบทร้อง นอกจากนี้ยังสามารถสอดแทรกลีลาท่ารำได้เพิ่มมากขึ้น

3.1.2.3 ร้องเพลงและไล่ทำนองเพลงประกอบกับการรำ โดยการแบ่งจำทีละบท เพื่อให้เกิดความเข้าใจและความแม่นยำในการจดจำทั้งท่ารำ บทร้อง และทำนองเพลง (เวณิกา บุนนาค, 2563, 26 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์)

3.2 กลวิธีในการถ่ายทอดอารมณ์ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค จากการสัมภาษณ์และการสังเกตพบว่า การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ สวยงาม และน่าชม ซึ่งในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นการแสดงออกตามบทร้องและทำนองเพลงอย่างสมจริง บทร้องใดท่ารำใดที่ต้องมีการมองตัวนาง อาจารย์เวณิกา บุนนาค ก็จะมองไปที่หน้าของตัวนางพร้อมกับการแสดงสีหน้าในรูปแบบการยิ้มในหน้า และแววตาที่เต็มไปด้วยความพึงพอใจ ความรัก สิ่งสำคัญที่สุดในการถ่ายทอดอารมณ์ให้ออกมาได้ดีและตรงกับบทบาทในตอนนั้น ๆ คือความคิดของผู้แสดงว่าควรแสดงอารมณ์และความรู้สึกออกมาเช่นไร ซึ่งในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นการแสดงความรักแบบทะนุถนอมอ่อนโยน และเป็นการแสดงความรักที่เกิดจากความหลงจากการทำเสน่ห์พระลอของพระเพื่อนพระแพง (เวณิกา บุนนาค, 2563, 26 พฤศจิกายน, สัมภาษณ์) นอกจากนี้ยังพบว่ามีการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านท่าทางของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ก็แสดงได้อย่างสมจริงเช่นเดียวกัน โดยจะแสดงออกในท่าทีที่อ่อนหวาน นุ่มนวล เช่นการปฏิบัติท่ารำท่าเคล้ามือในบทร้องที่ว่า “ยวนเสน่หา” อาจารย์เวณิกา บุนนาคจะปฏิบัติท่าเคล้ามืออย่างประณีตและนุ่มนวล เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรักอย่างทะนุถนอม ความเสน่หาของตัวละคร จากการสัมภาษณ์ ฤดีชนก คชเสนี (2563, 7 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้ที่เคยแสดงเป็นตัวละครพระเพื่อนพระแพงกล่าวว่า อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นตัวพระผู้หญิงที่สามารถแสดงได้เหมือนเป็นผู้ชายแท้ โดยเฉพาะแววตาการมองและท่าทีการแสดงออกที่สื่ออารมณ์ต่าง ๆ ของอาจารย์ที่ส่งมาให้เวลารำนั้นสามารถทำให้ผู้แสดงที่เป็นตัวนางรู้สึกเขินอายได้เลย

3.3 กลวิธีในการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

การรำนับเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญมากสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยซึ่งการรำของแต่ละบุคคลนั้นสามารถแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของผู้แสดง และสะท้อนให้เห็นถึงทักษะพื้นฐานต่าง ๆ การฝึกฝน ความตั้งใจ การมีสติปัญญาและไหวพริบของผู้แสดง โดยอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นอาจารย์ท่านหนึ่งที่มีความสามารถในการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ กลวิธีต่าง ๆ ในการรำให้ผู้ชมได้เห็นเป็นที่ประจักษ์ โดยเฉพาะกลวิธีในการรำตัวพระลอ ที่อยู่ในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง พบว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาคมีกลวิธีในการรำ ดังนี้

3.3.1 การแสดงที่สมจริงและเข้าถึงบทบาทของตัวละคร อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้ทำการศึกษาบทละครจนเข้าใจอย่างถ่องแท้ รวมถึงภูมิหลังประวัติความเป็นมาของการแสดงในชุดนี้ ทำให้มีความเข้าใจในองค์ประกอบด้านต่าง ๆ และสามารถแสดงออกมาได้อย่างเหมาะสมและสมบทบาท เช่น การแสดงในท่าจุมพิต ที่ปรากฏในบทร้องที่ว่า “จุมพิตสมร จุมพิตสมรเมาสวาท” อาจารย์เวณิกา บุนนาค จะปฏิบัติท่าจุมพิตโดยการนำมือข้างหนึ่งเชยคางตัวนาง มืออีกข้างแตะบริเวณหลังของตัวนาง สิ่งสำคัญในการปฏิบัติท่าจุมพิตคือครูเวณิกา บุนนาคจะก้มหน้าลงไปมองหน้าตัวนางให้ใกล้ที่สุดเท่าที่จะใกล้ได้ พร้อมกับการเปลี่ยนเอียงผสมกับการกล่อมหน้าเบา ๆ เปรียบเสมือนกำลังจุมพิตตัวนางอยู่จริง ๆ

3.3.2 รำแบบนุ่มนวลแต่ลงจังหวะให้พอดีเพลง การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นการแสดงที่ต้องแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีของพระลอ (ชาย 1) กับพระเพื่อนและพระแพง (หญิง 2) เป็นส่วนใหญ่ผนวกกับบทละครที่ใช้ในการแสดงมีเนื้อหาค่อนข้างมากและไม่ค่อยมีทำนองการเอื้อนมากนัก ซึ่งอาจารย์เวณิกา บุนนาค สามารถรำในบทร้องที่ค่อนข้างเร็วให้ออกมาแบบมีลีลาที่อ่อนช้อยนุ่มนวลและลงจังหวะพอดีกับเพลง โดยในบางท่ารำที่มีการตีบทตามบทร้องและมีจังหวะในการรำค่อนข้างเร็วแต่มีทำนองเอื้อนสั้น ๆ อยู่ก่อนหน้าสามารถใช้วิธีการเริ่มรำในทำนองเอื้อนเล็กน้อยก่อนที่จะเข้าบทร้องเพื่อที่จะรำได้แบบมีลีลาและลงจังหวะพอดีกับเพลง ซึ่งกลวิธีการรำในข้อนี้เป็นกลวิธีที่ต้องอาศัยการฝึกซ้อม การสั่งสมประสบการณ์ ความเชี่ยวชาญและความชำนาญของผู้แสดงเป็นอย่างมาก

3.3.3 การปรับท่ารำให้สวยงาม โดยอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีการปรับท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น เช่น ในบทร้องที่ว่า “บันเทิงสมร” ผู้แสดงทั้ง 3 คนจะต้องปฏิบัติท่าพิสมัยเรียงหมอนพร้อมกัน ตัวพระได้มีการปรับทิศทางของแขนให้มือข้างขวาที่เหยียดตึงไปอยู่ด้านหลังของตัวนางทางขวาเพื่อให้มือไม่เกิดการชนกันระหว่างตัวพระและตัวนางข้างขวา และในท่าที่ต้องมีการปฏิบัติการจีบส่งหลัง (ในตอนนั่งเตียง) ตัวพระควรนำจีบมาไว้ด้านข้างลำตัวไม่นำไปไว้ด้านหลังเพื่อให้ผู้ชมสามารถเห็นท่ารำทั้งหมดและเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น รวมทั้งเพื่อไม่ให้มือไปชนกับตัวนางด้วย นอกจากนี้ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ปรากฏบทเกี้ยวพาราสีของ

ตัวละครทั้งสามตัวคือพระลอ พระเพื่อนและพระแพงค่อนข้างมาก ซึ่งมีทั้งการเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางข้างขวาและการเข้าเกี้ยวพาราสีตัวนางข้างซ้าย อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้มีการปรับท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามและความเหมาะสมกับตัวนางที่ร่วมแสดงซึ่งตัวนางแต่ละคนก็มีบุคลิก รูปร่างและความสามารถในการรำที่แตกต่างกันออกไป

3.3.4 การนั่งของผู้แสดง กลวิธีในการรำข้อนี้ถือเป็นอีกกลวิธีหนึ่งที่สำคัญ เนื่องจากการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นการแสดงที่มีผู้แสดงหลักจำนวน 3 คน โดยตัวพระแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีกับตัวนางทั้งฝั่งขวาและฝั่งซ้าย และผู้แสดงทั้ง 3 คนนี้จะต้องนั่งแสดงอยู่บนเตียงเดียวกันซึ่งมีพื้นที่ในการแสดงค่อนข้างจำกัด กลวิธีในการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เกี่ยวกับการนั่งของผู้แสดง มีดังนี้

3.3.4.1 ผู้แสดงตัวพระ (พระลอ) ต้องนั่งเหลื่อมไปทางด้านหลังเล็กน้อย เพื่อสะดวกในการรำและสะดวกในการเข้าเกี้ยวพาราสีกับตัวนางทั้ง 2 ฝั่ง

3.3.4.2 ในบางท่ารำผู้แสดงตัวพระ (พระลอ) ต้องมีการนั่งพับเพียบแบบยกก้นขึ้นและมีการขยับเข่าเพื่อที่จะได้สามารถหันลำตัวเข้าหานางแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีได้อย่างใกล้ชิดเพื่อความสมจริงยิ่งขึ้น

3.3.4.3 หากเกิดการนั่งในตำแหน่งที่ไม่เหมาะสมหรือไม่สะดวกในการปฏิบัติท่ารำให้ใช้วิธีการใช้มือข้างซ้ายเพียงข้างเดียว หรือทั้งข้างซ้ายและข้างขวาเท้ากับพื้นและค่อย ๆ ขยับตัวไปในทิศทางที่ต้องการ ซึ่งการปฏิบัติเช่นนี้ควรทำอย่างนิ่มนวลเสมือนว่ากำลังแสดงท่ารำที่อยู่ในบทอยู่แล้ว

