การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

นางสาวรัสวรรณ อดิศัยภารดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE DRAMA

Miss Rassawan Adisaiparadee

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2014

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
โดย	นางสาวรัสวรรณ อดิศัยภารดี
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ ผุสดี หลิมสกุล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร. วีรชาติ เปรมานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

(รองศาสตราจารย์ ผุสดี หลิมสกุล)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยา)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัสวรรณ อดิศัยภารดี : การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE DRAMA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร. วีรชาติ เปรมานนท์, อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม: รศ. ผุสดี หลิมสกุล, 271 หน้า.

วิทยานิพนธ์ “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยในยุคใหม่” นี้ เป็นงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ โดยนำเอาบทประพันธ์เรื่อง “ทวิภพ” ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ นามปากกา ทมยันตี มาดัดแปลงเป็นบทละครนาฏยศิลป์ ซึ่งต้องการสร้างแนวคิดและโครงสร้างละคร เพื่อนำไปสู่รูปแบบการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยในยุคใหม่ ที่นำโครงสร้างและรูปแบบของละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยได้ตั้งสมมติฐานการวิจัยถึง: ผลงานการแสดงจากงานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยในยุคใหม่” ว่าละครนาฏยศิลป์ที่เหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบันควรแสดงถึงบริบทของคนในยุคนั้นหรือไม่ วิธีการ (Technic) สมัยใหม่สามารถนำมานำเสนอรูปแบบละครยุคใหม่ได้อย่างไร ทั้งนี้ผลของการวิจัยทำให้ได้การแสดงที่ให้ความสำคัญกับแนวคิดการสร้างงาน และสร้างโครงสร้างงานเป็นต้นแบบเป็นหลัก ฉะนั้นจึงได้ทำการศึกษาถึงโครงสร้างละครนาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุง ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ และทฤษฎีต่างๆที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อวิทยานิพนธ์

เครื่องมือ 4 ชนิดที่ใช้ในการวิจัยแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้คือ การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสังเกตการณ์เข้าร่วมงานอบรมและงานสัมมนา การทดลองปฏิบัติการทางนาฏยศิลป์ การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือนมิถุนายน 2554 ถึงเดือนมีนาคม 2557 ทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสัมภาษณ์ได้รวมไปถึง นิสิต นักศึกษา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ข้อมูลทั้งหมดได้ถูกนำมาวิเคราะห์ และสร้างแนวคิดและโครงสร้างต้นแบบละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง “ทวิภพ” ให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ภาควิชา	นาฏยศิลป์	ลายมือชื่อนิสิต .....
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....
ปีการศึกษา	2557	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

5286828135 : MAJOR THAI DANCE

KEYWORDS: THAI DANCE DRAMA / TA – WI - POB / CREATION OF THAI DANCE DRAMA

RASSAWAN ADISAIPARADEE: CREATION OF THAI CONTEMPORARY DANCE DRAMA. ADVISOR: PROF. WEERACHAT PREMANANDA, Ph.D., CO-ADVISOR: ASSOC. PROF. PHUSADEE LIMSCHOON, 271 pp.

The thesis “Creation of Thai Contemporary Dance Drama” is a creation art performance research based on a story of “Ta-Wi-Pob” written by Lady Wimon Siripaiboon as known as Thommayatee. It has been brought up and modified the line of art performance to create a concept and structure of The Thai Dance Drama for leading to a format of Thai Dance Drama in new era. To create the structure and form of Thai Dance Drama is based on significantly traditional Thai Dance Drama by making hypotheses of research. The main output of the research of “Creation of Thai Contemporary Dance Drama” is that Thai Dance Drama which is suitable for current situation small present about contextual of people in that era or not, and how the technic in new era. Can be used for presenting a form of the new performance? Therefore, the result of this research small be given a performance which gives many priority on the concept of creation and creating the structure as original mainly. Hence, this research studied about structure of original Thai dance Drama and applied opinions of the expects, and other related theories.

There are four tools that have been used in the research which are gathering documentary and information started from June 2011 until March 2014 locally and internationally. Interviewing was not only the Art performance experts but also students who have experiences especially in this time. All information which had been gathered, was used for analysis and created form and structure originally of Thai Dance Drama “Ta-Wi-Pob” in order to achieve objects as expectations

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department:	Dance	Student's Signature	.....
Field of Study:	Thai Dance	Advisor's Signature	.....
Academic Year:	2014	Co-Advisor's Signature	.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความอนุเคราะห์และความเมตตาจากผู้ทรงคุณวุฒิและจากบุคคลหลายฝ่าย ผู้วิจัยจึงใคร่ขอกราบขอบพระคุณ

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ดร.วีรชาติ เปรมานนท์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมเป็นอย่างสูง สำหรับคำปรึกษา คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ตลอดจนเมตตาแก้ไขปัญหา นำไปสู่การสร้างสรรค์งานละครนาฏยศิลป์ จนเป็นที่ประจักษ์แก่สายตาบุคลทั่วไป

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ประธานกรรมการหลักสูตรเป็นอย่างสูง ที่ได้เปิดหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ผู้วิจัยจึงได้สำเร็จการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต

กราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาสตราจารย์ธงสรวง อิศรางกูร ณ อยุธยาและ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่กรุณาตรวจแก้ไขและให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

กราบขอบพระคุณ อาจารย์ชัยยะ ทางมีศรี อาจารย์วราภรณ์ รุจิเพชร คณาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในงานวิจัย ที่สละเวลาให้คำปรึกษาในการดำเนินงาน

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ภาควิชาศิลปะการแสดงไทย และคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยเฉพาะอย่างยิ่งอ.นาราวดี ศิริโรจน์, อ.อาจารี รุ่งเจริญ, อ.นิสากร บุญเลิศ, อ.ธนพัฒน์ เกิดผล, อ.เมธาดา ดามาพงษ์, อ.ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ และอ.ดร.สมศักดิ์ เกตุแจ่มจันทร์ ที่คอยสนับสนุนและผลักดันให้ผู้วิจัยดำเนินทางสู่ความสำเร็จในการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิตในครั้งนี้

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ คุณพ่อคีรวัฒน์ คุณแม่รัตนา อดิศัยภารดี น้องสาวและญาติพี่น้อง สำหรับกำลังใจในการดำเนินงาน และสนับสนุนทางด้านการศึกษามาโดยตลอด ขอขอบคุณพี่ เพื่อน ทีมงานและนักแสดงทุกท่านที่สละเวลาร่วมการการแสดงในครั้งนี้ และขอขอบคุณผู้ที่คอยช่วยเหลือทุกท่านที่มิได้กล่าวนาม ณ ที่นี้ ที่มีส่วนร่วมทำให้งานสำเร็จลงด้วยดี

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณเพื่อนนาฏยศิลป์ ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจในยามที่ท้อแท้ให้คำปรึกษาและช่วยโอบอุ้มจนผู้วิจัยประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณของทุกท่านเป็นอย่างยิ่ง ใคร่ขอประกาศเกียรติคุณของทุกท่านมา ณ โอกาสนี้

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ฎ

สารบัญแผนภูมิ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 5

3. สมมติฐานการวิจัย 5

4. ขอบเขตการดำเนินวิจัย 6

5. นิยามศัพท์เฉพาะ 6

7. กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

8. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8

บทที่ 2 แนวความคิดทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 9

2.1. แนวความคิด ทฤษฎี และหลักปรัชญา 9

2.1.1. ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ 9

2.1.2. ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ 13

2.1.3. ทฤษฎีองค์กรและการจัดการ 17

2.1.4. ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร 26

2.1.5. ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์ไทย 27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2 ละครนาฏยศิลป์ไทย 45
2.2.1. โครงสร้าง องค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ไทย 48
บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย 70
3.1. การเก็บรวบรวมข้อมูล 70
3.2. ขั้นตรวจสอบข้อมูล 72
บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล 88
4.1. การสร้างแนวความคิด โครงสร้าง และองค์ประกอบของการแสดงละครนาฏยศิลป์ 88
4.2. การออกแบบและพัฒนางานตามองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ 89
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 215
5.1. ลักษณะ อัตลักษณ์และโครงสร้างของละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม 215
5.2. แนวคิดและโครงสร้างละครนาฏยศิลป์ 225
5.3. ลักษณะองค์กรในการจัดการแสดง 233
5.4. ข้อเสนอแนะ 235
รายการอ้างอิง 237
ภาคผนวก 240
ภาคผนวก ก 241
ภาคผนวก ข 257
ภาคผนวก ค 260
ภาคผนวก ง 267
ภาคผนวก จ 269
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 271

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 เวลาการปฏิบัติงานตามแผนของฝ่ายประชาสัมพันธ์ 24
ตารางที่ 2 แบบจำลองอารมณ์ที่เป็นวงกลมดัดแปลงจากแบบจำลองอารมณ์ของRussell 37
ตารางที่ 3 สรุปอารมณ์ของดนตรี 38
ตารางที่ 4 การใช้เวที 44
ตารางที่ 5 ประเภทของละครโดยภาพรวม 46
ตารางที่ 6 ประเภทของละครรำ 48
ตารางที่ 7 ละครชาตรี 51
ตารางที่ 8 ละครนอก 55
ตารางที่ 9 โครงสร้างละครใน 58
ตารางที่ 10 ละครเสภา 60
ตารางที่ 11 ละครพันทาง 63
ตารางที่ 12 ละครดึกดำบรรพ์ 69
ตารางที่ 13 รายชื่อผู้สัมภาษณ์ 71
ตารางที่ 14 ทฤษฎีที่นำมาใช้ในงานวิจัย 74
ตารางที่ 15 ขั้นตอนการดำเนินงาน 75
ตารางที่ 16 แผนระยะเวลาในการดำเนินงาน 77
ตารางที่ 17 Action plan ฝ่ายดนตรี 80
ตารางที่ 18 Action plan ฝ่ายเสื้อผ้า 81
ตารางที่ 19 Action plan ฝ่ายฉากและแสง 82
ตารางที่ 20 Action plan ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงและกำหนดการซ้อม 83
ตารางที่ 21 บทกลอนในนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” 96

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 22 จำนวนลักษณะของคำกลอนในบทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”..... 122
ตารางที่ 23 การใช้กลอนบทละครและบทเจรจาในการดำเนินเรื่อง..... 124
ตารางที่ 24 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9..... 135
ตารางที่ 25 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5..... 142
ตารางที่ 26 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้เท้า..... 144
ตารางที่ 27 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้มือ..... 148
ตารางที่ 28 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้หน้าตาแสดงสีหน้าและอารมณ์..... 150
ตารางที่ 29 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9..... 156
ตารางที่ 30 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5..... 159
ตารางที่ 31 การเปรียบเทียบท่ารำของตัวละครหลักฝ่ายหญิง..... 162
ตารางที่ 32 ท่ารำในบทเจรจา..... 171
ตารางที่ 33 สรุปผลอัตราจังหวะของเพลงที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”..... 187
ตารางที่ 34 ตารางอธิบายรายละเอียดของละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง ทวิภพ..... 213
ตารางที่ 35 ประเภทของละครรำ..... 216
ตารางที่ 36 ละครชาตรี..... 218
ตารางที่ 37 ละครนอก..... 221
ตารางที่ 38 ละครใน..... 223
ตารางที่ 39 ที่มาของกลอนบทละครและบทเจรจาเรื่อง “ทวิภพ”..... 229
ตารางที่ 40 การแต่งกลอนเติมในบทกลอนที่ปรากฏในบทประพันธ์เดิม..... 230
ตารางที่ 41 ที่มาของกลอนบทละคร..... 255
ตารางที่ 42 การเพิ่มเติมกลอนจากเดิมที่มีปรากฏในบทประพันธ์..... 256

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ละครชาตรี 51
ภาพที่ 2 ละครนอก 55
ภาพที่ 3 ละครใน 58
ภาพที่ 4 ละครเสภา 61
ภาพที่ 5 ละครพันทาง 64
ภาพที่ 6 ละครดึกดำบรรพ์ 69
ภาพที่ 7 การแต่งกายของสตรีในยุครัชกาลที่ 5 172
ภาพที่ 8 การแต่งกายของขุนนางในยุครัชกาลที่ 5 173
ภาพที่ 9 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ในรัชกาลที่ 9 คล้ายชุดลาวพวน 174
ภาพที่ 10 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ในรัชกาลที่ 5 175
ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ออกงานเลี้ยงรับทูตและชุดงานแต่งงาน 176
ภาพที่ 12 เครื่องแต่งกายคุณหลวงอยู่บ้าน 177
ภาพที่ 13 เครื่องแต่งกายคุณหลวงชุดราชปะแต 178
ภาพที่ 14 เครื่องแต่งกายม้วน 179
ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกายคุณหญิงแสร์ 180
ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกายคุณนุ่มแม่บ้าน 181
ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกายเจ้าคุณวิศาลคดี 182
ภาพที่ 18 การออกเวทีเวทีและฉาก ครั้งที่ 1 190
ภาพที่ 19 แรงบันดาลใจในการสร้างฉาก Plate 64 Tristan and Isolde Australia Opera House 1990 190
ภาพที่ 20 การออกแบบเวทีการแสดงครั้งที่ 2 191
ภาพที่ 21 ภาพฉากที่แสดงจริง 191
ภาพที่ 22 แผนผังการติดตั้งไฟ 205

ภาพที่ 23 การใช้สื่อประกอบการเล่าเรื่อง ตอนเล่นเรือ 206
ภาพที่ 24 การใช้แสงให้เกิดภาพเงา เป็นฉากที่มณีจันทร์คิดถึงคุณหลวง 206
ภาพที่ 25 การใช้แสงในการดำเนินเรื่องในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” 207
ภาพที่ 26 ตัวอย่างการออกแบบแผนผังการวางไฟ..... 233
ภาพที่ 27 ภาพห้องอัด ROOMTONE STUUIO ประชาอุทิศ..... 258
ภาพที่ 28 ภาพระหว่างการบรรจุเพลงและภาพนักดนตรี 259
ภาพที่ 29 ภาพบริเวณสถานที่ที่จัดการแสดง การสร้างเวทีและฉากแสดงละครนาฏยศิลป์..... 262
ภาพที่ 30 ภาพการฝึกซ้อมการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ 263
ภาพที่ 31 ภาพโปสเตอร์การแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ..... 264
ภาพที่ 32 ภาพการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ 265
ภาพที่ 33 ภาพการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ (ต่อ) 266
ภาพที่ 34 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์พร้อมสื่อการฉายภาพ 270

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย 7

แผนภูมิที่ 2 แสดงโครงสร้างขององค์กรการแสดง..... 19

แผนภูมิที่ 3 แสดงโครงสร้างองค์กรด้านการแสดง 84

แผนภูมิที่ 4 กลยุทธ์แนวทางการควบคุมองค์กร 86

แผนภูมิที่ 5 โครงสร้างองค์กรกุศลขนาดเล็ก 207

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัฒนธรรมแสดงให้เห็นถึงอารยธรรมของชนชาตินั้นๆ อาทิองค์ความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ประเพณี กฎหมาย ความสามารถและลักษณะนิสัยตามความนิยมของสังคมในยุคสมัยนั้นๆ" ซึ่งจะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมเป็นได้ทั้งวัตถุและความความคิด ที่ได้รับค่านิยมจากสังคมจนเกิดเป็นสิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ที่ได้รับการยอมรับจากสังคมนั้นๆ

นาฏยศิลป์ไทยสามารถแบ่งออกตามลักษณะในการสื่อความหมายในการแสดงดังนี้

กลุ่มที่ 1 โขน,ละคร, ลิเก เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีเนื้อเรื่องเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ การร่ายรำประกอบเพลงต่างๆโดยมีมากกว่าหนึ่งเพลงในการดำเนินเรื่อง

กลุ่มที่ 2 รำและระบำ กลุ่มที่บอกเล่าเรื่องราวภายในเพลง แต่ไม่มีการดำเนินเรื่องเป็นเรื่องราว สามารถตัดมาจากการแสดงของนาฏศิลป์ไทยในกลุ่มที่ 1 ได้ หรือแต่งขึ้นใหม่เพื่องานนั้นๆ สามารถแสดงได้ทั้ง รำเดี่ยว (Solo), รำคู่ (Pas de deux) และรำหมู่ (Group) ซึ่งสามารถใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงล้วนหรือชายจริงหญิงแท้ก็ได้

ละครซึ่งจัดเป็นนาฏยศิลป์ในกลุ่มที่ 1 มีวิวัฒนาการในการพัฒนา เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง และแสดงภาพทางความคิด สิ่งที่เกิดขึ้นของสังคมไทยได้เป็นอย่างดี

ละครเป็นนาฏยศิลป์ไทยประเภทหนึ่งซึ่งเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นสภาพสังคมความเป็นอยู่ของคนไทย กล่าวคือเราสามารถศึกษาสภาพแวดล้อมทางสังคมในยุคต่างๆจากการดำรงอยู่หรือการเปลี่ยนแปลงทางวิทยาการของละครรำ มักเกิดจากอิทธิพลจากสภาพแวดล้อมทางเศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง ที่ส่งผลกระทบต่อละครรำ และเกิดเป็นวิวัฒนาการทางด้านงานนาฏยศิลป์ไทยในที่สุด

ถึงแม้ว่าจะมีการสันนิษฐานว่ามีการเล่นละครมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ปรากฏหลักฐานที่สามารถยืนยันได้ จนกระทั่งในช่วงพ.ศ.2199-2231 ซึ่งอยู่ใน "พากย์สามตระเบิกหน้าพระ" เป็นคำนมัสการเพื่อขอสวัสดิมงคล

เบิกหน้าพระ พากย์สามตระ ความที่ 2

“เครื่องเล่นโขนละคอนหุ่นประชัน เชิดชูกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย
ราตรีรัศมีเพลิงพราย หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ”

(หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี, 2471:6)

เบิกหน้าพระ พากย์สามตระ ความที่ 3

“ กลางวันโขนละคอนโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย ”

(หม่อมเจ้าจิตรโภคทวี, 2471: 8)

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. 2199-2231) ราชทูตฝรั่งเศสเดอร์ลาลูแบร์ (De La Loubère)ในพระเจ้าหลุยส์ที่14 ผู้เดินทางมาเจริญสัมพันธไมตรีกับราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์มหาราชได้บันทึกเรื่องราวรูปแบบการแสดงละครไว้มีหลักฐานปรากฏคำว่าละครขึ้น ดังนี้

ต่อมาเมื่อสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ(พ.ศ. 2275 - 2301)มีหลักฐานแสดงว่ามีละครปรากฏในหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ ของพระมหานาค วัดท่าทราย ซึ่งแต่งในงานสมโภชพระพุทธบาทในรัชกาลนั้นหลายตอน ดังนี้

“ฝ่ายฟ้อนละครใน บริรักษจักรี
โรงริมคีรีมี กลลับบแลชาย”
“ละครก็ฟ้อนร้อง สรุศัพทขับขาน
ฉับฉ่ำที่ตำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อนละครใน บริรักษจักรี
โรงริมคีรีมี กลลับ บ แลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม”

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2531:24)

ในสมัยรัตนโกสินทร์(พ.ศ.2325 -ปัจจุบัน) สามารถแบ่งวิวัฒนาการของละครไทยตามยุคสมัยของกษัตริย์ไทยละครไทยในยุคเริ่มต้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช(รัชกาลที่ 1) ถึง สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว(รัชกาลที่ 4)พ.ศ.2325 - 2411 เป็นยุคของละครนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมอันประกอบไปด้วย ละครชาตรี, ละครนอก และละครใน จัดว่าเป็นยุคฟื้นฟูและอนุรักษ์ มีการสังคายานาท่ารำแล้วบันทึกไว้เป็นแบบแผนของแผ่นดิน และมีบทละครที่พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน เป็นต้น

ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2411 – ปัจจุบัน) ละครนาฏยศิลป์ไทยมีการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงจากเดิม ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลมาจากละครแบบตะวันตก เกิดเป็นกลุ่มละครไทยแบบปรับปรุงขึ้น อาทิ ละครดึกดำบรรพ์ ละครเสภา และละครพันทาง เป็นต้น

ในพ.ศ. 2469 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่านาฏศิลป์ควรเป็นกิจกรรมหลวง จึงทรงแต่งตั้งกรมมหรสพอีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่ทรงยุบกรมมหรสพเนื่องจากสภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำ โดยให้พวกศิลปินที่กินเงินเปล่าไปสอนหนังสือด้วย แต่เหตุดังกล่าว ไม่มีผลกระทบต่อนาฏศิลป์ไทยทั่วไป ดังจะเห็นได้จากละครวังสวนกุหลาบ หรือละครปลุกใจที่ถือกำเนิดในยุคนั้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนไทยรักชาติโดยหลวงวิจิตรวาทการอธิบดีคนแรกของกรมศิลปากรเป็นผู้สร้างสรรค์ซึ่งได้รับความสนใจจากประชาชน นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์หรือที่เรียกกันว่าละครตะวันตกบนฟิล์มเข้ามาในประเทศไทย จึงเกิดกระแสความนิยมใหม่ที่เข้ามามีบทบาทและสร้างผลกระทบให้กับละครไทย

เห็นได้ว่าในอดีตนาฏยศิลป์ได้รับความนิยมหรือเปลี่ยนแปลง มักเกิดจากบริบททางสังคม อาทิ ค่านิยมในกลุ่มราชวงศ์ และการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครอง เป็นต้น เมื่อภายหลังรูปแบบละครนาฏยศิลป์ได้ปรับเปลี่ยนตามกระแสความนิยมของประชาชนในยุคสมัยนั้นๆ รูปแบบการแสดงละครนาฏยศิลป์จึงถูกส่งต่อให้ทุกคนเป็นผู้อนุรักษ์ ทำนุบำรุง และสานต่อด้วยตนเอง และได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในยุคแรก ด้วยเหตุที่ว่านาฏศิลป์เป็นศิลปวัฒนธรรมที่ตนคิดว่าเป็นศิลปะชั้นสูงที่จะแสดงให้เจ้าขุนมูลนายชมเพียงเท่านั้น เมื่อเปิดโอกาสให้บุคคลทั่วไปได้ชมราษฎรย่อมเห็นว่าเป็นของมีค่า จึงได้รับความนิยมมากต่อมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อวัฒนธรรมต่างชาติได้เข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้นในประเทศไทย ทั้งทางด้านการเมืองการปกครอง ด้านเศรษฐกิจ ด้านการศึกษาและแม้กระทั่งด้านศิลปวัฒนธรรม ปัจจุบันบทบาทของละครรำก็ถูกบดบังแทนที่ด้วยกระแสนิยมละครประเภทอื่นๆ อาทิละครเวที แบบตะวันตก ละครนาฏศิลป์

ร่วมสมัย ละครโทรทัศน์ ละครวิทยุ และภาพยนตร์ เป็นต้น ซึ่งจะเห็นได้ว่าความหลากหลายทางด้านศิลปะการแสดงในปัจจุบัน ได้สร้างทางเลือกมากในการเสพศิลปะมากขึ้นให้แก่กลุ่มผู้ชมปัจจุบันโดยมากเราจะพบการแสดงละครไทยจากกลุ่มสถาบันการศึกษาที่เน้นทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทย เช่น กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และคณะศิลปกรรมศาสตร์ นอกจากนี้ยังมีคณะละครสมัครเล่น ซึ่งจะเน้นการอนุรักษ์ละครไทยในรูปแบบต่างๆที่ปรากฏเป็นบทละครอยู่แล้ว จึงมิได้มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านละครไทยประเภทใหม่ให้เข้ากับประชาชนในยุคสมัยปัจจุบัน

ในปี 2558 ประเทศไทยจะเข้าร่วมมือกับกลุ่ม ASEAN Community ซึ่งการสร้างความเข้มแข็งทางด้านต่างๆให้กับอาเซียนรวมถึงด้านวัฒนธรรม ประเทศที่มีวัฒนธรรมเป็นของตนเองย่อมแสดงถึงความมีตัวตนทางด้านอารยธรรมของประเทศนั้น เมื่อเราดำรงอยู่ในยุคโลกาภิวัตน์ท่ามกลางความหลากหลายทางวัฒนธรรม ฉะนั้นจึงควรสร้างความเข้มแข็งให้กับวัฒนธรรมของตนเองก่อน เพื่อที่จะสามารถดำรงไว้ซึ่งศิลปะของชาติ และเป็นอีกหนึ่งทางที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของความเป็นไทย แล้วจึงนำไปสู่รากฐานที่มั่นคงของศิลปวัฒนธรรมในอาเซียน และเผยแพร่สู่กลุ่มชนประเทศอื่นต่อไป

ปัจจุบันการสร้างละครรำรูปแบบใหม่เป็นเรื่องที่ทำได้ยากเนื่องจากต้องใช้ทุนทรัพย์มาก และกลุ่มผู้ชมที่มีจำนวนลดลง ผู้ชมจัดเป็นกลุ่มคนอนุรักษ์ศิลปะอีกทางหนึ่ง ที่ทำหน้าที่เป็นผู้สนับสนุน และเก็บเกี่ยวองค์ความรู้ทางด้านสุนทรียศาสตร์ของการละครไทย หากมองกลุ่มผู้ชมละครรำในปัจจุบันจะพบว่ามีเยาวชนไทยน้อยมากที่ยังคงสนใจนาฏยศิลป์ไทย ยังคงไว้แต่ผู้ชื่นชอบละครรำรุ่นเก่า

ถึงแม้ว่าทางหน่วยงานและสถาบันต่างๆของไทยจะมีนโยบายสนับสนุนทางด้านนาฏยศิลป์ไทย อาทิ โรงละครแห่งชาติจัดละครให้แก่นักเรียนโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายในงานศรีสุขนาฏกรรม, กระทรวงศึกษาธิการได้ใส่เนื้อหาสาระของนาฏศิลป์ไทยไว้ในบทเรียน, โรงเรียนระดับประถมศึกษา-อุดมศึกษา มีการจัดละครไทยในวันสำคัญต่างๆ โดยให้เด็กนักเรียนมีส่วนร่วมในการแสดง แต่ภายหลังกิจกรรมต่างๆกลับมีเยาวชนกลุ่มน้อยที่สนใจศึกษาต่อจากความรู้เดิมที่มีมา หรือกลับมาเป็นฐานกำลังในลักษณะของผู้ชม ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่ารูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยมีความขัดแย้งกับบริบทของประชาชนในยุคปัจจุบัน เช่น การใช้ชีวิตของคนที่รีบเร่งขึ้น กับการดูละครนาฏยศิลป์ไทยที่ไม่สามารถเล่นให้จบทั้งเรื่องภายในวันเดียวได้ เมื่อไม่มีเวลาในการติดตามชมความอยากดูจึงลดน้อยลง ประกอบเนื้อเรื่องที่มีความห่างไกลกับวิถีชีวิตของคนไทยในปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื่องด้วยเนื้อหาของวรรณคดีที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นสูงและคนในพระราชสำนัก อาจทำให้ยากแก่เยาวชนไทยในการจินตนาการภาพในอดีตเหล่านั้น

ดังนั้นการสร้างแนวคิดการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์โดยนำบริบททางสังคมไทยในปัจจุบันและเทคนิคทางด้านการแสดงประเภทต่างๆเข้ามาผสมผสานอาจเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่จะสร้างกลุ่มคนดูรุ่นใหม่ได้ เพื่อลดช่องว่างระหว่างผู้สร้างและผู้เสพเพื่อให้นาฏยศิลป์ไทยสามารถลื่นไหลผ่านยุคสมัยตามกาลเวลาการเปิดรับวัฒนธรรมต่างชาติให้เข้ามามีบทบาทในละครไทยเป็นการพัฒนานาฏยศิลป์ไทย และทำให้คนไทยมีโอกาสพัฒนาความรู้ในศึกษาองค์ประกอบของศิลปะการแสดงของชนชาติ นวัตกรรมทางด้านเทคโนโลยีมาประยุกต์ ผสมผสานกับละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม จนเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ของละครนาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ขึ้น

ในปัจจุบันวัฒนธรรมร่วมสมัยเกิดขึ้นภายใต้โลกของความทันสมัยหรืออาจเรียกได้ว่าสมัยใหม่ เป็นพื้นที่ที่มีวัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบ แม้เป็นสิ่งที่มองไม่เห็น รวมทั้งประกอบกิจกรรมต่างๆในชีวิตประจำวันวัฒนธรรมในสังคมไทยยุคปัจจุบันได้กลายเป็นสินค้าชนิดหนึ่งของประเทศอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยมระดับโลก ความเสี่ยงในการนำเสนอผลงานศิลปะสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ จึงเป็นเครื่องมือที่ดีต่อระบบเศรษฐกิจของประเทศ และสามารถเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานละครนาฏยศิลป์ไทยในโอกาสต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1.ศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุง

2.2. สร้างแนวคิดและโครงสร้างละคร เพื่อนำไปสู่รูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3. สมมติฐานการวิจัย

3.1. การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ที่เหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบันต้องมาจากบริบทของสังคมในยุคนั้น

3.2. วิธีการ (Technic) สามารถนำมาใช้นำเสนอรูปแบบการสร้างละครนาฏยศิลป์ในยุคใหม่ที่เหมาะสมกับบริบทของสังคมในปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. ขอบเขตการดำเนินวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ผู้วิจัยศึกษาโครงสร้างละครนาฏยศิลป์ที่เป็นละครรำเท่านั้น ผู้วิจัยต้องการหาแนวความคิดการสร้างงาน และสร้างโครงสร้างงานเป็นต้นแบบ โดยนำบทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือนามปากกาทมยันตี เรื่องทวิภพ ตีพิมพ์ครั้งที่ 7 มาสร้างเป็นละครนาฏยศิลป์

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

ละครนาฏยศิลป์	หมายถึง การแสดงรำไทยที่มีการร่ายรำตีบทเป็นการดำเนินเรื่อง ประกอบบทร้องและดนตรี อันมีเครื่องแต่งกายและฉากเสริมสร้างความสมบูรณ์ของการแสดง
ร่วมสมัย	หมายถึง กล่าวถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เกิดในช่วงเวลาระหว่างสองยุค คือในยุคปัจจุบันและอดีต
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย	หมายถึง ตามลักษณะคำคือเกิดขึ้นในระหว่างสองยุค แต่หากมองตาม ลักษณะคือนาฏยศิลป์ที่ปลดจากพันธนาการของการเต้นดั้งเดิม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 16กันยายน 2557)

6. วิธีการดำเนินการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” นี้ ผู้วิจัยดำเนินขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

6.1. การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นเกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์”

6.2. การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

6.3. สำรวจข้อมูลภาคสนาม

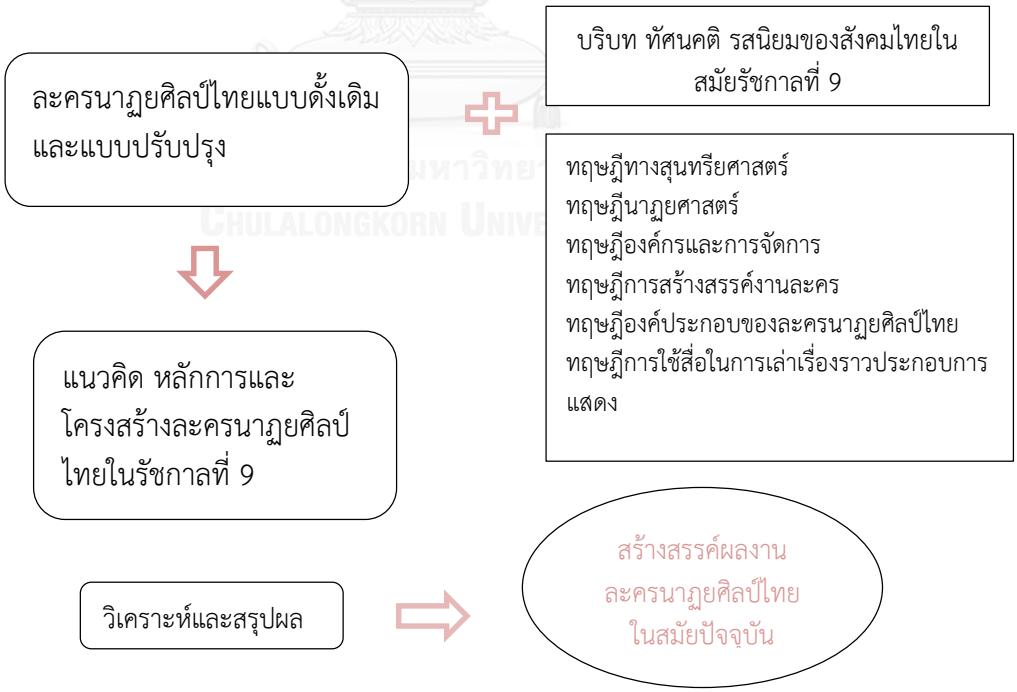
6.3.1. การเข้าร่วมงานสัมมนาและงานเสวนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้องอาทิ การสัมมนาในด้านละครนาฏยศิลป์ และสัมนาในด้านการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

6.3.2. การเข้าชมการแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่างๆ อาทิ ละครรำเรื่องซินเดอเรลล่า,การแสดงชุดเบิกโรงแบบละครนอก เพื่อศึกษาแนวคิดการสร้างงาน

6.3.3. การเข้าร่วมการอบรมโครงการ The10th ASEAN Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555โดยนำการแสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์แสดงพร้อมสื่อวีดีทัศน์ฉายภาพประเทศไทยเพื่อช่วยในการเล่าเรื่องในการแสดง และเข้ากลุ่มแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเรื่องเรื่องการใช้สื่อวีดีทัศน์สามารถช่วยในเล่าเรื่องราวในแสดงได้หรือไม่

6.3.4. การเข้าร่วมฟังการบรรยายในชั้นเรียนของนิสิตสาขาวิชานาฏยศิลป์ ในระดับปริญญามหาบัณฑิต

7. กรอบแนวคิดในการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดในการวิจัย

8. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

8.1. เพื่อทราบถึงลักษณะ อัตลักษณ์และโครงสร้างของละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม โดยบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

8.2. สร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ เพื่อส่งเสริมความหลากหลายทางวัฒนธรรมผ่านงานสร้างสรรค์ ภายใต้สภาพสังคมไทยในปัจจุบัน

8.3. เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยเชิงพัฒนาในด้านศิลปะการละครไทยให้เข้ากับค่านิยมทุกยุคทุกสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวความคิดทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยต้องประกอบไปด้วยหลักการณ์ตามทฤษฎีต่างๆ ดังนี้

2.1. แนวความคิด ทฤษฎี และหลักปรัชญา

2.1.1. ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

2.1.2. ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

2.1.3 ทฤษฎีองค์กรและการจัดการ

2.1.4. ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร

2.1.5. ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์ไทย

2.1.6. ทฤษฎีการใช้สื่อในการเล่าเรื่องราวประกอบการแสดง

2.2.ละครนาฏยศิลป์ไทย

2.2.1. โครงสร้าง องค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ไทย

2.1. แนวความคิด ทฤษฎี และหลักปรัชญา

ทฤษฎี คือคำอธิบายที่มีผลสรุปจากการศึกษาพัฒนาการและพฤติกรรมมนุษย์โดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ ทุกทฤษฎีตั้งอยู่บนพื้นฐานความเชื่อบางประการ (basic assumptions) ทฤษฎีเป็นฐานแนวคิดที่ใช้พัฒนาการมนุษย์ในด้านต่างๆ เพื่อนำร่องการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพัฒนาการมนุษย์ในแง่มุมใหม่ (ศรีเรือน แก้วกังวาล, 2545:27) ซึ่งผู้ศึกษาสามารถนำทฤษฎีมาตั้งเป็นสมมุติฐานเพื่อตรวจสอบและค้นพบความจริง หรือสามารถนำมายืนยันในสิ่งที่ศึกษา เพื่อให้สอดคล้องกับสมมุติฐานที่ตั้งไว้ในเรื่องการสร้างสรรค์งานด้านศิลปะดั้งเดิมมาผสมผสานกับศิลปะที่นิยมในสังคมสมัยนั้นจะทำให้เกิดศิลปะรูปแบบใหม่ที่ไม่เสียคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ และการสร้างสรรค์ละครรำร่วมสมัย จำเป็นต้องมีโครงสร้างของละครรำแบบดั้งเดิมจึงจะเป็นละครนาฏยศิลป์ที่สมบูรณ์ จึงต้องอาศัยทฤษฎีต่างๆมาตรวจสอบและสนับสนุน ดังนี้

2.1.1. ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

ละครเป็นศิลปที่ไม่มีรูปทรง มีโครงสร้างที่ไม่มีมวล สิ่งที่นำมาใช้วัดผลงานประกอบไปด้วยอารมณ์และความรู้สึก ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์จึงเป็นทฤษฎีที่มักนำมาใช้ในการประเมินผลงานทางนาฏยศิลป์องค์ประกอบศิลป์ที่ดีจะสร้างสุนทรียศาสตร์ได้ องค์ประกอบศิลป์สำคัญในการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลป์ได้แก่

2.1.1.1. องค์ประกอบศิลป์

1) ความกลมกลืน (Harmony) ความกลมกลืนในงานศิลปะมีทั้งที่เป็นนามธรรม คือความกลมกลืนทางด้านความคิด จินตนาการ และความกลมกลืนในรูปธรรม ที่สร้างออกมาให้เป็นเป็นรูปทรง ซึ่งอาจเป็นจากรูปทรงที่ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น การออกแบบให้กลมกลืนของเส้นในทางเดียว (Common Direction), การออกแบบให้กลมกลืนกันในทั้งรูปร่าง (Harmony of shape), การออกแบบให้กลมกลืนกันด้วยขนาด (Harmony of size), การออกแบบให้กลมกลืนกันด้วยสี (Hamony of colors), การออกแบบให้กลมกลืนกันด้วยพื้นผิว (Hamony of texture) เป็นต้น (พาศนา ตัณฑลักษณ์, 2524: 142-146) ความกลมกลืนจะช่วยให้งานศิลปะมีเอกภาพที่สวยงาม การสร้างงานทางด้านนาฏยศลิป์ความกลมกลืนมีส่วนสำคัญนอกจากความกลมกลืนในตัวองค์ประกอบ เช่น ความกลมกลืนทางด้านวรรณกรรม, ความกลมกลืนของท่ารำ, ความกลมกลืนของเครื่องแต่งกาย, ความกลมกลืนของดนตรี, ความกลมกลืนของการสร้างฉาก การออกแบบสร้างงานนาฏยศิลป์ต้องคิดถึงความกลมกลืนเมื่อนำทุกองค์ประกอบมารวมกัน จึงจะเรียกว่าเป็นงานด้านนาฏยศิลป์ที่มีความงามที่พอเหมาะ

2) สัดส่วน (Proportion) สัดส่วนมีความสำคัญในการออกแบบเพราะจะช่วยให้งานมีความสัมพันธ์กัน ซึ่งสัดส่วนที่ดีควรมีการเว้นช่วงระยะ ซึ่งสามารถจำแนกหลักการจัดสัดส่วน (Principles of Proportion) ดังนี้

- การจัดสัดส่วนของรูปร่าง (Figure Proportion)
- การจัดสัดส่วนของเนื้อที่ (Area Proportion)

3) ความสมดุล (Balance) คือการออกแบบรูปทรงให้สามารถทรงตัวได้มั่นคง ความสมดุลสามารถเกิดจากการเท่ากันทั้งสองด้าน (Formal Balance) หรือความสมดุลที่ทั้งสองด้านไม่เท่ากัน (Asymmetrical or Informal or Occult Balance), ความสมดุลที่กระจายเป็นรัศมี (Raidal)

4) ช่วงจังหวะ (Rhythm) ช่วงจังหวะหมายถึงการเคลื่อนไหวที่มีจังหวะการเน้นระยะ การต่อเนื่องของรูปลักษณะ, รูปทรง โดยมีวิธีการจัดการให้ต่อเนื่อง (พาศนา ตัณฑลักษณ์, 2524: 165) ช่วงจังหวะในการแสดงนับเป็นสิ่งสำคัญไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหว การหยุดท่ารำให้ตรงบทเพลง จังหวะการพูดหรือการหยุดพูด จังหวะที่จะส่งอารมณ์ถึงคนดู เป็นต้น

5) การเน้น (Emphasis) เมื่อมีการออกแบบ ต้องมีการเน้นจุดใดจุดหนึ่งให้เป็นจุดเด่นและสวยงาม การที่จะเน้นผลงานควรตั้งคำถามว่า จะเน้นอะไร, จะเน้นอย่างไร, จะเน้นมากน้อยแค่ไหน, จะเน้นตรงไหน ซึ่งการเน้นต้องเป็นไปตามวัตถุประสงค์ในการออกแบบ เช่น การเน้นให้ให้เกิดจุดเด่นให้เหมาะสมแก่การใช้สอย, การเน้นให้เข้าใจง่าย, การเน้นให้เกิดความงาม

องค์ประกอบศิลป์ที่มีความพอดี และมีความสัมพันธ์กัน จะสามารถสร้างสุนทรียะในผลงานสร้างสรรค์ได้ เมื่องานสร้างสรรค์มีความงามในตัวเอง ก็จะสามารถส่งต่อสิ่งเหล่านั้นให้กับผู้รับสารได้เช่นกัน ปัจจุบันมีผู้ให้แนวคิดทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ไว้มากมาย ดังนี้จะกล่าวในลำดับต่อไป

2.1.1.2.สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) เป็นปรัชญาแขนงหนึ่งว่าด้วยเรื่องคุณวิทยา (Axiology) ซึ่งเป็นคุณค่าที่มนุษย์สร้างขึ้น สุนทรียะ หมายถึงความงาม และศาสตร์หมายถึงวิชา สุนทรียศาสตร์ มีความหมายต่างๆ ดังต่อไปนี้

1) เป็นวิชาที่เกี่ยวกับความรู้สึกรับรู้ในความงาม

2) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับหลักเกณฑ์ ลักษณะ และคุณค่าต่างๆของความงามและรสนิยม

3) เป็นวิชาที่สอบสวนและเปิดเผยหลักเกณฑ์ความงามให้เห็นชัด สามารถทำความเข้าใจและชื่นชมได้

4) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับประสบการณ์โดยตรง ที่สร้างความพอใจโดยไม่หวังผลในทางปฏิบัติและทางวัตถุ แต่เป็นผลของความรู้สึกเฉพาะตน

5) เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาความเป็นอยู่ของบุคคลและจิตใจ ตลอดจนพฤติกรรมของมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึกตอบสนองในสิ่งสวยงาม สิ่งที่เป็นประโยชน์ต่อมวลชน (วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 2534: 1)

สุนทรียศาสตร์มีขั้นตอนการเรียนรู้เป็นลำดับ เพื่อให้ได้มาซึ่งประสบการณ์ของความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic appreciation) คือ ระดับความล้ำลึก (Recognitive), ผ่านขั้นตอนความคุ้นเคย (Acquaintive), นำเข้าสู่ความซาบซึ้ง (Appreciative)

ธรรมจักร พรหมพ้วย (2549: 10-11) กล่าวถึง ความรู้ทั้ง 2 แบบของ สุนทรียศาสตร์เชิงปรัชญา (Philosophical Aesthetics) และ สุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม (Psychological Aesthetics) ต้องอาศัยสุนทรียวัตถุ (Aesthetics objects) ทั้งวัตถุทางธรรมชาติ และวัตถุทาง

ศิลปกรรม เมื่อนำมารวมกับประสบการณ์ตรง จะเกิดรูปแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ฐานศาสตร์ คือ

1) ฐานศาสตร์ทางการเห็น (The art of imagery) ว่าด้วยเรื่องการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น

2) ฐานศาสตร์ทางการได้ยิน (The art of sound) ว่าด้วยเรื่องของการใช้เสียงดนตรีอย่างมีระบบ สัมพันธ์กับตัวโน้ต

3) ฐานศาสตร์ทางการเคลื่อนไหว (The art of movement) ว่าด้วยเรื่องละครและการแสดง เป็นเรื่องเกี่ยวกับการเคลื่อนไหวโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์

การสร้างสรรค์เป็นผลงานที่สร้างจากความคิดของมนุษย์ มีศิลปะเป็นเครื่องมือโดยมีวัตถุประสงค์ในการสื่อสารทางด้านจิตใจออกมา อาทิ ความผ่อนคลาย ความบันเทิง ความสงบ ความโกรธ ความโศกเศร้า ความประทับใจ ความเชื่อ เป็นต้น โดยได้รับแรงกระตุ้นจากการรับรู้ (Perception) จากสิ่งแวดล้อม เป็นสิ่งเร้าจากภายนอก แล้วพัฒนามาเป็นจินตนาการ (Imagination) รวมกับประสบการณ์ (Experience) จนเกิดเป็นสิ่งเร้าภายในตัวศิลปินเอง

“ธรรมชาติ” เป็นแหล่งสร้างแรงบัลดาลใจที่ใหญ่ที่สุด มีรูปแบบ (Form) ที่มีรูปทรงที่ต่างกัน โครงสร้าง และประโยชน์การใช้สอย รวมถึงความงามจึงต่างกัน จากรูปทรงของธรรมชาติเมื่อมนุษย์นำมาปรุงแต่ง ดัดแปลงตามสามัญสำนึกของบุคคล งานศิลปะจึงเป็นความนึกคิดทางด้านการจัดวางเป็นมวลต่างๆให้อยู่ในที่ๆเหมาะสม การตัดสินความงามเรียกว่า การตัดสินเชิงสุนทรียะ (Aesthetics judgment) มีนักทฤษฎีต่างๆพยายามศึกษาการตัดสินความงาม ซึ่งแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

1) กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalism) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากอารมณ์ใต้จิตสำนึก

2) กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalism) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากการเห็นแล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนไม่ขัดแย้งกัน

3) กลุ่มสร้างสรรค์ (Creativist) เป็นการตัดสินสุนทรียะจากความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของมนุษย์

ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ เมื่อพิจารณาโดยยึดองค์ประกอบพื้นฐานของศิลปะเป็นแกนสามารถเทียบเคียงกับทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์หลักในด้านการละครได้ 4 แนวดังนี้คือ

1. ทฤษฎีมิเมติค (Mimetic Theory) เป็นแนวทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับความเป็นสากล หรือธรรมชาติ การพิจารณาคุณค่าของงานศิลปะในแนวนี้ คือ การพิจารณาระดับความ

ใกล้เคียงหรือความเหมือนกับต้นแบบในความสากลจากธรรมชาติ หรือจากชีวิต ดังนั้นวิถีทางการสร้างงานศิลปะของศิลปินที่ทำงานตามแนวมิเมติคนี้ คือลอกเลียนแบบให้เหมือนจริงให้ได้มากที่สุด

2. ทฤษฎีแพรกเมติค (Pragmatic Theory) เป็นแนวทางที่มีผู้ชมเป็นแกนกลาง เน้นการเป็นกระบวนการ หรือการเป็นสื่อกลาง ดังนั้น งานศิลปะในแนวนี้ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่ทำให้เกิดผลอย่างใดอย่างหนึ่งในตัวผู้ชม การพิจารณาคุณค่าของงานศิลปะในแนวแพรกเมติค คือการพิจารณาตามระดับที่งานศิลปะจะสามารถสร้างความพึงพอใจ หรือ ความรู้สึกหนึ่งๆในตัวผู้ชม หรือ ประสิทธิภาพของงานศิลปะในการให้สาระความรู้แก่ผู้ชม ซึ่งสามารถใช้เป็นหลัก หรือแนวทางในการประเมินคุณค่าของงานศิลปะในโอกาสต่อไปในภายหน้า

3. ทฤษฎีเอ็กเพรสซีพ (Expressive Theory) เป็นแนวทฤษฎีที่ยึดตัวศิลปินผู้สร้างงานศิลปะเป็นศูนย์กลาง ความหมายของศิลปะตามแนวนี้ คือ การแสดงออกตามอารมณ์ หรือความรู้สึกของศิลปิน ดังนั้นการประเมินคุณค่าของงานศิลปะในแนวนี้ คือการพิจารณาจากระดับงานศิลปะที่สามารถแสดงออกซึ่งอารมณ์ของศิลปิน

4. ทฤษฎีออบเจคทีฟ (Objective Theory) เป็นแนวที่ยึดงานศิลปะเป็นศูนย์กลาง กล่าวคือ เป็นแนวทฤษฎีที่มีความเชื่อว่า งานศิลปะเป็นสิ่งที่มีคุณค่าในตัวของมันเองโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยแหล่งอ้างอิงจากภายนอก คุณค่าดังกล่าวอาศัยเพียงหลักและกฎเกณฑ์ทางศิลปะที่ปรากฏอยู่ในตัวงานศิลปะเอง (M.H. Abrams,1958: 8-29)

2.1.2. ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

นาฏยศาสตร์ถือกำเนิดมาจากลัทธิเทวนิยม เป็นตำราฟ้อนรำของอินเดีย รจนาโดยภรตมุนี นาฏยศาสตร์ที่ปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบันเป็นภาษาสันสกฤต มีความยาว 6,000 โศลก แบ่งเป็น 32 อัธยาย (บท) กำเนิดนาฏยศาสตร์เกิดจากบรรดาทวยเทพมีพระอินทร์เป็นหัวหน้าใคร่จะเห็นการละเล่นอันน่าดูน่าฟัง และให้ชนทุกวรรณะสดับได้ พระพรหมจึงสร้างนาฏยเวทจากพระเวททั้ง 4 ได้แก่ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และอาถรรพณเวท พระพรหมนำเอาวรรณศิลป์จากฤคเวท ดุริยางค์ศิลป์จากสามเวท กิริยาท่าทางจากยชุรเวทและอารมณ์จากอาถรรพเวทมาประมวลเป็นพระเวทที่ 5 ได้แก่ นาฏยเวท ผู้ที่ได้รับถ่ายทอดคือพระภรตมุนี ผู้ซึ่งบันทึกออกมาเป็นนาฏยศาสตร์และถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ 100 คน ตามภูมิของแต่ละคน(แสง มนวิทูร, 2541:คำนำ)

แสง มนวิทูร (2541:275-323) กล่าวไว้ในการแปลคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ของภรตมุนี ซึ่งกล่าวหลักของการแสดงไว้มากมาย อาทิเรื่องภาวะและรสที่ปรากฏระหว่างการแสดงนาฏศิลป์ ซึ่งทั้งสองสิ่งปรากฏเมื่อเกิดความบันเทิงใจ ภาวะและรสมีลักษณะเป็นเอกเทศ แต่อยู่รวมกันเป็น

วงจร รสสามารถเกิดขึ้นจากรสเองได้เช่นกัน เช่น ภาวะและรสนี้อยู่ในนาฏยสงเคราะห์ หรือสังครหะ

2.1.2.1. ภาวะ คือ การแสดงของอารมณ์โดยใช้ปัจจัยต่างๆทางกายภาพ ท่าทางของมือ เท้า แขน ขา ลำตัว เป็นภาวะที่คงเดิม แต่เมื่อนำมารวมกันเป็นท่ารำจะเกิดเป็นภาวะใหม่ สิ่งที่ส่งเสริมคือดนตรี เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ แสง สี เป็นต้นทั้งหมดนี้ประมวลออกมาเป็นรสขึ้นในใจ รสที่สะท้อนให้เกิดภาวะใหม่ ภาวะมี 3 ประเภท คือ

สถายีภาวะ คือ ธาตุแท้ของจิตใจ หรือของวัตถุ มี 8 ลักษณะคือ ความยินดี(รติ), ความรื่นเริง (หาสะ), ความแห้งใจ (โศกะ), ความดุร้าย (โกรธะ), ความพยายาม (อุตสาหะ), ความกลัว (ภยะ), ความชัง (ชุคุปสา),และความอัศจรรย์ใจ (วิสมะยะ)

วยภิจารีภาวะ คือ ส่งเสริมปรุงแต่งของสถายีภาวะมี 12ลักษณะคือ ไม่มีศรัทธา (นิรเวทะ), ความเหนื่อย (คลานิ), ความสงสัย (ศังกา), ความให้ร้ายท่าน (อสูยา), ความเมา (มทะ), ความอ่อนเพลีย (ศระมะ), ความเกียจคร้าน (อาลัสยะ), ความยากจน (ไทนยะ), ความวิตกกังวล (จินตา), ความหลง (โมหะ), ความจำ (สมฤติ), และความมั่นคง (ธฤติ)

สาตวิกะภาวะ คือเป็นการการที่แสดงออกภายนอก มี 8 ลักษณะคือ ความดื้อ (สตัมภะ), เหงื่อแตก (เสวทะ), ขนลุก (โรมะ), พูดไม่ออก (สวระภังคะ), สั่นสะท้าน (เวปถุ), หน้าซีด (ไววรรณยะ), น้ำตาไหล (อัศรุ), และไม่รู้สึกตัว (ระละยะ)

2.1.2.2. รส คือความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจคนดูและผู้แสดง อันเป็นผลมาจากภาวะ เช่น สถายีภาวะทั้ง 8ลักษณะทำให้เกิดรส 8 ประการ ดังนี้

รติภาวะ	ทำให้เกิด ศฤงคาระรส	รสจากความรัก
หาสะภาวะ	ทำให้เกิด หาสยะรส	รสจากการหัวเราะ
โศกะภาวะ	ทำให้เกิด กรุณารส	รสจากความกรุณา
โกรธะภาวะ	ทำให้เกิด เราทระรส	รสจากความดุร้าย
อุตสาหะภาวะ	ทำให้เกิด วีระรส	รสจากความกล้าหาญ
ภยะภาวะ	ทำให้เกิด ภยานกะรส	รสจากความกลัว
ชุคุปสะภาวะ	ทำให้เกิด พีภัตสะรส	รสจากความเบื่อ
วิสมยะภาวะ	ทำให้เกิด อัทภุตะรส	รสจากความตื่นเต้น

นอกจากนี้ยังมีศานตะรส ซึ่งเป็นรสที่กล่าวถึง ความรู้จริงอันถ่องแท้ การถึงนิพพาน การตรัสรู้ กล่าวคือไม่ทุกข์ ไม่สุข ไม่เสียใจไม่ริษยา สม่ำเสมอในสัตว์ทั้งปวง

ศานตะภาวะ ทำให้เกิด ศานตะรส รสจากความโล่งใจ

2.1.2.3. ตัวละครในนาฏยศาสตร์แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ นายกะ ตัวละครนำฝ่ายชาย, นายิกา ตัวละครนำฝ่ายหญิง, และประกฤติ ตัวละครอื่นๆมีนิสัย 3 ชนิด คือ นิสัยดี (อุตตมะ), นิสัยเลว (อธมะ), นิสัยกลางๆ (มัธยะ) นอกจากนี้ยังมี การให้เกียรติ์ยกย่องกัน (อุปจาระ) แบบที่เกิดจากภายนอกและแบบที่เกิดจากภายใน

ผู้แสดง หรือประยุกตะ หมายถึงผู้มีหน้าที่ต่างๆในการแสดง ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติสำคัญ 5 ประการ คือ

1) ต้องเป็นผู้มีร่างกายสมบูรณ์และแข็งแรง สามารถแสดงกิริยาต่างๆได้

2) ต้องเป็นผู้มีความสามารถในการเปล่งเสียงได้ดังชัดเจน และพูดเป็นคือพูดมีสำนวน สำเนียงและอารมณ์อย่างตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่

3) ต้องเป็นผู้มีจิตใจกล้าหาญ ไม่ประหม่าในที่ชุมนุมชน

4) ต้องเป็นผู้มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด จำบทบาท บทเจรจา บทร้อง บทรำได้ดี

5) ต้องเป็นผู้มีรสาตวิกะ คือสามารถแสดงเป็นตัวละครในเรื่องหรือที่เรียกว่าสวมวิญญาณตัวละครได้

2.1.2.4. บทประพันธ์ที่ใช้แสดงหรือบทละคร เรียกว่า “รูปะ” และเรียกการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งว่า “รูปกะ” บทละครแบ่งได้ 2 ชนิด คือ โลกธรรมี เป็นบทที่มีเนื้อหาสมจริงตามธรรมชาติ อาจเป็นเรื่องราวในอดีตหรือปัจจุบันก็ได้ และ นาฏธรรมี เป็นบทที่มีเนื้อหาต่างจากโลกธรรมดาออกไป มีตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์และมีเหตุการณ์ที่เป็นอิทธิฤทธิ์นอกเหนือปรากฏการณ์ธรรมชาติ นอกจากนี้ยังสามารถแบ่งลักษณะบทประพันธ์ได้อีก 4 ชนิด ดังนี้ บทประพันธ์ภาระตี (ใช้คำพูดเป็นกิจจะลักษณะ), บทประพันธ์สาตวะตี (บทประพันธ์ตามเนื้อเรื่องเดิม), ไกศิกี (บทประพันธ์ทำให้เกิดความงามความน่ารัก), และบทประพันธ์อารภะฏี (บทประพันธ์เกี่ยวกับกิริยาท่าทาง) และบทประพันธ์อีก 6ชนิด ที่แบ่งตามที่มาหรือต้นกำเนิดจากเมืองต่างๆ ได้แก่ บทประพันธ์ของเมืองอวันตี, บทประพันธ์ของเมืองทักษิณ แคว้นมัทราส, บทประพันธ์ของเมืองอันธระ, บทประพันธ์ของเมืองมาคธี, บทประพันธ์ของเมืองปัญจาระ และบทประพันธ์ของเมืองมัธยมะ

การเขียนบทละคร มีปัจจัยสำคัญ ดังนี้

สันธิ คือ การแบ่งขั้นตอนของโครงเรื่อง แบ่งเป็น 5 ส่วน คือ การเริ่มเรื่อง, การขยายเรื่อง, การพัฒนาเรื่อง, วิกฤตการณ์ , และการสรุปเรื่อง

สันธยานกะ คือ การแบ่งสันธิออกเป็นกลุ่มย่อย เพื่อสร้างสถานการณ์ต่างๆ แบ่งได้ 6 ประการ คือ แสดงความปรารถนาของตัวละคร, รักษาความต่อเนื่องของเนื้อเรื่องโดยไม่ทำลายวัตถุประสงค์ของเรื่อง, ทำให้การดำเนินเรื่องทุกสันธิมีความน่าประทับใจ, ซ่อนเงื่อนงำไว้ในกาลเทศะที่เหมาะสม, บรรจุสิ่งที่ทำให้เกิดความประหลาดใจ, และเปิดเผยสิ่งต่างๆในกาลเทศะที่เหมาะสม

2.1.2.5. ลักษณะ คือกลวิธีในการนำฉันทลักษณ์มาใช้ในการแสดงออกตามสถานกาณ์และความคิด มี 36 วิธี ซึ่งสรุปได้ว่ามี ฉันทลักษณ์ คำศัพท์ และสำนวนที่จำนำมาบรรยายและเจรจา ซึ่งที่ข้อควรคำนึงถึง กล่าวคือ ต้องคำนึงถึงพื้นเพของตัวละคร, ภาวะและรสที่ต้องการให้เกิดกับคนดู, ความชัดเจนของสาระที่ต้องการสื่อให้คนดู, และความสัมพันธ์ของดนตรีและทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

การแสดงออก คือการที่ผู้แสดงนำ วิธีการแสดง การแสดงการเคลื่อนไหว การพูดที่ประณีต การแต่งกายที่เหมาะสมกับการฟ้อนรำ และที่สำคัญต้องทำให้คนดูเข้าใจลักษณะนิสัย ความคิดอารมณ์ของตัวละคร

การฟ้อนรำ แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ คือนาฏยะ 1) นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์ 2) นฤตะ เป็นการฟ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรือสื่ออารมณ์ 3) นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้นๆหรือละครทั้งเรื่อง

คำพูดเป็นสิ่งที่แสดงถึงเจตคติและทัศนคติของผู้เขียนบท คำพูดเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างละครและเป็นปัจจัยหลักของผู้แสดงที่จะนำไปตีความเพื่อมานำเสนอ และสร้างอารมณ์

ดนตรี กล่าวถึงดนตรีเพื่อนาฏยศิลป์ 3 ลักษณะ คือ สวาระ คือตัวโน้ต, อาโตธยะ คือ เสียงจากเครื่องดนตรี และ ปฏะคือเสียงร้องเพลง

2.1.2.6. โรงละครในนาฏยศาสตร์ มี 3 ประเภท คือ วิกฤษฏะ คือ สี่เหลี่ยมผืนผ้า, จตุรัศระ คือสี่เหลี่ยมจตุรัส, และตระยัศระ คือ สามเหลี่ยมด้านเท่า มีการกำหนดขนาดของเวที 3 ขนาด (ใหญ่, กลาง, และเล็ก) ซึ่งขนาดมีความสำคัญต่อการแสดง อาทิ โรงละครมีขนาดใหญ่มากเกินไปทำให้การแสดงดูโล่ง หรือนักแสดงต้องเปล่งเสียงการเกินความจำเป็น และอธิบายการก่อสร้างเวทีต้องมีเสา มีพื้นที่ ห้องแต่งตัว (ห้องหลังฉาก) ประตูเวที เตียงที่ใช้แสดงละครเวทีต้องสะอาด

ความสำเร็จของการแสดง มาจากความสามารถของผู้แสดงที่เข้าถึงบทบาทของตัวละคร รวมถึงส่วนประกอบต่างๆ อาทิ เสียงเพลง บทร้อง บทเจรจา และการตกแต่ง ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย ฉาก และแสง จึงจะถือว่าเป็นละครที่สมบูรณ์

2.1.3. ทฤษฎีองค์กรและการจัดการ

องค์กรจะเติบโตได้ถ้าองค์กรให้สิ่งที่ผู้บริโภคจะพึงพอใจเป็นหลักที่เป็นเงื่อนไขทั่วไปที่จะทำให้องค์กรอยู่ได้อย่างต่อเนื่อง จากความสำคัญดังกล่าว สามารถแบ่งความพึงพอใจออกได้เป็นความพึงพอใจอาจจะในแง่ของผลิตภัณฑ์ทางกายภาพ, การให้บริการหรือระบบ

ผู้บริโภคอาจเป็นได้ทั้งองค์กรภายนอกหรือองค์กรภายใน ผู้บริโภคอาจจะเป็นลูกค้าสำหรับผลิตภัณฑ์หรือผู้ใช้ระบบ (Keith Lockyer, 1983:3)

2.1.3.1. หน้าที่รับผิดชอบการจัดการการผลิต สิ่งสำคัญสองอย่างคือ

1) การออกแบบระบบการผลิตซึ่งรวมถึงผลิตภัณฑ์กระบวนการโรงงานอุปกรณ์
2) การพัฒนาระบบการควบคุมการจัดการสินค้าของคลังที่มีคุณภาพของผลิตภัณฑ์ตารางการผลิตและผลผลิต

เมื่อการแข่งขันการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและเทคโนโลยีการจัดการผลิตจึงต้องเปลี่ยนรูปแบบ การจัดการการผลิตใช้ได้กับทุกรูปแบบของการจัดงานไม่จำกัดการผลิตสินค้าว่าจะเน้นสินค้าหรือเน้นการบริการซึ่งจัดว่าเป็นผลการดำเนินงานอย่างหนึ่งและเป็นผลิตภัณฑ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น

2.1.3.2.ปัจจัยหลักในการดำเนินงาน Stephen Langley (1990:29 – 33) กล่าวว่าสิ่งที่เป็นปัจจัยหลักในการดำเนินงานการแสดงละครมี 4 อย่างดังนี้

1) สร้างสรรค์วัตถุดิบใหม่ (ความคิด, โครงการ, บทละคร)
2) ผู้ที่จะนำเสนอผลงาน (นักแสดง, นักเต้น, นักร้อง, พระ)
3) สถานที่ที่จะนำเสนอผลงาน (โรงละคร,โบสถ์,โรงนา,ถนน)
4) ผู้ชมเพื่อเป็นสักขีพยานการสร้างผลงาน

โรงละครมีรูปแบบเป็นทางการมากขึ้น มีผู้สนับสนุนทางการเงิน ในอดีตการจัดงานเทศกาลละครไดโอนีเซีย(Dionysian)ในเอเธนส์ใน 535 BC จนกระทั่งหลังจากสงครามโลกครั้งที่สอง การดำเนินการส่วนใหญ่ บริษัท ด้านการแสดงไม่ว่าจะเล็กหรือใหญ่ หรือสถาบันจะได้รับการจัดระเบียบและการบริหารจัดการโดยผู้จัดการและกลุ่มคณะทำงานขนาดเล็ก ในกรณีที่เกี่ยวข้องกับผลผลิตทางการแสดงจะถูกควบคุมโดยผู้อำนวยการสร้าง แต่อย่างไรก็ตามผู้จัดการคือบุคคลที่สำคัญที่จะช่วยให้เกิดความสมดุลระหว่างความคิด,สถานที่และผู้บริโภคผู้บริหารคือบุคคลที่มีหน้าที่ในระบบจัดการการแสดง

2.1.3.3.หน้าที่ของผู้บริหารในการจัดการการแสดง

1) การวางแผน (Planning)

การผลิตเชิงพาณิชย์ตัดสินใจเลือกสถานที่ให้บริการในการผลิตและสถานที่ในการที่จะสร้างผลงานขึ้นมา คณะกรรมการตัดสินใจภารกิจหรือเป้าหมายเชิงศิลปะ, นโยบายและวัตถุประสงค์ของบริษัท ผู้จัดการจะต้องพยายามที่จะประดิษฐ์กลยุทธ์ที่ดีที่สุดเพื่อให้แน่ใจถึงความสำเร็จและความเหมาะสมที่ยิ่งใหญ่ ความต้องการนี้จะกำหนดลำดับความสำคัญในการสร้างงาน,กำหนดเวลาที่สำคัญและกำหนดงบประมาณ

2) การจัดระบบ (Organizing)

เมื่อแผนถูกกำหนด ทรัพยากรที่มีอยู่จะต้องมีการจัดระเบียบเพื่อเพิ่มมูลค่าของแผนงาน กรรมการหรือผู้กำกับต้องออกแบบแผนภูมิหรือตารางขององค์กรที่ระบุหน้าที่ และความเชื่อมโยงของการทำงาน องค์กรที่ประกอบด้วยโครงสร้างข้อบังคับสำหรับการดำเนินงาน.

