งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

นายสุพจน์ จูกลิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE CHOREOGRAPHY OF PRALOH: SUEK HONG PRAI EPISODE

Mr. Supot Juklin

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts in Thai Dance

Department of Dance

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS

Chulalongkorn University

Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย
โดย	นายสุพจน์ จูกลิ่น
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มาลินี อาชายุทธการ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สุพจน์ จูกลิ่น : งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย.
(THE CHOREOGRAPHY OF PRALOH: SUEK HONG PRAI EPISODE)
อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน “ศึกโหงพราย” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดและขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน “ศึกโหงพราย”ตามแนวนิยมความเรียบง่าย และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการถ่ายทอดความคิดและการสร้างสรรค์ลีลาท่าทางการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน “ศึกโหงพราย” โดยอาศัยขอบเขตและหลักการแนวนิยมความเรียบง่ายเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีขั้นตอนในการสร้างสรรค์ทั้งหมด 8 ขั้นตอน ดังนี้ 1. การกำหนดกรอบแนวคิดหลักและขอบเขตเนื้อหาบทการแสดง 2. การกำหนดรูปแบบของการแสดง 3. การนำเสนอกรอบแนวคิดและรูปแบบการแสดง 4. การเลือกสรรดนตรี 5. การคัดเลือกนักแสดง 6. การคัดสรรอุปกรณ์ประกอบการแสดงและการออกแบบเครื่องแต่งกาย 7. การสร้างสรรค์ลีลาท่าทางและทดลองการแสดง 8. อภิปรายผลการวิจัยผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน “ศึกโหงพราย” ซึ่งปรากฏเป็นองค์ความรู้ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย โดยผลของการแสดงปรากฏว่าผู้ชมสามารถรับความรู้ด้านเนื้อหาวรรณกรรมเรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ผ่านการแสดงตามรูปแบบที่ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้ และตรงตามวัตถุประสงค์ตามแนวนิยมความเรียบง่าย อีกทั้งเป็นการเผยแพร่วรรณกรรมไทย เรื่อง พระลอ ในตอนที่ยังไม่มีปรากฏเป็นงานนาฏกรรมสู่สังคมไทยอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา 2562 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6186603435 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORD: CHOREOGRAPHY, PRALOH: “SUEK HONG PRAI” EPISODE, MINIMALISM
SUPOT JUKLIN: THE CHOREOGRAPHY OF PRALOH: SUEK HONG PRAI EPISODE. ADVISOR: ASST. PROF. SUPHANNEE BOONPENG, PH.D.

The creation of the dance art on Phra Loh in the episode “Suek Hong Prai” is intended to study the concepts and process of performance on Phra Loh in the episode “Suek Hong Prai” by minimalism theory in order to choreograph as the dance performance of Phra Loh.

It is the main event in the creation of the genre applied Thai dance as they exist in dramatic composition but does exist in dancing art or dramatic work. It is an important reason that the choreographer desired to publish the poetry at this time. There are 8 choreographic steps as follows: 1) Defining the main conceptual framework and scope of the performance 2) Defining the style of the show 3) The presentation of conceptual framework and display format 4) The music selection 5) The Casting selection 6) Selection of accessories Performance and costume design 7) Creating dance styles, gestures, and performing experiments 8. Discuss the research of the creative dance performance of Phra Loh in the episode "Suek Hong Prai".

It show that the audience can gain knowledge through expressive communication in the dance style chosen by the choreographer based upon minimalism. Praloh: Suek Hong Prai as the experimental performance of this thesis is the very first production of Pra Loh literature.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Thai Dance Student's Signature .....
Academic Year: 2019 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นหนึ่งในองค์ความรู้ที่ได้จากประสบการณ์และการศึกษามาตลอดทั้งชีวิต ขอกราบขอบพระคุณ "ครู" และผู้ให้การสนับสนุนในทุก ๆ ด้าน ที่อบรมสั่งสอนให้ข้าพเจ้าก้าวมาถึงความสำเร็จ และมีส่วนให้เกิดงานวิทยานิพนธ์งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอนศึกโหงพราย

กราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ผู้ชี้แนะแนวทางด้านต่าง ๆ รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง ครู ผู้ที่ผลักดันและมอบโอกาสในการศึกษา ให้ความรู้ เป็นที่ปรึกษา อบรมดูแล ให้สมองและหัวใจที่ ใฝ่ศึกษาหาความรู้ให้ศิษย์มีพื้นที่ในสังคมเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้และศิลปะอันทรงคุณค่า สร้างคุณประโยชน์ในวงการนาฏยศิลป์ในแผ่นดินไทย กราบขอบคุณพระคุณบิดามารดาที่เปิดโอกาส คอยสนับสนุนและร่วมส่งเสริมในสิ่งที่ลูกรักตลอดมา ขอกราบระลึกถึงอาจารย์ ดร.วิชัย สวัสดิ์จีน อาจารย์วิริยะ สวัสดิ์จีน อาจารย์กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ ที่มอบวิชาความรู้ด้านงาน ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อก่อให้เกิดเป็นชีวิตแรงศรัทธาแก่น้องและลูกศิษย์โดยไม่มีข้อแม้ใด และมอบพลัง คลังความรู้ให้แก่ศิษย์ได้ต่อยอดส่งต่อองค์ความรู้สู่สังคมได้อย่างภาคภูมิ กราบขอบพระคุณครูธงชัย หาญณรงค์ และครูภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติ ครูผู้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จนกลายเป็นชีวิต ความรักและเป็นแบบอย่างในการสืบสานวัฒนธรรมนาฏศิลป์ไทยอย่างมุ่งมั่น ขอขอบพระคุณ คณาจารย์ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่เปิดโอกาสให้ศิษย์มาศึกษาเพื่อเสริมสร้างองค์ความรู้เพื่อเผยแพร่สู่สังคมอย่างถูกต้องและมีระบบ เพื่อน ๆ ลูกศิษย์และทีมงานรากแก้วจากรายการไทยแลนด์ก็อททาเล้นท์ทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังทุกท่านที่เป็นพลังให้งานศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ได้คงอยู่กับชาติไทยและร่วมผลักดัน ทุ่มเทแรงกายและแรงใจร่วมกันสร้างสรรค์งานวิจัยชุดนี้เป็นผลสำเร็จ

สุพจน์ จูกลิ่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพ ..... ฑ

สารบัญแผนภาพ ..... ฝ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย 4

1.3 ขอบเขตงานวิจัย 4

1.4 วิธีการดำเนินวิจัย 6

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 10

2.1 วรรณกรรมเรื่องพระลอ 10

2.1.1 ลิลิตพระลอ 11

2.1.2 พระลอนรลักษณ์ 15

2.1.3 โครงเรื่องพระลอ 15

2.1.4 แก่นเรื่อง 16

2.1.5 คุณค่าของวรรณคดีเรื่องพระลอ 16

2.2 วิทยานิพนธ์และงานวิจัย 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 บทความและหนังสือวิชาการ 20
2.4 ศิลปกรรม (จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพยนตร์ ฯลฯ) 22
2.5 ประวัติและความเชื่อเรื่องผีไทย 30
2.7 การจัดกระบวนรบของการแสดงโขนไทยและนาฏศิลป์ชาติอื่น ๆ 43
2.7.1 กระบวนการจัดทัพและออกรบของฝ่ายลงกา 44
2.7.1.1 จัดทัพ 44
2.7.1.2 เคลื่อนทัพ 44
2.7.1.3 ประจันทัพ 45
2.7.2 กระบวนการจัดทัพและออกรบของฝ่ายพลับพลา 45
2.7.2.1 จัดทัพ 45
2.8 ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีทางศิลปะ 47
2.8.1 หลักในการออกแบบ 47
2.8.2 ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism) 48
2.8.3 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ 59
2.8.3.1 การออกแบบนาฏยศิลป์ 59
2.8.3.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว 62
2.9 นิยามศัพท์เฉพาะ 66
2.9.1 ศึกโหงพราย 66
2.10 สรุปบท 68
บทที่ 3 องค์ประกอบในการสร้างงาน 69
3.1 บท 69
3.2 เพลงและดนตรี 80
3.2.1 ลักษณะการใช้เพลงหรือดนตรีในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอน ศึกโหงพราย 80

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 เครื่องแต่งกาย 82
3.3.1 แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอนศึกโหงพราย 83
3.4 ผู้แสดง 100
3.4.1 ผู้แสดงนำ 100
3.4.3 ผู้แสดงประกอบ 100
3.4.4 ผู้แสดงในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ชุดพระลอ ตอนศึกโหงพราย 101
3.5 สื่อ หรือ อุปกรณ์ประกอบการแสดง 103
3.5.1 สื่อหรืออุปกรณ์ที่ใช้ในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอน ศึกโหงพราย 104
3.5.1.1 ชุดอุปกรณ์กายกรรมผ้า (Aerial Silks) 104
3.5.1.2 ชุดอุปกรณ์ Aerial Hoop (กายกรรมห่วง) 107
3.6 เทคนิค 109
3.6.1 เทคนิคการแสดงที่ใช้ในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอน ศึกผีสองเมือง 111
3.6.1.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 111
3.6.1.2 กายกรรมผ้า (Aerial Silks) 111
3.6.1.3 กายกรรมห่วง (Aerial Hoop) 112
3.6.1.4 สื่อมัลติมีเดีย 113
3.7 ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism) 114
3.8 สรุปบท 115
บทที่ 4 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 118
4.1 การศึกษาแนวความคิดอย่างเป็นระบบในการสร้างสรรค์ผลงาน 120
4.2 การพัฒนาบท 122

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 บทละครพระลอนรลักษณ์ ตอน ศึกโหงพราย ที่ผู้สร้างงานนำมาใช้ประกอบ การแสดงศึกโหงพราย 124
4.3 การออกแบบตัวละคร รูปร่าง 131
4.3.1 การออกแบบตัวละคร 131
4.3.1.1 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1 132
4.3.1.2 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 2 136
4.3.1.3 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 3 (ใช้แสดงจริง) 139
4.3.2 การคัดเลือกบุคลิกผู้แสดง 143
4.3.2.1 ผู้แสดง 143
4.4 การออกแบบฉากประกอบการแสดง 147
4.4.1 การออกแบบร่างและการสร้างฉากจริง 148
4.4.1.1 การทดลองออกแบบฉากการแสดงครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 149
4.4.1.2 การทดลองออกแบบฉากการแสดงครั้งที่ 3 153
4.4.2 การออกแบบแสงสีประกอบการแสดง 170
4.4.2.1 ตำแหน่งการจัดวางอุปกรณ์แสง 170
4.4.2.2 โทนสีที่ใช้ประกอบการแสดงงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 172
4.5 การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง 178
4.5.1 ดนตรี 178
4.5.2 เสียงพากย์ 182
4.5.3 เสียงประกอบการแสดง 182
4.5.4 ระบบเสียงเพื่อประกอบการแสดง 183
4.6 การออกแบบลีลา 185
4.6.1 ฉากเกริ่นนำ 191

4.6.2 องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 200
4.6.3 องก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 224
4.6.4 องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 236
4.6.5 องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ 248
4.6.6 องก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง 262
4.7 เทคนิคพิเศษที่ใช้ในการแสดง 269
4.7.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 269
4.7.2 กายกรรมผ้า (Aerial Silks) 269
4.7.3 กายกรรมห่วง (Aerial Hoop) 270
4.8 การเผยแพร่การแสดงชุด ศึกโหงพราย 271
4.8.1 การทดลองการแสดง รอบที่ 1 272
4.8.2 การทดลองจัดการแสดงครั้งที่ 1 บริเวณลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี 273
4.8.3 การจัดการแสดง ณ โกดัง สวัสดิ์จีน รีไซเคิล ตำบลคลองหลวง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี 274
4.9 ความคิดเห็นของทีมงานผู้วิจัย 277
4.10 สรุปท้ายบท 280
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยและการอภิปราย 283
5.1 การนำเสนองานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย 285
5.2 เนื้อเรื่องและการสร้างสรรค์บทงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย สามารถนำมาทำการแสดงได้ 286
5.3 เพลงและดนตรีประกอบการแสดง 287
5.4 การออกแบบลีลา 287
5.5 การใช้เทคนิคพิเศษที่ในการแสดง 287
5.6 อภิปราย 289

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.7 ข้อเสนอแนะ 293
บรรณานุกรม 295
ภาคผนวก 298
ภาคผนวก ก การทดลองออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 และ ครั้งที่ 2 299
ภาคผนวก ข งานนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม “พระลอ” รูปแบบสร้างสรรค์ 334
ภาคผนวก ค ศิลปะการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิง 340
ประวัติผู้เขียน 345

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงระยะเวลาทำการวิจัยงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในปี พ.ศ. 2561 4

ตารางที่ 2 แสดงระยะเวลาทำการวิจัยงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในปี พ.ศ. 2562 – 2563 5

ตารางที่ 3 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอนศึกโหงพราย 102

ตารางที่ 4 การปรับใช้บทละครจากบทละครพระลอนรลักษณ์มาสู่บทงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย 125

ตารางที่ 5 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่1 134

ตารางที่ 6 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่ 2 137

ตารางที่ 7 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่ 3 139

ตารางที่ 8 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงฝ่ายเมืองแมนสรวงในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย 144

ตารางที่ 9 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงฝ่ายเมืองสรอง ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย 144

ตารางที่ 10 ตารางการจำแนกผู้แสดงจริงในการสร้างสรรค์งานแสดงนาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ทั้งหมด 3 ครั้ง 145

ตารางที่ 11 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในทดลองการแสดงครั้งที่ 3 179

ตารางที่ 12 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 303

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 13 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ
ตอน ศึกโหงพราย ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2.....306

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1: ปู่เจ้าสมิงพราย วาดโดย เหม เวชกร 22

ภาพที่ 2 ภาพงานประติมากรรม พระลอ พระเพื่อน พระแพง ที่อนุสาวรีย์พระลอ พระเพื่อน พระแพง ณ อุทยานลิลิตพระลอ อ.สอง จ.แพร่ 23

ภาพที่ 3 ภาพปกซีดีภาพยนตร์ 24

ภาพที่ 4 ภาพปกซีดีภาพยนตร์เรื่องเพื่อนแพง 24

ภาพที่ 5 การแสดงแอ่วลาวเป่าแคน 26

ภาพที่ 6 การแสดงละครรำเรื่องพระลอ ตอน พระลอเสด็จข้ามแม่น้ำกาหลง ของ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ 27

ภาพที่ 7 การแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ของ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2534 ณ โรงละครแห่งชาติ 27

ภาพที่ 8 ลักษณะการแต่งกายของหญิงสาวชาวไต 84

ภาพที่ 9 ลักษณะการแต่งกายของหญิงชาวลาวพวน 85

ภาพที่ 10 ลักษณะการแต่งตัวของชาวไท-กะได 86

ภาพที่ 11 แบบชุดหมอสิทธิไชย 87

ภาพที่ 12 แบบชุดพระชนนีหรือพระนางบุญเหลือ 87

ภาพที่ 13 แบบชุดผีเสื้อเมืองแห่งเมืองแมนสรวง 88

ภาพที่ 14 แบบชุดกองทัพผีเมือง 88

ภาพที่ 15 แบบชุดชาวบ้านเมืองแมนสรวง ชายและหญิง 89

ภาพที่ 16 แบบชุดปู่เจ้าสมิงพราย 89

ภาพที่ 17 แบบชุดอารักษ์ยักษ์กุมาร 90

ภาพที่ 18 แบบชุดกองทัพผีป่า 90

ภาพที่ 19 แบบชุดพ่อหมอสิทธิชัย 91

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 20 แบบชุดกองทัพผีเมือง 91
ภาพที่ 21 แบบชุดปู่เจ้าสมิงพราย 92
ภาพที่ 22 แบบชุดอารักษ์ยักษ์กุมาร 92
ภาพที่ 23 แบบชุดกองทัพผีป่า 93
ภาพที่ 24 แบบชุดกองทัพผีป่า 93
ภาพที่ 25 แบบชุดกองทัพผีป่า 94
ภาพที่ 26 แบบร่างชุดพ่อหมอสิทธิชัย 95
ภาพที่ 27 แบบชุดพ่อหมอสิทธิชัย 95
ภาพที่ 28 แบบร่างชุดกองทัพผีเมือง 96
ภาพที่ 29 แบบร่างชุดกองทัพผีเมืองส่วนศีรษะ 96
ภาพที่ 30 ชุดกองทัพผีเมืองตัวแม่ทัพหรือผีเสื้อเมือง 97
ภาพที่ 31 ชุดกองทัพผีเมืองตัวพลทหาร 97
ภาพที่ 32 แบบร่างชุดปู่เจ้าสมิงพราย 98
ภาพที่ 33 ชุดปู่เจ้าสมิงพราย 98
ภาพที่ 34 แบบร่างชุดแม่ทัพผีป่า 99
ภาพที่ 35 ชุดแม่ทัพผีป่า 99
ภาพที่ 36 ผ้าเปล 105
ภาพที่ 37 สมอยึดผ้าหรือวงแหวน 105
ภาพที่ 38 ห่วงตะขอล็อคเกี่ยว 106
ภาพที่ 39 ตัวหมุนอิสระ 106
ภาพที่ 40 ห่วงเหล็ก 107
ภาพที่ 41 ห่วงตะขอล็อคเกี่ยวสำหรับห่วง 108
ภาพที่ 42 ตัวหมุนอิสระสำหรับห่วง 108
ภาพที่ 43 สายรับน้ำหนัก 109

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 44 กายกรรมผ้า 112
ภาพที่ 45 กายกรรมห่วง 113
ภาพที่ 46 ลักษณะการแต่งตัวของชาวไท-กะได 133
ภาพที่ 47 ฉากเกริ่น 149
ภาพที่ 48 ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏ 150
ภาพที่ 49 ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย 150
ภาพที่ 50 ฉากรวมผลผีป่า 151
ภาพที่ 51 ฉากจัดทัพผีเมือง 152
ภาพที่ 52 ฉากปะทะทัพ 152
ภาพที่ 53 ฉากหวาดกลัว - ปราชัย 153
ภาพที่ 54 โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย 154
ภาพที่ 55 บริเวณด้านในโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย 155
ภาพที่ 56 การทำความสะอาดโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย 155
ภาพที่ 57 โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 156
ภาพที่ 58 ภาพการปฏิบัติการขึงผ้าใบเพื่อกั้นแสงจากภายนอก และจำกัดบริเวณพื้นที่การแสดง (ถ่ายจากด้านนอก) 156
ภาพที่ 59 ภาพการปฏิบัติการขึงผ้าใบเพื่อกั้นแสงจากภายนอก และจำกัดบริเวณพื้นที่การแสดง (ถ่ายจากด้านใน) 157
ภาพที่ 60 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์กายกรรมเข้ากับโครงสร้างอาคารขั้นที่ 1 157
ภาพที่ 61 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์กายกรรมเข้ากับโครงสร้างอาคารขั้นที่ 2 158
ภาพที่ 62 ภาพการทดลองการรับน้ำหนักโครงสร้างอาคาร 158

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 63 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ฉากหลังด้านขวาเวทีเข้ากับโครงสร้างอาคาร 159
ภาพที่ 64 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ฉากหลังด้านซ้ายเวทีเข้ากับโครงสร้างอาคาร 159
ภาพที่ 65 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ตกแต่งทำจากร่มผ้าน้ำมันเข้ากับโครงสร้างอาคาร 160
ภาพที่ 66 ภาพหลังการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ตกแต่งทำจากร่มผ้าน้ำมันเข้ากับโครงสร้าง อาคารสำเร็จ..... 160
ภาพที่ 67 ภาพการจัดเตรียมอุปกรณ์ตกแต่งทำจากมุ้ง และร่มผ้าเคลือบน้ำมันขนาดใหญ่เข้ากับ โครงสร้างอาคาร..... 161
ภาพที่ 68 ภาพลักษณะการจัดวางอุปกรณ์ตกแต่งทำจากมุ้ง และร่มผ้าน้ำมันขนาดใหญ่ด้านมุมซ้าย ของเวที..... 162
ภาพที่ 69 ภาพไฟแอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์รูปทรงสี่เหลี่ยม 163
ภาพที่ 70 ภาพไฟสปอร์ตไลท์ ขนาด 100 วัตต์ 163
ภาพที่ 71 ภาพการติดตั้งไฟLED 50 วัตต์รูปทรงสี่เหลี่ยม..... 164
ภาพที่ 72 ภาพการทดลองสร้างแสงย้อมบรรยากาศด้วยวัสดุแสงไฟที่มีอยู่ 164
ภาพที่ 73 ภาพการทดลองการจำกัดลำแสงไม่ให้ฟุ้งกระจายด้วยกล่องกระดาษรูปทรงสี่เหลี่ยม 165
ภาพที่ 74 ภาพการทดลองการเปลี่ยนสีไฟจากสีขาวเป็นสีฟ้าด้วยการคลุมถุงพลาสติกสีฟ้า 165
ภาพที่ 75 ภาพสมบูรณ์ของการสร้างฉากประกอบการแสดง 166
ภาพที่ 76 ภาพการทดลองแสงสีฟ้า 166
ภาพที่ 77 ภาพการทดลองแสงสีแดง 167
ภาพที่ 78 ภาพการทดลองแสงสีม่วง..... 167
ภาพที่ 79 ภาพการทดลองแสงจากไฟสปอร์ตไลท์จากด้านหน้าและด้านข้าง..... 168
ภาพที่ 80 ภาพเชิงเทียนและขาตั้งเชิงเทียนที่ใช้ประกอบในฉากห้องพระบรรทมของพระลอ..... 169
ภาพที่ 81 ลักษณะและตำแหน่งการจัดตั้งเสาเชิงเทียนในฉากเกริ่น..... 169
ภาพที่ 82 ภาพการจัดวางตำแหน่งของอุปกรณ์แสง 171
ภาพที่ 83 ภาพตารางการผสมสีแสง 173
ภาพที่ 84 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีน้ำเงินในฉากเกริ่น..... 174

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 85 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีน้ำเงินผสมไฟสปอร์ตไลท์ในฉากเกริ่น 175
ภาพที่ 86 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีแดงผสม 176
ภาพที่ 87 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีแดงผสมไฟสปอร์ตไลท์ 176
ภาพที่ 88 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีม่วงผสมไฟสปอร์ตไลท์ในฉากสุดท้ายในเหตุการณ์เสกสลาเหิน 177
ภาพที่ 89 ภาพด้านหน้าเครื่องขยายเสียงที่ใช้ในการจัดงานแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 184
ภาพที่ 90 ภาพด้านหลังเครื่องขยายเสียงที่ใช้ในการจัดงานแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 184
ภาพที่ 91 แบบร่างที่ 1 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 186
ภาพที่ 92 แบบร่างที่ 2 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 187
ภาพที่ 93 แบบร่างที่ 3 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 187
ภาพที่ 94 แบบร่างที่ 4 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 188
ภาพที่ 95 แบบร่างที่ 5 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 188
ภาพที่ 96 แบบร่างที่ 6 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 189
ภาพที่ 97 แบบร่างที่ 7 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 189
ภาพที่ 98 แบบร่างที่ 8 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3 190
ภาพที่ 99 ภาพตารางสัดส่วนการใช้พื้นที่ว่างบนเวที 190
ภาพที่ 100 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 191
ภาพที่ 101 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 192
ภาพที่ 102 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 192
ภาพที่ 103 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 193
ภาพที่ 104 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 194
ภาพที่ 105 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 194
ภาพที่ 106ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น 195

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 107 ภาพการฟ้อนแง้นของชาวไต....196
ภาพที่ 108 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....196
ภาพที่ 109 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....197
ภาพที่ 110 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....198
ภาพที่ 111 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....198
ภาพที่ 112 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....199
ภาพที่ 113 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น....200
ภาพที่ 114 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....200
ภาพที่ 115 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1....201
ภาพที่ 116 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....201
ภาพที่ 117 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1....202
ภาพที่ 118 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1....203
ภาพที่ 119 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวใน องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....204
ภาพที่ 120 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....204
ภาพที่ 121 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....205
ภาพที่ 122 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....206
ภาพที่ 123 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....206
ภาพที่ 124 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....207
ภาพที่ 125 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....207
ภาพที่ 126 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวใน องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....208
ภาพที่ 127 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....209
ภาพที่ 128 ภาพท่าที่ 15 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....209
ภาพที่ 129ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....210
ภาพที่ 130 ภาพท่าที่ 17 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย....210

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 131 ภาพท่าที่ 18 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 211
ภาพที่ 132 ภาพท่า 19 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย.....212
ภาพที่ 133ภาพท่าที่ 20 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย.....212
ภาพที่ 134 ภาพท่าที่ 21 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 213
ภาพที่ 135 ภาพท่าที่ 22 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 213
ภาพที่ 136 ภาพท่าที่ 23 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 214
ภาพที่ 137ภาพท่าที่ 24 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย.....214
ภาพที่ 138 ภาพท่าที่ 25 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 215
ภาพที่ 139 ภาพท่าที่ 26 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 216
ภาพที่ 140 ภาพท่าที่ 27 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 217
ภาพที่ 141 ภาพท่าที่ 28 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 218
ภาพที่ 142 ภาพท่าที่ 29 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 219
ภาพที่ 143 ภาพท่าที่ 30 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 220
ภาพที่ 144 ภาพท่าที่ 31 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 220
ภาพที่ 145 ภาพท่าที่ 32 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 221
ภาพที่ 146 ภาพท่าที่ 33 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 222
ภาพที่ 147 ภาพท่าที่ 34 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 222
ภาพที่ 148 ภาพท่าที่ 35 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 223
ภาพที่ 149 ภาพท่าที่ 36 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย 223
ภาพที่ 150 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....224
ภาพที่ 151 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....225
ภาพที่ 152 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....226
ภาพที่ 153 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....226
ภาพที่ 154 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....227

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 155 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....228
ภาพที่ 156 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....229
ภาพที่ 157 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....229
ภาพที่ 158 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า.....230
ภาพที่ 159 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 231
ภาพที่ 160 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 232
ภาพที่ 161 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 233
ภาพที่ 162 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 234
ภาพที่ 163 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า 235
ภาพที่ 164 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....236
ภาพที่ 165 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 237
ภาพที่ 166 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 237
ภาพที่ 167 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 238
ภาพที่ 168 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 239
ภาพที่ 169ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....240
ภาพที่ 170 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 241
ภาพที่ 171 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 242
ภาพที่ 172 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 243
ภาพที่ 173 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....244
ภาพที่ 174 ภาพท่า 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....244
ภาพที่ 175 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....245
ภาพที่ 176 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....246
ภาพที่ 177 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง.....247
ภาพที่ 178ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง 247

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 179 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....248
ภาพที่ 180 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....249
ภาพที่ 181 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....249
ภาพที่ 182 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....250
ภาพที่ 183 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....251
ภาพที่ 184 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....252
ภาพที่ 185ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....252
ภาพที่ 186 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....253
ภาพที่ 187 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....254
ภาพที่ 188 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....255
ภาพที่ 189 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....256
ภาพที่ 190 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....257
ภาพที่ 191 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....257
ภาพที่ 192 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....258
ภาพที่ 193ภาพท่าที่ 15 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....258
ภาพที่ 194 ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....259
ภาพที่ 195 ภาพท่าที่ 17 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....260
ภาพที่ 196 ภาพท่าที่ 18 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ....261
ภาพที่ 197 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....262
ภาพที่ 198 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....262
ภาพที่ 199ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....263
ภาพที่ 200 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....264
ภาพที่ 201 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....265
ภาพที่ 202 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....266

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 203 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....267
ภาพที่ 204 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....267
ภาพที่ 205 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง....268
ภาพที่ 206 กายกรรมผ้าที่อยู่ในการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย....270
ภาพที่ 207 กายกรรมห่วง....271
ภาพที่ 208 ฉากเกริ่น....299
ภาพที่ 209 ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏ....300
ภาพที่ 210 ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย....300
ภาพที่ 211 ฉากรวมผลผีป่า....301
ภาพที่ 212 ฉากจัดทัพผีป่า....301
ภาพที่ 213 ฉากจัดทัพผีเมือง....302
ภาพที่ 214 ฉากปะทะทัพ....302
ภาพที่ 215 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาบทปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองครั้งที่ 1....308
ภาพที่ 216 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....309
ภาพที่ 217 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....309
ภาพที่ 218 ท่าที่ 1 ออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....310
ภาพที่ 219 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่1....311
ภาพที่ 220 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....312
ภาพที่ 221 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองลั่นกลองรบในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....313
ภาพที่ 222 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....314
ภาพที่ 223 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....314
ภาพที่ 224 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....315
ภาพที่ 225 ท่าที่ 4 การออกแบบลีลาชาวบ้านในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1....316

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 226 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปราชัยบนห่วงในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 317
ภาพที่ 227 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 317
ภาพที่ 228 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาฉากเกริ่นในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 318
ภาพที่ 229 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 319
ภาพที่ 230 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 320
ภาพที่ 231 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 321
ภาพที่ 232 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 321
ภาพที่ 233 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 322
ภาพที่ 234 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 323
ภาพที่ 235 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 323
ภาพที่ 236 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 324
ภาพที่ 237 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 325
ภาพที่ 238 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 326
ภาพที่ 239 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 326
ภาพที่ 240 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 327
ภาพที่ 241 ท่าที่ 4 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 327
ภาพที่ 242 ท่าที่ 5 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 328
ภาพที่ 243 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 329
ภาพที่ 244 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 329
ภาพที่ 245 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 330
ภาพที่ 246 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 331
ภาพที่ 247 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2..... 331
ภาพที่ 248 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 332
ภาพที่ 249 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลามหาอำนาจในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 333

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 250 การแสดง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” ณ โรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์ โดย ภัทราวดี มีชูธน ปี พ.ศ.2552 335

ภาพที่ 251 ภาพโฆษณาการแสดง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” โดย ภัทราวี มีชูธน ปี พ.ศ.2552 336

ภาพที่ 252 การแสดง ลิลิตพระลอ ณ โรงละครวิกหัวหิน โดยภัทราวดี มีชูธน 338

ภาพที่ 253 ภาพโฆษณาการแสดง “ลิลิตพระลอ 2019” โดย ภัทราวี มีชูธน ปี พ.ศ.2552 338

ภาพที่ 254 บรรยากาศการแถลงข่าว ละครเวที “ลิลิตพระลอ 2019” โดยภัทราวี มีชูธน ณ โรงละครแห่งชาติ 339

ภาพที่ 255 ท่าฟ้อนดาบลายนั่ง 343

ภาพที่ 256 ท่าการฟ้อนดาบลายยืน 343

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย..... 8

แผนภาพที่ 2 แผนภูมิการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย 276

แผนภาพที่ 3 แผนภูมิสรุปงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย 281

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วรรณกรรมเรื่อง พระลอ เป็นที่รู้จักของคนไทยมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีการประพันธ์เริ่มแรกด้วยรูปแบบลิลิต ซึ่งมีฉันทลักษณ์ที่แต่งด้วยร่ายสุภาพ และโคลงสุภาพอย่างหลากหลาย สลับกันเป็นช่วง ๆ มีทั้งโคลงสองสุภาพ โคลงสามสุภาพ และโคลงสี่สุภาพ อีกทั้งยังมีร่ายสอดสร้อย คือ ร่ายที่มีการสอดสร้อยคำซ้ำ ๆ กัน ลงไปในท้ายวรรคของทุกวรรค หรือ สอดสร้อยคำซ้ำมาถึงโคลงที่ 2 ท้ายร่าย และสอดสร้อยด้วยคำซ้ำตามฉันทลักษณ์ของโคลงสองสุภาพประกอบอีกด้วย

ลิลิตพระลอ เป็นวรรณคดีที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสร ให้เป็นยอดลิลิต เมื่อปี พ.ศ.2459 เนื่องจากประพันธ์ขึ้นอย่างประณีต งดงาม มีความไพเราะของ โดยมีแก่นเรื่องแบบรักโศก หรือโศกนาฏกรรม และแฝงแง่คิดสัจธรรมของชีวิต[1] โดยแรกเริ่มตำนานรักเรื่องพระลอนี้สันนิษฐานว่าเป็นนิทานพื้นบ้าน ในยุคต่อมากวีชาวเหนือได้ประพันธ์ขึ้นเป็นค่าวซอ ซึ่งค่าวซอเป็นฉันทลักษณ์ประเภทหนึ่งของล้านนา เป็นลักษณะการแต่งร้อยกรองด้วยถ้อยคำให้รวมกันอย่างมีระเบียบคล้ายห่วงโซ่ คือมีสัมผัสคล้องจอง นิยมแต่งและอ่านในสังคมชาวบ้านของล้านนา เป็นการสืบทอดการเล่าเรื่องวรรณกรรมและธรรมะ เพื่อใช้เทศน์ให้ชาวบ้านฟังที่วัด แสดงให้เห็นถึงปรัชญาหรือหลักธรมทางศาสนาเนื่องจากเป็นการเล่าเรื่องผ่านทำนองที่ไพเราะ[2] รวมไปถึงการประพันธ์เป็นบทกวีอีกด้วย จนกระทั่งสมัยยุคต้นกรุงศรีอยุธยา จึงได้มีการนำเรื่องพระลอมาแต่งเป็นลิลิตสุภาพขึ้น จนเรื่องพระลอเป็นที่รู้จักในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 6 โบราณคดีสโมสรยกเรื่องลิลิตพระลอขึ้นเป็นยอดของบทกวีประเภทลิลิตสุภาพ ซึ่งเรื่องราวของวรรณกรรมพระลอมิใช่เป็นเพียงเรื่องราวของความรักของหนุ่มสาวเท่านั้น หากยังเป็นเรื่องราวความรักของแม่กับลูก สามีกับภรรยา นายกับบ่าว ที่เจือปนไปด้วยความเสียสละ เวทมนตร์อาถรรพ์ ความสนุกสนานตื่นเต้น ความทุกข์ยาก ความจากพรากกัน ล้วนเป็นเรื่องราวที่ซาบซึ้งตั้งแต่ต้นจนจบ ด้วยเหตุนี้จึงได้มีการยกย่องลิลิตพระลอ

---

[1] สิทธา พินิจภูวดล, ลิลิตพระลอ วรรณกรรมสมัยอยุธยา, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2542), หน้า 13.

[2] เสน่หา บุณยรักษ์, วรรณกรรมค่าวของภาคเหนือ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2519), หน้า 20.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ให้เป็นสุดยอดแห่งวรรณกรรมประเภทลิลิตสุภาพของไทย นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นคุณค่าด้านต่าง ๆ เช่น ด้านอักษรศาสตร์ที่นับว่าเป็นการใช้ถ้อยคำได้อย่างไพเราะ และปลุกอารมณ์ร่วมเป็นอย่างดี ในด้านพระศาสนาได้ให้แง่คิดในเรื่องความไม่แน่นอนของชีวิต ในด้านการปกครอง แสดงให้เห็นถึงความเป็นใหญ่ของแต่ละเมืองซึ่งไม่ขึ้นแก่กัน แต่ยังสามารถเป็นสัมพันธไมตรีกันได้ ด้านประวัติศาสตร์ทำให้รู้เรื่องราวความเป็นมาของเมืองสรวงอันเป็นที่มาของจังหวัดลำปางและเมืองสรองอันเป็นที่มาของจังหวัดแพร่ และในด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในเรื่องสิ่งลี้ลับของสังคมไทยแต่โบราณ

บทละคร พระลอนรลักษณ์ ในรัชกาลที่ 3 ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าว่า ได้ต้นฉบับมาเพียงเล่มเดียว ขึ้นต้นจากพระลอฟังคนขับซอยอโฉมเพื่อนแพง ไปจนกระทั่งพระลอสั่งเมือง และได้นำบทละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) มาเติมต่อตอนท้าย[3] เดินความต่อจากพระลอลานางลักษณาวดียกทัพออก จากเมืองถึงตอนพระลอเข้าสวนเพื่อนแพง ส่วนที่น่าสนใจคือบทพรรณนาอาการประชวรของพระลอและวิธีรักษา ก่อนจะมีศึกผีและสลาเหิน มีการสันนิษฐานอาการอย่างหมอโบราณแผนไทยออกชื่อโรคไว้หลายชนิด เช่น สันนิบาต อัมพฤกษ์ ไลมเพลมพัด และวิธีรักษา ได้อธิบายตั้งแต่ขั้นตอนการรับหมอเข้ามาในเขตพระราชฐานชั้นในทีเดียวส่วนพระลอแม้ในครั้งนี้จะมีบทน้อย แต่หลังเสวยสลาเหินก็มีอาการคลั่งหนักถึงขนาดลุกขึ้นไล่ตีสาวสรรกำนัลในตามแบบของกษัตริย์ในละครนอกที่ชาวบ้านชอบ โดยดูบุคลิกของตัวละครแปรไปจากลิลิตต้นฉบับมาก

การแสดงนาฏกรรมเรื่อง พระลอ ได้มีการจัดเป็นรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ขึ้นมาแล้วหลายครั้ง โดยนัยของการแสดงต่างบ่งบอกถึงวรรณศิลป์ และอรรถรสของวรรณคดีที่มีมาตั้งแต่สมัยก่อนทั้งสิ้น เมื่อกล่าวย้อนความตั้งแต่อดีต การแสดงนาฏกรรมเรื่อง พระลอ ปรากฏกันในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยประเภทละครพันทางอยู่บ่อยครั้ง บางครั้งที่มีการจัดทำการแสดงนี้ ในรูปแบบของละครนอก จนมาถึงในยุคปัจจุบัน เมื่อรูปแบบของการแสดงประเภทตะวันตก และการสื่อสารตีความในรูปแบบใหม่ ๆ ได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเพิ่มมากขึ้น จึงเกิดการแสดงนาฏกรรมเรื่อง พระลอ ในรูปแบที่หลากหลายขึ้น อาทิ การแสดงนาฏกรรมเรื่อง พระลอแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยของคณะโกมลกูณฑ์ การตีความเข้ากับการดำเนินชีวิตประจำวัน ของ

---

[3] นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, บทละครเรื่อง พระลอ อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ประชาช่าง, 2496, หน้า 106.

โรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์ วิกหัวหิน โดย คุณภัทราวดี มีชูธน ฯลฯ จะเห็นได้ว่า ได้มีการนำเอาวรรณกรรมเรื่องพระลอ ออกมาเผยแพร่อยู่หลายครั้ง ไม่ว่าจะด้วยการแสดงลักษณะเด่นตามแบบเดิมของบทละคร ที่มีมาตั้งแต่ครั้งสมัยก่อนอยุธยา หรือการตีความในรูปแบบใหม่ ทำให้ความสำคัญของการที่จะทำให้บุคคลทั่วไปสามารถรับสาระหรือความรู้ทางด้านวรรณคดีได้นั้น ขึ้นอยู่กับการนำเสนอของแต่ละบุคคลหรือตามความถนัดและวัตถุดิบต่าง ๆ ในการสื่อสารที่ผู้นำเสนอจะจัดสรรให้น่าสนใจ

สังเกตได้ว่า ไม่ว่ายุคสมัยใด มักมีเรื่องของไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้องทั้งสิ้น ซึ่งมิใช่มีเพียงเรื่องการใช้ไสยศาสตร์ในการทำเสน่ห์อย่างเดียวที่ปรากฏขึ้นทั้งในลิลิตพระลอ หรือกระทั่งบทละครเรื่องพระลอ ทว่ายังคงสะท้อนให้เห็นว่าการสงครามก็คงยังต้องพึ่งพาไสยศาสตร์ในการสู้รบกันมาตั้งแต่สมัยอดีตกาล ดังปรากฏในตอน ศึกโหงพราย ที่กล่าวถึงการใช้ไสยศาสตร์ของปู่เจ้าสมิงพรายครั้งที่สอง คือครั้งของการเสกสลาเหิน โดยก่อนหน้านั้น ได้กล่าวว่าปู่เจ้าสมิงพรายได้ใช้คาถาอาคมในการจัดตั้งกองทัพผีป่าเพื่อบุกเข้าโจมตีบรรดากองทัพผีเมืองที่ทำหน้าที่อารักขาเมืองแมนสรวง เอาไว้ พิจารณาจากการประพันธ์ได้ว่าการสงครามในสมัยก่อนนั้น เรื่องของไสยศาสตร์กับการสู้รบถือว่าเป็นเรื่องสำคัญ ดังปรากฏข้อความในตำราพิชัยสงครามว่า “เหตุที่ทำให้ปราชัยมีสิบประการเช่นกัน อำมาตย์เสนาบดีหมองใจกัน ทหารขัดกัน จอมทัพและเสนาบดีมิได้ปลงใจอันเดียวกัน ช้างม้ามิได้ฝึกปรือดี ขาดอาหารและอดอยากมีโรคภัย ไพร่พลทะเลาะกัน โหรให้ฤกษ์ฟั่นเฟือนประการสุดท้าย ถูกฝ่ายข้าศึกฝังอาถรรพณ์อาคม”[4] ตามที่อาจารย์พลูหลวง เขียนไว้ในหนังสือ 7 ความเชื่อของไทยว่าตำราพิชัยสงครามไทยรวบรวมมาจากสารพัดตำราโหราศาสตร์ ยกเมฆ ทักษาพยากรณ์อภิไธยโพธิบาทว์ สุริยยาตร์ เวทมนตร์คาถา จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนี้ ทำให้ผู้สร้างสรรค์มีความสนใจที่จะเผยแพร่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์รูปแบบงานนาฏกรรมเรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ตามที่มีกล่าวอยู่ในบทประพันธ์ลิลิตพระลอและบทละครเรื่อง พระลอนรลักษณ์ ซึ่งพิมพ์ในพระบวรราชนิพนธ์ เล่มที่1ในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

การจัดทำวิทยานิพนธ์งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนี้ ผู้จัดทำได้เห็นถึงความสำคัญของการเผยแพร่ความงามด้านวรรณศิลป์ และเล่าเรื่องในบางตอนของลิลิตพระลอที่ผู้คนยังไม่รู้จัก อีกทั้งเป็นวรรณคดีตอนที่มีความพิสดารของการตีความในหลากหลายแง่มุม นำเสนอความเชื่อเรื่องสิ่งลี้ลับที่มีอยู่ในสังคมไทยตั้งแต่ในอดีต และสะท้อนให้เห็นว่าความเชื่อสำหรับคนไทยนั้นเป็นตัวกำหนดบริบททางสังคม ทั้งนี้ลักษณะของการจัดทำผลงานการแสดงจะถูกจัดทำออกมาในรูปแบบใหม่ ผสมผสานเทคนิคกายกรรมและสื่อมัลติมีเดียต่าง ๆ โดยใช้หลักการออกแบบงานนาฏยศิลป์และหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย (minimalism) เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชม ทั้งนี้

---

[4] พลูหลวง, 7ความเชื่อของไทย, พิมพ์ครั้งที่ 1(กรุงเทพมหานครฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2546), หน้า 96.

เพื่อให้สังคมได้เห็นว่าการสร้างสรรค์งานจากวรรณกรรมครั้งเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยความคิด และการรับชมที่เข้าใจง่ายกว่าการแปลความจากคำประพันธ์ อีกทั้งยังสะท้อนให้ผู้ชมรู้จักการเปรียบเทียบสภาพสังคม ผ่านวรรณคดีไทยในเรื่องราวหรือช่วงตอนที่ไม่เคยรู้จักมาก่อน เพื่อให้รับทราบถึงวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมต่าง ๆ ที่กำลังจะเลือนหายไปจากสังคมไทย

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย

จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ตามแนวนิยมความเรียบง่าย เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย

1.3 ขอบเขตงานวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการศึกษา วิเคราะห์หลักการ และแนวคิดในการจัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย กระทั่งเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชน โดยสามารถแสดงขอบเขตเวลาได้ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงระยะเวลาทำการวิจัยงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในปี พ.ศ. 2561

ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย	เดือน/ปี2561				
	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.
1.ศึกษาข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง	✓				
2.จัดทำโครงร่างงานวิจัย	✓	✓			
3.เสนอโครงร่างงานวิจัย		✓	✓		
4.ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูล			✓	✓	
5.รวบรวมข้อมูลพระลอเพื่อดำเนินการ วิเคราะห์				✓	✓

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2 แสดงระยะเวลาทำการวิจัยงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในปี พ.ศ. 2562 – 2563

ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย	เดือน/ปี2562 - 2563															
	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน
1. สร้างสรรค์บทการแสดง					✓											
2. ทำการทดสอบเพื่อคัดเลือกนักแสดง						✓										
3. เรียบเรียงเสียงประสานดนตรี						✓										
4. ออกแบบเครื่องแต่งกายตามแนวคิด							✓									
5. ทดลองสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1											✓					
6. ทดลองการแสดงครั้งที่ 2												✓				
7. นำเสนอผลสัมฤทธิ์การแสดง																✓
8. สรุปผล																✓
9. วิเคราะห์การแสดง																✓

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.4 วิธีการดำเนินวิจัย

ผู้วิจัยศึกษารวบรวมข้อมูลพื้นฐานจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย และการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยวิธีการสัมภาษณ์ จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการทดลองสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 1 การทดลองสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 2 และการจัดการแสดงจริง จากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาหลักการ แนวคิด และบริบทด้านการศึกษาของการจัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย โดยมีลำดับขั้นตอนต่อไปนี้

1.4.1 การสำรวจข้อมูลเอกสาร

ค้นคว้าและศึกษาข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัย แหล่งข้อมูลจากอินเตอร์เน็ต เอกสาร และบทความวิชาการจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่

1) สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2) ห้องสมุดอาคารเฉลิมราชกุมารี 60 พรรษา มหาวิทยาลัยบูรพา
3) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
4) สูจิบัตรการแสดง พระลอ เดอะฟอลโล่ว โดย คณะโกมลกูณฑ์ จากศูนย์วัฒนธรรมประเทศไทย
5) สูจิบัตรการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอน พิฆาตพระลอ โรงละครแห่งชาติ กรมศิลปากร
6) โรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์
7) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
8) ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
9) หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
10) หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยบูรพา

1.4.2 การสำรวจข้อมูลจากภาคสนาม

ผู้วิจัยทำการศึกษาข้อมูลการจัดการแสดงนาฏกรรมที่มีเนื้อหาของการแสดงเกี่ยวข้องกับพระลอในปีที่ผ่านมาจากอดีตจนถึง-ปัจจุบัน และทำการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่มีความรู้รวมถึงประสบการณ์ที่สามารถให้ข้อมูลสำคัญเพื่อใช้ในการรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ โดยมีรายนามผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

1) ศาตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต
2) อาจารย์ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง
3) รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี บุญเพ็ง

5) อาจารย์วิริยะ สวัสดิ์จีน

6) อาจารย์ ดร.วิชัย สวัสดิ์จีน

เมื่อดำเนินการเก็บข้อมูลพื้นฐานจากเอกสารและสัมภาษณ์ข้อมูลภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาดำเนินการวิเคราะห์และสรุปเป็นผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดข้อกำหนดเนื้อหาแนววิจัยดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 กรอบแนวความคิดในการวิจัย

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.1 บทละครพระลอนรลักษณ์ หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษก สงขลา

2.2 บทละครเรื่อง พระลอ สำนวนเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์

2.3 หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ สุรพล วิรุฬห์รักษ์

2.4 พื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ มาลินี อาชายุทธการ

2.5 ระบำและละครในเอเชีย มาลินี ดิลกวนิช

2.6 กระบวนการเล่นโขนจากบทโขนสมัยรัตนโกสินทร์ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

3.3 แผนการดำเนินงานวิจัย

3.4 การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์

3.5 การเก็บข้อมูลโดยการสังเกตการณ์

3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4 บทวิเคราะห์

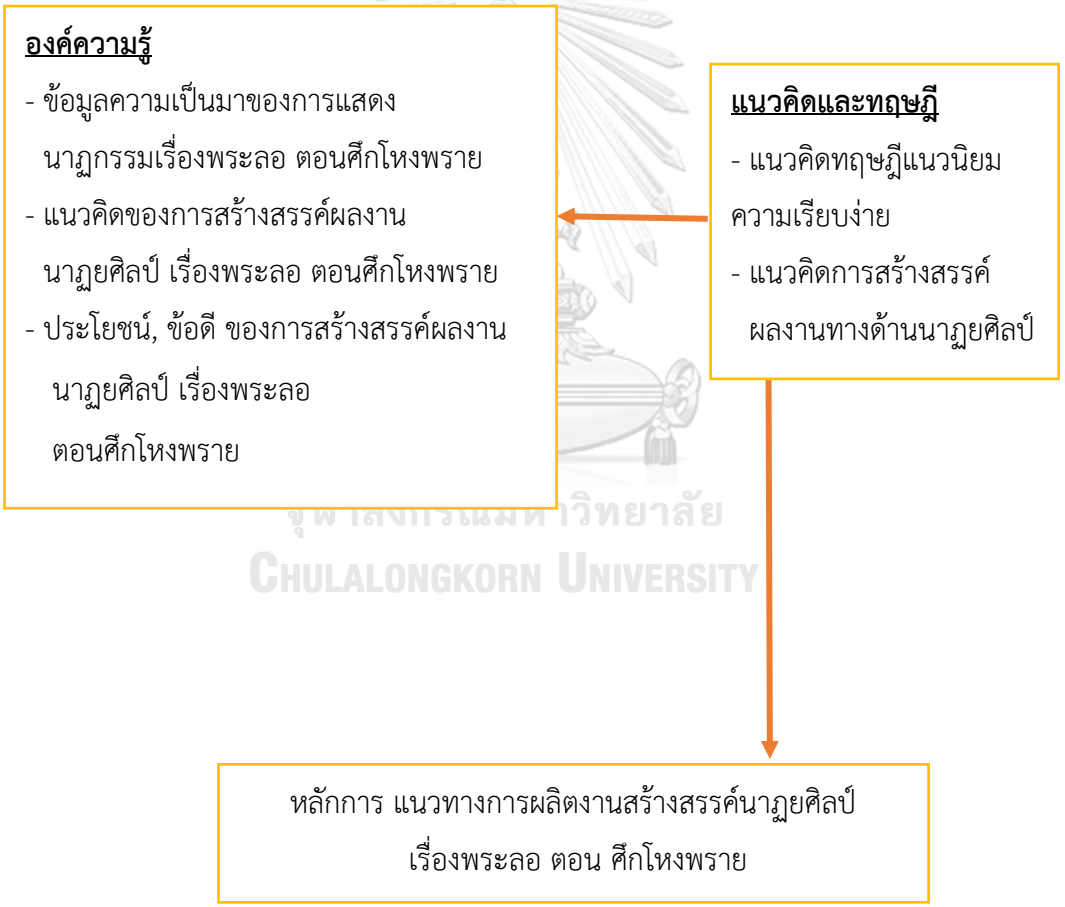
4.1 หลักการและแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

4.2 การวิเคราะห์บริบทและผลตอบรับของผู้เข้าชมผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย

บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุปและอภิปราย

5.2 ข้อเสนอแนะ



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้แนวทาง หลักการ และแนวคิดของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย

1.5.2 มีงานนาฏยศิลป์เพิ่มขึ้น และเป็นแบบอย่างให้เกิดการสร้างสรรค์งานรูปแบบใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยกล่าวถึงเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สื่อสิ่งพิมพ์ในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวรรณคดีเรื่อง ลิลิตพระลอ พระลอนรลักษณ์ การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และการแสดงที่เกี่ยวข้องกับพระลอ ตลอดจนคำนิยามเฉพาะและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นการรวบรวมข้อมูลความรู้พื้นฐานสำหรับการวิเคราะห์ด้วยหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย เป็นองค์ความรู้ใหม่ ในการออกแบบการแสดงด้วยหลักการลดทอนหรือเพิ่มรายละเอียดในสิ่งรอบตัวที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์การใช้สอยสูงสุดดังจะนำเสนอข้อมูลเป็นลำดับต่อไปนี้

2.1 วรรณกรรมเรื่องพระลอ

วรรณกรรมมีหลากหลายประเภท ได้แก่ วรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา วรรณกรรมประวัติศาสตร์ วรรณกรรมคำสอน วรรณกรรมนิทานฯลฯ แต่ส่วนใหญ่มักมีเค้าโครงมาจากนิทาน ซึ่งอาจเป็นนิทานปรัมปรา นิทานชาดก นิทานพื้นบ้าน ซึ่งนิทานนี้ยังมีอิทธิพลต่อวรรณกรรมและวรรณคดีของทุกชาติ ทุกภาษา หลายชาติมีนิทานเป็นของตนเอง นิทานบางเรื่องจึงมีเนื้อเรื่องคล้ายคลึงกันในหลายชาติหลายภาษา

วรรณกรรมพระลอ นับว่าเป็นนิยายท้องถิ่นของไทยภาคเหนือ สันนิษฐานว่าเป็นเรื่องจริงตามหลักฐานพงศาวดารที่เกิดขึ้น ระหว่าง พ.ศ. 1616 -1693 และเมืองสรองคงจะเป็นตอนเหนือของอำเภอร้องกวาง จังหวัดแพร่ ส่วนเมืองแมนสรวงคาดว่าเป็นเขตอำเภอแจ้ห่ม จังหวัดลำปาง นับว่าเป็นวรรณคดีสำคัญอีกเรื่องหนึ่งของไทยที่วรรณคดีสโมสรยกย่องให้เป็นยอดวรรณคดีประเภทลิลิต ซึ่งยังหาข้อยุติไม่ได้ว่าประพันธ์ในสมัยใด มีความไพเราะทั้งภาษิต โวหาร พรรณนา สำนวนร้อยกรองให้ซาบซึ้งในธรรมชาติ ความรัก ความโศก ความกล้าหาญ จากที่กล่าวมาข้างต้น ทราบได้ว่าวรรณกรรมพระลอ มีความสำคัญทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ วิถีชีวิต ภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม และความเชื่อ และยังเป็นโศกนาฏกรรมความรักที่ประพันธ์ขึ้นอย่างประณีตงดงาม มีความไพเราะของถ้อนคำที่หลากหลาย ใช้กวีโวหารอย่างลึกซึ้งในการบรรยายเนื้อเรื่องผ่านฉากต่าง ๆ มากมายด้วยแก่นเรื่องหลากหลายอารมณ์ และแฝงแง่คิดถึงสัจธรรมชีวิต นอกจากนี้ วรรณกรรม

พระลอ ยังทรงคุณค่าและมีอิทธิพลต่อชุมชนและสังคม แสดงให้เห็นบรรทัดฐานทางสังคม ค่านิยม ซึ่งงานประพันธ์ของกวีนั้น เป็นประโยชน์ให้แก่ผู้อ่านไม่ทางใดก็ทางหนึ่งสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน[5]

2.1.1 ลิลิตพระลอ

ลิลิต คือ รูปแบบงานประพันธ์ที่แต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทร่ายและโคลงสลับอยู่ในเรื่องเดียวกัน ลิลิตที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีลิลิตพระลอนี้ ประกอบไปด้วยร่ายสุภาพ โคลงสองสุภาพ โคลงสามสุภาพ และโคลงสี่สุภาพ[6]

ลิลิตพระลอเป็นวรรณคดีที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ความปรารถนา ความพลัดพราก ความผิดหวัง ความเศร้าโศก และจบลงด้วยความตายของตัวละครสำคัญของเรื่อง คือ พระลอ พระเพื่อน พระแพง พร้อมด้วยพี่เลี้ยงทั้งสี่คน ในการศึกษาความรู้เกี่ยวกับพระลอนี้ มีผู้ศึกษาลิลิตพระลอไว้มากมาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกเนื้อหาที่สำคัญซึ่งจำเป็นสำหรับใช้ในการศึกษาและวิเคราะห์แนวความคิดของการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ดังนี้

ดวงมน จิตต์จำนง กล่าวว่าเรื่องพระลอเป็นนิทานเก่าแก่ก่อนสมัยพ่อขุนมังรายรวมบ้านเมืองเป็นราชอาณาจักรล้านนา เพราะในตอนต้นเรื่องได้กล่าวถึงการสงครามระหว่างเมืองแมนสรวงและเมืองสรอง แสดงว่าพระลอนั้นเป็นเรื่องที่กำเนิดขึ้นมาแต่ครั้งโบราณกาล ครั้งสมัยที่คนไทยยังแยกกันเป็นเมืองเล็กเมืองน้อย และน่าจะอยู่ก่อนสมัยขุนเจือง ซึ่งเป็นกษัตริย์แห่งอาณาจักรไทยในบริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำโขง[7]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต กล่าวว่า พระลอมาจากเนื้อหาวรรณกรรมพื้นบ้านของไทยเขิน เรื่อง “อลองเจ้าสามลอ” ต่อมาได้แพร่กระจายมายังอาณาจักรล้านนา เนื้อหามาจากพงศาวดารโยนก

---

[5] ฉวีวรรณ สุวรรณาภา และ พัฒน์นรี อัฐวงศ์, “ลิลิตพระลอ การเสริมสร้างการเรียนรู้และจริยธรรมทางสังคม,” วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม ปีที่ 6, ฉบับที่ 1 (มกราคม - เมษายน 2559): หน้า 52.

[6] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานครฯ: บริษัทธนาเพรช จำกัด, 2553), หน้า 60.

[7] ดวงมน จิตต์จำนง, บทวิเคราะห์พระลอในเชิงวรรณคดีวิจารณ์, พิมพ์ครั้งที่ 1 (ปัตตานี: ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2521), หน้า 62.

น่าจะเป็นเรื่องจริง และยังกฎเรื่อง “แถนลอ”อยู่ด้วย ซึ่งต่อมาได้แพร่กระจายมายังกรุงศรีอยุธยา เมื่อครั้งที่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถได้เสด็จไปประทับที่เมืองพิษณุโลก และได้ทรงสถาปนาพิษณุโลกเป็นราชธานี ทำให้กวีในราชสำนักนำมาแต่งวรรณคดีเรื่อง ลิลิตพระลอ[8]

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวว่า พระลอเป็นตำนานรักพื้นบ้านของชาวล้านนา โดยสันนิษฐานว่าพระลอน่าจะมีตัวตนจริงจากวรรณคดีโบราณของล้านช้างและพงศาวดารโยนก ซึ่งอาจจะเป็นคนในยุคสมัยเดียวกันกับขุนเจื๋อง กษัตริย์แห่งอาณาจักรโยนก[9]

วิเชียร เกษประทุม ได้สันนิษฐานว่า “พระลอเป็นนิยายพื้นบ้านทางภาคเหนือท้องถิ่น อันเป็นที่เกิดของเรื่อง โดยมีการตั้งประเด็นสันนิษฐานว่า “เมืองสรอง” อันเป็นเมืองของ พระเพื่อนพระแพง ได้แก่ อำเภอสอง ของจังหวัดแพร่ ส่วนเมืองถิ่นฐานของพระลอ “แมนสรวง” ได้แก่เมืองกาหลง อำเภอแจ้ห่ม จังหวัดลำปาง[10]

ผู้วิจัยจึงพอจะสรุปได้ว่า เรื่อง พระลอ อาจเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในดินแดนล้านนาของไทย ด้วยการพิจารณาจากเรื่องราวที่ปรากฏในวรรณกรรมและมุมมองต่างจากนักวิชาการ ทั้งการศึกสงคราม ยุคสมัยที่ปรากฏ และลักษณะเมืองที่ใกล้เคียงกับอำเภอในปัจจุบัน ที่มีความเป็นไปได้และเนื้อหาพื้นฐานที่สมจริง จึงส่งผลให้วรรณคดีเรื่อง พระลอเป็นที่สนใจของผู้ที่ติดตามวรรณคดีไทย

โดยมีเนื้อเรื่องย่อดังนี้ ท้าวแมนสรวง เจ้าเมืองแมนสรวง มีมเหสีคือ พระนางบุญเหลือ มีโอรสรูปงามนามว่า พระลอ และอีกเมืองหนึ่งคือเมืองสรอง อยู่ทางทิศตะวันตกของเมืองแมนสรวง มีเจ้าเมืองชื่อท้าวพิมสาคร มีโอรสชื่อท้าวพิชัยพิษณุกร ท้าวพิษณุกรมีมเหสีคือนางดาราวดี และมีธิดาสององค์นามว่า พระเพื่อน พระแพง ซึ่งมีโฉมงดงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย Chulalongkorn University

---

[8] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, วรรณลดา รวมบทความวิจัยและบทความวิชาการและวรรณคดีไทย , พิมพ์ครั้งที่1 (กรุงเทพมหานครฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 65.

[9] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, สุนทรียภาพแห่งชีวิต, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ณ เพชร, 2549), หน้า 43.

[10] วิเชียร เกษประทุม, เล่าเรื่องพระลอ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เรืองแสงการพิมพ์, 2545), หน้า 24.

ครั้งหนึ่งท้าวแมนสรวงได้ยกทัพเข้าตีเมืองสรองจนได้ชัยชนะ และสังหารท้าวพิมพิสาคร กษัตริย์เมืองสรองจนสิ้นพระชนม์บนคอช้าง ทั้งสองเมืองจึงมีความคับแค้นและถือเป็นศัตรูกันมาโดยตลอด ครั้นเมื่อท้าวพิชัยพิษณุกรได้สืบราชบัลลังก์ต่อจากพระบิดา ก็ได้รับสั่งให้พระเพื่อนและพระแพงเป็นผู้ปรนนิบัติเจ้าย่า ส่วนทางเมืองแมนสรวงเมื่อท้าวแมนสรวงสิ้นพระชนม์แล้ว พระลอผู้ซึ่งเป็นโอรสจึงได้เป็นเจ้าเมืองต่อมา เมื่อขึ้นครองราชย์ทรงมีบุญญาธิการและมีความงามเลื่องลือไปทั่วทุกสารทิศ จนบรรดานักขับซอและพ่อค้าได้นำความงามของพระลอไปกล่าวขาน จนข่าวคราวนี้ทราบไปถึงพระเพื่อนและพระแพง เมื่อนางทั้งสองได้ฟังการขับซอชมโฉมพระลอจึงเกิดอาการสเน่หาให้พี่เลี้ยงคือ นางรื่นและนางโรยจัดช่างขับซอไปขับซอชมโฉมตนทั้งสองให้พระลอฟังบ้าง

นางรื่นนางโรยได้จัดการวางกลอุบายขอให้ปู่เจ้าสมิงพรายทำเสน่ห์แฝงไปกับการขับซอ เมื่อพระลอได้ฟังก็เกิดอาการคลุ้มคลั่งและพร่ำเพ้ออยากพบแต่เพียงพระเพื่อนพระแพง พระนางบุญเหลือจะหาหมอวิเศษมาช่วยแก้ก็มิสามารถต้านทานฤทธิ์เสน่ห์และมนตร์คาถาของปู่เจ้าได้ กระทั่งปู่เจ้าสมิงพรายสามารถหาช่องทางในการซัดสลาเหินให้พระลอเสวยเข้าไป ทำให้ทวีความรุนแรงของฤทธิ์เสน่หาต่อพระเพื่อนพระแพงมากยิ่งขึ้น จนในที่สุดพระลอทรงออกเดินทางพร้อมด้วยเหล่าพี่เลี้ยงและทหารคนสนิทไปยังเมืองสรองเพื่อพบพระเพื่อนพระแพง ครั้นเดินทางมาถึงแม่น้ำกาหลงอันเป็นเขตแดนของทั้งสองเมือง พระลอจึงเสี่ยงทายน้ำ ปรากฏเป็นลางร้าย แต่พระลอก็ยังดื้อดึงที่จะเดินทางต่อไป เมื่อข้ามฝั่งมายังเมืองสรองพระลอได้พบกับการทำเสน่ห์อีกครั้งของปู่เจ้าสมิงพราย ด้วยการเสกผีให้มาลงไก่เพื่อล่อพระลอไปพบกับพระเพื่อนพระแพง ครั้นพระลอตามไก่มาจนถึงหมู่บ้านจึงปลอมพระองค์เป็นพราหมณ์ ชื่อศรีเกศ แล้วให้พี่เลี้ยงแก้วและขวัญเปลี่ยนชื่อเป็นรามและรัตน์

เมื่อเดินทางมาถึงสวนหลวง ของวังที่พระเพื่อนพระแพงอยู่จึงพบกับ นางรื่น นางโรย พี่เลี้ยงของสองพระธิดา นายแก้วนายขวัญจึงเข้าผูกสัมพันธ์ และให้นางนำทางพระลอไปพบพระเพื่อนพระแพง เมื่อความว่าพระลอลักลอบเข้ามาในวังทราบถึงท้าวพิชัยพิษณุกร จึงเสด็จไปทอดพระเนตรเหตุการณ์และรับสั่งว่าจะจัดพิธีอภิเษกให้กับทั้งสามพระองค์ ทว่าฝ่ายเจ้าย่าของพระเพื่อนพระแพงยังทรงมีความพยาบาทที่พระบิดาของพระลอสังหารพระสวามี จึงสั่งให้ทหารล้อมจับพระลอในยามดึกสงัด พระลอ พระเพื่อน พระแพง พร้อมทั้งพี่เลี้ยงทั้งสองฝ่ายอีกสี่คนได้ต่อสู้กับทหาร จนในที่สุดด้วยกำลังทหารที่มากกว่าก็มิอาจต่อกรได้ ทั้งเจ็ดชีวิตจึงต้องอาวุธของทหารฝ่ายเจ้าย่าจนสิ้นชีวิตทั้งหมด

จากความสำคัญข้างต้นจึงทำให้เกิดผลงานต่าง ๆ เกี่ยวข้องกับพระลอที่ปรากฏในรูปแบบงานบันเทิงคดี ดังนี้

ก. พระลอที่ปรากฏในงานบันเทิงคดีประเภทร้อยแก้วปรากฏในรูปแบบของนิทาน นิยาย นวนิยาย และบทละคร ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

- นิทานเรื่องพระลอร้อยแก้วและศาลากวีจากนักกวีสมัครเล่นทั่วราชอาณาจักร โดย เชื้อชื่น ศรียาภัย
- นิทานเรื่องพระลอ โดย พงจันทร์ จันทวิมล
- นิยายเรื่องเจ้าสามลอกับนางฮูปิม โดย พรพิมล วุฒิลักษณ์
- นวนิยายเรื่อง รักที่ถูกเมิน โดย นิตยา นาฏยสุนทร
- นวนิยายเรื่อง รักที่ต้องมนตรา โดย ทมยันตี เรื่องเล่าเรื่องคำสารภาพของลอราช โดย เอมอร ชิตตะโสภณ
- นวนิยายเรื่อง เพื่อนแพง ของ ยาขอบ
- บทละครเรื่อง The Magic Lotus พระนิพนธ์โดยพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร
- บทละครเรื่อง Pra Law ของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
- บทละคร ลอดิลกราช ของ ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ (แบรดี้)
- บทละครเรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ โดย ภัทราวดีเธียร์เตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. พระลอที่ปรากฏในงานบันเทิงคดีประเภทร้อยกรอง

- ลิลิตพระฦๅ โดย หลวงศรีมโหสถ
- พระลอคำกลอน โดย หลวงทวยหาญรักษา (เพิ่ม)
- บทกะโลงพระลอสอนโลก โดย น้อย มหาวรรณ์
- ค่าวซอเรื่องพระลอ โดย ท้าวสุนทรพจนกิจ (มณี พนมยงค์)
- บทละครพระลอนรลักษณ์ โดย สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชบวรมหาศักดิพลเสพ
- บทละครเรื่อง พระลอ โดย เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์
- บทละคร พระลอ โดย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

- บทละครเรื่อง พระลอฉบับเมืองเพชรบุรี โดย นายจีน
- บทละครเรื่อง พระลอ โดย สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์
- บทละครเรื่อง พระลอ โดย ธงชัย หาญณรงค์ คณะโกมลกูณฑ์
- บทละครเรื่องพระลอ ตลาดน้ำคลองสระบัว จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2.1.2 พระลอนรลักษณ์

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพกล่าวว่าได้ต้นฉบับพระลอนรลักษณ์มาเพียงเล่มเดียว ขึ้นต้นตั้งแต่พระลอฟังคนขับซอยลโฉมเพื่อนแพงจนกระทั่งพระลอสั่งเมือง และได้นำบทละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์(ม.ร.ว.หลาน กุญชร) มาดำเนินตอนท้ายเรื่องต่อจากพระลอลานางลักษณาวดีและยกทัพออกจากเมืองถึงตอนพระลอเข้าสวนเพื่อนแพง เดินความไปจนจบที่เชิญพระศพพระลอมายังที่สระบุรี ส่วนที่น่าสนใจ คือบทพรรณนาอาการประชวรของพระลอและวิธีการรักษา ซึ่งรวบรวมเข้ามาเป็นครั้งเดียวก่อนจะมีศึกผีและสลาเหินมีการสันนิษฐานอาการอย่างหมอโบราณแผนไทยออกชื่อโรคไว้หลายชนิด เช่น สันนิบาต อัมพฤกษ์ไข้เส้น ลมเพลมพัด อธิบายตั้งแต่ขั้นตอนการรับหมอเข้ามาในเขตพระราชฐานชั้นในและวิธีการรักษาส่วนพระลอในครั้งนี้แม้จะมีบทน้อยแต่หลังเสวยสลาเหินก็มีอาการคลั่งหนักถึงแก่ลุกขึ้นไล่ตีนางกำนัลตามแบบของกษัตริย์ในละครนอกที่ชาวบ้านชอบดูนั่นเอง นับว่าบุคลิกของตัวละครแปรไปจากลิลิตต้นฉบับมาก และข้อหาที่พระลอยกขึ้นกล่าวหาว่านางในนั้น แม้จะเป็นข้อหาตามแบบชาวบ้าน ก็น่าสนใจไม่น้อยเพราะอาจแยกได้เป็นสองฝ่าย ฝ่ายหนึ่งคือฝ่ายอัครมเหสีต้องข้อหาขี้หึง ส่วนนางเล็ก ๆ ถูกดุด่าว่าเล่นหมากขุมแปดเก้ เล่นไพ่ และเล่นเพื่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 โครงเรื่องพระลอ

พระลอ เป็นเรื่องราวความรักระหว่างชายหนึ่งกับหญิงสองที่มีบรรพบุรุษเป็นศัตรูกันด้วยความรักและความปรารถนาอันแรงกล้า จึงทำให้ทั้งสองฝ่ายจำเป็นต้องดิ้นรนเพื่อให้ความรักนั้นสมดังที่หวัง แต่ด้วยเรื่องราวความบาดหมางในอดีตของบรรพบุรุษยังคงอยู่ จึงเป็นเหตุให้ทั้งสามไม่สมหวังในความรักที่คาดหวังไว้ จนในที่สุดต้องจบลงด้วยความตายของทั้งสาม [11]

[11] บุญยืน สุวรรณศรี, ภาพที่ปรากฏในพระลอ, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

2.1.4 แก่นเรื่อง

แก่นของลิลิตพระลอ แสดงให้เห็นถึงความรักแบบรักโศก หรือ โศกนาฏกรรม ซึ่งมุ่งเน้นให้ผู้รับสาส์นตระหนักถึงข้อเสียของกิเลสตัณหาซึ่งนำมาซึ่งความทุกข์และการตัดสินใจโดยไร้สติ อีกทั้งยังบอกเล่าเรื่องราวในมุมมองของความรักแบบอื่น ๆ ที่ไม่ใช่เชิงชู้สาว อาทิ ความรักจากแม่

2.1.5 คุณค่าของวรรณคดีเรื่องพระลอ

ลิลิตพระลอ นับเป็นวรรณคดีประเภทลิลิตที่มีคุณค่าอย่างยิ่งทั้งความไพเราะในกระบวนการประพันธ์และวรรณศิลป์ ความโดดเด่นในเนื้อเรื่อง ความงามและบุคลิกภาพของพระลอ ความรักความถือมั่นของตัวพระลอ และคติธรรมทางพระพุทธศาสนา ซึ่งจะสังเกตได้ ดังนี้

1) ความไพเราะในกระบวนการประพันธ์และวรรณศิลป์

- จินดามณี ตำรากวีศาสตร์ของไทยได้ยกบทโคลงสี่สุภาพบทหนึ่งในลิลิตพระลอเป็นตัวอย่างของบทโคลงสี่สุภาพที่มีฉันทลักษณ์ถูกต้องตามข้อบังคับของโคลง และมีเสียงลีลาจังหวะที่ไพเราะอย่างยิ่ง ดังนี้

เสียงลือเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย
เสียงย่อมยอยศใคร ทั่วหล้า
สองเขือพี่หลับใหล ลืมตื่น ฤๅพี่
สองพี่คิดเองอ้า อย่าได้ ถามเผือ[12]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) ลักษณะพิเศษในบทต่าง ๆ ที่นักวิชาการนำไปยกตัวอย่างคำประพันธ์ในวรรณคดีไทยที่มุ่งเอาความไพเราะของการประพันธ์ ซึ่งเกิดจากการเล่นคำเล่นอักษรเป็นใหญ่ มากกว่าการพรรณนาความเป็นอยู่ของสัตว์และต้นไม้ตามความจริง[13] เช่น

---

[12] กรมศิลปากร, ลิลิตพระลอ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2517), หน้า 8.

[13] วิทย์ ศิวะศริยานนท์, วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพมหานครฯ: สำนักพิมพ์ธรรมชาติ, 2544), หน้า 102.

กาจับกาฝากต้น ตูมกา
กาลอดกาลากา ร่อนร้อง
เพกาหมู่กามา จับอยู่
กาม่ายมัดกาจ้อง จิกก้าน กาหลง[14]

3) เมื่อ พ.ศ.2459 ในสมัยรัชกาลที่ 6 วรรคดีสโมสรได้ประกาศยกย่องให้ลิลิตพระลอเป็นยอดแห่งลิลิต

4) สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ประทานคำอธิบายเกี่ยวกับหนังสือลิลิตพระลอไว้ในหนังสือบันทึกของสมาคมวรรณคดี ปีที่ 1 ฉบับที่ 5 ว่าหนังสือลิลิตที่นับถือมาแต่โบราณมี 3 เรื่อง คือ ลิลิตยวนพ่าย ลิลิตพระลอ และลิลิตตะเลงพ่าย ทั้งสามเรื่องเป็นวรรณคดีที่แต่งดีเยี่ยมตามกระบวนการประพันธ์และตามสมัยนิยม หากจำต้องตัดสินเรื่องใดเป็นเอกพระองค์เห็นว่าเรื่องลิลิตพระลอเป็นวรรณคดียอดเยี่ยม เพราะลิลิตพระลอได้เปรียบตรงที่เป็นนิทาน ผู้แต่งจะพรรณนาความให้จับใจได้ลึกซึ้งกว้างขวาง และความนิยมยกย่องในเรื่องลิลิตพระลอยังต่อเนื่องมาถึงสมัยหลังอีกยาวนาน เพราะมีผู้นำเรื่องลิลิตพระลอไปแต่งเป็นวรรณคดีสำนวนอื่น ๆ อีกหลายสำนวน[15]

5) การได้รับยกย่องจากนักวิชาการทางวรรณคดี และได้รับความสนใจมากเป็นพิเศษทั้งจากผู้คัดค้านโจมตีด้านเนื้อหาเรื่องราว และฝ่ายผู้ชาบซึ้งในความงามแห่งวรรณศิลป์ และได้รับการวิเคราะห์วิจารณ์ทั้งแนวอนุรักษ์นิยม แนวสังคมวิทยา แนวพุทธปรัชญา แนวมานุษยวิทยา เป็นต้น[16]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6) ความโดดเด่นในเนื้อเรื่อง

- เนื้อเรื่องที่จบลงด้วยโศกนาฏกรรมรันทดใจ แตกต่างไปจากวรรณคดีร่วมยุคสมัยเดียวกัน

---

[14] กรมศิลปากร, ลิลิตพระลอ, หน้า 8.

[15] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, "กล่าวถึงหนังสือลิลิตพระลอ"หนังสือบันทึกสมาคมวรรณคดี, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2475).

[16] รื่นฤทัย สัจจพันธ์, สุนทรียภาพแห่งชีวิต, พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานครฯ: ณ เพชร, 2549), หน้า 52.

- การวิเคราะห์ของ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต ซึ่งวิเคราะห์เหตุการณ์ในเรื่องพระลอโดยอาศัยหลักความจริงที่พิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ ถอดความ ตีความหมายในความจริงที่สามารถเกิดขึ้นได้ ประกอบกับความเชื่อ วัฒนธรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ ว่า ถ้าเปรียบวรรคดีเรื่องลิลิตพระลอกับบทภาพยนต์ ก็เทียบได้กับภาพยนต์สมัยใหม่ที่เสนอเรื่องราวด้วยการเดินเรื่องรวดเดียวอย่างมีศิลปะ สามารถตรึงความสนใจของผู้ชมให้ติดตามเรื่องราวได้ตลอดตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งจบเรื่อง[17]

7) ความงามและบุคลิกภาพของพระลอ

บุญยืน สุวรรณศรี ได้ศึกษาบุคลิกภาพของพระลอ ในภาพของพระลอที่ปรากฏในบทละครเรื่องพระลอของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ สรุปได้ว่า พระลอเป็นกษัตริย์นักรบผู้กล้าแห่งแคว้นแมนสรวงอันยิ่งใหญ่ ทรงทศพิศราชธรรม เป็นกษัตริย์หนุ่มรูปงามและมีชื่อเสียงที่สุดในแผ่นดินแมนสรวง พระลอทรงเป็นที่รักและหวงแหนของพระราชมารดาและพระมเหสี ทรงมีบุคลิกท่าทางที่ช่างคิด ใคร่ครวญ แต่มีท่าทีเศร้าโศกเนื่องจากต้องมนต์สเน่ห์ ทรงลังเลในการตัดสินพระทัยว่าจะไปพบพระเพื่อนและพระแพงดีหรือไม่ นอกจากนี้พระลอยังทรงเชื่อในเรื่องของกฎแห่งกรรม ว่ามนุษย์ทุกคนต้องมีชะตาชีวิตให้เป็นไปเช่นนั้น จึงทรงตัดสินใจเดินทางไปสู่ความตายและเป็นความตายที่มีเกียรติยศ รวมทั้งเป็นความตายที่ก่อให้เกิดสันติสุขแห่งเมืองแมนสรวงและเมืองสรอง

8) ความรักในลิลิตพระลอ

จากลิลิตพระลอ กวีได้แสดงความรักไว้หลายประการ ได้แก่ ความรักของแม่ที่มีต่อลูก คือ พระนางบุญเหลือกับพระลอ ความรักของบ่าวที่มีต่อนาย คือนางรื่นนางโรย กับพระเพื่อนพระแพง และนายแก้วนายขวัญกับพระลอ ความรักของหนุ่มสาว คือพระเพื่อนพระแพงกับพระลอ ซึ่งนับเป็นความรักที่เป็นประเด็นหลักสำคัญที่สุดของเรื่องนี้

9) คติจากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา

กวีผู้แต่งลิลิตพระลอได้แสดงทรรศนะว่า การที่ตัวละครในเรื่องซึ่งเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ หากได้แสดงความรักและความปรารถนาในทางที่ไม่ถูกทำนองคลองธรรม ก็ย่อมจะได้รับ

[17] ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, อ่านลิลิตพระลอฉบับวิเคราะห์และถอดความ, หน้า 537.

กรรมที่ทำไว้ การที่ละครเรื่องนี้จบลงด้วยความตายของพระลอ พระเพื่อน พระแพง และพี่เลี้ยงทั้งสี่ จึงเป็นการสนับสนุนคำสอนของพระพุทธศาสนาในเรื่องของกฎแห่งกรรมได้อย่างชัดเจน[18]

2.2 วิทยานิพนธ์และงานวิจัย

เนื่องจากพระลอ เป็นวรรณคดีที่มีสำนวนไพเราะ มีเอกลักษณ์ต่าง ๆ ที่น่าสนใจ รวมไปถึงมีเนื้อหาของเรื่องราวที่น่าติดตาม ด้วยเป็นเรื่องราวของการทำมนต์เสน่ห์ และความรักที่ต้องผิดหวังกระทั่งจบลงด้วยความตาย จึงเป็นเหตุสำคัญที่ทำให้มีผู้สนใจศึกษา และนำเรื่องพระลอมาสร้างสรรค์เป็นผลงานหลากหลายรูปแบบ ดังที่ผู้วิจัยขอกล่าวดังต่อไปนี้

- นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2549 โดย รจนา สุนทรานนท์ รวบรวมประวัติและผลงานของนาฏยศิลปินโขน ละครรำของหลวงและสายการสืบทอดสู่กรมศิลปากร ทำให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ที่เคยแสดงเป็นตัวละครเรื่องพระลอ

- **ความตายของตัวเอกในวรรณคดีไทย** โดย วาสนา ศรีรักษ์ 2542 เป็นการศึกษาและวิเคราะห์วรรณคดีไทย ที่ปรากฏการตายของตัวละครเอก จำนวน 9 เรื่อง ได้แก่ เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ลิลิตพระลอ เงาะป่า ขูลูนางอั้ว โคลงอมรา ตำนานฟ้าแดดสงยาง ผาแดงนางไอ่ พระรถเมรี และอลองเจ้าสามลอ (อะ-ลอง-เจ้า-สาม-ลอ) เพื่อศึกษาสาเหตุ ความหมาย และความสำคัญของการตายของตัวละครเอกในวรรณคดีไทย ผลการศึกษาพบว่า วรรณคดีไทยที่ปรากฏการตายของตัวละครเอกส่วนใหญ่ มีที่มาจากเรื่องเล่าที่สืบทอดกันมายาวนานในท้องถิ่น มีลักษณะเป็นละครชีวิต ลักษณะการตายมี 3 ลักษณะ ได้แก่ การฆ่าตัวตาย การตายเพราะผู้อื่นฆ่าหรือสั่งให้ฆ่า โดยมีสาเหตุการตาย 2 ประการ คือ สาเหตุสืบเนื่องมาจากการขาดความยั้งคิดของตัวละครที่หลงใหลในความงามอย่างขาดสติ และสาเหตุที่เกิดจากสังคมซึ่งความเชื่อเกี่ยวกับความตายในวรรณคดีไทยนั้นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อในสังคมไทยได้แก่ เรื่องกรรม วิญญาณ การเวียนว่ายตายเกิด นรกสวรรค์ โชคชะตาและลางสังหรณ์

---

[18] บุญยืน สุวรรณศรี, “ภาพที่ปรากฏในเรื่องพระลอ”, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

- **วิเคราะห์เรื่องพระลอ เงาะป่า และมัทนพาธา ตามทฤษฎีโศกนาฏกรรมของอริสโตเติล** โดย วราภรณ์ บำรุงกุล ปริญญานิพนธ์นี้ได้ศึกษาบทละคร เรื่อง พระลอ พระราชนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ สมเด็จกระมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ บทละครเรื่องเงาะป่า และบทละครเรื่องมัทนพาธา โดยศึกษารูปแบบโครงเรื่อง การดำเนินเรื่อง ตัวละคร ฉาก แนวคิดของเรื่อง และวิเคราะห์บทละครทั้งสามเรื่องตามทฤษฎีโศกนาฏกรรม ซึ่งได้ ข้อสรุปว่าบทละครทั้งสามเรื่องนี้มีโครงเรื่อง ตัวละคร รวมทั้งกิริยาอาการ ความคิดและภาพอันน่า ตื่นตาและระทึกใจตรงตามทฤษฎีของอริสโตเติล

- **บทวิเคราะห์ลิลิตพระลอในเชิงวรรณคดีวิจารณ์** โดย ดวงมน จิตร์จำนง มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงให้เห็นความเป็นมาของเรื่องพระลอ ความรัก ความตาย กฎแห่งกรรมตามหลักพระพุทธศาสนาที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมของตัวละคร และศึกษาว่าลิลิตพระลอเป็นโศกนาฏกรรมตามแนวการวิจารณ์แบบตะวันตก เพราะเป็นวรรณคดีที่แสดงความประหวั่นพรั่นพรึงและสลดสังเวช เพื่อเตือนสติมนุษย์ว่าชีวิตที่น่าชื่นชมไม่จำเป็นต้องเป็นชีวิตที่ไม่เคยทำอะไรผิดเลย แต่ชีวิตที่มีคุณค่าคือ ชีวิตที่กล้าพอที่จะรับผิดชอบในความผิดพลาดอันเกิดจากการกระทำของตนเอง

- **ภาพพระลอที่ปรากฏในบทละคร** ของ บุญยืน สุวรรณศรี ได้ศึกษาบทละครพระลอ 8 สำนวนในด้านต่าง ๆ คือ จุดมุ่งหมายในการแต่ง วิธีการแต่งเนื้อเรื่องและตัวละคร และได้เปรียบเทียบภาพพระลอที่ปรากฏในบทละครกับในลิลิตพระลอในแง่ความคงเดิมและความเปลี่ยนแปลง[19]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 บทความและหนังสือวิชาการ

ผลงานวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระลอได้ปรากฏขึ้นมากมายหลายรูปแบบ ตามผู้ที่สนใจและนำไปต่อยอด ดังตัวอย่างที่ผู้วิจัยทำการค้นคว้าข้อมูล ดังนี้

- คู่มือลิลิตพระลอ โดย พระวรเวทย์พิสิฐ เป็นหนังสือดีที่มีผู้นำมาใช้อ้างอิงกันอย่างแพร่หลาย ซึ่งผู้เขียนได้นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับผู้แต่งลิลิตพระลอ การถอดความจากเนื้อหา พร้อมกับอธิบายศัพท์ ทำให้เข้าใจเนื้อเรื่องเป็นอย่างดี

---

[19] รุ่งนภา ฉิมพุฒ, “แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอของ นราพงษ์ จรัสศรี,” (ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558)

- พระลอลิลิต โดย หนังสือประชุมวรรณคดีไทย ภาค 2 ของนายตำรา ณ เมืองใต้ และฉันทิชย์ กระสินธุ์ โดยได้เสนอความคิดเห็น และแสดงหลักฐานเกี่ยวกับที่มาของลิลิตพระลอ อีกทั้งยังมีการแปลและถอดความพร้อมการอธิบายศัพท์ในลิลิตพระลออย่างละเอียด

- วิถีไทยในลิลิตพระลอ โดย สุมาลี วีระวงศ์ ซึ่งผู้เขียนได้รวบรวมและปรับปรุงจากบทวิทยุในรายการวรรณคดีสโมสร เป็นการประมวลความคิดเห็นและนำทัศนะที่มีต่อวรรณคดีไทยเรื่อง ลิลิตพระลอ รวมไปถึงเกร็ดความรู้ ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ ความงดงาม ความไพเราะของถ้อยคำ ตลอดจนวิถีชีวิตของผู้คนที่กฎในเรื่อง

- เล่าเรื่องพระลอ โดย วิเชียร เกษประทุม ซึ่งผู้เขียนได้ถอดความจากลิลิตพระลอโดยเล่าเรื่องไปตามบทประพันธ์ มีการถอดความหรือรวบรัดให้กระชับ นอกจากนี้ยังได้แทรกบทประพันธ์ในเรื่องที่เล่า เพื่อเป็นการเพิ่มอรรถรสอีกด้วย

- ลิลิตพระลอ โดย การศึกษาวิจารณ์ตามแนวพุทธปรัชญา ของชลธิรา กลัดอยู่ เป็นการศึกษาวิเคราะห์ลิลิตพระลอตามแนวพุทธปรัชญา พบว่า ลิลิตพระลอเป็นเรื่องที่มีการต่อสู้ทางความคิดระหว่างความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับภูตผีปีศาจ และความคิดตามแนวพุทธศาสนาโดยเฉพาะเรื่องบุพกรรมซึ่งเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลสูงในสังคมไทย

- บทวิจารณ์พระเอกหรือผู้ร้ายในวรรณคดีไทย โดย สุนันทา โสรัจจ์ ได้นำเสนอทัศนะเพื่อตอบโต้ข้อคิดเห็นของผู้อื่นที่มองพระลอในเชิงลบ พร้อมทั้งได้วิเคราะห์และนำเสนอให้เห็นถึงบทบาทของพระลอในฐานะกษัตริย์ตัวอย่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- พระลอตามไก่: ความงามหรือความเป็นความตาย โดย ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต เป็นการนำเสนอความเชื่อของคนไทยในภาคเหนือและไทยอาหม ที่เชื่อว่าไก่เป็นสัตว์แห่งโชคลาภและการเสี่ยงทาย ผู้เขียนแสดงความเห็นว่าการที่พระลอตามไก่ มิใช่เพราะลุ่มหลงในความงามของไก่ แต่เป็นเพราะมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญ คือเพื่อต้องการคำตอบจากการเสี่ยงทายไก่เพื่อสนับสนุนความปรารถนาอันแรงกล้าที่มีอยู่ในใจที่ต้องการพบพระเพื่อนพระแพง รวมทั้งให้ไก่ช่วยเป็นเครื่องยืนยันความมีโชคลาภของตนในการที่จะได้ชมเชยพระเพื่อนพระแพง

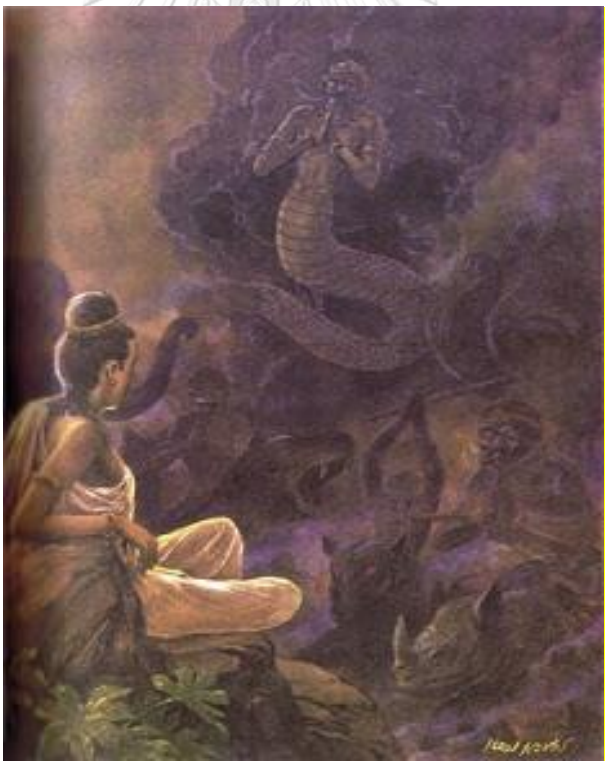
- วรรณคดีและวรรณคดีวิจารย์ โดย วิทย์ ศิวะศริยานนท์ ได้เสนอคุณค่าและความไพเราะของวรรณคดีลิลิตพระลอ ความเชื่อต่าง ๆ ที่แฝงในวรรณคดี

2.4 ศิลปกรรม (จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพยนตร์ ฯลฯ)

นอกจากความเกี่ยวข้องของวรรณกรรมเรื่องพระลอที่ปรากฏในงานรูปแบบต่าง ๆ ที่ผ่านมาแล้ว ยังคงมีรายละเอียดวรรณกรรมเรื่องพระลอที่ปรากฏในงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ อีกดังนี้

ก. งานจิตรกรรม ได้แก่

- พระลอภาพวิจิตร โดย เปลื้อง ณ นคร
- หนังสือการ์ตูนพระลอ โดย สมควร สกุลทอง
- ภาพเขียน โดย จักรพันธุ์ โปษยกฤต
- ภาพเขียน โดย สมบัติ ปรุงจิตวิทยาภรณ์
- พระลอที่ปรากฏในดวงตราไปรษณียากรชุดสัปดาห์สากลแห่งการเขียนจดหมายชุดระกาสยาม ดังภาพ



ภาพที่ 1: ปู่เจ้าสมิงพราย วาดโดย เหม เวชกร
ที่มา: หนังสือ พระลอ ภาพวิจิตร
นายตำรา ณ เมืองใต้

ข. งานประติมากรรม ได้แก่ รูปปั้นพระลอ พระเพื่อน พระแพง ณ อนุสาวรีย์พระลอ พระเพื่อน พระแพง ที่อุทยานลิลิตพระลอ อ.สอง จ.แพร่

ภาพที่ 2 ภาพงานประติมากรรม พระลอ พระเพื่อน พระแพง ที่อนุสาวรีย์พระลอ พระเพื่อน พระแพง ณ อุทยานลิลิตพระลอ อ.สอง จ.แพร่
ที่มา: พรพิมล สีแดด ครูโรงเรียนบ้านวังฟ่อน อ.สอง จ.แพร่
วันที่ 1 พฤศจิกายน 2558

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ค. พระลอในงานพาณิชศิลป์ ได้แก่ โฆษณาแฮมเบอร์เกอร์ รสพะแนงไก่ของแมคโดนัล

ง. งานภาพยนตร์ ได้แก่

-ภาพยนตร์เรื่องพระลอ ปี พ.ศ.2511 กำกับการแสดงโดย ไถง สุวรรณทัต

- ภาพยนตร์เรื่องเพื่อนแพง ปี พ.ศ.2526 กำกับการแสดง โดย เชิด ทรงศรี

ภาพที่ 3 ภาพปกซีดีภาพยนตร์

ที่มา: สไว จูกลิ่น

ภาพที่ 4 ภาพปกซีดีภาพยนตร์เรื่องเพื่อนแพง

ที่มา:โครงการพระลอดิลกโลก จากวรรณคดีสู่คีตศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วันที่ 3 กันยายน 2557

จ. เพลง ได้แก่

- ตับลาวเจริญศรี ชุมนุมพระลอ
- ตับพระลอลงสวน
- ตับพระลอลาแม่
- ตับพระลอเข้าห้อง
- ตับพระลอคลั่ง
- เพลงยอยศพระลอ ผู้ขับร้อง ชินกร ไกรลาส ประพันธ์คำร้องโดย ไถง สุวรรณทัต และ พยงค์ มุกดา ประพันธ์ทำนองเพลงไทยเดิม ลาวกระทบไม้ โดย มนตรี ตราโมท เรียบเรียบดนตรีโดย อานันท์ กิ่งแก้ว
- เพลงไก่ฟ้า ขับร้องโดย ดนุพล แก้วกาญจน์
- การแสดงแอ่วลาวเป่าแคนประกอบการร้องเพลงลาวแพน
- แหล่พระลอ ผู้ขับร้อง อุทัยรัตน์ เกิดสุวรรณ และ จันทร์จิรา ราชครู ประพันธ์คำร้องและทำนองโดย ถนอม มาศสุข บรรเลงดนตรีโดย หนุ่ม ภูไท
- เพลงเรื่องพระลอ
- เพลงเลียบค่าย โดย สมเด็จพระบวรราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ
- เพลงลาวสวยรวย
- เพลงต้อยติ่ง พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
- เพลงยวนเคล้าเถา ตอนพระเพื่อนพระแพงรอฟังข่าวจากรื่นโรย
- เพลงยวนเคล้าเถา ของหม่อมต่วน วรวรรณ และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ
- เพลงระส่ำระสายเถา
- เพลงใบ้คลั่งเถา
- เพลงญี่ปุ่นฉะอ้อนเถา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5 การแสดงแอ่วลาวเป่าแคน
ที่มา: http://vajirayana.org/ลิลิตพระลอ

ฉ. งานนาฏยศิลป์ ได้แก่

ละครรำ

- ละครพันทางและพระลอคำเมือง ของกรมศิลปากร ส่วนใหญ่นำบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มาปรับและใช้บทร้องของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์บ้างเป็นบางส่วน ท่ารำที่ใช้เป็นท่าที่สืบทอดมาจากเจ้าจอมมารดาเขียน ครูลมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ จัดแสดงในรูปแบบละครพันทางดำเนินเรื่องตั้งแต่ฉากลาแม่ถึงฉากเข้าห้องและพิฆาตพระลอ ในบทเดียวกันนี้ยังมีพระลอคำเมืองซึ่งได้มีการปรับเครื่องแต่งกายและบทเจรจา ให้แตกต่างออกไป กล่าวคือมีการแต่งกายและเจรจาแบบล้านนา ดำเนินเรื่องตั้งแต่ฉากลาแม่จนถึงฉากเข้าห้องและพิฆาตพระลอ

- ละครรำเรื่องพระลอ ของ เจ้าคุณประยูรวงศ์

- พระลอนรลักษณ์ พระนิพนธ์ใน สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ซึ่งคณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ และ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้จัดแสดงที่สังคีตศาลา สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 27 มีนาคม 2554

- ละครพันทางเรื่อง พระลอ จัดแสดงโดย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ใช้บทพระลอจากกรมศิลปากร ถ่ายทอดท่ารำโดยอาจารย์สุวรรณี

ชลานุเคราะห์ และอาจารย์ผุสดี หลิมสกุล จัดแสดงที่หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2535 ดำเนินเรื่องตั้งแต่พระลอลาแม่จนถึงพระลอเข้าห้อง

ภาพที่ 6 การแสดงละครรำเรื่องพระลอ ตอน พระลอเสด็จข้ามแม่น้ำกาหลง
ของ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์
ที่มา: สมุดแสดงภาพที่ระลึกสยามรัฐพิพิธภัณฑ์ พ.ศ.2468
ประวัติหลวงศรีสุรพานิชให้หอพระสมุดฯ
วันที่ 16 พฤษภาคม 2469

ภาพที่ 7 การแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ของ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ปี พ.ศ. 2534 ณ โรงละครแห่งชาติ
ที่มา: สารานุกรมการแสดง งานสังคีตศาลา สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2545)

ละครเพลง ได้แก่ พระลอ โดย สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ 2519 เป็นบทละครเพลงมีการบรรยายเป็นร้อยแก้ว เริ่มเรื่องตั้งแต่ พระเพื่อน พระแพง ทราบข่าวความงามของพระลอจนถึงพิฆาตพระลอ พระเพื่อน พระแพง และพี่เลี้ยง

ละครภาษาอังกฤษ

- Pra Law โดย สุรพล วิรุฬรักษ์ เป็นบทละครภาษาอังกฤษ จัดแสดงในรูปแบบละครพูด ร้อง และรำ มีการดัดแปลงโคลงและร่ายจากลิลิตพระลอ เป็นเนื้อเรื่องประกอบ มีทั้งบทเจรจาและบทบรรยาย จัดแสดง ณ โรงละครเคเนดี้เธียร์เตอร์ มหาวิทยาลัยฮาวาย สหรัฐอเมริกา พ.ศ. 2520 ณ เกนติ้งไฮแลนด์ ประเทศมาเลเซีย พ.ศ. 2524 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2527[20]

- The Magic Lotus พระนิพนธ์พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร โดยพระองค์กำกับการแสดงด้วยพระองค์เอง ณ เมืองลอนดอน ประเทศอังกฤษ เป็นละครพูดภาษาอังกฤษ มีบทเจรจาและบทบรรยายเริ่มเรื่องตั้งแต่พระเพื่อนพระแพงทราบข่าวความงามของพระลอจนถึงเมืองแมนสรวง และเมืองสรองมีไมตรีต่อกันสืบมา[21]

- ละครเวที ลอดิลกราช ของภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ เคยจัดเป็นการแสดงในรูปแบบละครเวทีภาษาอังกฤษเริ่มเรื่องตั้งแต่ลาแม่จนถึงพิฆาตพระลอ ณ โรงละครศิลป์พีระศรี ในช่วงเดือน พฤษภาคม ถึง กรกฎาคม พ.ศ. 2529[22]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[20] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, โรงละครศิลป์พีระศรี, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, 2547), หน้า 336.

[21] บุญยืน สุวรรณศรี, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร “อ้างถึงพระนิพนธ์พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตร ใน ภาพที่ปรากฏเรื่องพระลอ,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532, หน้า 307 - 327.

[22] บุญยืน สุวรรณศรี, “ภาพที่ปรากฏในเรื่องพระลอ”, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

ละครจินตภาพ โดย นราพงษ์ จรัสศรี โดยร่วมงานกับโรงเรียนพระแม่ฟาติมา จัดแสดงในรูปแบบจินตวรรณคดี นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย แสดงในปี พ.ศ.2549 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยและเมืองทองธานี เริ่มเรื่องตั้งแต่ลานางจนถึงพิฆาตพระลอ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

- เรื่องพระลอ ของ นราพงษ์ จรัสศรี จัดแสดงในรูปแบบละครร่วมสมัย แสดงโดย นิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แสดงในงาน จุฬาฯ วิชาการ พ.ศ.2549 ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- พระลอ The Follow ของ ธงชัย หาญณรงค์ คณะโกมลกูณฑ์ จัดแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย แสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ.2549

- ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ โดย ภัทราวดี มีชูธน จัดในรูปแบบการแสดงละครร่วมสมัย จัดแสดงในปี พ.ศ. 2552 ณ ภัทราวี เธียร์เตอร์

- พระลอ ที่ตลาดน้ำอยุธยาคลองสระบัว จังหวัดพระนครศรีอยุธยาจัดแสดงในน้ำ เป็นรูปแบบละครรำพื้นบ้านประยุกต์ จัดแสดงทุกวันเสาร์ - อาทิตย์ และวันหยุดนักขัตฤกษ์ เริ่มจัดแสดงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553-2554

- ละครฟ้อนแบบล้านนา ได้แก่ พระลอแบบล้านนา ตอนนางรื่นนางโรยไปหาปู่เจ้าสมิงพราย พระนิพนธ์ของพระชายาเจ้าดารารัศมี เป็นบทร้องภาษาล้านนา ทำนองล่องน่าน เรื่องพระลอนิรมิต ของมาณพ มานะแซม เป็นละครฟ้อนประกอบการเล่าเรื่องรวมชุดฟ้อนต่าง ๆ ลำดับความเป็นละครประกอบการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนาประยุกต์ แสดงครั้งแรกในงานสงกรานต์เมืองแพร่ พ.ศ.2540[23]

- นาฏยศิลป์ชุดสั้น ๆ ประกอบเพลง เป็นการรำ การเต้น จินตลีลา ระบำชุดสั้น ๆ ประกอบเพลงพระลอ

---

[23] อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, “แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่,” (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549, หน้า 243.