3.3.5 การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นองค์ประกอบประเภทหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสมจริงมากขึ้น ซึ่งในบทร้องที่ว่า “ถวายสลา” กับ “หยิบพลูป้อน” เป็นบทร้องที่ผู้แสดงตัวนาง (พระเพื่อน พระแพง) ต้องนำหมากพูลป้อนให้กับตัวพระ (พระลอ) กลวิธีการรำในการเก็บอุปกรณ์ประกอบการแสดง (หมาก) นี้ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้ใช้วิธีการคือเมื่อตัวนางป้อนหมาก ตัวพระจะใช้มือข้างที่อยู่ด้านในหยิบหมากนั้นและค่อย ๆ นำไปวางด้านหลังปฏิบัติให้คล้ายกับท่าจีบส่งหลัง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความต่อเนื่องกันของท่ารำ

สรุปได้ว่ากลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค สามารถจำแนกรูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในการแสดงได้ 2 รูปแบบดังนี้

1. การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวมีทั้งสิ้น 1 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องว่า “มิตรยวน” ซึ่งเป็นการแสดงถึงความพึงพอใจความเสน่หาของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง

2. การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว สามารถแบ่งออกเป็น

2.1 การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน มีทั้งสิ้น 3 ท่า ได้แก่ ท่าเคล้ามือแสดงถึงความพึงพอใจ ท่ารักแสดงถึงความรัก และท่าจุมพิตแสดงถึงความปฏิพัทธ์เสน่หา

2.2 การเกี้ยวพาราสีโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน มีทั้งสิ้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าโอบเอวและท่าโอบไหล่ ซึ่งแสดงถึงความรัก ความคิดถึง ความยินยอมพร้อมใจที่ต่างฝ่ายต่างมีให้แก่กัน

2.3 การเกี้ยวพาราสีที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ปรากฏในบทร้องที่ว่า สองสาวสวยสุด, พระแพงชวนชื่นชู้, นางแนบและแอบกำกร โดยการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว ได้แก่ พระลอ พระเพื่อนและพระแพง ได้แสดงบทบาทของตนเองพร้อมกัน ซึ่งตัวนางที่ไม่ได้ถูกตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีต้องปฏิบัติท่าที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของตัวละคร ซึ่งอาจใช้ท่าเดียวกันหรือท่าต่างกันกับตัวนางอีกคนก็ได้

และลักษณะของการเกี้ยวพาราสี 3 ลักษณะ ดังนี้

1. การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระได้แสดงออกก่อนที่จะเริ่มเข้าหาตัวนาง และเป็นการแสดงความพึงพอใจของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตา

2. การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระใช้การสนทนาในการสื่อสารเพื่อแสดงความรู้สึกที่มีใจปฏิพัทธ์ต่อตัวนาง โดยได้แสดงออกมาในแบบของการชมโฉม

3. การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส เป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการเล้าโลม และมีการเข้าถึงเนื้อถึงตัว โดยตัวพระจะแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าทางต่าง ๆ

จากการศึกษาและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำ การสัมภาษณ์และการสังเกต พบว่ากลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีดังนี้

1.กลวิธีในการเตรียมตัวก่อนแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ประกอบด้วย 1.การศึกษาบทละครในตอนนั้น ๆ ที่ต้องแสดงหรือศึกษาตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อเข้าใจในบทบาทของตัวละครและแสดงออกได้อย่างสมจริง 2.ศึกษาบทร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงโดยต้องฝึกร้อง ฝึกไล่ทำนองเพลงประกอบกับการรำเพื่อให้เกิดความเข้าใจในความหมายและอารมณ์ของเพลงรวมทั้งสามารถรำได้ตรงจังหวะและตรงบทร้องตลอดจนสามารถสอดแทรกลีลาท่ารำได้เพิ่มมากขึ้น

2.กลวิธีในการถ่ายทอดอารมณ์ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์และสวยงาม ซึ่งในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นการแสดงออกตามบทร้องและทำนอง

เพลงอย่างสมจริง บทร้องใดท่ารำใดที่ต้องมีการมองตัวนางก็จะมองไปที่หน้าของตัวนางพร้อมกับการแสดงสีหน้าในรูปแบบการยิ้มในหน้า และแววตาที่เต็มไปด้วยความพึงพอใจ ความรัก และการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านท่าทางของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ก็แสดงได้อย่างสมจริงเช่นเดียวกัน โดยจะแสดงออกในท่าทีที่อ่อนหวาน นุ่มนวล เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรักความทะนุถนอม ความเสน่หาของตัวละคร

3.กลวิธีในการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค การรำนั้นสามารถแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของผู้แสดงและสะท้อนให้เห็นถึงทักษะพื้นฐานต่าง ๆ การฝึกฝน ความตั้งใจ การมีสติปัญญาและไหวพริบของผู้แสดง โดยกลวิธีในการรำประกอบด้วย 1.การแสดงที่สมจริงและเข้าถึงบทบาทของตัวละคร 2.รำแบบนุ่มนวลแต่ลงจังหวะให้พอดีเพลง 3.การปรับท่ารำให้สวยงาม 4.การนั่งของผู้แสดงและ 5.การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ซึ่งกลวิธีในการแสดงข้างต้นที่กล่าวมานั้นล้วนเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ในการแสดงบทบาทพระลอที่ปรากฏอยู่ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ : ละครพันทาง เรื่องพระลอ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบและการรำเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงละครรำ และวิเคราะห์รูปแบบและกลวิธีกระบวนรำเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง โดยศึกษาจากหนังสือ ตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อพิมพ์และบทความตลอดจนสื่ออิเล็กทรอนิกส์ อีกทั้งผู้วิจัยได้ลงภาคสนามเพื่อฝึกปฏิบัติท่ารำ รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกต ดังสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ ต่อไปนี้

1. สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ : ละครพันทาง เรื่องพระลอ ผู้วิจัยขอสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

1. ความเป็นมา องค์ประกอบและการรำเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏในการแสดงละครรำ จากการศึกษาพบว่า

ละครรำ คือ ละครที่ดำเนินเรื่องด้วยศิลปะการร่ายรำ แบ่งออกเป็น ละครรำแบบดั้งเดิมของไทย ได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน และละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครเสภา โดยละครรำแบบดั้งเดิมและแบบที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ มีวิวัฒนาการมาตามลำดับของยุคสมัย สืบเนื่องในการสืบสานและพัฒนาจากยุคอยุธยาถึงยุครัตนโกสินทร์ ทั้งในด้านรูปแบบ วิธีการแสดง และองค์ประกอบของการแสดง

1.1 ละครรำแบบดั้งเดิม

1.1.1 ละครชาตรี มีรูปแบบและวิธีการแสดงเป็นการดำเนินเรื่องแบบรวดเร็ว เน้นความสนุกสนานและท่ารำที่วิจิตรพิสดารตัวละครร้องเอง เจรจาเอง ขั้นตอนการแสดงละครชาตรีมีทั้งสิ้น 5 ขั้นตอนดังนี้ 1.การทำพิธีบูชาครู 2.ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง 3.ร้องประกาศ หน้าบท 4.รำซัดหน้าบท 5.จับเรื่องแสดง แต่เดิมผู้แสดงละครชาตรีมีเพียง 3 คนเท่านั้น คือตัวพระ ตัวนาง และตัวตลก ทำให้มีข้อจำกัดในการเลือกเรื่องและตอนที่จะนำมาแสดงจึงทำให้นิยมแสดงเพียงแต่เรื่องพระสุธน มโนห์ราเพียงเรื่องเดียว ต่อมาได้มีการเพิ่มจำนวนผู้แสดงรวมทั้งได้ให้ตัวละครที่เป็นผู้หญิงแสดงเป็นตัวสำคัญจึงส่งผลให้มีการสวมเสื้อแสดงละครแทนการถอดเสื้อแสดงอย่างแต่ก่อน ใช้วงปี่พาทย์ชาตรีประกอบการแสดง ในปัจจุบันโรงละครชาตรีมีลักษณะสร้างเป็นโรงละครชั่วคราว รูปสี่เหลี่ยม คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน คือด้านหน้า ด้านซ้ายและด้านขวา

1.1.2 ละครนอก ได้แบบอย่างมาจากละครชาตรีมุ่งเน้นความสนุกสนานเป็นหลัก ดำเนินเรื่องรวดเร็วไม่เคร่งครัดต่อระเบียบแบบแผน โดยเรื่องที่ใช้แสดงนั้นนำมาจากนิทาน

พื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งบทแสดงเป็นละคร ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยมีตัวละคร 3 - 4 คน เท่านั้น ต่อมาเมื่อเป็นที่นิยมมากขึ้น จึงได้มีการปรับปรุงพัฒนาให้มีรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากเดิม ได้แก่ เพิ่มจำนวนผู้แสดงให้เพียงพอกับเนื้อเรื่องที่เล่น มีการนำเรื่องใหม่ๆเข้ามาแสดง คิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายเพิ่มเติมจากของเดิมให้มีความสวยสดงดงามมากขึ้นตัวละครเกือบทุกตัวแต่งกายยืนเครื่องทั้งนี้ก็ยังมีตัวละครที่ไม่ต้องแต่งกายยืนเครื่องก็คือพวกตัวประกอบ เช่น ฤาษี เสนา ตัวตลก เป็นต้น มีการใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง รวมถึงมีกวีทำหน้าที่แต่งกลอนให้มีความไพเราะแทนการที่ผู้แสดงต้องด้นสดเอง