3) คณะผู้ทำงานและการคัดเลือกนักแสดง (Staffing and Casting)

สิทธิพิเศษของผู้ผลิตในเชิงการแสดง สามารถจ้างผู้จัดการและศิลปินชั้นนำ ผู้จัดการสามารถเป็นผู้อำนวยการศิลป์, ผู้จัดการทั่วไป, ผู้อำนวยการทั่วไป, ผู้จัดการการผลิต, การจัดการผลิตกรรมการผู้จัดการ, ผู้อำนวยการบริหารนักแสดง, ผู้จัดการผู้อำนวยการของโรงละคร, ประธานของโรงละคร ในกระบวนการแบบไม่มุ่งหวังผลกำไร ผู้บริหารจะจ้างบุคคล หนึ่งหรือสองคนที่จะควบคุมด้านศิลปะและระบบการจัดการ โดยไม่ต้องได้รับคำแนะนำจากผู้บริหาร

4) ผู้ควบคุมดูแล (Supervising)

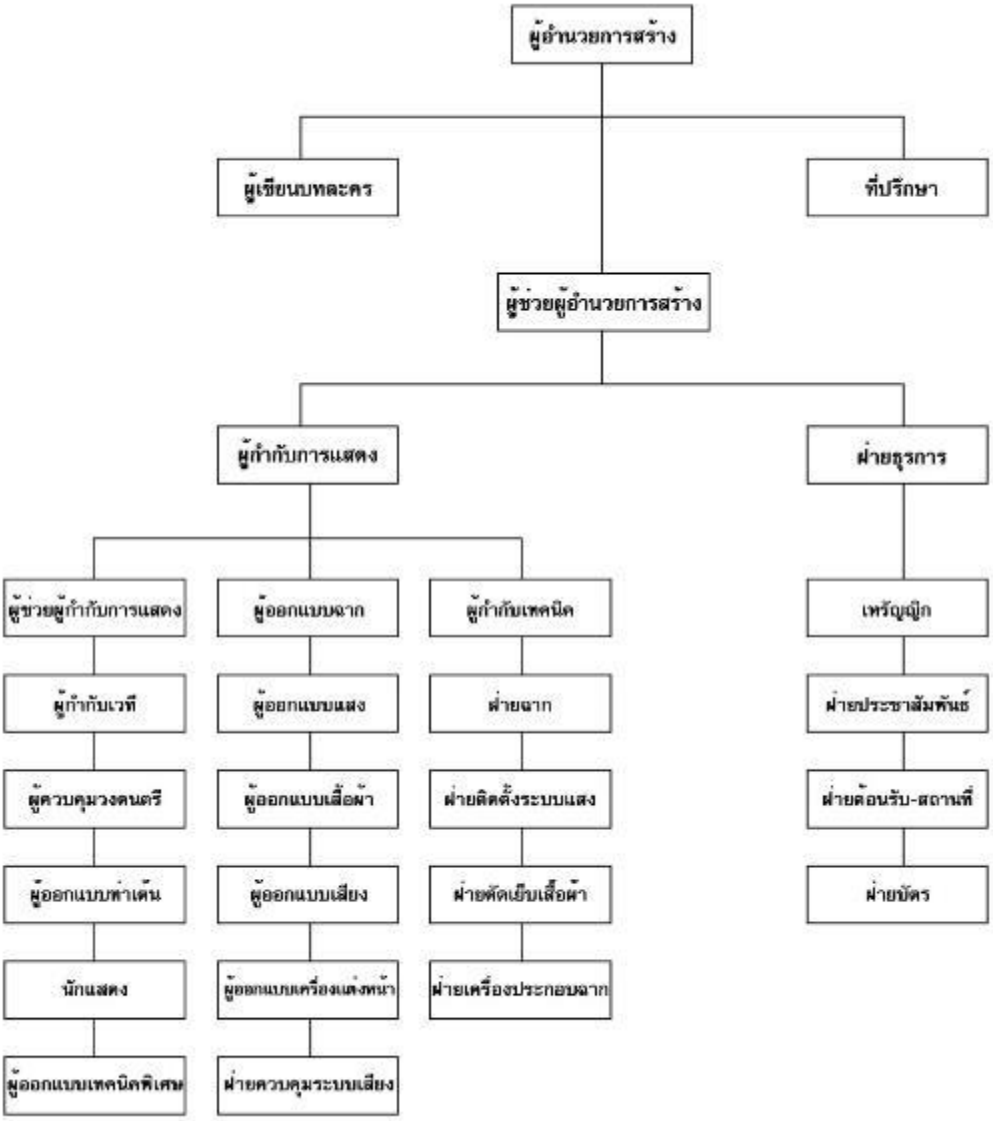
จุดมุ่งหมายของการจัดการบุคลากรที่มีประสิทธิภาพคือการปรับให้ทุกคนไปในทิศทางเดียวกันเพื่อส่งเสริมเป้าหมายหลักของโครงการและเข้าใจผลิตภัณฑ์ในระยะสั้น เพื่อให้แน่ใจว่าทุกคนอยู่ในทิศทางเดียวกัน ทุกคนจำเป็นต้องได้รับการดูแลในเวลาทำงาน เพื่อวัดและประเมินผล หลังจากที่ได้ตั้งเป้าหมายหลักละครหรือฤดูกาลที่จะแสดงได้ถูกเลือก ผู้ควบคุมดูแลจะดูแลความปลอดภัยในด้านการเงิน การจ้างคณะการทำงานและนักแสดง การตัดสินใจในเรื่องต่างๆที่จะตามมาจะใช้เวลาน้อยกว่าในระยะเริ่มต้น

5) การควบคุม (Controlling)

แผนธุรกิจทุกระดับมีพื้นฐานในการเผชิญหน้าในทุกสถานการณ์ ในการควบคุมโครงการเป็นเรื่องของการชี้เฉพาะเจาะจง, การวิเคราะห์และแก้ไขจุดอ่อนและการหาจุดแข็ง การตรวจสอบและหาความสมดุลของการขยับและปรับตัวของการประเมินผลเป็นสิ่งที่ทำให้โครงการมุ่งไปสู่เป้าหมาย

2.1.3.4.โครงสร้างและหน้าที่ของคนในองค์กร

โครงสร้างขององค์กรการแสดง แผนภูมิแสดงถึงความสัมพันธ์ของการทำงานฝ่ายต่างๆในองค์กร ดังจะเห็นได้จากแผนภูมิ ดังนี้



แผนภูมิที่ 2 แสดงโครงสร้างขององค์กรการแสดง

1) ผู้อำนวยการสร้าง (Producer) คือกลุ่มบุคคลที่ออกทุน หรือสนับสนุนทางการเงิน

2) ผู้ช่วยผู้อำนวยการสร้าง (Assistant production) คือ ผู้ทำหน้าที่ประสานงานระหว่างผู้อำนวยการสร้างและผู้ร่วมงานฝ่ายต่างๆ

3) ที่ปรึกษาผู้อำนวยการสร้างและที่ปรึกษากฎหมาย (Counsellor and Lawyer or legal counsel) คือบุคคลที่ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาแก่ผู้อำนวยการแสดงซึ่งเกี่ยวกับการผลิต หาผู้สนับสนุนทางการเงิน และวิธีระดมทุน ซึ่งสารถแต่งตั้งเฉพาะงานหรือบางครั้งอาจไม่ปรากฏกลุ่มที่ปรึกษาก็ได้

4) ผู้เขียนบทละคร (Play write) ถือได้ว่าเป็นศิลปินต้นฉบับ (Original artist) เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวที่มีจินตนาการ ให้แก่นักแสดงเป็นผู้ส่งผ่านสู่ผู้ชม

5) ผู้กำกับการแสดง (Director) บุคคลที่ทำหน้าที่รับผิดชอบสูงสุดในการควบคุม กำหนดแผนงานและวางแนวทางในการผลิตบทละคร ผู้กำกับการแสดงมีสิทธิในการตัดสินใจขั้นสุดท้ายเพียงผู้เดียว ต้องมีความรับผิดชอบในการออกแบบฉาก เนื่องจากต้องสอดคล้องกับแนวความคิดการตีความและความต้องการของผู้กำกับการแสดง หน้าที่ของผู้กำกับการแสดงสามารถจำแนกได้ดังนี้

5.1) คัดเลือกบทละครต้องตีความและศึกษาละครอย่างถี่ถ้วน และกำหนดแนวทางการนำเสนอ เช่นเป็นละครรูปแบบใด เป็นต้น

5.2) วางแนวความคิดรวบยอด(Design concept) ควบคุงานด้านศิลปะทุกแขนง ให้เกิดความกลมกลืน และภาพเดียวกัน (Single vision) โดยอธิบายอย่างชัดเจน

5.3) ประสานงานกับศิลปินฝ่ายต่างๆให้แนวการปฏิบัตรงานเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

5.4) คัดเลือกนักแสดง โดยผู้กำกับต้องมีคุณสมบัติ บุคลิกลักษณะของตัวละคร เพื่อสะดวกต่อการคัดเลือก ทั้งยังต้องระบุความสามารถที่ต้องการ เช่น การร้อง การรำ การเต้น การเล่นกายกรรม เป็นต้น

5.5) กำหนดวันซ้อมดำเนินการฝึกซ้อมควบคุมผลรวมทั้งหมดในระยะก่อนการแสดง โดยต้องหาสถานที่ซ้อมที่เหมาะสม ผู้กำกับต้องสามารถกำหนดตำแหน่งการเดิน การยืนของตัวละคร จังหวะและการเคลื่อนไหวบนเวที

5.6) ให้คำแนะนำแก่หัวหน้าฝ่ายออกแบบ เช่น ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย เป็นต้น

5.7) ตัดสินใจแก้ไขปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นในระหว่างการปฏิบัติงาน

5.8) รับผิดชอบผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากการดำเนินงาน

6) ผู้ช่วยกำกับการแสดง (Assistant Director) บุคคลหรือกลุ่มคนผู้ทำหน้าที่ช่วยเหลือผู้กำกับการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบ

7) ผู้ออกแบบท่าเต้น (Choreographer and dance captain) คือบุคคลที่ทำหน้าที่ออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหวประกอบทำนองและบทร้อง หน้าที่ของผู้กำกับท่าเต้นได้แก่

7.1) ศึกษาบทและทำนองเพลงที่ผู้กำกับการแสดงนำเสนอ

7.2) ออกแบบท่าเต้นโดยร่วมมือกับผู้กำกับการแสดงเปลี่ยนแปลงแก้ไขปัญหาต่างๆที่เกี่ยวกับท่าเต้นและตำแหน่งการเคลื่อนไหวที่เหมาะสม

8) ผู้กำกับเวที (Stage Manager)เป็นผู้ประสานกับฝ่ายดำเนินการผลิตทั้งหมดตั้งแต่เริ่มวางแผนงาน คัดเลือกตัวละคร การซ้อม จนถึงสิ้นสุดการแสดง เมื่อเริ่มแสดง ผู้กำกับเวทีจะเริ่มรับผิดชอบและควบคุมการดำเนินงานทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องกับการแสดงบนเวที และงานเบื้องหลังฉากทุกคนเมื่อมีปัญหาในส่วนงานที่รับผิดชอบ ต้องแจ้งให้ผู้กำกับเวทีทราบเป็นอันดับแรก หน้าที่การทำงานของผู้กำกับเวที มีดังนี้

8.1) นัดนักแสดงให้มาซ้อมตามวันและเวลาที่กำหนด ต้องมาอยู่ดูการซ้อมทุกครั้ง

8.2) จัดคิวและเตรียมสถานที่ฝึกซ้อมให้พร้อม

8.3) ประสานงานให้การซ้อมเป็นไปอย่างมีระเบียบแบบแผน ตามขั้นตอนที่กำหนด อำนวยความสะดวกและจัดหาสิ่งต่างๆที่ผู้กำกับการแสดงต้องการ

8.4) จดBlocking Production ในการซ้อทุกครั้ง หากีการเปลี่ยนแปลงใดๆ ต้องจดลงบันทึก (Prompt Book)

8.5) เป็นหัวหน้าผู้ร่วมงานฝ่ายเบื้องหลังฉาก รวมทั้งนักแสดงด้วย จะเป็นผู้ปล่อยตัวนักแสดงตามคิว (Crew) ที่กำหนด

8.6) ตรวจเช็คทุกฝ่ายให้พร้อม

8.7) ควบคุมคิวพิเศษ

8.8) มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ร่วมงานทุกคน

8.9) เมื่อการแสดงสิ้นสุดลง ต้องตรวจดูเครื่องประกอบการแสดงและเวทีว่าเก็บสิ่งของเข้าที่แล้วหรือไม่

8.10) หากระหว่างการแสดงฝ่ายเทคนิคเกิดปัญหา ต้องทำบันทึกชี้แจงแก่ฝ่ายเทคนิคหรือเรียกประชุมเพื่อปรับปรุงแก้ไขในรอบต่อไป

8.11) เมื่อการแสดงรอบสุดท้ายสิ้นสุดลง ผู้กำกับเวทีตรวจเช็คอุปกรณ์เครื่องประกอบการแสดงและเวที โดยนำไปคืนเป็นบางส่วน เก็บบางส่วน และขายทอดตลาดบางส่วน

9) นักแสดง(Actors) ต้องเป็นผู้มีความสามารถด้านการแสดงออกทางร่างกายและจิตใจ เป็นผู้ที่สามารถสื่อสารและถ่ายทอดจุดหมายและแนวคิดของละครเรื่องนั้นๆ หน้าที่ของนักแสดงที่ดีมีดังนี้ คือ

9.1) ศึกษาและตีความบทที่ได้รับอย่างละเอียดถี่ถ้วน

9.2) ทำตามคำแนะนำของผู้กำกับการแสดงอย่างเคร่งครัด

9.3) มาซ้อมตามวันและเวลาที่นัดหมายทุกครั้ง มีความรับผิดชอบค้นคว้ารายละเอียดเพิ่มเติมจากข้อมูลที่ผู้กำกับการแสดงแนะนำ

9.4) ในวันที่มีการแสดงจะต้องมาล่วงหน้าอย่างน้อย 1 ชั่วโมง และต้องการเตรียมพร้อมร่างกายและจิตใจที่ดี โดยการพักผ่อนให้เต็มที่ ออกกำลังกายและฝึกสมาธิและร่างกายตามแบบแผนอย่างสม่ำเสมอ

9.5) หมั่นซ้อมและจดจำสิ่งที่ผู้กำกับการแสดงแนะนำระหว่างการซ้อม

9.6) มีความเคารพเชื่อฟัง นอบน้อมต่อผู้อื่น

9.7) ไม่ดูถูกฝ่ายงานอื่นๆที่อยู่เบื้องหลังการแสดง

10) ผู้ออกแบบฝ่ายต่างๆ(Designers) ได้แก่ ฉาก เครื่องประกอบ แสง เสื้อผ้าเครื่องแต่งหน้า เสียง เทคนิคพิเศษ คือบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในแต่ละสาขา ซึ่งจะต้องศึกษาบทละครและลักษณะตัวละครอย่างละเอียด

11) ผู้กำกับเทคนิค(Technician) บุคคลที่ความรู้ความสารถด้านเทคนิคการสร้างฉาก เครื่องประกอบการแสดงและเวที สามารถแก้ไขปัญหาทางด้านเทคนิคได้ทุกรูปแบบ

12) ฝ่ายสร้างฉาก(Crew - members) เจ้าหน้าที่ฝ่ายฉากและเบื้องหลังฉาก (Backstage crews) อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของฝ่ายเทคนิค (Technical Director) ประกอบด้วย ผู้เปลี่ยนฉาก (Stage crew), ผู้สร้างฉาก (Building crew), ผู้ดูแลซ่อมบำรุงฉากระหว่างการแสดง (Stage carpenters), ผู้ทาสีฉาก(Paint crew), ผู้ควบคุมระบบฉากถ่วงน้ำหนัก (Fly man), ผู้ควบคุมม่าน (Curtain man)

13) ฝ่ายติดตั้งระบบแสง(Master electrician) บุคคลที่มีความรู้ในเรื่องเครื่องมืออุปกรณ์ระบบแสง และระบบไฟฟ้าในโรงละคร

14) ฝ่ายตัดเย็บเสื้อผ้า(Costume) ฝ่ายเครื่องแต่งกายเครื่องแต่งหน้า

15) ฝ่ายเครื่องประกอบฉาก (Property man) ภายใต้การกำกับดูแลของผู้กำกับเวทีและหัวหน้าฝ่ายเครื่องประกอบการแสดงและเวที มีหน้าที่คือ จัดตารางอุปกรณ์และเครื่องมือที่ประกอบการแสดงและเวทีตามที่บทกำหนดไว้ในแต่ละฉาก, พยายามจัดหาสิ่งชดเชยให้กับ

นักแสดง เพื่อใช้แทนของจริงที่ยังจัดหามาใช้ในการซ้อมไม่ได้, จัดเตรียมเครื่องประกอบการแสดง (Prop) ให้อยู่ด้านข้างเวทีซ้ายขวาของใช้จริงปราณ 30 นาที, ในระหว่างการแสดงเดินตรวจดูความเรียบร้อยของอุปกรณ์การแสดง, เก็บรักษาอุปกรณ์ทุกชิ้นไว้ในที่ๆเหมาะสมหลังจบการแสดงทุกรอบ, ซ่อมอุปกรณ์ที่ชำรุด, นำเครื่องประกอบการแสดงที่ขอยืมมาคืน

16) ฝ่ายควบคุมระบบเสียง (Sound man) ดูแลระบบเสียงภายในโรงละคร

17) ฝ่ายธุรการ(Business director) ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของผู้อำนวยการสร้างในสายธุรการ ทำหน้าที่ ประสานงาน ติดต่อหรือวางหมายกำหนดการให้มีการพบปะกันระหว่างฝ่ายงานต่างๆ

18) เหรัญญิก (Treasurer) รับผิดชอบเรื่องการใช้จ่ายต่างๆเป็นเรื่องเกี่ยวกับการเงินโดยตรง

19) ฝ่ายประชาสัมพันธ์(Publicity) กลุ่มบุคคลที่ทำหน้าที่กระจายข่าวสารที่หลากหลาย อุปกรณ์ที่ใช้ในการสื่อได้แก่ ใบประกาศ, สติ๊กเกอร์รถ, แผ่นผ้าโฆษณาตามถนน, ของแจก, การแข่งขันชิงรางวัล, การปรากฏตัวของนักแสดงตามสถานที่ต่างๆ, สื่อต่างๆ, แผ่นโปสเตอร์โฆษณา ซึ่งการประชาสัมพันธ์ต้องมีการวางแผนเป็นระยะๆ ในแต่ละสัปดาห์ในแต่ละเดือน เนื่องจากสื่อแต่ละประเภทมีความแตกต่างกัน ในกรณีที่ต้องพึ่งพาสื่อของคนอื่น

ประเภทของสื่อ	ระยะเวลา	ลักษณะของข่าว
นิตยสารรายเดือน	ส่งข่าว 2 เดือนก่อนการแสดง	ภาพถ่ายและข้อมูลเกี่ยวกับการแสดง ประวัติและบทสัมภาษณ์ผู้กำกับ เนื้อข่าว
นิตยสารรายปักษ์	ส่งข่าว 1 เดือนก่อนการแสดง	ภาพถ่ายและข้อมูลเกี่ยวกับการแสดง ประวัติและบทสัมภาษณ์ผู้กำกับ เนื้อข่าว
หนังสือพิมพ์รายสัปดาห์	ส่งข่าว 1 เดือนและ 2 อาทิตย์ก่อนการแสดง	ภาพถ่ายและข้อมูลเกี่ยวกับการแสดง ประวัติและบทสัมภาษณ์ผู้กำกับ เนื้อข่าว
หนังสือพิมพ์รายวัน	ส่งข่าว 1 เดือนและ 2 อาทิตย์และ 1 อาทิตย์	1. ให้เฉพาะข้อมูลทั่วไป 2. ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแสดง 3. ทุกอย่าง เปลี่ยนเนื้อข่าว
วิทยุรายการเพลง	ติดต่อก่อน ส่งใกล้การแสดง	ส่งเฉพาะตัวข่าว (ไม่มีเวลา) เล่มเกมส์แลกบัตร

ประเภทของสื่อ	ระยะเวลา	ลักษณะของข่าว
โทรทัศน์รายการข่าวบันเทิง	1 อาทิตย์ก่อนการแสดง เช็ควันต่อวัน ส่งเทปไปให้ต้องเช็ค (1-2วันก่อนการแสดง) ระหว่างรอบ	มาถ่ายเอง เทป และข้อมูล
เวปไซต์บันเทิง/ศิลปวัฒนธรรม	ส่งข่าวเป็นระยะๆ	สร้างเองส่งให้เวปมาสเตอร์ ส่งรูปและข้อมูล
โปสเตอร์	ปิดอย่างน้อย 2 ครั้ง ครั้งแรก 1 เดือนก่อนการแสดง ครั้งที่ 2 สัปดาห์ก่อนการแสดง	
ใบปลิว	แจกทั่วไปเป็นเวลา 1 เดือนก่อนการแสดงเช่นแจกในที่ชุมชนหรือวางให้หยิบในร้านค้าที่มีคนมากๆ	

ตารางที่ 1 เวลาการปฏิบัติงานตามแผนของฝ่ายประชาสัมพันธ์

ดังนั้นสิ่งที่ต้องวางแผนคือ

1. กำหนดวันส่งภาพถ่ายและข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงให้กับสื่อประเภทต่างๆและรายชื่อสมาชิก (ถ้ามี)

2. ถ้าต้องการผู้ชมเป็นกลุ่ม เช่นนักเรียน นักศึกษา สมาชิกองค์กร/มูลนิธิ ต้องส่งข่าวติดต่อประสานงานก่อนการแสดงอย่างน้อย 2 เดือน เพื่อหน่วยงานนั้นๆจะจัดการได้สะดวก เช่นจัดสรรงบประมาณ หรือ ขายบัตรการกุศล

3. กำหนดวันที่สิ่งพิมพ์เสร็จ โดยทั่วไปการออกแบบสิ่งพิมพ์ใช้เวลา 1 เดือน และสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวกับการประชาสัมพันธ์ทุกอย่างควรเสร็จ 45-30 วันก่อนการแสดง

20) ฝ่ายต้อนรับและสถานที่(House manager) ทำหน้าที่ประสานงานฝ่ายสถานที่ของโรงละคร จัดที่นั่งผู้ชม จัดหาพนักงานต้อนรับ โดยประสานงานกับผู้กำกับเวที

21) ฝ่ายบัตร (Ticket Sales) หน้าที่ของฝ่ายประกอบด้วย

21.1) จัดทำบัตรตามความเห็นของผู้กำกับการแสดง

21.2) จัดทำสูจิบัตรตามราคาที่กำหนด และพยายามแทรกขายสูจิบัตร

21.3) ออกบัตรเชิญตามความเห็นชอบของผู้กำกับการแสดง

21.4) หาผู้ช่วยในการขายบัตรและดำเนินการในการขายบัตร

21.5) รวบรวมเงินจากการขายบัตรให้แก่ฝ่ายของเหรัญญิกของละครทุกวัน

21.6) จัดให้มีการจำหน่ายบัตรหน้าโรงละครในวันที่การแสดง

21.7) เช็คจำนวนบัตรที่ออกขาย

21.8) จัดทำยอดจำนวนผู้ชมทั้งหมดตลอดการแสดง

21.9) บันทึกการจำหน่ายและแยกแยะวันให้ได้สัดส่วนที่ง่ายต่อการตรวจสอบในภายหลัง

การสร้างสรรค์งานละครเรื่องหนึ่ง จำเป็นจะต้องมีผู้ปฏิบัติงานในทุกฝ่าย สามารถตัดออกตามความเหมาะสม อาทิ การแสดงเพื่อการกุศล ไม่จำเป็นที่จะต้องขายบัตร จึงมีไม่มีบุคลากรฝ่ายขายบัตร เป็นต้น

2.1.3.5.การแบ่งประเภทขององค์กรตามเงินทุน

Stephen Langley (1990:181– 184) กล่าวถึงโครงสร้างขององค์กรที่ไม่ได้มุ่งเน้นผลกำไรขึ้นอยู่กับเงินทุน ซึ่งสามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ขนาด ดังนี้

1) องค์กรของโรงละครขนาดใหญ่ (Large theatre company organization) องค์กรที่ไม่แสวงหากำไรขนาดใหญ่ มีงบประจำปีของมากกว่า 3 ล้านดอลล่ามักจะมีคณะกรรมการที่ประกอบด้วยบุคคลากรมากกว่าสิบคน มักถูกแบ่งออกเป็นคณะกรรมการ

2) องค์กรของโรงละครขนาดกลาง (Medium size theatre company organization)องค์กรที่ไม่แสวงหาผลกำไรขนาดกลาง จะมีงบประมาณประจำปีมากกว่า 750,000 ดอลล่าเป็นค่าใช้จ่ายในการดำเนินงาน แต่ไม่เกิน 3 ล้านดอลล่า องค์ขนาดนี้มักขาดทรัพยากรทางด้านบุคลากร พวกเขามีโอกาสน้อยในเรื่องสิ่งอำนวยความสะดวกในการดำเนินงาน การประชุมเชิงปฏิบัติการชุดสนับสนุนโรงเรียนหรือที่การท่องเที่ยวโปรแกรมหรือกิจกรรมอื่น ๆ ที่มักจะพบได้ที่สถาบันที่ใหญ่กว่า อาจมีโครงสร้างคณะกรรมการที่ไม่เป็นทางการ

3) องค์กรของโรงละครขาดเล็ก (Small theatre company organization)องค์กรที่ไม่แสวงหาผลกำไรขนาดเล็ก มีงบประมาณประจำปีต่ำกว่า 750,000 ดอลล่า มีองค์กรประเภทนี้ไม่มากนัก เพราะยากในเรื่องค่าใช้จ่าย ตัวอย่างเช่นไม่ว่าจะเป็นที่จะจ้างผู้อำนวยการด้านเทคนิคหรือผู้อำนวยการการพัฒนา ไม่ว่าจะเป็นการเพิ่มที่นั่ง หรือเพิ่มราคาตั๋ว

2.1.4. ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร

2.1.4.1.กระบวนการสร้างละคร แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

1) ขั้นการเตรียมการแสดง (Pre-Production)เป็นตอนการเตรียมงาน ดังนั้นสิ่งที่จำเป็นมากที่สุดคือวางแผน การตั้งวัตถุประสงค์ในการทำละคร คัดเลือกบทละครหรือเขียนขึ้นใหม่ การคัดตัวนักแสดง การกำกับการแสดง การออกแบบฉากและเครื่องแต่งกาย การประชาสัมพันธ์ จัดหาสถานที่ที่ใช้ในการแสดง คัดเลือกตัวบุคคลและกำหนดฝ่ายต่างๆ เป็นต้น หากเป็นละครที่มีต้นทุนสูงเป็นละครรูปแบบใหญ่ จะใช้เวลาประมาณ 3 เดือนขึ้นไป หากเป็นละครรูปแบบเล็กจะใช้เวลาประมาณ 1-3 เดือน

2) ขั้นการแสดง (Production)เป็นช่วงที่ผู้แสดงมีบทบาทสำคัญ เพราะต้องสื่อสารกับผู้ชม ระยะการทำงานจะขึ้นอยู่กับรอบของการแสดง ซึ่งตามมาตรฐานจะจัดแสดงเป็นเวลา 1 อาทิตย์ จำนวน 3-5 รอบ

3) ขั้นหลังการแสดง (Post - Production) เป็นขั้นของการประเมินผล คือประชุมสรุปงาน นำปัญหาที่พบระหว่างการทำงานมาสรุปและหาข้อเสนอแนะในการแก้ไขปัญหา เพื่อใช้ในคราวต่อไป (กุสุมา เทพรักษ์, 2548:9)

2.1.4.2.แนวคิดในการสร้างสรรค์งานละคร

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานของศ. ดร. นราพงษ์ จรัสศรี หัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์งาน คือ ถ้ามีบทประพันธ์ให้เคารพบทประพันธ์, ทำไม่ซ้ำแบบใคร, ต้องให้ idea กับคนดู (สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2557)

แนวคิดการสร้างสรรค์งานของอาจารย์เอื้อมพร เนาว์เย็น การผสมผสานให้มีความแปลกใหม่ในการนำเสนอ สามารถปรับเปลี่ยนได้ (สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2557)

แนวคิดการสร้างสรรค์งานของคุณกฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ การสร้างสรรค์ต้องเกิดจากแรงบันดาลใจหรืออุดมการณ์ ซึ่งเป็นนามธรรมสร้างให้เป็นรูปธรรม (สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2557)

จากแนวคิดจากศิลปินและนักวิชาการผู้เคยสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศลิป์ร่วมสมัย ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์งานละครนาฏยศิลป์ไทย ดังนี้ การสร้างสรรค์งานผู้สร้างสรรค์ต้องปรับทัศนคติให้เป็นกลาง ไม่ออกนอกประเด็นที่ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ และไม่ลอกเลียนแบบใคร เอกภาพของงานเป็นสิ่งที่สำคัญในการสร้างสรรค์เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมหรือผู้รับสาร ทัศนคติและจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ นอกจากนี้หากงานสร้างสรรค์ต้องใช้บทประพันธ์ของผู้อื่นมาเป็นจุดเริ่มต้นของงานสร้างสรรค์ อาทิ การสร้างละครนาฏยศิลป์ไทย ผู้สร้างสรรค์ควรเคารพเนื้อหาในบทประพันธ์เดิม สร้างสิ่งที่เป็นจินตนาการออกมาเป็น

รูปธรรม สามารถยืดหยุ่นได้ตามสภาพแวดล้อม และงานสร้างสรรค์ที่ดีจะต้องมีพลังในการแสดงออก สามารถให้แนวคิดเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรืออาจมากกว่าหนึ่งเรื่องให้แก่ผู้ชมงาน

คุณสมบัติของผู้สร้างสรรค์งานความมีแนวคิดและแนวการปฏิบัติดังนี้

1) ควรเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ ไม่ลอกเลียนแบบใคร
2) แสดงความเป็นตัวเองในผลงานเพื่อสร้างเอกภาพในผลงาน
3) เป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์และความรู้ทางศาสตร์งานศิลป์นั้น เมื่อเข้าใจจึงจะสามารถสร้างงานที่มีคุณค่าและได้รับความนิยม
4) เป็นคนช่างสังเกตเหตุการณ์รอบๆตัว สภาวะรอบตัว ความนิยมรอบตัว
5) เป็นผู้ที่สามารถวางแผนงาน และดำเนินงานตามขั้นตอนที่กำหนดได้

2.1.5. ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์ไทย

คำว่า ละคร สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา หมายถึงการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องเป็นราว มีผู้สันนิษฐานว่าเลือนมาจากคำว่านครศรีธรรมราช ซึ่งนักโบราณคดีกล่าวว่าชาวต่างประเทศเรียกว่า ลิกอร์ (Ligor) กล่าวกันว่ามีการละเล่นแบบละครเกิดขึ้นที่เมืองลิกอร์อาณาจักรที่ตั้งขึ้น 400 ปีก่อน ละครมีองค์ประกอบ 5 องค์ประกอบ คือ

2.1.5.1.บทละครนาฏยศิลป์

วรรณกรรมการละครมีลักษณะเป็นวรรณศิลป์ หมายถึงศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำซึ่งประกอบด้วย อารมณ์สะเทือนใจ, จินตนาการ, การแสดงออก, ท่วงทำนอง, เทคนิค, และองค์ประกอบที่เป็นจุดเด่นและส่วนประกอบเสริม และมัณฑนศิลป์หมายถึงศิลปะเชิงตบแต่งประกอบด้วยการเน้นความงามการตกแต่งคำให้ไพเราะ, เน้นถ้อยคำ เสียง โวหาร จังหวะ ลีลา, มุ่งศิลปะการแต่งมากกว่าอย่างอื่น, และถ้าเป็นละครนาฏยศิลป์ เน้นท่ารำสำหรับละครบางประเภท (สุมาลี สุวรรณแสง,2523, หน้า 81)

ลักษณะของวรรณคดีที่เป็นละครนาฏยศิลป์ไทยที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบทละครนาฏยศิลป์ที่สมบูรณ์ คือบทละครเรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยอาจเล่นละครได้อย่างสมบูรณ์ครบองค์ห้าของละคร คือ ตัวละครงาม , รำงาม, ร้องเพราะ, เพลงพิณพาทย์ไพเราะ, และกลอนไพเราะ (สมถวิล วิเศษสมบัติ,2529:7)

1) ลักษณะของบทละคร

ลักษณะของบทละครนาฏยศิลป์แบบไทยเดิม ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย คือมีลักษณะละครแบบ “หลีกหนี” หมายถึงหลีกหนีจากสิ่งไม่ดี ซึ่งจะคัดแต่สิ่งดีงามมาแสดง และต้องจบลงด้วยดี ทั้งยังแสดงถึงชีวิตผู้ยิ่งใหญ่ แสดงอุดมคติชีวิต ชีวิตที่ดีเลิศสมบูรณ์ พระเอกต้องเป็นคนดี รบเก่ง ผู้หญิงต่างพากันหลงรักและบูชา นางเอกต้องสวยงาม นิสัยดี จึงเรียกว่าเป็นละครรำแบบอุดมคตินิยม(Idealism) ซึ่งจะแตกต่างกับละครแบบตะวันตก ที่สืบทอดมาจากกรีกและโรมันที่บทละครเหมือนถ่ายทอดชีวิตจริง หรือจำลองชีวิตจริง นำมาแสดงบนเวที ซึ่งจะเรียกละครชนิดนี้ว่า แบบสมจริง(Realism) (สุมาลี สุวรรณแสง, 2523:82)

2) รูปแบบ (Form)

รูปแบบของบทละครมี 2 แบบ คือ

2.1) ร้อยแก้ว เป็นบทละครที่แต่งตามแนวตะวันตก ซึ่งแต่งแต่ร้อยแก้วมีหลายแบบ เช่น ละครพูด ละครพูดสลับลำ เป็นต้น

2.2) ร้อยกรอง โดยมากเป็นกลอนสุภาพ ที่เรียกว่ากลอนบทละคร ซึ่งจะมีคำน้อยกว่ากลอนสุภาพอื่นๆ มีคำวรรคหนึ่งประมาณ 6-7 คำ เพื่อสะดวกในการร้องและการทำกิริยาประกอบ คำลงท้ายประโยคมักเป็นคำเป็นหรือคำที่ลงเสียงด้วยไม้ตรี เพื่อให้ง่ายแก่การร้อง มักมีคำขึ้นต้นด้วย “เมื่อนั้น”(สำหรับตัวละครที่สูงศักดิ์) และ “บัดนั้น” (สำหรับตัวละครต่ำศักดิ์ลงมา) เพื่อบอกฐานะของตัวละคร หรือการดำเนินเรื่อง บทกลอนจะแสดงถึงเนื้อเรื่อง ฉาก การบรรยาย การพรรณนา และบทเจรจาโต้ตอบ มีละครนาฏยศิลป์ไทยบางเรื่องที่แต่งเป็นคำฉันท์ เช่น เรื่องมัทนะพาธา นอกจากนี้ก็มีคำประพันธ์บางชนิดแทรกบ้าง (สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2524:137)

3) เค้าโครงเรื่อง (Plot)

บทประพันธ์ที่ใช้เพื่อการแสดงนั้น มี 4 ลักษณะคือ เนื้อเรื่อง, บทระบำ, บทประกอบการแสดง, และบทละคร ซึ่งการประพันธ์บทละครมีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอด้านเนื้อหา สามารถแบ่งได้เป็น 4 ประเภท

3.1) บทละครแนวประวัติศาสตร์

3.2) บทละครแนวปรัชญาชีวิต

3.3) บทละครสะท้อนสังคม

3.4) บทละครแนวจินตนาการ

บทละครนาฏยศิลป์โดยมากเป็นเรื่องที่ไม่มีความสลับซับซ้อน เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับชนชั้นกษัตริย์หรือคนในราชวงศ์ เนื้อเรื่องสอนปรัชญาชีวิตว่าทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว โครงเรื่องมักเป็นเรื่องการพลัดพราก การอุ้มสม การทำเสน่ห์เล่ห์กลระหว่างเมียหลวงเมียน้อย การชิงรักหักสวาท และจบลงอย่างมีความสุข โครงเรื่องของละครนาฏยศิลป์มาจากแหล่งต่างๆ ดังนี้

จากต่างชาติ ได้แก่

อินเดีย ได้แก่ เรื่องรามเกียรติ์ สาวิตรี ศกุนตลา เป็นต้น

ชวา ได้แก่ เรื่องอิเหนา ดาหลัง เป็นต้น

จีน ได้แก่ เรื่องสามก๊ก เป็นต้น

มอญ,พม่า ได้แก่ เรื่องราชาธิราช เป็นต้น

จากชาดก(ปัญญาสชาดก)ต่างๆ ได้แก่ สังข์ทอง มโนห์ราเป็นต้น

จากนิทานพื้นบ้าน ได้แก่ ไกรทอง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเล่าเรื่องก็จะดำเนินจากการเริ่มต้น ไปสู่เหตุของปัญหา จนมาถึงบทสรุป แต่หากเป็นการดำเนินเรื่องตามลักษณะโครงเรื่องของบทละครสากลนั้น ในการดำเนินเรื่องสามารถแบ่งออกเป็น 7 ส่วนสำคัญ ดังนี้

การเริ่มเรื่อง

การเกิดความขัดแย้งหรือปมที่ทำให้เกิดเหตุ

การพัฒนาเรื่องซับซ้อน

การหักเหของเรื่อง

การคลี่คลายเรื่อง

วิกฤติการณ์หรือไคลแมกซ์

การสรุปเรื่อง

4) แก่นของเรื่อง (Theme)

ละครนาฏยศิลป์ไทย โดยมากแก่นของเรื่องคือรักสามเศร้า ทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว

5) การสร้างตัวละคร (Characters)

ตัวละครมีอยู่สองลักษณะคือ ละครแบบแบน (Flat Character) ซึ่งเป็นละครด้านเดียว กล่าวคือเรียบง่าย ไม่มีความซับซ้อนในบุคลิกภาพ และอีกลักษณะคือตัวละครกล (Round character) เป็นตัวละครที่มีควาซับซ้อน ลักษณะใกล้เคียงกับมนุษย์มากกว่าแบบแบน

2.1.5.2. รูปแบบและลักษณะของการแสดงละครนาฏยศิลป์

ลักษณะการรำละครของไทย แบ่งออกเป็น การรำหน้าพาทย์ การรำหน้าพาทย์ คือ การรำประกอบด้วยท่าที่ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบท หรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา และรำบท (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539:209-211) ท่ารำมีความหมายเฉพาะแบ่งได้เป็นสามประเภทคือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ช่วยเหลือ เดิน นั่ง และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน การตีบทละครนาฏยศิลป์ไม่สามารถแสดงเป็นลีลาท่าทางได้ทุกคำ เพราะลีลาการแสดงโดยมากจะช้า ซึ่งเมื่อเพลงดำเนินไปได้ 1 วรรค

อาจตีบทได้เพียงสองถึงสามท่าเท่านั้น โดยท่าที่แสดงจะเป็นท่าที่แสดงใจความหลักของบทกลอนในบรรทัดนั้นๆ ละครนาฏยศิลป์มีหลักในการตีบท ดังนี้

1) ตัดท่าย่อยออกแสดงท่าสำคัญในวรรคนั้นๆ

2) อย่าให้ท่าเหลื่อมกับคำพูด ความหมายจะคลาดเคลื่อน

3) วรรคติดๆกัน ที่มีความคล้ายๆกัน พยายามเลี่ยงท่าซ้ำ โดยเฉพาะละครใน

4) ในการแสดงท่ารำแต่ละท่าต้องพยายามเปลี่ยนมือซ้ายขวาสลับกัน อย่าใช้มือเดียวซ้ำกันหลายท่า

5) การเอียงศีรษะไม่ต้องซ้ำกันมากนัก ตามหลักการใช้มือและเท้า ไหล่ ศีรษะต้องเอียงให้ถูกกับการออกมือและเท้าด้วย ถ้าเป็นเพลงจังหวะเร็วไม่ควรเอียงสลับซ้ายขวาทุกจังหวะ

6) การตีบทต้องคำนึงถึงบุคลิกของตัวละคร

7) ดัดแปลงการออกท่าไม่ให้เขินกับตำแหน่งแหล่งที่ของตัวแสดง เช่นต้องดูว่านั่งหรือยืน อยู่ทางซ้ายหรือทางขวาของเวที

8) ตีบทต้องคำนึงถึงความสวยงาม และส่งความหมายให้ชัดเจน (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,2539:185 - 188)

การเจรจาของละครแต่ละชนิดนั้นแตกต่างกัน อาทิละครในจะมีบทเจรจาเพียง 2-3 ประโยค เพราะเน้นศิลปะการร่ายรำอย่างประณีตบรรจง ต่างจากบทละครนอกหรือละครชาตรี เพราะมุ่งเน้นในเรื่องการแสดงที่ตลกขบขัน ให้ความสนุกสนาน สำนวนการเจรจาในละครนาฏยศิลป์แม้จะเป็นร้อยแก้วความเรียง แต่ก็ไม่เหมือนภาษาที่พูดปกติ แต่มีแบบแผนตายตัว (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2539:190)

2.1.5.3. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ประเภทของเครื่องแต่งกาย แบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ

1) เครื่องแต่งกายปกติ หมายถึงการแต่งกายของคนทั่วไปที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ต้องระวังเรื่องความเหมาะสมเมื่อนำมาเลือกใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์

2) เครื่องแต่งกายประยุกต์ หมายถึงเครื่องแต่งกายนาฏยศิลป์ที่เลียนแบบเครื่องแต่งกายปกติ อาทิชุดลิเกทรงเครื่องที่ดัดแปลงมาจากชุดข้าราชการชั้นสูงในราชสำนัก สมัยรัชกาลที่ 5 นั่นเอง

3) เครื่องแต่งกายประเพณี หมายถึงเครื่องแต่งกายที่ได้รับการพัฒนามาจากการกำหนดรูปแบบตายตัว ทั้งรูปทรงสีสัน เครื่องแต่กายที่ประดิษฐ์มาเฉพาะเจาะจงเพื่อการแสดงละครนาฏยศิลป์หรือระบำ เช่น ชุดยืนเครื่องพระ-นาง, ชุดระบำโบราณคดี เป็นต้น

4) เครื่องแต่งกายสร้างสรรค์ หมายถึงเครื่องแต่งกายที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยไม่ยึกหลักของเครื่องแต่งกายทั้ง 3 แบบ ในข้างต้น เป็นการออกแบบตอบสนองความคิดและความสร้างสรรค์

หลักในการออกแบบเครื่องแต่งกาย มี 6 ประการ คือ

1) หน้าที่ใช้สอย เครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นมีหน้าที่สำหรับการแสดง เพื่อวัตถุประสงค์ใด บางกรณีอาจมีความจำเป็นเช่น ศีรษะโขน หรือสามารถตัดออกไปได้ เช่น เสื้อคลุม หมวก ร่ม เป็นต้น

2) รูปแบบ ต้องได้รับการออกแบบให้สัมพันธ์กับรูปแบบหรือสไตล์ของการแสดงและฉาก เพื่อให้เกิดเอกภาพทางการแสดง ซึ่งควรพิจารณาความกลมกลืนกับบรรยากาศของการแสดงโดยรวม อารมณ์และบุคลิกของตัวละครอาจทำให้เครื่องแต่งกายแตกต่างออกไปได้

3) บุคลิกตัวละครผู้แสดง เครื่องแต่งกายที่บ่งบอกสถานภาพของตัวละครควบคู่กับรูปร่างหน้าตาของผู้แสดง ทั้งมีผู้แสดงอาจมีจุดข้อบกพร่องในร่างกายทำให้เสื้อผ้าที่ทำต้องช่วยปกปิดส่วนด้อย และสนับสนุนจุดเด่นให้กับผู้แสดง

4) การสร้าง ต้องคำนึงถึงสิ่งสำคัญ 2 สิ่งคือ

4.1) วัสดุ สามารถแบ่งได้เป็น 2 หมวดหมู่ คือเครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับ วัสดุเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงไม่นิยมใส่ของจริง เนื่องจากมีน้ำหนักมากทำให้เป็นอุปสรรคต่อการแสดง

4.2) โครงสร้าง หมายถึงการสร้างเครื่องแต่งกายให้เหมาะกับการใช้งาน ซึ่งแบ่งได้ 3 แบบ คือ

4.2.1) เครื่องแต่งกายแบบสำเร็จรูป เป็นชุดที่ประกอบติดเป็นที่เรียบร้อย สามารถหยิบใส่ได้อย่างรวดเร็ว

4.2.2) เครื่องแต่งกายแบบกึ่งสำเร็จรูป เป็นเครื่องแต่งกายที่แยกชิ้นส่วนประกอบกันบางส่วนและใส่แยกในบางส่วน เช่น ชุดเครื่องละครที่ตัดเย็บเป็นชิ้นๆแล้วนำมาเข้าร่วมกัน

4.2.3) เครื่องแต่งกายแบบแยกชิ้นส่วน หมายถึงเครื่องแต่งกายที่แยกชิ้นส่วนออกจากกันแบบเด็ดขาด แล้วนำมาตกแต่งบนร่างของผู้แสดงที่ละชิ้น เช่นการแต่งกายของของบาหลี

5) การถอดเปลี่ยน เครื่องแต่งกายมักมีการเปลี่ยนไปเมื่อสลับฉาก ให้เป็นไปตามสถานการณ์ตามท้องเรื่อง

6) การประหยัด เครื่องแต่งกายเป็นการลงทุนสูงเช่นเดียวกับฉาก จำจำเป็นต้องระมัดระวังเรื่องความประหยัด ทั้งวัสดุ แรงงาน และเวลา

เครื่องแต่งกายมีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาซึ่งมีปัจจัยในการเปลี่ยนแปลงตามสภาพแวดล้อมดังนี้

1) ผู้อุปถัมภ์
2) รสนิยมของผู้ชม
3) ความรู้ของผู้ประดิษฐ์
4) เงินทุนในการสนับสนุน
5) รูปแบบการแสดง (กรมศิลปากร, 2547:95)

2.1.5.4. การออกแบบแสง, เสียงและดนตรีสำหรับการแสดง

แสงมีหน้าที่สำคัญ 3 ประการ คือ ให้ความสว่าง, บอกเวลา, และสร้างอารมณ์

1) การออกแบบแสง การออกแบบแสงมีหลักคำนึง 4 ประการ คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.1) พื้นที่ให้แสง การแสดงมักแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนต่างๆ การให้แสงจึงไม่ควรสว่างเท่ากันหมด เพื่อให้บรรยากาศไม่ดูกระด้าง และในบางกรณีที่ต้องการความสว่างเฉพาะจุด เช่น ฉากแสงจันทร์ลอดเข้ามาทางหน้าต่าง, แสงจากกองไฟ เป็นต้น

1.2) ความเข้มของแสง การที่แสงสว่างต่างกันเป็นเพราะแสงมีความเข้มต่างกัน สามารถปรับและคุมได้ที่แผงบังคับควบคุมความเข้มของแสง

1.3) ทิศทางของแสง แสงจากหลอดไฟต้นกำเนิดของแสง หลอดไฟจะติดอยู่กับโคมไฟ สามารถนำไปติดได้ตามมุมต่างๆเพื่อให้ส่องไปยังทิศทางที่ต้องการ เพื่อให้เกิดแสงเงาแบบธรรมชาติ กำหนดให้แสงส่องมายังวัตถุรับแสงเป็นมุม 45 องศากับแนวตั้ง ส่วนทิศของแสงมาจาก 8 ทิศหลัก คือ ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านซ้าย ด้านขวา ด้านทแยงมุม 4 ทิศ

1.4) สีของแสง วิธีทำให้แสงเป็นสีที่ตั้งการมี 2 วิธี คือหลอดไฟสี และแผ่นใสสี ไฟจากโรงงานมีเพียง 4 สี คือ แดง เขียว เหลืองและน้ำเงิน หากต้องการสีอื่นต้องแผ่นใสสีมาผสม การให้สีต้องคำนึงถึงสีเสื้อผ้า และบรรยากาศของละคร

อุปกรณ์ไฟประกอบด้วยโคม 4 ลักษณะได้แก่ โคมแบบมีเลนส์รวมแสง (Spotlight), โคมแบบกระจายแสง (Floodlights หรือ Soft lights), โคมแบบที่ใช้เสริมในกรณีพิเศษ (Special lights), โคมแบบที่ใช้ทำเทคนิคพิเศษต่างๆ (Special effect instrument) ปัจจุบันสามารถกำหนดและควบคุมแสงได้โดยการตั้งเวลาในคอมพิวเตอร์เพื่อกำหนดแสงที่จะใช้บนเวทีได้

2.1.5.5.ดนตรี

คำว่า “ดนตรี” เป็นการจัดเสียงให้เป็นระบบคล้ายภาษา ดนตรีได้รับการพัฒนาโดยกลุ่มสังคมมนุษย์คล้ายภาษาท้องถิ่น ซึ่งเรียกว่า ดนตรีท้องถิ่นหรือพื้นเมือง และได้รับการพัฒนามาสู่ความเป็นสากล ดนตรีมี 4องค์ประกอบที่สำคัญ ดังนี้

2.1) เสียง

2.2) จังหวะ

2.3) ทำนอง

2.4) เสียงประสาน

ละครนาฏยศิลป์เป็นการแสดงที่เรียกได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูง การแสดงละครนาฏยศิลป์จึงนิยมใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงดนตรี ดังที่ปรากฏว่ามีการใช้วงปี่พาทย์ ซึ่งปรากฏหลายรูปแบบและมีพัฒนาการอย่างเป็นขั้นตอน ตั้งแต่วงที่มีขนาดเล็กไปจนถึงวงที่มีขนาดใหญ่ วงปี่พาทย์มีกำเนิดจากอิทธิพลของอินเดีย มีต้นกำเนิดจากวง “แตรสังข์” (Conch Trumpet) วงปี่พาทย์นั้นเดิมใช้ปี่เป็นเครื่องบรรเลงเพียงชิ้นเดียว ต่อมาพัฒนาเป็น 5 ชิ้น เรียกว่า “วงเบญจดุริยางค์” ประกอบด้วยปี่ ประสมกับกลองซึ่งมีทั้งกลองหน้าเดียว (กลองทัด) และกลองสองหน้า (ตะโพน) รวมทั้งเครื่องดนตรีประเภทกระทบประเภทฆ้องโหม่ง รวมเป็น 5 ชิ้น ภายหลังลดกลอง 2 ใบแล้วใส่กลองมลายู 2 ใบ และใช้ฆ้องโหม่งประกอบจังหวะเรียกว่า “วงปี่กลอง” เป็นวงที่ใช้สำหรับขบวนแห่ต่างๆ ซึ่งวงปี่กลองมี 2 แบบ คือ วงที่ประกอบด้วยปี่ชวา กลองแขก และฉิ่งเรียกว่า “วงปี่กลอง” จะใช้ประกอบการแสดง การรำกริช ซึ่งบรรเลงประกอบการแสดงเรื่องอิเหนา รำกระบี่กระบอง การชกมวย เป็นต้น นอกจากนี้ยังใช้ประโคมในขบวนพระยุหยาตราทางชลมารค วงปี่กลองอีกประเภทหนึ่งใช้ประโคมสำหรับงานอวมงคล เรียกว่า “วงปี่บัวลอย” ประกอบด้วย ปี่ชวา กลองมลายู และฆ้องเหม่ง ต่อมามีการพัฒนาใช้ปี่นอก ปี่ในมาบรรเลงทำนองมีกลองทัดตีสลับกับตะโพน รวมกับฆ้องที่พัฒนาเป็นฆ้องวง จนเกิดเป็นการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพ ซึ่งเป็นการบรรเลงปี่พาทย์สลับการร้องรำ เป็นสาเหตุให้มีความต้องการเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงทำนองมากขึ้น จึงมีการนำระนาดและฉิ่งมาบรรเลงร่วม จนกลายเป็นปี่พาทย์เครื่องห้า (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554:102-106)

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่ใน, ระนาดเอก (สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นยังไม่ปรกฏ), ฆ้องวงใหญ่,ตะโพน, กลองทัด (เดิมมีลูกเดียว ถึงรัชกาลที่ 1 สมัยรัตนโกสินทร์จึงมี 2 ลูก), ฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่เอก (ภายหลังเลิกใช้),ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่เอก, ระนาดเอก, ระนาด,ระนาดเอกเหล็ก, ระนาดทุ้มเหล็ก, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง, ฉาบเล็ก (เครื่องประกอบจังหวะเพิ่มเติมเพื่อความเหมาะสมของเพลง), ฉาบใหญ่ (เครื่องประกอบจังหวะเพิ่มเติมเพื่อความเหมาะสมของเพลง), โหม่ง (เครื่องประกอบจังหวะเพิ่มเติมเพื่อความเหมาะสมของเพลง)

วงปี่พาทย์ไม้นวม ประกอบด้วย ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่ ซึ่งจะบรรเลงด้วยไม้นวม และมี ขลุ่ยเพียงออ และซออู้ ทั้งนี้มีการใช้เครื่องหนัง เครื่องมือได้ตามความเหมาะสมกับเพลงที่บรรเลง (สุรพล สุวรรณ, 2549:67-69)

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ระนาดทุ้มเหล็ก, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องหุ่ย,ขลุ่ยเพียงออ,ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง,ซออู้ (เพิ่มขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่ 6), ขลุ่ยอู้ (เพิ่มเติมภายหลัง)

วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นวงปี่พาทย์ไม้แข็งมาประสมกับวงบัวลอย ประกอบด้วย ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ปี่ชวา, กลองมลายู, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, กลองทัด(บางครั้งมีปรากฏแทนกลองมลายู), ฉิ่ง

รมิดา ธนกุลภารัชต์ (2552:41) กล่าวถึงขั้นตอนการแบ่งกลุ่มอารมณ์หลักออกเป็นสามอารมณ์พื้นฐานซึ่งเป็นสากล ได้อ้างอิงจากแบบจำลองอารมณ์ของ Russellดังตาราง

Alarmed Aroused Afraid Tense Angry Distressed Annoved Frustrated	Excited Astonished Delighted **Joy**Glad Happy Pleased
Miserable **Sadness** Depressed Sad Gloomy Bored Droomy Tired	Satisfied Content Serene Calm At Ease Relaxed Sleepy **Relaxation**

ตารางที่ 2 แบบจำลองอารมณ์ที่เป็นวงกลมดัดแปลงจากแบบจำลองอารมณ์ของRussell

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สามารถสรุปอารมณ์หลักและอารมณ์ย่อยออกเป็นตาราง ดังนี้

อารมณ์หลัก	กลุ่มอารมณ์ย่อย
สนุกสนาน (Joy)	คึกคัก, สนุกสนาน, ดีใจ, ยินดี, สดใส, ร่าเริง, เบิกบาน
ผ่อนคลาย (Relaxation)	เพลิดเพลิน, สบายใจ, สงบนิ่ง, มีสมาธิ
เศร้า (Sadness)	เหงา, ซึมเศร้า, โดดเดี่ยว, หดหู่, เสียใจ

ตารางที่ 3 สรุปอารมณ์ของดนตรี

อารมณ์รักนั้นเป็นอารมณ์ที่ซับซ้อน (Complex emotion) เกิดจากอารมณ์มากกว่าหนึ่งอารมณ์พื้นฐาน คือ อารมณ์สนใจตื่นเต้น (Acceptance) รวมกับอารมณ์ร่าเริง สนุกสนาน (Joy)

การบรรเลงเพลงปี่พาทย์เพื่องานนาฏยศิลป์ จัดตามลักษณะเพลงได้ 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงอารมณ์

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ลักษณะการบรรเลงตายตัว เพราะถือเป็นเพลงชั้นสูง มีหน้าที่เฉพาะในการบรรเลงประกอบกิริยา ไม่ว่าจะเป็นกิริยามนุษย์ สัตว์ สิ่งของ วัตถุหรือธรรมชาติ ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น 6 หมวด ดังนี้ 1.หมวดเพลงการเดินทาง, 2.หมวดเพลงยกพล,3.หมวดเพลงรื่นเริง,4.หมวดเพลงอิทธิฤทธิ์,5.หมวดเพลงต่อสู้ติดตาม, และ 6. หมวดเพลงเฉพาะกรณี

เพลงอารมณ์ หมายถึงเพลงที่ใช้เพื่อแสดงอารมณ์ในละครหรืออารมณ์ของตัวละคร ซึ่งต้องศึกษาทำความเข้าใจกับเพลงประเภทต่างๆ นอกจากการบรรเลง ยังมีการบรรเลงประกอบร้องและการบรรเลงประกอบรำ หรือประกอบการ แบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า อารมณ์โกรธ และอารมณ์สนุกสนาน

การแสดงโขนละคร เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องราว ซึ่งเพลงต้องมีอารมณ์ตรงกับเนื้อหาและมีความยาวที่พอดี ความสำคัญของเพลงที่บรรเลงประกอบจะมุ่งเน้นที่บทของตัวพระและตัวนางเป็นหลัก เพราะเป็นตัวเอกในการดำเนินเรื่องราว การคัดเลือกเพลงสำหรับใช้จึงต้องมีทำนองที่เหมาะสม ในสมัยอยุธยาได้ระบุว่ามีเพลงที่ใช้ประกอบอารมณ์การแสดงในโขนละคร 36 เพลง จากเพลงที่มีราว 1,200 เพลง โดยแบ่งตามอารมณ์และการดำเนินเรื่องดังนี้ เพลงประกอบอารมณ์โกรธ 13 เพลง อารมณ์โศกเศร้า 21 เพลง สนุกสนาน 4 เพลง เพลงสำหรับกิริยาครุ่นคิด 7 เพลง และเพลงประกอบกิริยาตื่นเต้น 4 เพลง ซึ่งปัจจุบันยังปรากฏอยู่ในการแสดง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554:144-145)

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบละครนาฏยศิลป์ ผู้แสดงต้องร่ายรำตามจังหวะดนตรี เพราะหน้าพาทย์มีความหมายอยู่ในตัวว่า “ดนตรีนำหน้า” ถ้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ตายตัว เช่นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ไม่สามารถตัดทอนเพลงได้ แต่ถ้าเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่ตายตัว เช่น เพลงช้า-เพลงเร็ว เพลงรัว ฯลฯ สามารถตัดทอนให้สั้นลงได้ (สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2529:170) เพลงที่ใช้ร้องกับละครนาฏยศิลป์โดยมากจะเป็นเพลง 2 ชั้น มีชั้นเดียวปนบ้างตามความเหมาะสม เช่น เพลงช้าปี่พาทย์ เพลงยานี เพลงชมตลาด เพลงโอ้ต่างๆ เพลงโลมต่างๆ เพลงปีนตลิ่งนอก เพลงปีนตลิ่งใน เอกบท เป็นต้น

ซึ่งจังหวะเพลงไทยโดยทั่วไปสามารถแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ จังหวะช้า จังหวะปานกลาง และจังหวะเร็ว ซึ่งภาษาดนตรีเรียกว่า จังหวะสามชั้น จังหวะสองชั้น และจังหวะชั้นเดียว ซึ่งการวัดจังหวะสามารถแยกได้โดยจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ (rhythm)

2.1.5.6. การออกแบบฉากและพื้นที่บนเวที

หน้าที่ของฉาก (scenery) คือ สถานที่ที่แสดงสภาพแวดล้อมของตัวละคร เช่น สภาพแวดล้อมภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ สถานการณ์ด้านเศรษฐกิจ การเมืองและการสังคม พื้นฐานทางขนบธรรมเนียมประเพณี ระบบการปกครองของประเทศ ฉากsetting) สามารถสื่อเวลาใดเวลาหนึ่ง เช่น กลางวันหรือกลางคืน ปีศักราชใด ยุคสมัยใดในประวัติศาสตร์หรือฤดูกาลของปี ฉากต้องชี้นำรูปแบบของการนำเสนอบทละคร (style of the production) ซึ่งมี 3 รูปแบบ คือ

1) Presentational form

2) Representation form

3) Mixed form (กฤษรา(ซูไรมาน) วริศราภูริชา,2557:15)

ฉากสามารถแบ่งโครงสร้างออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

1) Standing unit คือโครงสร้างฉากที่อยู่ในแนวตั้งฉากกับพื้นเวที ได้แก่ แผงฉากเดี่ยวอย่างธรรมดา (plain flat), แผงฉากเดี่ยวที่มีรูปทรงพิเศษ (irregular flat), แผงฉากที่เป็นประตู (door flat), แผงฉากที่เป็นหน้าต่าง (window flat), แผงฉากที่เป็นประตูโค้ง (archways), แผงฉากที่เป็นกรอบประตู (door-frame), แผงฉากที่เป็นกรอบหน้าต่าง (window-frame), แผงฉากที่เป็นแผ่นประกบคู่พับได้ (folding flat or book flat), แผงที่เป็นเตาผิง (fireplace), แผงฉากที่มีส่วนยื่นออกไปจากโครงสร้างปกติ (profile flat)

2) Hanging unit คือโครงสร้างฉากที่แขวนหรือห้อยอยู่ด้านบนเหนือเวที ได้แก่ แผงหลังคา (roof), แผงเพดาน (celling), แผงที่เป็นแผงฉลุเปิด (cutout drop), แผงระบายด้านบน (borders) หรือแผงระบายด้านข้าง (leg drops)

3) Built unit คือโครงสร้างฉากที่มีน้ำหนักมากและตั้งอยู่แนวขนานกับเวที และรับน้ำหนักได้มั่นคง ได้แก่ ยกพื้นเวทีธรรมดา (floors) ยกพื้นเวทีแบบระดับ levels หรือเรียก platform, บันไดเป็นขั้นๆ (steps and stairs), เสา (columns), ต้นไม้ (trees) หรือลำต้น (tree stump), ก้อนหิน (rocks) หรือ กำแพง (walls), พื้นลาด (slop) หรือขั้นบันได (rises)

4) Set unit ส่วนประกอบฉากที่มีน้ำหนักเบาไม่รับน้ำหนัก และช่วยให้เกิดความลึก ได้แก่ ประตูรั้วเตี้ยๆ (fences), หรือกำแพงเตี้ยๆ (low walls), เกาะ หรือ พุ่มไม้เตี้ย (groundrows), บ้านหลังเล็ก (set house) หรือลายฉลุ (cutouts) หรือส่วนที่ยื่นไปจากโครงสร้างหลัก (profiles)

5) Draperies ผ้าม่านระบายต่างๆ ได้แก่ หลืบระบายด้านข้าง (leg drops), ระบายด้านบน (borders), ผ้าม่านต่างๆ (curtains) หรือผ้าจับจีบเป็นระบายแบบต่างๆ (valance), ผ้าคลุมพื้น (ground plate) หรือผ้ากรุพื้นผิว (covering cloths)

นอกจากนี้สามารถแบ่งโครงสร้างได้อีกลักษณะหนึ่ง คือ

1) Two-dimensional scenery คือโครงสร้างฉากแบบสองมิติ ได้แก่ โครงสร้างฉากแบบสองมิติไม่มีกรอบ ได้แก่ แผงฉากแบบต่างๆ และโครงสร้างฉากแบบสองมิติไม่มีกรอบ ได้แก่ พวกผ้าระบายหรือผ้าจับจีบแบบต่างๆ

2) Three-dimensional scenery คือ โครงสร้างฉากแบบสามมิติ ได้แก่ โครงสร้างฉากแบบสามมิติที่รับน้ำหนัก ได้แก่ ยกพื้นแบบต่างๆ บันได ทางลาด ก้อนหิน เป็นต้น และโครงสร้างฉากแบบสามมิติที่ไม่รับน้ำหนัก ได้แก่ ต้นไม้สูงๆ เสา กิ่งไม้ เป็นต้น (กฤษรา(ซูไรมาน) วิริศราภูริชา, 2557:1-2)

รูปแบบฉาก (Forms) ที่ปรากฏมีหลายรูปแบบซึ่งเป็นไปตามแต่ละประสบการณ์และความสามารถของผู้ออกแบบฉาก แต่ที่ปรากฏบ่อยครั้งสามารถสรุปได้ ดังนี้

1) Box sets หรือ Box setting ได้แก่ ฉากที่มีฝา 3 ด้าน ซึ่งฉากจะสัมพันธ์กับไสตล์ของ realism หรือ naturalism

2) Drop-and-wing set wing, Border and Backdrop setting ฉากที่มีหลืบหรือม่านระบายของโรงละครเป็นแนวทางในการสลับฉาก ปรากฏในศตวรรษที่ 19 นิยมใช้กับฉากแบบ stylization หรือ realism หรือ theatricalism

3) Permanent set หรือ Architectural stage รูปแบบฉากที่ใช้โครงสร้างถาวรยกเว้นเมื่อบางขณะจะนำโครงสร้างแบบชิ้นย่อยๆ ที่เรียก set pieces หรือโครงสร้างแบบที่ห้อยด้านบน (flown units) หรือบันไดระดับต่างๆ (stairways) เข้ามาในฉาก เวทีในโรงละครสมัยอลิซบีธัน (The Elizabethan playhouse) เป็นรูปแบบฉากลักษณะ Permanent set นิยมใช้กับฉาก formalism

4) Curtain sets หรือ drapery sets มีผืนผ้าม่านจับจีบสีต่างๆ เป็นแผงรับด้านหลังของโครงสร้างฉาก และตั้งอยู่ด้านหน้าระยะห่างไม่เกิน 1 เมตร

5) Symbolic sets รูปแบบฉากที่ใช้สัญลักษณ์ต่างๆมาสื่อความคิดที่บทละครต้องการนำเสนอ สัญลักษณ์ได้รับความเห็นชอบจากผู้กำกับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6) Set pieces เป็นแผงฉากชิ้นเดี่ยวจำนวนหลายๆชิ้นประกอบกัน สามารถตั้งอยู่ได้ด้วยตนเอง มักใช้ประกอบกันกับ ground rows

7) Unit set หรือ setting หรือ suggestive set ฉากที่ใช้โครงสร้างฉากพื้นธรรมดาหรือเป็นกลาง คือไม่สื่อเป็นสิ่งใดสิ่งหนึ่ง

8) Projected scenery ฉากที่ต้องใช้เครื่องฉายและจอภาพขนาดต่างๆเป็นพื้นรับแสงสีจากอุปกรณ์แสงชนิดต่างๆ สามารถฉายภาพจากด้านหลัง (rear projection)

9) Carry-on prop setting โครงสร้างเสริมขึ้นในลักษณะของเครื่องประกอบฉากการแสดงและเวที ซึ่งตัวละครเป็นผู้นำเข้ามาประดับฉาก และการเปลี่ยนฉากก็ทำโดยนักแสดงเป็นผู้ยกชิ้นส่วนวัสดุนั้นออกไป เป็นการประหยัดเวลาในการเปลี่ยนฉาก

10) Mobile setting ฉากที่มีน้ำหนักเบาเป็นพิเศษ มีโครงสร้างที่แขวนอยู่ด้านบนเหนือพื้นการแสดง

11) Multi-media setting รูปแบบฉากที่ใช้เครื่องฉายชนิดต่างๆ ส่องไปที่เวทีเพื่อสร้างบรรยากาศและสื่อสารความคิดหรือความรู้สึกของตัวละคร

12) Space stage setting รูปแบบฉากที่เป็นพื้นโล่งๆ อาจจะมียกพื้น2-3 ระดับ เครื่องประดับฉากอยู่ด้านบนในรูปของผ้า หรือแผงคัทเอาท์ หรือโครงสร้างสามมิติ เน้นการเคลื่อนไหวและลีลาของตัวละคร นิยมใช้กับการแสดงเช่น ballet, dance, musical comedy เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า space staging หรือ simultaneous setting

13) Skeleton หรือ skeletal setting ฉากที่เน้นโครงสร้างที่ไม่มีฝาปิดหรือด้านในของสิ่งก่อสร้าง ไม่บ่งบอกสถานที่ แต่เมื่อประกอบด้วยเครื่องประกอบฉากจะทราบทันทีว่าต้องการสื่อถึงที่ใด ซึ่งเหมาะกับฉากแบบ suggestive realism หรือ constructivism

14)Simultaneous-scene setting หรือ multisetsรูปแบบฉากที่สร้างขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายในเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ สามารถเกิดขึ้นได้อย่างต่อเนื่อง หรือเกิดขึ้นได้พร้อมกันในเวลาดียวกัน นิยมใช้กับละครแนว realism หรือ expressionistic plays (กฤษรา(ซูไรมาน) วริศราภูริชา, 2557:16-17)

เราสามารถแบ่งสไตล์ของฉาก (style) ของฉากออกได้ ดังนี้คือ

1) Naturalismหรือ naturalistic setting คือฉากที่ถอบแบบมาจากสถานที่จริงและบรรยากาศจริงโดยทุกประการ (extreme realism) นิยมใช้กับละครทีวีและภาพยนตร์

2) Realism หรือ realistic setting ฉากที่มีพื้นฐานมาจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ 80-90% ทำฉากให้ดูเหมือนจริงสุด

3) Suggestive realism หรือ suggestive setting หรือ simplified realism คือการตัดฉากรายละเอียดที่สมจริงที่ไม่จำเป็นออกไปทั้งหมด เหลือแค่ส่วนที่สามารถแทนส่วนอื่นๆได้

4) Selective realism หรือ pictorial realism เลือกส่วนประกอบของฉากที่มีความหมายเฉพาะและเหมาะสมกับละครเรื่องนั้นๆ เน้นการจัดภาพมากกว่ารายละเอียดเรื่องความสมจริง

5) Impressionism หรือ impressionistic setting ฉากที่แสดงให้เห็นถึงความลับในจิตใจ เน้นเรื่องอารมณ์และการสื่อความคิด ไม่เน้นรูปฟอร์มภาพซึ่งจะทำให้ดูไม่ชัดเจน

6) Symbolism หรือ nonrealistic setting ฉากที่เนรมิตความคิดและบรรยากาศของละครผ่านเครื่องหมายแทนความคิดและวัตถุ

7) Expressionism หรือ expressionistic setting ฉากที่เป็นสัญลักษณ์นิยมแบบเกินจริง มุ่งเน้นให้เห็นความกดดันทางอารมณ์ของละคร

8) Formalism หรือ plasticismฉากที่เคลื่อนห่างความเป็นจริงออกไป ฉากไม่สามารถบอกว่าเป็นยุคสมัยใด ประเทศใด หรือสถานที่ใด

9) Constructivism คือ ฉากที่เน้นแบ็กกราวน์ด้านหลังของตัวละครเป็นแบบโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมหรือกลไกต่างๆ โครงสร้างมีจะมีความหมายโดยตรงต่อการแสดงและเอื้อต่อการเคลื่อนไหวของนักแสดงบทเวทีอย่างไม่มีสะดุด

10) Stylization หรือ stylized scenery คือฉากที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่สามารถปรับเปลี่ยนแปลงไปได้และแตกต่างจากสไตล์อื่นๆอย่างชัดเจน

11) Theatricalismฉากที่นิยมใช้รูปแบบโครงสร้างของโรงละคร แบบโพซีเนียม มีการใช้หลืบให้เป็นประโยชน์ในการสร้างภาพและบรรยากาศ (กฤษรา(ซูไรมาน) วริศราภูริชา, 2557:18-20)

วิธีการใช้เวทีละครนาฏยศิลป์ สามารถแบ่งได้เป็น 6 ส่วน ซึ่งแต่ละส่วนสามารถสื่อความหมายได้โดยแตกต่างกัน

5. ขวาหลัง	4. กลางหลัง	6. ซ้ายหลัง
2. ขวาหน้า	1. กลางหน้า	3. ซ้ายหน้า

ผู้ชม

ตารางที่ 4 การใช้เวที

ส่วนที่ 1 กลางหน้าเหมาะสำหรับประจันหน้าโต้ตอบ

ส่วนที่ 2 ขวาหน้า มีลักษณะเด่นชัด แต่อ่อนกว่าส่วนที่ 1 ใช้แสดงความรักมนุษยธรรมและความเมตตาปรานี

ส่วนที่ 3 ซ้ายหน้า อ่อนกว่าส่วนที่ 2 ใช้แสดงความลี้ลับเย้ยหยัน การคิดกลอุบาย

ส่วนที่ 4 กลางหลัง ไกลคนดู แต่มีลักษณะเด่น เหมาะกับการเริ่มต้นตอนสำคัญที่ผู้แสดงจะเคลื่อนมาด้านหน้าในลำดับต่อไป

ส่วนที่ 5 ขวาหลัง เป็นที่ลับตา เหมาะสำหรับแอบหรือแสดงละครเบ็ดเตล็ด

ส่วนที่ 6 ซ้ายหลัง เป็นส่วนที่ห่างไกลและไม่เด่น เหมาะกับการแสดงที่น่าหวาดเสียวหรือการแสดงตอนมีภูตผีปิศาจ

นอกจากนี้การเข้าออกของตัวละคร มี 2 ทางคือ ทางขวาและทางซ้าย ซึ่งตามจารีตตัวละครนาฏยศิลป์ในการแสดงละคร จะออกทางขวา และออกจากเวทีทางซ้าย (สมถวิล วิเศษสมบัติ, 2524:141)

2.1.6. ทฤษฎีการใช้สื่อในการเล่าเรื่องราวประกอบการแสดง

สื่อหรือการตีความ (interpretation)คือสิ่งที่บอกเล่าเรื่องราว โดยมากใช้กับการจัดการและการวางแผนบอกเล่าเรื่องราว ในพิพิธภัณฑ์, นิเวศวิทยา, สวนสาธรณะแห่งชาติ, และศิลปะ

การออกแบบเวทีครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ให้เคลื่อนย้ายสะดวก ฉากสามารถฉายภาพและวีดีทัศน์ได้ เนื่องจากการเข้าร่วมโครงการ The10thAsean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555 ซึ่งในวันที่ 7 ตุลาคม 2555 ทุกมหาวิทยาลัยที่เข้าร่วมโครงการจะแสดงศิลปะประจำชาติ ในครั้งนี้จุฬาลงกรณ์มหาวิทลัยได้นำการแสดงร่วมกับสื่อวีดีทัศน์ฉายภาพในการช่วยเล่าเรื่องในประเทศไทย ซึ่งผลตอบรับจากการสัมภาษณ์ผู้ชมกล่าวถึงฉากภาพที่ชัดเจนช่วยให้ผู้ชมเกิดจินตภาพสภาพบ้านของประเทศไทยได้ง่ายขึ้น(โครงการ The10th Asean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555)

นอกจากนี้ยังมีการใช้สื่อประกอบการแสดงตามงานวิจัยเรื่องThe role of performing arts in the interpretation ของศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้นำเอาโบราณสถานในจังหวัดอยุธยา ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ยูเนสโก้ (UNESCO) ได้บันทึกให้เป็นมรดกโลก เป็นสื่อประกอบในการช่วยเล่าเรื่องราวในการแสดงแสงสีเสียง งานคนดีศรีอยุธยา(นราพงษ์ จรัสศรี, 2004: 55-67)

2.2 ละครนาฏยศิลป์ไทย

คำว่าละครตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานปีพุทธศักราช 2525ได้ให้ความหมายไว้ว่า “การมหรสพอย่างหนึ่ง เล่นเป็นเรื่องเป็นราวต่างๆ”

ละคร คือ การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว เกิดจากการนำภาพประสบการณ์และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องราว โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมาย มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ความบันเทิง สนุกสนานเพลิดเพลิน หรือเร้าความรู้สึกของผู้ดู และให้แนวคิด คติธรรมและปรัชญาแก่ผู้ดู ละครไทยสามารถแบ่งประเภทได้ตามลักษณะที่ปรากฏ ดังนี้

ละครนาฏยศิลป์			ละครร้อง	ละครพูด
แบบดั้งเดิม	แบบปรับปรุง			
	เน้นการร่ายรำ	เน้นการขับร้อง		
โนรา-ชาตรี นอก ใน	พันทาง เสภา	ดึกดำบรรพ์ ลิเก	ละครร้อง ละครร้องสลับพูด ละครสังคีต	ละครพูดล้วน ละครพูดสลับลำนำ ละครพูดคำฉันท์ ละครพูดคำกลอน ละครพูดหลังยุคเปลี่ยนแปลงการปกครอง

ตารางที่ 5 ประเภทของละครโดยภาพรวม

ละครนาฏยศิลป์ไทย มีผู้บันทึกอธิบายความหมายของคำว่า “ละครนาฏยศิลป์ไทย” หรือ “ละครรำ” มากมายทั้งในภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ ดังนี้

Marisa Saenkulsirisak with SulaimanWesyaporn(2000: 438) กล่าวว่า ละคร (ละครรำดำเนินการโดยไม่ต้องสวมหน้ากาก) บางครั้งเชื่อว่าเป็นคำของภาษามลายู Lakanบางคนเชื่อว่าเป็นคำที่มาจากชื่อของจังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งมักจะเรียกย่อๆว่านคร อย่างไรก็ตามละครมี 2 ประเภท ได้แก่ ละครใน (ดำเนินการเฉพาะภายในพระราชวัง) และละครนอก (ละครที่เล่นนอกวังและเป็นการแสดงพื้นบ้าน) เนื้อเรื่องที่ใช้แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับความรักและโศกนาฏกรรม

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธพงศ์(2505: 210)ละคร (Lacone) เป็นการแสดงที่ดำเนินเรื่องด้วยคำกลอน มีเจรจาแทรก การแสดงเล่น 3 วัน 3 คืนเริ่มตั้งแต่ 8 โมงเช้าถึง 1 ทุ่ม ตัวละครจะร้องแทนการเจรจาและจะร้องเองเมื่อถึงบทของตน ผู้แสดงเป็นชายล้วนไม่มีผู้หญิงเลย

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2546:221) กล่าวว่า การเล่นละครรำ ไทยเราได้ตำรามาแต่อินเดีย ถึงละครพม่าและละครชวาก็ได้ตำราไปแต่อินเดียเช่นเดียวกับเรา เพราะฉะนั้นละครไทยกับละครพม่าและละครชวากระบวนเล่นจึงคล้ายคลึงกัน ละครรำของไทยเรามี 3 อย่าง คือ “ละครชาตรี” อย่างเช่นเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช เรียกกันในมณฑลนั้นว่า “โนรา” อย่างหนึ่ง ละครที่เล่นกันในราชธานีเรียกว่า “ละครใน” อย่างหนึ่ง “ละครนอก”อย่างหนึ่ง ละครทั้ง 3 อย่างนี้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (2526:1-3) กล่าวว่า ละครรำ คือละครที่ใช้ศิลปะการร่ายรำในการดำเนินเรื่อง.....ละคร คำๆนี้แต่โบราณเขียนว่า “ลคร”ไม่ทราบที่มาของคำแน่ชัดสันนิษฐานว่าอาจเลื่อนมาจากคำว่า “นคร” ซึ่งหมายถึง “นครศรีธรรมราช” โดยถือว่าแต่โบราณ นครศรีธรรมราชเป็นอาณาจักรที่มีศิลปะการฟ้อนรำเจริญรุ่งเรืองมาช้านาน ดังในคำไหว้ครูตำราครอบโขนละครก็มีกล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า “เทเลเทเลยังวา ชัดมาลอยมา เมืองละครแก้วข้า นับเราฤาเรา” เมืองละครในที่นี้คือเมืองนครศรีธรรมราชนั่นเอง สันนิษฐานว่าทางภาคกลาง (ซึ่งอาจเป็นในสมัยอยุธยา) รับเอาศิลปะการแสดงที่เล่นเป็นเรื่องเป็นราวมาจากนครศรีธรรมราช จึงเรียกศิลปะการแสดงชนิดนี้ตามชื่อเมืองโดยเพี้ยนจากคำว่า “นคร” เป็น “ลคร” อีกทีหนึ่ง บ้างก็สันนิษฐานว่าอาจเลื่อนมาจากคำว่า “ลิเกอร์” (Ligor) ตามสำเนียงชาวต่างประเทศเรียกชื่อเมืองนครศรีธรรมราช

อมรา กล่ำเจริญ (2526: 6) กล่าวว่า “ละคร” หมายถึงการแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องเป็นราว เข้าใจว่าได้รับวัฒนธรรมจากอินเดีย เพราะมีวิธีแสดงและท่ารำคล้ายคลึงของอินเดีย ทั้งนี้เนื่องจากในสมัยก่อนอินเดียเป็นประเทศที่มีความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมสูงมากมาตั้งแต่ในสมัยโบราณได้เผยแพร่วิทยาการต่างๆเช่น การแพทย์ กฎหมาย อักษรศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งการละครด้วย และเดินทางไปยังประเทศต่างๆ รวมทั้งประเทศไทยเรา ซึ่งประเทศไทยจึงน่าจะได้รับความเจริญทางการละครมาจากอินเดีย

ม.ล.บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2552: 111) กล่าวว่า ละครหมายถึงการแสดงเพื่อให้เกิดความบันเทิงหรือสำเริงอารมณ์ ที่เป็นเรื่องราวนำไปเล่าต่อให้คนที่ไม่ได้เห็นการแสดงได้ทราบเรื่องราวนั้นด้วย

พนิดา ต้นเดี่ยว (2524: 30) กล่าวว่า ลักษณะที่เหมือนกันของละครในกับละครนอกว่าเป็นการแสดงที่ใช้การร้องและการรำในการดำเนินเรื่อง ซึ่งการรำจะเรียกว่าการตีบท เพื่อจะสื่อความหมายให้แก่คนดูซึ่งผู้แสดงต้องมีอารมณ์และสวมบทบาทของตัวละครในละครนาฏยศิลป์

สูจิบัตรวิวัฒนาการละครรำ (2528: 10) กล่าวว่า ละครรำ มีจุดมุ่งหมายเพื่อความดื่มด่ำซาบซึ้งในศิลปะต่างๆเช่น ให้ได้รับความเพลิดเพลินจากการได้ฟังเพลงขับร้อง ฟังดนตรีที่ไพเราะ

ได้ดูการร่ายรำที่งดงาม และได้ฟังถ้อยคำที่คมคาย เนื้อเรื่องเป็นเรื่องที่ส่งเสริมจินตนาการเร้าอารมณ์ตื่นเต้น สนุกสนาน มิใช่มุ่งในทางเกิดวิจารณญาณ วิเคราะห์ปัญหา หรือแก้ปัญหาเช่นเดียวกับละครพูด

ผู้วิจัยพบว่าละครนาฏยศิลป์ คือศิลปะการแสดงที่ใช้การร่ายรำบอกเล่าเรื่องราวประกอบกับถ้อยคำที่เป็นร้อยกรอง บางครั้งพบการเจรจาเป็นร้อยแก้วการแสดงประกอบไปด้วยองค์ประกอบของศิลปะหลายแขนง อาทิ นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และวิจิตรศิลป์ ซึ่งการแสดงมุ่งเน้นในการให้ความบันเทิง ละครนาฏยศิลป์มีปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา อย่างน้อยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช(พ.ศ.2199-2231)

2.2.1. โครงสร้าง องค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ไทย

ละคร คือการแสดงที่ผูกเป็นเรื่องราว มีเนื้อความและเหตุการณ์เกี่ยวโยงกันตามลำดับตั้งแต่ต้นจนจบ ละครนาฏยศิลป์ไทยที่เก่าแก่ที่สุด เรียกว่า “ละครรำ” เป็นการแสดงที่ใช้ลีลาท่ารำประกอบการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว ละครรำสามารถแบ่งออกเป็นสองพวกใหญ่คือ ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม และละครนาฏยศิลป์แบบปรับปรุง

ละครนาฏยศิลป์	
ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม	**ละครนาฏยศิลป์แบบปรับปรุง**
โนราชาตรี	ดึกดำบรรพ์
นอก	พันทาง
ใน	เสภา

ตารางที่ 6 ประเภทของละครรำ

1.) ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม จากหลักฐานที่ปรากฏทางประวัติศาสตร์พบว่าละครรำแบบดั้งเดิม มีมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ.2199-2231) เป็นการดำเนินเรื่องราวโดยใช้ท่ารำในการตีบท และทำนองเพลง สามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.1) ละครโนราชาตรี เชื่อกันว่าเป็นละครที่เกิดขึ้นก่อนละครชนิดอื่นๆ สันนิษฐานว่าปรับปรุงมาจากการละเล่นพื้นเมืองที่เรียกกันว่า “โนรา” ได้รับอิทธิพลมาจากละครยาตราในประเทศอินเดียตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา(สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,2539:114) นิยมเล่นกันในมณฑลนครศรีธรรมราช สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2546:224) กล่าวไว้ในละครฟ้อนรำ

ว่า ละครโนราชาตรีได้แบบแผนลงไปจากกรุงศรีอยุธยา ข้อนี้มีหลักฐานประกอบในคำไหว้ครูอีกบท 1 ซึ่งว่าด้วยเพลงรำ มีเป็นกลอน ว่า

“ครูเอยครูสอน	สอนไว้ให้รำสิบสองท่า
พ่อขุนศรัทธา	สอนให้รำท่าต่างกัน
แม่ลายกนก	แล้วยกขึ้นเป็นเครือวัลย์
ราหูจับจันทร์	ให้เวียนแต่ซ้ายไปขวา
...(บทขาด)...	...(บทขาด)....
ปลดปลงลงมา	ให้รำเป็นท่าบัวตุม
บัวบานบัวคลี่	จงกลนีแย้มตระพุ่ม
...(บทขาด)...	แล้วท่าแมลงมุมชักใย
ท่าพระยาหงส์ทอง	ลงลอยล่องลำน้ำไหล
ล่องตรงลงไป	ยังปากน้ำพระคงคา
ขอเชิญร้อยชั่ง	เจ้ารำช้างประสานงา
รำท่ากินรา	ลงมาจะเล่นสาคร
แล้วเก็บดอกไม้	มาร้อยเป็นเครื่องอาภรณ์
นี่แหละครูสอน	ทำนองพ่อขุนศรัทธา”

เพลงรำต่างๆที่ออกชื่อในกลอนนี้ ถูกต้องตามตำรารำครั้งกรุงเก่าโดยมาก เห็นได้ว่าเป็นตำราที่ได้ไปจากในกรุงฯ ข้อนี้เห็นเป็นหลักฐานอย่างหนึ่ง อีกอย่างหนึ่งเครื่องแต่งตัวอย่างเช่นนายโรงละครโนราชาตรีแต่งคือที่นุ่งสนับเพลาเชิงกรอมถึงเท้านุ่งผ้าหยักรั้งจีบโจงไว้หางหงส์ สวมเครื่องอาภรณ์กับตัวเปล่าไม่ใส่เสื้อ และศีรษะสวมเทริด(ซึ่งยังพบได้ในปัจจุบัน) เป็นแบบเครื่องต้นแต่งตัวท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เหมือนรูปภาพครั้งกรุงเก่า ที่มีรูปเทวดาที่จำหลักบานซุ้มพระเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ซึ่งอยู่ในอยุธยาพิพิธภัณฑสถาน และรูปเทวดาเขียนไว้หลังบานประตูพระอุโบสถวัดใหญ่เมืองเพชรบุรีเป็นต้น

<u>ลักษณะของละครโนราชาตรี</u> การแสดงมีตัวละคร 3 ตัวในการดำเนินเรื่อง ประกอบไปด้วยบทผู้ชายเรียกว่านายโรงหรือยืนเครื่อง บทผู้หญิงเรียกว่านาง และบทเบ็ดเตล็ดเช่นพระฤาษี ยักษ์ พราน ยายตา สัตว์เดรัจฉานเรียกว่าจำอวด การแสดงเริ่มจากการทำพิธีบูชาครู แล้วจึงเล่นปี่พาทย์โหมโรงชาตรีเพื่อเรียกผู้ชม ก่อนการแสดงการรำชาตรีจะต้องรำซัดไหว้ครูทุกครั้ง(รำเวียน

ไปทางซ้าย เรียกชักใยแมงมุม) ผู้แสดงจะต้องร้องเองเจรจาเอง เมื่อร้องนำ 1 วรรค ลูกคู่ก็รับวรรคที่สองซ้ำกัน 3ครั้ง เวียนลำดับจนครบตอน เมื่อเลิกแสดงจะรำซัดอีกครั้ง(รำเวียนไปทางขวาเรียกว่าคลายยยันต์) ผู้แสดงสามารถด้นกลอนสดได้ ผู้แสดงใช้ผู้ชายแสดงล้วน ปัจจุบันมีผู้หญิงแสดงบ้าง

เรื่องที่แสดงรถเสน-เมรี, มโนราห์

วงดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี

สรุปองค์ประกอบละครโนราชาตรี

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	รถเสน, มโนราห์
2	ลักษณะการแสดง (ท่ารำ)	การแสดงเริ่มจากการทำพิธีบูชาครูเบิกโรง แล้วจึงไหว้ครูที่เรียกว่า “เทศครู” แล้วจึงเล่นปี่พาทย์โหมโรงชาตรีเพื่อเรียกผู้ชม ก่อนการแสดงการรำชาตรีจะต้องรำซัดไหว้ครูทุกครั้ง(รำเวียนไปทางซ้าย เรียกชักใยแมงมุมหรือชักยันต์) การรำซัดนี้อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงจุดประสงค์ว่า ตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วยแล้วจึงดำเนินเรื่อง ผู้แสดงจะต้องร้องเองเจรจาเอง เมื่อร้องนำ 1 วรรค ลูกคู่ก็รับวรรคที่สองซ้ำกัน 3 ครั้ง เวียนลำดับจนครบตอน ซึ่งลูกคู่คือตัวละครประกอบที่เหลืออยู่ เมื่อเลิกแสดงจะรำซัดอีกครั้งเพื่อเป็นการคลายยันต์(รำเวียนไปทางขวาเรียกว่าคลายยันต์) ท่ารำประกอบไปด้วยท่ารำพื้นฐาน 12 ท่า ท่ารำในบทปฐมของโนรา 39 ท่า ผู้แสดงต้องมีความสามารถทั้งการร่ายรำที่เคลื่อนไหวท่าทาง มือ แขน นิ้วและศีรษะ รวมกันในแต่ละท่าจึงเรียกว่ารำหมดทั้งตัว
3	เครื่องแต่งกาย	ในสมัยโบราณละครโนราชาตรีไม่สวมเสื้อเพราะใช้ผู้ชายแสดงล้วน ตัวนายโรงนุ่งผ้าทับสนับเพลา นุ่งผ้าคาดเจียรบาด(ห้อยข้างชายแครง)มีชายไหว(ห้อยหน้า) สวมหางหงส์ที่นิยมเรียกกันว่าหางโนรา สวมสังวาล ทับทรวง กรองคอ ศีรษะสวมเทริด ปัจจุบันมีผู้แสดงเป็นผู้หญิงจึงมีเสื้อทำด้วยลูกปัด

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
4	ดนตรี	วงปี่พาทย์ชาตรีประกอบด้วยปี่นอก 1 เลา, โทน 1 คู่, กลองเล็ก (กลองชาตรี) 1 คู่, ฆ้อง 1 คู่, กรับ, ฉิ่ง, ม้าฟ่อ
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	ในการแสดงละครชาตรีจะไม่คำนึงถึงสถานที่ และอุปกรณ์ เนื่องด้วยต้องขนย้ายไปแสดงตามที่ต่างๆ ลักษณะของโรงละครโนราชาตรี คือมีเสา 4 เสา ปักสี่มุมเป็นสี่เหลี่ยมจตุรัส โรงไม่มีฉาก มีเตียง 1 เตียง และเสากลาง (ในสมัยก่อนใช้ไม้ชัยพฤกษ์) มีความหมายแทนองค์พระวิศนุกรรม เสานี้ใช้เป็นที่ผูกซองคลี (สำหรับใส่ไม้รบต่างๆ)

ตารางที่ 7 ละครชาตรี

ภาพที่ 1 ละครชาตรี

ที่มา: ได้ความอนุเคราะห์จากธรรมจักร พรหมพ้วย

1.2) ละครนอก ละครนอกกำเนิดมาก่อนละครใน เมื่อประมาณสมัยต้นๆกรุงศรีอยุธยา แต่สมัยก่อนมิได้เรียกว่าละครนอก จนกระทั่งเกิดละครใน ทั้งนี้เพราะเกิดจากการจัดระเบียบแบบแผนขึ้น จึงเรียกการแสดงละครซึ่งไม่ได้ดำเนินตามแบบแผนและกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัดว่า “ละคร

นอก" ซึ่งหมายถึงละครที่แสดงภายนอกราชฐานนั่นเอง (วิมลศรี อุปรมัย,2553:129) เป็นละครมีวิวัฒนาการมาจากละครโนราห์หรือชาตรีแบบดั้งเดิม มีละครนอกแบบราษฎร์ และละครนอกแบบหลวง

ลักษณะของละครนอก การแสดงละครนอกนั้นเมื่อใช้ผู้ชายแสดงล้วน การแสดงมีความมุ่งหมายที่จะดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีการสอดแทรกความตลกขบขันเป็นพื้น คำประพันธ์แต่งอย่างรวบรัด ใช้ถ้อยคำตลาดเพลงร้องมีจังหวะรวบรัด บทร้องเป็นกลอนด้น กล่าวคือประดิษฐ์ขึ้นเอง ต่อมาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) (พ.ศ. 2352 - 2367) ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอก การร่ายรำเคลื่อนไหวว่องไว แลดูกระชับกระเฉง เดิมสันนิษฐานว่าคงจะมีตัวละครเพียง 3 - 4 คน ภายหลังได้รับความนิยมมากขึ้นจึงมีการเพิ่มตัวละครและคิดเรื่องแต่งตัวละครขึ้น ผู้แสดงประกอบด้วยนักแสดงผู้ชายล้วน ภายหลังมีการเปลี่ยนแปลงในรัชกาลที่ 4 อนุญาตให้ผู้หญิงร่วมเล่นละครนอกได้ (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 231-232) เพลงที่ใช้ในการแสดงนั้น

เรื่องที่แสดง แสดงได้ทุกเรื่องยกเว้น ละคร 3 เรื่องได้แก่ อิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์

วงดนตรี วงปี่พาทย์เครื่องห้า และวงปี่พาทย์เครื่องคู่

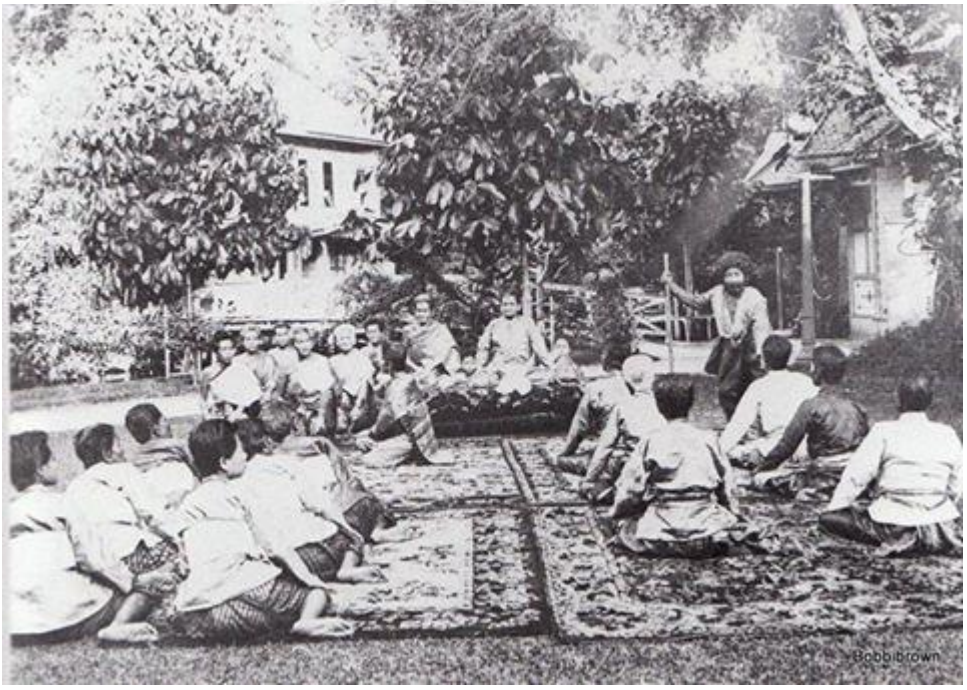
ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
1	เนื้อเรื่อง	แต่เดิมละครนอกไม่มีการเขียนบท ผู้แสดงจะมีการว่า "กลอนด้น" บทรุ่นเก่าเป็นกลอนอย่างละครโนราชาตรี ภายหลังจึงเป็นกลอนแปด	แต่เดิมละครนอกไม่มีการเขียนบท ผู้แสดงจะมีการว่า "กลอนด้น" ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นมา ทรงใช้ภาษาที่เรียบง่ายและเข้าใจอย่างชัดเจน ถ้อยคำที่ใช้ไม่หยาบโลน แต่ยังคงไว้ซึ่งธรรมเนียมประเพณีอย่างชาวบ้าน เนื่องจากเป็นบทละครที่เขียนไว้ในการแสดงจึงมีการบอกบทให้กับตัวละครร้องเป็นวรรคๆ หรือให้ตัวละครท่องจำบทร้องเอง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
2	รูปแบบการแสดง	เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรง จากนั้นจึงดำเนินเรื่อง การแสดงไม่การร่ายที่งดงาม เพราะจะมีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และมุ่งแสดงบทตลกขบขัน ซึ่งบางครั้งจะ มีการใช้มุขตลกหยาบโลนหรือล้อเลียนสังคม ช่วงแทรกมุขมักจะเป็นช่วงที่ตัวละครเจรจา เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ผู้แสดงแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ซึ่งใช้นักแสดงเพียง 2-3 คน เช่นเดียวกับละครชาตรี ในสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครนอกได้ และมีการจัดตัวแสดงเพิ่มมากขึ้น ผู้แสดง ต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการด้นกลอนสด เพลงที่ใช้ร้องเป็นเพลงชั้นเดียว หรือสองชั้นแต่เดิมตัวละครร้องเอง แต่ในปัจจุบันมีพูดร้องให้	ปี่พาทย์บรรเลงเพลงวาท้ายเพลงวา ตัวละครที่สำคัญที่เป็นตัวพระจะออกมาแสดง โดยผู้แสดงแสดงจะรำเพลงช้าปี่นอก จากนั้นก็รำตามเนื้อเรื่อง โดยผู้แสดงไม่ต้องร้องเองแต่จะมีนักร้องเป็นผู้ร้องแทน ส่วนในด้านการเจรจาผู้แสดงต้องเจรจาตามบทละครที่กำหนดไว้ หรืออาจมีเจรจานอกเหนือจากบทแต่ต้องอยู่ภายในกรอบของเรื่องที่แสดง การแสดงเน้นกระบวนรำที่งดงามกว่าละครนอกแบบชาวบ้าน สอดแทรก มุขตลกบ้างแต่ไม่แทรกมุขตลกที่สองแง่สองง่าม หรือมุขตลกที่หยาบโลนใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เนื่องด้วยเป็นละครนอกที่แสดงในวัง ผู้แสดงต้องรำดี หน้าตาดี และมีสติปัญญาดี การดำเนินเรื่องช้ากว่าละครนอกแบบราษฎร์ แต่รวดเร็วกว่าละครใน

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
3	เครื่องแต่งกาย	แต่เดิมผู้แสดงละครนอกนั้นจะมีการแต่งตัวเหมือนสามัญชน(สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 233) เช่นเดียวกับละครชาตรียุคแรก ต่อมาได้มีเพียงตัวนายโรงที่แต่งยืนเครื่อง เมื่อปลายสมัยกรุงศรีอยุธยามีละครในเกิดขึ้น ละครนอกจึงแต่งกายยืนเครื่องแบบละครใน	เครื่องแต่งกายในการแสดงละครนอกได้อิทธิพลมาจากการแต่งกาย แบบละครในกล่าวคือแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงพระมหากษัตริย์
4	ดนตรี	วงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งจะมีขนาดใหญ่แค่ไหนขึ้นอยู่กับโอกาสการแสดง ซึ่งจะใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ เพลงปี่พาทย์จะมีการบรรเลงด้วยเสียงที่เรียกว่า “ทางนอก” หรือ “ทางกรวด” เป็นเสียงที่ผู้ชายร้องสะดวก สำหรับเพลงหน้าพาทย์ไม่นิยมมีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ส่วนมากมักเป็นเพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอาการทั่วๆไป จังหวะดนตรีค่อนข้างเร็ว เพลงร้องได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับบทและอารมณ์ เช่น เพลงช้าปี่นอก, ขึ้นพลับพลา นอก, ปีนตลิ่งนอก, ชมดงนอก, โอ้ปี่นอก และร่ายนอก เป็นต้น ปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วยปี่ใน 1 เลา, ตะโพน 1 ลูก, ระนาดเอก 1 ราง, ฉิ่ง 1 คู่, ฆ้องวงใหญ่ 1 วง, กลองทัด 2 ลูก	นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่นอก (ในสมัยนี้ไม่ค่อยนิยม เพราะว่าหาผู้ที่เป่าปี่ได้ยาก จึงเว้นไว้), ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
5	โรงละครฉาก แสง เสียง	เวทีการแสดง มีประตูออก 2 ทาง มีฉากกั้นด้วยผ้าผืนเดียวไม่ต้องเปลี่ยนตามท้องเรื่องและมีเตียงสำหรับตัวละคร คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน	เวทีการแสดง มีประตูออก 2 ทาง มีฉากกั้นด้วยผ้าผืนเดียวไม่ต้องเปลี่ยนตามท้องเรื่องและมีเตียงสำหรับตัวละคร คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน

ตารางที่ 8 ละครนอก



ภาพที่ 2 ละครนอก

ได้ความอนุเคราะห์จากธรรมจักร พรหมพ้วย

1.3.) ละครใน มีชื่อเรียกหลากหลาย เช่น ละครหลวง ละครผู้หญิงของหลวง ละครผู้หญิง และละครนางในกล่าวคือเป็นละครใช้ผู้หญิงในราชสำนักเล่นละคร เป็นละครที่ได้รับแบบแผนมาจากละครชาตรีเช่นเดียวกับละครนอก ซึ่งพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ร่วมกันจัดแสดงขึ้น สันนิษฐานว่าละครในเกิดขึ้นระหว่างรัชกาลสมเด็จพระเพทราชา มาจนถึงรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ จากหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ของมหานาค วัดท่าทราย ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลของพระเจ้าบรมโกศ (พ.ศ. 2275 – 2301) พรรณนาว่ามีการแสดงเรื่องอิเหนา ตอนลักพาบุษบาไปไว้ในเข้าถ้ำ ในงานสมโภชพระพุทธบาท แม้ภายหลังในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงฟื้นฟูละครในขึ้น แต่ก็ยังไม่เหมาะในการนำมาเล่นละคร มาถึงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้ทรงทำนุบำรุงนาฏศิลป์จากครั้งกรุงเก่า (กรุงศรีอยุธยา) และให้มีการฝึกหัดละครในแบบแต่ก่อน แต่บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ค่อนข้างเยิ่นเย้อ ซ้ำความและภาษาไม่ค่อยสละสลวย ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้มีการปรับปรุงบทละครใน และกระบวนท่ารำ จนนิยมว่าสวยงามเป็นแบบแผนซึ่งยังคงนิยมเล่นมาจนถึงทุกวันนี้

ละครในเพิ่งประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิงได้ในรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ แต่นั้นมาจึงมีละครผู้หญิงขึ้นข้างนอกพระราชวัง(สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546:227)

<u>ลักษณะของละครใน</u> สุนทรียะของละครในอยู่ที่การร่ายรำที่เน้นความสวยงามตามแบบมาตรฐานในแต่ละตอนจะมีตัวเอกเป็นผู้ดำเนินเรื่อง จะเป็นหลักในการใช้บทและการรำ และต้องมีฉากที่ตัวเอกรำเดี่ยว ผู้ที่แสดงเป็นตัวเอกต้องสามารถรำเพลงหน้าพาทย์ได้ นอกจากนี้ยังต้องรำได้ประณีตหมดจดในบทกลอน เพื่อเป็นการโอ้อวดฝีมือของนักแสดงนักแสดงโดยมากจะคัดสรรหน้าตาให้มีลักษณะใกล้เคียงกับตัวละครในบทละครเพื่อความสวยงาม การแสดงมีการยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด เช่นนี้การหมอบ การกราบ การเฝ้าแหน การแสดงมีระเบียบแบบแผน ไม่นิยมบทตลก ผู้แสดงประกอบด้วยนักแสดงผู้หญิงล้วน ตัวละครไม่ร้องเพลงเองแต่มีต้นเสียงและลูกคู่ต่างหาก บทละครในจึงเรียบร้อย ถ้อยคำประณีต ไม่มีคำตลาด

<u>เรื่องที่แสดง</u> นิยมเพียง 4 เรื่อง คือ อิเหนา ดาหลังอุณรุท และรามเกียรติ์

<u>วงดนตรี</u> ใช้วงปี่พาทย์

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	นิยมเรื่องละคร 4 เรื่องคืออิเหนา ดาหลัง อุณรุท และรามเกียรติ์ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ดาหลังไม่ได้รับความนิยม ละครนอกจึงนำไปเล่น ละครในมักมีบทพรรณาธรรมชาติ และบทแต่งตัวหรือที่เรียกว่าลงสรง บทละครใช้ถ้อยคำปราณีต ไม่มีคำตลาด คำขึ้นต้นบทละครมี เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป ครั้นถึงและยังมีคำขึ้นต้นด้วยคำอื่นตามลักษณะกลอนเพลง เช่น เจ้าพี่ มอดมิ่ง ขวัญตา บทละครจะใช้ภาษาที่สละสลวย
2	ลักษณะการแสดง (ท่ารำ)	ละครผู้หญิงของหลวง (ละครข้างใน) การแสดงเริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ทำเพลงวา ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานคร ละครผู้หญิงถือเป็นเครื่องราชูปโภค แบบแผนการแสดงต้องรำงาม ละมุมละม่อม การดำเนินเรื่องจะค่อนข้างช้าเพราะเน้นที่กระบวนการรำ ไม่นิยมเล่นตลกคะนอง ตัวละครไม่ร้องเองแต่มีต้นเสียงและลูกคู่ต่างหาก มักมีการรำเดี่ยวของตัวเอก หรือระบำเป็นชุดสั้นๆแทรกในท้องเรื่อง
3	เครื่องแต่งกาย	แต่งยืนเครื่องพระนาง เลียนแบบขนบธรรมเนียมประเพณีการแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ในสมัยโบราณ โดยมากตัวพระเอกนางเอกจะใส่สีเขียว-แดง หรือ เหลือง-แดง หากออกบวชจะใส่สีขาว
4	ดนตรี	ปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า หรือปี่พาทย์เครื่องคู่เช่นเดียวกับละครนอก แต่เทียบเสียงต่างกัน โดยใช้ปี่ในเป็นหลักในการบรรเลงทางดนตรีสากลเทียบเสียงเป็นซอลเมเจอร์เพลงที่ใช้มักนิยมเพลงร่ายในในการดำเนินเรื่อง ช้า โอ้โลม ชมตลาด ฉิ่ง เชิด เสมอ ปลิ่ม พระทองหวน หรุ่ม ปีนตลิ่ง ใน โอด วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่นอก (ในสมัยนี้ไม่ค่อยนิยมเพราะว่าหาผู้ที่เป่าปี่ได้ยาก จึงเว้นไว้), ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า มีกำเนิดมาจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบของ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง กล่าวคือ

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
		เปลี่ยนหัวไม้ที่ใช้สำหรับการบรรเลงระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก จากที่เป็นหัวไม้แข็งก็มาใช้ไม้นวม (ใช้พันผ้าแล้วถักด้วยเส้นด้ายสลักจนนุ่ม)แทนทำให้ลดความดังของเสียงลง เครื่องเป่าแต่เดิมที่ใช้ปี่ในซึ่งมีเสียงดังมากจึงเปลี่ยนมาใช้ขลุ่ยเพียงออแทนซึ่งมีเสียงเบากว่า ในสมัยรัชกาลที่6 ทรงเพิ่มซออู้เข้าไปอีก 1 คัน ทำให้วงมีเสียงนุ่มนวลมากขึ้น
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	มีโรงละครหรืออาจเป็นที่กลางแจ้ง มีเวที มีทางเข้าออกสองทางคือทางซ้ายและทางขวา โดยมีฉากอยู่ด้านหลัง มีเตียงตั้งกลางเวที คล้ายละครนอก

ตารางที่ 9 โครงสร้างละครใน

ภาพที่ 3 ละครใน

ได้ความอนุเคราะห์จากธรรมจักร พรหมพ้วย

2.) ละครนาฏยศิลป์แบบปรับปรุง เกิดขึ้นตั้งแต่ครั้งปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยดัดแปลงมาจากละครชาตรี ละครนอก และละครใน มาผสมผสานกับศิลปะชนิดอื่น จนเกิดเป็นละครรำที่มีเอกลักษณ์ได้แก่ละครเสภา ละครพันทางและละครดึกดำบรรพ์

2.1) ละครเสภา คำว่า “เสภา” สมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอธิบายไว้ในตำนานเสภาว่า เสภานั้นมาจากคำว่าว่า “เสวา” เป็นสันสกฤต หมายถึงการบูชาอย่างหนึ่ง และถ้ามีคำประกอบว่า “เสวากาฤ” ก็หมายถึงการสวดบูชาเปลี่ยนเป็นทำนองต่างๆ หากเป็นชาวเมืองมัทราษฎร์เรียกว่า “เศรไร” หรือ “หริเศรไว” หมายถึงการบูชาพระผู้เป็นเจ้าขับลำนำสรรเสริญพระบารมีเทพเจ้าองค์นั้นๆ (มนตรีตราโมท, 2497:26) การขับเสภานั้นมีปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นดงจะเห็นได้จากในกฎมณเฑียรบาล ข้อพระราชนุกิจว่า “6 ทุ่มเบิกเสภาดนตรี” (สถาบันบรีดี พนมยงค์, 2548:96) ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีนักขับเสภาได้คิดที่จะขับเสภาประกอบตัวแสดง ให้ผู้แสดงทำบทบาทตามคำขับเสภา และเพิ่มบทตลกเข้าไปการแสดงเรียกว่าเสภารำสมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ช่วยกันชำระเสภาขุนช้างขุนแผน แก้ไขกลอนให้เชื่อมติดต่อกัน และพิมพ์เป็นฉบับหอสมุดแห่งชาติขึ้นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2460 ซึ่งเป็นแบบแผนของการแสดงขับเสภาซึ่งต่อมากลายเป็น "ละครเสภา"(มนตรี ตราโมท,2497:43 - 44)

<u>ลักษณะของละครเสภา</u>เดิมการขับเสภาจะขับเป็นกลอนที่เรียกว่ากลอนด้น ตั้งแต่โบราณไม่มีเครื่องดนตรีอื่นประกอบนอกจากรับที่ผู้ขับเป็นคนขยับแทรกสลับในทำนองขับของตน ต่อมาในสมัยพระบามสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดวงปี่พาทย์เข้าประกอบเพื่อให้คนขับได้พัก มีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ มีเพลงร้องส่งเพลงปี่พาทย์รับเรียกว่าเสภาส่งเครื่อง เสภาทรงเครื่อง เสภาแต่เดิมจึงเป็นการเล่าเรื่องด้วยลำนำ แม้มีดนตรีประกอบก็ใช้การฟังเป็นหลัก แล้วจึงคิดให้มีผู้แสดงทำบทบาทตามเรื่องที่ขับ และรำตามจังหวะเพลงของปี่พาทย์ในบางตอนที่เห็นว่าเป็นกระบวนรำที่งามซึ่งไม่ได้มีผู้รำตลอดทั้งเรื่อง เรียกกันว่าเสภารำครั้งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงปรับปรุงเสภารำให้เล่นเป็นเรื่องติดต่อกันเรียกว่าละครเสภา (เสาวณิต วิงวอน, 2555:99) เสภารำ มี 2 แบบ คือ เสภารำแบบสุภาพการขับและการรำเป็นไปตามบทเดิม และเสภารำแบบตลก บทที่ใช้การขับต้องแต่งขึ้นใหม่ แต่เนื้อร้องยังคงใช้ของเดิม คงเปลี่ยนแต่คำตลก คือมีตัวเอกและตัวตลกเป็นสำคัญ ซึ่งคนขับนี้จะขับแกล้งตัวตลก

ละครเสภาได้ประดิษฐ์ทำนองขับเสภาขึ้นอีกรูปแบบ โดยนำเรื่องจากละครนอกมาปรับ อาทิ เรื่องไกรทอง เป็นต้น

<u>เรื่องที่แสดง</u>

- ขุนช้าง-ขุนแผน
- ไกรทอง
- กากี

ดนตรี วงปี่พาทย์เครื่องคู่และวงมโหรี

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	นิยมนำคำกลอน หรือนิทานคำกลอนที่นิยมใช้ขับเสภาอยู่ก่อน เช่น ขุนช้าง ขุนแผน
2	รูปแบบการแสดง	ดำเนินละครโดยการใช้ขับเสภาทำนองต่างๆ แทนการร้องร่าย เมื่อขับเสภาเป็นลำนำให้ตัวละครรำใช้บทแล้ว จึงให้ปี่พาทย์รับมักนิยมใช้ผู้แสดงชาย และหญิง ตามบทเสภาของเรื่อง
3	เครื่องแต่งกาย	ปัจจุบันไม่นิยมแต่งแบบละครรำ แต่งกายแบบสามัญตามลักษณะตัวละคร คล้ายละครพันทาง
4	ดนตรี	นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยปี่ใน, ปี่นอก (ในสมัยนี้ไม่ค่อยนิยม เพราะว่าหาผู้ที่เป่าปี่ได้ยาก จึงเว้นไว้), ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	มีโรงละครหรืออาจเป็นที่กลางแจ้ง มีเวที มีทางเข้าออกสองทางคือทางซ้ายและทางขวา โดยมีฉากอยู่ด้านหลัง มีเตียงตั้งกลางเวทีคล้ายละครนอกและละครใน

ตารางที่ 10 ละครเสภา

ภาพที่ 4 ละครเสภา
ที่มา : พาณี สีสวย,สุนทรียะทางนาฏศิลป์, 2539: ไม่ปรากฏเลขหน้า

2.2.) ละครพันทาง หรือละครผสมสามัคคีกำเนิดขึ้นโดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ญกุล พ.ศ. 2364 – 2434) ในปลายสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อท่านยังดำรงตำแหน่งเป็นเจ้าหมื่นสรรเพชรภักดี เดิมชอบเล่นเรื่องดาหลัง บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ต่อมาท่านคิดให้การแสดงละครคณะของท่านมีรูปแบบต่างออกไปตามกระแสการแข่งขันทางการละครในยุคนั้น โดยนำเรื่องในพงศาวดารชาติต่างๆมาแสดง เช่น เรื่อง ราชาธิราช โดยคิดลักษณะการแสดงให้คล้ายชนชาติที่ตนเองเล่น ซึ่งละครของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เรียกว่าละครผสมสามัคคี ในต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนำละครของพระยามหินทรศักดิ์ธำมาดัดแปลง โดยปรับปรุงเพลงและวิธีการแสดงเสียใหม่ด้วยวิธีนำศิลปะทางเพลง ดนตรี และขับร้องกับฟ้อนรำประเภทต่างๆที่แสดงออกถึงชาตินั้นๆแทรกผสมใส่ไว้ด้วย ลีลาท่ารำมีลักษณะแบบละครนอก

<u>ลักษณะของละครพันทาง</u> เป็นละครผสมมีหลายเชื้อชาติ ดำเนินเรื่องโดยบทร้องและบทเจรจา ซึ่งบทเจรจามักพูดเลียนสำเนียงของชาตินั้นๆแต่เดิมการแสดงไม่มีการเปลี่ยนฉาก ต่อมากรมพระนราธิปพันธ์พงศ์ มีการสร้างสรรค์ให้มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง การแต่งกายไม่นิยมแต่งแบบละครรำ ดำเนินเรื่องด้วยคำร้อง ตัวละครจะร้องเองเหมือนละครร้อง มีบทเจรจาเป็นคำพูดธรรมดาแทรกอยู่บ้าง ดังนั้นการที่จะทำให้ผู้ชมรู้เรื่องราว และเกิดอารมณ์ต่างๆจึงอยู่ที่ถ้อยคำ และทำนองเพลงทั้งสิ้น ส่วนท่าทีการร่ายรำมีทั้งดัดแปลงมาจากชาติต่างๆผสมเข้ากับท่ารำของไทย

ลักษณะเด่นของการแสดงละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงคือ

1. แสดงต่อเนื่องแบบละครรำคือไม่แบ่งเป็นฉากๆ
2. ตัวละครเจรจาเองโดยไม่มีบท เป็นเจรจาร้อยแก้ว
3. แต่งกายเลียนแบบเชื้อชาติต่างๆ ตามทัศนคติของไทย
4. ท่ารำเลียนแบบท่ารำชาติต่างๆ ซึ่งมีการเอาครูงิ้วและครูฝรั่งมาสอน เป็นต้น
5. การดำเนินเรื่องค่อนข้างเร็ว และเจือตลกมาก
6. เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องจากพงศาวดารต่างชาติและเรื่องจักรๆวงศ์ๆ

สำหรับละครพันทางของกรมพระนราธิปพันธ์พงศ์นั้น ต่างไปจากละครพันทางของคณะเจ้าคุณมหินทร์ฯ บ้าง คือ

1. แสดงเป็นฉากเป็นตอนสร้างฉากละครประกอบให้ดูสมจริง
2. ตัวละครมีบทเจรจาน้อย
3. ท่ารำคงประณีตกว่า เพราะเป็นฝีมือละครหลวง
4. ไม่มีตลกมาก
5. เรื่องพงศาวดารไทยและวรรณคดีไทย

<u>เรื่องที่แสดง</u>

- พระลอ - ราชาธิราช
- พระอภัยมณี - ขุนช้างขุนแผน
- พญาผานอง - ศึกเก้าทัพ
- พ่อขุนกรุงสุโขทัย - ห้องสิน
- ตั้งฮั่น - สามก๊ก
- ซุยถัง - วีรสตรีถลาง
- คุณหญิงโม - พระยาจักรีโรงม้อง
- กบฏธรรมเถียร - เจ้าพระยานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมใช้เพลงไทยที่มีสำเนียงตามชนชาติที่แสดง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	นิยมสร้างบทละครจากพงศาวดารไทยและต่างชาติ การเขียนบทไม่ได้มุ่งเน้นให้ผู้แสดงแสดงบทบาทชาวต่างชาติได้อย่างแนบเนียน แต่เพียงรับแรงบันดาลใจมาผูกเรื่องไว้ตามจินตนาการ เช่นพูดภาษาไทยสำเนียงจีน หรือพูดภาษาไทยสำเนียงมอญ เป็นต้น
2	รูปแบบการแสดง	มักนิยมใช้ผู้แสดงชาย และหญิงแสดงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง
3	เครื่องแต่งกาย	แต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ เช่น แสดงเกี่ยวกับเรื่องมอญ ก็จะแต่งแบบมอญ แสดงเกี่ยวกับเรื่องพม่า ก็จะแต่งแบบพม่า เป็นต้น
4	ดนตรี	นิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เรื่องใดที่มีท่ารำเพลงร้อง และเพลงดนตรีของต่างชาติผสมอยู่ด้วย ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์ของภาษานั้นๆ เรียกว่า "เครื่องภาษา" เข้าไปด้วยเช่น ภาษาจีนก็มีกลองจีน กลองต๊อก แต๋ว ฉาบใหญ่ ส่วนพม่าก็มีกลองยาวเพิ่มเติมเป็นต้น
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	มีโรงละคร มีเวที มีทางเข้าออกสองทางคือทางซ้ายและทางขวา โดยจัดฉากตามท้องเรื่อง

ตารางที่ 11 ละครพันทาง

ภาพที่ 5 ละครพันทาง
ที่มา:พาณี สีสวย, สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย,2539: ไม่ปรากฏเลขหน้า

2.3.) ละครดึกดำบรรพ์ ละครชนิดนี้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เริ่มมาจากการแสดงปี่พาทย์แบบคอนเสิร์ต ต่อมามีนักแสดงแต่งตัวยืนประกอบเป็นภาพนิ่งประกอบเพลงเรียก “ตาโบลวิวังต์” ต่อมามีการพัฒนาโดยบุคคลสำคัญในการสร้างสรรค์ขึ้น 5 ท่าน ดังนี้ เจ้าพระยาเทเวศน์วงศ์วิวัฒน์เป็นเจ้าของโรงละคร และเป็นผู้ควบคุมบัญชาการทั่วไป สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงแต่งบท ออกแบบฉาก ควบคุมทางด้านศิลป์ หม่อมเข็มในเจ้าพระยาเทเวศน์ฯควบคุมฝึกหัดคิดท่ารำ พระประดิษฐ์ไพเราะ(ตาด) ควบคุมและคิดจัดดนตรี หลวงเสนาะดุริยางค์(ทองดี) ควบคุมฝึกหัดวิธีขับร้องก่อนเล่น ชื่อละครเรียกตามชื่อของโรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ที่บ้านหม้อ โดยมีลักษณะการแสดงที่ได้แรงบันดาลใจมาจากละครเวทีของตะวันตก (Opera)ที่นักแสดงร้องเอง

<u>ลักษณะของละครดึกดำบรรพ์</u>หนังสือชุมนุมบทละคอนและบทคอนเสิต กล่าวว่า

“ละครดึกดำบรรพ์จัดเล่นบนเวทีมีฉากและเครื่องกลไกประกอบ จึงทรงเห็นว่ารูปที่ฉากทำให้ผู้ดูทราบได้ด้วยสายตาว่าที่นั่นเป็นป่า เป็นห้อง เป็นวัง หรือเป็นวิหารอย่างไร จึงไม่จำเป็นต้องระบุไว้ในบท ทั้งยังแสดงให้ทราบว่ากลางคืน กลางวัน ฟ้าแลบ ไฟลุก ด้วยอาศัยไฟฟ้าและกลไกแทน ส่วนบทที่กล่าวถึง “เมื่อนั่น พระนั่น นางนี่” ก็ไม่จำเป็นด้วยการที่เห็นตัวละครนั้นๆ รำใช้บททำให้เข้าใจได้ว่าใครพูด เค้าโครงเรื่องก็จัดให้มีสูจิบัตรเล่าเรื่องแจกแก่ผู้ดูให้เข้าใจได้ อนึ่งตัวละคอนย่อมแสดงท่าทางให้เห็นอยู่ ซ้ำยังมีเพลงหน้าพาทย์ เช่น สาธุการ โอด เสมอ เชิด ซึ่งช่วยประกอบกิริยาละคอนด้วยภาษาดนตรีอีกด้วย จึงไม่จำเป็นต้องมีบทที่กล่าวถึงกิริยาว่าจะนั่งจะเดิน

ซ้ำอีก ด้วยบทที่กล่าวถึงกิริยาเหล่านี้ยังกลับทำให้การแสดงละคอนเคอะเขินอีกด้วย เช่น ถูกถีบล้มลงยังไม่ได้ร้องบทว่าลุก ก็ยังลุกขึ้นไม่ได้ หรือเห็นแล้วก็ต้องทำเป็นยังไม่เห็น จนกว่าจะถึงบทเป็นต้น จึงทรงตัดบทเหล่านี้ออกหมด ฉะนั้นบทละคอนดึกดำบรรพ์จึงมีเฉพาะแต่บทที่เป็นคำพูด ถ้าเป็นที่ต้องการความไพเราะก็ให้ขับร้องด้วยเพลงซึ่งดุดันหรืออ่อนหวานสมกับอารามณ์โกรธ หรือโศก หรือเกี้ยวพาราสีตามหลักดนตรีไทย ถ้าเป็นบทที่ควรดำเนินเรื่องไปให้เร็วทันใจ เช่นโต้ตอบทุ่มเถียง ทะเลาะกันก็ใช้เจรจาเหมือนพูดจริงไม่ใช่ร่ายกลอน ด้วยวิธีจึงทำให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็วกว่าละคอนอย่างเก่า ทั้งการใช้ฉากช่วยก็ทำให้ตัดต่อเรื่องให้สั้น แต่ดูเข้าใจได้รวดเร็ว สามารถย่อเรื่องละคอนที่เคยเล่นหลายคืนจบ ให้จบได้ใน 3 – 4 ชั่วโมง” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506:26 – 27)

จะเห็นได้ว่ามีการเล่าเรื่องโดยใช้สื่อ (Interpretation) มาช่วยในการนำเสนอการแสดงเพื่อกระชับเวลาในการดำเนินเรื่อง อาทิ ฉาก สูจิบัตร เทคนิคการใช้แสง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการตัดเพลงที่ฟุ่มเฟือยและลดท่ารำลงเนื่องจากนักแสดงร้องบรรยายเองอยู่แล้ว และเพื่อไม่ให้นักแสดงเหนื่อยมากเพราะต้องร้องและรำเอง การแต่งกายออกแบบให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในท้องเรื่องไม่แต่งกายยืนเครื่องตลอดเวลา มีการใช้เทคนิคการแต่งหน้าแทนการสวมหน้ากากหรือหัวโขนเพื่อความสมจริงดังที่บันทึกไว้ใน “สูตรการแต่งหน้าละคอนดึกดำบรรพ์” มีการใช้ม่านเปิดปิดฉากเพื่อเป็นการดำเนินเรื่องเป็นตอน และใช้นักแสดงผู้หญิงแสดงล้วน

ในรัชกาลที่ 9 ในปี 2511 มีละครดึกดำบรรพ์ที่อำนวยการแสดงและประพันธ์บทละครใหม่ โดยคุณสมภพ จันทรประภา โดยมากจะเป็นการหยิบประวัติศาสตร์และพงศาวดารหรือวรรณคดีเชิงประวัติศาสตร์ของไทย และชนชาติต่างๆมาแต่งเป็นละคร เพื่อเชิดชูวีรชนไทย ซึ่งโดยมากคนนิยมเรียกว่า ละครสมภพ

<u>เรื่องที่แสดง</u> บทละครที่ใช้สืบทอดต่อกันมาสามารถเรียงตามผู้ประพันธ์ตามลำดับก่อนหลัง ดังนี้

1. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละคร (รวมกำกับการแสดง ออกแบบฉาก ออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกแบบการแต่งหน้าบรรจุเพลง) ไว้รวม 8 เรื่อง คือ

- เรื่องสังข์ทอง
- เรื่องคาวี
- เรื่องอิเหนา
- เรื่องสังข์ศิลป์ชัยภาคต้น

- เรื่องกรุงพานชมทวีป
- เรื่องรามเกียรติ์
- เรื่องอุณรุท
- เรื่องมณีพิชัย

2. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทละครและทรงอธิบายการแสดงรวม 3 เรื่อง คือ

- เรื่องท้าวแสนปม
- เรื่องศกุนตลา
- เรื่องพระเกียรติรถ

3. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ทรงพระนิพนธ์บทละครรวม 3 เรื่อง คือ

- เรื่องสองกรวรวิก
- เรื่องจันทกินรี
- เรื่องพระยศเกตุ

4. คุณสมภพ จันทรประภา ประพันธ์ 33 เรื่อง

- เรื่องนางเสือง
- เรื่องหน่อหาญ
- เรื่องนักพงศา
- เรื่องบูเช็กเทียน
- เรื่องไศเลนทร์ธิราช
- เรื่องตรอยกำศรวล
- เรื่องท้าวทองกีบม้า
- เรื่องอสัญแดหวา
- เรื่องวิสุทธิราชเทวี
- เรื่องศรีปราชญ์
- เรื่องชเยทร
- เรื่องพระเจ้าอู่ทอง
- เรื่องไอร์ลังคะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เรื่องสมิงทอ
- เรื่องฟ้ารั่ว
- เรื่องพระสุพรรณกัลยา
- เรื่องคำไข่น้อย
- เรื่องซิงตึง
- เรื่องถะดูวา
- เรื่องเจ้าองค์หล่อ
- เรื่องท้าวศรีสุดาจันทร์
- เรื่องเฉกอะหมัด
- เรื่องจามครวญ
- เรื่องพ่อขุนเม็งราย
- เรื่องพ่อขุนรามคำแหง
- เรื่องศรีธรรมาโศกราช
- เรื่องสมเด็จพระนเรศวรมหาราช
- เรื่องชีสิน
- เรื่องสมเด็จพระศรีสุริโยทัย
- เรื่องพ่อขุนผาเมืองผู้เสียสละ
- เรื่องสามัคคีเภท
- เรื่องตามพรลิงค์
- เรื่องผู้วิเศษ

ดนตรี เรียกว่าวงดนตรีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีการปรับเครื่องดนตรีให้เข้ากับเสียงร้องของนักแสดง เช่น ใช้ไม้นวมตีระนาด เปลี่ยนกลองทัด 1 คู่เป็นตะโพน 1 คู่ นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มเครื่องดนตรีบางชนิดเช่น ฆ้องหุ่ยมีนำทำนองเสนาะในการอ่านโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนมาใช้ นอกจากนี้ยังมีเพลงพื้นเมือง เพลงชาวบ้าน และการละเล่นของเด็กมาใช้

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	เขียนบทเป็นตอนๆ บทละครเริ่มด้วยการแนะนำตัวละครและเหตุการณ์ให้คนดูเข้าใจเสียก่อน แล้วจึงดำเนินเรื่องโดยมีการเรียงลำดับโดยคำนึงถึงฉาก ที่ใช้ประกอบด้วย ไม่มีบทกล่าวถึงกิริยาอาการ เช่น เสียใจ เดิน แต่ให้ดนตรีบรรเลงเพลงนั้นๆเลยเช่น เศร้า บรรเลง เพลงโอด ไป บรรเลงเพลงเสมอ เป็นต้น บทละครแบ่งได้เป็นสองประเภทคือบทละครดั้งเดิมที่ดัดแปลงมาจากละครในและละครนอก 14 เรื่อง และบทละครที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพงศาวดาร หรือวรรณคดีเชิงประวัติศาสตร์ของไทยและชนชาติต่างๆโดยคุณสมภพ จันทรประภา
2	ลักษณะการแสดง	มีการเจรจาแทรกบทร้อง นักแสดงเป็นผู้ร้องเองและร่ายรำเองจึงมีการลดท่ารำที่ซ้ำกับการร้องเพื่อให้นักแสดงสามารถแสดงได้มากขึ้น มีการแต่งหน้าให้ความสมจริงกับตัวละครมากยิ่งขึ้นบทละครใช้บทเจรจาในการดำเนินการแสดง เนื่องจากนักแสดงไม่สามารถใช้หน้ากาก หรือสวมหัวโขนเนื่องจากนักแสดงต้องร้องเอง
3	เครื่องแต่งกาย	แต่งกายแบบยืนเครื่อง และแต่งกายตามลักษณะเนื้อเรื่องของละคร
4	ดนตรี	ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ประกอบด้วยระนาดเอก(ใช้ไม้นวมตี), ระนาดทุ้ม, ระนาดทุ้มเหล็ก, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องหุ่ย ๗ ใบเรียงตามระดับเสียง, ขลุ่ยเพียงออ, ตะโพน, ฉิ่ง, ซออู้(เพิ่มเข้ามาภายหลัง), ขลุ่ยอู้(มีผู้คิดเพิ่มภายหลัง)

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	มีการใช้เวที ที่มีลักษณะเป็นโรงละครแบบตะวันตกเนื่องจากต้องมีผ้าม่านใช้สำหรับเปิดปิดเวทีเพื่อแสดงเป็นตอน ฉากมีส่วนสำคัญในการบอกเล่าเรื่องราวถึงสถานที่ที่ตัวละครอยู่ (Interpretation) มีการใช้เทคนิคแสงมาใช้เป็นการบอกเวลา และเหตุการณ์จากธรรมชาติ

ตารางที่ 12 ละครดึกดำบรรพ์

ภาพที่ 6 ละครดึกดำบรรพ์

ที่มา : กรมศิลปากร,ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์,2509: 65

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานวิจัย

การวิจัยเมื่อพิจารณาจากหลักของข้อมูล สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ซึ่งการวิจัยในหัวข้อ “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” จัดว่าเป็นวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นการใช้ข้อมูลเชิงคุณลักษณะและไม่ได้ใช้คณิตศาสตร์ หรือสถิติเข้ามาช่วย การเก็บข้อมูลจะใช้วิธีการสังเกต การสัมภาษณ์ การบันทึก วิเคราะห์โดยการพรรณนา และสรุปเป็นความคิดเห็น มีการใช้ค่าสถิติได้เล็กน้อยในเชิงร้อยละเป็นต้น นอกจากนี้ยังวิเคราะห์และสร้างทฤษฎีการสร้างละครนาฏยศิลป์ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

3.1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2. ขั้นตรวจสอบข้อมูล

3.3. ระยะเวลาในการดำเนินงาน

3.4. ขั้นตอนการเรียบเรียงรายงานผลวิเคราะห์และสังเคราะห์

3.5. นำผลการศึกษามาเรียบเรียงสรุปผล

3.6. ขั้นตอนการจัดการแสดง

3.7. การจัดระบบ (Organizing)

3.1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.1. ศึกษาข้อมูลเอกสาร เป็นการรวบรวมข้อมูลศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งภายในประเทศไทยและต่างประเทศผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่างๆ อาทิ หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี, สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร, หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ห้องสมุด คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ห้องสมุด คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ห้องสมุด คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม

การออกเก็บข้อมูลภาคสนามครั้งนี้ ผู้วิจัยได้

1.) การสำรวจ ผู้วิจัยได้ออกสำรวจพื้นที่ในกรุงเทพมหานคร

2.)การสัมภาษณ์โดยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องในเรื่องปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงและโครงสร้างของละครรำไทยแบบดั้งเดิม โดยแบ่งออกเป็น 4กลุ่มดังนี้

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)

ลำดับที่	รายชื่อ	วันที่สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
1.	อ.รัจนา พวงประยงค์	30 สิงหาคม 2557	ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย-ละคร) 2554

อาจารย์และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทย

ลำดับที่	รายชื่อ	วันที่สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
1.	อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี	30 สิงหาคม 2557	ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร
3.	อาจารย์เอื้อมพร เนาว์เย็นผล	9 กันยายน 2557	อาจารย์กลุ่มนาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิชา
ลำดับที่	รายชื่อ	วันที่สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
			สุนทรียภาพทางชีวิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

ผู้ออกแบบงานร่วมสมัย

ลำดับที่	รายชื่อ	วันที่สัมภาษณ์	ตำแหน่ง
1.	ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	16 กันยายน 2557	อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2.	คุณกฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ	30 สิงหาคม 2557	เจ้าของบริษัท กฤษฎิ์ทีม

ตารางที่ 13 รายชื่อผู้สัมภาษณ์

3.) สังเกตุการณ์เข้าร่วมงานสัมมนาต่างๆ อาทิ 101ปี ละครวังสวนกุหลาบ จัดโดยศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, ย้อนรอยดนตรีมณีพิชัย โดยนักศึกษาหลักสูตรศิลป

มหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย รุ่นที่ 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม การสัมมนาทางการสร้างสรรค์และศิลปะการแสดงทางนาฏยศิลป์,ร่องรอยละครนอกทางหลวง คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี จัดโดยอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ 2555 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - ละครรำ) เป็นต้น นอกจากนี้ได้เข้าร่วมการอบรมโครงการ The10th Asean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555

4.) บันทึกข้อมูลผู้วิจัยได้มีการจดบันทึก บันทึกเสียง บันทึกภาพทั้งที่เป็นภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว ของการแสดงละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม เพื่อเก็บข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ถึงลักษณะ และรูปแบบการแสดง

5.) การฝึกปฏิบัติ

3.2. ขั้นตรวจสอบข้อมูล

การตรวจสอบข้อมูล ในเรื่อง “แนวความคิดการสร้างงานผ่านงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน” ผู้วิจัยได้สังเคราะห์เอกสารและข้อมูลภาคสนามแล้วเรียบเรียงเป็นความเรียง แล้วนำข้อมูลที่ได้มาทำการตรวจสอบ โดยการวิเคราะห์ โดยใช้ทฤษฎีต่างๆดังนี้

ทฤษฎี	เนื้อหา	เหตุผล
ทฤษฎี สุนทรียศาสตร์	ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ซึ่งประกอบด้วยสุนทรียศาสตร์เชิงปรัชญา(Philosophical Aesthetics) และสุนทรียศาสตร์เชิงพฤติกรรม(Psychological Aesthetics) การตัดสินเชิงสุนทรียะหรือการตัดสินความงาม แบ่งออกได้ 3 กลุ่ม หลักในด้านการละครได้ 4 แนวดังนี้คือ1. ทฤษฎีมิเมติค (Mimetic Theory)คือ การพิจารณาระดับความใกล้เคียงหรือความเหมือนกับต้นแบบในความสากลจากธรรมชาติ หรือจากชีวิต2.ทฤษฎีแพรกเมติค (Pragmatic Theory) เป็นแนวทางที่มีผู้ชมเป็นแกนกลางหรือเน้นกระบวนการการเป็นสื่อกลาง3.ทฤษฎีเอ็กเพรสซีพ (Expressive Theory) เป็นแนวทฤษฎีที่ยึดตัวศิลปินผู้สร้างงานศิลปะเป็นศูนย์กลาง ความหมายของศิลปะตามแนวนี้4.ทฤษฎีออบเจคทีฟ (Objective Theory) เป็นแนวที่ยึดงานศิลปะเป็นศูนย์กลาง	ใช้ในการวิเคราะห์โครงสร้างละครไทยแบบดั้งเดิมและรูปแบบการสร้างสรรค์งานละครนาฏยศิลป์ไทย

ทฤษฎี	เนื้อหา	เหตุผล
ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์	ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์ กล่าวถึงองค์ประกอบ 5 องค์ประกอบ ได้แก่ บทละครนาฏยศิลป์ ซึ่งกล่าวถึง ลักษณะ(Style), รูปแบบ(Form), เค้าโครงเรื่อง(Plot), แก่นของเรื่อง(Theme), และการสร้างตัวละคร (Character) รูปแบบและลักษณะของการแสดงละครนาฏยศิลป์ หลักการออกแบบและประเภทของเครื่องแต่งกาย หลักการออกแบบแสง เสียงและดนตรีสำหรับประกอบการแสดง การออกแบบ, หน้าที่ และโครงสร้างของฉาก หลักในการใช้พื้นที่บนเวที	
ทฤษฎีนาฏยศาสตร์	นาฏยเวทเป็นศาสตร์ที่ได้รับมาจากประเทศอินเดีย ในระหว่างการแสดงสิ่งที่ปรากฏเมื่อเกิดความบันเทิงคือ ภาวะและรส อยู่รวมกันเป็นวงจร และการแบ่งตัวละครหรือผู้แสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ นายกะ(ตัวละครนำฝ่ายชาย),นายิกา(ตัวละครนำฝ่ายหญิง), ประกฤติ(ตัวละครอื่นๆ) นอกจากนี้ยังกล่าวถึงคุณสมบัติของนักแสดง, บทประพันธ์หรือบทละครซึ่งมี 2 รูปแบบ คือ โลกธรรมีและนาฏธรรมมี,ปัจจัยสำคัญในการเขียนบท, การแสดงออกและการฟ้อนรำของนักแสดง, ดนตรี, เครื่องแต่งกาย, และโรงละคร	ใช้ในการวิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์งานละครนาฏยศิลป์ไทย
ทฤษฎีองค์กรและการจัดการ	ทฤษฎีเรื่องหลักการจัดการเป็นการนำทรัพยากรในการบริหารมาใช้ และนำเอาระบบสารสนเทศมาสู่กระบวนการในการบริหาร เพื่อให้ได้ผลผลิตที่มีประสิทธิภาพมากที่สุด ในสภาพแวดล้อมที่เป็นอยู่ ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างงาน และทำให้การดำเนินงานมีลำดับขั้นตอนที่แน่นอน	

ทฤษฎี	เนื้อหา	เหตุผล
ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร	ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร กระบวนการสร้างละครแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นเตรียมการแสดง(Pre-Production), ขั้นการแสดง(Production), ขั้นหลังการแสดง(Post-Production), แนวคิดในการสร้างสรรค์งานละคร โดยนำแนวคิดจากผู้มีประสบการณ์สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย	
ทฤษฎีการใช้สื่อในการเล่าเรื่องราวประกอบการแสดง	ทฤษฎีการใช้สื่อในการเล่าเรื่องราวประกอบการแสดงสื่อหรือการตีความ(Interpretation) โดยการนำสื่อหรือสิ่งต่างๆ	

ตารางที่ 14 ทฤษฎีที่นำมาใช้ในงานวิจัย

3.3. ระยะเวลาในการดำเนินงาน

ลำดับที่	ขั้นตอนการดำเนินงาน	สัปดาห์ในการดำเนินงาน											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์	↔											
2	ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล	↔	↔	↔									
3	ขั้นตรวจสอบข้อมูล				↔								

ลำดับที่	ขั้นตอนการดำเนินงาน	สัปดาห์ในการดำเนินงาน											
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล					↔	↔	↔					
5	ขั้นเรียบเรียงและเสนออาจารย์ที่ปรึกษา						↔	↔	↔	↔	↔	↔	
6	ขั้นจัดพิมพ์ผลการวิจัย											↔	↔

ตารางที่ 15 ขั้นตอนการดำเนินงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4. ขั้นตอนการเรียบเรียงรายงานผลวิเคราะห์และสังเคราะห์

ใส่รูปภาพ และตารางประกอบการอธิบายเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.5. นำผลการศึกษามาเรียบเรียงสรุปผล

การนำเสนอเนื้อหาผลงาน

ผู้วิจัยจะนำเสนอเนื้อหาโดยแบ่งออกเป็น 5 บทดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย
3. สมมติฐานการวิจัย
4. ขอบเขตการดำเนินวิจัย

5. นิยามศัพท์เฉพาะ
6. วิธีการดำเนินวิจัย
7. กรอบแนวความคิดในการวิจัย
8. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 แนวความคิดทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวความคิด ทฤษฎี และหลักปรัชญา

2.1.1 ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์

2.1.2 ทฤษฎีนาฏยศาสตร์

2.1.3 ทฤษฎีองค์กรและการจัดการ

2.1.4 ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานละคร

2.1.5 ทฤษฎีองค์ประกอบของละครนาฏยศิลป์ไทย

2.1.6 ทฤษฎีการใช้สื่อในการเล่าเรื่องราวประกอบการแสดง

2.2 ละครนาฏยศิลป์ไทย

2.2.1 โครงสร้าง องค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ไทย

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2 ขั้นตรวจสอบข้อมูล

3.3 ระยะเวลาในการดำเนินงาน

3.4 ขั้นเรียบเรียงรายงานผลวิเคราะห์และสังเคราะห์

3.5 นำผลการศึกษามาเรียบเรียงสรุปผล

3.6 ขั้นตอนการจัดการแสดง

3.7 การจัดระบบ (Organizing)

บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล

4.1 สร้างแนวความคิด โครงสร้าง และองค์ประกอบของการแสดงละครนาฏยศิลป์

4.2 การออกแบบและพัฒนางานตามองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”