- การแสดงตาโบลวิวองท์(Tabeau Vivan) หรือละครภาพนิ่ง โดยสมเด็จฯเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ วังบ้านหม้อ

2.5 ประวัติและความเชื่อเรื่องผีไทย

ราชบัณฑิตยสภา ได้อธิบายว่า ผีคือสิ่งที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นสภาพลึกลับ มองไม่เห็นตัว แต่อาจจะปรากฏเหมือนมีตัวตนได้ อาจให้คุณหรือโทษได้ โดยมีทั้งดีและร้าย[24]

เปลื้อง ณ นคร เขียนในปทานุกรมนักเรียน (ฉบับปรับปรุงใหม่) ได้อธิบายความหมายของคำว่าผีเอาไว้ว่า หมายถึงสิ่งที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นสภาพลึกลับ อาจให้คุณหรือโทษได้[25]

ในหนังสือเรื่อง คติชาวบ้านของ เจือ สตะวาทิน ได้อธิบายความหมายของคำว่าผี เอาไว้ว่า ผีนั้นมีอยู่มากมายหลายชนิด มีทั้งให้คุณและให้โทษ ผีที่ให้คุณก็ยกย่องบูชา และเซ่นไหว้ ส่วนผีที่ให้โทษเราก็มีวิธีเซ่นไหว้ขอให้ไม่ทำอันตราย[26]

แม้ในการรับรู้ทั่วไปจะเชื่อว่าผีอาจมีบางอย่างคล้ายกับคน แต่กล่าวได้ชัดเจนว่าผีไม่ใช่คน บางมิติของผีอาจเชื่อมรอยสัมพันธ์กับมนุษย์ได้ก็จริงแต่ก็ยังมีลักษณะที่แตกต่างจากมนุษย์ โลกแห่งผีมิใช่ภพเดียวกับมนุษย์ ความเชื่อเรื่องผีตั้งอยู่บนฐานแห่งความศรัทธา ด้วยเหตุที่คนจำนวนมากมักเห็นพ้องว่า สำหรับเรื่องผีแล้วถึงเราจะพิสูจน์ไม่ได้ด้วยสัมผัสทั้งห้า แต่เราก็พร้อมที่จะเชื่อหรือศรัทธาต่อการดำรงอยู่ของผี และสัมปรายภพ ในขณะเดียวกันหากผีตั้งอยู่บนความศรัทธาด้วยแล้ว ศรัทธาดังกล่าวก็ดูจะมีที่มาจากความกลัวและความไม่รู้ด้วยเช่นกัน[27]และเมื่อเกิดความกลัวและความไม่รู้เกิดขึ้น มนุษย์ก็พยายามเสาะแสวงหาคำอธิบายให้แก่ความไม่รู้เพื่อปลดปล่อยตัวให้หลุดพ้นจากความกลัว ดังนั้นคติความเชื่อและพิธีกรรมแห่งผีจึงเกิดขึ้นมา อาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งโดยว่า ความกลัวเป็น

---

[24] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพมหานครฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด, 2542), หน้า 735.

[25] เปลื้อง ณ นคร, ปทานุกรมนักเรียน(ฉบับปรับปรุงใหม่), พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2535, หน้า 206.

[26] เจือ สตะวาทิน, คติชาวบ้านไทย, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: สุทธิสารการพิมพ์, 2517, หน้า 21.

[27] สมสุข หินวิมาน, ความลึกล้ำของสุนทรียะและและโลกทัศน์ในหนังน้ำเน่า กรณีศึกษาหนังผีไทยยุค 2547 - 2520, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.ก.,2544), หน้า 5 หน้า 47.

พื้นฐานของธรรมชาติมนุษย์โดยเฉพาะความกลัวตายและภูตผีปีศาจ แต่อย่างไรก็ตามภาพความคิดที่เกี่ยวกับวิญญาณหรือผีนั้นไม่น่าจะตรงกันในทุกสังคม เนื่องจากระบบความคิด ความเชื่อ และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความตายแตกต่างกันย่อมจะปลูกฝังและผลิตภาพที่จะตอกย้ำต่อกันเป็นรุ่น ๆ แตกต่างกันไปด้วย

จากทรรศนะของนักวิชาการที่ได้กล่าวมาข้างต้นจึงพอที่จะสรุปได้ว่า ผี หมายถึง สิ่งที่มนุษย์เชื่อกันว่าเป็นสิ่งลึกลับ มองไม่เห็น ผีที่ให้คุณมนุษย์ก็จะยกย่อง ส่วนผีที่ให้โทษมนุษย์ก็จะจัดแจงเซ่นสรวงมิให้ทำอันตราย เป็นต้น เชื่อกันว่าผีมีอยู่ในความเชื่อของคนในทุกชาติทุกภาษา แต่ในที่นี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาผีของไทยอันมีความเกี่ยวเนื่องในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกผีสองเมือง โดยการนำรูปแบบผีต่าง ๆ มาจัดสร้างเป็นกระบวนกองทัพผีขึ้นมาโดยมีรูปร่าง ลักษณะภายนอก รวมไปถึงการกระทำ การดำรงอยู่ที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมความหมายผีไทย จาก เจือ สตะวาทิน ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้[28]

1. นางตะเคียน หรือ นางพรายตะเคียน ชื่อกันว่าเป็นผีผู้หญิงอยู่ประจำต้นตะเคียนใหญ่ คนไทยส่วนใหญ่ไม่นิยมนำต้นตะเคียนมาสร้างบ้านเพราะเชื่อกันว่ามีผีประจำอยู่ในต้นไม้ คนไทยหลายคนเชื่อกันว่าผีนางตะเคียนนั้นดุร้ายขนาดกินคนได้

2. ผีกระหัง คนไทยหลายคนเชื่อกันว่า ผีกระหังเป็นผีที่มีปีกบินไปไหนมาไหนได้บ้างก็เชื่อกันว่าบางครั้งอาจจะปรากฏอยู่ในรูปของสุนัขดำขนาดใหญ่ มีดวงตาเป็นสีแดงคล้ายดวงไฟ ผีกระหังมักชอบทำอันตรายคนที่เดินทางไปไหนมาไหนยามค่ำคืน โดยเฉพาะคนขวัญอ่อน

3. ผีโขมด เชื่อกันว่าผีโขมดเป็นผีที่มีรูปร่างเป็นดวงไฟลอยล่องอยู่ในบริเวณแหล่งน้ำสกปรกยามค่ำคืน คนไทยหลายคนเชื่อกันว่าผีโขมดจะไม่ทำอันตรายคน (หากคนไม่ไปทำอันตรายก่อน) มีบ้างเป็นบางครั้งที่ผีโขมดเพียงแต่หลอกให้คนที่เดินทางในยามค่ำคืนเดินหลงทางเล่นแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

- ขโมดดง อาศัยอยู่ในดงดิบ มักทำร้ายคนเดินป่า ว่ากันว่าเป็นรูปร่างวานร

- ขโมดว่าน เป็นว่านชนิดหนึ่ง คนที่จะใช้ต้องเอาเลือดตนไปแตะแล้วบอกชื่อคนที่ต้องการจะทำร้าย ขโมดจะไปฆ่า แต่หลังจากนั้นต้องเอาเลือดเหยื่อมาแตะว่านอีกครั้ง ถ้าหากมาไม่ทันขโมดว่านจะฆ่าคนใช้เอง

---

[28] เจือ สตะวาทิน, คติชาวบ้านไทย, หน้า 21.

4. ชิน เชื่อกันว่าชินมีลักษณะเป็นดวงไฟเช่นเดียวกับผีโขมด แต่ชินมีลักษณะเป็นดวงไฟสีขาวขุ่น เป็นความเชื่อของชาวไทยภาคใต้บางกลุ่ม ว่าชินเป็นเพียงดวงวิญญาณชั้นต่ำที่ได้แต่ล่องลอยอยู่บนต้นในป่าเท่านั้น แต่บางคนก็ว่า ชินอาจนำพาเอาความไม่ดีเข้ามาสู่ตนได้หากชี้นิ้วไปยังทิศทางที่มันอยู่

5. ผีพราย เชื่อกันว่าผีพรายเป็นผีที่มีตัวตนที่อยู่ในน้ำ เช่น ในแม่น้ำ ลำคลองสายต่าง ๆ ในประเทศไทย โดยมากเชื่อว่ามีทั้งที่เป็นชายและเป็นหญิง ผีพรายชอบฉุดดึงขาคนที่ไปเล่นน้ำให้เป็นตะคริวและจมน้ำตายในที่สุด เชื่อกันว่าที่ผีพรายทำเช่นนี้ก็เนื่องจากผีพรายต้องการเพื่อนไปอยู่ด้วยหรือต้องการตัวตายตัวแทนนั่นเอง ผีพรายแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

- ชนิดตกน้ำตาย จะกลายเป็นผีพราย ณ บริเวณที่ตกไปนั้น รอเวลาเพื่อหาตัวตายตัวแทน

- ชนิดกึ่งคนกึ่งปลา มีรายงานว่าเจอที่ลำน้ำชี เป็นรูปร่างของกึ่งคนกึ่งปลาดุร้าย คนที่ทอดแหได้ต้องรีบปล่อยทันที

- ชนิดทารก พบเฉพาะที่คลองบางกะปิ รูปร่างเหมือนทารก มักลอยคอเล่นน้ำตอนกลางดึก

6. ผีหลังกลวง เชื่อกันว่าผีหลังกลวงเป็นความเชื่อของชาวไทยภาคใต้ มีลักษณะเป็นเหมือนกับคนธรรมดาทั่วไป แต่ไม่ชอบใส่เสื้อผ้า ใส่แต่กางเกงที่ขาดรุ่งริ่ง ที่สำคัญคือมีสันหลังที่กลวงโบ๋ มีน้ำหนองไหลออกมาอย่างน่ากลัว ผีหลังกลวงชอบอาศัยอยู่ในแถบสถานที่ที่มีอากาศเย็นโดยเฉพาะในบริเวณน้ำตกต่าง ๆ ของทางภาคใต้ เชื่อกันว่าชอบกินของดิบเป็นนิสัย ส่วนกรรมวิธีในการหลอกคนคือ จะหันหลังให้คนที่จะหลอกดู เมื่อคนเห็นหลังก็จะกลัวจนวิ่งหนี แต่ผีหลังกลวงในบางพื้นที่ เช่น จังหวัดพัทลุงนั้นมีวิธีหลอกโดยการเดินมาตอนกลางคืนแล้วอาสาว่าจะช่วยตำข้าวให้ พอเจ้าของบ้านเผลอก็จะฉวยโอกาสหักคอเจ้าของบ้านลงกับครกตำข้าว คนพัทลุงในสมัยก่อนจึงไม่นิยมตำข้าวในตอนกลางคืน

7. ผีตาโขน เชื่อกันว่าเป็นผีในความเชื่อของชาวไทยภาคอีสาน ส่วนสาเหตุที่ได้ชื่อว่าผีตาโขนนั้น ก็สืบเนื่องมาจากสมัยก่อนมีความเชื่อว่าเคยมีผีอยู่กลุ่มหนึ่งพยายามเดินตามพระ และตามคนเพื่อขอส่วนบุญเพื่อจะได้เอาไปใช้การเกิดในภพหน้า เมื่อชาวบ้านพบเห็นจึงพากันเรียกผีกลุ่มนั้นว่าผีตามคน ซึ่งภายหลังเกิดการเรียกเพี้ยนจากสำเนียงของชาวอีสานจนกลายเป็นผีตาโขนในที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

8. กุมารทอง เชื่อกันว่า กุมารทองเป็นผีเด็กที่ตายทั้งกลม คนมีอาคมแกร่งกล้านำเอาศพทารกออกมาโดยการผ่าท้องแล้วนำไปผ่านกรรมวิธีทางไสยศาตสร์ เพื่อให้ผีเด็กตนดังกล่าวตกอยู่ในความปกครองของตน เชื่อกันว่า กุมารทอง เป็นผีเด็กที่มีอิทธิฤทธิ์มากที่สุด ส่วนกุมารทองที่มีชื่อเสียง อาทิ กุมารทองของขุนแผน ในเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นต้น

9. ผีห่า เชื่อกันว่า ผีห่าเป็นผีโบราณของไทยมีมากในภาคกลาง ไม่มีใครเคยเห็นหรือรู้ว่าผีห่ามีหน้าตารูปร่างเป็นอย่างไร เชื่อแต่เพียงว่าผีห่าชอบมาทางน้ำในคืนเดือนมืดเท่านั้น ยามใดก็ตามที่ผีห่าลงในหมู่บ้านจะมีผู้คนล้มตายกันเป็นจำนวนมาก และเรียกผู้ที่โดนผีห่ากินว่า “ตายห่า” ต่อมาเมื่อความเจริญทางวิทยาศาสตร์เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นจึงทำให้รู้ว่าผีห่านั้น คือเชื้อโรคที่มาจากแหล่งน้ำที่คนใช้บริโภคหรือที่เรียกว่า เชื้ออหิวาตกโรค คำว่า ผีห่า จึงค่อยเลือนหายไปตามกาลเวลา

10. แม่ซื้อ เชื่อกันว่าแม่ซื้อเป็นผีผู้หญิงที่ชอบติดตามเด็กเกิดใหม่ บ้านไหนที่มีเด็กเกิดใหม่เชื่อกันว่ามักจะมีแม่ซื้อมาประจำ ณ ที่แห่งนั้นด้วยเสมอ บางบ้านเชื่อว่าเหตุที่เด็กทารกในบ้านของตนมักจะหัวเราะหรือดูยิ้มแย้มแจ่มใสบ้าง ร้องห่มร้องไห้บ้าง ในบางครั้งเชื่อกันว่ามาจากการหยอกล้อระหว่างแม่ซื้อกับเด็กนั่นเอง แม่ซื้อจึงจัดเป็นผีประเภทดีที่ชอบหยอกล้อเด็กแรกเกิดให้ไม่เหงายามอยู่คนเดียว

11. แม่บันได เชื่อกันว่าที่บันไดทางขึ้นบ้านของคนไทยในสมัยก่อนนั้นมีผีประจำอยู่เป็นผีผู้หญิงเรียกกันว่าแม่บันได ผีตนนี้มีหน้าที่ในการปกป้องบันไดในบ้านนั้น ๆ มีคติความเชื่อของชาวไทยภาคกลางว่า ห้ามเหยียบแม่บันไดยามเดินเข้าสู่เรือนชาน เพราะเชื่อว่าหากเหยียบแม่บันไดแล้วจะก่อให้เกิดผลร้ายตามมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

12. ลูกกรอก ลูกกรอกเป็นผีเด็กเช่นเดียวกับกุมารทอง แต่มีฤทธิ์น้อยกว่ากุมารทองอยู่มาก ลูกกรอกเป็นผีเด็กที่เกิดมาแล้วตาย จึงมีผู้นำมาทำพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ให้อยู่ภายใต้บังคับของผู้มีอาคม

13. ผีแม่หม้าย เป็นผีผู้หญิงที่มีผมยาวประบ่า รูปร่างหน้าตาสวยงาม ผีแม่หม้ายมักออกล่าเหยื่อในตอนกลางดึกโดยเฉพาะชายหนุ่มในหมู่บ้าน เชื่อกันว่าชายหนุ่มที่ถูกผีแม่หม้ายกินนั้นจะตายในลักษณะที่นอนหลับตาย หรือที่เรียกว่าไหลตาย ผีแม่หม้ายเป็นผีในความเชื่อของชาวไทยอีสานโดยเชื่อกันว่ามีวิธีแก้ไม่ให้ผีแม่หม้ายมากินชายหนุ่มด้วยวิธีการดังนี้คือ นำรูป ปลัดขิก

(ไม้แกะสลักเป็นรูปอวัยวะเพศชาย) มาห้อยคอ และนำมาวางเอาไว้ตรงรั้วประตูทางเข้าบ้าน ผีแม่หม้ายจะไม่เข้ามาทำร้ายหรือกินคนในบ้าน

14. ผีปอบ เป็นผีที่ชอบกินตับไตไส้พุงของคน โดยใช้วิธีการเข้าสิงและค่อย ๆ กินเครื่องในของร่างคนที่ถูกสิงนั้น จนร่างนั้นมีลักษณะซูบผอม ตาขวาง ไม่กล้าสู้หน้าคน เชื่อกันว่าสิ่งที่ผีปอบกลัวคือใบหนาด ในวิธีการไล่ผีปอบออกจากร่างคนที่ถูกสิงจึงนิยมนำเอาใบหนาดมาเป็นส่วนหนึ่งในการไล่ด้วย โดยผีปอบแบ่งออกเป็นหลายชนิดด้วยกัน ดังนี้

- ปอบเชื้อ ปอบที่สืบสายจากบรรพบุรุษ

- ปอปดง มีนิสัยดุร้านอาศัยอยู่ในป่า

- ปอบวัตถุ เป็นปอบที่สิงอยู่ในวัตถุ เช่น หม้อ ไห เมื่อมีคนนำไปใช้ก็จะสิงคนเพื่อกินคนต่อไป

- ปอบหมานิล เป็นหมาดำที่ถูกปอบสิงแล้วกลายร่างเป็นหมาปีศาจหรือบางทีกลายเป็นม้าเทศไล่ชนคน คนที่ถูกชนจะเน่าตาย และปอปนั้นจะกลายเป็นหมานิลมากินศพนั้น

- ปอบม้า หรือผีม้าบ้อง วิญญาณปอบที่สิงสู่ในซากม้าตาย บางครั้งจะสิงสู่ในร่างคนเพื่อปกปิด มักจะออกมาวิ่งในตอนกลางคืนดึก ๆ

- ปอบนกฮูก นกฮูกบางชนิดเป็นทูตของผีกะ หรือผีปอบในภาคเหนือ ซึ่งก่อนที่ผีกะจะไปที่หมู่บ้านไหนมักจะส่งทูตนกฮูก นกเค้าแมว ไปร้องก่อน วันรุ่งขึ้นจึงไปเยือนหมู่บ้านนั้น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ปอบนางปอบพระ เป็นผีกะดั้งเดิมของทุก ๆ สายแต่เดิมเลี้ยงเพื่อให้ผีกะเข้าไปสิงร่างลิงขาวแล้วไปเลียหน้าคนตอนกลางคืนทำให้งามหรือหล่อจนพ่อยกแม่ยกคลั่งไคล้ เมื่อเลี้ยงผีปอบชนิดนี้ไม่ดีจะกลายเป็นผีที่โหดเหี้ยม

15. ผีกองกอย ผีกองกอยเป็นผีที่มีขาข้างเดียว เป็นผีที่มีลักษณะนิสัยดุร้ายมาก โดยเฉพาะคนที่ออกไปพักค้างแรมในป่าตอนกลางคืนแล้วถอดรองเท้าขณะนอนหลับ ผีกองกอยจะแอบย่องเข้ามาดูดเลือดที่นิ้วเท้ากินเป็นอาหาร

16. นางตานี เป็นผีผู้หญิงที่สิงอยู่ในต้นกล้วยตานี ผีชนิดนี้นิยมชมชอบออกมาล่าชายหนุ่มไปทำสามีในยามค่ำคืน โดยหากใครก็ตามโดนเสน่ห์ผีนางตานีเข้าไป ชายผู้นั้นจะมีรูปร่างซูบผอมจนแห้งตายไปในที่สุด

17. นางกวัก เชื่อกันว่านางกวักเป็นลูกของปู่เจ้าเขาเขียว มีลักษณะเป็นผีผู้หญิงนุ่งผ้าโจงกระเบน ห่มสไบเฉียง ไว้ผมยาวประบ่า ว่ากันว่าหากใครบูชานางกวักแล้วจะทำให้อาชีพที่ประกอบอยู่นั้นเจริญรุ่งเรือง โดยเฉพาะการค้าขาย

18. ตัวผีโป๊กกะโล่ง เป็นผีที่อยู่ปกป้องรักษาป่าทางภาคเหนือของประเทศไทย มีลักษณะรูปร่างคล้ายคนป่าไว้ผมยาวรุงรัง เล็บมือและเล็บเท้ายาวเหมือนคนป่า นิยมกินกุ้งหอยปูปลา และออกล่าสัตว์เล็ก ๆ มาฉีกกินเป็นอาหาร นอกจากนี้ยังเชื่อกันว่าผีโป๊กกะโล่งเคลื่อนที่ได้เร็วดุจลมพัด ไม่มีใครสามารถตามจับหรือไล่ทันได้

19. ผีกระสือ เป็นผีผู้หญิงที่สามารถถอดหัวกับส่วนลำตัวออกจากกันได้ ยามใดก็ตามที่ผีกระสือถอดหัวออกมาแล้วจะสามารถบินได้ เชื่อว่าผีกระสือนั้นเวลาบินไปที่ใดจะมีไฟกระพริบอยู่ที่บริเวณลำไส้ ผีกระสือจะกินทุกอย่างที่เป็นของสกปรกโดยเฉพาะจำพวกมูลต่าง ๆ และสิ่งที่โปรดปรานที่สุดคือรกของเด็กแรกเกิด บางความเชื่อยังระบุว่ากระสือชอบใช้ผ้านุ่งของผู้หญิงในการเช็ดปากยามกินอาหารเสร็จ

20. แม่ย่านาง เชื่อกันว่าแม่ย่านางเป็นผีประจำเรือของชาวไทยมาแต่ครั้งโบราณ กล่าวว่า แม่ย่านางเป็นผีหญิงชราสถิตอยู่ที่หัวเรือ มีหน้าที่ในการอำนวยความสุขสวัสดีแก่คนในเรือ อีกทั้งยังทำหน้าที่ปกป้องมิให้เรือประสบกับอุบัติเหตุทางน้ำอีกด้วย

21. ผีตายทั้งกลม คนไทยเชื่อว่าผีตายทั้งกลมคือผีผู้หญิงที่ตายขณะตั้งท้อง หรือตายในขณะทำการคลอดมีความดุร้ายในระดับที่น่ากลัวมาก อาทิ ผีแม่นาคพระโขนงที่หลาย ๆ คนเชื่อกันว่าเคยอาละวาดในกรุงเทพมาก่อนในอดีต

22. ปู่เจ้าสมิงพราย เป็นเจ้าแห่งผีที่มีอายุมาก โดยมากเชื่อกันว่าปู่เจ้าสมิงพรายเดิมทีเป็นพญาเสือที่ชอบกินคน แต่พอครั้งกินคนเข้าไปจำนวนมาก เสือตนนั้นได้กลายร่างเป็นคนในกาลต่อมา อนึ่ง พอเสือตายไปไม่นานก็กลายเป็นสมิงพราย คือ ผีเสือในที่สุด โดยมีความเชื่ออีกเรื่องหนึ่งเล่าขานว่าปู่เจ้าสมิงพรายนั้นมีธิดาอยู่ด้วยกัน 101 องค์ หากชายหนุ่มคนใดก็ตามที่พลัดหลงเข้าไปใน

เขตแดนของปู่เจ้าสมิงพรายแล้วกลับออกมาตาย หมายความว่าปู่เจ้าสมิงพรายต้องการดวงวิญญาณไปอยู่เป็นคู่กับธิดาของตน

23. เปรต เป็นผีของคนที่ตายไปแล้วแต่ทำเวรทำกรรมกับ บิดา มารดาของตนเองในชาติภพที่แล้วเอาไว้มาก บ้างก็เชื่อว่าเกิดจากการด่าทอบิดามารดา พอตายไปจึงมาเกิดเป็นเปรตที่มีรูปลักษณะเป็นผีรูปร่างสูง ผอม ใส่เสื้อผ้าขาดรุ่งริ่ง มีขนาดปากที่เล็กเท่ารูเข็มทำให้ทานอาหารไม่สะดวก และผอมแห้งแรงน้อยจากความอดอยาก ความเชื่อเรื่องเปรตนี้เป็นความเชื่อที่มีมากในกลุ่มคนภาคใต้ของประเทศไทย จึงเกิดประเพณีการจัดงานสารทเดือนสิบขึ้นทุกปี และมีชื่อเรียกประเพณีว่า ชิงเปรต

24. ผีไร้ญาติ คือผีที่ไม่มีใครทำบุญส่งข้าวปลาอาหารไปให้ บางครั้งจึงต้องสำแดงฤทธิ์ด้วยการออกมาอาละวาดสร้างความเดือดร้อนให้คนในระแวกที่ผีนั้นอยู่ เมื่อผู้คนเกิดความหวาดกลัวจึงมีการนำเครื่องเซ่นไหว้มาวางตั้งแล้วบอกกล่าวเชิญให้ผีไร้ญาติมารับของเซ่นไหว้นั้นไป หรือที่สังคมไทยเราคุ้นเคยดีกับคำว่า สัมพเวสี

25. ผีตายาย เป็นผีบรรพชนของคนในภาคใต้ที่ล่วงลับดับสูญไปแล้ว และทำการอยู่ดูแลคนที่เป็นลูกหลานในรุ่นต่อ ๆ มาของวงศ์ตระกูล โดยมีความเชื่อว่าต้องมีพิธีเซ่นสรวงบูชาทุกปี เรียกกันว่าพิธีลงครูหมอตา - ยาย

26. ผีบ้าน - ผีเรือน เป็นผีที่สิงสถิตอยู่ตามบ้านคนในพื้นที่ต่าง ๆ หลายคนเชื่อกันว่าผีบ้าน - ผีเรือนมีอยู่ด้วยกันในทุกบ้านและมีหน้าที่ในการปกป้องรักษาบ้าน และคนที่อาศัยอยู่ในบ้านนั้น ๆ ให้มีความปกติสุข

Chulalongkorn University

27. แม่เตาไฟ เชื่อว่าเป็นผีผู้หญิงที่สถิตอยู่ในเตาไฟของทุกบ้าน แม่เตาไฟจะคอยดูแลการประกอบกิจกรรมเกี่ยวกับการทำครัวให้ปกติสุข มิให้เกิดอัคคีภัย นอกจากนี้ยังมีความเชื่อว่าหากกราบไหว้แม่เตาไฟก่อนนอนแล้ว จะทำให้เด็กเล็กที่อยู่ในบ้านไม่ปัสสาวะรดที่นอนยามนอนหลับด้วย

28. ผีตายโหง เป็นอีกรูปแบบหนึ่งของคนที่ตายแบบไม่ปกติ คือตายโดยอุบัติเหตุ ฆาตกรรม หรือตายเฉียบพลันในแบบที่ไม่ใช่การตายในแบบธรรมชาติ มีความเชื่อว่าผีตายโหงชอบทำให้เกิดอุบัติเหตุในที่ต่าง ๆ อาทิ บริเวณโค้งหักศอก เพื่อนำวิญญาณของคนที่ตายมาเป็นตัวแทนวิญญาณของตนที่สถิตอยู่ ณ จุดนั้น

29. โต๊ะเครง เป็นผีที่สิงสถิตอยู่ในเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของทางภาคใต้ โดยหากมีการเซ่นสรวงที่ดี โต๊ะเครงจะทำให้การประกอบอาชีพทางด้านการดนตรีเจริญก้าวหน้า แต่หากทำผิดกฎการเซ่นสรวงบูชาก็จะนำความวิบัติมาให้

30. แม่ธรณีประตู เชื่อกันว่าแม่ธรณีประตูเป็นผีผู้หญิงที่คอยเฝ้าดูแลประตูอยู่บริเวณแขนงกั้นธรณีประตู โดยเชื่อกันว่าหากใครเดินเหยียบแม่ธรณีประตูแล้วจะทำให้ได้รับผลร้ายตามมาได้ อนึ่ง ในการอุปสมบทนั้น ขณะที่นาคกำลังจะเดินเข้าพระอุโบสถจะต้องมีการแบกหรือยกนาคขึ้นเพื่อให้ข้ามพ้นธรณีประตู เพราะเชื่อว่าหากนาคเผลอเหยียบแม่ธรณีประตูจะทำให้การอุปสมบทไม่สัมฤทธิ์ผล

31. ผีอำ เป็นลักษณะของอาการผีเข้าในอีกรูปแบบหนึ่ง โดยผีอำมักจะเกิดขึ้นในเวลากลางคืนหรือยามนอนหลับ ส่วนอาการของผู้ถูกผีอำคือ ขณะที่อยู่ในอาการครึ่งหลับครึ่งตื่นจะมีความรู้สึกคล้ายมีคนมานอนกดหรือนอนทับร่างเอาไว้ ทำให้หายใจไม่สะดวก

32. ผีเปรตยักษ์ เป็นผียักษ์ที่ตายไปแล้วโดยทางภาคอีสานเชื่อกันว่าตามตำนานครั้งหนึ่งเกิดการต่อสู้เพื่อแย่งความเป็นใหญ่ของนาค 2 ตน ณ บริเวณ หนองกระแส การต่อสู้ครั้งนั้นรุนแรงจนสัตว์น้อยใหญ่ล้มตายเป็นอันมาก ร้อนรนถึงพระอินทร์ต้องส่งพระวิศวกรรม หรือพระวิษณุกรรมลงมาปราบ พระวิศวกรรมได้เสกเรียกบริวารคือ เงือกงู และผีเปรตยักษ์ ให้ไปขับไล่นาคทั้งสองออกจากหนองกระแสและให้เปรตยักษ์ดูแลบริเวณอาณาเขตนั้น

33. รัก - ยม เหมือนกุมารทอง แต่สลักจากรากไม้ รัก - ยม มีอานุภาพน้อยกว่ากุมารทอง และเน้นทางเมตตามหานิยมทำมาค้าขึ้นมากกว่า เลี้ยงง่าย ไม่ดุ

34. ผีพระภูมิ ผีเจ้าที่ มองสองอย่างคือ เจ้าที่ไทยและเจ้าที่จีน เจ้าที่ไทยเรียกว่าพระภูมิ มักสิงสถิตอยู่ในศาลเพียงตาหรือศาลพระภูมิ ของคนจีนเป็นศาลดิน มีหน้าที่คุ้มครองบ้านเรือนป้องกันผีบุกรุกเข้ามาในบ้าน

35. ผีเจ้าทุ่ง - ผีเจ้านาหรือผีตาแฮก เป็นผีประจำอยู่ในไร่นา คอยดูแลพืชผลไม่ให้เสียหาย

36. ผีเจ้าท่า ผีประจำท่าน้ำ ดูแลน้ำท่าเพื่อให้ไร่นามีความอุดมสมบูรณ์

37. ผีมด ผีประจำตระกูลของคนเหนือ หมายถึงบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ ทุก ๆ เดือนสามจะจัดพิธีรำผีมดเพื่อเรียกวิญญาณบรรพบุรุษให้มารับการเซ่นสรวง

38. ผีขุนน้ำ ผีดูแลต้นน้ำลำธาร ว่ากันว่าหากใครไปตัดต้นไม้ที่ปลายน้ำ โดยไม่ได้รับอนุญาตมักมีอันเป็นไปเพื่อไปเป็นบริวารของผีขุนน้ำ

39. ผีอารักษ์เจดีย์ เป็นผีที่ถูกสั่งให้รักษาเจดีย์ไว้ป้องกันไม่ให้คนบุกรุก ในอดีตก่อนสร้างเจดีย์มักจะเชิญวิญญาณผีหรือเทพเพื่อมารักษาเจดีย์ไว้

40. ผีเสื้อบ้าน - ผีเสื้อเมือง ก่อนสร้างบ้านเมืองในอดีต จะต้องมีการนำคนมาฝังทั้งเป็นเพื่อให้เขากลายเป็นอารักษ์เมือง ป้องกันอุปัทวะอันจะเกิดแก่บ้านเมือง

41. ผีตาโม่ง หรือ ผีลูกไฟ มักอยู่ตามทุ่งนา คนที่ถูกผีตาโม่งชนจะตายภายในเวลาไม่นาน

42. ผีโพง มีด้วยกัน 2 ชนิดคือโพงดำและโพงแดง เป็นผีที่เล่นอาคมแล้วผิดครู ทำให้กลายเป็นโพง ผีชนิดนี้ชอบกินของสดของคาว รกเด็ก และเลือดประจำเดือน ผีโพงดำนั้นไม่ดุ เมื่อเจอใครจะหลบหน้า หรือขอร้องไม่ให้บอก ส่วนผีโพงแดงนั้นดุ เจอใครเป็นฆ่าหรือจะเสกมะเขือแล้วโยนข้ามโบสถ์ อันไหนคว่ำเอาไป อันไหนไม่คว่ำทิ้งไว้ แล้วเอาไปโยนข้ามหลังคาบ้านคนที่เห็น เขาก็จะตาย

43. ผีปู่แสะ - ย่าแสะ ผียักษ์ที่คุ้มครองเมืองเชียงใหม่ มักมีเวลาเลี้ยงผีประจำผีโดยการล้มวัวล้มควายแล้วเชิญปู่แสะย่าแสะมากินควายสด ๆ

44. ผีขึงขื่อ ผีที่ชอบกระโดดทับหน้าอกคนที่นอนหลับ ทำให้คน ๆ นั้นตาย

45. ผีเงือก พรายน้ำชนิดหนึ่งของภาคเหนือ มี 3 ชนิด

- เงือกควาย ตัวกลมสั้นกว่าเงือกอื่น ๆ มีนิสัยแปลกคือบ้าพลัง ชอบทำลายตลิ่งให้พังเล่น

- เงือกคำ เกิดมาจากของที่ทิ้งลงน้ำ มีวิญญาณสิงสู่ ทำให้กลายเป็นเงือก มักแปลงเป็นเรือเพื่อให้คนนั่งแล้วจะล่มกินกลางน้ำ ต้องใช้ผ้าถุงฟาดหัวเรือ มันถึงจะยอมกลับฝั่ง

- เงือกห้วย อาศัยในลำห้วย มักจะดึงคนที่เล่นน้ำในห้วยไปกิน

46. ผีป่วง ผีบริวารของเจ้าป่า เป็นผีทีตายในป่า มีกลิ่นเหม็นเหมือนช้างตายนับสิบ ๆ ตัว

47. ผีกะยักษ์ รายงานพบในแถบแพร่ อุตรดิตถ์ เป็นผีที่เฝ้าขุมทรัพย์ ว่ากันว่ามีร่างเป็นมนุษย์วานร หากต้องการให้ใครไปรับช่วงต่อจะเสกให้เห็ดงอก แล้วให้คนไปขุดเอาสมบัติ หลังจากนั้นเจ็ดวันคนที่เอาจะกลายเป็นผีกะยักษ์ตัวต่อไป

48. ผีดาดา ผีโครงกระดูก มีแต่โครงกระดูกทั้งร่างมักชอบมาขโมยถั่วหรือพืชผลชาวบ้านกิน

49. ผีไหอู้ หรือผีไห รายงานว่าพบที่สกลนคร เป็นผีที่สิงอยู่ในหัวมักชอบออกมากลิ้งขลุก ๆ เล่นตอนกลางดึก ส่งเสียงอู้ ๆ ๆ

50. ผีทะเล อาศัยอยู่ในทะเลคอยดักทำร้ายคนเดินเรือ เรียกอีกอย่างว่า ผีเสื้อน้ำ หรือผีเสื้อสมุทร

51. ผีพะยูนหรือปลานางเงือก สัตว์ทะเลที่มีอาถรรพ์ มักแปลงร่างเป็นนางเงือกให้คนหลงกล เมื่อคนไปจับมันก็จะดึงลงไปใต้น้ำ

52. ผีเจ้าพ่อ เป็นทหารที่เสียชีวิตในการรบหรือสร้างวีรกรรมให้บ้านเมือง จึงถูกแต่งตั้งให้เป็นเจ้าพ่อคอยดูแลสถานที่นั้น ๆ

53. ผีตุ๊กแก พบที่เชียงราย ลักษณะเป็นกึ่งคนกึ่งตุ๊กแก ปรากฏตัวเพียงครั้งเดียวปัจจุบันไม่มีใครพบเห็น

54. ตุ๊กแกผี อารักษ์บ่อน้ำพบที่อำเภอแม่จัน ที่หมู่บ้านแห่งหนึ่งที่มีบ่อน้ำศักดิ์สิทธิ์ข้าง ๆ ต้นมะกล่ำตาช้าง ป้องกันไม่ให้ใครบุกรุกป่า

55. พรายงู ข้ารับใช้ของหมอผีเขมร เมื่อหมอผีปล่อยแล้วจะสิงสู่ตามเสาไม้หรือเสาเรือน คอยพ่นพิษใส่ทำให้คนที่อาศัยต้องเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ

56. ขี้ผึ้งผีปะกำช้าง ผีครูของคนส่วยที่เลี้ยงช้าง โดยหมอช้างจะทำขี้ผึ้งนี้ขึ้นมาเพื่อเอาไปทาในที่ ๆ ช้างป่าหากินจะทำให้ช้างป่าอ่อนลงและจับได้ง่ายขึ้น

57. ผีครู งานศิลปะมักจะมีครูอยู่ เช่น ลิเกหรือการแสดงที่จะมีพ่อครู หรือดนตรีที่มีครูดนตรี มวยที่มีครูมวย โขนที่มีครูโขน หากใครลบหลู่มักจะเจอดีมิใช่น้อย

58. ผีแปดเต้า ผีของชาวกระเหรี่ยง ว่ากันว่าทางผ่านผีที่กระเหรี่ยงทำไว้นั้นจะมีผีผ่านมาเหมือนคนปกติเพียงแต่ว่าข้างหลังมีนมแปดเต้าเท่านั้น

59. ผีกระทิง - เจ้าน้อยสาน ในเขตรอยต่อของเชียงรายและพะเยา มีเรื่องราวของกระทิงผีหรือผีกระทิงที่ขวิดคนตาย และต่อมาถูกล้อมยิงตายทำให้วิญญาณไม่สงบ มักกลายร่างเป็นกระทิงผีเพื่อมาหาบริวารรับใช้

60. อสูร ภูตลึกลับ มักพบในป่าเขาหรือในถ้ำ อยู่กันเป็นฝูงคอยกัดกินคนที่ล่วงล้ำเข้าไป

61. งูทวด จรเข้ทวด สัตว์ที่มีอายุมาก ๆ จะเรียกว่าทวดมักจะมีญาณพิเศษที่รับรู้ได้เหมือนคน เป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิที่มีอภินิหารเป็นที่เคารพกราบไหว้ของชาวบ้าน

62. เทพารักษ์ต้นไม้ เป็นเทพยดาที่สิงสู่อยู่ในต้นไม้ คอยรักษาต้นไม้นั้น ๆ เหมือนนางไม้

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ผีที่ถูกแบ่งอยู่ในสังคมไทยหลายชนิดนี้ อาจถูกมองว่าเป็นเรื่องงมงายไร้สาระ เป็นเพียงความเชื่อที่ไม่สามารถหาข้อพิสูจน์ได้โดยหลักเหตุและผลทางวิทยาศาสตร์ แต่ในโลกของสื่อที่แม้จะทันสมัยก็ยังกลับนำเรื่องราวความเชื่อเรื่องผีนี้มาแสดงภาพของผีเพื่อตอกย้ำความเชื่อเรื่องผีที่มีอยู่ในสังคมไทยให้มีอยู่ต่อไป เช่น โทรทัศน์ นิตยสาร สื่อออนไลน์ เป็นต้น จึงเป็นข้อชวนสงสัยว่า หากผีเป็นภาพที่ถูกประกอบสร้างขึ้นภาพดังกล่าวจะสัมพันธ์กับโลกของสื่อสมัยใหม่ที่กล่าวมานี้ด้วยหรือไม่ อย่างไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6 ศิลปะการต่อสู้ของไทย

ในการออกแบบผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุดพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ผู้ออกแบบได้นำทักษะและเทคนิคบางส่วนของศิลปะการต่อสู้ของไทยประเภทกระบี่กระบองมาปรับปรุงเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอผลงาน เพื่อให้เกิดกระบวนของการต่อสู้ที่เป็นอัตลักษณ์ของการแสดงและยังคงรูปแบบท่าทางของการรบที่มีมาตั้งแต่อดีต

กระบอง หมายถึง พวกยักษ์ที่พกกระบองเป็นอาวุธ ยักษ์มีรูปร่างใหญ่โต เคลื่อนไหวช้า เพราะฉะนั้นการจัดระเบียบเรียกแยกประเภทอาวุธที่ใช้แสดงต่อสู้ป้องกันตัวน่าจะมาจากการแยกฝ่ายยักษ์และลิง โดยถือว่าลิงรูปร่างเล็กและผู้พากย์โขนมักเรียกขนานนามว่า ขุนกระบี่ ซึ่งหมายถึงหนุมานหัวหน้าลิงที่มีตรีหรือสามง่ามสั้นพกเป็นอาวุธประจำกาย และพลลิงตัวอื่น ๆ พกอาวุธสั้น เช่น พระขรรค์ เป็นต้น ฉะนั้นคำว่า อาวุธสั้นทั้งหลายจะรวมเรียกว่า “กระบี่”

“กระบองมาจาก ยักษ์ ที่ถือกระบองเป็นอาวุธรูปร่างใหญ่โตและการเคลื่อนไหวไม่ไว”เท่าลิงถ้ากระบอง ไม่ว่าสั้นหรือยาว ให้ความหมายรวมเป็นของยาวทั้งมวล อาวุธนี้จึงถูกเรียกว่า กระบอง พูดตามความจริงแล้วอาวุธยาวจะการเคลื่อนไหวการต่อสู้จะทำได้ดีในวงในส่วนอาวุธสั้นจะทำการเคลื่อนไหวได้ดีทั้งในวงในและวงนอกและวงนอก ฉะนั้น กระบองจึงถูกแยกเรียกรวมอาวุธยาวที่ใช้แสดงทั้งหมด เช่น พลอง กระบอง ง้าวทุกชนิด โตมร ทวน หอก เป็นต้น

ต่อมาอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้เป็นผู้นำวิชากระบี่กระบองบรรจุไว้ในหลักสูตรผู้สอนพลศึกษา ใน พ.ศ. 2547 และเป็นผู้ที่สมควรได้รับการยกย่องในฐานะผู้อนุรักษ์ฟื้นฟูและถ่ายทอดศิลปะการต่อสู้ประเภทนี้ ใน พ.ศ. 2518 ได้มีการจัดให้วิชากระบี่กระบองเป็นวิชาบังคับในชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายและใน พ.ศ. 2521 เป็นวิชาบังคับในชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น จึงยังคงมีการเรียนการสอนอยู่ทุกวันนี้

รูปแบบการเล่นกระบี่กระบอง

การเล่นกระบี่กระบองแต่ละครั้งนั้นมีแบบแผนการเล่นที่กำหนดไว้ ดังนี้

1. การถวายบังคมจะกระทำ 3 ครั้งแต่ละครั้งมีความหมายดังนี้

ครั้งที่ 1 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อหลักธรรมคำสั่งสอนขององค์พระศาสดา

ครั้งที่ 2 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อองค์พระประมุขของชาติ

ครั้งที่ 3 หมายถึง การแสดงความเคารพต่อบิดา มารดา ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาการและผู้มีพระคุณ

2.การขึ้นพรหม ประกอบด้วยการขึ้นพรหมนั่ง และการขึ้นพรหมยืน การขึ้นพรหมนี้ถ้าฝ่ายหนึ่งขึ้นพรหมนั่งอีกฝ่ายจะขึ้นพรหมยืน นอกจากเป็นการสร้างกำลังใจและคุ้มครองในการต่อสู้แล้วการขึ้นพรหมนี้ นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา ได้บันทึกไว้ว่าเป็นการสอนให้ผู้เรียนระลึกถึงธรรมของการอยู่ร่วมกันในสังคม ได้แก่ พรหมวิหารสี่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. การรำเพลงอาวุธ ผู้แสดงที่เล่นอาวุธใดจะเลือกรำเพลงตามอาวุธที่ตนใช้ โดยเลือกท่ารำจากท่ารำทั้งหมดในอาวุธนั้นตามความเหมาะสมหรือความชำนาญของผู้เล่นประมาณ 1 ท่า

4. การเดินแปลง เป็นลักษณะของการเดินที่พร้อมจะเข้าสู่ท่าต่อสู้ การเดินจะเดินไปจนสุดสนามแล้วกลับมาที่เดิมขณะที่อยู่ในระยะใกล้ที่จะสวนกัน ให้ต่างหลีกไปทางซ้ายเพียงเล็กน้อยโดยอาวุธอาจจะถูกหรือระกันเล็กน้อย

5. การต่อสู้ จะเป็นการใช้ท่าทางการต่อสู้ที่ได้ฝึกมาทั้งหมดในสถานการณ์จริง การต่อสู้นี้จะใช้อาวุธของการต่อสู้ที่เรียกว่า “เครื่องไม้ตี” มีลักษณะเช่นเดียวกับเครื่องไม้รำแต่ไม่ได้ตกแต่งให้สวยงาม

6. การขอขมา เป็นการไหว้กันและกันระหว่างผู้เล่นทั้งสองฝ่ายหลังจบการแสดงแต่ละอาวุธ เป็นการขอโทษต่อการแสดงที่ผิดพลั้งต่อกัน เป็นระเบียบที่กำหนดขึ้นในภายหลังจากสมัยท่านอาจารย์นาค เทพหัสดิน ณ อยุธยา

อุปกรณ์กระบี่กระบอง คือ อาวุธที่นิยมเรียกกันว่า “เครื่องไม้” หรือ “เครื่องตั้ง” ประกอบด้วย

- ง้าว เป็นอาวุธชนิดหนึ่งซึ่งใช้สำหรับฟันและแทง ตัวง้าวทำด้วยเหล็ก ยาวประมาณ 220 เซนติเมตร ง้าวมักจะใช้สู้เมื่ออยู่บนหลังช้างซึ่งมีการเติมขอที่โคนง้าว เรียกว่า “ของ้าว”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- พลอง เป็นอาวุธซึ้งใช้สำหรับตี พลองนี้มีชื่อเรียกอีกอย่างว่า “สี่ศอก” เพราะว่ามีความยาว 4ศอก ปกติทำด้วยไม้ที่มีความเหนียวไม่หักง่าย หรือทำด้วยเหล็กยาวประมาณ 200 เซนติเมตร

- กระบี่ แบ่งออกเป็น 3ประเภท คือ กระบี่รำ กระบี่ตี และกระบี่จริง กระบี่เป็นอาวุธหลักที่ใช้ในการรบของทหารไทยสมัยโบราณใช้สำหรับฟันแทงระยะประชิดตัว

- ดาบ เป็นอาวุธที่ใช้สำหรับฟันและแทง ตัวดาบจะทำด้วยเหล็กอย่างดี มีโค้งตอนปลายเล็กน้อย มีความยาวประมาณ 90 เซนติเมตร มีน้ำหนักมากกว่ากระบี่

- โล่ เป็นเครื่องป้องกันอาวุธเช่นเดียวกับดั้งหรือเขน แตกต่างกันที่รูปร่างเท่านั้น คือเป็นรูปวงกลม นูนตรงกลางทำด้วยหนังดิบ หวายสาน หรือโลหะ

- ดั้ง เป็นเครื่องป้องกันอาวุธชนิดหนึ่ง ซึ้งใช้สำหรับป้องกันอาวุธของศัตรู เป็นรูปสี่เหลี่ยมยาว ๆ โค้ง ๆ คล้ายกาบกล้วย กว้างประมาณ 15 เซนติเมตร ยาวประมาณ 100 เซนติเมตร ทำด้วยหนังหรือหวายหรือไม้ปะปนกัน

- ไม้ศอก หรือ ไม้สั้น นับว่าเป็นเครื่องกระบี่กระบองที่สำคัญชิ้นหนึ่ง มีรูปร่างลักษณะคล้ายกระดูกท่อนปลายแขน เป็นท่อนไม้รูปสี่เหลี่ยมยาวประมาณ 45 เซนติเมตร กว้างและสูงพอประมาณ

2.7 การจัดกระบวนรบของการแสดงโขนไทยและนาฏศิลป์ชาติอื่น ๆ

รูปแบบของกระบวนการเล่นโขน แบ่งออกเป็น 2 ฉากนาฏการใหญ่ ๆ คือ ฉากนาฏการฝ่ายลงกา และฉากนาฏการฝ่ายพลับพลา อนุโลมตามแนวทางที่ ธนิต อยู่โพธิ์ เขียนไว้ใน โขน ว่า “ฉากนาฏการแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย คือ เรียกกองทัพฝ่ายพระรามว่าฝ่ายพลับพลา และเรียกกองทัพฝ่ายทศกัณฑ์ว่า ฝ่ายกรุงลงกา”[29]

ฉากนาฏการฝ่ายลงกาหมายถึง ชุดฉากนาฏการที่มีตัวโขนตัวยักษ์เป็นประธานเหตุการณ์ อันหมายรวมทั้งตัวโขนตัวยักษ์ที่มีบทบาทภายหลังจากทศกัณฐ์ล้ม อาทิ ท้าวจักรวรรดิ ซึ่งธนิต อยู่โพธิ์ เรียกว่าฝ่ายกรุงมลิวันด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากนาฏการที่มีพระรามเป็นประธานฝ่ายพลับพลานั้นนอกจากจะหมายถึงส่วนฉากนาฏการและมีพลับพลาเป็นสถานที่แล้ว ยังครอบคลุมไปถึงฉากนาฏการดำเนินศึกและเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่มีพระลักษณ์ ตลอดจนพญาวานรต่าง ๆ อาทิ หนุมาน เป็นตัวละครสำคัญด้วย ฉะนั้น ฉากนาฏการที่เกิดขึ้นในระหว่างการศึก ซึ่งเกิดในสถานที่ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นสนามรบในกรุงลงกา หรือระหว่างทางหากมีตัวโขนฝ่ายพลับพลาเป็นประธานของฉากนาฏการแล้วก็จัดเป็นฉากนาฏการย่อยของฉากนาฏการฝ่ายพลับพลาทั้งหมด

---

[29] ธนิต อยู่โพธิ์, หัวโขน, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: โรงพิมพ์ บริษัทสหอุปกรณ์การพิมพ์ จำกัด, 2500), หน้า 76.

2.7.1 กระบวนการจัดทัพและออกรบของฝ่ายลงกา

2.7.1.1 จัดทัพ

ตัวโขนประธานของฉากนาฏการฝ่ายลงกาจะสั่งให้ตัวโขนเสนาจัดทัพ ซึ่งกระบวนการเล่นโขนจะจำแนกรูปแบบการเล่นออกเป็น 2 ลำดับขั้นตอน

1) มีผู้ออกไปจัดทัพ ตัวบทจะบรรยายให้ผู้รับ รับคำสั่งออกไปจัดทัพ และบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพลงปฐมให้ตัวโขนรำเต้นออกฝีมือ หรือเพลงเสมอ หรืออาจไม่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ แต่ยักเยื้องให้มีการเล่นตลกติดจำอวดจับทัพ หรืออาจจะกำหนดให้มีทั้งการเล่นตลกและการรำเพลงหน้าพาทย์ปฐมควบคู่กันไปก็ได้

2) ผู้ออกไปจัดทัพกลับมารายงาน ตัวโขนผู้รับคำสั่งออกไปจัดทัพจะกลับเข้ามาทูลรายงานการจัดทัพให้ตัวโขนตัวเอกทราบ

3) ลงสรงทรงเครื่อง ฉากนาฏการย่อยนี้เปิดโอกาสให้โขนตัวเอกได้แสดงกระบวนการรำอวดฝีมือซึ่งมีทั้งที่เป็นคำเจรจาและบทร้อง แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าบทโขนซึ่งประกอบสร้างขึ้นในระยะที่โขนมีความใกล้ชิดกับละครกลับไม่มีฉากนาฏการนี้ อาจเป็นเพราะความต้องการดำเนินเรื่องรวดเร็วเป็นหัวใจของการประกอบสร้างตัวบททำให้ฉากนี้ถูกตัดทิ้งไปก็เป็นได้

2.7.1.2 เคลื่อนทัพ

การเคลื่อนทัพ มี 2 ลำดับของฉากนาฏการย่อย คือ

1) ตรวจพล ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวใน ให้ยักษ์คนธง ออกรำเต้น จากนั้นบรรดาเขนยักษ์ และเสนายักษ์ออกรำเต้นจัดพลตามลำดับ เมื่อยักษ์ไพร่พลลงนั่งแล้ว ยักษ์นายทัพจึงออกรำเต้นตรวจแถว และทำบทสนทนาซักถามความเรียบร้อย จากนั้นตัวโขนตัวเอกจึงออกท้าวฉากและรำเต้นตรวจพล โดยจะมีคนกางกลดตามหรือไม่ก็ได้ตามแต่ระบุในตัวบท

2) พากย์รถ หากมีราชรถหรือพาหนะอื่น ตัวโขนตัวเอกก็จะขึ้นราชรถ หรือพาหนะนั้น ซึ่งตัวบทอาจจะเปิดโอกาสให้ตัวโขนได้แสดงฝีมือรำเต้นหมู่ด้วยการแทรกบทพากย์เพื่อให้พากย์ชมรถ ชมทัพ หรือไม่ก็ได้ จากนั้นตัวบทจะระบุให้ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด เพื่อให้ตัวโขนตัวเอกสั่งเคลื่อนทัพไปยังจุดหมายซึ่งจะเคลื่อนวนรอบโรง 1 รอบหรือ 2 รอบก่อน หรือเคลื่อนที่เข้าโรงไปเลยก็ได้

2.7.1.3 ประจันทัพ

เมื่อกองทัพฝ่ายลงกาและฝ่ายพลับพลาทำการเดินทัพรอบเวทีเรียบร้อยทั้งสองกองทัพก็จะเคลื่อนออกมาประจันทัพกันกลางโรง หากเป็นการเล่นโขนที่ต้องการการดำเนินเรื่องรวดเร็ว ก็จะประทะทัพทันที แต่โดยปกติแล้ว กระบวนการเล่นโขนฉากนาฏการนี้จะต้องกำหนดให้พระรามสั่งหยุดทัพและเริ่มต้นการเจรจาหน้าทัพ

2.7.2 กระบวนการจัดทัพและออกรบของฝ่ายพลับพลา

2.7.2.1 จัดทัพ ตัวโขนประธานของฉากนาฏการฝ่ายพลับพลาคือพระรามจะสั่งให้ตัวโขนเสนาในที่นี้ของฝ่ายพลับพลาจะระบุชัดเจนว่าเป็นสุครีพออกไปจัดทัพ ซึ่งกระบวนการเล่นโขนจะจำแนกรูปแบบการเล่นออกเป็น 2 ลำดับขั้นตอน

1) สุครีพออกไปจัดทัพ

ตัวบทจะบรรยายให้สุครีพ รับคำสั่งออกไปจัดทัพ และบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพลง ปฐม ให้ตัวโขนรำเต้นออกฝีมือ หรือเพลง เสมอ หรืออาจไม่บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ แต่ยักเยื้องให้มีการเล่นตลกติดจำอวดจับทัพ หรืออาจจะกำหนดให้มีทั้งการเล่นตลกและการรำเพลงหน้าพาทย์ปฐมควบคู่กันไปก็ได้

2) สุครีพกลับมารายงาน

ตัวโขนสุครีพผู้รับคำสั่งออกไปจัดทัพจะกลับเข้ามาทูลรายงานการจัดทัพให้พระรามทราบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) ลงสรงทรงเครื่อง

ฉากนาฏการย่อยนี้เปิดโอกาสให้โขนตัวเอกได้แสดงกระบวนการรำอวดฝีมือซึ่งมีทั้งที่เป็นคำเจรจา และบทร้อง แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าบทโขนซึ่งประกอบสร้างขึ้นในระยะที่ดขนมีความใกล้ชิดกับละครกลับไม่มีฉากนาฏการนี้ อาจเป็นเพราะความต้องการดำเนินเรื่องรวดเร็วเป็นหัวใจของการประกอบสร้างตัวบท ทำให้ฉากนาฏการนี้ถูดตัดทิ้งไปก็เป็นได้

4) เคลื่อนทัพ

การเคลื่อนทัพ มี2 ลำดับของฉากนาฏการย่อย คือ

- ตรวจพล

ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวนอก ให้ลิงคนธง ออกรำเต้น จากนั้นบรรดาเขนลิง และเสนาลิงออกรำเต้นจัดพลตามลำดับ เมื่อลิงไพร่พลลงนั่งแล้ว ตัวลิงพญานายทัพจึงออกรำเต้นตรวจแถว และทำบทสนทนาซักถามความเรียบร้อย จากนั้นตัวโขนตัวเอกซึ่งอาจจะเป็นได้ทั้งพระรามหรือพระลักษณ์ หรือพร้อมกันทั้งสองออกท้าวฉากและรำเต้นตรวจพล โดยจะมีคนกางกลดตามหรือไม่ก็ได้ตามแต่ระบุในตัวบท

- พากย์รถ

หากมีราชรถหรือพาหนะอื่น ตัวโขนตัวเอกก็จะขึ้นราชรถ หรือพาหนะนั้น ซึ่งตัวบทอาจจะเปิดโอกาสให้ตัวโขนได้แสดงฝีมือรำเต้นหมู่ด้วยการแทรกบทพากย์เพื่อให้พากย์ชมรถ ชมทัพ หรือไม่ก็ได้ จากนั้นตัวบทจะระบุให้ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด เพื่อให้ตัวโขนตัวเอกสั่งเคลื่อนทัพไปยังจุดหมายซึ่งจะเคลื่อนวนรอบโรง 1 รอบหรือ 2 รอบก่อน หรือเคลื่อนที่เข้าโรงไปเลยก็ได้

- ประจันทัพ

เมื่อกองทัพฝ่ายลงกาและฝ่ายพลับพลาทำการเดินทัพรอบเวทีเรียบร้อยทั้งสองกองทัพก็จะเคลื่อนออกมาประจันทัพกันกลางโรง หากเป็นการเล่นโขนที่ต้องการการดำเนินเรื่องรวดเร็ว ก็จะประทะทัพทันที แต่โดยปกติแล้ว กระบวนการเล่นโขนฉากนาฏการนี้จะต้องกำหนดให้พระรามสั่งหยุดทัพและเริ่มต้นการเจรจาหน้าทัพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- สัประยุทธ์

เมื่อจบการเจรจาหน้าทัพแล้ว ตัวบทจะกำหนดให้ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด เพื่อให้ตัวโขนประทะทัพสัประยุทธ์กัน ระหว่างนั้นอาจมีการแทรกคำเจรจาหรือบทร้องต่าง ๆ ตามเนื้อหาของเรื่อง รวมทั้งหากมีการแผลงศรของตัวโขนตัวเอก ตัวบทก็จะระบุเพลงหน้าพาทย์สำคัญ ให้ตัวโขนรำ อาทิ เชิดฉิ่งศรทระนง และกราวรำ เป็นต้น

2.8 ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีทางศิลปะ

2.8.1 หลักในการออกแบบ

หลักในการออกแบบหมายถึง กฎเกณฑ์หรือเทคนิค ที่จะนำองค์ประกอบศิลป์ มาจัดวางเพื่อสร้างงานศิลปะให้เกิดความงดงามน่าสนใจ ได้อารมณ์ตามที่ศิลปินต้องการ ได้แก่

2.8.1.1 ความสมดุล การจัดความสมดุลเป็นขั้นตอนหนึ่งในการจัดองค์ประกอบศิลป์เพื่อทำให้ภาพมีความน่าดู หนักแน่น ความสมดุลในงานศิลปะนั้นใช้ความรู้สึกเป็นหลัก

1) ความสมดุลซ้าย-ขวาเท่ากันทุกประการได้แก่ความสมดุลที่เสมือนภาพสะท้อนจากเงากระจก และอยู่ห่างจากเส้นแกนกลางหรือจุดหมุนเท่ากัน ประกอบด้วยสมดุลเท่ากันในแนวตั้ง สมดุลเท่ากันในแนวนอน และสมดุลเท่ากันในลักษณะรัศมี

2) ความสมดุลซ้ายขวาเท่ากันโดยความรู้สึกที่ไม่เหมือนกัน หมายถึงความสมดุลที่ซ้ายและขวามีองค์ประกอบถ่วงน้ำหนักซึ่งกันและกันจนเกิดความรู้สึกสมดุลกันได้

2.8.1.2 สัดส่วน สัดส่วนงานศิลปะหมายถึง ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบศิลป์ในเรื่องขนาด จำนวน หรือปริมาณความเข้มอ่อนที่ปรากฏในงานศิลปะนั้น ๆ ถ้าความสัมพันธ์ขององค์ประกอบศิลป์มีสัดส่วนที่ดีต่อกันจะทำให้งานศิลปะมีความสวยงามน่าสนใจ

ทั้งความสมดุลและสัดส่วน เป็นวิธีการที่ศิลปินใช้ควบคุมการใช้องค์ประกอบศิลป์ในงานศิลปะให้ผลงานมีความสมดุล และมีสัดส่วนที่น่าสนใจ บางครั้งศิลปินอาจใช้สภาพขาดความสมดุลและสภาพสัดส่วนที่แตกต่างกันอย่างมาก เพื่อเรียกร้องความสนใจฉับพลันให้กับผลงาน

2.8.1.3 ความกลมกลืนและความขัดแย้ง เป็นการใช้ทั้งสองขั้วผสมผสานกันและหาจุดที่ลงตัวที่สุด ซึ่งสามารถทำให้องค์ประกอบศิลป์ มีความกลมกลืนกันโดยวิธีการต่อไปนี้ 1) การทำซ้ำกัน 2) การเปลี่ยนแปลงทีละน้อย 3) การทำซ้ำขององค์ประกอบศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ในบริเวณหนึ่งหรือบริเวณอื่น ๆ 4) การสลับไปมาอย่างต่อเนื่อง 5) ตัวเชื่อม นอกจากนี้ความขัดแย้งยังหมายถึงสภาพองค์ประกอบศิลป์ที่มีความไม่เป็นไปในทางเดียวกัน ตัดกัน ไม่ลงรอยกัน ซึ่งสร้างความวุ่นวายและความน่าสนใจได้ดี

2.8.1.4 ลีลา หมายถึงการเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องซ้ำ ๆ กัน ของสิ่งใดสิ่งหนึ่งในช่วงระยะเวลาหนึ่งประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ประการ คือ ความเคลื่อนไหว และเวลา โดยรูปแบบของลีลามี 5 ลักษณะ ได้แก่ ลีลาซ้ำ ๆ กัน ลีลาก้าวหน้า ลีลาต่อเนื่อง ลีลาหมุนรอบตัว ลีลากระจายสู่อากาศ[30]

2.8.2 ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism)

ศิลปะแนวนิยมความเรียบง่าย หรือ Minimalism (มินิมอลลิสม์) เป็นกระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะที่ถือกำเนิดขึ้นในนิวยอร์กช่วงต้นทศวรษ 1960 เป็นปฏิกิริยาต่อต้านศิลปะแนวแอ็บสแตร็กต์เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ ที่เฟื่องฟูในอเมริกาในช่วงก่อนหน้า ที่ทำงานศิลปะแนวสลัดสี สาดสี เทสี เพื่อแสดงออกทางอารมณ์ ศิลปินรุ่นต่อมาเกิดเบื่อหน่าย และรู้สึกว่า ลำพังอารมณ์ความรู้สึกไม่ใช่ทางออก และไม่สามารถสื่อสารความคิดได้ แต่เป็นเพียงความงามที่เกิดจากความชำนาญในทักษะศิลปะ พวกเขาจึงคิดค้นแนวทางการทำงานศิลปะที่ละทิ้งอารมณ์ความรู้สึก ด้วยการใช้เทคนิคการผลิตหรือเครื่องไม้เครื่องมือจากโรงงานหรือระบบอุตสาหกรรม

นอกจากจะละทิ้งอารมณ์ความรู้สึกแล้ว ศิลปินเหล่านี้หลีกเลี่ยงการทำงานที่แฝงสัญลักษณ์ เรื่องราว หรือการอุปมาเปรียบเปรยถึงสิ่งอื่นใด หากแต่หันมาให้ความสำคัญกับเนื้อแท้และสาระสำคัญของวัตถุหรือวัสดุที่ใช้ในการสร้างงานแทน จนเกิดเป็นการสร้างสรรค์แบบใหม่ที่จงใจหลีกเลี่ยงหรือแม้แต่ล้มล้างสุนทรียะและความงามทางศิลปะแบบเดิม ๆ ลงอย่างสิ้นเชิง

ศิลปะแนวนิยมความเรียบง่าย หรือ ศิลปะมินิมอลลิสม์ ขยายขอบเขตแนวคิดของศิลปะแนวนามธรรม (Abstract art) ที่ว่า ศิลปะควรมีความจริงแท้เป็นของตัวเอง โดยไม่ต้องลอกเลียนสิ่งอื่นใด เพราะเรามักจะคิดว่า ศิลปะคือการนำเสนอภาพแทนจากมุมมองในโลกแห่งความเป็นจริง หรือเป็นการสะท้อนประสบการณ์ภายในของบุคคลอย่างอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด เป็นต้น ซึ่งศิลปินมินิมอลลิสต์ไม่พยายามนำเสนอภาพแทนเหล่านั้น พวกเขาต้องการให้ผู้ชมมองเห็นและตอบสนองต่อสิ่งที่อยู่ข้างหน้าพวกเขาอย่างตรงไปตรงมา ดังนั้น สื่อ วัสดุ หรือสิ่งที่ศิลปินใช้สร้างเป็นตัวงาน จึงเป็นความจริงแท้ด้วยตัวมันเอง ไม่ได้เป็นตัวแทนของอะไรทั้งสิ้น ดังคำกล่าวของศิลปินผู้เป็นต้นแบบของมินิมอลลิสม์อย่าง แฟรงค์ สเตลล่า (Frank Stella) ที่ว่า “What you see is what

---

[30] ชะลูด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2538), หน้า 3.

you see" (สิ่งที่คุณเห็น ก็คือสิ่งที่คุณเห็น) ศิลปินมินิมอลลิสต์เชื่อว่า สุนทรียะในงานศิลปะของพวกเขาคือการนำเสนอรูปแบบและคุณค่าของความงามอันบริสุทธิ์เที่ยงแท้ นั่นก็คือความเรียบง่าย ความมีระเบียบ และความสอดประสานกลมกลืนทางทัศนธาตุนั่นเอง

ในช่วงปลายยุคศตวรรษที่ 60 - 70 กระแสศิลปะมินิมอลลิสม์เฟื่องฟูและยึดครองพื้นที่ในโลกศิลปะทั้งในอเมริกาและยุโรป ด้วยการผลักดันของเหล่าภัณฑารักษ์ พิพิธภัณฑ์ นักค้างานศิลปะ และสื่อมวลชนต่าง ๆ (ที่ตีพิมพ์ข้อเขียนและทฤษฎีของศิลปินมินิมอลลิสต์) รวมถึงระบบการอุปถัมภ์ใหม่ ๆ ทั้งจากภาครัฐและเอกชน ทำให้กระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะอย่างมินิมอลลิสม์ขยายขอบเขตกว้างไกลออกไปทั่วโลก แนวคิดอันเรียบง่ายและละทิ้งการตกแต่งประดับประดาของมินิมอลลิสม์ได้ขยับขยายไปยังวงการสร้างสรรค์อื่น ๆ อาทิ สถาปัตยกรรม งานตกแต่งภายใน งานออกแบบเฟอร์นิเจอร์และผลิตภัณฑ์ ที่ผสมผสานกับปรัชญาแห่งความเรียบง่ายแบบเซนของญี่ปุ่น วรรณกรรม ดนตรี ศิลปะการเต้นรำ ไปจนถึงศิลปะการทำอาหาร ที่มีการตกแต่งน้อยและแคเลอรีต่ำก็เป็นปรากฏการณ์รูปแบบหนึ่งของมินิมอลลิสม์เช่นเดียวกัน

หลังจากปลายยุคศตวรรษที่ 60 จนถึงช่วงต้นยุคศตวรรษที่ 70 มีการถือกำเนิดขึ้นของศิลปะแนวทางใหม่ที่เรียกว่า Post-Minimalism (ศิลปะยุคหลังมินิมอลลิสม์) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวความคิดและสุนทรียะของมินิมอลลิสม์ และพยายามต่อยอดและขยายขอบเขตความคิดให้ไปไกลกว่าเดิม ด้วยการใช้ข้าวของในชีวิตประจำวัน วัตถุธรรมดาสามัญที่แสดงออกถึงสุนทรียะของเนื้อแท้แห่งวัตถุ ซึ่งถึงแม้ว่าทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย หรือ มินิมอลลิสม์จะประสบความสำเร็จอย่างสูงและได้รับการยกย่องว่าเปิดเส้นทางใหม่ ๆ ให้กับโลกศิลปะ แต่ก็ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมากเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากขบวนการสตรีนิยม (Feminism) ว่าเป็นเพียงผลงานศิลปะที่แสดงการโอ้อวดอำนาจของสังคมชายเป็นใหญ่ และเต็มไปด้วยความเหลื่อมล้ำทางเพศ โดยศิลปะแบบสตรีนิยม (Feminist art) ที่พัฒนาขึ้นพร้อมกับศิลปะ Post-Minimalism เองก็แสดงออกถึงความเป็นปฏิปักษ์ต่อแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์อย่างชัดเจน ด้วยการสร้างงานในรูปแบบหัตถกรรมทำด้วยมือและสอดแทรกความเป็นพิธีกรรม ความเชื่อ และสัญลักษณ์ รวมถึงบูชาเทพสตรีซึ่งแสดงออกถึงพลังอำนาจของอิตถีเพศอย่างชัดเจน[31] โดยมีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับแนวนิยมความเรียบง่ายดังนี้[32]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[31] Daniel Marzona, Minimal Art, trans. Michael Lilac(Los Angeles: Taschen GmbH, 2004), p.44.

1. ความเรียบง่าย(simplicity) คือการกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดด้วยความชัดเจนที่และเข้าใจได้โดยง่าย ไม่ซับซ้อน ด้วยการ“ทำให้ง่ายขึ้น” ความเรียบง่ายทำให้การสื่อสารมีศักยภาพนอกจากจะทำให้เข้าใจง่ายและตรงประเด็นแล้วยังช่วยให้สามารถเกิดการจดจำได้ง่ายอีกด้วย “ความเรียบง่าย” คือสุนทรียภาพแห่งความสงบ สง่างามและมีความร่วมสมัย คือการสร้างสมดุลของเหตุและผลในทุกการกระทำด้วยการลดหรือตัดทอนรายละเอียดที่เกินจำเป็นออกไปอย่างมีเหตุและผลโดยที่ยังคงไว้ซึ่งแก่นหรือหลักสำคัญที่แท้จริงของสิ่งนั้นการสร้างสรรค์ความเรียบง่ายโดยคำนึงถึงภาพรวมทั้งหมดทั้งทางด้านรูปร่าง รูปทรง การกระทำ ความรู้สึกนึกคิด ตลอดถึงการนำไปประยุกต์ใช้ในขอบเขตการคำนึงถึงความความเรียบง่ายโดยสมจะช่วยให้เกิดการใช้ความเรียบง่ายอย่างมีคุณค่าและเปี่ยมไปด้วยศักยภาพ

ที่มาของความเรียบง่ายนั้นเกิดจาก ความซับซ้อนเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่มักจะถูกทำให้เข้าใจว่าคือสิ่งปกติธรรมดาและถึงแม้ว่าหลายสิ่งหลายอย่างจะเริ่มมาจากขั้นตอนที่ง่าย ๆ แต่เมื่อเกิดความซับซ้อนขึ้นเรื่อย ๆ จนกลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมหรือสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกทำให้เข้าใจว่าเป็นการพัฒนาของภูมิความรู้และความเจริญก้าวหน้าที่ศิวิไลซ์ แม้ว่าความซับซ้อนนี้จะนำมาซึ่งภาวะแห่งความยากลำบาก ความตึงเครียด รวมไปถึงความยุ่งยาก จึงเกิดเหตุแห่งการเริ่มต้นหาหนทางและวิธีแก้ไข เพื่อลดความซับซ้อนของทุกกระบวนการ ด้วยวิธีการที่หลากหลายและทำให้ความเรียบง่ายกลายมาเป็นจุดสำคัญในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ เพราะความเรียบง่ายทำให้กระบวนการในการกระทำสิ่งต่าง ๆ นั้นง่ายขึ้น ด้วยเหตุเองนี้แนวนิยมความเรียบง่ายจึงมีการถูกระบุให้อยู่คู่กับศาสตร์หลายแขนงทั้งด้านศิลปะ การออกแบบ ศาสนา ปรัชญา วิถีการดำรงชีวิต, หรือแม้กระทั่ง ทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี

มนุษย์มีพฤติกรรมการดำรงชีวิตที่มีความซับซ้อนเนื่องมาจากมนุษย์มีความต้องการ ให้สิ่งรอบตัวที่มีประโยชน์ใช้สอยมากขึ้น มีประสิทธิภาพสูงขึ้น มีคุณสมบัติพิเศษเพิ่มมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันนั้น มนุษย์เองก็ต้องการให้ทุกสิ่งทุกอย่างนั้นใช้งานได้ง่ายและสะดวกสบายที่สุดเช่นกัน เพราะคุณสมบัติของความเรียบง่ายนั้นคือสิ่งสำคัญที่ช่วยในการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่ง ๆ หนึ่งให้เกิดความเข้าใจ และยังช่วยให้การสื่อสารนั้นมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เห็นได้จากเมื่อสิ่งต่าง ๆ

---

[32] รัชฎากร ชัยเรืองรัชต์, “การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย,” ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ ภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ปีการศึกษา 2554, หน้า 57 - 65.

ที่อยู่รอบตัวมีความซับซ้อนมากเท่าไรความต้องการความเรียบง่ายก็จะเด่นชัดมากขึ้นเท่านั้น เพราะบ่อยครั้งที่วิถีการดำรงชีวิตตามประเพณีดั้งเดิมมากไปด้วยความยุ่งยากซับซ้อน อันนำมาสู่ภาวะแห่งความลำบากใจและชวนให้หงุดหงิด เป็นบ่อเกิดแห่งความเครียดต่าง ๆ ตามมาเสมอ การกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดจนเกิดเป็นความเคยชินทั้งที่รู้ถึงจุดบกพร่องเช่นนี้เป็นอุปสรรคสำคัญต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์สิ่งใหม่ให้เกิดขึ้น[33]

แม้ความเรียบง่ายจะทำให้เกิดความง่ายในการใช้ แต่ความเรียบง่ายไม่ใช่สิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้โดยง่ายหรือโดยทันที เพราะที่มาแห่งความง่ายนั้นต้องผ่านกระบวนการที่ยุ่งยากและ ซับซ้อนมาก่อนการมองหาความเรียบง่ายมาแทนที่วิถีการดำรงชีวิตแบบเดิม ๆ นั้น ต้องผ่านกระบวนที่ยากลำบากและซับซ้อนทั้งสิ้น อีกทั้งยังต้องผ่านการโต้แย้งอย่างมีเหตผุลเพื่อให้เกิดการยอมรับ แต่ในกระบวนการแห่งความยากลำบากที่ซับซ้อนหรือความไร้ระเบียบที่เกิดขึ้นนั้นทำให้เกิดโอกาส ของการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ที่ดีกว่าเดิมให้เกิดขึ้นด้วย กล่าวได้ว่า “ความซับซ้อนทำให้เกิดความเรียบง่าย” และ “ความเรียบง่ายทำให้ชีวิตง่ายขึ้น”

2. ความเรียบง่ายที่ไม่ชัดเจน เหตุที่ทำให้ความเรียบง่ายกลายเป็นความคลุมเครือ จนไม่สามารถถ่ายทอดออกมาให้เข้าใจง่ายทั้ง ๆ ที่หลักการแนวนิยมความเรียบง่ายนั้นเป็นเรื่องของความสมเหตุสมผลที่ชัดเจนทั้งสิ้น เพราะทุกสิ่งที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับแนวนิยมความเรียบง่ายนั้น ล้วนต่างมีหลักในการเข้าถึงความเรียบง่ายเหมือนกัน กล่าวคือ ต้องผ่านความตั้งใจจริงและความพยายามอย่างสูง เนื่องจากความเรียบง่ายไม่สามารถทำให้เกิดขึ้นโดยง่าย ทุกขั้นตอนต้องผ่านกระบวนการฝึกปฏิบัติอย่างมากเพื่อที่จะหาหนทางต่าง ๆ ในการเข้าถึงและเข้าใจตัวหลักการแนวนิยมความเรียบง่ายอย่างถ่องแท้อีกทั้งเป็นประเด็นที่ผู้ต้องการความเรียบง่ายนั้น ๆ ต้องค้นหาและประสบด้วยตนเองเท่านั้น จึงจะสามารถอธิบายถึงความเรียบง่ายและคุณค่าที่แท้จริงได้

หากจะกล่าวถึงเรื่องของความเรียบง่ายที่โดดเด่นจนเป็นเอกลักษณ์นั้น วัฒนธรรมของประเทศญี่ปุ่นเป็นต้นแบบที่ดีในการเต็มไปด้วยหลักการของความเรียบง่ายเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลักการของเซน และ วะบิ - ซะบิ ที่เน้นการถ่ายทอดระหว่างผู้รู้และผู้ฝึกด้วยจิตสู่จิต โดยอาศัยคำพูดหรือคำสอนเพียงที่จำเป็นเท่านั้น เซน และ วะบิ - ซะบิ ไม่มีคำสอนที่ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อต้องการลดทอนการตีความที่ผิดพลาด และเน้นให้เข้าใจถึงหัวใจของการค้นพบที่แท้จริงจากการฝึกปฏิบัติ ด้วยเหตุนี้การให้นิยามถึงความหมายที่ชัดเจนจึงถูกหลีกเลี่ยงต่อ

---

[33] รัชฎากร ชัยเรืองรัชต์, “การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย,” หน้า 57 - 65.

วัตถุประสงค์เรื่อยมา อีกประการหนึ่ง ที่ทำให้ความเข้าใจอย่างเป็นเหตุเป็นผลเกี่ยวกับความเรียบง่ายต้องพร่าเลือนนั้น มากจากการขัดขวางด้วยความจงใจของผู้คนกลุ่มหนึ่งด้วยเหตุผลที่มีนัยาสำคัญที่ล้ำลึกแฝงอยู่ ศิลปวัฒนธรรมของญี่ปุ่น เช่น พิธีชงชา การจัดดอกไม้ การคัดลายมือ การฟ้อนรำ อยู่ในความอุปการะของกลุ่มธุรกิจครอบครัว โดยมีหัวหน้าตระกูลเรียกว่า อิเอะโมะโตะ เป็นผู้รับผิดชอบระบบอิเอะโมะโตะ จะควบคุมทุกอย่างอันเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ที่ถือเป็นธุรกิจครอบครัว และจะแบ่งบันให้เฉพาะผู้ที่ถูกเลือก หรือเพื่อเงินเท่านั้น ด้วยเพราะว่าความลับที่ทรงคุณค่านี้มิใช่สิ่งที่ควรรจะนำมาอธิบายให้กระจ่างแจ้งหรือสามารถมอบให้เปล่า ๆ ได้เนื่องด้วยจะทำให้สิ่งนั้น ๆ ด้อยค่าลง อันส่งผลให้ความงามจากความเรียบง่ายทวีคุณค่าและทำให้เกิดความต้องการอย่างแยบยล[34]

3. คุณค่าและความสำคัญของแนวนิยมความเรียบง่าย การเรียนรู้ที่จะพิจารณา และแยกแยะการตัดสินใจอย่างรอบคอบในการจัดการทำทุกสิ่งทุกอย่างให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น คือจุดเริ่มต้นของความต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งเดิมที่เคยยุ่งยากสู่การค้นหาหนทางที่จะทำให้เกิดการใช้ชีวิตที่ง่ายขึ้น จากการเลือกวสนใจเฉพาะสิ่งที่จำเป็นเท่านั้นความเอาใจใส่ที่จะทำให้พิจารณาความเข้าใจพฤติกรรมของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัว แล้วพยายามค้นหาวิธีปรับเปลี่ยนหรือยกเลิกวิธีการและความคิดแบบเดิม ๆ นั้น ทำให้วิธีนี้คือการสร้างให้ความเรียบง่ายกลายมาเป็นเครื่องมือที่จะช่วยให้เราสามารถตัดสินใจเลือกในสิ่งที่ไม่จำเป็นหรือแยกสิ่งที่รบกวนออกไปได้ จนสามารถคงเหลือไว้เพียงเนื้อหาสาระสำคัญที่แท้จริง

ความเรียบง่ายนอกจากมีจุดประสงค์หลักเพื่อทำให้ง่ายขึ้นแล้วยังมีคุณค่าและความสำคัญอื่นที่น่าสนใจและคุ้มค่าต่อความพยายาม กล่าวคือ

- ความเรียบง่ายทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ ความเรียบง่ายจำเป็นต้องใช้ความพยายามในการทำความเข้าใจ และหาหนทางในการเข้าถึง จึงต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์เป็นตัวช่วยในการค้นหา

- ความเรียบง่ายทำให้เข้าถึงสาระสำคัญที่แท้จริง ความเรียบง่ายช่วยให้สามารถตัดสินใจ เลือกในสิ่งที่ไม่จำเป็น และแยกสิ่งที่รบกวนออกไปได้ จึงเหลือไว้เพียงสาระสำคัญที่แท้จริงเท่านั้น

---

[34] รัชฎากร ชัยเรืองรัชต์, “การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย,” หน้า 57 - 65.

- ความเรียบง่ายมีความเป็นสากล ความเรียบง่ายช่วยให้เกิดความชัดเจนในการสื่อสาร ทำให้ผู้รับสารสามารถเข้าใจได้โดยง่ายอย่างมีประสิทธิภาพ

- ความเรียบง่ายทำให้เข้าใจในเหตุและผล ความเรียบง่ายถูกสร้างมาจากเหตุและผลที่ผ่านการไตรตรองแล้ว และการจะได้มาซึ่งความเรียบง่ายนั้น ย่อมมาจากความเข้าใจที่แท้จริงในเหตุและผลของทุกการกระทำที่เกิดขึ้น

- ความเรียบง่ายสร้างให้เกิดระบบที่ดี ความพยายามทำความเข้าใจ, คิด, พิจารณา, แยกแยะและตัดสินใจอย่างรอบคอบในการหาหนทางเพื่อจัดการให้ง่ายขึ้นนั้น คือการฝึกพัฒนาระบบความคิดให้มีระเบียบ ทำให้สามารถสร้างสรรค์ความคิดให้มีความหลากหลายและเพิ่มประสิทธิภาพให้มากขึ้นด้วย

- ความเรียบง่ายช่วยในการสร้างความทรงจำ ความชัดเจนทำให้เข้าใจและช่วยให้มองเห็นประเด็นที่แท้จริงได้ง่าย ไม่สับสน จึงทำให้สามารถจดจำได้นานและมีความแม่นยำ

- ความเรียบง่ายมีคุณค่าและมูลค่า ความไม่ชัดเจนทางความหมายและความรู้สึกที่คลุมเครือของความเรียบง่าย รวมถึงความยากลำบากที่จะได้มานั้น เป็นสิ่งที่สร้างคุณค่าและมูลค่าจนเป็นส่วนหนึ่งของสาเหตุในความต้องการความเรียบง่าย

- ความเรียบง่ายทำให้เกิดความประทับใจ เพราะสามารถตอบสนองต่อความต้องการพื้นฐานได้มากมาย เช่น ด้านประโยชน์ใช้สอยและการใช้งาน ความชัดเจนเข้าใจง่าย มีความสวยงามและความกลมกลืน ร่วมสมัย ฯลฯ สิ่งเหล่านี้มีค่ามากพอที่จะทำให้เกิดความประทับใจ

- ความเรียบง่ายคือความงามที่สงบและอ่อนน้อม ความงามที่มาจากความเรียบง่ายทำให้รู้สึกสงบนิ่ง ไม่โอ้อวด ไม่ท้าทาย ไม่ทำลายสภาพแวดล้อมรอบตัว เป็นความงามที่สมบูรณ์ด้วยตัวมันเอง

- ความเรียบง่ายมีความเป็นกลาง เพราะความเรียบง่ายไม่ส่งผลกระทบต่อสิ่งอื่นนอกจากตัวเองเท่านั้น อยู่ในภาวะที่เป็นกลาง จึงสามารถช่วยให้การถ่ายทอดข้อความ ความรู้สึกนึกคิด จากบุคคลหนึ่งไปยังบุคคลหนึ่งหรือสู่อีกสิ่งหนึ่งโดยความราบรื่น ปราศจากการบิดเบือน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ความเรียบง่ายคือความท้าทาย ความยากที่จะเข้าถึงและยากที่จะได้มา ทำให้ความเรียบง่ายกลายเป็นความพิเศษที่มีเสน่ห์และดูลึกลับ ทำให้รู้สึกถึงความท้าทายชวนให้เกิดความพยายาม

- ความเรียบง่ายช่วยให้ประหยัด เพราะความเรียบง่าย คือการลดกระบวนการหรือขั้นตอนต่าง ๆ ที่จะนำมาซึ่งความยุ่งยากซับซ้อนที่สามารถส่งผลทุกการกระทำได้ เช่น ประหยัดเวลา ประหยัดทรัพยากร ประหยัดงบประมาณ ประหยัดพลังงาน ฯลฯ

- ความเรียบง่ายคือความมีประสิทธิภาพ เพราะความเรียบง่ายที่ได้มาต้องผ่านกระบวนการ คัดสรร พิจารณา ไตร่ตรอง และผ่านการจัดระเบียบ เรียงลำดับความสำคัญอย่างเป็นระบบมาแล้วทั้งสิ้น

- ความเรียบง่ายคือความสง่างาม ความเรียบง่ายอย่างสง่างาม บ่งบอกถึงความกล้าหาญ และให้ความสำคัญกับรสนิยมที่แท้จริง ระมัดระวังการเลือกใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ในการตกแต่งไม่ให้จัดจ้านหรือมากจนเกินงาม ด้วยการใช้หลัก “น้อยคือมาก” ความสง่างามและความสำเร็จที่หลากหลายจากสิ่งที่ได้รับการยอมรับ ถึงแม้เวลาจะล่วงเลยผ่านมานาน เช่น สถาปัตยกรรมกรีก ทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ และความงามแบบเบาเฮาส์สไตล์ ต่างก็แสดงให้เห็นถึงการถูกสร้างสรรค์มาจากการยอมรับในหลักการของความเรียบง่าย

- ความเรียบง่ายทำให้เกิดความร่วมสมัย ความงดงามที่อ่อนน้อม สงบนิ่ง ไม่ให้ความรู้สึกว่าเป็นพิเศษ หรือโอ้อวด ไม่รบกวนและไม่ทำลายสิ่งแวดล้อมรอบข้าง จึงเป็นคุณสมบัติที่สร้างความกลมกลืนทำให้สามารถอยู่ร่วมกับทุกสิ่งได้ในทุกสภาพแวดล้อม และทุกยุคสมัยได้อย่างไม่ขัดเขิน[35]

- ความเรียบง่ายสร้างความไว้วางใจ เพราะความเรียบง่ายเกิดจากการพิจารณาในการเลือกสรรเฉพาะสิ่งที่มีคุณประโยชน์ และด้วยคุณลักษณะที่สามารถกลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อมใกล้เคียง ทำให้วางใจได้ว่าสิ่งที่เรียบง่ายจะไม่ไปทำความรบกวนให้สิ่งใด

[35] นิชาพันธ์ ตันติเกียรติ, “การวิเคราะห์ทัศนคติของผู้หญิงวัยทำงานต่อการออกแบบกราฟฟิกรูปแบบมินิมอลบนบรรจุภัณฑ์,” (มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,2556)

- ความเรียบง่ายคือความพอดี เพราะเกิดจากการพิจารณาไตร่ตรองอย่างมีเหตุผล และผ่านการเลือกสรรใช้เฉพาะในสิ่งที่จำเป็น หากมากไปหรือน้อยไปความเรียบง่ายที่ดีก็จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้[36]

4. ความเรียบง่ายกับการออกแบบ ความเรียบง่ายคือหลักสำคัญในการออกแบบในหลายศาสตร์ของสายงานการออกแบบ โดยนิยมใช้หลักการของความเรียบง่ายรวมอยู่เสมอเพราะการออกแบบคือความพยายามที่จะสร้างให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเพื่อสนองต่อความต้องการของคนในสังคมที่ต้องการใช้การสื่อสารด้วยความชัดเจน ตรงประเด็น และมีความหมายเป็นหลัก ดังนั้น การทำความเข้าใจในพฤติกรรมและทำให้คนส่วนมากสามารถเข้าใจได้โดยง่ายด้วยวิธีการสื่อสารที่เรียบง่ายนั้น จึงเป็นตัวช่วยกระตุ้นให้เกิดการเข้าใจที่ดีต่อผู้รับสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ และเมื่อความเรียบง่ายทำให้เกิดภาวะของความสามารถอยู่ร่วมได้ในทุกสถาพแวดล้อมและทุกยุคสมัย จึงนับได้ว่าเป็นคุณสมบัติที่นักออกแบบต้องการสร้างให้เกิดในผลงานของตน เพราะคุณสมบัติต่าง ๆ ของความเรียบง่ายล้วนเอื้อประโยชน์ที่สร้างคุณค่าและมูลค่าให้กับงานออกแบบทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้ความเรียบง่ายกลายมาเป็นหัวใจหลักของการออกแบบ โดยหลักทฤษฎีของเกสตอลท์จะสามารถจัดระเบียบเพื่อสร้างความเรียบง่ายให้เกิดขึ้นในการออกแบบได้

ทฤษฎีหลักจิตวิทยาของเกสตอลท์ (Gedtalt Phychology) คือทฤษฎีการรับรู้ทางด้านการมองเห็นของเกสตอลท์ หลักของทฤษฎีนี้ คือการตอบสนองต่อส่วนประกอบทั้งมวลในการมองเห็นต่อเหตุการณ์นั้น ๆ โดยให้ความสำคัญในส่วนรวมมากกว่าส่วนย่อย ทฤษฎีนี้ช่วยให้นักออกแบบมีกรอบในการจัดนะบบที่ว่างสำหรับข้อมูลต่าง ๆ และเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้นักออกแบบใช้อ้างอิงเป็นหลักในการทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทฤษฎีนี้ทำให้นักออกแบบสามารถจัดระเบียบในการสร้างความเรียบง่ายได้จากความสามารถและการทำความเข้าใจในการค้นหาแบบที่สัมพันธ์กับพฤติกรรมมนุษย์ ที่ทำให้มองเห็นเป็นรูปธรรมได้ว่า “ตา” จัดเป็นระบบประสบการณ์ทางด้านการมองเห็นเป็นอย่างไร ทฤษฎีการรับรู้ของเกสตอลท์มีผลกระทบต่อการออกแบบค่อนข้างชัดเจน เพราะรากฐานของทฤษฎีนี้คือ การมองเห็นภาพที่สัมพันธ์กับการตอบสนองของมนุษย์ เป็นการมองเห็นที่

[36] วรัษฎากร ชัยเรืองรัชต์, “การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย,” (ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ ภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554)

เป็นธรรมชาติของร่างกาย นักออกแบบจึงสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบที่จะนำมาใช้ในการออกแบบเพื่อให้สื่อสารได้ง่ายและตรงประเด็นมากขึ้น

ความเรียบง่ายในการออกแบบ คือ การออกแบบที่เน้นเรื่องการลดองค์ประกอบหรือสิ่งที่ไม่จำเป็นในกระบวนการทำงานลง รวมถึงการเพิ่มความหมายที่จะสร้างคุณค่าให้ผลงาน เน้นความเรียบง่ายชัดเจน สะอาดสะอ้าน ให้ความรู้สึกสงบ และกลมกลืนความเรียบง่ายในการออกแบบจะกระตุ้นให้นักออกแบบมีความรอบคอบในการทำงาน ที่ต้องคำนึงถึงหลักการและการกำหนดแนวทางของการกระทำต่าง ๆ ให้ครอบคลุมครบถ้วน เพื่อตอบสนองความคิดสร้างสรรค์และความต้องการทางด้านประโยชน์ใช้สอย ว่าจะนำไปใช้กับอะไร เพื่ออะไร ในงานแบบไหน ใช้งานอย่างไร รวมถึงสร้างคุณค่าให้งานที่เรียบง่ายนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผลของการออกแบบด้วยความเรียบง่ายนั้นนอกจากจะมีความสวยงามเป็นที่พอใจของคนส่วนใหญ่แล้วยังช่วยให้สามารถตอบสนองต่อประโยชน์ในการใช้สอยได้เป็นอย่างดี เพราะก่อนจะถึงจุดแห่งความพอใจนี้ จะต้องผ่านขั้นตอนการพิจารณา คัดสรรเฉพาะสิ่งจำเป็นมาใช้ในงาน คำนึงถึงความง่ายต่อการสื่อสารหรือสื่อความหมายง่ายต่อการนำไปใช้ และง่ายต่อการผลิต การออกแบบด้วยความเรียบง่ายที่ดีจะทำให้สิ่งที่กระจัดกระจายมีระเบียบมากขึ้น รวมถึงช่วยให้ระบบการถ่ายทอดข้อมูลเป็นไปอย่างรวดเร็วอย่างมีประสิทธิภาพ สามารถเข้าใจและสื่อความหมายได้ชัดเจนอีกด้วย

5. หลักแห่งความเรียบง่าย การศึกษาและทำความเข้าใจในหลักการของความเรียบง่ายจะช่วยให้เกิดความเข้าใจความสำคัญของกระบวนการสร้างความเรียบง่ายได้อย่างเที่ยงเท้ และเป็นการเพิ่มความสามารถให้กับกระบวนการค้นหาหนทางเพื่อความเรียบง่ายอย่างชัดเจน รวดเร็ว และแม่นยำ ซึ่งจะทำให้ความเรียบง่ายมีคุณค่า และมีความสมบูรณ์พร้อมด้วยความหมายและการตอบสนองต่อความต้องการได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยมีหลักการของความเรียบง่าย ดังนี้

- เพิ่มคุณค่าลงในความเรียบง่าย นอกจากความมีประสิทธิภาพในการตอบสนองต่อความต้องการแล้ว ควรจะต้องทำให้ความเรียบง่ายนั้นมีคุณค่าที่สุด การลด คือทางที่ง่ายที่สุดในการสร้างความเรียบง่าย ด้วยการพิจารณาคัดสรรทางเลือกที่จะเพิ่มหรือลดสิ่งใดลงอย่างสมเหตุสมผล รวมถึงการคัดสิ่งอื่นที่ซับซ้อนและไม่เกี่ยวข้องออก ด้วยการไตร่ตรองอย่างรอบคอบว่า “เรียบง่ายเท่าใดจึงจะเพียงพอ” โดยที่ความเรียบง่ายนั้นจะไม่ทำลายหรือลดคุณค่าของผลงาน

- อารมณ์ ในความเรียบง่ายสามารถรู้สึกได้ถึงอารมณ์บางประการที่แฝงอยู่ เพราะความเรียบง่ายไม่ได้หมายถึงการไม่มีอารมณ์หรือความรู้สึก ในบางครั้งความเรียบง่ายก็ต้องการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จังหวะที่แตกต่างกัน เพื่อสะท้อนความหลากหลายของอารมณ์ให้กลายเป็นเสน่ห์สร้างความดึงดูดใจให้ผลงาน ดังนั้นการมีอารมณ์ที่หลากหลาย ย่อมเป็นหนทางที่ดีกว่าไม่มีเลย

- ต้องมีความมุ่งมั่นและพยายามที่จะแสวงหาความเรียบง่าย การที่จะเข้าถึงความเรียบง่ายได้ ต้องมีความมุ่งมั่นที่จะแสวงหา แม้จะต้องมีการลงทุนเพื่อสร้างความเรียบง่ายก็ตาม เพราะไม่มีสิ่งใดที่จะได้มาด้วยการไม่ลงทุน และเพื่อจะให้ความพยายามและความกระตือรือร้นที่ตั้งใจจริงเกิดผล จึงจำเป็นที่จะต้องผลักดันให้คนรอบข้างเห็นคุณค่าและความสำคัญของความเรียบง่ายด้วยเช่นกัน เพราะในการพยายามสร้างบางสิ่งให้เกิดขึ้น สภาพแวดล้อมของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบความเรียบง่าย ก็มีความสำคัญเท่ากับสิ่งที่อยู่ภายในเช่นกัน เพราะทั้งสองสิ่งสามารถช่วยส่งเสริมหรืออาจทำลายกันและกันได้

- เรียนรู้ที่จะเข้าใจในเรื่องที่ทำอย่างถ่องแท้ ประสบการณ์ที่ได้จากการเรียนรู้จะกลายเป็นสิ่งที่ช่วยให้เราสามารถแก้ไขปัญหาในครั้งต่อ ๆ ไปได้ง่ายขึ้น ในการจะสร้างสิ่งใดก็ควรจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในสิ่งนั้นก่อน แต่ในกระบวนการเรียนรู้มักจะถูกสิ่งหนึ่งคอยขัดขวางนั่นคือ ความรู้สึกว่ากำลังเสียเวลาเรียนรู้สิ่งนั้น ดังนั้นก่อนลงมือปฏิบัติ จึงควรต้องรู้และเข้าใจว่าคุณค่าและลักษณะของสิ่งที่สร้างคืออะไร และต้องเข้าใจในกระบวนการทำงานของมันได้เป็นอย่างดีด้วย เพราะหากไม่เข้าใจในสิ่งที่ทำแล้วก็จะกลายเป็นความพยายามที่จะทำให้ง่าย แทนที่จะเป็นความเรียบง่าย สิ่งสำคัญควรตระหนักว่า ความเรียบง่ายมาจากความเข้าใจที่ถ่องแท้ เพราะความเรียบง่ายก่อนความเข้าใจนั้นคือสิ่งที่ไร้ค่า แต่ความเข้าใจก่อนความเรียบง่ายนั้นจึงจะมีค่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ความเรียบง่ายต้องการทางเลือกและความแตกต่าง ความเรียบง่ายและความซับซ้อนเป็นสิ่งที่คู่กัน หากสังเกตเห็นความซับซ้อนมากเท่าไหร่ ความต้องการความเรียบง่ายก็จะเด่นชัดมากขึ้นเท่านั้น แม้การวิเคราะห์คือสิ่งสำคัญในการสร้างความเรียบง่าย แต่การรับรู้ถึงความแตกต่างก็ช่วยให้รู้ถึงความต้องที่แท้จริงได้ และยังช่วยให้เกิดการพัฒนาข้อดีและข้อด้อยของอีกฝ่าย จึงทำให้ความเรียบง่ายต้องการความสร้างสรรค์ในการออกแบบเพื่อให้มีทางเลือกที่เหมาะสม เพราะในการทำงานไม่มีทางออกที่ดีที่สุด ดังนั้นจึงจำเป็นต้องสร้างความหลากหลายเพื่อเพิ่มทางเลือกให้มีอยู่เสมอ

- มีความกล้าที่จะตัดสินใจ โดยปกติระบบและกระบวนการของหลายสิ่งมักเป็นไปด้วยความซับซ้อนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เสมอ จึงจำเป็นต้องมีความกล้าตัดสินใจ ที่จะเลือกให้สิ่ง

ใดยังคงอยู่ หรือสิ่งใดควรจะต้องตัดออกไป หากสิ่งใดที่ไม่สามารถตัดสินใจได้ให้เลือกกำจัดออกไปไว้ก่อน

- การลดระยะเวลา การหาหนทางในการลดระยะเวลาเพื่อให้สามารถตอบสนองต่อความต้องการความสะดวกรวดเร็วเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างความเรียบง่าย เพราะสิ่งที่ใช้ระยะเวลานาน มักทำให้เกิดความเครียดสร้างความหงุดหงิดใจ สิ่งที่ยุ่งยากซับซ้อนและไม่ตรงประเด็นเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ตกอยู่ในภาวะของการเสียเวลา

- พร้อมที่จะเริ่มต้นใหม่อีกครั้ง ความล้มเหลวและเริ่มต้นใหม่สามารถเกิดขึ้นได้กับทุกคน หลายสิ่งที่ไม่อาจสร้างขึ้นได้โดยง่าย ดังนั้นจึงควรเรียนรู้ที่จะยอมรับ บางครั้งการเริ่มต้นใหม่ก็ได้ผลที่ดีกว่าการปรับปรุงของเก่า ถึงแม้การปรับจากของเดิมที่ดีอยู่แล้วจะง่ายกว่า และสิ้นเปลืองน้อยกว่า แต่ในบางครั้งการกำหนดแนวทางการพัฒนาขึ้นใหม่ก็อาจให้ผลที่ดีกว่าเดิมมาก หรืออาจจะสร้างขึ้นใหม่เฉพาะบางส่วน โดยไม่จำเป็นที่จะต้องเริ่มใหม่ทั้งหมดก็ได้

- ความเรียบง่ายต้องการกรอบความคิดและการจัดระบบ การมีกรอบความคิด และการจัดระบบ ในการทำสิ่งใด ๆ ก็ตาม สามารถช่วยทำให้กระบวนการความยุ่งยากซับซ้อนลดลงได้ เพราะการจัดระบบเป็นวิธีที่ทำให้สิ่งที่มีอยู่อย่างกระจัดกระจายลดน้อยลง การมองหรือทำจากรายละเอียดที่มากเกินไป อาจเกิดการหลงทางและเสียเวลา การกำหนดกรอบความคิดและจัดระบบจึงช่วยให้มีแนวทางและจุดประสงค์ที่สามารถกำหนดเป้าหมายได้อย่างชัดเจนเป็นหมวดหมู่ ที่สำคัญยังช่วยให้สามารถลงรายละเอียดในการพิจารณา คัดแยกได้อย่างถูกต้องโดยเหลือไว้เพียงความเรียบง่ายแท้จริงตามที่ตั้งใจไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ทอนสิ่งที่มีให้กลายเป็นหน่วยย่อย สิ่งที่มีขนาดเล็กสามารถดูแลและจัดการให้มีประสิทธิภาพได้มากกว่า การทำงานของส่วนย่อยก็เพื่อรองรับในสิ่งที่ใหญ่กว่า ดังนั้นจึงสามารถเจาะลึกเป็นส่วน ๆ ที่ไม่จำเป็นต้องเข้าใจทั้งหมดในคราวเดียวได้ เพราะระบบที่ซับซ้อนสามารถทำงานได้ดีเมื่อมีการแยกเป็นระบบย่อยโดยให้แต่ละส่วนย่อยนั้นมีการจัดการระบบตัวเองด้วยความเรียบง่าย เพื่อเตรียมพร้อมที่จะทำงานกับระบบอื่น ๆ ต่อไป

- การเลือกจัดการเพื่อให้เกิดความเรียบง่าย ความพยายามที่จะรองรับทุกอย่าง มักจะทำให้ต้องพบกับความยุ่งยากซับซ้อน บางครั้งควรต้องชั่งน้ำหนักระหว่างความสมบูรณ์แบบที่มีครบถ้วน กับการเลือกสิ่งเฉพาะสิ่งที่สำคัญ เพื่อแลกกับการสร้างความเรียบง่ายให้เกิดขึ้น เพราะในทางปฏิบัติความเรียบง่ายคือสิ่งสำคัญที่ต้องการจริง ๆ และในบางครั้งก็จำเป็นต้องละทิ้งสิ่ง

สำคัญอื่น เพื่อให้เกิดความเรียบง่าย ในการลำดับการตัดสินใจต้องอาศัยการพิจารณาด้วยความเข้าใจอย่างถ่องแท้ ถึงคุณค่าของแต่ละงาน และการลำดับความสำคัญที่ต้องทำด้วยความรอบคอบ เพราะไม่สามารถเป็นไปได้ที่จะได้ครบทุกสิ่ง ดังนั้นการให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย อาจต้องทำใจเพื่อแลกบางสิ่งให้ได้มาซึ่งความเรียบง่าย

- ต้องรู้ว่าใครคือผู้ได้ประโยชน์จากความเรียบง่ายนั้น ควรจะต้องรู้ว่าสิ่งที่สร้างนั้นสร้างขึ้นมาเพื่อใคร หรือใครเป็นผู้ได้รับประโยชน์จากการใช้สิ่งนั้น ความเรียบง่ายนั้นทำมาเพื่อกระบวนการทำงาน หรือทำมาเพื่อการบำรุงรักษา และการทำให้เกิดความเรียบง่ายอาจหมายถึงการทำให้ผู้ใช้ ใช้งานได้ง่ายขึ้น แต่อาจกลายเป็นสิ่งที่ยุ่งยากซับซ้อนเกินไปกับผู้ที่ต้องคอยดูแล ดังนั้นควรต้องทำความเข้าใจให้รู้แน่นอนว่าใครคือผู้ที่ควรได้ประโยชน์จากความเรียบง่าย

- ความเชื่อใจ ในการหาหนทางที่จะพบกับความเรียบง่ายนั้น ควรมีความเชื่อใจในความเรียบง่าย และฝึกที่จะไว้วางใจในระบบที่สร้าง สำคัญที่จะต้องมีความเชื่อมั่นว่าสิ่งที่สร้างขึ้นมานั้นสามารถวางใจได้อย่างสม่ำเสมอ และที่สำคัญผู้สร้างก็ควรเรียนรู้ที่จะเชื่อในความรู้ของตนเองด้วย[37]

2.8.3 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์(Choreography) คือ หลักการและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการฟ้อนรำ การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้าง การกำหนดแนวคิดของเนื้อหาและรูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทางและการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสีเสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม[38]

2.8.3.1 การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ

---

[37] รัชฎากร ชัยเรืองรัชต์, “การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย,” หน้า 57 - 65.