1.1.3 ละครใน เริ่มด้วยการโหมโรงจากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรง แล้วจึงเข้าเรื่องที่จะแสดง การแสดงมุ่งเน้นศิลปะในการร่ายรำที่ประณีต งดงาม ดำเนินเรื่องเชื่องช้า รวมถึงยังต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด ไม่นิยมแสดงบทตลก ผู้แสดงไม่ต้องร้องเองเพราะมีต้นเสียงและลูกคู่เป็นผู้ร้อง เรื่องที่ใช้ในการแสดงมีเพียง 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครในคือวงปี่พาทย์ แต่เปลี่ยนใช้ปี่ในแทนปี่นอก การแต่งกายของละครในแต่งกายแบบยืนเครื่อง สถานที่ที่ใช้แสดงในสมัยปัจจุบัน ไม่ได้จำกัดสถานที่ในการแสดงแต่ต้องมีเวทียกพื้นเท่านั้น

1.2 ละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่

1.2.1 ละครดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงละครชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงร่วมกันปรับปรุงวิธีการแสดงให้ต่างไปจากละครรำในรูปแบบเก่า โดยได้นำวิธีการของตะวันตกมาปรับปรุงและผสมผสานให้เข้ากับละครรำของไทย ซึ่งมีวิวัฒนาการ 4 ระยะ รูปแบบและวิธีการแสดง เริ่มต้นด้วยการโหมโรง เข้าเรื่องการแสดง รำด้วยลีลาท่ารำที่งดงามแบบอย่างละครใน การดำเนินเรื่องรวดเร็ว กระชับรัดกุม บทขับร้องมีอยู่ไม่มากโดยผู้แสดงจะต้องร้องและเจรจาเอง เรื่องที่ใช้ในการแสดงส่วนมากนำมาจากการแสดงละครนอก ผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์มีทั้งแบบหญิงแสดงล้วนและแบบชายจริงหญิงแท้ ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ การแต่งกายของละครดึกดำบรรพ์ แต่งแบบยืนเครื่อง นอกจากนี้ยังสามารถแต่งกายให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในเรื่องได้ มีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวที มีการใช้ฉากประกอบการแสดง แบ่งเป็นตอนและเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง

1.2.2 ละครพันทาง เป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครนอกกับกิริยาสามัญชน เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 รูปแบบและวิธีการแสดงเริ่มด้วยการโหมโรงแล้วเข้าเรื่องการแสดง มีการแบ่งเป็นฉากตามท้องเรื่อง ดำเนินเรื่องด้วยคำร้องและบทเจรจา ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ลีลาท่ารำใช้ท่ารำของไทยและชาติที่เกี่ยวข้องรวมทั้งท่าทางของสามัญชน เรื่องที่ใช้ในการแสดงนิยมนำเรื่องในพงศาวดารของต่างชาติมาแสดง ผู้แสดงมีทั้งแบบหญิงแสดงล้วนและแบบ

ชายจริงหญิงแท้ ใช้วงปี่พาทย์และมักใช้เป็นปี่พาทย์ไม้นวม ใช้ขลุ่ยแทนปี่ เรื่องใดที่มีท่ารำหรือเพลงร้อง และทำนองเพลงดนตรีของต่างชาติผสมอยู่ ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์เพื่อสื่อถึงชนชาตินั้น ๆ เรียกว่า “เครื่องภาษา” เข้าไปด้วย แต่งกายตามเชื้อชาติของผู้แสดงที่ปรากฏในเรื่อง ในปัจจุบันจะมีการปลูกโรงเล่นประจำที่และแสดงบนเวที

1.2.3 ละครเสภา เริ่มต้นด้วยการบรรเลงปี่พาทย์รัวประลองเสภา โหมโรง ขับไหว้ครู แล้วจึงจับเรื่อง โดยยึดถือตามแนวของการแสดงละครนอก แต่ใช้การขับเสภาในตอนบรรยายเรื่องการโต้เถียง แทนการขับร้องร่ายนอก เรื่องที่ใช้แสดงมักจะนำมาจากนิทานพื้นบ้าน หรือจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 โดยบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่นิยมมากกว่าเรื่องอื่น ผู้แสดงละครเสภาใช้ชายจริงหญิงแท้ การแต่งกายละครเสภาใช้แบบเดียวกับการแต่งกายแบบละครพันทาง แสดงที่ใดก็ได้ไม่ได้กำหนด ในปัจจุบันมีการจัดแสดงในโรงละครมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง

การรำเกี้ยวพาราสีในละครรำ

1. ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี

1.1 การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา เป็นการแสดงให้เห็นถึงความชอบที่มีต่ออีกฝ่ายแต่อาจไม่สามารถพูดออกมาได้ ผู้แสดงต้องแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า แววตา และท่าทางเพื่อเป็นการบรรยายความรู้สึกออกมาแทนคำพูด

1.2 การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด เป็นการแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีที่สื่อสารกันของตัวละครผ่านการสนทนาตามบทร้องหรือคำเจรจา ที่ฝ่ายหนึ่งแสดงเห็นถึงความในใจ ความต้องการ ความรักที่มีให้

1.3 การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส เป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการรำในลักษณะการเล้าโลมของตัวละครมีการถึงเนื้อถึงตัว ตัวละครสามารถแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าทางต่าง ๆ ซึ่งในการเกี้ยวพาราสีในลักษณะนี้พบได้เป็นส่วนใหญ่ในการแสดงละครทุกประเภท

2. รูปแบบการเกี้ยวพาราสี

2.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยว มีท่ารำหลักที่ใช้ในการแสดง เช่น ท่าโลมบน ท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น มีการเคลื่อนที่ที่เป็นอิสระมากกว่าการนั่งรำ โดยฝ่ายตัวพระจะเป็นฝ่ายเข้าหาตัวนางในลักษณะต่าง ๆ เช่น เดินตามกันเป็นวง การเดินเข้าออกด้านซ้ายหรือด้านขวา เป็นต้น การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวนั้นมาจากการที่มีฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งไม่ได้เต็มใจ ไม่ได้รู้สึกรักอีกประการคือการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยวที่มาจากการพบเจอกันครั้งแรกแล้วรู้สึกถูกตาต้องใจแต่ไม่สามารถนำมาเป็นคู่ได้ จึงทำให้สถานการณ์ที่ปรากฏการยืนเกี้ยวพาราสีส่วนใหญ่ตัวละครจะไม่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งจนดำเนินเรื่องไปถึงบทอัศจรรย์และไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน

2.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว มีท่ารำหลักที่ใช้ในการแสดง เช่น ท่าโลมบน ท่าโลมระดับเอว ท่าเชยคาง เป็นต้น ตัวพระจะนั่งอยู่ทางซ้ายของตัวนางเสมอ ในลักษณะการนั่งรำตีบทตามคำร้องและรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ เมื่อการแสดงปรากฏการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยวไม่ว่าตัวละครจะเต็มใจหรือไม่เต็มใจ จะรู้สึกรัก ถูกตาต้องใจหรือไม่ก็ตาม แต่ในที่สุดจะดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์และส่วนใหญ่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน

2. รูปแบบและกลวิธีกระบวนรำเกี้ยวพาราสีลักษณะพิเศษในละครพันทางเรื่องพระลอตอนเข้าห้อง จากการศึกษาพบว่า

ละครพันทาง เป็นละครที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างการแสดงละครนอกกับกิริยาสามัญชน เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้ที่ได้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ละครพันทางเป็นท่านแรกคือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) นิยมนำเรื่องราวของพงศาวดารชาติต่าง ๆ มาแสดงเป็นละคร และเป็นผู้ริเริ่มการเก็บเงินคนดูเป็นที่แรก ซึ่งนอกจากนี้พบว่าต่อมามีละครพันทางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แต่เดิมใช้ชื่อว่าละครนฤมิตร เป็นละครคณะหนึ่งที่ประสบความสำเร็จในการแสดงละครพันทางเป็นอย่างมาก โดยมีบุคคลสำคัญในการขับเคลื่อนให้ละครพันทางคณะนี้ประสบความสำเร็จดังนี้ เจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และหม่อมหลวงต่วน วรวรรณ เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและทำนองเพลง พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้นิพนธ์บทละคร ซึ่งบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่ยังคงได้รับความนิยมเป็นอย่างมากและมีการจัดการแสดงสืบมาคือเรื่องพระลอ

องค์ประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง

1. บทละครพันทางเรื่องพระลอ

บทละครเรื่องพระลอเป็นวรรณกรรมที่ได้เค้าโครงมาจากลิลิตพระลอ ในภายหลังจึงมีผู้นิยมถอดเค้าโครงจากลิลิตพระลอนำมาสู่บทละครเรื่องพระลอ ซึ่งพบว่ามีอยู่ 3 ฉบับ ได้แก่ 1.บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ พระบวรราชนิพนธ์ กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพในรัชกาลที่ 3 2.บทละครเรื่องพระลอ สำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์แต่งขึ้นใหม่เมื่อรัชกาลที่ 5 และ 3.บทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงแต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งบทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องฉบับกรมศิลปากร เป็นตอนหนึ่งที่ได้ปรับปรุงมาจากบทละครเรื่องพระลอตอนปลาย ฉากที่ 3 (พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง) พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งบทละครทั้งสองฉบับนี้มีความสอดคล้องกันทั้งในเรื่องฉาก การบรรจุทำนองและเพลงร้อง บทละคร ส่วนบทเจรจาของพระลอ พระเพื่อน พระแพง กับสี่พี่เลี้ยงออกที่มีการตัดออกไปนั้นเพื่อเพิ่มความรวดเร็วในการดำเนินเรื่อง และได้มีการปรับคำให้มีความหมายที่ชัดเจนขึ้น

