การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ.2533

นางณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

CHOREOGRAPHY OF THAI PERFORMING ARTS MOVEMENT OF ACHAN SUWANNI CHALANUKROA-THE NATIONAL ARTIST 1990

Mrs. Nattanan Janninwong

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ.2533
โดย	นางณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ผุสดี หลิมสกุล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ผุสดี หลิมสกุล)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ สถาพร สนทอง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ : การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ.2533. (CHOREOGRAPHY OF THAI PERFORMING ARTS MOVEMENT OF ACHAN SUWANNI CHALANUKROA-THE NATIONAL ARTIST 1990) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ผุสดี หลิมสกุล, 360 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ดำเนินการวิจัยโดยค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์และการสังเกตการแสดงนาฏยประดิษฐ์ชุดสร้างสรรค์ใหม่ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบนาฏยศิลป์จากประสบการณ์การแสดง ประกอบกับแรงบรรดาลใจของท่านนำมาออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการได้แก่ 1. ใช้หลักการจินตนาการ 2. ใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติ 3. ใช้หลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ 4. ใช้หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนลีลาท่ารำแบบมาตรฐาน มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ ที่มีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันจำนวน 3 ชุดดังนี้

การแสดงประเภทระบำ ชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง เป็นท่ารำแบบมาตรฐานที่มีความนุ่มนวลอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย

การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว แบบชวา เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงที่มีสำเนียงทางชวา เป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดง มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรม คือนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ยอกยาการ์ต้า) ท่ารำสื่อถึงลักษณะการแต่งกายของตัวละคร

การแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแสดงแบบละครพันทางที่มีรูปแบบการรำในลักษณะการรำตีท่าเข้ากับทำนองเพลงที่มีสำเนียงลาว มีการผสมผสานลีลาท่ารำที่ใช้อาวุธประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2556

5386605635 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS: THAI DANCEING ART'S CHOREOGRAPHY

NATTANAN JANNINWONG: CHOREOGRAPHY OF THAI PERFORMING ARTS MOVEMENT OF ACHAN SUWANNI CHALANUKROA-THE NATIONAL ARTIST 1990. ADVISOR: ASSOC. PROF. PHUSADEE LIMSCHOON, 360 pp.

The Thesis named Choreography of Thai performing arts movement of Acarn Suwanni Chalanukroa-the National Artist 1990, aims to study and analyze the idea how to choreograph Thai Dancing Art's Choreography. This thesis was preceded by searching and gathering the information from the relevant documents and researches including the interview and observation of the modern creative Thai Dancing Art's Choreography of Acarn Suwanni Chalanukroa.

The research found that the Thai Dancing Art's Creation of Acarn Suwanni Chalanukroa come from the performance's experiences and her inspiration. Her choreography is based on 4 principles: 1.) imagination, 2.) Acting based on nature behavior, 3.) Renewing ancient Thai Dancing Art, 4.) Creating new movements. The dancing which goes together with the lyrics and tunes is come from the combination of the basic Thai Dancing Art Styles and International Style. This combination makes the new remarkably outstanding movements the researcher has studied the idea of choreography which is divided to 3 different styles as below;

Stage Dancing Performance: Rattanakosin's Rabam Set is the Dancing performance which goes together with the lyrics and tunes. This set is based on the basic dancing which is very delicate and graceful like the ancient Thai cultural Dancing Art.

Single Dancing Set named "Panyee getting dress like Javanese". this concept is the dancing which goes together with the Java lyrics and tunes. The objective of this concept is to show off the dancer's skills. This dancing style is the combination between Thai Dancing Art and Indonesia Dancing Art (Yogyakarta). The movements are representing the dancer's appearance.

Episode performance: Plai Yong Truad Pon, this concept is the Drama whose its movements coordinate with Lao' tunes, the weapons were also adapted to the movements.

Department: Dance Student's Signature .....

Field of Study: Thai Dance Advisor's Signature .....

Academic Year: 2013

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีเพราะด้วยความกรุณาจาก ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ประธาน รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ศาสตราภิชาน อาจารย์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ คอยให้คำปรึกษา คอยตรวจสอบแก้ไข และชี้แนะแนวทาง และอาจารย์ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ กรรมการ อาจารย์สถาพร สนทอง ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ ที่ได้กรุณาให้ความรู้และคำแนะนำมาโดยตลอดทำให้วิทยานิพนธ์ครั้งนี้มีความสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มรว.อรฉัตร ซองทอง ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ อาจารย์วันทนีย์ ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีเชี่ยวชาญและรองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์ ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับงานวิจัย ทำให้การศึกษาในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์สมาน น้อยนิตย์ อาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ศิลปินผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย อาจารย์บุญสืบ เรืองนนท์ และอาจารย์เอกสิทธิ์ พานิชเจริญ อาจารย์ประจำสาขาดุริยางค์ไทย ภาควิชานาฏดริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ขอกราบขอบพระคุณ บิดามารดาที่ให้กำลังใจ และคอยอบรมสั่งสอน สนับสนุนทุนการศึกษา ทำให้การศึกษาครั้งนี้ประสบความสำเร็จตามความมุ่งหวัง คณาจารย์ และนักศึกษามหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลธัญบุรี ที่มีส่วนช่วยในงานวิจัยและคอยเป็นกำลังใจโดยดีตลอดมา

ขอขอบพระคุณผู้มีคุณูปการที่มีส่วนช่วยเหลือและเป็นกำลังใจในการศึกษา ผู้ศึกษาขอยกคุณความดีทั้งหมดให้กับทุกท่านที่มีส่วนเกี่ยวข้อง และหากเกิดข้อผิดพลาดประการใดผู้ศึกษาขอกราบขออภัยไว้ ณ ที่นี้ด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญแผนผัง ..... ท

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 2

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 7

2.1 รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของนาฏยศิลปิน 7

2.2 หลักการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ 12

2.3 จารีตทางนาฏศิลป์ไทย 13

2.4 รูปแบบการแสดง 16

2.5 อิทธิพลต่างประเทศในการละครและนาฏยศิลป์ 18

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 21

3.1 แหล่งข้อมูล 21

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 22

3.3 การตรวจสอบข้อมูล 25

3.4 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล 26

3.5 นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ 30

3.6 แผนดำเนินการวิจัย 30

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 32

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

3.8 เสนอผลการวิจัย 34
บทที่ 4 ประวัติและผลงานอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 35
4.1 ประวัติส่วนตัว 35
4.2 ประวัติการศึกษา 35
4.3 ประวัติการทำงาน 37
4.4 ประวัติผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย 38
4.5 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง 40
4.6 ผลงานการแสดงท่ารำภาพถ่ายประกอบหนังสือที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์ และบทความทางวิชาการ 41
4.7 การถ่ายทอดท่ารำและการบริการสังคม 42
4.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ 44
บทที่ 5 แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 47
5.1 การแสดงระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ 49
5.2 การแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว 145
5.3 การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล 198
บทที่ 6 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 276
6.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยชุด ระบำรัตนโกสินทร์ 276
6.2 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยว 301
6.3 วิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอน 313
บทที่ 7 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 342
สรุปผล 342
ข้อเสนอแนะ 350
รายการอ้างอิง 352
ภาคผนวก 353
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 360

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย 31
ตารางที่ 2 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ 32
ตารางที่ 3 ตารางการรับการถ่ายทอดท่ารำจากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี .. 36
ตารางที่ 4 ตารางผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในประเทศไทย 38
ตารางที่ 5 ตารางผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในต่างประเทศไทย 39
ตารางที่ 6 ตารางผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในประเทศไทย 40
ตารางที่ 7 ตารางผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในต่างประเทศ 41
ตารางที่ 8 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ 79
ตารางที่ 9 แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ชุด ระบำรัตนโกสินทร์ 121
ตารางที่ 10 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว 164
ตารางที่ 11 ตารางแนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว 189
ตารางที่ 12 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด พลายยงตรวจพล 221
ตารางที่ 13 ตารางแนวคิดการออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล 247
ตารางที่ 14 ตารางวิเคราะห์ท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ 288
ตารางที่ 15 วิเคราะห์ท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว 307
ตารางที่ 16 ตารางวิเคราะห์ท่ารำชุด พลายยงตรวจพล 326

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1	วงปี่พาทย์เครื่องห้า	54
ภาพที่ 2	วงปี่พาทย์เครื่องคู่	55
ภาพที่ 3	วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่	57
ภาพที่ 4	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3	61
ภาพที่ 5	การแต่งกายสตรีไทยในรัชกาลที่	62
ภาพที่ 6	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ห่มสไบ	63
ภาพที่ 7	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 เสื้อลูกไม้	64
ภาพที่ 8	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 6	65
ภาพที่ 9	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9	66
ภาพที่ 10	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยเรือนต้น	66
ภาพที่ 11	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจิตรลดา	67
ภาพที่ 12	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยอมรินทร์	68
ภาพที่ 13	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยบรมพิมาน	69
ภาพที่ 14	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจักรี	70
ภาพที่ 15	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจักรพรรดิ	71
ภาพที่ 16	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยดุสิต	72
ภาพที่ 17	การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยศิวาลัย	73
ภาพที่ 18	รวมชุดการแต่งกายสตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์	74
ภาพที่ 19	ผ้าเช็ดหน้า	74
ภาพที่ 20	รัชกาล 1,2,3 ท่าออกท่าที่ 1	79
ภาพที่ 21	ท่าออกท่าที่ 2	79
ภาพที่ 22	ท่าออกท่าที่ 3	79
ภาพที่ 23	ท่าออกท่าที่ 4	80
ภาพที่ 24	ท่าออกท่าที่ 5	80
ภาพที่ 25	ท่าออกท่าที่ 6	80
ภาพที่ 26	ยุครัตนโกสินทร์	81
ภาพที่ 27	เอื้อน ท่าที่ 1	81
ภาพที่ 28	เอื้อน ท่าที่ 2	81
ภาพที่ 29	ถิ่นสยาม	82
ภาพที่ 30	เอื้อน ท่าที่ 1	82
ภาพที่ 31	เอื้อน ท่าที่ 2	82
ภาพที่ 32	สตรีงาม	83
ภาพที่ 33	แต่งกาย	83
ภาพที่ 34	เอื้อน ท่าที่ 1	83

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 35 เอื้อน ท่าที่ 2 84
ภาพที่ 36 หลายสมัย 84
ภาพที่ 37 รัชกาลหนึ่งสองสาม 84
ภาพที่ 38 เอื้อน ท่าที่ 1 85
ภาพที่ 39 เอื้อน ท่าที่ 2 85
ภาพที่ 40 ตามแบบไทย 85
ภาพที่ 41 เอื้อน ท่าที่ 1 86
ภาพที่ 42 เอื้อน ท่าที่ 2 86
ภาพที่ 43 นุ่งผ้าจีบ 86
ภาพที่ 44 เอื้อน ท่าที่ 1 87
ภาพที่ 45 ห่มสไบ 87
ภาพที่ 46 ใส่สังวาล 87
ภาพที่ 47 ท่าเข้าท่าที่ 1 88
ภาพที่ 48 ท่าเข้าท่าที่ 2 88
ภาพที่ 49 รัชกาลที่ 4 ท่าออกท่าที่1 88
ภาพที่ 50 ท่าออกท่าที่ 2 89
ภาพที่ 51 จวบวันรัชกาล 89
ภาพที่ 52 ที่สี่ 89
ภาพที่ 53 เอื้อน ท่าที่ 1 90
ภาพที่ 54 เอื้อน ท่าที่ 2 90
ภาพที่ 55 กุลสตรี 90
ภาพที่ 56 อยู่กับเหย้า 91
ภาพที่ 57 เฝ้าสถาน 91
ภาพที่ 58 นุ่งผ้าลาย 91
ภาพที่ 59 ใส่เสื้อ 92
ภาพที่ 60 เมื่ออยู่งาน 92
ภาพที่ 61 โฉมสคราญ 92
ภาพที่ 62 สไบห่ม 93
ภาพที่ 63 เอื้อน ท่าที่ 1 93
ภาพที่ 64 สมพักตรา 93
ภาพที่ 65 ท่าเข้าท่าที่ 1 94
ภาพที่ 66 ท่าเข้าท่าที่ 2 94
ภาพที่ 67 รัชกาลที่ 5 ท่าออกท่าที่ 1 94
ภาพที่ 68 ท่าออกท่าที่ 2 95
ภาพที่ 69 สู่สมัยพระปิย 95
ภาพที่ 70 เอื้อน ท่าที่ 1 95

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 71 เอื้อน ท่าที่ 2 96
ภาพที่ 72 มหาราช 96
ภาพที่ 73 อนงค์นาด 96
ภาพที่ 74 ห่มสไบ 97
ภาพที่ 75 เปิดไหล่ขวา 97
ภาพที่ 76 นุ่งผ้าลายขัด 97
ภาพที่ 77 หอมระรื่น 98
ภาพที่ 78 ชื่นอุรา 98
ภาพที่ 79 แล้วเปลี่ยนมา 98
ภาพที่ 80 สวมเสื้อ 99
ภาพที่ 81 สะพายแพร 99
ภาพที่ 82 ท่าเข้าท่าที่ 1 99
ภาพที่ 83 ท่าเข้าท่าที่ 2 100
ภาพที่ 84 รัชกาลที่ 6 ท่าออกท่าที่ 1 100
ภาพที่ 85 ท่าออกท่าที่ 2 100
ภาพที่ 86 ถึงสมัยรัชกาลที่หก 101
ภาพที่ 87 วัฒนธรรมตะวันตก 101
ภาพที่ 88 ยิ่งเผยแพร่ 101
ภาพที่ 89 นุ่งซิ่นยาว 102
ภาพที่ 90 เสื้อลูกไม้ 102
ภาพที่ 91 ใช้ไทยแท้ 102
ภาพที่ 92 นับตั้งแต่ 103
ภาพที่ 93 นั้นมา 103
ภาพที่ 94 เป็นสากล 103
ภาพที่ 95 ท่าเข้าท่าที่ 1 104
ภาพที่ 96 ท่าเข้าท่าที่ 2 104
ภาพที่ 97 รัชกาลปัจจุบัน ท่าออกท่าที่ 1 104
ภาพที่ 98 ท่าออกท่าที่ 2 105
ภาพที่ 99 รัชกาลปัจจุบัน 105
ภาพที่ 100 ทุกวันนี้ 105
ภาพที่ 101 บัญญัติมี 106
ภาพที่ 102 พระราชนิยม 106
ภาพที่ 103 สมนุสน 106
ภาพที่ 104 เอื้อน ท่าที่ 1 107
ภาพที่ 105 เอื้อน ท่าที่ 2 107
ภาพที่ 106 ไทยจักรี 107

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 107 บรมพิมาน..... 108
ภาพที่ 108 ตระกาลกมล..... 108
ภาพที่ 109 ไทยเรือนต้นจิตรดา..... 108
ภาพที่ 110 สง่างาม..... 109
ภาพที่ 111 เอื้อน ท่าที่ 1..... 109
ภาพที่ 112 ไทยประยุคทุกชุด..... 109
ภาพที่ 113 สุดสวยนัก..... 110
ภาพที่ 114 เอกลักษณ์..... 110
ภาพที่ 115 ศักดิ์ศรี..... 110
ภาพที่ 116 สตรีสยาม..... 111
ภาพที่ 117 เอื้อน ท่าที่ 1..... 111
ภาพที่ 118 เอื้อน ท่าที่ 2..... 111
ภาพที่ 119 อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงาม..... 112
ภาพที่ 120 เพื่อคงความเป็นไทย..... 112
ภาพที่ 121 ในนิรันตร์..... 112
ภาพที่ 122 ท่าออกท่าที่ 1..... 113
ภาพที่ 123 รวมทุกสมัย ท่าออกท่าที่ 2..... 113
ภาพที่ 124 เริงระบำ..... 113
ภาพที่ 125 รัตน..... 114
ภาพที่ 126 โกสินทร์..... 114
ภาพที่ 127 ทั่วทานิน..... 114
ภาพที่ 128 เทิดไท..... 115
ภาพที่ 129 ไอสวรรค์..... 115
ภาพที่ 130 เชิดชูชาติ..... 115
ภาพที่ 131 ศาสตร์กษัตริย์..... 116
ภาพที่ 132 เอื้อน ท่าที่ 1..... 116
ภาพที่ 133 เหนือชีวัน..... 116
ภาพที่ 134 สถาบันรวมใจไทยทั้งมวล..... 117
ภาพที่ 135 บันดาลสุข..... 117
ภาพที่ 136 ทุกข์กาลสราญรื่น ชีวิตชื่นทุกหัวใจเป็นไทถ้วน..... 117
ภาพที่ 137 นาฏกรรม..... 118
ภาพที่ 138 นำใจ..... 118
ภาพที่ 139 เอื้อน ท่าที่ 1..... 118
ภาพที่ 140 ชาวไทยล้วนรักถิ่น..... 119
ภาพที่ 141 เอื้อน ท่าที่ 1..... 119
ภาพที่ 142 แผ่นดินไทย..... 119

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 143 ท่าเข้า ท่าที่ 1 120
ภาพที่ 144 ท่าเข้า ท่าที่ 2 120
ภาพที่ 145 กลองแขก 151
ภาพที่ 146 ซออู้ 152
ภาพที่ 147 ขลุ่ยเพียงออ 153
ภาพที่ 148 การแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา 155
ภาพที่ 149 อาวุธกริช 156
ภาพที่ 150 กระบวนท่าออก ท่าที่ 1 164
ภาพที่ 151 กระบวนท่าออก ท่าที่ 2 164
ภาพที่ 152 กระบวนท่าออก ท่าที่ 3 164
ภาพที่ 153 กระบวนท่าออก ท่าที่ 4 165
ภาพที่ 154 กระบวนท่าออก ท่าที่ 5 165
ภาพที่ 155 กระบวนท่าออก ท่าที่ 6 165
ภาพที่ 156 กระบวนท่าออก ท่าที่ 7 166
ภาพที่ 157 กระบวนท่าออก ท่าที่ 8 166
ภาพที่ 158 กระบวนท่าออก ท่าที่ 9 166
ภาพที่ 159 กระบวนท่าออก ท่าที่ 10 167
ภาพที่ 160 เมื่อนั้น 167
ภาพที่ 161 มิสาระปันหยี 167
ภาพที่ 162 สุกาหรา 168
ภาพที่ 163 สระสรง 168
ภาพที่ 164 ทรงเครื่องมุรธา 168
ภาพที่ 165 ตามตำราณรงค์ 169
ภาพที่ 166 ยงยุทธ 169
ภาพที่ 167 บรรจงทรงสอด 169
ภาพที่ 168 สนับเพลา 170
ภาพที่ 169 ภูษานุ่งหน่วงเนา 170
ภาพที่ 170 เจ้าเอยน้องเอ้ย 170
ภาพที่ 171 ไม่เลื่อนหลุด 171
ภาพที่ 172 ฉลององค์เกราะสุวรรณ 171
ภาพที่ 173 กรรณอาวุธ 171
ภาพที่ 174 เจียรบาด 172
ภาพที่ 175 ผาดผุด 172
ภาพที่ 176 เจ้าเอยน้องเอ้ย 172
ภาพที่ 177 เอื้อน ท่าที่ 1 173
ภาพที่ 178 พรรณราย 173

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 179 สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1..... 173
ภาพที่ 180 นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2..... 174
ภาพที่ 181 นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 3..... 174
ภาพที่ 182 มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 4..... 174
ภาพที่ 183 มาลี ท่ารับท่าที่ 5..... 175
ภาพที่ 184 มาลีมาท่ารับท่าที่ 6..... 175
ภาพที่ 185 ตาบทิศ..... 175
ภาพที่ 186 ทับทรวง..... 176
ภาพที่ 187 เอื้อน ท่าที่ 1..... 176
ภาพที่ 188 ดวงกุดั่น..... 176
ภาพที่ 189 คาดเข็มขัด..... 177
ภาพที่ 190 รัดมั่น..... 177
ภาพที่ 191 กระสันสาย..... 177
ภาพที่ 192 สังวาลประดับ..... 178
ภาพที่ 193 ทับทิมพราย..... 178
ภาพที่ 194 ทองกรจำหลักลาย..... 178
ภาพที่ 195 ลงยา..... 179
ภาพที่ 196 สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1..... 179
ภาพที่ 197 นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2..... 179
ภาพที่ 198 นอมิโย้ละมา มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 3..... 180
ภาพที่ 199 มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่4..... 180
ภาพที่ 200 ธำมรงค์ค่าเมือง..... 180
ภาพที่ 201 เรืองระยับ..... 181
ภาพที่ 202 ตาดทับพันโพก..... 181
ภาพที่ 203 เอื้อน ท่าที่ 1..... 181
ภาพที่ 204 เกศา..... 182
ภาพที่ 205 แต่งเป็นเช่นชาว..... 182
ภาพที่ 206 อรัญวา..... 182
ภาพที่ 207 กุมกริชฤทธา..... 183
ภาพที่ 208 เอื้อน ท่าที่ 1..... 183
ภาพที่ 209 สำหรับมือ..... 183
ภาพที่ 210 สร้อย นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ ท่ารับท่าที่ 1..... 184
ภาพที่ 211 เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 2..... 184
ภาพที่ 212 มานีราตรี มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่ 3..... 184
ภาพที่ 213 กระบวนท่าจบท่าที่ 1..... 185
ภาพที่ 214 กระบวนท่าจบท่าที่ 2..... 185

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 215 กระบวนท่าจบท่าที่ 3..... 185
ภาพที่ 216 กระบวนท่าจบท่าที่ 4..... 186
ภาพที่ 217 กระบวนท่าจบท่าที่ 5..... 186
ภาพที่ 218 กระบวนท่าจบท่าที่ 6..... 186
ภาพที่ 219 กระบวนท่าจบท่าที่ 7..... 187
ภาพที่ 220 กระบวนท่าจบท่าที่ 8..... 187
ภาพที่ 221 กระบวนท่าจบท่าที่ 9..... 187
ภาพที่ 222 กระบวนท่าจบท่าที่ 10..... 188
ภาพที่ 223 กระบวนท่าจบท่าที่ 11..... 188
ภาพที่ 224 กระบวนท่าจบท่าที่ 12..... 188
ภาพที่ 225 การแต่งกายพลายยง..... 204
ภาพที่ 226 การแต่งกายแสนคำอิน..... 205
ภาพที่ 227 การแต่งกายคนธง..... 206
ภาพที่ 228 การแต่งกายพลทหาร..... 207
ภาพที่ 229 กลด..... 208
ภาพที่ 230 ธง..... 209
ภาพที่ 231 ตาว..... 209
ภาพที่ 232 ทวน..... 210
ภาพที่ 233 ง้าว..... 211
ภาพที่ 234 ดาบ..... 212
ภาพที่ 235 เตียง..... 213
ภาพที่ 236 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 1..... 221
ภาพที่ 237 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 2..... 221
ภาพที่ 238 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 3..... 221
ภาพที่ 239 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 4..... 222
ภาพที่ 240 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 5..... 222
ภาพที่ 241 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 6 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 1..... 222
ภาพที่ 242 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 7 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 2..... 223
ภาพที่ 243 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 3..... 223
ภาพที่ 244 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 4..... 223
ภาพที่ 245 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 5..... 224
ภาพที่ 246 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 6..... 224
ภาพที่ 247 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 7..... 224
ภาพที่ 248 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 8..... 225
ภาพที่ 249 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 9..... 225
ภาพที่ 250 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 10..... 225

ภาพที่ 251 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 11 226
ภาพที่ 252 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 1 226
ภาพที่ 253 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 2 226
ภาพที่ 254 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 3 227
ภาพที่ 255 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 4 227
ภาพที่ 256 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 5 227
ภาพที่ 257 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 6 228
ภาพที่ 258 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 7 228
ภาพที่ 259 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 8 228
ภาพที่ 260 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 9 229
ภาพที่ 261 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 10 229
ภาพที่ 262 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 11 229
ภาพที่ 263 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 12 230
ภาพที่ 264 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 13 230
ภาพที่ 265 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 14 230
ภาพที่ 266 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 15 231
ภาพที่ 267 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 16 231
ภาพที่ 268 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 17 231
ภาพที่ 269 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 18 232
ภาพที่ 270 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 19 232
ภาพที่ 271 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 20 232
ภาพที่ 272 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 21 233
ภาพที่ 273 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 22 233
ภาพที่ 274 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 23 233
ภาพที่ 275 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 24 234
ภาพที่ 276 กระบวนท่ารำของแสนคำอิน ท่าที่ 25 234
ภาพที่ 277 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 1 234
ภาพที่ 278 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 2 235
ภาพที่ 279 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 3 235
ภาพที่ 280 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 4 235
ภาพที่ 281 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 5 236
ภาพที่ 282 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 6 236
ภาพที่ 283 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 7 236
ภาพที่ 284 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 8 237
ภาพที่ 285 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 9 237
ภาพที่ 286 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 10 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 287 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 11 238
ภาพที่ 288 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 12 238
ภาพที่ 289 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 13 238
ภาพที่ 290 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 14 239
ภาพที่ 291 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 15 239
ภาพที่ 292 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 16 239
ภาพที่ 293 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 17 240
ภาพที่ 294 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 18 240
ภาพที่ 295 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 19 240
ภาพที่ 296 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 20 241
ภาพที่ 297 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 21 241
ภาพที่ 298 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 22 241
ภาพที่ 299 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 23 242
ภาพที่ 300 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 24 242
ภาพที่ 301 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 25 242
ภาพที่ 302 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 26 243
ภาพที่ 303 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 27 243
ภาพที่ 304 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 28 243
ภาพที่ 305 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 29 244
ภาพที่ 306 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 30 244
ภาพที่ 307 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 1 244
ภาพที่ 308 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 2 245
ภาพที่ 309 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 3 245
ภาพที่ 310 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 4 245
ภาพที่ 311 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 5 246
ภาพที่ 312 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 6 246

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่ 1 สมัยรัชกาลที่ 1, 2,3 133
แผนผังที่ 2 แถวการรำเดี่ยว สมัยที่ 2 เคลื่อนตัวออกมา 134
แผนผังที่ 3 แถวรำเดี่ยว สมัยที่ 3 เคลื่อนตัวออกมา 135
แผนผังที่ 4 แถวรำคู่ สมัยรัชกาลที่ 5 135
แผนผังที่ 5 แถวรำคู่ สมัยรัชกาลี่ 7 เคลื่อนตัวออกมา 136
แผนผังที่ 6 แถวรำเดี่ยว สมัยรัชกาลปัจจุบันเคลื่อนตัวออกมา 137
แผนผังที่ 7 แถวหน้ากระดาน สมัยรัชกาลปัจจุบัน 137
แผนผังที่ 8 แถวหน้ากระดานแล้วค่อยวิ่งออกมาด้านหน้า 2 คน 138
แผนผังที่ **9** แถวหน้ากระดานแล้วค่อยวิ่งออกมาด้านหน้า 4 คน 139
แผนผังที่ 10 แถววงกลม 2 วง 139
แผนผังที่ 11 แถวหน้ากระดาน 2 แถว 140
แผนผังที่ 12 เดินสลับแถวฟันปลาแถวหน้าลงหลัง 141
แผนผังที่ 13 เดินสลับแถวฟันปลาแถวหลังเดินขึ้นมาด้านหน้า 141
แผนผังที่ 14 แถวหน้ากระดานเดินสวนไปทางซ้ายและขวา 142
แผนผังที่ 15 แถวหน้าเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที 143
แผนผังที่ 16 แถวหน้ากระดานเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที 143
แผนผังที่ 17 การรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว 196
แผนผังที่ 18 แถวรำเดี่ยวการเคลื่อนตัวออกมาแสดงของคนธง 257
แผนผังที่ 19 แถวรำเดี่ยวคนธง 257
แผนผังที่ 20 แถวพลทหารเคลื่อนตัวออกมาเป็นแถวตอน 2 แถว 258
แผนผังที่ 21 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้าซ้ายมือแสนคำอินเตรียมออก 259
แผนผังที่ 22 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินเดินออก 260
แผนผังที่ 23 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินแสดงตรงกลาง 261
แผนผังที่ 24 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินเดินมาสั่งคนธง 261
แผนผังที่ 25 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินเดินมาอยู่ด้านหน้าขวามือ 262
แผนผังที่ 26 แถวตอน 2 แถว แสนคำอินขึ้นมายืนด้านหน้าขวามือ คนกางกลดเดินออกมา 263
แผนผังที่ 27 แถวตอน 2 แถว พลายยงรำอยู่ตรงกลางด้านหลัง 264
แผนผังที่ 28 แถวตอน 2 แถว พลายยงเดินตรวจพล 265
แผนผังที่ 29 แถวตอน 2 แถว พลายยงเดินขึ้นเตียง 265

แผนผังที่ 30 แถวตอน 2 แถว แสนคำอินเดินมาอยู่ตรงกลาง 266
แผนผังที่ 31 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า ต่อมาเป็นแสนคำอิน พลายยงขี่ช้างอยู่ตรงกลาง 267

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏยศิลป์ไทยเป็นมรดกและวัฒนธรรมประจำชาติไทย และเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนในชาติ ที่มีความเจริญงอกงามไปพร้อมกัน นาฏยศิลป์ไทยในอดีต เป็นเครื่องให้ความบันเทิงใจ และประกอบพิธีกรรมต่างๆเป็นครั้งคราว ต่อมาเมื่อโลกมีความเปลี่ยนแปลงไป ประชากรเพิ่มมากขึ้น ความเป็นอยู่ของคนในชาติ รวมถึงเศรษฐกิจมีความเปลี่ยนแปลง เติบโตมากขึ้น ศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ของชาติก็เจริญเติบโตขึ้นด้วยเช่นกัน นาฏยศิลป์ไทยจึงมีการปรับเปลี่ยนการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความซับซ้อน และละเอียดลออมากขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์มิใช่เพื่อประกอบพิธีกรรม หรือเพื่อความบันเทิงใจเพียงเท่านั้น ศิลปินด้านนาฏยศิลป์ไทยมีการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ที่สามารถสร้างสรรค์ผลงานเพื่อนำไปใช้ในการแสดงในวาระต่างๆ

ศิลปิน ผู้ออกแบบ นักนาฏยประดิษฐ์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหลักเกณฑ์ มีแนวคิด มีกระบวนการ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยภายใต้หลักเกณฑ์ จารีตกฎระเบียบ วิธีการต่างๆ ที่ตนได้เรียนรู้ได้สั่งสมประสบการณ์มาเป็นเวลาหลายปี แล้วจึงนำหลักการกระบวนการและวิธีการแสดงต่างๆมาประมวลเป็นหลักแนวคิดประดิษฐ์เป็นชุดการแสดงที่มีความสวยงามมีประสิทธิภาพ ให้เป็นที่ยอมรับและชื่นชมของศิลปินทั้งในวงการนาฏยศิลป์หรือนอกวงการนาฏยศิลป์

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2533 นับเป็นนาฏยศิลปินบุคคลหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จากบรมครู ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน เช่น คุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ก้าวเข้าสู่การเรียนนาฏยศิลป์ไทย ด้วยความขยันหมั่นเพียรและความสามารถทั้งมีความจำและมีฝีมือทางการแสดงอันเป็นเลิศ ท่านเข้ารับราชการในฐานะศิลปินในกรมศิลปากร และได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกของละครหลายเรื่อง หลังจากที่ท่านได้ลาออกจากราชการแล้ว ทำให้มีเวลามากขึ้น ท่านจึงมีโอกาสได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ ประสบการณ์ต่างๆที่ท่านได้รับการถ่ายทอด และได้สั่งสมมาให้แก่ลูกศิษย์ นอกจากนี้ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยินดีในการให้คำปรึกษาและข้อคิด อีกทั้งท่านยังเปิดใจกว้างยอมรับฟังข้อแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ทัศนคติต่างๆจากผู้อื่น แล้วนำมาบูรณาการใช้กับงานของท่านได้อย่างลงตัว

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังเป็นศิลปินที่สามารถนำประสบการณ์ทางการแสดงนาฏยศิลป์มาเป็นแนวคิดออกแบบลีลาท่ารำและท่าทางต่างๆ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย โขน ละครได้อย่างสวยงามและถูกต้องตามหลักเกณฑ์และจารีตทางนาฏยศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี

ด้วยเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาคุณลักษณะพิเศษ ด้านนาฏยศิลป์ไทยโดยเฉพาะหลักการ แนวคิดและกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี

ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยรวมถึงการวิเคราะห์แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์มรดกที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงสืบไป และเพื่อให้เป็นต้นแบบหรือแบบอย่างในการคิดสร้างสรรค์ผลงานที่ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนและมีหลักการในการคิดสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและแบบผสมผสานนาฏศิลป์ต่างชาติที่มีคุณภาพแก่ศิลปินรุ่นหลังต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาแนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2533
2. วิเคราะห์กระบวนการและกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาและวิเคราะห์ กระบวนการ การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ในชุดการแสดง 3 ชุดคือ ระบำรัตนโกสินทร์ ปันหยีแต่งตัว (แบบชวา) พลายยงตรวจพล

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการและบทความจากแหล่งข้อมูลต่างๆ
   - หอสมุดแห่งชาติ
   - หออัครศิลปิน
   - ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
   - ห้องสมุดภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านวิชาการ
3. ศึกษาและสัมภาษณ์จากผู้มีประสบการณ์ตรง
4. แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์
5. นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์
6. สรุปผลการศึกษาทั้งหมดนำเสนอผลงานการวิจัยตามลำดับดังนี้

   บทที่ 1 บทนำ

   1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

   1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

   1.3 ขอบเขตของการวิจัย

   1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
2.1 รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของนาฏยศิลปิน
2.2 หลักการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ
2.3 จารีตทางนาฏศิลป์ไทย

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
3.1 แหล่งข้อมูล
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.3 การตรวจสอบข้อมูล
3.4 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.6 แผนการดำเนินการวิจัย
3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษา
3.8 เสนอผลการวิจัย

บทที่ 4 ประวัติและผลงานอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533
4.1 ประวัติส่วนตัว
4.2 ประวัติการศึกษา
4.3 ประวัติการทำงาน
4.4 ประวัติผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย
4.5 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง
4.6 ผลงานการแสดงท่ารำภาพถ่ายประกอบหนังสือที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์และบทความทางวิชาการ
4.7 การถ่ายทอดท่ารำและการบริการสังคม
4.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

บทที่ 5 แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533
5.1 การแสดงระบำชุดรัตนโกสินทร์
5.1.1 ประวัติระบำรัตนโกสินทร์
5.1.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์
5.1.3 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.4 วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ระบำรัตนโกสินทร์
5.1.5 รูปแบบการแสดง
5.1.6 เพลงร้องและดนตรี
5.1.7 ผู้แสดง
5.1.8 เครื่องแต่งกาย
5.1.9 ท่ารำ
5.1.10 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
5.1.11 กลวิธีในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์

5.2 การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว
5.2.1 ประวัติรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.2 ประวัติตัวละคร
5.2.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.5 วัตถุประสงค์ประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.6 รูปแบบการแสดง
5.2.7 เพลงร้องและดนตรี
5.2.8 ผู้แสดง
5.2.9 เครื่องแต่งกาย
5.2.10 ท่ารำ
5.2.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
5.2.12 กลวิธีในการรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

5.3 การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล
5.3.1 ประวัติการแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.2 ประวัติตัวละคร
5.3.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล
5.3.5 วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.6 รูปแบบการแสดง
5.3.7 เพลงร้องและดนตรี
5.3.8 ผู้แสดง
5.3.9 เครื่องแต่งกาย
5.3.10 ท่ารำ
5.2.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3.12 กลวิธีในการออกแบบท่ารำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

บทที่ 6 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

6.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทระบำ

6.1.1 วิเคราะห์การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์

6.1.2 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง

6.1.3 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง

6.1.4 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

6.1.5 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

6.1.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำชุดระบำรัตนโกสินทร์

6.1.7 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

6.2 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.1 วิเคราะห์การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.2 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.3 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง

6.2.4 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.5 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

6.2.7 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

6.3 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล

6.3.1 วิเคราะห์การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล

6.3.2 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง

6.3.3 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง

6.3.4 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล

6.3.5 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล

6.3.7 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

6.4 สรุป ผลการวิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

บทที่ 7 สรุปและข้อเสนอแนะ

สรุปผล

ข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 ได้แนวคิดในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

5.2 ได้กระบวนการและกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สามารถนำไปพัฒนาการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในอนาคตได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการส่งเสริมความเจริญก้าวหน้าของศาสตร์ด้านนาฏศิลป์อย่างหนึ่ง การสร้างสรรค์ผลงานจึงเป็นแรงผลักดันงานการแสดงประเภทต่างๆให้ออกมา แต่ผลงานเหล่านั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยไว้ดังนี้

2.1 รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของนาฏยศิลปิน

2.1.1. อาจารย์เฉลย ศุขะวนิช

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่หลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่าการสร้าสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์นั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยควรคำนึงถึงหลัก 5 ประการดังนี้

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีจารีตประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลานานหากต้องการสร้างสรรค์ผลงานควรศึกษารูปแบบการแสดงประเภทต่างๆ ของนาฏศิลป์ไทยให้ถ่องแท้ก่อน เช่น หากต้องการสร้างสรรค์งานที่มีตัวละครแบ่งเป็นพระ-นาง ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงตำแหน่งของแต่ละฝ่าย เช่น ตัวพระจะอยู่ด้านซ้ายของตัวนาง ไม่ควรให้ตัวพระนั่งในขณะที่ตัวนางยืนโดยเฉพาะมีการเหยียบต่อกัน เป็นต้น

กระบวนท่ารำและการแปรแถวการประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย สิ่งที่จะขาดไม่ได้ก็คือ ท่ารำ นอกจากท่ารำหลักแล้ว ท่ารำอันเป็นท่าเชื่อมก็มีความสำคัญเป็นอย่างมาก ท่ารำแต่ละท่ามีความหมายในตัวเอง ท่ารำบางท่ามีกฎระเบียบเฉพาะ เช่น ท่ายิ้มใช้ได้เฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ท่าตัวเราใช้มือซ้ายจีบเข้าอก ถ้าจำเป็นต้องใช้มือขวาให้ใช้นิ้วชี้หรือนิ้วหัวแม่มือชี้แทน เป็นต้น การแปรแถวเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์ระบำ ในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวมากมาย เช่น แถวปากพนัง แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น

โอกาสที่แสดงการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงโอกาสที่จะแสดง เช่น หากเป็นงานวันเกิดก็ควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นสิริมงคล ได้แก่ ระบำทับทิมสยาม เพื่อให้เจ้าของวันเกิดร่ำรวยดุจได้ครอบครองทับทิมสยามอันมีค่า เป็นต้น หากเป็นงานฌาปนกิจศพควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นการไว้อาลัย ระลึกถึงคุณงามความดีของผู้วายชนม์อาจตั้งชื่อชุดการแสดงว่าสู่สวรรคาลัย เป็นต้น

เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงการแต่งกายในการแสดงแต่ละครั้งสามารถบอกที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งและวัย ด้วยเหตุนี้ เมื่อคิดจะสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์จึงควรศึกษาให้เข้าใจก่อน นอกจากนี้อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็มีส่วนสำคัญ เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นอาวุธ ดอกไม้ ผ้า พัด หรือเครื่องดนตรีต่างๆที่ใช้ควรตรวจสอบให้เหมาะสมกับชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่

ดนตรีและเพลงประกอบการสร้างอารมณ์ความรู้สึก นอกจากการได้ดูแล้ว การฟังก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์มีจารีตอันเป็นประเพณีนิยม โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้สร้างสรรค์ผลงานควรระมัดระวัง และศึกษาให้เข้าใจการสร้างสรรค์ผลงานเป็นงานที่ครอบคลุม ปรัชญาเนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และองค์ประกอบอื่นๆอันเป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

การกำหนดแนวคิดการกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ประการคือ

2.1.1.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร คุณครูเฉลย ศุขะวนิช กำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานก่อนทุกครั้ง ท่านจะศึกษาบทก่อน และสร้างสรรค์โดยประดิษฐ์กระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับบท เช่น ระบำเทพประชุมพร มีเป้าหมายในการถวายพระพรเนื่องในมหามงคลวโรกาส พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระชนมพรรษาเวียนบรรจบครบ 5 รอบ

2.1.1.2 ระดับวัตถุประสงค์เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆที่ชัดเจนเพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย คุณครูเฉลย ศุขวนิช นับเป็นศิลปินโดยแท้ มีความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ชื่นชมทุกครั้ง เมื่อได้รับมอบหมายและทราบว่าเป็นงานอะไร ท่านก็จะสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์[1]

2.1.2 อาจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล

นาฏศิลป์ไทยมาตรฐานโดยเฉพาะการรำแม่ท่ามาตรฐานนั้นมีรูปแบบที่ได้รับการสืบทอดกันมายาวนาน จนถือว่าเป็นหลักอันสำคัญและเป็นแม่ท่าพื้นฐานที่นำไปสู่การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานใหม่ๆที่เกิดขึ้น ซึ่งผลงานต่างๆ นับว่าเป็นพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย ในการสร้างงานผู้ออกแบบท่ารำจะต้องอธิบายสิ่งที่ต้องการจะสื่อความหมายส่งผ่านไปยังผู้แสดง เพราะผู้แสดงจะเป็นผู้ถ่ายทอดผลงานจากจินตนาการทางความคิดสื่อผ่านท่าร่ายรำให้ปรากฏแก่สายตาผู้ชม ผู้ออกแบบท่ารำหรือผู้ประดิษฐ์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย จะต้องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในเชิงทักษะนาฏศิลป์ มีประสบการความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ มีจุดมุ่งมั่นที่จะคิดประดิษฐ์กระบวนท่ารำแนวสร้างสรรค์ในการออกแบบท่ารำ จึงเป็นการนำท่ารำมาร้อยเรียงขึ้นใหม่ให้มีความสอดคล้องต่อเนื่องผสมผสานกลมกลืนมีการกำหนดขอบเขตของพื้นที่กำหนดการเข้าออกของเวที มีการแปรแถวที่สวยงามให้เข้ากับจำนวนผู้แสดงการจัดแบ่งกลุ่มการตั้งซุ้มท่านิ่ง (การคิดรูปแบบท่ารำท่านิ่ง) มีการ

---

[1] ไพโรจน์ ทองคำสุก, วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย คุณครูเฉลยศุขวนิช. (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2525), หน้า 215-218.

ค้นหาเทคนิคกลวิธีในการนำเสนอผู้ออกแบบควรจะเป็นผู้มีประสบการณ์นำความรู้มาจากอดีต แสวงหาความรู้ใหม่ ผสมผสานให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ ในสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์จะต้องกำหนดรูปแบบของการแสดงจัดเตรียมงบประมาณที่ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ ได้แก่ เพลงดนตรี เพลงแต่งกาย อุปกรณ์ แสง สี เสียง ฉาก ฯลฯ ผู้ออกแบบท่ารำหรือผู้ประดิษฐ์ ผลงานด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ควรจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบอันเป็นหลักสำคัญ โดยมีขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้

แรงบันดาลใจผู้ออกแบบท่ารำหรือผู้ประดิษฐ์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ควรจะต้องเป็นผู้ได้แรงบันดาลใจจากการสังเกตสิ่งรอบตัวจากประสบการณ์ เกิดจากความประทับใจเข้าสู่ความรู้สึก เกิดเป็นจินตนาการ เพื่อสร้างงานตามความฝันของผู้ออกแบบผสมผสานกับความรู้ ความสามารถของผู้ออกแบบโดยใช้จินตภาพแปลงความคิดซึ่งเกิดจากอารมณ์ ความเพ้อฝันหรือการคิดค้น เพื่อการแสดงกิริยาของการสร้างภาพผ่านกระบวนการขั้นตอนอันประกอบด้วย การประพันธ์เพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย และจำนวนผู้แสดง งานด้านนาฏศิลป์นั้นผู้ออกแบบจะต้องมีความรู้ความสามารถและมีลักษณะนิสัยที่ผลักดันแนวความคิดเหล่านั้นออกเป็นรูปธรรม เป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่สมบูรณ์และมีคุณภาพ ตามเจตนารมณ์ของผู้ออกแบบ

แนวคิดจินตภาพอยู่เบื้องหลังงานศิลปะ ซึ่งส่วนใหญ่ศิลปินและนักออกแบบจะใช้จินตภาพแปลงความคิด แล้วแสดงออกมาในรูปของงานศิลปะแขนงต่างๆ ทางด้านนาฏศิลป์นั้นเมื่อศิลปินหรือผู้ออกแบบเกิดแรงบันดาลใจ โดยอาศัยสิ่งที่ประทับใจแล้วกำหนดแนวความคิดและจำลองภาพในใจ เกิดเป็นจินตภาพจากความคิด จากอารมณ์ความเพ้อฝัน หรือการคิดค้นในการออกแบบสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากความรู้และประสบการณ์ของผู้สร้างงาน และกำหนดความคิดหลัก จุดประสงค์เป้าหมายแนวคิดแล้วจึงกำหนดขอบเขตของการดำเนินงาน

การออกแบบกระบวนท่ารำปัจจัยสำคัญนั้นขึ้นอยู่กับพื้นฐานความรู้เดิมของผู้ออกแบบเป็นสำคัญ เช่นผู้มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ตามแบบแผน การออกแบบท่ารำก็จะเป็นไปในแนวทางของกรอบความรู้เดิมตามแบบแผนที่สืบทอดกันมาแต่เดิม ซึ่งเป็นระบำ รำ ฟ้อน ที่จะออกแบบท่ารำตามขนบธรรมเนียมเดิมให้มีความสอดคล้องกับจังหวะทำนอง โดยเน้นความสวยงามของท่ารำ ให้สอดคล้องกลมกลืน อาจจะสอดแทรกท่ารำแปลกใหม่เข้าไปบ้าง หากผู้ออกแบบมีความรู้ทางด้านการแสดงร่วมสมัย (ศิลปะตะวันตก) ผสมกับความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยผลงานนั้นก็จะมีความแปลกและทันสมัยขึ้น ซึ่งในการออกแบบท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์นั้นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างยิ่งก็คือ การประพันธ์เพลงเนื่องจากในแนวทางของนาฏศิลป์ไทยนั้น การออกแบบท่ารำ ผู้คิดออกแบบจะต้องมีภาพอยู่ในใจว่าท่าร่ายรำจะอยู่ในแนวใดของภาพรวม แต่ละท่ารำจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อได้ประพันธ์เพลง หรือบรรจุทำนองเพลงเรียบร้อยแล้ว จึงคิดประดิษฐ์ออกแบบกระบวนท่ารำ จากการศึกษาหาข้อมูลรูปแบบท่ารำให้ถูกต้องตามยุคสมัย หรือศึกษาการแสดงที่มีลีลาท่ารำของภาคต่างๆ ที่แตกต่างกันหรือศึกษาความแตกต่างของสำเนียงเพลงออกภาษาที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน ดังนั้นกระบวนท่ารำจึงต้องมีความสอดคล้องกับทำนองเพลง จังหวะทำนองเพลงจึงเป็นส่วนสำคัญอย่างมากในการออกแบบท่ารำที่จะช่วยส่งเสริมกันและกัน ถ้าผู้ประพันธ์เพลงมีความสามารถ เพลงก็จะมีความไพเราะและผู้ออกแบบท่ารำสามารถใส่ท่ารำที่สวยงาม การแสดงนั้นๆ ก็จะสัมฤทธิ์ผลดังจุดมุ่งหมายของผู้ออกแบบสร้างสรรค์

โอกาสที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยแต่เดิมในเรื่องของระบำรำฟ้อน นั้น มักจะเกิดขึ้นจากการออกแบบท่ารำ เพื่อเป็นระบำที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนและ ละคร เป็นส่วนใหญ่ แต่ได้ถูกนำมาใช้เป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ด ซึ่งยังคงได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน แต่บางชุดการแสดงก็ได้ออกแบบท่ารำขึ้นมาใหม่ เป็นระบำ รำ ฟ้อน และเชิง โดยอาจแยกเป็นประเภทเป็นการแสดงสี่ภาค และในโอกาสที่ใช้ในการแสดงนั้นก็ควรจัดให้เหมาะสมกับงานนั้นๆ[2]

2.1.3 อาจารย์ผุสดี หลิมสกุล

การพัฒนานาฏศิลป์ไทยจะต้องขึ้นอยู่กับการสร้างสรรค์งาน ผู้สร้างสรรค์งานจะต้องมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ จึงจะสามารถสร้างงานที่แปลกใหม่และมีคุณภาพที่ดีได้ ซึ่งการสร้างงานด้านนาฏศิลป์จะมีกระบวนการสร้าง แบ่งออกได้เป็น 3 แนวทาง คือ

2.1.3.1 สร้างขึ้นจากประสบการที่สั่งสมมา หมายถึง การคัดเลือกท่ารำที่มีอยู่ในเพลงพื้นฐาน และเพลงมาตรฐานรำไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ ระบำสี่บท เชิดเสมอ เชิดฉิ่ง เป็นต้น ซึ่งเพลงเหล่านี้ นาฏยศิลปินทุกคนจะได้รับการฝึกหัดมาอย่างดีและต่อเนื่องกัน เป็นเวลานาน ดังนั้น จึงทำให้นาฏยศิลปินมีความรู้ในท่ารำพื้นฐาน เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ผาลาเพียงไหล่ ภมรเคล้า พรหมสี่หน้า ยูงฟ้อนหาง เป็นต้น อันเป็นท่ารำไทยมาตรฐานและสามารถนำเอาไปใช้ในการสร้างงานได้ ดังเช่น รำฉุยฉาย รำอวยพรและระบำต่างๆ เป็นต้น

2.1.3.2 ดัดแปลงจากงานของผู้อื่น หมายถึง การคิดท่าขึ้นจากการได้ดูระบำชุดอื่นที่ได้สร้างขึ้นมาก่อน โดยการนำเอาท่ารำบางท่าในระบำชุดนั้นๆ ที่เห็นว่าสวยงามมาเรียงร้อยขึ้นใหม่ หรือนำมาผสมกับท่ารำที่คิดขึ้นด้วยตนเอง แล้วนำมาเรียงร้อยท่ารำนั้นๆ โดยมีการเชื่อมท่าให้เหมาะสมกลมกลืนกันทั้งท่ารำ และทำนองเพลง ตัวอย่างเช่น การนำท่าตบอก ท่าชูรังไก่ ท่าถูเท้าถี่ๆ จากท่ารำในชุดดรสาแบหลา มาใช้เป็นส่วนใหญ่ในการสร้างชุดรำมโนห์ราบูชายัญ หรือการนำเอาท่ารำจากการรำเชิ้งหลายๆชุดมาใช้สร้างชุดเชิ้งขึ้นมาใหม่ ให้ชื่อว่า เชิ้งสัมพันธ์ เป็นต้น

2.1.3.3 จินตนาการท่ารำขึ้นใหม่ หมายถึง การคิดสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นมาใหม่ด้วยตนเองซึ่งเป็นท่าที่ไม่เคยมีใช้ในรำไทยมาก่อน การคิดท่าขึ้นมาใหม่นี้ทำได้โดยจินตนาการขึ้นจากการได้พบเห็นการกระทำที่เกิดขึ้นจริงๆในชีวิตประจำวัน เช่น การทำสวนทำไร่ การสาวใหม การทอผ้า การทำร่ม เป็นต้น หรือจินตนาการจากการที่ได้พบเห็นสิ่งที่เป็นวัตถุสิ่งของ เช่น รูปปั้น รูปหล่อ รูปแกะสลัก เป็นต้น ออกมาเป็นท่ารำให้มีความสวยงามกรีดกรายกว่าท่าทางธรรมชาติ หรือท่าทางของวัตถุนั้นๆ แล้วนำมาเรียงร้อยด้วยท่าเชื่อมให้เข้ากับจังหวะดนตรี เช่น ระบำเก็บใบชา ระบำสาวใหม ระบำทอผ้า ระบำจ้องบ่อสร้าง (ระบำร่ม) ฯลฯ ซึ่งเป็นระบำที่จินตนาการมาจากท่าทางการทำงานตามธรรมชาติของมนุษย์นั่นเอง หรือในกรณีการประดิษฐ์ท่ารำโดยจินตนาการ

---

[2] ฉันทนา เอี่ยมสกุล, ศิลปะการออกแบบท่ารำ “นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์”.(กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, 2554), หน้า 83-86.

มาจากท่าทางของรูปปั้น รูปหล่อ รูปศิลาจำหลักที่ขุดพบหรือปรากฏอยู่ตามปราสาทวิหารมาเป็น ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี ระบำศรีชัยสิงห์ เป็นต้น[3]

2.1.4 อาจารย์รจนา สุนทรานนท์

หลักการประดิษฐ์ท่ารำการประดิษฐ์ท่ารำหรือนาฏประดิษฐ์ จำเป็นต้องศึกษาลักษณะและรูปแบบการแสดงและเอกลักษณ์ของการแสดงประเภทระบำ ดังนี้

2.1.4.1 ผู้แสดงระบำจะต้องมีรูปร่างใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะความสูงจะไม่แตกต่างกันมากเนื่องจากผู้แสดงจะมีกระบวนท่ารำที่สัมพันธ์กันและหากใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น พัด ผ้าคล้องคอ ร่ม เทียน ก็จะใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้ในกระบวนท่ารำต่อเป็นภาพต่างๆตามที่ผู้ประดิษฐ์จะสร้างสรรค์ในแต่ละช่วงของกระบวนท่าและการจัดซุ้ม

2.1.4.2 การแต่งกายสวยงามและอลังการ การแสดงประเภทระบำจะนิยมแต่งกายเหมือนกันทั้งลักษณะสีของเสื้อผ้า และเครื่องประดับทั้งนี้จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบต่างๆ เช่น หากเป็นชุดอวยพรสำหรับวันสำคัญของโรงเรียนก็จะคำนึงถึงสีประจำโรงเรียนหรือสัญลักษณ์ของโรงเรียน เช่น หากสัญลักษณ์เป็นดอกบัวสีขาวบนพื้นน้ำสีฟ้า ก็จะกำหนดชุดการแสดงเป็นสีฟ้า ขาว ตามสีประจำโรงเรียนแล้วทัดดอกบัวสีขาวหรืออาจถือดอกบัวสีขาวประกอบการแสดง เป็นต้น

2.1.4.3 เพลงไพเราะ การแสดงประเภทระบำ จะเน้นเพลงเพราะ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำอาจนำปรัชญาสัญลักษณ์ ประวัติความเป็นมา เป็นข้อมูลในการประพันธ์บทกลอนเพื่อใช้ในการแสดงและบรรจุเพลงให้ไพเราะส่วนใหญ่จะเริ่มด้วยทำนองเพลงช้าแล้วตามด้วยทำนองที่มีจังหวะกระชับขึ้นแล้วจบลงด้วยการตั้งซุ้ม เพื่อเป็นการสรุปความคิดรวบยอดในการแสดง แล้วจึงจะมีทำนองเพลงเข้าซึ่งการบรรจุเพลงดังกล่าวนี้ ขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้ประพันธ์เพลง หากจะจบลงด้วยการประสิทธิ์ประสาทพร ก็จะใช้เพลงหน้าพาทย์ เพลงชำนาญ เพลงตระนิมิต เป็นต้น ซึ่งจะสร้างความรู้สึกประทับใจยิ่งขึ้น

2.1.4.4 กระบวนการแปรแถว มีความหลากหลายและงดงาม สอดคล้องตามบทร้องและทำนองเพลง ดังนั้นผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องวางแผน และกำหนดแถวในแต่ละช่วงด้วยจุดประสงค์หลายประการ

2.1.4.5 สามารถตีบทตามเนื้อเรื่อง ให้สอดคล้องตามจังหวะและทำนองเพลง ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องใช้ประสบการณ์ จากการปฏิบัติท่ารำมาใช้ในการตีบทตามบทร้อง เช่น การใช้ภาษาท่า หรือภาษาท่ารำ ภาษานาฏศิลป์ การตีบทความ บทร้อง เพื่อสื่อความหมายและใช้กระบวนท่าตามจังหวะและทำนองเพลง ดังนั้น ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องร้องเพลงได้จึงสามารถประดิษฐ์ท่ารำให้มีกระบวนท่าไปตามทำนองเพลง และสื่อความหมายตามเนื้อร้องและสื่ออารมณ์ความรู้สึกให้สอดคล้องตามบทร้องได้และผู้ชมก็จะได้รับอรรถรสในการชม

---

[3] ผุสดี หลิมสกุล, เอกสารประกอบการเรียนการสอนรายวิชานาฏยประดิษฐ์, พ.ศ. 2554, ไม่ปรากฏเลขหน้า.

2.1.4.6 มีความพร้อมเพรียง การแสดงประเภทระบำเน้นความพร้อมเพรียงของกระบวนท่ารำทำให้ดูงดงามตามกระบวนท่า สามารถสื่อความหมายท่ารำให้สอดคล้องตามเนื้อร้อง ทำนองเพลงและจังหวะ สร้างความประทับใจในความพร้อมเพรียงและอลังการในกระบวนท่า การประดิษฐ์ท่ารำมีความหลากหลายและซับซ้อน ขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่จะสร้างสรรค์ขึ้น อย่างไรก็ตาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องยึดแบบแผนและจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ โดยพยายามหลีกเลี่ยงการซ้ำมือ เท้า จะจีบเข้าอกมือซ้ายเพื่อสื่อว่าเป็นตัวเราและจะอายด้วยมือซ้าย เป็นต้น[4]

2.2 หลักการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ

2.2.1 นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็น การทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับ การออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามหารออกแบบ ทางนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

นักนาฏยศิลป์มีวิธีทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อสะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ได้คำนึง ถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริง ๆ การออกแบบนาฏยศิลป์และขั้นตอนคล้ายคลึง กับศิลปะสาขาอื่น ๆ

1. กำหนดโครงร่างโดยรวม
2. การแบ่งช่วงอารมณ์
3. ท่าทางและทิศทางและ
4. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษ ในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงานก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อเพิ่มความเข้าใจ

[4] รจนา สุนทรานนท์, บันทึก: ไม่ปรากฏวัน เดือน ปี. หน้า 55.

ร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดี ทำนองเดียวกับบทละคร[5]

2.2.2 การออกแบบสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์นั้น ไม่ต่างไปกับการออกแบบหรือจัดวางองค์ประกอบศิลปะ การแสดงดูมีมิติ แสดงความตื้น ลึก ต่ำ หน้า หลัง ใกล้ หรือไกล ก็ล้วนให้อารมณ์การแสดงแก่ผู้ชมที่แตกต่างทั้งสิ้น การจัดระดับประกอบด้วย

2.2.2.1 ความงามของการจัดระดับอาจแบ่งเป็นการจัดระดับของสรีระเช่น

2.2.2.2 ท่าสูง เช่น ท่าระดับของมือและแขนที่แตกต่างกัน แต่พลังและอารมณ์การแสดงเดียวกัน

2.2.2.3 ความงามของท่าต่ำ ในที่นี้หมายถึง การจัดวางสรีระให้ราบติดกับพื้นหรือขนานกับพื้น ซึ่งสามารถสร้างให้สรีระร่างกายนั้นมีระดับที่ต่ำแตกต่างกัน ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของการที่จะเลือก ไม่ว่าจะเป็นการนั่งทับส้นเท้า การนั่งคุกเข่า การนอนคว่ำ การนอนหงาย เป็นต้น

2.2.2.4 ความงามของการจัดระดับของกลุ่มนักแสดงซึ่งแสดงให้เห็นถึงความมั่นคงของฐานล่าง และมียอดบนเป็นจุดสนใจพิเศษ[6]

2.3 จารีตทางนาฏศิลป์ไทย

จารีตและขนบธรรมเนียมประเพณีขนบธรรมเนียมประเพณีเกิดจากการที่มนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นสังคม ย่อมมีเงื่อนไขในเรื่องของการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข จึงเกิดข้อตกลงหรือระเบียบแบบแผนขึ้น อย่างนี้ควรกระทำหรือไม่ควรกระทำ สิ่งใดผิด สิ่งใดถูก สิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของมนุษย์ ก่อให้เกิดขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ การรับวัฒนธรรมชาติอื่นเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ก่อให้เกิดขนบธรรมเนียมประเพณีขึ้น เมื่อมีการติดต่อกับนานาประเทศ ย่อมเป็นธรรมดาที่จะมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม เช่น การรับวัฒนธรรมของพราหมณ์ วัฒนธรรมตะวันตก วัฒนธรรมสากล นอกจากนี้ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชาติไทยยังก่อให้เกิดขนบธรรมเนียมประเพณีอีกด้วย เช่น ในสมัยสุโขทัย มีการปกครองแบบพ่อปกครองลูก ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นปกครองกับผู้อยู่ใต้ปกครองมีความใกล้ชิดกัน ต่อมาในสมัยอยุธยา สังคมไทยมีระบบไพร่ ทาส เจ้าขุนมูลนายต้องให้ความคุ้มครองแก่ไพร่ทาส ไพร่และทาสต้องให้แรงงานแก่เจ้านาย พวกมูลนายเหล่านี้สามารถใช้กำลังไพร่พลที่มีมากเป็นเครื่องต่อรองอำนาจทางการเมืองได้

2.3.1 กฎระเบียบข้อบังคับในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย

2.3.1.1 กฎจารีตที่ว่าด้วยการใช้มือ

2.3.1.1.1 ยิ้ม ต้องใช้มือซ้าย

2.3.1.1.2 จีบเข้าอก ที่หมายถึงตัวเราต้องใช้มือซ้าย

2.3.1.1.3 ถ้าจะเข้าอกด้วยมือขวา ที่หมายถึงตัวเรา จะค้องใช้นิ้วชี้

---

[5] สุรพล วิรุฬรักษ์, หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 234.

[6] พีรพงศ์ เสนไสยม, ความงามในนาฏยศิลป์. (กาฬสินธิ์: ประสานการพิมพ์, 2546), หน้า 95-97.

ชี้ที่อก

2.3.1.1.4 จีบเข้าอกมือขวา เช่น ในการรำลงสรง กล่าวถึงเครื่องแต่งกาย คือ ทับทรวง

2.3.1.1.5 โอด ต้องใช้มือซ้าย

2.3.1.1.6 เช็ดน้ำตา ใช้มือซ้าย

2.3.1.1.7 ปัดเกล้า ต้องปัดเกล้าทางซ้ายมือ

2.3.1.1.8 ป้องหน้า ต้องใช้มือซ้ายป้อง

2.3.1.1.9 อาย ต้องใช้มือซ้ายอาย

2.3.1.1.10 เวลารำสี่ทิศ ต้องหันทางซ้ายก่อน นอกจากจรกาในเรื่องอิเหนาตอนรำบวงสรวง หันทางขวาตัวเดียว

2.3.1.1.11 เวลารำเพลงหน้าพาทย์ตระต่างๆต้องใช้มือซ้ายก่อน เช่น ตระนิมิตร ในท่าสอดสูงต้องเริ่มจากมือซ้ายสอดสูงก่อน

2.3.1.2 กฎจารีตที่ว่าด้วยการใช้เท้า

2.3.1.2.1 เวลาเริ่มเดิน จะเริ่มเดินด้วยการก้าวขาซ้าย

2.3.1.2.2 รัวออกต้องก้าวขาซ้ายก่อน

2.3.1.2.3 เวลาขึ้นเตียง ต้องก้าวขาซ้ายขึ้นก่อน เวลาลงจากเตียงต้องใช้ขาซ้ายลงก่อน

2.3.1.2.4 ถัดเท้า พระต้องถัดเท้าหน้า นางถัดเท้าหลัง (ปัจจุบันเห็นถัดเท้าหลังเหมือนกันหมด)

2.3.1.3 กฎจารีตที่ว่าด้วยการแสดงละคร

2.3.1.3.1 การเข้าออกของตัวละคร ต้องออกทางขวา เข้าทางซ้าย นอกจากกรณีแปลงตัว ตัวจริงเข้าทางไหน ตัวแปลงต้องออกทางนั้น

2.3.1.3.2 เวลาขึ้นเตียง ต้องก้าวขาซ้ายขึ้นก่อน เวลาลงจากเตียงต้องใช้ขาซ้ายลงก่อน

2.3.1.3.3 เวลาลงสรง นั่งเตียงเวลารำท่าสวมสนับเพลา ต้องก้าวขาขวาลงจากเตียงแล้วยกขาซ้าย

2.3.1.3.4 เวลานั่งเตียง ทรงพระสำอาง ต้องนั่งหันด้านซ้าย

2.3.1.3.5 เวลารำคู่พระ-นาง พระต้องอยู่ทางด้านซ้ายมือของนาง

2.3.1.3.6 หมอนอิง ต้องอยู่ทางด้านซ้ายมือของตัวละคร

2.3.1.3.7 คนกางกลด ถ้าเป็น โขนหรือละครที่ปลูกโรง มีทางเข้าออกสองทาง คนกางกลดต้องอยู่ทางขวามือของตัวละคร-โขน แล้วจึงตามรำเมื่อตัวละครรำไปข้างหน้า ถ้าแสดงกลางแจ้ง คนกางกลดต้องอยู่ด้านซ้าย เพื่อให้ตัวละครท้าวกลดแทนฉาก

2.3.1.3.8 ถ้ามีการรบพุ่งกัน หรือมีการต่อสู้ ผู้ชนะต้องอยู่ขวามือ ผู้แพ้อยู่ซ้ายมือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.1.3.9 ตัวละครที่เป็นผู้สูงศักดิ์ จะรำเพลงยานี ต้องนั่งคุกเข่า

2.3.1.3.10 การแสดงละครใน หรือโขน ห้ามนั่งเตียงห้อยขา

2.3.1.3.11 โย้ตัวตีไหล่ ของละครพันทาง ถ้าเป็นลาวโย้ตัวตรงๆ ไม่ต้องตีไหล่

2.3.1.3.12 พม่า เวลาเดินต้องสูดเท้า

2.3.1.3.13 หน้าทับ หมายถึง จังหวะของตะโพน ผู้ที่รำจะต้องคอยฟัง และลงตามจังหวะตามเสียงตะโพน

2.3.1.3.14 ตรวจพลยกทัพของละคร ไม่มีหลบฉากเหมือนโขน ผู้แสดงเป็นคนธง ออกเป็นคนแรก ต่อมาเป็นเสนา หรือพลทหาร ถ้ามีนายทัพรองหรือทัพหน้า ตัวแม่ทัพรองจะออกตรวจพล และถามทหารว่าพร้อมแล้วหรือยัง จะคอยรับแม่ทัพ ต่อจากนั้น ตัวนายทัพหรือแม่ทัพจึงจะออกตรวจพลแล้วสั่งให้เคลื่อนกองทัพกับนายทัพรอง ส่วนการตรวจพลยกทัพของโขน ผู้แสดงเป็นคนธงออก ตามด้วย เขน แล้วจึงถึงเสนา ถ้าเป็นทัพยักษ์ มโหธร กับเปาวนาสูร เสนาผู้ใหญ่จะออกตรวจทัพ และจึงถึงทศกัณฑ์ ถ้าเป็นทัพพลับพลา คนธงออก ตามด้วยเขน แล้วจึงเป็นสิบแปดมงกุฎ จากนั้นลิงพญาจึงออก จากนั้นพระรามออกฉาก 1 ตรวจพล แล้วหลบฉากเข้าโรง พระลักษณ์จะออกฉาก 2 ตรวจพลแล้วหลบฉากเข้าโรง พระรามออกฉาก 3 พระลักษณ์ตามออกมาด้วย

2.3.1.3.15 การโพกผ้า มอญผูกไว้ด้านหลัง ส่วนพม่า-ลาว โพกผ้าแล้วนำมาผูกไว้ข้างขวา

2.3.1.3.16 การเหน็บกริช ให้เอาหัวกริชลง

2.3.1.3.17 สีเสื้อของพระเอกละครรำ ส่วนใหญ่นิยมใช้กันอยู่ 3 สี คือ เหลือง แดง และเขียว ผู้เป็นพระเอกนักรบมักแต่งสีแดง เช่น อิเหนา ส่วนพระลอแต่งสีเหลือง พระสุธน แต่งแดงตอนเดินป่า มีสีเขียวบ้างบางตอน

2.3.1.3.18 เครื่องประดับข้อมือ มีกำไรข้อมือแผง ต่อมาเป็นปะวะหล่ำ ต่อมาจึงเป็นแหวนรอบ แล้วจึงสุดท้ายคือลูกไม้ปลายมือ

2.3.1.3.19 นางอยู่งานพัด นั่งด้านขวา นางอยู่งานปัดแซ่อยู่ด้านซ้าย[7]

2.3.1.3.20 ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ไทยนั้นมีรูปแบบที่เป็นแบบแผนเฉพาะอย่างเห็นได้ชัด อาจสืบเนื่องจากการมีจารีตและขนบธรรมเนียมประเพณีที่ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมา คำว่า จารีตทางนาฏศิลป์ไทย คือ การมีระเบียบแบบแผนที่เป็นข้อปฏิบัติที่สืบต่อกันมา จนบางครั้งถือเป็นกฎเกณฑ์ที่เหล่าศิลปินและผู้ศึกษาวิชานาฏศิลป์ต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ความเคร่งครัดของจารีตอาจขึ้นอยู่กับสภาพสังคม ความเชื่อ ค่านิยม ในแต่ละยุคสมัยด้วย[8]

---

[7] อุดม กุลเมธพันธ์, นาฏยศัพท์ฉบับบครูลมุล. (เชียงใหม่: สุเทพการพิมพ์, 2556), หน้า 15-20.

[8] ประเมษฐ์ บุณยะชัย, เอกสารประกอบการสอนรายวิชา จารีตนาฏศิลป์ไทย ระดับปริญญาตรีปีที่ 3 สาขานาฏศิลป์ไทย. (กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป, 2544), หน้า 1-5.

2.4 รูปแบบการแสดง

2.4.1 ระบำ รำ เต้น

สมัยสุโขทัย มีหลักฐานที่สำคัญคือ หลักศิลาจารึกที่ปรากฏคำว่า “ระบำรำเต้นเล่นทุกฉัน” ให้เข้าใจได้ว่า ในสมัยสุโขทัยนี้ มีระบำเกิดขึ้น แต่คำว่าละครยังไม่ปรากฏอีกเช่นกัน

2.4.1.1 ระบำ ได้แก่ ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังต่อมา เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปแบบไทยก็เรียกกันว่า ฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนลาวแพน จึงเลยเรียกกันเป็นคำรวมว่า ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน

2.4.1.2 รำ หมายถึง การแสดงที่เป็นทั้งการรำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ ซึ่งมีทั้งการรำแบบเป็นชุดๆ และการรำที่นาจากการแสดงที่เป็นเรื่องราว โดยจะมีลักษณะการรำที่มีรูปแบบมาตรฐานตามแบบโบราณเช่น รำกริชสุหรานากง รำมโนห์ราบูชายัญ เป็นต้น[9]

รำเดี่ยว เป็นการรำคนเดียวเพื่ออวดฝีมือและความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดกระบวนการร่ายรำ ลีลา และอารมร์ออกมาอย่างกลมกลืนและลงตัว ที่สำคัญในการรำเดี่ยวผู้แสดงจะต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำ ในขณะเดียวกันก็จะต้องเชิญชวนผู้ชมให้ติดตามซึ่งทำได้โดยการใช้อารมณ์ความรู้สึกผ่านทางสีหน้าและดวงตา คือ ผู้รำจะต้องส่งสายตาและรอยยิ้มไปยังผู้ชมอย่างทั่วถึงจึงจะสามารถสะกดผู้ชมให้ติดตามการรำนั้นด้วยความสนุกสนานและเพลิดเพลินและประทับใจ[10]

2.4.1.3 เต้น ได้แก่ ศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ เช่น เต้นเขน เต้นโขนการเล่นทั้ง 3 ประเภทนี้แสดงว่ามีมาแต่โบราณ มีกล่าวถึงไว้ในหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่า “ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิมล ระบำรำเต้น เล่นทุกฉัน” กล่าวไวในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่า “บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อน ระบำ บันลือเพลงดุริยดนตรี” และกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลว่า “ให้มีระบำ รำเต้น พิณพาทย์ ฆ้องกลองประโคมทั้ง 4 ประตู” ซึ่งแสดงว่า เรามีศิลปะแห่งการเล่น 3 ประเภทนี้เป็นแบบแผนมาแต่โบราณ ครั้งสืบต่อมาภายหลัง เมื่อศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 อย่างนั้นวิวัฒนาการขึ้น และเมื่อเราได้กำหนดแบบแผนของศิลปะแห่งการเล่นทั้ง 3 อย่างนั้นไว้เป็นที่แน่นอนแล้วจึงเลือกหาคำมาบัญญัติเรียกชื่อศิลปะแห่งการเล่น 3 อย่างนั้นว่า “โขน ละคร ฟ้อนรำ” ซึ่งดูเหมือนจะปรับปรุงกันเข้าได้ว่า ศิลปะแห่งการเต้น จัดเป็น โขน ศิลปะแห่งการรำ และเล่นเป็นเรื่อง จัดเป็น ละคร ส่วนศิลปะแห่งการรำสวยๆงามๆไม่เล่นเป็นเรื่อง จัดเป็น ระบำ หรือ ฟ้อนรำ[11]

---

[9] ชวลิต สุนทรานนท์, วิพิธทัศนา ชุด ระบำ รำ ฟ้อน. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทภูมิพับลิซชิ่ง, 2551), หน้า 133.

[10] ผุสดี หลิมสกุล, รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์, 2546), หน้า 5.

[11] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2531), หน้า 1-2.

2.4.2 การแสดงเป็นชุดเป็นตอน หมายถึงการแสดงเป็นชุดสั้นๆ โดยนิยมตัดตอนมาจากการแสดงที่เป็นเรื่องราว ซึ่งมีความงดงามทั้งกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย เพลงร้อง และทำนองดนตรี อาทิการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย มีทั้งการแสดงเป็นเรื่องราวที่มีความยาวถึง 2 ชั่วโมง ซึ่งบางครั้งตัดตอนนำเฉพาะการรำที่มีความสำคัญและสวยงามมาแสดงเป็นชุดสั้นๆ เช่น หนุมานจับนางเบญกายการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ มีทั้งการแสดงเป็นเรื่องยาวถึง 2 ชั่วโมง ซึ่งประกอบด้วยการแสดงที่สำคัญอยู่หลายตอนจึงอาจตัดตอนเฉพาะการรำที่สวยงามซึ่งอยู่ในเรื่องนั้นๆ มาแสดงเป็นชุดสั้นๆ เช่น ชุดรำบุษบาชมศาล ชุดรำกริชสุหรานากง
การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนจากแมนสรวงสู่เมืองสรอง อาจตัดตอนนำมาแสดงเป็นชุดสั้นๆ เช่น ชุดพระลอตามไก่ ชุดพระลอเข้าสวน เป็นต้น[12]

2.4.2.1 ละครพันทาง เป็นละครที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงดัดแปลงจากการแสดงละครพงศาวดารชาติต่างๆ ของเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง โดยปรับปรุงเพลงและวิธีการแสดงเสียใหม่ ด้วยวิธีนำศิลปะทางเพลง ดนตรี และขับร้องกับฟ้อนรำประเภทต่างๆ ที่สามารถแทรกผสมได้ เพื่อให้น่าชม น่าฟัง และออกรสทันตา ทันหูยิ่งขึ้น ซึ่งมีแบบแผนในการแสดงละครแตกต่างจากคณะละครอื่นๆ คือ เพลงร้องที่ร้องเป็นเพลงจำพวกภาษา สำหรับเพลงภาษานั้นหมายถึง เพลงประเภทหนึ่งที่คณาจารย์ดุริยางคศิลป์ได้ประดิษฐ์ขึ้น จากการสังเกตและการศึกษาเพลงของชาติต่างๆ ว่ามีสำเนียงเช่นใด แล้วจึงแต่งเพลงภาษาขึ้น โดยใช้ทำนองอย่างไทยๆ แต่ดัดแปลงให้มีสำเนียงภาษาของชาตินั้นๆ หรืออาจจะนำสำนวนของภาษานั้นๆมาแทรกไว้บ้าง เพื่อนำทางให้ผู้ฟังทราบว่าเป็นเพลงสำเนียงอะไร และได้ตั้งชื่อเพลงบอกภาษานั้นๆ เช่น มอญดูดาว จีนเก็บบุปผา ลาวชมดง ลาวรำดาบ แขกลพบุรี เป็นต้น[13]

ละครพันทางมีลักษณะเป็นละครแบบผสมผสานไว้ซึ่งวัฒนธรรมและเชื้อชาติ เช่น พม่า มอญ จีน ฯลฯ และท่าทางการแสดงออกของตัวละคร รวมถึงการแต่งกาย และดนตรีประกอบด้วย ในการแสดงละครพันทางนั้นมีรูปแบบการรำที่หลากหลาย ได้แก่ การแสดงการรำนั่งเมือง การรำลงสรงและการรำตรวจพล เป็นต้น

2.4.2.1.1 ตรวจพลในวรรณกรรมและบทละคร

สมัยสุโขทัย วรรณกรรมและบทละครที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบันมีจำนวนน้อยเท่าที่ปรากฏจะมีลักษณะเป็นการบันทึกเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ในสมัยนี้ นับได้ว่าเป็นวรรณกรรมอย่างหนึ่ง ซึ่งวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการรบได้แก่ ศิราจารึกของพ่อขุนรามคำแหงสมัยกรุงโขทัย นับเป็นวรรณกรรมที่เก่าแก่และมีค่ายิ่งได้บรรยายถึงการรบระหว่างพ่อขุนศรีอินราทิตย์ กับขุนสาชนเจ้าเมืองฉอด ซึ่งเป็นการรบด้วยช้างที่เรียกว่า “การทำยุทธหัตถี”

ตัวอย่าง “ เมื่อกูขึ้นใหญ่ได้สิบเก้าเข้า ขุนสามชนเจ้าเมืองฉอดมาท่าเมืองตาก พ่อกูไปรบขุนสามชนหัวช้าย ขุนสามชนขับม้าหัวขวา ขุนสามชนเกลื่อนเข้าไพร่ฟ้าหน้าใส

---

[12] ชวลิต สุนทรานนท์, วิพิธทัศนา ชุด ระบำ รำ ฟ้อน. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทภูมิพับลิซซิ่ง, 2551), หน้า 31.

[13] สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, การละครไทย. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2543), หน้า 145-146.

พ่อกูหนีญญ่ายพ่ายจะแจ กูบ่หนี กูขี่ช้างเนกพล กูขับเข้าก่อนพ่อกู กูต่อช้างด้วยขุนสามชน ตนกูพุ่งช้างขุนสามชนตัวชื่อมาศเมืองแพ้ ขุนสามชนพ่ายหนี พ่อกูจึงขึ้นชื่อกู ชื่อพระรามคำแหง[14]

2.4.2.1.2 ตรวจพลในการแสดง

จากความเป็นจริงในสังคมไทย การทำสงครามทุกครั้งก่อนที่จะเข้ารบกับข้าศึก จะต้องมีการตรวจตราดูความพร้อมของกองทัพ เพราะหากขาดความพร้อมย่อมนำความพ่ายแพ้มาสู่กองทัพได้ ซึ่งในการแสดงก็จะยึดหลักปฏิบัติเช่นเดียวกัน ทั้งการแสดงโขนและละครที่มีเรื่องราวกล่าวถึงการยกทัพ ก็จะต้องมีการรำตรวจพลอยู่เสมอ ซึ่งการลอกเลียนแบบจากความเป็นจริงในสังคมไทยนั่นเอง

การรำตรวจพลโดยทั่วไปจะไม่มีบทร้อง แต่เป็นการรำเข้ากับจังหวะเพลง ซึ่งเพลงที่ใช้ในการรำตรวจพลจะเป็นเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่ง

ในระยะต่อมาเมื่อมีการรำตรวจพลในการแสดงที่ต้องการบ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร จึงมีการนำเพลงออกสำเนียงตามตัวละครนั้นๆ มาใช้แสดง เรียกว่า เพลงกราวออกภาษา เช่น กราวลาว กราวเขมร ซึ่งเป็นการใช้จังหวะหน้าทับเหมือนเพลงกราวนอก แต่จะเปลี่ยนทำนองเพลงออกสำเนียงตามเชื้อชาติของตัวเอกที่ออกมารำตรวจพล และกำหนดชื่อเรียกต่างออกไป

การรำตรวจพลเป็นการรำที่แสดงให้เห็นฝีมือและความชำนาญของผู้แสดง โดยใช้อาวุธประกอบการรำให้เข้ากับทำนองเพลง[15]

2.5 อิทธิพลต่างประเทศในการละครและนาฏยศิลป์

จากอดีตถึงปัจจุบันอิทธิพลต่างประเทศในรูปแบบต่างๆ เช่น ด้านวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเป็นอยู่ วรรณคดีการละครและนาฏยศิลป์ ฯลฯ ล้วนมีอิทธิพลอย่างยิ่งในชนชาติไทย โดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรมในปัจจุบันที่สนองตอบความต้องการได้อย่างดียิ่ง การนำศิลปวัฒนธรรมที่ดีงามมาผสมผสานและเกิดเป็นศิลปวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ที่โดดเด่นและสวยงามเป็นที่ชื่นชมและชื่นชอบของคนในชาติ อิทธิพลวรรณคดีที่ไทยรับมาจากวรรณคดีต่างชาติ เช่น วรรณคดีจีนเรื่อง สามก๊ก วรรณคดีอินเดียเรื่อง รามายณะ วรรณดีชวาเรื่อง อิเหนา เป็นต้น

2.5.1 อิทธิพลวรรณคดีชวา

อิทธิพลทางวรรณคดีการละครที่ปรากฏในลักษณะของรูปแบบการแต่งกาย โครงเรื่อง ปรัชญาความคิด ตัวละคร และจินตนาการ

สมัยกรุงศรีอยุธยา ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีพระธิดาทรงพระนามว่าเจ้าฟ้าหญิงกุณฑลและเจ้าฟ้าหญิงมงกุฎ เจ้าฟ้าหญิงทั้งสองมีข้าหลวงเป็นหญิงชาวมลายู ข้าหลวงคนนี้ได้เล่านิทานเรื่องอิเหนาถวาย เจ้าฟ้าหญิงทั้งสองพอพระทัยมาก จึงทรงแต่งเป็นละครขึ้น เจ้าฟ้าหญิงกุณฑลทรงพระนิพนธ์เรื่องดาหลัง เจ้าฟ้าหญิงมงกุฎทรงพระนิพนธ์เรื่องอิเหนา วรรณคดี

---

[14] เปลื้อง ณ นคร, ประวัติวรรณคดีไทย. (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2545), หน้า 29.

[15] ขวัญใจ คงถาวร, การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา. (วิทยานิพนธ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย, พ.ศ. 2548), หน้า 73.

ทั้งสองเรื่องนี้คือ นิทานปันหยี ซึ่งเป็นวรรณคดีสำคัญของชวา แต่งขึ้นเพื่อแสดงพระเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ชวาองค์หนึ่ง ผู้เป็นนักรบและนักปกครอง นอกจากเป็นวรรณคดียอดนิยมแล้ว ละครและหนังของชวาก็ชอบแสดงเรื่องอิเหนามาก ละครชวาเรียกว่า “โตเปง” ตัวละครสวมหน้ากากในการแสดงคล้ายโขนของไทย ส่วนการเชิดหนังเรียกว่า “วายังกุลิต” การแสดงทั้งสองชนิดต้องมีคนพากย์เรียกว่า “ดาหลัง”

การรับนิทานปันหยีมาเป็นวรรณคดีไทยนั้นมี 2 สำนวน สมเด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยลาภพฤฒิยากร ทรงศึกษาเปรียบเทียบอิเหนาของไทยกับนิทานปันหยีของชวา และทรงสรุปว่า ดาหลังมีส่วนคล้ายคลึงกับปันหยี สะมิรัง ส่วนอิเหนาคล้านคลึงกับอิเหนาฉบับอารีนครามาก

เรื่องอิเหนานี้ไทยรับมาจากมลายูอีกทอดหนึ่ง การรับวรรณคดีชวาเข้ามาก็เช่นเดียวกันกับการรับวรรณคดีจากต่างประเทศทั่วๆไป คือ นำมาแต่เค้าโครงเรื่องมาดัดแปลงแต่งเป็นรรณคดีตามสรนิยมของคนไทย วรรณคดีของไทยผิดจากวรรณคดีตะวันตกในข้อที่ไม่ค่อยตั้งปัญหา การดำเนินเรื่องเป็นไปในทำนองเล่านิทาน ซึ่งพฤติกรรมธรรมชาติของชุมชนตั้งแต่เริ่มมีวัฒนธรรมมาทีเดียว[16]

2.5.2 อิทธิพลวรรณคดีตะวันตก

อิทธิพลตะวันตกปรากฏให้เห็นชัดเจนในบทละครไทย 2 ประการคือ

- รูปแบบการละคร รูปแบบละครไทย เดิมเรียกว่า “ละคร” ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อิทธิพลจากตะวันตก คือ ละครพูด ละครร้อง ละครสังคีต และละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งมีศิลปะการแสดงที่แตกต่างกันออกไป จึงได้บัญญัติเพื่อเรียกละครไทยที่มีมาแต่เดิม คือ ละครนอก ละครใน ละครชาตรี ที่ดำเนินเรื่องด้วยศิลปะของการร่ายรำว่า “ละครรำ”

อิทธิพลตะวันตกทำให้รูปแบบการละครและบทละครของไทยเปลี่ยนแปลงไป 2 ประการคือ

1. ละครซึ่งปรับปรุงจากละครของเดิม ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา การรับอิทธิพลทางด้านการละครจากตะวันตก ทำให้ละครรำแบบไทยเดิมเสื่อมความนิยมลง เพราะผู้ดูมักจะมีความรู้สึกว่าท่ารำซ้ำซาก เรื่องซ้ายืดยาดขาดความสมจริงสมจัง และเต็มไปด้วยจินตนาการที่ไม่น่าเชื่อ จึงมีผู้ปรับปรุงละครรำแบบไทยเดิมนั้นให้ทันสมัยขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมของยุคสมัย จึงเกิดละครชนิดใหม่ขึ้นโดยได้แนวคิดจากการแสดงโอเปร่า (Opera) ของตะวันตก นั้นเอง

2. ละครที่นำแบบอย่างมาจากตะวันตก ละครที่นำแบบอย่างมาจากละครตะวันตกตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มี 3 ประเภทใหญ่ ได้แก่ ละครพูด ละครร้อง ละครสังคีต

- ปรัชญาการละคร ละครไทยสมัยโบราณเป็นมหรสพบันเทิงที่ผ่อนคลายอารมณ์ จึงเน้นที่ลีลาท่ารำที่งดงาม ฉากและเครื่องแต่งตัวที่วิจิตรตระการตา และเครื่องแต่งกายที่วูบวาบแวววาว เนื้อเรื่องประกอบไปด้วยบทชมโฉมตัวละคร บทชมความงามของสถานที่ ปราสาทราชวัง

---

[16] สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, การละครไทย. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2543), หน้า 33-49.

คนดูจะชื่นชมกับบทบาทของตัวละครที่มีบุญญาบารมี อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ เพลิดเพลินด้วยฉากระบำรำฟ้อน บทบาทตลกขบขัน รวมทั้งจะปลื้มปิติในเหตุการณ์ที่จบลงด้วยดี เช่น การขจัดอุปสรรคหมดสิ้นไป การอภิเษกสมรส การครองราชสมบัติ อันเป็นการแสดงความสมบูรณ์ในชีวิต นอกจากนี้ ละครไทยมักแสดงความคิดในเชิงอุดมคติ คือ แสดงความเป็นเลิศในด้านความงาม ความประพฤติ และแนวคิดที่ว่าความดีย่อมชนะความชั่ว[17]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า 58-60.