4.2.1 การออกแบบบท

4.2.2 การออกแบบการแสดง

4.2.3 การออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

4.2.4 การออกแบบแสง, เสียงและดนตรีสำหรับการแสดง

4.2.5 การออกแบบฉากและพื้นที่บนเวที

4.3 จัดระบบการจัดการการแสดงมาประยุกต์ใช้ในการสร้างการแสดงละครนาฏยศิลป์

บทที่ 5 สรุปผล

3.6 ขั้นตอนการจัดการแสดง

การสร้างสรรค์งานและโครงสร้างหลักของละครนาฏยศิลป์ไทยตามหลักการทฤษฎีการจัดการสามารถแบ่งการแสดงออกได้เป็น 3 ช่วง กล่าวคือ การเตรียมงานก่อนการแสดง (Pre-Production), ระยะการแสดง (Production), ระยะหลังการแสดง (Post-Production)

ผู้วิจัยจึงดำเนินการตามหลักของผู้บริหารงานในการจัดการแสดงดังนี้

3.6.1. การเตรียมงานก่อนการแสดง (Pre - Production)

3.6.1.1. การวางแผน (Planning) กำหนดวัตถุประสงค์เป้าหมายแนวทางการผลิต และงบประมาณของการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทย

ตัวอย่าง การกำหนดระยะเวลาในการดำเนินงาน

Planing

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ออกแบบ				ซ้อมการแสดง						ดำเนินการแสดง	
				ฝ่ายสร้างสรรค์ด้านเทคนิค							

Organizing

ตารางที่ 16 แผนระยะเวลาในการดำเนินงาน

3.6.1.2. การคัดเลือกบทประพันธ์

ศึกษาวรรณกรรมเพื่อนำมาดัดแปลงในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกบทประพันธ์ร่วมสมัยที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นละครรำได้แก่ นวนิยาย “เรื่องทวิภพ” บทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือที่รู้จักในนามปากกา ทมยันตี บทประพันธ์ตีพิมพ์ครั้งแรกในปีพุทธศักราช 2530 เป็นบทประพันธ์ที่ถูกเผยแพร่นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์และละครโทรทัศน์หลายครั้ง บทประพันธ์มีความน่าสนใจและมีความเป็นไปได้ที่จะนำมาสร้างเป็นละครนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากเนื้อเรื่องอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 และ รัชกาลที่ 9 ซึ่งมีความร่วมสมัยทำให้ผู้ชมปัจจุบันเข้าใจสภาพแวดล้อมของ

สังคมในละครได้ง่ายขึ้น ทั้งยังมีใจความสำคัญในเรื่องของการรักชาติบ้านเมือง จุดยืนของมณีจันทร์ผู้หญิงไทยที่จะไม่โอนอ่อนผ่อนปรนไปกับวัฒนธรรมของชาติต่างๆ ซึ่งเหมาะกับสถานการณ์สภาพแวดล้อมของประเทศไทยในปัจจุบัน ในแง่ของการรักชาติ และจุดยืนของประเทศไทยที่จะเข้าสู่ประชาคมอาเซียน นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมได้รับสื่อของวัฒนธรรมประเพณีไทยในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 อีกด้วย

ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2537 ได้กำหนดข้อยกเว้นการละเมิดลิขสิทธิ์ไว้ ตั้งแต่มาตรา 32 ถึงมาตรา 43

หลักการสำคัญที่จะไม่ถือว่ากรณีต่าง ๆ ที่เข้าข้อยกเว้นการละเมิดลิขสิทธิ์นั้น ไม่เป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ กำหนดไว้ในพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2537 ซึ่งมีเงื่อนไข 2 ประการ ได้แก่

ประการแรก การใช้งานลิขสิทธิ์นั้นต้องไม่ขัดต่อการแสวงหาประโยชน์จากงานอันมีลิขสิทธิ์ตามปกติของเจ้าของลิขสิทธิ์

ประการที่สอง การใช้งานลิขสิทธิ์นั้นต้องไม่กระทบกระเทือนถึงสิทธิอันชอบด้วยกฎหมายของเจ้าของลิขสิทธิ์เกินสมควร

สำหรับข้อยกเว้นที่ไม่เป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ในแต่ละกรณีที่น่าจะเกี่ยวข้องกับการเขียนผลงานวิชาการ หรือรูปแบบอื่น ๆ ได้แก่

(1) วิจัยหรือศึกษางานนั้น อันมิใช่การกระทำเพื่อหากำไร

(2) ใช้เพื่อประโยชน์ของตนเอง หรือเพื่อประโยชน์ของตนเองและบุคคลอื่นในครอบครัวหรือญาติสนิท

(3) ติชม วิจารณ์ หรือแนะนำผลงานโดยมีการรับรู้ถึงความเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ในงานนั้น

(4) เสนอรายงานข่าวทางสื่อสารมวลชนโดยมีการรับรู้ถึงความเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ในงานนั้น

(5) ทำซ้ำ ดัดแปลง นำออกแสดง หรือทำให้ปรากฏ เพื่อประโยชน์ในการพิจารณาของศาลหรือเจ้าพนักงานซึ่งมีอำนาจตามกฎหมาย หรือในการรายงานผลการพิจารณาดังกล่าว

(6) ทำซ้ำ ดัดแปลง นำออกแสดง หรือทำให้ปรากฏโดยผู้สอน เพื่อประโยชน์ในการสอนของตน อันมิใช่การกระทำเพื่อหากำไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(7) ทำซ้ำ ดัดแปลงบางส่วนของงาน หรือตัดทอนหรือทำบทสรุปโดยผู้สอนหรือสถาบันศึกษา เพื่อแจกจ่ายหรือจำหน่ายแก่ผู้เรียนในชั้นเรียนหรือในสถาบันศึกษา ทั้งนี้ ต้องไม่เป็นการกระทำเพื่อหากำไร

(8) นำงานนั้นมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการถามและตอบในการสอบ

(9) การกล่าว คัด ลอก เลียน หรืออ้างอิงงานบางตอนตามสมควรจากงานอันมีลิขสิทธิ์ตามพระราชบัญญัตินี้ โดยมีการรับรู้ถึงความเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ในงานนั้น

(10) การทำซ้ำโดยบรรณารักษ์ของห้องสมุด ซึ่งงานอันมีลิขสิทธิ์ตามพระราชบัญญัตินี้ มิให้ถือว่าเป็นการละเมิดลิขสิทธิ์ หากการทำซ้ำนั้นมิได้มีวัตถุประสงค์เพื่อหากำไร ดังต่อไปนี้

•การทำซ้ำเพื่อใช้ในห้องสมุดหรือให้แก่ห้องสมุดอื่น

•การทำซ้ำงานบางตอนตามสมควรให้แก่บุคคลอื่นเพื่อประโยชน์ในการวิจัยหรือการศึกษา (http://dl.parliament.go.th/)

ผู้วิจัยได้ติดต่อสำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม เจ้าของลิขสิทธิ์ในบทประพันธ์ เพื่อขออนุญาตนำบทประพันธ์มาดัดแปลงเป็นละครนาฏยศิลป์เพื่อใช้ในการวิจัยจากนั้นจึงดำเนินขั้นตอนการสร้างสรรค์บทละคร อันดับแรกเลือกลักษณะของละครนาฏยศิลป์ (type), ลักษณะบุคลิกของตัวละคร, และออกแบบคิดค้นรูปแบบ (form) ไปตามลำดับ

3.6.1.3. การคัดเลือกทีมงานทั้งบุคลากรในการทำงาน (Production Organization)

แบ่งบุคคลากรออกเป็นฝ่าย 4 ฝ่าย ดังนี้

1) ฝ่ายอำนวยการแสดง (Administrative) ประกอบด้วยผู้อำนวยการสร้าง, ผู้กำกับด้านงานสร้างสรรค์, ฝ่ายบัญชี, ฝ่ายจัดหาทุน, เลขานุการ, ฝ่ายประชาสัมพันธ์

2) ฝ่ายสร้างสรรค์ (Creative) ประกอบไปด้วย ผู้เขียนบท, ผู้กำกับการแสดง, ผู้ออกแบบ,นักแสดง, ผู้กำกับด้านงานสร้างสรรค์

3) ฝ่ายจัดสร้าง (Construction) ประกอบด้วย ผู้จัดการด้านเทคนิค, หัวหน้าฝ่ายทีมงาน, แขวนไฟ, สร้างฉาก, ผลิตและจัดหาเครื่องแต่งกาย, เครื่องประกอบฉากและการแสดง,

4) ฝ่ายจัดแสดง (Production) ผู้กำกับเวที, ผู้จัดการโรงละครหรือสถานที่แสดง, ผู้เดินบัตร, ผู้คุมแสง สี เสียง และเครื่องแต่งกาย

3.6.1.4. การคัดเลือกสถานที่ โดยได้คัดเลือกสถานที่ที่มีลักษณะเป็นโรงละครตามคณะต่างๆ ภายในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องจากความสะดวกในการฝึกซ้อม และเผยแพร่ผลงาน อาทิ อาคารศิลปวัฒนธรรม, หอประชุม คณะวิศวกรรมศาสตร์, ห้องประชุม อาคารเปรมบุรฉัตร คณะเศรษฐศาสตร์, โรงละครสดใส คณะอักษรศาสตร์, ห้อง 111 อาคารมหาจุฬาลงกรณ์, ลานสนามหญ้าหน้าตึกเทวาลัย, และลานสนามหญ้าระหว่างอาคารศิลปวัฒนธรรมและอาคารพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัย

3.6.1.5. ออกแบบส่วนต่างๆ โดยให้แต่ละฝ่ายวางแผนการดำเนินงานโดยสร้าง action plan ของแต่ละฝ่าย

ฝ่ายดนตรี

ลำดับ	การดำเนินงาน	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1.	ประชุมเรื่องแนวคิดและรูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทย สร้างสรรค์เรื่อง ทวิภพ	↔	↔								
2.	พิจารณาเนื้อหาของบทละคร		↔	↔							
3.	คัดเลือกเพลงที่จะใช้ในบทละคร			↔	↔						
4.	เลือกสถานที่ที่จะบรรจุเพลง				↔	↔					
5.	คัดเลือกนักดนตรีและฝึกซ้อม				↔	↔	↔	↔	↔		
6.	บรรจุเพลงที่ห้องอัด									↔	↔

ตารางที่ 17 Action plan ฝ่ายดนตรี

ฝ่ายเสื้อผ้า

ลำดับ	การดำเนินงาน	1	2	3	4	5	6	7	8	12	13	14
1.	ประชุมเรื่องแนวคิด และรูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์เรื่อง ทวิภพ	↔										
2.	หาข้อมูลเรื่องการแต่งกายในสมัยต่างๆที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์		⇔									
3.	กำหนดรูปแบบของเสื้อผ้าที่จะใช้ในการแสดง		⇔									
4.	ร่างแบบเสื้อผ้าครั้งที่ 1			⇔								
5.	เสนอแบบเสื้อครั้งที่ 1				↔							
6.	แก้ไขแบบเสื้อ ร่างแบบครั้งที่ 2					↔						
7.	เสนอแบบเสื้อครั้งที่ 2						↔					
8.	วัดตัวนักแสดง							↔				
9.	เลือกวัสดุสำหรับตัดเย็บ								↔	↔		
10.	นักแสดงลองเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1									⇔		
11.	แก้ไขปรับปรุง										⇔	
12.	นักแสดงใส่ชุดซ้อมใหญ่											⇔
13.	เตรียมเสื้อผ้าในช่วงการแสดง											↔

ตารางที่ 18 Action plan ฝ่ายเสื้อผ้า

ฝ่ายฉากและแสง

ลำดับ	การดำเนินงาน	1	2	3	4	5	6	7	8	13	14
1.	ประชุมเรื่องแนวคิด และรูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์เรื่อง ทวิภพ	↔	↔								
2.	ร่างภาพโครงสร้างฉาก กำหนดวัสดุที่จะใช้		↔	↔							
3.	จัดหาวัสดุอุปกรณ์				↔	↔	↔	↔	↔		
4.	ติดตั้งอุปกรณ์									↔	
5.	ทดสอบและจัดคิวไฟ									↔	↔

ตารางที่ 19 Action plan ฝ่ายฉากและแสง

ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงและกำหนดการซ้อม

ลำดับ	การดำเนินงาน	1	2	3	4	5	9	10	11	12	13	14
1.	ประชุมเรื่องแนวคิด และรูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์เรื่อง ทวิภพ	↔	↔									
2.	วิเคราะห์ลักษณะบุคลิกของตัวละคร		↔	↔								
3.	คัดเลือกนักแสดงหลัก, นักแสดงประกอบและกลุ่มระบำ			↔	↔							
4.	ฝึกซ้อมโดยให้แยกซ้อมเป็นกลุ่มย่อย				↔	↔	↔	↔	↔			
5.	ฝึกซ้อมแบบดำเนินเรื่อง								↔	↔		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	การดำเนินงาน	1	2	3	4	5	9	10	11	12	13	14
6.	ฝึกซ้อมบนเวทีพร้อมทั้งฉากและอุปกรณ์										↔	
7.	ฝึกซ้อมพร้อมเครื่องแต่งกาย										↔	
8.	แสดงจริง											↔

ตารางที่ 20 Action plan ฝ่ายคัดเลือกนักแสดงและกำหนดการซ้อม

3.6.2ระยะการแสดง (Production) เป็นระยะที่ ฝ่ายจัดแสดง (Production) ได้แก่ผู้กำกับเวที, ผู้จัดการโรงละครหรือสถานที่แสดง, นักแสดง,ผู้เดินบัตร, ผู้ต้อนรับ,ผู้คุมแสง สี เสียง และเครื่องแต่งกาย เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลานี้

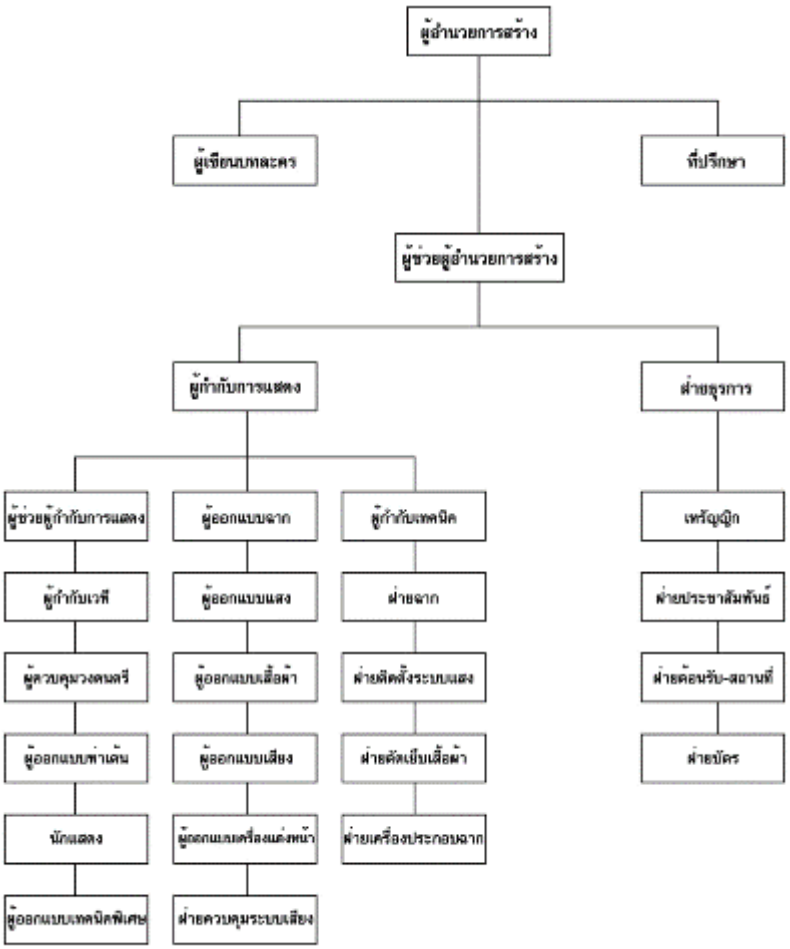
3.6.3ระยะหลังการแสดง (Post - Production) เป็นช่วงระยะประเมินผลการแสดงเพื่อหาจุดอ่อน และจุดแข็งของการแสดง เพื่อนำไปแก้ไข ปรับปรุง ในการแสดงรอบหน้า หรือการแสดงเรื่องต่อไป

3.7.การจัดระบบ (Organizing)

3.7.1 โครงสร้างขององค์กรการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โครงสร้างขององค์กรการแสดงมีไว้เพื่อระบุตำแหน่งและแสดงถึงสายงานว่าฝ่ายใดต้องประสานงานกับฝ่ายใดอย่างเป็นระบบ



แผนภูมิที่ 3 แสดงโครงสร้างองค์กรด้านการแสดง

3.7.2. คณะผู้ทำงานและการคัดเลือกนักแสดง (Staffing and Casting)

3.7.2.1 คณะผู้ทำงานปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย

ประกอบด้วยคณะทำงานดังรายนามต่อไปนี้

ฝ่ายอำนวยการแสดง

ผู้อำนวยการสร้าง	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้กำกับด้านงานสร้างสรรค์	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
บัญชี	นางนิสากร บุญเลิศ

ประชาสัมพันธ์	นางสาวณัฐกานต์บุญศิริ
ฝ่ายสร้างสรรค์	
ผู้เขียนบท	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้กำกับการแสดง	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้ออกแบบฝ่ายต่างๆ	อาจารย์ณัฐวัฒน์ สิทธิ
ผู้กำกับด้านงานสร้างสรรค์	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
ฝ่ายจัดสร้าง	
บริษัทมือทอง จำกัด	
ฝ่ายจัดแสดง	
ผู้กำกับเวที	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้ช่วยผู้กำกับเวที	นางสาวอุบลวรรณ โตอวยพร
ผู้ควบคุมแสงสี	นายธวัชชัย เลิศกิตติพงษ์พันธ์
ผู้ควบคุมเสียง	นายธนพัฒน์ เกิดผล
ผู้ควบคุมเครื่องแต่งกาย	นายณัฐวัฒน์ สิทธิ

3.7.2.2 การคัดเลือกนักแสดงต้องพิถีพิถันเนื่องจากนักแสดงเป็นผู้สื่อความหมายและแก่นของเนื้อเรื่องของละครส่งไปสู่ผู้ชมให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ และเป้าหมายที่ผู้บริหารตั้งไว้ นักแสดงต้องสามารถถ่ายทอดภาวะและรสของตัวละครตามหลักทฤษฎีนาฏยศาสตร์

ตามที่ Joan Schlaich and Betty DuPont (1998: 9-10) กล่าวว่าควรมีการวางแผนในการคัดเลือกนักแสดง ดังนี้

1) วิธีการคัดเลือกตัวตัวละครที่กำหนด มีผู้ชายกี่คน ผู้หญิงกี่คน

2) ต้องประชาสัมพันธ์การคัดนักแสดง ต้องวางแผนว่าจะประชาสัมพันธ์ที่ไหน เช่น สตูดิโอ หน่วยการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย หนังสือพิมพ์ เป็นต้น

3) วางแผนเรื่องงบประมาณในการจ้างคน ดูประสบการณ์ทำงานไหม จ่ายค่าตอบแทนเฉพาะวันแสดงจริงหรือรวมวันซ้อมด้วย

4) มีการคัดเลือกนักแสดงเมื่อใด และที่ไหน จัดคัดเลือกนักแสดงในโรงละครหรือเดินทางไปคัดเลือกนักแสดงทุกพื้นที่ในประเทศ

5) วางแผนหาผู้ช่วยในการคัดเลือกนักแสดง

จากบทละครนักแสดงหลัก ประกอบด้วย นักแสดงหญิง 3คน นักแสดงชาย 2 คน ซึ่งในการคัดเลือกได้วิเคราะห์บุคคลิกลักษณะของตัวละครจากในบทประพันธ์ แล้วจึงค้นหานักแสดงที่มี

ลักษณะใกล้เคียงทั้งยังมีความสามารถในการรำได้อย่างดี นักแสดงต้องเป็นผู้มีเสียงที่ดี เนื่องจากการในแสดงบทเจรจานักแสดงต้องพูดเอง ซึ่งสรุปผลรายชื่อนักแสดงมีดังนี้

บทมณีจันทร์	นางสาวจิณห์จุฑา สุวรรณ์คัมภีระ
บทคุณหลวงเทพ	นายระวีวัฒน์ ขุนทอง
บทม้วน,นุ่ม	นางสาวอาจารี รุ่งเจริญ
บทคุณหญิงแสร์	ดร.ณัฐกานต์ บุญศิริ
บทเจ้าคุณวิศาลคดี	นายชาญวิชย์ ใจตรง
นักแสดงระบำสวัสดิรักษา	นักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดงไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
นักแสดงระบำนานาชาติ	นักเรียนกองดุริยางค์ทหารเรือ

ในฉากที่ฉายภาพเงา จะมีเสียงเจราจาในการดำเนินเรื่อง ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์เสียงจากคณาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง ดังนี้

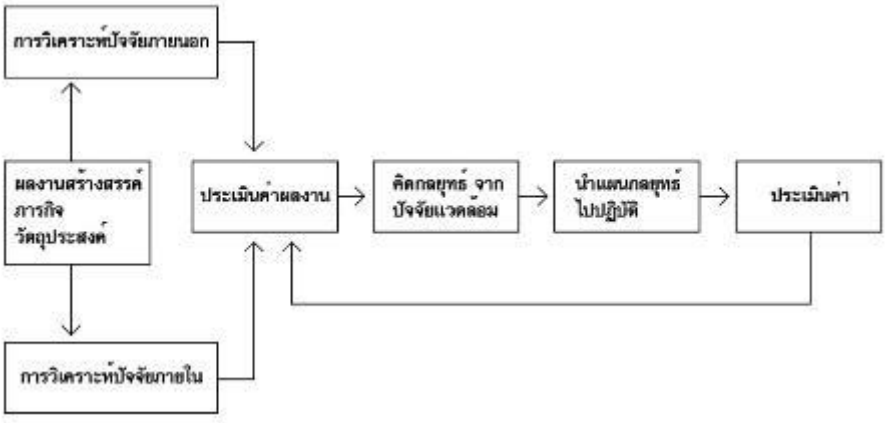
บทคุณมาลิดา	นางสาวเมธาดา ดามาพงษ์
ตรอง	นายธนพัฒน์ เกิดผล
กุลวรางค์	นางสาววัสวรรณ อดิศัยภารดี

6) จัดตารางการฝึกซ้อมให้แก่นักแสดง

3.7.3. ผู้ควบคุมดูแล (Supervising)

ผู้วิจัยนัดประชุมเป็นระยะเพื่อปรับให้ทุกคนดำเนินงานไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้เป็นไปตามแผนที่กำหนดและงบประมาณที่ตั้งไว้

3.7.4. การควบคุม (Controlling)



แผนภูมิที่ 4 กลยุทธ์แนวทางการควบคุมองค์กร

กลยุทธ์ในการดำเนินการการแสดง การหาจุดอ่อนจุดแข็งของการแสดงมาจากสิ่งที่เกิดขึ้นจากภายในองค์กร แล้วจึงมองปัจจัยภาพนอกอันเกิดจากสภาพแวดล้อมที่เกี่ยวข้องกับงาน (Task Environment) เช่น คู่แข่งขัน ผู้จำหน่ายบัตร ตลาดแรงงาน ผู้ใช้บริการ เป็นต้น และสภาพแวดล้อมทั่วไป (General Environment) จัดเป็นสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อองค์กรทางอ้อม ได้แก่ เศรษฐกิจ เทคโนโลยี การเมืองและกฎหมาย สังคมและวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังมีสภาพแวดล้อมระหว่างประเทศ (International Environment) ที่สามารถสร้างอุปสรรคและโอกาศให้แก่สินค้า (การแสดง) เมื่อวิเคราะห์ปัจจัยต่างๆแล้วจึงนำมาประเมินค่าผลงานการแสดง แล้วจึงคิดกลยุทธ์เพื่อปรับเปลี่ยนหรือพัฒนาการแสดงให้ดียิ่งขึ้น เมื่อนำไปปรับใช้สามารถประเมินค่าได้ ตามแผนภูมิมีการประเมินค่าผลงาน สามารถนำผลที่ได้มาแก้ไขปรับปรุงงานในครั้งต่อๆไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
วิเคราะห์ข้อมูล

ละครนาฏยศิลป์ทุกประเภทแม้ว่าจะมีโครงสร้างองค์ประกอบการแสดงที่เหมือนกัน แต่รูปแบบการนำเสนอ และการแสดงนั้นแตกต่างและแสดงความโดดเด่นจนเป็นเอกลักษณ์อย่างเด่นชัด โดยอิทธิพลที่ส่งผลกระทบต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบปรากฏตามสภาพแวดล้อม อาทิ การเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ การติดต่อค้าขายและเจริญสัมพันธไมตรีกับอาณาประเทศ วิถีชีวิตของประชาชนที่มีสามารถต่อรองในเลือกชมการแสดง คู่แข่งทางด้านศิลปะประเภทอื่นๆ ก็มีบทบาทในการปรับเปลี่ยนรูปแบบละครรำให้เข้ากับรสนิยมผู้คนในสมัยนั้นๆ จากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว สร้างแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยหาอัตลักษณ์ของละครรำเพื่อสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ตามโครงสร้างองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์ให้เหมาะสมกับสมัยปัจจุบัน ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

4.1. การสร้างแนวความคิด โครงสร้าง และองค์ประกอบของการแสดงละครนาฏยศิลป์
4.2. การออกแบบและพัฒนางานตามองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”
    4.2.1. บทละคร
    4.2.2. การออกแบบการแสดง
    4.2.3. การออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า
    4.2.4. การออกแบบแสง, เสียงและดนตรีสำหรับการแสดง
    4.2.5. การออกแบบฉากและพื้นที่บนเวที
4.3. การจัดระบบการจัดการการแสดงมาประยุกต์ใช้ในการสร้างการแสดงละครนาฏยศิลป์

4.1. การสร้างแนวความคิด โครงสร้าง และองค์ประกอบของการแสดงละครนาฏยศิลป์

การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์เป็นไปตามรูปแบบทางจารีต การใช้บทวรรณกรรมสมัยปัจจุบันหรือที่เรียกว่านวนิยาย ซึ่งเป็นเรื่องกับชีวิตของสามัญชนในยุครัชกาลที่ 9 เนื้อหาของเรื่องจึงใกล้เคียงกับบริบทของสังคมไทยในยุคปัจจุบัน นำมาสร้างบทละครชี้นำหรือสะท้อนสังคม ซึ่งละครนาฏยศิลป์ที่ดำเนินเรื่องโดยสามัญชนนั้น มีปรากฏเป็นบทละครนาฏยศิลป์มาก่อน อาทิ ไกรทองพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เงาะป่าพระราช-นิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 และขุนช้างขุนแผน การแสดงละครนาฏยศิลป์มักแสดงเป็นชุด เป็นตอนและใช้เวลานานราว2 -3 ชั่วโมงต่อการแสดง

หนึ่งตอนเช่น ละครในเรื่องอิเหนา ตอนตัดไม้ฉายกริช, ละครนอกเรื่องรถเสน ตอน หนีนางเมรี เป็นต้น เมื่อจบตอนหนึ่งผู้ชมสามารถติดตามชมตอนต่อไปจึงจะจบเรื่อง

ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดที่จะสร้างละครนาฏยศิลป์ไทยในปัจจุบันที่เข้ากับบริบทสังคมคนไทยที่มีวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปจากอดีต จากสภาพเศรษฐกิจทำให้ประชาชนใช้ชีวิตอย่างเร่งรีบ การแบ่งเวลาเพื่อชมงานศิลปะจึงเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ค่อนข้างลำบาก จึงเป็นเหตุให้การชมละครนาฏยศิลป์ไม่ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องดังเช่นในอดีต ละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” จึงดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบภายใน 2-3 ชั่วโมงเช่นเดียวกับละครเวทีของตะวันตก ซึ่งปัจจัยการกระชับเวลาการแสดงประกอบด้วยการประพันธ์บทใหม่ และการนำสื่อภาพถ่ายและวีดีทัศน์มาประกอบในฉากเพื่อเป็นการตัดบทบรรยายสถานที่ออกไป โดยนำบทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือนามปากกา ทมยันตี นักประพันธ์นวนิยายในสมัยปัจจุบันมานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทย บทละครเริ่มการการสร้างแก่นสำคัญของเรื่อง เนื้อเรื่องให้ข้อคิดหรือคติสอนใจกับผู้ชม การเล่าเรื่องเริ่มจากปมปัญหาของเรื่อง ย้อนสู่อดีต แล้วจึงเล่าถึงเรื่องปัจจุบัน โดยกำหนดให้มีช่วงเวลาไคลแมกซ์ (Climax) ในการแสดง ซึ่งการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” จะบอกเล่าเรื่องราวส่งผ่านการร่ายรำตามแบบอย่างนาฏยศิลป์ไทย หรือที่เรียกว่าการรำตีบท นั่นเอง ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 กันยายน 2557) กล่าวว่าการสร้างสรรค์งานที่ดี หากมีเรื่องบทประพันธ์เดิมเข้ามาเกี่ยวข้องควรเคารพในบทประพันธ์นั้นๆ ผู้วิจัยจึงดำเนินเรื่องราวในเนื้อหาตามนวนิยาย แต่ได้มีการสลับช่วงเวลาลำดับในการเล่าเรื่อง ทั้งยังนำเอาบทกลอนที่อยู่ในบทประพันธ์และบทเจรจาบางส่วนมาใช้ในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ด้วย

4.2. การออกแบบและพัฒนางานตามองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์

โครงสร้างของละครสากลอาทิ บอร์ดเวย์, บัลเล่ต์, โอเปร่า มักมีองค์ประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกัน ดังนี้ บทละคร, กระบวนการรำหรือการร้อง, ดนตรี, เครื่องแต่งกาย, ฉาก, แสงสีและเสียง ซึ่งสามารถนำมาประยุต์กับการสร้างละครไทยได้ เพื่อง่ายต่อขั้นตอนการผลิต ดังนี้

4.2.1 บทละคร

4.2.1.1 แก่นของเรื่องและการลำดับขั้นตอนการดำเนินเรื่อง

แก่นสำคัญของเนื้อเรื่องละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” แก่นเรื่องหลักของละครเป็นเรื่องความรัก ซึ่งเป็นสิ่งที่นิยมใช้เป็นแก่นหลักของการแสดงละครไทยเนื่องจากเป็นสิ่งที่สร้างสุนทรียะทางด้านจิตใจ แก่นรองคือเรื่องการรักษาชาติ โดยการสื่อว่าเป็นหน้าที่ของพลเมือง ทุกคนมีหน้าที่ปกปักรักษาพื้นแผ่นดินไทยให้เป็นของคนไทย และให้นักแสดงหลักคือ มณีจันทร์แสดง

จุดยืนของความไทย ซึ่งเหมาะแก่ช่วงเวลาที่ประเทศไทยจะเข้าสู่ประชาคมอาเซียน ที่เราไม่ควรตามวัฒนธรรมชาติอื่นจนลืมความเป็นเราไป เราต้องแสดงความเป็นไทยต่อเพื่อนบ้านจึงจะแสดงให้เห็นว่าประเทศไทยมีความมั่นคง

4.2.1.2 การวิเคราะห์บุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครเรื่องทวิภพ

การกำหนดบทบาท, ลักษณะนิสัยของตัวละครทำให้การแต่งบทสะดวกขึ้น เนื่องการบทประพันธ์กล่าวถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสองยุคสมัย ภาษาที่ใช้จึงย่อมต่างกัน ประกอบกับลักษณะนิสัยของตัวละครย่อมส่งผลต่อการกระทำและคำพูดในบทละคร จึงควรคัดตัวละครสำคัญที่มีบทบาทในการดำเนินเรื่องมาวิเคราะห์ ผู้วิจัยจึงสร้างตัวละครตามหลักนาฏยศาสตร์ โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ นายกะ ตัวละครนำฝ่ายชาย, นายิกา ตัวละครนำฝ่ายหญิง, และประกฤติ ตัวละครอื่นๆ ซึ่งมีผลสรุปดังนี้

1. มณีจันทร์ (เมณี่) ตัวละครหลักฝ่ายหญิง (นายิกา) เป็นผู้หญิงสวยรูปหน้าเรียว ร่างผอมบาง ผมยาวประบ่า ดังที่ปรากฏในหนังสือเล่ม 1 หน้า 17 เฉลี่ยอายุประมาณ 24 - 25 ปี เนื่องจากจบการศึกษาระดับปริญญาตรี และมีเพื่อนเป็นหมอซึ่งต้องใช้เวลาเรียนในระดับปริญญาตรี 6 ปี และทำงานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว เป็นผู้หญิงที่เกิดในตระกูลดี มีบิดาเป็นเอกอัครราชทูตประจำประเทศสหรัฐอเมริกา มีการศึกษาที่ดีจากเมืองนอก มีความสามารถทางด้านภาษา เป็นผู้หญิงยุคใหม่ที่มีนิสัยปราดเปรียว มีความมั่นใจในตัวเองเชื่อมั่นในจุดยืนของตนเอง เป็นคนกล้า ออกงานสังคมเก่งเนื่องจากเป็นบุตรของท่านทูต มีความคิดทางด้านการเมืองการปกครองตามแบบบิดา มีความรักชาติบ้านเมือง แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีบุคลิกอย่างหญิงไทย เช่น ไม่ย้อมสีผม ไม่นิยมให้ผู้ชายมาจับต้องตัว อันเป็นนิสัยของกุลสตรีไทย สนใจขนบธรรมเนียมประเพณีแบบไทย ตัวละครนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาจากบทประพันธ์พบว่าเป็นตัวละครที่แสดงออกด้านความดีงาม เพราะไม่เคยคิดร้ายกับใคร

2. คุณหลวง(เจ้าคุณอัครเทพวรากร) ตัวละครหลักฝ่ายชาย (นายกะ) หน้าตาดีแบบโบราณ ตาคม สายตายิ้มได้ รูปร่างสูงโปร่ง เฉลี่ยอายุประมาณ 30 - 32 ปี เนื่องจากได้เดินทางไปศึกษาต่อที่ต่างประเทศอังกฤษ ซึ่งในสมัยโบราณเดินทางโดยเรือ ในบทประพันธ์กล่าวว่า เมื่อกลับมาประเทศไทยเมื่อเป็นหนุ่มใหญ่ดังที่กล่าวไว้ในหนังสือเล่ม 2 หน้า 486 น่าจะสักราวๆ 23 - 24 ปี และรับราชการ ได้เป็นคุณหลวงซึ่งกำลังจะได้ตำแหน่งเจ้าคุณอัครเทพวรากร อายุจึงน่าจะ 30 ปีขึ้นไป เป็นคนสุขุม เรียบร้อย แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นคนมั่นคง ตัดสินใจแน่วแน่ เป็นผู้มีปฏิภาณไหวพริบดี เป็นบุคคลที่รักชาติและทำงานเพื่อชาติบ้านเมืองอย่างเต็มที่ เป็นผู้ชายที่รักเดียวใจเดียวผิดกับลักษณะนิสัยพระเอกในละครนาฏยศิลป์ในอดีต ที่ค่านิยมของชายไทยสามารถ

มีภรรยาได้มากกว่า 1 คน ซึ่งบทบาทเรื่องความรักจะตรงกับค่านิยมของสังคมไทยในปัจจุบันมากกว่า ซึ่งคุณหลวงเป็นนักเรียนนอกอาจได้รับแบบอย่างวัฒนธรรมทางตะวันตก ยกตัวอย่างเช่น เรื่องให้มณีจันทร์ตัดผมซึ่งคนโบราณถือว่าไม่ให้ผู้หญิงตัดผมผู้ชาย เป็นต้น ตัวละครนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาจากบทประพันธ์พบว่าเป็นตัวละครที่แสดงออกถึงความดี และเข้มแข็ง มั่นคง มีคุณลักษณะของพระเอกคือปกป้อง ฉลาด หน้าตาดี

3.ม้วน บ่าวในเรือนคุณหญิงแสร์มารดาของคุณหลวงซึ่งได้กลายเป็นคนสนิทหรือพี่เลี้ยงของมณีจันทร์ หน้าตาไม่สวยเพราะมีตอนหนึ่งในหนังสือเล่ม 2 หน้า 562 ม้วนได้กล่าวไว้ เป็นบ่าวที่อยู่เรือนนี้มาตั้งแต่สมัยคุณหญิงแสร์ออกเรือนมาอยู่กับบิดาของคุณหลวง ซึ่งสมัยนั้นม้วนยังเป็นสาว อายุจึงน่าจะใกล้เคียงกับคุณหญิงแสร์ ซึ่งอายุของผู้หญิงไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จะแต่งงานตอนอายุ 14 - 15 ปี เมื่อรวมกับอายุของคุณหลวง ม้วนน่าจะมีอายุประมาณ 45 - 50 ปี ม้วนเป็นตัวแทนของความซื่อสัตย์ มีความจงรักภักดีต่อเจ้านาย เมื่อคุณหญิงแสร์สั่งห้ามไม่ให้พูดเรื่องที่มณีจันทร์มาทางกระจกม้วนก็ปฏิบัติตามอย่างเคร่งครัด เป็นตัวละครที่คอยบอกเล่าประเพณีวัฒนธรรมในอดีตให้แก่มณีจันทร์ เป็นคนใจดี รักและคอยดูแลมณีจันทร์ ตัวละครนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาจากบทประพันธ์พบว่าเป็นตัวละครที่สามารถสร้างเป็นตัวละครประกอบที่มีความสำคัญได้ เพราะเป็นตัวละครต่ำศักดิ์สามารถสร้างบทเพื่อให้คนดูผ่อนคลายและขบขันได้

4.คุณหญิงแสร์ มารดาของคุณหลวงเป็นคนสวยแบบคม ลักษณะภูมิฐาน รูปร่างสันทัดคนกล่าวคือไม่ผอมหรืออ้วน อายุประมาณ 45 - 50 ปี เป็นคนเคร่งครัดในเรื่องระเบียบวินัย เป็นตัวแทนลักษณะของผู้หญิงไทยในอดีต เป็นต้องเก่งเรื่องงานบ้านงานเรือน แต่ยังเป็นผู้หญิงโบราณที่ทันสมัยไม่คิดว่าเรื่องชาติบ้านเมืองเป็นเพียงของผู้ชายเท่านั้น การปกปักรักษาบ้านเมืองเป็นหน้าที่ของทุกคน เป็นมารดาที่รักลูกมาก ดูจากตามใจให้ลูกชายเลือกคู่ครองเอง เมื่อลูกชายจะย้ายไปประจำการที่สหรัฐอเมริกาก็ยินยอม นอกจากนี้ยังเป็นผู้มีเมตตาสูงดังที่จะเห็นได้จากการที่คุณหญิงแสร์รักและเมตตามณีจันทร์ คุณหญิงแสร์ได้เป็นตัวแทนความรักของแม่

5.นุ่ม หัวหน้าแม่บ้านของมณีจันทร์ในยุคปัจจุบัน หน้าตาคล้ายม้วน เนื่องจากเป็นลูกหลานของม้วน อายุน่าจะราวๆเดียวกับม้วนในอดีต เป็นคนซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อเจ้านายของตนเอง

6.คุณหญิงมัลลิกา มารดาของมณีจันทร์ แต่งตัวดีเพราะมีกล่าวถึงเรื่องคุณหญิงมีรสนิยมดี อายุประมาณ 50 - 55 ปี เพราะบิดาของมณีจันทร์ยังไม่เกษียณจากการเป็นทูต เป็นคนใจดี รักลูกมาก เป็นตัวแทนความรักของแม่ในยุคปัจจุบัน

7. ดอกเตอร์ไรซ์ เป็นคุณหมอเพื่อนสนิทของมณีจันทร์ เป็นผู้มณีจันทร์ปรึกษาเรื่องที่ตนเองข้ามไปสู่อดีตได้ อายุรุ่นราวคราวเดียวกับมณีจันทร์ เป็นคนสนุกสนาน และรักเพื่อน

8. กุลวรางค์ เพื่อนสนิทของมณีจันทร์ที่เรียนในโรงเรียนประจำที่ต่างประเทศด้วยกัน เป็นเจ้าของโรงเรียน เป็นเพื่อนที่รักและประสงค์ดีต่อเพื่อนอย่างใจจริง

9. เจ้าคุณวิศาลคดี ผู้ชายลึกลับที่ขายกระจกให้กับมณีจันทร์ เป็นผู้ใหญ่อายุราวๆ 55 - 60 ปี ในยุครัชกาลที่ 5 เจ้าคุณวิศาลคดีเป็นผู้ทำคดี รศ. 112 เป็นบุคคลที่คุณหญิงแสร์เกรงใจ เป็นเจ้านายของคุณหลวง เป็นผู้มีสติปัญญาดี มีความรักชาติยอมทำทุกสิ่งที่จะรักษาบ้านเมืองไว้

จะเห็นได้ว่าตัวละครทั้งหมดของเรื่องมีลักษณะนิสัยสรุปตามหลักทฤษฎีนาฏยศาสตร์ ได้ว่า เป็นตัวละครที่มีนิสัยดี (อุตตมะ) ผู้ร้ายในเรื่องคือชาวต่างชาติที่คิดจะมารุกรานประเทศไทย

4.2.1.3 กำหนดสำนวน, ลักษณะคำกลอนของบทละครนาฏยศิลป์

บทละครจะใช้กลอนสุภาพหรือเรียกว่าบทกลอนละครกล่าวคือ มีคำในวรรคหนึ่งๆจะมี 6 - 7 คำ เพื่อให้สะดวกกับผู้ร้อง เช่นเดียวกลอนบทละครนาฏยศิลป์ไทยทั่วๆไป แต่เพิ่มเติมจากบทประพันธ์ที่ผู้แต่งไม่แต่งไว้ในนวนิยายมาใส่เพิ่ม เพื่อจะนำมาผสมผสานในบทละครเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างบทประพันธ์และบทละคร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คำประพันธ์ร้อยกรองที่คุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ใส่ไว้ในนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” เช่น

ตัวละคร	เล่ม/หน้า,ตอน	กลอน
มณีจันทร์	1/73 เรวัตมองมณีจันทร์แล้วนึก	....ผิวทองผ่องเห็นเพ็ญยวง นางปวงงามใกล้ไม่มี งามกรรณงามแก้มแย้มยิ้ม พักตร์พิ้มเพรางองค์ทรงศรี งามนัยนานารี รังสียิ่งจันทร์วันเพ็ญ....
คุณหลวง	1/74 เรวัตนึกถึงเงาของคุณหลวงที่นั่งรถมากับมณีจันทร์	ยรรโยงโอ่อ่าเรืองลักษณ์ ตรูตาสมศักดิ์ทรงศรี
มณีจันทร์	1/75 มณีจันทร์คิดถึงกลิ่นดอกไม้	กลิ่นดอกไม้ใดในพิภพ ระเหยหอมตลบดั่งฝันหา

ตัวละคร	เล่ม/หน้า,ตอน	กลอน
มณีจันทร์	1/86 มณีจันทร์รำพึง	เหตุว่าข้าไซร้ไป่รู้
		ชายผู้โศภนคนไหน ยรรยงค์พงศ์เผ่าเหล่าใคร อยู่ไหนในถิ่นดินดอน ทราบเพียงว่าชายนายหนึ่ง ข้าพึงรักร่วมปัจถรณ์
มณีจันทร์	1/103 มณีจันทร์รำพึง	โอ้เวลาป่านฉะนี้เจ้าพี่เอ๋ย จะทำสิ่งใดเลยให้สงสัย จะรู้ซึ้งถึงคนที่ห่างไกล ฤามิได้คิดคำนึงถึงคนคอย....
คุณหญิงแสร์	1/327	สุดแต่มีจิตพิศวาส จะรักกันเป็นญาติก็ว่าได้
มณีจันทร์	2/363	โอ้เวลาป่านฉะนี้พระเจ้าพี่ จะโศกเศร้ารัญจวนครวญหา
มณีจันทร์	2/373 มณีจันทร์รำพึงรอคอย สัญญาณนาฬิกา	เจ้าบานเช้าเอย.... สายแล้วเจ้าก็โรยรา เจ้าบานเย็นแย้มคอยท่า เมื่อไหร่จะมาเล่าเอย เจ้าราตรีเอย...พอมีน้ำค้างชุ่มชวย เจ้าก็บานระรวย ส่งกลิ่นตามลมมา หวนนึกถึงความหลัง เล่ห์รักฝังเสน่หา เจ้าให้สัญญา ว่าจะคอยพี่ชายเอย....
มณีจันทร์	2/396 มณีจันทร์เห็นคุณหลวงลอง ทานหมากพลู	ทนต์แดงดังแสงทับทิม เพริศพริ้มเพรารับกับขนง เกศาปลายงอนนามทรง เอวองค์สารพันไม่ขัดตา...

ตัวละคร	เล่ม/หน้า,ตอน	กลอน
คุณหลวง	2/457คุณหลวงนึกถึงมณีจันทร์	ฤานางเป็นเทพนฤมิต ให้ยลวิบวับแล้วหาย ฤานางเป็นเพียงนางพราย เลือนหายยามรุ่งอโณทัย ฤานางเป็นเพียงละอองน้ำ สุริย์ฉายต้องซ้ำละไอหาย ฤานางเพียงฝันพรรณราย ตื่นตาเลือนหายไปคืน
คุณหญิงแสร์	2/490 ความรู้สึกที่มีต่อแม่มณี	เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับ ได้กลับมาใหม่ดังใจหวัง
มณีจันทร์	2/526 มณีจันทร์นึกถึงคุณหลวง	พักตร์พริ้มเพราเพิศเลิศลักษณ์ จักษุคมแสงแรงกล้า ทรวดทรงสมบุรุษสุดศักดา วาจานิ่มนวลชวนฟัง
คุณหลวง	2/540 คุณหลวงนึกถึงแม่มณี	...พริบวิบวับแรกที่เห็น ใจเต้นตระหนักนักหนา มิมีหญิงใดใต้ฟ้า คุณค่าเทียมเทียบเปรียบนาง....
คุณหลวง	2/549 บอกรักแม่มณีด้วยดอกรัก	โซ่ตรวนผูกรัดสักร้อยหุน ใจมั่นมุ่งหักทลายย่อมคลายได้ แต่ใยรักบางเบาสักเท่าใด ผูกพันไว้แนบสนิทนิจนิรันดร์
คุณหลวง	2/556 คุณหลวงมองแม่มณี	ช่อแก้วกำซาบนาสา เหมือนแก้วตาของพี่ หยาดหยดล้ำค่าธาตรี มีฤาปล่อยหลุดลอยไป

ตัวละคร	เล่ม/หน้า,ตอน	กลอน
มณีจันทร์	2/601 มณีจันทร์นึกถึงคำสอนของพ่อ	สงครามความเศิกซึ้ง แสนกล จงพ่ออย่ายินยล แต่ตื้น
		อย่าลองคะนองตน ตามชอบ ทำนา การศึกลึกเล่ห์พื้น ล่อเลี้ยว หลอกหลอน
คุณหญิงแสร์	2/610 มองแม่มณีตอนขัดผิวจะออกงานพบฝรั่ง	อันนางโฉมยงค์องค์นี้ เลิศล้ำนารีแหล่งหล้า นวลละอองผ่องพักตร์โสภา เพียงจันทราทรงกลดหมดราศี งามดั่งโกสุมปทุมมาลย์ บานอยู่ในท้องสระศรี
คุณหลวง	2/612 คุณหลวงเห็นแม่มณีแต่งตัวก่อนไปงานหญิงผู้ดีสยามนุ่งผ้าผืนเดียว จีบซ้อนหน้า ผ้าเป็นริ้วเงิน ริ้วทอง เข็มขัดทอง หัวเป็นเพชรพลอยต่างสี เสื้อแขนยาวคอตั้ง ประดับเพชรพลอยวูบวาบหมดทั้งตัว ผิวค่อนข้างเหลือง	รูปเอยรูปอ่า บรรดาสตรีไม่มีสอง ยิ่งวินิจพิศโฉมนวลน้อง มาต้องโฉลกลักขณา จะนุ่งสิ่งไรก็งามสม จะห่มสิ่งไรก็รับหน้า หญิงทั้งหลายในโลกา มีมาไม่เปรียบเจ้าเอย (ต่อ) ร่างน้อยปานเทพนิรมิต พลันวิบวับเลือนเคลื่อนหาย

ตัวละคร	เล่ม/หน้า,ตอน	กลอน
นุ่ม	2/617 นุ่มกับคุณหญิงมาลิดาเห็นมณีก่อนไปงานเลี้ยง	พระทองเทพรังสรรค์ หล่อด้วยสุวรรณกำภู ชายเนตรตาตรู สาวจะติดหางคิ้ว มายักเยื้อนละมุน กรกุมกัลยา
คุณหลวง	2/625 หลังงานเลี้ยง	อัศจรรย์โฉมยงนงลักษณ์ ดุจจากฟ้ากระยาหงัน
		เกลือกนางเลือนลับฉับพลัน อกเอ๋ยจักทำฉันใด ดุจราวกล่าวว่า อุ้มสมมากระนั้นเอย
	2/668มณีจันทร์แต่งตัวงานแต่ง	นุ่งยกลายยกนกพื้นแดง ก้านแย่งทองระยับจับพราย ชั้นในห่มสไบชมพูนิ่ม สีทับทิมห่มนอกดูเฉิดฉาย

ตารางที่ 21 บทกลอนในนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การคัดบทกลอนมาร่วมใช้ ผู้วิจัยได้จำแนกลักษณะการสื่อความหมายของบทกลอนบอกเป็น 4 ประเภทได้แก่

1. บทกลอนที่พรรณนาถึงสถานที่หรือฉาก
2. บทกลอนที่พรรณนาถึงความรู้สึก
3. บทกลอนที่พรรณนาถึงตัวละคร
4. บทกลอนที่ดำเนินเรื่อง

จากการสัมภาษณ์อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้บรรจุเพลงในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ได้กล่าวถึงคำที่ใช้ในกลอนบทละครโดยมากเป็นคำราชาศัพท์ ซึ่งเยาวชนยุคใหม่ไม่เข้าใจความหมาย จึงเกิดความเบื่อหน่ายได้ง่าย (สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 26 เมษายน 2557) ภาษาที่จะใช้ในกลอนบทละครเรื่อง “ทวิภพ” นี้ จึงเลือกใช้ศัพท์ที่เข้าใจได้ง่าย และเนื่องจากบุคคลในละครไม่มี

สถานะเกี่ยวข้องกับราชวงศ์ จึงง่ายที่จะหลีกเลี่ยงคำราชาศัพท์ แต่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงคำอุปมาอุปไมย ได้ทั้งหมด เนื่องจากยังคงความคล้องจอง สัมผัสนอกวรรค และสัมผัสในวรรค ให้เกิดเป็นสุนทรียรสทางภาษา

นอกจากนี้ยังกำหนดบทเจรจาตามรูปแบบบทในวรรณกรรมที่มีลักษณะเป็นร้อยแก้ว เช่นเดียวกับบทเจรจาของละครนาฏยศิลป์ และภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ ได้บ่งบอกสถานะวรรณะของตัวละครได้อย่างละเอียด รวมถึงลักษณะการใช้คำพูดของบุคคลในอดีต (รัชกาลที่ 5) และบุคคลในยุคปัจจุบัน (รัชกาลที่ 9) ผู้วิจัยจึงกำหนดให้บทเจรจาตามบทประพันธ์เดิมในนวนิยาย โดยมีวัตถุประสงค์ในการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วทำหน้าที่ในการดำเนินเรื่อง ไม่ใช้เจรจาทวนบทเพลง

4.2.1.4 บทละครเรื่องทวิภพ

บทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” มีเนื้อหาแนวจินตนาการและอ้างอิงประวัติศาสตร์ไทย จัดเป็นบทละครนาฏธรรมี ซึ่งมีเนื้อหาต่างจากบทโลกมนุษย์ทั่วไป อาทิ นางเอกสามารถเดินทางผ่านมิติได้ ละครแบ่งการแสดงออกเป็น 3 องก์ บทละครดำเนินเรื่องด้วยกลอนสุภาพหรือกลอนบทละคร มีบทเจรจาประกอบซึ่งลักษณะภาษาที่ใช้คือร้อยแก้วซึ่งมีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องราว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทละครนาฏยศิลป์ไทย

เรื่อง

ทวิภพ

ผู้ประพันธ์ต้นเรื่อง คุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ นามปากกา ทมยันตี

ผู้เรียบเรียงบทละครำ นางสาวรัสวรรณ อดิศัยภารดี

ผู้บรรจุเพลง อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี

เรียบเรียงเป็นบทละครนาฏยศิลป์ เพื่อวิทยานิพนธ์ในหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

องก์ที่ 1 ปัจจุบันสู่อดีตกาล

ฉาก 1 ห้องมณีจันทร์

ฉาก 2 บ้านมณีจันทร์

ฉาก 3 ห้องมณีจันทร์

ฉาก 4 ห้องสมุด

ฉาก 5 ห้องคุณหลวง

ฉาก 6 ห้องสมุด

องก์ที่ 2 ย้อนกลับสู่อดีต

ฉาก 1 ลานบ้านคุณหลวง

ฉาก 2 เรือนรับรอง

องก์ที่ 3 อดีตกาลสู่อนาคต

ฉาก 1 ลานบ้านคุณหลวง

ฉาก 2 ลำน้ำเจ้าพระยา

ฉาก 3 ห้องมณีจันทร์

ฉาก 4 ห้องคุณหลวง

ฉาก 5 บ้านเจ้าคุณวิศาลคดี

ฉาก 6 บ้านคุณหลวง (งานแต่งงาน)

บทละครรำเรื่องทวิภพ

ปี่พาทย์ส่งเพลงนางครวญ

ร้องเพลงนางครวญ เคล้าปี่พาทย์

....เจ้าเอยปลูกรัก จะปลูกไว้ในอ่างแก้ว

ต้นรักพี่แล้ว ปลายไปเร่รักเขาอื่น

จะเด็ดยอดเสีย แล้วจะรดน้ำให้ชื่น

อย่าให้ไปเร่รักอื่น ให้คืนมารักพี่เอย

องก์ที่1 ปัจจุบันสู่อดีตกาล

เนื้อเรื่องย่อ : คุณนุ่มแม่บ้านของมณีจันทร์และเพื่อนๆ (กุลวรางค์และดร. ตรอง) สังเกตเห็นความผิดปกติของมณีจันทร์ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย การหายตัวไปอย่างไร้ร่องรอย โดยไม่รู้ว่ามณีจันทร์สามารถย้อนกลับสู่อดีตได้ด้วยกระจกในห้องนอนที่เพิ่งซื้อมาจากเงาของเจ้าคุณวิศาลคดี ผู้เป็นหัวหน้าคณะเจรจากับฝรั่งเศสในสมัยรัชการที่5 การเดินทางครั้งนี้มณีจันทร์ได้พบรักกับคุณหลวงอัครเทพวรากร ทั้งสองต้องหาทางช่วยชาติจากวิกฤติกรณีพิพาทกับฝรั่งเศส ในยุคร.ศ. 112 ที่ไทยเสียดินแดนให้แก่ฝรั่งเศส มณีจันทร์กลับมาแล้วนึกย้อนถึงเหตุการณ์ที่ผ่านมา แล้วพบหนังสือเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ มณีจันทร์พร้อมเดินทางสู่อดีตเพื่อช่วยชาติและเดินตามความรัก

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	คุณหลวง	ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ เมื่อพ.ศ.สองพันสี่ร้อยสิบ ฝรั่งริบเขมรนอกและหมู่เกาะ เสียมราฐเสียไปราวเป็นเคราะห์ มันเล็มเลาะแผ่นดินไทยแหล่งเสียมทอง เจรจา คุณหลวง "พรุ่งนี้ฉันจะเชิญท่านเจ้าคุณวิศาลคดีมาพบหล่อน"			
ฉาก2 เรือน รับรอง (หน้าม่าน ด้านขวา	เจ้าคุณ วิศาลคดี	ร้องเพลงควีนดำรัส คล้ายประสบพบพักต์แต่กาลก่อน ดวงสมรมิโต้ตอบยิ้มเกลื่อนหน้า เห็นเค้าลือว่าหล่อนมากปัญญา รู้ภาษามากหลายอยากลองดู อังกฤษฝรั่งเศสเป็นอย่างไร ที่ถามไถ่เพราะมีกิจให้ทำอยู่ จะรักษาประเทศใช่แต่รบสู้ เราจะกู้วิกฤตกลับด้วยปัญญา เจรจา เจ้าคุณ "หล่อนลองอ่านจดหมายฉบับนี้ได้ไหม เราได้สำเนามาน่ะ" มณี "ภาษาอังกฤษเจ้าค่ะ...อิฉันแปลเลยนะเจ้าค่ะ" เจ้าคุณ "หล่อนแปลได้ทีเดียวเลยหรือ" มณี "เจ้าค่ะ....ราชทูตฝรั่งเศสกล่าวว่า รัฐบาลฝรั่งเศสมีความเห็นเป็นสอง สถาน คือหนึ่งมีความประสงค์จะสถาปนาความเป็นเอกราชอันมั่นคงของ ราชาธิปไตยแห่งสยามไว้ โดยให้มีพรมแดนแบ่งปันอาณาเขตเป็น			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก 3 ห้องมณีจันทร์ ห้องมณีจันทร์ (หน้าม่าน ด้านซ้าย) กลางเวที	มณีจันทร์ นุ่ม	ร้องเพลงลมพัดชายเขา กวาดสายตากระหยิ่มยิ้มย่องใจ เลือกของให้ครบครันสุดหรรษา ทั้งของฝากของใช้เหลือคณา ข้ามเวลาครั้งหน้าจะได้เจอ โอ้เวลาป่านฉะนี้เจ้าพี่เอ๋ย จะทำสิ่งใดเลยให้สงสัย จะรู้ซึ้งถึงคนที่ห่างไกล ฤามิได้คิดคำนึงถึงคนคอย เจรจา มณี "นุ่มจ๊ะ...ฉันจะไปนั่งอ่านหนังสือที่ห้องสมุดนะ" ร้องเพลงหนีเสือ คุณมณีคงตามหาบทหนังสือ ว่าด้วยเรื่องเสียดินแดนมิสงสัย ยังจำได้ตั้งแต่คุณนั้นหายไป ก็เร่งตามความนัยหาความจริง ฝรั่งเศสยึดดินแดนน่าสลด ริอไทยหมดปัญญาติดบ่วงสิงห์ คุณค้นหาเท่าไหร่ยิ่งประวิง เพราะความจริงไม่ปรากฏให้พบเจอ			
ฉาก 4 ห้องสมุด (หน้าม่าน ด้านขวา) ใช้เสียงพูดมณี		มณี "นี่เราเดินทางผ่านกระจกมากี่ครั้งแล้วนะ...ทุกครั้งรอยแยกแตกปริเพิ่มขึ้นดูน่าใจ หาย..... ยังจำได้ถึงครั้งที่พบกันเมื่อคุณหลวงเพิ่งริ้อไข้...."			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
นั่งนิ่งแบบตาโบลวิวังต์(Tableau Vivant)					
ฉาก 5 ห้องคุณหลวง (หลังม่านด้านกลางเวที) เป็นภาพจาง	คุณหลวง	มณี "ลุกได้แล้วหรือคะ.....คราวนี้ได้ยามาครบเลย" คุณหลวง "หล่อนมา...ไหนขอดูหน่อย ถุงแปลกไม่ใช้ยางไม่ใช้กระดาษ...ทำจากสิ่งใด" มณี "พลาสติกค่ะ.....ผลิตผลสังเคราะห์จากน้ำมันค่ะ...ท่านเจ้าคุณ เอ้อ คุณหลวงใช่ไหมคะเมื่อครั้งที่แล้วท่านว่าเป็นคุณหลวง ท่านอย่าเพิ่งถาม ดีกว่าให้ดิฉันรักษาก่อน" คุณหลวง "ยาที่ให้ดี หายดีแล้ว" มณี "ท่านกินต่อหรือคะ...." คุณหลวง "หล่อนเป็นชาวเขาหรือ.." มณี "ดิฉันไม่ตอบหรอกค่ะจนกว่าท่านจะกินยา" ร้องเพลงนกจาก อันความนั้นว่าประหลาดนัก นงลักษณ์แจ้งความแถลงไข แทนตนดิฉันอยู่ร่ำไป หรือนางไซร้เป็นชายจำแลงมาเจรจา			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	มณี จันทร์	คุณหลวง "ผู้ชายใช้คำแทนตัวเองว่าดิฉัน...ผู้หญิงใช้คำแทนตัวเองว่าอิฉัน...หล่อนมีอะไรแปลกๆ หล่อนว่าหล่อนชื่อมณีใช่ไหม" มณี "มณีจันทร์ค่ะ...เรียกว่ามณีเฉยๆก็ได้" คุณหลวง "หล่อนมาที่นี่ด้วยวิธีใด" ร้องเพลงนาคบริพัตร เล่าความผ่านมาทางกระจก มาต่างภพต่างเวลาบุริศริ สมเด็จภูมิพลธิปบดี ราชวงศ์จักรีที่เก้าเอย เจรจา คุณหลวง "นี่ฉันยังไม่ตายใช่ไหม" คุณหญิงแสร์ "พ่อเทพตื่นหรือยัง" คุณหลวง "คุณแม่....หล่อนไปอยู่หลังฉากไม้ก่อนดีไหม เพราะคุณแม่คงไม่เข้าใจว่าหล่อนมาด้วยวิธีใด" คุณหญิงแสร์ "พ่อเทพ....พ่อเทพ.....อ้าวลุกได้แล้วหรือ เมื่อวานแม่ประสานเขาให้คนเอาอาเป๊ียกับองุ่นมาให้...เอ็ะกลิ่นอะไรหอมประหลาด...พ่อเทพจุดธูปแขกหรือเปล่า คุณหลวง "เปล่าจ้ะแม่...วันนี้เรื่องข้าวปลาอาหาร กระผมว่าจะออกไปรับข้างนอกมิต้องให้ยกมาในห้องนี้"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	มณี จันทร์	คุณหญิง "นั่นสิออกไปข้างนอกเสียบ้างจะได้สบาย คุณหลวง "คงออกไปไม่นานชั่วประเดี๋ยวก็กลับ" มณี "เอ๊ะ...นี่เหมือนกับของที่ห้อง" คุณหลวง "ยังไม่กลับ" ร้องเพลงนาคบริพัตร จงแถลงแจ้งความตามสงสัย นี้ยุคสมัยใดให้ฉงน กรุงเทพฯหรือที่ใดใจกังวล จะหลุดพ้นด้วยเฉลยเอ่ยวาจา เจรจา คุณหลวง "รอศอร้อยสิบสอง" มณี "ปีพุทธศักราชที่เท่าไหร่คะ...ดิฉัน เอ่อ อิฉัน" คุณหลวง "หล่อนพูดอย่างที่หล่อนเคยพูดเถอะ...บางทีจะได้เรียนรู้ มณี "งั้นดิฉัน เอ่อ...อิฉันขอใช้คำว่าฉันนะคะ" คุณหลวง "นี่พุทธศักราชสองสี่สามหก" มณี "ฉันมาจากสองพันห้าร้อยยี่สิบเก้าค่ะ" คุณหญิงแสร์ "พ่อเทพ....คุยอยู่กลับใครน่ะ...พ่อเทพ....พ่อเทพนั่นใคร" ม้วน "ว้าย.....ผีเจ้าค่ะคุณท่านผีหายไปในกระจก" คุณหญิงแสร์ "อย่าเอ็ดไปนังม้วน...ผีที่ไหน..."			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก 6 ห้องสมุด บทกลอนดำเนิน สักพักมณีเดินถือ หนังสือออกมา หน้าม่านด้านขวา	มณีจันทร์	ร้องเพลงสร้อยเพลง ไทยจักคงอยู่ยั้งไม่สูญสิ้น ผืนแผ่นดินพสุธาแหล่งอาศัย ร้อยสิบสองเสียแดนดินถิ่นไทย จักช่วยได้ตามความรจนา เจรจา มณี "อยู่ที่นี่เองหนังสือที่ตามหามาตั้งนาน.....ตั้งแต่เจ้าคุณหลวงวิศาลคดิขาย กระจกมาให้ก็คงเพราะจะให้เมณีมาช่วยเหตุการณ์นี้ใช่ไหมคะ....ทั้งยัง พระยอดเมืองขวางที่มาปรากฏให้เมณีเห็นในละครวิจิตรนาฏกรรม พระยอดเมืองขวางวีรบุรุษไทยในสมัย ร.ศ. 112 ก็เพื่อจะให้เมณีช่วย อะไรสักอย่างใช่ไหมคะ"			
เดินผ่านกลางเวที มาทางซ้ายของเวที		ร้องเพลงสร้อยเพลง ต่างชาติมาดูแคลนแดนสยาม มันมาหยามแบ่งถิ่นไทยให้สอง ไม่เสียเปรียบต่างถิ่นอย่าลำพอง ไทยทั้งผองจะปกปักษ์รักษาไทย ร้องเพลงนางครวญ ....เจ้าเอยปลูกรัก จะปลูกไว้ในอ่างแก้ว			
	มณีจันทร์	ร้องเพลงยานี แว่วเสียงสัญญาณทัศนภาพ รีบเร่งจบกระบวนการอ่านอักษร หลวงเทพเรียกมณีจันทร์ไม่ตัดรอน ความทุกข์ร้อนของแผ่นดินจักบรรเทา			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
นุ่มรำกลางเวทีด้านหน้า มณีเดินผ่านกระจกในห้อง	นุ่ม	เจรจา นุ่ม "ตั้งโต๊ะไหมคะ" มณี "ไม่จ้ะ..เดี๋ยวจ้ะนุ่ม....นุ่มมีญาติชื่อม้วนบ้างไหม" นุ่ม "มีค่ะ เป็นยายทวด...ทำไมคะคุณเมณี่ทราบได้อย่างไร" มณี "กำลังอ่านหนังสือประวัติศาสตร์....เลยคิดไปเรื่อยว่าญาติในครั้งก่อนๆ ใครควรเป็นอย่างไร .....ไม่ต้องตั้งโต๊ะแล้วนะ....นุ่ม...ไม่ต้องเรียกจะอ่านหนังสือ" ร้องเพลงสาริกาแก้ว(รวบ) ปิดตัวเงียบตั้งแต่ชื้อกระจก คิดไม่ตกที่คุณขอบเร้นหาย แสนเป็นห่วงนายรักปริ่มวางวาย ยังมิคลายมีเรื่องแปลกแทรกซ้ำเติม คุณเจ้าขามารู้เชื้อสายญาติ แปลกประหลาดน่าตลกเป็นเรื่องเสริม ญาติของนุ่มกับตำนานไทยเดิม เรื่องจะเพิ่มซับซ้อนซ่อนเงื่อนงำ เจรจา นุ่ม "ชื่อญาติของนุ่มไม่น่าไปเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยได้นี่นา....หรือเป็นยายม้วนบางระจันก็ไม่มีนี่นา.....แปลกจริงๆ"			

องก์ที่2 ปัจจุบันก้าวสู่อดีตกาล

เนื้อเรื่องย่อ: มณีจันทร์กลับสู่อดีต มณีจันทร์เรียนรู้การใช้ชีวิตแบบในสมัยรัชกาลที่5 พร้อมทั้งช่วยแปลเอกสารเพื่อเป็นการช่วยชาติ แม้คุณมาลิดาผู้เป็นแม่จะเรียกลูกสาวกลับ มณีจันทร์ก็ยังเห็นชาติบ้านเมืองสำคัญกว่าจึงจะอยู่ในอดีตต่อเพื่อทำประโยชน์แก่ชาติบ้านเมือง

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก1 ลานบ้านคุณหลวง(เวทีด้านซ้ายด้านหน้า)		คุณหญิงแสร์ "กินข้าวหรือยัง.....วันนี้หล่อนแต่งเหมือนลาวพวนผู้ชายลาวพวนนุ่งป้ายผู้หญิงนุ่งซิ่นนี่ไปเอาของเขามานุ่งทำไม...สีดำเขาไม่นุ่งกันมันไว้ทุกข์นุ่งห่มต้องดูสีตามวัน....มาเดี๋ยวจะสอนให้" <u>ระบำสัตตมงคล</u> เพลงพยายาม วันอาทิตย์ทรงแดงแสงกล้า ห่มผ้าสีโศกเปรมปรีดิ์ จันทร์นุ่งเหลืองอ่อนชื่นฤดี น้ำเงินศรีแซมสลับจับนัยนา ชมพูรับอังคารนุ่งโศก เสริมโชคเรืองอำนาจวาสนา พุธสุดงามดวงสมรห่มจำปา เรืองเดชาสีเหลือกเสริมเฉลิมขวัญ ทรงขจีพฤหัสผ่องอำไพ งามวิไลห่มชาดสง่าคร้น ศุกร์ห่มเหลืองชูชื่นทุกคืนวัน พริ้มพรายพรรณนุ่งครามว่าสุดงาม			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
		เสาร์ทรงม่วงห่มโศกตามราศี ชื่นฤดีสิริเสริมสาวสยาม อายุมั่นต้องแลกทุกโมงยาม ส่งงามตามตำรับฉบับไทย เจรจา คุณหลวง "หล่อนดูดีขึ้น" คุณหญิงแสร์ "วันนี้มีอำญวน" มณี "เอาคนญวนมาอำได้ด้วยหรือค่ะ" คุณหญิงแสร์ "ไม่ใช่.....มีหมูต้ม กุ้งต้ม ไข่ต้ม...ส้าอำทรายมีแต่ผักต้มราดน้ำกะทิ กินกับพริกสด" มณี "วันหลังเมณีจะทำสลัด...เรียกว่าอำอเมริกันคงได้ค่ะ" คุณหญิงแสร์ "ทำอาหารเป็นด้วยหรือ" มณี "ก็ได้บ้างค่ะ" คุณหญิงแสร์ "เมื่อสองวันนี้ลองขนมใหม่...แป้งกวนกับน้ำตาลใส่ใบเตย ยังไม่รู้จะเรียกว่าอะไร" คุณหลวง "หยกมณี ดีไหมขอรับ" มณี "ดีจังมีชื่อเมณีด้วย....ทำอะไรคะ...เมณีช่วย"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	คุณหลวง	ร้องเพลงนางครวญ เจ้าเอยนกใด เจ้าบินมาอยู่ยืดยืด บินมาจนมืด นางนกจะนอนรังไหน ...มิรวงรังรา ข้าจะให้เจ้าอาศัย มาแล้วจะกลับไป ยากแก่ใจนะเจ้าเอย..... ....เจ้าเอยปลูกรัก จะปลูกไว้ในอ่างแก้ว ต้นรักพี่แล้ว ปลายไปเร่รักเค้าอื่น จะเด็ดยอดเสีย แล้วจะรดน้ำให้ชื่น อย่าให้ไปเร่รักอื่น ให้ดินมารักพี่เอย เจรจา มณี "ที่นี่มีปร.ศ. 112ใช่ไหมคะ.....นี่มีเจ้าคุณอรรถวิศาลคดีไหมคะ..." คุณหลวง "ชื่อยาวไป ความจริงมีแต่เจ้าคุณวิศาลคดี" มณี "คุณหลวงทำงานที่กรมท่าใช่ไหมคะ....ฉันมีบางสิ่งอยากให้คุณหลวงดู" ร้องเพลงสามไม้กลาง	ไวโอลินเพลงนางครวญ		

