ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย

นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LAKON RAM "PRA SURIYOTAI"

Mrs. Khwanfa Phoophangsute

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance
Department of Dance
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2022

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย
โดย	นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

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

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการ
(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

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

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ : ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย. (LAKON RAM "PRA SURIYOTAI") อ.ที่ปรึกษาหลัก : ศ. ดร.สวภา เวชสุรักษ์

วิทยานิพนธ์เรื่อง ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย มีวัตถุประสงค์เพื่อนำประวัติสมเด็จพระสุริโยทัยมาสร้างสรรค์เป็นละครรำทางละครในเพิ่มขึ้นใหม่อีกเรื่องหนึ่ง ด้วยการวิจัยแบบทดลอง จากการค้นคว้าเอกสารประวัติศาสตร์ สัมภาษณ์ ทดลองสร้างสรรค์ การวิพากษ์ จัดการแสดง และการประเมินสัมฤทธิ์ผล แล้วนำเสนอรายงานผลการวิจัยในแบบการพรรณนาวิเคราะห์ การวิจัยแบบทดลองสร้างสรรค์มีข้อปฏิบัติ 7 ประการดังนี้ 1. ศึกษาและนำเนื้อหาและบุคคลจากประวัติศาสตร์มาสร้างเป็นโครงเรื่อง สี่ฉากสำคัญที่เหมาะแก่การทดลองแสดงเป็นทางละครใน คือ ฉากลงสรงทรงเครื่อง ประคารม เกี้ยวพาราสี และตัดไม้ข่มนาม 2. แต่งบทและบรรจุเพลงให้เหมาะแก่การดำเนินเรื่อง บุคลิกตัวละครและการรำ 3. คัดเลือกผู้แสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครใน 4. เลือกสรรประยุกต์และออกแบบท่ารำกับกระบวนรำให้เหมาะแก่บุคลิกของตัวละคร 5. ปรับแปลงเครื่องแต่งกายยืนเครื่องและอุปกรณ์การแสดงบางรายการให้มีความสมจริงเชิงประวัติศาสตร์และความสะดวกในการรำ 6. ฝึกซ้อมและปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องในมิติต่าง ๆ ให้สมบูรณ์ตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ 7. จัดการแสดงและประเมินสัมฤทธิ์ผลจากผู้ร่วมงานทุกฝ่ายรวมทั้งผู้ดูและผู้ทรงคุณวุฒิ ผลการวิจัยทดลองสร้างสรรค์ครั้งนี้พบว่าการนำประวัติศาสตร์มาแสดงเป็นละครรำแนวละครในนั้นสามารถทำได้ดี เพราะเนื้อเรื่องและบุคคลที่นำมาทดลองเป็นวิถีชีวิตและวีรกรรมของพระราชวงศ์ที่คล้ายคลึงกันกับสาระของละครใน องค์ประกอบการแสดงตามจารีตละครในนั้นแม้จะมีความประณีตและเคร่งครัดในการปฏิบัติ หากทดลองสร้างสรรค์โดยผู้มีความรู้ความชำนาญในการประยุกต์ใช้อย่างรอบรู้และรอบคอบก็สามารถทำได้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ และข้อค้นพบใหม่ของการวิจัยทดลองสร้างสรรค์ฉบับนี้จะเป็นแนวทางให้เกิดการวิจัยและพัฒนาด้านเนื้อหาและรูปแบบละครรำเพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการและวิชาชีพของนาฏกรรมไทยสืบไป

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2565 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6281005635 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE
KEYWORD:

Khwanfa Phoophangsute : LAKON RAM "PRA SURIYOTAI". Advisor: Prof. Savaparr Vechsuruck, Ph.D.

This thesis on Lakon Ram Ruang Phra Suriyothai aims to bring the history of Somdet Phra Suriyothai to create another new repertoire of court dance drama with experimental research from historical documents, interviews, creative experiments, criticisms, performances, and achievement evaluations. Then present the research report in a descriptive analysis form. Creative experimental research has 7 practicums as follows: 1. Study and bring content and people from history to create a storyline, There are four important scenes that are suitable for an experimental performance in the fashion of court drama: the bathing scene, the argument, the flirtation, and the intimidation of enemy, 2. Writing the script and selecting the songs to suit the play proper, characters and dance presentation. 3. Casting of performers who have experience in performing Lakon Nai style, 4.Selecting, adapting and designing dance gestures, and movements to suit the personality of the characters in the play, 5. Some of the original costumes, and performance equipment have been transformed for historical realism and dance ease. 6. Practice and correct flaws in various dimensions according to the advice of experts. 7. Organize performances and evaluate performance from all parties including viewers and experts. The result of this experimental creative research found that the performance of a historical subject in the Lakon Nai style can be done well. Because the story and the people used in the experiment are the way of life and heroic deeds of the royal family that are similar to the essence of Lakon Nai. The performance elements of the drama in it, although elaborate and rigorous in practice. If experiments are created by people who are knowledgeable and skilled in applying them wisely and carefully, they can achieve their objectives. And the new findings of this experimental creative research will be a guideline for research and development in the content and form of dance drama for further academic and professional advancement of Thai dramatic arts.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Thai Theater and Dance	Student's Signature .....
Academic Year:	2022	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำปรึกษาแก้ไขชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างยิ่ง กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ที่เมตตาให้คำแนะนำในการพัฒนางานและบทละครและข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัยให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น กราบขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นายกราชบัณฑิตยสภา ได้มอบโอกาสอันมีคุณค่าให้องค์ความรู้ คำแนะนำแนวทางการทำวิทยานิพนธ์ การสร้างสรรค์บทละครและเป็นแรงผลักดันในการทำวิจัยมาตั้งแต่ต้น ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ รองศาสตราจารย์ ดร. อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำเพื่อนำไปปรับปรุงงานวิจัยให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ทุนอุดหนุนสำหรับการศึกษาต่อของบุคลากรในสถาบัน และผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลปที่ให้โอกาสในการศึกษา กราบขอบพระคุณคณบดี คณาจารย์ประจำคณะและเจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์และกำกับดูแลหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตจนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี กราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ คณาจารย์และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่เข้าร่วมการสัมมนากลุ่มย่อย กรุณาให้การสัมภาษณ์และให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการดำเนินงานวิจัย กราบขอบพระคุณ คุณแม่รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติที่กรุณาเมตตาปรับปรุงท่ารำก่อนการแสดง คุณครูไพทูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติที่กรุณามาเป็นประธานในการประกอบพิธีคำนับครูในวันซ้อมใหญ่ คุณแม่พัชรา บัวทอง คุณครูสราชัย ทรัพย์แสนดี คุณครูทุกท่านที่ช่วยในการฝึกซ้อมการแสดง ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ที่เอื้อเฟื้ออุปกรณ์ประกอบฉาก ศิลปินสำนักการสังคีต ข้าราชการครู นักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปและผู้ปฏิบัติงานทุกท่าน ขอกราบขอบพระคุณอย่างซึ้งใจ ขอบคุณเพื่อนร่วมรุ่นที่เป็นพลังให้กันและกัน ขอบคุณครอบครัวของผู้วิจัยที่คอยสนับสนุน เป็นแรงผลักดันและเป็นกำลังใจให้กับผู้วิจัยมาโดยตลอด

วิทยานิพนธ์ ละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย สร้างสรรค์จากพระราชประวัติพระสุริโยทัย นำเสนอโดยจารีตการแสดงละครใน ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าทำให้ผู้วิจัยเกิดการเรียนรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยไม่มีที่สิ้นสุด ถือเป็นโอกาสที่ได้เผยแพร่พระเกียรติคุณพระสุริโยทัยวีรกษัตรีย์ในประวัติศาสตร์ชาติไทยเพียงหนึ่งเดียวในการทำยุทธหัตถี ในรูปแบบการแสดงละครใน ผู้วิจัยหวังว่าคุณค่าของงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อสังคมในการสร้างสรรค์ด้านนาฏยศิลป์ไทยในอนาคต

ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญภาพ 14

สารบัญตาราง 32

บทที่ 1 บทนำ 33

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่วิจัย 33

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 37

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 37

1.4 กรอบแนวคิดการวิจัย 38

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 38

1.6 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน 40

1.7 สมมติฐานการวิจัย 41

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 41

1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ 41

1.10 คำสำคัญ 41

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 42

2.1 เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับจารีตการแสดงละครใน 42

2.2 เอกสารและทฤษฎีเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ 43

2.4 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 71

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 73
2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 73
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 78
3.1 การวิเคราะห์เอกสาร 79
3.2 การลงพื้นที่ 80
3.3 การสัมภาษณ์ 81
3.4 การจัดทำบทละครและบรรจุเพลง 90
3.5 การบันทึกเสียง 90
3.6 การออกแบบเป็นภาพร่าง (story board) 92
3.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 94
3.8 การฝึกซ้อมการแสดง 95
3.9 การบันบันทึกภาพเคลื่อนไหว 99
3.10 การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) 103
3.11 การปรับปรุงผลงาน 105
3.12 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 122
3.13 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 123
บทที่ 4 การสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย 125
4.1 การสร้างสรรค์บทละครและการบรรจุเพลง 126
4.1.1 แก่นเรื่อง 126
4.1.2 แนวคิดการสร้างบทละคร 126
4.1.3 การกำหนดโครงเรื่อง 130
4.1.4 ตัวละครในละครรำเรื่องพระสุริโยทัย 145
4.1.5 กลอนบทละคร 153
4.1.6 ลักษณะของกลอนบทละคร 155

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.7 การบรรจุเพลง 158
4.1.8 ดนตรีและเพลงร้อง 158
4.1.9 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครใน 160
4.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย 161
4.2.1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ 163
4.2.2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 164
4.2.3 รำตัดไม้ข่มนาม 165
4.2.4 วิธีการสร้างสรรค์บทละครรำ ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ 166
4.2.3 การบรรจุเพลงและดนตรีประกอบการแสดง 190
4.3.2 การออกแบบร่างพัสตราภรณ์ 212
4.3.3 การออกแบบร่างศิราภรณ์ 217
4.3.4 การออกแบบร่างถนิมพิมพาภรณ์ 217
4.3.5 การพัฒนาแบบเครื่องแต่งกาย 217
4.3.6 การออกแบบศิราภรณ์พระยอดฟ้า 221
4.3.7 การออกแบบศิราภรณ์พระสุริโยทัยและพระบรมดิลก 228
4.3.8 การออกแบบศิราภรณ์ขุนชินราช 231
4.3.10 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ 245
4.3.11 การสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยง 257
4.3.12 อุบะ ดอกไม้ทัด 277
4.3.13 การออกแบบการแต่งหน้า 296
4.3.14 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 308
4.3.14.1 ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ 310
4.3.14.2 ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 321

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.14.3 ตอน รำตัดไม้ข่มนาม 335
4.3.14.4 ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ 344
4.3.14.5 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในบทสรรเสริญพระสุริโยทัย 360
4.3.15 การคัดเลือกผู้แสดง 364
4.3.16 อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 371
4.3.16.1 อุปกรณ์ประกอบฉาก 374
4.3.16.2 อุปกรณ์ประกอบการแสดง 388
4.3.17 การออกแบบแสง สี เสียง 398
4.3.18 การนำเสนอผลงาน 401
4.3.19 การประเมินผล 402
4.4 สรุปการสร้างสรรค์ท้ายบท 405
บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 407
5.1 อภิปรายผลการวิจัย 407
5.2 สรุปผลการวิจัย 410
5.3 ข้อเสนอแนะ 414
บรรณานุกรม 416
ภาคผนวก 422
ภาคผนวก ก บทละคร 423
ภาคผนวก ข รายชื่อนักแสดงและผู้เกี่ยวข้อง 435
ภาคผนวก ค หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย 440
ภาคผนวก ง การประเมินผลจากผู้ร่วมทำงาน 451
ภาคผนวก จ การประเมินผลจากผู้ชมการแสดง 462
ประวัติผู้เขียน 477

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย 38
ภาพที่ 2 ต้นฉบับตำราพิไชยสงครามว่าด้วยเรื่องกลศึก 46
ภาพที่ 3 ต้นฉบับตำราพิไชยสงครามกล่าวถึงกลศึก “อินทพิมาน” ปรากฏในบรรทัดที่ 7 47
ภาพที่ 4 พระนางคลีโอพัตรา 50
ภาพที่ 5 ภาพยนตร์เรื่องคลีโอพัตรา 50
ภาพที่ 6 พระนางบูเช็คเทียน 52
ภาพที่ 7 พระนางบูเช็คเทียน 52
ภาพที่ 8 มู่หลาน ในบทกวี The Ballad of Mulan 54
ภาพที่ 9 มู่หลาน การ์ตูนเรื่องมู่หลาน ผลิตโดยบริษัท วอลท์ ดิสนี 54
ภาพที่ 10 ภาพยนตร์เรื่อง มู่หลาน รับบทโดยหลิวอี้เฟย์ ผลิตโดยบริษัท วอลท์ ดิสนี 55
ภาพที่ 11 พระนางซูสีไทเฮา 56
ภาพที่ 12 อนุสาวรีย์พระนางจามเทวี จ.ลำพูน 58
ภาพที่ 13 อนุสาวรีย์พระนางจามเทวี จ.ลำพูน 59
ภาพที่ 14 การบวงสรวงละครโทรทัศน์เรื่อง ทางช่อง 5 เรื่อง วีรชนคนกล้า จอมนางจามเทวี 59
ภาพที่ 15 นางเสือง 61
ภาพที่ 16 ละครเวทีอิงประวัติศาสตร์เรื่องนางเสือง 61
ภาพที่ 17 พระมหาเทวีจิรประภา 63
ภาพที่ 18 พระนางจิรประภามหาเทวี 63
ภาพที่ 19 พระราชานุสาวรีย์สมเด็จพระสุริโยทัย ณ บริเวณทุ่งมะขามหย่อง 65
ภาพที่ 20 พระสุริโยไท รับบทโดย ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี ในภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยไท” 66
ภาพที่ 21 พระบรมดิลก 67
ภาพที่ 22 อนุสาวรีย์ท้าวเทพกระษัตรีท้าวศรีสุนทร 68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 23 ท้าวเทพกระษัตรี ท้าวศรีสุนทรในการแสดงการแสดงแสง สี เสียงเนื่องในงาน “วัฒนธรรมท้าวเทพกระษัตรี ท้าวศรีสุนทร ณ บริเวณพื้นที่อนุสรณ์สถานเมืองถลาง อ.ถลาง จ.ภูเก็ต..... 68

ภาพที่ 24 อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี หน้าศาลากลาง จังหวัดนครราชสีมา..... 70

ภาพที่ 25 การแสดงแสง สี เสียง “ย่าฉันชื่อโม” ณ บริเวณสนามหน้าศาลากลางจังหวัดนครราชสีมา 71

ภาพที่ 26 ตำรารำรัชกาลที่ 1 ลักษณะท่ารำพรหมสี่หน้าและการแต่งกายของตัวละครพระ และนาง เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1..... 73

ภาพที่ 27 การลงพื้นที่เจดีย์ศรีสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 80

ภาพที่ 28 การลงพื้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดอุบลราชธานี..... 81

ภาพที่ 29 การลงพื้นที่เจดีย์ศรีสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 81

ภาพที่ 30 ลงพื้นที่สัมภาษณ์หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ผู้กำกับการแสดงภาพยนตร์เรื่องสุริโยไท เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างตัวละคร 84

ภาพที่ 31 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง..... 84

ภาพที่ 32 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นายชวลิต สุนทรานนท์..... 85

ภาพที่ 33 สัมภาษณ์ นายพีรมณฑ์ ชมธวัช (ออนไลน์)..... 85

ภาพที่ 34 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน..... 86

ภาพที่ 35 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร 86

ภาพที่ 36 ลงที่สัมภาษณ์ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์..... 87

ภาพที่ 37 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นางสาววรรณพินี สุขสม..... 87

ภาพที่ 38 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง..... 88

ภาพที่ 39 ลงพื้นที่เพื่อปรึกษากับผู้ประพันธ์บทละครนายภวัต จันทร์ดารักษ์ ศิลปินอิสระ..... 88

ภาพที่ 40 สัมภาษณ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-โขน)..... 89

ภาพที่ 41 สัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร..... 89

ภาพที่ 42 นักร้องและผู้บรรเลงทำการซ้อมก่อนการบันทึกเสียงจริง..... 91

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 43 การทดลองรำในเพลงหน้าพาทย์พญาเดินเพื่อกำหนดระยะทางความเหมาะสมในการบรรเลง (ซ้าย) การทดลองรำในเพลงร้องต้นเพลงยาว ท้าวศรีสุดาจันทร์ป้อนสลา 91
ภาพที่ 44 ทดลองรำเพลงที่ใช้ในการแสดงรำตัดไม้ข่มนาม 91
ภาพที่ 45 พระเทียรราชา พระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์ ในตอนพระสุริโยทัยประคารม ท้าวศรีสุดาจันทร์ 92
ภาพที่ 46 ขุนชินราชและท้าวศรีสุดาจันทร์ ในตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 92
ภาพที่ 47 พระยาภักดีนุชิต รำตัดไม้ข่มนาม 93
ภาพที่ 48 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ 93
ภาพที่ 49 การรำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย 94
ภาพที่ 50 ปรึกษากับผู้จัดหาเครื่องแต่งกาย 95
ภาพที่ 51 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 96
ภาพที่ 52 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำในตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ 97
ภาพที่ 53 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ และถ่ายทอดกระบวนท่ารำแก่ผู้แสดง 98
ภาพที่ 54 ผู้วิจัยขอบคุณครูผู้ฝึกซ้อม นางสาวกรกนก ทับจีน ทบทวนท่ารำกระบี่กระบอง 99
ภาพที่ 55 การลงพื้นที่เพื่อปรับปรุงกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม 99
ภาพที่ 56 ผู้แสดงในวันทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหว 100
ภาพที่ 57 ผู้วิจัยอธิบายขั้นตอนการทำงานแก่ทีมงาน 100
ภาพที่ 58 จัดสถานที่และซ้อมก่อนการบันทึกภาพเคลื่อนไหว 101
ภาพที่ 59 การซ้อมบนเวทีก่อนบันทึกภาพเคลื่อนไหว 102
ภาพที่ 60 การนำเสนอข้อมูลในการประชุมกลุ่มย่อย 104
ภาพที่ 61 พิธีคำนับครู 107
ภาพที่ 62 การรับน้ำมนต์เพื่อความเป็นสิริมงคลและรำถวายครู 108
ภาพที่ 63 ปรึกษากับนักดนตรีเพื่อปรับเปลี่ยนเพลงให้เหมาะสมในการแสดงรำตดไม้ข่มนาม 108
ภาพที่ 64 การสาธิตและอธิบายการรับอาวุธให้กับผู้แสดง 109

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 65 ผู้วิจัยซ้อมแทนผู้แสดงเพื่อให้ครบองค์ประกอบในการแสดง 109
ภาพที่ 66 ครูถ่ายทอดท่ารำให้กับผู้แสดงพราหมณ์ในวันซ้อมใหญ่เนื่องจากว่าผู้แสดงคนเดิมติดโควิด 109
ภาพที่ 67 ภาพครูผู้ฝึกซ้อมบอกบทและทำการซ้อมแทน 110
ภาพที่ 68 ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดงอธิบายหน้าที่ต่าง ๆ ให้ผู้ร่วมงานฟัง 111
ภาพที่ 69 ฉากที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ 111
ภาพที่ 70 ฉากที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 112
ภาพที่ 71 ฉากที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม 112
ภาพที่ 72 ฉากที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ 113
ภาพที่ 73 ผู้วิจัยอธิบายขั้นตอนการนำเสนอต่อผู้ดำเนินรายการ 113
ภาพที่ 74 การบริการด้านอาหาร 114
ภาพที่ 75 การประชุมเพื่อแจ้งหน้าที่ในการทำงานและภาพเบื้องหลังในการทำงาน 115
ภาพที่ 76 การจัดเตรียมงาน 116
ภาพที่ 77 ฝ่ายต้อนรับ ลงทะเบียน 116
ภาพที่ 78 ห้องแต่งกายผู้แสดง 117
ภาพที่ 79 ผู้ดำเนินรายการ นายนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรฏ อัญญะโพธิ์ 118
ภาพที่ 80 ผู้ทรงคุณวุฒิร่วมประเมินผลงาน 118
ภาพที่ 81 การเสวนาความเป็นมาของการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย 119
ภาพที่ 82 การแสดงฉากที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ 119
ภาพที่ 83 การแสดงฉากที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 120
ภาพที่ 84 การแสดงฉากที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม 120
ภาพที่ 85 การแสดงฉากที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบและรำสรรเสริญพระสุริโยทัย 120
ภาพที่ 86 ผู้บรรเลงและขับร้อง 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 87 ทีมงานฝ่ายต่าง ๆ ผู้อยู่เบื้องหลังการแสดง 121

ภาพที่ 88 ผู้แสดงและผู้ทรงคุณวุฒิถ่ายภาพร่วมกัน 121

ภาพที่ 89 ผู้วิจัยรับฟังข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ 122

ภาพที่ 90 แบบตอบรับบทความ 124

ภาพที่ 91 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ... 140

ภาพที่ 92 โนราผู้ใหญ่ใช้หวายเฆี่ยนไปที่ใบตอง 141

ภาพที่ 93 เจ้าพนักงานไขสหัสธาราถวายสรงแด่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว 167

ภาพที่ 94 ฉลองพระองค์เกราะในภาพจิตรกรรมลายรดน้ำที่บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพซ้าย) และในภาพประติมากรรมนูนต่ำที่บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ คณะรังสี (ภาพขวา) 172

ภาพที่ 95 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาลานางจินตะหรา 27 กุมภาพันธ์ 2556 ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 198

ภาพที่ 96 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาหลงนางจินตะหรา 7 กุมภาพันธ์ 2558 ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 199

ภาพที่ 97 การเรียกชื่อทั่วไปและการเรียกชื่อสีไทยโทน 200

ภาพที่ 98 หม่อมผาดในเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ) แต่งกายยืนเครื่องกลายแต่งเป็น พระคาวี แต่บางแห่งกล่าวว่า เป็นพระสังข์ เล่นละครคนแก่ในสมัยรัชกาลที่ 5 201

ภาพที่ 99 ท้าวรถจักรและนางบุษมาลี สันนิษฐานว่าถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 5 202

ภาพที่ 100 การแต่งกายยืนเครื่องพระนางของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง 203

ภาพที่ 101 การแต่งกายยืนเครื่องของคณะละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ในรัชกาลที่ 5 เพิ่มชายผ้าตัวนางและตัวพระเป็นห้อยข้างแบบชายไหว 204

ภาพที่ 102 การแต่งกายยืนเครื่องของละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ตัวพระสวมเสื้อแขนสั้น 204

ภาพที่ 103 เครื่องแต่งกายตัวพระซึ่งอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต เป็นผู้ออกแบบ 205

ภาพที่ 104 การแต่งกายยืนเครื่อง พระราม นางสีดา แต่งกายตามแบบกรมศิลปากร 205

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 105 การแต่งกายยืนเครื่องของกรมศิลปากร ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บุษบาชมศาล (งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช) 206

ภาพที่ 106 (จากบนลงล่าง) การแต่งกายพระราม นางสีดา พระลักษมณ์ นางเบญกาย หนุมาน ทศกัณฐ์ ในการแสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9 206

ภาพที่ 107 การแต่งกายแบบยืนเครื่องเลียนแบบการแต่งกายสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยคณะเอกชนอาภรณ์งามสตูดิโอ 207

ภาพที่ 108 ปันจุเหร็จยุคเริ่มแรกสร้างไม่มีกรอบหน้าและกรรเจียกจร ด้านหลังมีปมผูกผ้า 209

ภาพที่ 109 ปันจุเหร็จยุคเริ่มแรกสร้างของละครผู้หญิงของหลวง ไม่มีกรอบหน้าและกรรเจียกจร 209

ภาพที่ 110 การแต่งกายยืนเครื่อง เสื้อช่วงลำตัวและแขนสีต่างกัน 211

ภาพที่ 111 นางรำในระบำหน้าช้าง จากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์ 211

ภาพที่ 112 ภาพวาดนางอัปสรฟ้อนรำจากสมุดข่อย แสดงให้เห็นการนุ่งผ้าและห่มผ้าแถบ สะพักสองบ่าลายดอกไม้ 214

ภาพที่ 113 ผ้าเข้มขาบ หมายเลข น.1 เป็นผ้าไหมยกดิ้นทองเป็นลายทางหรือเป็นริ้ว ลายมะลิซ้อน 214

ภาพที่ 114 ผ้าสมปักปูม เป็นผ้าไหมมัดหมี่ ใช้สำหรับเป็นผ้านุ่งของขุนนาง 214

ภาพที่ 115 ผ้าพิมพ์ลายอย่าง พื้นสีแดงพิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ เทพรำและเทพนมก้านแย่ง 215

ภาพที่ 116 ผ้าพิมพ์ลายอย่าง สมัยอยุธยาตอนปลาย ผ้าพิมพ์พื้นสีขาว 215

ภาพที่ 117 ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยาตอนปลาย 216

ภาพที่ 118 ผ้าพิมพ์หรือผ้าลายแบบต่าง ๆ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร 216

ภาพที่ 119 การแต่งกายด้านหน้าและด้านหลังพระสุริโยทัยพระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก และพระยอดฟ้า (ซ้ายมาขวา) 218

ภาพที่ 120 การแต่งกายขุนชินราช 218

ภาพที่ 121 การแต่งกายพราหมณ์ ผู้ทำพิธีและพระยาภักดีนุชิต (ซ้ายมาขวา) 219

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 122 (จากซ้ายมาขวา) การแต่งกายท้าวศรีสุดาจันทร์ ฉากที่ 1 ท้าวศรีสุดาจันทร์ฉากที่ 2 และพระเทพกษัตรีย์ 219
ภาพที่ 123 การแต่งกายอำมาตย์ เสนา นางข้าหลวง และนางโขลน 220
ภาพที่ 124 การแต่งกายทหาร (ด้านซ้าย) นางข้าหลวงที่รับพระแสงของ้าว (ด้านขวา) 221
ภาพที่ 125 สียะตรา (น้องบุษบา) ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาสวมศิราภรณ์หัวกุมาร 222
ภาพที่ 126 พระนารายณ์ธิเบศร์ในละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ สวมศิราภรณ์หัวกุมาร 223
ภาพที่ 127 พระมงกุฎในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์สวมศิราภรณ์หัวกุมาร 223
ภาพที่ 128 พระมงกุฎ พระลบ สวมศิราภรณ์หัวกุมาร 224
ภาพที่ 129 พระเกี้ยวทองคำลงยาสลักลาย ผูกลวดลายเป็นลายพรรณพฤกษาเกี่ยวเนื่องกันประดับด้วยอัญมณีสีขาว 224
ภาพที่ 130 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ารังสิตประยูรศักดิ์ กรมพระยาชัยนาทนเรนทร ทรงพระเกี้ยวดอกไม้ไหว 225
ภาพที่ 131 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอุรุพงศ์รัชสมโภช ทรงพระเกี้ยวยอดเทียบชั้นเจ้าฟ้า 225
ภาพที่ 132 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าหญิงมาลินีนภดารา กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญา . 226
ภาพที่ 133 ภาพร่างศิราภรณ์พระยอดฟ้า เป็นพระเกี้ยวยอด 226
ภาพที่ 134 ศิราภรณ์หัวกุมาร สำหรับพระมงกุฎ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ 227
ภาพที่ 135 ศิราภรณ์ของพระยอดฟ้า ประกอบด้วยกระบังหน้าและพระเกี้ยวยอด 228
ภาพที่ 136 ภาพศิราภรณ์พระยอดฟ้า 228
ภาพที่ 137 รัดเกล้ายอดศิราภรณ์ต้นแบบ 229
ภาพที่ 138 การออกแบบร่างศิราภรณ์จากรัดเกล้ายอด 230
ภาพที่ 139 การออกแบบศิราภรณ์พระสุริโยทัยและพระบรมดิลก 231
ภาพที่ 140 พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกสวมศิราภรณ์ปันจุเหร็จ 231
ภาพที่ 141 กระบังหน้าพราหมณ์ 233
ภาพที่ 142 การออกแบบศิราภรณ์ขุนชินราช 233
ภาพที่ 143 การแต่งกายและศิราภรณ์พราหมณ์ 234

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 144 การแต่งกายและศิราภรณ์แบบที่ 1 235

ภาพที่ 145 ภาพร่าง ภาพร่างแบบที่ 1 235

ภาพที่ 146 การแต่งกายและศิราภรณ์แบบที่ 2 236

ภาพที่ 147 ภาพร่างแบบที่ 2 236

ภาพที่ 148 เครื่องประดับศีรษะตัวพระ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงออกแบบ เพื่อใช้ในการแสดงละครแบบใหม่ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น 237

ภาพที่ 149 ศิราภรณ์แบบที่ 3 237

ภาพที่ 150 ภาพร่างศิราภรณ์ขุนชินราช 238

ภาพที่ 151 การแต่งกายยืนเครื่อง “ลักษณะพระราชนิยม” ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บรรดาโขนและละครสวม “พวงมาลัยตัว” 238

ภาพที่ 152 ขุนชิราชในแบบที่ 4 แต่งกายยืนเครื่องสวมมาลัยตัว สวมสายธุหร่ำ สวมประคำ 239

ภาพที่ 153 ไมยราพ แต่งกายเพื่อทำพิธีปลุกเสก สวมสายธุหร่ำ 240

ภาพที่ 154 ชาวอินเดียวรรณะพราหมณ์สวมสายธุหร่ำและประคำ 240

ภาพที่ 155 ท้าวศรีสุดาจันทร์และขุนชินราช 241

ภาพที่ 156 รัดเกล้าเปลวโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 243

ภาพที่ 157 พระเกี้ยวยอดลงยาสี จะไม่มันวาวเหมือนการลงทองคำเปลว 243

ภาพที่ 158 (จากซ้ายมาขวา) พระสุริโยทัย ขุนชินราช พราหมณ์ สวมประคำย้อมสี 244

ภาพที่ 159 การย้อมสีศิราภรณ์ 244

ภาพที่ 160 การแต่งกายพระราม ในการแสดงโขนของมูลนิธิศิลปาชีพฯ แต่งกายอย่างโบราณ 246

ภาพที่ 161 การแสดงโขน ตอนศึกมังกรกัณฐ์ พระรามสวมเกราะแบบรัดอกตามรูปแบบจิตรกรรม 246

ภาพที่ 162 การแสดงโขน พระรามรบกับมังกรกัณฐ์ พระรามสวมเกราะแบบรัดอก 247

ภาพที่ 163 ผลงานสร้างสรรค์ชุดทัพอโยธยา โดยสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ พระราม พระพรต พระลักษณ์ และพระสัตรุด สวมเกราะ ตามที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ แขนเสื้อกับตัวเสื้อมีสีเดียวกัน เกราะเป็นแบบรัดอก 247

ภาพที่ 164 ภาพทวารบาลด้านหลังตู้พระธรรม สวมเกราะแบบรัดอก....248
ภาพที่ 165 ภาพทวารบาล สวมเกราะแบบรัดอก....248
ภาพที่ 166 ภาพเกราะจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม....249
ภาพที่ 167 การออกแบบภาพตามบทประพันธ์ แบบที่ 1....250
ภาพที่ 168 การออกแบบภาพตามรูปแบบการแต่งกาย แบบที่ 2....250
ภาพที่ 169 การแต่งกายยืนเครื่องซึ่งใส่เสื้อ 2 ตัวต่างสีกัน....252
ภาพที่ 170 พระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระบรมราชภูษิตาภรณ์....253
ภาพที่ 171 กรองศอปักลายหน้าสิงห์....253
ภาพที่ 172 ภาพร่างเกราะหน้าสิงห์และส่วนของลำตัว....254
ภาพที่ 173 เกราะหน้าสิงห์....254
ภาพที่ 174 เกราะในส่วนของลำตัว โดยได้แรงบันดาลใจและกระบวนลายจากภาพถ่าย สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช....255
ภาพที่ 175 ผ้าเข้มขาบ หมายเลข น.1 เป็นผ้าไหมยกดิ้นทองเป็นลายทางหรือเป็นริ้ว ลายมะลิซ้อน....256
ภาพที่ 176 เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัย (ด้านซ้าย) เครื่องแต่งกายพระบรมดิลก....256
ภาพที่ 177 พระมาลาเบี่ยงเป็นเครื่องทรงสำหรับราชรณรงค์....257
ภาพที่ 178 อิเหนาเมื่อปลอมเป็นปันหยี สวมปันจุเหร็จ....258
ภาพที่ 179 พระรามพระลักษณ์ในการแสดงโขนสวมศิราภรณ์ยอดบวช สะพักผ้าแสดงเพศนักบวช....258
ภาพที่ 180 ภาพหุ่นสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงเครื่องรบ....259
ภาพที่ 181 พระมาลาเบี่ยงจำลองสำหรับนักแสดงชาย....260
ภาพที่ 182 ภาพร่างพระมาลาเบี่ยง....261
ภาพที่ 183 โครงพระมาลาเบี่ยง....262
ภาพที่ 184 พระพุทธรูปและกระจังที่เป็นลวดลายประดับ....263
ภาพที่ 185 พระมาลาเบี่ยงที่ประดับด้วยกระจัง ลายลูกน้ำ และพระพุทธรูปเรียบร้อย....264

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 186 กระเปาะและลูกน้ำที่ทำขึ้นจากกระดาษ 265
ภาพที่ 187 พระมาลาเบี่ยงพระสุริโยทัย 265
ภาพที่ 188 พระมาลาเบี่ยงสำหรับพระสุริโยทัย 266
ภาพที่ 189 อัญมณีหินจริงที่ผ่านการฉีดสี นำเข้าจากประเทศจีน 266
ภาพที่ 190 การทดลองนำหินขนาดต่าง ๆ มาวางที่กระเปาะ 267
ภาพที่ 191 กาวที่ใช้ในการติดอัญมณีบนพระมาลาเบี่ยง 267
ภาพที่ 192 การเขียนลายบนปีกและพระนลาฏของพระมาลาเบี่ยง 268
ภาพที่ 193 เขียนลายลงไปบนปีกแลพระนลาฏของพระมาลาเพื่อให้เกิดความสวยงาม 268
ภาพที่ 194 การติดพู่แดงทั้ง 8 ทิศ เป็นการเชิญเทวดามาประทับบนพระมาลาเบี่ยง 269
ภาพที่ 195 การเก็บรายละเอียดของพระมาลาเบี่ยงเพื่อให้ความเรียบร้อยสวยงาม 270
ภาพที่ 196 ภาพพระมาลาเบี่ยงที่สมบูรณ์ 270
ภาพที่ 197 ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยง 271
ภาพที่ 198 ผู้แสดงทดลองสวมพระมาลาเบี่ยง 272
ภาพที่ 199 ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงซ้อมรำ 273
ภาพที่ 200 การนำกระดาษม้วนและยึดกับพระมาลาเบี่ยง 274
ภาพที่ 201 การแก้ไขข้อบกพร่องในการสวมพระมาลาเบี่ยง 274
ภาพที่ 202 การสวมสายรัดคาง 275
ภาพที่ 203 ผู้แสดงพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกเกล้าผมมวยกลางศีรษะ 275
ภาพที่ 204 การทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงในการซ้อมใหญ่และก่อนการแสดงจริง 276
ภาพที่ 205 พระสุริโยทัยสวมพระมาลา 277
ภาพที่ 206 ภาพเขียนสีปิดทองในสมุดข่อย ศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย 278
ภาพที่ 207 อุบะแตระ 279
ภาพที่ 208 ละครเอกชนคณะเจ้ากรับ 280

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 209 ละครเจ้ากรับ
ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย 281
ภาพที่ 210 ภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา 281
ภาพที่ 211 ผู้แสดงละครในสมัยรัชกาลที่ 5 282
ภาพที่ 212 นาง: นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร พระ: นายวง กาญจนวัจน 282
ภาพที่ 213 สำนักละครอนุรักษ์นัจยากร 283
ภาพที่ 214 ตัวพระประดับดอกไม้เพชรด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา 283
ภาพที่ 215 ละครกัมพูชา 284
ภาพที่ 216 ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม (ละครวังหน้า) ประมาณรัชกาลที่ 4-5 284
ภาพที่ 217 ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม 285
ภาพที่ 218 ตัวละครของคณะละครหลวงนฤมิตร 285
ภาพที่ 219 ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง 286
ภาพที่ 220 ละครคณะบุศย์มหินทร์ 287
ภาพที่ 221 การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนลักสีดา โดย วิทยาลัยนาฏศิลป 287
ภาพที่ 222 การแสดงละครในเรื่องอุณรุท ตอน ศุภลักษณ์อุ้มสม โดย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ .. 288
ภาพที่ 223 การแสดงละครรำเรื่องพระสุธนมโนห์รา ตอนเข้าห้อง โดย วิทยาลัยนาฏศิลป 288
ภาพที่ 224 ละครรำประมาณรัชกาลที่ 5 ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย ทัดดอกไม้ 2 ด้าน 289
ภาพที่ 225 ตัวละครตัวพระ ด้านซ้ายทัดดอกไม้ที่ทำจากกระแหนะเป็นดอกมะเขือ ด้านขวามีสายอุบะเป็นพิกุล เหนือกรรเจียกด้านขวาทัดดอกไม้สด จึงทัดดอกไม้ 2 ข้าง 289
ภาพที่ 226 ละครโบราณสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้ายทัดดอกไม้ด้านขวา ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา ทัดดอกไม้ทั้ง 2 ข้างต่างชนิดกัน 290
ภาพที่ 227 ละครเรื่องอิเหนา ของ กรมศิลปากร (พ.ศ. 2499) 290
ภาพที่ 228 ละครรำเรื่องไชยทัต โดยนักศึกษาปริญญาโท สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย ทัดดอกไม้ 2 ข้าง 291

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 229 การแสดงละครร้องเรื่องอาหรับราตรี คณะละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ สมัยรัชกาลที่ 5 291

ภาพที่ 230 จิตรกรรมฝาผนังเทพชุมนุมที่พระวิหารหลวงวัดพระปฐมเจดีย์ สมัยรัชกาลที่ 6 ฝีมือพระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) 292

ภาพที่ 231 ผลงานสร้างสรรค์จากละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นางกินรีห้อยอุบะเป็นกุณฑล 2 ข้าง 292

ภาพที่ 232 การห้อยอุบะดอกไม้ทัดในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย ชุด Tari Klana Sewandana Yogyakarta 292

ภาพที่ 233 พระยอดฟ้า (พระ) พระสุริโยทัย (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, #240) 294

ภาพที่ 234 ขุนชินราช (พระ) พระเทพกระษัตรีย์ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, #240) 294

ภาพที่ 235 ขุนชินราช (พระ) เกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, #240) 295

ภาพที่ 236 พราหมณ์เหน็บใบไม้มงคลบนดอกไม้ทัด 295

ภาพที่ 237 พระยาภักดีนุชิต ทัดใบไม้มงคลด้านขวาซึ่งเป็นด้านเดียวกับดอกไม้ทัด 296

ภาพที่ 238 การเขียนใบหน้าตัวพระและตัวนางที่ปรากฏในภาพตำรารำสมัยรัชกาลที่ 1 297

ภาพที่ 239 การแต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตา 298

ภาพที่ 240 การแต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตาด้วยฝุ่นจีนใบหน้ามีความขาวเด่น 298

ภาพที่ 241 การแต่งหน้าตัวนางขาวเหมือนตุ๊กตา ท้าวรณจักรและนางบุษมาลี สันนิษฐานว่า ถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 5 ท้าวรณจักรสวมเครื่องแต่งกายที่บางเบา แนบกับตัว ปักลวดลายขนาดเล็ก นางบุษมาลีสวมรัดเกล้าเปลว 299

ภาพที่ 242 การแต่งหน้าของตัวละคร ในสมัยรัชกาลที่ 4 299

ภาพที่ 243 การแต่งหน้าตัวละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอมประมาณรัชกาลที่ 4-5 300

ภาพที่ 244 การแต่งหน้าขาว ภาพถ่าย ค.ศ. 1901 เท่ากับ พ.ศ. 2444 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 300

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 245 พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 301
ภาพที่ 246 การแต่งหน้าตัวละครของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 301
ภาพที่ 247 การแต่งหน้าตัวละครของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ลงสีโดยสยามพหุรงค์ 302
ภาพที่ 248 การแต่งหน้าของคณะละครวังสวนกุหลาบ ถ่ายประมาณ พ.ศ. 2462-2464 302
ภาพที่ 249 การแต่งหน้าแบบขาวนวล 303
ภาพที่ 250 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ผัดหน้า, เขียนคิ้ว, เขียนเปลือกตา เส้นขอบตาบนล่าง 305
ภาพที่ 251 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ปัดแก้ม 305
ภาพที่ 252 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ทาปาก 306
ภาพที่ 253 ใบหน้าผู้แสดงเมื่อแต่งหน้าทุกขั้นตอน 306
ภาพที่ 254 การแต่งหน้าอย่างสมบูรณ์เมื่อปรากฏบนเวที 307
ภาพที่ 255 องค์ปะตาระกาหลาแปลงบุษบาให้เป็นชายชื่ออุณากรรณมอบกริชให้เป็นอาวุธ 309
ภาพที่ 256 อุณากรรณเศร้าโศกเสียใจที่ต้องจากบ้านเมืองและคิดถึงอิเหนาคนรัก 310
ภาพที่ 257 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ พระเฑียรราชาและพระสุริโยทัย 317
ภาพที่ 258 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำท้าวศรีสุดาจันทร์ 317
ภาพที่ 259 พระราเมศวร พระมหินทร์ อำมาตย์ เสนา 318
ภาพที่ 260 พระสุริโยทัย และพระบรมดิลกลับจากการซ้อมอาวุธและบังคับช้าง 318
ภาพที่ 261 ตำแหน่งที่นั่ง พระเฑียรราชานั่งตรงกลาง พระสุริโยทัยนั่งตั่งเล็กเหลื่อมพระเฑียรราชา พระราเมศวรและพระบรมดิลกนั่งขวามือของพระเฑียรราชา พระมหินทร์นั่งซ้ายมือ 318
ภาพที่ 262 พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ รำหน้าพาทย์พญาเดิน พร้อมนางโขลน 319
ภาพที่ 263 พระเฑียรราชา พระสุริโยทัยและตัวละครทุกตัวทำความเคารพพระยอดฟ้า 319
ภาพที่ 264 ตำแหน่งของตัวละคร พระยอดฟ้านั่งตั่งกลาง ท้าวศรีสุดาจันทร์นั่งตั่งเล็ก พระเฑียรราชา พระสุริโยทัยนั่งตั่งขวามือพระยอดฟ้า พระราเมศวร พระมหินทร์และ พระบรมดิลกนั่งตั่งซ้ายมือพระยอดฟ้า 319
ภาพที่ 265 การวางตำแหน่งตั่งเล็กสำหรับท้าวศรีสุดาจันทร์ 320
ภาพที่ 266 พระสุริโยทัยรำใช้บท ในบทเจรจากับท้าวศรีสุดาจันทร์ 320

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 267 การนั่งเกี้ยว พระสุธนเกี้ยวนางมโนห์รา 324
ภาพที่ 268 การยืนเกี้ยว เจ้าเงาะเกี้ยวนางรจนา 325
ภาพที่ 269 นางสำมนักขาเข้าเกี้ยวพระราม ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ 326
ภาพที่ 270 การเกี้ยวพาราสีในเพลงโลม นางมโนห์ราทำท่าอาย 327
ภาพที่ 271 การปฏิบัติท่ารำหลักในการรำตระนอน 328
ภาพที่ 272 พระเพื่อนป้อนสลาคือหมากแก่พระลอ ในละครพันทางเรื่องพระลอ 329
ภาพที่ 273 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ 330
ภาพที่ 274 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ 331
ภาพที่ 275 ท้าวศรีสุดาจันทร์เรียกนางโฉลนให้ไปตามขุนชินราชมาเข้าเฝ้า ตีบทตามคำร้อง 332
ภาพที่ 276 ขุนชินราชมาถึง ถวายบังคมและหมอบเฝ้า 332
ภาพที่ 277 ท้าวศรีสุดาจันทร์จูงมือขุนชินราชขึ้นไปที่เตียง ขุนชินราชแสดงความกังวลและไม่กล้า 332
ภาพที่ 278 ท้าวศรีสุดาจันทร์เชิญชวนขุนชินราชโดยการให้กอดตนและป้อนสลา 333
ภาพที่ 279 ขุนชินราชเป็นฝ่ายเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ 333
ภาพที่ 280 จับหนึ่ง 334
ภาพที่ 281 การจับไขว้มือและจับมือเดียวจากนั้นอยู่ในท่าทอดแขนลง 334
ภาพที่ 282 กระบวนท่ารำท่าพรหมนั่ง ลักษณะของขาและวงยังคงอยู่ในรูปแบบของการรำกระบี่ 339
ภาพที่ 283 ท่าพรหมยืน ลักษณะของการก้าวเท้าอย่างการรำกระบี่กระบอง 340
ภาพที่ 284 กระบวนท่ารำกระบี่ทรงนำมาปรับเป็นกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม 340
ภาพที่ 285 การปรับปรุงกระบวนท่ารำจากรำกระบี่ รำกริช (ภาพบน) ปรับเป็นกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม 341
ภาพที่ 286 การปรับกระบวนท่ารำโดยนางพัชรา บัวทอง 341
ภาพที่ 287 พราหมณ์ทำพิธีเจิมให้แก่พระยาภักดีนุชิต 342
ภาพที่ 288 พระยาภักดีนุชิต ถวายบังคม สวมพระธำมรงค์และรับพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ 342

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 289 ซ้ายมือกระบวนท่ารำเชิงเทียน ขวามือกระบวนท่ารำกระบี่ทรง 343

ภาพที่ 290 ภาพผู้แสดงกระบวนท่ารำกระบี่ทรง เมื่อผู้แสดงตัดต้นกล้วยขาดใน 1 ครั้ง จบในท่านิ่ง 343

ภาพที่ 291 การทดลองออกแบบกระบวนท่ารำจากการใช้อาวุธยาว 348

ภาพที่ 292 พระสุริโยทัยทรงรบกับพระเจ้าแปร ฝีพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 350

ภาพที่ 293 พระบรมดิลกเชิญพระแสงของ้าวให้พระสุริโยทัย 350

ภาพที่ 294 ผู้วิจัยทดลองออกแบบท่ารำโดยให้พระบรมดิลกและพระเทพกษัตรีย์ช่วยแต่งกาย 351

ภาพที่ 295 ออกแบบกระบวนท่ารำตามบทร้อง “ทรงพระมหาลามาลงราชะ” (ภาพแรก) และบทร้อง “ดุจดังหมาย” (ภาพที่ 2) 351

ภาพที่ 296 รำบาทสกุณีของตัวละครพระสุริโยทัย พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์ในวันซ้อมใหญ่ 352

ภาพที่ 297 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) 353

ภาพที่ 298 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ โดยนางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) 354

ภาพที่ 299 กระบวนท่ารำ หากเป็นการรำตีบทหรือรำใช้บทเกี่ยวกับการบอกวัตถุประสงค์ในการเดินทาง หรือบทหลักที่เป็นบทของพระสุริโยทัย จะให้พระสุริโยทัยเป็นผู้รำ ตัวละครพระราชธิดาทำท่าประกอบหรือท่าที่ไม่ใช้การเคลื่อนไหวมาก 355

ภาพที่ 300 พระเทพกษัตรีย์เชิญประคำลงยา พระสุริโยทัยสวมให้ตัวเองและสวมให้พระบรมดิลก 355

ภาพที่ 301 พระเทพกษัตรีย์เชิญพระมาลา พระบรมดิลกเชิญพระแสงของ้าว 356

ภาพที่ 302 การตีบทในบทร้องที่ว่า “ดุจดังหมาย” 356

ภาพที่ 303 ลักษณะของเท้าในการยืนของตัวละคร พระสุริโยทัย และท้าวศรีสุดาจันทร์ 358

ภาพที่ 304 การแต่งกายแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในวิธีการปฏิบัติท่ารำ 358

ภาพที่ 305 ก้าวข้าง (ภาพบน) พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกก้าวข้างอย่างนาง แต่กันเข่าเล็กน้อย พระสุริโยทัยยกเท้าอย่างนางแต่กันเข่าเล็กน้อย (ภาพล่าง) 359

ภาพที่ 306 รูปแบบแถวตรงในการแสดงระบำสี่บท 362
ภาพที่ 307 การรำเข้าคู่ พระ- นาง 362
ภาพที่ 308 รูปแบบการแปรแถวเพื่อสลับสลับตำแหน่ง 363
ภาพที่ 309 รูปแบบการตั้งซุ้ม 363
ภาพที่ 310 ผู้แสดงระบำถวายความเคารพ 3 ครั้ง แล้วหมอบเฝ้า 364
ภาพที่ 311 ตัวละครเอกของเรื่อง 368
ภาพที่ 312 ตัวละครรองของเรื่อง 368
ภาพที่ 313 ผู้แสดงทหารรับพระแสงของ้าวจากพระสุริโยทัย 369
ภาพที่ 314 ผู้แสดงเป็นเสนา อำมาตย์และทหาร 369
ภาพที่ 315 ผู้แสดงทหารถืออาวุธและโล่ เสนานั่งประกอบฉาก 369
ภาพที่ 316 ผู้แสดงสมทบนางโขลน ท้าวศรีสุดาจันทร์สั่งให้ไปตามขุนชินราช 370
ภาพที่ 317 ผู้แสดง เสนา อำมาตย์ นางใน นางโขลน แสดงในระบำสรรเสริญพระสุริโยทัย 370
ภาพที่ 318 ผู้แสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย 370
ภาพที่ 319 การแสดงบนพื้นแบบโบราณ 372
ภาพที่ 320 การแสดงในโรงละคร Prince Theatre 372
ภาพที่ 321 ภาพสเก็ตช์ตำหนักปันจะรากัน ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา 373
ภาพที่ 322 ภาพวาดลงสีฉากห้องบรรทมของอิเหนา 374
ภาพที่ 323 พระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 7 เครื่องพระสำอางในพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน 376
ภาพที่ 324 เครื่องพระสำอาง เครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ 376
ภาพที่ 325 อุปกรณ์ประกอบฉากการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ตอน อุณรุทชมไพร ในฉากมีเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง 377
ภาพที่ 326 เครื่องราชูปโภคอุปกรณ์ประกอบฉาก เรื่องมโนห์รา 377
ภาพที่ 327 ภาพร่างฉากที่ 1 378
ภาพที่ 328 ภาพร่าง ฉากที่ 2 379

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 329 ภาพร่าง ฉากที่ 3.....379
ภาพที่ 330 ภาพร่างฉากที่ 4.....380
ภาพที่ 331 ตำแหน่งการวางเตียงพระเทียรราชา หมอน พระแสงดาบขวามือเป็นพระราเมศวร ภาพถัดมา ตำแหน่งในการนั่งจากซ้ายมาขวาพระสุริโยทัย พระเทียรราชา ท้าวศรีสุดาจันทร์ (เตียงเล็ก) ตรงกลางพระยอดฟ้า พระราเมศวร และพระมหินทร์.....381
ภาพที่ 332 การวางตำแหน่งอุปกรณ์ประกอบฉากที่ 2.....381
ภาพที่ 333 การจัดวางตำแหน่งในฉากที่ 3.....382
ภาพที่ 334 เสนาเชิญพระธำมรงค์และพระแสง.....382
ภาพที่ 335 การวางตำแหน่งอุปกรณ์ประกอบฉาก ในฉากที่ 4.....383
ภาพที่ 336 พระสุริโยทัยยืนอยู่บนเตียงเล็กตรงกลาง.....383
ภาพที่ 337 อุปกรณ์ประกอบฉาก.....384
ภาพที่ 338 อุปกรณ์ประกอบฉากใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง.....385
ภาพที่ 339 การจัดอุปกรณ์ประกอบ.....386
ภาพที่ 340 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก.....386
ภาพที่ 341 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉากในตอน รำตัดไม้ข่มนาม.....387
ภาพที่ 342 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ.....387
ภาพที่ 343 อุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นสิ่งที่จำลองมาจากเครื่องราชูปโภค ใช้ในการแสดงโขนละครในปัจจุบัน.....388
ภาพที่ 344 พระแสงดาบฝักทองเกลี้ยง.....389
ภาพที่ 345 พระแสงดาบ อุปกรณ์ประกอบการแสดง.....390
ภาพที่ 346 พระธำมรงค์รัตนวราวุธ และพระธำมรงค์วิเชียรจินดา.....391
ภาพที่ 347 พระธำมรงค์ที่ใช้ในการแสดง.....391
ภาพที่ 348 พระยาภักดีนุชิตหยิบพระธำมรงค์.....392
ภาพที่ 349 พระแสงของ้าวใช้ประกอบการแสดงสำหรับผู้แสดงขี่ช้างที่เป็นมนุษย์.....392
ภาพที่ 350 พระแสงของ้าวของพระอินทร์แปลงซึ่งนั่งบนคอช้างเอราวัณ.....393

ภาพที่ 351 พระแสงของ้าวยาว 3 เมตร 393
ภาพที่ 352 พระแสงของ้าวสำหรับผู้แสดงชาย ความยาว 2.5 เมตร 393
ภาพที่ 353 ผู้แสดงเป็นพระสุริโยทัยถือพระแสงของ้าวที่สร้างขึ้นสำหรับนักแสดงชาย 394
ภาพที่ 354 การร่างแบบพระแสงของ้าวแล้วนำไปเทียบกับผู้แสดงหญิง 395
ภาพที่ 355 โครงสร้างพระแสงของ้าว สีแดงคือดินที่ใช้สำหรับตีลาย 395
ภาพที่ 356 การทาสีเหลืองปิดทองและพระแสงของ้าวหลังจากปิดทอง 396
ภาพที่ 357 การเขียนคาถามงกุฎพระเจ้าที่ใบ และการประดับเพชร 396
ภาพที่ 358 การสร้างฐานสำหรับพระแสงของ้าว ใช้ดินสำหรับตีลายทำลวดลายของฐานทั้งสองข้าง 397
ภาพที่ 359 พระแสงของ้าว ต้นแบบในการสร้างสรรค์และพระแสงของ้าวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 397
ภาพที่ 360 พระแสงของ้าววางบนฐาน 398
ภาพที่ 361 การให้แสงแบบขาวนวลเพื่อให้เห็นใบหน้าตัวละครทุกตัว 399
ภาพที่ 362 การให้ไฟโซนด้านหน้าเพื่อให้ผู้แสดงหลักเด่น ทหารอยู่ด้านหลังไม่เด่น 400
ภาพที่ 363 ลดไฟสำหรับตัวแสดงระบำเมื่อจบบทสรรเสริญพระเกียรติ และเพิ่มแสงที่พระสุริโยทัย 400
ภาพที่ 364 การใช้แสงช่วยเพื่อให้ตัวละครเด่น และเพื่อให้เห็นว่าจบการแสดงในตอนนั้น 401
ภาพที่ 365 คิวอาร์โค้ด การแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย 401

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน..... 40

ตารางที่ 2 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า..... 95

ตารางที่ 3 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า..... 96

ตารางที่ 4 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า..... 97

ตารางที่ 5 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า..... 98

ตารางที่ 6 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย..... 106

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของเรื่องที่วิจัย

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เป็นการคิดสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่ มีทั้งในรูปแบบราชสำนักและรูปแบบพื้นบ้าน ได้แก่ โขน ละคร รำเดี่ยว รำคู่ ฟ้อน หมอลำ โนห์ราและงานอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยเฉพาะละครหลวงมีงานหลายประเภท ละครในเป็นละครหลวงหรือการแสดงของราชสำนัก นิยมแสดงเพียง 4 เรื่องคือ อุณรุท รามเกียรติ์ อิเหนาและดาหลัง

ละครในเป็นละครรำแบบดั้งเดิมของไทยประเภทหนึ่ง ถือกำเนิดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาแต่เดิมแสดงโดยนางในราชสำนักเฉพาะในเขตพระราชฐานและถือเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ซึ่งผู้ใดจะมีเสมอเหมือนไม่ได้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) กล่าวว่า “การถือกำเนิดในราชสำนักทำให้ละครในมีลักษณะสำคัญที่งดงามกว่าละครรำประเภทอื่น ถือได้ว่ากำเนิดอยู่บนพื้นฐานความประณีตของมาตรฐานแห่งราชสำนัก 5 ประการคือ บทงามและประณีต ดนตรีงามและประณีต เครื่องแต่งกายงามและประณีต การรำงามและประณีต คนรำงามและประณีต”

จากพื้นฐานความประณีตแห่งราชสำนักแสดงให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงละครในที่ดำเนินเรื่องช้า จัดการแสดงเป็นตอนและส่งบทให้กับตัวละครเอกได้รำอวดฝีมือตามบทที่ได้พรรณนาไว้โดยการขับร้องและมีลูกคู่รับ บทเจรจาเป็นแบบร้อยแก้วที่มีความสละสลวยจากเนื้อความทวนบทร้องโดยภาษาที่ใช้ในบทละครนั้นมีความงดงามไพเราะแสดงให้เห็นถึงสถานที่ สถานะ บุคลิกภาพของตัวละคร ความงดงามของใบหน้า รูปร่างตัวละคร การแต่งกายอย่างราชสำนัก ซึ่งถูกถ่ายทอดโดยตัวละครที่มีความงดงามทั้งพระและนาง ผู้แสดงละครในจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยเฉพาะตัวละครต้องมีความงดงามอย่างการบรรยายในบทพระราชนิพนธ์ กระบวนท่ารำงดงามประณีต บทกลอนเพลงร้องไพเราะใช้ภาษาที่สละสลวย เพลงบรรเลงเสนาะหู การแต่งกายงดงามที่เลียนแบบมาจากเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ รวมถึงขนบจารีตในการแสดงต่าง ๆ โดยมาจากราชสำนักทั้งสิ้น จึงทำให้กระบวนการแสดงละครในนั้นมีความประณีตสวยงามกว่าละครรำประเภทอื่น นอกจากนี้กระบวนการแสดงมีการแนะนำตัวละครเอกในตอนนั้น ๆ เช่นใช้เพลงช้าปี่ในการแนะนำตัวละครเอกหรือบางตอนจะเป็นการกล่าวถึงการที่ตัวละครมาถึงยังจุด ๆ หนึ่งโดยไม่มีการแนะนำตัวละคร เช่น ตอนบุษบาชมศาล และในแต่ละครั้งมักจัดการจัดแสดงเป็นตอน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ละครในมีปัจจัยปรุงแต่งที่สำคัญและมีความแตกต่างจากละครประเภทอื่นคือ เรื่องที่นำมาแสดงได้แก่ อุณรุท รามเกียรติ์ ดาหลังและอิเหนา อุณรุทและรามเกียรติ์ เป็นเรื่องราวของเทพเจ้าในศาสนาฮินดูอวตารลงมาเพื่อปราบอธรรม ส่วนอิเหนาและดาหลังหรืออิเหนาใหญ่มีต้นเค้ามาจากนิทานชวาซึ่งเป็นเรื่องของวงศ์เทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ เรื่องที่นิยมนำมาแสดงละครในมากที่สุดคือเรื่องอิเหนา เนื่องจากว่าเป็นบทละครที่มีคุณสมบัติและองค์ประกอบที่สอดคล้องกับขนบแบบแผนของละครในและสามารถถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้อย่างราบรื่นน่าติดตามทุกตอน เรื่องอิเหนาได้รับการยกย่องว่าเป็นยอดของบทละครรำซึ่งคงเห็นได้จากมิติต่าง ๆ ที่มีการนำเสนอคือ มิติด้านเนื้อหา มิติด้านการนำเสนอเรื่อง มิติด้านภาษา และมิติด้านกำกับร้องเพลงและเพลงหน้าพาทย์ (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2557)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าละครในมีการกำหนดรูปแบบการแสดงและเรื่องที่นำมาแสดงอย่างชัดเจน แม้กระทั่งในอดีตเคยมีการกำหนดผู้แสดงโดยการห้ามละครข้างนอกวังใช้ผู้หญิงแสดงอย่างในราชสำนักจึงมีการหลบเลี่ยงโดยผู้ชายแสดงแต่ยังคงนำเรื่องที่แสดงละครในมาและคงรูปแบบการแสดงอย่างละครใน

จากข้อจำกัดของเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน ผู้วิจัยต้องการทดลองสร้างสรรค์ละครรำในรูปแบบการแสดงละครในโดยนำเรื่องราวของวีรสตรีไทยในประวัติศาสตร์ที่มีพระนามปรากฏในพระราชพงศาวดารคือ “พระสุริโยทัย” มานำเสนอเพื่อเป็นการยกย่องเชิดชูพระเกียรติของวีรสตรีไทยให้เป็นที่ประจักษ์ต่อคนรุ่นหลังถึงความเสียสละของพระอัครมเหสีที่ปกป้องพระราชสวามีและประเทศชาติ ในวัฒนธรรมสมัยนิยมได้มีการนำเอาเรื่องราวของพระองค์มาสร้างเป็นสื่อละครอิงประวัติศาสตร์ บทประพันธ์ร้อยกรอง นวนิยายอิงประวัติศาสตร์ การ์ตูน หนังสือการ์ตูน ละครเวที ละครโทรทัศน์ ละครวิทยุ ละครเวที ละครดึกดำบรรพ์และภาพยนตร์หลายต่อหลายครั้ง พระองค์ถูกสร้างให้มีความโดดเด่นตามแต่ละยุคสมัย แต่ยังแฝงไว้ด้วยความกล้าหาญอย่างนักรบ มีความอ่อนโยนเป็นกุลสตรีผู้เต็มเปี่ยมไปด้วยความรักชาติบ้านเมือง การเสียสละพระชนม์ชีพทำให้พระองค์มีความโดดเด่นและเป็นพระราชินีในอุดมคติของสังคมไทย ดังนั้นหากมีการนำเสนอและเชิดชูพระเกียรติคุณของพระองค์ให้ประจักษ์ในรูปแบบการแสดงละครในซึ่งถือกำเนิดมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ถึงแม้ว่าจะเกิดหลังจากที่พระองค์เสด็จสวรรคตแล้วก็ตาม คงเป็นที่ประจักษ์ถึงคุณงามความดีของพระองค์ท่านต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างยิ่ง และจะเป็นข้อพิสูจน์ว่าการนำเรื่องอื่น ๆ มาทำการแสดงในรูปแบบละครในสามารถทำได้หรือไม่

ดังนั้นในการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อให้อยู่บนพื้นฐานความประณีตและมีมาตรฐานแห่งราชสำนักทั้ง 6 ประการคือ 1. บทงาม 2. ดนตรีงาม 3. เครื่องแต่งกายงาม 4. การรำงาม 5. คนรำงาม 6. อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงงาม ซึ่งรวมถึงเครื่องราชูปโภคที่แสดงถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของตัวละครซึ่งใช้ประกอบในการแสดงละครใน

โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ คือ

1. การสร้างสรรค์แนวคิดของรูปแบบการแสดงและบทละคร

เรื่องพระสุริโยทัยเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์และปรากฏในพงศาวดารว่าพระองค์เป็นพระอัครมเหสีในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ จารีตของการแสดงละครในมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก ดังนั้นในการนำเรื่องราวของพระองค์มานำเสนอในรูปแบบของละครในจึงสามารถแสดงให้เห็นถึงจารีตในราชสำนักได้ สามารถแสดงให้เห็นถึงความงดงามในการรำใช้บท และการอวดฝีมือในการรำเดี่ยวของละครในได้เป็นอย่างดี ในการนำเสนอครั้งนี้ผู้วิจัยจัดสร้างบทที่ใช้ในการแสดงขึ้นมาใหม่ เนื้อเรื่องเริ่มจากสมเด็จพระไชยราชาธิราชสวรรคต สมเด็จพระยอดฟ้าพระราชโอรสเสด็จขึ้นครองราชย์ ถึงสมเด็จพระสุริโยทัยเสด็จในการสงคราม โดยดำเนินเรื่องเป็นตอนที่ต่อเนื่องกัน การกำหนดเป็นตอนนั้นเป็นตามรูปแบบที่ปรากฏในการแสดงละครใน ซึ่งในแต่ละตอนจะส่งบทเด่นให้ตัวละครเอกในการรำอวดฝีมือ และเป็นตอนที่เคยปรากฏในการแสดงละครในและไม่เคยปรากฏในการแสดงละครในโดยผู้วิจัยได้นำเสนอ 4 ตอน คือ

ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ตอน รำตัดไม้ข่มนาม

ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

2. การบรรจุเพลง

ในการบรรจุเพลงผู้วิจัยได้นำแนวทางการบรรจุเพลงจากเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์พระพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และการบรรจุเพลงประกอบการแสดงละครรำประเภทต่าง ๆ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมเป็นหลัก

3. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า

ผู้วิจัยกำหนดการแต่งกายยืนเครื่อง เลือกสีให้เหมาะสมกับตัวละคร ใช้ลายผ้าเพื่อเป็นการบ่งบอกฐานะของตัวละคร สร้างเกราะสำหรับตัวละครเอก สร้างสรรค์ศิราภรณ์สำหรับตัวละครเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ กำหนดการแต่งหน้าแบบขาวนวลเพื่อให้เหมาะสมกับการแต่งกาย กำหนดแนวคิดการติดอุบะดอกไม้ทัดขึ้นมาใหม่จากการศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์

4. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำในการแสดงละครในประกอบด้วยการรำเดี่ยวและการรำคู่ การรำเดี่ยวถือเป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดง การสร้างกระบวนรำเดี่ยวอยู่ในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ การรำตัดไม้ข่มนาม การสร้างกระบวนรำคู่อยู่ในตอน พระสุริโยทัยประคารมกับท้าวศรีสุดาจันทร์ และตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ นอกจากนี้ยังกำหนดให้ตัวละครมีการรำที่เป็นเอกลักษณ์

เฉพาะตัวคือ พระสุริโยทัย ตัวละครที่แต่งกายยืนเครื่องพระแต่รำอย่างตัวนาง จากการแต่งกายจะสร้างเอกลักษณ์ให้กับตัวละครตัวนี้คือการกันวง กันเหลี่ยมที่มากกว่าตัวนางทั่วไปซึ่งมาจากการแต่งกายยืนเครื่องพระ แต่การรำของตัวละครตัวนี้ไม่ใช่การรำอย่างผู้เมีย นอกจากนี้ยังมีการสวมเครื่องแต่งกายบางชิ้นในระหว่างการรำ

5. การคัดเลือกผู้แสดง

ใช้ผู้แสดงหญิงทำบทผู้ชายใช้ตัวพระ ทำบทผู้หญิงใช้ตัวนาง โดยคัดเลือกศิลปิน ครู อาจารย์ที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงละครในรับบทผู้แสดงตัวเอก นักเรียนนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปแสดงเป็นตัวประกอบเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง

6. การออกแบบฉากแสง สี เสียงและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงละครในแต่เดิมไม่มีการเปลี่ยนฉากประกอบการแสดง แต่การแสดงละครใน ในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนฉากและเพิ่ม ฉาก แสง สี เสียงเพื่อให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ชม ผู้วิจัยได้พิจารณาว่าในการแสดงไม่มีการเปลี่ยนฉากหรือสร้างฉากขึ้นใหม่แต่จะนำอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงเพื่อให้เกิดอรรถรสในการรับชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องราชูปโภคที่เป็นสิ่งที่บ่งบอกสถานะของตัวละครได้เป็นอย่างดี

ผู้วิจัยมีวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์โดยนำทฤษฎีที่เกี่ยวกับหลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด (design conception)
2. การออกแบบร่าง (design exploration)
3. การพัฒนาแบบ (design development)
4. การประกอบสร้าง (design construction)
5. การเก็บรายละเอียด (design refinement)
6. การนำเสนอผลงาน (design presentation)
7. การประเมินผล (design evaluation)

ซึ่งในขั้นตอนทั้ง 7 นั้นผู้วิจัยได้เลือกนำมาใช้เพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย นอกจากนี้ยังมีทฤษฎีอื่น ๆ ที่นำมาใช้เพื่อให้เหมาะสมในการสร้างสรรค์การแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดารมาถ่ายทอดในด้านรูปแบบ องค์ประกอบและกระบวนท่ารำของละครในและปรับเนื้อเรื่องเพื่อให้น่าสนใจและเหมาะสมกับสมัยปัจจุบัน เป็นการคิดใหม่โดยเรื่องที่ใช้แสดง

เป็นเรื่องราวของวีรสตรีที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ กระบวนการนำเสนอดำเนินตามรูปแบบจารีตในการแสดงละครในและสร้างบางตอนที่ไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน การสร้างสรรค์เครื่องประดับโดยที่ยังคงอยู่ภายใต้กรอบความคิดของการแสดงละครใน การสร้างสรรค์กระบวนการลงสรงทรงเครื่องโดยการสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับบางชิ้นในขณะรำ สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัยประกอบการแสดงตามพระราชพงศาวดารและดูตามแบบในบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา โดยการสร้างสรรค์พระมาลา เกราะ และพระแสงของ้าวในการรำลงสรงทรงเครื่องของพระสุริโยทัย เพื่อเป็นการเปิดประวัติศาสตร์หน้าใหม่ของการแสดงละครในเรื่องอื่น ๆ และเป็นการอนุรักษ์สืบทอดรูปแบบ องค์ประกอบ กลวิธีและกระบวนท่ารำของการแสดงละครใน การพัฒนาและต่อยอดการแสดงละครในเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนางานด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไป อีกทั้งเป็นการประกาศเกียรติคุณแห่งบูรพกษัตรีที่เสียสละพระชนม์ชีพเพื่อปกป้องบ้านเมืองให้เป็นที่ประจักษ์ในสมัยปัจจุบันและเป็น ประโยชน์ต่อวงการนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยให้อยู่บนพื้นฐานความประณีตและมีมาตรฐานแห่งราชสำนัก คือ บทงาม ดนตรีงาม เครื่องแต่งกายงาม การรำงาม คนรำงาม และอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงงาม

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างละครรำเรื่องพระสุริโยทัยโดยใช้กรอบแนวความคิดของละครใน

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อของขอบเขตการศึกษาออกเป็น 4 ด้าน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.3.1 ด้านเนื้อหา

ศึกษาประวัติศาสตร์ แนวคิดนาฏกรรมด้านละครในของไทย วิเคราะห์แนวทางและกระบวนการสร้างสรรค์ละครในเรื่องใหม่

1.3.2 ด้านระยะเวลา

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเอกสารและศึกษาบทบาทการแสดงตัวละครเอกในการแสดงละครในเพื่อนำมาสร้างสรรค์งานตั้งแต่เดือน พ.ศ. 2562-พ.ศ. 2565

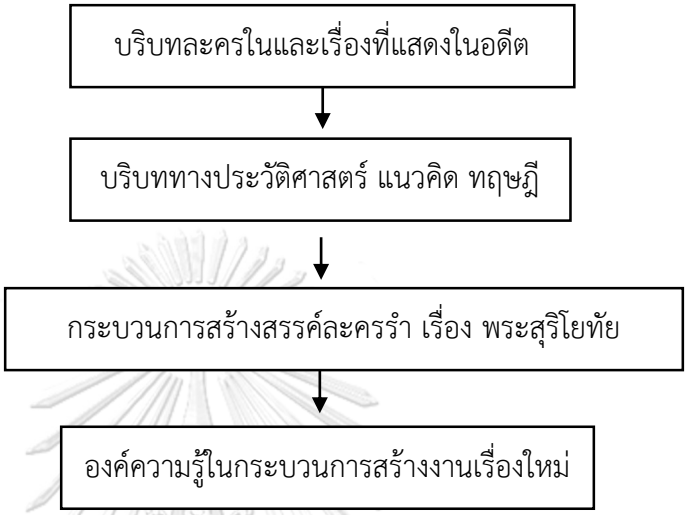
1.3.3 ด้านบุคคล

ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้เรื่องกระบวนท่ารำแบบละครในจากศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการบำนาญครู ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป วีดิทัศน์การแสดงละครใน เพื่อทำการประมวลในการออกแบบกระบวนท่ารำ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิในด้านต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก

1.3.4 ด้านพื้นที่

ผู้วิจัยลงพื้นที่เพื่อศึกษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อนำมาดำเนินการสร้างสรรค์

1.4 กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5.1 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

1) สำนักหอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

2) สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

3) สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป

5) ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

6) ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7) สื่อดิจิตอลจากแหล่งต่าง ๆ

1.5.2 ศึกษาและสังเกตจากการชมวีดิทัศน์การแสดงที่เกี่ยวข้องในการแสดงละครในของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.5.3 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งผู้มีประสบการณ์ด้านการสอนและการแสดง รวมทั้งศิลปินแห่งชาติ ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญและคณาจารย์ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.5.4 รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ตามขั้นตอน คือ การสร้างบทละคร การบรรจุเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การสร้างอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสง สี เสียง

1.5.5 จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย เครื่องแต่งกาย ด้านการขับร้องและวรรณกรรม

1.5.6 นำข้อมูลที่ได้มาปรับปรุง

1.5.7 ทำการแสดงวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ โรงละครวังหน้า

1.5.8 นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย เรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาความ โดยแบ่งเป็น 5 บท

1.5.9 จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มงานวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.6 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

ตารางที่ 1 ระยะเวลาทำการวิจัยและแผนการดำเนินงาน

แผนงาน	ระยะเวลาในการดำเนินงาน											
	สิงหาคม	กันยายน	ตุลาคม	พฤศจิกายน	ธันวาคม	มกราคม	กุมภาพันธ์	มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน	กรกฎาคม
ปี พ.ศ. 2562												
ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→
ปี พ.ศ. 2563												
ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สัมภาษณ์และวิเคราะห์ข้อมูล	←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→
สอบคุณสมบัติ (QE)								★				
สอบโครงร่างวิทยานิพนธ์					★							
ปี พ.ศ. 2564												
บันทึกท่ารำเพื่อนำไปเสนอในการประชุมกลุ่มกลุ่มย่อยและสอบป้องกันวิทยาวิทยานิพนธ์				★								
ประชุมกลุ่มย่อย					★							
ได้รับใบตอบรับบทความวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี (TCI) กลุ่ม 2												★
สอบวิทยานิพนธ์				★								
ปี พ.ศ. 2565												
ได้รับใบตอบรับบทความวิจัย มหาวิทยาลัยศิลปากร (TCI) กลุ่ม 1									★			
แสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย									★			
ส่งรายงานความคืบหน้าวิทยานิพนธ์										★		
รายงานความก้าวหน้าวิทยานิพนธ์											★	
สอบวิทยานิพนธ์ฉบับเต็ม				★								
ปรับแก้ไขรูปเล่ม				★								
ส่งเล่มวิทยานิพนธ์					★							

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7 สมมติฐานการวิจัย

ละครในเป็นศิลปกรรมชั้นสูงในอดีตจัดเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์และเป็นความบันเทิงของชนชั้นนำในสังคมไทย มีจุดเริ่มต้นพัฒนาการและวิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบันมาอย่างยาวนานนับหลายศตวรรษโดยได้รับการกำกับดูแลอนุรักษ์ฟื้นฟูสืบทอดจากพระมหากษัตริย์ชนชั้นนำทั้งภาครัฐบาลและภาคเอกชน การแสดงละครในมีความประณีตและงดงามทั้งบทละครบทร้อง ดนตรี นักแสดง ลีลาท่ารำและอารมณ์ รวมทั้งการเพิ่มเติมเวทีฉากแสงสีเสียงในยุคต่อมา แต่ในระยะหลังการจัดแสดงละครในลดน้อยลงและนิยมแสดงเพียงบางเรื่องและบางตอนเท่านั้น อีกทั้งแต่เดิมจำนวนเรื่องที่แสดงมีเพียง 4 เรื่อง ข้อจำกัดของเรื่องที่ใช้แสดงทำให้มีความจำเป็นต้องสร้างสรรค์บทละครรำเรื่องใหม่เพิ่มขึ้นโดยการเลือกสรรแนวคิดของเรื่องให้แตกต่างจากเรื่องเดิม กล่าวคือต้องใช้การปรับเปลี่ยนแนวคิดเดิมที่เน้นการเทิดพระเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์เป็นการเทิดพระเกียรติคุณวีรกษัตรี ทำให้เนื้อเรื่องเด่นไม่ซ้ำกับแนวเรื่องเดิม เป็นการขยายปริมาณของเรื่องโดยคงคุณค่าแบบเดิมไว้ ก่อให้เกิดอรรถรสที่หลากหลายซึ่งเกิดจากการผสมผสานงานแบบจารีตและงานสร้างสรรค์ใหม่อย่างกลมกลืนกัน

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

แนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำจารีตเดิมจากกรอบแนวคิดละครในโบราณ ในรูปแบบใหม่ โดยเป็นงานที่ให้คุณประโยชน์ต่อสถาบันการศึกษา การวิจัย ธุรกิจการแสดง งานสร้างสรรค์ให้เป็นแหล่งเรียนรู้และอ้างอิงแก่สังคมไทยและนานาชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หมายถึงการนำรูปแบบ กลวิธีและองค์ประกอบอื่น ๆ ของการแสดงละครในมาเป็นแนวทางในการสร้างองค์ความรู้ใหม่โดยนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์วีรกรรมของพระสุริโยทัยมาถ่ายทอดในรูปแบบการแสดงละครในซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อน

ละครใน หมายถึง รูปแบบของละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงถือกำเนิดในราชสำนักของไทย มุ่งเน้นความวิจิตรของศิลปะ ได้แก่ ตัวละครงาม กระบวนการรำงาม เพลงไพเราะ ดนตรีเสนาะ บทกลอนประณีต อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงงามเครื่องราชูปโภคงาม ซึ่งมีลักษณะการแสดงที่แตกต่างจากละครประเภทอื่นทั้งความประณีตงดงามในการแสดงอย่างราชสำนักและยังยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณีปฏิบัติอย่างเคร่งครัด

1.10 คำสำคัญ

ละครใน, การสร้างสรรค์ละคร, วีรกษัตรี, การบริหารจัดการ, การแก้ปัญหา

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารหลักฐานต่าง ๆ เกี่ยวกับข้อมูลประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดงละครใน เพื่อแสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์การแสดงละครในเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างละครรำเรื่องพระสุริโยทัยตามแนวละครใน นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ในสมัยอยุธยา วีรกรรมของสมเด็จพระสุริโยทัยที่ควรแก่การยกย่องคือการทำยุทธหัตถี ทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างและการผลิตละครรำสำหรับเป็นแนวทางและข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาโดยสังเขปเพื่อนำไปขยายผลให้เห็นความเชื่อมโยงในบทที่ 4 ในการทบทวนเอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสาร พงศาวดาร ตำรา หนังสือ งานวิจัย และข้อมูลจากแหล่งอื่น ๆ มีสาระโดยรวมคือ ประวัติความเป็นมาและรูปแบบการแสดง องค์ประกอบของละครใน ทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พระราชประวัติสมเด็จพระสุริโยทัย และบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยได้รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยจัดเรียงเป็นหมวดหมู่ ดังนี้

2.1 เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับจารีตการแสดงละครใน

2.2 เอกสารและทฤษฎีเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์

2.3 เอกสารเพื่อนำมาเป็นข้อมูลการสร้างสรรค์งานด้านบทละครและบุคลิกของตัวละคร

2.4 เอกสารเพื่อนำมาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.5 เอกสารเพื่อนำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับจารีตการแสดงละครใน

2.1.1 บุณโณวาทคำฉันท์ (บุณโณวาทคำฉันท์, 2502) ผู้แต่งคือพระมหานาค วัดท่าทราย (2502) เป็นวรรณกรรมในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งกล่าวถึงสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ โปรดเกล้าฯ ให้จัดมหรสพต่าง ๆ สมโภชพระพุทธบาท สระบุรี มหรสพกลางวัน ได้แก่ ละคร โขน หุ่น โมงครุ่ม ระเบ็ง ระบำ เพลงเทพทอง มอญรำ หกคะเมน ไต่ลวด ลอดบ่วง รำแพน มวยปล้ำ ตีกระบอง และนอนหอกดาบ มหรสพกลางคืนได้แก่ หนังและดอกไม้ไฟ บุณโณวาทคำฉันท์แสดงให้เห็นว่าสมัยอยุธยาตอนปลายเกิดละครผู้หญิง ของหลวงหรือละครในแล้ว ลักษณะสำคัญคือผู้แสดงซึ่งเป็นหญิงล้วนมีความงดงาม เพลงไพเราะ เรื่องที่แสดงคือ อนิรุทธและอิเหนา

2.1.2 ***วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์*** ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) มีประเด็นสำคัญว่า นาฏยศิลป์ไทยจะได้รับความนิยมหรือไม่ได้รับความนิยมนั้นขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ด้านประวัติศาสตร์ สังคม เศรษฐกิจ การเมืองการปกครอง การค้า การสงคราม และการติดต่อกับ ต่างประเทศ ประเด็นหลักที่ผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลคือประวัติที่มาของละครในและลักษณะเด่นของ ละครในของรัชกาลที่ 2 ซึ่งมีวัตถุประสงค์ในการแสดงให้เกิดความงดงาม ซึ่งอยู่บนฐานความประณีต อย่างยิ่งของมาตรฐานราชสำนัก 5 ประการดังนี้

1. บทงามและประณีต ด้วยภาษาที่ไพเราะสละสลวย เอื้อต่อการฟ้อนรำเชิงละครอุดมด้วยสาระทางศิลปะและวัฒนธรรมที่ตระการตาในจิตนาการ

2. ดนตรีงามและประณีต ด้วยการเลือกสรรบรรจุเพลงอย่างไพเราะเหมาะสมกับอารมณ์ของละคร คนร้องฝึกหัดการร้องเพลงมาโดยเฉพาะ พร้อมทั้งการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์นุ่มนวลละเอียดไพเราะ

3. เครื่องแต่งกายงดงามและประณีตด้วยสีสันของเสื้อผ้าที่สดใสพร้อมการปักที่ละเอียดอ่อน เครื่องศิราภรณ์และถนิมพิมพาภรณ์ที่จัดทำอย่างประณีต ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า

4. การรำงามและประณีต ด้วยการฝึกหัดอย่างเต็มที่เพราะมีเวลาทุ่มเทให้การแสดงทั้งครูและศิษย์ การฝึกหัดในเบื้องต้นและการฝึกซ้อมละครใช้เวลานาน อีกทั้งผู้ตรวจสอบคุณภาพขั้นสุดท้ายคือองค์พระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นศิลปิน ยิ่งทำให้มีข้อตำหนิน้อยที่สุด

5. คนรำงามและประณีต ด้วยการเลือกสรรรูปร่างหน้าตาบุคลิกที่เหมาะสมกับตัวละครที่ได้พรรณนาความงามไว้ในบทละครอย่างเลอเลิศ และบุคคลที่ได้รับเลือกให้มาแสดงละครในย่อมมีพื้นเพด้านกิริยามารยาทและอารมณ์ละเอียดอ่อน พร้อมที่จะทำให้ตัวละครงามและประณีตได้อย่างสมบูรณ์

ผู้วิจัยนำประเด็นต่าง ๆ มาเพื่อเป็นทฤษฎีในการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2 เอกสารและทฤษฎีเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์

2.2.1 ***หลักการแสดงนาฏยปริทัศน์*** ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) กล่าวถึงองค์ประกอบของทฤษฎีทัศนศิลป์และวิธีนำองค์ประกอบต่าง ๆ มาทำให้เกิดความงาม ความหมายและขั้นตอนของนาฏยประดิษฐ์ซึ่งมีการทำงานเป็นขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์

นอกจากนี้ยังมีประเด็นของทฤษฎีเพโอติกา โดย อริสโตเติล เป็นทฤษฎีของชาวตะวันตกที่แพร่มาสู่โลกตะวันออก กล่าวถึง องค์ประกอบของโศกนาฏกรรม 6 ส่วน ที่ผู้วิจัยนำมามีส่วนในการประกอบสร้างได้แก่

1. โครงเรื่อง
2. ตัวละคร
3. ความคิด
4. คำพูด
5. เพลง
6. ความตระการตา

ผู้วิจัยนำทฤษฎีทั้งหมดเพื่อศึกษา วิเคราะห์ในการสร้างสรรค์

2.2.2 หลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ด้วย ดังนี้

8. การกำหนดแนวคิด (design conception)
9. การออกแบบร่าง (design exploration)
10. การพัฒนาแบบ (design development)
11. การประกอบสร้าง (design construction)
12. การเก็บรายละเอียด (design refinement)
13. การนำเสนอผลงาน (design presentation)
14. การประเมินผล (design evaluation)

ผู้วิจัยนำหลักการสร้างนาฏยประดิษฐ์มาใช้ในการสร้างสรรค์

2.3 เอกสารเพื่อนำมาเป็นข้อมูลการสร้างสรรค์งานด้านบทละครและบุคลิกของตัวละคร

พระสุริโยทัยเป็นวีรสตรีที่ชาวไทยจำนวนมากรู้จักพระองค์เป็นอย่างดีจากพระวีรกรรมที่ทรงสละพระชนม์ชีพเพื่อปกป้องสมเด็จพระจักรพรรดิ เพื่อให้มีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับภูมิหลังและพระราชประวัติของพระสุริโยทัยและบุคคลที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์บทละคร ผู้วิจัยจึงได้เรียบเรียงเอกสารที่มีความเกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

2.3.1 พระราชพงศาวดาร

1) *พระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์* (2553) (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) & พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ คำให้การชาวกรุงเก่า, 2553) พระราช พงศาวดารฉบับนี้รวบรวมขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2223 ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนักประวัติศาสตร์ถือว่าแม่นยำด้านเหตุการณ์และศักราชซึ่ง

สอดคล้องกับเอกสารชาวต่างประเทศเนื้อหากล่าวถึงพระอัครมเหสีและพระราชบุตรีซึ่งไม่ปรากฏพระนามออกรบและสิ้นพระชนม์ผู้วิจัยนำเหตุการณ์ที่มีราชนารีออกรบมาเป็นเนื้อหาในบทละคร

2) *พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)* (2512) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) พงศาวดารฉบับนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯ ให้ชำระเมื่อ พ.ศ.2338 เป็นพระราชพงศาวดารฉบับแรกที่มีการเอ่ยพระนามพระสุริโยทัย และกล่าวถึงการทรงเครื่องรบอย่างพระมหาอุปราชและทรงพระมาลาเบี่ยง เป็นพระราชพงศาวดารที่พงศาวดารฉบับอื่น ๆ ในระยะหลังได้นำไปเป็นแบบฉบับการเขียนเกี่ยวกับพระสุริโยทัย นอกจากนี้ยังเอ่ยถึงชื่อบุคคลต่าง ๆ แต่ไม่ได้กล่าวถึงพระบรมดิลกพระราชธิดาว่าร่วมออกศึกในครั้งนี้

ผู้วิจัยนำประเด็นพระราชประวัติ การใช้เครื่องตกแต่งประดับพระองค์ก่อนที่จะออกรบเพื่อวิเคราะห์ทำการออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกรบ รวมไปถึงที่มาของตัวละครที่เกี่ยวข้องกับพระสุริโยทัย

3) *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2* (2546) (ดำรงราชานุภาพ, 2546) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงการฟ้อนอาวุธในตำราคชศาสตร์ซึ่งนับเป็นวิชาชั้นสูงสำหรับการสงครามแต่โบราณ ใครที่หัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศี แม้แต่พระมหากษัตริย์ก็ต้องทรงฝึกหัด ดังพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์และเคยรำถวายเป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี

ผู้วิจัยนำมาเป็นข้อมูลเกี่ยวกับพระราชประวัติพระสุริโยทัย

4) *คำให้การชาวกรุงเก่า* (2546) (ดำรงราชานุภาพ, 2546) เอกสารฉบับนี้แปลจากฉบับหลวงที่ได้จากเมืองพม่า ไม่ปรากฏพระนามพระสุริโยทัยแต่ปรากฏพระนามพระมหาเทวีและปรากฏข้อความที่เกี่ยวข้องกับสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ โดยกล่าวถึงตั้งแต่พระเชียรราชากำจัดขุนวรวงศา และขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดิน เมื่อมีพระชนมายุ 16 พรรษาจึงทำการราชาภิเษกทรงพระนามว่าสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ มีพระมเหสีชื่อพระมหาเทวี มีพระราชธิดา 1 พระองค์พระนามว่าพระบรมดิลก พระราชโอรส 1 พระองค์พระนามว่าพระมหินทร์

ในสมัยพระมหาจักรพรรดิการยุทธหัตถีกับหงสาวดีเป็นเรื่องของพระบรมดิลก พระราชธิดาอาสาออกรบเนื่องจากพระมหาจักรพรรดิประชวรไม่สามารถออกไปทำศึกได้ก่อนสิ้นพระชนม์พระบรมดิลกร้องก่อนตกจากช้าง ทำให้พระเจ้าหงสาวดีทรงทราบว่าทำยุทธหัตถีกับสตรีจึงยกทัพกลับพระนคร

ผู้วิจัยนำข้อมูลด้านชื่อของตัวละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.3.2 *ตำราพิไชยสงคราม ฉบับรัชกาลที่ 1 กรมศิลปากร* (2545) (ศิลปากร, 2545a)

ตำราพิไชยสงคราม สร้างเมื่อจุลศักราช 1144 (พ.ศ. 2325) เนื้อหาว่าด้วยกลศึกและวิธีใช้ รูปแบบการจัดตั้งทัพ การดูนิมิตและปรากฏการณ์บนท้องฟ้า หลัก 9 ประการในการดำรงชีวิตทั้งในยามศึกและยามสงบ ในเนื้อหาเกี่ยวกับกลศึกมีพิธีการทางโหราศาสตร์เรียกว่ากล “อินทพิมาน”[1] หรือพระราชพิธี “ตัดไม้ข่มนาม” เพื่อเป็นการให้ขวัญและกำลังใจผู้ที่จะออกไปรบ ผู้วิจัยนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อการสร้างกระบวนการรำตัดไม้ข่มนาม

ภาพที่ 2 ต้นฉบับตำราพิไชยสงครามว่าด้วยเรื่องกลศึก

ที่มา : (ศิลปากร, 2545a) น. 74

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

[1] ฉบับโรงพิมพ์บลัดเลย์ชื่อว่า “อินทรพิมาน”

ภาพที่ 3 ต้นฉบับตำราพิไชยสงครามกล่าวถึงกลศึก “อินทพิมาน” ปรากฏในบรรทัดที่ 7

ที่มา : (ศิลปากร, 2545a), น. 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3 ***ศรีสุดาจันทร์ “แม่หยัวเมือง” ใครว่าหล่อนชั่ว*** ของ สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2544) (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2544) เป็นการนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์หลายเล่มมาวิเคราะห์เหตุการณ์ในสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราช ท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นตำแหน่งพระสนมเอกซึ่งมาจากทิศตะวันออกคือจากราชวงศ์ละโว้-อโยธยา (อู่ทอง) หลังจากสมเด็จพระไชยราชาธิราชสวรรคตเกิดความขัดแย้งทางการเมืองในราชสำนัก ท้าวศรีสุดาจันทร์ซึ่งเป็นพระราชมารดาสมเด็จพระยอดฟ้ากษัตริย์พระองค์ใหม่ซึ่งยังทรงพระเยาว์จำต้องหาพรรคพวก ได้พันบุตรศรีเทพซึ่งต่อมาเป็นขุนชินราชผู้เป็นทั้งพระญาติและข้าหลวงเดิมมาเป็นขุมกำลัง จึงเป็นขั้วตรงข้ามกับพระเฑียรราชาผู้สำเร็จราชการฝ่ายหน้าของสมเด็จพระยอดฟ้า รวมทั้งพระสุริโยทัยพระชายาของพระเฑียรราชาด้วย

ผู้วิจัยนำข้อมูลมาเพื่อวิเคราะห์ลักษณะตัวละครท้าวศรีสุดาจันทร์ ขุนชินราช และความสัมพันธ์กับพระสุริโยทัย

2.3.4 *ลิลิตตะเลงพ่าย* พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส (ศิลาจารึก, 2520) แสดงวีรกรรมของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ทรงกระทำยุทธหัตถีชนะพระมหาอุปราช แห่งหงสาวดี ในวรรณกรรมเรื่องนี้กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องรบก่อนออกศึกของสมเด็จพระนเรศวรและพระมหาอุปราชา และกล่าวถึงพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม

เนื้อหาในลิลิตตะเลงพ่ายเป็นข้อมูลสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกาย และข้อมูลพิธีกรรมก่อนการออกรบ

2.3.5 *เกร็ดโบราณคดีประเพณีไทย* ของ ส. พลายน้อย (2544) (ส. พลายน้อย, 2544,) กล่าวถึงแบบแผนในพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม ครั้งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เสด็จฯ ไปตีเมืองทวาย โดยพระยาสรรพสิทธิเป็นผู้กระทำพิธี และครั้งสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพเสด็จไปตีเวียงจันทร์เพื่อปราบเจ้าอนุวงศ์ ผู้กระทำพิธีในครั้งนั้นคือพระเทวโลก จางวางโหรฝ่ายพระบวรราชวังนอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงรายละเอียดในพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม

ผู้วิจัยนำมาศึกษาวิเคราะห์ในการสร้างอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมถึงการประดิษฐ์กระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม (เป็นฉากแบบบรรยากาศเพื่อให้เห็นบรรยากาศในการแสดง บทที่3)

2.3.6 *ไวยากรณ์ไทย ฉันทลักษณ์* ของ พระยาอุปกิตศิลปสาร (2494) (อุปกิตศิลปสาร (นิ่ม) & อำมาตย์เอก พระยา, 2494) กล่าวถึงฉันทลักษณ์กลอนบทละคร การใช้คำขึ้นต้นในบทละคร เช่น คำว่า “เมื่อนั้น” ใช้กับตัวสำคัญของเรื่องหรือของตอน เช่น พระเอก นางเอก กษัตริย์ คำว่า “บัดนั้น” ใช้กล่าวถึงตัวละครไม่สำคัญ เช่น นางกำนัล เสนา หรือคำว่า “มาจะกล่าวบทไป” ใช้เวลาขึ้นต้นเหตุการณ์ใหม่

ผู้วิจัยนำมาเป็นแบบแผนในการประพันธ์บทละครรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.7 *การเขียนบทและการตัดต่อบทละคร* ของเปรมฤดี มุสิกะนันทน์ (2534) (เปรมฤดี มุสิกะนันท์, 2534) กล่าวถึงการเขียนบทละครรำว่าต้องมีความสอดคล้องกับการรำแต่ละชนิดและสอดคล้องกับกระบวนท่ารำ การร้อยสัมผัสมีความสอดคล้องกันตลอดเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบ คำนึงถึงการขึ้นต้นของบทกลอนเพื่อบอกการดำเนินเรื่อง และกล่าวถึงขั้นตอนดำเนินการตัดต่อบทละคร

ผู้วิจัยนำมาเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างบทละคร

2.3.8 อยุธยาประวัติศาสตร์โลกมายา ครั้งที่ 13 วันที่ 18-19 มกราคม 2561

สุเนตร ชุตินธรานนท์(สุเนตร ชุตินธรานนท์, 2563) กล่าวถึงการนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาสร้างเป็นนาฏกรรมในบางครั้งมีการเสริมเติมแต่งเพื่อให้มีความน่าสนในมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวคิดใช้ในการกำหนดเนื้อหาของบทละคร

2.3.9 *สุโขทัย อยุธยา และเชียงใหม่ ในตำนานสิบห้าราชวงศ์* ในหนังสือ *"สารัตถคดี"* ของ ประเสริฐ ณ นคร (2527) (ประเสริฐ ณ นคร, 2527) กล่าวถึงว่าตำนานสิบห้าราชวงศ์บันทึกวีรกรรมของนางเมืองภรรยาหมื่นโลกนครเจ้าเมืองลำปาง ขณะมีครรภ์แก่ได้ชนช้างกับทัพอยุธยาของสมเด็จพระบรมราชาธิราช ที่ 1 (พ.ศ. 1929) จนช้างของข้าศึกถอยไปตกบ่อน้ำ บุตรที่อยู่ในครรภ์นั้นเมื่อคลอดแล้วได้ชื่อว่า เจ้าหาญแต่ท้อง เหตุการณ์นี้เป็นหลักฐานว่าสตรีในสมัยก่อนสามารถฝึกขี่ช้างทำศึกได้ ผู้วิจัยนำวีรกรรมมาสร้างบุคลิกพระสุริโยทัย

2.3.10 *นารีเรืองนาม* ของ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและคนอื่น ๆ (2559) (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว & ชุมนุมกวี, 2559) เป็นวรรณกรรมร้อยกรองที่กล่าวถึงวีรสตรีไทยและต่างประเทศ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์โคลงนำแสดงคุณลักษณะของสตรีในเรื่องนี้โดยรวมว่าสตรีต้องซื่อสัตย์ต่อสามี ไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งชั่ว เก็บงำความลับ ช่วยปัดป้องความเลวร้ายและดูแลเหย้าเรือน กวีคนอื่น ๆเช่น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงพระนิพนธ์เรื่องท้าวเทพกษัตรี ผู้ปกป้องเมืองถลาง พระยาอุปกิตศิลปสาร (นิ่ม) แต่งเรื่องท่านโม้ (ท้าวสุรนารี) ผู้นำชาวโคราชสู้กับกองทัพเวียงจันทร์ พระสารประเสริฐ (ตรี) แต่งเรื่อง นางจันทร์ผู้เป็นมารดาของพระร่วงและนำชาวเมืองละโว้สู้กับกองทัพขอม ผู้ใช้นามปากกาว่า "ปอ" แต่งเรื่องพระมัทรี ผู้ติดตามพระเวสสันดรไปอยู่ป่าด้วยความภักดีต่อสวามี คุณสมบัติของสตรีเหล่านี้คือความกล้าหาญ ความรักชาติ ความจงรักภักดีต่อกษัตริย์และสามีเป็นแนวคิดในการนำมาสร้างบุคลิกพระสุริโยทัย

2.3.11 บทบาทของวีรสตรีในสังคมโลกที่นิยมนำมาสร้างเป็นนาฏกรรม

1) พระนางคลีโอพัตรา

พระราชินีแห่งอียิปต์โบราณที่โด่งดังที่สุดในประวัติศาสตร์ยาวนานหลายพันปี มีไหวพริบและกลยุทธ์ในการรักษาบ้านเมืองให้มีเอกราชในช่วงเวลาเกิดสงคราม มีความงามเป็นที่เลื่องลือและมากไปด้วยความสามารถทั้งในด้านภาษาและการปกครองบ้านเมืองและสติปัญญาที่ฉลาดหลักแหลมสามารถเอาชนะจูเลียต ซีซ่าร์และแม่ทัพมาร์ค แอนโทนี่ได้ พระองค์ทำให้ผู้ชายผู้ยิ่งใหญ่ต้องยอมสยบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการใช้ความงามสยบกรุงโรมันมหานครที่ยิ่งใหญ่ พระนางคลีโอพัตราเป็นราชินีที่ครองหัวใจชาวโรมันและอียิปต์ด้วยความรักและเคารพและศรัทธาและเทิดทูนพระองค์ ภาพยนตร์กล่าวถึงพระราชินีแห่งลุ่มแม่น้ำไนล์เป็นฟาโรห์องค์สุดท้ายของอียิปต์ที่สวยมาก แต่สุดท้ายพระนางสิ้นพระชนม์ด้วยการปลิดชีพตัวเองด้วยงูพิษ แต่บางบันทึกกล่าวว่าพระนางดื่มยาพิษปลดชีวิตไปพร้อมคนรักมาร์ค แอนโทนี (คอสมอส, 2547)

การนำเสนอในนาฏกรรม ส่วนใหญ่สร้างพระนางขึ้นมาให้ผู้ชมจับจ้องในเสน่ห์ของพระนางที่ชายหมายปอง เป็นผู้ที่มีสติปัญญาและเสน่ห์ที่เย้ายวน โดยผ่านทางภาพยนตร์และโทรทัศน์

ภาพที่ 4 พระนางคลีโอพัตรา

ที่มา : https://www.bbc.com/thai/international-63608589 ()

สืบค้นข้อมูลเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2564

ภาพที่ 5 ภาพยนตร์เรื่องคลีโอพัตรา

ที่มา : https://pantip.com/topic/37279753()

ในวันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2561 หอภาพยนตร์นำภาพยนตร์เรื่องคลีโอพัตราที่บันทึกไว้ว่าต้นการผลิตแพงที่สุดในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ของโลกด้วยด้วยค่าเงินสูงถึง 44 ล้านเหรียญสหรัฐ (วงเงินเมื่อ 50 ปีก่อน) โดยบริษัท ทเว็นตี้เซ็นจูรีฟ็อก เพื่อบันทึกตำนานราชินีแห่งไอยคุปต์ในระบบ 70 มม. ออกฉายครั้งแรกในปี 1963 ในปีเดียวกันโรงภาพยนตร์เฉลิมไทย นำภาพยนตร์เรื่องนี้มาฉายที่ประเทศไทย

2) จักรพรรดินีบูเช็คเทียน

หนังสือศิลปวัฒนธรรม (ศิลปวัฒนธรรม, 2564)

กล่าวว่า พระนางบูเช็คเทียนเป็นสตรีพระองค์เดียวที่ปรากฏในหน้าประวัติศาสตร์จีนอันยาวนานกว่า 4,000 ปี ที่ได้เป็นฮ่องเต้ เกิดในตระกูลที่บิดาเป็นสามัญชน พระราชมารดามีเชื้อสายจากราชวงศ์สุยเคยปกครองจีนมาก่อนราชวงศ์ถัง พระนามว่าท่านหญิงหยาง บิดาส่งเสริมให้พระนางได้ศึกษาวิชาด้านการเมือง การปกครอง วรรณกรรมและดนตรี เมื่ออายุ 14 ปี ถูกส่งเข้าไปถวายตัวเป็นนางสนม และเป็นพระสนมของฮ่องเต้ 2 พระองค์ จนในที่สุดพระนางสามารถเป็นฮ่องเต้หญิงคนแรกของประวัติศาสตร์จีนด้วยพระปรีชาสามารถและความทะเยอทะยาน ถึงแม้ว่าพระนางจะเป็นฮ่องเต้หญิงที่โหดร้ายแต่ยุคของพระนางถือเป็นยุคที่มั่งคั่งที่สุดยุคหนึ่งก็ว่าได้ คุณงามความดีของพระนางบูเช็คเทียนปรากฏเป็นที่ประจักษ์ จากพระปรีชาสามารถของพระนางทรงมีผลงานและการทำงานที่โดดเด่น เช่น สถาปนาราชวงศ์โจว เป็นผู้นำในด้านการเมือง การปกครอง การทหารและปราบปรามกบฏ ในระหว่างการขึ้นครองราชย์มีการแผ่ขยายอำนาจออกไปเป็นอันมากสามารถขยายดินแดนไปถึงบริเวณทวีปเอเชียกลาง จัดระบบคัดเลือกข้าราชการ เช่น ส่งเสริมให้ผู้ที่มีความรู้เข้ามาสอบเป็นจอหงวน แทนที่การใช้เส้นสายในการเข้ามารับราชการอย่างที่เคยเป็นมา ส่งเสริมยกระดับสตรีเพศให้ความเป็นธรรมแก่ประชาชน ส่งเสริมการเกษตร การสร้างงาน ส่งเสริมพระพุทธศาสนา สร้างประติมากรรมในถ้ำ เช่น ถ้ำผาหลงเหมิน สร้างวัดต้าหยุ่น ลดภาษีอากร นอกจากนี้อีกด้านความละเอียดอ่อนของพระนางทรงพระราชนิพนธ์บทกวีไว้หลายบทตั้งแต่ที่ทรงสถาปนาพระนางเป็นฮ่องเต้ซึ่งมีทั้งบทความรัฐศาสตร์และปรัชญาโอวาท พระนางเป็นผู้คิดค้นการเร่งดอกไม้บานโดยให้นางกำนัลนำน้ำร้อนเดือดไปตั้งไว้ในราชอุทยานทุกแห่งซึ่งไอน้ำเป็นตัวช่วยเร่งให้ดอกไม้แย้มกลีบได้ทุกดอก นับเป็นพระปรีชาสามารถของพระนางโดยแท้จริง

การนำเสนอในนาฏกรรม จากเรื่องราวของพระนางที่มีสีสันน่าติดตามตั้งแต่ในวัยเด็กจนถึงการพยายามขึ้นสู่อำนาจและจนกระทั่งได้อยู่ในตำแหน่งสูงสุดที่ไม่เคยมีสตรีท่านใดปรากฏมาก่อน พระนางจึงถูกนำมาสร้างเป็นนาฏกรรมอยู่จนถึงทุกวันนี้ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวในการตัดสินใจ และในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงความอ่อนโยนความมีเมตตาต่อราษฎร์ของพระนาง ซึ่งนำเสนอทั้งละครและภาพยนตร์

ภาพที่ 6 พระนางบูเช็คเทียน

ที่มา : https://images.app.goo.gl/EFAvmZtwfqzfDPvQ6 ()

สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2564.

ภาพที่ 7 พระนางบูเช็คเทียน

ที่มา : https://www.matichonweekly.com/column/article_170798 ()

สืบค้นเมื่อ วันที่1 พฤษภาคม 2564.