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาองค์ประกอบการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบการแสดง เทคนิคลีลา และกระบวนท่ารำของการแสดงประเภทต่างๆ เช่น ระบำ ในการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์, รำเดี่ยว ในการแสดงชุดปันหยีแต่งตัว และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ในการแสดงชุดพลายยงตรวจพล ซึ่งมีรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน โดยผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง คำบอกเล่า การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ สื่อนวัตกรรม และวีดีทัศน์การแสดง โดยการศึกษาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

3.1 แหล่งข้อมูล
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.3 การตรวจสอบข้อมูล
3.4 การจัดลำดับและรวบรวมข้อมูล
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.6 แผนดำเนินการวิจัย
3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อขอคำแนะนำและปรับปรุงเสนอผลการวิจัย

3.1 แหล่งข้อมูล

การศึกษาแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้วิจัยได้มุ่งศึกษาข้อมูลจากตำราเอกสารวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งค้นคว้าข้อมูลดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- หออัครศิลปิน
- ศูนย์วิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการต่างๆที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลดังกล่าว โดยใช้วิธีการดังนี้

3.2.1 การอ้างอิงเอกสาร

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการสืบค้นข้อมูลที่ปรากฏในรูปแบบลักษณะของการเขียน การพิมพ์ โดยเน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เป็นเอกสารด้านประวัติความเป็นมาของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ด้านการแสดงและการออกแบบนาฏยศิลป์ไทย โดยรวบรวมเอกสารข้อมูลต่างๆซึ่งได้แก่ ตำราทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และผลงานการวิจัย รวมถึงเอกสารอื่นๆที่เกี่ยวข้อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เอกสารตำราทางวิชาการ หมายถึง หนังสือ ตำรา หรือเอกสารทางวิชาการที่มีการเขียนและมีการบันทึกเผยแพร่ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมจากแหล่งข้อมูลต่างๆที่มีประโยชน์ต่องานวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. คณาจารย์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร:นวสาส์นการพิมพ์, 2551.

2. ฉันทนา เอี่ยมสกุล. นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ “จินตนาการ”. การวิจัยเรื่องไทยศึกษาในงานประชุมนานาชาติ ไทยศึกษา ครั้งที่ 10 เพื่อการเฉลิมฉลองเนื่องในวโรกาศพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงเจริญพระชนมายุครบ 80 พรรษา ปี พ.ศ. 2550มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

3. ฉันทนา เอี่ยมสกุล.ศิลปะการออกแบบท่ารำ “นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์”. กรุงเทพมหานคร:บพิธการพิมพ์, 2554.

4. ไพโรจน์ ทองคำสุก.วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย คุณครูเฉลย ศุขะวนิช.กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2525.

5. สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

6. เอนก นาวิกมูล.การแต่งกายสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2547.

งานวิจัย/วิทยานิพนธ์ หมายถึง งานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่เป็นรูปเล่มสมบูรณ์ มีการรายงานผลการศึกษาวิจัย และจัดตีพิมพ์เผยแพร่ โดยผู้วิจัยได้ศึกษา เกี่ยวกับการจัดเรียงข้อมูลแนวทางการเขียน และองค์ประกอบอื่นๆที่สำคัญสอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้ ได้แก่

1. ขวัญใจ คงถาวร. การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาวิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาสืบทอดนาฏศิลป์สู่กรมศิลปากร:โดยรจนา สุนทรานนท์ วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชา

นาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีข้อมูลที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3. นารายณ์สิบปาง: บทบาทลีลา และกระบวนท่ารำของพระนารายณ์ในการแสดงเบิกโรง โดยนายประสิทธิ์ ตึกขาว วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาแนวทางการวิเคราะห์และหลักการเขียนวิทยานิพนธ์

4. วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน: โดยชวลิต สุนทรานนท์ งานวิจัยกรมศิลปากร โดยสำนักการสังคีต มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3.2.2. สัมภาษณ์/สนทนา

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์/สนทนา ด้วยวิธีการบันทึกเสียงลงเครื่องบันทึกเสียงและการจดบันทึกควบคู่กันไป เพื่อเป็นข้อมูลอ้างอิงในการวิจัย โดยการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ (formal interview) คือการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (informal interview) โดยแบ่งกลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์และคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ดังนี้

ผู้ให้การสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละครพระ) ปี พ.ศ.2533 ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. การคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทย
2. แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง
3. วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์
4. รูปแบบการแสดง
5. เพลงร้องและดนตรี
6. การคัดเลือกผู้แสดง
7. เครื่องแต่งกาย
8. เทคนิคในการออกแบบลีลาท่ารำ
9. การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
10. เทคนิคในการแสดง
11. อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

ผู้ให้การสัมภาษณ์ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญพิเศษทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

เรื่อง ความสามารถในการสร้างสรรค์การแสดงของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. ผลงานการสร้างสรรค์ของอาจารย์สุวรรณี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชลานุเคราะห์

2. รูปแบบการแสดงและผลงานชุดต่างๆของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผู้ให้การสัมภาษณ์ มรว.อรฉัตร ซองทอง ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุกิจบัณฑิตย์

เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. กลวิธีในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

2. ระยะเวลาในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3. กลวิธีในการถ่ายทอดท่ารำลีลาท่ารำของตัวละครของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผู้ให้การสัมภาษณ์ อาจารย์สมาน น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางค์ไทย.

เรื่อง ดนตรีและทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบชุดการแสดงของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. รูปแบบลักษณะดนตรีและทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงประเภทต่างๆ

ผู้ให้การสัมภาษณ์ คุณนัมพร วัชรพล

เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. กลวิธีในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

2. ระยะเวลาในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผู้ให้การสัมภาษณ์ อาจารย์สุชีรา อินทโชติ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

หัวข้อในการสัมภาษณ์

1. เทคนิคในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. ระยะเวลาในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3. เทคนิคในการถ่ายทอดท่ารำลีลาท่ารำของตัวละครของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3.2.3 การสังเกตการณ์

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลการวิจัยเรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เพื่อเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ โดยผู้วิจัยได้เป็นผู้สังเกตด้วยตัวเอง แบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วมดังนี้

1. <u>การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม</u> โดยศึกษาจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ โดยใช้หลักในการสังเกตการณ์ดังนี้

- รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ จากอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์
- ศึกษาบทบาทตัวละครและวิธีการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์
- ศึกษาและปฏิบัติเทคนิค ลีลาการรำจากการถ่ายทอดกระบวนท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์
- ฝึกการใช้อารมณ์ในการแสดง
- ฝึกซ้อมจนเกิดความแม่นยำในจังหวะและกระบวนท่ารำ

2. <u>การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม</u> โดยการศึกษาและสังเกตรูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดงและหลักการแสดง ตลอดจนลีลาในกระบวนท่ารำจากการชมการแสดงบนเวทีในโอกาสต่างๆรวมถึงการชมวีดีทัศน์การแสดงจากครูผู้ถ่ายทอดและนาฏยศิลปินท่านอื่นๆ โดยใช้หลักการสังเกตดังนี้

- รูปแบบการแสดงประเภทระบำ,รำเดี่ยว และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน
- กลวิธีลีลาในการรำประเภทระบำ,รำเดี่ยว และการรำเป็นชุดเป็นตอน
- การใช้อารมณ์ในการแสดง
- การแต่งกายประกอบการแสดง
- องค์ประกอบของการแสดง เช่น ฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง
- เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดง

3.3 การตรวจสอบข้อมูล

การวิจัยเรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีการบันทึกข้อมูลที่เป็นหลักฐานเกี่ยวกับการวิจัยค่อนข้างน้อย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความถูกต้องแม่นยำ ผู้วิจัยจึงได้มีการตรวจสอบข้อมูลในแต่ละด้านดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อมูลด้านทฤษฎี ผู้วิจัยได้ตรวจสอบข้อมูลต่างๆ โดยการอ่าน แล้วสรุปตามเนื้อหา การสัมภาษณ์อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีและนาฏยศิลป์ไทย รวมทั้งการพิสูจน์อักษรด้วยตัวผู้วิจัยเองและอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากการสังกต จดบันทึกกระบวนท่ารำ ถ่ายภาพนิ่งและถ่ายวีดีทัศน์ แล้วตรวจสอบกระบวนท่ารำที่บันทึกกับอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

3.4 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล

การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลในการวิจัยเรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ นี้ ผู้วิจัยได้จัดเรียงลำดับข้อมูลที่ศึกษาวิเคราะห์ องค์ความรู้ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องในการวิจัย ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

การจัดลำดับและเรียบยเรียงข้อมูล ตามความสำคัญของเนื้อหาและการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลในการวิจัยตามลำดับความสำคัญดังนี้

ประวัติการแสดง
แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย
แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง
วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์
รูปแบบการแสดง
องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง
วิเคราะห์ข้อมูล

การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลตามหัวข้อ ผู้วิจัยได้จัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูลตามลำดับหัวข้อ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 7 บท ซึ่งสามารถสรุปการเรียบเรียงตามลำดับดังนี้

บทที่ 1 บทนำ
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย
1.3 ขอบเขตของการวิจัย
1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
2.1 รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของนาฏยศิลปิน
2.2 หลักการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ
2.3 จารีตทางนาฏศิลป์ไทย
2.4 รูปแบบการแสดง
2.5 อิทธิพลต่างประเทศในการละครและนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
3.1 แหล่งข้อมูล
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.3 การตรวจสอบข้อมูล
3.4 การจัดลำดับและเรียบเรียงข้อมูล
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.6 แผนการดำเนินการวิจัย
3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษา
3.8 เสนอผลการวิจัย

บทที่ 4 ประวัติและผลงานอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533
4.1 ประวัติส่วนตัว
4.2 ประวัติการศึกษา
4.3 ประวัติการทำงาน
4.4 ประวัติผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย
4.5 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง
4.6 ผลงานการแสดงท่ารำภาพถ่ายประกอบหนังสือที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์และบทความทางวิชาการ
4.7 การถ่ายทอดท่ารำและการบริการสังคม
4.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

บทที่ 5 แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533
5.1 การแสดงระบำชุดรัตนโกสินทร์
5.1.1 ประวัติระบำรัตนโกสินทร์
5.1.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์
5.1.3 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์
5.1.4 วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ระบำรัตนโกสินทร์
5.1.5 รูปแบบการแสดง
5.1.6 เพลงร้องและดนตรี
5.1.7 ผู้แสดง
5.1.8 เครื่องแต่งกาย
5.1.9 ท่ารำ
5.1.10 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.11 กลวิธีในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์
5.2 การแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.1 ประวัติรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.2 ประวัติตัวละคร
5.2.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.5 วัตถุประสงค์ประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว
5.2.6 รูปแบบการแสดง
5.2.7 เพลงร้องและดนตรี
5.2.8 ผู้แสดง
5.2.9 เครื่องแต่งกาย
5.2.10 ท่ารำ
5.2.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
5.2.12 กลวิธีในการรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
5.3 การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล
5.3.1 ประวัติการแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.2 ประวัติตัวละคร
5.3.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.5 วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล
5.3.6 รูปแบบการแสดง
5.3.7 เพลงร้องและดนตรี
5.3.8 ผู้แสดง
5.3.9 เครื่องแต่งกาย
5.3.10 ท่ารำ
5.2.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
5.3.12 กลวิธีในการออกแบบท่ารำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

บทที่ 6 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533
6.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทระบำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.1.1 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง
6.1.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง
6.1.3 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสิน
6.1.4 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุดระบำรัตนโกสินทร์
6.1.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำชุดระบำรัตนโกสินทร์
6.1.6 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
6.2 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
6.2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
6.2.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง
6.2.3 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
6.2.4 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
6.2.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
6.2.6 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
6.3 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล
6.3.1 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง
6.3.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง
6.3.3 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล
6.3.4 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล
6.3.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดพลายยงตรวจพล
6.3.6 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว
6.4 สรุป ผลการวิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

บทที่ 7 สรุปและข้อเสนอแนะ
สรุปผล
ข้อเสนอแนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.5 นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบ แล้วรับฟังข้อเสนอแนะ เพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขจนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยใช้วิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ในการนำเสนอผลการวิจัยเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ศึกษาเอกสาร ตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา ด้านประวัติ ด้านความหมาย ความสำคัญ บทบาท ตลอดจนองค์ประกอบในการแสดงแต่ละประเภท

การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม มีกระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิตามกลุ่มเกณฑ์ต่างๆ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม โดยรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทย ตลอดจนองค์ประกอบต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

การจัดลำดับหมวดหมู่และแปรความหมายข้อมูล การจัดลำดับข้อมูลและแปรความหมายข้อมูล ใช้วิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์และแผนการวิจัย โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์และสรุปผลเป็นงานวิจัย ซึ่งสามารถแบ่งเนื้อหาออกเป็น 7 บท ตามลำดับ

3.6 แผนดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีกำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยตั้งแต่เดือนมิถุนายน 2555-เดือนมีนาคม 2557 รวมระยะเวลาทั้งสิ้น 2 ปี โดยมีรายละเอียดของแผนดำเนินการวิจัยดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 1 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

แผนขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย	ปีการศึกษา																					
	พ.ศ. 2555							พ.ศ. 2556												พ.ศ. 2557		
	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.
1.เลือกและกำหนดหัวข้อวิทยานิพนธ์	←	—	—	—	→																	
2. ศึกษาเอกสาร บทความ หนังสือ และงานวิจัย	←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→						
3.เก็บข้อมูลและรวบรวมข้อมูลภาคสนาม						←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→						
4. เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่1						←	—	→														
5. เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่ 2									←	—	—	—	→									
6.เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่ 3									←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→			
7.เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่4									←	—	—	—	—	—	—	→						
8. เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่5									←	—	—	—	—	—	—	—	—	→				
9. เก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล และจัดทำบทที่ 6-7																			←	—	→	
10. นำเสนอการสอบวิทยานิพนธ์เล่มสมบูรณ์																					←	→

3.7 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

การวิจัยเรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ศาสตราภิชาน อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก โดยท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านวิชาการและเชี่ยวชาญด้านการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ท่านได้ให้คำปรึกษาและคอยแนะนำในการดำเนินการวิจัย โดยเริ่มจากการดำเนินการปรึกษาหัวข้อวิทยานิพนธ์ตลอดจนให้คำแนะนำในเนื้อหาในแต่ละบทและแนะนำแนวทางในการดำเนินการเขียน ซึ่งผู้วิจัยได้นำคำแนะนำต่างๆมาใช้เพื่อเป็นแนวทางในการจัดทำงานวิจัย และดำเนินการปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำ โดยท่านคอยตรวจสอบข้อมูลอย่างละเอียดทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์ โดยมีรายละเอียดการพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

ตารางที่ 2 การพบอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

ครั้งที่	วัน/เดือน/ปี	รายละเอียด
1.	21 พฤศจิกายน 2555	ปรึกษาหัวข้อและแนวทางในการวิจัย สรุปผลและแบ่งขอบเขตในการศึกษา
2.	6 ธันวาคม 2555	นำเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์ และส่งบทที่ 1 บทที่ 2 และบทที่ 3 เพื่อให้อาจารย์ที่ปรึกษาตรวจ ซักถาม แนะนำ และนำมาปรับปรุงแก้ไข
3.	24 มกราคม 2555	ส่งบทที่ 1 และบทที่ 3 อีกครั้งเพื่อรับคำแนะนำแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
4.	14 กุมภาพันธ์ 2555	ส่งบทที่ 4 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำการเรียงลำดับหัวข้อภายในบทที่ 4 แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
5.	28 กุมภาพันธ์ 2555	ส่งบทที่ 4 อีกครั้งให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
6.	11 มิถุนายน 2555	ส่งบทที่ 4 อีกครั้งให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำแล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
7.	25 มิถุนายน 2555	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำเรื่องการเรียงลำดับหัวข้อต่างๆ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
8.	31 กรกฎาคม 2555	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำปรับเพิ่มประเด็นภายในบทให้ละเอียดชัดเจนมากขึ้น แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
9.	13 สิงหาคม 2555	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำปรับเพิ่มประเด็นภายในบทให้ละเอียดมากขึ้น แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
10.	27 สิงหาคม 2555	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข

ครั้งที่	วัน/เดือน/ปี	รายละเอียด
11.	17 กันยายน 2555	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
12.	8 กุมภาพันธ์ 2556	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
13.	1 กุมภาพันธ์ 2556	ส่งบทที่ 5 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำ แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
14.	22 กุมภาพันธ์ 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำปรับประเด็นภายในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล
15.	13 กรกฎาคม 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
16.	27 กรกฎาคม 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
17.	10 สิงหาคม 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
18.	24 สิงหาคม 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
19.	8 กันยายน 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
20.	22 กันยายน 2556	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
21.	27 มกราคม 2557	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข (ทางอินเตอร์เน็ต)
22.	1 กุมภาพันธ์ 2557	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข (ทางอินเตอร์เน็ต)
23.	10 กุมภาพันธ์ 2557	ส่งบทที่ 6 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการวิเคราะห์ข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข (ทางอินเตอร์เน็ต)
24.	7 มีนาคม 2557	ส่งบทที่ 7 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการสรุปข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข
25.	12 มีนาคม 2557	ส่งบทที่ 7 ให้อาจารย์ตรวจสอบ รับคำแนะนำในหัวข้อการสรุปข้อมูล แล้วนำมาปรับปรุงแก้ไข

3.8 เสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทั้งในด้านทฤษฎีและปฏิบัติ แล้วรวบรวมข้อมูลทั้งหมดนำมาศึกษาวิเคราะห์และสรุปในรูปแบบวิจัยเชิงคุณภาพโดยผ่านกระบวนการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลตลอดจนการรับคำแนะนำ การตรวจสอบข้อมูลจากรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ โดยมีการนำเสนอผลงานการวิจัย 3 รูปแบบ ดังนี้

1. การนำเสนอในรูปแบบเอกสาร

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องในงานวิจัยและผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล จัดทำเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ตามหลักการและวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การนำเสนอในรูปแบบสื่อเทคโนโลยี

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาสรุป เรียงลำดับหัวข้อความสำคัญของเนื้อหา มีคำอธิบายและภาพบรรยายประกอบการนำเสนอในการสอบวิทยานิพนธ์ตามลำดับขั้นตอน ซึ่งผู้วิจัยได้จัดทำสื่อการนำเสนอผ่านโปรแกรม Power point

3. การนำเสนอในรูปแบบการบรรยาย

ผู้วิจัยได้นำหัวข้อทั้งหมดจากการวิจัยมาสรุปผล แล้วจึงบรรยายพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามลำดับหัวข้อและวัตถุประสงค์ของการวิจัย พร้อมกับสรุปผลการวิจัยต่อประธานหลักสูตรและคณะกรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
ประวัติและผลงานอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

4.1 ประวัติส่วนตัว

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ.2469 ตรงกับวันเสาร์ แรม 15 ค่ำ เดือน 6 ปีขาล อัฐจุลศักราช 1288 จ.ศ 145 ค.ศ. 1926 อธิกมาส ปรกติสุรทิน ณ บ้านสวนใน คลองบางกรวย อำเภอ บางกรวย จังหวัดนนทบุรี มีพี่น้องร่วมบิดา 4 คน คือ

1. สุมาลี
2. สุมาลัย
3. สุวรรณ (สุวรรณี)
4. สุนทร

ต่อมาบิดามารดาได้ย้ายบ้านพักไปอยู่บ้านพักนายทหาร ในกรมทหารราบที่ 7 บางซื่อ (ร. พัน 7) กรุงเทพมหานคร ต่อมาชื่อสุวรรณีนั้นเปลี่ยนเมื่อสมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามเป็นนายกรัฐมนตรี ยึดถือรัฐนิยม หัวใจสร้างชาติ ผู้ใหญ่ในราชการเห็นว่า สุวรรณดูเป็นชื่อผู้ชาย จึงเปลี่ยนมาเป็นสุวรรณีตั้งแต่บัดนั้น สำหรับชีวิตครอบครัวนั้น อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้สมรสกับนายชลหมู่ ชลานุเคราะห์ (ถึงแก่กรรม) บุตร นาวาเอกพระยาชลธารพินิจจัย (มุ้ยชลานุเคราะห์) กับคุณหญิงชลธาร พินิจจัย (เชื้อ ชลานุเคราะห์) มีบุตรด้วยกัน 2 คน คือ นายชลธาร ชลานุเคราะห์ และนายวินิจจัย ชลานุเคราะห์ โดยพักอาศัยอยู่ที่บ้านธารทอง เลขที่ 21/2 ซอยวัดประดิษฐาราม ถนนอิสรภาพ แขวงเจริญพาสน์ เขตบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร 10600 โทรศัพท์ 02-4663176

4.2 ประวัติการศึกษา

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เข้าสู่วงการนาฏศิลป์ตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ได้ติดตามคุณมณฑา (น้องภรรยา นายพันตรี เจียม ผู้บังคับบัญชาของบิดา) ไปชมการฝึกละครหลวงที่ท้ายวัง โรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบในปัจจุบัน นางสาวมณฑาเป็นตัวละครหลวงได้ฝากให้ท่านฝึกรำร่วมกับละครหลวงรุ่นเล็ก เป็นตัวนางเพราะมีรูปร่างบอบบาง มีนางวิไล และนางจาด เป็นผู้ฝึกสอนเบื้องต้น ละครหลวงนี้เป็นของรัชกาลที่ 7 รุ่นสุดท้าย ฝึกได้ไม่นานมีการยุบปรับเปลี่ยนการบริหารกรมศิลปากรออก ประกาศไม่รับสมัครละครรุ่นจิ๋ว ท่านจึงพ้นสภาพการเป็นละครรุ่นเด็ก นับว่าท่านเป็นรุ่นสุดท้ายที่เข้าเรียนละครหลวงละครหลวงท้ายวัง ท่านจึงกลับมาอยู่บ้านและเรียนโรงเรียนราษฎร์สามัคคีศึกษาใกล้ๆบ้านพัก หลังจากนั้นท่านจึงเข้าเรียนต่อที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์กรมศิลปากร ได้เข้าหัดรำหมู่เป็นตัวนางอยู่4 ปี โดยมีคุณครูผู้ใหญ่ที่หมุนเวียนกันมาถ่ายทอดความรู้ให้แก่ศิษย์จำนวนมาก ประกอบด้วย

1. คุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)
2. หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)
3. คุณครูลมุล ยมะคุปต์
4. คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์
5. คุณครูหุ่น ปัญญาพล
6. คุณครูน้อม ปัญจกิจ
7. คุณครูเกษร

คุณครูทั้ง 7 ท่านนี้ ใช้วิธีการถ่ายทอดท่ารำแบบโบราณที่เต็มไปด้วยกฎเกณฑ์ ระเบียบ แบบแผน โดยเฉพาะมุ่งความเป็นเลิศในกระบวนท่ารำเป็นสำคัญ ต่อมาอาจารย์สุวรรณีถึงวัยที่จะสามารถรำละครออกงานได้ ประกอบกับคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านเห็นว่าอาจารย์สุวรรณีมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไป คือ สูงโปร่งขึ้นจึงย้ายอาจารย์สุวรรณี มาฝึกหัดในกลุ่มละครพระ และเป็นผู้จับท่าและลีลาให้อาจารย์สุวรรณีมีทั้งกระบวนท่ารำและลีลาที่สวยงามยิ่งขึ้น ซึ่งนับเป็นพระคุณและความกรุณาอันสูงสุดในชีวิตที่ไม่อาจลืมพระคุณ คุณครูลมุลได้เลยในชาตินี้ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้มีโอกาสรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำต่างๆจากบรรดาศิลปินชั้นครูที่มีความสามารถเป็นเลิศ ดังตารางที่ 3 ดังนี้

ตารางที่ 3 ตารางการรับการถ่ายทอดท่ารำจากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ลำดับที่	เพลง	ผู้ถ่ายทอด
1.	เพลงช้า เพลงเร็ว	ครูวิไล สิงหะพันธ์ ครูจาด (ขาว) (ละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว), ครูศุภลักษณ์ (ต่วน) ภัทรนาวิก (หม่อมครู), ครูมัลลี คงประภัศร์ (ย่าหมัน), ครูลมุล ยมะคุปต์
2.	เพลงเชิด เสมอ เพลงเหาะ เพลงโคมเวียน เพลงตระนิมิตร เพลงตระบองกัน เพลงชำนาญ เพลงสาธุการ เพลงตระนารายณ์ เพลงตระบรรทมไพร	ครูศุภลักษณ์ (ต่วน) ภัทรนาวิก (หม่อมครู), ครูมัลลี คงประภัศร์ (ย่าหมัน), ครูลมุล ยมะคุปต์
3.	เพลงตระเชิญ	ครูลมุล ยมะคุปต์, ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
4.	เพลงตระสันนิบาต	ครูลมุล ยมะคุปต์, ครูเฉลย ศุขะวณิช
5.	เพลงกลม เพลงรัวสามลา เพลงคุกพาทย์ เพลงโลม-ตระนอน เพลงเสมอสามลา เพลงเสมอลาว เพลงเสมอมอญ เพลงเสมอพม่า เพลงเสมอแขก เพลงเสมอฝรั่ง รำปะเลง รำกิ่งไม้เงินทอง รำกริชสะระหม่า รำกริชสุหรานากง รำกริชมลายูสะระหม่าแขก	ครูลมุล ยมะคุปต์

ลำดับที่	เพลง	ผู้ถ่ายทอด
	รำกระบี่ รำทวน รำหอกซัด รำฝรั่งคู่ รำลงสรงโทน (ปันหยี) รำลงสรงสุหร่าย (อิเหนา) รำลงสรงมอญ (พระสังข์) รำสรงลาว (พระลอ) รำลงสรงปี่พาทย์ (พระลอ)	
6.	เพลงกลมเงาะ	ครูลมุล ยมะคุปต์
7.	เพลงบาทสกุณี เพลงเสมอเถร เพลงเชิดฉาน เพลงรุกล้น เพลงเสมอข้ามสมุทร	หลวงวิลาศวงงาม
8.	เพลงพรามณ์เข้า เพลงพรามณ์ออก เพลงเสมอเข้าเฝ้า เพลงเสมอพรามณ์ เพลงดำเนินพรามณ์ เพลงศรประจัญ เพลงกราวนางยักษ์	ครูอร่าม อินทรณัฐ
9.	เพลงเชดฉิ่งศรทนง	หลวงวิลาศวงงาม, ครูลมุล ยมะคุปต์
10.	เพลงเชิดฉิ่งศรทนง	หลวงวิลาศวงงาม, ครูลมุล ยมะคุปต์
11.	เพลงเชิดแงตัดดอกไม้ฉายกริช	ครูลมุล ยมะคุปต์, ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
12.	เพลงเชิดฉิ่งจับม้า	ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ สำเร็จการศึกษาจากชั้น มัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนสังคีตศิลปะ (นาฏดุริยางค์-วิทยาลัยนาฏศิลป์) ของกรมศิลปากรเมื่อปี พ.ศ.2485 ได้เป็นนักเรียนฝึกสอนโรงเรียนสังคีตศิลป์ เป็นเวลา 2 ปี แล้วจึงรับการบรรจุเป็นข้าราชการกรมศิลปากร แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ.2487 ในตำแหน่งศิลปินจัตวา อันดับ 3

4.3 ประวัติการทำงาน

เมื่ออาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สำเร็จการศึกษาขั้นสูงสุด (ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6) อายุ 18 ปี ได้รับบรรจุเข้าเป็นข้าราชการชั้นจัตวา ในสังกัดกรมศิลปากร การรับราชการในฐานศิลปินของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในสังกัดกองการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งได้เลื่อนขึ้นมาเป็นถึงศิลปินเอก หลังจากที่ท่านได้ลาออกจากราชการใน วันที่ 29 ก.พ. ปี พ.ศ 2529 ท่านอุทิตตนเป็นอาจารย์สอนตามสถานศึกษาต่างๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัย ราชภัฏบ้านสมเด็จมหาวิทยาลัยธุกิจบัณฑิต มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์ โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ และเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย คอยให้คำปรึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยแก่ผู้ที่มีความสนใจด้านนาฏศิลป์ไทย

4.4 ประวัติผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย

เมื่อครั้งนายธนิตอยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้กำหนดนโยบายการฟื้นฟูและปรับปรุงการแสดงโขน ละครของกรมศิลปากรอย่างจริงจัง โดยได้ร่วมกับหลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) จัดการแสดงประจำ ณ โรงละครของกรมศิลปากร (ตั้งอยู่ข้างพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่งถูกไฟไหม้ไปแล้วเมื่อวันที่ 9 พฤศจิกายน พ.ศ. 2505) อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงมีโอกาสได้แสดงละครเป็นประจำ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มักได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกในละครเรื่องต่างๆ มากมาย ดังนี้

4.4.1 ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในประเทศไทยดังแสดงให้เห็นใน ตารางที่ 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในประเทศไทย

ลำดับที่	ปี พ.ศ. ที่แสดง	เรื่องที่แสดง	ตอนที่แสดง	แสดงเป็น
1.	พ.ศ. 2490	ละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา	อิเหนาชมดง	อิเหนา
		ละครเรื่อง สาวิตรี	แสดงทั้งเรื่อง	พระสัตยวาน
2.	พ.ศ. 2491	ละครเรื่อง สาวิตรี	แสดงทั้งเรื่อง	พระสัตยวาน
		ละครพันทาง เรื่อง พระลอ	พระลอตามไก่	พระลอ
		ละครเรื่อง อุณรุฑ	**	เทพบุตร
3.	พ.ศ. 2492	ละคร เรื่อง ไกรทอง	ไกรทองอาสา	ไกรทอง
		ละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน	พระไวยแตกทัพ	จหมื่นไวยวรนาถ
4.	พ.ศ. 2493	ละครใน เรื่อง อิเหนา	ประสันตาต่อนก	ปันหยี
		ละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน	พระไวยแตกทัพ	จหมื่นไวยวรนาถ
5.	พ.ศ. 2494	ละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์	สุวรรณหงส์ถูกหอก,ชมถ้ำ	สุวรรณหงส์
6.	พ.ศ. 2495	ละคร เรื่องพระอภัยมณี	พบนางละเวง	นางละเวง (ตัวรบ)

ลำดับที่	ปี พ.ศ. ที่แสดง	เรื่องที่แสดง	ตอนที่แสดง	แสดงเป็น
7.	พ.ศ. 2496	ละคร เรื่องขุนช้าง-ขุนแผน	พลายเพชร พลายบัว ออกศึก	พลายบัว
8.	พ.ศ. 2497	ละครนอก เรื่อง สังข์ทอง	เลือกคู่	พระสังข์
9.	พ.ศ. 2501	ละครอิงระวัติศาสตร์ เรื่อง พญาผานอง	**	พญางำเมือง

หมายเหตุ ** หมายถึง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่าท่านไม่สามารถจดจำรายละเอียดได้เนื่องจากตอนที่ทำการแสดงผ่านมานานแล้ว

4.4.2 ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในต่างประเทศดังแสดงให้เห็นใน ตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางผลงานการแสดงนาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ที่แสดงในต่างประเทศไทย

ลำดับที่	ปี พ.ศ. ที่แสดง	เรื่องที่แสดง	ตอนที่แสดง	แสดงเป็น
1.	พ.ศ. 2598 ณ ประเทศสหภาพพม่า	โขน	ยกรบ	พระราม
2.	พ.ศ. 2500 ณ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว	ไกรทอง ระบำมิตรภาพไทยลาว	อ่านองค์การ	ไกรทอง
3.	พ.ศ. 2505 ณ ประเทศอินเดีย	ถ่ายภาพยนต์เรื่ององคุลีมาร	ตอนฉลองเมือง	แสดงเป็นตัวนาง
4.	พ.ศ.2506 ณ ประเทศสหรัฐอเมริกาและประเทศอินโดนีเซีย	โขน ระบำไตรภาคี ตรีลีลา เถิดเทิง	**	ร่วมแสดงทุกชุด

หมายเหตุ ** หมายถึง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่าท่านไม่สามารถจดจำรายละเอียดได้เนื่องจากตอนที่ทำการแสดงผ่านมานานแล้ว

4.5 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง

การรับราชการของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ นั้น ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่ในฐานะผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ ดังนี้

4.5.1 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในประเทศไทย ดังแสดงให้เห็นในตารางที่ 6 ดังนี้

ตารางที่ 6 ตารางผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในประเทศไทย

ลำดับที่	ปี พ.ศ. ที่แสดง	เรื่องที่แสดง	ตอนที่แสดง	หน้าที่รับผิดชอบ
1.	2490	โขนชักรอก	นางลอย	ฝึกซ้อม
			เบญกายแปลง	
2.	2492	ไกรทอง	**	ฝึกซ้อม
3.	2493	ขุนช้างขุนแผน	พระไวยแตกทัพ	ฝึกซ้อม
4.	2494	โขน	ปราบกากนาสูร	ฝึกซ้อม
5.	2495	โขน	หนุมานอาสา	ฝึกซ้อม
6.	2499	อิเหนา	ลมหอบ	ฝึกซ้อม
7.	2498	มโนห์รา	**	ฝึกซ้อม
8.	2500	รถเสน	**	ฝึกซ้อม
9.	2501	รามเกียรติ์	**	ฝึกซ้อม
10.	2502	สุวรรณหงส์	พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต	ฝึกซ้อม
			กุมภณฑ์ถวายม้า	
11.	2503	โขน	มัยราพสะกดทัพ	ฝึกซ้อม
12.	2504	โขน	พรหมมาสตร์	ฝึกซ้อม
13.	2505	แก้วหน้าม้า	ถวายลูก	ฝึกซ้อม
14.	2509	โขน	ศึกสุริยาภพ	ฝึกซ้อม
15.	2510	โขน	นางลอย	ฝึกซ้อม
16.	2511	โขน	ปล่อยม้าอุปการ	ฝึกซ้อม
17.	2512	โขน	นางลอย	ฝึกซ้อม
		หนังใหญ่	จับลิงหัวค่ำ	
		ละคอนมโนห์รา	**	
18.	2513	คาวี	**	ฝึกซ้อม
	2515	ละคอนเรื่องศรีธรรมาโศกราช	**	ฝึกซ้อม
19.	2516	ไกรทอง	**	ฝึกซ้อม กำกับการแสดง
20.	2517	พระอภัยมณี	หนีนางผีเสื้อ	ฝึกซ้อม
		โขน	พาลีสอนน้อง	กำกับการแสดง
21.	8 พ.ย 2522	โขน	นางลอย	กำกับการแสดง

หมายเหตุ ** หมายถึง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่าท่านไม่สามารถจดจำรายละเอียดได้เนื่องจากตอนที่ทำการแสดงผ่านมานานแล้ว

4.5.2 ผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในต่างประเทศ ดังแสดงให้เห็นในตารางที่ 7 ดังนี้

ตารางที่ 7 ตารางผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและผู้กำกับการแสดง ที่แสดงในต่างประเทศ

ลำดับที่	ปี พ.ศ./ประเทศ ที่แสดง	เรื่องที่แสดง	ตอนที่แสดง
1.	พ.ศ. 2505 ณ ประเทศอินเดีย	เรื่อง องคุลีมาร	**
2.	พ.ศ.2506 ณ ประเทศหรัฐอเมริกา ณ ประเทศสิงคโปร์ และ ประเทศอินโดนีเซีย	**	**
3.	พ.ศ. 2518 ณ ประเทศญี่ปุ่น	**	**
4.	พ.ศ. 2520 ณ ประเทศฮ่องกง	**	**
5.	พ.ศ. 2522 ณ ประเทศสาธารณรัฐ ประชาชนจีน	**	**
6.	พ.ศ. 2525 ณ ประเทศเกาหลีเหนือ	**	**
7.	พ.ศ. 2527 ณ ประเทศสิงคโปร์	**	**

หมายเหตุ ** หมายถึง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่าท่านไม่สามารถจดจำรายละเอียดได้เนื่องจากตอนที่ทำการแสดงผ่านมานานแล้ว

4.6 ผลงานการแสดงท่ารำภาพถ่ายประกอบหนังสือที่กรมศิลปากรจัดพิมพ์ และบทความทางวิชาการ

1. หนังสือ Preliminary Course of Training in Thai Theatrical Art, No.15 Thailand Culture Series จัดพิมพ์โดย สภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ปี พ.ศ.2497

2. หนังสือรำวงจัดพิมพ์โดย กรมศิลปากร ปี พ.ศ.2500 หนังสือรวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม จัดพิมพ์โดย กรมศิลปากรพิมพ์ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ.2525 และพิมพ์ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ.2545

3. หนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพคุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ ซึ่งได้รวบรวมภาพท่ารำพระ นาง ยักษ์ ลิง และท่ารำพิเศษ

5. เขียนบทความทางวิชาการเพื่อถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการฝึกหัดละครหลวงและการเรียนการสอนที่โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในสมัยที่ท่านได้เริ่มเรียนละคร โดยจัดพิมพ์ลงในหนังสือศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย เรียบเรียงโดยนาย ธนิต อยู่โพธิ์

4.7 การถ่ายทอดท่ารำและการบริการสังคม

ตั้งแต่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ก้าวเข้าสู่การเรียนละครจนกระทั่งเข้ารับราชการในฐานะศิลปิน ท่านได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีความรู้ความสามารถเป็นอย่างสูง ในด้านนาฏศิลป์ไทย ทั้งมีการกล่าวขานยกย่องในความสามารถของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ หลังจากที่ท่านได้ลาออกจากราชการท่านได้อุทิศตนถ่ายทอดงานด้านนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่นโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (อุทยานรัชกาลที่ 2)

หลังจากที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ลาออกจากราชการแล้ว ทำให้มีเวลาว่างมากขึ้น ท่านจึงได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ต่างๆให้แก่ผู้สนใจทั่วไป โดยไม่เรียกร้องค่าตอบแทนใดๆทั้งสิ้นซึ่งมีตัวอย่างผลงานการถ่ายทอดเป็นที่ปรากฏแก่สาธารณชน ดังนี้

1. รำถวายพระพร เนื่องในมหามงคลวโรกาสเฉลิมพระชนม์พรรษาครบ 5 รอบ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 โดยมีคุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลงเป็นผู้ประพันธ์บทขับร้องและบรรจุทำนองเพลงมหาชัย บรรเลงโดยวงดุริยางค์สากล แสดงโดยนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์

2. ระบำสี่ภาค แสดงโดยนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์

3. ระบำกวาง แสดงโดยนักเรียนโรงเรียนอัสสัมชัญ เนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี

4. ระบำประกอบเพลง “ดำเนินดอย” แสดงโดยนักเรียนโรงเรียนอัสสัมชัญ เนื่องในวาระครบรอบ 100 ปี

5. ละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน จินตหราพาอิเหนาชมสวน แสดงโดยคณะนักแสดงละครสมัครเล่นเพื่อหา รายได้สมทบทุนผู้พิการทางหู

6. ฝึกซ้อมยุวศิลปินของมูลนิธิพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อแสดงที่อุทยานพระบรมราชานุสรณ์ จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นประจำทุกปี ดังนี้

24 ก.พ.2534 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน จินตหราพาอิเหนาชมสวน

22-23 ก.พ.2535 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอน บุษบาลมหอบถึงอุณากรรณเข้าเมืองปะมอตัน

22-23 ก.พ.2536 แสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน จองถนน

4-5 ก.พ.2537 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ย่าหรันตามนกยูง

24 ก.พ.2538 แสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย

24 ก.พ.2539 งดการแสดง เนื่องจากสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเสด็จสวรรคต

8 ก.พ.2540 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาเชิดหนังถึงศึกชี

1 ก.พ. 2541แสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอน เลือกคู่

6 ก.พ.2542 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาลาจินตหรา

12 ก.พ.2543 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง

3 ก.พ.2544 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ศึกระตูบุศสิหนา

19 ก.พ.2545 แสดงละครใน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน พระรามพบพระโอรส

8 ก.พ.2546 แสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอนหาปลา

12 ก.พ.2547 งดแสดงเนื่องจากฝนตกหนัก

12 ก.พ.2548 แสดงละครใน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน อภิเษกสีดาที่เขาไกรลาส

4 ก.พ.2549 แสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน อภิเษกอิเหนาและราชบุตรราชธิดาสี่นคร

7. เป็นอาจารย์พิเศษภาควิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. เป็นประธานกรรมการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. เป็นกรรมการสอบวิทยานิพนธ์นิสิตระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทยคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและนิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัย

10. เป็นที่ปรึกษาการประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

11. เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำและควบคุมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาชมดง บุษบาชมศาลไหว้พระ ให้แก่นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

12. เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำและควบคุมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอน ชมดง ให้แก่นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

13. เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำ และควบคุมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา ตอน ชมดง ประกอบการบรรเลงวงโยธวาทิต ให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

นอกจากนี้ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังยินดีให้คำปรึกษา ข้อแนะนำตลอดจนถ่ายทอดกระบวนการท่ารำให้แก่ผู้สนใจโดยทั่วไปได้ทั้งที่สถานศึกษาที่ท่านทำการสอน และที่บ้านพักของท่าน ทั้งยังเป็นผู้เปิดใจกว้างยินดีรับฟังข้อมูล แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ตลอดจนพร้อมที่จะศึกษาท่ารำต่างๆที่มาจากแหล่งความรู้อื่นๆแล้วนำมาเปรียบเทียบหรือประยุกต์ให้เหมาะสมกับการนำไปใช้เผยแพร่ พร้อมทั้งบอกเล่าถึงแหล่งที่มาอย่างไม่ปิดบัง ไม่เป็นผู้อวดตนว่ามีความรู้ ความสามารถ สิ่งใดที่ไม่รู้ท่านก็จะบอกตามตรงว่าท่านไม่รู้ ซึ่งท่านก็ยินดีที่จะสนทนาและแลกเปลี่ยนเรียนรู้กับทุกคนไม่ว่าคนที่ท่านสนทนาด้วยจะเป็นผู้ที่อ่อนอาวุโสกว่าก็ตาม อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ที่มีความสามารถจดจำกระบวนท่ารำ ที่ได้รับถ่ายทอดมานั้นประกอบสัมมาอาชีพมาโดยสุจริต นอกจากนี้ท่านยังเป็นผู้ที่ใฝ่รู้และมักแสวงหาความรู้มาประดับตนอยู่เสมอ จนเป็นที่ทราบกันว่าท่านเป็นครูละคร

ที่สามารถนำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงได้มากที่สุดในปัจจุบันโดยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์โปรยข้าวตอกจากคุณครูสวัสดิ์ พันธุ์มณีบิดาของคุณครูสัมพันธ์ พันธุ์มณี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2542 นอกจากนี้ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ไม่ปรากฏการสืบทอดในกรมศิลปากร จากครูเวนิส เชียรวงศ์ ศิษย์คุณครูสมยศ เปี่ยมลาภ ผู้ซึ่งได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงจากคุณหญิง ณัฐกานุรักษ์ ได้แก่เพลงตระพระอุมา เพลงตระพระอิศวร เพลงตระนางเดิน เพลงตระเทพดำเนิน เพลงตระพระพรหม เพลงตระมัฆวาน เพลงตระไตรตรึง เพลงตระพระฤาษี

4.8 รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

ตลอดระยะเวลาที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์รับราชการในกรมศิลปากร ได้ปฏิบัติหน้าที่ทั้งใน ฐานะนักแสดงและครูเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 40 ปี และหลังจากลาออกจากราชกาลแล้วท่านยังคงทำหน้าที่ถ่ายทอดความรู้มาอย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน (2557) เป็นเวลาไม่น้อยกว่า 20 ปี โดยระหว่างรับราชกาลในกรมศิลปากรนั้นอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณพระราชทาน เครื่องราชอิสริยาภรณ์ เพื่อเป็นเกียรติสืบไป ดังนี้

1. เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย
2. เบญจมาภรณ์ช้างเผือก
3. เหรียญจักพรรดิมาลา
4. จัตุรถาภรณ์มงกุฎไทย
5. ตริตาภรณ์มงกุฎไทย
6. ตริตาภรณ์ช้างเผือก
7. ทวีติยาภรณ์มงกุฎไทย
8. ทวีติยาภรณ์ช้างเผือก
9. ประถมาภรณ์มงกุฎไทย

นอกจากนี้ท่านยังได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสถาบันการศึกษาต่างๆดังนี้

1. พ.ศ.2533 ได้รับพระราชทานเครื่องหมายเชิดชูเกียรติ “ศิลปินแห่งชาติ” ศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)
2. พ.ศ.2545 ได้รับพระราชทานปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
3. พ.ศ. 2546 ได้รับพระราชทานศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต กิตติมศักดิ์ จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. ได้รับรางวัลศิลปินคึกฤทธิ์ ปราโมทย์ เมื่อ เดือน มีนาคม พ.ศ. 2553 ได้รับเข็มกลัดทองคำขาว และเงิน 30,000 บาท จากมูลนิธิคุณชายคึกฤทธิ์ ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

ปัจจุบันแม้ว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จะมีอายุมากกว่า 86 ปี แล้วก็ตาม ท่านก็ยังคงทำหน้าที่ถ่ายทอด ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง ตลอดจนให้คำปรึกษา แนะนำเกี่ยวกับท่ารำทั้ง

โขนและละครแก่ศิลปิน นิสิต นักศึกษาของสถาบันการศึกษาต่างๆตลอดจนผู้แสดงสมัครเล่น และผู้สนใจโดยทั่วไปซึ่งอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยินดีให้ความช่วยเหลือและให้คำแนะนำเพื่อเป็นวิทยาทานแก่นิสิตทุกคน กล่าวได้ว่าท่านเป็น “ปรมาจารย์” ที่มีความรู้ ความสามารถเป็นเลิศศิลปะการแสดงและเป็น “ปูชนียบุคคล” ที่มีคุณูประการ ต่อวงการนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ขอมอบโหล่เกียรติคุณไว้เพื่อแสดงว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติได้รับการยกย่องเป็นศิษย์เก่าดีเด่นที่สร้างชื่อเสียงและคุณประโยชน์ให้แก่สถานศึกษา เนื่องในงาน “คือสู่เหย้า 72 ปี นาฏศิลป์” ขอให้ประสบแต่ความสุขความเจริญตลอดไปให้ไว้ ณ วันที่ 22 ธันวาคม 2549 นายอารักษ์ สังภิตกุล อธิบดีกรมศิลปากร ได้ถ่ายหนังประวัติของสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ให้กันตนาเรื่อง ยอดกตัญญู และได้เข็มกลัดทองคำ สลักชื่อยอดกตัญญู 1 อัน
(เอกสารประวัติอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ให้ไว้เมื่อเดือนสิงหาคม 2554)

ผลจากการศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ ของอาจารย์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ พบว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้สร้างสรรค์ประดิษฐ์การแสดงชุดใหม่ขึ้นมีทั้งหมด ดังนี้

1. ระบำถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ในวาระเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 5 รอบใช้เนื้อร้องทำนองเพลงมหาชัยคุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลงเป็นผู้ประพันธ์ใช้วงดนตรีสากลบรรเลง ประกอบการแสดงให้แก่โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์
2. ระบำสี่ภาค ให้กับโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์
3. ระบำกวาง ให้กับโรงเรียนอัสสัมชัญ แสดงในวาระโรงเรียนอายุครบ 100 ปี
4. ระบำประกอบเพลง ดำเนินทราย ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี พระราชทานให้นักเรียน โรงเรียนอัสสัมชัญ นำไปแสดงเนื่องในวาระ โรงเรียนอายุครบ 100 ปี
5. ชุดรื่นเริงบันเทิงใจอยู่ในละคร เรื่อง อิเหนา ตอน อภิเษกราชบุตรราชธิดา
6. ชุดเคาะตามเพลง บรรเลงลีลา อยู่ในละครเรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน
7. ชุดระบำรัตนโกสินทร์จัดแสดงในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์
8. ชุดนารีเริงร่า อยู่ในละครเรื่องอิเหนา
9. ชุดปันหยีแต่งตัว (แบบชวา) อยู่ในละครเรื่องอิเหนา ตอนปันหยีแต่งตัว
10. ชุดอิเหนาตรวจพล (แบบชวา) อยู่ในละครเรื่องอิเหนา
11. ระบำดอกบัว อยู่ในละครนอกเรื่องมณีพิชัย ตอนยอพระกลิ่นรับพระมณีพิชัยเป็นทาส
12. ชุดระบำงู อยู่ในละครเรื่องยอพระกลิ่น
13. ชุดฝรั่งจรกา
14. ระบำชวา อยู่ในการแสดงเรื่องอิเหนา ตอนจากนางจินตรา

ผู้วิจัยได้เลือกวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดและกลวิธีในการสร้างสรรค์งานของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ 3 ชุดที่มีรูปแบบและแนวคิดที่ต่างกันคือ

1. การแสดงระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์
2. การแสดงรำเดี่ยวชุดรำปันหยีแต่งตัว (แบบชวา)
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

ดังจะนำเสนอในบทต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย
ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทย เป็นการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำ ทิศทางการเคลื่อนไหวให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน ต้องยึดถือขนบธรรมเนียม ประเพณี จารีตปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน รวมทั้งกฎเกณฑ์ข้อบังคับต่างๆของนาฏยศิลป์ไทยอย่างเคร่งครัด แล้วนำเสนอออกมาเป็นชุดการแสดงเชิงสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากความต้องการของผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดความคิด ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกจากสิ่งที่อยู่รอบๆตัว จากสิ่งแวดล้อม ความงดงามตามธรรมชาติ คน สัตว์ สิ่งของ เหตุการณ์บ้านเมืองต่างๆ เป็นต้น นำมาเป็นพื้นฐานจินตนาการ ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยดังนี้

1. ลักษณะและรูปแบบการแสดง รูปแบบการแสดงมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามโอกาสที่แสดง โดยพัฒนาบทประพันธ์ให้กระชับได้ใจความ มีการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็วแต่ยังคงแก่นของการแสดงนั้นๆไว้ มีการเพิ่มบทบาทของตัวแสดงให้มีความสมจริงสมจัง เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและสภาพสังคมที่มีการดำเนินชีวิตอย่างรวดเร็ว และเข้ากับผู้ชมทุกเพศ ทุกวัยมากยิ่งขึ้น

2. จารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและกฎข้อบังคับ เช่นการใช้มือซ้ายจีบเข้าอกหมายถึงตัวเรา การยิ้ม อาย ร้องไห้ การใช้เท้า เช่น การเดินเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อน การก้าวเท้าขึ้นเตียงต้องใช้เท้าซ้าย นอกจากนี้จารีตในตำแหน่งของผู้แสดง เช่น การนั่งเตียงของตัวละครถ้าตัวละครมียศศักดิ์สูงกว่าตัวอื่น ต้องนั่งสูงกว่าตรงกลางเวที ตัวละครที่สำคัญรองลงมานั่งทางขวามือ และตัวละครที่มียศศักดิ์ต่ำกว่านั่งทางซ้ายมือ เป็นต้น สิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นจารีตข้อบังคับที่ผู้เรียน และผู้ออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ต้องยึดถือและปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน

3. จังหวะ ในการรำจะต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลัก ใช้จังหวะใหญ่ของจังหวะหน้าทับในการรำ เพื่อให้นักแสดงมีช่วงเวลาคิดท่ารำในท่าต่อไปและง่ายต่อการจดจำ จังหวะที่นิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงคือจังหวะหน้าทับ 2 ชั้นและ 3 ชั้น เป็นต้น มีการย่อจำนวนจังหวะให้กระชับรวดเร็ว

4. เนื้อร้อง ทำนองเพลงและดนตรี เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงาน มีการแต่งเนื้อร้องทำนองเพลงใหม่ให้ตามวาระงาน เนื้อร้องทำนองเพลงบ่งบอกที่มาที่ไป หรือเรื่องราวของชุดการแสดงบอกวันและเวลารวมถึงลักษณะต่างๆที่น่าสนใจของชุดการแสดงชุดนั้น

5. การแต่งกาย สามารถบ่งบอกถึงที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งยศ ฐานะและบรรดาศักดิ์ และวัยของผู้แสดงละคร ถ้าเป็นระบำต้องออกแบบการแต่งกายให้ไปในทางเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบและราบรื่นในการจัดกระบวนแถว

6. การแต่งหน้า เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ผู้แสดงสวยงาม และสามารถอำพรางข้อบกพร่องบนใบหน้าของผู้แสดง นอกจากนี้ก็ยังสามารถใช้วิธีการแต่งหน้าเพื่อบอกวัย บอก

ลักษณะเฉพาะของตัวละครได้ เช่น แต่งหน้าคนหนุ่มให้เป็นคนแก่ แต่งหน้าให้ผู้แสดงเป็นตัวตลก ซึ่งมีส่วนสำคัญไม่น้อยไปกว่าการแต่งกาย

7. การแปรแถว เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์การแสดงประเภทระบำนาฏยศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวไม่กี่แบบในอดีต เช่น แถวปากพนัง แถววงกลม แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น เมื่ออิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาทการแปรแถวจึงมีหลากหลายรูปแบบมากขึ้น เช่น การแตกตัวเป็นกลุ่มก้อน แตกแถวออกเป็นน้ำพุ เป็นแถวสามจุดเพราะฉะนั้นเป็นแถวครึ่งวงกลม เป็นแถวโค้ง เป็นแถวลูกศร เป็นแถวตัวบอก เป็นต้น

8. อุปกรณ์ประกอบการแสดง นาฏยศิลป์ไทยบางชุดต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงละครด้วยเช่น ผ้า พระขรรค์ ดาบ กระบี่ หอก ทวน ตาว เป็นต้น อุปกรณ์แต่ละชนิดที่ใช้ประกอบการแสดงจะต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ สวยงาม หากเป็นอุปกรณ์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดงผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการใช้อุปกรณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว และถูกต้องสวยงาม

9. โอกาสในการแสดง การสร้างสรรค์ผลงานเฉพาะกิจ เมื่อได้รับมอบหมายและเมื่อทราบว่าเป็นงานอะไร ต้องสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ

จากการศึกษา การออกแบบลีลาท่ารำและนาฏยศิลป์ไทยของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ ละครรำ) ปี พ.ศ. 2533 อาจารย์สุวรรณ ชลานุเคราะห์ ได้คิดสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยขึ้นมาใหม่หลายชุดด้วยกัน รวมถึงการนำบทประพันธ์ที่มีอยู่แล้วมาคิดสร้างสรรค์ลีลาท่ารำนาฏศิลป์ประกอบขึ้นใหม่ ให้ดูสวยงามและทันยุคทันสมัยมากขึ้น แต่ยังคงยึดหลักการและรูปแบบการแสดงที่ถูกต้องตามแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ดีงามไว้ ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้นำการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ใหม่ของอาจารย์สุวรรณีชลานุเคราะห์มาทำการศึกษาและวิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ไทย 3 ชุด การแสดงที่มีความแตกต่างกัน ในด้านของรูปแบบการแสดงอย่างเห็นได้ชัด โดยยกตัวอย่างชุดการแสดงของแต่ละประเภทมาทำการวิจัยดังนี้

1. การแสดงประเภทระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์
2. การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล[18]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม กล่าวว่า “ผลงานการสร้างสรรค์ของคุณแม่สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการสร้างสรรค์จากประสบการณ์ที่ท่านได้สั่งสมมาตลอดชีวิต ท่าเป็นนาฏยศิลป์ปินที่มีความสามารถมาก ทั้งในเรื่องของการรำในบทบาทของละครตัวนาง เพราะว่าท่านเคยเรียนเป็นตัวนางมาก่อน ต่อมาเมื่อท่านมีรูปร่างสูงโปร่งท่านจึงได้เปลี่ยนมาฝึกหัดละครพระ ท่านมีฝีไม้ลายมือในการรำที่ยากที่จะหาใครเสมอเหมือนโดยเฉพาะในบทบาทการเกี้ยวพาราสี รูปแบบการแสดงและผลงานชุดต่างๆของคุณแม่สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดใหม่ๆ ของท่านเป็นประเภทระบำ รำเดี่ยว เป็นส่วนใหญ่ เป็นการนำแม่ท่าต่างๆมาร้อยเรียง

[18] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 25 กรกฎาคม 2555.

ใหม่ หรือนำมาผสมผสานกันให้เกิดเป็นกระบวนลีลาท่ารำชุดใหม่ที่มีคุณภาพ และความสวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย”[19]

5.1 การแสดงระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

คำว่าระบำตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้อธิบายไว้ว่า “ระบำ น. การแสดงที่ใช้ท่าฟ้อนรำ ไม่เป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงามหรือความบันเทิงจะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ เช่น ระบำนพรัตนน์ ระบำนางกอย ระบำฉุยฉาย[20]

5.1.1 ประวัติระบำรัตนโกสินทร์

ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นระบำที่แสดงถึงการแต่งกายของสตรีไทย สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบัน แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2525 เนื่องในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี โดยหม่อมราชวงศ์อรฉัตร ซองทอง เป็นผู้ประพันธ์บท อาจารย์มนตรี ตราโมท บรรจุเพลง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ อาจารย์สมสมร สืบนุสนธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย[21]

สรุป ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นระบำที่แสดงถึงการแต่งกายของสตรีไทย สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบัน แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2525 เนื่องในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

5.1.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์

เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากความชื่นชม ชื่นชอบในการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มีความสวยงาม อ่อนหวาน นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยชุดใหม่ชื่อว่าชุด ระบำรัตนโกสินทร์

สรุป เป็นการนำความชื่นชม ชื่นชอบในการแต่งกายของสตรีไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มาเป็นการชุดการแสดง

5.1.3 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุคราะห์ กล่าวว่า แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เกิดจากการที่ท่านได้เล็งเห็นว่า ประเทศไทย

---

[19] สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย, 25 กรกฎาคม 2555.

[20] พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 (กรุงเทพมหานคร: นาบุ๊คพับลิชชั่นส์, 2554), หน้า 934.

[21] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 7 กุมภาพันธ์ 2556.

เป็นประเทศที่มีมรดกวัฒนธรรมประจำชาติเป็นของตนเองเป็นเวลาช้านาน การแต่งกาย ชุดประจำชาติไทย มีความงดงามบ่งบอกถึงเอกลักษณ์แห่งความเป็นไทย ที่นำความภาคภูมิใจมาสู่คนในชาติ การแต่งกายของไทยโดยเฉพาะยุครัตนโกสินทร์ซึ่งมีอายุยาวนานมากกว่า 200 ปี มีวิวัฒนาการมาเป็นลำดับ การแต่งกายสตรีไทยบ่งบอกถึงวัฒนธรรมไทยแสดงความเป็นตัวตนที่ชัดเจน มีความละเอียดอ่อนและสวยงามในตัว จากเหตุผลดังกล่าวอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้เล็งเห็นความสำคัญของการแต่งกายของสตรีไทยที่มีความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติไทย มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงชื่อชุดระบำรัตนโกสินทร์

สรุป แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และสืบทอดศิลปรูปแบบการแต่งกายของสตรีไทย โดยการถ่ายทอดผ่านลีลาการร่ายรำบอกถึงวิวัฒนาการของการแต่งกายในสมัยรัตนโกสินทร์

5.1.4 วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ระบำรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุคราะห์ กล่าวว่า วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ระบำรัตนโกสินทร์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์เอกลักษณ์ประจำชาติไทยคือชุด การแต่งกายประจำชาติสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ให้คงอยู่คู่ประเทศชาติสืบต่อไป และเพื่อจัดแสดงผลงานในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี

สรุป วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ระบำรัตนโกสินทร์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแต่งกายของสตรีไทย และจัดแสดงในงานการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี

5.1.5 รูปแบบการแสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุคราะห์ กล่าวว่า รูปแบบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทระบำ (ระบำเบ็ดเตล็ด) มีผู้แสดงรวมทั้งหมด 13 คน[22]

สรุป รูปแบบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทเบ็ดเตล็ด เป็นการรำหมู่

5.1.5.1 นาฏศิลป์ไทยประเภทระบำ

ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการร่ายรำที่มีผู้แสดงทั้งหมด 13 คน มีลักษณะการแต่งกายที่เหมือนกันและแตกต่างกัน กระบวนท่าร่ายรำมีทั้งเหมือนกันและแตกต่างกัน มีบทขับร้องประกอบการรำเข้ากับทำนองเพลงและดนตรี

5.1.5.2 การแสดงแบ่งเป็น 6 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) เป็นการรำที่ตรงกับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

[22] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

ช่วงที่ 2 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 4

ช่วงที่ 3 ผู้แสดงออกมารำคู่ คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระปิยมหาราช รัชกาลที่ 5

ช่วงที่ 4 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) เป็นการรำที่ตรงกับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 6

ช่วงที่ 5 ผู้แสดงออกมารำเป็นกลุ่มแปดคน คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9

ช่วงที่ 6 ผู้แสดงออกมารำพร้อมกันทั้งสิบสามคน รำหมู่ คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยรวมทุกสมัยเข้าด้วยกัน

5.1.6 เพลงร้องและดนตรี

เพลงร้องมีทั้งหมด 6 เพลง และเพลงบรรเลงอีก 2 เพลง ดังนี้

เพลงกินนรรำ เป็นเพลงทำนองเก่าใช้ประกอบการแสดงละคร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยทรงนำไปขับร้องในเรื่องของ จันทกินรี[23]

เพลงตุ๊กตา เพลงตุ๊กตาสองชั้นทำนองเก่า เดิมชื่อว่าเพลงทุกขตะแกว่งสาก ของละครร้องไม่ทราบนามผู้แต่ง ต่อมาได้แต่งชื่อเป็นตุ๊กตา นายสมภพ จันทรประภา นำไปบรรจุในบทร้องวันศุกร์ของระบำสวัสดิรักษา นอกจากนี้ยังนำไปบรรเลงประกอบการแสดงระบำซึ่งจัดในโอกาสต่างๆ[24]

เพลงพญาสี่เสา เพลงพญาสี่เสาสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน ชั้น นิยมนำมาแสดงประกอบละคร ประกอบการแสดงอวยพรในงานโอกาสต่างๆ เพลงนี้นักดนตรีนำมาแต่งขยายเป็นสามชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถาหลายทางด้วยกัน คือ นายสุวิทย์ บวรวัฒนา แต่งทางทำนอง ดนตรี นางเจริญใจ สุนทราวาทิน แต่งทำนองร้อง (เจียน) มาลัยมาลย์ ทางหนึ่ง เรืองเอกโองการ กลีบชื่น ทางหนึ่ง สำหรับพระยามโหสวรรรค์(ก. สมบัติสิริ) ได้นำทางพระญาสี่เสา สามชั้นทางของานสุวิทย์ บวรวัฒนา มาบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงคณะหนุ่มน้อย[25]

เพลงกล่อมพญา เพลงกล่อมพญ่าสองชั้นเป็นเพลงเก่าประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ นายมนตรี ตราโมท ได้เคยแต่งทำนองชั้นเดียวสำหรับการแสดงละครในพ.ศ. 2515 เรือเอกแสวง วิเศษสุด ร.น. ได้แต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นและแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว

---

[23] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), หน้า 24.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 170.

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 257.

ครบเป็นเพลงเถา ต่อมาในพ.ศ. 2518 นายเฉลิม บัวทั่ง ได้แต่งทางเปลี่ยนเที่ยวกลับทั้งเถา นำออกรายการโทรทัศน์ รายการสังคีตภิรมย์ของธนาคารกรุงเทพ จำกัด[26]

เพลงฝรั่งควง เพลงฝรั่งควงสองชั้น เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเพลงฝรั่งเร็ว เป็นทำนองเพลงเก่าประเภทหน้าทับสองไม้ มีท่อนเดียว ร้อยโทชิต สุนทรโชติ นำมาแต่งเป็นอัตราสามชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา เมื่อ 2450[27]

เพลงเหมราช เป็นเพลงอัตราสองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา อยู่ในเรื่องสีนวล สมเด็จพระเจ้าบรมรมวงศ์เธอ เจ้ากรมพระยานริสรานุวัติวงศ์ ทรงนำไปบรรจุในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังศิลป์ชัย ตอนต้อนรับ[28]

เพลงกระบอกทอง เพลงกระบอกทองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ อยู่ในเรื่องพราหมณ์เก็บหัวแหวน ทำนองเพลงมีความหมายในเรื่องหวลคำนึงถึงความหลัง นอกจากนี้ยังเป็นเพลงหนึ่งในเรื่องฉิ่ง เพราะทำนองเพลงชั้นเดียวในเรื่องเพลงฉิ่งเฉพาะทำนองเพลงชั้นเดียว ที่เรียกว่าครึ่งชั้นรวมอยู่ ส่วนเพลงอัตราสองชั้นเรียกว่าเทพรัญจวน พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูล) นำไปแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นในรัชกาลที่๓ เพลงนี้เรียกอีกเพลงว่าเพลงแสนสุดสวาท[29]

เพลงรัวดึกดำบรรพ์ เพลงรัวทำนองหนึ่ง ใช้ประกอบการแสดงละคร ใช้บรรเพลงนำหรือบรรเลงช่วงท้ายของชุดระบำต่างๆ เช่นระบำกฤษฎินิหาร เป็นต้น[30]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สมาน น้อยนิต กล่าวว่า “จะเห็นได้ว่า เพลงทุกเพลงที่บรรจุประกอบอยู่ในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์นั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ทั้งหมด ซึ่งเพลงจำพวกนี้มีท่วงทำนองที่ไม่ช้า หรือเร็วจนเกินไป ซึ่งเหมาะกับการแสดงที่มีการดำเนินเรื่องราวรวดเร็ว และเป็นการกระชับคำร้อง พบว่านิยมบรรจุเพลงเหล่านี้ในการแสดงละครประเภทต่างๆที่มีการดำเนินเรื่องราวรวดเร็ว”[31]

ปี่พาทย์ทำเพลง กินนรรำ

ร้องเพลงตุ๊กตา

ยุครัตนโกสินทร์ถิ่นสยาม สตรีงามแต่งกายหลายสมัย

รัชกาลที่หนึ่งสองสามตามแบบไทย นุ่งผ้าจีบห่มสไบใส่สังวาล

เพลงพญาสี่เสา

---

[26] เรื่องเดี่ยวกัน, หน้า 257.

[27] เรื่องเดี่ยวกัน, หน้า 248.

[28] เรื่องเดี่ยวกัน, หน้า 464.

[29] เรื่องเดี่ยวกัน, หน้า 5.

[30] เรื่องเดี่ยวกัน, หน้า 360.

[31] สัมภาษณ์ สมาน น้อยนิต, ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางค์ไทย, 18 กรกฎาคม 2556.

จวบวารรัชกาลที่สี่ กุลสตรีอยู่กับเหย้าเฝ้าสถาน
นุ่งผ้าลายใส่เสื้อเมื่ออยู่งาน โฉมสคราญสไบห่มสมพักตรา

ร้องเพลงกล่อมพญา

สู่สมัยพระปิยะมหาราช อนงค์นาถห่มสไบเปิดไหล่ขวา
ผ้าลายขัดหอมระรื่นชื่นอุรา แล้วเปลี่ยนมาสวมเสื้อสะพายแพร

ร้องเพลงฝรั่งควง

ถึงสมัยรัชกาลที่หก วัฒนธรรมตะวันตกยิ่งเผยแพร่
นุ่งซิ่นยาวเสื้อลูกไม้ใช่ไทยแท้ นับตั้งแต่นั้นมาเป็นสากล

ร้องเพลงเหมราช

รัชกาลปัจจุบันทุกวันนี้ บัญญัติมีพระราชนิยสมนุสนธิ์
ไทยจักรีบรมพิมานตระกาลกมล ไทยเรือนต้นจิตรลดาสง่างาม
ไทยประยุกต์ทุกชุดสุดสวยนัก เอกลักษณ์ศักดิ์ศรีสตรีสยาม
อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงาม เพื่อคงความเป็นไทยในนิรันดร์

ร้องเพลงกระบอกทอง

เริงระบำรัตนโกสินทร์ เทิดธานินทร์เทิดไทยไอศวรรย์
เชิดชูชาติศาสน์กษัตริย์เหนือชีวัน สถาบันรวมใจไทยทั้งมวล
บันดาลสุขทุกกาลสราญรื่น ชีวิตชื่นทุกหัวใจเป็นไทยถ้วน
นาฏกรรมนำใจให้เชิญชวน ชาวไทยล้วนรักถิ่นแผ่นดินไทย

ปี่พาทย์ทำเพลงรัวดึกดำบรรพ์

5.1.6.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทเบ็ดเตล็ด มีกระบวนลีลาท่ารำเป็นแบบมาตรฐานการใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงต้องเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ในการดำเนินทำนองประกอบการแสดง ซึ่งวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

Chulalongkorn University

ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา: ผู้วิจัย

รูปแบบการผสมวง วงปี่พาทย์เครื่องห้า

1. ปี่ใน 2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่ 4. ตะโพน
5. กลองทัด 6. ฉิ่ง

1. ปี่ใน

ปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะเป็นท่อนภายในกลวง บริเวณเลามีรู 6 รู สำหรับการใช้นิ้วปิด-เปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงโน้ต

2. ระนาดเอก

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่วิวัฒนาการไปจากกรับโดยประดิษฐ์ไม้กรับให้มีขนาดลดหลั่นกันเจาะรู้ร้อยเชือกแล้วนำไปแขวนบนรางไม้ เพื่อช่วยอุ้มเสียงให้เกิดความไพเราะ ระนาดเอกมีเสียงที่เด่นและเป็นเสียงนำ ระนาดเอกมีหน้าที่บรรเลงนำวงปี่พาทย์

3. ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะที่วิวัฒนาการมาจาก ฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่และฆ้องลาง ฆ้องชนิดนี้มีลักษณะเป็นวง เรียงจากใหญ่ไปหาเล็ก เรียงจากสูงไปหาต่ำ ฆ้องวงหนึ่งมีลูกฆ้องจำนวน 16 ลูก ใช้ไม้ตีสองอันถือตีข้างละมือ ฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลงเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์

4. ตะโพน

. ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังตัวตะโพนนิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุนเรียกว่า “หุ่น” ขูดแต่งให้เป็นโพรงภายในขึ้นหนังทั้งสองหน้าดึงด้วยสายหนังโยงเร่งเสียงเรียกว่า “หนังเรียด” หน้าหนึ่งใหญ่ หน้าหนึ่งเล็ก หน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าเท่ง” หน้าเล็กเรียกว่า “หน้าหมัด” ตะโพนใช้สำหรับบรรเลงผสมวงปี่พาทย์ มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่าง

5. กลองทัด

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังลักษณะเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ขึ้นหน้าทั้งสองข้างด้วยหนังวัวหรือหน้าควายตรึงด้วยหมุด หุ่นกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง กลึงคว้านข้างในจนเป็นโพรง ป่องตรงกลางนิดหน่อย หมุดที่ตรึงหนังเรียกว่า “แส้” ทำด้วยไม้ งาหรือกระดูกสัตว์ ตรงกลางหุ่นกลองมีห่วงสำหรับแขวน เรียกว่า “หูระวิง” ลูกที่มีเสียงสูงดัง “ตูม” เรียกว่า “ตัวผู้” และลูกที่มีเสียงต่ำดัง “ต้อม” เรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้ไม้ตีหนึ่งคู่กลองทัดมีหน้าที่ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์โดยเล่นคู่กับตะโพน ใช้ตีห่างบ้างถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง

6. ฉิ่ง

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะ ฉิ่งสำรับหนึ่งมีสองฝาทำจากโลหะหลายชนิดหล่อให้หนาคล้ายหมวกใบเล็กตรงกลางเว้าเจาะสำหรับร้อยเชือกผูกเป็นปมไว้ด้านในให้ได้เป็นคู่ เพื่อให้ถือเมื่อเวลาตี ฉิ่งมีหลายขนาดแต่ต้องมีเสียงดี คือตีกระทบกันแล้วดังกังวาน การตีจะมีสองเสียงคือเสียงฉิ่งและเสียงฉับ ฉิ่งมีหน้าที่ตีกำกับจังหวะ

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา: ผู้วิจัย

รูปแบบการผสมวง วงปี่พาทย์เครื่องคู่

1. ปี่ใน	2. ปี่นอก
3. ระนาดเอก	4.ระนาดทุ้ม
5. ฆ้องวงใหญ่	6. ฆ้องวงเล็ก
7. ตะโพน	8. กลองทัด
9. ฉิ่ง	10. ฉาบเล็ก
11. ฉาบใหญ่	12. กรับ

1. ปี่ใน

ปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะเป็นท่อนภายในกลวง บริเวณเลามีรู 6 รู สำหรับใช้นิ้วปิด-เปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงโน้ตเพลง

2. ปี่นอก

ปี่นอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะเป็นท่อนขนาดเล็ก มีเสียงแหลม บริเวณเลามีรู 6 รู สำหรับใช้นิ้วปิด-เปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงโน้ตเพลง

3. ระนาดเอก

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่วิวัฒนาการไปจากกรับโดยประดิษฐ์ไม้กรับให้มีขนาดลดหลั่นกันเจาะรู้ร้อยเชือกแล้วนำไปแขวนบนรางไม้ เพื่อช่วยอุ้ม เสียงให้เกิดความไพเราะ ระนาดเอกมีเสียงที่เด่นและเป็นเสียงนำ ระนาดเอกมีหน้าที่บรรเลงนำวงปี่พาทย์

4. ระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่เลียนแบบมาจากระนาดเอก ใช้ไม้ชนิดเดียวกันกับระนาดเอก รางระนาดทุ้มนั้นประดิษฐ์ให้มีรูปร่างคล้ายหีบไม้ แต่เว้าตรงกลางให้โค้ง โขนปิดหัวท้ายเพื่อ เป็นที่แขวนผืนระนาด ระนาดทุ้มมีหน้าที่เดินทำนองรอง ในทางของตนเองซึ่งจะมีจังหวะโยน ล้อขัด ที่ทำให้เกิดความไพเราะและเติมเต็มช่องว่างของเสียง อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของระนาดทุ้ม

5. ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะที่วิวัฒนาการมาจาก ฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่และฆ้องลาง ฆ้องชนิดนี้มีลักษณะเป็นวง เรียงจากใหญ่ไปหาเล็ก เรียงจากสูงไปหาต่ำ ฆ้องวงหนึ่งมีลูกฆ้องจำนวน 16 ลูก ใช้ไม้ตีสองอันถือตีข้างละมือ ฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง เป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์

6. ฆ้องวงเล็ก

ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องตีประเภททำทำนองอีกประเภทหนึ่งที่ทำด้วยโลหะ หลอม ตีหรือกลึงมีลักษณะเหมือนฆ้องวงใหญ่ทุกอย่าง แต่มีขนาดย่อมกว่าเล็กน้อย และมีลูกฆ้องมากกว่า คือ 18 ลูกไม้ตีทำด้วยไม้ มีลักษณะเช่นเดียวกับไม้ฆ้องวงใหญ่ แต่เล็กกว่าใช้บรรเลงเก็บเช่นเดียวกับระนาดเอก ฆ้องวงเล็กมีหน้าที่ ตีสอดแทรกพยางค์เสียงไปในทางสูง

7. ตะโพน

. ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังตัวตะโพนนิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุนเรียกว่า “หุ่น” ขูดแต่งให้เป็นโพรงภายในขึ้นหนังทั้งสองหน้าดึงด้วยสายหนังโยงเร่งเสียงเรียกว่า “หนังเรียด” หน้าหนึ่งใหญ่ หน้าหนึ่งเล็ก หน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าเท่ง” หน้าเล็กเรียกว่า “หน้าหมัด” ตะโพนใช้สำหรับบรรเลงผสมวงปี่พาทย์ มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่างๆ

8. กลองทัด

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังลักษณะเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ขึ้นหน้าทั้งสองข้างด้วยหนังวัวหรือหนังควายตรึงด้วยหมุด หุ่นกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง กลึงคว้านข้างในจนเป็นโพรง ป่องตรงกลางนิดหน่อย หมุดที่ตรึงหนังเรียกว่า “แส้” ทำด้วยไม้ งาหรือกระดูกสัตว์ ตรงกลางหุ่นกลองมีห่วงสำหรับแขวน เรียกว่า “หูระวิง” กลองทัดมีขนาดหน้ากันทั้งสองด้าน กลองทัดมี 2 ลูก ลูกที่มีเสียงสูงดัง “ตูม” เรียกว่า “ตัวผู้” และลูกที่มีเสียงต่ำดัง “ต้อม” เรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้ไม้ตีหนึ่งคู่ กลองทัดมีหน้าที่ใช้บรรเลงคู่กับตะโพน ใช้ตีห่างบ้างถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง

9. ฉิ่ง

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะ ฉิ่งสำรับหนึ่งมีสองฝาทำจากโลหะหลายชนิดหล่อให้หนาคล้ายหมวกใบเล็กตรงกลางเว้าเจาะสำหรับร้อยเชือกผูกเป็นปมไว้ด้านในให้ได้เป็นคู่ เพื่อให้ถือเมื่อเวลาตี ฉิ่งมีหลายขนาดแต่ต้องมีเสียงดี คือตีกระทบกันแล้วดังกังวานมีสองเสียงคือเสียงฉิ่งและเสียงฉับ ฉิ่งมีหน้าที่ตีกำกับจังหวะ

10. ฉาบเล็ก

ฉาบเล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะ มีลักษณะเป็นแผ่นโลหะบางๆ รูปร่างคล้ายจาน ฉาบมี 2 ชนิดคือฉาบเล็กและฉาบใหญ่ เวลาบรรเลงใช้ 2 ฝามาตีกระทบกันให้เกิดเสียงตามจังหวะ เมื่อฉาบทั้งสองข้างกระทบกันขณะตีประกบกันก็จะเกิดเสียงฉาบแต่ถ้าตีแล้วเปิดเสียงก็จะได้ยินเป็น แฉ่ง แฉ่งแฉ่ง เป็นต้น ฉาบเล็กมีหน้าที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้ตี ขัดกับจังหวะหลักคือ กลอง

11. โหม่ง

โหม่ง เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะย่อยเวลาตีมีเสียงดัง "โหม่ง โหม่ง โหม่ง"ทำด้วยโลหะ เช่น ทองเหลือง หล่อกลึงเป็นรูปทรงกลมกว้าง ตอนกลางนูนเป็นปุ่มสำหรับตี โหม่งมีขอบงุ้มลงโดยรอบเรียกว่า “ฉัตร” เจาะรู 2 รูสำหรับร้อยเชือกผูกถือ หรือแขวนตีจะทำขาตั้งด้วยไม้เหล็กดัดโค้งหรือสี่เหลี่ยม แขวนโหม่งไว้ตรงกลางตีด้วยไม้ที่ถักด้วยด้ายสลับสีสวยงามตีดังกังวานไพเราะ สำหรับในชนบทนิยมให้โหม่งตีร่วมในวงกลองยาวหรือวงมังคละเป็นต้น ใช้ตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะใหญ่ในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงเครื่องใหญ่หรือในวงมโหรีและวงเครื่องสายเครื่องคู่

12. กรับ

กรับทำด้วยไม้ไผ่หรือไม้จริงนำมาแหลาให้เกลี้ยง รูปร่างแบนใช้ตีให้ผิวด้านบนกระทบกัน จะได้ยินเป็นเสียงกรับ กรับ ใช้ตีคุมจังหวะในการบรรเลงดนตรี ใช้ตีพร้อมกับฉิ่งตามจังหวะฉับ

ภาพที่ 3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย

รูปแบบการผสมวง วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

1. ปี่ใน 2. ปี่นอก
3. ระนาดเอก 4. ระนาดเอก (เหล็ก)

5. ระนาดทุ้ม 6. ระนาดทุ้ม (เหล็ก)
7. ฆ้องวงใหญ่ 8. ฆ้องวงเล็ก
9. ตะโพน 10. กลองทัด
11. ฉิ่ง 12.ฉาบเล็ก
13. ฉาบใหญ่ 14. โหม่ง

1. ปี่ใน

ปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะเป็นท่อนภายในกลวง บริเวณเลามีรู 6 รู สำหรับใช้นิ้วปิด-เปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงโน้ตเพลง

2. ปี่นอก

ปี่นอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะเป็นท่อนขนาดเล็ก มีเสียงแหลม บริเวณเลามีรู 6 รู สำหรับใช้นิ้วปิด-เปิด เพื่อเปลี่ยนเสียงโน้ตเพลง

3. ระนาดเอก

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่วิวัฒนาการไปจากกรับโดยประดิษฐ์ไม้กรับให้มีขนาดลดหลั่นกันเจาะรู้ร้อยเชือกแล้วนำไปแขวนบนรางไม้ เพื่อช่วยอุ้ม เสียงให้เกิดความไพเราะ ระนาดเอกมีเสียงที่เด่นและเป็นเสียงนำ ระนาดเอกมีหน้าที่บรรเลงนำวงปี่พาทย์

4. ระนาดเอก (เหล็ก)

ระนาดเอกเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง ลูกระนาดทำด้วยเหล็กและทองเหลือง ในสมัยก่อนเรียกว่า “ระนาดทอง” ต่อมามีการทำลูกระนาดเหล็กตามแบบระนาดเอกจึงเรียกว่า “ระนาดเอกเหล็ก” ลูกระนาดจะวางพาดตามขอบรางแทนการร้อยเชือก เวลาบรรเลงใช้ไม้ตี 2 อัน เพื่อให้เกิดเสียง

5. ระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่เลียนแบบมาจากระนาดเอก ใช้ไม้ชนิดเดียวกันกับระนาดเอก รางระนาดทุ้มนั้นประดิษฐ์ให้มีรูปร่างคล้ายหีบไม้ แต่เว้าตรงกลางให้โค้ง โขนปิดหัวท้ายเพื่อ เป็นที่แขวนผืนระนาด ระนาดทุ้มมีหน้าที่เดินทำนองรอง ในทางของตนเองซึ่งจะมีจังหวะโยน ล้อ ขัด ที่ทำให้เกิดความไพเราะและเติมเต็มช่องว่างของเสียง อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของระนาดทุ้ม

6. ระนาดทุ้ม (เหล็ก)

ระนาดทุ้มเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง มีลักษณะคล้ายระนาดเอกเหล็ก แต่แตกต่างกันที่มีขนาด ระนาดทุ้มเหล็กจะมีขนาดของรางและลูกระนาดใหญ่กว่า และมีจำนวนลูกระนาดมากกว่า คือ 16-17 ลูก และมีลักษณะเสียงทุ้มต่ำ เวลาบรรเลงใช้ไม้ตี 2 อัน ตีเพื่อให้เกิดเสียง

7. ฆ้องวงใหญ่

ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะที่วิวัฒนาการมาจาก ฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่และฆ้องลาง ฆ้องชนิดนี้มีลักษณะเป็นวง เรียงจากใหญ่ไปหาเล็ก เรียงจากสูงไปหาต่ำ ฆ้อง

วงหนึ่งมีลูกฆ้องจำนวน 16 ลูก ใช้ไม้ตีสองอันถือตีข้างละมือ ฆ้องวงใหญ่มีหน้าที่ดำเนินทำนองเพลง เป็นเครื่องดนตรีหลักของวงปี่พาทย์

8. ฆ้องวงเล็ก

ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องตีประเภททำทำนองอีกประเภทหนึ่งที่ทำด้วยโลหะ หลอม ตี หรือกลึงมีลักษณะเหมือนฆ้องวงใหญ่ทุกอย่าง แต่มีขนาดย่อมกว่าเล็กน้อย และมีลูกฆ้องมากกว่า คือ 18 ลูกไม้ตีทำด้วยไม้ มีลักษณะเช่นเดียวกับไม้ฆ้องวงใหญ่ แต่เล็กกว่าใช้บรรเลงเก็บเช่นเดียวกับระนาดเอก ฆ้องวงเล็กมีหน้าที่ ตีสอดแทรกพยางค์เสียงไปในทางสูง

9. ตะโพน

. ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังตัวตะโพนนิยมทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุนเรียกว่า “หุ่น” ขูดแต่งให้เป็นโพรงภายในขึ้นหนังทั้งสองหน้าดึงด้วยสายหนังโยงเร่งเสียงเรียกว่า “หนังเรียด” หน้าหนึ่งใหญ่ หน้าหนึ่งเล็ก หน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าเท่ง” หน้าเล็กเรียกว่า “หน้าหมัด” ตะโพนใช้สำหรับบรรเลงผสมวงปี่พาทย์ มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่างๆ

10. กลองทัด

กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่ขึงด้วยหนังลักษณะเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ขึ้นหน้าทั้งสองข้างด้วยหนังวัวหรือหนังควายตรึงด้วยหมุด หุ่นกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง กลึงคว้านข้างในจนเป็นโพรง ป่องตรงกลางนิดหน่อย หมุดที่ตรึงหนังเรียกว่า “แส้” ทำด้วยไม้ งาหรือกระดูกสัตว์ ตรงกลางหุ่นกลองมีห่วงสำหรับแขวน เรียกว่า “หูระวิง” กลองทัดมีขนาดหน้ากันทั้งสองด้าน กลองทัดมี 2 ลูก ลูกที่มีเสียงสูงดัง “ตูม” เรียกว่า “ตัวผู้” และลูกที่มีเสียงต่ำดัง “ต้อม” เรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้ไม้ตีหนึ่งคู่ กลองทัดมีหน้าที่ใช้บรรเลงคู่กับตะโพน ใช้ตีห่างบ้างถี่บ้างตามแบบแผนของแต่ละเพลง

11. ฉิ่ง

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีทำด้วยโลหะ ฉิ่งสำรับหนึ่งมีสองฝาทำจากโลหะหลายชนิดหล่อให้หนาคล้ายหมวกใบเล็กตรงกลางเว้าเจาะสำหรับร้อยเชือกผูกเป็นปมไว้ด้านในให้ได้เป็นคู่ เพื่อให้ถือเมื่อเวลาตี ฉิ่งมีหลายขนาดแต่ต้องมีเสียงดี คือตีกระทบกันแล้วดังกังวานมีสองเสียงคือเสียงฉิ่งและเสียงฉับ ฉิ่งมีหน้าที่ตีกำกับจังหวะ

12. ฉาบเล็ก

ฉาบเล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำด้วยโลหะ มีลักษณะเป็นแผ่นโลหะบางๆ รูปร่างคล้ายจาน ฉาบมี 2 ชนิดคือฉาบเล็กและฉาบใหญ่ เวลาบรรเลงใช้ 2 ฝามาตีกระทบกันให้เกิดเสียงตามจังหวะ เมื่อฉาบทั้งสองข้างกระทบกันขณะตีประกบกันก็จะเกิดเสียงฉาบแต่ถ้าตีแล้วเปิดเสียงก็จะได้ยินเป็น แฉ่ง แฉ่งแฉ่ง เป็นต้น ฉาบเล็กมีหน้าที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้ตี ขัดกับจังหวะหลักคือ กลอง

13. โหม่ง

โหม่ง เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะย่อยเวลาตีมีเสียงดัง "โหม่ง โหม่ง โหม่ง"ทำด้วยโลหะ เช่น ทองเหลือง หล่อกลึงเป็นรูปทรงกลมกว้าง ตอนกลางนูนเป็นปุ่มสำหรับตี โหม่งมีขอบงุ้มลงโดยรอบเรียกว่า “ฉัตร” เจาะรู 2 รูสำหรับร้อยเชือกผูกถือ หรือแขวนตีจะทำขาตั้งด้วยไม้เหล็กดัดโค้งหรือสี่เหลี่ยม แขวนโหม่งไว้ตรงกลางตีด้วยไม้ที่ถักด้วยด้ายสลับสีสวยงามตีดังกังวานไพเราะ สำหรับ

ในชนบทนิยมให้โหม่งตีร่วมในวงกลองยาวหรือวงมังคละเป็นต้น ใช้ตีเป็นเครื่องกำกับจังหวะใหญ่ในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงเครื่องใหญ่หรือในวงมโหรีและวงเครื่องสายเครื่องคู่

สรุป เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภท ละคร และระบำต่างๆ

5.1.7 ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า “การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทระบำเบ็ดเตล็ดผู้แสดงที่เหมาะสมจึงควรใช้ผู้หญิงแสดงล้วน จำนวน 13 คน และผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้

ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย
ต้องมีหน้าตาใกล้เคียงกัน
ต้องมีความสูงใกล้เคียงกัน
ลักษณะสีผิวต้องใกล้เคียงกัน
สิ่งสำคัญต้องฝีมือในการร่ายรำต้องไม่แตกต่างกันมากเกินไป
ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และมีความจำที่ดี[32]

สรุป การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ผู้แสดงต้องเป็นผู้หญิงล้วน จำนวน 13 คน มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้อง มีรูปร่างเท่าเทียมกัน มีปฏิภาณไหวพริบหรือความจำที่ดี ต้องร้องเพลงได้ และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

5.1.8 เครื่องแต่งกาย

5.1.8.1 แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้ขอความอนุเคราะห์ให้อาจารย์สมสมร สืบนุสนธ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยศึกษาลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จากหลักฐานทางประวัติการแต่งกายของไทย การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์แบ่งการแต่งกายออกเป็นตามยุค ตามสมัยเพื่อให้เข้ากับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายสตรีไทยในแต่ละสมัย[33]

---

[32] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

[33] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

5.1.8.1 รูปแบบการแต่งกายประกอบการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์

ช่วงการแสดงที่ 1 สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 อยู่ในราว ปี พ.ศ. 2325 – 2394 ระยะ 69 ปี ลักษณะของการแต่งกายดังนี้

ภาพที่ 4 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3

1. ศีรษะ: ไว้ผมทรงมหาดไทย หรือหลักแจว แบ่งผมออกดูคล้ายปีกนก ทัดดอกไม้ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: นุ่งผ้าจีบหน้านางปล่อยชายพกด้านขวา ห่มสไบเฉียง ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากสมัยอยุธยา

3. เครื่องประดับ: สร้อยคอ ต่างหู สวมสร้อยสังวาล เข็มขัดทองหัวลงยาประดับเพชรพลอย กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า[34]

ช่วงการแสดงที่ 2 การแต่งกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหามงกุฎฯ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 อยู่ในราวปี พ.ศ. 2394 – 2411 ระยะ 17 ปี มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและตามสมัยนิยม

---

[34] เอนก นาวิกมูล. การแต่งกายสมัยรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2547), หน้า 11-20.