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	มณีจันทร์	เอกสารที่ตระเตรียมอันตรธาน เพียงเขาอ่านปัญหาจะพลันหาย เพียงรู้เขาเราปิดจุดอ่อนได้ เรื่องกลับกลายนำมาได้แต่ความจำ กรณีพิพาทฝรั่งเศส สาเหตุจากสิ่งใดเป็นเงื่อนงำ เจรจา คุณหลวง "หล่อนเป็นผู้หญิงจะรู้การบ้านการเมืองทำไม" <u>มณี</u> ร้องเพลงสามไม้กลาง (ต่อ) ประวัติศาสตร์เปลี่ยนแปรทำนายคำ ร่วมกันทำวันนี้เพื่อเป็นไท เจรจา คุณหลวง "หล่อนรู้ใช่ไหมปีพ.ศ. สองพันสามร้อยหกสิบเก้าไทยเคยตีเวียงจันทน์ได้... ไทยเลยบาดหมางกับญวน เพราะเวียงจันทน์เคยขึ้นกับญวน.... ต่อมาไทย ไปช่วยเขมรรบกับญวน...แต่ราวปีพ.ศ.สองพันสี่ร้อยสิญวนตกเป็นเมืองขึ้น ฝรั่งเศส แต่เขมรขอเป็นเมืองขึ้นไทยพอปีพ.ศ.สองพันสี่ร้อยหกเขมรแอบไป ทำสัญญาเป็นเมืองขึ้นฝรั่งเศส" มณี "อ้าว" คุณหลวง "ปัญหาโยงมาจากญวน ไทยกับฝรั่งเศสเลยพิพาทกัน"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
		ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์			
	คุณหลวง	เมื่อพ.ศ.สองพันสี่ร้อยสิบ ฝรั่งรีบเขมรนอกและหมู่เกาะ เสียมราฐเสียไปราวเป็นเคราะห์ มันเล็มเลาะแผ่นดินไทยแหล่งเสียมทอง เจรจา คุณหลวง "พรุ่งนี้ฉันจะเชิญท่านเจ้าคุณวิศาลคดีมาพบหล่อน"			
ฉาก2 เรือน รับรอง (หน้าม่าน ด้านขวา	เจ้าคุณ วิศาลคดี	ร้องเพลงควีนดำรัส คล้ายประสบพบพักต์แต่กาลก่อน ดวงสมรมิโต้ตอบยิ้มเกลื่อนหน้า เห็นเค้าลือว่าหล่อนมากปัญญา รู้ภาษามากหลายอยากลองดู อังกฤษฝรั่งเศสเป็นอย่างไร ที่ถามไถ่เพราะมีกิจให้ทำอยู่ จะรักษาประเทศใช่แต่รบสู้ เราจะกู้วิกฤตกลับด้วยปัญญา เจรจา เจ้าคุณ "หล่อนลองอ่านจดหมายฉบับนี้ได้ไหม เราได้สำเนามาน่ะ" มณี "ภาษาอังกฤษเจ้าค่ะ...อิฉันแปลเลยนะเจ้าค่ะ" เจ้าคุณ "หล่อนแปลได้ทีเดียวเลยหรือ" มณี "เจ้าค่ะ....ราชทูตฝรั่งเศสกล่าวว่า รัฐบาลฝรั่งเศสมีความเห็นเป็นสอง สถาน คือหนึ่งมีความประสงค์จะสถาปนาความเป็นเอกราชอันมั่นคงของ ราชาธิปไตยแห่งสยามไว้ โดยให้มีพรมแดนแบ่งปันอาณาเขตเป็น			
ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
		กิจจะลักษณะทั้งสองด้านคือ ด้านติดต่อกับฝรั่งเศสกับเกรตบริเตน อีกสถาน หนึ่งคือรัฐบาลฝรั่งเศสตั้งใจจะทำความตกลงไว้ โดยจะได้ประดิษฐ์ประเทศ			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
		กิจจะลักษณะทั้งสองด้านคือ ด้านติดต่อกับฝรั่งเศสกับเกรตบริเตนอีกสถาน หนึ่งคือรัฐบาลฝรั่งเศสตั้งใจจะทำความตกลงไว้ โดยจะได้ประดิษฐ์ประเทศ ท่ามกลางคั่นไว้" เจ้าคุณ "พอตรงใช่ไหมคุณหลวง" คุณหลวง "ทุกคำขอรับ" เจ้าคุณ "หล่อนเป็นมณีสมชื่อ...เอาละเราจะใช้หล่อนดูหนังสือบางฉบับ และหล่อนจะ อยู่หลังฉาก ตอนเราเลี้ยงพวกฝรั่งเศสเราอยากรู้ว่าพวกมันพูดอะไรกัน โดย คิดว่าเราไม่รู้บ้าง ความรู้ของหล่อนจะช่วยเราได้มาก" มณี "ด้วยความเต็มใจยิ่งเจ้าค่ะ"			

พักการแสดง 20 นาที

องก์ 3 อดีตกาลสู่อนาคต

เนื้อเรื่องย่อ: ในอดีตกาลนี้มณีจันทร์ได้ร่วมในงานเลี้ยงรับรองแขกบ้านแขกเมืองที่ต้องการยึดแผ่นดินสยามได้แก่ประเทศฝรั่งเศสและประเทศอังกฤษ ในงานเลี้ยงมณีจันทร์ต้องเป็นล่ามเก็บข้อมูลและปล่อยข่าวลือให้แก่ทั้งสองประเทศ เพื่อให้ทั้งสองประเทศระแวงกันเอง ประเทศไทยจึงมีอนาคตที่ยังคงความเป็นไทให้แก่ลูกหลาน คุณหลวงอัครเทพวรากรแต่งงานกับมณีจันทร์ มณีจันทร์พบคุณมาลิดาผู้เป็นแม่ครั้งสุดท้ายและใช้ชีวิตทั้งหมดกับความรักที่อยู่ในยุคอดีต

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก 1 ลานบ้านคุณหลวง (กลางเวที)มณีนั่งซ้ายเวทีคุณหญิงนั่ง	ม้วน	ร้องเพลงกระทงน้อย พิศวง.....งงงวย คุณมณีช่วยแปลเอกสาร ทั้งงานบ้านงานเรือนมิเกียจคร้าน เรือนสุขศานต์แม่ช่วยเติมเพิ่มชีวี บ่าวไพร่คุ้นชินไม่ขัดเขิน คุณช่วยเติมความรักทุกแหล่งที่			
กลางเวที	คุณหญิง	ยิ้มพรายผุดผ่องดั่งมณี ยอดสตรี..ยอดชีวีของม้วนเอย เจรจา ม้วน “น้ำพุทราเจ้าค่ะ....แก้ร้อน....พุทราแผ่นเผาพอไหม้แล้วต้มเจ้าค่ะ” มณี “คุณหญิงให้เอามาให้หรือม้วน...ท่านอยู่ไหนหรือ” ม้วน “ชานบ้านเจ้าค่ะ” มณี “ทำอะไรหรือคะ” ร้องเพลงปืนตลิ่งนอก สุดแต่มีจิตพิศวาส จะรักกันเป็นญาติก็ว่าได้			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ด้านหลัง	แสร์	เหมือนเลือดเนื้อหวนกลับมิจากไกล เหงาผ่อนคลายเพลิดเพลินเจริญใจ เจรจา คุณหญิงแสร์ "แป้งนวล....แป้งหินเอามาบด กรองจนละเอียด ผสมเกลือตัวผู้แก้สิว รักษาผิว....พ่อเทพเขาให้ทำอะไรหนักหนา" มณี "แปลหนังสือเจ้าค่ะ...ส่วนใหญ่ภาษาฝรั่งเศส...เมณีขอหยุดมั่งได้ไหมเจ้าคะ" คุณหลวง คุณหญิงแสร์ "เอ้าหัด...ม้วน!!เอากระด้งมา" ม้วน "เท่าเหรียญสลึงแหนะเจ้าคะ" คุณหญิงแสร์ "ตักแป้งมากไป" คุณหญิงแสร์ ร้องเพลงปืนตลิ่งนอก เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับ ได้กลับมาใหม่ดั่งใจหวัง ลูกน้อยของแม่คืนกลับรัง เปรมปรีดิ์ดั่งได้เดือนไม่เลือนลา เจรจา มณี "เมณีคิดถึงแม่" คุณหญิงแสร์ "หยุดเถอะ...อายเขานะ เอาเถอะ....แม่จะเป็นแม่ให้อยู่ทางนี้มีแม่เหมือนกันจะเป็นไรมี" มณี "คุณหลวง.." ร้องเพลงสามไม้นอก			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
	คุณหลวง	ใยเจ้าโศกสลดแม่โฉมยง พี่จะปลงปลดทุกข์ให้สุขสันต์ สิ่งใดขัดใจให้แบ่งปัน ช่วยพลิกพลันชื่นชีวันกัลยา เจรจา มณี "แหม...ไม่มีอะไรหรอกค่ะ เมณีคิดถึงแม่...คุณหญิงท่านกับแม่มีส่วน คล้ายกัน" คุณหลวง "อย่าเพิ่งกลับเลยแล้วจะพาไปเที่ยว....จะไปทางเรือหรือทางบก" มณี "ทางเรือได้ไหมคะ"			
ฉาก 2 ลำน้ำเจ้าพระยา	มณีจันทร์	ร้องเพลงโล้ ลอยเอยลอยล่อง สองฝั่งคลองแลดูมวลพฤกษา ลำพู มะกอกงามตา ชื่นอุรายามลมต้องกระทบกาย แสงกระทบชลธีระวิบวับ แทรกสลับละอองน้ำทอดสาย บุรุษยิ้มพักต์พริ้มเพราพราย สะเทินอายด้วยเนตรคมประโลมองค์ เจรจา มณี "นั่นลูกอะไร" ม้วน "มะกอกน้ำเจ้าค่ะ กินได้" มณี "เดี๋ยวท้องเดินตาย...คุณหลวงคะเราไปไหนคะ" คุณหลวง "ไปดูเรือฝรั่งเศส"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
กลับมาที่บ้าน(เวทีด้านซ้ายหน้าม่าน)	คุณหลวง	ร้องเพลงฝรั่งแลนเซีย อัศจรรย์แสนยานุภาพรบ ครันครบอาวุธยุทธวิถี หากต่อกรคงย่อยยับเป็นผงคลี จะเสียทีเสียเมืองเสียไท เจรจา คุณหญิงแสร์ "แหม...กำลังห่วงว่าจะตกน้ำไหม" คุณมาลิดา "เมณี่!" มณี "ตะกี้ได้ยินเสียงอะไรไหม ม้วน" ม้วน "ไม่มีอะไรนี่เจ้าคะ" มณี "เมณี่ต้องกลับบ้าน....สัญญาณเรียก" คุณหลวง "ไม่ได้.....กลับไปไม่ได้แม่มณี...(วิ่งตาม)...แม่มณี แม่มณีจ๋า" มณี "จาก....จากไม้"	เสียงคุณมาลิดาและเสียงนาฬิกา		
ฉาก 3 ห้องมณีจันทร์ (ฉากกลางหลังม่าน เงาตาโบลวิวังต์)		คุณมาลิดา "เห็นเมณี่ในกระจก ลูกหม่มสไบ" กุล "ความจริงเมณี่เคยหายไป แล้วจู่ๆเขาก็เดินลงบันไดมา เขาบอกว่าเค้าอยู่ห้องพระ เจ้าไรซ์..ตรองน่ะค่ะ มันตรวจแล้วไม่มี" ตรอง "เมณี่เขาพูดหลายครั้งไม่ติดต่อกัน..เขาว่าเขาย้อนอดีตได้ นุ่ม "คุณคะ...ภาพนี่คนเดียวกับที่เราเห็นอยู่กับคุณเมณี่" คุณมาลิดา "เจ้าคุณอัครเทพวรากร ท่านทูตประจำสหรัฐอเมริกาคนแรก!"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก4 ห้องคุณหลวง (หน้าม่านด้านขวา)	ม้วน	ร้องเพลงต้นพระธาตุ แสนยินดีคุณมณีหายป่วย ว่าผีน้ำตามมาด้วยน่าจงน ผีเข้าเต็มทีพังเหลือทน ม้วนเป็นคนช่วยให้ฟื้นกลับคืนมา เจรจา ม้วน "เห็นไหมเจ้าคะ...ต้องใช้ไข่คลึงเจ้าค่ะ...เลยฟื้น" คุณหญิงแสร์ "ดีมากนังม้วน เอ็งจัดการไป" ม้วน "เอ...อีม้วนแก่งแหะ..ไล่มั่วผียังกลัวได้(เบา) เดี๋ยวต้องเอาผีไข่ไปต้มเจ้าค่ะ" มณี "ฉันจะกลับบ้าน...แม่ แม่เรียกค่ะ"			
	มณี จันทร์	ร้องเพลงสามไม่ใน แลเห็นรอยร้าวที่กระจก น่าวิตกกลับคืนถิ่นฐาน รอยร้าวรอยเพิ่มทุกสัญญาณ อกเอ๋ยรานร้าว...ใจทำไงดี เจรจา คุณหลวง "หล่อนจะทิ้งฉันอย่างนั้นหรือ" มณี "โธ่ไม่ใช่คะ...ฉันสัญญาว่าจะกลับมา" คุณหลวง "นี่ฉันเอามาเยี่ยมไข้"(ดอกมะลิและดอกรัก) ร้องเพลงสามเส้า			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
กลางเวที	คุณหลวง คุณหญิงแสร์	โฉ่ตรวนผูกรัดสักร้อยหุน ใจมั่นมุ่งหักทลายย่อมคลายได้ แต่ใยรักบางเบาสักเท่าใด ผูกพันไว้แนบสนิทนิจนิรันดร์ เจรจา คุณหลวง "เอกสารที่หล่อนแปลไว้ รวบรวมข้อสงสัยได้หลายประการ คงจะทำให้เราพิจารณาตีความสัญญาได้ เจ้าคุณท่านดำริจะเลี้ยงทูต ท่านอยากให้หล่อนไปฟัง" มณี "งั้นฉันอยู่ก่อนก็ได้ค่ะ ทำงานให้เสร็จก่อน" ร้องเพลงโสมส่องแสง หลานข้าฝั่งขะโน้นจะออกงาน เจ้าคุณวิศาลมากล่าวขอ ม้วนช่วยแต่งองค์ให้ลออ พรมน้ำปรุงจันทร์กะพ้อชื่นฤดี นุ่งผ้าห่มสไบชดช้อย สวมสร้อยพลอยระยับสลับสี คาดเข็มขัดลงยาราชาวดี นาฬิงามเฉิดฉันดั่งจันทรา เจรจา คุณหญิงแสร์ "ม้วน...ใส่กำไลข้อเท้าให้แม่มณีด้วย" ม้วน "ท่านรักคุณมณีนะคะ...นี่ของท่านผู้หญิงถ้ายังไม่ออกเรือนต้องใส่กำไลเท้า" คุณหญิงแสร์ "ให้พวกฝรั่งมันรู้คนสยามหาขัวไม่"			

ฉากกลางหลังม่าน ฉาก 5 บ้านเจ้า คุณวิศาลคดี	 มณีจันทร์ คุณหลวง	**<u>ระบำนานาชาติ</u>** ร้องเพลงลาวเล็กตัดสร้อย รูปเอยรูปช่า บรรดาสตรีไม่มีสอง ยิ่งวินิจพิศโฉมนวลน้อง มาต้องโฉลกลักษณา จะนุ่งสิ่งไรก็งามสม จะห่มสิ่งไรก็รับหน้า หญิงทั้งหลายในโลกา มิมาไม่เปรียบเจ้าเอย เจรจา มณี "มิสเตอร์ไบท์...ยินดีที่ได้รู้จักค่ะ ตอนนี้เราหวั่นพวกอั้งยี่ ถ้าเกิดมีอะไรกันอั้งยี่มักปล้นสะดม ถ้าก่อจราจลก็เผาเมือง" มณี "มองซิเออร์ดีเวล คะคนอังกฤษดีดีนะคะ...สอนให้เรารู้จักตอร์ปิโดด้วย" มณี "เราทำได้แค่นี้เองเหรอคะ....ต่อไปนี้อังกฤษกับฝรั่งเศสจะทำยังไงคะ" ร้องเพลงโยสลัม สองประเทศจะผินหน้าระแวงระวัง ไทยจะยังอยู่ระหว่างความขัดแย้ง หนึ่งจะยึดหนึ่งไม่ยอมเรื่องพลิกแพลง ไทยแสดงแก้ปัญหามีจำนน เจรจา คุณหลวง "ฝรั่งเศสต้องการจะยึดดินแดนไทย แต่อังกฤษจะไม่ยอมเพราะมีผลประโยชน์ทางการค้า เราอาจจะต้องหามิตรประเทศใหม่...เรากลับบ้านกันเถอะ จ้ะ"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
ฉาก 6 งานแต่งงาน (ฉากซ้ายหน้าม่าน)		เจรจา คุณหลวง "กระผมไต่ตรองรอบคอบแล้วขอรับ...กระผมจะแต่งงานกับแม่มณี... กรมหมื่นท่านปรึกษากับเจ้าคุณท่านเรื่องทูตที่จะไปประจำที่สหรัฐอเมริกา กระผมจะพาแม่มณีไปด้วยขอรับ" ม้วน "ทูนหัวของม้วน งามมากจริงๆเจ้าค่ะ"			
ฉากขวาหน้าม่าน	มณีจันทร์	ร้องเพลงขมตลาด นวลผ่องงามแข่งแขรัศมี ผัดฉวีนวลปลั่งแต้มแต่ง นุ่งยกลายกนกพื้นแดง ก้านแย่งทองระยับจับพราย ชั้นในห่มสไบชมพูนิ่ม สีทับทิมนอกดูเฉิดฉาย ทองกรสวมใส่พรรณราย สร้อยสายสอิ้งพริ้งพรรณ ครองคู่พระเทพรังสรรค์ หล่อด้วยสุวรรณกำภู ฮ เคียงคู่ กรกุมกัลยา ดุจรางอุ้มสมมากระนั้นเอย			
ฉากซ้ายหน้าม่าน		เจรจา มณี "ฉันขอดูตัวเองที่กระจกได้ไหมคะ" คุณหลวง "พี่จะไปด้วย....ไม่ต้องกลัวพี่อยู่นี่" คุณมาลิดา "เมณี....เมณี" มณี "แม่....เมณีมาขอพร"			

ฉาก	ตัวละคร	บทละคร	ดนตรี-เสียง	แสง	อุปกรณ์
		คุณมาลิดา "แม่รักลูก เมณีจะอยู่ที่ไหนไม่สำคัญ ขอให้ลูกมีความสุข ความเจริญ แม่ขอให้ พร ความรักของแม่จงเป็นเกราะคุ้มครองลูกตลอดไป แม่จะให้แหวนของคุณ พ่อไว้รับขวัญนะ คุณฝากเมณีด้วย เขาไม่มีใครคุ้มครองอีกแล้ว นอกจากคุณ" คุณหลวง "ขอรับ กระผมขอสัญญาด้วยเกียรติของอัครเทพวรากร" มณี "คุณหลวงคะกระจกแตกแล้วเมณีจะไม่ได้พบแม่อีกแล้ว" ร้องเพลงลีลากระทุ่ม เจ้าเอยเจ้าอย่าโศกา พี่ยาอยู่คู่เคียงดวงสมร รักเรามั่นคงนิรันดร บังอรเชื่อในรักพี่ภักดี ระบำปิดการแสดง เจ้าเอยปลูกรัก แรกปลูกไว้ในอ่างทอง ทำให้ช้ำรักน้อง พระทองไม่รู้สงวน รักของพี่เอย ที่นี่แลจะแปรปรวน เจ้าของไม่รู้สงวน ควรหรือมารักน้องเอย เจ้าเอยปลูกรัก จะปลูกไว้ในอ่างแก้ว ต้นรักพี่แล้ว ปลายไปเร่รักเค้าอื่น จะเด็ดยอดเสีย แล้วจะรดน้ำให้ชื่น อย่าให้ไปเร่รักอื่น ให้คืนมารักพี่เอย			

การแสดงแบ่งเป็น 3 องก์ โดยองก์ที่ 1 มีฉาก 6 ฉาก, องก์ที่ 2 มีฉาก 2 ฉาก, และองก์ที่ 3 มีฉาก 6 ฉาก โดยฉากที่ 1 มีการเริ่มเรื่อง ในส่วนกลางของบทประพันธ์ในนวนิยายและจึงขยายเรื่อง นำมาสู่การพัฒนาเรื่องในองก์ที่ 2 และจบเรื่องที่องก์ 3 โดยแสดงเหตุการณ์ที่เป็นจุดสำคัญสูงสุดของเหตุการณ์หรือที่เรียกว่าจุดวิกฤตการณ์, และนำมาสู่การแก้ปมของปัญหาในการสรุปเรื่องและจบในลักษณะความรักที่สวยงาม

การแต่งกลอนบทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ได้แต่งบทกลอนสุภาพเสริมให้เข้ากับบทกลอนเดิม ที่ปรากฏในบทประพันธ์ บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ และนำบทกลอนที่ปรากฏในนวนิยายมาใช้ ในส่วนของการบรรยายผู้วิจัยใช้เลือกใช้คำราชาศัพท์เป็นส่วนน้อยเนื่องจากตัวละครเป็นบุคคลธรรมดา และคำศัพท์ที่เข้าใจง่ายให้เหมาะกับวิถีชีวิตคนในปัจจุบัน กลอนสื่อความหมายตามประเภทของบทกลอน สามารถแบ่งสัดส่วนของการใช้กลอนในการสื่อความหมายตามประเภท ดังนี้

ลักษณะการสื่อความหมายของบทกลอน	% ค่าวัดความถี่ที่ใช้ในบทละคร		
	บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยาย	บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่	บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งขึ้นเพิ่มเติม
บทกลอนที่พรรณนาถึงสถานที่หรือฉาก	-	I	-
บทกลอนที่พรรณนาถึงความรู้สึก	IIII	///I III	II
บทกลอนที่พรรณนาถึงตัวละคร	I	-	I
บทกลอนที่ดำเนินเรื่อง	-	///I-///II I	-

ตารางที่ 22 จำนวนลักษณะของคำกลอนในบทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”

สรุปลักษณะของบทกลอนละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ที่พรรณนาถึงสถานที่หรือฉากประกอบด้วย

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ -

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ3.57

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ -

สรุปลักษณะของบทกลอนละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ที่พรรณนาถึงความรู้สึก ประกอบด้วย

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ14.29

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ28.57

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ7.14

สรุปลักษณะของบทกลอนละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ที่พรรณนาถึงตัวละคร ประกอบด้วย

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ3.57

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ -

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ3.57

สรุปลักษณะของบทกลอนละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ที่ดำเนินเรื่อง ประกอบด้วย

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ -

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ39.29

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ -

สรุปผลโดยรวมของที่มาของบทกลอนแต่ละบท

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ17.86

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ71.43

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ10.71

จะเห็นได้ว่าลักษณะของบทกลอนจะแต่งขึ้นใหม่มากที่สุดเนื่องด้วยบทประพันธ์เดิมเป็นบทร้อยแก้ว ผู้วิจัยจึงต้องวางโครงเรื่องแบบย่อ วางรูปแบบในการเล่าเรื่อง แล้วจึงสรุปความตอนหนึ่งออกเป็นบทกลอนสุภาพ ในบางส่วนได้นำบทประพันธ์เดิมของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ ซึ่งแทรกกลอนแปดในบทประพันธ์ นำมาแต่งเพิ่มกลอนเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดการระลึกถึงความเดิมในบทประพันธ์ ลักษณะบทกลอนใช้สำนวนให้ใกล้เคียงกับบทกลอนในบทประพันธ์เดิมเพื่อเกิดความกลมกลืน กลอนบทละครต้องมีสัมผัสเพื่อสร้างสุนทรียทางภาษา นอกจากนี้สำนวนภาษาที่ใช้ได้ปรับให้ใช้คำราชาศัพท์น้อยลง เนื่องจากตัวละครเป็นสามัญชนและเพื่อให้เยาวชนไทยเข้าใจได้ง่าย

ในการดำเนินเรื่องราวประกอบด้วยกลอนบทละคร และ บทเจรจา สามารถจำแนกสัดส่วนการดำเนินเรื่องได้ตารางต่อไปนี้ดังนี้

องค์	ฉาก	% ค่าความถี่ที่การใช้กลอนบทละครและบทเจรจาในการดำเนินเรื่อง						
		กลอนบทละคร 8 คำ	กลอนบทละคร 4 คำ	กลอนบทละคร 2 คำ	บทเจรจาแทรก1 ประโยค	บทเจรจาแทรกมากกว่า 1 ประโยค	บทเจรจาน้อยกว่า 2 ประโยค	บทเจรจามากกว่า 2 ประโยค
1	1	I	-	-	-	-	-	-
	2	I	-	-	-	-	-	I
	3	II	-	-	I	-	-	-
	4	-	-	-	-	-	I	-
	5	I	I	-	-	I	-	III
	6	II	II	-	I	-	I	I
2	1	II	I	I	I	-	II	III
	2	I	-	-	-	-	-	I
3	1	II	I	-	-	I	-	III
	2	I	I	-	-	-	-	II
	3	-	-	-	-	-	-	I
	4	I	III	-	-	-	I	III
	5	I	I	-	-	-	I	I
	6	-	I	-	-	-	I	I

ตารางที่ 23 การใช้กลอนบทละครและบทเจรจาในการดำเนินเรื่อง

สรุปการใช้บทกลอน และบทเจรจาในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”

กลอนบทละคร 8 คำ ร้อยละ23.73

กลอนบทละคร 4 คำ ร้อยละ18.64

กลอนบทละคร 2 คำ ร้อยละ1.69

ความยาวของกลอนบทละครโดยมากจะใช้คำน้อยๆ เนื่องด้วยแนวคิดที่จะให้เรื่องเรื่องกระชับ จับใจความง่าย ให้เหมาะสมกับคนในยุคปัจจุบัน คำกลอนจึงมีไม่เกิน 8 คำในแต่ละบท

บทเจรจาแทรก1 ประโยค ร้อยละ5.08

บทเจรจาแทรกมากกว่า 1 ประโยค ร้อยละ3.39

บทเจรจาน้อยกว่า 2 ประโยค ร้อยละ11.86

บทเจรจามากกว่า2ประโยค ร้อยละ33.90

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างบทจะพบว่าบทละครดำเนินเรื่องด้วยบทกลอน ร้อยละ 45.76 และดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจา ร้อยละ 54.24 บทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ดำเนินเรื่องด้วยการเจรจามากกว่าบทร้ำ

การเจรจามีบทบาทในการดำเนินเรื่องราว ไม่มีการเจรจาทวนบท ภาษาที่ใช้เป็นภาษาที่คนสามัญชนใช้ในชีวิตประจำวัน หากอยู่ในช่วงยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ภาษาที่ใช้จะอ้างอิงมาจากบทพูดในบทประพันธ์เดิมและนำมาปรับเปลี่ยนให้เกิดความสมดุลตามความเหมาะสม บางฉากดำเนินเรื่องด้วยการเจรจามากกว่าการร่ายรำอาทิ องก์ 2 ฉาก 2 เป็นต้น

การแสดงเริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ส่งเพลงนางครวญ ซึ่งใช้บทกลอนเดิมตามบทประพันธ์ มาเป็นเพลงหลักของเรื่อง เพื่อเป็นการประกาศว่าการแสดงกำลังจะเริ่มและเพื่อดึงความรู้สึกของคนดูสู่การแสดง

ละครมีบทระบำ 3 ชุด คือ ระบำสัตตะมงคล เนื่องจากในบทละครมีเนื่องเรื่องเกี่ยวข้องกับสีของการแต่งกายให้ถูกโฉลกตามวันในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 และระบำนานาชาติ ในงานเลี้ยงรับรองทูตจากอังกฤษและฝรั่งเศส ในองก์ 3 ฉากที่ 5 และระบำคู่ปิดการแสดงโดยนำเอาเพลงหลักของเรื่องได้แก่ การนำบทกลอนในบทประพันธ์มาบรรจุเพลงนางครวญแล้วสร้างสรรค์ระบำเพื่อละคร

อาจารย์มนตรี ตราโมท เคยกล่าวไว้ว่าการมีระบำในละครจะได้ไม่จืด (ญาณี ตราโมท, 2539:167) กล่าวคือใช้ระบำเป็นตัวสร้างสีสันให้กับบทละครนาฏยศิลป์ ซึ่งจะใส่ตรงไหนของบทละครขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในการดำเนินเรื่อง ระบำจะต้องทีวัตถุประสงค์ในการแสดงจึงจะสร้างขึ้นได้ ในการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ครั้งนี้มีระบำที่สร้างสรรค์ใหม่ 3 เพลง เพลงแรกคือเพลงสัตตมงคล สร้าสรรค์โดยนำ “เพลงพยายาม” ซึ่งอยู่ในชุดเพลงประวัติศาสตร์ของอาจารย์มนตรี ตราโมท มาใช้ในการแสดง โดยให้นักแสดงบทคุณหญิงแสร์เป็นผู้อ่านบทกลอนบนเวทีเมื่อถึงบทของวันไหนให้นางระบำของวันนั้นออกมาร้ำตีบท นักแสดงคนอื่นร่ายรำเป็นระบำหมู่และแปรแถวไปในรูปแบบต่างๆ ระบำนานาชาติใช้นักแสดงสองคนเต้นบอลลูมแบบประยุกต์ไปตาม

บทเพลงนางครวญที่ผสมผสานกับเสียงไวโอลิน และระบำปิดการแสดงเป็นระบำคู่ของตัวพระเอกนางเอกโดยใช้บทเพลงนางครวญ

4.2.2 การออกแบบการแสดง

การออกแบบการแสดงมุ่งเน้นการรำตีบท กล่าวคือ การรำเล่าเรื่องโดยใช้ท่าทางการเคลื่อนไหว เป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายกำหนดในท่าทางนั้นๆตามบทร้องและบทเจรจา โดยยึดถือจารีตประเพณีของการรำไทยในเรื่องท่ารำที่บังคับอาทิ

1. ปัดเกล้า ต้องปัดเกล้าทางซ้ายมือ
2. ยิ้มต้องใช้มือซ้าย
3. จีบเข้าอกหมายถึงตัวเรา ต้องใช้มือซ้าย
4. ถ้าจะเข้าอกหมายถึงตัวเรา จะใช้มือขวา ต้องใช้นิ้วชี้ชี้ที่อก
5. จีบเข้าอกมือขวา เช่น การรำลงสรง กล่าวถึงเครื่องแต่งกาย คือทับทรวง
6. เช็ดน้ำตา ใช้มือซ้าย
7. โอดต้องใช้มือซ้าย
8. เวลารำสี่ทิศ ต้องหันทางซ้ายก่อน นอกจากจรกาในเรื่องอิเหนา ตอนรำบวงสรวง หันทางขวาตัวเดียว
9. เวลาเริ่มเดิน จะเริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้าย
10. รัวออกต้องก้าวเท้าซ้ายก่อน (อุดม กุลเมรพนร์, 2556, หน้า115) เป็นต้น

การรำในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะตามยุคสมัยที่ตัวละครดำเนินเรื่อง ได้แก่ ตัวละครในยุคสมัยรัชกาลที่ 9 แสดงท่านาฏยศิลป์ไทยในบทละครช่วงสมัยรัชกาลที่ 9 โดยกำหนดให้การเคลื่อนไหวของของมือและแขนรำตีบทตามแบบละครนาฏยศิลป์ทั่วไป แต่การใช้เท้าและการใช้ทิศนั้นสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับอิริยาบถของคนไทยในยุคปัจจุบัน, ยุคที่ในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวละครจะใช้การร่ายรำแบบนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม โดยยึดลีลาท่ารำแบบละครพันทางกล่าวคือ เป็นชนชาติใดให้รำตามชนชาตินั้นๆ สองคือตัวละคร และลักษณะสุดท้ายคือตัวละครที่อยู่ทั้งสองยุคสมัย ได้แก่ มณีจันทร์ตัวเอกของเรื่อง ท่ารำของมณีจันทร์จะเริ่มแบบลักษณะที่ 2 คือยุคสมัยรัชกาลที่ 9 ที่ค่อยๆปรับกลายมาสู่ การร่ายรำตีบทในสมัยรัชกาลที่ 5

ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9 ดังต่อไปนี้

องก์ 1 ฉาก 1

ตัวละคร นุ่ม หัวหน้าแม่บ้านของมณีจันทร์

ทำนอง เพลงกระทงน้อย

ความหมาย บรรยายเปิดเรื่องราวถึงความเป็นมาที่มณีจันทร์หายตัวไปแบบลึกลับและเมื่อกลับมากลับใส่ชุดไทยแบบโบราณ

อุปกรณ์ ไม้ปัดขนไก่

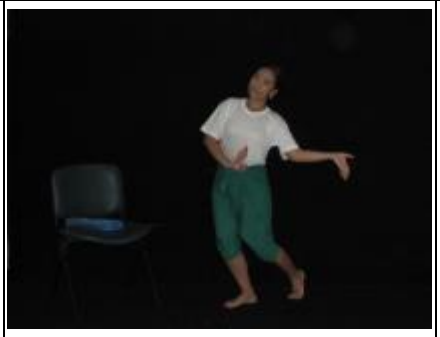
ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
1.	พิศวงเอยงงงวย		เท้า : เดินขึ้นมาแบบท่าทางปกติ มือ : มือซ้ายกรีดนิ้วแตะที่ขมับซ้าย มือขวาทำท่ากอดอก และจึงใช้มือทั้งสองข้างกรีดนิ้วแตะที่ขมับพร้อมกันทั้งสองข้าง ศีรษะ:ลอยหน้า ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย	ครุ่นคิดสงสัย
ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
2.	หาใคร		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายข้างเท้าขวาผสมเยื้อง มือ : มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะ: หันซ้าย 45องศาเชิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	มองหาคนมาช่วย

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
3.	ช่วยตามหา		เท้า : เดินไปทางขวา มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาใช้นิ้วชี้กวาดออก ระดับเอว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : เฉียงตัวมาทางขวา 45 องศา เดินมาทางขวาของเวที	มองหาคนมาช่วย
4.	เอื้อน		เท้า : เดิน มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาหยิบไม้ปัดขนไก่จากเก้าอี้ มีปัดทำความสะอาด ศีรษะ: ลอยหน้าขวาและซ้าย ทิศ : หันทางขวาด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	เหม่อลอย
5.	แลไม่พบ		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้าหมุนตัวไปทางขวา มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาวางไม้ปัดขนไก่ ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หมุนตัวมาหันซ้าย ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	ครุ่นคิดสงสัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
6.	แลห้องพระ		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายข้างย่อแล้วยืดตัวขึ้น (เผ่นตัวขึ้น) มือ : มือซ้ายวงกลางแขนตึง มือขวาวางบน ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองมองเลยปลายนิ้วมือขวาออกไป ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายบนของเวที	ค้นหา, มองหา
7.	หาห้องนอน		เท้า : เดินมาทางซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ข้างแขนตึง มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา 45 องศา เปิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	ค้นหา, มองหา
8.	หลายตลบ		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายแล้วเท้าขวาชักเท้ามารวม มือ : มือทั้งสองตบหน้าขา ศีรษะ: ตรง หน้ามองคนดู ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	เหนื่อยใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
9.	เดินไม่จบ		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายไม่งอเท้า มือ : มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาหยิบจีบข้างตัวแล้วนำมาปล่อยด้านหน้า (ท่าเดินมือเดียวของตัวนาง) ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวที	ค้นหา, มองหา
10.	วิ่งจนฝุ่น		เท้า : วิ่งซอยเท้า มือ : มือขวาวงหงายข้างลำตัว มือซ้ายวงล่าง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : วิ่งไปด้านหลังวนไปทางซ้าย กลางเวที	ค้นหา, มองหา
11.	เอื้อน		เท้า : วิ่งซอยเท้า มือ : มือขวาวงล่าง มือซ้ายวงหงายข้างลำตัว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : วิ่งวนขึ้นมาด้านหน้า กลางเวที	ค้นหา, มองหา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
12.	ฟุ้ง กระจาย		เท้า : กระโดดเล็กน้อย เท้าสลับซ้ายขวา มือ : มือทั้งสองกรีดมือออกจากกันระดับจมูก แล้วใช้มือซ้ายป้องจมูก มือขวาจีบหงายชายพกทำท่าไอ ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย หน้าตรง ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ตกใจที่เจอฝุ่น
13.	คุณเมณีที่รัก		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวาผสมเยื้อง มือ : มือทั้งสองประสานแบบไขว้ที่อก (ท่ารัก) ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาหน้าหันไปทางซ้าย 45 องศา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ห่วงใย

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
14.	เธอไปไหน		เท้า : เดินมาทางขวา มือ : มือซ้ายใช้นิ้วชี้เคาะที่ขมับซ้ายเบาๆ สองครั้ง มือขวากอดอก ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : เฉียงตัวมาทางขวา 45 องศา กลางเวทีด้านหน้า	กังวลใจ
15.	บ่าวไพร่		เท้า : เดินมาทางขวา มือ : มือทั้งสองกอดอก หลวมๆ ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย พยักหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ครุ่นคิด
16.	รวมคุณกุล		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายข้างเท้าขวาผสมเยื้อง มือ : มือซ้ายไว้มือระดับอก มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาหันหน้าทางซ้าย 45 องศา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ครุ่นคิด

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
17.	เอื้อน		เท้า : เดินมาทางซ้าย มือ : มือซ้ายใช้นิ้วชี้แตะที่ขมับ มือขวากอดอก ศีรษะ: ลอยหน้า ทิศ : เฉียงตัวทางขวา 45 องศา กลางเวทีด้านหน้า	ครุ่นคิด
18.	ช่วยค้นหา		เท้า : ยืนเท้าชิด มือ : มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาวงหงายปาดมือขึ้นจากระดับเอวขึ้นมาระดับอก ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ครุ่นคิด
19.	ครั้นมาพบ		เท้า : ก้าวเท้าขวารวมเท้าซ้ายมาคู่กัน มือ : มือทั้งสองตบที่หน้าขา ศีรษะ: ศีรษะตรง ทิศ : หันตัวเฉียง 45 องศาไปทางขวา กลางเวทีด้านหน้า ทางทางมุมขวา	ตกใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
20.	สบพักต์		เท้า : วิ่งซอยเท้าไปทางขวา มือ : มือทั้งสองวางที่หน้าขา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย เชิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย ทิศ : เฉียงตัวมาทางขวา 45 องศา เกือบมุมขวาบนของเวที	ตกใจ
21.	กัลยา		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย รวมเท้าขวามาคู่กัน มือ : มือซ้ายตั้งวงหงายแขนตึง มือขวาจีบหงายม้วนมือออกเป็นวงล่าง ปลายมือต่อศอกแขนซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า เกือบมุมขวาบน	ดีใจ
22.	คุณนุ่งโจงห่มผ้า		เท้า : ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า มือ : มือซ้ายจีบหลัง มือขวาตั้งวงหน้าแล้วจึงจีบหงายมี่ไหล่ซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า เกือบมุมขวาบน	สงสัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
23.	เอื้อน		เท้า : ก้าวเท้าขวา รวมเท้าซ้ายมาคู่กัน ทำสลับเท้าไปมาอีกสามครั้ง มือ : มือทั้งสองวางที่หน้าขา แล้วเลื่อนมาเท้าสะเอว ก้มตัวเล็กน้อยแล้วค่อยๆยืดตัวขึ้น ศีรษะ: ลักคอไปมา ทิศ : หันทางขวา เกือบมุมขวาบน	สงสัย
24.	แบบไทยเดิม		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย รวมเท้าขวามาคู่กัน มือ : มือซ้ายไว้มือระดับศีรษะด้านหน้า มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะ: ศีรษะตรง ทิศ : ด้านหน้า เกือบมุมขวาบน	สงสัย

ตารางที่ 24 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9

การแสดงจะเน้นการตีบทแบบรวบคำ คือไม่รำทุกคำตามบท มีการวางมือบนหน้าขาในขณะที่อีกมือตีบท คล้ายละครหลวงวิจิตรวาทการหรือกำแบ เป็นต้น ลักษณะการใช้เท้า จะใช้ท่าเดินแบบในชีวิตประจำวัน เช่น การหยุดเดินจะไม่มีการเหลื่อมเท้าแต่จะหยุดยืนเท้าคู่กัน ไม่งอเข่า หากวิ่งจะมีสองลักษณะคือวิ่งแบบปกติที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และการวิ่งย่อเข่าซอยเท้าแบบท่ารำ การวิ่งเป็นวงกลมในบท “วิ่งจนฝุ่น” แต่การใช้พื้นที่ให้ดูตามความเหมาะสมกับเวที การใช้

หน้าจะใส่อารมณ์ทางใบหน้ามากกว่าละครนาฏยศิลป์แบบทั่วไป เช่น มีการเชิดคางขึ้นเป็นมุม 45 องศา เป็นต้น การใช้มุมในการรำโดยปกติการรำมักแสดงใช้ตัวหันด้านหน้า, ด้านข้าง, และด้านหลัง หรือการรำสี่ทิศ แต่การรำในครั้งนี้ผู้แสดงสามารถรำโดยหันตัวไปทางมุมซ้ายบน และขวาบนของเวที ลักษณะการแสดงใกล้เคียงกับละครหลวงวิจิตร แต่การเคลื่อนไหวของมือนั้นจะเป็นการรำตีบทมากกว่า

ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5

องก์ 3 ฉาก 1

ตัวละคร ม้วน บ่าวในเรือนคุณหลวง ภายหลังเป็นพี่เลี้ยงมณีจันทร์

ทำนอง เพลงกระทงน้อย

ความหมาย บรรยายถึงพฤติกรรมของมณีจันทร์ตั้งแต่มาอยู่ภพอดีต

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
1.	พิศวงเอย		เท้า : นั่งพับเพียบทางซ้าย มือ : ตบทั้งสองตบที่หน้าขา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาเปิดปลายคางขึ้นพยักหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหลัง	สงสัย
2.	เอื้อน... งงงวย		เท้า : ยกตัวขึ้นเดินเข่ามาด้านหน้า มือ : มือทั้งสอง เท้าสะเอว ศีรษะ: ลอยหน้าไปมาแล้วพยักหน้า 1 ครั้ง ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	สงสัย

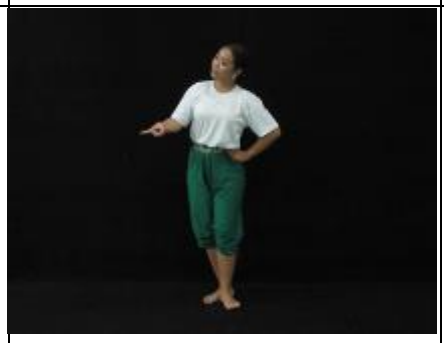
ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
3.	คุณมณี ช่วยแปล		เท้า : ตั้งเข่าซ้ายขึ้น มือ : มือซ้ายแบมือมาด้านหน้าระดับอก มือขวาจีบใช้นิ้วชี้ไล่ไปบนมือซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ครุ่นคิด
4.	เอื้อน		เท้า : ลุกขึ้นยืน เดินตามจังหวะ มือ : มือทั้งสองเท้าสะเอว ศีรษะ: ลอยหน้าไปทางเดียวกับเท้าที่ก้าว ทิศ : ด้านหน้า กลางเวที	ครุ่นคิด
5.	เอกสาร		เท้า : ก้าวเท้าขวา ผสมเยื้องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ขวาข้างตัวระดับเอว มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย เปิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ชื่นชม

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
6.	ทั้งงาน บ้านงาน เรือน		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้ขวากวาดออกไปข้างลำตัว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย คทิศ : ด้านหน้ากลางเวทีตใด้านหน้า	ชื่นชม
7.	มิเกียจ คร้าน		เท้า : ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือ : มือซ้ายตั้งวงล่างสั่นมือ มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ชื่นชม
9.	เอื้อน		เท้า : เดินถัดเท้าขวามาด้านซ้าย มือ : มือทั้งสองเป็นวงกลางแขนตึง กระทายไหล่ ศีรษะ: ลักคอ ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ชื่นชม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
10.	เพิ่มชีวี		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย รวมเท้าขวามาคู่กัน มือ : มือทั้งสองจีบคว่ำด้านหน้าระดับอก ปล่อยเป็นวงหงาย สายตา (บัวบาน) ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหน้า	เทิดทูน
11.	บ่าวไพร่คุ้นชิน		เท้า : ก้าวเท้าขวา ผสมเยื้องซ้าย มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้เดาะมือไปด้านขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหน้า	ชื่นชม
12.	ไม่ขัดเขิน		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือ : มือซ้ายตั้งวงบนปาดมาเป็นวงหน้าแล้ววาดออกไปด้านข้าง แขนตึง มือขวาจีบส่งหลัง ศีรษะ: ลักคอซ้าย-ขวา ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหน้า	ชื่นชม

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
11.	คุณช่วยเติม		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย ผสมเยื้องขวา มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาโกยมือขึ้นด้านข้าง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	มีความสุข
12.	ความรัก		เท้า : ก้าวเท้าขวา ผสมเยื้องซ้าย มือ : มือทั้งสองประสานไขว้ที่อก (ท่ารัก) ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	มีความสุข
13.	เอื้อน		เท้า : เดินย่ำเท้าขึ้นด้านหน้า มือ : มือทั้งสองตบไหล่แขนไขว้ไม่ขยับแขน ศีรษะ: ลอยหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	มีความสุข

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
14.	ทุกแหล่งที่		เท้า : ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายผสมเยื้อง มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาชี้กวาดออกไปข้างลำตัว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	มีความสุข
15.	ยิ้มพรายผุดผ่อง		เท้า : ก้าวเท้าซ้ายมาข้างหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือ : มือซ้ายจีบเข้าหาตัวระดับปาก มือขวาจีบหงายระดับชายพก ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ชื่นชม
16.	ดั่งมณี		เท้า : ก้าวเท้าขวา ผสมเยื้องซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ไปที่มือขวา มือขวาทำมือล่อแก้วหักข้อมือเข้าหาตัวเอง ระดับสายตา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	ชื่นชม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

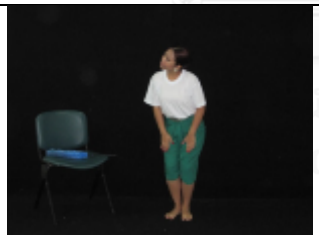
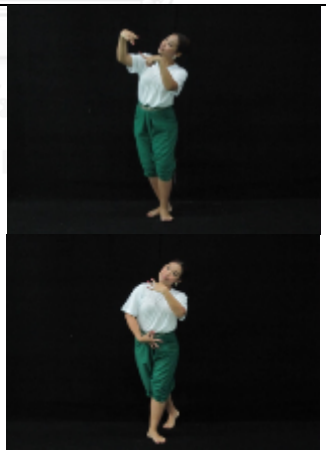
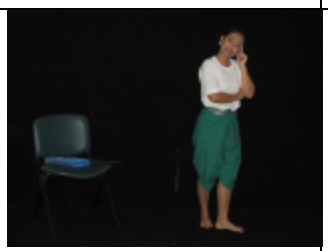
ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
17.	ยอดสตรี ยอดชีวี		เท้า : ก้าวเท้าซ้าย ผสมเยื้องขวา มือ : มือซ้ายไว้มือระดับสายตา มือขวาวางไว้บนหน้าขาข้างขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหน้า	เทิดทูน
18.	เอื้อน		เท้า : เดินลงข้างหลังแบบก้าวเท้าซ้าย ถัดเท้าขวา มือ : มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจีบหงายอยู่ข้างมือซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : หันด้านขวา ลงมากลางเวทีด้านหลัง	เทิดทูน
19.	ของม้วนเอย		เท้า : นั่งพับเพียบด้านขวา มือ : พนมมือไหว้ ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหลัง	เทิดทูน

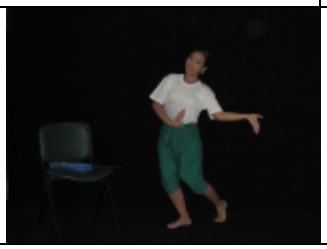
ตารางที่ 25 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5

การแสดงจะเน้นการตีบท เป็นการบอกเล่าเรื่องราวผ่านท่าทางท่าทางที่เป็นสัญลักษณ์ ลักษณะการใช้เท้า จะใช้ตามรูปแบบนาฏยศิลป์ คือ เมื่ออยู่กับที่จะมีการยืนเท้าผสมเยื้อง การก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งมาด้านหน้า เท้าหลังจะเปิดส้นเท้า การเดินมีทั้งแบบเดินในรูปแบบตัวนางกำนัล การเดินถัดเท้า การวิ่งซอยเท้า การเดินเข่า การนั่งพับเพียบหันปลายเท้าออกจากผู้สูงศักดิ์ การใช้หน้ามีทั้งการเอียงศีรษะ การลักคอ และการลอยหน้า เป็นต้น การใช้ใช้เวที โดยมากนักแสดงจะหันด้านหน้า ลักษณะท่ารำใกล้เคียงกับละครพันทางที่มีการรำที่ใช้ท่ารำในการตีบทน้อย หรือที่เรียกว่าการตีบทแบบรวบคำ

ตารางตัวอย่างการเปรียบเทียบท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยผู้วิจัย กำหนดให้เป็นท่ารำในยุคสมัยรัชกาลที่ 9 และรัชกาลที่ 5

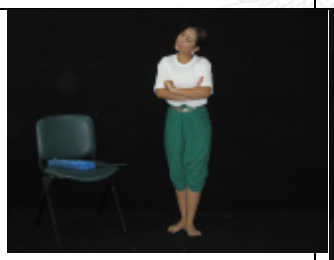
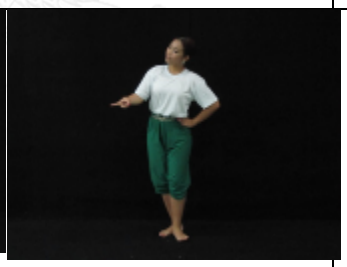
การใช้เท้า สามารถแบ่งออกได้เป็นสองยุคสมัย โดยการรำการเคลื่อนไหวเท้าในยุครัชกาลที่ 9 จะเน้นให้ดูเสมือนจริง กล่าวคือเป็นการเคลื่อนไหวให้ใกล้เคียงกับชีวิตประจำวันที่สุด แต่การเคลื่อนไหวนั้นต้องเข้ากับจังหวะของเพลง และการเคลื่อนไหวเท้าในยุครัชกาลที่ 5 นั้นจะเน้นการเคลื่อนไหวตามจารีตของการรำไทย เช่น การยืนแบบผสมเยื้อง การวิ่งซอยเท้า การก้าวหน้าและให้เท้าหลังเปิดส้นเท้า การเดินแบบถัดเท้า เป็นต้น

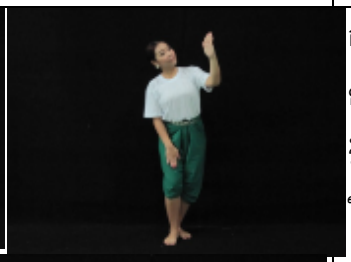
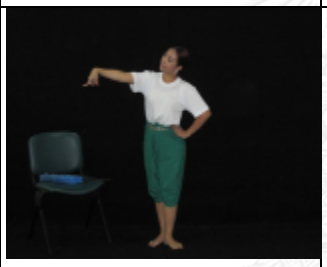
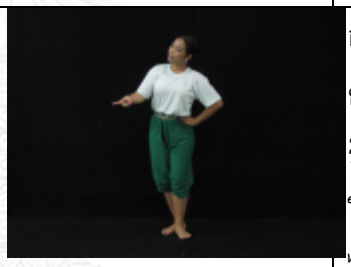
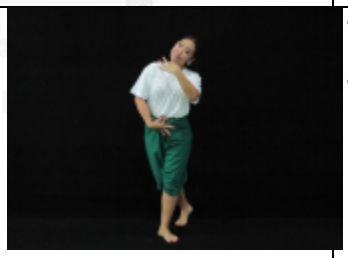
ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ท่ายืน			ท่ายืนของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 จะยืนเท้าชิดแบบคนในปัจจุบัน และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะยืนผสมเยื้อง หรือการก้าวหน้าย่อเข่าทั้งสอง เท้าหลังเปิดส้นเท้า
ท่าเดิน			ท่าเดินของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 จะเดินแบบในชีวิตประจำวัน และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะเดินถัดเท้า

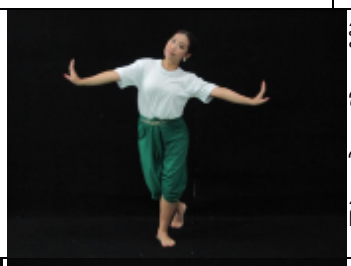
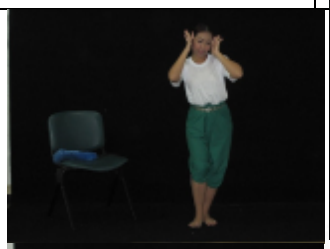
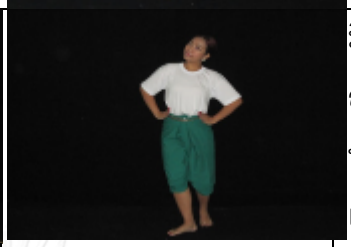
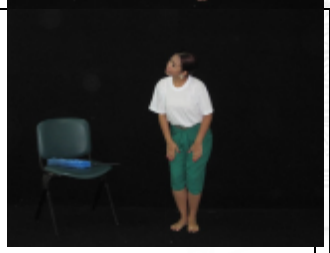
ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ท่าวิ่ง			วิ่งซอยเท้า ย่อเข่าทั้งสอง

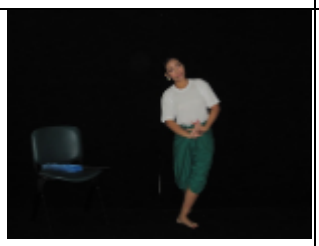
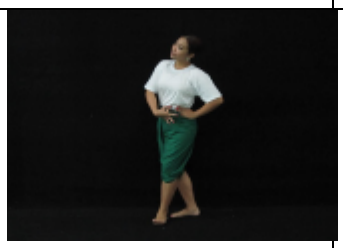
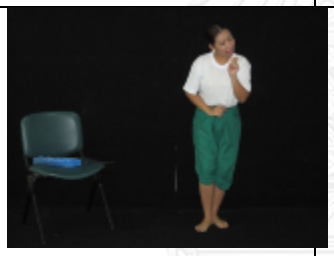
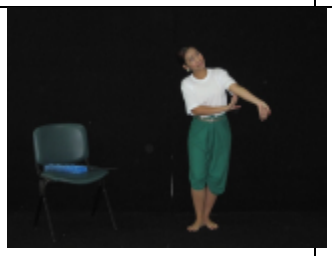
ตารางที่ 26 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้เท้า

การใช้มือ โดยมากใช้สัญลักษณ์ต่างๆของมือเป็นท่าสื่อความหมายหรือที่เรียกว่า การตีบทซึ่งการแสดงของการตีบทนั้นไม่ได้แสดงความหมายทุกคำ แต่เป็นการรวบคำ ซึ่งโดยการรำการเคลื่อนไหวมือในยุครัชกาลที่ 9 จะแสดงท่าทางน้อยกว่าโดยบางท่าอาจมีการเคลื่อนไหวแขนและมือที่ใหญ่กว่าท่ารำตามปกติ บางท่าที่ต้องใช้สัญลักษณ์มือถูกตัดทอนด้วยการใช้สีหน้าและแววตาเป็นองค์ประกอบแทน เป็นต้น บางท่ามีคำเรียกเฉพาะที่เรียกว่า นาฏยศัพท์ การใช้มือในบางครั้งอาจไม่สามารถสื่อความหมายได้โดยปราศจากการใช้สีหน้าและแววตา

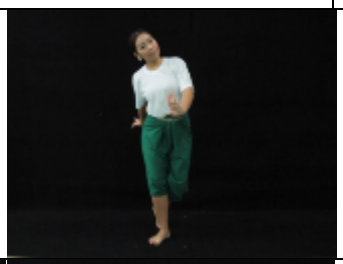
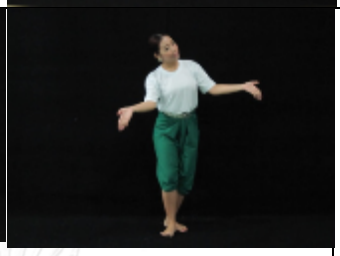
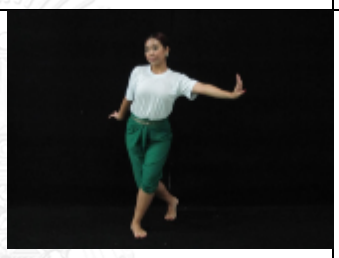
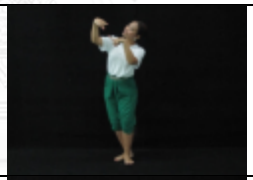
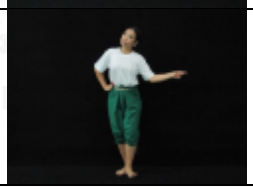
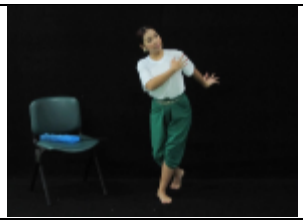
ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
บุคคลที่ 2 ที่มีศักดิ์เท่ากันหรือต่ำกว่า			การใช้มือของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 ไม่ชี้เฉพาะแต่ใช้หน้าเป็นการบอกเล่า และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะใช้นิ้วชี้ชี้แบบตะแคงไปข้างๆ

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
บุคคลที่ 2 ที่มีศักดิ์มากกว่า		 	การใช้มือของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะใช้สันมือเดาะออกไปด้านข้าง หรือที่นาฏยศัพท์เรียกว่า ไว้มือ หรือการไหว้ที่อกเป็นการบอกเล่าถึงการอยู่กับผู้ที่บรรดาศักดิ์สูงกว่า
สถานที่			การใช้มือของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะใช้นิ้วชี้ชี้แบบตะแคงไปข้างๆ หรือชี้โดยกดข้อมือลง
ยิ้ม			ใช้มือซ้ายเท่านั้นจีบให้ปลายนิ้วชี้และนิ้วโป้งหันเข้าหาปาก
รัก			ใช้มือทั้งสองไขว้กันระดับอก เป็นท่าสัญลักษณ์ รัก

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ดีใจ			มือทั้งสองจีบหงายสองข้างแล้วปล่อยออกเป็นวงกลางแขนตึง
ครุ่นคิด			มือใดมือหนึ่ง หรือทั้งสองมือแตะที่ขมับหรือเท้าสะเอวแล้วใช้แสดงสีหน้า
สงสัย			มือทั้งสองตบลงที่หน้าขาทั้งสองข้าง
มอง			มือข้างหนึ่งตั้งวงบน มืออีกข้างหนึ่งวงกลางแขนตึง หน้ามองลอดมือที่ตั้งวงบน นาฏยศัพท์เรียกว่า พิสมัยเรียงหมอน

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
เดิน			มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาจีบคว่ำจากด้านข้างมาปล่อยจีบหน้ามือซ้าย นาฏยศัพท์เรียกว่าท่าเดินมือเดียว หรือการให้มือข้างใดข้างหนึ่งเท้าสะเอวและมือซ้ายจีบหงายอยู่ใกล้มือที่เท้าสะเอว แล้วเดินถัดเท้าไป
ไอ			การใช้มือของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 แสดงอากัปกิริยาของมือตามท่าทางธรรมชาติ เช่น ไอ ก็จะเอามือมาป้องปาก แต่ดัดแปลงท่าทางให้สวยงามมากขึ้น
ผู้หญิง			มือซ้ายวงหงายแขนตึง มือขวาวงล่างปลายมือต่อศอกแขนซ้าย นาฏยศัพท์เรียกว่า
เขียนหนังสือ			มือหนึ่งแบมือออกปลายมือหันออกนอกตัว มืออีกข้างหนึ่งจีบปลายนิ้วชี้ไล่ตามมือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ปฏิเสธ			มือข้างหนึ่งตั้งวงล่าง ส่ายมือเบาๆ มืออีกข้างจีบส่งไปด้านหลัง
ช่วยเหลือ			ใช้มือข้างใดข้างหนึ่งหรือทั้งสองข้าง ทำวงหงายใช้ข้อมือดันมือขึ้น นาฏยศัพท์เรียกว่าโกยมือ
ขัดเขิน			มือข้างใดข้างหนึ่งตั้งวงหน้าแล้วปาดออกไปข้างตัวแขนตึง มืออีกข้างหนึ่งจีบส่งหลัง
อัญมณี			อัญมณีจะใช้มือท่าล่อแก้วเป็นสัญลักษณ์เสมอ
สิ่งของ			ใช้นิ้วชี้ ชี้ไปด้านข้าง
แต่งตัว			ท่าห่มสไบ ใช้มือขวาจีบหงายที่หัวไหล่ข้างซ้าย มือซ้ายจีบส่งไปด้านหลัง

ตารางที่ 27 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้มือ

การใช้หน้าตาแสดงสีหน้าและอารมณ์ในยุคสมัยรัชกาลที่ 9 จะใช้สีหน้าในการช่วยบอกอารมณ์มากกว่าการรำตามแบบปกติ กล่าวคือใช้หน้าอย่างชัดเจนทั้งใบหน้าคล้ายการแสดงละครเวที และการแสดงสีหน้าของการรำในรัชกาลที่ 5 แสดงอารมณ์โดยแสดงออกทางสายตาและริมฝีปากแต่น้อยกว่า ดังตัวอย่างการแสดงออกทางสีหน้า ดังตารางต่อไปนี้

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ครุ่นคิด			สีหน้าของการครุ่นคิดในท่ารำยุครัชกาลที่ 9 สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เช่นเดียวกับละครเวที ไม่ว่าจะเป็น คิ้วขมวด สายตากังวลใจ การเม้มริมฝีปาก ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏในละครรำ สีหน้าของการครุ่นคิดในท่ารำรัชกาลที่ 5 สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เช่นเดียวกับละครรำ เช่น คิ้วขมวด สายตากังวลใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
ดีใจ			สีหน้าของการแสดงอารมณ์ดีใจในท่ารำยุครัชกาลที่ 9 สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เช่นเดียวกับละครเวทีเช่น สามารถยิ้มเป็นฟันได้ สีหน้าของการแสดงอารมณ์ดีใจในท่ารำยุครัชกาลที่ 5 สามารถแสดงออกทางสีหน้าได้เช่นเดียวกับละครรำเช่น การยิ้มในหน้า (ไม่เห็นฟัน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 28 การเปรียบเทียบท่ารำในการใช้หน้าตาแสดงสีหน้าและอารมณ์

การใช้ทิศ

การหมุนรอบตัว

การหมุนตัวของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 สามารถหมุนโดยวางเท้าไว้ด้านหลังแล้วหมุนกลับหลังไปในทิศเดียวกับเท้าที่วางไว้ด้านหลัง ซึ่งในละครรำไม่ปรากฏ

ทิศในการแสดง

การรำในท่ารำของยุครัชกาลที่ 9 จะมีการใช้มุมเฉียงไปทาง 45 องศาของเวที (มุมทะแยง) ซึ่งท่ารำในละครรำ โดยมากจะนิยมหันสี่ทิศ ได้แก่ ด้านหน้า ด้านหลัง ด้านซ้าย ด้านขวา เป็นต้น

ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9

องก์ 1 ฉาก 3

ตัวละคร มณีจันทร์

ทำนอง เพลงลมพัดชายเขา

ความหมาย บรรยายถึงมณีจันทร์ที่เก็บของเตรียมเดินไปสู่อดีต แล้วคิดถึงคุณหลวง

อุปกรณ์ เตียง กระเป๋า1ใบ ของใช้ต่างๆ

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
1.	กวาดสายตากระหยิ่ม		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายวางมือที่หน้าขาขวา มือขวาวางมือบนเตียงข้างตัว ปลายมือทั้งสองไปทางด้านขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย เปิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย แล้วเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้ามุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	คิดคำนึง
2.	ยิ้มย่องใจ		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายจีบเข้าหาตัวระดับปาก มือขวาวางมือบนเตียงข้างตัว ปลายมือ ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	คิดคำนึงแบบมีความสุข

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
3.	เลือกของให้ครบครันสุดหรรษา		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือทั้งสองทำท่าเลือกของ ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : หันตัวมาทางขวา45 องศา มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	มีความสุข
4.	ทั้งของฝากของใช้		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายวางมือบนหน้าขาซ้าย มือขวาชี้มาด้านข้าง ศีรษะ: ลักคอซ้าย ทิศ : หันตัวมาทางขวา45 องศา มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	มีความสุข
5.	ของใช้		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายชี้มาด้านข้าง มือขวาวางมือที่หน้าขาด้านขวา ศีรษะ: ลักคอขวา ทิศ : หันตัวมาทางขวา45 องศา มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	มีความสุข

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
6.	เหลือคณา		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : หยิบของใส่กระเป๋า ศีรษะ: หน้ามองตามมือที่หยิบของ ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย45 องศา มุมซ้ายของเวที	มีความสุข
7.	ข้ามเวลาครั้งหน้า		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายถือของอยู่ในมือ มือขวาชี้ไปด้านหลังสูงกว่าไหล่ขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย45 องศา มุมซ้ายของเวที	มีความสุข
8.	จะได้เจอ		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : หยิบของใส่กระเป๋า ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย45 องศา มุมซ้ายของเวที	มีความสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
9.	โอ้เวลาป่านฉะนี้		เท้า : ลุกขึ้นเดินมาด้านหน้าเวที มือ : มือซ้ายกำมือหลวมๆ ที่อก มือขวากำมือหลวมๆ หักข้อมือขึ้นระดับชายพก ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศา เดินขึ้นมาด้านหน้า	คิดคำนึงแบบมีความสุข
10.	เจ้าพี่เอ๋ย		เท้า : ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง ย่อแล้วยืดตัวขึ้น (เผ่นตัว) มือ : มือซ้ายวงกลางแขนตึง มือขววางบน ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองเลยมือขวาออกไป ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวที	คิดคำนึงแบบมีความสุข
11.	จะทำสิ่งใดเลย		เท้า : ดึงเท้าขวามารวมกับเท้าซ้าย เดินไปด้านซ้ายของเวที มือ : มือทั้งสองกำหลวมๆ ระดับอก ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศา มุมซ้ายของเวที	คิดคำนึงแบบมีความสุข

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
12.	ให้สงสัย		เท้า : หยุดยืนสองเท้าอยู่ระดับเดียวกัน มือ : มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาวางมือที่หน้าขาขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศา มุมซ้ายของเวที	สงสัย แบบมีความสุข
13.	จะรู้ซึ้งถึงคน		เท้า : เดินมาทางขวา มือ : มือทั้งสองกำหลวมๆ ระดับอก ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : หันตัวมาทางขวา 45 องศา มุมซ้ายของเวที	คิดคำนึง แบบมีความสุข
14.	ที่ห่างไกล		เท้า : รวมเท้าแล้วก้าวเท้าขวาหมุนตัวเดินแยง 45 องศามาด้านหลัง มือ : มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบจากอกไปเป็นวงบน ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันตัวมาด้านซ้าย 45 องศา มาด้านหลัง มุมซ้ายของเวที	คิดคำนึง แบบกังวลใจ

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
15.	ฤามิได้คิดคำนึง		เท้า : เดินมาที่เตียง มือ : มือทั้งสองกำหลวมๆ ระดับชายพก ศีรษะ: ส่ายหน้าเล็กน้อย ทิศ : หันตัวมาด้านซ้าย 45 องศา มาด้านหลัง มุมซ้ายของเวที	เศร้าใจ
16.	ถึงคนคอย		เท้า : นั่งบนเตียงห้อยเท้าทั้งสองลงมา มือ : มือซ้ายวางมือที่หน้าขาขวา มือขวาวางมือบนเตียงข้างตัว ปลายมือทั้งสองไปทางด้านขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	เศร้าใจ

ตารางที่ 29 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 9

ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5 องก์ที่ 3 ฉาก 4

ตัวละคร มณีจันทร์

ทำนอง เพลงสามไม้ใน

ความหมาย มณีจันทร์เห็นรอยร้าวที่กระจกจึงเริ่มวิตกกังวลว่าตนจะได้กลับบ้านหรือไม่

อุปกรณ์ -

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
1.	แลเห็น รอยร้าว		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายวางที่เข่าขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปที่กระจก ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	คิดคำนึง แบบ กังวลใจ
2.	ที่กระจก		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายวางข้างตัว ปลายมือหันออก มือขวาชี้ ไปที่กระจก ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ
3.	น่าวิตก		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองกรีดนิ้ว ประกบกันระดับอก ศีรษะ: ลักคอซ้าย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
4.	กลับคืน ถิ่นฐาน		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองมือคว่ำกด ปลายมือลง จากด้านซ้าย เลื่อนแขนมากลางตัว (ท่ามา) ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ
5.	รอยร้าว		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองกรีดนิ้วหัก ข้อมือขึ้นระดับสายตา แล้วแยกมือออกจากกัน ศีรษะ: หน้าตรง ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ
6.	เพิ่มขึ้น		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายวางที่หน้าขาขวา มือขวาโกยมือขึ้น ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา สายตามองที่กระจก ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้าย ของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

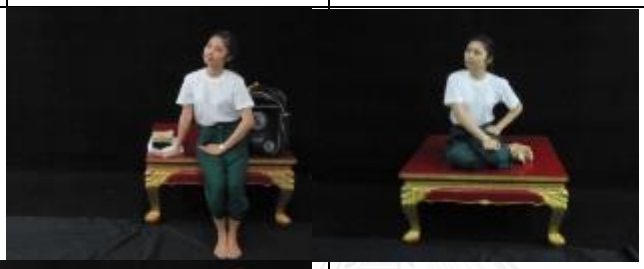
ลำดับ	เนื้อเพลง	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
7.	ทุก สัญญาณ		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายชี้นิ้ว เดาะนิ้ว 3 ครั้ง มือขวาวางมือที่หน้าขาซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ
8.	อกเอ๋ย… รานร้าวใจ		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาวางมือที่หน้าขาซ้าย ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย กดคางลง ส่ายหน้า ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	เศร้าใจ
9.	ทำไงดี		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายวางข้างตัวด้านซ้าย มือขวาตบลงที่พื้นด้านหน้า ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : ด้านหน้า มุมซ้ายของเวทีด้านหน้า	กังวลใจ สับสนใจ

ตารางที่ 30 ท่ารำที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ ในยุครัชกาลที่ 5

ตัวละครหลักฝ่ายหญิง (นายิกา) หรือนางเอก มีลักษณะการร่ายรำสองลักษณะ กล่าวคือท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 และท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 เนื่องจากตัวมณีจันทร์เป็นตัวละครจากยุคสมัยปัจจุบัน แต่เมื่อย้อนกลับไปสู่อดีตจึงปรับเปลี่ยนตัวเองในบางสิ่งเพื่อให้เข้ากับสภาพแวดล้อมแต่ยังคงไม่ทิ้งความเป็นตัวเอง ฉะนั้นท่ารำในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 ของมณีจันทร์จึง

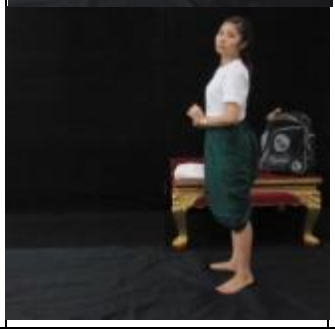
ค่อนข้างมาทางละครรำแบบปกติหากมีบางท่าทางที่ใช้สีหน้าแสดงอารมณ์แทนการตีบท การแสดงสื่อความหมายยังคงเน้นการรำตีบทคือใช้สัญลักษณ์ของมือในการสื่อความหมาย ท่ารำที่ผู้วิจัยวิเคราะห์นั้นเป็นตอนที่นั่งบนเตียงทั้ง 2 ฉาก ท่านั่งในยุครัชกาลที่ 9 จะนั่งห้อยเท้าทั้งสองมาข้างหน้า และท่านั่งในยุครัชกาลที่ 5 จะนั่งพับเพียบบนตั่ง

การเปรียบเทียบท่ารำของตัวละครหลักฝ่ายหญิง

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
คิดคำนึงถึง			แสดงออกทางสีหน้าโดยการใช้สายตาทอดยาวออกไป ต่างกันตรงที่ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 จะนั่งห้อยเท้า มีการลุกขึ้นเดินบ้าง ส่วนท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะนั่งพับเพียบเท่านั้น ขณะที่การใช้สายตามีการหลบสายตาลงต่ำแล้วอมยิ้ม ซึ่งเป็นการลักษณะของการการใช้หน้าอีกแบบหนึ่งในการคิดคำนึง

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
กลัว สงสัย กังวล		 	ลักษณะการใช้มือเป็นแบบการตีบท ลักษณะการใช้หน้าของท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 นั้นมีอารมณ์ซ้อนอารมณ์ กล่าวคือความสงสัยแบบสุขใจ ดังนั้นท่าสงสัย จึงใช้มือซ้ายกรีดนิ้วเข้าหาอก เป็นท่าสงสัย แต่การแสดงสีหน้าจะกดหน้าลงสายตามองที่อกก่อนจึงช้อนตาสายตามองไปไกลและยิ้มในหน้า ในขณะที่ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5 จะแสดงสีหน้ากังวล มือสามารถแสดงได้ทั้งกรีดมือทั้งสองประกบกันระหว่างอก หรือใช้มือข้างใดข้างหนึ่งตีที่พื้นด้านหน้า
สิ่งของ			กล่าวถึงสิ่งของจะใช้สัญลักษณ์มือชี้ไปที่สิ่งของเหล่านั้น หรือชี้เพื่อเป็นการเล่าเรื่องว่าเคยมีสิ่งของนั้น แต่ท่ารำในรัชกาลที่ 9 สามารถหยิบจับสิ่งของที่เตรียมไว้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความหมาย	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9	ท่ารำในยุครัชกาลที่ 5	อธิบาย
เวลา			การกล่าวถึงเวลาจะใช้นิ้วชี้ไปข้างหน้าเมื่อเอ่ยถึงพรุ่งนี้ เมื่อกล่าวถึงอดีตจึงชี้มือไปด้านหลังดังที่ปรากฏในภาพท่ารำยุครัชกาลที่ 9 และเมื่อแสดงความถี่ของจำนวนครั้งจึงชี้ไปด้านข้าง
เพิ่มขึ้นมากมาย			ท่าที่แสดงถึงการเพิ่มขึ้นมากขึ้น โดยมากนิยมใช้มือวาดขึ้นหรือที่เรียกว่าโกยมือ แต่ท่ารำในยุครัชกาลที่ 9 สามารถดำเนินสิ่งที่กำลังทำได้ เช่น เก็บของใช้, เดิน เป็นต้น
เศร้า	 		ท่าที่แสดงถึงอาการโศกเศร้า เสียใจ โดยปกติจะประสานมือทั้งสองไว้ด้านหน้า หรือชี้นิ้วตวัดมาแต่ ณ ที่นี้จะเน้นการสื่ออารมณ์โดยใช้สีหน้าเป็นหลัก

ตารางที่ 31 การเปรียบเทียบท่ารำของตัวละครหลักฝ่ายหญิง

นอกจากนี้บทเจรจานักแสดงต้องเป็นผู้พูดด้วยตนเองเป็นการส่งเสริมการสร้างบุคลิกให้ตัวละคร ในบทละครมากยิ่งขึ้นการเคลื่อนไหวในบทเจรจามีลักษณะการใช้มือแบบการตีบท

โดยลักษณะท่าทางสามารถแบ่งออกได้ตามยุคสมัย ได้แก่ยุคสมัยรัชกาลที่ 9 และยุคสมัยรัชกาลที่ 5

ตัวอย่างท่ารำที่ใช้ในการตีบทระหว่างสองยุคสมัย

องค์ 1 ฉาก 5

ตัวละคร มณีจันทร์

คุณหลวง

อุปกรณ์ เตียง ถุงยา

บทสนทนาระหว่างมณีจันทร์และคุณหลวง หลังจากเดินทางของมณีจันทร์ครั้งที่ 2 เมื่อคุณหลวงเริ่มมีอาการดีขึ้นหลังจากที่มณีจันทร์เอายามาให้

มณี “ลุกได้แล้วหรือคะ.....คราวนี้ได้ยามาครบเลย”

คุณหลวง “หล่อนมา...ไหนขอดูหน่อย ถุงแปลกไม่ใช้ยางไม่ใช้กระดาษ...ทำจากสิ่งใด”

มณี “พลาสติกค่ะ.....ผลิตผลสังเคราะห์จากน้ำมันค่ะ...ท่านเจ้าคุณ เอ้อ คุณ

หลวงใช่ไหมคะเมื่อครั้งที่แล้วท่านว่าเป็นคุณหลวง ท่านอย่าเพิ่งถาม ดีกว่าให้ดิฉันรักษาก่อน”

คุณหลวง “ยาที่ให้ดี หายดีแล้ว”

มณี “ท่านกินต่อหรือคะ....”