2. ผู้แสดง

ผู้รับบทพระลอใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวพระ มีร่างกายสมส่วน ใบหน้ารูปไข่งดงาม แขน ขา นิ้วมือไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด นอกจากนี้ผู้แสดงต้องมีทักษะการปฏิบัติพื้นฐานท่ารำที่ดี สามารถจับจังหวะได้อย่างแม่นยำรวมทั้งรู้จักบทร้องและทำนองเพลงเป็นอย่างดี เป็นคนที่มีกระบวนท่ารำที่ประณีตในรูปแบบสง่างาม

ผู้รับบทพระเพื่อน พระแพง ใช้ผู้แสดงที่ฝึกเป็นตัวนาง ต้องมีใบหน้างดงามอ่อนหวาน ร่างกายสมส่วนและควรมีรูปร่างใกล้เคียงกันแต่จะต้องเตี้ยกว่าตัวพระ แขน ขา นิ้วมือไม่คดหรือโก่งและเกหรือพิการแต่อย่างใด มีจริตกิริยาแช่มช้อยเช่นเดียวกับกุลสตรีไทย นอกจากนี้ผู้แสดงจะต้องมีฝีมือในการร่ายรำที่อยู่ในระดับเดียวกัน สามารถจดจำบทการแสดงและท่ารำได้เป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่มีวินัยหมั่นฝึกฝนอยู่เสมอ

3. เครื่องแต่งกาย

การแต่งกายพระลอมีการกำหนดรูปแบบไว้อย่างชัดเจน โดยต้องแต่งกายแบบยืนเครื่องสีแดง และมีเอกลักษณ์ที่สำคัญคือผ้านุ่งแบบหางปรกหางหงส์ และสวมยอดลาว

การแต่งกายของพระเพื่อนพระแพงเป็นการแต่งกายไปตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร ไม่ได้มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายที่เฉพาะเจาะจง มีเพียงต้องใส่เสื้อแขนยาว ผ้าถุงยาว และไม่ได้มีการกำหนดสีของเครื่องแต่งกาย จึงสามารถแต่งสีใดก็ได้แต่ควรเป็นสีที่ตัดกับพระลอ

4. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นวงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักเช่นเดียวกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง คือระนาด ฆ้องวง และเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนเครื่องเป่าใช้ขลุ่ยแทนปี่และเพิ่มซออู้ เพื่อทำให้เสียงมีความทุ้มและนุ่มนวลมากขึ้น วงปี่พาทย์ไม้นวมมีอยู่ด้วยกัน 3 ขนาด ประกอบไปด้วย วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ ซึ่งในการเลือกใช้จะขึ้นอยู่กับโอกาสและสถานที่แสดง

5. เพลงร้องและทำนองเพลงประกอบการแสดง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีสำเนียงล้านนา แต่จะเห็นได้ว่ามีหนึ่งเพลงที่ใช้เพลงสำเนียงเขมรคือเพลงเขมรพระประทุม เนื่องจากเลือกจากเพลงที่อยู่ในกลุ่มลุ่มแม่น้ำอินโดจีนด้วยกัน (ประเทศใกล้กัน) และมีทำนองเพลงที่สอดคล้องกับเพลงอื่น ๆ ในตอนนั้น ทำนองเพลงร้องที่ใช้มีทั้งสิ้น 6 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงยวนเคล้า เพลงเขมรพระประทุม เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน เพลงลาวดำเนินทราย

6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

เตียงหรือเตียงละคร เป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงบทการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวซึ่งในการใช้ประกอบละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เตียงที่ใช้จะต้องเป็นเตียงที่มีขนาดใหญ่ เนื่องจากมีผู้แสดงที่ต้องนั่งอยู่บนเตียงถึง 3 คน

เครื่องราชูปโภค เป็นเครื่องประกอบอิสริยศของพระมหากษัตริย์พระบรมวงศ์ชั้นสูงซึ่งเครื่องราชูปโภคที่ใช้ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง คือ พานพระศรี (พานใส่หมากพลูของพระเจ้าแผ่นดิน) และต้องมีหมากจริงอยู่ในพานเพื่อประกอบการแสดง

พัดวิชนี เป็นหนึ่งในเครื่องใช้ประจำองค์ของพระมหากษัตริย์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างลักษณะเป็นพัดใบตาลสำหรับในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตัวละครที่ใช้พัดวิชนีมีเพียงพระเพื่อน พระแพงเท่านั้น ในตอนรำประกอบเพลงหน้าพาทย์เพลงโอด

ตั่ง เป็นอุปกรณ์สำหรับจัดวางเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง ตลอดจนเป็นที่วางอาวุธในการแสดงละคร สำหรับในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ต้องวางตั่งทั้งด้านขวาและด้านซ้ายของเตียง เพื่อวางเครื่องราชูปโภคและพัดวิชนีของพระเพื่อนและพระแพง

7. กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง เป็นการรำตีบทตามบทร้องและทำนองเพลงประกอบด้วยกระบวนท่ารำที่มีท่ารำประกอบเพลงจำนวน 2 เพลง คือ เพลงเสมอลาวและเพลงตระนอน และเป็นท่ารำที่มีท่ารำประกอบบทร้องจำนวน 4 เพลง คือ เพลงแพนน้อย เพลงสร้อยลาว เพลงเสี่ยงเทียน และเพลงลาวดำเนินทราย โดยปรากฏการรำเกี้ยวพาราสีในบทร้องและการรำเกี้ยวพาราสีในทำนองเพลงโดยมีทั้งรูปแบบการยืนเกี้ยวและรูปแบบการนั่งเกี้ยว

กลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษ ในละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ตามรูปแบบของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

1. รูปแบบการรำเกี้ยวลักษณะพิเศษที่ปรากฏในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง พบว่ามีรูปแบบในการเกี้ยวดังนี้

1.1 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวมีทั้งสิ้น 1 ท่า ปรากฏในเพลงแพนน้อยบทร้องว่า “มิตรยวน” ซึ่งเป็นการแสดงถึงความพึงพอใจความเสน่หาของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตาและกิริยาท่าทาง

1.2 การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยว สามารถแบ่งออกเป็น

1.2.1 การเกี้ยวพาราสีที่ใช้ท่ารำเหมือนกัน มีทั้งสิ้น 3 ท่า ได้แก่ ท่าเคล้ามือแสดงถึงความพึงพอใจ ท่ารักแสดงถึงความรัก และท่าจุมพิตแสดงถึงความปฏิพัทธ์เสน่หา

1.2.2 การเกี้ยวพาราสีโดยการปฏิบัติกับตัวนางทั้ง 2 คนพร้อมกัน มีทั้งสิ้น 2 ท่า ได้แก่ ท่าโอบเอวและท่าโอบไหล่ ซึ่งแสดงถึงความรัก ความคิดถึง ความยินยอมพร้อมใจที่ต่างฝ่ายต่างมีให้แก่กัน

1.2.3 การเกี้ยวพาราสีที่มีการแสดงบทบาทสัมพันธ์กัน ปรากฏในบทร้องที่ว่า สองสาวสวยสุด, พระแพงชวนชื่นชู้, นางแนบและแอบกำกร โดยการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนี้เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวละครทั้ง 3 ตัว ได้แก่ พระลอ พระเพื่อนและพระแพง ได้แสดงบทบาทของตนเองพร้อมกัน ซึ่งตัวนางที่ไม่ได้ถูกตัวพระเข้าเกี้ยวพาราสีต้องปฏิบัติท่าที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของตัวละคร ซึ่งอาจใช้ท่าเดียวกันหรือท่าต่างกันกับตัวนางอีกคนก็ได้

2. ลักษณะของการเกี้ยวพาราสี ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง พบว่ามีลักษณะในการเกี้ยวดังนี้

2.1 การเกี้ยวพาราสีโดยสายตา เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระได้แสดงออกก่อนที่จะเริ่มเข้าหาตัวนาง และเป็นการแสดงความพึงพอใจของตัวพระที่มีให้กับตัวนางผ่านทางสายตา

2.2 การเกี้ยวพาราสีโดยคำพูด เป็นการเกี้ยวพาราสีที่ตัวพระใช้การสนทนาในการสื่อสารเพื่อแสดงความรู้สึกที่มีใจปฏิพัทธ์ต่อตัวนาง โดยได้แสดงออกมาในแบบของการชมโฉม

2.3 การเกี้ยวพาราสีโดยการสัมผัส เป็นการเกี้ยวพาราสีที่มีการเล้าโลม และมีการเข้าถึงเนื้อถึงตัว โดยตัวพระจะแสดงบทบาทอารมณ์รักผ่านท่าทางต่าง ๆ

3. กลวิธีการแสดงบทบาทพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

3.1 กลวิธีในการเตรียมตัวก่อนแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

3.1.1 ศึกษาบทละคร ในตอนนั้น ๆ ที่ต้องแสดงหรือศึกษาตั้งแต่ต้นจนจบเพื่อเข้าใจในบทบาทของตัวละครและแสดงออกได้อย่างสมจริง รวมถึงควรศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดง ประวัติความเป็นมาของตัวละครที่จะแสดงว่ามีภูมิหลังเป็นเช่นไร เพื่อให้ผู้แสดงได้มีความเข้าใจในบทบาทของตัวละคร ตลอดจนสามารถถ่ายทอดการสื่ออารมณ์ออกมาได้ดียิ่งขึ้น