ภาพที่ 5 การแต่งกายสตรีไทยในรัชกาลที่ 4

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายในสมัยรัชกาลที่ 4

1. ศีรษะ: ผู้หญิงทำผมทรงดอกกระทุ่ม ทัดดอกไม้ดอกเล็กๆ ข้างซ้าย
2. การแต่งกาย: นุ่งผ้าลายโจงกระเบน สวมเสื้อผ่าหน้าแขนกระบอก และห่มสไบทับเสื้อ
3. เครื่องประดับ: ทับทรวง สร้อยสังวาล ต่างหูเพชร แหวนเพชร ปะวะหล่ำ กำไล กำไลข้อเท้า[35]

ช่วงการแสดงที่ 3 สมัย พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาจุฬาลงกรณ์ฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สมเด็จพระปิยะมหาราช รัชกาลที่ 5) อยู่ในราวปี พ.ศ. 2411 – 2453 ระยะ 42 ปี กล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยที่มีความเปลี่ยนแปลงไปเมื่อมีชาวต่างชาติเข้ามาได้มีการลื่นไหลทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมต่างๆได้มีการเปลี่ยนแปลงไปรวมถึงการแต่งกายของสตรีไทยก็ได้มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปด้วย แต่ยังคงยึดรูปแบบดั้งเดิมอยู่ มีการผสมผสานกันระหว่างแบบไทยและแบบตะวันตกมากขึ้น สมัยรัชกาลที่ 5 มีรูปแบบการแต่งกาย 2 รูปแบบดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[35] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5-56.

ภาพที่ 6 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 ห่มสไบ

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 แบบที่ 1

1. ศีรษะ: ปล่อยผมยาว ทัดดอกไม้ข้างซ้าย
2. การแต่งกาย: ห่มสไบเฉียง นุ่งผ้าโจงกระเบน
3. เครื่องประดับ: เครื่องประดับ สร้อยคอ ต่างหู สร้อยสังวาล เข็มขัดทองหัวลงยา ประดับเพชรพลอย กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า[36]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 73-83.

ภาพที่ 7 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5
เสื้อลูกไม้

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 5 แบบที่ 2

1. ศีรษะ: ปล่อยผมระดับต้นคอใส่ที่คาดผมที่ทำด้วยมุก

2. การแต่งกาย: สวมเสื้อลูกไม้รัชกาลที่ 5 แขนยาว (หมูแฮม) ห่มแพรทับตัวเสื้อ นุ่งโจงกระเบนสีตามแพร

3. เครื่องประดับ: เครื่องประดับ สร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด เข็มกลัด ประดับเพชรพลอย[37]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 157-159.

ภาพที่ 8 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 6

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 6

1. ศีรษะ: ทรงผมยกด้านหน้า ด้านหลังปล่อยผมให้ยาวแล้วตลบไว้ที่ท้ายทอย
2. การแต่งกาย: นุ่งซิ่นยาวมีลายเชิง สวมเสื้อลูกไม้ แขนเสื้อสามส่วน
3. เครื่องประดับ: ไม่นิยมสวมเครื่องประดับมากชิ้น นิยมเพียงสร้อยมุกเส้นยาวเท่านั้น[38]

ช่วงการแสดงที่ 5 สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9 เป็นการแต่งกายตามสมัยนิยม เรียกกันโดยทั่วไปว่า "ชุดไทยพระราชนิยม" มี 8 ชุด ด้วยกัน ดังนี้ คือ

1. ชุดไทยเรือนต้น
2. ชุดไทยจิตรลดา
3. ชุดไทยอมรินทร์
4. ชุดไทยบรมพิมาน
5. ชุดไทยจักรี
6. ชุดไทยดุสิต
7. ชุดไทยจักรพรรดิ์
8. ชุดไทยศิวาลัย

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 171-177.

ภาพที่ 9 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 10 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยเรือนต้น

ที่มา: ผู้วิจัย

1. ชุดไทยเรือนต้น

1. ศีรษะ: ยกผมด้านหน้า ด้านหลังปล่อยผมสยายยาว

2. การแต่งกาย: ชุดไทยเรือนต้น คือ ชุดไทยแบบลำลอง ใช้ผ้าฝ้ายหรือผ้าไหมตัวชิ่นยาวจรดข้อเท้าป้ายหน้า สวมเสื้อสีเดียวกันกับตัวชิ่น แขนสามส่วน ผ่าอก กระดุมห้าเม็ด

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู เข็มกลัด กำไลข้อมือ ใช้ในโอกาสปกติ ใช้ทำบุญฟังเทศน์ ใส่บาตร งานกฐินประเพณีต่างๆ หรือเจ้าสาวตักบาตรเวลาเช้า

ภาพที่ 11 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจิตรลดา

ที่มา: ผู้วิจัย

2. ชุดไทยจิตรลดา

1. ศีรษะ: แสกผมข้างซ้าย ยกผมด้านหน้า ด้านหลังปล่อยผมสยายยาว

2. การแต่งกาย: ชุดไทยจิตรลดา คือ ชุดไทยพิธีกลางวัน ตัวเสื้อแขนยาวผ่าอก คอกลม มีขอบตั้งน้อย ๆ นุ่งผ้าซิ่น ทอลายขวาง ตัวซิ่นยาวป้ายหน้าแบบลำลอง

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สร้อยสังวาล เข็มกลัด กำไลข้อมือใช้ในโอกาสพิเศษ เช่นราชพิธีต่างๆ แสดงถึงความรักนวลสงวนตัวตามประเพณีไทยเดิม ปกปิดร่างกายมิดชิด ใช้รับประมุขประเทศต่างๆ รับเสด็จหรือพิธีสนสนาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 12 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยอมรินทร์

ที่มา: ผู้วิจัย

3. ชุดไทยอมรินทร์

1. ศีรษะ: แสกผมข้างซ้าย ด้านหลังเก็บเป็นทรงกล้วย มีปิ่นเล็กๆปักผม

2. การแต่งกาย: ชุดไทยอมรินทร์ คือ ชุดพิธีตอนค่ำ ใส่เสื้อคอกลมมีขอบตั้ง แขนสามส่วน นุ่งซิ่นใช้ผ้าไหมยกทองทั้งตัว นุ่งยาวถึงข้อเท้า

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู เข็มกลัด กำไลข้อมือใช้ในโอกาสพิเศษที่กำหนดให้แต่งกายเต็มยศหรือครึ่งยศ เช่นใช้ในงานพระราชพิธี รัฐพิธี หรืองานสโมสรสันนิบาต ใช้ในพิธีค่ำงานในงานเลี้ยงรับรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 13 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยบรมพิมาน

ที่มา: ผู้วิจัย

4. ชุดไทยบรมพิมาน

1. ศีรษะ: เกล้าผมทั้งด้านหน้า และด้านหลัง มีเครื่องประดับศีรษะ ปิ่นเล็กๆปักข้างขวา ทัดดอกไม้ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: ชุดไทยบรมพิมาน คือ ชุดไทยพิธีตอนค่ำ ใช้ผ้าไหมปักดิ้นทองเชิงซิ่นจีบหน้านาง มีชายพก นุ่งยาวจรดข้อเท้า ตัวเสื้อ คอกลม ขอบตั้งแขนยาว ผ่าด้านหลัง

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สวมสังวาล เข็มกลัด เข็มขัดรัดสะเอว ใส่กำไลข้อมือ ใช้ในโอกาสเดียวกับชุดไทยอัมรินทร์ เต็มยศชุดเจ้าสาวหรืออุทยานสโมสรเลี้ยงพระราชทาน ใช้ในพิธีค่ำในโอกาสที่ฝ่ายชายแต่งเต็มยศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 14 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจักรี

ที่มา: ผู้วิจัย

5. ชุดไทยจักรี

1. ศีรษะ: เกล้าผมทั้งด้านหน้า และด้านหลัง มีเครื่องประดับศีรษะ ปิ่นเล็กๆปักข้างขวา ทัดดอกไม้ ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: ชุดไทยจักรี ประกอบด้วยสไบเฉียง ใช้ผ้ายกมีเชิงหรือยกทั้งตัว ซิ่นมีจีบหน้านาง มีชายพก

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สวมสังวาล เข็มกลัดอก เข็มขัดรัดสะเอว ใส่กำไลข้อมือ ใช้ในโอกาสพิเศษที่กำหนดให้แต่งกายเต็มยศที่อากาศไม่เย็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 15 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยจักรพรรดิ

ที่มา: ผู้วิจัย

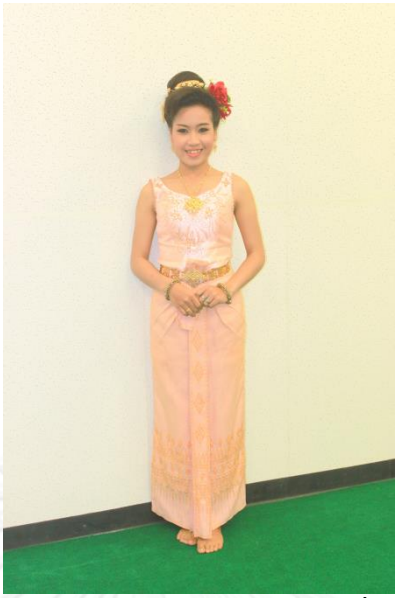
6. ชุดไทยจักรพรรดิ

1. ศีรษะ: เกล้าผมทั้งด้านหน้า และด้านหลัง มีเครื่องประดับศีรษะ ปิ่นเล็กๆปักข้างขวา ทัดดอกไม้ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: ชุดไทยจักรพรรดิ ห่มสไบคล้ายไทยจักรี แต่ว่ามีลักษณะเป็นพิธีรีตรองมากกว่า ท่อนบนมีสไบจีบรองชั้นใน มีสไบปักชั้นนอกตกแต่งด้วยเครื่องประดับอย่างสวยงาม นุ่งซิ่นไหมมีเชิงปักด้วยดิ้นทองจีบหน้านางมีชายพก

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สวมสังวาล เข็มกลัดอก เข็มขัดรัดสะเอว ใส่กำไลข้อมือ ใช้ในโอกาสพิเศษที่กำหนดให้แต่งกายเต็มยศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 16 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยดุสิต

ที่มา: ผู้วิจัย

7. ชุดไทยดุสิต

1. ศีรษะ: เกล้าผมทั้งด้านหน้า และด้านหลัง มีเครื่องประดับศีรษะ ทัดดอกไม้ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: ชุดไทยดุสิต คือ ชุดไทยเสื้อคอกลมกว้างไม่มีแขน ตัดเข้ารูป ปักแต่งลายด้วยลูกปัด นุ่งผ้าซิ่นไหมยกดิ้นทองลายดอกพิกุล จีบหน้านาง มีชายพกใช้ในงานราตรีสโมสร หรือเป็นชุดฉลองสมรส

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สวมสังวาล เข็มกลัดอก เข็มขัดรัดสะเอว กำไลข้อมือ ใช้ในงานพระราชพิธี ที่กำหนดให้แต่งกายตามยศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 17 การแต่งกายสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 9 ชุดไทยศิวาลัย

ที่มา: ผู้วิจัย

8. ชุดไทยศิวาลัย

1. ศีรษะ: เกล้าผมทั้งด้านหน้า และด้านหลัง มีเครื่องประดับศีรษะ ปิ่นเล็กๆปักข้างขวา ทัดดอกไม้ด้านซ้าย

2. การแต่งกาย: ชุดไทยศิวาลัย มีลักษณะเหมือนชุดไทยบรมพิมาน แต่ห่มสไบปักทับเสื้ออีกชั้นหนึ่ง นุ่งซิ่นยาวปักด้วยดิ้นทองจีบหน้านาง มีชายพก

3. เครื่องประดับ: ใส่สร้อยคอ ต่างหู สวมสังวาล เข็มกลัดอก เข็มขัดรัดสะเอว กำไลข้อมือ ใช้ในโอกาสพิเศษ ที่กำหนดให้แต่งเต็มยศ [39]

ช่วงการแสดงที่ 6 เป็นการรำเป็นกลุ่ม รวมกลุ่มการแต่งกายทุกสมัยพร้อมกันสื่อให้เห็นถึงเอกลักษณ์ และบ่งบอกถึงความเป็นชาติที่มีวัฒนธรรมอันดีงามประจำชาติ และสอนให้คนไทยมีความรักในชาติบ้านเมืองของตน และเมื่อคนในชาติมีความร่วมมือและรักประเทศชาติบ้านเมืองก็จะมีความสงบสุขสืบไป

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 193-203.

ภาพที่ 18 รวมชุดการแต่งกายสตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุป การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแต่งกายตามยุคตามสมัย นับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบัน

5.1.8. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผ้าเช็ดหน้า เป็นผ้าที่ใช้ถือกรีดกรายไปมาและใช้สำหรับการซับเหงื่อ เช็ดหน้าผาก เช็ดน้ำมูก เช็ดมือ เป็นต้น นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

ภาพที่ 19 ผ้าเช็ดหน้า

ที่มา: http: //www.horoscope.thaiza.com เข้าถึงข้อมูลวันที่ 17 พฤษภาคม 2556.

5.1.9 ท่ารำ

5.1.9.1 แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์

การสร้างสรรค์ลีลาท่ารำภายใต้การรำตีบทตามคำร้อง ทำนองเพลง ซึ่งมีลีลาท่ารำแบบมาตรฐาน ที่บ่งบอกถึงการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 9 คำร้องทำนองเพลงกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยตามยุคตามสมัย รวมถึงการแต่งกายประกอบการแสดงจะเป็นการแต่งกายแต่ละสมัยตามคำร้อง ที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ ซึ่งมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันอย่างลงตัว

5.1.9.2 การออกแบบท่ารำชุดระบำรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ มีหลักการออกแบบ 4 ประการดังนี้

5.1.9.2.1 เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยใช้หลักการจินตนาการ

5.1.9.2.2 เป็นการนำหลักการตีบทโดยการนำแม่ท่าต่างๆที่เคยเรียนมาเช่น เพลงช้า เพลง เร็ว เพลงแม่บท มาผสมผสานท่าาทางธรรมชาติเช่น การเดิน การยืน การนั่ง การยิ้ม การอาย การมอง เป็นต้น นำมาร้อยเรียงใหม่เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย

5.1.9.2.3 เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ โดยการนำหลักนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกันให้ตรงกับความหมายของท่ารำ

5.1.9.2.4 เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่ โดยการนำแม่ท่าต่างๆมาเป็นแบบอย่างในการออกแบบกระบวนท่ารำท่าใหม่ให้เกิดขึ้นและมีความสอดคล้องกลมกลืนกัน โดยมีคำร้อง ทำนองเพลงเป็นหลักในการออกแบบดังนี้

5.1.9.2.4.1 กระบวนท่าหลัก ท่ารำหลักคือท่าที่สื่อความหมายท่ารำที่สำคัญและบอกที่มาที่ไปของการแสดงในบทนั้นๆ เช่นท่าสอดสูง ท่าผาลา เป็นต้น

5.1.9.2.4.2 กระบวนท่าเชื่อม ท่าเชื่อมคือกระบวนการเชื่อมระหว่างท่ารำหลักทุกท่าก่อนจะตั้งเป็นท่าหลัก เช่นการจีบ การตั้งวง การวาดมือ เป็นต้น

5.1.9.2.4.3 ท่ารับ “ท่ารับคือท่าที่ขั้นกลางระหว่างท่อนเพลง หรือคำเอื้อน[40]

สรุป การออกแบบท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ใช้หลักการจินตนาการ ใช้หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ ใช้หลักการตีบทตีท่ารำด้วยนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์ไทย เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาร้อยเรียงใหม่ เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่

5.1.9.3 กลวิธีในการออกแบบท่ารำระบำรัตนโกสินทร์

ในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำระบำรัตนโกสินทร์อาจารย์สุวรรณี

[40] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กรกฎาคม 2555.

ชลานุเคราะห์ ต้องมีกลวิธีในการออกแบบดังนี้ทำความเข้าใจในคำร้องทำนองเพลง ตีความหมายคำร้องอย่างถ่องแท้ลองคิดออกแบบกระบวนท่ารำ สรุปใช้กระบวนท่ารำที่สวยงามและเข้ากับคำร้องทำนองเพลงท่ารำที่ใช้ต้องสื่อความหมายท่าทางอย่างชัดเจน ด้วยลีลาการร่ายรำและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาทางสีหน้าและท่าทางใช้กระบวนท่ารำที่เหมือนกันผู้แสดงทีมีทักษะพื้นฐานการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและเท่าเทียมกัน[41]

สรุป กลวิธีในการออกแบบท่ารำระบำรัตนโกสินทร์มีกลวิธีในการออกแบบดังนี้ ทำความเข้าใจในคำร้องทำนองเพลง ตีความหมายคำร้องอย่างถ่องแท้ ลองคิด ออกแบบกระบวนท่ารำ สรุปใช้กระบวนท่ารำที่สวยงามและเข้ากับคำร้องทำนองเพลง ท่ารำที่ใช้ต้องสื่อความหมายท่าทางอย่างชัดเจน ด้วยลีลาการร่ายรำและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาทางสีหน้าและท่าทาง ใช้กระบวนท่ารำที่เหมือนกัน ผู้แสดงทีมีทักษะพื้นฐานการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและเท่าเทียมกัน

นอกจากนี้การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีการนำ นาฏยศัพท์ ที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนเท้า</u>

1. ประเท้า หมายถึง ใช้กิริยาเหมือนตบเท้า แต่ประเท้าพอใช้จมูกเท้าตบลงกับพื้นแล้วต้องรีบบกขาขึ้นเลย

2. ประสมเท้า หมายถึง กิริยาที่นำส้นเท้ามาชิดติดกัน ปลายเท้าบานออกไป น้ำหนักขาทั้งสองข้างเท่ากัน ประสมเท้าเพื่อมาประ เท้าที่จะมาประสมเพื่อจะประจะต้องอยู่ตรงตาตุ่มของขาอีกข้างหนึ่งให้ระยะห่างพอประมาณไม่ต้องชิดติดกันเหมือนประสมเท้าท่าออกเพลงเร็ว

3. ถัดเท้า หมายถึง กิริยาที่ใช้จมูกเท้าไสไปข้างหน้า ก้าวเต็มฝ่าเท้าแล้วก้าวเท้าอีกข้างตามไป ก้าวเต็มเท้าทั้งสองข้าง เคลื่อนที่ไป

4. ย่ำเท้า หมายถึง กิริยาที่ใช้เท้าย่ำโดยยกส้นเท้าขึ้น จะมีย่ำเท้าวิ่ง และย่ำอยู่กับที่

5. ห่มเข่า หมายถึง กิริยาที่เรายืดเข่า แข็งข้อเข่าและกล้ามเนื้อขาพร้อมกับย่อเข่าลง

6. ขยั่นเท้า หมายถึง กริยาที่ใช้เท้าไขว้กัน ยกส้นเท้าทั้งสองและเคลื่อนที่ไปถี่ๆ ขยั่นเท้ามีทั้งหน้าตรงและด้านข้าง

7. กระทุ้งเท้า หมายถึง กิริยาใช้จมูกเท้ากระทุ้งกับพื้นข้างหลัง ส่วนมากกระทุ้งเท้าแล้วจะกระดกเท้าขึ้น

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนแขนและมือ</u>

1. ตั้งวง หมายถึง ท่าก่อนจะประณมมือไหว้จะเรียกว่าตั้งวง คือมือทั้งสอง

[41] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 6 ธันวาคม 2555.

จะต้องหักข้อมือ นิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือหักหลบเข้าฝ่ามือเล็กน้อยเวลาประณมมือ ให้ใช้จมูกมือติดกันบายปลายมือออก นิ้วทั้งสี่ตึงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ท่านชิดติดกัน ให้ห่างจากนิ้วทั้งสี่ลักษณะของวงมี 3 ระดับ คือ

วงบน พระ อยู่แง่ศีรษะ วงบน นาง อยู่ระดับหางคิ้ว
วงกลาง พระ อยู่ระหว่างหัวไหล่ วงกลาง นาง อยู่ระหว่างหัวไหล
วงล่าง พระ อยู่ระดับเอว วงล่าง นาง อยู่ระดับเอว

2. จีบ หมายถึง การเอาหัวแม่มือกับนิ้วชี้จรดกัน อีกสามนิ้วให้กรีดตึงออกไปหักข้อมือ ลักษณะของจีบให้ดูฝ่ามือเป็นหลัก ถ้าฝ่ามือหงาย เรียกว่า “จีบหงาย” ถ้าฝ่ามือตะแคง เรียกว่า “จีบตะแคง” ถ้าฝ่ามือคว่ำเรียกว่า “จีบคว่ำ”

3. คลายมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วหงายมือจีบ แบมือหักข้อมือลงแล้วกลับมาเป็นตั้งวง เช่น ท่าวาดขึ้นเตียง มือซ้ายต้องตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ แล้วก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียง คลายมือจีบ คือ ปล่อยจีบหงาย มือจีบเปลี่ยนมาเป็นตั้งวง มือซ้ายที่ตั้งวงเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งไปข้างหลัง พร้อมกับยกขาขึ้นมานั่งคุกเข่าบนเตียง ก่อนที่จะนั่งพับเพียบ

4. กวดข้อมือ หมายถึง กิริยาที่เราตั้งวงแล้ว กดมือทางด้านนอกคือด้านนิ้วก้อยกดลงแล้วค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักมาไว้ที่กลางมือ หักข้อมือ ตั้งวงไว้ เช่น ท่าคำว่า "มา" ทางข้างซ้ายมือหรือขวามือ

5. แทงมือ หมายถึง มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาสอดสูงงอแขน หงายมืออยู่ประเท้าขวา กดปลายมือขวาที่หงายอยู่ลงแล้วกลับมาตั้งวงบน

6. ม้วนมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วม้วนจีบลงข้างล่าง แล้วกลับไปเป็นท่าตั้งวง

7. ไว้มือ หมายถึง การแบมือตั้งไว้ กวดข้อมือกดลงแล้วยกขึ้นตั้งไว้ดังเดิม

8. สอดมือ หมายถึง กิริยาที่ตั้งวงหน้า อีกมือหนึ่งจีบที่หัวเข็มขัดแล้วใช้มือที่จีบค่อยๆยกขึ้นมาระดับวงหน้าแล้วคลายจีบตั้งวง ส่วนมือตั้งวงค่อยๆ ลดลงมาจีบแทน

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนศีรษะและลำตัว</u>

1. เอียงศีรษะ หมายถึง เอียงซ้ายหรือเอียงขวา ข้อสำคัญต้องตั้งศีรษะไว้ไม่เอียงแบบคอพับบางท่านเรียก เอียงใบหู

2. ลักคอ หมายถึง การใช้อวัยวะศีรษะ เช่น ลักคอซ้ายต้องเอียงศีรษะทางซ้ายแล้วกดไหล่ขวา ถ้าลักคอขวาต้องเอียงศีรษะขวาแล้วกดไหล่ซ้าย

3. กล่อมไหล หมายถึง กิริยาที่ถ่ายน้ำหนักจากไหล่ข้างหนึ่งไปสู่ไหล่อีกข้างหนึ่งเช่น ถ้าจะเริ่มกล่อมไหล่ขวาก็เอียงไหล่ทางขวา แล้วค่อยๆถ่ายน้ำหนักมาทางไหล่ซ้ายจนกลับมาเอียงด้านซ้าย พร้อมๆกับเอียงศีรษะตามการเคลื่อนของไหล่ กล่อมไหล่นี้จะทำไปพร้อมๆกับการกล่อมหน้า

4. ตีไหล่ หมายถึง กิริยาที่ถ้าจะตีไหล่ซ้ายหันไหล่ซ้ายออก กดไหล่ซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย แล้วกลับมาเอียงขวา กดไหล่ขวา เอียงศีรษะทางขวาแล้วกลับไปกดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย หันไหล่ไปทางซ้าย แล้วกลับมาเอียงขวา กดไหล่ขวา เอียงศีรษะขวา ทำเช่นนี้สลับกัน

5.1.9.4 กระบวนท่ารำ

อย่างที่ได้กล่าวข้างต้นแล้วว่าการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการรำตีบทตามคำร้อง ลีลาท่ารำเป็นท่ารำแบบมาตรฐาน ตีบทให้ตรงตามคำร้องมากที่สุดความหมายของท่ารำจะถูกต้องไม่ผิดหลักจารีตของการแสดง ลีลาท่ารำไม่ยากและเข้าใจง่าย โดยมีกระบวนท่าดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้า

ช่วงการแสดงที่ 2 ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว หรือการรำเดี่ยว มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้าเช่นเดียวกับช่วงการแสดงที่ 1

ช่วงการแสดงที่ 3 ใช้ผู้แสดง 2 คน หรือการรำคู่ มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้า

ช่วงการแสดงที่ 4 ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว หรือการรำเดี่ยว มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้าเช่นเดียวกับช่วงการแสดงที่ 1

ช่วงการแสดงที่ 5 ใช้ผู้แสดง 6 คน หรือการรำหมู่ มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้า

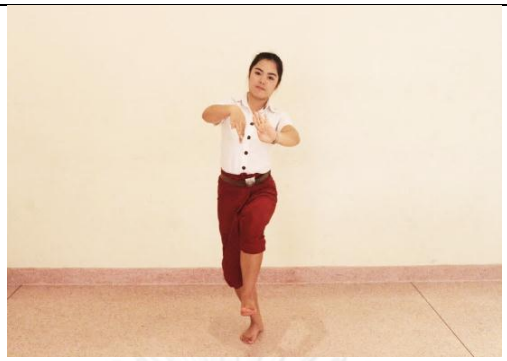
ช่วงการแสดงที่ 6 ตรงกับคำร้องดังนี้ ใช้ผู้แสดง 6 คน หรือการรำหมู่ มีกระบวนท่ารำคือท่าออก การตีบทตามคำร้องและท่าเข้า คือท่าจบ

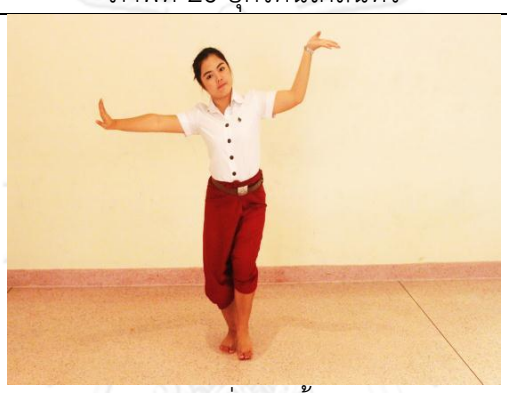
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

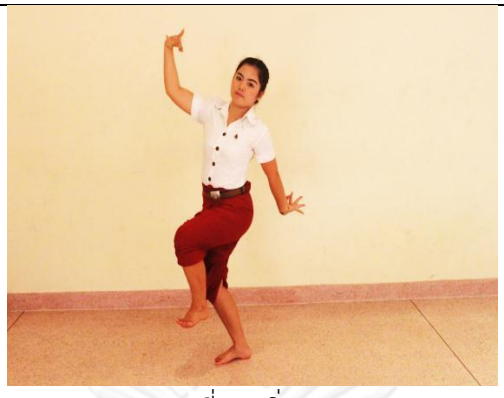
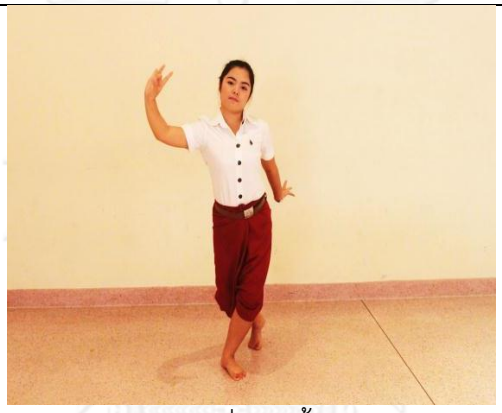
5.1.9.5 สรุปท่ารำและแนวคิดการออกแบบท่ารำระบำรัตนโกสินทร์

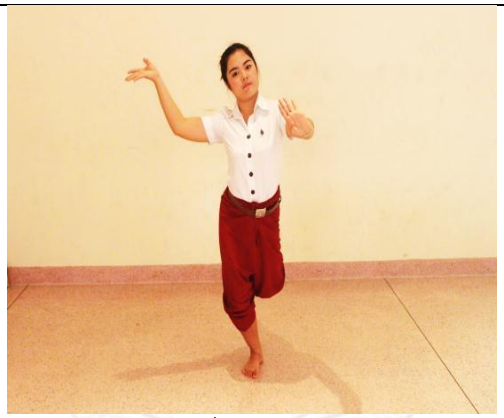
ตารางที่ 8 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์

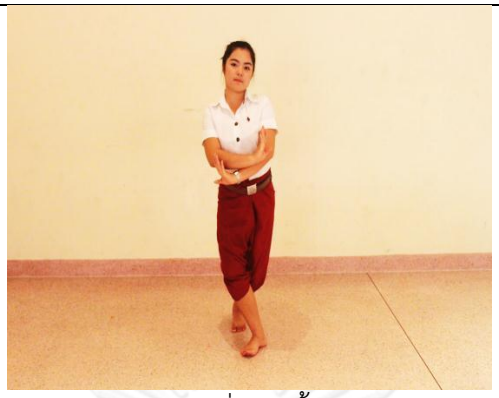
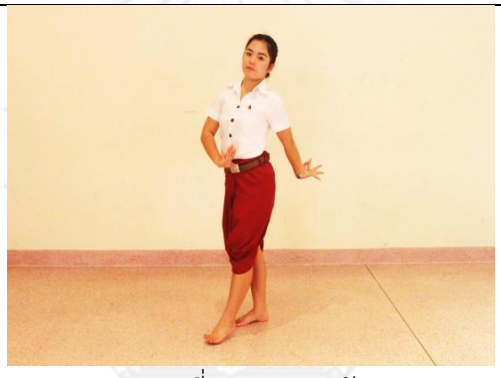
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	**ท่ารำ**	**อธิบายท่ารำ**
ทำนองเพลงกินนรรำ รัชกาล 1,2,3 ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 20 รัชกาล 1,2,3 ท่าออกท่าที่ 1	ทิศ: ทิศขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจีบหงายแขนตึงค่อยคลายมือออก เท้า: ประเท้าซ้ายแล้วยกขึ้น
ทำนองเพลงกินนรรำ ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 21 ท่าออกท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงศีรษะทางขวา มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาตั้งวงบน เท้า: ก้าวเท้าซ้ายลงแล้วค่อยๆขยั่นเท้าออกมาหน้าเวที
ทำนองเพลงกินนรรำ ท่าออกท่าที่ 3	 ภาพที่ 22 ท่าออกท่าที่ 3	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงศีรษะทางซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงล่าง,มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า

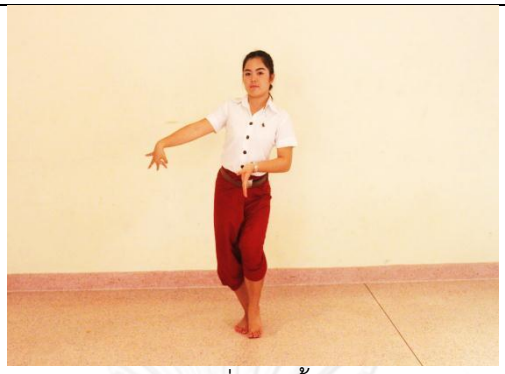
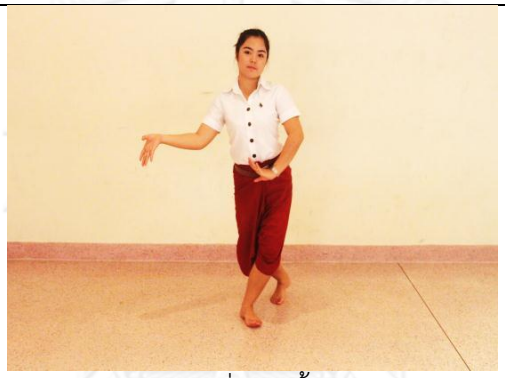
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกินนรรำ ท่าออกท่าที่ 4	 ภาพที่ 23 ท่าออกท่าที่ 4	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงระดับอก,มือซ้ายจีบคว่ำระดับอก เท้า: ประเท้าซ้ายยกขึ้น
ทำนองเพลงกินนรรำ ท่าออกท่าที่ 5	ภาพที่ 24 ท่าออกท่าที่ 5	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาตั้งวงบน เท้า: ก้าวเท้าซ้ายลง
ทำนองเพลงกินนรรำ ท่าออกท่าที่ 6	ภาพที่ 25 ท่าออกท่าที่ 6	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย มือ: มือซ้ายวางบนหน้าขา,มือขวาจีบที่สะเอว เท้า: ยืนผสมเท้า (ท่ายืนตัวนาง)

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ยุครัตนโกสินทร์	 ภาพที่ 26 ยุครัตนโกสินทร์	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายสอดสูง,มือขวา เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 27 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายสอดสูง,มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้า: แตะจมูกเท้าซ้าย
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 28 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาตั้งวงแทงปลายนิ้วมือลง (ท่าผาลา) เท้า: แตะจมูกเท้าขวา

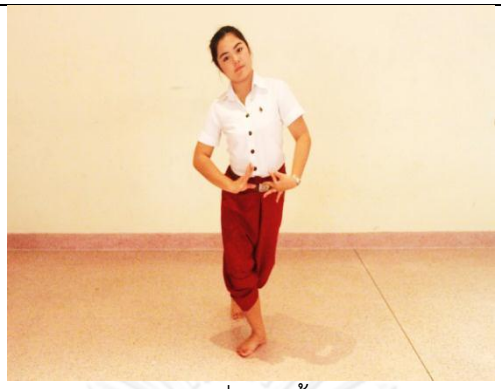
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ถิ่นสยาม	 ภาพที่ 29 ถิ่นสยาม	ทิศ: หันทิศขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาล่อแก้วส่งสูงระดับศรีษะหักข้อมือเข้าหาตัว เท้า: ยกเท้าซ้ายขึ้น
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 30 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาล่อแก้ว เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า น้ำหนักอยู่เท้าที่ก้าว
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 31 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาหักข้อมือล่อแก้วเข้าหาตัว เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า น้ำหนักอยู่เท้าหลัง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สตรีงาม	 ภาพที่ 32 สตรีงาม	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: (ท่าเฉิดฉิน) มือซ้ายตั้งวงข้างหน้าระดับปาก,มือขวาทำท่าบัวชูฝัก เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้ากระดกเท้าซ้ายขึ้น
แต่งกาย	 ภาพที่ 33 แต่งกาย	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองส่งมือวงขึ้นไป (ทำท่าสวม) เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 34 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงลักคอขวา มือ: มือทั้งสองจีบหงายมือไขว้กัน เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า น้ำหนักอยู่ข้างหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 35 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงลักคอซ้าย มือ: มือทั้งสองตั้งวงล่างมือไขว้กัน เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า น้ำหนักอยู่ข้างหลัง
หลายสมัย	 ภาพที่ 36 หลายสมัย	ทิศ: หันเฉียงตัวไปทางขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาตั้งวงล่าง เท้า: แตะจมูกเท้าซ้ายยืดตัวขึ้น
รัชกาลหนึ่งสองสาม	 ภาพที่ 37 รัชกาลหนึ่งสองสาม	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาตั้งวงกลางแทงปลายนิ้วมือลง(ท่าผาลา) เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปข้างกระดกเท้าขวาขึ้น

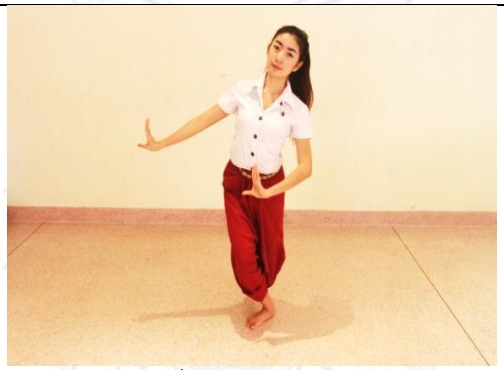
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 38 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: เอียงลักคอขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงล่างแทงปลายนิ้วมือลง,มือขวาจีบคว่ำระดับสะเอว เท้า: ลากเท้าซ้ายมาเตรียมจะก้าวไปข้างหน้า
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 39 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะเอียงลักคอซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงล่าง,มือขวาคลายจีบเป็นวงล่างแทงปลายนิ้วมือลง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้าน้ำหนักตัวอยู่ข้างหน้า
ตามแบบไทย	 ภาพที่ 40 ตามแบบไทย	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายท้าวสะเอว,มือขวาลากมือจีบมาเป็นวงล่าง(ท่าเดินนาง) เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 41 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจีบหงายแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 42 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะลักคอเอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า น้ำหนักอยู่เท้าหลัง
นุ่งผ้าจีบ	 ภาพที่ 43 นุ่งผ้าจีบ	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงล่าง,มือขวาจีบหงายชายพก เท้า: กระดกเท้าขวาขึ้น

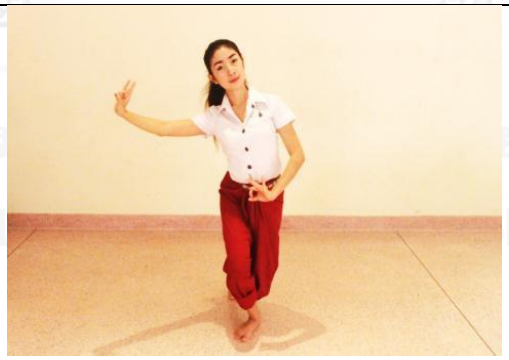
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 44 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายชายพก,มือขวาตั้งวงล่าง เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า
ห่มสไบ	 ภาพที่ 45 ห่มสไบ	ทิศ: หันเฉียงตัวไปทางขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง,มือขวาจีบติดไหล่ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า
ใส่สังวาล	 ภาพที่ 46 ใส่สังวาล	ทิศ: หันตัวไปด้านขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาจีบหงายชายพก เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงพญาสี่เสา ท่าเข้าท่าที่ 1	 ภาพที่ 47 ท่าเข้าท่าที่ 1	ทิศ: หันหน้าตรง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาจีบหงายชายพก เท้า: กระดกเท้าขวาขึ้น
ทำนองเพลงพญาสี่เสา ท่าเข้าท่าที่ 2	 ภาพที่ 48 ท่าเข้าท่าที่ 2	ทิศ: หันเฉียงตัวด้านซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน.มือขวาตั้งวงแทงปลายมือลง(ท่าผาลา) เท้า: แตะเท้าซ้าย
ทำนองเพลงพญาสี่เสา รัชกาลที่ 4 ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 49 รัชกาลที่ 4 ท่าออกท่าที่ 1	ทิศ: หันเฉียงตัวไปทางขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาจีบหงายชายพก เท้า: กระดกเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงพญาสี่เสา ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 50 ท่าออกท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน,มือขวาตั้งวงกลางแทงปลายนิ้วมือลง (ท่าผาลา) เท้า: แตะจมูกเท้าขวา
จวบวันรัชกาล	 ภาพที่ 51 จวบวันรัชกาล	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ตั้งวงมือขวาระดับชายพก,มือซ้ายตั้งวงกลาง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า ,เท้าขวาเปิดส้นเท้า
ที่สี่	 ภาพที่ 52 ที่สี่	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ท่าพรหมสี่หน้า เท้า: ก้าวเท้าซ้าย,เปิดส้นเท้าขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 53 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวง,มือขวาจีบคว่ำแขนตึง เท้า: ก้าวเท้าซ้าย,เปิดส้นเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 54 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตั้งวง,มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึง เท้า: ก้าวเท้าขวา,เปิดส้นเท้าซ้าย
กุลสตรี	 ภาพที่ 55 กุลสตรี	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ตั้งวงจีบล่อแก้ว เท้า: ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
อยู่กับเหย้า	 ภาพที่ 56 อยู่กับเหย้า	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ประสานมือระดับอก พร้อมกับสลับมืออยู่บนอยู่ล่าง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวาหนักหน้าหนักหลังมาจังหวะ
เฝ้าสถาน	 ภาพที่ 57 เฝ้าสถาน	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาเท้าสะเอว,มือซ้ายชี้กดปลายนิ้วลง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา
นุ่งผ้าลาย	 ภาพที่ 58 นุ่งผ้าลาย	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ:มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก,มือขวาตั้งวงระดับชายพก เท้า: ก้าวเท้าขวา,กระดกเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ใส่เสื้อ	 ภาพที่ 59 ใส่เสื้อ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ:มือซ้ายเท้าสะเอว,มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้า: นั่งทับส้น
เมื่ออยู่งาน	 ภาพที่ 60 เมื่ออยู่งาน	ทิศ:หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ซ้ายหงายรับมือขวาประสานมือ เท้า: นั่งทับส้น
โฉมสคราญ	 ภาพที่ 61 โฉมสคราญ	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่าสอดสูงมือซ้าย เท้า: ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สไบห่ม	 ภาพที่ 62 สไบห่ม	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาจีบเข้าหาหัวไหล่ซ้าย,มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 63 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาจีบเข้าหาหัวไหล่ซ้าย,มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา
สมพักตรา	 ภาพที่ 64 สมพักตรา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ:เอียงขวา มือ: ตั้งวงมือรับปลายคาง เท้า: ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกล่อมพญา ท่าเข้าท่าที่ 1	 ภาพที่ 65 ท่าเข้าท่าที่ 1	ทิศ: ทิศซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาตั้งวง,มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: จรดส้นเท้าด้วยเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกล่อมพญา ท่าเข้าท่าที่ 2	 ภาพที่ 66 ท่าเข้าท่าที่ 2	ทิศ: ทิศซ้าย ศีรษะ:เอียงขวา มือ: ทำท่าสอดสูงมือขวา เท้า: จรดเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกล่อมพญา รัชกาลที่ 5 ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 67 รัชกาลที่ 5 ท่าออกท่าที่ 1	ทิศ:ทิศขวา ศีรษะ:เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวง,มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: จรดเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกล่อมพญา ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 68 ท่าออกท่าที่ 2	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่าสอดสูงมือขวา เท้า: จรดเท้าซ้าย
สู่สมัยพระปิย	 ภาพที่ 69 สู่สมัยพระปิย	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตั้งวง,มือซ้ายตั้งวงหงายมือแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้าย
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 70 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาตั้งวง,มือซ้ายตั้งวงหงายมือระดับไหล่ เท้า: จรดเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 71 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาตั้งวงหงายมือ,มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา
มหาราช	 ภาพที่ 72 มหาราช	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงขวา คนขวาเอียงซ้าย มือ: มือหงายเข้าหากัน มือนอกเป็นวงบัวชูฝัก เท้า: เท้ายังเหมือนเดิม
อนงค์นาด	 ภาพที่ 73 อนงค์นาด	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ : เอียงขวา ทั่งคู่ มือ: คนซ้ายมือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาจีบส่งหลัง คนขวามือซ้ายจีบสะเอวมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย คนขวาก้าวเท้าขวาทำท่ามอง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ห่มสไบ	 ภาพที่ 74 ห่มสไบ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงขวา คนขวาเอียงลักคอซ้าย มือ: คนซ้ายมือทั้งสองท้าวสะเอว คนขวามือซ้ายวงล่างมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายแตะเท้าขวา คนขวาก้าวเท้าขวาหนักหลัง
เปิดไหล่ขวา	 ภาพที่ 75 เปิดไหล่ขวา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงขวา คนขวาเอียงลักคอซ้าย มือ: คนซ้ายมือทั้งสองเท้าสะเอว คนขวามือซ้ายวงล่างมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายแตะเท้าขวา คนขวาก้าวเท้าขวาหนักหลัง
นุ่งผ้าลายขัด	 ภาพที่ 76 นุ่งผ้าลายขัด	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงซ้าย คนขวามือเอียงขวา มือ: คนซ้ายมือซ้ายจับผ้านุ่งมือขวาจีบส่งหลัง คนขวาทำท่ามองมือซ้ายจีบที่สะเอวมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าขวา คนขวาก้าวเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
หอมระรื่น	 ภาพที่ 77 หอมระรื่น	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงขวา คนขวาลักคอเอียงซ้าย มือ: คนซ้ายมือซ้ายจีบที่จมูก มือขวาจีบส่งหลัง คนขวามือซ้ายวงล่างมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าขวา คนขวาก้าวเท้าขวา
ชื่นอุรา	 ภาพที่ 78 ชื่นอุรา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงลักคอซ้าย คนขวาเอียงลักคอซ้าย มือ: คนซ้ายมือประกบกันที่อก คนขวามือซ้ายวงล่างมือมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าซ้าย คนขวาก้าวเท้าขวา
แล้วเปลี่ยนมา	 ภาพที่ 79 แล้วเปลี่ยนมา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงขวา คนขวาเอียงซ้าย มือ: คนซ้ายมือซ้ายจีบหงายมือขวาตั้งวงระดับสะเอว คนขวามือซ้ายจีบหงายมือขวาจีบส่งหลัง เท้า: คนซ้ายประเท้าซ้ายยกขึ้น คนขวาก้าวเท้าซ้ายไปหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

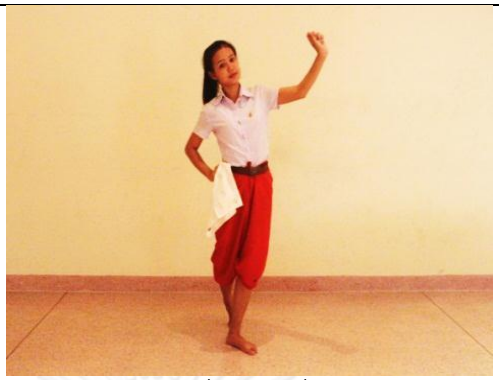
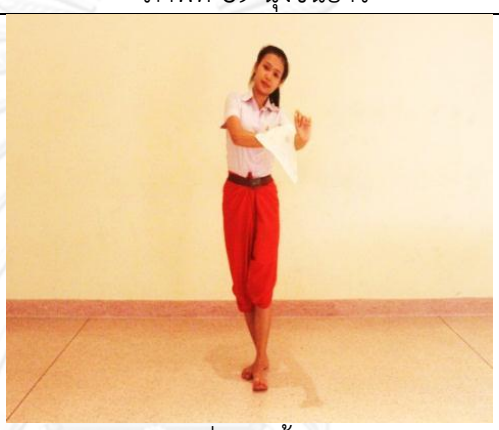
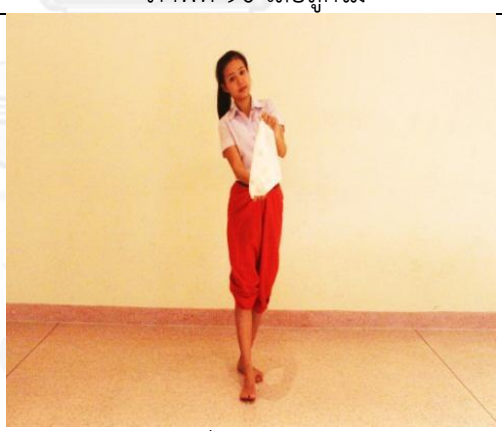
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สวมเสื้อ	 ภาพที่ 80 สวมเสื้อ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: คนซ้ายเอียงซ้าย คนขวาเอียงขวา มือ: คนซ้ายทำท่ามอง คนขวาทำท่าสวมเสื้อ เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าซ้าย คนขวาก้าวเท้าขวา
สะพายแพร	 ภาพที่ 81 สะพายแพร	ทิศ: หน้าตรง คนขวาหันตัวเฉียงไปทางขวา ศีรษะ: คนซ้ายลักคอเอียงขวา คนขวาเอียงซ้าย มือ: คนซ้ายมือซ้ายจีบส่งหลังมือขวาวงล่าง คนขวามือซ้ายวงล่างมือขวาวงบน เท้า: คนซ้ายก้าวเท้าซ้าย คนขวาแตะเท้าขวา
ทำนองเพลงฝรั่งควง ท่าเข้าท่าที่ 1	 ภาพที่ 82 ท่าเข้าท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงลักคอขวา มือ: มือขวาตั้งวงชายพกข้างซ้าย,มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: จรดเท้าขวา

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงฝรั่งควง ท่าเข้าท่าที่ 2	 ภาพที่ 83 ท่าเข้าท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายท้าวสะเอว มือจีบขวาจีบคว่ำ เท้า: จรดเท้าซ้าย
ทำนองเพลงฝรั่งควง รัชกาลที่ 6 ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 84 รัชกาลที่ 6 ท่าออกท่าที่ 1	ทิศ: ทิศซ้าย ศีรษะ: ตั้งตรง มือ: มือขวาถือผ้ามือไขว้หลัง ,มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: เท้าซ้ายหนักหลัง,จรดเท้าขวา
ทำนองเพลงฝรั่งควง ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 85 ท่าออกท่าที่ 2	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองไขว้หลัง เท้า:จรดเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ถึงสมัยรัชกาลที่หก	ภาพที่ 86 ถึงสมัยรัชกาลที่หก	ทิศ:ทิศซ้าย ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาถือโชว์ผ้างอแขนระดับไหล่,มือซ้ายเท้าสะเอว เท้า: จรดเท้าขวา
วัฒนธรรมตะวันตก	ภาพที่ 87 วัฒนธรรมตะวันตก	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาถือผ้างอแขนระดับไหล่,มือขวาเท้าสะเอว เท้า: จรดเท้าซ้าย
ยิ่งเผยแพร่	ภาพที่ 88 ยิ่งเผยแพร่	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือถือผ้างอแขนระดับไหล่,มือซ้ายไขว้หลัง เท้า: จรดเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
นุ่งซิ่นยาว	 ภาพที่ 89 นุ่งซิ่นยาว	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาถือผ้าไว้ระดับชายพก,มือซ้ายกำมือ ตั้งขึ้นระดับวง เท้า: ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา
เสี้อลูกไม้	 ภาพที่ 90 เสี้อลูกไม้	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายกำมือตั้งแขนระดับไหล่,มือขวาถือผ้าวางบนท้องแขนซ้าย เท้า: ยืนผสมเหลือมเท้า
ไช่ไทยแท้	 ภาพที่ 91 ใช่ไทยแท้	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ:เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจับผ้าขึ้นโชว์โดยมือซ้ายอยู่บนมือขวาอยู่ล่าง เท้า: ยืนผสมเหลือมเท้า

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
นับตั้งแต่	 ภาพที่ 92 นับตั้งแต่	ทิศ:ทิศซ้าย ศีรษะ:เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจับผ้าส่งขึ้นระดับศีรษะ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปข้าง
นั้นมา	 ภาพที่ 93 นั้นมา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจับผ้าระดับสะเอว เท้า: แตะเท้าด้านหน้า
เป็นสากล	 ภาพที่ 94 เป็นสากล	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาจับผ้าส่งขึ้นระดับศีรษะ เท้า: ก้าวเท้าขวาไปข้าง

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงเหมราช ท่าเข้าท่าที่ 1	 ภาพที่ 95 ท่าเข้าท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือจับผ้าเช็ดหน้ามือซ้ายอยู่บนมือขวาอยู่ล่าง เท้า: เดินย่ำเท้าขวา ซ้าย ขวาถอยลงหลัง
ทำนองเพลงเหมราช ท่าเข้าท่าที่ 2	 ภาพที่ 96 ท่าเข้าท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือจับผ้าเช็ดหน้ามือซ้ายอยู่บนมือขวาอยู่ล่าง เท้า: เขย่งเท้าซ้ายถอยหลังเข้า
ทำนองเพลงเหมราช รัชกาลปัจจุบัน ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 97 รัชกาลปัจจุบัน ท่าออกท่าที่ 1	ผู้แสดงจำนวน 8 คน ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองกำมือส่งไปทางขวา เท้า: เดินสืบเท้าออกมาก้าวเท้าซ้าย ขวา ซ้าย ทุกคนทำท่าเหมือนกัน

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงเหมราช ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 98 ท่าออกท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองกำมือส่งไปทางขวา เท้า: เดินสืบเท้าออกมาก้าวเท้าซ้าย ขวา ซ้าย ทุกคนทำท่าเหมือนกัน
รัชกาลปัจจุบัน	 ภาพที่ 99 รัชกาลปัจจุบัน	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจีบคว่ำ ส่งมือไปทางขวา เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า ทุกคนทำเหมือนกัน
ทุกวันนี้	 ภาพที่ 100 ทุกวันนี้	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ทำสลับข้างกับท่ารัชกาลปัจจุบัน เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า ทุดคนทำเหมือนกัน

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
บัญญัติมี	 ภาพที่ 101 บัญญัติมี	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาแบมือ มือซ้ายจีบทำท่าเขียน เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า ทุกคนทำเหมือนกัน
พระราชนิยม	 ภาพที่ 102 พระราชนิยม	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาแบมือ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า ทุกคนทำเหมือนกัน
สมนุสน	 ภาพที่ 103 สมนุสน	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองประกบกันมือซ้ายอยู่บนมือขวา เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า ทุกคนทำเหมือนกัน

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 104 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: หนักหลังมือสลับมือซ้ายอยู่บนมือขวา เท้า: ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 105 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: ตั้งตรง มือ: มือซ้ายเป็นวงกลาง มือขวาจีบระดับเดียวกัน เท้า: เดินย่ำเท้า ทุกคนทำเหมือนกัน
ไทยจักรี	 ภาพที่ 106 ไทยจักรี	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหลังศีรษะตั้งตรง คนที่ใส่ชุดไทยจักรีเอียงซ้าย มือ: คนหลังยืนนิ่งค้างท่า คนที่ใส่ชุดไทยจักรีวิ่งออกมาแนะนำตัวเอง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาล่อแก้วที่ไหล่ซ้าย เท้า: แถวหลังยืนจรดเท้าขวานิ่ง คนที่ใส่ชุดไทยจักรียืนแตะเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
บรมพิมาน	ภาพที่ 107 บรมพิมาน	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: ทุกคนทำเช่นเดียวกับท่าที่ 105 ชุดไทยบรมพิมาน ออกมาเอียงขวา มือ: ทุกคนทำท่าเช่นเดียว กับท่าที่ 105 ชุดไทยบรมพิมาน ทำท่าช้านางนอน เท้า: ทุกคนทำเช่นเดียวกับท่าที่ 105 ชุดไทยบรมพิมาน แตะเท้าขวา
ตระกาลกมล	ภาพที่ 108 ตระกาลกมล	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: สองคนหน้าเอียงขวา มือ: มือขวาบัวชูฝัก มือซ้ายจีบที่อก เท้า: ก้าวเท้าขวาไปหน้า
ไทยเรือนต้นจิตรดา	ภาพที่ 109 ไทยเรือนต้นจิตรดา	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: ชุดไทยเรือนต้นเอียงขวา ชุดจิตรดาเอียงซ้าย มือ: ชุดไทยเรือนต้นท่าวงบน วงล่าง ชุดไทยจิตรดาท่าช้างประสานงา คนอื่นนิ่งไว้ เท้า: ชุดไทยเรือนต้นแตะเท้าขวา ชุดจิตรดาแตะเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สง่างาม	 ภาพที่ 110 สง่างาม	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าสี่คนเอียงขวา แถวหลังสี่คนเอียงสลับกับข้างหน้า มือ: สี่คนหน้าทำท่าเฉิดฉินไปทางซ้าย สี่คนหลังทำท่าเฉิดฉินไปทางขวา เท้า: สี่คนหน้าก้าวเท้าขวา สี่คนหลังก้าวเท้าซ้าย
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 111 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำสลับกับท่า “สง่างาม” เท้า: สี่คนหน้าก้าวเท้าขวา สี่คนหลังก้าวเท้าซ้าย หนักหลัง
ไทยประยุคทุกชุด	 ภาพที่ 112 ไทยประยุคทุกชุด	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวงล่าง มือขวาจีบคว่ำ เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สุดสวยนัก	 ภาพที่ 113 สุดสวยนัก	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึง มือขวาจับกันกับคนที่อยู่ตรงข้าม เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา
เอกลักษณ์	 ภาพที่ 114 เอกลักษณ์	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึง มือขวาจับกันกับคนที่อยู่ตรงข้าม เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา
ศักดิ์ศรี	 ภาพที่ 115 ศักดิ์ศรี	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวงล่าง มือขวาจีบค่ำ เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สตรีสยาม	 ภาพที่ 116 สตรีสยาม	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึง มือขวาจับกับคนที่อยู่ตรงข้าม เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 117 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาจีบคว่ำชายพก มือซ้ายตั้งวงแขนตึง เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 118 เอื้อน ท่าที่ 2	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบตั้งวงแขนตึง มือขวาจีบคว่ำชายพก เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงาม	ภาพที่ 119 อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงาม	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทำท่าเฉิดฉิน มือซ้ายวงระดับปาก มือขวาบัวชูฝัก เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าขวา
เพื่อคงความเป็นไทย	ภาพที่ 120 เพื่อคงความเป็นไทย	ทิศ: หมุนตามวง 2 วง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือปฏิบัติสลับกันจากท่า “อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงาม” เท้า: ค่อยเดินไปเป็นแถวหน้ากระดาน
ในนิรันตร์	ภาพที่ 121 ในนิรันตร์	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทำท่าเฉิดฉิน มือซ้ายวงระดับปาก มือขวาบัวชูฝัก เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วจรดเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ท่ารำ	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกระบอกทอง ท่าออกท่าที่ 1	 ภาพที่ 122 ท่าออกท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายวงบน มือขวาจีบระดับปาก เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วเขย่งเท้าขวา
ทำนองเพลงกระบอกทอง รวมทุกสมัย ท่าออกท่าที่ 2	 ภาพที่ 123 รวมทุกสมัย ท่าออกท่าที่ 2	ผู้แสดงจำนวน 13 คน ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวงบน มือขวาปล่อยจีบเป็นวงกลาง เท้า: เดินย่ำเท้าแล้วเขย่งเท้าซ้าย ทุกคนทำเหมือนกัน
เริงระบำ	 ภาพที่ 124 เริงระบำ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเป็นวงกลางแขนตึง มือขวาเป็นวงแทงปลายนิ้วมือลง ท่าผาลา เท้า: ก้าวเท้าขวาลง ทุกคนทำเหมือนหัน

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
รัตน	 ภาพที่ 125 รัตน	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถว ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบปกหน้า มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: ก้าวเท้าขวา
โกสินทร์	 ภาพที่ 126 โกสินทร์	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถว ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายวงบน มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: แตะเท้าขวา
ทั่วทานิน	 ภาพที่ 127 ทั่วทานิน	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถว ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบปกหน้า มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: แตะเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เทิดไท	 ภาพที่ 128 เทิดไท	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถว ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายวงบน มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: ก้าวเท้าขวา เดินสวนแถวกันข้างหลังขึ้นมา
ไอสวรรค์	 ภาพที่ 129 ไอสวรรค์	ทิศ: หน้าตรง ตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถว ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบปกหน้า มือขวาจีบส่งหลัง เท้า: แตะเท้าซ้าย แถวหลังขึ้นมาอยู่ข้างหน้า
เชิดชูชาติ	 ภาพที่ 130 เชิดชูชาติ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเป็นวงแทงปลายนิ้วมือลง มือขวาจีบคว่ำ เท้า: ประเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ศาสตร์กษัตริย์	 ภาพที่ 131 ศาสตร์กษัตริย์	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายเป็นวงล่าง มือขวาบัวชูฝัก เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 132 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเป็นวงล่างแทงปลายนิ้วมือลง มือขวาวงบน เท้า: แตะเท้าซ้าย
เหนือชีวัน	 ภาพที่ 133 เหนือชีวัน	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายเป็นวงล่าง มือขวาบัวชูฝัก เท้า: แตะเท้าขวา ค่อยๆเดินสวนแถวกัน แถวหลังเดินขึ้นมา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สถาบันรวมใจ ไทยทั้งมวล	 ภาพที่ 134 สถาบันรวมใจ ไทยทั้งมวล	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเป็นวงล่างแทงปลายนิ้วมือลง มือขวา วงบน เท้า: แตะเท้าซ้าย
บันดาลสุข	 ภาพที่ 135 บันดาลสุข	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: เอียงสลับกัน แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: แถวหน้ามือซ้ายจีบ มือขวาวงกลาง แถวหลังทำตรงกันข้าม เท้า: แถวหน้าประเท้าซ้าย แถวหลังประเท้าขวา
ทุกข์กาลสราญรื่น ชีวิตชื่นทุก หัวใจเป็นไทถ้วน	 ภาพที่ 136 ทุกข์กาลสราญรื่น ชีวิตชื่นทุก หัวใจเป็นไทถ้วน	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ:แถวหน้า เอียงซ้าย แถวหลังเอียงขวา มือ: แถวหน้ามือซ้ายจีบแขนตึงมือขวาวงแขนตึง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าก้าวเท้าซ้ายไปหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
นาฏกรรม	 ภาพที่ 137 นาฏกรรม	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงซ้าย แถวหลังเอียงขวา มือ: แถวหน้ามือซ้ายจีบสูง มือขวาวงกลาง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าประเท้าขวาขึ้น
นำใจ	 ภาพที่ 138 นำใจ	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: แถวหน้าทำท่าผาลามือซ้ายสูง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าก้าวเท้าขวา แถวหลังก้าวเท้าซ้าย
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 139 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงซ้าย แถวหลังเอียงขวา มือ: แถวหน้ามือซ้ายวงบน มือขวาจีบคว่ำระดับอก แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าแตะเท้าขวาแถวหลังแตะเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ชาวไทยล้วนรักถิ่น	 ภาพที่ 140 ชาวไทยล้วนรักถิ่น	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: แถวหน้าเป็นผาลามือซ้ายสูง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าแตะเท้าซ้าย แถวหลังแตะเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 141 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงซ้าย แถวหลังเอียงขวา มือ: แถวหน้ามือทั้งสองเป็นวงล่าง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าประเท้าขวายกขึ้น แถวหลังทำสลับกัน
แผ่นดินไทย	 ภาพที่ 142 แผ่นดินไทย	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: แถวหน้ามือซ้ายวงล่าง มือขวาจีบคว่ำแขนตึง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้านั่งลงก้าวเท้าขวา แถวหลังยืนก้าวเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ท่าเข้า ทำนองเพลง รัวดึกดำบรรดิ์ ท่าที่ 1	 ภาพที่ 143 ท่าเข้า ท่าที่ 1	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: แถวหน้ามือซ้ายวงล่าง มือขวาจีบคว่ำแขนตึง แถวหลังทำสลับกัน เท้า: แถวหน้าก้าวเท้าขวา
ท่าเข้า ทำนองเพลง รัวดึกดำบรรดิ์ ท่าที่ 2	 ภาพที่ 144 ท่าเข้า ท่าที่ 2	ทิศ: หน้าตรง ศีรษะ: แถวหน้าเอียงขวา แถวหลังเอียงซ้าย มือ: เหมือนท่าที่194 เท้า: แถวหน้าวิ่งเข้า แถวหลังวิ่งตามเข้าไปจนหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 9 แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ชุด ระบำรัตนโกสินทร์ โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เพลงกินนรรำ	ท่าออกใช้ 3 ท่าคือ ท่าที่ 1 จีบหงายแขนตึงสองมือเปลี่ยนเป็นตั้งวงบนกับจีบส่งหลัง ท่าที่ 2 รำยั่วกับมือจีบส่งหลัง ท่าที่ 3 ท่ายืนแบบนาง	กระบวนท่าทางที่กำลังเคลื่อนไหวของผู้แสดงออกมาเพื่อทำการแสดง	ใช้กระบวนท่านี้เป็นท่าออกเพื่อความสวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทยและเป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะกับทำนองเพลง
เพลงตุ๊กตา ร้องยุค รัตนโกสินทร์	ใช้ท่าสอดสูง หรือท่ากลางอัมพร	ความสูงศักดิ์ ความยิ่งใหญ่ ความโอ่อ่า,รุ่งเรือง	ใช้ท่ารำนี้เพราะเป็นท่าที่สวยงามและมีความหมายตรงกับคำร้องว่า ยุครัตนโกสินทร์ ที่เป็นยุคที่มีความเจริญรุ่งเรือง
ปิ่นสยาม	ใช้ท่าชูดวงแก้ว	ความสูงศักดิ์ ความสว่างไสว	ใช้ท่ารำนี้เพราะ มีความหมายตรงกับคำร้องที่ว่า ปิ่นสยาม หมายถึงความเป็นหนึ่งเดียวที่เจริญรุ่งเรือง สว่างไสว
สตรีงาม	ใช้ท่าเฉิดฉิน หรือท่าสวย	ความสวย สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สวยงามและมีความหมายตรงกับคำร้องว่าสตรีงาม
แต่งกาย	ใช้ท่าวาดมือตั้งวงบนแล้ววาดลงมาหรือเรียกว่าท่าสวม	การแต่งกาย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่บ่งบอกถึงลักษณะการสวมใส่เสื้อผ้า
หลายสมัย	ใช้ท่ารำยั่ว	หลายสมัย การเดินของกาลเวลา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่บ่งบอกถึงการเวลาที่ผ่านมา
รัชกาลหนึ่งสองสาม	ใช้ท่าผาลา	ความสวยงาม งดงาม หนึ่งสองสาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่เปรียบเสมือนระยะทางที่ผ่านมาอย่างยาวนาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ตามแบบไทย	ใช้ท่าดึงสไบมาห่มตัว	สตรีไทย รักนวลสงวนตัว	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์การแต่งกายแบบไทย
นุ่งผ้าจีบ	ใช้ท่าจีบหงายที่สะเอว	การนุ่งผ้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่บ่งบอกถึงการนุ่งผ้า
ห่มสไบ	ใช้ท่าจีบมือขวาไปที่สไบ	ห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่าห่มสไบ เหมือนเป็นการห่มสไบ
ใส่สังวาล	ใช้ท่าสอดสร้อย	ร้อยมาลัย ใส่สังวาล	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่าใส่สังวาล เปรียบเสมือนการใส่สังวาล
ท่าเข้า	ท่าที่ 1 ใช้ท่าจีบปกข้างกับวงล่าง แล้วเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อย ท่าที่ 2 ส่งมือจีบคว่ำส่งไปคลายออกเป็นท่าผาลาค่อยๆ วิ่งเข้าไปหลังโรง	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่เปรียบเสมือนการลาเพื่อเข้าโรง
ร้องเพลงพญาสี่เสา	ท่าออกใช้ 2 ท่าคือ ท่าที่ 1 ใช้ท่าจีบปกข้างกับวงล่าง แล้วเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อย ท่าที่ 2 ส่งมือจีบคว่ำส่งไปคลายออกเป็นท่าผาลาค่อยๆ วิ่งออกไปด้านหน้าเวที	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่ 1 และมีความสวยงามสอดคล้องกับทำนองเพลง
จวบวันรัชกาล	ใช้ลีลาการเดิน	กาลเวลาที่ยาวนาน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการเดินทางของระยะเวลา
ที่สี่	ใช้ท่าพรมสี่หน้า	ยิ่งใหญ่ โอ่อ่า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่าที่สี่

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
กุลสตรี	ใช้ม้วนมือท่าล่อแก้วสองมือ	อ่อนช้อยนุ่มนวลสตรีไทย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่า
อยู่กับเหย้า	ใช้ท่ามือขวาทับบนมือซ้ายแทนการอยู่กับเหย้า	การอยู่กับที่	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายถึงการอยู่กับเหย้า
เฝ้าสถาน	ใช้ท่านิ้วชี้ลงพื้น	ชี้บอกที่อยู่อาศัย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายถึงสถานที่อยู่อาศัย
นุ่งผ้าลาย	ใช้ท่าจีบมือซ้ายชายพกและเปลี่ยนเป็นจีบมือขวาที่ชายพก	การนุ่งผ้า หรือการผูกผ้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายถึงการนุ่งผ้า
ใส่เสื้อ	ใช้ท่าตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ซ้าย แขนขวา	การใส่เสื้อ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายถึงการสวมใส่เสื้อ
เมื่ออยู่งาน	ใช้ท่านั่งลงหมอบ มือทั้งสองทับซ้อนกัน	การรับงานสนองพระเดชพระคุณ นอบน้อม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายว่า อยู่งาน
โฉมสคราญ	ใช้ท่ากลายมือเป็นสอดสูง มือซ้ายมือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ก้าวเท้าขวาค่อยๆลุกขึ้นกระดกเท้า	ความรุ่งเรื่องหรือกล่าวถึงหญิงสาวแรกรุ่น	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายว่า โฉมสคราญ
สไบห่ม	ใช้ท่ามือขวาจีบที่สไบ มือซ้ายจีบส่งหลัง	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายว่า ห่มสไบ
สมพักตรา	ใช้ท่ามือทั้งสองแตะแก้ม	ใบหน้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่า สวมพักตรา
ท่าเข้า	ท่าที่ 1 เข้าด้วยท่าโบก ท่าที่ 2 ท่าสอดสูงเข้าทางซ้ายของเวที	ท่าเข้า อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่าที่สวยงาม และสอดคล้องกับทำนองเพลง
ร้องเพลงกล่อมพญา	ท่าออกใช้ 2 ท่าท่าที่ 1 ท่าโบก ท่าที่ 2 ท่าสอดสูงค่อยๆวิ่งออกมา	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่ 2

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
สู่สมัยพระปิย	ใช้ท่าแทงมือสองข้างแขนตึงสองคนทำเหมือนกัน	การเปลี่ยนแปลง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการเคลื่อนที่ หรือเลื่อนไหล ซึ่งเป็นการสื่อความหมายตามคำร้อง
มหาราช	ใช้มือในหยิบจีบแขนตึงเข้าหากัน มือนอกเป็นท่าบัวชูฝัก ก้าวเท้าต่างคนต่างออก	การเปลี่ยนแปลงสู่อีกสมัยหนึ่ง	ใช้ท่านี้เพราะสามารถเชื่อมต่อจากท่าแทงมือ มีความหมายว่าเข้าสู่สมัยพระปิยมหาราช
อนงค์นาด	นักแสดงที่ห่มสไบใช้ท่ารำแนะนำตัวด้วยท่ามือซ้ายจีบเข้าอก (นักแสดงคนที่สวมเสื้อ ทำท่ามองไปหานักแสดงที่กำลังรำอยู่)	ตัวเรา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงตัวเอง ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
ห่มสไบ	ใช้มือขวาจีบที่สไบ มือซ้ายจีบส่งหลัง (นักแสดงคนที่ยังไม่ถึงบท ทำท่ายืนมอง	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการห่มสไบ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าห่มสไบ
เปิดไหล่ขวา	ใช้ท่ายืนสองมือแตะที่สะโพก หันด้านซ้ายเปิดตัวด้านขวาออกพร้อมทั้งแตะเท้าขวา	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่ต้องการหมายถึงการห่มสไบแบบเปิดไหล่ด้านขวา โดยการหันซ้ายเปิดไหล่ขวาออกมาโชว์ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าเปิดไหล่ขวา
นุ่งผ้าลายขัด	ใช้มือซ้ายจับผ้านุ่ง มือขวาท้าวสะเอว	ผ้านุ่ง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่ต้องการบ่งถึงการนุ่งผ้า ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่านุ่งผ้าลายขัด
หอมระรื่น	ใช้มือซ้ายจีบดึงจีบมาที่จมูก (ท่าหอม) นักแสดงอีกคนทำท่ารับไปเรื่อยๆ	ดม กลิ่นหอม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่ต้องหมายถึงกลิ่นหอม ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าหอมระรื่น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ชื่นอุรา	ใช้หนักหน้าหนักหลังท่ามือทั้งสองประกบแล้วถูกันที่อกหนัก หน้าหนักหลัง	ชื่นใจ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงความพึงพอใจ ชื่นใจ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าชื่นอุรา
แล้วเปลี่ยนมา	คนที่ 2 รำใช้ท่ามือจีบหงายกับวงล่าง อีกคนทำท่ามอง	การเปลี่ยนแปลง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนไป ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าแล้วเปลี่ยนมา
สวมเสื้อ	แล้วเปลี่ยนเป็นนักแสดงที่สวมเสื้อรำ ใช้มือทั้งสองจีบแล้ววาด มือขึ้นทำท่าสวมนักแสดงที่รำแล้วเปลี่ยนเป็นท่ามอง	การสวมเสื้อ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายว่าสวมเสื้อจากศีรษะลงมา ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าสวมเสื้อ
สะพายแพร	ใช้ท่ายืนมือขวาจับแพรที่สะพายอยู่แล้วคลายออกเป็นวงมือขวาจับผ้าแพร	การสะพายแพร	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงสไบแพรที่สวมอยู่ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้องว่าสะพายแพร
ร้องเพลงฝรั่งควง	ท่าออก ใช้ท่าเดินเขย่งเท้า มือจับผ้าเช็ดหน้า สลับมือขึ้นและลง	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่ 2 และต้องการสื่อถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้น
ถึงสมัยรัชกาลที่หก วัฒนธรรมตะวันตก	ใช้ท่าเดินย่ำและจรดจมูกเท้า มือแกว่งผ้าเช็ดหน้า	วัฒนธรรมชาวตะวันตก	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 โดยการแสดงจะเป็นแบบละครกำแบ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ยิ่งเผยแพร่	ใช้ท่ายืนแตะจมูกเท้ามือซ้าย ท้าวสะเอว มือขวาจับผ้าเช็ดหน้า หงายท้องแขนระดับสะเอว	ยิ่งเผยแพร่	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงการเผยแพร่ การแผ่ขยาย ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
นุ่งซิ่นยาว	ซ้ายกำมือส่งสูงตามองตามมือ มือขวาท้าวสะเอว	การนุ่งผ้าซิ่นยาว	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการโชว์ผ้านุ่งว่าเป็นการนุ่งผ้าซิ่นยาวตามคำร้อง
เสื้อลูกไม้	ใช้ท่ายืนแตะจมูกเท้ามือซ้าย จับผ้าเช็ดหน้าแตะที่แขนซ้าย ตามอง ที่มือ	สวมเสื้อลูกไม้	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการโชว์ให้เห็นถึงการสวมเสื้อลูกไม้ ซึ่งมีความหมายตามคำร้อง
ใช่ไทยแท้	ใช้ท่าถอนเท้ายืนแตะจมูกเท้ามือทั้งสองจับผ้าเช็ดหน้าสลับกันอยู่บนอยู่ล่าง	วัฒนธรรมชาวตะวันตก	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้น จึงไม่ใช่เป็นแบบไทยแท้ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
นับตั้งแต่	ใช้ท่าจับผ้าเช็ดหน้าส่งขึ้นเหมือนกับการชี้ เหมือนกับการกล่าวถึงวันและเวลาที่ผ่านมาแล้ว	วันเวลาที่ผ่านมาแล้ว	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่หมายถึงวันเวลาที่ผ่านมาแล้ว ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
นั้นมา	ใช้ท่ายืนแตะเท้ามือทั้งสองจับผ้าเช็ดหน้าดึงลงมาระดับสะเอว	ปัจจุบัน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เป็นสากล	ใช้ท่าก้าวข้างมือขวาจับผ้าเช็ดหน้าชูสูงขึ้น มือซ้ายท้าวสะเอว	การแต่งกายแบบสากล	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่มีความหมายถึงคำว่าสากล ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
สมนุสนธิ์	ใช้ท่ามือทับกันมือขวาอยู่บนจากท่าที่แล้วใช้ตัวหนักหน้าหนักหลัง เปลี่ยนมือซ้ายทับบนมือขวา ทำจนหมดเอื้อน	ความสมหวัง	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่หายถึงความสมหวัง สมใจ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง
ไทยจักรี	คนที่ 4 นับจากซ้ายมือของนักแสดง ที่แต่งกายชุดไทยจักกรีออกมาแสดงด้านหน้าทำท่ายืนแตะจมูกเท้าซ้าย มือขวาล่อแก้วที่อกซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง แล้วยืนนิ่งไว้ ในท่านี้ คนที่ยืนด้านหลังทำท่ายืนนิ่ง	ชุดไทยจักรี	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หายถึงชุดไทยจักกรี ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง
บรมพิมาน	คนที่ 5 ที่แต่งกายชุดไทยบรมพิมานออกมาแสดงด้านหน้าทำท่าช้านางนอนไปทางซ้าย ยืนแตะจมูกเท้าขวา	ชุดไทยบรมพิมาน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงชุดไทยบรมพิมาน ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง
ตระการกมล	สองคนหน้าทำท่าเหมือนกัน มือซ้ายจีบหงายที่อก มือขวาบัวชูฝัก คนที่อยู่ข้างหลังทำท่านิ่ง	ความตื่นตาตื่นใจ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความพอใจ ชื่นใจ ตื่นใจ ในแบบชุดทั้ง 2 ชุด ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง
ไทยเรือนต้น	คนที่อยู่ริมขวาสุดออกมาแสดง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่าง แล้วนิ่งไว้	ชุดไทยเรือนต้น	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงชุดไทยเรือนต้น ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
จิตรดา	คนที่ 1 ออกมาแสดงทำท่ายืนแตะจมูกเท้าซ้าย มือจีบหงายแขนตึงระดับไหล่สองมือ ท่าช้างประสานงา	ชุดไทยจิตรดา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงชุดไทยจิตรดา ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง
สง่างาม	ทุกคนทั้งด้านหน้า และด้านหลังทำท่าสวย แต่สลับข้างกัน แถวหน้าไปทางซ้ายก่อน แถวหลังไปทางขวาก่อน	ความสวยงาม สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หายถึงความสวยและสง่างาม ของแบบชุดทั้ง 2 ชุด ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง
ไทยประยุคทุกชุดสุดสวยนักเอกลักษณ์สตรีสยาม	เข้ากลุ่ม 2 กลุ่ม กลุ่มละ 4 คน ในแต่ละกลุ่มใช้มือขวาจับประสานกัน โดย 2 คนอยู่บน 2 คนอยู่ล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง พร้อมกับแตะด้วยจมูกเท้าซ้าย หมุนทางขวามือตัวไปตามวง แล้วส่งมือซ้ายที่ตั้งวงออกมาจีบคว่ำแขนตึงกลับเอียง และสลับเท้าที่แตะ (ทำไปเรื่อยๆตามจังหวะ)	ความหลากหลายของการแต่งกายของชุดไทยพระราชนิยม สมัยปัจจุบัน	ใช้กระบวนท่ารำที่เน้นความพร้อมเพรียง ของกระบวนท่า ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติท่ารำเหมือนกันและมีการแปรแถวหลากหลายรูปแบบ เพื่อให้ดูไม่น่าเบื่อ
อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงามเพื่อคงความเป็นไทยในนิรันตร์	ยังคงอยู่เป็นวง 2 วงอยู่ทุกคนมือทำท่าเฉิดฉินจรดจมูกเท้า ทำสลับกันไปตามจังหวะเพลง ค่อยๆแปรแถวเป็นหน้ากระดาน	เป็นท่าที่ต้องการให้เห็นถึงความหลากหลายของการแต่งกายแบบชุดไทยพระราชนิยม	เนื่องจากผู้แสดงเป็นหมู่ จึงใช้การแปลแถวเพื่อให้ดูมีความหลากหลาย ไม่น่าเบื่อ และใช้ท่าเฉิดฉินเพราะสื่อถึงความงามและเป็นท่ารำที่ไม่ยากนักเพื่อความพร้อมเพรียงกันในการแสดง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ท่าเข้า	เท้ายังเหมือนเดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบข้างหน้าระดับปาก ตามองตามมือขวา แล้วค่อยๆถอยลงไปด้านหลังเวที (ไม่เข้าไปในเวที) กลุ่มรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 7 ออกมาทั้ง 5 คน	ท่าเข้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สวยงามเหมาะสมกับทำนองเพลง
ร้องเพลงกระบอกทอง	ท่าออก ออกมาท่าเดียวกับท่าเข้าของกลุ่มรัชกาลปัจจุบันออกมาอยู่ด้านหน้า 5 คน เป็นแถวหน้ากระดาน 2 แถว	เดินออกมา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงช่วงที่5
เริงระบำ	ทุกคนทำท่าเหมือนกัน ฉายเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายเป็นวงแทงปลายมือลง แล้วเปลี่ยนมือซ้ายเป็นวงล่างมือขวาผาลาเรียกว่าท่าเยื้องกราย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า	การเยื้องกรายนวยนาดของผู้หญิง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความอ่อนช้อยในสรีระของหญิงไทย
รัตน	ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา มือขวาจีบด้านหน้า แล้วเปลี่ยนเป็นมือซ้ายจีบด้านหน้า หรือทำท่ายอดตองต้องลม	ความรุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หายถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุครัตนโกสินทร์
โกสินทร์	เดินย่ำเท้าตามจังหวะทำท่า “ยอดตองต้องลม”	ความรุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุครัตนโกสินทร์

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เหนือชีวัน	เดินย่ำเท้าตามจังหวะ แทงมือเป็นวงบนกับวงล่างแทงปลายมือลง ทำสลับกันตามจังหวะเพลง	การเชิดชู 3 สถาบันเหนือชีวิต	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสูงส่ง การเชิดชู สถาบันอันเป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย
สถาบันรวมใจไทยทั้งมวล	เดินย่ำเท้าตามจังหวะ แทงมือเป็นวงบนกับวงล่างแทงปลายมือลงแถวหลัง 5 คน ค่อยๆเดินขึ้นไปอยู่ด้านหน้า	การรวมใจคนไทยทั้งชาติ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงการรวมใจเป็นหนึ่งเดียวกัน
บันดาลสุข	ประเท้าขวา มือขวาจีบหงาย มือซ้ายวงกลาง	ความสุข ความเจริญ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสุข
ทุกกาล	ก้าวเท้าขวาลง มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบแขนตึง มือขวาเปลี่ยนเป็นวงกลางแขนตึงระดับไหล่	ความสุขทุกเวลาเวลา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสุขตลอดเวลา
สราญรื่น	เดินย่ำเท้าตามจังหวะพร้อมกับสลับมือกันจีบกับตั้งวง	ความสุข สนุกสนาน รื่นเริง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสุข สนุกสนาน โดยใช้การแปรแถวเพื่อความหลากหลายในการแสดง
ชีวิตชื่นทุกดวงใจเป็นไทยถ้วน	ทำท่าเดียวกัน แถวหน้าเดินไปทางขวามือแถวหลังเดินไปทางซ้ายมือ	ความสุข สนุกสนาน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสุข สนุกสนาน โดยใช้การแปรแถวเพื่อความหลากหลายในการแสดงเช่นเดียวกัน
นาฏกรรม	ประเท้าขวา มือซ้ายจีบปกข้าง มือขวาวงกลาง	ความสวยงามอ่อนหวานในนาฏกรรมไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสวยงาม ในที่นี่หมายถึงนาฏกรรมของไทย
นำใจ	แล้วเปลี่ยนเป็นท่าผาลาก้าวเท้าขวาลง	สวยงาม อ่อนหวาน ที่กล่อมเกลาจิตใจ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสวยงาม อ่อนหวานของนาฏกรรมไทย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ให้เชิญชวน	เดินย่ำเท้าตามจังหวะกลับไปที่เดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบข้างหน้าระดับอก	ความสุข สนุกสนาน จูงใจคนไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงเชิญชวนให้คนไทยรักบ้านเกิดเมืองนอนของตนเอง
ชาวไทยล้วนรักถิ่น	เดินย่ำเท้าตามจังหวะกลับไปที่เดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาส่งมือคลายออกเป็นวงแทงปลายมือลง ท่าผาลาเดินมาเป็นแถวหน้ากระดาน 2 แถว เหมือนเดิม	คนไทยทุกคนรักบ้านเกิดเมืองนอน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงประชาชนชาวไทย ทุกคนรักบ้านเกิดเมืองนอน
แผ่นดินไทย	ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำลงพื้น แขนตึงระดับไหล่ แถวหน้านั่งลงตั้งเข่าขวา แถวหลังยืนก้าวเท้าขวาไปหน้า นิ่งไว้	ผืนแผ่นดินไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงผืนแผ่นดินไทย ที่คนไทยรักและหวงแหน
ท่าจบเข้าด้วยเพลงรัวดึกดำบรรพ์	ท่าเข้า ยังคงใช้ท่าเดิม แถวหน้าค่อยๆลุกขึ้นยืน ยืดยุบพร้อมกันทุกคน แถวหน้าวิ่งเข้าไปในโรง แถวหลังวิ่งตามเข้าไป	ท่าเข้า	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สวยงามและเหมาะสมกับเพลงรัวดึกดำบรรพ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.10 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

5.1.10.1 การใช้พื้นที่เพื่อการแสดง

ลักษณะเวทีของไทยที่นิยมแสดงละครต่างๆเป็นแบบเวทีแบบโพรซีเนียม กรอบของเวทีในโรงละครแบบโพรซีเนียมนี้ช่วยเน้นรายละเอียดบนเวทีเหมือนกรอบของภาพวาด นาฏยหัตถกรรมที่ออกแบบและผลิตมาใช้ในโรงละครประเภทนี้จึงมักเน้นที่ความกลมกลืน เสมือนจริง มีขนาดและสัดส่วนที่เหมาะสมซึ่งผู้ชมสามารถมองเห็นได้จากระยะไกล โดยมีการแบ่งพื้นที่บนเวทีสำหรับการแสดงดังนี้