ละครโทรทัศน์ที่กล่าวถึงพระราชประวัติของพระนางบูเช็คเทียนแสดงโดย

ฟ่านปิง ปิง ออกอากาศทางช่อง 3 ในวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2560 ถึง 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

3) มู่หลาน

มู่หลาน หญิงสาวผู้ยอมปลอมตัวเป็นชายเพื่อไปสงครามแทนพ่อ จนกลายเป็นตำนานวีรสตรีนักรบ เกี่ยวกับเกร็ดประวัติศาสตร์ที่สามารถยืนยันการมีตัวตนจากบทกวีสั้น The Ballad of Mulan ในศตวรรษที่ 6 (ค.ศ. 501-600) แต่มีการเผยแพร่ในศตวรรษที่ 12 หรือ (ค.ศ. 1101-1200) กล่าวถึงหญิงสาวที่ไปร่วมรบในสงครามแทนพ่อโดยที่ไม่มีใครรู้ ต่อมาศิลปินยุคราชวงศ์ชิง ได้วาดภาพเขียนมู่หลานอยู่ในอัลบั้มภาพชุด Gathering Gems of Beauty ซึ่งสดุดีความงามของหญิงจีน ต่อมาในศตวรรษที่ 16 บทละคร The Heroine Mulan Goes to War in Her Father's Place โดย Xu Wei ซึ่งเขียนถึงมู่หลานโดยการแต่งเติมเนื้อหาจากต้นเรื่องเดิมที่สะท้อนให้เห็นสังคมจีนในยุคนั้นที่เลี้ยงลูกสาวให้มีความสมบูรณ์แบบและต่อมาได้กลายเป็นนิยายจีนยุคศตวรรษที่ 17 เนื้อหาอิงราชวงศ์สุยและราชวงศ์ถังต่างกันที่มู่หลานในศตวรรษที่ 17 ถูกเชิดชูให้เป็นหญิงที่มีความรักชาติ ยอมตายดีกว่าต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของต่างชาติ

วีรสตรีชาวจีนผู้ได้รับการนำมาเป็นสัญลักษณ์ของความรักชาติบ้านเมือง ความรักชาติของเธอเคยถูกนำมาใช้สร้างกระแสให้ประชาชนชาวจีนยืนหยัดต่อต้านการรุกรานของกองทัพญี่ปุ่นในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 จึงไม่น่าแปลกที่เรื่องราวของเธอถูกนำมามาสร้างเป็นนาฏกรรมหลายรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงความกล้าหาญ เสียสละทั้งเพื่อคนในครอบครัวและเพื่อชาติบ้านเมือง

การนำเสนอในนาฏกรรม มู่หลาน มีการกล่าวถึงในบทกวี ภาพเขียน ตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 จนมาถึงยุคที่จีนใช้ภาพยนตร์เป็นสื่อชูอุดมการณ์ชาตินิยมในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 มู่หลานถูกกล่าวถึง ก่อนจะกลายมาเป็นผลผลิตของฮอลลีวูด และจีน-ฮอลลีวูดในยุคมิลเลนเนียม เนื้อหาพูดถึงบทบาทของมู่หลาน ลูกคนเดียวของนายทหาร ที่เกิดมาเป็นหญิง เมื่อพ่อของเธอถูกเรียกไปร่วมรบในสงคราม มู่หลานจึงอาสาไปรบแทน และหลังจากลงสนามรบ 12 ปี โดยไม่มีใครรู้ว่าแท้จริงเธอเป็นหญิง เป็นต้นทางของสาระสำคัญที่ถูกดึงมาผสมกับเรื่องแต่งต่อเติมเพิ่มมา จนกระทั่งกลายเป็นพล็อตเรื่องทั้งฉบับอนิเมชันปี ค.ศ. 1998 และภาพยนตร์คนแสดงจริงปี ค.ศ. 2020(https://www.sarakadeelite.com/faces/mulan-history/, 2565)

ภาพที่ 8 มู่หลาน ในบทกวี The Ballad of Mulan

ที่มา : https://www.sarakadeelite.com/faces/mulan-history/()

ภาพที่ 9 มู่หลาน การ์ตูนเรื่องมู่หลาน ผลิตโดยบริษัท วอลท์ ดิสนี

ที่มา : https://www.hotstar.com/th/movies/mulan//1660010444watch()

ภาพที่ 10 ภาพยนตร์เรื่อง มู่หลาน รับบทโดยหลิวอี้เฟย์ ผลิตโดยบริษัท วอลท์ ดิสนี

ที่มา : https://www.majorcineplex.com/movie/mulan()

4) พระนางซูสีไทเฮา

พระนางซูสีไทเฮา ทรงเป็นจักรพรรดินีองค์สุดท้ายในราชวงศ์ชิงของจีนที่คนรู้จักกันทั่วโลก ภาพลักษณ์ที่รับรู้โดยทั่วไปจากนาฏกรรมนั้นเป็นภาพของผู้หญิงที่โหดเหี้ยม เผด็จการ ทะเยอทะยานในอำนาจ จากบันทึกต่าง ๆ ทางประวัติศาสตร์ระบุว่าพระนางเป็นผู้อยู่เบื้องหลังในการว่าราชการ คอยบงการองค์ฮ่องเต้นำมาสู่ความล่มสลายของราชวงศ์ชิง พระนางซูสีไทเฮาจึงเป็นผู้หญิงในประวัติศาสตร์จีนที่ถูกกล่าวขานถึงมากที่สุด พระนางเคยเป็นผู้สำเร็จราชการของฮ่องเต้ ขณะที่พระนางยังทรงดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์อยู่ต่อไป ด้วยพระราชหฤทัยอนุรักษนิยม พระนางซูสีทรงปฏิเสธแนวคิดการปฏิรูปบ้านเมืองตามสมัยที่สมเด็จพระจักรพรรดิกวังซวี่ทรงนำเสนอ และมีพระราชเสาวนีย์ให้ขังสมเด็จพระจักรพรรดิกวังซวี่ ผู้ทรงพระเยาว์ไว้ยังพระที่นั่งกลางสระน้ำอิงไถ่และพระนางได้กลับมาครองบัลลังก์ปกครองอีกครั้ง จนในที่สุดเมื่อพระจักรพรรดิกวังซวี่เสด็จสวรรคต พระนางซูสีได้แต่งตั้ง ปูอี พระราชนัดดาอีกพระองค์เป็นรัชทายาท อย่างไรก็ดีในระยะหลังพระนางซูสีทรงเล็งเห็นความจำเป็นในการปรับปรุงประเทศ พระนางมีพระราชบัญชาเปลี่ยนแปลงสถาบันการปกครองตลอดจนส่งเสริมแนวคิดปฏิรูปทั้งหลาย ทว่าการเปลี่ยนแปลงพระทัยครั้งนี้นับว่าช้าไปเนื่องจากเมื่อพระนางซูสีเสด็จสวรรคตแล้วไม่นาน ราชวงศ์เมนจูและระบอบราชาธิปไตยในจีนก็ถึงกาลสิ้นสุดลง ต่อมานักประวัติศาสตร์จากฝ่ายก๊กมินตั๋งและฝ่ายคอมมิวนิสต์ในจีน ซึ่งได้ครอบครองอำนาจประเทศจีนในเวลาต่อมา ได้โจมตีพระนางซูสีว่าทรงเป็นราชินีผู้กดขี่ประชาชน และกล่าวโทษว่าพระนางซูสีเป็นผู้นำมาซึ่งการล่มสลายของราชวงศ์ชิง ทว่าในปัจจุบันนั้นนักประวัติศาสตร์รุ่นใหม่ต่างเห็นว่า พระนางทรงเป็นแพะรับบาป เนื่องจากเป็นเรื่องที่เกิดนอกเหนือความควบคุมของพระนาง

เพราะการสิ้นสุดของราชวงศ์ชิงนั้นเกิดขึ้นหลังที่พระนางสวรรคตแล้ว และพระนางทรงเป็นนักปกครองที่ไม่ได้อำมหิตอย่างที่กล่าวขานไว้ ทั้งยังทรงเป็นนักปฏิรูปที่ค่อนข้างมีประสิทธิภาพ แม้ว่าการปฏิรูปของพระนางจะสายเกินไปก็ตาม

การนำเสนอในนาฏกรรม เรื่องราวของพระนางซูสีจักรพรรดินีมีการถ่ายทอดทั้งภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เผยแพร่ทั้งในจีนแผ่นดินใหญ่ เกาะฮ่องกง เกาะไต้หวัน สหรัฐอเมริกา และไทย นอกจากนี้ยังมีนวนิยาย ซูสีไทเฮา ราชินีดอกกล้วยไม้ และ พระนางซูสีจักรพรรดินีกู้บัลลังก์ โดย อันฉี หมิน นักเขียนสตรีพลัดถิ่นชาวจีน เป็นนวนิยายที่เน้นตัวละครหญิงที่มีความแข็งแกร่งไม่แพ้ผู้ชาย นวนิยายเรื่องนี้ได้นำเสนอภาพลักษณ์ของพระนางซูสีไทเฮาต่างออกไป ซึ่งภาพลักษณ์ของพระนางซูสีไทเฮาที่รับรู้โดยทั่วไปนั้น เป็นภาพของผู้หญิงที่โหดเหี้ยมเผด็จการ ทะเยอทะยานในอำนาจ เป็นผู้หญิงในประวัติศาสตร์คนหนึ่งที่ถูกเกลียดชัง แต่ทว่าภาพลักษณ์ของพระนางซูสีไทเฮาที่อันฉี หมิน ได้สร้างขึ้นมาในนวนิยายของเธอนั้น มีหลายสถานภาพ ในมิติที่มีความเป็นมนุษย์มากยิ่งขึ้น เป็นทั้งนักรัก มารดา ผู้บังคับบัญชา ประเทศไทยมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระนางซูสีไทเฮาในรูปแบบนวนิยาย ซูสี ไทเฮา โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ออกตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2530จากนั้นได้มีการดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ซึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เขียนบทละครโทรทัศน์เอง ออกอากาศเมื่อ พ.ศ. 2501ทาง ช่อง 4 บางขุนพรหม จึงทำให้มีผู้อื่นนำไปดัดแปลงเป็นละครเวทีสำหรับจัดแสดงในอีกหลายสำนวน ด้วยมุมมองและวิธีการนำเสนอบทละครที่แตกต่างกันไป(พิมพ์ลดา ดีมาก, 2555)

ภาพที่ 11 พระนางซูสีไทเฮา

ที่มา : https://www.silpa-mag.com/history/article_24795()

ผู้วิจัยนำบทบาทและบุคลิกลักษณะของวีรสตรีในสังคมโลก วีรสตรีที่ถูกนำมาสร้าง

เป็นนาฏกรรมและวิธีนำเสนอเรื่องราวในนาฏกรรมเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างโครงเรื่องและบุคลิกของตัวละครที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์

2.3.12 บทบาทของวีรสตรีไทยที่นิยมนำมาสร้างเป็นนาฏกรรม

1) พระนางจามเทวี

พระนามในเอกสารต่าง ๆ ระบุว่าพระองค์ทรงเป็นปฐมกษัตริย์แห่งอาณาจักรหริภุญไชย อาณาจักรโบราณแห่งล้านนาประเทศ มีพระสิริโฉมงดงามเป็นที่เลื่องลือและพระปรีชาญาณและบุญญานุภาพแผ่ไพศาล เมื่อพระนางจามเทวีมีพระชนมายุได้ 20 พรรษาพระเจ้ากรุงละโว้จึงได้กระทำพิธีหมั้นหมายพระนางจามเทวีกับเจ้าชายรามราชแห่งเมืองรามบุรี ทว่าด้วยกิตติศัพท์ความงดงามของพระนางจามเทวีนั้นเป็นที่เลื่องลือ เจ้าชายแห่งเมืองโกสัมพีจึงได้ส่งบรรณาการมาสู่ขอ แต่พระเจ้ากรุงละโว้ได้ตอบปฏิเสธ เจ้าชายแห่งเมืองโกสัมพีจึงได้ยกทัพเข้ารบกับละโว้เพื่อชิงพระนางจามเทวี ถึงแม้ฝ่ายโกสัมพีมีจำนวนมากกว่าฝ่ายละโว้ พระนางตัดสินพระทัยที่จะสู้รบโดยเป็นผู้นำทัพเองโดยการล่อกองทัพข้าศึกให้เข้ามาในที่แคบแล้วจึงตีกระหนาบและดวลอาวุธกันตัวต่อตัว พระนางดวลอาวุธกับเจ้าชายแห่งโกสัมพีจนได้รับชัยชนะ เจ้าชายจึงเชือดพระศอพระองค์เองด้วยขัตติยะมานะ หลังเหตุการณ์สงบแล้วจึงมีการจัดงานอภิเษกพระนางกับเจ้าชายรามราช ประมาณปี พ.ศ. พระ 1202 นางได้ไปปกครองเมืองใหม่คือเมืองหริภุญไชยหรือเมืองลำพูนในปัจจุบัน ในรัชกาลของพระองค์นั้นเมืองหริภุญไชยมีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างยิ่งประชาราษฎรต่างอยู่ร่วมกันด้วยความร่มเย็นเป็นสุข พระพุทธศาสนาได้รับการทำนุบำรุงอย่างดี ด้วยพระรูปที่เลอโฉมพระปรีชาญาณหลักแหลมเป็นที่สรรเสริญแก่บรรดาประเทศใหญ่น้อยทั่วไปบรรดาเจ้าครองนครหลายองค์จึงใคร่จะได้พระนางไปเป็นพระมเหสี แต่พระนางไม่สนพระทัยและไม่ให้คำตอบใด ๆ ทั้งสิ้น บั้นปลายพระชนม์ชีพ ในปี พ.ศ. พระนางจามเทวีทรงละจากรา 1236ชการแผ่นดินทั้งปวง ทรงสละเพศฆราวาสฉลองพระองค์ขาวเสด็จไปประทับทรงศีลที่วัดจามเทวี และเอาพระทัยใส่ในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนายิ่งขึ้น เสด็จสวรรคต พ.ศ. 1274(วริศรา อนันตโท, 2559)

การนำเสนอในนาฏกรรม ปรากฏ ดังนี้ 1. การบวงสรวง ปรากฏในพื้นที่จังหวัดลำพูน เชียงใหม่ แพร่ น่านและจังหวัดลพบุรี 2. ภาพยนตร์ สร้างขึ้นหลายยุค ผู้ที่เคยรับบทพระนางจามเทวีได้แก่เพชรา เชาวราษฎร์ ทูลกระหม่อมฟ้าหญิงอุบลรัตน์ ฯ 3. ละครเวที เช่น เรื่อง พระนางจามเทวี จักรพรรดินี ศรีหริภุญชัย 4. ละครโทรทัศน์ 5. การ์ตูน 6. สื่อสิ่งพิมพ์ เช่น หนังสือสารคดีเรื่องจามเทวีวงศ์พงศาวดารเมืองหริภุญชัย เขียนขึ้นราว 500 ปีก่อน เรื่องตำนานมูลศาสนา เรื่องชินกาลมาลินี เรื่อง จามเทวีและวิรังคะ เป็นต้น

จากเรื่องราวของพระนางจามเทวีที่ปรากฏในหลักฐานต่าง ๆ เมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ละคร ละครเวที ผู้สร้างมักนำเสนอถึงบทบาทการเป็นบุรพกษัตรีที่กล้าหาญเข้มแข็ง

เสียสละ ปกครองบ้านเมืองด้วยคุณความดีและเทิดทูนพระพุทธศาสนา ในด้านของการสร้างพิธีบวงสรวงมักผนวกเข้ากับประเพณีเดิมของแต่ละจังหวัดที่จัดขึ้นและแสดงสำนึกทางประวัติศาสตร์ของท้องถิ่น รูปเคารพ และวัตถุมงคล ที่สร้างขึ้นเกิดจากความศรัทธาที่เชื่อว่าสามารถคุ้มครองป้องกันได้ ด้วยเหตุนี้แม้กาลเวลาจะผ่านมาเกือบพันสี่ร้อยปี การที่เรื่องราวของพระนางจามเทวียังคงถูกนำเสนอผ่านนาฏกรรมย่อมแสดงให้เห็นว่ายังมีผู้เคารพรักและศรัทธาในพระองค์ท่านไม่เสื่อมคลายด้วยคุณความดีเป็นที่ประจักษ์

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 12 อนุสาวรีย์พระนางจามเทวี จ.ลำพูน

ที่มา : ตุลาพร พรหมทอง (2561)

ภาพที่ 13 อนุสาวรีย์พระนางจามเทวี จ.ลำพูน

ที่มา : ตุลาพร พรหมทอง (2561)

ภาพที่ 14 การบวงสรวงละครโทรทัศน์เรื่อง ทางช่อง 5 เรื่อง วีรชนคนกล้า จอมนางจามเทวี

เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2551

ที่มา:

http://topicstock.pantip.com/chalermthai/topicstock//12/2008A/7305687A730

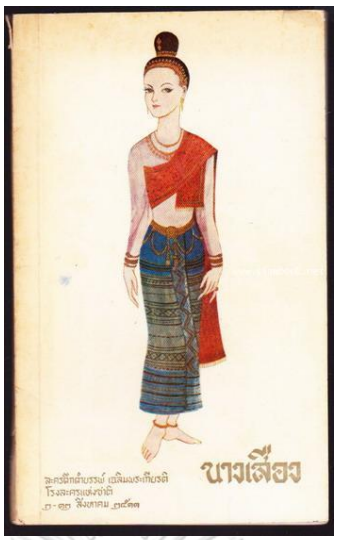
.5687html

2) นางเสือง

พระอัครมเหสีในพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ พระราชมารดาของพระมหากษัตริย์สองพระองค์คือ พ่อขุนบานเมืองและพ่อขุนรามคำแหง ไม่ปรากฏหลักฐานว่าพระองค์ประสูติและสวรรคตเมื่อใด ชื่อนางเสือง ปรากฏในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช หลักที่ 1 ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 1-3 ว่า “พ่อกูชื่อศรีอินทราทิตย์ แม่กูชื่อนางเสือง พี่กูชื่อบานเมือง ตูพี่น้องท้องเดียวห้าคน ผู้ชายสามผู้หญิงสอง พี่เผือผู้อ้ายตายจากเผือเตียมแต่ยังเล็ก...” (กรมศิลปากร ,2553, น. 56) จากข้อความพระนางมีพระราชโอรส-ธิดา พระองค์ เป็นพระราชโอรส 53 พระองค์ พระราชธิดา 2 พระองค์ และกล่าวถึงพระองค์อีกครั้งในศิลาจารึกหลักที่ 1 บรรทัดที่ 10-18 ว่า “เมื่อชั่วพ่อกู กูบำเรอแก่พ่อกู กูบำเรอแก่แม่กู...” (กรมศิลปากร ,2553, น. 56) แสดงให้เห็นว่าพระนางได้รับการปรนนิบัติอย่างดีจากพระราชโอรสคือ พ่อขุนรามคำแหง ซึ่งน่าจะมาจากการอบรมสั่งสอนของพระนาง ส่วนพระนาม “เสือง” นั้น เป็นภาษาลาว แปลว่า “รุ่งอรุณ” สอดคล้องกับพระนามพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ ที่มีความว่า “ผู้ทรงไว้ซึ่งความสว่าง” สันนิษฐานกันว่านางเสือง อาจจะเป็นพระภคินีของพ่อขุนผาเมืองก็เป็นได้

การนำเสนอในนาฏกรรม 1. ละครแนวดึกดำบรรพ์ เรื่องนางเสือง โดยสมภพ จันทรประภา เพื่อเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เนื่องจากทรงมีพระจริยาวัตรคล้ายคลึงกัน ออกแสดงในปี พ.ศ. 2511, พ.ศ. 2547, พ.ศ. 2561 .และ พ.ศ 25562. ละครโทรทัศน์เรื่องนางเสือง เพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง โดยช่อง 7 เมื่อปี พ.ศ. 2535 3. ละครเวทีเรื่องนางเสือง

นางเสือง พระราชินีพระองค์แรกที่ปรากฏพระนามในประวัติศาสตร์ไทย สำหรับชาวสุโขทัยนางเสืองเป็นผู้ที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง บทบาทของนางเสืองในละครแนวดึกดำบรรพ์ ละครโทรทัศน์ ละครเวที ล้วนเป็นการกล่าวถึงนางเสืองในฐานะ “แม่เมือง” พระราชินีผู้ให้กำลังใจพระสวามีเมื่อเริ่มกอบกู้บ้านเมือง ช่วยเหลือดูแลผู้บาดเจ็บจากการสู้รบ เป็นผู้อยู่เบื้องหลังในการกอบกู้อาณาจักรสุโขทัยให้พ้นจากการรุกรานของขอม เป็นพระราชมารดาที่ปลูกฝังอบรมเอาใจใส่พระราชโอรสทั้ง 2 พระองค์และพระราชธิดา ภาพสะท้อนของนางเสืองจึงเป็นวีรสตรีที่เกื้อกูลพระสวามีและพระราชบุตรพระราชธิดา สะท้อนถึงความดีงามของแม่ และความดีงามในการเป็นแม่เมืองซึ่งสมควรที่คนรุ่นหลังสมควรประพฤติปฏิบัติตามเป็นอย่างยิ่ง



ภาพที่ 15 นางเสือง

ที่มา : https://images.app.goo.gl/FguabikKYyAc1hb69()

ภาพที่ 16 ละครเวทีอิงประวัติศาสตร์เรื่องนางเสือง
จัดแสดงเนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชมพรรษา 85 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
รัชกาลที่ 9 และโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา สมเด็จพระนางเจ้าฯ
พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง
ที่มา : https://album.sanook.com/files/2431367()

(3) พระมหาเทวีจิรประภา

พระอัครมเหสีในพระเมืองเกษเกล้า กษัตริย์ลำดับที่ แห่งอาณาจักรล้านนา 12 ครองราชย์ต่อจากพระสวามีระหว่างที่พระนางขึ้นครองราชย์นั้นได้เกิดสงครามระหว่างกรุงศรีอยุธยากับล้านนา โดยสมเด็จพระไชยราชาธิราชได้นำกองทัพจากกรุงศรีอยุธยาขึ้นมาตีล้านนา

2088 .ครั้งแรกในปี พ.ศขณะนั้นพระมหาเทวีจิรประภาเพิ่งขึ้นเสวยราชย์ และบ้านเมืองยังไม่พร้อมรบจึงทรงใช้วิธีการกราบบังคมทูลเชิญให้สมเด็จพระไชยราชาธิราชไปประทับที่เวียงเจ็ดลิน ทูลเชิญสมเด็จพระไชยราชาธิราชร่วมทำบุญสร้างกู่ถวายพระเมืองเกษเกล้าที่วัดโลกโมฬีจนทรงพระสำราญจึงเสด็จกลับ ในปีเดียวกันกองทัพเมืองนายและเมืองยองห้วยจากรัฐฉานยกทัพมาล้อมเมืองเชียงใหม่ซ้ำร้ายได้เกิดแผ่นดินไหว เจดีย์หลวงรวมทั้งเจดีย์วัดพระสิงห์และวัดอื่น ๆ หักพังลงมาด้วยซึ่งสร้างความยุ่งยากภายในเมืองมากขึ้นแต่สงครามครั้งนี้ข้าศึกได้ล่าถอยไป เมื่อมีข้าศึกมาติดพันอยู่ตลอดพระนางได้ขอกำลังจากล้านช้างที่กำลังเจริญรุ่งเรืองเป็นอาณาจักรของพระเจ้าโพธิสารราชพระชามาดา (ลูกเขย) ของพระนาง การรวมกันของล้านช้างและล้านนาได้สร้างความหวั่นวิตกต่อสมเด็จพระไชยราชาธิราช โดยเฉพาะการแทรกแซงล้านนา กองทัพกรุงศรีอยุธยาจึงได้ขึ้นมาปราบเชียงใหม่เป็นครั้งที่สองในปี พ.ศ. ในครั้งนี้กรุงศรีอยุธยาสามารถตีเมืองลำพูนแตก แต่เชียงใหม่ป้ 2089องกันตัวเองสำเร็จกรุงศรีอยุธยาจึงเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ สมเด็จพระไชยราชาธิราชทรงต้องกระสุนปืนได้รับบาดเจ็บสาหัสทหารฝ่ายล้านนาและล้านช้างได้อาวุธยุทโธปกรณ์ ช้าง ม้า และเชลยศึกจำนวนมาก (ชาตรีเฉลิม ยุคล, 2562)

พระนางปกครองบ้านเมืองเพียงปีเศษก็ได้สละราชบัลลังก์แก่สมเด็จพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช พระราชนัดดาพระราชโอรสของกษัตริย์โพธิสารราชแห่งอาณาจักรล้านช้าง และภายหลังพระองค์และพระราชนัดดาได้เสด็จไปประทับในนครหลวงพระบางและมิได้นิวัตกลับมายังนครเชียงใหม่อีกเลย

การนำเสนอในนาฏกรรม 1. ละครอิงประวัติศาสตร์เรื่องพระมหาเทวี ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ จัดแสดงในปี พ.ศ. 24812. ละครโทรทัศน์ทางช่อง 25 .ในปี พ.ศ 335

พระมหาเทวีจิรประภา บทบาทของกษัตรีพระองค์นี้ในนาฏกรรมแสดงให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถ ด้านการเมืองการปกครองในฐานะผู้นำเมืองเชียงใหม่ พระนางสามารถนำพาบ้านเมืองให้รอดพ้นจากภัยต่าง ๆ ด้วยสติปัญญาของพระองค์ เช่นเมื่อครั้งแรกที่กรุงศรีอยุธยายกทัพมาเพื่อตีเมืองเชียงใหม่ ขณะนั้นยังไม่พร้อมสำหรับการสู้รบ พระนางยอมโดยไม่ให้เสียเลือดเนื้อแต่ครั้งหลังที่กรุงศรีอยุธยานำทัพกลับมาตีอีกครั้งพระนางมีกองกำลังที่มั่นคงกอปรกับสามารถขอความช่วยเหลือจากล้านช้างทำให้กรุงศรีอยุธยาเป็นฝ่ายแพ้ กล่าวได้ว่าพระมหาเทวีจิรประภาเป็นวีรสตรีที่ต่อสู้ทางด้านการเมืองเพื่อให้บ้านเมืองอยู่รอดปลอดภัยด้วยพระสติปัญญา การตัดสินพระทัยของพระนางในด้านการเมืองการปกครองทำให้ต้องฝ่าอันตรายไม่น้อยกว่าวีรสตรีอื่น ๆ เช่นกัน จากความศรัทธาของชาวเชียงใหม่จึงมีพระรูปเคารพของพระมหาเทวีจิรประภา เคียงคู่กับพระเมืองเกษเกล้า ณ วัดโลกโมฬี จังหวัดเชียงใหม่ วัดนี้สร้างโดยพระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์มังราย

ภาพที่ 17 พระมหาเทวีจิรประภา

รูปปั้นนี้ประดิษฐาน ณ วัดโลกโมฬี เป็นวัดเก่าแก่วัดหนึ่งในเมืองเชียงใหม่ พระนางได้รับการยกย่องให้เป็นเทพเจ้าแห่งความรัก เนื่องจากมีความรักและความเป็นห่วงไพร่ฟ้าประชาชนของพระองค์

ที่มา : https://www.chiangmainews.co.th/eattravelrest/916408/ ()

ภาพที่ 18 พระนางจิรประภามหาเทวี

ที่มา : https://board.postjung.com/1333103()

จากภาพเป็นฉากในภาพยนตร์เรื่องสุริโยไท พระนางขึ้นเสลี่ยงเพื่อไปต้อนรับกองทัพของสมเด็จพระไชยราชาธิราชกษัตริย์อยุธยาซึ่งยกทัพมาตีเมืองเชียงใหม่ แต่ด้วยพระปรีชาสามารถของพระนางจิรประภามหาเทวี จึงทรงรักษาเอกราชของบ้านเมืองไว้ได้ โดยไม่เกิดความสูญเสียใด ๆ แม้แต่น้อย พร้อมกับทูลเชิญสมเด็จพระไชยราชาธิราช เสด็จมาทำบุญที่วัดโลกโมฬี และยังพระราชทานทรัพย์สร้างกู่พระเมืองเกษเกล้าให้สมพระเกียรติ

4) พระสุริโยทัย

ผู้เสียสละพระชนม์ชีพเพื่อปกป้องพระราชสวามีในสงครามพระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้ ในปี พ.ศ. 2091

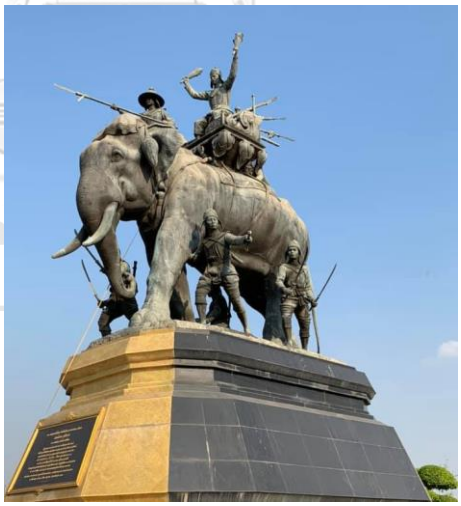
จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์พระองค์เป็นผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากราชวงศ์พระร่วง เป็นพระอัครมเหสีของพระมหาธรรมราชา มีพระราชโอรสและพระราชธิดา พระองค 5 เมื่อสมเด็จพระมหาจักรพรรดิขึ้นครองราชย์สมบัติกรุงศรีอยุธยาต่อจากขุนวรวงศาธิราชได้เพียง เดือน พระเจ้าตะเบ็ง 7 ชะเวตี้และมหาอุปราชบุเรงนองยกกองทัพพม่าเข้ามาทางด่านเจดีย์สามองค์และเข้ามาตั้งค่ายล้อมพระนคร สมเด็จพระมหาจักรพรรดิได้เสด็จไปทอดพระเนตรกำลังของข้าศึกเพื่อเป็นขวัญและกำลังใจทหาร ในการนี้สมเด็จพระสุริโยทัย พระราชโอรสทั้งสองพระองค์และพระบรมดิลกได้ตามเสด็จ ในขณะที่พระเจ้าแปรตะโดธรรมราชาที่ กำลังทำยุทธหัตถีกับสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ช้างของ 1 พระองค์เสียหลัก พระสุริโยทัยจึงได้ไสช้างพระที่นั่งเข้าขวางด้วยเกรงว่าพระราชสวามีจะเป็นอันตราย จนถูกพระแสงของ้าวฟันพระอังสาขาดสะพายแล่ง สวรรคตอยู่บนคอช้าง เมื่อวันอาทิตย์ ขึ้น ค่ำ 6 .ศ.กุมภาพันธ์ พ 3 ตรงกับวันเดือนปีทางสุริยคติคือวันที่ 910 ปีจุลศักราช 4 เดือน2091 พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์เป็นฉบับแรกที่กล่าวถึงพระวีรกรรมของพระอัครมเหสีความว่า “...ทับหน้าแตกมาปะทะทัพหลวงเปนโกลาหลใหญ่ แลสมเดจ พระองคมเหษีแลสมเดจพระเจ้าลูกเธอพระราชบุตรีนั้น ได้รบด้วยข้าเศิกเถิงสิ้นพระชนม์กับคอช้างนั้น เสียสมเดจพระมหาธรรมราชาธิราชเจ้า แลสมเดจพระเจ้าลูกเธอพระราเมศวรไปแก่พระยาหงษา” (ศิลปากร, 2542a) พระนามพระสุริโยทัย ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) พระราชพงศาวดารฉบับนี้รัชกาลที่ 1 โปรดให้ชำระเมื่อพ.ศ. 2338 ความว่า “...พระสุริโยทัยเห็นพระราชสามีเสียทีไม่พ้นมือข้าศึกทรงพระกตัญญูภาพก็ขับพระคชาธารพลายทรงสุริยกษัตริย์สะอึกออกรับพระคชาธารพระเจ้าแปรได้ล่างแบกถนัด พระคชาธารพระสุริโยทัยแหงนหงายเสียที พระเจ้าแปรจ้วงฟันด้วยพระแสงของ้าว ต้องพระอังสาพระสุริโยทัยขาดกระทั่งถึงราวพระถันประเทศ” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512 #60) การศึกครั้งนั้นเป็นที่เลื่องลือถึงวีรกรรมของพระสุริโยทัย แต่เรื่องราวของพระองค์นั้นกลับไม่ปรากฏในประวัติศาสตร์พม่าว่ามีการรบกับผู้หญิงและได้สังหารพระสุริโยทัย

การนำเสนอในนาฏกรรม 1. ละครแนวดึกดำบรรพ์และละครพูดสลับลำของสมภพ จันทรประภา เรื่องสมเด็จพระสุริโยทัย แต่งทูลเกล้าถวายสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในวันเฉลิมพระชนมพรรษาเมื่อวันที่ สิงหาคม 10 2521 .พ.ศแสดงถวาย ณ เวทีสวนอัมพร พระราชวังดุสิต 2. ละครโทรทัศน์ทางช่อง เรื่องสมเด็จ 3 25 .พระสุริโยทัย ออกฉายในปี พ.ศ35 3. ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์เรื่อง “สุริโยไท” จากการกำกับ

การแสดงของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ออกฉายในปี พ.ศ. 25444. การ์ตูนเรื่องสุริโยทัย 5. การแสดงแสงสีเสียง 7. ละครเวที เป็นต้น

บทบาทของพระสุริโยทัยที่ถูกนำเสนอในนาฏกรรมคือ บทบาทของการเป็นยอดภรรยา คือผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของพระสวามีและแม่ที่ดีของลูก บทบาททางการเมืองการปกครอง ในการช่วยราชการของบ้านเมือง การดูแลทุกข์สุขของประชาชน บทบาทในการเจรจาค้าขายกับชาวต่างชาติ ด้วยสติปัญญาและพระจริยาวัตรที่งดงามบทบาทในการเป็นผู้นำ เนื่องจากว่าในขณะที่พระเทียรราชาออกผนวชนั้นพระนางเป็นผู้รับดูแลพระราชบุตรพระราชธิดาตลอดจนบ่าวไพร่ทั้งหมด ซึ่งภาระหน้าที่นี้พระนางอาจจะได้คอยช่วยเหลือพระเทียรราชาเมื่อครั้งที่สมเด็จพระไชยราชาธิราชยังเป็นพระมหากษัตริย์ ด้านการรบ พระองค์ได้ไสช้างเข้าขวางไว้ จึงถูกพระเจ้าแปรฟันด้วยพระแสงของ้าวสิ้นพระชนม์ ถึงแม้ว่าในเอกสารต่าง ๆ จะไม่ปรากฏว่าผู้หญิงมีการเตรียมการเพื่อการรบแต่ข้อนี้คงจะเป็นข้อมูลที่สามารถสันนิษฐานได้ว่าการรบพุ่งนั้นสตรีน่าจะมีการฝึกซ้อมอยู่เสมอ

พระสุริโยทัยจึงทรงเป็นวีรสตรีที่รู้จักกันอย่างดีจากการยอมเสียสละพระชนม์ชีพของพระองค์โดยการไสช้างเข้าทำยุทธหัตถีกับพระเจ้าแปรเพื่อปกป้องพระมหากษัตริย์พระราชสวามีซึ่งมีความสำคัญยิ่งต่อประชาราษฎร์ ความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญในครั้งนั้นทำให้พระองค์ได้รับการยกย่องเป็นวีรสตรีพระองค์แรกในประวัติศาสตร์ชาติไทย



ภาพที่ 19 พระราชานุสาวรีย์สมเด็จพระสุริโยทัย ณ บริเวณทุ่งมะขามหย่อง
จังหวัด พระนครศรีอยุธยา
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 20 พระสุริโยไท รับบทโดย ม.ล.ปิยาภัสร์ ภิรมย์ภักดี ในภาพยนตร์เรื่อง "สุริโยไท"
ที่มา : https://zianroom.maggang.com/8-พระมหากษัตริย์ในภาพยนตร์เรื่อง-สุริโยไท()

5) พระบรมดิลก

วีรสตรีผู้ที่มีความกล้าหาญชาญชัยออกไปร่วมรบกับพระราชมารดาจนสิ้นพระชนม์ พระบรมดิลกเป็นพระราชธิดาในลำดับที่ ของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิและสมเด็จ 4 พระสุริโยทัย เรื่องราวของพระองค์ไม่มีปรากฏมากนักซึ่งในพงศาวดารกล่าวถึงพระนามพระบรมดิลกในคำให้การชาวกรุงเก่าว่าในตอนที่พระองค์ร่วมออกรบกับพระราชมารดานั้นมีพระชนม์เพียง 16 พระองคมเหษีแลสมเดจพระ..." พรรษาเท่านั้น พงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐกล่าวความตอนนี้ว่า "...เจ้าลูกเธอพระราชบุตรีนั้น ได้รบด้วยข้าเศิกเถิงสิ้นพระชนม์กับคอช้างนั้น(ศิลปากร, 2542a) ถึงแม้ว่าในพระราชพงศาวดารมิได้ออกพระนามแต่ชาวอยุธยายังจดจำเหตุการณ์ไว้เล่าสืบต่อกันสืบมา

การนำเสนอในนาฏกรรม 1. ละครแนวดึกดำบรรพ์และละครพูดสลับลำของ สมภพ จันทรประภา เรื่องสมเด็จพระสุริโยทัย 2. ละครโทรทัศน์ทางช่อง .ศ.ในปี พ 32535 3. ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์เรื่อง "สุริโยไท" จากการกำกับการแสดงของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ออกฉายในปี พ.ศ. 25444. การ์ตูนเรื่องสุริโยทัย

พระบรมดิลกทรงเป็นพระราชธิดาที่ทรงร่วมออกรบเมื่อครั้งพระสุริโยทัยขาดคอช้าง บทบาทที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงสตรีที่มีความรักชาติ กล้าหาญในการออกสู้ศึกที่มิได้ด้อยไปกว่าบุรุษ สมควรยกย่องในการเป็นวีรสตรีเป็นอย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 21 พระบรมดิลก

พระบรมดิลกทำหน้าที่กลางช้างประจำที่บนสัปคับที่ตั้งกลางหลังช้างพระที่นั่ง
หน้าที่ของกลางช้างในการทำยุทธหัตถีคือคอยรับคำสั่งให้สัญญาณแก่ไพร่พลเพื่อให้รุก รับ หรือถอย
และส่งศาสตราวุธให้ นายทัพที่อยู่ประจำคอช้าง

ที่มา : https://www.facebook.com/kingnaresuanmovie/posts//808130309199009

()

6) ท้าวเทพกระษัตรี ท้าวศรีสุนทร

ท้าวเทพกระษัตรี (เกิดราวปี พ.ศ. 2278 หรือ 2280 - ราวปี พ.ศ. 2336) และท้าวศรีสุนทร (ไม่ทราบปีเกิด) เป็นวีรสตรีไทยที่ป้องกันเมืองถลางให้พ้นจากข้าศึกได้ในสงครามเก้าทัพ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช สงครามเก้าทัพเป็นสงครามที่พม่าได้รวบรวมกำลังพลแบ่งเป็น 9 กองทัพกระจายออก 5 ทิศทาง ทั้งภาคกลาง ภาคเหนือ และภาคใต้ของประเทศไทยพร้อมกันครั้งเดียว แม่ทัพพม่าในครั้งนั้นคือพระเจ้าปดุง ทัพที่มาตีทางปักษ์ใต้จัดจำนวนพล 10,000 คน เรือกำปั่น 15 ลำ จัดทัพที่เมืองมะริดหวังมาตีตั้งแต่เมืองชุมพรถึงสงขลา ส่วนกองทัพเรือตีหัวเมืองฝ่ายทะเลตะวันตกตั้งแต่เมืองตะกั่วป่า ลงไปถึงเมืองถลาง (ภูเก็ตในปัจจุบัน) ขณะนั้นเจ้าเมืองถลางเพิ่งถึงแก่กรรม ยังไม่ได้ตั้งเจ้าเมืองใหม่ คุณหญิงจันทร์ภรรยาพระยาถลางและคุณมุกน้องสาวได้นำกรมการเมืองและไพร่พลออกรบ ทัพพม่าตีหักเอาเมืองมิได้และขัดสนเสบียงจึงถอยทัพกลับ มีพระบรมราชโองการโปรดให้มีตราออกไป ณ เมืองถลาง “แล้วโปรดตั้งภรรยาพระยาถลางเก่าซึ่งออกต่อรบพม่านั้น เป็นท้าวเทพกระษัตรี โปรดตั้งน้องหญิงนั้น เป็นท้าวศรีสุนทร พระราชทานเครื่องยศโดยควรแก่อิสตรีทั้งสองคน สมควรแก่ความชอบในการสงครามนั้น” (สันท์ ท. โกมลบุตร, 2552)

การนำเสนอในนาฏกรรม บทละครโทรทัศน์ ชุดที่ 6 เรื่องท้าวเทพสตรี ท้าวศรีสุนทร โดยสมภพ จันทรประภา นอกจากนี้ยังถูกนำมาสร้างละครประกอบการแสดงแสง

สี เสียง ในพื้นที่จังหวัดภูเก็ต เพราะบทบาทในการนำประชาชนต่อต้านพม่าที่มาตีเมืองถลางในคราวสงคราม เก้าทัพจนได้รับชัยชนะ

ภาพที่ 22 อนุสาวรีย์ท้าวเทพกระษัตรีท้าวศรีสุนทร

ที่มา : https://www.phuketcity.go.th/travel/detail/85/data.html ()

ภาพที่ 23 ท้าวเทพกระษัตรี ท้าวศรีสุนทรในการแสดงการแสดงแสง สี เสียงเนื่องในงาน “วัฒนธรรมท้าวเทพกระษัตรี ท้าวศรีสุนทร ณ บริเวณพื้นที่อนุสรณ์สถานเมืองถลาง อ.ถลาง จ.ภูเก็ต

ที่มา : https://mgronline.com/travel/detail/9610000025605()

7) ท้าวสุรนารี

ท้าวสุรนารี หรือ คุณหญิงโม (พ.ศ. 2314 - พ.ศ. 2395) เป็นบุคคลในประวัติศาสตร์ไทยในฐานะวีรสตรีมีส่วนกอบกู้เมืองนครราชสีมาจากกองทัพเจ้าอนุวงศ์ กษัตริย์เวียงจันทน์ เมื่อปี พ.ศ. 2369 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ภายหลังคุณหญิงโมได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นท้าวสุรนารี

ท้าวสุรนารี มีนามเดิมว่า “โม” หรือท้าวมะโหโรง เป็นชาวเมืองนครราชสีมา เกิดเมื่อปีระกา พ.ศ. 2314 เป็นธิดาของนายกิ่มและนางบุญมา เมื่อปี พ.ศ. 2339 ได้แต่งงานกับนายทองคำขาว พนักงานกรมการเมืองนครราชสีมา ต่อมานายทองคำขาวได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น “พระยาสุริยเดช” ตำแหน่งปลัดเมืองนครราชสีมา นางโมจึงได้เลื่อนตำแหน่งเป็นคุณหญิงโม ท่านเป็นผู้ที่มีสติปัญญาหลักแหลม มีความชำนาญในการขี่ช้างขี่ม้า

เมื่อเจ้าอนุวงศ์ผู้ครองเมืองเวียงจันทน์ซึ่งเป็นเมืองประเทศราชของไทยขณะนั้นคิดขบถ ยกทัพมากวาดต้อนชาวไทยในหลายจังหวัดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ รวมทั้งล้อมเมืองนครราชสีมาไว้ ซึ่งขณะนั้นเจ้าเมืองนครราชสีมา พระยาปลัด และกรมการเมืองชั้นผู้ใหญ่ไม่อยู่เนื่องจากต้องไปราชการตามพระบรมราชโองการของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าอนุวงศ์จึงเข้ายึดเมืองนครราชสีมาได้โดยง่าย เมื่อเจ้าเมืองนครราชสีมาทราบเหตุ จึงส่งพระยาปลัดกลับมาดูแลรักษาบ้านเมือง เมื่อพระยาปลัดกลับมาถึงเมืองนครราชสีมา จึงออกอุบายลวงท้าวอนุวงศ์ว่าตนหนีมาจากเจ้าเมืองนครราชสีมาเพราะเป็นห่วงลูกเมียจะขอสวามิภักดิ์ติดตามไปรับใช้ที่เมืองเวียงจันทน์ เจ้าอนุวงศ์หลงเชื่อจึงตกลงให้พระยาปลัดเดินทางไปกับครอบครัวชาวไทยที่ถูกกวาดต้อนไป ในระหว่างการเดินทางไปยังเมืองจันทน์นั้น พระยาปลัดได้แอบปรึกษาหารือกับคุณหญิงโมอยู่เสมอ คุณหญิงโมแนะนำว่าท่านจะเกลี้ยกล่อมให้พวกผู้หญิงของท่านไปแกล้งทำดีกับทหารเพื่อให้หลงรักและเชื่อใจ เมื่อถึงเวลาที่เหมาะสมจะให้พวกผู้หญิงหลอกฆ่าทหารลาวและให้ฝ่ายพระยาปลัดไปจัดการหาอาวุธมาเตรียมการไว้ ในคืนหนึ่งพวกผู้หญิงของคุณหญิงโมได้มอมเหล้าทหารลาวจนเมามายและใช้อาวุธที่แอบทำไว้ฆ่าทหารลาวจนล้มตายไปเป็นจำนวนมาก ทหารที่เหลืออยู่ก็วิ่งหนีไปคนละทิศละทาง หลังจากนั้นพระยาปลัดและคุณหญิงโมได้รวบรวมคนไทยและตั้งค่ายขึ้นที่ทุ่งสัมฤทธิ์ ฝ่ายเจ้าอนุวงศ์เมื่อทราบเรื่องก็ได้ส่งคนมาปราบพระยาปลัดแต่ก็ต้องพ่ายแพ้ไปในที่สุด เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทราบเรื่อง จึงได้ทรงแต่งตั้งให้คุณหญิงโมเป็นท้าวสุรนารี เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2395 ท่านถึงแก่อสัญกรรม (เดือน 5 ปีชวด จัตวาศก จ.ศ. 1214) สิริอายุได้ 81 ปี (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา, 2563)

การนำเสนอในนาฏกรรม 1. การแสดงแสง สี เสียง 2. การรำบวงสรวง 3. ภาพยนตร์อิงประวัติศาสตร์เรื่อง สุรนารี สร้างโดย วิจิตรเกษมภาพยนตร์ เมื่อ พ.ศ. 2500 ระบบ 35 มม. สีอิสต์แมน เสียงในฟิล์ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท้าวสุรนารีเป็นที่เคารพของชาวจังหวัดนครราชสีมา ระหว่างวันที่ 23 มีนาคม - 3 เมษายน ของทุกปีหน่วยงานราชการต่าง ๆ รวมทั้งประชาชนชาวนครราชสีมา ได้จัดงานฉลองวันแห่งชัยชนะของท้าวสุรนารี เพื่อเป็นการเคารพสักการะ เชิดชูเกียรติ วีรกรรมของท้าวสุรนารี และเหล่าบรรพบุรุษของชาวนครราชสีมา จัดขึ้นบริเวณหน้าศาลากลางจังหวัด โดยจัดการรำบวงสรวง การแสดงประกอบแสง สี เสียง

บทบาทของท้าสุรนารี คือผู้นำในการรบ การวางแผนการต่าง ๆ อย่างหลักแหลม มีความกล้าหาญ สามารถช่วยราชการ ช่วยสามี ช่วยเพื่อนร่วมชาติ ให้ปลอดภัยจากข้าศึกและถึงแม้ว่าวีรกรรมของท้าวสุรนารีจะมีประเด็นถกเถียงจากหนังสือ หรือวิทยานิพนธ์ในประเด็นที่ว่าท้าวสุรนารีมีตัวตนจริงหรือไม่ ก็คงไม่สามารถทำลายความเคารพรัก ศรัทธาของชาวจังหวัดนครราชสีมาได้ ผู้วิจัยเห็นว่าหากเรื่องใดที่แสดงถึงความดีงามปลูกฝังให้คนไทยรักเคารพรำลึกถึงคุณงามความดีของบรรพบุรุษสิ่งเหล่านี้ควรส่งเสริมเพื่อเป็นจุดหนึ่งในการสร้างความสามัคคีของคนในชาติและเพื่อไม่ให้เกิดความร้าวฉานกับคนในพื้นที่

ภาพที่ 24 อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี หน้าศาลากลาง จังหวัดนครราชสีมา

ที่มา : https://www.isaninsight.com/yamokhorat/()

ภาพที่ 25 การแสดงแสง สี เสียง “ย่าฉันชื่อโม” ณ บริเวณสนามหน้าศาลากลางจังหวัดนครราชสีมา
ที่มา : https://www.koratstartup.com/7678855-2/()

2.4 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.4.1 ***วารสารศิลปากร กรมศิลปากร*** (2496) กล่าวถึงตำราเครื่องต้นเครื่องทรงแต่โบราณ พระอธิบายของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพและพระวินิจฉัยของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายเครื่องทรงเมื่อออกรบดังนี้ “เครื่องพระพิชัยสงครามสำหรับชนช้าง ทรงพระสนับเพลาลงราชซัยใน 1 ทรงฉลองพระองค์ย้อมว่านลงราชซัยใน 1 ทรงพระสนับเพลาแพรดำเกราะชั้นนอก 1 ทรงฉลองพระองค์ แพรดำนวมชั้นนอก 1 ทรงพระมาลาลงราชซัยใน 1 ทรงพระมาลาเบงง[2]นอก 1 ทรงรัดพระองค์เจียระบาดพื้นดำ 1 สิริเป็นเครื่องทรงพิชัยสงครามชนช้าง 7 สิ่งเท่านั้น” (ศิลปากร, 2496)

ผู้วิจัยนำประเด็นมาวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในการลงสรงทรงเครื่องรบ

2.4.2 ***ตำนานละครอิเหนา*** พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2507) ทรงกล่าวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของละครในและการแต่งกายไว้ว่า เกิดในสมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เดิมเล่นอยู่เพียง 2 เรื่องเท่านั้น คือ รามเกียรติ์กับอุณรุท ต่อมามีเรื่องอิเหนาและดาหลัง ต้นกำเนิดของการแสดงละครในนั้นมาจากการแสดงระบำ ในเรื่องของการ

[2] เบี่ยง

แต่งกายยืนเครื่องซึ่งแต่เดิมมีเพียงตัวละครที่แสดงเป็นท้าวเป็นพระยาที่แต่งในลักษณะนี้และการแต่งกายอย่างการห่มสะพักสองบ่าสำหรับตัวละครตัวนาง เครื่องแต่งกายยืนเครื่องในการแสดงโขนละครนั้นแต่เดิมการแต่งกายในการแสดงโขนฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์สีของเสื้อกับสีของแขนเสื้อนั้นมีสีที่แตกต่างกันเพราะเลียนแบบมาจากเครื่องรบโบราณ รวมถึงการทัดใบไม้มงคลในการครอบครู (ดำรงราชานุภาพ, 2507)

2.4.3 ***อยุธยาอาภรณ์***

หนังสือ*อยุธยาอาภรณ์* ของ สมภพ จันทรประภา (2526) กล่าวถึง การแต่งกายในประวัติศาสตร์ไทยอาศัยด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี เป็นการอ้างอิงเพื่อสร้างสรรค์ขึ้น การแต่งกายเป็นการบ่งบอกถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของผู้แต่ง นอกจากการแต่งกายในสมัยอยุธยาแล้วยังมีการกล่าวถึงการแต่งกายในรูปแบบของการแสดงละคร และแยกประเภทของการแต่งกายประเภทศิราภรณ์ ถนิมพิมภาภรณ์ พัสตราภรณ์ไว้อย่างชัดเจน (สมภพ จันทรประภา , 2526)

ข้อมูลในหนังสือนี้มีประโยชน์ในการนำมาวิเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

2.4.4 ***ตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1***

ของกรมศิลปากร (2540) พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณา โปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำเพลงแม่บทของพระนางตามกระบวนท่ารำที่หลงเหลือมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 ท่ารำตอนปลายได้ขาดหายไป นับเป็นตำรารำที่เก่าแก่ที่สุด ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางของสีของเครื่องแต่งกาย (ศิลปากร, 2540)

หนังสือตำรารำเป็นตัวอย่างการสร้างสรรค์สีของเครื่องแต่งกาย

ภาพที่ 26 ตำรารำรัชกาลที่ 1 ลักษณะท่ารำพรหมสี่หน้าและการแต่งกายของตัวละครพระ และนาง เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1

ที่มา : (ศิลปากร, 2540)

2.5 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยนำข้อมูลมาศึกษาเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนามและการถือพระแสงของ้าวของพระสุริโยทัย ผู้วิจัยใช้วิเคราะห์ในการรำตัดไม้ข่มนาม

2.5.1 เอกสารเรื่องการรำกระบี่กระบอง

2.5.2 กระบวนท่ารำตัดดอกไม้ในเรื่องอิเหนา

2.5.3 กระบวนท่ารำตรวจพลในการแสดงละครรำ

2.5.4 กระบวนท่ารำกระบี่กระบอง

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ของอารดา สุมิตร (2516) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย รูปแบบละครในของหลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยมีความเป็นเลิศในทางศิลปะเรื่อง อิเหนาบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ได้รับยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่าเป็นยอดของกลอนบทละคร (อารดา สุมิตร, 2516)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.2 จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อิเหนา ของ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2539) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร แบ่งตามลักษณะการใช้งานได้ 4 หมวดได้แก่ 1. ตั้งอยู่กับที่ ใช้ตั้งหรือวางอยู่กับที่เพื่อแสดงฐานานุศักดิ์ของตัวละครที่เป็นกษัตริย์และพระราชวงศ์ 2. เคลื่อนไหว แบ่งได้ 2 ประเภทคือ พาหนะและเครื่องสูง 3. อาวุธ อาวุธเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการต่อสู้ การรำตรวจพล การรำอวดฝีมือและทำกิจกรรมอื่น ๆ ตามที่ระบุไว้ในบทละคร อาวุธที่สำคัญในเรื่องอิเหนามี 4 ชนิดได้แก่ ทวน หอกซัด กระบี่และกริช 4. เบ็ดเตล็ด เป็นอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบตามเนื้อเรื่อง อุปกรณ์ทุกหมวดมีจารีตในการใช้ซึ่งเป็นแบบอย่างสืบทอดมาถึงปัจจุบัน (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2539)

2.5.3 ลงสรงโทน: กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ของ วรรณพินี สุขสม (2545) วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง การรำลงสรงโทนของปันหยี รำลงสรงโทนของสี่กษัตริย์ และรำลงสรงโทนของอิเหนา การรำลงสรงโทนในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา เป็นการรำที่ได้รับอิทธิพลความเชื่อมาจากศาสนาฮินดู ในเรื่องความสำคัญของการสรงน้ำของพระมหากษัตริย์ จนกลายเป็นพระราชพิธีในราชสำนักสืบมาแต่โบราณ แม้ในพิธีที่สำคัญ ๆ ของชีวิตก็ปรากฏว่ามีการอาบน้ำ รดน้ำ และสรงน้ำเพื่อความเป็นสิริมงคล จึงทำให้มีการนำความสำคัญของการอาบน้ำไปสอดแทรกไว้ในวรรณศิลป์ และถ่ายทอดออกมาเป็นการแสดงในรูปแบบของการรำลงสรงตามลำดับ กระบวนท่ารำเป็นการรำตีบทหรือรำใช้บท เพื่อให้เห็นลักษณะหรือตำแหน่งเครื่องแต่งกายที่ตัวละครสวมใส่ โดยมีท่วงท่าและลีลาตามแบบอย่างละครใน มีการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเข้ามาผสมผสานกับท่ารำแต่ละท่า เพื่อให้เกิดการร้อยเรียงท่าอย่างต่อเนื่อง ซึ่งประกอบด้วยท่ารำหลัก ท่ารำขยาย ท่าเชื่อมและท่ารับ ขั้นตอนของการรำมีอยู่ 3 ขั้นตอนได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 คือการอาบน้ำเรียกว่าลงสรง ขั้นตอนที่ 2 คือการประพรมเครื่องหอมเรียกว่าทรงสุคนธ์ และขั้นตอนที่ 3 คือการแต่งตัวเรียกว่าทรงเครื่อง การรำลงสรงโทนเป็นการรำที่ถือว่างดงามตามแบบแผนละครในของหลวงที่มีการสืบทอดมาแต่รัชกาลที่ 2 (วรรณพินี สุขสม, 2545)

2.5.4 นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง ของชมนาด กิจขันธ์ (2547) วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงนาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่า นาฏยศิลป์มีความแตกต่างกันอย่างไร นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการร่ายรำที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการเริ่มต้นฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานาน โดยเฉพาะท่ารำ “ตัวพระ” ซึ่งเป็นบทบาทตัวละครผู้ชายแต่ใช้ผู้หญิงแสดง องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำมีมิติของนาฏยลักษณ์อยู่ที่การจัดวางเท้าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเป็นเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง อีกทั้งจะต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐาน สง่างาม (ชมนาด กิจขันธ์, 2547)

2.5.5 เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ. 2325-พ.ศ. 2539) ของเนาวรัตน์ เทพศิริ (2552) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลการวิจัยพบว่า เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางนั้นต่างมี “รูปแบบ” ที่มีลักษณะเฉพาะของแต่ละชุดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งยังคงยึดถือเป็น “แบบฉบับ” มาจนถึงทุกวันนี้ แม้จะมีการเพิ่มเติมและเปลี่ยนแปลงไปบ้างก็เป็นในรายละเอียด

ส่วนในด้านเครื่องประดับพบว่ามีการลดรายละเอียดลงจากเดิมมาก นอกจากวัสดุจะเปลี่ยนแปลงแล้ว “ความรู้ด้านศิลปะไทย” ของกลุ่มช่างผู้สร้างและผู้ที่ทำหน้าที่แต่งเครื่องก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การสร้างและการแต่งเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมด้วย (เนาวรัตน์ เทพศิริ, 2552)

2.5.6 กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร ของ เอกนันท์ พันธุรักษ์ (คณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี 2 มิถุนายน 2548 ลมุล ยมะคุปต์) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง ความเป็นมาองค์ประกอบรวมทั้งกลวิธีการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร การรำเข้าพระเข้านางหรือการรำเกี้ยวพาราสี เป็นการรำที่มาจากพฤติกรรมในชีวิตจริงของช่วง ให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และ 3 อารมณ์ของผู้แสดงมนุษย์ แบ่งขั้นตอนการแสดงออกเป็น ขั้นตอนได้แก่ ขั้นตอนที่ 31 รำบทเกริ่นเพียง 1 บท คือ รำบทชมโฉม รำบทตัดพ้อ รำบทลักลอบ รำบทคิดคำนึง ขั้นตอนที่ รำบทเข้าพระ 2 รำบทสังวาสแล้วจากลา ในการรำเข้าพระเข้านางนั้นมีการรำ 3 เข้านาง หรือเกี้ยวพาราสี ขั้นตอนที่ทั้งประกอบบทร้องและประกอบทำนองเพลง โดยใช้ท่ารำมาตรฐานเป็นหลักแล้วเพิ่มเติมจริตกิริยาของคู่รักสอดแทรกลงไป หากเป็นการยืนรำจะมีอิสระในการเคลื่อนไหวทิศทางได้มากกว่าการนั่งรำ มีการเปลี่ยนทำนองเพลงทั้ง ช่วง ให้เหมาะสมกับเหตุการณ์และอารมณ์ของผู้แสดง 3 (เอกนันท์ พันธุรักษ์, 2548)

2.5.7 พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ 2 : การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครใน ของ ธานีรัตน์ จัตุทะศรี (2552) วิทยานิพนธ์หลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงกลวิธีการสร้างเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยใช้กรอบในการสร้างตัวละครในเรื่องอิเหนาให้สอดคล้องกับขนบของวรรณคดีบทละครใน สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของกวีในการปรับใช้นิทานปันหยีอย่างเด่นชัด มีการเพิ่มรายละเอียดที่ช่วยสร้างบรรยากาศแบบไทยและเสริมบรรยากาศชวามลายูแก่เรื่องด้วย ทำให้เรื่องอิเหนาเหมาะทั้งแก่การอ่านและการแสดง ในฐานะวรรณคดีเพื่อการอ่านเรื่องอิเหนาใช้ภาษาได้อย่างไพเราะคมคาย นำเสนออารมณ์ความรู้สึกตัวละครอย่างเด่นชัด ใช้คำจินตภาพและคำแสดงนาฏการ ส่วนในฐานะบทสำหรับแสดงละครใน เรื่องอิเหนาสามารถใช้แสดงได้อย่างงดงาม มีช่องทางให้รำอวดฝีมือได้หลายตอน และมีเสน่ห์จากการผสานความเป็นไทยกับชวามลายูในการแสดง ให้ความสำคัญแก่การสร้างจินตนาการทั้งฉากและตัวละคร และนำเสนอความเป็นไทยกับชวามลายูควบคู่กัน สะท้อนให้เห็นพระอัจฉริยภาพของกวีในการรับและรังสรรค์เรื่องที่มาจากต่างชาติจนเกิดสัมฤทธิ์ผลทางสุนทรียะ เหมาะแก่การแสดงละครในและสมกับที่วรรณคดีสโมสรยกย่องว่าเป็นยอดแห่งกลอนบทละคร (ธานีรัตน์ จัตุทะศรี, 2552)

2.5.8 ภาพตัวแทนของพระสุริโยทัยในวรรณกรรมไทย ของ กษริน วงศ์กิตติชวลิต (2552) วิทยานิพนธ์หลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง ภาพตัวแทนของพระสุริโยทัยที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยที่ประพันธ์ขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ นำเสนอด้วยการใช้กลวิธีของการเล่าเรื่องให้มีมิติหลากหลาย ภาพตัวแทนที่หลากหลายเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการตีความและการให้ความหมายแก่การสิ้นพระชนม์กลางสมรภูมิของพระสุริโยทัยที่ต่างกันไป นอกจากนี้ภาพตัวแทนพระสุริโยทัยมีส่วนสัมพันธ์กับแนวคิดหรืออุดมการณ์บางประการในสังคมไทย ภาพตัวแทนของพระสุริโยทัยในวรรณกรรมแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ (1) ภาพยอดภรรยา และ (2) ภาพวีรสตรี แนวคิดสำคัญที่สัมพันธ์กับการประกอบสร้างภาพตัวแทนของพระสุริโยทัย ได้แก่ แนวคิดเรื่องวีรบุรุษ วีรสตรีและแนวคิดเรื่องความเป็นผู้หญิง ที่ทำให้ภาพตัวแทนของพระสุริโยทัยสามารถนำเสนอความคิดเรื่องสำนึกรักชาติ ความคิดเรื่องการเชิดชูสถาบันพระมหากษัตริย์ และความคิดเกี่ยวกับลักษณะของสตรีที่พึงประสงค์ของสังคม (กษริน วงศ์กิตติชวลิต, 2552)

2.5.9 กลวิธีการเล่าเรื่องและการสร้างบุคลิกลักษณะตัวละครสมเด็จพระสุริโยทัยในบันเทิงคดีอิงประวัติศาสตร์ไทย ของ พิชชาพร วิธีเจริญ (2556) วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง กลวิธีการเล่าเรื่องและบุคลิกลักษณะของสมเด็จพระสุริโยทัยที่ปรากฏในสื่อบันเทิงคดีอิงประวัติศาสตร์ แบ่งออกเป็นบทประพันธ์ร้อยกรองจำนวน 2 เรื่อง นวนิยายอิงประวัติศาสตร์จำนวน 3 เรื่อง หนังสือการ์ตูน ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ละครวิทยุ ละครเวที อย่างละ 1 เรื่อง ผลการวิจัยพบว่า กลวิธีเล่าเรื่อง รูปแบบการเล่าเรื่อง และกลวิธีการสร้างตัวละครสมเด็จพระสุริโยทัย มีความเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย แต่แก่นของเรื่องเล่าคือเพื่อสดุดีพระวีรกรรมของสมเด็จพระสุริโยทัย ความเสียสละพระชนม์ชีพของพระองค์เพื่อพระสวามีและเพื่อแผ่นดินยังคงเดิมในทุกฉบับ ส่วนบุคลิกตัวละครสมเด็จพระสุริโยทัยคือ ความกล้าหาญแบบนักรบควบคู่ไปกับความอ่อนโยนแบบสตรีผู้เป็นภรรยาและมารดายังคงเด่นชัดเหมือนเดิมทุกฉบับเช่นกัน สมเด็จพระสุริโยทัย ทรงมีความเป็นอุดมคติ 4 ประการ คือ ความกตัญญู การตระหนักรู้ในอำนาจและหน้าที่ การรักษาเกียรติ และการเสียสละเพื่อแผ่นดิน มีการเพิ่มเติมภูมิหลังที่ทรงสืบสายความเป็นเจ้าทำให้พระองค์ทรงเกี่ยวข้องกับการปกป้องแผ่นดินในทุกแง่มุมทั้งการเมืองและการรบ และยังไม่ทิ้งความเป็นแม่ที่ดี สมเด็จพระสุริโยทัยจึงเป็นพระราชินีในอุดมคติของสังคมไทยตลอดมา (พิชชาพร วิธีเจริญ, 2552)

2.5.10 การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ (2550) งานวิจัยของฝ่ายวิชาการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวถึงการศึกษาความเป็นมาและการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบเครื่องแต่งกายยืนเครื่องตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบัน ความเป็นมาของเครื่องแต่งกายยืนเครื่องของโขนละคร ซึ่งมีกำเนิดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นและมีการพัฒนา

รูปแบบเครื่องแต่งกายในสมัยอยุธยาตอนกลาง ของตัวละครตัวนางให้เข้ากับตัวพระ มีการประดิษฐ์ศิราภรณ์เพิ่มขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ คณะละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ในสมัยนั้นได้ดัดแปลงรูปแบบให้ใกล้เคียงกับรูปแบบเครื่องแต่งกายในภาพจิตรกรรมไทย นำวัสดุชนิดใหม่ของตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในศิราภรณ์ จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะ และนิยมใช้จนถึงปัจจุบัน (ศิลปากร, 2550)

2.5.11 วิวัฒนาการละครใน ของ ขวัญใจ คงถาวร (2562) วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวว่า ละครในคือละครผู้หญิงในการดูแลอุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์ แสดงโดยนางในราชสำนัก ปรากฏหลักฐานครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยา หลังจากเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ละครของหลวงได้แพร่กระจายไปอยู่ตามที่ต่าง ๆ เมื่อถูกกวาดต้อนไปอยู่ที่พม่าปรากฏการแสดงในรูปแบบของละครโยเดียขึ้น ละครในได้ปรากฏอีกครั้งในสมัยกรุงธนบุรีโดยเรียกว่าละครผู้หญิง ทั้งละครผู้หญิงของหลวงและละครผู้หญิงของเจ้าเมืองนครศรีธรรมราช สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯ ให้บันทึก “ตำรารำ” ที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่เพื่อใช้แสดงละครในโดยเฉพาะ ปรับปรุงกระบวนท่ารำให้เกิดความสอดคล้องกลมกลืนกับบทซึ่งส่งผลให้การละครในยุคนี้เป็นต้นแบบของละครในในระยะต่อมา เมื่อมีการยกเลิกข้อห้ามเกี่ยวกับการแสดงละครผู้หญิงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้ผู้มีบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าของละครแบบละครของหลวงได้ รูปแบบการแสดงละครในแบบดั้งเดิมถือเป็นรากฐานในการพัฒนาการแสดงละครแบบอื่นในยุคหลัง เช่น การแสดงละครดึกดำบรรพ์ ทั้งนี้ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อวิวัฒนาการในการแสดงละครในคือนโยบายและรสนิยมของพระมหากษัตริย์หรือผู้นำ รวมถึงปัจจัยหลาย ๆ ด้านตามยุคสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเหล่านี้เป็นข้อมูลให้ผู้สร้างสรรค์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยนำมาศึกษาเพื่อกำหนดรูปแบบ เนื้อหา กระบวนการแสดง ท่ารำ การคัดเลือกผู้แสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ เครื่องสวมศีรษะ อาวุธ และอุปกรณ์ประกอบฉาก ทั้งนี้ให้สอดคล้องกับแนวทางละครใน จากเอกสารและงานวิจัยเหล่านี้เห็นว่ายังไม่มีผู้สร้างสรรค์งานละครรำแนวละครในที่มีเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ไทย ผู้สร้างสรรค์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยจึงมีความประสงค์จะเสนองานวิจัยเรื่องนี้ในรูปแบบการแสดง ซึ่งมีเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องข้างต้นเป็นข้อมูลที่มีประโยชน์สำหรับการสร้างสรรค์งานนี้อย่างยิ่ง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ละครในถือเป็นละครที่ทรงคุณค่าและมีความงามที่ประกอบด้วย บทกลอนประณีต ตัวละครงาม กระบวนรำงาม ดนตรีเสนาะและเพลงไพเราะ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและจารีตต่าง ๆ ในพระบรมมหาราชวัง และจารีตในการแสดงละครซึ่งครูอาจารย์แต่โบราณทางด้านนาฏยศิลป์ไทยได้รังสรรค์ขึ้นมาอย่างงดงาม เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครใน คือ *รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา*และ*ดาหลัง* ซึ่งไม่ใช่เรื่องของสามัญชนธรรมดา *รามเกียรติ์*และ*อุณรุท*เป็นเรื่องราวการอวตารของพระนารายณ์ผู้เป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ฮินดู *อิเหนา*และ*ดาหลัง*นั้นเป็นเรื่องราวของผู้สืบเชื้อสายจากเทพเจ้า การรบและความรัก เรื่องทั้งหมดมีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และเรื่องราวในราชสำนักโดยตรง จึงสอดคล้องกับการยึดถือจารีตในการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับสถาบันพระมหากษัตริย์อย่างเคร่งครัด

การสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย เป็นการพัฒนาและต่อยอดการแสดงละครในโดยนำเรื่องอื่น ๆ มาแสดงเพื่อให้เกิดความงามตามจารีตการแสดงละครใน ดังนั้นจึงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบหลายประการ

ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญของวิธีการดำเนินการวิจัยในการสร้างละครในเรื่องพระสุริโยทัย ซึ่งจำเป็นต้องศึกษาจากหลักฐาน เอกสารงานวิจัย การสัมภาษณ์ ทฤษฎีการแสดง เพื่อใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ดังจะกล่าวในบทที่ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้ 3

3.1 การวิเคราะห์เอกสาร

3.2 การลงพื้นที่

3.3 การสัมภาษณ์

3.4 การจัดทำบทและการบรรจุเพลง

3.5 การบันทึกเสียง

3.6 การออกแบบเป็นภาพร่าง (story board)

3.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

3.8 การฝึกซ้อมการแสดง

3.9 การบันทึกภาพเคลื่อนไหว

3.10 การประชุมกลุ่มย่อย

3.11 การปรับปรุงผลงาน

3.12 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.13 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยละครรำเรื่องพระสุริโยทัย เป็นการศึกษาระเบียบวิธีวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Research) โดยออกแบบกระบวนการวิจัยตามรูปแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยและขอบเขตของการศึกษา ซึ่งใช้วิธีการศึกษาจากข้อมูลเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว และการลงภาคสนามเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก และทำการจัดเก็บข้อมูล จัดประเภท หมวดหมู่อย่างมีระบบ เพื่อนำมาวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ การลงภาคสนามใช้เครื่องมือในการจัดเก็บข้อมูลที่มีความหลากหลาย โดยเฉพาะการใช้แบบสอบถามในการสัมภาษณ์ แบบสังเกตการณ์ทั้งในรูปแบบการมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม และการจัดประชุมกลุ่มย่อยเพื่อขอข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ และนำมาเรียบเรียงนำเสนอตามรูปแบบของวิธีการวิจัย การนำเสนอการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ด้วยวิธีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่ยังรักษารูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง จารีตพิธีกรรม ของการแสดงละครในตามแนวดั้งเดิม

3.1 การวิเคราะห์เอกสาร

3.1 เอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับจารีตการแสดงละครใน

3.2 เอกสารและทฤษฎีที่นำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์

3.3 เอกสารที่นำมาเป็นข้อมูลการสร้างสรรค์งานด้านบทละครและบุคลิกของตัวละคร

3.4 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

3.5 เอกสารที่นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

3.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.1 การวิเคราะห์เนื้อหา

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในด้านเนื้อหาประวัติความเป็นมาของการแสดงละครใน รูปแบบการแสดง องค์ประกอบการแสดง การบรรเลงประกอบการแสดง กระบวนท่ารำของการแสดงละครใน เพื่อให้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่กำหนดไว้ ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ทั้งเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว เมื่อได้ข้อมูลครบถ้วนตามประเด็นต่าง ๆ อย่างสมบูรณ์ จึงทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามระเบียบวิธีวิจัย

3.2 การลงพื้นที่

3.2.1 พระราชานุสาวรีย์พระสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

3.2.2 เจดีย์ศรีสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

3.2.3 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอุบลราชธานี

3.2.3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จังหวัดนครปฐม

3.2.4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร

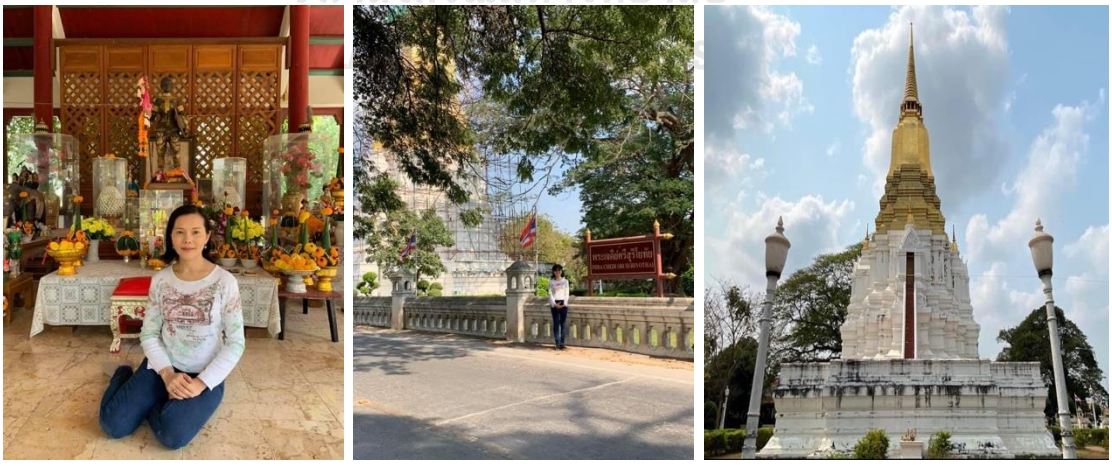
3.2.5 ลงพื้นที่ในการสัมภาษณ์ กรุงเทพมหานคร และปริมณฑล

3.2.6 การวิเคราะห์ข้อมูลการลงพื้นที่

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลที่ได้จากการลงภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ข้อมูลจากภาพถ่าย วีดิทัศน์การแสดง และภาพที่บันทึกระหว่างการลงพื้นที่เพื่อนำมาวิเคราะห์แนวคิดหลักนำมาอ้างอิง โดยวิเคราะห์จาก

1) วิเคราะห์แนวคิดละครในดั้งเดิม (จากการสืบค้น)

2) สร้างเรื่องใหม่จากแนวคิดเดิมด้วยการประยุกต์ส่วนต่าง ๆ ของการแสดงละครในขึ้นใหม่โดยเฉพาะประวัติความเป็นมา รูปแบบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง นอกจากนี้ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากการศึกษาภาคสนาม และนำข้อมูลที่วิเคราะห์มาเรียบเรียง จัดหมวดหมู่ข้อมูล เพื่อให้สะดวกต่อการนำเสนอและเป็นประโยชน์มากที่สุดต่อประเด็นเนื้อหาตรงตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ และเป็นข้อมูลสำคัญในการจัดทำการประกอบสร้างใหม่ตามจารีตละครใน ผู้วิจัยลงภาคสนามโดยการฝึกทบทวนกระบวนท่ารำร่วมกับศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย เพื่อนำมาสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เช่น กระบวนท่ารำลงสรง กระบวนท่ารำเกี้ยว กระบวนการใช้อาวุธ เป็นต้น



ภาพที่ 27 การลงพื้นที่เจดีย์ศรีสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 28 การลงพื้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดอุบลราชธานี

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 29 การลงพื้นที่เจดีย์ศรีสุริโยทัย จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 การสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์ (บางส่วนใช้ข้อมูลที่เคยบันทึกไว้และใช้การสัมภาษณ์แบบออนไลน์ เนื่องด้วยอยู่ในสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา โควิด 2019) ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่ให้สัมภาษณ์ ดังต่อไปนี้

3.3.1 ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์ไทย และผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงหรือการสอนนาฏยศิลป์ไทยตัวพระและตัวนาง

1) นางรัตติยะ วิกสิตพงษ์ (ตัวพระ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2560 ปัจจุบันเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2) นางสาวเวณิกา บุนนาค (ตัวพระ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2558 ปัจจุบันเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ (ตัวพระ) ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

4) นางพัชรา บัวทอง (ตัวพระ) ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5) นางสาววรรณพินี สุขสม (ตัวพระ) ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6) นางรัจนา พวงประยงค์ (ตัวนาง) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พุทธศักราช 2554

7) นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย (ตัวนาง) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

8) นางสาวอัจฉรา สุภาไชยกิจ (ตัวนาง) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

9) ศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ (ตัวนาง) อาจารย์ประจำหลักสูตร สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

10) นางศรีเวียง จิ๋วพัฒนกุล (ตัวนาง) ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป

3.3.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลง และผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการเล่นดนตรี หรือการสอนด้านดุริยางค์ไทย

1) นายลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นายสมาน น้อยนิตย์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) นายฐิระพล น้อยนิตย์ ครูเชี่ยวชาญ ผู้เชี่ยวชาญการสอนดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3.3.3 ผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนคีตศิลป์ไทย ผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการขับร้อง หรือการสอนคีตศิลป์ไทย

นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3.4 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านวิชาการ เพื่อเป็นข้อมูลเกี่ยวกับที่มา รูปแบบการแสดงละครใน

1) ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นายกราชบัณฑิตยสภา

2) นายประเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-โขน) พุทธศักราช 2563 ที่ปรึกษาฝ่ายการผลิตการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2548 ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5) นายชวลิต สุนทรานนท์ อดีตนักวิชาการละครและดนตรี 10 กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

6) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต

3.3.5 สัมภาษณ์ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อนำมาออกแบบเครื่องแต่งกาย

1) ดร. สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ผู้ชำนาญด้านเครื่องแต่งกายละครรำ และเป็นผู้ควบคุมการจัดสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ในตำแหน่งผู้อำนวยการฝ่ายผลิตการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และยังเป็นผู้ศึกษาจัดทำวิจัยเรื่องพัสตราภรณ์โขนละคร

2) นายพีรมณฑ์ ชมธวัช คณะกรรมการอำนวยการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน-ละคร มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เป็นเจ้าของคณะละครอาภรณ์งาม ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกายละครโบราณ และผู้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในละครเรื่องพิษสวาท และละครเรื่องศรีอโยธยา

3.3.6 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมเพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการประพันธ์บทละคร

รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.3.7 สัมภาษณ์ผู้สร้างภาพยนตร์ประวัติศาสตร์ เรื่อง สุริโยไท เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างตัวละคร

หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล

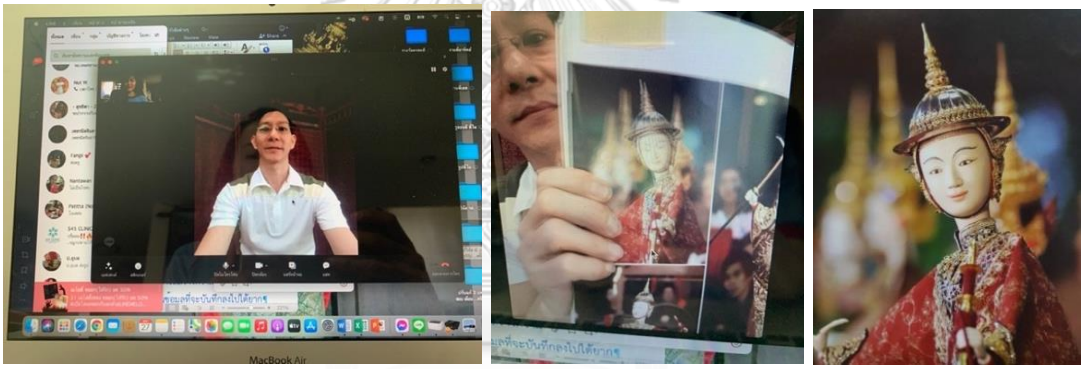
ภาพที่ 30 ลงพื้นที่สัมภาษณ์หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ผู้กำกับการแสดงภาพยนตร์เรื่องสุริโยไท เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างตัวละคร

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 31 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง เกี่ยวกับการแสดงละครในและฝึกปฏิบัติท่ารำ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 32 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นายชวลิต สุนทรานนท์
อดีตนักวิชาการละครและดนตรี 10 กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร เกี่ยวกับจารีตในการแสดงละครในและหลักปฏิบัติในการแสดง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)



ภาพที่ 33 สัมภาษณ์ นายพีรมณฑ์ ชมธวัช (ออนไลน์)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ศิลปินชั้นนำผู้ออกแบบการแสดง นาฏยศิลป์ตะวันตกและออกแบบเครื่องแต่งกายอย่างโบราณให้คำแนะนำเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิราภรณ์สำหรับพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก และยกตัวอย่างแนวคิดของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต

ภาพที่ 34 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน
ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เกี่ยวกับบทละครและโครงสร้างของบททั้ง 4 ตอนที่ผู้วิจัยกำหนด เพื่อหาแนวทางการวางโครงเรื่อง และแนวทางในการบรรจุเพลงร้องในการแสดงละครใน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 35 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
เกี่ยวกับจารีตประเพณีในการแสดงละครในและกฎข้อควรปฏิบัติต่าง ๆ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์. 2563

ภาพที่ 36 ลงที่สัมภาษณ์ ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และผู้กำกับการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 37 ลงพื้นที่สัมภาษณ์นางสาววรรณพินี สุขสม นาฏยศิลปิน 9 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เคยรับบทบาทในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาหลายตอน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 38 ลงพื้นที่สัมภาษณ์ นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์ไทย)
ผู้เชี่ยวชาญการสอนคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เกี่ยวกับกลวิธีในการขับร้องเพลงและแนวทางในการบรรจุเพลงร้อง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 39 ลงพื้นที่เพื่อปรึกษากับผู้ประพันธ์บทละครนายภวัต จันทร์ดารักษ์ ศิลปินอิสระ ผู้มีความสามารถในการประพันธ์บทละครรำและการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 40 สัมภาษณ์ นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
(นาฏศิลป์ไทย-โขน)
และที่ปรึกษาการจัดการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ สัมภาษณ์
เรื่องจารีตต่าง ๆ ในการแสดงละคร
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 41 สัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร
สัมภาษณ์เรื่องการแต่งหน้า
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการแสดง ผู้ชำนาญการบรรเลง การขับร้อง ผู้ให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับบทและการแสดงละครใน ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ชาติไทย ผู้กำกับการแสดงภาพยนตร์ประวัติศาสตร์เรื่องสุริโยไท ผู้เชี่ยวชาญการแต่งหน้าละคร และผู้มีความรู้เรื่องเครื่องแต่งกายละครรำ ทั้งนี้เพื่อนำข้อมูลมาสร้างบท บรรจุเพลง สร้างบุคลิกตัวละคร ประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ออกแบบท่ารำ รวมถึงแนวทางในการแสดงบนเวที

3.4 การจัดทำบทละครและบรรจุเพลง

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลในเนื้อหาด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครใน และวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม นำข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดเป็นหมวดหมู่ โดยการวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้สรุปเนื้อหาจากข้อมูลในแหล่งต่าง ๆ และมีการตรวจสอบเพื่อให้ข้อมูลมีความถูกต้องและน่าเชื่อถือ จากนั้นจัดหาผู้ทำบทละครโดยกำหนดเนื้อเรื่องให้เป็นไปตามข้อมูลที่วิเคราะห์เรียบร้อยแล้ว มีการบรรจุเพลงครั้งแรก เมื่อบทละครสำเร็จได้นำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ตรวจสอบ ผู้วิจัยได้แก้ไขตามคำแนะนำทั้งเรื่องถ้อยคำภาษา เพลงบรรเลงและเพลงร้อง เมื่อได้บทละครขั้นสุดท้ายแล้วได้นำไปออกแบบท่ารำโดยมีผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์เป็นที่ปรึกษา มีการปรับบทเป็นระยะเพื่อให้กระบวนรำมีความงดงาม ต่อจากนั้นได้จัดประชุมกลุ่มโดยมีผู้ทรงคุณวุฒิตามที่กำหนดให้ข้อเสนอและเพื่อเป็นการยืนยันข้อมูลในด้านต่าง ๆ ให้มีความถูกต้องมากที่สุด การจัดทำบทละครรำเรื่องพระสุริโยทัยเป็นการดำเนินตามแบบอย่างบทละครในซึ่งมีมาแต่เดิม เช่น *รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง* โดยเฉพาะเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งวรรณคดีสโมสรยกย่องว่าเป็นยอดของกลอนบทละครเป็นแม่แบบได้ดีที่สุด ผนวกกับการสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่คือเป็นเรื่องในประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาซึ่งไม่ได้เป็นเนื้อหาของบทละครในมาก่อน

3.5 การบันทึกเสียง

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ซึ่งบรรจุเพลงร้องที่นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิแล้วไปทำการบันทึกเสียงเมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564 เพื่อนำไปให้ผู้แสดงทำการซ้อม เพลงที่มีกำหนดระยะเวลา เช่น เดินจากหลังเวทีมาด้านหน้าเวที การรำตัดไม้ข่มนาม ผู้วิจัยได้ให้ผู้แสดงทดลองรำก่อนที่จะบันทึกเสียงเพื่อกำหนดความยาวของเพลง หรือเพลงที่ต้องใช้การรำที่สอดประสานกันระหว่างผู้แสดง เช่น บทเกี้ยวระหว่างขุนชินราชกับท้าวศรีสุดาจันทร์ ผู้วิจัยได้ให้ผู้แสดงทดลองรำก่อนเช่นกัน เพื่อให้เพลงและท่ารำกลมกลืนกันเป็นอย่างดี จากนั้นจึงทำการบันทึกเสียง

ภาพที่ 42 นักร้องและผู้บรรเลงทำการซ้อมก่อนการบันทึกเสียงจริง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 43 การทดลองรำในเพลงหน้าพาทย์พญาเดินเพื่อกำหนดระยะทางความเหมาะสมในการบรรเลง (ซ้าย) การทดลองรำในเพลงร้องต้นเพลงยาว ท้าวศรีสุดาจันทร์ป้อนสลา

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 44 ทดลองรำเพลงที่ใช้ในการแสดงรำตัดไม้ข่มนาม

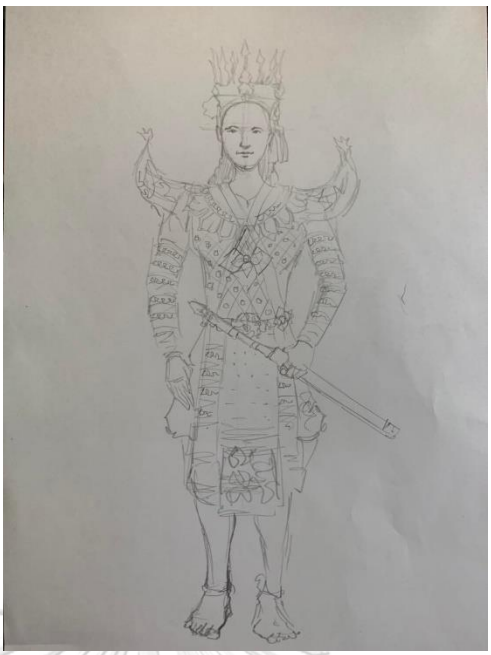
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

3.6 การออกแบบเป็นภาพร่าง (story board)

ผู้วิจัยได้ดำเนินการร่างภาพตามลำดับเหตุการณ์ในท้องเรื่อง ประกอบด้วย 4 ตอน คือ ตอน ที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม ตอนที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ เพื่อใช้ในการเป็นเอกสารอ้างอิงสำหรับผู้ร่วมงานทุกฝ่าย ก่อนที่จะเริ่มทำการแสดงตามตอนที่กำหนดไว้ ดังนี้

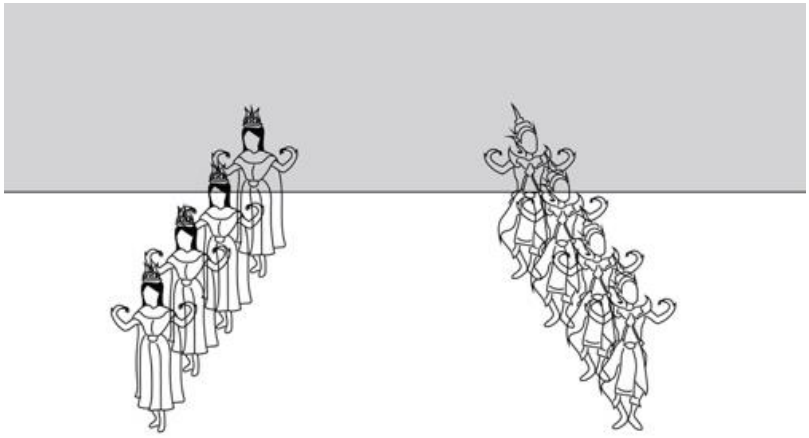
ภาพที่ 45 พระเฑียรราชา พระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์ ในตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2563)

ภาพที่ 46 ขุนชินราชและท้าวศรีสุดาจันทร์ ในตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)



ภาพที่ 47 พระยาภักดีนุชิต รำตัดไม้ข่มนาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพงสุทธิ์ (2563)

ภาพที่ 48 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2563)



ภาพที่ 49 การรำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

3.7 การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยศึกษาการแต่งกายยืนเครื่องที่ปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน ประเด็นในการแต่งกายสำหรับการแสดงละครในคือการแต่งกายยืนเครื่อง การแต่งกายยืนเครื่องเบานั้นเป็นเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์แต่มีการปรับปรุงในรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับผู้สวมใส่ คือเสื้อแนบกับตัว ปักลวดลายขนาดเล็ก จากการวิเคราะห์ภาพถ่ายผู้วิจัยได้เลือกการแต่งกายยืนเครื่องแบบโบราณมาใช้

ผู้วิจัยนำโครงสร้างเครื่องแต่งกายพระประกอบด้วย ศิราภรณ์ เสื้อ อินทรธนู ทับทรวง สังวาล ตาบทิศ สนับเพลา ห้อยหน้า ห้อยข้าง กำไล เครื่องแต่งกายนางประกอบด้วย ศิราภรณ์ เสื้อในนาง ผ้าห่มนาง ผ้านุ่งนาง ทับทรวง กำไล นำแนวทางมานั้นนำมาปรับใช้ในการแต่งกายยืนเครื่องมาใช้เพราะเห็นว่ามีความเหมาะสมสวยงาม แต่งแล้วผู้แสดงสวมใส่สบายกว่าการรัดเครื่องทั่วไป ที่สำคัญการแต่งกายในละครรำเรื่องพระสุริโยทัยมีการปรับเปลี่ยนทั้งในเรื่องของศิราภรณ์ของพระสุริโยทัย ศิราภรณ์พระยอดฟ้า ขุนชินราช จึงเห็นว่าการแต่งกายยืนเครื่องประเภทนี้น่าจะเหมาะสมที่สุด การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อให้มีความเหมาะสมกับสรีระของผู้หญิง

ภาพที่ 50 ปรึกษากับผู้จัดหาเครื่องแต่งกาย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

3.8 การฝึกซ้อมการแสดง

เนื่องจากระยะเวลาในการดำเนินการจัดสร้างละครนั้นเป็นช่วงเวลาที่มีการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา โควิด 2019 ทำให้เกิดปัญหาหลายอย่างในการฝึกซ้อม เช่น ไม่อาจซ้อมหลายครั้งได้ ผู้วิจัยจึงเลือกผู้แสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครใน เนื่องจากเมื่อต่อท่ารำแล้วสามารถนำไปทบทวนเองได้ และเลือกผู้แสดงระบำและทหารเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งผู้วิจัยทำการสอนทำให้นัดพบได้ง่าย ผู้วิจัยได้ชี้แจงตารางการฝึกซ้อมแก่นักแสดง ดังตารางการฝึกซ้อมต่อไปนี้

ตารางที่ 2 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วันที่/เวลา/สถานที่	หัวข้อในการปฏิบัติงาน	ผู้เกี่ยวข้อง	หมายเหตุ
10 พ.ย. 64 เวลา 09.00-16.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	สร้างสรรค์กระบวนท่ารำ	- ผู้วิจัย - นายสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ - นายภูกิจ พาสุนันท์ - นายปัณณทัต ธนินพิมล - นายอำนาจ ขาวพัน - นายปิยวัช ศรีรัตน์	สร้างสรรค์กระบวนท่ารำในตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์และพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ภาพที่ 51 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ตารางที่ 3 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า

วันที่/เวลา/สถานที่	**หัวข้อในการปฏิบัติงาน**	**ผู้เกี่ยวข้อง**	**หมายเหตุ**
15 ,17 พ.ย. 64 เวลา16.00-19.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	ถ่ายทอดกระบวนท่ารำ	- ผู้วิจัย - นายสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ - ผู้แสดง	ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์และตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ภาพที่ 52 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำในตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ และตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ตารางที่ 4 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า

วันที่/เวลา/สถานที่	**หัวข้อในการปฏิบัติงาน**	**ผู้เกี่ยวข้อง**	**หมายเหตุ**
15 พ.ย. 64 เวลา16.00-19.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	สร้างสรรค์กระบวนท่ารำ	- ผู้วิจัย - นางนันทา น้อยนิตย์ - ผศ.ฤดีชนก คชเสนี - นายสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ - นางสาวสุภาพร เปี่ยมนงนุช - ผู้แสดง	สร้างสรรค์กระบวนท่ารำในตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์และถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้แก่ผู้แสดง

ภาพที่ 53 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ และถ่ายทอดกระบวนท่ารำแก่ผู้แสดง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ตารางที่ 5 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เพื่อบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอในการประชุมกลุ่มย่อยและสอบความก้าวหน้า

วันที่/เวลา/สถานที่	**หัวข้อในการปฏิบัติงาน**	**ผู้เกี่ยวข้อง**	**หมายเหตุ**
4,5,8,915,16 พ.ย. 64 เวลา 16.00-18.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	ฝึกซ้อม/ทบทวน	- ผู้วิจัย - นายสราชัย ทรัพย์แสนดี - นางสาวกรกนก ทับจีน	ฝึกซ้อมกระบวนท่ารำกระบี่กระบอง
9,16,23 พ.ย. 64	ปรับกระบวนท่ารำอย่างกระบวนการรำตัดดอกไม้ฉายกริชของละครใน	- นางพัชรา บัวทอง	ปรับท่าจากท่ารำกระบี่กระบอง

ภาพที่ 54 ผู้วิจัยขอบคุณครูผู้ฝึกซ้อม นางสาวกรกนก ทับจีน ทบทวนท่ารำกระบี่กระบอง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 55 การลงพื้นที่เพื่อปรับปรุงกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

เมื่อถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้แก่ผู้แสดงแล้ว จากนั้นผู้แสดงไปทบทวนด้วยตนเองเนื่องจากลดการสัมผัสใกล้ชิด และผู้แสดงทั้งหมดได้มาซ้อมอีกครั้งก่อนวันที่จะทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหว

3.9 การบันบันทึกภาพเคลื่อนไหว

ผู้วิจัยได้ทำการซ้อมใหญ่และบันทึกกระบวนท่ารำภาพเคลื่อนไหวในวันที่ 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564 เพื่อนำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิในการประชุมกลุ่มย่อย และเพื่อสอบความก้าวหน้าของวิทยานิพนธ์ในวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2564

ในวันที่ทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหว ผู้วิจัยขอความอนุเคราะห์สถานที่จากวิทยาลัยนาฏศิลปทำการบันทึกในห้องดุริยางค์ไทย ซึ่งมีเวที อุปกรณ์ แสง เสียง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งได้รับความกรุณาจาก คุณครูอัจฉรา จันที คุณครูสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ ดูแลเรื่องคิวนักแสดงและฝึกซ้อมการแสดงร่วมกับผู้วิจัย นอกจากนี้นาฏศิลปินจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้มาช่วยบอกบทและดูแลเรื่องแสงเสียง ครูอาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปรวมถึงนักเรียนโขนพระในระดับชั้น ปวช. 1-3 ได้มาช่วยงานครั้งนี้ และในการบันทึกภาพเคลื่อนไหวผู้แสดงรำตัดไม้ข่มนามไม่ได้มาทำการบันทึกเนื่องจากได้รับเชื้อโรคโควิด 19 จึงทำการบันทึกด้วยตัวเอง

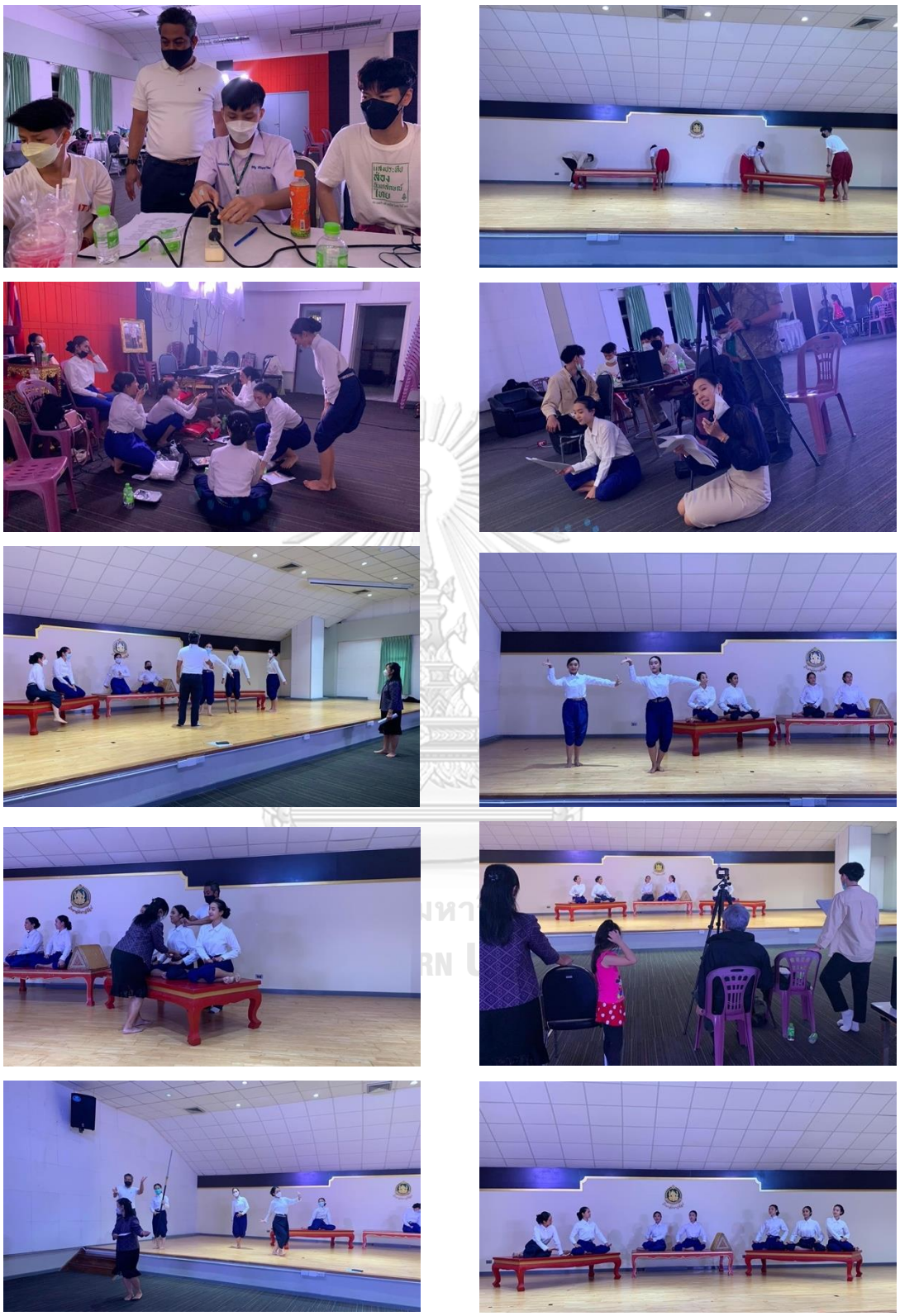
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 56 ผู้แสดงในวันทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหว

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพงสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 57 ผู้วิจัยอธิบายขั้นตอนการทำงานแก่ทีมงาน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพงสุทธิ์ (2564)



ภาพที่ 58 จัดสถานที่และซ้อมก่อนการบันทึกภาพเคลื่อนไหว

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพงสุทธิ์ (2564)

ภาพที่ 59 การซ้อมบนเวทีก่อนบันทึกภาพเคลื่อนไหว

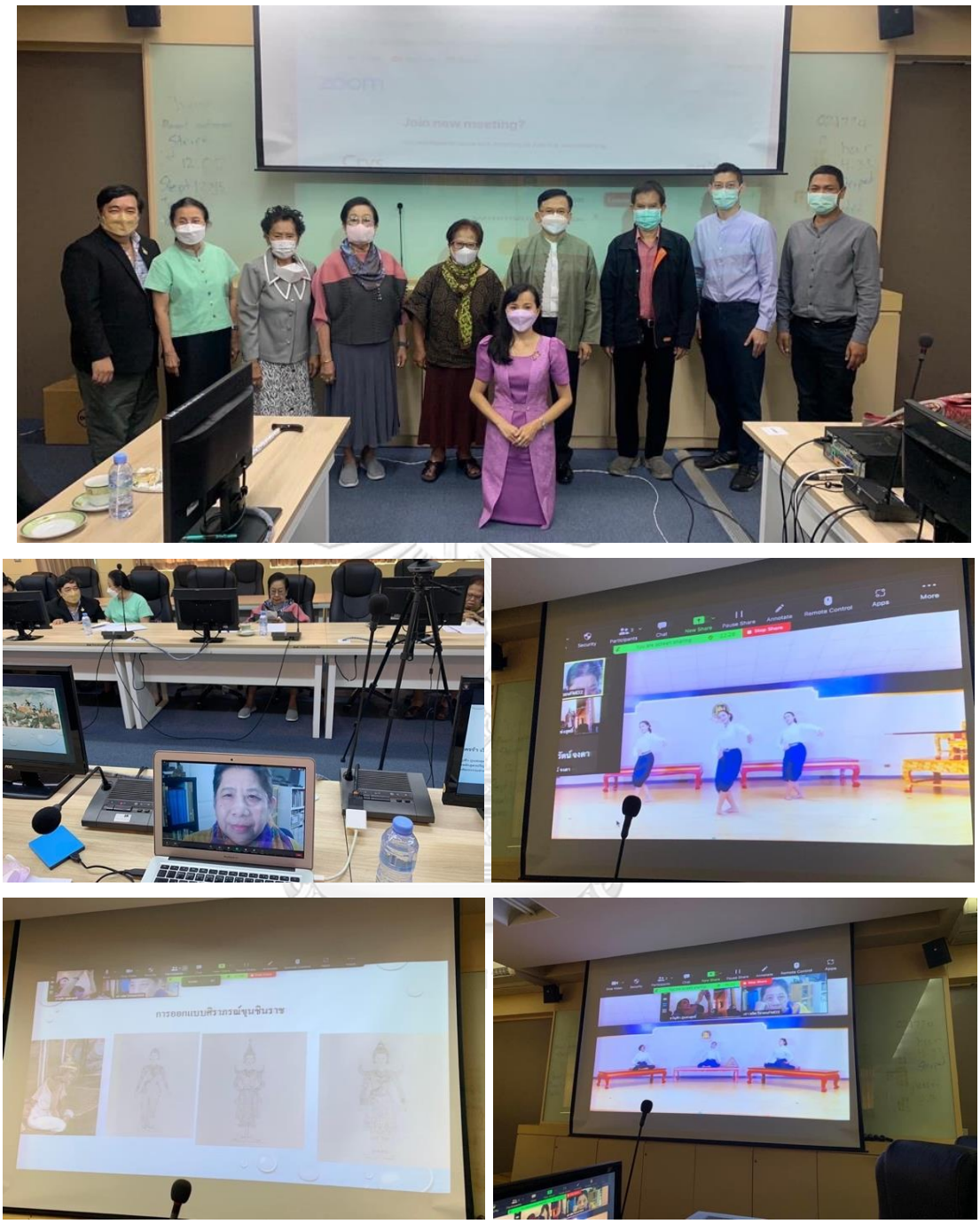
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

3.10 การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group)

ผู้วิจัยจัดประชุมกลุ่มย่อย โดยเชิญศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้ความสามารถเกี่ยวข้องกับละครใน ในด้านการแสดง การบรรเลง การขับร้อง วรรณกรรม การแต่งกาย นักวิชาการ มาประชุมกลุ่มย่อย เพื่อร่วมพิจารณาหาข้อยุติเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย และชมการแสดง ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย วันที่ 21 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2564 ณ ห้องประชุม 1 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมีชื่อผู้เข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ดังนี้

1. อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ)
3. อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
4. อาจารย์เวณิกา บุนนาค (ศิลปินแห่งชาติ)
5. รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน (ออนไลน์)
6. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
7. อาจารย์สราชัย ทรัพย์แสนดี (ออนไลน์)
8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
9. อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
10. อาจารย์พีรมณฑ์ ชมธวัช
11. อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา (ออนไลน์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 60 การนำเสนอข้อมูลในการประชุมกลุ่มย่อย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพงสุทธิ์ (2564)

หลังจากได้รับคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิในการประชุมกลุ่มย่อยผู้วิจัยนำข้อมูลไปปรับปรุงแก้ไขในส่วนของการสร้างสรรค์การแสดง แต่หากสิ่งใดที่ผู้วิจัยเห็นว่ามีความเหมาะสมหรือตรงกับที่ได้ทำการค้นคว้ามาก็ยังคงเดิม จากนั้นเตรียมการนำเสนอผลงาน ดังนี้

3.11 การปรับปรุงผลงาน

3.11.1 การออกแบบฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

เนื่องจากวันที่ทำการบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อนำเสนอกับผู้ทรงคุณวุฒิไม่มีการนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้ยกเว้นในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการร่างแบบในแต่ละฉาก ซึ่งในการจัดแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ว่าไม่มีการเปลี่ยนฉากในการแสดง จะใช้เฉพาะอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเท่านั้น จึงได้ทำการร่างฉากขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับการนำเสนอในแต่ละฉาก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้การปิด เปิดฉากให้ตัวละครไปแสดงอยู่ด้านหน้าเวทีเพื่อการเปลี่ยนฉาก

3.11.2 การซ้อมย่อย

ผู้วิจัยกำหนดการซ้อมย่อยเพื่อปรับปรุงกระบวนท่ารำ ซึ่งเดิมนั้นกำหนดไว้ในช่วงเดือนมกราคม แต่เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคโควิดอยู่ในช่วงรุนแรงจึงต้องระงับไปเมื่อสถานการณ์ดีขึ้น จึงได้กำหนดการซ้อมในช่วงเดือนมีนาคม และเดือนเมษายน สำหรับผู้แสดงในชุดรำสรรเสริญพระสุริโยทัย ดังนี้ (ตารางนี้เป็นการแจ้งคิวสำหรับผู้แสดงให้ทราบหากมีนักแสดงติดราชการไม่สามารถที่จะมาซ้อมได้)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 6 การฝึกซ้อมการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย

วันที่/เวลา/สถานที่	**หัวข้อในการปฏิบัติงาน**	**ผู้เกี่ยวข้อง**	**หมายเหตุ**
3,10 มี.ค. 2565 เวลา 16.00-18.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	ฝึกซ้อม/ทบทวน/ต่อท่ารำใหม่	- ผู้วิจัย ครูผู้ฝึกซ้อม , - ผู้แสดง ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์	ผู้แสดงไม่สามารถมาได้ทุกวัน เนื่องจากติดราชการ ติดโควิด เปลี่ยนผู้แสดงท้าวศรีสุดาจันทร์และพระสุริโยทัย เนื่องจากตั้งครรภ์
17,24 มี.ค. 2565 เวลา 16.00-18.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	ฝึกซ้อม/ทบทวน/ต่อท่ารำใหม่	- ผู้วิจัยครูผู้ฝึกซ้อม , - ผู้แสดงตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์	เปลี่ยนผู้แสดงขุนชินราชเนื่องจากผู้แสดงคนเดิมป่วย
24,31 มี.ค. 2565 เวลา 16.00-18.00น. วิทยาลัยนาฏศิลป	ฝึกซ้อม/ทบทวน/ต่อท่ารำใหม่	- ผู้วิจัย ครูผู้ฝึกซ้อม, - ผู้แสดงรำตัดไม้ข่มนาม - ผู้แสดงตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ	เปลี่ยนผู้แสดงพระบรมดิลกเนื่องจากติดโควิด
4, 7 เม.ย. 2565 เวลา 09.00-16.00น.	ฝึกซ้อม/ทบทวน	- ผู้วิจัยครูผู้ฝึกซ้อม , - ผู้แสดงระบำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย	
17 เม.ย. 2565 เวลา 09.00-16.00น.	ฝึกซ้อมก่อนวันซ้อมใหญ่		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.11.3 การซ้อมใหญ่

วันทำการซ้อมใหญ่ผู้วิจัยกำหนดให้มีการคำนับครูเพื่อความเป็นสิริมงคลและระลึกถึงพระสุริโยทัยวีรกษัตรี โดยผู้ทำพิธีคำนับครูคือคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย (โขน-ละคร) ในวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2565 ซึ่งในวันนั้นในช่วงเช้าผู้แสดงจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ไม่สามารถซ้อมในช่วงเช้าได้เนื่องจากติดราชการ ดังนั้นในการซ้อมจึงมีบางครั้งที่ผู้วิจัย และครูผู้ฝึกซ้อมและผู้แสดงตัวอื่น ๆ ต้องทำการซ้อมแทนเพื่อให้องค์ประกอบของตัวละครครบถ้วน ผู้วิจัยจึงขอนำอธิบายพร้อมนำภาพประกอบเพื่อความเข้าใจดังต่อไปนี้

ภาพที่ 61 พิธีคำนับครู

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 62 การรับน้ำมนต์เพื่อความเป็นสิริมงคลและรำถวายครู
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 63 ปรึกษากับนักดนตรีเพื่อปรับเปลี่ยนเพลงให้เหมาะสมในการแสดงรำตดไม้ข่มนาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 64 การสาธิตและอธิบายการรับอาวุธให้กับผู้แสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 65 ผู้วิจัยซ้อมแทนผู้แสดงเพื่อให้ครบองค์ประกอบในการแสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 66 ครูถ่ายทอดท่ารำให้กับผู้แสดงพราหมณ์ในวันซ้อมใหญ่เนื่องจากว่าผู้แสดงคนเดิมติดโควิด

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 67 ภาพครูผู้ฝึกซ้อมบอกบทและทำการซ้อมแทน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การซ้อมในช่วงเช้านักแสดงไม่สามารถมาซ้อมได้ครบทุกคนเนื่องจากติดภารกิจ แต่ในช่วงบ่ายเป็นการซ้อมตั้งแต่คิวแรกจนจบ ซึ่งในการซ้อมมีการซ้อมการเปลี่ยนฉากถึงแม้ว่าจะไม่ได้ไปซ้อมสถานที่จริง เนื่องจากว่าโรงละครวังหน้ามีการใช้ทำกิจกรรมจึงไม่สามารถเข้าไปซ้อมได้ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการวัดขนาดของโรงละครและตำแหน่งต่าง ๆ เพื่อให้ผู้แสดงผู้ทำหน้าที่ในฝ่ายต่าง ๆ ทราบโดยทั่วกัน ซึ่งในการซ้อมรอบบ่ายนั้นมีเจ้าหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ ที่มาช่วยเหลือเพื่อให้การจัดการแสดงดำเนินไปด้วยความความเรียบร้อย ซึ่งเป็นข้าราชการจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ลูกศิษย์ เดิมผู้วิจัยไม่ได้แจ้งหรือขอความช่วยเหลือจากฝ่ายใดมากนักเนื่องจากเป็นสถานการณ์ของโรคระบาด แต่ก็มีผู้ที่ประสงค์จะมาช่วยผู้วิจัยซึ่งผู้วิจัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการแบ่งหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ ดังนี้

1. ผู้กำกับการแสดงและผู้อำนวยการสร้าง
2. ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง
3. ผู้กำกับเวที
4. ฝ่ายอุปกรณ์ประกอบการแสดง
5. ฝ่ายแสง สี เสียง
6. ฝ่ายบอกบท

7. ฝ่ายเครื่องแต่งกายแต่งหน้า
8. ฝ่ายต้อนรับ
9. ฝ่ายรับจองบัตร
10. ฝ่ายสวัสดิการ
11. อื่น ๆ

ภาพที่ 68 ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดงอธิบายหน้าที่ต่าง ๆ ให้ผู้ร่วมงานฟัง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 69 ฉากที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 70 ฉากที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 71 ฉากที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 72 ฉากที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 73 ผู้วิจัยอธิบายขั้นตอนการนำเสนอต่อผู้ดำเนินรายการ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

3.11.4 การแสดงจริง

ผู้วิจัยสร้างสรรค์การแสดงตามวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดการแสดงละครในครบองค์ประกอบทุกด้าน จากนั้นนำเสนอการแสดงแบบสมบูรณ์ต่อสาธารณชน ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ วิพากษ์ ให้คำแนะนำ กลุ่มผู้ชมตามที่กำหนดร่วมให้ข้อคิดเห็น โดยประชาสัมพันธ์ วัน เวลา สถานที่ในการนำเสนออย่างกว้างขวาง โดยทำการแสดงวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 เวลา 13.00 น. ผู้วิจัยได้มีการจัดเตรียมดังนี้

1) ติดต่อประสานงานเรื่องสถานที่ทำการแสดง ผู้วิจัยจัดการแสดง ณ โรงละครวังหน้า สามารถใช้สถานที่ในวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 เพียงวันเดียวเท่านั้น เนื่องจากว่าสถานที่ติดงาน ผู้วิจัยจงต้องมีทำการซ้อมเวทีในช่วงเช้า ตั้งแต่เวลา 08.00 น โดยกำหนดให้ผู้แสดงมาดูจุด และซ้อมการแสดงในบางชุดเช่น ระบำสรรเสริญพระสุริโยทัย เพื่อกำหนดการบรรเลงดนตรีกับการคลานออกมาของผู้แสดง และซ้อมระบบไฟ

2. จัดเจ้าหน้าที่เพื่อรับจองบัตรเข้าชมการแสดง ซึ่งสถานที่ที่จัดเตรียมไว้รับผู้ชมได้ 100 ที่นั่ง เนื่องจากผู้วิจัยกำหนดการเว้นระยะห่างในการนั่ง ซึ่งในการจองบัตรเข้าชมเต็มจำนวนที่กำหนด แต่ในวันทำการแสดงผู้ชมมาไม่เต็มจำนวนเนื่องจากสถานการณ์โรคติดต่อ ทำให้ผู้ชมบางท่านรับชมผ่านการไลฟ์สด

3. เจ้าหน้าที่ประสานงานเรื่องอาหาร เครื่องดื่ม สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิที่ร่วมรับชมและสำหรับผู้แสดง

4. เจ้าหน้าที่ต้อนรับ

5. แบ่งการทำงานในส่วนของการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประมวลภาพการจัดการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย

ภาพที่ 74 การบริการด้านอาหาร

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 75 การประชุมเพื่อแจ้งหน้าที่ในการทำงานและภาพเบื้องหลังในการทำงาน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 76 การจัดเตรียมงาน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 77 ฝ่ายต้อนรับ ลงทะเบียน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 78 ห้องแต่งกายผู้แสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 79 ผู้ดำเนินรายการ นายนภัสรัญชน์ มิตรธีรโรจน์
และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บวรนรรฏ อัญญะโพธิ์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 80 ผู้ทรงคุณวุฒิร่วมประเมินผลงาน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 81 การเสวนาความเป็นมาของการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 82 การแสดงฉากที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 83 การแสดงฉากที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 84 การแสดงฉากที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 85 การแสดงฉากที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบและรำสรรเสริญพระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 86 ผู้บรรเลงและขับร้อง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 87 ทีมงานฝ่ายต่าง ๆ ผู้อยู่เบื้องหลังการแสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 88 ผู้แสดงและผู้ทรงคุณวุฒิถ่ายภาพร่วมกัน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 89 ผู้วิจัยรับฟังข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

3.12 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการดำเนินงานวิจัยผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัยดังนี้

1) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เอกสาร วรรณกรรม สื่ออิเล็กทรอนิกส์ การแสดงละครใน

2) เครื่องบันทึกเทปวีดิทัศน์ เครื่องบันทึกเสียง เครื่องมือสื่อสาร กล้องถ่ายรูปเพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลสัมภาษณ์หรือใช้ขณะเข้าร่วมสังเกตการณ์ หรือขณะทดลองออกแบบท่ารำเพื่อให้ผู้แสดงนำไปฝึกซ้อมการแสดง

3) อุปกรณ์ดิจิทัลสำหรับการถ่ายทำสื่อการแสดง

สัมภาษณ์ โดยใช้การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการพร้อมทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วมกับบุคคลที่เป็นผู้เชี่ยวชาญหรือมีความรู้ความสามารถเฉพาะด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการวิจัย

แนวทางในการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยสร้างแบบบันทึกการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมขึ้นมาเพื่อใช้เป็นการบันทึกข้อมูลและพฤติกรรมของกลุ่มบุคคลต่างที่ทำการสัมภาษณ์ โดยเฉพาะการบันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหวการแสดงต่าง ๆ ของผู้ให้สัมภาษณ์ ซึ่งเป็นการเก็บข้อมูลที่เป็น

ขั้นตอนสำคัญเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ด้านต่าง ๆ และเป็นประโยชน์สูงสุดสำหรับการสร้างสรรค์การแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย แนวทางการสัมภาษณ์นั้นผู้วิจัยได้สัมภาษณ์โดยเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้ให้สัมภาษณ์แสดงองค์ความรู้เพื่อนำมาประมวลในการสร้างสรรค์การแสดง (บางส่วนใช้ข้อมูลที่เคยบันทึกไว้และใช้การสัมภาษณ์แบบออนไลน์หรือการสัมภาษณ์แบบอื่น เนื่องด้วยอยู่ในสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา โควิด 2019) ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นในการสัมภาษณ์เป็นลักษณะคำถามปลายเปิด ซึ่งแบ่งการสัมภาษณ์ไว้ตามคุณสมบัติของผู้ให้สัมภาษณ์ เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลในด้านต่าง ๆ เชิงลึกเกี่ยวกับการแสดงละครใน ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อให้ได้ข้อมูลครอบคลุมทุกประเด็นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้ และคำนึงถึงหลักจริยธรรมในการสัมภาษณ์ตามระเบียบวิธีการวิจัยและหลักจริยธรรม ซึ่งใช้สัมภาษณ์บุคคลตามที่กำหนดไว้

3.13 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาและการลงภาคสนาม ผ่านการตรวจสอบ วิเคราะห์ข้อมูล จึงนำข้อมูลมาเรียบเรียงตามกระบวนการนำเสนอข้อมูลวิทยานิพนธ์และจัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์ดังนี้

การนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์และการสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์ ในการสอบนำเสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์เพื่อให้คณะกรรมการลงความเห็นถึงหัวข้อที่จะทำการศึกษา และการสอบโครงร่างวิทยานิพนธ์เพื่อเป็นการนำเสนอการศึกษาข้อมูลตามหัวข้อวิทยานิพนธ์ตรงตามวัตถุประสงค์ เพื่อให้คณะกรรมการลงความเห็นและข้อเสนอแนะ ซึ่งผู้วิจัยได้นำคำแนะนำจากคณะกรรมการมาปรับปรุงแก้ไขแล้วจัดทำเป็นรูปเล่มวิจัยเพื่อให้วิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์มากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ส่งบทความวิจัยบทความที่ 1 เรื่อง บทบาทวีรสตรีในนาฏกรรม พิมพ์เผยแพร่ในวารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี (TCI) กลุ่ม 2 และ บทความวิจัยบทความที่ 2 เรื่อง การสร้างบทละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ พิมพ์เผยแพร่ในวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร (TCI) กลุ่ม 1 ได้รับเอกสารตอบรับการพิมพ์แล้ว

ที่ อว ๐๖๒๖.๐๗/๖๖๕

กองบรรณาธิการ วารสารศรีวนาลัยวิจัย
สถาบันวิจัยและพัฒนา
มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
เลขที่ ๒ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง
จังหวัดอุบลราชธานี ๓๔๐๐๐

๒๓ กรกฎาคม ๒๕๖๔

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความวิจัย

เรียน คุณขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์

ตามที่ท่านได้ส่งบทความวิจัยเรื่อง "บทบาทวีรสตรีในนาฏกรรม" เพื่อรับการพิจารณาตีพิมพ์ ในวารสารศรีวนาลัยวิจัย สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี ซึ่งเป็นวารสารที่ได้รับการรับรองมาตรฐานจากศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ในกลุ่ม ๒ นั้น บัดนี้ กองบรรณาธิการได้ส่งบทความของท่านให้ผู้ทรงคุณวุฒิตรวจสอบคุณภาพเรียบร้อยแล้ว ผลการพิจารณาบทความของท่านมีคุณภาพในระดับ "ผ่าน" กองบรรณาธิการมีมติให้ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารศรีวนาลัยวิจัย สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี **ปีที่ ๑๒ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๕)**

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิญญา บุลสิน)
บรรณาธิการวารสารศรีวนาลัยวิจัย

สถาบันวิจัยและพัฒนา
โทร. ๐ ๔๕๓๕ ๒๐๐๐ ต่อ ๕๓๐๒
E-mail : journalres@ubru.ac.th

ที่ อว 8603.16/1965

สำนักงานบริหารการวิจัย นวัตกรรม
และการสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์
อ. เมืองนครปฐม จ. นครปฐม 73000

12 เมษายน 2565

เรื่อง แจ้งบทความได้รับการตีพิมพ์ในวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร

เรียน อาจารย์ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์

ตามที่ท่านได้ส่งบทความ เรื่อง **"การสร้างบทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยถวายพระแสงเครื่องงาม"** เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร นั้น

บัดนี้ กองบรรณาธิการขอเรียนให้ท่านทราบว่าบทความเรื่องดังกล่าวของท่าน ได้ดำเนินการตามขั้นตอนการพิจารณาบทความครบถ้วน และเห็นสมควรให้ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยกองบรรณาธิการจะพิจารณาคัดเลือกบทความของท่านเพื่อตีพิมพ์ในฉบับที่เหมาะสมต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.ปิญญา จันทโคต)
บรรณาธิการวารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ประสานงาน : จิราพัชร ศรีเศรษา โทร 065 070 4679
อีเมล : sujthai.surdi@outlook.com

ภาพที่ 90 แบบตอบรับบทความ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ส่วนสำคัญของการนำเสนอผลการวิจัย คือ การจัดการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย จัดการแสดงจริงบนเวทีและเผยแพร่ในวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 ณ โรงละครวังหน้า ซึ่งเกิดจากศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลในด้านต่าง ๆ รวมถึงการประกอบสร้างขึ้นใหม่ตามรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงละครใน ละครรำเรื่องนี้เป็นสิ่งสำคัญในการพัฒนาต่อยอดการแสดงละครในอันเกิดจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษา ทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่ององค์ประกอบของละครในประวัติศาสตร์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา บทบาทวีรสตรีกับประวัติศาสตร์ไทย ทฤษฎีประกอบสร้างและเพื่อการนำมาวิเคราะห์สร้างสรรค์ละครในเรื่องพระสุริโยทัย ผู้วิจัยพบว่าข้อมูลต่าง ๆ มีส่วนสำคัญโดยต้องศึกษาทั้งระบบ หมายถึงการศึกษาประวัติศาสตร์เพื่อนำมาสร้างเป็นเรื่องซึ่งเรื่องราวของพระสุริโยทัยนั้นเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักเช่นเดียวกับเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในมาแต่เดิม ศึกษาองค์ประกอบในการแสดงละครใน ศึกษาบทละครใน 4 เรื่องโดยมีเรื่องสำคัญเป็นหลักคือ *อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยซึ่งได้รับยกย่องว่าเป็นยอดของกลอนบทละคร นำมาเป็นแบบในการประพันธ์บท ในเรื่องทฤษฎีประกอบสร้าง ผู้วิจัยได้นำเอาทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ในการสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงรูปแบบการแสดงละครใน จัดสร้างตอนที่ไม่เคยมีปรากฏในการแสดงละครในมาก่อน เพื่อให้ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยเป็นมิติใหม่ในการนำเสนอการแสดงตามรูปแบบละครในจากเรื่องทางประวัติศาสตร์ชาติไทย สุดท้ายของกระบวนการคือการนำเสนอปากเปล่าในที่ประชุมคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ แล้วส่งรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

บทที่ 4
การสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย

ละครในเป็นละครรำที่ถือได้ว่ามีความงดงามและทรงคุณค่าของศิลปะการแสดงในรูปแบบของราชสำนักซึ่งประกอบไปด้วยความวิจิตรของศิลปะ คือ ตัวละครงาม กระบวนการรำงาม เพลงไพเราะ ดนตรีเสนาะ บทกลอนประณีต สิ่งที่มีความสำคัญอีกประการและไม่ได้มีการกล่าวถึงมากเท่าใดนักคือ เครื่องราชูปโภคและอุปกรณ์ประกอบการแสดง นวัตกรรมของฉาก แสง สีเสียง ซึ่งถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบของการแสดงละครในในปัจจุบันเป็นอย่างยิ่ง

ละครในมีการพัฒนาในส่วนของความงามด้านต่าง ๆ โดยตลอด พบว่ามีการนำบทพระราชนิพนธ์มาปรับเปลี่ยนใหม่เพื่อให้เกิดความกระชับในการแสดงมากยิ่งขึ้น นำฉาก แสง สี เสียงและอุปกรณ์ประกอบฉากเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง การสร้างเครื่องประดับ เครื่องแต่งกายให้มีความละม้ายคล้ายคลึงกับการแสดงอย่างโบราณ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นการพัฒนาและต่อยอดของละครในอยู่เสมอมา

โดยแท้จริงแล้วมีการต่อยอดหรือการพัฒนารูปแบบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับราชสำนัก ซึ่งเป็นการนำสิ่งที่มีแต่โบราณมาทำการสร้างสรรค์ขึ้น เช่น เสรี หวังในธรรม สร้างบทโขนขึ้นมาให้กระชับขึ้น เพิ่มตลกเข้าไปในการแสดงโขนจนมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ การใช้การอ่านคำประพันธ์เพื่อเป็นการเปิดตัวตัวละคร เช่น การอ่านโคลงประจำตัวของนางสำมนักขา หรือการนำเรื่องผู้ชนะสิบทิศมาทำการแสดงซึ่งเรื่องนี้แต่เดิมแสดงเฉพาะลิเก จากการเปลี่ยนแปลงทำให้เกิดปรากฏการณ์ใหม่ในการแสดงหลาย ๆ ด้าน นอกจากนี้ในกระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบของละครหลวงหรือแบบราชสำนักมีการสร้างระบำ เช่น ระบำนกเขามะราปี แทรกอยู่ในการแสดงละครในเป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์งานในรูปแบบราชสำนักส่วนใหญ่นั้นยังอยู่ในกรอบคือเรื่องเดิมแต่สร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบใหม่ ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่โดยที่ยังรักษาจารีตทั้งหมดซึ่งทดลองทำในรูปแบบของละครในเรื่องใหม่ โดยผู้วิจัยเลือกพระราชประวัติของสมเด็จพระสุริโยทัยมาเป็นเรื่องที่ใช้แสดง สาเหตุที่เลือกเรื่องนี้เนื่องจากว่าสมเด็จพระสุริโยทัยเป็นวีรสตรีเพียงผู้เดียวที่ปรากฏชื่อในพระราชพงศาวดารในการทำยุทธหัตถี เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่ผู้หญิงเป็นตัวเด่น ที่สำคัญคือเป็นเรื่องราวของชนชั้นสูง มีจุดร่วมกับเรื่องที่ใช้แสดงละครในมาแต่เดิมที่เป็นเรื่องของผู้สูงศักดิ์ซึ่งสืบเชื้อสายจากเทพเจ้า เป็นเหตุผลสำคัญในการนำพระราชประวัติมาจัดแสดงในรูปแบบของละครใน ผู้วิจัยคิดว่าการที่จะสร้างละครรำโดยสร้างในกรอบของละครในจากเรื่องอื่น ๆ นั้นหากมีการนำหลักการและเหตุผล ทฤษฎีที่เพียงพอและการผ่านการยอมรับจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยน่าจะสามารถทำได้

แต่เดิมเรื่องที่ใช้แสดงละครในมีเพียง เรื่อง ได้แก่ 4 รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง เรื่องรามเกียรติ์และอุณรุทเป็นเรื่องราวของเทพเจ้าในศาสนาฮินดูอวตารลงมาเพื่อมาปราบมาร อิเหนาและดาหลังเป็นพงศาวดารของกษัตริย์ชวาซึ่งนับถือกันว่าสืบเชื้อสายจากเทพผู้เป็นใหญ่ การที่เรื่องของละครในมีเพียง 4 เรื่องอาจสืบเนื่องมาจากจารีตละครในที่เป็นจารีตในราชสำนักและถือปฏิบัติในการแสดงอย่างเคร่งครัด อนึ่งเรื่องทั้ง 4 เรื่องเป็นเรื่องที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ตกทอดมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชนิพนธ์บทละครในทั้ง 4 เรื่องเป็นฉบับสำหรับพระนคร พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงปรับปรุงบทละครใน 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท สำหรับเล่นละครหลวงหรือละครในของพระองค์ ไม่เคยปรากฏการแสดงละครในเรื่องอื่นเลย ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยจึงเป็นการนำจารีตการแสดงละครในมาสร้างสรรค์การแสดงเรื่องใหม่ เริ่มตั้งแต่การสร้างบทละคร รูปแบบการแสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย ดนตรีและการบรรจุเพลง รวมไปถึงองค์ประกอบที่มีความสำคัญในการแสดงละครใน ผู้วิจัยให้ความสำคัญกับวิธีการคิดในการนำเสนอรูปแบบการแสดง กระบวนการคิดวิเคราะห์ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้นำไปสู่รูปแบบการแสดงโดยใช้หลักทฤษฎีในการประกอบสร้างงานศิลปกรรม ของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาสร้างสรรค์การแสดงโดยกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีตและการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

พระสุริโยทัยเป็นวีรสตรีที่มีพระนามปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดาร ฉบับแรกคือพระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ซึ่งกล่าวถึงพระองค์แต่เพียงว่า “สมเด็จพระอัครมเหสี” พระนาม “พระสุริโยทัย” มาปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้อธิบายถึงวิธีการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ซึ่งเป็นการประมวลข้อมูลจากการศึกษา การลงพื้นที่และการประมวลข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงในด้านต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้แยกเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 การสร้างสรรค์บทละครและการบรรจุเพลง

4.1.1 แก่นเรื่อง

การนำเสนอเรื่องราวของพระสุริโยทัยโดยผ่านนาฏกรรมรูปแบบการแสดงละครในผ่านความงดงามของกระบวนการรำตามบทร้อง บทเจรจาและการบรรเลงเพลง

4.1.2 แนวคิดการสร้างบทละคร

เรื่องราวที่แสดงละครในแต่เดิมนั้นคือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง รามเกียรติ์และอุณรุทเป็นเรื่องราวที่รับมาจากอินเดีย เป็นเรื่องของเทพเจ้าที่อวตารลงมาปราบมาร อิเหนาและดาหลังเป็นเรื่องกษัตริย์นักรบซึ่งสืบเชื้อสายจากเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ เรื่องที่นิยมนำมาแสดงมากที่สุดคือเรื่องอิเหนาเนื่องจากว่าเนื้อเรื่องมีความเกี่ยวเนื่องและสัมพันธ์กับมนุษย์มากที่สุด มี

เรื่องราวที่หลากหลายทั้งเรื่องราวความรัก การรบ การพลัดพราก เป็นต้น เรื่องที่ผู้วิจัยได้กล่าวมานั้นล้วนเป็นเรื่องราวที่มาจาก 2 แหล่งคือ อินเดียและอินโดนีเซีย และนำมาสร้างเป็นเรื่องราวและถ่ายทอดการแสดงในรูปแบบของละครในซึ่งเป็นเรื่องราวที่จบลงด้วยความสุขตามจารีตในการแสดงละครใน แต่เดิมเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในปรากฏเพียง 2 เรื่อง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ทรงกล่าวไว้ว่า

> “ เรื่องต้นเดิมของละครในมีอยู่ในข้อที่ละครในเล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องอุณรุทและเรื่องอิเหนาข้อนี้เป็นสำคัญ อันเหตุที่ละครในจะเล่นเรื่องอิเหนานั้นรู้ได้เป็นหลักฐาน ดังจะอธิบายในตอนว่าด้วยเรื่องอิเหนาต่อไปข้างหน้า ปรากฏเพิ่งเล่นเมื่อในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศซึ่งเสวยราชย์ครองกรุงศรีอยุธยาในระหว่าง พ.ศ. 2275 จน พ.ศ. 2301 ก่อนนั้นละครในเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องอุณรุท 2 เรื่องเท่านั้น

นอกจากนี้ยังทรงกล่าวถึงการนำเรื่องอิเหนามาแสดง (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ดังนี้

> เรื่องอิเหนาเป็นพงศาวดารชวา ในสมัยเมื่อพระพุทธศักราช ล่วงได้ประมาณ 1,800 ปี ร่วมราวคราวเดียวกับเมื่อสมเด็จพระร่วง แรกตั้งกรุงสุโขทัยเป็นราชธานีในสยามประเทศนี้ อิเหนานั้นในพงศาวดารชวาเรียกว่า “อิเหนา ปันหยี กรัตปาตี” แต่พวกชวาเรียกกันเป็นสามัญโดยย่อว่า“ปันหยี” นับถือว่าเป็นมหาราชองค์หนึ่งในราชวงศ์ชวา เจ้านายที่ยังเป็นประเทศราชอยู่ในแดนชวาทุกวันนี้คือ สุหุนันเจ้าเมืองสุรเกษตรก็ดีสุลต่านเจ้าเมืองยกยา (อโยธยา) เกษตรก็ดี ยังถือว่าสกุลวงศ์เป็นเชื้อสายสืบมาแต่อิเหนา ครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสแดนชวา เมื่อรัตนโกสินทรศก 115 (พ.ศ.2435) สุลต่านถวายหนังสือราชพงศาวดารชวาฉบับหลวงที่เขียนไว้สำรับ 1 ทูลชี้แจงว่ามีปรากฏในพงศาวดารว่าท้าวกุเรปันได้ราชธิดากรุงสยามไปเป็นมเหสีองค์หนึ่งแต่ความข้อนี้เมื่อโปรด ฯ ให้สอบดูหนังสือตรงนั้น ได้ความว่าได้ราชธิดาไปจากกรุงจาม (อยู่ข้างใต้กรุงกัมพูชา) หาใช่ไทยไม่ ส่วนสุหุนันนั้นถวายกริชโบราณเล่ม 1 ว่าเดิมเป็นกริชของอิเหนาให้ทำไว้ด้วยเหล็กขวานฟ้าซึ่งตกลงมาจากบนสวรรค์เมื่อครั้งอิเหนาครองประเทศชวาอยู่นั้น จะเห็นได้ตามที่กล่าวมาว่าเคารพนับถืออิเหนายังมีอยู่ในแดนชวาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แม้จนพวกราษฎรพลเมืองชวาก็ยังขอบดูละคร และดูหนังเล่นเรื่องอิเหนาอยู่เป็นนิจ เพราะฉะนั้นละครชวาที่เล่นกันเป็นพื้นเมืองอย่างละครนอกของเราและหนังชวาจึงชอบเล่นเรื่องอิเหนายิ่งกว่าเรื่องอื่น ๆ ” มูลเหตุที่ละครไทยเราเล่นเรื่องอิเหนานั้น มีคำเล่าแถลงสืบมาว่า เมื่อครั้งสมเด็จพระเจ้าบรมโกศเสวยราชย์ครองกรุงศรีอยุธยามีพระราชธิดาด้วยเจ้าฟ้าสังวาลย์ ทรงพระนามว่าเจ้าฟ้ากุณฑลพระองค์ 1 เจ้าฟ้ามงกุฎพระองค์ 1 เจ้าฟ้าราชธิดาทั้ง 2 พระองค์นี้มีข้าหลวงเป็นหญิงแขกมลายู เชื้อสายพวกเชลยที่ได้มาแต่เมืองปัตตานี พวกข้าหลวงแขกเล่านิทาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เรื่องอิเหนาถวายให้ทรงฟัง เจ้าฟ้าทั้ง 2 พระองค์ชอบพระหฤทัย จึงทรงแต่งเรื่อง อิเหนาเป็นบทละครขึ้นพระองค์ละเรื่อง...เรียกว่าดาหลังเรื่อง 1 อิเหนา เรื่อง 1 แต่เป็นเรื่อง อิเหนาด้วยกัน คนจึงมักเรียกว่าอิเหนาใหญ่เรื่อง 1 อิเหนาเล็กเรื่องหนึ่ง [...]