[38] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทัศน์ , พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2547, หน้า 225.

ให้เป็นไปตามกรอบการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบงานของตนอยู่เสมอ[39]

ทัศนธาตุ (Visual Elements) หรือองค์ประกอบศิลป์ ในทางทัศนศิลป์หมายถึง ส่วนประกอบของศิลปะที่มองเห็นได้ ประกอบไปด้วย จุด เส้น รูปร่าง รูปทรง น้ำหนักอ่อน-แก่ สี บริเวณว่าง และพื้นผิว

1. จุด (Dot) หมายถึง รอยหรือแต้มที่มีลักษณะกลม ๆ ปรากฏที่พื้นผิวซึ่งเกิดจากการจิ้ม กด กระแทก ด้วยวัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น ดินสอ ปากกา พู่กัน และวัสดุปลายแหลมทุกชนิด จุด เป็นต้นกำเนิดของเส้น รูปร่าง รูปทรง แสงเงา พื้นผิว ฯลฯ เช่น นำจุดมาวางเรียงต่อกันจะเกิดเป็นเส้น และการนำจุดมาวางให้เหมาะสม ก็จะเกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง และลักษณะผิวได้

2. เส้น (Line) เป็นสิ่งที่มีผลต่อการรับรู้ เพราะทำให้เกิดความรู้สึกต่ออารมณ์และจิตใจของมนุษย์ เส้นเป็นพื้นฐานสำคัญของศิลปะทุกแขนง ใช้ร่างภาพเพื่อถ่ายทอดสิ่งที่เห็นและสิ่งที่คิดจินตนาการให้ปรากฏเป็นรูปภาพ เส้น (Line) หมายถึง การนำจุดหลาย ๆ จุดมาเรียงต่อกันไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งเป็นทางยาว หรือสิ่งที่เกิดจากการขูด ขีดเขียน ลาก ให้เกิดเป็นริ้วรอย เส้นนอน ให้ความรู้สึกกว้างขวาง เงียบสงบ นิ่ง ราบเรียบ ผ่อนคลายสายตา เส้นตั้ง ให้ความรู้สึกสูงสง่า มั่นคง แข็งแรง รุ่งเรือง เส้นเฉียง ให้ความรู้สึกไม่มั่นคง เคลื่อนไหว รวดเร็ว แปรปรวน เส้นโค้ง ให้ความรู้สึกอ่อนไหว สุภาพอ่อนโยน สบาย นุ่มนวล เย้ายวน เส้นโค้งก้นหอย ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว การคลี่คลาย ขยายตัว มึนงง เส้นซิกแซกหรือเส้นฟันปลา ให้ความรู้สึกรุนแรง กระแทกเป็นห้วง ๆ ตื่นเต้น สับสนวุ่นวาย และการขัดแย้ง เส้นประ ให้ความรู้สึกไม่ต่อเนื่อง ไม่มั่นคง ไม่แน่นอน เป็นต้น เส้นกับความรู้สึกที่กล่าวมานี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่ง ไม่ใช่ความรู้สึกตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำไปใช้ร่วมกับส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น เส้นโค้ง คว่ำลง ถ้านำไปเขียนเป็นภาพปากในใบหน้าการ์ตูนรูปคน ก็จะให้ความรู้สึกเศร้า ผิดหวัง เสียใจ แต่ถ้าเป็นเส้นโค้งหงายขึ้นก็จะให้ความรู้สึก อารมณ์ดี เป็นต้น[40]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

---

[39], สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทัศน์, หน้า 225.

[40] สุดวดี สุวรรณ และนิโรจน์ จรุงจิตวิทวัส, “การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยประเพณี : กัลปพฤกษ์ ต้นไม้แห่งความสมปรารถนา,” (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์, 2562)

3. รูปร่างและรูปทรง (Shape and form) หมายถึง เส้นรอบนอกทางกายภาพของวัตถุ สิ่งของเครื่องใช้ คน สัตว์ และ พืช มีลักษณะเป็น 2 มิติ มีความกว้างและความยาว รูปร่างแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

- รูปร่างธรรมชาติ (Natural Shape) หมายถึง รูปร่างที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น คน สัตว์ และพืช เป็นต้น

- รูปร่างเรขาคณิต (Geometrical Shape) หมายถึง รูปร่างที่มนุษย์สร้างขึ้นมีโครงสร้างแน่นอน เช่น รูปสามเหลี่ยม

รูปสี่เหลี่ยม และรูปวงกลม เป็นต้น

- รูปร่างอิสระ (Free Shape) หมายถึง รูปร่างที่เกิดขึ้นตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ ให้ความรู้สึกที่เป็นเสรีไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเอง เป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปร่างของหยดน้ำ เมฆ และควัน เป็นต้น

รูปทรง (Form) หมายถึง โครงสร้างทั้งหมดของวัตถุที่ปรากฏแก่สายตาในลักษณะ 3 มิติ คือมีทั้งส่วนกว้าง ส่วนยาว ส่วนหนาหรือลึก คือ จะให้ความรู้สึกเป็นแท่ง มีเนื้อที่ภายใน มีปริมาตร และมีน้ำหนักน้ำหนักอ่อน-แก่ (Value) หมายถึง จำนวนความเข้ม ความอ่อนของสีต่าง ๆ และแสงเงาตามที่ประสาทตารับรู้ เมื่อเทียบกับน้ำหนักของสีขาว-ดำ ความอ่อนแก่ของแสงเงาทำให้เกิดมิติ เกิดระยะใกล้ไกลและสัมพันธ์กับเรื่องสีโดยตรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4. สี (Colour) หมายถึง สิ่งที่ปรากฏอยู่ทั่วไปรอบ ๆ ตัวเรา ไม่ว่าจะเป็นสีที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติ หรือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นสีทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างมากมาย เช่น ทำให้รู้สึกสดใส ร่าเริง ตื่นเต้น หม่นหมอง หรือเศร้าซึมได้ เป็นต้น

สีและการนำไปใช้

- วรรณะของสี (Tone) จากวงจรสีธรรมชาติ ในทางศิลปะได้มีการแบ่งวรรณะของสีออกเป็น 2 วรรณะ คือ สีวรรณะร้อน ได้แก่สีที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นหรือร้อน เช่น สีเหลือง ส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง แดง ม่วงแดง เป็นต้น ส่วนสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีที่ให้ความรู้สึกเย็น สงบ สบาย เช่น สีเขียว เขียวเหลือง เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน ม่วง เป็นต้น

- ค่าของสี (Value of colour) หมายถึง สีใดสีหนึ่งทำให้ค่อย ๆ จางลงจนขาวหรือสว่างและทำให้ค่อย ๆ เข้มขึ้นจนมืด

- สีเอกรงค์ (Monochrome) หมายถึง สีที่แสดงอิทธิพลเด่นชัดออกมาเพียงสีเดียว หรือใช้เพียงสีเดียวในการเขียนภาพโดยให้ค่าของสีอ่อน กลาง แก่ คล้ายกับภาพถ่ายขาว ดำ

- สีส่วนรวม (Tonality) หมายถึง สีใดสีหนึ่งที่ให้อิทธิพลเหนือสีอื่นทั้งหมด เช่น การเขียนภาพทิวทัศน์ ปรากฏสีส่วนรวม

เป็นสีเขียว สีน้ำเงิน เป็นต้น

- สีที่ปรากฏเด่น (Intensity) หมายถึง

- สีตรงข้ามกันหรือสีตัดกัน (Contrast) หมายถึง สีที่อยู่ตรงกันข้ามในวงจรสีธรรมชาติ เช่นสีแดงกับสีเขียวสีน้ำเงินกับสีส้ม สีม่วงกับสีเหลืองบริเวณว่าง (Space) หมายถึงบริเวณที่เป็นความว่างไม่ใช่ส่วนที่เป็นรูปทรงหรือเนื้อหาในการจัดองค์ประกอบใดก็ตามถ้าปล่อยให้มีพื้นที่ว่างมากและให้มีรูปทรงน้อย การจัดนั้นจะให้ความรู้สึกอ้างอ้าง โดดเดี่ยว

- พื้นผิว (Texture) หมายถึง พื้นผิวของวัตถุต่าง ๆ ที่เกิดจากธรรมชาติและมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น พื้นผิวของวัตถุที่แตกต่างกันย่อมให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันด้วย

2.8.3.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้น มีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยประดิษฐ์นี้[41] คือ

1) การใช้พลัง (Energy)

2) การใช้ที่ว่าง (Space)

---

[41] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทัศน์ ,พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด, 2547, หน้า 246 - 249.

1) การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏยศิลป์ มี 3 ประเภท คือ ก. ความแรงของพลัง ข. การเน้นพลัง ค. ลักษณะของการใช้พลัง

ก. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงกันข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยที่ให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลัง เพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้น เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะที่สม่ำเสมอ สมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเตาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท คือ

- การแกว่งไกว คือการที่ผู้แสดงนั้นใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขา ไปมาคล้ายการแกว่งชิงช้า

- การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง

- การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงทำการเคลื่อนไหวร่างกายต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้น และจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลังเป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

- การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำ ๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

- การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดขึ้นไปในอากาศโดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง 5 นี้มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดงและนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่อง เป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ขึ้นมาได้

2) การใช้พื้นที่ว่าง การเคลื่อนไหวใด ๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตรคือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ก. ตำแหน่ง ข. ขนาด ค. ทิศทาง

ก. ตำแหน่ง คือ การจัดที่ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวที ในขณะใดขณะหนึ่งก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือท่าเคลื่อนไหวเป็นท่าต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเปลี่ยนจุดเป็นกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุด ๆ นั้น นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่น ๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมาก ผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ค. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ 1. การเข้าหาคนดู 2. การถอยออกจากคนดู 3. การขนานกับคนดู 4. การทแยงมุมกับคนดู 5. การวนเป็นวงหน้าคนดู 6. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา 7. การยกสูง 8. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าว อาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลัง

แบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย

2.8.3.3 ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์

นักนาฏยศิลป์มีวิธีทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่าง ๆ ดังกล่าวมาข้างต้นแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริง ๆ การออกแบบทางนาฏยศิลป์มีวิธีและคล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่น ๆ คือ 1. กำหนดโครงร่างโดยรวม 2. การแบ่งช่วงอารมณ์ 3. ท่าทางและทิศทาง 4. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าว ๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติม เพื่อการเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดี ทำนองเดียวกันกับบทละคร

ก. การกำหนดโครงร่างโดยรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนผืนผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะ ๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญ ๆ เป็นระยะ

Chulalongkorn University

ข. การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้น การออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน เพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้น ๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้า ๆ และอารมณ์รัก แสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่ง เคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

ค. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพ

ของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่น ๆ กำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง 8 ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อการกำหนดการเข้า การออก การเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายที่ต้องการ

ง. การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด ในที่นี้มิได้หมายความว่านักนาฏยประดิษฐ์ละเลยเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตา ที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

ในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้ว ก็บันทึกเอาไว้ จะด้วยความจำ ภาพวาด ภาพถ่าย หรือวีดิทัศน์ก็ย่อมได้[42]

2.9 นิยามศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยนี้มีการกล่าวถึงคำว่า ศึกโหงพราย ซึ่งเป็นคำที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นเพื่อเป็นคำเรียกศึกผีสองเมือง โดยผู้วิจัยจะขอให้ความหมายของคำดังกล่าวที่จะปรากฏต่อไปในงานวิจัยนี้ ดังนี้

2.9.1 ศึกโหงพราย

ศึก หมายถึง การใช้กำลังเข่นฆ่าหรือต่อสู้กันอย่างรุนแรงระหว่างรัฐ หรือประเทศตั้งแต่ 2 รัฐ หรือ 2 ประเทศขึ้นไป, การต่อสู้กันระหว่างบุคคลกับบุคคล หรือระหว่างพวกหนึ่งกับอีกพวกหนึ่ง[43]

---

[42] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทัศน์ , หน้า 250 - 251.

[43] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพมหานครฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด, 2542), หน้า 791.

โหงพราย คือ วิญญาณผีตายโหงที่ถูกนำมาเลี้ยงไว้ใช้งาน อิทธิฤทธิ์ของโหงพรายจะไม่เหมือนกันทุกตัว ซึ่งอาจเป็นเพราะวัตถุดิบและเจตนาในการสร้าง เช่น การใช้กระดูกคนเจ้าชู้นำมาสร้างจะเสริมสร้างมหาเสน่ห์ การใช้กระดูกคนที่ตายด้วยอุบัติเหตุมาสร้างจะเสริมในเรื่องแคล้วคลาด การใช้กระดูกผีตายโหงที่ถูกฆาตกรรมจะมีฤทธิ์ในการทำร้ายผู้อื่น หรือโหงพรายที่สร้างขึ้นเฉพาะการพนันเพียงอย่างเดียวเรียกว่า พรายกระซิบ นอกจากนี้ราชบัณฑิตยสถานยังให้ความหมายของโหงพรายว่าคือ ผีพราย หรือผีที่เข้าปลุกเสกไว้ใช้[44]

การแสดงนาฏกรรมเรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย เป็นการนำบทประพันธ์ช่วงหนึ่งของพระลอนรลักษณ์ ที่กล่าวถึงการทำศึกสงครามระหว่างกองทัพผีของเมืองสรองภายใต้การนำของปู่เจ้าสมิงพรายเรียกว่า ทัพผีป่า และกองทัพผีของเมืองแมนสรวงภายใต้การนำและการปลุกเสกของพ่อปู่สิทธิชัยเรียกว่า ทัพผีเมือง ซึ่งจัดอยู่ในการใช้ไสยศาสตร์ครั้งที่สองของปู่เจ้าสมิงพรายในการลวงพระลอให้มาหาพระเพื่อนพระแพง ทว่า ศึกโหงพรายนั้นเป็นช่วงรอยต่อระหว่างการทำไสยศาสตร์ครั้งที่สองไปสู่การทำไสยศาสตร์ครั้งที่สามคือการเสกผีลงสิงไก่ โดยงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอนศึกโหงพรายนี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมขึ้นใหม่เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของคนไทยที่ให้ความสำคัญกับเรื่องลี้ลับเหนือธรรมชาติกับการสงคราม ภายใต้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย โดยสะท้อนคติทางความเชื่ออันเป็นตัวกำหนดบริบททางสังคมและวิถีชีวิต เนื้อเรื่องของการแสดงกล่าวถึงเหตุที่พระเพื่อนพระแพงครำครวญหาแต่พระลอว่าเหตุใดจึงไม่มาหาตนสักที จึงให้พี่เลี้ยงรื่นโรยเข้าพบปู่เจ้าสมิงพรายอีกครั้ง ปู่เจ้าสมิงพรายได้เล็งเห็นด้วยญาณทิพย์ของตนว่าหมอสิทธิชัยแห่งเมืองแมนสรวงได้ทำการแก้มนต์ของตน อีกทั้งยังตั้งมณฑลสามชั้นกันเมืองเอาไว้อีก จึงได้ร่ายมนต์เรียกเจ้าแห่งภูตผีที่อารักษ์ป่าเขาและเหล่าผีชั้นสูงชั้นต่ำภายใต้อาณัติของปู่เจ้าเข้าต่อกรกับบรรดาผีและเทวดาที่ทำการเฝ้าเมืองแมนสรวงอยู่ และให้คำมั่นสัญญากับพระเพื่อนพระแพงว่าไม่ช้าพระลอจะมา และจึงได้เรียกหาเทพจากป่า น้ำ ทุกทิศ ทั้งยักษ์และปีศาจให้มาเฝ้าปู่เจ้า ปู่เจ้าตั้งเทพเป็นขุนศึกขี่ช้าง เสือ ราชสีห์ หมี หมู งู เงือก ม้าเผือก ควาย แรด ส่วนภูตผีให้แปลงร่างเป็นหัวกา หัวแร้ง หัวเสือ หัวช้าง หัวกวาง หัวสมัน พร้อมด้วยอาวุธไปเทียบพลกู่ก้องจนสะเทือนแผ่นดินครั้นผีป่าผีเขาของปู่เจ้าเข้ารบกับผีเมืองของหมอสิทธิไชย ผีป่าบันดาลควันไฟคลุมไปทั้งฟ้า ผีเมืองไม่สามารถทนได้จึงฝากข่าวไปกับลมบอกกับเทพยดาเสื้อเมือง ฟ้าร้องฟ้าผ่าจนเทพยดาเองยังตกใจกลัวฤทธิ์ปู่เจ้า หมอสิทธิไชยกราบทูลนางบุญเหลือพระชนนีว่าไม่สามารถกันภูติป่าของปู่เจ้าสมิงพรายได้ นางถึงกับร่ำไห้

---

[44] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554, หน้า 862.

โศกเศร้าหม่นไหม้ที่ไม่สามารถช่วยลูกได้ ปู่เจ้าสมิงพรายจึงซ้ำด้วยการเสกสลาเหินลอยไปปะปนในหมากของพระลอ ครั้นพระลอหยิบเสวยก็คิดถึงพระเพื่อนพระแพงใจจะขาด

2.10 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความรู้ประวัติความเป็นมาและเนื้อหาที่สำคัญเกี่ยวกับลิลิตพระลอ พระลอนรลักษณ์ (ตอนศึกโหงพราย) โดยอ้างถึงโครงเรื่องและแก่นเรื่องของวรรณคดีเรื่องพระลอ อันเป็นบ่อเกิดของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ทั้งนี้ยังได้นำเสนอคุณค่าของวรรณคดีเรื่องพระลอที่มีต่อสังคมไทยมาทุกยุคทุกสมัย ในรายงานการวิจัยนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานในแขนงต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเรื่องพระลอเอาไว้ อาทิ พระลอที่ปรากฏในงานวิชาการ วิทยานิพนธ์ หรืองานวิจัยเกี่ยวกับพระลอ พระลอในงานบันเทิงคดี และพระลอในงานศิลปะต่าง ๆ เพื่อให้ตระหนักถึงความสำคัญและหนทางสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีอัตลักษณ์ใหม่อันแตกต่างไปจากสิ่งเดิมที่มีอยู่

เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏนศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้น เป็นการนำเสนอถึงเรื่องของภูตผีและวิญญาณ ในส่วนของงานวิจัยนี้จุงได้นำเสนอประเด็นในเรื่องประเภทของผีและความเชื่อเรื่องผีของคนไทยเพื่อเป็นเหตุผลเชื่อมโยงสู่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย ว่ามีการกล่าวอ้างถึงผีชนิดใดบ้างในบทละครพระลอนรลักษณ์ตามความเชื่อของคนไทยอีก ทั้งยังได้นำเสนอความรู้ในเรื่องศิลปะการต่อสู้ของไทย และการจัดกระบวนรบของการแสดงโขนไทยและชาติอื่น ๆ เพื่อบ่งบอกถึงการนำเอาวิธีการมาร่วมบูรณาการกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความจำเป็นของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์คือทฤษฎีต่าง ๆ ที่ต้องนำมาปรับปรุงและประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ ซึ่งในวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการสร้างงานทางศิลปะ รวมไปถึงความรู้เกี่ยวกับประเภทของวัฒนธรรม และนิยามศัพท์เฉพาะคำว่า ศึกโหงพราย อีกทั้งยังมีข้อมูลทางเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ในวงการนาฏยศิลป์ อีกทั้งยังเป็นการเผยแพร่วรรณกรรมเรื่อง พระลอ ไปจนถึงการอนุรักษ์และสืบสานบทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ ตอน ศึกโหงพราย เอาไว้เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังและผู้ที่สนใจศึกษาค้นคว้าได้นำไปเป็นข้อมูลประกอบและทำความรู้จักกันมากขึ้นอีกด้วย

บทที่ 3
องค์ประกอบในการสร้างงาน

งานศิลปะแขนงนาฏยศิลป์นับว่ามีครบทั้ง 3 ฐานศาสตร์ คือ มีทั้งการเคลื่อนไหวร่างกายที่ได้จังหวะกับเพลงประกอบอย่างเหมาะสม ในขณะเดียวกันการตกแต่งฉากละครก็เป็นงานทัศนศิลป์ที่มีสีสัน รูปร่าง รูปทรงที่สวยงาม ละครบางเรื่องทำฉากได้ดูสมจริงมาก โดยตกแต่งฉากด้วยของจริงทั้งหมด ทั้งนี้ศิลปะการแสดงละครรำเป็นรูปแบบของศิลปะชนิดหนึ่งที่สร้างความงามให้เกิดในจิตใจมนุษย์ ถือเป็นศิลปะที่สามารถสัมผัสได้ทั้งจากการมองเห็นเพียงอย่างเดียว หรืออาจทั้งจากการมองเห็นและฟังพร้อม ๆ กัน

ผลงานสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย นั้น นับได้ว่าเป็นการแสดงนาฏยศิลป์อีกประเภทหนึ่งที่ยังคงซึ่งคุณค่าทางความงามของวรรณกรรมเรื่องพระลอ และสุนทรียศาสตร์หลากหลายแขนงไว้ด้วยกัน ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปะ รวมถึงวรรณกรรมที่มีประวัติยาวนานตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นการสร้างสรรค์การแสดงอันเกิดจากการบูรณาการประเภทของการแสดงและเทคนิคต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน และเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาในหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2561 ในส่วนของเนื้อหาบทนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงข้อมูลขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เรื่องพระลอ ตอน “ศึกโหงพราย” ไว้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 บท

บทละครในช่วงตอนที่ผู้เขียนนำมาใช้เป็นแนวทางการสร้างบทการแสดงร่วมสมัยเรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย มีดังนี้

“ยานี

มาจะกล่าวบทไป ถึงปู่เจ้าเขาเขินเนินผา
แต่รับคำสองราชนัดดา จะให้พระลอมาเห็นช้าไป
เหมือนหนึ่งโป้ปดคิดอดสู จะนินทาว่ากูเป็นผู้ใหญ่
ดูธงยันต์สามชายบนปลายไม้ ไม่ต้องลมแกว่งไกวไหวติง
จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู ก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง
ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา
จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก เป็นตาครูรู้หลักนักหนา
พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา เข้าอาสาแก้ไขได้รางวัล

ฯ ๘ คำ ฯ

ร่าย

คิดพลางทางร้องก้องประกาศ เรียกปีศาจที่ในไพรสัณฑ์
กูจะเกณฑ์พลผีสักสี่พัน เป็นกระบวนปัจจุบันให้ทันใจ

ฯ ๒ คำ ฯ รัว

บัดนั้น ฝ่ายฝูงปีศาจน้อยใหญ่
ที่อยู่ตามตีนเขาเงาไม้ ต่างตื่นตกใจได้ยิน
ออกจากปากถ้ำลำห้วยเหว จนแต่ผีท้องเลวก็มาสิ้น
บ้างออกเที่ยวไกลไปหากิน พอได้ยินให้หามาลนลาน

ฯ ๔ คำ ฯ วรเชษฐ

ถึงสถานที่อยู่ปู่เจ้า หมอบเฝ้าดาษดาอยู่หน้าศาล
นายหมวดตรวจบาญชีสี่บาน ครบถ้วนล้านทหานชาญไชย

ฯ ๒ คำ ฯ เจรจา

ยานี

เกณฑ์ทัพคับคั่งตั้งกระบวน หอกทวนธงทิวปลิวไสว
โล่ห์เขนปืนผาหน้าไม้ อาวุธแกว่งไกวทั้งไพร่นาย
ถือธงตัวตีเอาผีภูต ขี่อูฐออกหน้ากล้าใจหาย
ปีกขวาผีพม่ากับทวาย ปีกซ้ายญวนเขมรเกณฑ์เข้ากัน
กองหลวงเลือกกระบวนลาว ทั้งพุงดำพุงขาวแขงขัน

กองหลังผีฝรั่งกับรามัญ สมทบกันตามหมวดตรวจตรา
ต่างแกล้งกลับกายหลายหลาก เป็นรูปกายกากภาษา
บ้างเป็นคนแต่ตัวหัวเป็นกา บ้างตัวเป็นม้าหน้าเป็นคน
ขึ้นขี่โคถึกมฤคี เสือเบื้อเสือสีห์สับสน
ต่างใส่เสื้อแสงแต่งตัวตน เหมือนผู้คนคับคั่งทั้งทัพไชย

ฯ ๑๐ คำ ฯ เจรจา

ร่าย

เมื่อนั้น ปู่เจ้าสมิงพรายนายใหญ่
ครั้นพรั่งพร้อมพหลพลไกร สมหวังดังใจจินดา
จึงให้อารักษ์ยักษ์กุมาร คุมทหารโหงพรายซ้ายขวา
ยกไปตีผีพวกชาวพารา อย่าให้อยู่รักษาประชาชน
จะดูหน้าอ้ายตาสิทธิไชย ทนงใจจองหองพองขน
อ้างอวดฤทธิเดชเวทมนต์ ยกเนื้อยอตนมันเต็มที
ถึงเสื้อเมืองทรงเมืองก็เปรื่องเดียว บัดเดี๋ยวก็จะวิ่งทิ้งกรุงศรี
พอพวกเราเข้าได้ในธานี ไล่ผีเมืองออกแล้วบอกมา
กูจึงจะใช้สลาเหิน ให้ไปเชิญพระลอมาต่อหน้า
สั่งเสียเสร็จพลันแล้วบัญชา ให้ยกโยธาคลาไคล

ฯ ๑๐ คำ ฯ

บัดนั้น ยักษ์กุมารบังคมก้มกราบไหว้
คำนับรับคำจำไว้ แล้วไปขึ้นช้างอยู่กลางพล
พอได้ฤกษ์ดีตีฆ้อง โห่ร้องก้องป่าโกลาหล
ต่างสำแดงแผลงอิทธิ์ฤทธิรณ ยกพลปีศาจดาษดื่นไป

ฯ ๔ คำ ฯ กราวนอก, เชิด

บัดเดี๋ยวหนึ่งถึงแดนเมืองแมนสรวง เลยล่วงเข้าประชิดติดกรุงใหญ่
ให้ชักปีกกาอ้อมล้อมไว้ แล้วให้ตั้งค่ายรายกัน

ฯ ๒ คำ ฯ เจรจา

เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองออกขวางกางกั้น
เรียกหาบ่าวไพร่ได้สักพัน เร่งกะเกณฑ์กันในทันที
แล้วลากปืนใหญ่ขึ้นใส่ป้อม ทัพเขาโอบอ้อมล้อมกรุงศรี
ลั่นตานบ่านประตูดูให้ดี รักษาหน้าที่เชิงเทินราย
ผูกซุงแขวนคล้องช่องเสมา ใครอย่าหลบลี้หนีหาย
แล้วหลอมตะกั่วคั่วกรวดทราย ถ้าปืนป่ายกำแพงสาดราดรต
ทหารปืนยืนประจำคอนจ้อง วางไว้ในช่องเสมาหมด
ช่วยกันหมั่นนะอย่าละลด แต่งดไว้ก่อนผ่อนจัดทัพ

ฯ ๘ คำ ฯ เจรจา

เกณฑ์ทั้งกองหลังกองหน้า เกียกกายซ้ายขวาเสร็จสรรพ
รี้พลพร้อมพรั่งคั่งคับ สั่งให้เดินทัพฉับไว

ฯ ๒ คำ ฯ กราวใน

ออกจากทางประตูบูรพา กองหน้าโห่สนั่นหวั่นไหว
ต่างสำแดงแสงฤทธิ์เกรียงไกร ออกไล่ลุยล้างกันกลางแปลง

ฯ ๒ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น ทหารเจ้าจอมผาล้วนกล้าแข็ง
รับรองป้องกันฟันแทง เข้าต่อแย้งยืนยิงชิงไชย
ปล่อยปืนตับโตโห่ร้อง กึกก้องกัมปนาทหวาดไหว
ทุ่มทิ้งหินผาปาเข้าไป พาดบันไดต่อตีนปีนกำแพง
กองหน้ากล้าหาญถือขวานหมู ฟันประตูพังทลายหลายแห่ง
กรูเข้ากรุงได้ไล่ทิ่มแทง เลือดแดงดาดไปในธานี

ฯ ๖ คำ ฯ เชิด

เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองสิ้นฤทธิ์คิดหนี
ทั้งอารักษ์พรรคพวกโยธี ต่างออกจากบุรีตะลีตะลาน

ฯ ๒ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น บรรดาชาวเมืองชาวบ้าน
แลเห็นเป็นควันบันดาล จะเกิดเหตุเภทพานประการใด
เสียงปืนครื้นครั่นสนั่นก้อง โดยจะว่าฟ้าร้องก็มิใช่

เหมือนคนโห่ร้องก้องกรุงไกร แต่แลไปไม่เห็นตัวคน
บ้างว่าไฟไหม้ให้เก็บของ วิ่งร้องมาทางกลางถนน
เห็นเขาตกใจไพร่พลอยปน ปลอมขนของเข้าเอาไปพอ
ที่ผัวเมียส่งตัวกันใหม้ใหม่ ตกใจวิ่งออกมานอกหอ
หลงคว้าผ้าเมียขึ้นคล้องคอ พบพ่อตาตวาดอุบาทว์จริง
ที่เป็นง่อยเพลียเสียแข้งขา ขึ้นขี่หลังภรรยาให้พาวิ่ง
หกล้มนอนหงายกูตายจริง จุกนิ่งไปเป็นคู่สู้ลงคลาน
บ้างอวดปัญญาเป็นบ้ายศ อวดโอ้โป้ปดกับชาวบ้าน
ไม่ถามเราเมื่อเฝ้าเวลาวาน ได้รู้การหนักเบาเป็นเค้ามูล
เทวดารบกันดอกวันนี้ โหราธิบดีว่ามีสูรย์
แล้วมืดมัวพยับจับทิศบูรพ์ เข้าทูลต่อหน้าข้าได้ฟัง
บ้างว่าเกิดศึกใหญ่ในเมือง ไม่ได้เรื่องพูดจากับบ้าหลัง
พาลูกเมียออกนอกวัง ตึงตังตื่นวิ่งทั้งหญิงชาย

ฯ ๑๖ คำ ฯ เชิด

บัดนั้น หมอเถ้าสิทธิไชยใจคอหาย
คงเกิดยุคเข็ญใหญ่ไม่สบาย เคราะห์ของเจ้านายเราร้ายนัก
จึงไปทูลแถลงแจ้งคดี แก่พระชนนีมีศักดิ์
ว่าอาการพระลอนรลักษณ์ เห็นจะกลับกลายหนักลงพักนี้
ด้วยกองทัพปู่เจ้าเขาหลวง เลยล่วงเข้าได้ในกรุงศรี
พระเสื้อเมืองของเราเข้าต่อตี เต็มที่หนีวิ่งทิ้งเวียงวัง
หยูกยาอาคมข้างเราคลาย ข้างฝ่ายเขาประสิทธิ์ประสาทขลัง
แรงผีแรงมนต์พ้นกำลัง เป็นหมอกมัวทั่วทั้งพระเวียงไชย
ยังซ้ำโปรยปรายยามาทุกทิศ แผลงฤทธิ์โห่ลั่นหวั่นไหว
ทั้งชายหญิงวิ่งตื่นตกใจ อึกกะทึกทั้งในพระภารา

ฯ ๑๐ คำ ฯ

เมื่อนั้น พระมารดรช้อนอกตกประหม่า
ตลึงไปไม่ตรัสจำนรรจา ประหนึ่งว่าชีวันบรรไลย
แลดูดินฟ้าเห็นอาเภท ประจักษ์กับไนยเนตรเป็นเหตุใหญ่
ทุกข์ด้วยโอรสยศไกร เสียฤทัยทอดองค์ลงโศกา

ฯ ๔ คำ ฯ โอด

ครั้นฟื้นคืนได้สมประดี เทวีเรียกหมอมาปรึกษา
ช่างกระไรไม่ถูกเลยหยูกยา สิ้นมือท่านตาก็ท่าจน
ถึงกรรมแล้วจะทำกระไรได้ จนใจสุดแท้แต่กุศล
ตรัสพลางย่างเยื้องจรดล ไปบนปราสาทแก้วแววฟ้า

ฯ ๔ คำ ฯ เสมอ”[45]

จากเหตุผลที่ผู้เขียนได้คัดเลือกบทละครพระลอนรลักษณ์ มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุด พระลอ ตอนศึกโหงพราย เนื่องจากในบทประพันธ์นั้นได้มีการระบุถึงประเภทของผีหรือปีศาจอย่างละเอียด ทำให้เกิดภาพทางจินตคติที่ชัดเจน อีกทั้งในแต่ละช่วงของกลอนบทละครยังสามารถบรรยายภาพของเหตุการณ์นั้น ๆ ได้โดยละเอียด ผนวกกับอารมณ์ของตัวละครที่แม้ผ่านเพียงตัวอักษร ผู้อ่านยังสัมผัสได้ถึงรสของวรรณคดี ก่อให้เกิดสุนทรียะในหลากหลายด้าน ด้วยสำนวนโวหารที่มีความสละสลวยและเข้าใจง่าย เมื่อถอดความเรียงออกมาแล้วทำให้ผู้คนทุกเพศทุกวัยสามารถเข้าถึงสิ่งที่สื่อสารผ่านคำประพันธ์ได้ ในส่วนของเนื้อหาส่วนใหญ่ในคำประพันธ์ของพระลอนรลักษณ์ ตอน ปู่เจ้าสมิงพรายจัดทัพผีไปเมืองแมนสรวงนี้ มีความตื่นเต้นเร้าใจผู้อ่านอยู่ตลอดเวลา สร้างอารมณ์หวาดกลัว ฮึกเหิม อีกทั้งในช่วงท้ายของบทละครตอนนี้ยังสอดแทรกอารมณ์ขันของวิถีชาวบ้านและธรรมชาติของมนุษย์ยามตกใจได้อย่างดี ทำให้ผู้เขียนเล็งเห็นว่าหากนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงในรูปแบบใหม่ ๆ จะเป็นการต่อยอดความตื่นเต้นและสนุกสนานให้กับผู้เสพได้มากยิ่งขึ้น และบทละครพระลอนรลักษณ์ นี้สะท้อนวิถีชีวิตของคน และระบบสังคม ประเพณี นับว่าเป็นบ่อเกิดแห่งความรู้พื้นฐาน และเป็นองค์ประกอบความรู้ทางด้านสังคมในสมัยนั้นเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ ยังสะท้อนในมุมของความเชื่อ

[45] หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษกสงขลา, บทละครพระลอนรลักษณ์และบทละครพระลอ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ไม่ปรากฏสถานที่พิมพ์, 2511), หน้า 52.

ด้านศาสตร์ลี้ลับ หรือมนตร์อาคมวิทยาต่าง ๆ ที่นับว่ามีบทบาทในการสงครามกับสังคมไทยมาตั้งแต่ในอดีต ซึ่งจะเห็นได้ว่ารูปแบบของการจัดทัพแม้กระทั่งมิใช่ทัพของมนุษย์ทั่วไป เป็นกองทัพผี กองทัพปีศาจ ก็ยังคงมีการแบ่งชั้นยศของประเภททหารในการออกรบอย่างชัดเจน มีหัวหน้านายกอง เสนา พลธง ทหารช้าง ทหารม้า เรียงรายตามลำดับ และยังแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้ไสยศาสตร์ในการสู้รบว่าหากฝั่งหนึ่งฝั่งใดมีคาถาอาคมที่แกร่งกล้ากว่าก็จะเป็นฝ่ายที่ชนะ ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงหยิบยกเอาประเด็นของพระลอตอนดังกล่าวนี้ ขึ้นมาจัดทำเป็นการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย เพื่อหวังจะอนุรักษ์และเผยแพร่คุณค่าแห่งบทประพันธ์นี้มิให้สูญหาย โดยมีกระบวนการสร้างบทการแสดง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์

เรื่อง พระลอ

ตอน ศึกโหงพราย

ฉากเกริ่น

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ -

เหตุการณ์ - ปรากฏเงาพระลอนั่งบัลลังก์อยู่กลางเวที เมื่อแสงเริ่มสว่าง พระลอเริ่มขยับร่างกาย แล้วลงจากบัลลังก์มา เล่นกับสระบัวด้านหน้า จากนั้นเข้าไปนั่งอยู่บริเวณกลางเวทีด้านในกำแพงเมืองแล้วกลับเข้าไปนั่งบัลลังก์ดังเดิมในช่วงท้ายฉาก

ฉากที่ 1 - เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ - มาจะกล่าวบทไป ถึงปู่เจ้าเขาเขินเนินผา
แต่รับคำสองราชนัดดา จะให้พระลอมาเห็นช้าไป
เหมือนหนึ่งโป้ปดคิดอดสู จะนินทาว่ากูเป็นผู้ใหญ่
ดูธงยันต์สามชายบนปลายไม้ ไม่ต้องลมแกว่งไกวไหวติง
จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู ก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง
ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา
จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก เป็นตาครูรู้หลักนักหนา
พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา เข้าอาสาแก้ไขได้รางวัล

เหตุการณ์ - ดนตรีเงียบ ปู่เจ้าสมิงพรายค่อยๆเดินออกจากความมืด เมื่อเสียงปี่แนดังขึ้นปู่เจ้าสมิงพรายเริ่มออกท่าทาง ในท้ายเพลงปู่เจ้าสมิงพรายเดินหาผืนผ้าแล้วค่อย ๆ ปีนขึ้น แล้วเริ่มท่าแสดงท่าตามบทพากย์ที่ใช้ตามบทกลอนของพระลอนรลักษณ์ จบบทพากย์ปู่เจ้าสมิงพรายยังคงเคลื่อนไหวประกอบ
เพลง อยู่บนผืนผ้า ท้ายเพลงจึงค่อย ๆ ลงมาแล้วทำท่าเสกที่พื้นดิน

ฉากที่ 2 - รวมพลผีป่า

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ - เกณฑ์ทัพคับคั่งตั้งกระบวน หอกทวนธงทิวปลิวไสว
โล่ห์เขนปืนผาหน้าไม้ อาวุธแกว่งไกวทั้งไพร่นาย
ถือธงตัวตีเอาผีภูต ขี่อูฐออกหน้ากล้าใจหาย
ปีกขวาผีพม่ากับทวาย ปีกซ้ายญวนเขมรเกณฑ์เข้ากัน
กองหลวงเลือกกระบวนลาว ทั้งพุงดำพุงขาวแขงขัน
กองหลังผีฝรั่งกับรามัญ สมทบกันตามหมวดตรวจตรา
ต่างแกล้งกลับกายหลายหลาก เป็นรูปกายกากภาษา
บ้างเป็นคนแต่ตัวหัวเป็นกา บ้างตัวเป็นม้าหน้าเป็นคน
ขึ้นขี่โคถึกมฤคี เสือเบื้อเสือสีห์สับสน
ต่างใส่เสื้อแสงแต่งตัวตน เหมือนผู้คนคับคั่งทั้งทัพไชย

เหตุการณ์ - นำด้วยเสียงสุนัขหอนตามด้วยเสียงเอื้อนโหยหวน ผีอารักษ์ยักษ์กุมาร ค่อย ๆ ห้อยหัวลงมาจากเพดานด้วยผืนผ้า บรรดานักแสดงประกอบใช้ผ้าห่อตัวเป็นพลผีป่าที่กลายร่างในแบบต่าง ๆ เมื่อถึงช่วงกลองสะบัดชัยและเสียงหัวเราะของปีศาจ แม่ทัพผีป่าออกลวดลายฟ้อนดาบ ช่วงสุดท้ายนักแสดงประกอบ ประกอบร่างกันเป็นพาหนะให้แม่ทัพผีป่าขึ้นไปสั่งทัพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากที่ 3 - รวมพลผีเมือง

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ - เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองออกขวางกางกั้น
เรียกหาบ่าวไพร่ได้สักพัน เร่งกะเกณฑ์กันในทันที
แล้วลากปืนใหญ่ขึ้นใส่ป้อม ทัพเขาโอบอ้อมล้อมกรุงศรี
ลั่นตานบ่านประตูดูให้ดี รักษาหน้าที่เชิงเทินราย
ผูกซุงแขวนคล้องช่องเสมา ใครอย่าหลบลี้หนีหาย
แล้วหลอมตะกั่วคั่วกรวดทราย ถ้าปืนป่ายกำแพงสาดราดรต
ทหารปืนยืนประจำคอนจ้อง วางไว้ในช่องเสมาหมด
ช่วยกันหมั่นนะอย่าละลด แต่งดไว้ก่อนผ่อนจัดทัพ

เกณฑ์ทั้งกองหลังกองหน้า เกียกกายซ้ายขวาเสร็จสรรพ
รี้พลพร้อมพรั่งคั่งคับ สั่งให้เดินทัพฉับไว

เหตุการณ์ - นำเข้าด้วยเสียงโหม่งผสมเสียงลมพายุ นักแสดงประกอบใช้ผ้าสร้างเป็นช่องเสมาสามช่อง ตามบทที่ว่า “ผูกซุงแขวนคล้องช่องเสมา” มีหมอสิทธิชัยยืนอยู่ในรั้วช่องเสมานั้น จากนั้นหมอสิทธิชัยออกมาร่ายคาถาเสกปลุกผีเมืองให้ออกมาปกป้องบ้านเมือง โดยมีแม่ทัพผีเมืองหรือเสื้อเมืองโผล่ออกจากทางด้านหลังฉากเป็นเงาแล้วค่อย ๆ แทรกตัวผ่านม่านขาวปรากฏกายออกมาตรวจทัพด้านหน้า

ฉากที่ 4 - ประจัญทัพ

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ - บัดนั้น ทหารเจ้าจอมผาล้วนกล้าแข็ง
รับรองป้องกันฟันแทง เข้าต่อแย้งยืนยิงชิงไชย
ปล่อยปืนตับโตโห่ร้อง กึกก้องกัมปนาทหวาดไหว
ทุ่มทิ้งหินผาปาเข้าไป พาดบันไดต่อตีนปีนกำแพง
กองหน้ากล้าหาญถือขวานหมู ฟันประตูพังทลายหลายแห่ง
กรูเข้ากรุงได้ไล่ทิ่มแทง เลือดแดงดาดไปในธานี
เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองสิ้นฤทธิ์คิดหนี
ทั้งอารักษ์พรรคพวกโยธี ต่างออกจากบุรีตะลีตะลาน

เหตุการณ์ - เมื่อดนตรีขึ้นเสียงกลองศึกนำเข้าช่วงรบอย่างดุเดือด ฉากเปลี่ยนเป็นไฟสีแดงฉานมีแม่ทัพผีทั้งสองฝั่งลอยอยู่กลางอากาศบนผืนผ้า ด้านหลังฉากปรากฏเป็นเงาทหารผีทั้งสองฝั่งพุ่งรบกัน จากนั้น แม่ทัพผีทั้งสองเข้ารบกันกลางพื้นดินก่อนจะลอยขึ้นไปรบกันบนอากาศบนอุปกรณ์ห่วงเหล็ก จบด้วยแม่ทัพผีเมืองพ่ายแพ้ค่อย ๆ ตกลงมาจากกลางอากาศ

ฉากที่ 5 - ลุล่วง

ช่วงบทพระลอนรลักษณ์ - บัดนั้น หมอเถ้าสิทธิไชยใจคอหาย
คงเกิดยุคเข็ญใหญ่ไม่สบาย เคราะห์ของเจ้านายเราร้ายนัก
จึงไปทูลแถลงแจ้งคดี แก่พระชนนีมีศักดิ์
ว่าอาการพระลอนรลักษณ์ เห็นจะกลับกลายหนักลงพักนี้
ด้วยกองทัพปู่เจ้าเขาหลวง เลยล่วงเข้าได้ในกรุงศรี
พระเสื้อเมืองของเราเข้าต่อตี เต็มที่หนีวิ่งทิ้งเวียงวัง
หยูกยาอาคมข้างเราคลาย ข้างฝ่ายเขาประสิทธิ์ประสาทขลัง
แรงผีแรงมนต์พ้นกำลัง เป็นหมอกมัวทั่วทั้งพระเวียงไชย
ยังซ้ำโปรยปรายยามาทุกทิศ แผลงฤทธิ์โห่ลั่นหวั่นไหว
ทั้งชายหญิงวิ่งตื่นตกใจ อึกกะทึกทั้งในพระภารา

เหตุการณ์ - นำเข้าฉากด้วยเสียงผู้หญิงเอื้อนโหยหวนเป็นทำนองสูงต่ำแม่ทัพผีป่าทำท่าทางมีอำนาจจากการเอาชนะผีเมืองได้แล้วค่อย ๆ ห้อยหัวลงจากอุปกรณ์ห่วง ไฟทั้งเวทีเริ่มสว่างขึ้นเสมือนมนตร์ที่ร่ายปกครองเมืองไว้เริ่มจางหายไป พระลอค่อย ๆ ปรากฏจากฉากด้านหลังในลักษณะนอน จากนั้นแม่ทัพผีป่าทำการซัดสลาเหินเข้าปากพระลอ เสมือนตนเองเป็นตัวแทนคาถาของปู่เจ้าสมิงพรายที่เสกมา แล้วดลบันดาลให้สลาเหินลอยเข้าปากพระลอ

LONGKORN UNIVERSITY

จบการแสดง

สังเกตได้ว่าผู้สร้างสรรค์ได้มีการนำบทพระลอนรลักษณ์ มาลดทอนเนื้อความแล้วสร้างเป็นงานนาฏยศิลป์ที่สื่อสารด้วยอวัจนภาษา หรือท่าทางเป็นหลัก ทั้งนี้เพื่อให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างรวบรัดเข้าใจง่ายและคงไว้เพียงแก่นของเนื้อหาหลักของพระลอนรลักษณ์ ตอน ปู่เจ้าจัดทัพผีไปเมืองแมนสรวง อีกทั้งยังเป็นการตั้งขอบเขตการออกแบบให้อยู่ภายใต้แนวนิยมความเรียบง่าย จากช่วงบทประพันธ์ที่ได้เลือกสรรมาดังกล่าวนั้นจะเห็นได้ว่า ภาพที่ปรากฏตามจินตนาการมิได้มีความต้องการที่ต้องใช้อุปกรณ์มากมายแต่อย่างใด หากแต่ยังสามารถหาสิ่งใกล้ตัวมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อให้ตรงตามจินตภาพที่มีตามบทละครดังกล่าวอีกด้วย

3.2 เพลงและดนตรี

ในการออกแบบเพลงและดนตรีผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลพื้นฐานพร้อมทั้งกำหนดลักษณะดนตรีที่เลือกใช้ดังนี้

3.2.1 ลักษณะการใช้เพลงหรือดนตรีในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอตอนศึกโหงพราย

เนื่องจากรูปแบบของการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง พระลอตอน ศึกโหงพราย นั้น เลือกใช้การแสดงประเภทนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีจึงมีอยู่หลายประการในการนำมาใช้ ทั้งนี้ เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของการแสดง และอารมณ์ของตัวละครตามวาระต่าง ๆ และเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ

พื้นฐานของมนุษย์ดำรงชีวิตอยู่ได้ด้วยปัจจัย 4 ประการ ได้แก่ อาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย และยารักษาโรค ธรรมชาติของมนุษย์ยังมีความต้องการทางด้านร่างกายและทางจิตใจควบคู่กันไป มนุษย์ต้องการมองเห็น การได้ยิน และสัมผัสได้ ภาวะการรับรู้โดยรับรู้จากประสาทสัมผัสทั้ง 5 สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เป็นแรงเสริมทำให้มนุษย์มีสุนทรียภาพในการรับรู้ในสิ่งที่กล่าวมาข้างต้น อันได้แก่

3.2.1.1 การมองเห็น คือการที่มนุษย์ได้มองเห็นภาพต่าง ๆ ของธรรมชาติ เช่น ป่าเขาลำเนาไพร ธารน้ำตก ท้องทะเลที่กว้างใหญ่สุดตา ความงามของดวงอาทิตย์ยามเช้าและตกจนคล้อยลับขอบฟ้า ท้องทุ่งที่มีดอกไม้หลากสีสวยนานาพรรณ สีสันสวยสดงดงาม เช่น

ทุ่งทานตะวัน เป็นต้น ความงดงามของธรรมชาติเหล่านี้ ถ้ามนุษย์ช่วยกันดำรงรักษาทำนุบำรุงไว้ ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะอันได้แก่ธรรมชาติก็จะคงอยู่คู่กับมนุษย์ตราบนานแสนนาน

3.2.1.2 การได้ยิน มนุษย์เรามีการรับรู้โดยได้ยินเสียงต่าง ๆ จากธรรมชาติ เช่น เสียงไก่ขันในตอนเช้า เสียงนกร้อง เสียงฝนตก เสียงน้ำตกไหลลงสู่ธารน้ำ เสียงคลื่นลมที่พัดกระทบฝั่ง ลักษณะธรรมชาติเหล่านี้เป็นที่มาของการเล่านิทานพื้นบ้าน และก่อให้เกิดตำนานเรื่องราวตามความเชื่อ ค่านิยมของคนในท้องถิ่นนั้น ๆ และเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติทำให้เกิดการรับรู้ด้วยการได้ยินเสียงที่มีจังหวะคล้ายเสียงดนตรี ก่อให้เกิดความสุขเพลิดเพลินและเป็นแรงบันดาลใจทำให้เกิดจินตนาการสร้างสรรศิลปะมาจนทุกวันนี้

3.2.1.3 ลีลาการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของมนุษย์ สัตว์ และธรรมชาติ ได้แก่การแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ ของมนุษย์และสัตว์ การเคลื่อนตัวของกลุ่มเมฆบนท้องฟ้า ลมพัดจนต้นไม้แกว่งไกว การเคลื่อนตัวของคลื่นในท้องทะเล การเคลื่อนไหวของธรรมชาติ และสิ่งที่กล่าวมาเป็นลีลาที่ทำให้มนุษย์สามารถมองเห็นลีลาที่ถ่ายทอดออกมาเป็นความงาม และได้ยินเสียงที่ไพเราะจนสามารถเกิดความสุขได้ ทั้งนี้ก็เพราะธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจทำให้มนุษย์เกิดความคิดสร้างสรรค์งานด้านศิลปะ และนำศิลปะมาช่วยในการพัฒนาอารมณ์และจิตใจของมนุษย์เอง โดยถ่ายทอดผ่านการรับรู้ทั้ง 3 ด้าน[46] ได้แก่

1) ศิลปะการมองเห็น ได้แก่ การวาดภาพ การปั้น การแกะสลัก รวมทั้งสถาปัตยกรรมต่าง ๆ รวมเรียกว่า “ทัศนศิลป์”

2) ศิลปะที่แสดงออกทางเสียงได้แก่ "ดนตรี" หรือ "โสตศิลป์" เป็นศิลปะการบรรเลงที่มนุษย์สามารถชื่นชมความไพเราะได้ด้วยการได้ยินเสียงจากการบรรเลงดนตรี เป็นต้น

3) ศิลปะที่แสดงทางลีลาการเคลื่อนไหวหรือที่เรียกว่า“นาฏศิลป์” เป็นศิลปะการแสดงต่าง ๆ ซึ่งสามารถชื่นชมและมองเห็นด้วยตา ได้แก่ ศิลปะการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน โขน เป็นต้น

---

[46] กาญจนา ภาคสุวรรณและคณะ, ศิลปะกับชีวิต 3 - 4, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช, 2541).

ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ ทำให้มนุษย์เกิดความคิดสร้างสรรค์ และเป็นแม่แบบในการสร้างผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ อันได้แก่ ทัศนศิลป์ ดนตรี และนาฏศิลป์ ซึ่งเกิดจากกระบวนการจดจำจนทำให้เกิดการเรียนรู้และถ่ายทอดความสัมพันธ์กันระหว่างศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ และมนุษย์ ถ่ายทอดออกมาเป็นศิลปะอันประณีต งดงาม มีแบบแผนดังที่ได้พบเห็นอยู่จนถึงทุกวันนี้

สำหรับเพลงและดนตรีที่ใช้ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น มีอัตราส่วนในการใช้ดนตรีไทยร่วมสมัย 60 เปอร์เซ็นต์ ดนตรีพื้นเมืองล้านนา 20 เปอร์เซ็นต์ เสียงพิเศษ(Sound Effect) 10 เปอร์เซ็นต์ และเสียงเงียบอีก 10 เปอร์เซ็นต์ โดยประมาณ ทั้งนี้เพื่อให้สอดคล้องกับบทประพันธ์และอารมณ์ในช่วงของบทประพันธ์นั้น ๆ เนื่องจากรูปแบบหลักของการแสดงนั้นเป็นแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพลงหรือดนตรีที่เลือกใช้ จึงเป็นไปในรูปแบบของการประยุกต์ทำนองเพลงด้วยเสียงเครื่องดนตรีไทยผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก และมีการเน้นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง หรือกลองของไทยและล้านนา เป็นตัวควบคุมจังหวะให้เกิดความหนักแน่นในช่วงการทำศึกสงคราม และมีความรู้สึกโกลาหลเสมือนอยู่ในสนามรบจริง

3.3 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สามารถเสริมและสนับสนุนให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยในการสร้างงานแต่ละครั้ง ผู้สร้างงานควรคำนึงถึงเครื่องแต่งกายควบคู่ไปกับการดำเนินงานส่วนอื่น ๆ ด้วยเพราะเครื่องแต่งกายมีบทบาทต่อการแสดงไม่น้อยไปกว่าแนวคิด รูปแบบการแสดง ท่าที่ใช้ในการแสดง และเพลงดนตรี ซึ่งทุกอย่างล้วนต้องสอดคล้องกลมกลืนกัน โดยปกติในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างงานจะต้องศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับผลงานของตนเพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างงานในส่วนต่าง ๆ เช่น กำหนดเนื้อหา ท่า และเครื่องแต่งกาย ดังนั้น จึงต้องทำการร่างแบบเครื่องแต่งกายเพื่อความเป็นไปได้แล้วจึงกำหนดประเภทหรือชนิดของวัสดุ สี โดยปรึกษากับฝ่ายต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง แล้วจึงดำเนินการสร้างตัวอย่างเพื่อประเมินคุณสมบัติและศักยภาพของเครื่องแต่งกายก่อนนำมาใช้แสดงจริงด้วย

3.3.1 แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุดพระลอ ตอนศึกโหงพราย

ในการออกแบบและวางกรอบแนวความคิดของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ผู้สร้างงานได้มีการศึกษาหาความรู้และเทียบเคียงยุคสมัยของการเกิดวรรณคดีเรื่องพระลอ เพื่อให้ทราบถึงอารยธรรมการแต่งกาย ลักษณะของชนชาติที่พอจะสันนิษฐานได้ว่าเป็นการถ่ายโอนวรรณคดีเรื่องพระลอมาสู่ชาวสยามอีกทั้งได้มีการเทียบเคียงในเรื่องของภาษาที่ใช้ว่าเป็นภาษาของชนชาติใด

จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์พบว่าลิลิตพระลอใช้ภาษาที่เก่าแก่กว่าภาษาในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชซึ่งผู้เขียนขออนุมานได้ว่าน่าจะอยู่ในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ครั้งสมัยศึกเชียงใหม่ใน พ.ศ.1933 เมื่อผู้เขียนได้นำมาเทียบเคียงระหว่างปีพุทธศักราช และปีพุทธศตวรรษแล้ว ปรากฏว่าในสมัยนั้นตรงกับสมัยพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งตรงกับยุคสมัยที่ถูกสันนิษฐานว่าเกิดการประพันธ์ลิลิตพระลอขึ้น โดยผู้เขียนได้แบ่งข้อสันนิษฐานชาติพันธุ์ที่เป็นบริบทในการประพันธ์วรรณกรรมเรื่องพระลอเป็น 3 ข้อสันนิษฐานดังนี้

- สันนิษฐานที่ 1 สันนิษฐานว่าภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอ คือภาษาของวัฒนธรรมชาวไท หรือ ไต ซึ่งชาติพันธุ์นี้อยู่ในพุทธศตวรรษที่ 19 (พ.ศ.1801-พ.ศ.1900) อันเป็นสมัยเดียวกับยุคสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ โดยกลุ่มไทหรือไตนี้ได้เคลื่อนย้ายลงมาตามแม่น้ำดำและแม่น้ำเมา มาตั้งถิ่นฐานยังเมืองเดียนเบียนฟูและเมืองไลเจา ประเทศเวียดนามปัจจุบัน และอพยพลงมาเรื่อย ๆ จนถึงแขวงบอลิคำไซหรือประมาณบริเวณลาวตอนใต้ อาจจะรวมถึงเขตแดนของเชียงใหม่ หรือล้านนาบางส่วนด้วย สันนิษฐานว่ามีเหตุผลในการอพยพ 2 ประการ คือ หลบหนีภัยสงคราม และการแสวงหาที่ทำกินใหม่หลังจากมีการขยายตัวโครงสร้างประชากร ต่อมาเมื่อมีสงครามเชียงใหม่ชาวไทหรือไตจึงโดนกวาดต้อนมายังสยามด้วย

ภาพที่ 8 ลักษณะการแต่งกายของหญิงสาวชาวไต
ที่มา: http://www.openbase.in.th/node/6467

- สันนิษฐานที่ 2 สันนิษฐานว่าภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากภาษาของพวกพวน หรือ ลาวพวน หรือ ไทพวน ซึ่งอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 19 - 20 ตรงกับสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ซึ่งชาวลาวพวนนี้มีบทบาทมากในการค้าขายและยังถือเป็นรัฐกันชนระหว่างราชอาณาจักรสยามกับราชอาณาจักรไดเวียด (ญวน) อีกด้วย เหตุที่ผู้เขียนตั้งข้อสันนิษฐานนี้เพราะเห็นว่าเนื่องจากชาติพันธุ์ลาวพวนมีบทบาททางด้านการค้าขายมากในสมัยนั้นและการสืบทอดทางด้านวรรณกรรมศิลปะแขนงต่าง ๆ อาจจะมาจากการไปมาหาสู่ทางการค้าขายจนเกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางด้านภาษาและด้านต่าง ๆ อีกมากมาย

ภาพที่ 9 ลักษณะการแต่งกายของหญิงชาวลาวพวน
ที่มา: http://www.openbase.in.th/node/6467

- สันนิษฐานที่ 3 สันนิษฐานว่าภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากวัฒนธรรมภาษาของชาว ไท - กะได ซึ่งอยู่ในช่วง พุทธศตวรรษที่ 20 (พ.ศ.1933) อาจจะดูช้ากว่าสมัยพระบรมไตรโลกนาถ แต่ยังคงอยู่ในกรอบเวลาของช่วงที่มีการประพันธ์ลิลิตพระลอ คือช่วงพระบรมไตรโลกนาถจนถึงพระนารายณ์มหาราช โดยชาวไท - กะได มีเหตุการณ์สำคัญในยุคสมัยนั้น กล่าวคือหลังจากช่วงของสงครามเชียงใหม่ชาวไท - กะได เกิดภาวะเทครัว และมีการอพยพโยกย้ายถิ่นฐานขนาดใหญ่ของกลุ่มชาติพันธุ์ไท - กะได มากระจายอยู่ตามลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และตามแม่น้ำสาขาในพื้นที่อยุธยา จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยสันนิษฐานได้ว่าอาจมีการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมหลาย ๆ ด้าน อาทิ ภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต ฯลฯ ซึ่งประเด็นนี้ผู้วิจัยได้ให้น้ำหนักเพื่อเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายมากที่สุด

ภาพที่ 10 ลักษณะการแต่งตัวของชาวไท-กะได
ที่มา: http://www.openbase.in.th/node/6467

ด้วยเหตุผลประการทั้งปวงผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย จึงได้นำเอาความเป็นไปได้จากข้อสันนิษฐานทางประวัติศาสตร์ทั้ง 3 ข้อมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงชุดนี้ โดยแบ่งออกตามลักษณะของตัวละคร ดังนี้

- การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1

1) ตัวละครฝ่ายเมืองแมนสรวง

- หมอสิทธิไชย แต่งกายด้วยชุดสีขาวแบบพราหมณ์ผู้ทำพิธีในราชสำนักล้านนา

ภาพที่ 11 แบบชุดหมอสิทธิไชย

ที่มา: ผู้วิจัย

- พระชนนี หรือพระนางบุญเหลือ แต่งกายด้วยเสื้อผ้าไหมแขนยาวห่มสไบตามแบบล้านนาและนุ่งผ้าถุงป้าย

ภาพที่ 12 แบบชุดพระชนนีหรือพระนางบุญเหลือ

ที่มา: ผู้วิจัย

- ผีเสื้อเมือง สวมหน้ากากทรงกระดูก ใส่เสื้อที่ทำจากเชือกสีดำถักประกอบไขว้กัน นุ่งกางเกงผ้าฝ้ายสีกรมท่าประดับด้วยริ้วกระโปรงทำจากเศษผ้าสีดำ ใส่ผมปลอมทรงยาว

ภาพที่ 13 แบบชุดผีเสื้อเมืองแห่งเมืองแมนสรวง

ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีเมือง โพกผ้าที่ศีรษะ สวมเชือกถักไขว้เป็นเส้นผ่านหน้าอกและหัวไหล่ นุ่งกางเกงผ้าฝ้ายสีกรมท่า

ภาพที่ 14 แบบชุดกองทัพผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

- ชาวบ้านเมืองแมนสรวง ชายและหญิง ศีรษะโพกผ้า ชายใส่เสื้อผ้าฝ้ายสีกรมท่าป้ายทางด้านขวาและนุ่งกางเกงผ้าฝ้ายขายาวสีกรมท่า หญิงใส่เสื้อผ้าฝ้ายสีกรมท่าป้ายทางด้านซ้าย นุ่งผ้าถุงป้ายผ้าฝ้ายสีกรมท่า

ภาพที่ 15 แบบชุดชาวบ้านเมืองแมนสรวง ชายและหญิง
ที่มา: ผู้วิจัย

2) ตัวละครฝ่ายเมืองสรอง

- ปู่เจ้าสมิงพราย โพกผ้าดิบย้อมสีน้ำตาลที่ศีรษะ ใส่เสื้อคลุมและกางเกงผ้าดิบย้อมสีน้ำตาล พันช่วงขาด้านล่างด้วยผ้าดิบสีขาว

ภาพที่ 16 แบบชุดปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

- อารักษ์ยักษ์กุมาร ใส่บ่า ที่ทำจากผ้าดิบย้อมสีดำตัดเป็นชิ้นสามเหลี่ยม สวมสร้อยคอจากเชือกย้อมสีดำ รัดสะเอวและสวมกางเกงด้วยผ้าดิบย้อมสีดำสลับน้ำตาล

ภาพที่ 17 แบบชุดอารักษ์ยักษ์กุมาร

ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีป่า นุ่งผ้าดิบสั้นย้อมสีน้ำตาล พันแขนทั้งสองข้างด้วยเชือกย้อมสีเขียวเข้มประดับใบไม้ปลอม ใส่ผมปลอมทรงยาวถึงปลายหูด้านล่าง

ภาพที่ 18 แบบชุดกองทัพผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

- การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 2

1). ตัวละครฝ่ายเมืองแมนสรวง

- พ่อหมอสิทธิชัย พาดบ่าด้วยผ้าดิบสีขาว นุ่งผ้านุ่งสีเหลืองอ่อน รัดสะเอวด้วยผ้าดิบสีขาว

ภาพที่ 19 แบบชุดพ่อหมอสิทธิชัย
ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีเมือง ใส่หมวกสานด้วยตอกพ่นสีดำและคลุมด้วยตาข่ายบางสีดำ โพกศีรษะด้วยผ้าดิบสีขาว สวมชุดผ้ายืดสีดำขายาวแขนยาว นุ่งผ้าด้านล่างด้วยผ้าดิบแบบโจงกระเบนแบบสั้นปล่อยชายด้านหน้า

ภาพที่ 20 แบบชุดกองทัพผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

2). ตัวละครฝ่ายเมืองสรอง

- ปู่เจ้าสมิงพราย ใส่มวยผมปลอม โพกศีรษะด้วยผ้าดิบสีขาว ห่มผ้าพาดบ่าด้วยผ้าชีฟองสีน้ำตาล นุ่งโจงกระเบนยาวทำจากผ้าป่านสีน้ำตาล

ภาพที่ 21 แบบชุดปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

- **อารักษ์ยักษ์กุมาร** ใส่เขาทำจากกระดาษหนังสือพิมพ์พ้นสีใส่ผมปลอมทรงหยิกฟู ใส่ชุดผ้ายืดสีดำขายาวแขนยาว สวมบ่าด้วยผ้ายาวยัดนุ่นลักษณะเส้นใหญ่และเรียวแหลม

ภาพที่ 22 แบบชุดอารักษ์ยักษ์กุมาร
ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีป่า แบบที่ 1 ใส่ชุดผ้ายืดสีดำขายาวแขนยาว สวมบ่าและด้านข้างศีรษะด้วยผ้ายาวยัดนุ่นลักษณะเส้นใหญ่และเรียวแหลม

ภาพที่ 23 แบบชุดกองทัพผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีป่า แบบที่ 2 ใส่ชุดผ้ายืดสีดำขายาวแขนยาว สวมศีรษะด้วยผ้ายาวยัดนุ่นลักษณะเส้นใหญ่และเรียวแหลม

ภาพที่ 24 แบบชุดกองทัพผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

- กองทัพผีป่า แบบที่ 3 ใส่ชุดผ้ายืดสีดำขายาวแขนยาว สวมศีรษะและสะโพกด้านซ้ายด้วยผ้ายาวยัดนุ่นลักษณะเส้นใหญ่และเรียวแหลม

ภาพที่ 25 แบบชุดกองทัพผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

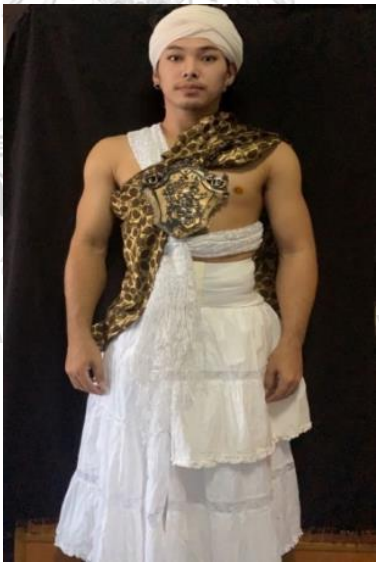
- การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 3 (ใช้ประกอบการแสดงจริง)

1). ตัวละครฝ่ายเมืองแมนสรวง

- พ่อหมอสิทธิชัย โพกศีรษะแบบชาวไท-กะไดด้วยผ้าขาวคาดผ้าพาดบ่าสีขาวด้านในบ่าขวา คาดทับด้วยผ้าลายเสือที่บ่าซ้าย ช่วงล่างใส่กางเกงด้านในและนุ่งทับด้วยผ้ากระโปรงที่ออกแบบตัดเย็บให้มีรูปทรงคล้ายการนุ่งผ้าแบบพราหมณ์จงของชาวล้านนา พันผ้าคาดสะเอวสีขาว แปะสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์รูปทรงคล้ายพระเครื่อง

ภาพที่ 26 แบบร่างชุดพ่อหมอสิทธิชัย

ที่มา: ผู้วิจัย

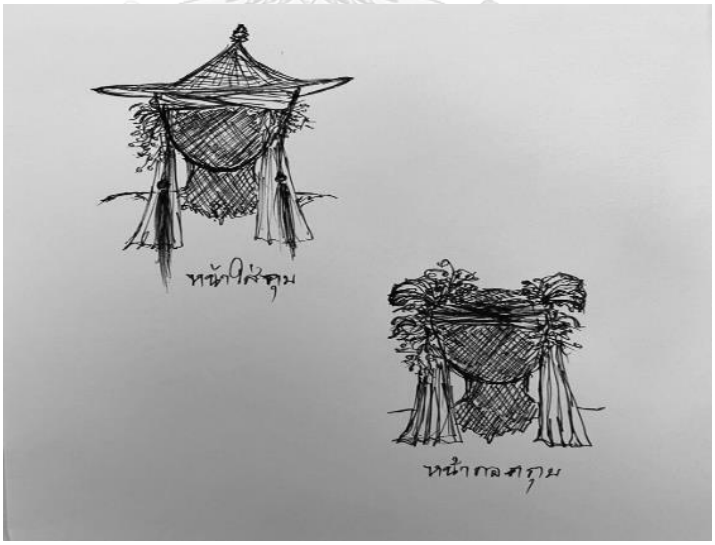


ภาพที่ 27 แบบชุดพ่อหมอสิทธิชัย

ที่มา: ผู้วิจัย

- **กองทัพผีเมือง** ใส่ชุดคลุมรัดรูปแบบเต็มตัวสีดำยาวทั้งตัว สวมศีรษะด้วยผ้าโม่งสีดำและสวมทับด้วยผ้าใยบัวสีดำใส่หมวกล้านนาตามแบบนักรบล้านนาโบราณ

ภาพที่ 28 แบบร่างชุดกองทัพผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 29 แบบร่างชุดกองทัพผีเมืองส่วนศีรษะ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 30 ชุดกองทัพผีเมืองตัวแม่ทัพหรือผีเสื้อเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 31 ชุดกองทัพผีเมืองตัวพลทหาร

ที่มา: ผู้วิจัย

2). ตัวละครฝ่ายเมืองสรอง

- **ปู่เจ้าสมิงพราย** โพกศีรษะด้วยผ้าป่านย้อมสีน้ำตาลแก่ พาดบ่าชั้นในด้วยผ้าชนิดเดียวกัน และพาดบ่าชั้นนอกทับด้วยผ้าสไบทำจากผ้าโปร่งจับจีบลักษณะหางไหล ช่วงล่างนุ่งด้วยกางเกงตัดเย็บเป็นทรงสะดอล้านนาย้อมไล่สีน้ำตาลอ่อนลงไปหาน้ำตาลเข้มคาดสะเอว ปล่อยชายจีบหางไหล

ภาพที่ 32 แบบร่างชุดปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 33 ชุดปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

- **กองทัพผีป่า** โพกศีรษะด้วยผ้าสีน้ำตาลประดับด้วย เส้นใยสีน้ำตาล พันหน้าและรอบศีรษะด้วยผ้าดิบคล้ายการห่อศพ สวมปลอกแขนทำจากผ้าใยบัว ดึงขึงพาดไขว้ผ่านหน้าอกไปยังบ่าด้านขวา นุ่งผ้าป่านย้อมสีช่วงล่างแบบโจงกระเบนหยักรั้งสั้น

ภาพที่ 34 แบบร่างชุดแม่ทัพผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 35 ชุดแม่ทัพผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

3.4 ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงต้องกระทำด้วยความพิถีพิถันและรอบคอบในเรื่องบุคลิก รูปร่าง หน้าตา น้ำเสียง กิริยา ท่าทาง ความสามารถในการรำ การเต้น การต่อสู้ป้องกันตัว และอื่น ๆ ที่บทบาทของตัวละครต้องการ นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงเวลาที่ผู้แสดงสามารถที่จะสละให้กับการฝึกซ้อม และการแสดงได้อีกด้วย การที่ผู้แสดงขาดการฝึกซ้อมและการแสดงบางรอบ ย่อมนำความเสียหายมาสู่การแสดงโดยรวมเป็นอย่างมาก ยกเว้นเหตุสุดวิสัย ซึ่งลักษณะของผู้แสดงที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้นสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มหลัก ดังนี้

3.4.1 ผู้แสดงนำ

ทำหน้าที่แสดงเป็นตัวละครเอกที่มีบทนำในเรื่องทั้งฝ่ายดีและฝ่ายร้าย ต้องศึกษาบทละคร จำบทของตนให้ได้อย่างแม่นยำ ต้องฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ เพราะการแสดงเป็นการทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะ การฝึกซ้อมจะช่วยทำให้ทุกคนรู้บทบาท จังหวะอารมณ์ การตอบโต้ ซึ่งกันและกัน จึงจะทำให้ผลของการแสดงมีประสิทธิภาพ ผู้แสดงนำที่ดีต้องมีวินัยสูง เชื่อฟังผู้กำกับการแสดง ปรึกษาข้อข้องใจและข้อไม่รู้กับผู้กำกับการแสดงอยู่เสมอ ฝึกซ้อมตนเองกับผู้ร่วมงานอย่างเต็มที่ ช่วยเหลือผู้แสดงร่วมที่มีประสบการณ์น้อยกว่า และรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นเพื่อนำมาปรับปรุงตนเองให้ดียิ่งขึ้น เพื่อเป็นตัวอย่างที่ดีแก่ผู้แสดงคนอื่น ๆ

3.4.2 ผู้แสดงรอง

ผู้แสดงรองทำหน้าที่เป็นตัวละครที่มีบทรองลงไปจากตัวละครเอก เป็นตัวละครที่สนับสนุนตัวละครเอกแต่ละตัวให้โดดเด่น ผู้แสดงสนับสนุนต้องแสดงบทกับตัวเอก และตัวอื่น ๆ เช่นเดียวกับผู้แสดงนำ จึงต้องมีวินัยเช่นเดียวกันกับผู้แสดงนำ ผู้แสดงสนับสนุนแม้จะมีหน้าที่และความสำคัญน้อยกว่าผู้แสดงนำ แต่ก็มีความสำคัญที่จะทำให้เกิดผลดีหรือผลเสียแก่การแสดงได้ หากผู้แสดงสนับสนุนแสดงไม่ถึงบทบาทตัวละครของตน ไม่รับและส่งบทกับผู้แสดงคนอื่น ก็จะส่งผลให้การแสดงโดยรวมย่อหย่อน ไม่มีพลังพอที่จะดึงดูดความสนใจของคนดูได้อย่างเต็มที่

3.4.3 ผู้แสดงประกอบ

ผู้แสดงประกอบทำหน้าที่เป็นตัวละครที่มีบทไม่มากนัก อาจเป็นตัวละครเดี่ยว หรือตัวละครหมู่ เช่น กองทหาร ประชาชนเดินไปเดินมา ตัวระบำที่มีบทเต้นเพียงเล็กน้อย

ผู้แสดงประกอบเหล่านี้มีส่วนช่วยเสริมให้การแสดงในบางฉาก เช่น ฉากรบ ฉากเฉลิมฉลอง ฉากแห่แหนมีความสมจริง มีความตระการตา ผู้แสดงประกอบแม้จะดูว่ามีบทบาทน้อย แต่ก็มีความสำคัญในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงที่ต้องการความพร้อมเพรียง ความสมจริงของการแสดง แสดงปฏิกิริยาตอบสนองต่อการแสดงของผู้แสดงอื่น ๆ ได้ดี ผู้แสดงประกอบจึงต้องรู้บทบาทและหน้าที่ จังหวะ และเวลาที่ควรแสดงออกให้ถูกต้อง ได้อารมณ์สมบรรยากาศของการแสดงโดยรวมในฉากนั้น ๆ เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์

3.4.4 ผู้แสดงในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ชุดพระลอ ตอนศึกโหงพราย

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุด พระลอ ตอน ศึกโหงพราย นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้มีการใช้ผู้แสดงตามบทบาทของตัวละครที่มีอยู่ตามบทละคร ดังต่อไปนี้

3.4.4.1 ตัวละครฝ่ายเมืองแมนสรวง

1) หมอสิทธิไชย

2) ผีเสื้อเมือง

3) ผีทรงเมืองแห่งเมืองแมนสรวง

4) กองทัพผีคุ้มกันหมู่บ้าน

5) พระชนนีของพระลอ (พระนางบุญเหลือ)

6) ชาวบ้านหญิง – ชาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.4.2 ตัวละครฝ่ายเมืองสรอง

1) ปู่เจ้าสมิงพราย

2) อารักษ์ยักษ์กุมาร

3) กลุ่มพลทหารกองทัพผี

ทั้งนี้การแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุดพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้น ได้ใช้เทคนิคทางการแสดงเป็นการแสดงประเภทนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผสมผสานการแสดงกายกรรม ดังนั้น ผู้แสดงส่วนใหญ่จึงต้องมีความสามารถทั้งในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยและการแสดงกายกรรมควบคู่กันไปด้วย ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงจะต้องคำนึงถึงขีดความสามารถของนักแสดงเป็นหลัก เนื่องด้วยผู้แสดงจะต้องมีความชำนาญและทักษะในด้านของการแสดงนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ตะวันตก ในขณะเดียวกันผู้แสดงจำเป็นต้องมีทักษะในการแสดงกายกรรมประเภทห้อยโหนอีกด้วย ทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการออกแบบท่าทางที่ต้องอาศัยทักษะที่ยาก และเสี่ยงอันตรายหากผู้แสดงขาดความชำนาญอาจเป็นปัจจัยเสี่ยงให้เกิดอุบัติเหตุและการบาดเจ็บระหว่างการฝึกซ้อมไปถึงในขณะแสดงจริงได้

เมื่อจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงแล้วสามารถแจกแจงออกมาเป็นรูปแบบตารางได้ดังนี้

ตารางที่ 3 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอนศึกโหงพราย

บทบาท	ลักษณะทางกายภาพ	ขีดความสามารถ
ฝ่ายเมืองแมนสรวง		
หมอสิทธิไชย	รูปร่างเหมือนหรือคล้ายคลึง ชายวัย 50-60ปี(อาจใช้การแต่งหน้าช่วย) ดูองอาจ สูงโปร่ง	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/ contemporarydance
ผีเสื้อเมือง	รูปร่างสูงใหญ่ไม่ต่ำกว่า180 เซนติเมตร ดูมีอำนาจ แขนยาว ขายาว	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/กระบี่กระบอง/ contemporarydance/ aerial acrobatic
กองทัพผี	รูปร่างผอม ดูปราดเปรียว	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/aerial acrobatic

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทบาท	ลักษณะทางกายภาพ	ขีดความสามารถ
ฝ่ายเมืองสรอง		
ปู่เจ้าสมิงพราย	รูปร่างสูงใหญ่ ดูมีอำนาจ ใบหน้าดุดัน เคร่งขรึม	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/aerial acrobatic
อารักษ์ยักษ์กุมาร	รูปร่างสูงใหญ่ไม่ต่ำกว่า 180 เซนติเมตร ดูน่าเกรงขาม	นาฏศิลป์ไทยโขน/นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/กระบี่กระบอง/ aerial acrobatic
พลทหารผีป่า	ลักษณะคละกันไปหลากหลาย	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/aerial acrobatic

ที่มา: ผู้วิจัย

3.5 สื่อ หรือ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

สื่อประกอบการแสดงหมายถึง อุปกรณ์ที่ใช้สื่อความหมายในการแสดง ดังนั้น อุปกรณ์ทุกชนิดจึงสามารถนำมาใช้เป็นสื่อได้โดยไม่มีข้อจำกัด เช่น เก้าอี้ หมอน เปียโน ดอกไม้ ลูกบอล เชือก กรอบรูป ฯลฯ

โดยปกติแล้วผู้ออกแบบท่าเต้นจะต้องชัดเจนในการนำสื่อมาใช้ เพราะสื่อมิใช่เป็นเพียงอุปกรณ์ประกอบฉากที่นำมาปรากฏบนเวทีให้ผู้ชมเห็นเป็นอย่างเดียว แต่เมื่อนำสื่อมาใช้ประกอบการแสดงก็ต้องใช้อย่างคุ้มค่าที่สุด สื่อที่ใช้ประกอบการแสดงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มความหมาย คือ สื่อโดยตรง และสื่อโดยอ้อม

สื่อโดยตรง หมายถึง สื่อที่ให้ความหมายเป็นตัวของมันเอง สื่อลักษณะนี้จะแสดงให้เห็นถึงความเป็นจริงของตัวสื่อตามธรรมชาตินั้น ๆ โดยที่ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงสื่อได้ในครั้งแรกที่เห็น เช่น ร่มพัด ดอกไม้ เป็นต้น การแสดงที่ใช้สื่อโดยตรงส่วนใหญ่เป็นการแสดงที่มุ่งให้ความสวยงาม สนุกสนานบันเทิงใจมากกว่าให้แง่คิดแก้ผู้ชม

สื่อโดยอ้อม หมายถึง สื่อที่ให้ความหมายไม่ตรงกับความเป็นจริงของตัวสื่อ สื่อลักษณะนี้จะแสดงความหมายโดยนัยให้ผู้ชมนึกคิดจินตนาการขณะที่ชม เพื่อให้ได้คำตอบว่าสื่อนั้นหมายความถึงสิ่งใด โดยปกติการใช้สื่อโดยอ้อมนี้จะนิยมนำเสนอเกี่ยวกับนามธรรมจึงใช้สื่อมาประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจได้ดียิ่งขึ้น เช่น เก้าอี้คือ อำนาจ ลาภยศ สรรเสริญ หน้ากากคือ มายา เป็นต้น ทั้งนี้การใช้สื่อโดยอ้อมอาจนำเสนอความหมายของหลายสิ่งหลายอย่างที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงก็ได้

ในบางกรณีหรือผู้ออกแบบท่าบางคนอาจใช้สื่อสิ่งเดียวกันนำเสนอทั้งที่เกี่ยวกับนามธรรมและรูปธรรม หรือใช้สื่อสิ่งเดียวกันนำเสนอทั้งโดยตรงและโดยอ้อม แต่นั่นหมายความว่าผู้ออกแบบท่าจะต้องให้ความหมายที่ชัดเจนแก่ผู้ชมได้ ข้อพึงระวังคือผู้ออกแบบท่าจะต้องไม่สับสนระหว่างแนวความคิดของงานกับท่าเต้น โดยต้องคำนึงถึงจุดมุ่งหมายของการแสดงว่าเนื้อหาของการแสดงและจุประสงค์ต้องการสื่อสารสิ่งใดมากกว่าการให้ความสำคัญในการใส่รายละเอียดกับท่าทางให้เกิดความสวยงามเพียงอย่าง

การใช้สื่อหรืออุปกรณ์นี้ผู้สร้างงานต้องทำความรู้จักกับอุปกรณ์ที่นำมาเป็นสื่อให้ดีเสียก่อน กล่าวคือต้องทราบรายละเอียดของรูปร่างลักษณะ คุณสมบัติ และประโยชน์ใช้สอย แล้วนำมาออกแบบประกอบท่าทาง เช่น เก้าอี้ทรงกลมเส้นผ่าสูญกลาง 10 นิ้ว มีขา 4 ขา ทำด้วยเหล็ก ฉะนั้นเราสามารถทำอะไรกับเก้าอี้ได้มากมาย อาทิ นั่ง ยืน นอน กอด ก่าย ลอด ยก แบก อุ้ม ทูน เขย่า โยก กลิ้ง หมุน เหวี่ยง โยน ทุ่ม เตะ กระชาก ผลัก ไส เลื่อน ลาก หงาย แต่การกระทำดังกล่าวต้องมีการออกแบบให้เกิดความงามในองค์ประกอบด้วย

3.5.1 สื่อหรืออุปกรณ์ที่ใช้ในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

3.5.1.1 ชุดอุปกรณ์กายกรรมผ้า (Aerial Silks)

1) ผ้าเปลสีดำ (Fabric) เป็นผ้าที่ใช้ในการแสดงกายกรรมกลางอากาศประเภท aerial silks ตัวผ้ามีความยาว ทั้งหมด 18 เมตร โดยเมื่อใช้ทำการแสดงแล้วจะต้องพับครึ่งเป็น 2 เส้นแล้วนำเข้ายึดรวมกับอุปกรณ์ตัวยึดผ้าและตัวหมุน เหตุผลของผู้สร้างงานในการเลือกใช้ผืนผ้าสีดำเนื่องจากในการแสดงที่ใช้ผ้านี้จะกล่าวถึงตอนรวบรวมกองทัพผีป่าของปู่เจ้า สีดำของผ้าจึงเปรียบเสมือนคาถาอาคมหรือมนตร์ดำที่ปู่เจ้าใช้เสกเพื่อปลุกเหล่าพลทหารผีมาใช้งาน

ภาพที่ 36 ผ้าเปล

ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

2) อุปกรณ์สมอยึดผ้าหรือวงแหวน (Figure 8 for Ringing Silks) คืออุปกรณ์รูปสมอหรือวงแหวน ใช้สำหรับสอดตัวผ้าเพื่อยึดไม้ให้ผ้าเคลื่อนไหว โดยวิธีการสอดผ้าต้องทำการสอดเป็นรูปเลข 8 ในแนวนอน ตัวอุปกรณ์ทำจากเหล็กตันขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 0.5 นิ้ว

ภาพที่ 37 สมอยึดผ้าหรือวงแหวน

ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

3) ห่วงตะขอล็อคเกี่ยว (Auto-Locking Oval Carabiner) ใช้เป็นอุปกรณ์สำหรับเกี่ยวเชื่อมกับอุปกรณ์ผ้ายึดกับโครงสร้างต่าง ๆ ของสถานที่ที่ใช้ทำการแสดง โดยวิธีการยึดเกี่ยวต้องใช้ด้วยกัน 2 ตัว ตัวหนึ่งเกี่ยวยึดกับห่วงบนของสมอยึดผ้า เชื่อมกับอุปกรณ์ตัวหมุน อีกตัวหนึ่งเกี่ยวยึดกับโครงสร้างของสถานที่ที่ใช้ทำการแสดงกับตัวหมุน

ภาพที่ 38 ห่วงตะขอล็อคเกี่ยว
ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

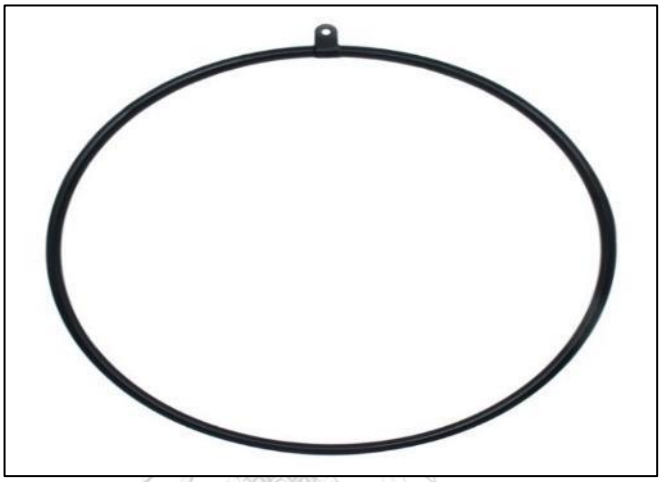
4) ตัวหมุนอิสระ (Delta Aerial Swivel) เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการบังคับทิศทางการหมุนของการเล่นกายกรรมทุกประเภทให้หมุนได้อย่างอิสระและเป็นอุปกรณ์สำคัญในการเป็นข้อต่อระหว่างโครงสร้างของสถานที่กับตัวอุปกรณ์กายกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 39 ตัวหมุนอิสระ
ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

3.5.1.2 ชุดอุปกรณ์ Aerial Hoop (กายกรรมห่วง)

1) ห่วงเหล็ก (hoop) เป็นอุปกรณ์ที่ใช้เล่นกายกรรมกลางอากาศประเภทห่วงกลม โดยตัวห่วงทำจากเหล็กตัน เส้นผ่านศูนย์กลาง 38 นิ้ว มีหูเจาะรูสำหรับคล้องเกี่ยวกับตัวห่วงตะขอล็อกเกี่ยวด้านบน



ภาพที่ 40 ห่วงเหล็ก

ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) ห่วงตะขอล็อคเกี่ยว (Auto-Locking Oval Carabiner) ใช้เป็นอุปกรณ์สำหรับเกี่ยวเชื่อมกับอุปกรณ์ห่วงยึดกับโครงสร้างต่าง ๆ ของสถานที่ที่ใช้ทำการแสดง โดยวิธีการยึดเกี่ยวต้องใช้ด้วยกัน 2 ตัว ตัวหนึ่งเกี่ยวยึดกับหูของห่วง เชื่อมกับอุปกรณ์ตัวหมุน อีกตัวหนึ่งเกี่ยวยึดกับโครงสร้างของสถานที่ที่ใช้ทำการแสดงกับตัวหมุน

ภาพที่ 41 ห่วงตะขอล็อคเกี่ยวสำหรับห่วง

ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

3) ตัวหมุนอิสระ (Delta Aerial Swivel) เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการบังคับทิศทางการหมุนของการเล่นกายกรรมทุกประเภทให้หมุนได้อย่างอิสระและเป็นอุปกรณ์สำคัญในการเป็นข้อต่อระหว่างโครงสร้างของสถานที่กับตัวอุปกรณ์กายกรรม

ภาพที่ 42 ตัวหมุนอิสระสำหรับห่วง

ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

4) สายรับน้ำนัก (Round Sling) เป็นสายที่ใช้เชื่อมต่อระหว่างโครงสร้างอาคารกับตัวห่วง มีความยาวประมาณ 2.5 เมตร สามารถรับน้ำหนักได้ 1500 – 2000 กิโลกรัม

ภาพที่ 43 สายรับน้ำหนัก
ที่มา: https://www.firetoys.co.uk/aerial-circus

3.6 เทคนิค

เทคนิคของการแสดง หมายถึงกลวิธีในการให้เกิดปรากฏการณ์บางอย่างเป็นกรณีพิเศษเพื่อเสริมให้การแสดงนาฏยศิลป์ดูสมจริงหรือน่าติดตามมากยิ่งขึ้น เทคนิคในที่นี้หมายรวมถึงงานที่เกี่ยวกับใบหน้าและร่างกายผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง อุปกรณ์ฉาก และฉาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้าที่ เทคนิคของการแสดงมีหน้าที่สำคัญ 2 ประการ คือ

1) ทำให้ดูเหมือนจริง

2) ทำให้เกิดความอัศจรรย์ใจ

1) ทำให้ดูเหมือนจริง ได้แก่ การนำเทคนิคทางการฝีมือ ทางเคมี และทางไฟฟ้ามาประยุกต์กันขึ้นเป็นเฉพาะกรณี เช่น การตัดอวัยวะ การทำแผลสด การทำแผลเป็น การยิงเลือดสาด การทำให้เพลิงลุกไหม้ การทำให้ฝนตก การทำฉากระเบิดทำลาย เหล่านี้เป็นความรู้เฉพาะทางที่ต้องมีการเตรียมการที่พรักพร้อม มีคิวที่แม่นยำ เพราะเสี่ยงอันตรายมาก

2) ทำให้เกิดความอัศจรรย์ใจ ได้แก่ การนำเทคนิคต่าง ๆไปใช้สร้างให้เกิดปาฏิหาริย์ เช่น เหาะเหินเดินอากาศ การแปลงร่าง การล่องหนหายตัว เทคนิคเช่นนี้เป็นการสร้างปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ตามวัตถุประสงค์ของการแสดงนาฏยศิลป์

การจัดทำเทคนิคพิเศษ แบ่งการทำงานออกได้เป็น 4 ส่วน

1) ส่วนร่างกาย

2) ส่วนฉาก

3) ส่วนแสง

4) ส่วนเสียง

1) ส่วนร่างกาย หมายถึงรวมทั้งร่างกายและเครื่องแต่งกาย ได้แก่ การทำแผลสดแผลเป็น ไฟลุกไหม้เสื้อผ้า ร่างกายแผลต่าง ๆ ปัจจุบันมีทำขายเป็นแบบสำเร็จรูป

2) ส่วนฉาก หมายถึง ฉากระเบิด ฉากไฟไหม้ ฉากพังทลาย เครื่องเรือนหักกระจกแตก งานส่วนนี้ต้องใช้วัสดุเคมีและวัตถุระเบิด จึงต้องมีความรู้ความชำนาญพิเศษโดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับควันพิษ

3) ส่วนแสง หมายถึงการทำฟ้าผ่า ทำแสงฟ้าแลบ แสงจากหลุมศพ แสงหิ่งห้อย การทำเทคนิคพิเศษ แสงใช้ระบบไฟฟ้าที่ต้องออกแบบจัดสร้างเป็นพิเศษ

4) ส่วนเสียง หมายถึง การทำเสียงเฉพาะ เช่น เสียงฟ้าร้อง เสียงฟ้าผ่า เสียงฟ้าคำราม เสียงฝนตก เสียงระเบิด เสียงปืนรัว เรื่องเสียงพิเศษนี้เดิมมีการใช้วัสดุต่าง ๆ เช่น เสียงฝนตกใช้เมล็ดถั่วเขียวบนถาดสังกะสีบาง ๆ ร่อนไปมา เสียงฟ้าคำรามใช้แผ่นสังกะสีอ่อนสะบัดเบา ๆ ปัจจุบันมีเสียงที่สร้างจากอิเล็กทรอนิกส์ หรือเสียงที่บันทึกแถบเสียงจากของจริงมาใช้

การทำเทคนิคพิเศษทั้ง 4 ส่วนนี้ ต้องใช้ผู้ชำนาญเฉพาะทาง เพราะเทคนิคพิเศษแต่ละชนิดมีอันตรายมาก แม้การทำแผลเป็นหากผิดพลาดก็เป็นอันตรายต่อผิวของผู้แสดง การทำเทคนิคพิเศษจึงควรใช้เฉพาะที่จำเป็นจริง ๆ ในกรณีที่เป็นการแสดงสมัครเล่น หรือการแสดงของสถาบันการศึกษาที่ขาดผู้เชี่ยวชาญควรหลีกเลี่ยง ในการแสดงของวงการอาชีพ ก็ใช้ตัวแสดงแทนเกือบทุกกรณี เพื่อป้องกันอันตรายและผู้แสดงแทนมักมีความรู้ความชำนาญ เนื่องจากได้รับการฝึกหัดและมีประสบการณ์โดยตรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.1 เทคนิคการแสดงที่ใช้ในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอน ศึกผีสองเมือง

3.6.1.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นนาฏยศิลป์ไทยที่เกิดในสมัยปัจจุบันหรือสมัยใหม่ เป็นผลงานทางศิลปะที่มีแนวคิด ความคิด หรือกระบวนการร่วมสมัยอันเกิดจากการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาไทยที่สื่อให้เห็นความงาม คุณค่าทางอารมณ์ สะท้อนถึงสภาวะแวดล้อม ความเป็นธรรมชาติ สภาวะสังคม เอกลักษณ์ความเป็นไทย ถูกถ่ายทอดออกมาตามแนวความคิดและจินตนาการที่ได้จากแรงบันดาลใจ

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยตามความหมายของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ คือ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากรากฐานเดิมคือนาฏยศิลป์ไทย โดยใช้โครงสร้างจากบทประพันธ์พระลอนรลักษณ์เป็นตัวกำหนดการออกแบบลีลา โดยศึกษาข้อมูลจากงานนาฏกรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับพระลอในประเทศไทยแล้ว แล้วจึงลงมือปฏิบัติจริง อันนำไปสู่การนำเสนอผลงานต่อสาธารณชน ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะต้องอาศัยกระบวนการคิดและกระบวนการผลิตที่ประกอบด้วยข้อมูลและประสบการณ์เดิมของตนเองผนวกกับจินตนาการโดยผสมผสานให้เกิดคุณลักษณะของงานที่มีเอกภาพ การประยุกต์นาฏยศิลป์ไทยเข้ากับการแสดงประเภทอื่น ๆเป็นการประดิษฐ์หรือสร้างสรรค์งานวิธีหนึ่งในบรรดาการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏกรรมไทยทั้งหลาย การสร้างสรรค์งานโดยการประยุกต์ท่าการแสดงดังกล่าวมีความแตกต่างจากการสร้างสรรค์งานโดยวิธีคิดขึ้นใหม่โดยสิ้นเชิง แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นการคิดประดิษฐ์ท่าทางการแสดงในลักษณะใดก็ตาม ความคิดเชิงสร้างสรรค์ล้วนแต่เข้าไปมีบทบาทสำคัญต่อการทำงานที่ต้องการการปรับเปลี่ยนและประยุกต์ใช้ เพื่อให้ก้าวทันกับโลกในยุคปัจจุบันที่ต้องการความแปลกใหม่และแตกต่างอยู่ตลอดเวลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.1.2 กายกรรมผ้า (Aerial Silks)

การแสดงกายกรรมปีนผ้า หรือกายกรรมโหนผ้า (aerial silks) คือการแสดงกายกรรมประเภทหนึ่งซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มการแสดง aerial (กายกรรมบนอากาศ) ซึ่งผู้แสดงจะต้องทำการแสดงหรือออกลีลาในขณะที่กำลังห้อยโหนอยู่บนผ้าที่แขวนไว้กลางอากาศ ซึ่งผ้านั้นอาจจะมีลักษณะเป็นผ้าเส้นเดี่ยวหรือเส้นคู่ก็ได้ โดยผู้แสดงจะต้องอาศัยทักษะการปีนและ

การควบคุมผืนผ้าอันปราศจากสายหรืออุปกรณ์ป้องกันการเกิดอุบัติเหตุ (safety line) ใด ๆ กล่าวคือ ผู้แสดงจะต้องมีความพร้อมและมั่นใจในด้านความชำนาญการ และการควบคุมความปลอดภัยด้วยเทคนิคเฉพาะของการแสดงประเภทนี้ดีแล้ว ลักษณะเด่นของการแสดงกายกรรมปีนผ้า หรือกายกรรมโหนผ้า (aerial silks) จะมีลักษณะการใช้ท่าทางที่เสมือนร่างกายลอยอยู่ได้บนอากาศ การทิ้งตัวอย่างรวดเร็ว หรือกระทั่งการแสดงรูปทรงที่ผสานกันระหว่างร่างกายกับเนื้อผ้าออกมาในมิติต่าง ๆ

ภาพที่ 44 กายกรรมผ้า
ที่มา: ผู้วิจัย

3.6.1.3 กายกรรมห่วง (Aerial Hoop)

การแสดงกายกรรมห่วงคือการเล่นหรือแสดงโดยใช้ห่วงเหล็กกลมห้อยติดกับเพดาน ซึ่งเป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่นักกายกรรมนิยมนำมาประกอบเป็นการแสดงกายกรรมนอกเหนือจากการออกกำลังกาย โดยจุดที่ต้องคำนึงถึงในการแสดงกายกรรมห่วงคือเรื่องของเสื้อผ้าที่จะต้องไม่รุ่มร่าม อุปกรณ์ของการเล่นกายกรรมห่วงนี้ส่วนใหญ่จะมีการเชื่อมต่อกันที่จุดหูของห่วงเพียงจุดเดียวหรืออาจจะมีสองจุดขึ้นอยู่กับระดับความสามารถของนักแสดง ซึ่งจะแบ่งตามประเภทได้ดังนี้

1) กายกรรมห่วงแบบหูคู่ ซึ่งจะมีจุดคล้องเกี่ยวอยู่ที่ห่วงสองจุดในระยะห่างที่เท่ากันหรือกว้างกว่าตัวหูเกี่ยวจะแกว่งในลักษณะราวออกกำลังกายของเด็ก และจะไม่สามารถหมุนได้

2) กายกรรมห่วงแบบหูคู่ที่เชื่อมต่อกับจุดคล้องเกี่ยวทางอากาศเพียงจุดเดียวซึ่งห่วงสามารถหมุนและแกว่งในระนาบหลายแกน ดังเช่นการแกว่งลูกตุ้มหรือการเหวี่ยงไปในลักษณะบินแบบวงกลม

3) กายกรรมห่วงแบบหูคู่ที่มีโครงสร้างเป็นเส้นเหล็กแนวตรงพาดอยู่ด้านบนหรือมีลักษณะคล้ายวงกลมโดนมีดเฉือนด้านบนออก ซึ่งกายกรรมห่วงประเภทนี้จะให้ความแตกต่างทั้งทางด้านเทคนิคการแสดงกับท่าทางการแสดงจากชนิดอื่น ๆ

4) กายกรรมห่วงประเภทหูเดี่ยว จาดจุดคล้องเกี่ยวจุดเดียว สามารถหมุนและเหวี่ยงได้มากกว่ากายกรรมห่วงที่กล่าวมาข้างต้น สามารถเหวี่ยงในลักษณะของลูกตุ้ม หรือสร้างรูปแบบการบินเป็นวงกลมขนาดใหญ่ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 45 กายกรรมห่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

3.6.1.4 สื่อมัลติมีเดีย

สื่อมัลติมีเดีย มีผู้ให้ความหมายไว้ดังต่อไปนี้

1) สื่อมัลติมีเดีย คือ ระบบสื่อสารข้อมูลข่าวสารหลายชนิด โดยผ่านสื่อทางคอมพิวเตอร์ ซึ่งประกอบด้วย ข้อความ ฐานข้อมูล ตัวเลข กราฟิก ภาพเสียง และวีดิทัศน์

2) สื่อมัลติมีเดีย คือ การใช้คอมพิวเตอร์สื่อความหมายโดยการผสมผสานสื่อหลายชนิด เช่น ข้อความ กราฟ ภาพศิลป์ (Graphic Art) เสียง ภาพเคลื่อนไหว

(Animation) และวีดิทัศน์ เป็นต้น ถ้าผู้ใช้สามารถควบคุมสื่อเหล่านี้ให้แสดงออกมาตามต้องการได้ ระบบนี้จะเรียกว่ามัลติมีเดียปฏิสัมพันธ์ (Interactive Multimedia)

3) สื่อมัลติมีเดีย คือ โปรแกรมซอฟต์แวร์ที่อาศัยคอมพิวเตอร์เป็นสื่อในการนำเสนอโปรแกรมประยุกต์ซึ่งรวมถึงการนำเสนอข้อความสีสัน ภาพกราฟิก (Graphic images) ภาพเคลื่อนไหว (Animation) เสียง (Sound) และภาพยนตร์วีดิทัศน์ (Full motion Video) ส่วนมัลติมีเดียปฏิสัมพันธ์ (Interactive Multimedia) จะเป็นโปรแกรมประยุกต์ที่รับการตอบสนองจากผู้ใช้คีย์บอร์ด (Keyboard) เมาส์ (Mouse) หรือตัวชี้ (Pointer)[47]

ดังนั้นจึงสามารถสรุปความหมายของสื่อมัลติมีเดียได้ว่า สื่อมัลติมีเดีย คือการใช้คอมพิวเตอร์ร่วมกับโปรแกรมซอฟต์แวร์ในการสื่อความหมายโดยการผสมผสานสื่อหลายชนิด เช่น ข้อความ กราฟิก (Graphic) ภาพเคลื่อนไหว (Animation) เสียง (Sound) และวีดิทัศน์ (Video) เป็นต้น และถ้าผู้ใช้สามารถที่จะควบคุมสื่อให้นำเสนอออกมาตามต้องการได้จะเรียกว่าสื่อมัลติมีเดียปฏิสัมพันธ์ (Interactive Multimedia) การปฏิสัมพันธ์ของผู้ใช้สามารถจะกระทำได้โดยผ่านทางคีย์บอร์ด (Keyboard) เมาส์ (Mouse) หรือตัวชี้ (Pointer) เป็นต้น การใช้สื่อมัลติมีเดียในลักษณะปฏิสัมพันธ์ก็เพื่อช่วยให้ผู้ใช้สามารถเรียนรู้หรือทำกิจกรรม รวมถึงดูสื่อต่าง ๆ ด้วยตนเองได้ สื่อต่าง ๆ ที่นำมารวมไว้ในสื่อมัลติมีเดีย เช่น ภาพ เสียง วีดิทัศน์ จะช่วยให้เกิดความหลากหลายในการใช้คอมพิวเตอร์อันเป็นเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ในแนวทางใหม่ที่ทำให้การใช้คอมพิวเตอร์น่าสนใจและเร้าความสนใจ เพิ่มความสนุกสนานในการเรียนรู้มากยิ่งขึ้น[48]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7 ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism)

แนวความคิดนิยมความเรียบง่ายเกิดจาก ลัทธิจุลนิยม หรือ ลัทธิมินิมัลลิสม์ คือขบวนการทางศิลปะ และความงาม ทางด้านศิลปะที่ว่าด้วย “ความน้อย” เกิดจากการลดตัดทอน และเป็น

---

[47] ชงโค บัวระพันธ์, “การพัฒนาบทเรียนคอมพิวเตอร์มัลติมีเดียเรื่องชีวิตสัตว์ กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ สำหรับนักเรียนช่วงชั้นที่ 3,” (มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2550)

[48] พรพิมล ดอนหงษ์ไผ่, ”ผลการใช้สื่อมัลติมีเดียแบบสืบเสาะหาความรู้ เรื่อง สารรอบตัวเรา ที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความสามารถในการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6,” (ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555)

หัวใจสำคัญอย่างหนึ่งของ ศิลปะสมัยใหม่ เกิดขึ้นในช่วงสิ้นสุดศตวรรษที่ 19 โดยมีต้นกำเนิดมาจาก ศิลปะแบบสมัยใหม่ (modernism) ซึ่งเป็นศิลปะที่ไม่เพียงต่อต้านสไตล์การออกแบบยุคเก่าที่เน้นความหรูหราเท่านั้น แต่ยังต่อต้านการเมืองและสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำสูงด้วย นักออกแบบแนวศิลปะสมัยใหม่ (modernist) จึงใช้การออกแบบที่ตัดทอนสิ่งที่เกินจริงออก เป็นวิถีทางการแสดงออกที่จะทำลายชนชั้นทางสังคมด้วย พวกเขารู้สึกว่าวัตถุสิ่งของควรจะเป็นอย่างที่เป็นจริง และนี่ก็คือลักษณะของแนวนิยมความเรียบง่าย (minimalism) ที่เน้นความเรียบง่ายบริสุทธิ์ ของศิลปะ ซึ่งมีความเกี่ยวโยงกับแนวคิดเซน (ZEN) คือการอยู่อย่างสมถะ เก็บข้าวของให้น้อย มีเท่าที่จำเป็น เน้นเรื่องประโยชน์ใช้สอย การโชว์เนื้อแท้ของวัสดุเป็นสำคัญ ทำให้ภาพรวมของที่อยู่อาศัยดูเรียบ และสบายตาที่สุดวิถีชีวิตและขนบธรรมเนียมดั้งเดิมในรูปแบบเซน (ZEN) ถือได้ว่าต้นแบบของ Minimalist ด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จาก การจัดแจกันดอกไม้สไตล์ญี่ปุ่น ที่ไม่ใช้ดอกไม้จำนวนมากแต่คำนึงถึงรูปแบบ (Form) ที่งดงาม หรือการจัดสวนหินแบบเซน ที่เน้นความเรียบง่าย โดยใช้พื้นที่อันน้อยนิดให้สวยงาม ถือเป็นศิลปะการออกแบบขั้นสูงเลยทีเดียว[49]

สำหรับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ได้นำทฤษฎีการออกแบบสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มาผสมผสานกับทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย ซึ่งได้จะส่งผลให้รูปแบบการแสดงที่ออกมามีความน่าสนใจในด้านของการใช้วัสดุอย่างคุ้มค่า และการบริหารจัดการนักแสดงที่มีอยู่จำนวนน้อยให้เกิดเป็นการแสดงชุดใหญ่ ในการใช้งบประมาณที่ไม่ฟุ่มเฟือย อีกทั้งยังใช้แนวคิดดังกล่าวในการผลิตเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง ตลอดจนการออกแบบแสง เสียง ประกอบการแสดง ในลักษณะการจัดการจากวัสดุที่มีอยู่รอบข้าง จึงนับได้ว่าทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism) มีบทบาทที่สำคัญต่องานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายเป็นอย่างมาก

3.8 สรุปบท

ในบทนี้ผู้วิจัยกล่าวถึงองค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในเรื่องรายละเอียดองค์ประกอบต่าง ๆ ทางด้านนาฏยศิลป์ เพื่อใช้ในการเป็นแนวทางกำหนดรูปแบบของงาน โดยผู้วิจัยได้ข้อมูลสรุปรวมได้ ดังนี้ องค์ประกอบที่ 1 บทการแสดง ผู้วิจัยได้เลือกตามความสนใจโดยการเลือกใช้เนื้อความจากบทละคร

[49] วรากร สามโกเศศ, “อาหารสมอง”, กรุงเทพธุรกิจ (9 เมษายน 2562), หน้า 4.