5.1.10.1.1 Up stage

- เวทีส่วนบนด้านขวา (Up Stage Right)
- เวทีส่วนบนตรงกลาง (Up Stage Center)
- เวทีส่วนบนด้านซ้าย (Up Stage Left)

5.1.10.1.2 Down Stage

- เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right)
- เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center)
- เวทีส่วนล่างด้านซ้าย (Down Stage Left)

5.1.10.1.3 Center Stage

- กลางเวทีด้านขวา (Center Stage Right)
- กลางเวที (Center Stage)
- กลางเวทีด้านซ้าย (Center Stage Left)

5.1.10.2 การแสดงระบำรัตนโกสินทร์มีการใช้พื้นที่ในการแสดงดังนี้

- รูปแบบการรำคนเดี่ยว ใช้เวทีส่วนบนกลางเวที (Up Stage Center)
- รูปแบบการรำหลายคนหรือแถวหน้ากระดาน ใช้เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center)
- รูปแบบการกระจายกลุ่ม ใช้เวทีการแสดงส่วนกลางด้านขวา (Center Stage Right) และตรงกลางซ้าย (Center Stage Left)

นอกจากนี้อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังกล่าวอีกว่า การแสดงประเภทระบำมีการแปรแถวในลักษณะต่างๆ โดยเน้นความสมดุลของเวทีโดยการเคลื่อนไหวตัวนักแสดง เป็นรูปแบบแถวต่างๆ โดยใช้พื้นที่ของเวทีให้เกิดประโยชน์และความสวยงาม การแปรแถวเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เคลื่อนไหวเพื่อไม่ให้อยู่กับที่นานเกินไปให้การแสดงไม่น่าเบื่อ ลักษณะการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยมีหลากหลายรูปแบบ เช่น แปรแถวเป็นรูปปากพนัง แปรเป็นแถวตอน แปรแถวเป็นรูปวงกลม แปรแถวเฉียง แปรแถวหน้ากระดาน แปรแถวเป็นรูปสามเหลี่ยม เป็นต้น การแปรแถวต่างๆนั้นขึ้นอยู่กับผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณ มีรูปแบบการแปรแถวที่ไม่หลากหลายเหมือนในปัจจุบัน สมัยโบราณนิยมแปรแถวเป็นแถวตรง แถวเรียงหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ แถววงกลม เท่านั้น ต่อมาในปัจจุบันประเทศไทยได้รับอิทธิพลการแสดงของชาวต่างชาติ ที่มีการลื่นไหลทางวัฒนธรรม มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันและกัน จึงมีการบูรนาการรูปแบบการแปรแถวแบบใหม่ๆขึ้นมา ให้เข้า

กับการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้มีความสอดคล้องและกลมกลืนกัน การแปรแถวให้งดงามแปลกตาขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถของผู้ประดิษฐ์ท่ารำนั้นๆ การแปรแถวอาจจะไม่มีความหมายให้ตรงกับท่ารำ แต่ต้องแปรแถวให้เข้ากับท่ารำ และเกิดความสวยงามลงตัว อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นท่ารำหรือแถว อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามการเวลา ตามยุคตามสมัย ในอนาคตถ้ามีใครนำระบำรัตนโกสินทร์ชุดนี้ไปใช้อาจจะมีการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงในเรื่องของลีลาท่ารำ การแปรแถวในรูปแบบต่างๆแล้วแต่ความเหมาะสมของงาน ของเวลาที่จะทำการแสดง แต่ท่ารำทุกอย่างไม่ใช่ท่าที่ผิดย่อมเปลี่ยนแปลงได้ แต่ต้องอยู่ในหลักจารีต และขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ได้ยึดถือกันมา[42]

5.1.10.3 การแปรแถว

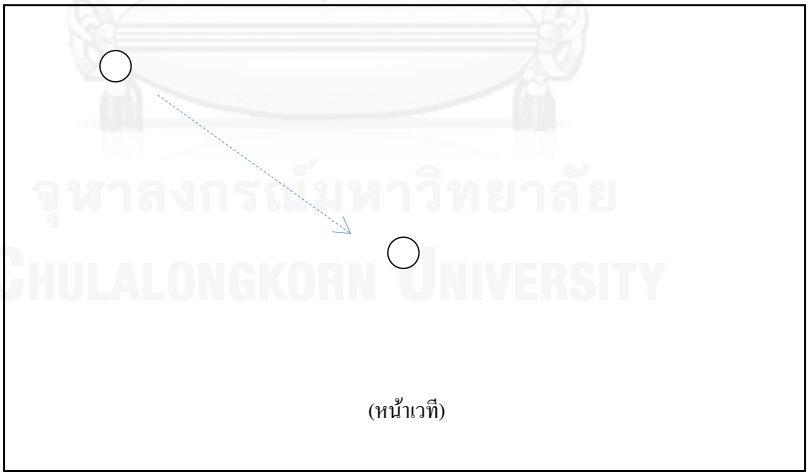
ลักษณะการแปรแถวการเคลื่อนไหวบนเวที การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในสมัยโบราณไม่นิยมการแปรแถวที่หลากหลาย แถวที่สมัยโบราณมักนิยมใช้คือ แถวเรียงหน้ากระดาน แถวตอนคู่ แถววงกลมต่อมามีการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมมีชาวต่างชาติเข้ามา เมื่อบรมครูได้รับชมการแสดงในรูปแบบต่างๆที่ชาวต่างชาตินำมาแสดงจึงมีการรับอิทธิพลของชาวต่างชาติมากขึ้น จึงมีลักษณะการแปรแถวที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ลักษณะการแปรแถวของการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีลักษณะและรูปแบบดังนี้

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 1

ผู้แสดงช่วงที่ 1 เคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที หยุดทำการแสดงตรงส่วนเวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) เป็นการรำเดี่ยว ความหมายของแถว คือความเป็นหนึ่งเดียว

สัญลักษณ์แทนผู้แสดง

○ สมัยรัชกาลที่ 1, 2,3



แผนผังที่ 1 สมัยรัชกาลที่ 1, 2,3

ใช้รูปแบบการแปรแถวแบบรำเดี่ยวคือ ผู้แสดงสมัยรัชกาลที่ 1,2,3 ออกมาทำการแสดงอยู่ตรงกลางเวที เป็นการรำเดี่ยว เพื่อเป็นการโชว์ฝีมือผู้แสดง

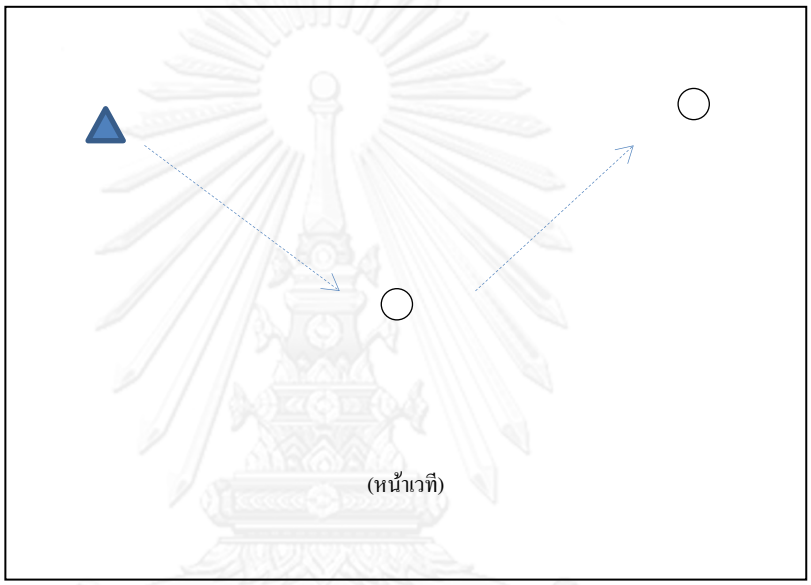
[42] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533. 19 กรกฎาคม 2555

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 2

เมื่อผู้แสดงคนที่ 1 ทำการแสดงเสร็จผู้แสดงจะเคลื่อนตัวเข้าไปหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที ผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที หยุดแสดงตรงส่วนเวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) เป็นการรำเดี่ยว ความหมายของแถว ความเป็นเอกภาพ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 1, 2, 3 สมัยรัชกาลที่ 4



แผนผังที่ 2 แถวการรำเดี่ยว สมัยที่ 2 เคลื่อนตัวออกมา

ใช้รูปแบบการปรับเปลี่ยนกระบวนแถวคือ ผู้แสดงสมัยรัชกาลที่ 4 ออกมาทำการแสดงแทนสมัยรัชกาลที่ 1,2,3 เป็นการรำเดี่ยว เพื่อเป็นการโชว์ฝีมือผู้แสดงเช่นเดียวกัน

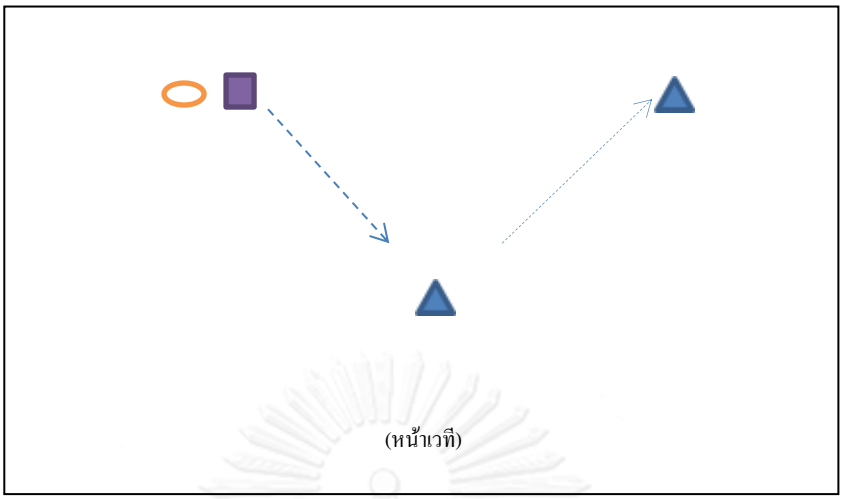
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 3

เมื่อผู้แสดงคนที่ 2 ทำการแสดงเสร็จผู้แสดงจะเคลื่อนตัวเข้าไปหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 เคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที เป็นการเคลื่อนแถว

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 4 สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดเสื้อลูกไม้

สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดห่มสไบ



แผนผังที่ 3 แถวรำเดี่ยว สมัยที่ 3 เคลื่อนตัวออกมา

เป็นปรับเปลี่ยนช่วงการแสดง การเคลื่อนไหวแถวของผู้แสดงสมัยรัชกาลที่ 5 เคลื่อนตัวออกมาทำการแสดงแทนสมัยรัชกาลที่ 4

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 4
เมื่อผู้แสดงคนที่ 2 ทำการแสดงเสร็จผู้แสดงจะเคลื่อนตัวเข้าไปหลังเวทีทาง
ซ้ายมือของเวที ผู้แสดงคนที่ 2 ออกมาทางขวามือของเวที หยุดแสดงตรงส่วนเวที
บนตรงกลาง (Upstage Center) เป็นการรำคู่ สำหรับแถวช่วงนี้ไม่ได้สื่อความรู้สึกของแถว แต่สื่อให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมการแต่งกายมากกว่า

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดเสื้อลูกไม้ สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดห่มสไบ

แผนผังที่ 4 แถวรำคู่ สมัยรัชกาลที่ 5

ใช้รูปแบบการแปรแถวแบบรำคู่ คือผู้แสดง 2 คน ออกมาทำการแสดงอยู่ตรงกลางเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นการรำคู่ เพื่อโชว์ความแตกต่างของชุดการแสดงที่ผู้แสดงสวมใส่อยู่

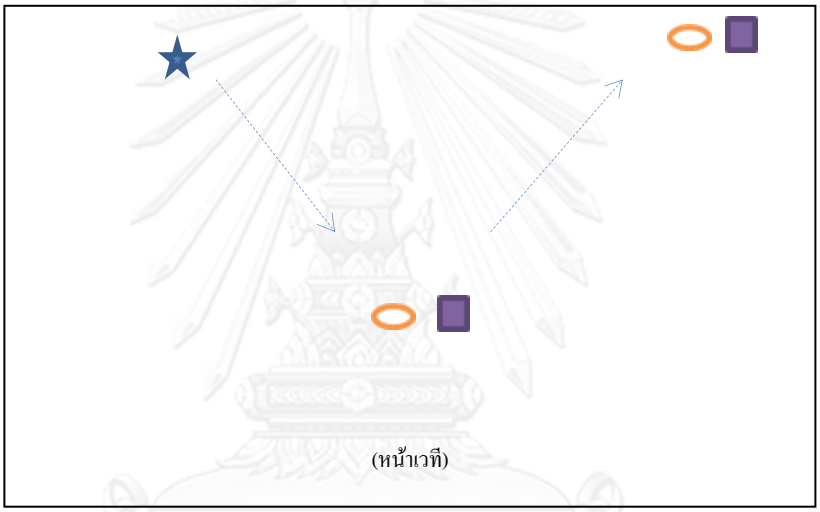
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 5

เมื่อผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ทำการแสดงเสร็จผู้แสดงจะเคลื่อนตัวเข้าไปหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที ผู้แสดงคนที่ 5 เคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที หยุดแสดงตรงส่วนเวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) เป็นการรำเดี่ยว ให้ความรู้สึกถึงความเป็นหนึ่งเดียว

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดเสื้อลูกไม้ สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดห่มสไบ

สมัยรัชกาลที่ 7



แผนผังที่ 5 แถวรำคู่ สมัยรัชกาลี่ 7 เคลื่อนตัวออกมา

เป็นการเคลื่อนไหวแถวของผู้แสดง เป็นการเปลี่ยนช่วงการแสดงจากผู้แสดงสมัยรัชกาลที่ 5 มาเป็นผู้แสดงสมัยรัชกาลที่ 7 แทน

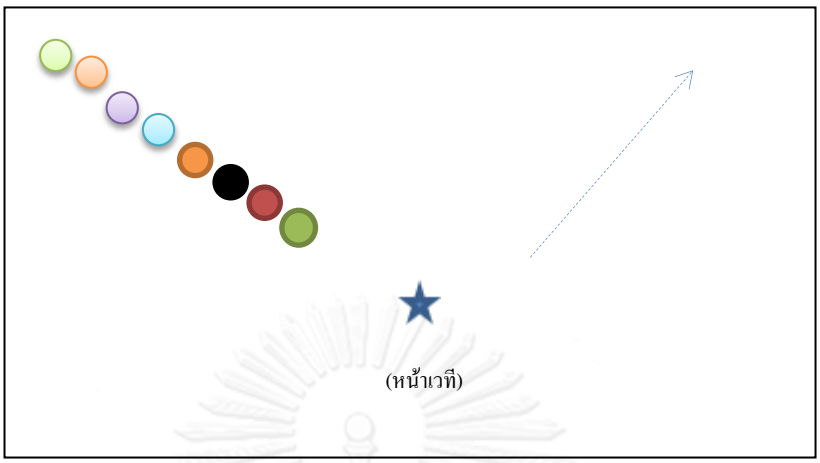
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 6

เมื่อผู้แสดงคนที่ 5 ทำการแสดงเสร็จผู้แสดงจะเคลื่อนตัวเข้าไปหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที ผู้แสดงคนที่ 6 ถึง 13 ค่อยเคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที เป็นการออกมารำหมู่

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 7

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



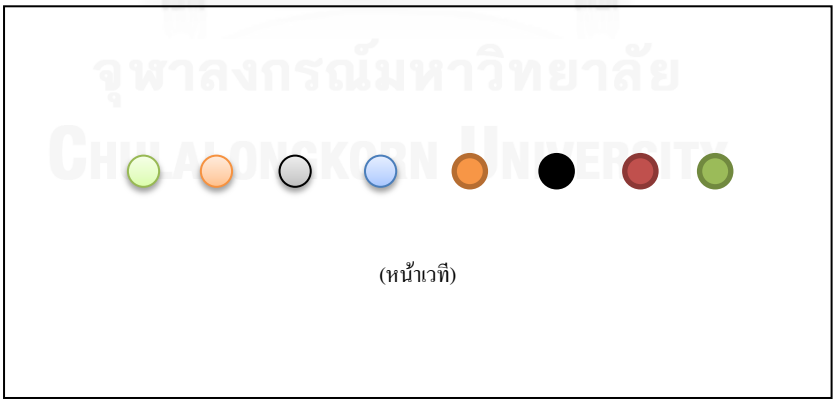
แผนผังที่ 6 แถวรำเดี่ยว สมัยรัชกาลปัจจุบันเคลื่อนตัวออกมา

ใช้กระบวนการแปรแถวเฉียงเป็นลูกศร เป็นการปรับเปลี่ยนช่วงการแสดง จากผู้แสดงสมัยรัชกาลปัจจุบันจำนวน 8 คน เคลื่อนตัวออกมาทำการแสดง

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 7 ผู้แสดงคนที่ 6 ถึง 13 เคลื่อนตัวออกมาทำการแสดงกลางเวที (Center Stage) เป็นการรำหมู่ ให้ความรู้สึกราบเรียบ และยาวนาน

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



แผนผังที่ 7 แถวหน้ากระดาน สมัยรัชกาลปัจจุบัน

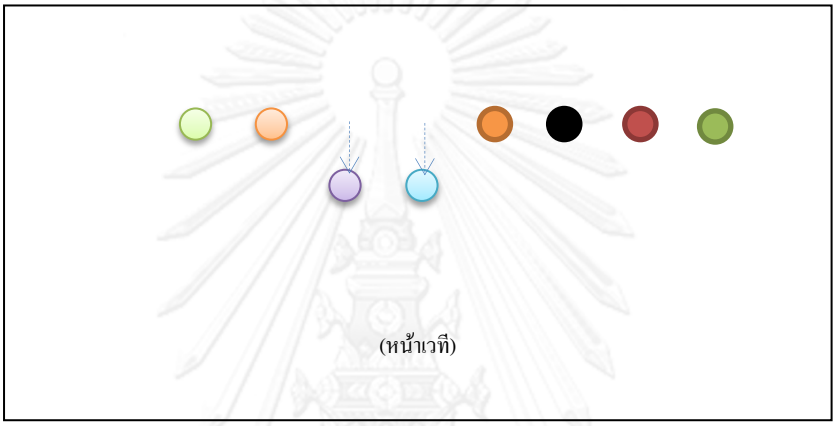
ใช้กระบวนการแปรแถวเรียงหน้ากระดาน 2 แถวในการเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที เพราะเป็นแถวที่สามารถมองเห็นผู้แสดงได้ชัดเจนทุกคน

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 8

ผู้แสดงคนที่ 6 ถึง 13 ทำการแสดงกลางเวที (Center Stage) แถวหน้ากระดาน ผู้แสดงคนที่ 10 และ 11 ออกมาแสดงตามลำดับ ตามเนื้อร้องของผู้แสดงนั้นๆ ให้ความรู้สึกการเคลื่อนไหวของแถวของผู้แสดงการมุ่งไปข้างหน้า ในการออกมาโชว์ที่ละคน

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



แผนผังที่ 8 แถวหน้ากระดานแล้วค่อยวิ่งออกมาด้านหน้า 2 คน

ใช้กระบวนการแปรแถวหน้ากระดานและเมื่อคำร้องกล่าวถึงผู้แสดงในสมัยไหน ให้ผู้แสดงวิ่งขึ้นมาทำการแสดงด้านหน้า เป็นการโชว์ทีละตัว

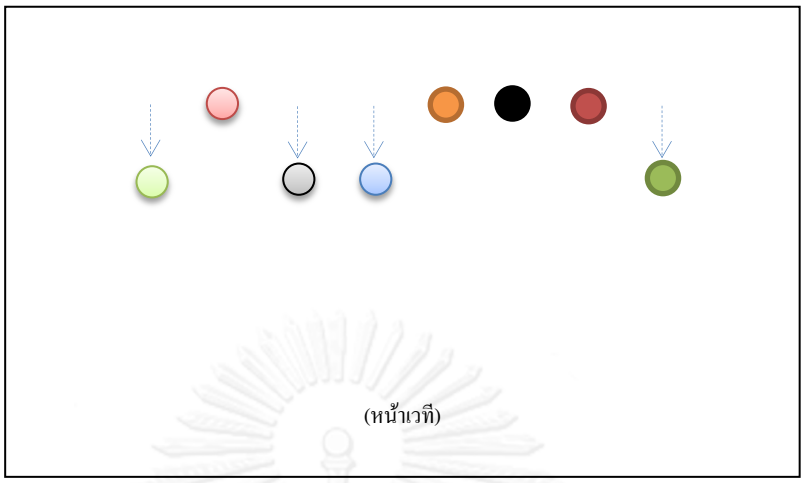
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 9

ผู้แสดงคนที่ 6 ถึง 13 ทำการแสดงกลางเวที (Center Stage) แถวหน้ากระดาน ผู้แสดงคนที่ 6 และ 13 ออกมาแสดงตามลำดับ ตามเนื้อร้องของผู้แสดงนั้นๆ แถวให้ความรู้สึกการเคลื่อนไหวมุ่งตรงไปข้างหน้าเหมือนดาวตกทีละดวง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลปัจจุบัน

CHULALONGKORN UNIVERSITY



แผนผังที่ 9 แถวหน้ากระดานแล้วค่อยวิ่งออกมาด้านหน้า 4 คน

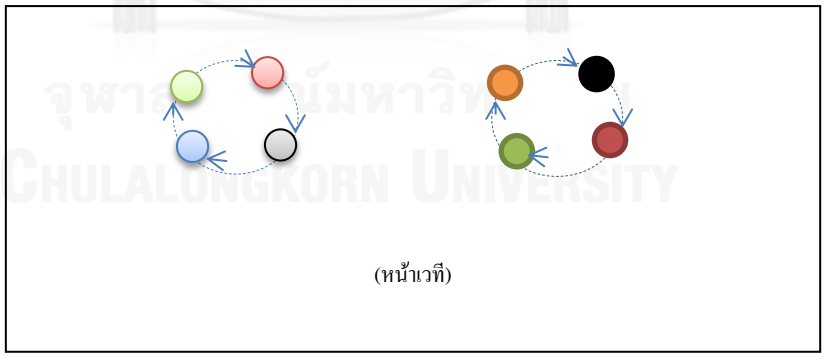
ใช้แถวหน้ากระดานและเมื่อคำร้องกล่าวถึงผู้แสดงในสมัยไหน ให้ผู้แสดงในสมัยนั้นวิ่งขึ้นมา ทำการแสดงด้านหน้า เป็นการโชว์ทีละตัว

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 10

ผู้แสดงแตกกลุ่มออกเป็น 2 กลุ่ม โดยผู้แสดงคนที่ 6 ถึง 9 แยกกลุ่มอยู่กลางเวทีด้านซ้าย (Center Stage Lift) และผู้แสดงคนที่ 10 ถึง 13 แยกกลุ่มอยู่กลางเวทีด้านขวา (Center Stage Right)

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



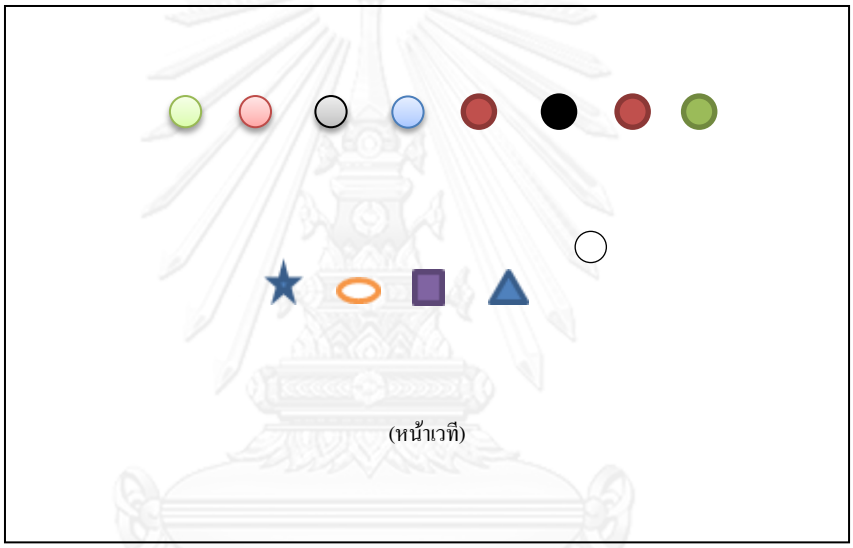
แผนผังที่ 10 แถววงกลม 2 วง

ใช้กระบวนแถววงกลม 2 วง เป็นแถวที่แปลกตา และให้ความรู้สึกอบอุ่น ความสามัคคี ความเคลื่อนไหว

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 11

ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 การแต่งกายสมัยรัชการที่ 1 ถึง 6 ออกมาอยู่เวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 คนที่ 6 ถึง 13 การแต่งกายสมัยรัชกาลที่ 9 แยกกลุ่มอยู่กลางเวที (Center Stage) ให้ความรู้สึกถึงความยาวนานของกาลเวลา

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง



แผนผังที่ 11 แถวหน้ากระดาน 2 แถว

ใช้กระบวนแถวเรียงหน้ากระดาน 2 แถวในการเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที เพราะเป็นแถวที่สามารถมองเห็นผู้แสดงได้ดีในการเคลื่อนไหวอิริยาบถของผู้แสดง แถวหน้าเคลื่อนแถวเข้าไปก่อน แถวหลังยืนรอเคลื่อนตัวเข้าไปหลังจากแถวหน้าเคลื่อนตัวเข้าไปหมดทุกคนแล้ว

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 12

ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 หมุนตัวเดินลงไปอยู่กลางเวที (Center Stage) ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 เดินขึ้นมาแทนที่อยู่เวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) บอกถึงการเคลื่อนไหวของแถวการวิ่งขึ้นและลงสวนกันแบบแนวนอน

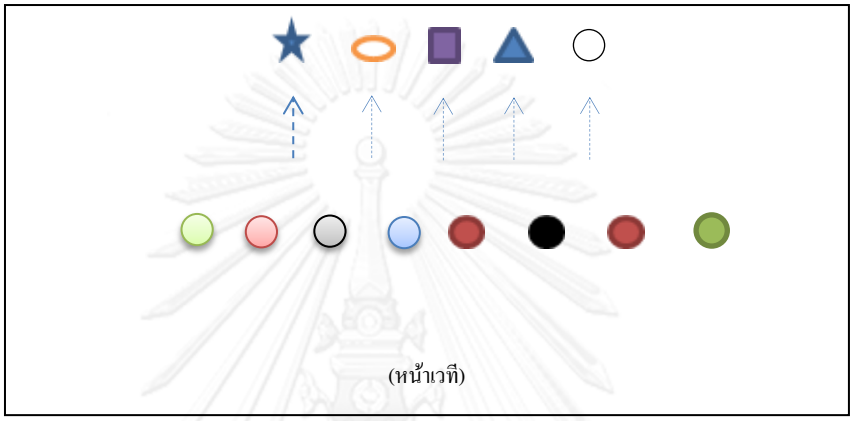
สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 123 สมัยรัชกาลที่ 4

สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดเสื้อลูกไม้ สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดห่มสไบ

สมัยรัชกาลที่ 7

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



แผนผังที่ 12 เดินสลับฟันปลาแถวหน้าลงหลัง

ใช้รูปแบบแถวเดินสลับฟันปลาวิ่งขึ้น วิ่งลง ทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อ และให้กระบวนแถวดูซับซ้อน ไม่นิ่งเฉย

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 13 ผู้แสดงทั้งสองกลุ่มเดินสลับกันกลับที่เดิมอีกครั้งเช่นเดียวกับแถวที่ 12

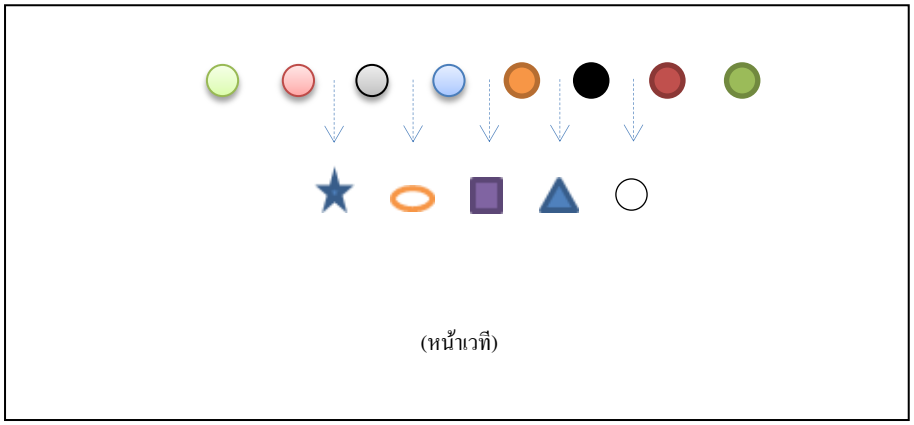
สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

สมัยรัชกาลที่ 123 สมัยรัชกาลที่ 4

สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดเสื้อลูกไม้ สมัยรัชกาลที่ 5 ชุดห่มสไบ

สมัยรัชกาลที่ 7

สมัยรัชกาลปัจจุบัน



แผนผังที่ 13 เดินสลับฟันปลาแถวหลังเดินขึ้นมาด้านหน้า

ใช้รูปแบบแถวเดินสลับฟันปลาวิ่งขึ้น วิ่งลง ทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อ และให้กระบวนแถวดูซับซ้อน ไม่นิ่งเฉย

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 14

ผู้แสดงตั้งแถวหน้ากระดาน 2 แถวอยู่ตรงกลางเวที (Center Stage) ผู้แสดงกลุ่มที่ 1 เดินไปทางขวาของเวที (Center Stage Right) ผู้แสดงกลุ่มที่ 2 เดินไปซ้ายของเวที (Center Stage Left) การเคลื่อนไหวไปข้างๆกระจายเต็มเวที เป็นการเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

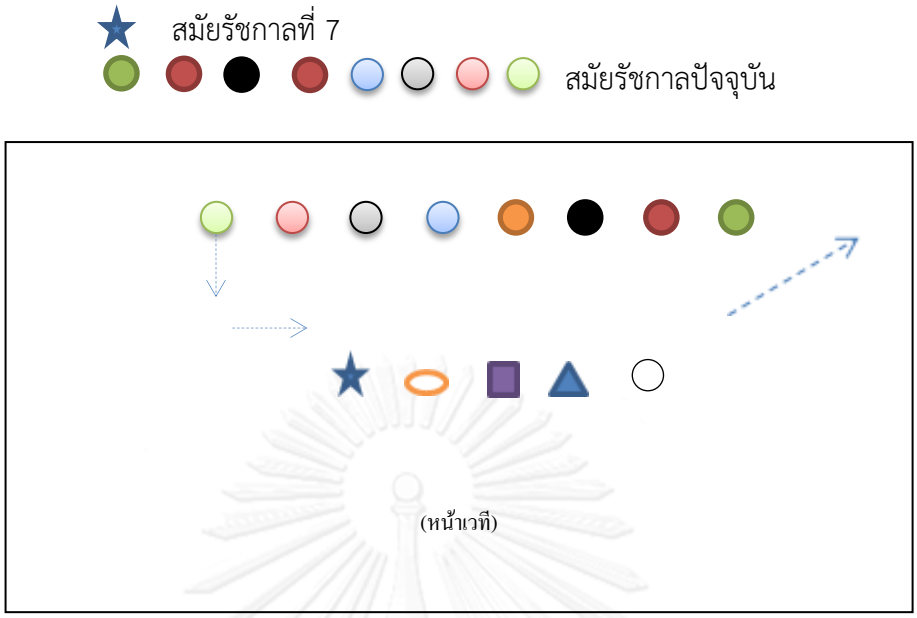
แผนผังที่ 14 แถวเรียงหน้ากระดานเดินสวนไปทางซ้ายและขวา

ใช้กระบวนแถวเรียงหน้ากระดาน 2 แถวในการเคลื่อนแถวเข้าหลังเวทีสลับไปทางซ้ายและขวา เพราะเป็นแถวที่สามารถมองเห็นผู้แสดงได้ดีในการเคลื่อนไหวอิริยาบถของผู้แสดง

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 15

ผู้แสดงแถวหน้าค่อยวิ่งเข้าไปในโรงข้าไปทีละแถว

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

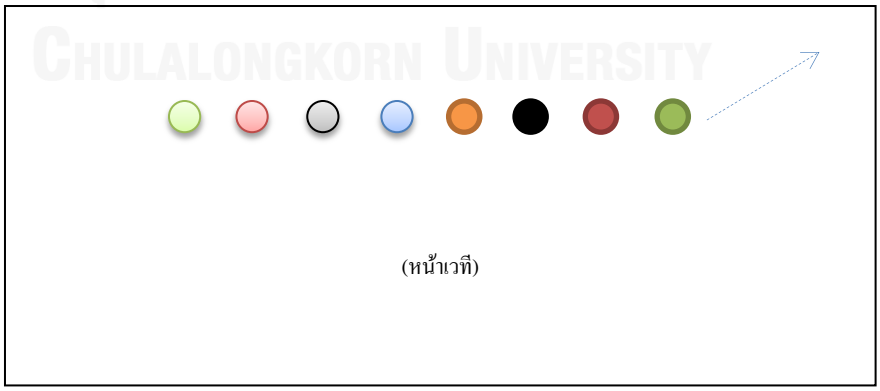


แผนผังที่ 15 แถวหน้าเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที

ใช้กระบวนแถวเรียงหน้ากระดาน 2 แถวในการเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที เพราะเป็นแถวที่สามารถมองเห็นผู้แสดงได้ดีในการเคลื่อนไหวอิริยาบถของผู้แสดง แถวหน้าเคลื่อนแถวเข้าไปก่อนแถวหลังยืนรอเคลื่อนตัวเข้าไปหลังจากแถวหน้าเคลื่อนตัวเข้าไปหมดทุกคนแล้ว

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 16 ผู้แสดงแถวหลังค่อยๆวิ่งตามกันเข้าไปหลังโรง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง



แผนผังที่ 16 แถวหน้ากระดานเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ใช้กระบวนแถวเรียงหน้ากระดานในการเคลื่อนแถวเข้าหลังเวที เพราะเป็นแถวที่สามารถมองเห็นผู้แสดงได้ดีในการเคลื่อนไหวอิริยาบถของผู้แสดง[43]

สรุป การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีลักษณะรูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวทีทั้งหมด 8 รูปแบบด้วยกันดังนี้

- รูปแบบแถวที่ 1 แถวการรำเดี่ยว
- รูปแบบแถวที่ 2 แถวการรำคู่
- รูปแบบแถวที่ 3 แถวการรำหมู่
- รูปแบบแถวที่ 4 แถวหน้ากระดานหนึ่งแถว
- รูปแบบแถวที่ 5 แถววงกลมสองวง
- รูปแบบแถวที่ 6 แถวหน้ากระดานสองแถว
- รูปแบบแถวที่ 7 แถวหน้ากระดานเดินสลับขึ้นลงระหว่างแถวหน้ากับแถวหลัง หรือเรียกอีกอย่างว่าเดินแถวสลับฟันปลา
- รูปแบบแถวที่ 8 แถวหน้ากระดานเดินสวนแถวไปทางซ้ายและขวาในทางปฏิบัติการเคลื่อนไหวแถวการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีมากกว่า 8 รูปแบบแต่เป็นแถวที่ซ้ำแบบเดิมเช่น รูปแบบแถวแบบรำเดี่ยวมีลักษณะการปฏิบัติ 2 ครั้งเป็นต้น สังเกตได้ว่ารูปแบบการแปรแถวของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์มีการนำรูปแบบแถวที่เป็นสากลมาปรับใช้เพื่อให้การแสดงที่ใช้นักแสดงจำนวนมากนั้นน่าติดตามและทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อดูแปลกตามากขึ้น

5.1.11 กลวิธีในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า กลวิธีในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์ผู้แสดงจะต้องมีกลวิธีและปฏิภาณไหวพริบในการแสดงดังนี้

- ให้ผู้แสดงใส่อารมณ์ตามคำร้อง สื่ออารมณ์ออกมาด้วยสีหน้าดวงตามองตามมือหรือถ้ามีอุปกรณ์ประกอบการแสดงต้องมองตามสิ่งที่เรากำลังนำเสนอ หรือว่ากำลังสื่อถึงอะไร ห้ามตาลอยหรือมองพื้น
- การแสดงประเภทระบำ ต้องเน้นความพร้อมเพรียงของกระบวนท่ารำ และกระบวนแถว ผู้แสดงจะต้องมีสติในการแสดงอยู่เสมอและต้องมีหูตาไว
- กระบวนการและลีลาในการแสดงระบำผู้แสดงทุกคนต้องแสดงกระบวนการรำที่มีความอ่อนช้อยนุ่มนวล ต้องกดเอวกดไหล่แต่ไม่ต้องย่อตัวมากจนหายไปกับเวทีต้องรู้จักความพอดีของสรีระของตัวเอง
- ก่อนขึ้นทำการแสดงผู้แสดงต้องสำรวจตัวเอง เสื้อผ้า หน้า ผม ต้องสวยงามไม่หลุดลุ้ย หรือมีส่วนเกินโผล่ออกมา ต้องปิดช่องทางตำหนิให้หมดเพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์แบบมากที่สุด

[43] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

- การแสดงประเภทระบำถ้าเป็นการแสดงทั่วไปให้ยิ้มเห็นฟันได้ แต่ถ้ารำในพิธีการที่สำคัญๆ ให้ยิ้มในหน้า[44]

สรุป กลวิธีในการแสดงระบำรัตนโกสินทร์ผู้แสดงจะต้องมีกลวิธีและปฏิภาณไหวพริบในการแสดงดังนี้

ให้ผู้แสดงใส่อารมณ์ตามคำร้อง สื่ออารมณ์ออกมาด้วยสีหน้า ดวงตามองตามมือหรือถ้ามีอุปกรณ์ประกอบการแสดงต้องมองตามสิ่งที่เรากำลังนำเสนอ หรือว่ากำลังสื่อถึงอะไร ห้ามตาลอยหรือมองพื้น การแสดงประเภทระบำ ต้องเน้นความพร้อมเพรียงของการบวนท่ารำ และกระบวนแถว ผู้แสดงจะต้องมีสติในการแสดงอยู่เสมอและต้องมีหูตาไว กระบวนการและลีลาในการแสดงระบำผู้แสดงทุกคนต้องแสดงกระบวนการรำที่มีความอ่อนช้อยนุ่มนวล ต้องกดเอวกดไหล่แต่ไม่ต้องย่อตัวมากจนยุบหายไปกับเวทีต้องรู้จักความพอดีของสรีระของตัวเอง ก่อนขึ้นทำการแสดงผู้แสดงต้องสำรวจตัวเอง เสื้อผ้า หน้า ผม ต้องสวยงามไม่หลุดลุ้ยหรือมีส่วนเกินโผล่ออกมา ต้องปิดช่องทางตำหนิให้หมดเพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์แบบมากที่สุด การแสดงประเภทระบำถ้าเป็นการแสดงทั่วไปให้ยิ้มเห็นฟันได้ แต่ถ้ารำในพิธีการที่สำคัญๆ ให้ยิ้มในหน้า

หม่อมราชวงศ์อรฉัตร ซองทอง กล่าวว่า คุณแม่สุวรรณี เป็นคุณครูที่มีความสามารถในด้านการคิดการออกแบบท่ารำได้ดีเยี่ยม จากการได้เห็นผลงานการถ่ายทอดก็ดี การออกแบบชุดการแสดงใหม่ๆก็ดีคุณแม่สุวรรณีท่านจะต้องทำการบ้านมาก่อนที่จะต่อท่ารำให้ลูกศิษย์ท่านมีความแม่ยำในเนื้อร้องทำนองเพลงมากท่านจะบอกเสมอว่า “ถ้าเราจะรำได้ดีนั้นเราจะต้องร้องเพลงและร้องทำนองเพลงให้ได้เสียก่อน” การออกแบบลีลาท่ารำของคุณครูสุวรรณี ท่านจะต้องดูฝีมือของลูกศิษย์แต่ละคนก่อนเสมอแล้วจึงออกแบบลีลาท่ารำต่อไป ตัวอย่างระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการเป็นที่รวมไว้ซึ่งรูปแบบการแสดงหลากหลายรูปแบบด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบของการรำเดี่ยว รูปแบบของการรำคู่ รูปแบบของการรำเป็นหมู่คณะ มีการร้อยเรียงเรื่องราวรูปแบบการแสดงที่ดูมีความสวยงามลื่นไหล่ทั้งลีลาท่ารำเข้ากับเนื้อร้องทำนองเพลงได้อย่างลงตัวและถูกหลักการถูกหลักจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทย[45]

5.2 การแสดงรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

การรำเดี่ยว คือ การรำคนเดียว เป็นการรำอวดฝีมือในการรำของผู้แสดง เช่น การรำฉุยฉาย การรำลงสรงทรงเครื่องเป็นต้น

5.2.1 ประวัติรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

ปันหยีแต่งตัวเป็นการแสดงที่คิดขึ้นมาใหม่จากความประทับใจและ

---

[44] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 21 พฤษจิกายน 2556.

[45] สัมภาษณ์ อรฉัตร ซองทอง, ผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต, 11 กรกฎาคม พ.ศ.2554.

ชื่นชมในตัวละครคือ ปันหยี นำกลับมาพัฒนาใหม่โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ออกแบบกระบวนลีลาท่ารำและอาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นผู้บรรจุเพลง การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวนั้น เคยจัดการแสดงมาแล้วเป็นจำนวน 5 ครั้ง ด้วยกันดังนี้

ครั้งที่ 1 จัดแสดงเนื่องในงานดนตรีสำหรับประชาชน ปีที่ 57 ครั้งที่ 27 ณ บริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ สังคีตศาลา ในวันเสาร์ ที่ 1 พฤษภาคม 2553

ครั้งที่ 2 จัดแสดงเนื่องในงานฉลองมุฑิตาจิต ฉลองอายุครบ 7 รอบ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในวันที่ 15 พฤษภาคม 2553 ณ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต

ครั้งที่ 3 จัดแสดงในงานมูลนิธินาฏศิลป์สัมพันธ์ ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 6 ตุลาคม 5555

ครั้งที่ 4 ถ่ายทอดให้ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ นิสิตปริญญาโท สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ในการนำเสนอผลงานในรายวิชาอาศรมศึกษา ในวันที่ 16 กันยายน 2553

ครั้งที่ 5 ถ่ายทอดให้นายฉายกริช แซมคำ นิสิตปริญญาตรี สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์ในการนำเสนอผลงานในรายวิชา ในวันที่ 26 พฤศจิกายน 2553[46]

สรุป ปันหยีแต่งตัวเป็นการแสดงที่คิดขึ้นมาใหม่จากความประทับใจและชื่นชมในตัวละครคือ ปันหยี นำกลับมาพัฒนาใหม่โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ออกแบบกระบวนลีลาท่ารำและอาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นผู้บรรจุเพลงการแสดงชุดปันหยีแต่งตัวนั้นเคยจัดการแสดงมาแล้วเป็นจำนวน 5 ครั้ง

5.2.2 ประวัติตัวละคร

กล่าวถึงระเด่นมนตรี(ปันหยี) นับตั้งแต่จากนางจินตะหรามาก็อาลัยหาแต่นาง “บรรทมชมแต่สไบ แทนองค์อรทัยทุกเวลา พระรำลึกตรึกตราจาบัลย์ แสนวิโยคโศกศัลย์ไม่เคลื่อนคลาย” ครั้นรุ่งเช้าพระองค์เสด็จขึ้นเฝ้าพระบิดา ท้าวกุเรปันทอดพระเนตรเห็นพระโอรสกำสรดเศร้า ดังนั้น จึงทรงรู้ได้ทันทีว่าเพราะมีใจผูกพันอยู่กับนางจินตะหรา เพื่อแก้ไขปัญหานี้โดยใช้วิธีหนามยอกเอาหนามบ่ง พระองค์จึงตรัสสั่งให้ดะหมังไปทูลแก่ท้าวดาหา ในเดือนหกจะยาตรามาจัดพิธีอภิเษกระหว่างระเด่นมนตรีกับนางบุษบา จะทรงขัดข้องหรือไม่ ซึ่งท้าวดาหาตรัสตอบมาว่า ขอให้เลื่อนออกไปอีกสักสามเดือน เพื่อพระองค์จะได้มีเวลาตกแต่งพระนคร ท้าวกุเรปันเมื่อทรงทราบดังนั้นก็จำต้องยินยอมเลื่อนเวลาออกไป

ส่วนอิเหนาเมื่อทรงรู้ว่าพระบิดาให้ดะหมังไปนัดงานการอภิเษก ยิ่งทำให้เกิดร้อนรุ่มกลุ้มพระทัยมากยิ่งขึ้น จึงคิดหาทางที่จะหลีกหนีการอภิเษก โดยการทูลลาพระชนกชนนีไปพักผ่อนในป่าด้วยการล่าสัตว์เป็นเวลาเจ็ดวัน ซึ่งทั้งสองพระองค์หาได้สงสัยไม่จึงทรงอนุญาตและให้ตำมะหงงเสนาผู้ใหญ่ไปด้วย พลางกำชับว่าเมื่อครบเจ็ดวันแล้วให้รีบกลับมา ต่อจากนั้นอิเหนาก็เสด็จไปยัง

[46] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

ปราสาทของวิยะดา ได้พบกับองค์มะเดหวี แล้วอุ้มประคองน้องรักตรัสว่าอายุน้องยังไม่ถึงครึ่งปีเลย แต่พี่ก็ต้องมาจากน้องไปเสียแล้ว “พลางสะท้อนถอนจิตจาบัลย์ สุดที่จะกลั้นกรรแสงได้” องค์มะเดหวีเห็นดังนั้นจึงตรัสถามไปว่า อุ้มน้องแล้วทำไมจึงต้องร้องไห้ด้วย เหมือนจะจากไปอยู่ป่าสักห้าปีย่างนั้นแหละ อิเหนาจึงเสแสร้งทูลว่าลูกไม่ได้ร้องไห้แต่ผงเข้าตาลูกต่างหาก แม่ไม่ต้องมาสงสัยหรอก แล้ววางน้องบังคมลาองค์มะเดหวีไป

เมื่อเสด็จถึงที่ประทับตรัสสั่งสี่พี่เลี้ยงให้จัดเตรียมไพร่พลโยธาไว้ให้พร้อม และให้หาคนนำทางไว้ด้วย โดยจะเคลื่อนกระบวนในเวลายามสาม (ตีสาม) ฝ่ายประสันตาเมื่อได้ฟังรับสั่งเช่นนั้นก็รู้ทีจึงแสร้งทำเป็นนั่งนับนิ้วจับยามสามตา แล้วทูลว่าขอจงเสด็จในตอนนี้จะดีกว่า เพราะจะได้ลาภสิ่งหนึ่งอย่างแน่นอน

อิเหนาจึงตรัสตอบว่า “นี่ใครให้เจ้าเป็นหมอดู อวดรู้พูดโป้งไปเปล่าเปล่า จะได้ลาภมิได้ก็ทำเนา มิใช่การอย่าเอามาพาที” ยะรุเดะบอกว่าประสันตาทำไมถึงพูดอย่างนั้น ถึงจะได้ลาภอะไรก็คงไม่เหมือนหมันหยาหรอก ว่าแล้วก็ถวายบังคมลาออกมาจัดไพร่พล

ครั้นถึงเวลายามสามระเด่นมนตรีทรงม้าต้นนำไพร่พลทั้งหมดมุ่งหน้าเข้าไปในป่า ทันทีพอรุ่งสางก็ตรัสสั่งให้ควบม้าดูกำลังเวลาเที่ยงวันเมื่อถึงท่าน้ำแห่งหนึ่งจึงตรัสสั่งให้พักพลโยธา แล้วเรียกระเด่นดาหยนกับพี่เลี้ยงทั้งสี่คนเข้ามาหา ตรัสว่า “เราจะประพาสป่าในครั้งนี้ให้สนุก โดยจะปลอมเป็นชาวป่าไปทุกตำบลเผื่อโชคดีพบชาวป่าที่สวยๆก็จะได้ขอให้พวกพี่ๆ คนละคน และขอให้เรียกชื่อเราว่า มิสาระปันหยี ซึ่งต่อไปจะเรียกสั้นๆว่า ”ปันหยี” ส่วนคนอื่นๆ ต่างก็เปลี่ยนชื่อเป็นชาวป่าตาไปด้วย คือ ระเด่นดาหยน ชื่อ “กุดาระมาหงน” ตำมะหงง ชื่อ “สุหรันดากา” ปูนตา ชื่อ “ตาระมาหงัน” ยะรุเดะ ชื่อ “มะหงันเอ็งหรูกูดา” อันกะระตาหลา ชื่อ “กุดาส่าหรีกันตะหรา” และประสันตา ชื่อ “กุดาระมายา”

ต่อจากนั้นอิเหนาทรงรับสั่งให้พี่เลี้ยงไปลอบสั่งกับพรานป่าผู้นำทางว่าขอให้พาไปยังกุหนุง (ภูเขา) ที่ชื่อว่า “ปะราปี” ซึ่งอยู่ใกล้กับเมืองหมันหยา เมื่อเสด็จถึงเขา “ปะราปี” อิเหนาทรงยินดีเป็นยิ่งนัก จึงตรัสสั่งตำมะหงงว่าจงหยุดตั้งไพร่พลให้ช่วยกันสร้างที่ประทับที่พักที่นี่ก่อน ตำมะหงงจึงรีบมาสั่งการจนเสร็จเรียบร้อย

เมื่อเสด็จมาครบเจ็ดวันตำมะหงงได้ทูลเชิญเสด็จกลับพระนครทำให้ปันหยีไม่พอใจ ตรัสตอบว่า ท่านจะกลับก็กลับไปก่อน ส่วนตัวเรานี้จะอยู่เที่ยวเล่นให้นานๆ อย่ามาสร้างความรำคาญให้แก่เราอีกตรัสแล้วก็เสด็จเข้าที่บรรทม[47]

5.2.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว

การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงที่ นำการแสดงปันหยีแต่งตัว ในละครในเรื่อง อิเหนา มาประพันธ์เพลงใหม่ให้กระชับและสมจริงตามเชื้อชาติภาษามากขึ้นโดยมีการปรับเปลี่ยน ดังนี้

คำร้องยังคงเป็นคำร้องเดิม แต่บรรจุเพลงใหม่เข้ามาเป็นเพลงที่บอก

---

[47] วิเชียร เกษประทุม. เล่าเรื่องอิเหนา. (กรุงเทพมหานคร: เรืองแสงการพิมพ์, 2546), หน้า 35-37.

ถึงชาติและภาษาของต้นกำเนิดเรื่องอิเหนา คือมาจากชวา

เพลงท่าออก เปลี่ยนจากเพลงวา มาเป็นเพลงเสมอแขก

เพลงร้อง เปลี่ยนจากร้องร่าย,ร้องลงสรงโทน ร้องรื้อร่าย มาเป็นเพลงแขกร่าย ลงสรงแขก

เพลงท่าเข้า เปลี่ยนจากเพลงเจ้าเซ็น มาเป็นเพลงแขกไทรทางชวาเปลี่ยนการแต่งกายแบบยืนเครื่องละครพระแบบไทย เป็นแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา

สรุป การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงที่ นำการแสดงตอนปันหยีแต่งตัวในละครในเรื่อง อิเหนา มาประพันธ์เพลงใหม่ให้กระชับและสมจริงตามเชื้อชาติภาษามากขึ้น ดังนี้

คำร้องยังคงเป็นคำร้องเดิม แต่บรรจุเพลงใหม่เข้ามาเป็นเพลงที่บอกถึงชาติและภาษาของต้นกำเนิดเรื่องอิเหนา คือมาจากชวา เพลงท่าออกเปลี่ยนจากเพลงวา มาเป็นเพลงเสมอแขก เพลงร้อง เปลี่ยนจากร้องร่าย ร้องลงสรงโทน ร้องรื้อร่าย มาเป็นเพลงแขกร่าย ลงสรงแขก เพลงท่าเข้า เปลี่ยนจากเพลงเจ้าเซ็น มาเป็นเพลงแขกไทรทางชวา และเปลี่ยนการแต่งกายแบบยืนเครื่องละครพระแบบไทย เป็นแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา

5.2.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า ปันหยี เป็นพระเอกที่มีรูปร่างสวย สง่างาม และมีปฏิภาณไหวพริบที่ดี และมีความกล้าหาญ เก่งกาจสมชายชาตรี จึงเกิดความรักในตัวละคร และด้วยประสบการณ์ในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา บ่อยๆ ไม่ว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์แสดงเป็นอิเหนากี่ครั้ง จะมีผู้ชมคอยติดตามการแสดงโดยตลอด และสร้างความประทับใจแก่ผู้ชมไม่น้อย อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์จึงนำการแสดงชุดสั้นๆชุดปันหยีแต่งตัว แบบละครในที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้เคยแสดงนั้นมาพัฒนา ปรับปรุงใหม่โดยการปรับปรุงเพลง ปรับปรุงบทร้อง ปรับปรุงการแต่งกายใหม่ โดยเน้นความสมจริงสมจังตามเชื้อชาติ ให้สวยงามทันยุคทันสมัยมากขึ้น โดยมีการผสมผสานลีลาท่ารำแบบไทยและแบบชวาให้แปลกตา และดูมากยิ่งขึ้น จึงเกิดเป็นการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว แบบชวาขึ้น[48]

สรุป แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการนำการแสดงที่เคยสร้างความประทับใจแก่ผู้ชม มาพัฒนาปรับปรุงแต่งลีลาการร่ายรำใหม่มีการผสมผสานลีลานาฏยศิลป์ไทย และแบบชวาให้สวยงามทันยุคสมัยมากขึ้นจึงเกินเป็นการรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

5.2.5 วัตถุประสงค์ประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงการแสดง

[48] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

ชุดปันหยีแต่งตัวทางชวา เป็นการแสดงชุดใหม่ที่มีการนำของเก่าเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาแปลงเป็นปันหยี มาปรับปรุงใหม่โดยมีการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมไว้ที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมไว้ด้วยกันคือ นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย
(แบบชวา) ซึ่งอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์สามารถชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมไทย กับวัฒนธรรมต่างชาติสามารถเชื่อมโยงและผสมผสานกันได้อย่างดี มีความสวยงามและโดดเด่นไม่แพ้กัน ซึ่งดูจากเนื้อร้องทำนองเพลง และการแต่งกายที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ แบบชวา และลีลาการร่ายรำแบบไทยผสมผสานกันอยู่ในการแสดงชุดนี้ จึงเกิดเป็นการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว ซึ่งเป็นการอนุรักษ์เอกลักษณ์ที่ดีงามทั้ง 2 เชื้อชาติ ให้เป็นที่รู้จัก และเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมสืบต่อไป[49]

สรุป การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวทางชวา เป็นการแสดงชุดใหม่โดยมีการนำของเก่าเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาแปลงเป็นปันหยี มาปรับปรุงใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมไว้ด้วยกันคือ นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ทางชวา) ซึ่งสามารถชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมไทย กับวัฒนธรรมต่างชาติสามารถเชื่อมโยงและผสมผสานกันได้อย่างดี มีความสวยงามและโดดเด่นไม่แพ้กัน ซึ่งเป็นการอนุรักษ์เอกลักษณ์ที่ดีงามทั้ง 2 เชื้อชาติ ให้เป็นที่รู้จัก และเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมสืบต่อไป

5.2.6 รูปแบบการแสดง

นาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยว เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว มีจุดมุ่งหมายเพื่ออวดฝีมือการร่ายรำที่ประณีตงดงาม ผู้แสดงรำเดี่ยวจึงต้องมีทักษะในการรำและได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี ซึ่งเป็นการรำที่มีลีลากรีดกราย ท่วงทีงดงามใส่ความรู้สึกบนใบหน้า ท่าทาง และการเคลื่อนไหว

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทของการรำเดี่ยว เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ เป็นการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง มีการผสมผสานระหว่าลีลาการร่ายรำแบบไทย และแบบอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า) คำร้อง และทำนองเพลงเป็นการบอกถึงลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับที่ตัวละครสวมใส่อยู่ ซึ่งมีรูปแบบการแสดง 3 ช่วงดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 ท่าออกด้วยเพลงเสมอชวา
ช่วงการแสดงที่ 2 การรำตีบทตามคำร้องด้วยเพลงแขกร่าย และเพลงลงสรงแขก
ช่วงการแสดงที่ 3 ท่าจบและท่าเข้าด้วยเพลงแขกไทร[50]

---

[49] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

[50] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 17 มกราคม 2556.

สรุป รูปแบบการแสดงชุดปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว ใช้ลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมาเป็นหลักการในการออกแบบท่ารำ ลีลาและท่ารำบอกถึงการแต่งกายของตัวละครการแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 ท่าออกเพลงเสมอชวา

ช่วงที่ 2 การรำตีบทตามคำร้องด้วยเพลงแขกร่าย และเพลงลงสรงแขก

ช่วงที่ 3 ลีลาท่ารำท่าจบและท่าเข้าด้วยเพลงแขกไทร

5.2.7 เพลงร้องและดนตรี

การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว อาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ เป็นผู้บรรจุเพลงร้อง ทำนองเพลงและขับร้อง เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ชั้น มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภท ละคร และระบำต่างๆที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา

5.2.7.1 เพลงร้องและดนตรีประกอบการแสดงมีทั้งหมด 4 เพลงดังนี้

เพลงเสมอแขก เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไป-มาในระยะใกล้ในตัวละครที่มีสัญชาติแขก เพลงนี้มีไม้กลอง 5 ไม้เดิน 4 ไม้ลา[51]

เพลงร่ายแขก เป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร

เพลงลงสรงแขก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครกล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว แล้วออกไปอวดตัวหรือเดินทางไปทำภารกิจต่างๆ

เพลงแขกไทร เพลงแขกไทรสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าเพลงหน้าทับปรบไก่มีสองท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ บรรเลงอยู่ในเพลงช้าเรื่องแขกไทร และบรรเลงอยู่ในเพลงตับมโหรี ประกอบด้วยเพลง 3 เพลง คือเพลงแขกไทร เพลงดอกไม้ไทร เพลงแขกเขมรปี่แก้ว[52]

เพลงร้องประกอบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว

ปี่พาทย์ทำเพลงเพลงเสมอแขก

เพลงร่ายแขก

เมื่อนั้น มิสาระปันหยีสุกาหรา
จึงสระสรงทรงเครื่องมุรธา ตามตำราณรงค์ยงยุทธ์

เพลงลงสรงแขก

บรรจงทรงสอดสนับเพลา ภูษานุ่งหน่วงเนาไม่เลื่อนหลุด
ฉลององค์เกราะสุวรรณกันอาวุธ เจียระบาดผาดผุดพรรณราย

---

[51] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), หน้า 446.

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 58.

(สร้อย) นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา มานีราตรี มาลี มาลีมา
ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น คาดเข็มขัดรัดมั่นกระสันสาย
สังวาลประดับทับทิมพราย ทองกรจำหลักลายลงยา
(สร้อย) นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา มานีราตรี มาลี มาลีมา
ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองระยับ ตาดทับพันโพกเกศา
แต่งเป็นเช่นชาวอรัญวา กุมกริชฤทธาสำหรับมือ
(สร้อย) นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา มานีราตรี มาลี มาลีมา
ปี่พาทย์ทำเพลงแขกไทร (ทางชวา 1 เที่ยว)

5.2.7.2 ดนตรีดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว มีกระบวนลีลาท่ารำเป็นแบบมาตรฐานการใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงต้องเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ในการดำเนินทำนองประกอบการแสดง ซึ่งวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวคือ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ (ใช้วงปี่พาทย์เช่นเดียวกับการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ แต่ใช้ไม้นวมในการตีบรรเลงเพลง) นอกจากนี้ มีการนำกลองแขก ซออู้ และขลุ่ยเพียงออเข้ามาบรรเลงประกอบจังหวะ เพื่อให้มีกลิ่นอายไปทางมลายูมากขึ้น[53]

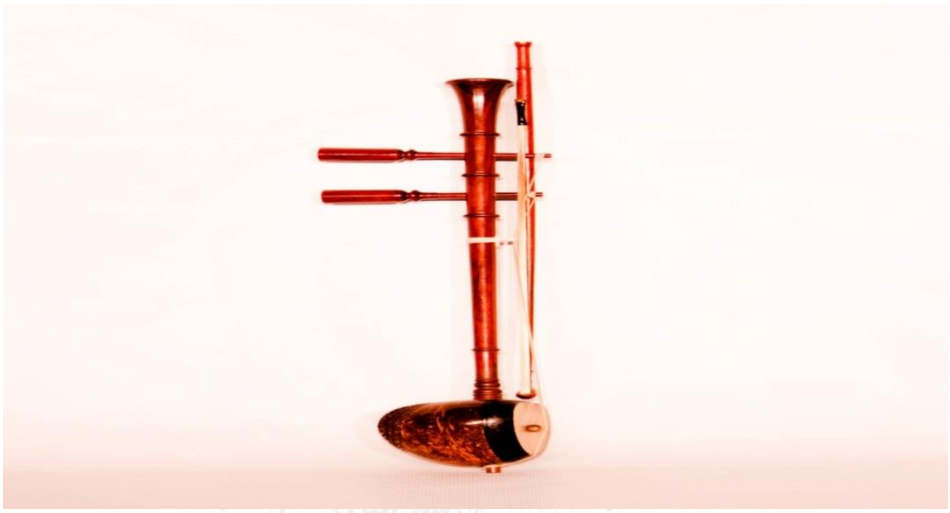
ภาพที่ 145 กลองแขก

ที่มา: ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

1. กลองแขก

[53] สัมภาษณ์ สมาน น้อยนิตย์, ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย, 15 กุมภาพันธ์ 2557.

กลองแขก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีขึงด้วยหนังมีรูปร่างเป็นกระบอกชุดหนึ่งมี 2 ลูก ลูกหนึ่งเสียงต่ำ เรียกว่า “ตัวเมีย” อีกลูกหนึ่งเสียงสูง เรียกว่า “ตัวผู้” ใช้ตีด้วยฝ่ามือทั้งสองหน้าให้เสียงดังสอดสลับกันทั้ง 2 ลูก กลองชนิดนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองชวา” ไทยนำกลองชนิดนี้มาใช้แต่โบราณแต่เดิมนำมาใช้ในขบวนแห่นำเสด็จพระราชดำเนินภายหลังได้นำมาใช้ในวงปี่พาทย์โดยนำมาตีกำกับจังหวะแทนโทน และรำมะนา ในวงเครื่องสายได้อีกด้วย กลองแขกมีหน้าที่ตีกำกับจังหวะ



ภาพที่ 146 ซออู้

ที่มา: ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

2. ซออู้

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี เป็นซอ 2 สาย ตัวกะโหลกซอทำด้วยกะลามะพร้าวชนิดกลมรี ปาดกะลาออกด้านหนึ่งใช้หนังแพะหรือหนังลูกวัวขึงขึ้นหน้า คันทวนทำด้วยไม้จริงมีเสียงทุ้มใช้บรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ในการปรับปรุงวงดนตรีประกอบการแสดงละครของกรมศิลปากรก็ได้รับการปรับปรุงวงปี่พาทย์ โดยใช้ซออู้บรรเลงร่วมด้วยในบางโอกาส ซออู้มีหน้าที่บรรเลงคู่ไปกับซอด้วงและระนาดเอกในเวลาที่ซอด้วงหรือระนาดเอกทำหน้าที่ล้อและขัด

ภาพที่ 147 ขลุ่ยเพียงออ

ที่มา: ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

3. ขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเป็นขลุ่ยขนาดกลางมีเสียงมาตรฐานใช้เทียบเสียงดนตรีไทย ขลุ่ยเพียงออมีระดับเสียงปานกลางระหว่างระดับเสียงของขลุ่ยอู้และขลุ่ยหลีบ ยาวประมาณ 45-46 เซนติเมตร มีรูสำหรับเสียงสูงต่ำ 7 รู ตามขนาดของขลุ่ย โดยปรกติขลุ่ยเพียงออจะผสมอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรีและวงปี่พาทย์ไม้นวม ขลุ่ยเพียงออมีหน้าที่บรรเลงนำในกรณีที่มีขลุ่ยเลาเดียวและจะเป็นเครื่องดนตรีประเภทตามในกรณีที่มีขลุ่ยหลับร่วมบรรเลง

สรุป การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่และประเภทหน้าทับ 2 ชั้น มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภท ละคร และระบำต่างๆที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา มีทั้งหมด 4 เพลงคือ

- เพลงเสมอแขก
- เพลงร่ายแขก
- เพลงลงสรงแขก
- เพลงแขกไทร

วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวคือ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีการนำกลองแขก ซออู้ และขลุ่ยเพียงออเข้ามาบรรเลงประกอบจังหวะ เพื่อให้มีกลิ่นอายไปทางมลายูมากขึ้น

5.2.8 ผู้แสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การคัดเลือกผู้แสดง ต้องมีคุณลักษณะดังนี้

ผู้แสดงชายหรือหญิงก็ได้ ที่เรียนทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครพระ หรือโขนพระ)

มีรูปร่างสูงโปร่ง

มีลีลาท่ารำที่สวยงาม

ต้องมีประสบการณ์และทักษะในการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานละครพระมีปฏิภาณไหวพริบความจำที่ดี[54]

สรุป การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้ ชายหรือหญิง มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยสาขาละครพระ หรือ โขนพระ มีรูปร่างสูงโปร่ง มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดี ต้องร้องเพลงได้ และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

5.2.9 เครื่องแต่งกาย

5.2.9.1 แนวคิดในการกำหนดการแต่งกาย

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ได้รับอิทธิพลต่างชาติชวา เข้ามามีบทบาท และรับเอาวัฒนธรรมการแต่งกายที่สมจริงตามเชื้อชาติมาใช้ จึงมีการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายจากยืนเครื่องพระแบบละครใน มาเป็นแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา เพราะอิเหนาเป็นเรื่องเล่าที่มีอิทธิพลมาจากประเทศอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า)[55]

สรุป ยึดหลักการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติแต่งกายยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า)

5.2.9.2 รูปแบบการแต่งกายประกอบการแสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแต่งกายประกอบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีรูปแบบการแต่งกายดังนี้ แต่งกายยืนเครื่องแบบชวา ยอกยาการ์ต้า เป็นการแต่งกายแบบสมจริงตามเชื้อชาติมากขึ้น การแต่งกายของตัวละครขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงาน แต่การแสดงชุดนี้เลือกการแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชาวชวา ส่วนเสื้อเกราะปกติเสื้อเกราะของไทยจะใส่ทั้งตัว แต่ของชวาจะเป็นครึ่งตัว ทำมาจากหนังจะปิดได้แค่ด้านหลัง เหตุ

[54] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

[55] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

ที่เป็นแบบนี้ท่านสันนิฐานว่าอาจจะเป็นเพราะเวลาเราใช้กริชรบกันอีกฝ่ายจะเข้ามาทางด้านหลังมากกว่า จึงต้องใส่เสื้อเกราะแบบชวาปิดด้านหลังไว้[56]

ภาพที่ 148 การแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา

ที่มา: นายฉายกริช แซมคำ

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ (แต่งแบบชวา)

1. ศีรษะ: ผ้าโพกศีรษะ, และดอกไม้ทัดด้านขวา

2. เครื่องแต่งกาย: สวมสนับเพลา ผ้านุ่ง หรือพระภูษา มีห้อยหน้า หรือชายไหว เจียรบาด สวมเสื้อหรือฉลององค์ และสวมเกราะทับตัวเสื้อด้านหลังอีกที

3. เครื่องประดับ: กำไล หรือทองกร ตาบหน้า ตาบทับ หรือทับทรวง สังวาล เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง ตาบทิศและกำไลข้อเท้า

5.2.9.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

กริช เป็นมีดสั้นแบบหนึ่งใบมีดคดแบบลูกคลื่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในหมู่ผู้คนในประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย และห้าจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย กริชเป็นทั้งอาวุธและวัตถุมงคลบ่งบอกถึงเหตุดี เหตุร้ายในชีวิตได้ ปัจจุบันยังนิยมสะสมเป็นของเก่าที่มีคุณค่าสูง คำว่ากริชในภาษาไทยน่าจะถอดมาจากคำว่า Keris ในภาษามลายู ซึ่งหมายถึง มีดสั้น คำนี้ผ่านมาจากภาษาชวาโบราณอีกทอดหนึ่ง คือ งริช หรือ เงอะริช หมายถึง แทง[57]

---

[56] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

[57] แหล่งที่มา: http://legend-knife.blogspot.com. [1 มกราคม 2557].

จากการสัมภาษณ์อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ท่านได้กล่าวไว้ว่า กริช เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เล่าให้ฟังว่า กริชเป็นอาวุธประจำกายของผู้ชายชวา บางทีเป็นอาวุธประจำตระกูล ผู้ชายชวาทุกคนจะมีกริชที่สืบทอดต่อกันมาจากบรรพบุรุษ ท่านผู้เชี่ยวชาญบอกว่าผู้ชายชวาจะต้องมีกริชดีและมีเมียดี กริชที่ใช้ไม่ผูกผ้าสีแดงเพราะที่ชวาไม่มีผ้าแดงผูก ท่านยึดตามที่ท่านได้เห็นในการแสดงชุดนี้จึงไม่มีผ้าผูกกริชอย่างที่เคยเห็นมา[58]

ภาพที่ 149 อาวุธกริช

ที่มา: http://legend-knife.blogspot.com. 1 มกราคม 2557.

5.2.10 ท่ารำ

5.2.10.1 แนวคิดในการออกแบบท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการรำตามคำร้องและทำนองเพลง บ่งบอกลักษณะการแต่งกายของตัวละคร การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว โดยการนำกระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) เป็นการนำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื่อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำ และร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น[59]

สรุป แนวคิดในการออกแบบท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการรำตามคำร้องและทำนองเพลง เพื่อบอกลักษณะการแต่งกายของตัวละคร โดย

[58] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

[59] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 24 มกราคม 2556.

การนำกระบวนท่าที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) มาผสมผสานและร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น

5.2.10.2 กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด ปันหยีแต่งตัว

กระบวนท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการรำตีบทตามคำร้อง มีกระบวนการร่ายรำสามช่วงด้วยกันคือ

ช่วงที่ 1 กระบวนท่าออก ออกด้วยเพลงเสมอชวา เป็นท่ารำที่มีอยู่แล้ว

ช่วงที่ 2 กระบวนการรำตีบทตามคำร้อง เป็นท่ารำที่ใช้ท่านาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนลีลาท่ารำแบบชวา

ช่วงที่ 3 กระบวนการรำตามทำนองเพลงเป็นท่าเข้า

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงต้องคิดเสมอว่าตัวเองเป็นตัวเอกแล้วต้องรำให้เท่ห์ ให้ดูสง่าและมีภูมิ ท่าแต่ละท่าต้องเป็นท่าใหญ่ ลักษณะการรำไม่ย่อตัวมากเกินไป เพราะจะทำให้ดูไม่สวย ท่ารำบางท่าจะเป็นท่าที่มีลีลาท่ารำแบบชวามาผสมกับลีลาการรำแบบไทยแต่โดยมากจะเป็นลีลาท่ารำแบบไทยมากกว่า การแต่งตัวก็จะต้องแต่งแบบชวา ศีรษะไม่ใส่แบบนั่งเมืองจะใช้ผ้าโพกหัวแบบชาวป่าแทนเพราะตอนนี้อิเหนาปลอมตัวเป็นโจรป่า สาเหตุที่แสดงแบบชวาเพราะท่านผู้เชี่ยวชาญได้ให้เหตุผลว่าการแสดงแบบไทยแสดงกันมากแล้ว และทุกวันนี้ก็ยังมีการทำการแสดงอยู่ แต่แบบชวาที่เป็นต้นกำเนิดของอิเหนาจริงๆ ยังไม่มีใครคิดการแสดง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงคิดว่าคงสวยงามแปลกตาไปอีกแบบ จึงมีการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวาขึ้น โดยล้อมาจากอิเหนาแต่งตัวแบบละครไทย นำมาปรับลีลาการร่ายรำใหม่ มีการเพิ่มกระบวนท่ารำแบบชวาที่สามารถผสมผสานร้อยเรียงเข้ากับลีลาท่ารำแบบไทยได้อย่างสวยงามและลงตัว[60]

สรุป แนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงโดยการนำกระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) นำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื้อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำ และร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น

5.2.10.3 การออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

- เป็นการออกแบบท่ารำที่โดยการใช้หลักการจินตนาการ
- เป็นการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติเช่น การเดิน การยืน การนั่ง การยิ้ม การอาย การมองฯลฯ โดยการถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย
- เป็นการนำหลักการตีบทมาใช้ โดยการนำแม่ท่าต่างๆที่เคย

[60] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 31 มกราคม 2556.

เรียนมาเช่น เพลงช้า เพลง เร็ว เพลงแม่บท นำมาร้อยเรียงใหม่

- เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ โดยการนำหลักนาฏยศัพท์ มาร้อยเรียงผสมผสานกันให้ตรงกับความหมายของท่ารำ

- เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่ โดยการนำแม่ท่าทางด้านของนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา) มาเป็นแบบอย่างในการออกแบบกระบวนท่ารำท่าใหม่ให้เกิดขึ้นและมีความสอดคล้องกลมกลืนกัน

- นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำใหม่[61]

สรุป การออกแบบลีลาท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

- ใช้หลักการจินตนาการ
- ใช้หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ
- เป็นการนำหลักการตีบทมาใช้
- เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่
- เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่
- นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาร้อยเรียงเป็นท่ารำใหม่

5.2.10.4 กลวิธีในการออกแบบท่ารำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว มีกลวิธีในการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

- ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อร้องทำนองเพลง ตีความหมายของเนื้อร้องให้เข้าใจ และเข้าถึงอารมณ์ของเพลง

- คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยเป็นหลัก และมีการนำกระบวนลีลาท่ารำแบบออกภาษาแบบชวามาผสมผสานร่วมด้วย

- ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่า ท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด

- ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน

- กระบวนลีลาท่ารำเน้นท่ารำที่มีลีลาท่ารำที่สวยงาม มีความหมายตรงกับคำร้อง สามารถผสมกับลีลาท่ารำแบบชวาได้อย่างลงตัว และมีความเข้มแข็งแบบผู้ชาย[62]

จากการสัมภาษณ์ กลวิธีในการออกแบบกระบวนท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในการออกแบบลีลาท่ารำชุดปันหยีแต่งตัวในทางชวานั้น คุณแม่วรรณได้ศึกษาจากการชมการแสดงต่างๆเกี่ยวกับชวา แล้วนำมาผสมผสานร้อยเรียงท่ารำให้เหมาะสมกับคำร้องและทำนองเพลง ซักถาม

---

[61] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กรกฎาคม 2555.

[62] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 31 มกราคม 2556.

แลกเปลี่ยนข้อมูลจากลูกศิษย์ และบุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับชวา แล้วนำมาคิดออกแบบสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวาที่มีกระบวนท่าและลีลาแบบผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติ

ระยะเวลาในการออกแบบกระบวนลีลาท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในการคิดและออกแบบท่ารำนั้นขึ้นอยู่กับรูปแบบของการแสดง ความยาวของบทเพลง ความยากง่ายของเพลงและฝีมือของผู้รำ ซึ่งองค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ เป็นสิ่งสำคัญมากสำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ๆขึ้นมาสักหนึ่งชุด เพราะทุกองค์ประกอบจะต้องสอดคล้องและปฏิบัติไปพร้อมๆกัน แต่โดยรวมแล้วระยะเวลาขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถของศิลปินผู้สร้างสรรค์โดยทั้งสิ้น[63]

สรุป กลวิธีในการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว
ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อร้องทำนองเพลง ตีความหมายของเนื้อร้องให้เข้าใจ
และเข้าถึงอารมณ์ของเพลง แล้วจึงคิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยเป็นหลัก และมีการนำกระบวนลีลาท่ารำแบบออกภาษาแบบชวามาผสมผสานร่วมด้วย ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่า ท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน

5.2.10.5 กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด ปันหยีแต่งตัว

กระบวนท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการรำตีบทตามคำร้อง มีกระบวนการร่ายรำ 3 ช่วงด้วยกันคือ

ช่วงที่ 1 กระบวนท่าออก ออกด้วยเพลงเสมอชวา เป็นท่ารำที่มีอยู่แล้ว

ช่วงที่ 2 กระบวนการรำตีบทตามคำร้อง เป็นท่ารำที่ใช้ท่านาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนลีลาท่ารำแบบชวา

ช่วงที่ 3 กระบวนการรำตามทำนองเพลงเป็นกระบวนท่าเข้า เป็นกระบวนท่านาฏยศิลป์ไทยผสมผผสานกับท่านาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา)

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงต้องคิดเสมอว่าตัวเองเป็นตัวเอกแล้วต้องรำให้เท่ห์ ให้ดูสง่าและมีภูมิ ท่าแต่ละท่าต้องเป็นท่าใหญ่ ลักษณะการรำไม่ย่อตัวมากเกินไป เพราะจะทำให้ดูไม่สวย ท่ารำบางท่าจะเป็นท่าที่มีลีลาท่ารำแบบชวามาผสมกับลีลาการรำแบบไทยแต่โดยมากจะเป็นลีลาท่ารำแบบไทยมากกว่า การแต่งตัวก็จะต้องแต่งแบบชวา ศีรษะไม่ใส่แบบนั่งเมืองจะใช้ผ้าโพกหัวแบบชาวป่าแทนเพราะตอนนี้อิเหนาปลอมตัวเป็นโจรป่า สาเหตุที่แสดงแบบชวาเพราะท่านผู้เชี่ยวชาญได้ให้เหตุผลว่าการแสดงแบบไทยแสดงกันมากแล้ว และทุกวันนี้ก็ยังมีการทำการแสดงอยู่ แต่แบบชวาที่เป็นต้นกำเนิดของอิเหนาจริงๆ

[63] สัมภาษณ์ นัมพร วัชรพล, ผู้รับการถ่ายทอดการแสดงชุดปันหยีแต่งตัว แบบชวา, 12 มกราคม 2556.

ยังไม่มีใครคิดการแสดง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงคิดว่าคงสวยงามแปลกตาไปอีกแบบ จึงมีการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวาขึ้น โดยล้อมาจากอิเหนาแต่งตัวแบบละครไทย นำมาปรับลีลาการร่ายรำใหม่ มีการเพิ่มกระบวนท่ารำแบบชวาที่สามารถผสมผสานร้อยเรียงเข้ากับลีลาท่ารำแบบไทยได้อย่างสวยงามและลงตัว[64]

สรุป กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด ปันหยีแต่งตัวเป็นการรำตีบทตามคำร้อง มีกระบวนการร่ายรำ 3 ช่วงด้วยกันคือ

ช่วงที่ 1 กระบวนท่าออก

ช่วงที่ 2 กระบวนการรำตีบทตามคำร้อง

ช่วงที่ 3 กระบวนการรำตามทำนองเพลง

5.2.10.6 หลักการออกแบบกระบวนท่ารำ

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การออกแบบลีลาท่ารำการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่ารำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงกันให้มีความหมายสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง ซึ่งกระบวนการและลีลาท่ารำต่างๆที่นำมาร้อยเรียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องผ่านการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ไทยขั้นต้นมาแล้ว เช่นการเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ ภาษานาฏยศิลป์ไทย และเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก หรือที่วงการนาฏยศิลป์ไทยเรียกกันว่าท่ารำแม่ท่ามาก่อนจึงมีการนำกระบวนการและลีลาท่ารำแม่ท่าต่างๆเหล่านั้นมาร้อยเรียงให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆต่อไป การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นอีกชุดการแสดงชุดหนึ่งที่ยึดหลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ ซึ่งมีกระบวนท่ารำเก่าที่นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 46 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) ให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับคำร้องทำนองเพลง และต้องถูกต้องตามหลักการและจารีตของนาฏยศิลป์ที่บรมครูเก่าแก่ได้สร้างสมไว้อย่างดีงาม ซึ่งการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 14 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม กระบวนลีลาท่าเชื่อมในการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว นอกจากท่ารำหลักๆแล้วกระบวนลีลาท่าเชื่อมเป็นก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากทีเดียว เพราะกระบวนท่าเชื่อมสามารถเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่ารำ ให้กระบวนท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น กระบวนลีลาท่าเชื่อมที่นำมาใช้ในการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีทั้งหมด 10 ท่า

[64] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 31 มกราคม 2556.

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับคือการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อนที่มีความยาวขั้นระหว่างคำร้อง กระบวนท่ารำท่ารับจะต้องมีความสอดคล้องและเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำท่าหลักอย่างกลมกลืน และต้องไม่ขัดกับทำนองเพลงหรือคำร้องเอื้อนนั้นๆ จึงจะถือว่าเป็นท่ารับที่ลงตัวและมีความสมบูรณ์แบบ การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 2 ท่า[65]

สรุป หลักการออกแบบกระบวนท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์ นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 46 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) ให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ มีทั้งหมด 14 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม เป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่ารำให้กระบวนท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ เป็นการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อน มีทั้งหมด 2 ท่า

นอกจากนี้การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวมีการนำนาฏยศัพท์ ที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนเท้า</u>

1. ประเท้า หมายถึง ใช้กิริยาเหมือนตบเท้า แต่ประเท้าพอใช้จมูกเท้าตบลงกับพื้นแล้วต้องรีบบกขาขึ้นเลย

2. กระดกเท้า คือ กิริยาการก้าวเท้าใดเท้าหนึ่งมาข้างหน้า หรือก้าวข้าง ย่อเข่า พร้อมทั้งส่งเท้าอีกข้างหนึ่งไปหลัง

3. ห่มเข่า หมายถึงกิริยาการยืนยกเท้าหรือกระดกเท้า แล้วยืด-ยุบเข่าเบาๆตามจังหวะฉิ่ง

4. เลื่อนเท้า หมายถึงกิริยาที่ยืนย่อเข่า แล้วค่อยขยับเท้าที่ยืนเคลื่อนตัวไปทางทิศไดทิศหนึ่งข้างซ้ายหรือขวา

5. ขยั่นเท้า คือ กิริยาการซอยเท้าถี่ๆ ใช้หลักการเดียวกับการซอยเท้าคือกดปลายเท้ากับพื้น ใช้กำลังจากหน้าขาเคลื่อนเท้าไป แต่อยู่ในลักษณะการก้าวเท้า

6. ชักน่องหรือหนีบน่อง หมายถึง ในกรณีเมื่อประเท้าแล้วยกขาขึ้นให้กดข้อเท้ามาทางน่องมิให้กางออกไป การยกขาของพระจะต้องยกสูงระดับครึ่งเข่าของขาอีกข้าง

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนแขนและมือ</u>

---

[65] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 31 มกราคม 2556.