3.1.2 ศึกษาบทร้องและทำนองเพลงที่ใช้ในการแสดงโดยต้องฝึกร้อง ฝึกไล่ทำนองเพลงประกอบกับการรำเพื่อให้เกิดความเข้าใจในความหมายและอารมณ์ของเพลงรวมทั้งสามารถรำได้ตรงจังหวะและตรงบทร้องตลอดจนสามารถสอดแทรกลีลาท่ารำได้เพิ่มมากขึ้น

3.2 กลวิธีในการถ่ายทอดอารมณ์ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

การถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ สวยงาม และน่าชม ซึ่งในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นการแสดงออกตามบทร้องและทำนองเพลงอย่างสมจริง บทร้องใดท่ารำใดที่ต้องมีการมองตัวนางก็จะมองไปที่หน้าของตัวนางพร้อมกับการแสดงสีหน้าในรูปแบบการยิ้มในหน้า และแววตา

ที่เต็มไปด้วยความพึงพอใจ ความรัก และการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านท่าทางของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ก็แสดงได้อย่างสมจริงเช่นเดียวกัน โดยจะแสดงออกในท่าทีที่อ่อนหวาน นุ่มนวลเพื่อแสดงให้เห็นถึงความรักความทะนุถนอม ความเสน่หาของตัวละคร

3.3 กลวิธีในการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

3.3.1 การแสดงที่สมจริงและเข้าถึงบทบาทของตัวละคร อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้ทำการศึกษาบทละครจนเข้าใจอย่างถ่องแท้ รวมถึงภูมิหลังประวัติความเป็นมาของการแสดงในชุดนี้ เช่น การแสดงในท่าจุมพิต ที่ปรากฏในบทร้องที่ว่า “จุมพิตสมร จุมพิตสมรเมาสวาท” จะปฏิบัติท่าจุมพิตโดยการนำมือข้างหนึ่งเชยคางตัวนาง มืออีกข้างแตะบริเวณหลังของตัวนาง สิ่งสำคัญในการปฏิบัติท่าจุมพิตคือจะก้มหน้าลงไปมองหน้าตัวนางให้ใกล้ที่สุดเท่าที่จะใกล้ได้ พร้อมกับการเปลี่ยนเอียงผสมกับการกล่อมหน้าเบาๆเปรียบเสมือนกำลังจุมพิตตัวนางอยู่จริง ๆ

3.3.2 รำแบบนุ่มนวลแต่ลงจังหวะให้พอดีเพลง อาจารย์เวณิกา บุนนาค สามารถรำในบทร้องที่ค่อนข้างเร็วให้ออกมาแบบมีลีลาที่อ่อนช้อยนุ่มนวลและลงจังหวะพอดีกับเพลง ในบางท่ารำที่มีการตีบทตามบทร้องและมีจังหวะในการรำค่อนข้างเร็วแต่มีทำนองเอื้อนสั้น ๆ อยู่ก่อนหน้า สามารถใช้วิธีการเริ่มรำในทำนองเอื้อนเล็กน้อยก่อนที่จะเข้าบทร้องเพื่อที่จะรำได้แบบมีลีลาและลงจังหวะพอดีกับเพลง ซึ่งกลวิธีการรำในข้อนี้เป็นกลวิธีที่ต้องอาศัยการฝึกซ้อม การสั่งสมประสบการณ์ ความเชี่ยวชาญและความชำนาญของผู้แสดงเป็นอย่างมาก

3.3.3 การปรับท่ารำให้สวยงาม โดยอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีการปรับท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น เช่น ในบทร้องที่ว่า “บันเทิงสมร” ผู้แสดงทั้ง 3 คนจะต้องปฏิบัติท่าพิศมัยเรียงหมอนพร้อมกัน ตัวพระได้มีการปรับทิศทางของแขนให้มือข้างขวาที่เหยียดตึงไปอยู่ด้านหลังของตัวนางทางขวาเพื่อให้มือไม่เกิดการชนกันระหว่างตัวพระและตัวนางข้างขวา นอกจากนี้ในท่าที่ต้องมีการปฏิบัติการจีบส่งหลัง (ในตอนนั่งเตียง) ตัวพระควรนำจีบมาไว้ด้านข้างลำตัวไม่นำไปไว้ด้านหลังเพื่อให้ผู้ชมสามารถเห็นท่ารำทั้งหมดและเพื่อให้เกิดความสวยงามมากยิ่งขึ้น รวมทั้งเพื่อไม่ให้มือไปชนกับตัวนางด้วย รวมทั้งได้มีการปรับท่ารำเพื่อให้เกิดความสวยงามและความเหมาะสมกับตัวนางที่ร่วมแสดงซึ่งตัวนางแต่ละคนก็มีบุคลิก รูปร่างและความสามารถในการรำที่แตกต่างกันออกไป

3.3.4 การนั่งของผู้แสดง กลวิธีในการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เกี่ยวกับการนั่งของผู้แสดง มีดังนี้ 1.ผู้แสดงตัวพระ (พระลอ) ต้องนั่งเหลื่อมไปทางด้านหลังเล็กน้อยเพื่อสะดวกในการรำ และสะดวกในการเข้าเกี้ยวพาราสีกับตัวนางทั้ง 2 ฝั่ง 2.ในบางท่ารำผู้แสดงตัวพระ (พระลอ) ต้องมีการนั่งพับเพียบแบบยกก้นขึ้นและมีการขยับเข่าเพื่อที่จะได้สามารถหันลำตัวเข้าหานางแสดงบทบาทการเกี้ยวพาราสีได้อย่างใกล้ชิดเพื่อความสมจริงยิ่งขึ้น 3.หากเกิดการนั่งในตำแหน่งที่ไม่เหมาะสมหรือไม่สะดวกในการปฏิบัติท่ารำให้ใช้วิธีการใช้มือข้างซ้ายเพียงข้างเดียว

หรือทั้งข้างซ้ายและข้างขวาเท้ากับพื้นและค่อย ๆ ขยับตัวไปในทิศทางที่ต้องการ ซึ่งควรทำอย่างนิ่มนวลเสมือนว่ากำลังแสดงท่ารำที่อยู่ในบท

3.3.5 การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ในบทร้องที่ว่า “ถวายสลา” กับ “หยิบพลูป้อน” เป็นบทร้องที่ผู้แสดงตัวนาง (พระเพื่อน พระแพง) ต้องนำหมากป้อนให้กับตัวพระ (พระลอ) กลวิธีการรำในการเก็บอุปกรณ์ประกอบการแสดง(หมาก)นี้ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้ใช้วิธีการเก็บอุปกรณ์ในท่ารำ คือเมื่อตัวนางป้อนหมาก ตัวพระจะใช้มือข้างที่อยู่ด้านในหยิบหมากนั้นและค่อย ๆ นำไปวางด้านหลังปฏิบัติให้คล้ายกับท่าจีบส่งหลัง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความต่อเนื่องกันของท่ารำ

2. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษากลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ : ละครพันทาง เรื่องพระลอ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

2.1 การรำเกี้ยวพาราสีในการแสดงละคร จากการวิจัยพบว่าเป็นการรำที่มีจุดประสงค์เพื่อแสดงการเริ่มต้นของการสื่อสารที่จะนำไปสู่การสร้างมิตรภาพหรือการแสดงความรักในบทละคร มีปรากฏในการแสดงละครรำทุกประเภทการเกี้ยวพาราสีคือการแสดงในลักษณะดังต่อไปนี้ 1.การแสดงบทบาทอารมณ์รักของตัวละคร 2.ฝ่ายชายหรือตัวพระจะเป็นฝ่ายเกี้ยวพาราสีฝ่ายหญิง หรือตัวนางเสมออาจพบบ้างในการแสดงที่ฝ่ายหญิงเกี้ยวฝ่ายชาย 3.กระบวนการรำที่นำมาใช้ประกอบการเกี้ยวพาราสีจะมีทั้งบทเกี้ยวพาราสีที่ปรากฏอยู่ในบทร้อง และการรำเกี้ยวพาราสีในเพลงหน้าพาทย์ 4.ลักษณะการเกี้ยวพาราสีมี 3 ลักษณะ ได้แก่การเกี้ยวโดยใช้สายตา การเกี้ยวโดยใช้คำพูด และการเกี้ยวโดยการสัมผัส ซึ่งลักษณะการเกี้ยวพาราสีทั้ง 3 ลักษณะนี้ต่างมีจุดประสงค์เพื่อแสดงอารมณ์รัก ชอบ ถูกตาต้องใจเหมือนกัน 5.รูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำมี 2 รูปแบบ ได้แก่การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบยืนเกี้ยวจะมีการเคลื่อนที่ที่เป็นอิสระมากกว่าและส่วนใหญ่ตัวละครจะไม่ได้ดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์รวมถึงไม่มีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบนั่งเกี้ยวถึงแม้จะมีอิสระในการเคลื่อนที่น้อยกว่าแต่ส่วนใหญ่จะดำเนินเรื่องไปจนถึงบทอัศจรรย์และมีการรำในเพลงหน้าพาทย์โลม - ตระนอน ซึ่งสอดคล้องกับ เอกนันท์ พันธุรักษ์ (2548, น. 63) ศึกษาเรื่อง กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร ได้กล่าวไว้ว่าการรำเข้าพระเข้านางนั้นเป็นการรำคู่ เกี้ยวพาราสีระหว่างพระและนาง โดยมีกระบวนท่าที่เป็นมาตรฐานสอดแทรกกับกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ ใช้ประกอบในเพลงหน้าพาทย์หรือประกอบบทร้องในเรื่องที่แสดง โดยใช้วิธีการนั่งรำและยืนรำ นอกจากนี้ชนัฏา แสงทองสกาว (2558, น. 41-46) ศึกษาเรื่องวิเคราะห์เปรียบเทียบ บทบาทการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ได้กล่าวไว้ว่าการเกี้ยวพาราสีมีอยู่ในการแสดงละครเกือบทุกเรื่อง มีท่าหลักในการรำในเพลงโลมและ