พระลอนรลักษณ์ เนื่องจากในบทประพันธ์นี้มีความตื่นตาตื่นใจในเรื่องของการกล่าวถึงประเภทของผีหรือปีศาจที่สร้างภาพทางจินตคติที่ชัดเจน ลักษณะบทบรรยายได้อย่างละเอียดก่อให้เกิดสุนทรียะในหลากหลายด้าน ด้วยสำนวนโวหารที่มีความสละสลวยและเข้าใจง่ายจึงทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าหากนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏยศิลป์แล้วจะเป็นการต่อยอดความตื่นเต้นและสนุกสนานให้กับผู้เสพได้มากยิ่งขึ้น จึงหยิบยกเอาประเด็นของพระลอ ตอนศึกโหงพรายขึ้นมาจัดทำเป็นการแสดงสร้างสรรค์เพื่อหวังจะอนุรักษ์และเผยแพร่คุณค่าแห่งบทประพันธ์นี้มิให้สูญหาย โดยมีกระบวนการสร้างบทการแสดง

องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี ผู้วิจัยสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงออกแบบด้วยดนตรีที่หลากหลายโดยยังต้องสัมพันธ์กับอารมณ์และเนื้อหาในแต่ละช่วงตอนโดยกำหนดเพลงตามองก์การแสดง มีทั้งเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นและเสียงอิเล็กทรอนิกส์ รวมไปถึงเสียงของเครื่องดนตรีที่ให้ความรู้สึกตามเนื้อเรื่องอีกด้วย

เครื่องแต่งกาย เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญสำหรับงานนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยออกแบบโดยคำนึงถึงความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหว และต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายตามข้อสันนิษฐานที่เชื่อมโยงกับยุคสมัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระลอ คือสันนิษฐานที่ 1 สันนิษฐานว่าภาษาในวรรณกรรมพระลอเป็นวัฒนธรรมชาวไท หรือ ไต ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 สมัยเดียวกับยุคสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ สันนิษฐานที่ 2 สันนิษฐานว่าภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากภาษาของพวกพวน หรือลาวพวน ซึ่งอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 19 - 20 ตรงกับสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ สันนิษฐานที่ 3 สันนิษฐานว่าภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากวัฒนธรรมภาษาของชาว ไท - กะได ซึ่งอยู่ในช่วง พุทธศตวรรษที่ 20 (พ.ศ.1933) อาจจะดูช้ากว่าในช่วงสมัยของพระบรมไตรโลกนาถ แต่ยังคงอยู่ในกรอบเวลาของช่วงที่มีการประพันธ์ลิลิตพระลอ คือช่วงพระบรมไตรโลกนาถจนถึงพระนารายณ์มหาราช โดยชาวไท – กะได เมื่อรวบรวมข้อมูลดังกล่าวได้แล้ว ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบเครื่องแต่งกายตามการคาดคะเนจากวัฒนธรรมที่รับเข้ามาในยุคสมัยดังกล่าว เชื่อมโยงและผสมผสานกันพร้อมทั้งปรับแต่งให้มีความสวยงาม เหมาะสมในการจัดการแสดง

ในส่วนของผู้แสดง ผู้สร้างสรรค์แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ส่วน คือ ผู้แสดงนำ มีหน้าที่แสดงนำเรื่อง ผู้แสดงรอง มีหน้าที่สนับสนุนตัวละครเอก และผู้แสดงประกอบมีหน้าที่เติมเต็มแต่ละช่วงของ

การแสดงให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้สื่อ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ชุดอุปกรณ์กายกรรมผ้าต่าง ๆ และชุดอุปกรณ์กายกรรมห่วงต่าง ๆ ร่วมกับการใช้สื่อมัลติมีเดียในการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้ผู้ใช้สามารถเรียนรู้หรือทำกิจกรรม รวมถึงดูสื่อต่าง ๆ ด้วยตนเองได้ สื่อต่าง ๆ ที่นำมารวมไว้ในสื่อมัลติมีเดีย เช่น ภาพ เสียง จะช่วยให้เกิดความหลากหลายในการใช้คอมพิวเตอร์อันเป็นเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ในแนวทางใหม่ที่ทำให้การใช้คอมพิวเตอร์น่าสนใจและเร้าความสนใจ เพิ่มความสนุกสนานในการเรียนรู้มากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์
เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย

การแสดงในทุกสาขาย่อมผ่านกระบวนการความคิดแนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งนับว่าเป็นขั้นตอนที่สำคัญอันส่งผลให้เกิดผลสัมฤทธิ์และเกิดความงามทางสุนทรียศาสตร์ โดยกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่นำมาเป็นหลักของผลงาน จำเป็นต้องกระบวนการความคิดที่คล้ายกันในทุก ๆ สาขาการแสดง แต่อาจมีความแตกต่างในส่วนย่อย อาทิ ขั้นตอนออกแบบ การสร้าง การทดลอง การปรับปรุงและแก้ไข กระทั่งการเผยแพร่ ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญที่จะก่อให้เกิดผลงานออกมาเป็นรูปธรรมสู่สายตาสาธารณชน

กระบวนการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย ก็เช่นเดียวกัน จำเป็นต้องจัดสรรกระบวนการด้านความคิดและพัฒนางานดังกล่าว โดยเฉพาะงานต่อยอดจากบทวรรณกรรมของพระลอนรลักษณ์ที่มีอยู่เป็นลายลักษณ์อักษรอยู่แล้ว ทว่ายังมิเคยมีผู้ใดจัดทำเป็นการแสดงนาฏกรรมมาก่อน ฉะนั้นงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย จึงจำเป็นต้องผ่านกระบวนการศึกษาแนวความคิดทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยบันทึกไว้ในบทที่ 2 แล้วประมวลงานศึกษามาเป็นงานวิเคราะห์หาความคิดสร้างสรรค์ ร่างแบบ สร้างงาน ทดลอง แก้ไข เพื่อให้เกิดผลลัพธ์โดยรวม ของผลงานที่สมบูรณ์ โดยกระบวนการความคิดค้นและสร้างผลงานการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย มีขั้นตอนดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 การศึกษาแนวคิดอย่างเป็นระบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

4.1.1 ศึกษาและวิเคราะห์หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย (Minimalism)

4.2 การพัฒนาบท

4.2.1 บทพระลอนรลักษณ์ ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ในรัชกาลที่ 3

4.2.2 บทพัฒนาปรับปรุงใหม่เพื่อใช้ในการแสดง ชุด ศึกโหงพราย

4.3 การออกแบบตัวละคร รูปร่าง

4.3.1 การออกแบบตัวละคร และเครื่องแต่งกาย

4.3.2 การคัดเลือกนักแสดง

4.3.3 การออกแบบท่าทางของตัวละคร

4.4 การออกแบบฉากประกอบการแสดง

4.4.1 การออกแบบร่าง

4.4.2 การเลือกสถานที่สำหรับใช้เป็นฉากประกอบการแสดง

4.4.3 การเลือกวัสดุอุปกรณ์เพื่อเป็นฉากประกอบการแสดง

4.4.4 การออกแบบแสงสีประกอบการแสดง

4.5 การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง

4.5.1 ดนตรี

4.5.2 เสียงพากย์

4.5.3 เสียงประกอบการแสดง Sound Effect

4.5.4 ระบบเสียงเพื่อประกอบการแสดง

4.6 การออกแบบลีลา

4.6.1 การทดลองออกแบบลีลา ครั้งที่ 1

4.6.2 การทดลองออกแบบลีลา ครั้งที่ 2

4.6.3 การทดลองออกแบบลีลา ครั้งที่ 3

4.7 เทคนิคพิเศษที่ใช้ในการแสดง

4.7.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

4.7.2 กายกรรมผ้า (Aerial Silks)

4.7.3 กายกรรมห่วง (Aerial Hoop)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.8 การเผยแพร่การแสดงชุด ศึกโหงพราย

4.8.1 การทดลองการแสดง รอบที่ 1

4.8.2 การทดลองจัดการแสดงครั้งที่ 1 บริเวณลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

4.8.3 การจัดการแสดง ณ โกดัง สวัสดิ์จีน รีไซเคิล

4.9 ความคิดเห็นของทีมงานผู้วิจัย

การประเมินผลงานจากผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงานและทีมงาน

4.1 การศึกษาแนวความคิดอย่างเป็นระบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาแนวความคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำไปสู่การสัมภาษณ์บุคคลและศึกษาดูงานในสถานที่ต่าง ๆ เช่น การลงพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏกรรมเรื่องพระลอในประเทศไทย ศึกษาที่มาคณะการแสดงต่าง ๆ ทั้งไทยและต่างประเทศ แล้วนำมาประมวลวิเคราะห์แนวทางในการดำเนินงานวิจัยในลำดับต่อไป โดยหลักการดำเนินงานวิจัยนั้นเป็นงานวิจัยสร้างสรรค์โดยสร้างสรรค์ภายใต้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย

แนวคิดก่อนถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยศิลป์อย่างเป็นรูปธรรมถือว่ามีความสำคัญ เนื่องด้วยการคิดค้นการนำเสนอวรรณกรรมไทยในรูปแบบใหม่ ๆ เป็นการแก้ไขปัญหาของการแสดงที่ปัจจุบันมีผู้บริโภควรรณกรรมไทยน้อยลง ทั้งความนิยมของผู้ชมและผลตอบรับในเชิงธุรกิจ ประกอบกับสถานการณ์ของโรคระบาดที่เกิดขึ้นอย่างเฉียบพลันในปี พ.ศ.2563 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับกำหนดการนำเสนอผลงานการแสดงสู่สาธารณชน ผู้วิจัยจึงได้ริเริ่มการปรึกษาหารือกับกลุ่มผู้ที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ของผู้วิจัย โดยมีทีมงานที่มีความคิดเห็นตรงกับผู้วิจัยและมีข้อขัดแย้งกับผู้วิจัยในตอนต้น จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาวิเคราะห์ลงลึกในกระบวนการคิดงานต่าง ๆเพื่อแก้โจทย์ที่มีความขัดแย้ง และนำไปสู่ผลบวกในเชิงธุรกิจการแสดงและการส่งต่อองค์ความรู้ในอนาคต โดยใช้หลักการวางแผนกระบวนการสร้างสรรค์งานเป็นลำดับขั้นตอน และใช้หลักของวิชา การจัดการแสดงโดยมีขั้นตอนการวางแผนบริหารและพัฒนาการแสดงในทฤษฎีและหลักการแนวนิยมความเรียบง่ายหรือการจัดการแสดงแนวนิยมความเรียบง่ายเป็นหัวใจหลัก เพื่อให้งานสร้างสรรค์การแสดงชุด ศึกโหงพราย ตอบโจทย์ด้านการประสบความสำเร็จของผลงานและผู้ชม รวมไปถึงประสบความสำเร็จในด้านธุรกิจการแสดงระยะยาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การดำเนินงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์การแสดง “ศึกโหงพราย” ตั้งเป้าในการลงทุนสร้างไว้ 40,000 บาท ภายใต้แนวความคิดแนวนิยมความเรียบง่ายกล่าวคือ สวย ง่าย ถูก ทั้งนี้หลายคนอาจมองว่าเป็นการลงทุนที่สูงมากสำหรับการศึกษาในสถาบันการศึกษา แต่หากมองในแง่ของการลงทุนในเชิงของธุรกิจที่สามารถนำไปต่อยอดทางธุรกิจและสามารถนำไปใช้ได้จริงในการประกอบอาชีพของผู้ทำการศึกษาเอง ซึ่งเป็นการลงทุนที่น้อยมากสำหรับสังคมธุรกิจการแสดงที่มีการแข่งขันกันสูงในปัจจุบัน โดยการสร้างสรรค์ชิ้นงานภายใต้แนวนิยมความเรียบง่ายผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดปริมาณของทีมงานและบุคคลที่เกี่ยวข้องให้มีการใช้ทีมงานจำนวนน้อย ซึ่งจากการตีความการเลือกใช้ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างการแสดงนั้น มิได้หมายความว่าผู้สร้างสรรค์จะมุ่งเน้นไปที่การใช้งบประมาณน้อยเพียงอย่างเดียว กล่าวคือผู้สร้างสรรค์ต้องเสาะหาองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงได้อย่างง่ายดายและลงตัวโดยองค์ประกอบเหล่านั้นต้องก่อให้เกิดประโยชน์กับการสร้างสรรค์การแสดงมากที่สุด ดังคำกล่าวที่ว่า “ทำน้อยแต่ได้มาก” จึงจะสอดคล้องกับการสร้างสรรค์งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ตามแนวนิยมความเรียบง่าย ทั้งนี้ยังคงคำนึงถึงเนื้อหาของการแสดงเพื่อตอบโจทย์ปัญหาการบริโภควรรณกรรมหรือวรรณคดีไทยที่น้อยลงในเมืองไทย หลักการต่าง ๆ ที่ได้วางแผนไว้ภายใต้ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายจึงเป็นการวางแผนเบื้องต้น เพื่อให้ผู้สร้างสรรค์มีเป้าหมายที่ชัดเจนและสามารถมองเห็นสิ่งที่สร้างสรรค์ว่าจะสามารถดำเนินสู่ความสำเร็จมากน้อยเพียงใด

ต้นทุนการผลิตงานสร้างสรรค์จริง (รวมขั้นตอนการทดลอง)

การผลิตเพลงและดนตรีประกอบการแสดง	3,000	บาท
การผลิตอุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมขั้นตอนการทดลอง	15,000	บาท
ค่าบุคลาการด้านต่าง ๆ	10,000	บาท
อื่น ๆ	6,000	บาท
รวม	34,000	บาท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยผลงานสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ตามแนวนิยมความเรียบง่าย ผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการการลดทอนมาปรับใช้เข้ากับองค์ประกอบของการแสดงหลายส่วน อาทิ การลดทอนบทการแสดงจากบทละครช่วงศึกผีสองเมืองในพระลอนรลักษณ์ ที่มีความยาวให้กลายเป็นบทของภาพฉากการแสดงที่ไม่มีคำพูด หรือการแสดงแบบอวัจนภาษา รวมถึงการใช้บทพระลอนรลักษณ์ในการอธิบายลักษณะของปู่เจ้าสมิงพรายทำให้ผู้แสดงใช้เวลาในการท่องจำบทในระยะเวลาอันสั้นและเป็นการจำกัดจำนวนผู้แสดงให้มีการใช้เพียงจำนวนน้อยตามตัวบทที่กำหนด ในส่วนของการผลิตฉากการแสดงผู้สร้างสรรค์ได้ใช้หลักการลดทอนสีให้มีเพียงการใช้สีขาวเป็นฉากหลังเพียงสีเดียวเพื่อสะดวก ต่อการสร้างบรรยากาศการแสดงด้วยแสงไฟ และภาพเงาจากด้านหลังอีกทั้งสีขาวยังเป็นสีที่สามารถสื่อความหมายในเรื่องของผ้าดิบห่อศพตามธรรมเนียมโบราณของไทยหรือสื่อถึงวิญญาณตามแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการได้อย่างดี สำหรับเครื่องแต่งกายนอกเหนือจากตัวละครเอกที่ผู้สร้างสรรค์ได้ผลิตขึ้นแล้วนั้นผู้สร้างสรรค์ได้มีการเลือกใช้อุปกรณ์กายกรรมผ้าเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างเครื่องแต่งกาย กล่าวคือ ใช้เป็นชุดของนักแสดงประกอบในการสร้างภาพประกอบต่าง ๆ ซึ่งเห็นได้ว่าการใช้ผ้าสีขาวในลักษณะนี้สามารถปิดบังตัวของนักแสดงที่มีการสลับบทกันได้เป็นอย่างดี ทำให้เกิดผลดีอย่างยิ่งในการใช้ผู้แสดงจำนวนน้อยแต่ได้ภาพของเรื่องราวต่าง ๆ มากมาย อีกทั้งจากการออกแบบแสงของการแสดงผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการลดทอนการใช้จำนวนดวงไฟที่มีจำนวนมากให้เหลือเพียงการใช้ไฟสปอร์ตไลท์ เพียง 2 ดวง ไฟ แอลอีดี จำนวน 4 ดวง และแสงจากเทียนไขซึ่งจากผลดังกล่าวทำให้ได้ลักษณะของแสงที่สร้างบรรยากาศการแสดงในแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ยังสามารถสร้างฉากการแสดงที่ต้องใช้ภาพเงาได้อีกทางหนึ่งด้วยเช่นกัน นอกเหนือจากประเด็นที่กล่าวมาแล้วผู้สร้างสรรค์นำหลักการลดทอนเข้ามาปรับใช้กับเรื่องของเวลาทำการแสดงจากการทดลองการแสดงทั้งหมดสองครั้ง ซึ่งผลปรากฏออกมาว่าใช้เวลาสั้นลงในแต่ละครั้งการทดลองใหม่และสามารถทำให้ผู้เสพเข้าใจการแสดงได้ง่ายและรวดเร็วมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2 การพัฒนาบท

การพัฒนาบทถือเป็นหัวใจหลักของงานแสดงในแทบทุกสาขา การแสดงนาฏยศิลป์ชุดศึกโหงพรายก็เช่นกัน เพราะบทถือเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและเป็นแนวทางให้การดำเนินเรื่อง ตัวละคร เหตุการณ์ต่าง ๆ รวมถึงเป็นตัวกำหนดจำนวน บุคลิกภาพและสถานะของตัวละคร รวมถึงเหตุการณ์ตลอดทั้งเรื่อง ที่ส่งผลต่อการออกแบบของงานช่างในส่วนต่าง ๆ เช่น รูปร่าง เพศ วัยและเสื้อผ้า

ตัวละคร ฉาก แสง สี บรรยากาศ อุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดง ฯลฯ เพื่อให้เนื้อหาสอดคล้องไปกับองค์ประกอบต่าง ๆ ตลอดการดำเนินเรื่อง

ถึงแม้ว่าบทจะเป็นหัวใจหลักของการแสดงในทุกประเภท แต่ในการแสดงนาฏกรรมไทย เช่น โขน ละคร หนัง หุ่น หรือการแสดงในสื่ออื่น ๆ อาทิ ภาพยนตร์ หรือละครเวที บทละครนั้นย่อมเป็นส่วนสำคัญในการกำหนดองค์ประกอบหลักและองค์ประกอบย่อยของการแสดงเพื่อบ่งบอกว่า ใคร ทำอะไร ที่ไหน อย่างไร และเมื่อไหร่ โดยองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์การแสดงได้นำมาจากบทละครที่คิดค้นขึ้นย่อมเป็นผลปรากฏของภาพที่ผู้ชมได้รับในวาระที่ต่างกันออกไป ฉะนั้น “บท” ย่อมทำหน้าที่บอกเล่าการดำเนินเรื่องที่ต่างกันออกไปด้วยเช่นกัน

จากเหตุผลที่ผู้เขียนได้คัดเลือกบทละคร พระลอนรลักษณ์ มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสรรค์สร้างผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุด พระลอ ตอนศึกโหงพราย เพราะเนื่องจากในบทประพันธ์นั้นได้มีการระบุถึงประเภทของผีหรือปีศาจอย่างละเอียด ทำให้เกิดภาพทางจินตคติที่ชัดเจน อีกทั้งในแต่ละช่วงของกลอนบทละครยังสามารถบรรยายภาพของเหตุการณ์นั้น ๆ ได้โดยละเอียด ผนวกกับอารมณ์ของตัวละครที่แม้ผ่านเพียงตัวอักษร ผู้อ่านยังสัมผัสได้ถึงรสของวรรณคดี ก่อให้เกิดสุนทรีย์ในหลาย ๆ ด้าน ด้วยสำนวนโวหารที่มีความสละสลวยและเข้าใจง่าย เมื่อถอดความเรียงออกมาแล้วทำให้ผู้คนทุกเพศทุกวัยสามารถเข้าถึงสิ่งที่สื่อสารผ่านคำประพันธ์ได้ ในส่วนของเนื้อหาส่วนใหญ่ในคำประพันธ์ของพระลอนรลักษณ์ ตอน ศึกผีสองเมืองนี้มีความตื่นเต้นเร้าใจผู้อ่านอยู่ตลอดเวลา สร้างอารมณ์ หวาดกลัว ฮึกเหิม อีกทั้งในช่วงท้ายของบทละครตอนนี้ยังสอดแทรกอารมณ์ขันของวิถีชาวบ้านและธรรมชาติของมนุษย์ยามตกใจได้อย่างดี ทำให้ผู้เขียนเล็งเห็นแล้วว่าหากนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงในรูปแบบใหม่ ๆ อาจจะสร้างความตื่นเต้นและสนุกสนานให้กับผู้เสพได้มากกว่าบทละครพระลอนรลักษณ์นี้ ยังเป็นบทสะท้อนวิถีชีวิตของคนดั้งเดิมในสมัยนั้นให้ผู้อ่านได้รับทราบ ว่ามีวิถีชีวิตการเป็นอยู่อย่างไร ใช้ภาษาในการพูดคุยกันอย่างไร และระบบสังคม ประเพณีถูกแสดงออกมาเช่นไร นับว่าเป็นบ่อเกิดแห่งความรู้พื้นฐาน และความรู้ทางด้านสังคมในสมัยนั้นเป็นอันมาก และยังสะท้อนในมุมของความเชื่อด้านศาสตร์ลี้ลับ หรือมนตร์อาคมวิทยาต่าง ๆ ที่นับว่ามีบทบาทในการสงครามกับสังคมไทยมาตั้งแต่ในอดีต ซึ่งจะเห็นได้ว่ารูปแบบของการจัดทัพ แม้กระทั่งมิใช่ทัพของมนุษย์ทั่วไป เป็นกองทัพผี กองทัพปีศาจ ก็ยังคงมีการแบ่งชั้นยศของประเภททหารในการออกรบอย่างชัดเจน มีหัวหน้านายกอง เสนา พลธง ทหารช้าง ทหารม้า เรียงรายตามลำดับ และยังสามารถแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้ไสยศาสตร์ในการสู้รบว่าหากฝั่งหนึ่งฝั่งใดมีคาถาอาคมที่แกร่งกล้ากว่า ก็จะเป็นฝ่ายที่ชนะ ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงหยิบยกเอาประเด็นของพระลอ ตอน

ศึกโหงพราย ขึ้นมาจัดทำเป็นการแสดงสร้างสรรค์เพื่อหวังจะอนุรักษ์และเผยแพร่คุณค่าแห่งบทประพันธ์นี้มิให้ สูญหาย

ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นว่าในปัจจุบัน บทส่วนใหญ่จะนำเนื้อหาวรรณคดีของไทยมาดำเนินเรื่องการแสดง ซึ่งจะเป็นบทร้องพรรณนาและเจรจาในลักษณะบทร้อยกรอง กาพย์ โคลง กลอน ที่เป็นภาษาไทยที่ผู้ชมในยุคปัจจุบันฟังเข้าใจยาก แต่มีความสวยงามไพเราะในด้านวรรณศิลป์ ในขณะเดียวกันการเจรจาจะใช้ภาษาร้อยแก้วหรือภาษาพูดของผู้คนทั่วไปผสมกับเจรจาในบทร้อยกรองเพื่อใช้ในการสื่อความหมาย ในส่วนของดนตรีประกอบการแสดงจะใช้ดนตรีไทยดั้งเดิมบรรเลงประกอบการแสดงแทบจะทั้งสิ้น ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้ปฏิเสธหรือต่อต้านในงานศิลปะนาฏยศิลป์ดั้งเดิมที่งดงาม ซึ่งยังคงดำเนินการแสดงมาร้อยปีกว่าจนถึงปัจจุบัน แต่สิ่งที่พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ เป็นการพัฒนาเพิ่มเติมจากรากฐานการแสดงกระบวนการแสดงนาฏกรรมละครไทยแบบดั้งเดิม เพื่อเป็นการทดลองรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์แนวใหม่ ให้เกิดผลผลิตเป็นแนวทางเลือกแนวทางหนึ่งที่ผู้ชมหรือผู้ที่สนใจมีทางเลือกชมมากยิ่งขึ้น ส่วนผลผลิตที่ออกมานั้นจะดีมีความสมบูรณ์หรือมีข้อบกพร่องส่วนใด ต้องกลับมาพัฒนาปรับปรุงแก้ไขพิจารณากันอีกที อีกทั้งหากผลผลิตดังกล่าวนั้นไม่มีความสมบูรณ์และถูกใจผู้ชมได้ ผลงานดังกล่าวก็จะไม่เป็นที่นิยมไปโดยปริยาย

การพัฒนาบทเพื่อทำการแสดงชุด ศึกโหงพราย จึงเป็นการพัฒนาบทมาจาก บทละครพระลอนรลักษณ์ ในรัชกาลที่ 3 ของสมเด็จพระเจ้าบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ โดยได้มีการปรับพัฒนาบทให้เข้ากับยุคสมัยของการแสดงและการดำเนินชีวิตในปัจจุบัน โดยสามารถก่อเกิดประโยชน์เป็นแบบอย่างในการปฏิบัติทั้งส่วนตนและในสังคมส่วนรวม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 บทละครพระลอนรลักษณ์ ตอน ศึกโหงพราย ที่ผู้สร้างงานนำมาใช้ประกอบการแสดงศึกโหงพราย

บทละคร พระลอนรลักษณ์ ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ นั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเล่าว่าได้ต้นฉบับมาเล่มเดียว ขึ้นต้นจากพระลอฟังคนขับซอยอโฉมเพื่อนแพง ไปจนกระทั่งพระลอสั่งเมือง แต่มีผู้เล่าว่าพระนิพนธ์นั้นที่จริงมีสองเล่ม เดินความไปจนจบที่เชิญพระศพพระลอมายังที่สระบุรี แต่เท่าที่ค้นหาไม่พบฉบับดังกล่าว จึงได้จัดพิมพ์เท่าที่หาได้ไว้ก่อนและจึงได้นำเอาบทละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) มาเติมต่อตอนท้าย เดินความต่อจากพระลอลานางลักษณาวดียกทัพออกจากเมืองถึงตอนพระลอเข้าสวนเพื่อนแพง ส่วนที่น่าสนใจ คือบทพรรณนาอาการประชวรของพระลอ

และวิธีรักษา ซึ่งรวบเข้ามาเป็นครั้งเดียวก่อนจะมีศึกผีและสลาเหิน มีการสันนิษฐานอาการอย่างหมอโบราณแผนไทยออกชื่อโรคไว้หลายชนิด เช่น สันนิบาต อัมพฤกษ์ ไข้เส้น รำเพรำพัด และวิธีรักษาอธิบายตั้งแต่ขั้นตอนการรับหมอเข้ามาในเขตพระราชฐานชั้นในทีเดียว ส่วนพระลอแม้ในครั้งนี้จะมีบทน้อย แต่หลังเสวยสลาเหินก็มีอาการคลุ้มคลั่งเป็นอย่างมากถึงกับลุกขึ้นไล่ตีนางกำนัลในตามแบบของกษัตริย์ในละครนอกที่ชาวบ้านชอบดูนั้นเอง นับว่าบุคลิกของตัวละครแปรไปจากลิลิตต้นฉบับมาก และข้อหาที่พระลอยกขึ้นกล่าวว่านางในนั้น แม้จะเป็นข้อหาตามแบบก็น่าสนใจไม่น้อย เพราะอาจแยกได้เป็นสองฝ่าย หนึ่งคืออัครมเหสีต้องข้อหาขี้หึง ส่วนนางเล็ก ๆ ถูกดุด่าว่าเล่นหมากขุมแปดเก้าเล่นไพ่และเล่นเพื่อนเป็นอาทิ แสดงว่าพฤติกรรมทำนองนั้นของสตรีในพระราชวังน่าจะมีอยู่จริงในสมัยที่ทรงนิพนธ์ โดยผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการในการปรับใช้บทละครจากบทละครพระลอนรลักษณ์มาสู่บทงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย แบ่งเป็นรูปแบบตารางได้ ดังนี้

ตารางที่ 4 การปรับใช้บทละครจากบทละครพระลอนรลักษณ์มาสู่บทงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

เวลา	**ฉาก**	**บทละคร พระลอนรลักษณ์**	**บทละคร / ลำดับการแสดง เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย**
00.00 - 06.19	เกริ่น	-	เนื่องจากช่วงการแสดงนี้เป็นช่วงการเกริ่นให้ทราบถึงบรรยากาศและภาพของความเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ของพระลอ ผู้สร้างสรรค์จึงคิดสร้างสรรค์การแสดงขึ้นนอกเหนือจากบทประพันธ์ที่มีอยู่ในบทพระลอนรลักษณ์
06.20 - 11.10	เดช ปู่เจ้าสมิงพราย	มาจะกล่าวบทไป ถึงปู่เจ้าเขาเขินเนินผา แต่รับคำสองราชนัดดา จะให้พระลอมาเห็นช้าไป	จากภาพของบทพระลอนรลักษณ์ที่ปรากฏเป็นปู่เจ้าสมิงพรายนั่งบำเพ็ญบารมีได้กำหนดให้ปู่เจ้าสมิงพรายค่อยๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เวลา	ฉาก	บทละคร พระลอนรลักษณ์	บทละคร / ลำดับการแสดง เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย
		เหมือนหนึ่งโป้ปดคิดอดสู จะนินทาว่ากูเป็นผู้ใหญ่ ดูธงยันต์สามชายบนปลายไม้ ไม่ต้องลมแกว่งไกวไหวติง จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู ก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก เป็นตาครูรู้หลักนักหนา พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา เข้าอาสาแก้ไขได้รางวัล	เดินออกจากความมืด เมื่อเสียงปี่แนดังขึ้นปู่เจ้าสมิงพรายเริ่มออกท่าทาง ในท้ายเพลงปู่เจ้าสมิงพรายเดินหาผืนผ้าแล้วค่อย ๆ ปีนขึ้น แล้วเริ่มท่าแสดงท่าตามบทพากย์ที่ใช้ตามบทกลอนของพระลอนรลักษณ์ จบบทพากย์ปู่เจ้าสมิงพรายยังคงเคลื่อนไหวประกอบเพลงอยู่บนผืนผ้า ท้ายเพลงจึงค่อย ๆ ลงมาแล้วทำท่าเสกที่พื้นดิน
11.13 - 15.35	รวมพลผีป่า	เกณฑ์ทัพคับคั่งตั้งกระบวน หอกทวนธงทิวปลิวไสว โล่ห์เขนปืนผาหน้าไม้ อาวุธแกว่งไกวทั้งไพร่นาย ถือธงตัวตีเอาผีภูต ขี่อูฐออกหน้ากล้าใจหาย	จากภาพของการตั้งกระบวนทัพในบทพระลอนรลักษณ์ ผู้สร้างสรรค์ปรับให้มีการปรากฏกายของผีแม่ทัพออกมาก่อนและปรับการแสดงประเภทของผีต่าง ๆ ที่เป็นบุคลิกเฉพาะในบทพระลอนรลักษณ์ตัวเป็นการใช้ผืนผ้าห่อตัวเป็นเชิงสัญลักษณ์
		ปีกขวาผีพม่ากับทวาย ปีกซ้ายญวนเขมรเกณฑ์เข้ากัน กองหลวงเลือกกระบวนลาว ทั้งพุงดำพุงขาวแขงขัน กองหลังผีฝรั่งกับรามัญ สมทบกันตามหมวดตรวจตรา ต่างแกล้งกลับกายหลายหลาก	เมื่อถึงช่วงกลองสะบัดชัยและเสียงหัวเราะของปีศาจ แม่ทัพผีป่าออกลวดลายฟ้อนดาบ ช่วงสุดท้ายนักแสดงประกอบประกอบร่างกันเป็นพาหนะให้แม่ทัพผีป่าขึ้นไปสั่งทัพ จะเห็นได้ว่าในบทพระลอนรลักษณ์ได้

เวลา	ฉาก	บทละคร พระลอนรลักษณ์	บทละคร / ลำดับการแสดง เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย
		เป็นรูปกายกากภาษา บ้างเป็นคนแต่ตัวหัวเป็นกา บ้างตัวเป็นม้าหน้าเป็นคน ขึ้นขี่โคถึกมฤคี เสือเบื้อเสือสีห์สับสน ต่างใส่เสื้อแสงแต่งตัวตน เหมือนผู้คนคับคั่งทั้งทัพไชย	ระบุเชื้อชาติของผีอย่างชัดเจน แต่ในการแสดงสร้างสรรค์ได้มุ่งเน้นเฉพาะบทของตัวละครสำคัญ
15.41 - 17.51	รวมพลผีเมือง	เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองออกขวางกางกั้น เรียกหาบ่าวไพร่ได้สักพัน เร่งกะเกณฑ์กันในทันที แล้วลากปืนใหญ่ขึ้นใส่ป้อม ทัพเขาโอบอ้อมล้อมกรุงศรี ลั่นตานบ่านประตูดูให้ดี รักษาหน้าที่เชิงเทินราย ผูกซุงแขวนคล้องช่องเสมา ใครอย่าหลบลี้หนีหาย แล้วหลอมตะกั่วคั่วกรวดทราย ถ้าปืนป่ายกำแพงสาดราดรต ทหารปืนยืนประจำคอนจ้อง วางไว้ในช่องเสมาหมด ช่วยกันหมั่นนะอย่าละลด แต่งดไว้ก่อนผ่อนจัดทัพ เกณฑ์ทั้งกองหลังกองหน้า เกียกกายซ้ายขวาเสร็จสรรพ รี้พลพร้อมพรั่งคั่งคับ สั่งให้เดินทัพฉับไว	นักแสดงประกอบใช้ผ้าสร้างเป็นช่องเสมาสามช่อง หมอสิทธิชัยยืนอยู่ในรั้วช่องเสมานั้น แล้วใช้บทการสวด เพียงคำเดียว คือ โอม จากนั้นเป็นการเคลื่อนไหวประกอบเสียงเพลง จากนั้นหมอสิทธิชัยออกมาร่ายคาถาเสกปลุกผีเมืองให้ออกมาปกป้องบ้านเมือง โดยมีแม่ทัพผีเมืองหรือเสื้อเมืองโผล่ออกจากทางด้านหลังฉากเป็นเงาแล้วค่อย ๆ แทรกตัวผ่านม่านขาวปรากฏกายออกมาตรวจทัพด้านหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เวลา	ฉาก	บทละคร พระลอนรลักษณ์	บทละคร / ลำดับการแสดง เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย
17.54 - 21.42	ประจัญทัพ	บัดนั้น ทหารเจ้าจอมผาล้วนกล้าแข็ง รับรองป้องกันฟันแทง เข้าต่อแย้งยืนยิงชิงไชย ปล่อยปืนตับโตโห่ร้อง กึกก้องกัมปนาทหวาดไหว ทุ่มทิ้งหินผาปาเข้าไป พาดบันไดต่อตีนปีนกำแพง กองหน้ากล้าหาญถือขวานหมู ฟันประตูพังทลายหลายแห่ง กรูเข้ากรุงได้ไล่ทิ่มแทง เลือดแดงดาดไปในธานี เมื่อนั้น พระเสื้อเมืองสิ้นฤทธิ์คิดหนี ทั้งอารักษ์พรรคพวกโยธี ต่างออกจากบุรีตะลีตะลาน	เมื่อดนตรีขึ้นเสียงกลองศึกนำเข้าช่วงรบอย่างดุเดือด ฉากเปลี่ยนเป็นไฟสีแดงฉานมีแม่ทัพผีทั้งสองฝั่งลอยอยู่กลางอากาศบนผืนผ้า ด้านหลังฉากปรากฏเป็นเงาทหารผีทั้งสองฝั่งพุ่งรบกัน จากนั้น แม่ทัพผีทั้งสองเข้ารบกันกลางพื้นดินก่อนจะลอยขึ้นไปรบกันบนอากาศบนอุปกรณ์ห่วงเหล็ก จบด้วยแม่ทัพผีเมืองพ่ายแพ้ค่อย ๆ ตกลงมาจากกลางอากาศ
21.43 - 25.00	ลุล่วง	บัดนั้น หมอเถ้าสิทธิไชยใจคอหาย คงเกิดยุคเข็ญใหญ่ไม่สบาย เคราะห์ของเจ้านายเราร้ายนัก จึงไปทูลแถลงแจ้งคดี แก่พระชนนีมีศักดิ์ ว่าอาการพระลอนรลักษณ์ เห็นจะกลับกลายหนักลงพักนี้ ด้วยกองทัพปู่เจ้าเขาหลวง เลยล่วงเข้าได้ในกรุงศรี พระเสื้อเมืองของเราเข้าต่อตี	จากบทพระลอนรลักษณ์ผู้สร้างสรรค์ได้ปรับให้การแสดงไม่ใช้บทพูดแต่จะนำเข้าฉากด้วยเสียงผู้หญิงเอื้อนโหยหวนเป็นทำนองสูงต่ำแม่ทัพผีป่าทำท่าทางมีอำนาจจากการเอาชนะผีเมืองได้แล้วค่อย ๆ ห้อยหัวลงจากอุปกรณ์ห่วง ไฟทั้งเวทีเริ่มสว่างขึ้นเสมือนมนตร์ที่ร่ายปกครองเมืองไว้เริ่มจางหายไปพระลอค่อย ๆ ปรากฏจากฉาก

เวลา	ฉาก	บทละคร พระลอนรลักษณ์	บทละคร / ลำดับการแสดง เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย
		เต็มที่หนีวิ่งทิ้งเวียงวัง หยูกยาอาคมข้างเราคลาย ข้างฝ่ายเขาประสิทธิ์ประสาทขลัง แรงผีแรงมนต์พ้นกำลัง เป็นหมอกมัวทั่วทั้งพระเวียงไชย ยังซ้ำโปรยปรายยามาทุกทิศ แผลงฤทธิ์โห่ลั่นหวั่นไหว ทั้งชายหญิงวิ่งตื่นตกใจ อึกกะทึกทั้งในพระภารา	ด้านหลังในลักษณะนอน จากนั้นแม่ทัพผีป่าทำการชัดสลาเหินเข้าปากพระลอ เสมือนตนเองเป็นตัวแทนคาถาของปู่เจ้าสมิงพรายที่เสกมา แล้วดลบันดาลให้สลาเหินลอยเข้าปากพระลอ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางข้างต้นจะสังเกตได้ว่าการนำบทละครพระลอนรลักษณ์มาปรับใช้เป็นบทการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้นผู้สร้างสรรค์ได้ถอดคำประพันธ์ออกมาเป็นภาพเหตุการณ์ในการแสดง หรือบางช่วงที่มีใจความสำคัญมุ่งเน้นลักษณะเด่นของตัวละครผู้สร้างสรรค์ได้นำบทประพันธ์ของบทละครพระลอนรลักษณ์มาเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อความในการออกแบบเสียงในการแสดงอีกด้วย หรือสามารถอธิบายเป็นลักษณะที่ชัดเจน คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช้า

เมื่อนั้น พระลอเลิศลบสบไสมย

ครอบครองศฤงคารผ่านโภไคย ในพิไชยแมนสรวงสืบมา

สำหรับคำประพันธ์ในบทนี้ผู้สร้างสรรค์งานได้นำมาบรรจุเข้ากับเพลงการแสดงในช่วงแรกของการแสดงเป็นช่วงของการเกริ่นเท้าความถึงพระลอผู้มีบุญญาธิการครองเมืองแมนสรวงโดยที่มีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำบ้านเมืองคอยอารักขา เหตุที่เลือกคำประพันธ์บทนี้ประกอบการแสดงช่วงของการเกริ่นนำเพราะว่าเป็นช่วงของคำประพันธ์เริ่มต้นของบทละครพระลอนรลักษณ์ที่ให้ภาพอันสมบูรณ์ของความเป็นกษัตริย์ของพระลอมากที่สุด ซึ่งเมื่อผู้อ่านได้อ่านหรือแม้กระทั่งได้ฟังผ่าน

การร้องในบทนี้ ต่างรับรู้ได้ชัดเจนว่าเป็นการแสดงภาพของผู้มีบุคลิกเป็นเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินที่ผู้ครองเมือง

ยานี

มาจะกล่าวบทไป ถึงปู่เจ้าเขาเขินเนินผา
แต่รับคำสองราชนัดดา จะให้พระลอมาเห็นช้าไป
เหมือนหนึ่งโป้ปดคิดอดสู จะนินทาว่ากูเป็นผู้ใหญ่
ดูธงยันต์สามชายบนปลายไม้ ไม่ต้องลมแกว่งไกวไหวติง
จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู ก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง
ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา
จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก เป็นตาครูรู้หลักนักหนา
พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา เข้าอาสาแก้ไขได้รางวัล

ฯ ๘ คำฯ

จากส่วนที่ขีดเส้นใต้คำประพันธ์ในข้างต้น คือส่วนที่ผู้สร้างงานได้นำมาใช้ประกอบเป็นบทพากย์ในช่วงการแสดงองก์ที่ 1 ฉากเดชปู่เจ้าสมิงพราย กล่าวถึงเมื่อปู่เจ้าสมิงพรายล่วงรู้ได้ด้วยญาณทิพย์ของตน ว่าการทำไสยศาสตร์ครั้งแรกนั้นไม่สามารถสำเร็จได้ ก็เพราะพระลอมีหมอสิทธิชัยคอยแก้อาคมของตน อีกทั้งด้วยบุญญาธิการของกษัตริย์ยังมีผีบรรพบุรุษและผีบ้านผีเมืองคอยปกปักรักษา จึงนำมาสู่การออกอุบายทำไสยศาสตร์ในครั้งที่สองของปู่เจ้าสมิงพราย คือ การสร้างกองทัพผีป่าเพื่อบุกไปทำลายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ปกครองเมืองแมนสรวง เพื่อเปิดทางให้ปู่เจ้าสมิงพรายสามารถเสกสลาเหินเข้าไปที่พระลอได้โดยง่าย จากเหตุผลที่ผู้สร้างงานเลือกใช้คำประพันธ์บทนี้เป็นบทพากย์ เนื่องจากเป็นช่วงของคำประพันธ์ที่ให้อารมณ์ขึงขัง และมีอารมณ์ความเครียดแค้นของตัวละครปู่เจ้าสมิงพรายปะปนอยู่ ซึ่งอารมณ์ลักษณะนี้จะสามารถนำพาให้ผู้ชมรู้สึกร่วมกับการแสดงฉากอิทธิฤทธิ์ของปู่เจ้าสมิงพรายได้อย่างดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 การออกแบบตัวละคร รูปร่าง

4.3.1 การออกแบบตัวละคร

ตัวละครในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายออกแบบจัดสร้างตัวละครมาจากเนื้อหาวรรณคดีไทย โดยอิงรูปแบบรูปร่างมาจากการเทียบเคียงการแต่งกายตามยุคสมัยของวรรคดีเรื่องพระลอที่ได้ถือกำเนิด และเลียนแบบตัวละครที่มาจากการบอกเล่าในหนังสือที่กล่าวถึงลักษณะของผีประเภทต่าง ๆ จะแตกต่างเพียงขนาด และสัดส่วนบางอย่างที่ไม่สามารถมีในรูปแบบของการแสดงประเภทนาฏกายกรรมได้

จากรูปร่างของเครื่องแต่งกาย ใบหน้า ที่เลียนแบบมาจาก จิตรกรรม และการบรรยายคุณลักษณะทางกายภาพของบทละครพระลอนรลักษณ์ ซึ่งนับว่ามีรายละเอียดของงานช่างของไทยหลากหลายแขนง จนบางครั้งอาจเป็นอุปสรรคของการแสดงกายกรรมในช่วงการแสดงที่มีลีลาโลดโผนและอาจเกิดอันตรายแก่ตัวผู้แสดงได้ อีกทั้งในการออกแบบตัวละครนั้นต้องใช้สาขาช่างที่มีความเชี่ยวชาญชำนาญของงานตัดเย็บ และความคิดสร้างสรรค์ในการบูรณาการเครื่องแต่งกายจากผืนผ้าเพียงไม่กี่ชิ้น จึงทำให้การถ่ายทอดเป็นไปได้ช้า และมีเพียงกลุ่มคนที่มีความชำนาญเท่าที่ทำได้เพียงกลุ่มเดียว

การออกแบบตัวละครเรื่อง ศึกโหงพราย มีจุดประสงค์เพื่อต่อยอดให้กลุ่มผู้ที่สนใจที่มีฝีมือด้านงานศิลปะในระดับพื้นฐานสามารถสร้างสรรค์งานได้ง่ายกว่าแต่ก่อน และสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดงได้เพียงเท่านั้น มิได้สร้างดำเนินงานช่างใหม่เพื่อเทียบเท่างานระดับศิลปินช่างที่มีความวิจิตรแต่อย่างใด ฉะนั้นงานนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย จะเน้นที่สามารถใช้งานแสดงเพื่อสื่อความหมายได้ในลำดับแรก และหากมีความชำนาญหรือเชี่ยวชาญงานด้านงานศาสตร์ศิลป์แล้วนั้นจึงจะมีการพัฒนาความสวยงามในลำดับต่อไป เพื่อให้งานแสดงที่ถ่ายทอดมีความวิจิตรมากยิ่งขึ้น

จากภาพจิตรกรรมและบทวรรณกรรมสู่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย โดยการออกแบบมีการคิดค้นวัสดุและขั้นตอนต่าง ๆ ในการกำหนดการแต่งตัวให้มีบุคลิกตรงตามบทละครนั้น ๆ มากที่สุด เพื่อให้มีความสมจริง ถึงแม้จะมีลักษณะที่เรียบง่ายก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ต้องเข้าใจหลักของโครงสร้างมนุษย์ เพื่อให้สามารถเพิ่มเทคนิคในการแต่งหน้า และสร้างลักษณะพิเศษทางกายภาพ ทั้งนี้ความงดงามจะไปทางทิศทางใด ย่อมขึ้นอยู่กับทักษะของผู้ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงนั้นเอง เพื่อให้มีเอกลักษณ์และอัตลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินผู้สร้างสรรค์ท่านนั้น ๆ

ด้วยหลักการแนวนิยมความเรียบง่ายของงานนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย ทางผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ต้องการออกแบบรูปร่างทรวดทรงของผู้แสดงเพิ่มเติมให้มีลักษณะคล้ายผีมากกว่าคน ซึ่งการออกแบบยังคงเอกลักษณ์ของการแต่งกายแบบชนเผ่าผสานกับเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมไว้ โดยผู้วิจัยใช้ประสบการณ์ของผู้วิจัยเองที่ได้คลุกคลีกับงานการแสดงประเภทต่าง ๆ มากกว่า 15 ปี ซึ่งวิธีการต่าง ๆ ได้พัฒนามาจากงานนาฏยศิลป์ของไทยและต่างประเทศ อาทิ การแสดง “พระลอThe Follow” ของคณะโกมลกูณฑ์ การแสดง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” ของภัทราวดี มีชูธน การแสดงบัลเลต์เรื่อง “The Green Table” การแสดง “Henrik Ibsen’s drama Ghosts” By ALVIN KLEINOCT ปี ค.ศ.1998 เป็นต้น

เมื่อกล่าวถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายตามบุคลิกของตัวละครแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้มีกระบวนการออกแบบโดยแบ่งการทดลองเป็นครั้งดังนี้

4.3.1.1 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1

จากข้อสันนิษฐานที่มีการเทียบเคียงระยะเวลาการกำเนิดของวรรณกรรมพระลอของผู้สร้างสรรค์งานว่า ภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากวัฒนธรรมภาษาของชาวไท - กะได ซึ่งอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 (พ.ศ.1933) อาจจะดูช้ากว่าสมัยพระบรมไตร-โลกนาถ แต่ยังคงอยู่ในกรอบเวลาของช่วงที่มีการประพันธ์ลิลิตพระลอ คือช่วงพระบรมไตรโลกนาถจนถึงพระนารายณ์มหาราช โดยชาวไทยกลุ่มภาษาไท - กะได มีเหตุการณ์สำคัญในยุคสมัยนั้นกล่าวคือหลังจากช่วงของสงครามเชียงใหม่ชาวไท - กะได เกิดภาวะเทครัว และมีการอพยพโยกย้ายถิ่นฐานขนาดใหญ่ของกลุ่มชาติพันธุ์ไท - กะได มากระจายอยู่ตามลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และตามแม่น้ำสาขาในพื้นที่อยุธยา จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยสันนิษฐานได้ว่าอาจมีการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมหลาย ๆ ด้าน อาทิ ภาษา ขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต ฯลฯ ซึ่งประเด็นนี้ผู้วิจัยได้ให้น้ำหนักเพื่อเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายมากที่สุด แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 1 จึงถูกจัดวางสัดส่วนให้เครื่องแต่งกายมีกลิ่นอายเป็นไปในแบบของชาวไทยกลุ่มภาษาไท – กะได กล่าวคือได้กำหนดให้บทบาทการแสดงที่เป็นเพศชาย นุ่งผ้าแบบโจงกระเบนสั้นหรือที่เรียกว่า “หยักรั้ง” และช่วงบนของร่างกายไม่สวมเสื้อ มีการโพกศีรษะตามธรรมเนียมปฏิบัติของชาวล้านนาโบราณ และเนื่องจากใบบทการแสดงมิได้ตัวละครที่เป็นบทบาทสตรีเพศจึงมิได้มีการนำข้อมูลข้างต้นมาปรับใช้กับการแต่งกาย ทั้งนี้เหตุผลของการเลือกข้อสันนิษฐานดังกล่าวมาปรับใช้กับการออกแบบเครื่องแต่งกายเนื่องจากภาพที่ปรากฏในการสืบค้นของผู้สร้างสรรค์พบว่ามีความสอดคล้องกับหลักการแนวนิยม

ความเรียบง่ายและสามารถนำมาปรับใช้ในเรื่องของการใช้ผืนผ้าให้เกิดประโยชน์สูงสุดกับการแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นการใช้นุ่งเป็นโจงกระเบน การใช้ผ้ามาเป็นส่วนกระกอบของอาวุธ การใช้ผืนผ้าดังกล่าวสะบัดเป็นลักษณะของเปลวไฟในสนามรบ

ภาพที่ 46 ลักษณะการแต่งตัวของชาวไท-กะได

ที่มา: http://www.isan.clubs.chula.ac.th/webboard/

?transaction=post_view.php&room_no=0&id_main=733&star=0

โดยผู้สร้างสรรค์งานได้ออกแบบตามบุคลิกของตัวละครตามที่ได้กำหนดบทบาทในการทดลองการแสดงครั้งแรกไว้ดังนี้

วิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 5 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่1

แบบร่าง	บทบาท	รายละเอียด
	หมอสิทธิชัย	ท่อนบนสวมเสื้อแขนยาวท่อนล่างนุ่งโจงกระเบนสีขาวตามแบบการแต่งกายของชาว ล้านช้างหรือลาวโบราณ เพื่อให้เห็นถึงความเป็นหมอผีฝ่ายราชสำนัก
	พระนางบุญเหลือ	ออกแบบให้ใส่เสื้อแขนกระบอกยาวพาดสไบเฉียงด้านล่างนุ่งกระโปรงหรือผ้าถุงป้ายด้านซ้ายตามลักษณะการนุ่งของชาวไท – กะได ผมรวบมวยสูงแบบผู้หญิงลาว
	ผีเสื้อเมือง	ใช้เศษผ้าสีดำถักเปียแล้วเย็บถักเป็นตาข่ายสวมเป็นเสื้อเกราะ โพกศีรษะแบบชาวไท – กะได ด้านล่างนุ่งกางเกงฝ้ายสีครามปั้นขาสั้นหนึ่งข้าง ปล่อยยาวหนึ่งข้างทับด้วยริ้วผ้าสีดำ

แบบร่าง	บทบาท	รายละเอียด
	กองทัพทหารผีเมือง	โพกศีรษะแบบชาวไท – กะได ด้านล่างนุ่งกางเกงฝ้ายสีครามปั้นขาสั้นหนึ่งข้าง ปล่อยยาวหนึ่งข้าง
	ชาวบ้านเมืองแมนสรวง	โพกศีรษะแบบชาวไทกะไดทั้งหญิงและชาย โทนสีเสื้อผ้าเป็นสีกรมท่าผู้หญิงใส่เสื้อป้ายแบบสั้น ผู้ชายใส่เสื้อป้ายแบบยาวเต็มตัว ผู้หญิงใส่ผ้าถุงป้ายยาวถึงข้อเท้า ผู้ชายใส่กางเกงผ้าฝ้ายขายาว
	ปู่เจ้าสมิงพราย	ห่มผ้าดิบย้อมสีน้ำตาลไหม้คลุมไหล่ เสมือนการห่มคลุมของชาวลาวเทิงหรือกลุ่มลาวที่อาศัยอยู่ในป่าเขาลึกด้านล่างนุ่งกางเกงมัดข้อเท้าด้วยผ้าดิบ โพกศีรษะแบบล้านนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบร่าง	บทบาท	รายละเอียด
	อารักษ์ยักษ์ กุมาร (แม่ทัพผีป่า)	ใช้ผ้ากระสอบย้อมสีนุ่งโจงกระเบนแบบหยักรั้งสั้นตามแบบชาวล้านช้างใช้ผ้าดิบย้อมสีน้ำตาลเข้มรัดสะเอวใส่สร้อยทำจากหวายย้อมสีแขวนกะโหลกจำลอง ติดบ่าที่ทำจากผ้ากระสอบ
	กองทัพผีป่า	ใช้ผ้าดิบย้อมสีตัดเป็นกระโปรงริ้วเสมือนผ้าที่ถูกใช้นานแล้วจนขาดวิ่น ตามลำตัวและแขนพันด้วยหนามและใบไม้จำลอง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.1.2 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 2

ในการทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายครั้งที่ 2 นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการปรับปรุงจากการออกแบบร่างในครั้งแรกและลงมือปฏิบัติสร้างเป็นชุดการแสดงจริง ซึ่งได้มีการปรับปรุงให้เหมาะกับการแสดงประเภทกายกรรมมากขึ้นอีก ทั้งในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2 นี้ มีการปรับปรุงบทการแสดงบางส่วน กล่าวคือ ได้ตัดบทของตัวละครที่ไม่จำเป็นออกไป อาทิ พระนางบุญเหลือ และชาวบ้าน เพื่อมุ่งเน้นให้ผู้ชมจับประเด็นเรื่องสงครามผีเป็นหลัก ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ได้ทำการทดลองในครั้งที่2 ได้แบ่งตามลักษณะของบทบาท ตัวละครดังนี้

ตารางที่ 6 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่ 2

รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
	หมอสิทธิชัย	ห่มสไบเฉียงทำจากผ้าดิบสีขาว นุ่งผ้าแบบพราหมณ์ รัดสะเอวด้วยผ้าดิบสีขาว ผมรวบมวยต่ำ
	ผีเสื้อเมือง(แม่ทัพผีเมือง)	ใส่เสื้อบอดี้สูทแบบเต็มตัวสีดำ ใส่หมวกผ้าคลุมหน้าสีดำทับด้วยถุงน่องสีดำโพกศีรษะด้วยผ้าดิบสีขาวแบบล้านนา ใส่หมวกล้านนาคลุมผ้าตาข่ายสีดำ ช่วงล่างนุ่งผ้าดิบสีขาวแบบหยักรั้งสั้นตามแบบล้านนาและล้านช้าง
	ปู่เจ้าสมิงพราย	รวบผมมวยสูงโพกศีรษะด้วยผ้าดิบสีขาวห่มสไบคลุมไหล่เดียวสีน้ำตาลไหม้นุ่งโจงกระเบนสีน้ำตาลไหม้ยาวถึงข้อเท้า รัดสะเอวด้วยผ้าดิบสีขาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
	อารักข์ยักษ์กุมาร	ใส่ชุดบอดี้สูทสีดำยาวทั้งตัว คลุมหน้าด้วยผ้าโม่งสีดำและทับด้วยถุงน่องดำ สวมเขาที่ขึ้นโครงด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์พ่นสี และติดบ่าด้วยผ้าดำเย็บเป็นเส้นยาว บรรจุใยสังเคราะห์
	ผีป่า แบบที่ 1	ใส่ชุดบอดี้สูทสีดำยาวทั้งตัว คลุมหน้าด้วยผ้าโม่งสีดำและทับด้วยถุงน่องดำ ติดบ่าและคอด้วยผ้าดำเย็บเป็นเส้นยาว บรรจุใยสังเคราะห์
	ผีป่า แบบที่ 2	ใส่ชุดบอดี้สูทสีดำยาวทั้งตัว คลุมหน้าด้วยผ้าโม่งสีดำและทับด้วยถุงน่องดำ และติดศีรษะด้วยผ้าดำเย็บเป็นเส้นยาวบรรจุใยสังเคราะห์
	ผีป่า แบบที่ 3	ใส่ชุดบอดี้สูทสีดำยาวทั้งตัว คลุมหน้าด้วยผ้าโม่งสีดำและทับด้วยถุงน่องดำ ติดด้วยผ้าดำเย็บเป็นเส้นยาว บรรจุใยสังเคราะห์ที่บริเวณศีรษะและสะโพก

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.1.3 การทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายครั้งที่ 3 (ใช้แสดงจริง)

การออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอนศึกโหงพราย ในครั้งที่ 3 นี้ นับได้ว่าเป็นครั้งที่สมบูรณ์ที่สุดเนื่องจากผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องวางแผนการแสดงใหม่เพื่อให้ตอบสนองแนวนิยมความเรียบง่ายมากที่สุด อีกทั้งเพื่อให้การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีลักษณะการใช้ความคิดสร้างสรรค์ที่เพิ่มขึ้น ด้วยรายละเอียดของเครื่องแต่งกายและข้อจำกัดในการใช้กับการแสดงกายกรรม ฉะนั้นจึงได้มีการออกแบบร่างขึ้นใหม่และสร้างแบบเครื่องแต่งกายจริงให้ออกมาตามแบบที่กำหนดมากที่สุดโดยยังคงยึดตามข้อสันนิษฐานเดิมข้างต้นจากการทดลองออกแบบครั้งแรกมาใช้และปรับปรุงจากข้อเสียของการทดลองออกแบบครั้งที่ 2 เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในส่วนของเครื่องแต่งกาย ซึ่งสามารถแบ่งออกตามลักษณะของตัวละครได้ ดังนี้

ตารางที่ 7 การทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ครั้งที่ 3

แบบร่าง	รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
		หมอสิทธิชัย	โพกศีรษะแบบชาวไท-กะไดด้วยผ้าขาวคาดผ้าพาดบ่าสีขาวด้านในบ่าขวาคาดทับด้วยผ้าลายเสือที่บ่าซ้ายช่วงล่างใส่กางเกงด้านในและนุ่งทับด้วยผ้ากระโปรงที่ออกแบบตัดเย็บให้มีรูปทรงคล้ายการนุ่งผ้าแบบพราหมณ์จงของชาวล้านนา พันผ้าคาดสะเอวสีขาว แปะสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์รูปทรงคล้ายพระเครื่อง

แบบร่าง	รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
		ผีเสื้อเมือง (แม่ทัพผีเมือง)	ใส่ชุดคลุมรัดรูปแบบเต็มตัวสีดำยาวทั้งตัว สวมศีรษะด้วยผ้าโม่งสีดำและสวมทับด้วยผ้าใยบัวสีดำใส่หมวกล้านนาตามแบบนักรบล้านนาโบราณ ใช้ผ้าตาข่ายบาง สีครีม นุ่งเป็นเตี่ยวรัดสะโพกคลุมไปถึงเชิงกราน ใช้ผ้าลักษณะเดียวกันพาดขึ้นเป็นสไบ และพันที่แขนเสมือนนักมวยโบราณที่นิยมใช้ผ้าดิบพันเพื่อป้องกันการบาดเจ็บ สวมถุงเท้ายาวสีดำ
		ปู่เจ้าสมิงพราย	โพกศีรษะด้วยผ้าป่านย้อมสีน้ำตาลแก่ พาดบ่าชั้นในด้วยผ้าชนิดเดียวกัน และพาดบ่าชั้นนอกทับด้วยผ้าสไบทำจากผ้าโปร่งจับจีบลักษณะหางไหล ช่วงล่างนุ่งด้วยกางเกงตัดเย็บเป็นทรงสะดอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบร่าง	รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
			ล้านนาย้อมไล่สี น้ำตาลอ่อนลงไปหา น้ำตาลเข้มคาดสะเอว ปล่อยชายจีบหางไหล
		อารักข์ยักษ์ กุมาร	โพกศีรษะด้วยผ้าสี น้ำตาลประดับด้วย เส้นใยสีน้ำตาล พันหน้าและรอบศีรษะ ด้วยผ้าดิบคล้าย การห่อศพ สวมปลอก แขนทำจากผ้าใยบัว ดึงขึงพาดไขว้ผ่าน หน้าอกไปยังบ่า ด้านขวา นุ่งผ้าป่าน ย้อมสีช่วงล่างแบบโจง กระเบนหยักรั้งสั้น ตามแบบชาวล้านนา ล้านช้างปล่อยชาย ห้อยข้างหน้า คาด สะเอวด้วยเข็มขัดผ้า ใช้เศษผ้าพับเป็นกลีบ แล้วเย็บประกบคล้าย เปลือกไม้แห้งในป่า ด้านหลังใช้วิธีเย็บสาน ด้วยด้ายทางมะพร้าว ให้เป็นรูปกากบาท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบร่าง	รูปภาพตัวอย่าง	บทบาท	รายละเอียด
		พระลอ	โพกศีรษะด้วยผ้าเนื้อนิ่มสีทองสุก ใส่กรองคอปักลายวิจิตร สวมกำไลข้อมือ นุ่งผ้ายกดอกสีแดงเป็นโจงกระเบนหยักรั้งสั้น ปล่อยทิ้งชายหน้าตามแบบชาวล้านนาและล้านช้าง ใส่ห้อยหน้าปักลวดลายทอง ใส่รัดสะเอวแล้วคาดทับด้วยเข็มขัดทอง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.2 การคัดเลือกบุคลิกผู้แสดง

4.3.2.1 ผู้แสดง

ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอตอนศึกโหงพรายนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้มีการใช้ผู้แสดงตามบทบาทของตัวละครที่มีอยู่ตามบทละครดังต่อไปนี้

ก. ตัวละครฝ่ายเมืองแมนสรวง

1. หมอสิทธิไชย
2. ผีเสื้อเมือง
3. กองทัพผีเมือง

ข. ตัวละครฝ่ายเมืองสรอง

1. ปู่เจ้าสมิงพราย
2. อารักษ์ยักษ์กุมาร
3. กองทัพผีป่า

ทั้งนี้การแสดงงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุดพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้นได้ใช้เทคนิคทางการแสดงเป็นการแสดงประเภทนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยผสมผสานการแสดงกายกรรม ซึ่งตามที่ผู้สร้างสรรค์ได้กล่าวข้างต้นว่า การแสดงประเภทกายกรรมเป็นการแสดงที่ต้องคัดเลือกผู้แสดงที่ถูกฝึกฝนและชำนาญในการแสดงประเภทนี้เป็นอย่างดี ในขณะเดียวกันผู้แสดงก็ต้องเคยเข้ารับการฝึกฝนทักษะนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สากลด้วย ทั้งนี้เพื่อให้การสร้างสรรค์งานถูกดำเนินไปในรูปแบบที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการและมีความเชี่ยวชาญ อีกทั้งเพื่อให้เกิดความสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ในการออกแบบการแสดงที่มีการผสมผสานความเป็นไทยและความเป็นสากลเข้าด้วยกัน ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงต้องทำการกำหนดบุคลิกจากบทบาทและสันนิษฐานจากข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นรูปธรรม อาทิ ภาพวาดที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเรื่องพระลอ ซึ่งในส่วนของรายละเอียดภาพวาดนั้นได้สะท้อนบุคลิกของตัวละครผ่านจิตนาการของจิตกรได้อย่างชัดเจนเป็นบ่อเกิดให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความคิดในการจัดบทบาทและบุคลิกให้คล้อยตามกับงานจิตกรรมนั้น ๆ หรือแม้กระทั่งข้อมูลของผีไทยจากตำราต่าง ๆ ที่บรรยายลักษณะของผีไทยประเภทต่าง ซึ่งบางประเภทนั้นตรงตามลักษณะของผีในบทประพันธ์พระลอนรลักษณ์ ทำให้ผู้สร้างสรรค์เห็นสมควรในการนำข้อมูลส่วนดังกล่าวมาปรับใช้ในงานสร้างสรรค์ของตน รวมไปถึงลักษณะทางกายภาพของกลุ่มชาวพื้นเมืองที่

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าว่ามีความเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเรื่อง พระลอ โดยเมื่อได้นำมาจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงแล้วสามารถแจกแจงออกมาเป็นรูปแบบตารางและสามารถคัดเลือกผู้แสดงได้ตามบุคลิกและความเหมาะสมของบทบาทตัวละครได้ดังนี้

ฝ่ายเมืองแมนสรวง

ตารางที่ 8 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงฝ่ายเมืองแมนสรวงในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

บทบาท	ลักษณะทางกายภาพ	ขีดความสามารถ
หมอสิทธิไชย	รูปร่างเหมือนหรือคล้ายคลึงชายวัย 50-60ปี(อาจใช้การแต่งหน้าช่วย) ดูองอาจสูงโปร่ง	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/การเต้นร่วมสมัยโดยการนำท่าทางและเทคนิคการเต้นบัลเลต์มาปรับใช้กับท่านาฏศิลป์ไทย
กองทัพผีเมือง	รูปร่างผอม ดูปราดเปรียว	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/aerial acrobatic

ที่มา: ผู้วิจัย

ฝ่ายเมืองสรอง

ตารางที่ 9 การจำแนกบุคลิกของการสรรหาผู้แสดงฝ่ายเมืองสรอง ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทบาท	ลักษณะทางกายภาพ	ขีดความสามารถ
ปู่เจ้าสมิงพราย	รูปร่างสูงใหญ่ ดูมีอำนาจ ใบหน้าดุดันเคร่งขรึม รูปร่างดูมีพละกำลังน่าเกรงขาม	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/กายกรรม/นาฏศิลป์โขน
อารักษ์ยักษ์กุมาร	รูปร่างสูงใหญ่ไม่ต่ำกว่า 180 เซนติเมตร ดูน่าเกรงขาม	นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย/กระบี่กระบอง/ กายกรรม
พลทหารผีป่า	ลักษณะคละกันไปหลากหลาย	นาฏศิลป์ไทย/กายกรรม

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 10 ตารางการจำแนกผู้แสดงจริงในการสร้างสรรค์งานแสดงนาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย ทั้งหมด 3 ครั้ง

บทบาท	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 1	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 2	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 3 (แสดงจริง)
หมอสิทธิชัย	นายเจษฎา อยู่สุข	นายเจษฎา อยู่สุข	ว่าที่ ร.ต. ธรรมทัศน์ แก้วพระเกียรติ
ผีเสื้อเมือง (แม่ทัพผีเมือง)	นายณัฐพล ชูทรัพย์	นายณัฐพล ชูทรัพย์	นางสาวสุชาดา ช่องสว่าง
กองทัพผีเมือง	นายสารัช ปัตยุรักษ์	นายณัฐดนัย พนมทม	ว่าที่ ร.ต. ธรรมทัศน์ แก้วพระเกียรติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทบาท	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 1	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 2	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 3 (แสดงจริง)
ปู่เจ้าสมิงพราย	 นายอภินันท์ ตรีชั้น	 นายสุพจน์ จูกลิ่น	 นายสุพจน์ จูกลิ่น
อารักข์ยักษ์กุมาร	 นายจิรพล จันทร์สุภา	 นายวัชรินทร์ เดชพิชัย	 นายอภินันท์ ตรีชั้น
กองทัพผีป่า	 นายพลวัต มุสิรัตน์	 นายพลวัต มุสิรัตน์	 ดร.ณัฐพัฒน์ ผลพิกุล

บทบาท	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 1	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 2	การทดลองการแสดง ครั้งที่ 3 (แสดงจริง)
พระลอ	ไม่มีบทพระลอ	ไม่มีบทพระลอ	ดร.ณัฐพัฒน์ ผลพิกุล

ที่มา: ผู้วิจัย

4.4 การออกแบบฉากประกอบการแสดง

ในการออกแบบฉากละคร ผู้สร้างสรรค์งานแต่ละคนจะพยายามปรับวิถีทางที่เหมาะสมกับความถนัดและรสนิยมของตนเอง แต่ละคนจึงมีแนวทางปฏิบัติที่แตกต่างกันไปโดยสิ้นเชิง ขั้นตอนการออกแบบฉากของผู้ผลิตงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์โดยแท้จริง ทำโดยการวิเคราะห์บทการแสดง และตีความหมายบทการแสดง การประชุมทีมงานฝ่ายต่าง ๆ เพื่อค้นหาความต้องการของผู้สร้างสรรค์การแสดงในการนำเสนอการแสดงนั้น ๆ และเลือกสไตล์ที่จะใช้ในการนำเสนอการแสดง ค้นหาความต้องการด้านเทคนิคของการแสดง ได้แก่ จำนวนฉากตามลำดับก่อนหลัง และปัญหาในการเปลี่ยนฉาก มีพื้นที่พอหรือไม่ หรือมีตัวช่วยอื่น ๆ หรือไม่เวทีและส่วนประกอบต่าง ๆ ที่เราต้องทราบ ได้แก่ ขนาดและรูปทรงของพื้นที่ที่ใช้ประกอบงานนั้น ๆ ที่ว่างสำหรับเก็บฉากและอุปกรณ์ด้านข้างเวที และอุปกรณ์ที่ใช้ในการเปลี่ยนฉากที่มีอยู่ทั้งหมด อุปกรณ์แสงและเครื่องช่วยในการจัดแสงที่มีและสามารถใช้งานได้จริงทั้งหมด การกำหนดเส้นสายตา ตรงตำแหน่งที่ถูกต้อง ทำการค้นคว้าวิจัย หาข้อมูลต่าง ๆ ค้นหาวัสดุที่เป็นพื้นฐานในงานออกแบบการแสดงนั้น ๆ นำเสนอภาพร่างและจำลองฉากเพื่อแสดงหน้าตาของฉากที่จะใช้ประกอบในการแสดง สิ่งที่ผู้ออกแบบต้องจัดทำ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างฉาก และดำเนินงานของฝ่ายงานต่าง ๆ ได้แก่ ฝ่ายงานภาคสนาม, ฝ่ายงานร่างแบบ หรือฝ่ายงานออกแบบรายละเอียดทั้งหมดของงาน การเลือกเครื่องประกอบฉากการแสดงและเวที การทาสีฉากให้มีสีสัน และ การตกแต่งฉากที่ประกอบกันเป็นฉากใหญ่ก่อนการซ้อมใหญ่ เมื่อ

ได้รับบทการแสดงมา ให้ทำการอ่านครั้งแรก เพื่อให้ทราบเรื่องราวและเหตุการณ์ทั้งหมด พยายามมองหาส่วนประกอบต่าง ๆ ในทุก ๆ ด้านเท่าที่จะทำได้ ผู้ออกแบบฉากจะมุ่งมั่นอยู่แต่สิ่งเดียวว่าละครเรื่องนั้น ๆ ได้รับบรรยากาศที่มีความหมายที่เหมาะสมที่สุดเท่าที่โอกาสและสถานการณ์จะอำนวยให้ กล่าวคือต้องพัฒนาจากภาพร่างแบบสองมิติให้ออกมาเป็นฉากสมจริงเสมือนผู้ชมได้รับบรรยากาศของสถานที่นั้นในแบบสามมิติ

จากการที่งานสร้างสรรค์การแสดงเรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ได้ถูกสร้างสรรค์ภายใต้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย หรือศิลปะที่เน้นประโยชน์เพื่อการใช้สอย กล่าวโดยความเข้าใจง่าย คือ ถูก สวย และดี ผู้สร้างสรรค์งานจึงได้คัดเลือกสถานที่ที่เป็นธรรมชาติหรือมีองค์ประกอบที่พร้อมจะเป็นฉากไปในตัวเองได้อยู่แล้ว ทั้งนี้เพื่อเป็นการประหยัดงบประมาณในการลงทุนสร้างฉากการแสดงอีกทั้งด้วยเนื้อหาของการแสดงนั้นเป็นการกล่าวถึงบรรยากาศในป่าช้า หรือนอกกำแพงเมืองที่มีป่ารกร้าง ดังนั้นการค้นหาสถานที่สำหรับทำการแสดงอันมีบรรยากาศตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจึงเป็นสิ่งที่หาได้โดยง่าย

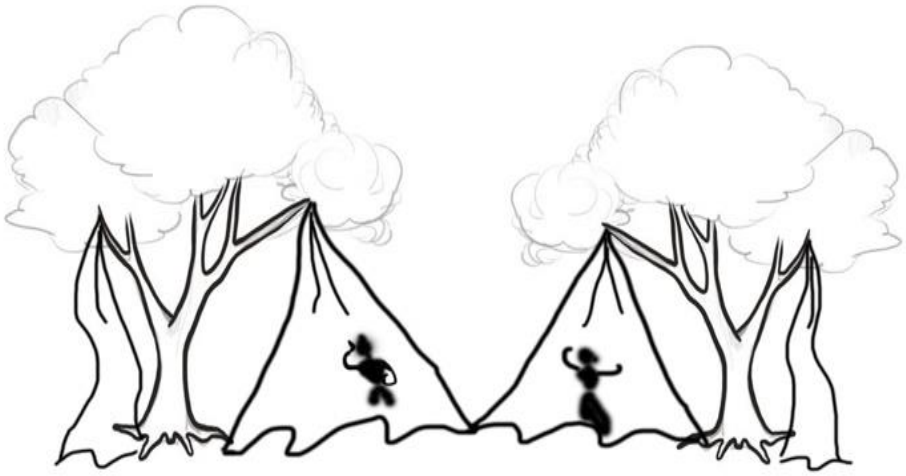
4.4.1 การออกแบบร่างและการสร้างฉากจริง

ในงานฉากงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนี้ ใช้การสร้างแบบจำลองด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่มีชื่อว่า อะโดบี โฟโต้ช็อป ในขั้นตอนแบบร่าง ทั้งในขั้นที่ 1 และขั้นที่ 2 เพื่อใช้ในการสื่อสารกับทีมงาน โดยมีจุดเด่นที่สำคัญคือสามารถมองเห็นภาพร่วมกันได้ชัดเจน และเข้าใจง่าย อันส่งผลให้ทีมงานทุกคนสามารถเข้าใจจินตนาการของผู้สร้างสรรค์และความต้องการต่าง ๆ ที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดขึ้น โดยมิต้องอาศัยการสื่อสารหรืออธิบายด้วยคำพูดมากเกินความจำเป็น เพราะการออกแบบฉากด้วยการร่างแบบนั้น สามารถส่งสารและความต้องการของผู้สร้างสรรค์งานอย่างเป็นรูปธรรม โดยหลังจากขั้นตอนที่เป็นกระบวนการทางความคิดแล้วผู้สร้างสรรค์ได้มีการร่างแบบโดยการวาดลงโปรแกรมอะโดบี โฟโต้ช็อป เป็นบรรยากาศในฉากต่าง ๆ และได้ทดลองใส่ตัวละครลงไปในฉากร่างดังกล่าว หากเห็นว่าเหมาะสมแล้วผู้สร้างสรรค์จึงได้ทำการพิมพ์เพื่อแจกจ่ายให้กับผู้ร่วมทีมได้ใช้เป็นข้อมูลในการสร้างฉากตามแบบที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการ ทั้งนี้หากเกิดความเห็นไม่ตรงกันระหว่างทีมงานในการสร้างฉาก ผู้สร้างสรรค์จะประเมินสถานการณ์ถึงความเป็นไปได้ในการสร้างฉากนั้น ๆ ว่าสามารถกระทำได้หรือไม่ หรือในบางกรณีที่สมาชิกในทีมมีความเห็นต่าง แล้วความเห็นต่างนั้นสามารถนำพาให้ผลงานถูกพัฒนาไปในทางที่ดีกว่า ผู้สร้างสรรค์ก็จะมีการอนุมัติให้ใช้ความคิดเห็นนั้นเปลี่ยนแปลงวิธีการสร้างฉากจากที่ผู้สร้างสรรค์คิดไว้แต่เดิม

เพื่อให้องค์ประกอบของการแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เนื่องจากความเชียวชาญของผู้สร้างสรรค์และมุมมองในองค์ประกอบศิลป์ของทีมงานผู้ผลิตฉากนั้นอาจมีมุมมองที่ต่างกัน และสามารถแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในสิ่งที่สมควรได้

4.4.1.1 การทดลองออกแบบฉากการแสดงครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2

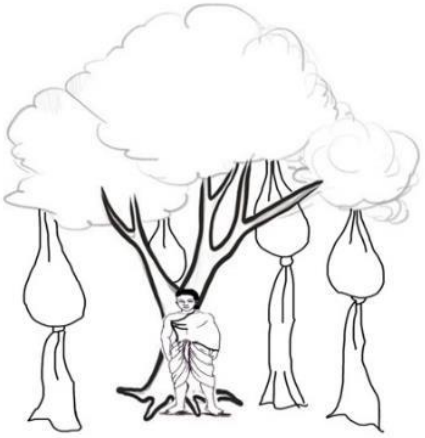
- ฉากเกริ่น กล่าวถึงเหตุการณ์ ณ เมืองแมนสรวง ซึ่งพระลอกำลังคลั่งไคล้ถึงพระเพื่อพระแพง โดยมีพระนางบุญเหลือเฝ้ามองด้วยความเป็นห่วง



ศูนย์วิทยทรัพยากร
CHULALONGKORN UNIVERSITY

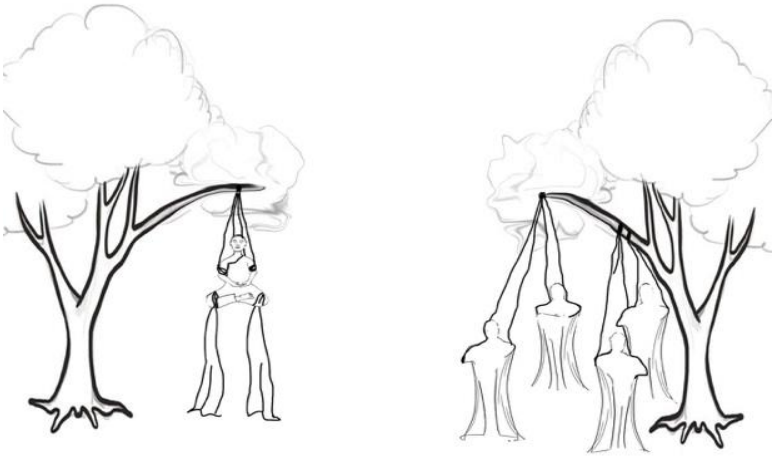
ภาพที่ 47 ฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏตัว เป็นฉากกลางป่าใหญ่และอาศรมของปู่เจ้าสมิงพราย ที่กำลังปฏิบัติสมาธิ



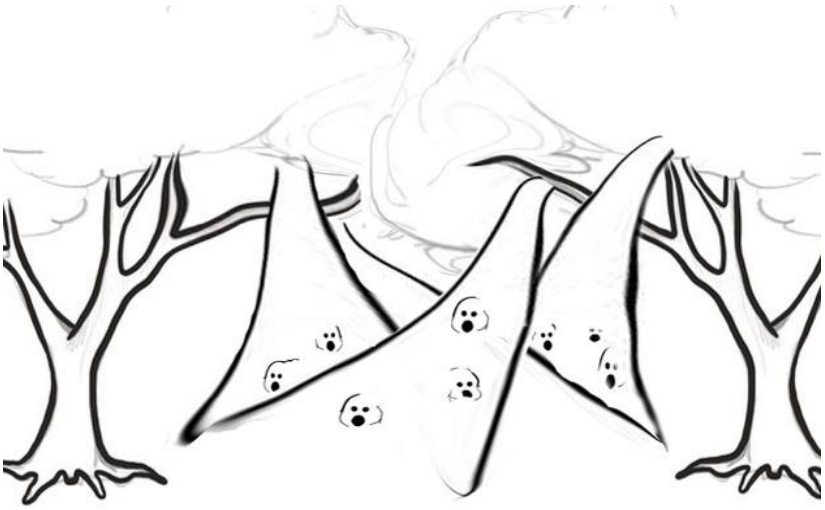
ภาพที่ 48 ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏ
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย เป็นฉากกลางป่าใหญ่ที่ปู่เจ้าสมิงพรายกำลังแสดงฤทธิ์เดชด้วยการเหาะเหินเดินอากาศ



ภาพที่ 49 ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากรวมพลผีป่า เป็นช่วงการแสดงหลังจากปู่เจ้าสมิงพรายทำการร่ายมนต์เรียกวิญญาณผีป่าทั้งหมดให้ค่อยๆปรากฏกาย

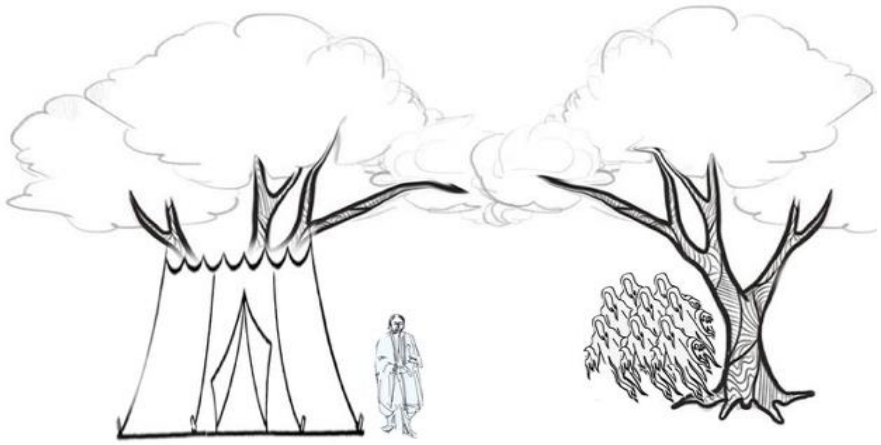


ภาพที่ 50 ฉากรวมผลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากจัดทัพผีป่า เป็นช่วงการแสดงการจัดกองทัพของผีป่า

ภาพที่ 51 ฉากจัดทัพผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากจัดทัพผีเมือง เป็นช่วงการแสดงการจัดกองทัพของผีเมืองโดยฉากฝั่งหนึ่งถูกออกแบบให้มีลักษณะเป็นกำแพงเมือง

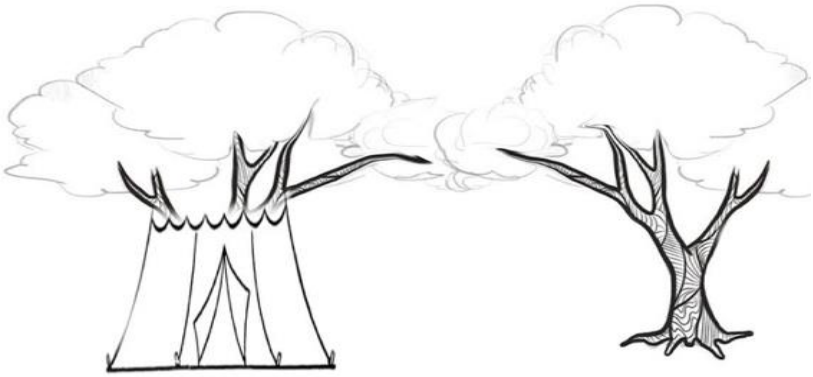


ภาพที่ 51 ฉากจัดทัพผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากปะทะทัพ เป็นฉากการเข้าสู้รบของผีทั้งสองฝ่าย

ภาพที่ 52 ฉากปะทะทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

- ฉากหวาดกลัว ถึง ฉากปราชัย ใช้ในฉากที่ชาวบ้านออกมาสังเกตเหตุการณ์ที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่า ขณะเดียวกันฉากนี้ถูกกำหนดให้ใช้ถึงช่วงสุดท้ายของการแสดง



ภาพที่ 53 ฉากหวาดกลัว - ปราชัย
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 4 ตุลาคม 2562

4.4.1.2 การทดลองออกแบบฉากการแสดงครั้งที่ 3

ในการออกแบบการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย ในครั้งที่ 3 นั้นผู้สร้างสรรค์ได้ประสบกับปัญหาสถานการณ์โรคโควิด 19 ระบาดในประเทศไทยอันส่งผลให้มีการประกาศพระราชกำหนดฉุกเฉิน ห้ามจัดกิจกรรมต่าง ๆ ในที่สาธารณะ ดังนั้นจากแผนการเดิมที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้มีการใช้สถานที่ที่เป็นธรรมชาติอย่างแท้จริงนั้นต้องมีการปรับเปลี่ยนเป็นการจำลองฉากขึ้นมาใหม่ ภายใต้แนวคิดแนวนิยมความเรียบง่าย ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงได้มีการออกแบบและเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่แล้วและสามารถหาได้ง่ายในครัวเรือนมาเป็นส่วนประกอบในการจัดสร้างฉากจำลองขึ้นมาโดยมีรายละเอียดของการออกแบบดังนี้

ก. สถานที่

ผู้สร้างสรรค์ได้มีการประชุมกับทีมงานในการคัดเลือกสถานที่ที่สามารถใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงสถานการณ์ฉุกเฉินโดยมีข้อสรุปว่า ใช้บริเวณโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล เป็นสถานที่ในการจัดทำการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย

ภาพที่ 54 โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 55 บริเวณด้านในโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ข. ขั้นตอนการจัดสร้างฉากการแสดง

1) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานเข้าทำความสะอาดสถานที่ให้มีพื้นที่ว่างสำหรับทำการแสดง

ภาพที่ 56 การทำความสะอาดโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล
สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

2) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการปูพื้นด้วยผ้าใบสีดำที่สามารถหาได้ภายในโกดังสวัสดิ์จีนเพื่อสร้างของเขตของพื้นที่ทำการแสดง

ภาพที่ 57 โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล สถานที่สำหรับใช้จัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

3) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการขึงผ้าใบเพื่อปิดกั้นแสงจากภายนอก

ภาพที่ 58 ภาพการปฏิบัติการขึงผ้าใบเพื่อกั้นแสงจากภายนอก และจำกัดบริเวณพื้นที่การแสดง (ถ่ายจากด้านนอก)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 59 ภาพการปฏิบัติการขึงผ้าใบเพื่อกั้นแสงจากภายนอก
และจำกัดบริเวณพื้นที่การแสดง (ถ่ายจากด้านใน)
ที่มา: ผู้วิจัย

4) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการติดตั้งอุปกรณ์กายกรรมเข้ากับโครงสร้างอาคารของโกดังเพื่อกำหนดจุดกึ่งกลางและสัดส่วนในการสร้างฉากประกอบอื่น ๆ

ภาพที่ 60 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์กายกรรมเข้ากับโครงสร้างอาคารขั้นที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 61 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์กายกรรมเข้ากับโครงสร้างอาคารขั้นที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 62 ภาพการทดลองการรับน้ำหนักโครงสร้างอาคาร
ที่มา: ผู้วิจัย

5) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการสร้างฉากด้านหลังโดยการนำผืนผ้ายาว ในลักษณะพื้นผิวต่างกันขึงห้อยเป็นแนวยาวจากด้านบนลงมาด้านล่างโดยยึดติดกับตัวสลิงของอาคารครึ่งหนึ่ง และใช้ไม้ไผ่เป็นแกนยึดสำหรับอีกครึ่งหนึ่ง

ภาพที่ 63 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ฉากหลังด้านขวาเวทีเข้ากับโครงสร้างอาคาร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 64 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ฉากหลังด้านซ้ายเวทีเข้ากับโครงสร้างอาคาร
ที่มา: ผู้วิจัย

6) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการประดับมุมเวทีบนด้านขวาด้วยร่มผ้าที่ทำจากผ้าดิบเคลือบด้วยน้ำมันคลุมด้วยเศษผ้าสีขาวจำนวน 2 คัน ยึดกับโครงสร้างด้านบนของตัวอาคารด้วยเหล็กรูปทรงตัว S ให้มีลักษณะการล่องลอยเสมือนวิญญาณ

ภาพที่ 65 ภาพการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ตกแต่งทำจากร่มผ้าน้ำมันเข้ากับโครงสร้างอาคาร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 66 ภาพหลังการปฏิบัติการติดตั้งอุปกรณ์ตกแต่งทำจากร่มผ้าน้ำมันเข้ากับโครงสร้างอาคารสำเร็จ
ที่มา: ผู้วิจัย

7) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการประดับมุมเวทีด้านซ้ายด้วยมุ้งยาวสีขาว 2 หลัง ความยาว 2.50 เมตร ใช้แกนวงกลมพลาสติกสีขาวเป็นตัวดันรูปทรงของมุ้งให้มีลักษณะเป็นจั่วแหลมเมื่อทำการแขวนกับผนังดานบน ด้วยเหล็กเส้นรูปทรง S และใช้ร่มผ้าเคลือบน้ำมันสีขาวขนาดใหญ่ประกอบสร้างรวมกันให้เป็นลักษณะจั่ว หรือรูปทรงเรือนอาคารเพื่อแสดงเป็นสัญลักษณ์ว่าด้านของมุมเวทีซ้าย ใช้กล่าวถึงเมื่อบทการแสดงบอกถึงลักษณะของบ้านเมือง ซึ่งจะให้บรรยากาศต่างกับมุมเวทีด้านขวา ซึ่งให้บรรยากาศของฉากเป็นป่าที่มีการใช้ใบไม้ละกิ่งไม้แห้งเข้ามาเป็นส่วนประกอบของฉาก อีกทั้งการใช้มุ้งห่มคลุมตัวร่มยังให้ความหมายถึงการกางมุ้งนอนของคนชาวเมืองซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชาวล้านนาโบราณรวมไปถึงชาวไทยโบราณอีกด้วย

ภาพที่ 67 ภาพการจัดเตรียมอุปกรณ์ตกแต่งทำจากมุ้ง
และร่มผ้าเคลือบน้ำมันขนาดใหญ่เข้ากับโครงสร้างอาคาร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 68 ภาพลักษณะการจัดวางอุปกรณ์ตกแต่งทำจากมุ้ง
และร่มผ้าน้ำมันขนาดใหญ่ด้านมุมซ้ายของเวที
ที่มา: ผู้วิจัย

8) ผู้สร้างสรรค์และทีมงานทำการทดลองจัดแสงด้วยอุปกรณ์ให้แสงด้วยกันทั้งหมด 2 ชนิด ได้แก่ ไฟแอล อี ดี (LED) ขนาด50วัตต์รูปทรงสี่เหลี่ยม สีขาว 2 ดวง สีแดง 2 ดวงใช้ทำการส่องจากด้านหลังของฉาก เพื่อทำการย้อมสีฉากขาว ให้เปลี่ยนเป็นสีต่าง ๆ ตามอารมณ์ของบทการแสดง, ไฟสปอร์ตไลท์ 100 วัตต์จำนวน 2 ดวง จากบริเวณฟาร์มเลี้ยงเป็ดด้านหลังของโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล เพื่อส่องให้ความสว่างจากด้านหน้า 1 ดวง และส่องให้เกิดลำแสงจากด้านข้างซ้ายเวที 1 ดวง เนื่องจากจำนวนของดวงไฟที่มีสามารถสร้างได้เฉพาะแสงสีขาวและแสงสีแดง ทว่าในอารมณ์ของความน่ากลัว วังเวง ในอุดมคติของผู้สร้างสรรค์ จำเป็นต้องอาศัยแสงสีฟ้าเข้ามาประกอบด้วย ผู้สร้างสรรค์จึงใช้ถุงพลาสติกสีฟ้าคลุมทับลงไปที่ดวงไปสีขาวด้านหลังเพื่อให้เกิดแสงสีฟ้าลักษณะมัว และใช้ลังกระดาษในการจำกัดลำแสงด้านหน้าไม่ให้เกิดการฟุ้งกระจายของแสง แต่ถ้าหากช่วงใดที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้มีการใช้แสงสีทองกระจายสว่างเต็มทั่วเวที ก็จะทำการนำกล่องลังกระดาษที่คลุมไฟอยู่ออก และยกดวงไฟให้อยู่ในลักษณะที่สูงขึ้นและวางในตำแหน่งที่ไกลขึ้น เพื่อการขยายลำแสงให้มีวงกว้างออกไปทั่วพื้นที่ของเวที ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะปฏิบัติในลักษณะเดียวกันนี้กับการสร้างแสงในแบบสีอื่น ๆ ด้วย