1. ตั้งวง หมายถึง ท่าก่อนจะประณมมือไหว้จะเรียกว่าตั้งวง คือมือทั้งสองจะต้องหักข้อมือ นิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือหักหลบเข้าฝ่ามือเล็กน้อยเวลาประณมมือให้ใช้จมูกมือติดกันบายปลายมือออก นิ้วทั้งสี่ตึงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ท่านชิดติดกัน ให้ห่างจากนิ้วทั้งสี่ลักษณะของวงมี 3 ระดับ คือ

วงบน พระ อยู่แง่ศีรษะ

วงกลาง พระ อยู่ระหว่างหัวไหล่

วงล่าง นาง อยู่ระดับเอว

2. จีบ หมายถึง การเอาหัวแม่มือกับนิ้วชี้จรดกัน อีกสามนิ้วให้กรีดตึงออกไปหักข้อมือ ลักษณะของจีบให้ดูฝ่ามือเป็นหลัก ถ้าฝ่ามือหงาย เรียกว่า “จีบหงาย” ถ้าฝ่ามือตะแคงเรียกว่า “จีบตะแคง” ถ้าฝ่ามือคว่ำเรียกว่า “จีบคว่ำ”

3. คลายมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วหงายมือจีบ แบมือหักข้อมือลงแล้วกลับมาเป็นตั้งวง เช่น ท่าวาดขึ้นเตียง มือซ้ายต้องตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ แล้วก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียง คลายมือจีบ คือ ปล่อยจีบหงาย มือจีบเปลี่ยนมาเป็นตั้งวง มือซ้ายที่ตั้งวงเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งไปข้างหลัง พร้อมกับยกขาขึ้นมานั่งคุกเข่าบนเตียง ก่อนที่จะนั่งพับเพียบ

4. กวดข้อมือ หมายถึง กิริยาที่เราตั้งวงแล้ว กดมือทางด้านนอกคือด้านนิ้วก้อยกดลงแล้วค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักมาไว้ที่กลางมือ หักข้อมือ ตั้งวงไว้ เช่น ท่าคำว่า "มา" ทางข้างซ้ายมือหรือขวามือ

5. แทงมือ หมายถึง มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาสอดสูงงอแขน หงายมืออยู่ ประเท้าขวา กดปลายมือขวาที่หงายอยู่ลงแล้วกลับมาตั้งวงบน

6. ม้วนมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วม้วนจีบลงข้างล่าง แล้วกลับไปเป็นท่าตั้งวง

7. สอดมือ หมายถึง กิริยาที่ตั้งวงหน้า อีกมือหนึ่งจีบที่หัวเข็มขัดแล้วใช้มือที่จีบค่อยๆยกขึ้นมาระดับวงหน้าแล้วคลายจีบตั้งวง ส่วนมือตั้งวงค่อยๆ ลดลงมาจีบแทน

8. คลายมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วหงายมือจีบ แบมือหักข้อมือลงแล้วกลับมาเป็นตั้งวง เช่น ท่าวาดขึ้นเตียง มือซ้ายต้องตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ แล้วก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียง คลายมือจีบ คือ ปล่อยจีบหงาย มือจีบเปลี่ยนมาเป็นตั้งวง มือซ้ายที่ตั้งวงเปลี่ยนเป็นจีบหงายส่งไปข้างหลัง พร้อมกับยกขาขึ้นมานั่งคุกเข่าบนเตียง ก่อนที่จะนั่งพับเพียบ

<u>นาฏยศัพท์แบบไทยที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนศีรษะและลำตัว</u>

1. ลักคอ หมายถึง การใช้อวัยวะศีรษะ เช่น ลักคอซ้ายต้องเอียงศีรษะทางซ้ายแล้วกดไหล่ขวา ถ้าลักคอขวาต้องเอียงศีรษะขวาแล้วกดไหล่ซ้าย

2. เอียงศีรษะ หมายถึง เอียงซ้ายหรือเอียงขวา ข้อสำคัญต้องตั้งศีรษะไว้ไม่เอียงแบบคอพับบางท่านเรียก เอียงใบหู

<u>นาฏยศัพท์แบบชวาที่ใช้ในการเคลื่อนไหวเท้า</u>

1. การปาดเท้า ปาดเท้าวาดลงหลัง ลักษณะตัว S เป็นการปาดเท้าเก็บ

ผ้านุ่ง ให้เข้าที่ก่อนจะนั่งหรือการเคลื่อนตัวไปมาท่ารำของตารี บุตรี บุตราชวา

<u>นาฏยศัพท์แบบชวาที่ใช้ในส่วนของมือ</u>

1. รูจี คือ การตั้งวง จะตั้งวงอยู่ในระดับข้างสะเอว
2. หงิดติ้ง คือ การล่อแก้ว ลักษณะนิ้วทั้งหมดจะงอ ไม่ตึงนิ้วเหมือนล่อแก้ว
3. ยัมปูริด คือ จีบนิ้วชี้จรดนิ้วหัวแม่มือ กดนิ้วกลางลง นิ้วทั้งหมดงอลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2.10.7 สรุปท่ารำและแนวคิดการออกแบบท่ารำปันหยีแต่งตัว

ตารางที่ 10 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 1	 ภาพที่ 150 กระบวนท่าออก ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาจับผ้าแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายจับผ้าตั้งวงกลางระดับอก เท้า: วิ่งย่อตัวชอยเท้าออกมาจากหลังเวที
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 2	 ภาพที่ 151 กระบวนท่าออก ท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจับผ้าวงแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายวงล่าง เท้า: ก้าวเท้าขวายืดออกไปงอขาเล็กน้อย
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 3	 ภาพที่ 152 กระบวนท่าออก ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวาตามองมือ มือ: มือซ้ายจับผ้าระดับสะเอว , มือขวาดึงผ้าไปข้างสะบัดผ้า เท้า: ก้าวเท้าขวาไปข้าง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 4	 ภาพที่ 153 กระบวนท่าออก ท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจับผ้าระดับสะเอว เท้า: ถอนเท้าซ้ายลงหลังยืดเท้าขวาพร้อมกับยืดตัวขึ้น
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 5	 ภาพที่ 154 กระบวนท่าออก ท่าที่ 5	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย ตามองไปทางขวา มือ: มือทั้งสองจับผ้าระดับสะเอว เท้า: เคลื่อนเท้าไปข้างขวา
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 6	 ภาพที่ 155 กระบวนท่าออก ท่าที่ 6	ทิศ: เฉียงตัวทางซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือที่จับผ้าสะบัดผ้าออกไป เท้า: เท้ายังอยู่เหมือนเดิมน้ำหนักอยู่เท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 7	 ภาพที่ 156 กระบวนท่าออก ท่าที่ 7	ทิศ: หันไปทางทิศขวามือ ศีรษะ: ศีรษะตรง มือ: มือซ้ายตั้งวงระดับอก, มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ถอนเท้าซ้ายยืดเท้าขวาแล้วหมุนรอบตัวเอง(ตอนหมุนเอียงขวา)
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 8	 ภาพที่ 157 กระบวนท่าออก ท่าที่ 8	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองอยู่ข้างขวามือซ้ายอยู่บนคว่ำมือลง, มือขวาอยู่ล่างหงายมือ เท้า: ก้าวเท้าขวาไปข้างหนักหน้า
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 9	 ภาพที่ 158 กระบวนท่าออก ท่าที่ 9	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายกรีดนิ้วข้างหน้าระดับอก มือขวากรีดนิ้วกดปลายมือลงแขนตึงรับไหล่ เท้า: เท้าซ้ายก้าวหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลง เสมอชวา กระบวนท่าออก ท่าที่ 10	 ภาพที่ 159 กระบวนท่าออก ท่าที่ 10	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่ายืนมือซ้ายวางบนหน้าขา มือขวาท้าวสะเอว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
เมื่อนั้น	 ภาพที่ 160 เมื่อนั้น	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่ายืน มือซ้ายทาบหน้าขา มือขวาท้าวสะเอว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
มิสาระปันหยี	 ภาพที่ 161 มิสาระปันหยี	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบตรงอก มือขวาเท้าสะเอว เท้า: เหลื่อมเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สุกาหรา	 ภาพที่ 162 สุกาหรา	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือขวาตั้งวงข้างหน้าระดับปาก เท้า: ยกเท้าขวา
สระสรง	 ภาพที่ 163 สระสรง	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองตั้งวงระดับศีรษะ เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง
ทรงเครื่องมุรธา	 ภาพที่ 164 ทรงเครื่องมุรธา	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้ายเอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงแขนตึงแทงปลายนิ้วลง เท้า: เท้าซ้ายก้าวหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ตามตำราณรงค์	 ภาพที่ 165 ตามตำราณรงค์	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงชายพก มือขวาตั้งวงแทงปลายมือลงงอแขน เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง
ยงยุทธ	 ภาพที่ 166 ยงยุทธ	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ มือขวาจีบปรกข้าง เท้า: เท้าขวายกหน้า
บรรจงทรงสอด	 ภาพที่ 167 บรรจงทรงสอด	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจีบหงายชายพก เท้า: แตะเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สนับเพลา	 ภาพที่ 168 สนับเพลา	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบหงายบนเข่าซ้าย มือขวาจีบหงายชายพก เท้า: เท้าซ้ายยกหน้า
ภูษานุ่งหน่วงเนา	 ภาพที่ 169 ภูษานุ่งหน่วงเนา	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจีบหงายตรงชายพก เท้า: เท้าขวายกหน้า
เจ้าเอยน้องเอ้ย	 ภาพที่ 170 เจ้าเอยน้องเอ้ย	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายตรงชายพก มือขวาตั้งวงตรงชายพก เท้า: เท้าขวายกหน้า

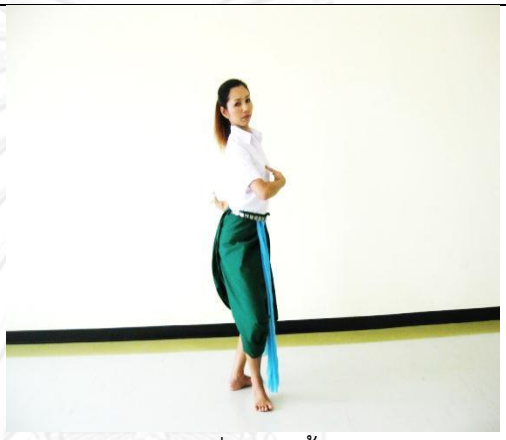
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ไม่เลื่อนหลุด	 ภาพที่ 171 ไม่เลื่อนหลุด	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองตั้งวงตรงชายพก เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น
ฉลององค์เกราะสุวรรณ	 ภาพที่ 172 ฉลององค์เกราะสุวรรณ	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองจับเสื้อเกราะ เท้า: เท้าทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น
กรรณอาวุธ	 ภาพที่ 173 กรรณอาวุธ	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจับเสื้อเกราะ เท้า: เท้าทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เจียรบาด	 ภาพที่ 174 เจียรบาด	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายข้างลำตัว ระดับสะเอว มือขวาเท้าสะเอว เท้า: แตะเท้าซ้าย
ผาดผุด	 ภาพที่ 175 ผาดผุด	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบหงายข้างลำตัว ระดับสะเอว มือขวาเท้าสะเอว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น
เจ้าเอยน้องเอ้ย	 ภาพที่ 176 เจ้าเอยน้องเอ้ย	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาตั้งวงล่าง เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 177 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง เท้า: แตะเท้าขวา
พรรณราย	 ภาพที่ 178 พรรณราย	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงแทงปลายมือลงระดับสะเอว เท้า: กระดกเท้าขวา
สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1	 ภาพที่ 179 สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงชายพก มือขวาตั้งวงแทงปลายมือลงระดับสะเอว เท้า: แตะเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2	 ภาพที่ 180 นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้ายมองมือ มือ: มือซ้ายจีบหงายตรงชายพก มือขวาขวาตั้งวงแขนตึงระดับสะเอว เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง หนักหน้า
นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 3	 ภาพที่ 181 นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัวแทงปลายมือลง มือขวาตั้งวงตรงชายพก เท้า: เท้าซ้ายก้าวหน้า
มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 4	 ภาพที่ 182 มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับสะเอว มือขวาจีบหงายตรงชายพก เท้า: เท้าขวาก้าวหน้า หนักหน้า

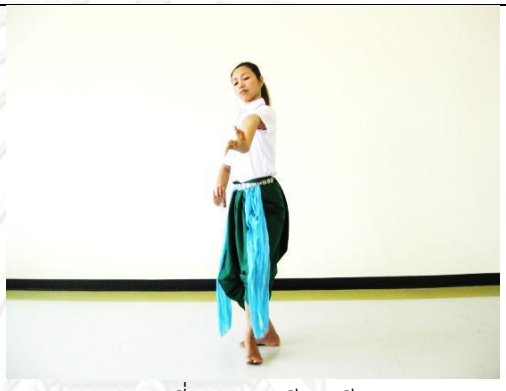
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
มาลี ท่ารับท่าที่ 5	 ภาพที่ 183 มาลี ท่ารับท่าที่ 5	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาตั้งวงระดับสะเอว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
มาลีมา ท่ารับท่าที่ 6	 ภาพที่ 184 มาลีมา ท่ารับท่าที่ 6	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองตั้งวงระดับสะเอว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น
ตาบทิศ	 ภาพที่ 185 ตาบทิศ	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายตรงชายพกด้านขวา เท้า: เท้าซ้ายยกหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทับทรวง	 ภาพที่ 186 ทับทรวง	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบตรงอก เท้า: กระดกเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 187 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบที่อกแล้วค่อยๆแทงมือจีบขึ้น เท้า: แตะเท้าซ้าย
ดวงกุดั่น	 ภาพที่ 188 ดวงกุดั่น	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาล่อแก้วหงายมือขึ้น เท้า: เท้าซ้ายกระดก

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
คาดเข็มขัด	 ภาพที่ 189 คาดเข็มขัด	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบหงายตรงชายพก มือขวาตั้งวงตรงชายพก เท้า: แตะเท้าซ้าย
รัดมั่น	 ภาพที่ 190 รัดมั่น	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองข้างจีบหงายตรงชายพก เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง
กระสันสาย	 ภาพที่ 191 กระสันสาย	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองข้างตั้งวงกลาง เท้า: เท้าขวาก้าวหน้า

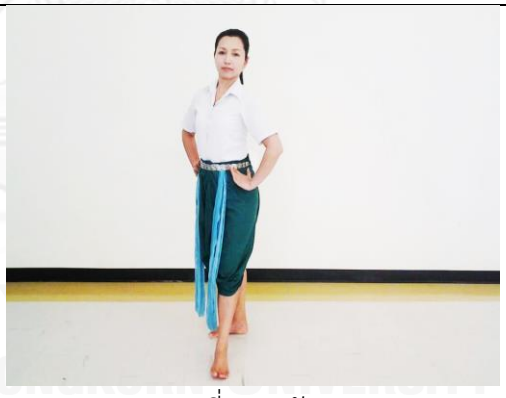
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สังวาลประดับ	 ภาพที่ 192 สังวาลประดับ	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายตรงชายพก เท้า: แตะเท้าขวา
ทับทิมพราย	 ภาพที่ 193 ทับทิมพราย	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบหงายตรงชายพก มือขวาตั้งวงบน เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
ทองกรจำหลักลาย	 ภาพที่ 194 ทองกรจำหลักลาย	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบแล้วแตะนิ้วมือขวา มือขวาตั้งวงข้างหน้าแขนตึง เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น

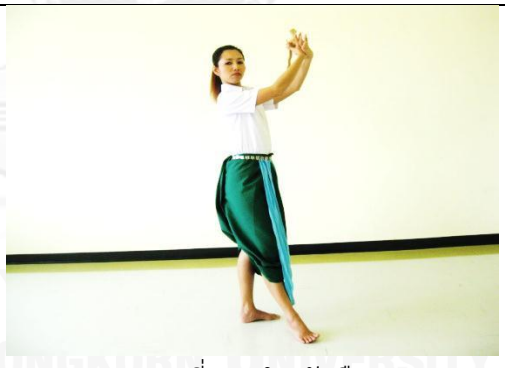
เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ลงยา	 ภาพที่ 195 ลงยา	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายแขนตึงให้ตรงกับหน้าขาขวา มือขวาตั้งวงบน เท้า: เท้าซ้ายยกหน้า
สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1	 ภาพที่ 196 สร้อย นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัว แทงปลายมือลง มือขวาตั้งวงตรงชายพก เท้า: เท้าซ้ายก้าวหน้า
นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2	 ภาพที่ 197 นอติลงเว้ เห่เฮ้ ท่ารับท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับสะเอว มือขวาจีบหงายตรงชายพก เท้า: เท้าขวาก้าวหน้า หนักหน้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
นอมิโย้ละมา มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 3	 ภาพที่ 198 นอมิโย้ละมา มานีราตรี ท่ารับท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบน มือขวากระทายไหล่ เท้า: ทำท่ายืน ย่อตัวลง
มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่ 4	 ภาพที่ 199 มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่ 4	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหงายแขนตึงข้างลำตัว มือขวาตั้งวงชายพก เท้า: แตะเท้าซ้าย แล้วเขย่งเท้าหันไปทางซ้ายมือ
ธำมรงค์ค่าเมือง	 ภาพที่ 200 ธำมรงค์ค่าเมือง	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายแตะนิ้วมือขวา มือขวาตั้งวงระดับอก เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เรืองระยับ	 ภาพที่ 201 เรืองระยับ	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองคลายจีบเป็นวง เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
ตาดทับพันโพก	 ภาพที่ 22 ตาดทับพันโพก	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบข้างศีรษะด้านขวา มือขวาตั้งวงบน เท้า: กระดกเท้าขวา
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 23 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบปรกข้าง เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
เกศา	 ภาพที่ 24 เกศา	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองแตะศีรษะกรีดปลายนิ้ว เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าขวาขึ้น (ทำเช่นเดียวกัน)
แต่งเป็นเช่นชาว	 ภาพที่ 25 แต่งเป็นเช่นชาว	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองกำมือปล่อยข้างลำตัว เท้า: ก้าวเท้าขวา นำเท้าซ้ายแตะยืนทำท่ายืน
อรัญวา	 ภาพที่ 26 อรัญวา	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองเท้าสะเอว เท้า: ก้าวเท้าซ้าย แตะจมูกเท้าขวาทำท่ายืน

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
กุมกริชฤทธา	 ภาพที่ 27 กุมกริชฤทธา	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือขวาถือกริชตั้งข้อมือขึ้นตรงหน้าขาขวา เท้า: เท้าขวายกหน้า
เอื้อน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 28 เอื้อน ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจับผ้าระดับสะเอว มือขวาถือกริชในระดับเดียวกันงอแขน เท้า: ก้าวเท้าซ้ายไปข้างๆวางเต็มเท้าตึง
สำหรับมือ	 ภาพที่ 29 สำหรับมือ	ทิศ: หันไปทางซ้ายมือ ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองซ้อนกันโดยมือขวาที่ถือกริชทับมือซ้ายระดับศีรษะ เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
สร้อย นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ ท่ารับท่าที่ 1	 ภาพที่ 210 สร้อย นอมิโย้ละมา นอติลงเว้ ท่ารับท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบหงายตรงชายพก มือขวาถือกริชตั้งข้อมือขึ้น เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้างหนักหน้า
เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 2	 ภาพที่ 211 เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแทงปลายมือลงระดับสะเอว งอแขน มือขวาถือกริชระดับศีรษะ เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง หนักหลัง
มานีราตรี มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่ 3	 ภาพที่ 212 มานีราตรี มาลี มาลีมา ท่ารับท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวงแทงปลายมือลง ระดับสะเอวแขนงอ มือขวาถือกริชระดับศีรษะ เท้า: เท้าขวาก้าวข้าง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 1	 ภาพที่ 213 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 1	ทิศ: หันไปทางขวามือ ศีรษะ: หน้าตรง มือ: มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาถือกริชระดับชายพก เท้า: ทำท่ายืนเปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 2	 ภาพที่ 214 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายผายออกแทงปลายมือลง มือขวาฉายกริชออกข้างลำตัว เท้า: เตะเท้าขวาไปข้าง
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 3	 ภาพที่ 215 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: หน้าตรง มือ: มือซ้ายกำมือหลวมๆตรงชายพก มือขวาดึงกริชเข้ามาตรงชายพก เท้า: ดึงเท้าขวาเข้ามา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 4	 ภาพที่ 216 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายกำมือหลวมๆ มือขวาฉายกริชออกข้างลำตัว เท้า: เตะเท้าซ้ายไปข้าง
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 5	 ภาพที่ 217 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 5	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายท้าวสะเอว,มือขวาเก็บกริช เท้า: ยืนเปิดส้นเท้าซ้าย
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 6	 ภาพที่ 218 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 6	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือทั้งสองวางทับประสานมือกัน ข้างศีรษะด้านขวา เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง หนักหลัง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 7	 ภาพที่ 219 กระบวนท่าจบท่าที่ 7	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายแขนตึงระดับไหล่ มือขวาอยู่ระดับศีรษะ เท้า: ทำท่ายืน เปิดส้นเท้าซ้ายขึ้น ย่อตัวลง
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 8	 ภาพที่ 220 กระบวนท่าจบท่าที่ 8	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายแขนตึงระดับเอว มือขวาอยู่ระดับปาก เท้า: เท้าซ้ายก้าวหน้า
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 9	 ภาพที่ 221 กระบวนท่าจบท่าที่ 9	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบหยิบผ้าแขนตึงระดับไหล่ มือขวาระดับศีรษะ เท้า: เท้าซ้ายก้าวข้าง หนักหลัง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 10	 ภาพที่ 222 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 10	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายแขนตึงระดับไหล่ ,มือขวาเป็นวงระดับอก เท้า: วางเท้าขวาลงหลัง
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 11	 ภาพที่ 223 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 11	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายแขนตึงระดับไหล่ มือขวาเป็นวงระดับอก เท้า: ก้าวเท้าขวาวิ่งหมุนรอบตัวเอง
ทำนองเพลงแขกไทร กระบวนท่าจบท่าที่ 12	 ภาพที่ 224 กระบวนท่าจบ ท่าที่ 12	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายเป็นวงระดับอก ,มือขวาแขนตึงระดับไหล่ เท้า: ก้าวเท้าซ้ายวิ่งเข้าหลังเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 11 ตารางแนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 1	ท่าออก จับผ้าแบบชวา วิ่งออกมาจากหลังเวที	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 2	ท่าจับผ้าวงกลางวงล่างไปทางซ้ายยืนผสมเท้าแบบชวา	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 3	ท่าสะบัดผ้า ก้าวข้างแบบไทย	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 4	ท่ายืนจับผ้าแบบชวา ยืนแบบตัวพระแบบไทย	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 5	ท่าจับผ้า 2 มือเคลื่อนเท้าไปด้านข้างซ้าย ขวา	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 6	ท่าจับผ้าระดับอกกางออกแขนตึงยืนก้าวข้างแผ่นตัวขึ้น	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 7	ท่ามือจับผ้าระดับอกข้างซ้าย มือขวาจับผ้าแขนตึงเดินเตะเท้าหมุนรอบตัวเอง	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 8	ท่าปล่อยผ้ามือแบเข้าหากันกระดกนิ้วกลาง โย้ตัวหนักหน้า หนักหลัง ก้าวข้างแบบไทย	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 9	ท่ามือวงระดับอก มือขวาวงแขนตึงหักข้อมือลงหมุนรอบตัวเอง	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก กระบวนท่าออก ท่าที่ 10	ทำท่ายืนตัวพระแบบไทย	การเดินทางในระยะใกล้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าเตรียมตัวแสงท่ารำตามคำร้อง
เมื่อนั้น	ม้วนมือทำท่ายืนตัวพระ	ยืน พักมือ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าดั้งเดิมที่ใช้รำในเนื้อร้องที่ว่าเมื่อนั้นในตัวละครทุกตัว
มิสาระปันหยี	ท่าจีบเข้าอกมือซ้าย ยืนผสมเท้า	การแนะนำตัวเองของตัวละคร	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการแนะนำตัวเองของตัวละครคือ มิสาระปันหยี
สุกาหรา	ท่าเฉิดฉิน	สวยงาม สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงความสูงศักดิ์

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดการออกแบบท่ารำ
		สูงศักดิ์	
สระสรง	ท่ามือทั้งสองมือเป็นวงสูงวาดลงมา	การอาบน้ำ การสวมใส่เสื้อ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงการอาบน้ำเพื่อชำระล้างร่างกายก่อนการแต่งตัว
ทรงเครื่องมุรธา	ใช้ท่าคลายมือจีบแทงมือเป็นวง	การแต่งกาย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าหมายถึงการสวมใส่เสื้อของตัวละคร
ตามตำราณรงค์	ใช้ท่าช้านางนอน	ตำรา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่มีความหมายถึงตำรา
ยงยุทธ	ใช้ท่าแผลงศร	การรบ การแผลงศร การต่อสู้	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อตำรายุทธศาสตร์หรือการรบ โดยการใช้ท่ามือจีบแผลศร
บรรจงทรงสอด	ใช้ท่าจีบสองมือที่หน้าขาค่อยๆแทงมือขึ้น	การสวมใส่สนับเพลา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงการค่อยๆสวมใส่สนับเพลาของละครพระ โดยการยกขาทั้ง 2 ข้างขึ้น
สนับเพลา	ใช้ท่าจีบหงายหน้าขา	การใส่สนับเพลา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงการโชว์สนับเพลาที่ตัวละครสวมใส่อยู่ โดยตัวละครยกขาข้างหนึ่งและใช้มือจีบส่งไปที่หน้าขา
ภูษานุ่งหน่วงเนา	ใช้ท่ามือจีบสลับตั้งวงชายพก	หมายถึง การผูกผ้านุ่งผ้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการนุ่งผ้า ในทีนี้หมายถึง ผ้าโสร่งที่นุ่งทับสนับเพลา
ไม่เลื่อนหลุด	ใช้ท่าจีบคลายออกเป็นวงล่าง	คลายออก หลุดออก	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการผูกผ้าโสร่งต้องผูกให้แน่นป้องกันการเลื่อนหลุด
ฉลององค์เกราะสุวรรณ	ใช้ท่ายูงฟ้อนหางมือจับเสื้อเกราะทั้งสองมือ	การสวมใส่เสื้อเกราะ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการสวมใส่เสื้อเกราะสีทองที่อยู่ด้านหลัง จึงใช้ลักษณะท่ารำที่ให้มือทั้งสองข้างจับเสื้อเกราะตรงข้างรักแร้
กรรณอาวุธ	ใช้ท่ามือจับเสื้อเกราะทั้งสองมือ	การใส่เสื้อเกราะกันอาวุธ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการสวมใส่เสื้อเกราะเพื่อป้องกันอาวุธกริช ของอีกฝ่าย ที่มักจะมีการแทงกริชมาทางด้านหลัง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดการออกแบบท่ารำ
เจียรบาดผาดผุด	ใช้ท่าเท้าสะเอว จีบหงายระดับสะเอว	ใส่ห้อยหน้าห้อยข้าง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการโชว์ผ้าห้อยหน้า ห้อยข้างที่สวมใส่ทับผู้นุ่งโสร่งอีกชั้นหนึ่ง โดยการใช้มือจีบหงายที่หน้าขา
พรรณราย	ใช้ท่าผาลา	ดีงาม สวยงาม สูงศักดิ์	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงความสวยงามของห้อยหน้าห้อยข้างที่ตัวละครสวมใส่อยู่
สร้อย นอมิโย้ละมา นอลงเว้ เห่เฮ้ นอมิโย้ ละมา ท่ารับท่าที่ 1	ใช้มือจีบแล้วคลายออกเป็นตั้งวงสลับกันจนหมดทำนองเพลง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่าสะบัดผ้า ยืนท่าพระแบบนาฏศิลป์ไทย	สวยงาม อ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
ตาบทิศ	ใช้ท่าวงบนกับมือแตะที่สะเอว	เครื่องประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงเครื่องประดับอย่างหนึ่งของละครพระที่โยงติดกับสายสังวาล ซึ่งห้อยอยู่ข้างสะเอว
ทับทรวง	ใช้มือขวาจีบเข้าอก	เครื่องประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการหมายถึงเครื่องประดับอย่างหนึ่งของละครพระอยู่ที่ตรงกลางอก
ดวงกุดั่น	ใช้ท่าชูดวงแก้ว	ความสว่างไสว	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงเม็ดทับทิมสีแดงที่ติดติดอยู่ตรงกลางทับทรวง โดยใช้ท่าล่อแก้วแทนความหมายเม็ดทับทิม
คาดเข็มขัดรัดมั่น	ใช้ท่าจีบสองมือจากด้านหลัง มาด้านหน้า แล้วสลับมือจีบกับตั้งวง	การผูกผ้า การคาดเข็มขัด	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงคาดเข็มขัดที่รัดอยู่ตรงสะเอวของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดการออกแบบท่ารำ
กระสันสาย	ใช้ท่าคลายมือจีบเป็นวงล่าง	รัดแน่น	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงสายเข็มขัดที่รัดแน่น
สังวาลประดับ	ใช้ท่าสอดสร้อย	เครื่องประดับตัวคือสร้อยสังวาล	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่มีหมายถึงเครื่องประดับชนิดหนึ่งของละครพระ ที่เป็นสาย 2 เส้นร้อยติดกัน ที่สวมใส่ห้องข้างลำตัวทั้ง 2 ข้าง
ทับทิมพราย	ใช้ท่าสอดสร้อย	สร้อยสังวาลที่มีทับทิมประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่มีหมายถึงสร้อยสังวาลที่มีการประดับด้วยเพชรเม็ดเล็กเพื่อทำให้เกิดแสงแวววาว ระยิบระยับสวยงาม
ทองกรจำหลักลาย	ใช้ท่ามือจีบที่ข้อมือ	กำไลข้อมือ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงเครื่องประดับข้อมือที่มีการฉะลุลวดลายที่สวยงาม
ลงยา	ใช้ท่าจ่อเพลิงกาล	ต่อสู้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงเครื่องประดับข้อมือที่มีการฉะลุลวดลายแล้วยังมีการแต่งแต้มสีสันให้เกิดความสวยงามยิ่งขึ้น
สร้อย ท่ารับท่าที่ 1	ใช้ท่าจีบสลับตั้งวง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่ากระทายไหล่แทงมือวง	นุ่มนวล อ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 3	ใช้ท่าจีบหงายสองมือ	สง่างาม	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
ธำมรงค์ค่าเมือง	ใช้ท่าแตะหลังมือแตะที่แหวน	เครื่องประดับคือแหวนที่สวมใส่	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงเครื่องประดับอันมีค่า ที่สวมใส่อยู่บนนิ้วมือของตัวละคร ที่มียศศักดิ์สูง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดการออกแบบท่ารำ
เรืองระยับ	ใช้ท่าวงล่างกางออก	กว้างขวาง แวววาว	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงแสงระยิบระยับของธำมรงค์ที่สวมใส่อยู่บนนิ้วมือของตัวละคร
ตาดทับพันโพก	ใช้ท่าจีบเคล้ามือที่ศีรษะ	การโพกผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่หมายถึงผ้าชนิดหนึ่งที่โพกอยู่บนศีรษะของตัวละคร ใช้กริยามือจีบสลับตั้งวงเป็นการแทนลักษณะการผูกผ้าโพกศีรษะ
เกศา	ใช้ท่ามือแตะที่ศีรษะ	ศีรษะ เครื่องประดับศีรษะ	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่หมายถึงศีรษะของตัวละคร โดยการยืนใช้ผ่ามือทั้ง 2 ข้างแตะที่ศีรษะ
แต่งเป็นเช่นชาว	ใช้ท่ายืนกำมือกระทายไหล่	การยืน ความเข็มแข็ง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่หมายถึงการยืนโชว์ตัวของตัวละคร เพื่อโชว์ลักษณะการแต่งกายของตัวละคร
อรัญวา	ใช้ท่ายืนท้าวสะเอว	การยืน การโชว์	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่หมายถึงการยืนโชว์ตัวของตัวละคร เพื่อโชว์ลักษณะการแต่งกายของตัวละครที่แต่งแบบชวา
กุมกริชฤทธา	ใช้ท่าจับกริชท่าเฉิดฉิน	สวยงาม สนุกสนานมากหลาย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการหมายถึงอาวุธประจำกายของตัวละคร
สำหรับมือ	ใช้ท่าชูกริชสูง	โชว์กริช	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงลักษณะการจับกริช การโชว์กริชของตัวละคร
สร้อย ท่ารับท่าที่ 1	ใช้ท่าม้วนมือสลับกับจีบตั้งวง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่ปฏิบัติเข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่ากระทายไหล่แทงมือ	สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่ปฏิบัติเข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	แนวคิดการออกแบบท่ารำ
สร้อย ท่ารับท่าที่ 3	ใช้ท่าตีไหล่เป็นผาลา	สวยงาม	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้เข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
สร้อย ท่ารับท่าที่ 4	ใช้ท่ายืนสะบัดผ้า	ยืนสะบัดผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้เข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
ทำนองเพลงแขกไทร	ท่าจบ ใช้ท่าเตะเท้า กับคลายมือแทงนิ้วมือลง	ความแข็งแรง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงความเข้มแข็งของตัวละคร
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าหนีบเท้าเข้าหาตัว กับดึงมือมาระดับสะเอว	ความแข็งแรง สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงความเข้มแข็งของตัวละคร
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าเหน็บกริชที่สะเอว	เก็บกริช	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่เตรียมพร้อมท่ารำต่อไปที่ไม่ใช้กริช
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าผ่ามือไขว้กันระดับศีรษะสะบัดหน้า 2 ครั้ง ขวา ซ้าย	ใช้นิ้ว โชว์แหวน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการโชว์กระดิกนิ้วทั้งสี่และการใช้หน้าหันไปทางซ้ายและทางขวาเน้นความสง่าของท่วงทีลีลา
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าโย้ตัว มือขวาสูงหักข้อมือเข้าหาตัวมือซ้ายแขนตึงระดับไหล่	ความสง่า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการโชว์ความสง่าของท่วงทีลีลาของผู้แสดง
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าวงกลางระดับอกมือจับผ้าอีกมือจับผ้าแขนตึงระดับไหล่ แตะเท้าไปข้างแล้ววางหลัง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เป็นท่าเข้าหลังโรง เพราะว่าเป็นท่าที่ดูนุ่มนวลอ่อนช้อย

5.2.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

5.2.11.1 การใช้พื้นที่เพื่อการแสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า “การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวเป็นการแสดงแบบรำเดี่ยว ผู้แสดงส่วนใหญ่มีการเคลื่อนไหวบนเวที โดยการหมุนตัวและการวิ่งไปวิ่งมารอบๆตัวเอง ขึ้นอยู่กับลีลาท่ารำและความสามารถของผู้แสดง **สัมภาษณ์**:สุวรรณี ชลานุเคราะห์.2555”ลักษณะพื้นที่ของเวทีดังนี้

5.2.11.1.1 Up stage

- เวทีส่วนบนด้านขวา (Up Stage Right)
- เวทีส่วนบนตรงกลาง (Up Stage Center)
- เวทีส่วนบนด้านซ้าย (Up Stage Left)

5.2.11.1.2 Down Stage

- เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right)
- เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center)
- เวทีส่วนล่างด้านซ้าย (Down Stage Left Center)

5.2.11.1.3 Center Stage

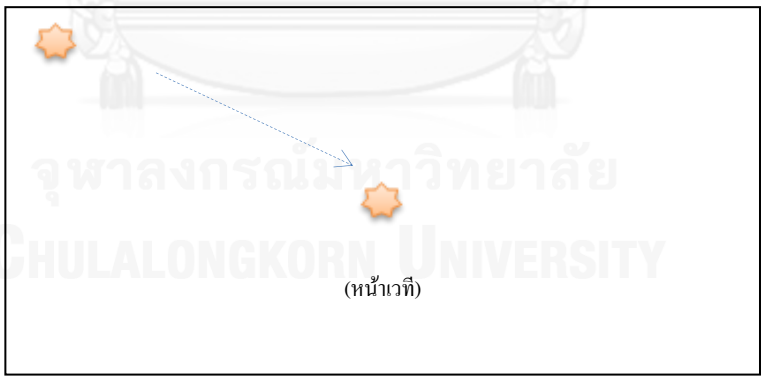
- กลางเวทีด้านขวา (Center Stage Right)
- กลางเวที (Center Stage)
- กลางเวทีด้านซ้าย (Center Stage Left)

5.2.11.2 การแปรแถวรูปแบบการรำเดี่ยว ใช้เวทีส่วนบนกลางเวที (Up Stage Center) การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว มีลักษณะการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง ดังนี้

- ผู้แสดงค่อยๆเคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที เมื่อถึงจุดกึ่งกลางเวทีบนด้านหน้า ผู้แสดงหยุดแสดงตรงส่วนเวทีบนตรงกลาง (Up Stage Center) เป็นการรำเดี่ยว ความหมายของแถว คือความเป็นหนึ่งเดียวเป็นการโดดเด่นของตัวละคร

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

มิสาระปันหยี



แผนผังที่ 17 การรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัวแบบชวา เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยวจึงใช้รูปแบบแถวการรำอยู่ตรงกลางของเวทีไม่มีการแปรแถวที่หลากหลาย เพียงแต่มีการหมุนตัวไปทางซ้ายหรือขวาแทนอาจจะมีการวิ่งไปมาบ้างขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำและประสบการณ์ของผู้แสดง

5.2.12 กลวิธีในการรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า กลวิธีในการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงจะต้องมีกลวิธีและปฏิภาณไหวพริบในการแสดงให้สวยงามดังนี้

- ต้องมีประสบการณ์และความสามารถในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย (ละคร-โขนพระ)
- ต้องจดจำเนื้อร้องทำนองเพลง และต้องร้องเพลงได้อย่างแม่นยำ
- ต้องทำความเข้าใจและตีความหมายในคำร้องให้ได้
- สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาผ่านทางบทบาทการแสดงทางสีหน้า และท่าทางได้อย่างเต็มความสามารถ
- ต้องมีกระบวนการรำที่สง่า คือการตึงไหล่ ตึงหลังเปิดหน้าเปิดไหล่ การเผ่นตัวขึ้นให้ดูเป็นผู้ชายมากที่สุด
- ต้องรู้จักวิธีการใช้ผ้า การจับผ้า การสะบัดผ้าต้องมีกลวิธีในการใช้ผ้า และกลวิธีการจับกริชที่ถูกต้อง
- ต้องมีกลวิธีในการเคลื่อนเท้าโดยไม่ต้องย่อเข่าแต่เคลื่อนไหวไปข้างๆได้อย่างคล่องแคล่ว และว่องไว
- ต้องรู้จักกลวิธีในการก้าวเท้าให้รู้สึกตัวเบาไปพร้อมกับการหมุนตัว
- ต้องรู้วิธีการใช้มือจีบแบบชวาเป็น เช่นการม้วนข้อมือ การหักข้อมือ การสะบัดมือออก
- ต้องยิ้มในหน้าขณะทำการแสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า “กลวิธีในการรำเดี่ยวไม่ว่าจะเป็นการรำเดี่ยวของละครพระ หรือละครนางการที่เราจะสามารถถ่ายทอดลีลาและกระบวนท่ารำออกมาให้คนดูเชื่อและมีอารมณ์ร่วมไปกับบทบาทตัวละครได้นั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้แสดง ว่าจะเข้าถึงบทบาทได้มากน้อยเพียงใดและสามารถถ่ายทอดหรือสื่อความหมายออกมาให้น่าเชื่อถือหรือน่าชม น่าติดตามหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะบุคคล ครู เป็นเพียงผู้ออกแบบและถ่ายทอดท่าทางเท่านั้นที่เหลือขึ้นอยู่กับความเข้าใจและความสามารถของผู้แสดงเองเป็นส่วนใหญ่”[66]

สรุป กลวิธีในการรำเดี่ยวชุด ปันหยี- ต้องมีประสบการณ์และความสามารถในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย (ละคร-โขนพระ) ต้องจดจำเนื้อร้องทำนองเพลง และต้องร้องเพลงได้อย่าแม้นยำ ต้องทำความเข้าใจและตีความหมายในคำร้องให้ได้ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาผ่านทางบทบาทการแสดงทางสีหน้า และท่าทางได้อย่างเต็มความสามารถ ต้องมีกระบวนการรำที่สง่า คือการตึงไหล่ ตึงหลังเปิดหน้าเปิดไหล่ การแผ่นตัวขึ้นให้ดูเป็นผู้ชายมากที่สุด ต้องรู้จักวิธีการใช้ผ้า การจับผ้า การสะบัดผ้าต้องมีกลวิธีในการใช้ผ้า และกลวิธีการจับกริชที่ถูกต้อง ต้องมีกลวิธีในการเคลื่อนเท้าโดยไม่ต้องย่อเข่าแต่เคลื่อนไหวไปข้างๆได้อย่างคล่องแคล่ว และว่องไว ต้องรู้จักกลวิธีในการก้าวเท้าให้

[66] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 18 กรกฎาคม 2556.

รู้สึกตัวเบาไปพร้อมกับการหมุนตัว ต้องรู้วิธีการใช้มือจีบแบบชวาเป็น เช่นการม้วนข้อมือ การหักข้อมือ การสะบัดมือออก ต้องยิ้มในหน้าไปขณะทำการแสดง

5.3 การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

5.3.1 ประวัติการแสดงชุด พลายยงตรวจพล

ประวัติการแสดงชุด พลายยงตรวจพล การตรวจพล หมายถึง ขั้นตอนและวิธีการจัดเตรียมกองทัพให้พร้อมที่จะทำศึกสงครามกับฝ่ายศัตรู พลายยงตรวจพลเป็นการแสดงที่ตัดทอนมาจากละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชร พลายบัวตรวจพล นิยมแสดงกันอย่างแพร่หลายในอดีต จนกระทั่งปัจจุบันการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ได้จัดอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนรายวิชาทักษะปฏิบัตินาฏศิลป์ไทย 7 ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี และได้ทำการแสดงอีกครั้งเมื่อวันที่ 5 กันยายน พ.ศ. 2556 ควบคุมการแสดงโดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 โดยมีอาจารย์บุญสืบ เรืองนนท์ เป็นผู้บรรเลงและเรียบเรียงทำนองเพลง

5.3.2 ประวัติตัวละคร

ประวัติตัวละคร พลายยงเป็นบุตรของพระไวยกับนางสร้อยฟ้า เมื่อครั้งหลังแห่งเมืองแต้จิ๋วทูลขอทัพกรุงศรีอยุธยาไปช่วยรบ สมเด็จพระจักรพรรดิให้พลายยงยกทัพไปช่วยเจ้าเมืองแต้จิ๋ว พลายยงรับอาสาออกรบด้วยความสามารถของพลายยงทำให้ชนะข้าศึก สมเด็จพระจักรพรรดิพระราชทานนางเวสิกให้พลายยง และแต่งตั้งให้เป็นพระเจ้าสมมติวงศ์ครองเมืองเชียงใหม่ นางสร้อยฟ้ามารดาของพลายยงมีความแค้นศรีมาลา จึงสั่งให้พลายยงไปแก้แค้นแต่ถูกกุมารทองและโหงพลายขัดขวางไว้ พลายเพชร พลายบัว ลูกของศรีมาลาตามไปแก้แค้น ระหว่างทางพบกับหลวงต่างใจ ผู้เป็นอาร่วมกันยกทัพไปตีเมืองเชียงใหม่ พลายยงทราบข่าวจึงให้แสนคำอินจัดทัพออกรบข้าศึก แต่ก็พ่ายแพ้และถูกจับตัวได้ ในที่สุดพลายยงกับนางสร้อยฟ้าก็ถูกประหารชีวิต

5.3.3 แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล

การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ในเรื่องของรูปแบบการแสดง กระบวนลีลาท่ารำที่มีการใช้อาวุธชนิดต่างๆ ประกอบการแสดง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เล็งเห็นความสำคัญ และความสวยงามในกระบวนท่ารำ การใช้อาวุธชนิดต่างๆ จึงนำการแสดงชุดพลายยงตรวจพลมาพัฒนา ปรับปรุงเพิ่มเติมกระบวนลีลาท่ารำใหม่ ให้มีความสง่างามมากขึ้น

สรุป การแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

5.3.4 แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า กระบวนการร่ายรำที่มีอาวุธประกอบการร่ายรำนั้นยาก และท้าทายความสามารถของผู้แสดงอย่างมาก ความชื่นชม ชื่นชอบในศิลปะกระบวนการการต่อสู้และการใช้อาวุธรูปแบบต่างๆ บวกกับประสบการณ์ในการรำตรวจพลหลากหลายตัวละคร และความสวยงามในการรำใช้อาวุธ ครูจึงนำการแสดงชุดพลายยงตรวจพลมาพัฒนา ปรับปรุงเพิ่มเติมกระบวนการและลีลาท่ารำใหม่ โดยคัดสรรกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยมาร้อยเรียงกับกระบวนท่ากระบี่กระบองที่สามารถเข้ากันได้เพื่อให้เกิดความสง่างาม เข็มแข็ง และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น[67]

สรุป แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล กระบวนการร่ายรำที่มีอาวุธประกอบการร่ายรำนั้นยาก และท้าทายความสามารถของผู้แสดงอย่างมาก ความชื่นชม ชื่นชอบในศิลปะกระบวนการการต่อสู้และการใช้อาวุธรูปแบบต่างๆ บวกกับประสบการณ์ในการรำ และความสวยงามในการรำใช้อาวุธ มาพัฒนา ปรับปรุงเพิ่มโดยคัดสรรกระบวนท่านาฏศิลป์ไทยมาร้อยเรียงกับกระบวนท่ากระบี่กระบอง เพื่อให้เกิดความสง่างาม เข็มแข็ง และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

5.3.5 วัตถุประสงค์การสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงละครพันทางชุดพลายยงตรวจพลเป็นชุดการแสดงที่หาชมได้ยาก ไม่มีใครจัดการแสดงแล้วจะเหลือแต่การเรียนการสอนในหลักสูตรการเรียนนาฏศิลป์บางสถาบันยังเรียนอยู่บ้าง ครูจึงเล็งเห็นความสำคัญในชุดการแสดงที่มีกระบวนลีลาท่ารำในการใช้อาวุธที่หลากหลายชนิดประกอบการแสดง เช่น ธง ตาว หอก และดาบ ซึ่งอาวุธในแต่ละชนิดจะมีลักษณะการจับ การควง หรือลักษณะการใส่ลีลาท่ารำประกอบการแสดงได้แตกต่างกันออกไป และเป็นการยากมากถ้าเราไม่ได้เรียนการต่อสู้กับการใช้อาวุธมาก่อน จึงเป็นการท้าทายความสามารถของผู้คิดสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ และตัวนักแสดงเองเป็นอย่างมาก จึงเห็นว่าเราควรนำการแสดงชุดนี้กลับมาแสดงให้ได้เห็นกันอีกครั้ง ครูจึงปรับปรุงกระบวนลีลาท่ารำของใหม่ในบางท่า ไม่ให้ซ้ำในบทเรียน และเพื่อเป็นการอนุรักษ์ และถ่ายทอดองค์ความรู้ในการรำตรวจพล และหลักการรำที่มีการใช้อาวุธต่างๆ เพื่อใช้ในการเรียนการสอนและนำไปใช้แสดงตามโอกาสที่เหมาะสมต่อไป[68]

สรุป วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพลมีดังนี้
การแสดงละครพันทางชุดพลายยงตรวจพลเป็นชุดการแสดงที่หาชมได้ยาก
เล็งเห็นความสำคัญในชุดการแสดงที่มีกระบวนลีลาท่ารำในการ
ใช้อาวุธประกอบการแสดงที่หลากหลายชนิด เช่น ธง ตาว หอก และดาบ

3. เพื่อเป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตรวจพลขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในการเรียนการสอนและการแสดงต่อไป

---

[67] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กันยายน 2556.

[68] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กันยายน 2556.

5.3.6 รูปแบบการแสดง

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล รูปแบบการแสดง เป็นการแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอน ใช้ลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมาเป็นหลักการในการออกแบบท่ารำ ลีลาและท่ารำบอกถึงกระบวนการรำจับทัพตรวจพล ของตัวละครพลายยง การแสดงแบ่งเป็น 4 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 กระบวนท่ารำคนธง
ช่วงที่ 2 กระบวนท่ารำทหาร
ช่วงที่ 3 กระบวนท่ารำแสนคำอิน
ช่วงที่ 4 กระบวนท่ารำพลายยง

5.3.6.1 การแสดงเป็นชุดเป็นตอน

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เป็นการแสดงที่มีการตัดตอนมาจากละคร นำมาแสดงเป็นตอนสั้นๆบอกเรื่องราวของตัวละครว่าเป็นใคร กำลังทำอะไร ที่ไหน อย่างไร โดยการสื่อสารออกมาผ่านกระบวนท่าลีลาการร่ายรำ เป็นเรื่องราวสั้นๆ แต่ได้ใจความสำคัญ[69]

- การจัดลำดับความสำคัญในกองทัพ (เรียงตามลำดับท่ารำตรวจพล)

1. คนธง
2. พลทหาร
3. เสนาหรือทหารเอก (แสนคำอิน)
4. จอมทัพ (พลายยง)[70]

5.3.7 เพลงร้องและดนตรี

5.3.7.1 ทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 4 เพลง ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงทั้งสิ้นดังนี้

- เพลงกราวนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทกราว มีอัตราจังหวะสองชั้น ใช้ประกอบการยกทัพตรวจพล ของกองทัพฝ่ายพลับพลาในการแสดงโขน หรือจัดทัพตรวจพลในกองทัพทหารที่เป็นมนุษย์ ในการแสดงละคร เพลงนี้ยังใช้เป็นเพลงกัณฑ์มหาราชในเทศน์มหาชาติ ส่วนเพลงกราวนอกอัตราจังหวะสามชั้น หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ได้แต่งจากอัตราสองชั้น สำหรับใช้เพลงโหมโรงสภา เมื่อ พ.ศ.2489 ทางหนึ่ง ต่อมานายบุญยงค์ เกตุคง ได้แต่งขึ้นอีกหนึ่งทาง[71]

---

[69] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กันยายน 2556.

[70] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กันยายน 2556.

[71] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), หน้า 9.

- เพลงลาวกระแตเล็ก เป็นเพลงเถา นายเฉลิม บัวทั่ง นำเพลงกระแตเล็กสองชั้นทำนองเก่าสำเนียงลาว นำมาแต่งเป็นอัตราสามชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา[72]

- เพลงลาวลำปาง เป็นเพลงเถา เป็นเพลงทำนองเก่าในอัตราจังหวะสองชั้น ประเภทหน้าทับลางมีอีกชื่อหนึ่งว่าลาวลำปาง เรือเอกชิต แฉ่งฉวี นำมาแต่งขยายและแต่งตัดครบเป็นเพลงเถาทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี เมื่อพ.ศ.2502 มีความหมายในทางครุ่นคิดและวิงวอนทางหนึ่ง นายเจริญ แรงเพชร ได้แต่งขยายและแต่งตัดเป็นเพลงเถา พร้อมทั้งทำทางเปลี่ยนเที่ยวกลับไว้อีกทางหนึ่ง โดยได้รับการตรวจสองทำนองจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อ พ.ศ.2478[73]

- เพลงเชียงแสน เป็นเพลงประกอบระบำโบราณคดีชุดเชียงแสน ซึ่งเป็นระบำแนวสร้างสรรค์ ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามแนวความคิดของนายธนิต อยู่โพธิ์ ทำนองเพลงนี้แทรกทำนองแทรกสำเนียงล้านนาไทย นายมนตรี ตราโมท แต่งเมื่อ พ.ศ.2510 ผู้ประดิษฐ์ท่ารำคือ นางลมุลย์ ยมะคุปต์ และนางเฉลย ศุขะวนิช[74]

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์บุญสืบ เรืองนนท์ กล่าวว่า “เพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพลทุกเพลงเป็นเพลงประเภทจังหวะหน้าทับ 2 ชั้น ซึ่งมีท่วงทำนองเพลงปานกลางไม่ช้าไม่เร็วเกินไป เป็นเพลงสำเนียงลาวเพราะพลายยงเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่ อยู่ทางตอนเหนือของประเทศไทย[75]

5.3.7.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ เช่นเดียวกันกับวงปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ (ไม่มีเครื่องดนตรีของลาวมาผสม แค่ใช้ทำนองหรือสำเนียงเพลงแบบลาวเท่านั้น)

สรุป เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นเพลงประเภทบรรเลงทั้งสิ้น เป็นเพลงสำเนียงลาว ทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 4 เพลงคือ

- เพลงกราวนอก
- เพลงลาวกระแตเล็ก
- เพลงลาวลำปาง

---

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 382.

[73] เรื่องเดียวกัน, หน้า 390.

[74] เรื่องเดียวกัน, หน้า 132.

[75] สัมภาษณ์ บุญสืบ เรืองนนท์, อาจารย์ประจำภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, 11 ตุลาคม 2556.

- เพลงเชียงแสน

ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

5.3.8 ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงชุด พลายยงตรวจพล อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงประเภทละครพันทาง ที่ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้

5.3.8.1 คนธง

คนธง ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศสัญลักษณ์ของกองทับ เป็นผู้นำกองทับ และคอยประกาศศักดิ์ดาหรือชัยชนะของกองทับ

- ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง
- ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง
- ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย
- มีหน้าตาดีพอใช้
- ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และสามารถฟังทำนองเพลงดี

5.3.8.2 พลทหาร

ทหาร ทำหน้าที่ควบคุมระเบียบกระบวนแถวให้เกิดความสวยงาม

- ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง
- ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระ-นาง หรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง
- ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย
- มีหน้าตาพอใช้
- ต้องมีความสูงใกล้เคียงกัน
- ลักษณะสีผิวใกล้เคียงกัน
- ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี
- ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และมีความจำที่ดี

5.3.8.3 แสนคำอิน

แสนคำอิน ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมทัพหน้า และคอยควบคุมทหารและสั่งการคนธงให้เดินหน้า ถอยหลัง หรือให้หยุด

- ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง
- ต้องมีหน้าตาดีพอใช้
- ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง
- ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ต้องมีหน้าตาพอใช้
- ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี
- ต้องสามารถใช้อาวุธยาวได้ดีและคล่องแคล่ว
- ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และความจำรวมถึงสามารถฟังและแยกแยะช่วงเปลี่ยนของทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ

5.3.8.4 พลายยง

พลายยง ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุม แสนคำอินและทหาร คอยสั่งการอยู่ด้านหลัง

- ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง
- ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง สง่า
- ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย
- ต้องมีหน้าตาดี
- ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี
- ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ รวมถึงมีความจำที่ดี และสามารถฟังทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ

5.3.9 เครื่องแต่งกาย

5.3.9.1 แนวคิดในการกำหนดการแต่งกาย การแต่งกายประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล ยึดรูปแบบการแต่งกายแบบละครพันทาง ตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว) แต่งตามยศศักดิ์ของตัวละคร และมีการเพิ่มเติมเครื่องประดับบางส่วนขึ้นมาใหม่ดังนี้

- คนธง เพิ่มเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด
- แสนคำอิน เพิ่มต่างหู เข็มกัดศีรษะ
- พลายยง เพิ่มเกี้ยวกลม มวยผม

5.3.9.2 รูปแบบการแต่งกายประกอบการแสดงรูปแบบการแต่งกายละครพันทาง ตอน พลายยงตรวจพลมีลักษณะการแต่งกายตามแบบละครพันทาง เป็นการแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ และตามยศศักดิ์ของตัวละครดังนี้

- การแต่งกายตัวเอกคือ พลายยง
- การแต่งกายทหารเอกคือ แสนคำอิน
- การแต่งกายคนธง
- การแต่งกายพลทหาร

ภาพที่ 225 การแต่งกายพลายยง
ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายพลายยง (แต่งตามแบบฉบับกรมศิลปากร)

1. ศีรษะ: โพกศีรษะแบบลาว (ผูกโบว์ด้านหลัง) ผ้าโพกศีรษะสีเขียว ใส่เกี้ยวกลมกลางกระหม่อม มีสร้อยคาดติดผ้าโพกศีรษะพร้อมเข็มกลัดติดเหนือหูด้านขวา

2. เครื่องแต่งกาย: สนับเพลาสีแดงขลิบเขียว ผ้านุ่ง หรือพระภูษาสีเขียวนุ่งแบบก้นแป้นปล่อยชาย 2 ข้างด้านหลัง ห้อยข้างหรือเจียระบาด ชายแครงห้อยหน้าหรือชายไหว ผ้าผูกสะเอว เสื้อหรือฉลององค์พระแขนสั้นสีแดงขลิบเขียว เสื้อกักสีดำปักลาย กลองคอหรือนวมคอกรองศอ

3. เครื่องประดับ: กำไลเท้า สุวรรณกันถอบ เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง ตาบหน้า หรือ ตาบทับ ในวรรณคดีเรียกว่า ทับทรวง ต่างหู สังวาล ตาบทิศ เกี้ยวกลม เข็มกัด สร้อยคาดทับผ้าโพกศีรษะ ธำมรงค์ กำไลแผง ในวรรณคดีเรียกว่า ทองกร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 226 การแต่งกายแสนคำอิน
ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายแสนคำอิน

1. ศีรษะ: โพกศีรษะแบบลาว ผ้าโพกศีรษะสีเขียว มีสร้อยคาดติดผ้าโพกศีรษะพร้อมเข็มกลัดติดเหนือหูด้านซ้าย

2. เครื่องแต่งกาย: ใส่สนับเพลาสีน้ำเงินมีขลิบทอง ผ้านุ่งหรือพระภูษาสีแดงนุ่งแบบก้นแป้นปล่อยชาย 2 ข้างด้านหลังทับสนับเพลา สวมเสื้อแขนยาว สีน้ำเงินขลิบทอง ผ้าผูกสะเอวสีแดง

3. เครื่องประดับ: ใส่กำไลเท้าผ้าสีแดง คาดเข็มขัดพร้องหัวเข็มขัดทับผ้าผูกสะเอว ใส่ต่างหูด้านขวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 227 การแต่งกายคนธง

ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายคนธง

1. ศีรษะ: ผ้าโพกศีรษะสีแดง
2. เครื่องแต่งกาย: ผ้านุ่งโจงกระเบนสีน้ำเงิน มีผ้าผูกสะเอว สวมเสื้อแขนยาวสีเหลือง
3. เครื่องประดับ: คาดเข็มขัดทับผ้าผูกสะเอว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 228 การแต่งกายพลทหาร
ที่มา: ผู้วิจัย

การแต่งกายพลทหารแต่งแบบลาว

ทหารลาวฝั่งซ้าย

1. ศีรษะ: ผ้าโพกศีรษะสีแดง
2. เครื่องแต่งกาย: ผ้านุ่งโจงกระเบนสีเขียว มีผ้าผูกสะเอวสีเขียว สวมเสื้อแขนยาวสีแดง

ทหารลาวฝั่งขวา

1. ศีรษะ: ผ้าโพกศีรษะสีเขียว
2. เครื่องแต่งกาย: ผ้านุ่งโจงกระเบนสีแดง มีผ้าผูกสะเอวสีแดง สวมเสื้อแขนยาวสีเขียว

สรุป การคัดเลือกผู้แสดงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล การแสดงชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงประเภทละครพันทาง ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะคนธง ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และสามารถฟังทำนองเพลงดี คนธง ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศสัญลักษณ์ของกองทัพ เป็นผู้นำกองทัพ และคอยประกาศศักดิ์ดาหรือชัยชนะของกองทัพ

พลทหาร ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระ-นาง หรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาพอใช้ ต้องมีความสูงใกล้เคียงกัน ลักษณะสีผิวใกล้เคียงกัน ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และมีความจำที่ดี ทหาร ทำหน้าที่ควบคุมระเบียบกระบวนแถวให้เกิดความสวยงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสนคำอิน ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ต้องมีหน้าตาดี ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาพอใช้ ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี ต้องสามารถใช้อาวุธยาวได้ดีและคล่องแคล่ว ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และความจำรวมถึงสามารถฟัง และแยกแยะช่วงเปลี่ยนของทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ แสนคำอิน ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมทัพหน้า และคอยควบคุมทหาร และสั่งการคนธงให้เดินหน้า ถอยหลัง หรือให้หยุด

พลายยง ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง สง่า ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาดี ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ รวมถึงมีความจำที่ดี และสามารถฟังทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ พลายยง ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุม แสนคำอินและทหาร คอยสั่งการอยู่ด้านหลัง

5.3.9.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

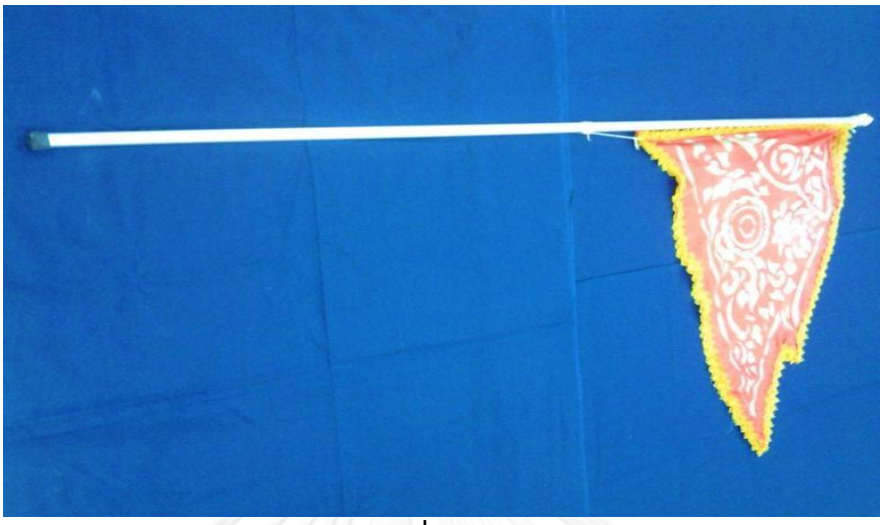
1. กลด

ภาพที่ 229 กลด

ที่มา: ผู้วิจัย

กลด หรือร่ม เป็นอุปกรณ์ที่ใช้บังลม บังแดด บังฝน สำหรับการเดินทางออกนอกพระราชฐาน หรือที่โล่งแจ้ง สำหรับกษัตริย์ไทย ทำมาจากผ้าที่สามารถกันลม กันแดด กันฝนได้ มีด้ามจับที่ทำมาจากเหล็ก หรือไม้

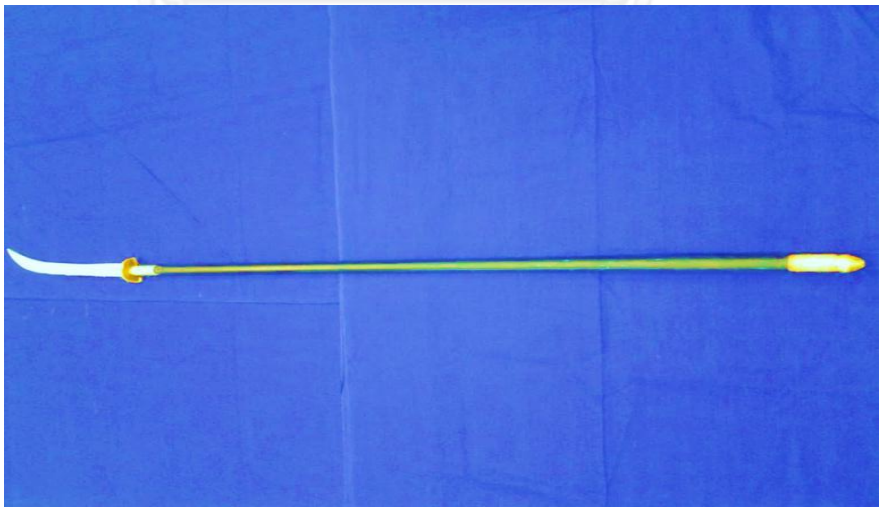
2. ธง



ภาพที่ 230 ธง
ที่มา: ผู้วิจัย

ธง เป็นวัสดุที่ใช้ในการสื่อสาร บอกชนชาติ ตำแหน่งในราชการ เช่น ธงกาชาดบอกที่ตั้งบรรเทาทุกข์ ธงขาว บอกการจำนนขอยอมแพ้ หรือขออย่าศึก ธงแดงบอกเหตุการณ์อันตรายใช้เป็นเครื่องหมายการเดินเรือในทะเล ลักษณะโดยส่วนใหญ่ที่นิยมใช้จะเป็นธงสี่เหลี่ยม และสามเหลี่ยม

3. ตาว



ภาพที่ 231 ตาว
ที่มา: ผู้วิจัย

ตาว เป็นอาวุธยาวแบบโบราณของทางภาคเหนือ ทำมาจากโลหะต่อด้ามยาวใช้สำหรับฟันแทง เป็นอาวุธที่ใช้ในการทำศึกสงครามในสมัยอยุธยา

4. ทวน

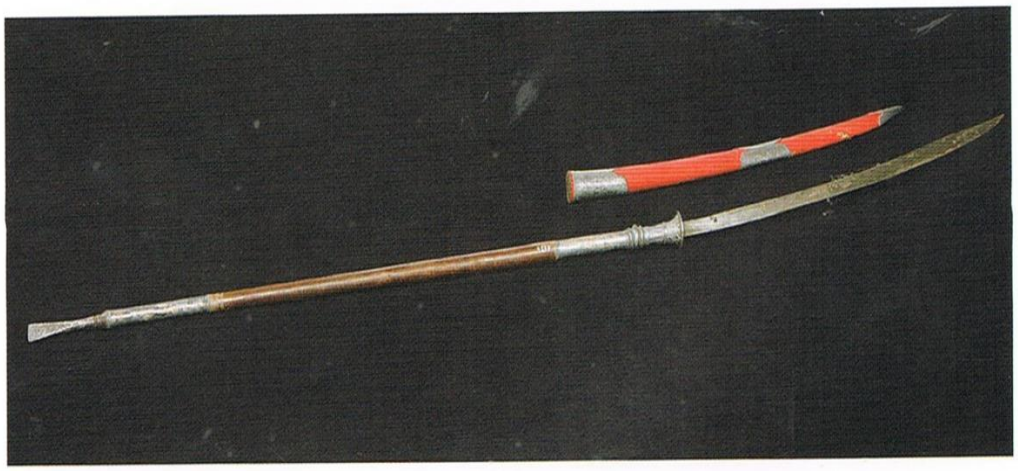
ภาพที่ 232 ทวน
ที่มา: นายชวลิต สุนทรานนท์

ทวน เป็นอาวุธชนิดหนึ่งคล้ายหอกแต่เรียวเล็ก และเบากว่า ด้ามยาวมาก ทวนเป็นอาวุธใช้สำหรับทหารม้าเป็นส่วนใหญ่ ทวนมีลักษณะเช่นเดียวกับหอก ทวนไม่มีกระบังแต่จะมีพู่จามรีผูกติดไว้ตรงคอทวน โดยทั่วไปทวนจะมีความยาวกว่าหอก ใบทวนมีความแหลมคมทั้งสองข้าง ทวนมีความคล่องตัว ใช้ได้ทั้งบนหลังช้าง บนหลังม้า และพื้นดิน[76]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[76] ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ.ทะเบียนข้อมูล. วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, พ.ศ. 2551), หน้า 26.

5. ง้าว



ภาพที่ 233 ง้าว

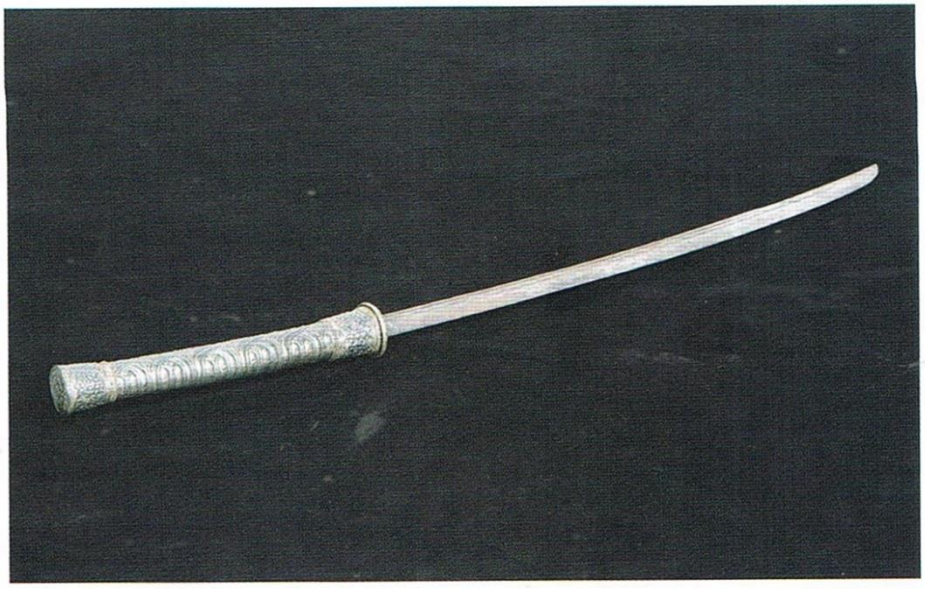
ที่มา: นายชวลิต สุนทรานนท์

ง้าว เป็นอาวุธยาวใช้สำหรับฟัน และแทง ใบง้าวมีรูปร่างลักษณะคล้ายใบมีดหรือใบดาบตอนปลายโค้งเรียว ตอนสันหนา มีความยาวประมาณ 50 ซม. ด้ามง้าวหรือคันง้าวจะมีลักษณะเช่นเดียวกับหอกหรือทวน สวมติดอยู่กับกั่นอย่างแน่น ยาวประมาณ 170 ซม. ส่วนใหญ่ทำด้วยไม้ซึ่งเหนียว และแข็งแรงไม่หักง่าย บางอันทำด้วยโลหะแต่มีน้อย เพราะหนักเกินไปที่จะใช้ฟันง้าวเป็นอาวุธที่จะต้องจับด้วยสองมือ ซึ่งถูกต้องนั้น ตามปกติจะใช้มือซ้ายจับอยู่ปลายสุดของด้ามห่างประมาณ 25 ซม. มือขวาจะจับอยู่ห่างจากมือซ้ายในระยะที่ถนัด คือ ระยะประมาณหนึ่งช่วงไหล่ของผู้ถือง้าวเป็นอาวุธซึ่งส่วนใหญ่จะใช้บนหลังช้าง และจะต้องประกอบด้วยของง้าว ซึ่งเป็นเหล็กรูปโค้งคล้ายมีดติดอยู่ระหว่างโคนใบกับคันง้าว[77]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[77] เรื่องเดียวกัน, หน้า 26-27.

6. ดาบ



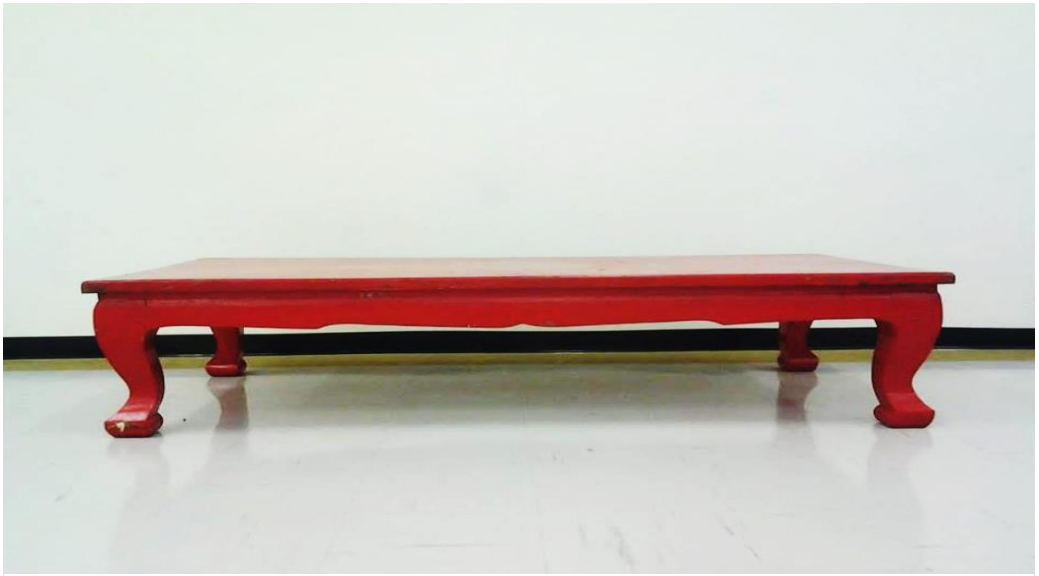
ภาพที่ 234 ดาบ

ที่มา: นายชวลิต สุนทรานนท์

ดาบ เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับฟัน และแทง ตัวดาบเป็นรูปโค้งเล็กน้อย ช่วงกลางใบดาบจะกว้าง เพื่อประสิทธิภาพในการฟันได้อย่างหนักหน่วงช่วงปลายจะเรียวแหลมเพื่อประสิทธิภาพในการแทง ศูนย์กลางน้ำหนักจะตกอยู่ค่อนข้างปลายดาบ เพื่อเพิ่มอำนาจในการฟันให้มากยิ่งขึ้น ใบดาบจะทำด้วยเหล็กกล้ายาวประมาณ 60 ซม. ส่วนกว้างมากที่สุดประมาณ 5 ซม. ใบดาบแบ่งออกเป็นสองส่วนด้วยกัน คือ ส่วนกระด้าง และส่วนท้วม ส่วนกระด้างจะอยู่ช่วงโคนของดาบ มีความหนาใช้สำหรับรับการฟันของคู่ต่อสู้ ส่วนท้วมนั้นบาง และคม ซึ่งใช้สำหรับฟันคู่ต่อสู้หรือข้าศึก ด้ามดาบจะสวมติดอยู่กับกั่นดาบอย่างแน่น และจะมีความยาวประมาณ 30 ซม. หรือประมาณหนึ่งศอกของผู้ถือ การที่ด้ามดาบมีความยาวเช่นนี้เพราะอาจใช้เป็นเครื่องป้องกันช่วงปลายแขน คือตั้งแต่ช่วงข้อมือถึงปลายข้อศอก ในการที่จะเกิดเหตุสุดวิสัยขึ้นได้[78]

[78] เรื่องเดียวกัน, หน้า 24-25.

7. เตียง



ภาพที่ 235 เตียง

ที่มา: ผู้วิจัย

เตียง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครต่างๆ โดยตัวละครจะใช้เตียงเพื่อแสดงอิริยาบทต่าง เช่น นั่ง นอน ยืน เป็นต้น

5.3.10 ท่ารำ

5.3.10.1 แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพลการแสดงชุดพลายยงตรวจพล อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงชุด พลายยงตรวจพลอยู่ในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก เป็นกระบวนการรำตรวจทัพ จัดทัพของตัวละคร ในการแสดงมีตัวละครแบ่งตามชนชั้นของตัวละคร การออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการลีลาท่ารำเป็นการรำตีท่าทางตามทำนองเพลงที่ไม่มีคำร้อง เป็นการนำของเก่ามาปรับปรุงกระบวนลีลาท่ารำใหม่ และมีการนำกระบวนท่าของกระบี่กระบองมาผสมผสานเข้ากับกระบวนการร่ายรำเพื่อให้ดูแปลกใหม่ให้กระชับ เข็มแข็งและน่าดูมากขึ้น

สรุป แนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพลการแสดงชุด พลายยงตรวจพลอยู่ในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก เป็นการรำตีท่าทางตามทำนองเพลง เป็นการนำของเก่ามาปรับปรุงท่ารำใหม่โดยการผสมผสานท่ากระบี่กระบองให้ดูแปลกใหม่และน่าชมมากขึ้น

5.3.10.2 กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด พลายยงตรวจพล

- กระบวนท่าเดินออกมาทำการแสดง
- กระบวนท่ารำร่าย
- กระบวนท่าเท้าฉาก
- กระบวนท่ารำท่าหลัก
- กระบวนท่าการเดินตรวจพล
- กระบวนท่าสั่งการ
- กระบวนท่ารำท่าฉะ
- กระบวนท่ารำฟ้อนตาว
- กระบวนท่าเข้าหลังเวที

นอกจากนี้กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด พลายยงยังมีกฎตายตัวในกระบวนลีลาท่ารำที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ในการรำตรวจพลชุด พลายยงตรวจพล ดังนี้

- กระบวนท่าเดินออกมาทำการแสดง
- กระบวนท่ารำร่าย
- กระบวนท่าเท้าฉาก
- กระบวนท่าเดินตรวจพล เป็นกระบวนท่ารำที่สามารถเปลี่ยนท่ารำได้ เช่น ท่าเท้าสะเอว ควงอาวุธ เปลี่ยนเป็นมือไขว้หลัง เป็นต้น
- กระบวนท่าสั่งการ
- กระบวนท่าฉะและกระบวนท่ารำที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้คือ ท่ารำหลัก เช่น ท่าผาลา บัวชูฝัก สามารถเปลี่ยนเป็นท่าสอดสูง ท่าเฉิดฉิน ได้ตามความเหมาะสม และตามสรีระของผู้แสดงนั้นๆ

สรุป กระบวนการและขั้นตอนการรำชุด พลายยงตรวจพล

- กระบวนท่าเดินออกมาทำการแสดง
- กระบวนท่ารำร่าย
- กระบวนท่าเท้าฉาก
- กระบวนท่ารำท่าหลัก
- กระบวนท่าการเดินตรวจพล
- กระบวนท่าสั่งการ
- กระบวนท่ารำท่าฉะ
- กระบวนท่ารำฟ้อนตาว
- กระบวนท่าเข้าหลังเวที

5.3.10.3 การออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

- เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยการใช้หลักการจินตนาการ
- เป็นการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติเช่น การเดิน การยืน การนั่ง การยิ้ม การอาย การมองฯลฯ โดยการถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย

- เป็นการนำหลักการตีบทมาใช้ โดยการนำแม่ท่าต่างๆที่เคยเรียนมาเช่น เพลงช้า เพลง เร็ว เพลงแม่บท นำมาร้อยเรียงใหม่

- เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ โดยการนำหลักนาฏยศัพท์ มาร้อยเรียงผสมผสานกันให้ตรงกับความหมายของท่ารำ

- เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่ โดยการนำแม่ท่าทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมาเป็นแบบอย่างในการออกแบบกระบวนท่ารำท่าใหม่ให้เกิดขึ้นและมีความสอดคล้องกลมกลืนกัน

- นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำใหม่[79]

สรุป การออกแบบลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

- ใช้หลักการจินตนาการ
- ใช้หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ
- เป็นการนำหลักการตีบทมาใช้
- เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่
- เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่
- นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาร้อยเรียงเป็นท่ารำใหม่

5.3.10.4 กลวิธีการออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

- ศึกษาบทประพันธ์ คำร้อง ทำนองเพลง ให้เข้าใจ

- คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทย และแบบออกภาษาแบบลาว

- ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่าท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด

- กระบวนลีลาท่ารำพลายยงต้องไม่ซ้ำกับกระบวนลีลาท่ารำของตัวละครตัวอื่น

- ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน

- กระบวนลีลาท่ารำพลายยงตรวจพล ต้องเน้นกลวิธีในการใช้อาวุธ ชนิดต่างๆ นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาผสมผสาน ร้อยเรียงต้องโดยเลือกท่ารำที่ไม่ซ้ำท่ากันตัวละครตัวอื่น

สรุป กลวิธีการออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

[79] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533, 26 กรกฎาคม 2555.

ศึกษาบทประพันธ์ คำร้อง ทำนองเพลง ให้เข้าใจ จากนั้นคิดออกแบบกระบวนท่าและลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทย และแบบออกภาษาแบบลาว ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า ต้องไม่ซ้ำกับกระบวนลีลาท่ารำของตัวละครตัวอื่น ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องกลมกลืน นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาผสมผสาน

5.3.10.5 กระบวนท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

- การแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีช่วงของการเปลี่ยนการเข้าออกของตัวละครออกมาทีละตัวซึ่งการแสดงพลายยงตรวจพลมีการแบ่งช่วงการแสดงดังนี้

ช่วงที่ 1 คนธงออกมาทำการแสดงออกมาด้วยเพลงกราว
นอก แล้ววิ่งไปรับพลทหารแล้ววิ่งไปยืนตรงเวทีหน้าด้านซ้าย

ช่วงที่ 2 พลทหารออกมาทำการแสดงออกมาด้วยทำนองเพลงกราวนอก ตั้งเป็นแถวตอนขยายแถวลงไปจนเต็มเวทีแล้วนั่งลงรอตัวเอกออกมาแสดง

ช่วงที่ 3 แสนคำอินออกมาทำการแสดงด้วยทำนองเพลงลาวกระแต อยู่ตรงกลางเวที แล้ววิ่งมาเรียกคนธงตรงกลางหน้าเวที

ช่วงที่ 4 พลายยงออกมาทำการแสดงด้วยทำนองเพลงลาวลำปางแสดงอยู่ตรงกลางเวที แล้ววิ่งขึ้นมาเรียกแสนคำอิน แล้ววิ่งลงไปขึ้นเตียง ขึ้นช้างตรงกลางหลังเวที

ช่วงที่ 5 คนธง และทหารจัดกระบวนแถวรำฟ้อนตาวด้วยทำนองเพลงเชียงแสน

ช่วงที่ 6 จบด้วยการเดินเข้าไปหลังโรงด้วยทำนองเพลงเชียงแสน

สรุป กระบวนท่ารำชุดพลายยงตรวจพลมีการแบ่งช่วงการแสดงของตัวละครดังนี้

ช่วงที่ 1 คนธงออกมาทำการแสดง
ช่วงที่ 2 พลทหารออกมาทำการแสดง
ช่วงที่ 3 แสนคำอินออกมาทำการแสดง
ช่วงที่ 4 พลายยงออกมาทำการแสดง
ช่วงที่ 5 คนธง และทหารจัดกระบวนแถวรำฟ้อนตาว
ช่วงที่ 6 จบด้วยการเดินเข้า

5.3.10.6 หลักการออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุดพลายยงตรวจพล การแสดงที่มีอาวุธประกอบการแสดงผู้ออกแบบท่ารำจะต้องคำนึงถึงลักษณะของอาวุธแต่ละชนิดที่เรานำมาใช้ ขนาดของอาวุธ ความยาว ความกว้าง น้ำหนักของอาวุธ ต้องจับให้ถนัดมือ แล้วต่อจากนั้นออกแบบกระบวนลีลาท่ารำให้เข้ากับอาวุธแต่ละชนิด โดยยึด

ลีลาท่าเดิมเป็นหลักแล้วค่อยปรับเปลี่ยนท่าไปจนกว่าจะได้ท่าที่สวยงามและเหมาะสมกับนักแสดงแต่ละตัว[80]

หลักการออกแบบท่ารำการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

หลักการยึดกระบวนท่ารำเก่าที่มีอยู่แล้วยังคงยึดไว้ คือ กระบวนท่ารำเก่าที่มีความสวยงามและลงตัวอยู่แล้ว อาจารย์สุวรรณี ชลานเคราะห์ จึงยังคงยึดกระบวนท่ารำนั้นไว้ ซึ่งการแสดงชุด พลายยงตรวจพลนั้นมีกระบวนท่ารำเก่า มีทั้งหมด 69 ท่า

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่าทำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงใหม่ให้มีความหมายสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง ซึ่งกระบวนการและลีลาท่ารำต่างๆที่นำมาร้อยเรียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องผ่านการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ไทยขั้นต้นมาแล้ว เช่นการเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ ภาษานาฏยศิลป์ไทย และเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก หรือที่วงการนาฏยศิลป์ไทยเรียกกันว่าท่ารำแม่ท่ามาก่อนจึงมีการนำกระบวนการและลีลาท่ารำแม่ท่าต่างๆเหล่านั้นมาร้อยเรียงให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆต่อไป การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล เป็นอีกชุดการแสดงชุดหนึ่งที่ยึดหลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ ซึ่งมีกระบวนท่ารำเก่าที่นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 8 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับทำนองเพลง และต้องถูกต้องตามหลักการและจารีตของนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูเก่าแก่ได้สร้างสมไว้อย่างดีงาม ซึ่งการแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม กระบวนท่าเชื่อมในการแสดงชุดพลายยงตรวจพล นอกจากท่ารำหลักๆแล้วกระบวนท่าเชื่อมเป็นก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากทีเดียว เพราะกระบวนลีลาท่าเชื่อมสามารถเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่าลีลาท่ารำให้กระบวนลีลาท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น กระบวนลีลาท่าเชื่อมในการแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับคือ การปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อนที่มีความยาวขั้นระหว่างคำร้อง กระบวนท่ารำท่ารับจะต้องมีความสอดคล้องและเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำท่าหลักอย่างกลมกลืน และต้องไม่ขัดกับทำนองเพลงหรือคำร้องเอื้อนนั้นๆ จึงจะถือว่าเป็นท่ารับที่ลงตัวและมีความสมบูรณ์แบบ การแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 2 ท่า

หลักการนำกระบวนท่าเก่ามาปรับลีลาการปฏิบัติใหม่คือ มีการนำกระบวนท่ารำเก่ามาปรับลีลาใหม่ มี จำนวน 1 ท่าคือ ท่าเดินตรวจพลของพลายยง ท่าไขว้อาวุธดาบไว้ด้านหลังลักษณะการปฏิบัติของเก่าเดินย่ำเท้าตามจังหวะ ในการแสดงครั้งนี้อาจารย์สุวรรณี

[80] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแหงชาติ ปี พ.ศ.2533, 26 กันยายน 2556.

ชลานุเคราะห์ ได้นำกระบวนท่านี้มาปรับลีลาใหม่คือ ให้ผู้แสดงเป็นพลายยงเดินกระทายไหล่เข้าและออก

จากการสัมภาษณ์สุชีรา อินทโชติ อาจารย์ประจำวิชาสาขานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี กล่าวว่า การออกแบบลีลาท่ารำของท่านสุวรรณี ชลานุเคราห์ เริ่มจากรูปแบบการแสดงที่เป็นลักษณะของการตรวจพล ซึ่งเป็นการแสดงท่าทางในการออกไปรบ ดังนั้นท่านจึงให้กระบวนท่าที่แสดงถึงความแข็งแรงโดยเฉพาะการแสดงพลายยงตรวจพล จะมีผู้แสดงตั้งแต่คน ธง ทหาร แสนคำอิน และพลายยง ซึ่งในการแสดงตัวละครแต่ละตัวต่างมีบทบาทที่แตกต่างกัน ดังนั้นท่านจึงให้ท่ารำที่ต่างกันตามความเหมาะสม ดังนี้

คนธง กระบวนท่ารำของคนธงจะเป็นตัวแรกที่ออกมาแสดง ซึ่งลักษณะของท่ารำจะให้เห็นถึงความแข็งแรงคล่องแคล่ว ดูน่าเกรงขาม ลักษณะการสะบัดธงจะต้องแข็งแรงและถูกต้อง โดยปลายธงจะไม่มีการโดนพื้น ฉะนั้นผู้ที่แสดงเป็นคนธงจักต้องฝึกการสะบัดธงให้ดูคล่องแคล่วและแข็งแรง

พลทหาร กระบวนท่ารำจะต้องแสดงถึงความพร้อมเพรียงเป็นหลัก กระบวนท่าทางการใช้อาวุธจะต้องมีความแข็งแรงและจะมีการใช้กระบวนท่ารำให้เห็นการใช้อาวุธแต่ออกมาในรูปแบบของการแสดง ดังนั้นกระบวนท่ารำของทหารที่ท่านอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้สร้างสรรค์จะเน้นความพร้อมเพรียง ซึ่งเป็นท่าที่ไม่ยากนัก

แสนคำอิน กระบวนท่ารำแสนคำอินที่ท่านอาจารย์ได้ออกแบบนั้น เป็นกระบวนท่ารำที่เหมาะสมตามลักษณะของตัวละคร ซึ่งแสนคำอินมีบทบาทเป็นทหารเอกของพลายยง กระบวนท่าจึงออกมาในรูปแบบของความคล่องแคล่วว่องไวร่วมกับการใช้อาวุธ และมีกระบวนท่าที่มีการใช้อาวุธค่อนข้างเยอะและชัดเจนจึงทำให้กระบวนท่าของแสนคำอิน จำเป็นจะต้องใช้เทคนิคการใช้อาวุธและกระบวนท่ารำให้สอดคล้องดูแข็งแรง และคล่องแคล่วว่องไว

พลายยง กระบวนท่ารำของพลายท่านให้ลักษณะที่แสดงถึงความสง่างามและแข็งแรง เพราะพลายยงนั้นเป็นแม่ทัพและเป็นตัวละครเอกของการแสดงดังกล่าว ดังนั้นรูปแบบท่ารำจะเป็นในลักษณะที่แสดงให้เห็นความสง่าน่าเกรงขาม ไม่ว่าจะเป็นกระบวนท่ารำกับอาวุธ กระบวนท่ารำการเดินตรวจพล จะต้องมีลักษณะที่สวยงามซึ่งกระบวนท่ารำจะแตกต่างกับแสนคำอินกันอย่างสิ้น[81]

สรุป การออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

หลักการยึดกระบวนท่ารำเก่าที่มีความสวยงามและลงตัวอยู่แล้ว มีทั้งหมด 69 ท่า

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่า ที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 8 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ การนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ มีทั้งหมด 10 ท่า

---

[81] สัมภาษณ์ สุชีรา อินโชติ. อาจารย์ประจำสาขานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, 7 กุมภาพันธ์ 2556.