บทละครที่เจ้าฟ้าทั้งสองพระองค์ทรงพระนิพนธ์นั้นเรื่องที่นิยมนำมาแสดงในสมัยนั้นคืออิเหนาเล็กมากกว่าเรื่องดาหลัง ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(ดำรงราชานุภาพ, 2507) ทรงกล่าวไว้ว่า

“ แต่เรื่องอิเหนา 2 เรื่องนี้ เข้าใจกันว่าคนพากันชอบเรื่องอิเหนาเล็กมากกว่าเรื่องดาหลังอิเหนาใหญ่มาแต่ครั้งกรุงเก่า ที่เห็นความข้อนี้เพราะหนังสือต่าง ๆ แม้แต่ในกรุงเก่าชอบอ้างแต่เรื่องอิเหนาเล็ก ” ครั้งละครหลวงยังเล่นทั้งเรื่องอิเหนาและดาหลัง แต่ละครหลวงในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์หาปรากฏเล่นเรื่องดาหลังไม่ ถ้าเล่นก็เห็นจะเป็นแต่ในรัชกาลที่ 1 พ้นมาปรากฏว่าเล่นแต่อิเหนาเล็กเรื่องเดียว เรื่องดาหลังจึงกลายไปเป็นแต่เรื่องสำหรับละครข้างนอกเล่น หานับเป็นเรื่องของละครในเหมือนอย่างเรื่องอิเหนาเล็กไม่

จากการนำเสนอข้อมูลนั้นเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในปรากฏ 4 เรื่องได้แก่ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนาและดาหลัง

จากเรื่องทั้ง 4 จะเห็นได้ว่าเป็นเรื่องราวที่มีความเกี่ยวเนื่องกับเทพ การศึกสงคราม และชนชั้นสูง ในการจัดการแสดงละครในไม่มีเรื่องราวเกี่ยวกับสามัญชนโดยทั่วไป การที่ละครในเป็นเรื่องราวของชนชั้นสูงจึงทำให้มีระเบียบวิธีการแสดงที่เคร่งครัดในจารีตและพิถีพิถันในการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับโครงเรื่องในการแสดงละครใน การแสดงละครในได้มีการพัฒนาและมีระเบียบแบบแผนในการแสดง สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543) ได้ศึกษาวิเคราะห์ลักษณะสำคัญของละครในสมัยรัชกาลที่ 2 และกล่าวถึงลักษณะสำคัญของละครในตามนโยบายของกรมศิลปากร ดังนี้

วิธีการแสดงละครในนิยมแสดงเป็นตอนสั้น ๆ จบตอนโดยใช้เวลาประมาณ 45-60 นาที โดยการส่งบทให้ตัวละครเอกเป็นผู้รำอวดฝีมือในการรำใช้บทและในการอวดฝีมือรำเดี่ยว เช่น ลงสรงโทนอิเหนา รำคู่ เช่น อิเหนาเกี้ยวนางบุษบา รำอาวุธ เช่น อิเหนาตัดดอกไม้ฉายกริช แต่ไม่ปรากฏการรบ ผู้รำต้องมีความสามารถในการรำหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่นบาทสกุณี ตระนิมิต รำใช้บทได้อย่างประณีตงดงาม รำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือและความสามารถในการแสดง นอกจากนี้ยังมีการรำเดี่ยวในบท เช่น บทชมดง ชมรถ ชมม้า บทลงสรงทรงเครื่อง ซึ่งบทเหล่านี้มีความไพเราะพรรณนารายละเอียดที่ผู้รำต้องตีบทให้มีความงดงามและท่ารำไม่ซ้ำกัน เน้นการดำเนินเรื่องอย่างเชื่องช้าเพื่อเน้นให้ตัวละครเอกได้รำอวดฝีมือ การรำในบทต่าง ๆ ผู้แสดงรำตามบทซึ่งมีต้นบทเป็นผู้ชายบอกบทโดยอ่านจากสมุดไทยพร้อมทั้งบอกชื่อเพลงโดยคนร้องจะร้องตามเนื้อเพลงมีลูกคู่รับซึ่งผู้แสดงจะรำใช้บทตามความที่ร้อง หากมีบทเจรจาผู้รำเป็นผู้เจรจาโดยมีคำพูดเป็นร้อยแก้วทวนบทร้อง การดำเนินเรื่องมิได้ดำเนินเรื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างรวดเร็วเนื่องจากเน้นการรำของตัวละครเอก เนื้อเพลงจึงเป็นการพรรณนาสรรพสิ่งการแสดงความรู้สึกและการร่ายรำอวดฝีมือเป็นจำนวนมาก เช่นตอนอิเหนาสั่งถ้ำ จับเรื่องตั้งแต่อิเหนาลานางอย่างพิรี้พิไรจึงมาขึ้นม้าและขับเหยาะย่างพลางสั่งเสียให้ดูแลรักษานาง จึงขับม้าออกไป ด้านผู้แสดงนอกจากมีความสามารถในด้านการรำแล้วต้องมีความงดงามด้านใบหน้า รูปร่าง ทรวดทรง ผิวพรรณให้มีความใกล้เคียงกับบทที่พรรณนามากที่สุด ละครในเมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นนางในราชสำนักที่ร่วมแสดง จึงมีหลายท่านที่เป็นเจ้าจอมที่โปรดปรานของพระองค์ ในปัจจุบันการคัดเลือกผู้แสดงละครในนั้นมีความพิถีพิถันไม่ต่างจากสมัยโบราณ สิ่งสำคัญในการแสดงละครใน คือ ผู้แสดงนั้นจะต้องคงรักษาสถานภาพของตัวละครไว้เสมอโดยเฉพาะผู้ที่แสดงเป็นเจ้านายจะไม่มีการแสดงตลกให้คนดูได้เห็น การแสดงตลกในละครในจึงเป็นการแสดงของจำอวดที่แยกออกมาแสดงต่างหากซึ่งไม่ปะปนกับเนื้อเรื่อง โดยจะเน้นแสดงในเรื่องของการทำงาน การก่อสร้าง เป็นต้น จากกระบวนการต่าง ๆ นั้นทำให้ละครในถือเป็นละครที่มีระเบียบแบบแผนในการแสดงอย่างเคร่งครัดทุกกระบวนการไม่ว่าจะเป็นการฝึกซ้อมการแสดง การแต่งกายที่แต่งกายยืนเครื่องอย่างพิถีพิถัน มีศิราภรณ์ที่มีการใช้เฉพาะละครในในยุครัชกาลที่ 2 เช่นปันจุเหร็จ ละครในจึงเป็นละครรำที่สร้างสุนทรียรสในการรับชมได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งการก่อกำเนิดของการแสดงละครในนั้นมีความสำคัญที่ต้องอยู่บนพื้นฐานความประณีตแห่งราชสำนัก 5 ประการ คือ 1. บทงามและประณีต 2. ดนตรีงามและประณีต 3. เครื่องแต่งกายงามและประณีต 4. การรำงามและประณีต 5. คนรำงามและประณีต เป็นสิ่งสำคัญที่ละครในได้ถ่ายทอดออกมาสู่สายตาผู้ชม

นอกจากความงามทั้ง 5 ด้านที่กล่าวมาแล้วสิ่งสำคัญอีกประการที่ละครในได้ถ่ายทอดสู่ผู้ชมคือจารีตและประเพณีแห่งราชสำนักในสมัยโบราณผ่านสู่รูปแบบการแสดง การพัฒนาบทละครจากบทพระราชนิพนธ์ การนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงฉากแสง สี เสียง เข้ามาเป็นส่วนประกอบสำคัญเพื่อเพิ่มความงามในด้านการแสดงยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะดำเนินตามรูปแบบจารีตแห่งละครในและสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เกิดการพัฒนาและต่อยอดการแสดงโดยยังคงยึดรูปแบบการแสดงละครในเป็นหลักและใช้หลักในการแสดงละครในที่มีการปรับปรุงและพัฒนาขึ้นมาในระดับหนึ่ง ไม่ใช่การแสดงละครในอย่างสมัยรัชกาลที่ 2 โดยทีเดียว

จากเรื่องราวที่ปรากฏนั้นล้วนแสดงให้เห็นถึงแสนยานุภาพของความเป็นกษัตริย์นักรบและความเกี่ยวข้องกับการรบ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการนำพระราชประวัติของพระสุริโยทัยที่ปรากฏในพระราชพงศาวดาร ซึ่งพระราชประวัติของพระองค์ก็มีความน่าสนใจคือ ออกรบเช่นเดียวกับกษัตริย์ที่ปรากฏในการแสดงละครใน จึงเป็นมูลเหตุในการนำเรื่องราวของพระสุริโยทัยมานำเสนอในรูปแบบของการแสดงละครใน จากปัจจัยดังกล่าวผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานรูปแบบนาฏยศิลป์โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีต่าง ๆ มาใช้ในงานสร้างสรรค์ โดยได้กำหนดแนวทางหลักในการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ที่นำมาสร้างขึ้นโดย

กำหนดรูปแบบการสร้างงานในรูปแบบการแสดงละครใน โดย “คิดอย่างคนละครใน” ในแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) เป็นแนวทางหลักในการกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่คือ

1. กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต โดยผู้วิจัยมีกฎเกณฑ์ในการนำรูปแบบการแสดงละครในมาใช้ในการประดิษฐ์นาฏยศิลป์

2. กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยผู้วิจัยได้นำรูปแบบการแสดงละครในมาเป็นหลักและแสวงหาแนวทางใหม่จากหลักฐานต่าง ๆ มาเป็นส่วนประกอบเพื่อให้การสร้างสรรค์งานมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นและไม่เคยปรากฏมาก่อน เช่น การศึกษารูปแบบการแต่งกายของพระมหากษัตริย์ในการทรงเครื่องเมื่อทรงช้างเพื่อนำมาสร้างสรรค์บทละคร เป็นต้น

ดังนั้นผู้วิจัยนำเสนอแนวคิดของเรื่องพระสุริโยทัย 4 ตอน โดยการแสดงนาฏกรรมรูปแบบละครใน ด้วยเหตุการณ์ทั้ง 4 ตอนที่ปรากฏในการแสดงละครในและไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน คือ การประคามรม ในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ การเกี้ยวซึ่งฝ่ายหญิงเป็นผู้เชิญชวนฝ่ายชายก่อน ในตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ การรำอาวุธ ในตอน รำตัดไม้ข่มนามและการรำลงสรงทรงเครื่อง ในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ผู้วิจัยมีวิธีคิดว่าต้องการสร้างเหตุการณ์สำคัญคือพระสุริโยทัยเสด็จออกศึกสงคราม ประเด็นนี้เป็นตัวหลักในการสร้างเรื่อง ในฉากอื่น ๆ จะเป็นการสร้างให้ลักษณะนิสัยของพระสุริโยทัยเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ในฉากที่ 1 ได้กำหนดเนื้อเรื่องให้พระสุริโยทัยได้ทำการฝึกหัดอาวุธและการฝึกบังคับช้าง การประคารมทำให้เห็นถึงความขัดแย้งเนื่องจากการเมือง ฉากที่เป็น “จุดสูงสุด” ของเรื่องคือฉากพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่แสดงพระเกียรติยศ

4.1.3 การกำหนดโครงเรื่อง

โครงเรื่องคือการลำดับเหตุการณ์หรือการดำเนินเรื่องที่ต้องมีการเริ่มต้น มีตอนกลางและมีตอนจบ การเริ่มต้นไม่ใช่เกิดจากเหตุการณ์ที่จงใจ แต่เป็นการเริ่มต้นของสรรพสิ่ง ตอนกลางเป็นการดำเนินเรื่องจากเหตุการณ์หนึ่งไปสู่เหตุการณ์หนึ่งเป็นลำดับอย่างมีเหตุผลอันสมควร ส่วนการจบเน้นผลจากเหตุที่เกิดขึ้นตามลำดับท้องเรื่องแล้วนำมาสู่จุดจบโดยไม่มีสิ่งใดต่อเนื่องไปอีก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)

การสร้างสรรค์โครงเรื่องรูปแบบการแสดงและบทละครด้วยจารีตของการแสดงละครในมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนัก ตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้คือ การประคารม การเกี้ยว การรำตัดไม้ข่มนาม และการลงสรงทรงเครื่องรบ ดังนั้นในการนำเรื่องราว พระสุริโยทัยเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์และปรากฏในพงศาวดารว่าพระองค์เป็นพระอัครมเหสีในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ การนำเรื่องราวของพระองค์มานำเสนอในรูปแบบของละครในนั้นจึงสามารถแสดงให้เห็นถึงจารีตในราชสำนัก สามารถแสดงให้เห็นถึงความงดงามในการรำใช้บท และการอวดฝีมือในการรำเดี่ยวของ

ละครในได้เป็นอย่างดี ในการนำเสนอครั้งนี้ผู้วิจัยจัดสร้างบทที่ใช้ในการแสดงขึ้นมาใหม่ นำพระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐซึ่งมีความแม่นยำเรื่องศักราช มีเหตุการณ์กล่าวถึงการตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ การทำพระยุทธหัตถีและสิ้นพระชนม์พร้อมกับพระราชธิดา และนำพระราชพงศาวดารฉบับอื่น ๆ มาประกอบ แต่ยังคงยึดโครงสร้างพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ซึ่งชำระในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นสำคัญ โดยมีแนวคิดมาจากการเล่าเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง สุริโยไท ดังที่ สุเนตร ชุตินธรานนท์ นักประวัติศาสตร์ กล่าวถึงการนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์มาสร้างเป็นนาฏกรรม ว่า “ในการแต่งบทละครหรือบทเพื่อทำการแสดงนั้นบางครั้งมีการเสริมเติมแต่งเพื่อให้มีความน่าสนในมากยิ่งขึ้น แต่ยังคงยึดหลักฐานทางประวัติศาสตร์จากพระราชพงศาวดารสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งในพระราชพงศาวดารนั้นไม่ใช่การเขียนเรื่องราวของอาณาประชาราษฎร์แต่จะเขียนเรื่องราวของพระมหากษัตริย์และกิจกรรมของรัฐเป็นสำคัญ ดังนั้นข้อมูลที่ปรากฏจึงเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และบุคคลแวดล้อมเป็นหลัก”

(https://www.youtube.com/watch?v=giTFjn5AAp8 สืบค้นขอมูลเมื่อวันที่ ,9 กรกฎาคม พ.ศ. 2563)

โครงเรื่องละครรำเรื่อง พระสุริโยทัยมีดังนี้ เนื้อเรื่องเริ่มจากสมเด็จพระไชยราชาธิราช สวรรคต พระยอดฟ้าขึ้นครองราชสมบัติโดยมีท้าวศรีสุดาจันทร์ พระราชมารดาเป็นผู้ว่าราชการฝ่ายใน และพระเฑียรราชา พระอนุชาต่างพระมารดาของพระไชยราชาเป็นผู้ว่าราชการฝ่ายหน้า จากนั้นจึงกำหนดให้มีฉากประคารมระหว่างพระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์ในเรื่องของราชการแผ่นดินและการบริหารบ้านเมือง จากนั้นดำเนินมาถึงความสัมพันธ์ระหว่างท้าวศรีสุดาจันทร์และขุนชินราชซึ่งเดิมเป็นพันบุตรศรีเทพเฝ้าอยู่ที่หอพระข้างหน้า แต่เนื่องจากท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องการหาพวกพ้องจึงเป็นสาเหตุหนึ่งของสัมพันธ์ที่ลึกซึ้ง ซึ่งในตอนนี้นำกระบวนการเกี้ยวอย่างละครในมาใช้ จากนั้นเป็นเหตุการณ์ระหว่างสงคราม มีพระราชพิธีตัดไม้ข่มนามซึ่งเป็นพระราชพิธีสร้างขวัญและกำลังใจแก่ทหารก่อนการออกไปรบกับข้าศึก เป็นการรำเดี่ยวของกระบวนรำอาวุธ จากนั้นปรากฏเหตุการณ์ต่อเนื่องมาได้แก่การออกรบ พระสุริโยทัยจะโดยเสด็จพระมหาจักรพรรดิไปหยั่งเชิงข้าศึก จึงสระสรงทรงเครื่องรบ เป็นการรำอวดฝีมือในการสรงและทรงเครื่องตามจารีตละครใน การจัดสร้างเป็นตอนนั้นจัดขึ้นตามรูปแบบที่มีปรากฏในการแสดงละครใน ซึ่งในแต่ละตอนจะส่งบทเด่นให้ตัวละครเอกในการรำอวดฝีมือ 4 ตอน คือ

ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ตอน รำตัดไม้ข่มนาม

ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ผู้วิจัยกำหนดเนื้อหาให้ผู้แต่งบทละคร กำหนดเป็น 4 ตอนตามโครงเรื่อง โดยนำลักษณะนิสัยของวีรสตรีที่มีบทบาททางด้านความกล้าหาญ มีสติปัญญาและซื่อตรงในคุณธรรม มาเป็นแนวทางและสร้างบุคลิกของพระสุริโยทัย ส่วนหนึ่งเป็นตามเหตุการณ์ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ รวมกับการวิเคราะห์ การตีความ และข้อมูลจากนักวิชาการหลายคน ผู้วิจัยกำหนดให้ความขัดแย้งในละครนั้นเป็นความขัดแย้งในเรื่องของราชวงศ์สุพรรณภูมิและราชวงศ์อู่ทองเป็นสำคัญ ไม่ใช่ความขัดแย้งเชิงชู้สาว ฉากตัดไม้ข่มนามนำมาจากรายละเอียดจริงที่ปรากฏในพระราชพิธีก่อนออกศึกสงคราม และนำไปสู่การลงสรงทรงเครื่องรบ

จากทั้ง 4 ตอนที่ได้กำหนดผู้วิจัยขอนำอธิบายถึงที่มาของตอนที่ได้กำหนดดังต่อไปนี้

1) ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

เป็นการตั้งต้นเรื่องที่พระเทียรราชา พิเศษ เจียจันทร์พงศ์ (พิเศษ เจียจันทร์พงศ์, 2547) กล่าวว่าเมื่อสมเด็จพระไชยราชาธิราชสวรรคต พระยอดฟ้าพระราชโอรสซึ่งประสูติจากพระสนมเอกคือท้าวศรีสุดาจันทร์ได้สืบราชสมบัติต่อ เนื่องจากพระยอดฟ้ายังทรงพระเยาว์อยู่มาก เสนาบดีชั้นผู้ใหญ่จึงได้ทูลเชิญพระเทียรราชาซึ่งเป็นพระอนุชาต่างพระมารดาของสมเด็จพระไชยราชาเป็นผู้สำเร็จราชการฝ่ายหน้าและท้าวศรีสุดาจันทร์ให้เป็นผู้สำเร็จราชการฝ่ายใน

ในฉากนี้ผู้วิจัยกำหนดเปิดเรื่องที่พระเทียรราชาซึ่งเป็นผู้สำเร็จราชการฝ่ายหน้าของพระยอดฟ้า การเปิดเรื่องที่ตัวละครสำคัญเรียกว่า “การตั้งพระ” ตามแบบละครใน มีการใช้คำว่า “มาจะกล่าวบทไป” กล่าวถึงพระเทียรราชาประทับหน้าตำหนักกับพระโอรส คือ พระราเมศวรและพระมหินทร์ พร้อมด้วยอำมาตย์ เสนา และทหาร โดยมีต้นแบบจากบทละครเรื่อง *อิเหนา* ตอนกล่าวถึงกษัตริย์วงศ์เทวา 4 พระนคร (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2541) เป็นการเริ่มเรื่อง ดังนี้

ช้า

๏ มาจะกล่าวบทไป ถึงสี่องค์ทรงธรรม์นาถา
เป็นหน่อเนื้อเชื้อวงศ์เทวา บิตุเรศมารดาเดียวกัน
รุ่งเรืองฤทธาศักดาเดช ได้ดำรงนคเรศเขตขัณฑ์
พระเชษฐาครองกรุงกุเรปัน ถัดนั้นครองดาหาธานี
องค์หนึ่งครองกาหลังบุรีรัตน์ องค์หนึ่งครองสิงหัดส่าหรี
เฉลิมโลกโลกาธาตรี ไม่มีผู้รอต่อฤทธิ์
ระบือลือทั่วทุกประเทศ ย่อมเกรงเดชเดชาอาญาสิทธิ์
บำรุงราษฎร์ดับเข็ญอยู่เป็นนิจ โดยทางทศพิธราชธรรม์

ฯ 8 ฯ คำ

พระเทียรราชารำพึงถึงพระสุริโยทัยที่กำลังไปซ้อมอาวุธและฝึกขี่ช้าง ผู้วิจัยกำหนดให้มีการฝึกซ้อมอาวุธและการขี่ช้างเพื่อนำไปสู่สถานการณ์ว่าพระสุริโยทัยสามารถออกทำการยุทธหัตถีได้ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2560a) ทรงกล่าวไว้ใน หนังสือ *นิทานโบราณคดี* เกี่ยวกับการขี่ช้างของเจ้านายว่า

> [...] วิชาขี่ช้างนั้นมีหลักฐานปรากฏว่าคือการเป็นวิชาสำคัญสำหรับลูกเจ้าลูกขุน คือเจ้านายและพวกลูกผู้ดีจะต้องฝึกหัดจนถึงขี่ช้างรบพุ่งได้ทุกคนมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัยและยังเป็นประเพณีสืบมาตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ในสมัยอื่นดูนิยมกันไม่เหมือนเมื่อรัชกาลสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ด้วยปรากฏว่าแม้พระสุริโยทัยองค์พระอัครมเหสีก็ได้ฝึกหัดทรงช้างรบ ในเรื่องพงศาวดารมีปรากฏครั้งเดียวเท่านั้นว่าผู้หญิงขี่ช้างเข้ารบพุ่ง ก็ย่อมเป็นปัจจัยต่อลงมาจนถึงชั้นสมเด็จพระนเรศวรและสมเด็จพระเอกาทศรถ คงจะได้ฝึกหัดคชกรรมกวดขันมาแต่ยังทรงพระเยาว์ทั้งสองพระองค์จึงทรงชำนิชำนาญถึงสามารถทำยุทธหัตถีมีชัยชนะกู้บ้านเมืองได้

ผู้วิจัยมีแนวคิดว่าถ้าพระสุริโยทัยไม่ทรงคุ้นเคยกับอาวุธและพาหนะในการรบ คงไม่อาจเสด็จในการศึกได้ทันที เพราะการขี่ช้าง การบังคับช้างและการใช้อาวุธบนหลังช้างเป็นเรื่องที่ต้องฝึกฝนเป็นระยะเวลานาน ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ในตอนที่ 1 กล่าวถึงพระสุริโยทัยทรงฝึกซ้อมการบังคับช้าง รวมทั้งพระบรมดิลกผู้ที่ในพงศาวดารระบุว่าโดยเสด็จไปในการศึกและสิ้นพระชนม์พร้อมพระราชมารดา เป็นการปูพื้นไปสู่ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ จากการศึกษาบทบาทสตรีทั้งในสังคมไทยและสังคมโลกที่นิยมนำมาสร้างเป็นนาฏกรรมต่างก็มีความรู้ความสามารถด้านการบ้านการเมืองหรือการรบอย่างใดอย่างอย่างหนึ่งข้อนี้ผู้วิจัยเห็นว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างบุคลิกของพระสุริโยทัยในการที่จะทรงช้างในการออกรบกับข้าศึกได้

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ท้าวศรีสุดาจันทร์ตั้งขุนชินราชผู้มีเชื้อสายราชวงศ์อู่ทองหรือราชวงศ์ละโว้-อโยธยาและเป็นพระญาติขึ้นเป็นขุนวรวงศาธิราช (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2557) พระเทียรราชาต้องเสด็จออกผนวชเพื่อหนีภัยทางการเมือง ผู้วิจัยมีแนวคิดว่าความขัดแย้งนี้น่าจะมาถึงพระสุริโยทัยผู้เป็นพระชายาด้วย ความระแวงไม่พอใจคงสะสมมาเป็นระยะเวลาพอควร เมื่อพบกันจึงมีการประคารมกันได้ การประคารมในละครในนั้นเป็นแบบการเปรียบเปรย ไม่ใช้คำหยาบด่าทอตรงไปตรงมาแบบชาวบ้าน การว่ากล่าวโต้ตอบในละครในนั้นจึงปรากฏในรูปแบบการใช้สำนวนอุปมาอุปไมยเปรียบเทียบ ความจริงมนุษย์ทุกคนไม่ว่าจะเป็นชนชั้นใดต้องมีความรู้สึกมีอารมณ์เช่นเดียวกัน แต่ในละครนั้นกำหนดการแสดงออกให้ต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประคารมมีลักษณะตามแนวละครในคือไม่ว่ากันตรง ๆ แต่แฝงนัยและใช้ถ้อยคำสุภาพไม่หยาบคาย ผู้วิจัยดำเนินตามแบบที่ปรากฏในบทละครเรื่อง*อิเหนา* ตอน ศึกกะหมังกุหนิง อิเหนาโต้ตอบกับท้าวกะหมังกุหนิง (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) ดังนี้

๏ เมื่อนั้น พระองค์วงศ์อสัญแดหวา
จึงตอบว่าอันตัวจรกา มิได้อยู่ดาหาธานี
เมื่อหลับตามารบให้ผิดเมือง รี้พลตายเปลืองไม่พอที่
จะรบกับจรกาดังว่านี้ จงล่าเลิกโยธีถอยไป
แม้นไม่รู้แห่งเมืองจรกา จะช่วยชี้มรรคาบอกให้

[...]

๏ เมื่อนั้น ท้าวกะหมังกุหนิงใจกล้า
จึงว่าเรายกโยธา หมายมาจะชิงพระบุตรี
ถึงจะรับของสู่ระตูไว้ ยังมิได้ทำการภิเษกศรี
จรกาไม่มาก็ยิ่งดี ไม่มีผู้หวงแหนกีดกัน
สุดแท้แต่นางอยู่ที่ไหน เราก็จะชิงชัยที่นั่น
อันชิงนางอย่างนี้ไม่ผิดธรรม์ ธรรมเนียมนั้นมีแต่บุราณมา

ผู้วิจัยกำหนดเนื้อเรื่องในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ดังนี้ พระเฑียรราชาปรารภด้วยความห่วงใยพระสุริโยทัยที่ฝึกซ้อมอาวุธและบังคับช้าง เมื่อพระสุริโยทัยกลับมาถึงก็ให้เหตุผลว่าสตรีสามารถฝึกอาวุธเพื่อช่วยป้องกันบ้านเมืองได้ จากนั้นพระยอดฟ้าซึ่งเป็นยุวกษัตริย์ได้มาที่วังของพระเฑียรราชาเพื่อขอดูการฝึกซ้อมอาวุธ โดยอาศัยข้อมูลจากพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับเยเรเมียส ฟาน ฟลีตว่าพระยอดฟ้าโปรดชนช้าง ทรงพระแสงฝึกหัดขัตติยวิชา (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2554) ท้าวศรีสุดาจันทร์พระราชมารดาโดย เสด็จด้วยพระเฑียรราชาเชิญพระยอดฟ้าให้ไปพำนักในตำหนักก่อน ส่วนท้าวศรีสุดาจันทร์ขออยู่สนทนากับพระสุริโยทัยแล้วจะตามไปภายหลัง การสนทนาในตอนนี้ผู้วิจัยมีแนวคิดให้เป็นเรื่องความระแวงอำนาจของพระเฑียรราชา เพราะเป็นผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ที่มีไพร่พลในบังคับพอสมควรคานอำนาจกับท้าวศรีสุดาจันทร์ซึ่งมีอิทธิพลในราชสำนักฝ่ายในและมีคนฝักใฝ่อยู่ไม่น้อยเช่นกัน

2) ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ผู้วิจัยกำหนดเนื้อเรื่องให้ท้าวศรีสุดาจันทร์สงสัยว่าพระสุริโยทัยน่าจะล่วงรู้ความลับที่ตนมีความสัมพันธ์กับขุนชินราช พนักงานเฝ้าหอพระข้างในซึ่งเป็นญาติและข้าหลวงเดิม จึงคิดกำจัดพระเฑียรราชาโดยตั้งขุนชินราชเป็นขุนวรวงศา ให้นั่งบนราชอาสน์ว่าราชการเพื่อให้ขุนนางทั้งหลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกรงกลัว ขุนชินราชเตรียมวางแผนรวบรวมพรรคพวกซึ่งมีหัวหน้าคือนายจันน้องชายอยู่บ้านมหาโลก และญาติทางเมืองศรีเทพมาช่วยก่อการสำคัญ

ท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นตำแหน่งพระสนมเอกของพระมหากษัตริย์ หลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่าตำแหน่งนี้มาจากธิดาเจ้าเมืองทิศตะวันออกซึ่งเป็นเชื้อสายราชวงศ์อู่ทองหรือราชวงศ์ละโว้-อโยธยา ราชวงศ์อู่ทองเป็นราชวงศ์ต้นกรุงศรีอยุธยา ถูกราชวงศ์สุพรรณภูมิครองอำนาจแทน นักวิชาการบางคน เช่น (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2557) เห็นว่าความสัมพันธ์ของท้าวศรีสุดาจันทร์กับขุนชินราชตั้งแต่เป็นพันบุตรศรีเทพ ไม่น่าจะเป็นเรื่องความพิศวาสประการเดียว แต่น่าจะเป็นเรื่องของความต้องการกลับมามีอำนาจเหนือราชวงศ์สุพรรณภูมิอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากเป็นผู้หญิงเพียงคนเดียว โอรสก็ยังเล็ก ดังนั้นจึงต้องหาพรรคพวกและดึงญาติมาช่วย โดยให้ผลตอบแทนที่ดึงดูดใจคือการขึ้นเป็นกษัตริย์

ในตอนที่ 2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ เป็นการนำกระบวนการเกี้ยวในละครในมานำเสนอ การรำเกี้ยวหรือการรำเข้าพระเข้านางเป็นกระบวนการรำในบทเกี้ยวพาราสีของฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง แสดงให้เห็นถึงกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากพฤติกรรมของมนุษย์ในการแสดงออกของความรัก เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงธรรมชาติของมนุษย์ที่ต้องการความรัก ความสุข ความสมหวัง สิ่งเหล่านี้เป็นความต้องการขั้นพื้นฐานในการดำรงชีวิตของมนุษย์ บทเกี้ยวพาราสีจึงสอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมและปรากฏในการแสดงละครรำของตัวละครเอกเกือบทุกเรื่อง ในสถานที่และเหตุการณ์ที่แตกต่างกันไป ถือว่าเป็นการสร้างสีสันและเพิ่มรสในบทละครและการแสดงละครเป็นอย่างดี

ในการแสดงละครใน การรำเกี้ยวมีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยปกติแล้วรูปแบบการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครในที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เช่น ตอน อิเหนาเข้าหานางจินตะหรา อิเหนาเข้าหานางมาหยารัศมี อิเหนาเข้าห้องนางสการะวาตี อิเหนาโลมนางบุษบา เป็นต้น ส่วนใหญ่ตัวละครชายเป็นฝ่ายเริ่มด้วยการโอ้โลมฝ่ายหญิงก่อน แต่ปรากฏอยู่บ้างว่าฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายเริ่มหรือเชิญชวนก่อนก็มี และฝ่ายหญิงเป็นสตรีมีศักดิ์ เช่น ในบทละครเรื่อง *อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอน นางดะราหวันธิดาระตูมะงาดาหลงรักย่าหรัน (สียะตรา) ซึ่งถูกจองจำอยู่ นางใช้ให้พี่เลี้ยงนำสิ่งของไปติดสินบนผู้คุมและลอบเข้าไปหาย่าหรันในเวลากลางคืนถึงที่คุมขัง (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) ดังนี้

๏ เมื่อนั้น	ระเด่นดะราหวันเสนหา
แต่ได้เห็นย่าหรันวันนั้นมา	กัลยาจำนงจงรัก
นิ่งนึกตรึกตะลึงคะนึงใน	จะได้ใครไปแถลงแจ้งประจักษ์
จะให้ความแพร่งพรายก็อายนัก	นงลักษณ์รัญจวนป่วนใจ

[...]

๏ บัดนั้น พี่เลี้ยงพาไปถึงในห้อง
เห็นย่าหรันแลดูรู้ทำนอง ถวายซองสลาแล้วก็ออกไป

๏ เมื่อนั้น ระเด่นดะราหวันเสนหา
เมียงชม้ายชายเนตรจำนรรจา เวทนามายุดไว้ไย
จะฟังความจึงตามออกมาดู จะใคร่รู้โทษว่าเป็นไฉน
ร้ายดีไม่เล่าให้เข้าใจ ก่นแต่คว้าไขว่ไม่เมตตา
อย่ามือไวใจด่วนลวนลาม ใช่จะตามมาด้วยเสนหา
นางผลักไสใส่กลโกรธา อนิจจาทำได้ไม่ควรคิด

จากบทจะเห็นได้ว่าฝ่ายหญิงเริ่มต้นก่อไมตรีก่อน ฝ่ายชายดำเนินตาม แต่ฝ่ายหญิงมีจริตรักษาท่าทีว่าไม่โอนอ่อนผ่อนตามง่าย ๆ ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ในการสร้างให้ฝ่ายหญิงเป็นฝ่ายที่เชิญชวนฝ่ายชาย

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เพิ่มสิ่งที่เป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งในสังคมไทยคือการกินหมาก เครื่องในการกินหมากมี ทั้งหมด 4 อย่าง คือ ผลหมาก ใบพลู ปูนแดง และยาเส้น บางครั้งอาจมีการใส่เครื่องหอม เช่น กานพลู การบูร พิมเสน หรือเปลือกไม้อื่นเพิ่มเติม เช่น เปลือกตะเคียน (http://emuseum.treasury.go.th) หมากเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงความรัก ความสัมพันธ์อันดีและไมตรีจิตระหว่างบุคคล ปรากฏในวรรณกรรมหลายเรื่อง เช่น บทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อิเหนาบอกสียะตราไปขอชานหมากจากนางบุษบามาให้ ในบทละครเรื่อง*พระลอ* พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตอนพระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง มีบทว่า “พระเพื่อนไท้ วอนไหว้ถวายสลา พระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพลูป้อน” (ศิลปากร, 2547) ในพระราชพงศาวดารกล่าวว่าท้าว ศรีสุดาจันทร์ก็เคยส่งหมากห่อผ้าไปให้พันบุตรศรีเทพ (ขุนชินราช) เป็นสื่อถึงความปฏิพัทธ์ ผู้วิจัยจึงกำหนดในบทละครว่าให้ท้าวศรีสุดาจันทร์ป้อนหมากแก่ขุนชินราช และเหตุด้วยท้าวศรีสุดาจันทร์มีฐานะสูงกว่าขุนชินราช ดังนั้นขุนชินราชจึงมีความเกรงใจและไม่กล้าแสดงทีท่า ท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องเริ่มก่อนเพื่อให้ขุนชินราชกล้าขึ้น แล้วต่อจากนั้นจึงเข้ากระบวนการเกี้ยวตามจารีตของละครใน

3) ตอน รำตัดไม้ข่มนาม

ตามบันทึกในประวัติศาสตร์ก่อนที่จะออกทำศึกสงครามนั้นได้มีการกล่าวถึงพระราชพิธีสำคัญเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้ที่จะไปออกรบคือพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัดไม้ข่มนาม หมายถึง ก. ทำพิธีทางไสยศาสตร์ก่อนออกสงคราม โดยหาไม้ที่มีชื่อเหมือนหรือสำเนียงคล้ายชื่อข้าศึกมาตัดให้ขาดเพื่อเอาชัย. น. เรียกพิธีกรรมอย่างนั้นหรือที่มีลักษณะคล้ายคลึงเช่นนั้นว่า พิธีตัดไม้ข่มนาม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

พระราชพิธีตัดไม้ข่มนามเป็นการทำพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ที่ปรากฏมาแต่โบราณ จัดทำขึ้นก่อนที่จะออกเดินทางไปรบ โดยมีความเชื่อว่าสามารถทำให้รบชนะข้าศึกได้ พระราชพิธีนี้เป็นหนึ่งในพิธีกรรมที่มีความสำคัญปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดาร สันนิษฐานว่าพระราชพิธีตัดไม้ข่มนามได้กระทำขึ้นควบคู่หรือใกล้เคียงกับพิธีกรรมในการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่กองทัพเพื่อมุ่งสร้างอำนาจอันลี้ลับในการปกป้องคุ้มครองกองทัพ และเพื่อข่มขวัญศัตรูคู่ต่อสู้ก่อนจะเคลื่อนทัพ จุดประสงค์ของพระราชพิธีอยู่ที่มุ่งทำลายกองทัพศัตรูโดยการตัดไม้ที่มีนามพ้องกับชื่อศัตรู เพื่อเป็นการเอาชัยตั้งแต่เริ่มต้น พิธีกรรมนี้จัดอยู่ในไสยศาสตร์เพื่อการจู่โจมสำหรับกองทัพ

พิธีตัดไม้ข่มนามนี้จะทำร่วมกับ “พิธีโขลนทวาร” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ให้ความหมายของคำ “โขลนทวาร” ไว้ว่า “น. ประตูป่าประตูป่าที่ , ทำตามตำราพราหมณ์ คือทำเป็นประตูสะด้วยใบไม้ให้ทหารผู้ไปนำทัพนั้นลอดไป มีพราหมณ์คู่หนึ่งนั่งบนร้านสูง2 ข้างประตูคอยประพรมน้ำมนต์เพื่อเป็นชัยมงคลแก่กองทัพที่ยกไปเรียกว่า เบิกโขลนทวาร” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

โขลนทวารหรือประตูป่า เป็นประตูที่สร้างขึ้นชั่วคราวสำหรับใช้ในพิธีกรรมที่เป็นสิริมงคลและขจัดความอัปมงคลแก่ผู้ที่เดินผ่าน พิธีนี้เรียกว่าพิธีโขลนทวารหรือพิธีเบิกโขลนทวาร นิยมทำทั้งพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ การประกอบพิธีโขลนทวารที่เป็นพิธีหลวงนั้นจัดขึ้นในโอกาสที่สำคัญ 3 วาระ คือ (1) ในการยกทัพออกจากเมืองเพื่อไปทำศึกสงคราม ทำให้เกิดขวัญและกำลังใจในการรบเอาชนะข้าศึกศัตรู (2) ในการรับกองทัพที่ได้ชัยชนะกลับมาเพื่อขจัดอุปัทวันตราย ขับเสนียดจัญไร วิญญาณข้าศึกไม่ให้ติดตามตัวทหาร เครื่องศัสตราวุธ ช้างม้าเข้ามาในเมือง และเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ทหารที่กลับมา (3) ในการรับช้างสำคัญเข้าเมือง เพื่อสมโภชช้างเผือกตลอดการเดินทาง ก่อนจะประกอบพิธีสมโภชขึ้นระวางในเมืองหลวง พิธีตั้งโขลนทวารในการยกทัพออกจากเมืองต้องประกอบร่วมกับพิธีตัดไม้ข่มนาม การประกอบพิธีต้องมีสถานที่สำหรับพระสงฆ์สวดพระพุทธมนต์และสวดชยันโต ตั้งพระพุทธรูปพร้อมเครื่องบูชา บาตรน้ำพระพุทธมนต์ จับสายสิญจน์วงรอบโขลนทวารพอให้พระสงฆ์ถือสวดได้ และยังมีพราหมณ์หมอเฒ่า 2 คน พราหมณ์พิธี 2 คน ทำหน้าที่ประพรมน้ำเทพมนตร์และเป่าสังข์ มีเกยหอ 2 เกยสำหรับพระสงฆ์ประพรมน้ำพระพุทธมนต์และพราหมณ์ประพรมน้ำเทพมนตร์เมื่อเวลาทหารช้างม้าผ่านโขลนทวาร พิธีตัดไม้ข่มนาม มีวิธีปฏิบัติดังนี้

1. ตัดไม้ที่มีพยัญชนะตัวหน้าตรงกับพยัญชนะต้นของชื่อศัตรู เช่น ศัตรูชื่อว่า “ทอง” ก็หาไม้ที่ขึ้นต้นด้วยพยัญชนะ “ท” มาแล้วฟันให้ขาด โดยผู้ที่ฟันไม้จะเป็นนายทหารที่รับพระแสงต่อพระพักตร์เพื่อนำดาบไปฟันไม้ เมื่อฟันแล้วผู้ฟันหันหน้าไปสู่พระราชวัง ไม่เหลียวกลับมาดูเป็น

อันขาด จากนั้นนำความเข้ากราบทูลเหนือหัวว่า “ข้าพระพุทธเจ้าออกไปปราบศึกครั้งนี้มีชัยชนะแก่ข้าศึก” หรือผู้ที่ฟันจะเป็นพระมหากษัตริย์เองก็ได้ โดยตั้งเป็นโรงพิธีขึ้น นำดินจากใต้สะพาน ดินท่าน้ำ ดินในป่าช้า อย่างละ 3 แห่ง มาผสมปั้นเป็นรูปข้าศึก แล้วเขียนชื่อแม่ทัพข้าศึก ลงยันต์พุทธจักรบรรลัยจักร ทับลงบนชื่อนั้น แต่งตัวให้หุ่นดังกล่าวเป็นตามเพศภาษาข้าศึก เอาต้นกล้วยและไม้มีชื่อร่วมตัวอักษรเดียวกับชื่อของข้าศึกผู้เป็นแม่ทัพมาปลุกเสกในโรงพิธีแล้วเอาหุ่นผูกติดกับต้นกล้วยนำไม้นั้นประกบกันเข้า พราหมณ์อ่านพระเวท เมื่อได้ฤกษ์แล้วพระมหากษัตริย์จะมีพระบรมราชโองการให้ขุนพลทหารคนใดคนหนึ่งทำพิธีแทน โดยพระราชทานพระธำมรงค์เนาวรัตน์และพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ให้ ขุนพลจะใช้ดาบอาญาสิทธิ์ฟันไม้นั้นให้ขาดใน 3 ที แล้วกลับเข้าไปกราบบังคมทูลว่าได้ปราบข้าศึกมีชัยชนะตามพระราชโองการแล้ว พร้อมถวายพระแสงดาบอาญาสิทธิ์และพระธำมรงค์คืน

2. เขียนชื่อของข้าศึกลงในกาบหยวกจากนั้นทำเช่นเดียวกับข้อ 1

3. เหยียบใบไม้ที่มีพยัญชนะต้นเป็นกาลกิณีของศัตรู

4. ทำพิธีใหญ่โดยพราหมณ์หรือหมอหรือผู้ที่ชำนาญการ มีการเตรียมโรงพระราชพิธีอย่างยิ่งใหญ่ขึ้น กลางลานมีการทำพิธีลงเลขยันต์ต่าง ๆ การปลุกเสก การอวยชัย การดูฤกษ์ยามต่าง ๆ รวมเวลาไม่ต่ำกว่า 3 วัน โดยจะนำดินมาปั้นเป็นหุ่นของหัวหน้าฝ่ายข้าศึก จะใช้ก้อนดิน 12 ก้อนจากสถานที่ 3 แห่งด้วยกัน ได้แก่ ใต้ท่าเรือ ใต้สะพาน และจากป่าช้า หุ่นดินนั้นสวมเสื้อผ้าตามแบบข้าศึก ที่หน้าอกลงยันต์มีชื่อเรียกว่าพุทธจักรทำลายจักรและกิ่งไม้ที่มีชื่อเดียวกัน หรือที่คล้ายคลึงกับชื่อของข้าศึกมัดติดต้นคอเอาไว้ แล้วนำหุ่นดินไปมัดติดไว้กับต้นกล้วยที่เอามาตั้งไว้ใกล้กับศาลาเพื่อพิธีการนี้โดยเฉพาะ ในเวลา 09.00 น. พระมหากษัตริย์จะพระราชทานดาบอาญาสิทธิ์ให้ แก่ผู้บัญชาการกองทัพซึ่งเป็นขุนศึกใช้รำดาบศึก สิ้นสุดลงด้วยการใช้ดาบฟันศีรษะของหุ่นดินปั้นให้ขาดลงในการฟันครั้งเดียว หลังจากนั้นขุนศึกก็จะนำเอาดาบอาญาศึกขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายกลับ และกราบบังคมทูลว่าได้ทำการปราบข้าศึกตามพระราชโองการเสร็จเรียบร้อยแล้ว จากนั้นพระมหากษัตริย์จะมีพระราชดำรัสให้เคลื่อนทัพ ทหารทั้งหลายจะย่างก้าวเหยียบย่ำหุ่นดินจนจมเสมอพื้นเป็นอันเสร็จพิธี

การตัดไม้ข่มนามที่เป็นพิธีหลวงจะเรียกว่า “พระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม” มีการตั้ง ปะรำเอิกเกริก สิ่งที่ขาดไม่ได้คือต้นกล้วยตานียอดม้วน (ใบยอดยังอ่อนอยู่) กับไม้ต้องนามข้าศึก ตามตำราโบราณไม้ที่ต้องนามข้าศึกจะดูเพียงชื่ออักษรตัวหน้าหรือไม้ที่กำหนดไว้ตรงกับวันเกิด เช่น สะเดาตรงกับคนเกิดวันพุธและศุกร์ ต้องสร้างรูปปั้นที่ทำจากดินใต้สะพาน ดินท่าน้ำ ดินป่าช้า อย่างละ แห่ง 3 คืน รูปปั้นนี้จะถูกตัดด้วยมีดพร้อมกับต้น 3 พร้อมทั้งเขียนนามข้าศึก ลงยันต์กำกับ ปลุกเสกต่ออีก .ศ.ศิลปวัฒนธรรม เดือนธันวาคม พ) กล้วยและไม้ต้องนามในวันพิธี2541)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชครั้งเสด็จยกทัพไปตีเมืองทวายได้โปรดเกล้าฯ ให้กระทำพิธีนี้ ซึ่งมีบันทึกอย่างละเอียดในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ได้บันทึกพิธีนี้อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งละเอียดกว่าครั้งสมัยรัชกาลที่ 1

เชื่อได้ว่าพระราชพิธีนี้มีความสำคัญตลอดมา และได้รับการแก้ไขดัดแปลงให้สมบูรณ์กว่าเดิม (หอวชิรญาณ หมวดตำรา หมู่ตำราพิไชยสงคราม รัชกาลที่ 3 เลขที่ 144 ชื่อตำหรับพระราชพิธีข่มนาม) การบันทึกพระราชพิธีในครั้งนี้มิได้กำหนดว่าใช้ในสงครามคราวใด อาจจะเป็นเพียงการสร้างแบบแผนพระราชพิธีขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการสงครามทั่ว ๆ ไป ขั้นตอนในการประกอบพระราชพิธีนั้นต้อง “รู้จักชื่อนายกองแล้วจึงทำ” (หอวชิรญาณ หมวดตำรา หมู่ตำราพิไชยสงคราม รัชกาลที่ 3 เลขที่ 144 ชื่อตำหรับพระราชพิธีข่มนาม) องค์ประกอบในพิธีนั้นมีทั้งพุทธและพราหมณ์ ดำเนินการโดยสร้างหุ่นฝ่ายข้าศึก 12 ตัวนุ่งห่มแดงทัดดอกไม้แดง และลงยันต์หายนะมีการกำกับคาถาขอมแช่งหุ่น และให้ทหารถือดาบฟันคอหุ่น ทหารถือปืนยิง ถือหอกแทง ถือทวนแทง และลงยันต์ เช่น “ยันทงลงผ้าดีชมพูไว้กลางค่าย สำหรับพระราชพิธีข่มนามทั้งปวง” (หอวชิรญาณ หมวดตำรา หมู่ตำราพิไชยสงคราม รัชกาลที่ 3 เลขที่ 144 ชื่อตำหรับพระราชพิธีข่มนาม)

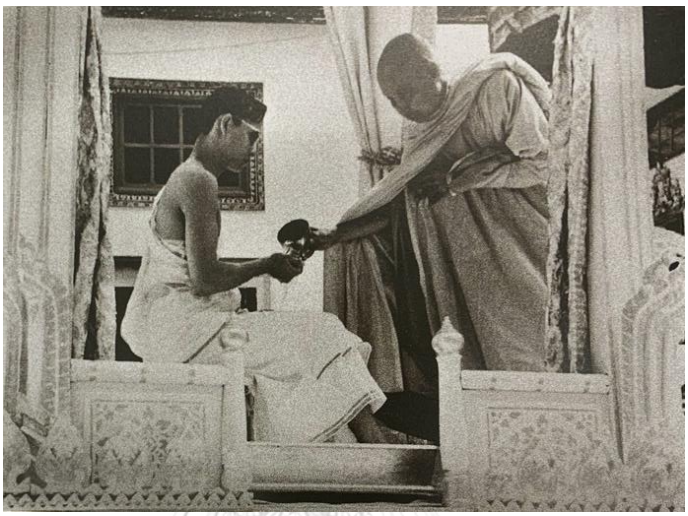
พระราชพิธีนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อทรงประกาศเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่ ก่อนส่งทหารไทยไปรบยังทวีปยุโรป ก็ได้ทรงประกอบพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม เพื่อเป็นขวัญ 1 และกำลังใจแก่เหล่าทหาร ดังปรากฏในราชกิจจา(ราชกิจจานุเบกษา, 2461) ดังนี้

ครั้นถึงวันที่ 2 ธันวาคม เวลา 3 นาฬิกา 56 นาทีกับ 15 วินาที เปนประถมฤกษ์ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จออกพระที่นั่งอมรินทรวิจฉัย ทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ พระราชทานถานันดรแห่งเครื่องราชอิศริยาภรณ์อันมีศักดิ์รามาธิบดีแก่พระบรมวงษานุวงศ์ แลข้าราชการแล้ว เสด็จพระที่นั่งจันทรทิพโยภาส ทรงผลัดพระกูษาแลทรงสภักเสวตพัตรแล้วเสด็จขึ้นเกย ประทับเหนือดั่งอุทุมพรราชอาศน์ ทรงเหยียมไม้ข่มนาม ผันพระภักตร์ สู่ทักษิณทิศ ทรงพระแสงดาบคาบค่ายพาดพระเพลาแล้ว พระราชครูวามเทพมุนี พราหมณ์ พิถวายใบสมิททรงปัด แล้วพระสิทธิไชยบดีพราหมณ์พฤฒิบาศถวายน้ำสังข์สัมฤทธิ์ และน้ำพระเต้าประทุมนิมิตรชำระพระบาทล้างมลทินลงยังไม้ข่มนามให้ตกถึงพสุธา ตามแบบทางไสยศาสตร์ เสร็จแล้วเสด็จสู่พระแท่นมุรธาภิเษกสนานโหรลั่นฆ้องชัย ชาวประโคมประโคม แตรสังข์และดุริยดนตรี เจ้าพนักงานและพราหมณ์ถวายน้ำตามขัตติยะราชประเพณี เสร็จแล้วเสด็จขึ้นทรงเครื่อง

พระราชพิธีตัดไม้ข่มนามจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เป็นขวัญและกำลังใจให้แก่กองทัพที่จะออกไปทำศึกสงคราม

นอกจากในการศึกสงคราม ในพระราชพิธีสำคัญ ๆ ก็ปรากฏการทำพิธีนี้ เช่น ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ดังในหนังสือ *รายละเอียดพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เฉลิมพระราชมณเฑียร (พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปก พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว)* แลเสด็จเลียบพระนคร พระพุทธศักราช 2468 โดย สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติสำนักงานปลัดนายกรัฐมนตรี (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ et al., 2558)กล่าวถึงพระราชพิธีบรมราชาภิเษกขึ้นครองราชสมบัติของพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งประกอบด้วยพิธีสำคัญหลายพิธี ได้แก่ มุรธา

ภิเษก เป็นพิธีรดน้ำมาจากศีรษะ ซึ่งมีการกล่าวถึงการทำพิธีไม้ข่มนาม โดยทรงเหยียบใบไม้นามวันกาลกิณี ดังนี้ “ในวันสรงมุรธาภิเษกตั้งถาดสรงพระพักตร์ มีครอบมุรธาภิเษกสนาน และมีใบจันทร์ไม้นามวันกาลกิณีสำหรับทรงเหยียบ” (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ et al., 2558) เป็นการกล่าวถึงไม้ข่มนาม ที่ใช้ใบจันทร์เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชสมภพวันพุธ อักษรที่เป็นกาลกิณีของวันพุธ คือ อักษรวรรค จ ได้แก่ จ ฉ ช ฌ ญ



ภาพที่ 91 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเหยียบอ่างรองรับพระบาทซึ่งบรรจุใบอ้อ ใบไม้นามวันกาลกิณีห่อด้วยผ้าสีขาว
ที่มา : (กระทรวงมหาดไทย, 2562)

การข่มนามยังปรากฏก่อนการแสดงโนรา เมื่อมีการรำแข่งขันประชันโรง โนราผู้ใหญ่หรือนายโรงจะต้องรำเฒี่ยนพรายและเหยียบลูกมะนาวเพื่อข่มนามคู่ต่อสู้และให้กำลังใจลูกทีมของตน เรียกว่า การรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว สุพัฒน์ นาคเสน (2539, บทคัดย่อ) กล่าวว่า

> เป็นการรำโนราที่เกี่ยวข้องกับการทำคุณไสย มีความเชื่อทางไสยศาสตร์ที่ดัดแปลงมาจากคติในศาสนาพุทธ ฮินดู มุสลิม และการนับถือผี การรำชุดนี้ต้องแสดงโดยนายโรงโนราและแสดงเฉพาะในการประชันโรงเท่านั้น เริ่มด้วยรำเฒี่ยนพรายและจบด้วยรำเหยียบลูกมะนาว ในการรำนี้มีหมอกบโรงเป็นผู้ช่วยด้านพิธีกรรม การรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวอาจแบ่งออกได้เป็น 8 ขั้นตอน คือ พิธีกรรมก่อนรำ การรำอวดความสามารถเฉพาะตัว การเรียกจิตวิญญาณของฝ่ายตรงข้าม การรำเข้าหาตัวพราย การเฒี่ยนตัวพราย การรำเข้าหาลูกมะนาว การเหยียบลูกมะนาว และทำพิธีปลงอนิจจัง การรำของนายโรงโนรา มี 2 แนว แนวที่ 1 คือ มีการำอวดความสามารถเฉพาะตัวในช่วงต้นของกระบวนรำเฒี่ยนพราย หลังจากนั้นเป็นการรำพร้อมกับการบริกรรมคาถาจนจบกระบวนรำ แนวที่ 2 คือการรำอวด

ความสามารถเฉพาะตัวสลับกับการรำพร้อมบริกรรมคาถาไปโดยตลอด การแต่งกายของนายโรงโนราในการรำนี้เหมือนเครื่องแต่งกายของนายโรงโนราทั่วไป แต่โพกผ้ายันต์แทนการสวมเทริด ส่วนหมอกบโรงแต่งกายแบบพื้นบ้านธรรมดา

ภาพที่ 289 โนราผู้ใหญ่จะเหยียบไปที่ลูกมะนาว
ที่มา : ลักษณะไทย ตอนที่ 521 “การเฆี่ยนพรายและเหยียบลูกมะนาว” 4 มิ ย 60 ThairatTV https://www.youtube.com/watch?v=7SoY1_Om808

ภาพที่ 92 โนราผู้ใหญ่ใช้หวายเฆี่ยนไปที่ใบตอง
ที่มา : ลักษณะไทย ตอนที่ 521 “การเฆี่ยนพรายและเหยียบลูกมะนาว” 4 มิ ย 60 ThairatTV https://www.youtube.com/watch?v=7SoY1_Om808

นาฏศิลป์ไทยรูปแบบของราชสำนักไม่ปรากฏการรำตัดไม้ข่มนามไม่ว่าจะเป็นการแสดงประเภทโขนหรือละคร แต่ปรากฏการพรรณนาในเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) ก่อนที่อิเหนาจะออกไปรบกับท้าวกะหมังกุหนิงมีการทำพิธีฟันไม้ข่มนามผู้ที่ทำพิธีคือปุโรหิต ดังนี้

ร่าย

๏ ขึ้นเกยกิรินีที่ประทับ ผันพักตร์สู่พายัพทิศา
พร้อมหมู่อำมาตย์มาตยา โหราธิบดีชีพราหมณ์
พอได้ศุภฤกษ์ก็ลั่นฆ้อง ประโคมศึกถึกก้องท้องสนาม
ปุโรหิตฟันไม้ข่มนาม **ทำตามตำราพิชัยยุทธ์**
ทัพหน้าทัพหลวงทัพหลัง พร้อมพรั่งตั้งโห่อึงอุดม์
ทหารโบกธงทองกระบี่ครุฑ ฝรั่งจุดปืนใหญ่ให้สัญญา
ชีพ่อก็เบิกโขลนทวาร โอมอ่านอาคมคาถา
เสด็จทรงช้างที่นั่งหลังคา คลาเคลื่อนโยธาทุกหมวดกอง ฯ

ฯ คำ ฯ 8

ผู้วิจัยเห็นว่าการตัดไม้ข่มนามมีความสำคัญ มีการประกอบพระราชพิธีนี้ในประวัติศาสตร์และไม่เคยมีการรำตัดไม้ข่มนามในการแสดงละครในมาก่อน แต่มีการกล่าวถึงในบทละครในเรื่องอิเหนา หากสร้างให้มีการรำตัดไม้ข่มนามจะทำให้สอดคล้องกับแนวของละครรำเรื่องพระสุริโยทัยและสอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องตอนก่อนทำศึก ผู้วิจัยจึงคิดสร้างสรรค์รำตัดไม้ข่มนามในตอนที่ 3 โดยกำหนดให้เป็นการรำเดี่ยว ตอนนี้กล่าวถึงพระเฑียรราชาได้เสด็จขึ้นครองราชย์เป็นพระมหาจักรพรรดิหลังจากที่สังหารขุนวรวงศาธิราชและท้าวศรีสุดาจันทร์ เมื่อครองราชย์ได้เพียง 7 เดือนมีศึกพม่ามาตีกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระมหาจักรพรรดิโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งพระราชพิธีตัดไม้ข่มนามเพื่อเป็นขวัญและกำลังใจแก่เหล่าทหาร ในพระราชพงศาวดารไม่ได้ระบุชื่อผู้รับพระบรมราชโองการมาทำพิธี ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นพระยาภักดีนุชิต ผู้เคยเป็นหมื่นราชเสน่หา หนึ่งในผู้ที่ช่วยให้พระเฑียรราชาได้ขึ้นครองราชย์ (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2554) ดังนั้นน่าจะเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัย ผู้วิจัยนำข้อปฏิบัติที่ปรากฏในพระราชประเพณีมาคือการเชิญพระแสงดาบและพระธำมรงค์ให้ผู้ทำพิธีตัดไม้ข่มนาม แต่ไม่แสดงจนจบกระบวนตามจริงที่ต้องถวายพระแสงดาบและพระธำมรงค์คืน ให้ละไว้ในฐานที่เข้าใจ เนื่องจากในการแสดงนั้นการจบที่การฟันไม้ให้ขาดแล้วเป็นภาพนิ่งเป็นจุดสำคัญที่สื่อความหมายและอารมณ์ได้สมบูรณ์ที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ตอนนี้ต่อเนื่องสู่กระบวนการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือการแต่งกายในการรำลงสรงทรงเครื่องรบและปิดท้ายด้วยการรำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย โดยมีต้นแบบจากการอวยพรของเหล่าเทวดานางฟ้าเมื่อพระรามและนางสีดากลับเข้ากรุงอโยธยา

การอาบน้ำและแต่งตัวเป็นการพรรณนาอย่างหนึ่งในวรรณคดีไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ พบในวรรณกรรมหลายประเภทโดยเฉพาะในบทละครรำ ในทางนาฏศิลป์ถือเป็น

กระบวนรำอวดฝีมือ ผู้แสดงกระบวนรำอาบน้ำแต่งตัวเป็นตัวละครสำคัญ มีทั้ง ผู้สูงศักดิ์ เช่น อิเหนา ในบทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย สามัญชน เช่น ซมพลาและฮเนา ในบทละครเรื่อง*เงาะป่า* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กฤษณะ สายสุนีย์, 2562) จำแนกการลงสรงทรงเครื่องไว้เป็น 6 ลักษณะ ได้แก่ ก่อนออกเดินทาง ก่อนออกสงคราม ก่อนเข้าเฝ้ากษัตริย์ ก่อนปลอมตัว ก่อนเข้าหานาง และก่อนพิธีสำคัญ โดยมีกระบวนการแสดงให้เห็นถึงวิธีอาบน้ำ ประพรมเครื่องหอม จนถึงแต่งกายรวมถึงการถืออาวุธ

การอาบน้ำแต่งตัวสำหรับผู้สูงศักดิ์ในบทละครในซึ่งมีการพรรณนาการแต่งกายแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ เรียกว่า “การลงสรงทรงเครื่อง” บทละครในกล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องของตัวเอกซึ่งเป็นผู้มีฐานันดรศักดิ์สูงไว้หลายแห่งในสถานการณ์ต่าง ๆ โดยมีกระบวนการแสดงอย่างประณีต ในกระบวนการถ่ายทอดท่ารำใช้กระบวนการรำตีบท หรือการรำใช้บทที่มีความสอดคล้องกันตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ซึ่งมีความสอดคล้องกับเพลงร้องและทำนองเพลงเพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้เห็นถึงความงดงามของเครื่องแต่งกาย ความงดงามของภาษาที่บรรยายและจารีตแห่งราชสำนักสู่สายตาผู้ชม บทละครที่ใช้ในการรำลงสรงทรงเครื่องจึงมีความสำคัญที่ต้องสามารถบรรยายตั้งแต่วัตถุประสงค์ในการปฏิบัติภารกิจ ขั้นตอนการลงสรงทรงเครื่อง ซึ่งอาจจะมีผู้ช่วยในการแต่งตัวหรือแต่งตัวเองที่บรรยายถึงความงามของพัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ ศิราภรณ์ และในกรณีที่เดินทางหรือออกรบก็จะมีศัสตราวุธด้วย ดังนั้นในการสร้างบทลงสรงทรงเครื่องจึงมีความจำเป็นที่จะต้องพรรณนาให้เห็นถึงภาพดังกล่าว

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2565) ได้อธิบายเรื่องการรำลงสรงทรงเครื่อง ดังนี้

1. การรำลงสรงทรงเครื่องจำลองมาจากการอาบน้ำแต่งตัวของผู้มีบรรดาศักดิ์ เป็นการรำเดี่ยวของตัวละครเอกซึ่งปรากฏในการแสดงละครใน และถือเป็นลักษณะสำคัญของละครประเภทนี้ บทรำมีเนื้อความแบ่งได้เป็น 3 ส่วน ส่วนที่หนึ่งเริ่มด้วยการอาบน้ำชำระร่างกาย ส่วนที่สองชโลมเครื่องประทินผิวและเครื่องหอม ส่วนที่สามเป็นการสวมใส่เครื่องนุ่งห่ม ได้แก่ พัสตราภรณ์ จากนั้นสวมเครื่องประดับคือถนิมพิมพาภรณ์ ต่อด้วยการสวมเครื่องประดับศีรษะคือศิราภรณ์ ตามลำดับ และจบลงด้วยการเหน็บหรือถืออาวุธประจำกาย

2. เป็นการรำเพื่อแสดงฝีมือในการประดิษฐ์ท่ารำและกระบวนรำที่ละเอียดประณีตใช้ใช้เวลานาน 10 ถึง 20 นาที รวมทั้งการรำออกมาและรำเข้าโรง ท่าและกระบวนรำสื่อกิริยาท่าทางของการแต่งกายทุกชิ้นอย่างคมชัดต่อเนื่องสง่างามถูกต้องตามจารีตรำไทยฉบับหลวง

3. เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงที่มีความสามารถและมีกำลังได้แสดงฝีมืออย่างเป็นเลิศในการรำทำบทที่ละเอียดพร้อมด้วยบุคลิกลักษณะและอารมณ์ของตัวละครที่ตนสวมบทบาทในขณะนั้น เช่น แต่งแปลงกายไปลวงศัตรู แต่งไปออกมหาสมาคม แต่งไปออกรบ เป็นต้น

4. เมื่อพิจารณาถึงเงื่อนไขเวลาว่าการแสดงชุดลงสรงทรงเครื่องเกิดขึ้นตามเวลาในท้องเรื่องหรือไม่ เพราะการแสดงละครจะดำเนินไปตามความสมจริงของเวลาในขณะนั้น เช่น บทรบ บทโลม บทโศก หมายถึงตัวละครปฏิบัติสมจริงคือพูดจริง รบจริง โลมจริง ตามเวลาในท้องเรื่อง กล่าวคือเป็นบทที่ตัวละครต้องปฏิบัติให้ดูสมจริง แต่ในบทลงสรงทรงเครื่องเป็นบทพรรณนาย้อนเวลา กล่าวคือเป็นการรำเล่าย้อนเวลาให้คนดูนึกย้อนไปเห็นเป็นจริงว่าตัวละครได้อาบน้ำและแต่งตัวมาตามขั้นตอนครบถ้วนงดงามสมสภาพตามท้องเรื่องเรียบร้อยแล้ว จากนี้ตัวละครจะรำทำบทของตนไปตามเวลาในท้องเรื่องต่อไป

ตัวอย่างบทลงสรงทรงเครื่องของตัวละครเอกในเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอน อุณากรรณ (บุษบาในร่างชาย) จะออกรบกับระตูจะมาหรา (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

โทน

๏ ไขสุหร่ายวารินกลิ่นเกลี้ยง ทั้งสองพี่เลี้ยงช่วยขัดสี
ทรงสุคนธ์ตลบอบอินทรีย์ น้ำดอกไม้มาลีละลายทา
สอดใส่สนับเพลาเนาหน่วง ภูษาลายลอยดวงดอกบุหงา
ฉลององค์โหมดทองพรายตา ห้อยหน้าเจียระบาดตาดสุวรรณ
ทรงสังวาลเนาวรัตน์ตรัสเตร็จ ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายกระสัน
ทับทรวงดวงวิเชียรช้อนชั้น ทองกรแก้วกุดั่นจินดาดี
ธำมรงค์ทรงสอดทั้งซ้ายขวา ถือเช็ดหน้าชมพูชูสี
ห้อยอุบะเหน็บกริชฤทธี แล้วจรลีมาทรงอาชา

ฯ 8 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

จากการศึกษาบทลงสรงทรงเครื่องในพระราชนิพนธ์เรื่อง *อิเหนา* ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์และจะอธิบายรายละเอียดในวิธีการสร้างสรรค์บทละคร

หลังจากศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาเป็นส่วนประกอบต่าง ๆ ในโครงเรื่องและส่วนสำคัญในการประพันธ์บทละคร ผู้วิจัยได้ศึกษาตัวละครสำคัญที่ปรากฏในบทละครรำเรื่องพระสุริโยทัย ตัวละครเหล่านั้นระบุไว้ในประวัติศาสตร์ พระราชพงศาวดารทั้งของไทยและต่างประเทศ หนังสือ รวมถึงการวิเคราะห์และตีความของนักวิชาการต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับเรื่องราวที่นำเสนอ ตัวละครที่สำคัญมีดังต่อไปนี้

4.1.4 ตัวละครในละครรำเรื่องพระสุริโยทัย

1) พระสุริโยทัย จากการศึกษาพระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ ซึ่งแม่นยำเรื่องศักราช มีเหตุการณ์กล่าวถึงการตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ การทำยุทธหัตถีและสิ้นพระชนม์พร้อมกับพระราชธิดา (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) & พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ คำให้การชาวกรุงเก่า, 2553) ความว่า “ เมื่อสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเจ้า เสด็จออกไปรบศึกหงษานั้น สมเด็จพระอัครมเหสี แลสมเด็จพระเจ้าลูกเธอพระราชบุตรีนั้นได้รบด้วยข้าศึก ถึงสิ้นพระชนม์กับคอช้างนั้น...” นำชื่อพระสุริโยทัย มาจากพระราชพงศาวดารฉบับพันจันท นุมาศ (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ความว่า “...พระสุริโยทัยผู้เป็นเอกอัคราชมเหสี ประดับพระองค์เป็นพระยามหาอุปราช ทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์ เสด็จทรงช้างพลายทรงสุริยกษัตริย์” นำความคิดเรื่องคุณสมบัติของสตรีที่ดีมาจากโคลงนำใน*นารีเรืองนาม* (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว & ชุมนุมกวี, 2559) ความว่า

๏ เป็นหญิงสัตย์ซื่อด้วย	สวามี
สิ่งขัดแคลงราคี	ห่อนข้อง
ความลับรับวาที	บ่แพร่ง พรายนา
การชั่วช่วยปัดป้อง	ปกเหย้างำเรือน

พระสุริโยทัยเป็นพระอัครมเหสีของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ การเป็นพระอัครมเหสีของพระมหากษัตริย์แสดงว่าต้องเป็นชายาเดิมมาก่อนและต้องมีฐานะสูงศักดิ์คู่ควร ดังปรากฏหลักฐานในประวัติศาสตร์ว่าทรงเป็นชายามาตั้งแต่พระสวามีเป็นพระเทียรราชา มีพระราชโอรส 2 พระองค์ได้แก่ พระราเมศวร และ พระมหินทราธิราช มีพระราชธิดา 3 พระองค์ได้แก่ พระสวัสดิราชหรือพระวิสุทธิกษัตรีย์ พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) พระเทียรราชา เป็นพระอนุชาต่างพระชนนีกับสมเด็จพระไชยราชาธิราช มีพระมารดาเป็นเจ้านายฝ่ายสุโขทัย พระมเหสีคือพระสุริโยทัย ได้เสด็จขึ้นครองราชย์ด้วยขุนนางอำมาตย์ที่ไม่ต้องการให้ท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นใหญ่ในแผ่นดินเคียงคู่กับขุนวรวงศาธิราช ซึ่งไม่ใช่คนในราชวงศ์เดิมมาเป็นกษัตริย์ (พรรณี เกษกมล, 2561) ในรัชกาลสมเด็จพระยอดฟ้า (พ.ศ. 2089-2091) พระเทียรราชาเป็นผู้สำเร็จราชการฝ่ายหน้า ต่อมาเกรงราชภัยจากท้าวศรีสุดาจันทร์จึงเสด็จไปทรงผนวชที่วัดราชประดิษฐานตลอดรัชกาลสมเด็จพระยอดฟ้า ขุนวรวงศาธิราชได้รับการสนับสนุนจากท้าวศรีสุดาจันทร์ให้ขึ้นเป็นกษัตริย์ขุนนางกลุ่มหนึ่งซึ่งมีขุนพิเรนทรเทพเป็นหัวหน้าก่อการจับขุนวรวงศาธิราช ท้าวศรีสุดาจันทร์และบุตรีที่เกิดด้วยกันนั้นสังหารเสีย แล้วถวายราชสมบัติแด่พระเทียรราชา เสด็จขึ้นครองราชย์เป็นสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ทรงครองราชย์ 2 ครั้ง (พ.ศ. 2091-2096) และ (พ.ศ. 2097-2111) ในปีแรกของรัชกาล พระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้กษัตริย์พม่ายกกองทัพมายังกรุง

ศรีอยุธยา สมเด็จพระมหาจักรพรรดิทรงมียุทธวิธีโดยใช้พระนครเป็นฐานรับข้าศึก พระราชพงศาวดารระบุว่าในการสงครามครั้งนี้พระอัครมเหสีและพระราชบุตรีเสียพระชนม์กับคอช้าง (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2554)

3) พระยอดฟ้า บางหลักฐานเรียกว่าเรียก พระแก้วฟ้า ผู้วิจัยนำพระนามมาจาก *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ความว่า "...สมเด็จพระชัยราชาธิราช เจ้าเสด็จอยู่ในสิริราชมไหสวรรย์ 14 พระวษา มีพระราชโอรส 2 พระองค์ พระราชโอรสผู้พี่ทรงพระนามชื่อพระยอดฟ้า พระชนม์ได้ 11 พระวษา พระโอรสผู้น้องทรงพระนามชื่อพระศรีสิน พระชนม์ได้ 5 พระวษา...ฝ่ายสมณพราหมณาจารย์มุขมนตรีกวีราชนักปราชญ์บัณฑิต โหราราชครูสโมสรพร้อมกันประชุมเชิญพระยอดฟ้าพระชนม์ได้ 11 พระวษา เสด็จผ่านพิภพถวัลยราชประเพณีสืบศรีสุริยวงศ์อยุธยาต่อไป..."

สมเด็จพระยอดฟ้าเป็นพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 14 ของกรุงศรีอยุธยา ในราชวงศ์สุพรรณภูมิ เป็นพระราชโอรสของสมเด็จพระไชยราชาธิราช ประสูติแต่พระสนมเอกคือท้าวศรีสุดาจันทร์ เสด็จขึ้นครองราชย์ต่อจากพระราชบิดาเมื่อพระชนม์เพียง 11 พรรษาจึงต้องมีผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ฝ่ายหน้าได้แก่พระเทียรราชา ฝ่ายในได้แก่ท้าวศรีสุดาจันทร์พระราชชนนี พงศาวดารฉบับเยเรเมียส ฟาน ฟลีต (ฟลีต เยเรเมียส ฟาน, 2523) กล่าวถึงพระองค์ว่า "ทรงโปรดอย่างยิ่งในการล่าสัตว์ ทรงม้าไปตามป่า ตามทุ่ง และไร่นา ชนช้าง ทรงพระแสงฝึกหัดขัตติยวิชา ในรัชกาลของพระองค์บ้านเมืองอุดมสมบูรณ์ทุกแห่งหน"

เมื่อขุนวรวงศาธิราชได้ครองแผ่นดินก็ให้สำเร็จโทษสมเด็จพระยอดฟ้า ณ วัดโคกพระยา ทรงอยู่ในราชสมบัติ 2 ปี

4) ท้าวศรีสุดาจันทร์ หรือนางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์ เป็นพระสนมเอกในสมเด็จพระไชยราชาธิราช พระราชมารดาสมเด็จพระยอดฟ้า มีข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับชาติกำเนิดของท้าวศรีสุดาจันทร์ว่าสืบเชื้อสายมาจากราชวงศ์อู่ทอง โดยอาจสืบเชื้อสายมาจากสมเด็จพระเจ้ารามราชาที่เสียราชสมบัติแล้วถูกส่งไปอยู่เมืองปทาคูจาม พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ (พิเศษ เจียจันทร์พงศ์, 2534) ได้ให้ข้อสังเกตว่าราชวงศ์ดังกล่าวอาจถูกละเว้นไว้ในฐานะที่เป็นตระกูลศักดิ์สิทธิ์ ผู้สืบเชื้อสายราชวงศ์ดังกล่าวจึงได้รับการเลี้ยงดูสืบมาให้มาทำหน้าที่สำคัญในราชสำนัก

ท้าวศรีสุดาจันทร์ ไม่ใช่ชื่อบุคลแต่เป็นชื่อตำแหน่ง ดังปรากฏในหนังสือกฎหมายตราสามดวง ในพระไอยการตำแหน่งนาพลเรือนว่า ตำแหน่งพระสนมเอกมี ตำแหน่ง คือ 41. ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ 2. ท้าวอินทรเทวี 3. ท้าวศรีสุดาจันทร์ 4. ท้าวอินทรสุเรนทร์ ตำแหน่งพระสนมเอกทั้ง 4 ตั้งขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ เพื่อเป็นการปฏิรูประบบราชการกรุงศรีอยุธยาให้มีความมั่นคง หลังจากรวมสุโขทัยเข้าไว้เป็นของกรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จในปี พ.ศ. 2011ก่อนหน้านี้กรุงศรี

อยุธยายังมิได้เป็นศูนย์รวมอำนาจการปกครองแผ่นดินอย่างแท้จริงด้วยอำนาจกระจายอยู่ที่บรรดาเจ้าเมือง ลูกหลวงและหลานหลวง ซึ่งทำให้เครือข่ายความสัมพันธ์ทางอำนาจจำกัดอยู่ในระบบเครือญาติที่ไม่มีหลักประกันความภักดีดังนั้นสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถจึงทรงให้ตรากฎมนเทียรบาลว่าด้วยการสืบสันตติวงศ์เป็นครั้งแรก โดยมีการสถาปนาตำแหน่งพระอัครมเหสี แม่หยั่วเมืองและตำแหน่งพระสนมเอก และกำหนดราชกุมารศักดิ์ดังนี้ สมเด็จพระอัครมเหสีผู้ให้กำเนิดสมเด็จหน่อ .1 พระพุทธเจ้า องค์รัชทายาทลำดับที่1 พระแม่หยั่วเมืองผู้ให้กำเนิดสมเ .2ด็จพระมหาอุปราชองค์รัชทายาทลำดับที่ 2 พระสนมเอก .34. ตำแหน่งจาก ราชวงศ์ อันได้แก่ 4 ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ เชื้อสายจากราชวงศ์พระร่วงสุโขทัยทางทิศเหนือ ท้าวอินทรเทวี เชื้อสายจากราชวงศ์นครศรีธรรมราชทางทิศใต้ ท้าวศรีสุดาจันทร์ เชื้อสายจากราชวงศ์ละโว้-อโยธยา ทางทิศตะวันออก และท้าวอินทรสุเรนทร เชื้อสายจากราชวงศ์สุพรรณภูมิ ทางทิศตะวันตก พระสนมเอกทั้ง นี้ 4หากมีพระราชบุตร พระราชบุตรจะมีตำแหน่งเป็นพระเยาวราช ดังนั้นพระสนมเอกทั้ง ของกษัตริย์กรุงศรีอยุธยาไม่ใช่สา 4มัญชนธรรมดา หากแต่เป็นเชื้อสายเจ้านายที่เคยเป็นเจ้าปกครองบ้านเมืองแว่นแคว้นอิสระที่อยู่โดยรอบกรุงศรีอยุธยา เมื่อแคว้นเหล่านั้นถูกผนวกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกรุงศรีอยุธยาแล้ว แสดงให้เห็นอำนาจของกษัตริย์กรุงศรีอยุธยาก็คือเจ้าเมืองเหล่านั้นต้องถวายราชธิดาเข้าเป็นพระสนมเอก มีแนวคิดทางประวัติศาสตร์ว่าพระสนมเอกทั้งสี่นี้ น่าจะเกี่ยวข้องกับการรวมดินแดนสำคัญ ส่วน 4ของ อาณาจักรสยามให้เป็นปึกแผ่น อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ ของอำนาจกษัตริย์กรุงศรีอยุธยาที่แผ่ ทั้ง 4 ทิศ (บุญชัย ใจเย็น, 2557)

เฟอร์ดินัน เมนเดช ปินโต ยังได้กล่าวถึงพระราชอำนาจของพระนางในการเป็นผู้สำเร็จราชกาลว่า “...พระเจ้าแผ่นดิน ทรงมีพระชนมเพียง ๙ พรรษา พระคลังจำนวน ๒๔ คนของรัฐบาลจึงได้บัญญัติว่าพระราชินีซึ่งเป็นพระมารดาของพระองค์ จะเป็นผู้คุ้มครองและสำเร็จพระองค์ และพระนางจะรับภาระปกครองข้าราชการทั้งปวงของพระเจ้าแผ่นดิน” (เอกรงค์ ภาณุพงษ์, 2545)

ด้วยเหตุที่ท้าวศรีสุดาจันทร์มีพระราชโอรสถึง 2 พระองค์คือพระยอดฟ้าและพระศรีศิลป์ สมเด็จพระไชยราชาธิราชจึงทรงสถาปนาท้าวศรีสุดาจันทร์เป็น “แม่อยู่หัว” หรือ “แม่หยั่วเมือง” ซึ่งมีฐานะสูงกว่าพระสนมเอกอื่น ๆ (พิเศษ เจียจันทร์พงศ์, 2534) เมื่อสมเด็จพระยอดฟ้าทรงครองราชย์ โดยมีนางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์เป็นผู้ว่าราชการแทนพระองค์ นางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์อ้างว่าสมเด็จพระยอดฟ้ายังทรงพระเยาว์ หัวเมืองเหนือก็ไม่เป็นปกติจึงปรึกษากับขุนนางว่าจะให้ขุนวรวงศาว่าราชการแผ่นดินจนกระทั่งสมเด็จพระยอดฟ้าทรงเจริญพระชนมายุ แต่ต่อมาพระยอดฟ้าถูกสำเร็จโทษ

จากหลักฐานที่มาของตำแหน่งพระสนมเอก 4 ทิศว่าท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นเชื้อสาย

เจ้าเมืองทางทิศตะวันออก จากราชวงศ์อู่ทองหรือละโว้-อโยธยา ราชวงศ์แรกสถาปนากรุงศรีอยุธยาซึ่งเสียอำนาจให้แก่ราชวงศ์สุพรรณภูมิ ผู้วิจัยจึงใส่แนวคิดในบทละครว่าท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องการกู้อำนาจคืนให้แก่ราชวงศ์ของตน

5) พระราเมศวร พระราชโอรสพระองค์ใหญ่ของพระเชียรราชาหรือสมเด็จพระมหาจักรพรรดิกับสมเด็จพระสุริโยทัย ปรากฏใน*พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์* (ปริยัติธรรมธาดา(แพ) & อำมาตย์เอก พระยา, 2498) ความว่า “...เสียสมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราชเจ้า และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอพระราเมศวร...”

พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512)ความว่า “พระราเมศวรทรงเครื่องสิริราชปิลันทนาวราภรณ์ สำหรับพิชัยยุทธสงครามเสร็จ เสด็จทรงช้างต้นพลายมงคลจักรพาฬ สูง 5 ศอกคืบ 10 นิ้ว...”

พระราเมศวรทรงออกศึกครั้งเสียพระสุริโยทัยใน พ.ศ. 2091 และในรัชกาลสมเด็จยอดฟ้า เหตุการณ์ในตอนที่ 1 อยู่ประมาณ พ.ศ. 2989-2090 ซึ่งเป็นระยะเวลาห่างกันเพียง 1-2 ปี ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระราเมศวรอยู่ในตอนที่ 1 ด้วย

พระราเมศวรถูกพระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้ขอไปเป็นตัวประกันที่หงสาวดีหลังจากสงครามช้างเผือก ใน พ.ศ. 2106 (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2554)

6) พระมหินทร์ พระราชโอรสพระองค์รองของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิกับสมเด็จพระสุริโยทัย เสด็จขึ้นครองราชย์ต่อจากสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเป็นสมเด็จพระมหินทราธิราช (พ.ศ. 2306-2112) กรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าในรัชกาลนี้และพม่าได้นำสมเด็จพระมหินทราธิราชไปยังหงสาวดีด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปรากฏใน *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ความว่า “พระมหินทราธิราชทรงราชวิภูสนาลังกาภรณ์สำหรับพระมหาพิชัยยุทธรณรงค์ เสด็จทรงช้างต้น พลายพิมาน จักรพรรดิ สูง 5 ศอกคืบ 8 นิ้ว...”

พระมหินทร์ทรงออกศึกเมื่อเสียสมเด็จพระสุริโยทัยใน พ.ศ. 2091 และในรัชกาลสมเด็จยอดฟ้า เหตุการณ์ในตอนที่ 1 อยู่ประมาณ พ.ศ. 2989-2090 ซึ่งเป็นระยะเวลาห่างกันเพียง 1- 2 ปี ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระมหินทร์อยู่ในตอนที่ 1 ด้วย

7) พระบรมดิลก พระราชธิดาของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิกับสมเด็จพระสุริโยทัย ปรากฏพระนามใน *คำให้การชาวกรุงเก่า (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2549)* ว่าพระองค์เป็นผู้ที่ออกไปรบแทนพระราชบิดาเนื่องจากพระราชบิดาทรงพระประชวร ดังความว่า

[...] พระมหาจักรวรรดิทรงพระประชวน พระราชโอรสก็ยังทรงพระเยาว์นัก จะหาใครออกทำยุทธหัตถีต่อสู้กับข้าศึกแทนพระราชสามีแห่งเราได้ [...] ขณะนั้นพระบรมดิลกซึ่งเปนพระราชธิดา มีพระชนม์ได้ ๑๖ พรรษา จึงกราบทูลว่า...หม่อมฉันจะขออาษาออกชนช้างกับพระ เจ้าหงษาวดี...พระบรมดิลกก็ทรงเครื่องพิไชยยุทธอย่างพระมหาอุปราช...พระบรมดิลกนั้นไม่ชำนาญในการที่จะทรงขับขี่ช้างก็เสียทีแก่พระเจ้าหงษาวดี ช้างบรมฉัททันต์เบนท้ายให้ท่าแก่ช้างพระเจ้าหงษาวดี พระเจ้าหงษาวดีเห็นได้ทีก็ทรงพระแสงง้าวฟันถูกพระบรมดิลกตกจากช้างทรง พระบรมดิลกร้องได้คำเดียวก็สิ้นพระชนม์ [...]

พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ (ปริยัติธรรมธาดา(แพ) & อำมาตย์เอก พระยา, 2498) กล่าวความตอนนี้ว่า

"...แลสมเด็จพระอัครมเหสี แลสมเด็จพระเจ้าลูกเธอพระราชบุตรีนั้น ได้รบด้วยข้าศึกถึงสิ้นพระชนม์กับคอช้างนั้น..."

พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2495) ทรงอธิบายว่า

"พระบรมดิลก เป็นพระราชธิดาในสมเด็จพระมหาจักรพรรดิกับพระสุริโยทัยมีพระเชษฐากับพระเชษฐภคินีและพระขนิษฐา คือ พระราเมศวร พระมหินทรา พระสวัสดิราช และพระเทพกษัตรีย์ ประสูติเมื่อครั้งพระราชบิดายังมีพระอิสริยยศเป็นพระเทียรราชาเป็น พระมหาอุปราชประทับอยู่ที่วังชัย"

หลังจากที่พระราชบิดาเสด็จขึ้นครองราชย์เพียง 7 เดือน พระเจ้าตะเบ็งชะเวตี้กษัตริย์พม่าได้ยกกองทัพลงมาเพื่อที่จะยึดอยุธยาเป็นประเทศราช

"เมื่อวันที่ 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2092 สมเด็จพระมหาจักรพรรดิทรงตัดสินพระทัยยกทัพออกนอกพระนครเพื่อเป็นการบำรุงขวัญทหารและทอดพระเนตรจำนวนข้าศึก"

(วีรสตรีไทย : สมเด็จพระสุริโยทัย สารานุกรมไทยฉบับเยาวชนฯ ฉบับที่ 21. สืบค้น 28 สิงหาคม 2564)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2546) ทรงกล่าวถึงการสิ้นพระชนม์ของพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก ไว้ว่า

นอกจากนี้ พระเจ้าแปรยังทรงทำให้พระบรมดิลกได้รับบาดเจ็บ ทั้งสองพระองค์เสด็จสวรรคตบนช้างทรงเชือกเดียวกัน [...] มีการเล่าว่า พระเจ้าแปรไม่ทรงทราบว่าพระองค์กำลังรบกับสตรีอยู่จนกระทั่งพระองค์ทรงฟันศัตรูบริเวณไหล่ ในจังหวะที่ร่างกายทรุดลงจนหมวกเหล็กที่สวมไว้หลุดออกนั้น พระองค์จึงทรงเห็นผมยาวของสตรี

เอกสารโบราณได้กล่าวถึงพระบรมดิลกแตกต่างกัน *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) ที่กล่าวถึงพระนามของพระสุริโยทัยในการออกรบและสิ้นพระชนม์ก็ไม่ได้มีการเอ่ยถึงพระบรมดิลก ถึงแม้ว่า*พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา* ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ที่ถือว่ามีความเที่ยงตรงทางประวัติศาสตร์มากที่สุด จะไม่กล่าวถึงพระนามพระบรมดิลกซึ่งกล่าวแต่เพียงว่า “เป็นสมเด็จพระเจ้าลูกเธอพระราชบุตรี” แต่จากการประมวลเหตุการณ์สำคัญที่นักประวัติศาสตร์ได้กล่าวไว้ก็คือพระบรมดิลกเป็นพระราชธิดาของพระมหาจักรพรรดิและพระสุริโยทัยสิ้นพระชนม์พร้อมพระราชมารดาในครั้งที่พระสุริโยทัยทรงกระทำยุทธหัตถี

ผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระบรมดิลกเป็นผู้ที่ช้อมรบร่วมกับพระสุริโยทัยในตอนที่ 1 และอยู่ในตอนที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

8) ขุนชินราช ได้รับการสนับสนุนจากท้าวศรีสุดาจันทร์ให้ขึ้นครองราชมสมบัติต่อจากสมเด็จพระยอดฟ้า มีพระนามว่าขุนวรวงศาธิราช ประวัติบางแห่งกล่าวว่าเกิดในตระกูลอำมาตย์ (หรือพราหมณ์) เดิมมีตำแหน่งเป็น พันบุตรศรีเทพ พนักงานเฝ้าหอพระข้างหน้า มีหน้าที่เป็นผู้กระทำพิธีการต่าง ๆ ปรากฏชื่อใน *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ว่าท้าวศรีสุดาจันทร์ได้พบกับพันบุตรศรีเทพ เมื่อได้เสด็จไปประพาสพระที่นั่งพิมานรัถยาหอพระข้างหน้า ดังความว่า

> ครั้นอยู่มานางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์เสด็จไปประพาสเล่น ณ พระที่นั่งพิมานรัถยาหอพระข้างหน้า ทอดพระเนตรเห็นพันบุตรศรีเทพผู้เผ้าหอพระก็มีความเสน่หารักใคร่พันบุตรศรีเทพ จึงสั่งสาวใช้ให้เอาเมี่ยงหมากห่อผ้าเช็ดหน้าไปพระราชทานพันบุตรศรีเทพ พันบุตรศรีเทพรับแล้วก็รู้อัชฌาสัยว่านางพระยามีความยินดีรักใคร่ พันบุตรศรีเทพจึงเอาดอกจำปาส่งให้สาวใช้เอาไปถวายแก่นางพระยา นางพระยาก็มีความกำหนัดในพันบุตรศรีเทพเป็นอันมาก จึงมีพระเสาวนีย์สั่งพระยาราชภักดี ว่าพันบุตรศรีเทพเป็นข้าหลวงเดิม ให้เอามาเป็นที่ขุนชินราช รักษาหอพระข้างในให้เปลี่ยนขุนชินราชออกไปเป็นพันบุตรศรี เทพรักษาหอพระข้างหน้า ครั้นพันบุตรศรีเทพเป็นขุนชินราช เข้าไปอยู่รักษาหอพระข้างในแล้วนางพระยาก็ลอบลักสมัครสังวาสกับด้วยขุนชินราชมาช้านาน แล้วดำริจะเอาราชสมบัติให้สิทธิกับขุนชินราช จึงตรัสสั่งพระยาราชภักดีให้ตั้งขุนชินราชเป็นขุนวรวงศาธิราช ให้ปลูกจวนอยู่ริมศาลาสารบัญชี ให้พิจารณาเลกสังกัดสมพัน หวังจะให้กำลังมากขึ้นแล้วให้เอาเตียงที่เป็นราชอาสน์ตั้งไว้ข้างหน้า สำหรับขุนวรวงศาธิราชนั่ง เพื่อจะให้ขุนนางทั้งปวงอ่อนน้อมยำเกรง แล้วนางพระยาสั่งให้ปลูกจวนให้ขุนวรวงศาธิราชว่าราชการประตูดินริมต้นหมัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

*พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา*ฉบับเยเรเมียส ฟาน ฟลีต (ฟลีต เยเรเมียส ฟาน, 2523) กล่าวว่าเป็นผู้ที่มีเวทมนตร์และมีส่วนร่วมในการปลงพระชนม์พระยอดฟ้า ความว่า

> “ เพื่อให้การสำเร็จตังนั้นพระสนมจึงพาหมอเวทมนต์เข้าไปยังห้องพระบรรทมของพระเจ้าแผ่นดินทุกวัน และจัดหาที่ให้พิเศษสำหรับอ้างบังหน้าว่าจะได้อ่านและเล่านิทานพงศาวดารสนุกสนานกับเรื่องราวอันพระตรุณราชกุมารควรจะได้ทรงทราบไว้ เมื่อหมอเวทมนต์กระทำกฤติกาคุณแก่พระเจ้าแผ่นดินแล้วพระสนมดังกล่าวจึงนำยาพิษไปถวายพระเจ้าแผ่นดินกราบทูลว่าเป็นพระโอสถให้หายประชวร ดังนั้นจึงเสด็จสวรรคตซึ่งยังความเศร้าโศกมาสู่ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินของพระองค์ ”

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาระบุว่าขุนวรวงศาธิราชเป็นข้าหลวงเดิม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายว่าชื่อ “ขุนวรวงศา” นี้เป็นราชินิกุลและคงเป็นญาติกับท้าวศรีสุดาจันทร์ ย่อมไม่ใช่สามัญชนธรรมดาแต่เป็นเชื้อสายราชวงศ์อู่ทองหรือละโว้-อโยธยาเช่นเดียวกับท้าวศรีสุดาจันทร์ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2557) ดังนั้นขุนชินราชจึงสามารถเข้านอกออกในเขตพระราชฐานได้ บางทฤษฎีเชื่อว่าเป็นบุตรหรือมีเชื้อสายสืบทอดมาจากเจ้าเมืองศรีเทพอันเป็นเมืองลูกหลวงสมัยราชวงศ์อู่ทองครองกรุงศรีอยุธยา

จากข้อมูลเกี่ยวกับขุนวรวงศาธิราชซึ่งมีหน้าที่อ่านแปลหนังสือพงศาวดารของต่างประเทศถวายพระเจ้าอยู่หัว เป็นคนระดับผู้รู้และอยู่ในฐานะปุโรหิตที่มีหน้าที่เกี่ยวกับพระราชพิธีในราชสำนัก เมื่อมาเป็นพนักงานเฝ้าหอพระข้างในจึงมีโอกาสพบกับท้าวศรีสุดาจันทร์ได้ง่ายขึ้น ผู้วิจัยจึงได้กำหนดให้ในบทประพันธ์กล่าวถึงที่มาของขุนชินราชตามข้อมูลข้างต้น นำไปเชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์กับท้าวศรีสุดาจันทร์

9) นายจัน น้องชายขุนชินราช อยู่บ้านมหาโลก ที่ลำน้ำป่าสัก ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของกรุงศรีอยุธยา เป็นแหล่งซ่องสุมกำลังของกลุ่มที่เป็นเชื้อสายราชวงศ์ละโว้-อโยธยาหรือราชวงศ์อู่ทอง ปรากฏใน *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ความว่า “จึงเอานายจันผู้น้องขุนวรวงศาธิราชเจ้า บ้านอยู่มหาโลกนั้น เป็นมหาอุปราช...”