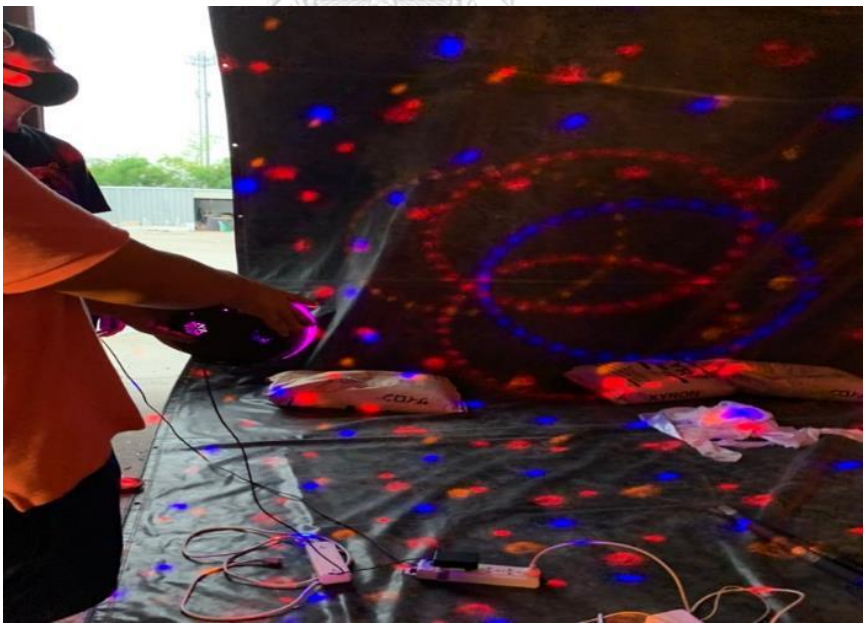
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 69 ภาพไฟแอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์รูปทรงสี่เหลี่ยม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 70 ภาพไฟสปอร์ตไลท์ ขนาด 100 วัตต์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 71 ภาพการติดตั้งไฟLED 50 วัตต์รูปทรงสี่เหลี่ยม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 72 ภาพการทดลองสร้างแสงย้อมบรรยากาศด้วยวัสดุแสงไฟที่มีอยู่

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 73 ภาพการทดลองการจำกัดลำแสงไม่ให้ฟุ้งกระจายด้วยกล่องกระดาษรูปทรงสี่เหลี่ยม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 74 ภาพการทดลองการเปลี่ยนสีไฟจากสีขาวเป็นสีฟ้าด้วยการคลุมถุงพลาสติกสีฟ้า
ที่ดวงไฟสีขาว
ที่มา: ผู้วิจัย

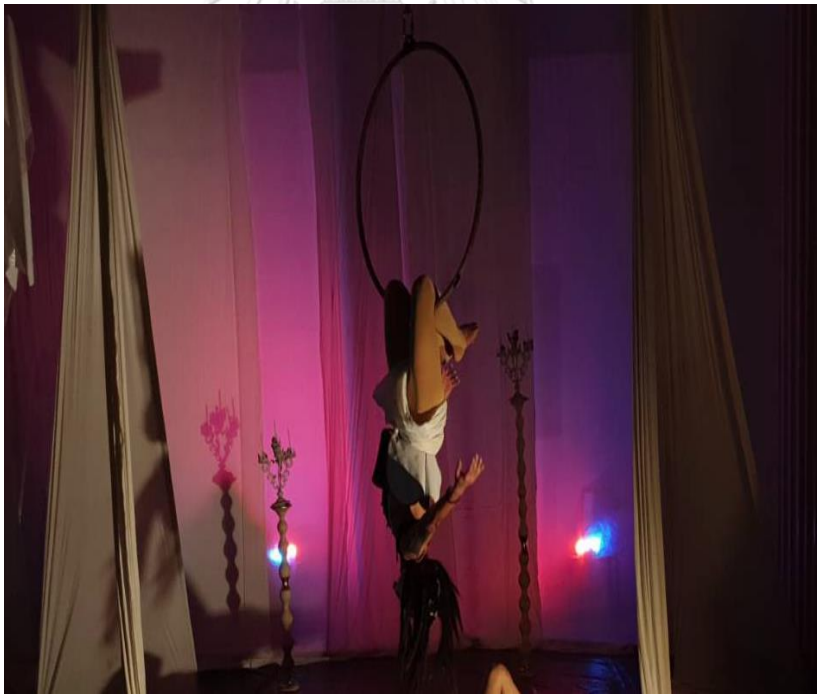
9) ผู้สร้างสรรค์ทดลองเปลี่ยนแสงตามอารมณ์การแสดงของฉากต่าง ๆ เข้ากับฉากที่สร้างและตกแต่งเสร็จเรียบร้อยแล้ว

ภาพที่ 75 ภาพสมบูรณ์ของการสร้างฉากประกอบการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 76 ภาพการทดลองแสงสีฟ้า
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 77 ภาพการทดลองแสงสีแดง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 78 ภาพการทดลองแสงสีม่วง

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 79 ภาพการทดลองแสงจากไฟสปอร์ตไลท์จากด้านหน้าและด้านข้าง
ที่มา: ผู้วิจัย

10) นอกจากการจัดประดับตกแต่งฉากการแสดงที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้รับการเสนอแนะจากทีมงาน ในส่วนของการสร้างฉากการแสดงเกริ่นนำให้มีบรรยากาศของห้องพระบรรทมของพระลอ ให้ดูมีกลิ่นอายความเป็นชนชั้นสูงโดยการเพิ่มเชิงเทียน ในลักษณะขาตั้งยาว ฐานเทียน 5 ช่อ เข้าประกอบฉากด้วย อีกทั้งเป็นการเสริมสร้างบรรยากาศของฉากและสามารถอาศัยแสงจากแสงเทียน ในการส่องสว่างด้านในเวทีอีกทางหนึ่ง

อีกประการหนึ่ง ผู้สร้างสรรค์ได้นำใบไม้แห้งเข้ามาเป็นส่วนประกอบของฉากการแสดง ซึ่งกล่าวถึง ฉากของอาศรมปู่เจ้าสมิงพราย และ รวมพลผีป่า ด้วยเหตุผลคล้อยตามบทละครพระลอนรลักษณ์ที่ว่า “คิดพลางทางร้องก้องประกาศ เรียกปีศาจที่ในไพรสัณฑ์” สังเกตได้ว่า คำว่าไพรสัณฑ์ ให้ความหมายอย่างชัดเจนว่าบรรยากาศเกิดขึ้นในป่าลึก และ “บัดนั้น ฝ่ายฝูงปีศาจน้อยใหญ่ ที่อยู่ตามตีนเขาเงาไม้ ต่างตื่นตกใจได้ยิน” ซึ่งคำว่าตีนเขาเงาไม้ หมายถึงสถานที่ที่ เหล่าผีและปีศาจอาศัยอยู่ ทั้งนี้ ด้วยการเลือกใช้วัสดุประกอบฉากเป็นใบไม้แห้งนั้นเป็นการตอบสนองหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย ที่ผู้สร้างสรรค์สามารถหาวัสดุได้จากธรรมชาติรอบตัว

ภาพที่ 80 ภาพเชิงเทียนและขาตั้งเชิงเทียนที่ใช้ประกอบในฉากห้องพระบรรทมของพระลอ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 81 ลักษณะและตำแหน่งการจัดตั้งเสาเชิงเทียนในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

4.4.2 การออกแบบแสงสีประกอบการแสดง

แสงสีประกอบการแสดงสำหรับฉากการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายจะใช้เพียงไฟส่องสว่างด้านหน้า ซ้าย ขวา และส่องจากด้านหลังให้แสงสีกระทบฉากผ้าสีขาวจากด้านหลังแล้วเกิดสีสะท้อนออกมา การเลือกแสงสีใด ขึ้นอยู่กับบรรยากาศของฉากนั้น ๆ ไฟส่วนใหญ่ที่นำมาใช้ประกอบการแสดงจะเป็นไฟ แอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์ที่ผู้สร้างสรรค์มีอยู่แล้วจำนวน 4 ดวง เป็นสีแดง 2 ดวง สีขาว 2 ดวง และไฟสปอร์ตไลท์ 100 วัตต์ จำนวนสองดวงซึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากฟาร์มเลี้ยงเป็ดภายในโกดังสวัสดิ์จีนรีไซเคิล การออกแบบติดตั้งไฟจำเป็นต้องตั้งให้มีระดับสูงสองระดับระดับแรกคือสูงกว่าตัวผู้แสดง โดยส่องจากด้านหน้าของเวทีเพื่อไม่ให้แสงที่ส่องสว่างที่ตัวผู้แสดงรบกวนสื่อผสมที่ต้องการความมืดในการนำเสนออาทิภาพเงาที่จะถูกทำให้เกิดด้านหลังของผู้แสดง ระดับที่สองคือส่องจากด้านล่างที่ต่ำกว่าตัวผู้แสดง โดยลักษณะนี้จะรวมไปถึงการจัดวางไฟที่ส่องจากด้านหลังเพื่อให้เกิดภาพเงาตกกระทบที่ผืนผ้า แต่หากกรณีที่ทำการแสดงในที่สว่าง การจัดแสงสีก็ใช้เพียงแค่ไฟส่องสว่างหรือสปอร์ตไลท์ที่ตัวผู้แสดงเพื่อให้ผู้แสดงมีความโดดเด่นก็เพียงพอ โดยเลือกโทนสีให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และบรรยากาศ

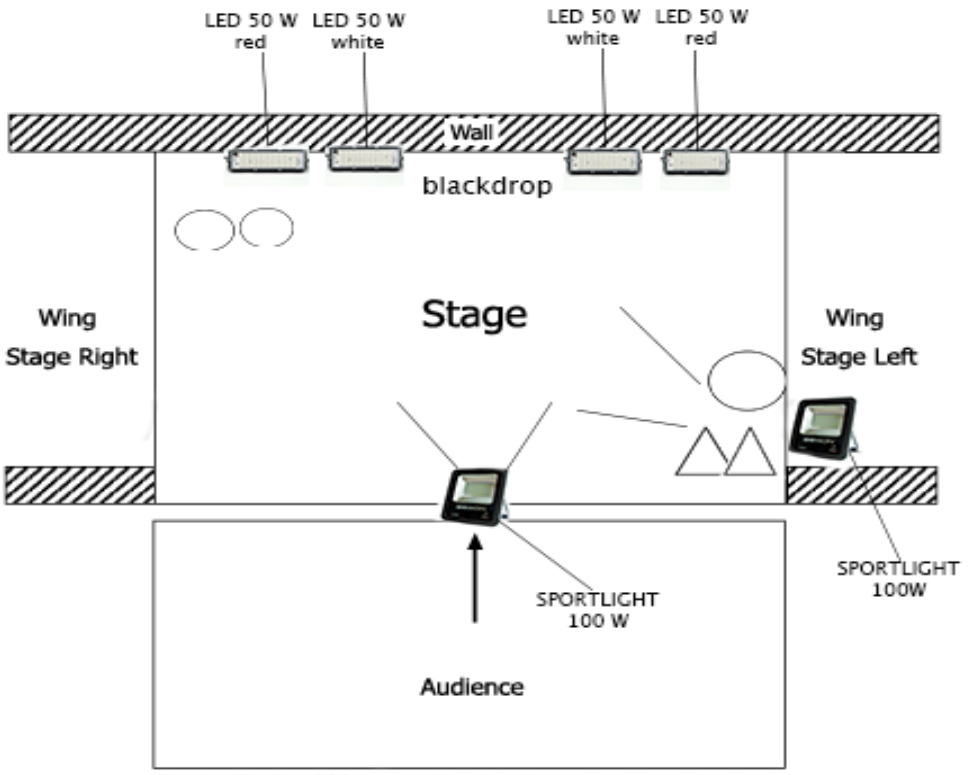
4.4.2.1 ตำแหน่งการจัดวางอุปกรณ์แสง

ตำแหน่งการจัดวางอุปกรณ์แสงคือองค์ประกอบแรกที่มีความสำคัญมากที่สุด ซึ่งจะส่งผลต่อการเคลื่อนไหวในร่างกายของนักแสดง และ การเคลื่อนที่ของนักแสดง ซึ่งทั้ง 2 องค์ประกอบนี้ถือว่ามีความสำคัญที่สุด อีกทั้งในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้น ถูกกำหนดให้อยู่ภายใต้ขอบเขตแนวนิยมความเรียบง่าย ซึ่งผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องใช้หลักการตกกระทบของแสงเข้ามาบริหารจำนวนของดวงไฟที่มีอยู่อย่างจำกัดให้แสงของการแสดงออกมาสมบูรณ์ที่สุด

ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดตำแหน่งของการวางอุปกรณ์แสงไว้ดังนี้

- ตำแหน่งกลางเวทีด้านหน้า จัดแสงจากสปอร์ตไลท์ 100 วัตต์ 1 ดวง
- ตำแหน่งด้านหน้าเวทีมุมบนซ้ายมือ จัดแสงจากสปอร์ตไลท์ 100 วัตต์ 1 ดวง

- ตำแหน่งด้านหลังฉากผ้าขาว จัดแสงจากไฟLED 50 วัตต์ สีแดง 2 ดวง รัศมีด้านนอก
- ตำแหน่งด้านหลังฉากผ้าขาว จัดแสงจากไฟLED 50 วัตต์ สีขาว 2 ดวง รัศมีด้านใน



ภาพที่ 82 ภาพการจัดวางตำแหน่งของอุปกรณ์แสง
ที่มา: ผู้วิจัย

4.4.2.2 โทนสีที่ใช้ประกอบการแสดงงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

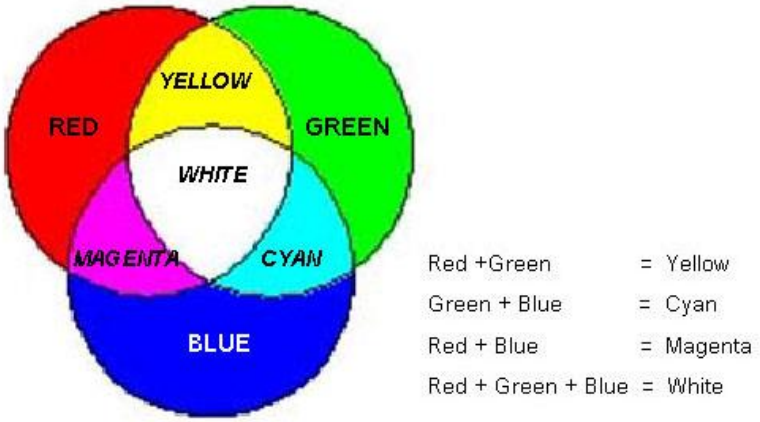
ในการจัดแสงการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้นได้อาศัยหลักการเพื่อให้เกิดแสงที่สมบูรณ์สองหลักการ ดังนี้

ก. ทฤษฎีสีแสง (LIGHT COLOR)

ทฤษฎีสีแสงนี้มีชื่อเรียกในอีกหลายชื่อ เช่น แม่สีบวก (ADDITIVE COLOR), แม่สีของนักวิทยาศาสตร์ (SCIENTIFIC COLOR) หรือแม่สีแสงสี ประเภทนี้เป็นเรื่องที่เกี่ยวพันระหว่างสี ความร้อน และแสง จากการค้นพบของ เซอร์ ไอแซค นิวตัน ว่าแสงอาทิตย์มีสีต่าง ๆ รวมกันอยู่ เมื่อให้แสงอาทิตย์ส่องผ่านแท่งแก้ว รูปสามเหลี่ยม (PRISM) แสงที่ผ่านออกมาอีกด้านหนึ่งจะมี 7 สี คือ ม่วง คราม น้ำเงิน เขียว เหลือง แสด แดง และถ้านำสีทั้ง 7 นี้ มาเรียงบนวงกลมนำไปหมุนเร็ว ๆ บนแป้นหมุน จะเห็นสีทั้ง 7 รวมกันเป็นสีขาว แสดงให้เห็นว่า แสงในธรรมชาตินั้นมีอยู่ถึง 7 สีรวมกันอยู่ เรียกว่า เสปคตรัม (SPECTRUM)

การผสมสีแบบบวกนี้เป็นรูปแบบการผสมของแสงไม่ใช่การผสมของวัตถุที่มีสี บนกระดาษ เนื่องจากแสงสีขาวประกอบด้วยลำแสง ที่มีสีต่าง ๆ ตามความยาวคลื่นแสง ความยาวคลื่นแสงพื้นฐานได้แก่ สีแดง เขียว และน้ำเงิน เมื่อคลื่นแสงเหล่านี้มีการซ้อนทับกันก็จะก่อให้เกิดการบวก และรวมตัวกันของความยาวคลื่นแสง จึงเป็นที่มาของชื่อ “สีแบบบวก” (Additive Color) แสงหรือแม่สีทั้งสามนี้ เป็นสีขั้นต้น เมื่อผสมเข้าด้วยกันเป็นคู่ หรือการผสมสีแบบบวก (Additive Mixing) จะได้สีขั้นที่สอง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 83 ภาพตารางการผสมสีแสง

ที่มา: http://www.rmutphysics.com/charud/naturemystery/colour/colour1.htm

- แสงสีแดง (Red) ผสมแสงสีเขียว (Green) จะได้สีเหลือง (Yellow)

- แสงสีเขียว (Green) ผสมแสงสีน้ำเงิน (Blue) จะได้สีน้ำเงินแกมเขียว (Cyan)

- แสงสีแดง (Red) ผสมแสงสีน้ำเงิน (Blue) จะได้สีแดงแกมม่วง (Magenta)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อนำแสงหรือแม่สีทั้งสามสีมาผสมกันเข้า จะได้แสงสีขาว สื่อหรืองานออกแบบใด ๆ ก็ตามที่มีการใช้แสงส่อง ออกมาอย่าง เช่น จอโปรเจคเตอร์ (Movie Projector) ทีวี มอนิเตอร์สำหรับคอมพิวเตอร์ รวมทั้งการออกแบบ แสงสี บนเวทีสำหรับการแสดง ละคร ภาพยนตร์ ก็ใช้กฎของการผสมสีแบบบวกนี้

ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้น ได้ทำการผสมแสงไฟตามทฤษฎีข้างต้นแล้วเลือกใช้แสงสี จำนวน 4 สีด้วยกัน คือ แสงสีเหลืองอ่อน แสงสีแดง แสงสีฟ้าเข้มหรือน้ำเงิน และแสงสีม่วง ทั้งนี้เหตุผลของการใช้แสงไฟ 3 สีนี้สืบเนื่องมาจากการใช้ทฤษฎีศาสตร์แห่งสีเพื่อการบำบัดโรค ที่กล่าวไว้ดังนี้

ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายจะใช้โทนสีเพียง 3 โทนสีหลัก คือ โทนสีฟ้าเข้มหรือน้ำเงิน โทนสีแดง โทนสีม่วง ผสมกับสีจากไฟสปอร์ตไลท์ซึ่งเป็นสีเหลืองนวล และความสว่างจากแสงเทียน

สีโทนฟ้าเข้มหรือน้ำเงิน ใช้ในช่วงของการแสดงเกริ่นซึ่งจำลองฉากเป็นห้องพระบรรทมของพระลอ เพื่อให้มีความมืดสลัว ผสมกับแสงจาก เปลวเทียนทำให้เห็นหน้าและสัดส่วนของผู้แสดงไม่ชัดเจนมาก ให้บรรยากาศเป็นไปในลักษณะอึมครึม และหดหู่ จากนั้นช่วงท้ายการแสดงเกริ่นทำการส่องแสงไฟสปอร์ตไลท์จากมุมข้างซ้ายของเวทีให้เกิดการตัดของลำแสงและสร้างความชัดเจนให้เห็นนักแสดงเคลื่อนไหวชัดมากขึ้น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 84 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีน้ำเงินในฉากเกริ่น

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 85 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีน้ำเงินผสมไฟสปอร์ตไลท์ในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

สีแดง แบ่งเป็นสองช่วงคือการใช้สีแดงสว่างโดยเกิดจากการใช้แสงสีแดงจากไฟแอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์ ส่องจากด้านหลังแล้วใช้ไฟสปอร์ตไลท์ส่องเข้าไปผสมจากด้านหน้าในบรรยากาศช่วงแสดงอิทธิฤทธิ์ของปู่เจ้าสมิงพราย และการทำการต่อสู้กันกลางอากาศของแม่ทัพผีทั้งสองฝั่ง ส่วนแสงสีแดงเข้ม ซึ่งไม่มีการผสมแสงวอร์มไวท์จากไฟสปอร์ตไลท์จะใช้ในบรรยากาศป่าช้าในช่วงปู่เจ้าเสกปลุกกองทัพผีป่า และช่วงแรกของฉากประจัญทัพเพื่อให้บรรยากาศมีความดุดันสมกับเป็นสมรภูมิรบที่กำลังคลุ้มคลั่ง โดยทำการจัดตั้งอุปกรณ์ไฟ แอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์ไว้ด้านหลังฉากผ้าขาวแล้วส่องให้แสงสีแดงสะท้อนออกมาจากด้านหลังของฉากผ่านผ้าขาว เพื่อให้เกิดภาพเงาของผู้แสดงเป็นสีดำและให้ภาพพื้นหลังเป็นสีแดง เพื่อสื่อถึงบรรยากาศของการต่อสู้ในสงครามที่เต็มไปด้วยโทสะ ของกองทัพทั้งสองฝ่าย และสื่อถึงสีของเลือดที่ไหลนองระหว่างการทำศึกสงครามอีกด้วย

ภาพที่ 86 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีแดงผสม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 87 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีแดงผสมไฟสปอร์ตไลท์
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สีม่วง เกิดจากการผสมแสงสีแดงจากไฟ แอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์ และไฟ แอล อี ดี (LED) ขนาด 50 วัตต์ที่คลุมด้วยถุงพลาสติกสีฟ้าใช้ในฉากท้ายของการแสดง กล่าวคือ เป็นฉากแห่งความสำเร็จของปู่เจ้าสมิงพรายที่สามารถตีกองทัพผีเมืองแตกได้ และทำการเสกสลาเหินเข้าปากพระลอได้สำเร็จ เหตุผลที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการใช้แสงสีม่วงในฉากนี้เนื่องจากต้องการให้ผู้ชมคล้อยตามไปกับอารมณ์การใช้ไสยศาสตร์ซึ่งมีความลึกลับทางจิตวิญญาณ และสร้างบรรยากาศสะท้อนอารมณ์อันทรมานของพระลอหลังจากโดนไสยศาสตร์สลาเหินเล่นงาน

ภาพที่ 88 ภาพการจัดแสงด้วยแสงสีม่วงผสมไฟสปอร์ตไลท์ในฉากสุดท้ายในเหตุการณ์เสกสลาเหิน
ที่มา: ผู้วิจัย

แสงสีที่ทางผู้สร้างสรรค์ได้ทำการทดลองประกอบกับการแสดงนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายเป็นเทคนิคที่เหมาะสำหรับการแสดงในสถานที่ที่สามารถควบคุมแสงรบกวนจากภายนอกหรือ ในสถานที่มืด เพื่อให้แสงสีและเทคนิคต่าง ๆ สามารถทำหน้าที่นำเสนอต่อผู้ชมได้เต็มประสิทธิภาพ ในขณะเดียวกัน การออกแบบการแสดงชุดนี้ก็สามารถแสดงในที่ที่มีแสดงสว่างปกติได้เช่นกัน โดยใช้แค่ไฟส่องสว่างธรรมดาฉายไปที่เฉพาะตัวผู้แสดง หรือไม่เลือกใช้ไฟส่องสว่างก็ได้เช่นกัน

4.5 การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง

4.5.1 ดนตรี

ลักษณะการใช้เพลงหรือดนตรีในผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด พระลอ ตอนศึกผีสองเมือง

เนื่องจากรูปแบบของการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้นเลือกใช้การแสดงประเภทนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีนั้นจึงมีอยู่หลายประการ ในการนำมาใช้ ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของการแสดง และอารมณ์ของตัวแสดงตามวาระต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นสามช่วงตามการดำเนินการได้ดังนี้

1) การทดลองการแสดงครั้งที่ 1 (ดูภาคผนวก ก หน้า 305)

2) การทดลองการแสดงครั้งที่ 2 (ดูภาคผนวก ก หน้า 308)

3) การทดลองการแสดงครั้งที่ 3 ได้เป็นผลสัมฤทธิ์ของการออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง โดยจำแนกออกเป็นรูปแบบตารางตามช่วงของการแสดง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 11 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอน ศึกโหงพราย ในทดลองการแสดงครั้งที่ 3

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
ฉากเกริ่น	เสียงขับเสภาลาวขึ้นว่า“เมื่อนั้นพระลอเลิศลบสไสมยครอบครองศฤงคารผ่านโภไคใน พิไชยแมนสรวงสืบมา” จากนั้นสอดด้วยเสียงขลุ่ยอู้จับโทนเสียงขับเสภา ตามด้วยเสียงรัวจะเข้และบรรเลงจะเข้	ภาพพระลอปรากฏเป็นเงาดำกลางเวที ในฉากห้องพระบรรทม เมื่อเพลงเปลี่ยนเป็นเสียงจะเข้พระลอเริ่มขยับกาย และกลับเข้าไปนั่งกับกลุ่มคนที่ประกอบภาพเป็นเตียงนอน	
องก์ที่ 1 ฉากเดชปู่เจ้าสมิงพราย	เสียงลมพัด ค่อยแรงขึ้นเรื่อย ๆ จากนั้น มีเสียงบทพากย์ว่า “จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดูก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยาจะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก” จากนั้น สลับเสียงบทสวด ดำเนินทำนองด้วยระนาดเหล็กผสมกับปี่จุมล้านนา และกลองแอว	ปู่เจ้าสมิงพรายค่อยปรากฏกายโดยการแหวกม่านผ้าออก แล้วทำการร่ายรำ ผู้แสดงตัวประกอบประกอบร่างกันเป็นอาศรมของปู่เจ้าสมิงพรายเพื่อให้ปู่เจ้าสมิงพรายเหยียบเดินขึ้นไปแสดงกายกรรมเหาะเหินเดินอากาศอยู่บนผืนผ้า	บรรยากาศวังเวงด้วยเสียงเพลงและมีเสียงโหยหวนประกอบ

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
องก์ที่ 1 ฉากรวมพลผีป่า	นำด้วยเสียงสุนัขหอนตามด้วยเสียงผู้ชายเอื้อนโหยหวนโดยมีการใช้คีย์บอร์ดกดลากเสียงเป็นเสียงประกอบพื้นหลังเชื่อมต่อด้วยเสียงหัวเราะของปีศาจ และเสียงกรีดร้องพร้อมบทสวดว่า “อาลังกาลา อาลังกาลังกา” ตามด้วยเสียงกลองสะบัดชัย ฉาบและโหม่ง	ผีอารักข์ยักษ์กุมารค่อย ๆ ห้อยหัวลงมาจากเพดานด้วยผืนผ้า บรรดานักแสดงประกอบใช้ผ้าห่อตัว เป็นพลผีป่า เมื่อถึงช่วงชัดกลองสะบัดชัย อารักข์ยักษ์กุมารเริ่มออกท่าฟ้อนดาบ	เมื่อเสียงหยุดภาพทุกอย่างหยุดนิ่ง
องก์ที่ 2 ฉากรวมพลผีเมือง	นำเข้าด้วยเสียงโหม่งผสมเสียงลมพายุ จากนั้นเสียงลั่นกลองศึกทั้งหมด 6 ครั้ง ต่อด้วยเสียงร้อง “โอม” 3 ครั้ง จากนั้นเป็นเสียงระนาดทุ้มและฆ้องวงรัวพร้อมกัน ต่อด้วยเพลงไทยร่วมสมัยจังหวะรุกเร้า ต่อด้วยเสียงร้อง “โอม” 3 ครั้ง จากนั้นเป็นเสียงระนาดทุ้มและฆ้องวงรัวพร้อมกัน ต่อด้วยเพลงไทยร่วมสมัยจังหวะรุกเร้า ดำเนินจังหวะด้วย ตะโพน ฉิ่ง และโหม่ง ดำเนินทำนองด้วยออร์แกน	หมอสิทธิชัยยืนอยู่ในรั้วกำแพงเมืองแมนสรวงแล้วออกมาร่ายรำปลุกผีเสื้อเมืองให้ออกมาตั้งกองทัพปกป้องบ้านเมือง เมื่อเข้าจังหวะเพลงไทยร่วมสมัยจังหวะเร็ว ผีเสื้อเมืองเริ่มออกลวดลายฟ้อนเจิงปกป้องบ้านเมือง เมื่อเข้าจังหวะเพลงไทยร่วมสมัยจังหวะเร็ว ผีเสื้อเมืองเริ่มออกลวดลายฟ้อนดาบ	ภาพบนเวทีทุกภาพหยุดนิ่งที่เสียงฟ้าผ่า

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
องก์ที่ 3 ฉากประจัญทัพ	ขึ้นต้นด้วยเสียงลั่นกลองศึกและนำเข้าช่วงรบอย่างดุเดือดด้วยเสียงจังหวะกลองที่ใช้กลองหลากหลายประเภทตีประโคมเข้าด้วยกัน อาทิ กลองแอฟริกาขนาดใหญ่ กลองสะบัดชัย กลองทอมป์ กลองแอว และฉาบ จากนั้นเสียงหยุดชะงักนิ่ง ก่อนจะเริ่มจังหวะขึ้นใหม่ด้วยเสียงรัวกลอง พร้อมกับเสียงร้อง ว่า “ ฮา ซุ่ม” และประกอบด้วยเพลงไทยร่วมสมัย ดำเนินทำนองห่าง ๆ กันด้วยเสียงของลูกเป๋งมางที่ต่างขนาด	ภาพปรากฏเป็นสมรภูมิรบแดงฉานมีแม่ทัพผีทั้งสองฝั่งลอยอยู่กลางอากาศทหารผีปรากฏเป็นเงารบกันด้านหลัง จากนั้นแม่ทัพเข้ารบกันกลางพื้นดินก่อนจะขึ้นไปรบกันกลางอากาศอีกครั้งหนึ่ง	ช่วงกลางระหว่างเปลี่ยนเพลง ภาพบนเวทีหยุดนิ่งตามเสียงเพลงหยุด
องก์ที่ 3 ฉากลุล่วง	เสียงผู้หญิงเอื้อนเป็นทำนองสูงต่ำฟังโหยหวนจนจบการแสดง	ผีเมืองพ่ายแพ้ พระลอค่อยถูกส่งออกมาจากด้านหลังจากนั้น ถูกผีป่าซัดสลาเหินเข้าที่ปาก	เสียงผู้หญิงเอื้อนเปรียบเสมือนเสียงพระเพื่อนพระแพงที่กำลังเพรียกหาพระลอ

ที่มา: ผู้วิจัย

CHULALONGKORN

4.5.2 เสียงพากย์

การคัดเลือกเสียงพากย์

เสียงพากย์ประกอบการแสดงถูกแบ่งเป็นสองช่วง โดยช่วงแรกจะใช้เสียงขับเสภาลาวในบท “เมื่อนั้น พระลอเลิศลบสบไสมย ครอบครองศฤงคารผ่านโภไคย ในพิไชยแมนสรวงสืบมา” ด้วยเสียงของนักร้องไทยเดิมผู้ชายที่มีรูปเสียงที่ทำให้ผู้ฟังจินตนาการได้ถึงพระลอที่มีความสง่างาม หรือ รูปเสียงหล่อ เป็นเสียงในการขับเสภาลาวประกอบการแสดงฉากดังกล่าว ในส่วนของช่วงที่สองเป็นช่วงของปู่เจ้าสมิงพรายที่ใช้ญาณทิพย์ของตนเล็งสังเกตได้ว่า หมอสิทธิชัยเป็นผู้แก้อาคมของตนในครั้งแรก จึงโกรธแค้นและอยากแก้มือ โดยบทพากย์ช่วงนี้ มีอยู่ว่า “จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู ก็ล่วงรู้โดยอำนาจปีศาจสิง ชะหมอสิทธิไชยขัดใจจริง เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก เป็นตาครูรู้หลักนักหนา พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา เข้าอาสาแก้ไขได้รางวัล” โดยอารมณ์ของเสียงพากย์ช่วงนี้ต้องใส่อารมณ์ของความโกรธเคืองผสมความทะเยอทะยานอยากจะเอาชนะเข้าไปในการพากย์ ประกอบกับลักษณะเสียงต้องดุดันและดูมีมนต์ขลังไม่เหมือนเสียงมนุษย์ทั่วไป ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้เสียงของตนเองพากย์ลงในโปรแกรมตัดต่อเสียง จากนั้นใส่เทคนิคเสียงพิเศษให้เสียงนั้นเปลี่ยนกลายเป็นเสียงปีศาจ เหตุผลที่เลือกเสียงของตนเองเป็นเสียงพากย์ เพราะผู้สร้างสรรค์เป็นผู้กำหนดบทและอารมณ์ของการแสดงดังนั้นจึงเป็นที่แน่นอนว่าย่อมรับรู้อารมณ์ของตัวละครที่ตนต้องการมากที่สุด โดยลักษณะการพากย์เป็นไปแบบการอ่านร้อยกรองธรรมดา เพียงแต่เพิ่มอารมณ์ของการอ่านให้ได้อรรถรสเข้ากับการแสดงมากกว่าการอ่านปกติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
GKORN UNIVERSITY

4.5.3 เสียงประกอบการแสดง

เสียงประกอบการแสดงถือว่ามีความสำคัญเช่นกัน เนื่องด้วยสามารถสร้างบรรยากาศร่วมของฉากแต่ละฉากให้ผู้ชมคล้อยตาม เสียงประกอบการแสดงในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้นจะใช้เสียงจากการบันทึกจริง เช่น เสียงนก เสียงกระทบ เสียงรถ เป็นต้น ขณะเดียวกันด้วยความสะดวกของการค้นหาเสียงประกอบซึ่งสามารถหาได้จากธนาคารเสียงซึ่งอยู่ในระบบเช่าซื้อ และเสียงประกอบอีกส่วนที่สร้างจากเครื่องมืออิเล็กทรอนิกส์ ข้อควรระวังของการออกแบบเสียงประกอบ ต้องคำนึงถึงเสียงร่วมอื่น ๆ เช่น เสียงเจรจาของตัวละคร เสียงร้อง การออกแบบเสียงประกอบต้องให้ความสำคัญของเสียงหลักเพื่อไม่ให้เสียงรบกวนกันเองจนผู้ชมฟังไม่รู้เรื่อง การสร้างเสียงประกอบ จึงต้องดูจังหวะและเหตุการณ์ของการแสดงให้เหมาะสม

4.5.4 ระบบเสียงเพื่อประกอบการแสดง

งานแสดงนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายนั้น เป็นการแสดงที่มีการทดลองการแสดงที่ถูกจัดอยู่ในสถานที่กลางแจ้ง นอกตัวอาคาร และภายในตัวอาคาร การคัดเลือกระบบเสียงจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการเลือกใช้ เพราะความหนักเบาของเสียงที่ใช้จะมีขีดจำกัดในหลายด้าน ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ระบบเสียงที่เหมาะสมกับการใช้เสียงแบบกลางแจ้ง ดังนี้

ด้วยวัตถุประสงค์และขอบเขตแนวนิยมความเรียบง่ายของการจัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย การเลือกใช้ระบบเสียงจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ต้องคำนึงถึงสิ่งใกล้ตัวเพื่อการประหยัดงบประมาณ ในขณะเดียวกันเสียงที่ออกมาจำเป็นต้องมีคุณภาพและครอบคลุมพื้นที่ทำการแสดงได้ดีในระดับหนึ่งดังนั้นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้สำหรับระบบขยายเสียงในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ คือ การใช้เครื่องขยายเสียงประเภทลำโพงบลูทูธ ยี่ห้อโปรยูโร เทค ซึ่งเป็นลำโพงที่พกพาง่าย มีหูหิ้วพร้อมกับล้อลาก ให้พลังเสียงกระหึ่มหนักแน่น เหมาะสำหรับใช้งานกลางแจ้ง หรือใช้ในห้องประชุม ห้องสัมมนา งานโรงแรม ห้องคาราโอเกะ งานคอนเสิร์ต และงานแสดงทั่วไป ด้วยลำโพงขนาดดอก 8 นิ้ว กำลังขับ 25 วัตท์ สามารถขับเสียงเบส กลาง และแหลมออกมาได้อย่างสมดุลครบถ้วน และเป็นลำโพงที่มีระบบการเชื่อมต่อระบบสัญญาณไร้สายที่สามารถเชื่อมต่อกับโทรศัพท์มือถือหรือคอมพิวเตอร์โดย ผ่านระบบ บลูทูธ (Bluetooth) จึงทำให้ไม่ต้องเชื่อมต่อแบบสาย เพิ่มความสะดวกสบาย โดยระยะในการเชื่อมต่อ สามารถเชื่อมต่อได้ 5-20 เมตร ขึ้นอยู่กับตัวส่งสัญญาณ มีแบตเตอรี่ที่สามารถใช้งานได้โดยไม่ต้องต่อสายไฟ ระยะเวลาขึ้นอยู่กับแบตเตอรี่แต่ละรุ่น ที่ติดตั้งในลำโพงแบบพกพา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 89 ภาพด้านหน้าเครื่องขยายเสียงที่ใช้ในการจัดงานแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอนศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 90 ภาพด้านหลังเครื่องขยายเสียงที่ใช้ในการจัดงานแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอนศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

4.6 การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลางานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในครั้งนี้ ออกแบบให้ลีลาและ ท่ารำทุกการเคลื่อนไหว และทุกการกระทำมีความหมาย เน้นการถ่ายทอด อารมณ์ผ่านทางสายตา ร่างกาย และบทสนทนา ใช้เทคนิคทางด้านการแสดงกายกรรมและเรื่องของ จินตนาการ ความเชื่อ มาใช้ในการแสดง การแสดงเน้นการสื่อสารและการมีส่วนร่วมกันระหว่างนักแสดงกับผู้ชม ลักษณะการแสดงเป็นแบบ “นาฏยศิลป์การแสดง” (Dance Theatre) เทคนิคทางด้านนาฏศิลป์จะใช้นาฏยศิลป์ต่างสกุลกัน ได้แก่ การเต้นแบบสมัยใหม่ การเต้นแบบร่วมสมัย นาฏศิลป์ไทย การแสดงกายกรรมประเภทกายกรรมห้อยโหน (Aerial Acrobatic) และการแสดง (Acting) เพื่อสื่อถึงเรื่องราวของสงครามผีที่มีความหลากหลายทางตัวละคร นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคของการแสดงภาพเงาเข้ามาร่วมด้วย โดยในการออกแบบลีลานั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ผ่านกระบวนการทดลองการออกแบบทั้งหมด 2 ครั้ง โดยครั้งที่ 1 (ดูภาคผนวก ก หน้า 301) ได้กำหนดให้มีการใช้ผู้แสดงทั้งหมด 15 คน แบ่งออกตามบทบาท ดังนี้

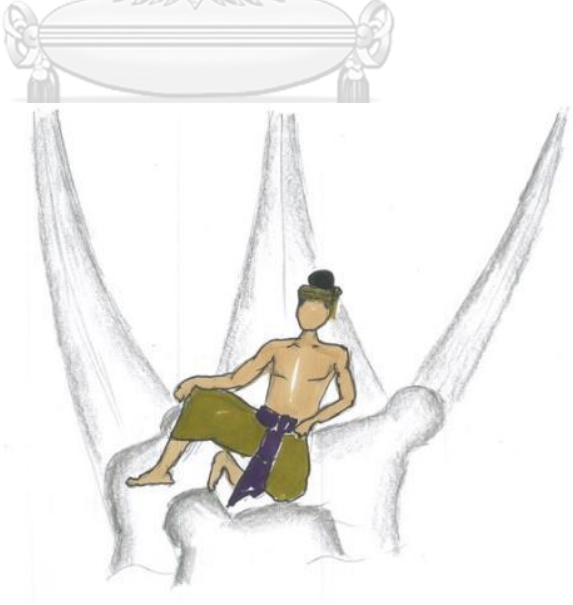
- หมอสิทธิชัย 1 คน
- พระนางบุญเหลือ 1 คน
- ผีเสื้อเมือง 1 คน
- ทหารผีเมือง 5 คน
- ปู่เจ้าสมิงพราย 1 คน
- อารักข์ยักษ์กุมาร 1 คน
- ทหารผีป่า 5 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในการทดลองออกแบบลีลาครั้งที่ 2 (ดูภาคผนวก ก หน้า320)นี้ผู้สร้างสรรค์ได้พัฒนาจากการออกแบบลีลาใน ครั้งแรกให้มีความชัดเจนมากขึ้น ในเรื่องของการยึดตามวัตถุประสงค์แนวนิยมความเรียบง่ายโดยการตัดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นต่อการแสดงออก แต่ยังคงเนื้อหาไว้เท่าเดิม กล่าวคือ ผู้สร้างสรรค์ได้มุ่งเน้นที่การใช้อุปกรณ์กายกรรมผ้าในการเล่าเรื่องราวเพียงอย่างเดียว ลดช่วงการแสดงที่ผสมผสานการตีกลอง และลดจำนวนผู้แสดงลง จาก 15 คน เหลือเพียง 8 คน และได้ทดลองจัดหาสถานที่แสดงที่มีลักษณะเป็นป่าจริง มีต้นไม้สามารถติดตั้งโครงสร้างอุปกรณ์กายกรรมได้

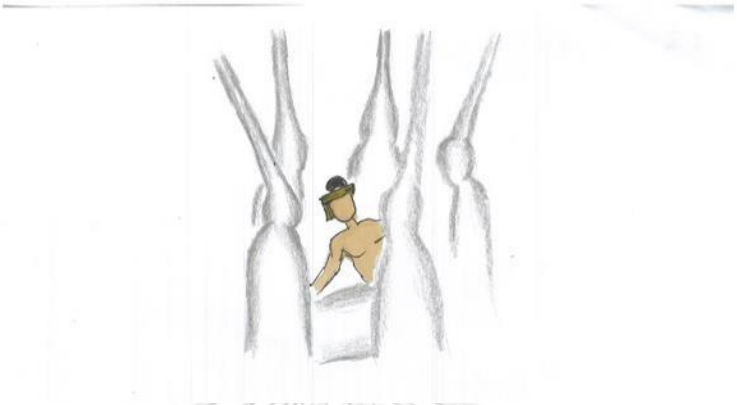
อย่างแน่นหนา สำหรับการออกลีลาในครั้งที่ 3 ซึ่งถือว่าเป็นครั้งที่ใช้ทำการแสดงจริงนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ประสบกับปัญหาสำคัญการระบาดของโรคโควิท 19 ทำให้มีการประกาศใช้พระราชกำหนดฉุกเฉินห้ามชุมนุมและจัดกิจกรรมต่าง ๆ ในที่สาธารณะ อันเป็นเวลาเดียวกันกับช่วงระยะเวลาที่ผู้สร้างสรรค์จำต้องนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน จึงเป็นการยากลำบากในการรวบรวมผู้แสดง และจัดหาสถานที่ในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงได้มีการวางแผนงานการออกแบบลีลาใหม่ทั้งหมด เริ่มจากการพิจารณาการทดลองครั้งที่ผ่านมาแล้วและค้นหาจุดบกพร่อง และสิ่งที่ยังไม่สามารถตอบโจทย์แนวความคิดนิยมความเรียบง่ายได้ จากนั้นผู้สร้างสรรค์สามารถทำการรวบรวมผู้แสดงในจำนวน 5 คน และได้มีการออกแบบลีลาครั้งใหม่โดยเริ่มจากการทำการร่างแบบตามองก์การแสดงดังนี้

- ฉากเกริ่นนำ 1 ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้มีการปรากฏกายของพระลอกลางเวที และผู้แสดงประกอบใช้ผ้าขาวคลุมตัวและประกอบร่างการเป็นรูปทรงบัลลังก์ โดยบนหลังของผู้แสดงประกอบมีพระลอนั่งอยู่ ให้ลักษณะรูปทรงของผ้ายาวเป็นเส้นโค้งโยงขึ้นไปยังด้านบนหลังคาของโครงสร้างอาคารกระจายออกเป็น 3 แฉกโดยมีการจัดระดับของตำแหน่งผู้แสดงประกอบให้มีการไล่ระดับจากสูงไปหาต่ำ โดยซ่อนตัวอยู่ในผ้าขาวมิให้เห็นสัดส่วนของร่างกาย เพื่อเบี่ยงเบนความน่าสนใจไปที่ผู้แสดงที่รับบทพระลอ ทั้งนี้ฉากเกริ่นยังใช้เป็นฉากเปิดตัวและเท้าความถึงบรรยากาศและเหตุการณ์เชื่อมโยงจากเมืองแมนสรวงและส่งต่อไปยังการแสดงทั้งหมดที่กำลังจะเกิดขึ้นในฉากถัดไป



ภาพที่ 91 แบบร่างที่ 1 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากเกริ่นนำ 2 ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงประกอบที่กำลังใช้ผ้าขาวห่อร่างกายนั้นเข้ายืนล้อมเสมือนกำแพงป้องกันอันตรายรอบกายพระลอ



ภาพที่ 92 แบบร่างที่ 2 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

- องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏกายกลางเวที โดยมีผู้แสดงประกอบขึงผ้าสีขาวสามผืนเป็นภาพพื้นหลัง

ภาพที่ 93 แบบร่างที่ 3 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

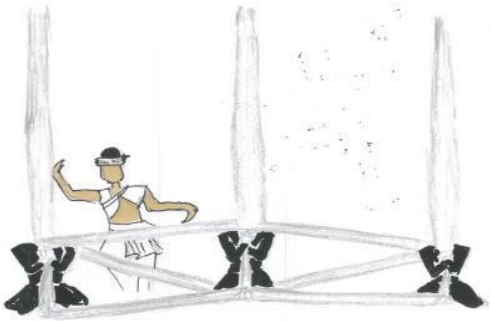
- องก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายทำการร่ายรำกลางเวทีโดยมีเงาของบรรดาผีป่าค่อย ๆ ปรากฏขึ้นทีละเงาบนผืนผ้าสีขาว

ภาพที่ 94 แบบร่างที่ 4 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

- องก์ที่ 1 ฉากที่ 3 ตรวจทัพผีป่า ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงประกอบจัดรูปแบบเป็นหน้ากระดาน 2 แถวด้านหลัง และประกอบร่างกายเป็นรูปทรงของม้าที่ด้านหน้าโดยมีผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่ายืนอยู่บนหลังม้า

ภาพที่ 95 แบบร่างที่ 5 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

- องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงประกอบใช้ผืนผ้าทั้งสามชิ้นประกอบสร้างเป็นรูปทรงและเสากำแพงเมือง ให้สอดคล้องกับบทพระลอนรลักษณ์ที่กล่าวว่า “ผูกซุงแขวนคล้องช่องเสมา ใครอย่าหลบลี้หนีหาย”[50]



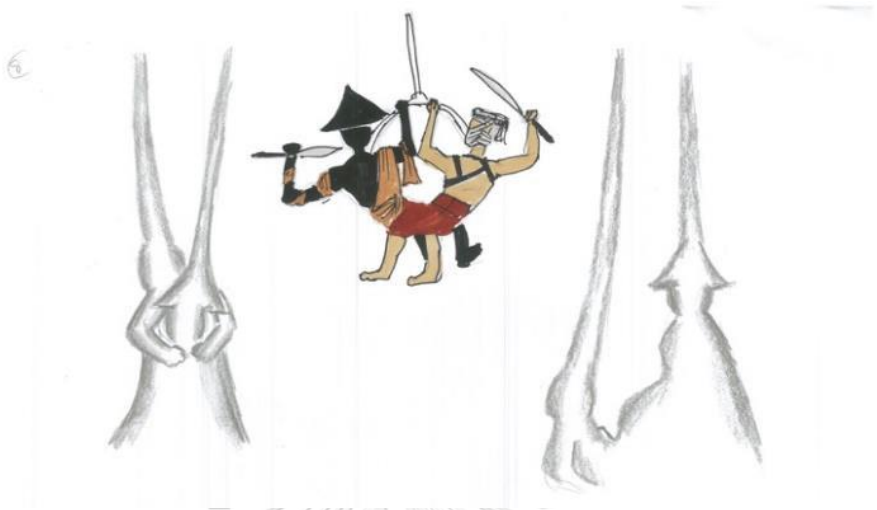
ภาพที่ 96 แบบร่างที่ 6 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

- องก์ที่ 2 ฉากที่ 2 จัดทัพผีเมือง ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองปฏิบัติการฟ้อนดาบอยู่ด้านหน้า และผู้แสดงประกอบใช้ผ้าขาวห่อร่างกายอยู่ด้านหลัง

ภาพที่ 97 แบบร่างที่ 7 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

[50] หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษกสงขลา, บทละครพระลอนรลักษณ์และบทละครพระลอ, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2511), หน้า 52.

- องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้แม่ทัพผีทั้งสองฝ่ายต่อสู้กันกลางอากาศด้วยเทคนิคการแสดงกายกรรมห่วง และผู้แสดงประกอบปฏิบัติท่านิ่งในลักษณะท่าทางสู้รบ



ภาพที่ 98 แบบร่างที่ 8 ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 3
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยในการออกแบบลีลาท่าทางการแสดงในครั้งที่ 3 นี้ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการจัดวางตำแหน่งของผู้แสดง โดยอาศัยหลักการการใช้พื้นที่ว่างบนเวที (Space) กำหนดทิศทางและตำแหน่งบนเวทีของผู้แสดง เพื่อจะนำไปสู่เทคนิคการสร้างรายละเอียดของที่ว่างต่าง ๆ กัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ด้านบนของเวที-Upstage		
2	4	2
ขวา	1 กลาง	ซ้าย
3	5	3
ด้านล่างของเวที-Downstage		

ภาพที่ 99 ภาพตารางสัดส่วนการใช้พื้นที่ว่างบนเวที
ที่มา: หนังสือพื้นฐานนาฏยประดิษฐ์(Choreography)หน้า 27
โดย ผศ.ดร.มาลีนี อาชายุทธการ

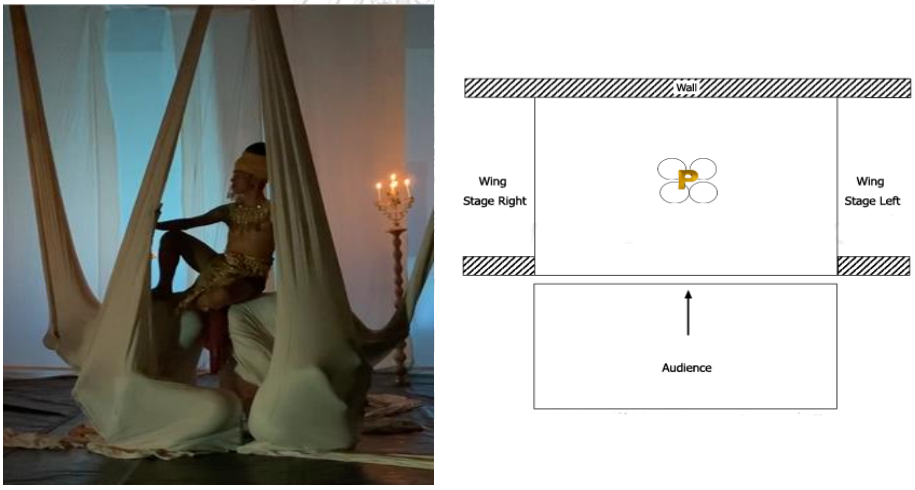
จะเห็นได้ว่า ตำแหน่งที่ 1 – 5 เป็นตำแหน่งที่ดีมีความสำคัญลดหลั่นกันลงมา ฉะนั้นตำแหน่งอื่น ๆจึงถือว่าเป็นตำแหน่งที่ไม่ดี จึงพบว่าผู้แสดงที่มีบทบาทเด่นหรือสำคัญจะอยู่ในตำแหน่งที่ดีนี้เสมอ รวมถึงการเข้าและออกของผู้แสดงส่วนใหญ่ได้แก่ มุมทั้ง 4 และกลางเวทีด้านบน

ในการพรรณนาการออกแบบลีลานั้นผู้สร้างสรรค์จะกล่าวถึงลักษณะความสำคัญของการออกแบบท่าทางและการสร้างรูปแบบแถว (Pattern) ของผู้แสดงบนเวทีไปพร้อมกัน

4.6.1 ฉากเกริ่นนำ

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ ตัว P แทนผู้แสดงบทบาทพระลอ และวงกลมแทนผู้แสดงประกอบในเชิงสัญลักษณ์

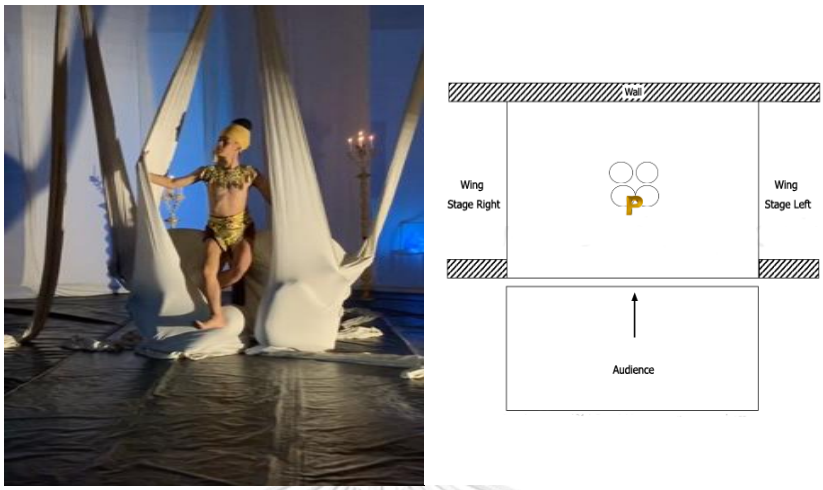
1.ท่าที่ 1



ภาพที่ 100 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ออกแบบให้ผู้แสดงพระลอนั่งชันเข่าวางข้อศอกขวาบนเข่าขวามือซ้ายเท้าพื้นหลังของนักแสดงประกอบอยู่บนนักแสดงประกอบ ที่ใช้ผ้าขาวห่อหุ้มร่างกายแล้วประกอบร่างกายเข้ากันเป็นลักษณะทรงบัลลังก์เพื่อบ่งบอกถึงความเป็นกษัตริย์โดยแบ่งเป็นสองระดับ ในระดับบน 2 คน ระดับล่าง 2 คน ในตำแหน่งที่ 1 ของสัดส่วนเวที

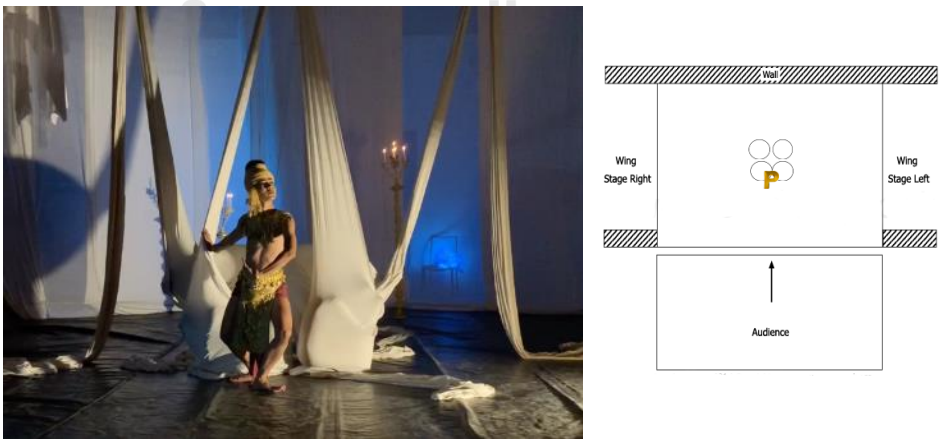
2. ท่าที่ 2



ภาพที่ 101 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงเป็นพระลอค่อย ๆ ก้าวเท้าขวาลงจากบัลลังก์ แล้วทำท่าตั้งวงกลางแหวกม่านออกมาในกริยาเพิ่งตื่นจากพระบรรทม จากนั้นทำนาฏยศัพท์กล่อมหน้าทางด้านซ้ายและทางด้านขวา

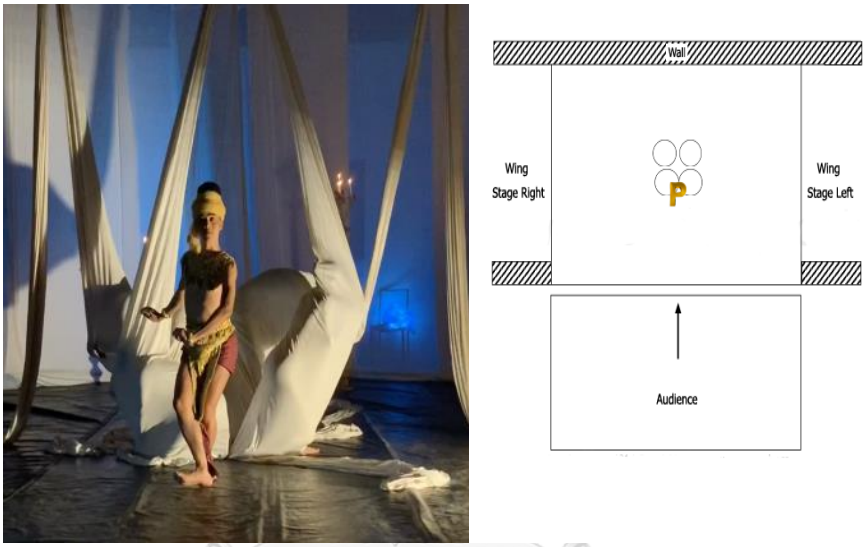
3.ท่าที่ 3



ภาพที่ 102 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงพระลอก้าวข้างด้วยเท้าซ้าย หน้ามองเฉียงขึ้นบนระดับ 45 องศา มือซ้ายตั้งวงล่างระดับชายพก มือขวาตั้งวงล่างยืดแขนออกด้านข้างลำตัวเสมือนกำลังมองพระอาทิตย์ขึ้นอยู่บนท้องฟ้า นักแสดงประกอบค่อย ๆ คลายตัวและแปรแถวจากรูปทรงบัลลังก์แล้วค่อย ๆ ยืนขึ้น

4. ท่าที่ 4



ภาพที่ 103 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทพระลอเริ่มเดินด้วยส้นเท้าแล้วถ่ายน้ำหนักไปที่ปลายเท้าสลับข้างกัน ไปยังสัดส่วนตำแหน่งที่ 5 ของเวที มือทั้งสองข้างกำในลักษณะหลวมงอข้อศอกเล็กน้อยไกวสลับไปมาด้านซ้ายและขวาให้ตรงกันข้ามกับเท้าที่เดิน หน้ามองตรงไปยังทิศทางที่เดินตลอดเวลา สีหน้าและเปิดเข่าออกด้านข้างเล็กน้อย เมื่อถึงตำแหน่งที่ 5 ของเวที ปฏิบัติการหมุนร่างกายไปทางด้านขวามือของตนเอง ด้วยการใช้เท้าซ้ายปฏิบัตินาฏยศัพท์ก้าวไขว้ก่อน แล้วจึงหมุนตัวตามแรงเหวี่ยงของร่างกายเคลื่อนไหวด้วยความรู้สึกเบาและเสมือนล่อยลอยอยู่ในภวังค์ สีหน้าและอารมณ์ให้ความรู้สึกเบิกบานสดใส ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ คลายตัวและแปรแถวจากรูปทรงบัลลังก์แล้วค่อย ๆ ยืนขึ้นอย่างช้า ๆ จากนั้นเคลื่อนตัวกระจายออกภายในบริเวณตำแหน่งที่ 1ของเวที แล้วหันหน้าออกมองไปทางทิศที่พระลอยืนอยู่

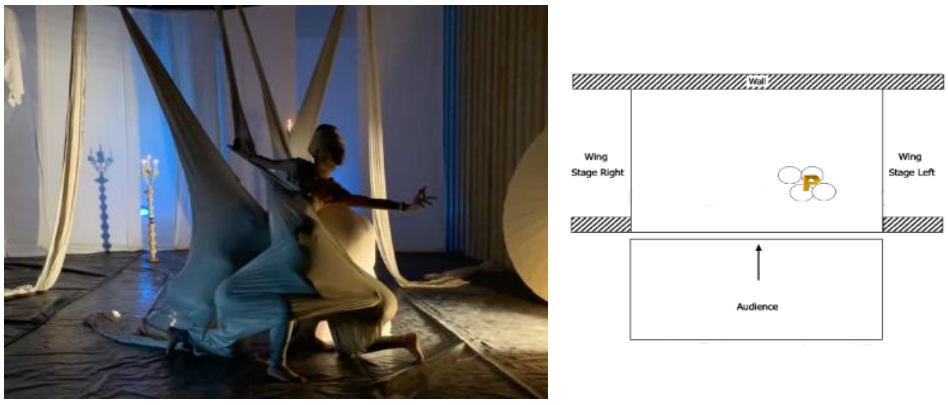
5. ท่าที่ 5

ภาพที่ 104 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทพระลอยืนประสมเท้าแล้วปฏิบัติท่าในลักษณะลูบร่างกายเสมือนกำลังอาบน้ำสลับกันทั้งด้านซ้ายและด้านขวา นักแสดงประกอบใช้ผ้าขาวคลุมร่างกายแล้วเคลื่อนไหวตัวแปรแถวเป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมูในมุมทแยงจากสัดส่วนตำแหน่งที่ 3 มุมขวาเวที ไปยัง สัดส่วนตำแหน่งที่ 2 มุมซ้ายเวที ให้ความหมายว่ากษัตริย์ผู้มีบุญญาธิการ ย่อมมีเทวาอารักข์หรือผีบ้านผีเมืองคอยคุ้มครอง ในทุก ๆ เวลาและทุก ๆ อากัปกิริยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

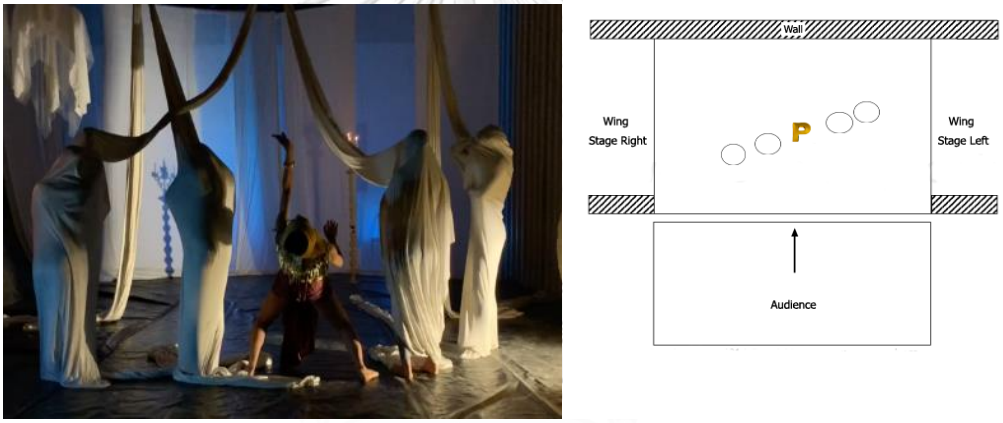
6. ท่าที่ 6



ภาพที่ 105 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้สร้างสรรค์จินตนาการและออกแบบให้ในฉากนี้เสมือนมีสระบัวอยู่มุมตำแหน่งที่ 3 ซ้ายของเวที ผู้แสดงบทพระลอเดินเข้าจังหวะเพลงมาที่ตำแหน่งที่ดังกล่าว จากนั้นผู้แสดงประกอบเคลื่อนตัวในลักษณะก้มต่ำ แล้วเข้ามาล้อมตัวพระลอเอาไว้ ในสัดส่วนตำแหน่งที่ 2 มุมซ้ายของเวที ผู้แสดงบทพระลอใช้มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนจีบเข้าหาตนเองในท่าเด็ดดอกไม้ จินตนาการว่ากำลังเด็กดอกบัวในสระ นักแสดงประกอบใช้ร่างกายรับการถ่ายเทน้ำหนักของพระลอแล้วโย้ตัวไปตามแรงส่งของร่างกายพระลอไปด้านหน้าและกลับด้านหลัง ให้ความหมายว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยคุ้มครองพระลออยู่คอยอารักขาไม่ให้พระลอเกิดอุบัติเหตุตกน้ำหรือพลาดท่าเกิดอันตรายต่าง

7. ท่าที่ 7



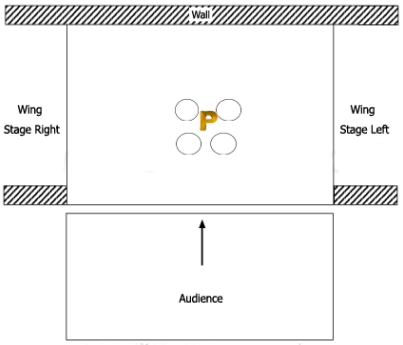
ภาพที่ 106ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้แสดงบทพระลอเคลื่อนที่ด้วยการเดินตามจังหวะเพลงมาที่ตำแหน่งที่ 5 ของเวที ในขณะเดียวกันผู้แสดงประกอบเคลื่อนที่แปรแถวไปอยู่ในตำแหน่งขวาและตำแหน่งซ้ายของเวทีฝั่งละ 2 คน จากนั้นเคลื่อนที่ด้วยการบิดฝ่าเท้า หรือ Slide วนเป็นวงกลมกับผู้แสดงประกอบที่อยู่ฝั่งเดียวกันกับตน ส่วนผู้แสดงพระลอหันหลังให้กับผู้ชม กางขาออกเล็กน้อย ค่อย ๆ ทิ้งศีรษะ แอ่นตัวลง มือขวา และมือซ้ายสลับสาวจีบทิศทางพุ่งขึ้นข้างบนในลักษณะเดียวกันกับการ ฟ้อนแง้น ของชาวล้านนาและชาวไต ให้ความหมายว่า ไม่ว่ากษัตริย์ผู้มีบุญญาธิการจะขยับไปทางใด สิ่งศักดิ์สิทธิ์ก็จักตามไปคุ้มครองด้วยเสมอ

ภาพที่ 107 ภาพการฟ้อนแง้นของชาวไต
ที่มา: งานตานก๋วยสลาก วัดเบญจมบพิตร
วันที่ 14 ตุลาคม 2553

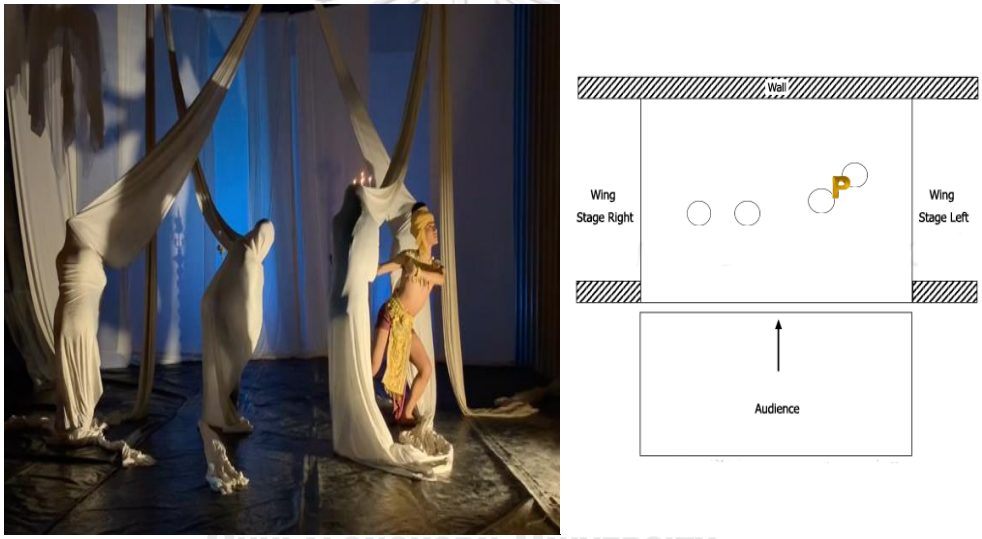
8. ท่าที่ 8



ภาพที่ 108 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทพระลอเดินตามจังหวะเพลง เข้าไปที่ สัดส่วนตำแหน่งที่ 4 ของเวที แล้วยืนตรง ผู้แสดงประกอบทั้งสี่คนเคลื่อนที่ด้วยการบิดเท้าโดยยังคงใช้ผ้าขาวห่อคลุมร่างกายมายังสัดส่วนตำแหน่งที่ 1 ของเวที แล้วยืนในลักรูปแบบแถวสี่เหลี่ยมจัตุรัส จากนั้นค่อย ๆ กางผ้าขาวคลี่ออกเป็นลักษณะเกาะกำบังใหญ่ให้พระลอ ในการปฏิบัติท่านี้ผู้สร้างสรรค์จินตนาการและถ่ายทอดว่าเป็นชนวนของการก่อสงครามผีเนื่องจาก ปู่เจ้าสมิงพรายได้ทำการเสกเสน่ห์ยาแฝดเข้ามาที่พระลอที่ถูกหมอสิทธิชัยและผีบ้านผีเมืองคุ้มกันไว้ได้ ดังภาพการแสดงที่ปรากฏว่าไม่ว่าพระลอจะกระทำสิ่งใด ก็ไม่สามารถมีสิ่งเลวร้ายเข้ามากล้ำกรายได้

9. ท่าที่ 9



CHULALONGKORN UNIVERSITY

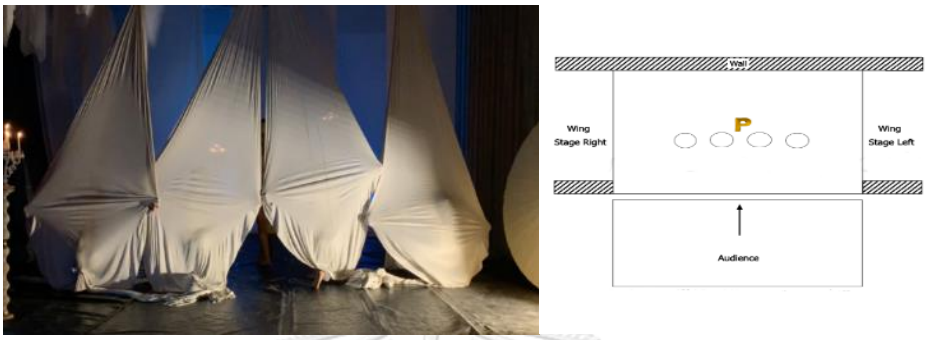
ภาพที่ 109 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงประกอบทั้งสองกลุ่มเคลื่อนที่ในลักษณะบิดเท้าหรือ Slide เป็นวงกลมย้อนทิศทางจากการเคลื่อนตัวครั้งที่แล้ววนไปทางขวาให้สายของผ้าด้านบนศีรษะพันกันจนขมวดเป็นปมแล้วเว้นระห่างระหว่างร่างกายประมาณ 1 เมตร ผู้แสดงบทพระลอเดินก้มศีรษะลอดเข้าไประหว่างกลุ่มผู้แสดงประกอบที่อยู่ตำแหน่งซ้ายของเวที จากนั้นก้าวหน้าด้วยเท้าซ้าย ทำท่าชะเง้อดู ในการปฏิบัติท่านี้ ผู้สร้างสรรค์จินตนาการและถ่ายทอดว่า เหตุการณ์ต่อจากนี้กำลังนำเข้าสู่ปมปัญหา

ของพระลอที่จะสร้างความอลหม่านทางร่างกายและจิตใจ อีกนัยหนึ่งคือ ปมปัญหาความพัวพันทางด้านความรักกำลังจะบังเกิดขึ้น

10. ท่าที่ 10

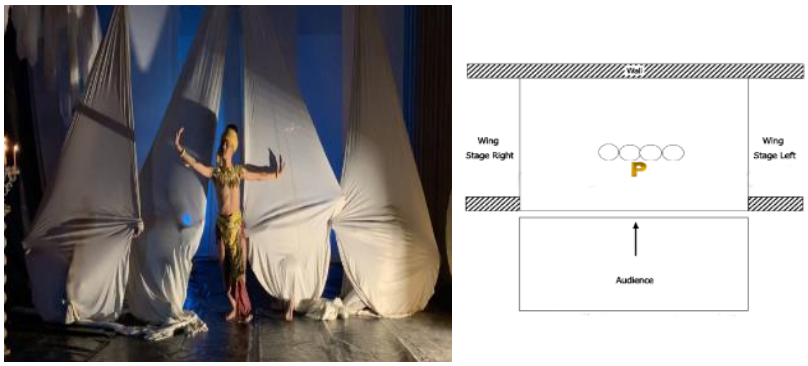


ภาพที่ 110 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทพระลอ เดินตามจังหวะเพลงกลับมาที่ตำแหน่งที่ 4 ของเวทีดังเดิมแล้วทำท่ายืนมือทั้งสองข้างกำลักษณะหลวม ผู้แสดงประกอบเคลื่อนที่ด้วยการบิดมาเป็นเส้นตรงหน้ากระดานด้านหน้าพระลอ ในสัดส่วนตำแหน่งที่ 1 ของเวทีแล้วค่อย ๆ คลี่ผ้าขาวกางออกบังตัวพระลออีกครั้ง เสมือนเป็นกำแพงหรือม่านเฉลียงในห้องพระบรรทมของพระลอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

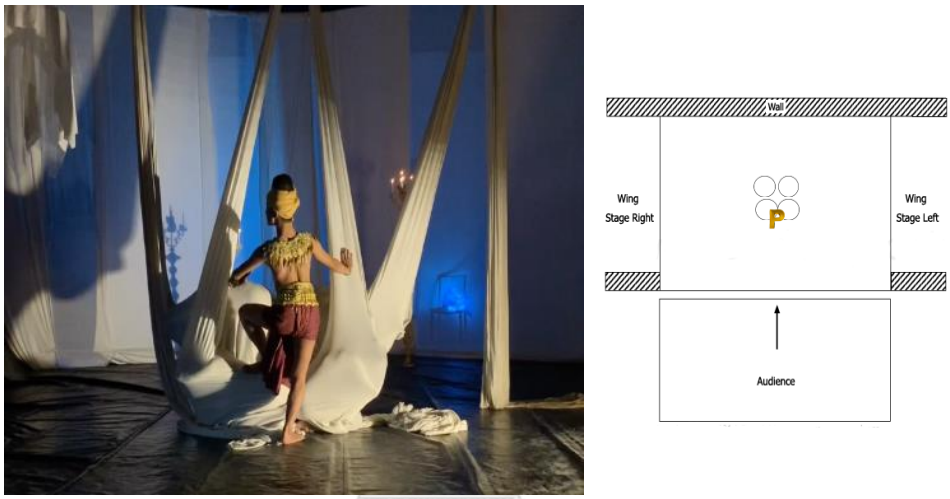
11. ท่าที่ 11



ภาพที่ 111 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงพระลอปฏิบัติท่าโดยใช้มือทั้งสองข้างตั้งวงแหวกผ้าม่านออกมาจากด้านหลังผ้าเพื่อมายืนด้านหน้าของผ้า แล้วตั้งวงบนด้วยมือขวา มือซ้ายตึงแขนระดับไหล่ ในท่าพิสมัยเรียงหมอน เอียงศีรษะทางด้านซ้ายหน้ามองตรงไปด้านขวา เสมือนกับการเปิดม่านออกมาดูเหตุการณ์ต่าง ๆ ภายนอกห้องพระบรรทม ผู้แสดงประกอบ ยังคงคลี่ผ้าขาวค้างไว้ในลักษณะเดิม

12. ท่าที่ 12



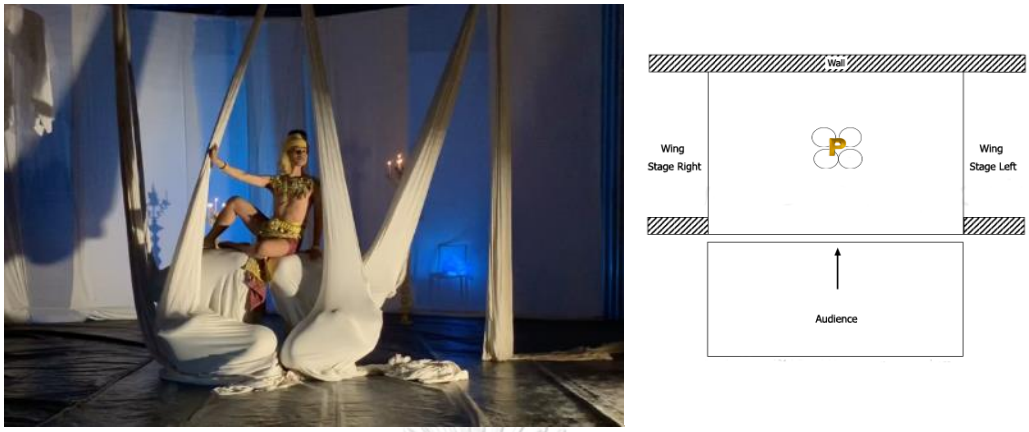
ภาพที่ 112 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทพระลอหันหลังกลับ ปฏิบัติท่าเดินตามจังหวะเพลง ในขณะเดียวกันผู้แสดงประกอบนำผ้าขาวกลับมาห่อคลุมร่างกายแล้วเคลื่อนที่ด้วยการบิดเท้ากลับไปยังตำแหน่งที่ 1 ของเวทีปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 1 คือการประกอบร่างกายเป็นรูปทรงลักษณะบันลังก์ จากนั้นผู้แสดงบทพระลอค่อย ๆ ก้าวเท้าขึ้นไปที่บัลลังก์ โดยมีผู้แสดงประกอบสองคนนั่งหมอบในตำแหน่งที่ต่ำที่สุดด้วยท่านั่งเทพธิดาแล้วก้มตัวลงกอดเข่า บังคับกล้ามเนื้อหลังให้แบนและเกร็งหลังเพื่อพร้อมสำหรับการรับน้ำหนักกดทับ ส่วนผู้แสดงประกอบอีกสองคนปฏิบัติท่ายืนซ้อนอยู่ด้านหลังของผู้แสดงประกอบที่กำลังนั่งโดยหันหน้าออกด้านข้างเวที แล้วก้มศีรษะลง บังคับกล้ามเนื้อหลังให้แบน ลักษณะร่างกายคล้ายอักษรตัว L

13. ท่าที่ 13



ภาพที่ 113 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

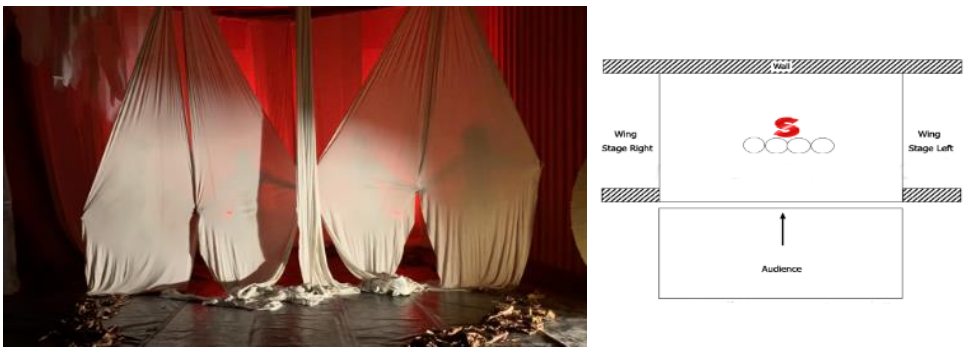
ผู้แสดงบทพระลอนั่งชันเข่าวางข้อศอกขวาบนเข่าขวามือซ้ายเท้าพื้นหลังของนักแสดงประกอบ อยู่บนหลังนักแสดงประกอบ ที่ใช้ผ้าขาวห่อหุ้มร่างกายแล้วประกอบร่างกายเข้ากันเป็นลักษณะทรงบัลลังก์ลักษณะเดียวกับท่าที่ 1 ในตำแหน่งที่ 1 ของสัดส่วนเวที

4.6.2 องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ ตัว S แทนผู้แสดงบทบาทปู่เจ้าสมิงพราย และวงกลมแทนผู้แสดงประกอบในเชิงสัญลักษณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

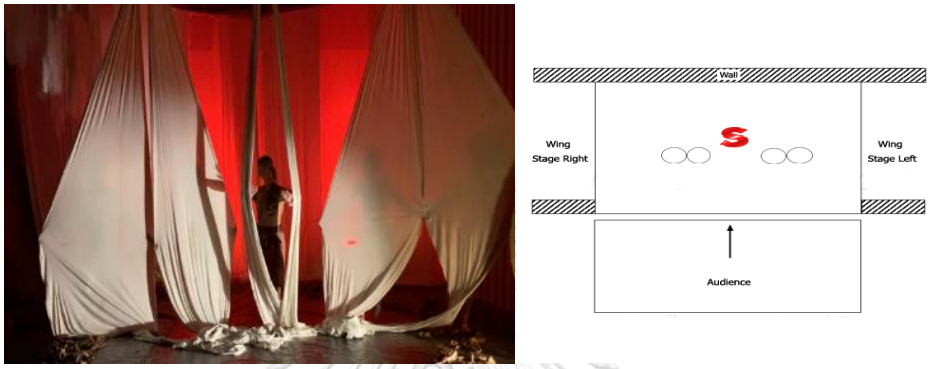
1. ท่าที่ 1



ภาพที่ 114 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงประกอบคลี่ผ้าขาวออกกางแขนให้ผ้าอยู่ในลักษณะตึงโดยแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มหนึ่งอยู่บริเวณตำแหน่งที่ 1 ด้านขวาของเวที อีกกลุ่มหนึ่งอยู่บริเวณตำแหน่งที่ 1 ด้านซ้ายของเวทีโดยให้จุดกึ่งกลางเวทีเป็นผ้าผืนกลาง ที่แขวนห้อยลงมา

2. ท่าที่ 2



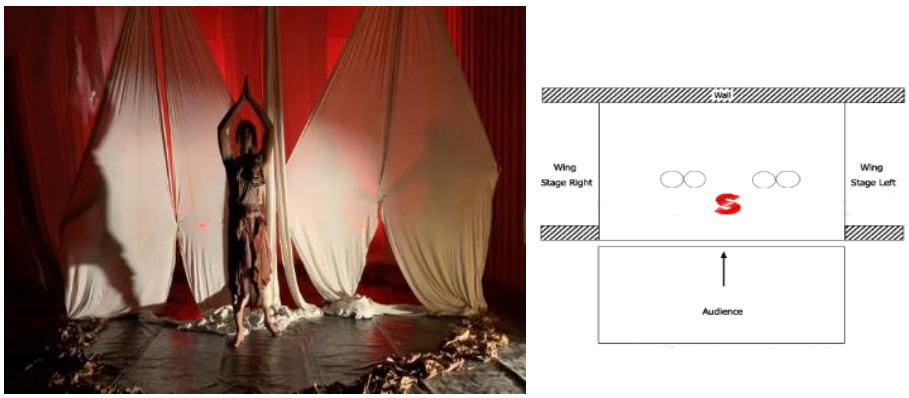
ภาพที่ 115 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1
เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้มือทั้งสองตั้งวงทำท่าแหวกม่านหรือผ้าผืนกลาง แล้วใช้เท้าขวาก้าวในลักษณะเหยียดตรงช้า ๆ 90 องศา ขนานกับพื้นแล้วก้าวมายืนบริเวณด้านหน้าของผ้า

Chulalongkorn University

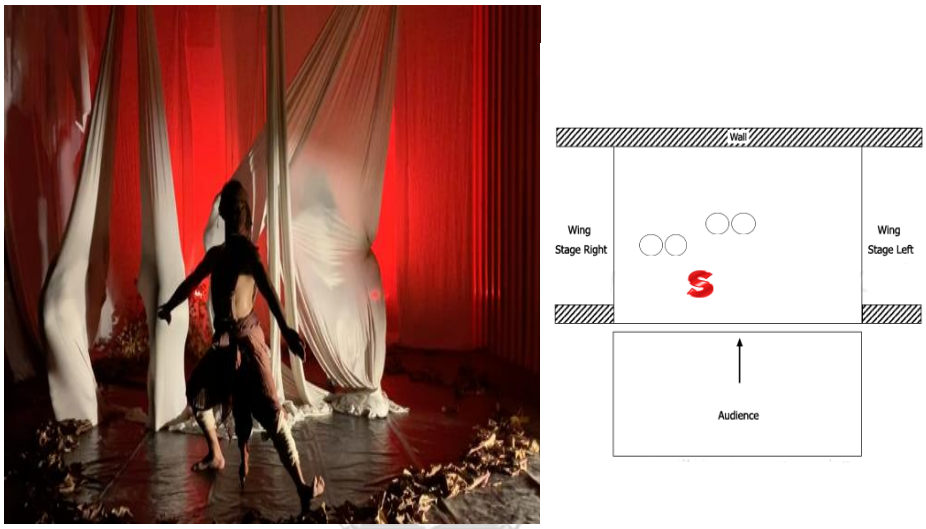
3. ท่าที่ 3



ภาพที่ 116 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายยืนตำแหน่งเดิมของเวที วาดมือทั้งสองขึ้นเหนือศีรษะประกบกันในท่าพนมมือแล้วค่อยๆลดระดับมือลงมาที่หน้าอก ผู้แสดงประกอบเริ่มขยับร่างกายและนำผ้าห่อคลุมร่างกาย

4. ท่าที่ 4



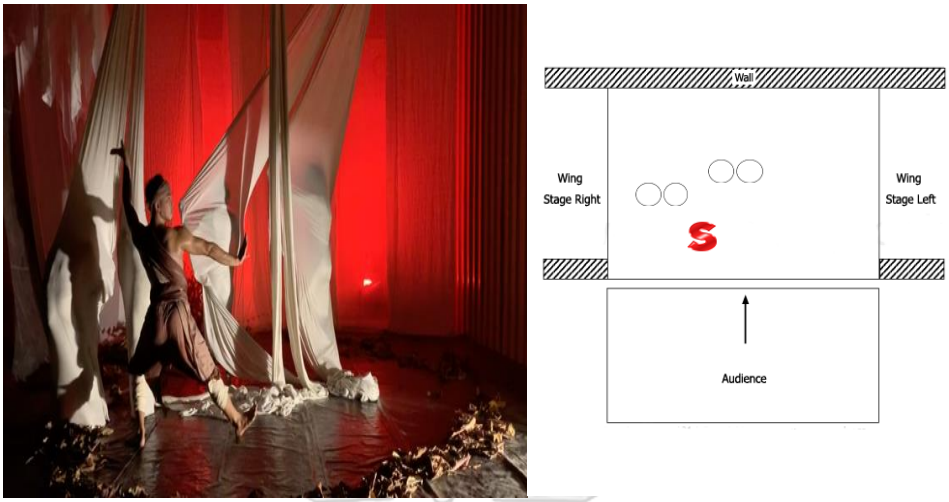
ภาพที่ 117 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1
เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายเคลื่อนที่ด้วยการเดินมายังตำแหน่งที่ 5 ของเวทีแล้วปฏิบัตินาฏยศัพท์นาฏศิลป์โขน ท่าตะลึกตึก มือทั้งสองจีบคว่ำระดับหน้าอกดึงจีบขึ้นเลยระดับศีรษะแล้วกรายวงทั้งสองออกวาดแขนทั้งสองลงข้อศอกตรึงปลายมือชี้เฉียงลงพื้นระดับ 45 องศา เท้าทั้งศอกปฏิบัตินาฏยศัพท์นาฏศิลป์โขนท่าเสี้ยวในทิศเฉียง 45 องศา แนวทแยงมุมจากด้านซ้ายของเวทีไปยังด้านขวาของเวที ขวาขวาย่อเหลี่ยม ขาซ้ายวางด้วยส้นเท้าเหยียดเข่าตรึงเปิดปลายเท้าชี้ขึ้น แสดงถึงความมีอำนาจ ทรงพลังด้วยลายเส้นตรงจากท่ามือและเท้า และการกระทืบเท้า ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ เคลื่อนตัวด้วยการบิดเท้ามารวมกัน ยังตำแหน่งที่ 2 ด้านขวาของเวที และก้มตัวลงอย่างช้าทีละสองคน จากนั้นหยุดนิ่ง และเคลื่อนไหวต่อด้วยการหายใจเข้าอย่างแรงให้ร่างกายขยับในลักษณะหลังโค้งขึ้น และหายใจออกอย่างแรงให้ร่างกายขยับในลักษณะหลังแบนลง

5. ท่าที่ 5



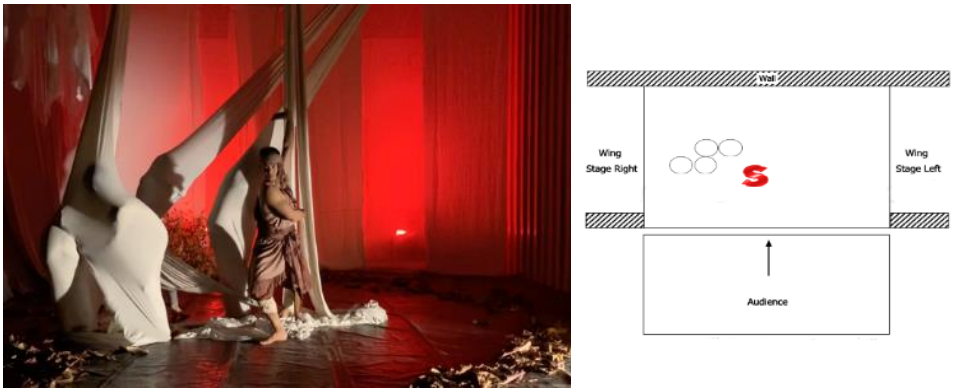
ภาพที่ 118 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1
เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายพลิกร่างกายหันกลับหลังมายืนในตำแหน่งที่ 3 ของเวที แล้วปฏิบัติท่ามือด้วยนาฏยศัพท์สอดสูง มือซ้ายตั้งวงบนหงายมือมือซ้ายตั้งวงกลางระดับไหล่ตรึงข้อศอกหน้ามองออกทางด้านขวา ขาทั้งสองปฏิบัตินาฏยศัพท์นาฏศิลป์โขน ท่าเสี้ยว ขาซ้ายลงเหลี่ยมขาขวาวางด้วยส้นเท้าเหยียดเข่าตรึง เปิดปลายเท้า แสดงถึงความยิ่งใหญ่ของปู่เจ้าสมิงพรายด้วยความเป็นเหลี่ยมมุมของท่าและเส้นตรงจากแขนและขา ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ เคลื่อนตัวมาจนถึงตำแหน่งที่ 2 ของเวที จากนั้นยืดตัวขึ้นช้า ๆ จนกลายเป็นท่ายืนตรงแล้วก้มตัวลงอีกครั้ง ทำการเคลื่อนตัวถอยหลังให้หลังของผู้แสดงทั้งสี่คนชนติดกัน แล้วเคลื่อนไหวร่างกายไปทางด้านขวาในลักษณะครึ่งวงกลม แล้วเคลื่อนไหวร่างกายกลับด้านซ้ายอย่างช้า ในลักษณะครึ่งวงกลมเช่นเดียวกัน จากนั้นเคลื่อนตัวเป็นกลุ่มมายังตำแหน่งที่ 2 ด้านขวาเวที ในตำแหน่งที่ลึกมากกว่าตำแหน่งที่ยืน ณ จุดแรก แล้วหยุดนิ่ง ปฏิบัติการหายใจแบบแรงให้ร่างกายขยับหน้าอกพองโตกล้ามเนื้อหลังขยายเสมือนการขยายลำตัวให้ใหญ่ขึ้น และหายใจออกอย่างแรง ให้กล้ามเนื้อหน้าออกและหลังผ่อนคลายและมีลักษณะแบนลงเสมือนการย่อขนาดร่างกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

6. ท่าที่ 6

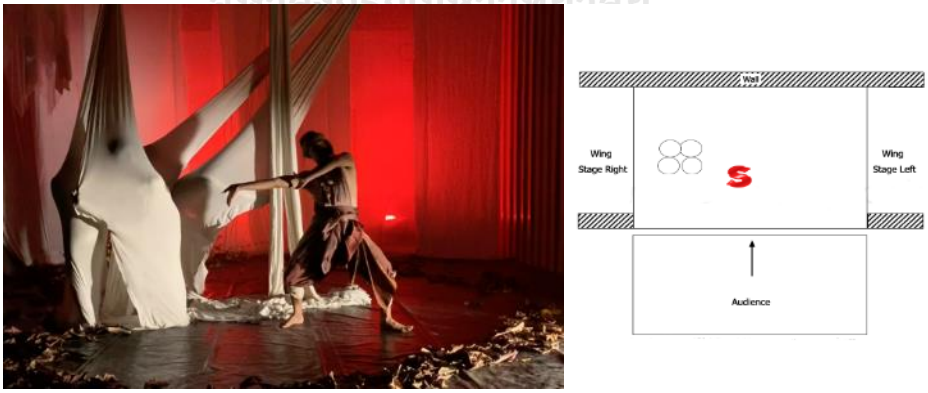


ภาพที่ 119 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวใน องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้มือซ้ายวาดวงบนขึ้นเหนือศีรษะมือขวาวาดจีบวางลงบริเวณใต้วงแขนซ้าย และเคลื่อนมือปฏิบัติแบบเดิมแต่ในลักษณะตรงกันข้ามด้านขวา เท้าขวาก้าวมาด้านหน้า ท่านี้ผู้สร้างสรรค์ได้พัฒนามาจาก ท่าเสือลากหางของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงประกอบยังคงค่อย ๆ เคลื่อนที่ไปยังตำแหน่งที่ 2 ของเวที

7. ท่าที่ 7

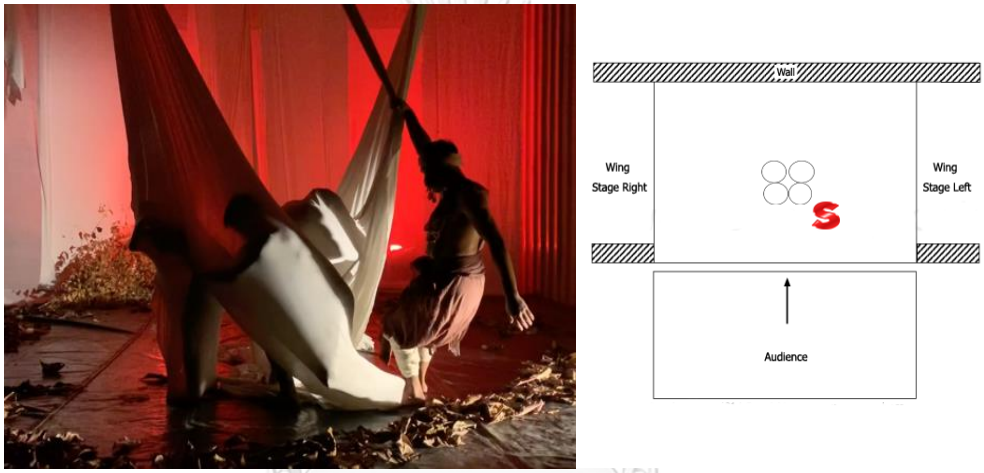


ภาพที่ 120 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายยังคงยืนอยู่ ณ ตำแหน่งเดิม แล้วใช้มือขวาตั้งวงหงายแขนตึงมือซ้ายตั้งวงสอดรองไว้ใต้ข้อศอกขวา แล้วทำท่าขว้างแขนขวาเป็นครึ่งวงกลมผ่านศีรษะไปทางด้านซ้าย ในขณะเดียวกัน เท้าทั้งสองลงเหลี่ยมและถ่ายน้ำหนักตามแรงขว้างของมือขวา ท่านี้ผู้สร้างสรรค์พัฒนามาจาก ท่าช้างทอดงวงของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงประกอบเริ่มประกอบร่างกายเป็นจุดเดียวกัน โดยการยืนลำตัวชิดกันแล้วก้มตัวให้ร่างกายทับติดกัน ย่อเข่าเล็กน้อย

8. ท่าที่ 8

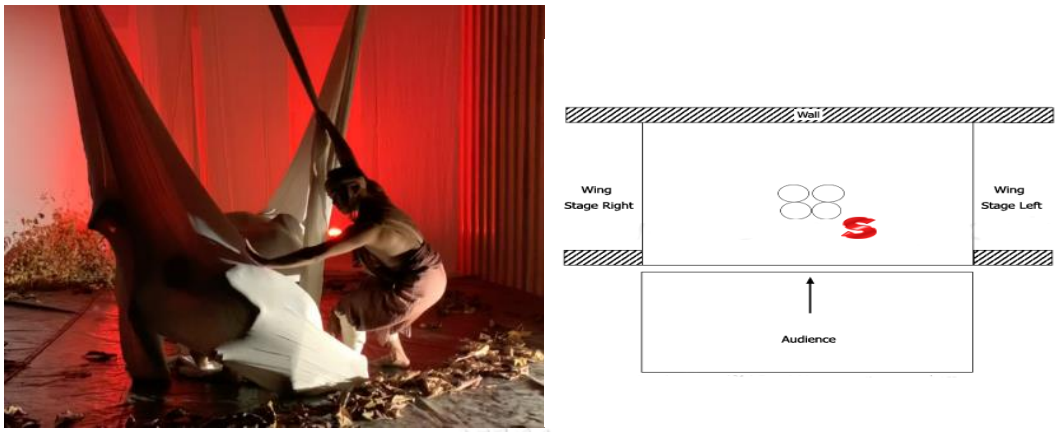


ภาพที่ 121 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายเคลื่อนตัวไปจับผ้าที่อยู่ตรงกลางด้วยมือขวาแล้วค่อย ๆ ดึงตึงออกมาทางด้านตำแหน่งที่ 3 ของเวที ผู้แสดงประกอบเคลื่อนที่เป็นกลุ่มด้วยการบิดเท้าหรือ Slide มายังตำแหน่งที่ 1 ของเวที

9. ท่าที่ 9



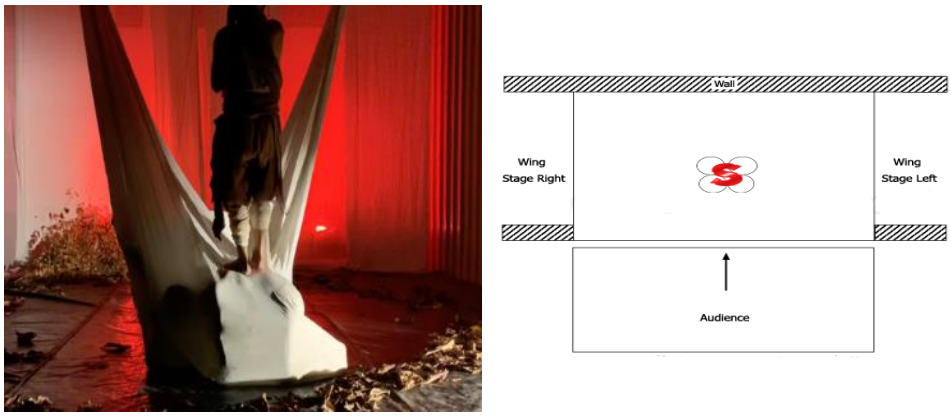
ภาพที่ 122 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายก้มตัวใช้มือซ้ายลูบไปที่บริเวณหลังของผู้แสดงประกอบที่อยู่ต่ำสุดด้านหน้าย่อเข่าลงเล็กน้อย เสมือนปู่เจ้าสมิงพรายกำลังให้ความเมตตากับเหล่าผีที่ตนเองเลี้ยงดู ผู้แสดงประกอบประกอบร่างกายกันเป็นรูปทรงของที่นั่งที่มีลักษณะแปลก กล่าวคือ เป็นกิ่งต้นไม้กิ่งโขดหิน โดยสมมติว่าเป็นอาศรมของปู่เจ้าสมิงพราย โดยระดับการก้มของร่างกายผู้แสดงประกอบไล่ระดับความสูงกันไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

10. ท่าที่ 10

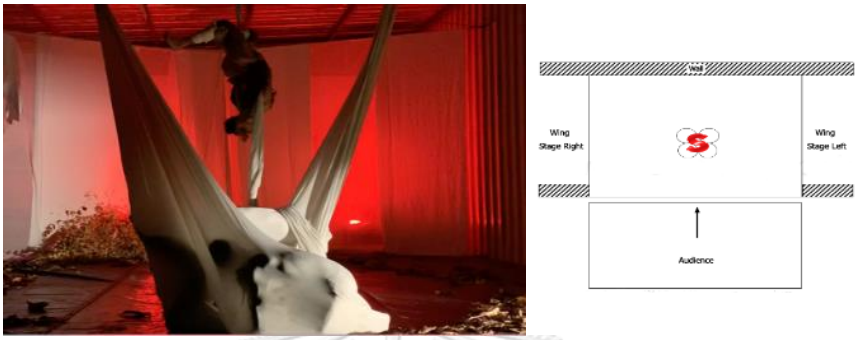


ภาพที่ 123 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายค่อย ๆ ก้าวขึ้นไปเสมือนการเดินขึ้นบันไดเพื่อไปยืนบนจุดกึ่งกลางด้านบนของการประกอบร่างของผู้แสดงประกอบ