หลักการคิดกระบวนท่าเชื่อม เป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่ารำ หลักให้มีความสวยงามและสมบูรณ์แบบ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ เป็นการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลง หรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อน มีทั้งหมด 2 ท่า

หลักการนำกระบวนท่าเก่ามาปรับลีลาการปฏิบัติใหม่ เป็นการนำกระบวนท่ารำเก่ามาปรับลีลาใหม่ มี จำนวน 1 ท่า

นอกจากนี้การแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีการนำนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์มาใช้ในการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

<u>นาฏยศัพท์ที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนขาและเท้า</u>

1. ประเท้า หมายถึง ใช้กิริยาเหมือนตบเท้า แต่ประเท้าพอใช้จมูกเท้าตบลงกับพื้นแล้วต้องรีบบกขาขึ้นเลย

2. กระทุ้งเท้า หมายถึง กิริยาใช้จมูกเท้ากระทุ้งกับพื้นข้างหลัง ส่วนมากกระทุ้งแล้วจะกระดกเท้าขึ้น

3. เก็บ หมายถึง กิริยาของเท้าที่เราซอยเท้าเร็วๆ โดยแข็งข้อเข่า ย่อลง มีใช้ทั้ง เคลื่อนที่ เช่น ในเพลงคุกพาทย์ รัวสามลา หรือเก็บอยู่กับที่ ในเพลงช้าจะมี เก็บเท้าเรียงข้าง ข้อสำคัญ เก็บเท้าต้องเขย่งส้นเท้าขึ้นตัวละครที่มีกำลังหรือมีอิทธิฤทธิ์ มักจะใช้ท่าเก็บเท้า

4. ขยั่นเท้า หมายถึง กริยาที่ใช้เท้าไขว้กัน ยกส้นเท้าทั้งสองและเคลื่อนที่ไปถี่ๆขยั่นเท้ามีทั้งหน้าตรงและด้านข้าง

5. ชักน่องหรือหนีบน่อง หมายถึง ในกรณีเมื่อประเท้าแล้วยกขาขึ้นให้กดข้อเท้ามาทางน่องมิให้กางออกไป การยกขาของพระจะต้องยกสูงระดับครึ่งเข่าของขาอีกข้าง

6. ตบเท้า หมายถึง กิริยาที่ใช้เท้าตบพื้น วิธีทำคือ ตึงนิ้วเท้าขึ้นส้นเท้าติดพื้น ใช้จมูกเท้าตบลงกับพื้น ส้นเท้าอยู่นิ่งกับที่

7. ถัดเท้า หมายถึง กิริยาที่ใช้จมูกเท้าไสไปข้างหน้า ก้าวเต็มฝ่าเท้าแล้วก้าวเท้าอีกข้างตามไป ก้าวเต็มเท้าทั้งสองข้าง เคลื่อนที่ไป

8. ประสมเท้า หมายถึง กิริยาที่นำส้นเท้ามาชิดติดกัน ปลายเท้าบานออกไปน้ำหนักขาทั้งสองข้างเท่ากัน ประสมเท้าเพื่อมาประ เท้าที่จะมาประสมเพื่อจะประจะต้องอยู่ตรงตาตุ่มของขาอีกข้างหนึ่งให้ระยะห่างพอประมาณไม่ต้องชิดติดกันเหมือนประสมเท้าท่าออกเพลงเร็ว

9. ย่ำเท้า หมายถึง กิริยาที่ใช้เท้าย่ำโดยยกส้นเท้าขึ้น จะมีย่ำเท้าวิ่งและย่ำอยู่กับที่

<u>นาฏยศัพท์ที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนแขนและมือ</u>

1. ตั้งวง หมายถึง ท่าก่อนจะประณมมือไหว้จะเรียกว่าตั้งวง คือมือทั้ง

สองจะต้องหักข้อมือ นิ้วทั้งสี่เรียงชิดติดกัน นิ้วหัวแม่มือหักหลบเข้าฝ่ามือเล็กน้อยเวลาประณมมือ ให้ใช้จมูกมือติดกันบายปลายมือออก นิ้วทั้งสี่ตึงชิดติดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือให้ท่านชิดติดกัน ให้ห่างจากนิ้วทั้งสี่ ลักษณะของวงมี 3 ระดับ คือ

วงบน	พระ	อยู่แง่ศีรษะ
วงกลาง	พระ	อยู่ระหว่างหัวไหล่
วงล่าง	พระ	อยู่ระดับเอว
วงหน้า	พระ	อยู่ข้างหน้าระดับปาก

2. จีบ หมายถึง การเอาหัวแม่มือกับนิ้วชี้จรดกัน อีกสามนิ้วให้กรีดตึงออกไปหักข้อมือ ลักษณะของจีบให้ดูฝ่ามือเป็นหลัก ถ้าฝ่ามือหงาย เรียกว่า “จีบหงาย” ถ้าฝ่ามือตะแคง เรียกว่า “จีบตะแคง” ถ้าฝ่ามือคว่ำเรียกว่า “จีบคว่ำ”

3. แทงมือ หมายถึง มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาสอดสูงงอแขน หงายมืออยู่ ประเท้าขวา กดปลายมือขวาที่หงายอยู่ลงแล้วกลับมาตั้งวงบนม้วนมือจีบ หมายถึง ท่าจีบหักข้อมือแล้วม้วนจีบลงข้างล่าง แล้วกลับไปเป็นท่าตั้งวง

4. สะบัดจีบ หมายถึง ลักษณะคล้ายกับจีบแต่ใช้แรงสะบัดปลายมือให้แรง แล้วจึงกลับมาเป็นตั้งวง

5. สอดมือ หมายถึง กิริยาที่ตั้งวงหน้า อีกมือหนึ่งจีบที่หัวเข็มขัดแล้วใช้มือที่จีบค่อยๆยกขึ้นมาระดับวงหน้าแล้วคลายจีบตั้งวง ส่วนมือตั้งวงค่อยๆ ลดลงมาจีบแทน

6. กวดข้อมือ หมายถึง กิริยาที่เราตั้งวงแล้ว กดมือทางด้านนอกคือด้านนิ้วก้อยกดลงแล้วค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักมาไว้ที่กลางมือ หักข้อมือ ตั้งวงไว้ เช่น ท่าคำว่า "มา" ทางข้างซ้ายมือหรือขวามือ

<u>นาฏยศัพท์ที่ใช้กับกิริยาการเคลื่อนไหวส่วนศีรษะและลำตัว</u>

1. เอียงศีรษะ หมายถึง เอียงซ้ายหรือเอียงขวา ข้อสำคัญต้องตั้งศีรษะไว้ไม่เอียงแบบคอพับบางท่านเรียก เอียงใบหู

2. ลักคอ หมายถึง การใช้อวัยวะศีรษะ เช่น ลักคอซ้ายให้เอียงศีรษะทางซ้ายแล้วกดไหล่ขวา ลักคอขวาต้องให้ศีรษะทางขวาแล้วกดไหล่ซ้าย

3. สะดุ้งขึ้น หมายถึง กิริยาที่ตรงข้ามกับ หม่เข่า สะดุ้งจิ้นต้องยืดตัวขึ้นตีไหล่ หมายถึง กิริยาที่ถ้าจะตีไหล่ซ้ายหันไหล่ซ้ายออก กดไหล่ซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย แล้วกลับมาเอียงขวา กดไหล่ขวา เอียงศีรษะทางขวาแล้วกลับไปกดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย หันไหล่ไปทางซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา กดไหล่ขวา เอียงศีรษะขวา ทำเช่นนี้สลับกัน

4. กล่อมไหล หมายถึง กิริยาที่ถ่ายน้ำหนักจากไหล่ข้างหนึ่งไปสู่ไหล่อีกข้างหนึ่งเช่น ถ้าจะเริ่มกล่อมไหล่ขวาก็เอียงไหล่ทางขวา แล้วค่อยๆถ่ายน้ำหนักมาทางไหล่ซ้ายจนกลับมาเอียงด้านซ้าย พร้อมๆกับเอียงศีรษะตามการเคลื่อนของไหล่ กล่อมไหล่นี้จะทำไปพร้อมๆกับการกล่อมหน้า

5.3.10.7 สรุปท่ารำและแนวคิดการออกแบบท่า

ตารางที่ 12 ตารางการอธิบายท่ารำการแสดงชุด พลายยงตรวจพล

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 1	 ภาพที่ 236 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: มือขวาจับด้ามธง มือซ้ายจีบจับปลายธง เท้า: ผสมเท้า
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 2	 ภาพที่ 237 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 2	ทิศ: หันทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาหงายเป็นวงบัวบานรับด้ามธง มือซ้ายซ้ายตั้งมือจับด้ามธง เท้า: ซ้ายก้าวข้าง
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 3	 ภาพที่ 238 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: จับธงตั้งขึ้น มือขวาจับด้ามธงด้านบน มือซ้ายจับปลายธงด้านล่าง เท้า: กระดกเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 4	 ภาพที่ 239 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 4	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ถือธงไปทางซ้ายมือซ้าย ตั้งมือหงายรับธง มือขวาคว่ำมือ เท้า: ขยับเท้าตะลึกตึกแล้วยกหน้าเท้าขวา
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 5	 ภาพที่ 240 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 5	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ซ้าย มือ: ถือธงขัดไว้ที่สะเอวแล้วสะบัดไปมา เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 6 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 1	 ภาพที่ 240 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 6 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 1	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: จับอาวุธขนานกับพื้นให้ปลายอาวุธหันออกนอก เท้า: วิ่งซอยเท้าออกมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 7 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 2	 ภาพที่ 242 กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 7 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 2	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: จับอาวุธให้มือไขว้กัน มือขวาคว่ำมือ มือซ้ายหงายมือปลายอาวุธหันไปด้านนอก เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 3	 ภาพที่ 243 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 3	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: ตรง มือ: จับอาวุธตั้งตรง เท้า: ยกเท้าซ้ายขึ้น
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 4	 ภาพที่ 244 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 4	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: จับอาวุธให้มือไขว้กัน มือขวาคว่ำมือ มือซ้ายหงายมือปลายอาวุธหันไปด้านนอก เท้า: ก้าวเท้าซ้าย (ปฏิบัติท่าที่ 2 ถึง 4 จนพลทหารออกมาครบทั้ง 4 คู่)

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 5	 ภาพที่ 245 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 5	ทิศ: หันหน้าเข้าหากัน ศีรษะ: เอียงตามเท้าที่ก้าว มือ: อาวุธขนานกับพื้น มือไขว้กัน เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 6	 ภาพที่ 246 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 6	ทิศ: สวนแถว หันหน้าชนกัน ตั้งเป็นแถวตอน ศีรษะ: ตรง มือ: จับอาวุธตั้งขึ้น เท้า: ผสมเท้าซ้าย ตบเท้าตามจังหวะ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 7	 ภาพที่ 247 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 7	ทิศ: หันหน้า หันหลัง ศีรษะ: เอียงตามเท้าที่ก้าว มือ: อาวุธขนานกับพื้น มือไขว้กัน เท้า: ก้าวเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 8	 ภาพที่ 248 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 8	ทิศ: หันหน้า หันหลัง ศีรษะ: เอียงขวา มือ: จับอาวุธปลายตีไขว้กัน เท้า: ก้าวเท้าขวา
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 9	 ภาพที่ 249 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 9	ทิศ: หันหน้า หันหลัง ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: จับอาวุธกดปลายอาวุธลงตีไขว้กัน เท้า: ถ่ายน้ำหนักมาเท้าซ้าย
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 10	 ภาพที่ 250 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 10	ทิศ: หันเข้าหากัน ศีรษะ: ตรง มือ: แนบลำตัว เท้า: ชิดติดกัน และถอนเท้าลงนั่งทับส้น วางอาวุธบนหน้าขา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 11	 ภาพที่ 251 กระบวนท่ารำของพลทหาร ท่าที่ 11	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงนอก มือ: จับอาวุธวางบนหน้าขา เท้า: นั่งทับส้น
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 1	 ภาพที่ 252 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: โยนอาวุธแล้วจับอาวุธระดับอก เท้า: ก้าวเท้าซ้าย เดินออก
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 253 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: จับอาวุธระดับสะเอว เท้า: ก้าวเท้าขวา

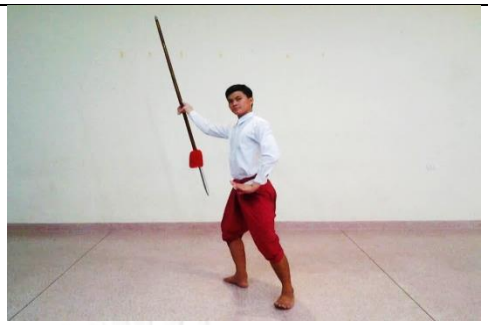
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 3	 ภาพที่ 254 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่ารำร่าย เท้า: ผสมเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 4	 ภาพที่ 255 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ท่าโบกมือขวา เท้า: เท้าซ้ายวางส้น
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 5	 ภาพที่ 256 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 5	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ท่าเท้าฉาก เท้า: ผสมเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 6	 ภาพที่ 257 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 6	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ท่ายิ้ม เท้า: ผสมเท้า
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 7	 ภาพที่ 258 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 7	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: ท่าลูบหนวด เท้า: ผสมเท้า
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 8	 ภาพที่ 259 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 8	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ขวาแทงอาวุธลง มือซ้าย จีบหงายชายพก เท้า: ก้าวเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 9	 ภาพที่ 260 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 9	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: ขวาโยนอาวุธและจับระดับอก มือซ้ายท้าวสะเอว เท้า: ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 10	 ภาพที่ 261 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 10	ทิศ: ทิศหน้าศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: หมุนอาวุธ เท้า: ตบเท้าซ้าย หมุนรอบตัว
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 11	 ภาพที่ 262 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 11	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: จับอาวุธควงรอบศีรษะ เท้า: ผสมเท้า

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 12	 ภาพที่ 263 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 12	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาจับอาวุธปลายชี้ลงพื้น เท้า: แตะเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 13	 ภาพที่ 264 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 13	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวง มือขวาจับอาวุธระดับศีรษะ ท่ากระหวัดเกล้า เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 14	 ภาพที่ 265 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 14	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาวงจับอาวุธ เท้า: ก้าวเท้าขวา *หมุนตัวไปทางขวา ยืดยุบตามจังหวะ

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 15	 ภาพที่ 266 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 15	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาบัวชูฟัก มือซ้ายตั้งวงชายพก เท้า: ก้าวเท้าขวา *หมุนตัวไปทางขวายืดยุบตามจังหวะ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 16	 ภาพที่ 267 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 16	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจับปลายอาวุธ มือขวารับอาวุธหงายมือ เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 17	 ภาพที่ 268 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 17	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายวงบน มือขวาจับอาวุธชี้วางลงกับพื้น เท้า: ก้าวเท้าซ้าย *เดินหมุนลงไปทางขวามือตามจังหวะ มือซ้ายจีบแล้วสลับมือเป็นวง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 18	 ภาพที่ 269 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 18	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาบัวชูฝัก มือซ้ายจับอาวุธ เท้า: เท้าขวายกหน้าปลายเท้าแตะอาวุธ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 19	 ภาพที่ 270 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 19	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายบัวชูฝัก มือขวาจับอาวุธให้พาดกับมือซ้าย เท้า: ก้าวเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 20	 ภาพที่ 271 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 20	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ตรง มือ: มือซ้ายขัดสะเอว มือขวาจับอาวุธพาดหลัง เท้า: ยืนแตะเท้าซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 21	 ภาพที่ 272 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 21	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ท้าวสะเอว เท้า: เดินตรวจพลทหารเดินลงจนคนสุดท้ายแล้วเดินขึ้นมาข้างหน้า
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 2	 ภาพที่ 273 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่าเรียก เท้า: ผสมเท้า
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 22	 ภาพที่ 274 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 22	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่ารวมมือ เท้า: ผสมเท้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 23	 ภาพที่ 275 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 23	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่าไหว้ เท้า: ก้าวเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 24	 ภาพที่ 276 กระบวนท่ารำ ของแสนคำอิน ท่าที่ 24	ทิศ: ทิศซ้าย ศีรษะ: ตรง มือ: มือขวาจับอาวุธวางลงกับพื้น มือซ้ายเท้าสะเอว คนถือกลดวิ่งออกมา เท้า: ยืนแตะเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 1	 ภาพที่ 277 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือทั้งสองจีบคว่ำ แล้วปล่อยเป็นวงล่าง ท่าเดินออก เท้า: ก้าวเท้าออกในท่าเดินสามครั้ง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 2	 ภาพที่ 278 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 2	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ตั้งวงระดับหน้าแล้ววาดมือไปข้าง เท้า: ก้าวข้างเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 3	 ภาพที่ 279 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: เท้าฉาก เท้า: แตะเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 4	 ภาพที่ 280 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ทำท่ายิ้ม เท้า: ยืนแตะจมูกเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 5	 ภาพที่ 281 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 5	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ท่าลูบหนวด เท้า: ยืนแตะเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 6	 ภาพที่ 282 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 6	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาถือดาบพาดไหล่ มือซ้ายท้าวสะเอว เท้า: ยืนแตะเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 7	 ภาพที่ 283 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 7	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ทำท่าเดิม เท้า: ยกเท้าซ้ายขึ้นแล้วก้าวเท้าลงจากนั้นหมุนตัวออีกข้างหนึ่ง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 8	 ภาพที่ 284 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 8	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาวางระดับหน้าขา มือซ้ายวงบัวบาน เท้า: เท้าขวายกหน้า
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 9	 ภาพที่ 285 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 9	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือขวาวาดรอบศีรษะ มือซ้ายจีบชายพก เท้า: ก้าวเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 10	 ภาพที่ 286 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 10	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวง มือขวาชี้อาวุธไปข้างขนานกับพื้น เท้า: ยืนแตะเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 11	 ภาพที่ 287 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 11	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: มือขวาแทงอาวุธขึ้น มือซ้ายจีบชายพก เท้า: กระดกเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 12	 ภาพที่ 288 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 12	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาแทงอาวุธคว่ำมือ มือซ้ายตั้งวง เท้า: ก้าวข้างเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 13	 ภาพที่ 289 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 13	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: ตรง มือ: ทำท่าตั้งเชิงเทียน เท้า: ยกหน้าเท้าซ้าย (แล้วทำท่ารับอีกครั้ง)

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 14	 ภาพที่ 290 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 14	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: ทำท่าสอดสร้อยมือขวา เท้า: ก้าวข้างเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 15	 ภาพที่ 291 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 15	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ทำท่าสอดสร้อยมือซ้าย เท้า: ก้าวข้างเท้าซ้าย
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 16	 ภาพที่ 292 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 16	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ซ้ายตั้งวง มือขวาหงายมือ เท้า: ยกหน้าเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 17	 ภาพที่ 293 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 17	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายจีบชายพก มือขวาชี้ไปหน้า เท้า: ยกเท้าซ้าย *ตั้งแต่ท่าสอดสร้อยให้ทำกระบวนท่าเรียงลำดับเหมือนกัน และทำทั้ง 4ทิศ (ทำท่ารับอีกครั้ง)
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 18	 ภาพที่ 294 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 18	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ตรง มือ: ทั้งสองคัดไว้ข้างหลัง เท้า: ยืนแตะเท้าแล้วเดินตรวจพล เดินลงไปทางด้านซ้ายมือก่อน
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 19	 ภาพที่ 295 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 19	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ตรง มือ: แล้วเดินหมุนไปทางด้านขวา เปลี่ยนเป็นเดินกระทายไหล่ เท้า: เดินย่ำตามจังหวะเพื่อตรวจพล เดินลงล่าง

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 20	 ภาพที่ 296 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 20	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ตรง มือ: มือขวาจับอาวุธหน้า มือซ้ายตั้งวงแตะปลายอาวุธ เท้า: เดินย่ำเท้าตามจังหวะเพื่อตรวจพล
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 21	 ภาพที่ 297 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 21	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: ท่าเรียก เท้า: ยืนแตะเท้า
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 22	 ภาพที่ 298 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 22	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: ท่ารวมมือ เท้า: ยืน *แสนคำอินไหว้วาดขึ้นรับแล้วลดมือลงระดับอก

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 23	 ภาพที่ 299 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 23	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายจีบปรก มือขวาตั้งอาวุธ เท้า: ขยั่นเท้า
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 24	 ภาพที่ 300 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 24	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงขวา มือ: มือซ้ายตั้งวง เท้า: มือขวาตั้งอาวุธ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 25	 ภาพที่ 301 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 25	ทิศ: ขวา ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือซ้ายตั้งวง มือขวาวาดอาวุธเข้าหาลำตัว เท้า: ก้าวเท้าซ้าย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 26	 ภาพที่ 302 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 26	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: ซ้ายตั้งวง เท้า: มือขวาวาดออกด้านข้าง
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 27	 ภาพที่ 303 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 27	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: ตรง มือ: มือซ้ายตั้งวง มือขวาชี้ปลายอาวุธลง เท้า: ยกหน้าเท้าขวา
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 28	 ภาพที่ 304 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 28	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาควงอาวุธ มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: แตะเท้าขวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 29	 ภาพที่ 305 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 29	ทิศ: ทิศขวา ศีรษะ: ตรง มือ: ขวาควงอาวุธ มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: ขยั่นเท้า
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 30	 ภาพที่ 306 กระบวนท่ารำของพลายยง ท่าที่ 30	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: เอียงซ้าย มือ: มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้า: ยืนแตะเท้าซ้าย
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 1	 ภาพที่ 307 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 1	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: ทำท่าจีบม้วนมือขึ้นไหว้วาดขึ้นแล้วลงระดับอก ไหว้สามครั้ง เท้า: นั่งทับส้น

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 2	 ภาพที่ 308 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 2	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: มือขวาจับอาวุธตั้งฉากกับพื้นกางมือออกแขนตึง เท้า: นั่งคุกเข่า แล้วค่อยๆลุกขึ้นยืน
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 3	 ภาพที่ 309 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 3	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: ตรง มือ: กางมือออกแขนตึง เท้า: ย่ำท้าตามจังหวะขึ้นลง *แสนคำอินเดินลงไปด้านหลังสุดแล้วย่ำอยู่กับที่ *ทหารย่ำเท้าตามจังหวะเดินขึ้น 4 จังหวะ เดินลง 4 จังหวะ
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 4	 ภาพที่ 310 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 4	ทิศ: ทิศหน้า ศีรษะ: 3 คู่หน้าตรง คู่หลังก้มตัวลงเดินลอดซุ้มขึ้นมาข้างหน้า มือ: ชูอาวุธไขว้กันเหนือศีรษะเป็นซุ้มตาว เท้า: ย่ำเท้าตามจังหวะลอดซุ้มจากคู่หลังเดินขึ้นมาจนครบทั้ง 4 คู่ สุดท้ายเป็นแสนคำอิน

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 5	 ภาพที่ 311 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 5	ทิศ: ขวา ศีรษะ: ตรง มือ: จับอาวุธตั้งขึ้น เท้า: ยกเท้าซ้าย
ทำนองเพลงเชียงแสน กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 6	 ภาพที่ 312 กระบวนท่ารำฟ้อนตาว ท่าที่ 6	ทิศ: ซ้าย ศีรษะ: ตรง มือ: จับอาวุธตั้งขึ้น เท้า: ยกเท้าขวา *เป็นการเดินเคลื่อนทัพนำหน้าด้วยคนธง แสนคำอินทหาร และพลายยงจะเดินตรงกลางระหว่างทหาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 13 ตารางแนวคิดการออกแบบท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 1	ท่ารำคนธง ท่าวิ่งออก มือจับธง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การวิ่งโชว์รูปลักษณ์ของธงประจำกองทัพ	เป็นท่าที่สื่อถึงการวิ่งโชว์ลักษณะของธงประจำกองทัพ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 2	ท่าเชิญธงในท่าเฉิดฉินใช้หน้าหนังหันทางขวามือของผู้แสดงเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	กระบวนท่าการเชิญธงในระดับสูง	ใช้ท่าเชิญธง เพราะเป็นธงประจำกองทัพธงนั้นจะต้องเชิญธงไว้ระดับสูงเสมอ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 3	ท่ากระดกหลังส่งธงไปด้านหน้า ใช้หน้าหนังเป็นท่าใหม่	ความมั่นคง	ใช้ท่าส่งธงไปด้านหน้า เพราะธงเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญประจำกองทัพ
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 4	ท่ากระทืบหันทางซ้ายมือเชิญธงในท่าเฉิดฉินเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เชิญธง มาดแมน	ใช้ท่าเชิญธง เพราะธงเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญประจำกองทัพธงจะต้องเชิญไว้ระดับสูงเสมอเช่นเดียวกัน
ทำนองเพลงกราวนอก กระบวนท่ารำคนของธง ท่าที่ 5	เดินกระทบส้น สะบัดธง เดินลงไปรับ พลทหาร เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	แสดงแสนยานุภาพของธง	ใช้ท่าสะบัดธง เพื่อเป็นการแสดงแสนยานุภาพของคนธง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลงกราวนอก	เดิน ไปที่ประตู โบกธงหน้าประตู เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	โบกธง	ใช้ท่าโบกธงหน้าประตู เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้พลทหารเตรียมตัวออกมาทำการแสดง
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่ารำพลทหาร ท่าแทงอาวุธวิ่งออกมา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่าแทงอาวุธตาววิ่งออกมา เพราะว่าตาวเป็นอาวุธที่มีด้ามยาวจึงต้องปรับอาวุธให้เป็นแนวนอนจะไม่ลำบากในการวิ่งออกมาทำการแสดง เป็นท่าที่เน้นความพร้อมเพรียงของกองทัพ
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่าหมุนอาวุธมือไขว้กัน เป็นรูปกากบาท เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่ามือไขว้กันเพราะว่าเป็นท่าที่สามารถเชื่อมต่อจากท่าแทงอาวุธได้อย่างสวยงามและลงตัว
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่าทาบอาวุธในแนวตั้งขนานกับพื้น ค่อยๆหมุนทำแบบนี้จนครบสี่ทิศแล้วสวนแถวกันไปกลับ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่าท่าทาบอาวุธในแนวตั้งขนานกับพื้นเพราะเป็นที่เชื่อมต่อจากท่า มือไขว้กันเป็นกระบวนท่ารำที่สวยงาม เป็นการโชว์ลีลาการใช้อาวุธตาว
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่าตีอาวุธตาว ตีบน ตีล่าง หมุนหน้าหลัง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ประลองอาวุธ	ใช้ท่าตีอาวุธ ตีบน ตีล่าง เป็นท่าที่โชว์ความเข็งแรงของกองทัพ
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่ายืนหันหน้าเข้าหากัน เป็นแถวตอน 2 แถว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยืน เตรียมความพร้อม	เป็นท่าที่บอกถึงหมดกระบวนท่าของพลทหาร
ทำนองเพลงกราวนอก	ท่านั่งเป็นแถวตอนยาว 2 แถว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การนั่ง	ใช้ท่านั่งทับส้นเท้าหันหน้าเข้าหากัน 2 แถว น้ำหนักตัวไปทางซ้ายมือ เป็นการเตรียมพร้อมว่าต่อไป ทหารเอกจะออกมาทำการแสดง
ทำนองเพลงลาวกระแตเล็ก	ท่ารำแสนคำอิน ท่าเดินออกมา โยนอาวุธทวนและรับ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การโชว์อาวุธทวน	ใช้ท่าเดินออกมาโยนและรับอาวุธทวน โชว์ความสมาร์ท ของผู้แสดง เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	กระบวนท่ารำร่าย เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นการหยุดเตรียมพร้อมที่จะเข้าท่ารำต่อไป	ใช้ท่ารำร่ายเป็นการหยุดเตรียมพร้อมที่จะเข้าท่ารำต่อไป
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าเท้าฉาก เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นการยืนพัก	ใช้ท่าท้าวฉากเพราะเป็นการยืนของตัวละครในท่าท้าวแขน
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่ายิ้ม เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยิ้ม พอใจ เป็นมิตร	ใช้ท่ายิ้มเพราะสื่อถึงการแสดงความมั่นใจของผู้นำทัพ ที่ไม่มีทีท่ากังวลในการนำทัพเพื่อออกรบสร้างความมันใจของพลทหาร
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าลูบหนวด เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ครุ่นคิด ความพึงพอใจ สมใจ เพลิดเพลินใจ	ใช้ท่าลูบหนวดเพราะเป็นท่าที่สื่อเอกลักษณ์ในการแสดงละครพันทางที่มีสำเนียงลาว หรือพม่า
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าควงอาวุธด้านหน้า เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	แสดงแสนยานุภาพ	ใช้ท่าควงอาวุธเป็นการโชว์ความแข็งแรงของผู้นำกองทัพ เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อโชว์ความสามารถของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าหมุนอาวุธเหนือศีรษะ เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	แสดงแสนยานุภาพ	ใช้ท่าหมุนอาวุธเหนือศีรษะเพราะเป็นการโชว์อาวุธ เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อโชว์ความสารถของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่ากระหวัดเกล้าหมุนรอบตัวเอง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	มองตรวจตรากองทัพ	ใช้ท่ากระหวัดเกล้า เพราะเป็นท่ารำที่โชว์อาวุธในท่าสูง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าบัวชูฝัก หมุนรอบตัวเอง	มอง สวยงาม สง่างาม	ใช้ท่าบัวชูฝัก หมุนรอบตัวเอง เป็นท่าโชว์อาวุธที่ใช้นิ้วมือหนีบอาวุธแทงปลายอาวุธลง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าโยนอาวุธแล้ววางลงกับพื้นเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	แสดงแสนยานุภาพ	ใช้ท่าโยนอาวุธมือเดียว เพราะเป็นท่าที่สามารถโชว์ความแข็งแรงของกำลังข้อมือ ของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าเดินวางปลายอาวุธแตะกับพื้นและหมุนข้อมือสลับ	เดิน ตรวจพล	ใช้ท่าวางปลายอาวุธแตะพื้นหมุนข้อมือ เป็นท่าที่เน้นไหวพริบของ

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
	กับมือบนจีบกับตั้งวง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		ผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าเตะทวนวางบนไหล่ เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	ความแข็งแรง สง่างาม	ใช้ท่าเตะทวนวางบนไหล่เป็นการโชว์แสนยานุภาพของนายทัพ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าไขว้อาวุธไว้ที่หลังเดินตรวจพล เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เดินตรวจพล	ใช้ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง เป็นการเก็บอาวุธเพื่อเดินตรวจความพร้อมเพรียงของพลทหารและกองทัพ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าควงอาวุธหอกด้วยนิ้ว วิ่งไปหาคนธง ท่ายืน เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	ควงอาวุธ ยืน	ใช้ท่าควงอาวุธด้วยนิ้ว วิ่งไปหาคนธง เป็นท่าที่โชว์การควงอาวุธทวนด้วยนิ้วมือ เป็นท่าที่แสดงความสามารถของผู้รำ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	กระบวนท่า สั่งคนธง 1. เรียกคนธง 2. ท่าชี้กวาดมือขอกพวกเจ้า 3. ท่ารวมมือ 4. ท่ายกพลไปเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เรียก พวกเจ้าทั้งหลาย พร้อมไม่ ให้ยกไป	ใช้ท่าเรียก เป็นการสื่อถึงการเรียกผู้ใต้บังคับบัญชาให้ฟังคำสั่ง แล้วถามคนธง พวกเจ้า พร้อมหรือยัง ให้ยกไปที่โน้น เป็นกระบวนท่ารำการสั่งการผู้ใต้บังคับบัญชา
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่ารำพลายยง ท่าเดินออก 3 จังหวะ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเดิน	ใช้การเดินออก 3 จังหวะเป็นการเยื้องย่างออกมาทำการแสดงของแม่ทัพนายกอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าหันไปทางซ้ายจีบคว่ำ 2 มือแล้วหันทางขวาปาดมือออกแกจากกับพร้อมกับโย้ตัวตามจังหวะ	มอง	ใช้ท่าหันไปทางซ้ายจีบคว่ำ 2 มือแล้วหันทางขวาปาดมือออกแกจากกัน เป็นการมองของแม่ทัพ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าเท้าฉาก เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การยืนพัก	ใช้ท่าท้าวฉาก เป็นการยืนของตัวละครในท่าท้าวแขน
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่ายิ้ม เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยิ้ม พอใจ ความเป็นมิตร	ใช้ท่ายิ้ม เป็นการแสดงความยินดีและสร้างความมั่นใจแก่ผู้ใต้บังคับบัญชา
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าลูบหนวด เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ครุ่นคิด ความพึงพอใจ สมใจ เพลิดเพลินใจ	ใช้ท่าลูบหนวดเพราะเป็นท่าที่สื่อเอกลักษณ์ในการแสดงละครพันทางที่มีสำเนียงลาว หรือพม่า
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าควงดาบแตะที่ไหล่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	มันใจ พอใจ สบายใจ	ใช้ท่าควงดาบแตะไหล่ เป็นกระบวนท่ารำโชว์การใช้ข้อมือในการควงอาวุธของผู้แสดง
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าบัวชูฝัก เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	สวยงาม โอ่อ่า เชิดชู	ใช้ท่าบัวชูฝักเพราะเป็นท่ารำที่หมายถึงงามสง่าของผู้แสดง
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าวาดอาวุธดาบผ่านศีรษะ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นกระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน เป็นท่าที่สื่อถึงความสง่างามมาดแมน	ใช้ท่าวาดอาวุธดาบผ่านศีรษะแล้วส่งอาวุธดาบไปข้างหน้าเป็นท่าพักช่วงของกระบวนท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าส่งอาวุธดาบไปข้างหน้า เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าแทงอาวุธไปด้านหน้า (ท่าสอยดาว) เป็นท่ารำผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยกับท่ากระบี่กระบอง	เป็นกระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน เป็นท่าที่สื่อถึงความ แข็งแรง ความสง่างาม	ใช้ท่าสอยดาว แทงอาวุธไปด้านข้าง ท่าเชิงเทียน เป็นกระบวนท่ารำที่หมายถึงความแข็งแรงและความสง่างามในใช้อาวุธในลักษณะต่างๆของกระบวนท่า
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าแทนอาวุธไปด้านข้าง เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง		
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าเชิงเทียน เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง		
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าสอดสร้อยแทงอาวุธสี่ทิศ เป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่	เป็นกระบวนท่ารำเป็นชุด สง่าผ่าเผย ความมุ่งมั่นจดจ่อ	ท่าสอดสร้อยสี่ทิศ ท่าดึงอาวุธเข้าหาตัว แทงอาวุธไปด้านหน้า เป็นกระบวนท่ารำที่โชว์ความว่องไวในการใช้อาวุธ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าดึงอาวุธเข้าหาตัว เป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่	เป็นกระบวนท่าเดียวกับกับท่าสอดสร้อยสี่ทิศ	เป็นกระบวนท่าเดียวกับท่าสอดสร้อยสี่ทิศ
ทำนองเพลงลาวลำปาง	ท่าแทงอาวุธไปด้านหน้า เป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่ายืนไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเตรียมพร้อม การยืน	ใช้ท่ายืนไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง หายถึงการยืนเตรียมพร้อม
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลังเดินตรวจพล เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว แต่ปรับลีลาใหม่	การเดินตรวจพล ตรวจกองทัพ	ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลังเดินตรวจพล หมายถึงการเดินตรวจพล
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าเดินตรวจพล มือแตะปลายดาบ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเดินตรวจพล ตรวจกองทัพ	ท่าเดินตรวจพล มือแตะปลายดาบ หมายถึงการเดินตรวจพล
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าวิ่งขึ้นไปหาแสนคำอินทำท่ายืน เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การยืน การเตรียมพร้อม	ใช้ท่ายืน หมายถึงการเตรียมพร้อมที่จะปฏิบัติท่ารำต่อไป
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	กระบวนท่าสั่งการทหารเอก 1. ท่าเรียก 2. ท่าชี้นิ้วตั้งตรงพวกเจ้า 3. ท่ารวมมือ 4. ท่ายกพลไป 5. ที่โน้น เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	สั่งการ การเรียกพวกเจ้าทั้งหลาย พร้อมไม่ ให้ยกไป ที่โน้น	กระบวนท่าหมายถึงการสั่งการของผู้บัญชาการกองทัพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	กระบวนท่าฉะ ท่าที่ 1ท่ากระหวัดเกล้า ข้างซ้าย ข้างขวา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นกระบวนท่ารำชุดเดียวกัน ความหมายของกระบวนท่ารำที่แสดงแสนยานุภาพเพื่อให้กองทัพเกิดความฮึกเหิม	ใช้กระบวนท่านี้เพราะเป็นการแสดงแสนยานุภาพของพลายยงผู้บังคับบัญชาการสูงสุด เป็นกระบวนท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าที่ 2 ท่าวาดอาวุธดาบไปที่สะเอวข้างซ้าย เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าที่ 3 ใช้ท่าวาดอาวุธดาบออกไปทางขวา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าที่ 4 ท่าฟันอาวุธดาบแทงปลายดาบลงกับพื้น เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าที่ 5 ท่าหันข้างควงอาวุธดาบ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
ทำนองเพลง ลาวลำปาง	ท่าควงดาบ วิ่งขึ้นช้าง เปลี่ยนเป็นใช้อาวุธง้าว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การขึ้นช้าง	ใช้ท่าควงดาบ ขึ้นช้างใช้อาวุธง้าว เป็นกระบวนท่ารำที่นำมาจากลักษณะการขึ้นช้าง ในความเป็นจริง
ทำนองเพลง เชียงแสน	กระบวนท่าฟ้อนตาว ท่าที่ 1 ท่านั่งไหว้สามทิศคือ ทิศทางขวา ทิศทางซ้าย ตรงกลาง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การไหว้ ขอขมา ขอพร	ใช้ท่านั่งไหว้สามทิศคือ ทิศทางขวา ทิศทางซ้าย ตรงกลาง เป็นท่าที่แสดงถึงการเคารบสิ่งศักดิ์ที่ประจำ ณ ที่ ที่กองทัพนั้นตั้งอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมายของท่ารำ	แนวคิดในการออกแบบท่ารำ
ทำนองเพลงเชียงแสน	ท่าลุกขึ้นกางมือ 2 ข้าง แขนตึงระดับไหล่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ลุกขึ้น การยืน	ใช้ท่าลุกขึ้นกางมือ 2 ข้างแขนตึงระดับไหล่
ทำนองเพลงเชียงแสน	ท่าเดินย่ำเท้าเดินขึ้นลง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การท่าเดิน ความพร้อมเพรียง	ใช้ท่าเดินย่ำเท้าเดินขึ้นลง เป็นท่าที่แสดงถึงการเตรียมพร้อมในการเคลื่อนทัพ
ทำนองเพลงเชียงแสน	ท่าเดินลอดซุ้มจนครบ 4 คู่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ท่าเดินฟ้อน ความพร้อมเพรียงของกระบวนแถว	ใช้ท่าเดินลอดซุ้มตาว เป็นกระบวนท่ารำที่โชว์ลักษณะการใช้อาวุธตาว ทำให้สวยงามน่าดูยิ่งขึ้น
ทำนองเพลงเชียงแสน	กระบวนท่าเข้าคนธงอยู่ด้านหน้าสุด ต่อมาเป็นแสนคำอินต่อมาเป็นพลทหาร พลายยงขี่ช้างอยู่ตรงกลางระหว่างพลทหารคู่ที่ 2 กับ 3 ใช้ท่าเดินย่ำเท้าแล้วยกพร้อมกับวาดอาวุธตั้งขนานกับพื้น	การเดิน การเคลื่อนพลวาดอาวุธ ความพร้อมเพรียง	ใช้ท่าเดินย่ำเท้าแล้วยกพร้อมกับวาดอาวุธตั้งขนานกับพื้น เป็นท่าโชว์อาวุธของผู้แสดง แต่ละตัว เป็นกระบวนท่าที่สวยสง่าเข้ากับทำนองเพลง เป็นการเคลื่อนพลของกองทัพ

5.3.11 การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

5.3.11.1 การใช้พื้นที่เพื่อการแสดงลักษณะเวทีของไทยที่นิยมแสดงละครต่างๆเป็นแบบเวทีแบบโพรซีเนียม กรอบของเวทีในโรงละครแบบโพรซีเนียมนี้ช่วยเน้นรายละเอียดบนเวทีเหมือนกรอบของภาพวาดนาฏยหัตถกรรมที่ออกแบบและผลิตมาใช้ในโรงละครประเภทนี้จึงมักเน้นที่ความกลมกลืน เสมือนจริง มีขนาดและสัดส่วนที่เหมาะสมซึ่งผู้ชมสามารถมองเห็นได้จากระยะไกล โดยมีการแบ่งพื้นที่บนเวทีสำหรับการแสดงดังนี้

5.3.11.1.1 Up stage
- เวทีส่วนบนด้านขวา (Up Stage Right)
- เวทีส่วนบนตรงกลาง (Up Stage Center)
- เวทีส่วนบนด้านซ้าย (Up Stage Left)

5.3.11.1.2 Down Stage
- เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right)
- เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center)
- เวทีส่วนล่างด้านซ้าย (Down Stage Left)

5.3.11.1.3 Center Stage

- กลางเวทีด้านขวา (Center Stage Right)
- กลางเวที (Center Stage)
- กลางเวทีด้านซ้าย (Center Stage Left)

5.3.11.2 การแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีการใช้พื้นที่ในการแสดงดังนี้

รูปแบบการรำคนเดี่ยว ใช้เวทีส่วนบนกลางเวที (Up Stage Center)

รูปแบบการรำหลายคนหรือแถวตอน ใช้เวทีส่วนกลางของเวที (Center Stage)

นอกจากนี้อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ยังกล่าวอีกว่า “การแสดงประเภทการรำตรวจพลนั้น มีการแปรแถวไม่มากเท่าระบำ แต่ขึ้นอยู่กับลักษณะของเวที และจำนวนนักแสดง โดยเน้นความสมดุลของเวที การแปรแถวให้เหมาะสมกับการแสดงประเภทต่างๆนั้นขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างสรรค์[82]

5.3.11.3 การแปรแถว

การแปรแถวการเคลื่อนไหวบนเวที อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า การแสดงเป็นชุดเป็นตอน ชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่มีตัวละครหลายตัว แต่มีลักษณะการแปรแถวที่ไม่หลากหลาย เพราะการแสดงประเภทตรวจพลจะถูกบังคับด้วยกระบวนแถว โดยการที่ทหารจะต้องตั้งแถวเป็นแถวตอนเสมอในหลักความเป็นจริง เพื่อความเป็นระเบียบวินัย และเพื่อสะดวกที่เจ้านายจะเดินตรวจตราทัพได้ดีกว่าการตั้งเป็นแถวอย่างอื่น การแสดงตรวจพลทุกชุดจึงการแปรแถวในรูปแบบเดียวกันทุกชุด คือแถวตอน และมีตัวทหารเอก พระยา หรือกษัตริย์อยู่ตรงกลางเสมอเหมือนกันเช่นนี้ทุกชุดการแสดง[83]

การแสดงชุด พลายยงตรวจพล มีลักษณะและรูปแบบการเคลื่อนไหวบนเวทีดังนี้

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 1 ผู้แสดงคนที่ 1 คนธง เคลื่อนตัวออกมาทางขวามือของเวที หยุดแสดงตรงส่วนเวทีบนตรงกลาง (Upstage Center) เป็นการรำเดี่ยว ความหมายของแถว คือความเป็นหนึ่งเดียวหรือความเป็นผู้นำ

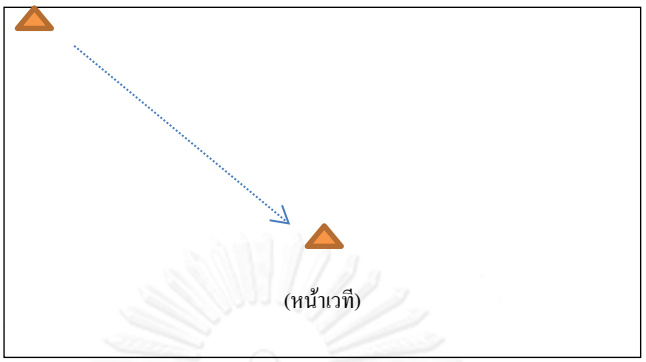
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[82] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแหงชาติ ปี พ.ศ.2533, 19 กรกฎาคม 2555

[83] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแหงชาติ ปี พ.ศ.2533, 19 กรกฎาคม 2555

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง



แผนผังที่ 18 แถวรำเดี่ยวการเคลื่อนตัวออกมาแสดงของคนธง

ใช้กระบวนการแปรแถวแบบนี้ เพราะว่าเป็นการโชว์ฝีมือของผู้แสดงและโชว์ความแข็งแรงของผู้แสดงในการโบกธง

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 2

เมื่อพลทหารวิ่งออกมา คนธงจะวิ่งไปอยู่ตรงส่วนบนซ้ายของเวที (Up Stage Left) พลทหารจะวิ่งออกมาทำการแสดงตรงกลางของเวที (Upstage Center) ต่อจากคนธง (เป็นการเคลื่อนไหวแถว เคลื่อนตัวออกมาทำการแสดงของพลทหาร และคนธงวิ่งไปอยู่ด้านบนซ้ายของเวที

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง พลทหาร

แผนผังที่ 19 แถวรำเดี่ยวคนธง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ใช้กระบวนการแปรแถวแบบนี้ เพราะเป็นกระบวนแถวที่สามรถมองเห็นผู้แสดงได้ชัดทุกคน เป็นการปรับเปลี่ยนตัวละคร

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 3

พลทหารวิ่งออกมาทีละคู่จนครบ 4 คู่ 8 คน หยุดทำการแสดงตรงกลางเวที (Center Stage) ความหมายของแถวตอนคือ ความเป็นระเบียบของกองทัพ ความมั่นคง ใช้แถวตอน เพราะเป็นแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย และยึดหลักตามความเป็นจริง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง ทหาร

แผนผังที่ 20 แถวพลทหารเคลื่อนตัวออกมา 2 แถว

ใช้กระบวนการแปรแถวแบบนี้ เพราะว่าเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพ เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 4

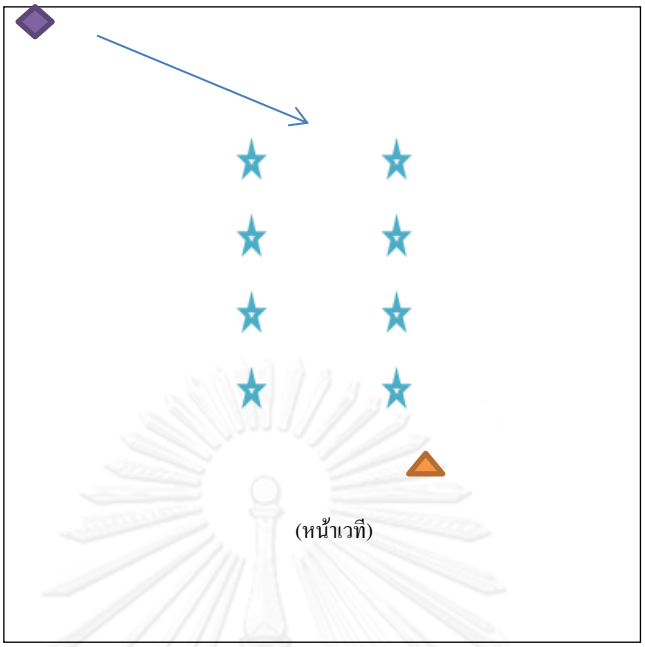
เมื่อพลทหารทำการแสดงครบกระบวนท่าแล้วนั่งลง รอจังหวะตัวทหารเอกคือแสนคำอินค่อยๆเดินออกมา เป็นการเคลื่อนตัวของแสนคำอินเพื่อออกมาทำการแสดง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง

ทหาร

แสนคำอิน



แผนผังที่ 21 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้าซ้ายมือ
แสนคำอินเตรียมออก

ใช้กระบวนการแปรแถวแบบนี้ เพราะว่าเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพ เป็นการปรับเปลี่ยนตัวละคร เป็นแถวแบบดั้งเดิม

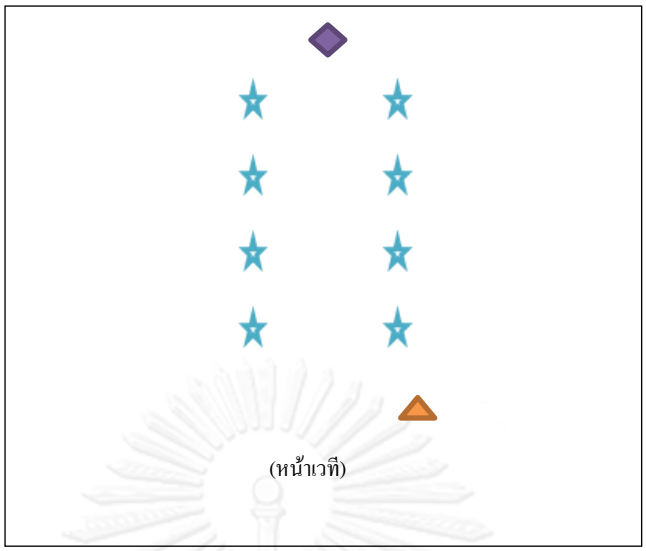
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 5

เมื่อแสนคำอิน (ทหารเอกของพลายยง) เดินออกมาหยุดทำการแสดงตรงกลางหลังของเวที (Down Stage Center) พลทหารตั้งแถวตอน แสนคำอินออกมาแสดงตรงกลาง เป็นแถวที่ง่ายในการเดินตรวจกองทัพ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

- คนธง
- ทหาร
- แสนคำอิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนผังที่ 22 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำ

อินเดินออก

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 6

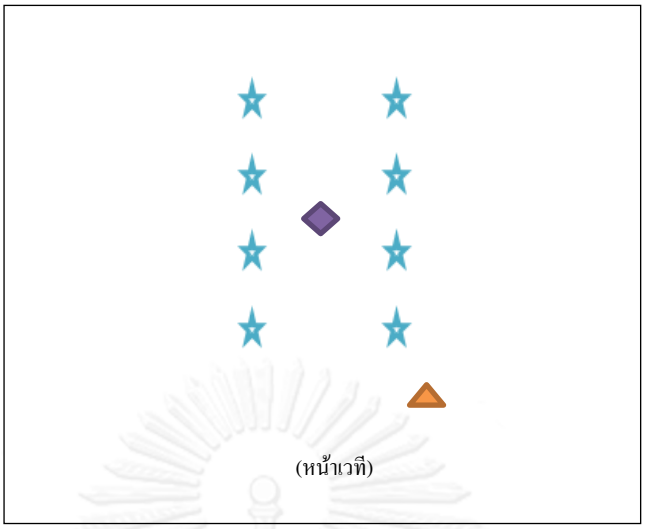
เมื่อแสนคำอิน (ทหารเอกของพลายยง) ค่อยๆเคลื่อนตัวขึ้นไปแสดงตรงกลางระหว่างทหารคู่ที่ 2 กับคู่ที่ 3 เป็นกระบวนการรำโชว์ และกระบวนท่ารำการเดินสำรวจตรวจตราพลทหาร ใช้แถวตอนเพราะเป็นแถวที่เป็นระเบียบและยึดหลักความเป็นจริงในการเดินตรวจกองทัพ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง ทหาร

แสนคำอิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนผังที่ 23 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินแสดงตรงกลาง

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกัน

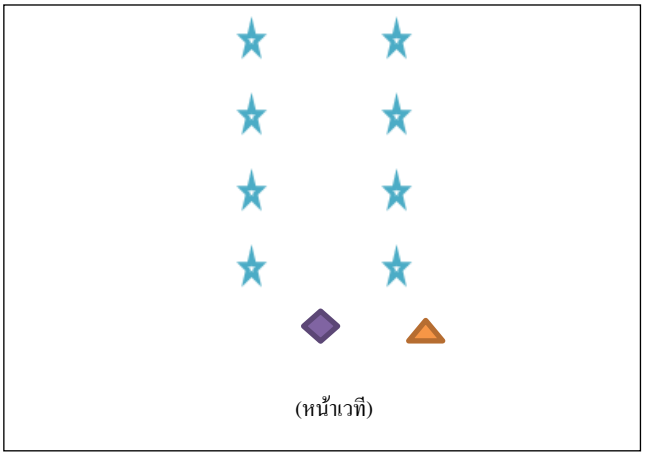
รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 7

เมื่อแสนคำอิน (ทหารเอกของพลายยง) แสดงครบกระบวนท่ารำโชว์แล้ว แสนคำอินวิ่งขึ้นไปหาคนธง ตรงส่วนบนซ้ายของเวที (Up Stage Left) ทำการเรียกคนธงและถามคนธงดังนี้ เรียก พวกเจ้าทั้งหลาย พร้อมแล้วหรือยัง คนธงรับพร้อมแล้ว แสนคำอินปฏิบัติท่ารำต่อ เราจะไปกราบทูล ใช้แถวตอนเพราะเป็นแถวที่มีระเบียบเรียบร้อย

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง ทหาร

แสนคำอิน



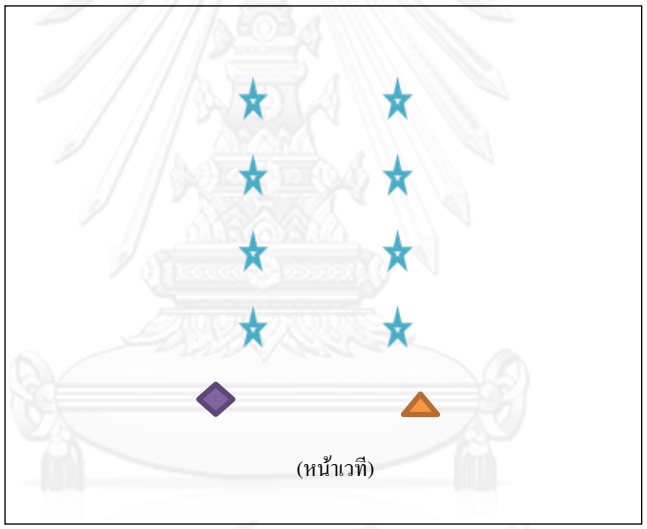
แผนผังที่ 24 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินเดินมาสั่งคนธง

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามารถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกัน

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 8

เมื่อแสนคำอิน (ทหารเอกของพลายยง) ถามคนธงเสร็จแล้ว แสนคำอินค่อยๆเคลื่อนตัวไปอยู่ทางด้านขวาบนของเวที (Up Stage Right) เพื่อรอพลายยงออกมาแสดงต่อ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง



แผนผังที่ 25 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า แสนคำอินเดินมาอยู่ด้านหน้าขวามือ

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามารถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 9

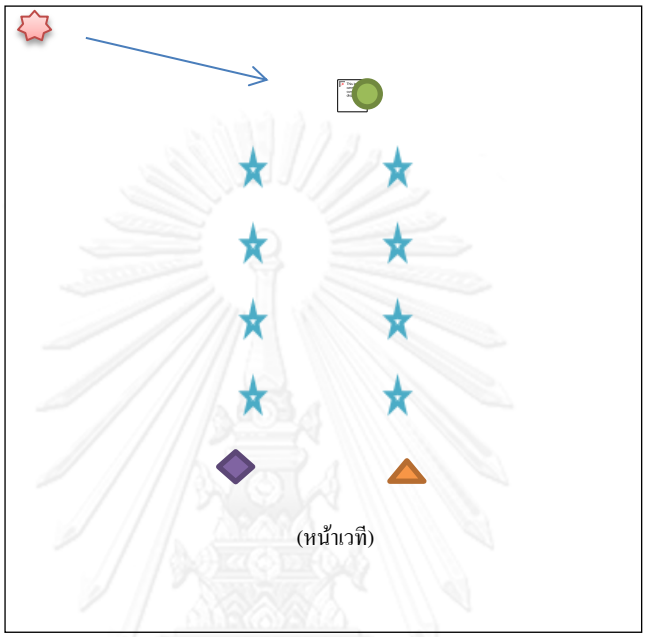
คนกางกลดวิ่งออกมาตรงกลาง โดยพลายยงค่อยๆเดินออกมายืนอยู่ใกล้คนกางกลดตรงกลางหลังเวที (Down Stage Center) เพื่อหยุดทำการแสดงกระบวนท่ารำ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง พลายยง

ทหาร ทหารถือกลด

แสนคำอิน



แผนผังที่ 26 แถวตอน 2 แถว แสนคำอินขึ้นมายืน
ด้านหน้าขวามือ คนกางกลดเดินออกมา

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามารถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นการปรับเปลี่ยนตัวละครเป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 10

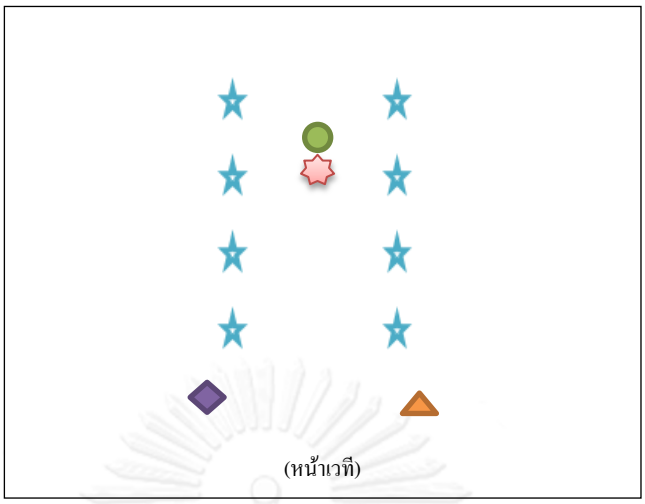
คนกางกลดอยู่ด้านหลัง พลายยงค่อยเดินออกไปอยู่ด้านหน้าคนกางกลด พลายยงทำการแสดงกระบวนท่ารำตรงกลางหลังเวที (Down Stage Center) เป็นการแสดงกระบวนท่ารำก่อนการเดินตรวจความเรียบร้อยของขบวนทัพ

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง พลายยง

ทหาร ทหารถือกลด

แสนคำอิน



แผนผังที่ 27 แถวตอน 2 แถว พลายยงรำอยู่ตรงกลาง

ด้านหลัง

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิมเช่นเดียวกัน

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 11

คนกางกลดอยู่ด้านหลัง พลายยงค่อยเดินขึ้นไปอยู่ด้านหน้าหาแสนคำอิน พลายยงทำการเรียกแสนคำอินตรงกลางหน้าเวที (Up Stage Center) เป็นการเรียกแสนคำอินซักถามถึงความพร้อมของกระบวนทัพ เรียก พวกเจ้าพร้อมหรือยัง แสนคำอินรับว่าพร้อมแล้วเจ้าคะ พลายยงยิ้มแล้วแสดงกระบวนท่ารำต่อไป

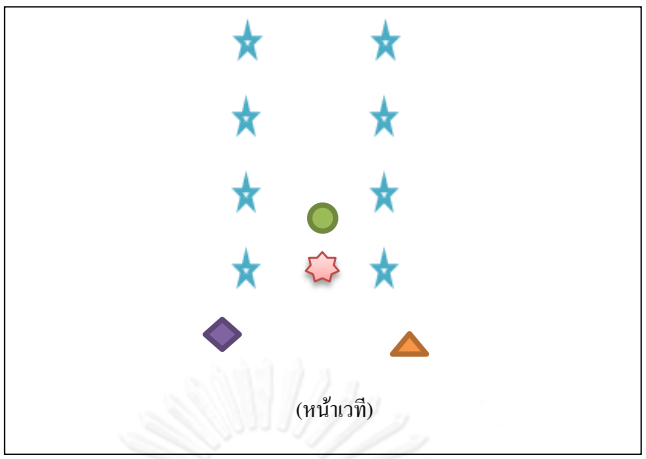
สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

คนธง พลายยง

ทหาร ทหารถือกลด

แสนคำอิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



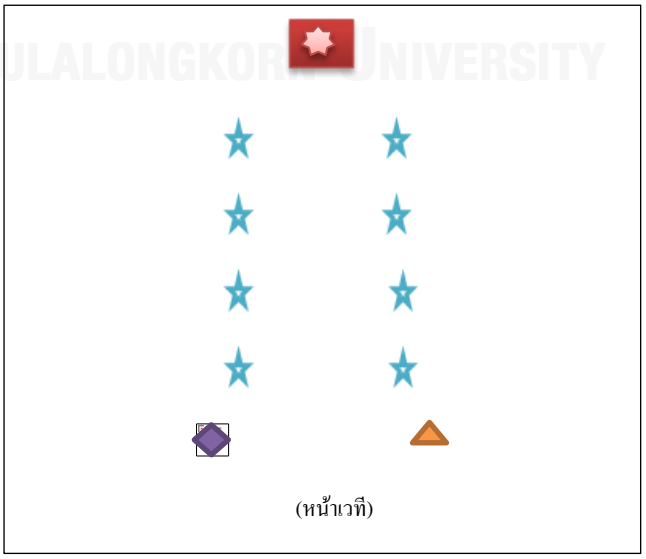
แผนผังที่ 28 แถวตอน 2 แถว พลายยงเดินตรวจพล

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 12

คนกางกลดวิ่งหายเข้าไปหลังเวที พลายยงวิ่งขึ้นเตียงด้านหลัง (Down Stage Center) มีทหารส่งช้าง รับดาบ และส่งง้าว เมื่อส่งเสร็จให้วิ่งเข้าไปหลังเวที เป็นการบอกว่าขบวนทัพกำลังจะออกเดินทาง

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง



แผนผังที่ 29 แถวตอน 2 แถว พลายยงเดินขึ้นเตียง

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 13

พลายยงขึ้นหลังช้างตรงกลางด้านหลัง (Down Stage Center) มีทหารออกมาส่งช้างแล้วรับดา และส่งง้าวให้กับพลายยง เมื่อส่งเสร็จให้วิ่งเข้าไปหลังเวที เป็นการเตรียมพร้อมของกองทัพ ที่จะทำการแสดงรำฟ้อนตาวของตัวแสนคำอินและพลทหาร พลายยงอยู่บนช้างยืนดูแสนคำอินและเหล่าทหารรำฟ้อนตาว

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง

แผนผังที่ 30 แถวตอน 2 แถว แสนคำอินเดินมาอยู่ตรงกลาง

ใช้กระบวนแถวแบบนี้ เพราะเป็นการจัดกระบวนแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยของกองทัพและสามรถมองเห็นกระบวนท่ารำของผู้แสดง ที่เป็นตัวเอกได้ดี เป็นแถวแบบดั้งเดิม

รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวที แถวที่ 14

กระบวนการเคลื่อนพล เคลื่อนกองทัพเข้าหลังเวที มีการตั้งแถว

ดังนี้

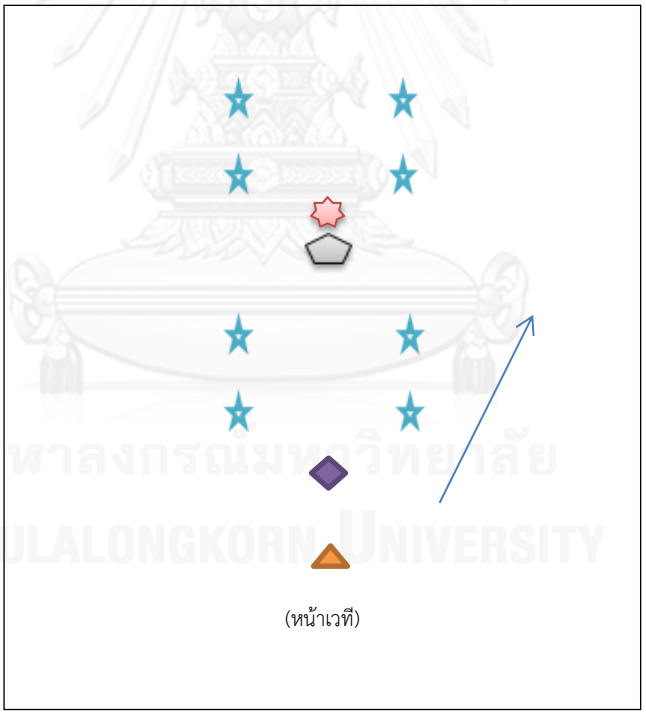
1. คนธงเดินนำหน้ากองทัพ เดินโบกธงตามทำนองเพลง

2. แสนคำอินเดินตามหลังคนธง ทำท่าเดียวกันโดยการเหวี่ยงหอกไปตามทำนองเพลง

3. พลายยงอยู่บนหลังช้างค่อยเดินไปตามทำนองเพลงไม่ต้องทำท่าอะไร เพียงแค่เดินโย้ตัวไปทาง ซ้าย และขวาไปตามทำนองเพลง

4. เหล่าทหารเดินขนาบข้างพลายยง โดยเว้นช่วงการเดินแถวสำหรับพลายยงเดินตรงกลางคือ พลทหารเดินข้างหน้า 2 คู่ พลายยงเดินตรงกลาง ปิดท้ายข้างหลังด้วยพลทหารอีก 2 คู่ กองทัพออกเดินทาง คนธง แสนคำอิน และทหาร แสดงท่าเข้าท่าเดียวกันค่อยๆเคลื่อนขบวนเข้าไปหลังเวทีทางด้านซ้ายหลังของเวที (Down Stage Center)

สัญลักษณ์ตัวแทนผู้แสดง



แผนผังที่ 31 แถวตอน 2 แถว คนธงอยู่ด้านหน้า ต่อมาเป็นแสนคำอิน พลายยงขี่ช้างอยู่ตรงกลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ใช้กระบวนแปรแถวตอน เพราะเป็นแถวที่มีความเป็นระเบียบเรียบร้อยและสวยงามในการรำ และเป็นแถวที่สามารถมองเห็นนักแสดงได้ทุกตัว ทั้งยังเป็นแถวที่ยึดหลักมาจากการจัดกระบวนแถวในการจัดทัพตรวจพลในความเป็นจริงของกองทัพไทย[84] เป็นแถวแบบดั้งเดิม

5.3.12 กลวิธีการรำเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวว่า “เทคนิคในการรำเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพลผู้แสดงจะต้องมีเทคนิคและปฏิภาณไหวพริบในการแสดงให้สวยงามดังนี้

- ผู้แสดงที่เป็นตัวเอกจะต้องมีประสบการณ์และความสามารถในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย (ละคร หรือโขน)
- ผู้แสดงจะต้องฟังทำนองเพลงและจับจังหวะการเปลี่ยนของทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี
- ผู้แสดงต้องทำความเข้าใจในกระบวนการรำและสามารถปรับให้เข้ากับลีลาของตัวเองให้เกิดความสมดุลและสวยงาม
- ผู้แสดงต้องสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาผ่านทางบทบาทการแสดงทางสีหน้า และท่าทางอย่างเต็มความสามารถ
- ผู้แสดงต้องมีความรู้สึกว่าตัวเองกำลังอยู่ในการออกรบต้องแสดงความฮึกเหิมภายในตัว
- ผู้แสดงต้องรู้จักวิธีการใช้อาวุธ การจับอาวุธ การควงอาวุธ ต้องมีเทคนิคในการใช้ และการจับที่ถูกต้องอย่างถนัดมือ
- ผู้แสดงต้องรู้จักเทคนิคในใช้ตัวเช่น การกระทายไหล่ การกล่อมไหล่ การโย้ตัว ผู้แสดงต้องมีความมั่นใจว่าทำแล้วสวยความรู้สึกต้องออกมาจากภายใน ต้องมีความมั่นใจในตัวเอง
- ผู้แสดงจะต้องมีการยิ้มในหน้าไปด้วยขณะทำการแสดง[85]

สรุป กลวิธีในการแสดงชุด พลายยงตรวจพล โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สรุปได้ว่า เทคนิคในการแสดงพลายยงตรวจพลผู้แสดงเมื่อได้รับการถ่ายทอดกระบวนการและลีลาท่ารำจากอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์แล้ว ผู้แสดงจะต้องฝึกฝนเทคนิคต่างๆเพื่อให้เกิดกระบวนลีลาที่สวยงามดังนี้

- กลวิธีการกระทายไหล่แบบลาว
- กลวิธีการกล่อมไหล่
- กลวิธีการใช้อาวุธของแต่ละตัวละคร ฝึกข้อมือ เช่น การควงอาวุธ ในรูปแบบต่างๆ ให้คล่องแคล่วและเกิดความสวยงามเหมาะสมกับตัวเอง

---

[84] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแหงชาติ ปี พ.ศ.2533, 19 ธันวาคม 2556

[85] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแหงชาติ ปี พ.ศ.2533, 7 พฤศจิกายน 2556

- กลวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ ให้แสดงความรู้สึกมาจากข้างใน แล้วถ่ายทอดออกมาท่าสีหน้าและท่าทางให้มากที่สุด

สรุป แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากความต้องการของผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดความคิด ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกจากสิ่งที่อยู่รอบๆตัวเราไม่ว่าจะมาจากสิ่งแวดล้อม ความงดงามของธรรมชาติ คน สัตว์ สิ่งของ สถานการณ์ เหตุการณ์บ้านเมืองต่างๆ เป็นต้น นำมาเป็นพื้นฐานจินตนาการ ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยดังนี้

1. ลักษณะและรูปแบบการแสดง รูปแบบการแสดงมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามโอกาสที่แสดง โดยพัฒนาบทประพันธ์ให้กระชับได้ใจความ มีการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็วแต่ยังคงแก่นของการแสดงนั้นๆไว้ มีการเพิ่มบทบาทของตัวแสดงให้มีความสมจริงสมจัง เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและสภาพสังคมที่มีการดำเนินชีวิตอย่างรวดเร็ว และเข้ากับผู้ชมทุกเพศ ทุกวัยมากยิ่งขึ้น

2. จารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและกฎข้อบังคับ เช่นการใช้มือซ้ายจีบเข้าอกหมายถึงตัวเรา การยิ้ม อาย ร้องไห้ การใช้เท้า เช่น การเดินเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อน การก้าวเท้าขึ้นเตียงต้องใช้เท้าซ้าย นอกจากนี้จารีตในตำแหน่งของผู้แสดง เช่น การนั่งเตียงของตัวละครที่มียศศักดิ์สูงกว่าต้องนั่งสูงกว่าตรงกลางเวที ตัวที่สำคัญรองลงมานั่งทางขวามือ และตัวละครที่มียศศักดิ์ต่ำกว่านั่งทางซ้ายมือ เป็นต้น สิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นจารีตข้อบังคับที่ผู้เรียน และผู้ออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ต้องยึดถือและปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน

3.จังหวะ ในการรำจะต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลัก ใช้จังหวะใหญ่ของจังหวะหน้าทับในการรำ เพื่อให้นักแสดงมีช่วงเวลาคิดท่ารำในท่าต่อไปและง่ายต่อการจดจำ จังหวะที่นิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงคือจังหวะหน้าทับ 2 ชั้นและ 3 ชั้น เป็นต้น มีการย่อจำนวนจังหวะให้กระชับรวดเร็ว

4. เนื้อร้อง ทำนองเพลงและดนตรี เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงาน มีการแต่งเนื้อร้องทำนองเพลงใหม่ให้ตามวาระงาน เนื้อร้องทำนองเพลงบ่งบอกที่มาที่ไป หรือเรื่องราวของชุดการแสดงบอกวันและเวลารวมถึงลักษณะต่างๆที่น่าสนใจของชุดการแสดงชุดนั้น

5. การแต่งกาย สามารถบ่งบอกถึงที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งยศ ฐานะ และบรรดาศักดิ์ และวัยของผู้แสดงละคร ถ้าเป็นระบำต้องออกแบบการแต่งกายให้ไปในทางเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบและราบรื่นในการจัดกระบวนแถว

6. การแต่งหน้า เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ผู้แสดงสวยงาม และสามารถอำพรางข้อบกพร่องบนใบหน้าของผู้แสดง นอกจากนี้ก็ยังสามารถใช้วิธีการแต่งหน้าเพื่อบอกวัย บอกลักษณะเฉพาะของตัวละครได้ เช่น แต่งหน้าคนหนุ่มให้เป็นคนแก่ แต่งหน้าให้ผู้แสดงเป็นตัวตลก ซึ่งมีส่วนสำคัญไม่น้อยไปกว่าการแต่งกาย

7. การแปรแถว เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์การแสดงประเภทระบำนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวไม่กี่แบบในอดีต เช่น แถวปากพนัง แถววงกลม แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น เมื่ออิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาทการแปรแถวจึงมีหลากหลาย

รูปแบบมากขึ้น เช่น การแตกตัวเป็นกลุ่มก้อน แตกแถวออกเป็นน้ำพุ เป็นแถวสามจุดเพราะฉะนั้น เป็นแถวครึ่งวงกลม เป็นแถวโค้ง เป็นแถวลูกศร เป็นแถวตัวบอก เป็นต้น

8. อุปกรณ์ประกอบการแสดง นาฏยศิลป์ไทยบางชุดต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงละครด้วยเช่น ผ้า พระขรรค์ ดาบ กระบี่ หอก ทวน ตาว เป็นต้น อุปกรณ์แต่ละชนิดที่ใช้ประกอบการแสดงจะต้องอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ สวยงาม หากเป็นอุปกรณ์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการใช้อุปกรณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว และถูกต้องสวยงาม

9. โอกาสในการแสดง การสร้างสรรค์ผลงานเฉพาะกิจ เมื่อได้รับมอบหมายและเมื่อทราบว่าเป็นงานอะไร ต้องสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ

จากการศึกษา การออกแบบลีลาท่ารำและนาฏยศิลป์ไทยของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - ละครรำ) ปี พ.ศ. 2533 อาจารย์สุวรรณ ชลานุเคราะห์ ได้คิดสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยขึ้นมาใหม่หลายชุดด้วยกัน รวมถึงการนำบทประพันธ์ที่มีอยู่แล้วมาคิดสร้างสรรค์ลีลาท่ารำนาฏศิลป์ประกอบขึ้นใหม่ ให้ดูสวยงามและทันยุคทันสมัยมากขึ้น แต่ยังคงยึดหลักการและรูปแบบการแสดงที่ถูกต้องตามแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ดีงามไว้ ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้นำการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ใหม่ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์มาทำการศึกษาและวิเคราะห์การออกแบบสร้างสรรค์ลีลานาฏศิลป์ไทย 3 ชุด โดยศึกษาและวิเคราะห์ตามชุดของการแสดงดังนี้

1. การแสดงระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์
2. การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล

แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

- แนวคิดในการออกแบบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นระบำที่แสดงถึงการแต่งกายของสตรีไทย สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่1- รัชกาลปัจจุบัน แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2525 เนื่องในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี โดย หม่อมราชวงศ์อรฉัตร ซองทอง เป็นผู้ประพันธ์บท อาจารย์มนตรี ตราโมท บรรจุเพลง อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ อาจารย์สมสมร สืบนุสนธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย

- แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์เพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะรูปแบบการแต่งกายของสตรีไทย โดยการถ่ายทอดผ่านลีลาการร่ายรำบอกถึงวิวัฒนาการของการแต่งกายในสมัยรัตนโกสินทร์

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแต่งกายของสตรีไทย และจัดแสดงในงานการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี

- รูปแบบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทเบ็ดเตล็ด เป็นการรำหมู่ มีการแบ่งช่วงการแสดงเป็น 6 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) เป็นการรำที่ตรงกับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

ช่วงที่ 2 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 4

ช่วงที่ 3 ผู้แสดงออกมารำคู่ คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระปิยมหาราช รัชกาลที่ 5

ช่วงที่ 4 ผู้แสดงออกมารำคนเดียว (รำเดี่ยว) เป็นการรำที่ตรงกับคำร้องที่กล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยรัชกาลที่ 6

ช่วงที่ 5 ผู้แสดงออกมารำเป็นกลุ่มแปดคน คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลที่ 9

ช่วงที่ 6 ผู้แสดงออกมารำพร้อมกันทั้งสิบสามคน รำหมู่ คำร้องกล่าวถึงการแต่งกายของสตรีไทยรวมทุกสมัยเข้าด้วยกัน

- เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภท ละคร และระบำต่างๆ

- การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ใช้วงปี่พาทย์ในการดำเนินทำนองประกอบการแสดง ซึ่งวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

- การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้ เป็นผู้หญิงล้วน จำนวน 13 คน มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ทั้ง 13 คนต้อง มีรูปร่างเท่าเทียมกัน มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดี ต้องร้องเพลงได้ และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแต่งกายตามยุคตามสมัย นับตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบัน

- แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ใช้หลักการจินตนาการใช้หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติเป็นการนำหลักการตีบทมาใช้ เป็นการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ เป็นออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่

Chulalongkorn University

- กลวิธีในการออกแบบลีลาท่ารำระบำรัตนโกสินทร์

ต้องใช้ผู้แสดงที่มีทักษะพื้นฐานการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและเท่าเทียมกันท่ารำต้องสื่อความหมายท่าทางอย่างชัดเจน ด้วยลีลาการร่ายรำและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาทางสีหน้าและท่าทาง ระบำที่มีผู้แสดงหลายคนต้องมีการเคลื่อนไหวหรือการแปรแถวอย่างต่อเนื่อง กลมกลืนและพร้อมเพรียงกัน ตำแหน่งการใช้พื้นที่บนเวที ต้องกระจายระยะห่างระหว่างผู้แสดงและต้องมีความสวยงามเหมาะสม

แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

- แนวคิดในการออกแบบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงที่ นำการแสดงตอนปันหยีแต่งตัวในละครในเรื่อง อิเหนา มาปรับปรุงเพลงใหม่ให้กระชับและสมจริงตามเชื้อชาติภาษามากขึ้น ดังนี้

- คำร้องยังคงเป็นคำร้องเดิม แต่บรรจุเพลงใหม่เข้ามาเป็นเพลงที่บอกถึงเชื้อชาติและภาษาของต้นกำเนิดเรื่องอิเหนา คือมาจากชวา

- เพลงท่าออกเปลี่ยนจากเพลงวา มาเป็นเพลงเสมอแขก เพลงร้อง เปลี่ยนจากร้องร่าย ร้องลงสรงโทนและร้องรื้อร่าย มาเป็นเพลงร่ายแขก

- ลงสรงแขก เพลงท่าเข้า เปลี่ยนจากเพลงเจ้าเซ็น มาเป็นเพลงแขกไทรทางชวา และเปลี่ยนการแต่งกายแบบยืนเครื่องละครพระแบบไทย เป็นแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชวา

- แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการนำการแสดงที่เคยสร้างความประทับใจแก่ผู้ชม มาพัฒนาปรับปรุงแต่งลีลาการร่ายรำใหม่มีการผสมผสานลีลานาฏยศิลป์ไทย และแบบชวาให้สวยงามทันยุคสมัยมากขึ้นจึงเกินเป็นการรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวทางชวา เป็นการแสดงชุดใหม่โดยมีการนำของเก่าเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาแปลงเป็นปันหยี มาปรับปรุงใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมไว้ด้วยกันคือ นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ทางชวา) ซึ่งสามารถชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมไทย กับวัฒนธรรมต่างชาติสามารถเชื่อมโยงและผสมผสานกันได้อย่างดี มีความสวยงามและโดดเด่นไม่แพ้กัน ซึ่งเป็นการอนุรักษ์เอกลักษณ์ที่ดีงามทั้ง 2 เชื้อชาติ ให้เป็นที่รู้จัก และเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นรากฐานทางวัฒนธรรมสืบต่อไป

- รูปแบบการแสดงชุดปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว ใช้ลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมาเป็นหลักการในการออกแบบท่ารำ ลีลาและท่ารำบอกถึงการแต่งกายของตัวละครการแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง คือช่วงที่ 1 ท่าออกเพลงเสมอชวา ช่วงที่ 2 การรำตีบทตามคำร้องด้วยเพลงแขกร่าย และเพลงลงสรงแขก ช่วงที่ 3 ลีลาท่ารำท่าจบและท่าเข้าด้วยเพลงแขกไทร

- เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นเพลงประเภทหน้า

ทับ 2 ไม้ มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละคร และระบำต่างๆที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา

- การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้ ชายหรือหญิง มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยสาขาละครพระ หรือโขนพระ มีรูปร่างสูงโปร่ง มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดี ต้องร้องเพลงได้ และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัวทางชวา ยึดรูปแบบการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติแต่งกายยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวา ยอกยากาต้า)

- แนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงโดยการนำกระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า) นำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื่อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำ และร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น

- กลวิธีในการออกแบบลีลาท่ารำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อร้องทำนองเพลง ตีความหมายของเนื้อร้องให้เข้าใจ และเข้าถึงอารมณ์ของเพลง คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยเป็นหลัก และมีการนำกระบวนลีลาท่ารำแบบออกภาษาแบบชวามาผสมสานร่วมด้วย ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่าท่าไดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด. ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน กระบวนลีลาท่ารำเน้นท่ารำที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามมีความหมายตรงกับคำร้อง สามารถผสมกับลีลาท่ารำแบบชวาได้อย่างลงตัว และมีความเข็มแข็งแบบผู้ชาย

แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทเป็นชุดเป็นตอน ชุด พลายยงตรวจพล

- แนวคิดในการออกแบบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

- แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพล กระบวนการร่ายรำที่มีอาวุธประกอบการร่ายรำนั้นยาก และท้าทายความสามารถของผู้แสดงอย่างมาก ความชื่นชมชื่นชอบในศิลปะกระบวนการการต่อสู้และการใช้อาวุธรูปแบบต่างๆ บวกกับประสบการณ์ในการรำและความสวยงามในการรำใช้อาวุธ มาพัฒนา ปรับปรุงเพิ่มโดยคัดสรรกระบวนท่านาฏศิลป์ไทยมาร้อยเรียงกับกระบวนท่ากระบี่กระบอง เพื่อให้เกิดความสง่างาม เข็มแข็ง และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดพลายยงตรวจพลมีดังนี้

การแสดงละครพันทางชุดพลายยงตรวจพลเป็นชุดการแสดงที่หาชมได้ยาก เล็งเห็นความสำคัญในชุดการแสดงที่มีกระบวนลีลาท่ารำในการใช้อาวุธประกอบการแสดงที่หลากหลายชนิด เช่น ธง ตาว หอก และดาบ เพื่อเป็นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตรวจพลขึ้นใหม่ เพื่อใช้ในการเรียนการสอนและการแสดงต่อไป

- รูปแบบการแสดง ชุดพลายยงตรวจพล รูปแบบการแสดง เป็นการแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอน ใช้ลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมาเป็นหลักการในการออกแบบท่ารำ ลีลาและท่ารำบอกถึงกระบวนการรำจับทัพตรวจพล ของตัวละครพลายยง การแสดงแบ่งเป็น 4 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 กระบวนท่ารำคนธง
ช่วงที่ 2 กระบวนท่ารำทหาร
ช่วงที่ 3 กระบวนท่ารำแสนคำอิน
ช่วงที่ 4 กระบวนท่ารำพลายยง

- เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นเพลงประเภทบรรเลงทั้งสิ้นไม่มีคำร้อง เป็นเพลงสำเนียงลาว เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้

- การคัดเลือกผู้แสดงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล การแสดงชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงประเภทละครพันทาง ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะ

คนธง ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาดี (เพราะว่าคนธงอาจจะมีการเลื่อนขันไปเป็นตัวละครพลายยงคนต่อไป) ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และสามารถฟังทำนองเพลงดี คนธง ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศสัญลักษณ์ของกองทัพ เป็นผู้นำกองทัพ และคอยประกาศศักดิ์ดาหรือชัยชนะของกองทัพ

พลทหาร ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระ-นาง หรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาพอใช้ ต้องมีความสูงใกล้เคียงกัน ลักษณะสีผิวใกล้เคียงกัน ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และมีความจำที่ดี ทหาร ทำหน้าที่ควบคุมระเบียบกระบวนแถวให้เกิดความสวยงาม

แสนคำอิน ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ต้องมีหน้าตาดี ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาพอใช้ ต้องมีฝีมือในการร่ายรำดี ต้องสามารถใช้อาวุธยาวได้ดีและคล่องแคล่ว ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และความจำรวมถึงสามารถฟัง และแยกแยะช่วงเปลี่ยนของทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ แสนคำอิน ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมทัพหน้า และคอยควบคุมทหาร และสั่งการคนธงให้เดินหน้า ถอยหลัง หรือให้หยุด

พลายยง ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ผู้ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง สง่า ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาดี ต้องมีฝีมือใน

การร่ายรำดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ รวมถึงมีความจำที่ดี และสามารถฟังทำนองเพลงได้อย่างแม่นยำ พลายยง ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุม แสนคำอินและทหาร คอยสั่งการอยู่ด้านหลัง

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ยึดรูปแบบการแต่งกายแบบละครพันทาง ตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว) แต่งตามยศศักดิ์ของตัวละคร และมีการเพิ่มเติมเครื่องประดับบางส่วนขึ้นมาใหม่ดังนี้

คนธง เพิ่มเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด
แสนคำอิน เพิ่มต่างหู เข็มกลัดศีรษะ
พลายยง เพิ่มเกี้ยวกลม มวยผม

- แนวคิดการออกแบบกระบวนการลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพล เป็นการรำตีท่าทางตามทำนองเพลงที่ไม่มีคำร้อง เป็นการนำของเก่ามาปรับปรุงกระบวนลีลาท่ารำใหม่ และมีการนำกระบวนท่าของกระบี่กระบองมาผสมผสานเข้ากับกระบวนการร่ายรำเพื่อให้ดูแปลกใหม่ให้กระชับ เข็มแข็ง และน่าดูมากขึ้น

- กลวิธีการออกแบบลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

ศึกษาบทประพันธ์ คำร้อง ทำนองเพลง ให้เข้าใจ คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทย และแบบออกภาษาแบบลาว ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่าท่าใดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด กระบวนลีลาท่ารำพลายยงต้องไม่ซ้ำกับกระบวนลีลาท่ารำของตัวละครตัวอื่น ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน กระบวนลีลาท่ารำพลายยงตรวจพล ต้องเน้นกลวิธีในการใช้อาวุธ ชนิดต่างๆ นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาผสมผสาน ร้อยเรียงต้องโดยเลือกท่ารำที่ไม่ซ้ำกับตัวละครตัวอื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

จากการศึกษาการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมาและชุดการแสดงที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมาใหม่ทั้งหมด 14 ชุดการแสดงด้วยกัน แต่ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาชุดการแสดงชุดใหม่ของอาจารย์สุรรณี ชลานุเคราะห์ เพียง 3 ชุดการแสดง คือ การแสดงประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว (มีการผสมผสานลีลาท่ารำแบบนาฏยศิลป์ไทย และแบบชวา) และการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ชุดพลายยงตรวจพล และได้นำมาทำการวิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยตามลำดับหัวข้อ ดังนี้

6.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบลีลาท่ารำโดยการใช้กระบวนท่ารำที่เป็นแบบมาตรฐาน เป็นการรำตีบทตามคำร้อง มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นาฏยศัพท์และภาษานาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงเชื่อมต่อกัน เป็นการรำที่ใช้ภาษาท่าทางสื่อความหมาย ใช้กระบวนท่ารำที่ไม่ยากและซับซ้อน เน้นกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย เป็นการรำที่เน้นความพร้อมเพรียงของกระบวนท่า เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการแสดงหลายรูปแบบ เช่น การรำเดี่ยว การรำคู่ และการรำเป็นหมู่ มีการแบ่งลีลาท่ารำออกเป็นช่วงๆ ทั้งหมด 6 ช่วง เป็นการแสดงที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน

6.1.1 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง

เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงร้องทั้งหมด 6 เพลง และเพลงบรรเลงอีก 2 เพลง เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว

เพลงกินนรรำ เป็นเพลงทำนองเก่าใช้ประกอบการแสดงละคร ให้อารมณ์ความรู้สึกไพเราะ อ่อนหวาน

เพลงตุ๊กตา เดิมชื่อว่าเพลงทุกข์ตะแกว่งสาก ใช้บรรจุในการแสดงระบำในโอกาสต่างๆ ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน

เพลงพญาสี่เสา เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ นิยมนำมาแสดงประกอบละคร ประกอบการแสดงอวยพรในงานโอกาสต่างๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกนุ่มนวล ไพเราะ อ่อนหวาน

เพลงฝรั่งควง เพลงฝรั่งควงสองชั้นเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเพลงฝรั่งเร็วเป็นทำนองเพลงเก่าประเภทหน้าทับสองไม้ ให้อารมณ์ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน

เพลงเหมราช เป็นเพลงอัตราสองชั้น ให้อารมณ์ความรู้สึกเยือก

เย็น นุ่มนวล

เพลงกระบอกทอง เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ทำนอง

เพลงมีความหมายในเรื่องหวญคำนึงถึงความหลัง

เพลงรัวดึกดำบรรพ์ เพลงรัวทำนองหนึ่ง ใช้ประกอบการแสดงละคร ใช้บรรเลงนำหรือบรรเลงช่วงท้ายของชุดระบำต่างๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกเร้าใจ และเร่งรีบ

6.1.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงดังนี้

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์มีการแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 6 ช่วง ด้วยกันอย่างที่กล่าวมาแล้วข้างต้นในการแสดงแต่ละช่วงมีการใช้นักแสดงที่ออกมาทำการแสดงหลากหลายรูปแบบด้วยกันดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 ใช้ผู้แสดงรำคนเดียวหรือการรำเดี่ยว เพราะเป็นการแสดงที่ต้องการอวดฝีมือลีลาการร่ายรำ ใช้ผู้แสดงเป็นตัวแทนของสมัยรัชกาลที่ 123

ช่วงการแสดงที่ 2 ใช้ผู้แสดงรำคนเดียว เป็นการแสดงที่ต้องการอวดฝีมือของผู้แสดงเช่นเดียวกัน

ช่วงการแสดงที่ 3 ใช้ผู้แสดงรำคู่ สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา การแต่งกายของสตรีไทยจึงได้รับวัฒนธรรมการแต่งกายและมีการเปลี่ยนแปลงมีการผสมผสานระหว่างแบบไทยและแบบตะวันตกมากขึ้น ในการแสดงยุคนี้จึงมีการนำลักษณะการแต่งกาย 2 แบบที่แตกต่างกัน นำเสนอเรื่องราว การแสดงช่วงนี้จึงต้องใช้ผู้แสดง 2 คน ที่มีลักษณะรูปร่างฝีมือและลีลาในการรำต้องเท่าเทียมกัน

ช่วงการแสดงที่ 4 ใช้ผู้แสดงรำคนเดียว สมัยรัชกาลที่ 6 เป็นการบอกถึงเรื่องราวการแต่งกายที่มีการแต่งกายแบบตะวันตกที่ผู้หญิงสมัยนั้นนิยมแต่งกายอย่างนี้เป็นส่วนใหญ่ จึงใช้ผู้แสดงเพียง 1 คน เป็นตัวแทนบอกถึงการแต่งกายที่เป็นแบบสากล