เพลงตระนอน การเกี้ยวพาราสีเป็นการสะท้อนถึงลักษณะเฉพาะของตัวละคร ประเพณีและวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของมนุษย์ที่ต้องการความรักมาเป็นพื้นฐานในการดำรงชีวิต การเกี้ยวพาราสีมี 2 ลักษณะได้แก่ การเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการนั่งเกี้ยว และการเกี้ยวพาราสีในรูปแบบการยืนเกี้ยว

2.2 กลวิธีในการแสดงบทบาทพระลอ ในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้องของอาจารย์เวณิกา บุนนาค จากการวิจัยพบว่ามีดังนี้ 1.กลวิธีในการเตรียมตัวก่อนแสดงเริ่มจากศึกษาบทละคร เพื่อให้เกิดความเข้าใจในเนื้อเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ โดยเฉพาะเนื้อเรื่องในตอนที่จะนำมาแสดง เพื่อให้ผู้แสดงได้มีความเข้าใจในบทบาทของตัวละครและแสดงออกได้อย่างสมจริง ตลอดจนสามารถถ่ายทอดการสื่ออารมณ์ออกมาได้ดียิ่งขึ้นและศึกษาเพลงที่ใช้ในการแสดง เพื่อให้เกิดความเข้าใจความหมายและอารมณ์ของเพลงในแต่ละเพลง รวมถึงผู้แสดงต้องสามารถร้องเพลงที่ใช้ในการแสดงได้ ซึ่งก่อให้เกิดความเข้าใจในจังหวะของและทำนองเพลงส่งผลให้ผู้แสดงสามารถรำได้ตรงจังหวะและตรงบทร้อง นอกจากนี้ยังสามารถสอดแทรกลีลาท่ารำได้เพิ่มมากขึ้น 2.กลวิธีในการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านสีหน้าและแววตาของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นการแสดงออกตามบทร้องและทำนองเพลงอย่างสมจริง บทร้องใดท่ารำใดที่ต้องมีการมองตัวนางก็จะมองไปที่หน้าของตัวนางพร้อมกับการแสดงสีหน้าในรูปแบบการยิ้มในหน้า และแววตาที่เต็มไปด้วยความพึงพอใจ ความรัก และการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านท่าทางอย่างสมจริงและแสดงออกในท่าทีที่อ่อนหวาน นุ่มนวล 3.กลวิธีในการรำ ได้แก่ การแสดงที่สมจริงและเข้าถึงบทบาทของตัวละคร การรำแบบนุ่มนวลแต่ลงจังหวะให้พอดีเพลง การปรับท่ารำให้สวยงาม การนั่งของผู้แสดงและการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ ภูกิจ พาสุนันท์ (2562, น. 212) ศึกษาเรื่องกลวิธีและกระบวนท่ารำของพระไวย ในละครรำเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยเกี้ยวนางวันทอง ที่ได้กล่าวไว้ว่า กลวิธีการแสดงเป็นตัวละครพระไวยของครูไพฑูรย์ เข็มแข็ง ประกอบไปด้วย กลวิธีในการสื่ออารมณ์โดยผู้แสดงเป็นตัวพระไวยจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครออกมาให้ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นทั้งหมด โดยครูจะตีความตัวละครอย่างละเอียด และมีการศึกษาอารมณ์และพฤติกรรมของตัวละครอย่างลึกซึ้ง และกลวิธีในการรำ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญมากซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของผู้แสดง กลวิธีในการรำของครูไพฑูรย์ เข็มแข็ง ที่แตกต่างและเห็นได้ชัดเจนคือ การใช้หน้าระหว่างตัวพระรามกับตัวพระไวย

3. ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะในการนำงานวิจัยไปใช้

3.1.1 เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าข้อมูล องค์ความรู้ด้านต่าง ๆ เกี่ยวกับละครพันทาง เรื่องพระลอ

3.1.2 เป็นแนวทางในการศึกษากระบวนท่ารำการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอตอนเข้าห้อง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศาสตร์นาฏศิลป์ไทยต่อไป

3.2 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยต่อไป

ควรศึกษากลวิธีการรำเกี้ยวในละครรำเรื่องอื่นที่มีลักษณะตัวละครในรูปแบบที่แตกต่างกัน อาทิ การรำเกี้ยวของตัวละครที่เป็นนางยักษ์กับนางแปลง หรือศึกษากลวิธีการรำเกี้ยวลักษณะตัวละครที่มีรูปแบบที่เหมือนกันแต่ต่างกันที่บทบาท อาทิ นางผีเสื้อสมุทรในเรื่องพระอภัยมณีกับนางผีเสื้อน้ำในเรื่องพระสุวรรณหงส์ เป็นต้น

บรรณานุกรม

จินตนา สายทองคำ. (2558). **นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน.** กรุงเทพฯ: เจปริ้น 94 ท่าพระจันทร์ เขตพระนคร.

ชนัฏา แสงทองสกาว. (2558). **วิเคราะห์เปรียบเทียบบทบาทการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). **สารานุกรมเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ณัฐวรรณ ช่างใจ. (2555). **วรรณกรรมการแสดง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2507). **ตำนานละครอิเหนา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คลังวิทยา.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (ม.ป.ป.). **การละครไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2506). **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต.** พระนคร: ศิวพร.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (ม.ป.ป.). **เอกสารประกอบการสอน รายวิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.** กรุงเทพฯ.

ปราณี สำราญวงศ์. (2517). **บทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ - หนีนางผีเสื้อ.** กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป. (อัดสำเนา)

ผุสดี หลิมสกุล. (2549). **รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์. (2558). **ประวัตินาฏศิลป์ไทย:ภาคกลาง.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พรพิมลพรรณ รัชนี,หม่อมเจ้าหญิง. (2496). **บทละครเรื่องพระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**. พระนคร: บริษัทประชาช่าง จำกัด.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. (2545). **บทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย.** พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร.

ภูกิจ พาสุนันท์. (2562). **กลวิธีและกระบวนท่ารำของพระไวย ในละครรำเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยเกี้ยวนางวันทอง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

บรรณานุกรม (ต่อ)

มณิศา วศินารมณ์. (2549). **นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

มนตรี ตราโมท. (2531). “ดนตรีและขับร้องประกอบการแสดงละครรำ”. **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มนตรี ตราโมท. (2540). **การละเล่นของไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2552).**วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขนละครสมัยรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. (2558). **แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอของนราพงษ์จรัสศรี.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

วิชาการ, กรม. (2525). **การแสดงและการเล่นพื้นเมืองของไทยภาคกลาง.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

วิมลศรี อุปรมัย. (2553). **นาฏกรรมและการละคร.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วีระศิลป์ ช้างขนุน. (2556). **พื้นฐานนาฏกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: หจก.เจริญรัฐการพิมพ์.

ศิลปากร, กรม. (2491). **สูจิบัตร ละคอนเรื่องพระลอ.** กรุงเทพฯ: วิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2496). **ลิลิตพระลอ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2517). **บทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2531). **บทละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนจากแมนสรวง สู่เมืองสรอง.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2535). **บทละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหลงเล่ห์เสน่ห์ละเวง.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2546). **บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพระสุวรรณหงส์ - พราหมณ์เกศสุริยงชมถ้ำ.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2546). **สูจิบัตร รายการศรีสุขนาฏกรรม ประจำปี 2546 ครั้งที่ 9.** กรุงเทพฯ: วิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ศิลปากร, กรม. (2547). **บทละครชาตรีเรื่องมโนห์รา.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2547). **ชุมนุมเรื่องพระลอ.** กรุงเทพฯ: หจก.จงเจริญการพิมพ์.

ศิลปากร, กรม. (2547). **บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ศิลปากร, กรม. (2549). **สูจิบัตร รายการศรีสุขนาฏกรรม ประจำปี 2549 ครั้งที่ 1.** กรุงเทพฯ: วิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2550). **การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน - ละครรำ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2555). **สูจิบัตร รายการดนตรีไทยไร้รสหรือชุดหลากลีลานาฏะ - ดนตรี.** กรุงเทพฯ: วิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2557). **สูจิบัตร รายการศรีสุขนาฏกรรม ประจำปี 2557 ครั้งที่ 2.** กรุงเทพฯ: วิจัยและพัฒนาการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2560). **ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร.** กรุงเทพฯ: บริษัท ไทภูมิ พับลิซซิ่ง จำกัด.

ศิลปากร, กรม. (2561). **ศิลปิน ศิลปะ ศิลปากร.** กรุงเทพฯ: บริษัท ไทภูมิ พับลิซซิ่ง จำกัด.

ศิลปากร, กรม. (ม.ป.ป.). **บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (อัดสำเนา)

ส่งเสริมวัฒนธรรม, กรม. (2559). **ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช ๒๕๕๘.** กรุงเทพฯ: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด.

สมพิศ สุขวิพัฒน์. (2539). **ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

สมภพ จันทรประภา. (2528). **ปกิณกะเกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละเล่นของไทย.** กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2542). **ศิลปะการแสดงของไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

สุจิตรา จรจิตร. (2522). **วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

สุภาพรรณ จารุเทวินทร์. (2520). **การศึกษาเชิงวิเคราะห์ลิลิตพระลอทางภาษา.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2539). **การละครไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

สุมิตร เทพวงษ์. (2548). **นาฏศิลป์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2554). **นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว.

สุวรรณี อุดมผล. (ม.ป.ป.). **วรรณกรรมการแสดงของไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ประกายพรึก.