11. ท่าที่ 11



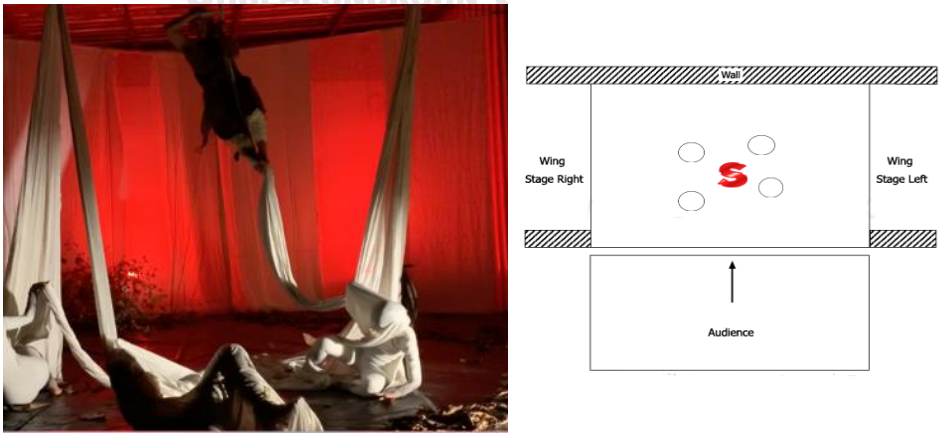
ภาพที่ 124 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้แขนทั้งสองข้างดึงตนเองให้ลอยขึ้น แล้วใช้เข่าขวายกสูงขึ้นหนีบเข้าที่ผืนผ้าเพื่อพยุงร่างกายให้ลอยกลางอากาศในลักษณะกลับหัวลงพื้นดิน ขาซ้ายปฏิบัตินาฏยศัพท์กระดกหลัง สายตามองตรงลงมาที่ผู้แสดงประกอบ สื่อถึงการบำเพ็ญบารมีจนแก่กล้าทำให้ร่างกายสามารถสามารถถอดจิตล่องลอยไปที่ใดก็ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

12. ท่าที่ 12

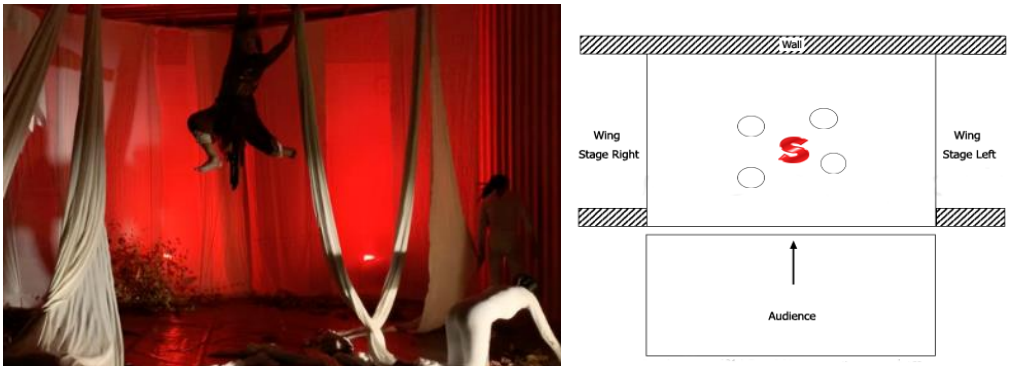


ภาพที่ 125 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อถึงบทพากย์ว่า “จึงแลเล็งไนยเนตรสังเกตดู” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้เท้าขวาพันเกี่ยวผืนผ้า ด้วยเทคนิคการแสดงกายกรรมผ้า ท่าพันเท้า (wrap) จากนั้นค่อย ๆ ยืดเข่ากลายเป็นท่ายืนตรง ใช้มือขวาป้องหน้าในท่ามองดู ใช้ข้อศอกซ้ายเกี่ยวยึดกับผ้าเพื่อพยุงร่างกาย ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ คลายการประกอบร่าง แล้วคลานหายออกจากพื้นที่เวที

13. ท่าที่ 13

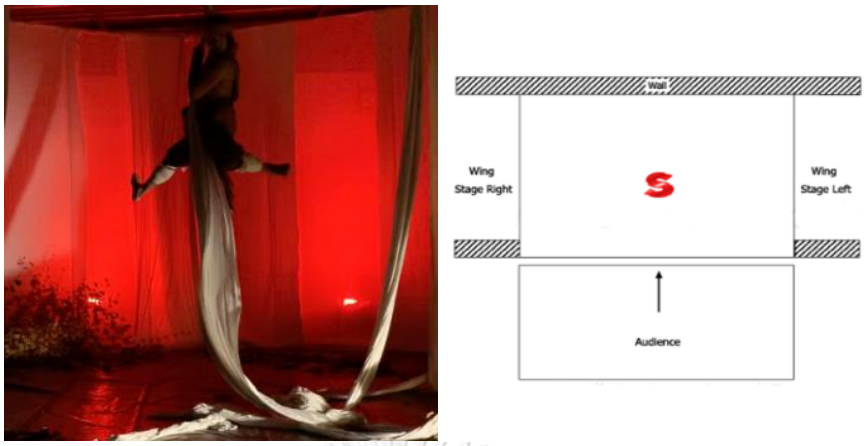


ภาพที่ 126 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวใน องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “ก็ล่วงรู้ด้วยอำนาจปีศาจสิง” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้มือขวาพันเกี่ยวยึดกับผืนผ้า มือซ้ายดันผ้าออกเป็นเส้นตรงด้านข้างลำตัวส่งแรงดึงที่มือขวาเพื่อดึงให้ร่างกายลอยบนอากาศ ขาขวาหนีบน่องงอเข่าไปด้านหน้า ขาซ้ายกระดกเสี้ยวในลักษณะเดียวกับท่าเหาะ ในนาฏยศิลป์ไทย สื่อถึงอิทธิฤทธิ์ของปู่เจ้าสมิงพรายในการเหาะเหินเดินอากาศ ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ คลายการประกอบร่าง แล้วคลานหายออกจากพื้นที่เวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

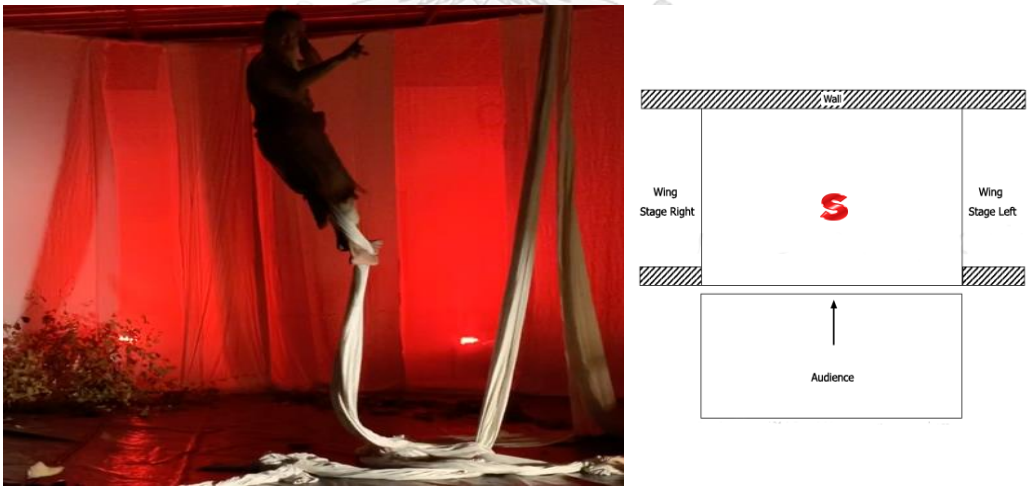
14. ท่าที่14



ภาพที่ 127 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “ชะไอ้หมอสิทธิชัย” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายดันส่งเท้าขวาให้เหยียดตรึงด้วยแรงกระตุก มือทั้งสองจับยึดผืนผ้าเอาไว้เท้าซ้ายทำท่ากระดกหลัง

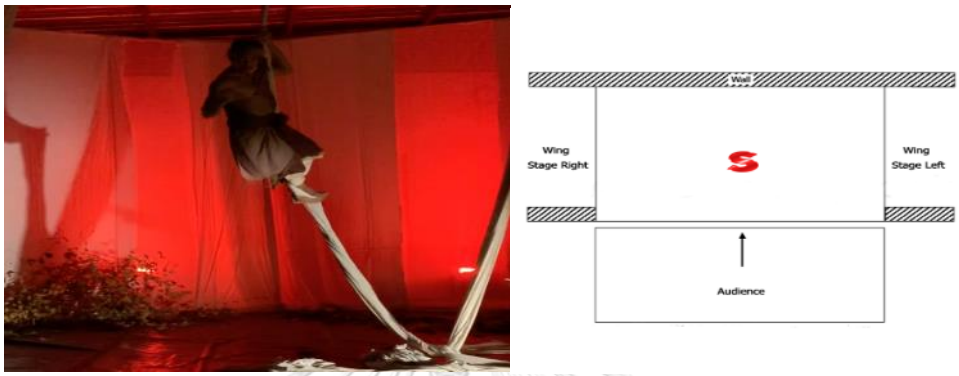
15. ท่าที่ 15



ภาพที่ 128 ภาพท่าที่ 15 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “ขัดใจจริง” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้เท้าขวาพันเกี่ยวผ้าไว้ จากนั้นค่อย ๆ ยืดขาทั้งสองขายืนตรง มือซ้ายจับยึดผืนผ้า มือขวาทำท่าชี้ไปด้านหน้าสายตาจดจ้องด้วยความดุดัน

16. ท่าที่ 16



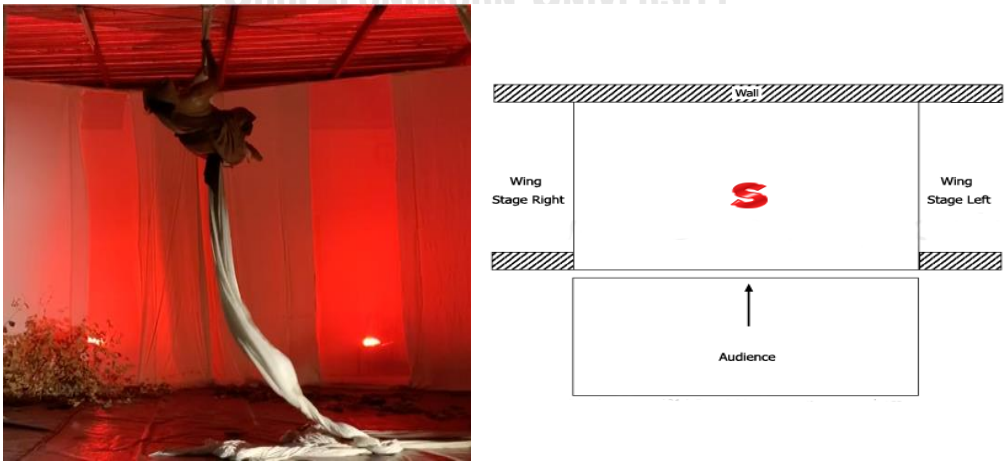
ภาพที่ 129ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “เย่อหยิ่งแก้ฤทธิ์วิทยา” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้เท้าขวาพันเกี่ยวผ้าไว้ จากนั้นค่อยๆยืดขาทั้งสองขายืนตรง มือซ้ายจับยึดผืนผ้า มือขวาทำท่ากำมือลักษณะแน่น ทุบที่บริเวณหน้าตักของตนเองด้วยอารมณ์ฉุนเฉียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

17. ท่าที่ 17

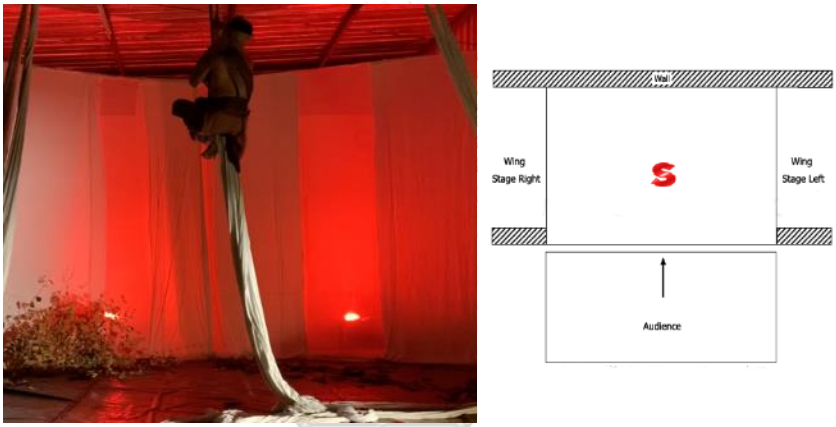


ภาพที่ 130 ภาพท่าที่ 17 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “จะปล่อยแก่แก้มือมันสักพัก” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้เท้าขวาปฏิบัติท่าพันเท้า ด้วยเทคนิคกายกรรมผ้า ท่าล็อคเท้า (Foot Lock) ด้วยการใช้เท้าขวาพันกับผืนผ้าสองรอบ แล้วใช้เท้าซ้ายดันผ้าด้านบนให้วนกลับมาใต้ฝ่าเท้าอีกรอบและเหยียบเป็นปมให้ล็อคด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายตรึงเข่าส่งตรงขนานกับพื้นเข่าขวาย่อลงในลักษณะนั่ง แล้วเอนตัวนอนหงายตรง มือทั้งสองข้างยึดเกี่ยวผืนผ้า

18. ท่าที่ 18

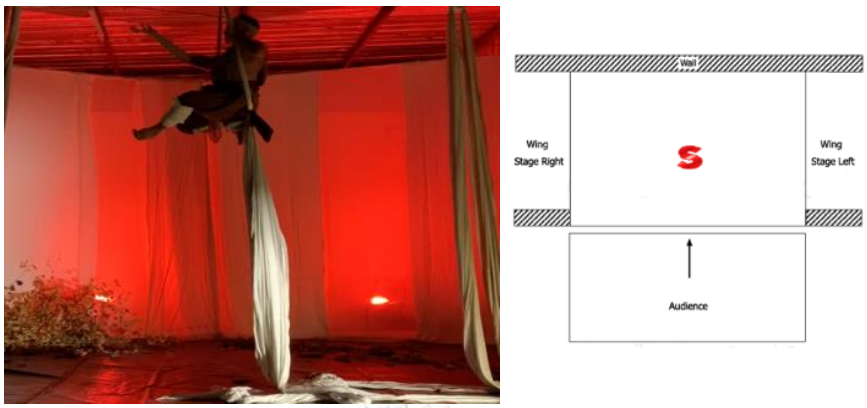


ภาพที่ 131 ภาพท่าที่ 18 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทพากย์ “เป็นตาครูรู้หลักเป็นหนักหนา” เท้าขวายังคงอยู่ในลักษณะเดิม เท้าซ้ายสอดทับเข่าขวาเป็นท่านั่งไขว่ห้าง มือทั้งสองรวบเข้ามาเป็นท่าพนมมือ

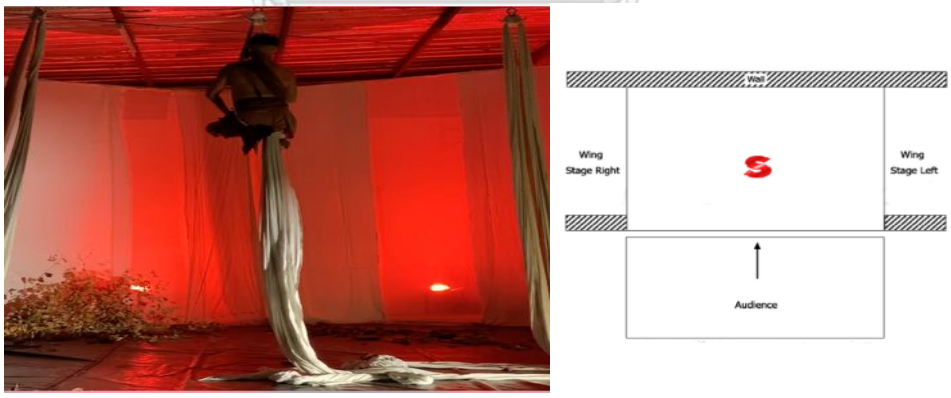
19. ท่าที่ 19



ภาพที่ 132 ภาพท่า 19 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “พระลอคลั่งยังแต่จะออกมา” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายยังคงปฏิบัติท่าเท้าในลักษณะเดิม ใช้มือซ้ายยึดเกี่ยวผ้า มือขวาหงายฝ่ามืองอนิ้วเล็กน้อย คล้ายกำลังเรียกสิ่งของเข้ามาหาตน สื่อถึงการกำลังจะเริ่มใช้มนต์คาถาของปู่เจ้าสมิงพรายในการเรียกพระลอให้ออกมาข้างนอก

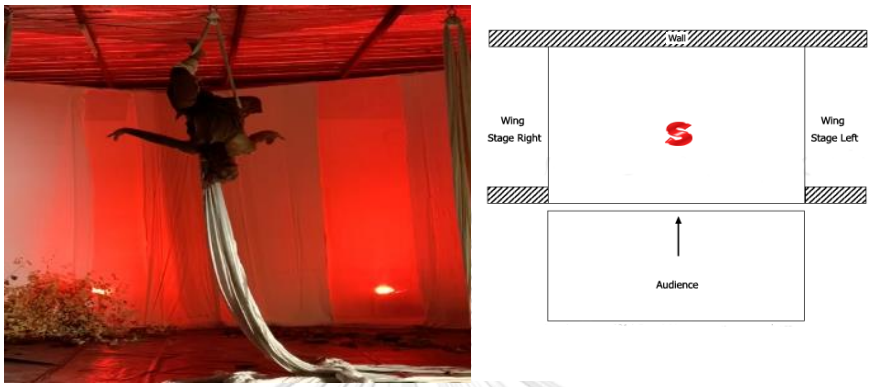
20. ท่าที่ 20



ภาพที่ 133ภาพท่าที่ 20 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

บทพากย์ “ขันอาสาแก้ไขได้รางวัล” ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายค่อย ๆ ลดมือทั้งสองวางบนหน้าตักในท่าทำสมาธิ สื่อถึงการกำลังบริกรรมคาถาของปู่เจ้าสมิงพราย

21. ท่าที่ 21

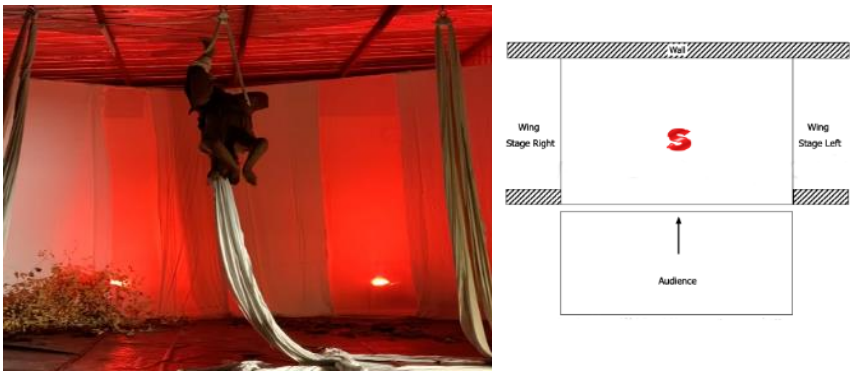


ภาพที่ 134 ภาพท่าที่ 21 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายทิ้งศีรษะลงพื้นโดยการใช้ขาขวาพันเข้ากับผ้าด้านบนแล้วใช้ข้อเท้าเกี่ยวยึดร่างกายไว้ เท้าขวายังคงปฏิบัติในลักษณะเดิมเพียงแต่เมื่อผู้แสดงทิ้งศีรษะลงให้ใช้กล้ามเนื้อข้อพับบริเวณหน้าทับหรือสะโพกยึดเกี่ยวร่างกายไว้กับผืนผ้า มือทั้งสองกางออกด้วยแรงกระตุกตามเสียงเพลง สื่อถึงการ ใช้พลังและอิทธิฤทธิ์ของปู่เจ้าสมิงพราย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

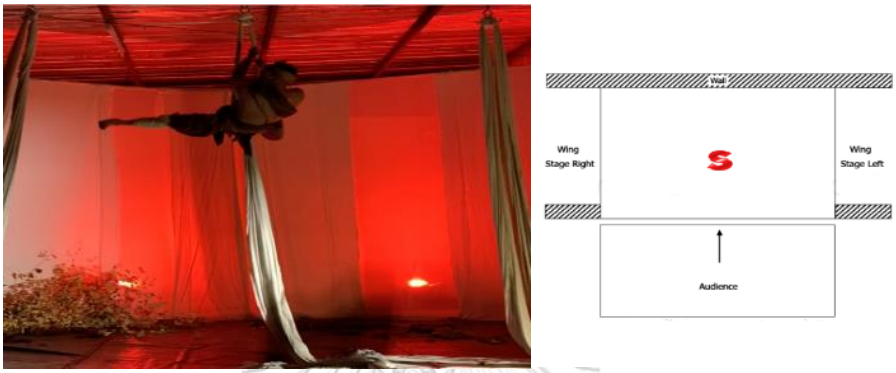
22. ท่าที่ 22



ภาพที่ 135 ภาพท่าที่ 22 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย ใช้มือทั้งสองข้างงอข้อศอกหันฝ่ามือเข้าที่หน้าของตนเอง ในลักษณะเดียวกับท่าโอมอ่านเสกผง ของการรำพลายชุมพล สื่อถึงการร่ายมนต์คาถาจากปากของปู่เจ้าสมิงพราย

23. ท่าที่ 23

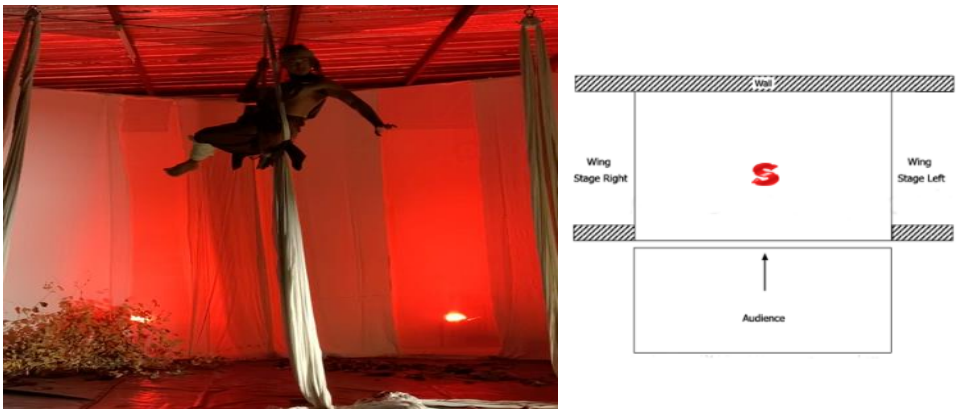


ภาพที่ 136 ภาพท่าที่ 23 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้มือทั้งสองข้างยึดเกี่ยวผ้าเส้นที่อยู่ด้านขวา ใช้ขาซ้ายเหยียดเข่าตรึงวาดเป็นรัศมีครึ่งวงกลมเกร็งกล้ามเนื้อหน้าท้องเพื่อพยุงร่างกลายกลับมานั่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

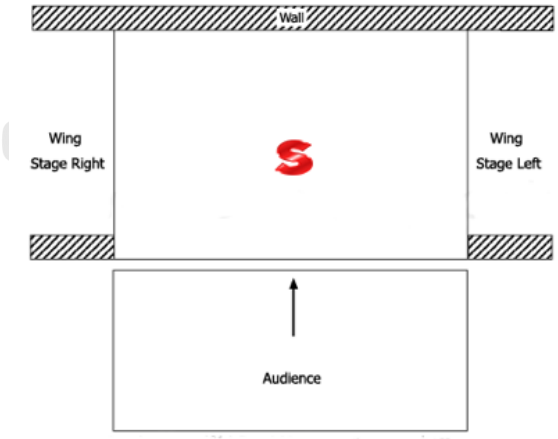
24. ท่าที่ 24



ภาพที่ 137ภาพท่าที่ 24 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย ใช้เท้าซ้ายวาดเข่าตึงกลับมานั่งในลักษณะ ไขว่ห้างใช้มือขวายึดเกี่ยวผ้ามือซ้ายงุ้มปลายนิ้วคว่ำฝ่ามือลง งอข้อศอกเสมือนการดึงบางสิ่งบางอย่างจากพื้นดิน หน้าหันมองออกทางผู้ชมด้วยสีหน้าท่าทางขึงขัง

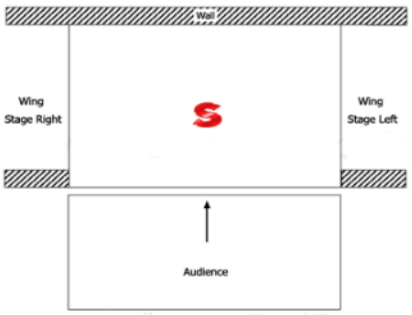
25. ท่าที่ 25



ภาพที่ 138 ภาพท่าที่ 25 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายปฏิบัติท่าเทคนิคกายกรรมผ้า ท่าล็อคสะโพก (Hip Hang) โดยการทิ้งผืนผ้าให้ห้อยผ่านหว่างขาทั้งสองข้าง จากนั้นใช้ขาซ้ายช้อนผ้าขึ้นมาพร้อมกับใช้ขาขวาวาดเป็นครึ่งวงกลมแล้วพลิกตัวตะแคงให้หน้าท้องชิดกับเส้นผ้าที่ตึงอยู่ จากนั้นย่อเข่าทั้งสองให้ผืนผ้าอยู่ระหว่างกลางของหน้าขาใช้มือซ้ายยึดเกี่ยวผ้าไว้ แล้วค่อยเอนตัวลงทางด้านขวาให้ผืนผ้าเข้าไปติดอยู่กับบริเวณสะโพก มือขวาชี้ลงพื้นดิน สื่อถึงการเรียกปลุกผีป่าและออกคำสั่งของปู่เจ้าสมิงพราย

26. ท่าที่ 26

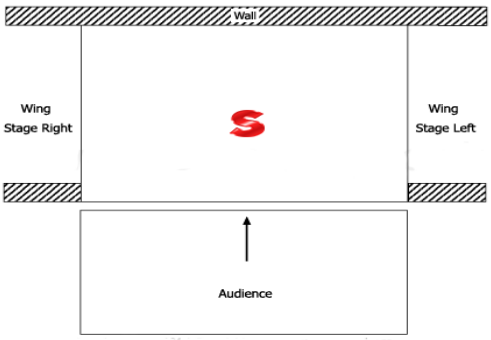


ภาพที่ 139 ภาพท่าที่ 26 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย ค่อย ๆ ยืนตรงแล้วใช้มือซ้ายอ้อมไปยังท้ายทอยเพื่อยึดจับผืนผ้าเส้นด้านซ้าย มือขวาสอดเข้าระหว่างกลางผ้าเพื่อเปิดทางให้ร่างกายสามารถสอดเข้ามาอยู่ระหว่างกลางผ้าได้ จากนั้นส่งแขนขวาออกด้านข้างลำตัวตึงข้อศอก

27. ท่าที่ 27

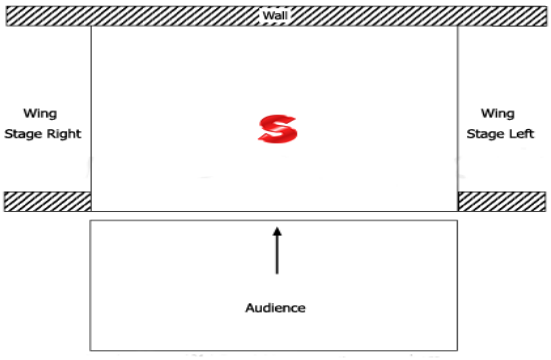


ภาพที่ 140 ภาพท่าที่ 27 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้มือทั้งสองพันเกี่ยวผ้าไว้พร้อมกันให้ผืนผ้าสอดรัดใต้วงแขนจากนั้นกางแขนออก โดยให้หัวไหล่เป็นจุดรับน้ำหนักของร่างกาย โดยใช้เทคนิคกายกรรมผ้าท่าเดินอากาศ (Air Walking) เท้าขวางอเข่าส่งไปด้านหน้า เท้าซ้ายกระดกหลัง สื่อถึงการแสดงอภินิหารของปู่เจ้าสมิงพรายในการเหาะไปในอากาศอย่างรวดเร็ว

28. ท่าที่ 28

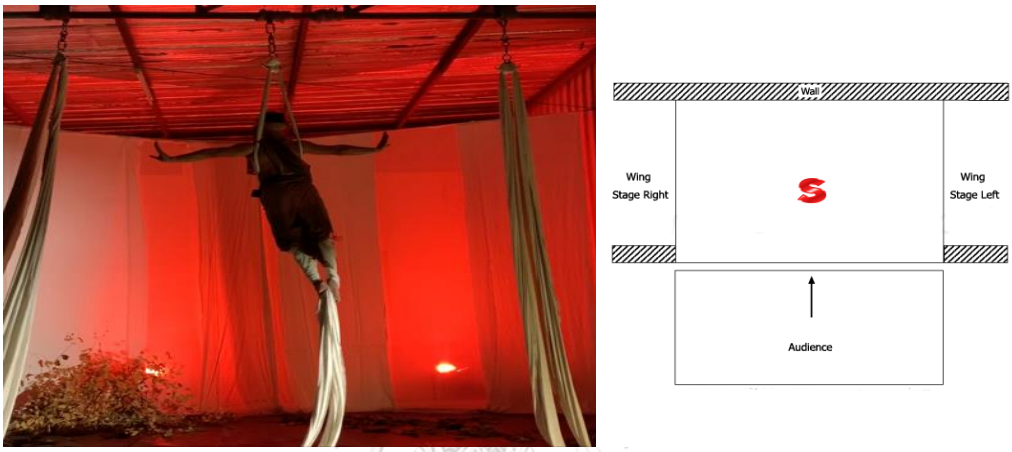


ภาพที่ 141 ภาพท่าที่ 28 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายยังคงปฏิบัติมือลักษณะเช่นเดิม จากนั้นใช้แรงเหวี่ยงร่างกายหมุนตัวกลับมาด้านหน้า เท้าขวาสลับไปปฏิบัติเป็นเท้าหลัง ส่วนเท้าซ้ายสลับปฏิบัติเป็นเท้าหน้า ใช้แรงที่ข้อมือเหวี่ยงวนผืนผ้าเป็นวงกลมให้เกิดลักษณะรูปทรงคล้ายพายุหมุน สื่อถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ในการเสกลมของปู่เจ้าสมิงพราย

29. ท่าที่ 29

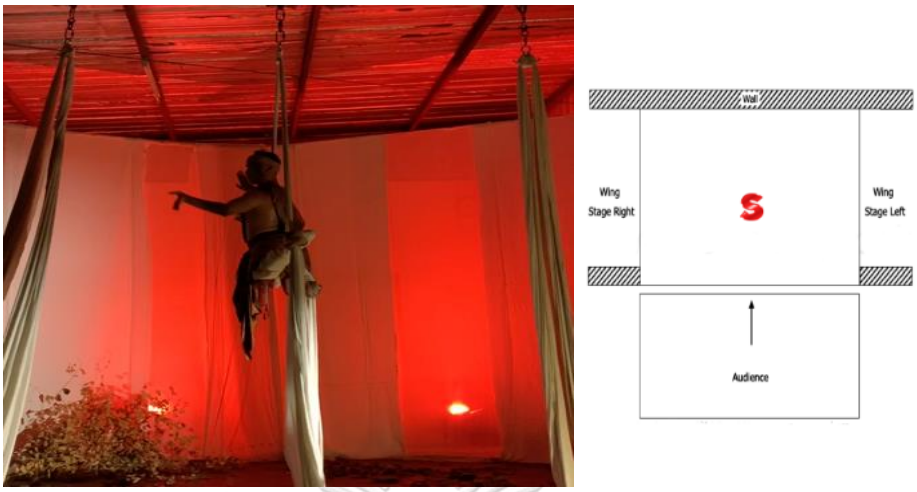


ภาพที่ 142 ภาพท่าที่ 29 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้เท้าทั้งสองข้างพันเกี่ยวยึดกับผืนผ้าไว้พร้อมกัน ยืนตรงตึงเข้ามือทั้งสองข้างกางออกตั้งวงกลางแขนตึงระดับไหล่ โดยให้ผ้าขัดกับลำตัวอยู่ใต้วงแขน สื่อถึงการออกคำสั่งให้ไปทำลายผีเมืองให้สิ้นซาก

30. ท่าที่ 30

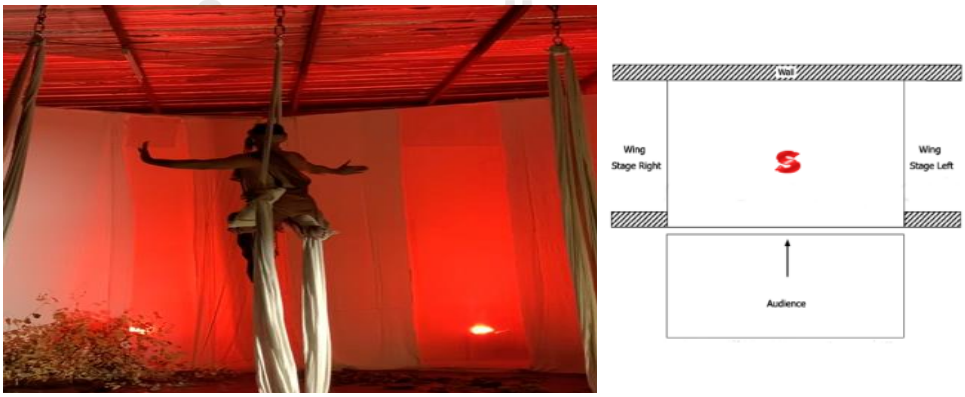


ภาพที่ 143 ภาพท่าที่ 30 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย ค่อย ๆ แยกเท้าออกแล้วย่อเข่าลงนั่งในท่ากระดกเสี้ยว มือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งวงล่างหงายมือออกข้างลำตัวลักษณะเดียวกับท่าผาลาเพียงไหล่ สื่อถึงการเหาะเพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์ของปู่เจ้าสมิงพราย

31. ท่าที่ 31

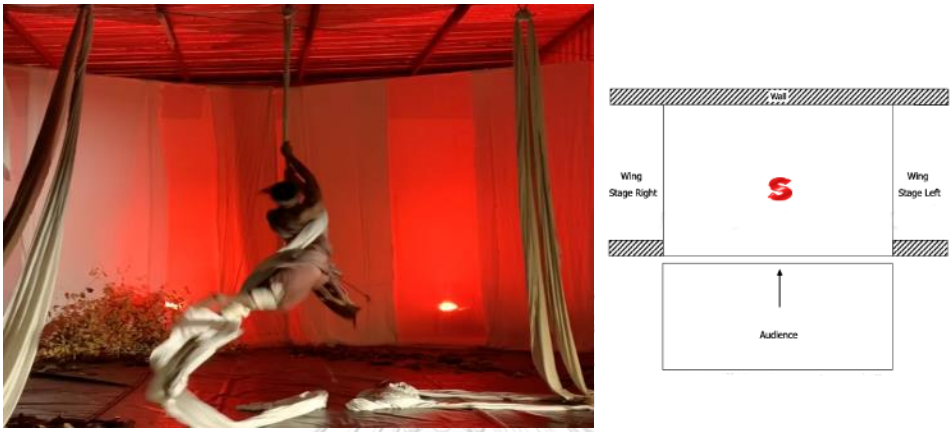


ภาพที่ 144 ภาพท่าที่ 31 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายปฏิบัติท่าเท้าในลักษณะเดิม จากนั้นค่อย ๆ เคลื่อนมือทั้งสองหงายฝ่ามือขึ้นในลักษณะท่าโกย สื่อถึงการเรียกหรือปลุกเหล่าวิญญาณผีป่า

32. ท่าที่ 32



ภาพที่ 145 ภาพท่าที่ 32 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายค่อย ๆ ลดระดับความสูงในการแสดงบนผืนผ้าลงมาจนเกือบถึงพื้นด้านล่าง แล้วใช้มือทั้งสองข้างยึดเกี่ยวผืนผ้ายึดข้อศอก จากนั้นใช้แรงเหวี่ยงจากปลายเท้าหมุนเหวี่ยงเป็นวงกลมด้วยความเร็วแรง ท่านี้ผู้สร้างสรรค์ได้พัฒนามาจากท่าของการเชิญผีบรรพบุรุษเข้าประทับทรงในประเพณีผีมดผีเม็งของชาวล้านนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

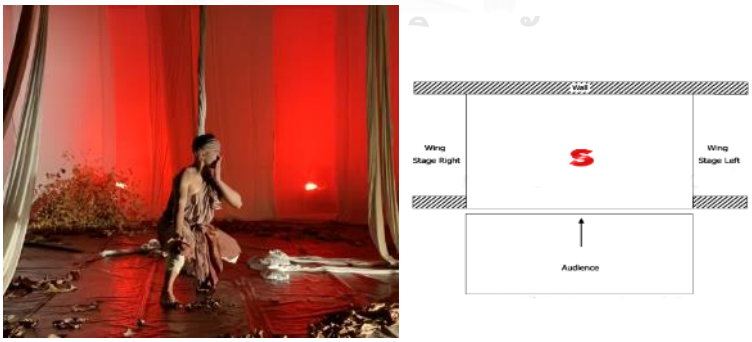
33. ท่าที่ 33

ภาพที่ 146 ภาพท่าที่ 33 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายลงมายืนกับพื้นเวที ใช้มือขวาคว่ำฝ่ามืองุ้ม ปลายนิ้วทั้งห้า แล้วทำท่าดึงขึ้น เสมือนปลุกเสกบางสิ่งจากพื้นดิน

34. ท่าที่ 34

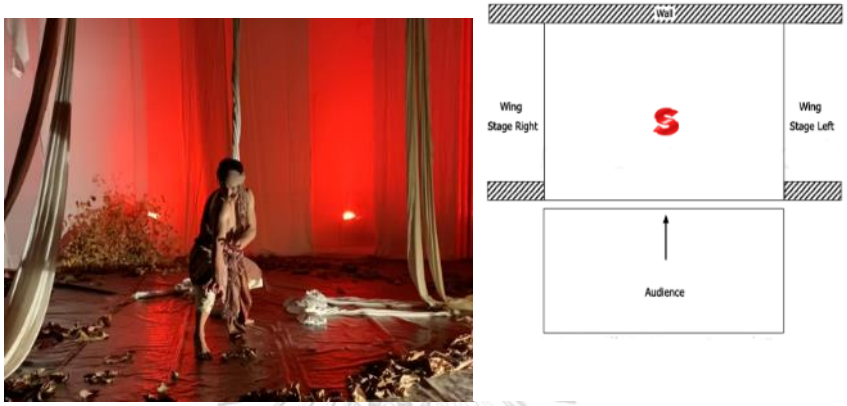


ภาพที่ 147 ภาพท่าที่ 34 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายย่อเข่าลงหันตัวทางด้านซ้ายมือ ใช้มือซ้ายแตะบริเวณปาก สื่อถึงการสวดบริกรรมคาถาเพื่อเสกปลุกบรรดาผีป่าให้ตื่นขึ้น

35. ท่าที่ 35



ภาพที่ 148 ภาพท่าที่ 35 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย ใช้มือซ้ายปฏิบัติท่างุ้มมือเช่นเดียวกับข้างขวาแต่จัดวางในระดับที่สูงกว่ามือขวา หันหน้ากลับมาทิศตรงแล้วมองต่ำที่ผืนดิน ทั้งสองมือทำท่าดึงขึ้นพร้อม ๆกัน สื่อถึงการใช้พลังในการปลุกบรรดาผีป่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

36. ท่าที่ 36

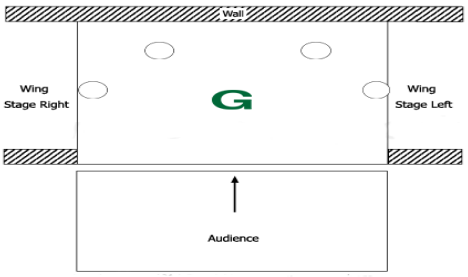
ภาพที่ 149 ภาพท่าที่ 36 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายยืนตรงทิ้งมือซ้ายแนบข้างลำตัว มือขวาย้ายมารองใต้บริเวณปาก แล้วทำท่าเป่าไปด้านหน้า สื่อถึงการเป่าพ่นมนต์ของปู่เจ้าสมิงพราย เพื่อให้ไสยศาสตร์ไปตกอยู่ที่พระลอ

4.6.3 องก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ ตัว G แทนผู้แสดงบทบาทอารักข์ยักษ์กุมารหรือแม่ทัพผีป่าและวงกลมแทนผู้แสดงประกอบในเชิงสัญลักษณ์

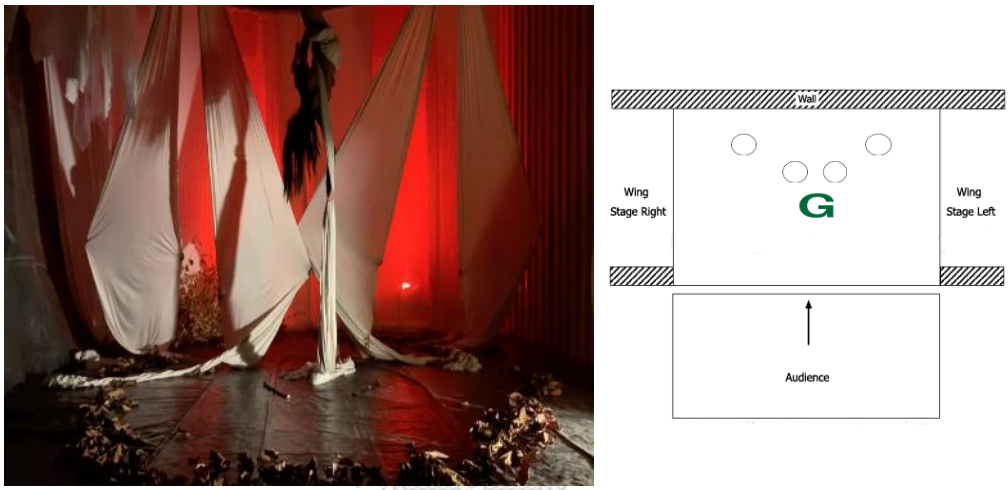
1. ท่าที่ 1



ภาพที่ 150 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า เริ่มต้นภาพของการแสดงด้วยการ ใช้ขาขวาพันเกี่ยวกับผืนผ้า งอขาซ้ายแล้วทิ้งศีรษะห้อยลงพื้น ให้มีลักษณะน่ากลัวของผีที่กำลังห้อยศีรษะลอยลงมาจากอากาศ ผู้แสดงประกอบสองคนจับผ้าลักษณะขึงตรึงเดินเข้าสวนกันจากพื้นที่เวทีตำแหน่งที่ 2 ของอีกด้านหนึ่งไปยังตำแหน่งที่ 2 ของอีกด้านหนึ่ง

2. ท่าที่ 2



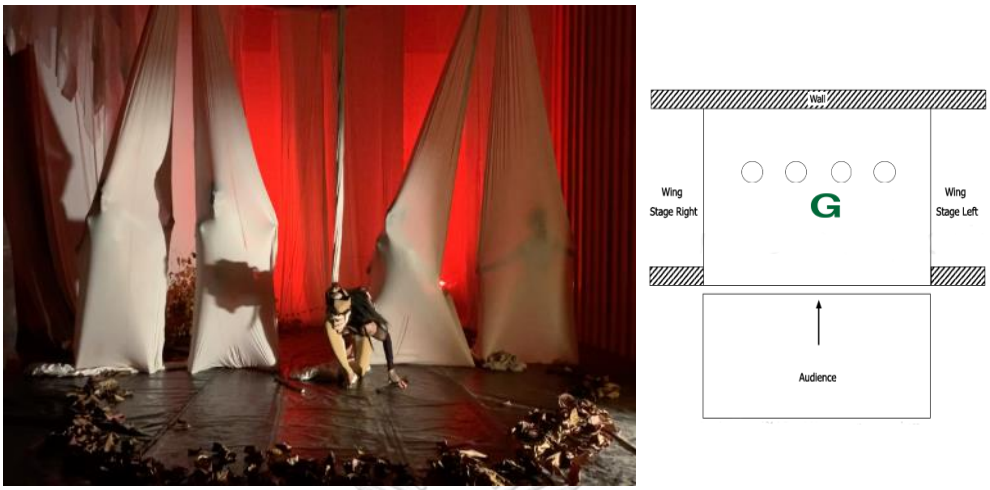
ภาพที่ 151 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าใช้มือซ้ายกวัดแกว่งผืนผ้าให้มีการเคลื่อนไหวไปมา เมื่อผู้แสดงประกอบสองคนแรกเคลื่อนตัวแยกออกจากกันผู้แสดงประกอบอีก สองคนเคลื่อนที่เข้ามาเพิ่มในลักษะเดียวกันกับท่าที่ 1 ของผู้แสดงประกอบสองคนแรก

3. ท่าที่ 3

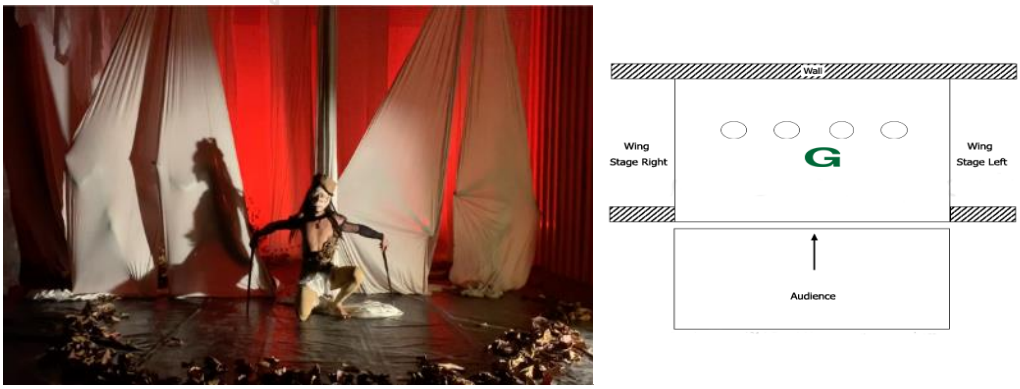


ภาพที่ 152 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ค่อยปล่อยตัวตามผืนผ้าลงสู่พื้นเวทีที่ตำแหน่งที่ 1 แล้วนั่งคุกเข่าโดยตั้งขาขวาขึ้นหนึ่งข้าง แล้วก้มตัวหยิบดาบที่วางอยู่กับพื้น นักแสดงประกอบ ใช้หน้าดันผืนผ้าในลักษณะการอ้าปาก ทีละคนจากด้านซ้ายเวทีไปด้านขวาของเวที สื่อถึงการปรากฏกายของผีแต่ละตนตั้งแต่แม่ทัพผีจนถึงทหารไพร่พลผี

4. ท่าที่ 4

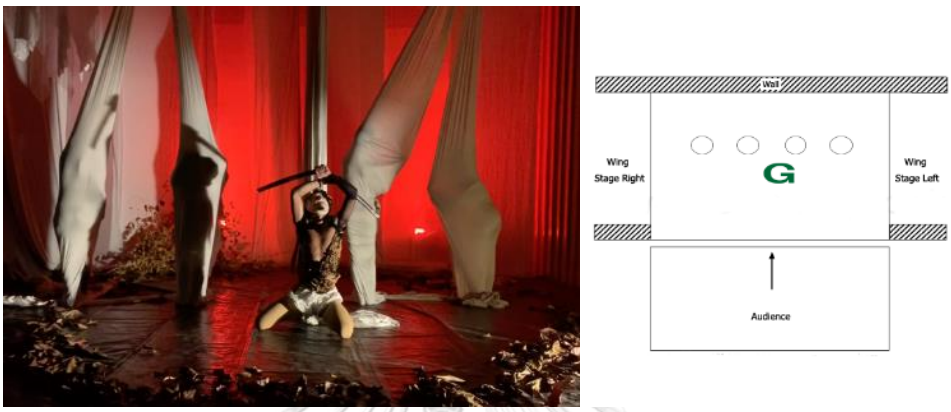


ภาพที่ 153 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าหยิบดาบทิ่มปลายดาบลงที่พื้นดินหน้ามองตรงสลับขาขวาตั้งเข่าแทนขาซ้าย ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ ถอยหน้าและร่างกายออกจาก ผืนผ้า

5. ท่าที่ 5



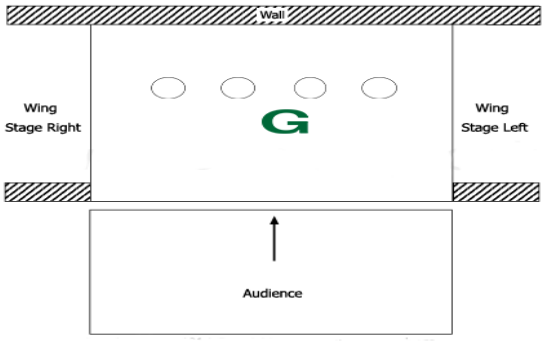
ภาพที่ 154 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่านั่งท่าเทพบุตรในตำแหน่งที่ 1 ของเวทีแล้วนำดาบทั้งสองข้างไขว้กันเป็นรูปกากบาทเหนือศีรษะในลักษณะเดียวกับท่าซุยดาบหรือบวกดาบ ของฟ้อนเจิงล้านนา จากนั้นบิดมือเป็นวนเป็นลักษณะใบพัดเช่นเดียวกับท่าบิดบัวบานในการฟ้อนเจิงและฟ้อนสาวไหมของล้านนา ผู้แสดงประกอบนำผ้าห่อหุ้มร่างกายให้เห็นเป็นสัดส่วนของร่างกายคล้ายการห่อศพ แล้วยืนนิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6. ท่าที่ 6

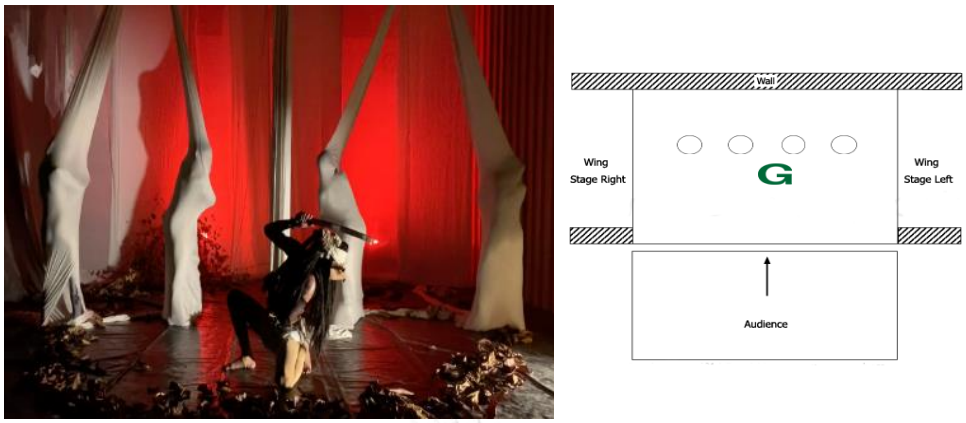


ภาพที่ 155 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อถึงบทสวด “อาลังกาลา” ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าก้มตัวลงหน้าแนบพื้นเวที ในตำแหน่งที่ 1 ของเวที ยกขาด้านขวากระดกข้าง แล้วค่อย ๆ ลุกขึ้นด้วยท่าทางการกระตุกร่างกายเสมือนไม่ใช่มนุษย์ ในขณะเดียวกันเมื่อถึงบทสวดอาลังกา ผู้แสดงประกอบ ขยับร่างกายด้วยท่าทางกระตุกอยู่ในผ้า ผู้สร้างสรรค์จินตนาการการสร้างท่านี้เสมือนศพหรือตุ๊กตาที่โดนคาถาอาคมปลุกเสกแล้วสั่นไหวด้วยฤทธิ์อาคม

7. ท่าที่ 7

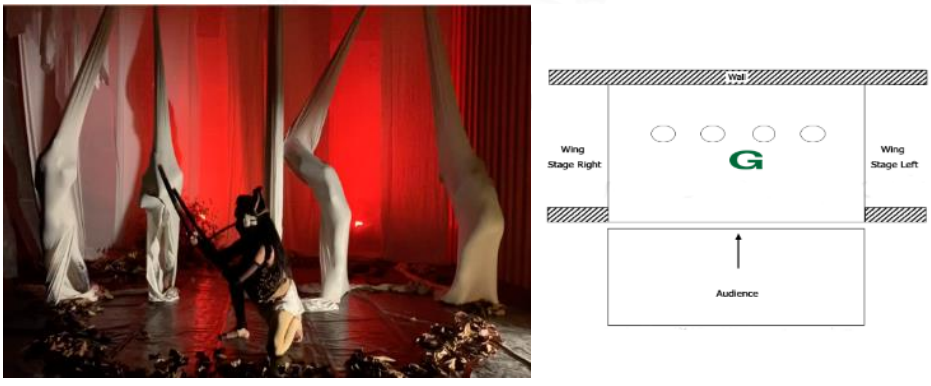


ภาพที่ 156 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าหันตัวทางด้านขวาตั้งเข่าขวามือขวาจับดาบแล้วใช้สันดาบรูดกับใบหน้าของตนเอง แหงนใบหน้าขึ้นด้านบนเสมือนกับการเรียกพลังจากดาบของตนเอง มือซ้ายถือดาบที่บริเวณชายพก นักแสดงประกอบยังคงปฏิบัติเช่นเดิมกับท่าที่ 6

8. ท่าที่ 8

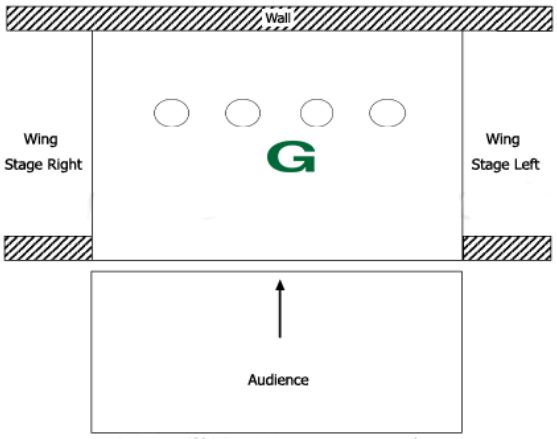


ภาพที่ 157 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า นำดาบทั้งสองเข้าประกบหงายมือบริเวณหน้าตนเองโดยยังคงหันตัวทางด้านขวาตั้งเข่าขวา แล้วทำท่าเสมือเป่ามนต์เสกลงไปที่ดาบ ผู้แสดงประกอบยังคงปฏิบัติเช่นเดิมกับท่าที่ 6 และ 7

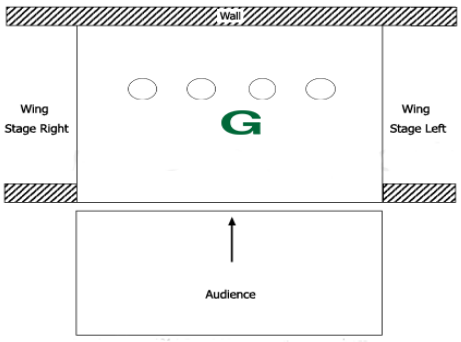
9. ท่าที่ 9



ภาพที่ 158 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าขยับตัวมาทางด้านขวาเล็กน้อย แต่ยังคงอยู่ในพื้นที่ตำแหน่งที่ 1 ของเวทีแล้วใช้ปลายดาบมือขวาชี้ลงที่พื้นแล้ววาดเป็นรูปวงกลมรอบตนเองให้เกิดเสียงจากใบไม้แห้ง มือซ้ายไขว้หลัง ผู้แสดงประกอบเริ่มขยับเดินด้วยท่าทางกระตุก จากนั้นเดินวนอ้อมในลักษณะเส้นครึ่งวงกลมผ่านทางด้านกลังของผู้แสดงแม่ทัพผีป่า จากนั้นเคลื่อนที่เป็นแถวหน้ากระดาน ยืนให้หลังให้ผู้ชมแล้วใช้ร่างกายขยับในลักษณะก้มและเงยเรื่อย ๆ

10. ท่าที่ 10

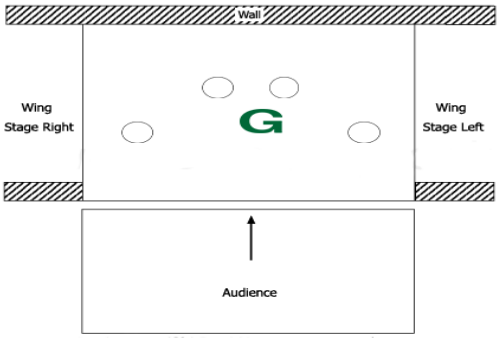


ภาพที่ 159 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าหันหน้าด้านขวา ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้ามือถือดาบทั้งสองวาดวนอ้อมศีรษะด้านบน ในลักษณะท่าเดียวกันกับท่าเกี้ยวเกล้าดาบ ขุม 4 ของฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงประกอบยังคงเดินเคลื่อนที่ไปมาเช่นเดิม เพียงแต่เพิ่มความแรงของการกระตุกร่างกายมากขึ้นกว่าเดิมเรื่อย ๆ

11. ท่าที่ 11

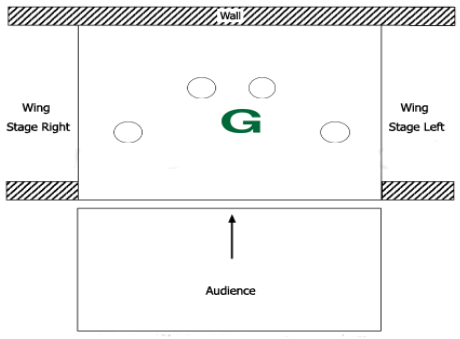


ภาพที่ 160 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่ายังคงใช้มือปฏิบัติท่าเกี้ยวเกล้า ขุม 4 จากนั้นนั่งลงโดยใช้จมูกเท้ารับน้ำหนักร่างกายในท่านั่งยอง แล้วทำการกระโดดระดับเตี้ยไปพร้อมกับการปฏิบัติท่าเกี้ยวเกล้า ลักษณะรวมคล้ายการปฏิบัติเช่นเดียวกับท่า เขยาะกำ ของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงประกอบสองคนที่อยู่ด้านนอก เคลื่อนไหวร่างกายแล้วเดินไปยังตำแหน่งที่ 3 ของเวทีทั้งสองฝั่ง สื่อถึงการตรวจพลของแม่ทัพผีป่า ในการดูความพร้อมของกองทัพ

12. ท่าที่ 12

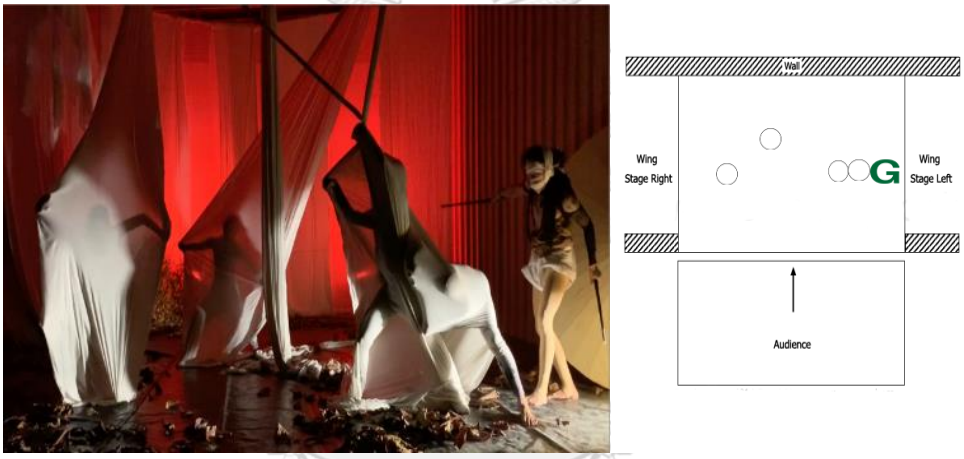


ภาพที่ 161 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่ายังคงวาดมือลักษณะเดียวกับท่าเกี้ยวเกล้า แต่เป็นท่ายืนสลับการยกเท้าทั้งสองข้างขึ้นแล้ววาดวงดาบผ่านหัวเข่าที่ยกในลักษณะเดียวกับ ท่าเกี้ยวเกล้า ขุม 4 ของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงประกอบสองคน ฝั่งด้านซ้ายของเวที เคลื่อนไหวโดยการเดินซ้า วันกันเป็นวงกลมให้เส้นผืนผ้าด้านบนพันเกี่ยวกันจำนวน 4 รอบ ผู้แสดงประกอบสองคนด้านขวาของเวทียังคงยืนตำแหน่งเดิมจากนั้นคลี่ผ้ากางออกแล้วค่อย ๆ ใช้หน้าของผู้แสดงดันผืนผ้าให้เกิดรูปทรงหรือมิติของใบหน้า

13. ท่าที่ 13

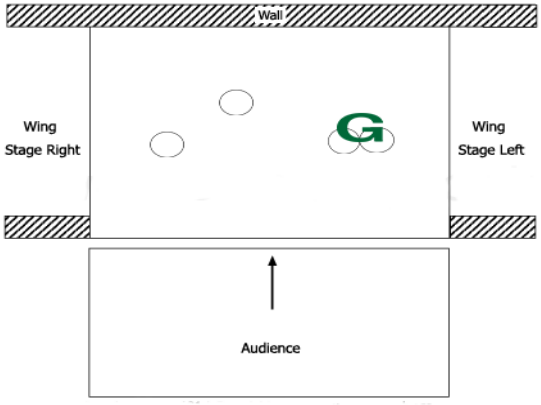


ภาพที่ 162 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าเคลื่อนไปตำแหน่งที่ 3 ด้านซ้ายของเวที ผู้แสดงประกอบประกอบร่างกายเป็นรูปทรงของม้าศึกอันต่างจากบทประพันธ์ซึ่งแม่ทัพขี่ช้างเนื่องจากผู้สร้างสรรค์ตีความให้ตัวละครที่เป็นภูติผีนั้นมีอิทธิฤทธิ์ในการแปลงกลายเป็นอะไรก็ได้ ตามบทประพันธ์ที่ว่า “ต่างแกล้งกลับกายหลายหลาก เป็นรูปกายกากภาษา” โดยหนึ่งคนยืนย่อเข่าเล็กน้อยด้านหน้าสองมือกำหลวมชูขึ้นด้านหน้าให้ระดับมือขวาสูงกว่ามือซ้าย คนด้านหลังก้มหลังย่อเข่าใช้มือสวมกอดที่เอว

14. ท่าที่ 14



CHULALONGKORN UNIVERSITY

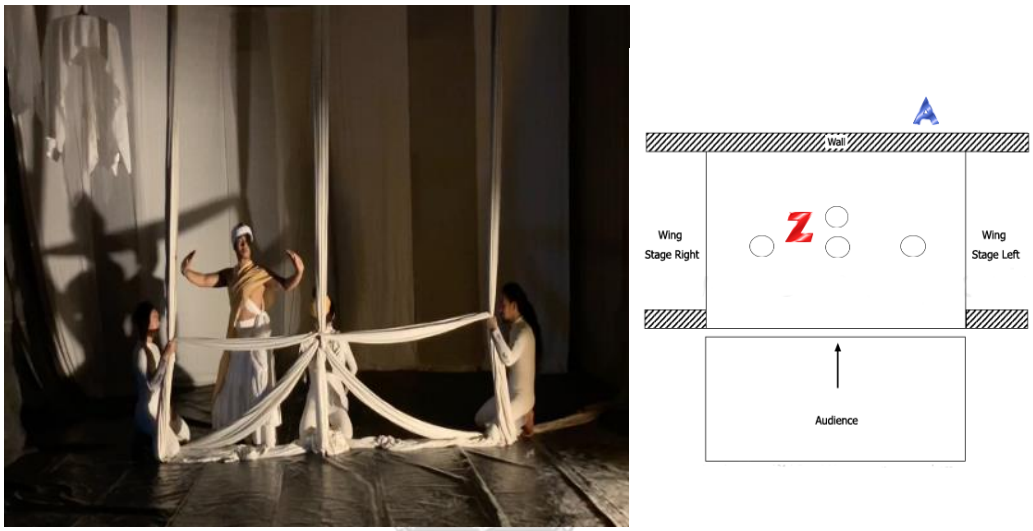
ภาพที่ 163 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 1 ฉากที่ 2 รวมพลผีป่า
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า กระโดดขึ้นไปยืนอยู่บนหลังม้าศึก โดยขาขวาวางที่ไหล่ด้านซ้ายของผู้ประกอบร่างม้าคนหน้า ขาซ้ายวางที่หลังของผู้ประกอบร่างม้าคนหลัง แล้วใช้ดาบในมือซ้ายชี้ไปด้านหน้า มือขวาจับดาบพร้อมยึดเหนี่ยวผ้าเพื่อทรงตัว ผู้แสดงประกอบปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 13 ผู้สร้างสรรค์จินตนาการและออกแบบให้ท่านี้แสดงออกถึงคำสั่งบุกทัพของแม่ทัพผีป่า

4.6.4 องก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ ตัว Z แทนผู้แสดงบทบาทพ่อหมอสิทธิชัย ตัว A แทนผู้แสดงบทบาทผีเสื้อเมืองหรือแม่ทัพผีเมือง และวงกลมแทนผู้แสดงประกอบในเชิงสัญลักษณ์

1. ท่าที่ 1

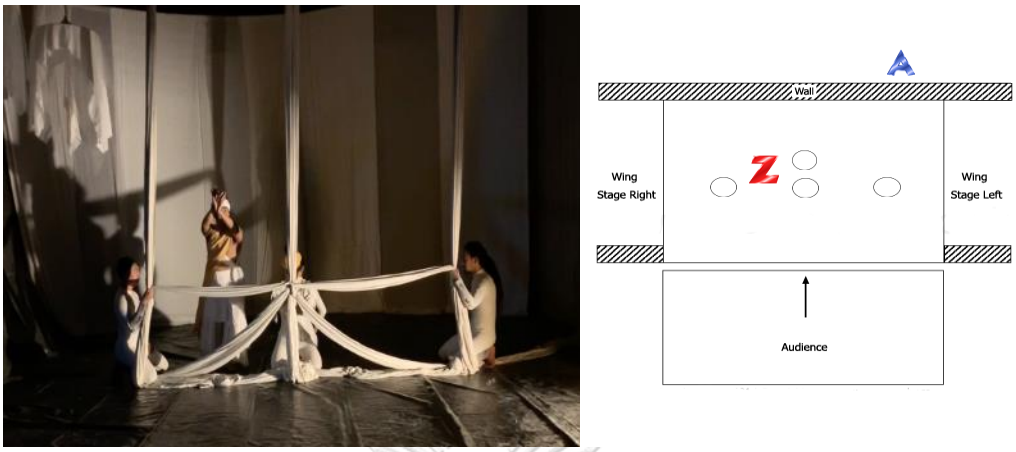


ภาพที่ 164 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงประกอบใช้ผ้าทั้งสามผืนประกอบเป็นลายเส้นของเสาและรั้วกำแพงเมือง ในท่านั่งเทพบุตร โดยนั่งตำแหน่งที่ 1 ของเวที 2 คน หันหลังชนกัน และนั่งที่ตำแหน่งซ้ายและขวาของเวที หันหน้าเข้าหากัน ผู้แสดงบทพ่อหมอสิทธิชัยตั้งวงบนด้วยมือทั้งสองในลักษณะการเท้าฉากที่ตำแหน่ง กลางขวาของเวที เมื่อเสียงลั่นกลองดังขึ้นพ่อหมอสิทธิชัยสะดุ้งตัวตกใจและวิ่งอ้อมด้วยมาด้านหน้ารั้วกำแพงเมืองด้วยท่านางนอน

2. ท่าที่ 2

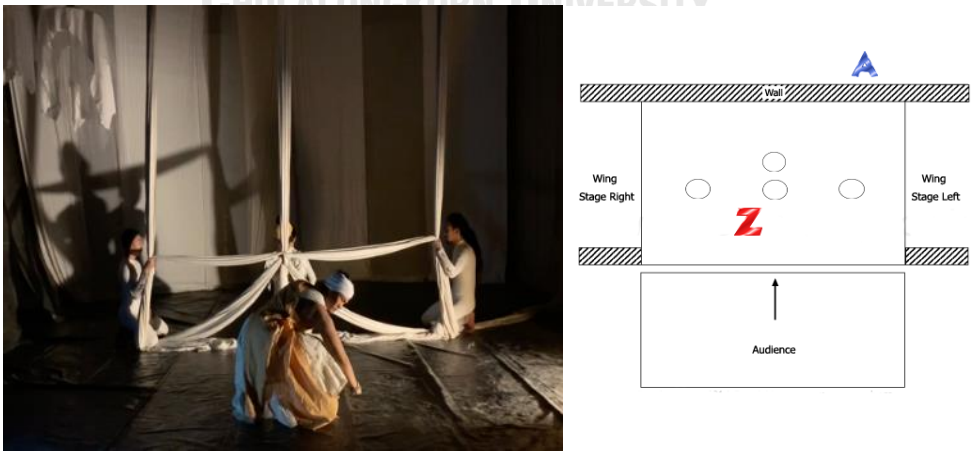


ภาพที่ 165 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อเสียงลั่นกลองดังขึ้นพ่อหมอสิทธิชัยสะดุ้งตัวตกใจและทำท่าไหว้ ลักษณะเดียวกับการถวายบังคม ในขณะเดียวกันก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า จากนั้นวิ่งอ้อมด้วยมาด้านหน้ารั้วกำแพงเมืองด้วยท่านางนอน นักแสดงประกอบยังคงนั่งในท่าลักษณะเดิม

3. ท่าที่ 3

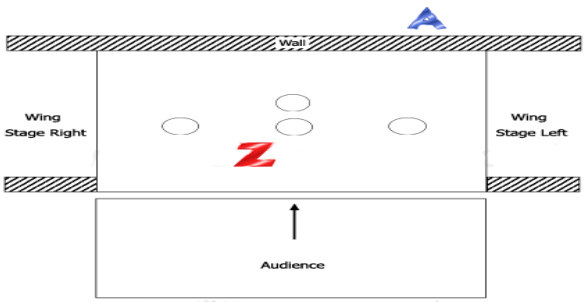


ภาพที่ 166 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยย่อเข่าก้มตัวลงหันตัวทางด้านซ้าย ใช้มือขวาทำท่าเขียนอักขระลงบนพื้นดิน สื่อถึงการเขียนมนต์เพื่อปลุกวิญญาณบรรพบุรุษ หรือผีบ้านผีเมืองขึ้นมาช่วยปกป้องบ้านเมือง ผู้แสดงประกอบยังคงปฏิบัติท่านั่งเช่นเดิม

4. ท่าที่ 4

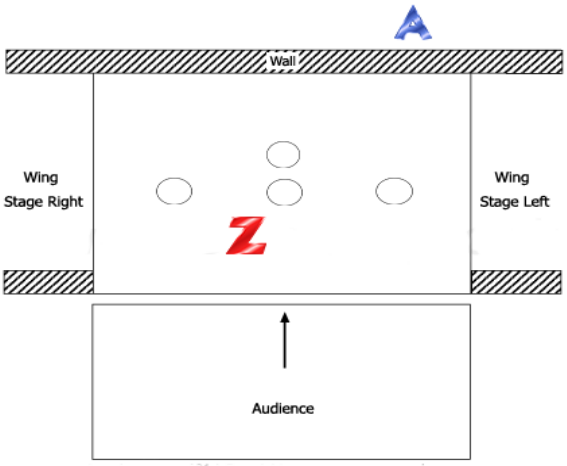


ภาพที่ 167 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยหันหน้ามาทางทิศหน้าตรงในตำแหน่งที่ 1 ของเวทีและก้มตัวนั่งลงวางเท้าซ้ายด้านหน้าใช้มือทั้งสองข้างแตะลงที่พื้นสื่อถึงการสื่อสารกับวิญญาณผีบ้านผีเมืองที่ถูกฝังอยู่ใต้ดิน ผู้แสดงประกอบ ยังคงปฏิบัติท่านั่งแบบเดิม

5. ท่าที่ 5

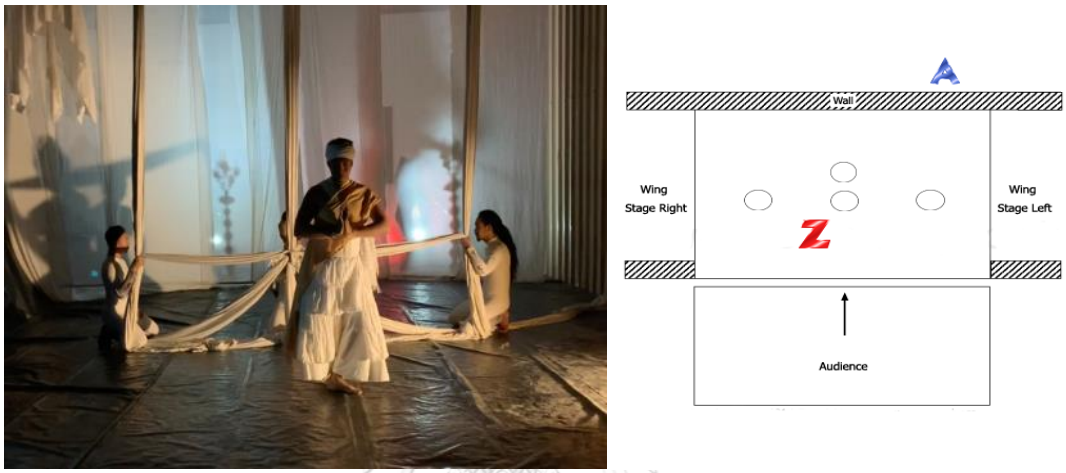


ภาพที่ 168 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือทั้งสองข้างปฏิบัติท่าโกยขึ้น โดยให้มือซ้ายมีระดับสูงกว่ามือขวา ลักษณะเดียวกับท่าอวยชัยให้พรในนาฏยศิลป์ไทย สื่อถึงการปลุกเสกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้มาช่วยเหลือคุ้มครองบ้านเมืองและอำนวยอวยชัย

6. ท่าที่ 6



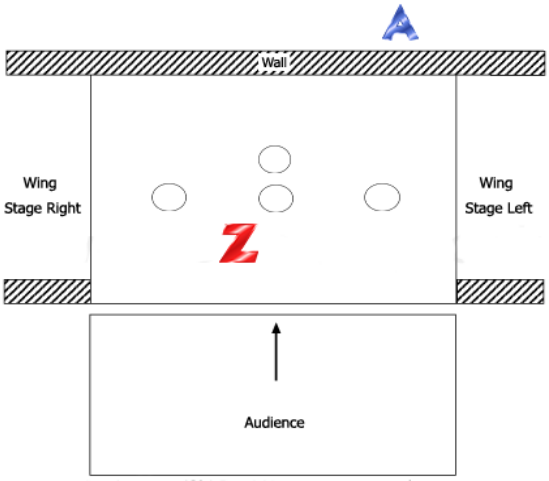
ภาพที่ 169ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อมีเสียงการสวดคำว่า โอม ดังขึ้นผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้าในตำแหน่งที่ 5 ของเวที แล้วทำท่าไหวเหนือศีรษะสามครั้ง ขณะเดียวกัน ผู้แสดงบท แม่ทัพผีเมืองทำการเปิดสวิตช์ไฟด้านหลังฉาก แล้วค่อยลุกยืนขึ้นบริเวณหน้าดวงไฟด้านหลังฉากให้เกิดเป็นภาพเงาค่อย ๆ สูงใหญ่ขึ้น ผู้แสดงประกอบยังคงปฏิบัติท่านั่งเช่นเดิม

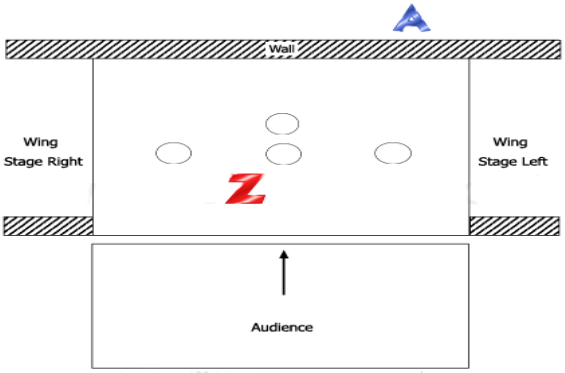
7. ท่าที่ 7



ภาพที่ 170 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยเคลื่อนกายไปยังตำแหน่งระหว่างด้านขวาเวทีและตำแหน่งที่ 1 ทำท่าไหว้ลักษณะเดียวกับการถวายบังคม พร้อมก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า ขณะเดียวกันผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองยืนด้วยขาซ้าย กระดกหลังเท้าขวา มือขวาถือดาบยกสูงระดับศีรษะ มือซ้ายถือปลอกดาบต่ำที่ชายพก ณ ตำแหน่งด้านหลังฉากในลักษณะเงา ผู้แสดงประกอบปฏิบัติท่านั่งเช่นเดิม

8. ท่าที่ 8

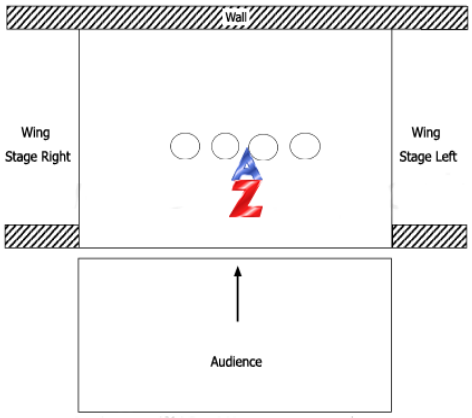


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 171 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัย ปฏิบัติท่าการเขียนอักขระลงบนพื้นดินอีกครั้ง แต่เปลี่ยนทิศทางเป็นการหันออกหน้าตรงในตำแหน่งที่ 1 ของเวที ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองปฏิบัติท่ายืนตรงแบบนาฏศิลป์ไทยมือขวาถือดาบระดับชายพก มือซ้ายถือปลอกดาบ ยืนที่ตำแหน่งหลังฉากเช่นเดิมเป็นภาพเงา ผู้แสดงประกอบค่อย ๆ คลายผ้าที่มือสลายรูปแบบกำแพงเมือง

9. ท่าที่ 9



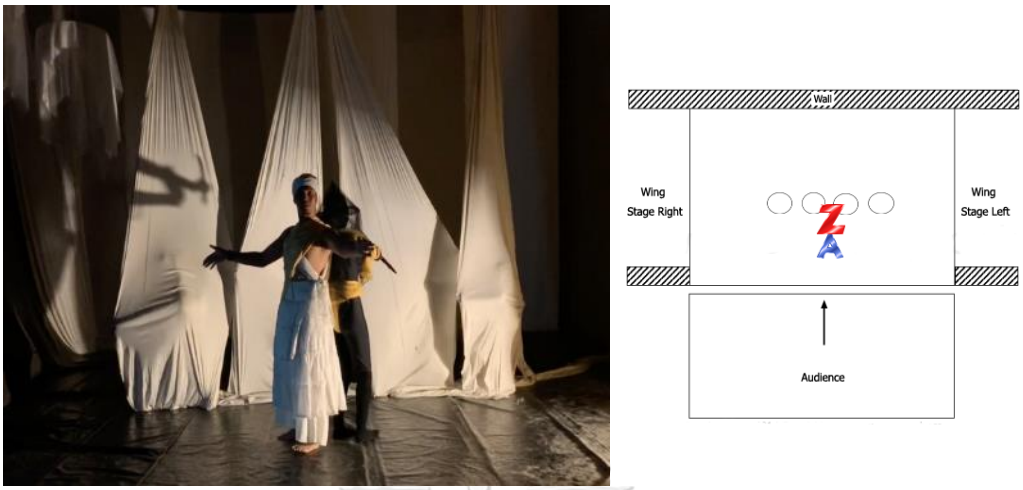
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 172 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัย ยืนตำแหน่งที่ 1 ของเวที ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือทั้งสองแบมือวาดขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกันในท่าโกยแต่ตรึงข้อศอก สื่อถึงการสร้างหรือการเรียกวิญญาณผีเมือง ผู้แสดงประกอบคลี่ผ้าแล้วใช้เท้าเหยียบขึ้งผ้าให้เป็นรูปสามเหลี่ยมตรึงเป็นแถวหน้ากระดานในตำแหน่งที่1 ด้านหลังของหมอสิทธิชัย ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองใช้ทั้งสองมือถือดาบและปลอกดาบแหวกผ้าม่านออกมาจากตำแหน่งที่ 1 ของเวทีผ่านช่องกลางระหว่างผ้ามายืนหันหลังชนกันกับหมอสิทธิชัย

10. ท่าที่ 10



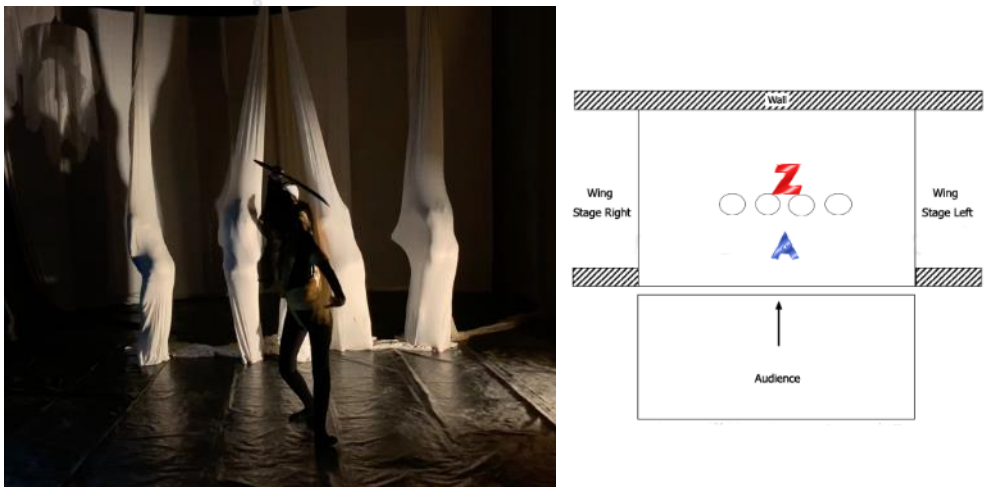
ภาพที่ 173 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยและผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองเคลื่อนที่หมุนรอบตนเป็นวงกลับสลับที่กัน โดยแม่ทัพผีเมืองหันหน้าออกหาผู้ชม หมอสิทธิชัยหันหลังและเดินไปบริเวณกลางผ้าตำแหน่งที่ 1 เวทีด้วยท่านางนอน ผู้แสดงประกอบ ค่อย ๆ สลายรูปแบบการตรึงผ้า

11. ท่าที่ 11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

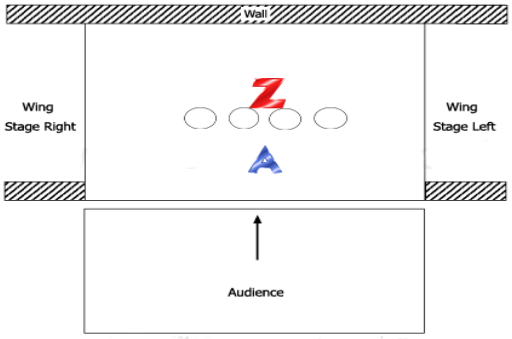


ภาพที่ 174 ภาพท่า 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองเดินมายังตำแหน่งที่ 5 ของเวที ใช้มือขวาที่ถือดาบวาดวงดาบอ้อมบนศีรษะวางส้นเท้าซ้ายด้านหน้าลงน้ำหนักตัวที่เท้าขวาลักษณะเดียวกับท่าตั้งกร ขุม 4 ของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยเคลื่อนตัวเดินช้าไปที่ตำแหน่งที่ 4 ของเวที ผู้แสดงประกอบนำผ้าห่อหุ้มร่างกายให้เกิดรูปทรงของร่างกายมนุษย์คล้ายการห่อศพ

12. ท่าที่ 12

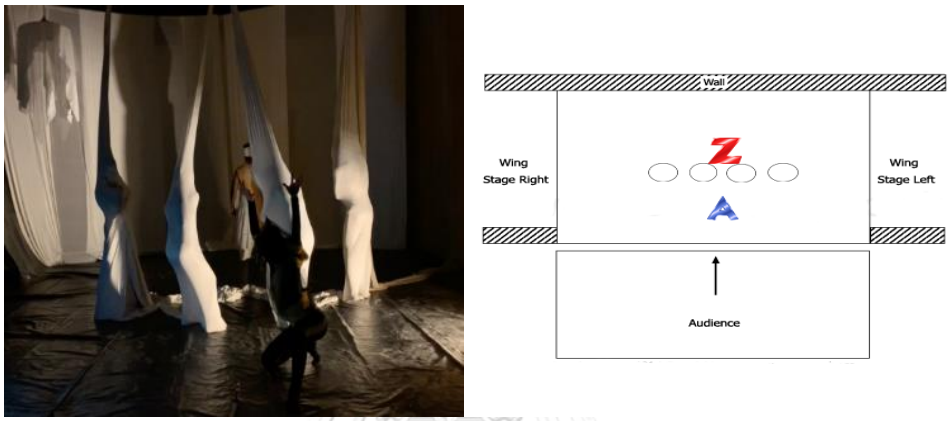


ภาพที่ 175 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้ามือทั้งสองชูขึ้นระดับเดียวกับท่าพรหมสี่หน้า จากนั้นควงดาบและข้อมือซ้ายเป็นวงกลมไปด้านหน้า ผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยหันหน้ากลับมาทางด้านแม่ทัพผีเมืองตรึงแขนซ้ายส่งมือไปด้านหน้าเสมือนการส่งพลังไปที่แม่ทัพผีเมือง ผู้แสดงประกอบเริ่มขยับร่างกายเดินไปเดินมาด้วยท่าทางแบบกระตุก

13. ท่าที่ 13

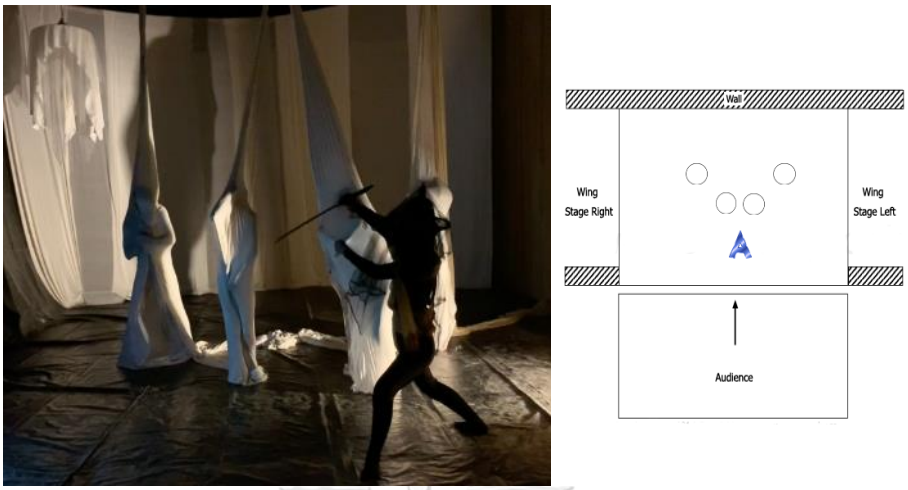


ภาพที่ 176 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองปฏิบัติท่าทางลักษณะเดียวกับการตบมะผาบ ตามธรรมเนียมของการฟ้อนเจิงล้านนา กล่าวคือ ก่อนจะมีการฟ้อนโชว์กระบวนอาวุธหรือฟ้อนเจิงจะต้องมีการถวายเจิงมือหรือตบมะผาบเป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรืออีกนัยหนึ่งเป็นการข่มขวัญคู่ต่อสู้อีกทั้งยังยั่วเย้าให้คู่ปรปักษ์บันดาลโทสะ ซึ่งในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนี้ มีแนวโน้มไปในประเด็นหลังเสียมากกว่า ซึ่งกระบวนการตบมะผาบในฟ้อนเจิงล้านนาที่ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ในบทนี้เป็นการตบมะผาบลีลา จ้างข้ามโต้ง หรือช้างข้ามทุ่งเป็นลีลาที่สง่างามเชื่องช้าแต่น่าเกรงขามดุจช้างพลายตัวใหญ่เดินข้ามทุ่งกว้างจะทอดงวงเดินอย่างเชื่องช้าสง่างาม ส่ายงวงไปมาหันซ้าย-ขวา ท่าทางมั่นคงไม่เกรงกลัว หรือหวั่นไหว หวาดระแวงใด ๆ ทั้งสิ้น ลีลานี้ใช่ตบมะผาบในการเข้าต่อสู้ขณะที่อยู่ไกลและสอดส่องสายตาเพื่อหาช่องว่างเข้าต่อสู้ศัตรู ผู้แสดงบท หมอสิทธิชัยเดินหันหลังหายกลับเข้าไปด้านหลังของเวที ผู้แสดงประกอบแปรแถวเป็นรูปแบบแถวปากพนังคว่ำ โดยสองคนด้านหน้า ยืนที่ตำแหน่ง 1 ของเวที อีกสองคนที่เหลือ ยืนที่ตำแหน่ง ระหว่างตำแหน่งที่ 2 กับตำแหน่งที่ 4 ของทั้งสองด้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

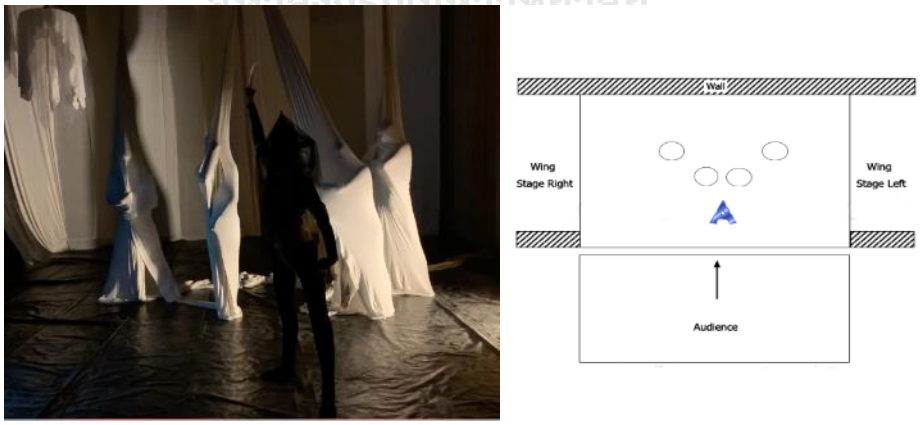
14. ท่าที่ 14



ภาพที่ 177 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองก้าวเท้าขวาไปด้านหลัง พร้อมปฏิบัติการวาดดาบและมือซ้ายอ้อมศีรษะในลักษณะเดียวกับท่า แทงมือไล่ศอก ขุม 5 ของการฟ้อนเจิงแบบล้านนา ผู้แสดงประกอบยังคงกระตุกส่วนต่าง ๆของร่างกาย สื่อถึงการจัดตั้งกองทัพผีเมืองและการตรวจพลทหารผีของแม่ทัพผีเมือง

15. ท่าที่ 15



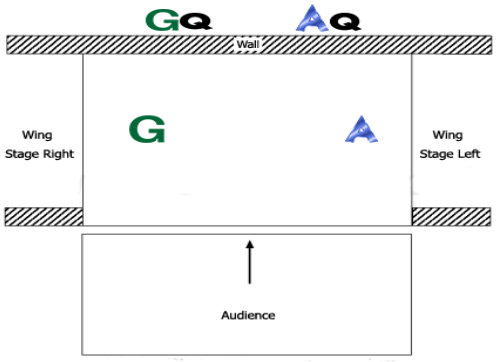
ภาพที่ 178ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 2 ฉากที่ 1 รวมพลผีเมือง
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อถึงเสียงฟ้าผ่าในตอนท้ายเพลงของการแสดง ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองยืนตรง จรดปลายเท้าซ้ายด้านหน้า มือขวาถือดาบชูขึ้นสูงเหนือศีรษะ ปลายดาบเล็งไปทางด้านหน้า เสมือนเป็นการสั่งให้พลทหารผีเมืองออกลุยสู้ศึก ในขณะเดียวกันผู้แสดงประกอบ หยุดนิ่งไม่ขยับร่างกาย

4.6.5 องก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ สัญลักษณ์ G แทนผู้แสดงบทบาทอารักข์ยักษ์กุมารหรือแม่ทัพผีป่า สัญลักษณ์ A แทนผู้แสดงบทบาทผีเสื้อเมืองหรือแม่ทัพผีเมือง สัญลักษณ์ GQแทนผู้แสดงเงากองทัพผีป่า และสัญลักษณ์ AQ แทนผู้แสดงเงากองทัพผีเมืองในเชิงสัญลักษณ์

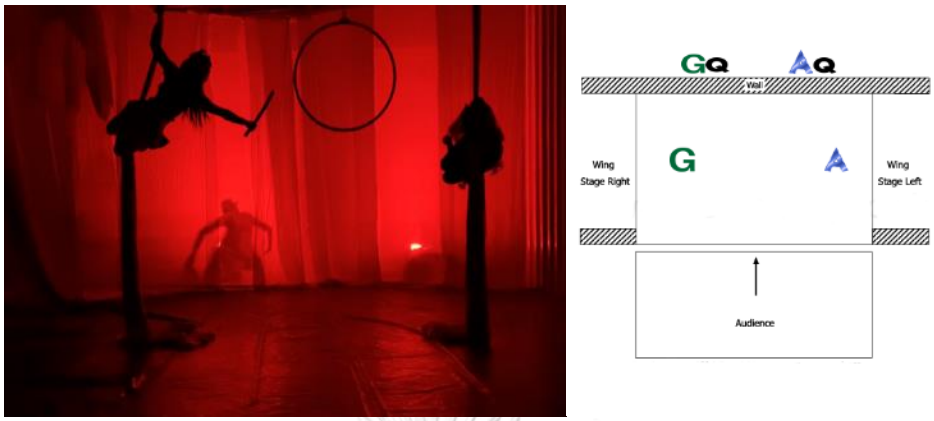
1. ท่าที่ 1



ภาพที่ 179 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทบาทแม่ทัพผีป่าและแม่ทัพผีเมือง ปรากฏกายในฉากนี้ด้วยการค้างร่างกายไว้บนผืนผ้าด้วยเทคนิคกายกรรมผ้าท่าล็อคสะโพก (Hip Hang) โดยใช้มือขวาถือดาบชี้ไปทางด้านหน้าของนักแสดงคู่ต่อสู้ตรงข้าม เอนตัวออกห่างจาหผ้าประมาณ 50 เซนติเมตร มือซ้ายจับยึดผ้าเพื่อการทรงตัว ผู้แสดงเงากองทัพผีป่าและเงากองทัพ ผีเมืองก้มหมอบบริเวณด้ายหลังม่านยังไม่ปรากฏตัว

2. ท่าที่ 2

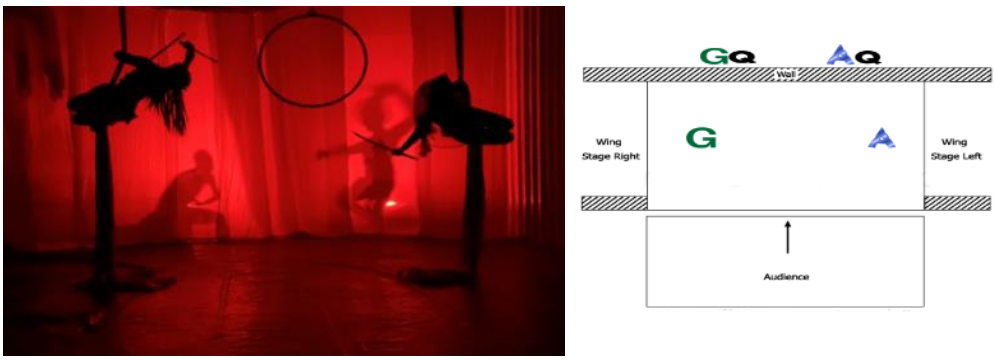


ภาพที่ 180 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทบาทแม่ทัพผีป่าและแม่ทัพผีเมืองยังคงปฏิบัติท่าเช่นเดิมกับท่าที่ 1 ผู้แสดงบทเงากองทัพผีป่าค่อย ๆ ลุกขึ้นยืนด้วยท่าทางกระตุกแล้วใช้มือขวาที่มีผ้ายาวอยู่สะบัดโบกไปมา พร้อมยกขาสลับซ้ายขวาตามจังหวะเสียงกลอง สื่อถึงการรบที่ต้องเดินทัพด้วยพลทหารเลวก่อน

3. ท่าที่ 3

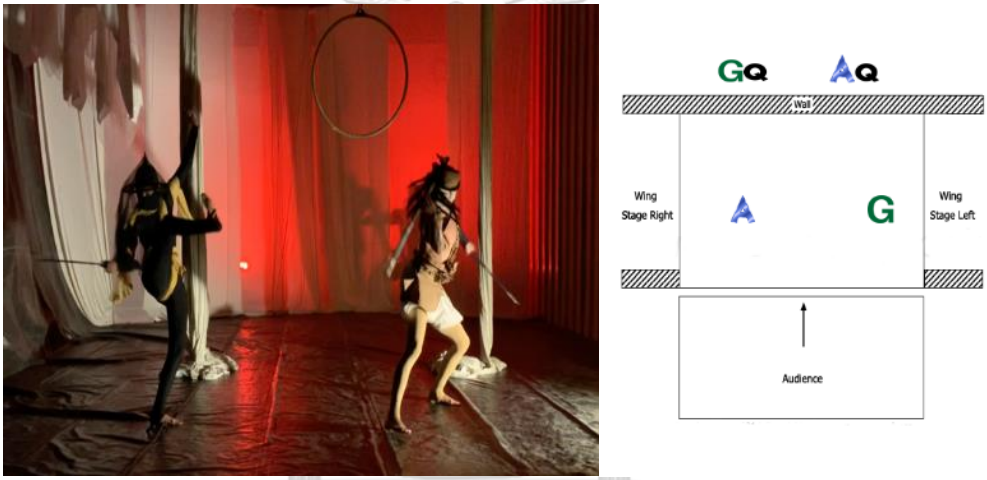
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 181 ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าและแม่ทัพผีเมือง เริ่มวาดลวดลายด้วยการใช้มือที่ถือดาบกวัดแกว่งไปมาอยู่บนผืนผ้าที่อยู่บริเวณตำแหน่งขวาและซ้ายของเวที ผู้แสดงบทเงากองทัพผีเมืองค่อย ๆ เริ่มยืนขึ้นแล้วตั้งท่านาฏยศัพท์สอดสูง โดยมือขวาตั้งวงบนแบบวงหงายระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่ตรึงข้อศอกขาทั้งสองข้างลงเหลี่ยม จากนั้นปฏิบัติท่าเงื้อ โดยมือขวาตั้งวงล่างระดับชายพก มือซ้ายกำลักษณะหลวมคล้ายการเบ่งกล้าม ก้าวลงน้ำหนักไปข้างหน้าด้วยขาขวาหน้าของผู้แสดงบทเงาผีทั้งสองเมืองมองจ้องกัน

4. ท่าที่ 4

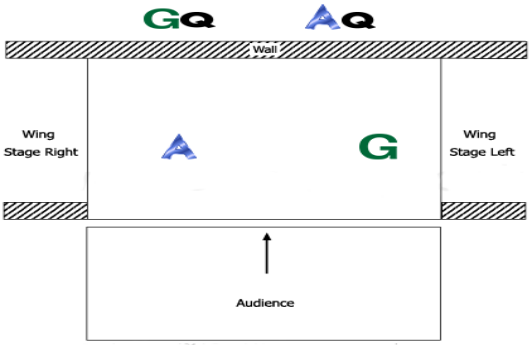


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 182 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองและบทแม่ทัพผีป่าส่งตัวลงจากผ้าอย่างช้าสู่พื้นเวที แล้ววิ่งสวนก่อน โดยแม่ทัพผีเมืองไปหยุดยังตำแหน่งที่ 3 ด้านขวาเวที และแม่ทัพผีป่าไปหยุดยังตำแหน่งที่ 3 ด้านซ้ายเวที จากนั้นผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองยกขาขวาและซ้ายสลับกัน พร้อมกับวาดดาบลอดใต้ขาข้างที่กำลังยก ในลักษณะเดียวกับการปฏิบัติ ท่ากาตัดปีก ขุม 2 ของการฟ้อนเจิงแบบล้านนา ขณะเดียวกันผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ใช้มือขวาฟันดาบขึ้นและลงเป็นรูปเลข 8 พร้อมกับถ่ายน้ำหนักสลับขาขวาไปยังขาซ้ายตลอดเวลา ลักษณะเดียวกับการปฏิบัติท่าชักดาบสะหว้ายแหล้ง ของการฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงเป็นเงากองทัพผีทั้งสองวิ่งเข้าหากัน