ช่วงการแสดงที่ 5 ใช้ผู้แสดงออกมารำแปดคน เป็นการรวมการแต่งกายของสตรีในสมัยรัชกาลที่ 9 ซึ่งการแต่งกายชุดไทยพระราชนิยมที่เกิดขึ้นมาหลายชุดด้วยกัน อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ คงจะเห็นว่าทุกชุดมีความสำคัญและมีความสวยงามไม่แพ้กัน ท่านจึงได้ใช้ผู้แสดงหลายคน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวนั้นๆให้ดูสมจริงสมจังยิ่งขึ้น

ช่วงการแสดงที่ 6 ให้ผู้แสดงออกมารำพร้อมกันทั้งสิบสามคน เป็นการรำเป็นกลุ่ม เพราะสุดท้ายของระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์เป็นการบอกเรื่องราวการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยรัตนโกสินทร์ทุกรัชกาลรวมไว้ด้วยกัน จึงต้องใช้นักแสดงที่จะสื่อความหมายให้ตรงกับคำร้องทั้งหมดออกมาทำการแสดงร่วมกัน

6.1.3 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึง 6 และรัชกาลที่ 9 จากหลักฐานทางประวัติการแต่งกายของไทย การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์แบ่งการแต่งกายออกเป็นตามยุค ตามสมัย จึงมีความถูกต้องตามลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยโดยแท้จริง แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างในเรื่องของเนื้อผ้า

รูปแบบการตัดเย็บผ้า เครื่องประดับต่างๆ และรูปแบบของทรงผม อาจมีการเปลี่ยนไปตามสภาพความสังคมนิยมหรือสภาพแวดล้อม อาจมีปรับปรุงให้สวยงามมากยิ่งขึ้น

6.1.4 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

6.1.4.1 หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่าทำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงกันให้มีความหมายสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง ซึ่งกระบวนการและลีลาท่ารำต่างๆที่นำมาร้อยเรียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องผ่านการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ไทยขั้นต้นมาแล้ว เช่นการเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ ภาษานาฏยศิลป์ไทย และเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก หรือที่วงการนาฏยศิลป์ไทยเรียกกันว่าท่ารำแม่ท่ามาก่อนจึงมีการนำกระบวนการและลีลาท่ารำแม่ท่าต่างๆเหล่านั้นมาร้อยเรียงให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆต่อไป การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นชุดการแสดงชุดหนึ่งที่ได้ยึดหลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ ซึ่งมีกระบวนท่ารำเก่าที่นำมาร้อยเรียงใหม่ทั้งหมด 79 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

กระบวนท่ารำสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3

ท่าที่ 1 “สตรีงาม” ใช้ท่าเฉิดฉิน

ท่าที่ 2 “แต่งกาย” ใช้ท่าตั้งวงบน 2 มือ แล้ววาดมือลงมาเป็นท่าสวมเสื้อ

ท่าที่ 3 “หลายสมัย” ใช้ท่ารำยั่ว

ท่าที่ 4 “รัชกาลที่หนึ่งสองสาม” ใช้ท่าผาลา

ท่าที่ 1 (“สตรีงาม” ใช้ท่าเฉิดฉิน) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายตรงกับคำร้องที่ว่า สตรีงาม เพราะท่าเฉิดฉินมีความหมายว่า สง่างาม สวยงาม หรือเจริญรุ่งเรือง เป็นต้น

ท่าที่ 2 (“แต่งกาย” ใช้ท่าตั้งวงบน 2 มือแล้ววาดมือลงมาเป็นท่าสวมเสื้อ) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงการสวมใส่เสื้อ เป็นที่มีความหมายตรงกับคำร้องที่ว่า แต่งกาย

ท่าที่ 3 (“หลายสมัย” ใช้ท่ารำยั่ว) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงการเดินทาง หรือระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงหรือผ่านไปแล้วก็ได้

ท่าที่ 4 (“รัชกาลที่หนึ่งสองสาม” ใช้ท่าผาลา) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงความดีงาม ความสวย ความสูงศักดิ์ เป็นต้น เป็นท่าที่ใช้แทนความสูงศักดิ์ตรงกับเนื้อร้องที่ว่า รัชกาลที่หนึ่งสองสาม

กระบวนท่ารำสมัยรัชกาลที่ 4

ท่าที่ 1 “จวบวันรัชกาล” ใช้ท่าเดินนาง

ท่าที่ 2 “ที่สี่” ใช้ท่าพรมสี่หน้า

ท่าที่ 3 “กุลสตรี” ใช้ท่าล่อแก้ว

ท่าที่ 4 “อยู่กับเหย้า” ใช้ท่ารวมมือ

ท่าที่ 1 (“จวบวันรัชกาล”) ใช้ท่าเดินนาง เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการเดินของระยะทางที่ผ่านมาแล้ว

ท่าที่ 2 (“ที่สี่ ใช้ท่าพรมสี่หน้า”) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายตรงกับคำร้องที่ว่า ที่สี่ เพราะท่าพรมสี่หน้า มีความหมายว่า ความยิ่งใหญ่ มโหฬาร ความสูงศักดิ์ เป็นต้น

ท่าที่ 3 (“กุลสตรี” ใช้ท่าล่อแก้วสองมือ) เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงความอ่อนช้อย ซึ่งแทนคำว่ากุลสตรี

ท่าที่ 4 (“อยู่กับเหย้า” ใช้ท่ารวมมือ) เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการอยู่กับเหย้าเฝ้ากับเรือน

กระบวนท่ารำสมัยรัชกาลที่ 5

ท่าที่ 1 “สู่สมัยพระปิยะ” ใช้ท่าแทงมือซ้ายขวาแขนตึง แต่เปลี่ยนมือจากตั้งวงแขนตึงมา

ท่าที่ 2 “มหาราช” ใช้ท่าสอดสูงเป็นจีบยาวแขนตึง

ท่าที่ 3 “อนงค์นาถ” ใช้ท่าแนะนำตัวเองและท่ามอง

ท่าที่ 4 “ห่มสไบ” ใช้ท่าจีบแตะที่ไหล่ซ้ายและท่ามอง

ท่าที่ 1 (“สู่สมัยพระปิยะ” ใช้ท่าแทงมือซ้าย ขวาแขนตึง) ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อถึงการเดินทางของระยะทางเช่นกัน

ท่าที่ 2 (“มหาราช” ใช้ท่าท่าสอดสูง แต่เปลี่ยนมือจากตั้งวงแขนตึงมาเป็นจีบยาวแขนตึง) เพื่อให้ดูแปลกใหม่ แต่ยังคงมีความหมายเดิมคือความสูงศักดิ์

ท่าที่ 3 (“อนงค์นาถ” ใช้ท่าจีบเข้าอก) เพื่อแนะนำตัวเองของผู้แสดงทางซ้าย ผู้แสดงทางขวาทำท่ามอง เป็นท่ารำที่มีความหมายตรงกับคำร้องว่า อนงค์นาถ

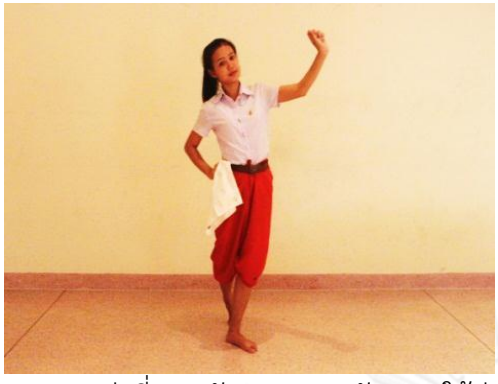
ท่าที่ 4 (“ห่มสไบ ใช้ท่าจีบแตะที่ไหล่ซ้าย) เพื่อสื่อถึงการแต่งกายของสตรีไทยที่มีการห่มสไบปิดไหล่ซ้าย

กระบวนท่ารำสมัยรัชกาลที่ 6

ท่าที่ 1 “วัฒนธรรมตะวันตก” ใช้ท่าสะบัดผ้า

ท่าที่ 2 “ยิ่งเผยแพร่” ใช้ท่ายืนแตะเท้ามือวงล่างหงายท้องแขน

ท่าที่ 3 “นุ่งซิ่นยาว” ใช้ท่ายืนก้าวเท้า



ท่าที่ 4 “เสื้อลูกไม้” ใช้ท่ายืนมือแตะเสื้อ

ท่าที่ 1 (“วัฒนธรรมตะวันตก” ใช้ท่าเดินย่ำเท้าสะบัดผ้าเช็ดหน้า) เป็นท่าที่สื่อความหมายถึงการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมที่เป็นแบบตะวันตกมากขึ้น

ท่าที่ 2 (“ยิ่งเผยแพร่” ใช้ท่ายืนแตะเท้ามือวงล่างหงายท้องแขน) เป็นท่าที่สื่อถึงการเผยแพร่แผ่กระจาย

ท่าที่ 3 (“นุ่งซิ่นยาว” ใช้ท่ายืนก้าวเท้า) เป็นการโชว์ผ้านุ่งของผู้แสดง

ท่าที่ 4 (“เสื้อลูกไม้” ใช้ท่ายืนมือแตะเสื้อ) เป็นการโชว์ตัวเสื้อลูกไม้ที่สวมใส่อยู่

กระบวนท่ารำสมัยรัชกาลที่ปัจจุบัน

ท่าที่ 1 “รัชกาลปัจจุบัน” ใช้ท่าเดินตบเท้ามือสะบัดจีบคว่ำ

ท่าที่ 2 “สง่างาม” ใช้ท่าเฉิดฉิน

ท่าที่ 3 “บัญญัติมี” ใช้ท่าเขียน

ท่าที่ 4 “พระราชนิยม” ใช้ท่าแบมือ

ท่าที่ 1 (“รัชกาลปัจจุบัน” ใช้ท่าเดินตบเท้ามือสะบัดจีบคว่ำ) ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่มีความหมายตรงกับคำร้อง เน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง

ท่าที่ 2 (“สง่างาม” ใช้ท่าเฉิดฉิน) ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงความสวยและสง่างาม ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง

ท่าที่ 3 (“บัญญัติมี” ใช้ท่าเขียน) ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่มีความหมายว่า เขียนหนังสือ ในที่นี้แทนการบัญญัติ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

ท่าที่ 4 (“พระราชนิยม” ใช้ท่าแบมือ) ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงสิ่งที่บัญญัติขึ้น ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

กระบวนท่ารำรวมทุกสมัย

ท่าที่ 1 “เริงระบำ” ใช้ท่าเยื้องกราย

ท่าที่ 2 “รัตนโกสินทร์” ใช้ท่าบัวชูฝักแล้วเปลี่ยนเป็นวงบนบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าที่ 3 “สมนุสน” ใช้ท่ารวมมือ

ท่าที่ 4 “เพื่อคงความเป็นไทย” ใช้ท่าเฉิดฉิน

ท่าที่ 1 (“เริงระบำ” ใช้ท่าเยื้องกราย) ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความอ่อนช้อยสวยงามในสรีระของหญิงไทย ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง

ท่าที่ 2 (“ท่ารัตนโกสินทร์” ท่าบัวชูฝักแล้วเปลี่ยนเป็นวงบน) ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุครัตนโกสินทร์ ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง

ท่าที่ 3 (“สมนุสน” ใช้ท่ารวมมือ) ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงความสมหวัง สมใจ ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

ท่าที่ 4 (“เพื่อคงความเป็นไทย” ใช้ท่าเฉิดฉิน) ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความเป็นไทย ซึ่งมีความหมายตรงกับคำร้อง

6.1.4.2 หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง และต้องถูกต้องตามหลักการและจารีตของนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูเก่าแก่ได้สร้างสมไว้อย่างดีงาม ซึ่งการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ มีการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่มีทั้งหมด 4 กระบวนท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ท่าที่ 1 “ไทยประยุคย์ทุกชุด” ใช้ท่าจับมือกันอีกมือเป็นกับวงล่าง

ท่าที่ 2 “สุดสวยนัก” ใช้ท่ามือจับกันอีกมือจีบคว่ำแขนตึงเป็นวงล่าง

ท่าที่ 3 “ท่ารับ” ใช้ท่าวงล่างแขนตึง กับจีบคว่ำ ตักไหล่ขึ้น

ท่าที่ 4 “ท่ารับ” ใช้ท่าวงล่างแขนตึง กับ จีบ คว่ำ

ท่าที่ 1 (“ไทยประยุคย์ทุกชุด” ใช้ท่าจับมือกัน กับวงล่าง) ใช้ท่านี้เพราะเป็นการสื่อถึงการสามัคคี ร่วมแรงร่วมใจ

ท่าที่ 2 (“สุดสวยนัก” ใช้ท่ามือจับกันอีกมือจีบคว่ำแขนตึงเป็นวงล่าง) ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความนุ่มนวลอ่อนไหว

ท่าที่ 3 (“ท่ารับ” ใช้ท่าวงล่างแขนตึง กับจีบคว่ำ ตักไหล่ขึ้น) ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลอ่อนช้อยของสตรีไทย

ท่าที่ 4 (“ท่ารับ” ใช้ท่าวงล่างแขนตึง กับจีบคว่ำ) ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลอ่อนช้อยของสตรีไทย เช่นเดียวกับท่าที่ 3

6.1.4.3 หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อมกระบวนลีลาท่าเชื่อมในการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ นอกจากท่ารำหลักๆแล้วกระบวนลีลาท่าเชื่อมเป็นก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากทีเดียว เพราะกระบวนลีลาท่าเชื่อมสามารถเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่าลีลาท่ารำให้กระบวนลีลาท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น ท่าเชื่อมเป็นท่าที่ไม่มีความหมาย กระบวนลีลาท่าเชื่อมที่นำมาใช้เชื่อมต่อกระบวนท่ารำในระบำรัตนโกสินทร์มีทั้งหมด 10 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ท่าที่ 1 ท่าจีบหงาย กับตั้งวงกลาง เชื่อมท่า “รัชกาลสองสาม”

ท่าที่ 2 ท่าจีบคว่ำ กับเท้าสะเอว เชื่อมท่า “ตามแบบไทย”

ท่าที่ 3 จีบคว่ำ 2 มือ เชื่อมท่า “ที่สี่”

ท่าที่ 4 ท่ามือล่อแก้ว 2 มือ เชื่อมท่า “กุลสตรี”

ท่าที่ 1 ท่าจีบหงาย กับตั้งวงกลาง เชื่อมท่า “รัชกาลสองสาม”
ท่าที่ 2 ท่าจีบคว่ำ กับเท้าสะเอว เชื่อมท่า “ตามแบบไทย”
ท่าที่ 3 จีบคว่ำ 2 มือ เชื่อมท่า “ที่สี่”
ท่าที่ 4 ท่ามือล่อแก้ว 2 มือ เชื่อมท่า “กุลสตรี”

6.1.4.4 หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับคือ การปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อนที่มีความยาวขั้นระหว่างคำร้อง กระบวนท่ารำท่ารับจะต้องมีความสอดคล้องและเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำหลักอย่างกลมกลืน และต้องไม่ขัดกับทำนองเพลงหรือคำร้องเอื้อนนั้นๆ จึงจะถือว่าเป็นท่ารับที่ลงตัวและมีความสมบูรณ์แบบ การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ มีกระบวนลีลาท่ารับทั้งหมด 10 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

กระบวนท่ารับชุดระบำรัตนโกสินทร์

ท่าที่ 1 ท่าสอดสูงสลับกับท่าผาลา

ท่าที่ 2 ท่าผาลา เป็นท่าเชื่อมต่อกับท่าสอดสูง

ท่าที่ 3 ท่าดึงมือจีบ

ท่าที่ 4 เป็นท่าที่เชื่อมต่อจากท่าที่ 3

ท่าที่ 1 และ 2 เป็นกระบวนท่ารับร้องเอื้อนในสมัยรัชกาลที่ 1,2และ3
ท่าที่ 3 และ 4 เป็นกระบวนท่ารับร้องเอื้อนในสมัยรัชกาลที่ 4

6.1.5 วิเคราะห์กระบวนท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแสดงที่มีลีลาท่ารำเป็นแบบมาตรฐาน เป็นการรำตีบทตามคำร้องและมีการแบ่งเป็นช่วงการแสดงทั้งหมด 6 ช่วงการแสดง ดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 มีคำร้องดังนี้

ยุครัตนโกสินทร์ปิ่นสยาม สตรีงามแต่งกายหลายสมัย
รัชกาลที่หนึ่งสองสามตามแบบไทย นุ่งผ้าจีบห่มสไบใส่สังวาล

คำร้องกล่าวถึง รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์ที่มีรูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยหลายรูปแบบ ใช้ท่ารำเป็นสื่อบอกถึงการแต่งกายในสมัยนั้น สตรีไทยนิยม นุ่งผ้าจีบแบบหน้านาง ห่มสไบเฉียงและใส่สังวาลทับสไบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 14 ตารางวิเคราะห์ท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
เพลงกินนรรำ	ท่าออกใช้ 3 ท่าคือ ท่าที่ 1 จีบหงายแขนตึงสองมือเปลี่ยนเป็นตั้งวงบนกับจีบส่งหลัง ท่าที่ 2 รำยั่วกับมือจีบส่งหลัง ท่าที่ 3 ท่ายืนแบบนาง	กระบวนท่าทางที่กำลังเคลื่อนไหวของผู้แสดงออกมาเพื่อทำการแสดง	ใช้ท่านี้เป็นท่าออกเพราะว่าเป็นท่าที่ง่ายไม่ยากเกินไป ผู้แสดงสามารถปฏิบัติได้อย่างลงตัวและสวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทยและเป็นกระบวนท่ารำที่มีความเหมาะกับการเคลื่อนตัวออกมาของผู้แสดง
เพลงตุ๊กตาร้องยุครัตนโกสินทร์	ใช้ท่าสอดสูง หรือท่ากลางอัมพร	ความสูงศักดิ์ ความยิ่งใหญ่ ความโอ่อ่า,รุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงยุคที่มีความเจริญรุ่งเรือง
ปิ่นสยาม	ใช้ท่าชูดวงแก้ว	ความสูงศักดิ์ ความ	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อ
		สว่างไสว	ถึงความเป็นหนึ่งเดียวที่เจริญรุ่งเรือง สว่างไสว
สตรีงาม	ใช้ท่าเฉิดฉิน หรือท่าสวย	ความสวย สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงความสวยงามของผู้หญิง
แต่งกาย	ใช้ท่าวาดมือตั้งวงบนแล้ววาดลงมาหรือเรียกว่าท่าสวม	การแต่งกาย	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่ารำที่บ่งบอกถึงลักษณะการสวมใส่เสื้อผ้า โดยการใช้มือทั้งสองของวาดลงมา เหมือนการสวมใส่เสื้อต้องสวมมาจากศีรษะลงมาจนถึงสะเอว
หลายสมัย	ใช้ท่ารำยั่ว	การแต่งกายหลายสมัย ของกาลเวลา	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่ารำที่สื่อถึงการแต่งกายหลายสมัย
รัชกาลหนึ่งสองสาม	ใช้ท่าผาลา	สามรัชกาลที่รุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงระยะทางที่ผ่านมาอย่างยาวนาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ตามแบบไทย	ใช้ท่าดึงสไบมาห่มตัว	สตรีไทยที่รักนวลสงวนตัว	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงเอกลักษณ์การแต่งกายของหญิงไทยคือการห่มสไบ
นุ่งผ้าจีบ	ใช้ท่าจีบหงายที่สะเอว	การนุ่งผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าทีสื่อถึงการนุ่งผ้าที่หมวดไว้ที่สะเอว
ห่มสไบ	ใช้ท่าจีบมือขวาไปที่สไบ	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อการห่มสไบปิดไหล่ขวา
ใส่สังวาล	ใช้ท่าสอดสร้อย	ร้อยมาลัย ใส่สังวาล	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ใช้กับการใส่สังวาล ตามแบบนาฏยศิลป์ไทย
ท่าเข้า	ท่าที่ 1 ใช้ท่าจีบปกข้างกับวงล่าง แล้วเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อย ท่าที่ 2 ส่งมือจีบคว่ำส่งไปคลายออกเป็นท่าผาลาค่อยๆ วิ่งเข้าไปหลังโรง	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม การลาเข้าโรง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่เปรียบเสมือนการลาเพื่อเข้าโรงและเริ่มต้นที่มือล่าง

ช่วงการแสดงที่ 2 มีคำร้องดังนี้

จวบวารรัชกาลที่สี่ กุลสตรีอยู่กับเหย้าเฝ้าสถาน

นุ่งผ้าลายใส่เสื้อเพื่ออยู่งาน โฉมสคราญสไบห่มสมพักตรา

คำร้องกล่าวถึง รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลที่สี่ ใช้ท่ารำเป็นสื่อบอกถึงการแต่งกาย นุ่งผ้าลาย ห่มสไบ

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ร้องเพลงพญาสี่เสา	ท่าออกใช้ 2 ท่าคือ ท่าที่ 1 ใช้ท่าจีบปกข้างกับวงล่าง แล้วเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อย ท่าที่ 2 ส่งมือจีบคว่ำส่งไปคลายออกเป็นท่าผาลาค่อยๆ	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่1

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
	วิ่งออกไปด้านหน้าเวที		
จวบวันรัชกาล	ใช้ลีลาการเดิน	กาลเวลาที่ยาวนาน	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการเดินทางของระยะเวลา
ที่สี่	ใช้ท่าพรมสี่หน้า	ยิ่งใหญ่ โอ่อ่า	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงความยิ่งใหญ่ในรัชกาลที่สี่
กุลสตรี	ใช้ม้วนมือท่าล่อแก้วสองมือ	อ่อนช้อยนุ่มนวลสตรีไทย	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อกุลสตรีไทยที่มีความเรียบร้อยนุ่มนวล
อยู่กับเหย้า	ใช้ท่ามือขวาทับบนมือซ้ายแทนการอยู่กับเหย้า	การอยู่กับที่	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงกุลสตรีไทยที่อยู่กับบ้าน เป็นแม่บ้านแม่เรือน
เฝ้าสถาน	ใช้ท่านิ้วชี้ลงพื้น	ที่อยู่อาศัย	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงกุลสตรีไทยที่อยู่กับบ้าน เป็นแม่บ้านแม่เรือน เช่นเดียวกับท่า “อยู่กับเหย้า”
นุ่งผ้าลาย	ใช้ท่าจีบมือซ้ายชายพกและเปลี่ยนเป็นจีบมือขวาที่ชายพก	การนุ่งผ้า หรือการผูกผ้าที่สะเอว	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่บ่งบอกถึงลักษณะการใส่ผ้านุ่ง หรือผูกผ้าที่สะเอว
ใส่เสื้อ	ใช้ท่าตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ซ้าย แขนขวา	การใส่เสื้อต้องใส่ให้ครบสองแขน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการสวมใส่เสื้อต้องใส่ให้ครบทั้งแขนซ้ายและแขนขวา
เมื่ออยู่งาน	ใช้ท่านั่งลงหมอบ มือทั้งสองทับซ้อนกัน	การรับงานสนองพระเดชพระคุณนอบน้อม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการนอบน้อมของสตรีไทย เมื่อต้องเข้าวังเพื่อรับสนองพระเดชพระคุณ
โฉมสคราญ	ใช้ท่ากลายมือเป็นสอดสูง มือซ้ายมือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ก้าวเท้าขวาค่อยๆลุกขึ้นกระดกเท้า	ความรุ่งเรืองหรือกล่าวถึงหญิงสาวแรกรุ่น	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงหญิงสาวแรกรุ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
สไบห่ม	ใช้ท่ามือขวาจีบที่สไบ มือซ้ายจีบส่งหลัง	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยนั้นคือ การห่มสไบ
สมพักตรา	ใช้ท่ามือทั้งสองแตะแก้ม	ใบหน้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงหน้าตาที่สวยงามของสตรีไทย หรือการแต่งกายที่ดูดีเหมาะสมกับหน้าตา
ท่าเข้า	ท่าที่ 1 เข้าด้วยท่าโบก ท่าที่ 2 ท่าสอดสูงเข้าทางซ้ายของเวที	ท่าเข้า อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่าที่สวยงาม และสอดคล้องกับทำนองเพลง

ช่วงการแสดงที่ 3 มีคำร้องดังนี้

สู่สมัยพระปิยะมหาราช อนงค์นาถห่มสไบเปิดไหล่ขวา
ผ้าลายขัดหอมระรื่นชื่นอุรา แล้วเปลี่ยนมาสวมเสื้อสะพายแพร

คำร้องกล่าวถึง รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยพระปิยะมหาราช ใช้ท่ารำเป็นสื่อบอกถึงการแต่งกาย นุ่งผ้าลาย ห่มสไบ และสวมเสื้อสะพายแพร

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ร้องเพลงกล่อมพญา	ท่าออกใช้ 2 ท่าท่าที่ 1 ท่าโบก ท่าที่ 2 ท่าสอดสูงค่อยๆ วิ่งออกมา	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่ 2
สู่สมัยพระปิย	ใช้ท่าแทงมือสองข้าง แขนตึง สองคนทำเหมือนกัน	การเปลี่ยนแปลง เลื่อนไหลทางวัฒนธรรม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่หมายถึงการเคลื่อนที่ หรือเลื่อนไหล
มหาราช	ใช้มือในหยิบจีบแขนตึงเข้าหากัน มือนอกเป็นท่าบัวชูฝัก ก้าวเท้าต่างคนต่างออก	การเปลี่ยนแปลงสู่อีกสมัยหนึ่ง	ใช้ท่านี้เพราะสามารถเชื่อมต่อจากท่าแทงมือ มีความหมายว่าเข้าสู่สมัยพระปิยมหาราช
อนงค์นาถ	นักแสดงที่ห่มสไบใช้ท่ารำแนะนำตัวด้วยท่ามือซ้ายจีบเข้าอก (นักแสดง	ตัวเรา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงตัวเรา ตามแบบฉบับนาฏยศิลป์ไทย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
	คนที่สวมเสื้อ ทำท่ามองไปหานักแสดงที่กำลังรำอยู่)		
ห่มสไบ	ใช้มือขวาจีบที่สไบ มือซ้ายจีบส่งหลัง (นักแสดงคนที่ยังไม่ถึงบท ทำท่ายืนมอง	การห่มสไบ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการห่มสไบที่ไหล่ซ้าย
เปิดไหล่ขวา	ใช้ท่ายืนสองมือแตะที่สะโพก หันด้านซ้ายเปิดตัวด้านขวาออก พร้อมทั้งแตะเท้าขวา	การห่มสไบเปิดไหล่ขวา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการห่มสไบแบบเปิดไหล่ด้านขวา โดยการหันซ้ายเปิดไหล่ขวาออกมาโชว์
นุ่งผ้าลายขัด	ใช้มือซ้ายจับผ้านุ่ง มือขวาท้าวสะเอว	ผ้านุ่งที่มีลายขัด	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการนุ่งผ้าที่มีลวดลายที่สวยงาม
หอมระรื่น	ใช้มือซ้ายจีบดึงจีบมาที่จมูก (ท่าหอม) นักแสดงอีกคนทำท่ารับไปเรื่อยๆ	ดม กลิ่นหอม สดชื่น	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงกลิ่นหอม
ชื่นอุรา	ใช้หนักหน้าหนักหลังท่ามือทั้งสองประกบแล้วถูกันที่อกหนัก หน้าหนักหลัง	ชื่นใจ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความพึงพอใจ ชื่นใจ
แล้วเปลี่ยนมา	คนที่ 2 รำใช้ท่ามือจีบหงาย กับวงล่าง อีกคนทำท่ามอง	การเปลี่ยนแปลง	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการเปลี่ยนแปลง การเปลี่ยนไป
สวมเสื้อ	แล้วเปลี่ยนเป็นนักแสดงที่สวมเสื้อรำ ใช้มือทั้งสองจีบแล้ววาด มือขึ้นทำท่าสวม นักแสดงที่รำแล้วเปลี่ยนเป็นท่ามอง	การสวมเสื้อ	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการสวมเสื้อจากศีรษะลงมา
สะพายแพร	ใช้ท่ายืนมือขวาจับแพรที่สะพายอยู่แล้วคลายออกเป็นวง มือขวาจับผ้าแพร	การสะพายแพร	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงสไบแพรที่สวมอยู่

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ท่าเข้า	ใช้ท่าเดินเขย่งเท้า วาดมือตั้งวงล่างกับวาดมือออกไปจีบคว่ำข้างตัว ค่อยเคลื่อนตัวเข้าหลังโรง	อ่อนช้อย นุ่มนวล	ใช้ท่านี้เป็นท่าเข้าเพราะเป็นกระบวนท่ารำที่สอดคล้องกับทำนองเพลงได้ดีและสวยงาม

ช่วงการแสดงที่ 4 มีคำร้องดังนี้

ถึงสมัยรัชกาลที่หก วัฒนธรรมตะวันตกยิ่งเผยแพร่
นุ่งซิ่นยาวเสื้อลูกไม้ใช่ไทยแท้ นับตั้งแต่นั้นมาเป็นสากล

คำร้องกล่าวถึง รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลที่หก ใช้ท่ารำเป็นสื่อบอกถึงการแต่งกาย นุ่งผ้าซิ่น สวมเสื้อลูกไม้

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ร้องเพลงฝรั่งควง	ท่าออก ใช้ท่าเดินเขย่งเท้า มือจับผ้าเช็ดหน้า สลับมือขึ้นและลง	อ่อนช้อย นุ่มนวล สง่างาม	ใช้ท่านี้เพื่อให้สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงในช่วงที่ 2 และเป็นการสื่อถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้น
ถึงสมัยรัชกาลที่หก วัฒนธรรมตะวันตก	ใช้ท่าเดินย่ำและจรด จมูกเท้า มือแกว่งผ้าเช็ดหน้า	การได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเข้ามา	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่6 โดยการแสดงจะเป็นแบบละครกำแบ
ยิ่งเผยแพร่	ใช้ท่ายืนแตะจมูกเท้ามือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาจับผ้าเช็ดหน้า หงายท้องแขนระดับสะเอว	เผยแพร่ แผ่กระจาย	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการเผยแพร่ การแผ่ขยาย ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับ วัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมาก ขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
นุ่งชิ่นยาว	ใช้ท่าก้าวเท้ายืดตัวขึ้น มือซ้ายกำมือส่งสูงตามองตามมือ มือขวาท้าวสะเอว	การนุ่งผ้าชิ่นยาว	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการผ้านุ่ง ว่าเป็นการนุ่งผ้าชิ่นยาว
เสื้อลูกไม้	ใช้ท่ายืนแตะจมูกเท้ามือซ้ายจับผ้าเช็ดหน้าแตะที่แขนซ้าย ตามองที่มือ	สวมเสื้อลูกไม้	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่ต้องการโชว์ให้เห็นถึงการสวมเสื้อลูกไม้
ใช่ไทยแท้	ใช้ท่าถอนเท้ายืนแตะจมูกเท้ามือทั้งสองจับผ้าเช็ดหน้า สลับกันอยู่บนอยู่ล่าง	ความเป็นไทยที่ได้รับวัฒนธรรมของชาวตะวันตกเข้ามา	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงการได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้น จึงไม่ใช่เป็นแบบไทยแท้
นับตั้งแต่	ใช้ท่าจับผ้าเช็ดหน้าส่งขึ้นเหมือนกับการชี้เหมือนกับการกล่าวถึงวันและเวลาที่ผ่านมาแล้ว	กาลเวลาที่ผ่านมา	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อถึงวันเวลาที่ผ่านมาแล้ว ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่ 6
นั้นมา	ใช้ท่ายืนแตะเท้ามือทั้งสองจับผ้าเช็ดหน้าดึงลงมาระดับสะเอว	ปัจจุบัน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อความหมายถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่ 6
เป็นสากล	ใช้ท่าก้าวข้างมือขวาจับผ้าเช็ดหน้าชูสูงขึ้น มือซ้ายท้าวสะเอว	การแต่งกายแบบสากล	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อความหมายถึงคำว่าสากล ซึ่งเป็นลักษณะของละครกำแบเนื่องจากได้รับวัฒนธรรมชาวตะวันตกเพิ่มมากขึ้นในช่วงสมัยรัชการที่ 6
ท่าเข้า	ใช้ท่าเดินเขย่งเท้า มือทั้งสองจับผ้าเช็ดหน้าวนมือขึ้นสลับกันขึ้นลงค่อยๆ ขยับตัวเข้าหลังเวที	ท่าเข้า สวยงาม อ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความสวยงามและสอดคล้องกับทำนองเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงการแสดงที่ 5 มีคำร้องดังนี้

รัชกาลปัจจุบันทุกวันนี้ บัญญัติมีพระราชนิยมสมนุสนธิ์
ไทยจักรีบรมพิมานตระกาลกมล ไทยเรือนต้นจิตรลดาสง่างาม
ไทยประยุกต์ทุกชุดสุดสวยนัก เอกลักษณ์ศักดิ์ศรีสตรีสยาม
อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปนาม เพื่อคงความเป็นไทยในนิรันดร์

คำร้องกล่าวถึง รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลปัจจุบัน ใช้ท่ารำเป็นสื่อบอกถึงการแต่งกายของชุดไทยพระราชนิยมในรูปแบบต่างๆ มีทั้งหมดแปดชุดด้วยกันคือ

1. ชุดไทยเรือนต้น
2. ชุดไทยจิตรลดา
3. ชุดไทยอมรินทร์
4. ชุดไทยบรมพิมาน
5. ชุดไทยจักรี
6. ชุดไทยดุสิต
7. ชุดไทยจักรพรรดิ์
8. ชุดไทยศิวาลัย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	**ท่ารำ**	**ความหมาย**	**วิเคราะห์ท่ารำ**
ร้องเพลงเหมราช	ท่าออก ใช้ท่าวิ่งสืบเท้าออกมา มือทั้งสองกำมือหลวมๆ	เดินออก	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สามารถเคลื่อนแถวออกมาจากหลังเวทีได้อย่างรวดเร็ว
รัชกาลปัจจุบันทุกวันนี้	ใช้ท่าจีบคว่ำสองมือส่งไปทางขวา มือที่อยู่ข้างในระดับสะเอว	เวลาที่ล่วงเลยมาจนถึงปัจจุบัน	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่เน้นความพร้อมเพรียงกันของผู้แสดงเป็นหมู่
บัญญัติมี	ใช้ท่าเขียนหนังสือ มือขวาแบมือ มือซ้ายเขียน	กฎระเบียบ ข้อบังคับ	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่แทนความหมายว่าการออกพระราชบัญญัติ ข้อบังคับ
พระราชนิยม	ใช้ท่าแบมือขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง	ชุดไทยพระราชนิยมที่บัญญัติขึ้นมา	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงสิ่งที่บัญญัติขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษรให้เข้าใจโดยทั่วกัน
สมนุสน	ใช้ท่ามือทับกันมือขวาอยู่บนจากท่าที่แล้วใช้ตัวหนักหน้าหนักหลัง เปลี่ยนมือซ้ายทับบนมือขวา ทำจนหมดเอื้อน	ความสมหวัง	ใช้ท่านี้เพราะว่า เป็นท่าที่สื่อถึงความสมหวัง สมใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ไทยจักรี	คนที่ 4 นับจากซ้ายมือของนักแสดง ที่แต่งกายชุดไทยจักกรีออกมาแสดงด้านหน้า ทำท่ายืนแตะจมูกเท้าซ้าย มือขวาล่อแก้วที่อกซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง แล้วยืนนิ่งไว้ในท่านี้ คนที่ยืนด้านหลังทำท่ายืนนิ่ง	ชุดไทยจักรี	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงชุดไทยจักกรี
บรมพิมาน	คนที่ 5 ที่แต่งกายชุดไทยบรมพิมานออกมาแสดงด้านหน้าทำท่าช้านางนอนไปทางซ้าย ยืนแตะจมูกเท้าขวา	ชุดไทยบรมพิมาน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงชุดไทยบรมพิมาน
ตระการกมล	สองคนหน้าทำท่าเหมือนกัน มือซ้ายจีบหงายที่อก มือขวาบัวชูฝักคนที่อยู่ข้างหลังทำท่านิ่ง	ความตื่นตาตื่นใจ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความพอใจ ชื่นใจ ตื่นใจ ในชุดทั้ง 2 ชุด
ไทยเรือนต้น	คนที่อยู่ริมขวาสุดออกมาแสดง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่าง แล้วนิ่งไว้	ชุดไทยเรือนต้น	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่ต้องการสื่อถึงชุดไทยเรือนต้นที่สวยงาม
จิตรดา	คนที่ 1 ออกมาแสดงทำท่ายืนแตะจมูกเท้าซ้าย มือจีบหงายแขนตึงระดับไหล่สองมือ ท่าช้างประสานงา	ชุดไทยจิตรดา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงชุดไทยจิตรดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
สง่างาม	ทุกคนทั้งด้านหน้า และด้านหลังทำท่าสวย แต่สลับข้างกัน แถวหน้าไปทางซ้ายก่อน แถวหลังไปทางขวาก่อน	ความสวยงาม สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสวยและสง่างาม ของชุดทั้ง 2 ชุด
ไทยประยุคทุกชุดสุดสวยนักเอกลักษณ์สตรีสยาม	เข้ากลุ่ม 2 กลุ่ม กลุ่มละ 4 คน ในแต่ละกลุ่มใช้มือขวาจับประสานกัน โดย 2 คนอยู่บน 2 คนอยู่ล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง พร้อมกับแตะด้วยจมูกเท้าซ้าย หมุนทางขวามือตัวไปตามวง แล้วส่งมือซ้ายที่ตั้งวงออกมาจีบคว่ำแขนตึงกลับเอียง และสลับเท้าที่แตะ (ทำไปเรื่อยๆตามจังหวะ)	ความหลากหลายของการแต่งกายของชุดไทยพระราชนิยม สมัยปัจจุบัน	เนื่องจากผู้แสดงเป็นหมู่ จึงใช้การแปรแถวเพื่อให้ดูไม่น่าเบื่อ และท่ารำที่ไม่ยากนักเพื่อความพร้อมเพรียงกันในการแสดงและมีกระบวนท่ารำที่สวยงามสอดคล้องกับทำนองเพลง
อนุรักษ์วัฒนธรรมล้ำรูปงามเพื่อคงความเป็น	ยังคงอยู่เป็นวง 2 วงอยู่ทุกคนมือทำท่าเฉิดฉินจรดจมูกเท้า ทำสลับกันไปตามจังหวะเพลง ค่อยๆ	เป็นท่าที่ต้องการให้เห็นถึงความหลากหลายของการแต่งกายแบบชุดไทยพระราชนิยม	เนื่องจากผู้แสดงเป็นหมู่ จึงใช้การแปลแถวเพื่อให้ดูมีความหลากหลาย ไม่น่าเบื่อ และใช้ท่าเฉิดฉินเพราะสื่อถึงความงาม

ช่วงการแสดงที่ 6 มีคำร้องดังนี้

เริงระบำรัตนโกสินทร์ เทิดธานินทร์เทิดไทยไอศวรรย์
เชิดชูชาติศาสน์กษัตริย์เหนือชีวัน สถาบันรวมใจไทยทั้งมวล
บันดาลสุขทุกกาลสราญรื่น ชีวิตชื่นทุกหัวใจเป็นไทถ้วน
นาฏกรรมนำใจให้เชิญชวน ชาวไทยล้วนรักถิ่นแผ่นดินไทย

คำร้องกล่าวถึง ระบำรัตนโกสินทร์ เชิดชูชาติศาสตน์ กษัตริย์เหนือชีวัน มีความรักสามัคคี มีความรักในแผ่นดิน ชนในชาติจึงจะมีความสุขทั่วทุกกาล

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ร้องเพลงกระบอกทอง	ท่าออก ออกมาท่าเดียวกับท่าเข้าของกลุ่มรัชกาลปัจจุบัน ออกมาอยู่ด้านหน้า 5 คน เป็นแถวหน้ากระดาน 2 แถว	เดินออกมา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สอดคล้องกับท่าเข้าของการแสดงช่วงที่5
เริงระบำ	ทุกคนทำท่าเหมือนกัน ฉายเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายเป็นวงแทงปลายมือลง แล้วเปลี่ยนมือซ้ายเป็นวงล่าง มือขวาผาลาเรียกว่าท่าเยื้องกราย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า	การเยื้องกรายนวยนาดของผู้หญิง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความอ่อนช้อยในสรีระของหญิงไทย
รัตน	ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวา มือขวาจีบด้านหน้า แล้วเปลี่ยนเป็นมือซ้ายจีบด้านหน้า หรือทำท่ายอดตองต้องลม	ความรุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุครัตนโกสินทร์
โกสินทร์	เดินย่ำเท้าตามจังหวะทำท่า “ยอดตองต้องลม”	ความรุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุครัตนโกสินทร์
เทิดธานินเทิดไทยไอสวรรค์	เดินย่ำเท้าตามจังหวะทำท่า “ยอดตองต้องลม” แถวหน้าค่อยเดินถอยหลังลงไปอยู่แถวหลัง แถวหน้าเดินขึ้นมาอยู่ข้างหน้าแทน	ความรุ่งเรือง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการเชิดชูเกียรติ ในความเจริญรุ่งเรืองของกรุงรัตนโกสินทร์
เชิดชูชาติ	ประเท้าซ้าย มือระดับอก มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงแทงปลายนิ้วมือลง	ความสูงศักดิ์ การเชิดชูชาติ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการเชิดชูชาติไทย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ศาสตน์กษัตริย์	ส่งมือขวาเป็นบัวชูฝักมือซ้ายตั้งวงล่าง ก้าวเท้าซ้ายไปหน้า	ความสูงศักดิ์ ศาสนา และพระมหากษัตริย์	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการเชิดชู ในที่นี้คือเชิดชูศาสนา และพระมหากษัตริย์
เหนือชีวัน	เดินย่ำเท้าตามจังหวะแทงมือเป็นวงบนกับวงล่างแทงปลายมือลง ทำสลับกันตามจังหวะเพลง	ความสูงส่ง สูงศักดิ์	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่หมายถึงความสูงส่ง การเชิดชู
สถาบันรวมใจไทยทั้งมวล	เดินย่ำเท้าตามจังหวะแทงมือเป็นวงบนกับวงล่างแทงปลายมือลงแถวหลัง 5 คน ค่อยๆเดินขึ้นไปอยู่ด้านหน้า	การรวมใจคนไทยทั้งชาติ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการรวมใจเป็นหนึ่งเดียวกัน
บันดาลสุข	ประเท้าขวา มือขวาจีบหงาย มือซ้ายวงกลาง	ความสุข ความเจริญ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสุข
ทุกกาล	ก้าวเท้าขวาลง มือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบแขนตึงมือขวาเปลี่ยนเป็นวงกลางแขนตึงระดับไหล่	ความสุขทุกเวลา	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการมีความสุขตลอดเวลา
สราญรื่น	เดินย่ำเท้าตามจังหวะพร้อมกับสลับมือกันจีบกับตั้งวง	ความสุข สนุกสนาน รื่นเริง	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสุข สนุกสนาน ซึ่งมีความหมายตรงตามคำร้อง และใช้การแปรแถวเพื่อความหลากหลายในการแสดง
ชีวิตชื่นทุกดวงใจเป็นไทยถ้วน	ทำเช่นเดียวกันแถวหน้าเดินไปทางขวามือ แถวหลังเดินไปทางซ้ายมือ	ความสุข สนุกสนาน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสุข สนุกสนาน โดยใช้การแปรแถวเพื่อความหลากหลายในการแสดงเช่นเดียวกัน
นาฏกรรม	ประเท้าขวา มือซ้ายจีบปกข้าง มือขวาวงกลาง	ความสวยงามอ่อนหวานในนาฏกรรมไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสวยงามในนาฏกรรมของไทย

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
นำใจ	แล้วเปลี่ยนเป็นท่าผาลาก้าวเท้าขวาลง	สวยงาม อ่อนหวาน ที่กล่อมเกลาจิตใจ	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงความสวยงาม อ่อนหวานของนาฏกรรมไทย
ให้เชิญชวน	เดินย่ำเท้าตามจังหวะกลับไปที่เดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบข้างหน้าระดับอก	ความสุข สนุกสนาน จูงใจคนไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงการเชิญชวนให้คนไทยรักบ้านเกิดเมืองนอนของตนเอง
ชาวไทยล้วนรักถิ่น	เดินย่ำเท้าตามจังหวะกลับไปที่เดิม มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาส่งมือคลายออกเป็นวงแทงปลายมือลง ท่าผาลา เดินมาเป็นแถวหน้ากระดาน 2 แถวเหมือนเดิม	คนไทยทุกคนรักบ้านเกิดเมืองนอน	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงประชาชนชาวไทย ทุกคนรักบ้านเกิดเมืองนอน
แผ่นดินไทย	ถอนเท้าซ้าย ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบแขนตึงระดับไหล่ แถวหน้านั่งลงตั้งเข่าขวา แถวหลังยืนก้าวเท้าขวาไปหน้า นิ่งไว้	ผืนแผ่นดินไทย	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สื่อถึงผืนแผ่นดินไทย ที่คนไทยรักและหวงแหน
ท่าจบเข้าด้วยเพลงรัวดึกดำบรรพ์	ท่าเข้า ยังคงใช้ท่าเดิมแถวหน้าค่อยๆลุกขึ้นยืนยืดยุบพร้อมกันทุกคนแถวหน้าวิ่งเข้าไปในโรงแถวหลังวิ่งตามเข้าไป	ท่าเข้า	ใช้ท่านี้เพราะ เป็นท่าที่สวยงามและเหมาะสมกับเพลงรัวดึกดำบรรพ์

6.1.6 วิเคราะห์การใช้พื้นที่บนเวทีและการแปรแถว

การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีลักษณะรูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวทีทั้งหมด 8 รูปแบบด้วยกันดังนี้

รูปแบบแถวที่ 1 แถวการรำเดี่ยว
รูปแบบแถวที่ 2 แถวการรำคู่
รูปแบบแถวที่ 3 แถวการรำหมู่
รูปแบบแถวที่ 4 แถวหน้ากระดานหนึ่งแถว
รูปแบบแถวที่ 5 แถววงกลมสองวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบแถวที่ 6 แถวหน้ากระดานสองแถว

รูปแบบแถวที่ 7 แถวหน้ากระดานเดินสลับขึ้นลงระหว่างแถวหน้ากับแถวหลัง หรือเรียกอีกอย่างว่าเดินแถวสลับฟันปลา

รูปแบบแถวที่ 8 แถวหน้ากระดานเดินสวนแถวไปทางซ้ายและขวาลักษณะการแปรแถวที่มีความสวยงามได้นั้น จะต้องใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมากในการแสดง ซึ่งระบำรัตนโกสินทร์มีความเหมาะสมอย่างยิ่งในการแปรแถวเป็นรูปแบบต่างๆกัน เพราะเป็นชุดการแสดงที่ใช้ผู้แสดงหลายคน ในการแปรแถวนั้นเป็นการเพิ่มสีสันของการแสดงให้น่าดู น่าชมยิ่งขึ้นทำให้การแสดงดูลื่นไหลไม่หยุดนิ่งและไม่น่าเบื่อ ผู้แสดงได้มีการเคลื่อนไหวอิริยาบถระหว่างทำการแสดง ทำให้การแสดงระบำรัตนโกสินทร์มีความสมบูรณ์แบบและสวยงามน่าชมมากยิ่งขึ้น

6.2 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยว

การแสดงประเภทรำเดี่ยว เป็นการแสดงที่มีผู้แสดงคนเดียว เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแสดงที่จัดอยู่ในการแสดงรำเดี่ยว ที่มีกระบวนท่ารำเป็นแบบมาตรฐาน เป็นการรำตามคำร้อง มีแนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยดังนี้

6.2.1 วิเคราะห์การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

เป็นการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยและกระบวนท่ารำแบบชวามาร้อยเรียงผสมผสานกัน

เป็นการแสดงที่นำลีลาท่ารำของเก่าและท่ารำใหม่มาร้อยเรียงให้เกิดความสวยงาม

เป็นการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง

เป็นการแสดงที่ใช้ภาษาท่าทางสำหรับสื่อความหมาย ลักษณะของการรำ ไม่ใช้ท่าซ้ำ ไม่ใช้มือข้างเดียวในการตีบท การเอียงศีรษะให้เหมาะสมมีสัมพันธ์กับการใช้มือและเท้า ไม่ต้องตีบททุกคำ

ลีลาท่ารำเน้นลีลาท่ารำที่มีความเข็มแข็งแบบผู้ชาย

มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทนาฏยศัพท์และภาษานาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงเชื่อมต่อกัน

6.2.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงในการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว

การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวเป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวโดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแสดงที่กล่าวถึงการแต่งกายของอิเหนาในการปลอมแปลงตัวเองไปเป็นโจรป่า ซึ่งคำร้องจะกล่าวถึงการแนะนำตัวเองว่าเป็นใคร กำลังจะแต่งตัวไปทำกิจอะไร ซึ่งมีการแบ่งลีลาท่ารำออกเป็น 3 ช่วงด้วยกันดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 เป็นท่าออกใช้เพลงเสมอแขก

ช่วงการแสดงที่ 2 เป็นการรำตีบทตามคำร้อง

ช่วงการแสดงที่ 3 เป็นท่าเข้าใช้เพลงแขกไทร

การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้ ชายหรือหญิง มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยสาขาละครพระ หรือโขนพระ มีรูปร่างสูงโปร่ง มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดี ต้องร้องเพลงได้ และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

6.2.3 วิเคราะห์การออกแบบการแต่งกายรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

การแต่งกายประกอบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัวโดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแต่งการตามแบบฉบับของชาวชวาที่เป็นต้นแบบของการแสดงละครเรื่อง อิเหนาที่เป็นนิทานเรื่องเล่าจากชวาสู่วรรณกรรมที่ทรงคุณค่าในวรรณคดีไทย การแต่งกายในการแสดงชุดนี้จึงเป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องพระแบบชวาเพื่อให้เป็นเอกลักษณ์ของชนชาตินั้น และเพื่อให้มีความแตกต่างจากการแสดงรำเดี่ยวในละครในชุดปันหยีแต่งตัวตามแบบฉบับของไทยที่มีอยู่แล้วและเป็นที่นิยมแสดงกันอยู่ในปัจจุบันนี้ แต่งกายยืนเครื่องแบบชวา ชาว ยอกยาการ์ต้า เป็นการแต่งกายแบบสมจริงตามเชื้อชาติมากขึ้น การแต่งกายของตัวละครขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงานแต่การแสดงชุดนี้เลือกการแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชาวชวา ส่วนเสื้อเกราะปรกติเสื้อเกราะของไทยจะใส่ทั้งตัว แต่ของชวาจะเป็นครึ่งตัว ทำมาจากหนังจะปิดได้แค่ด้านหลัง เหตุที่เป็นแบบนี้ท่านสันนิฐานว่าอาจจะเป็นเพราะเวลาเราใช้กริชรบกันอีกฝ่ายจะเอามาทางด้านหลังมากกว่าจึงต้องใส่เสื้อเกราะแบบชวาปิดด้านหลังไว้

6.2.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภท ละคร และระบำต่างๆที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา เพลงร้องและดนตรีประกอบการแสดงมีทั้งหมด 4 เพลงดังนี้

เพลงเสมอแขก เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไป-มา ในระยะใกล้ในตัวละครที่มีสัญชาติแขก

เพลงร่ายแขก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครที่มีสำเนียงแขก

เพลงลงสรงแขก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว แล้วออกไปอวดตัวหรือเดินทางไปทำภารกิจต่างๆ

เพลงแขกไทร เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่

6.2.5 วิเคราะห์การออกแบบท่ารำประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

แนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงโดยการนำกระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) นำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื่อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำ และร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น

6.2.6 วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนท่ารำการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

การออกแบบกระบวนลีลาท่ารำการแสดงรำชุด ปันหยีแต่งตัวเป็นการร้อยเรียงกระบวนการท่ารำจากประสบการณ์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยรูปแบบต่างๆ และกระบวนการร่ายรำของอินโดนีเซีย ชาวชวา (ยอกยาการ์ต้า) เข้าด้วยกันเป็นการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมที่เกิดการร้อยเรียงลีลาท่ารำ เช่น การใช้มือจีบตั้งวงแบบนาฏยศิลป์ไทย ผสมกับการก้าวเท้า หรือใช้เท้าแบบชวา เป็นต้น จนเกิดเป็นการแสดงชุดปันหยีแต่งตัว แบบชวาแต่ยังคงยึดความเป็นนาฏศิลป์ไทยอยู่ในการแสดงชุดนี้เป็นส่วนใหญ่ โดยมีหลักการคิดสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

6.2.6.1 หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่าทำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงกันให้มีความหมายสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง ซึ่งกระบวนการและลีลาท่ารำต่างๆที่นำมาร้อยเรียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องผ่านการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ไทยขั้นต้นมาแล้ว เช่น การเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ ภาษานาฏยศิลป์ไทย และเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก หรือที่วงการนาฏยศิลป์ไทยเรียกกันว่าท่ารำแม่ท่ามาก่อนจึงมีการนำกระบวนการและลีลาท่ารำแม่ท่าต่างๆเหล่านั้นมาร้อยเรียงให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆต่อไป การแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล เป็นอีกชุดการแสดงหนึ่งที่ได้ยึดหลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ ซึ่งมีกระบวนท่ารำเก่าที่นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 46 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ชุด ปันหยีแต่งตัว

ท่าที่ 1 “สุกาหรา” ใช้ท่าเฉิดฉิน

ท่าที่ 2 “ณรงค์ยงยุทธ” ใช้ท่าแผลงศร

ท่าที่ 3 “สนับเพลา” ใช้ท่าจีบหงาย 2 มือ

ท่าที่ 4 “เจียรบาด” ใช้ท่าคลายมือจีบ

ท่าที่ 1 ท่าเฉิดฉิน เป็นท่ารำเก่าในแม่ท่าแม่บทนำมาใส่ในคำร้องใหม่ แต่ยังคงมีความหมายเดิม คือความสวยสง่างามท่านจึงนำท่านี้มาใส่เพื่อให้ท่ารำมีความหมายตรงกัน

ท่าที่ 2 ท่าแผลงศร เป็นท่ารำเก่านำมาใส่ในคำร้องใหม่ แต่ยังคงมีความหมายเดิมเช่นเดียวกัน

ท่าที่ 3 ท่าจีบหงายสองมือ เป็นท่าเก่าที่นำมาใส่คำร้องใหม่แต่มีความหมายเดิม

ท่าที่ 4 ท่าคลายมือจีบ เป็นท่าเก่านำมาร้อยเรียงใหม่ให้มีความหมายตรงกับคำร้องว่าเจียรบาด

6.2.6.2 หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ โดยการนำกระบวน

ท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับทำนองเพลง และต้องถูกต้องตามหลักการและจารีตของนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูเก่าแก่ได้สร้างสมไว้อย่างดีงาม ซึ่งการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการรำเป็นชุดเป็นตอนซึ่งตัดตอนมาจากการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวตรวจพล มีการคิดกระบวนการรำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 14 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

กระบวนท่ารำที่คิดใหม่ชุด ปันหยีแต่งตัว

ท่าที่ 1 ท่าแตะเท้าสะบัดมือจีบ

ท่าที่ 2 ท่าหนีบน่องดึงมือเข้ามา

ท่าที่ 3 ท่าโชว์แหวน

ท่าที่ 4 ท่ายืนแบบชวา

ท่าที่ 1 ท่าแตะเท้าสะบัดมือออก เป็นท่าที่ผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย สื่อถึงความแข็งแรงในกระบวนท่ารำสมความเป็นชาย

ท่าที่ 2 ท่าหนีบน่องดึงมือเข้ามา เป็นท่าที่นำมาจากการแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซีย สื่อถึงความแข็งแรงแบบผู้ชาย

ท่าที่ 3 ท่าโชว์แหวน เป็นท่าที่นำมาจากการแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซีย สื่อถึงความแข็งแรงสง่า

ท่าที่ 4 ท่ายืนแบบชวา เป็นท่าที่นำมาจากการแสดงนาฏศิลป์อินโดนีเซีย สื่อถึงความโอ่อ่าสง่างาม

6.2.6.3 หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม กระบวนลีลาท่าเชื่อมในการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว นอกจากท่ารำหลักๆแล้วกระบวนลีลาท่าเชื่อมเป็นก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากทีเดียว เพราะกระบวนท่าเชื่อมสามารถเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่ารำ ให้กระบวนท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น กระบวนลีลาท่าเชื่อมที่นำมาใช้ในการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีทั้งหมด 10 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

กระบวนลีลาท่าเชื่อม ปันหยีแต่งตัว

ท่าที่ 1 ท่าปาดมือ

ท่าที่ 2 ท่าสอดมือจีบสองข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่าที่ 3 ท่าจีบปกข้างกับวงกลาง

ท่าที่ 4 ท่าจีบส่งหลังกับจีบที่อก

ท่าที่ 1 ท่าปาดมือ เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เชื่อมต่อระหว่างท่ารำ “ท่าตามตำราณรง” กับท่า “ยงยุทธ”

ท่าที่ 2 ท่าสอดมือจีบสองข้าง เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เชื่อมต่อระหว่างท่ารำ “บรรจงทรงสอด” กับท่า “สนับเพลา”

ท่าที่ 3 ท่าจีบปกข้างกับวงกลาง เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เชื่อมต่อท่ารำ “พรรณราย”

ท่าที่ 4 ท่าจีบส่งหลังกับจีบที่อก เป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เชื่อมต่อท่ารำ “ดวงกุดั่น”

6.2.6.4 หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับคือ การปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อนที่มีความยาวขั้นระหว่างคำร้อง กระบวนท่ารำท่ารับจะต้องมีความสอดคล้องและเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำท่าหลักอย่างกลมกลืน และต้องไม่ขัดกับทำนองเพลงหรือคำร้องเอื้อนนั้นๆ จึงจะถือว่าเป็นท่ารับที่ลงตัวและมีความสมบูรณ์แบบ การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว มีกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 2 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

กระบวนท่ารับ ปันหยีแต่งตัว

ท่าที่ 1 ท่าปาดมือ

ท่าที่ 2 ท่าก้าวข้างสอดมือจีบกับวงล่าง

ท่าที่ 3 ท่าวงบนกรทายไหล่ขวา

ท่าที่ 4 ท่าจีบหงายสองมือ

ท่าที่ 1 และท่าที่ 2 ท่าปาดมือและท่าก้าวข้างสอดมือจีบกับวงล่าง เป็นกระบวนท่ารับที่เชื่อมต่อกัน เป็นท่ารำรำที่แสดงถึงการใช้มือในลักษณะการจีบกับการตั้งวงสลับกันอย่างสวยงาม

ท่าที่ 3 และท่าที่ 4 ท่าวงบนกรทายไหล่ขวาและท่าจีบหงายสองมือ เป็นกระบวนท่ารับที่มีลักษณะการตั้งวงกระทายไหล่ กับท่าจีบสองมือเป็นกระบวนท่ารับที่มีความสวยงามและลงตัว

ตารางที่ 15 วิเคราะห์ท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	**ท่ารำ**	**ความหมาย**	**วิเคราะห์ท่ารำ**
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 1	ท่าออก ท่าจับผ้าแบบชวา วิ่งออกมาจากหลังเวทีออกทางขวามือ	เป็นการเดินทางออกมาทำการแสดง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 2	ท่าจับผ้าวงกลางวงล่างไปทางซ้าย ยืนผสมเท้าแบบชวา	เคลื่อนตัว มอง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 3	ท่าสะบัดผ้า ก้าวข้างแบบไทย	สะบัดผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 4	ท่ายืนจับผ้าแบบชวา ยืนแบบตัวพระแบบไทย	ยืน	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 5	ท่าจับผ้า 2 มือเคลื่อนเท้าไปด้านข้างซ้าย ขวา	เคลื่อนตัว มอง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก	ท่าจับผ้าระดับอก	ท่าเตรียมพร้อม	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอ
ท่าที่ 5	กางออกแขนตึงยืนก้าวข้างแผ่นตัวขึ้น		แขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 6	ท่ามือจับผ้าระดับอกข้างซ้าย มือขวาจับผ้าแขนตึงเดินเตะเท้าหมุนรอบตัวเอง	อ่อนช้อย วิ่ง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 7	ท่าปล่อยผ้ามือแบเข้าหากันกระดกนิ้วกลาง โย้ตัวหนักหน้า หนักหลัง ก้าวข้างแบบไทย	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 8	ท่ามือวงระดับอกมือขวาวงแขนตึงหักข้อมือลงหมุนรอบตัวเอง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นกระบวนท่ารำเพลงเสมอแขกที่มีอยู่แล้ว เป็นการนำลักษณะการจับผ้าแบบชวา คือนิ้วโป้งกับนิ้วกลางแตะกัน เป็นท่าที่ผสมนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ชวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
เพลงเสมอแขก ท่าที่ 9	ทำท่ายืนแบบละครพระ	เตรียมพร้อม	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อถึงการพักช่วงและเปลี่ยนแปลงทำนองเพลง
เมื่อนั้น	ม้วนมือทำท่ายืนตัวพระ	การเตรียมพร้อมที่จะแสดงท่ารำต่อไป	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าเตรียมพร้อมที่จะแสดงท่ารำต่อไป
มิสาระปันหยี	ท่าจีบเข้าอกมือซ้าย ยืนผสมเท้า	การแนะนำตัวเองของตัวละคร	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการแนะนำตัวเองของตัวละครคือ มิสาระปันหยี
สุกาหรา	ท่าเฉิดฉิน	ความสวยงามสง่างาม สูงศักดิ์	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความสูงศักดิ์และความสง่างามของตัวละคร
สระสรง	ท่ามือทั้งสองมือเป็นวงสูงวาดลงมา	การอาบน้ำ การสวมใส่เสื้อ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงการอาบน้ำเพื่อชำระล้างร่างกายก่อนการแต่งตัว
ทรงเครื่องมุรธา	ใช้ท่าคลายมือจีบแทงมือเป็นวง	การแต่งกาย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าสื่อถึงการสวมใส่เสื้อของตัวละคร
ตามตำราณรงค์	ใช้ท่าช้านางนอน	ตำรา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าสื่อความหมายถึงตำรา
ยงยุทธ	ใช้ท่าแผลงศร	การรบ การแผลงศร การต่อสู้	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อตำรายุทธศาสตน์หรือการรบ โดยการใช้ท่ามือจีบแผลศร
บรรจงทรงสอด	ใช้ท่าจีบสองมือที่หน้าขาค่อยๆแทงมือขึ้น	การสวมใส่สนับเพลา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงการค่อยๆสวมใส่สนับเพลาของละครพระ โดยการยกขาทั้ง 2 ข้างขึ้น
สนับเพลา	ใช้ท่าจีบหงายหน้าขา	การใส่สนับเพลา	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงการโชว์สนับเพลาที่ตัวละครสวมใส่อยู่ โดยตัวละครยกขาข้างหนึ่งและใช้มือจีบส่งไปที่หน้าขา
ภูษานุ่งหน่วงเนา	ใช้ท่ามือจีบสลับตั้งวงชายพก	หมายถึง การผูกผ้านุ่งผ้า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการนุ่งผ้า ในที่นี้หมายถึง ผ้าโสร่งที่นุ่งทับสนับเพลา
ไม่เลื่อนหลุด	ใช้ท่าจีบคลายออกเป็นวงล่าง	คลายออก หลุดออก	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการผูกผ้าโสร่งต้องผูกให้แน่นป้องกันการเลื่อนหลุด
ฉลององค์เกราะสุวรรณ	ใช้ท่ายูงฟ้อนหางมือจับเสื้อเกราะทั้งสองมือ	การสวมใส่เสื้อเกราะ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการสวมใส่เสื้อเกราะสีทองที่อยู่ด้านหลัง จึงใช้ลักษณะท่ารำที่ให้มือทั้งสองข้างจับเสื้อเกราะตรงข้างรักแร้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
กรรณอาวุธ	ใช้ท่ามือจับเสื้อเกราะทั้งสองมือ	การใส่เสื้อเกราะกันอาวุธ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการสวมใส่เสื้อเกราะเพื่อป้องกันอาวุธกริช ของอีกฝ่าย ที่มักจะมีการแทงกริชมาทางด้านหลัง
เจียรบาดผาดผุด	ใช้ท่าเท้าสะเอว จีบหงายระดับสะเอว	ใส่ห้อยหน้าห้อยข้าง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงการโชว์ผ้าห้อยหน้า ห้อยข้างที่สวมใส่ทับผู้นุ่งโสร่งอีกชั้นหนึ่ง โดยการใช้มือจีบหงายที่หน้าขา
พรรณราย	ใช้ท่าผาลา	ดีงาม สวยงาม สูงศักดิ์	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความสวยงามของห้อยหน้าห้อยข้างที่ตัวละครสวมใส่อยู่
สร้อย นอมิโย้ละมา นอลงเว้ เห่เฮ้ นอมิโย้ละมา ท่ารับท่าที่ 1	ใช้มือจีบแล้วคลายออกเป็นตั้งวงสลับกันจนหมดทำนองเพลง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่าสะบัดผ้ายืนท่าพระแบบนาฏศิลป์ไทย	สวยงาม อ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
ตาบทิศ	ใช้ท่าวงบน กับมือแตะที่สะเอว	เครื่องประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงเครื่องประดับอย่างหนึ่งของละครพระที่โยงติดกับสายสังวาล ซึ่งห้อยอยู่ข้างสะเอว
ทับทรวง	ใช้มือขวาจีบเข้าอก	เครื่องประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการสื่อถึงเครื่องประดับอย่างหนึ่งของละครพระอยู่ที่ตรงกลางอก
ดวงกุดั่น	ใช้ท่าชูดวงแก้ว	ความสว่างไสว	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงเม็ดทับทิมสีแดงที่ติดติดอยู่ตรงกลางทับทรวง โดยใช้ท่าล่อแก้วแทนความหมายเม็ดทับทิม
คาดเข็มขัดรัดมั่น	ใช้ท่าจีบสองมือจากด้านหลัง มาด้านหน้า แล้วสลับมือจีบกับตั้งวง	การผูกผ้า การคาดเข็มขัด	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงคาดเข็มขัดที่รัดอยู่ตรงสะเอวของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
กระสันสาย	ใช้ท่าคลายมือจีบเป็นวงล่าง	รัดแน่น	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงสายเข็มขัดที่รัดแน่น
สังวาลประดับ	ใช้ท่าสอดสร้อย	เครื่องประดับตัวคือสร้อยสังวาล	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่มีสื่อถึงเครื่องประดับชนิดหนึ่งของละครพระ ที่เป็นสาย 2 เส้นร้อยติดกัน ที่สวมใส่ห้องข้างลำตัวทั้ง 2 ข้าง
ทับทิมพราย	ใช้ท่าสอดสร้อย	สร้อยสังวาลที่มีทับทิมประดับ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่มีสื่อถึงสร้อยสังวาลที่มีการประดับด้วยเพชรเม็ดเล็กเพื่อทำให้เกิดแสงแวววาว ระยิบระยับสวยงาม
ทองกรจำหลักลาย	ใช้ท่ามือจีบที่ข้อมือ	กำไลข้อมือ	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงเครื่องประดับข้อมือที่มีการฉะลุลวดลายที่สวยงาม
ลงยา	ใช้ท่าจ่อเพลิงกาล	ต่อสู้	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงเครื่องประดับข้อมือที่มีการฉะลุลวดลายแล้ว ยังมีการแต่งแต้มสีสันให้เกิดความสวยงามยิ่งขึ้น
สร้อย ท่ารับท่าที่ 1	ใช้ท่าจีบสลับตั้งวง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่ากระทายไหล่แทงมือวง	นุ่มนวล อ่อนช้อย	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
สร้อย ท่ารับท่าที่ 3	ใช้ท่าจีบหงายสองมือ	สง่างาม	ใช้ท่ารับท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้ สอดคล้องและสวยงามตามคำร้อง
ธำมรงค์ค่าเมือง	ใช้ท่าแตะหลังมือแตะที่แหวน	เครื่องประดับคือแหวนที่สวมใส่	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงเครื่องประดับอันมีค่า ที่สวมใส่อยู่บนนิ้วมือของตัวละคร ที่มียศศักดิ์สูง
เรืองระยับ	ใช้ท่าวงล่างกางออก	กว้างขวาง แวววาว	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงแสงระยิบระยับของธำมรงค์ที่สวมใส่อยู่บนนิ้วมือของตัวละคร
ตาดทับพันโพก	ใช้ท่าจีบเคล้ามือที่ศีรษะ	การโพกผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่าที่สื่อถึงผ้าชนิดหนึ่งที่โพกอยู่บนศีรษะของตัวละคร ใช้กริยามือจีบสลับตั้งวงเป็นการแทนลักษณะการผูกผ้าโพกศีรษะ

CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
เกศา	ใช้ท่ามือแตะที่ศีรษะ	ศีรษะ เครื่องประดับศีรษะ	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สื่อถึงศีรษะของตัวละคร โดยการยืนใช้ผ่ามือทั้ง 2 ข้างแตะที่ศีรษะ
แต่งเป็นเช่นชาว	ใช้ท่ายืนกำมือกระทายไหล่	การยืน ความเข็มแข็ง	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สื่อถึงการยืนโชว์ตัวของตัวละคร เพื่อโชว์ลักษณะการแต่งกายของตัวละคร
อรัญวา	ใช้ท่ายืนท้าวสะเอว	การยืน การโชว์	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สื่อถึงการยืนโชว์ตัวของตัวละคร เพื่อโชว์ลักษณะการแต่งกายของตัวละครที่แต่งแบบชวา
กุมกริชฤทธา	ใช้ท่าจับกริชท่าเฉิดฉิน	สวยงาม สนุกสนานมากหลาย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการสื่อถึงอาวุธประจำกายของตัวละคร
สำหรับมือ	ใช้ท่าชูกริชสูง	โชว์กริช	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงลักษณะการจับกริช การโชว์กริชของตัวละคร
สร้อย ท่ารับท่าที่ 1	ใช้ท่าม้วนมือสลับกับจีบตั้งวง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่ปฏิบัติเข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
สร้อย ท่ารับท่าที่ 2	ใช้ท่ากระทายไหล่แทงมือ	สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่ปฏิบัติเข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
สร้อย ท่ารับท่าที่ 3	ใช้ท่าตีไหล่เป็นผาลา	สวยงาม	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้เข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
สร้อย ท่ารับท่าที่ 4	ใช้ท่ายืนสะบัดผ้า	ยืนสะบัดผ้า	ใช้ท่านี้เพราะว่าเป็นท่ารำที่สามารถปฏิบัติได้เข้ากับทำนองเพลงได้อย่างลงตัว
ทำนองเพลงแขกไทร	ท่าจบ ใช้ท่าเตะเท้า กับคลายมือแทงนิ้วมือลง	ความแข็งแรง	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงความเข้มแข็งของตัวละคร
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าหนีบเท้าเข้าหาตัว กับดึงมือมาระดับสะเอว	ความแข็งแรง สง่างาม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่ารำที่สื่อถึงความเข้มแข็งของตัวละคร
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าเหน็บกริชที่สะเอว	เก็บกริช	ใช้ท่านี้เพราะเป็นท่าที่เตรียมพร้อมท่ารำต่อไปที่ไม่ใช้กริช
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าผ่ามือไขว้กันระดับศีรษะ	ใช้นิ้ว โชว์แหวน	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการโชว์กระดิกนิ้วทั้งสี่และการใช้หน้าหันไปทางซ้ายและทางขวาเน้นความสง่าของท่วงทีลีลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
	สะบัดหน้า 2 ครั้ง ขวา ซ้าย		
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าโย้ตัว มือขวาสูงหักข้อมือเข้าหาตัวมือซ้ายแขนตึงระดับไหล่	ความสง่า	ใช้ท่านี้เพราะเป็นการโชว์ความสง่าของท่วงทีลีลาของผู้แสดง
ทำนองเพลงแขกไทร	ใช้ท่าวงกลางระดับอกมือจับผ้าอีกมือจับผ้าแขนตึงระดับไหล่แตะเท้าไปข้างแล้ววางหลัง	ความอ่อนช้อย	ใช้ท่านี้เป็นท่าเข้าหลังโรง เพราะว่าเป็นท่าที่ดูนุ่มนวลอ่อนช้อย

6.2.7 วิเคราะห์การใช้พื้นที่ในการแสดงประเภทการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

เนื่องจากการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทการรำเดี่ยวจึงไม่มีการแปรแถวมากมายเหมือนเช่นระบำ ลักษณะกระบวนการเคลื่อนไหวแถวและการใช้พื้นที่บนเวที จึงมีเพียงการแสดงลีลาท่ารำอยู่ตรงกลางของเวทีและการหมุนรอบตัวเอง วิ่งไปทางซ้าย วิ่งไปทางขวาเท่านั้น ทั้งนี้ทั้งนั้นขึ้นอยู่กับกระบวนและลีลาท่ารำในท่านั้นๆว่าจะสามารถเคลื่อนไหวตัวไปในรูปแบบได้ และขึ้นอยู่กับความสามารถและประสบการณ์ของผู้แสดงเองด้วยว่าจะสามารถนำกระบวนลีลาท่ารำมาปรับใช้ให้เข้ากับลีลาท่ารำของตัวเองให้เกิดความสวยงามและเหมาะสมกับผู้แสดงเอง

6.3 วิเคราะห์นาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอน

การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เป็นการนำบทละครมาตัดทอนเป็นตอนสั้นๆ เพื่อให้กระชัดไม่น่าเบื่อ แต่ยังคงเสนอเรื่องราวและใจความที่สำคัญในเรื่องนั้นอยู่ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยดังนี้

6.3.1 วิเคราะห์การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล

การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

- เป็นการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำเป็นแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทย (แบบละครพันทาง) และกระบวนท่ารำเป็นกระบวนท่ารำแบบออกภาษาแบบลาว
- เป็นการนำกระบวนลีลาท่ารำของเก่าและท่ารำใหม่มาร้อย

เรียงผสมผสานกันให้เกิดความสวยงาม

- เป็นการรำตีบทตามทำนองเพลง
- เป็นการรำที่ใช้ภาษาท่าทางสำหรับสื่อความหมาย
- ลักษณะของการรำ ไม่ซ้ำท่า ไม่ใช้มือข้างเดียวในการตีบท การเอียงศีรษะให้เหมาะสมมีสัมพันธ์กับการใช้มือและเท้า
- เป็นการรำที่ใช้ลีลาท่ารำที่มีความเข็มแข็งแบบผู้ชาย
- มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นาฏยศัพท์และภาษานาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงเชื่อมต่อกัน

6.3.2 วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงในการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล

การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีการแบ่งลำดับความสำคัญของตัวละครตามหลักการจัดกระบวนทัพและตามความเป็นจริง ต้องมีการศึกษาหลักการจัดทัพว่าเริ่มจากใครเป็นผู้นำ และได้นำมาผสมผสานประกอบกับการแสดงชุดพลายยงตรวจพลได้อย่างเหมาะสม การแสดงชุดพลายยงตรวจพลมีตัวละครหลักๆ 4 ประเภทด้วยกัน คือ คนธง พลทหาร แสนคำอิน และพลายยง การแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีแนวคิดในการใช้ผู้แสดงดังนี้

- คนธง ใช้ผู้แสดง 1 คน คนธงต้องมีลักษณะแข็งแรง แคล่วคล่อง และว่องไว ทำหน้าที่เป็นผู้ประกาศสัญลักษณ์ของกองทัพ เป็นผู้นำกองทัพ และคอยประกาศศักดิ์ดาหรือชัยชนะของกองทัพ
- พลทหาร ใช้ผู้แสดงทั้งหมด 8 คน พลทหารต้องมีลักษณะแข็งแรง รูปร่างสูงใหญ่ ทำหน้าที่ออกรบ ทำศึกสงคราม
- ทหารเอกแสนคำอิน ใช้ผู้แสดง 1 คน ผู้แสดงเป็นแสนคำอิน ต้องมีลักษณะแข็งแรงกล้าหาญ รูปร่างสูงสง่า ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมทัพหน้า และสั่งการในการเคลื่อนพล
- นายทัพพลายยง ใช้ผู้แสดง 1 คน ผู้แสดงเป็นพลายยง ต้องมีลักษณะสูงสง่าหน้าตาดี และผิวพรรณที่ดี ทำหน้าที่เป็นนายทัพผู้ควบคุมกองทัพ คอยสั่งการ

6.3.3 วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

การแต่งกายประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแต่งกายตามแบบละครพันทาง คือไม่แต่งกายตามแบบละครรำทั่วไป แต่จะแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ เช่น แสดงเกี่ยวกับเรื่องมอญก็จะแต่งแบบมอญ แสดงเกี่ยวกับเรื่องพม่าก็จะแต่งแบบพม่า เป็นต้น การแต่งกายการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพลจึงมีลักษณะการแต่งกายแบบลาว และแต่งตามแบบฉบับกรมศิลปากรดังนี้

- คนธง โพกผ้าแบบลาว คือ ผูกเป็นโบว์ด้านหลัง สวมเสื้อแขนยาว นุ่งโจงกระเบนปล่อยชายด้านหลัง 2 ข้าง ผูกผ้าคาดสะเอว มีการเพิ่มเข็มขัดพร้อมหัวคาดทับผ้าผูกสะเอว
- ทหาร โพกผ้าแบบลาว คือ ผูกเป็นโบว์ด้านหลัง สวมเสื้อแขนยาว ต่างสี

กับคนธง นุ่งโจงกระเบนปล่อยชายด้านหลัง 2 ข้าง

- แสนคำอิน โพกผ้าแบบลาว คือ ผูกโบว์ด้านหลัง สวมเสื้อกำมะหยี่แขนยาวมีขลิบทองที่แขน ใส่สนับเพลานุ่งผ้าโจงกระเบนทับปล่อยชายด้านหลัง 2 ข้าง เพิ่มเครื่องประดับศีรษะให้ดูสมกับฐานะทหารเอก หรือแม่ทัพนายกอง

- พลายยง โพกผ้าแบบลาว คือผูกโบว์ด้านหลัง แต่งกายยืนเครื่องพระสีแดงแขนสั้น ใส่สนับเพลานุ่งผ้ายกแบบก้นแป้นปล่อยชายด้านหลัง 2 ข้าง สวมใส่เครื่องประดับตามฐานะ

6.3.4 วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง

ทำนองเพลงประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 4 เพลง ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงทั้งสิ้นดังนี้

เพลงกราวนอก ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์ และวานร เช่น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ อารมณ์ของเพลง ให้ความรู้สึกฮึกเหิม เร้าใจ

เพลงลาวกระแต ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครที่มีกลิ่นอายแบบลาว เช่น ละครเรื่องพระลอ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล

เพลงลาวลำปาง ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครพันทางที่มีกลิ่นอายแบบลาว เช่น ละครเรื่องพระลอ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล

เพลงเชียงแสน ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการฟ้อนในพิธีมงคลต่างๆ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน เบาสบาย

6.3.5 วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล

การแสดงชุดพลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์เป็นการแสดงที่กล่าวถึงการจัดทัพตรวจพลของตัวละคร 2 ตัวด้วยกันคือ แสนคำอิน เป็นทหารเอกนำทัพหน้า และพลายยงเป็นเจ้าครองเมืองเชียงใหม่ ซึ่งเป็นการรำตรวจพล 2 ครั้งในการแสดงชุดนี้ กระบวนการและลีลาท่ารำของตัวละครต้องไม่ซ้ำกัน การแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีการแบ่งลีลาท่ารำออกเป็นช่วงๆ มีทั้งหมด 5 ช่วงการแสดงด้วยกัน ดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 เป็นกระบวนลีลาท่ารำของคนธง เป็นการรำเดี่ยว

ช่วงการแสดงที่ 2 เป็นกระบวนลีลาท่ารำของพลทหาร เป็นการรำหมู่

ช่วงการแสดงที่ 3 เป็นกระบวนลีลาท่ารำของแสนคำอิน เป็นการรำเดี่ยว

ช่วงการแสดงที่ 4 เป็นกระบวนลีลาท่ารำของพลายยง เป็นการรำเดี่ยว

ช่วงการแสดงที่ 5 เป็นกระบวนลีลาท่ารำฟ้อนตาว เป็นกระบวนลีลาการรำรวมทุกตัวละครเป็นการรำหมู่ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

6.3.5.1 หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลา ท่ารำแบบ

นาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์นั้น นำมาร้อยเรียงกันให้มีความหมายสอดคล้องกับคำร้องและทำนองเพลง ซึ่งกระบวนการและลีลาท่ารำต่างๆที่นำมาร้อยเรียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องผ่านการเรียนการสอนด้านนาฏยศิลป์ไทยขั้นต้นมาแล้ว เช่น การเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ ภาษานาฏยศิลป์ไทย และเพลงแม่บทใหญ่ แม่บทเล็ก หรือที่วงการนาฏยศิลป์ไทยเรียกกันว่าท่ารำแม่ท่ามาก่อนจึงมีการนำกระบวนการและลีลาท่ารำแม่ท่าต่างๆเหล่านั้นมาร้อยเรียงให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหม่ๆต่อไป การแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล เป็นอีกชุดการแสดงหนึ่งที่ได้ยึดหลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ ซึ่งมีกระบวนท่ารำเก่าที่นำมาร้อยเรียงใหม่ทั้งหมด 82 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างกระบวนท่ารำของคนธง

ท่าที่ 1 ท่าออก ท่าจับธงสองข้าง

ท่าที่ 2 ท่าแบกธง

ท่าที่ 3 ท่าส่งธงไปด้านหน้า

ท่าที่ 4 ท่าเดินสะบัดธง

1. ท่าออกมือจับชายธง เพื่อโชว์รูปทรงของธงประจำกองทัพ เป็นท่ารำเก่าที่ท่านคิดว่าเป็นท่ารำที่มีความเข็มแข็ง และสง่างาม ทั้งยังเป็นกระบวนท่ารำที่ผู้แสดงสามารถปฏิบัติได้อย่างสวยงาม

2. ท่าเฉิดฉิน หรือท่าแบกธง เป็นท่าที่โชว์ลีลาการใช้ตัวหน้าหนัง แสดงถึงความสง่างามของผู้แสดง จึงยังคงใช้ท่านี้ต่อไป

3. ท่าส่งธงสูงด้านหน้า เป็นการโชว์ธงหน้าตรง พร้อมกับใช้ตัวหน้าหนัง เป็นท่าที่แสดงให้เห็นถึงแสนยานุภาพของธง ที่เป็นเครื่องหมายที่สำคัญและเป็นผู้นำของกองทัพ จึงยังคงยึดท่ารำท่านี้ไว้

4. เป็นการเดินสะบัดธง เป็นท่าที่โชว์ความสวยงาม และความแข็งแรงของผู้แสดงที่จะต้องสะบัดธงให้เกิดความสวยงาม และธงจะต้องไม่พันกับตัวด้าม เป็นท่าที่แสดงถึงการโชว์ความสามารถของผู้แสดง จึงยังคงท่ารำท่านี้ไว้

ตัวอย่างกระบวนท่ารำของพลทหาร

ท่าที่ 1 ท่าก้าวข้างมือทาบอาวุธในแนวนอน

ท่าที่ 2 ลากเท้ามาผสมมือทาบอาวุธในแนวตั้ง

ท่าที่ 3 ท่าท่ายกขามือทาบอาวุธในแนวตั้ง

ท่าที่ 4ท่านั่งรอตัวเอกออก

1. ท่ามือไขว้กัน ฝ่ามือทาบอาวุธ เป็นกระบวนท่ารำที่ดูเป็นเส้นตรง มีความเป็นระเบียบ เน้นความพร้อมเพรียงของระเบียบแถว เป็นท่ารำที่ใช้สำหรับจัดกระบวนแถว

2. ท่าจับอาวุธตั้งฉากกับพื้น ฝ่ามือทาบอาวุธตบเท้าตามจังหวะ แล้วหมุนตัวไปทางขวามือ เป็นท่าที่ใช้สำหรับปรับกระบวนแถวให้สวยงามและพร้อมเพรียงของพลทหาร

3. ท่าจับอาวุธตั้งฉากกับพื้น ฝ่ามือทาบอาวุธ ยักเยื้องตัว แล้วยกขาขึ้น เป็นท่าที่แสดงถึงท่าจบของกระบวนท่าออกของพลทหาร ทั้งสามท่านี้ เป็นท่าที่มีกระบวนท่ารำที่เชื่อมต่อกัน เป็นกระบวนลีลาท่ารำที่เน้นความพร้อมเพรียงโดยการหมุนอาวุธให้พร้อมกัน ท่ารำสามารถปฏิบัติได้ดีและไม่ยากเกินไป

ท่าที่ 4 ท่านั่งรอตัวเอกออก นั่งทับส้นเท้าวางอาวุธไว้หน้าตัก เป็นท่าที่นั่งเพื่อรอตัวเอกออกมาทำการแสดงและเดินตรวจความพร้องเพรียงของพลทหาร

Chulalongkorn University

ตัวอย่างกระบวนท่ารำของแสนคำอินทร์

ท่าที่ 1 ท่ารำร่าย

ท่าที่ 2 ท่ารำร่าย

ท่าที่ 3 ท่าเท้าฉาก

ท่าที่ 4 ท่าเท้าฉากพร้อมกับโย้ตัว

ท่าที่ 1 และ 2 กระบวนท่ารำร่าย เป็นท่ารำบังคับของกระบวนการรำละครตัวพระ พบมากในการแสดงละครต่างๆ หรือการรำเพลงหน้าพาทย์ เป็นกระบวนท่าที่จำเป็นมากเพราะถ้ากระบวนท่ารำร่ายอยู่ตรงช่วงแรกของการแสดง บ่งบอกถึงการเตรียมพร้อมที่จะแสดงกระบวนท่ารำต่อไป แต่ถ้ากระบวนท่ารำร่ายอยู่ช่วงท้ายของการแสดง บ่งบอกถึงกระบวนท่ารำที่หมดลง เตรียมพร้อมที่จะยืนหรือการชักแป้งเข้าไปหลังโรง เป็นอันว่าจบการแสดง จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการบอกถึงการเตรียมพร้อมของผู้แสดง

ท่าที่ 3 และ 4 เป็นกระบวนท่าการเท้าฉาก (อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เล่าให้ฟังว่าในอดีตไม่มีการรำเท้าฉาก แต่มีครูท่านหนึ่ง ซึ่งท่านมีความชรา และเมื่อท่านได้ทำการแสดง ท่านยืนไม่อยู่และได้ไปท้าวประตู จากนั้นจึงปฏิบัติท่าเท้าฉากนี้มาโดยตลอด ในการรำตรวจพล) จึงเป็นท่าหนึ่งที่มีความสำคัญในการรำตรวจพล เป็นท่าที่บ่งบอกถึงการยืนพักของนายทัพนายกอง กระบวนท่ารำเท้าฉากเป็นกระบวนท่ารำที่เชื่อมต่อจากท่ารำร่ายในการรำตรวจพลในทุกตัวละคร ท่าเท้าฉากมีการปฏิบัติได้ 2 แบบคือ ยืนตบท้าว กับก้าวเท้าขวาไปข้าง

ตัวอย่างกระบวนท่ารำของพลายยง

ท่าที่ 1 ท่าเดินออกพลายยง

ท่าที่ 2 ท่าจีบคว่ำ 2 มือ

ท่าที่ 3 ท่าวงแยกมือออก 2 มือ

ท่าที่ 4 ท่าเท้าฉาก

ท่าที่ 1 ท่าเดินออกพลายยง เป็นกระบวนท่าเดินเพื่อออกมาทำการแสดง

ท่าที่ 2 ท่าจีบคว่ำ 2 มือ เป็นท่าต่อจากการเดินออกเป็นกระบวนท่าที่สื่อถึงการมอง

ท่าที่ 3 ท่าวงแยกมือ 2 มือ เป็นกระบวนท่าที่สื่อถึงการมอง

ท่าที่ 4 ท่าเท้าฉาก เป็นท่าที่แสดงแสนยานุภาพของผู้บังคับบัญชาการสูงสุดของกองทัพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างกระบวนท่ารำฟ้อนตาว