คุณหลวง “หล่อนเป็นชาวเขาหรือ..”

มณี “ดิฉันไม่ตอบหรอกค่ะจนกว่าท่านจะกินยา”

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
มณี จันทร์	ลุกได้แล้ว หรือคะ		เท้า : ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายไว้มือ มือขวามือถุงยา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา หน้ามองคุณหลวง ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศา กลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
	คราวนี้ได้ยามาครบเลย		เท้า : เดินไปหาคุณหลวง มือ : มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย มือขวาชูถุงยาขึ้น ศีรษะ: ศีรษะตรง ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศา กลางเวทีด้านหลัง	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
คุณหลวง	หล่อนมา		เท้า : นอนบนเตียง ลุกขึ้นนั่ง มือ : มือซ้ายวางมือที่หน้าขาซ้าย มือขวากรีดนิ้วเข้าหาตัวแล้วปล่อยออก (ท่าเรียก) ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	ยินดี
	ไหนขอดูหน่อย		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายแบมือขอ มือขวาวางที่หน้าขาขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย
	ถุงแปลก		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองถือถุงยา ศีรษะ: ศีรษะตรง ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
	ไม่ใช่ ยางพารา		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองถือถุงยา ศีรษะ: ศีรษะตรง ส่ายหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย
	ไม่ใช่ กระดาษ		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายถือถุงยา มือขวาตั้งวงล่างข้างลำตัวขวา สั่นมือ (ปฏิเสธ) ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ส่ายหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย
	ทำจากสิ่งใด		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองวางถุงยาลงฝั่งขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย พยักหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
มณี จันทร์	พลาสติกค่ะ		เท้า : ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายกำหลวมๆ ตั้งข้อมือขึ้นอยู่ระดับชายพก มือขวาทิ้งข้างลำตัว ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อย ทิศ : หันตัวมาทางซ้าย 45 องศากลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
	ผลผลิตสังเคราะจากน้ำมันค่ะ		เท้า : เดินมาที่เตียงคุณหลวง มือ : มือทั้งสองหยิบถุงยา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย ทิศ : หันข้างซ้ายกลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
	ท่านเจ้าคุณ		เท้า : เดินไปทางขวา มือ : มือถือถุงยามาวางที่โต๊ะ ศีรษะ: ศีรษะตรง ทิศ : หันข้างขวากลางเวทีด้านหลัง	ยินดี

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
	เอ๊ย		เท้า : หยุดยืนกับที่ มือ : มือซ้ายกรีดนิ้วมาปิดปาก ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : หันข้างขวากลางเวทีด้านหลัง	ตกใจ
	คุณหลวงใช่ไหมคะ		เท้า : หันหลับมาด้านซ้าย ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาไว้มือมาด้านหน้าระดับอก ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันข้างซ้ายกลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
	เมื่อครั้งที่แล้วท่านว่า ...ท่านเป็นคุณหลวง		เท้า : ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย มือขวาชี้ไปด้านหลังแขนตึง ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันหาคุณหลวงกลางเวทีด้านหลัง	ยินดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
	ท่านอย่าเพิ่งอธิบายดีกว่า		เท้า : ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายตั้งวงล่างส่ายมือ มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันหาคุณหลวงกลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
	ให้ดิฉันรักษาก่อน		เท้า : เดินออกไปด้านขวาของเวที มือ : มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาวางที่หน้าขา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
คุณหลวง	ยาที่ให้ดี		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายชี้ที่ถุงยาบนโต๊ะ มือขวาวางบนหน้าขา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้าย ทิศ : ด้านหน้า กลางเวทีด้านหลัง	ยินดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
	หายดีแล้ว		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือทั้งสองวางที่เข่า ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้ายพยักหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	ยินดี
มณี จันทร์	ท่านกินต่อหรือคะ		เท้า : ยืนเท้าสองข้างอยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายไว้มือด้านหน้าระดับอก มือขวาวางบนหน้าขาขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ทิศ : หันหาคุณหลวง กลางเวทีด้านหลัง	ยินดี
คุณหลวง	หล่อนเป็นชาวเขาหรือ		เท้า : นั่งพับเพียบซ้าย มือ : มือซ้ายวางบนเข่าซ้าย มือขวาชี้คว่ำที่ข้างตัวขวา ศีรษะ: ศีรษะเอียงซ้ายพยักหน้า ทิศ : ด้านหน้า กลาง เวทีด้านหลัง	สงสัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวละคร	บทเจรจา	ท่ารำ	อธิบายท่ารำ	อารมณ์
มณี จันทร์	ดิฉันไม่ตอบ หรอกค่ะ		เท้า : ยืนเท้าสองข้าง อยู่เท่ากัน มือ : มือทั้งสองกำ หลวมๆระดับชายพก ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา ส่ายหน้า ทิศ : หันหาคุณหลวง กลางเวทีด้านหลัง	สนุกสนาน
	จนกว่าท่าน จะกินยา		เท้า : ยืนเท้าสองข้าง อยู่เท่ากัน มือ : มือซ้ายวางมือ บนหน้าขา มือขวาจีบ ปลายนิ้วชี้หันเข้าหา ปาก (ท่ากิน) ศีรษะ: ศีรษะเอียงขวา พยักหน้า ทิศ : หันหาคุณหลวง กลางเวทีด้านหลัง	สนุกสนาน

ตารางที่ 32 ท่ารำในบทเจรจา

การตีบทของมณีจันทร์ลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายละครเวที กล่าวคือการหมุนตัวหันหน้า หรือใช้สีหน้าชัดกว่าปกติ การเคลื่อนไหวค่อนข้างเร็วกว่าละครนาฏยศิลป์ทั่วไป ในขณะที่คุณหลวงยังเป็นการรำแบบตีบทแบบละครนาฏยศิลป์ไทยทั่วไป การแสดงในครั้งนี้นักแสดงจะต้องพูดบทเจรจาด้วยตนเอง ฉะนั้นท่ารำกับคำพูดจึงมีความสัมพันธ์ดำเนินไปพร้อมกัน ไม่รำจบเร็วหรือจบช้าไปก่อนบทเจรจา

ข้อควรระวังในบทเจรจา เนื่องด้วยนักแสดงต้องพูดบทเจรจาเอง นักแสดงจึงควรฝึกการออกเสียง และต้องระมัดระวังเรื่องอักษรควบกล้ำ ทั้ง “ร” และ “ล” การฝึกการหายใจ ฝึกการใช้เครื่องขยายเสียงในการพูด การแบ่งวรรคตอนในการพูด การเว้นจังหวะในการพูดเพื่อที่จะสื่ออารมณ์ไปสู่คนดู จะก่อให้เกิดภาวะและรส นำไปสู่สุนทรียะทางด้านการแสดง

4.2.3 การออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า

4.2.3.1 การออกแบบเครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสร้างตามหลักการดังนี้ สร้างจากจินตนาการตามบทประพันธ์ โดยเปรียบเทียบกับความสมจริงของเครื่องแต่งกายในแต่ละสมัย อาทิ การแต่งกายของคุณหญิงแสร์ และม้วน ที่เป็นคนในสมัยรัชกาลที่ 5 ผู้วิจัยจึงทำการสืบค้นภาพการแต่งกายของผู้หญิงในรัชกาลที่ 5 หรือการสืบค้นภาพชุดข้าราชการไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 เพื่อนำความสมจริงมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับการแสดง

ภาพที่ 7 การแต่งกายของสตรีในยุครัชกาลที่ 5
ที่มา : หอจดหมายเหตุ หอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 8 การแต่งกายของขุนนางในยุครัชกาลที่ 5
ที่มา : หอจดหมายเหตุ หอสมุดแห่งชาติ

จากแรงบันดาลใจดังกล่าวนำมาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่จะใช้ในการแสดง โดยนำเสนอเครื่องแต่งกายผสมผสานระหว่างการแต่งกายแบบชีวิตจริงกับการแสดง การตัดเย็บเป็นลักษณะแบบกึ่งสำเร็จรูป หมายถึงนำชิ้นส่วนบางชิ้นมายึดติดกันแบบเสื้อผ้าสำเร็จรูปและมีบางส่วนเป็นแบบแยกชิ้นประกอบ โดยเริ่มจากการสร้างแบบเครื่องแต่งกายโดยการวาดภาพนักแสดงที่เปลี่ยนชุดบ่อยใส่ชุดบอดี้สูท (Body Suit) สีเนื้อแบบออออินวัน (All in One) เพื่อความสะดวกในการเปลี่ยนเสื้อผ้า ซึ่งประยุกต์จากความเป็นจริงและปรับให้เข้ากับหน้าที่ใช้สอย และรูปแบบที่ต้องสัมพันธ์กับการแสดงเพื่อสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน ทั้งยังต้องอยู่ในงบประมาณที่กำหนด ดังภาพประกอบต่อไปนี้

4.2.3.1. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

1.) มณีจันทร์

องก์ที่ 1

หนังสือนวนิยายเรื่องทวิภพเล่ม 2 หน้า 372 เมื่อคุณนุ่มบรรยายการแต่งกายของมณีจันทร์ก่อนออกเดินทางไปในยุครัชกาลที่ 5 และ ในบทที่คุณหญิงแสร์กล่าวว่ามณีจันทร์แต่งตัวเหมือนลาวพวน ผู้ชายใส่กางเกงป้าย ผู้หญิงใส่ผ้าซิ่น จึงออกแบบเครื่องแต่งกายตามจินตนาการ

ลักษณะเครื่องแต่งกาย: เสื้อสีดำคอตั้ง แขนยาว เสื้อผ่าเฉลียงจากบ่าขวาลงมาถึงเอวแล้วป้ายเฉียงไปทางขวา กางเกงป้ายสีดำ

ภาพที่ 9 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ในรัชกาลที่ 9 คล้ายชุดลาวพวน

องก์ที่ 2 ฉากที่ 1

ในบทนวนิยายมณีจันทร์ไม่คุ้นเคยกับการห่มสไบ จึงใส่เสื้อแขนกระบอกไว้ข้างในอีกหนึ่งชั้น ซึ่งลักษณะการแต่งกายดังกล่าวปรากฏอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากเริ่มมีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อในประเทศไทย

ลักษณะเครื่องแต่งกายผู้หญิงใส่เสื้อแขนกระบอกตัดเข้ารูป และห่มสไบทับซึ่งเป็นแบบสำเร็จรูปติดกับเสื้อแขนกระบอก นุ่งผ้าโจงกระเบน

ภาพที่ 10 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ในรัชกาลที่ 5

องก์ที่ 3 ฉากที่ 5

ในบทมณีจันทร์แต่งกายชุดไทยเต็มยศ ในงานรับแขกต่างชาติและงานแต่งงาน เนื่องจากมีเวลาเปลี่ยนเครื่องแต่งกายจำกัด จึงตัดสไบแบบสำเร็จรูปสีชมพูเข้มตามแบบสีทับทิม และผ้าถุงใช้ผ้ายกพื้นแดงตามบทประพันธ์นุ่งแบบหน้านาง เครื่องประดับใส่สร้อยคอ, ต่างหู, เข็มขัด, กำไลข้อมือ, กำไลเท้า (มีในบทนวนิยาย)

ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกายมณีจันทร์ออกงานเลี้ยงรับทูตและชุดงานแต่งงานคุณหลวง (เจ้าคุณอัครเทพวรากร)

องก์ที่ 1 ฉากที่ ชุดอยู่บ้าน ในบทนวนิยายได้บรรยายถึงเสื้อผ้าป่าน และกางเกงผ้าแพรแบบชาวจีน เครื่องแต่งกายจึงเป็นการตัดเย็บสำเร็จรูป

ภาพที่ 12 เครื่องแต่งกายคุณหลวงอยู่บ้าน

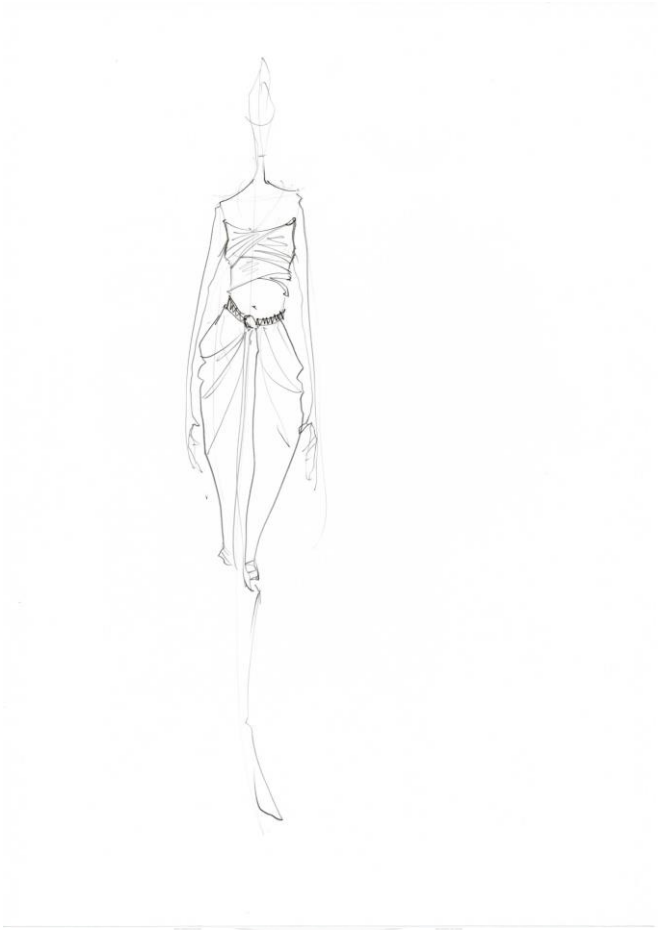
องก์ 2 ฉากที่ ชุดราชปะแตน ชุดข้าราชของไทยออกแบบเสื้อให้มีลักษณะคล้ายชุดราชปะแตนในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่เปลี่ยนวัสดุโดยเพิ่มผ้ายืดสีขาวด้านข้าง แขนใต้วงแขน เพื่อให้สะดวกกับการเคลื่อนไหว ตกแต่งด้วยกระดุมทอง ผ้าโจงใส่สีกรมท่าใช้ผ้าผืนนุ่งเป็นโจงกระเบนยาวครึ่งน่อง

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 13 เครื่องแต่งกายคุณหลวงชุดราชปะแต

3.) ม้วน

องก์ที่ 1 ฉากที่ ชุดทาสในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้านในใส่บอดี้สูทสีเนื้อแบบเกาะอก ห่มผ้าแถบสำเร็จเย็บไว้ที่เกาะอกผ้าแถบจะยาวถึงเอว ใช้ผ้าไหมสี่เส้นสีพื้นนุ่งโจงกระเบน สีที่เลือกใช้เป็นที่โทนน้ำตาล



ภาพที่ 14 เครื่องแต่งกายม้วน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.) คุณหญิงแสร์

องก์ที่ 1 ฉากที่ ชุดผู้หญิงสูงศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่ออยู่บ้าน ห่มผ้าแถบสำเร็จ ปล่อยชายผ้าหนึ่งข้างผ้าแถบใช้ผ้าผืนเย็บติดกับเกาะอก ใช้ผ้าไหมลายลูกแก้วนุ่งโจงกระเบน ในอดีตจะไม่นิยมสวมเครื่องประดับ แต่เนื่องจากเป็นการแสดงจึงเพิ่มเครื่องประดับดังนี้ ต่างหู, สร้อยคอ, เข็มขัด

ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกายคุณหญิงแสร์

5.) นุ่ม

องก์ที่ 1 ฉากที่ ชุดแม่บ้าน ใส่เสื้อสำเร็จเป็นเสื้อแขนสั้น ปกเสื้อเป็นคอบัว ใส่ผ้าถุงใช้ผ้าไหมเดียวกับที่นุ่งโจงกระเบน ความยาวประมาณครึ่งน่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกายคุณนุ่มแม่บ้าน

9.) เจ้าคุณวิศาลคดี ชุดราชปะแตน ชุดข้าราชของไทยออกแบบเสื้อให้มีลักษณะคล้ายชุดราชปะแตนในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่เปลี่ยนวัสดุโดยเพิ่มผ้ายืดสีขาวด้านข้างและใต้วงแขน เพื่อให้สะดวกกับการเคลื่อนไหว ตกแต่งด้วยกระดุมทอง ผ้าโจงใส่สีกรมท่าใช้ผ้าผืนนุ่งเป็นโจงกระเบนยาวครึ่งน่อง

ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกายเจ้าคุณวิศาลคดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.2. การออกแบบการแต่งหน้า การแต่งหน้าใช้หลักการเดียวกับละครเวทีคือแต่งตามอายุ และลักษณะที่บรรยายไว้ในบทประพันธ์เพื่อความสมจริง ความอ่อนหรือเข้มของการลงสีจะต้องดูแสงไฟบนเวที การแต่งหน้านอกจากทำให้นักแสดงดูสดใสยังต้องช่วยแก้ไขจุดบกพร่องบนใบหน้าด้วย อุปกรณ์และวัสดุที่ใช้ในการแต่งหน้าประกอบด้วย

อุปกรณ์พื้นฐานที่ใช้ในการแต่งหน้า ประกอบด้วย

1) แปรงปัดแป้ง (Powder Brush) แปรงสำหรับปัดแป้งนั้นจะมีขนาดใหญ่และกลมมากกว่าแปรงชนิดอื่น โดยจะมีขนแปรงที่มีความฟู เพื่อช่วยสปริงตัวได้ดี เวลาปัดแป้งและกระจายแป้งให้ฟุ้งไปทั่วบริเวณผิว

2) แปรงปัดแก้ม (Blusher Brush) แม้ว่าจะมีหน้าตาคล้ายกับแปรงปัดแป้ง แต่เมื่อมองดูให้ดีแปรงปัดแก้มจะมีความมน และแบนกว่าเล็กน้อย (บ้างก็ทำเป็นแปรงปัดแก้มแบบปลายเฉียง เพื่อทำหน้าที่ได้ทั้งปัดบรัชออนและปัดไฮไลท์)

3) แปรงทารองพื้น (Foundation Brush) ลักษณะของแปรงทารองพื้นจะมีขนแปรงแบนและแน่นกว่าแปรงชนิดอื่น เพื่อช่วยในการเกลี่ย ปาด และทารองพื้นให้เนียนเรียบเสมอไปกับผิว ส่วนใหญ่แปรงชนิดนี้จะทำมาจากขนสังเคราะห์

4) แปรงคอนซีลเลอร์ (Concealer Brush) มีลักษณะคล้ายกับแปรงทารองพื้น แต่แปรงทาคอนซีลเลอร์จะมีขนาดเล็กกว่ามาก เพื่อช่วยทำหน้าที่เกลี่ยเนื้อคอนซีลเลอร์ให้กลมกลืนไปกับผิวจริงและซอกซอนไปยังจุดเล็ก ๆ ที่ต้องการปกปิดได้มากที่สุด

5) แปรงหัวแบน (Eyeshadow Brush) ขนแปรงจะมีขนาดแบนและกว้างประมาณครึ่งหนึ่งของดวงตา เพื่อทำหน้าที่แต่งแต้มสีสันลงเปลือกตาในบริเวณกว้าง

6) แปรงทาตาอันเล็ก (Small Eyeshadow Brush) มีหน้าตาและการใช้งานเหมือนแปรงทาตาแทบทุกอย่าง เพียงแต่แปรงทาตาขนาดเล็กจะมีหัวแปรงขนาดเล็กและแบนกว่าเพื่อช่วยในการเกลี่ยสีในบริเวณที่แคบลงได้ดียิ่งขึ้น

7) แปรงหัวดินสอ (Pencil Brush) แปรงขนปลายแหลมโค้งมน กระจายเนื้ออายชาโดว์ได้ดี มักใช้ทาขอบตาเพื่อเน้นเม็ดสี หรือใช้เขียนอายไลเนอร์ชิดโคนขนตา

8) แปรงหัวตัดแบบกลม (Angled Eyehadow Brush) ใช้สำหรับทาอายแชโดว์ที่หัวตาชั้นพับตา และทั่วเปลือกตา เหมาะเป็นพิเศษสำหรับการแต่งเปลือกตาให้ดูมีมิติ หรือการแต่งตาแบบคัดเบ้า

9) แปรงเขียนเส้นขอบตา (Eyeliner Brush) แปรงที่มีขนาดเล็กที่สุด เนื่องจากต้องใช้ความเล็กและความแบนของขนแปรง ทำหน้าที่ลากเส้นอายไลน์เนอร์คมกริบบริเวณขอบตาให้ดวงตาดูสวยมีเสน่ห์

10) แปรงทาปาก (Lip Brush) ลักษณะของแปรงทาลิปสติกจะมีขนแปรงที่มีความยาวแหลมและมีขนแปรงค่อนข้างแน่น เพื่อช่วยในการทาลิปสติกให้เรียวปากเป็นรูปทรงของปากที่ชัดเจน โดยเฉพาะในส่วนของกระจับและขอบปากให้ดูสวยมากขึ้น

11) แปรงปัดคิ้ว (Eyebrow Brush) ใช้ในการปัดหรือจัดระเบียบขนคิ้วให้เป็นไปตามรูปทรงคิ้วตามต้องการ ซึ่งลักษณะของแปรงจะคล้ายกับแปรงปัดมาสคาร่าและหวี เพื่อช่วยจัดแต่งคิ้วให้เข้าทรงมากยิ่งขึ้น และอีกชนิดคือแปรงทาคิ้วจะมีขนแปรงที่สั้นปลายตัดเป็นมุมเอียง เพื่อใช้วาดกำหนดทิศทางให้คิ้วได้รูปทรงมากยิ่งขึ้น อยากคิ้วโก่ง คิ้วหน้า หรือคิ้วบาง

12) กบเหลาดินสอ (Pencil Sharpener) ใช้สำหรับเหลาดินสอเขียนขอบตาและดินสอเขียนขอบปาก

13) ที่ดัดขนตา (Eyelash Curler) ใช้ดัดขนตาให้โค้งงอน ทำให้ดวงตาดูกลมโต

14) ฟองน้ำ (Spong) ใช้สำหรับเกลี่ยรองพื้นลักษณะที่เป็นเนื้อครีมลงบนใบหน้า รวมทั้งการใช้ทาแป้งอัดแข็ง เหมาะสำหรับคนผิวมัน เพราะช่วยทำให้เครื่องสำอางติดทน

15) พัฟฟ์ (Puff) ใช่สำหรับทาแป้งฝุ่น กดแป้งฝุ่น ผิวของพัฟฟ์ต้องเก็บเนื้อแป้งได้ดี (Boris Entrup, 2014:10)

วัสดุเครื่องสำอางพื้นฐาน ประกอบด้วย

1) คัลเลอร์คอนโทร หรือ เมคอัพเบส (Color control or Base) มีคุณสมบัติปรับสีผิวต้องการให้ผิวดูสว่าง และต้องการให้รองพื้นติดทนนาน

2) รองพื้น (Foundation) รองพื้นมีคุณสมบัติช่วยให้เครื่องสำอางอื่นๆติดทนมากยิ่งขึ้น ทั้งยังช่วยให้สีของอายชาโดว์และบรัชออนเด่นชัดขึ้น

3) คอนซีลเลอร์ (Concealer) มี 2 ชนิด คือคอนซีลเลอร์ชนิดน้ำ จะให้ความชุ่มชื้น แต่ปกปิดได้น้อยกว่า เหมาะสำหรับคนที่มีผิวแห้ง และคอนซีลเลอร์ชนิดครีม มีลักษณะเหนียวและเข้มข้นกว่าชนิดน้ำ ปกปิดได้ดีแต่ไม่เหทาะกับคนที่ผิวแห้ง และไม่เหมาะกับการปิดรอบดำใต้ตา

4) แป้งฝุ่น (Powder) แป้งฝุ่นเหมาะกับคนผิวแห้ง ทำให้หน้าดูสว่างขึ้น

5) (Highlight) สร้างมิติบนใบหน้า สามารถปรับรูปหน้าให้เรียวขึ้น หรือทำให้จมูกเป็นสันขึ้นมาได้

6) สีทาตา (Eye Shadow) สามารถสร้างบุคลิกของผู้ที่แต่งหน้าได้ สามารถทำให้ดวงตาดูโต ดูดุร้าย ดูเป็นคนแก่ได้

7) สีวาดเส้นขอบตา (Eye Liner) ทำให้ดวงตาดูคมชัด สามารถแก้ไขรูปตาได้ นอกจากนี้อายชาโดว์ยังสามารถสร้างรูปคิ้วได้อีกด้วย

8) สีทาแก้ม (Blusher) ทำให้หน้าตาดูมีสุขภาพดี มีทั้งแบบชนิดครีม และชนิดฝุ่น ต้องเลือกเฉดสีที่เข้ากับสีอายชาโดว์

9) ดินสอเขียนคิ้ว (Eyebrow pencil) สร้างโครงหน้า หลักการในการเลือกสี และดูแสงบนเวที

10) สีทาปาก (Lipstick) ใช้ปกปิดสีริมฝีปากที่คล้ำ แห้ง ลิปสติกสามารถทำให้คนที่มีริมฝีปากบางดูอวบอิ่มขึ้นมาได้และสามารถทำให้คนที่มีปากหนาดูปากบางลงได้ ลิปสติกสามารถสร้างให้คนดูป่วยหรือสดชื่นขึ้นได้

11) ดินสอเขียนขอบปาก (Lip Liner) ทำให้รูปปากดูชัดเจน

12) สีปัดขนตา (Mascara) ทำให้ดวงตาโตขึ้น

4.2.4 เสียงและดนตรีสำหรับการแสดง

เสียงและดนตรีสำหรับการแสดง ใช้เครื่องดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า (ไม้นวม) ตามแบบละครนาฏยศิลป์ทั่วไป โดยมีรายละเอียดดังนี้

- ระนาดเอก
- ระนาดทุ้ม
- ฆ้องวงใหญ่
- ขลุ่ย
- ตะโพน,กลองแขก
- ฉิ่ง
- กรับพวง

นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีสากลที่นำมาใช้ในเพลงนางครวญ ได้แก่ ไวโอลิน (violin) เพื่อให้สอดคล้องกับบทประพันธ์เดิมที่กล่าวถึงคุณหลวงมีความสามารถในการเล่นไวโอลิน (violin) ได้ ผู้วิจัยจึงได้นำไวโอลินมาเสริมการบรรเลงดนตรีในบางช่วงของเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร เป็นผู้บรรจุเพลงในบทละครนาฏยศิลป์ โดยได้มีการประชุมพูดคุยกันถึงแนวคิด และลักษณะการแสดง จากนั้นการเลือกเพลงบรรจุจะดูจากฐานะของตัวละครเป็นลำดับแรก แล้วจึงดูลักษณะประเภทของกลอนบทละคร อารมณ์ที่ต้องการจะสื่อ บรรจุเพลงตามจารีตของการใช้เพลงไทย การบรรจุเพลงทั้งสิ้น 25 เพลง โดยสามารถแบ่งประเภทเพลงที่ใช้ได้ดังนี้

ลำดับที่	ชื่อเพลง	เพลงชั้นเดียว	เพลงสองชั้น	เพลงภาษา	ชมตลาด
1.	เพลงนางครวญ		✓		
2.	เพลงกระทงน้อย		✓		
3.	เพลงสาริกาเขมร		✓		
ลำดับที่	ชื่อเพลง	เพลงชั้นเดียว	เพลงสองชั้น	เพลงภาษา	ชมตลาด
4.	เพลงลมพัดชายเขา		✓		
5.	เพลงหนีเสือ	✓			
6.	เพลงนกจาก		✓		
7.	เพลงนาคบริพัตร		✓		
8.	เพลงสร้อยเพลง		✓		
9.	เพลงยานี				✓
10.	เพลงสาริกาแก้ว (รวบ)		✓		
11.	เพลงสามไม้กลาง		✓		
12.	เพลงเขมรโพธิ์สัตว์		✓		
13.	เพลงควีนดำรัส			✓ (ฝรั่ง)	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับที่	ชื่อเพลง	เพลงชั้นเดียว	เพลงสองชั้น	เพลงภาษา	ชมตลาด
14.	เพลงปีนตลิ่งนอก		✓		
15.	เพลงสามไม้นอก		✓		
16.	เพลงโล้		✓		
17.	เพลงฝรั่งแลนเซีย			✓(ฝรั่ง)	
18.	เพลงตวงพระธาตุ		✓		
19.	เพลงสามไม้ใน		✓		
20.	เพลงสามเส้า		✓		
21.	เพลงโสมส่องแสง	✓			
22.	เพลงลาวเล็กตัดสร้อย		✓		
23.	เพลงโยสลัม			✓(ฝรั่ง)	
24.	เพลงชมตลาด				✓
25.	เพลงลีลากระทุ่ม		✓		

ตารางที่ 33 สรุปผลอัตราจังหวะของเพลงที่ใช้ในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปผลการใช้เพลงในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”โดยมากใช้อัตราจังหวะสองชั้นเป็นพื้น เช่นเดียวกับละครนาฏยศิลป์ทั่วไป สามารถคิดเป็นค่าเปอร์เซนต์ของลักษณะการใช้จังหวะของเพลง ที่ใช้ในการแสดง ดังนี้

จังหวะชั้นเดียว 2 เพลง

จังหวะสองชั้น 18 เพลง

เพลงฝรั่ง 3 เพลง

ชมตลาด 2 เพลง

สรุปผลลักษณะเพลงที่ใช้เน้นอารมณ์ของตัวละครและเนื้อหาเป็นหลัก แล้วจึงดูศักดิ์หรือความสำคัญของตัวละครว่าเป็นพระเอก นางเอกหรือเป็นบทต่ำศักดิ์ ไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์

เพลงที่ใช้ในการเปิดการแสดง และระบำปิดการแสดง นั้นผู้วิจัยได้ใช้บทกลอนในบท
ประพันธ์ นวนิยายเรื่องทวิภพ ใช้ทำนองเพลงนางครวญ เนื่องจากในเนื้อเรื่องได้กล่าวถึงเพลงนางนกครวญ ซึ่งในปัจจุบันสันนิษฐานว่าเป็นเพลงนางครวญนั้นเอง

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้กำหนดให้เพลงนางครวญเป็นเพลงหลักของละคร คล้ายละคร
โทรทัศน์ซึ่งปรากฏเพลงหลักของละคร นำเสนอเป็น 2 รูปแบบและปรากฏในการแสดง 5 ครั้ง คือ

- เปิดการแสดง
- องก์ที่ 1 ฉากที่ 6
- องค์ที่ 2 ฉากที่ 1
- ระบำนานาชาติ
- ระบำปิดการแสดง

ระบำเพลงสัตตมงคล โดยผู้วิจัยได้แต่งกลอนขึ้นมาใหม่ตามลักษณะสีที่นิยมนุ่งห่มกันตามวัน แล้วนำมาใส่ในเพลง “พยายาม” เพลงในชุดประวัติศาสตร์ ผู้สร้างสรรค์บททำนองเพลง คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย พ.ศ. 2528 ระบำสัตตมงคลไม่นำบทกลอนมาเป็นคำร้องแต่จะให้ผู้แสดงเป็นผู้อ่านบทกลอนแล้วจึงให้นางระบำตัวที่กล่าวถึงออกมารำตีบท

ระบำนานาชาติใช้เพลงนางครวญ โดยเพิ่มไวโอลินในการบรรเลง

การใส่ทำนองเพลงผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้ประพันธ์บทละครได้ปรึกษาหารือกับอาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี โดยเล่ารายละเอียดของเรื่องอาทิ เนื้อเรื่องย่อ ตัวละคร ลักษณะรูปแบบการแสดง และได้ส่งบทละครให้อาจารย์ได้พิจารณา จากนั้นจึงนัดวันมาคัดเลือกเพลงที่จะเลือกบบรจุใส่บทกลอน เมื่อได้เพลงแล้วจึงคัดเลือกนักดนตรีเพื่อทำการฝึกซ้อม มีการปรับเปลี่ยนบางคำเพื่อให้สะดวกกับการร้องแล้ว จึงกำหนดวันอัดเพลงโดยใช้ห้องอัด Roomtone Studio ถนนประชาอุทิศ เพื่ออัดเพลงซึ่งการอัดเพลงดนตรีไทยในครั้งนี้มีการอัดเสียงสองแบบ คืออัดเสียงร้องและเสียงดนตรีบรรเลงไปคู่กัน และการอัดดนตรีบรรเลงก่อนแล้วจึงอัดเสียงร้องลงไป คณะนักดนตรีมีรายนามดังต่อไปนี้

ระนาดเอกนายสุรสิทธิ์ เขาสถิตย์ ตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินระดับชำนาญงาน กรมศิลปากร

ระนาดทุ้มนายไชยยะ ทางมีศรี ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร

ฆ้องวงใหญ่นายภูธิชย์ พึ่งสัตย์ ตำแหน่งดุริยางคศิลปินระดับปฏิบัติงาน กรมศิลปากร

ขลุ่ยนายสุรศักดิ์ กิ่งไทย ตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินระดับชำนาญงาน กรมศิลปากร

กลองนายปิยะ แสวงทรัพย์ ตำแหน่ง ดุริยางคศิลปินระดับชำนาญงาน กรมศิลปากร

กลองนายอลงกรณ์ เขาสถิตย์ ครูประจำวิชาดนตรีไทย โรงเรียนสตรีนนทบุรี

ฉิ่งนายศุภชัย สิงห์เถื่อน อาจารย์สาขาวิชาดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

นักร้อง นายกิตติคุณ อยู่เจริญ คีตศิลปินระดับชำนาญงาน กรมศิลปากร

นักร้อง นางวันเพ็ญ จิตตรง คีตศิลปินระดับชำนาญงาน กรมศิลปากร

นักร้อง นางสาววิไลวัลย์ บุญดี นักศึกษาสาขาวิชาดนตรีไทย สถาบบัณฑิตพัฒนศิลป์

การแสดงไวโอลินจะให้นักดนตรีบรรเลงเพลงในการแสดงจริง โดยแทรกไปกับเพลงไทยต่างๆที่บรรจุไว้ในการบันทึกเสียง

4.2.5. การออกแบบฉากและแสง

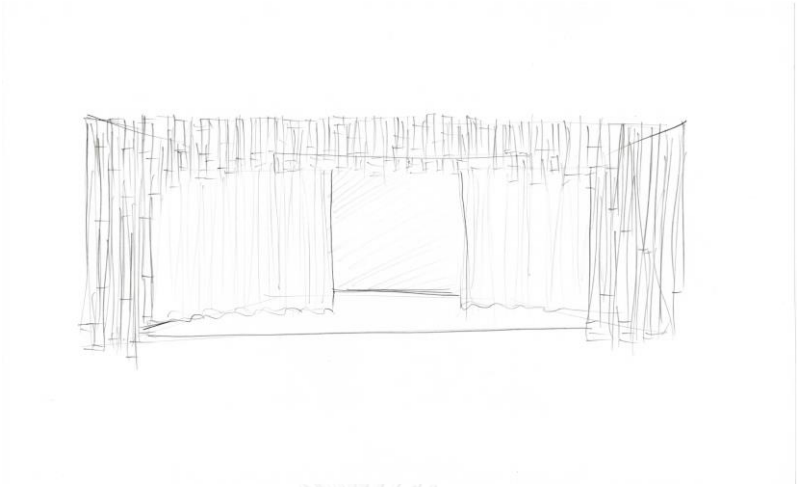
4.2.5.1. โรงละคร มีรูปแบบและวิธีจัดการนั่งของผู้ชมที่แตกต่างกัน ซึ่งล้อตามวัตถุประสงค์และงบประมาณในการจัดทำ สามารถแบ่งส่วนประกอบที่สำคัญได้ 2 ส่วน ดังนี้

1. เวทีสำหรับใช้การแสดง (stage house)

2. ที่นั่งของผู้ชม (audience seats)

1.) เวทีสำหรับใช้การแสดง (stage house) การออกแบบเวทีครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ให้เคลื่อนย้ายสะดวก ฉากสามารถฉายภาพและวีดีทัศน์ได้ เนื่องจากการเข้าร่วมโครงการ The10th Asean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคมม 2555 ซึ่งในวันที่ 7 ตุลาคม 2555 ทุกมหาวิทยาลัยที่เข้าร่วมโครงการจะแสดงศิลปะประจำชาติ ในครั้งนี้จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้นำการแสดงร่วมกับสื่อวีดีทัศน์ฉายภาพในการช่วยเล่าเรื่องในประเทศไทย ซึ่งผลตอบรับจากการสัมภาษณ์ผู้ชมกล่าวถึงฉากภาพที่ชัดเจนช่วยให้จินตานาการสภาพบ้านของประเทศไทยได้ง่ายขึ้น (การเข้าร่วมงานโครงการ The10th Asean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555) การแสดงจึงต้องการอาศัยความมืดและแสงเข้ามาช่วยประกอบการแสดง นักแสดงสามารถเข้าออกได้สองฝั่ง

การออกแบบเวทีการแสดงครั้งที่ 1

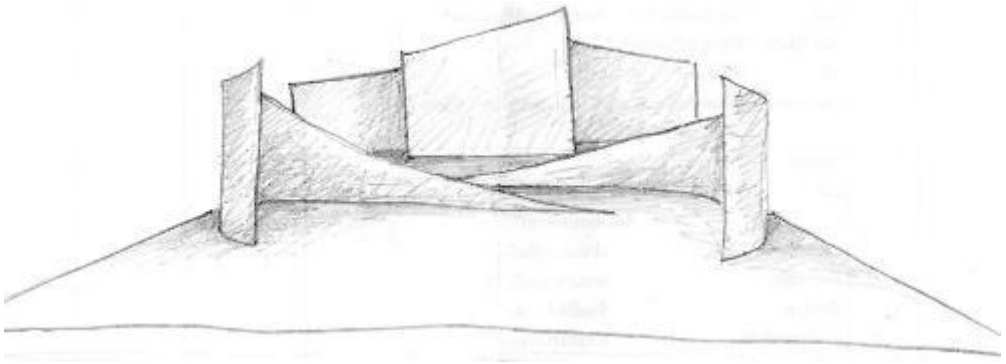


ภาพที่ 18 การออกเวทีเวทีและฉาก ครั้งที่ 1
ที่มา : ณัฐวัฒน์ สิทธิ ออกแบบ

สามารถแบ่งการใช้เวทีได้เป็น 6 ส่วน โดยด้านหน้าเวทีใช้ผ้าขาวทำเป็นริ้วมีลักษณะเหมือนกรอบภาพ ชั้นที่สองมีม่านผ้าขาวแหวกตรงกลางสามารถรูดเปิดและปิดได้ และด้านในที่ขึงผ้าขาวแบบตึงเพื่อให้เวทีดูลึกแบบ สามมิติ โดยการออกแบบได้รับแรงบันดาลใจมาจาก ฉากของการแสดงเรื่อง Tristan and Isolde Australia ที่ทำให้เวทีดูลึกและมีมิติ

ภาพที่ 19 แรงบันดาลใจในการสร้างฉาก Plate 64 Tristan and Isolde Australia Opera House 1990
ที่มา: Performance Design in Australia

การออกแบบเวทีการแสดงครั้งที่ 2



ภาพที่ 20 การออกแบบเวทีการแสดงครั้งที่ 2
ที่มา : ณัฐวัฒน์ สิทธิ ออกแบบ

ออกแบบโดยใช้โครงเหล็ก 4 นิ้ว ขึงด้วยผ้ายืดสีขาว โดยทำเป็นโครงสร้างสี่เหลี่ยมด้านหลังสามฉาก สูงสุด 3.60 เมตร และต่ำสุด 2 เมตร ฉากสามเหลี่ยมแบบโค้งด้านข้าง 2 ฉาก ติดล้อสำหรับเคลื่อนที่ได้ โรงละครกลางแจ้งมีการสร้างเวทีประเภทวิกฤษฎะ ขนาด หรือเวทีทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาด 17 เมตร × 7.30 เมตร การออกแบบฉากเป็นฐานศาสตร์แห่งการเห็นสุนทรียะจะเกิดเมื่องานนั้นมีความสมดุลสามารถทรงตัวได้ ซึ่งความสมดุลของฉากนี้คือความสมดุลที่เกิดจากทั้งสองด้านไม่เท่ากัน และสุนทรียะของสัดส่วนที่พอดีกับเวทีไม่ทำให้เวทีดูใหญ่หรือเล็กจนเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 21 ภาพฉากที่แสดงจริง
ที่มา : บันทึกภาพเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2557

การแบ่งสัดส่วนพื้นที่ในการใช้เวที ดังนี้

ขวาหลัง	กลางหลัง	ซ้ายหลัง
ขวาหน้า	กลางหน้า	ซ้ายหน้า

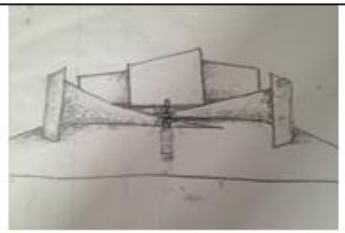
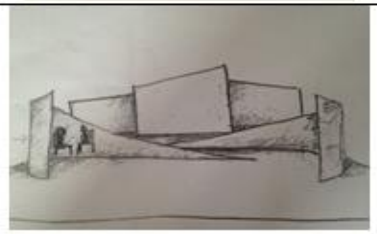
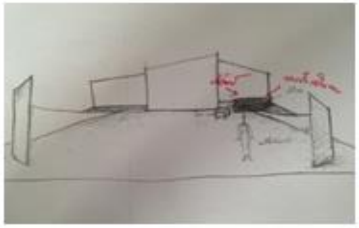
2.) ที่นั่งของผู้ชม (audience seats) จัดเก้าอี้แถวละ 10 ตัวโดยเว้นตรงกลางไว้แบ่งเป็นฝั่งละ 5 ตัว เพื่อที่ผู้ชมสามารถเดินเข้ามาได้ทั้ง 3 ด้าน คือด้านซ้าย ด้านขวา และตรงกลาง สายตาของคนดูจะอยู่ระดับเวที ตั้งเก้าอี้แถวแรกห่างจากเวที ประมาณ 3 เมตร เพื่อให้ผู้ชมเห็นภาพในมุมกว้าง

4.2.5.2. อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง

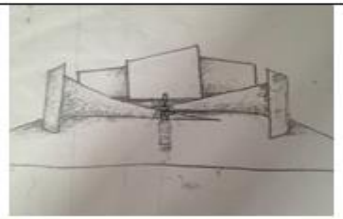
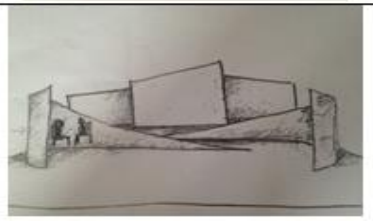
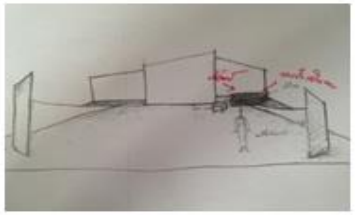
ต้องมีการออกแบบการวางอุปกรณ์ โดยสร้างstory board เพื่อวางแผนการขนย้ายอุปกรณ์และการจัดเก็บ อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง จะเป็นอุปกรณ์แบบลอยตัวสามารถยกเข้าออกได้ หรือให้นักแสดงไปผู้นำออกมาก็ได้

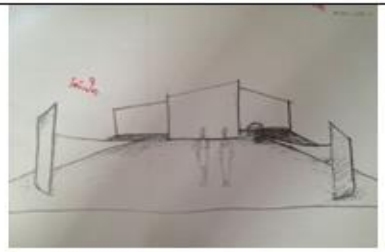
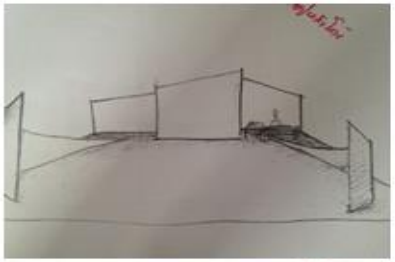
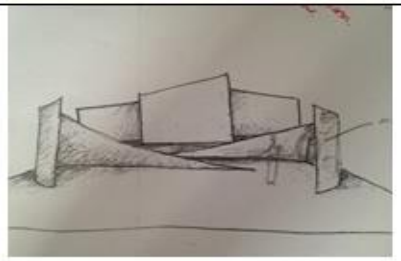
การใช้พื้นที่จะเปลี่ยนไปตามมุมต่างๆเพื่อเป็นการเปลี่ยนฉาก แตกต่างจากการแสดงละครนาฏยศิลป์ที่มักแสดงกลางเวที หรือใช้ทั้งเวทีแสดง 1 ฉาก ดังนั้นแสงจึงมีบทบาทสำคัญในการดึงความสนใจของผู้ชมจากมุมหนึ่งไปอีกมุมหนึ่ง การซ้อมกับไฟจึงมีความสำคัญอย่างมาก

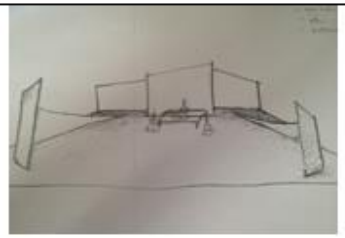
รายการอุปกรณ์ ฉาก เรื่องทวิภพ

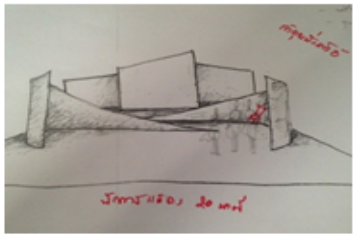
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
1	1.คุณนุ่ม	ริมหน้าเวที		ไม้กวาดขนไก่		/	นุ่ม	- set up ฉาก ห้องแม่มณี - set up ฉาก เก้าอี้ - set up ฉาก ห้องคุณหลวง
	2.บ้านแม่มณี	หลังโค้ง ฝั่งขวา		เก้าอี้ 2 ตัว	/			- <u>จบฉากนี้เปิดโค้งออก</u> -จบฉาก set ฉาก ห้องสมุด ทันที
				ลูกจันทน์		/	แม่มณี	
	3.ห้องนอนแม่มณี	หน้าฉากใหญ่ ฝั่งซ้าย		โซฟา	/			
				โต๊ะ	/			
				เสื้อผ้า กระเป๋าเดินทาง	/			

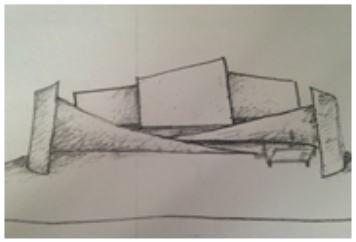
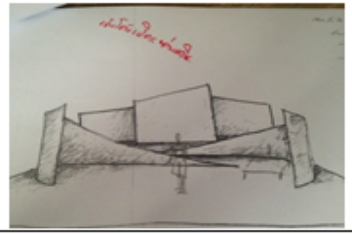
รายการอุปกรณ์ ฉาก เรื่องทวิภพ

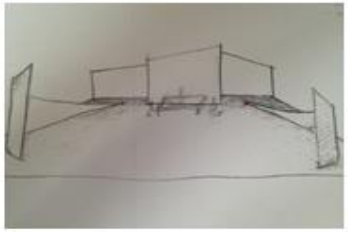
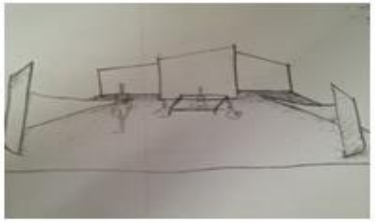
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
1	1.คุณนุ่ม	ร้าหน้าเวที		ไม้กวาดขนไก่		/	นุ่ม	- set up ฉาก ห้องแม่มณี - set up ฉาก เก้าอี้ - set up ฉาก ห้องคุณหลวง
	2.บ้านแม่มณี	หลังโค้ง ฝั่งขวา		เก้าอี้ 2 ตัว	/			- <u>จบฉากนี้เปิดโค้งออก</u> -จบฉาก set ฉาก ห้องสมุด ทันที
				ลูกจันทน์		/	แม่มณี	
	3.ห้องนอนแม่มณี	หน้าฉากใหญ่ ฝั่งซ้าย		โซฟา	/			
				โต๊ะ	/			
				เสื้อผ้า กระเป๋าเดินทาง	/			

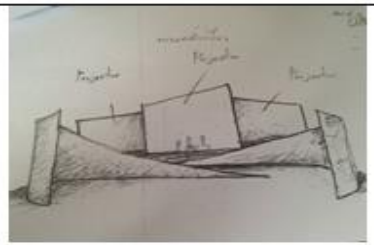
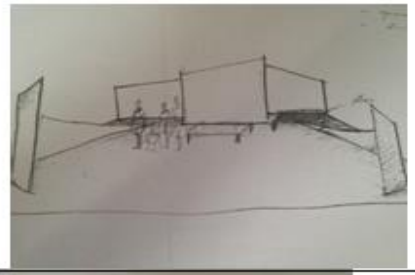
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
	6/2กลางบ้านแม่มณี	กลางเวที						
	6/3.1 ห้องนอนแม่มณี	หน้าฉากใหญ่ ฝั่งซ้าย		โซฟา	/			ปิดโค้งอย่างรวดเร็ว เมื่อแม่มณีลุกเดิน
				โต๊ะ	/			
				เสื้อผ้า กระเป๋าเดินทาง	/			
				หนังสือ	/			
	6/3.2	ห้องนอนแม่มณี						- จบฉาก set up องค์ 2 ฉาก 1 - เปิดโค้ง

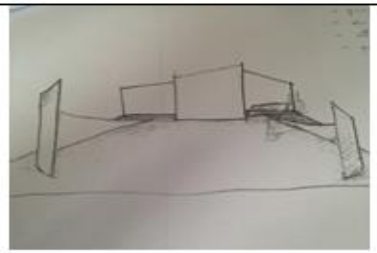
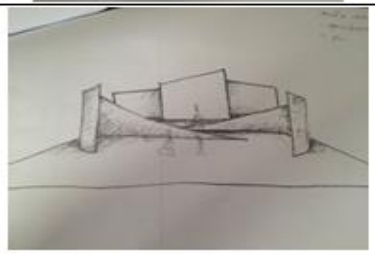
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
2	1/1.ลานบ้านคุณหลวง	กลางเวที		เตียงนั่ง	/			ระบำสวัสดิรักษา stand by
				ถาดทำขนม+ใบเตย	/			
	1/2 ลานบ้านคุณหลวง	กลางเวที						
	1/3ลานบ้านคุณหลวง	กลางเวที		ไวโอลิน		/	คุณหลวง	คนใช้ (ช) ถือมาให้คุณหลวง

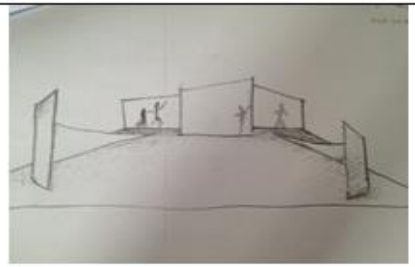
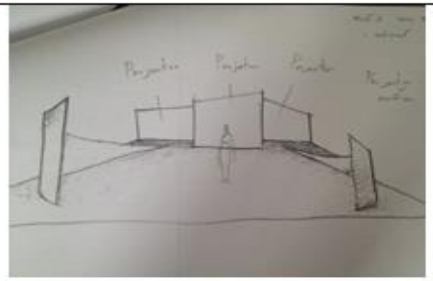
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
								ออกตรงจากฝั่งซ้ายเวทีหน้าโค้งบทที่ว่า “ปลายไปเร่รักเค้าอื่น” จากนั้นนั่งรอจนจบเพลง รับไวโอลินกลับเข้ามา
								ระหว่างบทสนทนาคุณหลวง+แม่มณี ปิดโค้ง Set up ฉากเก้าอี้ 1 ตัว หน้าโค้งฝั่งซ้ายเวที
	2. เรืองรับรอง	หน้าโค้งซ้ายเวที		จดหมาย		/	เจ้าคุณวิศาล	จบฉากพักการแสดง 15 นาที
								- set up ฉาก 1 องค์ 3

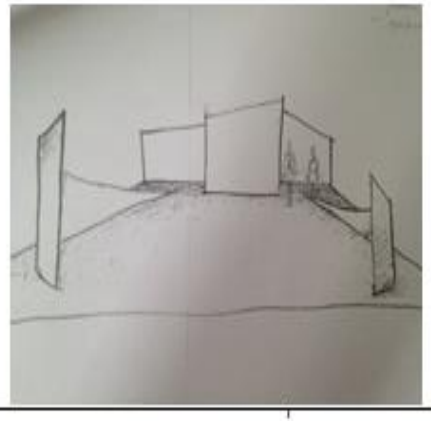
องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
3	1.ลานบ้านคุณหลวง	หน้าโค้ง ฝั่งซ้าย		โต๊ะไม้เตี้ย	/			
				เอกสารแปล	/			เจ้าคุณวิศาลถือมา
				แก้วน้ำ จาน รอง ถาด (น้ำพุทรา)		/	ม้วน	คนใช้ (ญ) ถือมาให้ม้วน ออกหลังฉากแผ่นกลางฝั่งซ้าย ตรงบทที่ว่า “ยอดชีวีของม้วนเอย”
	1/2 ลานบ้านคุณหลวง							ระหว่างเดินโค้งเปิด

องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
	1/3 ลานบ้านคุณหลวง	กลางเวที		กระด้ง 2 อัน ช้อน2 คัน	/			1 วางบนเตียง 2 วางข้างเตียง
	1/4 ลานบ้านคุณหลวง							<u>ปิดโค้ง</u> <u>หลังบทสนทนาที่ว่า</u> <u>“ทางเรือได้ไหมคะ”</u> - set up เตียงหน้าฉากใหญ่ฝั่งซ้าย
	2/1 ลำน้ำเจ้าพระยา	กลางเวที		เตียงใหญ่	/			<u>โค้งเปิด ตรงคำที่ว่า</u> <u>“กลับกันเถิดเจ้าค่ะ”</u>

องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
								
	2/2 -2/3 บ้านคุณหลวง			เตียงใหญ่กลางเวที	/			
				เตียงกลางฝั่งซ้าย	/			
	3ห้องแม่มณี	หลังฉากใหญ่กลางเวที		เตียงกลางฝั่งซ้าย	/	เตียงเล็กฝั่งซ้าย		
	4/1 ห้องนอน	ระหว่างโต๊ะ		เตียงกลาง	/			

องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
	คุณหลวง	ฝั่งซ้าย						
				ไข่		/	ม้วน	
	4/2 ห้องนอนคุณหลวง	ระหว่างโค้งฝั่งซ้าย						**ปิดโค้ง ตรงบทที่ว่า "งั้นฉันอยู่ก่อนก็ได้ค่ะ ทำงานให้เสร็จก่อน"**
	4/3 บ้านคุณหลวง	กลางเวที		ถุงผ้า กำไลข้อเท้า		/	คุณหญิง แสร์	คุณหญิง ส่งให้ม้วน
								ระบำนานาชาติ **Stand by** **จบฉาก เปิดโค้ง**
	5/1ระบำ	หลังฉาก						

องค์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
	นานาชาติ	กลางเวที						
	5/2งานเลี้ยง	กลางเวที						

ฉงด์ที่	ฉาก	เวที	ภาพ	อุปกรณ์	ในฉาก	ติดตัว	ตัวละคร	หมายเหตุ
	6งานแต่ง							ฉากโล่ง ไม่มีอุปกรณ์

สรุปอุปกรณ์ประกอบฉาก

1. ไม้กวาดขนไก่
2. โซฟา
3. เก้าอี้นั่ง 2-3 ตัว
4. ลูกจัน
5. เสื้อผ้า
6. กระเป๋าเดินทาง
7. เตียง 3 ตัว 3 ขนาด เล็ก กลาง ใหญ่
8. ตู้(2 ชุด)
9. หนังสือ4 เล่ม
10. ไวโอลิน
11. จดหมาย
12. กระด้ง 2 อัน/ ถาด 2 อัน/ ช้อน 2 คัน
13. แก้วน้ำพุทรา
14. ถุงผ้าใส่กำไลข้อเท้า

การใช้พื้นที่จะเปลี่ยนไปตามมุมต่างๆเพื่อเป็นการเปลี่ยนฉาก แตกต่างจากการแสดงละครนาฏยศิลป์ที่มักแสดงกลางเวที หรือใช้ทั้งเวทีแสดง 1 ฉาก ดังนั้นแสงจึงมีบทบาทสำคัญในการดึงความสนใจของผู้ชมจากมุมหนึ่งไปอีกมุมหนึ่ง การซ้อมกับไฟจึงมีความสำคัญอย่างมาก การประชุมและการซ้อมเปลี่ยนฉากและอุปกรณ์จึงมีความสำคัญต่อการแสดง

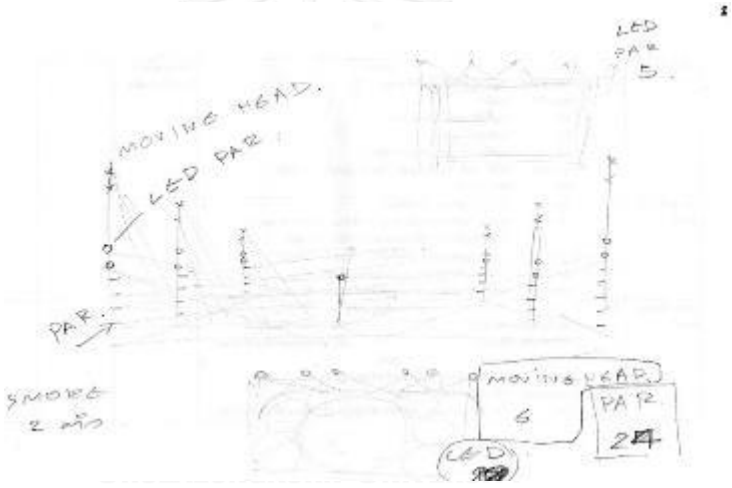
4.2.5.3. การออกแบบแสง

การออกแบบแสง เนื่องจากละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” เป็นละครนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่ต้องใช้การฉายภาพเป็นฉากในบางฉาก บนเวทีจึงต้องมีการติดตั้งเครื่องฉายภาพ (Projector) การเล่าเรื่องแบบตัดภาพการแสดงจากมุมซ้ายมามุมขวาในทันที เป็นสิ่งที่ถูกออกแบบมาให้ใช้ในละครครั้งนี้ แสงจึงมีส่วนช่วยในการดึงความสนใจของผู้ชม แสงที่ใช้มีทั้งเล่นให้เกิดภาพเงา, แสงที่ทำให้ภาพเหมือนความฝัน, และแสงสามารถบ่งบอกอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นได้ด้วย ผู้ออกแบบแสงจะดูเวทีและฉาก แล้วจึงออกแบบแผนผังแสง (Light Plot)

ลักษณะของโคมไฟมี 4 ลักษณะ คือ

1. โคมไฟแบบที่มีเลนส์รวมแสง (Spotlight)
2. โคมแบบกระจายแสง (Flooding lights หรือ Soft lights)
3. โคมที่ใช้เสริมในแบบกรณีพิเศษ (Special lights instrument)
4. โคมที่ใช้ทำเทคนิคพิเศษต่างๆ (Special effect instrument)

การออกแบบไฟในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ ประกอบไปด้วย ไฟMoving Head 6 ตัว, ไฟ LED PAR 17 ตัว, PAR 24 ตัว, เสา (Tower Truss) 6 เสา สูง 5 เมตร นอกจากนี้ยังมีเครื่องสร้างควันSmoking 2 ตัว แสงที่ใช้เป็นแสงที่มาจากด้านข้าง (Side Lights) และด้านหลัง (Back Drop) ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 22 แผนผังการติดตั้งไฟ

ที่มา : ณัฐวัฒน์ สิทธิ ออกแบบ

ตัวอย่างภาพการแสดงบนเวที

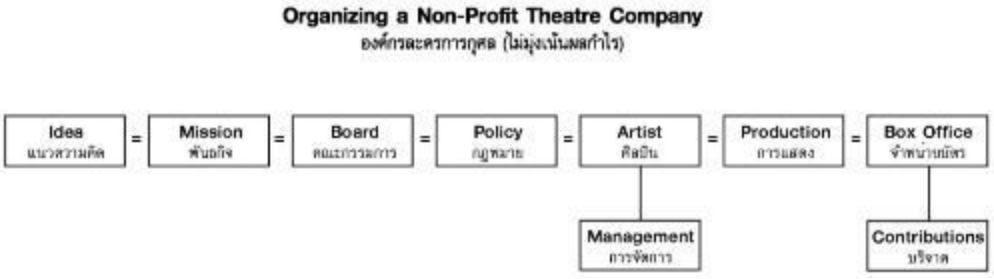
ภาพที่ 23 การใช้สื่อประกอบการเล่าเรื่อง ตอนเล่นเรือ
ที่มา : บันทึกภาพเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2557

ภาพที่ 24 การใช้แสงให้เกิดภาพเงา เป็นฉากที่มณีจันทร์คิดถึงคุณหลวง
ที่มา : บันทึกภาพเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2557