5. ท่าที่ 5

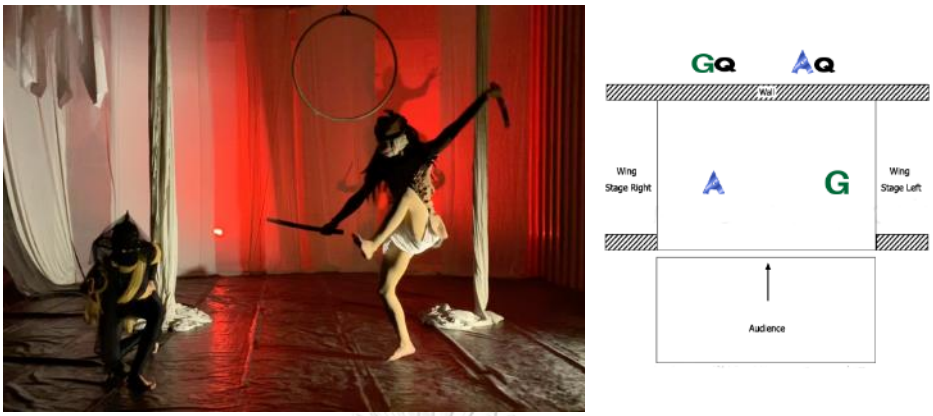


ภาพที่ 183 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองใช้มือขวาถือดาบวาดอ้อมศีรษะสลับการยกขา ลักษณะเดียวกับท่าเกี้ยวเกล้าลายยืน ของฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ปฏิบัติท่ามือลักษณะเดียวกันกับแม่ทัพผีเมืองแต่นั่งปฏิบัติ ในลักษณะเดียวกับท่า เกี้ยวเกล้าลายนั่ง ของฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงเงากองทัพผีทั้งสองทำการขึ้นลอยด้านหลังโดยเงากองทัพผีป่าใช้เท้าขวาเหยียบที่หน้าขาขวาของเงากองทัพผีเมืองแล้วเท้าซ้ายเหยียบอยู่ที่ไหล่ซ้ายของเงากองทัพผีเมืองมือทั้งสองจับที่ศีรษะของ เงาผีเมือง ส่วนเงากองทัพผีเมือง ชัดดาบทั้งสองมือออกจากหลังของตน มือซ้าย ถือดาบตั้งวงสูง มือขวาถือดาบระดับไหล่ตรึงข้อศอก

6. . ท่าที่ 6



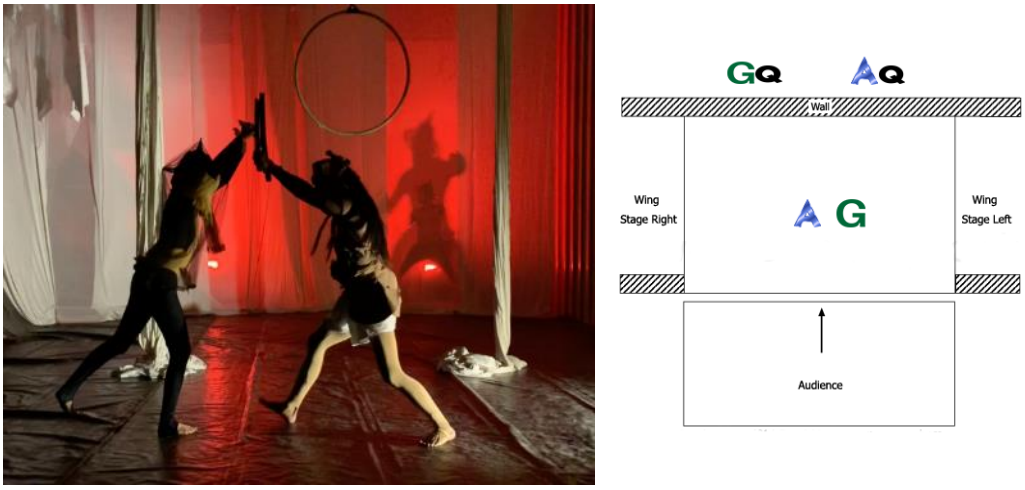
ภาพที่ 184 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทบาทแม่ทัพผีเมืองสลับมาปฏิบัติท่าลักษณะเดียวกับท่าเกี้ยวเกล้าลายนั่ง ส่วนผู้แสดงบทบาทแม่ทัพผีป่าสลับมาปฏิบัติท่าลักษณะเดียวกับท่าเกี้ยวเกล้าลายยืน ของฟ้อนเจิงล้านนา ผู้แสดงเงากองทัพผีทั้งสองยังคงปฏิบัติท่าขึ้นลอยการกางแขนออกทั้งสองข้าง

7. ท่าที่ 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

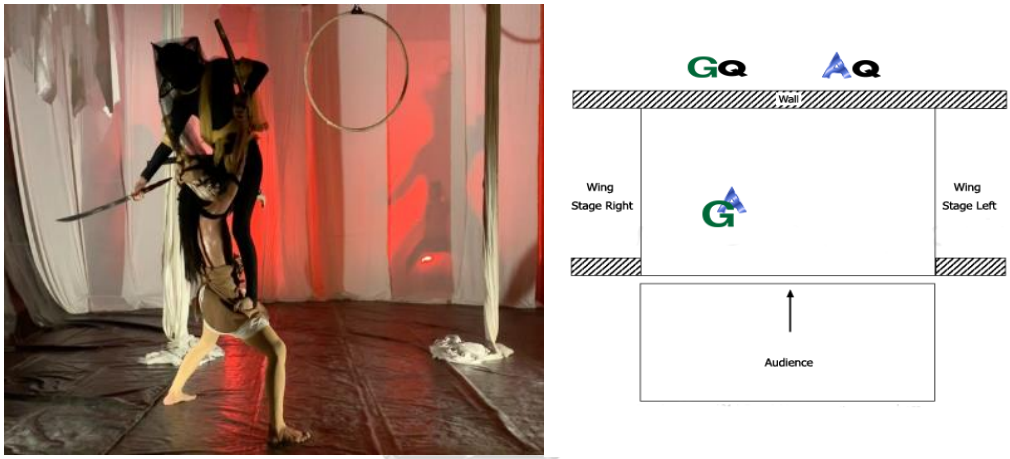


ภาพที่ 185ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองเข้ารบกันกลางเวทีในตำแหน่งที่ 1 ของเวที หันหน้าเข้าหากันโดยผู้แสดงแม่ทัพผีป่าก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า แล้วใช้ดาบทั้งสองมือฟันลงจากด้านบน ขณะเดียวกันผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองถอยเท้าซ้าย ไปด้านหลังใช้มือทั้งสองจับดาบวางตั้งรับในลักษณะขวางดาบผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองหยุดยืนนิ่งในลักษณะหันหน้าเข้าหากันในท่าเงื้อ

8. ท่าที่ 8



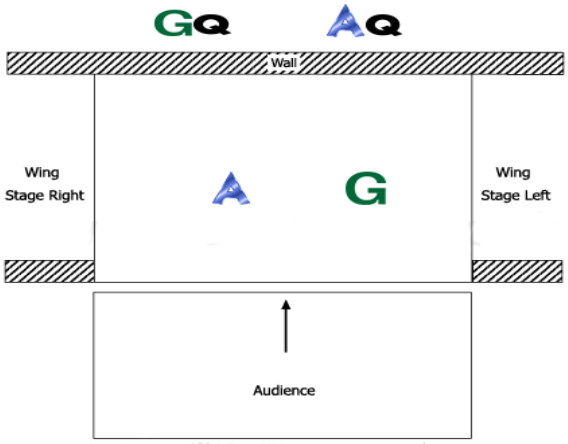
ภาพที่ 186 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองเคลื่อนตัวมายังตำแหน่งที่ 3 ด้านขวาของเวที ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองใช้เท้าซ้ายก้าวเหยียบหน้าขาซ้ายของแม่ทัพผีป่าแล้วส่งตัวขึ้นด้านบน วางเข่าขวาที่ไหล่ของแม่ทัพผีป่า มือขวาวาดดาบชี้ลงพื้นดินผ่านระดับแง่ศีรษะของแม่ทัพผีป่าประมาณ 45 องศา ขณะเดียวกันผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ย่อเหลี่ยมใช้ดาบในมือขวาแทงขัดกับแขนซ้ายของแม่ทัพผีเมือง แล้วใช้แขนพยุงตัวแม่ทัพผีเมือง แขนซ้ายจับที่ข้อเท้าของแม่ทัพผีเมือง ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองยังคงปฏิบัติท่าเช่นเดียวกับท่าที่ 7

9. ท่าที่ 9

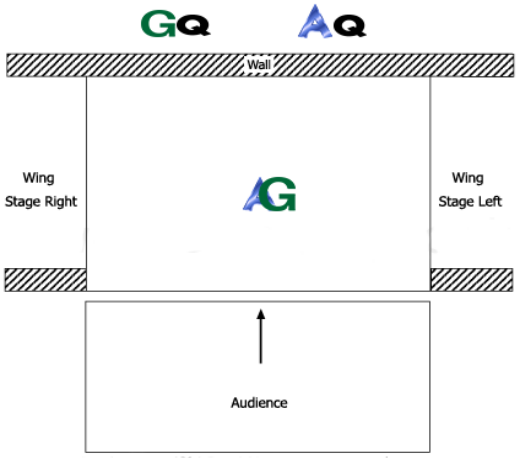


จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 187 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองเดินแยกออกจากกัน จากนั้นหันหลังให้ผู้ชมแล้วเดินมองหน้ากันไปยังตำแหน่งที่ มีอุปกรณ์กายกรรมห่วงอยู่ ณ ตำแหน่งที่ 1 ของเวที ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองปฏิบัติท่ารบกัน โดยเงากองทัพผีเมืองใช้ดาบฟันที่ด้านหน้าของตน ส่วนผู้แสดงบทเงากองทัพผีป่าใช้ผืนผ้าฟาดลงที่บริเวณด้านหน้าของตนเช่นกัน

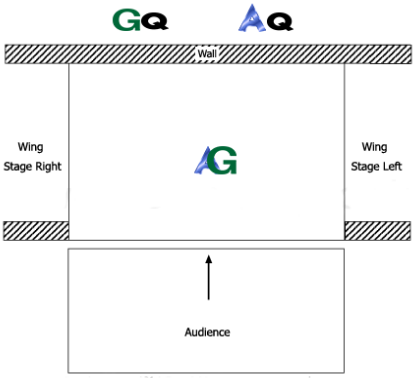
10. ท่าที่ 10



ภาพที่ 188 ภาพท่าที่ 10 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองใช้มือทั้งสองข้างจับที่ห่วงเหล็กในลักษณะ หันหน้าเข้าหากันแล้ววิ่งเป็นวงกลมให้เกิดแรงหวี่ยงกระจายออกด้านนอก จากนั้นผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองดึงตัวขึ้นพร้อมกับยกขาทั้งสองข้างลอยจากพื้นในลักษณะหนีบน่องด้วยขาขวางอเข่าส่งไปด้านหน้า ขาขวากระดกหลังสื่อถึงสอง แม่ทัพผีที่กำลังทะยานลอยขึ้นไปสู้รบกันกลางอากาศ ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองเข้าปะทะกันเป็นระยะตามจังหวะเพลงด้วยการถ่ายน้ำหนักเข้าหากันและออกจากกัน สลับการยกเท้าแล้วหมุนตัวเป็นวงกลม

11. ท่าที่ 11



ภาพที่ 189 ภาพท่าที่ 11 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองค่อย ๆ ใช้ฝ่าเท้าทั้งสองข้างเหยียบไต่ร่างกายของแม่ทัพผีป่าขึ้นไปพาดที่ห่วงเหล็กด้วยข้อพับหัวเข่าขวา จากนั้นผู้แสดงบทแม่ทัพ ผีป่า ใช้กำลังแขนทั้งสองข้างดึงร่ายกายตนเองขึ้นจนสามารถใช้ข้อพับเข่าด้านขวาพาดที่ห่วงเหล็กได้ สื่อถึงการโรมรันกันกลางอากาศของแม่ทัพผีทั้งสองด้วยการใช้เท้าต้อสู้กัน ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองยังคงปฏิบัติท่าทางเช่นเดียวกับท่าที่ 10

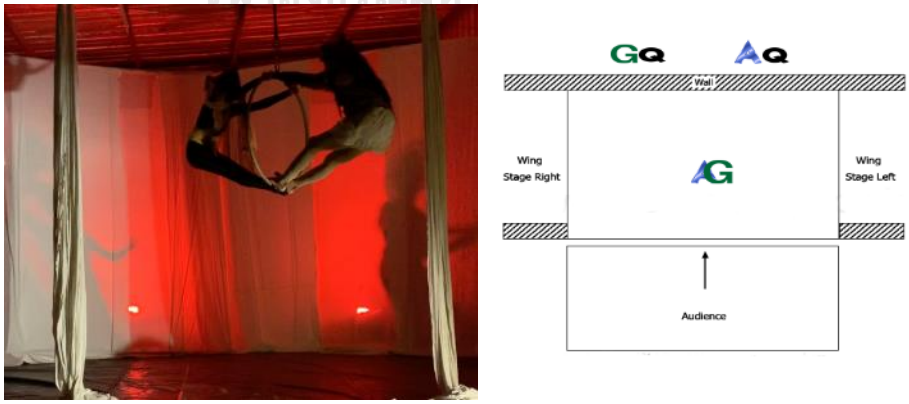
12. ท่าที่ 12

ภาพที่ 190 ภาพท่าที่ 12 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

หลังจากผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองสามารถใช้ข้อพับหัวเข่าขวาพาดเกี่ยวกับห่วงเหล็กได้แล้ว จากนั้นใช้มือขวาจับยึดห่วงเหล็ก นำขาซ้ายมาเกี่ยวเข้าด้วยกันมือซ้ายค่อย ๆ วาดออกแล้วตึงแขนแบมือส่งลงที่พื้นด้านล่าง สื่อถึงการปะทะกำลังของแม่ทัพผีทั้งสอง ผู้แสดงบทเงากองทัพผีปฏิบัติท่าเช่นเดียวกันกับท่าที่ 10 และ 11

13. ท่าที่ 13

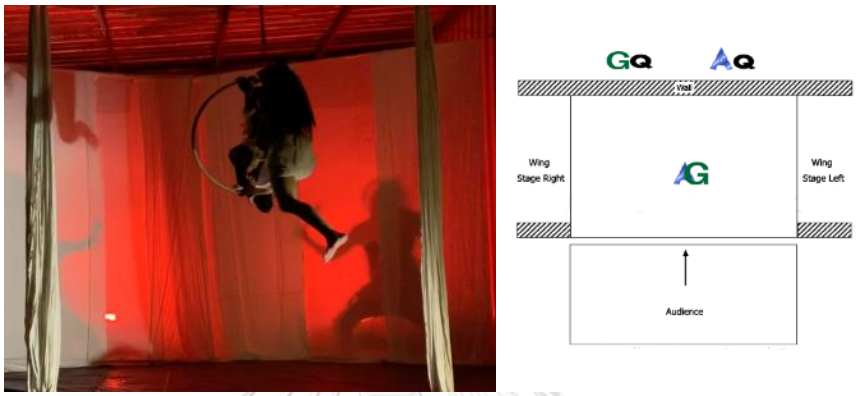


ภาพที่ 191 ภาพท่าที่ 13 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองใช้ฝ่าเท้าทั้งสองวางที่เหล็กด้านล่างของห่วงในลักษณะเท้าสลับกันเพื่อความสมดุลของน้ำหนักจากนั้นค่อย ๆ ยืดเข่าให้ตรึงมือ ทั้งสองจับยึดเหล็กของห่วงด้านบน สื่อถึงการวัดกำลังในกระบวนรบของแม่ทัพผีทั้งสอง

14. ท่าที่ 14

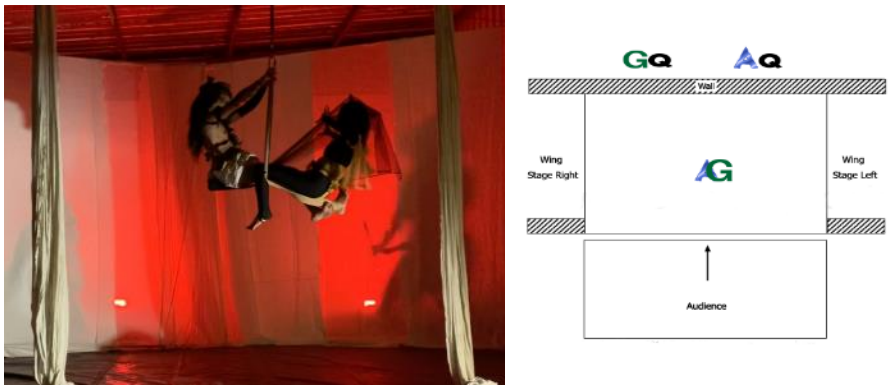


ภาพที่ 192 ภาพท่าที่ 14 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

สืบเนื่องจากท่าที่ 13 ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองฝั่งค่อย ๆ ส่งขาซ้ายไปด้านหลังของตนในท่า กระดกหลังใน ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองฝั่ง หยุดนิ่งค้างอยู่ในท่าเดิม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

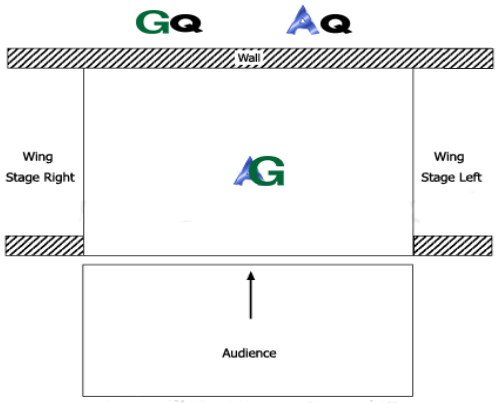
15. ท่าที่ 15



ภาพที่ 193ภาพท่าที่ 15 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีทั้งสองฝั่งนั่งที่เหล็กด้านล่างของห่วงโดยลักษณะการนั่งใช้ข้อพับหัวเข่าพาดที่เหล็กแล้วใช้ขาทั้งสองข้างขัดที่ใต้เชิงกรานเพื่อพยุงรับน้ำหนักของนักแสดงอีกฝั่งหนึ่ง จากนั้นสลับกันปล่อยมือออกจากห่วงทั้งสองข้างแล้วเกร็งหน้าท้องให้มีลักษณะคล้ายโดนพลังจากอีกฝ่ายหนึ่งดันให้หงายหลังลงไป โดยเริ่มปฏิบัติจากผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองก่อน แล้วผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าจึงปฏิบัติในเวลาถัดมา ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองฝั่งยังคงยืนนิ่งในท่าเดิม

16. ท่าที่ 16

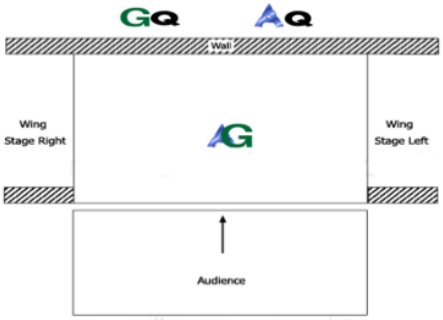


ภาพที่ 194 ภาพท่าที่ 16 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ใช้มือทั้งสองข้างจับยึดเชือกเหนืออุปกรณ์ห่วงแล้วยืนขึ้นในลักษณะเท้าขวาเหยียบที่เหล็กด้านล่างของห่วง เท้าซ้ายเหยียบที่หน้าอกของแม่ทัพผีเมือง ขณะเดียวกัน แม่ทัพผีเมืองใช้มือทั้งสองข้างจับยึดเหล็กด้านบนของห่วงแล้วเอนตัวหงายไปด้านหลัง สื่อถึงความได้เปรียบในการรบของฝั่งผีป่า ผู้แสดงบทเงากองทัพผีทั้งสองฝั่งยังคงปฏิบัติท่านิ่งเช่นเดิม

17. ท่าที่ 17



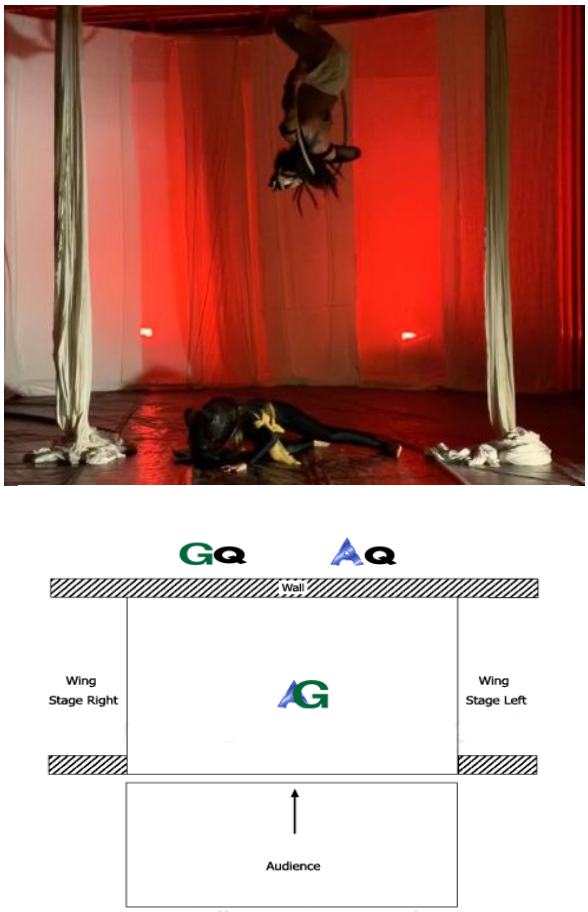
ภาพที่ 195 ภาพท่าที่ 17 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าทำท่าเทคนิคกายกรรมห่วง ท่าล็อคสะโพก (Hip Hang) ด้วยการใช้มือทั้งสองข้างดึงตัวให้ร่างกายกลับหัวปลายเท้าชี้ขึ้นด้านบนเพดานจากนั้นงอเข่าให้ข้อพับสะโพกวางขัดที่เหล็กด้านบนห่วงแล้วใช้มือซ้ายรองที่ด้านหลังท้ายทอยให้ภาพที่ออกมาลักษณะคล้ายการบีบคอของผู้แสดงบทผีเมือง มือขวาเงื้อมือขึ้นสูง กางนิ้วมือออกงุ้มปลายนิ้วเกร็งมือ ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองปฏิบัติท่าเทคนิคกายกรรมห่วงท่าพับเข่าห้อยศีรษะ (Knee Hang) ทิ้งน้ำหนักของร่างกายไปที่มือของผีป่าซึ่งรองอยู่ที่ท้ายทอย มือทั้งสองข้างปล่อยลอยกลางอากาศ สื่อถึงชัยชนะของผีป่า ที่สามารถตีทัพผีเมืองได้สำเร็จ ผู้แสดงบทเงากองทัพผี ทั้งสองเมืองค่อย ๆ ขยับร่างกายหายไปในด้านข้างเวที โดยผู้แสดงบทเงากองทัพผีเมืองคลานหายเข้าไปก่อน จากนั้นผู้แสดงบทเงากองทัพผีป่าจึงเข้าไปในอีกด้านของเวที

18. ท่าที่ 18



ภาพที่ 196 ภาพท่าที่ 18 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 1 ประจัญทัพ
ที่มา: ผู้วิจัย

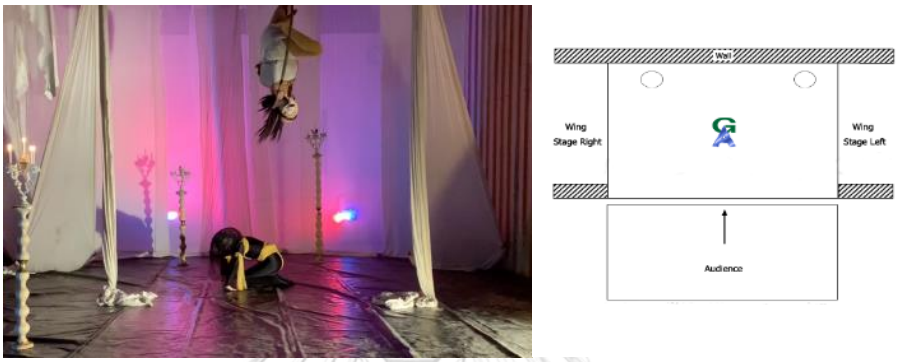
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้แสดงแสดงบทแม่ทัพผีเมืองค่อย ๆ ทิ้งร่างกายลงสู่พื้นด้านล่าง ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ยังคงปฏิบัติท่าเดิมค้างอยู่บนเหล็กด้านบนของห่วง

4.6.6 องก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ ตัว G แทนผู้แสดงบทบาทอารักข์ยักษ์กุมารหรือแม่ทัพผีป่า ตัว P แทนผู้แสดงบทบาทพระลอ วงกลมแทนผู้แสดงประกอบในเชิงสัญลักษณ์

1. ท่าที่ 1

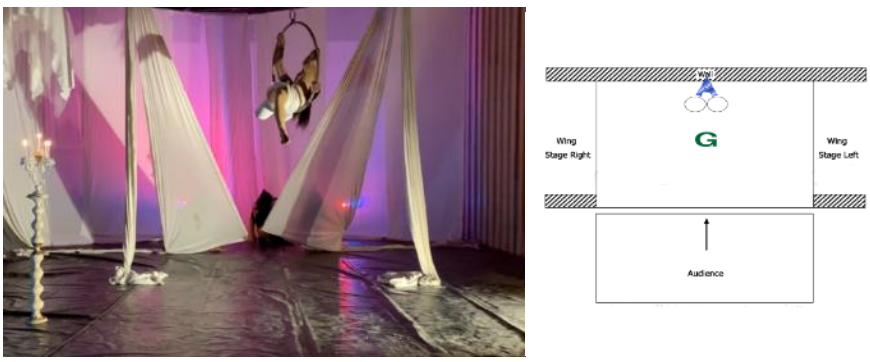


ภาพที่ 197 ภาพท่าที่ 1 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองค่อย ๆ กลิ้งตัวไปยังตำแหน่งที่ 4 ของเวที ผู้แสดงประกอบคลี่ผ้าในลักษณะตึงเดินเข้ามาจากสองด้านซ้ายขวาของเวที จากตำแหน่งที่ 2 ของเวที ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าค่อย ๆ ส่งร่างกายลงมาอยู่ที่บริเวณเหล็กด้านล่างของห่วงอย่างช้า ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

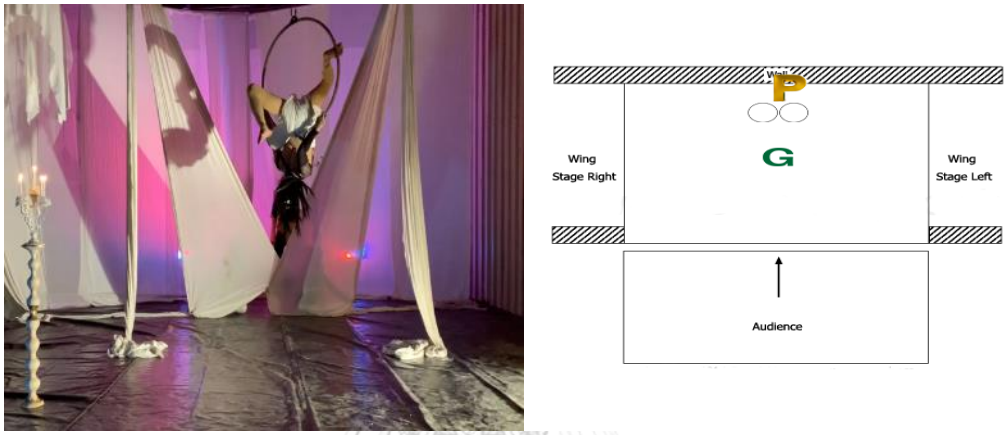
2. ท่าที่ 2



ภาพที่ 198 ภาพท่าที่ 2 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าใช้หลังนอนหงายพาดไปกับเหล็กด้านล่างของห่วงมือทั้งสองจับยึดห่วงเหล็กด้านข้างเอาไว้ ส่งขาหน้างอเข่าไปด้านหน้าลำตัว ขาหลังกระดกหลัง ผู้แสดงประกอบเดินเลื่อนตัวดึงผ้ามาปิดผู้แสดงบทแท่ทัพผีเมืองอย่างช้า ๆ ที่ตำแหน่งที่ 4 ของเวที

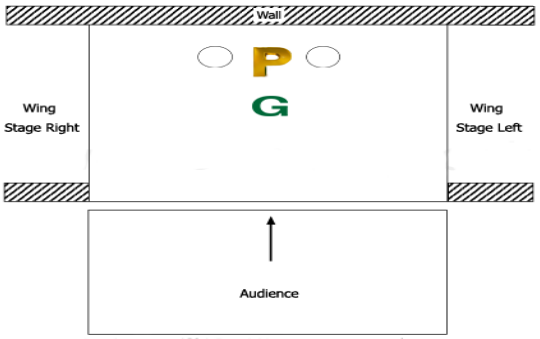
3. . ท่าที่ 3



ภาพที่ 199ภาพท่าที่ 3 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า เปลี่ยนบริเวณที่ใช้มือจับยึดห่วงเหล็ก จากด้านข้างมาเป็นจับยึดเหล็กบริเวณด้านล่างแล้วค่อย ๆ ทิ้งน้ำหนักของศีรษะลงที่พื้นด้านล่างให้ปลายเท้าที่ยังปฏิบัติท่าลักษณะเดิมชี้ขึ้นด้านบน ผู้แสดงบทแม่ทัพผีเมืองหายเข้าไปด้านหลังเวที ผู้แสดงบทพระลอเข้ามาแทนที่แม่ทัพผีเมืองในตำแหน่งที่ 4 ของเวที ผู้แสดงประกอบยังคงใช้ผ้าขึงตึงปิดไว้ ณ ตำแหน่งเดิม

4. ท่าที่ 4

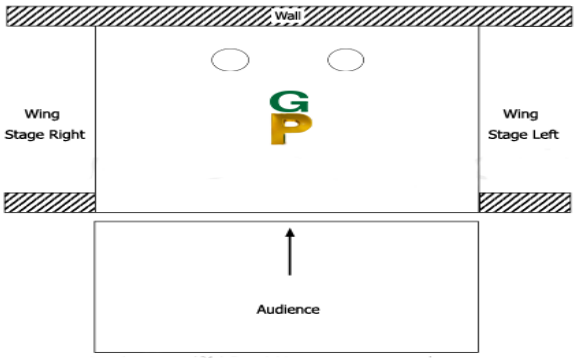


ภาพที่ 200 ภาพท่าที่ 4 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้แสดงประกอบเคลื่อนตัวออกจากกันอย่างช้า ๆ ไปหยุดยังตำแหน่งที่ 2 ของเวทีทั้งสองด้านเพื่อเปิดให้เห็นผู้แสดงบทพระลอ ผู้แสดงบทพระลอค่อย ๆ กลิ้งตัวในท่านอนเข้ามายังบริเวณตำแหน่งที่ 1 ของเวทีด้านล่างอุปกรณ์ห่วงที่มี แม่ทัพผีป่า กำลังปฏิบัติท่าเรียกโดยใช้หลังนอนพาดกับเหล็กด้านล่างของห่วง มือซ้ายจับยึดห่วงเหล็ก มือขวายึดข้อศอกตรึงกางนิ้วงุ้มปลายนิ้วเล็กน้อยส่งไปยังทิศทางที่พระลอกำลังกลิ้งตัวเข้ามา

5. ท่าที่ 5

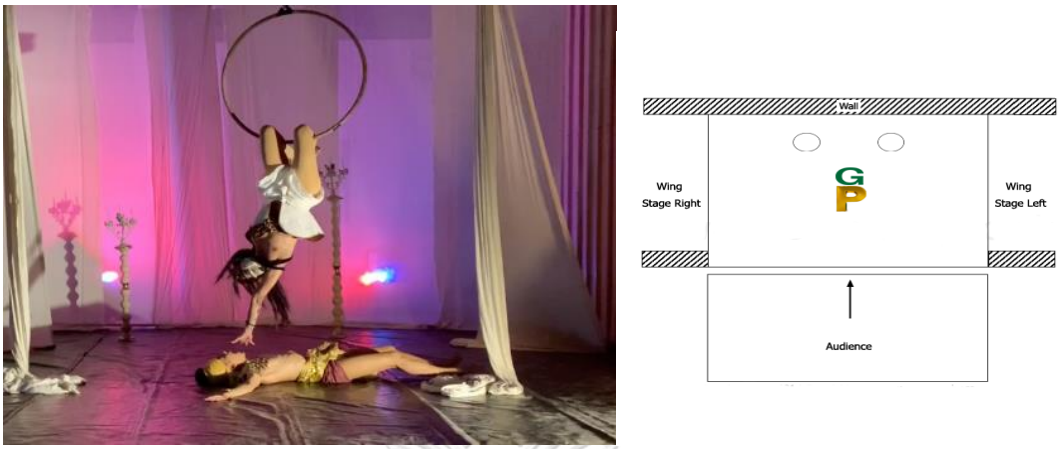


ภาพที่ 201 ภาพท่าที่ 5 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ปฏิบัติท่าเรียกโดยใช้หลังนอนพาดกับเหล็กด้านล่างของห่วงมือซ้ายจับยึดห่วงเหล็ก มือขวายึดข้อศอกตึงกางนิ้วงุ้มปลายนิ้วเล็กน้อยส่งไปยังทิศทางที่พระลอกำลังกลิ้งตัวเข้ามา ฝ่าเท้าซ้ายและขวาวางที่เหล็กด้านล่างของห่วง ผู้แสดงบทพระลอเมื่อกลิ้งตัวถึงตำแหน่งที่ 1 ของเวทีแล้ว ปฏิบัติท่านอนตะแคงโดยหันหน้าออกทางผู้ชม จากนั้นเปลี่ยนท่าเป็นนอนหงาย ผู้แสดงประกอบยังคงหยุดนิ่งอยู่ตำแหน่งที่ 2 ของเวที

6. ท่าที่ 6



ภาพที่ 202 ภาพท่าที่ 6 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าปฏิบัติท่าเทคนิคกายกรรมห่วงท่าพับเข่าห้องศีรษะ (Knee Hang) โดยใช้ข้อพับหัวเข่าทั้งสองข้างวางพาดและหนีบข้อพับกับเหล็กด้านล่างของห่วงทิ้งน้ำหนักร่างกายและศีรษะลงที่พื้นด้านล่าง ปล่อยมือจากห่วงเหล็ก โดยใช้ มือซ้ายปฏิบัติท่ายืดแขนกางนิ้วมือแล้วดันฝ่ามือส่งไปที่บริเวณปากของผู้แสดง บทพระลอ สื่อถึงการเสกสลาเหินของปู่เจ้าสมิงพรายเข้าไปยังปากพระลอโดยใช้สื่อกลางเป็นแม่ทัพผีป่า โดยเหตุผลที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้การชัดสลาเหินต่างไปจากบทละครพระลอนรลักษณ์ที่พระลอหยิบสลาเหินเสวยด้วยตนเองมาเป็นถูกผีป่าชัดเข้าไปเนื่องจากบริบทของบทละครที่ว่า “แต่เช้าไม่เสวยเลยจนดึก ลมกระทำอัมพฤกษ์จึงพาลกล้า” ซึ่งเป็นเหตุการณ์ก่อนที่พระลอจะโดนสลาเหินเล่นงาน ผู้สร้างสรรค์จึงตีความได้ว่า ณ เวลานั้นพระลอยังคงบรรทมและไม่สามารถหยิบอะไรเสวยได้ด้วยตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. ท่าที่ 7

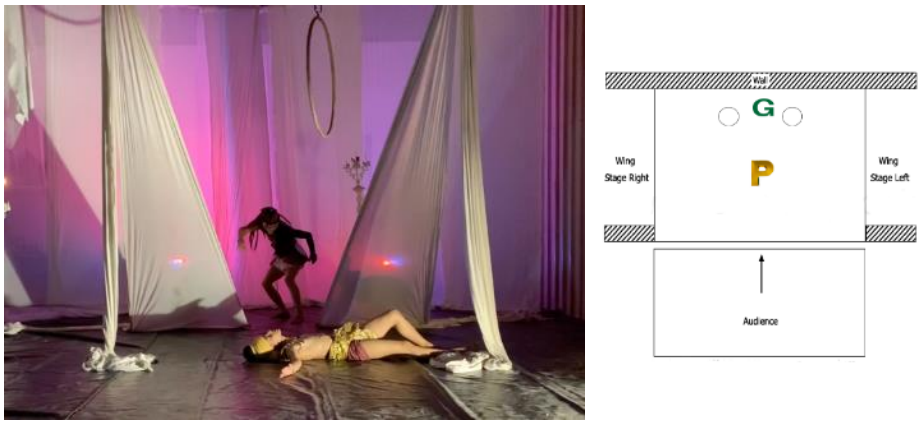
ภาพที่ 203 ภาพท่าที่ 7 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าใช้มือทั้งสองจับยึดที่เหล็กด้านล่างของห่วงจากนั้นทำการตีลังกากลับหลังโดยการสอดปลายเท้าทั้งสองเข้าที่ระหว่างกลางลำแขนแล้วพลิกตัวเปลี่ยนจากการหงายหลังเป็นคว่ำตัว จากนั้นค่อย ๆ ยืดเข่าส่งปลายเท้าลงที่พื้นเวทีแล้วปล่อยมือจากห่วง ผู้แสดงบทพระลอและผู้แสดงประกอบ ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

8. ท่าที่ 8

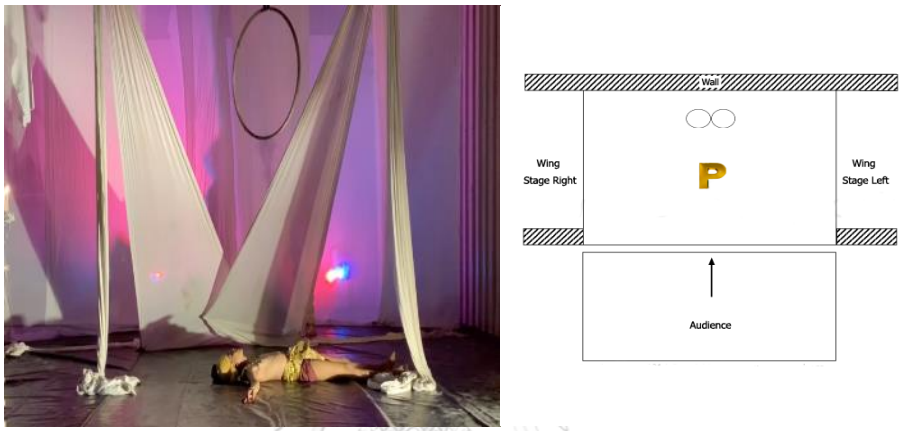


ภาพที่ 204 ภาพท่าที่ 8 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า เดินถอยหลังอย่างช้า ๆ เข้าไปยังตำแหน่งที่ 4 ของเวที ด้วยท่าทางก้มหลังงอตัวข้อศอกยกขึ้นกางนิ้วมือในลักษณะของอมนุษย์ ผู้แสดงประกอบเดินเข้าอย่างช้าจากตำแหน่งที่ 2 ของเวที มาปิดบังผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าในตำแหน่งที่ 4 ของเวที ผู้แสดงพระลอตั้งเข่าซ้ายขึ้น ขยับร่างกายเล็กน้อยด้วยอารมณ์กระสับกระส่าย

9. ท่าที่ 9



ภาพที่ 205 ภาพท่าที่ 9 และรูปแบบแถวในองก์ที่ 3 ฉากที่ 2 ลุล่วง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่าหายเข้าไปบริเวณหลังเวที ผู้แสดงพระบทพระลอค่อยยืดเข่ากลับในท่านอนหงายปกติ แขนทั้งสองข้างกางออกด้านข้าง ผู้แสดงประกอบหยุดนิ่งตามเสียงจบของดนตรี

กล่าวโดยสรุปคือ การออกแบบท่าทางและลีลาในการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายนั้น ประกอบไปด้วยเทคนิคการแสดงหลัก 3 ส่วน คือ นาฏศิลป์ไทยประเภทและศิลปะการต้อสู้มวยไทย โขน, นาฏศิลป์ตะวันตก ประเภท บัลเลต์ และโมเดิร์นแด๊นซ์, เทคนิคการแสดงประเภทกายกรรมกลางอากาศ ทั้งนี้มีการสลับหมุนเวียนนักแสดงเพื่อทำหน้าที่ในบทต่าง ๆ ได้อย่างหลากหลายด้วยจำนวนผู้แสดงเพียง 6 คนตามหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย กับการเล่าเรื่องของสงครามและกองทัพ ผู้สร้างสรรค์ได้อาศัยหลักการแทนจำนวนด้วยสัญญะต่าง ๆ ตามแบบที่นาฏศิลป์ไทยเคยมีการปฏิบัติกันมา และสอดแทรกเทคนิคการแสดงกายกรรมกลางอากาศเพื่อให้ตอบโจทย์ความเป็นสงครามผีที่เมื่อผู้ชมชมแล้วจะรู้สึกได้ว่าไม่ใช่เพียงการสู้รบธรรมดาบนพื้นดิน

4.7 เทคนิคพิเศษที่ใช้ในการแสดง

4.7.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาความรู้ในการปฏิบัติท่านาฏยศิลป์ไทย เข้ามาปรับปรุงใช้กับการแสดงโดยนำการฟ้อนรำที่มีการสืบทอดท่าทางจากโบราณมาขยายและต่อยอดเป็นกระบวนการรำและการเต้นใหม่ที่อยู่ในการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย และมีการหยิบยืมภาษาท่าเต้นที่มาจากวัฒนธรรมอื่น มาสร้างสรรค์งานเพื่อให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ ๆ ทางศิลปะการแสดงชุดนี้ ซึ่งเป็นการประกอบสร้างงานในลักษณะผสมผสาน มีทั้งการใช้ท่าทางจาก โขน ละคร การใช้ท่าตู่สู้ที่พัฒนามาจากท่าทางของมวยไทยโบราณ การใส่เทคนิคการเต้นบัลเลต์ผสมลงไปในท่านาฏยศิลป์ไทย อาทิ ท่าตั้งวงแล้วหมุนตัว หรือแม้กระทั่งการคิดขยายท่าทางของนาฏศิลป์ไทยแม่บทจากหนึ่งท่า ออกเป็นกระบวนการแสดงในงานสร้างสรรค์หนึ่งกระบวน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความทันยุคทันสมัยของการสร้างสรรค์ท่าทางการแสดงและทำให้ผู้ชมรู้สึกเพลิดเพลินไปกับการใช้ท่าทางที่หลากหลายแต่ยังคงความเป็นนาฏยศิลป์ไทยให้เห็นอยู่ในการแสดงด้วย จะเห็นได้ว่า ในการนำนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้ามาใช้ในการแสดงนั้นทำให้ผู้สร้างสรรค์มีอิสระทางการคิดรูปแบบการแสดงมากขึ้นและสามารถหาเอกลักษณ์ที่เป็นการแสดงของตนเอง อีกทั้งยังสอดคล้องกับหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย คือการใช้สิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเล่าเรียนมาต่อยอดทางการคิดค้นการแสดงใหม่ให้เกิดขึ้น แม้ว่าบทประพันธ์ที่นำมาใช้จะเป็นบทเก่า แต่เมื่อผสมผสานท่าทางและเทคนิคที่ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้ในสมัยปัจจุบันเข้าไป ทำให้นาฏยศิลป์ไทยกลายเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยอันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.7.2 กายกรรมผ้า (Aerial Silks)

การแสดงกายกรรมปีนผ้า หรือกายกรรมโหนผ้า (aerial silks) ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้ประกอบการแสดงในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้มีการกำหนดให้ใช้ทั้งหมด 3 จุดการแสดง คือ กึ่งกลางของเวที ด้านซ้ายของเวที และด้านขวาของเวที โดยมีทั้งการแสดงแบบเดี่ยว และการแสดงแบบพร้อมกันหลายจุด ซึ่งการเลือกใช้กายกรรมผ้าในการแสดงนี้มีเหตุผลว่า ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ตัวแสดงที่เป็นบทของ ปู่เจ้าสมิงพราย และบรรดาภูตผีนั้น มีลักษณะการเคลื่อนไหวที่เหนือธรรมชาติ อาทิ การล่อยไปบนอากาศ

การหมุนเร็วดังพายุ เพื่อเป็นการสื่อถึงความสามารถและปาฏิหาริย์ของบรรดาหมอผีและบทบาทของผีต่าง ๆ

ภาพที่ 206 กายกรรมผ้าที่อยู่ในการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 14 กันยายน พ.ศ.2562

4.7.3 กายกรรมห่วง (Aerial Hoop)

เหตุผลเชื่อมโยงในการเลือกใช้การแสดงประเภทกายกรรมห่วงเข้ามาเป็นองค์ประกอบในการแสดงช่วงการปะทะทัพของแม่ทัพผีทั้งสองฝั่ง คือ ผู้สร้างสรรค์มีความเห็นว่าลักษณะของห่วงที่เป็นรูปวงกลมเปรียบเทียบได้กับหลักศาสนาพุทธ วัฏสงสาร หรือการเวียนว่ายตายเกิด ซึ่งหากยังคงเป็นผู้ไม่บรรลุถึงพระนิพพานแล้วก็ย่อมวนเวียนอยู่กับ การเกิด การแก่ การเจ็บ การตายและวนเวียนกลับมาสู่การเกิดอีกครั้งอันมีลักษณะวนมาบรรจบเป็นรูปทรงแผนภูมิแบบวงกลม ดั้งนั้นในบทบาทของผู้แสดงในตอนดังกล่าวนี้ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้เป็นการสู้รบของวิญญาณในรัศมีวงกลมของอุปกรณ์ห่วง เพื่อสื่อสารว่าวิญญาณก็ยังคงเป็นส่วนหนึ่งของวัฏสงสารเช่นกัน

นอกจากนี้ ในการเลือกใช้ห่วงเหล็กประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์ยังเชื่อมโยงไปยังประเด็นของ พุทธวจน เรื่อง สังโยชน์ คือ กิเลสที่ผูกมัดใจสัตว์ หรือบ่วงที่มัดใจสัตว์ไว้กับทุกข์ อันเป็นกิเลสที่ดึงจิตใจให้จมลงสู่เบื้องต่ำ จึงได้กำหนดให้การใช้การแสดงกายกรรมห่วงซึ่งมี

ลักษณะเป็นวงกลมอยู่แล้วนั้น เป็นสิ่งที่สื่อความหมายของสังโยชน์นี้ เพราะว่าในวรรณกรรมเรื่องพระลอมีการเน้นเรื่องของกิเลสในรูปแบบต่าง ๆ ให้ผู้เสพสามารถเข้าใจในหลักของธรรมมะได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 207 กายกรรมห่วง
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 14 กันยายน 2562

4.8 การเผยแพร่การแสดงชุด ศึกโหงพราย

การเผยแพร่การทดลองการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพรายเป็นการทดลองการแสดงเพื่อประเมินผลของงานวิจัย โดยกระบวนการคิดค้นสร้างสรรค์การแสดงชุด ศึกโหงพรายเสร็จสิ้นทุกกระบวนการ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองการแสดงกับกลุ่มเป้าหมายหลักและกลุ่มเป้าหมายรอง ด้วยการแสดงแบบย่อและยังไม่สมบูรณ์ โดยผู้วิจัยได้ทำการทดลองเผยแพร่การแสดงเพียงบางฉากของเรื่อง เพื่อให้ผลการวิจัยและพัฒนาเห็นผลตามที่วางแผนไว้ พื้นที่จัดการทดลองการแสดงจะมีความแตกต่างกันออกไป โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การทดลองออกแบบการแสดงรอบที่ 1 ในรายวิชา นาฏยประดิษฐ์ชั้นสูง หลักสูตรนาฏยศิลป์ไทย ปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การทดลองจัดการแสดงครั้งที่ 1 บริเวณ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

3. การจัดการแสดง ณ โกดัง สวัสดิ์จีน รีไซเคิล ตำบลคลองหลวง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี

4.8.1 การทดลองการแสดง รอบที่ 1

การทดลองการแสดงรอบแรก ณ หน้าอาคาร 1 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มจัดเตรียมอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมด เวลา 15.00 น. ด้วยรถเข็นขนาดสำหรับใช้ในห้างสรรพสินค้า 1 คันรถ สำหรับบรรทุกอุปกรณ์ต่าง ๆ คือ อุปกรณ์กายกรรม สายไฟ เครื่องฉายโปรเจคเตอร์ เครื่องเสียงชุดเล็ก เครื่องพ่นควัน ใช้เวลาขนสัมภาระอุปกรณ์ต่าง ๆ และใช้เวลาในการประกอบสร้างฉาก 15 นาที เคลื่อนย้ายฉากเข้าพื้นที่การแสดง 5 นาที ซึ่งเป็นระยะเวลาให้พิธีกรบรรยายนำเข้าการแสดง โดยใช้เวลาทำการทดลองการแสดง 10 นาที พูดคุยให้ความรู้ก่อนเข้าการแสดงและหลังการแสดงรวม 10 นาที ผลของการทดลองการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย มีผู้ชมเข้าชมการแสดงโดยนั่งด้านหน้าฉากการแสดง ซึ่งไม่มีพื้นเวทียกสูง ประมาณ 30 คน ไม่นับรวมผู้ชมที่เดินผ่านไปมาระหว่างการแสดง โดยมีผลการทดลองดังนี้ การแสดงต้องดำเนินไปด้วยความเปียกแฉะเนื่องจากเป็นเวทีลักษณะกลางแจ้งซึ่งผ่านช่วงฝนตกใหม่ ๆ และยังคงมีลมพัดแรง ถึงแม้จะมีแรงลมพัดแรงขณะแสดง เนื่องด้วยชายผ้าที่ทำหน้าที่บังผู้แสดงได้มีการถ่วงเพิ่มน้ำหนักโดยการให้นักแสดงนั่งทับ จึงสามารถต้านกับลมที่พัดมาปะทะได้พอสมควร การควบคุมระบบแสงสีประกอบการแสดง ไม่สามารถควบคุมแสงสีจากทางผู้จัดที่ใช้ประกอบการแสดงได้ เนื่องจากการจัดแสงสีเป็นการจัดแสดงสีการแสดงสำหรับพื้นที่ใหญ่และสำหรับการแสดงโดยรวมทุกคณะ ไม่ได้ส่องเฉพาะฉากการแสดงหรือตัวละครที่ใช้ประกอบการแสดง อีกทั้งไฟที่สามารถใช้ได้มีเพียง จำนวน 3 เท่านั้น จึงจัดวางได้เพียงแค่ 3 จุด คือ มุมหน้าซ้ายของเวที มุมหน้าขวาของเวที และ มุมหน้าตรงกลางของเวที ทำให้ในการทำการแสดงบางจุดที่ต้องมีการเคลื่อนที่ นักแสดงเกิดการตกไฟทำให้มองไม่เห็นตัวผู้แสดง ทั้งนี้ยังเกิดความวิตกกังวลเรื่องกระแสไฟฟ้าที่จะมีการสัมผัสโดนน้ำฝนที่ยังคงเปียกอยู่ที่พื้น เทคนิคการพ่นควันเพื่อสร้างบรรยากาศประกอบการแสดง ไม่สามารถควบคุมการพ่นควันประกอบการแสดงได้ เนื่องด้วยทิศทางของลมและลมแรงขณะแสดง การประกอบอุปกรณ์และการขนย้ายอุปกรณ์การแสดงเข้าสถานที่แสดงใช้เวลาน้อยกว่าการการแสดงแบบอาศัยฉากที่เป็นฉากตั้งตายตัว ซึ่งมีความแตกต่างกันเป็นอย่างมาก รวมถึงใช้ทีมงานในการประกอบและขนย้ายจำนวนน้อย กล่าวคือผู้แสดงสามารถลงมือทำกันได้ด้วยตนเอง โดยสามารถแบ่งหน้าที่ทีมงานของการประกอบ

และเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ระบบเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงไม่สามารถควบคุมได้ เนื่องจากมีเสียงรบกวนจากรอบข้างตลอดการแสดง ทำให้อรรถรสการชมการแสดงของผู้ชมหายไปเป็นอย่างมาก

4.8.2 การทดลองจัดการแสดงครั้งที่ 1 บริเวณลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

การทดลองจัดการแสดงครั้งที่ 1 ณ ลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ผู้จัดการแสดงใช้แสดงเวลา 19.30 น. โดยบรรยากาศภายในลานไทรที่ใช้จัดการแสดงมีความมืด ไม่มีแสงหรือเสียงรบกวนจากบรรยากาศภายนอก การทดลองเริ่มจัดเตรียมอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดเวลา 15.00 น. ด้วยรถยนต์ส่วนบุคคล สำหรับบรรทุกอุปกรณ์ต่าง ๆ คือ อุปกรณ์กายกรรม สายไฟ ไฟ เครื่องเสียง และรถรับส่งทีมงานอีก 1 คัน เริ่มออกเดินทางไปยังสถานที่จัดการแสดง โดยทีมงานถึงเวลา 15.00 น. ถึงเวลา 16.20 น. ใช้เวลาขนสัมภาระอุปกรณ์ต่าง ๆ และใช้เวลาในการประกอบสร้างฉาก 20 นาที โดยติดตั้งอุปกรณ์การแสดง ณ ลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี โดยใช้เวลาทำการทดลองการแสดง 20 นาที พูดคุยให้ความรู้ก่อนเข้าการแสดงและหลังการแสดงรวมถึงให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการเข้ามาชมเบื้องหลังและทดลองแสดง 15 นาที ผลของการทดลองการจัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย ครั้งที่ 1 มีผู้ชมเข้าชมการแสดงโดยนั่งด้านหน้าฉากการแสดงบริเวณพื้นทางเท้าส่วนหนึ่ง ยืนชมโดยรอบส่วนหนึ่ง ฉากการแสดงตั้งบนพื้นระนาบเดียวกับผู้ชมและห่างจากผู้ชมด้านหน้า 2 เมตร มีผู้เข้าชมการแสดง ประมาณ 20 - 25 คน ไม่นับรวมทีมงาน โดยมีผลการทดลองดังนี้ การแสดงมีความพิเศษไปจากการแสดงนาฏศิลป์แบบทั่วไป อุปกรณ์และเทคนิคที่ใช้สามารถทำหน้าที่บังนักแสดงและอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้ในระดับพอสมควร ขนย้ายประกอบสร้างง่ายและรวดเร็ว มีความแปลกตา ดูโดดเด่น สร้างความตื่นตาตื่นใจตลอดเวลา การควบคุมแสงสีจากทางสถานที่ที่มีการจัดตั้งไว้อยู่ในลานไทรอยู่แล้วสามารถเป็นส่วนประกอบการแสดงได้ดีพอสมควร สามารถควบคุมทิศทางของแสงและเฉดสีที่สร้างบรรยากาศได้ดีในระดับหนึ่ง เนื่องด้วยยังคงมีแสงรบกวนจากภายนอก ไม่สิ้นเปลืองการประกอบฉากและการขนย้ายฉากเข้าสถานที่แสดงใช้เวลาน้อย รวมถึงใช้ทีมงานในการประกอบและขนย้ายจำนวนไม่มากโดยผู้แสดงสามารถช่วยกันทำด้วยตนเองได้ โดยสามารถแบ่งหน้าที่ของการประกอบและเคลื่อนย้ายอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากทีมงานมีประสบการณ์และประสบปัญหาในการทดลองการแสดงรอบแรก ระบบเสียงที่ใช้

ประกอบการแสดงสามารถควบคุมได้เป็นอย่างดี แต่ยังคงมีเสียงรบกวนจากภายนอกที่ก่อกวนอรรถรสของผู้ชมระหว่างการชมการแสดง

เสียงตอบรับจากผู้ชมโดยรวมทุกวัย ชอบวิธีการนำเสนอที่เรียบง่ายมีความสวยงามโดดเด่นและมีความแปลกใหม่ตื่นเต้น เนื้อเรื่องมีความเหมาะสมกับเด็กเยาวชนเป็นอย่างมาก ชุดการแสดงดูเรียบง่าย บางช่วงของการแสดงดูน่ากลัว เพลงประกอบการแสดงมีเนื้อหาดีไพเราะและเข้ากับบรรยากาศผีในบางช่วง ชวนขนลุก เนื้อหาที่ทาการแสดงมีเวลาพอเหมาะ เทคนิคที่นำมาใช้มีความน่าสนใจแปลกตาและไม่เคยเห็นมาก่อน สามารถสร้างบรรยากาศขณะแสดงได้ดีมาก ผู้ชมอยากชมอีกและจะรอชมในรูปแบบที่สมบูรณ์ ผู้ชมอยากได้เพลงหรือคลิปการแสดง นำไปเปิดให้ลูกหลานรับชม ผู้ชมเกิดความแปลกใจกับการผสมผสานนาฏศิลป์และวรรณคดีไทยเข้ากับการแสดงสากลและเทคนิคกายกรรม

4.8.3 การจัดการแสดง ณ โกดัง สวัสดิ์จีน รีไซเคิล ตำบลคลองหลวง อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี

ผู้สร้างสรรค์และทีมงานจึงได้มีการตกลงวางแผนการจัดการแสดงในรูปแบบการจัดทำเป็นวิดีโอการแสดงขึ้นมาแล้วจัดส่งให้กับผู้ชมที่เป็นอาจารย์สอนรายวิชานาฏศิลป์ตามมหาวิทยาลัยและโรงเรียนต่าง ๆ รวมไปถึงนักเรียนนักศึกษาสังกัดต่าง ๆ เพื่อการรับชม ประมาณ 25 – 30 ท่าน โดยการเริ่มจัดทำการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพราย มีดังนี้

ผู้สร้างสรรค์และทีมงานเดินทางถึงบริเวณโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล ซึ่งเป็นสถานที่จัดการแสดง ในวันที่ 12 เมษายน 2563 เวลา 16.00 น. เพื่อดำเนินการจัดสร้างสถานที่ และจัดตั้งฉากอุปกรณ์สำหรับทำการแสดง ด้วยจำนวนทีมงานรวมผู้สร้างสรรค์งานเป็นจำนวน 5 คน โดยเริ่มจากการทำความสะอาดบริเวณพื้นที่ของโกดัง ขนย้ายเครื่องจักรต่าง ๆ ออกจากบริเวณโกดังให้เกิดบริเวณว่างสำหรับการแสดงมากที่สุด จากนั้นทำการปูพื้นเวทีการแสดงด้วยผ้าใบสีดำ และขึงปิดทางเข้าด้วยผ้าใบสีดำเพื่อกันแสงเล็ดลอดจากภายนอก ทำการติดตั้งอุปกรณ์การแสดงกายกรรมเพื่อกำหนดจุดกึ่งกลางของเวทีและสัดส่วนของเวที จากนั้นดำเนินการติดตั้งฉากด้านหลังด้วยการใช้ผ้าขาวพื้นผิวต่างกันยึดติดกับโครงสร้างหลังคาด้านบนแล้วปล่อยลงด้านล่างพื้นเวที ต่อจากนั้นทำการตกแต่งเวทีและฉากด้วยอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่สามารถหาได้ ณ บริเวณดังกล่าว ทำการติดตั้งดวงไฟใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จัดต่าง ๆ และทดลองแสงกับฉากการแสดง และเริ่มซ้อมการแสดงจริง ซึ่งทั้งหมดแล้วเสร็จในเวลา 20.00 น. ของวันที่ 12 เมษายน 2563

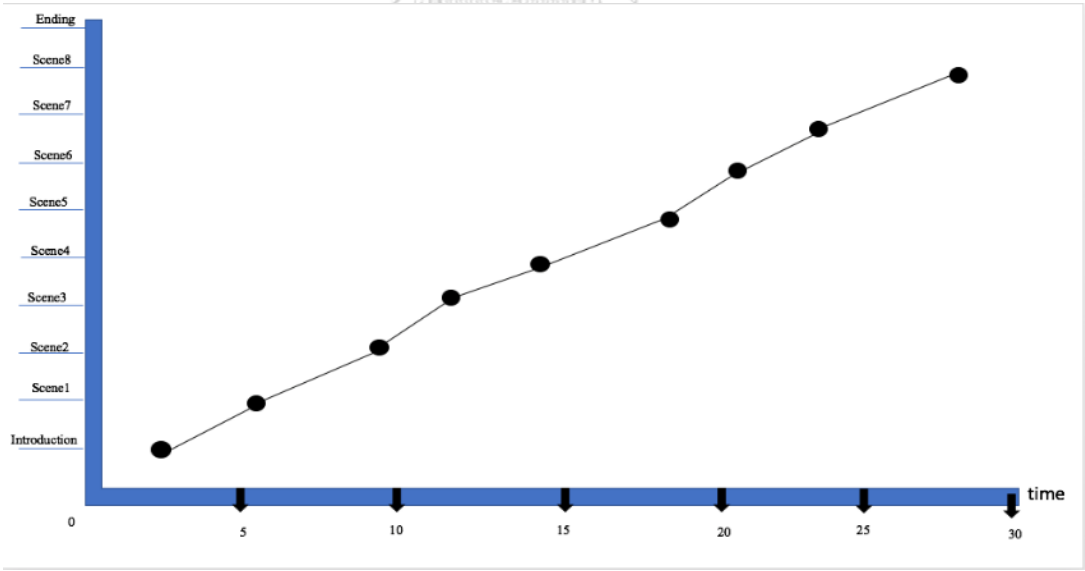
ในวันที่ 13 เมษายน 2563 ซึ่งเป็นวันจัดการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโพงพราย ผู้สร้างสรรค์และทีมงานนักแสดงเดินทางมาถึงบริเวณสถานที่จัดงาน ในเวลา 16.00 น. โดยมีนักแสดงรวมผู้สร้างสรรค์งานเป็นจำนวน 6 คน เริ่มการแต่งหน้าและแต่งกายแล้วเสร็จภายในเวลา 1 ชั่วโมง เริ่มทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดง ในเวลา 18.00 น. ซึ่งดำเนินไปอย่างเรียบร้อย การควบคุมแสงเป็นไปได้ดีเนื่องจากไม่มีแสงรบกวนจากภายนอก ระบบเสียงชัดเจนเพราะเป็นการแสดงภายในตัวอาคารเสียงที่ออกมาจึงก้องกังวานทำให้ผู้แสดงได้ยินชัดเจน ปัญหาที่เกิดขึ้นมีในส่วนของจำนวนทีมงานที่มีน้อยจึงทำให้การบันทึกการแสดงในบางช่วงที่จำเป็นต้องมีความสลับซับซ้อนของแสงทำได้ล่าช้ากว่าที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการเนื่องจากต้องหมุนเปลี่ยนทีมงานจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ซึ่งในนั้นได้รวมนักแสดงในการช่วยจัดทำคิวแสงขณะแสดงด้วย อุปสรรคอีกส่วนหนึ่งของการบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงคือการควบคุมสัตว์เลี้ยงของสถานที่อาทิ สุนัข และเป็ด ที่ผู้สร้างสรรค์มิสามารถควบคุมได้ เนื่องจากสถานที่เป็นสถานที่แบบเปิดโล่งไม่มีประตูทั้งด้านหน้าและหลัง และในขณะทำการแสดงทีมงานทุกคนต่างมุ่งเน้นอยู่กับการทำการแสดงจำนวนทีมงานจึงไม่เพียงพอต่อการควบคุมปัจจัยดังกล่าว

หลังจากทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวการแสดงเสร็จเรียบร้อย ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการจัดส่งผลงานการแสดงไปยังหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อให้คณาจารย์ และนักเรียนนักศึกษาได้รับชมแล้วส่งความคิดเห็นตอบกลับมายังผู้สร้างสรรค์ผลงาน ผลตอบรับโดยรวมปรากฏว่า สัดส่วนของผู้ที่เป็นคณาจารย์สอนในรายวิชานาฏศิลป์ ชื่นชมในการนำวรรณคดีเรื่อง พระลอ ตอน ศึกโพงพราย มาจัดทำการแสดง เพราะหลายท่านยังไม่เคยรู้จักการแสดงในตอนนี้มาก่อนทำให้ได้ความรู้เพิ่มเติมว่าการทำไสยศาสตร์ของปู่เจ้าสมิงพราย มิได้มีเพียงแค่ 3 อย่างตามที่เคยรับทราบกันมา และยังทราบถึงจารีตของการตบมะผาบในแบบล้านนา ได้เรียนรู้เชิงท่าการฟ้อนดาบที่นำมาประยุกต์ใช้กับการแสดง อีกทั้งเนื้อหาของการแสดงมีความตื่นเต้นขึ้นเรื่อย ๆ มีความชื่นชมในการใช้ผู้แสดงจำนวนน้อย แต่สามารถจัดการแสดงเป็นเรื่องเป็นราวได้ชัดเจน มีการจัดแสงที่ดูแล้วเข้ากับบรรยากาศการแสดง ฉากประกอบมีความสวยงามเสมือนใช้งบประมาณสูง เพลงสร้างอารมณ์คล้อยตามการแสดงได้อย่างดี เครื่องแต่งกายส่งผลให้ผู้ชมเกิดความกลัวและพิศวงกับตัวละคร และในส่วนของอาจารย์หลายท่านได้ขอเก็บวิดีโอการแสดงนี้ไว้เพื่อเป็นสื่อการเรียนการสอนในสถาบันของตน สัดส่วนการตอบรับของผู้ชมที่เป็นนักเรียนนักศึกษาโดยรวมปรากฏว่า ส่วนมากของผู้ชมในวัยนี้เกิดความกลัวไปกับการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

และรู้สึกตื่นเต้นในช่วงการแสดงที่มีการทำศึกสงคราม และตื่นเต้นกับเทคนิคการแสดงที่ให้ ทำให้สามารถจินตนาการตามได้ว่าสิ่งที่กำลังรับชม ไม่ใช่การรบกันของมนุษย์ธรรมดา ส่วนมากของผู้ชมกลุ่มนี้ชื่นชอบในฉากการรบบนห่วงเหล็ก และเงาของผีสองเมืองที่อยู่ด้านหลัง และเพิ่งเคยรู้จักการแสดงเรื่อง พระลอ ตอนศึกโหงพรายนี้เป็นครั้งแรก ทำให้อยากติดตามวรรณคดีเรื่องและตอนดังกล่าวเพราะมีความมหัศจรรย์อยู่ในตัวบทเหมาะสมกับวัยของการเรียนรู้ในช่วงมัธยมถึงอุดมศึกษา ซึ่งรายนามของหน่วยงานการศึกษาที่ผู้สร้างสรรค์ได้จัดส่งวิดีโอให้รับชม มีดังนี้

- มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
- มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
- มหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์
- โรงเรียนวัดดอนไก่เตี้ย จังหวัดเพชรบุรี
- โรงเรียนห้วยยอดวิทยาคม จังหวัดตรัง



แผนภาพที่ 2 แผนภูมิการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในการทอดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภูมิการแสดงจะสังเกตได้ว่าระดับอารมณ์ของการแสดงงานนาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย มีลำดับความเร่งเร้าของอารมณ์การแสดงสูงขึ้นเรื่อย ๆ อันเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมนั้นมีความสนใจที่จะติดตามในการแสดงฉากต่อไปอยู่เรื่อย ๆ

4.9 ความคิดเห็นของทีมงานผู้วิจัย

การประเมินผลงานจากผู้ออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน

สุพจน์ จูกลิ่น (หัวหน้าทีมงานผู้วิจัย)

“ผลงานการออกแบบงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายที่ทำการทดลองนี้ถือได้ว่าได้ผลลัพธ์เป็นที่น่าพอใจ โดยเฉลี่ยความชื่นชอบมากกว่า 80 % ในทุกหัวข้อ แต่ต้องมีการพัฒนาต่อไปอีกมาก เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์พร้อมทั้งตอบโจทย์ในการคิดค้นงานออกแบบการแสดงแนวนิยมความเรียบง่ายในครั้งนี้ โดยการแสดงโดยรวมของแต่ละรอบมีความแตกต่างกัน เนื่องด้วยสภาพแวดล้อมของสถานที่ทาการแสดงที่เป็นแบบเปิดและปิด ซึ่งบรรยากาศรอบพื้นที่การแสดงสามารถควบคุมได้ไม่สมบูรณ์ในพื้นที่เปิดกลางแจ้ง จึงมีผลกระทบต่อการแสดงเป็นอย่างมาก ซึ่งต้องมีการปรับใช้ในแต่ละพื้นที่ โดยเฉพาะด้านเทคนิคพิเศษ และไม่ก่อเกิดผลอันดีต่อเทคนิคดังกล่าว ในทางกลับกัน สถานที่การแสดงในระบบปิด ยังทำหน้าที่ได้ดีและสนองตอบต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยผู้สร้างสรรค์และทีมงานสามารถควบคุมเทคนิคการแสดงได้ตลอดทั้งเรื่องตามที่วางแผนไว้ ในการปรับปรุงพัฒนา ผู้สร้างสรรค์มุ่งเน้นแก้ไขการใช้ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายที่ใช้ประกอบการแสดงให้ทำหน้าที่ได้สมบูรณ์และเน้นการใช้อุปกรณ์ที่เสถียรมากกว่านี้ในส่วนของเทคนิคพิเศษจำเป็นต้องควบคุมการทำงานให้มีความแม่นยำมากขึ้น ขณะเดียวกันยังต้องมีการพัฒนาปรับแก้การออกแบบท่าทางการแสดงผสมผสานกับเทคนิคการแสดงแบบต่าง ๆ และการนำเสนอเนื้อเรื่องการแสดงให้มีความสมบูรณ์มากกว่าเดิม รวมถึงการทำหน้าที่ของนักแสดงและทีมงานต่าง ๆ ที่ต้องมีความพร้อมในทุก ๆ ด้านมากกว่านี้เช่นกัน

ดังนั้น การออกแบบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย จึงสัมฤทธิ์ผลในระดับหนึ่งเท่านั้นและยังคงต้องพัฒนาให้มีความสมบูรณ์และสามารถเป็นต้นแบบของงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่พร้อมจะเผยแพร่ในลำดับต่อไป”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อ. ดร.ณัฐพัฒน์ ผลพิกุล (ที่ปรึกษาการออกแบบท่าทางนาฏศิลป์สากล)

“ครั้งแรกที่ได้ประชุมกับผู้วิจัย มีความเห็นด้วยตั้งแต่แรกแล้ว เพราะเชื่อมั่นในฝีมือและแนวความคิดต่าง ๆ เพราะผู้วิจัยอยู่ในวงการการแสดงรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยมานานและยังมีความเชี่ยวชาญในการแสดงประเภทกายกรรม ฉะนั้นแนวความคิดของผู้วิจัยน่าจะมีผลสัมฤทธิ์ในทิศทางที่ดีและพร้อมที่จะร่วมงานตลอดเวลา หลังจากได้ผลิตชิ้นงานและได้ออกแสดง ตนเองอยากจะปรับพัฒนาเพิ่มขึ้นอีกเยอะ เพื่อให้งานออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น แต่ด้วยเวลาที่น้อยมากขนาดนี้ผลงานที่ออกมารู้สึกพอใจเป็นอย่างมาก สำหรับแนวคิดเรื่องการนำเสนอในส่วนของเนื้อหารู้สึกชอบและตื้นเต้นกับเนื้อหา แต่ขณะแสดง มีบางฉากที่ยืดเยื้อเกินไป เช่น ฉากเกริ่นใช้เวลาเท้าความนานเกินไป และช่วงต่อสู้ของผีบางจุดยังมีความติดขัดไม่ไหลลื่น ซึ่งความสนุกและความน่าตื่นเต้นมันขาดช่วง ในส่วนขององค์ประกอบการแสดง รู้สึกแปลกในตอนแรกและยังนึกตลกในใจเกี่ยวกับการนำกายกรรมเข้ามาผสมการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ผู้วิจัยจะนามาทำการแสดงอีกทั้งยังต้องทำการแสดงภายใต้หัวข้อ ถูก สวย ดี ตนเองก็นึกไม่ถึงว่าจะเอามาทำจริง แล้วผู้วิจัยก็ลงมือทำให้เห็นเลย ส่วนตัวคิดว่า ผู้วิจัยอยากให้เห็นของจริง พอเห็นแล้วก็ตื่นเต้นแล้วรู้สึกสนุก อีกหนึ่งประเด็นที่นึกในใจคือ ในครั้งแรกไม่เห็นด้วย เพราะรู้สึกว่ามันไม่น่าเข้ากันได้ แต่พอทำออกมาแค่ไม่กี่เปอร์เซ็นต์แรก เราได้เห็นความสวยงามแปลกตาของมัน ก็เริ่มสนุกกับการทำการแสดงมาก และพอได้ทดลองแสดงจริง ระหว่างแสดงรู้สึกภูมิใจ ผลงานที่ออกมามีการจัดวางท่าทางบนอากาศได้สวย และชอบที่ผู้วิจัยเลือกวรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักของคนไทยคือเรื่องพระลอ ทำให้ทราบว่าจริง ๆ แล้วในวรรณกรรมเรื่องพระลอมีช่วงของเรื่องที่สนุกสนานดูมีความเป็นแฟนตาซีมากมายขนาดนี้ ยิ่งทำให้ชื่นชอบวรรณกรรมเรื่องนี้แตกมุมออกไปจากแค่เรื่องของความรักเพียงอย่างเดียว”[51]

นางสาวสุชาดา ช่องสว่าง (ทีมงานผลิตและนักแสดง)

“หลักจากที่ได้รู้แนวความคิดของผู้วิจัย ตนเองรู้สึกว่า เอาอีกแล้วหรือ มีอะไรใหม่อีกแล้วหรือ คือผู้วิจัยชอบคิดโน่นคิดนี่ตลอดเวลา แล้วเราก็ต้องเหนื่อยอีกแล้ว แต่ส่วนตัวคือเต็มใจมาก ๆ ที่จะมาช่วยงานพี่ทุกครั้งที่มีโครงการแสดงหรือโครงการใหม่ ๆ มีความเคยชินกับผู้วิจัยมาตลอดตั้งแต่ก่อตั้ง ในความคิดส่วนตัวรู้สึกชอบมาก ๆ ที่ผู้วิจัยนำเสนอว่าจะสร้างการแสดงรูปแบบนาฏกายกรรม

[51] สัมภาษณ์ ณัฐพัฒน์ ผลพิกุล, 14 เมษายน 2563.

คือไม่มีคำแย้งใด ๆ เลย เพราะเชื่อมั่นในความคิดและฝีมือพี่มาโดยตลอด คือทำอะไรออกมาก็ประสบผลสำเร็จ แต่อาจจะมีเสียต่อต้านจากภายนอกบ้าง ผลงานที่แสดงออกมารู้สึกชอบมาก เพราะรูปแบบที่ออกมามันสนุกสนานตื่นเต้น ลึกลับ น่ากลัว หลากหลายอารมณ์ โดยรวมแล้วชอบมากและรู้สึกสนุกกับงานชิ้นนี้”[52]

นายอภินันท์ ตรีชั้น (ทีมงานผลิตและนักแสดง)

“ผมเรียนการฟ้อนดาบและการแสดงกายกรรมมาตั้งแต่อายุ14 ปี ทำให้รู้เทคนิคการแสดงที่พี่เอ็มมี่อยากนำมาใช้เป็นอย่างดี แต่สำหรับในการแสดงชุดนี้สิ่งที่ผมประทับใจในตัวพี่เอ็มมี่มากก็คือการที่พี่เขาสามารถนำวรรณกรรมเรื่องพระลอ มาทำเป็นการแสดงชิ้นใหม่โดยนำการแสดงกายกรรมมาบูรณาการ และทำให้วรรณคดีไทยที่เป็นเพียงตัวอักษรมีความแฟนตาซีมากยิ่งขึ้น ในแต่ละครั้งที่เคยร่วมงานกับพี่เอ็มมี่ไม่เคยผิดหวังในมุมมองใหม่ใหม่เลยครับ”[53]

นางสาวธิดามาศ ผลไม้ (นักแสดง)

“พอได้ยินว่าจะทำการแสดงนี้ ตนเองนึกในใจว่า เอาอีกแล้วเหรอ ยังมีใหม่อีกแล้วหรือ ต้องเหนื่อยอีกแล้วหรือ แต่ถ้าไม่ทำ โดนต่อว่าจากผู้วิจัยแน่ ๆ เพราะตัวเราเองนับถือพี่เอ็มในการทำงานสร้างสรรค์อยู่แล้ว ยิ่งรู้ว่าต้องเหนื่อยแต่ภายในใจคิดว่ายังไงก็ต้องทำ เพราะรู้สึกว่าต้องออกมาดี ชอบแนวคิดของพี่เอ็ม มันแปลกดีประกอบกับตัวเราเองชอบดูภาพยนตร์แนวแฟนตาซีมากอยู่แล้ว จึงมีแรงบันดาลใจในการร่วมงานครั้งนี้ ระหว่างการผลิตตนเองมีหน้าที่เป็นนักแสดง ซึ่งเราเองถนัดที่จะทำการแสดงประเภทนาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม ไม่ค่อยมีความรู้เรื่องการทำงานประยุกต์มากเท่าไหร่ แต่พี่เอ็มก็มีวิธีลัดเยอะมากที่ทำให้เรามีเทคนิคในการแสดงและสามารถปฏิบัติได้ง่ายขึ้น มีการทดลองอุปกรณ์วัสดุใหม่ตลอดเวลา ตนเองยังคิดว่าเวลาแค่นี้มันจะทันได้ไง แต่ทุกครั้งที่มีงานก็ทันทุกครั้งเหนื่อยทุกครั้ง ภูมิใจทุกครั้งหลังการแสดง”[54]

---

[52] สัมภาษณ์ สุชาดา ช่องสว่าง, 14 เมษายน 2563.

[53] สัมภาษณ์ อภินันท์ ตรีชั้น, 14 เมษายน 2563.

[54] สัมภาษณ์ ธิดามาศ ผลไม้, 14 เมษายน 2563.

นายธรรมทัศน์ แก้วพระเกียรติ(นักแสดง)

“รู้สึกว่าชอบการแสดง ดูมีอะไรมากกว่าการแสดงทั่ว ๆ ไป ใครจะรู้ว่าวรรณคดีเรื่องพระลอจะมีตอนที่น่าตื่นเต้นขนาดนี้ เหมือนดูหนังแฟนตาซีของค่ายหนังมาเวล แต่เป็นเวอร์ชั่นวรรคดีไทย มันล้ำไปจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยปกติ ตอนแรกที่ครูชวนมาร่วมแสดงไม่คิดว่ามันจะสามารถออกมาผสมผสานกันได้ลงตัว แต่พอได้ลองแสดงจริง ๆ นอกจากความลงตัวแล้ว เรื่องความท้าทายความสามารถมาเป็นที่หนึ่ง ครูจับเอาเด็กนาฏศิลป์ไทยมาเล่นกายกรรมทั้งหมดเพราะครูบอกว่า เราใช้ชีวิตมากับนาฏศิลป์ไทยเกือบทั้งชีวิตแล้ว เวลาเอาอะไรไปบูรณาการรากความเป็นไทยของเราก็จะยังคงแข็งแรงอยู่”[55]

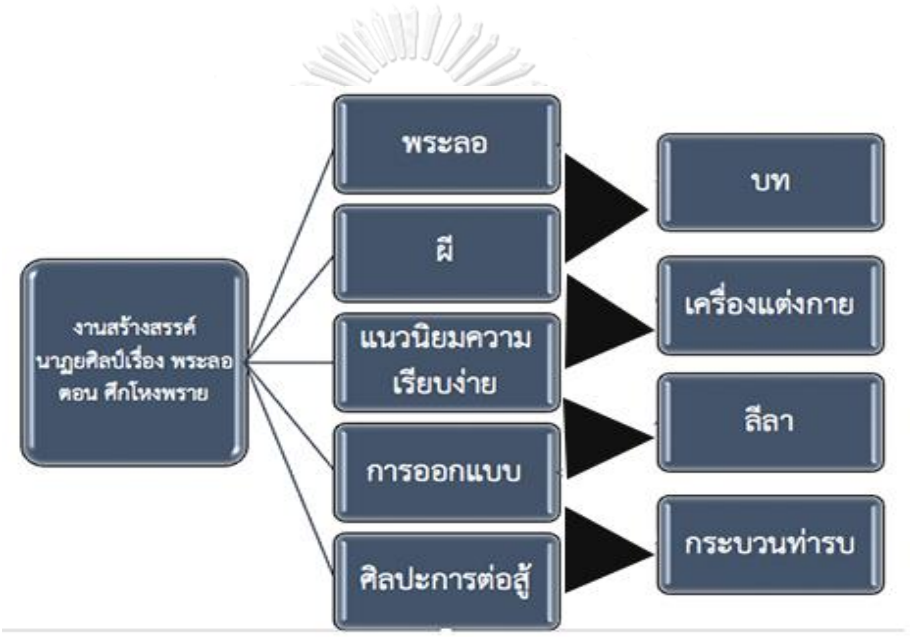
4.10 สรุปท้ายบท

งานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์ในการรักษาและเผยแพร่วรรณกรรมไทย เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงใหม่สำหรับวงการศิลปะการแสดง โดยเลือกเนื้อหาจาก พระลอนรลักษณ์ พระบวรราชนิพนธ์ ในในกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ โดยใช้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจนำไปสร้างต่อยอดได้ วิทยานิพนธ์นี้มีการจัดทำบทและเนื้อหาของการแสดงออกมาเป็นการแสดงในรูปแบบอวัจนภาษา โดยการถอดความจากคำประพันธ์ของบทพระลอนรลักษณ์ช่วง ศึกโหงพราย และจัดทำบทร้องและบทบรรยาย เพื่อให้สื่อกับกลุ่มเป้าหมายทั้งสาระและบันเทิงด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย การออกแบบการแสดงที่เรียบง่าย เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายนำไปสร้างและแสดงเองได้ง่าย มีการสร้างฉากแนวใหม่โดยการใช้พื้นที่ใช้สอยตามธรรมชาติที่มีอยู่อันเข้ากับบรรยากาศที่พึงประสงค์ มีการนำสื่อประสมมัลติมีเดียและแสงสีสมัยใหม่มาเสริมให้การแสดงดูสวยสมจริง เพลงประกอบการแสดงประพันธ์บท เนื้อร้อง และทำนองใหม่ในแนวไทยสากล และไทยล้านนา เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายยุคปัจจุบันเข้าถึงมากขึ้น การแสดงนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพรายนี้ในการร่วมมือจากหลายฝ่ายทำการสร้างและทดสอบจนเรียบร้อย แล้วทำการแสดงเพื่อรับฟังคำวิจารณ์จากผู้เชี่ยวชาญเพื่อปรับแก้ให้สมบูรณ์ จากนั้นทำการแสดงที่มีทั้งการแสดงขนาดใหญ่และขนาดเล็กสู่กลุ่มเป้าหมายจำนวน 3 รอบ 2 สถานที่ จำนวนผู้ชม 25-30 คน หลังทำการแสดงเสร็จเรียบร้อยแล้วพบว่าผู้ชมสามารถเข้าใจในเนื้อหาของการแสดงได้ง่าย มีความชื่นชอบในการนำพามาทำเป็นฉากที่ใช้เพียงโทนสีขาวสีเดียวแต่

[55] สัมภาษณ์ ธรรมทัศน์ แก้วพระเกียรติ, 14 เมษายน 2563.

สามารถทำให้ดูมีมิติในการแสดงมากมาย เครื่องแต่งกายที่นำมาใช้นั้นมีความลงตัวทั้งในเรื่องของสีสัน และในเรื่องของพื้นผิวชุดการแสดงรวมไปถึงรายละเอียดเล็กๆน้อยๆของชุดก็ยังมีความน่าสนใจ มีความเข้าใจในเนื้อหาของวรรณกรรมเรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย โดยที่ไม่เคยทราบมาก่อนว่าในวรรณกรรมไทยจะมีความสนุกเช่นนี้ อีกทั้งยังได้รู้ถึงหลักการปฏิบัติตนเป็นทั้งผู้นำและผู้ตามที่ดีผ่านการนำเสนอวรรณกรรมอีกด้วย

ซึ่งหลังจากการปฏิบัติการจัดการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายแล้ว ผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปได้เป็นแผนภูมิดังนี้



แผนภาพที่ 3 แผนภูมิสรุปงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย
ที่มา: นายสุพจน์ จูกลิ่น

จากที่ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการสรุปงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายแล้ว ทำให้ทราบว่า องค์ประกอบต่าง ๆ ที่นำมารวบรวมอันทำให้เกิดเป็นงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ขึ้น ได้ถูกแยกออกไปเป็นองค์ประกอบย่อยต่าง ๆ อีกมากมาย ดังนี้ เมื่อผู้สร้างสรรค์สืบค้นข้อมูลเรื่องผี และนำมาผนวกเข้ากับทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายทำให้ได้องค์ประกอบย่อยของการแสดงในเรื่องเครื่องแต่งกาย เมื่อผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายแล้วนำมาผนวกกับทฤษฎีการออกแบบหรือการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ทำให้เกิดองค์ประกอบย่อยด้านการออกแบบลีลาที่ต้องคำนึงว่าปฏิบัติอย่างไรจึงจะทำให้การแสดงเกิดการใช้อุปกรณ์และองค์ประกอบต่าง ๆ อย่าง

คุ้มค่าและเสียงบประมาณน้อยที่สุด เมื่อผู้สร้างสรรค์นำทฤษฎีการออกแบบหรือการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มาผนวกกับความรู้เรื่องศิลปะการต่อสู้ของไทย ทำให้เกิดองค์ความรู้ในการสร้างกระบวนท่ารบของตัวละครผีต่าง ๆ ในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย เมื่อผู้สร้างสรรค์นำองก์ความรู้ที่ศึกษาเรื่องศิลปะการต้อสู้ของไทยมาผนวกเข้ากับความเป็นวัฒนธรรมและเชื้อชาติของวรรณกรรมเรื่องพระลอ ทำให้เกิดองค์ประกอบย่อย ในส่วนของการออกแบบกระบวนท่าการใช้ดาบรบของตัวละครผี อาทิ การฟ้อนดาบ การฟ้อนเจิงแบบล้านนา และท้ายที่สุด เมื่อผู้สร้างสรรค์ได้นำวรรกรรมเรื่องพระลอมาปรับใช้ความเชื่อเรื่องผีของไทยทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดการสร้างบทอันเป็นบ่อเกิดของการแสดงงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

นอกจากนั้นแล้วการนำนาฏศิลป์ไทยมาปรับใช้กับความพอเพียงนั้น สิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ได้ปฏิบัติ คือ การคิดประดิษฐ์ท่าทางที่เน้นการสื่อสารความหมายด้วยการใช้ภาษาท่า ซึ่งในบางครั้งผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายของการแสดงจากท่า โดยที่ไม่มีดนตรีประกอบได้ นอกจากนี้ท่าทางต่าง ๆ และองค์ประกอบต่าง ๆ ของนาฏศิลป์ไทยยังมีส่วนสำคัญในการผลิตงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในประเด็นของการคิดค้นรูปแบบท่าทางอันเป็นเอกลักษณ์และสามารถผสมผสานกับเทคนิคการแสดงแบบตะวันตกได้อย่างลงตัว ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ได้มีการศึกษามาอยู่แล้ว โดยสามารถตอบสนองหลักการแนวนิยมความเรียบง่าย คือ ในนำท่านาฏยศิลป์ไทยหนึ่งท่ามาศึกษาโครงสร้างของการจัดท่า จากนั้นผู้สร้างสรรค์สามารถขยายโครงสร้างของท่านาฏศิลป์ไทยออกเป็นกระบวนการท่าในงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายได้หนึ่งกระบวนหรือมากกว่านั้น หรือแม้กระทั่งการนำท่าทางที่เป็นศิลปะการต่อสู้มวยไทย มาปรับใช้เป็นท่าของการต่อสู้สำหรับแม่ทัพผี ผู้สร้างสรรค์ยังสามารถนำรูปแบบการไหว้ครูของมวยไทย มาปรับใช้เป็นท่าทางการประมือก่อนรบของแม่ทัพผีทั้งสอง และใช้ท่ามวยไทยผสมผสานกับการแสดงกายกรรม ดังจะเห็นได้ว่า มวยไทยที่มีเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยผสมอยู่นั้น ผู้สร้างสรรค์สามารถนำมาปรับใช้ตามหลักการแนวนิยมความเรียบง่ายและสร้างสรรค์เป็นลีลาในการออกแบบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจศึกษา ได้นำไปเป็นองค์ความรู้ประกอบในการสร้างงานในวงการนาฏยศิลป์ต่อไป

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัยและการอภิปราย

การทดลองงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ผู้วิจัยนำเสนอวิธีออกแบบการแสดง ได้คิดค้นและสร้างสรรค์ขึ้นโดยทำการการศึกษาค้นคว้าบทละครพระลอนรลักษณ์ตอน ศึกผีสองเมืองฉบับสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพและนำมาพัฒนาต่อยอดเป็นงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย เพื่อให้เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ที่สามารถดูได้ทุกเพศ ทุกวัย โดยเฉพาะนักศึกษาในแขนงวิชาศิลปะการแสดง และเป็นการสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่ชื่นชอบงานการออกแบบการแสดงที่เน้นการใช้ความคิดสร้างสรรค์และต้องการสร้างสรรค์งานการแสดงในรูปแบบแนวนิยมความเรียบง่าย แต่ยังคงไว้ซึ่ง งานอนุรักษ์ต่อยอดแบบดั้งเดิมเอาไว้ครบถ้วน รวมถึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้ภายใต้ขอบเขตของการบริหารจัดการสิ่งต่าง ๆ ที่มีอยู่รอบตัวให้เกิดบระโยชน์สูงสุด ด้วยหลักการการลดทอน หรือการเพิ่มรายละเอียดจากสิ่งที่มีอยู่แล้วให้มีความสมบูรณ์และมีคุณประโยชน์มากขึ้น โดยยังคงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและเรื่องราวของวรรณกรรมได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ยังได้นำเสนอคุณค่าของวรรคดีเรื่องพระลอที่มีต่อสังคมไทยมาทุกยุคทุกสมัย โดยมีกระบวนการสร้างบทการแสดง องค์ประกอบด้านเพลงและดนตรี ผู้วิจัยสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงออกแบบด้วยดนตรีที่หลากหลายโดยยังต้องสัมพันธ์กับอารมณ์และเนื้อหาในแต่ละ ช่วงตอนโดยกำหนดเพลงตามองก์ของการแสดง มีทั้งเสียงที่ประดิษฐ์ขึ้นและเสียงอิเล็กทรอนิกส์ รวมไปถึงเสียงของเครื่องดนตรีไทยต่าง ๆ ที่ให้อารมณ์คล้อยตามเนื้อเรื่องอีกด้วย ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยคำนึงถึงความสะดวกสบายในการเคลื่อนไหว และต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายตามข้อสันนิษฐานที่เชื่อมโยงกับยุคสมัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระลอ คือ สันนิษฐานที่ 1 ว่า “ภาษาในวรรณกรรมพระลออาจเป็นวัฒนธรรมภาษาของชาวไท หรือ ไต ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 สมัยเดียวกับยุคสมัยของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ” สันนิษฐานที่ 2 สันนิษฐานว่า “ภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลออาจจะมีการนำมาจากภาษาของพวกพวน หรือ ลาวพวน ซึ่งอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 19 - 20 ตรงกับสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ” สันนิษฐานที่ 3 “ภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมพระลอน่าจะมีการนำมาจากวัฒนธรรมภาษาของชาว ไท - กะได ซึ่งอยู่ในช่วง พุทธศตวรรษที่ 20 (พ.ศ.1933) อาจจะดูช้ากว่าในช่วงสมัยของ พระบรมไตรโลกนาถ แต่ยังคงอยู่ในกรอบเวลาของช่วงที่มีการประพันธ์ลิลิตพระลอ คือช่วงพระบรมไตรโลกนาถจนถึงพระนารายณ์มหาราช

โดยชาวไท – กะได” เมื่อรวบรวมข้อมูลดังกล่าวได้แล้ว ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบเครื่องแต่งกายตามการคาดคะเนจากวัฒนธรรมที่รับเข้ามาในยุคสมัยดังกล่าว เชื่อมโยงและผสมผสานกันพร้อมทั้งปรับแต่งให้มีความสวยงาม เหมาะสมในการจัดการแสดง

สำหรับผู้แสดง ผู้สร้างสรรค์แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ส่วน คือ ผู้แสดงนำ มีหน้าที่แสดงนำเรื่องโดยการคัดเลือกจากลักษณะทางกายภาพที่เหมาะสมกับบทบาทการแสดง และความสามารถในการแสดงประเภทต่าง ๆ ซึ่งผู้แสดงหลักประกอบไปด้วยบทการแสดง ปู่เจ้าสมิงพราย พ่อหมอสิทธิชัย อารักษ์ยักษ์กุมาร และผีเสื้อเมือง ส่วนผู้แสดงรองนั้นผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้มีการสลับบทบาทจากผู้ที่แสดงเป็นผู้แสดงหลัก หลังจากแสดงบทบาทหลักของตนเสร็จแล้วมารับหน้าที่ในการเป็นผู้แสดงรองหรือผู้แสดงประกอบในฉากอื่น ๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ใช้สื่อ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ชุดอุปกรณ์กายกรรมผ้าต่าง ๆ และชุดอุปกรณ์กายกรรมห่วงต่าง ๆ ในการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้ผู้ใช้สามารถเรียนรู้หรือทำกิจกรรม รวมถึงดูสื่อต่าง ๆ ด้วยตนเองได้ สื่อต่าง ๆ ที่นำมารวมไว้ในสื่อมัลติมีเดีย เช่น ภาพ เสียง จะช่วยให้เกิดความหลากหลายในการใช้คอมพิวเตอร์อันเป็นเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ในแนวทางใหม่ที่ทำให้การใช้คอมพิวเตอร์น่าสนใจและเร้าความสนใจ เพิ่มความสนุกสนานในการเรียนรู้มากยิ่งขึ้น

เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพรายนั้น เป็นการนำเสนอถึงเรื่องของภูตผีและวิญญาณในส่วนของงานวิจัยนี้จึงได้นำเสนอถึงประเด็นในเรื่องประเภทของผีและความเชื่อเรื่องผีของคนไทยเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ว่ามีการกล่าวอ้างถึงผีชนิดใดในการแสดงตามความเชื่อของคนไทยบ้าง อีกทั้งยังได้นำเสนอความรู้ในเรื่องของศิลปะการต่อสู้ของไทย และการจัดกระบวนการรบของการแสดงโขนไทยและกระบวนรบของนาฏศิลป์ชาติอื่น ๆ เพื่อบ่งบอกถึงการนำเอาวิธีการมาบูรณาการเข้ากับงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ได้

ผลของการทดลองงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย ได้ปรับความคิดและสร้างทางเลือกการชมงานนาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม โดยมีแนวคิดและผลสรุปต่าง ๆ ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
Chulalongkorn University

5.1 การนำเสนองานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย

การทดลองสร้างสรรค์ได้ผลลัพธ์เป็นการแสดงงานนาฏยศิลป์ไทยแบบใหม่ ยังคงดำเนินความคิดสร้างสรรค์กับรูปแบบวรรณกรรมแบบดั้งเดิม เพียงแต่ปรับใช้วัสดุเครื่องแต่งกายที่หาได้ง่ายและทำได้สะดวก สามารถหาซื้อได้โดยทั่วไปแล้วนำมาปรับใช้ได้ง่ายในต้นทุนที่ประหยัด ภายใต้ขอบเขตแนวนิยมความเรียบง่าย หรือเน้นประโยชน์การใช้สอย โดยงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ ชุด ศึกโหงพราย เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์ในการรักษาและเผยแพร่วรรณกรรมไทย เพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงใหม่สำหรับวงการศิลปะการแสดง โดยเลือกเนื้อหาจากพระลอนรลักษณ์พระบวรราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ 3 โดย กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ โดยใช้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่สนใจนำไปสร้างต่อยอดได้ วิทยานิพนธ์นี้มีการจัดทำบทและเนื้อหาของการแสดงออกมาเป็นการแสดงในรูปแบบอวัจนภาษา โดยการถอดความจากคำประพันธ์ของบทพระลอนรลักษณ์ช่วง ศึกโหงพราย และจัดทำบทร้องและบทบรรยาย เพื่อให้สื่อกับกลุ่มเป้าหมายทั้งสาระและบันเทิงด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย มีการสร้างฉากแนวใหม่โดยการใช้พื้นที่ใช้สอยตามธรรมชาติที่มีอยู่อันเข้ากับบรรยากาศที่พึงประสงค์ มีการนำวัสดุเหลือใช้ มาเป็นส่วนประกอบในการสร้างแสงสีเพื่อกระตุ้นบรรยากาศของการแสดงและเสริมให้การแสดงดูสวยสมจริง เพลงประกอบการแสดงประพันธ์บท เนื้อร้อง และทำนองใหม่ในแนวไทยร่วมสมัย และ ไทยล้านนาร่วมสมัย เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายยุคปัจจุบันเข้าถึงมากขึ้น งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอตอน ศึกโหงพรายนี้ เป็นการร่วมมือจากหลายฝ่ายทำการสร้างและทดสอบจนเรียบร้อย แล้วทำการแสดงเพื่อรับฟังคำวิจารณ์จากผู้เชี่ยวชาญเพื่อปรับแก้ให้สมบูรณ์ จากนั้นทำการแสดงสู่กลุ่มเป้าหมาย จำนวน 2 รอบ 2 สถานที่ จำนวนผู้ชมในครั้งแรก 20-25 คน ส่วนการแสดงครั้งสุดท้าย ผู้สร้างสรรค์ได้จัดทำการแสดงในรูปแบบโรงละครขนาดเล็กโดยอาศัยพื้นที่ของโกดัง สวัสดิ์จีน รีไซเคิล เป็นสถานที่บันทึกวีดีทัศน์การแสดง มีการจัดแต่งสถานที่เป็นฉากการแสดงขึ้นมาใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตแนวนิยมความเรียบง่าย ด้วยการใช้วัสดุที่มีอยู่ภายในโกดัง เป็นส่วนประกอบในการตกแต่งและสร้างสรรค์ฉากการแสดง การประเมินผลในรูปแบบการแสดงด้านรูปแบบพบว่า กลุ่มเป้าหมายชื่นชมมีความยอมรับในการแสดงรูปแบบนี้ ฉากที่และบรรยากาศการแสดงเข้าถึงได้ง่าย รูปแบบการแต่งกายเหมาะสม การใช้เทคนิคการสร้างเครื่องแต่งกายด้วยการใช้เศษผ้าที่มีต้นทุนที่ถูก ตัดเย็บง่าย เป็นทางเลือกใหม่ของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์สามารถนำไปสร้างเองได้ง่าย เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ด้านการออกแบบการแสดง คือ การออกแบบการแสดงโดยใช้หลักการลดทอน หรือคำนึงถึงความพอเพียงเพื่อให้เกิดประโยชน์ด้านการใช้สอยสูงสุด หรือแม้กระทั่ง

การออกแบบการแสดงที่ใช้อุปกรณ์สื่อสารการแสดงเพียงน้อยชิ้นแต่สามารถสื่อความหมายและเล่าเรื่องราวได้ทั้งเรื่องของการแสดง แสงสีเสียงที่นำมาประกอบการแสดงทำให้การแสดงดูสมจริงและมีมนต์ขลัง เนื้อหาการแสดงพบว่า มีความสนุก ชื่นชอบชวนติดตาม และได้เรียนรู้เนื้อหาของพระลอตอน ศึกโหงพราย สร้างความเข้าใจในปรัชญาการใช้ชีวิตเรื่องของความแน่วแน่พยายามจะทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดให้สำเร็จ และมุมมองของความรักในแบบโบราณที่ต่างออกไปจากปัจจุบัน ทำให้ตระหนักรู้ถึงการปฏิบัติตัวดีหลังจากชมการแสดง และตั้งใจประพฤติดี ซึ่งตรงกับหลักของวรรณกรรมไทยทั่วไป ในเรื่องของความเพียรพยายามและความมุ่งมั่น

5.2 เนื้อเรื่องและการสร้างสรรค์บทงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอน ศึกโหงพราย สามารถนำมาทำการแสดงได้

จากวรรณกรรมเรื่อง พระลอ สู่การพัฒนาบทละครงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอตอน ซึกโหงพราย มาจากบทละครพระลอนรลักษณ์ ในรัชกาลที่ 3 โดย สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ให้เป็นการแสดงที่ใช้ภาษากายในการสื่อสาร มีเนื้อหาที่เป็นประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตของผู้คนในสังคม เมื่อนำมาพัฒนาบทปรับใช้ให้เข้ากับผู้ชมในปัจจุบัน โดยเฉพาะผู้ที่ศึกษาในสาขาศิลปะการแสดง ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและสร้างความสนใจความสนุกสนานตื่นเต้นให้ผู้ชมได้อีกทางหนึ่ง อีกทั้งมีเนื้อหาที่ร่วมยุคสมัยกับผู้ชม ด้วยการปรับบริบทเนื้อหาของสังคมนั้นได้ การพัฒนาบทอยู่ใต้แนวความคิดหลักคือ “แนวนิยมความเรียบง่าย” เป็นแนวคิดในการสนับสนุนให้มีการบริหารบทและจำนวนผู้แสดงอย่างพอเพียงด้วยการลดทอนจำนวนของบทที่เป็นองค์ประกอบย่อยให้มีการมุ่งเน้นเนื้อเรื่องหลักที่สื่อไปยังผู้ชมจากบริบทรอบข้างหรืออุปกรณ์ที่สถานที่นั้น ๆ มีอยู่และแสดงให้เห็นว่าละครไทยหรืองานนาฏกรรมไทยอันเป็นงานศิลปะสามารถเกิดขึ้นได้ทุกที่ การพัฒนาบทเรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย ยังคงใช้แนวทางตามเนื้อหาเดิม แต่มีการปรับการเล่าเรื่องให้มีความทันสมัยและมีการเล่าเรื่องในรูปแบบขั้นบันได ซึ่งคอยเพิ่มความเข้มข้นสนุกสนานของการแสดงขึ้นเรื่อย ๆ ซึ่งสามารถนำพาให้ผู้ชมเกิดความตื่นตาตื่นใจต่างไปจากการนั่งชมนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมที่สามารถเข้าถึงได้บางกลุ่มบุคคลเท่านั้น