ท่าที่ 1 ท่าไหว้หน้าตรง

ท่าที่ 2 ท่าไหว้ทางขวา

ท่าที่ 3 ท่าลอดซุ้มตาว

ท่าที่ 4 ท่าวาดอาวุธตาว

ท่าที่ 1 และท่าที่ 2 ท่าไหว้หน้าตรง เป็นกระบวนท่าการไหว้ขอขมาหรือขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ท่าที่ 3 ลอดซุ้มตาว กระบวนท่ารำฟ้อนตาว เป็นกระบวนท่ารำโชว์การตั้งซุ้มอาวุธ สื่อถึงความพร้อมเพรียงของกองทัพ

ท่าที่ 4 ท่าวาดอาวุธตาว เป็นกระบวนท่ารำสื่อถึงการเดินและความพร้อมเพรียงและความสวยงามของกองทัพ

6.3.5.2 หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ โดยการนำกระบวนท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับทำนองเพลง และต้องถูกต้องตามหลักการและจารีตของนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูเก่าแก่ได้สร้างสมไว้อย่างดีงาม ซึ่งการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการรำเป็นชุดเป็นตอนซึ่งตัดตอนมาจากการแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวตรวจพล มีการคิดกระบวนการรำขึ้นมาใหม่มีทั้งหมด 17 ท่าด้วยกัน ดังตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่ากระบวนท่ารำแสนคำอิน ที่มีการนำลีลาท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงใหม่

ท่าที่ 1 ท่าแทงอาวุธแล้วควงด้วยนิ้ว

ท่าที่ 2 ท่าโยนและรับอาวุธ

ท่าที่ 3 ท่าควงอาวุธเหนือศีรษะ

ท่าที่ 4 ท่าเตะอาวุธ

ท่าที่ 1 ท่าแทงอาวุธแล้วควงด้วยนิ้ว เป็นกระบวนการใช้อาวุธในท่าควงข้อมือ สื่อถึงความแข็งแรงของผู้แสดง

ท่าที่ 2 ท่าโยนและรับอาวุธ เป็นการโชว์อาวุธ สื่อถึงความสง่างามในการโชว์อาวุธ

ท่าที่ 3 ท่าควงอาวุธเหนือศีรษะ เป็นกระบวนท่าที่โชว์อาวุธในท่าสูง สื่อถึงการแสดงแสนยานุภาพของนายทัพ

ท่าที่ 4 ท่าเตะอาวุธเป็นกระบวนท่าโชว์การควงอาวุธ สื่อถึงความสง่าโอ่อ่า เป็นกระบวนท่ารำที่คิดขึ้นมาใหม่เพื่อความสวยสง่างามและไม่ซ้ำตัวละครตัวอื่นที่มีการรำตรวจพล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตัวอย่างกระบวนท่ารำแสนคำอิน ที่มีการนำลีลาท่ารำทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงใหม่

ท่าที่ 1 ท่าแขย่งเท้าควงอาวุธแตะไหล่

ท่าที่ 2 ท่าสอยดาว

ท่าที่ 3 ท่าแทงอาวุธ

ท่าที่ 4 ท่าเชิงเทียน

ท่าที่ 1 ท่าแขย่งเท้าควงอาวุธแตะไหล่ เป็นกระบวนท่าที่โชว์ความแข็งแรงของการควงอาวุธ สื่อถึงการแสดงแสนยานุภาพของจอมทัพ

ท่าที่ 2 ท่าสอยดาว เป็นกระบวนลีลาที่เน้นความว่องไวของผู้แสดง สื่อถึงการแสดงแสนยานุภาพของจอมทัพ

ท่าที่ 3 ท่าแทงอาวุธ เป็นกระบวนท่ารำท่าโชว์ความแข็งแรงของผู้แสดง สื่อถึงการแสดงแสนยานุภาพของจอมทัพ

ท่าที่ 4 ท่าเชิงเทียน เป็นกระบวนลีลาที่เน้นความว่องไวของผู้แสดง สื่อถึงการแสดงแสนยานุภาพของจอมทัพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6.3.5.3 หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม ในการแสดงชุดพลายยงตรวจพล นอกจากท่ารำหลักๆแล้วกระบวนลีลาท่าเชื่อมเป็นก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากทีเดียว เพราะกระบวนลีลาท่าเชื่อมสามารถเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่าลีลาท่ารำให้กระบวนลีลาท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น กระบวนลีลาท่าเชื่อมที่นำมาใช้เชื่อมต่อกระบวนท่ารำในการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล มีกระบวนลีลาท่าเชื่อมมีทั้งหมด 15 ท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่าง กระบวนท่าเชื่อมของคนธง
ท่าที่ 1 ท่าท่าวาดธงไปด้านข้าง

กระบวนลีลาท่าเชื่อมของพลทหาร
ท่าที่ 2 ท่าแทงอาวุธวิ่งออกมาด้านหน้า

กระบวนลีลาท่าเชื่อมของแสนคำอิน
ท่าที่ 3 ท่าโยนอาวุธ

กระบวนท่าเชื่อมของพลายยง
ท่าที่ 4 ท่าไข้วอาวุธดาบไว้ด้านหลัง

ท่าที่ 1 ท่าท่าวาดธงไปด้านข้าง เป็นกระบวนท่าเชื่อมท่าในการใช้ธงเป็นท่าเชื่อมท่ารำ
ท่าที่ 2 ท่าแทงอาวุธวิ่งออกมาด้านหน้า เป็นกระบวนท่าเชื่อมระหว่างท่ารำของพลทหาร
ท่าที่ 3 ท่าโยนอาวุธ เป็นกระบวนท่าเชื่อมระหว่างท่ารำของแสนคำอิน
ท่าที่ 4 ท่าไขว้อาวุธดาบไว้ด้านหลัง เป็นท่าเชื่อมระหว่างการเดินตรวจพล

6.3.5.4 หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับคือ การปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลง หรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อนที่มีความยาวขั้นระหว่างคำร้อง กระบวนท่ารำท่ารับจะต้องมีความสอดคล้องและเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำท่าหลักอย่างกลมกลืน และต้องไม่ขัดกับทำนองเพลงหรือคำร้องเอื้อนนั้นๆ จึงจะถือว่าเป็นท่ารับที่ลงตัวและมีความสมบูรณ์แบบ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพลมีกระบวนลีลาท่ารับมีทั้งหมด 2 กระบวนท่า ดังตัวอย่าง ดังนี้

ตัวอย่างกระบวนลีลาท่ารับของแสนคำอิน

ท่าที่ 1 ท่าควงอาวุธทวนผ่านศีรษะ

ท่าที่ 2 ท่าวางอาวุธทวนลงกับพื้น
(เป็นกระบวนท่าเชื่อมต่อจากท่าที่ 1)

ตัวอย่างกระบวนลีลาท่ารับของพลายยง

ท่าที่ 3 ท่าควงอาวุธดาบผ่านศีรษะ

ท่าที่ 4 ท่าส่งอาวุธดาบไปข้างขวา
(เป็นกระบวนท่าเชื่อมต่อจากท่าที่ 3)

ท่าที่ 1 และท่าที่ 2 ท่าควงอาวุธทวนผ่านศีรษะและท่าวางอาวุธทวนลงกับพื้น เป็นกระบวนท่าเชื่อมและการพักท่าของแสนคำอิน เป็นท่าเชื่อมต่อกัน

ท่าที่ 3 และท่าที่ 4 ท่าควงอาวุธดาบผ่านศีรษะและท่าวาดอาวุธดาบไปด้านข้าง เป็นกระบวนท่าเชื่อมและการพักท่าของพลายยง เป็นท่าเชื่อมต่อกัน

6.3.5.5 กระบวนลีลาท่ารำที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ในการรำตรวจพลชุดพลายยงตรวจพล ดังนี้

กระบวนการเดินออกมาทำการแสดง

กระบวนการรำร่าย

กระบวนการเท้าฉาก

กระบวนการเดินตรวจพล (สามารถเปลี่ยนท่ารำได้ เช่น ท่าเท้าสะเอวควงอาวุธ เปลี่ยนเป็นมือไขว้หลัง เป็นต้น)

กระบวนท่าสั่งการ

กระบวนท่าฉะ

6.3.6 วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพล

ประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอนเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พลายยงตรวจพลของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแสดงที่มีลีลาท่ารำแบบมาตรฐาน เป็นการรำประกอบทำนองเพลง กระบวนท่ารำบอกลักษณะการรำตรวจพล ยกทัพของตัวละคร 2 ตัวคือ ทหารเอกแสนคำอิน และพลายยงผู้บังคับบัญชาการสูงสุด มีการแบ่งช่วงการแสดงทั้งหมดออกเป็น 5 ช่วงการแสดง ดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 เป็นกระบวนท่ารำของคนธง

ช่วงการแสดงที่ 2 เป็นกระบวนท่ารำของพลทหาร

ช่วงการแสดงที่ 3 เป็นกระบวนท่ารำของแสนคำอิน

ช่วงการแสดงที่ 4 เป็นกระบวนท่ารำของพลายยง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 16 ตารางวิเคราะห์ท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่าที่ 1	**กระบวนท่ารำคนธง** ท่าวิ่งออก มือจับธง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การวิ่งโชว์รูปลักษณ์ของธงประจำกองทัพ	เป็นท่าที่สื่อถึงการวิ่งโชว์ลักษณะของธงประจำกองทัพ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำคนธง ท่าที่ 2	ท่าเชิญธงในท่าเฉิดฉินใช้หน้าหนังหันทางขวามือของผู้แสดง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	กระบวนท่าการเชิญธงในระดับสูง	ใช้ท่าเชิญธง เพราะเป็นธงประจำกองทัพธงนั้นจะต้องเชิญธงไว้ระดับสูงเสมอ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่าที่ 3	ท่ากระดกหลังส่งธงไปด้านหน้า ใช้หน้าหนัง เป็นท่าใหม่	ความมั่นคง	ใช้ท่าส่งธงไปด้านหน้า เพราะธงเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญประจำกองทัพ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่าที่ 4	ใช้ท่ากระทืบหันทางซ้ายมือเชิญธงในท่าเฉิดฉิน เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เชิญธง มาดแมน	ใช้ท่าเชิญธง เพราะธงเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญประจำกองทัพธงจะต้องเชิญไว้ระดับสูงเสมอเช่นเดียวกัน
ทำนองเพลง กราวนอก ท่าที่ 5	เดินกระทบส้น สะบัดธง เดินลงไปรับ พลทหาร เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	แสดงแสนยานุภาพของธง	ใช้ท่าสะบัดธง เพื่อเป็นการแสดงแสนยานุภาพของคนธง
ทำนองเพลง กราวนอก ท่าที่ 6	เดินไปที่ประตู โบกธงหน้าประตู เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	โบกธง	ใช้ท่าโบกธงหน้าประตู เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้พลทหารเตรียมตัวออกมาทำการแสดง
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำ ท่าที่ 1	กระบวนท่ารำพลทหาร ท่าแทงอาวุธวิ่งออกมา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่าแทงอาวุธตาววิ่งออกมา เพราะว่าตาวเป็นอาวุธที่มีด้ามยาว จึงต้องปรับอาวุธให้เป็นแนวนอน จะไม่ลำบากในการวิ่งออกมาทำการแสดง เป็นท่าที่เน้นความพร้อมเพรียงของกองทัพ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำ ท่าที่ 2	ท่าหมุนอาวุธมือไขว้กัน เป็นรูปกากบาท เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่ามือไขว้กันเพราะว่าเป็นท่าที่สามารถเชื่อมต่อจากท่าแทงอาวุธได้อย่างสวยงามและลงตัว

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำ ท่าที่ 3	ท่าทาบอาวุธในแนวตั้งขนานกับพื้น ค่อยๆหมุนทำแบบนี้จนครบสี่ทิศแล้วสวนแถวกันไปกลับ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นลักษณะในการใช้อาวุธตาว	ใช้ท่าท่าทาบอาวุธในแนวตั้งขนานกับพื้นเพราะเป็นที่เชื่อมต่อจากท่ามือไขว้กัน เป็นกระบวนท่ารำที่สวยงาม เป็นการโชว์ลีลาการใช้อาวุธตาว
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำ ท่าที่ 4	ท่าตีอาวุธตาว ตีบน ตีล่าง หมุนหน้าหลัง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ประลองอาวุธ	ใช้ท่าตีอาวุธ ตีบน ตีล่าง เป็นท่าที่โชว์ความเข็งแรงของกองทัพ
ทำนองเพลง กราวนอก ท่ารำ ท่าที่ 5	ท่ายืนหันหน้าเข้าหากัน เป็นแถวตอน 2 แถว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยืน เตรียมความพร้อม	เป็นท่าที่บอกถึงหมดกระบวนท่าของพลทหาร
ทำนองเพลง กราวนอก	ท่านั่งเป็นแถวตอนยาว 2 แถว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	นั่งรอตัวเอกออก	ใช้ท่านั่งทับส้นเท้าหันหน้าเข้าหากัน 2 แถว น้ำหนักตัวไปทางซ้ายมือ เป็นการเตรียมพร้อมว่า
ท่าที่ 6			ต่อไป ทหารเอกจะออกมาทำการแสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 1	กระบวนท่ารำแสนคำอิน ท่าเดินออกมา โยนอาวุธทวนและรับ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การโชว์อาวุธทวน	ใช้ท่าเดินออกมาโยนและรับอาวุธทวน โชว์ความสง่า ของผู้แสดง เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 2	กระบวนท่ารำร่าย เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นการหยุดเตรียมพร้อมที่จะเข้าท่ารำต่อไป	ใช้ท่ารำร่ายเป็นการหยุดเตรียมพร้อมที่จะเข้าท่ารำต่อไป
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 3	ท่าเท้าฉาก เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นการยืนพัก	ใช้ท่าท้าวฉากเพราะเป็นการยืนของตัวละครในท่าเท้าแขน ที่เรียกว่าเท้าฉาก
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 4	ท่ายิ้ม เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยิ้ม พอใจ เป็นมิตร	ใช้ท่ายิ้มเพราะสื่อถึงการแสดงความมั่นใจของผู้นำทัพ ที่ไม่มีทีท่ากังวลในการนำทัพเพื่อออกรบสร้างความมันใจของพลทหาร

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าลูบหนวด เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ครุ่นคิด ความพึงพอใจ สมใจ เพลิดเพลินใจ	ใช้ท่าลูบหนวดเพราะเป็นท่าที่สื่อเอกลักษณ์ในการแสดงละครพันทางที่มีสำเนียงลาว หรือพม่า
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าควงอาวุธด้านหน้า เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	แสดงถึงแสนยานุภาพ	ใช้ท่าควงอาวุธเป็นการโชว์ความแข็งแรงของผู้นำกองทัพ เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อโชว์ความสามารถของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าหมุนอาวุธเหนือศีรษะ เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	เดินตรวจพล	ใช้ท่าหมุนอาวุธเหนือศีรษะเพราะเป็นการโชว์อาวุธ เป็นท่าที่คิดขึ้นมาใหม่ เพื่อโชว์ความสารถของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่ากระหวัดเกล้าหมุนรอบตัวเอง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นการมองไปรอบๆตัว	ใช้ท่ากระหวัดเกล้า เพราะเป็นท่ารำที่โชว์อาวุธในท่าสูง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าบัวชูฝัก หมุนรอบตัวเอง	ความสวยงาม สง่า	ใช้ท่าบัวชูฝัก หมุนรอบตัวเอง เป็นท่าที่สื่อถึงความสง่า
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าโยนอาวุธแล้ววางลงกับพื้น เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ความมั่นใจ	ใช้ท่าโยนอาวุธมือเดียว เพราะเป็นท่าที่สื่อถึงความแข็งแรงของกำลังข้อมือ ของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าเดินวางปลายอาวุธแตะกับพื้นและหมุนข้อมือสลับกับมือบนจีบกับตั้งวงเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เดินตรวจพล	ใช้ท่าวางปลายอาวุธแตะพื้นหมุนข้อมือ เป็นท่าที่เน้นไหวพริบของผู้แสดง
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าเตะทวนวางบนไหล่ เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	ความแข็งแรง สง่างาม	ใช้ท่าเตะทวนวางบนไหล่เป็นการแสดงแสนยานุภาพของนายทัพ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก	ท่าไขว้อาวุธไว้ที่หลังเดินตรวจพล	เดินตรวจพล	ใช้ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง เป็นการเก็บอาวุธเพื่อเดินตรวจความพร้อม

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ท่าที่ 5	เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		เพรียงของพลทหารและกองทัพ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	ท่าควงอาวุธหอกด้วยนิ้ว วิ่งไปหาคนธง ท่ายืน เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	ควงอาวุธ ยืน	ใช้ท่าควงอาวุธด้วยนิ้ว วิ่งไปหาคนธง เป็นท่าที่โชว์การควงอาวุธทวนด้วยนิ้วมือ เป็นท่าที่แสดงความสามารถของผู้รำ
ทำนองเพลง ลาวกระแตเล็ก ท่าที่ 5	กระบวนท่า สั่งคนธง 1. เรียกคนธง 2. ท่าชี้กวาดมือขอกพวกเจ้า 3. ท่ารวมมือ 4. ท่ายกพลไป เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เรียก พวกเจ้าทั้งหลาย พร้อมไม่ ให้ยกไป	ใช้ท่าเรียก เป็นการสื่อถึงการเรียกผู้ใต้บังคับบัญชาให้ฟังคำสั่ง แล้วถามคนธง พวกเจ้า พร้อมหรือยัง ให้ยกไปที่โน้น เป็นกระบวนท่ารำการสั่งการผู้ใต้บังคับบัญชา
ทำนองเพลง ลาวลำปาง ท่าที่ 1	กระบวนท่ารำพลายยง ท่าเดินออก 3 จังหวะ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเดิน	ใช้การเดินออก 3 จังหวะเป็นการเยื้องย่างออกมาทำการแสดงของแม่ทัพนายกอง
ทำนองเพลง ลาวลำปาง ท่าที่ 2	ท่าหันไปทางซ้ายจีบคว่ำ 2 มือแล้วหันทางขวาปาดมือออกแกจากกับพร้อมกับโย้ตัว เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง	แหวก มอง	ใช้ท่าหันไปทางซ้ายจีบคว่ำ 2 มือแล้วหันทางขวาปาดมือออกแยกจากกัน เป็นการมองของแม่ทัพ
ทำนองเพลง ลาวลำปาง ท่าที่ 3	ท่าเท้าฉาก เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การยืนพัก	ใช้ท่าเท้าฉาก เป็นการยืนของตัวละครในท่าท้าวแขน
ทำนองเพลง ลาวลำปาง ท่าที่ 4	ท่ายิ้ม เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ยิ้ม พอใจ ความเป็นมิตร	ใช้ท่ายิ้มเพราะเป็นกระบวนท่ารำที่สื่อถึงการแสดงความยินดีและสร้างความมั่นใจแก่ผู้ใต้บังคับบัญชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 5	ท่าลูบหนวด เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ครุ่นคิด ความพึงพอใจ สมใจ เพลิดเพลินใจ	ใช้ท่าลูบหนวดเพราะเป็นท่าที่สื่อเอกลักษณ์ในการแสดงละครพันทางที่มีสำเนียงลาว หรือพม่า
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 6	ท่าควงดาบแตะที่ไหล่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	มั่นใจ พอใจ สบายใจ	ใช้ท่าควงดาบแตะไหล่เพราะเป็นกระบวนท่ารำที่สื่อถึงความมั่นใจของผู้แสดง
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 7	ท่าบัวชูฝักเป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	สวยงาม โอ่อ่า เชิดชู	ใช้ท่าบัวชูฝักเพราะเป็นกระบวนท่ารำที่สื่อถึงความสวยงามสง่า
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 8	ท่าวาดอาวุธดาบผ่านศีรษะ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ความสง่างามมาดแมน	ใช้ท่าวาดอาวุธดาบผ่านศีรษะแล้วส่งอาวุธดาบไปข้างหน้า เป็นการเตรียมขึ้นท่าต่อไป
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 9	ท่าส่งอาวุธดาบไปข้างหน้า เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	พัก ยืน ท่าเตรียม	ใช้ท่านี้เพราะเป็นกระบวนท่ารำที่สื่อถึงการเตรียมขึ้นท่าใหม่
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 10	ท่าแทงอาวุธไปด้านหน้า (ท่าสอยดาว)เป็นท่ารำผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยกับท่ากระบี่กระบอง	เป็นกระบวนท่ารำในชุดเดียวกัน เป็นท่าที่สื่อถึงความ แข็งแรง ความสง่างาม	ใช้ท่าสอยดาว ท่าแทงอาวุธไปด้านข้าง ท่าเชิงเทียน เป็นกระบวนท่ารำที่สื่อถึงความแข็งแรงและความสง่างามในใช้อาวุธในลักษณะต่างๆของกระบวนท่า
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 11	ท่าแทนอาวุธไปด้านข้าง เป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง		
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 12	ท่าเชิงเทียนเป็นท่ารำใหม่ที่อาจารย์สุวรรณี นำมาร้อยเรียงใหม่จากประสบการณ์การแสดง		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 13	เป็นกระบวนท่ารำเป็นชุดท่าสอดสร้อยแทงอาวุธสี่ทิศเป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่	สง่าผ่าเผย ความมุ่งมั่นจดจ่อ	ท่าสอดสร้อยสี่ทิศ ท่าดึงอาวุธเข้าหาตัว ท่าแทงอาวุธไปด้านหน้า เป็นกระบวนท่ารำที่โชว์ความว่องไวในการใช้อาวุธ รวมถึงเป็นการโชว์ปฏิภาณไหวพริบในการปฏิบัติท่ารำของผู้แสดง
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 14	ท่าดึงอาวุธเข้าหาตัว เป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่	เป็นกระบวนท่าเดียวกับกับท่าสอดสร้อยสี่ทิศ	เป็นกระบวนท่าเดียวกับท่าสอดสร้อยสี่ทิศ แสดงถึงความว่องไวของผู้แสดง
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 15	ท่าแทงอาวุธไปด้านหน้า เป็นท่ารำที่นำกระบวนท่ามาร้อยเรียงใหม่		
ทำนองเพลงลาวลำปาง กระบวน ท่าที่ 16	ท่ายืนไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเตรียมพร้อม การยืน	ใช้ท่ายืนไขว้อาวุธไว้ด้านหลัง สื่อถึงการยืนเตรียมพร้อม
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 17	ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลังเดินตรวจพล เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว แต่ปรับลีลาใหม่	การเดินตรวจพล ตรวจกองทัพ	ท่าไขว้อาวุธไว้ด้านหลังเดินตรวจพล สื่อถึงการเดินตรวจพล
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 18	ท่าเดินตรวจพล มือแตะปลายดาบ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การเดินตรวจพล ตรวจกองทัพ	ท่าเดินตรวจพล มือแตะปลายดาบ สื่อถึงการเดินตรวจพล
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 19	ท่าวิ่งขึ้นไปหาแสนคำอินทำท่ายืน เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	การยืน การเตรียมพร้อม	ใช้ท่ายืน สื่อถึงการเตรียมพร้อมที่จะปฏิบัติท่ารำต่อไป
ทำนองเพลงลาวลำปาง ท่าที่ 20	กระบวนท่าสั่งการทหารเอก 1. ท่าเรียก 2. ท่าชี้นิ้วตั้งตรงพวกเจ้า 3. ท่ารวมมือ 4. ท่ายกพลไป 5. ที่โน้น เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	สั่งการ การเรียกพวกเจ้าทั้งหลาย พร้อมไม่ ให้ยกไป ที่โน้น	กระบวนท่าสื่อถึงการสั่งการของผู้บัญชาการกองทัพ

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลง ลาวลำปาง ท่าที่ 21	กระบวนท่าฉะท่าที่ 1ท่า กระหวัดเกล้าข้างซ้าย ข้างขวา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เป็นกระบวนท่ารำชุดเดียวกัน ความหมายของกระบวนท่ารำ สร้างความฮึกเหิม เร้าใจ เป็นท่าแสดงแสนยานุภาพ	กระบวนท่าฉะ สื่อถึงความฮึกเหิม
	ท่าที่ 2 ท่าวาดอาวุธดาบไปที่สะเอวข้างซ้าย เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
	ท่าที่ 3 ใช้ท่าวาดอาวุธดาบออกไปทางขวา เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
	ท่าที่ 4 ท่าฟันอาวุธดาบแทงปลายดาบลงกับพื้น เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
	ท่าที่ 5 ท่าหันข้างควงอาวุธดาบ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
	ท่าควงดาบ วิ่งขึ้นช้าง เปลี่ยนเป็นใช้อาวุธง้าว เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
	ท่านั่งไหว้สามทิศคือ ทิศทางขวา ทิศทางซ้าย ตรงกลาง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว		
ทำนองเพลง เชียงแสน ท่าที่ 2	ท่าลุกขึ้นกางมือ 2 ข้าง แขนตึงระดับไหล่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	ลุกขึ้น ยืน	ใช้ท่าลุกขึ้นกางมือ 2 ข้างแขนตึงระดับไหล่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

เนื้อร้อง/ทำนองเพลง	ท่ารำ	ความหมาย	วิเคราะห์ท่ารำ
ทำนองเพลงเชียงแสน ท่าที่ 3	ท่าเดินย่ำเท้าเดินขึ้นลง เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	เดินขบวน	ใช้ท่าเดินย่ำเท้าเดินขึ้นลง เป็นท่าที่สื่อถึงการเตรียมพร้อมในการเคลื่อนทัพ
ทำนองเพลงเชียงแสน ท่าที่ 4	ท่าเดินลอดซุ้มจนครบสี่คู่ เป็นท่าเก่าที่มีอยู่แล้ว	กระบวนการรำฟ้อนตาว	ใช้ท่าเดินลอดซุ้มตาว เป็นกระบวนท่ารำที่โชว์ความสวยงามในการใช้อาวุธและแปลกตา ทำให้น่าดูยิ่งขึ้น
ทำนองเพลงเชียงแสน	กระบวนท่าเข้าคนธงอยู่ด้านหน้าสุด ต่อมาเป็นแสนคำอิน ต่อมาเป็นพลทหาร พลายยงขี่ช้างอยู่ตรงกลางระหว่างพลทหารคู่ที่ 2 กับ 3 ใช้ท่าเดินย่ำเท้าแล้วยกพร้อมกับวาดอาวุธตั้งขนานกับพื้น	การเคลื่อนพล	ใช้ท่าเดินย่ำเท้าแล้วยกพร้อมกับวาดอาวุธตั้งขนานกับพื้น เป็นท่าที่สื่อถึงการโชว์อุปกรณ์หรืออาวุธยาวของผู้แสดงแต่ละตัว เป็นกระบวนท่าที่สวยสง่าเข้ากับทำนองเพลง เป็นการเคลื่อนพลของกองทัพ

6.3.7 วิเคราะห์การใช้พื้นที่ในการแสดงประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล

จากการศึกษาพบว่าการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยง โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีการกำหนดรูปแบบแถวโดยยึดรูปแบบแถวแบบดั้งเดิมคือตั้งเป็นแถวตอน 2 แถว ซ้ายและขวา และตัวละครที่เป็นตัวเอกจะออกมาทำการแสดงตรงกลางระหว่างแถว ซึ่งเป็นแถวที่ยึดหลักความเป็นจริงในการตั้งแถวตรวจพลจัดทัพทั้งในอดีตและปัจจุบัน อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงยึดหลักการเหล่านี้มาเป็นต้นแบบในการจัดกระบวนแถวประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล การจัดกระบวนแถวประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล มีการจัดกระบวนแถวดังนี้

กระบวนการแปรแถวที่ 1 เป็นลักษณะแถวรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือและปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง

กระบวนการแปรแถวที่ 2 เป็นการรำหมู่ตั้งเป็นแถวตอน เน้นความพร้อมเพรียงของกระบวนการจัดทำแปรแถวของพลทหารและเว้นช่องว้างตรงกลางสำหรับตัวเอกออกมาทำการแสดง

กระบวนการแปรแถวที่ 3 เป็นการเคลื่อนแถวตั้งซุ้ม ในการรำฟ้อนตาว

ผู้แสดงทุกตัวเคลื่อนไหวเป็นแถวตอน 2 แถว โดยมีแสนคำอินรำนำอยู่ด้านหน้า พลายยงยืนโยกตัวบนเตียง ผู้แสดงเคลื่อนไหวตัวในท่ารำของตัวเองจนหมดกระบวนท่า

กระบวนการแปรแถวยึดรูปแบบการเคลื่อนไหวแถว การแปรแถวแบบดั้งเดิมทุกอย่างไม่มีการเปลี่ยนแปลง เพราะการจัดกระบวนแถวได้ยึดรูปแบบมาจากการจัดแถวของกองทัพจริงๆ แต่อาจจะมีการนำมาปรับให้ดูสวยงามตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย ให้เข้ากับลักษณะของเวที ฉาก แสง สี เช่น ถ้าเป็นฉากในป่าอาจจะแบ่งพลทหารออกเป็นเหล่ายืนตามจุดสำคัญต่างๆ ตามยุทธศาสตร์ของการจัดกองทัพ เป็นต้น

6.4 สรุป ผลการวิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบนาฏยศิลป์จากประสบการณ์การแสดง ประกอบกับแรงบันดาลใจของท่านนำมาออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการได้แก่

1. เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยใช้หลักการจินตนาการ

2. ใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติเป็นการนำหลักการตีบทโดยการนำแม่ท่าต่างๆที่เคยเรียนมาเช่น เพลงช้า เพลง เร็ว เพลงแม่บท มาผสมผสานท่าทางธรรมชาติ เช่น การเดิน การยืน การนั่ง การยิ้ม การอาย การมอง เป็นต้น นำมาร้อยเรียงใหม่เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆให้ออกมาในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย

3. ใช้การนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ โดยการนำหลักนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกันให้ตรงกับความหมายของท่ารำ

4. ช้หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนลีลาท่ารำแบบมาตรฐาน มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ ที่มีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันจำนวน 3 ชุด คือ การแสดงประเภทระบำ ชุดระบำรัตนโกสินทร์ การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวแบบชวา การแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล และนำแนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยมาทำการวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

6.4.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทย

6.4.1.1 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

- วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

เป็นระบำที่ใช้กระบวนท่ารำเป็นแบบมาตรฐาน เป็นการแสดงที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เป็นการรำตีบทตามคำร้อง เป็นการรำที่ใช้ภาษาท่าทางสื่อความหมาย มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นาฏยศัพท์และภาษนาฏยศิลป์ไทย มาร้อยเรียง

เชื่อมต่อกัน ใช้กระบวนท่ารำที่ไม่ยากและซับซ้อนเกินไป เน้นกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อยนุ่มนวล และสวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย เป็นการรำที่เน้นความพร้อมเพรียงของกระบวนท่ารำ มีการแบ่งลีลาท่ารำออกเป็นช่วงๆ ทั้งหมด 6 ช่วงการแสดง เป็นการแสดงที่มีการรวมรูปแบบการแสดงไว้ด้วยกันหลายรูปแบบ เช่น การรำเดี่ยว การรำคู่ และการรำเป็นหมู่

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์มีการแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 6 ช่วงด้วยกัน แต่ละช่วงมีการใช้นักแสดงที่ออกมาทำการแสดงหลากหลายรูปแบบด้วยกันดังนี้

ช่วงการแสดงที่ 1 ใช้ผู้แสดงรำคนเดียว เพราะเป็นการแสดงที่ต้องการอวดฝีมือลีลาการร่ายรำของผู้แสดง

ช่วงการแสดงที่ 2 ใช้ผู้แสดงรำคนเดียว เพราะเป็นการแสดงที่ต้องการอวดฝีมือของผู้แสดงเช่นเดียวกัน

ช่วงการแสดงที่ 3 ใช้ผู้แสดงรำคู่ เพราะในช่วงนี้มีแต่งกายที่แตกต่างกันจึงใช้ผู้แสดง 2 คน ต้องมีลักษณะรูปร่าง ฝีมือลีลาในการรำต้องเท่าเทียมกัน

ช่วงการแสดงที่ 4 ใช้ผู้แสดงคนเดียว เพราะเป็นการประหยัดในเรื่องของการแต่งกาย รูปแบบการเคลื่อนไหวการแปรแถวบนเวที เช่นเดียวกัน

ช่วงการแสดงที่ 5 ใช้ผู้แสดงออกมารำแปดคน เพราะในช่วงนี้เป็นการรวมการแต่งกายของสตรีในสมัยรัชกาลที่ 9 ซึ่งมีการแต่งกายชุดไทยพระราชนิยมเกิดขึ้นมาหลายชุดด้วยกันอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ คงจะเห็นว่าทุกชุดมีความสำคัญและมีความสวยงามไม่แพ้กัน ท่านจึงได้ใช้ผู้แสดงหลายคนหลายคนเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวนั้นๆให้ดูสมจริงสมจังยิ่งขึ้น

ช่วงการแสดงที่ 6 ให้ผู้แสดงออกมารำพร้อมกันทั้งสิบสามคน เป็นการรำเป็นกลุ่ม เพราะสุดท้ายของระบำชุดรัตนโกสินทร์เป็นการบอกเรื่องราวการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยรัตนโกสินทร์ทุกรัชกาลรวมไว้ด้วยกัน จึงต้องใช้นักแสดงที่จะสื่อความหมายให้ตรงกับคำร้องทั้งหมดออกมาทำการแสดงร่วมกัน

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงที่อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ขอความอนุเคราะห์ให้อาจารย์สมสมร สืบนุสนธ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยศึกษาลักษณะการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึง 6 และรัชกาลที่ 9 จากหลักฐานทางประวัติการแต่งกายของไทย การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์แบ่งการแต่งกายออกเป็นตามยุค ตามสมัย จึงมีความถูกต้องตามลักษณะการแต่งกายของสตรีไทยโดยแท้จริง แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างในเรื่องของเนื้อผ้ารูปแบบการตัดเย็บผ้า เครื่องประดับต่างๆ และรูปแบบของทรงผม อาจมีการเปลี่ยนไปตามสภาพความสังคมนิยมหรือสภาพแวดล้อม อาจมีปรับปรุงให้สวยงามมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดง

เพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงร้องทั้งหมด 6 เพลง และเพลงบรรเลงอีก 2 เพลง เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการ ดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว

เพลงกินนรรำ เป็นเพลงทำนองเก่าใช้ประกอบการแสดงละคร ให้อารมณ์ความรู้สึกไพเราะ อ่อนหวานเพลงตุ๊กตา เดิมชื่อว่าเพลงทุกข์ตะแกว่งสาก ใช้บรรจุในการแสดงระบำในโอกาสต่างๆ ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน

เพลงพญาสี่เสา เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ นิยมนำมาแสดงประกอบการแสดงละคร ประกอบการแสดงอวยพรในงานโอกาสต่างๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกนุ่มนวล ไพเราะ อ่อนหวาน

เพลงฝรั่งควง เพลงฝรั่งควงสองชั้นเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า

เพลงฝรั่งเร็วเป็นทำนองเพลงเก่าประเภทหน้าทับสองไม้ ให้อารมณ์ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน

เพลงเหมราช เป็นเพลงอัตราสองชั้น ให้อารมณ์ความรู้สึกเยือกเย็น นุ่มนวล

เพลงกระบอกทอง เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ทำนองเพลงมีความหมายในเรื่องหวลคำนึงถึงความหลัง

เพลงรัวดึกดำบรรพ์ เพลงรัวทำนองหนึ่ง ใช้ประกอบการแสดงละคร ใช้บรรเลงเพลงนำหรือบรรเลงช่วงท้ายของชุดระบำต่างๆ ให้อารมณ์ความรู้สึกเร้าใจ และเร่งรีบ

- วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่าทำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์ มีทั้งหมด 79 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่มีทั้งหมด 2 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวเชื่อมต่อระหว่างท่ารำมีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับคือการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน มีทั้งหมด 10 ท่า

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปลแถวและการใช้พื้นทีบนเวทีชุด ระบำรัตนโกสินทร์

การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีลักษณะรูปแบบและการเคลื่อนไหวบนเวทีทั้งหมด 8 รูปแบบด้วยกันดังนี้

รูปแบบแถวที่ 1 แถวการรำเดี่ยว

รูปแบบแถวที่ 2 แถวการรำคู่

รูปแบบแถวที่ 3 แถวการรำหมู่

รูปแบบแถวที่ 4 แถวหน้ากระดานหนึ่งแถว

รูปแบบแถวที่ 5 แถววงกลมสองวง

รูปแบบแถวที่ 6 แถวหน้ากระดานสองแถว

รูปแบบแถวที่ 7 แถวหน้ากระดานเดินสลับขึ้นลงระหว่างแถวหน้ากับแถวหลัง หรือเรียกอีกอย่างว่าเดินแถวสลับฟันปลา

รูปแบบแถวที่ 8 แถวหน้ากระดานเดินสวนแถวไปทางซ้ายและขวาในทางปฏิบัติการเคลื่อนไหวแถวการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์มีมากกว่า 8 รูปแบบแต่เป็นแถวที่ซ้ำแบบเดิมเช่น รูปแบบแถวแบบรำเดี่ยวมีลักษณะการปฏิบัติ 2 ครั้งเป็นต้น สังเกตได้ว่ารูปแบบการแปรแถวของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์มีการนำรูปแบบแถวที่เป็นสากลมาปรับใช้เพื่อให้การแสดงที่ใช้นักแสดงจำนวนมากนั้นน่าติดตามและทำให้การแสดงไม่น่าเบื่อดูแปลกตามากขึ้น

6.4.1.2 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัว

- วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบการแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว โดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดการสร้างสรรค์ลีลาท่ารำดังนี้

เป็นการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยและกระบวนท่ารำแบบชวามาร้อยเรียงผสมผสานกัน

เป็นการแสดงที่นำลีลาท่ารำของเก่าและท่ารำใหม่มาร้อยเรียงให้เกิดความสวยงาม

เป็นการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง

เป็นการแสดงที่ใช้ภาษาท่าทางสำหรับสื่อความหมายลักษณะของการรำ ไม่ใช้ท่าซ้ำ ไม่ใช้มือข้างเดียวในการ ตีบท การเอียงศีรษะให้เหมาะสมมีสัมพันธ์กับการใช้มือและเท้า ไม่ต้องตีบททุกคำ ลีลาท่ารำเน้นลีลาท่ารำที่มีความเข็มแข็งแบบผู้ชาย มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นาฏยศัพท์และภาษานาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงเชื่อมต่อกัน การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวเป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้รำ การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวโดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เป็นการแสดงที่กล่าวถึงการแต่งกายของอิเหนาในการปลอมแปลงตัวเองไปเป็นโจรป่า ซึ่งคำร้องจะกล่าวถึงการแนะนำตัวเองว่าเป็นใคร กำลังจะแต่งตัวไปทำกิจอะไร

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดง

การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวเป็นการแสดงที่มีกระบวนลีลาท่ารำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง การคัดเลือกผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้

ผู้แสดงชายหรือหญิงก็ได้ ที่มีประสบการณ์ในการเรียนทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครพระ หรือโขนพระ)

มีรูปร่างสูงโปร่งให้เหมาะสมกับความเป็นชาย

มีลีลาท่ารำที่สวยงาม ทะมัดทะแมงสมความเป็นชาย

ต้องมีประสบการณ์และทักษะในการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานละครพระ

ต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำและสารถฟังทำนองเพลงได้ดี

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายยึดหลักการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติแต่งกายยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า) ดังนี้

แต่งกายยืนเครื่องแบบชวา ยอกยาการ์ต้า เป็นการแต่งกายแบบสมจริงตามเชื้อชาติมากขึ้น การแต่งกายของตัวละครขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงานแต่การแสดงชุดนี้เลือกการแต่งกายยืนเครื่องพระแบบชาวชวา ส่วนเสื้อเกราะปรกติเสื้อเกราะของไทยจะใส่ทั้งตัว แต่ของชวาจะเป็นครึ่งตัว ทำมาจากหนังจะปิดได้แค่ด้านหลังเหตุที่เป็นแบบนี้ท่านสันนิฐานว่าอาจจะเป็นเพราะเวลาเราใช้กริชรบกันอีกฝ่ายจะเอามาทางด้านหลังมากกว่าจึงต้องใส่เสื้อเกราะแบบชวาปิดด้านหลังไว้

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงทุกเพลงเป็นเพลงที่มีอัตรา 2 ชั้น มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครและระบำต่างๆ ที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา

เพลงเสมอแขก เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไปมา ในระยะใกล้ในตัวละครที่มีสัญชาติแขก เพลงนี้มีไม้กลอง 5 ไม้เดิน 4 ไม้ลา

เพลงร่ายแขก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครที่มีสำเนียงแขก

เพลงลงสรงแขก เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัว แล้วออกไปอวดตัวหรือเดินทางไปทำภารกิจต่างๆ

เพลงแขกไทร เพลงแขกไทรสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า เพลงหน้าทับปรบไก่มีสองท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ บรรเลงอยู่ในเพลงช้าเรื่องแขกไทร และบรรเลงอยู่ในเพลงตับมโหรีประกอบด้วยเพลง 3 เพลง คือเพลงแขกไทร เพลงดอกไม้ไทร เพลงแขกเขมรปี่แก้ว

- วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว

แนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงโดยการนำ

กระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า) นำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื่อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำและการร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น ดังนี้

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์ นำมาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 8 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (ชวา ยอกยาการ์ต้า) ให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม เป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างกระบวนท่ารำให้กระบวนท่ารำหลักมีความสวยงามและสมบูรณ์แบบ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ เป็นการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน ที่ขั้นระหว่างวรรคหรือเอื้อน มีทั้งหมด 2 ท่า

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีชุด ปันหยีแต่งตัวการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัวแบบชวา เป็นการแสดงประเภทระเดี่ยวจึงไม่มีลักษณะและรูปแบบการแปรที่หลากหลาย ใช้เพียงรูปแบบการรำอยู่ตรงกลางของเวทีมีการหมุนตัวไปทางซ้ายหรือขวาแทนและอาจจะมีการวิ่งไปมาบ้างขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำและประสบการณ์ของผู้แสดง

6.4.1.3 วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยชุด พลายยงตรวจพล

เป็นการแสดงที่ตัดทอนมาจากการแสดงละครพันทางเรื่อง ขุนช้างขุนแผน เป็นการรำหมู่ เป็นการอวดกระบวนรำตรวจพล

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายรูปแบบการแต่งกายละครพันทางตอน พลายยงตรวจพลมีลักษณะการแต่งกายตามแบบละครพันทาง เป็นการแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ ยศศักดิ์ของตัวละคร ยึดรูปแบบการแต่งกายตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว) และมีการเพิ่มเติมเครื่องประดับบางส่วนขึ้นมาใหม่ดังนี้

คนธง เพิ่มเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด
แสนคำอิน เพิ่มต่างหู เข็มกลัดศีรษะ
พลายยง เพิ่มเกี้ยวกลม มวยผม

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงทำนองเพลงประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 4 เพลง ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงทั้งสิ้นดังนี้

เพลงกราวนอก ใช้สำหรับการตรวจพลยกทัพของมนุษย์ และวานร เช่น

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ อารมณ์ของเพลง ให้ความรู้สึกฮึกเหิม เร้าใจ

เพลงลาวกระแต ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครที่มีกลิ่นอายแบบลาว เช่น ละครเรื่องพระลอ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล

เพลงลาวลำปาง ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครพันทางที่มีกลิ่นอายแบบลาว เช่น ละครเรื่องพระลอ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล

เพลงเชียงแสน ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการฟ้อนในพิธีมงคลต่างๆ อารมณ์ของเพลงให้ความรู้สึกอ่อนหวาน เบาสบาย

- วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพลการแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

หลักการยึดกระบวนท่ารำเก่าไว้คือ กระบวนลีลาท่ารำที่มีความสวยงามและลงตัวแล้วนั้นอาจารย์สุวรรณี ชลานเคราะห์ จึงยังคงยึดกระบวนท่ารำนั้นไว้ ซึ่งการแสดงชุดพลายยงตรวจพลนั้นมีกระบวนท่ารำเก่าทั้งหมด 69 ท่า

หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ คือการนำลีลาท่าทำแบบนาฏยศิลป์ไทยที่บรมครูได้บัญญัติไว้เป็นท่ารำแบบมาตรฐานของนาฏยศิลป์ไทยที่เป็นที่รู้จักในวงการนาฏยศิลป์ มีทั้งหมด 8 ท่า

หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่โดยการนำนาฏยศัพท์ และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงให้เกิดเป็นท่ารำใหม่ มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม กระบวนลีลาท่าเชื่อมในการแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะเป็นตัวช่วยเชื่อมต่อระหว่างท่ารำหลัก มีทั้งหมด 10 ท่า

หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ กระบวนลีลาท่ารับการปฏิบัติท่ารำประกอบทำนองเพลงหรือการร้องเอื้อน และเชื่อมต่อจากกระบวนท่ารำท่าหลัก มีทั้งหมด 2 การนำกระบวนท่ารำเก่ามาปรับลีลาการปฏิบัติใหม่ ในการแสดงชุดพลายยงตรวจพลมีการนำกระบวนท่ารำเก่ามาปรับลีลาใหม่จำนวน 1 ท่าคือ

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีชุดพลายยงตรวจพลการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงโดยอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีการกำหนดรูปแบบแถวโดยยึดรูปแบบแถวแบบดั้งเดิมคือตั้งเป็นแถวตอน 2 แถว ซ้ายและขวา และตัวละครที่เป็นตัวเอกจะออกมาทำการแสดงตรงกลางระหว่างแถว ซึ่งเป็นแถวที่ยึดหลักความเป็นจริงในการตั้งแถวตรวจพลจัดทัพทั้งในอดีตและปัจจุบัน อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงยึดหลักการเหล่านี้มาเป็นต้นแบบในการจัดกระบวนแถวประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล การจัดกระบวนแถวประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล มีการจัดกระบวนแถว 3 รูปแบบดังนี้

- รูปแบบแถวที่ 1 แบบแถวรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือและปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง

รูปแบบแถวที่ 2 แบบแถวตอน โดยเว้นช่องว่างตรงกลางเพื่อให้ทหารเอกและตัวเอกออกมาทำการแสดง

รูปแบบแถวที่ 3 แบบแถวตั้งซุ้ม เป็นการเคลื่อนแถวในการรำฟ้อนตาว ผู้แสดงทุกตัวเคลื่อนไหวเป็นแถวตอน 2 แถว โดยมีแสนคำอินรำนำอยู่ด้านหน้า พลายยงยืนโยกตัวบนเตียง ผู้แสดงเคลื่อนไหวตัวในท่ารำของตัวเองจนหมดกระบวนท่า และปฏิบัติกระบวนท่าเข้าในแถวเดียวกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 7
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่อง แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ดำเนินการวิจัยโดยค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์และการสังเกตการแสดงนาฏยประดิษฐ์ชุดสร้างสรรค์ใหม่ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปี พ.ศ. 2533 นับเป็นนาฏยศิลปินบุคคลหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จากบรมครู ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทยหลายท่าน เช่น คุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นต้น

อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ก้าวเข้าสู่การเรียนนาฏยศิลป์ไทย ด้วยความขยันหมั่นเพียรและความสามารถทั้งมีความจำอันเป็นเลิศ ท่านเข้ารับราชการในฐานะศิลปินในกรมศิลปากร และได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกของละครหลายเรื่อง ทั้งยังเป็นศิลปินที่สามารถคิดออกแบบลีลาท่ารำที่เป็นแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์แบบผสมผสานนาฏศิลป์ต่างชาติไว้อย่างสวยงามสมบูรณ์แบบและถูกต้องตามหลักเกณฑ์และจารีตทางนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดีเยี่ยม

จากการศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ชุดใหม่ ของอาจารย์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ พบว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ พบว่าท่านได้สร้างสรรค์ประดิษฐ์การแสดงชุดใหม่ขึ้นมีมากมายหลายชุดมีทั้งการแสดงรูปแบบระบำ รำเดี่ยวและเป็นชุดเป็นตอน

การศึกษาแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทย ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาองค์ประกอบการแสดงตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบการแสดง เทคนิคลีลา และกระบวนท่ารำของการแสดงประเภทต่างๆเช่น การแสดงประเภทระบำ ชุดระบำรัตนโกสินทร์ ประเภทรำเดี่ยว ชุดปันหยีแต่งตัว ประเภทการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ชุดพลายยงตรวจพล ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัยทั้งหมดในรูปแบบการบรรยายดังนี้

สรุปผล

สรุปแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยเกิดขึ้นจากความต้องการของผู้สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ต้องการถ่ายทอดความคิด ความประทับใจ และอารมณ์ความรู้สึกจากสิ่งที่อยู่รอบๆตัวเราไม่ว่าจะมาจากสิ่งแวดล้อม ความงดงามของธรรมชาติ คน สัตว์ สิ่งของ สถานการณ์ เหตุการณ์บ้านเมือง เป็นต้น มาเป็นพื้นฐานจินตนาการ ถ่ายทอดความรู้สึกต่างๆให้ออกมาเป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย การคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยชุดใหม่ของอาจารย์สุวรรณี

ชลานุเคราะห์ เกิดจากการมีแรงบันดาลใจในการจะสร้างสรรค์ผลงาน โดยกำหนดจุดมุ่งหมาย วันและเวลาในการนำเสนอผลงานออกเผยแพรสู่สายตาผู้ชมโดยใช้องค์ประกอบและหลักเกณฑ์การประดิษฐ์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยดังนี้

- ลักษณะและรูปแบบการแสดง มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตามโอกาสที่แสดง โดยพัฒนาบทประพันธ์ให้กระชับได้ใจความ มีการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็วแต่ยังคงแก่นของการแสดงนั้นๆไว้

- จารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและกฎข้อบังคับ เช่นการใช้มือซ้ายจีบเข้าอกหมายถึงตัวเรา การยิ้ม อาย ร้องไห้ การใช้เท้า เช่น การเดินเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อน การก้าวเท้าขึ้นเตียงต้องใช้เท้าซ้าย เป็นต้น ผู้ออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่ต้องยึดถือและปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน

- จังหวะ ในการรำจะต้องยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลัก ใช้จังหวะใหญ่ของจังหวะหน้าทับในการรำ เพื่อให้นักแสดงมีช่วงเวลาคิดท่ารำในท่าต่อไปและง่ายต่อการจดจำ จังหวะที่นิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงคือจังหวะหน้าทับ 2 ชั้นและ 3 ชั้น เป็นต้น

- เนื้อร้อง ทำนองเพลงและดนตรี เพื่อให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงาน มีการแต่งเนื้อร้องทำนองเพลงใหม่ให้ตามวาระงาน เนื้อร้องทำนองเพลงบ่งบอกที่มาที่ไป หรือเรื่องราวของชุดการแสดง

- การแต่งกาย สามารถบ่งบอกถึงที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งยศฐานะและบรรดาศักดิ์ และวัยของผู้แสดงละคร ถ้าเป็นระบำต้องออกแบบการแต่งกายให้ไปในทางเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบและราบรื่นในการจัดกระบวนแถว

- การแต่งหน้า เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ทำให้ผู้แสดงสวยงาม และสามารถอำพรางข้อบกพร่องบนใบหน้าของผู้แสดง นอกจากนี้ก็ยังสามารถใช้วิธีการแต่งหน้าเพื่อบอกวัย บอกลักษณะเฉพาะของตัวละครได้

- การแปรแถว เป็นส่วนสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์การแสดงประเภทระบำ นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวไม่กี่แบบในอดีต เช่น แถวปากพนัง แถววงกลม แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น เมื่ออิทธิพลตะวันตกเข้ามามีบทบาทการแปรแถวจึงมีหลากหลายรูปแบบมาก

- อุปกรณ์ประกอบการแสดง นาฏยศิลป์ไทยบางชุดต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงด้วยเช่น ผ้า พระขรรค์ ดาบ กระบี่ หอก ทวน ตาว เป็นต้น อุปกรณ์จะช่วยเริมให้การแสดงสมบูรณ์แบบมากขึ้น

- โอกาสในการแสดง การสร้างสรรค์ผลงานเฉพาะกิจ เมื่อได้รับมอบหมายและเมื่อทราบว่าเป็นงานอะไร ต้องสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์ของงานนั้นๆ

ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบนาฏยศิลป์จากประสบการณ์การแสดง ประกอบกับแรงบันดาลใจของท่านนำมาออกแบบออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการได้แก่

1. เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยใช้หลักการจินตนาการ

2. ใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางธรรมชาติเป็นการนำหลักการตีบทโดยการนำแม่ท่าต่างๆที่เคยเรียนมาเช่น เพลงช้า เพลง เร็ว เพลงแม่บท มาผสมผสานท่าทางธรรมชาติเช่น การเดิน การยืน การนั่ง การยิ้ม การอาย การมอง เป็นต้น นำมาร้อยเรียงใหม่เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวต่างๆ ให้ออกมาในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย

3. ใช้การนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ โดยการนำหลักนาฏยศัพท์และภาษานาฏศิลป์มาร้อยเรียงผสมผสานกันให้ตรงกับความหมายของท่ารำ

4. ใช้หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนลีลาท่ารำแบบมาตรฐาน มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่มีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันจำนวน 3 ชุดดังนี้

- การแสดงประเภทระบำ ชุดระบำรัตนโกสินทร์
- การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวแบบชวา
- การแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

ผู้วิจัยได้เลือกวิเคราะห์เพื่อหาแนวคิดและกลวิธีในการสร้างสรรค์งานของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ 3 ชุด ที่มีรูปแบบและแนวคิดที่ต่างกันคือ

1. การแสดงระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์
2. การแสดงรำเดี่ยวชุดรำปันหยีแต่งตัว (แบบชวา)
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล

- สรุปแนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

- การแสดงประเภทระบำ ชุดระบำรัตนโกสินทร์ เกิดขึ้นจากความชื่นชมชื่นชอบในการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มีความสวยงาม อ่อนหวาน มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

- แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการอนุรักษ์และสืบทอดรูปแบบการแต่งกายของสตรีไทย โดยการถ่ายทอดผ่านลีลาการร่ายรำบอกถึงวิวัฒนาการของการแต่งกายในสมัยรัตนโกสินทร์

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแต่งกายของสตรีไทย

- รูปแบบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแสดงประเภทเบ็ดเตล็ด เป็นการรำหมู่ มีการแบ่งช่วงการแสดงเป็น 3 รูปแบบ คือ

แบบที่ 1 เป็นการรำคนเดี่ยว
แบบที่ 2 เป็นการรำคู่
แบบที่ 3 เป็นการรำหมู่

- เพลงและดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ ที่มีการดำเนินทำนองเพลงแบบกระชับรวดเร็ว

- วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

- การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ ผู้แสดงต้องมีคุณลักษณะดังนี้ เป็นผู้หญิงล้วน จำนวน 13 คน มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มีรูปร่างหน้าตาดีเท่าเทียมกัน มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดี และมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นการแต่งกายตามยุคตามสมัย ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ รัชกาลปัจจุบัน

- แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ใช้หลักการจินตนาการ หลักการผสมผสานการเลียนแบบท่าทางธรรมชาติ หลักการหลักการตีบท หลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ หลักการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำใหม่

- กลวิธีในการออกแบบลีลาท่ารำระบำรัตนโกสินทร์คือ ใช้ผู้แสดงที่มีทักษะพื้นฐานการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยและเท่าเทียมกันท่ารำต้องสื่อความหมายท่าทางอย่างชัดเจน ด้วยลีลาการร่ายรำและอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาทางสีหน้าและท่าทาง ระบำที่มีผู้แสดงหลายคนต้องมีการเคลื่อนไหวหรือการแปรแถวอย่างต่อเนื่อง กลมกลืนและพร้อมเพรียงกัน ตำแหน่งการใช้พื้นที่บนเวที ต้องกระจายระยะห่างระหว่างผู้แสดงและต้องมีความสวยงามเหมาะสม

- แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

- การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัวแบบชวา การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงที่ นำการแสดงตอนปันหยีแต่งตัวในละครในเรื่อง อิเหนา มาประพันธ์เพลงใหม่ให้กระชับและสมจริงตามเชื้อชาติภาษามากขึ้น

- แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการนำความประทับใจในตัวละคร มาพัฒนาปรับปรุงแต่งลีลาการร่ายรำใหม่ โดยผสมผสานลีลานาฏยศิลป์ไทยและนาฏศิลป์แบบชวาเข้าด้วยกันให้เกิดความสวยงามทันยุคสมัยมากขึ้น

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ การแสดงชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวา เป็นการแสดงชุดใหม่โดยมีการนำของเก่า มาปรับปรุงใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมไว้ด้วยกันคือ นาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (แบบชวายอกยาการ์ต้า) มาเชื่อมโยงและผสมผสานกันและเป็นการอนุรักษ์เอกลักษณ์ที่ดีงามทั้ง 2 เชื้อชาติ ให้เป็นที่รู้จัก

- รูปแบบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว

- เพลงและดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว ทำนองเพลงเป็นเพลงออกภาษาแบบชวา

- วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงทำนองประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ (ไม้นวม) มีการเพิ่มกลองแขก ขลุ่ยเพียงออและซออู้เข้ามาประกอบ

- การคัดเลือกตัวนักแสดงชุดปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง มีทักษะ หรือประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยสาขาละครพระ หรือโขนพระ มีรูปร่างสูงโปร่ง มีปฏิภาณไหวพริบ หรือความจำที่ดีและมีความแม่นยำในการจับจังหวะ

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัวทางชวา ยึดรูปแบบการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติแต่งกายยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า)

- แนวคิดการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการแสดงโดยการนำกระบวนท่าและลีลาท่ารำที่มีการผสมผสานระหว่าง 2 เชื้อชาติคือนาฏยศิลป์ไทย กับนาฏยศิลป์อินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า) นำนาฏยศัพท์ ทั้งสองเชื่อชาตินี้มาผสมผสานและปรับปรุงกระบวนการรำ และร้อยเรียงลีลาท่ารำใหม่ให้กระชับและสมจริงมากขึ้น

- กลวิธีในการออกแบบท่ารำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว ทำความเข้าใจเกี่ยวกับเนื้อร้องทำนองเพลง ตีความหมายของเนื้อร้องให้เข้าใจ และเข้าถึงอารมณ์ของเพลง คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยเป็นหลัก และมีการนำกระบวนลีลาท่ารำแบบออกภาษาแบบชวามาผสมสานร่วมด้วย ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตุว่าท่าไดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด. ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน กระบวนลีลาท่ารำเน้นท่ารำที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามมีความหมายตรงกับคำร้อง สามารถผสมกับลีลาท่ารำแบบชวาได้อย่างลงตัว และมีความเข็มแข็งแบบผู้ชาย

- แนวคิดการออกแบบลีลาท่ารำนาฏยศิลป์ไทยประเภทเป็นชุดเป็นตอน ชุดพลายยงตรวจพล

- การแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

- แรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด พลายยงตรวจพล เกิดจากความชื่นชม ชื่นชอบในศิลปะการรำประกอบการใช้อาวุธรูปแบบต่างๆ นำ มาพัฒนา ปรับปรุงเพิ่มเติมโดยคัดสรรกระบวนท่านาฏยศิลป์ไทยมาร้อยเรียงกับกระบวนท่ากระบี่กระบอง เพื่อให้เกิดความสง่างาม เข็มแข็ง และน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

- วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด พลายยงตรวจพล เพื่ออนุรักษ์ สืบทอดกระบวนลีลาท่ารำการใช้อาวุธประกอบการแสดงที่หลากหลายชนิด ให้คงอยู่และเป็นที่รู้จักต่อไป

- รูปแบบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นการแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอน ใช้ลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมาเป็นหลักการในการออกแบบท่ารำ ลีลาและท่ารำบอกถึงกระบวนการรำจับทัพตรวจพล ของตัวละครการแสดงแบ่งเป็น 4 รูปแบบคือ

รูปแบบที่ 1 ท่ารำคนธง
รูปแบบที่ 2 ท่ารำทหาร
รูปแบบที่ 3 ท่ารำแสนคำอิน
รูปแบบที่ 4 ท่ารำพลายยง

- เพลงและดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล เป็นเพลงประเภทบรรเลงทั้งสิ้น เป็นเพลงสำเนียงลาว เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้

- การคัดเลือกผู้แสดงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิง ที่เรียนด้านนาฏศิลป์ละครพระหรือโขนพระรูปร่างสูงโปร่ง ผู้แสดงต้องมีพื้นฐานการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทย ต้องมีหน้าตาดี ต้องมีปฏิภาณไหวพริบ และสามารถฟังทำนองเพลงได้ดี

- การแต่งกายประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ยึดรูปแบบการแต่งกายแบบละครพันทาง ตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว) แต่งตามยศศักดิ์ของตัว

- แนวคิดการออกแบบกระบวนการท่ารำชุด พลายยงตรวจพล เป็นการรำตีท่าทางตามทำนองเพลงที่ไม่มีคำร้อง เป็นการนำของเก่ามาปรับปรุงกระบวนลีลาท่ารำใหม่ และมีการนำกระบวนท่าของกระบี่กระบองมาผสมผสานเข้ากับกระบวนการร่ายรำเพื่อให้ดูแปลกใหม่ให้กระชับเข้มแข็งและน่าดูมากขึ้น

- กลวิธีการออกแบบลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพลศึกษาบทประพันธ์ คำร้อง ทำนองเพลง ให้เข้าใจ คิดออกแบบกระบวนท่า และลีลาท่ารำโดยยึดหลักกระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทย และแบบออกภาษาแบบลาว ทดลองใส่กระบวนท่ารำ หลายๆท่า และสังเกตว่าท่าไดสามารถเข้ากับสรีระของนักแสดงมากที่สุด กระบวนลีลาท่ารำพลายยงต้องไม่ซ้ำกับกระบวนลีลาท่ารำของตัวละครตัวอื่น ลีลาท่ารำจะต้องมีความลื่นไหลต่อเนื่องอย่างกลมกลืน กระบวนลีลาท่ารำพลายยงตรวจพล ต้องเน้นกลวิธีในการใช้อาวุธ ชนิดต่างๆ นำกระบวนท่ารำกระบี่กระบองมาผสมผสาน ร้อยเรียงต้องโดยเลือกท่ารำที่ไม่ซ้ำท่ากันตัวละครตัวอื่น

วิเคราะห์แนวคิดการออกแบบท่ารำประเภทระบำชุด ระบำรัตนโกสินทร์

ออกแบบลีลาท่ารำโดยการใช้กระบวนท่ารำที่เป็นแบบมาตรฐาน เป็นการรำตีบทตามคำร้อง มีการนำแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย มาร้อยเรียงเชื่อมต่อกัน เป็นการรำที่ใช้ภาษาท่าทางสื่อความหมาย เน้นกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อย นุ่มนวล สวยงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ มีการใช้นักแสดงออกมาทำการแสดงหลากหลายรูปแบบด้วยกันคือ

- รูปแบบที่ 1 เป็นการรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือลีลาการร่ายรำของผู้แสดง

- รูปแบบที่ 2 เป็นการรำคู่ เพื่อบ่งบอกถึงแต่งกายที่แตกต่างกันจึงใช้ผู้แสดง 2 คน

- รูปแบบที่ 3 เป็นการรำหมู่ ให้ผู้แสดงสิบสามคน เป็นการบอกเรื่องราวการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยรัตนโกสินทร์

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ มีลักษณะการแต่งกายที่บ่งบอกถึงการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 9

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงเพลงที่บรรจุประกอบการแสดงชุดระบำรัตนโกสินทร์ เป็นเพลงร้องทั้งหมด 6 เพลง และเพลงบรรเลงอีก 2 เพลง เป็นเพลงประเภทหน้าทับ 2 ไม้ที่มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว

- กินนรรำ
- เพลงตุ๊กตา
- เพลงพญาสี่
- เพลงฝรั่งควง
- เพลงเหมราช
- เพลงกระบอก
- เพลงรัวดึกดำบรรพ์

- วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด ระบำรัตนโกสินทร์การแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์ ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

- หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 79 ท่า
- หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 2 ท่า
- หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม มีทั้งหมด 10 ท่า
- หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 10 ท่า

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวที ชุด ระบำรัตนโกสินทร์ มีลักษณะรูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนไหวบนเวทีทั้งหมด 8 รูปแบบ ด้วยกันคือ

- รูปแบบแถวที่ 1 แถวการรำเดี่ยว
- รูปแบบแถวที่ 2 แถวการรำคู่
- รูปแบบแถวที่ 3 แถวการรำหมู่
- รูปแบบแถวที่ 4 แถวหน้ากระดานหนึ่งแถว
- รูปแบบแถวที่ 5 แถววงกลมสองวง
- รูปแบบแถวที่ 6 แถวหน้ากระดานสองแถว
- รูปแบบแถวที่ 7 แถวหน้ากระดานเดินสลับขึ้นลง
- รูปแบบแถวที่ 8 แถวหน้ากระดานเดินสวนแถวไปทางซ้ายและขวา

- วิเคราะห์การออกแบบนาฏยศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว เป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง เป็นการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำแบบมาตรฐานแบบไทยและกระบวนท่ารำแบบชวามาร้อยเรียงผสมผสานกัน เป็นการแสดงที่นำลีลาท่ารำของเก่าและท่ารำใหม่มาร้อยเรียงให้เกิดความสวยงาม เป็นการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลงเป็นการแสดงที่ใช้ภาษาท่าทางสำหรับสื่อความหมาย

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว ผู้แสดงชายหรือหญิงก็ได้ ที่มีประสบการณ์ในการเรียนทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครพระหรือโขนพระ) มีรูปร่างสูงโปร่งให้เหมาะสมกับความเป็นชาย มีลีลาท่ารำที่สวยงาม ทะมัดทะแมงสมความเป็นชาย มีประสบการณ์และทักษะในการรำที่สวยงามตามแบบมาตรฐานละครพระ มีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำและสามารถฟังทำนองเพลงได้ดี

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายยึดหลักการแต่งกายตามแบบเชื้อชาติแต่งกายยืนเครื่องพระแบบอินโดนีเซีย (ชวายอกยาการ์ต้า)

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงทุกเพลงเป็นเพลงที่มีอัตรา 2 ชั้น มีการดำเนินทำนองเพลงอย่างกระชับรวดเร็ว นิยมบรรเลงประกอบการแสดงประเภทละครและระบำต่างๆที่มีทำนองเพลงออกภาษาแบบชวา

- เพลงเสมอแขก
- เพลงร่ายแขก
- เพลงลงสรงแขก
- เพลงแขกไทร

- วิเคราะห์หลักการออกแบบท่ารำชุด ปันหยีแต่งตัว
  - หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 46 ท่า
  - หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 14 ท่า
  - หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม มีทั้งหมด 10 ท่า
  - หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 2 ท่า

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีชุดปันหยีแต่งตัว มีการจัดกระบวนแถว 1 รูปแบบดังนี้
  - รูปแบบแถวรำเดี่ยว

- วิเคราะห์การออกแบบนาฏยศิลป์ไทยชุด พลายยงตรวจพล

การสร้างสรรค์การแสดง ชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงที่นำของเก่ามาพัฒนาปรับปรุงใหม่ให้มีความสง่างามมากขึ้น

- วิเคราะห์แนวคิดในการใช้ผู้แสดงประกอบการแสดงชุด พลายยงตรวจพล ผู้แสดงชายหรือหญิงก็ได้ ที่มีประสบการณ์ในการเรียนทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครพระ หรือโขนพระ) มีรูปร่างสูงโปร่งให้เหมาะสมกับความเป็นชาย มีลีลาท่ารำที่สวยงาม ทะมัดทะแมง มีประสบการณ์และทักษะในการรำและการใช้อาวุธชนิดต่างๆได้ดีและสวยงามตามแบบมาตรฐานละครพระ มีปฏิภาณไหวพริบในการจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำและสามารถฟังทำนองเพลงได้ดี

- วิเคราะห์การออกแบบเครื่องแต่งกายรูปแบบการแต่งกายละครพันทางตอน พลายยงตรวจพลมีลักษณะการแต่งกายตามแบบละครพันทาง เป็นการแต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ ยศศักดิ์ของตัวละคร ยึดรูปแบบการแต่งกายตามฉบับกรมศิลปากร (แบบลาว)

- วิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงชุดพลายยงตรวจพล มีทั้งหมด 4 เพลง ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงทั้งสิ้นคือ

- เพลงกราวนอก
- เพลงลาวกระแต
- เพลงลาวลำปาง
- เพลงเชียงแสน

- วิเคราะห์หลักการออกแบบลีลาท่ารำชุด พลายยงตรวจพล

การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุด พลายยงตรวจพล ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีหลักการออกแบบลีลาท่ารำดังนี้

- หลักการยึดกระบวนท่ารำเก่าไว้ มีทั้งหมด 69 ท่า
- หลักการนำกระบวนท่ารำเก่ามาร้อยเรียงใหม่ มีทั้งหมด 8 ท่า
- หลักการคิดกระบวนท่ารำขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 10 ท่า
- หลักการคิดกระบวนลีลาท่าเชื่อม มีทั้งหมด 10 ท่า
- หลักการคิดกระบวนลีลาท่ารับ มีทั้งหมด 2 ท่า
- การนำกระบวนท่าเก่ามาปรับลีลาการปฏิบัติใหม่ มีเพียง 1 ท่า

- วิเคราะห์หลักการออกแบบกระบวนการแปรแถวและการใช้พื้นที่บนเวทีชุดพลายยงตรวจพลการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายยงตรวจพล มีการจัดกระบวนแถว 3 รูปแบบดังนี้

- รูปแบบแถวที่ 1 แบบแถวรำเดี่ยว
- รูปแบบแถวที่ 2 แบบแถวตอน
- รูปแบบแถวที่ 3 แบบแถวตั้งซุ้ม

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

ผลจากการศึกษาและวิเคราะห์สามารถสรุปแนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ.2533 ได้ดังนี้

แนวคิดการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์ผลด้านนาฏยศิลป์ไทย 4 รูปแบบคือ

1. เป็นการออกแบบลีลาท่ารำที่โดยใช้หลักการจินตนาการ

2. ออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจากการนำสิ่งต่างๆที่ได้พบในชีวิตประจำวันและจากประสบการณ์ที่สั่งสม มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย

3. นำความประทับใจในการแสดงรูปแบบเก่าๆ นำมาปรับปรุงร้อยเรียงกระบวนลีลาการร่ายรำใหม่ให้ดูสมจริง ทันยุค ทันสมัยมากขึ้น

4. สร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่จากการศึกษาและจินตนาการ เพื่อให้เกิดลีลาท่ารำใหม่ที่สวยและสง่างามไว้ใช้ในวงการนาฏศิลป์สืบต่อไปกระบวนท่าและลีลาการร่ายรำทั้ง 3ชุด เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง เป็นท่ารำแบบมาตรฐาน ที่มีความนุ่มนวลอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผน และจารีตของนาฏศิลป์ไทย และแบบประยุกต์นาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ต่างชาติให้มีความโดดเด่นน่าประทับใจในท่วงทีลีลาที่สง่างามและแปลกตา

ข้อเสนอแนะ

1. ควรอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยที่เป็นรากฐานทางวัฒนธรรมให้คงอยู่เป็นที่รู้จักและเป็นที่ชื่นชมสืบต่อไป

2. ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยที่ยึดหลักจารีต วัฒนธรรม ประเพณี ความเป็นไทยไว้คู่ประเทศสืบไป

3. ควรมีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในรูปแบบผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมต่างชาติ ที่มีความสวยงามและแปลกใหม่มากขึ้น

4. ควรมีการสืบทอดศิลปะที่ดีงามและทรงคุณค่านี้ ให้คงอยู่สืบทอดแก่ชนรุ่นหลังสืบต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

คณาจารย์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. วัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: นวสาส์นการพิมพ์, 2551.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ “จินตนาการ”. การวิจัยเรื่องไทยศึกษาในงานประชุมนานาชาติ ไทยศึกษา ครั้งที่ 10 เพื่อการเฉลิมฉลองเนื่องในวโรกาศพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงเจริญพระชนมายุครบ 80 พรรษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ม, 2550.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. ศิลปะการออกแบบท่ารำ “นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, 2554.

ชวลิต สุนทรานนท์.วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน. กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด 2551.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. (จัดพิมพ์เนื่องในวโรกาสเจริญพระชนมพรรษา 6 รอบ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช) กรุงเทพมหานคร: 2542.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. เอกสารประกอบการสอนรายวิชา จารีตนาฏศิลป์ไทย ระดับปริญญาตรีปีที่ 3 สาขานาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป, 2544.

ไพโรจน์ ทองคำสุก.วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย คุณครูเฉลยศุขวนิช.กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2525.

รศ.วิเชียร เกษประทุม. เล่าเรื่องอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: เรืองแสงการพิมพ์, 2546. ศิลปากร, กรม. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 3ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2525.

ผศ.สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ,สำนักงาน. เสื้อชุดไทย กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2538.

ศิลปากร.กรม. สมุดภาพวิวัฒนาการการแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์, (จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พุทธศักราช 2525)

อเนก นาวิกมูล. ผู้รวบรวม. การแต่งกายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (หนังสือชุดกรุงเทพฯสองศตวรรษ) กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2525.

อุดม กุลเมธพนธ์. นาฏยศัพท์ฉบับครูลมุล. เชียงใหม่: สุเทพการพิมพ์, 2556.

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โน้ตเพลงการแสดงชุด ระบำรัตนโกสินทร์

เพลงกินนรรำ

- - - ล	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ม	- - ล ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	ม ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ม	- - ล ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	ม ม - ร
- - - ล	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ร	- ม - ซ
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ร ด ม ร	ด ล฻ - ด
- มำ รำ ท	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ท	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ซ - ดำ
- ม ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ซ - ดำ
- มำ รำ ทำ	- ล - ซ	- มำ - ซ	- ล - ท	- ม ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - รำ
- - - -	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ร	- ร ร ร	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร

เพลงตุ๊กตา

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ล	- ดำ - ซ	- - - -
- - - ดำ	- ดำ ดำ ดำ	- รำ - ด	- ล - ซ	- - - ม	- - ซ ล	- ดำ - ซ	- - - -
- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล
- ร ด ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ดำ - ซ	- - - ม	- - ซ ล	- ดำ - ซ	- - - -

เพลงพญาสี่เสา

ท่อน 1

- ท ล ซ	- ล - ซ	- ซ ซ ซ	ม ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ร	- ม ม ม	- ซ - ร
- - - ทฺ	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -	ม ร ซ ม	ร ทฺ - ร	ม ร ทฺ ร	- ม - ซ
- - - ซ	- - ล ท	- ดำ - รำ	- - - -	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อน 2

- ม ม ม	- ซ - ร	- ม ม ม	- ซ - ร	- - - ทฺ	- - ร ม	ร ม ซ ร	- - - -
ม ร ซ ม	ร ทฺ - ร	ม ร ทฺ ร	- ม - ซ	- - - ซ	- - ล ท	- ดำ - รำ	- - - -
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ				

เพลงกล่อมพญา

ท่อน 1

- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ร	- ร ร ร	- ท ท ท	- ล - ซ	- - - ร	- ร ร ร
- - - ด	- ด ด ด	- ด - ร	ร ร - ด	- ด - ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

ท่อน 2

- ซ ล ท	- ล ล ล	- ร - ซ	- ล - ท	- ซ ล ท	ล ท ดำ รำ	ดำ รำ ล ท	ดำ รำ - ด
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซฺ - ด	- ร - ม	- ด - ด	ร ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

เพลงฝรั่งควง

- - - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- - ล ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- ล - ซ	ซ ซ ซ ซ	- - - -	- ท - ล	ล ล ล ล	- - - ซ	- ล - -
- ซ - ล	ซ ฟ ม ร	- - ม ร	ม ร - -	- ร ม ฟ	- ล - ม	ฟ ม ร ทฺ	- ล฻ - ร

เพลงเหมราช

ท่อน 1

- มˍ รˍ ท	- ล - ซ	- - - ม	- ม ม ม	- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - รˍ
- ทฺ ร ม	- ซ - ล	- ดˍ - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- ล - ท	- รˍ - ท	- ล - ซ

สร้อย

- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ม	- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ร
- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ม	- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ร

ท่อน 2

- ท ท ท	- ล - ฟ	- ม - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ลฺ - ร	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร
- ท ท ท	- ล - ฟ	- ม - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ลฺ - ร	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร

สร้อย

- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ม	- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ร
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ม	- - - -	- ลฺ - ท	- ม - ร	- ทฺ - ร

เพลงกระบอกทอง

ท่อน 1

- - - ร	- - - ซ	- - - รˍ	- - - ท	- - ล ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดˍ - รˍ
- ซ ล ท	- รˍ - มˍ	- ซˍ - มˍ	- รˍ - ท	- รˍ - มˍ	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ

ท่อน 2

- ล ล ล	- ท - ร	ม ร ทฺ ร	- ม - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล
- ล ล ล	- ท - ร	ม ร ทฺ ร	- ม - ซ	- ทฺ ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ

เพลงรัวดึกดำบรรพ์

- ซฺ ลฺ ทฺ	- ร - ม	- - - -	- ซ - ล	- ท - ดˍ	- รˍ - มˍ	- - - -	- - - มˍ
- - - -	- - - -	- รˍ - มˍ	- ดˍ - รˍ	- ล - ดˍ	- ซ ล ดˍ	- ซ ล ดˍ	- ซ ล ดˍ
- ซ ล ดˍ	- ซ ล ดˍ	- - - -	- - - ดˍ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - รˍ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

Chulalongkorn University

โน้ตเพลงการแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว

เพลงเสมอชวา

- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- ล - ด̣
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- ล - ด̣	- - - ร̣	- - - ม̣
- - - -	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ซ̣
- - - -	- - - ด̣	- - - ล̣	- - - ซ̣	- - ม̣ ร̣	- ม̣ - ซ̣	- - - ด̣	- - - ร̣
- - - -	- - ซ̣ ม̣	- - - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ด̣	- - - ร̣	- - - ล
- - - -	- - ม̣ ม̣	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - ด̣	- - - ซ	- - - ล
- - - ซ̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - -	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- ม - ม̣
- - - -	- - - ซ̣	- ซ̣ - ซ̣	- - - -	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ม̣
- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - ซ	- ซ - ซ

รัว

- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ร̣	- - - -	- - - ม̣	- - - -	- - - ซ̣
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - -	- - ร ด	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ล̣	- - - -	- - - ซ̣	- - - -	- - - ม̣
- - - -	- - - ร̣	- - - -	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ร̣

ซัดท่า

- - - ล	- ซ - ร̣	- - - ซ̣	- ล̣ - ร̣	- - - ล	- ซ - ร̣	- - - ซ̣	- ล̣ - ร̣
- - - ซ̣	- ล - ร	- - - ซ̣	- ล̣ - ร̣	- - - ซ̣	- ล̣ - ร̣	- - - ซ̣	- ล̣ - ร̣
- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ลงจบ

- - - ซ̣	- - - ม̣	- - - ซ̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣

เพลงร่ายแขก

ซ ฟ ซ	ล ซ ท ล	ร ท ล ล	ท ล	ซ ซ	ล ด ซ	- - - -	- - - -
ซ ฟ ล	ซ ฟ ซ	ท ล ล	ท ท ท	ล ล	ซ ล ซ	- - - -	- - - -

เพลงลงสรงแขก

- - - -	- - - -	- ฟ - ฟ	- ซ - ซ	- - ฟ ซ	- ฟ - ล	- - ด ซ	ล ซ ฟ -ซ
- - ฟ ซ	ฟ ร - -	ฟ ฟ ท ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล ซ - -	- ฟ - ร	ฟ ล - ซ
ล ซ ด ล	ซ ล ซ - ล	ซ ฟ - -	ฟ ฟ - ร	- - - ฟ	ซ ฟ - -	ฟ ฟ ท ฟ	- ฟ ซ ซ
- - - -	- ฟ - ล	- - ด ซ	ล ซ ฟ -ซ	- - ฟ ซ	ฟ ร - -	- ฟ ฟ ร	- ฟ - ฟ
- - - ซ	ล ซ - -	- ฟ - ร	ฟ ล - ซ	ล ซ ด ล	ซ ล ซ - ล	ซ ฟ - ฟ	- - ฟ ฟ
สร้อย							
- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- - ฟ ซ	- - - -	ด ล ว ฟ	- - - ล	- - ด ซ

- - - -	- ฟ - ล	- ซ ฟ ซ	- - ร ฟ	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ
- - - -	- ฟ - ฟ	- ล - ซ	- ร - ฟ				
- - - -	- - - -	ฟ ร - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ล	- - ด ซ	ล ซ ฟ -ฟ
ร – ฟ ซ	ฟ ร - -	ฟ ร ฟ ร	- ล - ซ	- - ฟ ซ	ล ซ - -	- ฟ - ร	ฟ ล - ซ
ล ซ ด ล	ซ ล ซ - ล	ซ ฟ - -	ฟ ซ ท ซ	- ล - ฟ	- - ซ ฟ	- ฟ ท ฟ	- - ซ ฟ
- ซ - -	- ฟ - ล	- ล - ซ	ล ซ ฟ -ฟ	- - - ซ	ฟ ร - -	- ฟ - ฟ	ซ ฟ - ซ
- - - ซ	ล ซ - -	- ฟ - ร	ฟ ล - ซ	ล ซ ด ล	- ซ ล ซ	ล ซ ฟ - -	- ฟ - ฟ
- - - -	- - - -						
สร้อย							
- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ฟ ซ	- - - -	- ฟ - ล	- - ด ซ	ล ซ ฟ -ฟ
ซ – ฟ ซ	ฟ ร - -	- ร - ซ	- ฟ - ซ	- - ฟ ซ	ล ซ - -	- ฟ - ร	ฟ ล - ซ
ล ซ ด ล	ซ ล ซ - ล	ซ ฟ - -	- ฟ - ซ	- - ท ฟ	ซ ฟ - -	- ร - ฟ	- ซ ฟ ซ
- - - -	- ฟ ซ ล	- - ซ ซ	ล ซ ฟ -ฟ	- - ฟ ซ	ฟ ร - -	- ฟ - ร	- ล ฟ ซ
- - - -	ล ซ - -	- ฟ - ร	- ฟ ล ซ	ล ซ ดำ ล	ซ ล ซ -	ล ซ ฟ -	- ท ร ฟ
สร้อย							

เพลงแขกไทร (ทางชวา)

ท่อน 1

- - - -	- ม - ม	- - ซ ล	- ดำ - ล	- ซ - -	- ม - ม	- - ซ ล	- ซ - ดำ
- - ดำ ดำ	- ดำ - รำ	- มำ - ลำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ล - -	ดำ ล ซ ม	ซ ร - ร
- - รำ รำ	- รำ - รำ	รำ รำ รำ รำ	- - รำ รำ	- รำ - รำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ
- - ดำ ดำ	- ดำ - ล	- ซ - ล	- ดำ -รำ	- มำ - รำ	- ดำ - -	- ดำ - ล	- ซ - ซ

ท่อน 2

- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ม	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ซ
- - ดำ ดำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- มำ - ซำ	- มำ - รำ	- ดำ - -	- ดำ - ล	- ซ - ซ
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ม	- ซ - ล	- ดำ - ล	- ซ - ซ
- - ดำ ดำ	- ดำ - รำ	- มำ - ลำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ล - -	- ซ - ล	- ดำ - ดำ

โน้ตเพลงการแสดงชุดพลายยงตรวจพล

เพลงกราวนอก

- - - ซ	- ซ - ด	- - ม ร	ด ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- ร ม ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
ล ล ล ร	ซ ซ ซ ม	ด ด ด ร	ซ ซ ซ ม	ล ล ล ร	ซ ซ ซ ม	ด ด ด ร	ซ ซ ซ ม
ด ล ซ ร	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ร	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ร	ซ ล ซ ม	ด ล ซ ร	ซ ล ซ ม
ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ร ม ซ ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ม ด ร ม
ซ ม ร ด	ซ ด ร ด	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม
ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม
ด ร ด ม	ด ร ด ม	ด ร ด ม	ด ร ด ม	- ซ - -	ม ซ - ม	- ร ม ร	ม ซ - ม
- ซ - -	ม ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ล -	- ซ - -	ม ซ - ม	- ร ม ร	ม ซ - ม
- ซ - -	ม ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ล -	ท ล ซ ร	ซ ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ซ ล
ท ล ซ ร	ซ ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ซ ร	ท ล ซ ร	ซ ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ซ ล
ท ล ซ ร	ซ ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ซ ร	- - - ซ	- - - ล	- - ร ด	ล ด - ร

เพลงลาวกระแตเล็ก

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ร ด	- ม ร ด	- ม ร ด	- ล - ซ
- ด ด ด	- ซ - ล	- ซ - ร	ด ด ด ด	- - - ล	- - ด ซ	- ม ซ ล	ซ ล ด ซ
- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -
- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ม	- ม ร ด	- ร - ม	- ล ซ ม	- ร - ด
- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ด - ด	- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ซ - ซ

ท่อน 2

- ม ร ร	- ม ร ร	- ม ร ร	- ม ร ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ร
- - - -	- ซ - ล	- ด - ร	- - - -	- ซ - -	ม ซ - ม	- - ร ด	- - ร ด
- ซ - -	ม ซ - ม	- - ร ด	- - ร ม	- ซ - -	ม ซ - ม	- - ร ด	- - ร ด
- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ด - ด	- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ซ - ซ

ท่อน 3

- ม ซ ล	ด ซ ล ด	- ม ซ ล	ด ซ ล ด	ม ร ด ล	- ด - ร	ม ร ด ล	- ด - ร
ม ร ม ด	- ร - ม	ม ร ม ด	- ร - ม	- - - -	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- ม ร ด	- ร - ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ด - ด
- ม ร ด	- ซ - ล	ซ ม ซ ล	- ซ - ซ				

เพลงลาวลำปางเล็ก

ท่อน 1

- - - -	- - - ซ	- - - ด̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ด̣	- ด̣ ด̣ ด̣
- - - -	- - - ซ	- - - ด̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ̣
- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ซ̣	- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ซ
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ด̣
- - - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ด̣

ท่อน 2

- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ - ซ	- ด̣ - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - -	- ด̣ - ล	- ซ - ล	- ด̣ - ม	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ด̣ - ซ
- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ซ̣	- - - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ซ
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ - ล	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- - - ซ	- - - ม
- - - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ด̣
- - - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ร̣ - ด̣	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ด̣

เพลงเชียงแสน

- - - -	- - - ด̣	- - - ล	- - ซ ด̣	- - - ล	- - ซ ฟ	- ม ฟ ด	- ร ม ฟ
- - - -	- ด ด ด	- ด - ร	- ม - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	ม ร ด ร	- ด ด ด
- - - ฟ	- - ด ฟ	ม ร ด ร	- ด ด ด	- - - ฟ	- - ด ฟ	- ฟ ซ ล	- ท - ด̣

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ เกิดวันที่ 17 ธันวาคม 2522 ประวัติการศึกษา ระดับมัธยมศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช ระดับอุดมศึกษา สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ปัจจุบัน ศึกษาต่อในระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University