ในพงศาวดารกล่าวว่าเมื่อขุนวรวงศาธิราชขึ้นครองราชย์ ได้มีพิธีอุปราชาภิเษกอุปราชจัน แต่นักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ไม่ยอมรับทั้งพระราชพิธีบรมราชาภิเษกขุนวรวงศาธิราชและพระราชพิธีอุปราชาภิเษกอุปราชจัน (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2554)

ผู้วิจัยกำหนดในบทละครตามหลักฐานในพงศาวดารว่านายจันบ้านมหาโลกน้องชายขุนชินราชเป็นผู้ช่วยในการยึดอำนาจ

10) พระยาภักดีนุชิต ข้าราชการในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ เดิมเป็นหมื่นราชเสน่หา (นอกราชการ) ในแผ่นดินสมเด็จพระยอดฟ้า เป็นหนึ่งในกลุ่มขุนนางที่ร่วมก่อการชิงอำนาจจากขุนวรวงศาธิราชและท้าวศรีสุดาจันทร์ เมื่อเชิญพระเทียรราชาเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแล้ว มีการปูนบำเหน็จความชอบ *พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) กล่าวว่า "...หมื่นราชเสน่หานอกราชการ ที่ยิงมหาอุปราชตกช้างตายนั้น ปูนบำเหน็จให้เป็นพระยาภักดีนุชิต เจียดทองซ้ายขวา กระบี่บั้งทอง เต้าน้ำทอง พระราชทานลูกพระสนมเป็นภรรยา"

ผู้วิจัยจึงกำหนดให้เป็นผู้ที่ทำพิธีรำตัดไม้ข่มนาม เนื่องจากในพระราชพิธีนั้นได้กล่าวไว้ว่า ผู้ที่ทำพิธีเป็นขุนนางผู้ใหญ่ที่ได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยมาทำพิธีตัดไม้ข่มนาม

11) พราหมณ์ กำหนดให้พราหมณ์เป็นผู้ทำพิธีตามที่ปรากฏในพระราชพิธีก่อนทำการออกศึก

12) พระเทพกษัตรีย์ พระราชธิดาพระองค์เล็กของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิและพระสุริโยทัย ปรากฏใน*พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ* (เจิม) (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ว่า เมื่อพระมหาธรรมราชาหันไปฝักใฝ่พระเจ้าบุเรงนอง พระมหาจักรพรรดิต้องหาพันธมิตรที่มีกำลังมาช่วยหากมีข้าศึกยกมาประชิดเมือง พระไชยเชษฐากษัตริย์ลาวล้านช้างฉายา "ผู้ชนะสี่ทิศ" เคยมาช่วยอยุธยา ต่อมาจึงขอพระเทพกษัตรีย์ไปเป็นพระมเหสี ในพงศาวดารไทยได้อ้างว่าเวลานั้นพระเทพกษัตรีทรงประชวร พระมหาจักรพรรดิจึงส่งพระแก้วฟ้าพระราชธิดาที่เกิดจากพระสนมไปแทน แต่ไม่นานกองเกียรติยศของล้านช้างก็กลับมาถึงกรุงศรีอยุธยาพร้อมด้วยพระแก้วฟ้า ซึ่งเจตนาของพระไชยเชษฐาที่มีปรากฏในพงศาวดารนั้นคือทรงประสงค์เชื้อสายของพระสุริโยทัย ดังความว่า

" เราจำนงขอพระเทพกษัตรี ซึ่งเป็นพระราชธิดาพระสุริโยทัยอันเสียพระชนม์แทนพระราชสวามีกับคอช้าง เป็นสกุลวงศ์กตัญญูอันประเสริฐ" "มาตรว่าพระแก้วฟ้าราชบุตรีจะมีศรีสรรพลักษณะโสภาคยิ่งกว่าพระเทพกษัตรีร้อยเท่าพันทวีก็ดี ยังไม่ล้างกิตติศัพท์พระเทพกษัตรีเสียได้ "

พระเทพกษัตรีย์เป็นเชื้อสายวีรสตรีที่มีเกียรติคุณปรากฏ ทำให้พระไชยเชษฐากษัตริย์ล้านช้างจึงทรงประสงค์เป็นพระมเหสี อนึ่งพระเทพกษัตรีย์เป็นพระราชธิดาพระองค์เล็กน่าจะได้ใกล้ชิดพระราชมารดา ผู้วิจัยจึงได้กำหนดให้พระเทพกษัตรีย์เป็นผู้ช่วยในการแต่งเครื่องทรงของพระสุริโยทัยในตอนที่ 4 ด้วย

เพื่อให้ละครมีความสมบูรณ์มากที่สุดผู้วิจัยได้กำหนดให้มีผู้แสดงสมทบประกอบด้วย เสนาอำมาตย์ นางข้าหลวง นางโขลน และทหาร ซึ่งมีการกล่าวถึงในบทละคร จากโครงเรื่องนำมาสู่ที่มาของตัวละครเพื่อนำมาสู่การประพันธ์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัย โดยการรวมประวัติศาสตร์จากหลายฉบับเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในเนื้อหามาที่สุด ซึ่งเป็นความ งดงามมีเกียรติยศซึ่งจะนำไปสู่ฉากจบ

ผู้วิจัยได้กำหนดและนำมาสร้างสรรค์โดยศึกษาลักษณะของกลอนบทละคร การประพันธ์และวิธีการบรรจุเพลง เพลงร้องของละครใน เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการประพันธ์บทละครและการบรรจุเพลง นอกจากนี้ยังกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงละครใน ดังนี้

4.1.5 กลอนบทละคร

พระยาอุปกิตศิลปสาร (อุปกิตศิลปสาร, 2499) อธิบายฉันทลักษณ์กลอนบทละคร ดังนี้

กลอนบทละคร คณะของคำกลอนโบราณท่านใช้วรรค 6 คำ และ 7 คำเป็นพื้น บางวรรคก็มีถึง 8 คำ คือวรรคไรมีคำหนักหรือคำยาวท่านก็ใช้ 6 คำ ถ้าวรรคไรมีคำสั้นเช่นคำอักษรนำปนท่านก็ใช้ 7 คำ หรือ 8 คำตามเหมาะแก่การร้อง ส่วนสัมผัสนั้นใช้อย่างเดียวกับกลอนทั่วไปดังกล่าวมาแล้ว ต่อไปนี้จะนำเอาข้อบังคับเฉพาะบทละครมากล่าว คือ คำขึ้นต้นบทละครย่อมมีคำขึ้นต้นบทโดยมากซึ่งไม่จำเป็นที่จะต้องมีครบวรรค เช่นจะมีเพียง 2 คำก็ได้ และคำขึ้นต้นบทนี้ท่านใช้แทนวรรคสลับได้ทั้งวรรคถึงจะมีน้อยคำผู้ร้องต้นบทก็ร้องเอื้อนให้ยาวเข้าจังหวะกับวรรคต่อไปได้ และโดยมากไม่จำเป็นต้องมีสัมผัสเชื่อมรับในวรรคต่อไปด้วย เช่น

คำขึ้นต้น	วรรคสลับ	วรรครับ
	“ มาจะกล่าวบทไป	ถึงสี่องค์ทรงธรรม์นาถา"
	“เมื่อนั้น	องค์ศรีปัตหราได้ทราบสาร”
	“บัดนั้น	ทั้งสี่โหราอัชฌาสัย”

ข้อสังเกต คำขั้นต้น " มาจะกล่าวบทไป" นั้น มักใช้สำหรับขึ้นต้นเรื่องหรือกล่าวถึงเรื่องที่แทรกเข้ามา คำขึ้นต้น “เมื่อนั้น” ใช้ขึ้นต้นกล่าวถึงผู้มียศสูง เช่นกษัตริย์ พระมเหษี หรือผู้เป็นใหญ่ในที่นั้น ๆ ส่วนคำว่า “บัดนั้น” ใช้ขึ้นต้นตำหรับผู้น้อยซึ่งมีผู้ใหญ่อยู่เหนือ เช่น

“บัดนั้น วายุบุตรคำนับรับอาสา” (มีพระรามเป็นใหญ่กว่า)

“เมื่อนั้น คำแหงหนุมานหาญกล้า” (เป็นใหญ่อยู่แต่ลำพัง)

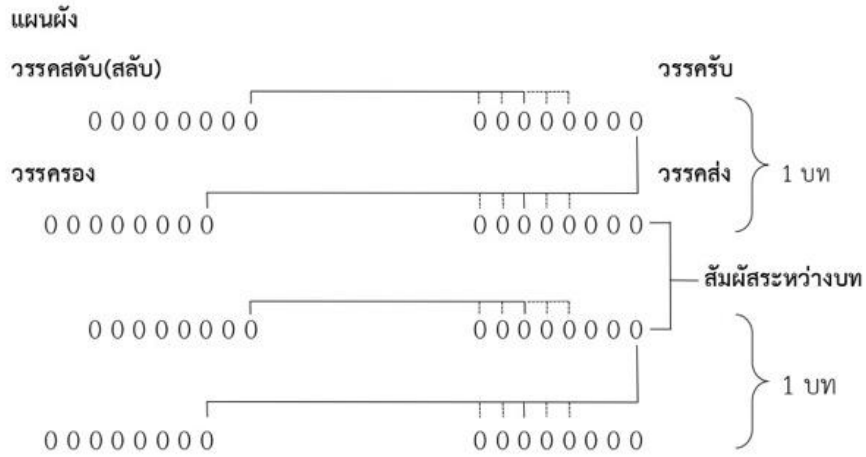
ใช้ขึ้นต้นอย่างกลอนดอกสร้อย คือใช้คำ “เอ๋ย” คั่นเป็นคำที่สอง มักจะใช้ในความที่กล่าวพรรณนาชมสิ่งของต่าง ๆ เช่น “ม้าเอ๋ยม้าเทศ, รถเอ๋ยรถทรง ฯ ล ฯ”

หรือในการเกี้ยวพาราสีหรือตัดพ้อต่อว่ากันเช่น

“ น้องเอ๋ยน้องรัก, ถ้อยเอ๋ยถ้อยคำ, แสนเอ๋ยแสนงอน ฯลฯ แต่คำขึ้นต้นชนิดนี้จะต้องมิสัมผัสเชื่อมรับในวรรคไปด้วย เช่น น้องเอ๋ยน้องรัก,นวลละอองผ่องพักตร์ดังแขไข”

สลับ_____เชื่อม เป็นต้น ซึ่งบางแห่งท่านเขียนย่อ ๆ ว่า

“ม้าเทศ, รถทรง, น้องรัก ถ้อยคำ แสนงอน” เป็นต้น



ตัวอย่าง

ช้า

๏ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีศรีใส
ครั้นถึงประเสบันทันใด ภูวไนลงจากพาชี
จึงชวนสังคามาระตา อนุชามาไปเป็นเพื่อนพี่
ตรัสพลางย่างเยื้องจรลี เสด็จขึ้นยังที่มนเฑียรทอง

4 คำ เสมอ ฯ

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลอนบทละครในนั้นมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยต้นฉบับได้สูญหายไปเกือบหมดเมื่อคราวกรุงศรีอยุธยาแตกเสียทีแก่พม่า แต่ยังได้รับการยืนยันว่ามีการแต่งเป็นบทร้องในคราวร้องเล่นเพื่อแสดงละครตลอดคืนเป็นเวลาหลายคืนต่อเนื่องกันมา กลอนร้องหรือกลอนบทละครในครั้งนั้นคือเรื่อง*อิเหนา* ซึ่งมีหลักฐานอยู่ใน*บุณโณวาทคำฉันท์* ผลงานของมหานาควัดท่าทรายในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีเนื้อความกล่าวถึงเรื่องอิเหนาแต่เป็นอิเหนาเล็ก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระนิพนธ์ไว้ใน*ตำนานละครอิเหนา* (ดำรงราชานุภาพ, 2508) ว่าเจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ พระราชธิดาของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเป็นผู้ทรงนิพนธ์ไว้ 2 สำนวน สำนวนหนึ่งเรียก*ดาหลัง* หรืออิเหนาใหญ่ อีกสำนวนหนึ่งเรียก *อิเหนา* หรืออิเหนาเล็ก และเป็นที่แพร่หลายจนกระทั่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราช (รัชกาลที่ ได้ทรงฟื้นฟูด้าน (1 วรรณคดีและอักษรศาสตร์ ก็โปรดเหล้าฯ ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง *ดาหลัง* และ*อิเหนา* ขึ้น

ใหม่และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง *อิเหนา* ขึ้นอีกสำนวนหนึ่ง สำหรับบทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1นั้นได้ฟื้นฟูตามแบบแผนของกรุงศรีอยุธยา บทละคร*อิเหนา*ในรัชกาลที่ ถือเป็นยอดแห่งกลอนบทละคร 2

กำชัย ทองหล่อ (กำชัย ทองหล่อ, 2537) ได้อธิบายว่ากลอนบทละครสามารถใช้คำได้ตั้งแต่ 9 – 6 คำ เพื่อให้เข้าจังหวะและทำนองร้อง โดยถือทำนอง 7 หรือ 6 คำ แต่มักจะนิยมใช้เพลงที่ใช้ร้องเป็นสำคัญ และต้องมีการซักซ้อมให้เข้ากับทำนองร้องและปี่พาทย์ โดยมีสิ่งที่แตกต่างจากกลอนประเภทอื่นตรงที่ วรรคแรกของกลอนบทละครจะนิยมใช้คำขึ้นต้นหรือคำนำ เช่น คำว่า “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” เป็นประโยชน์เพื่อเตือนให้ตัวละครได้รู้ว่าถึงคราวที่จะต้องแสดงบทบาท

การใช้คำนำหรือคำขึ้นต้น มีการแยกประเภทเป็นการเฉพาะ เช่น เมื่อนั้น จะใช้กล่าวถึงตัวละครสำคัญ กษัตริย์ พระเอก นางเอก ส่วนบัดนั้น จะใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเสนา ตัวตลก ทหาร มาจะกล่าวบทไป จะใช้เมื่อมีการเปลี่ยนเรื่องเพื่อเล่าเรื่องใหม่ และหลายคนอาจจะสังเกตเห็นว่ามีการใช้คำขึ้นต้น 2 คำ ก็มี เช่น น้องรัก ซึ่งจะกล่าวถึงนางอันเป็นที่รัก เป็นต้น

4.1.6 ลักษณะของกลอนบทละคร

บทละครที่ใช้ในการแสดงละครในมีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งมีลักษณะเป็นกลอนสุภาพ และมีการพัฒนาไปสู่กลอนบทละครที่นำมาใช้ในการแสดงละคร โดยแต่งและปรับปรุงบทให้เหมาะสมกับกระบวนรำ กลอนบทละครที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรว่าเป็นยอดแห่งกลอนบทละครคือเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการสัมภาษณ์ เสาวณิต วิงวอน(,สัมภาษณ์1 ตุลาคม 2564) ได้กล่าวเกี่ยวกับรูปแบบคำกลอนตามลักษณะวรรณกรรมอยุธยา มีลักษณะสามารถสรุปได้ ดังนี้

บางวรรคไม่มีสัมผัสในกลอน เช่น ออกมาตรวจเตรียมโยธา กะเกณฑ์เข้าเป็นพัลวัน (1 (จะเห็นได้ว่าไม่มีสัมผัสเสียงสระอา)

2) สัมผัสระหว่างวรรคใช้คำซ้ำกัน พบในลักษณะกลอนรุ่นเก่า พบมากในบทละครสมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น

อำนาจวิทยเวทเดชก้อง ไกรทองก็เดิรตามปล่อง**ใหญ่**

สำรุกบุกบันลงไป เข้าในถ้ำ**ใหญ่**มิได้ช้า

บางวรรคไม่มีสัมผัสในกลอน เช่น ออกมาตรวจเตรียมโยธา กะเกณฑ์เข้าเป็น (1 (จะเห็นได้ว่าไม่มีสัมผัสเสียงสระอา) พัลวัน

สัมผัสระหว่างวรรคใช้คำซ้ำกัน พบในลักษณะกลอนรุ่นเก่า พบมากในบทละครสมัยอยุธยา (2 จนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น

3) คำขึ้นต้นบทละคร คำว่า บัดนั้น หรือ เมื่อนั้น เป็นการใช้คำที่ไม่ผูกติดกับชั้นยศถาบรรดาศักดิ์ของตัวละคร กล่าวคือ การใช้คำขึ้นบัดนั้น เมื่อนั้น ไม่มีข้อจำกัดว่าบัดนั้นใช้กับตัวละครต่ำศักดิ์ เมื่อนั้นใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงกล่าวไว้ว่า “บัดนั้น เมื่อนั้น ที่จริงแล้วก็แปลว่าเมื่อถึงเวลาพูดก็พูด ไม่เห็นจะต้องเอาไปผูกติดกับยศชั้นเลย” ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเรื่องกำหนดคำขึ้นต้นกับยศชั้นเพิ่งจะเริ่มมีในสมัยตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยจึงได้นำลักษณะของกลอนบทละครดังที่ปรากฏในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มาใช้ คือบทละครจะขึ้นด้วยคำว่า “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” “มาจะกล่าวบทไป” ซึ่งคำดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงฐานานุศักดิ์ของตัวละครดังนี้

1. ประพันธ์บทละครในลักษณะของกลอนบทละคร ซึ่งบางบทอาจจะมีมากกว่า 7- 8 คำเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในเนื้อหาของบทละครมากยิ่งขึ้น
2. สัมผัสของบทละคร บางบทอาจจะไม่มีการสัมผัสใน
3. “มาจะกล่าวบทไป” นำมาใช้เพื่อเป็นการเริ่มเรื่อง
4. คำว่า “เมื่อนั้น” และ “บัดนั้น” ใช้เพื่อแบ่งฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร

เมื่อกรมศิลปากรนำบทละครในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาแสดงในปัจจุบันได้ปรับปรุงบทโดยการแบ่งเป็นองก์และเป็นฉาก ตัดต่อคำกลอน เปลี่ยนคำเพื่อให้สัมผัส เปลี่ยนบทร้องให้ตัวละครพูดคำกลอน รวมทั้งกำหนดเพลงบางเพลงใหม่ ดังตัวอย่างตอนบุษบาชมศาล ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ทำบท ดังนี้ (เสาวณิต วิงวอน, 2555)

ฉาก ศาลเทพารักษ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว ลา -

- เปิดม่าน -

(บุษบากับนางกำนัลออกรำ)

- ร้องร่าย -

ครั้นถึงซึ่งศาลเทพารักษ์ แม้ธานีมีเหตุเภทภัย
ศาลนั้นชั้นเชิงสนุกนัก ทองหุ้มชุ้มทวารบานบัง
ริมรอบขอบเขตอารามนั้น พื้นผนังหลังคาพาไล
สถลมาศลาดล้วนศิลาเลี่ยน ที่สถานลานวัดจังหวัดวง

- ร้องเพลงชมตลาด -

เรืองฤทธิ์สิทธิศักดิ์อาศัย ก็บวงบนเทพไททุกครั้ง
ฉลุฉลักลายงามทั้งสามหลัง มีบัลลังก์ตั้งรูปอารักษ์ไว้
มีระเบียงสามชั้นกว้างใหญ่ แล้วไปด้วยสุวรรณบรรจง
แลเตียนไม่มีธุลีผง บรรจงปรายโปรยโรยทราย

- ปีพาทย์รับ -

- ร้องร่าย -

แล้วหยุดนั่งยังแผ่นศิลาลาด เตียนสะอาดใต้ร่มโศกใหญ่
จึงสั่งสาวสรรค์กำนัลใน ใครเก็บดอกไม้ได้ให้เอามา

- พูด -

เราจะทำบุหงารำไป ยังขาดสิ่งไรให้เร่งหา
จะได้ไปถวายเทวา ให้ทันในเวลาเย็นนี้

-ร่าย-

บัดนั้น ฝ่ายนางยุบลค่อมทาสี
ครั้นแจ้งรับสั่งพระบุตรี ก็ชวนฝูงนารีเพื่อนกัน (ทวน)
ลดเลี้ยวเที่ยวบุกไปทุกแห่ง แลลอดสอดแสวงดอกปะหนัน
พลางเที่ยวเก็บผลไม้ในไพรวัน เลี้ยวลัดดัดดิ้นเดินไป

- ปีพาทย์ทำเพลงเชิด - ปิดม่าน

(บุษบากับนางกำนัลเข้าโรง)

- ร้องร่าย –

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยได้นำลักษณะการประพันธ์เพื่อไปใช้ในการประพันธ์ละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย ซึ่งในการประพันธ์ผู้วิจัยได้คำนึงถึงโวหารในวรรณคดีทั้ง 4 คือ

1. เสาวรจนี การชื่นชมความงามชมโฉม พร่ำ บรรยาย
2. นารีปราโมทย์ คือรูปแบบของการแสดงความรักผ่านการเกี้ยวพาราสี
3. พิโรจวาทัง เป็นการแสดงความโกรธแค้นผ่านการใช้คำพูดแบบตัดพ้อต่อว่า
4. สัลลาปังคพิไสย บทโอดครวญเนื่องจากการพรากนางอันเป็นที่รัก

สำหรับบทละครเรื่องพระสุริโยทัย ทั้ง 4 ตอนนั้นผู้วิจัยจะนำมาพิจารณาใช้เพื่อความเหมาะสมโดยการนำเสาวรจนี และนารีปราโมทย์มาเพื่อใช้ในการประพันธ์บทละคร

4.1.7 การบรรจุเพลง

จากการศึกษาบทละครในเรื่องอิเหนา พบว่าบางเพลงไม่มีความชัดเจน ดังที่ชวลิต สุนทรานนท์ (ชวลิต สุนทรานนท์, 2562) อดีตนักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ (โขนละคร และดนตรี) ของกรมศิลปากรได้กล่าวไว้ว่า

> ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา เพลงที่บรรจุในบทละครนั้นในบางบทไม่มีความชัดเจน เช่น การเปิดตัวบทแรกในบทกำหนดไว้ ช้า แต่ไม่บอกว่า เพลงช้าอะไร ดังนั้นในการนำมาใช้ต้องวิเคราะห์อาจจะต้องพิจารณาจากรูปแบบการแสดง เช่น การเปิดตัวละครครั้งแรกฝ่ายพระใช้เพลงช้าปี่ใน (การตั้งพระ) เป็นต้น ในระยะหลังการแสดงละครในของกรมศิลปากรในปัจจุบันมีการพัฒนานำเพลง 2 ชั้นมาใช้ในการเปิดตัวละครฝ่ายพระ เช่นเพลงขึ้นพลับพลา และมีการนำเพลงใหม่มาใช้ประกอบการแสดงที่แตกต่างจากในบทเดิม มีการประพันธ์เพลงเพิ่มขึ้น เพลงในระยะหลังจะแบ่งเพลงตามลักษณะความหมายและประเภทของเพลงที่ใช้ในแต่ละโอกาส เช่น บาทสกุณีใช้สำหรับการเดินทางของตัวละครสูงศักดิ์ เสมอใช้ในการเดินทางระยะใกล้ เพลงตระเชิญใช้สำหรับเชิญเทพเจ้า ตระนิมิตรใช้ในการแปลงกาย นอกจากนี้การอาบน้ำแต่งตัวยังมีการกำหนดเพลง เช่นลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย เป็นต้น และมีการแต่งเพลงใหม่ขึ้นมาใช้สำหรับการแสดงชุดใหม่และเพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดงให้ครบถ้วน เช่น รำตรวจพลอิเหนา รำตรวจพลปันหยี เป็นต้น

ผู้วิจัยได้นำหลักและกำหนดการนำเพลงมาบรรจุในการแสดงละครรำไว้ดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงกิริยาอาการของตัวละคร
2. นำเพลงที่นิยมใช้ในการแสดงละครใน
3. นำเพลงของละครรำอื่น ๆ มาใช้ประกอบการแสดง

เหตุผลในการนำเพลงมาบรรจุประกอบการแสดงผู้วิจัยจะได้กล่าวต่อไปในส่วนของการบรรจุเพลงซึ่งจะปรากฏในแต่ละตอนในการดำเนินการสร้างสรรค์

4.1.8 ดนตรีและเพลงร้อง

ดนตรีและเพลงร้องที่ใช้สำหรับสำหรับการแสดงละครใน ผู้วิจัยนำวิธีการบรรเลงดนตรีและเพลงร้องที่เรียกว่า “ทางใน” สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (นริศรานุวัดติวงศ์ & อนุมานราชธน, 2506) ได้ทรงกล่าวไว้เกี่ยวกับทางบรรเลงของวงปี่พาทย์ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี่พาทย์ของเราทำกันอยู่สี่ทาง จะว่าตามลำดับแต่เสียงต่ำไปหาเสียงสูง คือ (1) ทางพงออ หรือ พองออ พวงออ อะไรแน่ก็ไม่ทราบ ไม่เปนภาษาตัดสินไม่ลง ใช้เล่นมโหรีเปนยืน เพราะว่าเสียงเหมาะแก่เสียงผู้หญิง (2) ทางใน ใช้เปนทางทำปี่พาทย์โดยสามัญ (3) ทางกลาง ใช้ทำหนัง เห็นจะเปนด้วยทำในที่กลางหาว ใช้เสียงสูงขึ้นได้ยินไปไกล เพื่อประกาศเรียกคนมาดู (4) ทางนอก หรือทางเสภา ก็เรียก ใช้ในการทำเสภา เพราะว่าเสียงเหมาะกับเสียงผู้ชาย ถ้าจะอธิบายให้ง่ายขึ้นการเปลี่ยนทางก็เหมือนกับการเปลี่ยนทิศ [...] ก็เสมอเสมือนหนึ่งปี่พาทย์ตีเปลี่ยนทาง จะไม่มีผลอะไรให้เพลงเปลี่ยนแปลงไป เปนแต่เสียงเพลงจะต่ำลงหรือสูงขึ้นเท่านั้น

ผู้บรรเลงดนตรีมีความสำคัญกับการแสดงละครในเป็นอย่างยิ่งและต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ในด้านการแสดงและมีปฏิภาณไหวพริบเนื่องจากว่าผู้บรรเลงต้องดูผู้แสดงในการปฏิบัติท่ารำ เช่น การเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปยังตำแหน่งหรือ หรือเมื่อผู้แสดงปฏิบัติท่ารำใดท่ารำหนึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ในการทอดเพลง เป็นต้น

จากการศึกษาเพลงร้องประกอบการแสดงละครในพบว่าใช้เพลงทางในเช่นเดียวกับการบรรเลงและใช้เพลงร่ายในเป็นในการดำเนินเรื่องเพื่อกระชับเวลาเพื่อให้ตัวละครเอกได้รำอวดฝีมือในบทบาทสำคัญ ซึ่งสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552) ได้ทรงอธิบายไว้ดังนี้

ได้ทรงอธิบายไว้ดังนี้

อันละครที่แท้จริงนั้น เขาใช้ร้องร่ายเปนยืนพื้น ที่ร้องลำนั้นใช้น้อยที่สุด ดูเหมือน จะมีจำกัดได้เปน ๒ อย่าง คือ ๑.ร้องเพื่อให้หรู มีร้องลงโรง ร้องลงสรง ร้องจัดพล ร้องรถ ร้องม้า ร้องชมอะไรต่าง ๆ เปนต้น พวกนี้เปนของแถม ไม่สู้เปนเนื้อเรื่อง แต่งเปนคำไพเราะเพื่อร้องเล่นให้หรู แม้จะตัดออกเสียก็ตัดได้ไม่เสียเรื่อง และโดยมากที่ละครเขาเล่น เขาก็มักจะตัดทิ้งไม่เอาเพราะเห็นเสียเวลา ๒. ร้องที่ควรร้อง เช่น คำปลอบ คำครวญ คำขับ นี่ตัดออกไม่ได้ เสียเรื่อง ต้องร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ปี พ.ศ. 2555 (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2564) ได้กล่าวถึงเพลงและวิธีการร้องเพลงประกอบการแสดงละครใน ดังนี้

“เพลงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงละครในนั้นเป็นเพลงที่สามารถใช้แสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่น อารมณ์ โกรธ อารมณ์เศร้า เนื่องจากละครในนั้นดำเนินเรื่องด้วยการขับร้อง การเจรจาและรำตามเพลงหน้าพาทย์ ในการร้องเพลงประกอบการแสดงละครในนั้นผู้ขับร้องต้องมีความรู้

ความสามารถในด้านการร้องเพลงไทยมาเป็นอย่างดี ผ่านการเรียนในระดับพื้นฐานของการขับร้องเพลงไทยเพราะจะทำให้ผู้ร้องสามารถแยกน้ำเสียงในการร้องเพลงว่าในขณะนี้กำลังร้องเพลงประกอบการแสดงอารมณ์ใด เนื่องจากว่าการร้องเพลงประกอบการแสดงละครในนั้นต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ร้องเพลงให้สอดประสานกับผู้แสดง และการบรรเลง เข้าใจอิริยาบถนั้น ๆ สิ่งสำคัญอีกประการคือการที่นักร้องรู้ท่ารำของผู้แสดงจะสามารถทำให้ทั้งผู้ร้องและผู้แสดงทำงานร่วมกันได้อย่างลงตัวสอดคล้องและสวยงาม”

4.1.9 เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครใน

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครในนั้นเรียกว่า “วงปี่พาทย์” ปี่พาทย์ที่ใช้ในการแสดงละครรำมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามี 2 อย่าง คือ ปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับแสดงละครชาตรีและปี่พาทย์สำหรับเล่นโขนละคร ซึ่งเดิมปี่พาทย์โขนละครนั้นเป็นเครื่องเบญจดุริยางค์ด้วยมีเครื่องดนตรี 5 ชิ้นใช้ในการบรรเลง แต่มีการเปลี่ยนแปลงจากของเดิม และมีพัฒนาการตามลำดับเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้า เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงได้หลากหลาย นอกจากนี้ยังมีการนำกลองแขกมาตีรับการร้อง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม ซึ่งในวงมีมีกลองแขกประกอบร่วมด้วย ชวลิต สุนทรานนท์ (ชวลิต สุนทรานนท์, 2562)กล่าวว่า

> การรำตามเพลงร้องของตัวละครรับอิทธิพลมาจากการบรรเลงดนตรีถ้าเป็นเพลงร้อง 2 ชั้น เช่น เพลงสระบุหร่ง เทพทอง ในระบำสี่บท หรือเพลงชั้นเดียว ใช้กลองแขกตีประกอบจังหวะในการขับร้อง นอกจากเพลงหน้าพาทย์จะใช้ตะโพน กลองทัดมาตีประกอบจังหวะ เนื่องจากเป็นหน้าทับตามที่กำหนดไว้ กลองแขกมาอยู่ประกอบการแสดงละครในอาจสันนิษฐานได้ว่าสืบเนื่องจากเรื่องที่นำมาแสดงคือเรื่องอิเหนา ซึ่งวัฒนธรรมนี้เป็นวัฒนธรรมที่ตกทอดสืบมา
>
> ลำยอง โสวัตร (สัมภาษณ์) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า “เดิมเครื่องดนตรีเครื่องห้า เครื่องคู่จะไม่มีกลองแขก แต่เมื่อทำการบรรเลงประกอบการแสดงละครในเมื่อรับเพลงร้องจะต้องเป็นกลองแขกในการตีรับ ซึ่งแตกต่างจากการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์”

ผู้วิจัยได้นำมาเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครในซึ่งยึดตามรูปแบบของการแสดงในปัจจุบัน

ผู้วิจัยกำหนดโครงเรื่อง แนวคิดในการแสดงรวมถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์บทละคร จากนั้นจึงได้พิจารณาให้ นายภวัต จันทร์ดารักษ์ เป็นผู้ประพันธ์ เนื่องจากเป็นบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญในด้านการประพันธ์บทละครรำซึ่งมีผลงานเป็นที่ประจักษ์หลายเรื่อง เช่น ประพันธ์บทละครรำเรื่อง ไพจิตราสูร ละครรำเรื่องซินเดอเรลล่า ผลงานสร้างสรรค์พระเพื่อนพระ

แพงทรงเครื่อง เป็นต้น โดยผู้ประพันธ์ดำเนินการประพันธ์ตามแนวคิดของผู้วิจัยโดยยึดรูปแบบพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และได้รับความกรุณาจาก รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณคดีไทย และวรรณคดีการละคร และศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นายกราชบัณฑิตยสภา กรุณาตรวจแก้ไขบทละคร ผู้วิจัยขอนำเสนอวิธีการสร้างสรรค์บทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ดังนี้

4.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกผู้ที่มีความสามารถในการประพันธ์เพื่อประพันธ์บทละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการสื่อสารเพื่อให้เกิดความเข้าใจในในการทำงานทั้ง 2 ฝ่าย ซึ่งผู้วิจัยมีแนวทางในการดำเนินงาน ดังต่อไปนี้

1. อธิบายแนวคิดของตอนที่นำเสนอ
2. อธิบายโครงสร้างบทละคร
3. กำหนดข้อมูลเพื่อให้ผู้ประพันธ์จัดทำบทตามเนื้อหาที่กำหนด
4. กำหนดแนวทางสำหรับผู้ประพันธ์ โดยการยกตัวอย่างบทละครในของเดิมนำมาใช้วิเคราะห์ถอดบทเรียนมาพิจารณาและกำหนด ลักษณะของบทประพันธ์เพื่อให้มีความสอดคล้องเหมาะสมในแต่ละตอน
5. กำหนดเนื้อหาหลักมาจากพระราชพงศาวดาร
6. เนื้อหาที่มีส่วนช่วยกำหนดให้ตัวละครมีมิติและมีชีวิตจิตใจมากยิ่งขึ้นมาจากนักประวัติศาสตร์และนักวิชาการรุ่นใหม่
7. เมื่อประพันธ์เสร็จนำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ
8. พิจารณาถึงความสมเหตุในการปรับปรุง ปรึกษาเพื่อหาข้อยุติในการปรับปรุง
9. เมื่อการปรับปรุงเป็นที่ยุติ บรรจุเพลงร้อง
10. ผู้วิจัยนำไปทดลองรำในเบื้องต้น หากไม่มีข้อติดขัด ถือว่าเป็นบทที่มีความสมบูรณ์

การดำเนินการประพันธ์และตรวจสอบแก้ไขโดยผู้ทรงคุณวุฒิและทำการทดลองรำว่าสามารถรำได้หรือไม่ โดยการใช้กระบวนการอย่างสมัยรัชกาลที่ 2 ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ทรงได้รับการบอกเล่ามาว่า

> บทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ในรัฐกาลที่ 2 เมื่อแต่งแล้วยังส่งประทานเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีไปลองซ้อมกระบวนรำอีกชั้น 1 เล่ากันว่าเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีให้เอาพระฉายบานใหญ่มาตั้งแล้วทรงรำทำบททอดพระเนตรในพระฉาย ปรึกษากับนายทองอยู่นายรุ่ง ช่วยกันแก้ไขกระบวนรำไปจนเห็นงามจึงเอาเป็นยุติถ้าขัดข้องบางทีถึงกราบทูลขอให้

> แก้บทก็มี เมื่อเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรีทรงคิดกระบวนรำเป็นยุติอย่างใดก็ทรงซ้อมให้นายทองอยู่ นายรุ่ง ไปหัดละครหลวงที่โรงละครริมต้นสน (อยู่หน้าประตูพรหมศรีสวัสดิ์ตรงที่สร้างหอธรรมสังเวชเมื่อรับกาลที่ 4) แล้วละครไปซ้อมถวายพระบาทสมเด็จ ฯ พระพุทธเลิศหล้านภาลัยทอดพระเนตรทรงติเตียนแก้ไขกระบวนรำอีกชั้น 1 จึงจะยุติลงเป็นแบบแผน [...]
>
> [...] ในรัชกาลที่ 2 ทรงพระราชนิพนธ์บทสำหรับเล่นละครเป็นข้อสำคัญเป็นต้นว่าเรื่องละครที่ทรงเลือกมาแต่งบทก็ดี บทที่แต่งขึ้นก็ดีเอาแต่ที่เหมาะแก่กระบวนเล่นละครเป็นประมาณ เมื่อแต่งบทแล้วยังให้สอบซ้อมกระบวนรำให้เข้ากับบทจนเห็นเข้ากันเรียบร้อยงดงามแล้วจึงเอาเป็นใช้ได้

หลักสำคัญของบทละครรำในรัชกาลที่ 2 คือ ให้เหมาะสมกับการรำเมื่อทรงพระราชนิพนธ์จากนั้นจึงให้ไปทดลองรำซึ่งเป็นเหมือนการทดลอง ลองผิดลองถูกว่าบทที่ประพันธ์นั้นเหมาะสมสอดคล้องกับกระบวนการรำหรือไม่ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ตรัสไว้ว่า “แต่งปรุงไปกับวิธีเล่นละครด้วยกัน”

ผู้วิจัยได้นำวิธีการดังนี้มาทดลองกับการสร้างบทละครรำ คือเมื่อได้ทำการสร้างบทละครโดยสมบูรณ์จากนั้นจะนำไปทดลองรำเพื่อให้ได้เป็นแบบแผนดังบทละครในครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ในการประพันธ์นั้นผู้วิจัยได้นำกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

1. การกำหนดแนวคิด โดยกำหนดโครงเรื่องตัวละคร การแต่งกาย
2. การออกแบบร่าง โดยผู้ประพันธ์ได้ทำการประพันธ์ในขั้นต้น ผู้วิจัยทำการพิจารณาในขั้นแรก
3. การพัฒนาแบบ โดยการนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาและนำข้อแนะนำมาปรับปรุงแก้ไข
4. การประกอบสร้าง โดยการนำไปทำลองร้องและรำ เมื่อการร้องไม่ติดขัดนำไปทดลองรำอย่างการทดลองรำในสมัยรัชกาลที่ 2 หากว่าไม่ติดขัดอะไรก็ไม่มีข้อปรับปรุงแก้ไข
5. การเก็บรายละเอียด มีการพัฒนาปรับเปลี่ยนบทละครเพื่อให้เกิดความเหมาะสม เช่น การเปลี่ยนบทเพื่อให้ตัวละครรำได้และให้เหมาะสมกับจารีตในการแสดง

จากการประพันธ์บทละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย บทที่ได้ทำการประพันธ์เป็นบทแรก คือ ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ และเป็นบทประพันธ์ที่มีการพิจารณาปรับเปลี่ยนมากที่สุด ดังนั้น

ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างวิธีการดำเนินงานการประพันธ์บทในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ แต่ก่อนที่จะกล่าวถึงบทนั้นขอนำเสนอถึงบทละครในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ และตอนรำตัดไม้ข่มนาม เป็นเบื้องต้นก่อนโดยจะใช้ตัวหนังสือสีแดงเป็นตัวที่ทำการปรับเปลี่ยนและเหตุผล ดังนี้

4.2.1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

บทประพันธ์ครั้งที่ 1

ร้องเพลง ช้าปี่ใน

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระเทียร ราชา เรืองศรี
ประทับบน แท่นรัต- นมณี ในที่ สุวรรณ พลับพลาชัย

จากบทผู้ทรงคุณวุฒิให้ปรับแก้เนื่องจากตำแหน่งของพระเทียรราชาในขณะนั้นไม่ใช่พระมหากษัตริย์จึงให้ปรับใช้คำอื่น

ปรับแก้ครั้งที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้ทำการแก้ไข จากคำว่าในที่สุวรรณพลับพลาชัย เป็น “ยังที่ลานหน้าตำหนักใน”

ร้องเพลง ช้าปี่ใน

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระเทียร ราชา เรืองศรี
ประทับบน แท่นรัต- นมณี ยังที่ ลานหน้า ตำหนักใน

ปรับแก้ครั้งที่ 2 ผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่าตำหนักในคือส่วนพระราชฐานชั้นใน ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ปรึกษากับผู้ประพันธ์ และเห็นสมควรใช้คำว่า “ชัย” เนื่องจากมีความหมายที่ดี แปลว่าชัยชนะหรือความชนะและสัมพันธ์ในบทกลอนกับคำว่า “ไป”

ร้องเพลง ช้าปี่ใน

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระเทียร ราชา เรืองศรี
ประทับบน แท่นรัต- นมณี ยังที่ ลานหน้า ตำหนักชัย

4.2.2 ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ประพันธ์ครั้งที่ 1

ร้องเพลง วิลันดาชั้นเดียว

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ จึงปราศรัย
อย่าเอื้อนอรรถ ตัดพ้อ น้อยพระทัย ท่านมิใช่ เยี่ยงชั้น สามัญชน
เป็นหน่อเนื้อ เชื้อพระวงศ์ พงศ์อู่ทอง สักวันต้อง ครองฉัตร พิพัฒน์ผล
สุพรรณภูมิ ชิงอำนาจ ชาติทรพล ต้องย่อยยับ อับจน ชั่วกัปกัลป์
อันการกิจ ครั้งนี้ แม้นมิช่วย เราทั้งคู่ คงม้วย อาสัญ
ฆ่าพระเทียร พร้อมวงศ์ พงศ์พันธุ์ อย่าให้มัน ขึ้นเป็น ราชา

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น ขุนชินราช ได้ฟัง ไม่กังขา
คิดได้ ด้วยไว ปัญญา จึงทูลลา ทรามวัย ไปเตรียมการ

ปรับแก้ครั้งที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้ทำการแก้ไข ผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่าหากมีการปรับเปลี่ยนกล่าวถึงเหตุผลในการให้ขุนชินราชขึ้นครองราชย์เพราะเหตุใดจะมีความสม เหตุผลมากว่าความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นไม่ได้เพียงแค่ความรักฉันชู้สาว ซึ่งตรงตามจุดประสงค์ที่ ผู้วิจัยตั้งไว้

ร้องเพลง วิลันดาชั้นเดียว

อันการกิจ ครั้งนี้ แม้นมิช่วย เราทั้งคู่ คงม้วย อาสัญ
ฆ่าพระเทียร พร้อมวงศ์ พงศ์พันธุ์ อย่าให้มัน ขึ้นเป็น ราชา
เราจะยก บรรดาศักดิ์ ท่านพี่ เป็นที่ ขุนวร- วงศา
ว่าราชการ บนอาสน์ อลงการ์ ให้ขุนนาง ถ้วนหน้า เกรงกลัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น ขุนชินราช ได้ฟัง แม่อยู่หัว
กราบทูลว่า ปัญญา อยู่กับตัว ดีชั่ว น้องชาย นายจันรู้
เกณฑ์พรรคพวก ทางบ้าน มหาโลก พอสบโชค ก่อการ หาญสู้
ญาติทาง ศรีเทพ ก็ค้ำชู คงช่วยกู้ งานลำบาก ไม่ยากเลย

ปรับแก้ครั้งที่ 2 ผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่าควรมีการแบ่งบทใหม่ ปรับคำให้ สัมผัสดีขึ้น และเปลี่ยนเพลงให้เหมาะกับอารมณ์ของเรื่อง

ร้องเพลง ล่องเรือ

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ จึงปราศรัย

จะเอื้อนอรรถ ตัดพ้อ ไปไย ท่านมิใช่ เยี่ยงชั้น สามัญชน
เป็นหน่อเนื้อ เชื้อพระวงศ์ พงศ์อู่ทอง สักวันต้อง ครองฉัตร พิพัฒน์ผล
สุพรรณภูมิ ชิงอำนาจ ชาติทรพล ต้องย่อยยับ อับจน ชั่วกัปกัลป์

ร้องเพลง ร่ายใน

อันการกิจ ครั้งนี้ แม้นมิช่วย เราทั้งคู่ คงม้วย อาสัญ
ฆ่าพระเทียร พร้อมวงศ์ พงศ์พันธุ์ อย่าให้มัน ขึ้นเป็น ราชา
เราจะยก บรรดาศักดิ์ ท่านพี่ เป็นที่ ขุนวร- วงศา
ว่าราชการ บนอาสน์ อลงการ์ ให้ขุนนาง ถ้วนหน้า เกรงกลัว

ร้องเพลงมอญรำดาบชั้นเดียว

เมื่อนั้น ขุนชินราช ได้ฟัง แม่อยู่หัว
กราบทูล ว่าปัญญา อยู่กับตัว ดีชั่ว น้องชาย นายจันรู้
เกณฑ์พรรคพวก ทางบ้าน มหาโลก พอสบโชค ก่อการ หาญสู้
ญาติทาง ศรีเทพ ก็ค้ำชู คงช่วยกู้ งานลำบาก ไม่ยากนาน

4.2.3 รำตัดไม้ข่มนาม

ประพันธ์ครั้งที่ 1

เกริ่นนำ

อ่านทำนองเสนาะ

พุทธศก สองพัน เก้าสิบเอ็ด ขุนวรวงศ์ เสด็จ คล้องคชสาร
กับท้าวศรี สุดาจันทร์ เยาวมาลย์ ถูกลอบ สังหาร วายชีวี
สมเด็จ พระมหา จักรพรรดิ ครองราช สมบัติ กษัตริย์ศรี
ชาวประชา แซ่ซร้อง สดุดี ทั่วบุรี อโยธยา มหานคร
หงสาวดี ลิ้นดำ ทรงทราบเรื่อง ผลัดแผ่นดิน เปลี่ยนเมือง เลื่องกระฉ่อน
จึงยกทัพ โยธา พลากร มาราญรอน อยุธยา ธานี
การณรงค์ หลายเดือน เคลื่อนผ่าน เหล่าทหาร โรมรัน จนขวัญหนี
จึงโปรด ให้ตั้ง กองพิธี ข่มนาม ไพรี ที่บีฑา

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม

ปรับแก้ครั้งที่ 1 ผู้ประพันธ์ได้ทำการแก้ไข ผู้ทรงคุณวุฒิเห็นว่าหากมีการกล่าวถึงสาเหตุที่หงสาวดียกทัพมาตีกรุงศรีอยุธยาจะทำให้ผู้ชมเข้าในเรื่องราว และการปรับเปลี่ยนคำจะทำให้กลอนมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกริ่นนำ

ปี่พาทย์บรรเลงเพลงปฐม (เบา ๆ)

อ่านกลอน

พุทธศก สองพัน เก้าสิบเอ็ด ขุนวรวงศ์ เสด็จ คล้องคชสาร
กับท้าวศรี สุดาจันทร์ เยาวมาลย์ ถูกสังหาร ซุ่มทำร้าย วายชีวี
สมเด็จ พระมหา จักรพรรดิ ครองราช- สมบัติ กษัตริย์ศรี
ชาวประชา แซ่ซร้อง สดุดี ทั่วบุรี อยุธยา มหานคร
หงสาวดี ลิ้นดำ คำนึงว่า เปลี่ยนราชา คงล้างผลาญ เหมือนกาลก่อน
จึงยกทัพ โยธา พลากร มาราญรอน อยุธยา ธานี
การณรงค์ หลายเดือน เคลื่อนผ่าน เหล่าทหาร โรมรัน จนขวัญหนี
จึงโปรด ให้ตั้ง กองพิธี ข่มนาม ไพรี ที่บีฑา

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม

จากบทละครทั้ง 3 ตอนมีการปรับเปลี่ยนคำเพื่อนำมาใช้ในบทละคร ซึ่งผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงหลักต่าง ๆ ดังนี้

1. เพื่อให้เกิดความงดงามทางด้านวรรณศิลป์ เพื่อให้คงรูปแบบของการแสดงละครในและภาษาที่มีความงดงาม
2. ยึดตามจารีตในการแสดงละครใน
3. เปลี่ยนเพื่อกำหนดสถานที่ให้ชัดเจน
4. ปรับเปลี่ยนเพื่อให้บทละครมีความกระชับและผู้ชมเข้าใจเหตุการณ์ได้ดียิ่งขึ้น

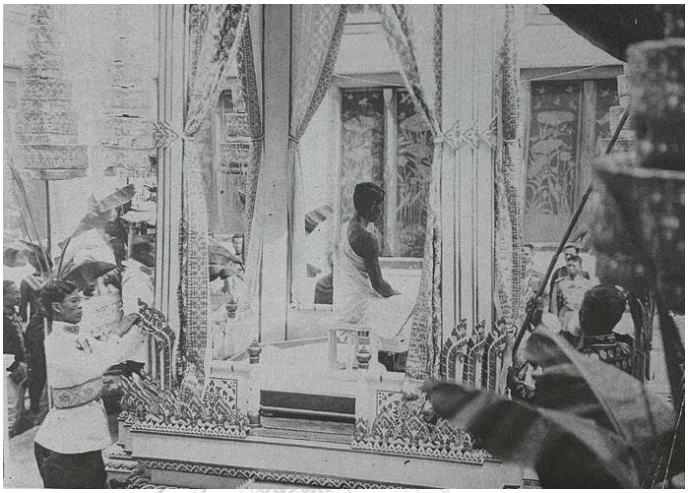
ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวว่าบทที่มีการปรับปรุงแก้ไขมากที่สุดคือบทใน ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ดังนั้นผู้วิจัยขอนำเสนอตัวอย่างการสร้างสรรค์บทละคร ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ดังต่อไปนี้

4.2.4 วิธีการสร้างสรรค์บทละครรำ ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

การรำลงสรงทรงเครื่องเป็นส่วนหนึ่งในการรำอวดฝีมือของตัวละครเอกในการแสดงละครใน คนไทยมีการอาบน้ำในชีวิตประจำวัน และมีการอาบน้ำตามประเพณีโบราณในพิธีราษฎร์และพิธีหลวงหรือพระราชพิธีบรมราชาภิเษก น้ำเป็นเครื่องแสดงความบริสุทธิ์ ความยิ่งใหญ่และความสำเร็จ น้ำจึงได้มีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของตัวละคร โดยเฉพาะในบทละครในเรื่องต่าง ๆ จะปรากฏตัวละครที่เป็นกษัตริย์หรือตัวละครเอกมีการอาบน้ำชำระร่างกายและแต่งตัวให้งดงามทุก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ครั้งก่อนเหตุการณ์ต่าง ๆ เช่น ก่อนออกไปศึกสงคราม ก่อนจะเข้าเฝ้า ก่อนที่จะปลอมตัว ก่อนที่จะเข้าไปเกี้ยวนาง เป็นต้น ผู้แสดงจะทำท่าทางที่เกี่ยวกับการอาบน้ำตามบทที่ปรากฏ การแสดงในครั้งแรกเป็นการรำเพื่อประกอบการบรรเลงดนตรีโดยไม่มีบทร้อง ต่อมาภายหลังเมื่อมีการนำบทร้องที่บรรยายถึงลักษณะการอาบน้ำและการแต่งตัวเข้ามาใช้ประกอบการรำ ทำให้รำลงสรงนี้ในบางครั้งจะเรียกกันว่า “รำลงสรงทรงเครื่อง” โดยมีการแบ่งแยกรำลงสรงออกไปตามลักษณะของการแสดง



ภาพที่ 93 เจ้าพนักงานไขสหัสธาราถวายสรงแด่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเบื้องต้นแห่งการสรงมุรธาภิเษก

ที่มา : (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ et al., 2558)

การรำลงสรงมีการแยกรำหรือตามชื่อเพลงที่ปรากฏเกี่ยวกับการอาบน้ำของตัวละคร วรรณพิณี สุขสม (วรรณพินี สุขสม, 2545) อธิบายว่ามีดังนี้

1. รำลงสรงปี่พาทย์ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร โดยไม่มีบทร้องมีแต่ทำนองดนตรีเพียงอย่างเดียว ใช้ในการแสดงโขนและละคร เช่นรำลงสรงปี่พาทย์ของพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ

.2การรำลงสรงมีการแยกรำหรือตามชื่อเพลงที่ปรากฏเกี่ยวกับการอาบน้ำของตัวละคร วรรณพิณี สุขสม (2545, น.1-5) อธิบายว่ามีดังนี้

1. รำลงสรงปี่พาทย์ เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละคร โดยไม่มีบทร้องมีแต่ทำนองดนตรีเพียงอย่างเดียว ใช้ในการแสดงโขนและละคร เช่นรำลงสรงปี่พาทย์ของพระลอในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ

รำลงสรงสุหร่าย เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละครโดยมีบท .2 ร้องบรรยายถึงลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ในการแสดงละครใน และใช้กับ

ตัวละครที่เป็นพระเอกของเรื่อง เช่น รำลงสรงสุหร่ายของพระอุณรุทจากการแสดงละครในเรื่องอุณรุท

รำลงสรงโทน เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร โคยมีบทร้อง .3 บรรยายลักษณะการถาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ในการแสดงโขนและละครกับตัวละครทั้งฝ่ายพระและนางหรือตัวเอกของเรื่อง เช่น รำลงสรงโทนของอิเหนา หรือรำลงสรงโทนของท้าวกะหมังกุหนิงจากการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

รำลงสรงมอญ เป็ .4นการรำที่แสดงท่าทางการถาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร โดยมีบทร้องบรรยายลักษณะการงาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร หรือใช้บรรยายลักษณะความงดงามของธรรมชาติในระหว่างการถาบน้ำ ซึ่งโดยทั่วไปใช้ได้ทั้งในการแสดงโขนและละครไม่ว่าจะเป็นละครนอกละครใน หรือละครพันทาง เช่น ร่ำลงสรงมอญของพระสังข์จากการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง หรือรำลงสรงมอญของนางกินรีทั้งเจ็ดจากการแสดงละครชาตรีเรื่องมโนห์รา ซึ่งเป็นการรำที่บรรยายถึงการถาบน้ำรวมกันหลายคน โดยไม่ได้กล่าวถึงเครื่องแต่งกาย คุณครูอุดม อังศุธร ให้สัมภาษณ์ถึงการรำลงสรงว่า “รำลงสรงแต่ละอย่างจะมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว เช่นรำลงสรงสุหร่ายจะเป็นการรำที่ช้าและใช้สำหรับละครใน ส่วนรำลงสรงมอญเป็นการรำที่มีทำนองรวดเร็ว ใช้ได้กับการรำโดยทั่วไปไม่จำเพาะจะต้องเป็นละครพันทาง ส่วนชื่อที่เรียกว่าลงสรงมอญนั้น คงเป็นชื่อที่มีความหมายถึงชื่อเพลงเท่านั้น” สำหรับในบทละครเรื่องอิเหนาก็ปรากฏว่ามีการใช้เพลงลงสรงมอญ ประกอบการอาบน้ำกันหลายคน โดยเป็นการบรรยายธรรมชาติแทนการบรรยายเครื่องแต่งตัว เช่นเดียวกับเพลงสระบุหร่ง เพลงพระทอง

รำลงสรงลาว เป็ .5นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร โดยมีบทร้องบรรยายลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ในการแสดงละครพันทางหรือละครที่ต้องการบ่งบอกเชื้อชาติของตัวละครทั้งฝ่ายพระและนาง เช่น รำลงสรงลาวของพระลอจากการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ หรือรำลงสรงลาวของสาวเครือฟ้าจากการแสดงละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

รำลงส .6รงแขก เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร โดยมีบทร้องบรรยายลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ในการแสดงละครพันทางหรือละครที่ต้องการบ่งบอกเชื้อชาติของตัวละคร เช่นรำลงสรงแขกของพระยาแกรกจากการแสดงละครพันทางเรื่องพระยาแกรก หรือรำลงสรงแขกของอิเหนาใช้ในเวลาแต่งกายอย่างชวา

รำชมตลาด เป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละคร โดยมีบทร้อง .7 บรรยายลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ใช้ได้ทั้งในการแสดงโขนและละคร แต่จะนิยมนำมาใช้แสดงสำหรับการอาบน้ำแต่งตัวของฝ่ายนางเป็นส่วนใหญ่ เช่น วันทองแต่งตัว วิยะดาแต่งตัว ลำหับแต่งตัว เป็นต้น

การรำลงสรงที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นการรำที่นิยมนำมาใช้ประกอบในการแสดง การเลือกใช้รำลงสรงจะพิจารณาตามความเหมาะสมกับการแลดงละครแต่ละประเภท สำหรับรำลงสรงโทนเป็นการรำที่นิยมนำมาใช้ประกอบการทำท่าทางที่เกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครมากที่สุดและปรากฏว่ามีใช้ทั้งในการแสดงโขนและการแสดงละคร โดยเฉพาะการแสดงละครในเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ซึ่งถือเป็นละครที่มีแบบแผนทางการแสดงขัดเจนและมีบทของการรำลงสรงโทนอยู่มากมาย อาทิ รำลงสรงโทนของอิเหนา รำลงสรงโทนของท้าวดาหา และรำลงสรงโทนของท้าวกะหมังกุหนิง เป็นต้น ผู้วิจัยได้ศึกษาการรำลงสรงประเภทต่าง ๆ เพื่อนำมากำหนดเพลงที่ใช้ในการรำลงสรงทรงเครื่องรบเพื่อให้มีความเหมาะสมในการแสดงมากที่สุด

โดยทั่วไปการรำลงสรงทรงเครื่องมีขั้นตอน ดังนี้ การทรง .2 (การอาบน้ำ) การลงสรง .1 ซึ่งในการรำจะมีครบทั้ง (การแต่งกาย) การทรงเครื่อง .3 (การประพรมเครื่องหอม) สุคนธ์3 ขั้นตอนหรือไม่ครบก็ได้ ขั้นตอนการอาบน้ำสามารถรำได้ทั้งนั่งรำและยืนรำ โดยมีบทในการอาบน้ำเป็นตัวบอกลักษณะของผู้แสดง เช่น การยืนรำใช้ในการอาบน้ำแบบไขสุหร่าย และการแต่งตัว นั่งรำใช้ในการอาบน้ำโดยใช้ขันสาคร ขั้นตอนที่ต้องนั่งรำเสมอคือการประพรมเครื่องหอม

ดังนั้นการจัดการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบเป็นกระบวนการรำแต่งองค์ทรงเครื่องของพระสุริโยทัย วีรสตรีที่แต่งกายอย่างพระมหาอุปราชเพื่อเดินทางไปดูเชิงข้าศึกร่วมกับพระมหาจักรพรรดิ การแสดงในตอนนี้แสดงให้เห็นถึงจารีตประเพณีในราชสำนักถือเป็นส่วนสำคัญในการแสดงละครในที่สามารถอวดฝีมือในการรำของผู้แสดงรวมถึงการพรรณนาถึงความงามของพัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์และศิราภรณ์ที่สวมใส่ในส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย รวมถึงองค์ประกอบการแสดงในส่วนต่าง ๆ นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอกระบวนการรำลงสรงทรงเครื่องที่ไม่เคยมีในการแสดงละครในคือการอาบน้ำแต่งตัวของนางกษัตริย์ในราชสำนัก คือ พระสุริโยทัย โดยมีพระบรมดิลกและพระเทพกษัตรีย์ เป็นผู้ช่วยในการแต่งกาย ผู้วิจัยจึงทำรูปแบบการแสดงขึ้นโดยยึดหลักในการสร้างสรรค์บทละครตามแนวละครใน โดยการแจ้งวัตถุประสงค์ของการเดินทาง กำหนดการแต่งกายของพระสุริโยทัยในการที่จะออกไปดูกำลังข้าศึกพร้อมกับพระมหาจักรพรรดิ กระบวนการบรรยายการแต่งกายในบทละครรำนั้นปรากฏอยู่ 3 ขั้นตอนคือ 1. การสรงน้ำ 2. การทรงสุคนธ์ 3. การทรงเครื่อง ซึ่งกระบวนการทั้ง 3 นั้นเป็นกระบวนการแต่งกายที่ปรากฏในบทละครรำเรื่องอิเหนา

เพื่อให้ละครรำเรื่องพระสุริโยทัย มีความสมบูรณ์แบบตามรูปแบบการจัดการแสดงละครในที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้แสดงในการอวดฝีมือรำ อวดเครื่องแต่งกายที่งดงามรวมไปถึงการพรรณนาของกลอนบทละคร จึงมีความสำคัญที่ผู้วิจัยได้ตระหนักจึงได้นำเสนอ ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบจึงได้สรุปขั้นตอนการดำเนินการสร้างบทละครรำ ดังนี้

1) การกำหนดแนวคิด (design conception)

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดของ ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ไว้ดังนี้

1.1) เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือ

การรำลงสรงทรงเครื่องเป็นส่วนหนึ่งในการรำอวดฝีมือของตัวละครเอกในการแสดงละครใน ผู้วิจัยจึงสร้างละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ เป็นตอนหนึ่งที่พระสุริโยทัยแต่งกายอย่างพระมหาอุปราช ทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์ เสด็จทรงช้างพลายสุริยกษัตริย์ โดยตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิเพื่อทอดพระเนตรกำลังข้าศึก แนวคิดในการทำบทละคร ตอน พระสุริโยทัยทรงเครื่องรบ มาจากการแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวละครเอกในการแสดงละครในก่อนที่จะออกเดินทางไปปฏิบัติภารกิจ ผู้วิจัยได้กำหนดโครงสร้างบทละครในตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบโดยให้มีการประพันธ์บทที่รักษาจารีตประเพณีแห่งราชสำนัก โดยการรำเดี่ยวของพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ก่อนที่จะทรงช้างเพื่อตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิออกไปหยิ่งกำลังข้าศึก ณ ทุ่งภูเขาทอง

1.2) การแต่งกายอย่างมหาอุปราช

ในการไปครั้งนั้นพระสุริโยทัยแต่งกายอย่างพระมหาอุปราชตามเสด็จซึ่งปรากฏในพระราชพงศาวดารซึ่งอธิบายไว้ว่า พระสุริโยทัยทรงประดับพระองค์เป็นพระยามหาอุปราช ทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์และทรงช้าง ดังที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) ความว่า “ครั้นรุ่งขึ้นวันอาทิตย์เดือน 4 ขึ้น 6 ค่ำ สมเด็จพระมหาจักรพรรดิราชาธิราชเจ้า จะเสด็จยกพยุหโยธาทวยหาญ ออกไปดูกำลังข้าศึก ณ ทุ่งภูเขาทอง ทรงเครื่องราชลังการยุทธ์ ทรงช้างต้นพลายแก้วจักรรัตน์สูง 6 ศอกคืบ 5 นิ้ว เป็นพระคชาธาร ประดับคชาลังกาภรณ์เครื่องมั่นมีกลางช้างและควาญ พระสุริโยทัยผู้เป็นเอกอัครราชมเหสีประดับองค์เป็นพระยามหาอุปราช ทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์ เสด็จทรงช้างพลายสุริยกษัตริย์ สูง 6 ศอก เป็นพระคชาธาร ประดับพระคชาภรณ์เครื่องมั่นเสร็จ” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512)

บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ที่กล่าวถึงการลงสรงนั้นได้กล่าวถึงพัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์และศิราภรณ์ ซึ่งศิราภรณ์นั้นมักจะกล่าวถึงเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการแต่งกาย ผู้วิจัยผู้วิจัยได้ศึกษาในตำราว่าด้วยเครื่องต้น เครื่องทรงสำหรับพระมหากษัตริย์ในการเสด็จออกงานพระราชพิธีต่าง ๆ ได้อธิบายถึงเครื่องทรงสำหรับการทำยุทธหัตถีไว้โดยเรียกชื่อว่าเครื่องพระพิชัยสงครามซึ่งมีส่วนประกอบทั้งสิ้น 7 อย่าง (ภูมิไท ศศิวรรณพงศ์, 2557) ได้แก่

1. พระสนับเพลาลงราชะซับใน (สนับเพลา หรือกางเกง)
2. ฉลองพระองค์ย้อมว่านลงราชะซับใน (เสื้อ)

3. พระสนับเพลาแพรดำเกราะชั้นนอก (สันนิษฐานว่าเป็นเกราะป้องกันต้นขา)

4. ฉลองพระองค์แพรดำนวมชั้นนอก (เสื้อเกราะนวม)

5. พระมาลาลงราชะซับใน (หมวกรองใน)

6. พระมาลาเบี่ยงนอก (หมวกศึก)

7. รัดพระองค์เจียระบาดพื้นดำ (สันนิษฐานว่าเป็นผ้าคาดเอว)

ซึ่งตรงตามความในพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) ซึ่งได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับการใช้เครื่องทรงสำหรับการยุทธ์ของพระมหากษัตริย์ เมื่อทรงกระทำสงคราม ดังข้อความว่า “...ครั้น ณ วันอาทิตย์ เดือนยี่ ขึ้น ๑๑ ค่ำเพลารุ่งแล้ว ๒ นาฬิกา ๕ บาท สุมหุดีมหาวิชัยฤกษ์ สมเด็จพระบรมนาถบรมบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัวทั้งสองพระองค์**ก็ทรงเครื่องสำหรับพิชัยสงคราม** ก็เสด็จทรงเรือพระที่นั่งศรีสมรรถชัย...”
(https://www.silpa-mag.com/history/article_8054. สืบค้นข้อมูลเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม 2564) ผู้วิจัยจึงได้นำเครื่องทรงสำหรับการทำยุทธหัตถีมาเป็นองค์ประกอบสำคัญในเครื่องแต่งกาย

เกราะเป็นสิ่งสวมใส่เพื่อป้องกันอาวุธ ในวรรณคดีที่กล่าวถึงการสงคราม มีการพรรณนาว่าทหารในกองทัพสวมเกราะด้วย เช่น ในเรื่อง*ยวนพ่าย* ซึ่งกล่าวถึงการทำสงครามระหว่างสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถกับพระเจ้าติโลกราชของเชียงใหม่ นักรบฝ่ายอยุธยาสวมเกราะที่บุด้วยสำลีให้หนาเพื่อป้องกันคมอาวุธของข้าศึกศัตรู (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2537) ว่า

๏ ทุกพ้องพีรพ่าหเจ้า	จอมเมลือง เลิศแฮ
สรรพเครื่องสรรพาวุธ	เลิศล้วน
เกราะกรายสำลีเนือง	นอกออก ไปแฮ
ทวนธนูหน้าไม้ถ้วน	หมู่หมาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบทละครใน เช่น เรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีการพรรณนาถึงอิเหนาตอนเป็นปันหยี สระสรงทรงเครื่องก่อนออกรบกับระตูบุศสิหนา (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) ว่า

โทน

๏ จึงเข้าที่ชำระสระสนาน	สุคนธ์ธารกลิ่นกลบอบอุหรับ
พระฉายตั้งเตียงทองรองรับ	สอดใส่สนับเพลาพลัน
ภูษายกแย่งครุฑภุชงค์	จัดจีบกลีบประจงทรงกระสัน
ฉลององค์ทรงใส่**เกราะสุวรรณ**	สำหรับกันศัสตราอาวุธ [...]

ในบทละครในเรื่อง*รามเกียรติ์* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540) ตอนศึกมังกรกัณฐ์ กล่าวถึงพระรามสรงทรงเครื่องก่อนออกรบว่า

โทน

๏ จึ่งชำระองค์ทรงสนาน สุคนธารเกสรขจรกลิ่น
สนับเพลาเครือก้านสุบรรณบิน ภูษารูปกินรินรำ
ชายแครงชายไหวลายขด ทรง**เกราะมรกต**เขียวขำ
ทับทรวงดวงบุษราคัม [...] ประจำยามตาบทิศทับทรวงพราย

ซึ่งนอกจากนี้ปรากฏข้อความในวรรณคดีเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยอยุธยา ได้อธิบายถึงชุดเกราะที่ทำจากผ้าที่เสริมความหนาเป็นชั้น ๆ ยัดด้วยสำลี มีข้อความกล่าวว่า

“แผลงศรศิลปะเฉียวฉับ จับเสโล่ห์ทวนทอด
ผ้าชั้นสอดสำลีเลิศ หมวกพรายเพริศประดับประดา...”

“ผ้าชั้นสอดสำลี” เป็นการอธิบายถึงลักษณะของชุดเกราะว่าทำมาจากผ้าที่เสริมความหนาเป็นชั้น ๆ ยัดไส้ด้วยสำลีซึ่งสามารถยืนยันได้ว่าทหารในสมัยอยุธยาสวมเกราะผ้าบุนวมในการทำสงครามมาตลอด ถึงแม้ว่าผ้าจะเป็นวัสดุอ่อนแต่ก็มีคุณสมบัติเด่นในด้านความนุ่มเหนียวและยืดหยุ่น ซึ่งผ้าที่ซ้อนทับกันหลายชั้นสามารถลดแรงปะทะจากอาวุธของศัตรูได้เป็นอย่างดี (ภูมิไท ศศิวรรณพงศ์, 2557)

ผู้วิจัยจึงได้นำลักษณะของ “ผ้าสอดสำลีมา” เพื่อให้ปรากฏในบทละคร

ภาพที่ 94 ฉลองพระองค์เกราะในภาพจิตรกรรมลายรดน้ำที่บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพซ้าย) และในภาพประติมากรรมนูนต่ำที่บานหน้าต่างพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ คณะรังสี (ภาพขวา)

ที่มา : https://www.silpa-mag.com/history/article_8054

1.3) การรำลงสรงทรงเครื่องโดยมีผู้แสดงหลัก 3 คน

โดยปกติแล้วการรำลงสรงทรงเครื่องในการแสดงละครในที่ปรากฏในรูปแบบการแสดงนั้นปรากฏผู้แสดงเอกหนึ่งคน เช่น อิเหนาลงสรงโทน ลงสรงโทนปันหยี ดรสาทรงเครื่อง เป็นต้น หรือรูปแบบการลงสรงทรงเครื่องที่ปรากฏทั้งตัวพระและตัวนาง ได้แก่ ละครในเรื่องอุณรุท ตอน อุณรุทชมไพร ของพระอุณรุทและนางศรีสุดา ในการแสดงซึ่งมีผู้แสดงหญิง 3 คน ยังไม่เคยปรากฏ ในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง*อิเหนา*นั้นมีปรากฏทั้งที่เป็นการลงสรงแบบหมู่แต่ไม่เคยปรากฏในการแสดง ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดจากการลงสรงทรงเครื่องนี้มาในการสร้างละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย ตอน ลงสรงทรงเครื่องรบ

1.4) กำหนดฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการแสดงละครในนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะ อุปกรณ์ที่ประกอบการแสดงที่เป็นเครื่องราชูปโภคที่เป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงฐานันดรของผู้ใช้และอาวุธของผู้แสดงก่อนออกเดินทาง

2) การออกแบบร่าง (design exploration)

จากแนวคิดและการเก็บข้อมูลในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงได้ทำการออกแบบร่าง ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ดังนี้

2.1) กำหนดผู้แสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดผู้แสดงในตอนนี้ ดังนี้ พระสุริโยทัย โดยมีผู้ช่วยในการแต่งองค์ทรงเครื่อง 2 พระองค์ คือ พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ ในบทละครเรื่อง*อิเหนา*พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏบทที่กล่าวถึงกิดาหยันเป็นผู้ช่วยในการแต่งกาย กิดาหยันเป็นมหาดเล็กมีหน้าที่รับใช้สนองพระเดชพระคุณ แต่ผู้วิจัยเห็นว่าการที่พระราชบุตรีทั้งสองมาช่วยพระมารดาในการฉลองพระองค์น่าที่จะเป็นการเสริมพระเกียรติ อนึ่งทำให้มีกระบวนรำที่เด่นสอดคล้องกันทั้ง 3 คน ดีกว่าให้เป็นนางกำนัลซึ่งไม่อาจมีกระบวนรำแบบตัวเอกได้ บทของกิดาหยันที่ช่วยในการแต่งกายดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง อิเหนา ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ที่ได้ศึกษาโดยนำมาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ ดังบทพระราชนิพนธ์ดังนี้

พงศ์เทวากระยาหงันสรงน้ำ

โทน

◎ ห้าองค์ชำระสระสนาน **กิดาหยันถวายพานเครื่องต้น**

บรรจงทรงทาพระสุคนธ์ ปรุงปนเกสรสุมาลี

สอดใส่สนับเพลาภูษาทรง ฉลององค์โหมดตาดต่างสี

เจียระบาดคาครัดรูจี บั้นเหน่งเพชรพลอยมณีหนุนซับ
ทรงมหาสังวาลพิชัยยุทธ์ ชมพูนุชเฟื่องห้อยพลอยประดับ
ทองกรแก้วพุกามวามวับ ธำมรงค์รุ้งระยับจับตา
ทรงมงกุฎกุณฑลทัดตรัสเตร็จ อุบะเพชรแพร้วพรายพระเวหา
เหน็บกริชฤทธิไกรแล้วไคลคลา เสด็จมายังเกยแก้วมณี ฯ

ฯ ๖ คำ ฯ เสมอ

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

2.2) กำหนดเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดให้ในบทมีการบรรยายถึงพระมาลารบ การกำหนดใช้พระมาลาเนื่องจากผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นถึงพระสุริโยทัยทรงเครื่องอย่างมหาอุปราช ตามพระราชพงศาวดาร ซึ่งตามจารีตการแสดงละครในไม่เคยปรากฏมาก่อน เสาวณิต วิงวอน กล่าวว่า “หากผู้วิจัยต้องการประพันธ์บทให้มีลักษณะตามที่กำหนดคือสวมพระมาลารบก็อาจทำได้ การแต่งกายอาจอยู่ในรูปแบบของช่วงหัวเลี้ยวของละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ซึ่งในระยะแรกยังเป็นการแต่งกายยืนเครื่องแต่มีความหลากหลายรูปแบบ เช่น ตัวละครพระยาน้อย ในละครพันทางเรื่องราชาธิราช มีการโพกผ้า แต่งเครื่องและสวมเสื้อกั๊ก ซึ่งอาจจะตรงกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าจุฑาธุช กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ทรงออกแบบเครื่องแต่งกายในละครเรื่องจันทกินรี คือยืนเครื่องท่อนล่าง ท่อนบนลดลงเป็นเครื่องน้อย การสวมพระมาลาอาจจะเหมาะสมซึ่งเครื่องแต่งกายอาจจะเป็นในลักษณะกึ่งพันทาง” (เสาวณิต วิงวอน, 2565) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีเกราะและรองพระบาท ซึ่งทั้งเกราะและรองพระบาทมีปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง อิเหนาในรัชกาลที่ 2 แต่ยังไม่เคยปรากฏการนำมาใช้ในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทต่อไปนี้เป็นบทที่แสดงให้เห็นถึงการบรรยายการเข้าที่สรงสนาน การทรงสุคนธ์ การเครื่องทรงรวมถึงการสวมเกราะ ผู้วิจัยได้มีความประสงค์จะให้ผู้แสดงคือพระบรมดิลกและพระเทพกษัตรีย์เป็นผู้ที่ช่วยสวมเกราะและในบทนี้ยังแสดงให้เห็นถึงการถืออาวุธ ผู้วิจัยเลือกบทที่อิเหนาปลอมเป็นโจรป่า เนื่องจากว่ามีการสวมปันจุเหร็จแทนการสวมมงกุฎ มีการบรรยายถึงการแต่งกายและเหน็บอาวุธก่อนออกเดินทาง ดังบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้

อิเหนาลงสรงโทน

โทน

๏ เข้าที่สรงสนานสำราญสกนธ์ ทรงสุคนธ์ปนปรุงกฤษณา
สอดใส่สนับเพลาอลงการ์ ภูษายกแย่งแสงระยับ
ฉลององค์อย่างนอกดอกไหม สอดใส่**เกราะเกล็ดเพชรประดับ**

ห้อยหน้าเจียระบาดคาดทับ ทรงสังวาลสำหรับรณรงค์
บั้นเหน่งเพชรบานพับประจำยาม ทองกรแก้วพุกามก่องก่ง
ทับทรวงดวงกุดั่นบรรจง ธำมรงค์รจนาค่าเมือง
แต่งอย่างปันจุเหร็จโจรป่า ห้อยอุบะบุหงาฟุ้งเฟื่อง
ถือเช็ดหน้าเหน็บกริชฤทธิ์เรือง แล้วย่างเยื้องมาทรงมโนมัย ฯ
ฯ 8 คำฯ เชิดฉิ่ง

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

2.3) กำหนดให้มีนางกำนัลโบกพัดตามจารีตการแสดงละครใน 2 คน

นางกำนัลเป็นตัวละครที่คอยปรนนิบัติรับใช้เจ้านาย ผู้วิจัยกำหนดขึ้นเพื่อให้องค์ประกอบในการแสดงครบตามจารีตของละครใน โดยนำมาเป็นองค์ประกอบในการแสดง ดังบทพระราชนิพนธ์ดังนี้

ท้าวดาหาลงสรงทรงเครื่อง

โทน

◎ องค์ทรงสุคนธ์ปนทอง ให้หนุนเนื้อผิวผ่องประไพศรี
นางในรำเพยพัชนี ภูมีสอดทรงสนับเพลา
ภูษาเขียนทองท้องม่วง ดอกดวงเชิงช่อฉลุเฉลา
ฉลององค์ตาดเงินงามเงา ชายแครงแสงเนาวรัตน์เรือง
ทรงกรแก้วกระหนาบกาบเก็จ สังวาลเพชรแวววับประดับเนื่อง
ตาบทิศทับทิมศรีประเทือง ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองรัตน์
ทรงมงกุฎกรรเจียกจอนสุวรรณ แก้วกุดั่นดอกไม้ไหวสะบัด
พวงอุบะตันหยงทรงทัด กุมกริชกรายหัตถ์จรจรัล ฯ
ฯ 2 คำ ฯ เสมอ

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

2.4) กำหนดขั้นตอนในการลงสรงทรงเครื่อง

โดยทั่วไปในบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาตอนที่กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องจะปรากฏขั้นตอนดั้งนี้ 1. การลงสรง 2. การทรงสุคนธ์ 3. การทรงเครื่อง ทั้ง 3 ขั้นตอนจะปรากฏอยู่ในบทละครบทเดียวต่อเนื่อง บางครั้งไม่ครบทั้ง 3 ขั้นตอน ผู้วิจัยได้นำบทลงสรงทรงเครื่องในตอนที่นางบุษบาจะปลอมตัวเป็นอุณากรรณก่อนที่จะไปเกี้ยวนางนางกุสุมา เนื่องจากสอดคล้องกับ

วัตถุประสงค์ในการสร้างบทละครในครั้งนี้คือการแต่งกายเป็นชาย บทที่นำมาเป็นบทที่ไม่ได้กล่าวถึงการลงสรง (อาบน้ำ) แต่เริ่มพรรณนาดังนี้ 1. การทรงเครื่องสุคนธ์ (การประพรมเครื่องหอม) เป็นน้ำกุหลาบและผัดหน้า 2. การทรงเครื่อง (การแต่งกาย) โดยทรงภูษาลายทองดอกโกสุม ทรงอินทรธนูซ่าโบะสีทับทิมขลิบทอง ทรงทองกร ธำมรงค์ ทรงอุบะ และสุดท้ายทรงฉลองพระบาท ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง *อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่ได้ศึกษาโดยนำมาเป็นต้นแบบในการประพันธ์ ดังบทพระราชนิพนธ์ดังนี้

นางบุษบาปลอมตัวเป็นอุณากรรณลงสรงทรงเครื่องก่อนที่จะไปเกี้ยวนางกุสุมา

๏ เมื่อนั้น อุณากรรณกะหมันวิยาหยา
ฟังพี่เลี้ยงกล่าววาจา แย้มยิ้มไปมาไม่พาที
สองนางรบเร้าเผ้าว่าวอน จึงจำจรจากอาสน์เรืองศรี
ปะจินดาพาเสด็จจรลี ไปเข้าที่สระสรงคงคา ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เสมอ

ชมตลาด

๏ สำอางค์ทรงเครื่องสุคนธ์ธาร น้ำกุหลาบซาบซ่านมังสา
ทรงปรัดผัดผิวพักตรา ดังจันทราทรงกลดหมดราคี
ทรงภูษาลายทองท้องม่วง ดอกดวงโกสุมส่าหรี
ฉลององค์อินทรธนูรูจี ซ่าโบะสีทับทิมริมขลิบทอง
ทองกรกาบเก็จเพชรรัตน์ ธำมรงค์ทรงหัตถ์ทั้งสอง
อุบะบุหงาห้อยร้อยกรอง **สอดฉลองพระบาทยาตรา**

ฯ 6 คำ ฯ เพลงฝรั่ง

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์ละครในเรื่องอิเหนา ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้วิจัยได้วางกรอบและเริ่มการทดลองในส่วนของการประพันธ์บทเป็นส่วนแรกโดยกำหนดรูปแบบในการแสดงในตอนนี้ออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

ช่วงที่ 1. การทรงสุคนธ์

ช่วงที่ 2. การทรงเครื่อง

ช่วงที่ 3. การไหว้ขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ช่วงที่ 4. การทรงพระมาลาและทรงพระแสงของ้าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยทรงเครื่องรบ (โครงร่าง)

ห้องทรงเครื่องพิชัยสงคราม

(ด้านหนึ่งจัดเป็นห้องสำหรับลงสรง มีตั่งทอง ขันน้ำ คันฉ่อง เครื่องทรงพระสำอาง)

(อีกด้านหนึ่งจัดเป็นห้องแต่งตัว มีสำรับเครื่องทรง มีมุมพระพุทธรูป ชั้นวางดาบ พระมาลา และเครื่องบูชา)

ปี่พาทย์ทำเพลง ต้นเข้าม่าน

(ม่านเปิด)

(พระสุริโยทัย (ทรงเครื่องแบบไม่สมบูรณ์) พระบรมดิลก พระเทพกษัตรี ออกรำ)

ร้องเพลง ชมตลาด

สระสรง ทรงสุคนธ์ ปนทอง ชมพูนุท ผุดผ่อง งามสง่า
กระแจะผง ทรงปรัด ผัดพักตรา สองธิดา ช่วยเกล้า มุ่นเมาฬี

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย รำตามกระบวนท่า แล้วย้ายไปทรงเครื่องอีกห้องหนึ่ง)

(พระบรมดิลก พระเทพกษัตรี ย้ายไปเตรียมเครื่องทรงอีกห้องหนึ่ง)

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

ทรงสอด สนับเพลา เชิงภุชงค์ ฉลององค์ ล้วนดำ ล้ำราศี
ลงเลขยันต์ ราชะ สวัสดี ภูษาโจง ราชสีห์ มีเดชา
เจียระบาด ตาดกัญจน์ พันรัด คาดเข็มขัด บั้นพระองค์ ทรงสง่า
เกราะหนังนวม บุสำลี กันศาสตรา ทรงกรองศอ ลายสิงหา ฤทธิรอน
ธำมรงค์ ทรงพิรอด เรือนสุวรรณ ประดับคั่น นพรัตน์ ประภัสสร
สร้อยประคำ ลงยา ค่านคร แล้วกรายกร มายัง แท่นบูชา

ร้องเพลง เชื้อสองชั้น

ขอพระเดช คุณพระ รัตนตรัย ที่พึ่ง ยิ่งใหญ่ ในแหล่งหล้า
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป เพื่อสยาม ดำรงไว้ สถาวร

ร้องเพลง เขมรสุดใจสองชั้น

บรรจงจับ พระมาลา มาสวมใส่ อรไท งามยิ่ง สิงห์ไกรสร
กุมพระแสง ดาบชัย ไว้ราญรอน บทจร เฝ้าองค์ ทรงชัย

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบทละครตอนนี้ผู้วิจัยได้แจ้งกับผู้ประพันธ์ว่ายังขาดในส่วนรองพระบาทของสมเด็จพระสุริโยทัย ซึ่งผู้ประพันธ์รับพิจารณาในการปรับเปลี่ยนภายหลังเนื่องจากว่าไม่ลงกับบทกลอนที่ประพันธ์

3) การพัฒนาแบบ (design development)

จากนั้นผู้วิจัยได้นำบทละครเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งได้ให้ข้อเสนอแนะในการประพันธ์เพื่อให้เกิดความสอดคล้องในการแสดงละครรำที่ยึดหลักในการแสดงละครใน ดังนี้

3.1) ปรับคำให้มีความสละสวยเหมาะสมในการรำละครใน

3.2) ตอนเปิดฉากมีการแนะนำตัวละคร และบอกถึงวัตถุประสงค์ในการลงสรงครั้งนี้

3.3) ยกตัวอย่างบทละครในของเดิม ที่ใช้วิเคราะห์ถอดบทเรียนมาพิจารณาสัก 3 บท แล้วสรุปว่าผู้วิจัยพัฒนาแนวทางของตนอย่างไรเพราะเหตุผลใด

3.4) การลงสรง ควรพรรณนาเครื่องใช้ประกอบการลงสรง เช่นสุหร่าย ขันบาตร ผ้าซับพระพักตร์ สางพระเกศา เกี้ยวเกล้าขวดน้ำอบน้ำปรุง การขัดสีฉวีวรรณ เครื่องประทินผิว เครื่องแป้งผงมนตราเจิมดิลก

3.5) ให้ปรับรายละเอียด เช่น การย้ายสถานที่แต่งตัวอาจจะทำให้ดูไม่เหมาะสม

3.6) บทแต่งองค์ทรงเครื่อง เริ่มว่าทำไมแต่งเป็นชาย

3.7) เพิ่มบทเครื่องเครื่องรางของขลัง แป้งเสกผัดหน้า เสื้อยันต์ตาข่ายเพชร ตะกรุดเพิ่มชิ้นส่วนต่าง ๆ เช่น อินทรธนู เสื้อเกราะอ่อนชิ้นหน้า ชิ้นข้าง กำไลข้อมือเพิ่มความแข็งแรงในการใช้พระแสงของ้าว

3.8) ขอให้มีบทชมพระแสงของ้าวเชิญมาแต่หอศาสตราวุธ เล่าประวัติและความงดงามประดับประดา อีกทั้งมีเทวดารักษาด้าม รักษาใบมีด รักษาของ้าว

3.9) ปรับบทไหว้พระและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและขึงขัง เชิญพระคเณศวรคุ้มครองไปทรงช้างศึกชื่อสุริยกษัตริย์

3.10) บทพรรณนาช้างทรง ตระพระแสงของ้าว 3 พระองค์

3.11) ปรับคำศัพท์บางคำให้มีศักดิ์สูงเสมอกัน

3.12 จบเป็นภาพนิ่ง

3.13 ปรับการใช้เพลงประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้ปรึกษา กับผู้ประพันธ์ และได้พิจารณานำบทอุณากรรณลงสรงทรงเครื่องมาเป็นต้นแบบ เนื่องจากบทนี้ บุษบาได้ปลอมเป็นอุณากรรณ ดังบทที่นำมา ดังนี้

อุณากรรณลงสรงทรงเครื่อง

ในบทนี้กล่าวถึงนางบุษบาปลอมตัวเป็นอุณากรรณลงสรงทรงเครื่องก่อนที่จะออกรบ ซึ่งตรงกับวัตถุประสงค์ในการสร้างบทละครรำคือเป็นหญิงแต่แต่งกายเป็นชาย ซึ่งในพระราชนิพนธ์บทนี้มีการพรรณนา ดังนี้

1. บอกถึงจุดประสงค์ของการเดินทาง

2. การลงสรง เป็นการอาบน้ำแบบยืนอาบโดยการไขสุหร่าย คำว่า **“สุหร่าย”** มาจากคำว่า **“Surahi”** ในภาษาเปอร์เซีย ไทยเรารับคำนี้เข้ามาใช้ ทั้งนี้พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้คำนิยามสำหรับคำนี้ไว้ว่า “เครื่องโปรยน้ำให้เป็นฝอยอย่างฝักบัว สำหรับสรง” (https://www.silpa-mag.com/history/article_7268) ในการสรงน้ำในบทนี้มีสองพี่เลี้ยงเป็นผู้ช่วยเหลือ

3. การทรงสุคนธ์ ใช้น้ำดอกไม้ละลายทาผิว

4. การทรงเครื่อง กล่าวถึงการทรงสนับเพลาภูษาลายดอกบุหงา ฉลองพระองค์สีตอง ทรงห้อยหน้า เจียระบาด สังวาล ปั้นเหน่งเพชร ทับทรวง ทองกร ธำมรงค์ทั้ง 2 ข้าง ถือผ้าเช็ดหน้าสีชมพู ห้อยอุบะ

5. ทรงอาวุธ เหน็บกริช

6. ทรงม้า

ดังปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ที่ผู้วิจัยจะนำมากล่าวถึง ดังนี้ (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

๏ บัดนั้น สองพี่เลี้ยงสาวสวรรค์
จึงทูลปลอบองค์อุณากรรณ คิดฉันนั้นไม่ชอบนะทรามวัย
ครั้งนี้จะสำคัญกว่าทุกครั้ง จำจะคิดปิดปังสงสัย
แล้วศรีปัตหราบัญชาใช้ ครั้นจะมิไปก็ใช่ที่
จะเป็นที่ติฉินยินร้าย นานไปจะได้อายปันหยี
อุตส่าห์ฝืนพระทัยให้จงดี การรบทั้งนี้ได้เรียนรู้
จงคิดถึงปะตาระกาหลา เห็นคงจะลงมาช่วยอยู่
พระประสิทธิ์พรไว้ให้โฉมตรู จะแพ้หมู่ปัจจามิตรอย่าสงกา
แม่อย่าย่อท้อต่อไพรี ระวังข้างปันหยีจะดีกว่า
อย่าให้จับได้ในกิริยา ว่าเป็นหญิงแปลงมามิใช่ชาย
ทำให้เห็นห้าวหาญในการยุทธ์ เหมือนหนึ่งบุรุษทั้งหลาย
เห็นจะสิ้นกินแหนงแคลงคลาย โฉมฉายอย่าประหวั่นพรั่นใจ ฯ

ฯ 12 คำ ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อนั้น อุณากรรณรัศมีศรีใส
ฟังพี่เลี้ยงปลอบชอบฤทัย ทรามวัยค่อยสร่างโศกา
จึงเสด็จย่างเยื้องจรลี ออกไปยังที่ข้างหน้า
ตรัสเรียกตำมะหงงเสนา เข้ามาแล้วมีพจมาน
ท่านจงเร่งจัดทัพชัย ตรวจเตรียมพลไกรใจหาญ
เลือกล้วนแข็งข้นประจัญบาน เราจะออกรบราญครั้งนี้
กำชับกันให้สิ้นทั้งไพร่นาย ชิงชัยอย่าให้อายแก่บปันหยี
ถ้าผู้ใดย่อท้อต่อไพรี ...จะตัดเกล้าเกศีเสียบไว้ ฯ

ฯ 8 คำ ฯ

เมื่อนั้น อุณากรรณเพราเพริศเฉิดฉัน
ครั้นแสงทองส่องฟ้าพรายพรรณ ก็จรจรัลจรัลมาสรงชลธี ฯ

ฯ2 คำ ฯ เสมอ

โทน

๏ ไขสุหร่ายวารินกลิ่นเกลี้ยง ทั้งสองพี่เลี้ยงช่วยขัดสี
ทรงสุคนธ์ตลบอบอินทรีย์ น้ำดอกไม้มาลีละลายทา
สอดใส่สนับเพลาเนาหน่วง ภูษาลายลอยดวงดอกบุหงา
ฉลององค์โหมดตองพรายตา ห้อยหน้าเจียระบาดตาดสุวรรณ
ทรงสังวาลเนาวรัตน์ตรัสเตร็จ ปั้นเหน่งเพชรพรรณรายสายกระสัน
ทับทรวงดวงวิเชียรซ้อนชั้น ทองกรแก้วกุดันจินดาดี
ธำมรงค์ทรงสอดทั้งซ้ายขวา ถือเช็ดหน้าชมพูชูสี
ห้อยอุบะเหน็บกริชฤทธี แล้วจรลีมาทรงอาชา ฯ

ฯ 8 คำ ฯ เชิดฉิ่ง

อุณากรรณลงสรงทรงเครื่อง

ในบทนี้กล่าวถึงนางบุษบาปลอมตัวเป็นอุณากรรณลงสรงทรงเครื่องก่อนที่จะเดินทางไปเกี้ยวนางกุสุมา ซึ่งตรงกับวัตถุประสงค์ในการสร้างบทละครรำคือเป็นหญิงแต่แต่งกายเป็นชาย ซึ่งในพระราชนิพนธ์บทนี้ไม่ได้กล่าวถึงการลงสรง แต่มีการพรรณนา ดังนี้

1. บอกถึงจุดประสงค์ของการเดินทางของการเดินทาง
2. การทรงสุคนธ์ ใช้น้ำกุหลาบและผัดหน้า
3. การทรงเครื่อง ทรงภูษาลายทองดอกโกสุม ทรงอินทรธนู ซ่าโบะสีทับทิมขลิบทอง ทรงทองกร ธำมรงค์ ทรงอุบะ และสุดท้ายทรงฉลองพระบาท ดังบทพระราชนิพนธ์ ดังนี้ (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

บัดนั้น สองนางประณตบทศรี
ทูลว่าพระเชษฐาธิบดี เห็นทีจะเที่ยวอยู่ไพรวัน
เทวษบอกเหตุให้ตามหา ข้างทิศบูรพาพนาสัณฑ์
นัยจะได้ประสบพบกัน จงกลั้นโศกาอาวรณ์
เร่งทรงคิดปิดป้องความใน ให้เขาสิ้นสงสัยเสียก่อน
เชิญระเด่นกุสุมาบังอร มาแนบนอนพูดเล่นเจรจา ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

เมื่อนั้น อุณากรรณตอบคำพี่เลี้ยงว่า
อดสูจิตคิดอายกัลยา จะนิทราด้วยนางอย่างไร ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

บัดนั้น สองพี่เลี้ยงทูลแถลงไข
เมื่อแปลงองค์เป็นชายจะอายไย จะเป็นที่สงสัยแก่เสนา
เขาจะว่าทรามวัยมิใช่ชาย จึงเฉยเชือนเอื้อนอายเสนหา
ธรรมเนียมบุรุษในโลกา ย่อมปองปรารถนานารี
แต่นางมาอยู่ก็หลายวัน ไม่คิดกันควันความก็ใช่ที่
ธรรมดาฝอยไว้ใกล้อัคคี อันจะมิติดเชื้ออย่าสงกา
แม้นใครรู้แจ้งว่าแปลงองค์ เห็นโฉมยงจะไม่พบพระเชษฐา
จะระคนปนศักดิ์ด้วยชายช้า จำเป็นอุตส่าห์แข็งใจ
เชิญเสด็จไปหานางเทวี แล้วชวนมาพาทีตามได้
แต่สองต่อสองที่ห้องใน ข้างนอกนั้นใครจะรู้กล ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฯ 10 คำ ฯ

เมื่อนั้น อุณากรรณจึงตอบอนุสนธิ์
จะปลอบนางอย่างไรในแยบยล ให้อายจิตคิดจนใจน้อง ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

บัดนั้น พี่เลี้ยงก้มเกล้าทูลสนอง
พระพี่ปลอบอย่างไรในถ้ำทอง จงกล่าวคำทำนองให้เหมือนกัน
แล้วว่าบนตัวไว้สามปี ไม่ร่วมรสฤดีด้วยสาวสรรค์
ทำเชิงชายเล่นแต่เช่นนั้น อย่าให้ใครทันสงกา ฯ

ฯ 4 คำ ฯ

เมื่อนั้น อุณากรรณกะหมันวิยาหยา

ฟังพี่เลี้ยงกล่าววาจา แย้มยิ้มไปมาไม่พาที
สองนางรบเร้าเฝ้าว่าวอน จึงจำจรจากอาสน์เรืองศรี
ปะจินดาพาเสด็จจรลี ไปเข้าที่สระสรงคงคา ฯ

ฯ 4 คำ ฯ เสมอ

ชมตลาด

◎ สำอางองค์ทรงเครื่องสุคนธ์ธาร น้ำกุหลาบซาบซ่านมังสา
ทรงปรัดผัดผิวพักตรา ดังจันทราทรงกลดหมดราคี
ทรงภูษาลายทองท้องม่วง ดอกดวงโกสุมส่าหรี
ฉลององค์อินทรธนูรูจี ซ่าโบะสีทับทิมริมขลิบทอง
ทองกรกาบเก็จเพชรรัตน์ ธำมรงค์ทรงหัตถ์ทั้งสอง
อุบะบุหงาห้อยร้อยกรอง สอดฉลองพระบาทยาตรา

ฯ 6 คำ ฯ เพลงฝรั่ง

จากการศึกษาบทละคร เรื่อง *อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่อง ผู้วิจัยจึงสรุปเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการพัฒนาบทละครรำ จึงปรากฏแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขบทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ โดยมีแนวทางจากบทละครในเรื่องอิเหนาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่กล่าวถึงการมีผู้ช่วยในการแต่งกาย การทรงสุคนธ์ การทรงเครื่อง การทรงเกราะ ไปไหว้พระขอพร การทรงอาวุธและยานพาหนะที่ใช้ในการเดินทาง ดังนี้ 1. บอกถึงวัตถุประสงค์ของการเดินทาง 2. การลงสรง 3. การทรงสุคนธ์ 4. การทรงเครื่อง 5. นมัสการและขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 6. ทรงพระมาลา 7. ทรงอาวุธและพาหนะ 8. บทสรรเสริญพระสุริโยทัย

จากการศึกษาบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพิ่มเติมและการพัฒนาแบบตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ จากนั้นผู้วิจัยนำไปปรึกษากับผู้ประพันธ์ ซึ่งในการปรับแก้บทละครตอนนี้ปรับแก้มากกว่า 8 ครั้งแต่ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการปรับปรุงแก้ไข พร้อมเหตุผลเป็นบางส่วนเพื่อให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างการปรับปรุงแก้ไข ดังนี้

3.1) ตัวอย่างการปรับปรุงแก้ไข

ยกตัวอย่างบทละครในของเดิม ที่ใช้วิเคราะห์ถอดบทเรียนมาพิจารณาสักสามบท แล้วสรุปว่าผู้วิจัยพัฒนาแนวทางของตนอย่างไรเพราะเหตุผลใด

ผู้วิจัยและผู้ประพันธ์นำตัวอย่างจากบทอุณากรรณลงสรงทรงเครื่อง มา 2 บท เพื่อวิเคราะห์เนื่องจากเป็นบทที่หญิงแปลงเป็นชายทั้ง 2 นั้นมีการกล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการเดินทาง การอาบน้ำ การประพรมเครื่องหอม การแต่งกาย การพกอาวุธ และการขี่พาหนะ ซึ่งในบทละครรำ ตอนพรสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบได้เพิ่มเพิ่มจากบทเดิมที่มีคือ การกล่าวถึงเครื่องรางของขลัง การเชิญอาวุธจากหอพระ และบทสุดท้ายการเพิ่มบทสรรเสริญพระสุริโยทัย

ตอนเปิดฉากมีการแนะนำตัวละคร และบอกถึงวัตถุประสงค์ในการลงสรงครั้งนี้ ปรับคำให้มีความสละสลวย

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี

บอกวัตถุประสงค์คือ ถึงยามตามเสด็จภูมี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา”

คำว่า “ถึงยาม” มีความหมายถึงการต้องไปเนื่องจากภาระหน้าที่ แต่การไปของพระสุริโยทัยพระองค์มิได้ไปเพราะหน้าที่เพราะการรบในสมัยนั้นไม่ใช่การของอิสตรี แต่พระองค์ทรงไปโดยตั้งพระทัยเพื่อจะไปช่วย จึงได้ปรับเปลี่ยนคำใหม่คือ

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี

หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา

บทแต่งองค์ทรงเครื่อง เริ่มว่าทำไมแต่งเป็นชาย

ในบทนี้มีการปรับเปลี่ยนคำหลายครั้งเพื่อให้เกิดความสละสลวยในบทประพันธ์มากที่สุด ดังตัวอย่าง

จำต้องแสร้ง แต่งกาย เป็นชายชาญ อย่างอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า

คำว่า “จำต้องแสร้ง” เป็นการกระทำที่ไม่ได้ตั้งใจจะทำ แต่ในกิจครั้งนี้พระสุริโยทัยตั้งพระทัยในการแต่งกายอย่างพระมหาอุปราช

ต้องผลัดแผลง แต่งกายเป็น ชายชาญ

คำว่า “ต้องผลัดแผลง” ในการร้องร้องยากจึงได้เปลี่ยนคำใหม่

ต้องเปลี่ยนแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ

คำว่า “ต้องเปลี่ยนแปลงแต่งกาย” เมื่อนำไปทดลองร้องเมื่อมีการใช้ คำควบกล้ำต่อเนื่องกัน 2 คำ เมื่อร้องไม่ไพเราะจึงเปลี่ยนคำ

จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า

เหตุที่เลือกใช้ “จึ่งแปลงแต่งกายเป็นชายชาญ” ด้วยเหตุผลคือ คำมีความ

เหมาะสมไม่มากไปเมื่อร้องมีความไพเราะกว่าทุกคำและคำว่าจึ่งแปลงเป็นการแสดงให้เห็นว่าเป็นการแต่งกายอย่างชาย

จึงชวน สองราช- ธิดา เข้าห้องสรง **คงคา** ทันใด

จากบทด้านบนมีการปรับเปลี่ยนคำเนื่องจากว่าผู้วิจัยต้องการให้การร่วมเดินทางของพระบรมดิลกเป็นการไปอย่างเต็มใจตามที่คำให้การชาวกรุงเก่ากล่าวไว้ว่าอาสาออกศึกแทนพระราชบิดา ส่วนพระเทพกษัตรีย์ก็มาช่วยด้วยความเต็มใจโดยไม่ต้องบอก จึงเปลี่ยนเป็นใช้คำว่า “พระบุตรีโดยเสด็จพระมารดา” และเปลี่ยนคำว่า “เข้าห้องสรงคงคา” เป็นคำว่า “เข้าโสรจสรง” ซึ่งเป็นคำราชาศัพท์แปลว่า อาบน้ำ ซึ่งมีความสละสลวยของคำ ดังบทที่ปรากฏ

พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

การลงสรง ควรพรรณนาเครื่องใช้ประกอบการลงสรง เช่น ไขสุหร่าย ขันบาตร ผ้าซับพระพักตร์ เกี้ยวเกล้า ขวดน้ำอบน้ำปรุง การขัดสีฉวีวรรณ เครื่องประทินผิว เครื่องแป้งผงมนตราเจิมดิลก เพิ่มบทเครื่องเครื่องรางของขลัง แป้งเสก ผัดหน้า เสื้อยันตาข่ายเพชร ตะกรุด เพิ่มชิ้นส่วนต่าง ๆ เช่น อินทรธนู เสื้อเกราะอ่อนชิ้นหน้า ชิ้นข้าง กำไลข้อมือเพิ่มความแข็งแรงในการใช้พระแสงของ้าว

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงกำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ปรับบทไหว้พระและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ใช้เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงและขึงขัง เชิญพระคเณศวรคุ้มครองไปทรงช้างศึกชื่อสุริยกษัตริย์การเข้าไปขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนออกเดินทาง

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร

ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร
ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรร เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

เพิ่มบทสรรเสริญพระสุริโยทัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปรับรายละเอียดต่าง ๆ เช่นการย้ายสถานที่ในการแต่งตัวอาจจะทำให้ดูไม่เหมาะสม

ในการย้ายสถานที่ที่ปรากฏในบทอาจจะเป็นการย้ายจุดหรือตำแหน่งในการแสดงเท่านั้น

นอกจากนี้ยังมีการปรับเปลี่ยนคำเพื่อให้เกิดความเชื่อมโยงกับพระราชพงศาวดาร

เช่น คำว่า “พื้นดำกำมะหยี่มีเดชา” เปลี่ยนเป็น “แดงก่ำกำมะหยี่มีชัยชาญ” เนื่องจากว่าในพระราชพงศาวดารนั้นพระสุริโยทัยออกศึกในวันอาทิตย์ ซึ่งการฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์ในการออกรบนั้นจะฉลองพระองค์สีตามวัน ดังบทที่มีการปรับเปลี่ยน

ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี พื้นดำ กำมะหยี่ มีเดชา
แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การประกอบสร้าง (design construction)

เมื่อประพันธ์เป็นที่เรียบร้อยในแต่ละบทนำไปทดลองรำโดยการกำหนดเพลงในเบื้องต้นว่าสามาถรำได้หรือไม่ มีติดขัดส่วนใด หากติกขัด ดำเนินการเปลี่ยนบท

5) การเก็บรายละเอียด (design refinement)

บทละครในตอนนี้มีการปรับรายละเอียดมากที่สุด โดยปรับในเพลงลงสรง

มอญจากบทที่มีการปรับเปลี่ยนโดยผู้วิจัยอยากให้เพิ่มการกล่าวถึงพระธำมรงค์ที่ใช้สอดในการนุ่งผ้าขี่ช้าง เป็นบทใหม่คือ “ธำมรงค์แวว สอดหกองค์ ทรงคชสาร” ซึ่งเมื่อทดลองรำและพิจารณาจากคำกลอนที่ปรับเปลี่ยนไม่มีความไพเราะจึงกลับมาใช้บทกลอนเดิม คือ “เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร” และนอกจากนี้มีการปรับบทในเพลงรื้อร่ายในบท “ฉลองพระบาท เลิศล้ำ อลงกรณ์” เนื่องจากรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ให้ความเห็นว่า โดยธรรมเนียมปฏิบัติของละครในจะไม่สวมรองเท้ารำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งในบทต่อไปผู้แสดงต้องรำเพลงบาทสกุณี ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าควรจะรักษาจารีตในการแสดงนี้ไว้จึงมีการปรับเปลี่ยนบทกลอนเป็น “พร้อมสรร เครื่องทรง อลงกรณ์” และเมื่อเปลี่ยนกลอนบทนี้ได้มีการปรับเปลี่ยนกลอนอีกบทเพื่อไม่ให้เกิดคำซ้ำคือจาก “สรรพเสร็จจึงเสด็จเคลื่อนคลาย” เป็น “ครั้นเสร็จจึงเสด็จเคลื่อนคลาย” ซึ่งมีความหมายถึงการแต่งกายที่เรียบร้อยทุกอย่าง เมื่อปรับบทแรก ต้องเปลี่ยนคำในคำที่ 4 เพื่อให้เกิดความสละสลวยของคำประพันธ์

บทเดิม

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
ฉลองพระบาท เลิศล้ำ อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ เชิญจากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
สรรพเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

บทที่ปรับปรุง

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรรพ เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) บทละครแบบสมบูรณ์ (final design)

เมื่อปรับบทเรียบร้อยจึงได้บทละครที่มีความสมบูรณ์พร้อมการบรรจุเพลง ดังนี้

บทละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ปี่พาทย์ทำเพลง ลมพัดชายเขา

ร้องเพลง ลมพัดชายเขา

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี
หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา
จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า
พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

ร้องเพลง ชมตลาด

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย รำตามกระบวนท่า แล้วย้ายไปทรงเครื่องอีกห้องหนึ่ง)

(พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์ ตามเสด็จ)

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ปี่พาทย์ทำเพลง ฉิ่งพระฉัน

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ ประทับหน้าพระพุทธรูป)

ร้องเพลง ตระมงคลจักรวาล

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ กราบพระ (ครั้ง 3

ร้องเพลง ร่ายใน

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรรพ์ เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

ปี่พาทย์ทำเพลง บาทสกุณี

ร้องเพลง มหาชัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

ผู้วิจัยขออธิบายถึงสิ่งสำคัญในการประกอบสร้างบทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ที่สมบูรณ์แบบทั้งจากการศึกษาค้นคว้าของผู้วิจัย คำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิและที่ปรึกษาจนกระทั่งเป็นบทละครที่สมบูรณ์นั้นประกอบไปด้วยส่วนต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยคำนึงถึง ดังนี้

1. ความงดงามทางด้านวรรณศิลป์

เพื่อให้คงรูปแบบของการแสดงละครในและภาษาที่มีความงดงาม

2. จารีตในการแสดงละครใน

จารีตในการแสดงละครในในการลงสรงทรงเครื่อง คือแจ้งถึงวัตถุประสงค์ของการเดินทางในครั้งนี้ คือพระสุริโยทัยจะเสด็จออกไปที่สนามรบโดยทรงเครื่องรบอย่างพระมหาอุปราช มีพระราชบุตรีทั้งสองตามเสด็จในการโสรจสรงและช่วยแต่งพระองค์ดังนี้

ร้องเพลง แปดบท

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี
หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา
จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า
พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

จากนั้นกล่าวถึงกระบวนการลงสรงทรงเครื่อง เริ่มด้วยการสรงน้ำจากเครื่องโปรยน้ำโดยการไขสุหร่าย การทรงสุคนธ์ โดยใช้น้ำดอกไม้ชโลมทา ดังบทละคร ดังนี้

ร้องเพลง ชมตลาด

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

ขั้นตอนการทรงเครื่อง ขั้นตอนการทรงเครื่องนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญกับการนุ่งผ้าทรงช้าง เนื่องจากว่าจากการศึกษาบทละครในนั้นไม่ปรากฏการอธิบายถึงผ้าที่ทรงเพียงแต่กล่าวถึงการแต่งกายเท่านั้น จากนั้นเมื่อทรงเครื่องเป็นที่เรียบร้อยจึงเสด็จไปไหว้พระเพื่อขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังปรากฏในบทละคร ดังนี้

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ร้องเพลง ตระมงคลจักรวาล

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร

จากนั้นเป็นการทรงศิราภรณ์คือพระมาลา แล้วทรงอาวุธคือพระแสงของ้าว จากนั้นจึงไปทรงช้างพลายสุริยกษัตริย์

ร้องเพลง ร่ายใน

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรร เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

ปี่พาทย์ทำเพลง บาทสกุณี

ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วว่าบทละครในบางตอนที่กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องนั้นอาจจะไม่กล่าวถึงทั้ง 3 ขั้นตอน แต่ในการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ผู้วิจัยได้นำกระบวนการที่มีความสำคัญทั้ง 3 ขั้นตอนมากล่าวไว้ในบทละคร เพื่อให้เห็นกระบวนการที่สำคัญทั้ง 3 ขั้นตอน อีกทั้งนำเสนอการไหว้พระและขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็นจารีตที่คนไทยให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการเดินทางออกไปสู้รบเพื่อความเป็นสิริมงคล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้วว่าบทละครในบางตอนที่กล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องนั้นอาจจะไม่กล่าวถึงทั้ง 3 ขั้นตอน แต่ในการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ผู้วิจัยได้นำกระบวนการที่มีความสำคัญทั้ง 3 ขั้นตอนมากล่าวไว้ในบทละคร เพื่อให้เห็นกระบวนการที่สำคัญทั้ง 3 ขั้นตอน อีกทั้งนำเสนอการไหว้พระและขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็นจารีตที่คนไทยให้ความสำคัญอย่างยิ่งในการเดินทางออกไปสู้รบเพื่อความเป็นสิริมงคลและการเชิญศาสตราวุธจากหอพระและกล่าวถึงพระราชพาหนะ

3. บทสรรเสริญพระสุริโยทัย

ไม่เคยปรากฏมาก่อนหลังการลงสรงทรงเครื่องรบในการแสดงละครใน ซึ่งในตอนนี้ผู้วิจัยนำเสนอถึงคุณงามความดีของพระสุริโยทัยในการเสียสละพระชนม์ชีพในการรบ ถึงแม้ว่าการศึกไม่ใช่กิจของสตรี ดังบทกลอนดังต่อไปนี้

ร้องเพลง มหาชัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

เมื่อผู้วิจัยได้บทละครที่สมบูรณ์จากนั้นจึงดำเนินการในการบรรจุเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เป็นขั้นตอนต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3 การบรรจุเพลงและดนตรีประกอบการแสดง

การบรรจุเพลงในการแสดงละครรำนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเพลงร้องในการแสดงนั้นสามารถสื่อถึงอารมณ์ในการแสดงละครเพื่อให้เกิดอรรถรสได้เป็นอย่างดี ในการแสดงตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดความยาวของการแสดงไว้ไม่เกิน 15-25 นาที ดังนั้นในการเลือกบรรจุเพลงจึงมีความสำคัญที่จะต้องไม่ใช้เพลงที่จังหวะการร้องช้าจนเกินไป เพลงที่เลือกอาจเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงละครในหรือละครแบบอื่นแต่ต้องเป็นแนวละครหลวง ในทางปฏิบัติเมื่อผู้ประพันธ์ทำการประพันธ์เสร็จแต่ละบทได้ทำการทดลองร้องเนื่องจากว่าผู้ประพันธ์เป็นผู้ที่มีความสามารถในการขับร้องเพลงไทยเป็นอย่างดี จากนั้นผู้ประพันธ์และผู้วิจัยจึงได้นำมาสรุปเพลงที่จะใช้ในการบรรจุแต่ละเพลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับบทประพันธ์มากที่สุด สุดท้ายในการเลือกเพลงเพื่อนำมาบรรจุนั้นได้ผ่านการตรวจพิจารณาจากศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยมีแนวทางในการบรรจุเพลงประกอบการแสดงโดยผ่านกระบวนการทำงานตามหลักนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

1) การกำหนดแนวคิด (design conception)

สืบเนื่องจากการกำหนดแนวคิดในการสร้างบทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบให้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงรำอวดฝีมือให้เห็นถึงจุดประสงค์ในการเดินทาง กระบวนการแต่งกาย การไหว้พระขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทรงพระมหามาลา ทรงช้างพลายสุริยกษัตริย์ และการสรรเสริญพระเกียรติคุณพระสุริโยทัย เมื่อได้บทละครเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยมีแนวคิดในการใช้เพลงทั้งที่ใช้ละครในและละครแบบอื่นเพื่อให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง ซึ่งสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

1. เพลงที่บรรจุมีความไพเราะมีความหมายและแสดงให้เห็นถึงจารีตแห่งละครรำโดยแสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ดังนี้

ก. ความตั้งพระทัยของพระสุริโยทัยในการเดินทางครั้งนี้

ข. การลงสรงทรงเครื่องที่แสดงให้เห็นถึงจารีตในการลงสรงของตัวละครตัวนางและเพลงที่แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายที่ไม่ช้าหรือเร็วเกินไป

ค. เพลงแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ง. เพลงที่แสดงให้เห็นถึงความสง่าผ่าเผย

จ. เพลงที่แสดงให้เห็นถึงการชื่นชม และมีอำนาจบารมี

จากการกำหนดแนวคิดผู้วิจัยจึงได้นำมาออกแบบร่าง ดังนี้

2) การออกแบบร่าง (design exploration)

การออกแบบร่างผู้วิจัยได้นำเพลงที่ปรากฏในการแสดงละครรำทั้งละครในและละครแบบหลวงอื่น ๆ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของเนื้อหาในแต่ละบทกลอน จากการศึกษาพบว่าในบทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่กล่าวถึงการสระสรงทรงเครื่องของตัวละครหญิงที่อยู่ในร่างชาย ปรากฏเพลงดังนี้

ตอนอุณากรรณจะไปในพิธีแห่สระสนานในเมืองกาหลัง

๏ เมื่อนั้น อุณากรรณรัศมีศรีใส
จึงเข้าที่สระสรงคงคาลัย พระพี่เลี้ยงเคียงไขปทุมทอง

ฯ 2 คำ ฯ

ชมตลาด

๏ น้ำกุหลาบอาบอบตลบกลิ่น วารินชำระรดหมดหมอง
ทรงอุหรับจับเนื้อนวลละออง ผัดพักตร์ผิวผ่องโสภา
สอดใส่สนับเพลางอนสะบัด บรรจงทรงพิพัฒน์ภูษา

ฉลององค์พื้นตาดเพียงบาดตา ห้อยหน้าผ้าทิพย์ขลิบสุวรรณ

ทองกรแก้วมณีศรีประเทือง ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองฉัน

ห้อยอุบะบุหงาปะกัน แล้วจรจรัสมาเกยกุญชร

ฯ 6 คำ ฯ

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

3) การพัฒนาแบบ (design development)

เมื่อผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์บทละครเป็นที่เรียบร้อย ผู้วิจัยได้ปรึกษากับผู้ประพันธ์และบรรจุเพลงเพื่อทำให้บทละครมีความสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น การบรรจุเพลงนั้นมีการปรับเปลี่ยนตามที่ได้มีการปรับบทละครเพื่อให้มีความสอดคล้องกับบทที่ได้ประพันธ์ขึ้น โดยเป็นการนำเสนอเป็นลำดับขั้นตอนตามที่ได้มีการปรับเปลี่ยนของบทละคร ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอเหตุผลในการคัดเลือกเพลง และเพลงร้องที่บรรจุ ดังนี้

3.1) ปี่พาทย์ทำเพลง แปดบท ร้องเพลงแปดบท

เพลงแปดบทเป็นเพลงบรรเลงที่ไม่ได้บ่งบอกถึงลักษณะว่าใช้เนื่องในโอกาสใด โดยมากเพลงนี้นิยมใช้กับตัวละครตัวพระตัวเอก ครูมนตรี ตราโมท ได้นำเพลงแปดบทมาบรรจุและประพันธ์บทร้องโดยบรรจุเพลงแปดบท ซึ่งอยู่ในชุดสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ เพลงที่ 3 เพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 เพลงนี้เป็นเพลงที่นิยมใช้กับตัวละครตัวเอก ลักษณะการร้องมีการแบ่งวรรคในการเอื้อนเพลงอย่างชัดเจนจึงเหมาะสมหรับการนำมาบรรจุในเพลงที่สื่อความหมายของพระสุริโยทัยในการเดินทางในครั้งนี้

3.2) ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ

เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลง เมื่อแสดงอาการเยื้องกายและการเดินทางระยะใกล้ของตัวละครใช้ในการที่พระสุริโยทัยจะไปยังห้องสรง

3.3) ร้องเพลง ชมตลาด

เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ในการแต่งตัวของตัวละครทั้งพระ นาง ยักษ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 เช่น อุณากรรณลงสรงทรงเครื่อง เป็นต้น “เพลงชมตลาดเป็นเพลงนิยมนำมาบรรจุในการรำลงสรงทรงเครื่อง ไม่มีจังหวะหน้าทับ การร้องและการเอื้อนทำให้ผู้แสดงสามารถอวดฝีมือในการรำได้ซึ่งจะรับระหว่างบทหรือรับท้ายเพลงก็ได้” (ทัศนีย์ ขุนทอง, 2564)

เพื่อให้ผู้แสดงได้อวดฝีมือในการรำและในทางร้องสามารถร้องได้หลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณะไม่ให้เกิดความซ้ำซ้อนของการร้องเพลง และจังหวะของเพลงร้องเป็นเพลง 3 ชั้น ซึ่งผู้วิจัยต้องการให้ความเร็วของเพลงค่อย ๆ ไต่ระดับไปจากช้าไปหาเร็ว

3.4) ปี่พาทย์รับ

ปี่พาทย์รับเมื่อจบเพลงร้องเพลงชมตลาดให้ปี่พาทย์รับ เพื่อเป็นการปรับอารมณ์ของเพลงให้มีจังหวะเร็วขึ้นก่อนที่จะเปลี่ยนเพลงใหม่

3.5) ร้องเพลง ลงสรงมอญ

เป็นเพลงที่ใช้การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอก ปรากฏในบทละครนอกแบบหลวงเรื่อง*สังข์ทอง* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอน พระสังข์ถอดรูป (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2540)) เพลงลงสรงมอญแสดงให้เห็นถึงการบรรยายลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร เพลงนี้เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงทั้งโขนและละคร ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเพลงที่มีจังหวะรวดเร็วและสามารถนำมาบรรยายการแต่งตัวของตัวละครได้ และแสดงให้เห็นถึงความกระฉับกระเฉงของตัวละครและไม่เยิ่นเย้อจนเกินไป

3.6) ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง

เพลงฉิ่งมีจังหวะหน้าทับเป็นตัวควบคุม เพลงอัตราชั้นเดียวนิยมนำมาใช้ประกอบการแสดงในการชมธรรมชาติของตัวละคร เนื่องจากเป็นเพลบรรเลงที่นำมาประกอบการแสดงละครอยู่เสมอ และเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของตัวละครจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง ในบทละครเรื่องนี้ใช้ในกรณีพระสุริโยทัยและพระราชบุตรีทั้งสองไปยังห้องพระ

3.7) ปี่พาทย์ทำเพลงตระมงคลจักรวาล

อีกชื่อหนึ่งคือตระมงคลครอบจักรวาล เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2542) ไม่ค่อยมีการนำมาใช้ในการ แสดงทั่วไป แสดงให้เห็นถึงการนมัสการขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้บรรลุผลดังปรารถนาเพราะชื่อที่เป็นมงคล การบรรจุเพลงนี้เนื่องจากในบทประพันธ์นี้พระสุริโยทัยได้ขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ปกป้องคุ้มครองในการเดินทางไปในครั้งนี้

คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ให้ข้อคิดเกี่ยวกับบทที่ใช้เพลงตระมงคลจักรวาล ดังนี้ “สำหรับเพลงนี้ครูไม่เคยร้องเพราะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ น่าจะเป็นเพลงที่แต่งเพื่อใช้ในทำนองเดียวกันกับเพลงครอบจักรวาล เพื่อความเป็นสิริมงคล ครูโบราณท่านเคยเล่าว่า การร้องเพลงครอบจักรวาลเป็นเพลงศักดิ์สิทธิ์ต้องตั้งใจหากร้องไม่ดีสิ่งไม่ดีจะเข้าตัว เพลงนี้ก็น่าจะเป็นแนวเดียวกัน” (ทัศนีย์ ขุนทอง, 2564)

3.8) ร้องเพลงร่ายใน

เพลงร่ายในเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น ใช้ประกอบการแสดงละคร เป็นการ

ดำเนินเรื่อง ละครในใช้ร่ายใน ในบทละครนี้ใช้พรรณนาการสวมพระมาลา ทรงพระแสงของ้าวแล้วไปทรงช้างพลายสุริยกษัตริย์

3.9) ปี่พาทย์ทำเพลงบาทสกุณี

เพลงบาทสกุณีเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงที่ใช้สำหรับประกอบอากัปกิริยาการไปมาของตัวละครสูงศักดิ์ เช่น พระนารายณ์ พระราม พระลักษณ์ อิเหนา เป็นต้น พระสุริโยทัยเป็นตัวละครที่สูงศักดิ์ผู้วิจัยจึงได้เลือกเพลงนี้เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเดินทาง

4) การเก็บรายละเอียด (design refinement)

เมื่อผู้วิจัยได้นำบทละครเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิและที่ปรึกษา ได้มีการปรับเปลี่ยนบทละครดังที่ได้กล่าวไว้ในกระบวนการสร้างบทละคร ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ที่บรรจุเพลงเรียบร้อยไปปรึกษากับคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติสาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2555 สรุปได้ดังนี้

4.1) บทประพันธ์ที่ 3.1 ร้องเพลงแปดบท

ผู้ทรงคุณวุฒิทางคีตศิลป์ กล่าวว่า เพลงนี้เป็นเพลงในจังหวะอัตรา 2 ชั้น หน้าทับปรบไก่ มีความเหมาะสมกับตัวละครฝ่ายชาย เสนอว่าน่าจะใช้เพลงลมพัดชายเขา ซึ่งใช้บรรยายอารมณ์คำนึงถึงหรือการบอกกล่าว

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าตัวละครอยู่ในสภาพผู้ชายซึ่งต้องแสดงความเข้มแข็งกล้าหาญ เพลงลมพัดชายเขามีอารมณ์เพลงอ่อนหวาน แสดงถึงความเป็นผู้หญิงอ่อนโยน ดังนั้นขอใช้เพลงแปดบทซึ่งมีจังหวะกระชับกว่าตามที่บรรจุไว้แต่เดิม

4.2) ร้องเพลงมหาชัย

มหาชัยเป็นเพลงเกียรติยศสำหรับพระบรมวงศ์ สมเด็จพระบรมราชชนนี ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ และนายกรัฐมนตรี ใช้เป็นเพลงเดินธงในพิธีการสำคัญทางทหาร และใช้บรรเลงในการอวยพร เพลงมหาชัยเติมเป็นเพลงไทยอัตราสองชั้น มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ใช้บรรเลงคู่กับเพลงมหาฤกษ์ในโอกาสอันเป็นมงคลต่าง ๆ เรียกกันทั่วไปว่า "มหาฤกษ์มหาชัย" ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เพลงนี้ได้ถูกนำมาบรรจุอยู่ในเพลงปีพาทย์ เรื่องเวียนเทียน หรือทำขวัญ เป็นเพลงในลำดับที่ 5 ที่เริ่มจาก เพลงนางนาค แล้วออก เพลงมหาฤกษ์ มหากาล สังข์น้อย มหาชัย ดอกไม้ไทร และดอกไม้ไพร ตามลำดับ เพลงมหาชัย ยังปรากฏอยู่ในเพลงตับมโหรี เรื่องทำขวัญครั้งกรุงเก่า โดยเป็นเพลงในลำดับที่ 6 ซึ่งมี พัดชา นางนาค นางนกครวญ สรรเสริญพระจันทร์ มอญแปลง มหาชัย มโนราห์โอด ราโค หงสไชร้ดอกบัว เนรปาตี พระสุริโยทัยเป็นพระอัครมเหสีของพระมหาจักรพรรดิ เพื่อเทิดพระเกียรติย์และการชนชมพระบารมีและคุณความดีงามตามบทร้อง

.4.3) ปีพาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

รัว ชื่อเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ใช้ในโอกาสเช่นร่ายเวทมนตร์คาถา

แปลงกายหรือเนรมิต หรือใช้ในการแสดงที่ต้องการความรวดเร็ว เช่นการบรรเลงเพลงแล้วปฏิบัติท่าสอดสร้อยมาลา เข้าเวที เป็นต้น เมื่อผู้แสดงได้รำประกอบเพลงร้องและการบรรเลงดนตรีที่มีความไพเราะ ผู้วิจัยต้องการให้เพลงที่จะนำผู้แสดงไปสู่เพื่อแสดงให้เห็นว่าจบการแสดงโดยที่ผู้รำไม่ต้องทำท่าทางมากมายจึงได้เลือกรัวตึกดำบรรพ์

ผู้วิจัยได้ทำการปรึกษากับผู้ขับร้องและผู้บรรเลงว่าสามารถขับร้องและบรรเลงเพลงได้หรือไม่เพื่อเตรียมงานในขั้นตอนต่อไป

5) การบรรจุเพลงแบบสมบูรณ์ (final design)

บทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ปี่พาทย์ทำเพลง แปดบท

ร้องเพลง แปดบท

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี
หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา
จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า
พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

ร้องเพลง ชมตลาด

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

ปี่พาทย์รับ

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ปี่พาทย์ทำเพลง ฉิ่ง

ร้องเพลง ตระมงคลจักรวาล

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

ร้องเพลง ร่ายใน

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
ฉลองพระบาท เลิศล้ำ อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
สรรพเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

ปี่พาทย์ทำเพลง บาทสกุณี

ร้องเพลง มหาชัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

ผู้วิจัยขอนำยกตัวอย่างแนวคิดที่ได้นำมาใช้ในบทละคร โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดมาจากหนังสือ *นารีเรืองนาม* กล่าวถึงสตรีที่มีชื่อเสียงและมีคุณสมบัติที่น่ายกย่อง ซึ่งพระสุริโยทัยนั้นมีคุณสมบัติดังกล่าวตามที่ปรากฏในฉาก ตอนที่ 1 พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ แสดงให้เห็นถึงพระสุริโยทัยมีความจงรักภักดีต่อบ้านเมือง จากบทกลอน ดังนี้

เมื่อนั้น พระสุริโยทัยเรืองศรี
ในพระทัยจงรักมั่นภักดี ต่อองค์ภูมีพระยอดฟ้า
จึงมีวาจาปราศรัย สุขทุกข์อย่างไรไฉนหนา
หรือใครทำขุ่นเคืองเบื้องบาทา จึงรีบเสด็จมาในคราวนี้

ในตอนที่ 4 พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ แสดงให้เห็นถึงพระสุริโยทัยมีความมุ่งมั่นในการตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิโดยมิได้คิดว่าตนนั้นเป็นสตรี จากบทกลอน ดังนี้

เมื่อนั้น สมเด็จพระสุริโยทัยทรงศรี
หมายมั่นตามเสด็จภูบดี สู้ไพรีราญรุดอยุธยา
จึ่งแปลงแต่งกายเป็นชายชาญ ดั่งอุปราชอาจหาญแกล้วกล้า

พระบุตรีโดยเสด็จพระมารดา เข้าโสรจสรงธาราทันใด

จากบทที่ปรากฏผู้วิจัยจะได้ดำเนินการตามแบบเช่นเดียวกันในสมัยรัชกาลที่ 2 โปรดเกล้า คือหลังจากที่ประพันธ์บทจะนำไปให้ผู้แสดงทดลองรำ หากบทไม่สอดคล้องหรือผู้รำไม่สามารถรำได้ จะนำมาปรับปรุงบทให้มีความเหมาะสมในการรำมากที่สุดซึ่งจะเป็นผลลัพธ์สุดท้ายของวิทยานิพนธ์

.43. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการออกแบบเครื่องเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยคำนึงถึงทฤษฎีองค์ประกอบด้านทัศนศิลป์ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) ดังนี้

1. ความมีเอกภาพ

ความมีเอกภาพในการสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึง แม้ตัวละครจะมีจะมีความแตกต่างด้านฐานะ ความมีเอกภาพคือการแต่งกายยืนเครื่องสำหรับตัวละครทุกตัว แยกฐานะได้ที่ศิราภรณ์ ลวดลายของผ้าที่ใช้

2. ความสมดุล

ความสมดุล ตัวละครบางตัวต้องคำนึงถึงประวัติศาสตร์ ในขณะเดียวกันต้องออกแบบให้เกิดความสวยงามอย่างละครใน

3. ความกลมกลืน

ความกลมกลืน ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบ เช่น การเลือกกระบังหน้าสำหรับตัวละครพระยอดฟ้าที่ต้องมีความกลมกลืนกับพระเกี้ยว ซึ่งศิราภรณ์ทั้ง 2 ชนิดนั้นไม่ได้ทำขึ้นใหม่แต่เลือกจากสิ่งที่มีอยู่แล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4. ความแตกต่าง

ความแตกต่าง เพื่อให้เกิดความหลากหลาย และเป็นการแบ่งฐานันดรศักดิ์ของตัวละครได้อย่างชัดเจน เช่น ศิราภรณ์ ลายผ้าที่ใช้ และนอกจากนี้ความแตกต่างยังสามารถแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของละครเรื่องนี้คือการติดอุบะที่มีความแตกต่างจากแบบที่นิยมในปัจจุบันจึงถือเป็นการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะละครเรื่องนี้ เป็นต้น

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้นำหลักการประกอบสร้างงานด้านศิลปกรรมของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาใช้ในการสร้างสรรค์และออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้

4.3.1 การกำหนดแนวคิด

หนังสือวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน - ละคร โดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2552) มีข้อมูลว่า การแสดงโขน-ละครแต่โบราณ ไม่เน้นฉากและเวที

มากนัก ด้วยเหตุที่รูปแบบนาฏศิลป์โขน-ละครในระยะแรก ๆ มักนิยมแสดงบนพื้น มิได้ยกเวทีให้สูงขึ้นเช่นในปัจจุบัน โขน-ละคร ทั้งของราษฎร์และของหลวงเป็นการแสดงที่เรียกว่า ละครพื้นต่ำ ซึ่งหมายถึง แสดงบนพื้นไม่มีเวที แม้แต่โขนหลวง ละครหลวง ในระยะต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็คงมีลักษณะเช่นนี้ ด้วยเหตุนี้การประดิษฐ์พัสตราภรณ์ หรือเครื่องแต่งกายจึงเน้นความประณีต มีลวดลายละเอียดเพราะผู้ชมอยู่ในระยะใกล้

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายในละครรำเรื่องพระสุริโยทัยนั้น ผู้แสดงทั้งหมดแต่งกายยืนเครื่องตามจารีตในการแสดงละครใน สวมศิราภรณ์เพื่อแสดงฐานะ กำหนดสีเสื้อผ้าของตัวละครเพื่อความเหมาะสม ถึงแม้ว่าในบทละครในจะไม่มีการกำหนดสีเครื่องแต่งกายของตัวละครไว้ตายตัวเช่น บทละครเรื่อง*อิเหนา* (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)) กล่าวถึงนางจินตะหราทรงเครื่องดังนี้

ชมตลาด

ลูบไล้ขัดสีฉวีวรรณ ทรงสุคนธ์ปนสุคันธบุปผา

ภูษาทรงนุ่งหยี่สีจำปา สไบม่วงดวงชบาจินเจา

[...]