ภาพที่ 25 การใช้แสงในการดำเนินเรื่องในละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”
ที่มา : บันทึกภาพเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2557

4.3 จัดระบบการจัดการการแสดงมาประยุกต์ใช้ในการแสดงละครนาฏยศิลป์

การจัดการแสดงครั้งนี้ จัดว่าเป็นการแสดงที่ไม่มุ่งเน้นการหาผลกำไร (Non – Profit Organization) ที่มีขนาดเล็ก โดยเปรียบเทียบกับการแบ่งขนาดขององค์กรโดยเงินทุนที่ใช้จ่ายตามทฤษฎีของ Stephen Langley โดยมีลักษณะองค์กร ดังนี้



แผนภูมิที่ 5 โครงสร้างองค์กรกุศลขนาดเล็ก

มีกระบวนการทำงานแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วง ดังนี้

1. ขั้นการเตรียมการแสดง (Pre - Production) เป็นการวางแผน การวางวัตถุประสงค์ของการแสดง กำหนดงบประมาณที่จะใช้ในการดำเนินงาน แล้วจึงจัดตั้งคณะที่ปรึกษาในด้านต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร จากนั้นจึงเลือกบทละครที่จะใช้ หากต้องการใช้

บทประพันธ์ของผู้อื่น ควรตรวจสอบเรื่องลิขสิทธิ์ทางด้านวรรณกรรม เพื่อจะได้ขออนุญาตนำมาใช้เป็นลายลักษณ์อักษร แล้วนำบทประพันธ์ที่ได้มาดัดแปลงเป็นบทละครนาฏยศิลป์ แต่งตั้งคณะทำงานโดยคัดเลือกบุคลากรฝ่ายต่างๆและให้คำนวณค่าใช้จ่ายในส่วนต่างๆ นัดวันประชุมงานเพื่อปรับเพิ่มลดค่าใช้จ่ายให้เป็นไปตามแผนที่กำหนด จากนั้นให้ฝ่ายต่างๆวางแผนการดำเนินงานในฝ่ายของตนเอง อาทิ ฝ่ายสถานที่ ฝ่ายออกแบบฉาก ฝ่ายออกแบบแสง ฝ่ายออกแบบดนตรี ฝ่ายออกแบบเครื่องแต่งกาย ฝ่ายออกแบบท่ารำ ฝ่ายฝึกซ้อม เป็นต้น ควรมีการนัดประชุมติดตามผลการดำเนินงานเป็นระยะภายในเวลาดำเนินการ 3 เดือน เพื่อให้งานมีความกลมกลืนกันและเคลื่อนตัวไปในทิศทางเดียวกับที่ตั้งวัตถุประสงค์ไว้

2. ขั้นการแสดง (Production) เป็นระยะที่นักแสดงมีความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากเป็นผู้ที่ถ่ายทอดในความวัตถุประสงค์ของละครสู่ผู้ชม ในการวิจัยในครั้งนี้จัดการแสดงในวันที่ 4 ธันวาคม 2557 ณ ลานสนามหญ้าระหว่างอาคารศิลปวัฒนธรรม และอาคารพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เวลา 18:00 – 20:00 น. ฝ่ายที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการดำเนินงานได้แก่ ฝ่ายต้อนรับ ฝ่ายสถานที่ ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายสวัสดิการ ผู้กำกับเวที และผู้ควบคุมแสงและเสียง เป็นต้น

3. ขั้นหลังการแสดง (Post – Production) เป็นขั้นตอนการประเมินผลเพื่อหาจุดอ่อน (Weak) และจุดแข็ง (Strong) เพื่อนำไปพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ในครั้งต่อๆไป โดยอาจเรียกประชุมคณะทำงาน หรือทำแบบสอบถาม เป็นต้น

4.4. การอภิปรายผลการวิจัย

“การสร้างงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” จัดว่าเป็นวิจัยเชิงคุณภาพ แนวความคิดการสร้าง โดยมีสมมุติฐานของการวิจัย ดังนี้

1. แนวความคิดการสร้างงานผ่านงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ที่เหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบันต้องมาจากบริบทของสังคมในยุคนั้น

2. วิธีการ (Technic) สามารถนำมาใช้นำเสนอรูปแบบการสร้างละครสมัยใหม่ที่เหมาะสมกับบริบทของสังคมในปัจจุบัน ในเรื่องแนวความคิดการสร้างงานผ่านงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ที่เหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบันต้องมาจากบริบทของสังคมในยุคนั้น

4.4.1 ละครนาฏยศิลป์และบริบททางสังคม

เนื่องด้วยเวลาที่เปลี่ยนค่านิยมและทัศคติของคนย่อมเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา นาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อสร้างสุนทรียะให้แก่คนในสังคมนั้นๆจากค่านิยมดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้นำบทประพันธ์ร่วมสมัยเรื่อง ทวิภพ ประพันธ์โดย คุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือนามปากกา ทมยันตี มาดัดแปลงเป็นกลอนบทละคร โดยใช้สำนวนภาษาให้ใกล้เคียงในบทประพันธ์มากที่สุด เนื่องด้วยคนในยุคใหม่ไม่ค่อยได้ใช้ชีวิตกับคำราชาศัพท์และคำกลอนมากนัก เมื่อปรับภาษาให้ใกล้เคียงภาษาสามัญชน จึงทำให้การติดตามเนื้อเรื่องและสารที่ต้องการจะส่งได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้นักแสดงยังสามารถจินตนาการภาพตามท้องเรื่องได้ง่ายขึ้น ทั้งยังทำให้เข้าถึงนิสัยของตัวละครได้ง่ายขึ้น บริบททางสังคมและละครนาฏยศิลป์จึงมีความสัมพันธ์กันในแง่ของอารมณ์ร่วมที่จะก่อให้เกิดสุนทรียะต่อไป

4.4.2 จรรยาบรรณ และข้อควรปฏิบัติในการนำบทประพันธ์มาใช้ในการแสดง

ในการนำบทประพันธ์มาใช้ในการแสดงต้องมีการขออนุญาตอย่างเป็นทางการจากทางสำนักพิมพ์หรือเจ้าของบทประพันธ์ เพื่อป้องกันการละเมิดลิขสิทธ์พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ. 2537 แต่หากใช้ในการศึกษาได้กำหนดข้อยกเว้นการละเมิดลิขสิทธิ์ไว้ ตั้งแต่มาตรา 32 ถึงมาตรา 43 การนำบทประพันธ์มาดัดแปลงเป็นบทละครผู้จัดทำควร เคารพในเนื้อหาของบทประพันธ์เดิม หากมีการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือเพิ่มเติมเนื้อหาควรมีการขออนุญาตเจ้าของบทประพันธ์เพื่อความเหมาะสม

4.4.3 การนำวิธีการ (Technic) มาใช้นำเสนอรูปแบบการสร้างละครสมัยใหม่เป็นการเพิ่มสีสันให้กับละครนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มวิธีการพิเศษในการใช้แสง ซึ่งโดยมากจะช่วยในเรื่องของอารมณ์ และบอกเวลาในการแสดงละครนาฏยศิลป์ไทยเมื่อนำวิธีการใช้ไฟแบบสมัยใหม่มาใส่ในการสร้างละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง ทวิภพ สามารถช่วยประหยัดเวลาในการเปลี่ยนฉากไม่ต้องมีพักการแสดงเพื่อเปลี่ยนฉากด้านหลัง แสงช่วยให้การเล่าเรื่องดำเนินไปได้อย่างต่อเนื่องจากมุมเวทีซ้าย ย้ายไปดำเนินเรื่องที่มุมเวทีขวาอย่างไม่ขัดตา ทั้งยังสามารถเล่าเรื่องราวในอดีตโดยนำเสนอภาพแบบฝัน โดยการยิงแสงแบ็คดร๊อป (Back Drop) จากทางด้านข้างหลังฉากขวาที่มีนักแสดงยืนอยู่ สามารถสร้างอารมณ์ในการเล่าเรื่องราวในอดีตบนเวทีได้ (ดังที่ปรากฏในภาพที่ 24 หน้า 198)เป็นการสร้างมิติการเล่าเรื่องแบบย้อนเวลาในการแสดงละครนาฏยศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังมีการนำภาพมาฉายเป็นฉาก (Interpretation) เพื่อช่วยให้ผู้ชมจินตนาการภาพได้ง่ายขึ้น และประหยัดเวลาในการเปลี่ยนฉาก (ดังที่ปรากฏในภาพที่ 25 หน้า 198)รวมทั้งประหยัด

ค่าใช้จ่ายในการสร้างฉากเนื่องด้วยการแสดงละครนาฏยศิลป์ไทยนิยมวาดฉาก และสร้างอุปกรณ์ขนาดใหญ่เพื่อให้ฉากดูสมจริง การดัดแปลงการนำวิธีการ หรือ Technic พิเศษมาใช้ในละครนาฏยศิลป์จึงไม่เป็นการทำให้ศิลปะลดทอนคุณค่า แต่เป็นการสร้างมุมมองใหม่ในการนำเสนอศิลปะการแสดงและเหมาะกับวิวัฒนาการของการแสดงในปัจจุบัน ซึ่งต้องควบคุมให้อยู่ในความสมดุลทางศิลปะและไม่ทำลายภาพที่มีในบทประพันธ์เดิม

4.4.4 รายละเอียดของการแสดงของละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่องทวิภพ สามารถสรุปเอกลักษณ์ของรูปแบบละครได้ ดังนี้

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	บทละคร	ใช้บทนวนิยาย ที่มีเรื่องราวร่วมสมัย กล่าวคือเล่าเรื่องในอดีตโดยมุมมองของผู้ประพันธ์ในยุคสมัยปัจจุบัน แล้วปรับจากบทร้อยแก้ว โดยกำหนดให้ใช้ลักษณะของกลอนบทละครเป็นแม่แบบในการแต่ง โดยยังคงยึดเนื้อเรื่องตามแบบต้นฉบับ ซึ่งเนื้อเรื่องต้องมีการกำหนดวัตถุประสงค์ของละครที่จะเสนอให้แก่ผู้ชม แล้วจึงร่างลำดับขั้นตอนการดำเนินเรื่อง ดัดแปลงการลำดับช่วงเวลาในการเล่าเรื่อง กำหนดตัวละครหลักเพียง 5 ตัว
2	ท่ารำ	ท่ารำมีการใช้แอคติ้ง (acting) แบบของละครเวทีแบบตะวันตกมาใช้ผสมผสานการรำไทย และท่ารำจะมีลักษณะคล้ายละครพันทางและละครกำแบบ กล่าวคือเป็นชนชาติใดให้รำตามลักษณะนั้น เช่น เมื่อมณีจันทร์อยู่ท่ารำในสมัยรัชกาลที่ 9 ลักษณะการใช้มือจะมีลักษณะคล้ายละครกำแบ แต่จะใส่ท่ารำมากกว่า การยืนจะยืนตรงก้าวเท้าโดยไม่มีการใช้เท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย ท่ารำเป็นลักษณะการตีบทตามนาฏยศัพท์ของละครนาฏยศิลป์และยังคงจารีตของท่ารำ เช่น ยิ้ม ตัวเรา อาย ร้องไห้ จะใช้มือซ้ายเท่านั้น เป็นต้น ท่ารำในบทเจรจาจะเน้นอารมณ์ทางสีหน้ามากกว่ามากใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวเช่นการเดินจะเดินในท่าทางปกติในกิจวัตรประจำวันแต่จะ

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
		เคลื่อนไหวช้ากว่า นอกจากนี้ยังมีการแสดงแบบภาพนิ่ง คือให้ดำเนินบทเจรจาไปแล้วให้นักแสดงออกมายืนนิ่งในท่าทางที่ไม่ต้องแสดงอาการตีบท ท่ารำที่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ถ้ารำจะมีลักษณะทางรำคล้ายละครพันทาง กล่าวคือแสดงเป็นชนชาติใดให้ท่ารำมีลักษณะแสดงสัญชาตินั้นๆตามท้องเรื่อง แต่จะมีการรวบคำมากกว่า เน้นอารมณ์ทางสีหน้ามากกว่าละครนาฏยศิลป์ไทยทั่วไปแต่ไม่มากเท่าการใช้สีหน้าของละครเวทีแบบทางตะวันตก ท่ารำในบทเจรจาต้องตีบทแบบตามนาฏยศัพท์และปฏิบัติตามข้อบังคับทางจารีตประเพณีของละครนาฏยศิลป์ การตีบทจะไม่ตีบททุกคำ แต่จะมีการรวบคำเพื่อความเหมาะสม
3	เครื่องแต่งกาย	แต่งกายตามท้องเรื่อง ละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่องทวิภพนั้นการแต่งกายแบ่งออกเป็นสองยุคสมัย ยุคสมัยรัชกาลที่ 9 เครื่องแต่งกายอิงลักษณะการแต่งกายแบบสากล แต่เนื่องจากเน้นความสำคัญในการดำเนินเรื่องโดยท่ารำ หากแต่งกายแบบสากลนิยมแท้ๆจะไม่เข้ากับท่าทางการเคลื่อนไหว จึงมีการดัดแปลงชุดสากลนิยมให้ดูมีความเป็นไทยมากขึ้น เช่นชุดของมณีจันทร์กำหนดให้ใส่ชุดเสื้อแขนยาวป้ายหน้าแบบเสื้อลาวพวนตามที่บทประพันธ์ได้กล่าวไว้ และให้นุ่งกางเกงขาบานด้านหน้าสามารถป้ายมาทำเป็นผ้าถุงได้ หรือชุดของคุณนุ่มแม่บ้านที่ใส่เสื้อแบบสากลนิยม แต่ด้านล่างใส่ผ้าถุงกรอมเท้า หากเป็นฉากที่นักแสดงใส่ชุดสากลจริงๆจะไม่มีการเคลื่อนไหวแต่จะแสดงออกมาในลักษณะภาพนิ่ง เพื่อไม่ให้การเคลื่อนไหวขัดกับเสื้อผ้าที่ใส่ ยุคสมัยรัชการที่ 5 แต่งกายแบบท้องเรื่องเช่นในบทประพันธ์บรรยายการแต่งกายของคุณหญิงแสร์ว่าห่ม

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
		ผ้าแถบและนุ่งผ้าโจงกระเบน เสื้อผ้าก็จะออกมาในลักษณะนั้น คุณหลวงสวมเสื้อราชปะแตนและนุ่งผ้าโจงกระเบนสีกรมท่า มณีจันทร์ใส่เสื้อแขนกระบอกทับด้วยสไบ และนุ่งผ้าโจงกระเบน เป็นต้น การเลือกสีเครื่องแต่งกายจะยึดตามบทประพันธ์ในชั้นแรก หากในบทประพันธ์ไม่กำหนด จะเลือกสีที่คลุมโทนในภาพรวมบนเวที เช่น ภาพบนเวทีปรากฏคุณหญิงแสร์ มณีจันทร์ และม้วนบนเวที คุณหญิงแสร์ตามบทประพันธ์ห่มผ้าสีทึบแบบผู้ใหญ่จึงเลือกโทนสีแดงเลือดหมูและน้ำตาลให้คุณหญิงแสร์ ชุดของมณีจันทร์และม้วนจึงกำหนดให้ใช้สีโทนร้อนเช่นเดียวกับคุณหญิงแสร์ เพื่อให้ภาพบนเวทีใช้สีในทิศทางเดียวกันการเลือกใช้ผ้าอิงตามประวัติศาสตร์ เช่นคนในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 จะไม่นุ่งผ้าที่เดินดิ้นเงินดิ้นทอง เพราะใช้เฉพาะพระมหากษัตริย์ ผ้าที่ใช้จะใช้ผ้าไหมแท้ และผ้าไหมเทียมผสมกัน ผ้าเครป ผ้าวาเลนติโน่ ผ้าลินิน และผ้าฝ้าย เป็นต้น การแต่งกายไม่เน้นใส่เครื่องประดับ เช่น ละครนาฏยศิลป์ทั่วไป จะพิจารณาตามบทบาทที่นักแสดงเป็น แต่จะให้ไม่ใส่เครื่องประดับเลยก็จะสมจริงไม่เป็นการแสดงมากเกินไป เช่น คุณหญิงแสร์เป็นแม่บ้านอยู่กับบ้านแต่เป็นผู้มีฐานะ เครื่องประดับจึงใส่แค่ต่างหูคู่เล็กไม่ใส่แบบระย้า และสร้อยคอสายสร้อยยาว มีจี้เล็กๆกลางอก และเข็มขัดทองไม่มีหัวเข็มขัด ม้วนมีศักดิ์เป็นคนใช้จึงไม่สวมเครื่องประดับ ความสวยงานของเครื่องแต่งกายจึงเน้นที่เนื้อผ้า โดยเลือกใช้ผ้าที่เกิดความเงาเวลาโดนแสงไฟ เช่น ผ้าไหม เป็นต้น

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
4	ดนตรี	วงปี่พาทย์เครื่องห้าไม้นวม มีการกำหนดเพลงหลักที่ใช้ในการดำเนินเรื่องเช่นเดียวกับเพลงที่ประกอบในละครโทรทัศน์ การแสดงสามารถเล่นได้ทั้งดนตรีสด และเปิดเครื่องแถบเสียง โดยมีการบันทึกเสียงในห้องอัดเพื่อการฝึกซ้อมและการแสดง การเลือกเพลงบรรจุนั้น จะดูฐานะของตัวละครเป็นหลักแล้วจึงยึดหลักตามจารีตประเพณีในการบรรจุเพลง เช่น เพลงที่ใช้ประกอบอารมณ์เศร้า เพลงที่ใช้ประกอบการเดินทางทางน้ำ เป็นต้น
5	โรงละคร ฉาก แสง	ส่วน ด้านหลังของฉากขึงผ้าขาวแบบจอหนังสามารถใช้แสงไฟย้อมสีฉากให้เปลี่ยนไปตามท้องเรื่องได้ และ
		สามารถฉายภาพประกอบได้ ฉากที่ใช้มีสองลักษณะ คือ ฉากที่ยึดติดตายตัว และฉากที่สามารถเลื่อนเข้าออกได้ อุปกรณ์ที่ใช้เป็นวัสดุลอยตัวสามารถเคลื่อนย้ายได้ และเนื่องจากมีการเคลื่อนย้ายจึงต้องมีการกำหนดระยะเวลาการเข้าออก การกำหนดการจัดเก็บอุปกรณ์ แสงเป็นส่วนสำคัญในการสื่ออารมณ์ในการดำเนินเรื่อง และการช่วยเล่าเรื่องในบางฉาก โดยมีการฉายภาพหรือแสดงภาพลางๆเป็นการเล่าเรื่องในอดีต เป็นต้น นอกจากนี้แสงยังช่วยเปลี่ยนความสนใจของตนดูจากมุมซ้ายของเวที ไปมุมขวาของเวทีแบบฉับพลันได้อีกด้วย

ตารางที่ 34 ตารางอธิบายรายละเอียดของละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง ทวิภพ

4.4.5 การจัดการในการแสดงกับการสร้างละครนาฏยศิลป์

การจัดการมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากในการสร้างละครนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบเพื่อสร้างทิศทางในการดำเนินการและแก้ไขปัญหาโดยสามารถดูจากลำดับขั้นตอนที่ดำเนินการ ทำให้การแก้ไขงานทำได้ตรงประเด็น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันการแสดงละครนาฏยศิลป์มีขั้นตอนตาม

แบบการจัดการ เพียงแต่ไม่มีผู้บันทึกทางด้านทฤษฎีอย่างเป็นระบบ ระบบการจัดการในการสร้างละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่องทวิภพ นั้นสามารถลำดับขั้นตอนได้ ดังนี้

4.4.5.1 ตั้งคณะกรรมการในการดำเนินงาน วางแนวคิด วัตถุประสงค์ และพันธกิจในการสร้างสรรค์ผลงาน

4.4.5.2 วางโครงสร้างของละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัย กำหนดลักษณะ และอัตลักษณ์ของการแสดง

4.4.5.3 ตั้งงบประมาณ และสร้างแผนการดำเนินงาน (Action Plan)ของแต่ละฝ่ายเพื่อสามารถกำหนดวังเวลาเพื่อประชุม และติดตามผลงานร่วมกัน

4.4.5.4 ดำเนินงาน โดยมีวาระการประชุมในกลุ่มย่อย และภาพรวม

4.4.5.5 นำเสนอผลงาน

4.4.5.6 สรุปผลโดยการประเมินจากผลงานสร้างสรรค์ จากการประชุมของคณะผู้จัดทำงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ เรื่องทวิภพ

เนื่องจากการแสดงในครั้งนี้ไม่ใช่การแสดงที่มุ่งเน้นผลกำไร จึงไม่มีการตลาดที่เกี่ยวข้องกับการหากรายรับในการแสดงครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดงละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุง และสร้างแนวคิดโครงสร้างละคร เพื่อนำไปสู่รูปแบบของละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผ่านวิธีการดำเนินการวิจัย โดยมีการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งเอกสารและออกเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสำรวจ สัมภาษณ์ และสังเกตการณ์ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยมีการบันทึกข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูลโดยการนำทฤษฎีต่างๆที่ได้รวบรวมไว้ และสรุปข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงและสรุปแนวคิดในการสร้างสรรค์ “ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

5.1. ลักษณะ อัตลักษณ์และโครงสร้างของละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม

ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมหรือละครรำ คือ ศิลปะการแสดงที่ใช้การร่ายรำบอกเล่าเรื่องราวประกอบกับถ้อยคำที่เป็นร้อยกรอง บางครั้งพบการเจรจาเป็นร้อยแก้ว การแสดงประกอบไปด้วยองค์ประกอบของศิลปะหลายแขนง อาทิ นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ วรรณศิลป์ และวิจิตรศิลป์ ซึ่งการแสดงมุ่งเน้นในการให้ความบันเทิง เป็นงานที่ให้ศิลปะเป็นศูนย์กลางกล่าวคือ เป็นสิ่งที่มีคุณค่าในตัวของมันเองโดยไม่จำเป็นต้องอาศัยแหล่งอ้างอิงจากภายนอก ดังจะเห็นได้จากโครงสร้างของละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม ดังต่อไปนี้

5.1.1. เนื้อเรื่อง ตามหลักทฤษฎีนาฏยศาสตร์บทละครจะเรียกว่า “รูปะ” และเรียกการแสดงละครว่า “รูปกะ” บทละครนาฏยศิลป์สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ โลกธรรมีและนาฏธรรมีโลกธรรมี เป็นเนื้อเรื่องที่อยู่บนความเป็นจริง สามารถเกิดขึ้นตามธรรมชาติได้ และนาฏธรรมี คือเนื้อเรื่องที่แสดงปาฏิหาริย์ เป็นเรื่องเหลือเชื่อ มีการแสดงอิทธิฤทธิ์ ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องที่พบเห็นในละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม เช่น รถเสน, มโนราห์, รามเกียรติ์, อิเหนา, อุณรุท, แก้วหน้าม้า, มณีพิชัย, สังข์ทอง, ไกรทอง เป็นต้น ลักษณะการแต่งบทในการดำเนินเรื่อง แบ่งออกได้เป็น 5 ส่วน คือ การเริ่มเรื่อง, การขยายเรื่อง, การพัฒนาเรื่อง, วิกฤตการณ์, และการสรุปเรื่อง แก่นของเรื่องมักเกี่ยวข้องกับความรัก และให้คติสอนใจคนดูในเรื่องของธรรมะย่อมชนะอธรรม เนื้อเรื่องมักเกี่ยวข้องกับกษัตริย์ และชนชั้นสูง มีเพียงไกรทอง และขุนช้างขุนแผน ที่เป็นละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมที่เนื้อเรื่องเป็นเรื่องของสามัญชน

5.1.2. ลักษณะการแสดง ก่อนแสดงละครดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงก่อน แล้วจึงมีการรำเบิกโรง การดำเนินเรื่องนักแสดงต้องร่ายรำทำท่าไปตามเนื้อร้อง หรือกลอนบทละคร หรือที่เรียกกันว่าการรำตีบท ซึ่งการร่ายรำตีความหมายของท่าทางได้มีจารีตแบบแผนในการใช้ภาษามือในการตีความหมาย บทละครต้องประกอบไปบทร้องและบทเจรจา การแสดงต้องมีระบำแทรกในละครเพื่อเพิ่มสีสันให้กับละครนาฏยศิลป์เรื่องนั้นๆ นักแสดงหลักโดยมากมี 3 ตัวละคร ได้แก่ บทนายโรง (นายกะ) บทนางเอก (นายิกา) และนักแสดงสมทบ (ประกฤติ) ผู้ชมจะรับสารจากการมอง การฟัง และการเคลื่อนไหวเมื่อเกิดความเชื่อมโยงจนทำให้เกิดความสมดุล จึงจะเกิดสุนทรียะในการแสดงจะต้องเกิดภาวะและรสสลับกับไปอย่างต่อเนื่อง ภาวะที่คงเดิม แต่เมื่อนำมารวมกันเป็นท่ารำจะเกิดเป็นภาวะใหม่ รส คือความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจคนดูและผู้แสดง อันเป็นผลมาจากภาวะ

5.1.3 ดนตรีมี 3 ลักษณะ คือ สวาระ คือตัวโน้ต, อาโตธยะ คือ เสียงจากเครื่องดนตรี และ ปฎุะคือเสียงร้องเพลงดนตรีจะสร้างจังหวะให้กับการแสดง การเคลื่อนไหวของร่างกายให้เข้ากับจังหวะดนตรีเป็นส่วนที่สำคัญ

5.1.4 โรงละคร ฉากและแสงศาสตร์โรงละครนั้น มี 3 ประเภท คือ วิกฤษตะ คือ สี่เหลี่ยมผืนผ้า, จตุรัศระ คือสี่เหลี่ยมจตุรัส, และตรัยศระ คือ สามเหลี่ยมด้านเท่า มีการกำหนดขนาดของเวที 3 ขนาด และอธิบายการก่อสร้างเวที และฉาก

โดยละครนาฏยศิลป์สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือละครรำแบบดั้งเดิม และละครรำแบบปรับปรุง ดังนี้

ละครรำ	
ละครรำแบบดั้งเดิม	ละครรำแบบปรับปรุง
โนราชาตรี	ดึกดำบรรพ์
นอก	พันทาง
ใน	เสภา

ตารางที่ 35 ประเภทของละครรำ

หากพิจารณาตามองค์ประกอบต่างๆของการแสดงจะพบว่า ละครนาฏยศิลป์แบบปรับปรุงเป็นการปรับเปลี่ยนอิริยาบถของการแสดงมาจากละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมหรือละครรำแบบดั้งเดิม จากหลักฐานที่ปรากฏทางประวัติศาสตร์พบว่าละครรำแบบดั้งเดิม มีมาแต่ครั้ง

สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ.2199-2231) เป็นการดำเนินเรื่องราวโดยใช้ท่ารำในการตีบท ประกอบองค์ต่างๆในการแสดง ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมมี 3 ประเภท ดังรายละเอียด ต่อไปนี้

ละครชาตรี

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	รถเสน, มโนราห์
2	ลักษณะการแสดง (ท่ารำ)	การแสดงเริ่มจากการทำพิธีบูชาครูเบิกโรง แล้วจึงไหว้ครูที่เรียกว่า “เทศครู” แล้วจึงเล่นปี่พาทย์โหมโรงชาตรีเพื่อเรียกผู้ชม ก่อนการแสดงการรำชาตรีจะต้องรำซัดไหว้ครูทุกครั้ง(รำเวียนไปทางซ้ายเรียกชักใยแมงมุมหรือชักยันต์) การรำซัดนี้อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้อธิบายถึงจุดประสงค์ว่า ตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วยแล้วจึงดำเนินเรื่อง ผู้แสดงจะต้องร้องเองเจรจาเอง เมื่อร้องนำ 1 วรรค ลูกคู่ก็รับวรรคที่สองซ้ำกัน 3 ครั้ง เวียนลำดับจนครบตอน ซึ่งลูกคู่คือตัวละครประกอบที่เหลืออยู่ เมื่อเลิกแสดงจะรำซัดอีกครั้งเพื่อเป็นการคลายยันต์(รำเวียนไปทางขวาเรียกว่าคลายยันต์) ท่ารำประกอบไปด้วยท่ารำ
		พื้นฐาน 12 ท่า ท่ารำในบทปฐมของโนรา 39 ท่า ผู้แสดงต้องมีความสามารถทั้งการร่ายรำที่เคลื่อนไหวท่าทาง มือ แขน นิ้วและศีรษะ รวมกันในแต่ละท่าจึงเรียกว่ารำหมดทั้งตัว
3	เครื่องแต่งกาย	ในสมัยโบราณละครโนราชาตรีไม่สวมเสื้อเพราะใช้ผู้ชายแสดงล้วน ตัวนายโรงนุ่งผ้าทับสนับเพลา นุ่งผ้าคาดเจียรบาด(ห้อยข้าง ชายแครง)มีชายไหว(ห้อยหน้า) สวมหางหงส์ที่นิยมเรียกกันว่าหางโนรา สวมสังวาล ทับทรวง กรองคอ ศีรษะสวมเทริด ปัจจุบันมีผู้แสดงเป็นผู้หญิงจึงมีเสื้อทำด้วยลูกปัด

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
4	ดนตรี	วงปี่พาทย์ชาตรีประกอบด้วย ปี่นอก1 เลา, โทน 1 คู่, กลองเล็ก(กลองชาตรี) 1คู่, ฆ้อง 1 คู่, กรับ, ฉิ่ง, ม้าพ่อ
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	ในการแสดงละครชาตรีจะไม่คำนึงถึงสถานที่ และอุปกรณ์ เนื่องด้วยต้องขนย้ายไปแสดงตามที่ต่างๆ ลักษณะของโรงละครโนราชาตรี คือมีเสา 4 เสา ปักสี่มุมเป็นสี่เหลี่ยมจตุรัส โรงไม่มีฉาก มีเตียง 1 เตียง และเสากลาง (ในสมัยก่อนใช้ไม้ชัยพฤกษ์) มีความหมายแทนองค์พระวิศนุกรรม เสานี้ใช้เป็นที่ผูกซองคลี (สำหรับใส่ไม้รบต่างๆ)

ตารางที่ 36 ละครชาตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละครนอก

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
1	เนื้อเรื่อง	แต่เดิมละครนอกไม่มีการเขียนบท ผู้แสดงจะมีการว่า “กลอนด้น” บทรุ่นเก่าเป็นกลอนอย่างละครโนราชาตรี ภายหลังจึงเป็นกลอนแปด	แต่เดิมละครนอกไม่มีการเขียนบท ผู้แสดงจะมีการว่า “กลอนด้น” ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นมา ทรงใช้ภาษาที่เรียบง่ายและเข้าใจอย่าง

ละครนอก

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
			ชัดเจน ถ้อยคำที่ใช้ไม่หยาบโลน แต่ยังคงไว้ซึ่งธรรมเนียมประเพณีอย่างชาวบ้าน เนื่องจากเป็นบทละครที่เขียนไว้ในการแสดงจึงมีการบอกบทให้กับตัวละครร้องเป็นวรรคๆ หรือให้ตัวละครท่องจำบทร้องเอง
2	รูปแบบการแสดง	เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงโหมโรง จากนั้นจึงดำเนินเรื่อง การแสดงไม่การร่ายที่งดงาม เพราะจะมีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วและมุ่งแสดงบทตลกขบขัน ซึ่งบางครั้งจะมีการใช้มุขตลกหยาบโลน หรือล้อเลียนสังคม ช่วงแทรกมุขมักจะเป็นช่วงที่ตัวละครเจรจาเพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ผู้แสดงแต่เดิม ใช้ผู้ชายแสดงล้วน ซึ่งใช้นักแสดงเพียง 2-3 คน เช่นเดียวกับละครชาตรี ในสมัยรัชกาลที่ 4 ทรงอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครนอกได้ และมีการจัดตัวแสดงเพิ่มมากขึ้น ผู้แสดงต้อง	ปี่พาทย์บรรเลงเพลงวาท้าย เพลงวาตัวละครที่สำคัญที่เป็นตัวพระจะออกมาแสดงโดยผู้แสดงแสดงจะรำเพลงช้าปี่นอก จากนั้นก็รำตามเนื้อเรื่อง โดยผู้แสดงไม่ต้องร้องเอง แต่จะมีนักร้องเป็นผู้ร้องแทน ส่วนในด้านการเจรจาผู้แสดงต้องเจรจาตามบทละครที่กำหนดไว้ หรืออาจมีเจรจานอกเหนือจากบทแต่ต้องอยู่ ภายในกรอบของเรื่องที่แสดง การแสดงเน้นกระบวนรำที่งดงามกว่าละครนอกแบบชาวบ้าน สอดแทรกมุขตลกบ้างแต่ไม่แทรกมุขตลกที่สองแง่สอง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
		มีปฏิภาณไหวพริบในการด้นกลอนสด เพลงที่ใช้ร้องเป็นเพลงชั้นเดียว หรือสองชั้นแต่เดิมตัวละครร้องเอง แต่ในปัจจุบันมีพูดร้องให้	ง่าม หรือมุขตลกที่หยาบโลน ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เนื่องด้วยเป็นละครนอกที่แสดงในวัง ผู้แสดงต้องรำดี หน้าตาดี และมีสติปัญญาดี การดำเนินเรื่องช้ากว่าละครนอกแบบราษฎร์ แต่รวดเร็วกว่าละครใน
3	เครื่องแต่งกาย	แต่เดิมผู้แสดงละครนอกนั้นจะมีการแต่งตัวเหมือนสามัญชน (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 233) เช่นเดียวกับละครชาตรียุคแรก ต่อมาได้มีเพียงตัวนายโรงที่แต่งยืนเครื่อง เมื่อปลายสมัยกรุงศรีอยุธยามีละครในเกิดขึ้น ละครนอกจึงแต่งกายยืนเครื่องแบบละครใน	เครื่องแต่งกายในการแสดงละครนอกได้อิทธิพลมาจากการแต่งกายแบบละครใน กล่าวคือแต่งกายเลียนแบบเครื่องทรงพระมหากษัตริย์
4	ดนตรี	วงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งจะมีขนาดใหญ่แค่ไหนขึ้นอยู่กับโอกาสการแสดง ซึ่งจะใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและเพลงหน้าพาทย์ เพลงปี่พาทย์จะมีการบรรเลงด้วยเสียงที่เรียกว่า “ทางนอก” หรือ “ทางกรวด” เป็นเสียงที่ผู้ชาย	นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่นอก (ในสมัยนี้ไม่ค่อยนิยม เพราะว่าหาผู้ที่เป่าปี่ได้ยาก จึงเว้นไว้), ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบราษฎร์	ลักษณะสำคัญละครนอกแบบหลวง
		ร้องสะดวก สำหรับเพลงหน้าพาทย์ไม่นิยมมีเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ส่วนมากมักเป็นเพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาอาการทั่วๆไปจังหวะดนตรีค่อนข้างเร็ว เพลงร้องได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับบทและอารมณ์ เช่น เพลงช้าปี่นอก, ขึ้นพลับพลา นอก, ปีนตลิ่งนอก, ชมดงนอก, โอ้ปี่ นอก และร่ายนอก เป็นต้น ปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วยปี่ใน 1 เลา, ตะโพน 1 ลูก, ระนาดเอก 1 ราง, ฉิ่ง 1 คู่, ฆ้องวงใหญ่ 1 วง, กลองทัด 2 ลูก	
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	เวทีการแสดง มีประตูออก 2 ทาง มีฉากกั้นด้วยผ้าผืนเดียวไม่ต้องเปลี่ยนตามท้องเรื่อง และมีเตียงสำหรับตัวละคร คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน	เวทีการแสดง มีประตูออก 2 ทาง มีฉากกั้นด้วยผ้าผืนเดียวไม่ต้องเปลี่ยนตามท้องเรื่องและมีเตียงสำหรับตัวละคร คนดูสามารถดูได้ 3 ด้าน

ตารางที่ 37 ละครนอก

ละครใน

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
1	เนื้อเรื่อง	นิยมเรื่องละคร 4 เรื่องคืออิเหนา ดาหลัง อุณรุท และรามเกียรติ์ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ดาหลังไม่ได้รับความนิยม ละครนอกจึงนำไปเล่น ละครในมักมีบทพรรณาธรรมชาติ และบทแต่งตัวหรือที่เรียกว่าลงสรง บทละครใช้ถ้อยคำปราณีต ไม่มีคำตลาด คำขึ้นต้นบทละครมี เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป ครั้นถึงและยังมีคำขึ้นต้นด้วยคำอื่นตามลักษณะกลอนเพลง เช่น เจ้าพี่ มอดม่ิง ขวัญตา บทละครจะใช้ภาษาที่สละสลวย
2	ลักษณะการแสดง (ท่ารำ)	ละครผู้หญิงของหลวง (ละครข้างใน) การแสดงเริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ทำเพลงวา ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานคร ละครผู้หญิงถือเป็นเครื่องราชูปโภค แบบแผนการแสดงต้องรำงามละมุมละม่อม การดำเนินเรื่องจะค่อนข้างช้าเพราะเน้นที่กระบวนการรำ ไม่นิยมเล่นตลกคะนอง ตัวละครไม่ร้องเองแต่มีต้นเสียงและลูกคู่ต่างหาก มักมีการรำเดี่ยวของตัวเอก หรือระบำเป็นชุดสั้นๆแทรกในท้องเรื่อง
3	เครื่องแต่งกาย	แต่งยืนเครื่องพระนาง เลียนแบบขนบธรรมเนียมประเพณีการแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ในสมัยโบราณ โดยมากตัวพระเอกนางเอกจะใส่สีเขียว-แดง หรือ เหลือง-แดง หากออกบวชจะใส่สีขาว
4	ดนตรี	ปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า หรือปี่พาทย์เครื่องคู่เช่นเดียวกับละครนอก แต่เทียบเสียงต่างกัน โดยใช้ปี่ในเป็นหลักในการบรรเลงทางดนตรีสากลเทียบเสียงเป็นซอลเมเจอร์เพลงที่ใช้มักนิยมเพลงร่ายในในการดำเนินเรื่อง ช้า โอ้โลม ชมตลาด ฉิ่ง

ลำดับ	องค์ประกอบ	ลักษณะสำคัญ
		เชิด เสมอ ปลิ่ม พระทองหวน หรุ่ม ปีนตลิ่งใน โอด วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน, ปี่นอก (ในสมัยนี้ไม่ค่อยนิยม เพราะว่าหาผู้ที่เป่าปี่ได้ยาก จึงเว้นไว้), ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก, ตะโพน, กลองทัด, ฉิ่ง วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า มีกำเนิดมาจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบของ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง กล่าวคือ เปลี่ยนหัวไม้ที่ใช้สำหรับการบรรเลงระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก จากที่เป็นหัวไม้แข็งก็มาใช้ไม้นวม (ใช้พันผ้าแล้วถักด้วยเส้นด้ายสลักจนนุ่ม)แทนทำให้ลดความดังของเสียงลง เครื่องเป่าแต่เดิมที่ใช้ปี่ในซึ่งมีเสียงดังมากจึงเปลี่ยนมาใช้ขลุ่ยเพียงออแทนซึ่งมีเสียงเบากว่า ในสมัยรัชกาลที่6 ทรงเพิ่มซออู้เข้าไปอีก 1 คัน ทำให้วงมีเสียงนุ่มนวลมากขึ้น
5	โรงละคร ฉาก แสง เสียง	มีโรงละครหรืออาจเป็นที่กลางแจ้ง มีเวที มีทางเข้าออกสองทางคือทางซ้ายและทางขวา โดยมีฉากอยู่ด้านหลัง มีเตียงตั้งกลางเวที คล้ายละครนอก

ตารางที่ 38 ละครใน

สรุปลักษณะของละครรำแบบดั้งเดิมได้ดังนี้

1. เนื้อเรื่อง ดำเนินเรื่องโดยการเล่าตามลำดับ เนื้อเรื่องไม่ซับซ้อน และมักจบลงด้วยความสุข แก่นของเรื่องมักกล่าวถึงเรื่องของความรัก ปมของปัญหาก็มักเกิดขึ้นจากความรักและนำมาซึ่งเรื่องราวต่างๆ เนื้อเรื่องให้คติสอนใจในเรื่องของคุณธรรม เช่น ธรรมะย่อมชนะอธรรม ทำดี

ได้ดีทั่วได้ชั่ว เนื้อเรื่องมีลักษณะของนาฏธรรมี คือ มักมีการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือมีปาฏิหาริย์เกิดขึ้น โดยมากจะเกี่ยวข้องกับชนชั้นกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูง ยกเว้นการแสดงละครนอกเรื่องไกรทองและขุนช้างขุนแผน ลักษณะบทกลอนคือกลอนบทละคร หรือกลอนสุภาพ มีสัมผัสนอกสัมผัสใน

2. ลักษณะการแสดงจะมีการแสดงชุดสั้นๆเล่นก่อนที่จะเล่นละคร ในละครชาตรีเรียกรำซัดชาตรี ละครนอกเรียกการแสดงท้ายเพลงวา เช่นเดียวกับละครในที่จะแสดงหลังปี่พาทย์บรรเลงเพลงวา การแสดงละครนาฏยศิลป์มีการดำเนินเรื่องโดยให้นักแสดงร่ายรำไปตามคำร้องและดนตรี ซึ่งท่ารำเหล่านี้มีความหมายสอดคล้องกับร้อง เรียกว่า การรำตีบท ในการแสดงมักมีการรำเดี่ยวของตัวเอกเพื่อเป็นการอวดฝีมือ หรือการแสดงระบำขั้นระหว่างฉาก การแสดงมักมีการเจรจาแทรกซึ่งโดยมากจะเป็นการเจรจาทวนบท

3. เครื่องแต่งกายแต่งยืนเครื่องพระนาง เลียนแบบขนบธรรมเนียมประเพณีการแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ในสมัยโบราณสีและเครื่องประดับศีรษะที่นักแสดงใส่สามารถบอกได้ถึงตำแหน่งของวรรณะของตัวละคร

4. ดนตรี นิยมใช้วงดนตรีปี่พาทย์ ซึ่งประกอบไปด้วยหลายวงปี่พาทย์ ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่

5. โรงละคร ฉาก แสง เสียง โดยมากเป็นเวทีสี่เหลี่ยม เวทีจะยกสูงกว่าพื้นดิน ละครโนราชาตรีโรงละครมีเสา 4 เสา ปักสี่มุมเป็นสี่เหลี่ยมจตุรัส โรงไม่มีฉาก มีเตียง 1 เตียง และเสากลางละครนอกและละครในนั้น โดยมากเวทีจะเป็นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีผ้ากั้นสามด้าน คือ ด้านขวา ด้านซ้าย และฉากหลัก กลางห้องมักมีเตียงตั้งไว้ตามเนื้อหาของบท

จากลักษณะการแสดงดังกล่าว ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยสภาพแวดล้อมทางธุรกิจ (Business Environment) และค่านิยมของคนในสมัยนั้น ซึ่งสามารถแบ่ง 2 ประเภทคือ สภาพแวดล้อมภายใน อาทิ โครงสร้างองค์กร (Organization), กลยุทธ์ของกิจการ (Business Strategy), บุคลากรและความสามารถของบุคลากร (Human Resource and Ability) วัฒนธรรมองค์กร (Organization Culture และสภาพแวดล้อมภายนอก อาทิ สังคมและวัฒนธรรม (Social and Culture) การเมืองและกฎหมาย (Political Law) เศรษฐกิจ (Economic) เทคโนโลยี (Technology) สภาพแวดล้อมเหล่านี้ทำให้ละครนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและจารีต และเกิดงานสร้างสรรค์ทางด้านละครนาฏยศิลป์ขึ้นใหม่ เรียกว่าละครรำแบบปรับปรุง ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์, ละครพันทาง, และละครเสภา

5.2. แนวคิดและโครงสร้างละครนาฏยศิลป์

ผู้สร้างสรรค์มากมายได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับ แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน สามารถสรุปได้ดังนี้ “งานสร้างสรรค์ คืองานที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อน งานสร้างสรรค์สามารถสร้างแง่คิดหรือแรงบันดาลใจให้กับผู้ชม” การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะการแสดงต้องอาศัยทฤษฎีการจัดการและกระบวนการจึงจะเป็นการสร้างงานแบบมีระเบียบ เมื่อเกิดปัญหาก็จะสามารถกลับไปแก้ไขปัญหาได้ตรงจุด ปัจจัย ในการดำเนินงานการแสดงละครต้องมีปัจจัย 4 อย่างดังนี้

1) สร้างสรรค์วัตถุดิบใหม่
2) คณะผู้จัดทำงาน
3) สถานที่ที่จะนำเสนอผลงาน
4) ผู้ชมเพื่อเป็นสักขีพยานการสร้างผลงาน

ขั้นตอนการสร้างสรรค์เริ่มโดยการกำหนดวัตถุประสงค์ เป้าหมายแนวทางการผลิต และงบประมาณของการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยแล้วจึงคัดบทประพันธ์ที่ต้องการสร้างสรรค์การแสดง ผู้วิจัยเลือกบทประพันธ์ร่วมสมัยที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นละครนาฏยศิลป์ร่วมสมัยได้แก่ นวนิยาย “เรื่องทวิภพ” บทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือที่รู้จักในนามปากกา ทมยันตี เนื่องจากเนื้อเรื่องอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 และ รัชกาลที่ 9 ซึ่งมีความร่วมสมัยทำให้ผู้ชมปัจจุบันเข้าใจสภาพแวดล้อมของสังคมในละครได้ง่ายขึ้น ทั้งยังมีใจความในเรื่องของการรักชาติบ้านเมืองแฝงอยู่ในบทประพันธ์ จุดยืนของมณีจันทร์ผู้หญิงไทยที่จะไม่โอนอ่อนผ่อนปรนไปกับวัฒนธรรมของชาติต่างๆ ซึ่งเหมาะกับสถานการณ์สภาพแวดล้อมของประเทศไทยในปัจจุบัน ในแง่ของการรักชาติ และจุดยืนของประเทศไทยที่จะเข้าสู่ประชาคมอาเซียน นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมได้รับสื่อของวัฒนธรรมประเพณีไทยในยุคสมัยรัชกาลที่ 5 อีกด้วย จากนั้นจึงแต่งตั้งที่ปรึกษาในจัดการแสดง

ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์พระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2537 ได้กำหนดข้อยกเว้นการละเมิดลิขสิทธิ์ไว้ ตั้งแต่มาตรา 32 ถึงมาตรา 43 ดังนั้นผู้วิจัยจึงติดต่อสำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม เจ้าของลิขสิทธิ์ในบทประพันธ์ เพื่อขออนุญาตนำบทประพันธ์มาดัดแปลงเป็นละครนาฏยศิลป์เพื่อใช้ในการวิจัย จากนั้นจึงดำเนินขั้นตอนการสร้างสรรค์บทละคร อันดับแรกเลือกลักษณะของละครนาฏยศิลป์ (type), ลักษณะบุคลิกของตัวละคร(character), และออกแบบคิดค้นรูปแบบ (form) ไปตามลำดับ แล้วจึงเลือกสถานที่เพื่อจัดการเผยแพร่การแสดงซึ่งต้องเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

5.2.1 การสร้างแนวความคิด โครงสร้าง และองค์ประกอบของการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ

ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะสร้างละครนาฏยศิลป์ไทยในยุคใหม่ให้เข้ากับบริบทของสังคมที่มีการแข่งขันกันทางด้านธุรกิจสูงขึ้น การแบ่งเวลามารับชมศิลปะนอกบ้านจึงเป็นเรื่องที่ทำได้ยาก การแสดงจึงกำหนดให้ดำเนินเรื่องตั้งแต่เรื่องเรื่องจนจบเรื่องภายใน 2 – 3 ชั่วโมงเพื่อให้ผู้ชมรับรู้เรื่องราวตั้งแต่ต้นเรื่องจนจบภาพในครั้งเดียวที่รับชม ไม่ต้องมีการติดตามครั้งต่อไปในการแสดง โดยใช้เทคนิคในการกระชับบทคือการให้การเจรจามีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง และการนำสื่อภาพถ่ายและวีดีทัศน์มาประกอบในฉากเพื่อเป็นการตัดบทบรรยายสถานที่ออกไป โดยนำบทประพันธ์ในยุคปัจจุบันเรื่อง “ทวิภพ” ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ หรือนามปากกาทมยันตี มานำเสนอบทประพันธ์มานำเสนอสร้างเป็นละครนาฏยศิลป์ ศ.ดร.นราพงษ์ จรัสศรี (สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2557) กล่าวว่าการสร้างสรรค์งานที่ดี หากมีเรื่องบทประพันธ์เดิมเข้ามาเกี่ยวข้องควรเคารพในบทประพันธ์นั้นๆ ผู้วิจัยจึงดำเนินเรื่องราวในเนื้อหาตามนวนิยาย แต่ได้มีการสลับช่วงเวลาลำดับในการเล่าเรื่อง ทั้งยังนำเอาบทกลอนที่อยู่ในบทประพันธ์และบทเจรจาบางส่วนมาใช้ในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ด้วย

5.2.2 การออกแบบและพัฒนางานตามองค์ประกอบละครนาฏยศิลป์

1) บทละคร

1.1) แก่นของเรื่องและการลำดับขั้นตอนการดำเนินเรื่อง “ทวิภพ” แก่นของเรื่องคือเรื่องความรักของมณีจันทร์ที่เกิดขึ้นในอีกภพหนึ่ง ซึ่งเป็นความรักที่ยิ่งใหญ่สามารถทำให้มณีจันทร์เลือกที่ใช้ชีวิตกับความรักมากกว่าที่จะดำเนินชีวิตในภพของตนเอง และเรื่องการรักษาชาติเป็นหน้าที่ของพลเมืองทุกคนเป็นแก่นรองที่แฝงมาในบทประพันธ์เดิม ทุกคนมีหน้าที่ปกปักษ์รักษาพื้นแผ่นดินไทยให้เป็นของคนไทย และให้นักแสดงหลักคือ มณีจันทร์แสดงจุดยืนของความไทยซึ่งเหมาะแก่ช่วงเวลาที่ประเทศไทยจะเข้าสู่ประชาคมอาเซียน ที่เราไม่ควรตามวัฒนธรรมชาติอื่นจนลืมความเป็นเราไป เราต้องแสดงความเป็นไทยต่อเพื่อนบ้านจึงจะแสดงให้เห็นว่าประเทศไทยมีความมั่นคง

1.2) การวิเคราะห์บุคลิกและลักษณะนิสัยของตัวละครเรื่องทวิภพ การกำหนดบทบาท, ลักษณะนิสัยของตัวละครทำให้ง่ายแก่การแต่งบท เนื่องการบทประพันธ์กล่าวถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสองยุคสมัย ภาษาที่ใช้จึงย่อมต่างกัน ประกอบกับลักษณะนิสัยของตัวละครย่อมส่งผลต่อการกระทำและคำพูดในบทละคร จึงควรคัดตัวละครสำคัญที่มีบทบาทใน

การดำเนินเรื่องมาวิเคราะห์ ผู้วิจัยจึงสร้างตัวละครตามหลักนาฏยศาสตร์ โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ นายกะ ตัวละครนำฝ่ายชาย, นายิกา ตัวละครนำฝ่ายหญิง, และประกฤติ

1.3) การกำหนดสำนวน, ลักษณะคำกลอนของบทละครนาฏยศิลป์ บทละครจะใช้กลอนสุภาพหรือเรียกว่าบทละครกล่าวคือ มีคำในวรรคหนึ่งๆจะมี 6 - 7 คำ เพื่อให้สะดวกกับผู้ร้อง เช่นเดียวกลอนบทละครนาฏยศิลป์ไทยทั่วๆไป แต่เพิ่มเติมจากบทประพันธ์ที่ผู้แต่งไม่แต่งไว้ในนวนิยายมาใส่เพิ่ม เพื่อจะนำมาผสมผสานในบทละครเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างบทประพันธ์และบทละครการคัดบทกลอนมาร่วมใช้ ผู้วิจัยได้จำแนกลักษณะการสื่อความหมายของบทกลอนบอกเป็น 4 ประเภทได้แก่

1. บทกลอนที่พรรณนาถึงสถานที่หรือฉาก
2. บทกลอนที่พรรณนาถึงความรู้สึก
3. บทกลอนที่พรรณนาถึงตัวละคร
4. บทกลอนที่ดำเนินเรื่อง

ภาษาที่จะใช้ในกลอนบทละครเรื่อง “ทวิภพ” นี้ จึงเลือกใช้ศัพท์ที่เข้าใจได้ง่าย และเนื่องจากบุคคลในละครไม่มีสถานะเกี่ยวข้องกับราชวงศ์ จึงง่ายที่จะหลีกเลี่ยงคำราชาศัพท์ แต่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงคำอุปมาอุปมัย ได้ทั้งหมด เนื่องจากยังคงความคล้องจอง สัมผัสนอกวรรค และสัมผัสในวรรค ให้เกิดเป็นสุนทรียรสทางภาษา

นอกจากนี้ยังกำหนดบทเจรจาตามรูปแบบบทในวรรณกรรมที่มีลักษณะเป็นร้อยแก้ว เช่นเดียวกับบทเจรจาของละครนาฏยศิลป์ และภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์ของคุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ ได้บ่งบอกสถานะวรรณะของตัวละครได้อย่างละเอียด รวมถึงลักษณะการใช้คำพูดของบุคคลในอดีต (รัชกาลที่ 5) และบุคคลในยุคปัจจุบัน (รัชกาลที่ 9) ผู้วิจัยจึงกำหนดให้บทเจรจาตามบทประพันธ์เดิมในนวนิยาย โดยมีวัตถุประสงค์ให้ผู้รับชมระลึกถึงบทประพันธ์เดิมในหนังสือ นอกจากนี้บทเจรจายังมีหน้าที่ในการดำเนินเรื่อง ช่วยให้การดำเนินเรื่องกระชับเวลามากยิ่งขึ้น

1.4) บทละครเรื่องทวิภพ มีเนื้อหาแนวจินตนาการอ้างอิงประวัติศาสตร์ไทย ลักษณะบทละครเป็นแบบนาฏธรรมี กล่าวคือสามารถย้อนเวลาไปใช้ชีวิตในอดีตได้ บทละครดำเนินเรื่องด้วยกลอนสุภาพหรือกลอนบทละคร มีบทเจรจาประกอบซึ่งลักษณะภาษาที่ใช้คือร้อยแก้วซึ่งมีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องราวการแสดงแบ่งออกเป็น 3 องก์ โดยองก์ที่ 1 มีฉาก 6 ฉาก, องก์ที่ 2 มีฉาก 2 ฉาก, และองก์ที่ 3 มีฉาก 6 ฉาก ระหว่างองก์ที่ 2 และองก์ที่ 3 มีการพักการแสดง 15นาที การแบ่งองก์ของบทละครจะช่วยแบ่งความสำคัญของบทละครให้เท่ากันในช่วงเวลาการเล่าเรื่อง

เช่น ในองก์ที่ 1 จะเป็นการปูพื้นเรื่องในการย้อนเวลาของมณีจันทร์ ปมแห่งปัญหา และขยายเรื่องในองก์ที่ 2 สู่การคลายปมแห่งปัญหาและจบลงอย่างมีความสุขในองก์ที่ 3

การแต่งกลอนบทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ได้แต่งบทกลอนสุภาพเสริมให้เข้ากับบทกลอนเดิม ในส่วนของการบรรยายผู้วิจัยใช้เลือกใช้คำราชาศัพท์เป็นส่วนน้อยเนื่องจากตัวละครเป็นบุคคลธรรมดา และคำศัพท์ที่เข้าใจง่ายให้เหมาะกับวิถีชีวิตคนในปัจจุบัน กลอนสื่อความหมายตามประเภทของบทกลอน สามารถแบ่งสัดส่วนของการใช้กลอนในการสื่อความหมายตามประเภท

สรุปผลโดยรวมของที่มาของบทกลอนแต่ละบท

บทกลอนที่นำมาจากนวนิยาย ร้อยละ 17.86

บทกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ร้อยละ 71.43

บทกลอนที่นำมาจากในนวนิยายและแต่งเพิ่มขึ้น ร้อยละ 10.71

จะเห็นได้ว่ากลอนบทละครโดยมากเป็นกลอนที่แต่งขึ้นใหม่ ลักษณะของบทกลอนจะแต่งขึ้นจากบทประพันธ์เดิมที่เป็นบทร้อยแก้ว ผู้วิจัยจึงต้องสรุปความตอนหนึ่งแล้วจึงแต่งเป็นบทกลอนสุภาพ และบทเจรจา

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	การนำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 5
ผ่านกระจกเจอคุณหลวงหายแล้วเอายามาให้คุณหลวงเห็นแปลกที่ถึงพลาสติก เริ่มคุยกันมากขึ้นเรื่องทางไปมาทางกระจกมณีจันทร์สังเกตเห็นกระจกแตก มณีรู้ชื่อคุณหลวงแบบไม่มียศ “เทพ” และเพิ่งรู้ว่าสมัยนั้นยังไม่มีนามสกุล คุณหญิงแสร์มามณีหลบหลังฉาก คุณหญิงเอาแอปเปิ้ลกับองุ่นที่แม่ประสานเอามาเยี่ยมไข้ และบอกว่ายาหลวงเวชดี และได้กลิ่นน้ำหอม มณีชอบที่คุณหลวงพูดกับแม่มีจ้ะ คุณหลวงตามคุณหญิงแสร์ไปนอกห้อง กลับมามณียังอยู่ คุณหลวงสอนว่าผู้หญิงต้องพูดอิฉัน ไม่ใช่ดิฉัน มณีขอใช้ฉันเพราะกลัวเรียกผิด คุณ	มณี “ลุกได้แล้วหรือคะ.....คราวนี้ได้ยามาครบ เลย” คุณหลวง “หล่อนมา...ไหนขอดูหน่อย ถุงแปลกไม่ใช้ยางไม่ใช้กระดาษ...ทำจากสิ่งใด” มณี “พลาสติกค่ะ.....ผลิตผลสังเคราะห์จากน้ำมันค่ะ...ท่านเจ้าคุณ เอ้อ คุณหลวงใช่ไหมคะเมื่อครั้งที่แล้วท่านว่าเป็นคุณหลวง ท่านอย่าเพิ่งถามดีกว่าให้ดิฉันรักษาก่อน” คุณหลวง “ยาที่ให้ดี หายดีแล้ว” มณี “ท่านกินต่อหรือคะ....” คุณหลวง “หล่อนเป็นชาวเขาหรือ..”

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	การนำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 5
หลวงให้มณีลุกมาคุยเพราะการให้คุณหลวงยืนค้ำแล้วตัวเองนั่งไม่สุภาพ คุณหลวงเริ่มสังเกตว่ามณีออกเสียงแอปเปิ้ลถูก และตกใจที่มณีบอกว่ามาจากพ.ศ. 2529 ยุคคุณหลวงร.ศ.112 (พ.ศ. 2436) อดีตเรียกบางกอก ปัจจุบันเรียกกทมหรือกรุงเทพ บ้านคุณหลวงอยู่ใกล้ท่าช้างวังหน้า แล้วมณีได้ยินเสียงสัญญาณให้กลับบ้าน คุณหลวงเห็นการเดินทางกลับครั้งแรก	มณี “ดิฉันไม่ตอบหรอกค่ะจนกว่าท่านจะกินยา” ร้องเพลงนกจาก อันความนั้นว่าประหลาดนัก นงลักษณ์แจ้งความแถลงไข แทนตนดิฉันอยู่ร่ำไป หรือนางไซร้เป็นชายจำแลงมา เจรจา คุณหลวง “ผู้ชายใช้คำแทนตัวเองว่าดิฉัน... ผู้หญิงใช้คำแทนตัวเองว่าอิฉัน... หล่อนมีอะไรแปลกๆ หล่อนว่าหล่อนชื่อมณีใช่ไหม” มณี “มณีจันทร์ค่ะ...เรียกว่ามณีเฉยๆก็ได้” คุณหลวง “หล่อนมาที่นี่ด้วยวิธีใด” ร้องเพลงนาคบริพัตร เล่าความผ่านมาทางกระจก มาต่างภพต่างเวลาบุรีศรี สมเด็จภูมิพลธิปบดี ราชวงศ์จักรีที่เก้าเอย

ตารางที่ 39 ที่มาของกลอนบทละครและบทเจรจาเรื่อง “ทวิภพ”

ในบางบทกลอนได้นำบทกลอนสุภาพที่ปรากฏในนวนิยายเรื่อง “ทวิภพ” มาแต่งเพิ่มเติม เพื่อให้เกิดการระลึกถึงความเดิมในบทประพันธ์

ตัวละคร	กลอนที่ปรากฏในนวนิยาย	การนำมาใช้ในบทละคร
คุณหญิงแสร์	เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่ หายลับ ได้กลับมาใหม่ดังใจหวัง	เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับ ได้กลับมาใหม่ดั่งใจหวัง ลูกน้อยของแม่คืนกลับรัง เปรมปรีดิ์ดั่งได้เดือนไม่เลือนลา

ตารางที่ 40 การแต่งกลอนเติมในบทกลอนที่ปรากฏในบทประพันธ์เดิม

การใช้สำนวนภาษาให้เยาวชนไทยเข้าใจได้ง่ายการเจรจามีบทบาทในการดำเนินเรื่องราว ไม่มีการเจรจาทวนบท ภาษาที่ใช้อ้างอิงมาจากบทพูดในบทประพันธ์เดิมและนำมาปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสม บางฉากดำเนินเรื่องด้วยการเจรจามากกว่าการร่ายรำ บทละครดำเนินเรื่องด้วยบทกลอน ร้อยละ 45.76 และดำเนินเรื่องด้วยบทเจรจา ร้อยละ 54.24 บทละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ดำเนินเรื่องด้วยการเจรจามากกว่าบทรำ

2.) ลักษณะการแสดง

เริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ส่งเพลงนางครวญ ซึ่งใช้บทกลอนเดิมตามบทประพันธ์ เพื่อเป็นการดึงความรู้สึกของคนดูสู่การแสดง ละครมีระบำ 3 ชุด ได้แก่ ระบำสัตตมงคล, ระบำนานาชาติ, และรำคู่ปิดการแสดง

ท่ารำของนาฏยศิลป์ในบทละครสมัยรัชกาลที่ 5 และ 9 โดยการรำการเคลื่อนไหวเท้าในยุครัชกาลที่ 9 จะเน้นให้ดูเสมือนจริงให้เข้ากับจังหวะของทำนองเพลง และการเคลื่อนไหวเท้าในยุครัชกาลที่ 5 นั้น ลักษณะการร่ายรำคล้ายละครพันทาง มีการตีบทแบบรวบคำ แต่การเคลื่อนไหวยังคงตามจารีตของการรำไทย เช่น การยืนแบบผสมเยื้อง การวิ่งซอยเท้า การก้าวหน้าและให้เท้าหลังเปิดส้นเท้า การเดินแบบถัดเท้า เป็นต้น การใช้มือใช้สัญลักษณ์ต่างๆของมือเป็นท่าสื่อความหมายหรือที่เรียกว่า การตีบท ซึ่งการแสดงของการตีบทนั้นไม่ได้แสดงความหมายทุกคำตลอดเวลา สามารถรวบคำได้ ซึ่งโดยการรำการเคลื่อนไหวมือในยุครัชกาลที่ 9 จะแสดงท่าทางน้อยกว่าโดยบางท่าอาจมีการเคลื่อนไหวแขนและมือที่ใหญ่กว่าท่ารำตามปกติ บางท่าที่ต้องใช้สัญลักษณ์มือถูกตัดทอนด้วยการใช้สีหน้าและแววตาเป็นองค์ประกอบแทน การแสดงอารมณ์ทางสีหน้าในยุคสมัยรัชกาลที่ 9 จะใช้หน้าสร้างอารมณ์มากกว่าการรำตามแบบปกติ กล่าวคือใช้หน้า

อย่างชัดเจนทั้งใบหน้าคล้ายการแสดงละครเวที แตกต่างกับการรำในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่จะแสดงออกเหมือนละครรำแบบดั้งเดิม นอกจากนี้ยังมีการสร้างสรรค์ทิศที่จะให้นักแสดงหันขึ้นใหม่ เช่นทิศมุม (เฉียง 45 องศา), ทิศหลัง, การหมุนรอบตัวแบบ 1 จังหวะ เป็นต้น

3.) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

มีการนัดประชุมคณะผู้จัดทำเครื่องแต่งกาย โดยกำหนดวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย โดยมองจากการประโยชน์ใช้สอย โดยไม่ขัดแย้งกับบทประพันธ์และฉากที่จะใช้ในการแสดง กำหนดตัวละครที่สำคัญและจำนวนชุดที่ต้องใช้ในองก์และฉากนั้นๆ แล้วจึงร่างภาพเครื่องแต่งกายจากจินตนาการตามบทประพันธ์ โดยเปรียบเทียบกับความสมจริงของเครื่องแต่งกายในแต่ละสมัย นำเสนอเครื่องแต่งกายผสมผสานระหว่างการแต่งกายแบบชีวิตจริงกับการแสดง การตัดเย็บเป็นลักษณะแบบกึ่งสำเร็จรูป หมายถึงนำชิ้นส่วนบางชิ้นมายึดติดกันแบบเสื้อผ้าสำเร็จรูปและมีบางส่วนเป็นแบบแยกชิ้นประกอบ เพื่อความสะดวกในการเปลี่ยนเสื้อผ้า ซึ่งประยุกต์จากความเป็นจริงและปรับให้เข้ากับหน้าที่ใช้สอย และรูปแบบที่ต้องสัมพันธ์กับการแสดงเพื่อสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน ทั้งยังต้องอยู่ในงบประมาณที่กำหนด การแต่งหน้าใช้หลักการเดียวกับละครเวทีคือแต่งตามอายุ และลักษณะที่บรรยายไว้ในบทประพันธ์เพื่อความสมจริง ความอ่อนหรือเข้มของการลงสีจะต้องทดลองกับแสงไฟจากบนเวที การแต่งหน้านอกจากทำให้นักแสดงดูสดใสยังต้องช่วยแก้ไขจุดบกพร่องบนใบหน้าด้วย

4.) ดนตรีสำหรับการแสดง

ผู้วิจัยได้ปรึกษาอาจารย์อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรีผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร ผู้วิจัยต้องการเครื่องดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า (ไม้นวม) เนื่องจากเสียงที่ทุ้มกว่า นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีสากลที่นำมาใช้ในเพลงนางครวญในบางช่วง ได้แก่ ไวโอลิน (violin) เพื่อให้สอดคล้องกับบทประพันธ์เดิมที่กล่าวถึงคุณหลวงมีความสามารถในการเล่นไวโอลิน (violin) ได้ ผู้วิจัยจึงได้นำไวโอลินมาบรรเลงเพิ่มในวงปี่พาทย์เครื่องห้า อาจารย์อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรีได้พูดคุยกันถึงแนวคิด และลักษณะการแสดงกับผู้วิจัย แล้วจึงร่วมกันคัดเลือกทำนองเพลงโดยดูจากฐานะของตัวละครเป็นลำดับแรก แล้วจึงดูลักษณะประเภทของกลอนบทละคร จารีตของเพลง อารมณ์ที่ต้องการจะสื่อ เมื่อคัดเลือกเพลงได้แล้วจึงฝึกซ้อมและมีการปรับปรุงคำบางคำเพื่อให้สะดวกแก่การร้องเพลง แล้วจึงเข้าห้องอัดเสียงอัด Roomtone Studio ถนนประชาอุทิศ เพื่ออัดเพลงซึ่งการอัดเพลงดนตรีไทยในครั้งนี้มีการอัดเสียงสองแบบ คืออัดเสียงร้องและเสียงดนตรีบรรเลงไปคู่กัน และการอัดดนตรีบรรเลงก่อนแล้วจึงอัดเสียงร้องลงไป มีการบรรจุเพลงทั้งสิ้น 25 เพลง ไม่ใช้เพลงหน้าพาทย์ ระบำที่ใช้ในการแสดง 3 เพลงจังหวะของเพลงที่ใช้บรรจุโดยมากเป็นเพลงสองชั้น

มีเพลงจังหวะชั้นเดียว 2 เพลง เพลงฝรั่ง 3 เพลง และเพลงชมตลาด 2 เพลง นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้กำหนดให้เพลงนางครวญเป็นเพลงหลักของละคร คล้ายละครโทรทัศน์ซึ่งปรากฏเพลงหลักของละคร นำเสนอเป็น 2 รูปแบบคือแบบปี่พาทย์เครื่องห้า และแบบมีไวโอลินผสมผสานดนตรีไทย มีปรากฏในการแสดง 5 ครั้ง คือ

- เปิดการแสดง
- องก์ที่ 1 ฉากที่ 6
- องก์ที่ 2 ฉากที่ 1
- ระบำนานาชาติ
- ระบำปิดการแสดง

ระบำสัตตมงคลได้สร้างสรรค์โดยนำเพลง “พยายาม” เพลงในชุดประวัติศาสตร์ สร้างสรรค์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย พ.ศ. 2528 นำมาคิดระบำหมู่โดยได้แรงบันดาลใจจากระบำกรับ, ระบำฉิ่ง, คือเป็นระบำหมู่ และได้แต่งกลอนนุ่งห่มสีตามวันโดยไม่บรรจุไว้ในทำนองเพลง แต่ให้ผู้แสดงที่ได้รับบทคุณหญิงแสร์เป็นผู้พูดกลอนระหว่างการแสดง ให้ความรู้สึกเหมือนกำลังสอนมณีจันทร์ตามเนื้อเรื่องเดิม

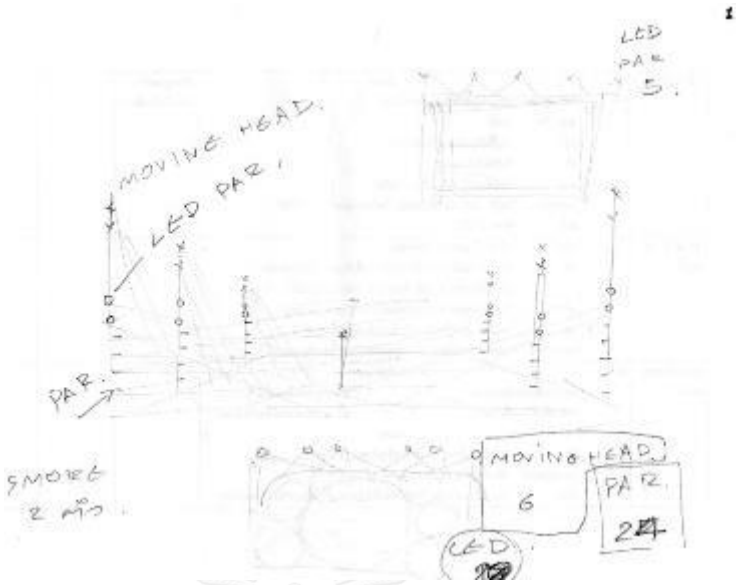
การเข้าห้องอัดเป็นการสร้างทางเลือกให้กับการแสดงที่สามารถแสดงกับเพลงที่บันทึกเสียงไว้และสามารถเล่นกับวงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวมได้

5.) การออกแบบเวที

วัตถุประสงค์หลักคือสามารถเล่นที่ไหนก็ได้ ฉากสามารถฉายภาพและวีดีทัศน์ได้การแสดงจึงต้องการอาศัยความมืดและแสงเข้ามาช่วยประกอบการแสดง นักแสดงสามารถเข้าออกได้สองฝั่งสามารถแบ่งการใช้เวทีได้เป็น 6 ส่วน

6.) การออกแบบแสง

เนื่องจากการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” เป็นละครนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่ต้องใช้การฉายภาพเป็นฉาก จึงต้องการงานเครื่องฉายภาพ (Projector) และการเล่าเรื่องบนเวทีอย่างต่อเนื่องโดยเปลี่ยนฉากจากมุมหนึ่งไปอีกมุมหนึ่ง แสงจึงมีส่วนช่วยในการดึงความสนใจของผู้ชมจากเวที แสงที่ใช้โดยมากจะเป็นแสงขาวออกเหลืองนวล ผู้ออกแบบจะวางตำแหน่งของแสงตามที่ต้องการในแผนผังแสง (Light Plot) แล้วจึงเลือกอุปกรณ์ที่ตำแหน่งที่จะติดตั้ง ฉะนั้นการออกแบบแสงต้องประชุมร่วมกับผู้ออกแบบการแสดง



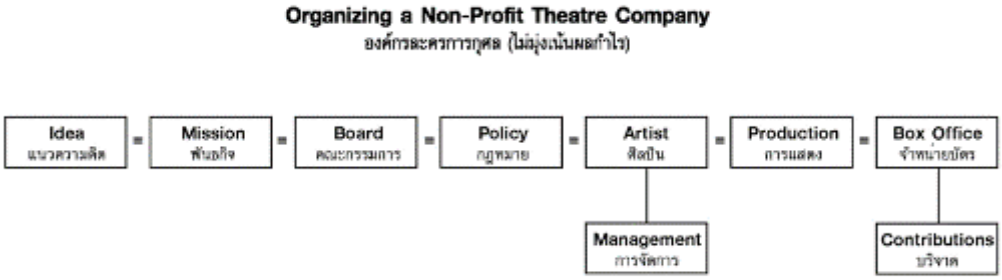
ภาพที่ 26 ตัวอย่างการออกแบบแผนผังการวางไฟ

7) นักแสดง

แนวคิดในการใช้นักแสดงสำหรับการแสดง ละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ” ผู้วิจัยได้กำหนดจำนวนนักแสดงหลัก 6 คน ชาย 2 คน หญิง 3 คน ซึ่งต้องผู้มีความสามารถทางด้านทักษะนาฏยศิลป์เป็นอย่างดี และมีความจำที่ดีเนื่องจากนักแสดงต้องพูดบทเจรจาด้วยตนเองนอกจากนี้ยังต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตา และบุคลิกคล้ายในบทประพันธ์เดิมอีกด้วย ในครั้งนี้นักแสดงหลักเป็นนิสิตเก่าของภาควิชานาฏยศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เนื่องด้วยทักษะทางด้านนาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่ต้องสั่งสมประสบการณ์จึงจะเป็นผู้ชำนาญการทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นักแสดงประกอบอื่นๆและระบำ โดยนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดงไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง โดยควบคุมการฝึกซ้อมโดย คณาจารย์ภาควิชาศิลปะการแสดงไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

5.3. ลักษณะองค์กรในการจัดการแสดง

การจัดการแสดงครั้งนี้จัดว่าเป็นการการจัดการที่ไม่มุ่งเน้นผลกำไร (Non-Profit Organization) ที่ขนาดเล็กโดยที่หน้าที่หลักขององค์กร โดยมีโครงสร้างดังนี้



บุคคลากรในการทำงานได้นำหน้าที่ที่จำเป็นต่อการสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์เรื่อง “ทวิภพ”ซึ่งประกอบด้วย

ผู้อำนวยการสร้าง	นางสาววรัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้เขียนบทละคร	นางสาววรัสวรรณ อดิศัยภารดี
ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์ ดร.วีรชาติ เปรมานนท์
	รองศาสตรจารย์ผุสดี หลิ่มสกุล
	อาจารย์ชัยยะ ทางมีศรี
	อาจารย์วราภรณ์ รุจิเพ็ช
ผู้กำกับการแสดง	นางสาววรัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง	นางสาวอุบลวรรณ โตอวยพร
	นางสาวมณใจ จันทรสุวรรณ
ผู้กำกับเวที	นางสาววรัสวรรณ อดิศัยภารดี
ผู้ควบคุมวงดนตรี	อาจารย์ชัยยะ ทางมีศรี
ผู้ออกแบบท่ารำ	นางสาววรัสวรรณอดิศัยภารดี
นักแสดง	นิสิตเก่า ภาควิชานาฏยศิลป์
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	อาจารย์และนักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดงไทย
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ผู้ออกแบบฉาก	นายณัฐวัฒน์ สิทธิ
ผู้ออกแบบแสง	นายณัฐวัฒน์ สิทธิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้ควบคุมแสง	นายธวัชชัย เลิศกิตติพงษ์พันธ์
ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย	นายณัฐวัฒน์สิทธิ
ผู้ออกแบบและควบคุมเสียง	นายธนพัฒน์ เกิดผล
ฝ่ายฉาก	นายณัฐวัฒน์ สิทธิ
เหรัญญิก	นางนิสากร บุญเลิศ
ฝ่ายต้อนรับและสถานที่	นักศึกษาภาควิชาศิลปะการแสดงไทย
	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

การทำงานเริ่มโดยการตั้งแนวความคิด แล้วจึงตามแนวคิด วัตถุประสงค์ และพันธกิจในการสร้างสรรค์งานละครนาฏยศิลป์ ภายใต้งบประมาณที่จัดไว้ มีการประชุมรวม และประชุมย่อยเพื่อติดตามผลการดำเนินงาน หาแนวทางการดำเนินงานและแก้ไขปัญหาร่วมกัน การสร้าง action plan เป็นการกำหนดระยะเวลาในการทำงานและสามารถนำมาประชุมรวมกันเพื่อให้เห็นภาพรวมในการทำงาน

ละครนาฏยศิลป์ ถือเป็นศิลปะแห่งการแสดงที่รวมศิลปวัฒนะรรมต่างๆของชาติเข้าไว้ด้วยกัน หากแต่วันเวลาที่ผ่านไป ประเทศไทยเปิดรับวัฒนธรรมต่างๆมากยิ่งขึ้น บริบททางสังคมไทยเปลี่ยนแปลงก็ให้เกิดค่านิยมใหม่ ตามการรับรู้ของมนุษย์ บทบาทของละครนาฏยศิลป์จึงลดลงในแง่ของศิลปะที่ให้ความบันเทิงแก่ประชาชน ซึ่งหากมองในอดีตละครรำแบบปรับปรุงนั้นก็สร้างสรรค์ขึ้นตามสังคมที่เปลี่ยนแปลงเช่นกัน เราจึงควรหาแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ในรูปแบบใหม่ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ให้ตอบสนองความต้องการของสังคม และเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม วิทยานิพนธ์เรื่อง “การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ในยุคใหม่” นี้ เป็นการสร้างแนวทางในการสร้างงานละครนาฏยศิลป์ในรูปแบบใหม่ ให้เข้ากับบริบทและสังคมไทยในปัจจุบัน ซึ่งอาจสร้างแรงบันดาลใจและสร้างแนวคิดไปสู่การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ในรูปแบบอื่นเพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้สร้างสรรค์งานในโอกาสต่อไป

5.4. ข้อเสนอแนะ

1. การวางแผนงานเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้งานสำเร็จไปตามวัตถุประสงค์ จึงควรใส่ใจในเรื่องขั้นตอนระยะก่อนการดำเนินงาน (Pre-Production)

2. กฎหมายในเรื่องการละเมิดลิขสิทธิ์ เป็นสิ่งสำคัญที่ต้องศึกษาก่อนจะนำบทประพันธ์หรือผลงานของผู้อื่นมาใช้ในงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย

3. การสร้างสรรค์ที่ดีต้องไม่คัดลอกการแสดงของผู้อื่น หรือหากทำซ้ำควรอ้างอิงเพื่อให้เกียรติแก่ผู้สร้างสรรค์ไว้ก่อนแล้ว

4. การที่ใช้นักแสดงเป็นผู้เจรจาบทเอง ควรที่การฝึกการออกเสียง ให้การเปล่งเสียงออกมาได้ชัดเจน เพื่อลดปัญหาเมื่อใช้เครื่องขยายเสียงที่ปรับเพิ่มลดความดังของเสียงตลอดการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา: การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์, 2547.