เสาวณิต วิงวอน. (ม.ป.ป.). **เอกสารประกอบการสอน เรื่องละครพันทาง.** กรุงเทพฯ. (อัดสำเนา)

หทัยชนก พรรณจิตต์. (2561). **ผีเสื้อสมุทรเกี้ยวพระอภัยมณี.** (ศิลปนิพนธ์ปริญญาศิลปบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

อาคม สายาคม. (2525). **รวมงานนิพนธ์.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เอกนันท์ พันธุรักษ์. (2548). **กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

เอนก นาวิกมูล. (2545). **นาฏกรรมชาวสยาม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร.

บุคลานุกรม

กรรณิการ์ วิโรทัย. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 มีนาคม 2563.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 6 มีนาคม 2563.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 15 กรกฎาคม 2563.

นพคุณ สุดประเสริฐ. รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 มีนาคม 2563.

นฤมัย ไตรทองอยู่. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 14 กรกฎาคม 2563

ไพโรจน์ ทองคำสุก. นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 มีนาคม 2563 และ 20 มกราคม 2564.

รติวรรณ กัลยาณมิตร. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 15 กรกฎาคม 2563

รัตติยะ วิกสิตพงศ์. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 14 กรกฎาคม 2563

ฤดีชนก คชเสนี. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 7 มีนาคม 2563.

วีระศิลป์ ช้างขนุน. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 5 มีนาคม 2563.

เวณิกา บุนนาค. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 17 กันยายน 2562, 15 กรกฎาคม 2563 และ 26 พฤศจิกายน 2563.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 มีนาคม 2563และ 15 กรกฎาคม 2563.

อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา. ข้าราชการบำนาญ อดีตหัวหน้าฝ่ายพัตราภรณ์ สำนักการสังคีตกรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) พิมพ์ตะวัน ศรีสาคร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ10 มีนาคม 2563.

ภาคผนวก

ชีวประวัติและผลงานของอาจารย์เวณิกา บุนนาค
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพ.ศ. 2558

ประวัติส่วนตัว

นางสาวเวณิกา บุนนาค ปัจจุบันอายุ 75 ปี

เกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม 2489 ที่จังหวัดธนบุรี (ปัจจุบันคือเขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร)

บิดาชื่อ นายประสิทธิ์ บุนนาค อดีตข้าราชการบำนาญสำนักพระราชวัง

มารดาชื่อ นางสาคร บุนนาค (สกุลเดิม มุสิกะนันทน์) อดีตข้าราชการบำนาญครู กรุงเทพมหานคร

ที่อยู่ เลขที่ 727/42 ซอยวัดใหม่ยายมอญ ถนนสุทธาวาส แขวงบ้านช่างหล่อ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร รหัสไปรษณีย์ 10700 โทร. 081-290-2774

ตำแหน่งงานปัจจุบัน ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2499 : สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนซางตาครูสคอนแวนต์

พ.ศ. 2499 : อายุได้ 10 ปีเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลปหรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน และได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดตัวพระ

พ.ศ. 2510 : สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง และได้สอบเข้ารับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับครูตรี

พ.ศ. 2522 : ศึกษาต่อคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สมทบวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา

พ.ศ. 2524 : สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ)

การศึกษาด้านต่างๆ

ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ครูเวณิกา บุนนาค ระหว่างที่เรียนอยู่โรงเรียนชางตาครู้สคอนแวนต์ เคยฝึกหัดรำกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีมาก่อน เมื่อมาอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป ได้รับการสืบทอดท่ารำจาก คุณครูสะอาด แสงสว่าง, คุณครูสิริพร มหากนก, คุณครูลมุล ยมะคุปต์, คุณครูมัลลี คงประภัสร์, คุณครูเฉลย ศุขะวณิช, คุณครูจำเรียง พุธประดับ และคณาจารย์อีกหลายท่าน

ทางด้านคีตศิลป์ไทย ได้ศึกษากับคุณครูลิ้นจี่ จารุจรณ, คุณครูจิ้มลิ้ม กุลตัณฑ์

ทางด้านการพากย์ - เจรจาบทโขน ได้ศึกษากับคุณครูถนอม โหมดเทศน์

ประวัติการทำงาน

1 ธ.ค. 2510 - 31 พ.ค. 2511	ทดลองปฏิบัติราชการครู โรงเรียนนาฏศิลป
1 มิ.ย. 2511 - 20 ส.ค. 2517	ครูตรี โรงเรียนนาฏศิลป
21 ส.ค. 2517 - 29 ก.ย. 2518	ครูโท โรงเรียนนาฏศิลป
30 ก.ย. 2518 - 30 ก.ย. 2524	อาจารย์ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป
1 ต.ค. 2524 - 31 ธ.ค. 2524	อาจารย์ 1 ระดับ 5 วิทยาลัยนาฏศิลป
1 ม.ค. 2525 - 30 ก.ย. 2529	อาจารย์ 2 ระดับ 5 วิทยาลัยนาฏศิลป
1 ต.ค. 2529 - 13 ธ.ค. 2538	อาจารย์ 2 ระดับ 6 วิทยาลัยนาฏศิลป
14 ธ.ค. 2538 - 10 ธ.ค. 2545	อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป
11 ธ.ค. 2545 - 30 ก.ย. 2549	อาจารย์ 3 ระดับ 9* วิทยาลัยนาฏศิลป

หลังเกษียณอายุราชการแล้วสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้บรรจุเป็นพนักงานราชการในตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยจนปัจจุบัน

* หลังจากโอนย้ายไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมแล้ว เปลี่ยนชื่อตำแหน่งจากอาจารย์ 3 ระดับ 9 เป็นครูเชี่ยวชาญ (คศ. 4)

ผลงานด้านวิชาการ

พ.ศ. 2508 ได้เขียนหนังสือเรื่องโขน เพื่อใช้ประกอบในการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป

พ.ศ. 2524 ได้เขียนหนังสือเรื่องวิธีสอนและเทคนิคการสอนละคร (พระ) สำหรับการเรียนวิชานาฏศิลป์ไทย (ละคร-พระ)

พ.ศ. 2538 ได้เขียนหนังสือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น เพื่อเป็นแนวทางการสอนสำหรับคณาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป

พ.ศ. 2545 ได้เขียนตำราเรื่องรำกริชและการใช้อาวุธกริช เพื่อประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย รายวิชา นท.1227 วิธีใช้อาวุธ

เคยเป็นกรรมการตรวจเครื่องมือในการวัดผลวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

เป็นวิทยากรเรื่องเพลงหน้าพาทย์แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยศรีปทุม

เคยร่วมเป็นกรรมการร่างหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ไทยหลายระดับให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาระดับปริญญาเอก ตรวจเครื่องมือวิจัยในวิทยานิพนธ์ของนางอุษา สบฤกษ์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และวิพากย์วิทยานิพนธ์ของนายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เป็นอาจารย์พิเศษระดับปริญญาโท ในโครงการอาศรมศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เช่น น.ส.ขวัญใจ คงถาวร ศึกษาการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ น.ส.เอกนันท์ พันธุรักษ์ ศึกษาการแสดงละครใน เรื่องอิเหนาบางตอน และรามเกียรติ์ตอนพระรามตามกวาง เป็นต้น

เป็นอาจารย์พิเศษระดับปริญญาตรี แนะนำและทดสอบความถูกต้องปฏิบัติรำของนิสิตปีที่ 4 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เช่น น.ส.รัตนาวดี มวลเสียงใส เรื่องลงสรงโทน, น.ส.มณิศา วศินารมย์ ศึกษาท่ารำเพื่องานวิจัยนาฏยศิลป์ 2 เป็นต้น

เป็น อ.ก.ค. กรมศิลปากร (2540-2543)

เป็น อ.ก.ค. วิสามัญ เฉพาะกิจในสายงานนาฏศิลป์ (2541-2545)

เป็นกรรมการประเมินผลงานข้าราชการพลเรือนสามัญผู้มีประสบการณ์ของกรมศิลปากร (2546-2549)

ร่วมเป็นกรรมการชุดที่ 3 ตรวจและประเมินผลงานฯ อาจารย์ 3 ของคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ (2547-2553)

ได้รับเชิญเข้าร่วมประชุมทางวิชาการ ของกระทรวงศึกษาธิการ เพื่อประเมินความชำนาญหรือความเชี่ยวชาญของข้าราชการครูสาขานาฏศิลป์ไทย

ผลงานด้านการแสดง

ในช่วงที่กำลังศึกษาเล่าเรียนอยู่นั้นกรมศิลปากรมีโครงการฟื้นฟูศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยและดนตรี โดยเฉพาะด้านนาฏศิลป์ได้นำบทโขน-ละครของเก่ารวมทั้งแต่งและปรับปรุงขึ้นใหม่ออกแสดงติดต่อกันหลายปี ครูเวณิกา บุนนาค ได้ออกแสดงครั้งแรกในบทพระลักษมณ์ โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง ในปี พ.ศ.2501 ขณะมีอายุ 12 ปี (ในการแสดงชุด 2 หรือชุดนักเรียน ชุดแรกเป็นชุดข้าราชการ) จากนั้นก็ได้แสดงละครเรื่อยมาทั้งการแสดงบนเวทีโรงละคร

ศิลปากร (ซึ่งไฟไหม้ไปแล้วในปี พ.ศ. 2507), สถานีโทรทัศน์, งานศิลปหัตถกรรมนักเรียนของกระทรวงศึกษาธิการ, งานถ่ายแบบชุดไทยและนาฏศิลป์ไทยแก่ส่วนราชการและองค์กรเอกชนต่าง ๆ