บทละครเรื่อง*อิเหนา*ไม่ได้กำหนดสีเครื่องแต่งกายของนางจินตะหราไว้ตายตัว อาจแต่งสีต่าง ๆ ได้ตามความเหมาะสม ดังการแสดงในปัจจุบัน นางจินตะหราแต่งกายด้วยสีต่าง ๆ กัน อย่างไรก็ตามอาจมีความนิยมว่าตัวเอกใช้สีเขียวแดง ตัวสูงอายุใช้สีน้ำเงิน เป็นต้น

ภาพที่ 95 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาลานางจินตะหรา 27 กุมภาพันธ์ 2556 ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=NfaBy4V8O9g

ภาพที่ 96 การแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาหลงนางจินตะหรา 7 กุมภาพันธ์ 2558 ณ อุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ที่มา : https://www.youtube.com/watch?v=3F0sDuc2wVYhttps://www.youtube.com/watch?v=3F0sDuc2wVY

ผู้วิจัยมีแนวทางในการจัดหมวดหมู่เครื่องแต่งกายของตัวละครตามตอนที่กำหนดเพื่อให้เกิดความเข้าใจ โดยพิจารณาสีไทยโทนซึ่งเป็นสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของไทยมาเป็นเวลานาน

เด่น หวานจริง อาจารย์ประจำหลักสูตร คณะวิจิตรศิลป์ (สัมภาษณ์ (18 มกราคม 2565) กล่าวว่า

> สีไทยโทน เกิดจากเรื่องราวที่ถูกบันทึกลงในวรรณกรรม บทประพันธ์ วัฒนธรรม และความเชื่อในสมัยก่อน รวมถึงภูมิปัญญาช่างศิลป์ของไทยที่สรรหาสีจากธรรมชาติ นำมาสกัด คัดแยกสี และบรรจงผสมกันเพื่อให้ได้สีที่มีเสน่ห์และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ใน อดีตนั้นกลุ่มสีของไทยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมมีแม่สี 5 สี เรียกหมู่สีนี้ว่า กลุ่มสีเบญจรงค์ ประกอบด้วย สีดำ สีขาว สีแดง สีเหลือง และสีคราม แต่ละสีสามารถนำมาผสมให้ได้สีสันที่สวยงามได้เพิ่มขึ้นอีก 10 สี ซึ่งพบเห็นได้ตามงานศิลปะแบบไทย เช่น งานภาพจิตรกรรมฝาผนัง งานศิลป์ของช่างสิบหมู่ ในปัจจุบันสีไทยโทนมีถึง 168 เฉด และมีชื่อเรียกที่น่าสนใจ ชื่อสีไทยส่วนใหญ่นำมาจากธรรมชาติ โดยผ่านกรรมวิธี เช่น การปรุงสกัดจากวัสดุธรรมชาติอย่างเปลือกไม้ พืช แร่ธาตุ หรือเกิดจากการเทียบสีกับธรรมชาติ เพื่อให้คนจินตนาการและนึกภาพออก โดยส่วนใหญ่นำไปเทียบกับดอกไม้ไทย ต้นไม้ไทย สำหรับการนำมาใช้เป็นสีเครื่องแต่งกายในนาฏกรรมโขนละครนั้นได้กลับมานิยมสีประเภทนี้อีกครั้งเนื่องจากสีไทยโทนนั้นสามารถสร้างให้สีของเครื่องแต่งกายมีความสวยงดงามอย่างสีจากภาพจิตรกรรมไทย

ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้สีไทยโทนเพื่อให้การถ่ายทอดเรื่องราวนั้นเกิดความสมดุลกับเรื่องราวของวีรสตรีไทยที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ และเกิดความสมดุลกับการแต่งหน้าของตัวละครซึ่งผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เลือกการแต่งหน้าแบบขาวนวลซึ่งปรากฏในภาพถ่ายโบราณของคณะละครทั้งของหลวงและคณะอื่น ๆ

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างสีที่เรียกกันในปัจจุบันและการเรียกสีไทยโทนพร้อมกับที่มาของสีไทยโทนโดยสังเขปเพื่อเป็นข้อมูลประกอบให้เกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ดังนี้

ภาพที่ 97 การเรียกชื่อทั่วไปและการเรียกชื่อสีไทยโทน

ที่มา : https://www.bagindesign.com/thaitone-tropical-color/

การออกแบบเครื่องแต่งกายนั้นผู้วิจัยศึกษาเครื่องแต่งกายละครแบบบางเบาที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถทรงสร้างพระราชทานเพื่อให้เหมาะกับวัยของตัวละครผู้สูงอายุเมื่อครั้งแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อเสด็จฯ กลับจากยุโรป (ศิลปากร, 2550) ดังความว่า

ครั้นถึงคราวมีงานสมโภชถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จนิวัตจากประเทศยุโรป ใน พ.ศ. 2440 บรรดาท่านข้างในผู้มีบรรดาศักดิ์สูง เช่น เจ้าจอมมารดาต่าง ๆ ที่เป็นข้าราชการมาตั้งแต่ในครั้งรัชกาลที่ 4 และพวกที่เคยเป็นละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 4 จึงต้องรวมตัวกันเป็นละครหลวง เพื่อเล่นละครในเรื่อง อิเหนา ถวายเป็นการสนองพระเดชพระคุณ แต่การแสดง

ละครในครั้งนั้นไม่ใต้แต่งยืนเครื่องตามปกติ เนื่องจากตัวละครซึ่งมีทั้งมีอายุกว่า 50 ปีขึ้นไปแล้วทุกท่าน ดังนั้น สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ จึงทรงรับเป็นพระราชธุระในการสร้างเครื่องแต่งกายละครแบบบางเบาพระราชทานให้เหมาะกับวัยของตัวละครผู้สูงอายุ ในอีก 8 ปีต่อมาคือในปี พ.ศ.2440 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำริให้มีละครนอก เรื่อง คาวี ณ พระตำหนักเรือนต้นในพระราชวังดุสิต โดยโปรดให้พระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมขุนสินีนาฏ รวบรวมตัวละครเก่าที่ยังมีชีวิตอยู่ให้มาฝึกซ้อมในเวลาเสวย ที่พระที่นั่งวิมานเมฆ ละครหลวงชุดนั้นจึงถูกเรียกว่าละครคนแก่ [...] ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าเครื่องแต่งกายละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 5 มีทั้งแบบยืนเครื่องแบบบางเบา และแบบกึ่งยืนเครื่อง หรือยืนเครื่องกลาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 98 หม่อมผาดในเจ้าพระยาสุรพันธ์พิสุทธิ์ (เทศ) แต่งกายยืนเครื่องกลายแต่งเป็น พระคาวี แต่บางแห่งกล่าวว่า เป็นพระสังข์ เล่นละครคนแกในสมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ภาพที่ 99 ท้าวรณจักรและนางบุษมาลี สันนิษฐานว่าถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 5
ท้าวรณจักรสวมเครื่องแต่งกายที่บางเบาแนบกับตัว ปักลวดลายขนาดเล็ก
นางบุษมาลีสวมรัดเกล้าเปลว แต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตา
ภาพจาก Siam theatre actor. C.1882, Bangkok. The Country and People of Siam.
Dohring, Karl Bangkok : Whhite Lotus Press, 1999. 189
ที่มา : (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

การแต่งกายยืนเครื่องมีวิวัฒนาการมาหลายหลายรูปแบบ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

การดัดแปลงผ้าห่มนางของละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง โดยตัดมุมเหลี่ยมทั้งสองข้างของผืนผ้าที่อยู่ด้านหน้าให้เรียวแหลมจากแนวไหล่มาถึงเอว และการใช้อินทรธนูรูปช่อกนกของตัวนางส่วนตัวพระมีทั้งใช้แบบเดิมและรูปแบบใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 100 การแต่งกายยืนเครื่องพระนางของคณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ตัวนางประดับอินทรธนูช่อกนกและใช้ผ้าห่มนางที่ดัดแปลงใหม่โดยไม่ใช้วิธีจีบรวบที่ชายเอว
ที่มา : (เอนก นาวิกมูล โจคิม เค เบ้าวท์ซ, 2559)

การเติมชายผ้าตัวนางของคณะละครพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นการประดิษฐ์ชิ้นส่วนชายผ้าซึ่งเป็นผ้าปักรูปสามเหลี่ยมชายธงมาสอดแทรกไว้ใต้รอยจีบของผ้านุ่งเพื่อตกแต่งให้มีลักษณะเหมือนผ้านุ่งในงานจิตรกรรม สันนิษฐานว่าอาจจะทำให้เข้าชุดกับห้อยข้างแบบชายไหวของชุดตัวพระซึ่งมีที่มาจากภาพจิตรกรรมเช่นเดียวกันหรืออาจจะต้องการให้เครื่องแต่งกายมีความหรูหรากว่าละครโรงอื่น (ศิลปากร, 2550)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 101 การแต่งกายยืนเครื่องของคณะละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ในรัชกาลที่ 5 เพิ่มชายผ้าตัวนางและตัวพระเป็นห้อยข้างแบบชายไหว

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

การใช้เสื้อแขนสั้นของละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ มีการใช้นพอังษาแทนอินทรธนู คล้ายกับฉลองพระองค์ทรงประพาส

ภาพที่ 102 การแต่งกายยืนเครื่องของละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ตัวพระสวมเสื้อแขนสั้น

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

การแต่งกายยืนเครื่องของกรมศิลปากรในยุคแรกน่าจะมีลักษณะไม่แตกต่างจากการแต่งกายยืนเครื่องในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่ใช้วัสดุที่มีความคงทนแข็งแรงมากกว่าเดิม ขยายลายบนเสื้อให้ใหญ่ขึ้น

ภาพที่ 103 เครื่องแต่งกายตัวพระซึ่งอาจารย์*จักรพันธุ์ โปษยกฤต* เป็นผู้ออกแบบ
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ภาพที่ 104 การแต่งกายยืนเครื่อง พระราม นางสีดา แต่งกายตามแบบกรมศิลปากร
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2552)

ภาพที่ 105 การแต่งกายยืนเครื่องของกรมศิลปากร ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน บุษบาชมศาล (งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2560)

อนึ่งยังมีการฟื้นฟูเครื่องแต่งกายอย่างโบราณที่ใช้ในการแสดงโขนของมูลนิธิศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9

ภาพที่ 106 (จากบนลงล่าง) การแต่งกายพระราม นางสีดา พระลักษมณ์ นางเบญกาย หนุมาน ทศกัณฐ์ ในการแสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9
ที่มา : https://images.app.goo.gl/5ENspwNnGfK8P4Ys7

การสร้างเครื่องแต่งกายอย่างโบราณของคณะละครเอกชน

ภาพที่ 107 การแต่งกายแบบยืนเครื่องเลียนแบบการแต่งกายสมัยกรุงศรีอยุธยา
โดยคณะเอกชน อาภรณ์งามสตูดิโอ
ที่มา : https://images.app.goo.gl/TiiQAQXtX5TxPtqj7

จากการศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกายจะเห็นได้ว่าการแต่งกายยืนเครื่องมีการพัฒนาและปรับเปลี่ยนรูปแบบในการใช้เพื่อให้เกิดความเหมาะสม และเพื่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์สำหรับคณะละครแต่ละคณะ อย่างไรก็ตามยังคงคำนึงถึงความสวยงามเป็นหลัก ซึ่งหากการแต่งกายแบบใดงดงามก็ยังคงเป็นที่นิยม หากการแต่งกายแบบใดเกิดความยุ่งยากในการแต่งหรือเป็นอุปสรรคต่อการแสดงจะเสื่อมความนิยมไปโดยปริยาย ในสมัยโบราณมีการหวงห้ามเรื่องการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายดังที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ทรงกล่าวไว้ใน *ตำนานละครอิเหนา* ความว่า

การที่หวงห้ามแบบอย่างเครื่องแต่งตัวละครหลวงมีมาเพียงรัชกาลการที่หวงห้ามแบบอย่างเครื่องแต่งตัวละครหลวงมีมาเพียงรัชกาลที่ 4 ครั้นถึงรัชกาลที่ 5 ก็เลิกการห้ามปราม ละครจึงแต่งตัวกันตามใจชอบทั่วไปมีเจ้าของละครคิดแก้ไขเครื่องแต่งตัวละครเปลี่ยนแปลงไปต่าง ๆ ตามอำเภอใจหลายอย่าง ดังเช่นทำเสื้อละครเป็นสี เดียวทั้งตัวเสื้อและแขนเสื้อบางโรงก็ไม่ใช้อินทรธนูและทำเป็นแถบสายสะพายให้ตัวเสนาใส่แทนเครื่องอาภรณ์ยืนเครื่องอย่างเก่าก็มีและยังมีเครื่องแต่งตัวเป็นแขกเป็นฝรั่งสำหรับเล่นเรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น เครื่องแต่งตัว ละครก็ห่างเหินจากแบบเดิมมาทุกที

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ศิราภรณ์ของตัวละครบางตัวขึ้นมาใหม่เพื่อให้เกิดความเหมาะสมในการแสดงและตรงตามประวัติศาสตร์ที่ได้กำหนดไว้

ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย เป็นละครรำที่สร้างสรรค์ขึ้นจากเรื่องราวประวัติศาสตร์ชาติไทย ดังนั้นตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครที่เกิดขึ้นมาจากประวัติศาสตร์ซึ่งมีอยู่จริง จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ของตัวละครบางตัวเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ดังนั้นการสร้างสรรค์ศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายนั้นผู้วิจัยนำมาทั้งจากการแต่งกายในการแสดงละครในและการสร้างสรรค์ศิราภรณ์ขึ้นมาใหม่จากประวัติศาสตร์และความเหมาะสมของตัวละคร เครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ได้แก่ เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก ในตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ การออกแบบศิราภรณ์ขึ้นใหม่สำหรับพระยอดฟ้า และขุนชินราช แนวทางในการออกแบบศิราภรณ์นั้น ผู้วิจัยนำแนวทางเครื่องแต่งตัวละครที่คิดประดิษฐ์ขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์ ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507)) ทรงอธิบายไว้ใน หนังสือ *ตำนานละครอิเหนา* ว่า

> เครื่องแต่งศีรษะซึ่งเรียกว่า “ปันจุเหร็จ” เป็นของประดิษฐ์ขึ้นแต่งละครหลวงเมื่อ [...] รัชกาลที่ 2 เดิมสำหรับแต่งปันหยีกับอุณากรรณ ในเรื่องละครอิเหนาแทนผ้าตาดโพกศีรษะซึ่งใช้มาแต่ก่อน (จึงเรียกว่า “ปันจุเหร็จ” แปลความว่าโจรป่า ซึ่งอิเหนาและบุษบาแปลงเป็นปันหยีและอุณากรรณนั้น) ครั้นภายหลังมาใช้ปันจุเหร็จแทนผ้าโพกเฝือไปถึงตัวอื่นและเรื่องอื่น จนตัวไกรทองและขุนแผนพระไวยละครก็มักใช้ใส่ปันจุเหร็จมาจนทุกวันนี้ เข้าใจว่ากระบังหน้านางละครก็ทำนองจะประดิษฐ์ขึ้นในคราวเดียวกับที่ประดิษฐ์ปันจุเหร็จสำหรับยืนเครื่องเป็นคู่กัน แต่ข้อนี้ไม่มีหลักฐานที่จะทราบได้เป็นแน่นอน
>
> รัดเกล้ายอดอีกอย่าง 1 เป็นของประดิษฐ์ขึ้นในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อในรัชกาลที่4 และมีประกาศห้ามมิให้ผู้อื่นใช้ [...] นอกจากละครหลวง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 108 ปันจุเหร็จยุคเริ่มแรกสร้างไม่มีกรอบหน้าและกรรเจียกจร ด้านหลังมีปมผูกผ้า ปันจุเหร็จนี้เป็นของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นครศรีธรรมราช

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ภาพที่ 109 ปันจุเหร็จยุคเริ่มแรกสร้างของละครผู้หญิงของหลวง ไม่มีกรอบหน้าและกรรเจียกจร ภาพลายเส้นจากหนังสือพิมพ์ฝรั่งเศส ประมาณต้นรัชกาลที่ 4

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

การแต่งกายยืนเครื่อง และเครื่องแต่งตัวนางมีรูปแบบที่ค่อนข้างเป็นแบบแผนมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังนั้นการสร้างเครื่องแต่งกายยืนเครื่องจึงเป็นลักษณะของการเพิ่มเติมบางสิ่งบางอย่างขึ้น

เพื่อให้มีรูปแบบที่งดงามมากกว่าเดิม จนถึงมีการประดิษฐ์ให้มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับเครื่องต้นมากขึ้นด้วย ซึ่งมีความลอดคล้องและมีความใกล้เคียงกับเครื่องแต่งองค์ทรงเครื่องที่พรรณนาไว้ใน 1 บททรงเครื่อง" บทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่"ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า "เครื่องแต่งองค์ทรงเครื่องที่พรรณนาไว้ในบทกลอนนั้น ๆ เป็นเครื่องต้นที่มีอยู่จริง ซ้ำบทกลอนนั้น ๆ บางทีก็เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นด้วยพระองค์เอง หรือเป็นบทนิพนธ์ของกวีในราชสำนัก ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รู้ได้เห็นเครื่องทรงเหล่านั้นมา ซึ่งบางอย่างก็ใช้แต่งพระองค์ในบางโอกาสและใช้เฉพาะในงานพระราชพิธีเฉพาะครั้งคราว นอกนั้นเก็บรักษาไว้เป็นเครื่องประดับพระราชอิสริยยศ" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2494)

นอกจากนี้ ขวัญใจ คงถาวร ได้กล่าวไว้ใน *วิวัฒนาการละครใน* (ขวัญใจ คงถาวร, 2562) เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายไว้ว่า

> วิวัฒนาการของเครื่องแต่งกายละครในได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปตามรสนิยมและงบประมาณของเจ้าคณะละครในแต่ละยุค โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังที่ยกเลิกข้อห้ามมิให้มีละครผู้หญิงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่4 จึงเกิดการพัฒนารูปแบบเครื่องแต่งกายอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม โดยภาพรวมการแต่งกายยืนเครื่องสำหรับละครในยังคงมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน ต่างกันเพียงชิ้นส่วนที่เพิ่มเติมหรือตัดทอนตามรสนิยมและงบประมาณของเจ้าของหรือผู้อุปถัมภ์ละครในแต่ละยุค โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคที่เปิดโอกาสให้ผู้อื่นนอกราชสำนักสามารถมีละครผู้หญิงอย่างหลวงได้จึงเกิดการแข่งขันกันมากยิ่งขึ้น จนถึงในยุคที่มีการจัดตั้งหน่วยงานอย่างกรมศิลปากร จึงได้มีการศึกษารูปแบบการแต่งกายยืนเครื่องและกำหนดเป็นแบบแผนเพื่อถือปฏิบัติสืบต่อมา จะเห็นได้ว่าการแต่งกายยืนเครื่องในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์จะมีรูปแบบที่งดงาม และมีรายละเอียดของเครื่องแต่งกายที่ใกล้เคียงกับเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากกว่าในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงมีประกาศยกเลิกข้อห้ามต่าง ๆ เกี่ยวกับละคร บรรดาคณะละครต่าง ๆ จึงสร้างงานได้อย่างอิสระ และจะนิยมสร้างเครื่องที่มี"เอกลักษณ์เฉพาะ แต่ยังคงมีข้อห้ามมิให้ใช้ "รัดเกล้ายอด" "เครื่องแต่งตัวลงยาราชาวดี และ "พานทองหีบทองเป็นเครื่องยศ" จนมาถึงในระยะที่มีการจัดตั้งกรมศิลปากร (ในสมัยรัชกาลที่8 เมื่อ พ.ศ.2478) และมีการเปิด "โรงละครศิลปากร" ในสมัยรัชกาลที่ 9 จึงมีการ

ออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกายเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก” ซึ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายหรือการนำศิราภรณ์มาใช้ในปัจจุบันไม่มีข้อกำหนดหรือข้อห้ามใด ๆ

ภาพที่ 110 การแต่งกายยืนเครื่อง เสื้อช่วงลำตัวและแขนสีต่างกัน
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ภาพที่ 111 นางรำในระบำหน้าช้าง จากเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์
เป็นภาพเขียนลายรดน้ำ ลงรักปิดทองบนฉากกั้นสมัยอยุธยาตอนปลาย ปัจจุบันตั้งอยู่หลังแท่นบุษบก
พระพุทธสิหิงค์ ในพระที่นั่งพุทไธศวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดการแต่งกายในการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัยเป็นการแต่งกายยืนเครื่องตามรูปแบบการแสดงละครในแบบบางเบา ตามหลักฐานที่ปรากฏเครื่องแต่งกายในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกำหนดเป็นเครื่องแต่งกายประเภท ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์

ผู้วิจัยขอกล่าวถึงเครื่องแต่งกายซึ่งประกอบด้วยศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ รวมทั้งถนิมพิมพาภรณ์ และสีที่ใช้ในการแต่งกายของตัวละครไปด้วยกัน ยกเว้นตัวละครบางตัวที่มีการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ขึ้นใหม่ ผู้วิจัยจึงจะนำมาอธิบายเพื่อให้เกิดความเข้าใจที่ง่ายขึ้น การกำหนดศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และสีที่ใช้ในการแต่งกายของตัวละคร มีดังต่อไปนี้

4.3.2 การออกแบบร่างพัสตราภรณ์

ผู้วิจัยได้ออกแบบร่างไว้ดังนี้

1) เสื้อแขนยาว สำหรับตัวละครที่แต่งยืนเครื่องพระเป็นเสื้อ 2 สี ตัวเสื้อกับตัวแขนสีแตกต่างกัน คัดเลือกการปักลวดลายและสีเป็นการบอกฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร พีรมณฑ์ ชมธวัช (สัมภาษณ์ ,12 มีนาคม พ.ศ. 2565) (พีรมณฑ์ ชมธวัช, 2565)ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายแบบโบราณ ให้ความเห็นว่างานผ้าหากปักน้อยโดยส่วนมากเป็นละครของชาวบ้าน หากเป็นละครของหลวงนั้นการปักผ้าจะวิจิตรมากกว่า”

2) สนับเพลา หากเป็นตัวละครสูงศักดิ์ใช้ลายของผ้าเข้มขาบ หากเป็นตัวละครอำมาตย์ ขุนนาง ใช้ผ้าสมปักปูม หากเป็นตัวละครเสนาใช้ผ้าพิมพ์ลายที่ไม่ได้กำหนดถึงยศถาบรรดาศักดิ์

3) ผ้านุ่งของตัวพระ หากเป็นตัวละครสูงศักดิ์ใช้ผ้าพระภูษาลายและผ้าพิมพ์ลาย ในหนังสือผ้าพิมพ์ลายโบราณ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (ศิลปากร, 2545b) อธิบายว่า

> ผ้าพิมพ์ลายนอกจากตกแต่งท้องผ้าด้วยลายดังกล่าวแล้ว ยังทำลวดลายที่เชิงและขอบผ้าอีกด้วย ลายที่เชิงผ้าพิมพ์นั้นเป็นส่วนที่เน้นเป็นกรอบให้เห็นความสวยงามของผืนผ้ายิ่งขึ้น โดยใช้ลายที่แปลกออกไปจากลายตรงส่วนท้องผ้า สำหรับลายตรงเชิงผ้าจะมีกี่ส่วนนั้น ย่อมแล้วแต่ความสวยงามและความคิดประดิษฐ์ของช่าง ประกอบกับความสำคัญที่ว่าผู้ที่สวมใส่นั้นมีตำแหน่งหรือฐานะเป็นอย่างไร เพราะผ้าพิมพ์ลายใช้เป็นเครื่องยศด้วย จำนวนชั้นของเชิงผ้าจึงเป็นส่วนสำคัญ เท่าที่พบมีการแบ่งเนื้อที่ตรงเชิงผ้าออกเป็น 2 ส่วน ส่วนล่างสุดเป็นลายกรวยเชิงโปร่งขนาบด้วย ถัดจากลายกรวยเชิงแนวลายลูกประคำเป็นลายหน้ากระดาน แบ่งออกเป็น 3 แนว แนวกลางกว้างเป็น 2 เท่าของแนวบนและแนวล่าง แต่ละแนวคั่นด้วยแนวลายลูกประคำหรือลายไข่ปลา แนวกลางประดับด้วยลายประจำยามแปลง ซึ่งตรงกลางลายเขียนเป็นลายสัตว์หิมพานต์ ลายประจำยาม คั่นด้วยลายกระหนกในโครงภาพของลายมังกร 2 ตัวเกี่ยวพันกัน ส่วนแนวบนและแนวล่างของลายแนวกลางเป็นลายเครือเถาดอกไม้

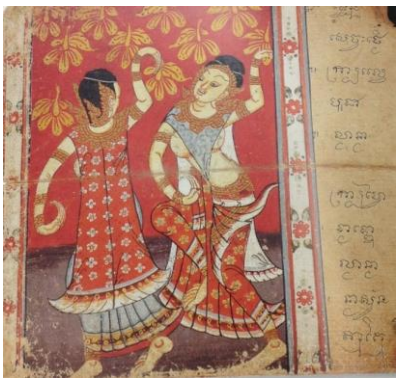
8 กลีบที่แปลงมาจากลายประจำยามปีกค้างคาว ทางราชสำนักเจาะจงใช้ผ้าพิมพ์ลายอย่างเป็นพระภูษาทรงของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์ชั้นสูง เรียกว่า “พระภูษาลาย” สำหรับใช้ในพระราชพิธีสำคัญ นอกจากนี้ใช้สำหรับพระราชทานแก่ขุนนางสำหรับนุ่งผ้าเข้าเฝ้าตามบรรดาศักดิ์ในพระราชพิธีที่สำคัญ หรือเข้าร่วมกระบวนแห่ในพระราชพิธีต่าง ๆ ดังนั้นผ้าพิมพ์ลายอย่างโบราณจึงเป็นผ้าที่มีการสงวนไว้เฉพาะสำหรับใช้ในราชสำนัก และผู้ที่ได้รับพระราชทานเท่านั้น มิอาจซื้อมานุ่งห่มเองได้ตามอำเภอใจ

4) ผ้าห่มนาง สำหรับสตรีสูงศักดิ์มีการปักลายที่มีความละเอียดมีความนูนปรากฏ เช่นท้าวศรีสุดาจันทร์ พระเทพกษัตรีย์ หากเป็นนางในทั่วไปปักน้อย ใช้ลายจากตัวผ้า

5) ผ้านุ่งตัวนาง สำหรับสตรีสูงศักดิ์ใช้ผ้าพิมพ์ลายอย่าง พื้นสีแดงพิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ เทพรำและเทพนมก้านแย่ง หากเป็นตัวนางในตัวอื่น ๆ ใช้ลายทั่วไปที่ไม่ได้กำหนดห้ามใช้ โดยส่วนมากสตรีในราชสำนักนิยมนุ่งลายที่เป็นดอกไม้ขนาดเล็ก ดังที่ ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง (ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง, 2561) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องผ้าไว้ว่า คำว่า

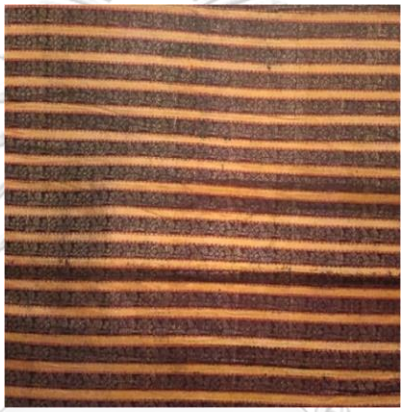
“ภูษายกแย่งครุฑภุชงค์” นั้น น่าจะหมายถึง ลักษณะของผ้ายก คือผ้าไหมที่ทอยกดอกให้เป็นลายเด่นขึ้น โดยมีลายผ้านุ่งเป็น “ผ้าลายอย่าง” คือผ้าที่ทำตามลายตัวอย่างที่สยามหรือไทยออกแบบส่งไปผลิต มีทั้งที่เป็นรูปเทพในศาสนาฮินดู รูปเทวดา ลายตัวภาพในท่าต่าง ๆ และลายพันธุ์พฤกษา มีความประณีตของลวดลาย ส่วนท้องผ้า สังเวียน และลายกรวยเชิงที่มีหลายชั้นซึ่งจำกัดการใช้เฉพาะพระมหากษัตริย์พระบรมวงศานุวงศ์และใช้เป็นสิ่งของพระราชทาน โดยผ้าลายอย่างที่มีขนาดลายค่อนข้างใหญ่ เป็นผ้าชั้นสูงที่ส่วนใหญ่จะใช้เป็นฉลองพระองค์ของพระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ และขุนนางฝ่ายชาย ส่วนสตรีในราชสำนักนิยมนุ่งลายที่เป็นดอกไม้ขนาดเล็ก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 112 ภาพวาดนางอัปสรฟ้อนรำจากสมุดข่อย แสดงให้เห็นการนุ่งผ้าและห่มผ้าแถบ สะพักสองบ่าลายดอกไม้

ที่มา : (ศิลปากร, 2542b)



ภาพที่ 113 ผ้าเข้มขาบ หมายเลข น.1 เป็นผ้าไหมยกดิ้นทองเป็นลายทางหรือเป็นริ้ว ลายมะลิซ้อน

ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 114 ผ้าสมปักปูม เป็นผ้าไหมมัดหมี่ ใช้สำหรับเป็นผ้านุ่งของขุนนาง เช่น ขุนชินราช พระยาภักดีนุชิต

ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

ภาพที่ 115 ผ้าพิมพ์ลายอย่าง พื้นสีแดงพิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ เทพรำและเทพนมก้านแย่ง
ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

ภาพที่ 116 ผ้าพิมพ์ลายอย่าง สมัยอยุธยาตอนปลาย ผ้าพิมพ์พื้นสีขาว
พิมพ์ลายกุดั่นเทพรำล้อมรอบด้าน ลายกนกสลับลายกุดั่นดอกกลม
ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

ภาพที่ 117 ผ้าพิมพ์ลายอย่างสมัยอยุธยาตอนปลาย
ผ้าพิมพ์ลาย พื้นผ้าสีเขียว พิมพ์ลายพุ่มข้าวบิณฑ์พระพรหมก้านแย่งเทพรำ ขอบผ้าพื้นแดง พิมพ์ลายประจำยามก้ามปู ลูกฟักคชสีห์ ขนาบด้วยแนวลายประจำยามก้ามปูและช่อกนกเปลว บนพื้นสีเหลือง
ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

ภาพที่ 118 ผ้าพิมพ์หรือผ้าลายแบบต่าง ๆ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
ที่มา :(ศิลปากร, 2545b)

4.3.3 การออกแบบร่างศิราภรณ์

จากการศึกษาศิราภรณ์ที่นำมาใช้ในการแสดงละครรำ เรื่อง สุริโยทัยประกอบด้วย

ชฎาสำหรับตัวพระฐานันดรศักดิ์ตั้งแต่พระราชโอรสจนถึงพระมหากษัตริย์ รัดเกล้ายอดสำหรับตัวละครฐานันดรศักดิ์ตั้งแต่พระราชธิดาจนถึงพระมเหสี

ปันจุเหร็จ สำหรับตัวละครอำมาตย์ และสำหรับพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก

หูกระต่ายขี้รัก สำหรับตัวละครเสนา ทหาร

รัดเกล้าเปลว สำหรับตัวละคร นางข้าหลวง นางโขลน

นอกจากนี้ยังมีศิราภรณ์ที่ผู้วิจัยออกแบบเพื่อใช้สำหรับตัวละครพระยอดฟ้า และขุนชินราชโดยเฉพาะและศิราภรณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่สำหรับพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก ผู้วิจัยนำมาจากพระราชพงศาวดาร เนื่องจากว่าตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครในประวัติศาสตร์ ดังนั้นการสร้างศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายจึงพิจารณาให้เกิดความเหมาะสมมากที่สุด ดังจะนำเสนอการออกแบบศิราภรณ์สำหรับพระยอดฟ้า ขุนชินราช พระสุริโยทัย และพระบรมดิลก

4.3.4 การออกแบบร่างถนิมพิมพาภรณ์

ประดับอย่างเครื่องแต่งกายละครใน มีเพียงตัวละครบางตัวที่มีเพิ่มขึ้นจากการแต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ขุนวรวงศา พระสุริโยทัย พระบรมดิลก

4.3.5 การพัฒนาแบบเครื่องแต่งกาย

จากการศึกษาข้อมูลด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยได้มอบหมายให้นายพัชรพล เหล่าดี ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเจ้าของเครื่องละครแบบโบราณเป็นผู้จัดเตรียมเครื่องแต่งกาย ซึ่งเครื่องแต่งกายนั้นมีอยู่แล้วเป็นบางส่วนเนื่องจากถูกจำกัดในเรื่องของงบประมาณในการสร้างสรรค์จึงจำเป็นต้องหาสิ่งที่มีอยู่แล้วมาใช้ประโยชน์ให้ได้มากที่สุด ลักษณะยืนเครื่องพระในการเลือกเครื่องแต่งกายนั้นใช้การปักดิ้นเลื่อมที่ไม่หนุนตัวลายให้นูนหนา ลวดลายมีลักษณะเป็นลายโปร่ง ประเภทลายดอกไม้และลายกนกขนาดเล็กบนเสื้อรัดสะเอว รวมทั้งตอนบนของห้อยข้างและห้อยหน้าปักด้วยดอกลายขนาดเล็ก แต่ละชุดไม่ซ้ำลายกัน ลักษณะยืนเครื่องนาง ผ้าห่มนางมีขนาดไม่กว้างมาก ตัวละครชั้นสูงเลือกที่มีลายเด่นชัดดอกลายขนาดเล็กทั่วไปทั้งผืน มีลายขอบรอบผืนผ้าห่มคนละสีเชิงผ้าห่มของตัวนางนิยมออกแบบเป็นรูปผสมลวดลายแบบต่าง ๆ

ส่วนที่ต้องสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในส่วนของการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้นผู้วิจัยจะนำกล่าวในลำดับต่อไป เครื่องแต่งกายตัวละครมีดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 119 การแต่งกายด้านหน้าและด้านหลังพระสุริโยทัยพระเฑียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก และพระยอดฟ้า (ซ้ายมาขวา)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 120 การแต่งกายขุนชินราช
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 121 การแต่งกายพราหมณ์ ผู้ทำพิธีและพระยาภักดีนุชิต (ซ้ายมาขวา)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 122 (จากซ้ายมาขวา) การแต่งกายท้าวศรีสุดาจันทร์ ฉากที่ 1
ท้าวศรีสุดาจันทร์ฉากที่ 2 และพระเทพกษัตรีย์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 123 การแต่งกายอำมาตย์ เสนา นางข้าหลวง และนางโขลน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 124 การแต่งกายทหาร (ด้านซ้าย) นางข้าหลวงที่รับพระแสงของ้าว (ด้านขวา)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยขออธิบายถึงการออกแบบศิราภรณ์สำหรับตัวละคร พระยอดฟ้า ขุนชินราช ดังนี้

4.3.6 การออกแบบศิราภรณ์พระยอดฟ้า

1) การกำหนดแนวคิด

พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กล่าวถึงพระยอดฟ้าขึ้นครองราชสมบัติต่อจากสมเด็จพระไชยราชาธิราช เมื่อพระชนมายุ 11 พรรษา ความว่า “ฝ่ายสมณพราหมณาจารย์มุขมนตรีกวีราชนักปราชญ์บัณฑิต โหราราชครูสโมสรพร้อมกัน ประชุมเชิญพระ ยอดฟ้าพระชนม์ได้ 11 พระวษา เสด็จผ่านพิภพถวัลยราชประเพณีสืบศรีสุริวงศ์อยุธยาต่อไป” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) จากข้อความดังกล่าวพระยอดฟ้าพระชนม์เพียง 11 พรรษา น่าจะยังมิได้ผ่านพิธีโสกันต์

วัฒนธรรมการไว้ผมของเด็กไทยโบราณคือ การไว้จุกทั้งเด็กชายและเด็กหญิง นับตั้งแต่พระราชโอรส พระราชธิดาของพระมหากษัตริย์ ลงมาถึงบุตรธิดาของขุนนาง ตลอดจนบุตรหลานของสามัญชน เมื่อเด็กอายุครบโกนจุก (7 ขวบ 9 ขวบ หรือ 11 ขวบ สำหรับเจ้านายผู้หญิงเมื่อ

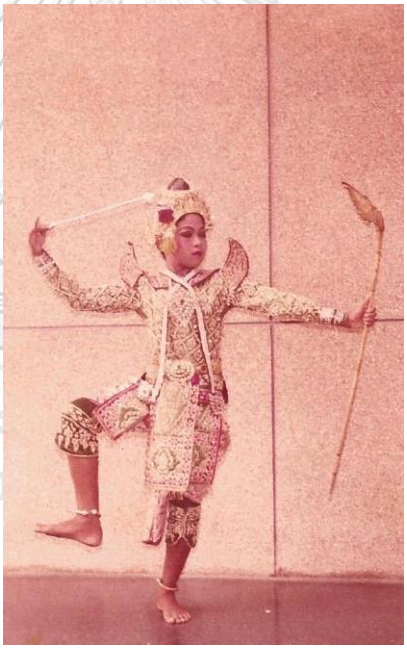
ครบ 11 พรรษา สำหรับเจ้านายผู้ชายเมื่อครบ 13 พรรษา) ทางครอบครัวของเด็กจะจัดพิธีโกนจุกขึ้นตามแต่ฐานะและความสะดวก พิธีโกนจุกถือเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมอันเกี่ยวข้องกับการเกิด โดยจะมีความเชื่อในเรื่องขวัญมาเกี่ยวข้อง ทั้งยังบอกว่าเด็กกำลังก้าวย่างเข้าสู่ความเป็นผู้ใหญ่ (โชติกา นุ่นชู , 2564, https://www.silpa-mag.com/culture/article_34284, สืบค้นข้อมูลเมื่อวันที่ 10 มีนาคม 2564) (โชติกา นุ่นชู, 2564)

หนังสือ *ทรัพย์สินมีค่าของแผ่นดินในพระราชพิธีโสกันต์* ได้กล่าวว่า “พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กล่าวถึงพระเจ้าปราสาททองเสด็จในการพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้าชัย ณ เกาะบ้านเลน และในรัชสมัยสมเด็จพระเพทราชา มีการพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าตรัสน้อยเมื่อพระชนมายุได้ 13 พรรษา ณ พระที่นั่งสรรเพชญปราสาท” (กรมธนารักษ์, 2557)

จากวัฒนธรรมของการไว้ผมของเด็กไทยโบราณสู่การประดิษฐ์ศิราภรณ์สำหรับการแสดงโขนละคร จากการศึกษาได้ปรากฏรูปแบบของศิราภรณ์สำรับตัวละครเด็กคือหัวกุมาร ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าตัวละครที่สวมหัวกุมารนั้นเป็นตัวละครที่ยังไม่ได้ผ่านพิธีโสกันต์ ดังภาพ

ภาพที่ 125 สียะตรา (น้องบุษบา) ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนาสวมศิราภรณ์หัวกุมาร
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2546)

ภาพที่ 126 พระนารายณ์ธิเบศร์ในละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ สวมศิราภรณ์หัวกุมาร
ที่มา : สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ (2525)



ภาพที่ 127 พระมงกุฎในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์สวมศิราภรณ์หัวกุมาร
ที่มา : สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ (2523)

ภาพที่ 128 พระมงกุฎ พระลบ สวมศิราภรณ์หัวกุมาร

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

พระเกี้ยวดอกไม้ไหวสันนิษฐานว่าเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ศิราภรณ์หัวกุมาร

ภาพที่ 129 พระเกี้ยวทองคำลงยาสลักลาย ผูกลวดลายเป็นลายพรรณพฤกษาเกี่ยวเนื่องกันประดับด้วยอัญมณีสีขาว

ที่มา : (กรมธนารักษ์, 2557)

ภาพที่ 130 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ารังสิตประยูรศักดิ์ กรมพระยาชัยนาทนเรนทร ทรงพระเกี้ยวดอกไม้ไหว
ที่มา : (กรมธนารักษ์, 2557)

ภาพที่ 131 พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอุรุพงศ์รัชสมโภช ทรงพระเกี้ยวยอดเทียบชั้นเจ้าฟ้า
ที่มา : (กรมธนารักษ์, 2557)

ภาพที่ 132 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าหญิงมาลินีนภดารา กรมขุนศรีสัชนาลัยสุรกัญญา
ทรงฉลองพระองค์ในพิธีสดับพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ ในพระราชพิธีโสกันต์
ทรงพระเกี้ยวยอด ทรงพระมงคลย่น
ที่มา : (กรมธนารักษ์, 2557)

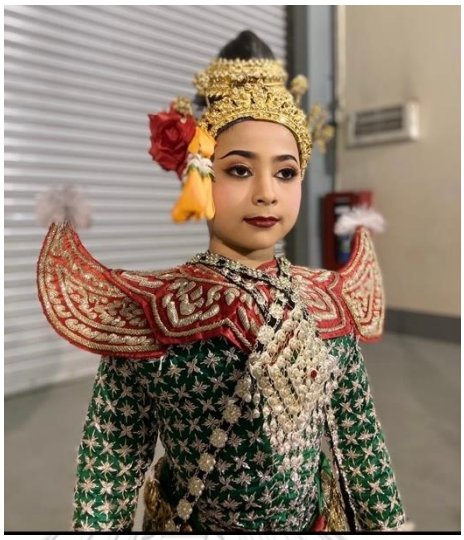
2) การออกแบบร่าง

ผู้วิจัยจึงได้ให้นายบุหลัน ปั้นบรรจง ออกแบบภาพร่าง ศิราภรณ์พระยอดฟ้า ดังภาพ

ภาพที่ 133 ภาพร่างศิราภรณ์พระยอดฟ้า เป็นพระเกี้ยวยอด
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

3) การพัฒนาแบบ

จากภาพร่างผู้วิจัยเห็นว่าการใส่พระเกี้ยวอย่างเดียวไม่เกิดความสวยงามและเหมาะสำหรับศิราภรณ์ของพระมหากษัตริย์ จึงได้นำศิราภรณ์หัวกุมารมาพิจารณาอีกรอบ



ภาพที่ 134 ศิราภรณ์หัวกุมาร สำหรับพระมงกุฎ ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากการศึกษาการแสดงละครในหรือโขน ตัวละครที่เป็นเด็กนั้นจะสวมศิราภรณ์หัวกุมาร ซึ่งส่วนหน้าของศิราภรณ์เป็นกระบังหน้า ด้านบนเป็นพระเกี้ยวคล้ายกับพระเกี้ยวดอกไม้ไหว และมีส่วนสีดำเทียบได้เป็นผมซึ่งแสดงให้เห็นว่ายังไม่ผ่านการโกนผม ผู้วิจัยจึงสรุปโดยกำหนดให้พระยอดฟ้าสวมกระบังหน้าและพระเกี้ยวยอดซึ่งเป็นพระเกี้ยวที่ใช้สำหรับฐานันดรศักดิ์ชั้นเจ้าฟ้าขึ้นไป เพื่อให้เหมาะสมกับความเป็นกษัตริย์ ในการแสดงโขนละครไทยยังไม่เคยปรากฏว่าตัวละครเด็กสวมศิราภรณ์ในลักษณะนี้ กระบังหน้าใช้กระบังหน้าสำหรับการแสดงละครที่สามารถแยกส่วนได้ไม่ประกอบเป็นส่วนเดียวกัน

เมื่อผู้วิจัยได้ต้นแบบแล้ว ได้พัฒนาแบบโดยการเลือกศิราภรณ์ให้เหมาะสมกับผู้แสดงมากที่สุด ด้านหลังทำผมเกล้าทุยเพื่อให้เกิดความสวยงามรับกับกรรเจียกจรและกระบังหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 135 ศิราภรณ์ของพระยอดฟ้า ประกอบด้วยกระบังหน้าและพระเกี้ยวยอด
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 136 ภาพศิราภรณ์พระยอดฟ้า
ผู้แสดงเกล้าผมทุยเมื่อมองด้านข้างคล้ายกับลักษณะของศิราภรณ์หัวกุมาร
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.7 การออกแบบศิราภรณ์พระสุริโยทัยและพระบรมดิลก

1) การกำหนดแนวคิด

พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กล่าวถึงพระสุริโยทัย ความว่า

“...พระสุริโยทัยเห็นพระราชสามีเสียทีไม่พ้นมือข้าศึก ทรงพระกตัญญูภาพก็ขับพระคชาธารพลายทรงสุริยกษัตริย์สะอึกออกรับ พระคชาธารพระเจ้าแปรได้ล่างแบกถนัดพระคชาธารพระสุริโยทัยแหงนหงายเสียที...” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพระสุริโยทัยทรง

พระปรีชาสามารถด้านการขี่ช้างและการใช้อาวุธ ถึงเข้าไปรบกับพระเจ้าแปรได้ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2560b) ทรงกล่าวไว้ในหนังสือ *นิทานโบราณคดี* ความว่า

> [...] วิชาขี่ช้างนั้นมีหลักฐานปรากฏว่าถือกันว่าเป็นวิชาสำคัญสำหรับลูกเจ้าลูกขุน คือเจ้านายและพวกลูกผู้ดีจะต้องฝึกหัดจนถึงขี่ช้างรบพุ่งได้ทุกคนมาแต่ครั้งกรุงสุโขทัย และยังเป็นประเพณีสืบมาตลอดสมัยกรุงศรีอยุธยาแต่ในสมัยอื่นดูไม่นิยมกันไม่เหมือนเมื่อรัชกาลสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ด้วยปรากฏว่าแม้พระสุริโยทัยองค์พระอัครมเหสีก็ได้ฝึกหัดทรงช้างรบ ในเรื่องพงศาวดารมีปรากฏครั้งเดียวเท่านั้นว่า ผู้หญิงขี่ช้างเข้าพุ่งรบ

จากหลักฐานที่ว่าพระสุริโยทัยสามารถขี่ช้างและซ้อมอาวุธ และปรากฏในบทบทประพันธ์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงทำการออกแบบร่างศิราภรณ์ดังนี้

2) การออกแบบร่าง

จากการกำหนดให้พระสุริโยมัยและพระบรมดิลก แต่งกายยืนเครื่องพระแต่อยากให้ตัวละครทั้ง 2 มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่เหมือนตัวละครอื่น ๆ ที่ปรากฏในการแสดงละครใน จึงได้กำหนดให้สวมศิราภรณ์รัดเกล้ายอด ซึ่งจะสามารถสื่อถึงฐานันดรศักดิ์ของตัวละครและเพศของตัวละครได้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ให้นายบุหลัน ปั้นบรรจง ร่างภาพให้ ดังภาพ

ภาพที่ 137 รัดเกล้ายอดศิราภรณ์ต้นแบบ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2560)

ภาพที่ 138 การออกแบบร่างศิราภรณ์จากรัดเกล้ายอด
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

3) การพัฒนาแบบ

ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบศิราภรณ์สำหรับพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกต่อผู้ทรงคุณวุฒิเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม 2564 ผู้ทรงคุณวุฒิให้คำแนะนำว่า ไม่ควรเป็นรัดเกล้ายอด ถึงแม้ว่าผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงฐานันดรศักดิ์ของผู้แสดงก็ตาม ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาว่าหากเป็นการแต่งกายของสตรีที่ไปซ้อมอาวุฒิหรือฝึกขี่ช้าง นอกจากการแต่งกายแล้วผมก็เป็นสิ่งสำคัญที่ไม่ควรรุงรังและควรมีการเก็บและใช้ผ้าโพกศีรษะให้แน่นยิ่งขึ้น จากแนวคิดนี้จึงนำมาสู่การนำปันจุเหร็จมาเป็นศิราภรณ์ของพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก เหมือนดังสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยที่ประดิษฐ์ปันจุเหร็จเพื่อใช้แทนผ้าโพกศีรษะ

ภาพที่ 139 การออกแบบศิราภรณ์พระสุริโยทัยและพระบรมดิลก
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

การเลือกปันจุเหร็จมาเป็นศิราภรณ์พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกนั้นผู้วิจัยได้กำหนดให้ปันจุเหร็จพระสุริโยทัยมีรายละเอียดกว่าของพระบรมดิลกเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงฐานันดรศักดิ์ของผู้สวมใส่

ภาพที่ 140 พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกสวมศิราภรณ์ปันจุเหร็จ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.8 การออกแบบศิราภรณ์ขุนชินราช

1) การกำหนดแนวคิด

ขุนชินราชเป็นผู้ที่สืบเชื้อสายพราหมณ์ มีหน้าที่เฝ้าหอพระ ดังที่พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) กล่าวว่า นางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์สั่งพระยาราชภักดีให้นำพันบุตรศรีเทพซึ่งรักษาหอพระข้างหน้ามาเป็นขุนชินราชและรักษาหอพระข้างใน

สมภพ จันทรประภา (สมภพ จันทรประภา, 2526) กล่าวถึงทรงผมผู้ชายในสมัยอยุธยาไว้ ใน *อยุธยาอาภรณ์* ดังนี้

> สมัยอยุธยาเป็นราชธานีนั้น ผู้ชายไว้ผมยาวเกล้ามวยกลางกระหม่อม ดูจะทุกชนชั้นบรรดาศักดิ์ มาแต่แรกสร้างกรุง ในเจดีย์เจ้าอ้าย เจ้ายี่ ที่กรุงเก่าก็พบ “สนองเกล้า” ซึ่งเป็นสมบัติส่วนพระองค์ปรากฏอยู่ แสดงว่าเกล้าพระศกกลม แล้วคลุมพระศกด้วยสนองเกล้านั้น จึงสันนิษฐานได้ว่า ถึงเมื่อก่อนจะสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ผู้ชายก็ไว้ผมยาวอยู่ก่อนแล้ว ส่วนการเกล้านั้นสุดแต่กาลเทศะ

ทุกชนชั้นบรรดาศักดิ์ในที่นี้คงรวมถึงคนที่สืบเชื้อสายพราหมณ์ ดังปรากฏทรงผมพราหมณ์ตามที่กล่าวมาในภาพจิตรกรรมฝาผนัง

2) การออกแบบร่าง

พรรณี เกษกมล (พรรณี เกษกมล, 2561)กล่าวไว้ในหนังสือ *ผลัดแผ่นดินกรุงศรี* ว่า

> อันที่จริงโดยตำแหน่งพันบุตรศรีเทพเป็นตำแหน่งที่มีเกียรติมากของราชวงศ์อู่ทอง แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในราชธานี ได้รับตำแหน่งเล็ก ๆ เป็นแต่เพียงพราหมณ์เฝ้าหอพระ ถ้าประวัติศาสตร์พลิกผันเป็นอีกหน้าหนึ่ง ให้ราชวงศ์อู่ทองสืบทอดต่อมาได้โดยไม่โดนแย่งชิงกลับไป คงต้องขอบอกว่าพันบุตรศรีเทพคือวีรบุรุษที่ยอมลำบากมาแฝงตัวเพื่อก่อการใหญ่ให้ราชวงศ์อู่ทองของตนได้กลับคืนมามีอำนาจดังเดิม แต่เมื่อเป็นผู้แพ้จึงเป็นแค่ชายชู้ที่เกาะผู้หญิงขึ้นมาเป็นใหญ่ในแผ่นดิน พันบุตรศรีเทพเป็นตำแหน่งที่ครองเมืองศรีเทพเมืองประวัติศาสตร์ที่ยังคงมองเห็นความเจริญรุ่งเรืองครั้งอดีตกาลได้ชัดเจน ตั้งอยู่แถบเมืองเพชรบูรณ์ ริมแม่น้ำป่าสัก เป็นดินแดนเก่าแก่ของแคว้นละโว้อโยธยา จึงคาดเดาเอาว่าแท้ที่จริงพันบุตรศรีเทพคงสืบเชื้อสายมาทางสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 ได้ร่ำเรียนแบบแผนประเพณีมาเป็นอย่างดี จึงได้รับหน้าที่ฝ่ายพิธีการเป็นพราหมณ์เฝ้าหอพระ

จากคำกล่าวนั้นแสดงให้เห็นว่าขุนชินราชไม่ใช่สามัญชน ดังนั้นการออกแบบศิราภรณ์สำหรับขุนชินราชจึงควรแสดงให้เห็นถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของขุนชินราช ในขั้นแรกผู้วิจัยคำนึงถึงเครื่องแต่งกายพราหมณ์ที่ปรากฏในการแสดงละครนั้นมักแต่งยืนเครื่องสีขาว สวมกระบังหน้าและมีการเขียนอุณาโลมไว้กลางหน้าผาก ผู้วิจัยจึงได้ทำการร่างออกแบบศิราภรณ์ของขุนชินราช โดยมีศิราภรณ์พราหมณ์เป็นต้นแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 141 กระบังหน้าพราหมณ์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

การออกแบบกระบังหน้าสำหรับขุนชินราชและแต่งกายอย่างพราหมณ์

ภาพที่ 142 การออกแบบศิราภรณ์ขุนชินราช
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2563)

จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพิ่มเติม โดยให้สอดคล้องกับภูมิหลังของขุนชินราชตามบทประพันธ์ ดังนี้

จะเอื้อนอรรถตัดพ้อไปไย ท่านมิใช่เยี่ยงชั้นสามัญชน

เป็นหน่อเนื้อเชื้อพระวงศ์พงศ์อู่ทอง สักวันต้องครองฉัตรพิพัฒน์ผล
สุพรรณภูมิชิงอำนาจชาติทรพล ต้องย่อยยับอับจนชั่วกัปกัลป์

3) การพัฒนาแบบ

ในประวัติศาสตร์กล่าวว่าขุนชินราชมีเชื้อสายพราหมณ์ ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดครั้งแรกว่าควรจะสร้างศิราภรณ์ที่มาจากศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายอย่างพราหมณ์ตามภาพจิตรกรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ให้นายบุหลัน ปั้นบรรจง ร่างแบบจากศิราภรณ์ของพราหมณ์ตามจิตรกรรมฝาผนังเพื่อทำการคัดเลือกตามความเหมาะสมและสวยงาม

ภาพที่ 143 การแต่งกายและศิราภรณ์พราหมณ์
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบที่ 1 การแต่งกายพระรามตอนออกบวช นำมาเป็นต้นแบบ แต่ให้แต่งสีขาวแสดงให้เห็นเพศพราหมณ์ มีผ้าสไบเพื่อแสดงเพศพราหมณ์ และศิราภรณ์เป็นแบบยอดบวช สวมประคำ

ภาพที่ 144 การแต่งกายและศิราภรณ์แบบที่ 1

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (คณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี 2 มิถุนายน 2548 ลมุล ยมะคุปต์)

ภาพที่ 145 ภาพร่าง ภาพร่างแบบที่ 1

ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบที่ 2 การแต่งกายพระราม “ลักษณะพระราชนิยม” ในสมัยรัชกาลที่ 6 นำแบบอย่างชฎาบายศรีรูปทรงศิราภรณ์ของพระรามมาปรับให้มีความเหมาะสมกับเครื่องแต่งกาย สวมเสื้อแขนยาวสวมมาลัยตัวและนุ่งผ้าอย่างพระราม แต่งกายสีขาว

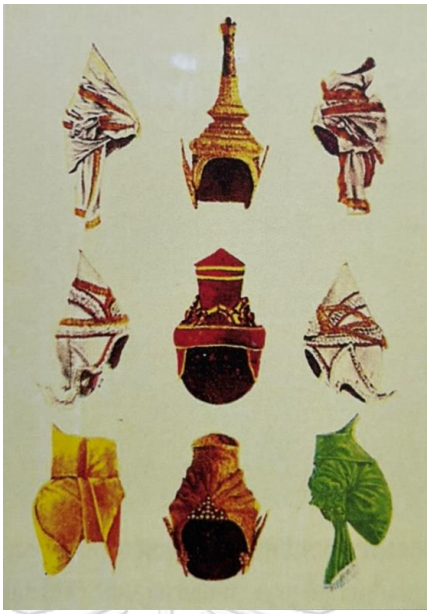
ภาพที่ 146 การแต่งกายและศิราภรณ์แบบที่ 2

ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ภาพที่ 147 ภาพร่างแบบที่ 2

ที่มา: บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 148 เครื่องประดับศีรษะตัวพระ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงละครแบบใหม่ที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

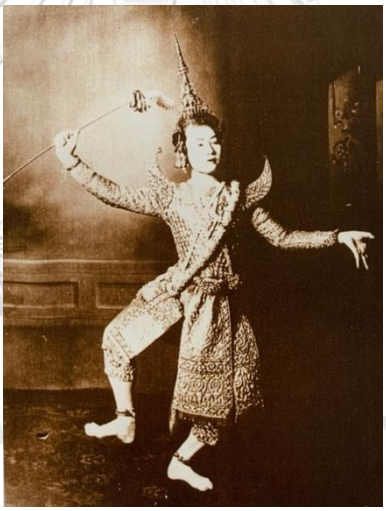
แบบที่ 3 นำรูปแบบศิราภรณ์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังมาเป็นแบบร่างศิราภรณ์โดยเพิ่มจอนหูด้านข้างเพื่อความสวยงาม เครื่องแต่งกายสีขาวร่างภาพตามแบบที่ 2

ภาพที่ 149 ศิราภรณ์แบบที่ 3
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

ภาพที่ 150 ภาพร่างศิราภรณ์ขุนชินราช

ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

แบบที่ 4 แต่งกายยืนเครื่องสวมมาลัยตัว สวมประคำ และสวมสายธุรำ หรือสายธุหร่ำ



ภาพที่ 151 การแต่งกายยืนเครื่อง “ลักษณะพระราชนิยม” ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บรรดาโขนและละครสวม “พวงมาลัยตัว”

ที่มา : สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 152 ขุนชิราชในแบบที่ 4 แต่งกายยืนเครื่องสวมมาลัยตัว สวมสายธุหร่ำ สวมประคำ
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

สายธุรำ หรือสายธุหร่ำ เป็นด้ายมงคลของพราหมณ์ คือด้ายเครื่องหมายของวรรณะพราหมณ์ที่คล้องติดตัวอยู่เป็นประจำ ผู้ที่จะประกอบพิธีสำคัญต้องสวมสายธุรำ เช่นในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชครูพราหมณ์ได้ทูลเกล้าฯ ถวายพระสังวาลพราหมณ์ธุรำ เมื่อทรงรับแล้วทรงสวมพระองค์เฉียงซ้าย (ส. พลายน้อย, 2564)

คำว่า สายธุรำ หรือสายธุหร่ำ หมายถึง น. สายเครื่องหมายวรรณะพราหมณ์ กษัตริย์ ยัช ,และแพทย์ สวมจากไหล่ซ้ายเฉียงไปไหล่ขวาโญปวีต หรือสายมงคล (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

ในบทพระราชนิพนธ์เรื่อง*รามเกียรติ์* (พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540) กล่าวถึงทศกัณฐ์ตอนที่แปลงกายเป็นฤษีเพื่อเข้าไปหานางสีดา สวมสายธุหร่ำ ดังนี้

บัดเดี๋ยวกลับเป็นดาบส อันมีพรตชำนาญชาญขยัน
ห่มหนังเสือลายพรายพรรณ เจิมจันทร์นุ่งผ้าคากรอง
สอดสายธุหร่ำมุ่นชฎา มือขวาถือตาลิปัตรป้อง
สวม**ประคำมณีดั่งสีทอง** แล้วเดินย่องตามชายพนาลี ฯ

ฯ 4 คำ ฯ พราหมณ์เข้า

ภาพที่ 153 ไมยราพ แต่งกายเพื่อทำพิธีปลุกเสก สวมสายธุหร่ำ

ที่มา : สุรัตน์ จงดา (2565)

ภาพที่ 154 ชาวอินเดียวรรณะพราหมณ์สวมสายธุหร่ำและประคำ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2562)

ผู้วิจัยได้นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิที่ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 และผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้ข้อเสนอแนะดังนี้

1. ศิราภรณ์ควรให้มีความสวยงามตามแบบละครในโดยคำนึงถึงยศถาบรรดาศักดิ์

2. หากตัวละครอื่น ๆ ในเรื่องแต่งกายยืนเครื่อง ขุนชินราชควรจะแต่งกายยืนเครื่องให้เหมือนกัน

3. ขุนชินราชไม่จำเป็นต้องแต่งสีขาวเนื่องจากว่าขุนชินราชมีเชื้อสายพราหมณ์ไม่ใช่พราหมณ์ที่ทำพิธี ดังนั้นในการแสดงจึงไม่จำเป็นต้องใช้สีขาวสำหรับเครื่องแต่งกาย ควรพิจารณา

สีอื่น แต่ที่สำคัญควรคำนึงถึงสีที่เหมาะสมกับสถานะของตัวละครและมีความเป็นเอกภาพ ดูไม่ขัดตาจนเกินไปเมื่อต้องเข้าฉากกับท้าวศรีสุดาจันทร์

จากคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ขุนชินราชดังนี้

1. นำรูปแบบศิราภรณ์ในแบบที่ 2 มาเป็นต้นแบบ ทำผมมวยต่ำเพื่อให้เป็นฐานรับศิราภรณ์และมีความกลมกลืนกับด้านบน เนื่องจากศิราภรณ์เป็นแบบโปร่ง

2. แต่งกายยืนเครื่องพระ สวมสายธุหร่ำ สวมประคำสีทองดังบทของทศกัณฐ์ใส่ประคำสีทอง

3. ไม่แต่งกายสีขาวอย่างพราหมณ์ แต่ใช้สีพวงอังกาบ (สีม่วง) แขนเสื้อสีแดงซึ่งเข้ากันกับสีผ้าของท้าวศรีสุดาจันทร์

ภาพที่ 155 ท้าวศรีสุดาจันทร์และขุนชินราช

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.9 เครื่องประดับลงยา

วิทย์ พิณคันเงิน อธิบายไว้ในสารานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2544) ว่า

> กรรมวิธีลงยาสีของไทยคงสืบเนื่องมาจากชาวเปอร์เซีย ตั้งแต่ในสมัยอยุธยา [...] ซึ่งมีทั้งลงยาแบบถมปัดและลงยาสี จึงนิยมอยู่ในหมู่ข้าราชการและราชสำนัก แต่คงไม่มีสีมาก

เท่าในปัจจุบัน เพราะปรากฏว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงโปรดปรานลงยาสีชนิดที่เรียกว่าราชาวดีโดยเป็นสีฟ้าสีเดียว ดังนั้นเครื่องราชูปโภคหลายชิ้นจึงลงยาราชาวดี

การลงยาราชาวดี คือ การลงยาด้วยน้ำยาสีขึ้นกการเวก หรือสีฟ้าอมเขียว กุสุมา รักษมณี อธิบายไว้ใน “เปอร์เซียมิใช่คำแขกแปลกหน้า” ว่า “ราชาวดี” มาจากภาษาเปอร์เซียว่า “Lājaward” แปลว่า อัญมณีสีฟ้าเข้มอย่างสีน้ำทะเลลึก Lājawardi เป็นคำคุณศัพท์ แปลว่า ที่เป็นสีฟ้า ไทยรับมาใช้เดิมหมายถึงการลงยาสีฟ้าเข้มสีเดียว ก่อนจะมีหลากสีในเวลาต่อมา (ธเนศ เวศร์ภาดา, 2562) การลงยาในเครื่องประดับนั้นมีมาตั้งแต่อดีตกาล ในสมัยกรีกโบราณ อียิปต์ โรมัน และเข้ามาสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา คนไทยได้รับความรู้การลงยาจากชาวเปอร์เซีย โดยนำเครื่องโลหะ เช่น ทองคำ ไปทุบให้เป็นช่อง นำสีต่าง ๆ เช่น แดง เขียว น้ำเงิน ขาว หยอดลงไปให้เป็นลวดลาย แล้วนำไปอบด้วยอุณหภูมิที่สูง ได้รับความนิยมมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ดังปรากฏในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง มีทั้งการลงยาราชาวดีและลงยาสีต่าง ๆ เช่น บทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2563) พรรณนาเครื่องทรงของปันหยีตอนปลอมเป็นเทวดาไปลวงนางแอหนังว่า “ตาดปักเครือทองฉลององค์ ปั้นเหน่งจำหลักลงราชาวดี” ในบทละครเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) พรรณนาเครื่องทรงของนางวิยะดาว่า “กันกวดกระหมวดมุ่นเมาฬี เกี้ยวราชาวดีดอกลำดวน” บางครั้งกล่าวถึงการลงยาสีต่าง ๆ เช่น บทลงสรงทรงเครื่องของมิสาระปันหยีสุกาหราหรืออิเหนา (พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514) ดังนี้

ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น คาดเข็มขัดรัดมั่นกระสันสาย
สังวาลประดับทับทิมพราย ทองกรจำหลักลายลงยา

การย้อมสีศิราภรณ์เพื่อให้เหมือนกับงานลงยานั้นเป็นเทคนิคหรือวิธีการเฉพาะของแต่ละบุคคลที่จะปรับนำไปใช้ซึ่งจะมีความแตกต่างกันไป ซึ่งเป็นเทคนิคที่ทำเป็นการนำมาประยุกต์หาสีที่นำมาทำอย่างง่ายตามวัสดุที่มีในปัจจุบัน การประสมสีของแต่ละคนก็แตกต่างกัน ในครั้งนี้ผู้ที่ดูแลเรื่องเครื่องแต่งกายใช้ฝุ่นสีแดงของอินเดียที่สำหรับเจิมหน้าผากเรียกว่าผงกุมกุมมาผสมกับน้ำหรืออุทัยทิพย์ (ที่ใช้ผสมน้ำดื่ม) จากนั้นนำแปรงมาปัดจะทำให้เครื่องทองนั้นออกเป็นสีแดงซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเครื่องลงยาแต่เป็นการลงยาเฉพาะสีแดงไม่ได้ลงยาสีเขียวแดง ผู้วิจัยต้องการให้การลงสีในลักษณะนี้เพื่อให้ได้ได้สีของเครื่องประดับที่ใกล้เคียงกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ในสมัยโบราณมากที่สุด ซึ่งปรากฏใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยา

การย้อมสีบนเครื่องประดับศีรษะนี้จะเปลี่ยนจากสีทองเป็นสีทองแดง วัสดุที่ใช้ในการย้อมสีนั้นไม่มีผลกับวัสดุหากเช็ดหรือใช้แปรงปัดก็จะหลุดออก

ในงานครั้งนี้ผู้วิจัยต้องการให้ศิราภรณ์มีความสวยงามคล้ายกับการลงยาและเหมาะสมกับเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าอย่างโบราณที่ผู้วิจัยเลือก

นอกจากนี้ในตัวบทลงสรงทรงเครื่องรบ ของพระสุริโยทัยในเพลง ลงสรงมอญ ได้กล่าวถึงประคำลงยา ดังนี้ “...กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง” ซึ่งมีการย้อมสีของประคำให้มีสีคล้ายกับเครื่องประดับศีรษะของตัวละครตัวอื่น ๆ

ภาพที่ 156 รัดเกล้าเปลวโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ที่มา : https://www.pinterest.com/pin/348395721178076414/

ภาพที่ 157 พระเกี้ยวยอดลงยาสี จะไม่มันวาวเหมือนการลงทองคำเปลว

ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

ภาพที่ 158 (จากซ้ายมาขวา) พระสุริโยทัย ขุนชินราช พราหมณ์ สวมประคำย้อมสี
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 159 การย้อมสีศิราภรณ์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ในการย้อมสีของรัดเกล้ายอดนั้นตัวฐานด้านในใช้ลิปสติกสีแดงทา เนื่องจากว่าอยู่ด้านในเมื่อใช้สีกุมกุมที่ละลายน้ำ สีไม่เด่นชัด จึงย้อมสีด้วยลิปสติกสีแดงแทนให้เหมือนการลงยาด้วยสีแดง โดยใช้ลิปสติกสีแดงทาบริเวณที่ต้องการ และใช้สีกุมกุมปัดบริเวณนั้น

4.3.10 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกในตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

“พระสุริโยทัยผู้เป็นเอกอัครราชมเหสี ประดับองค์เป็นพระมหาอุปราช ทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์ ” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) ข้อความที่ปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศนี้ เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายตัวละครสำคัญในตอนที่ 4 พระสุริโยทัย ลงสรงทรงเครื่องรบ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะออกแบบเครื่องแต่งกายโดยคำนึงถึงจารีตของละครใน คือ การแต่งกายยืนเครื่องเป็นหลัก และเพิ่มเติมเพื่อให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ด้วย

ผู้วิจัยมีขั้นตอนในการดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้

1) การกำหนดแนวคิด (design conception)

ละครเรื่องนี้ดำเนินตามจารีตการแสดงละครใน ดังนั้นตัวละครทุกตัวผู้วิจัยกำหนดให้แต่งกายยืนเครื่อง ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกการแต่งกายยืนเครื่องแบบบางเบา เป็นการแต่งกายยืนเครื่องอย่างโบราณซึ่งสีเสื้อนั้นจะมี 2 สี

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ มีพระอธิบายไว้ในหนังสือ*ตำนานละครอิเหนา* (ดำรงราชานุภาพ, 2508) ว่าเดิมนั้นการสวมเสื้อของโขนก็เปรียบเหมือนการสวมเกราะ ดังนี้

> เสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่นั้น มิใช่เป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ที่แท้เอาแบบเสื้อโขนมาให้ [...] ละครแต่ง ซึ่งเห็นข้อความนี้เพราะเสื้อที่ยืนเครื่องละครใส่ (แม้จนทุกวันนี้) ตัวเสื้อกับแขนเสื้อสีต่างกัน เช่น ตัวเสื้อเป็นสีเขียว แขนเสื้อเป็นสีแดงเป็นต้น ลักษณะเสื้ออย่างนี้มีมาแต่เสื้อ เครื่องรบอย่างโบราณ คือใส่เสื้อแขนยาวชั้นในตัว1 แล้วสวมเสื้อเกราะแขนสั้นชั้นนอกอีกตัว1 สีแขนกับสีตัวจึงต่างกัน เพราะเดิมเป็นเสื้อ 2 ตัว เครื่องแต่งตัวโขนชั้นเดิมก็เห็นจะไม่ใส่เสื้อเป็นพื้น เสื้ออย่างว่านี้คงสำหรับแต่งแต่โขนตัวดี เช่น พระราม พระลักษมณ์ แต่งในเวลาออกรบ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 160 การแต่งกายพระราม ในการแสดงโขนของมูลนิธิศิลปาชีพฯ แต่งกายอย่างโบราณ
ที่มา : การแสดงโขนพระราชทาน (2553)

การแต่งกายยืนเครื่องอย่างโบราณนั้นจึงเปรียบเสมือนการสวมเกราะ ซึ่งปัจจุบันการแต่งกายยืนเครื่องนั้นนิยมแต่งเสื้อสีเดียวแม้กระทั่งตอนออกรบก็ไม่ได้สวมเกราะ แต่ในการแสดงโขนตอนศึกมังกรกัณฐ์ พระรามสวมเกราะเมื่อแสดง เพราะตามเรื่องมีบทว่ามังกรกัณฐ์แผลงศรตัดเกราะของพระรามขาด เกราะของพระรามเป็นแบบรัดอก ตามรูปแบบจิตรกรรม

ภาพที่ 161 การแสดงโขน ตอนศึกมังกรกัณฐ์ พระรามสวมเกราะแบบรัดอกตามรูปแบบจิตรกรรม
ที่มา : สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ (2538)

ภาพที่ 162 การแสดงโขน พระรามรบกับมังกรกัณฐ์ พระรามสวมเกราะแบบรัดอก
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=YHTzwHD3Uyw

นอกจากนี้ยังมีงานสร้างสรรค์ที่สร้างสรรค์เกราะขึ้นใหม่สำหรับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ เพื่อให้สอดคล้องกับบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงการสวมเกราะ ซึ่งเป็นการสวมเกราะแบบรัดอกตามแบบจิตรกรรมฝาผนังและภาพทวารบาล

ภาพที่ 163 ผลงานสร้างสรรค์ชุดทัพอโยธยา โดยสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ พระราม พระพรต พระลักษณ์ และพระสัตรุด สวมเกราะ ตามที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ แขนเสื้อกับตัวเสื้อมีสีเดียวกัน เกราะเป็นแบบรัดอก
ที่มา : สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ (2561)

ภาพที่ 164 ภาพทวารบาลด้านหลังตู้พระธรรม สวมเกราะแบบรัดอก

ที่มา : (ศิลปากร, 2548)

ภาพที่ 165 ภาพทวารบาล สวมเกราะแบบรัดอก

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 166 ภาพเกราะจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์
ที่มา : ภวัตร จันทร์ดารักษ์ (2560)

นอกจากการแต่งกายยืนเครื่องอย่างโบราณที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้น หากมีการสร้างสรรค์เกราะตามแบบที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังและภาพทวารบาล น่าจะเพิ่มความสวยงามให้กับเครื่องแต่งกายและสอดคล้องกับเครื่องทรงที่ปรากฏในการแต่งกายสำหรับพระมหากษัตริย์ในการออกรบ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเรื่องเกราะมาสร้างแบบเกราะสำหรับพระสุริโยทัยในตอนลงสรงทรงเครื่องรบ

2) การออกแบบร่าง (design exploration)

ชุดเกราะสำหรับนักรบในสมัยอยุธยานั้นมีหลายลักษณะ โดยมีฉลองพระองค์พิชัยสงคราม อันเป็นเครื่องทรงชุดเกราะสำหรับพระมหากษัตริย์ นอกจากนี้ ยังมีชุดเกราะอื่น ๆ ได้แก่เกราะแพร เกราะทอง เกราะเสนากุฎ เกราะกำมะหยี่ เป็นต้น สันนิษฐานว่าเกราะชนิดต่าง ๆ ดังกล่าว อาจเป็นชุดเกราะผ้าบุนวม ที่ผลิตจากผ้าหนาซ้อนชั้นเสริมความหนาเพื่อป้องกันคมอาวุธ โดยชุดเกราะชั้นนอกหุ้มด้วยผ้าชนิดต่าง ๆ เช่น ผ้าแพร ผ้ากำมะหยี่ โดยมีการตกแต่งลวดลายประดับอย่างสวยงาม

บทประพันธ์ที่มีการกล่าวถึงเกราะ ดังนี้

สอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา **สวมประคำ** ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

จากบทประพันธ์ในตอนนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ร่างภาพเครื่องแต่งกาย ไว้ 2 แบบ อธิบายได้ดังนี้

ภาพที่ 167 การออกแบบภาพตามบทประพันธ์ แบบที่ 1
ที่มา: บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

การออกแบบผู้วิจัยคำนึงถึงการแต่งกายยืนเครื่องตามจารีตการแสดงละครใน แต่ให้ผู้ออกแบบวาดฉลองพระองค์โดยให้เขียนลายยันต์ มีกรองคอและเกราะ นอกจากนี้มีการเพิ่มเติมในส่วนของผ้าบัวประกอบแก้ว ซึ่งมีความสำคัญคือเป็นผ้าที่ใช้สำหรับ “ทรงคชสาร” คือขี่ช้าง ซึ่งในการนุ่งผ้าขี่ช้างนั้นจะมีการนุ่งผ้าที่เหมือนกัน 2 ชั้น สังเกตได้ว่าไม่มีอินทรธนู เนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ศิราภรณ์คือพระมาลาเบี่ยงมีความโดดเด่น และไม่มีสังวาลตาบทิศเนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้เกราะเด่นชัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 168 การออกแบบภาพตามรูปแบบการแต่งกาย แบบที่ 2
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2564)

จากภาพผู้วิจัยกำหนดให้ออกแบบโดยยึดการแต่งกายยืนเครื่องเป็นหลักประกอบด้วย เสื้อ สนับเพลา รัดสะเอว ห้อยหน้า ห้อยข้าง กรองคอ ทับทรวง กำไลข้อมือ ข้อเท้า ยกเว้นอินทรธนู ที่ไม่มีอินทรธนูเนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้ศิราภรณ์คือพระมาลาเบี่ยงมีความโดดเด่น และไม่มีตาบทิศ เนื่องจากต้องการให้เกราะมีความเด่นชัด

ผู้วิจัยนำเข้าสู่กระบวนการตรวจสอบข้อมูลโดยการประชุมกลุ่มย่อยเมื่อวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ. 2564 ได้รับคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ ว่าควรยึดการแต่งกายตามจารีตการแสดงละครใน เป็นหลัก เมื่อผู้วิจัยนำกลับมาพิจารณาอีกครั้งและไปศึกษาเพิ่มเติมจากบทพระราชนิพนธ์ที่มีการกล่าวถึงอุปกรณ์หรือเครื่องแต่งกาย บางอย่างต้องใช้จินตนาการประกอบ ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาเพิ่มเติมดังนี้

3) การพัฒนาแบบ (design development)

เมื่อศึกษาบทละครใน ตอนตัวละครออกรบ มีบทสระสรงทรงเครื่องซึ่งกล่าวถึงเสื้อทรงประพาส ฉลองพระองค์อย่างน้อย (พระกรน้อย) และกรองศอ อยู่หลายแห่ง เช่น บทละครเรื่อง *ดาหลัง* พระราช นิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ดังนี้

ตอนมิสาระปันหยีออกรบกับระตูมงกล

เมื่อนั้น พระโฉมยงองค์มิสาระปันหยี
จึงเสด็จย่างเยื้องจรลี [...] มาสระสรงวารีทันใด
ทรงสังวาลเครื่องชัยยุทธนา แล้วผ่านฟ้า**สอดทรงเสื้ออย่างน้อย**
รองชั้นเป็นซับสนับใน จึงทรงใส่ชายไหวเป็นช่อห้อย
ทรงประพาสชั้นนอกเป็นดอกลอย **ฉลองศอ**ประดับพลอยจินดาดี

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2499)

ตอนระตูมงกลออกรบกับมิสาระปันหยี

เมื่อนั้น ระตูมงกลเรืองศรี
ทั้งองค์พระโอรสธิบดี [...] ไปเข้าที่สระสรงคงคา
เอารัตกัมพลพันมั่นคง **ฉลององค์อย่างน้อยเป็นซับใน**
ทรงประพาสตาดดอกเป็นชั้นนอก **สนองศอ**เด่นดอกดั่งจะไหว [...]

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2499))

นอกจากข้อมูลในบทละครเรื่อง*ดาหลัง* ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจจาก*สมุดภาพตำรารำ* ซึ่งเป็นภาพเขียนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มาออกแบบเครื่องแต่งกายรบของพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก

ภาพที่ 169 การแต่งกายยืนเครื่องซึ่งใส่เสื้อ 2 ตัวต่างสีกัน
ที่มา : (ศิลปากร, 2540)

ในภาพตำรารำตัวพระสวมเสื้อ 2 ตัวเป็นชั้นในกับชั้นนอก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (นรินทรเทวี, 2561) มีพระบรมราชาธิบายถึงเสื้อลักษณะนี้ไว้ใน “พระราชวิจารณ์จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี” ว่า

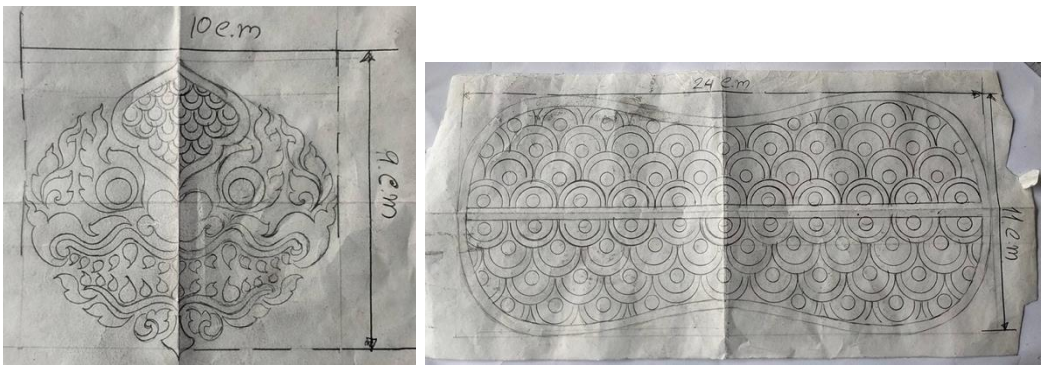
> พระกรน้อยนั้น คือที่แขนต่อแคบรัด ต่างว่าสวมเ [...]สื้อชั้นใน แล้วจึงสวมทรงประพาส ทรงประพาสนั้นคือตัวเสื้อ เป็นเสื้อก๊กมีชาย ในหนังสือเก่า ๆ และบททรงเครื่องยังใช้ว่าสอดเสื้อทรงประพาส แต่ภายหลังมานี้ ไม่รู้จักคำที่ว่าฉลองพระองค์ทรงประพาสเป็นอย่างไร เหตุด้วยหลงทรงประพาสที่แต่งศพ และทรงประพาสเครื่องยศผู้ว่าราชการเมืองและราชทูต ซึ่งมิได้ต่อแขนและหลวมทุมทาม ผิดกันกับรูปฉลองพระองค์เครื่องต้น จึงเรียกชื่อฉลองพระองค์เครื่องต้นไปเสียต่างหาก เรียกรวมกันทั้งแขนทั้งตัว แต่งอย่างเครื่องต้นเป็นแต่งพระกรน้อยทรงประพาส ถ้าแต่งเครื่องใหญ่คงจะสวมเสื้อครุยอีกชั้นหนึ่ง

ภาพที่ 170 พระบาทสมเด็จพระจุลเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระบรมราชภูษิตาภรณ์
ในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก วันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2416
ทรงฉลองพระกรน้อย (เสื้อชั้นในแขนยาว) และฉลองพระองค์ทรงประพาส (เสื้อตัวนอกทับ)
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

นอกจากฉลององค์ (เสื้อ) ยังมีกรองศอ (กรองคอ) ปักลายหน้าสิงห์ ได้แรงบันดาลใจและกระบวนลายจากภาพถ่ายของสมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ปักด้วยดิ้นโปร่งดิ้นข้อหนุนไหมสีและปีกแมลงทับ ซึ่งเป็นวัสดุในการปักเครื่องโขนละครในสมัยโบราณ ดังภาพ

ภาพที่ 171 กรองศอปักลายหน้าสิงห์
ที่มา : (เอนก นาวิกมูล โจคิม เค เบ้าวท์ซ, 2559)

ส่วนเกราะรัดอกผู้วิจัยได้แนวคิดจากเกราะรัดอกหน้าสิงห์กระบวนลวดลายแบบเกราะหนังนักรบสมัยโบราณ ซึ่งปรากฏเกราะที่ใช้ในการแสดง เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่และมีขนาดที่เหมาะสำหรับนักแสดงหญิง ซึ่งมีการร่างแบบของหน้าสิงห์ ความกว้าง 9 เซนติเมตร ความยาว 10 เซนติเมตร และส่วนของลำตัว กว้าง 11 เซนติเมตร ยาว 24 เซนติเมตร



ภาพที่ 172 ภาพร่างเกราะหน้าสิงห์และส่วนของลำตัว
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 173 เกราะหน้าสิงห์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 174 เกราะในส่วนของลำตัว โดยได้แรงบันดาลใจและกระบวนลายจากภาพถ่าย สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ปักด้วยดิ้นโปร่งดิ้นข้อหนุนไหมสีและเลื่อมสีเขียวคล้ายปีกแมลงทับ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4) การประกอบสร้าง (design construction)

จากต้นแบบที่ผู้วิจัยได้นำมาสู่การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายพระบรมดิลกและพระสุริโยทัยดังนี้

เสื้อ เป็นลักษณะเสื้อทรงประพาสตามตามแบบจิตรกรรมในตำรารำพระสุริโยทัยใช้สีแดงก่ำกำมะหยี่ตามบทประพันธ์ พระบรมดิลกใช้สีแดงมณี ผู้วิจัยให้สีเสื้อของพระบรมดิลกนั้นอ่อนกว่าสีของพระสุริโยทัยเพื่อให้เห็นความแตกต่าง แต่ยังเลือกใช้อยู่ในโทนสีแดง บริเวณต้นแขนมีพาหุรัดอย่างภาพตำรารำและพระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

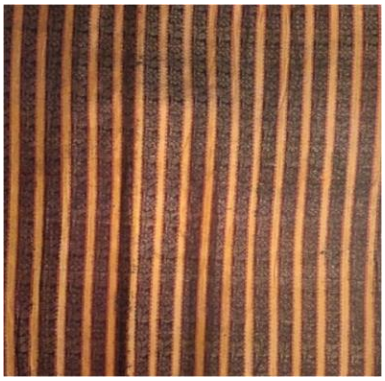
กรองคอ ปักลายหน้าสิงห์มีขนาดใหญ่และยาวมากว่ากรองคอปกติที่ใช้สำหรับสุภาพสตรีเพื่อให้เห็นลวดลายหน้าสิงห์ที่ใช้ปัก

เกราะ ปักเป็นรูปลายสิงห์มีขนาดเล็กสวยงามเหมาะสำหรับสุภาพสตรี โดยนำรูปแบบที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

สนับเพลา นุ่งสนับเพลาอย่างการแต่งกายยืนเครื่อง ใช้ผ้าเข้มขาบ

ห้อยหน้า ห้อยข้าง ใช้การแต่งกายยืนเครื่องอย่างละครรำ โดยใช้สีชมพูเพื่อสื่อให้เห็นถึงความอ่อนหวานของสตรี

นุ่งผ้าอัตลัดหรือผ้าพิมพ์ลายอินเดีย ซึ่งได้รับความนิยมมากในสมัยอยุธยาและต้นกรุงรัตนโกสินทร์



ภาพที่ 175 ผ้าเข้มขาบ หมายเลข น.1 เป็นผ้าไหมยกดิ้นทองเป็นลายทางหรือเป็นริ้ว ลายมะลิซ้อน
ที่มา : (ศิลปากร, 2545b)

นอกจากนี้สวมประคำตามบทประพันธ์และเครื่องประดับอย่างการแต่งกายยืนเครื่อง รวมถึงการสวมสังวาลตาบทิศ ดังภาพ

ภาพที่ 176 เครื่องแต่งกายพระสุริโยทัย (ด้านซ้าย) เครื่องแต่งกายพระบรมดิลก
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.11 การสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยง

พระมาลาเบี่ยงเป็นหนึ่งในเครื่องพระพิชัยสงคราม ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นหมวกปีกแผ่กว้าง ทำจากโครงไม้ไผ่สาน ลงรักสมุกแล้วทารักดำทับอีกชั้นหนึ่งมีปีกพระมาลายาว ปกพระกรรณ ผ้าปกพระนลาฏและผ้าปกพระศอ มีสายรัดพระหนุ เกี้ยวรอบพระมาลาเป็นทองคำจำหลัก ด้านหน้าดุนลายเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับยืนปาง ประทานอภัย 1 องค์ โดยรอบเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับนั่งแบบสมาธิราบ 20 องค์ พระพุทธรูปสำรับนี้มีผู้ทอดแหได้ในลำน้ำมูล แขวงเมืองนครราชสีมา ต่อมาเจ้าเมืองนครราชสีมานำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เชิญประดับที่รอบพระมาลาเบี่ยงซึ่งสร้างขึ้นใหม่ โดยที่ทรงพระราชอนุสรณ์ถึงพระบรมราชกฤดาภินิหารของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชที่ทรงพระมาลาเบี่ยงเข้าต่อสู้กับข้าศึก ยังมีการจดบันทึก เป็นอักษรภายในหอศาสตราคมสมัยรัชกาลที่ 1 ว่าเป็นหนึ่งในพระมาลายุทธหัตถีตั้งแต่ต้นแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา (หอสมุดพิกุล ศิลปาคาร)

ภาพที่ 177 พระมาลาเบี่ยงเป็นเครื่องทรงสำหรับราชรณรงค์
ที่มา : (หอสมุดพิกุล ศิลปาคาร)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยนำข้อมูลมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงในตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบครั้งนี้

1) การกำหนดแนวคิด (design conception)

ในการแสดงละครใน เมื่อตัวละครเปลี่ยนสถานภาพหรือกล่าวถึงบางสถานการณ์ที่เครื่องแต่งกายเปลี่ยนไป ปรากฏการเปลี่ยนศิราภรณ์คือเครื่องสวมหัวหรือเพิ่มส่วนประกอบบางชิ้น เช่น อิเหนาเมื่อปลอมเป็นปันหยีเปลี่ยนศิราภรณ์เป็นปันจุเหร็จ พระรามในบทละครในเรื่อง*รามเกียรติ์* เมื่อออกบวชทรงเปลื้องเครื่องกษัตริย์ “ทรงผ้าคากรองครองสไบ [...] เจิมจุณมุ่นชฎาประคำทรง” (พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2540)

ภาพที่ 178 อิเหนาเมื่อปลอมเป็นปันหยี สวมปันจุเหร็จ
ที่มา: (Dhanit Yupho, 1962)

ภาพที่ 179 พระรามพระลักษณ์ในการแสดงโขนสวมศิราภรณ์ยอดบวช สะพักผ้าแสดงเพศนักบวช
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การแสดงละครในตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันไม่เคยปรากฏผู้แสดงสวมพระมาลาเบี่ยง แต่ในบทละครเรื่อง*ดาหลัง*มีบทพรรณนาการทรงเครื่องยุทธ์ของระตูมงกล ดังนี้

เมื่อนั้น ระตูมงกลเรืองศรี
ทั้งองค์พระโอรสธิบดี ไปเข้าที่สระสรงคงคา [...]
เหน็บกริชฤทธิไกรดังไฟกาฬ ทรงมหาสังวาลพิชัยยุทธ์
ทรงพระมหามาลาเบี่ยง ดอกไม้ทิศรายเรียงประดับบุศย์

(พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2499)

เนื่องจากเรื่อง*ดาหลัง*ไม่นิยมนำมาแสดงในปัจจุบัน และไม่ปรากฏว่ามีการแสดงในตอนนี้ ทำให้ไม่รู้แน่ชัดว่านอกจากการเปลี่ยนศิราภรณ์เป็นปันจุเหร็จแล้ว มีการเปลี่ยนเป็นพระมาลาเบี่ยงตามบทพระราชนิพนธ์ด้วยหรือไม่ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยมีแนวคิดว่าเมื่อมีการกล่าวถึงในบทละครในดั้งเดิมและเพื่อให้สอดคล้องกับในพระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศที่กล่าวถึงการแต่งกายของพระสุริโยทัยในวันทรงออกศึกว่า “พระสุริโยทัยผู้เป็นเอกอัครราชมเหสี ประดับพระองค์เป็นพระยามหาอุปราชทรงเครื่องสำหรับราชรณรงค์” (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) เป็นเครื่องพิชัยยุทธ์อย่างหนึ่ง ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้กำหนดศิราภรณ์ของพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกเป็นพระมาลาเบี่ยงในตอนนี้

2) การออกแบบร่าง (design exploration)

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลพระมาลาเบี่ยงที่ใช้สำหรับการออกศึกของพระมหากษัตริย์และปรึกษากับผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความสามารถและเป็นผู้ที่สร้างเครื่องแต่งกายอย่างโบราณในการแสดงโขนละคร ผู้วิจัยจึงนำแบบจากพระมาลาเบี่ยงที่ปรากฏตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 และในหุ่นกระบอกของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติมาเป็นต้นแบบการสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงมีลำดับขั้นตอนดังนี้

ภาพที่ 180 ภาพหุ่นสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงเครื่องรบ

ที่มา : มูลนิธิจักรพันธุ์ โปษยกฤต

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 181 พระมาลาเบี่ยงจำลองสำหรับนักแสดงชาย
ที่มา: ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

เดิมผู้วิจัยต้องการประหยัดงบประมาณในการสร้างพระมาลาเบี่ยง จึงได้นำพระมาลาเบี่ยงจำลองที่มีผู้ประดิษฐ์เพื่อจำหน่ายมาให้นักแสดงหญิงทดลองสวม เมื่อผู้วิจัยได้ทดลองให้สวมที่ศีรษะนักแสดงหญิงจะเห็นได้ว่ามีขนาดใหญ่ปีกกว้าง หากสวมโดยไม่เกล้าผมให้สูงขึ้นจะปิดบังใบหน้าบริเวณหน้าผากเกือบถึงตา ดังภาพที่ 1 ดังนั้นผู้วิจัยจึงให้เกล้าผมเป็นมวยสูงขึ้นกว่าเดิมดังภาพที่ 2 ซึ่งทำให้สามารถมองเห็นความงามของใบหน้าได้ดียิ่งขึ้น แต่ขนาดของปีกด้านข้างและด้านหลังมีขนาดใหญ่ไม่เหมาะสมสำหรับผู้แสดงหญิงทำให้ใบหน้าไม่โดดเด่น ทั้งยังปิดบังความงามของกรองคอด้านหลังและทำให้ช่วงลำคอดูสั้นลง สิ่งสำคัญอีกประการคือผู้วิจัยคำนึงถึงความงดงามของพระมาลาเบี่ยงสำหรับใช้แสดงตามจารีตละครใน

จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้ตัดสินใจที่จะสร้างพระมาลาเบี่ยงขึ้นใหม่ โดยยึดต้นแบบจากพระมาเบี่ยงที่ปรากฏเมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 1 และจากหุ่นกระบอกของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกผู้ที่จะมาเป็นผู้ออกแบบสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงโดยเลือกนายบุหลัน ปั้นบรรจง ซึ่งเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการออกแบบเครื่องประดับ ผู้วิจัยได้ให้โจทย์ในการทำงานครั้งนี้คือ “การทำศิราภรณ์สำหรับตัวละครที่เป็นผู้หญิงสวมโดยยึดการแต่งกายจากพระราชพงศาวดารในการออกรบและการแสดงละครรำที่ยึดจารีตในการแสดงละครใน” โดยกำหนดแนวทางในการสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงดังนี้

1. ขนาดเหมาะสำหรับนักแสดงหญิง
2. ไม่ปิดบังความงามของใบหน้าและเครื่องแต่งกาย
3. มีความงดงามเหมาะสำหรับการแสดงตามจารีตละครใน

นายบุหลัน ปั้นบรรจง ได้ออกแบบภาพร่างให้ผู้วิจัยพิจารณา โดยอธิบายดังนี้

จากการที่ผมได้รับโจทย์มาว่าเป็นพระมาลาเบี่ยงที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากหุ่นกระบอกของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤตและพระมาลาเบี่ยงที่สร้างจำลองขึ้นมาในสมัยรัชกาลที่1 เนื่องจากเป็นโครงสร้างของอาภรณ์ที่ใช้ในการออกศึกมาเป็นต้นแบบ จากข้อมูลที่ได้รับจากผู้วิจัยผู้ออกแบบจำเป็นต้องยึดโครงสร้างจากสมัยรัชกาลที่1 ซึ่งผู้ออกแบบได้ยึดตามแนวคิดของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต คือ ภาพที่ออกมานั้นจะต้องไม่ดิบจนเกินไป หรือไม่ดูเป็นของจริงจนเกินไป นอกจากนี้สิ่งที่ผู้สร้างต้องคำนึงคือความงามตามจารีตของละครใน และโจทย์ที่ยากที่สุดคือผู้วิจัยอยากให้นำต้นแบบจากพระมาลาเบี่ยงและหุ่นของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤตมาผสมผสานกันให้ลงตัวเพื่อเป็นพระลาเบี่ยงสำหรับตัวละครในการแสดงละครตาจารีตละครใน (บุหลัน ปั้นบรรจง, 2565) ผู้สร้างสรรค์จึงได้ ทำการร่างภาพเพื่อให้ผู้วิจัยได้พิจารณาทั้ง 2 ภาพดังต่อไปนี้

ภาพที่ 182 ภาพร่างพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้ออกแบบร่างคงความเป็นลักษณะของพระมาลาเบี่ยงด้านรูปทรงไว้ได้เป็นอย่างดี ปลายของด้านบนนั้นเป็นลักษณะคล้ายพระเกี้ยวยอดซึ่งสามารถแสดงออกให้เห็นถึงฐานันดรศักดิ์ของผู้แสดงและสามารถถ่ายทอดให้เห็นถึงความงดงามตามจารีตเครื่องแต่งกายของละครใน ปรับลดจำนวนพู่ของพระมาลาลง ถัดมาจากปีกด้านบนสร้างลวดลายแทนพระพุทธรูป เนื่องจากผู้ร่างภาพได้ทดลองร่างแล้วมองเห็นพระพุทธรูปไม่ชัดเจนจึงร่างลายกนกแทน แต่ก็ได้แจ้งกับผู้วิจัยว่าหากลงมือสร้างจริงอาจจะมีการปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม นอกจากนี้มีการปรับลดขนาดของพระมาลาจากขนาดจริงเพื่อให้มีขนาดเหมาะสมกับนักแสดงหญิง ไม่ปิดบังความงามของใบหน้าและเครื่องแต่งกาย นอกจากนี้ยังมีความงดงามเหมาะสำหรับการแสดงตามจารีตละครในได้เป็นอย่างดี จากภาพร่างทั้ง 2 ภาพนั้นมีความแตกต่างเล็กน้อยในส่วนของรายละเอียดด้านบนของพระมาลาเบี่ยง ภาพด้านซ้ายเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับพระบรมดิลก ไม่มีเส้นโค้ง และไม่ได้ประดับพู่เพื่อแสดงสถานภาพของตัวละคร

ว่ามียศที่ต่ำศักดิ์กว่า ภาพด้านขวาเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับพระสุริโยทัย พระมาลาเบี่ยงสำหรับพระมหาอุปราชมีการประดับลวดลายที่วิจิตรสวยงามมีเส้นโค้งจากด้านบนและมีการประดับพู่

3) การพัฒนาแบบ (design develpoment)

ในกระบวนการสร้างพระมาลาเบี่ยงนั้นผู้ที่ทำการสร้างสรรค์ได้ทดลองมาจากอุปกรณ์ที่ไม่ได้ทำอย่างโบราณสร้างสรรค์ไว้ แต่เป็นการนำเอาวัสดุหรืออุปกรณ์ที่สามารถทดแทนเพื่อความสะดวกในการสร้างสรรค์และประหยัดงบประมาณและเวลา ในการพัฒนาแบบจึงมีขั้นตอนในการทำงาน ดังนี้

ภาพที่ 183 โครงพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากการร่างภาพพระมาลาเบี่ยง ผู้สร้างจึงทำการขึ้นโครงร่างด้วยดินเหนียวจากนั้นใช้ซีลิโคนในการทำพิมพ์ตัวเมียบาง ๆ แล้วครอบด้วยปูนปลาสเตอร์อีกหนึ่งชั้นเพื่อให้เป็นพิมพ์ประคองกับตัวซีลิโคน เมื่อทุกอย่างแห้งดีแล้วจึงผ่าเพื่อมาเป็นบล็อกพิมพ์ (ตัวลักษณะแม่พิมพ์) เมื่อได้แม่พิมพ์ตัวเมียมาเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงได้หล่อชิ้นงานโดยลองเลือกใช้วัสดุ ในขั้นแรกนั้นจะเลือกใช้เรซิ่นแต่คุณสมบัติผิวของเรซิ่นนั้นเมื่อลงสีทองลงไปจะมีความวาวเหมือนพลาสติก ดังนั้นผู้สร้างจึงได้นำปูนปลาสเตอร์มาใช้ซึ่งเป็นเทคนิคที่อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต นำมาทำหุ่น ผิวของปูนปลาสเตอร์เมื่อลงสีนั้นจะมีความสวยงามใกล้กับเครื่องรบและยังคงมีความสาก เมื่อลงสีจะสวยงามมีความเป็นธรรมชาติไม่มันวาวเหมือนพลาสติก จึงได้ทำการทดลองกลิ้งพิมพ์ด้วยปูนปลาสเตอร์บาง ๆ เพื่อที่จะให้ออกมาเป็นพระมาลาปูนปลาสเตอร์ ได้ใช้ปูนปลาสเตอร์หินเนื่องจากมีความคงทนเมื่อกลิ้งได้ประมาณ 4 ถึง 5 รอบ แม้มีความบางแต่แข็งแรง จากนั้นจึงถอดพิมพ์ออกมาได้พระมาลา 1 ชิ้น นำไปตากแดดให้มีความแข็งแรงและเพื่อไล่ความชื้น จากนั้นนำกระดาษสาซึ่งมีความยืดหยุ่นมาปิด

ด้านใน เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ต้องการผิวของปูนปลาสเตอร์ การติดในลักษณะนี้เป็นเทคนิคแบบโบราณเหมือนการทำหุ่นกระบอก ผู้สร้างสรรค์จึงได้โครงพระมาลาเบี่ยง

หลังจากที่ผู้สร้างได้โครงสร้างพระมาลาเบี่ยงแล้วจึงทำลายกระจัง ที่เลือกลายกระจังเนื่องจากลายนี้เป็นพื้นฐานลายไทยรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยมหน้าจั่ว ซึ่งมีต้นแบบมาจากธรรมชาติ ออกแบบง่ายไม่ซับซ้อนและสวยงาม ต่อจากนั้นทำพระพุทธรูป ขั้นตอนต่อมาคือการสร้างกระเปาะเพื่อนำไปรองรับอัญมณีหรือพลอยที่จะนำมาประดับ โดยส่วนมากในการสร้างกระเปาะจะใช้แผ่นทองรีดบาง ๆ เพื่อทำกระเปาะเป็นตัวลูกน้ำสำหรับรองรับอัญมณีหรือพลอยต่าง ๆ ที่จะนำมาประดับ ในการสร้างพระมาลาเบี่ยงครั้งนี้ผู้สร้างไม่ได้เลือกใช้แผ่นทองรีด หรือโลหะอย่างอื่นมาใช้ทำกระเปาะ เนื่องจากไม่อยากให้มีน้ำหนักมาก จึงทดลองใช้เทคนิคกระดาษแข็งนำมาตัดเป็นเส้น ๆ เส้นละครึ่งมิลลิเมตรเป็นแนวยาวแล้วนำมาม้วนกับไม้เสียบลูกชิ้นให้เป็นทรงกระเปาะเพื่อนำมาวางหรือใส่เม็ดพลอย โดยสร้างเป็นลวดลายของพระมาลา ทำเป็นลายกระจัง บัวคว่ำ บัวหงาย

ภาพที่ 184 พระพุทธรูปและกระจังที่เป็นลวดลายประดับ
ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
Chulalongkorn University

พระพุทธรูปและกระจังที่เป็นลวดลายประดับ ทำด้วยอีพ็อกซี่ซึ่งเป็นวัสดุก่อสร้างที่สามารถเชื่อมเหล็กกับเหล็กได้ คุณสมบัติคล้ายเรซิ่นซึ่งส่วนมากช่างที่ทำในส่วนของศิราภรณ์จะนำมาประยุกต์ใช้ เนื่องจากคุณสมบัติของอีพ็อกซี่นั้นมีความยืดหยุ่นไม่แตก บางครั้งนิยมนำมาใช้ในการทำงานประเภทฉาก เดิมผู้สร้างตั้งใจว่าจะทำพระมาลาจากอีพ็อกซี่แต่เนื่องจากเกรงว่าจะมีความหนัก จนเกินไปจึงนำอีพ็อกซี่มาเป็นส่วนประกอบเพียงบางตัวเท่านั้น คือพระพุทรูปและกระจัง กระดาษแข็งสีขาวนำมาทำเป็นกระเปาะเพื่อรองรับอัญมณีหินสีที่จะนำลงใส่ในกระเปาะ และลายลูกน้ำ

4) การประกอบสร้าง (design construction)

ในการดำเนินการประกอบสร้างส่วนของพระมาลาเบี่ยงสิ่งสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงคือชุดสำหรับผู้แสดง เมื่อผู้สร้างสรรค์ทราบว่าเครื่องละครที่ใช้เป็นแบบเครื่องละคร

โบราณและผู้วิจัยให้มีการแต่งหน้าตามแบบโบราณ จึงเริ่มสร้างลายโดยได้แรงบันดาลใจจากเครื่องทองและแต่งกายสมัยอยุธยา แต่ด้วยระยะเวลา งบประมาณและการสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการทดลองสร้าง ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดอย่างหนึ่งเกี่ยวกับการสร้างเครื่องแต่งกายและเครื่องทรงว่าจะทำจำลองเท่านั้นเพราะโดยธรรมเนียมไม่สมควรทำเทียบของพระมหากษัตริย์ เมื่อทำโครงร่างพระมาลาที่พ่นด้วยสีดำจึงนำมาพิจารณาอีกรอบ ผู้วิจัยเห็นว่าในการเลือกสีของพระมาลานั้นหากเป็นสีเดียวกันคือสีดำนั้นดูธรรมดาไม่มีความสวยงามจึงปรึกษากับผู้สร้างสรรค์และผู้สร้างสรรค์จึงนำโจทย์นี้ไปศึกษาต่อมีแนวคิดในการนำอัญมณีหินสีมาใส่เพื่อเพิ่มความสวยงาม เพิ่มกระแหนะ[3] ลงไปให้เป็นงานที่มีความประณีต ในการสร้างสรรค์นั้นแก้อยู่ 2 รอบ

ภาพที่ 185 พระมาลาเบี่ยงที่ประดับด้วยกระจัง ลายลูกน้ำ และพระพุทธรูปเรียบร้อย

จากนั้นนำไปพ่นสีดำแล้วนำไปตากแห้งจากนั้นนำไปพ่นทรายโดยใช้เครื่องเป่าลมให้มีเนื้อสากและไม่มันวาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่มา : บุหลัน ปั้นบรรจง (2565)

[3] แหนะ น.ลายปูนปิดทอง หรือกรรมวิธีในการสร้างงานประติมากรรมตกแต่ง หรือวิธีการทางช่างจุลศิลป์ประเภทหนึ่งโดยใช้สมุกปั้นเป็นลวดลายหรือรูปภาพติดเข้ากับพื้นไม้หรือพื้นกระดาษ เช่นปั้นหน้ายักษ์หน้าลิงลงบนกะโหลกปิดกระดาษทำเป็นหัวโขน, แขนะก็ว่า (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554)

ภาพที่ 186 กระเปาะและลูกน้ำที่ทำขึ้นจากกระดาษ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ยอดของพระมาลาทำจากไม้ เมื่อได้กระจังกับกระเปาะเรียบร้อยผู้สร้างสรรค์จึงมาตีโจทย์ว่าสีทองที่จะปรากฏบนพระมาลานั้นควรจะเป็นสีทองอย่างไร จากโจทย์ของผู้วิจัยผู้สร้างได้คำนึงถึงเครื่องแต่งกายองค์รวมทั้งหมด เครื่องแต่งกายนั้นมีความใหม่ แต่จากสีที่ผู้วิจัยได้กำหนดว่าเป็นสีไทยโทนทุกอย่างจึงต้องมีความสอดคล้องกัน หลังจากที่ทำการลงรักปิดทองเนียนได้ที่ ก็นำทรายใส่เครื่องเป่าลมเป่าให้เนื้อสาก เนื่องจากว่าเนื้อทองมีความวาวมากมองไกล ๆ จะมองไม่เห็น เช่นปลายยอดของชฎาที่มีความวาวมาก เป็นต้น และหากยอดพระมาลามีความสากเมื่อโดนไฟจะได้มีความเด่นชัดของสัดส่วน ซึ่งเมื่อทำขึ้นมาทำให้มีความเป็นมิติและดูเป็นงานแบบสีที่เป็นสีโบราณ ปลายของพระมาลาเบี่ยงผู้สร้างได้ตัดยอดปลายไม่ให้มีความแหลมเพื่อให้ได้รับความรู้สึกที่มีความเข้มแข็งดูไม่อ่อนหวานจนเกินไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 187 พระมาลาเบี่ยงพระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

กระเปาะ กระจัง เส้นโค้งบนพระมาลาจำนวน8 เส้นทำมาจากกระดาษแข็ง พระพุทธรูปที่ประดับบนพระมาลาทำมาจากกาวอีพ็อกซี่ โครงของพระมาลาลงสีดำส่วนกระเปาะ กระจัง เส้นโค้งทำมาจากกระดาษแข็ง

ภาพที่ 188 พระมาลาเบี่ยงสำหรับพระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

หลังจากประดับพระพุทธรูปเรียบร้อย ประกอบปีกด้านข้างของพระมาลาซึ่งทำลักษณะเป็นกนกเพื่อให้มีความสวยงาม วัสดุที่ใช้เป็นทรงตรงขนาดไม่ใหญ่และเล็กจนเกินไปและเหมาะสำหรับผู้แสดงหญิง

ภาพที่ 189 อัญมณีหินจริงที่ผ่านการฉีดสี นำเข้าจากประเทศจีน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

วัสดุพวกนี้จะนำไปปักในชุดงิ้ว จากแนวคิดที่ว่าหากนำหินไปฝังที่กระเปาะจะทำให้ดูเหมือนอัญมณีแบบโบราณสมัยอยุธยา เนื่องจากไม่มีความแวว ซึ่งแต่โบราณนั้นพลอยชนิดต่าง ๆ

จะไม่มีค่าเท่าใดนักและจะถูกเรียกว่าแก้ว ดังนั้นวิวัฒนาการในการเจียระไนพลอยอาจจะยังไม่ถึงขีดสูงสุดที่จะทำให้เป็นอัญมณีได้ ดังนั้นผู้สร้างจึงเลือกใช้วัสดุที่มีลักษณะเหมือนพลอยหลังเบี้ย คือมีความกลมเกลี้ยงแทนที่วัสดุที่มีการทำเป็นรูปทรงอย่างพลอย เป็นต้น

ภาพที่ 190 การทดลองนำหินขนาดต่าง ๆ มาวางที่กระเปาะ
เพื่อหาขนาดหินและสีของหินที่เหมาะสมที่สุดมาประดับบนพระมาลาและเพื่อให้สอดคล้องกับสีชุด
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 191 กาวที่ใช้ในการติดอัญมณีบนพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 192 การเขียนลายบนปีกและพระนลาฏของพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การเขียนลายบนปีกพระนลาฏ ผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์เรื่องสุริโยไท ที่เขียนลายรดน้ำและลายกำมะลอบนเครื่องออกรบซึ่งอาจจะเป็นไปได้ในสมัยอยุธยาที่ประดิษฐ์จากหวายและหนัง เช่นเดียวกับการเขียนลายรดน้ำบนโล่หรือดั้ง ผู้สร้างจึงหาวัสดุที่จะเขียนลายเพื่อไม่ให้สีนั้นเป็นสีที่ทองที่โดดจนเกินไปเนื่องจากว่าหากเขียนลายรดน้ำที่เป็นสีทองลายจะโดดเด่น ผู้สร้างต้องไปเทียบสีปากกาสีทองเพื่อไม่ให้สีนั้นวาวเกินไปไม่เหลืองเกินไปและไม่จืดเกินไปแต่มีความวาวอยู่ในตัวเล็กน้อยและเขียนลายตามจินตนาการของผู้สร้างแต่จะเน้นให้มีความใกล้เคียงกับลวดลายในสมัยอยุธยามากที่สุด แล้วเขียนลายลงไปบนปีกและปกพระนลาฏของพระมาลาเพื่อให้เกิดความสวยงามจากลายที่ปรากฏบนรูปภาพเป็นลายกนกและการลงราชะเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับพระบรมดิลก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 193 เขียนลายลงไปบนปีกแลพระนลาฏของพระมาลาเพื่อให้เกิดความสวยงาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากลายที่ปรากฏบนรูปภาพเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับพระสุริโยทัย เขียนด้วยลายสิงห์ขบ ซึ่งผู้สร้างต้องการให้มีความสอดคล้องกับกรองคอและเกราะของพระสุริโยทัยที่ทำเป็นลายสิงห์ขบและลายกนก และแสดงความมีพละกำลังและอำนาจที่สำคัญในการออกศึกครั้งนี้ ลายที่เขียนลงไปนั้นจะต้องมีความดุดันสุขุม และเพิ่มลายกนกเพื่อความสวยงาม นอกจากนี้เขียนลงลายสิงห์ขบตามเครื่องทรงคือกรองคอและเกราะที่ใช้ในการออกรบเพื่อให้สอดคล้องกัน

ภาพที่ 194 การติดพู่แดงทั้ง 8 ทิศ เป็นการเชิญเทวดามาประทับบนพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ผู้สร้างสรรค์สัมภาษณ์ บุหลัน ปั้นบรรจง (บุหลัน ปั้นบรรจง, 2565) ได้อธิบายว่า พู่ที่ใช้ในสมัยโบราณนั้นคือ พู่จามรีซึ่งเป็นพู่ย้อมสีแดงและเป็นสีแดงที่เกิดจากเลือด ส่วนมากพู่จามรีจะเป็นสีขาวผูกไว้กับคอหอก คอทวน ที่เขียนให้เป็นสีแดงอาจจะทำให้เกิดอารมณ์ว่าอยู่ในเหตุการณ์

รบหรือสงคราม พู่ที่เลือกมาใช้นั้นเป็นสีแดงและสีเขียวเพราะเนื่องจากว่าทั้ง 2 สีเป็นสีที่มีกำลังและแสดงให้เห็นถึงกำลัง และผู้สร้างไม่ได้ใช้ขนจามรีเนื่องจากว่ามีราคาแพง จึงเลือกใช้สิ่งทดแทนคือขนนกละเอียดขนเป็ดละเอียดซึ่งเมื่อตัดซอยให้สั้นจะคล้ายขนจามรีมาก เหตุผลอีกประการคือจะไม่นำของจริงมาใช้ในการแสดงละคร จะต้องพลิกแพลงให้เป็นเครื่องละครให้ได้

ภาพที่ 195 การเก็บรายละเอียดของพระมาลาเบี่ยงเพื่อให้ความเรียบร้อยสวยงาม
ที่มา : ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 196 ภาพพระมาลาเบี่ยงที่สมบูรณ์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

พระมาลาเบี่ยง2 องค์ ด้านซ้ายมือเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับพระสุริโยทัย ด้านขวามือเป็นพระมาลาเบี่ยงของพระบรมดิลก

ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยง ครั้งที่ 1

หลังจากที่ทำการขึ้นโครงพระมาลาเบี่ยงและประดับรายละเอียดต่าง ๆ ความสมบูรณ์ 80 เปอร์เซ็นต์ ผู้วิจัยได้นำพระมาเบี่ยงมาให้ผู้แสดงได้ทดลองสวมเพื่อดูความเหมาะสมของใบหน้าและดูว่าสามารถสวมได้หรือไม่

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 197 ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การทดลองครั้งนี้เพื่อดูความเหมาะสมและองค์ประกอบโดยรวม และหาข้อบกพร่องของพระมาลาเบี่ยง เมื่อทดลองสวมผู้วิจัยเห็นว่าองค์ประกอบทั้งหมดมีความเหมาะสมสำหรับผู้แสดงหญิง เมื่อสวมจริงจะต้องเกล้าผมมวยสูงเล็กน้อยเพื่อไม่ให้ปิดหน้าผากผู้แสดง

ภาพที่ 198 ผู้แสดงทดลองสวมพระมาลาเบี่ยง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ได้มีการปรับปรุงโครงสร้างของพระมาลาโดยจะนำอุปกรณ์ เช่น หมอนหนุนผม หรืออุปกรณ์อื่น ๆ อยู่ในตำแหน่งวงกลมสีแดง เมื่อสวมพระมาลาจะไม่ทำให้ปิดปังใบหน้าของผู้แสดงบริเวณหน้าผากผู้วิจัยจึงแจ้งผู้ออกแบบเพื่อนำไปปรับปรุงซึ่งอุปกรณ์ที่จะใช้ต้องมีความพอดีกับผู้แสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงครั้งที่ 2 ในการซ้อมใหญ่

ผู้วิจัยได้ให้ผู้แสดงทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงเพื่อทดสอบความเหมาะสมและดูว่าในระหว่างรำพบปัญหาหรือไม่ เพื่อจะได้นำมาปรับปรุง

ภาพที่ 199 ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงซ้อมรำ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในวันซ้อมใหญ่ใช้เชือกแทนสายรัดคาง เพราะต้องการให้ผู้แสดงทดลองใช้สายรัดคางอย่างการสวมชฎาของตัวพระและตัวนางว่าจะเหมาะสมหรือทำให้ผู้แสดงมั่นใจว่าจะไม่เอนเอียง

จากการทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงในครั้งที่ 2 พร้อมกับการซ้อมใหญ่นั้น ปรากฏว่าในขณะที่รำพระมาลาเบี่ยงไม่มั่นคงเอนเอียงและผู้สวมเจ็บ ผู้วิจัยและผู้สร้างพระมาลาเบี่ยงจึงหาวิธีในการทำให้พระมาลาเบี่ยงไม่เอียงเอนในขณะรำและป้องกันปัญหาจากความเจ็บปวด จากการทดลองใช้การผูกเชือกรัดคางนั้นทำให้ไม่สวยงามใช้เวลาในการผูกนาน

ทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงครั้งที่ 3 ในการแสดง

ผู้วิจัยและผู้สร้างพระมาลาเบี่ยงได้ทำการแก้ไขโดยนำกระดาษม้วนทำเป็นวงกลมจากนั้นพันด้วยเชือกให้แน่นเพื่อป้องกันปัญหาการโอนเอียงของพระมาลาเบี่ยง จากนั้นให้ผู้แสดงทดลองสวม โดยก่อนการสวมเก็บผมให้เรียบร้อย ซึ่งเมื่อทดลองสวมนั้นปรากฏว่ามีความเหมาะสม