5.3 เพลงและดนตรีประกอบการแสดง

บทบาทของบทและเพลงมีส่วนสำคัญในการแสดงที่ทำการสื่อความหมายไปยังผู้ชม บทเพลงและดนตรีสำหรับการแสดงละครเรื่องพระลอแบบดั้งเดิมที่ใช้ดนตรีไทยเครื่องห้าและใช้บทร้องหรือบรรยายเป็นบทร้อยกรอง โครง กลอน ที่ยากต่อความเข้าใจของผู้ชม ส่วนการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพรายนั้นมีการปรับหรือพัฒนาบทเพลงให้มีเนื้อหาเป็นร้อยแก้วที่ผู้ชมสามารถฟังง่าย และท่าทางที่สื่อความหมายโดยตรงกับผู้ชมสามารถสื่อความหมายได้ตรงตัวและสามารถทำให้งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายเป็นที่น่าสนใจได้เช่นกัน

การปรับเปลี่ยนดนตรีประกอบการแสดงจากดนตรีไทยโดยใช้เครื่องดนตรีสากลและเครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ผสมเครื่องดนตรีไทยล้านนาอันมีท่วงทำนองสากลแต่แฝงไปด้วยกลิ่นอายทำนองล้านนาและ ไทยเดิมบางช่วง สามารถสร้างอารมณ์ร่วมและสร้างความน่าสนใจของผู้ชมได้เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะกลุ่ม ผู้ศึกษาเล่าเรียนในสาขาศิลปะการแสดง

5.4 การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลางานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในครั้งนี้ออกแบบให้ลีลา และท่าทางทุกการเคลื่อนไหว และทุกการกระทำมีความหมาย เน้นการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านทางสายตา ร่างกาย และเสียงจากบทกลอนใช้เทคนิคทางด้านการแสดงกายกรรมและเรื่องของ จินตนาการ ความเชื่อมาใช้ในการแสดง การแสดงเน้นการสื่อสาร และการมีส่วนร่วมกันระหว่างนักแสดงกับผู้ชม ลักษณะ การแสดงเป็นแบบ “นาฏยศิลป์การแสดง” (Dance Theatre) เทคนิคทางด้านนาฏศิลป์จะใช้ นาฏยศิลป์ต่างสกุลกัน ได้แก่ นาฏศิลป์ไทย ฟ้อนเจิง(การฟ้อนดาบแบบล้านนา) การเต้นแบบร่วมสมัย การแสดงกายกรรมประเภทห้อยโหนกลางอากาศ และการแสดง(Acting) เพื่อสื่อถึงเรื่องราวของสงครามผีที่มีความหลากหลายทางตัวละคร นอกจากนี้ยังมีการใช้เทคนิคของการแสดงภาพเงา เข้ามาร่วมด้วย

5.5 การใช้เทคนิคพิเศษที่ในการแสดง

งานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย ได้มีการรวบรวมเอาเทคนิคการแสดงหลากหลายรูปแบบเพื่อเป็นจุดนำเสนอที่แปลกใหม่ของการเสพงานนาฏยศิลป์หรืองานนาฏกรรม ภายใต้ทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายที่เน้นประโยชน์การใช้สอยอย่างคุ้มค่ากล่าวคือ สำหรับเทคนิคการแสดงหนึ่ง

เทคนิคสามารถปรับเปลี่ยนใช้ได้หลายรูปแบบหลายช่วงตอนของการแสดงโดยเทคนิคพิเศษอันนอกเหนือไปจากเทคนิค การแสดงประเภทนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากลและนาฏศิลป์ไทยประยุกต์แล้ว ผู้สร้างสรรค์ยังได้เพิ่มเอาเทคนิคการแสดงกายกรรมที่เป็นรูปแบบการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์คุ้นเคยและมีประสบการณ์ในการแสดงเข้ามาผสมผสานกับท่านาฏศิลป์ไทยเพื่อให้การออกท่าทางการรบของเหล่าบรรดาผีดูวิจิตรพิสดารมากขึ้นกว่าการยืนทำท่ารบกันบนพื้นดิน สร้างพฤติกรรมการเหาะเหินเดินอากาศให้กับตัวละครได้อย่างตื่นตาตื่นใจ โดยเทคนิคที่นำมาใช้ผู้สร้างสรรค์ได้ให้นิยามว่า นาฏกายกรรมไทย อันประกอบไปด้วยกายกรรมประเภทกายกรรมปีนผ้าหรือกายกรรมโหนผ้า (aerial silks) คือ การแสดงกายกรรมประเภทหนึ่งซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มการแสดงกายกรรมห้อยโหนบนอากาศซึ่งผู้แสดงจะต้องทำการแสดงหรือออกลีลาในขณะที่กำลังห้อยโหนอยู่บนผ้าที่แขวนไว้กลางอากาศ ซึ่งผ้านั้นอาจจะมีลักษณะเป็นผ้าเส้นเดี่ยวหรือเส้นคู่ก็ได้ โดยผู้แสดงจะต้องอาศัยทักษะการปีนและการควบคุมผืนผ้า อันปราศจากสายหรืออุปกรณ์ป้องกันการเกิดอุบัติเหตุ (safety line) ใด ๆ กล่าวคือผู้แสดงจะต้องมีความพร้อมและมั่นใจในด้านความชำนาญการ และการควบคุมความปลอดภัยด้วยเทคนิคเฉพาะของการแสดงประเภทนี้ดีแล้ว ลักษณะเด่นของการแสดงกายกรรมปีนผ้า หรือกายกรรมโหนผ้า(aerial silks) จะมีลักษณะการใช้ท่าทางที่เสมือนร่างกายลอยอยู่ได้บนอากาศ การทิ้งตัวอย่างรวดเร็ว หรือกระทั่งการแสดงรูปทรงที่ผสานกันระหว่างร่างกายกับเนื้อผ้าออกมาในมิติต่าง ๆ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังออกแบบให้อุปกรณ์กายกรรมผ้าเป็นส่วนสำคัญในการสื่อสารเรื่องราวของการแสดงและเป็นฉากประกอบในแต่ละองก์การแสดงอีกด้วย ส่วนอีกประเภทคือกายกรรมห่วงคือการเล่นหรือแสดงโดยใช้ ห่วงเหล็กกลม ห้อยติดกับเพดาน ซึ่งเป็นการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่นักกายกรรมนิยมนำมาประกอบเป็นการแสดงกายกรรมนอกเหนือจากการออกกำลังกาย โดยจุดที่ต้องคำนึงถึงในการแสดงกายกรรมห่วงคือเรื่องของเสื้อผ้าที่จะต้องไม่รุ่มร่ามอุปกรณ์ของการเล่นกายกรรมห่วงนี้ส่วนใหญ่จะมีการเชื่อมต่อกันที่จุดหูของห่วงเพียงจุดเดียวหรืออาจจะมีสองจุดขึ้นอยู่กับระดับความสามารถของนักแสดง

ทั้งนี้ผู้ชมที่รับชมการแสดงผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย รู้สึกตื่นตาตื่นใจและลุ้นระทึกกับการแสดงช่วงที่มีการใช้เทคนิคกายกรรมเข้ามาผสมอยู่ตลอดเวลา ทำให้ผู้ชมเข้าถึงอรรถรสในการพุ่งรบกันกลางอากาศของเหล่าบรรดาผีต่าง ๆ และรู้สึกถึงความเหนือจินตนาการด้านการแสดงที่สามารถผสมผสานท่าทางการรบของโขนและนาฏศิลป์ไทยเข้ากับการแสดงกายกรรมได้อย่างลงตัว

5.6 อภิปราย

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ศึกโหงพราย มีสิ่งที่นำมาอภิปราย ดังต่อไปนี้

เนื้อหาการแสดง

การคิดค้นเทคนิคด้านการแสดงงานนาฏยศิลป์ใหม่ขึ้นมา เป็นการเน้นให้เห็นถึงกระบวนการผลิตคิดค้นและพัฒนาเพื่อการแสดง ซึ่งสามารถนำเนื้อหาการแสดงเรื่องใดก็ได้มาทำการแสดงเพื่อเป็นเครื่องมือสื่อสารเนื้อหาไปยังผู้ชม แต่ด้วยการนำเสนอเนื้อหาเพื่อความบันเทิงแต่เพียงอย่างเดียวนั้นเป็นการนำเสนอที่ฉาบฉวยง่ายต่อการนำเสนอเกินไป และไม่ได้สร้างคุณค่าและประโยชน์ต่อสังคม

การนำบทละครเรื่อง พระลอนรลักษณ์ ตอนศึกผีสองเมือง มาปรับเป็นบทงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น เป็นการนำมาเพื่อให้เนื้อหาสร้างประโยชน์เป็นแนวคิดให้กับผู้ชมนำไปเป็นหลักในการดำเนินชีวิต จากการตีความ “อยากกินเมล็ดก็ต้องกะเทาะเปลือก” มีเนื้อหาสำคัญที่จะพอเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่สร้างความเข้าใจได้ง่ายให้กับผู้ที่อ่านวิจัยฉบับนี้ได้เป็นอย่างดี โดยการปฏิบัติตัวเป็นผู้มีความเพียรพยายามจะกระทำการสิ่งหนึ่งสิ่งใดให้สำเร็จ และเป็นแนวทางในการดำเนินความรักอย่างถูกต้องอันไม่ก่อให้เกิดผลเสียต่อทุก ๆ ฝ่าย หรือแม้กระทั่ง หากมีมุมมองความรักที่ผิดพลาด ไร้ซึ่งความรักตัวเองและครอบครัว ก็จะนำพามาซึ่งความวิบัติต่าง ๆ ในการทดลองจัดการแสดงชุด ศึกโหงพรายครั้งแรกนั้น ไม่ได้ตอบโจทย์แนวความคิดหลัก แต่ผู้วิจัยให้ความสำคัญของแนวความคิดของการทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคนที่ดี และการเข้าใจในเรื่องของความรักที่ถูกต้องไม่หลงผิด จึงทำให้เกิดความขัดแย้งกับเนื้อหาหลักของบทละครพระลอนรลักษณ์พอสมควร จากการพัฒนาปรับปรุงการแสดงให้สมบูรณ์ ผู้วิจัยได้นำแก่นของ “ความเพียรพยายาม” ด้วยการเสริมเนื้อหาการอธิบายของตัวละครหลักอีก 2 ตัว คือ ปู่เจ้าสมิงพราย และ พระลอ ที่อธิบายถึงความแน่วแน่ในความพยายามของปู่เจ้าสมิงพรายในลักษณะที่ตนไม่สามารถแพ้ได้ จะกระการอย่างใดก็ต้องสำเร็จลุล่วงอีกทั้งยังเพิ่มพฤติกรรมการปฏิบัติต่อผู้ใต้บังคับบัญชาของปู่เจ้าสมิงพราย ให้เห็นต่างว่าปู่เจ้าสมิงพราย บังคับเหล่าพลผีด้วยจิตและการบำเพ็ญกุศลบารมี ต่างจากหมอสิทธิชัยที่ อาศัยเพียงอำนาจของเหล่าผีที่คุ้มกันเมือง เสมือนกับหัวหน้าที่ทำตนห่างเหินจากลูกน้องใต้บังคับบัญชา อันนำมาสู่ความพ่ายแพ้ ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ยังเน้นเนื้อหาของการแสดงให้ผู้ชมรับทราบว่า ความพยายามเป็นบ่อเกิดแห่งความสำเร็จดังที่ได้ทราบกันมาถึงการทำศึกสงครามในแต่ละสมัยว่ากองทัพที่แข็งแกร่งไม่ว่าจะกระทำการอันใดหากผู้บังคับบัญชาและตัวทหารมีความเพียรพยายามและมุ่งมั่นสู้รบย่อมนำพามาซึ่งความสำเร็จในด่านแรกคือการต่อสู้กับจิตใจและความกลัวของตนเอง อนึ่งสิ่งที่อุ้มชูกำลังใจของ

กองทัพได้ดีที่สุดคือผู้บังคับบัญชา หรือแม้กระทั่งมุมมองความคิด “อยากกินเมล็ดต้องกะเทาะเปลือก” ก็แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในบทบาทของปู่เจ้าสมิงพรายในการแสดงชุดนี้ ว่าถ้าหากเราไม่พยายามในการ ทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือกระทำเพียงครั้งเดียวแล้วล้มเลิก ก็จะไม่เห็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นอย่างชัดเจน

การสร้างองค์ประกอบฉากการแสดง

จากการที่งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ศึกโหงพราย ได้ถูกสร้างสรรค์ภายใต้หลักการแนวนิยมความเรียบง่าย หรือศิลปะที่เน้นประโยชน์เพื่อการใช้สอย กล่าวโดยความเข้าใจง่ายคือ ถูก สวย และดีผู้สร้างสรรค์ จึงได้คัดเลือกสถานที่ที่เป็นธรรมชาติหรือมีองค์ประกอบที่พร้อมจะเป็นฉากไปในตัวเอง ได้อยู่แล้ว ทั้งนี้เพื่อเป็นการประหยัดงบประมาณในการลงทุนสร้างฉากการแสดงอีกทั้งด้วยเนื้อหาของการแสดงนั้นเป็นการกล่าวถึงบรรยากาศในป่าช้า หรือนอกกำแพงเมืองที่มีป่ารกร้าง ดังนั้นการค้นหาสถานที่สำหรับทำการแสดงอันมีบรรยากาศตามที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจึงเป็นสิ่งที่หาได้โดยง่าย

จากการทดลองการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอนศึกโหงพราย ครั้งที่ 1 สามารถตอบโจทย์ในด้านขององค์ประกอบศิลป์ที่ให้อารมณ์ความรู้สึกของป่าลึก เนื่องจากบรรยากาศบริเวณลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรีอุดมไปด้วยต้นไม้ขนาดใหญ่จำนวนมาก ประกอบกับมีสระน้ำใหญ่ด้านข้างพื้นที่การแสดงจึงสามารถอำนวยให้ช่วงการแสดงที่ต้องมีการใช้บทภูตผีที่เกิดจากน้ำสามารถกระทำได้โดยอาศัยส่วนประกอบของอาณาบริเวณที่มีการจัดตั้งไว้แล้ว อีกทั้งต้นไม้ใหญ่ ณ สถานที่นั้นยังมีการจัดวางที่มีมิติและในช่วงกลางคืนมีการจัดตั้งแสงบริเวณใต้ต้นไม้ทุกต้นให้มีสีสัน ซึ่งนับว่าเป็นโอกาสที่ดีในเรื่องของการออกแบบแสงประกอบการแสดงของผู้สร้างสรรค์โดยที่ผู้สร้างสรรค์มิต้องเสียทุนทรัพย์จำนวนมากเพื่อสร้างแสงประกอบการแสดง นอกจากนั้นยังสามารถใช้กิ่งสาขา ของต้นไม้ใหญ่ในการเป็นโครงสร้างยึดเกี่ยวอุปกรณ์กายกรรมได้ดีอีกด้วย

สำหรับการจัดการแสดงจริง ณ โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล ผู้สร้างสรรค์ได้มีการออกแบบสร้างสรรค์ฉากการแสดงใหม่โดยอาศัยโครงสร้างอาคารของโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล เป็นจุดยึดเกี่ยวอุปกรณ์ประกอบสร้างฉากทั้งหมด อีกทั้งยังได้เลือกใช้อุปกรณ์ที่สรรหาได้จากการใช้งานในสถานที่นั้น อาทิ ผ้าใบสีดำ ที่นำมาใช้เป็นพื้นเวทีการแสดง และกั้นเป็นผนังบังแสงจากด้านนอกและใช้เป็นผนังเวทีด้านขวา หรือแม้กระทั่งผ้าและเศษผ้าสีขาวที่นำมาเป็นองค์ประกอบในการจัดตกแต่งฉากทั้งฉากด้านหลังและการตกแต่งในส่วนของรายละเอียด และมุ้งจากฟาร์มเลี้ยงเป็ดด้านหลังของโกดังสวัสดิ์จีน

ที่ตอบโจทย์แนวความคิดหลักคือแนวนิยมความเรียบง่าย ไปจนกระทั่งการใช้แสงประกอบฉากที่มีอุปกรณ์สร้างแสงเพียงแค่ 6 ชิ้นแต่สามารถสร้างเฉดสีของแสงได้หลากหลาย จากการใช้ถุงพลาสติกสีต่าง ๆ ที่หาได้รอบบริเวณโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล มาครอบคลุมที่ดวงไฟส่งผลให้เกิดความประหยัดงบประมาณและได้คุณประโยชน์ในด้านการจัดการแสดงเป็นอย่างมากสำหรับผู้สร้างสรรค์

อุปสรรคและการแก้ไขปัญหา

ปัญหา เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับทุกคน ทุกองค์กร แยกออกจากกันไม่ได้ เพราะปัญหาคือ โอกาส สิ่งท้าทาย ให้เราได้ฝึกวิชา ความสามารถ และทำให้มีทักษะในการแก้ไขปัญหามากขึ้น ดังคำที่ว่า “ปัญหามี บารมีเกิด” หรือ “ปัญหามา ปัญญาเกิด” คำว่า “บารมี” หรือ “ปัญญา” นั้นก็หมายถึงทักษะ พัฒนาการที่เกิดขึ้น หลังจากที่เราได้แก้ไขปัญหาเหล่านั้นได้นั่นเอง ดังนั้นการปฏิบัติงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายของผู้สร้างสรรค์และทีมงาน จึงมีข้อเสนอแนะและเทคนิคในการแก้ไขปัญหา เพื่อเป็นประโยชน์ในการทำงาน หลังจากที่ทราบ ปัญหา สาเหตุของปัญหา ผลกระทบ และแนวทางการแก้ไขปัญหา แล้วนั้น ต้องพึงระลึกไว้เสมอว่า ในการแก้ปัญหาแต่ละเรื่องมีวิธีที่แตกต่างกันไป เราไม่อาจใช้วิธีแบบเดียวกันกับทุกปัญหาได้ เพียงเรามีหลักคิดที่เรียกว่า “ศิลปะการแก้ปัญหา”ก็ช่วยให้การแก้ปัญหานั้น ง่ายขึ้น และสิ่งที่อยากจะเพิ่มเติม เพื่อให้การแก้ไขปัญหาในการทำงานให้ประสบความสำเร็จมีประสิทธิภาพ และประสิทธิผลนั้น ผู้สร้างสรรค์และทีมงาน ควรคำนึงถึงผลดีและผลเสียตามหลักการ แนวนิยมความเรียบง่ายด้วยเช่นกัน

ส่วนการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 ณ ลานไทร มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรีนั้น สิ่งที่เป็นปัญหาสำคัญที่สุดสำหรับการทดลองการแสดงคือ การใช้แสงและเสียง เนื่องจากพื้นที่แสดงเป็นพื้นที่เปิดโล่งกว้างทำให้มีการกระจายของแสงและเสียงอันเป็นปัญหาในการได้รับอรรถรสของผู้ชมขณะชมการแสดงผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวทางในการแก้ไขปัญหา คือ ทำการปรับดวงไฟที่อยู่บริเวณโคนต้นไม้โดยหันให้ลำแสงพุ่งตรงไปยังทิศทางของเวทีที่ทำการแสดง และทำการปรับใช้เป็นไฟสีขาวทั้งหมด ส่วนประเด็นปัญหาเรื่องเสียงผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขอบเขตของการรับชมให้อยู่ในจุดที่เหมาะสม สำหรับการรับฟังเสียงการแสดงคือตำแหน่งด้านหน้าสุดของเวทีโดยมาการตั้งกรวยเพื่อกำหนดขอบเขตพื้นที่รับชม ถือว่าสามารถแก้ไขปัญหาเรื่องอรรถรสของผู้ชมขณะชมการแสดงได้ในระดับหนึ่ง

ในการจัดการการแสดงจริง ณ โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิลนั้น ผู้สร้างสรรค์ต้องเผชิญกับปัญหาหลักคือมาตรการต่าง ๆ ตามพระราชกำหนดฉุกเฉินที่ถูกประกาศใช้ ตั้งแต่วันที่ 3 เมษายน 2563 ซึ่งมีความคาบเกี่ยวกับช่วงเวลาที่ผู้สร้างสรรค์งานกำหนดให้มีการจัดการแสดง ในวันที่ 15 เมษายน

2563 อันส่งผลให้นักแสดงกลุ่มที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการใช้ทำการแสดงมิสามารถเดินทางมาร่วมทำการแสดงได้ จำนวน 9 คน ผู้สร้างสรรค์จึงได้แก้ไขปัญหาดังกล่าว โดยการวางแผนออกแบบงานแสดงใหม่ โดยให้มีการใช้จำนวนคนน้อยลง เพื่อไม่ให้เกินตามมาตรการที่กฎหมายกำหนดในประเด็นการรวมตัว และจัดทำการแสดงให้อยู่ในช่วงเวลา ไม่เกิน 20.00 น. โดยมีการติดต่อนักแสดงใหม่ เน้นผู้ที่อาศัยอยู่ใกล้บริเวณ โกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล และเป็นที่รู้จักกันอย่างสนิทสนมกับผู้สร้างสรรค์งานอันก่อให้เกิดประประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยมิต้องเสียทุนทรัพย์ในการว่าจ้างนักแสดงแต่อย่างใด และเนื่องจากปัญหาดังกล่าว ทำให้ผู้สร้างสรรค์ไม่สามารถทำการจัดหาซื้ออุปกรณ์เพื่อมาสร้างองค์ประกอบศิลป์ด้านการแสดงจากห้างร้านใดได้ เพราะทุกสถานที่มีการปิดตามสถานการณ์ดังกล่าว ดังนั้นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์แก้ไขปัญหาได้ คือ การมองหาเพื่อเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ที่มีอยู่ในโกดังสวัสดิ์จีน รีไซเคิล, บ้านสวัสดิ์จีน กระทั่งจากในที่พักของผู้สร้างสรรค์เอง เพื่อนำมาใช้สร้างองค์ประกอบศิลป์ด้านฉากการแสดง ทดสิ่งที่ต้องการซื้อจากร้านวัสดุภัณฑ์ต่าง ๆ ส่งผลให้เกิดความประหยัดงบประมาณในการจัดการแสดงได้อย่างมาก และผลงานออกมาสำเร็จโดยเร็ว เนื่องจากผู้แสดงที่ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการคัดเลือกใหม่ล้วนมีประสบการณ์ด้านการแสดงมาก จึงทำให้การพูดตกลงในประเด็นต่าง ๆ ของการทำการแสดงเป็นไปอย่างเข้าใจโดยง่าย

จากปัญหาทั้งหมดที่เกิดขึ้น ดังกล่าว ทำให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักได้ว่าหลังจากที่ทราบ ปัญหา สาเหตุของปัญหา ผลกระทบ และแนวทางการแก้ไขปัญหา แล้วนั้น ต้องพึงระลึกไว้เสมอว่า ในการแก้ปัญหาแต่ละเรื่องมีวิธีที่แตกต่างกันไป เราไม่อาจใช้วิธีแบบเดียวกันกับทุกปัญหาได้ เพียงเรามีหลักคิดที่เรียกว่า “ศิลปะการแก้ปัญหา”ก็ช่วยให้การแก้ปัญหานั้นง่ายขึ้น ประกอบกับการใช้ใจเป็นที่ตั้ง ถ้าร่างกายเราถูกใช้งานหนักจนไม่มีเวลาพักผ่อน เคร่งเครียดอยู่กับงานจนเกินไป ย่อมส่งผลกระทบต่อจิตใจ ดังนั้น ควรออกไปทำกิจกรรมเพื่อให้จิตใจเราสงบ และเปิดกว้างพอที่จะคิดสิ่งใหม่ ๆ ที่สร้างสรรค์ รวมถึงวิธีการแก้ปัญหาอย่างงสร้างสรรค์ รวมไปถึงการใช้สติซึ่งเป็นสิ่งที่จำเป็น เพราะจะทำให้เรามีวิธีการพูด วิธีการคิด และการวางแผนที่ดี จะทำให้เราสามารถเลือกสถานที่ วัน และเวลาในการแก้ไขปัญหาอย่างถูกต้อง เหมาะสม รวมทั้งสติ ยังทำให้เรายอมฟังความคิดเห็นของผู้อื่นอย่างมีเหตุมีผล ปราศจากอารมณ์ส่วนตัว เข้ามาเกี่ยวข้อง ผู้ขาดสติในการแก้ไขปัญหา มักจะนำพาอัตตา ความลำเอียง มาร่วม ทำให้การแก้ไขปัญหาล้มเหลวได้

5.7 ข้อเสนอแนะ

1. การทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทดลองเป็นส่วนหลักของงานวิจัย หากยึดติดอยู่ในกรอบดั้งเดิม งานวิจัยก็จะไม่สามารถพัฒนาต่อไปได้และไม่เกิดสิ่งใหม่

2. ผู้สร้างสรรค์ต้องเคารพและตระหนักถึงคุณค่าในงานศิลปะแบบดั้งเดิม มีความเชี่ยวชาญในสาขาที่ทำการวิจัย มีการศึกษาอย่างถ่องแท้และรู้จริง เพื่อเป็นรากฐานของการพัฒนาให้มีความเข้มแข็งทั้งในงานอนุรักษ์ งานสร้างสรรค์และงานคิดค้นสิ่งใหม่ตลอดเวลา

3. กระบวนการสร้างสรรค์คิดค้นต้องใช้เวลาในการทดลองแก้ไขปรับปรุง ควรมีเวลามากพอในการพัฒนาแก้ไข เช่น การออกแบบองค์ประกอบลีลาและฉากการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ต้องอาศัยเวลาในการแก้ไขทดลองวัสดุที่นำมาใช้ในส่วนต่าง ๆ เพื่อให้ผลลัพธ์เป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชมไม่มีข้อผิดพลาด และสามารถใช้การทดลองนี้เพื่อให้ก่อเกิดประโยชน์แก่วงการบันเทิงและสังคมได้ยาวนาน

4. ทีมงานสร้างสรรค์ผลงานต่าง ๆ ต้องมีความมุ่งมั่นตั้งใจร่วมกันในการสร้างผลงานให้เกิดขึ้น เนื่องด้วยต้องใช้ระยะเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นเวลานาน ต้องมีการลองผิดลองถูกเกิดข้อผิดพลาดต่าง ๆ ตลอดเวลา รวมถึงงบประมาณในการสร้างสรรค์ที่มีค่อนข้างจำกัด

5. กระบวนการผลิตในส่วนต่าง ๆ มีความสำคัญและซับซ้อน ทีมงานผู้ร่วมสร้างสรรค์ต้องมีความตั้งใจรวมกันเป็นหนึ่ง สร้างความมุ่งมันที่จะพัฒนางานไปพร้อมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6. การสร้างสรรค์งานการแสดงต้องมีวิสัยทัศน์ในการบริหารบุคลากรในส่วนต่าง ๆ และบริหารเวลาที่มีอย่างจำกัดได้ดี

7. ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานจำเป็นต้องมีหลักการตลาด เพื่อนำมาใช้ในกระบวนการคิดค้นงาน เพื่อให้ผลงานเกิดประสิทธิภาพที่สมบูรณ์ตรงตามวัตถุประสงที่ตั้งไว้ รวมถึงสามารถตอบในเชิงธุรกิจที่นับเป็นปัจจัยสำคัญของศิลปินและทีมงาน

8. ทีมงานอาสาสมัครอาจจะเป็นปัญหาต่อการพัฒนางานในส่วนต่าง ๆ เนื่องด้วยไม่มีพันธะยึดกับกับงานที่ทำการสร้างสรรค์ และเป็นเหตุให้เกิดการรั่วไหลของแนวความคิดการสร้างสรรค์

9. ผู้สร้างสรรค์และแนวร่วมควรมุ่งเน้นถึงประโยชน์แก่สังคมโดยร่วม เพื่อเป็นพื้นฐานแก่การให้กับสังคม

10. ผู้สร้างสรรค์ต้องเปิดใจกว้างยอมรับคำติเพื่อนำมาพัฒนาผลงานและอย่าปิดกั้นความคิดของผู้ร่วมงานในส่วนต่าง ๆ อย่าตัดสินวิพากย์งานคนอื่นด้วยวิสัยทัศน์ส่วนตัว

การทำงานสร้างสรรค์การแสดงไม่ใช่เรื่องยาก และก็ไม่ใช่เรื่องง่าย แต่ต้องอาศัยการศึกษาที่ถ่องแท้อย่างมีระบบ ผสมกับความตั้งใจและความคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา เพื่อให้เกิดผลงานที่มีประโยชน์ต่อสังคมเป็นที่สำคัญ การที่ผู้วิจัยได้ทำตามหลักการของทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายนั้นได้นำไปสู่การทำวิจัยสร้างสรรค์ดังกล่าวได้สำเร็จด้วยความตั้งใจมุ่งมั่นและจบเนื้อหาของการแสดงด้วยงบประมาณที่ประหยัดอันเป็นข้อพิสูจน์ว่า งานนาฏยศิลป์แม้ลงทุนทรัพย์น้อยแต่เพิ่มทรัพย์ทางปัญญาคือความคิดสร้างสรรค์ให้มากก็ย่อมได้ชิ้นงานที่มีคุณค่าทั้งทางจิตใจและสังคมเช่นเดียวกัน

ทั้งนี้ ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพรายนั้น ทำให้ผู้สร้างสรรค์ทราบว่า หากรู้จักการบริหารจัดการ ลดทอน หรือเพิ่มเติมในสิ่งที่มีอยู่ เพื่อเน้นประโยชน์การใช้สอยหรือการทำน้อยแล้วได้คุณค่ามาก ย่อมส่งผลให้ผลงานที่ออกมาสะท้อนว่าผู้สร้างสรรค์การแสดงนั้น ๆ ได้ผ่านกระบวนความคิดมามากน้อยเพียงใด และเกิดประโยชน์สูงสุดมากเพียงใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. ชุมนุมเรื่องพระลอ. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2547.

กรมศิลปากร. ลิลิตพระลอ. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2517.

กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ. ประธานกรรมการบริษัทกฤษฎิ์ทีม ออแกไนซ์จำกัด. สัมภาษณ์. 12 กันยายน 2562.

เจือ สตะวาทิน. คติชาวบ้านไทย. กรุงเทพมหานครฯ: สุทธิสารการพิมพ์, 2517.

ฉวีวรรณ สุวรรณาภา และ พัฒน์นรี อัฐวงศ์. “ลิลิตพระลอ การเสริมสร้างการเรียนรู้และ จริยธรรมทางสังคม.” วารสารมหาวิทยาลัยนครพนม 6, 1(2559): 52-60.

ชงโค บัวระพันธ์. การพัฒนาบทเรียนคอมพิวเตอร์มัลติมีเดียเรื่องชีวิตสัตว์ กลุ่มสาระการเรียนรู้วิทยาศาสตร์ สำหรับนักเรียนช่วงชั้นที่ 3. วิทยานิพนธ์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2550.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. อ่านลิลิตพระลอ ฉบับวิเคราะห์และถอดความ. กรุงเทพมหานครฯ: บริษัท ธนาเพชร จำกัด, 2553.

ชะลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2538.

ดวงมน จิตต์จำนง. บทวิเคราะห์พระลอในเชิงวรรณคดีวิจารณ์. ปัตตานี: ภาควิชาภาษาไทยและ ภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ทยาเขตปัตตานี, 2521.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. “กล่าวถึงหนังสือลิลิตพระลอ.” ใน บันทึกสมาคมวรรณคดี. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2475.

ธนิต อยู่โพธิ์. หัวโขน. กรุงเทพมหานครฯ: โรงพิมพ์ บริษัท สหอุปกรณ์การพิมพ์ จำกัด, 2500.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. บทละครเรื่อง พระลอ. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา. กรุงเทพมหานครฯ: ประชาช่าง, 2496.

นิชาพันธ์ ตันติเกียรติ. การวิเคราะห์ทัศนคติของผู้หญิงวัยทำงานต่อการออกแบบกราฟฟิกรูปแบบมินิมอลบนบรรจุภัณฑ์. วิทยานิพนธ์. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2556.

นิยะดา เหล่าสุนทร. พินิจวรรณกรรม. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2535.

บุญยืน สุวรรณศรี. ภาพที่กฎเรื่องพระลอ. วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532

เปลื้อง ณ นคร. ปทานุกรมนักเรียน (ฉบับปรับปรุงใหม่). กรุงเทพฯ: 2535.

พรพิมล ดอนหงส์ไผ่. ผลการใช้สื่อมัลติมีเดียแบบสืบเสาะหาความรู้ เรื่อง สารรอบตัวเรา ที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความสามารถในการแก้ปัญหาทางวิทยาศาสตร์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6. ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาเทคโนโลยีการศึกษา ภาควิชาเทคโนโลยีการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

พลูตาหลวง. 7 ความเชื่อของไทย. กรุงเทพมหานครฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2546.

ภัทราวดี มีชูธน. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง 2557. สัมภาษณ์. 3 ธันวาคม 2562.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554.กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด, 2554.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. สุนทรียภาพแห่งชีวิต. กรุงเทพมหานครฯ: ณ เพชร, 2549.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่องพระลอของ นราพงษ์ จรัสศรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

วรากร สามโกเศศ. อาหารสมอง. กรุงเทพธุรกิจ, 2562.

วรัษฎากร ชัยเรืองรัชต์. การศึกษางานออกแบบที่มีลักษณะเรียบง่าย. (ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ ภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร , 2554.

วิชัย สวัสดิ์จีน. ผู้จัดการฝ่ายการแสดง โรงละครโคลอสเซียมพัทยา. สัมภาษณ์. 8 สิงหาคม 2562.

วิเชียร เกษประทุม. เล่าเรื่องพระลอ. กรุงเทพมหานครฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เรืองแสงการพิมพ์, 2545.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์. กรุงเทพมหานครฯ: สำนักพิมพ์ธรรมชาติ, 2544.

วิริยะ สวัสดิ์จีน. อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดงคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา. สัมภาษณ์. 16 ธันวาคม 2562.

สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. ราชสกุลวงศ์. กรุงเทพมหานครฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2554.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สิทธา พินิจภูวดล. ลิลิตพระลอ วรรณกรรมสมัยอยุธยา. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2542.

สุดวดี สุวรรณ และนิโรจน์ จรุงจิตวิทวัส. การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยประเพณี: กัลปพฤกษ์ ต้นไม้แห่งความสมปรารถนา. วิทยานิพนธ์. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์, 2562.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. โรงละครศิลปะพีระศรี. กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2547.

หอสมุดแห่งชาติกาญจนาภิเษกสงขลา. บทละครพระลอนรลักษณ์และบทละครพระลอ, กรุงเทพมหานครฯ: ม.ป.พ., 2511.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่.วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

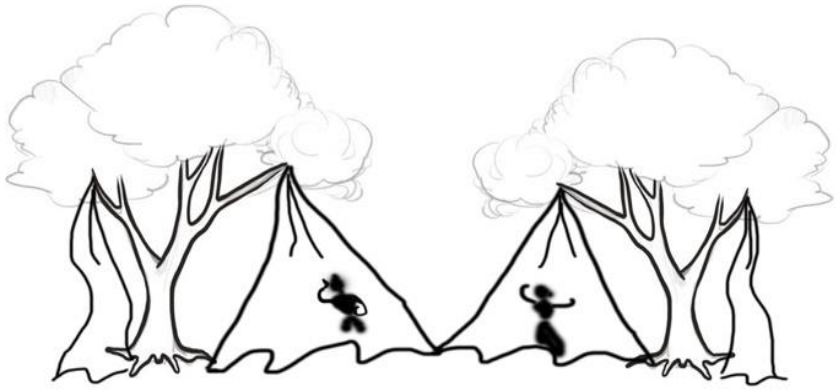
ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
การทดลองออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 และ ครั้งที่ 2

ในงานฉากงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์เรื่องพระลอ ตอน ศึกโหงพรายนี้ใช้การสร้างแบบจำลองด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ที่มีชื่อว่า อะโดบี โฟโต้ช็อป ในขั้นตอนแบบร่าง ทั้งในขั้นที่ 1 และขั้นที่ 2 เพื่อใช้ในการสื่อสารกับทีมงาน โดยมีจุดเด่นที่สำคัญคือสามารถมองเห็นภาพร่วมกันได้ชัดเจน และเข้าใจง่าย

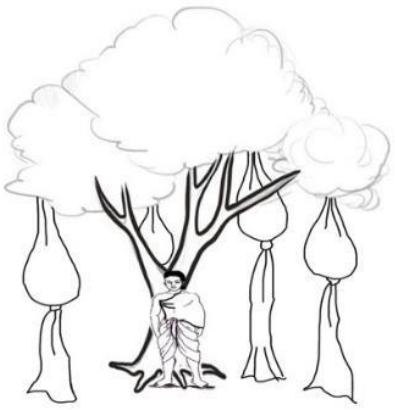
- ฉากเกริ่น กล่าวถึงเหตุการณ์ ณ เมืองแมนสรวง ซึ่งพระลอกำลังคลั่งไคล้ถึงพระเพื่อพระแพง โดยมีพระนางบุญเหลือเฝ้ามองด้วยความเป็นห่วง



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 208 ฉากเกริ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

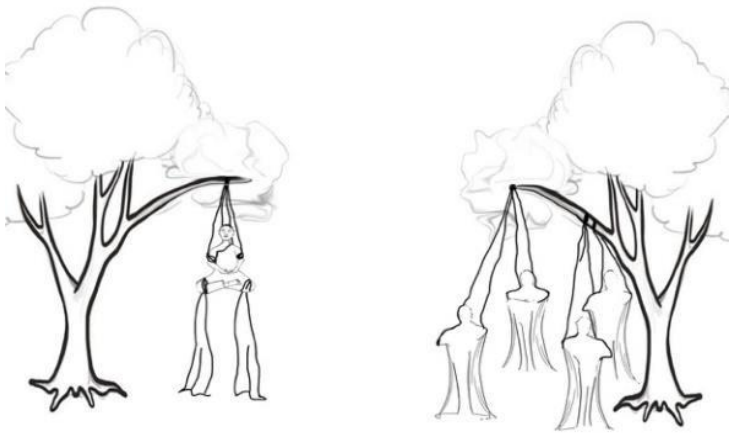
- ฉากปู่เจ้าสมิงพรายกฎตัว เป็นฉากกลางป่าใหญ่และอาศรมของปู่เจ้าสมิงพราย ที่กำลังปฏิบัติสมาธิ



ภาพที่ 209 ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏ

ที่มา: ผู้วิจัย

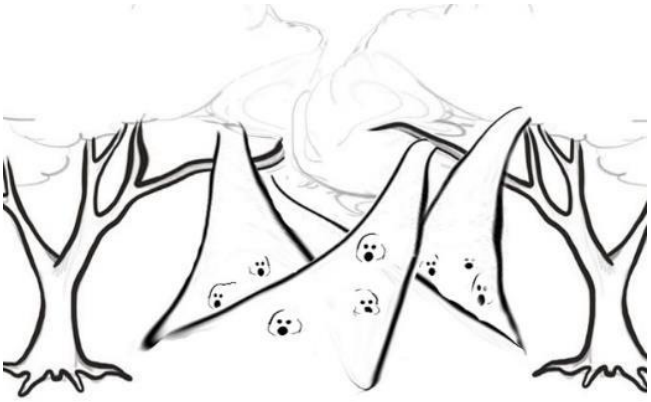
- ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย เป็นฉากกลางป่าใหญ่ที่ปู่เจ้าสมิงพรายกำลังแสดงฤทธิ์เดช ด้วยการเหาะเหินเดินอากาศ



ภาพที่ 210 ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากรวมพลผีป่า เป็นช่วงการแสดงหลังจากปู่เจ้าสมิงพรายทำการร่ายมนต์เรียกวิญญาณผีป่าทั้งหมดให้ค่อย ๆ ปรากฏกาย



ภาพที่ 211 ฉากรวมผลผีป่า

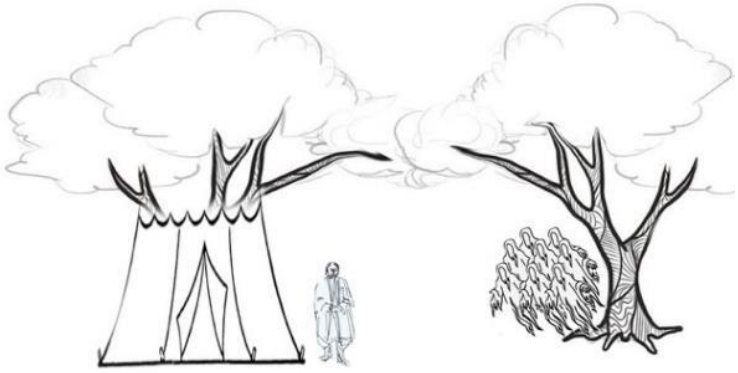
ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากจัดทัพผีป่า เป็นช่วงการแสดงการจัดกองทัพของผีป่า

ภาพที่ 212 ฉากจัดทัพผีป่า

ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากจัดทัพผีเมือง เป็นช่วงการแสดงการจัดกองทัพของผีเมืองโดยฉากฝั่งหนึ่งถูกออกแบบให้มีลักษณะเป็นกำแพงเมือง



ภาพที่ 213 ฉากจัดทัพผีเมือง

ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากปะทะทัพ เป็นฉากการเข้าสู้รบของผีทั้งสองฝ่าย

ภาพที่ 214 ฉากปะทะทัพ

ที่มา: ผู้วิจัย

- ฉากหวาดกลัว ถึง ฉากปราชัย ใช้ในฉากที่ชาวบ้านออกมาสังเกตเหตุการณ์ที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่า

การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 1 และ ครั้งที่ 2

4)การทดลองการแสดงครั้งที่ 1 จำแนกออกเป็นรูปแบบตารางตามช่วงของการแสดง

- ตารางการเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย

ตารางที่ 12 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบของงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่อง พระลอ ตอน ศึกโหงพราย ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
เกริ่น (introduction)	ใช้เสียงพิณเพี๊ยะบรรเลงประกอบการขับซอบรรยายเหตุการณ์นำเข้าสู่ตอนศึกโหงพราย	ภาพเงาของพระลอและพระเพื่อนพระแพงกอดกัน	
องก์ที่1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย ฉากที่ 1 ป่าลึก	เสียงบทสวดหลายระดับโทนเสียง ผสมกับเสียงนก	ในป่าเงียบสงัด	
องก์ที่ 1 เดชปู่เจ้าสมิงพราย ฉากที่ 2 ปู่เจ้าปรากฏ	เสียงลมพัดโหยหวน	ปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏตัวโดยการลอยจากข้างบนลงมานั่ง	ยังคงมีเสียงลมพัดประกอบอยู่เรื่อย ๆ
องก์ที่ 2 พลผี ฉากที่ 2 จัดทัพผีเมือง	เสียงกลองศึก ผสมเสียงของการโห่ร้องจากบรรดาผู้แสดงที่เป็นทหารผีเมือง	หมอสิทธิไชยนั่งบริกรรมคาถาแล้วรู้ว่าผีป่าบุกเมืองจึงร่ายมนต์ให้ผีเมืองปรากฏตัว	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
องก์ที่ 3 ศึกโหงพราย ฉากที่ 1 ปะทะทัพ	เสียงกลองศึก ผสมดนตรีไทยร่วมสมัย ผสมเสียงอึกทึกครึกโครม มีเสียงกรวดจากการดีดกระทบสายลวดของจะเข้เข้ามาผสมให้เกิดอารมณ์ตึงเครียดมากขึ้น	ผีทั้งสองฝ่ายเข้าโรมรันกันอย่างบ้าคลั่งกลางอากาศ	
องก์ที่ 3 ศึกโหงพราย ฉากที่2 หวาดกลัว	เสียงระเบิดอึกทึก เสียงกลองศึก เล่าอารมณ์ของตัวแสดงด้วยการขับซอของนักแสดงชาวบ้าน	ชาวบ้านหอบผ้าผ่อนออกมาขับเพลงซอสงสัยว่าเกิดเสียงอาเพศอะไรขึ้นทำไมไม่มีใครมองเห็น ต่างพากันวิ่งหนี	ขับซอติดตลก
องก์ที่3 ศึกโหงพราย ฉากที่ 3 ปราชัย	เสียงระเบิดตูมใหญ่ ดนตรีไทยร่วมสมัยลักษณะจังหวะที่เฉื่อยลงเรื่อย ๆ โดยหลังจากเสียงระเบิด เสียงดนตรีค่อย ๆ หรี่เบาลงจนเงียบหายไปในที่สุด	ผีเมืองพ่ายแพ้ต่างพากันหนีกระจัดกระจาย ผีเสื้อเมืองทุรนทุรายหนี	

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
องก์ที่ 3 ศึกโหงพราย ฉากที่ 4 มหาอำนาจ	เสียงดนตรีเริ่มผสมผสานเสียงอิเล็กทรอนิกส์ในแบบปัจจุบันเข้ากับการรัวกลองแบบไทย ๆ และจากนั้นเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่ผสมอยู่ค่อย ๆ หายไปทีละชิ้นจนเหลือเพียงเครื่องดนตรีสากล ในทำนองที่โหมกระหน่ำให้แสดงถึงอารมณ์ยิ่งใหญ่มีอำนาจของปู่เจ้าสมิงพราย	ภาพของปู่เจ้าสมิงพรายค่อย ๆ ปรากฏ	การแสดงจบที่ฉากการตีความมหาอำนาจทางการเงินโดยเปรียบเปรยเป็นตัวของปู่เจ้าสมิงพราย

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การทดลองการแสดงครั้งที่ 2 จำแนกออกเป็นรูปแบบตารางตามช่วงของการแสดง

ตารางที่ 13 การเลือกใช้เพลงหรือดนตรีประกอบงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เรื่องพระลอตอน ศึกโหงพราย ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ช่วงการแสดง	**ลักษณะเพลงหรือดนตรีที่ใช้**	**เหตุการณ์**	**หมายเหตุ**
ฉากเกริ่น	เสียงขลุ่ยหลิบเป่าโหยหวน	ภาพเงาพระนางบุญเหลือกำลังฉุดรั้งมือพระลอเสมือนห้ามมิให้ออกไป	
องก์ที่1 ฉากเดชปู่เจ้าสมิงพราย	ดนตรีไทยร่วมสมัยประกอบไปด้วยเสียงกลองแอว เสียงปี่จุมแผ่วเบา และเสียงฆ้องหุ่ยโทนต่ำ	ปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏกายใต้ต้นไม้และเริ่มแสดงอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศ	มีเสียงลมพัดโหมแรงขึ้นเรื่อย ๆ
องก์ที่ 1 ฉากรวมพลผีป่า	ดนตรีไทยร่วมสมัยเน้นเสียงปี่จุมให้มีความโหยหวน	ผีป่าค่อย ๆ ปรากฏกายทีละตนและสร้างเป็นกองทัพ	มีเสียงสุนัขหอน และเสียงกรีดร้องน่ากลัวสลับกันไป
องก์ที่ 2 ฉากรวมพลผีเมือง	เสียงกลองศึกรัวนำ เสียงสวดโอมสามครั้ง จากนั้นเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยในจังหวะฮึกเหิม	พ่อหมอสิทธิชัยค่อย ๆ ออกมาเสกปลุกผีเสื้อเมืองให้ตั้งแนวรบป้องกันบ้านเมือง	เสียงฟ้าผ่า ทุกอย่างหยุดนิ่ง
องก์ที่ 3 ฉากปะทะทัพ	เสียงกลองศึกรัวเป็นจังหวะสลับเสียงโหม่งต่อด้วยเพลงไทยร่วมสมัยที่มีจังหวะเร่งเร้าเสมือนอยู่ในสงคราม	ผีทั้งสองฝ่ายเข้าประจัญบานกัน จนท้ายที่สุดผีเมืองพ่ายแพ้	

ช่วงการแสดง	ลักษณะเพลง หรือดนตรีที่ใช้	เหตุการณ์	หมายเหตุ
องค์ที่ 3 ฉากมหาอำนาจ	เสียงฆ้องหุ่ยโทนต่ำเคาะเป็นจังหวะยืนไปเรื่อย ๆ ผสมกับเสียงลม	ปู่เจ้าสมิงพรายค่อย ๆ เรียกบรรดาตัวผีป่ากลับ แล้วทำท่าพ่นสลาเหิน	มีเสียงลมประกอบเป็นช่วง ๆ

ที่มา: ผู้วิจัย

การทดลองออกแบบลีลา ครั้งที่ 1

ในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1 นั้นผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้มีการใช้ผู้แสดงทั้งหมด 15 คน แบ่งออกตามบทบาท ดังนี้

- หมอสิทธิชัย 1 คน
- พระนางบุญเหลือ 1 คน
- ผีเสื้อเมือง 1 คน
- ทหารผีเมือง 5 คน
- ปู่เจ้าสมิงพราย 1 คน
- อารักข์ยักษ์กุมาร 1 คน
- ทหารผีป่า 5 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากเกริ่น

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้นักแสดงทำการแสดงอยู่ด้านหลังของอุปกรณ์กายกรรมผ้าที่ถูกจับขึงให้ตรึงสองฝั่ง ฝั่งซ้ายของเวทีเป็นลีลาของพระลอที่กำลังคลั่งถึงพระเพื่อนพระแพง ฝั่งขวาของเวทีเป็นลีลาของพระนางบุญเหลือที่อาลัยอาวรณ์และเป็นห่วงในตัวพระลอผู้เป็นลูก

ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏตัวกลางป่าลึก

ในการทดลองครั้งแรก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ผู้แสดงเป็นปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏกายด้วยท่าทางคล้ายการนั่งสมาธิลอยอยู่บนอากาศด้วยอุปกรณ์กายกรรมผ้า ผสมกับลีลาท่าทางที่ดูมีอำนาจ โดยการใช้กำลังแขนปีนขึ้นบนผืนผ้าแล้วใช้เท้าทั้งสองข้างพันเกี่ยวผืนผ้าเพื่อทรงตัว ต่อจากนั้นใช้แขนทั้งสองข้างพันเกี่ยวระหว่างผืนผ้าจากด้านในให้ผ้าส่วนที่ตึงจัดอยู่กับใต้วงแขนหรือหัวไหล่ จากนั้นค่อย ๆ กางแขนออกแล้วคลายเท้าที่พันเกี่ยวผืนผ้าเอาไว้ ให้ลอยอยู่กลางอากาศโดยใช้แรงกดจากหัวไหล่เพื่อถ่ายเทน้ำหนักของร่างกายให้สมดุล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 215 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาบทปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ.2562

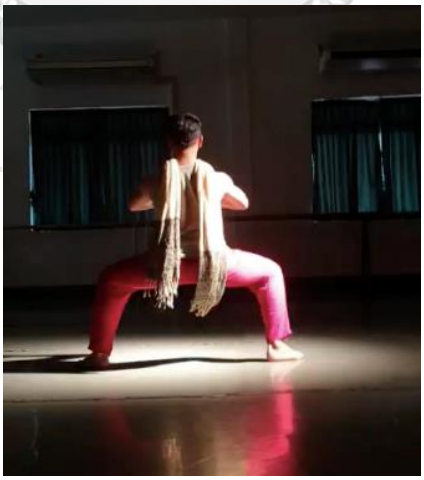
ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายร่ายรำด้วยท่าทางคล้ายการสวดภาวนาเพื่อร่ายมนต์แสดงอิทธิฤทธิ์ โดยเริ่มจากการนั่งและทำท่าการเต้นตามอารมณ์ขึงขัง

ภาพที่ 216 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ.2562



ภาพที่ 217 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ.2562

ฉากรวมพลผีป่า

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้นักแสดงในบทผีป่า ขึงผ้าให้ตึงแล้วใช้หน้าของตนเองดันผืนผ้าให้เกิดเป็นรูปทรงของหน้าและรูปร่างที่ดูบูดเบี้ยวไม่สมประกอบเสมือนวิญญาณที่ค่อย ๆ ปรากฏตัว โดยมีผู้แสดงเป็นปู่เจ้าสมิงพรายทำท่าร่ายมนต์อยู่ตรงกลางเวที

ภาพที่ 218 ท่าที่ 1 ออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย
วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ.2562

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉากจัดกองทัพผีป่า

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลีลาให้นักแสดงในบทผีป่าค่อย ๆ แสดงตัวโดยการดันหน้าผ่านผืนผ้าออกมาตามลีลาท่าร่ายมนต์ของปู่เจ้าสมิงพรายและใช้ผ้าลากตามผืนผ้าเสมือนกับวิญญาณกำลังล่องลอยไปมาจนจบที่เรียงหน้ากันเป็นแถวเหมือนการจัดระเบียบทัพของกองทัพผีป่า

ภาพที่ 219 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ.2562

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฉากจัดทัพผีเมือง

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้บรรดาผู้แสดงเป็นผีป่าสลับจากการอยู่ข้างหลังผ้าออกมาแสดงเป็นผีเมืองอยู่ด้านหน้าผ้า ทั้งนี้เพื่อตอบโจทย์ของทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายในประเด็นการใช้นักแสดงให้คุ้มค่า โดยให้ผู้แสดงทำท่าทางคล้ายการผุดขึ้นมาจากหลุมดินฝังศพพร้อมอาวุธด้วยลีลาตะกุกตะกัก คล้ายลักษณะผีโครงกระดูก เพื่อแสดงให้เห็นว่าผีเหล่านี้คือกลุ่มผีที่คอยเฝ้าบ้านเมืองอยู่เมื่อยามมีภัยก็จึงปรากฏกายจากผืนดินที่ตนเองดูแลรักษาอยู่ จากนั้นบรรดาเหล่าผีเมืองพากันลั่นกลองศึกด้วยลีลาการตีกลองไทยในรูปแบบการผสมผสานท่าโขนเข้ากับจังหวะการตีกลองแบบต่าง ๆ

ภาพที่ 220 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ.2562

ภาพที่ 221 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองลั่นกลองรบในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 21 สิงหาคม พ.ศ.2562

ฉากปะทะทัพ

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลักษณะการเข้าประจัญทัพโดยอาศัยหลักทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายดังนี้ กำหนดให้ปู่เจ้าสมิงพรายและพ่อหมอสิทธิชัย เรียกคิวการรบของผีโดยการวาดภาพลงบนกระดาษ คือหากต้องการเลือกผีตนใดไปรบทั้งสองก็จะวาดรูปผีตนนั้นแล้วเผากระดาษที่วาด จากนั้นผีตนนั้นก็ปรากฏกายพุ่งเข้ารบกัน ทั้งนี้เสียงบรรยากาศของการแสดงก็ยังคงเป็นเสียงสู้รบ เสมือนกับผีตัวอื่น ๆ ต่างยังคงเข้าห้ำหั่นกันอย่างบ้าระห่ำ โดยการออกแบบท่ารบด้วยเทคนิคพิเศษกลางอากาศ ผู้สร้างสรรค์ได้มีการผสมผสานรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยเข้ากับเทคนิคการแสดงกายกรรมประเภทห้อยโหน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดภาพการสู้รบที่ดูเหนือความเป็นจริงหรือเหนือกว่าการสู้รบตามธรรมชาติของมนุษย์ทั่วไป

ภาพที่ 222 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ.2562

ภาพที่ 223 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ.2562

ภาพที่ 224 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 27 กรกฎาคม พ.ศ.2562

ฉากหวาดกลัว

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการสลับฉากอารมณ์ของการแสดงคือ ระหว่างที่บรรดาผีกำลัง ทำการสู้รบกันนั้น อีกด้านหนึ่งของเวที ถูกจำลองให้เป็นบริเวณชุมชนนอกกำแพงเมืองแมนสรวง ที่มีชาวบ้านได้ยินเสียงดังกัมปนาทคล้ายมีศึกสงครามใหญ่อยู่ด้านนอกเมือง จึงพากันวิ่งราวกับหนีอะไรสักอย่างด้วยความหวาดกลัว จากนั้นผู้แสดงทำท่าวิ่งเสมือนกับกำลังตกใจในขณะเดียวกันก็พากันหาคำตอบจากเสียงที่ตนเองนั้นสงสัยว่าเสียงอึกทึกครึกโครมนั้นมาจากที่ใด โดยเมื่อหลังจากที่ออกมาดูแล้วไม่พบว่ามีอะไร ผู้แสดงชาวบ้านทุกคนต่างพากันทำท่าหวาดกลัวในลักษณะต่างกันออกไป อาทิ วิ่งไปหลบ นั่งกอดเข่า ยืนสั่นร่างกาย วิ่งวนเป็นวงกลมด้วยความรวดเร็ว พากันอุ้มตัวของนักแสดงคนอื่น ๆ วิ่งหายเข้าไปด้านหลังเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 225 ท่าที่ 4 การออกแบบลีลาชาวบ้านในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 25 สิงหาคม พ.ศ.2562

ฉากปราชัย

เมื่อถึงช่วงที่ผีเมืองปราชัยให้กับทัพผีป่า ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ตัวแทนของผีทั้งสองฝั่งที่เป็นผีระดับสูงสุด ในฝั่งของผีป่า คืออารักษ์ยักษ์กุมาร ส่วนในฝั่งของผีเมือง คือผีเสื้อเมืองเข้าห้ำหั่นกันด้วยท่าทางการสู้รูปแบบผสมผสานการแสดงนาฏศิลป์ไทยเข้ากับเทคนิคการแสดงกายกรรมห่วง โดยกำหนดให้ผู้แสดงบทแม่ทัพผีป่า ซึ่งรูปร่างใหญ่กว่า กองทัพผีเมือง เป็นผู้ควบคุมน้ำหนักของห่วงที่ลอยอยู่บนอากาศแล้วกำหนดให้ผู้แสดงบทกองทัพผีเมือง เข้าโจมตีแม่ทัพผีป่า ด้วยท่าทางการใช้ข้อพับขาและแขน พันเกี่ยวสลับกับการผลักดันร่างกายของแม่ทัพผีป่า มีการสลับตำแหน่งขึ้นยังด้านบนและลงมาด้านล่างของห่วงอยู่เรื่อย ๆ จนในที่สุดเมื่อผีเมืองพ่ายแพ้และค่อย ๆ ใช้เท้าทั้งสองข้างพันเกี่ยวผ้าใต้ห่วงเหล็กแล้วทิ้งตัวลงสู่พื้นดินอย่างช้า ส่วนภาพด้านบนห่วงเหล็กก็จะปรากฏเป็นภาพของผีป่ากำลังเหยียบผีเมืองลอยอยู่บนอากาศเป็นสัญญะว่าฝ่ายตนชนะ

ภาพที่ 226 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปราชัยบนห่วงในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 4 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 227 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 20 ธันวาคม พ.ศ.2562

การทดลองออกแบบลีลาครั้งที่ 2

ในการทดลองออกแบบลีลาครั้งที่ 2 นี้ผู้สร้างสรรค์ได้พัฒนาจากการออกแบบลีลาใน ครั้งแรกให้มีความชัดเจนมากขึ้น ในเรื่องของการยึดตามวัตถุประสงค์แนวนิยมความเรียบง่ายโดยการตัดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นต่อการแสดงออก แต่ยังคงเนื้อหาไว้เท่าเดิม กล่าวคือ ผู้สร้างสรรค์ได้มุ่งเน้นที่การใช้อุปกรณ์กายกรรมผ้าในการเล่าเรื่องราวเพียงอย่างเดียว ลดช่วงการแสดงที่ผสมผสานการตีกลอง และลดจำนวนผู้แสดงลง จาก 15 คน เหลือเพียง 8 คน และได้ทดลองจัดหาสถานที่แสดงที่มีลักษณะเป็นป่าจริง มีต้นไม้สามารถติดตั้งโครงสร้างอุปกรณ์กายกรรมได้อย่างแน่นหนา

ฉากเกริ่น

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้นักแสดงทำการแสดงเป็นภาพเงาอยู่ด้านหลังของอุปกรณ์กายกรรมผ้าที่ถูกจับขึงให้ตรึงสองฝั่ง ฝั่งซ้ายของเวทีเป็นลีลาของพระลอที่กำลังคลั่งถึงพระเพื่อนพระแพง ฝั่งขวาของเวทีเป็นลีลาของพระนางบุญเหลือที่อาลัยอาวรณ์และเป็นห่วงในตัวพระลอผู้เป็นลูก ประกอบกับบทขับซอถึงความอาลัยลูกที่กำลังจะจากไปของพระนางบุญเหลือ อันเป็นต้นกำเนิดให้เกิดสงครามผี ใช้ลีลาท่าทางการฟ้อนแบบล้านนาผสมกับการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทย

ภาพที่ 228 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาฉากเกริ่นในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏตัวกลางป่าลึก

ในการทดลองครั้งที่ 2 ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ผู้แสดงเป็นปู่เจ้าสมิงพรายปรากฏตัวกลางเวทีด้วยท่านั่งทำสมาธิ โดยที่ผู้แสดงเป็นตัวประกอบนามธรรม จับผืนผ้าขึงเป็นลักษณะคล้ายโดมหรือถ้ำที่ปู่เจ้าสมิงพรายอยู่ จากนั้นปู่เจ้าค่อย ๆ ขยับกายลุกขึ้นเต้นด้วยท่าทางนาฏยศิลป์ไทย ลักณะท่าเต้นเป็นไปในแบบเพิ่งออกจากสมาธิ และมีความเกรี้ยวกราดเพราะหยั่งรู้ว่าทางฝั่งเมืองสรองมีการร่ายมนต์กำบังมนต์ของตนเองอยู่

ภาพที่ 229 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 230 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากแสดงอิทธิฤทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายร่ายรำด้วยท่าทางคล้ายการสวดภาวนาเพื่อร่ายมนต์แสดงอิทธิฤทธิ์ อยู่กลางอากาศโดยการใช้กำลังแขนปีนขึ้นบนผืนผ้าแล้วใช้เท้าทั้งสองข้างพันเกี่ยวผืนผ้าเพื่อทรงตัว ต่อจากนั้นใช้แขนทั้งสองข้างพันเกี่ยวระหว่างผืนผ้าจากด้านในให้ผ้าส่วนที่ตึงจัดอยู่กับใต้วงแขนหรือหัวไหล่ จากนั้นค่อย ๆ กางแขนออกแล้วคลายเท้าที่พันเกี่ยวผืนผ้าเอาไว้ ให้ลอยอยู่กลางอากาศโดยใช้แรงกดจากหัวไหล่เพื่อถ่ายเทน้ำหนักของร่างกายให้สมดุล จึงค่อยเปลี่ยนการปฏิบัติท่าขามาเป็นท่านั่งขัดสมาธิ บนผ้าด้านขวาของเวที ในขณะเดียวกันด้านซ้ายของเวทีนักแสดงประกอบตัวนามธรรมนำผ้ามาห่อตัวเสมือนวิญญาณที่ถูกปู่เจ้าสมิงพรายเรียกมาทำภาระกิจเมื่อโดนปู่เจ้าสมิงพรายเสกมนต์ใส่ ผู้แสดงประกอบตัวนามธรรมทำท่าดิ้นพร่านเสมือนวิญญาณที่ขยับไปมาด้วยแรงมนต์

ภาพที่ 231 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 232 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 233 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาอิทธิฤทธิ์ปู่เจ้าสมิงพรายในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากรวมพลผีป่า

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้นักแสดงในบทปู่เจ้าสมิงพรายทำท่าไหว้ร่ายมนต์เรียกผีป่าอยู่ที่มุมขวาของเวทีโดยใช้การวาดวงแขนและขาให้มีลักษณะเป็นวงกลมกว้างสื่อถึงอำนาจและพลังที่ยิ่งใหญ่ในตัวของปู่เจ้าสมิงพราย จากนั้นเหล่าบรรดานักแสดงประกอบที่แสดงเป็นผีป่าค่อย ๆ สานผ้าให้ไขว้กันตามเสียงมนต์ของปู่เจ้า แล้วค่อย ๆ เอาหน้าดันผืนผ้าออกมาให้เป็นรูปทรงหน้าคนดูคล้ายวิญญาณที่สิงอยู่ในผ้าตามเสียงดนตรีที่มีลักษณะการเปล่งเสียงร้องโหยหวน แล้วทำการเลื่อนใบหน้าที่แนบชิดกับผืนผ้าขึ้นและลงสลับให้ดูต่างระดับกันไป จากนั้นปรากฏตัวทีละคนจากจุดต่าง ๆ ของเวทีด้วยท่าทางการรำแบบหงิกงอไม่สมบูรณ์ให้มีลักษณะเหมือนไม่ใช่มนุษย์ เมื่อผีทุกตัวออกมาครบแล้วจึงมายืนล้อมรอบตัวปู่เจ้าสมิงพรายในระดับที่ต่างกันเพื่อให้เกิดมิติของรูปแบบแถว ผ้าที่ห้อยถูกออกแบบให้มีการสานกันเสมือนมนต์ของปู่เจ้าที่กำลังปลุกบรรดาผีจากทั่วสารทิศ

ภาพที่ 234 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 235 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 236 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลารวมพลผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากจัดกองทัพผีป่า

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลีลาให้นักแสดงในบทผีป่าค่อย ๆ พันตัวแล้วแบ่งออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกอยู่บริเวณด้านมุมหน้าขวาของเวที กลุ่มที่สองอยู่บริเวณมุมล่างซ้ายของเวที โดยมีปู่เจ้าสมิงพรายโหนผืนผ้าจุดกึ่งกลางเวทีด้วยท่าตรวจตราและเดินย่ำอากาศด้วยท่าทางการเดินรูปแบบนาฏศิลป์ไทยเสมือนกับกำลังปลุกเสกเหล้าทหารผีให้กล้าแกร่ง ส่วนบรรดาทหารผีป่าใช้ท่าทางการงุ้มปลายนิ้ว และวงแขนที่หักเป็นเหลี่ยมมุม การวางเท้าแบบลงเหลี่ยมอย่างโขน การคลานให้ลำตัวแนบลงกับพื้น และยกไหล่ขึ้นเพื่อให้ร่างกายดูมีลักษณะผิดรูปไปจากร่างกายมนุษย์ปกติ จากนั้นนักแสดงบทกองทัพผีป่าทุกคนเคลื่อนไหวมาอยู่บริเวณด้านหลังของปู่เจ้าสมิงพราย และยืนมองเข้าไปยังตำแหน่งของปู่เจ้าสมิงพราย ในระดับร่างกายสูงต่ำต่างกัน

ภาพที่ 237 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีป่าในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากจัดทัพผีเมือง

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้บรรดาผู้แสดงตัวประกอบนามธรรมขึงผ้าตำแหน่งขวาและกลางของเวทีเป็นรูปโดมกำแพงเมือง จากนั้นผู้แสดงบทหมอสิทธิชัยแหวกผ้าคล้ายการเปิดประตูเมืองออกมาร่ายมนต์ปลุกบรรดาผีเมือง จากนั้นให้ผู้แสดงเป็นผีป่าสลับจากการอยู่ข้างหลังผ้าแล้วเปลี่ยนลักษณะเครื่องแต่งกายออกมาแสดงเป็นผีเมืองอยู่ด้านหน้าผ้า ทั้งนี้เพื่อตอบโจทย์ของทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่ายในเรื่องการใช้นักแสดงให้คุ้มค่า โดยให้ผู้แสดงทำท่าทางคล้ายการผุดขึ้นมาจากหลุมดินฝังศพด้วยลีลาการใช้แขนและขาแบบลักษณะเหลี่ยมมุม และการเดินคล้ายการสะดุดและไร้สมดุลอย่างช้า ๆ คล้ายลักษณะผีโครงกระดูก เพื่อแสดงให้เห็นว่าผีเหล่านี้คือกลุ่มผีที่คอยเฝ้าบ้านเมืองอยู่เมื่อยามมีภัยก็ปรากฏกายจากผืนดินที่ตนเองดูแลรักษาอยู่ และมาเรียงแถวอยู่ด้านมุมซ้ายของเวทีอย่างเป็นระเบียบ จากนั้นพ่อหมอสิทธิชัยใช้ท่านาฏศิลป์ไทยรำกระบวนตรวจพลดูความพร้อมของทัพผีเมือง แล้วบรรดาผีเมืองจับกลุ่มต่อตัวกันเป็นกำแพงเมืองเพื่อป้องกันการรุกรานของผีป่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 238 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 239 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 240 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 241 ท่าที่ 4 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 242 ท่าที่ 5 การออกแบบลีลาจัดทัพผีเมืองในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากปะทะทัพ

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลักษณะการเข้าประจัญทัพโดยอาศัยหลักทฤษฎีแนวนิยมความเรียบง่าย ยึดตามหลักตำราพิชัยสงครามดังนี้ กำหนดให้ปู่เจ้าสมิงพรายและพ่อหมอสิทธิชัย เรียกลำดับการรบของผีโดยการวาดภาพลงบนกระดาษพร้อมทำท่าร่ายมนต์ให้บรรดาผีทหารเลวออกรบก่อน จากนั้นผีทหารเลวจึงเข้ารบด้วยกระบวนท่ารูปแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสานเทคนิคกายกรรมห้อยโหน ด้วยท่าทางการขึ้นตัวหรือลอยกลับหัว หรือแม้กระทั่งการลอยเหนือจากพื้นให้ดูเหนือธรรมชาติ ทั้งนี้เสียงบรรยากาศของการแสดงก็ยังคงเป็นเสียงสู้รบ เสมือนกับผีตัวอื่น ๆต่างยังคงเข้าห้ำหั่นกันอย่างบ้าระห่ำ ผู้แสดงทั้งสองฝ่ายต่างทำท่าทางการปีป่ายขึ้นบนลำตัวของอีกฝ่ายโดยการสลับการเคลื่อนไหวและหยุดนิ่งเป็นช่วง ๆ

ภาพที่ 243 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 244 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปะทะทัพในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 245 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ฉากหวาดกลัว

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการสลับฉากอารมณ์ของการแสดงคือ ระหว่างที่บรรดาผีกำลัง ทำการสู้รบกันนั้น อีกด้านหนึ่งของเวที ถูกจำลองให้เป็นบริเวณชุมชนนอกกำแพงเมืองแมนสรวง ที่มีชาวบ้านวิ่งกันจ้าระหวั่นราวกับหนีอะไรสักอย่างด้วยความหวาดกลัว ใช้ท่าทางนาฏศิลป์ไทยผสมผสานอารมณ์การแสดงแบบรนราน เสมือนกับกำลังตกใจในขณะเดียวกันก็พากันหาคำตอบจากเสียงที่ตนเองนั้นสงสัยว่าเสียงอึกทึกครึกโครมนั้นมาจากที่ใด

ฉากปราชัย

เมื่อถึงช่วงที่ผีเมืองปราชัยให้กับทัพผีป่า ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ตัวแทนของผีทั้งสองฝั่งที่เป็นผีระดับสูงสุด ในฝั่งของผีป่า คืออารักษ์ยักษ์กุมาร ส่วนในฝั่งของผีเมือง คือผีเสื้อเมืองเข้าห้ำหั่นกันด้วยท่าทางการสู้รบแบบผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยเข้ากับเทคนิคการแสดงกายกรรมโหนผ้า จนในที่สุดเมื่อผีเมืองพ่ายแพ้ ก็จะกฎเป็นภาพของผีป่ากำลังเหยียบผีเมืองลอยอยู่บนอากาศ เป็นสัญญะว่าฝ่ายตนชนะ

ภาพที่ 246 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 247 ท่าที่ 2 การออกแบบลีลาปราชัยในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

ภาพที่ 248 ท่าที่ 3 การออกแบบลีลาในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

มหาอำนาจ

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบฉากจบของการแสดงเป็นการเต้นเดี่ยวของปู่เจ้าที่แสดงถึงมหาอำนาจหลังจากที่ตนเองชนะ ด้วยท่าทางการเต้นโดยใช้ท่ากระโดดและการผายมือออกกว้างเป็นหลัก ในช่วงสุดท้ายกำหนดให้ผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพรายใช้ข้อมือเกี่ยวพันผ้าทั้งหมดสามผืนรวมกันไว้สองข้างแล้วยึดเกี่ยวให้แน่น โดยให้ผู้แสดงบทบริวารผีป่าดึงผ้าให้มีลักษณะเป็นเส้นรัศมีกระจายออกสามแฉกไปยังด้านซ้ายและด้านขวา ของลำตัวผู้แสดงบทปู่เจ้าสมิงพราย จากนั้นปู่เจ้าสมิงพรายขับซอสรุปและให้ข้อคิดทำนองว่า ที่ตนเองชนะเพราะตนเองรู้จักพวกผีที่เป็นบริวารของตนดีกว่าหมอสิทธิชัย เปรียบเสมือนหัวหน้าที่ดูแลเอาใจใส่ลูกน้องในองค์กรมากกว่าย่อมนำความสามัคคีและการฝ่าฟันอุปสรรคมาให้

ภาพที่ 249 ท่าที่ 1 การออกแบบลีลามหาอำนาจในการทดลองการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

วันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ.2562

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข
งานนาฏกรรมที่เกี่ยวข้องกับวรรณกรรม “พระลอ” รูปแบบสร้างสรรค์

ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ

“ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” การแสดงเพลงร่วมสมัยที่ดัดแปลงจากนิทานล้านนา เรื่อง ลิลิตพระลอ โดย ภัทราวดี มีชูธน ร่วมกับมูลนิธิละครธรรมะในสังฆราชูปถัมภ์ ณ โรงละครกลางสวน ภัทราวดีเธียเตอร์ ในแง่วรรณกรรม ลิลิตพระลอ ถูกบรรจงแต่งขึ้นอย่างประณีตงดงาม มีความไพเราะของถ้อยคำ และเต็มไปด้วยสุนทรียศาสตร์ จนได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสร ให้เป็นยอดแห่งลิลิตของไทย เนื้อหากล่าวถึง การโฆษณา ชวนเชื่อ การสื่อสาร มีอิทธิพลมากล้น พ้นคณนา ความลุ่มหลง ความแค้น ความอาย การให้อภัย ซึ่งเป็นเนื้อหาที่มีอยู่ทุกยุคทุกสมัย และเมื่อครูภัทราวดี หยิบวรรณกรรมเก่าแก่นี้มาทำใหม่ในแบบการแสดงร่วมสมัย จึงยิ่งทำให้ละครเรื่องนี้มีความหมายเข้ากับยุคสมัยได้มากยิ่งขึ้น “เสียงลือเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย” เพื่อน-แพงปรารภกับพระพี่เลี้ยง นางรื่น นางโรย ถึงข่าวเล่าลือ สรรเสริญ เยินยอพระลอราช ผู้หล่อเหลา จนไม่มีชายใดในสามโลกเทียบทัน อยากพบ อยากสัมผัส อยากได้ อยากเห็น จนใช้มนต์คาถาปู่เจ้าสมิงพรายทำให้พระลอถึงกับทิ้งแม่ ทิ้งเมีย ดั้นด้นข้ามแม่น้ำกาหลงมาเมืองสรองเพื่อมาพบเพื่อนแพง พบแล้วก็หลงใหลในเสน่ห์ไม่ยอมกลับบ้านกลับเมือง จนเจ้าย่าผู้มีความอาฆาตแค้นเพราะพระบิดาของพระลอฆ่าพระสวามีของพระนางตายในสนามรบ นำทหารมาฆ่าตายทั้งสามกษัตริย์ ลิลิตพระลอ จึงเป็นวรรณคดีที่มีเรื่องราวเข้มข้นน่าสนใจ ตีแผ่กิเลสของมนุษย์ ชวนให้นำไปคิด พิจารณา วิเคราะห์ วิจารณ์ ข้าพเจ้าได้รับเชิญให้ไปชมละครเรื่องนี้ เนื่องด้วยเป็นละครในมูลนิธิละครธรรมะในสังฆราชูปถัมภ์ ดูละครแล้วย้อนดูตัว คือ การดูละครแล้วย้อนดูธรรมะในใจนั่นเอง ผู้เขียนลิลิตพระลอ ได้แทรกธรรมะไว้ในเนื้อหามากมาย อาทิ ชื่อ เพื่อนแพง รื่นโรย ล้วนหมายถึงของคู่ เป็นต้น ครูภัทราวดี มีชูธน ได้ตีความธรรมะไว้ในบทละครเช่นกัน เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย เช่น “ความรัก ที่สวยหรู หากมีเหตุมาจากความผิดศีลธรรมอย่างไรก็ต้องได้รับผลของกรรม เพราะตนเองนั่นแหละเป็นผู้กระทำ ไม่ต้องไปโทษใคร” ครูเล็กนำเสนอแบบละครซ้อนละคร ที่มีตัวละครยุคใหม่ ดนตรีสมัยใหม่ รวมทั้งการนำศิลปินมือไวโอลินระดับโลกจากสหรัฐอเมริกา มาเชื่อมโลกแห่งวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน ยิ่งทำให้เรื่องราวธรรมะได้เข้าถึงคนยุคใหม่และนำมาใช้จริงในเหตุการณ์ยุคปัจจุบันได้ง่ายดายมากขึ้นอีกด้วย โดยเฉพาะเรื่อง ความรัก กับ ความหลง หรือ Love และ Sex ได้ถูกตีความไว้ด้วยการใช้ทั้งสัญลักษณ์ และคำสอนของผู้รู้ในบทสนทนา เช่น ไก่แก้ว คือเครื่องล่อ หรือตัวกระตุ้นเร้าให้หลง หรือมนต์ของปู่เจ้าสมิงพราย เป็นต้น และท้ายสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้เขียนยังฝากเรื่องของหิริ หรือความละอายไว้กับเพื่อน-แพงเมื่อรู้ว่าลักลอบได้เสียกับชายที่มีเจ้าของแล้วถูกจับได้ ก็ยอมตายเสียดีกว่าจะอยู่กับความอาย ส่วนเจ้าย่าผู้ประกาศว่า ถ้าจะต้องอยู่กับความแค้นก็ประหนึ่งตายทั้งเป็นเช่นกัน เรื่องราวจึงนำไปสู่โศกนาฏกรรมแห่งความรักความหลง ผู้เขียนยังชี้ต่อไปถึงทางออกแห่งทุกข์ ว่าควรให้อภัยตนเองและผู้อื่น ด้วยการเข้าใจกฎแห่งธรรมชาติ นั่นคือกฎแห่งกรรม ทำสิ่งใด ได้สิ่งนั้น ผู้เขียนใช้บทของ “แม่” แทนสัญลักษณ์ของ “พระธรรม” ด้วยการที่พระนางบุญเหลือ พระมารดาของพระลอซึ่งสูญเสียลูก แต่ระงับเวรด้วยการไม่จองเวร โดยใช้วรรคทองบรรยายว่า “ใดใดในโลกล้วนอนิจจัง คงแต่บาปบุญยังเที่ยงแท้ เป็นเงาติดตัวตรังตรึงแน่นอยู่นา ตามแต่บุญบาปแล้ ก่อเกื้อรักษา”

ละครเวทีร่วมสมัย ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ จึงท้าทายคนไทย ให้รักษาภาษาไทย วรรณกรรมไทย และธรรมะไว้ในหัวใจ และในวันเสาร์ที่ 27 มิถุนายน ข้าพเจ้าจะนำคณะนิสิตสาวิกาสิกขาลัยเข้าร่วมชมละครเรื่องนี้ในรอบ 2 ทุ่มตรง พร้อมกับการพูดคุยแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันในเรื่อง “ดูละคร ย้อนดูใจ”[56]

ภาพที่ 250 การแสดง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” ณ โรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์
โดย ภัทราวดี มีชูธน ปี พ.ศ.2552

ที่มา: นายกฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ
วันที่ 20 มีนาคม 2562

[56] ภัทราวดี มีชูธน, “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ”, คมชัดลึก(2 มิถุนายน 2552): หน้า 4

ภาพที่ 251 ภาพโฆษณาการแสดง “ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ” โดย ภัทราวี มีชูธน ปี พ.ศ.2552

ที่มา: ภัทราวดีเธียร์เตอร์

วันที่ 10 พฤศจิกายน 2562

ละครเวที “ลิลิตพระลอ 2019”โดย มูลนิธิละครธรรมะในพระสังฆราชูปถัมภ์ ผลงานกำกับการแสดง และ ร่วมแสดงโดย “ภัทราวดี มีชูธน”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

“เสียงลือเสียงเล่าอ้าง อันใด พี่เอย
เสียงย่อมยอยศใคร ทั่วหล้า
สองเขือพี่หลับใหล ลืมตื่น ฤๅพี่
สองพี่คิดเองอ้า อย่าได้ถามเผือฯ ”

โคลงสี่สุภาพ วรรคทองจากลิลิตพระลอ... ต้นแบบในการเรียนการสอนวิชาวรรณคดีไทยในทุกยุคทุกสมัยลิลิตพระลอ คุณค่า และ การเดินทางจากวรรณคดีโบราณสู่การสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยรูปแบบของภัทราวดี “ลิลิตพระลอ” ได้รับการยกย่องจาก “วรรณคดีสโมสร” เมื่อปี พ.ศ. 2459 ให้เป็น “ยอดแห่งลิลิตของไทย” เป็นวรรณคดีที่มีบทบาทสำคัญในวงการการศึกษาด้านวรรณคดีไทยในทุกระดับชั้น ตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงปริญญาเอก ด้วยเรื่องราวโศกนาฏกรรมแห่ง ความรักที่แฝงด้วยแง่คิดถึงสัจธรรมของชีวิต บรรจงแต่งขึ้นด้วยกวีโวหารที่ประณีตงดงาม ซึ่งสันนิษฐานว่า

ประพันธ์ขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ต่อมาในยุคสมัยต่าง ๆ ได้มีการนำเนื้อหาไปทำเป็นการแสดง แต่งคำร้องใส่ทำนองโดยมีบทเพลงที่เป็นที่รู้จักมากมาย อาทิ เพลงลาวสมเด็จที่กล่าวถึงพระลอ, เพลงลาวเสี่ยงเทียนที่กล่าวชมโฉมพระเพื่อนพระแพง, เพลงลาวครวญ พระลอครำ่ครวญถึงแม่ที่ริมฝั่งแม่น้ำกาหลง, เพลงระบำไก่ (สร้อยแสงแดง) ฯลฯ ลิลิตพระลอ เคยมีผู้นำมาประยุกต์ทำเป็นละครหลายครั้ง โดยใช้ชื่อต่างกันไป เช่น บทละครเรื่อง พระลอนรลักษณ์ พระราชนิพนธ์ ในรัชกาลที่ 3 โดย สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ บทละครเรื่องพระลอ สำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และ บทละคร เรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และ แม้แต่นักเขียนชื่อดังในสมัยปัจจุบัน เช่น ทมยันตี ก็ได้นำมาถ่ายทอดเป็นนิยายชื่อ รักที่ต้องมนตรา ในปี พ.ศ. 2526 คุณภัทราวดี มีชูธน ได้นำพระลอมาสร้างเป็นละครเวทีครั้งแรก โดยได้จัดแสดงขึ้นที่ หอศิลป์พีระศรี โดยมีนักแสดงนำ ได้แก่ คุณดิลก ทองวัฒนา (พระเอก) และ คุณธัญญา โสภณ (นามสกุลในสมัยที่ร่วมแสดง) โดยรับบทนางลักษณวดี ซึ่งเป็นละครเรื่อง แรกในชีวิตการแสดงของเธอต่อมาในปี พ.ศ. 2552 คุณภัทราวดี มีชูธน ได้สร้างสรรค์วรรณคดีเรื่องนี้อีกครั้ง ในรูปแบบละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ โดยได้นำเสนอความไพเราะของโคลงกลอนโบราณ ผ่านละครแบบร่วมสมัยที่น่าสนใจเข้าใจง่ายสำหรับคนในยุคปัจจุบัน ทำให้วรรณคดีที่ทรงคุณค่าได้รับการเผยแพร่ไปในวงกว้างทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยมีผู้สนใจชมการแสดงจำนวนมากทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ และ ได้รับเชิญไปแสดงผลงานที่ต่างเมือง อาทิ นิวยอร์ค, วอชิงตันดีซี, ชิคาโก, ฮูสตัน, ซานฟรานซิสโก และ อีกหลายเมืองใหญ่ทั้งในสหรัฐอเมริกา และแคนาดาเพื่อส่งเสริมให้วรรณคดีไทยเรื่องนี้เป็นที่รู้จักในหมู่นักเรียน นักศึกษา ตลอดจนประชาชนทั่วไปทั้งชาวไทยและต่างชาติ มูลนิธิละครธรรมะในพระสังฆราชูปถัมภ์ ได้จัดทำละครเวทีเรื่องลิลิตพระลอ 2019 ขึ้น ในรูปแบบละครเวทีร่วมสมัย นำเสนอโดยการอ่านโคลงกลอนอย่างมีสีสันประกอบด้วยเสียงดนตรี โดยเฉพาะไวโอลิน เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีไฟฟ้า และ เสียงขับร้องโดยมีการวิเคราะห์และเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ปัจจุบัน สอดแทรกอุทาหรณ์สอนใจ ปลูกฝังความรักใคร่ในเพลงไทย ประวัติศาสตร์ และ หลักธรรม โดยผสมผสานภาษาอังกฤษเข้าไปในการแสดงเพื่อให้ชาวต่างประเทศสามารถเข้าใจได้ ลิลิตพระลอ 2019 เป็นผลงานการกำกับการแสดงและร่วมแสดงโดย ครูเล็ก-ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวที และ ภาพยนตร์) ประจำปี 2557 ร่วมแสดงโดยศิลปินมืออาชีพที่มีผลงานระดับนานาชาติทั้งชาวไทย และ ต่างชาติหลากหลายสาขา ทั้งนักร้อง นักดนตรี นักแสดง นักกายกรรม อาทิ ธชย ประทุมวรรณ, ราชนิกร แก้วดี ควบคุมดนตรี โดย อานันท์ นาคคง และ นักไวโอลินรับเชิญจากประเทศสหรัฐอเมริกา Kyle

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Dillingham ออกแบบเครื่องแต่งกายโดย สมชาย แก้วทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (การออกแบบแฟชั่น) ประจำปี พ.ศ. 2560[57]

ภาพที่ 252 การแสดง ลิลิตพระลอ ณ โรงละครวิกหัวหิน โดยภัทราวดี มีชูธน

ที่มา: นายสุพจน์ จูกลิ่น

วันที่ 19 มกราคม พ.ศ.2562

ภาพที่ 253 ภาพโฆษณาการแสดง “ลิลิตพระลอ 2019” โดย ภัทราวี มีชูธน ปี พ.ศ.2552

ที่มา: ภัทราวดีเธียร์เตอร์

วันที่ 19 มิถุนายน 2562

---

[57] ภัทราวดี มีชูธน, “ลิลิตพระลอ2019”, กรุงทพธุรกิจ(22 พฤศจิกายน 2561): หน้า 3

ภาพที่ 254 บรรยากาศการแถลงข่าว ละครเวที “ลิลิตพระลอ 2019” โดยภัทราวี มีชูธน ณ โรงละครแห่งชาติ

ที่มา: ภูมิสรรค์ เสนีย์วงศ์ ณ อยุธยา

วันที่ 11 กรกฎาคม 2019

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค

ศิลปะการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิง

“ฟ้อนดาบ เป็นศิลปการแสดงที่นิยมกันมากและเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในเขตล้านนา โดยเฉพาะจังหวัดเชียงใหม่นั้น ได้ชื่อว่าเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมประเพณีในเขตภาคเหนือตอนบน มักจะจัดให้มีการแสดงฟ้อนดาบควบคู่ไปกับการฟ้อนที่เป็นที่รู้จักของนักท่องเที่ยวเป็นอย่างดี เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนน้อยไชยา ฯลฯ ในเทศกาลที่สำคัญ ๆ ของจังหวัด ซึ่งบางครั้งก็ถึงกับมีการประกวดแข่งขันการฟ้อนดาบเลยทีเดียว นอกจากนั้นบางครั้งหน่วยงานของรัฐหรือเอกชน เช่นโรงแรมต่าง ๆ ก็มักจะจัดการแสดงฟ้อนดาบไว้รวมกับการแสดงอื่น ๆ ในงานต้อนรับแขกเมืองหรือนักท่องเที่ยวผู้มาเยือนในงานขันโตกต่าง ๆ อยู่เสมอการฟ้อนดาบ มักนิยมฟ้อนกับดาบจำนวน 2 เล่ม แต่บางครั้งก็จะมีการฟ้อนดาบ 6 เล่ม,12 เล่ม หรือจำนวนมากกว่าให้เห็นอยู่บ้าง แต่ไม่ค่อยจะได้รับชมกันบ่อยเหมือนกับการฟ้อนดาบ 2 เล่มในปัจจุบันมีการประยุกต์การฟ้อนดาบขึ้น โดยการนำเอาผ้าชุบน้ำมันติดปลายดาบแล้วจุดไฟ เรียกว่า “การฟ้อนดาบไฟ” ขึ้นมาอีกประเภทหนึ่ง นัยว่าเป็นการสร้างความบันเทิง ความตื่นเต้นให้ผู้ชมเพิ่มมากขึ้น ส่วน “การฟ้อนเจิง” นั้น มีให้เห็นได้ไม่บ่อยนัก นอกจากบางครั้งจะมีคนเฒ่าคนแก่ฟ้อนให้เห็นในงานบุญสำคัญ ๆ ของวัดต่าง ๆ เช่นงานปอยหลวงเท่านั้น

ฟ้อนเจิง เป็นการแสดงลีลาการฟ้อนและลีลาการต่อสู้ด้วยมือเปล่า ซึ่งมีท่วงท่าที่สง่างามและน่าเกรงขามอยู่ในที ปัจจุบันการฟ้อนเจิงที่สมบูรณ์แบบนั้นหาชมได้ยากแล้ว จะมีให้ได้ชมบ้างก็เพียงเล็กน้อยในการฟ้อนดาบ กล่าวคือช่วงฟ้อนก่อนที่จะมีการหยิบดาบขึ้นมารำนั้น จะทำการฟ้อนด้วยมือเปล่า หรือฟ้องเจิงก่อนเป็นระยะเวลาสั้น ๆ โดยสรุปก็คือได้นำเอาฟ้อนเจิงบางส่วนเข้ามาประกอบก่อนที่จะฟ้อนดาบนั่นเอง

ลีลาการฟ้อน การฟ้อนดาบนั้น ถ้าสังเกตในแต่ละท่าของการฟ้อน ลีลาท่าทางที่มีความสวยงามเหล่านั้น แสดงถึงชั้นเชิงการต่อสู้ทั้งรุกและรับอย่างแคล่วคล่อง หรือบางท่าก็เป็นการยั่วโทษะคู่ต่อสู้ บางท่าก็เป็นการแสดงความกล้าหาญ ฮึกเหิม อวดคู่ต่อสู้ว่าตนมีความคงกระพันชาตรี เช่น “ท่าสีไคล” (คือการนำดาบด้านคมมาลูบไล้ตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย) และการกลิ้งทับดาบ เป็นต้น

การฟ้อนดาบในปัจจุบันสามารถแบ่งประเภทตามลักษณะลีลาการฟ้อนได้ 2 แบบใหญ่ ๆ คือ การฟ้อนเชิงเชียงแสน หรือเรียกอีกอย่างว่า “ลายดาบพื้นเมือง” จะมีลีลาการฟ้อนที่อ่อนช้อยมากกว่า

และมักจะมีการเล่นไหลในการฟ้อนเป็นส่วนมากการฟ้อนเชิงแสนหวี หรือเรียกอีกอย่างว่า “ก้าแลว” ซึ่งเป็นลีลาของไทใหญ่ มีความดุดันในลีลาการฟ้อนมากกว่า

ผู้ที่เคยชมการฟ้อนดาบอยู่เสมอ หรือผู้ที่คลุกคลีอยู่กับศิลปะการแสดงพื้นเมือง จะสามารถจำแนกได้ทันทีว่า ช่างฟ้อนที่กำลังฟ้อนอยู่นั้น กำลังแสดงการฟ้อนแบบเชียงแสนหรือแสนหวี และในแต่ละแบบของการฟ้อนทั้งเชิงเชียงแสนและแสนหวีนั้น ยังมีลีลาการฟ้อนที่แตกต่างกันออกไป ตามการถ่ายทอดของแต่ละสำนัก หรือครูแต่ละคน เชิงดาบเชียงแสนนั้นส่วนมากจะพบเห็นได้ในจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน ส่วนเชิงแสนหวีนั้น พบมากในจังหวัดแม่ฮ่องสอน และบางส่วนของจังหวัดเชียงราย

การเรียนการสอนในอดีต ถือว่าผู้ชายแทบทุกคนจะต้องเสาะแสวงหาและเรียนเชิงดาบเอาไว้เพื่อป้องกันตัว หรือฝึกอาไว้ใช้ในยามศึกสงคราม อีกอย่างหนึ่งเป็นค่านิยมของผู้ชายในสมัยก่อน เพื่อแสดงถึงความกล้าหาญ ความเข้มแข็งและเพื่อปกป้องเพศตรงข้ามและทรัพย์สินของตนเอง การเรียนการสอนในอดีตเป็นไปด้วยความยากลำบาก มีการทดสอบด้านจิตใจของลูกศิษย์มากมายหลายขั้นตอน เพื่อทดสอบความกล้าหาญ เด็ดเดี่ยว และที่สำคัญคือคุณธรรมในตัวลูกศิษย์ เพื่อป้องกันไม่ให้นำวิชาที่ได้ไปรังแกผู้ที่อ่อนแอกว่า การสอนอย่างแรกสุดคือ “การย่างขุม” (การเดินขุม) ซึ่งเป็นทิศทางการเดิน การหลบหลีก และการจู่โจมในการต่อสู้ โดยจะขุดหลุมไว้ให้ฝึกเดินจำนวน 8 หลุมบ้าง 16 หลุมบ้าง มากน้อยแล้วแต่ครูผู้สอนจะถ่ายทอดให้ (การย่างขุมคล้ายกับการฝึกหัดเดินบนตอไม้ของหนังจีนกำลังภายใน) หลังจากนั้น เมื่อเห็นว่าศิษย์มีความชำนาญดีแล้ว ครูผู้สอนจะสอนลีลาการต่อสู้เป็นแม่ท่าต่าง ๆ ต่อไป นอกจากแม่ท่าพื้นฐานต่าง ๆ แล้ว ครูผู้สอนจะสอนไม้ตาย ซึ่งถือว่าเป็นเคล็ดลับของการต่อสู้ เรียกว่า “แม่ป็อด” ซึ่งจะให้ใครเห็นท่าไม่ได้เด็ดขาด ครูผู้สอนจะมอบแม่ป็อดให้เฉพาะศิษย์ที่รักจริง ๆ หรือมีศิษย์ที่เห็นว่ามีคุณธรรมเพียบพร้อมเท่านั้น ดังนั้น แม่ป็อดหลายท่าจึงสูญหายไปตามกาลเวลา เนื่องจากครูผู้สอนจะเก็บไว้กับตัวไม่ยอมถ่ายทอดให้ใคร เพื่อป้องกันศิษย์คิดล้างครูนั่นเอง แต่สถานการณ์ในปัจจุบันเปลี่ยนไป การถ่ายทอดศิลปะการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิง ไม่ได้ทำกันอย่างลึกซึ้งและเป็นจริงเป็นจังเหมือนอย่างในอดีต การฝึกหัดถ่ายทอดการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิงในปัจจุบัน มีเพียงไว้เพื่อการแสดงเท่านั้น หาคนที่มีความรู้จริง และใช้ป้องกันตัวได้แทบจะไม่มีแล้วสำหรับคนรุ่นใหม่ หลงเหลือเพียงคนรุ่นเก่าเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่มีความรู้จริงแต่ขาดผู้สืบทอด ดังนั้นเชิงการต่อสู้ด้วยมือเปล่า หรือเชิงดาบของล้านนา จึงเหลือเพียงการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเชิงที่มีลักษณะเพียงการแสดงดังที่เห็นอยู่ในปัจจุบันเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทบาทในด้านการแสดง การฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิงในอดีต เป็นการอวดเชิงการต่อสู้ในยามศึกสงคราม สันนิษฐานว่า ก่อนที่จะมีการรบกัน บรรดาแม่ทัพนายกองต่าง ๆ จะมีการฟ้อนเพื่ออวดลายการต่อสู้ หรือการยั่วโทษะคู่ต่อสู้ และเป็นการสร้างความฮึกเหิมก่อนที่จะเข้าโรมรันกัน เรียกว่า “การเชิงหน้าทัพ” นอกจากนี้ยังมีการฟ้อนในงานบุญต่าง ๆ ก่อนจะแห่ครับทานเข้าวัด เพื่อเป็นการสร้างความครึกครื้นให้กับงาน จะเห็นได้ว่า การฟ้อนก็เป็นส่วนหนึ่งของการรับใช้ศาสนาของชาวบ้านอีกด้วย

เมื่อกล่าวถึงการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิงแล้ว ก็อดที่จะกล่าวถึง “การตบมะผาบ” เสียไม่ได้ ตบมะผาบ คือการใช้มือทั้งสองข้าง ตบไปที่ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายด้วยท่าทางที่สง่างาม นัยว่าเป็นการปลุกเสกให้ร่างกายมีความคงกระพันชาตรีตามความเชื่อของคนสมัยก่อน โดยในระหว่างการตบมะผาบ ก็จะมีการร่ายคาถาที่ได้ร่ำเรียนมาไปด้วย อีกทั้งยังเป็นการอบอุ่นร่างกายทางหนึ่ง

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อนดาบ คือ “กลองอุเจ่” ซึ่งมีลีลาการตีเลียนเสียงคนพูดและธรรมชาติรอบตัว สร้างความคึกคักให้กับช่างฟ้อนและคนดูเป็นอย่างดี ปัจจุบันการฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิง นอกจะจะแสดงในงานบุญหรือเทศกาลต่าง ๆ ของวัดแล้ว ยังเป็นการแสดงให้นักท่องเที่ยวและผู้ที่สนใจในโรงแรมต่าง ๆ หรืองานที่จัดไว้ให้ได้ชมสำหรับส่งเสริมการท่องเที่ยว ทำให้โฉมหน้าของการแสดงฟ้อนดาบ – ฟ้อนเจิง กลายเป็นส่วนหนึ่งธุรกิจ เหมือนกับการแสดงอย่างอื่นที่เป็นเอกลักษณ์ของล้านนา อย่างช่วยไม่ได้”[58]

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[58] ปาริชาติ สุริยวงศ์, “ศิลปะการใช้อาวุธของชาวล้านนาไทย,” (วิทยานิพนธ์ศิลปะ ปริญญามหาบัณฑิต คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา, 2524.

ภาพที่ 255 ท่าฟ้อนดาบลายนั่ง

ที่มา: https://chananrog2015.wordpress.com/2014/10/07/ฟ้อนดาบ-ฟ้อนเจิง

สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2563

Chulalongkorn University

ภาพที่ 256 ท่าการฟ้อนดาบลายยืน

ที่มา: https://chananrog2015.wordpress.com/2014/10/07/ฟ้อนดาบ-ฟ้อนเจิง

สืบค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ.2563

ผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปได้ว่าการฟ้อนดาบแบบโบราณดั้งเดิมในปัจจุบันนั้นหาชมได้แล้ว เพราะส่วนใหญ่จะมีการดัดแปลงท่ารำให้อ่อนช้อยสวยงาม และเข้ากับรูปแบบท่ารำของนาฏศิลป์ไทย ท่ารำที่ใช้ในการฟ้อนดาบนั้น แต่ก่อนถูกดัดแปลงมาจากท่าศิลปะการป้องกันตัวหรือการต่อสู้ของผู้ชาย รูปแบบของท่ารำก็จะแตกต่างกันไปตามสำนักหรือพ่อครูแม่ครูที่สอน ส่วนใหญ่จะนิยมท่ารำที่มาจากไทยใหญ่ พื้นเมืองล้านนาภาคเหนือดั้งเดิมจังหวัดต่าง ๆ เช่น เชียงใหม่ เชียงราย น่าน ที่เป็นต้นตำรับดั้งเดิม การเริ่มเรียนจะต้องเริ่มจากพื้นฐานการต่อสู้มือเปล่า ที่เรียกว่าการฟ้อนเจิง

หรือก็คือเชิง เหมือนกับเชิงมวยนั่นเอง เปรียบเป็นการวอร์มร่างกายเช่นเดียวกับก่อนที่เราจะออกกำลังกาย แม่ลายในการรำก็จะให้มีการสอดคล้องกันเพื่อง่ายต่อการจดจำและง่ายต่อการต่อท่ารำ การเดินขุมก็เป็นสิ่งที่ผู้รำต้องฝึกเพื่อให้การฟ้อนดูสวยงามและมีตำรับมากขึ้น การรำต้องเริ่มจากการไหว้ครู ตบมะผาบหรือฟ้อนเจิ้ง ถึงจะเริ่มต้นขึ้นท่าดาบ ซึ่งเท่าที่เรียบเรียงมีทั้งหมด 32 ท่ารำ มีชื่อที่น่าสนใจ เช่น งาช้างตอกต๋งแต๊ก กำแปงเป๊กดินแตก ฟ้าแลบบ่าตันหัน ซึ่งก็มีความหมายมาจากการใช้ลักษณะของธรรมชาติหรือสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ มาใช้เป็นชื่อท่ารำนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	สุพจน์ จูกลิ่น
วัน เดือน ปี เกิด	17 ธันวาคม 2531
สถานที่เกิด	จังหวัดชลบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2546 มัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสาธิตพิบูลบำเพ็ญมหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี พ.ศ. 2549 ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี พ.ศ. 2553 ปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	43/18 ม.3 ต.เสม็ด อ.เมือง จ.ชลบุรี 20000

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University