รวมทั้งในวโรกาสที่ต้อนรับพระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมักจะได้แสดงในงานพระราชทานเลี้ยงส่วนพระองค์ งานแสดงของกรมศิลปากรหรือถ้าไม่ได้แสดงก็จะเป็นผู้ถวายพวงมาลัยร่วมกับเพื่อน ๆ และครูเสมอมา

ต่อมาได้รับคัดเลือกเป็นตัวแทนเยาวชนไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ประเทศมาเลเซีย แสดงเป็นพระรามในบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ และได้นำชุดระบำเทียนมาเลเซีย และการแสดงชุดระบำรองเง็งเข้ามาเผยแพร่ในโรงเรียนนาฏศิลป (ชื่อขณะนั้น) ด้วย

ผลงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ในโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างประเทศ เคยร่วมเดินทางไปหลายประเทศ ได้แก่

1. มาเลเซีย
2. บรูไน
3. สาธารณรัฐประชาชนจีน
4. ญี่ปุ่น
5. สหรัฐอเมริกา
6. สวีเดน
7. เดนมาร์ก

นำคณะทำงานในนามกรมศิลปากรและวิทยาลัยนาฏศิลป นำนักเรียน นักศึกษาและข้าราชการครูไปเผยแพร่ และแสดงในวาระต่าง ๆ เช่น การรับรองแขกของรัฐบาล ร่วมในงานพระราชพิธีสำคัญเฉพาะส่วนที่เกี่ยวกับการแสดง การร่วมเป็นกรรมการตัดสินการประกวดรำวงมาตรฐานของชุมชนและวิทยาเขตต่าง ๆ

เป็นครูสอนวิชานาฏศิลป์ไทย พร้อมกับสอดแทรกประวัติโดยให้นักเรียนนักศึกษาไปค้นคว้าเองบ้างและมารายงานหน้าห้องเรียน แล้วครูสรุปให้นักเรียนฟังอีกครั้งหนึ่งพร้อมทั้งเป็นผู้แสดงในนามวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรหลายเรื่องในละครประเภทต่าง ๆ ดังนี้

บทบาทด้านการแสดงละครรำและโขน

พ.ศ. 2501 : แสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามครองเมือง บทบาทที่ได้รับ พระลักษณ์
: แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี บทบาทที่ได้รับ พระสังข์

พ.ศ. 2502 : แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อม บทบาทที่ได้รับ พระสังข์
: แสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ บทบาทที่ได้รับ พระราม

พ.ศ. 2503 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2504 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ
: แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่ บทบาทที่ได้รับ พระสุธน
: แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง บทบาทที่ได้รับ พระสังข์
: แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนลักนางเกนหลง บทบาทที่ได้รับ ย่าหรัน
พ.ศ. 2505 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่ บทบาทที่ได้รับ พระลอ
: แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี
พ.ศ. 2506 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง บทบาทที่ได้รับ ย่าหรัน
: แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
พ.ศ. 2507 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
พ.ศ. 2508 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2509 : แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธนมโนห์รา ตอนเลือกคู่ บทบาทที่ได้รับ พระสุธน
พ.ศ. 2510 : แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาชมถ้ำ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
: แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
: แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง บทบาทที่ได้รับ พระสังข์
พ.ศ. 2511 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนรบระตูบุศสิหนา บทบาทที่ได้รับ ปันหยี
: แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนถวายสังคามาระตา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
: แสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอนกระทำสัตย์ บทบาทที่ได้รับ พระเจ้าราชาธิราช
พ.ศ. 2513 : แสดงละครพันทาง เรื่องหริศจันทร์ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ พระนางไศพยา
พ.ศ. 2515 : แสดงละครพันทาง เรื่องศรีธรรมาโศกราช ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับกุสุมา
พ.ศ. 2516 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนรบระตูบุศสิหนา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
พ.ศ. 2525 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนท้าวบรมจักรกฤษณ์รบกรุงพาณ บทบาทที่ได้รับ ท้าวบรมจักรกฤษณ์
: แสดงละครพูดคำฉันท์ เรื่องพระนาละ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ พระนาละ
: แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2526 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2527 : แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องจันทกินรี ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ ท้าวพรหมทัต (ตัวโกง)
พ.ศ. 2528 : แสดงละครพูด เรื่องเวนิสวานิช ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ นางปอร์เชีย

พ.ศ. 2529 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาจากถ้ำ-ลานางจินตะหรา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
: แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี
: แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนเกี้ยวนางละเวง บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี
: แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2531 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนตามนางกินรี บทบาทที่ได้รับ อุณรุท
พ.ศ. 2537 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2539 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้า-ไหว้พระ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
: แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนตามไก่-เข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ
พ.ศ. 2540 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนศุภลักษณ์อุ้มสม บทบาทที่ได้รับ อุณรุท
: แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระยศเกตุ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับพระยศเกตุ
พ.ศ. 2541 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช บทบาทที่ได้รับ อิเหนา
พ.ศ. 2542 : แสดงละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี
พ.ศ. 2543 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนรำฝรั่งคู่ บทบาทที่ได้รับ อุณรุท

ผลงานด้านการสร้างสรรค์

ได้สร้างสรรค์ผลงานร่วมกับท่านผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยอาทิ คุณครูลมุล ยมะคุปต์, คุณครูเฉลย ศุขะวณิช, คุณครูจำเรียง พุธประดับ และคณาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปอีกหลายท่าน

ผลงานสร้างสรรค์อื่น ๆ ได้แก่

1. รำถวายพระพร และรำอวยพรในงานต่าง ๆ

2. ระบำมิตรไมตรีเฉพาะชุด บรูไน, มาเลเซีย, ลาว, พม่า และไทย เนื่องในโครงการเรือเยาวชนอาเซียน

3. การแสดงพื้นเมืองภาคใต้ ชุดระบำรองเง็ง จากระบำพื้นเมืองภาคใต้ปรับปรุงขึ้นใช้ประกอบการเรียนการสอนระดับชั้นปวช. ปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลปอยู่ระยะหนึ่ง

4. ฝึกสอนท่ารำและฝึกซ้อมแก่นักเรียน นักศึกษา ที่ได้รับทุนมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์

5. เป็นวิทยากรอบรมนาฏศิลป์ไทยแก่บุคคลทั่วไป และนักศึกษาประเทศญี่ปุ่นที่สนใจเรียนนาฏศิลป์ไทยกับครูคนไทยในประเทศญี่ปุ่น

6. ถ่ายทอดความรู้แก่นิสิตระดับปริญญาตรี และปริญญาโท (โครงการอาศรมศึกษา)ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยอื่น ๆ เช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

7. ได้ร่วมงานกับอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติ สาขาจิตรกรรม ประจำปี พ.ศ. 2543 ร่วมคิดผสมผสานท่ารำ รวมทั้งการฝึกซ้อมท่ารำนำไปประยุกต์ในการเชิดหุ่นกระบอก เรื่องลิลิตตะเลงพ่าย และเป็นแบบสวมเครื่องแต่งกายที่ท่านได้จัดทำขึ้นใหม่คราวแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ที่เรือนไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 27 มกราคม 2541

8. งานแสดงแบบเครื่องแต่งกายของชาติที่ได้วิวัฒนาการมาก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน ในวโรกาสเปิดพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร ในปี พ.ศ. 2510

9. งานถ่ายแบบโฆษณา ประชาสัมพันธ์ ของกรมศิลปากร และบริษัทต่าง ๆ ที่ติดต่อผ่านกรมศิลปากร เช่น บริษัทผลิตนมเพียว ถ่ายท่ารำในบทละครเรื่องพระลอ, การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย สมัยคุณวิลาส มณีวัต ถ่ายท่ารำในบทละครเรื่องมโนห์รา และย่าหรันตามนกยูง, ถ่ายแบบปกนิตยสารหลายฉบับ และเป็นแบบเพื่อถ่ายทำ POST CARD เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี และตอนเลียบเมือง ของกรมศิลปากร เป็นต้น

การทำคุณประโยชน์เพื่อสังคม (ทุกปี)

มูลนิธิคนตาบอด
มูลนิธิศิริราช - ผู้ป่วยยากไร้, พระภิกษุสงฆ์อาพาธ
มูลนิธิโรคไต
มูลนิธิสายใจไทย
มูลนิธิชัยพัฒนา
ทุนการกุศลสมเด็จพระเทพฯ
มูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
ร่วมทำบุญในงานกฐินของกรมศิลปากร และเทศกาลต่าง

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

พ.ศ. 2536 เหรียญจักรพรรดิมาลา
พ.ศ. 2547 ประถมาภรณ์มงกุฎไทย
พ.ศ. 2549 ประถมาภรณ์ช้างเผือก

เครื่องหมายเชิดชูเกียรติ

พ.ศ. 2534 ได้รับรางวัลนักศึกษาดีเด่นจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ. 2544 ประกาศเกียรติคุณจากมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
พ.ศ. 2548 คุรุสดุดีจากคุรุสภา
พ.ศ. 2549 ครูอาวุโสจากมูลนิธิช่วยเหลือครูอาวุโส

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	นางสาวพิมพ์ตะวัน ศรีสาคร
วันเดือนปีเกิด	24 เมษายน 2534
สถานที่เกิด	บางแค กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่	บ้านเลขที่ 14 ถนนพุทธมณฑลสาย 3 แขวงบางไผ่ เขตบางแค กรุงเทพมหานคร รหัสไปรษณีย์ 10160
ตำแหน่ง	ครู คศ. 1
สถานที่ทำงาน	โรงเรียนศึกษานารีวิทยา เขตบางบอน กรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2552	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2557	ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2564	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์