สวยงามและไม่ปิดบังใบหน้าผู้แสดง ผู้สร้างสรรค์ได้นำสายรัดคางที่ปรากฏตามพระราชพงศาวดารคือการไขว้เป็นเชือกเสาแปด (เรียกอย่างช่างทำทอง) ซึ่งสายรัดคางมีความเหมาะสม ผู้แสดงสามารถรำได้โดยไม่หลุดหรือเอียงไปด้านใดด้านหนึ่งและไม่เจ็บเมื่อสวมใส่ คนทั่วไปอาจจะเรียกว่าพิรอด หรือพิรอดสี่สาย อาจจะมาจากความเชื่อในการป้องกันศัตรูเช่นเดียวกับที่นำพระพุทธรูปมาประดับบนพระมาลาเบี่ยง

ภาพที่ 200 การนำกระดาษม้วนและยึดกับพระมาลาเบี่ยง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 201 การแก้ไขข้อบกพร่องในการสวมพระมาลาเบี่ยง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากการแก้ไขนั้นผู้แสดงสามารถสวมได้เป็นอย่างดีเหมาะสมกับใบหน้าและไม่เอนเอียงในขณะรำและไม่เจ็บ

ภาพที่ 202 การสวมสายรัดคาง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การเกล้าผมมวยกลางศีรษะเพื่อเตรียมในการสวมพระมาลาเบี่ยง และเพิ่มสายรัดรอบมวยเพื่อความสวยงาม

ภาพที่ 203 ผู้แสดงพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกเกล้าผมมวยกลางศีรษะ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การใช้สายรัดคางไขว้เป็นเชือกเสาแปดในการทดลองเมื่อวันซ้อมใหญ่ จากการทดลองทำให้เมื่อแสดงจริงผู้แสดงสามารถสวมพระมาลาเบี่ยงได้ทันท่วงทีและสวยงามไม่มีอะไรติดขัด และสายรัดคางนั้นพอดีกับผู้แสดง

ภาพที่ 204 การทดลองสวมพระมาลาเบี่ยงในการซ้อมใหญ่และก่อนการแสดงจริง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากการทดลองสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงเพื่อใช้แสดงนั้นจากต้นแบบพระมาเบี่ยงในสมัยรัชกาลที่1 พระมาลาเบี่ยงหุ่นกระบอกของอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต จึงเกิดเป็นพระมาลาเบี่ยงสำหรับตัวละครพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก โดยการใช้วัสดุเทียบเคียงในการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย โดยคำนึงถึงความงามตามจารีตละครในความเหมาะสมกับเครื่องแต่งกาย น้ำหนักไม่มากและความสะดวกในการสวมใส่ของผู้แสดงในขณะทำ

การแสดง เนื่องจากว่าบทที่ผู้แสดงต้องทำการสวมพระมาลานั้นมีเพียง 1 วรรค คือ “ทรงพระมหามาลา ลงราชะ” เมื่อทดลองในขณะซ้อมปรากฏว่าสามารถสวมได้พอดีกับคำร้องเมื่อรวมกับองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายทั้งหมดลงตัวดังภาพที่นำเสนอ

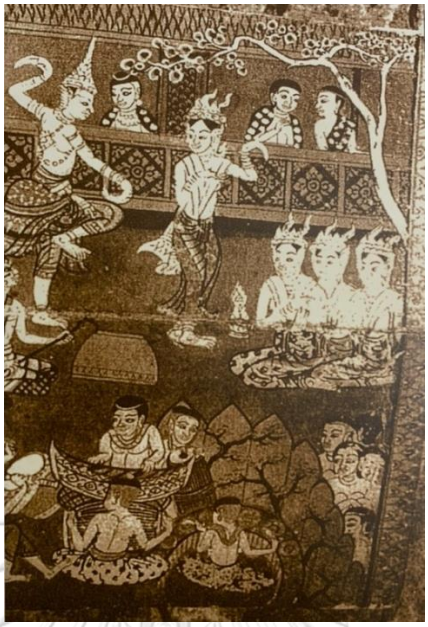
ภาพที่ 205 พระสุริโยทัยสวมพระมาลา
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.12 อุบะ ดอกไม้ทัด

อุบะและดอกไม้ทัดเป็นส่วนประกอบของศิราภรณ์หรือเครื่องสวมหัว อุบะ น. เป็นดอกไม้ที่ร้อยเป็นสายแล้วเข้าพวงอย่างพู่สำหรับห้อยกับมาลัยระหว่างเฟื่องหรือห้อยประดับข้างหู เป็นต้น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ส่วนดอกไม้ทัด มักเป็นดอกไม้ประดิษฐ์ด้วยกระดาษหรือผ้าติดไว้ที่ กรอบหน้าเหนือขมับ ตำราทรงเครื่องต้นเรียกดอกไม้ฟอง (เสาวณิต วิงวอน, 2555) พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554) อธิบายว่า ดอกไม้ทัดเรียกว่า “กรรเจียก” ใช้ร่วมกับคำว่า “จร” คืออุบะ เป็นคำว่า “กรรเจียกจร”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (นริศรานุวัดติวงศ์ & อนุมานราชธน, 2506) ทรงแสดงความเห็นไว้ใน*บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ* ว่า “กระหนกตัวบนจะเป็นดอกไม้ทัด ที่หลังหูจะเป็นสายอุบะกระหนกล่างจะเป็นดอกไม้ปลายอุบะ” และพระยาอนุมานราชธน (นริศรานุวัดติวงศ์ & อนุมานราชธน, 2506) มีความเห็นว่า “กันเจียก อาจมาจาก ตรเจียก ภาษาเขมร แปลว่า หู [...] จร แปลว่า ที่เสียบที่ทัดดังที่มีอยู่ในไทยใหญ่ กันเจียกจรน่าจะแปลว่าหูตอนที่ใช้เสียบใช้ทัด”

การแสดงของหลวงในสมัยอยุธยานั้นไม่ปรากฏการห้อยอุบะดอกไม้ทัด มีแต่กรรเจียกจรหมายความรวมดอกไม้ทัดและอุบะอยู่แล้ว ดังรูปภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 206 ภาพเขียนสีปิดทองในสมุดข่อย ศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย
ในภาพผู้แสดงตัวพระสวมชฎา ผู้แสดงตัวนางสวมสวมรัดเกล้าเปลว ไม่ปรากฏอุบะ ดอกไม้ทัด
ที่มา : (ศิลปากร, 2550)

ในสมัยธนบุรี บทพระราชนิพนธ์*รามเกียรติ์* ของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ซึ่งเป็นบทสำหรับละครผู้หญิงของหลวง ตอน พระมงกุฎพระลบจับม้าอุปการ พระรามและอนุชาทั้งสามทรงเครื่องมีแต่กรรเจียกจร ไม่มีอุบะดอกไม้ทัด ว่า “ระย้าระยับทับทรวงลาย กระจายจรกรรเจียกเพราตา (ศิลปากร, 2561) ลักษณะนี้เหมือนกับในสมัยอยุธยา

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง*อิเหนา*สำหรับละครผู้หญิงของหลวง ทรงพรรณนาเครื่องทรงของอิเหนาตอนจะไปเมืองหมันหยาว่า “เชิดช่วงกรรเจียกวิไลยวรรณ ทรงอุบะประกันอำไพ” (พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2563) แสดงให้เห็นว่ามีทั้งดอกไม้ทัดและอุบะซึ่งแยกกัน คำว่า อุบะ ประกันหรืออุบะปะกัน คือ อุบะดอกมะลิ

อีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงว่าอาจแยกอุบะประดับภายหลังได้ เช่น ในเรื่อง*อิเหนา* พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ท้าวดาหาสังเกตว่าอิเหนาไม่ประดับอุบะดังนี้

ให้คิดสงสารพระหลานรัก พิศพักตร์หม่นไหม้มัวหมอง
ไม่ทัดอุบะดอกไม้กรอง จึงสั่งนางฉลองพระโอษฐ์ไป
จงบอกแก่อะหนะบุษบา เร่งแตระอุบะมาจงได้
เราจะให้อิเหนาชาญชัย แต่ในเวลาเฝ้าวันนี้

(พุทธเลิศหล้านภาลัย, 2514)

แตระอุบะคือ ประดิษฐ์พวงดอกไม้จากดอกจำปา โดยกรีดปลายกลีบแต่ละกลีบให้เป็นช่องเด็ดกลีบจากดอกอื่นมาผ่าเป็น 2 ขา สอดเข้าในช่องปลายกลีบดอกแรก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

ภาพที่ 207 อุบะแตระ

ที่มา: https://www.pinterest.com/pin//337488565819402218

นอกจากอุบะดอกไม้สดแล้วยังมีอุบะวัสดุอื่น ๆ เช่น ตอนอิเหนาเข้าเมืองหมันหยาได้สระสรง ทรงเครื่องอีกครั้งหนึ่งว่า “ห้อยอุบะเพ็ชรพวงเพริศแพร้ว เพริศพิศด้วยแก้วกนกเก็จ” (พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, 2563) คืออุบะทำด้วยทองประดับเพชร

พระบาทสมเด็จพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โปรดเกล้าฯ ให้ออกพระราชกำหนดไม่ให้คณะละครอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ละครหลวงใส่กรรเจียกจรดอกไม้ทัด ดอกไม้ทัดในที่นี้คงไม่ได้หมายถึงดอกไม้สด แต่น่าจะหมายถึงดอกไม้เพชรซึ่งเป็นดอกไม้ประดิษฐ์ติดไว้ที่ปลายขั้วของกรรเจียก เมื่อทรงห้ามไม่ให้ติดกรรเจียกจึงห้ามดอกไม้ทัดไปด้วยพร้อมกัน (เนาวรัตน์ เทพศิริ, 2552)

การประดับอุบะดอกไม้ทัดน่าจะเป็นการเพิ่มความสวยงามแก่ศิราภรณ์ เดิมเป็นสิ่งที่ปรากฏในละครหลวงและเป็นของต้องห้ามสำหรับคณะละครอื่น ๆ การใช้อุบะดอกไม้ทัดในละครทั่วไปปรากฏตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาทั้งละครหลวงและละครนอกวัง ภาพถ่ายจำนวนมากเป็นหลักฐานว่าการทัดดอกไม้และห้อยอุบะของตัวพระและนางตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมีอยู่หลายแบบด้วยกันดังนี้

แบบที่ 1

ตัวพระ : ทัดดอกไม้ด้านซ้าย ห้อยอุบะด้านขวา

ตัวนาง : ทัดดอกไม้ด้านขวา ห้อยอุบะด้านซ้าย

รูปแบบแรกนี้ถือเป็นแบบอย่างโบราณที่ได้รับความนิยมมาแต่เดิม โดยเฉพาะในการแสดงละครใน ก่อนที่จะเสื่อมความนิยมลงไปในช่วงรัชกาลที่5 ซึ่งจะเริ่มนิยมแบบที่ 3 แทน ในขณะที่โขนละครของกัมพูชายังคงใช้รูปแบบนี้อยู่ในปัจจุบัน

ภาพที่ 208 ละครเอกชนคณะเจ้ากรับ

ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย

ภาพที่ 209 ละครเจ้ากรับ

ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย

ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย (2564)

ภาพที่ 210 ภาพถ่ายสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา

ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย (2564)

ภาพที่ 211 ผู้แสดงละครในสมัยรัชกาลที่ 5
ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/565272190708944516/

ภาพที่ 212 นาง: นางสาวเสงี่ยม นาวีเสถียร พระ: นายวง กาญจนวัจน
ผู้แสดงของกรมมหรสพในการบันทึกท่ารำแม่บทใหญ่
ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 213 สำนักละครอนุรักษ์นัจยากร
ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา : ธรรมจักร พรหมพ้วย (2564)

ภาพที่ 214 ตัวพระประดับดอกไม้เพชรด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/710583647460735540/

ภาพที่ 215 ละครกัมพูชา
ตัวพระทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา: https://hmong.in.th/wiki/Dance in Cambodia

แบบที่ 2

ตัวพระและตัวนางทัดดอกไม้ทางด้านซ้ายเหมือนกัน และห้อยอุบะด้านเดียวกันคือ ด้านขวา สันนิษฐานว่าเป็นรูปแบบหนึ่งที่ใช้ในละครแบบหลวง พีรมณฑ์ ชมธวัช (พีรมณฑ์ ชมธวัช, 2565) ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายแบบโบราณ มีความเห็นว่า “ละครของวังหน้าจะทัดดอกไม้ด้านซ้ายกันทั้งโรง”รูปแบบนี้คณะละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งพระบาทสมเด็จ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงรับไว้ในพระบรมราชูปถัมภ์ เรียกว่า “คณะละครหลวงนฤมิตร” ก็ใช้ด้วย

ภาพที่ 216 ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม (ละครวังหน้า) ประมาณรัชกาลที่ 4-5
ตัวพระและตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้ายและห้อยอุบะด้านขวา
ที่มา: (เอนก นาวิกมูล, 2545)

ภาพที่ 217 ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม
ตัวพระและตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้ายและห้อยอุบะด้านขวา
ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 218 ตัวละครของคณะละครหลวงนฤมิตร
ตัวพระและตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้ายและห้อยอุบะด้านขวา
ตัวนาง คือ หม่อมแก้ว วรวรรณ ณ อยุธยา ตัวพระ คือ หม่อมช้อย วรวรรณ ณ อยุธยา
ที่มา: สำนักหอสมุดแห่งชาติ

แบบที่ 3

ตัวพระ : ทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา

ตัวนาง : ทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย

รูปแบบนี้สันนิษฐานว่ามีต้นกำเนิดจากคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง) ซึ่งมีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ 5 และได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน รวมถึงในการแสดงของกรมศิลปากรด้วย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 219 ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง
ตัวพระทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา : (โจคิม เค. เบ้าวท์ซ, 2559)

ภาพที่ 220 ละครคณะบุศย์มหินทร์
เดิมเป็นละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ตกทอดมาเป็นของบุตร คือจมื่นไวยวรนาถ
ซึ่งกราบถวายบังคมลาเพื่อไปแสดง ณ ประเทศต่าง ๆ ในยุโรป
ที่มา: (เอนก นาวิกมูล, 2545)

ภาพที่ 221 การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนลักสีดา โดย วิทยาลัยนาฏศิลป
ตัวพระทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2541)

ภาพที่ 222 การแสดงละครในเรื่องอุณรุท ตอน ศุภลักษณ์อุ้มสม โดย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ตัวพระทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา : นันทนา สาธิตสมมนต์ (2555)

ภาพที่ 223 การแสดงละครรำเรื่องพระสุธนมโนห์รา ตอนเข้าห้อง โดย วิทยาลัยนาฏศิลป
ตัวพระทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย
ที่มา: ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2559)

แบบที่ 4

การห้อยอุบะด้านเดียวแต่ติดดอกไม้ทัด ๒ ด้าน ส่วนใหญ่ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย บางครั้งตัวนางห้อยอุบะด้านขวาก็มี ทั้งนี้ติดดอกไม้ทัด ๒ ด้านไม่ว่าอุบะจะอยู่ด้านใด รูปแบบนี้พบได้ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่

ภาพที่ 224 ละครรำประมาณรัชกาลที่ 5 ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา
ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย ทัดดอกไม้ 2 ด้าน
ที่มา: สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 225 ตัวละครตัวพระ ด้านซ้ายทัดดอกไม้ที่ทำจากกระแหนะเป็นดอกมะเขือ ด้านขวามีสายอุบะเป็นพิกุล เหนือกรรเจียกด้านขวาทัดดอกไม้สด จึงทัดดอกไม้ 2 ข้าง
ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 226 ละครโบราณสมัยรัชกาลที่ 5 ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้ายทัดดอกไม้ด้านขวา ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา ทัดดอกไม้ทั้ง 2 ข้างต่างชนิดกัน

ที่มา: สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 227 ละครเรื่องอิเหนา ของ กรมศิลปากร (พ.ศ. 2499)
ตัวพระห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย ทัดดอกไม้ 2 ข้าง

ที่มา: (Dhanit Yupho, 1962)

ภาพที่ 228 ละครรำเรื่องไชยทัต โดยนักศึกษาปริญญาโท สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตัวนางห้อยอุบะด้านซ้าย ทัดดอกไม้ 2 ข้าง

ที่มา : นักศึกษาปริญญาโท รุ่นที่ 11 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

แบบที่ 5

ตัวพระและตัวนางห้อยอุบะทั้ง2 ข้างและติดดอกไม้ทัด รูปแบบนี้เป็นที่นิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งงานสร้างสรรค์ในสมัยปัจจุบัน นอกจากนี้ยังเห็นในการแสดงของประเทศอื่นบางประเทศ เช่น อินโดนีเซีย

ภาพที่ 229 การแสดงละครร้องเรื่องอาหรับราตรี คณะละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ สมัยรัชกาลที่ 5

ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 230 จิตรกรรมฝาผนังเทพชุมนุมที่พระวิหารหลวงวัดพระปฐมเจดีย์ สมัยรัชกาลที่ 6
ฝีมือพระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร)
ที่มา: https://www.gotoknow.org/posts/641642

ภาพที่ 231 ผลงานสร้างสรรค์จากละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นางกินรีห้อยอุบะ
เป็นกุณฑล 2 ข้าง
ที่มา : เปรมใจ เพ็งสุข (2562)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 232 การห้อยอุบะดอกไม้ทัดในการแสดงของประเทศอินโดนีเซีย
ชุด Tari Klana Sewandana Yogyakarta
ที่มา : ระเด่น โอกี บีมา เรซา อาฟรีตา (2565)

ในการแสดงโขนละครของไทยปรากฏรูปแบบการทัดดอกไม้ห้อยอุบะหลายรูปแบบอาจขึ้นอยู่กับความนิยมและความพึงพอใจของคณะโขนหรือละครแต่ละคณะว่าจะเลือกใช้รูปแบบใด สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สัมภาษณ์ 28 กุมภาพันธ์ 2565) {สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2564 #135} กล่าวว่า “จอนหูคือ อุบะที่พัฒนามาเป็นจอนหูแล้วละครมาใส่เพิ่ม” ธรรมจักร พรหมพ้วย (สัมภาษณ์ 10 มีนาคม 2565 (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2565)) ให้ความเห็นว่า

1. อุบะกับดอกไม้ทัด โดยมากแยกฝั่งกัน ก่อนการเกิดขึ้นของดอกไม้เพชร

2. มีแนวโน้มที่จะเป็นอิสระในการทัดดอกไม้และห้อยอุบะ แต่โดยมากจะมีเฉพาะผู้แสดงเป็นนายโรง หรือนางเอก

เห็นได้ว่าในอดีตไม่ได้กำหนดการทัดดอกไม้ห้อยอุบะที่เป็นมาตรฐานตายตัว ขึ้นอยู่กับเจ้าของคณะละครเป็นผู้กำหนด ในปัจจุบันการทัดดอกไม้ห้อยอุบะที่ได้รับความนิยมและถือเป็นรูปแบบ คือ ตัวพระทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านขวา ตัวนางทัดดอกไม้และห้อยอุบะด้านซ้าย ประเมษฐ์ บุณยะชัย ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง พ.ศ. 2563 (นาฏศิลป์ไทย) (สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 12 มิถุนายน 2565) (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2564)ได้กล่าวไว้ว่า “การห้อยอุบะ ทัดดอกไม้รูปแบบที่ถือเป็นจารีตในการแสดงนั้นมาจากกรมมหรสพเป็นต้นแบบและใช้มาจนถึงปัจจุบันคือ ตัวพระห้อยอุบะ ทัดดอกไม้ด้านขวา ตัวนางห้อยอุบะทัดดอกไม้ด้านซ้าย ระดับของอุบะนั้นนิยมให้อยู่ในระดับปลายจมูกหรือเหนือริมฝีปากบน” แสดงให้เห็นว่าตัวพระทัดดอกไม้ด้านขวาและตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้าย ส่วนอุบะห้อยข้างเดียวกับดอกไม้ทัด เรื่องด้านที่ทัดดอกไม้สอดคล้องกับการทัดใบไม้ดอกไม้มงคลในพิธีครอบละคร ดังที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ดำรงราชานุภาพ, 2507) ทรงอธิบายว่า “... แล้วเรียกศิษย์ที่จะครอบเข้าไปครอบทีละคน ครูเจิมให้แล้วถอดหัวฤาษี (กับหนังค่าง) ออกจากศีรษะตนครอบศีรษะให้ศิษย์ก่อน แล้วเอามาใส่อย่างเดิม จึงเอาหัวโขนพระอิศวรกับหัวโขนพระพิราพครอบให้เป็นลำดับกัน แล้วรดน้ำสังข์ใส่ด้ายมงคลที่ศีรษะศิษย์และให้ใบไม้มงคลทัดหู คือใบเงิน ใบทองหญ้าแพรกดอกมะเขือมัดเป็นช่อ ผู้ที่จะเป็นยืนเครื่องให้ทัดหูขวา ผู้ที่จะเป็นนางให้ทัดหูซ้าย...” คำว่ายืนเครื่องนั้นคือผู้ที่ฝึกหัดละครเป็นตัวพระ

ผู้วิจัยสนใจนำแนวปฏิบัติในการทัดใบไม้ดอกไม้มงคลมากำหนดการทัดดอกไม้ให้แก่ตัวละครโดยให้ผู้ที่แสดงเป็นตัวพระทัดดอกไม้ด้านขวาและผู้ที่แสดงเป็นตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้ายตามธรรมเนียมในการไหว้ครู และกำหนดการห้อยอุบะคนละข้างกับดอกไม้ทัดตามแบบละครโบราณเป็นการออกแบบให้ตัวพระทัดดอกไม้ด้านขวาห้อยอุบะด้านซ้าย ส่วนตัวนางทัดดอกไม้ด้านซ้ายห้อยอุบะด้านขวา ซึ่งเป็นรูปแบบใหม่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 233 พระยอดฟ้า (พระ) พระสุริโยทัย (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 234 ขุนชินราช (พระ) พระเทพกระษัตรีย์ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ)

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ข้อดีประการหนึ่งของรูปแบบนี้คือเมื่อตัวละครพระกับนางมีบทต่อกัน โดยเฉพาะบทเกี้ยวพาราสี อุบะจะไม่พันกัน

ภาพที่ 235 ขุนชินราช (พระ) เกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ข้อดีอีกประการหนึ่งได้แก่ ตอนรำตัดไม้ข่มนาม ตัวละครที่รับบทขุนนางผู้แทนพระองค์พระมหากษัตริย์กระทำพิธีบวงสรวงเหน็บใบไม้มงคลเหนือหูขวา ตามธรรมเนียมพระราชพิธี ใบไม้มงคล เช่น ใบมะตูมต้องเหน็บเหนือหูข้างขวาเสมอ (https://www.royaloffice.th/, 4 มิถุนายน พ.ศ. 2564) การกำหนดให้ตัวละครตัวพระทัดดอกไม้ทางขวาจึงเหมาะสมและสวยงามเพราะเป็นสิ่งที่ทัดหรือเหน็บเหมือนกัน ดีกว่าการให้อุบะอยู่ด้านขวาและเหน็บใบไม้มงคลกับอุบะ ซึ่งรูปทรงไม่เข้ากัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 236 พราหมณ์เหน็บใบไม้มงคลบนดอกไม้ทัด

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 237 พระยาภักดีนุชิต ทัดใบไม้มงคลด้านขวาซึ่งเป็นด้านเดียวกับดอกไม้ทัด
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบการทัดดอกไม้ห้อยอุบะตามแนวคิดดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้มีส่วนที่ทำตามแบบอย่างที่ปรากฏมาก่อน ผสมผสานกับความคิดใหม่ให้สอดคล้องกับกระบวนการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น เป็นแบบที่ผู้วิจัยพิจารณาแล้วว่าน่าจะเหมาะสมกับละครรำแนวละครในเรื่องที่สร้างสรรค์ใหม่ครั้งนี้

4.3.13 การออกแบบการแต่งหน้า

การแต่งหน้าของตัวละครในนาฏกรรมไทยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ตัวละครมีใบหน้าที่โดดเด่นสวยงามมากยิ่งขึ้น ปรากฏหลักฐานการเพิ่มสีสันบนใบหน้าจากงานจิตรกรรมไทย โดยเน้นลักษณะของคิ้วและตาเป็นเส้นโค้ง และในรูปภาพการแสดงละครรำตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายไว้ใน *สาสน์สมเด็จ* ฉบับวันที่ 3 ธันวาคม 2481 (นริศรานุวัดติวงศ์ & ดำรงราชานุภาพ, 2563) เรื่องศิลปะการแต่งหน้า ว่า

> ละครเขาแต่งหน้านั้นได้ผลดีที่อยู่บนเวที [...] ความจริงการแต่งหน้านั้นมีมานมนานแล้ว [...] พวกเล่นละครคงจะทำมาก่อน งิ้วเปนเอก แต่งหน้ามากกว่าชาติใด ๆ หมด ละครไทยก็ผัดหน้าเขียนคิ้วปากไม่ได้ทา แต่ลางคนก็ใช้คาบซองธูปซึ่งย้อมสีแดงให้น้ำลายละลายสีที่ย้อมซองธูปอาบออกย้อมริมฝีปาก ก็เหมือนกับปากนั่นเอง แต่จัดว่าฉลาดมากที่สีแดงอันปรากฏที่ปากนั้นประสานกันเปนในแก่นอกอ่อนดูงามพอใช้ ที่ทาไม่เปนนั้นเปรอะปรึงดูไม่ได้ ไม่ทาเสียดีกว่า ถัดจากพวกละครก็มีคนสามัญเอาอย่างมาทำบ้าง เช่นเด็กโกนจุกของเรานั่นเปนครึ่งละคร เจ้าแขกในเมืองชวาก็เขียนหน้าจนเราเห็นขัน หญิงชาววังของเราแต่ก่อนก็กัน

หน้ากันคิ้วจับเขม่า นั่นอะไร แต่งหน้าใช่ไหม ฝรั่งสมัยนี้คนสามัญก็มาแต่งหน้าเอาอย่างละครที่เขาคิดทำแป้งผัดทำสีเขียนให้ผิดแผกไปเปนหลายอย่างขึ้นนั้น ก็ด้วยความเจริญแห่งความคิด เพื่อยักย้ายให้ต้องตามผิวของคน จัดว่าดีขึ้นมาก แต่ที่ฝรั่งเขายักย้ายทำเขาก็คิดทำสำหรับพวกฝรั่งซึ่งมีผิวขาว เราเอาของฝรั่งมาใช้และมาทำตามเขาเห็นไม่ไหว ฝรั่งเขาทาแก้มแดง ๆ เราก็ทาบ้าง แก้มไทยมันแดงเหมือนฝรั่งเมื่อไร อย่างคนที่กระชุ่มกระชวยบริบูรณ์ด้วยเลือดฝาด สีแก้มก็เปนสีลูกมะปราง จึ่งได้เรียกแก้มว่าปราง ไม่ใช่เปนสีกุหลาบ ที่แท้ศิลปะแต่งหน้าเปนวิธีที่มีมาแต่ดึกดำบรรพ์แล้ว หากเราคิดกันไปไม่ถึงจึงสำคัญว่าเปนของใหม่

ภาพที่ 238 การเขียนใบหน้าตัวพระและตัวนางที่ปรากฏในภาพตำรารำสมัยรัชกาลที่ 1

ที่มา : (ศิลปากร, 2540)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแต่งหน้าละครรำตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ในรัชกาลที่ 4 มีการแต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตาเหมือนสวมหน้ากากสีขาว (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

สุรัตน์ จงดา (สุรัตน์ จงดา, 2565)ผู้กำกับการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ กล่าวถึงการแต่งหน้าขาวในการแสดงละครของไทยแต่โบราณ ดังนี้

การทาหน้าขาวนั้นมีมานานแล้ว ในสมัยก่อน ก่อนที่ผู้หญิงจะเข้าถวายตัวต่อพระมหากษัตริย์จะต้องทาหน้าขาว เนื่องจากมีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เปรียบดั่งสมมติเทพ ซึ่งคือพระนารายณ์อวตารลงมาบนโลกมนุษย์ ดังนั้นเหล่าสตรีที่จะมาเป็นมเหสี นางสนมหรือนางใน จึงเปรียบเหมือนนางฟ้า เทพธิดาที่ตามลงมารับใช้ นางฟ้าเทพธิดาได้รับการพรรณนาว่ามีผิวขาวนวล คิ้วโก่งดั่งคันศร ผมสีดำขลับ ปากแดงดังชาด ตามความเชื่อจากคัมภีร์ไตรภูมิพระร่วงที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ซึ่งจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตามวัด

ต่าง ๆ ภาพของสตรีหรือแม้กระทั่งบุรุษเองก็มีลักษณะของคิ้วดังคำบรรยาย ซึ่งจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้ที่แสดงละครรำในสมัยก่อนแต่งหน้าขาวเนื่องจากเป็นนางในราชสำนัก และต้องการทาใบหน้าให้มีความงามดังสาวสวรรค์

(มนตรี วัดละเอียด, 2550) กล่าวไว้ในหนังสือ *หน้าโขน* เรื่องความขาวของหน้าว่า “การแต่งใบหน้าสีขาวจะทำให้มองเห็นใบหน้านักแสดงได้ชัดเจน ลอยเด่นออกมาจากความมืดได้มากกว่า สำหรับละครไทยสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลการแต่งใบหน้าสีขาวเหมือนตุ๊กตามาจากการแสดงงิ้วและหุ่น ซึ่งเป็นมหรสพที่นิยมแพร่หลายมาตั้งแต่สมัยอยุธยา”

ภาพที่ 239 การแต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตา
ที่มา : (สำนักการสังคีต, 2555)

ภาพที่ 240 การแต่งหน้าขาวเหมือนตุ๊กตาด้วยฝุ่นจีนใบหน้ามีความขาวเด่น
ซึ่งทำให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างใบหน้าและลำคอ

ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

ภาพที่ 241 การแต่งหน้าตัวนางขาวเหมือนตุ๊กตา ท้าวรณจักรและนางบุษมาลี สันนิษฐานว่า ถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 5 ท้าวรณจักรสวมเครื่องแต่งกายที่บางเบา แนบกับตัว ปักลวดลายขนาดเล็ก นางบุษมาลีสวมรัดเกล้าเปลว

ภาพจาก Siam theatre actor. C.1882, Bangkok. The Country and People of Siam. Dohring, Karl Bangkok : Whhite Lotus Press, 1999. 189

ที่มา : (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

ภาพที่ 242 การแต่งหน้าของตัวละคร ในสมัยรัชกาลที่ *4*

ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

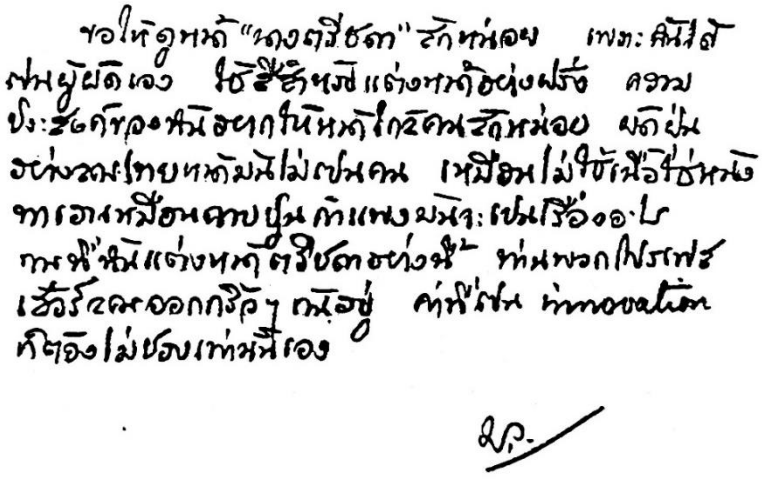
ภาพที่ 243 การแต่งหน้าตัวละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอมประมาณรัชกาลที่ 4-5
ที่มา : https://www.pinterest.com/pin/710583647460735540/

ภาพที่ 244 การแต่งหน้าขาว ภาพถ่าย ค.ศ. 1901 เท่ากับ พ.ศ. 2444 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา : สำนักหอสมุดแห่งชาติ

การแต่งหน้ามีการพัฒนารูปแบบจากการแต่งหน้าขาวมาเป็นการแต่งหน้าขาวผ่อง “ใบหน้ายังขาวอยู่แต่ลดความขาวลักษณะหน้ากากลง มีความเปลี่ยนแปลงเรื่องคิ้วและสีแก้มคือ เริ่มเขียนคิ้วโค้งมีหัวคิ้วเล็ก กลางคิ้วหนา หาวคิ้วเรียวลง แล้วตวัดหางขึ้น ส่วนสีแก้มแดงระเรื่อ ,นิยมเขียนขอบตาเป็นแนวตรงสีปากแดงเข้มด้านใน (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

การแต่งหน้าพัฒนารูปแบบจากการแต่งหน้าขาวมาสู่การแต่งหน้าแบบขาวผ่อง เมื่อมีการนำเครื่องสำอางจากตะวันตกมาใช้ในการแต่งหน้า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ทรงนำแนวทางการแต่งหน้าตามแบบตะวันตกมาปรับปรุงใช้ในการแต่งหน้าตัวละครในการแสดงโขน ดังมีพระราชราชหัตถเลขาที่พระราชทานแก่พระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์ ที่กำลังนั่งชมการแสดงโขน ชุดนางลอย เมื่อ พ.ศ. ทรงกล่าวว่าให้สังเกตดูหน้าของนางตรีชฎา เพราะพระองค์ทรงผัดหน้าพระราชทาน 2451 เองโดยผัดหน้าเป็นแบบอย่างคน ไม่ใช่อย่างละครไทยดั้งเดิมหรือแบบหุ่นดังพระราชหัตถเลขาว่า



ภาพที่ 245 พระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา : (สำนักการสังคีต, 2555)

ถึงแม้ว่าแนวการแต่งหน้าโขน-ละครด้วยวิธีการสมัยใหม่นี้จะมิได้แพร่หลายออกไปทันที แต่นับเป็นจุดเริ่มต้นให้บรรดาละครในคณะละครอื่น ๆ นำเป็นแบบไปใช้ในเวลาต่อมา เช่น คณะละครของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย (พหลยุทธ กนิษฐบุตร, 2565)

ภาพที่ 246 การแต่งหน้าตัวละครของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6
ที่มา: (ศูนย์มานุษวิทยาสิรินธร, 2558)

ภาพที่ 247 การแต่งหน้าตัวละครของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 ลงสีโดยสยามพหุรงค์
ที่มา: https://m.facebook.com/Siamcolorization/posts/2268396743197118

ภาพที่ 248 การแต่งหน้าของคณะละครวังสวนกุหลาบ ถ่ายประมาณ พ.ศ. 2462-2464
ขณะอยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย
ที่มา: (101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ, 2555)

ต่อมาได้มีวิวัฒนาการ “การแต่งหน้าแบบขาวนวล ช่วงรัชกาลที่ 7 ใบหน้าสีหน้าขาวนวล เรียบสีแก้มแดงระเรื่อคิ้วโค้งและหนาหัวคิ้วเล็กเส้นใหญ่เขียนเส้นรอบขอบตา เขียนเส้นตาล่างเป็นเส้นตรง ทาปากสีแดง วาดตามรูปปากให้ดูปากอิ่มเขียนมุมปากให้ยกขึ้น” (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

ภาพที่ 249 การแต่งหน้าแบบขาวนวล
ที่มา : (มนตรี วัดละเอียด, 2550)

(มนตรี วัดละเอียด, 2550) กล่าวไว้ในหนังสือ *หน้าโขน* ถึงเทคนิคการแต่งหน้าของละครไทยในสมัยโบราณจากการวิเคราะห์จดหมายเหตุหรือตำนานสมัยอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ และ 6 ประการ 4 สันนิษฐานว่ามีกรรมวิธีการแต่งหน้าขาวไว้ 6- 4 หลักฐานรูปถ่ายละครในสมัยรัชกาลที่ ดังนี้

ใช้วิธีแต่งหน้าแบบงิ้วจีนโบราณ โดยใช้แป้งฝุ่นจีนผสมน้ำผัดหน้า เพราะสังเกตเห็นรูปถ่า .1ย ใบหน้านักแสดงที่แสดงกลางแจ้งบางภาพมีคราบด่าง เนื่องเพราะวิทยาการชนิดนี้เป็นสูตรน้ำ จึงไม่ทนน้ำเมื่อนักแสดงมีเหงื่อไหล แป้งที่ผัดหน้าจะลอกออกเห็นเป็นคราบด่างได้ชัดเจน

ใช้วิธีการแต่งหน้าแบบงิ้วจีนโบราณ ซึ่งอาจจะผลิตแป้งไว้ใช้เอง มีความละเอียดและขาว .2 มาก นักแสดงละครชายและหญิงใช้ผัดแขนและหน้า ส่วนชาดที่ให้สีแดงในการแต่งหน้าทาปากนั้นเป็น สินค้านำเข้าจากประเทศจีน

ใช้วิธีการแต่งหน้าแบบคาบูกิและเกอิชา ในหลายรูปภาพใบหน้านักแสดงไม่มีรอยลอกด่าง .3 ถ้าไม่ใช่การจัดท่าถ่ายรูปซึ่งนักแสดงไม่ร้อน จึงไม่มีรอยลอกด่างบนใบหน้า ก็อาจจะใช้แป้งครีมสูตรน้ำ สำหรับการแสดงคาบูกิของญี่ปุ่น (Oshiroi) ทาทับบนรองพื้นน้ำมันญี่ปุ่น (Abura) เพราะไทยมีการค้า กับญี่ปุ่นมานานตั้งแต่สมัยอยุธยาและเมืองตานี

ผสมกับน้ำมันมะพร้าว หากใช้พร้าวอย่างดี (จีนหรือไทย) ใช้วิธีการแต่งหน้าด้วยแป้งฝุ่น .4 ทำให้เกาะติดแน่นกับผิวการล้างเครื่องแต่งหน้าออกจึงใช้เวลายาวนานมาก

ช่วงระยะเวลาของยุคนี้ยาวนานครอบคลุม หรือ 19-16 ศตวรรษ ตั้งแต่ศตวรรษที่ 4 ปี ดังนั้นจึงอาจจะมีการใช้กรรมวิธีการแต่งหน้าได้หลากหลายมากกว่านี้หรือใช้สลับ 400 ประมาณ

กลับไปมา หรือผสมข้ามวิธีกัน แต่กระนั้นก็อยู่ภายใต้คตินิยมเดียวกัน คือให้ใบหน้าขาวเหมือนตุ๊กตา หรือหน้าหุ่น บางที่มีหลักฐานว่า มีการเขียนคิ้วแต่ไม่อาจระบุวิธีการได้ สันนิษฐานว่า อาจเริ่มต้นด้วยการใช้เขม่า หรือถ่านจากเนื้อมะพร้าวเผาหรือหมึกจีน หรือทาด้วยสีผงดำของงิ้วจีนที่เรียกว่า “โอวอิง” โดยผสมน้ำมันลงไปเล็กน้อยเวลาใช้ ส่วนสีปากแดงใช้ชาดจีนหรือไม่ก็ทาสีปากเลย

พหลยุทธ กนิษฐบุตร (พหลยุทธ กนิษฐบุตร, 2565) ผู้ดูแลเรื่องการแต่งหน้านักแสดงในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ กล่าวถึงการแต่งหน้าและการแต่งยืนเครื่องอย่างโบราณว่า การแต่งหน้าในสมัยโบราณสันนิษฐานได้ว่าใช้แป้งงิ้วในการผัดหน้าให้มีความขาว ใช้ธูปในการเขียนคิ้ว และปากนั้นใช้การคาบซองธูป การแต่งหน้าในช่วงแรก ๆ นั้นมีสีขาวต่อมาในระยะหลังเป็นใบหน้าแบบขาวนวล ซึ่งการแต่งหน้าแบบนี้มีความเหมาะสมกับการแต่งกายอย่างโบราณเป็นอย่างยิ่ง”

ละครรำเรื่องพระสุริโยทัย ตามรูปแบบการแสดงละครใน เนื้อเรื่องมาจากประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้กำหนดการแต่งหน้าเป็นอย่างโบราณ โดยได้ศึกษาเรื่องการแต่งหน้าตามที่ปรากฏในภาพถ่าย ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาเป็นแนวทางการแต่งหน้าตัวละครในละครรำเรื่องนี้

ผู้วิจัยได้นำลักษณะการแต่งหน้าตามที่ปรากฏในรูปภาพโบราณช่วงที่พัฒนาแล้วคือการผัดหน้าให้มีความขาวนวลไม่ขาวอย่างการใช้แป้งงิ้ว ตามแนวทางของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงแต่งพระราชทานผู้แสดง รวมกับลักษณะการเขียนคิ้วตัวพระและตัวนางที่เป็นเส้นโค้งตามแบบตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 1 มาเป็นต้นแบบในการแต่งหน้าตัวละครในละครรำเรื่องพระสุริโยทัย และเน้นการทาปากสีแดงเพื่อให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นเมื่ออยู่บนเวที เป็นการแต่งหน้าครบทุกขั้นตอนอย่างสมบูรณ์คือผัดหน้า เขียนคิ้ว เขียนเปลือกตา เส้นขอบตาบน เส้นขอบตาล่าง ปัดแก้มและทาปาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขั้นตอนในการแต่งหน้า

ขั้นตอนในการแต่งหน้าตัวละครของผู้วิจัยมีดังนี้

1. การลงรองพื้นโดยเลือกสีให้เหมาะสมกับใบหน้า ไม่ขาวจนเกินไป
2. ลงแป้งฝุ่น
3. การเขียนคิ้ว หรือเขียนตา ซึ่งเป็นการแต่งหน้าแบบเส้นโค้งเป็นเทคนิคของการแต่งหน้าแต่ละบุคคล ซึ่งในการเขียนคิ้วเมื่อเขียนเสร็จช่างแต่งหน้าจะลงทับบริเวณคิ้วด้วยอายไลน์เนอร์เพื่อเน้นความคมชัดของคิ้ว ส่วนตาเขียนโดยดินสอเขียนตา
4. เปลือกตาลงด้วยสีน้ำตาลอ่อน ๆ หรือสีเนื้อเพื่อให้ปรากฏสีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น
5. ปัดขนตาด้วยมาสคารา เพื่อเพิ่มความโดดเด่นให้กับดวงตา
6. ปัดแก้มให้มีสีเพียงเรื่อ ๆ บนใบหน้า ซึ่งเป็นเทคนิคการใช้สีของช่างแต่งหน้า

7. ทาปากสีแดง

การแต่งหน้าในรูปแบบนี้ทำให้ใบหน้าของตัวละครมีลักษณะเหมือนกันหมด เป็นการแต่งหน้ารูปแบบเดียว และมีความงามเด่นชัดเมื่อตัวละครอยู่บนเวที

ภาพที่ 250 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ผัดหน้า, เขียนคิ้ว, เขียนเปลือกตา เส้นขอบตาบนล่าง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 251 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ปัดแก้ม

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 252 ขั้นตอนการแต่งหน้า – ทาปาก

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 253 ใบหน้าผู้แสดงเมื่อแต่งหน้าทุกขั้นตอน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 254 การแต่งหน้าอย่างสมบูรณ์เมื่อปรากฏบนเวที

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.14 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยขอนำอธิบายถึงในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำทั้ง 4 ตอนรูปแบบการนำเสนอนั้นอาจจะไม่เรียงร้อยเป็นหัวข้อเดียวกัน เนื่องจากว่าผู้วิจัยนำเสนอตามเนื้อหาของบทประพันธ์ซึ่งแต่ละตอนนั้นมีการใช้เพลงในการแสดงที่แตกต่างกัน บางตอนมีบทเจรจา บางตอนไม่มีบทเจรจา เป็นต้น แต่ในหัวข้อใหญ่ในกระบวนการทำงานเป็นรูปแบบเดียวกัน ดังรายละเอียด ดังนี้

1) กระบวนท่ารำในละครรำเรื่องพระสุริโยทัย

กรระบวนท่ารำในละครรำ เรื่องพระสุริโยทัยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1.1) การรำหน้าพาทย์ เพื่อใช้บ่งบอกอากัปกิริยาของตัวละคร ซึ่งเป็นท่ารำที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ในการแสดงปรากฏการรำหน้าพาทย์ที่เป็นเพลงบรรเลงตามแบบจารีต และการรำเพลงหน้าพาทย์ที่ใส่เพลงร้อง ซึ่งต้องรำใช้บทตามที่สร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่

1.2) การรำตีบท หรือ การรำใช้บท เป็นการรำที่ตีความหมายจากบทร้องและบทเจรจาเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของผู้แสดงแทนคำพูด หรือเรียกอีกอย่างว่า ภาษาท่า โดยใช้ท่ารำหลักในการสื่อความหมายของบทร้องจากนาฏยศัพท์ และภาษาท่านาฏยศิลป์ไทย และใช้ท่าเชื่อมจากท่าหลักหนึ่งไปยังท่าหลักหนึ่ง

1.3) การใช้ท่าทางหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถตีบทโดยตรงได้โดยการใช้ท่าทางแทนการตีบทตามความหมายของบทร้องเพื่อให้เกิดความสอดคล้องของกระบวนท่ารำ

2) กำหนดบทบาทผู้แสดงกับกระบวนท่ารำ

การกำหนดบทบาทกับกระบวนท่ารำแบ่งได้ดังนี้

2.1) ผู้แสดงบทบาทเป็นชาย รำอย่างละครพระ เช่น พระเวียรราชา พระยอดฟ้า ขุนชินราช อำมาตย์ เสนา เป็นต้น

2.2) ผู้ที่แสดงบทบาทเป็นหญิง รำอย่างละครนาง เช่น ท้าวศรีสุดาจันทร์ พระเทพกษัตรีย์ เป็นต้น

2.3) ผู้แสดงบทบาทเป็นหญิงรำแสดงให้เห็นการกันวง กันเหลี่ยม เมื่อเมื่อกายยืนเครื่องพระ คือพระสุริโยทัย และพระบรมดิลก การกำหนดกระบวนท่ารำสำหรับตัวละครเอกของเรื่องคือพระสุริโยทัย แต่งกายอย่างละครพระแต่รำอย่างละครนาง หากมีการกล่าวถึงการแต่งกายเยี่ยงชาย ในกระบวนท่ารำนั้นมีทั้งที่รำอย่างตัวนางและรำอย่างตัวพระ แสดงให้เห็นถึงความสง่าผ่าเผยเมื่อแต่งกายยืนเครื่องพระแต่ไม่ใช่การรำแบบผู้เมีย[4]

[4] การรำแบบผู้เมีย คือการรำที่ตัวละครตัวนางปลอมตัวเป็นผู้ชายและรำอย่างตัวพระ เช่น อุณากรรณ ตัวละครในเรื่องอิเหนา

วันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ ,16 พฤศจิกายน 2564) ผู้ที่เคยรับบทอุณากรรณ กล่าวว่า “กระบวนท่ารำผู้เมียนั้นหมายถึงการรำที่ผสมผสานระหว่างละครพระและละครนาง ผู้ หมายถึง ผู้ชาย เมีย หมายถึงผู้หญิง ซึ่งต้องใช้จริตในการรำเป็นอย่างมาก ต้องรำพระครึ่งนึง นางครึ่งนึง โดยปกติเวลาครูท่านเลือกผู้แสดงตัวนี้มักจะเลือกตัวละครที่มีพื้นฐานการฝึกหัดตัวพระแต่เป็นตัวพระที่ไม่สูงมาก สันนิษฐานได้ว่าความภูมิฐานที่พระจะปรับลดลงจะง่ายกว่าปรับนางเพิ่มขึ้นมา ตัวพระเมื่อรับบทบาทนี้ต้องลดขนาดของวงและเหลี่ยมพระลง เพื่อให้มีความเหมาะสมกับบทบาทที่โดยแท้จริงเป็นชายแต่ปลอมตัวมาเป็นหญิงได้ปลอมตัวมา ”

สุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินละครพระ ระดับอาวุโส (สัมภาษณ์, 16 พฤศจิกายน 2564) (สุชาดา ศรีสุระ, 2564) ผู้ที่เคยรับบทอุณากรรณ กล่าวว่า “การรำผู้เมียนั้นต้องใช้ความสามารถเป็นอย่างยิ่ง ต้องใช้บทบาทในการที่ร่างกายภาพนอกเป็นชาย แต่ข้างในจิตใจนั้นเป็นหญิง ต้องแสดงอารมณ์ ความรู้สึก รวมถึงบทบาทลีลาท่าทางให้ผู้ชมรับรู้และเข้าใจถึงอารมณ์ของผู้หญิงที่อยู่ในร่างของผู้ชาย”

ภาพที่ 255 องค์ปะตาระกาหลาแปลงบุษบาให้เป็นชายชื่ออุณากรรณมอบกริชให้เป็นอาวุธ
อุณากรรณ แสดงโดย สุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินละครพระ ระดับอาวุโส
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2561)

ภาพที่ 256 อุณากรรณเศร้าโศกเสียใจที่ต้องจากบ้านเมืองและคิดถึงอิเหนาคนรัก
อุณากรรณ แสดงโดย สุชาดา ศรีสุระ นาฏศิลปินละครพระ ระดับอาวุโส
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (2560)

ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยนำหลักการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ประกอบด้วย การกำหนดแนวคิด การออกแบบร่าง การพัฒนาแบบ และการเก็บรายละเอียด ผู้วิจัยได้ออกแบบกระบวนท่ารำในแต่ละตอน ได้แก่ ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนรำตัดไม้ข่มนาม และตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.3.14.1 ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์

ฉากที่ ลานหน้าตำหนักพระเทียรราชา 1

ลานหน้าตำหนักพระเทียรราชา

ตัวละคร : พระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ อำมาตย์ เสนา

พระสุริโยทัย พระบรมดิลก นางกำนัล

พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ เสนา นางกำนัล

ปี่พาทย์ทำเพลง วา

(เสนา อำมาตย์ ออกรำตามกระบวนท่า แล้วนั่งตามตำแหน่ง เตรียมรับเสด็จ)

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

(พระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ ออกรำตามกระบวนท่า)

(ท้ายเพลงรัว พระราเมศวรไปประทับตั่งด้านขวา พระมหินทร์ประทับตั่งด้านซ้าย และพระเทียรราชาประทับที่ตั่งกลาง)

ร้องเพลง ช้าลูกคู่

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระเทียร ราชา เรืองศรี
ประทับบน แท่นรัต- นมณี ยังที่ ลานหน้า ตำหนักชัย

ร้องเพลง ขอมใหญ่

พร้อมองค์ ราเมศวร โอรสา กับพระ มหินทรา อัชฌาสัย
หมู่อำมาตย์ มาตยา เสนาใน บังคมไหว้ พระองค์ ทรงธรรม์

ร้องเพลง รื้อร่ายใน

ครุ่นคำนึง ถึงพระสุ- ริโยทัย ทรามวัย ผู้งามเลิศ เฉิดฉัน
ไปฝึกช้าง ซ้อมอาวุธ ยุทธ์ประจัญ กับธิดา สาวสรรค์ กำนัลนาง
เห็นมิใช่ การกิจ อิสตรี เป็นนารี ฝึกหัด ดูขัดขวาง
อรชร อ้อนแอ้น บอบบาง จะเกิดเหตุ ใดบ้าง พลางห่วงใย

ปี่พาทย์ทำเพลง กล่อมนารีชั้นเดียว

(พระสุริโยทัยทรงพระแสงของ้าว พระบรมดิลกทรงดาบ นางกำนัลถือเครื่องราชูปโภค ปรากฏตัวออกมาทางฝั่งขวา แล้วหยุดด้านหน้าเวที)

ร้องเพลง กล่อมนารีชั้นเดียว

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ศรีใส
กับพระราช ธิดา ยาใจ เสด็จถึง ลานใน ใกล้ชาลา

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก ส่งอาวุธให้ทหาร แล้วเข้าประทับตามตำแหน่ง)
(พระสุริโยทัย ไปประทับกับพระเทียรราชา พระบรมดิลกไปประทับกับพระมหินทร์)
(นางกำนัล ไปนั่งอยู่ด้านหลังเสนาอำมาตย์ ฝั่งขวา)

ร้องเพลง กระบอกทอง

น้องเอย น้องพี่ มารศรี ผู้ยอด เสน่หา
ช้างงาม ตัวใหม่ ที่ได้มา กัลยา ขี่ขับ เป็นอย่างไร
ฝึกหัด ศัสตรา อาวุธ นงนุช เหน็ดเหนื่อย หรือหาไม่
ต้องหาญฮึก ฝึกปรือ กันทำไม พลาดไป จะเกิด อันตราย

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทวี ตอบไป ดังใจหมาย
ช้างนั้น ประเสริฐ เลิศพลาย เยื้องกราย แคล่วคล่อง ว่องไว
อันการ รบรับ จับอาวุธ จำเพาะ แต่บุรุษ หรือไฉน
คราเมื่อ มีเหตุ เภทภัย จะได้ อำนวย ช่วยป้องกัน

ปี่พาทย์ทำเพลง พญาเดิน

(พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ นางกำนัลตามเสด็จ รำตามกระบวนท่า ปรากฏตัวมาทางด้านขวา)

(เมื่อถึงกลางเวที พระยอดฟ้าป้องหน้า)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทียร ราชา รังสรรค์
เห็นพระ ยอดฟ้า เสด็จพลัน กับท้าวศรี สุดาจันทร์ กัลยา

(พระเทียรราชา พระสุริโยทัย พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก หมู่อำมาตย์เสนา นางกำนัล ลงมาถวายบังคมพระยอดฟ้า แล้วหมอบเฝ้ากับพื้น)

ร้องเพลง ร่ายใน (ต่อ)

จึงเข้า นบนอบ หมอบกราน เชิญองค์ พระกุมาร นาถา
กับองค์ พระราช มารดา ประทับแท่น รจนา ทันที

ปี่พาทย์ทำเพลง จระเข้ขวางคลอง

(พระยอดฟ้าประทับตั่งกลาง)

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ประทับตั่งด้านซ้าย)

(พระเทียรราชา พระสุริโยทัย ประทับตั่งด้านขวา)

(พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก ประทับกับพื้น ข้างตั่งพระเทียรราชา และพระสุริโยทัย)

(เสนา นางกำนัลที่ตามเสด็จ ไปนั่งด้านหลังตั่งท้าวศรีสุดาจันทร์

ร้องเพลง จระเข้ขวางคลอง

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย มารศรี
ในพระทัย จงรัก มั่นภักดี ต่อองค์ ภูมี พระยอดฟ้า
จึงมี วาจา ปราศรัย สุขทุกข์ อย่างไร ไฉนหนา
หรือใครทำ ขุ่นเคือง เบื้องบาทา จึงรีบ เสด็จมา ในครานี้

ร้องเพลง ถอยหลังเข้าคลอง

เมื่อนั้น พระยอดฟ้า กุมาร ชาญชัยศรี
จึงเผย มธุรส วาที หลานอยู่ดี มีสุข ทุกเพลา
ทราบข่าว ราวเรื่อง ประลองยุทธ์ ฝึกซ้อม รำอาวุธ สุดสง่า
ใคร่ชม ให้เห็น เป็นบุญตา จึงรีบมา มิได้แจ้ง แต่ก่อนกาล

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทียร ทรงชัย จึงไขขาน
อันเรื่อง ซ้อมยุทธ์ เชี่ยวชาญ พระภูบาล จะได้ยล ก่อนสนธยา
เพลานี้ เชิญพระองค์ ทรงพำนัก ที่ใน ตำหนัก โอ่อ่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พักผ่อน ให้เริงรื่น ชื่นอุรา เชิญเสด็จ ยาตรา ครานี้

ร้องเพลง เต่ากินผักบุ้ง

เมื่อนั้น พระราช- มารดา มารศรี
ทอดพระเนตร พระยอดฟ้า แล้วพาที เชิญพระ ภูมี บทจร
จะขออยู่ สนทนา ปราศรัย กับพระ สุริโยทัย สายสมร
นานแล้ว มิได้พบ โฉมบังอร เสร็จแล้ว จะผันผ่อน ตามไปพลัน

ปี่พาทย์ทำเพลง เข้าม่าน

(พระเทียรราชา เชิญพระยอดฟ้าเสด็จเข้าข้างใน เข้าทางด้านซ้าย)

(ทุกคนถวายบังคมพร้อมกัน แล้วเสด็จตามเข้าไป)

(ม่านปิด)

(เหลือเพียงพระสุริโยทัย กับท้าวศรีสุดาจันทร์ เพียงลำพัง เดินไปด้านหน้าเวที)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ฉายฉัน
ตรัสกับ ท้าวศรี สุดาจันทร์ จะจำนรรจ์ เรื่องใด ให้ว่ามา
เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ เสน่หา
พิศดู รูปทรง กัลยา แล้วมี วาจา ว่าไป

เจรจา

ศรีสุดาจันทร์ อันสตรี อยู่เหย้า เฝ้าเรือน มาบิดเบือน จับศัสตรา น่าสงสัย
หรือร่วมกัน คิดคด ขบถใจ ก่อการใหญ่ ทะนงจิต คิดครองเมือง
เพลานี้ หม่อมฉัน เติบโต บุญหนัก อักโข ลือเลื่อง
ศักดิ์เด่น เป็นถึง แม่หยัวเมือง ใครก่อการ ขุ่นเคือง คงเห็นดี
สุริโยทัย ดีใจ ได้ฟัง พจนะ แม่อยู่หัว ราชะ เลิศศักดิ์ศรี
ชื่นใจ ในคำ พระเทวี ไร้ราคี รู้ราคา ค่าแห่งตน
ถ้ารู้แล้ว วางตัว ไม่ถูก เจ้าชีวิต ผู้เป็นลูก จะเสียผล
ข่าวมา หนาหู เหลือล้น กลัวผู้คน จะเก็บ ไปนินทา

ร้องเพลง แขกอะหวังชั้นเดียว

เมื่อนั้น สุดาจันทร์ คั่งแค้น เป็นหนักหนา
จี้ใจ ในแถลง แคลงวิญญาณ์ จึงมี วาจา ไปทันใด
ขอพระองค์ จงระวัง สวามี จะเป็นตาย ร้ายดี ไม่รู้ได้
เปลี่ยนสาขา ราชวงศ์ หรืออย่างไร องอาจ มาดใจ คิดไตร่ตรอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ให้หม่นหมอง
เวทนา สุดาจันทร์ นวลละออง จึงตอบความ ตามครรลอง อุปมา
เป็นสาวแส้ แร่รวย สวยสะอาด ก็หมายมาด เหมือนมณี อันมีค่า
แม้นแตกร้าว รานร่อย ถอยราคา จะพลอยพา หอมหาย จากกายนาง
ถ้าเกิดต่ำ แต่บุญทำ ให้ศักดิ์สูง ดูเยี่ยงยูง แววยังมี ที่วงหาง
ค่อยสงบ เสงี่ยมกาย และไว้วาง จรรยา แบบอย่าง แก่นางใน

ร้องเพลง หกบทชั้นเดียว

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ หมั่นไส้
จึงตรัสกับ พระสุ- ริโยทัย จะสั่งสอน หรือไร ให้เชือนแช
ครั้งนี้ ฝากไว้ ก่อนพระองค์ เราคง ได้ประสบ พบกันแน่
ใครดี ใครอยู่ ได้รู้แท้ ใครแพ้ ใครชนะ จะเห็นกัน

ปี่พาทย์ทำเพลง หกบทชั้นเดียว

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ เข้าโรงก่อนทางด้านซ้าย)
(พระสุริโยทัย ตามเข้าไป)

1) การกำหนดแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

สมเด็จพระยอดฟ้า พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 14 แห่งกรุงศรีอยุธยาราชวงศ์ สุพรรณภูมิ เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์มีพระชนม์เพียง 11 พรรษา จึงต้องมีผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ผู้สำเร็จราชการฝ่ายในพระราชวังคือท้าวศรีสุดาจันทร์ผู้เป็นพระราชมารดา ผู้สำเร็จราชการฝ่ายหน้าคือพระเทียรราชา ผู้เป็นเชื้อพระวงศ์ทางฝ่ายสมเด็จพระไชยราชาพระราชบิดา (มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา, 2555)

ถึงพระยอดฟ้าจะทรงพระเยาว์แต่เป็นพระมหากษัตริย์ ผู้อื่นแม้มีอายุมากกว่าต้องให้ความเคารพ แนวคิดนี้เป็นธรรมเนียมมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ดังเช่นที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าประทานพระธิดาว่า “ท่านได้เฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลที่ปีนังก่อนที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะเสด็จนิวัตประเทศไทยครั้งแรกใน พ.ศ. 2481 ท่านทรงนำกรวยดอกไม้เข้ากราบถวายบังคม ตรัสว่าถึงเป็นหลานก็ต้องถวายบังคมแบบโบราณ” (https://m.facebook.com//726502237386172photos/a.377834277220/727308097305586/2088) ขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลมีพระชนมพรรษา 13 พรรษา และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพมีพระชนมายุ 76 พรรษา

ดังนั้นในการแสดงจึงกำหนดให้พระยอดฟ้าไม่ต้องทำความเคารพผู้ใด ส่วนตัวละครอื่น ๆ ต้องถวายบังคมพระยอดฟ้า

ตัวละครอื่น ๆ รำตามบทบาทของตนเอง

2) การออกแบบร่างกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

2.1) เพลงหน้าพาทย์

เปิดฉากด้วยเพลงวา พระราเมศวร พระมหินทร์ อำมาตย์ เสนา นั่งตามตำแหน่งพร้อมกับพนมมือ และไหว้ในเพลงวา

รำเพลงหน้าพาทย์ เป็นหน้าพาทย์บอกสถานการณ์ ได้แก่ พญาเดิน ใช้ตอนพระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์เดินทางมาที่ลานหน้าตำหนักพระเทียรราชา เข้าม่าน ใช้ตอนพระยอดฟ้า พระเทียรราชา พระมหินทร์ พระราเมศวร พระบรมดิลก เข้าฉากกระบวนรำเป็นตามจารีต

2.2) การรำใช้บท

รำใช้บทในบทร้อง ได้แก่ ช้าปี่ใน ขอมใหญ่ รื้อร่ายใน กล่อมนารีชั้นเดียว กระบอกทอง ร่ายใน จระเข้ขวางคลอง ถอยหลังเข้าคลอง เต่ากินผักบุ้ง แขกอะหวังชั้นเดียว หกบทชั้นเดียว รำใช้บทในบทเจรจา ได้แก่ตัวละครพระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์

2.3) การใช้ท่าทางหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถตีบทโดยตรงได้

โดยการใช้ท่าทางแทนการตีบทตามความหมายของบทร้อง เช่น บทของพระสุริโยทัยว่า “หรือฉะไหน” โดยการใช้มือซ้ายทอดแขนบนตั้งมือขวาตีที่หน้าขาเล็กน้อย หน้ามองพระเทียรราชา เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4) การกำหนดตำแหน่งนั่งและลำดับของตัวละคร

พระเทียรราชานั่งที่ตั่งกลาง พระราเมศวรนั่งตั่งด้านขวา (ของพระเทียรราชา) พระมหินทร์นั่งตั่งด้านซ้าย

เมื่อพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกออก ปรับการนั่ง คือ พระสุริโยทัยนั่งตั่งเดียวกับพระเทียรราชา พระบรมดิลกนั่งกับพระมหินทร์

เมื่อพระยอดฟ้าและท้าวศรีสุดาจันทร์ออก ตัวละครทุกตัวออกไปเฝ้าโดยนั่งที่พื้น เมื่อพระเทียรราชาเชิญพระยอดฟ้า การกำหนดครั้งแรกให้ท้าวศรีสุดาจันทร์นั่งตั่งกลางร่วมกับพระยอดฟ้า พระเทียรราชาและพระสุริโยทัยกลับไปนั่งตั่งเดียวกัน

เมื่อพระยอดฟ้าเข้า ลำดับของตัวละครที่ตามพระยอดฟ้ามีดังนี้คือ พระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก

ส่วนอำมาตย์และนางกำนัลเป็นตามแบบแผนของละครใน

3) การพัฒนาแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยได้นำแบบร่างเข้าประชุมกลุ่มย่อย ผู้ทรงคุณวุฒิเสนอแนะดังนี้

พระเทียรราชาและพระสุริโยทัยถวายบังคมพระยอดฟ้าเท่านั้น ไม่ต้องถวายบังคมท้าวศรีสุดาจันทร์เนื่องจากฐานันดรศักดิ์เท่ากัน

3.1) ปรับการจัดตำแหน่งของผู้แสดง

เพิ่มตั่งเล็ก ระหว่างตั่งกลางกับตั่งขวามือ เนื่องจากพระมหากษัตริย์ไม่นั่งรวมกับใครแม้แต่พระราชมารดามารดา เมื่อพระสุริโยทัยเข้ามาตอนแรกให้เข้านั่งตั่งเล็ก เมื่อท้าวศรีสุดาจันทร์มาก็ให้ไปนั่งตั่งเล็กแทน ส่วนพระสุริโยทัยนั่งตั่งเดียวกับพระเทียรราชาทางขวามือ (ของพระยอดฟ้า) ส่วนพระราเมศวร พระมหินทร์ และพระบรมดิลกนั่งตั่งเดียวกันทางซ้ายมือ (ของพระยอดฟ้า)

3.2) ปรับกระบวนท่ารำบางท่าและตีบทท้ายคำ

4) การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

ในการเก็บรายละเดียดกระบวนท่ารำนั้นผู้วิจัยได้ทำการซ้อมย่อยตัวละครแต่ละตัว หากตัวละครใดที่มีบทร่วมกัน เช่น พระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์ ให้ซ้อมร่วมกัน เพราะต้องใช้ความต่อเนื่องของบทเจรจาเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังได้รับความกรุณาจาก นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปรับปรุงกระบวนท่ารำให้เหมาะสมยิ่งขึ้น

ภาพที่ 257 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ พระเทียรราชาและพระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 258 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 259 พระราเมศวร พระมหินทร์ อำมาตย์ เสนา
นั่งตามตำแหน่งพร้อมกับพนมมือ และไหว้พระเทียรราชาในเพลงวา และตำแหน่งในการนั่ง
พระเทียรราชานั่งตรงกลาง พระราเมศวรนั่งขวามือของพระเทียรราชา พระมหินทร์นั่งซ้ายมือ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 260 พระสุริโยทัย และพระบรมดิลกลับจากการซ้อมอาวุธและบังคับช้าง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 261 ตำแหน่งที่นั่ง พระเทียรราชานั่งตรงกลาง พระสุริโยทัยนั่งตั่งเล็กเหลื่อมพระเทียรราชา
พระราเมศวรและพระบรมดิลกนั่งขวามือของพระเทียรราชา พระมหินทร์นั่งซ้ายมือ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 262 พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ รำหน้าพาทย์พญาเดิน พร้อมนางโขลน

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 263 พระเฑียรราชา พระสุริโยทัยและตัวละครทุกตัวทำความเคารพพระยอดฟ้า

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 264 ตำแหน่งของตัวละคร พระยอดฟ้านั่งตั่งกลาง ท้าวศรีสุดาจันทร์นั่งตั่งเล็ก พระเฑียรราชา พระสุริโยทัยนั่งตั่งขวามือพระยอดฟ้า พระราเมศวร พระมหินทร์และ พระบรมดิลกนั่งตั่งซ้ายมือพระยอดฟ้า

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 265 การวางตำแหน่งตั้งเล็กสำหรับท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 266 พระสุริโยทัยรำใช้บท ในบทเจรจากับท้าวศรีสุดาจันทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.14.2 ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์

ภายในตำหนักของท้าวศรีสุดาจันทร์

ตัวละคร : ท้าวศรีสุดาจันทร์ นางจ่าโขลน ขุนชินราช

ปี่พาทย์ทำเพลง สาริกาเขมร

(ม่านเปิด)

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ประทับบนตั่ง)

(หัวและท้ายตั่งมีเครื่องราชูปโภค ตั้งตามตำแหน่ง)

ร้องเพลง สาริกาเขมร

เมื่อนั้น แม่หยัวเมือง พริ้งเพริศ เฉิดฉัน
ประทับบน รัตนาสน์ อาสน์สุวรรณ จวนใกล้แสง สุริยัน ตะวันรอน
ครุ่นคำนึง ถึงขุน ชินราช ดั่งต้องมนตร์ ดลสวาท สโมสร
หนักหน่วง ห่วงหา อาทร ดุจไฟฟอน แรงรุม มาสุมองค์

ร้องเพลง ร่ายใน

จึงตรัสเรียก นางโขลน คนสนิท เข้ามา ใกล้ชิด นวลหง
ดำรัสสั่ง เป็นความนัย ดั่งใจจง ให้มุ่งตรง ยังที่ หอพระใน
บอกขุน ชินราช มาเข้าเฝ้า ด้วยเรา มีความ จะถามไถ่
ปรึกษา ราชการ งานกรุงไกร อย่าช้า เร่งไป ในบัดนี้

บัดนั้น นางโขลน น้อมประณต บทศรี
รับสั่ง สุดาจันทร์ เทวี รีบเร่ง จรลี ออกมา

ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด

(นางโขลน รับคำสั่ง แล้วเข้าโรงด้านซ้าย)

ร้องเพลง เขมรปากท่อ

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ เสน่หา
พิงเขนย นิ่งนึก ตรึกตรา ในวาจา ของพระ สุริโยทัย
เอื้อนเอ่ย ข่าวมา หนาหู จะล่วงรู้ ความลับ หรือไฉน
กลัวที่ จะเกิดเหตุ เภทภัย ละไว้ คงเห็น ไม่เป็นการ

ปี่พาทย์ทำเพลง เขมรปากท่อชั้นเดียว

(นางโขลน นำขุนชินราชออกมาทางด้านขวา แล้วเข้าไปกราบทูลท้าวศรีสุดาจันทร์)

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ให้นางโขลนออกไป)

ร้องเพลง เขมรปากท่อชั้นเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อนั้น จึงขุน ชินราช อาจหาญ
ครั้นเห็น นางโขลน ลนลาน ออกจาก สถาน จนไกลตา
ค่อยเขยื้อน เคลื่อนกาย เข้าไปเฝ้า น้อมเกล้า บังคม ก้มเกศา
ดำรัสถาม ความพลัน มิทันช้า พระองค์ตรัส เรียกมา ด้วยเรื่องใด

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ ศรีใส
สดับรส พจนารถ เพียงขาดใจ เรื่องขุ่นข้อง หมองพระทัย หายทันที
จึงเข้าไป จูงกร ขุนชินราช ร่วมเรียง เคียงอาสน์ เกษมศรี
ความรัก กลัดกลุ้ม คลุ้มฤดี เทวี โลมเล้า เอาใจ

ร้องเพลง ต้นเพลงยาว

กรตระกอง จับหัตถ์ กระหวัดกอด ระทวยทอด ชมชิด พิสมัย
แสนกระสัน ปั่นป่วน หฤทัย ทรามวัย ป้อนสลา โอชาชวน
ขุนชินราช แนบชิด จุมพิตพักตร์ นงลักษณ์ ผลักพลิก แกล้งหยิกข่วน
สองระริก ชิกซี้ ยียวน แสนสำรวล สำราญรื่น ชื่นวิญญาณ์

ปี่พาทย์ทำเพลง โลม

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ขุนชินราชรำตามกระบวนท่า)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น แม่อยู่หัว เทวี ศรีสง่า
พลันคะนึง ถึงเรื่อง เคืองอุรา จึงแจ้ง กิจจา ในทันที

เจรจา

ศรีสุดาจันทร์ บัดนี้ พระสุ- ริโยทัย มีความ สงสัย เต็มที่
เกรงว่า จะรู้เรื่อง ของเรานี้ ท่านพี่ คิดเห็น ประการใด
ขุนชินราช แม่อยู่หัว จักต้อง ระวังองค์ อย่าให้ใคร จำนง คิดร้ายได้
หากท่าน เกิดเหตุ เภทภัย พี่จะอยู่ อย่างไร เห็นป่วยการ
พี่เป็น เพียงขุน ชินราช มิได้มี อำนาจ มหาศาล
ต่ำต้อย ด้อยค่า พ้นประมาณ ไม่อาจหาญ เอื้อมเอิบ กำเริบใจ

ร้องเพลง ล่องเรือ

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ จึงปราศรัย
จะเอื้อนอรรถ ตัดพ้อ ไปไย ท่านมิใช่ เยี่ยงชั้น สามัญชน
เป็นหน่อเนื้อ เชื้อพระวงศ์ พงศ์อู่ทอง สักวันต้อง ครองฉัตร พิพัฒน์ผล
สุพรรณภูมิ ชิงอำนาจ ชาติทรพล ต้องย่อยยับ อับจน ชั่วกัปกัลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลง ร่ายใน

อันการกิจ ครั้งนี้ แม้นมิช่วย เราทั้งคู่ คงม้วย อาสัญ
ฆ่าพระเทียร พร้อมวงศ์ พงศ์พันธุ์ อย่าให้มัน ขึ้นเป็น ราชา
เราจะยก บรรดาศักดิ์ ท่านพี่ เป็นที่ ขุนวร- วงศา
ว่าราชการ บนอาสน์ อลงการ์ ให้ขุนนาง ถ้วนหน้า เกรงกลัว

ร้องเพลง มอญรำดาบชั้นเดียว

เมื่อนั้น ขุนชินราช ได้ฟัง แม่อยู่หัว
กราบทูล ว่าปัญญา อยู่กับตัว ดีชั่ว น้องชาย นายจันรู้
เกณฑ์พรรคพวก ทางบ้าน มหาโลก พอสบโชค ก่อการ หาญสู้
ญาติทาง ศรีเทพ ก็ค้ำชู คงช่วยกู้ งานลำบาก ไม่ยากนาน

ปี่พาทย์ทำเพลง เชิดฉิ่ง

(ขุนชินราช ถวายบังคมลาท้าวศรีสุดาจันทร์)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ มาส่งขุนชินราชด้านหน้า)
(ม่านปิด)
(ขุนชินราช เข้าโรงด้านซ้าย)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ เข้าโรงด้านขวา)

1) การกำหนดแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

การรำเกี้ยวพาราสี หรือ การรำเข้าพระเข้านางเป็นกระบวนการรำเกี้ยวของฝ่ายชายกับฝ่ายหญิง แสดงให้เห็นถึงกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากพฤติกรรมของมนุษย์ สะท้อนให้เห็นความต้องการตามธรรมชาติที่ต้องการความรัก ความสุข ความสมหวัง สิ่งเหล่านี้เป็นความต้องการขั้นพื้นฐานในการดำรงชีวิตของมนุษย์ บทเกี้ยวพาราสีจึงสอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมจำนวนมากและปรากฏในการแสดงละครรำเกือบทุกเรื่อง ทำให้ละครมีศฤงคารรสคือรสรักซึ่งก่อให้เกิดความชุ่มชื่นใจ

การรำเกี้ยวพาราสี หรือ การรำเข้าพระเข้านางปรากฏตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย หลักฐานสำคัญคือ บันทึกในจดหมายเหตุลาลูแบร์ บุณโณวาทคำฉันท์ และผลการวิจัยหัวข้อระบำสี่บท ซึ่งหลักฐานทั้ง ชิ้นนี้ กล่าวถึงระบำ การจับระบำในการแสดงละคร 3 และเรื่องที่แสดงละคร ล้วนมีรูปแบบของการรำโอ้โลม เกี้ยวพาราสี หรือรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละครทั้งสิ้น โดยมีกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานสอดแทรกกับกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ ใช้ประกอบในเพลงหน้าพาทย์หรือประกอบบทร้องในเรื่องที่แสดง (เอกนันท์ พันธุรักษ์,

2548) การรำเกี้ยวพาราสีนั้นมีทั้งแบบนั่งรำและยืนรำ โดยมีการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูสู่ลูกศิษย์แบบตัวต่อตัว

กระบวนท่ารำในการเกี้ยวพาราสี กลวิธีในการแสดง รวมถึงอารมณ์ของผู้แสดงสามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ในการแสดงความรัก ให้เกิดความงดงามและกลมกลืนกันออกสู่สายตาผู้ชมโดยใช้กระบวนการทางนาฏยศิลป์ไทย

เวณิกา บุนนาค (สัมภาษณ์ ,12 มกราคม 2565) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)(เวณิกา บุนนาค, 2565) กล่าวถึงวิธีการเกี้ยวในละครในว่า

> การเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครมีทั้งแบบนั่งเกี้ยวและยืนเกี้ยว เป็นการแสดงออกความรักของตัวพระและตัวนาง จากบทตัวพระจะเป็นฝ่ายเริ่มในการทำบทและเข้าหาตัวนางก่อน เมื่อพระเข้าหานางนั้นนางจะต้องปัดป้องเป็นที สิ่งสำคัญในการรำเข้าคู่คือความสอดคล้องกลมกลืนของตัวละคร พระจะต้องรู้ว่าจะต้องเข้านางในบทใด ส่วนนางก็จะต้องรู้ถึงบทที่พระจะเข้ามาเช่นเดียวกันจึงจะทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง นอกจากนี้การใช้สายตาของผู้แสดงคือสิ่งที่จะสามารถสื่อให้เห็นอารมณ์รักได้เป็นอย่างดี

ภาพที่ 267 การนั่งเกี้ยว พระสุธนเกี้ยวนางมโนห์รา
ภาพซ้ายพระแสดงท่ารัก นางผลักออก ภาพขวา พระลูบแก้ม นางปัดมือพระ
ที่มา : อรกัลยา เอี่ยมอำไพ (2559)

ภาพที่ 268 การยืนเกี้ยว เจ้าเงาะเกี้ยวนางรจนา
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2563)

1.1) การเกี้ยวแบบฝ่ายหญิงเชิญชวนก่อน

การเกี้ยวพาราสีในการแสดงโขนละครนั้นโดยทั่วไปฝ่ายชายจะเป็นฝ่ายเกี้ยวก่อน ยกเว้นนางยักษ์หรือนางแปลงที่ส่วนมากจะเข้าไปเกี้ยวและเชิญชวนฝ่ายชายก่อน รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) กล่าวว่า “การเกี้ยวของนางยักษ์หรือนางแปลงเป็นการเกี้ยวแบบพิเศษ เมื่อแปลงเป็นหญิงงามเพื่อเข้าไปเกี้ยวฝ่ายชายนั้นจริตมีมากกว่าหญิงปกติ ทั้งการแสดงออกทางด้านใบหน้า ดวงตา น้ำเสียงและกิริยาท่าทาง ก็คือเปิดเผยว่าชอบ รัก อยากจะได้เป็นสามี ซึ่งนางในวรรณคดีไทยจะไม่แสดงออกอย่างนั้น” (รัจนา พวงประยงค์ , ,สัมภาษณ์16 กุมภาพันธ์ 2565) (รัจนา พวงประยงค์, 2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 269 นางสำมนักขาเข้าเกี้ยวพระราม ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์

ที่มา : เอกลักษณ์ หนูเงิน (2565)

ผู้วิจัยขอกล่าวถึงการเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำซึ่งได้นำมาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนท่ารำ ดังนี้

1.2) การเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำ

การเกี้ยวพาราสีในการแสดงละครรำมีดังนี้

ท่าหลักในการรำโลม 1. เริ่มจากไหว้ 2. พระขยับเข้าหานางขยับออก 3. โลมบน 4. นางอาย 5. จับสูงท่าที่ 1 ท่าพิสมัยเรียงหมอน 6. นางอาย 7. สัมผัสหน้าขา (ถูขา) 8. เชยคาง 9. จับ 2 ท่า โลมท่าจับไขว้มือ 10. พระยิ้ม นางมอง 11. จับหน้าอก 12. ท่าโลมเอว 13. ท่าลูบแขน 14. ท่าโลมที่ 3 จับมือเดียว ลงนอน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 270 การเกี้ยวพาราสีในเพลงโลม นางมโนห์ราทำท่าอาย

ที่มา : อรกัลยา เอี่ยมอำไพ (2559)

ท่าหลักในเพลงตระนอน 1. ไหว้ 2. ท่ากลางอัมพร 3. ท่าผาลา 4. ท่ารำกระบี่ (จีบยาว) 5. ท่าบัวชูฝัก 6. ลงนอนด้านหน้า และพลิกกลับด้านหลัง 7. ตื่นเช็ดตา 8. นางไหว้พระรับไหว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 271 การปฏิบัติท่ารำหลักในการรำตระนอน

ที่มา : อรกัลยา เอี่ยมอำไพ (2559)

จากบทประพันธ์ผู้วิจัยให้มีกระบวนท่ารำของท้าวศรีสุดาจันทร์ป้อนหมากแก่ขุนชินราช ตามแบบที่ปรากฏในการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ

ภาพที่ 272 พระเพื่อนป้อนสลาคือหมากแก่พระลอ ในละครพันทางเรื่องพระลอ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2540)

บทเกี้ยวในการแสดงละครจึงมีความสำคัญและสามารถนำไปสู่การประมวลเรื่องเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับตอนที่จะปรากฏต่อไป

2) การออกแบบร่างกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

2.1) การรำหน้าพาทย์

ผู้แสดงรำหน้าพาทย์ในเพลงโลม เพลงเชิด เพลงฉิ่ง

2.2) การรำใช้บท

การรำใช้บทในบทร้อง ได้แก่เพลงสาริกาเขมร ร่ายใน เขมรปากท่อ เขมรปากท่อชั้นเดียว ต้นเพลงยาว ล่องเรือ มอญรำดาบชั้นเดียว

การรำใช้บทในบทเจรจา ท้าวศรีสุดาจันทร์และขุนชินราช

2.3) การใช้ท่าทางหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถตีบทได้โดยตรง

ท่าทางเหล่านี้ใช้การแสดงท่าทางแทน เช่น ในบท “เป็นหน่อเนื้อเชื้อพระวงศ์พงศ์อู่ทอง” ใช้การจีบล่อแก้ว 2 มือในวงบนและวงล่างแล้วพลิกมือเข้ามาหาลำตัว

2.4) กำหนดตำแหน่งของตัวละคร

ตัวละคร ได้แก่ ท้าวศรีสุดาจันทร์พระราชมารดาพระยอดฟ้า ซึ่งมีความสัมพันธ์กับขุนชินราช ขุนชินราชต่ำศักดิ์กว่าท้าวศรีสุดาจันทร์ ดังนั้นเมื่อขุนชินราชเข้ามาจึงกำหนดให้นั่งที่พื้น จากนั้นให้ท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นผู้เชิญชวนนั่งที่ตั่ง ขุนชินราชย่อมต้องเกรงท้าวศรีสุดาจันทร์ ดังนั้นจึงไม่น่าจะกล้าเริ่มก่อน ท้าวศรีสุดาจันทร์ต้องเป็นฝ่ายประเล้าประโลมคือ

ปลอบโยนเอาอกเอาใจขุนชินราช ป้อนหมากเพื่อแสดงความรักความเสน่หา ต่อจากนั้นขุนชินราชเป็นฝ่ายเกี้ยวอย่างละครรำ โดยท้าวศรีสุดาจันทร์เป็นฝ่ายปัดป้องและรำตามกระบวนท่าในเพลงหน้าพาทย์โลม

นางโขลน เป็นผู้ที่รับใช้ใกล้ชิดท้าวศรีสุดาจันทร์ และเป็นผู้ที่ไปเชิญขุนชินราชมาเฝ้า

3) การพัฒนาแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยทำการออกแบบท่ารำโดยมีนางนันทา น้อยนิตย์ (ละครพระ) และผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤดีชนก คชเสนี (ละครนาง) เป็นผู้ร่วมออกแบบกระบวนท่ารำโดยทั้งสองท่านรำเป็นต้นแบบให้แก่ผู้แสดง

ภาพที่ 273 การถ่ายทอดกระบวนท่ารำ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4) การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำโดยรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) และทำการซ้อมเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างท้าวศรีสุดาจันทร์และขุนชินราช

อัจฉรา สุภาไชยกิจ (สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2565) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (อัจฉรา สุภาไชยกิจ, 2565) กล่าวว่า

> ตัวละครท้าวศรีสุดาจันทร์มีความพิเศษกว่าตัวนางอื่น ๆ ในการเข้าไปเกี้ยวพระก่อนคือต้องคงความเป็นจารีตของละครใน เป็นลักษณะเชิญชวนฝ่ายชายเนื่องจากฝ่ายชายยศต่ำกว่า จากนั้นก็ต้องแสดงกิริยาของความเป็นหญิงคือการเหนียมอายเมื่อฝ่ายชายเข้าหาเป็นทีเพื่อให้เกิดความงามตามจารีตการแสดงละครใน จะให้ทำอย่างนางแปลงคงไม่งาม

นอกจากนี้เวณิกา บุนนาค (สัมภาษณ์ 16 มีนาคม 2565) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) (เวณิกา บุนนาค, 2565) กล่าวว่า

> การที่ฝ่ายชายต่ำศักดิ์กว่านั้นย่อมไม่กล้าที่จะแสดงท่าทีใด ๆ ก่อน แต่เมื่อฝ่ายหญิงเปิดโอกาสหรือเป็นฝ่ายชี้ชวนเพื่อให้เห็นถึงความต้องการร่วมกัน ฝ่ายชายก็ต้องแสดงให้เห็นว่าตนเองก็ไม่ได้ปฏิเสธในท่าที การรำของในบุคลิกนี้ค่อนข้างยากในช่วงแรกคือต้องเก็บความรู้สึกไว้ด้านในเป็นลักษณะการรำแบบกล้า ๆ กลัว ๆ แต่เมื่อฝ่ายหญิงเปิดโอกาสแล้วก็ควรจะเป็นอย่างการเกี้ยวของพระในละคร

ภาพที่ 274 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 275 ท้าวศรีสุดาจันทร์เรียกนางโขลนให้ไปตามขุนชินราชมาเข้าเฝ้า ตีบทตามคำร้อง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 276 ขุนชินราชมาถึง ถวายบังคมและหมอบเฝ้า

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 277 ท้าวศรีสุดาจันทร์จูงมือขุนชินราชขึ้นไปที่เตียง ขุนชินราชแสดงความกังวลและไม่กล้า

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ท้าวศรีสุดาจันทร์ไม่ให้ขุนชินราชไหว้ และดึงมือขุนชินราชให้มากอดตน จากนั้นจึงป้อนสลา

ภาพที่ 278 ท้าวศรีสุดาจันทร์เชิญชวนขุนชินราชโดยการให้กอดตนและป้อนสลา
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 279 ขุนชินราชเป็นฝ่ายเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

กระบวนท่ารำโลม โดยยึดท่าหลักคือ จับหนึ่งท่าพิสมัยเรียงหมอน จับสองท่าไขว้มือ และจับสามจับมือเดียว จากนั้นทอดแขนลง

ภาพที่ 280 จับหนึ่ง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 281 การจับไขว้มือและจับมือเดียวจากนั้นอยู่ในท่าทอดแขนลง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ข้อกำหนดที่ผู้วิจัยได้วางไว้ในการปฏิบัติท่ารำของตัวละครท้าวศรีสุดาจันทร์ที่ต้องเข้าไปเชิญชวนขุนชินราชก่อน เพื่อให้เป็นไปตาม*พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)* (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512)ที่กล่าวว่า “ครั้นอยู่มานางพระยาแม่อยู่หัวศรีสุดาจันทร์ เสด็จไปประพาสเล่น ณ

พระที่นั่งพิมานรัถยาหอพระข้างหน้า ทอดพระเนตรเห็นพันบุตรศรีเทพผู้เฝ้าหอพระก็มี ความเสน่หารักใคร่พันบุตรศรีเทพ จึงสั่งสาวใช้ให้เอาเมี่ยงหมากห่อผ้าเช็ดหน้าไป พระราชทานพันบุตรศรีเทพ พันบุตรศรีเทพรับแล้วรู้อัชฌาสัยว่านางพระยามีความยินดี รักใคร่ พันบุตรศรีเทพจึงเอาดอกจำปาส่งให้สาวใช้เอาไปถวายแก่พระนาง”

ความพิเศษของการรำชุดนี้อยู่ที่ลักษณะกระบวนรำที่ตัวละครหญิงผู้สูงศักดิ์เป็นฝ่ายเชิญชวนฝ่ายชายก่อน มีตัวอย่างปรากฏอยู่ในบทละครในเรื่อง *อิเหนา* จากนั้นจึงดำเนินตามแบบแผนกระบวนเกี้ยวโดยทั่วไป กระบวนการเกี้ยวในตอนนี้ต้องใช้ความสามารถในการรำเป็นอย่างยิ่ง เพราะบุคลิกของบุคคลในประวัติศาสตร์ต้องสอดคล้องกับกระบวนท่ารำตามแบบละครในให้สามารถสื่อสารอารมณ์ออกมาสู่สายตาผู้ชมได้กลมกลืนและงดงาม

4.3.14.3 ตอน รำตัดไม้ข่มนาม

ตอน รำตัดไม้ข่มนาม

ตัวละคร : พระยาภักดีนุชิต พราหมณ์ทำพิธี เสนาทหาร

เกริ่นนำ

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม (เบาๆ)

อ่านกลอน

พุทธศก สองพัน เก้าสิบเอ็ด ขุนวรวงศ์ เสด็จ คล้องคชสาร
กับท้าวศรี สุดาจันทร์ เยาวมาลย์ ถูกสังหาร ซุ่มทำร้าย วายชีวี
สมเด็จ พระมหา จักรพรรดิ ครองราช- สมบัติ กษัตริย์ศรี
ชาวประชา แซ่ซร้อง สดุดี ทั่วบุรี อยุธยา มหานคร
หงสาวดี ลิ้นดำ คำนึงว่า เปลี่ยนราชา คงล้างผลาญ เหมือนกาลก่อน
จึงยกทัพ โยธา พลากร มาราญรอน อยุธยา ธานี
การณรงค์ หลายเดือน เคลื่อนผ่าน เหล่าทหาร โรมรัน จนขวัญหนี
จึงโปรด ให้ตั้ง กองพิธี ข่มนาม ไพรี ที่บีฑา

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม (ต่อ) (ดังขึ้นแล้วลง)

(ม่านเปิด)

(เห็นปะรำพิธี มีโรงพิธี (โรง ตั้งลดหลั่นกัน 3
(โรงพิธีตรงกลาง มีพระแสงดาบ และพระธำมรงค์ของพระมหากษัตริย์
ด้านหน้ามีเครื่องบูชา ดอกไม้ ธูปเทียน และสายสิญจน์ตั้งอยู่)
(หน้าโรงตรงกลาง ขุดหลุม ปักต้นกล้วยตานีที่มียอดอ่อนม้วนอยู่พร้อมกับไม้ที่มีนามหรือตัวอักษรที่ตรงกับศัตรูฝ่ายตรงข้าม มีหุ่นปลุกเสก มัดรวมกันด้วยสายสิญจน์)

(โรงพิธีด้านข้าง (โรง อาจจะมีเครื่องสังเลย ตั้งไว้ 2

(พระยาภักดีนุชิต นั่งตั่งด้านซ้าย)

(พราหมณ์ ถือน้ำพระพุทธมนต์ยืนด้านขวา)

(เสนาทหาร ยืนรายล้อมปะรำพิธีไว้)

ร้องเพลง มหาฤกษ์

ครั้นเพลา มงคลสมัย พิชัยฤกษ์ พราหมณ์เบิก การพิธี ศรีสง่า

แตรสังข์ ฆ้องกลอง ก้องโกลา เป็นสัญญา เริ่มกิจ พิธีการ

ปี่พาทย์ทำเพลง สาธุการ

(พราหมณ์ หลั่งน้ำพระพุทธมนต์ใส่มือ เจิมหน้าผาก และทัดใบมะตูมให้พระยาภักดีนุชิต)

(พราหมณ์เอาภาชนะน้ำพระพุทธมนต์ไปวางหน้าเครื่องบูชา วงสายสิญจน์กับภาชนะ แล้วโยงไปผูกไว้กับไม้ข่มนาม)

(เจ้าพนักงาน เชิญพระธำมรงค์ และพระแสงดาบส่งให้พระยาภักดีนุชิต)

ร้องเพลง เชื้อชั้นเดียว

ยอกร ประนม บังคมไหว้ คุณพระไตร รัตนา ทุกสถาน

ทั้งเทเวศร์ ทั่วหล้า สุธาธาร โปรดจง เป็นพยาน ในการนี้

ปี่พาทย์ทำเพลง สะระหม่า

(พระยาภักดีนุชิต รำตามกระบวนท่าจนครบกระบวน)

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

(พระยาภักดีนุชิตฟันไม้ข่มนามให้ขาดเพียงครั้งเดียว)

ปี่พาทย์ทำเพลง กราวรำ

(พระยาภักดีนุชิต ส่งพระแสงดาบ และถอดพระธำมรงค์ ส่งคืนให้เจ้าพนักงาน)

(ทหารทั้งหมด ตะโกนร้อง “ไชโย” (ครั้ง 3

(ม่านปิด)

การรำตัดไม้ข่มนามนั้นไม่มีปรากฏในการแสดงรูปแบบละครรำของไทยแต่ปรากฏในการแสดงโนราก่อนที่จะมีการประกวดแข่งขันหรือประชัน ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์กระบวนการรำตัดไม้ข่มนามขึ้นในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทย โดยมีขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนี้

1) การกำหนดแนวคิดออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

การรำอาวุธเป็นการรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวละครเอกในการแสดงละครในโดยเฉพาะเรื่องอิเหนา มีการกล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการรำอาวุธและการรำอาวุธของตัวละครเอกอยู่หลายครั้ง ได้แก่ (รุ่งนภา ฉิมพุฒ, 2540) ตัวเอกที่รำอาวุธจำนวน 12 ตัว ได้แก่ อิเหนา บุศสิหนา

ประสันตา กระหมังกุหนิง สังคามาระตา วิหยาสะกำ สุหรานากง อุณากรรณ จะมาหรา กะปาหลัน และมะงาดา มีการรำอาวุธทั้งหมด 10 ชุด แต่ได้นำมาศึกษาเฉพาะชุดที่มีกระบวนรำเด่น และมีวัตถุประสงค์ของการรำไม่ซ้ำกัน จำนวน 6 ชุด ตามลำดับเหตุการณ์ในท้องเรื่อง ได้แก่ ประสันตารำกริช การรำอาวุธในศึกกระหมังกุหนิง อิเหนาตัดดอกไม้ อิเหนาฉายกริช สุหรานากงรำกริช และปันหยีตรวจพล อาวุธที่ตัวเอกใช้รำพบว่ามี 5 ชนิด ได้แก่ กริช กระบี่ หอกซัด ทวน และกั้นหยั่น แต่อาวุธที่มีกระบวนการรำเด่นมี 4 ชนิด ยกเว้นกั้นหยั่น การรำอาวุธแบ่งตามวัตถุประสงค์ได้เป็น 6 ประการ คือ 1. รำเยาะเย้ย 2. ตัดดอกไม้ 3. ฉายอาวุธเพื่อเรียกร้องความสนใจ 4. รำบวงสรวง 5. รำตรวจพล 6. รำเพื่อรบ

ในการออกแบบกระบวนท่ารำในรำตัดไม้ข่มนามผู้วิจัยมีแนวทางในการสร้างสรรค์เป็นการรำอาวุธของตัวละครเอก ดังต่อไปนี้

2) การออกแบบร่างกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

2.1) การอ่านกลอน

ในบทแรกใช้การอ่านกลอนเพื่อบรรยายเนื้อเรื่องและความเป็นมาในการทำพิธีตัดไม้ข่มนาม

2.2) การรำหน้าพาทย์

รำหน้าพาทย์ในเพลงสาธุการ รำโดยพราหมณ์ผู้ทำพิธี

2.3) การรำใช้บท

รำใช้บทในบทร้องได้แก่ เพลงมหาฤกษ์ เพลงเชื้อชั้นเดียว

2.4) การใช้ท่าทางหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถตีบทได้โดยตรง

โดยการใช้ท่าทางการตีความหมายตามคำร้อง เช่น ในบท “ครั้นเวลามงคลสมัย” ใช้การกระทบจังหวะ ม้วนมือจีบทั้ง 2 มือ

2.5) รำในเพลงสะระหม่า

2.6) การกำหนดตำแหน่งและลำดับการแสดงของตัวละคร

พระยาภักดีนุชิตและพราหมณ์นั่งบนตั่ง มีทหารนั่งและยืน

ตัวละคร ได้แก่ ผู้รับพระบรมราชโองการมาทำพิธีตัดไม้ข่มนาม ผู้วิจัยกำหนดให้เป็น พระยาภักดีนุชิต บุคคลผู้นี้ในสมัยสมเด็จพระยอดฟ้าเป็นหมื่นราชเสน่หา (นอกราชการ) มีความดีความชอบเพราะร่วมกับพระเทียรราชาในการกำจัดขุนวรวงศากับท้าวศรีสุดาจันทร์ เมื่อพระเทียรราชาเสด็จขึ้นครองราชสมบัติเป็นสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ทรงปูนบำเหน็จให้เป็นพระยาภักดีนุชิต ตัวละครนอกจากนี้มีพราหมณ์ผู้ทำพิธี เสนาผู้เชิญพระธำมรงค์และพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ ทหารประกอบในฉาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพระยาภักดีนุชิตทัดใบไม้มงคลเรียบร้อย เสนาเชิญพระธำมรงค์ และพระแสงดาบ เพื่อให้ใช้ในการพิธีรำตัดไม้ข่มนาม

พระยาภักดีนุชิตถวายบังคม 3 ครั้ง จากนั้นสวมพระธำมรงค์ ถือพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ และเข้าสู่กระบวนการรำ ในการออกแบบเพื่อฟันไม้นั้นผู้วิจัยกำหนดให้ตัดให้ขาดเพียง 1 ครั้ง ไม่แสดงการนำพระธำมรงค์และพระแสงดาบอาญาสิทธิ์ถวายคืน เป็นการละเหตุการณ์ซึ่งคลายลงหลังจากจุดสำคัญสูงสุดคือการฟันไม้

กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของการร่ายรำเพลงอาวุธเพื่อเป็นการข่มขวัญคู่ต่อสู้ (กรกนก ทับจีน, 2560) กล่าวว่า กระบวนท่ารำ หรือไม้รำของกระบี่ มีทั้งหมด 12 ท่า ซึ่งเป็นการเรียนการสอนของนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นและตอนปลาย แต่ไม้รำของกระบี่ที่ปรากฏในการต่อสู้มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การขึ้นพรหมนั่ง และการขึ้นพรหมยืน เป็นการปฏิบัติก่อนการถวายบังคม ซึ่งร่ายรำบริเวณที่นั่งถวายบังคม และหันหน้ารำตามทิศต่าง ๆ จนครบ 4 ทิศจึงถือว่าเป็นการรำพรหมที่สมบูรณ์ ซึ่งถือว่าเป็นประเพณีอย่างหนึ่งที่ปฏิบัติอย่างเคร่งครัดก่อนเริ่มเข้าการต่อสู้กระบี่

ผู้วิจัยนำกระบวนท่ารำกระบี่ทรงและท่ารำเชิงเทียน ที่ปรากฏอยู่ในการรำพระสุธนตรวจพลและการรำตรวจพลของพระไวยมาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนามด้วย สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ ผู้เคยได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูอุดม กุลเมธพนธ์ (อังศุธร) กล่าวว่า “ครูอุดมเรียกชื่อท่ารำนี้ว่ากระบี่ทรง เป็นท่ารำเฉพาะตัวพระเอกหรือนายโรงในการอวดฝีมือก่อนที่จะทำการต่อสู้ ที่เห็นชัดคือในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ตอนที่พระไวยและพลายชุมพล รำกระบวนท่านี้ก่อนการเข้าต่อสู้ ส่วนท่ารำเชิงเทียนนั้นปรากฏอยู่ในการรำตรวจพลของพระสุธนในละครเรื่องพระสุธนมโนห์รา และการรำตรวจพลของพระไวยในการแสดงละครเรื่องขุนช้างขุนแผน” (สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์, 2565)

ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบร่างกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม ในการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย สร้างสรรค์จากกระบวนท่ารำพรหมนั่งและพรหมยืน ในไหว้ครูกระบี่กระบอง โดยใช้กระบวนท่ารำจากท่าไหว้ครูกระบี่เป็นหลัก ผสมผสานกับกระบวนท่ารำกระบี่ทรงและท่ารำเชิงเทียนและมีการพัฒนาดังนี้

3) การพัฒนาแบบการออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

คัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานการใช้อาวุธและมีทักษะกระบวนท่ากระบี่กระบอง เริ่มฝึกกระบวนท่ารำไหว้ครูพรหมนั่ง พรหมยืน จากอาจารย์สราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยและกระบี่กระบอง วิทยาลัยนาฏศิลป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สร้างสรรค์กระบวนท่ากระบี่กระบองให้ต่างจากท่าไหว้พรหมนั่งและพรหมยืน โดยแทรกท่าบดธรณีไว้ในช่วงกลางของท่ารำพรหมยืน เพื่อให้ตรงกับรูปแบบพิธีกรรมตัดไม้ข่มนาม และเพิ่มท่ากระบี่ทรงไว้ในช่วงการเดินเข้าหาต้นกล้วย

ฝึกทักษะการใช้อาวุธดาบและฝึกฟันดาบ เนื่องจากอาวุธกระบี่และดาบมีลักษณะคล้ายกัน แต่น้ำหนักของอาวุธค่อนข้างต่างกันมาก ฉะนั้นผู้แสดงจำเป็นต้องฝึกฝนและหมั่นซ้อมกับอาวุธจริงที่จะใช้ในการแสดงให้คล่องแคล่วและมีท่วงท่าเข้มแข็ง

เมื่อผู้แสดงมีทักษะกระบวนท่ากระบี่กระบองจากการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่แล้วจึงปรับให้กระบวนท่ามีความสวยงาม เหมาะสมกับการแสดงละครรำมากขึ้น และให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดงละครใน ผู้วิจัยได้นำหลักในการรำตัดดอกไม้ฉายกริช ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ซึ่งได้รับคำแนะนำและฝึกซ้อมเพิ่มจากนางพัชรา บัวทอง ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ อดีตนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยปรับกระบวนท่าจากกระบี่กระบองสู่กระบวนท่ารำอย่างละครรำ ปรับลักษณะการตั้งวง การจีบ ให้เป็นแบบนาฏศิลป์ไทยโดยเพิ่มจังหวะเข่า การแตะเท้า การจรดเท้า การใช้ตัว การย่ำเท้า อย่างการรำตัดดอกไม้ฉายกริช แต่ยังคงมีการเงื้ออาวุธและฟัน อย่างกระบี่กระบอง

ภาพที่ 282 กระบวนท่ารำท่าพรหมนั่ง ลักษณะของขาและวงยังคงอยู่ในรูปแบบของการรำกระบี่ ผู้แสดงฝึกถือดาบจริงที่มีน้ำหนัก 3 กิโลกรัม เพื่อให้เกิดความชำนาญ

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 283 ท่าพรหมยืน ลักษณะของการก้าวเท้าอย่างการรำกระบี่กระบอง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 284 กระบวนท่ารำกระบี่ทรงนำมาปรับเป็นกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 285 การปรับปรุงกระบวนท่ารำจากรำกระบี่ รำกริช (ภาพบน)
ปรับเป็นกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4) การเก็บรายละเอียดการออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

หลังจากปรับกระบวนท่ารำโดยนางพัชรา บัวทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านการรำอาวุธ อดีตนาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร มีการซ้อมใหญ่ซึ่งปรับกระบวนท่ารำและเพลงให้มีจังหวะเร้าใจ ในตอนจบของการรำตัดไม้ข่มนามนั้นผู้วิจัยกำหนดให้จบที่การตัดต้นกล้วย โดยจบเป็นภาพนิ่ง เพื่อให้เป็นจุดสำคัญสูงสุดของเหตุการณ์ ถ้ามีการรำต่อจะเป็นจุดคลี่คลายทำให้น้ำหนักของเรื่องเบาลง การจบลักษณะนี้เหมือนกับในละครในเรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ซึ่งเสาวณิต วิงวอน (สัมภาษณ์ 14 เมษายน 2565) (เสาวณิต วิงวอน, 2565) กล่าวไว้ว่า “อิเหนาในตอนที่ตัดดอกไม้ เมื่อจบเพลงสะระหม่า ได้ชูดอกไม้อยู่ในท่านิ่ง ก่อนที่จะนำไปให้นางยุบลค่อมเพื่อมอบแก่นางบุษบา”

ภาพที่ 286 การปรับกระบวนท่ารำโดยนางพัชรา บัวทอง
จากกระบวนท่ากระบี่กระบองสู่กระบวนท่าละครรำ ปรับลักษณะการตั้งวง การจีบ โดยเพิ่มจังหวะเข่า การแตะเท้า การจรดเท้า การใช้ตัว การย่ำเท้า อย่างการรำตัดดอกไม้ฉายกริช แต่ยังคงมีการเงื้ออาวุธและฟัน อย่างกระบี่กระบอง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 287 พราหมณ์ทำพิธีเจิมให้แก่พระยาภักดีนุชิต

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 288 พระยาภักดีนุชิต ถวายบังคม สวมพระธำมรงค์และรับพระแสงดาบอาญาสิทธิ์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 289 ซ้ายมือกระบวนท่ารำเชิงเทียน ขวามือกระบวนท่ารำกระบี่ทรง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 290 ภาพผู้แสดงกระบวนท่ารำกระบี่ทรง เมื่อผู้แสดงตัดต้นกล้วยขาดใน 1 ครั้ง จบในท่านิ่ง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม ซึ่งถือเป็นครั้งแรกในการรำของนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนักที่ปรากฏรูปแบบการแสดง โดยมีแนวคิดมาจากการทำพระราชพิธีก่อนออกไปรบกับข้าศึก ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำนั้นเป็นการรำอวดฝีมือในการใช้อาวุธของผู้แสดง สิ่งสำคัญในกระบวนการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำชุดนี้คือ สร้างสรรค์กระบวนท่ารำให้อยู่ในนาฏยจารีตในการแสดงละครใน มีความเหมาะสมในรูปแบบการแสดง ดังนั้นการคัดเลือกบุคคลในการออกแบบกระบวนท่ารำ การปรับปรุงกระบนท่ารำจึงมีความสำคัญยิ่ง ในระยะแรกของการทำงานนั้นเกิดปัญหาคือผู้วิจัยยังไม่เข้าใจในเรื่องของการดำเนินการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำว่าจะให้ออกมาในรูปแบบใด ดังนั้นกระบวนท่ารำในช่วงแรกจึงออกมาในรูปกระบี่กระบอง เมื่อนำมาพิจารณาอีกครั้งและคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์จึงได้นำปรับสู่กระบวนการรำโดยยึดตามจารีตละครใน ซึ่งจากการแสดงผู้วิจัยไม่ได้ปฏิบัติตามบทละคร คือไม่ได้มีการแสดงให้เห็นถึงการถอดพระธำมรงค์คืนแต่จบเป็นภาพนิ่ง เป็นการเน้นจุดสูงสุดของสถานการณ์ ทำให้ตรึงอารมณ์ผู้ชมได้

4.3.14.4 ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ห้องทรงเครื่องพิชัยสงคราม

ตัวละคร : พระสุริโยทัย พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์

ปี่พาทย์ทำเพลง แปดบท

(ด้านหนึ่งจัดเป็นห้องสำหรับสรง มีตั่งทอง ขันพระสาคร คันฉ่อง เครื่องพระสำอาง มีฉากลับแลกั้น)

(อีกด้านหนึ่งของลับแลจัดเป็นห้องแต่งตัว มีสำรับเครื่องทรง ชั้นวางดาบ พระมาลา และเครื่องบูชา)

(พระพุทธรูปตั้งอยู่มุมหนึ่ง)

(ม่านเปิด)

(พระสุริโยทัย ทรงเครื่องนักรบแบบยังไม่สมบูรณ์)

(พระบรมดิลกในชุดนักรบ พระเทพกษัตรีย์ในชุดนางใน ออกรำ)

ร้องเพลง แปดบท

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี

หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา

จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า

พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ รำตามกระบวนท่า)

(ท้ายเพลงรัว ไปประทับยังห้องสรง)

ร้องเพลง ชมตลาด

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย รำตามกระบวนท่า แล้วย้ายไปทรงเครื่องอีกห้องหนึ่ง)

(พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์ ตามเสด็จ)

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ปี่พาทย์ทำเพลง ฉิ่ง

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ ประทับหน้าพระพุทธรูป)

ร้องเพลง ตระมงคลจักรวาล

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ กราบพระ (ครั้ง 3

ร้องเพลง ร่ายใน

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรรพ เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย
ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

ปี่พาทย์ทำเพลง บาทสกุณี

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์รำตามกระบวนท่า แล้วเข้าโรง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบมีกระบวนการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

1) การกำหนดแนวคิดการออกแบบกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

การอาบน้ำแต่งตัวสำหรับผู้สูงศักดิ์ซึ่งมีการพรรณนาการแต่งกายแบบเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ เรียกว่า “การลงสรงทรงเครื่อง” บทละครในกล่าวถึงการลงสรงทรงเครื่องของตัวเอกซึ่งเป็นผู้มีฐานันดรศักดิ์สูงไว้หลายแห่งในสถานการณ์ต่าง ๆ โดยมีกระบวนการแสดงอย่างประณีต ในกระบวนการถ่ายทอดท่ารำใช้กระบวนการรำตีบท หรือการรำใช้บทที่มีความสอดคล้องกันตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ซึ่งมีความสอดคล้องกับเพลงร้องและทำนองเพลงเพื่อให้ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำให้เห็นถึงความงดงามของเครื่องแต่งกาย ความงดงามของภาษาที่บรรยายและจารีตแห่งราชสำนักสู่สายตาผู้ชม บทละครที่ใช้ในการรำลงสรงทรงเครื่องจึงมีความสำคัญที่ต้องสามารถบรรยายตั้งแต่วัตถุประสงค์ในการปฏิบัติภารกิจ ขั้นตอนการลงสรงทรงเครื่อง ซึ่งอาจจะมีผู้ช่วยในการแต่งตัวหรือแต่งตัวเอง บรรยายถึงความงามของพัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ ศิราภรณ์ และในกรณีที่เดินทางหรือออกรบก็จะมีศัสตราวุธด้วย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2565) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2565) ได้อธิบายเรื่องการรำลงสรงทรงเครื่อง ดังนี้

1. การรำลงสรงทรงเครื่องจำลองมาจากการอาบน้ำแต่งตัวของผู้มีบรรดาศักดิ์ เป็นการรำเดี่ยวของตัวละครเอกซึ่งปรากฏในการแสดงละครใน และถือเป็นลักษณะสำคัญของละครประเภทนี้ บทรำมีเนื้อความแบ่งได้เป็น 3 ส่วน ส่วนที่หนึ่งเริ่มด้วยการอาบน้ำชำระร่างกาย ส่วนที่สองชโลมเครื่องประทินผิวและเครื่องหอม ส่วนที่สามเป็นการสวมใส่เครื่องนุ่งห่ม ได้แก่ พัสตราภรณ์ จากนั้นสวมเครื่องประดับคือถนิมพิมพาภรณ์ ต่อด้วยการสวมเครื่องประดับศีรษะคือศิราภรณ์ตามลำดับ และจบลงด้วยการเหน็บหรือถืออาวุธประจำกาย

2. เป็นการรำเพื่อแสดงฝีมือในการประดิษฐ์ท่ารำและกระบวนรำที่ละเอียดประณีต ใช้เวลานาน 10 ถึง 20 นาที รวมทั้งการรำออกมาและรำเข้าโรง ท่าและกระบวนรำสื่อกิริยาท่าทางของการแต่งกายทุกชิ้นอย่างคมชัดต่อเนื่องสง่างามถูกต้องตามจารีตรำไทยฉบับหลวง

3. เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงที่มีความสามารถและมีกำลังได้แสดงฝีมืออย่างเป็นเลิศในการรำทำบทที่ละเอียดพร้อมด้วยบุคลิกลักษณะและอารมณ์ของตัวละครที่ตนสวมบทบาทในขณะนั้น เช่น แต่งแปลงกายไปลวงศัตรู แต่งไปออกมหาสมาคม แต่งไปออกรบ เป็นต้น

4. เมื่อพิจารณาถึงเงื่อนเวลาว่าการแสดงชุดลงสรงทรงเครื่องเกิดขึ้นตามเวลาในท้องเรื่องหรือไม่ เพราะการแสดงละครจะดำเนินไปตามความสมจริงของเวลาในขณะนั้น เช่น บทรบ บทโลม บทโศก หมายถึงตัวละครปฏิบัติสมจริงคือพูดจริง รบจริง โลมจริง ตามเวลาในท้องเรื่อง กล่าวคือเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ตัวละครต้องปฏิบัติให้ดูสมจริง แต่ในบทลงสรงทรงเครื่องเป็นบทพรรณนาย้อนเวลา กล่าวคือ เป็นการรำเล่าย้อนเวลาให้คนดูนึกย้อนไปเห็นเป็นจริงว่าตัวละครได้อาบน้ำและแต่งตัวมาตามขั้นตอนครบถ้วนงดงามสมสภาพตามท้องเรื่องเรียบร้อยแล้ว จากนี้ตัวละครจะรำทำบทของตนไปตามเวลาในท้องเรื่องต่อไป

บทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ เป็นขั้นตอนการสร้างบทละครรำโดยยึดนาฏยจารีตของบทละครในมาเป็นแนวทางในการสร้างบท ซึ่งปรากฏขั้นตอนสำคัญในบทละคร ดังนี้ 1. บอกถึงจุดประสงค์ของการเดินทาง 2. การลงสรง 3. การทรงสุคนธ์ 4. การทรงเครื่อง 5. นมัสการพระและขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 6. ทรงพระมาลา 7. ทรงพระแสงของ้าว 8. การรำหน้าพาทย์

พระสุริโยทัยเป็นตัวละครนาง ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดให้เป็นการรำในลักษณะพิเศษ คือไม่ได้รำอย่างผู้เมีย และไม่ได้รำอย่างละครพระ แต่เป็นการรำที่แสดงบทบาทของการรำพระที่ปรากฏในบทและส่วนบทอื่น ๆ เป็นการรำนาง แต่แสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งเนื่องจากแต่งกายยืนเครื่องพระ ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำผู้วิจัยนำหลักการสร้างสรรค์งานศิลปกรรม โดยศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย การกำหนดแนวคิด การออกแบบร่าง การพัฒนาแบบ และการเก็บรายละเอียดท่ารำ (เอกสารประกอบการบรรยาย) ผู้วิจัยได้ออกแบบกระบวนท่ารำในแต่ละตอน ได้แก่ ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ ตอนรำตัดไม้ข่มนาม และตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

2) การออกแบบร่างกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

2.1) รำหน้าพาทย์

รำหน้าพาทย์ในเพลงเสมอ ตระมงคลจักรวาล ฉิ่ง รัว บาทสกุณี รัวดึกดำบรรพ์

2.2) รำใช้บท

รำใช้บทในบทร้อง

2.3) การใช้ท่าทางหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ไม่สามารถตีบทโดยตรงได้

โดยใช้ท่าทางการตีความหมายตามคำร้อง เช่น ในบทร้อง “ดั่งอุปราช” ใช้การเดี่ยวเท้าแบบตัวนาง มือมือทั้ง 2 ข้าง ม้วนจีบวางเหนือเข่าและอีกข้างเท้าสะเอว

2.4) การกำหนดตำแหน่งและลำดับของตัวละคร

พระสุริโยทัย เป็นตัวละครเอก เป็นผู้รำและแต่งกายยืนเครื่องพระ พระบรมดิลก เป็นพระราชธิดาที่ร่วมเดินทางไปสมรภูมิในครั้งนี้ และเป็นผู้ช่วยในการแต่งกาย เชิญพระแสงของ้าว นอกจากนี้รำในบทที่แสดงการแต่งกาย เช่น ในบท “แดงกำ่กำมะหยี่ มีชัยชาญ”

พระเทพกษัตรีย์ เป็นพระราชธิดา ที่ช่วยในการแต่งกาย เชิญน้ำพระพุทธมนต์ เชิญประคำ เชิญพระมาลา นางข้าหลวง ช่วยในการถวายของแก่พระบรมดิลกและพระเทพกษัตรีย์

2.5) ท่ารำที่มีลักษณะพิเศษ

พระสุริโยทัย เป็นการรำอย่างละครนาง เมื่อถึงบทที่กล่าวถึงความสง่างามเข้มแข็งรำอย่างละครพระ เช่นในบท “จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญดั่งอุปราช อ าจหาญ แกล้วกล้า” พระเทพกษัตรีย์รำอย่างละครนาง นางข้าหลวงรำอย่างละครนาง การรำลักษณะพิเศษคือพระสุริโยทัยและพระบรมดิลกมีการกันวงกันเหลี่ยมออกไปกว่าตัวนางปกติเนื่องจากแต่งเครื่องพระ นอกจากนี้ยังมีกระบวนท่ารำที่ปรับมาจากกระบี่กระบองและการใช้อาวุธยาวในการรำเมื่อพระสุริโยทัยถือพระแสงของ้าว

ภาพที่ 291 การทดลองออกแบบกระบวนท่ารำจากการใช้อาวุธยาว
ทดลองปฏิบัติท่ารำด้วยการปรับท่าการถืออาวุธยาว การก้าวข้างอย่างตัวนาง การกระดกเสี้ยวและการออกแบบท่าจับอาวุธ เพื่อหาท่าทางที่งดงามเหมาะสม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

2.6) การสวมเครื่องประดับบางชิ้นในระหว่างการแสดง

ผู้วิจัยได้กำหนดให้มีการสวมเครื่องประดับบางชิ้นในระหว่างการแสดง เช่น การสวมประคำ การสวมพระมาลา และการกำหนดใช้อุปกรณ์บางอย่างประกอบการแสดง เช่น เครื่องราชูปโภคในเครื่องทรงพระสำอาง ผ้าซับพระวรกาย เป็นต้น

2.7) การถวายของพระสุริโยทัย

เช่น น้ำพระพุทธมนต์ พระมหามาลา กำหนดให้พระเทพกษัตรีย์เป็นผู้เชิญ ซึ่งผู้วิจัยนำแนวคิดนี้มาจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระองค์จะพระราชทานน้ำพระพุทธมนต์แก่พระราชวงศ์หรือข้าราชการ โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าลูกเธอเป็นผู้เชิญ ดังที่สุรัตน์ จงดา (สุรัตน์ จงดา, 2565) กล่าวว่า “พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อจะพรมน้ำมนต์ให้ใคร ทรงให้พระเจ้าลูกเธอเป็นผู้ไปนำน้ำพระพุทธมนต์มาให้”

พระแสงของ้าวพระบรมดิลกเป็นผู้เชิญมาจากห้องพระ อาวุธโบราณบางอย่างเป็นของต้องห้ามสำหรับผู้หญิงและเก็บไว้ที่ห้องพระ แต่การที่พระนามพระสุริโยทัยปรากฏในพระราชพงศาวดารที่แสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงออกทำยุทธหัตถี แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงก็สามารถที่จะเรียนอาวุธได้ ดังที่เสาวณิต วิงวอน กล่าวว่า (เสาวณิต วิงวอน, 2565)

อาวุธโบราณบางอย่างจะไม่ให้ผู้หญิงจับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาวุธที่อยู่ในห้องพระ ผู้ชาย “จะต้องไปหยิบเองเนื่องจากเป็นอาวุธที่ลงอาคม แต่ถ้าดูเรื่องขุนช้างขุนแผน นางทองประศรีเป็นผู้ที่สอนตำราของขุนแผนให้แก่พลายงาม ดังนั้นผู้หญิงเองอาจจะเรียนอาคมได้” ดัง*เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน* (ถาวร สิกขโกศล, 2558) ว่า

[...] ทั้งขอมไทยได้สิ้นก็ยินดี เรียนคัมภีร์พุทธเพทพระเวทมนตร์
ปัถมังตั้งตัวนะปัดตลอด แล้วถอนถอดถูกต้องเป็นล่องหน
หัวใจกฤตย์อิทธิเจเสน่ห์กล แล้วเล่ามนต์เสกขมิ้นกินน้ำมัน

...