กรมศิลปากร. ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์. กรุงเทพมหานคร, 2509.

กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ. เจ้าของบริษัทกฤษฎิ์ทีม. สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2557.

กุสุมา เทพารักษ์. วิทยานิพนธ์กระบวนการสร้างสรรค์ละครสำหรับเด็กเรื่อง “เจ้าหงิญ” ของบินหลา สันกาลาคีรี นักเขียนรางวัลซีไรต์ ประจำปี 2548. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน, 2528.

คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สูจิบัตรวิวัฒนาการละครรำ.

จิตรโภคทวี, หม่อมเจ้า. ประชุมพากย์รามเกียรติ์. ภาค 1. โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2471.

ชนงกรณ์ กุณฑลบุตร. หลักการจัดการ และองค์การและการจัดการแนวคิดการบริหารธุรกิจในสถานการณ์ปัจจุบัน. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2557.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. หนังสือละครไทย. เอกสารประกอบการเรียนวิชาไทย 356 (วรรณคดีบทละคร) คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2526.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปละคอนรำ หรือคู่มือนาฏศิปไทย. กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2531.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม1. กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์ ถนนราชดำเนินกลาง จัดพิมพ์จำหน่าย, 2505.

นราพงษ์ จรัสศรี. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 16 กันยายน 2557.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต. กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2506.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. นาฏศิลป์และดนตรีไทย. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.บริษัทส่องสยาม, 2552.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

พนิดา ตันเดี่ยว. วิจัยการศึกษาเปรียบเทียบกระบวนท่ารำระหว่างละครในกับละครนอก วิจัยของการศึกษาการวิจัยนาฏยศิลป์ 2. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2524.

พัชรินทร์ จันทรัดทัต. วิทยานิพนธ์บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

พาณี สีสวย. สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ธนะการพิมพ์, 2539.

พาศนา ตัณฑลักษณ์. หลักศิลป์และการออกแบบ. หนังสือในหลักสูตรวิทยาลัยเทคโนโลยี และอาชีวศึกษา, 2524.

รัจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์ไทย-ละคร) 2554, สัมภาษณ์. 30 สิงหาคม 2557.

วิมลศรี อุปรมัย. นาฏกรรมและการละคร. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

สถาบันปรีดี พนมยงค์. กฎหมายตรา 3 ดวง. ฉบับพิมพ์มหาวิทยาลัยวิชาธรรมศาสตร์และการเมืองแก้ไขปรับปรุงใหม่ ฉบับที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ, 2548.

สมถวิล วิเศษสมบัติ. วรรณคดีการละคร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ห้างหุ้นส่วนจำกัดอักษรบัณฑิต, 2524.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2532.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2539.

สุมาลี สุวรรณแสง. วรรณกรรมการละคร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2523.

สุรพล สุวรรณ. ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

แสง มนวิทูร. นาฏยศาสตร์. กรมศิลปากรพิมพ์, 2541.

เอื้อมพร เนาว์เย็นผล. อาจารย์กลุ่มนาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิชา สุนทรียภาพทางชีวิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต. สัมภาษณ์, 9 กันยายน 2557.

ภาษาอังกฤษ

Abrams, M.H.. The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition , 1958.

Charassri Naraphong. The role of performing arts in the interpretation of heritage sites with particular reference to Ayutthaya world heritage site. Doctor of Philosophy, Department of Architectural heritage Management and Tourism. Silpakorn University, 2004.

Conte, David M., Langley Stephen. Theatre Management and Production in America. New York: Entertainment Pro, 2007.

Entrup, Boris. 10-Minute Make-up. London: First publishing in Great Britian, 2014.

Koppel, Petra. Theory and Practice of cultural Management I. Lecture handout, 2551.

Lockyer, Keith. Production Management. Fourth Edition of factory and Production Management, 1983.

Schlaich, Joan and DuPont Betty. Dance The Art of Production. Third Edition. Canada, 1998.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก

ที่มาและกระบวนการของการแต่งกลอนบทละครเรื่อง ทวิภพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื้อเรื่องย่อและตอนสำคัญในทวิภพ

1. เจอกระจกเอามาตั้งในห้องดูไม่ขัดตา เจอรูปคุณหลวง(เจ้าคุณอัครเทพวรากร)ตอนซ้อมเต้นบ้านกุลเปลี่ยนรูป มณีผ่านกระจกครั้งแรก เห็นคุณหลวงนอกห้อง ยังไม่เจอกัน แต่หยิบนาฬิกาคุณหลวงติดมาและทิ้งต่างหูไว้
2. ผ่านกระจกไปเจอคุณหลวงป่วยเป็นไข้เปลี่ยนฤดูโดยได้ยินเสียงนาฬิกาเป็นครั้งแรกที่สังเกตเห็นเหยือกล้างหน้าสีชมพูและอ่างว่าเป็นชุดเดียวกับที่บ้าน แต่ที่บ้านเหยือกใช้ปักดอกไม้
3. ผ่านกระจกไปเจอคุณหลวงยังป่วยอยู่เริ่มคุยกันมณจันทร์ทักคำแรกว่า “สวัสดี” คุณหลวงไม่เข้าใจ เช่นเดียวกัที่มณีจันทร์ไม่เข้าใจว่ามุ้งมีประตู และไขไส้ตะเกียง และน้ำอบไทยที่ทำจากจันทร์กระพ้อ นางงเอกจะกลับได้บอกชื่อคุณหลวงว่า “มณี”
4. มณีจันทร์ปรึกษาตรองเรื่องที่ย้อนกลับไปอดีตไรวัตหึง(แสดงว่าไม่รู้จักตรองมาก่อน)
5. ผ่านกระจกเจอคุณหลวงหายแล้วเอายามาให้คุณหลวงเห็นแปลกที่ถึงพลาสติก เริ่มคุยกันมากขึ้นเรื่องทางไปมาทางกระจกมณีจันทร์สังเกตเห็นกระจกแตก มณีรู้ชื่อคุณหลวงแบบไม่มียศ “เทพ” และเพิ่งรู้ว่าสมัยนั้นยังไม่มีนามสกุล คุณหญิงแสร์มามณีหลบหลังฉากคุณหญิงเอาแอปเปิ้ลกับองุ่นที่แม่ประสานเอามาเยี่ยมไข้ และบอกว่ายาหลวงเวชดี และได้กลิ่นน้ำหอม มณีชอบที่คุณหลวงพูดกับแม่มีจ้ะ คุณหลวงตามคุณหญิงแสร์ไปนอกห้องกลับมามณียังอยู่ คุณหลวงสอนว่าผู้หญิงต้องพูดอิฉัน ไม่ใช่ดิฉัน มณีขอใช้ฉันเพราะกลัวเรียกผิด คุณหลวงให้มณีลุกมาคุยเพราะการให้คุณหลวงยืนค้ำแล้วตัวเองนั่งไม่สุภาพ คุณหลวงเริ่มสังเกตว่ามณีออกเสียงแอปเปิ้ลถูก และตกใจที่มณีบอกว่ามาจากพ.ศ. 2529 ยุคคุณหลวงร.ศ.112 (พ.ศ. 2436) อดีตเรียกบางกอก ปัจจุบันเรียกกทมหรือกรุงเทพ บ้านคุณหลวงอยู่ใกล้ท่าช้างวังหน้า แล้วมณีได้ยินเสียงสัญญาณให้กลับบ้าน คุณหลวงเห็นการเดินทางกลับครั้งแรก
6. กลับมาเจอนุ่มที่กำลังจะมาเรียก เริ่มหาประวัติร.ศ. 112 ปีที่เสียดินแดนให้ฝรั่งเศส เจอคุณย่ากุล มีบทพระราชนิพนธ์ตอนช่วงนั้นว่า

“กลัวเป็นทวิราช	บ.ตริป้องอยุธยา
เสียเมืองจะนินทา	บ.ละเว้นหรือวางวาย
คิดใดจะเกี่ยงแก้	ก็บ.พบซึ่งเงื่อนสาย
สบหน้ามนุษย์อาย	จึงจะอุดแลเลยสูญ.....”

คุณย่าว่ามณีหน้าคล้ายคุณหญิงมณี มณีจันทร์พยายามหาข้อมูลเกี่ยวกับร.ศ.ร้อยสิบสอง แต่หาไม่เจอ แม่มาลิดาโทรมาว่าฝันเห็นมณีแต่งตัวออกงานรับสโมสรสันนิตบาต มณีเริ่มกังวลว่าจะไม่พบแม่ รุ่งเช้าออกไปหาข้อมูลติอไม่พบ แต่พบชายแก่เอาหนังสือพิมพ์ให้บังแดดแล้วหายไป ที่หนังสือมีประโยคว่า พระยอดเมืองขวาง วีรบุรุษไทย ขอเญชมวิจิตรนาฏกรรม พระยอดเมืองขวางวีรบุรุษไทยสมัยร.ศ.112 ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เนื้อหา 1/214,215มณีรู้ว่าคนแก่คนนั้นคือพระยอดเมืองขวาง ไรวัตไปหาตรองตรองว่ามณีมีอาการสับสนทางจิต

7. ผ่านกระจก เจอคุณหลวงนั่งบนเก้าอี้พนักโค้งรออยู่ทักคำแรก “แล้วเธอก็มา” มณีร้องไห้เพราะดีใจที่เจอ 1/224 มณีเพิ่งรู้ว่าเสียงสัญญาณที่ดังคือเสียงนาฬิกาที่ห้องคุณหลวงที่นำลงเรือมาจากปารีส มณีรู้ว่าคุณหลวงไม่มีภรรยา คุณหลวงรู้ว่ามณีรู้ภาษาอังกฤษ โดยให้ลองอ่านมีรู้ทันทีว่าวรรณคดีอังกฤษ เลยรู้ว่าแปลได้เลยด้วย คุณหญิงสรเดชมาเยี่ยมคุณหลวงออกไปพบ มณีสังเกตว่าคุณหลวงเดินเบา มณีกำลังสำรวจห้องม้วนมาพบตกใจเข้าใจว่ามณีเป็นผี ม้วนเป็นลม มณีไปแอบหลังฉากคุณหญิงถามคุณหลวงเรื่องผู้หญิงคุณหลวงว่าไม่มี คุยกันเรื่องคลุมถุงชน เรื่องทางบ้านและเรื่องเกษียณค่าตัวทาส 1/241 มณีได้ยินสัญญาณคุณหลวงเรียกมณีไม่ให้กลับครั้งแรก “แม่มณีจ๋า อย่าไปเลย” คุณหญิงแสร์ได้ยินเสียงคุยเดินเข้ามา มณีย่อตัวเคารพหายไปพร้อมไอหมอก
8. มณีกลับมาเจอรูปของคนที่ขายกระจกและให้หนังสือพิมพ์ในสมุดประวัติศาสตร์ มณีไปพบคุณย่ากุลพบคุณตาหลวงวิศาลตระกูลวิศาลคดี พิพากศาสลคดีพระยอดเมืองขวาง มณีกำลังจะไปเที่ยวกับกุล แต่สัญญาณเรียก กุลและนุ่มหามณีไม่พบ
9. ผ่านกระจกไปด้วยรองเท้าข้างเดียว เจอคุณหญิง มณีทรุดตัวลงนั่งพับเพียบ บทสนทนา 1/276 คุณหญิงสอนให้พูดเจ้าค่ะ แล้วถามว่าทำไมแต่งดำ 280เรื่องการแต่งกาย คุณหญิงเรียกม้วนเข้ามา หลวงเทพเข้ามา คุยกับคุณหญิง มณีได้ยินเสียงสัญญาณให้กลับ คุณหลวงคว้าแขนแล้วถูกกระจกผลักออกไป

10. มณีลงมาพบกุลกับนุ่มเริ่มลองใส่ชุดไทย ตรองให้ยานอนหลับมากับนุ่ม มณีเดินทางแบบหลับ
11. ผ่านกระจกพบคุณหลวง คุณหญิงแสร์ให้มณีพักที่ห้องแล้วให้คุณหลวงไปหอนก ม้วนกลายเป็นบ่าวประจำตัว318 -331 (อยู่นาน) นอน ตื่นมาอาบน้ำ แปรงฟันด้วยไม้ข่อยกับเกลือสะตุและสารส้ม เปลี่ยนชุดเป็นสไบเฉียงโจงกระเบน มีตอนสูบซิกาแร็ตกลีบบัว(แต่คิดว่าจะไม่พูกถึงรณรงค์เรื่องสูบบุหรี่) ออกมาทานข้าวเป็นครั้งแรกที่เจอบ่าวผู้หญิงบนเรือน เรียนรู้ขนบธรรมเนียมการทาน หน้า341 คุณหลวงนั่งรถลากไปทำงาน มณีจันทร์ได้ยินสัญญาณให้กลับบ้าน จึงกลับมาพร้อมกับลูกจันที่ม้วนเก็บมาให้ตอนเช้า แล้วบอกว่าจะรอจนมณีกลับมา
12. กุลโทรมา มณีสวมรอยว่ากินยานอนหลับ นุ่มเจอมณีจันทร์ในชุดห่มสไบโจงกระเบนมณีว่าจะใส่ไปออกงานแล้วอาบน้ำเปลี่ยนชุด ใส่เสื้อเหลืองนุ่มทักว่าวันจันทร์ใส่สีถูกโฉลก เพราะจันทร์นุ่งเขียวห่มเหลือง ถ้าใส่สีเดียวกันทั้งชุดเป็นคนบ้านนอก แล้วมณีจันทร์ก็ขออาหารเช้า ....กุลเข้ามาเจอมณีกำลังทานข้าวด้วยมือ ถามว่าหลับฝันดีไหม มณีตอบว่าเที่ยวสนุก กุลเลยถามว่าไปไหน 354 มณีเลยบอกว่าฝันถึงคุณหลวง (รายละเอียด354) แล้วไปหาไรซ์ มณีบอกว่าย้อนเวลากลับไปได้ ตรองเชื่อว่าเป็นภาวะจิตสับสน แล้วมณีไปหาไทม์แมชชีนจากที่ไหน มณีว่ากระจกในห้อง มณียอมรับว่ากลัวว่าสักวันจะกลับมาไม่ได้ แล้วคุยรายละเอียดตั้งแต่เริ่มต้น มณีส่งลูกจันทร์ให้ตรองว่าถ้าในหัวมณีมีวีดีโอเทป แล้วลูกจันมาจากไหนแล้วกลับกับกุล โดยยังคิดว่าคุณหลวงอยู่กรมไหน กระทรวงธรรมการ หรือกระทรวงยุทธนา แล้วไปแวะซื้อกางเกงชาวเขามาทีละครึ่งโหล ระหว่างแวะท่าพระอาทิตย์มณีวิ่งตัดหน้ารถเพราะเห็นภพเหลื่อมซ้อนกัน แล้วจึงอยากกลับบ้าน กลับมาอยากกินน้ำพริก แม่บ้านรีบไปทำให้ แล้วจึงไปเตรียมของฝากคนทางนู้น แล้วจึงไปอ่านหนังสือเจอเสียดินแดนให้ฝรั่งเศส คุณนุ่มเอาชามะนาวมาให้ มณีสังเกตุว่านุ่มเหมือนม้วน ซึ่งสรุปเป็นยายทวด (เรื่องคดี381) หลังคุยกะตรองมณีได้ยินเสียงสัญญาณ เลยบอกนุ่มว่าไม่ต้องตั้งอาหารจะอ่านหนังสือ จะสะดุดใจที่มณีหน้าใสเสียงใส ราวกับได้อะไรที่พึงใจ มณีเช็คของแล้วไป

13. ผ่านกระจกไปเจอม้วน(การเดินทางครั้งสุดท้าย) ม้วนนั่งขดตัวกลม(กลัว) 384 มณีหยิบลิป มาเป็นของฝากเลยจะลากม้วนไปทาหน้ากระจกม้วนกลัว มณีหัวเราะคุณหลวงเลยทราบว่ามาแล้ว เจอคุณหลวงถามคุณหลวงว่ามีเรื่องกับฝรั่งเศสเหรอ มาเจอคุณหญิงเพิ่งขึ้นเรือนมาถามว่า กินข้าวรึยัง คุณหญิงทักว่ามณีใส่ชุดเหมือนลาวพวน เลยสอนเรื่องสีนุ่งห่มตามวัน (หน้า390) มณีไปเอาของฝากมา มีพัดไม้จันทร์ที่โกนหนวดไฟฟ้า ลิป มณีลองหมาก คุณหลวงลองให้ดูก่อน มณีไม่ชอบ คุณหญิงชวนให้กินข้างมณีถามเรื่องครัวคุณหญิงพอใจ วันนี้มียำยวน มณีบอกว่าวันหลังจะทำสลัดให้ทานคุณหญิงพอใจ (แสดงค่านิยมของผู้หญิงสมัยก่อนนิยมให้เป็นกุลสตรี) คุณหญิงเล่าเรื่องอาหาร(หน้า400) เพิ่งลองทำขนมมาใหม่แป้กวนน้ำตาลใส่ใบเตย คุณหลวงให้ชื่อ หยกมณี มณีหันไปช่วยคุณหญิงทำงาน จนได้ยินเสียงดนตรีที่คุณหลวงสีไวโอลิน เพลงนางนกครวญ คุณหลวงมณีสนทนาเรื่องเคยเห็นกันมาก่อนคุณหลวงเคยฝันเห็นบ้านมณี อยู่ในรถ มณีถามว่าที่นี่มีเจ้าคุณอรรถวิศาลคดีไหม เจ้าคุณว่ามีแต่เจ้าคุณวิศาลคดี มณีถามว่านี่ปีรอศอร้อยสิบสองใช่ไหม แล้วทราบว่าคุณหลวงทำงานกรมท่าทำหน้าที่เจรจากับต่างประเทศ มีกรมท่าซ้าย ขวา มณีหาหนังสือประวัติศาสตร์ที่เตรียมมาไม่เจอ มณีเข้าใจว่าถูกอนุญาตให้แก้ไขไปตามความทรงจำที่จำได้ มณีถามเรื่องการเมือง มณีว่า “ฉันรู้สำหรับฉันเรียกประวัติศาสตร์ แต่สำหรับคุณเรียกอนาคตหรือคำพยากรณ์ก็แล้วแต่ หากเรารู้ เราจะแก้ไขในสิ่งบกพร่องได้” คุณหลวงเลยเล่า “ไทยเคยตีเวียงจันทร์ได้” มณีบอกพ่อเล่าว่า“ไทยต้อนเจ้าอนุเวียงจันทร์ลงมาใส่กรงเหล็ก มีนางห้ามเอาพัดกาบหมากมัดปรนนิบัติ ให้คนไทยดูเล่น เลยกระอักเลือด” คุณหลวงเล่าต่อ “นั่นปีพ.ศ.2369 ไทยเลยบาดหมางญวนเพราะเวียงจันทร์เคยขึ้นกับญวน....ต่อมาไทยช่วยเขมรตีญวนแตกพ่ายไป....ราวปีพ.ศ.2404ญวนตกเป็นเมืองขึ้นฝรั่งเศส เขมรขอเป็นเมืองขึ้นไทย...พอปีพ.ศ.2406เขมรแอบทำสัญญาเป็นเมืองขึ้นฝรั่งเศส.....ปัญหาไทยพิพาทกับฝรั่งเศสมาจากญวน ไทยมีสัญญากับฝรั่งเศสปีพ.ศ. 2410ว่าเราต้องเสียเขมรส่วนนอกกับเกาะอีกหกเกาะ(เสียมมลาฐ)” คุณหลวงว่าถ้ามณียังไม่กลับจะเชิญเจ้าคุณวิศาลคดีหัวหน้าคณะเจรจามาคุย มณีกลับห้องตั้งใจว่าว่าถ้ากระจกเรียกก็จะยังไม่กลับม้วนเห็นไม่สบายใจเลยชวนไปหอพระเผื่อสวดมนต์ คุณหลวงฝากดอกไม้เข้าไปด้วย ตอนเช้าม้วย

พยายามให้มณีใส่สไบกับโจงแต่มณีขอใส่เสื้อก่อนแล้วห่มสไบทับ คุณแสร์เห็นมณีถามว่าจะไปไหน มณีว่าจะมีแขกคุณหลวงเลยต้องรีบรายงานว่าเจ้าคุณวิศาลคดีจะมา คุณหญิงไม่ประหลาดใจที่แม่มณีรู้ข้อราชการเพราะมาจากเมืองลับแล มณีให้กราบเรียนเจ้าคุณว่าทราบสามารถใช้ภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศสได้ดี คุณหลวงพอใจที่มณีแต่งกายแบบนี้ดูมิดชิดดี มณีเห็นว่าตาคุณหลวงหัวเราะได้ คุณหลวงคิดว่ามณีมีดาวในตา มณีพบเจ้าคุณวิศาลคดีเจ้าคุณว่าเคยเห็นแม่มณี แล้วว่าช่างเถอะจะเอาอะไรกับความทรงจำของคนแก่ใกล้ตาย มณีคิดว่าเจ้าคุณที่เจอแก่กว่านี้ดวงตาทุกข์ทนอาจเป็นเงาที่ฉายความในใจที่ไม่สามารถทำงานให้สำเร็จไปได้ด้วยดี มณีว่าคนแก่ที่ไม่เคยตายมีกี่คน แต่ความเป็นอมตะในพงศาวดาร ในพงศาวดาร ก็เป็นอมตะอย่างหนึ่งนะเจ้าคะ อย่างท่านอาจเป็นในพงศาวดาร เจ้าคุณชมว่าฉลาดชมชื่อ ลองให้มณีอ่านข้อความราชการภาษาอ. หน้า 432 และหนังสือพิมพ์เลอมาแตงค์ เจ้าคุณตัดสินใจให้มณีดูหนังสือบางฉบับและฉากหลัง ตอนเลี้ยงฝรั่งเศส

-หลังจากเจ้าคุณกลับตอนดึกมณีเดินออกมาเพราะได้ยินเสียงคุณหลวงร้องเพลง มณีสงสัยว่าการมาของมณีมีใครสงสัยบ้างไหม คุณหลวงว่าสงสัยแต่พูดไม่ได้ มณีว้เหมือนฮิตเลิอร์แล้วเล่าว่าเป็นผู้นำเยอรมันในสงครามโลกครั้งที่สอง สงครามโลกมีสองครั้ง สยามปลอดภัยทั้งสองครั้ง และคราวนี้จะปลอดภัยแต่ต้องเสียดินแดนไปมากมาย ฉันคิดว่าทำยังไงให้เสียน้อยที่สุด ความมุ่งหมายของอ.หรือเกรตบริเตนที่คุณหลวงรียกใช้ไทย....เอ้อ...สยามเป็นประเทศกันชน คุณหลวงว่าเจ้าคุญชมมณี งามโฉม งามวิชา วาจาหาญ มณีดีใจหน้า 439-440 มณีเข้าห้อง ม้วนบอกทีหลังอย่าออกไปมันไม่ดี

-เช้าคุณหลวงคุยกะแม่ว่ามณีแปลเอกสารได้ดีเจ้าคุณพอใจ คุณหลวงว่าเรียนเจ้าคุณแล้วว่าคุณหญิงไปคุทซ้อมแพ มณีอยากลงไปดูทันทีไปอ้อนกับคุณหญิงแสร์ คุณหญิงคิดถึงแม่เล็กลูกสาวที่เสียไปหลังเกิดได้สามวัน เลยเอ็นดูมณีว่ากลางวันให้ลงไป คุณหลวงให้มณีทำงานก่อนถึงจะพาไปแพ มณีถามว่าปัญหาถึงไหนแล้ว คุณหลวงว่าฝรั่งเศสอยกได้เกาะเสม็ด มณีไม่รู้เรื่องนี้เพราะไม่เคยเจอเอกสารมาก่อนมณีรับว่าจะแปลเอกสารให้ดีที่สุด คุณหลวงว่าของบางอย่างเพียงได้กลิ่นก็ยาใจ มณีคิดเอื้อมไปหยิบบุหรี่กลิบบัว หอมดีแต่รู้ว่ายาใจตรงไหน พอมองตาคุณหลวงก็เข้าใจ รู้สึกว่าหน้าแดง คุณหลวงทำไม่รู้ไม่ชี้มณีแล้วก็ทำงานต่อ คุณหลวงชวนให้ไปกินข้าวเรือนแพ มณียืนขึ้นสังเกตว่าคุณหลวงสูงและนุ่งม่วงสวย

คุณหลวงเดินนำมณี ลงข้างล่างต้องใส่เกี๊ยะตรงแพมีต้นมะกอก ลำพู คุณหลวงให้เข้ามา เพราะแดดยังนาย “ทำไมแดดนายคะ แดดนางมีไหม” แดดนายแปลว่าแดดจัด แดดนางไม่มี “แดดนางสาวมีไหม” คุณหลวงไม่เข้าใจมณีใช่คำว่า miss สมัยนั้นเรียกอำแดง 459 มีสวัสดีด้วย แล้วก็มีขบวนยกอาหารมา มณียินเสียงนาฬิกา คุณหลวงจับมือ “ไม่ให้กลับ” 465-466รายละเอียด สรุปไม่ได้กลับ

-มณีอยู่ห้องมีคุณหลวงม้วนคุณหญิง ทุกคนคิดว่าแดดนายเลยไม่สบาย มณีตกใจรอยแตกของกระจก อีกฝั่งคุณนุ่มกับกุลกำลังหามณี ตรองมาช่วย

-มณีดูหนังสือ “เรื่องดินแดนอาณาเขตของอังกฤษภายนอกประเทศสยามนั้น รัฐบาลเกรตบริเตนได้ยึดกรรมสิทธิ์ปกครองดินแดนทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขงไว้ด้วยเหมือนกัน” มณีคิดว่าอ.พยามยามไม่สอกแทรกในความยุ่งยาก หากรักษาผลประโยชน์ของตนเองเต็มที่ ตราบใดที่ฝรั่งเศสไม่ยึดดินแดนที่อ.อ้างกรรมสิทธิ์ อ.จะไม่มีวันยุ่งกับเราเป็นอันขาด ทั้งสองประเทศแบ่งาณาเขตการยึดครองเรา คุณหลวงว่าต้องหาประเทศที่สามแทรกเอกสารที่แปลจะทำให้เราพบว่าทั้งสองประเทศมีจุดหมายอย่างเดียวกันในข้อใด และเราต้องแจ้งให้ทั้งสองฝ่ายรู้ “เราสู้กับมหาอำนาจไม่ได้ อย่าว่าแต่สองพร้อมๆกันเลยหนึ่งเดียวยังไม่สามารถสู้ได้ เราจำเป็นจะต้องจับมาชนกันและระหว่างที่เขาแก่งแย่งกัน เราจะหาตัวถ่วงอำนาจเข้ามานี่คือทำไมเราต้องหารายละเอียดในจุดประสงค์ของเขาให้ได้”.....

คุณหญิงแสร์ซินที่เห็นมณีทำงานตรงกลางชานให้ม้วนเอาน้ำใบชุมเห็ดมาด้วยมณีถามว่าท่านกำลังทำอะไร ม้วนว่าหยดแป้งมณีวิ่งตัดลานไปหาคุณหญิงสอนหยดแป้งสารภีแป้งหินเอามาบดผสมเกสรตัวผู้แก้สิวใส่เกสรดอกสารภี มณีขอลองทำคุณหญิงจับข้อมือจะสอนเมณี่คิดถึงแม่ มณีทิ้งงานร้องไห้กอดคุณหญิง คุณหลวงเข้ามาตกใจที่ไม่เห็นมณีแล้วเมื่อมองมาที่แม่ก็โล่งใจเจอมณีแต่สงสัยว่าร้องทำไม มณีเห็นคุณหลวงก็เช็ดน้ำตาถามว่ากลับมาทำไม คุณหลวงว่ามาเอาเอกสารคุณหลวงถามมณีร้องทำไม มณีบอกคิดถึงแม่.... คุณหลวงเลยหลอกจะพาไปเที่ยว

- ไรวัตเครียดตรองว่าอย่าพึ่งบอกคุณแม่มณี กุลไปพบคุณย่าคุณย่าให้ดูภาพคุณหญิงมณีกุลตกใจเพราะคือมณีจันทร์

-คุณหลวงจัดฉากถ่ายภาพมณีจันทร์มีสิงโต มีแมว

-กุลเอาภาพไปให้ตรองดู สองคนกลุ้มว่าจะได้เจอมณีอีกไหม

-มณีไปเที่ยวเรือม้วนไปด้วยกุลสตรีต้องมีผู้ติดตาม

-กุลมาที่ห้องมณีกุลเห็นมณีในกระจก.....ขณะที่ไรวัตโทรตามแม่มณี คุณนุ่มร้องไห้

-คุณหญิงแสร์รอเรือกลับมากลัวเรือล่ม มณีรักคุณหญิงแสร์เกือบเท่าแม่ได้สนิทใจ คุณหญิงกำลังอบข้าวตูมณีออกมากินข้างกับคุณหลวงมณีบอกคิดถึงแม่แล้วก็มีสัญญาณดังขึ้น คุณหลวงเรียก แม่มณี แม่มณีจ๋า มณีสะดุดฉากไม้ล้มคุณหลวงคว้าทันก่อนถึงพื้นแล้วกอดไว้กับอก คุณหลวงแน่ใจว่ารักมณี

-คุณมาลิดาเห็นมณีอยู่ในกระจกว่ามีใครบางคนกอดอยู่ คุณมาลิดาพุ่งตัวไปที่กระจกเรียกเมณี่ แต่ถูกกระจกผลักออก

- มณีฟื้นได้ยินเสียงคุณหลวง “แม่มณี แม่มณีจ๋า” คณหญิงแสร์ “อย่าเพิ่งเอะอะ” “กระผมรักหล่อนขอรับคุณแม่” “แม่รู้แล้ว”ที่เหลือมณีได้ยินไม่ถนัดจำได้แต่ กระผมรักหล่อน

- คุณมาลิดาป่วยเพราะแรงกระแทก หมอธรรมนูญมาฉีดยา แล้วกลับคุณมาลิดาให้นุ่มโทรเรียกกุล ....กุลมาคุณมาลิดาเล่า กุลก็เล่าเรื่องที่เกิดกับเมณี่ คุณมาลิดาให้โทรเรียกตรองเพราะเป็นอีกคนที่เมณี่เล่าเรื่องให้ฟัง...ตรองมาถามว่าจะลองเลื่อนกระจกไหม... คุณหญิงไม่ให้เลื่อนเพราะเชื่อว่ามณีจะกลับมาทางเดิม

-มณีฟื้น เจอคุณหลวง เริ่มรู้ว่าตัวเองมาอยู่หอนก เพราะคุณหลวงกลัวมณีจะกลับ ก่อนมณีฟื้นม้วนไปเอาไข่มาสี่ใบ บอกมณีผีเข้า ....คุณหลวงเข้ามาในห้องวางมะลิซ้อนก้านยาวที่แทรกดอกรักไว้ มณีหยิบดอกไม้มาดมแล้ววางข้างหมอน

- คุณมาลิดาตกใจกับภาพคุณหญิงมณี และตกใจกับภาพคุณหลวง คืนนั้นคุณมาลิดาฝันเห็นมณีนุ่งชุดไทย

- มณีอยากกลับบ้าน บอกม้วนว่าจะกลับห้อง ม้วนต้องหลอกล่อแล้วชวนให้ไปเอาน้ำรดตัวให้เย็นๆจะได้นอนหลับ พอออกมาจากห้องเจอคุณหลวงมณีขอคุณหลวงกลับห้องคุณหลวงเลยต้องเอางานมาหลอกไว้ เพราะมณีห่วงงาน มณีตื่นมา “ดาวเลื่อนเดือนลอยคล้อยเคลื่อน ไก่แก้วขันเตือนแซ่ศัพท์ ดุเหว่าแว่วหวานขานรับ น้ำค้างหยัดหยดย้อยพร้อยพราย” มณีชอบฟังสียงไก่ขัน และเริ่มแยกออกแล้วว่ากลิ่นไหนคือดอกราตรีกลิ่นไหนคือดอกราชาวดี และไม่ใช่หางกระรอก ม้วนจะเป็นคนคอยบอกคอยสอน คุณหลวงเรียนคุณหญิงแสร์ว่าเจ้าคุณต้องการให้มณีไปออกงานที่เรือน คุณหญิงแสร์ไม่เห็นควร เจ้าคุณจึงมาเรียนขอด้วยตนเอง คุณหลวงเล่าเหตุการให้มณีฟังว่าอ.กับฝรั่งพร้อมที่จะแบ่งไทย หน้า571 มณีจะเข้าห้องเห็นก็เห็นว่ามีกุญแจล็อคอยู่ มณีงอนพูดว่า “ชั้นเชื่อแล้วว่าคุณเป็นนักการทูต” “อ้าว..นึกว่ารู้แล้ว” “รู้แต่เพิ่งเชื่อ ทั้งเล่ห์ ทั้งเหลี่ยม ทั้งหลอก ทั้งลวง ครบเครื่องเลยนะคุณ แล้วชั้นจะเข้าไปในห้องได้ยังไง” “ไว้เข้าพร้อมกัน”

-มณีจันทร์รู้สึกเหมือนเข้าโรงเรียนการเรือน เพราะทุกวันว่างสายคุณหญิงจะมีงานขึ้นมาทำที่ชาน มี หยดแป้ง ฟั่นเทียนอบ อัดก๊อปปี้ผ้า โรยฝอยทอง ทองหยิบ ...เจ้าคุณเดินทางมาคุยกับคุณหญิงแสร์เรื่องมณี...มณีลงไปเล่นต้องเตกับเด็กข้างล่างชาน คุณหลวงมาพบแล้วบอกว่าคุณหญิงรับปากให้ไปได้ โดยมณีเป็นล่าม คุณหญิงแสร์เห็นว่าการปกป้องแผ่นดินเป็นหน้าที่ของทุกคน แล้วชวนมณีขึ้นเรือนไปดูข้อเรียกร้องส่วนใหญ่สามข้อ ผลสรุปคือไทยต้องจ่ายค่าเสียหายสามล้าน เพราะทหารฝรั่งเศสถูกยิงตายสามคน ไทยต้องถอนกำลังทหารจากฝั่งซ้ายแม่น้ำโขง และยกดินแดนฝั่งซ้านแม่น้ำโขงรวมทั้งเกาะ ข้อสองร้ายแรงเพราะหมายถึงลาว เขมรทั้งหมด 588 คุณหญิงแสร์เตรียมเครื่องประดับให้มณีแต่งตัว ให้ใส่กำไลข้อตีนเพราะผู้หญิงยังไม่ออกเรือนต้องใส่กัน ให้ใส่เครื่องประดับนพเก้า มณีคิดถึงคำตอบของงานหน้า 596-597 อาหารคาวหวานถูกจัดลงเรือไปบ้านเจ้าคุณวิศาลคดี มณีจันทร์แต่งตัวเสร็จอยากขอดูกระจกยาว คุณหลวงเปิดประตูให้เข้ารับมือมณีมาเหมือนส่งตัวเข้าหอ

- คุณมาลิดากับนุ่ม เห็นคุณหลวงแม่มณีในกระจก บอกฝากมณีกับคุณหลวง คุณหลวงเห็นเป็นตอบรับ นุ่มจำได้ว่าเคยเห็นผู้ชายคนนั้นที่ไหนแล้วชี้ไปที่ภาพ

-มณีมองหาแม่ คุณหลวงใช้คำว่าพี่ครั้งแรก “อย่ากลัวพี่ยังอยู่”

-มณีไปบ้านเจ้าคุณ คุณหลวงใส่อีสนิ่งเดรส มณีใส่ชุดไทยสไบเฉียง งานเลี้ยงเลิกรายละเอียดหน้า 625-629 มณีคุยกับม้วนบอกให้เอาเครื่องประดับไปคืนคุณหญิง ม้วนบอกท่านให้ มณีบอกคนมาดูฝรั่งเยอะ ม้วนบอกคนไทยเกลียดฝรั่ง เค้ามาดูคู่ตุนาหงันต่างหาก มณีไม่เข้าใจ ม้วนก็ไม่เข้าใจทำไมเรื่องยากมณีเข้าใจแต่บางง่ายๆเรื่องมณีรู้

- คุณมาลิดาไปเยี่ยมคุณย่าของกุล คุณย่าเล่าว่าคุณหลวงจัดงานใหญ่โต เสด็จในกรมทรงเป็นเจ้าภาพ เพราะท่านกำกับกรมท่า เจ้าคุณวิศาลรับเป็นแม่งานฝ่ายหญิง

-คุณหลวงขอให้คุณหญิงแสร์ขอมณี คุณหญิงแสร์เคยคุยกับเจ้าคุณวิศาล “แม่มณีเป็นมณีหยาดฟ้าจริงๆ ฉันดูคนไม่ผิด....อย่าให้หนีไปเสียล่ะ....เลือกมาให้แล้ว” คุณหญิงกลัวมณีหนีกลับ คุณหลวงว่าพอดีกรมหมื่นท่านปรึกษาเจ้าคุณว่าจะให้คุณหลวงไปเป็นทูตประจำสหรัฐ....คุณหญิงรับปากจะขอให้ หน้า647

-คุณหลวงกลับมาบ้านพร้อมบอกมณีว่าเราเซ็นต์สัญญาแล้ว....ฝรั่งเศสไม่กล้าฮุบทั้งหมด อ.ยังเป็นก้างขวางคอ เพราะผลประโยชน์ทางการค้า อย่างที่ข่าวออกไป แต่คงไม่ยุติแค่นี้แต่ เราพอมีเวลาตั้งตัว เราคงต้องเปิดประเทศ หันไปคบค้ากับประเทศใหญ่ๆ มณีว่าคนในแต่ละยุคแต่ละสมัย เขาพยายามแก้ไขปัญหากันอย่างเต็มสติกำลังความสามารถกันเสมอ

ฉันไม่มีวันตำหนิไม่ถูกอกถูกใจกับผลงานของใครอีก ฉันต้องยอมรับกฎเกณฑ์ข้อจำกัดในสังคมแต่ละยุคไม่เหมือนกัน และเราจะเอากฎแกณฑ์แห่งสังคมใดไปตัดสินสังคมหนึ่งที่แตกต่างกันมิได้ ฉันภูมิใจ.....เอกราชมีค่ากว่าส่ำสมบัติทั้งปวง ต่อหน้า 653-659

-งานแต่งเจอแม่ แม่ให้แหวนของพ่อแหวนงูตัวนึงเป็นเพชรตัวหนึ่งเป็นทับทิม....มณีให้นาฬิกาแม่

เมื่อย่อใจความแล้วจึงคัดลอกบทกลอนที่พบในนวนิยายตามที่ใส่ตารางบทกลอนในนวนิยายเรื่องทวิภพในบทที่ 4 จากนั้นจึงคัดเลือกตอนที่ต้องการนำเสนอ แล้วจึงนำมาแต่งเป็นกลอนบทละคร ซึ่งกลอนบทละครในเรื่องมีทั้งรูปแบบที่แต่งขึ้นใหม่โดยการย่อเนื้อความของนวนิยายเรื่องทวิภพ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่มาของกลอนบทละคร

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 2,3,6
12. กุลโทรมา มณีสวมรอยว่ากินยานอนหลับ นุ่มเจอมณีจันทร์ในชุดห่มสไบโจงกระเบนมณีว่าจะใส่ไปออกงานแล้วอาบน้ำเปลี่ยนชุด ใส่เสื้อเหลืองนุ่มทักว่าวันจันทร์ใส่สีถูกโฉลก เพราะจันทร์นุ่งเขียวห่มเหลือง ถ้าใส่สีเดียวกันทั้งชุดเป็นคนบ้านนอก แล้วมณีจันทร์ก็ขออาหารเช้า ....กุลเข้ามาเจอมณีกำลังทานข้าวด้วยมือ ถามว่าหลับฝันดีไหม มณีตอบว่าเที่ยวสนุก กุลเลยถามว่าไปไหน 354 มณีเลยบอกว่าฝันถึงคุณหลวง (รายละเอียด354) แล้วไปหาไรซ์ มณีบอกว่าย้อนเวลากลับไปได้ ตรองเชื่อว่าเป็นภาวะจิตสับสน แล้วมณีไปหาไทม์แมชชีนจากที่ไหน มณีว่ากระจกในห้อง มณียอมรับว่ากลัวว่าสักวันจะกลับมาไม่ได้ แล้วคุยรายละเอียดตั้งแต่เริ่มต้น มณีส่งลูกจันทร์ให้ตรองว่าถ้าในหัวมณีมีวีดีโอเทป แล้วลูกจันมาจากไหนแล้วกลับกับกุล โดยยังคิดว่าคุณหลวงอยู่กรมไหน กระทรวงธรรมการ หรือกระทรวงยุทธนา แล้วไปแวะซื้อ	<u>ตรอง</u> <u>ร้องเพลงสาริกาเขมร</u> เมณี่ว่าเธอเดินทางด้วยกระจก อาจจิตตกสับสนเกินค้นหา เพื่อนรักจงพักผ่อนเอนกายา ข้ามเวลามิใช่เหตุที่เกิดจริง <u>มณี</u> <u>ร้องเพลงสาริกาเขมร</u> เมณี่กลัวสักวันหาได้กลับ เหมือนหายลับจากโลกไปไม่พบหน้า ตรองช่วยแจ้งคุณแม่มาลิดา ว่าลูกยาข้ามเวลาพบรักเอย <u>มณี</u> <u>ร้องเพลงลมพัดชายเขา</u> กวาดสายตากระหยิ่มยิ้มย่องใจ เลือกของให้ครบครันสุดหรรษา ทั้งของฝากของใช้เหลือคณา ข้ามเวลาครั้งหน้าจะได้เจอ โอ้เวลาป่านฉะนี้เจ้าพี่เอ๋ย จะทำสิ่งใดเลยให้สงสัย จะรู้ซึ้งถึงคนที่ห่างไกล ฤามิได้คิดคำนึงถึงคนคอย <u>นุ่ม</u> <u>ร้องเพลงสาริกาแก้ว(รวบ)</u> ปิดตัวเงียบตั้งแต่ซื้อกระจก คิดไม่ตกที่คุณชอบเร้นหาย แสนเป็นห่วงนายรักปริ่มวางวาย ยังมิคลายมีเรื่องแปลกแทรกซ้ำเติม

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 2,3,6
กางเกงชาวเขามาทีละครึ่งโหล ระหว่างแวะท่าพระอาทิตย์มณีวิ่งตัดหน้ารถเพราะเห็นภพเหลื่อมซ้อนกัน แล้วจึงอยากกลับบ้าน กลับมาอยากกินน้ำพริก แม่บ้านรีบไปทำให้แล้วจึงไปเตรียมของฝากคนทางนู้น แล้วจึงไปอ่านหนังสือเจอเสียดินแดนให้ฝรั่งเศส คุณนุ่มเอาชามะนาวมาให้ มณีสังเกตุว่านุ่มเหมือนม้วน ซึ่งสรุปเป็นยายทวด (เรื่องคดี381) หลังคุยกะตรองมณีได้ยินเสียงสัญญาณ เลยบอกนุ่มว่าไม่ต้องตั้งอาหารจะอ่านหนังสือ จะสะดุดใจที่มณีหน้าใสเสียงใส ราวกับได้อะไรที่พึงใจ มณีเช็คของแล้วไป	คุณเจ้าขามารู้เชื้อสายญาติ แปลกประหลาดน่าตลกเป็นเรื่องเสริม ญาติของนุ่มกับตำนานไทยเดิม เรื่องจะเพิ่มซับซ้อนซ่อนเงื่อนงำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 5
ผ่านกระจกเจอคุณหลวงหายแล้วเอายามาให้คุณหลวงเห็นแปลกที่ถึงพลาสติก เริ่มคุยกันมากขึ้นเรื่องทางไปมาทางกระจกมณีจันทร์สังเกตเห็นกระจกแตก มณีรู้ชื่อคุณหลวงแบบไม่มียศ “เทพ” และเพิ่งรู้ว่าสมัยนั้นยังไม่มีนามสกุล คุณหญิงแสร์มามณีหลบหลังฉาก คุณหญิงเอาแอปเปิ้ลกับองุ่นที่แม่ประสานเอามาเยี่ยมไข้และบอกว่ายาหลวงเวชดี และได้กลิ่นน้ำหอม มณีชอบที่คุณหลวงพูดกับแม่มีจ้ะ คุณหลวงตามคุณหญิง	<u>คุณหลวง</u> <u>ร้องเพลงนกจาก</u> อันความนั้นว่าประหลาดนัก นงลักษณ์แจ้งความแถลงไข แทนตนดิฉันอยู่ร่ำไป หรือนางไซร้เป็นชายจำแลงมา <u>มณีจันทร์</u> <u>ร้องเพลงนาคบริพัตร</u> เล่าความผ่านมาทางกระจก มาต่างภพต่างเวลาบุรีศรี สมเด็จภูมิพลธิปบดี ราชวงศ์จักรีที่เก้าเอย จงแถลงแจ้งความตามสงสัย นี้ยุคสมัยใดให้ฉงน กรุงเทพฯหรือที่ใดใจกังวล จะหลุดพ้นด้วยเฉลยเอ่ยวาจา <u>คุณหลวง</u> <u>ร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์</u>

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 5
แสร์ไปนอกห้อง กลับมามณียังอยู่ คุณหลวงสอนว่าผู้หญิงต้องพูดอิฉัน ไม่ใช่ดิฉัน มณีขอใช้ฉันเพราะกลัวเรียกผิด คุณหลวงให้มณีลุกมาคุยเพราะการให้คุณหลวงยืนค้ำแล้วตัวเองนั่งไม่สุภาพ คุณหลวงเริ่มสังเกตว่ามณีออกเสียงแอปเปิ้ลถูกและตกใจที่มณีบอกว่ามาจากพ.ศ. 2529 ยุค คุณหลวงร.ศ.112 (พ.ศ. 2436) อดีตเรียกบางกอก ปัจจุบันเรียกกทมหรือกรุงเทพ บ้านคุณหลวงอยู่ใกล้ท่าช้างวังหน้า แล้วมณีได้ยินเสียงสัญญาณให้กลับบ้าน คุณหลวงเห็นการเดินทางกลับครั้งแรก “ฉันรู้สำหรับฉันเรียกประวัติศาสตร์ แต่สำหรับคุณเรียกอนาคตหรือคำพยากรณ์ก็แล้วแต่ หากเรารู้ เราจะแก้ไขในสิ่งบกพร่องได้” คุณหลวงเลยเล่า “ไทยเคยตีเวียงจันทร์ได้” มณีบอกพ่อเล่าว่า“ไทยต้อนเจ้าอนุเวียงจันทร์ลงมาใส่กรงเหล็ก มีนางห้ามเอาพัดกาบหมากมัดปรนนิบัติ ให้คนไทยดูเล่น เลยกระอักเลือด” คุณหลวงเล่าต่อ“นั่นปีพ.ศ.2369 ไทยเลยบาดหมางญวนเพราะเวียงจันทร์เคยขึ้นกับญวน ....ต่อมาไทยช่วยเขมรตีญวนแตกพ่ายไป....ราวปีพ.ศ.2404	เมื่อพ.ศ.สองพันสี่ร้อยสิบ ฝรั่งริบเขมรนอกและหมู่เกาะ เสียมราฐเสียไปราวเป็นเคราะห์ มันเล็มเลาะแผ่นดินไทยแหล่งเสียมทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์1 ฉาก 5
ญวนตกเป็นเมืองขึ้นฝรั่งเศส เขมรขอเป็นเมืองขึ้นไทย...พอปีพ.ศ.2406 เขมรแอบทำสัญญาเป็นเมืองขึ้นฝรั่งเศส.....ปัญหาไทยพิพาทกับฝรั่งเศสมาจากญวน ไทยมีสัญญากับฝรั่งเศสปีพ.ศ. 2410ว่าเราต้องเสียเขมรส่วนนอกกับเกาะอีกหกเกาะ(เสียมมลาฐ)" คุณหลวงว่าถ้ามณียังไม่กลับจะเชิญเจ้าคุณวิศาลคดีหัวหน้าคณะเจรจามาคุย	
ย่อเหตุการณ์จากในบทประพันธ์เดิม	นำมาแต่งบทละคร องก์3 ฉาก 1
คุณหญิงแสร์ชินที่เห็นมณีทำงานตรงกลางชานให้ม้วนเอาน้ำใบชุมเห็ดมาด้วยมณีถามว่าท่านกำลังทำอะไร ม้วนว่าหยดแป้งมณีวิ่งตัดลานไปหาคุณหญิงสอนหยดแป้งสารภีแป้งหินเอามาบดผสมเกสรตัวผู้แก้สิวใส่เกสรดอกสารภี มณีขอลองทำคุณหญิงจับข้อมือจะสอนเมณี่คิดถึงแม่ มณีทิ้งงานร้องไห้กอดคุณหญิง คุณหลวงเข้ามาตกใจที่ไม่เห็นมณีแล้วเมื่อมองมาที่แม่ก็โล่งใจเจอมณีแต่สงสัยว่าร้องทำไม มณีเห็นคุณหลวงก็เช็ดน้ำตาถามว่ากลับมาทำไม คุณหลวงว่ามาเอาเอกสารคุณหลวงถามมณีร้องทำไม มณีบอกคิดถึงแม่....คุณหลวงเลยหลอกจะพาไปเที่ยว	<u>คุณหญิงแสร์</u> <u>ร้องเพลงปีนตลิ่งนอก</u> สุดแต่มีจิตพิศวาส จะรักกันเป็นญาติก็ว่าได้ เหมือนเลือดเนื้อหวนกลับมิจากไกล เหงาผ่อนคลายเพลิดเพลินเจริญใจ ร้องเพลงปีนตลิ่งนอก เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับ ได้กลับมาใหม่ดั่งใจหวังลูกน้อยของแม่คืนกลับรัง เปรมปรีดิ์ดั่งได้เดือนไม่เลือนลา

ตารางที่ 41 ที่มาของกลอนบทละคร

ระหว่างกลอนบทละครจะมีบทเจรจาแทรกอยู่เสมอ เพราะบทเจรจามีส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่องเช่นเดียวกับกลอนบทละคร

ตัวละคร	เล่ม/หน้า ,ตอน	กลอน	กลอนที่เพิ่มเติม
คุณหญิงแสร์	1/327	สุดแต่มีจิตพิศวาส จะรักกันเป็นญาติก็ว่าได้	สุดแต่มีจิตพิศวาส จะรักกันเป็นญาติก็ว่าได้ เหมือนเลือดเนื้อหวนกลับมิ จากกลเหงาผ่อนคลาย เพลิดเพลินเจริญใจ
คุณหญิงแสร์	2/490 ความรู้สึกที่มีต่อแม่มณี	เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับ ได้กลับมาใหม่ดังใจหวัง	เหมือนเลือดเนื้อเชื้อไขที่หายลับได้กลับมาใหม่ดั่งใจหวัง ลูกน้อยของแม่คืนกลับรัง เปรมปรีดิ์ดั่งได้เดือนไม่เลือนลา
	2/668มณีจันทร์แต่งตัวงานแต่ง	นุ่งยกลายยกนกพื้นแดง ก้านแย่งทองระยับจับพราย ชั้นในห่มสไบชมพูนิ่ม สีทับทิมห่มนอกดูเฉิดฉาย	นวลผ่องงามแข่งแขรัศมี ผัดฉวีนวลปลั่งแต้มแต่ง นุ่งยกลายกนกพื้นแดง ก้านแย่งทองระยับจับพราย ชั้นในห่มสไบชมพูนิ่ม สีทับทิมนอกดูเฉิดฉาย ทองกรสวมใส่พรรณราย สร้อยสายสอิ้งพริ้งพรรณ ครองคู่พระเทพรังสรรค์ หล่อด้วยสุวรรณกำภู ธ เคียงคู่ กรกุมกัลยา ดุจราวอุ้มสมมากระนั้นเอย

ตารางที่ 42 การเพิ่มเติมกลอนจากเดิมที่มีปรากฏในบทประพันธ์

ภาคผนวก ข

ภาพการบรรจุเพลงในละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง ทวิภพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพการบรรจุเพลงในละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง ทวิภพ

ณ ROOMTONE STUDIO ประชาอุทิศ

วันที่ 28 กันยายน 2557

ภาพที่ 27 ภาพห้องอัด ROOMTONE STUUIO ประชาอุทิศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 28 ภาพระหว่างการบรรจุเพลงและภาพนักดนตรี

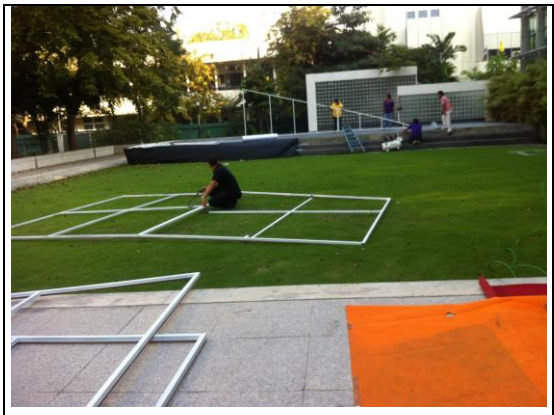
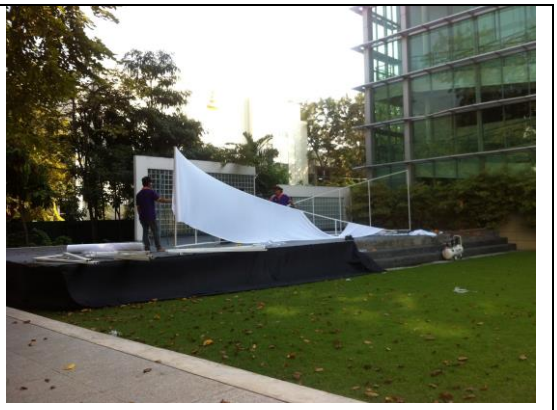
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

การฝึกซ้อมละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง โปสเตอร์ ผลงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

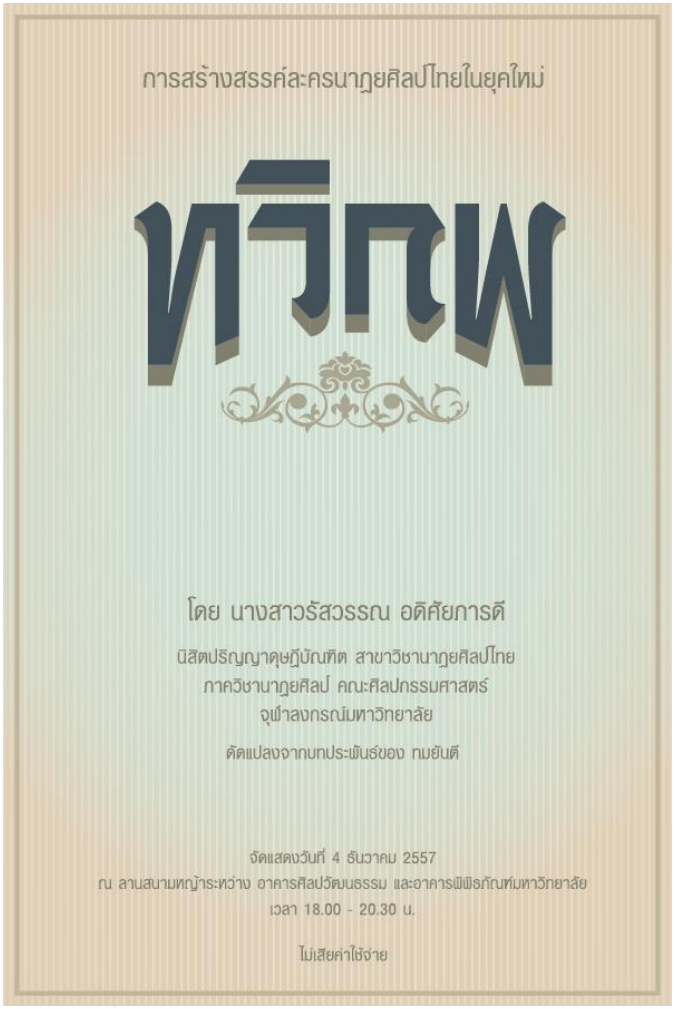
การฝึกซ้อมละครนาฏยศิลป์ไทยเรื่อง โปสเตอร์ ผลงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์เรื่องทวิภพ
วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2557
ลานสนามหญ้าระหว่าอาคารศิลปวัฒนธรรม และอาคารพิพิธภัณฑ์มหาวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 29 ภาพบริเวณสถานที่ที่จัดการแสดง การสร้างเวทีและฉากแสดงละครนาฏยศิลป์ เรื่อง ทวิภพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 30 ภาพการฝึกซ้อมการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ
มหาวิทยาลัยรามคำแหง และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Chulalongkorn University

โปสเตอร์และการ์ดเชิญออกแบบโดย นาย ธวัชชัย เลิศกิตติพงศ์พันธ์

ภาพที่ 31 ภาพโปสเตอร์การแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ

ภาพที่ 32 ภาพการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ

ภาพที่ 33 ภาพการแสดงละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ (ต่อ)

ภาคผนวก ง

หนังสือขอความอนุเคราะห์เรื่องบทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่ นย 269/2556

ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

20 ธันวาคม 2556

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์นำบทประพันธ์มาดัดแปลงเป็นละครรำ
เรียน คุณหญิงวิมล ศิริไพบูลย์ (ผ่านสำนักพิมพ์ ณ บ้านวรรณกรรม)

ด้วย นางสาวรัสวรรณ อดิศัยภารดี นิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้จัดทำวิทยานิพนธ์ ในหัวข้อเรื่อง "แนวความคิดการสร้างงานผ่านงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ในสมัยปัจจุบัน" ซึ่งมีแนวคิดที่จะใช้วรรณกรรมปัจจุบันมาสร้างสรรค์ละครรำเพื่อให้เหมาะสมกับกลุ่มคนในยุคปัจจุบัน เพื่อให้การดำเนินงานในการทำวิทยานิพนธ์แล้วเสร็จสมบูรณ์ จึงขอความอนุเคราะห์นำบทประพันธ์ เรื่องทวิภพมาดัดแปลงเป็นละครรำ

จึงเรียนมาเพื่อขอความอนุเคราะห์นำบทประพันธ์ดังกล่าวข้างต้นมาดัดแปลง เป็นละครรำ จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)
หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 0-2218-4619

ภาคผนวก จ

การเก็บข้อมูลภาคสนาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการใช้สื่อภาพช่วยบรรยายเรื่องราวในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ โดยแสดงในงานเลี้ยงโครงการอบรม The10th Asean Youth Cultural Forum ณ มหาวิทยาลัยบรูไนดารุสซาลัม ประเทศบรูไน ตั้งแต่วันที่ 6 – 11 ตุลาคม 2555 ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 34 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์พร้อมสื่อการฉายภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปข้อมูล

จากการแสดงได้มีการจับกลุ่มเพื่อพูดคุยถึงการแสดงในวันรุ่งขึ้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่านักศึกษาหลายประเทศพึงพอใจกับการแสดง ภาพที่แสดงพร้อมกับการแสดงผู้ชมไม่ทราบว่าคือสถานที่ใดแต่อนุมานได้ว่าเป็นภาพที่เกิดขึ้นในประเทศไทย เมื่อนำภาพมารวมกับการดูไม่ขัดตา แต่ความสัมพันธ์ของท่ารำและภาพที่ปรากฏยังไม่สอดคล้องกันเท่าใดนัก ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในงานสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์เรื่อง ทวิภพ ในฉากเล่นเรือ โดยการฉายภาพแม่น้ำไปบนผ้ายืดขึงตึงสีขาวด้านหลัง

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ	นางสาวรัสวรรณ อดิศัยภารดี
ตำแหน่งปัจจุบัน	หัวหน้าภาควิชาศิลปะการแสดงไทย สาขาวิชานาฏรรมไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
วัน เดือน ปีเกิด	26 ตุลาคม 2524
ภูมิลำเนา	สมุทรปราการ
การศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยม อันดับ 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2546 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2552
ที่อยู่ปัจจุบัน	1/19 ซอย 8 (หงษ์ลดารมย์) ถนนสายลวด ปากน้ำ เมือง สมุทรปราการ 10270
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
Email	rassawan_09@hotmail.com

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University