ทั้งเรียนธรรมกรรมฐานนิพพานสูตร ร้องเรียกภูตพรายปราบกำราบผี
ผูกพยนต์หุ่นหญ้าเจ้าราวี ทองประศรีสอนหลานชำนาญมา

เหตุการณ์ในพระราชพงศาวดารที่กล่าวถึงพระสุริโยทัยทรงเครื่องอย่างพระมหาอุปราช และ โดยเสด็จพระมหาจักรพรรดินั้น คงเป็นกรณีพิเศษที่พระมเหสีตามเสด็จพระมหากษัตริย์ไปในการศึกภาพความทรงจำนี้ถ่ายทอดมาสู่สมัยรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา นริศรานุวัดติวงศ์ทรงวาดภาพพระราชพงศาวดารตอนนี้ ทรงกำหนดให้พระสุริโยทัยทรงพระมาลาและพระแสงของ้าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 292 พระสุริโยทัยทรงรบกับพระเจ้าแปร
ฝีพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ที่มา: https://www.silpa-mag.com/history/article_7191

พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์กล่าวว่า *“สมเด็จพระอัครมเหสีและสมเด็จพระเจ้าลูกเธอพระราชบุตรีนั้นได้รบด้วยข้าศึก เถิงสิ้นพระชนม์บนคอช้างนั้น”* คำให้การชาวกรุงเก่าระบุว่าพระราชบุตรีนั้นมีพระนามว่า พระบรมดิลก ผู้วิจัยได้ออกแบบให้พระบรมดิลกพระราชธิดาที่โดยเสด็จในการศึกครั้งนี้เป็นผู้เชิญพระแสงของ้าวถวายพระสุริโยทัย

ภาพที่ 293 พระบรมดิลกเชิญพระแสงของ้าวให้พระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 294 ผู้วิจัยทดลองออกแบบท่ารำโดยให้พระบรมดิลกและพระเทพกษัตรีย์ช่วยแต่งกาย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 295 ออกแบบกระบวนท่ารำตามบทร้อง “ทรงพระมหาลามาลงราชะ” (ภาพแรก)
และบทร้อง “ดุจดังหมาย” (ภาพที่ 2)
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 296 รำบาทสกุณีของตัวละครพระสุริโยทัย พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์ในวันซ้อมใหญ่
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการออกแบบกระบวนท่ารำแล้ว จึงไปสู่ขั้นตอนต่อไปคือนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อทำการพิจารณา

1) การพัฒนาแบบ

เมื่อผู้วิจัยนำข้อมูลท่ารำไปนำเสนอแก่ผู้ทรงคุณวุฒิและได้ทำการปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำดังนี้

1. ไม่ต้องตีบททุกคำและให้ตีบทท้ายคำ

2. ปรับกระบวนท่ารำพระบรมดิลกไม่ให้รำตามบทของพระสุริโยทัยในการทรงเครื่องแต่ให้รำเป็นบางบทเท่านั้น

3. บทสรรเสริญพระสุริโยทัย ให้เป็นบทบาทการรำของข้าราชบริพาร สมมุติเป็นตัวแทนของข้าราชบริพารหรือประชาชนในการสรรเสริญพระเกียรติคุณของพระสุริโยทัย

2) การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจาก นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) กรุณาปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องและกระบวนท่ารำตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ

ตอนท้ายบทลงสรงทรงเครื่องมักกล่าวว่าตัวละครจะไปที่ใด หรือไปโดยพาหนะใด ซึ่งต้องมีเพลงหน้าพาทย์กำกับ ในที่นี้ตามบทว่า “สรรพเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย

สุริยะ กษัตริย์คชา” ปิดท้ายด้วยเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณีซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ (สัมภาษณ์ ,9 เมษายน 2565) (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2565)กล่าวว่า

“ท่ารำในเพลงหน้าพาทย์โดยส่วนมากไม่มีการเปลี่ยนแปลงเนื่องจากเป็นกระบวนท่ารำที่มีแต่โบราณ หากเปลี่ยนแปลงอาจถือเป็นการผิดธรรมเนียม โดยเฉพาะเพลงบาทสกุณีโดยปกติใช้สำหรับตัวละครที่เป็นเทพ พระราม นางสีดา เป็นต้น และไม่ปรากฏการสวมรองเท้าในการรำเพลงหน้าพาทย์” ในการรำบาทสกุณี ผู้วิจัยกำหนดให้รำตามกระบวนท่ารำตามแบบแผนดั้งเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง มีการปรับในการถือพระแสงของ้าวของพระสุริโยทัยเพื่อให้ผู้รำถือได้ถนัดมือเท่านั้น นอกจากนี้ต้องมีการปรับเปลี่ยนบทละครเนื่องจากว่าในบทมีการกล่าวถึงการสวมรองเท้า

ภาพที่ 297 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 298 การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำ โดยนางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร)

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 299 กระบวนท่ารำ หากเป็นการรำตีบทหรือรำใช้บทเกี่ยวกับการบอกวัตถุประสงค์ในการเดินทาง หรือบทหลักที่เป็นบทของพระสุริโยทัย จะให้พระสุริโยทัยเป็นผู้รำ ตัวละครพระราชธิดาทำท่าประกอบหรือท่าที่ไม่ใช้การเคลื่อนไหวมาก

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 300 พระเทพกษัตรีย์เชิญประคำลงยา พระสุริโยทัยสวมให้ตัวเองและสวมให้พระบรมดิลก

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 301 พระเทพกษัตรีย์เชิญพระมาลา พระบรมดิลกเชิญพระแสงของ้าว

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

กระบวนท่ารำนั้นมีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมจนกระทั่งวันสุดท้ายในการซ้อมใหญ่ เช่นท่า “ดุจดังหมาย” เปลี่ยนจากมือขวาจีบเข้าอกเป็นใช้มือขวากำหลวม ๆ ชี้เข้าหาตัวเอง เป็นต้น

ภาพที่ 302 การตีบทในบทร้องที่ว่า “ดุจดังหมาย”

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การที่ผู้วิจัยกำหนดให้พระสุริโยทัยแต่งกายยืนเครื่องพระแต่รำอย่างละครนางนั้น ในการซ้อมไม่มีปัญหาสามารถรำได้เป็นปกติ แต่เมื่อแต่งกายยืนเครื่องพระ ไม่สามารถปฏิบัติท่ารำได้อย่างละครนางทุกท่า เนื่องจากเกิดอุปสรรคเพราะเครื่องแต่งกาย ผู้แสดงต้องกันเหลี่ยมในการยกขาเพราะติดสนับเพลา การตั้งวงต้องกว้างกว่าตัวนางปกติด้วยองค์ประกอบของเสื้อผ้า หรือการกดเอวกดไหล่ที่ไม่สามารถทำได้มากอย่างตัวนาง ซึ่งสอดคล้องกับที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2565) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2565) กล่าวไว้ว่า “ผู้หญิงเมื่อแต่งปลอมเป็นชายก็หมายความว่าทุกอย่างที่สวมใส่ประดับตกแต่งต้องเป็นชุดของผู้ชายโดยบริบูรณ์ ส่วนกิริยาในที่รโหฐานเป็นส่วนตัวอาจเป็นผู้หญิงโดยธรรมชาติ แต่เมื่อออกมาสู่ที่สาธารณะมีคนเห็นก็ต้องวางมาดให้ดูขึงขังอย่างชายชาติทหาร”

จากการสัมภาษณ์ภาสินี ปั้นสิริ ละครนาง ผู้รับบทพระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ และพัณณ์ชิตา พิพัฒน์ชุติพร ละครพระผู้รับบทพระสุริโยทัย ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ สรุปได้ดังนี้

การก้าวเท้า ก้าวเท้าได้ตามปกต.1 แต่ถ้าเปิดเหลี่ยมเท้าเหมือนพระ จะรำสะดวกมากขึ้น สนับเพลาไม่รั้งขา

การตั้งวง แต่งเครื่องพระแขนยาวตั้งวงแบบนางได้ปกติ แต่หากกันวงออกเล็กน้อยจะไม่ .2 รั้งแขน

การนั่ง แต่งเครื่องพระ นั่งนางไม่ค่อยสะดวก ติดรัดสะเอว เพราะนางต้องนั่งซ้อนขา .3 นั่งไม่ได้เต็มก้น ต้องฝืนตัวมาทางด้านขวาเพื่อไม่ให้ตัวล้มเอนไปด้านหน้า ส่วนการวางมือในท่านั่งนางจะลำบากเล็กน้อย ต้องไขว้มือมาวางที่หน้าขาขวาเพราะเครื่องพระแขนยาวจะรั้งแขน

4. การกระดกหลัง เมื่อกระดกหลังจะไม่สามารถหนีบน่องและส่งขาหลังไปอย่างการแต่งเครื่องนาง เนื่องจากติดสนับเพลา

5. กระดกเสี้ยว เมื่อกระดกเสี้ยว ไม่สะดวกเพราะติดตรงสนับเพลา ต้องแยกเข่าออกเล็กน้อยจะทำให้สะดวกมากยิ่งขึ้น

จากข้อสังเกตดังกล่าว ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายตัวพระมีผลต่อกิริยาท่าทางของตัวนางให้มีวงแขนและเหลี่ยมขาให้เป็นวงและเหลี่ยมของตัวพระมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ผนวกกับความตั้งใจในการแปลงเป็นชาย เช่นเมื่อขยับแขน ขา ทำท่าทางให้ดูทะมัดทะแมงสมเป็นชายได้จริง ความ ทะมัดทะแมงของผู้แสดงนั้นสามารถดูได้จากเมื่อสวมเครื่องพระ อย่างเช่นกรณีส่วนขาของผู้แสดงตอนซ้อมนุ่งผ้าโจงกระเบนสามารยกขาอย่างตัวนางได้ปกติ แต่เมื่อเวลาเล่นจริงสวมเครื่องพระไม่สามารถที่จะยกขาให้เข้ามาเป็นปกติได้เหมือนเดิมอย่างเช่นตัวนาง ขานั้นจะต้องแยกออกมาเล็กน้อยเนื่องจากว่าติดในส่วนที่เป็นการเก็บผ้า และในส่วนของวงก็เช่นเดียวกัน เมื่อสวมเสื้อผ้าจริง ๆ แล้วในลักษณะของเสื้อที่เป็นแขนยาวทำให้วงของนางก็จะออกกว้างไปเล็กน้อยกว่าวงนางปกติ ซึ่งข้อนี้ก็สามารถที่จะบอกได้ว่ามีความทะมัดทะแมงแต่ไม่ถึงกับรำผู้เมีย และการใช้การกระทบจังหวะ

ที่หนักแน่นเข้ามาเป็นตัวที่แสดงถึงความทะมัดทะแมง เนื่องจากว่าตัวนางนั้นจะไม่กระทบจังหวะแรง ดังนั้นความพิเศษของการรำชุดนี้จึงไม่ใช่เพียงการลอกเลียนแบบธรรมเนียมละครในเท่านั้น แต่เกิดจากการทดลองรำแล้วนำไปพิจารณาปรับปรุงแก้ไขกระบวนท่ารำเพื่อให้ออกมาได้สมบูรณ์งดงาม ทำให้เกิดลักษณะของการรำเฉพาะตัวของตัวละครที่แต่งเครื่องพระแต่ต้องรำนาง การแต่งกายยืนเครื่องพระมีผลต่อการปฏิบัติท่ารำนางซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก

ภาพที่ 303 ลักษณะของเท้าในการยืนของตัวละคร พระสุริโยทัย และท้าวศรีสุดาจันทร์ เห็นได้ว่าเมื่อแต่งกายยืนเครื่องพระทำให้สรีระในการยืนนั้นมีความแตกต่างจากตัวนาง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 304 การแต่งกายแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในวิธีการปฏิบัติท่ารำ
ท้าวศรีสุดาจันทร์ (นางภาพซ้าย) นั่งในลักษณะเดียวกันกับพระสุริโยทัย (นางภาพขวา)
การแต่งกายตัวนางด้วยเครื่องพระนั้นทำให้มีลักษณะเฉพาะ ไม่เป็นลักษณะเดียวกันกับตัวพระ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 305 ก้าวข้าง (ภาพบน) พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกก้าวข้างอย่างนาง แต่กันเข่าเล็กน้อย พระสุริโยทัยยกเท้าอย่างนางแต่กันเข่าเล็กน้อย (ภาพล่าง)

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.14.5 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในบทสรรเสริญพระสุริโยทัย

ร้องเพลง มหาชัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

จากคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้ปรับกระบวนการรำในบทสรรเสริญพระสุริโยทัยโดยไม่ให้พระสุริโยทัยรำ แต่เป็นการรำโดยข้าราชบริพารทั้งฝ่ายหน้าและฝ่ายใน สมมุติเป็นตัวแทนของประชาชนในการสรรเสริญพระเกียรติคุณของพระสุริโยทัย ผู้วิจัยมีแนวทางในการออกแบบท่ารำ โดยนำหลักการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ 4 ประการ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) มาใช้ดังนี้ 1. ความมีเอกภาพ 2. ความสมดุล 3. ความกลมกลืน 4. ความแตกต่าง ดังต่อไปนี้

1) การกำหนดแนวคิดการออกแบบท่ารำและรูปแบบการแสดง

แนวคิดในการออกแบบจากการแสดงระบำอู่ทอง ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน คืนนคร ระบำชุดนี้เป็นระบำที่ประพันธ์บทขึ้นใหม่ ที่พระรามพานางสีดากลับเข้ากรุงอโยธยา มีบรรดาเสนาข้าราชการและประชาชนมาต้อนรับด้วยความยินดี

2) การออกแบบร่างกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

การแสดงชุดนี้ประกอบด้วยการรำเพลงหน้าพาทย์ การรำใช้บท มีวิธีการสร้างสรรค์ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1) การออกแบบกระบวนท่ารำ

ประกอบด้วย การรำตีบทตามคำร้องและการใช้ท่าทางสื่อแทนสัญลักษณ์ การรำเข้าคู่เพื่อการสื่อความหมาย

เริ่มต้นการแสดงโดยให้ผู้แสดงคลานออกมา จากนั้นถวายบังคม “การถวายบังคมในการแสดงมีในการแสดงหลายชุดเพื่อเป็นการถวายความเคารพเจ้านาย ปรากฏในการแสดงที่มีมาแต่โบราณ เช่น เพลงช้า ระบำสี่บท เพื่อเป็นการถวายความเคารพเจ้านาย เนื่องจากละครในเป็นละครที่เล่นในเขตพระราชฐาน” (กรรณิการ์ วีโรทัย, 2564)

ในการออกแบบการแปรแถว สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) กล่าวว่า การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อน มากนัก การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผายหรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว

วงกลมซ้อน ผู้วิจัยนำรูปแบบการแปรแถวอย่างโบราณที่ใช้ในการรำระบำสี่บท เช่นแถวตรง นอกจากนี้มีการแปรแถวรูปทรงเรขาคณิต (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) ซึ่งเป็นรูปทรงที่ประกอบกันของเส้นตรงและเส้นโค้งอันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม ซึ่งรูปทรงเหล่านี้ผู้วิจัยนำมาออกแบบการแปรแถวและการตั้งซุ้ม การสวนแถวระหว่างพระกับนางเพื่อแปรแถว

การตั้งซุ้มเพื่อเปิดตัวพระสุริโยทัย ในคำว่า “งามอุทิศเพื่อบำรุงชาวกรุงศรี” จากนั้นการตั้งแถวคู่ 2 แถวเพื่อให้พระสุริโยทัยโดดเด่น ในคำว่า “งามสมบรมราชนารี”

ตั้งซุ้มจบเพลงเนื้อร้องสุดท้าย เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงรัว ผู้แสดงคลานเข้า จากนั้นถวายบังคม 3 ครั้ง แล้วหมอบ ปิดม่านจบการแสดง

3) การพัฒนากระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

ปรับรูปแบบการแปรแถวเล็กน้องเนื่องจากผู้แสดงเคลื่อนตำแหน่งไม่ทันในบางท่ารำ

4) การเก็บรายละเอียดกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง

กำหนดจุดผู้แสดงบนเวทีให้ชัดเจนในการซ้อมเวที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 306 รูปแบบแถวตรงในการแสดงระบำสี่บท

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 307 การรำเข้าคู่ พระ- นาง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 308 รูปแบบการแปรแถวเพื่อสลับสลับตำแหน่ง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 309 รูปแบบการตั้งซุ้ม

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 310 ผู้แสดงระบำถวายความเคารพ 3 ครั้ง แล้วหมอบเฝ้า
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.15 การคัดเลือกผู้แสดง

ละครในเป็นละครในพระราชฐาน พระมหากษัตริย์ทรงจัดให้มีขึ้นโดยให้พวกข้าราชการฝ่ายในตั้งแต่พระสนมลงมาเป็นผู้แสดง คำว่า “ละครใน”คือละครในพระราชวังหรือละครนางใน (เสาวณิต วิงวอน, 2555)

จากคำกล่าวที่ว่า กล่าวว่าละครในแต่เดิมแสดงโดยสตรีในราชสำนัก ผู้แสดงบางคนแสดงได้ดีได้รับการเลื่อนฐานะเป็นเจ้าจอมของพระมหากษัตริย์ แต่แรกมีข้อห้ามมิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างหลวงจึงเกิดการหลีกเลี่ยงโดยใช้ผู้ชายแสดง และเมื่อมีประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว ละครในจึงมีทั้งผู้แสดงที่เป็นหญิงและชายควบคู่กันไป (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2564)

อย่างไรก็ตามการแสดงละครในของหลวงในราชสำนักคงใช้สตรีเป็นผู้แสดง จารีตขนบธรรมเนียมในการแสดงละครในได้ถ่ายทอดโดยผู้แสดงเพื่อให้เห็นความงดงามของกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย บทร้องทำนองเพลง ดังนั้นผู้แสดงจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการถ่ายทอดความงดงามตามแบบราชสำนัก ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช (คึกฤทธิ์ ปราโมท, 2515)ได้กล่าวถึงผู้แสดงละครในไว้ว่า

> ละครในเป็นละครผู้หญิง ซึ่งเกิดขึ้นในพระราชฐานชั้นในตามที่ชื่อบอกอยู่แล้วเมื่อละครในเป็นละครผู้หญิง การแสดงก็ต้องละเมียดละไมอ่อนหวานกว่าการแสดงของผู้ชาย อาศัยบทที่เป็นวรรณคดี ดนตรีที่ไพเราะ และกระบวนการร่ายรำที่สวยงามเป็นระเบียบพร้อมเพรียงกันเป็นหลักสำคัญในการแสดง และเนื่องด้วยละครในนั้นแสดงแต่เฉพาะในพระราชฐานละครในจึงต้องรักษาระเบียบแบบแผนและขนบธรรมเนียมประเพณี

ของราชสำนักซึ่งมีการกำหนดแน่นอน จะออกนอกขอบเขตนั้นไปไม่ได้ต้องสำรวมระวังอยู่เป็นนิจ

ดังนั้นในการแสดงละครในจึงเป็นการถ่ายทอดจารีตในราชสำนัก ผู้แสดงที่จะได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทต่าง ๆ จึงต้องมีคุณสมบัติหลายประการ ผู้วิจัยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงดังนี้

1. เป็นผู้แสดงหญิงล้วน

2. เป็นผู้ที่มีความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทยและมีพื้นฐานการรำแบบราชสำนักเป็นอย่างดี

3. มีความรับผิดชอบขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมการแสดง เนื่องจากสถานการณ์โรคระบาดโคโรนาไวรัส ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงประเด็นนี้มากที่สุด เนื่องจากว่าเมื่อผู้วิจัยหรือครูผู้ฝึกซ้อมได้ถ่ายทอดกระบวนท่าเป็นที่เรียบร้อยผู้แสดงต้องไปซ้อมย่อยด้วยการฝึกซ้อมด้วยตนเอง จะมารวมอีกครั้งเมื่อมีการซ้อมใหญ่

4. มีความงดงามทั้งรูปร่าง ใบหน้าและมีบุคลิกที่ดีตามบทบาทที่กำหนด และมีประสบการณ์ในการแสดงละครใน ในข้อนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาบทละครอย่างละเอียดได้กำหนดผู้แสดงโดยแบ่งกลุ่มผู้แสดงและวิธีการคัดเลือกผู้แสดงดังนี้

1) ตัวพระ

ตัวเอก ได้แก่

พระเทียรราชา คัดเลือดผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่งบุคลิกสุขุม นิ่ง ใบหน้าลักษณะใจดี ดังที่พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (พันจันทนุมาศ (เจิม), 2512) กล่าวถึงพระเทียรราชา ความว่า “ฝ่ายพระศรีสินผู้เป็นน้องพระยอดฟ้าพระองค์เอามาเลี้ยงไว้จนอายุได้ ๑๓-๑๔ ปี จึงให้ออกบวชเป็นสามเณร...พระศรีสินมิได้ตั้งอยู่ในกตัญญู ซ่อมสมพวกพลคิดการกบฏ ครั้งทราบจึงดำรัสสั่งเจ้าพระยามหาเสนาให้เอาตัวพระศรีสินมาพิจารณาได้ความเป็นสัตย์หาประหารชีวิตไม่...”

พระยอดฟ้า คัดเลือกบุคคลที่มีรูปร่างอวบเล็กน้อยไม่สูงมากเนื่องจากว่าพระยอดฟ้าเมื่อขึ้นครองราชย์มีพระชันษาเพียง 11 พรรษา

ขุนชินราช คัดเลือกบุคคลที่สามารถแสดงออกทางใบหน้าได้ว่าครุ่นคิดและมีเล่ห์เหลี่ยม ดังที่ยูเรเมียส ฟาน ฟลีต (ฟลีต เยเรเมียส ฟาน, 2523) เรียกว่า “หมอเวทมนต์” นอกจากนี้ต้องพูดจาได้ชัดถ้อยคำสามารถใช้น้ำเสียงในการออดอ้อน

พระยาภักดีนุชิต คัดเลือกบุคคลที่มีรูปร่างสูงโปร่งมีความสามารถในการรำอาวุธได้เป็นอย่างดี

ตัวรอง ได้แก่

พระราเมศวร คัดเลือกบุคคลที่มีรูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกนิ่งเนื่องจากเป็นพระราชบุตรองค์ใหญ่

พระมหินทร์ คัดเลือกบุคคลที่รูปร่างสูงโปร่งเตี้ยกว่าพระราเมศวรเล็กน้อย เนื่องจากเป็นพระราชบุตรองค์น้อง

พราหมณ์ คัดเลือกบุคคลที่รูปร่างสูงโปร่งบุคลิกนิ่ง รำนิ่ง

ผู้แสดงสมทบ ได้แก่ **อำมาตย์เสนา** รูปร่างได้สัดส่วน ส่วนสูงไม่ห่างกันมาก เนื่องจากต้องมารำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย **ทหาร** คัดเลือกบุคคลที่มีรูปร่างได้สัดส่วน

2) ตัวนาง

ตัวเอก ได้แก่

พระสุริโยทัย ฉากที่ 1 คัดเลือกบุคคลที่มีความสูงน้อยกว่าพระเทียรราชา เนื่องจากมีบทอยู่ด้วยกัน เมื่อแสดงบทโกรธสามารถแสดงออกทางแววตาได้เป็นอย่างดี และน้ำเสียงไพเราะมีพลัง

พระสุริโยทัย ฉากที่ 4 คัดเลือกบุคคลที่มีพื้นฐานการรำละครพระ เดิมผู้วิจัยตั้งไว้ว่าการคัดเลือกผู้แสดงพระสุริโยทัยนั้นต้องเป็นผู้มีพื้นฐานละครนาง จากเหตุผลที่ว่าพระสุริโยทัยคือผู้หญิงเพียงแต่แต่งกายเป็นชายเพื่อไปรบเท่านั้น เมื่อผู้วิจัยได้ทำการทดลองกาปฏิบัติท่ารำ ระหว่างผู้มีพื้นฐานละครนางและละครพระทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงความแตกต่างคือความเข้มแข็งและความสง่างามของผู้แสดงที่มีพื้นฐานพระมีมากกว่าผู้ที่มีพื้นฐานนาง ถึงแม้ว่าจะปฏิบัติในท่าเดียวกันก็ตาม

ท้าวศรีสุดาจันทร์ ฉากที่ 1 คัดเลือกบุคคลที่พูดชัดถ้อยคำ น้ำเสียงไพเราะแต่แฝงไปด้วยความอิจฉาริษยา

ท้าวศรีสุดาจันทร์ ฉากที่ 2 คัดเลือกบุคคลที่พูดชัดถ้อยคำ น้ำเสียงสามารถปรับได้ทั้งในลักษณะการออดอ้อนและการพูดเพื่อให้เกรงขาม

ตัวรอง ได้แก่

พระบรมดิลก ฉากที่ 1 และ **พระบรมดิลกฉากที่ 4** คัดเลือกบุคคลที่มีความสูงน้อยกว่าพระสุริโยทัย มีความสง่าผ่าเผย

พระเทพกษัตรีย์ คัดเลือกบุคคลที่ลักษณะมีความอ่อนหวานสมเป็นกุลสตรี รูปร่างเล็กกว่าพระสุริโยทัยและพระบรมดิลก

ผู้แสดงสมทบ ได้แก่ นางโขลน นางใน นางกำนัล ผู้วิจัยคัดเลือกผู้แสดงมีความสูงน้อยกว่าตัวพระเนื่องจากจะต้องไปรำคู่กันในบทสรรเสริญพระสุริโยทัย

รวมผู้แสดงทั้งหมด25 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การใช้ผู้แสดง2 คนในบทบาทเดียวกันแต่คนละตอน ได้แก่ พระสุริโยทัย และ ท้าวศรีสุดาจันทร์ มีเหตุผลคือระยะเวลาในการซ้อมมีน้อย ผู้แสดงที่เป็นพระสุริโยทัย และท้าวศรีสุดาจันทร์สามารถซ้อมบทเจรจาได้สะดวก และผู้ที่รับบทท้าวศรีสุดาจันทร์ในตอนที่ 2 สามารถซ้อมบทเข้าคู่กับขุนชินราชได้สะดวก

1. บุคลิกตัวละครท้าวศรีสุดาจันทร์ 2 ตัวนี้ค่อนข้างแตกต่างกัน ผู้แสดงที่เล่นในตอนที่ 1 นั้นต้องรักษาอารมณ์ในขณะที่มีการประคารมกับท้าวศรีสุดาจันทร์ ท้าวศรีสุดาจันทร์ตอนที่ 2 เมื่ออยู่กับขุนชินราชสามารถแสดงอารมณ์ออกทางสีหน้าและแววตาได้ดี ทั้งในบทที่กล่าวถึงความเคียดแค้นกับราชวงศ์สุพรรณภูมิ

2. พระสุริโยทัยในตอนที่ 1 ใช้ผู้ที่มีพื้นฐานตัวนางในการแสดง เพื่อให้การก้าวท้าว การกระดกท้าว การนั่งนาง และท่าทางที่ร่ายรำในการกันวง กันขา ด้วยการแต่งกายเป็นชายเป็นไปอย่างธรรมชาติ

3. พระสุริโยทัยในตอนที่ 4 คัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานตัวพระ เนื่องจากว่ามีประสบการณ์ในการรำอาวุธยาว ตามหลักสูตรการเรียนการสอนมาก่อน และเมื่อผู้แสดงพระมารำนางโดยการยกเท้าอย่างนางจากข้อจำกัดด้วยชุดทำให้มีความสง่าผ่าเผยกว่าตัวนาง

ผู้แสดงที่มีบทบาทรอง เช่น อำมาตย์ เสนา และนางโขลนและนางใน ผู้วิจัยให้มาแสดงระบำเทิดพระเกียรติด้วย เพราะโดยเนื้อหาตัวละครเหล่านี้เป็นข้าราชบริพารจึงเหมาะแก่การสดุดีเจ้านายของตน อีกประการหนึ่งเครื่องแต่งกายก็สอดคล้องตรงกับบทบาทอยู่แล้ว เป็นการประหยัดจำนวนผู้แสดงด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 311 ตัวละครเอกของเรื่อง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 312 ตัวละครรองของเรื่อง

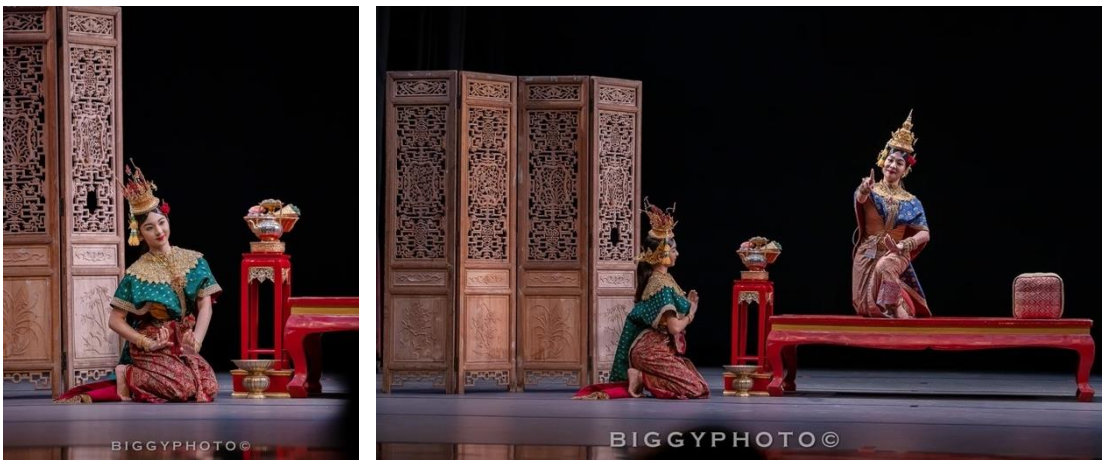
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 313 ผู้แสดงทหารรับพระแสงของ้าวจากพระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 314 ผู้แสดงเป็นเสนา อำมาตย์และทหาร
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 315 ผู้แสดงทหารถืออาวุธและโล่ เสนานั่งประกอบฉาก
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)



ภาพที่ 316 ผู้แสดงสมทบนางโขลน ท้าวศรีสุดาจันทร์สั่งให้ไปตามขุนชินราช

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 317 ผู้แสดง เสนา อำมาตย์ นางใน นางโขลน แสดงในระบำสรรเสริญพระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 318 ผู้แสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากการแสดงละครในเรื่องพระสุริโยทัยผู้แสดงเป็นบุคคลที่มีความสำคัญในการถ่ายทอดการแสดงเป็นอย่างยิ่ง ผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกบุคคลที่มีความสามารถในการรำเป็นอย่างดีและมีประสบการณ์ในการแสดงละครในผู้วิจัยจึงคัดเลือกผู้แสดงตัวเอกและตัวรองจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และครูวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้แสดงสมทบคัดเลือกจากนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งกว่าที่จะถึงวันทำการแสดงแสดงผู้วิจัยประสบปัญหามาจากหลายสาเหตุ เช่น ผู้แสดงตั้งครรภ์ ป่วย ติดราชการอย่างกะทันหัน เป็นต้น ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนผู้แสดงหลายครั้ง ซึ่งขอนำเสนอผู้แสดงที่ไม่สามารถแสดงได้และวิธีการแก้ปัญหาสำหรับการคัดเลือกผู้แสดงดังต่อไปนี้

1. ผู้แสดงที่ไม่สามารถแสดงได้ ได้แก่ พระสุริโยทัย ท้าวศรีสุดาจันทร์ พระบรมดิลก พระมหินทร์ พราหมณ์ ผู้วิจัยคัดเลือกผู้แสดงที่มีบุคลิกที่ตรงกับตัวละครที่วางไว้ตั้งแต่ตอนแรก

2. ประสบปัญหาผู้แสดงติดราชการ เนื่องจากว่า ผู้แสดงตัวเอกที่ผู้วิจัยคัดเลือกมาเป็นผู้ที่เป็นกำลังสำคัญในการแสดงของสำนักการสังคีต เมื่อเกิดติดราชการขึ้นมาถึงแม้ว่าผู้วิจัยจะได้ทำหนังสือแจ้งไปแล้วก็ตาม ผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการเข้าไปพบกับผู้บังคับบัญชาโดยตรงของผู้แสดงเพื่อหาวิธีแก้ไข

3. ผู้แสดงที่เป็นนักเรียนนักศึกษาไม่เคยแสดงละครรำมาก่อน สิ่งนี้เป็นปัญหา ผู้วิจัยได้อธิบายให้เข้าใจบทบาทของตนและวิธีการแสดง นอกจากนี้ให้ชมวีดิทัศนการแสดงละครในเพื่อให้เกิดความเข้าในมากยิ่งขึ้น เนื่องจากผู้แสดงบางคนได้รับบทบาทที่เป็นตัวเชื่อมในการแสดง เช่น นางโขลน เป็นต้น

จากปัญหาเรื่องผู้แสดงและการแก้ปัญหาผู้วิจัยพบว่าผู้แสดงที่มีประสบการณ์ในด้านการแสดงมาเป็นอย่างดีมีวินัยในการทำงาน และขยันหมั่นเพียร ก็สามารถทำการแสดงได้ดี ส่วนผู้ไม่มีประสบการณ์มาก่อนมีความพยายามในการเรียนรู้จนสามารถแสดงได้ตามแนวทางที่กำหนด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.16 อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแสดงละครของไทยในอดีตไม่ได้ยึดถือฉากเป็นเรื่องสำคัญ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ กล่าวใน หนังสือ*วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน - ละคร* (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2552)ว่า การแสดงโขน-ละครนับแต่โบราณ ไม่เน้นฉากและเวทีมากนัก ด้วยเหตุที่รูปแบบนาฏศิลป์โขน-ละครในระยะแรก ๆ มักนิยมแสดงบนพื้น มิได้ยกเวทีให้สูงขึ้นเช่นในปัจจุบัน โขน-ละคร ทั้งของราษฎร์และของหลวงเป็นการแสดงที่เรียกว่า ละครพื้นต่ำ ซึ่งหมายถึง แสดงบนพื้นไม่มีเวที แม้แต่โขนหลวงละครหลวงในระยะต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็คงมีลักษณะเช่นนี้ เดิมมีเพียงฉากผ้าเขียนเป็นลวดลายงดงามกั้นเป็นฉาก เพื่อใช้บดบังผู้แสดงที่ยังไม่มีบทบาทซึ่งอยู่ด้านหลัง ด้านหน้าฉากมีเพียงเตียงสำหรับให้ตัวละครนั่ง มีอุปกรณ์ประกอบอีกเล็กน้อย ด้วยเหตุนี้จึงมีจารีตการแสดงที่เมื่อผู้แสดงออกมาแล้วจะต้องมีบท

แนะนำตนเอง บอกความเป็นมา สถานที่ และจุดประสงค์หรือการดำเนินเรื่อง แต่ในปัจจุบันมีการสร้างฉากประกอบการแสดงและเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง ซึ่งน่าจะเริ่มมีขึ้นในราวรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำมาใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงคิดขึ้น ด้วยเหตุนี้ฉากและเวทีจึงเป็นองค์ประกอบของการแสดงที่พัฒนาขึ้นไม่นานเกินกว่ารัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภาพที่ 319 การแสดงบนพื้นแบบโบราณ

ที่มา : (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, 2552)

ภาพที่ 320 การแสดงในโรงละคร Prince Theatre

ที่มา : (วัฒนธรรม, 2562)

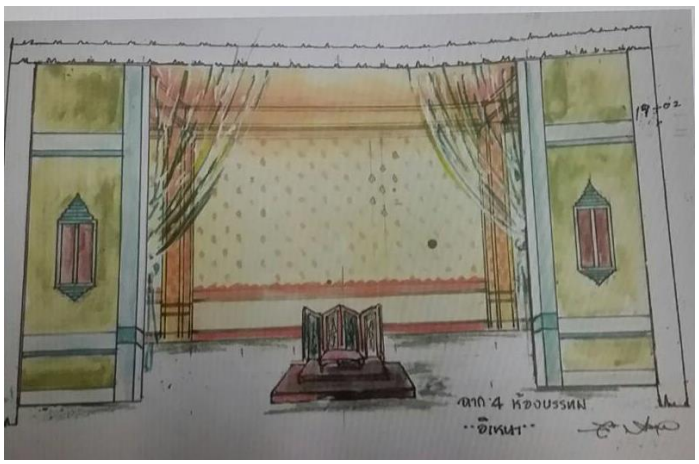
ละครในแต่เดิมไม่มีฉากที่ใช้ประกอบการแสดง ใช้การจินตนาการเป็นหลัก จนถึงสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อมีละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นโดยพัฒนารูปแบบมาจากละครใน ได้มีการสร้างฉากประกอบการแสดงจึงได้นำมาใช้กับการแสดงละครใน ในปัจจุบันนี้ฉากถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงละครใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งฉากลงสรงทรงเครื่องซึ่งปัจจุบันมีการกำหนดอุปกรณ์ที่เป็นส่วนประกอบสำคัญ เช่น กระจกและเครื่องพระสุคนธ์ การนำอุปกรณ์ประกอบฉากเข้ามาประกอบทำให้การแสดงละครในมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ซึ่งนอกจากผู้ชมจะได้รับฟังการพรรณนาถึงอุปกรณ์ต่าง ๆ จากบทละครแล้วยังสามารถเห็นอุปกรณ์จริงในฉากด้วย

สุธี ปิวรบุตร(สัมภาษณ์ (สุธี ปิวรบุตร, 2564) อดีตผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมและออกแบบฉากประกอบการแสดงของโรงละครแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงการออกแบบฉากที่ใช้ในการแสดงละครในไว้ว่า

“ฉากที่ใช้ในการแสดงละครในของกรมศิลปากรนั้นจัดเหมือนการแสดงละครรำโดยไปจะต้องวิจิตรงดงาม จัดตามบทละครที่ปรากฏโดยคำนึงถึงความเหมาะสมและใกล้เคียงความจริงมากที่สุด ก่อนสร้างต้องร่างแบบเพื่อกำหนดสิ่งต่าง ๆ ลงตามความเหมาะสม จากนั้นจึงทดลองวาดภาพและลงสีเพื่อให้เห็นความสมบูรณ์ของฉาก ผู้สร้างฉากต้องมีความเข้าใจกับบทละคร เช่น การจัดฉากในตอนบุษบาไหว้พระ เมื่ออ่านบทแล้วต้องทำความเข้าใจ อย่างตอนนี้มีฉากไปดับไฟ ต้องไม่มืดสนิททั้งหมด ใช้แสงไฟมาช่วยเพื่อให้เห็นแสงของเทียนแต่ไม่สว่างจ้า และในอุปกรณ์ประกอบฉากก็ควรจะมีให้ครบตามยศถาบรรดาศักดิ์ของตัวละคร”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 321 ภาพสเก็ตช์ตำหนักปันจะรากัน ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา
ที่มา : สำเนาภาพจากสุธี ปิวรบุตร



ภาพที่ 322 ภาพวาดลงสีฉากห้องบรรทมของอิเหนา
ที่มา : สำเนาภาพจากสุธี ปิวรบุตร

ในการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัยผู้วิจัยจึงไม่ได้ทำการจัดสร้างฉากและเปลี่ยนฉาก แต่จัดหาอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาเป็นส่วนประกอบของการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องราชูปโภคที่เป็นสิ่งที่แสดงถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของตัวละคร ผู้วิจัยจะอธิบายถึงอุปกรณ์ประกอบการแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉากที่ใช้ในการแสดงดังต่อไปนี้

4.3.16.1 อุปกรณ์ประกอบฉาก

1) การกำหนดแนวคิด

อุปกรณ์ประกอบฉากในการแสดงละครในถือเป็นส่วนหนึ่งที่มีความสำคัญมาตั้งแต่โบราณ คงจะมีการสร้างอุปกรณ์เพื่อใช้ประกอบในการแสดงตามจารีตแบบหลวงและเพื่อความงามและมีรายละเอียดของอุปกรณ์ประกอบการแสดง สันนิษฐานได้จากข้อห้ามต่าง ๆ ที่ห้ามไม่ให้นำเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์มาใช้ประกอบในการแสดง เนื่องจากเครื่องราชูโภคเป็นเครื่องยศและแสดงให้เห็นฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้ ดังประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่ง แล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายบุตรหญิงที่เขาไม่สมควรเอามาเล่นละคอน ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด”

จากข้อห้ามจะเห็นได้ว่าเครื่องราชูปโภคมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (นริศรานุวัดติวงศ์ & ดำรงราชานุภาพ, 2563) ทรงอธิบายไว้ว่า

เครื่องราชูปโภค (เรียกตามที่เคยเรียก) แบ่งเปน 2 ภาค พานพระขันหมาก พระสุพรรณศรี พระมณฑป พระสุพรรณราช ๔ สิ่งนี้จัดเปนของแผ่นดิน จะเสด็จออกที่ไหนก็เชิญไปตั้งไว้ที่นั่น ส่วนพานพระศรีกับอื่นอีก จัดเปนของส่วนพระองค์ ที่ส่งใช้เชิญตามเสด็จต่อประทับที่แล้วจึ่งตั้งของ4 สิ่งมีพานพระขันหมากเป็นต้นนั้น มี 2 สำรับ สำรับ 1 เปนทองมีลงยาเปนลางแห่ง นั่นมีมาแต่เดิมทำขึ้นในรัชกาลที่4 อีกสำรับ 1 เป็นลงยาทั้งตัว

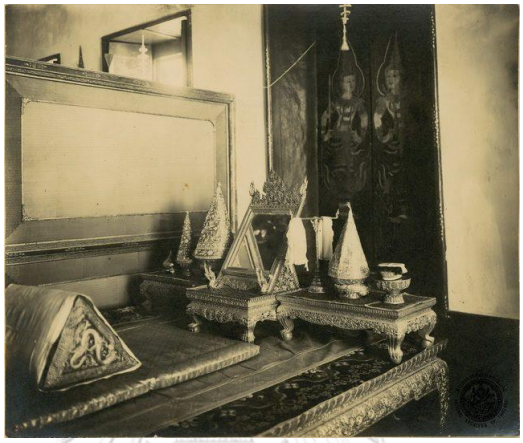
พระยาอนุมานราชธน (นริศรานุวัดติวงศ์ & อนุมานราชธน, 2506) มีความเห็นว่า

ในเครื่องราชูปโภค มี พานพระขันหมาก และ พานพระศรีเป็นสองชื่อและลักษณะของรูปก็ผิดกัน น่าจะเป็นของคนละรุ่น พานพระขันหมากน่าจะมาก่อนพานพระศรี ข้าพระพุทธเจ้าสอบถามนายสุดได้ความว่า ภาชนะรูปร่างกลม ๆ อย่างขัน ทางอีสานเรียกว่า โอ แต่เมื่อนำมาใช้ใส่หมากพลู จึงเรียกว่า ขันหมาก แสดงว่า ขัน เป็นคำได้มาแต่อื่น เวลานี้ ภาชนะโอทางอีสานเรียกเป็นขันก็มี ส่วนเชี่ยนหมากก็มีเรียกเหมือนกัน ข้าพระพุทธเจ้า ค้นหาคำ ขัน และ เชี่ยน ในภาษาไทยต่าง ๆ ก็ไม่พบ แต่พบเรื่องประเพณีแต่งงานของเขมร ในภาษาอังกฤษเรียกว่า ขันสลา หมายความถึงเงินสินสอด ขันสลานี้ชาวเขมรคนหนึ่ง ทำงานอยู่ที่หอสมุด บอกข้าพระพุทธเจ้าว่าเป็นคำได้ไปจากไทย นอกจาก ขันสลา ยังมีช่อดอกหมากกำกับไปด้วย แต่ในหนังสือไม่ได้อธิบายไว้ว่าใช้เพื่อประโยชน์อะไร ในเรื่องดอกหมากที่ทราบเกล้าฯ มา ก็มีใช้แต่เฉลิมพระราชมณเฑียร พระยาวงศกรณ์ฯ ว่า มีความหมายว่า งอกงาม ข้าพระพุทธเจ้าค้นดูคำ ขันหมาก ในภาษามะลายูพบคำ จารนา ปสิรีฮัน และสลัปปะ คำที่ ๒ ปสิรีฮัน ฟังคล้ายเสียง พระศรีอะไรอย่างนั้น ส่วน สลัปปะ ใกล้คำว่าตลับในภาษาไทย เพราะฉะนั้น ขันหมากและพานพระขันหมากคงไม่มีตลับใส่ ทางอีศานก็ใช้หมากพลูรวม ๆ ลงไปในขัน ส่วนเชี่ยนหมากและพานพระศรีมีตลับ จะเป็นของได้มาทาง [...] มะลายูทีหลัง

นอกจากนี้ยังปรากฏการห้ามสร้างช้างในการแสดงละครเป็นช้างเผือก ดังประกาศของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2511, น.92-93) ว่า “ [...] ห้ามมิให้พระองค์เจ้ามีกรม ยังไม่ได้ตั้งกรม แลข้าทูลละอองธุลีพระบาทผู้ใหญ่ผู้น้อยแลราษฎรที่บรรดาเล่นโขนเล่นละคอนหากินอยู่ทั้งปวงให้รู้ทั่วกันว่า ห้ามมิให้เขียนเป็นหัวช้างสีเผือก สีประหลาด ให้ใช้ได้แต่หัวช้างดำ ถ้าจะเล่นโขนจะใช้เอราวัณอย่างเดียวนั้นได้ นอกนั้นห้ามมิให้ใช้หัวช้างสีเผือก สีประหลาดเลยเป็นอันขาด ถ้ามิฟัง ขืนเล่น ผู้รับสั่งจับได้ จะปรับไหมมีโทษให้จงหนัก”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากข้อห้ามคงเป็นที่ประจักษ์ว่าอุปกรณ์ประกอบฉากนั้นมีความสำคัญมาแต่ครั้งโบราณ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงจะมีมาก่อนการสร้างฉาก เนื่องจากฉากนั้นเพิ่งมีการพัฒนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในปัจจุบันไม่มีข้อห้ามใด ๆ ในการใช้เครื่องซึ่งเหมือนเครื่องราชูปโภคมาประกอบการแสดง จึงใช้กันทั่วไปในการแสดงละครเพื่อให้เกิดความงดงามสมจริงมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยได้คัดเลือกอุปกรณ์ประกอบฉากบางอย่างเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงละครรำ เรื่องพระสุริโยทัยตามความเหมาะสม



ภาพที่ 323 พระราชพิธีบรมราชาภิเษกรัชกาลที่ 7 เครื่องพระสำอางในพระที่นั่งจักรพรรดิพิมาน
ที่มา : https://www.silpa-mag.com/old-photos-tell-the-historical-story/article_31960

ภาพที่ 324 เครื่องพระสำอาง เครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์
ที่มา : ภวัต จันทร์ดารักษ์ (2562)

ภาพที่ 325 อุปกรณ์ประกอบฉากการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ตอน อุณรุทชมไพร ในฉากมีเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

Chulalongkorn University

ภาพที่ 326 เครื่องราชูปโภคอุปกรณ์ประกอบฉาก เรื่องมโนห์รา
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2560)

ผู้วิจัยได้นำแนวทางในการออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากโดยคำนึงถึงความเหมาะสมในการแสดงละครใน มีลำดับขั้นตอนดังนี้

2) การออกแบบร่าง

ผู้วิจัยได้ปรึกษานายสุรัตน์ จงดา เจ้าของคณะละครเอกชนและได้ทำการออกแบบร่างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก โดยพิจารณาดังนี้

2.1) จัดฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากโดยใช้พื้นหลังเป็นม่านไม่มีการเปลี่ยนฉาก

2.2) ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างรวดเร็ว

2.3) จัดหาเฉพาะอุปกรณ์ประกอบฉากที่มีความจำเป็นต่อการแสดง

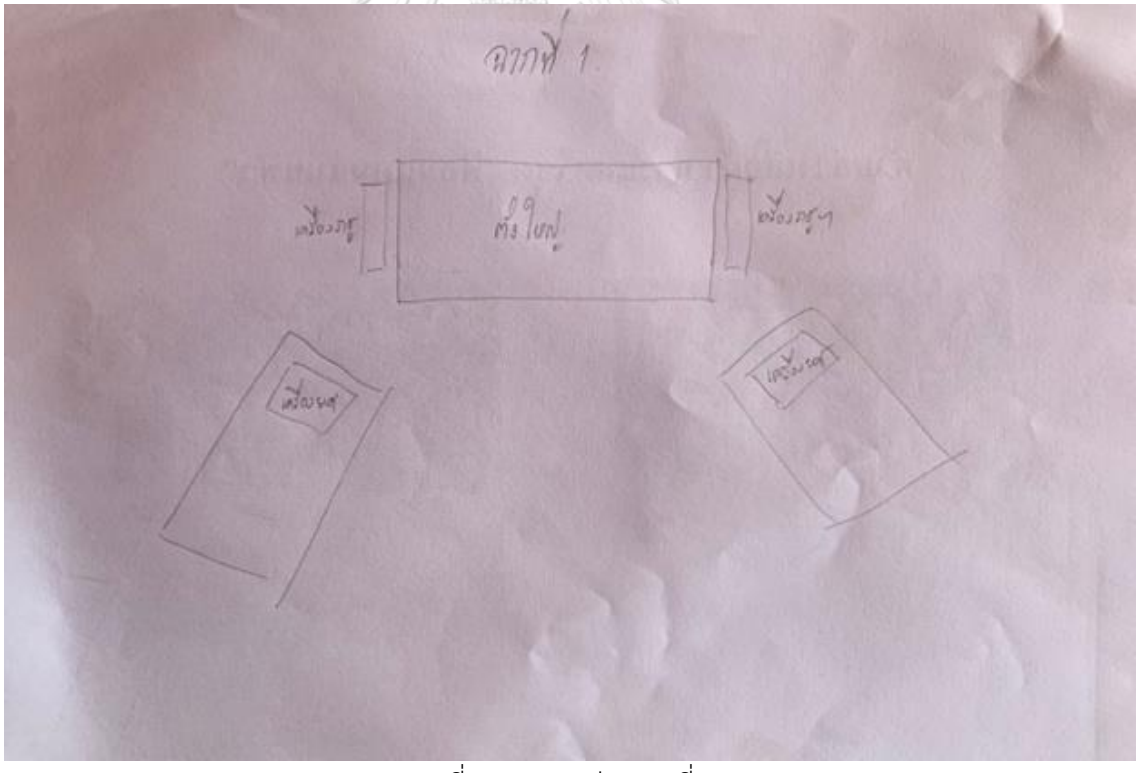
ผู้วิจัยได้กำหนดการแสดง ณ โรงละครวังหน้า ซึ่งภายในโรงละครประกอบด้วย ม่าน 2 ชั้น หลืบด้านข้าง จึงได้ทำการร่างฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากดังต่อไปนี้

ฉากที่ 1 ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ประกอบด้วย เตียงใหญ่ 3 เตียง อยู่ตรงกลาง 1 เตียงและด้านข้าง 2 เตียงใหญ่ประกอบไปด้วยเครื่องราชูปโภค

ฉากที่ 2 ประกอบด้วยเตียงใหญ่ 1 เตียงเครื่องราชูปโภค 2 ข้าง ด้านขวาวางหมากพลู

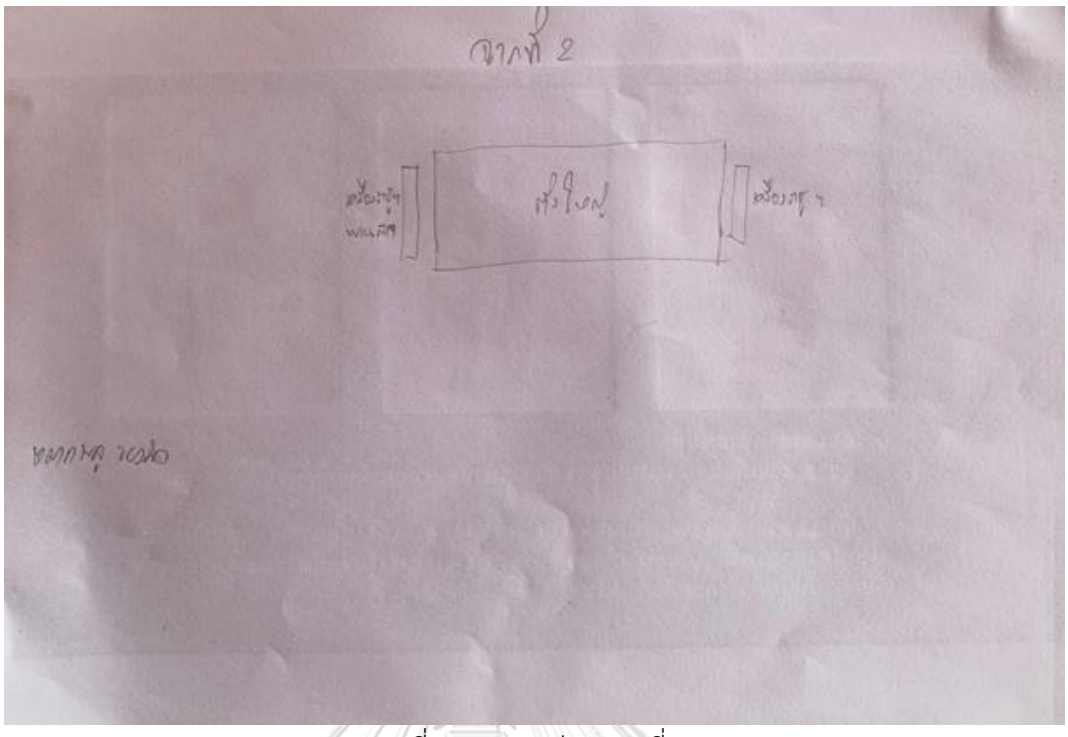
ฉากที่ 3 ประกอบด้วย รั้วราชวัตร โต๊ะบวงสรวง ต้นกล้วย ที่ตั้งพระแสง โต๊ะธูปเทียน หุ่นฟาง บายศรี

ฉากที่ 4 ประกอบด้วย เตียงกลาง มีคันฉ่อง เครื่องพระสำอาง เตียงด้านซ้ายเวที ประกอบด้วยแท่นพระที่วางพระมาลา ที่วางพระแสงของ้าว ที่วางน้ำพระพุทธมนต์ ราวแขวนผ้าซับพระวรกาย



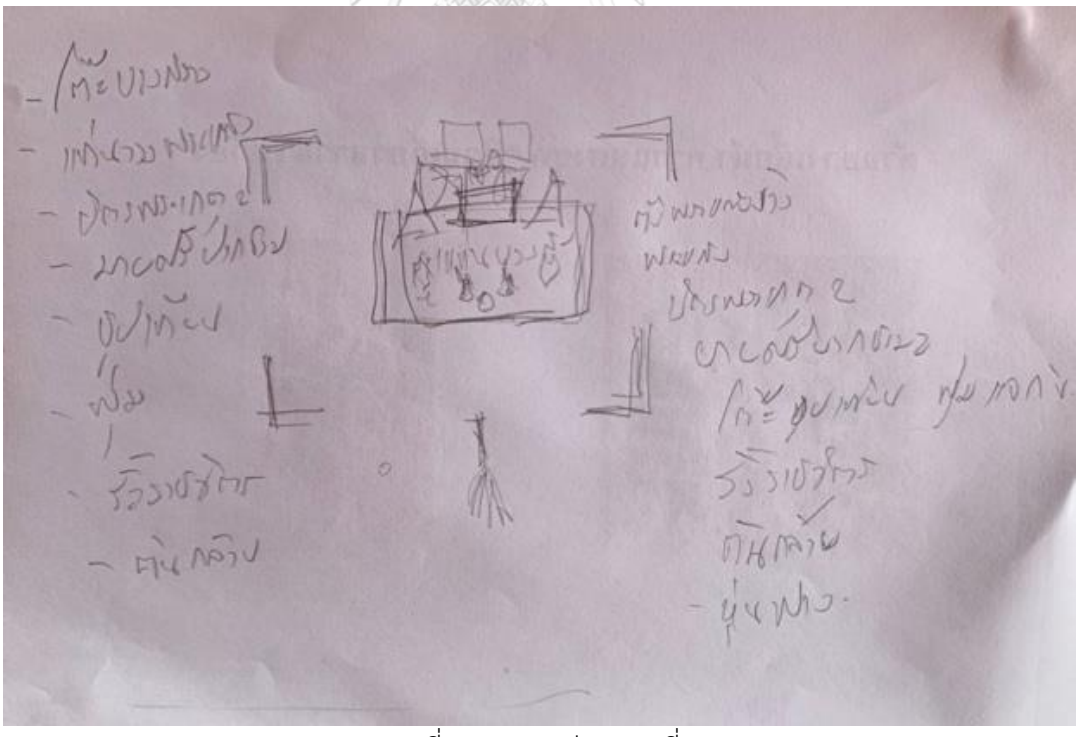
ภาพที่ 327 ภาพร่างฉากที่ 1

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)



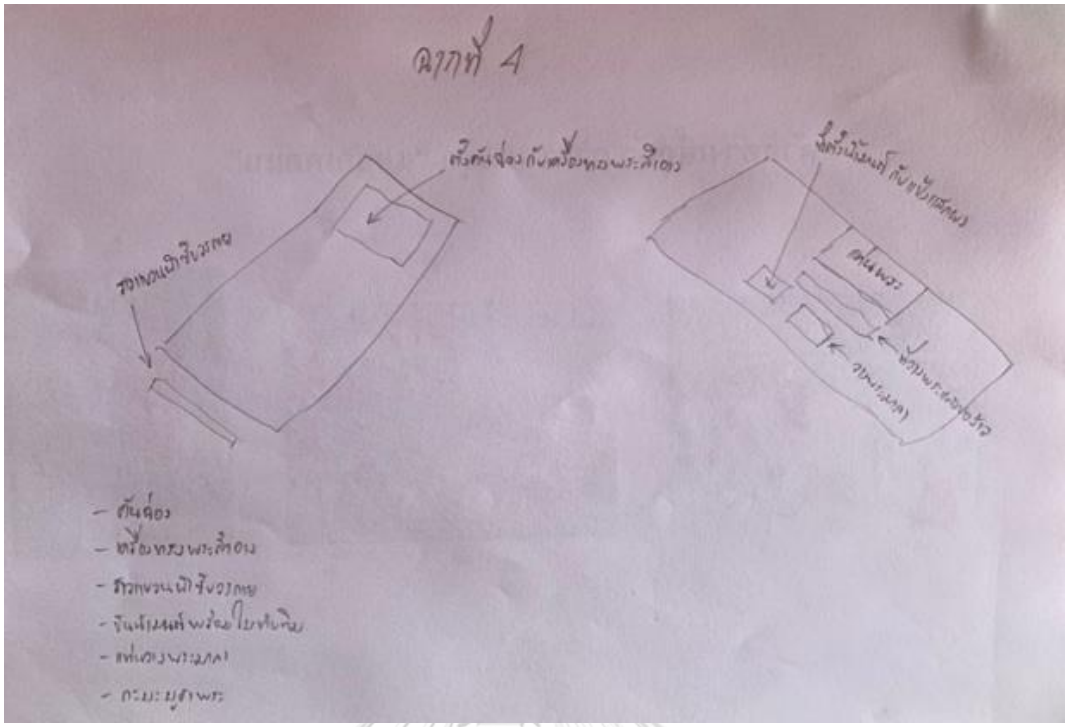
ภาพที่ 328 ภาพร่าง ฉากที่ 2

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)



ภาพที่ 329 ภาพร่าง ฉากที่ 3

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)



ภาพที่ 330 ภาพร่างฉากที่ 4
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

3) การพัฒนาแบบ

ผู้วิจัยได้ทำการพัฒนาแบบอุปกรณ์ประกอบฉากในวันที่ 18 เมษายน 2565 ซึ่งเป็นวันซ้อมใหญ่ มีการปรับเปลี่ยนเนื่องจากว่าเพื่อให้เกิดความสะดวกในการใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ และหากอุปกรณ์ประกอบฉากอันใดที่ไม่มีความจำเป็นหรือมีขนาดใหญ่มากเกินไปได้ตัดออก ดังปรากฏในการซ้อมใหญ่ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ฉากที่ 1 ได้เพิ่มเตียงเล็กไว้สำหรับพระสุริโยทัยและต่อมาให้ท้าวศรีสุดาจันทร์นั่ง เหตุผลสำคัญในการเพิ่มเตียงเล็กเข้ามาเพื่อไม่ให้ท้าวศรีสุดาจันทร์นั่งเตียงเดียวกันกับพระยอดฟ้าซึ่งเป็นกษัตริย์ และเพื่อความสมดุลจึงให้พระสุริโยทัยใช้เตียงนี้ด้วย เตียงพระเทียรราชาวางหมอนสามเหลี่ยม ส่วนเครื่องราชูปโภคสำหรับพระเทียรราชามีพระแสงดาบทอดไว้ และ กาน้ำ

ภาพที่ 331 ตำแหน่งการวางเตียงพระเทียรราชา หมอน พระแสงดาบขวามือเป็นพระราเมศวร ภาพถัดมา ตำแหน่งในการนั่งจากซ้ายมาขวาพระสุริโยทัย พระเทียรราชา ท้าวศรีสุดาจันทร์ (เตียงเล็ก) ตรงกลางพระยอดฟ้า พระราเมศวร และพระมหินทร์

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2656)

ฉากที่ 2 ปรับวางเครื่องราชูปโภคเหลือด้านซ้ายเพื่อให้ท้าวศรีสุดาจันทร์หยิบหมากป้อนขุนชินราช เพิ่มฉากบังตาเข้ามา

Chulalongkorn University

ภาพที่ 332 การวางตำแหน่งอุปกรณ์ประกอบฉากที่ 2

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2656)

ฉากที่ 3 การจัดวางตำแหน่งอุปกรณ์ประกอบฉาก ตรงกลางตั่งเล็กสำหรับพระยาภักดีนุชิต ตั่งเล็กด้านซ้ายเวทีสำหรับพราหมณ์ผู้ทำพิธี

ภาพที่ 333 การจัดวางตำแหน่งในฉากที่ 3

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ผู้วิจัยได้ปรับให้เสนาเป็นผู้เชิญพระแสงสำหรับการทำพิธี เนื่องจากว่าไม่ต้องการให้พระยาภักดีนุชิตเดินไปหยิบบนโต๊ะ

ภาพที่ 334 เสนาเชิญพระธำมรงค์และพระแสง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ฉากที่ 4 มีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งพระแสงของ้าว ไม่วางบนโต๊ะเนื่องจากว่าพระแสงของ้าวควรมีที่วางเฉพาะ

ภาพที่ 335 การวางตำแหน่งอุปกรณ์ประกอบฉาก ในฉากที่ 4
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การรำเทิดพระเกียรติพระสุริโยทัย ผู้วิจัยกำหนดให้พระสุริโยทัยยืนอยู่บนเตียงเล็กหลังม่านดำ เมื่อถึงบทที่กล่าวถึงจึงเปิดฉากออกมา

ภาพที่ 336 พระสุริโยทัยยืนอยู่บนเตียงเล็กตรงกลาง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 337 อุปกรณ์ประกอบฉาก
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 338 อุปกรณ์ประกอบฉากใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) การเก็บรายละเอียด

ในการนำเสนอผลงาน บางฉากมีการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสม อธิบายได้ดังนี้

ฉากที่1 ตอนพระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ ไม่มีการปรับเปลี่ยนยังคงตามรูปแบบเดิมที่ร่างภาพไว้

ภาพที่ 339 การจัดอุปกรณ์ประกอบ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ฉากที่2 ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ ปรับเปลี่ยนโดยตั้งเครื่องราชูปโภคไว้ด้านขวามือของท้าวศรีสุดาจันทร์ด้านเดียว เพิ่มตั่งเล็กเพื่อวางราวผ้าให้มีความสวยงาม

ภาพที่ 340 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ฉากที่ 3 รำตัดไม้ข่มนาม มีการปรับราชวัติในรูปปากพนัง แตกต่างจากการซ้อมเพื่อไม่ให้ปิดปังตัวละคร ต้นกล้วยปรับให้อยู่เยื้องด้านขวาของเวที ไม่มีหุ่นฟาง เครื่องบายศรีปรับใช้ขนาดเล็ก

ภาพที่ 341 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉากในตอน รำตัดไม้ข่มนาม
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ฉากที่ 4 ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ มีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งของพระแสงของ้าว นอกจากนั้นคงเดิมตามแบบร่าง

ภาพที่ 342 การจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 343 อุปกรณ์ประกอบฉากซึ่งเป็นสิ่งที่จำลองมาจากเครื่องราชูปโภค
ใช้ในการแสดงโขนละครในปัจจุบัน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.16.2 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย นำมาจากบทประพันธ์ ประกอบด้วย

1) พระแสงดาบ

พระแสงดาบ แปลว่า ดาบใช้แก่พระมหากษัตริย์ พระแสงดาบดาบเป็นอาวุธคู่พระองค์พระมหากษัตริย์ไทยมาทุกยุคสมัย พระแสงดาบที่คนไทยคุ้นหูและเป็นที่รู้จักเป็นอย่างดีเช่น พระแสงดาบคาบค่ายของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ดาบที่ผู้วิจัยเลือกใช้นั้นมีลักษณะคล้ายพระแสงดาบฝักทองเกลี้ยง พัฒนพงศ์ แสงรื่น (พัฒนพงศ์ แสงรื่น, 2565) ผู้จัดสร้างอาวุธโบราณ กล่าวว่า “พระแสงดาบฝักทองเกลี้ยง เป็นลักษณะของดาบที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา”

(อัศนัย มีอนันต์) กล่าวว่า พระแสงดาบฝักทองเกลี้ยงที่เห็นอยู่ในปัจจุบันนั้นสร้างในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้า จุฬาโลกมหาราช ฝักพระแสงทารักดำ ต่อเมื่อจะพระราชทานพระราชโอรสก็จะทรงให้ขูดรักดำออก แล้วทารักแดงก่อนจะพระราชทาน และเมื่อพระราชโอรสพระองค์นั้นได้เสวยราชสมบัติ ก็จะกลับขูดรักแดงออกเพื่อทารักดำกลับไปดังเดิม และเมื่อจะพระราชทานพระราชโอรสก็ต้องขูดรักดำกลับไปทารักแดงก่อนอีกครั้ง เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชสมบัติแล้ว มีพระราชดำริว่า พระแสงองค์นี้จัดว่าเป็นพระแสงสำคัญ ที่จะคงให้เป็นพระแสงฝักไม้ทารักดำรักแดงอยู่ต่อไปย่อมไม่ควร จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หุ้มฝักด้วยทองคำประดับเพชรแล้วพระราชทานนามว่า “พระแสงดาบฝักทองเกลี้ยง”

ภาพที่ 344 พระแสงดาบฝักทองเกลี้ยง

ที่มา :

https://www.facebook.com/1249107465242712photos/a.13614669/1304613799692078/70673427?type=3

ตามธรรมเนียมโบราณพระมหากษัตริย์เป็นผู้พระราชทานพระแสงดาบแก่ขุนนางเพื่อทำพิธีตัดไม้ข่มนาม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกดาบที่มีลักษณะฝักทองเกลี้ยงซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาใช้ดังภาพ

ภาพที่ 345 พระแสงดาบ อุปกรณ์ประกอบการแสดง
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

2) พระธำมรงค์

พระธำมรงค์ หมายถึง แหวน มาจากภาษาเขมร คำนี้ภาษาเขมรโบราณ ทมฺรง แปลว่า เครื่องประดับนิ้ว แหวน อาวุธ (ศานติ ภักดีคำ, 2553) หนังสือ *ราชูปโภคและพระราชฐาน* (http://www.phralan.in.th/coronation/vocabdetail.php?id=340) กล่าวถึงพระธำมรงค์ 2 องค์ซึ่งพระมหากษัตริย์ทรงในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ได้แก่ พระธำมรงค์วิเชียรจินดาและพระธำมรงค์รัตนวราวุธ พระธำมรงค์วิเชียรจินดาทำด้วยทองคำ ด้านในลงยา ก้านวงฝังเพชร มีดอกไม้เพชรติดที่ก้านข้างละ 1 ดอก มีมงคลเพชร 2 ชั้น กลางฝังเพชรขนาดประมาณ 1.6 x 2.0 เซนติเมตร พระธำมรงค์รัตนวราวุธทำด้วยทองคำ ข้างหนึ่งทำเป็นรูปตรีศูลและคทาฝังเพชร อีกข้างหนึ่งทำเป็นรูปสังข์กับจักรฝังเพชร ตัววงฝังเพชร ยอดเป็นนพรัตน์แต่ใช้โอปอลแทนมุกดา กลางฝังเพชรขนาดประมาณ 2.5 x 2.8 เซนติเมตร

พระธำมรงค์เป็นเครื่องบรมขัตติยราชวราภรณ์ เครื่องประดับเกียรติยศพระมหากษัตริย์ดังนั้นหากพระราชทานแก่ผู้ใด เปรียบเหมือนการให้ไปปฏิบัติหน้าแทนพระองค์

ภาพที่ 346 พระธำมรงค์รัตนวราวุธ และพระธำมรงค์วิเชียรจินดา

ที่มา :

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2427054660882013&id=1651530501767770

ธำมรงค์ที่ใช้ในการแสดงเป็นธำมรงค์ทำจากทองคำประดับด้วยพลอย

ภาพที่ 347 พระธำมรงค์ที่ใช้ในการแสดง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 348 พระยาภักดีนุชิตหยิบพระธำมรงค์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2656)

3) พระแสงของ้าว

พระแสงของ้าวเป็นอาวุธที่พระสุริโยทัยใช้ในการทำยุทธหัตถี ในการแสดงละครนั้นพระแสงของ้าวประดิษฐ์ขึ้นโดยมีรูปแบบแตกต่างกันตามความเหมาะสม ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการแสดงที่มีการใช้พระแสงของ้าว ดังนี้

พระแสงของ้าวใช้ประกอบการแสดงสำหรับผู้แสดงขี่ช้างที่เป็นมนุษย์ ผู้ถือสมมุติว่านั่งบนคอช้าง ในการแสดงนั้นตัวละครอยู่ใกล้กัน พระแสงของ้าวจึงประดิษฐ์ให้มีขนาดไม่ยาวมาก

ภาพที่ 349 พระแสงของ้าวใช้ประกอบการแสดงสำหรับผู้แสดงขี่ช้างที่เป็นมนุษย์
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ จัดโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ พระแสงของ้าวมีขนาดยาว 3 เมตร เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับช้างเอราวัณที่มีขนาดใหญ่ และมีระยะห่างเมื่อตัวละครปะทะกัน

ภาพที่ 350 พระแสงของ้าวของพระอินทร์แปลงซึ่งนั่งบนคอช้างเอราวัณ
ที่มา : มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ (2558)

ภาพที่ 351 พระแสงของ้าวยาว 3 เมตร
ใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ จัดโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 352 พระแสงของ้าวสำหรับผู้แสดงชาย ความยาว 2.5 เมตร
ผู้วิจัยใช้ในการแสดงสำหรับบันทึกภาพเคลื่อนไหวเพื่อทำการประชุมกลุ่มย่อย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

พระแสงของ้าวสำหรับนักแสดงชายขนาด 2.5 เมตร เมื่อให้นักแสดงหญิงใช้รำ ขนาดของพระแสงและขนาดของผู้แสดงนั้นไม่มีความสมดุล เนื่องจากพระแสงของ้าวมียาวกว่าผู้แสดงมาก เมื่อรำจึงไม่คล่องตัวและเป็นอุปสรรคในการรำบางท่า

ภาพที่ 353 ผู้แสดงเป็นพระสุริโยทัยถือพระแสงของ้าวที่สร้างขึ้นสำหรับนักแสดงชาย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยจึงคิดจะสร้างพระแสงของ้าวให้มีขนาดที่พอเหมาะกับนักแสดงหญิงที่มีความสูงประมาณ 160 เซนติเมตร โดยนำต้นแบบมาจากพระแสงของ้าวจริง ผู้วิจัยขอให้ นายสุปรีชา สุทธิพันธ์ นาฏศิลปินปฏิบัติงาน ฝ่ายพัสตราภรณ์และเครื่องโรง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นผู้สร้างสรรค์ เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างอาวุธหลายประเภท รวมถึงศีรษะและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในการแสดงโขนละครของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

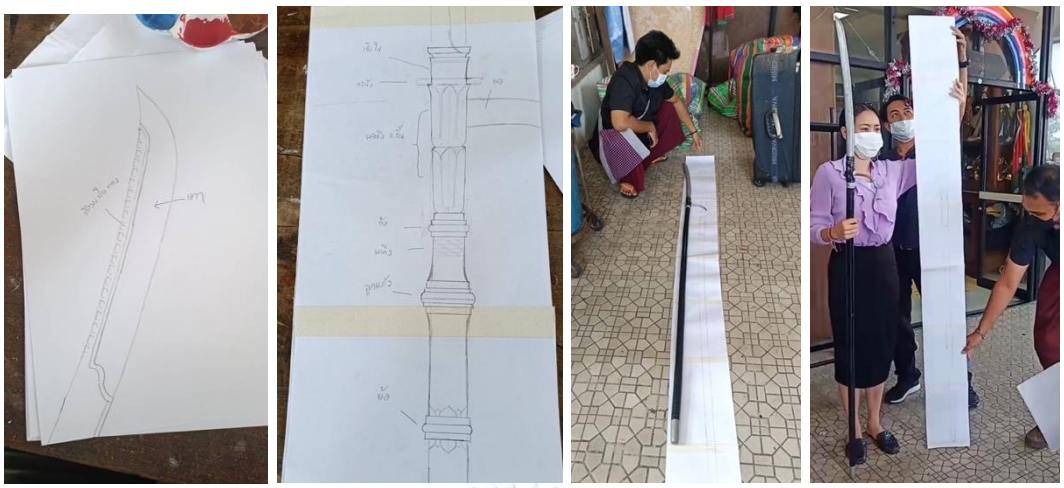
3.1) การออกแบบร่าง

ในการสร้างสรรค์พระแสงของ้าว ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ไว้ดังนี้

1. มีความยาวเหมาะสมสำหรับนักแสดงหญิง
2. น้ำหนักเบา
3. มีความสวยงาม

นายสุปรีชา สุทธิพันธ์ ดำเนินการโดยมีขั้นตอน ดังนี้

การร่างแบบพระแสงของ้าวโดยนำพระแสงของ้าวจริงมาเป็นแบบแล้วเขียนรายละเอียดลงไปเพื่อให้เกิดความสวยงามเหมาะในการแสดงตามแนวละครใน จากนั้นนำไปเทียบเคียงกับพระแสงของ้าวที่สร้างขึ้นสำหรับนักแสดงทั่วไป แล้วกำหนดสัดส่วนที่เหมาะสมสำหรับนักแสดงหญิง

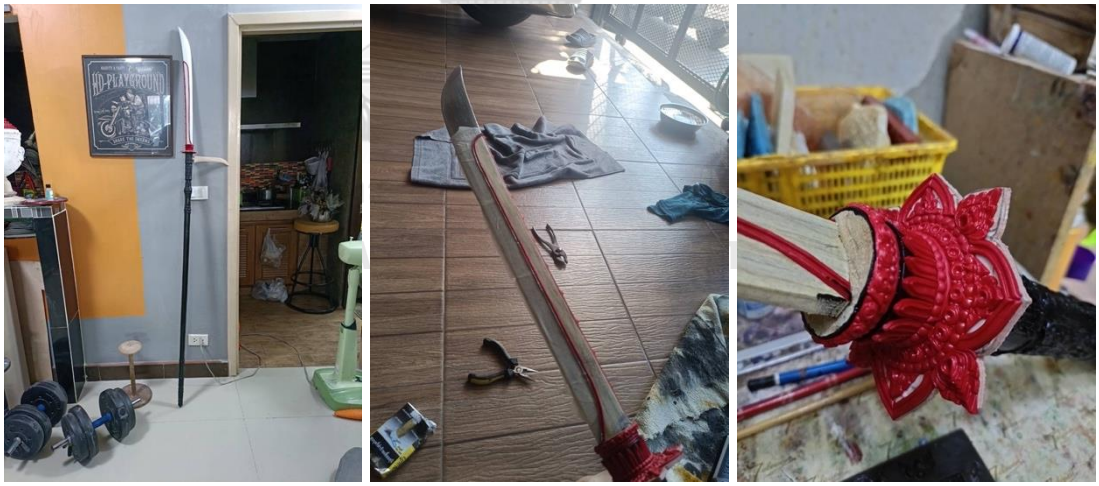


ภาพที่ 354 การร่างแบบพระแสงของ้าวแล้วนำไปเทียบกับผู้แสดงหญิง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2564)

การพัฒนาแบบ (2.3

จากนั้นสร้างส่วนด้ามและทำช่องตรงกลางเพื่อให้ให้สามารถนำชิ้นส่วนของด้านที่เป็นใบมาประกอบกันได้ และเจาะรูเพื่อรองรับในส่วนที่เป็นขอ เมื่อได้โครงร่างที่สมบูรณ์แล้วจึงเพิ่มรายละเอียดลงไป และทาสีดำ เว้นระยะตรงคอบัว



ภาพที่ 355 โครงสร้างพระแสงของ้าว สีแดงคือดินที่ใช้สำหรับตีลาย

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ขั้นตอนต่อไปทาสีเหลืองบริเวณที่กำหนดไว้คือ ด้าม คอบัว ลูกแก้ว จากนั้นจึงปิดทองบริเวณที่ทาสีเหลือง

ภาพที่ 356 การทาสีเหลืองปิดทองและพระแสงของ้าวหลังจากปิดทอง

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

3.3) การเก็บรายละเอียด

ผู้วิจัยนำแนวคิดการเขียนคาถาอามลงบนอาวุธจึงได้ให้มีการเพิ่มเพิ่มการเขียนตัวอักษรเหมือนการลงคาถาเพื่อให้เหมือนกับการ ลงคาถาในอาวุธจริง และประดับเพชรเพื่อให้เกิดความสวยงามจากนั้นเขียนลายและเขียนยันต์คาถามงกุฎพระเจ้าเป็นอักษรเต็มใบมีด นอกจากนี้ได้สร้างฐานสำหรับวางพระแสงของ้าว

ภาพที่ 357 การเขียนคาถามงกุฎพระเจ้าที่ใบ และการประดับเพชร

ที่มา: ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 358 การสร้างฐานสำหรับพระแสงของ้าว ใช้ดินสำหรับตีลายทำลวดลายของฐานทั้งสองข้าง
ที่มา: ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ภาพที่ 359 พระแสงของ้าว ต้นแบบในการสร้างสรรค์และพระแสงของ้าวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

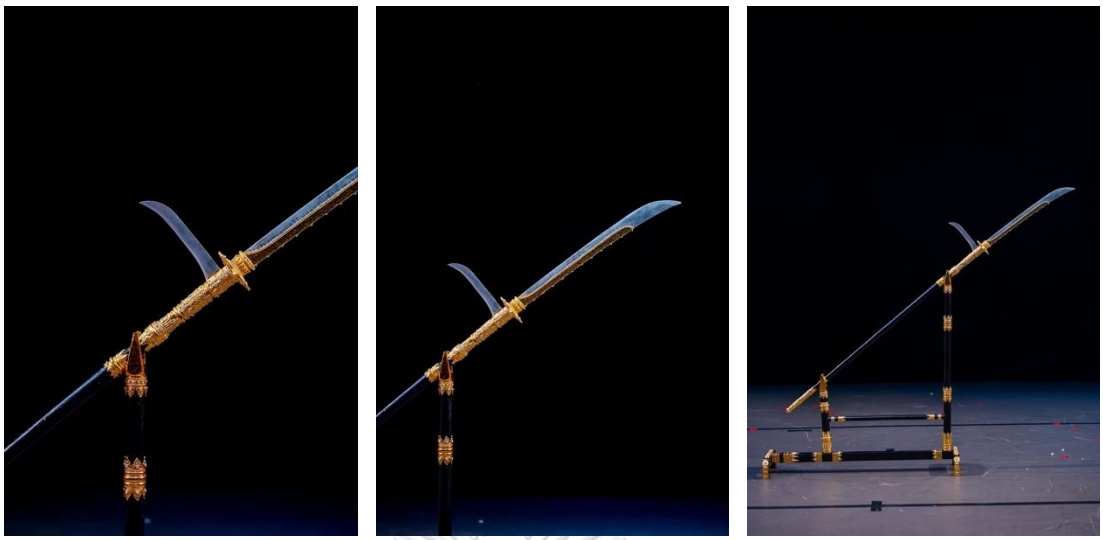
จากพระแสงของ้าวซึ่งมีขนาดที่แตกต่างกัน คือ

1. พระแสงของ้าวสำหรับนักแสดงชาย ความยาว 2.5 เมตร

2. พระแสงของ้าวใช้ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ ความยาว 3 เมตร

3. พระแสงของ้าวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่สำหรับผู้แสดงหญิง ยาว 1.99 เมตร

เมื่อผู้แสดงทดลองถือพระแสงของ้าวทั้ง 3 อัน ปรากฏว่าอันที่ 3 มีความเหมาะสมสำหรับนักแสดงหญิงมากที่สุด ทั้งเมื่อการถือและการปฏิบัติท่ารำ



ภาพที่ 360 พระแสงของ้าววางบนฐาน
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.17 การออกแบบแสง สี เสียง

แสงสีเสียงเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงละครใน เพื่อเพิ่มอรรถรสในการรับชมการแสดง กฤศรา วริศราภูริชา (กฤษรา (ซูไรมาน) เวศยาภรณ์, 2551) กล่าวไว้ในหนังสือ *การจัดแสงสำหรับเวที* ว่า การจัดแสงสำหรับการแสดงบนเวทีถือเป็นการใช้แสงในทางสร้างสรรค์ เพื่อให้ ผู้ชมเข้าใจและชื่นชมการแสดงอย่างมีความหมายและจุดหมาย อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างสภาพแวดล้อมของตัวละครและเป็นการสร้างบรรยากาศที่มีคุณค่าน่าชื่นชม ทำให้นักแสดงสามารถ เข้าถึงบทบาทของตนเองได้อย่างสมเหตุสมผล ในขณะเดียวกันการจัดแสงสว่างสำหรับเวทีที่ต้องช่วยสร้างเสริมสภาพแวดล้อมของตัวละครให้เหมาะสมกับลำดับเหตุการณ์ของเรื่อง เช่นเดียวกับการ ออกแบบฉากละครเพื่อจะนำความหมายเต็มและความคิด รวมถึงจินตนาการของผู้เขียนบทละครสู่ผู้ชมโดยตรง หน้าที่ของแสงสว่างสำหรับการแสดงบนเวทีมีอยู่ด้วยกัน 9ประการ ดังนี้ คือ1. ทำให้ แลเห็น 2. การเน้นหรือการนำสายตามาสู่จุดหมายที่ต้องการให้แลเห็น 3. ทำให้เกิดความลึกบนเวที และแสดงให้เห็นรูปร่างของวัตถุ 4. สร้างบรรยากาศและสร้างปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เหมาะสม กับสถานการณ์ 5. สร้างอารมณ์และความรู้สึกร่วมแก่นักแสดงและผู้ชม 6. แสดงสไตล์และแก่นของ เรื่อง 7. เน้นจังหวะและโครงสร้าง 8. ลำดับเหตุการณ์ตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง 9. ช่วยจัดภาพองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในฉาก

ไพโรจน์ ทองคำสุก (สัมภาษณ์ 12 มกราคม 2565) (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2565) ได้กล่าวไว้ว่า “โดยปกติไฟที่ใช้สำหรับการแสดงโขนละคร จะเน้นเป็นไฟสีขาวนวลเพื่อให้กระทบกับเครื่องแต่งกายแล้วเกิดความสวยงาม หากใช้ไฟบนเวทีที่อ่อนเกินไปจะทำให้หน้านักแสดงมืด

เนื่องจากว่าหากผู้แสดงแต่งเครื่องมักจะแต่งหน้าเข้ม และหากไฟสว่างจ้าจนเกินไปก็จะทำให้หน้าลอย” เนื่องจากว่าในการซ้อมใหญ่ผู้แสดงไม่ได้ไปทำการซ้อมบนเวทีเป็นเพียงการเดินจุดเท่านั้น ผู้วิจัยจึงทำการชี้แจงความประสงค์ในการกำหนดใช้แสง สีเสียงให้กับเจ้าหน้าที่ ที่มีประสบการการณ์ทำงานด้านนี้ ดังนี้

1. การใช้แสงขาวนวลเพื่อเพิ่มความโดดเด่นในใบหน้าผู้แสดงและเมื่อกระทบกับเครื่องแต่งกายจะเพิ่มความสวยงามมากยิ่งขึ้น
2. ปรับแสงเพื่อให้ผู้แสดงโดดเด่น
3. ลดไฟที่ตัวประกอบเพื่อให้ตัวละครเอกโดดเด่น
4. ดับไฟเมื่อจบการแสดงในแต่ละตอน
5. ใช้เสียงตามความเหมาะสมในโรงละครไม่ดังหรือเบาเกินไป

การใช้แสงสีขาวนวลเพื่อส่งให้เครื่องแต่งกายและใบหน้าของผู้แสดงมีความสวยงาม ดังภาพ

ภาพที่ 361 การให้แสงแบบขาวนวลเพื่อให้เห็นใบหน้าตัวละครทุกตัว

ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ปรับแสงเพื่อให้ผู้แสดงโดดเด่น และให้ผู้แสดงอื่นเป็นองค์ประกอบย่อย ดังภาพ

ภาพที่ 362 การให้ไฟโซนด้านหน้าเพื่อให้ผู้แสดงหลักเด่น ทหารอยู่ด้านหลังไม่เด่น
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2656)

ภาพที่ 363 ลดไฟสำหรับตัวแสดงระบำเมื่อจบบทสรรเสริญพระเกียรติ และเพิ่มแสงที่พระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

การดับไฟเป็นการจบการแสดงในฉากนั้น ๆ เช่น ในตอนรำตัดไม้ข่มนาม เมื่อพระยาภักดีนุชิตตัดกล้วยขาดจบเป็นภาพนิ่ง ใช้ฟอลโล่จับแล้วดับไฟ จากนั้นปิดม่าน ดังภาพ

ภาพที่ 364 การใช้แสงช่วยเพื่อให้ตัวละครเด่น และเพื่อให้เห็นว่าจบการแสดงในตอนนั้น
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

ในการจัดแสง สีเสียง เกิดปัญหาและอุปสรรคเล็กน้อยเนื่องจากว่าไม่ได้ทำการซ้อมใหญ่บนเวทีจริง ซึ่งเกิดปัญหาดังนี้

1. ในตอนรำตัดไม้ข่มนาม ในบทร้องที่มีการกล่าวถึง แตรสังข์ ไม่ได้เปิดเสียงประกอบ
2. เสียงอ่านกลอนในตอนรำตัดไม้ข่มนามเบาเกินไปในช่วงแรก

4.3.18 การนำเสนอผลงาน

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงาน ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ในวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 เวลา 13.00 ณ โรงละครวังหน้า โดยสามารถแสดงคิวอาร์โค้ดรับชมการแสดงได้

https://www.youtube.com/watch?v=3v4Ey9puLVU
ภาพที่ 365 คิวอาร์โค้ด การแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย
ที่มา : ขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ (2565)

4.3.19 การประเมินผล

ผู้วิจัยวัดการประเมินผลจากผู้ชม 3 กลุ่ม กลุ่มแรกคือ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญศิลปินแห่งชาติ กลุ่มที่ 2 คือผู้ร่วมทำงาน กลุ่มที่ 3 คือกลุ่มผู้ชมตามที่กำหนด โดยนำเครื่องมือในการประเมินผล 2 ลักษณะ คือ 1. แบบแสดงความคิดเห็น ซึ่งเป็นความคิดเห็นจากศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ 2. แบบสอบถาม เป็นการสอบถามประเมินความพึงพอใจของผู้ชมที่เข้าร่วมชมการแสดง แบ่งเกณฑ์ความพึงพอใจในระดับ 1-5 คะแนน โดย 5 คะแนนหมายถึงพึงพอใจมากที่สุด แบบประเมินความพึงพอใจมีหัวข้อในการประเมินที่ครอบคลุมทุกประเด็นในการนำเสนอการแสดงสร้างสรรค์เพื่อนำข้อมูลไปประมวลผลการประเมินบันทึกผลงานสร้างสรรค์และนำเสนอในรูปแบบเอกสารในรูปเล่มวิทยานิพนธ์

1) ผลการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ

ผลการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิอยู่ในระดับดีมากและมีข้อแนะนำดังนี้

1.1) รองศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน (ชมผ่านการออนไลน์)ได้ให้ข้อเสนอแนะดังต่อไปนี้

ท่ามกลางสถานการณ์โรคระบาด การจัดการแสดงได้เป็นชุดใหญ่เช่นนี้นับว่าผู้วิจัยวางแผนและแก้ปัญหาได้ดี มีข้อควรคำนึงอยู่บ้าง เช่น ในบทพูด ผู้แสดงต้องขึ้นต้นประโยคให้ชัดจึงจะได้เนื้อความครบถ้วน ส่วนใหญ่คุ้นกับการพูดในชีวิตจริงซึ่งเสียงขึ้นต้นจะเบา การพูดในละครเป็นการปรุงแต่งคำ ทุกคำต้องชัดการบันทึกเทปเป็นหลักฐานสำคัญ เสมือนการดูจากเวทีจริง ต้องกำกับกล้องว่าละครไทยไม่จำเป็นต้องจับที่ตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง แม้ผู้แสดงรำคนเดียวก็ต้องดูตลอดตั้งแต่หัวจรดเท้า ยิ่งคนถ่ายไม่รู้จักตัวละครก็ยิ่งพลาดกระบวนรำสำคัญหรือไม่เห็นปฏิกิริยาของตัวละครที่มีแก่กัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.2) อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สวยงามและกล้าสร้างงานที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน กล้าแหวกม่านประเพณี แต่สงสัยเรื่องอุบะทำไมถึงได้ห้อยในลักษณะที่ปรากฏในการแสดง

1.3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กฤษณา ภักดีเทวา ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย การแสดงสวยงาม คัดเลือกตัวละครที่มาแสดงได้ดีสมบทบาททุกตัว ติดใจเรื่องอุบะดอกไม้ทัด และเสนาอำมาตย์ ในการนั่งเฝ้า

1.4) อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย (โขนละคร) (ชมผ่านการออนไลน์)

การแสดงมีความสวยงาม ผู้วิจัยมีความคิดริเริ่มการสร้างงานใหม่เพื่อเป็นประโยชน์แก่วงการนาฏยศิลป์ไทย จากสถานการณ์โรคระบาดและสร้างงานคนเดียวทำได้ขนาดนี้ชื่นชมเป็นอย่างยิ่ง

1.5) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย (โขน ละคร)

การแสดงสวยงามอยากให้ปรับเรื่องการเชิญผ้าซับวรกายของนางในต้องใส่พานถวายเท่านั้น และในตอนเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ควรแสดงการเชิญชวนมากกว่านี้ และในตอนที่นางโขลนไปเชิญขุนชินราชมาพบควรใช้เพลงชุบ

1.6) อาจารย์เรวดี สายาคม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป

ชื่นชมไม่เคยคิดว่าจะได้ชมการแสดงละครในจากเรื่องอื่น ๆ การแสดงละครเรื่องนี้ทำให้รู้ว่าหากต้องการสร้างสรรค์อะไรใหม่ ๆ ขึ้นมาให้เกิดขึ้นในวงการนาฏศิลป์ไทย เราต้องมีต้นแบบและเดินตามต้นแบบ ดูว่าหากมีการเปลี่ยนแปลงต้นแบบใช้การเปลี่ยนแปลงอย่างไร สิ่งสำคัญในการสร้างงานใหม่หากแตกต่างจากของเดิมคือเหตุผล

1.7) อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย (โขนละคร) (ชมผ่านการออนไลน์)

ชื่นชมผู้วิจัยในการริเริ่มสร้างงานใหม่ ข้อควรระวังในการแสดงละครในคือจารีตในการแสดงของผู้แสดงและจารีตต่าง ๆ ผู้แสดงต้องแสดงให้เห็นว่ารำงามอย่างละครในเป็นอย่างไร แตกต่างจากละครชนิดอื่นอย่างไร ซึ่งผู้แสดงเรื่องนี้สามารถทำได้ดี แต่ท้าวศรีสุดาจันทร์ในฉากที่ 1 ควรลดกิริยาในการเดินเข้าหลังจากปะทะกันกับพระสุริโยทัยให้ช้ากว่านี้จะสวยงามมาก

1.8) อาจารย์อัจฉรา ศุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ชมผ่านการออนไลน์)

ชื่นชม การทำงาน ผลงานออกมาเป็นที่ประจักษ์ว่า ในการสร้างละครในหากนำเรื่องอื่นมาแสดงต้องยึดตามต้นแบบว่ามีอะไรแล้วนำสิ่งต่าง ๆ มาปรุงแต่ง เคยอ่านเจอพระมาลาในบทพระราชนิพนธ์เรื่องดาหลังแต่ไม่เคยได้เห็นในการแสดง แต่ได้ชมในการแสดงชุดนี้ถือว่าสวยงามลงตัวทุกอย่างสำหรับพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ เลือกตัวผู้แสดงได้ดีมากมีความเหมาะสมกับบทบาททุกตัวละครและทำให้มองย้อนกลับไปว่าตัวละครที่แสดงละครใน ในอดีตคงมีความงามอย่างผู้แสดงในละครเรื่องนี้

1.9) รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดง นาฏศิลป์ไทย (โขน ละคร)

ถือเป็นงานที่ยิ่งใหญ่ทรงคุณค่า เห็นความทุ่มเทและการศึกษาข้อมูลของผู้วิจัยแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่นชม การรำของพระสุริโยทัยในฉากลงสรงทรงเครื่องรบ เนื่องจากผู้วิจัยใช้นักแสดงตัวพระรำต้องระวังในเรื่องการรำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากบอกว่าไม่ใช่การรำอย่าง “ผู้เมีย” ผู้แสดงต้องระวังเรื่องการ กันวง กัน เข่า มากที่สุด ต้องเป็นการรำนางที่ทุกอย่างเหมือนพระอย่างที่ผู้วิจัยนำเสนอ

1.9) อาจารย์พัชรา บัวทอง อดีตนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย

ชื่นชมการทำงานของผู้วิจัยและความทุ่มเท สำหรับละครในเรื่องใหม่ ที่นำแบบอย่างจากละครในมาแสดงถือว่าทำได้ดี มีการแสดงที่ไม่เคยปรากฏในการแสดงละครในให้ชม บทกระชับ เข้าใจง่าย และในการนำเสนอของผู้วิจัยตั้งแต่แรกในการเสวนาทำให้ทราบเรื่องราวและเข้าใจมากยิ่งขึ้น

1.10ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ราชบัณฑิต

ชื่นชมผู้วิจัยและงานชิ้นนี้ถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่สุดแห่งปีเลยก็ว่าได้ มีข้อข้องใจเรื่องการใช้หมอนในการแสดงทำไมถึงใช้หมอนแตกต่างกัน

1.11) รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ คณะบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่นชมการทำงานของผู้วิจัย การที่ผู้วิจัยบอกว่าผู้ที่มาช่วยงานฝ่ายต่าง ๆ เบื้องหลังล้วนเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียง เช่น พระราม พระลักษณ์ ทศกัณฑ์ ผู้ที่เคยกำกับการแสดง จากกรมศิลปากร ซึ่งทำให้การทำงานเบื้องหลังง่ายมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้ที่มาร่วมงานนั้นผู้วิจัยไม่ได้ร้องขอ เนื่องจากความเกรงใจแต่ทุกคนที่มาช่วยมาจากความสมัครใจจากคำบอกเล่าว่าจะไปช่วยงาน “ครูดาว” ซึ่งถือเป็นปรากฏการณ์ที่ดี ทำให้รู้ว่าในการศึกษาระดับปริญญาเอกนั้นสิ่งที่มีความสำคัญมากอีกด้านคือการมีความสัมพันธ์ที่ดี หรือ connection กับเครือข่ายอื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) การประเมินผลจากผู้ร่วมทำงาน

การประเมินผลจากผู้ร่วมงานผู้ที่มาร่วมทำงานในครั้งนี้มีมากกว่า 60 คนในวันที่ทำการแสดงจริงซึ่งรวมถึงผู้แสดง แต่มีการตอบแบบสอบถามเพียง 16 คน ผลสรุปและแผนภูมิอยู่ในภาคผนวก ง

3) การประเมินผลจากผู้ชมการแสดง

ผู้วิจัยขอนำเสนอการประเมินจากผู้ชมการแสดงและการวิจารณ์เมื่อรับชมการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัยจากการไลฟ์สด มีผู้ตอบแบบสอบถาม 100 คน ผลสรุปและแผนภูมิอยู่ในภาคผนวก จ

4.4 สรุปการสร้างสรรค์ท้ายบท

กระบวนการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย เป็นการสร้างสรรค์โดยนำกรอบ แนวคิด ความงามทั้ง 6 ด้าน ที่ปรากฏอยู่ในละครใน คือ บทกลอนประณีต เพลงร้องไพเราะ ดนตรีเสนาะ ตัวละครงาม กระบวนการรำงาม และอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงงาม ที่ถือเป็นหัวใจสำคัญในการนำมาสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อ พระสุริโยทัย นอกจากนี้สิ่งที่เป็นกระบวนการสำคัญคือได้ผ่านการปรึกษาจากผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปินแห่งชาติด้านนาฏยศิลป์ไทยและด้านวรรณกรรมมีการปรับปรุงเพื่อให้มียังคงยึดความเป็นจารีตในการแสดงละครในโดยสมบูรณ์แบบ ซึ่งถือเป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานที่เป็นการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ควบคู่กันไปภายใต้กรอบและจารีตในการแสดงละครใน

จากการที่ได้ทำการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ซึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์ผู้วิจัยได้ศึกษาการสร้างสรรค์บทละครใน เรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์ ซึ่งแก่นเรื่องนั้นเป็นการนำเสนอเรื่องราวของพระสุริโยทัยโดยผ่านนาฏกรรมรูปแบบการแสดงละครใน โดยนำเสนอตอนที่ปรากฏในการแสดงละครในและไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน

โครงเรื่อง เป็นการสร้างโครงเรื่องกำหนดจากพระยอดฟ้าขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ไปจนถึงพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ซึ่งยึดโครงเรื่องจากพระราชพงศาวดาร ส่วนรายละเอียดปลีกย่อยในการดำเนินเรื่องนั้นเป็นข้อมูลจากเกร็ดข้อมูลทาประวัติศาสตร์และจากนักประวัติศาสตร์รุ่นใหม่ที่ได้กล่าวไว้ ซึ่งตัวละครที่ปรากฏเป็นตัวละครที่มีอยู่จริงในประวัติศาสตร์ เมื่อศึกษาข้อมูลโครงเรื่องแล้วปรึกษากับผู้เขียนบทเพื่อให้ทำการประพันธ์ตามแนวคิดของผู้วิจัยที่ได้กำหนดไว้ จากนั้นนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิด้านวรรณกรรมเพื่อตรวจสอบหากมีข้อแนะนำดำเนินการแก้ไขปรับปรุงจนกระทั่งได้บทประที่มีความสมบูรณ์ที่สุด ซึ่งในกระบวนการนี้ได้นำกระบวนการที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเมื่อทรงพระราชนิพนธ์ละครใน เรื่องอิเหนามาเป็นตัวอย่างในการดำเนินงาน คือการทำการทดลองรำอยู่เป็นระยะว่าสามารถรำได้หรือไม่

การออกแบบเครื่องแต่งกายกำหนดการแต่งกายยืนเครื่องเบา ออกแบบศิราภรณ์เพื่อให้มีความสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ ทำการทดลองสวมในขณะทำการซ้อมเพื่อให้ไม่เกิดปัญหาในระหว่างการแสดงจริง ออกแบบการติดอุบะดอกไม้ทัดโดยยึดตามการทัดหูด้วยใบไม้มงคลเมื่อจะเริ่มฝึกหัดเป็นตัวละคร ออกแบบการแต่งหน้าแบบขาวนวลให้เหมาะสมกับการแต่งกายยืนเครื่องเบา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ มีการรำเพลงหน้าพาทย์ การรำใช้บทในบทในบทร้องและบทเจรจา การรำเพื่อแสดงสัญลักษณ์แทนการตีความหมาย ในการสร้างสรรค์นั้นมีการออกแบบและปรับปรุงแก้ไขท่ารำโดยศิลปินแห่งชาติ

การคัดเลือกผู้แสดงคัดเลือกผู้ที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครในเป็นผู้แสดงตัวเอกและผู้แสดงตัวประกอบเป็นนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป

อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ยึดตามจารีตการแสดงละครใน นำเครื่องราชูปโภคมาประกอบเพื่อแสดงให้เห็นถึงยศฐาบันดาศักดิ์ของตัวละคร

อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงนำมาใช้ประกอบเพื่อให้ละครมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นและอุปกรณ์ประกอบฉากบางชิ้นนำไปเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบแสง สี เสียง เพื่อเพิ่มอรรถรสการรับชมการแสดงนำการใช้แสงมาใช้ในระหว่างการแสดงเพื่อแสดงการจบในแต่ละฉาก ทำให้ตัวละครเอกเด่น

จากการประเมินผลการแสดงจากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ชมทั่วไปและผู้ที่ร่วมทำงานที่รับชมการแสดงเมื่อวันที่ 19 เมษายน พ.ศ. 2565 ผลสรุปออกมาเป็นที่พอใจของผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ที่รับชมการแสดง

จากการะบวนการสร้างสรรค์การแสดงละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย ในบทนี้เป็นสิ่งที่พิสูจน์ได้ว่าจารีตในการแสดงละครในมีความสำคัญเป็นเหมือนหัวใจในการแสดง ผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้ให้นำหนักว่าการแสดงหรือในกากระบวนการสร้างสามารถผ่านไปได้หรือไม่และเมื่อรับชมแล้วเป็นที่พอใจก็แสดงให้เห็นว่าละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย เป็นละครที่มีคุณภาพมาตรฐานการแสดงละครในได้อย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
บทสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง ละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย จัดทำขึ้นเพื่อการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างละครรำเรื่องพระสุริโยทัย โดยใช้กรอบแนวความคิดของละครใน ผู้วิจัยมุ่งศึกษาจารีตในการแสดงละครในเพื่อนำมาเทียบเคียงในการสร้างสรรค์โดยสร้างความเข้าใจกับงานที่นำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งานใหม่โดยอาศัยทฤษฎีต่าง ๆ เข้ามาใช้และในการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบทดลอง (Experimental research) โดยออกแบบกระบวนการทดลองให้เหมาะสมกับเรื่องที่ศึกษาสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของการศึกษา ด้วยการค้นคว้าเอกสารทางประวัติศาสตร์ ทางวิชาการ การสัมภาษณ์ การชมการแสดง การลงภาคสนาม เพื่อนำข้อมูลมาสร้างสรรค์การแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัยและนำข้อมูลจากการสร้างสรรค์มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ มีการเผยแพร่บทความวิจัยลงในวารสารทางวิชาการ 2 ฉบับ (TCI กลุ่ม 1) และ (TCI กลุ่ม 2)

5.1 อภิปรายผลการวิจัย

ละครในเป็นนาฏกรรมที่จัดอยู่ในการแสดงของหลวงและถือเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงดังนั้นองค์ประกอบในการแสดงละครในประกอบไปด้วยความวิจิตรบรรจงของความงามประณีตบรรจง ตามจารีตการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยเหตุที่ละครในมีแสดงอยู่เพียงแค่ 4 เรื่องเท่านั้น และยังไม่เคยมีการนำเรื่องอื่นมาแสดงในรูปแบบของการแสดงละครในทั้งเรื่อง การสร้างงานครั้งนี้ถือเป็นความท้าทายของผู้วิจัย แต่หากจะพิจารณาแล้วสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สามารถพัฒนาให้เกิดขึ้นได้โดยอาศัยหลักในการสร้างประกอบงานจากทฤษฎีต่าง ๆ การสร้างสรรค์งานศิลปะโดยเฉพราะอย่างยิ่งงานที่เป็นจารีตโดยแท้หากผู้สร้างสรรค์เข้าใจในอดีตและเข้าใจการพัฒนาเพื่อดึงเข้ามาสู่ปัจจุบันโดยนำหลักของงานวิชาการมาใช้ ทุกอย่างสามารถเกิดขึ้นได้อย่างถูกต้องและสวยงาม

ดังนั้นการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยจึงเป็นการสร้างสรรค์ละครรำ โดยนำรูปแบบและจารีตการแสดงละครในมาเป็นต้นแบบและผู้วิจัยดำเนินรอยตามต้นแบบ ละครรำเรื่องนี้จึงเป็นทั้งการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์

ละครในเป็นเรื่องของผู้สูงศักดิ์ เป็นเรื่องราวของเทพเจ้า อิเหนามาจากพงศาวดารแต่ผ่านกระบวนการให้เป็นนิทาน ทำไมพระสุริโยทัยจึงเหมาะที่จะนำมาสร้างเป็นละครในเพราะละครในทั้ง 4 เรื่องนั้นเป็นเรื่องของผู้สูงศักดิ์เป็นเทพเจ้าผู้อวตารหรือเป็นเทพเจ้าต้นวงศ์ ซึ่งพระสุริโยทัยเป็นพระอัครมเหสีของของกษัตริย์ ผู้วิจัยมีแนวคิดว่าตัวเรื่องเหมาะที่จะเป็นแนวทางในการดำเนินเรื่องแบบละครในได้จึงนำเรื่องนี้มานำเสนอ

ผู้วิจัยได้เลือกทั้ง 4 ตอนมานำเสนอเนื่องจากว่าทั้ง 4 ตอนนั้นมีความสำคัญในกระบวนการรำของละครในและบ่งบอกความเป็นละครใน

ผู้วิจัยจำลองละครในซึ่งเป็นของสูงเดิมที่เป็นมรดกล้ำค่าของประเทศ ทำการต่อยอดไปได้ด้วยวิธีการ ดังนี้ 1. เลือก เรื่องราวของพระสุริโยทัยมาเนื่องจากมีความพิเศษของบุคลลิกลักษณะคือ ตัวละครเป็นหญิงแต่แต่งกายเป็นชาย 2. จากบุคลิกลักษณะที่มีความพิเศษสามารถสร้างมิติใหม่ของละครในโดยใช้วิธีการวิจัยด้วยการทดลอง และผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิในด้านต่าง ๆ

ในการประเมินผลงานนั้นการแสดงออกมาดีเป็นที่ยอมรับทั้งด้านประชาชนทั่วไปและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ในการศึกษาการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย ผู้วิจัยพบว่า การทำงานตลอดระยะเวลา 3 ปีที่ผ่านมา มีองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. ได้ความรู้และวิธีการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องพระสุริโยทัย ซึ่งสามารถทำได้จากการศึกษารูปแบบการแสดงและจารีตในการละครในอย่างละเอียด และในกระบวนการสร้างสรรค์มีการตรวจสอบคุณภาพจากผู้ทรงคุณด้านต่าง ๆ อย่างละเอียด จึงทำให้ได้เกิดรูปแบบการแสดงละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย ตามจารีตการแสดงละครใน

2. มีความใหม่อยู่ในความเก่า ได้แก่

สิ่งที่ถือเป็นนวัตกรรมใหม่ที่อยู่ในความเก่า ที่ผู้วิจัยได้ค้นพบมีดังต่อไปนี้

2.1 ความใหม่คือเรื่องใหม่ ที่นำมาจากประวัติศาสตร์พระราชพงศาวดาร

2.2 บทละครมีความกระชับ ในบทละครสามารถสื่อให้เห็นถึงพฤติกรรมต่าง ๆ ที่ส่งผลมายังตัวละครทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ถึงความสามารถของตัวละคร บทละครสามารถสื่อให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวในเหตุการณ์ว่าเกิดขึ้นเพราะอะไร

2.3 เป็นผู้หญิงที่เล่นเป็นตัวผู้ชายออกศึกออกไปรบ

2.4 กระบวนการรำกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงจากการนำรูปแบบการแสดงละครใน ในรูปแบบเดิมและเพิ่มเติมในรูปแบบการแสดงใหม่ ดังบุคลิกลักษณะของตัวละครพระสุริโยทัยที่มีความแตกต่างไปจากบุคลิกของตัวละครในรูปแบบเดิมโดยได้มาจากการศึกษาประวัติศาสตร์ว่าพระสุริโยทัยแต่งกายอย่างพระมหาอุปราชเพื่อตามเสด็จสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ ดังนั้นบุคลิกของพระสุริโยทัยในการรำลงสรงทรงเครื่องรบจึงเป็นการรำอย่างตัวนาง ไม่ใช่การรำอย่างผู้เมีย แต่เนื่องจากการแต่งกายอย่างตัวพระทำให้เห็นถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครที่สง่างาม การกันเข่า กันวง

การนั่งนางแยกขาออกเล็กน้อย เหล่านี้ล้วนเป็นท่าทางที่แสดงออกในกระบวนท่ารำเนื่องมาจากเครื่องแต่งกาย ปรากฏกระบวนการรำตัดไม้ข่มนาม จากพระราชพิธีที่ปรากฏก่อนการจะออกไปทำศึกสงคราม ซึ่งไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน กระบวนการเกี้ยวพาราสีโดยผู้หญิงเป็นฝ่ายเชิญชวนฝ่ายชาย ปรากฏในบทประพันธ์และท่ารำ

2.5 การนำกระบวนการตัดไม้ข่มนามซึ่งเป็นกระบวนการในพระราชพิธีสำคัญในสมัยโบราณก่อนการออกไปรบกับข้าศึกมาสร้างสรรค์เป็นกระบวนท่ารำตัดไม้ข่มนาม ถึงแม้ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาจะมีการกล่าวถึงการตัดไม้ข่มนามแต่ยังไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน ซึ่งถือเป็นสิ่งใหม่ในความเก่า

2.6 การห้อยทัดอุบะดอกไม้ทัด จากรูปแบบการห้อยอุบะดอกไม้ทัดที่พบในปัจจุบันคือตัวพระห้อยอุบะและดอกไม้ทัดด้านขวา ตัวนางห้อยอุบะและติดดอกไม้ทัดด้านซ้าย เดิมในสมัยโบราณการห้อยอุบะติดดอกไม้ทัดเป็นการทำได้ในหลายรูปแบบ ผู้วิจัยเลือกแนวทางในการทัดใบไม้มงคลในพิธีไหว้ครูเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์ ซึ่งในพิธีไหว้ครูนั้นกำหนดว่าผู้ที่จะฝึกละคร โดยผู้ที่จะฝึกหัดเป็นละครพระทัดข้างขวา ผู้ที่จะฝึกหัดเป็นละครนางทัดด้านซ้าย และการห้อยอุบะติดดดอไม้ทัดในรูปแบบนี้ส่งผลดีในการรำตอนขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์เนื่องจากอุบะไม่พันกันตอนเข้าพระเข้านาง และในตอนรำตัดไม้ข่มนาม พราหมณ์ผู้ทำพิธีต้องทัดดอกไม้ให้กับพระยาภักดีนุชิ ในด้านขวาตามจารีตซึ่งเป็นด้านเดียวกันกับที่ทัดดอกไม้

2.7 การสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดง

2.7.1 ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงตามจารีตเดิม

2.7.2 สร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความเหมาะสมกับสรีระผู้แสดงหญิงซึ่งส่งผลให้มีความคล่องตัวในการรำ

2.8 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย โดยสร้างสรรค์พระมาลาเบี่ยงซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นครั้งแรกในการแสดงรูปแบบของละครใน เพื่อให้สอดคล้องกับประวัติศาสตร์ ออกแบบศิราภรณ์สำหรับพระยอดฟ้า ขุนชินราช และนางโขลน

3. เหตุที่ผู้วิจัยถึงเลือกตอนสำคัญเหล่านี้มา 4 ตอนเพราะทั้ง 4 ตอนนั้นเป็นตอนที่นิยมแสดงละครในและบางตอนไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน และบางตอนนั้นปรากฏในเนื้อเรื่องอิเหรนาแต่ไม่มีความชัดเจนและไม่โดดเด่น ผู้วิจัยจึงลือกทั้ง 4 ตอนมาเนื่องจากสามารถเปิดช่องให้ผู้วิจัยสามารถสร้างสรรค์ในมิติหรือในบริเดิมได้โดยมีช่องว่างเดิมได้ ถึงแม้ว่าละครในจะเป็นละครที่มีขนบธรรมเนียมจารีตที่เคร่งครัดแต่ผู้วิจัยก็สามารถทำการสร้างสรรค์ได้

4. คำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิมีความสำคัญแต่ผู้วิจัยไม่ได้นำมาปรับปรุงตามคำแนะนำทั้งหมด โดยยึดหลักการค้นคว้าและสิ่งที่ผู้วิจัยพบ

5. การบริหารจัดการ ต้องใช้ความสามารถในการโน้มน้าวใจของนักจารีตนิยมที่จะทำการทดลองอย่างใหม่ที่จะนำของชั้นครูมาทำและผู้วิจัยได้รับความไว้วางใจให้ทำ และมีเชี่ยวชาญมาช่วยผู้วิจัยในการทำงาน ในขณะเดียวกันที่ผู้วิจัยรักษาจารีต ก็ยังมีการสร้างนวัตกรรม ซึ่งผู้วิจัยสามารถทำได้จริงและได้มาตรฐานสูงเป็นที่ยอมรับ

6. การนำทฤษฎีต่าง ๆ มาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์งาน โดยใช้ทฤษฎีการประกอบสร้างงานของศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักเป็นหลัก เนื่องจากว่ามีขั้นตอนการทำงานเป็นระบบคือ 1. การกำหนดแนวคิด (design conception) 2. การออกแบบร่าง (design exploration) 3. การพัฒนาแบบ (design development) 4. การประกอบสร้าง (design construction) 5. การเก็บรายละเอียด (design refinement) 6. การนำเสนอผลงาน (design presentation) 7.การประเมินผล (design evaluation) ซึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์นั้นผู้วิจัยนำเลือกมาใช้ตามขั้นตอนและความเหมาะสมกับการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้

ดังนั้นในการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัยสามารถสร้างได้ตามรูปแบบละครในซึ่งผู้วิจัยต้องผ่านกระบวนการศึกษารูปแบบและจารีตในการแสดงละครในเป็น ซึ่งเมื่อพิสูจน์แล้วผลลัพธ์ในการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย สามารถเป็นละครที่เป็นรูปแบบการแสดงละครในทำได้เป็นอย่างดีโดยการเลือกและทำ

5.2 สรุปผลการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างละครรำเรื่องพระสุริโยทัย โดยใช้กรอบแนวความคิดของละครในโดยนำประวัติสมเด็จพระสุริโยทัยมาสร้างสรรค์เป็นละครรำทางละครในเพิ่มขึ้นใหม่อีกเรื่องหนึ่ง ด้วยการวิจัยแบบทดลองจากการค้นคว้าเอกสารประวัติศาสตร์ สัมภาษณ์ ทดลองสร้างสรรค์ การวิพากษ์ จัดการแสดง และการประเมินสัมฤทธิ์ผล แล้วนำเสนอรายงานผลการวิจัยในแบบการพรรณนาวิเคราะห์ ในการวิจัยแบบทดลองสร้างสรรค์ครั้งนี้มีข้อปฏิบัติเพื่อให้เกิดความสำเร็จมี 7 ประการดังต่อไปนี้ 1. ศึกษาและนำเนื้อหาและบุคคลจากประวัติศาสตร์มาสร้างเป็นโครงเรื่อง โดยเลือกสี่ฉากสำคัญที่เหมาะแก่การทดลองแสดงเป็นทางละครใน ตามลำดับเหตุการณ์เนื้อเรื่องดังนี้ การประคารม การเกี้ยวพาราสี รำตัดไม้ข่มนามและฉากลงสรงทรงเครื่องรบ 2. ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่ให้เหมาะแก่การดำเนินเรื่อง โดยคัดเลือกผู้ที่มีประสบการในการประพันธ์เป็นผู้ประพันธ์บทละคร และเมื่อประพันธ์เป็นที่เรียบร้อยผ่านกระบวนการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิและทำการปรับเปลี่ยนบทเพื่อให้เหมาะสม การบรรจุเพลงเลือกเพลงที่เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงละครใน และละครรำประเภทอื่น ๆ มาเพื่อให้เหมาะสมกับบทละคร โดยผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ นอกจากนี้ผู้วิจะยคัดเลือกผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับบุคลิกตัวละครและการรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยคัดเลือกบุคคลที่มีประสบการณ์ด้านการแสดงละครในเป็นอย่างดีสำหรับผู้แสดงตัวเอกและผู้แสดงตัวอื่น ๆ คัดเลือกผู้แสดงนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป 3. คัดเลือกผู้แสดงที่มีประสบการณ์ในการแสดงละครใน 4. เลือกสรรประยุกต์และออกแบบท่ารำกับกระบวนรำให้เหมาะแก่บุคลิกของตัวละคร 5. ปรับแปลงเครื่องแต่งกายยืนเครื่องและอุปกรณ์การแสดงบางรายการให้มีความสมจริงเชิงประวัติศาสตร์และความสะดวกในการรำ 6. ฝึกซ้อมและปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องในมิติต่าง ๆ ให้สมบูรณ์ตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ 7. จัดการแสดงและประเมินสัมฤทธิ์ผลจากผู้ร่วมงานทุกฝ่ายรวมทั้งผู้ดูและผู้ทรงคุณวุฒิ ผลการวิจัยทดลองสร้างสรรค์ครั้งนี้พบว่าการนำประวัติศาสตร์มาแสดงเป็นละครรำแนวละครในนั้นสามารถทำได้ดี เพราะเนื้อเรื่องและบุคคลที่นำมาทดลองเป็นวิถีชีวิตและวีรกรรมของพระราชวงศ์ที่คล้ายคลึงกันกับสาระของละครใน องค์ประกอบการแสดงตามจารีตละครในนั้นแม้จะมีความประณีตและเคร่งครัดในการปฏิบัติ หากทดลองสร้างสรรค์โดยผู้มีความรู้ความชำนาญในการประยุกต์ใช้อย่างรอบรู้และรอบคอบก็สามารถทำได้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ และข้อค้นพบใหม่ของการวิจัยทดลองสร้างสรรค์ฉบับนี้จะเป็นแนวทางให้เกิดการวิจัยและพัฒนาด้านเนื้อหาและรูปแบบละครรำเพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการและวิชาชีพของนาฏกรรมไทยสืบไป

ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยเกิดจากแนวคิดต้องการสร้างละครในเรื่องใหม่ ผู้วิจัยเห็นว่าพระสุริโยทัยเป็นวีรกษัตรีย์พระองค์เดียวที่ปรากฏอยู่ในพระราชพงศาวดารประวัติศาสตร์ชาติไทยในการทำยุทธหัตถี และเรื่อราวของพระองค์มีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักและมีเหตุการณ์เกี่ยวข้องที่สามารถนำมาทำการทดลองในการสร้างสรรค์ละครในเรื่องใหม่โดยใช้กรอบแนวความคิดของละครใน

จากการวิจัยพบว่าการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องพระสุริโยทัยต้องทำการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เพื่อนำมาสร้างสรรค์เนื้อเรื่องกับตัวละครและนำหลักในการจัดการแสดงละครในที่จัดเป็นตอน ๆ มาเทียบเคียงและได้เลือกมา 4 ตอน ด้วยเหตุผลความนิยมในการแสดงละครใน และบางตอนเป็นตอนที่หาชมได้ยาก บางตอนเป็นการแสดงที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อน ดังตอนที่ปรากฏดังนี้ การประคารมในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ การเกี้ยวในตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์ การรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในการใช้อาวุธในตอนรำตัดไม้ข่มนาม และรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในการแต่งตัวในตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ จากนั้นทำการทำการปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ วรรณคดี นักวิชาการ นาฏศิลป์ดนตรีไทย ขับร้องเพลงไทย การแต่งกายอย่างโบราณ โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาอย่างเป็นขั้นตอนและได้รับความเห็นชอบมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งบางอย่างไม่ได้รับความเห็นชอบแต่ผู้วิจัยเห็นว่ามีเหตุผลสมควรในการทำตามที่ผู้วิจัยได้พิจารณาจึงได้ลงมือทำในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยไม่สามารถที่จะดำเนินการสร้างสรรค์ด้วยตนเองทั้งหมดขั้นต่อมาจึงหาทีมงานซึ่งได้รับความร่วมมือจาก ด้านการประพันธ์ นาฏศิลป์ ดนตรี จึงมีระบบการทำงานคือประพันธ์บทแล้วนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเมื่อปรับแก้เป็นที่เรียบร้อยบรรจุเพลงแล้วทำการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทดลองรำหากไม่ติดขัดด้านใดนำไปฝึกซ้อม การออกแบบพระแสดงของ้าวอุปกรณ์ประกอบการแสดง เลือกขนาดที่มีความเหมาะสมสำหรับผู้แสดงหญิง และในระหว่างการซ้อมหากมีการสวมใส่ระหว่างการแสดงจะทำการนำมาทดลองซ้อมด้วยเสมอ ซึ่งจากการทดลองพบว่าละครรำเรื่องพระสุริโยทัยมีความสอดคล้องกับการแสดงละครใน ในทุกมิติ

ละครในเป็นละครรำที่สร้างสุนทรียรสในการรับชมได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งการก่อกำเนิดของการแสดงละครในนั้นมีความสำคัญที่ต้องอยู่บนพื้นฐานความประณีตแห่งราชสำนัก 5 ประการตามที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ สรุปไว้ซึ่งนอกจากความงาม 5 ประการผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งที่มีความสำคัญในการแสดงละครใน ในปัจจุบัน คืออุปกรณ์ประกอบการแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉาก ซึ่งส่วนหนึ่งคือเครื่องราชูปโภค ผู้วิจัยจึงได้สรุปความงามของละครในไว้ดังต่อไปนี้

1. บทงามและประณีต
2. การบรรเลงและขับร้องงามและประณีต
3. เครื่องแต่งกายงามและประณีต
4. การรำงามและประณีต
5. คนรำงามและประณีต
6. อุปกรณ์ประกอบการแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉากมีความงามและประณีต

จากการศึกษาความงามของละครในผู้วิจัยได้ค้นพบหลักสำคัญจึงได้ทำการทดลองการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องพระสุริโยทัยโดยนำจารีตในการแสดงละครในโดยนำทฤษฎีในใช้ในการสร้างสรรค์โดยมีวิธีการสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

1. ศึกษาจารีตในการแสดงละครในเริ่มตั้งแต่เรื่องที่ใช้ในการแสดง ตอนที่ใช้ในการแสดง พบว่าละครในนั้นนิยมจัดการแสดงเป็นตอน ซึ่งแต่ละตอนมีลักษณะการแสดงที่มีความแตกต่างกันในโครงเรื่องของแต่ละตอน แต่จะมีจุดเด่นคือเน้นการร่ายรำของตัวเอก ในลักษณะ ต่าง ๆ เช่น การรำอาวุธ การรำลงสรง การรบ การเกี้ยวพาราสี การประคารม เป็นต้น

2. ศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ทำการวางโครงสร้างในการประพันธ์บท โดยเลือกโครงสร้างของประวัติศาสตร์ที่มีความใกล้เคียงกับตอนที่นิยมนำมาแสดงและไม่เคยปรากฏในการแสดงละครใน ดังนี้ **ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์** นำโครงสร้างการตั้งพระในการแสดงละครในและสร้างเรื่องราวให้ตัวละครและจบในตอนนี้ด้วยการประคารมของพระสุริโยทัยและท้าวศรีสุดาจันทร์ ซึ่งในการประคารมนั้น ใช้วิธีการเปรียบเปรย แทนการด่าทอ **ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์** นำโครงสร้างการเกี้ยวในละครใน เริ่มจากการเชิญเข้ามาพบ แล้วศรีสุดาจันทร์เป็นฝ่ายทอดเสนให้ด้วยฝ่ายขุนชินราชนั้นมียศต่ำกว่า ใช้หมากเป็นสื่อในการแสดงความรักอย่างละครใน และการเกี้ยวโดยใช้เพลงโลม **ตอน รำตัดไม้ข่มนาม** นำโครงสร้างจากการรำเดี่ยวในการรำตัดดอกไม้ฉากกริชมา

เป็นต้นแบบในการแสดง ซึ่งในการรำตัดดอกฉากกริชนั้นหากรำเดี่ยวในบทร้องกล่าวถึงการตัดไปเพื่ออะไร รำตัดไม่ข่มนามเช่นเดียวกัน มีการอ่านบทประพันธ์เพื่อให้ผู้ชมรับรู้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น จากนั้นกำหนดการทำพิธีโดยพราหมณ์และการรำโดยพระยาภักดีนุชิต **ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ** ในตอนนี้ผู้วิจัยนำโครงสร้างการรำลงสรงทรงเครื่องในการแสดงละครในมา ปรับเพิ่มในบทสุดท้ายการสรรเสริญพระสุริโยทัยซึ่งเป็นระบำแทรกในการแสดง ระบำแทรกมีปรากฏในการแสดงแสดงละครในหลายตอนเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง

3. การประพันธ์บทเป็นการประพันธ์อย่างกลอนบทละคร ใช้คำว่า “มาจะกล่าวบทไป” เพื่อเป็นการเริ่มต้น ใช้คำว่า “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” เป็นการกำหนดฐานันดรศักดิ์ของตัวละครเมื่อประพันธ์เรียบร้อยนำไปสู่การตรวจสอบโดยผู้ทรงคุณวุฒิ การสร้างบทละคร ปัญหาเกิดในเรื่องของการประพันธ์บทละคร การสื่อสารระหว่างผู้ประพันธ์และผู้วิจัย ซึ่งบทละครที่ประพันธ์นั้นใช้ระยะเวลานานและมีการปรับปรุงแก้ไขให้ดีที่สุด เมื่อปรับแก้เป็นที่เรียบร้อยทำการบรรจุเพลงและนำไปทดลองรำอย่างกระบวนการสร้างละครในสมัยรัชกาลที่ 2 เมื่อรำไม่ติดขัดสำหรับผู้แสดงและจารีตในการแสดงละครในถือเป็นการสิ้นสุดการประพันธ์ประพันธ์ สำหรับเพลงที่นำมาบรรจุนั้นประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงละครใน เพลงที่ใช้ในการแสดงละครรำเรื่องอื่น ๆ

4. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย เนื่องจากละครรำเรื่องพระสุริโยทัยเป็นการนำเรื่องราวและบุคคลที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ชาติไทยมาสร้างตามจารีตละครใน ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดให้พระสุริโยทัยและพระบรมดิลกแต่งกายยืนเครื่องอย่างการแสดงละครในและออกแบบเครื่องแต่งกายที่ไม่เคยมีปรากฏในการแสดงละครในแต่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ เช่น เกราะ พระมาลาเบี่ยง รองพระบาท แต่รองพระบาทนั้นเมื่อถึงเวลาซ้อมใหญ่ไม่ได้สวมเนื่องจากว่า ได้รับคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิว่า เพลงที่ต้องรำต่อไปคือเพลงบาทสกุณี ไม่เหมาะสมที่ตัวละครจะสวมรองเท้า สำหรับพระมาลาเบี่ยงนั้นสร้างสรรค์ขึ้นโดยนำพระมาลาเบี่ยงที่ปรากฏในสมันรัชกาลที่ 1 และพระมาลาเบี่ยงหุ่นอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต มาเป็นต้นแบบ นอกจากนี้มีการออกแบบศิราภรณ์สำหรับตัวละครที่เป็นกษัตริย์แต่อายุยังไม่ถึงการโกนจุกจึงใช้พระเกี้ยวยอดและกระบังหน้าโดยมีต้นแบบจากหัวกุมารของตัวละครเด็ก เช่น สังคามาระตา ในละครเรื่องอิเหนา ขุนชินราชตัวละครที่มีเชื้อสายพราหมณ์แต่ในขณะแสดงไม่ได้ทำพิธี ผู้วิจัยกำหนดให้สวมศิราภรณ์ที่มีความใกล้เคียงกับภาพพราหมณ์ในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และแต่งกายด้วยสี

5. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ประกอบด้วย การรำหน้าพาทย์ เช่นเพลงหน้าพาทย์พญาเดินใช้ในการเดินทางมาถึงที่ของพระยอดฟ้า การรำตีบทหรือการรำใช้บท ใช้ทั้งท่าหลักซึ่งเป็นท่าที่ใช้สื่อความหมายแทนบทร้องซึ่งใช้ท่าจากนาฏยศิลป์มาสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับบทร้องและท่าเชื่อมในการรำท่าหลักจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง และในกระบวนท่ารำที่ใชเพลงชมตลาดและลงสรงมอญยังคงใช้ท่าโบกเป็นท่ารับ

6. การคัดเลือกผู้แสดงสำหรับผู้แสดงตัวพระคัดเลือกผู้ที่มีพื้นฐานตัวพระ ผู้แสดงตัวนางคัดเลือกผู้ที่มีพื้นฐานในการรำตัวนางและคัดเลือกผู้ที่มีรูปร่างสัดส่วนสมดุลใบหน้าสวยงาม ตัวละครที่สำคัญคือพระสุริโยทัยในตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์ และบรมดิลก เลือกผู้ที่มีพื้นฐานการรำตัวนางเนื่องจากว่าผู้วิจัยต้องการให้เห็นความลีลาท่าทางของตัวนางถึงแม้จะแต่งกายยืนเครื่องพระ ในตอนพระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ ผู้วิจัยเลือกพระสุริโยทัยเป็นผู้ที่พื้นฐานการรำตัวพระเนื่องจากอยากให้เห็นความสง่างามเมื่อเวลารำนาง ประเด็นสำคัญคือต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการใช้อาวุธยาวมาเป็นอย่างดี

7. อุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยนำเครื่องราชูปโภคมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงซึ่งเป็นทั้งอุปกรณ์ประกอบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมถึงอาวุธด้วย พระแสงของ้าวเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่เพื่อให้มีน้ำหนักเบาความยาวเหมาะสมสำหรับนักแสดงหญิง

ในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ผู้วิจัยต้องฟันฝ่าอุปสรรคหลายด้านตั้งแต่เรื่องที่ใช้แสดง แต่ผู้วิจัยต้องการที่จะฝ่าฟันอุปสรรคด้วยการนำทฤษฎีต่าง ๆ มาเป็นองค์ประกอบ และการสร้างงานจากรากฐานไม่ได้สร้างงามตามความรู้สึกของผู้วิจัย ซึ่งมีการพัฒนาโดยที่ยังอยู่ในแนวการอนุรักษ์ ซึ่งผู้วิจัยสามารถพิสูจน์ได้แล้วว่าสามารถทำได้ โดยสิ่งที่สำคัญที่สุดคือการไม่หลงประเด็นและยึดมั่นค้นหาสิ่งสำคัญออกมาสิ่งนี้เป็นบทเรียนให้เห็นว่าศิลปะถึงแม้จะมีความคลาสสิคครูอาจารย์ทั้งหลายก็มีช่องว่างที่จะแทรกระบำต่าง ๆ ซึ่งอยู่ในบริบทเดิมอยู่แล้วแต่คราวนี้ผู้วิจัยต้องการไปต่อในเรื่องของเนื้อเรื่องซึ่งผู้วิจัยได้ทำการทดลองมาทั้งหมดสามปีพบว่าสามารถทำได้หากเข้าใจอดีตและเข้าใจพัฒนาการ ที่เข้ามาสู่ปัจจุบันด้วยหลักวิชาการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.3 ข้อเสนอแนะ

ควรมีการนำประวัติศาสตร์พระราชพงศาวดารมานำเสนอในรูปแบบการแสดงละครในเรื่องใหม่ ๆ เพื่อเป็นการต่อยอดการแสดงโดยมีแนวจารีตเป็นตัวกำหนดความคิด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

. https://www.bbc.com/thai/international-63608589

101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ. (2555). *101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ เนื่องในวาระครบรอบ 101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ ในพระอุปถัมภ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา*. ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน).

Dhanit Yupho. (1962). *The Khon and Lakon*. The Department of Fine Arts.

https://www.sarakadeelite.com/faces/mulan-history/. (2565).

กรกนก ทับจีน. (2560). กระบวนท่าและกลวิธีการใช้กระบี่ในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา. ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ, *2*.

กรมธนารักษ์. (2557). ทรัพย์สินมีค่าของแผ่นดินในพระราชพิธีโสกันต์. นพบุรีการพิมพ์.

กรรณิการ์ วีโรทัย. (2564, 14 พฤศจิกายน 2564). [Interview].

กระทรวงมหาดไทย. (2562). น้ำอภิเษก พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พุทธศักราช *2562*.

กฤษณะ สายสุนีย์. (2562). กลวิธีและกระบวนท่ารำอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกฝ่ายชายในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์]. กรุงเทพฯ.

กฤษรา (ซูไรมาน) เวศยาภรณ์. (2551). งานฉากละคร*1*. บริษัท วี.พริ้น (1991) จำกัด.

กษริน วงศ์กิตติชวลิต. (2552). ภาพตัวแทนของพระสุริโยทัยในวรรณกรรมไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

กำชัย ทองหล่อ. (2537). หลักภาษาไทย.

ขวัญใจ คงถาวร. (2562). วิวัฒนาการละครใน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

คณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี 2 มิถุนายน 2548 ลมุล ยมะคุปต์. (2548). ม.ป.ท. .

คอสมอส. (2547). ผู้หญิงบันลือโลก. ไพลิน.

คึกฤทธิ์ ปราโมท, ม. ร. ว. (2515). สี่แผ่นดิน. ก้าวหน้าการพิมพ์.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พ. (2537). ตำนานพระพุทธชินราช พระพุทธชินศรี และพระศรีศาสดาและ ลิลิตยวนพ่าย. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พ., & ชุมนุมกวี. (2559). นารีเรืองนาม.

โจคิม เค. เบ้าวท์ซ. (2559). ฉายาลักษณ์สยาม ภาพถ่ายโบราณ พ.ศ.๒๔๐๓-๒๔๕๓. สำนักพิมพ์ริเวอร์ บุ๊คส์ จำกัด.

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

ชวลิต สุนทรานนท์. (2562, วันที่ 19 กรกฎาคม 2562). [Interview].

ชาตรีเฉลิม ยุคล, ห. (2562, 14 มิถุนายน พ.ศ. 2562). [Interview].

โชติกา นุ่นชู. (2564). https://www.silpa-mag.com/culture/article_34284,

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2542). สารานุกรมเพลงไทย. เรือนแก้วการพิมพ์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2495). พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา. บริษัทโอเดียนสโตร์.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2507). ตำนานละครอิเหนา. ป. พิศนาคะ.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2508). ตำนานละครอิเหนา.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2546). พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ *2*. ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดียร์ สแควร์.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2560a). นิทานโบราณคดี. ดอกหญ้า.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2560b). พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า. ไทยควอลิตี้บุ๊คส์ (2006).

ถาวร สิกขโกศล. (2558). เสภาเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน. ฉบับสมบูรณ์สามภาคและฉบับต่างสำนวน. เล่ม *1*. บริษัท ซี พี ออลล์ จำกัด (มหาชน).

ทัศนีย์ ขุนทอง. (2564, 17 ตุลาคม 2564). [Interview].

ธนิต อยู่โพธิ์. (2494). โขน. กรมศิลปากร.

ธเนศ เวศร์ภาดา. (2562). *คำยืม: แขกขอมจีน*. เวศร์ภาดา กรุ๊ป.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2565, 10 มีนาคม 2565). [Interview].

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. (2552). พระราชนิพนธ์อิเหนาในรัชกาลที่ *2 :* การสร้างนิทานปันหยีให้เป็นยอดแห่งวรรณคดีบทละครในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

ธานีรัตน์ จัตุทะศรี. (2557). บทละครในเรื่องอิเหนาพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ *2*. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

นรินทรเทวี, ก. (2561). จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี พิมพ์พร้อมฉบับเพิ่มเติม *(พ.ศ.2310-2381)*และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว *(เฉพาะตอน พ.ศ.2310-2363)*. ไทยควอลิตี้บุ๊คส์(2006).

นริศรานุวัดติวงศ์, ส. เ., & ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2563). สาส์นสมเด็จ เล่ม *6 (ภาค 26-ภาค 32)*. ต้นฉบับ.

นริศรานุวัดติวงศ์, ส. เ., & อนุมานราชธน, พ. (2506). บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ เล่ม *1*. ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. (2552). เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ *(พ.ศ. 2325-พ.ศ. 2539)* จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

บุญชัย ใจเย็น. (2557). ท้าวศรีสุดาจันทร์. ปราชญ์.

บุณโณวาทคำฉันท์. (2502). โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

บุหลัน ปั้นบรรจง. (2565, 13 กุมภาพันธ์ 2565). [Interview].

ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง. (2561). ผ้าลายในสยาม. โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (2564, 12 มิถุนายน 2565). [Interview].

ประเสริฐ ณ นคร. (2527). *"สุโขทัย - อยุธยา และเชียงใหม่ในตำนานสิบห้าราชวงศ์, สารัตถคดี ประเสริฐ ณ นคร ที่ระลึกในโอกาสที่ได้รับพระราชทานปริญญาศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์*. มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ปริยัติธรรมธาดา(แพ), & อำมาตย์เอก พระยา, -. (2498). พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์. โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปรมฤดี มุสิกะนันท์. (2534). การเขียนบทและการตัดต่อบทละคร. ภาควิชานาฏศิลป์ คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สหวิทยาลัยรัตนโกสินทร์.

พรรณี เกษกมล. (2561). ผลัดแผ่นดินกรุงศรี. แสงดาว.

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. (2540). บทละครเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่ม *2*. กรมศิลปากร.

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), & พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ คำให้การชาวกรุงเก่า. (2553). คำให้การขุนหลวงหาวัด. ศรีปัญญา.

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. (2565, 22 กุมภาพันธ์ 2565). [Interview].

พัฒนพงศ์ แสงรื่น. (2565). [Interview].

พันจันทนุมาศ (เจิม). (2512). พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ประชุมพงศาวดาร เล่ม *38* (ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ *64*). องค์การค้าของคุรุสภา.

พิชชาพร วิธีเจริญ. (2552). กลวิธีการเล่าเรื่องและการสร้างบุคลิกลักษณะตัวละครสมเด็จพระสุริโยทัยในบันเทิงคดีอิงประวัติศาสตร์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

พิมพ์ลดา ดีมาก. (2555). การสร้างเรื่องเล่าและตัวละคร “ซูสีไทเฮา” ในวรรณกรรม ภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

พิเศษ เจียจันทร์พงศ์. (2534). ศิลปวัฒนธรรม. เจดีย์ศรีสุริโยทัย อนุสาวรีย์ของเจ้านายสตรีที่ถูกลืม. Retrieved 1 พฤษภาคม 2564 from https://www.silpa-mag.com/history/article_37635

พิเศษ เจียจันทร์พงศ์. (2547). สุริโยทัย ประวัติศาสตร์จากภาพยนตร์. รีดเดอร์พับลิชชิ่ง.

พีรมณฑ์ ชมธวัช. (2565). [Interview].

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พ. (2499). ดาหลัง. . . รุ่งเรืองธรรม.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พ. (2540). บทละครเรื่องรามเกียรติ์. โสภณการพิมพ์.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พ. (2563). บทละครเรื่องอิเหนา. กรมศิลปากร.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2514). บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ *2*. ศิลปาบรรณาคาร.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2540). บทละครนอกสังข์ทอง. กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พ. (2541). บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ *2*. ศิลปาบรรณาคาร.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2565, 7 พฤษภาคม พ.ศ. 2563). [Interview].

ฟลีต เยเรเมียส ฟาน. (2523). พงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับวันวลิต พ.ศ. *2182*.

ภูมิไท ศศิวรรณพงศ์. (2557). การศึกษาเรื่องชุดเกราะของนักรบในประเทศไทยก่อนช่วงพุทธศตวรรษที่ *24*. Retrieved 20 กุมภาพันธ์ 2564 from https://www.silpa-mag.com/history/article_8054

มนตรี วัดละเอียด. (2550). หน้าโขน. โรงพิมพ์กรุงเทพฯ.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2549). คำให้การชาวกรุงเก่า. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2552). วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละครสมัยรัตนโกสินทร์. บริษัท แปลน โมทิฟ.

มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. (2554). นามานุกรมพระมหากษัตริย์ไทย. . มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา.

มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา. (2555). นามานุกรมพระมหากษัตริย์ไทย. มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา.

รัจนา พวงประยงค์. (2565, 16 กุมภาพันธ์ 2565). [Interview].

ราชกิจจานุเบกษา. (2461). ราชกิจจานุเบกษา, เล่ม *35*.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. *2554*. นานมีบุ๊คส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. *2554*. ศรีวัฒนาอินเตอร์พริ้นจำกัด.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. (2540). การรำอาวุธของละครพระละครในเรื่องอิเหนา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

วรพล ผสมทรัพย์. (2554). การนำเสนอภาพลักษณ์ใหม่ของพระนางซูสีไทเฮาในนวนิยาย เอ็ม เพรส ออร์คิดและ เดอะลาสท์เอ็มเพรส จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

วรรณพินี สุขสม. (2545). ลงสรงโทน*:* กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

วริศรา อนันตโท. (2559). จามเทวีบูชา : การผลิตซ้ำตำนานและการสร้างพิธีบวงสรวงในสังคมไทยร่วมสมัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

วัฒนธรรม, ก. (2562). โขนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติรายการแรกของประเทศไทย. ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

วีระประจักษ์, ก., & นิยะดา ทาสุคนธ์. (2543). กระบวนพระยุหยาตราประวัติและพระราชพิธี. รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด.

เวณิกา บุนนาค. (2565, 26 พฤศจิกายน 2562). [Interview].

ศานติ ภักดีคำ. (2553). เขมรใช้ ไทยยืม. อมรินทร์.

ศิลปวัฒนธรรม. (2564). Retrieved 1 มีนาคม 2564 from https://www.silpa-mag.com/history/article_26886

ศิลปากร, ก. (2540). ตำรารำ. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ศิลปากร, ก. (2542a). พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม *1*. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

ศิลปากร, ก. (2542b). สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม *1*. กระทรวงศึกษาธิการ.

ศิลปากร, ก. (2545a). ตำราพิไชยสงคราม ฉบับรัชกาลที่ *1*. รุ่งศิลป์การพิมพ์.

ศิลปากร, ก. (2545b). ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

ศิลปากร, ก. (2547). ภูมิปัญญาไทย.

ศิลปากร, ก. (2548). นานาสาระวัฒนธรรมไทย เล่ม *3*. หจก. บางกอกบล็อก.

ศิลปากร, ก. (2550). การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ศิลปากร, ก. (2561). บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี. สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปากร, ก., . . (2496). วารสารศิลปากร, ปีที่ *7* เล่ม *1* มิถุนายน พ.ศ. *2496*.

ศิลาจารึก. (2520). ศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ *1* จารึกพ่อขุนรามคำแหง อ่านและจัดทำคำอธิบายโดยที่ประชุมสัมมนาเรื่อง ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ณ หอสมุดแห่งชาติ. หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. (2565, 9 เมษายน 2565). [Interview].

ศูนย์มานุษวิทยาสิรินธร. (2558). ตำราฟ้อนรำ ฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร. ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

ส. พลายน้อย. (2544,). เกร็ดโบราณคดีประเพณีไทย. อมรการพิมพ์.

ส. พลายน้อย. (2564). ถอดพิธีกรรมและความหมาย “สายธุรำ-สายสุหร่ำ” คติด้ายมงคลของพราหมณ์. https://www.silpa-mag.com/culture/article_61448

สมภพ จันทรประภา. (2526). อยุธยาอาภรณ์. กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์.

สัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์. (2565, 15 มีนาคม 2565). [Interview].

สันท์ ท. โกมลบุตร. (2552). จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม. สำนักพิมพ์ศรีปัญญา.

สำนักการสังคีต. (2555). กลวิธีการแต่งหน้าโขน-ละคร ของกรมศิลปากร. ไม่ปรากฏที่พิมพ์.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2544). สารานุกรมไทย เล่ม *25*. กองศิลปกรรม.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดนครราชสีมา. (2563). รู้เรื่องเมืองโคราช ท่องเที่ยวประวัติศาสตร์และอารยธรรมขอม. เจ-บิ๊ค เทรดดิ้ง จำกัด.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, สำนักงานปลัดนายกรัฐมนตรี, & สถาบันพระปกเกล้า. (2558). รายละเอียดพระราชพิธีบรมราชาภิเษก เฉลิมพระราชมณเฑียร (พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาประชาธิปก พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และเสด็จเลียบพระนคร พระพุทธศักราช ๒๔๖๘. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2544). แคว้นสุโขทัย : ท้าวศรีสุดาจันทร์ “แม่หยัวเมือง” ใครว่าหล่อนชั่ว? ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2557). ท้าวศรีสุดาจันทร์ "แม่หยัวเมือง" ใครว่าหล่อนชั่ว.

สุชาดา ศรีสุระ. (2564, 16 พฤศจิกายน 2564). [Interview].

สุธี ปิวรบุตร. (2564, 1 พฤศจิกายน 2564). [Interview].

สุเนตร ชุตินธรานนท์. (2563). ขัตติยนารี แห่งราชอาณาจักรสยาม. https://www.silpa-mag.com/culture/article_7191

สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2539). จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดง ละคร เรื่อง อิเหนา จุฬาลงกรณ์หมาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. *2325-2477*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏยปริทัศน์. บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2565). [Interview].

สุรัตน์ จงดา. (2565, 5 เมษายน พ.ศ. 2563). [Interview].

เสาวณิต วิงวอน. (2555). วรรณคดีการแสดง. ศักดิโสภาการพิมพ์.

เสาวณิต วิงวอน. (2565, 22 ธันวาคม 2563). [Interview].

หอสมุดพิกุล ศิลปาคาร. www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=13399562587839

อัจฉรา สุภาไชยกิจ. (2565, 25 เมษายน 2565). [Interview].

อัศนัย มีอนันต์. https://www.facebook.com/1145764992140751/posts/1205982672785649/

อารดา สุมิตร. (2516). ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

อุปกิตศิลปสาร (นิ่ม), & อำมาตย์เอก พระยา. (2494). ไวยากรณ์ไทยฉันทลักษณ์.
https://digital.library.tu.ac.th/tu_dc/frontend/Info/item/dc:174156

อุปกิตศิลปสาร, พ. (2499). ไวยากรณ์ไทย ฉันทลักษณ์. ไทยวัฒนาพานิช.

เอกนันท์ พันธุรักษ์. (2548). กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

เอกรงค์ ภาณุพงษ์. (2545). สุริโยทัยหลังม่านมายา. สิริมงคลคำ.

เอนก นาวิกมูล. (2545). นาฏกรรมชาวสยาม. สายธาร.

เอนก นาวิกมูล โจคิม เค เบ้าวท์ช. (2559). สำนักพิมพ์ริเวอร์บุ๊คส์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก บทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย

ภวัต จันทร์ดารักษ์ : ประพันธ์บท
รองศาสตราจารย์.ดร. เสาวณิต วิงวอน : ตรวจแก้ไขบท
ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ : ตรวจแก้ไขบท
ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ : ตรวจแก้ไขเพลง

ตอน พระสุริโยทัยประคารมท้าวศรีสุดาจันทร์
ลานหน้าตำหนักพระเทียรราชา

ตัวละคร : พระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ อำมาตย์ เสนา
พระสุริโยทัย พระบรมดิลก นางกำนัล
พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ เสนา นางกำนัล

ปี่พาทย์ทำเพลง วา

(เสนา อำมาตย์ ออกรำตามกระบวนท่า แล้วนั่งตามตำแหน่ง เตรียมรับเสด็จ)

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

(พระเทียรราชา พระราเมศวร พระมหินทร์ ออกรำตามกระบวนท่า)
(ท้ายเพลงรัว พระเทียรราชาประทับตั่งกลาง
พระราเมศวรไปประทับตั่งด้านขวาของพระเทียรราชา พระมหินทร์ประทับตั่งด้านซ้าย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเพลง ช้าปี่

มาจะกล่าวบทไป ถึงพระเทียร ราชา เรืองศรี
ประทับบน แท่นรัต- นมณี ยังที่ ลานหน้า ตำหนักชัย

ร้องเพลง ขอมใหญ่

พร้อมองค์ ราเมศวร โอรสา กับพระ มหินทรา อัชฌาสัย
หมู่อำมาตย์ มาตยา เสนาใน บังคมไหว้ พระองค์ ทรงธรรม์

ร้องเพลง รื้อร่ายใน

ครุ่นคำนึง ถึงพระสุ- ริโยทัย ทรามวัย ผู้งามเลิศ เฉิดฉัน
ไปฝึกช้าง ซ้อมอาวุธ ยุทธ์ประจัญ กับธิดา สาวสรรค์ กำนัลนาง
เห็นมิใช่ การกิจ อิสตรี เป็นนารี ฝึกหัด ดูขัดขวาง

อรชร อ้อนแอ้น บอบบาง จะเกิดเหตุ ใดบ้าง พลางห่วงใย

ปี่พาทย์ทำเพลง กล่อมนารีชั้นเดียว

(พระสุริโยทัยทรงพระแสงของ้าว พระบรมดิลกทรงดาบ นางกำนัลถือเครื่องราชูปโภค ปรากฏตัวออกมาทางฝั่งขวา แล้วหยุดด้านหน้าเวที)

ร้องเพลง กล่อมนารีชั้นเดียว

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ศรีใส

กับพระราช ธิดา ยาใจ เสด็จถึง ลานใน ใกล้ชาลา

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก ส่งอาวุธให้ทหาร แล้วเข้าประทับตามตำแหน่ง)

(พระสุริโยทัย ไปประทับตั่งเล็กใกล้พระเทียรราชา พระบรมดิลกไปประทับกับพระราเมศวร)

(นางกำนัล ไปนั่งอยู่ด้านหลังเสนาอำมาตย์ ฝั่งขวา)

ร้องเพลง กระบอกทอง

น้องเอย น้องพี่ มารศรี ผู้ยอด เสน่หา

ช้างงาม ตัวใหม่ ที่ได้มา กัลยา ขี่ขับ เป็นอย่างไร

ฝึกหัด ศัสตรา อาวุธ นงนุช เหน็ดเหนื่อย หรือหาไม่

ต้องหาญฮึก ฝึกปรือ กันทำไม พลาดไป จะเกิด อันตราย

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทวี ตอบไป ดังใจหมาย

ช้างนั้น ประเสริฐ เลิศพลาย เยื้องกราย แคล่วคล่อง ว่องไว

อันการ รบรับ จับอาวุธ จำเพาะ แต่บุรุษ หรือไฉน

คราเมื่อ มีเหตุ เภทภัย จะได้ อำนวย ช่วยป้องกัน

ปี่พาทย์ทำเพลง พญาเดิน

(พระยอดฟ้า ท้าวศรีสุดาจันทร์ นางกำนัลตามเสด็จ รำตามกระบวนท่า ปรากฏตัวมาทางด้านขวา)

(เมื่อถึงกลางเวที พระยอดฟ้าป้องหน้า)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทียร ราชา รังสรรค์

เห็นพระ ยอดฟ้า เสด็จพลัน กับท้าวศรี สุดาจันทร์ กัลยา

(พระเทียรราชา พระสุริโยทัย พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก หมู่อำมาตย์เสนา นางกำนัล ลงมาถวายบังคมพระยอดฟ้า แล้วหมอบเฝ้ากับพื้น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเพลง ร่ายใน (ต่อ)

จึงเข้า นบนอบ หมอบกราน เชิญองค์ พระกุมาร นาถา
กับองค์ พระราช มารดา ประทับแท่น รจนา ทันที

ปี่พาทย์ทำเพลง จระเข้ขวางคลอง

(พระยอดฟ้าประทับตั่งกลาง)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ประทับตั่งเล็ก)
(พระเทียรราชา พระสุริโยทัย ประทับตั่งด้านขวา)
(พระราเมศวร พระมหินทร์ พระบรมดิลก ประทับตั่งด้านซ้าย
(เสนา นางกำนัลที่ตามเสด็จ ไปนั่งด้านหลังตั่งท้าวศรีสุดาจันทร์)

ร้องเพลง จระเข้ขวางคลอง

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย มารศรี
ในพระทัย จงรัก มั่นภักดี ต่อองค์ ภูมี พระยอดฟ้า
จึงมี วาจา ปราศรัย สุขทุกข์ อย่างไร ไฉนหนา
หรือใครทำ ขุ่นเคือง เบื้องบาทา จึงรีบ เสด็จมา ในครานี้

ร้องเพลง ถอยหลังเข้าคลอง

เมื่อนั้น พระยอดฟ้า กุมาร ชาญชัยศรี
จึงเผย มธุรส วาที หลานอยู่ดี มีสุข ทุกเพลา
ทราบข่าว ราวเรื่อง ประลองยุทธ์ ฝึกซ้อม รำอาวุธ สุดสง่า
ใคร่ชม ให้เห็น เป็นบุญตา จึงรีบมา มิได้แจ้ง แต่ก่อนกาล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระเทียร ทรงชัย จึงไขขาน
อันเรื่อง ซ้อมยุทธ์ เชี่ยวชาญ พระภูบาล จะได้ยล ก่อนสนธยา
เพลานี้ เชิญพระองค์ ทรงพำนัก ที่ใน ตำหนัก โอ่อ่า
พักผ่อน ให้เริงรื่น ชื่นอุรา เชิญเสด็จ ยาตรา ครานี้

ร้องเพลง เต่ากินผักบุ้ง

เมื่อนั้น พระราช- มารดา มารศรี
ทอดพระเนตร พระยอดฟ้า แล้วพาที เชิญพระ ภูมี บทจร
จะขออยู่ สนทนา ปราศรัย กับพระ สุริโยทัย สายสมร
นานแล้ว มิได้พบ โฉมบังอร เสร็จแล้ว จะผันผ่อน ตามไปพลัน

ปี่พาทย์ทำเพลง เข้าม่าน

(พระเทียรราชา เชิญพระยอดฟ้าเสด็จเข้าข้างใน เข้าทางด้านซ้าย)

(ทุกคนถวายบังคมพร้อมกัน แล้วเสด็จตามเข้าไป)

(ม่านปิด)

(เหลือเพียงพระสุริโยทัย กับท้าวศรีสุดาจันทร์ เพียงลำพัง เดินไปด้านหน้าเวที)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ฉายฉัน
ตรัสกับ ท้าวศรี สุดาจันทร์ จะจำนรรจ์ เรื่องใด ให้ว่ามา
เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ เสน่หา
พิศดู รูปทรง กัลยา แล้วมี วาจา ว่าไป

เจรจา

ศรีสุดาจันทร์ อันสตรี อยู่เหย้า เฝ้าเรือน มาบิดเบือน จับศัสตรา น่าสงสัย
หรือร่วมกัน คิดคด ขบถใจ ก่อการใหญ่ ทะนงจิต คิดครองเมือง
เพลานี้ หม่อมฉัน เติบโต บุญหนัก อักโข ลือเลื่อง
ศักดิ์เด่น เป็นถึง แม่หยัวเมือง ใครก่อการ ขุ่นเคือง คงเห็นดี

สุริโยทัย ดีใจ ได้ฟัง พจนะ แม่อยู่หัว ราชะ เลิศศักดิ์ศรี
ชื่นใจ ในคำ พระเทวี ไร้ราคี รู้ราคา ค่าแห่งตน
ถ้ารู้แล้ว วางตัว ไม่ถูก เจ้าชีวิต ผู้เป็นลูก จะเสียผล
ข่าวมา หนาหู เหลือล้น กลัวผู้คน จะเก็บ ไปนินทา

ร้องเพลง แขกอะหวังชั้นเดียว

เมื่อนั้น สุดาจันทร์ คั่งแค้น เป็นหนักหนา
จี้ใจ ในแถลง แคลงวิญญาณ์ จึงมี วาจา ไปทันใด
ขอพระองค์ จงระวัง สวามี จะเป็นตาย ร้ายดี ไม่รู้ได้
เปลี่ยนสาขา ราชวงศ์ หรืออย่างไร องอาจ มาดใจ คิดไตร่ตรอง

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น พระสุ- ริโยทัย ให้หม่นหมอง
เวทนา สุดาจันทร์ นวลละออง จึงตอบความ ตามครรลอง อุปมา
เป็นสาวแส้ แร่รวย สวยสะอาด ก็หมายมาด เหมือนมณี อันมีค่า
แม้นแตกร้าว รานร่อย ถอยราคา จะพลอยพา หอมหาย จากกายนาง
ถ้าเกิดต่ำ แต่บุญทำ ให้ศักดิ์สูง ดูเยี่ยงยูง แววยังมี ที่วงหาง
ค่อยสงบ เสงี่ยมกาย และไว้วาง จรรยา แบบอย่าง แก่นางใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเพลง หกบทชั้นเดียว

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ หมั่นไส้
จึงตรัสกับ พระสุ- ริโยทัย จะสั่งสอน หรือไร ให้เชือนแช
ครั้งนี้ ฝากไว้ ก่อนพระองค์ เราคง ได้ประสบ พบกันแน่
ใครดี ใครอยู่ ได้รู้แท้ ใครแพ้ ใครชนะ จะเห็นกัน

ปี่พาทย์ทำเพลง หกบทชั้นเดียว

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ เข้าโรงก่อนทางด้านซ้าย)
(พระสุริโยทัย ตามเข้าไป)

ตอน ขุนชินราชเกี้ยวท้าวศรีสุดาจันทร์
ภายในตำหนักของท้าวศรีสุดาจันทร์

ตัวละคร : ท้าวศรีสุดาจันทร์ นางจ่าโขลน ขุนชินราช

ปี่พาทย์ทำเพลง สาริกาเขมร

(ม่านเปิด)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ประทับบนตั่ง)
(หัวและท้ายตั่งมีเครื่องราชูปโภค ตั้งตามตำแหน่ง)

ร้องเพลง สาริกาเขมร

เมื่อนั้น แม่หยัวเมือง พริ้งเพริศ เฉิดฉัน
ประทับบน รัตนาสน์ อาสน์สุวรรณ จวนใกล้แสง สุริยัน ตะวันรอน
ครุ่นคำนึง ถึงขุน ชินราช ดั่งต้องมนตร์ ดลสวาท สโมสร
หนักหน่วง ห่วงหา อาทร ดุจไฟฟอน แรงรุม มาสุมองค์

ร้องเพลง ร่ายใน

จึงตรัสเรียก นางโขลน คนสนิท เข้ามา ใกล้ชิด นวลหง
ดำรัสสั่ง เป็นความนัย ดั่งใจจง ให้มุ่งตรง ยังที่ หอพระใน
บอกขุน ชินราช มาเข้าเฝ้า ด้วยเรา มีความ จะถามไถ่
ปรึกษา ราชการ งานกรุงไกร อย่าช้า เร่งไป ในบัดนี้
บัดนั้น นางโขลน น้อมประณต บทศรี
รับสั่ง สุดาจันทร์ เทวี รีบเร่ง จรลี ออกมา

ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด

(นางโขลน รับคำสั่ง แล้วเข้าโรงด้านซ้าย)

ร้องเพลง เขมรปากท่อ

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ เสน่หา
พิงเขนย นิ่งนึก ตรึกตรา ในวาจา ของพระ สุริโยทัย
เอื้อนเอ่ย ข่าวมา หนาหู จะล่วงรู้ ความลับ หรือไฉน
กลัวที่ จะเกิดเหตุ เภทภัย ละไว้ คงเห็น ไม่เป็นการ

ปี่พาทย์ทำเพลง เขมรปากท่อชั้นเดียว

(นางโขลน นำขุนชินราชออกมาทางด้านขวา แล้วเข้าไปกราบทูลท้าวศรีสุดาจันทร์)

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ให้นางโขลนออกไป)

ร้องเพลง เขมรปากท่อชั้นเดียว

เมื่อนั้น จึงขุน ชินราช อาจหาญ
ครั้นเห็น นางโขลน ลนลาน ออกจาก สถาน จนไกลตา
ค่อยเขยื้อน เคลื่อนกาย เข้าไปเฝ้า น้อมเกล้า บังคม ก้มเกศา
ดำรัสถาม ความพลัน มิทันช้า พระองค์ตรัส เรียกมา ด้วยเรื่องใด

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ ศรีใส
สดับรส พจนารถ เพียงขาดใจ เรื่องขุ่นข้อง หมองพระทัย หายทันที
จึงเข้าไป จูงกร ขุนชินราช ร่วมเรียง เคียงอาสน์ เกษมศรี
ความรัก กลัดกลุ้ม คลุ้มฤดี เทวี โลมเล้า เอาใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลง ต้นเพลงยาว

กรตระกอง จับหัตถ์ กระหวัดกอด ระทวยทอด ชมชิด พิสมัย
แสนกระสัน ปั่นป่วน หฤทัย ทรามวัย ป้อนสลา โอชาชวน
ขุนชินราช แนบชิด จุมพิตพักตร์ นงลักษณ์ ผลักพลิก แกล้งหยิกข่วน
สองระริก ชิกซี้ ยียวน แสนสำรวล สำราญรื่น ชื่นวิญญาณ์

ปี่พาทย์ทำเพลง โลม

(ท้าวศรีสุดาจันทร์ ขุนชินราชรำตามกระบวนท่า)

ร้องเพลง ร่ายใน

เมื่อนั้น แม่อยู่หัว เทวี ศรีสง่า
พลันคะนึง ถึงเรื่อง เคืองอุรา จึงแจ้ง กิจจา ในทันที

เจรจา

ศรีสุดาจันทร์ บัดนี้ พระสุ- ริโยทัย มีความ สงสัย เต็มที่
เกรงว่า จะรู้เรื่อง ของเรานี้ ท่านพี่ คิดเห็น ประการใด
ขุนชินราช แม่อยู่หัว จักต้อง ระวังองค์ อย่าให้ใคร จำนง คิดร้ายได้
หากท่าน เกิดเหตุ เภทภัย พี่จะอยู่ อย่างไร เห็นป่วยการ
พี่เป็น เพียงขุน ชินราช มิได้มี อำนาจ มหาศาล
ต่ำต้อย ด้อยค่า พ้นประมาณ ไม่อาจหาญ เอื้อมเอิบ กำเริบใจ

ร้องเพลง ล่องเรือ

เมื่อนั้น ท้าวศรี สุดาจันทร์ จึงปราศรัย
จะเอื้อนอรรถ ตัดพ้อ ไปไย ท่านมิใช่ เยี่ยงชั้น สามัญชน
เป็นหน่อเนื้อ เชื้อพระวงศ์ พงศ์อู่ทอง สักวันต้อง ครองฉัตร พิพัฒน์ผล
สุพรรณภูมิ ชิงอำนาจ ชาติทรพล ต้องย่อยยับ อับจน ชั่วกัปกัลป์

ร้องเพลง ร่ายใน

อันการกิจ ครั้งนี้ แม้นมิช่วย เราทั้งคู่ คงม้วย อาสัญ
ฆ่าพระเทียร พร้อมวงศ์ พงศ์พันธุ์ อย่าให้มัน ขึ้นเป็น ราชา
เราจะยก บรรดาศักดิ์ ท่านพี่ เป็นที่ ขุนวร- วงศา
ว่าราชการ บนอาสน์ อลงการ์ ให้ขุนนาง ถ้วนหน้า เกรงกลัว

ร้องเพลง มอญรำดาบชั้นเดียว

เมื่อนั้น ขุนชินราช ได้ฟัง แม่อยู่หัว
กราบทูล ว่าปัญญา อยู่กับตัว ดีชั่ว น้องชาย นายจันรู้
เกณฑ์พรรคพวก ทางบ้าน มหาโลก พอสบโชค ก่อการ หาญสู้
ญาติทาง ศรีเทพ ก็ค้ำชู คงช่วยกู้ งานลำบาก ไม่ยากนาน

ปี่พาทย์ทำเพลง เชิดฉิ่ง

(ขุนชินราช ถวายบังคมลาท้าวศรีสุดาจันทร์)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ มาส่งขุนชินราชด้านหน้า)
(ม่านปิด)
(ขุนชินราช เข้าโรงด้านซ้าย)
(ท้าวศรีสุดาจันทร์ เข้าโรงด้านขวา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอน ตัดไม้ข่มนาม

ตัวละคร : พระยาภักดีนุชิต พราหมณ์ทำพิธี เสนาทหาร

เกริ่นนำ

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม (เบาๆ)

อ่านกลอน

พุทธศก สองพัน เก้าสิบเอ็ด ขุนวรวงศ์ เสด็จ คล้องคชสาร
กับท้าวศรี สุดาจันทร์ เยาวมาลย์ ถูกสังหาร ซุ่มทำร้าย วายชีวี
สมเด็จ พระมหา จักรพรรดิ ครองราช- สมบัติ กษัตริย์ศรี
ชาวประชา แซ่ซร้อง สดุดี ทั่วบุรี อยุธยา มหานคร
หงสาวดี ลิ้นดำ คำนึงว่า เปลี่ยนราชา คงล้างผลาญ เหมือนกาลก่อน
จึงยกทัพ โยธา พลากร มาราญรอน อยุธยา ธานี
การณรงค์ หลายเดือน เคลื่อนผ่าน เหล่าทหาร โรมรัน จนขวัญหนี
จึงโปรด ให้ตั้ง กองพิธี ข่มนาม ไพรี ที่บีฑา

ปี่พาทย์ทำเพลง ปฐม (ต่อ) (ดังขึ้นแล้วลงเช้)

(ม่านเปิด)

(เห็นปะรำพิธี มีโรงพิธี (โรง ตั้งลดหลั่นกัน 3

(โรงพิธีตรงกลาง มีพระแสงดาบ และพระธำมรงค์ของพระมหากษัตริย์
ด้านหน้ามีเครื่องบูชา ดอกไม้ ธูปเทียน และสายสิญจน์ตั้งอยู่)

(หน้าโรงตรงกลาง ขุดหลุม ปักต้นกล้วยตานีที่มียอดอ่อนม้วนอยู่พร้อมกับไม้ที่มีนามหรือตัวอักษรที่
ตรงกับศัตรูฝ่ายตรงข้าม มีหุ่นปลุกเสก มัดรวมกันด้วยสายสิญจน์)

(โรงพิธีด้านข้าง (โรง อาจจะมีเครื่องสังเวยตั้งไว้ 2

(พระยาภักดีนุชิต นั่งตั่งด้านซ้าย)

(พราหมณ์ นั่งตั่งด้านขวา)

(เสนาทหาร ยืนรายล้อมปะรำพิธีไว้)

ร้องเพลง มหาฤกษ์

ครั้นเพลา มงคลสมัย พิชัยฤกษ์ พราหมณ์เบิก การพิธี ศรีสง่า
แตรสังข์ ฆ้องกลอง ก้องโกลา เป็นสัญญา เริ่มกิจ พิธีการ

ปี่พาทย์ทำเพลง สาธุการ

(พราหมณ์หลั่งน้ำพระพุทธมนต์ใส่มือ เจิมหน้าผาก และทัดใบมะตูมให้พระยาภักดีนุชิต)

(พราหมณ์เอาภาชนะน้ำพระพุทธมนต์ไปวางหน้าเครื่องบูชา วงสายสิญจน์กับภาชนะ แล้วโยงไปผูกไว้กับไม้ข่มนาม)

(เจ้าพนักงาน เชิญพระธำมรงค์ และพระแสงดาบส่งให้พระยาภักดีนุชิต)

ร้องเพลง เชื้อชั้นเดียว

ยอกร ประนม บังคมไหว้ คุณพระไตร รัตนา ทุกสถาน
ทั้งเทเวศร์ ทั่วหล้า สุธาธาร โปรดจง เป็นพยาน ในการนี้

ปี่พาทย์ทำเพลง สะระหม่า

(พระยาภักดีนุชิต รำตามกระบวนท่าจนครบกระบวน)

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

(พระยาภักดีนุชิต ฟันไม้ข่มนามให้ขาด เพียงครั้งเดียว)

(ม่านปิด)

ตอน พระสุริโยทัยลงสรงทรงเครื่องรบ

ห้องทรงเครื่องพิชัยสงคราม

ตัวละคร : พระสุริโยทัย พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์

ปี่พาทย์ทำเพลง แปดบท

(ด้านหนึ่งจัดเป็นห้องสำหรับสรง มีตั่งทอง ขันพระสาคร คันฉ่อง เครื่องพระสำอาง มีฉากลับแลกั้น)

(อีกด้านหนึ่งของลับแลจัดเป็นห้องแต่งตัว มีสำรับเครื่องทรง ชั้นวางดาบ พระมาลา และเครื่องบูชา)

(พระพุทธรูปตั้งอยู่มุมหนึ่ง)

(ม่านเปิด)

(พระสุริโยทัย ทรงเครื่องนักรบแบบยังไม่สมบูรณ์)

(พระบรมดิลกในชุดนักรบ พระเทพกษัตรีย์ในชุดนางใน ออกรำ)

ร้องเพลง แปดบท

เมื่อนั้น สมเด็จพระ สุริโยทัย ทรงศรี
หมายมั่น ตามเสด็จ ภูบดี สู้ไพรี ราญรุด อยุธยา
จึ่งแปลง แต่งกาย เป็นชายชาญ ดั่งอุปราช อาจหาญ แกล้วกล้า
พระบุตรี โดยเสด็จ พระมารดา เข้าโสรจสรง ธารา ทันใด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ รำตามกระบวนท่า)

(ท้ายเพลงรัว ไปประทับยังห้องสรง)

ร้องเพลง ชมตลาด

บรมดิลก ไขสุหร่าย สายวารี เทพกษัตรีย์ ขัดพระองค์ ทรงผ่องใส
บรรจงซับ วรกาย คลายพระทัย น้ำดอกไม้ เทศทิพย์ ชโลมทา
ส่องพระฉาย กวดเกล้า มุ่นศิระ น้ำพระ พุทธมนต์ พรมเกศา
แป้งเสกผง ทรงปรัด ผัดพักตรา เป็นมงคล ขัตติยา นารี

ปี่พาทย์รับ

(พระสุริโยทัย รำตามกระบวนท่า แล้วย้ายไปทรงเครื่องอีกห้องหนึ่ง)

(พระบรมดิลก พระเทพกษัตรีย์ ตามเสด็จ)

ร้องเพลง ลงสรงมอญ

บรรจงสอด สนับเพลา เชิงสะบัด จีบโจง วิไลพัสตร์ ภูษาศรี
ฉลององค์ ลงราชะ สวัสดี แดงก่ำ กำมะหยี่ มีชัยชาญ
เจียระบาด คาดบัว ประกอบแก้ว เพริศแพร้ว สำหรับทรง คชสาร
ธำมรงค์ วงสวัสดิ์ เรือนกาญจน์ ทองกร แก้วประพาฬ แรงกำลัง
กรองศอ เกราะหนัง รจนา สวมประคำ ลงยา อาคมขลัง
ทรงเครื่อง ยุทธยง ดำรงวัง แล้วผันผาย ไปยัง พระปฏิมา

ปี่พาทย์ทำเพลง ฉิ่ง

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ ประทับหน้าพระพุทธรูป)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลง ตระมงคลจักรวาล

เดชะ พระรัต- นตรัย ทั้งปวง เทพไท ทุกทิศา
ข้านี้ จงรัก พระราชา อีกผืน พสุธา ยิ่งกว่าใคร
ด้วยอำนาจ แห่งคำ วาจาสัจ ขอพระ จักรพรรดิ อดิศัย
จงบำราบ ปราบศัตรู ให้พ่ายไป อโยธยา ดำรงไว้ สถาวร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัว

(พระสุริโยทัย พระบรมดิลก และพระเทพกษัตรีย์ กราบพระ (ครั้ง 3

ร้องเพลง ร่ายใน

ทรงพระมหา มาลา ลงราชะ ให้ชำนะ อริราช กลางสมร
พร้อมสรรพ เครื่องทรง อลงกรณ์ ดุจไกรสร สีหราช ยาตรกราย

ทรงพระแสง ของ้าว ฤทธิรุทธ์ จากหอ ศัสตราวุธ ดุจดังหมาย
ครั้นเสร็จ จึงเสด็จ เคลื่อนคลาย ไปทรงพลาย สุริยะ กษัตริย์คชา

ปี่พาทย์ทำเพลง บาทสกุณี

(พระสุริโยทัย รำตามกระบวนท่า แล้วจบเป็นภาพนิ่ง)

ร้องเพลง มหาชัย

งามองค์ พระสุ- ริโยทัย งามศักดิ์ แห่งชัย แกล้วกล้า
งามเคียง จักรพรรดิ กษัตรา งามพระเกียรติ บุญญา บารมี
งามพร้อม บำราบ ปราบอมิตร งามอุทิศ เพื่อบำรุง ชาวกรุงศรี
งามสม บรมราช- นารี แห่งธานี อยุธยา มหานคร

ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์

จบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ข รายชื่อนักแสดงและผู้เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายชื่อนักแสดง

พระเทียรราชา	อัมพิกา เอี่ยมจรูญ
พระสุริโยทัย	ภาสินี ปั้นศิริ
	พัณณ์ชิตา พิพัฒน์ชุติพร
พระราเมศวร	ชุติกาญจน์ เผือกพันธุ์
พระมหินทร์	แพรวพักตร์ เสนาวงษ์
พระบรมดิลก	นงลักษณ์ กลีบศรี
	ลักษิกา สุภาโชค
พระเทพกษัตรีย์	สุภาพร เปี่ยมนงนุช
ขุนชินราช	วริศรา สุรพนาวัลย์เวช
ท้าวศรีสุดาจันทร์	ชัชลัยพร องอาจ
	กนกกาญจน์ ฤกษ์มาก
พระยอดฟ้า	ศศิวิมล วงศ์วิสุทธิ์อำไพ
พระยาภักดีนุชิต	กรกนก ทับจีน
พราหมณ์	พัชรินทร์ บัณฑิต

นางโขลน อำมาตย์ เสนา ข้าราชบริพาร แสดงโดยนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป

รายชื่อนักดนตรี

วงดนตรีไทยนนทพวาทิต

ผู้ควบคุมการบรรเลง : นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ

รายนามผู้ขับร้องและผู้บรรเลง

ขับร้องหญิง

นางสาวลัดดาวัลย์ โพธิ์วงษ์

นางสาววิไลวรรณ บุญดี

นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร

ขับร้องชาย

นายกิติพงษ์ ฤชามณี

นายนนทพัทธ์ สุวรรณมณี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นักดนตรี

ขลุ่ย : นายศักดิ์สิทธิ์ ฤทธิ์รอด

ระนาดเอก : นายเอกพจน์ ฉุนจุ้ย

ระนาดทุ้ม : นายฐิตินนท์ ผุลละศิริ

ฆ้อง : นายฤทธิพร แก้วดี

เครื่องหนัง : นายอนิพนธ์ สุขกุล

เครื่องหนัง : นายปิยเวศน์ กุลบ่าง

ฉิ่ง : นายคมสันต์ ครามบุตร

ผู้ช่วยออกแบบท่ารำและฝึกซ้อมการแสดง

1. นายสราชัย ทรัพย์แสนดี ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป
2. นางพัชรา บัวทอง อดีตข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย
3. นางนันทา น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป
4. นางสาวอัจฉรา จันที ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป
5. นางธัญวดี ไกรคง ครูชำนาญการ
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤดีชนก คชเสนี
7. นายสัจจะ ภู่แพ่งสุทธิ์ ครูเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป
8. นายภูกิจ ภาสุนันท์ อาจารย์ประจำหลักสูตร วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
9. นายปัณณทัต ธนินพิมล นักศึกษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ปรับปรุงแก้ไขท่ารำ

1. นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2554
2. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปการแสดงพุทธศักราช 2548

ขอขอบพระคุณ

1. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์ เอื้อเฟื้อสถานที่จัดการแสดง
2. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป นายกิตติ อัตถาผล เอื้อเฟื้อสถานที่ในการซ้อมการแสดง
3. รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม นายพัฒนพงศ์ อรัณยะนาค

4. นายสุรัตน์ จงดา เอื้อเฟื้ออุปกรณ์ประกอบการแสดง
5. นายตรีภพ นาคปฐม เอื้อเฟื้อราชวัตร
6. นายบุหลัน ปั้นบรรจง เอื้อเฟื้อ สร้างพระมาลา ร่างภาพเครื่องแต่งกายและ สตอรี่บอร์ด
7. ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
8. นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
9. นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
10. นางสาวสุนทรียา กริดวิชญยาการ
11. นางสาววรางคณา บุญเนาว์
12. นางสาวประกายรัตน์ ขุนแขวง
13. นางสาวจุฑามาศ สกุลณี
14. นางสาวอาภัสรา นกออก
15. นางสาวภัณฑิญา วิภารัตน์
16. นางสาวสุพัตรา แสงคำพันธ์
17. นายวัชรวัน ธนะพัฒน์
18. นายกฤษกร สืบสายพรหม
19. นายสุทธิ สุทธิรักษ์
20. นายศุภชัย ศุภรกุล
21. นายสิบทิศ คาระวะ
22. นายศรุต นนทประดิษฐ์
23. นายศักดิ์ คชเสนีย์
24. นายสุปรีชา สุทธิพันธ์
25. นายพัฒนพงษ์ แสงรื่น
26. นายธีรยุทธ จุลละปิยะ
27. นายอลงกรณ์ พวงแก้ว
28. นายสามารถ สุทธิกิติวงศ์
29. ว่าที่ ร.ต. วัลลภ พรพิสุทธิ์
30. นายชัยกิจ ช่างต่อ
31. นายพิพัฒน์ รจนากร
32. นายจิรพัทธ์ พานพุด
33. นายอัฏษาวุฒิ จูใหล
34. นายศรัณญู เอี่ยมจินดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

35. นายอำนาจ ขาวพัน นักศึกษา

36. นายปิยวัช ศรีรัตน์ นักศึกษา

37. นักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ค หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่ อว 64.18.021./0327/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ เวณิกา บุนนาค (ศิลปินแห่งชาติ)

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0335/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ รัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0334/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ รจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ)

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0337/2564

19 ธันวาคม 2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0328/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0340/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ ดร.สุรัตน์ จงดา

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0338/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ สราชัย ทรัพย์แสนดี

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0329/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0332/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

19 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ ทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ที่ อว 64.18.021./0342/2564

คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ถนนพญาไท กทม. 10330

20 ธันวาคม 2564

เรื่อง ขอเรียนเชิญประชุมกลุ่มย่อย
เรียน อาจารย์ พีรมณฑ์ ชมธวัช

ด้วย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์ นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย หลักสูตร พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิมีความรู้ ความสามารถ และเชี่ยวชาญเฉพาะด้านนาฏยศิลป์เป็นอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง พระสุริโยทัย โดยนำจารีตในการแสดงละครในเป็นหลักในการสร้างสรรค์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์ ในวันที่ 21 ธันวาคม 2564 เวลา 10.00-13.00 น. ณ ห้องประชุม 1 ตึกอำนวยการ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ในการนี้ ภาควิชาจึงใคร่ขอเรียนเชิญท่านเข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อย ในวัน และเวลาดังกล่าวด้วย จักขอบพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)
ประธานหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต

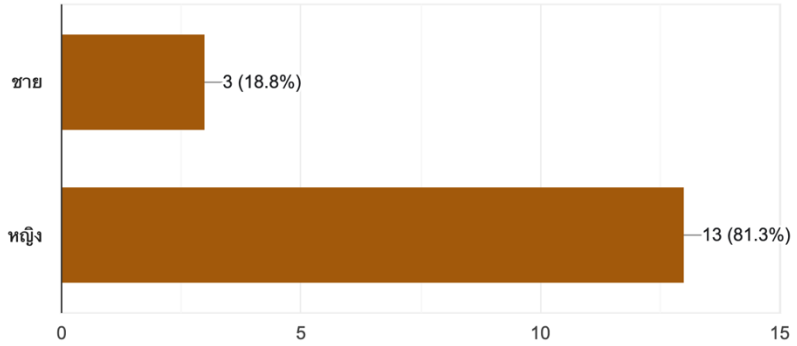
ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. 02-2184619

ภาคผนวก ง การประเมินผลจากผู้ร่วมทำงาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

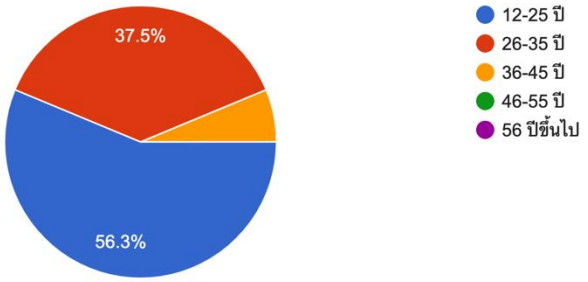
1.เพศ

คำตอบ 16 ข้อ



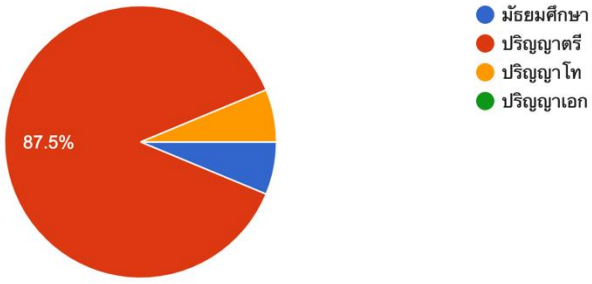
2.อายุ

คำตอบ 16 ข้อ



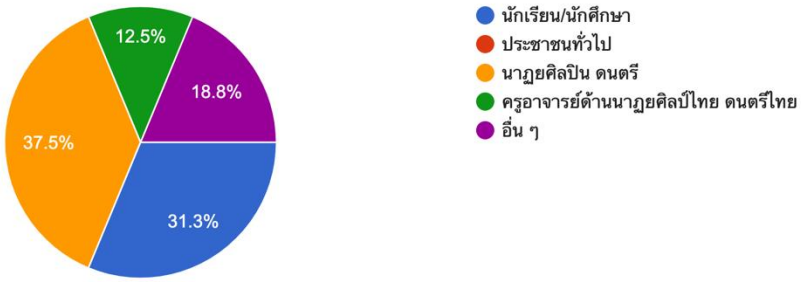
3.การศึกษา

คำตอบ 16 ข้อ



4.อาชีพ

คำตอบ 16 ข้อ

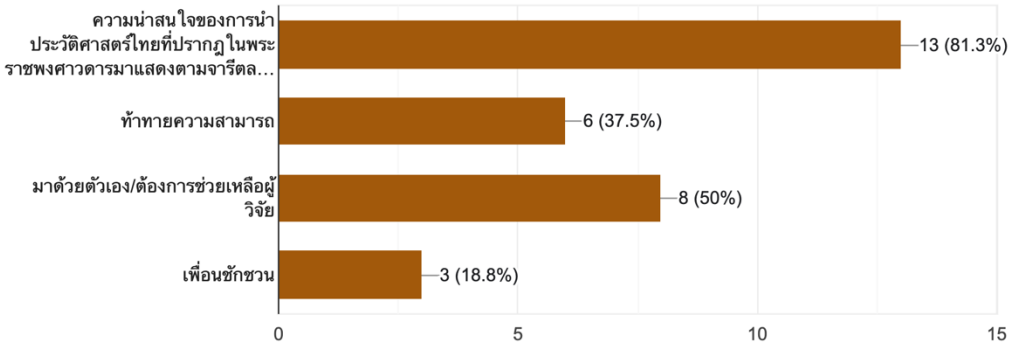


5.หน้าที่ในการปฏิบัติงาน

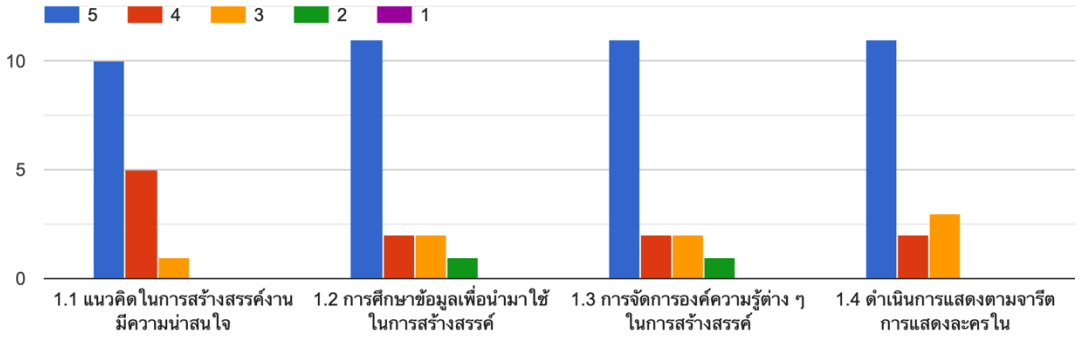
คำตอบ 16 ข้อ

6. เหตุผลในการเข้าร่วมปฏิบัติหน้าที่ (สามารถตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)

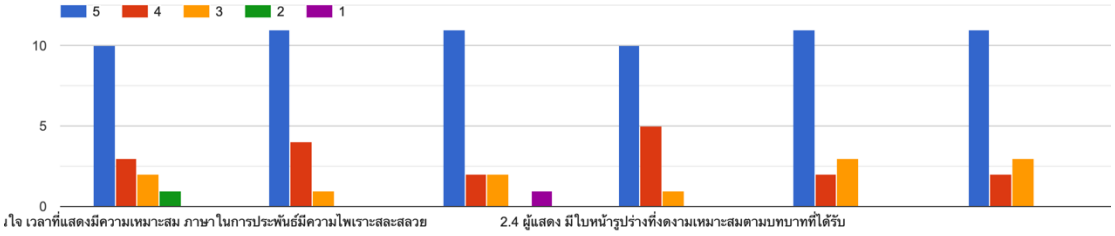
คำตอบ 16 ข้อ



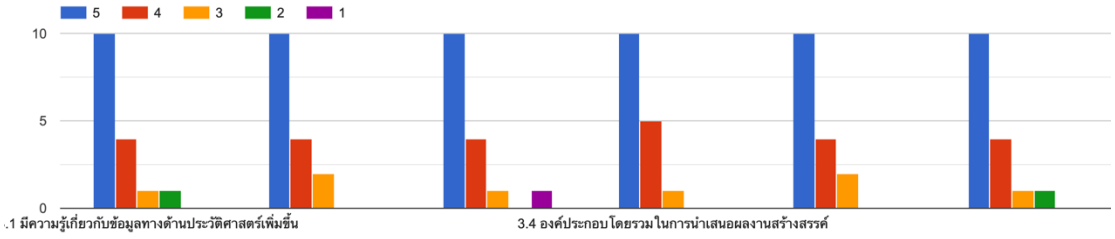
1. แนวคิดในการแสดง



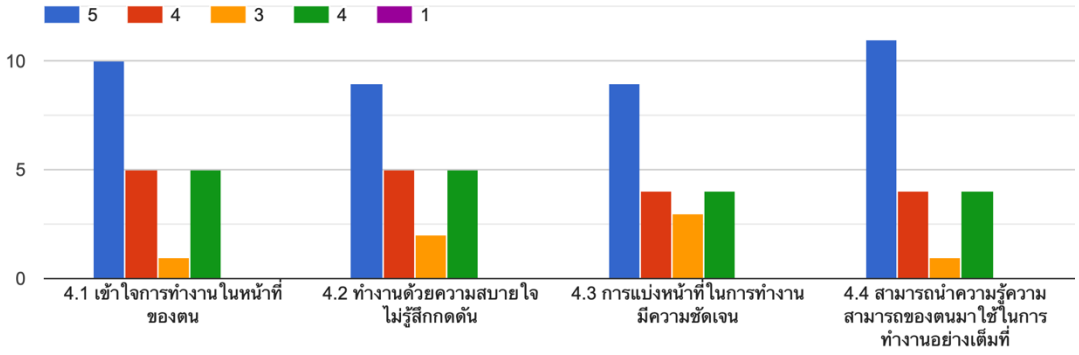
2. องค์ประกอบในการแสดง



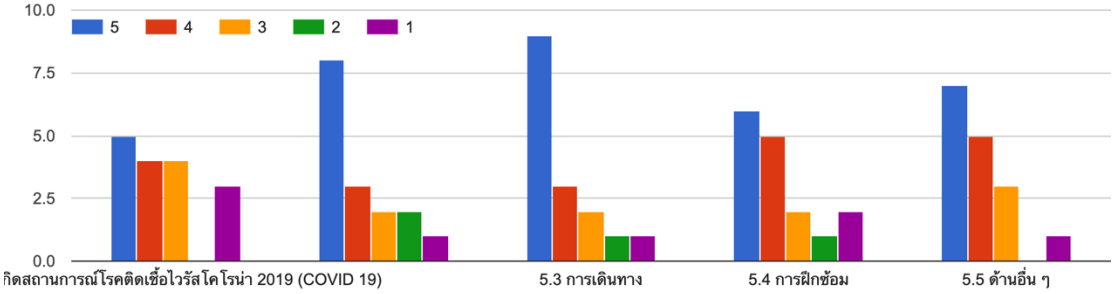
3. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ



4. ด้านกระบวนการทำงาน



5. ปัญหา



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปแบบประเมินผู้ปฏิบัติหน้าที่ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย
โดย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์
นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง แบบประเมินนี้สำหรับผู้ปฏิบัติหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ ในการจัดการแสดงละครรำเรื่องพระสุริโยทัย ผลการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์จากประวัติศาสตร์ดำเนินการแสดงตามจารีตละครใน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประเมินผลการดำเนินงานจากผู้ร่วมงาน โดยผลที่ได้จากการประเมินและข้อเสนอแนะจะถูกนำไปสรุปและอภิปรายผลในงานวิจัยต่อไปตอนที่

1 สถานภาพทั่วไป

ตารางที่ 1 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามเพศ จำนวน 16 คน

เพศ	จำนวน (วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
หญิง	3	18.8%
ชาย	13	81.3%
รวม	16	100

ตารางที่ 2 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามอายุ

อายุ	จำนวน (วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
ปี 25-12	9	56.3%
25-35 ปี	6	37.5%
36-45 ปี	14	14%
46-55 ปี	1	6.3%
56 ปีขึ้นไป	-	-
รวม	16	100

ตารางที่ 2 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามการศึกษา

การศึกษา	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ

มัธยมศึกษา	1	6.3 %
ปริญาตรี	14	87.5 %
ปริญญาโท	1	6.3 %
ปริญญาเอก	-	-
รวม	16	100

ตารางที่ 3 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามอาชีพ

อาชีพ	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
นักเรียน/นักศึกษา	5	33%
ประชาชนทั่วไป	-	-
นาฏยศิลปิน	6	2%
ครูอาจารย์ด้านนาฏยศิลป์	2	40%
ศิลปินแห่งชาติ	0	0
รวม	16	100

ตารางที่ 4 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามหน้าที่

หน้าที่	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง	-	-
ผู้กำกับเวที ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้บอกบทและทีมงาน	1	6.3%
ผู้กำกับฝ่ายเทคนิค แสง สี เสียงและทีมงาน	-	-
ผู้กำกับเครื่องแต่งกายและทีมงาน (แต่งกาย แต่งหน้า ทำผม)	1	6.3%
จัดทำอุปกรณ์และศิราภรณ์ประกอบการแสดง	-	-

ผู้กำกับฝ่ายดนตรี และทีมงาน (บรรเลงขับร้อง)	-	-
นักแสดง	12	75%
ผู้ประพันธ์	-	-
ประสานงาน	-	-
สวัสดิการ	-	-
หน้าที่อื่น ๆ	2	12.5%
รวม	16	100

ตารางที่ 5 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามเหตุผลในการเข้าร่วมปฏิบัติหน้าที่

หน้าที่	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
ไม่เคยมีการนำประวัติศาสตร์ไทยมาแสดงเป็นละครใน	13	81.3%
ความน่าสนใจของเรื่องที่ใช้แสดง และท้าทายความสามารถ	6	37.5%
เพื่อนชักชวน	3	18.8%
มาด้วยตัวเอง	8	50%
รวม	16	100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 6 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามประเด็นพิจารณาจากผู้ตอบแบบประเมินทั้งหมด 16 คน

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	ดีเด่น	ดีมาก	ดี	พอใช้	ควรปรับปรุง	
1. แนวคิดในการแสดง						
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานมีความน่าสนใจ	62.5	31.25	6.25	-	-	

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	ดีเด่น	ดีมาก	ดี	พอใช้	ควรปรับปรุง	
1.2 การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์	68.75	12.5	12.5	6.25	-	
1.3 การจัดการองค์ความรู้ต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์	68.75	12.5	12.5	6.25	-	
1.4 ดำเนินการแสดงตามจารีตการแสดงละครใน	68.75	12.5	18.75	-	-	
2. องค์ประกอบในการแสดง						
2.1 บทละครมีความน่าสนใจ เวลาที่แสดงมีความเหมาะสม ภาษาในการประพันธ์มีความไพเราะสละสลวย	62.5	18.75	12.5	6.25		
2.2 การบรรจุเพลง มีความไพเราะและเหมาะสมในการแสดง	68.75	25	6.5	-	-	
2.3เครื่องแต่งกายมีการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ออกแบบเครื่องแต่งกายให้งดงามเหมาะสมทำหรับตัวละคร	68.75	12.5	12.5	-	6.25	
2.4 ผู้แสดง มีใบหน้ารูปร่างทึ่งดงามเหมาะสมตามบทบาทที่ได้รับ	62.5	31.25	6.25	-	-	
2.5 กระบวนท่ารำ มีความเหมาะสมในรูปแบบการแสดงละครใน สอดคล้องกับบทละครและบทบาทของตัวละคร	68.75	12.5	18.75	-	-	
2.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม ผู้แสดงใช้ได้อย่างคล่องแคล่ว	68.75	12.5	18.75	-	-	
3. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
3.1 มีความรู้เกี่ยวกับข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์เพิ่มขึ้น	68.75	25	6.25	6.25	-	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	ดีเด่น	ดีมาก	ดี	พอใช้	ควรปรับปรุง	
3.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน	62.5	25	12.5	-	-	
4 3.3 ได้รับข้อมูลด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับพระราชพิธี เช่นพระราชพิธีตัดไม้ข่มนาม	62.5	25	6.25	-	6.25	
3.4 องค์ประกอบโดยรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์	62.5	31.25	6.25	-	-	
4 3.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี	62.5	25	12.5	-	-	
3.6 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม	62.5	25	6.25	6.25	-	
4. ด้านกระบวนการทำงาน						
4.1 เข้าใจการทำงานในหน้าที่ของตน	62.5	31.25	6.25	-	-	
4.2 ทำงานด้วยความสบายใจไม่รู้สึกกดดัน	56.25	31.25	12.5	-	-	
4.3 การแบ่งหน้าที่ในการทำงานมีความชัดเจน	56.25	25	18.75	-	-	
4.4 สามารถนำความรู้ความสามารถของตนมาใช้ในการทำงานอย่างเต็มที่	68.78	25	6.25	-	-	
5. ปัญหา						
5.1 เกิดสถานการณ์โรคติดเชื้อไวรัสโคโรน่า 2019 (COVID 19)	31.25	25	25	-	18.75	
5.2 ความชัดเจนในการติดต่อประสานงาน	50	18.75	12.5	12.5	6.25	
5.3 การเดินทาง	56.25	18.75	12.5	6.25	6.25	
5.4 การฝึกซ้อม	37.5	31.25	12.5	6.25	12.5	
5.5 ด้านอื่น ๆ	43.75	31.25	18.75	-	6.25	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

- ผู้วิจัยสนใจแค่การแสดงบนเวที แต่องค์ประกอบโดยรวมละเลยพอสมควร โดยรวมการที่ใครก็ตามจะจัดการแสดงหรือทำงานที่ต้องใช้ความร่วมมือหลายฝ่าย มีความจำเป็นอย่างมากที่จะต้องมองให้ครบทั่วทุก ๆ องค์ประกอบ มิใช่สนใจแต่หน้าม่านเท่านั้น ฉะนั้นฝากด้วยครับ ทุกองค์ประกอบสำคัญเท่ากันในการแสดง

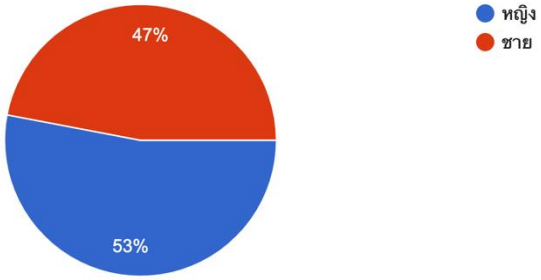
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก จ การประเมินผลจากผู้ชมการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

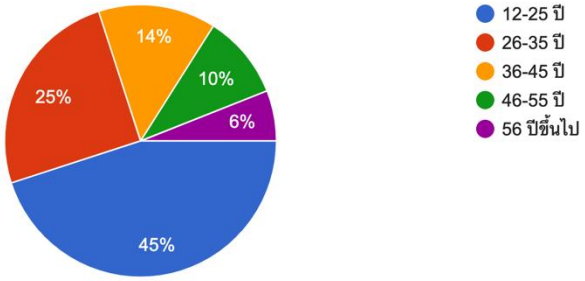
ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไป

คำตอบ 100 ข้อ



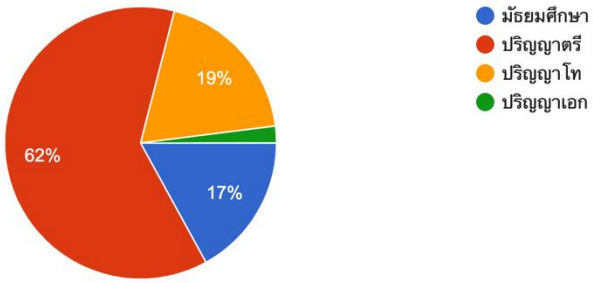
อายุ

คำตอบ 100 ข้อ



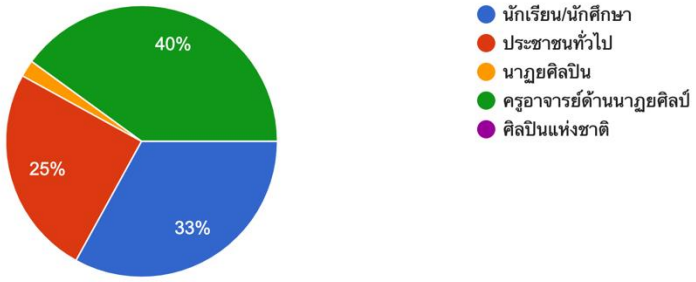
การศึกษา

คำตอบ 100 ข้อ

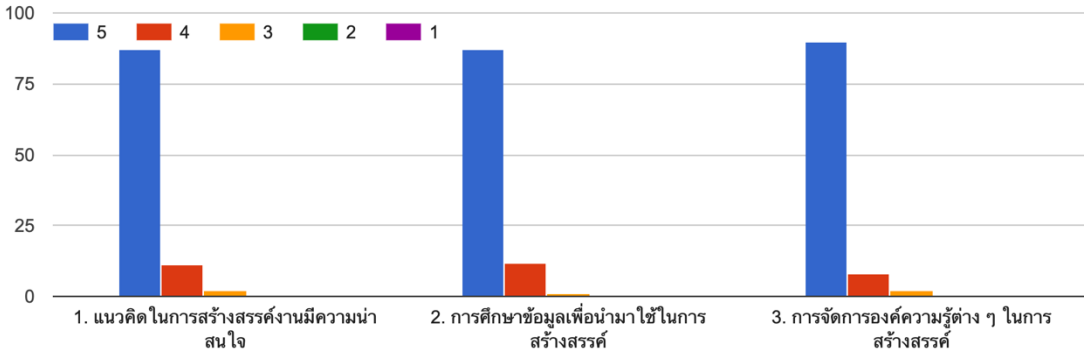


อาชีพ

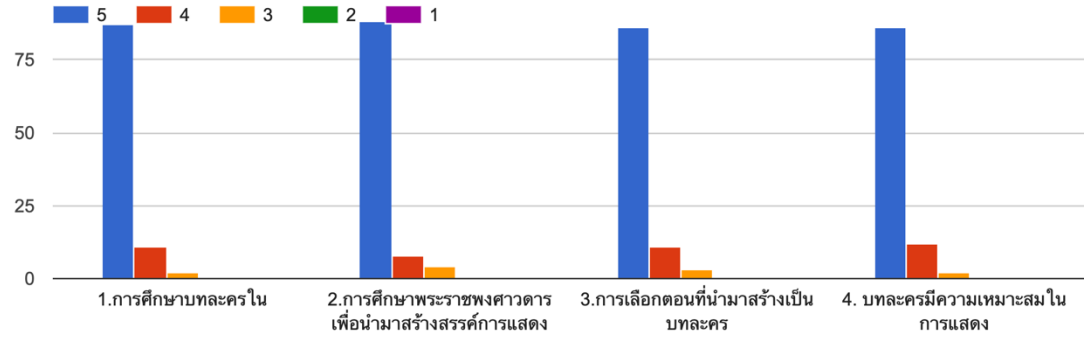
คำตอบ 100 ข้อ



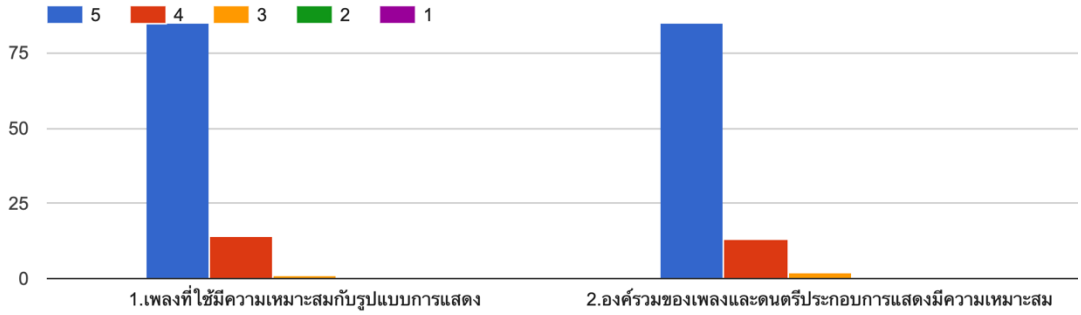
1.แนวคิดในการสร้างสรรค์



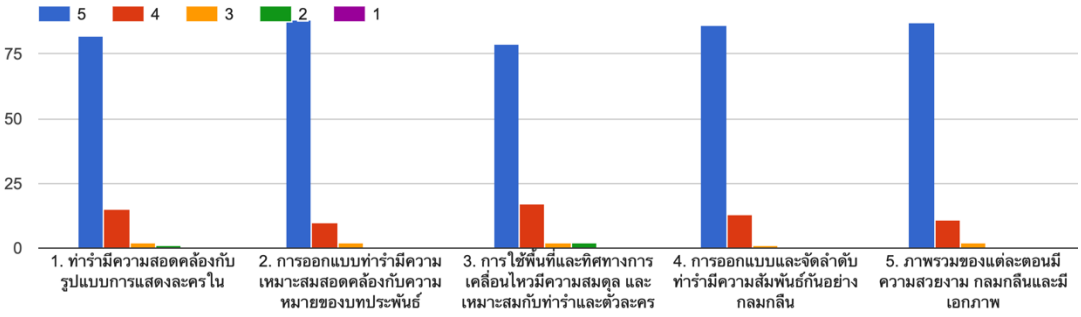
2. แนวคิดในการสร้างบทละคร



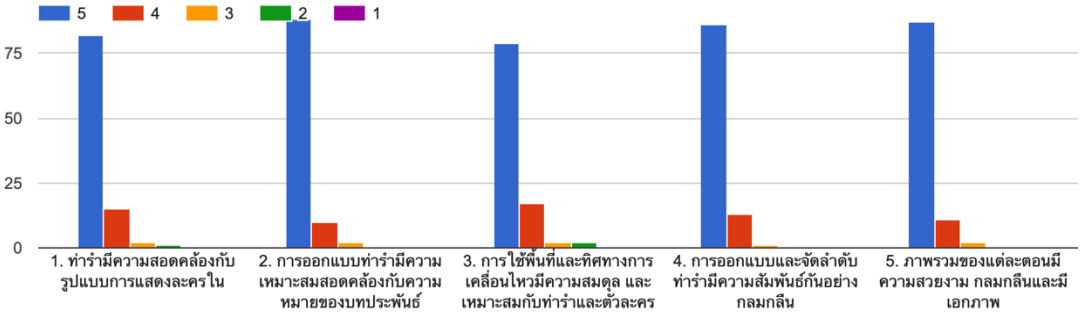
3. การบรรจุเพลงประกอบการแสดง



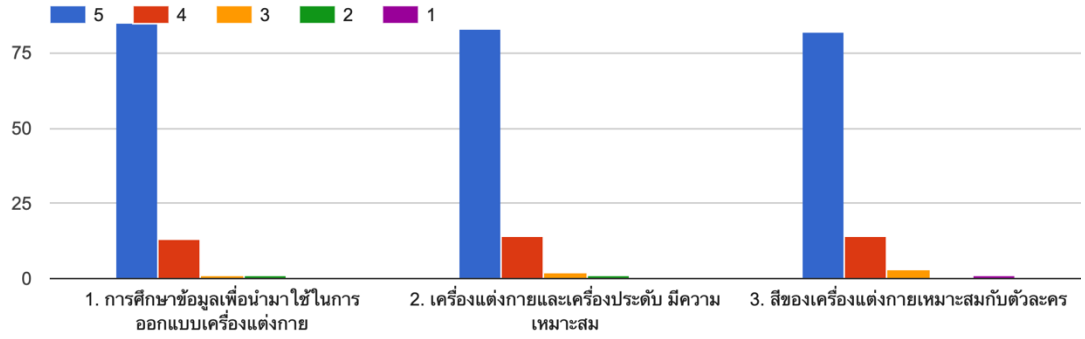
4. การออกแบบกระบวนท่ารำ



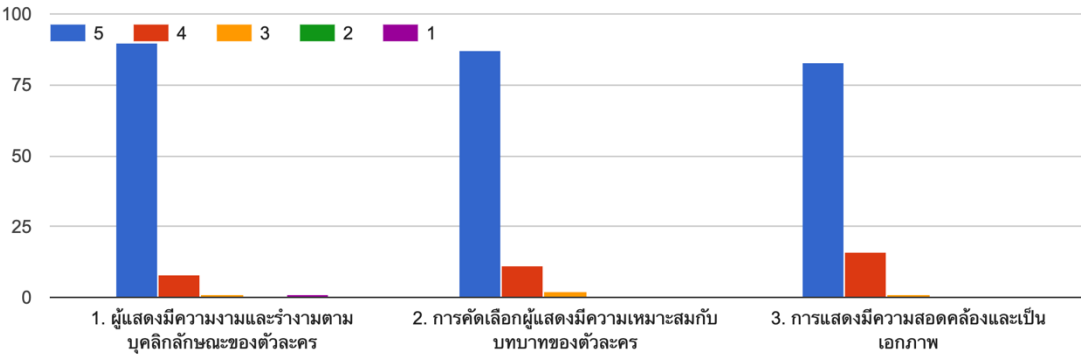
4. การออกแบบกระบวนท่ารำ



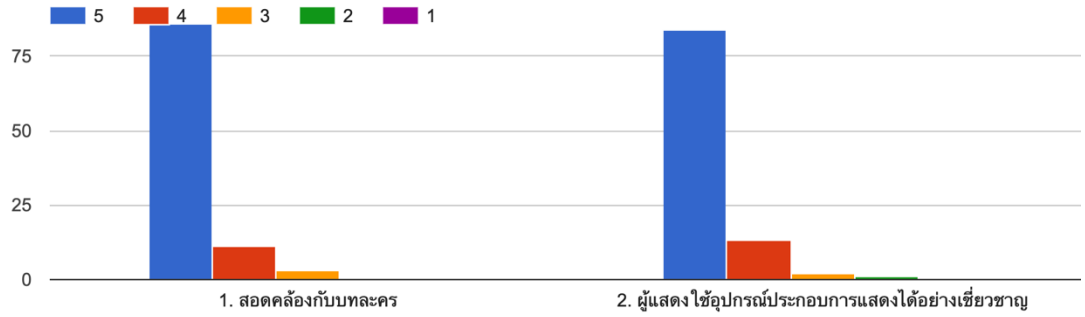
5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย



6. การคัดเลือกผู้แสดง

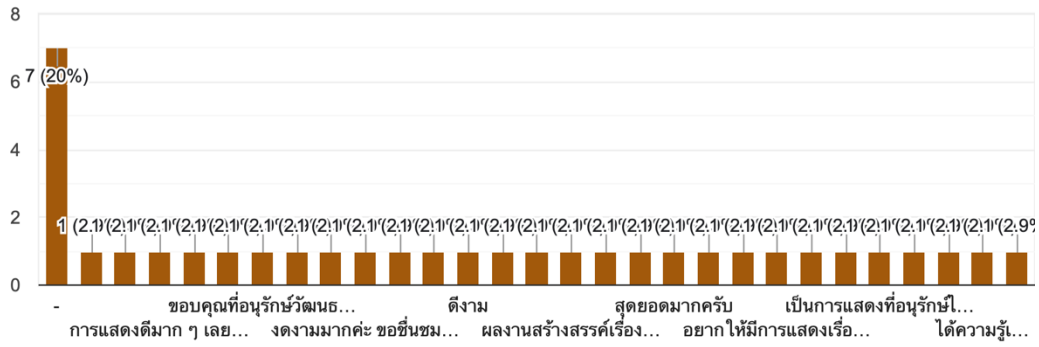


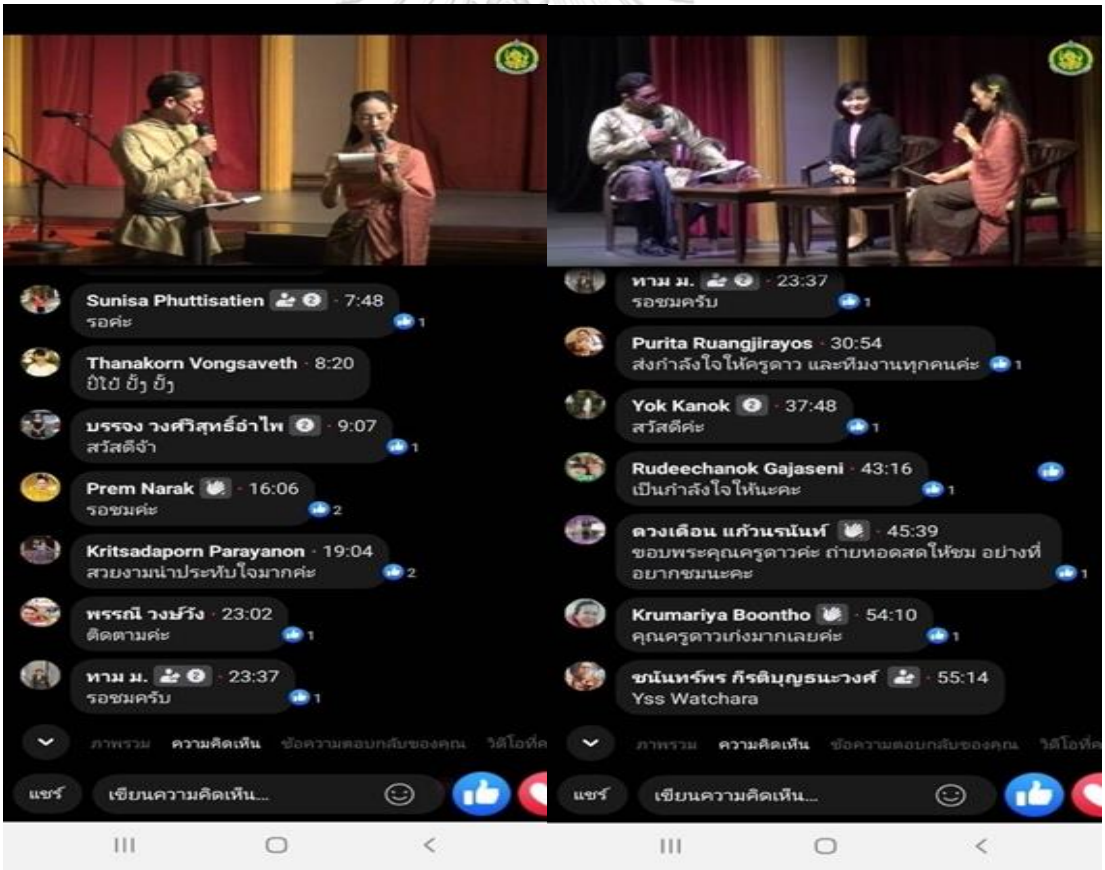
7.การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

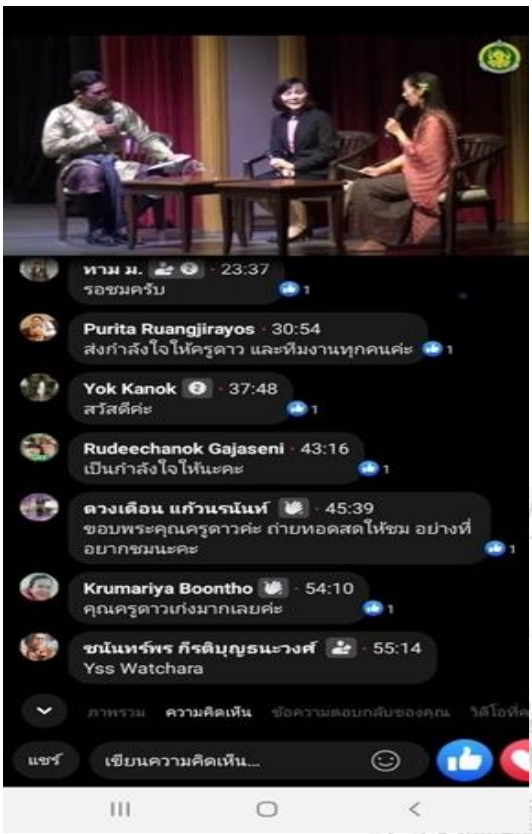


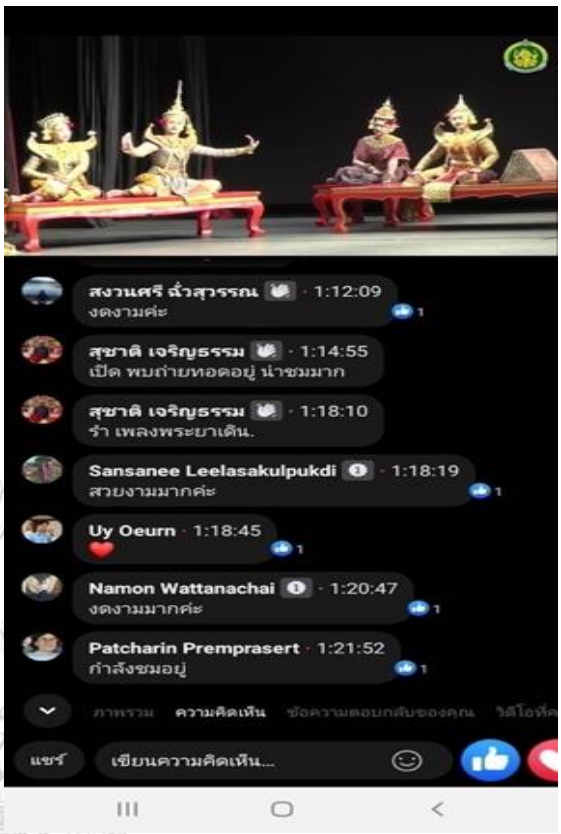
ความคิดเห็นเพิ่มเติม

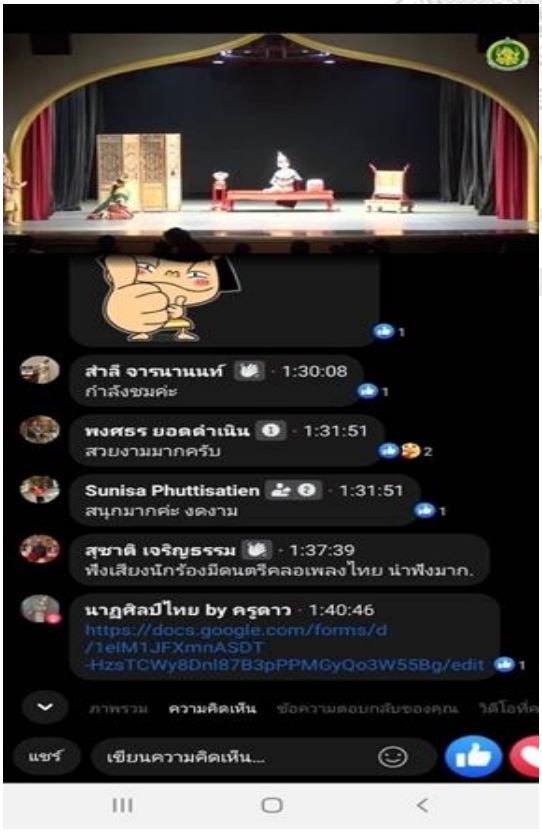
คำตอบ 35 ข้อ



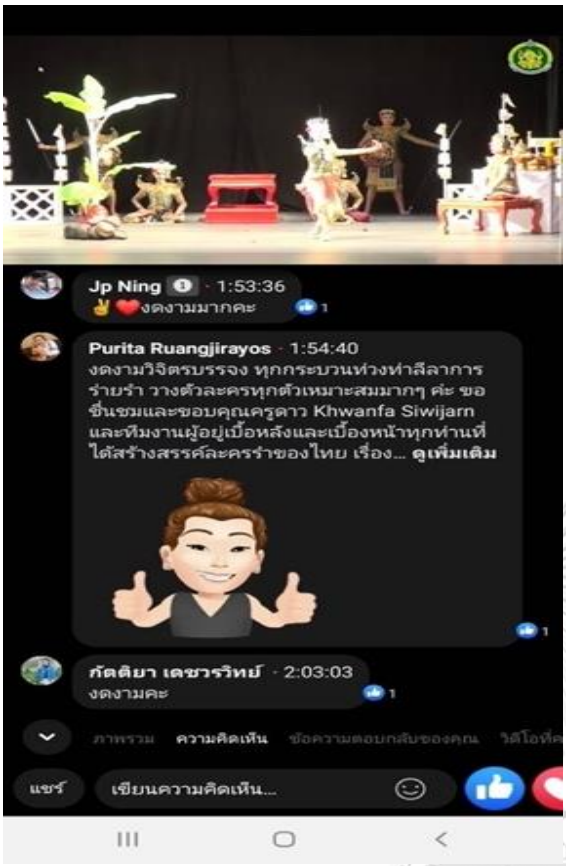


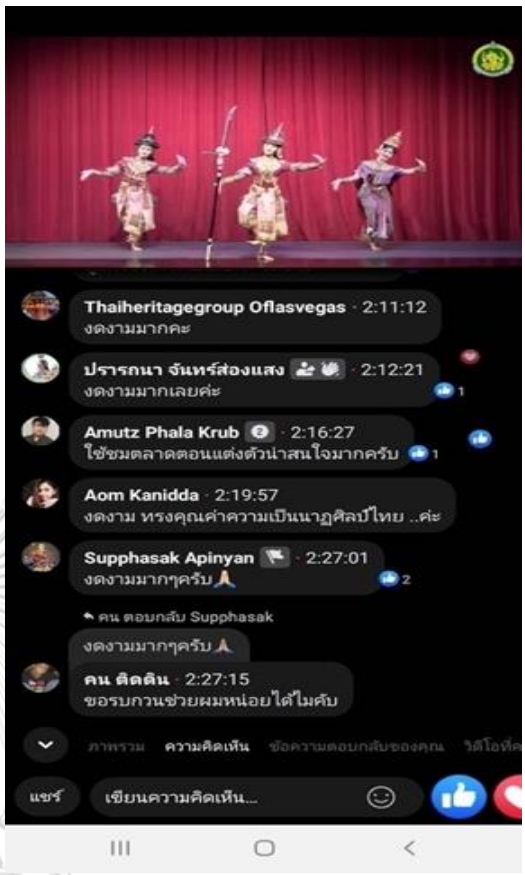

ทาม ม. · 23:37
รอชมครับ
Purita Ruangjirayos · 30:54
ส่งกำลังใจให้ครูดาว และทีมงานทุกคนค่ะ
Yok Kanok · 37:48
สวัสดีค่ะ
Rudeechanok Gajaseni · 43:16
เป็นกำลังใจให้นะคะ
ดวงเดือน แก้วนรนันท์ · 45:39
ขอบพระคุณครูดาวค่ะ ถ่ายทอดสดให้ชม อย่างที่อยากชมนะคะ
Krumariya Boontho · 54:10
คุณครูดาวเก่งมากเลยค่ะ
ชนันทร์พร กีรติบุญธนะวงศ์ · 55:14
Yss Watchara
ภาพรวม
ความคิดเห็น
ข้อความตอบกลับของคุณ
แชร์
เขียนความคิดเห็น...

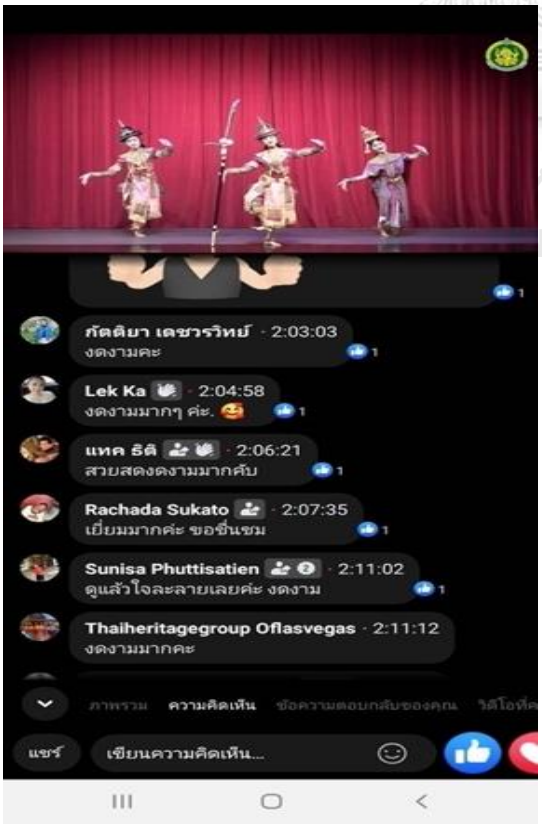

สงวนศรี ฉั่วสุวรรณ · 1:12:09
งดงามค่ะ
สุชาติ เจริญธรรม · 1:14:55
เปิด พบถ่ายทอดอยู่ น่าชมมาก
สุชาติ เจริญธรรม · 1:18:10
รำ เพลงพระยาเดิน.
Sansanee Leelasakulpukdi · 1:18:19
สวยงามมากค่ะ
Uy Oeurn · 1:18:45
Namon Wattanachai · 1:20:47
งดงามมากค่ะ
Patcharin Premprasert · 1:21:52
กำลังชมอยู่
ภาพรวม
ความคิดเห็น
ข้อความตอบกลับของคุณ
แชร์
เขียนความคิดเห็น...


สำลี จารนานนท์ · 1:30:08
กำลังชมค่ะ
พงศธร ยอดตำเนิน · 1:31:51
สวยงามมากครับ
Sunisa Phuttisatien · 1:31:51
สนุกมากค่ะ งดงาม
สุชาติ เจริญธรรม · 1:37:39
ฟังเสียงนักร้องมีดนตรีคลอเพลงไทย น่าฟังมาก.
นาฏศิลป์ไทย by ครูดาว · 1:40:46
https://docs.google.com/forms/d/1elM1JFXmnASDT-HzsTCWy8Dnl87B3pPPMGyQo3W55Bg/edit
ภาพรวม
ความคิดเห็น
ข้อความตอบกลับของคุณ
แชร์
เขียนความคิดเห็น...

/1elM1JFXmnASDT-HzsTCWy8Dnl87B3pPPMGyQo3W55Bg/edit
ColorSky P Art · 1:44:44
อ้ายย เขิน >///<
Prayoon Thongsuth · 1:45:48
ละเมียดละไม แยบยล กระบวนท่ารำ ดนตรี เสียงร้องอันไพเราะ เพลิดเพลินครับ
ดวงเดือน แก้วนรนันท์ · 1:46:59
รำสวยงาม และชับร้องไพเราะมากๆค่ะ
Jp Ning · 1:53:36
งดงามมากคะ
Purita Ruangjirayos · 1:54:40
งดงามวิจิตรบรรจง ทุกกระบวนท่วงท่าลีลาการร่ายรำ วางตัวละครทุกตัวเหมาะสมมากๆ ค่ะ ขอชื่นชมและขอบคุณครูดาว Khwanfa Siwijarn และทีมงานฝ่ายอยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทุกท่านที่
ภาพรวม
ความคิดเห็น
ข้อความตอบกลับของคุณ
แชร์
เขียนความคิดเห็น...


Jp Ning · 1:53:36
งดงามมากคะ
Purita Ruangjirayos · 1:54:40
งดงามวิจิตรบรรจง ทุกกระบวนท่วงทำลีลาการร่ายรำ วางตัวละครทุกตัวเหมาะสมมากๆ ค่ะ ขอชื่นชมและขอบคุณครูดาว Khwanfa Siwijarn และทีมงานผู้อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทุกท่านที่ได้สร้างสรรค์ละครรำของไทย เรื่อง... ดูเพิ่มเติม
กัตติยา เดชวรวิทย์ · 2:03:03
งดงามคะ
ภาพรวม
ความคิดเห็น
แชร์
เขียนความคิดเห็น...


Thaiheritagegroup Oflasvegas · 2:11:12
งดงามมากคะ
ปรารถนา จันทร์ส่องแสง · 2:12:21
งดงามมากเลยค่ะ
Amutz Phala Krub · 2:16:27
ใช้ชมตลาดตอนแต่งตัวน่าสนใจมากครับ
Aom Kanidda · 2:19:57
งดงาม ทรงคุณค่าความเป็นนาฏศิลป์ไทย ..ค่ะ
Supphasak Apinyan · 2:27:01
งดงามมากๆครับ
คน ตอบกลับ Supphasak
งดงามมากๆครับ
คน ติดดิน · 2:27:15
ขอรบกวนช่วยผมหน่อยได้ไมคับ
ภาพรวม
ความคิดเห็น
แชร์
เขียนความคิดเห็น...


กัตติยา เดชวรวิทย์ · 2:03:03
งดงามคะ
Lek Ka · 2:04:58
งดงามมากๆ ค่ะ.
แทค ธิดิ · 2:06:21
สวยสดงดงามมากคับ
Rachada Sukato · 2:07:35
เยี่ยมมากค่ะ ขอชื่นชม
Sunisa Phuttisatien · 2:11:02
ดูแล้วใจละลายเลยค่ะ งดงาม
Thaiheritagegroup Oflasvegas · 2:11:12
งดงามมากคะ
ภาพรวม
ความคิดเห็น
แชร์
เขียนความคิดเห็น...

Prem Narak · 2:38:18
สุดยอดมากกกกก
วรพรรณ เลิศไกร · 2:40:11
ยินดีกับน้องดาวด้วยค่ะ
คน ติดดิน · 2:40:26
ขอรบกวนช่วยหน่อยได้ไม่คับพอรดผมน้ำมันหมดผมติดต่อที่บ้านผมขอยืมเงิน80ก่อนได้ไม่คับถึงบ้านแล้วผมโอนคืนให้ขอชวยหน่อยได้ไม่คับ5524233363ไยพานิดสุภัทร
คน ตอบกลับ วรพรรณ
ยินดีกับน้องดาวด้วยค่ะ
คน ติดดิน · 2:40:46
ขอรบกวนช่วยผมหน่อยไดเไมคับ
Rungnapha Chimphut · 2:45:20
ยอดเยี่ยมค่ะ
ภาพรวม
ความคิดเห็น
แชร์
เขียนความคิดเห็น...

CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปแบบประเมินละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย โดย นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์
นิสิตหลักสูตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย
ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง แบบประเมินผลการแสดงละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง ละครรำ เรื่อง พระสุริโยทัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประเมินผลงานในการแสดงและองค์ประกอบของการแสดงที่ยึดตามจารีตการแสดงละครใน โดยผลที่ได้จากการประเมินและข้อเสนอแนะจะถูกนำไปสรุปและอภิปรายผลในงานวิจัยต่อไป

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไป

ตารางที่ 1 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามเพศ จำนวน 100 คน

เพศ	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
หญิง	53	53%
ชาย	47	47%
รวม	100	100

ตารางที่ 2 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามอายุ

อายุ	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
ปี 25-12	45	45%
25-35 ปี	25	25%
36-45 ปี	14	14%
46-55 ปี	10	10%
56 ปีขึ้นไป	6	6%
รวม	100	100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามการศึกษา

การศึกษา	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
มัธยมศึกษา	17	17 %
ปริญาตรี	62	62 %
ปริญญาโท	19	19 %
ปริญญาเอก	2	2 %
รวม	100	100

ตารางที่ 4 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบประเมิน จำแนกตามการศึกษา

อาชีพ	จำนวน(วีระประจักษ์ & นิยะดา ทาสุคนธ์)	ร้อยละ
นักเรียน/นักศึกษา	33	33%
ประชาชนทั่วไป	25	25%
นาฏยศิลปิน	2	2%
ครูอาจารย์ด้านนาฏยศิลป์	40	40%
ศิลปินแห่งชาติ	0	0
รวม	100	100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 2 ประเด็นในการพิจารณา

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	ดีเด่น	ดีมาก	ดี	พอใช้	ควรปรับปรุง	
1. แนวคิดในการสร้างสรรค์						
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานมีความน่าสนใจ	81%	17%	2%			
1.2 การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์	87%	12%	1%			
1.3 การจัดการองค์ความรู้ต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์	90%	8%	2%			
2. แนวคิดในการสร้างบทละคร						
2.1 การศึกษาบทละครใน	87%	11%	2%			
2.2 การศึกษาพระราชพงศาวดารเพื่อนำมาสร้างสรรค์การแสดง	88%	8%	4%			
2.3 การเลือกตอนที่นำมาสร้างเป็นบทละคร	86%	11%	3%			
2.4 บทมีความเหมาะสมในการแสดง	86%	12%	2%			
3. การบรรจุเพลงประกอบการแสดง						
3.1 เพลงที่ใช้มีความเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	85%	14%	1%			
3.2 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	85%	13%	2%			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ คิดเป็นร้อยละ					หมายเหตุ
	ดีเด่น	ดีมาก	ดี	พอใช้	ควรปรับปรุง	
4. การออกแบบกระบวนท่ารำ						
4.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครใน	82%	15%	2%	1%		
4.2 การออกแบบท่ารำมีความเหมาะสมสอดคล้องกับความหมายของบทประพันธ์	88%	10%	2%			
4.3 การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวมีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำและตัวละคร	79%	17%	2%	2%		
4.4 การออกแบบและจัดลำดับท่ารำมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	86%	13%	1%			
4.5 ภาพรวมของแต่ละตอนมีความสวยงาม กลมกลืนและมีเอกภาพ	87%	11%	2%			
5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย						
5.1 การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย	85%	13%	1%	1%		
5.2 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความเหมาะสม	83%	14%	2%	1%		
5.3 สีของเครื่องแต่งกายเหมาะสมกับตัวละคร	82%	14%	3%		1%	
6. การคัดเลือกผู้แสดง						
6.1 ผู้แสดงมีความงามและรำงามตามบุคลิกลักษณะของตัวละคร	90%	8%	1%		1%	
6.2 การคัดเลือกผู้แสดงมีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร	87%	11%	2%			
6.3 สีของเครื่องแต่งกายเหมาะสมกับตัวละคร	83%	16%	1%			
7. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง						
7.1 สอดคล้องกับบทละคร	86%	11%	3%			
7.2 ผู้แสดงใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงได้อย่างเชี่ยวชาญ	84%	13%	2%	1%		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความคิดเห็นเพิ่มเติมจากผู้ชม

1. องค์รวมงดงามตามจารีต หวังว่าจะได้เห็นการแสดงละครรำ 4 ตอนนี้ในครั้งต่อไปครับ
2. เป็นการแสดงที่อนุรักษ์ได้เหมาะสมมากครับ ชื่นชมผู้วิจัย ที่สามารถนำเรื่องราวที่ไม่น่าจะคิดว่าเป็นไปได้มาทำให้เป็นไปได้อย่างมีเหตุผล สุดยอดมากครับ
3. งดงามมากครับ
4. งดงามน่าชมมากค่ะ
5. เป็นการนำเสนอผลงานที่ดีมาก
6. ดีมากเลยค่ะ อยากให้มีผลงานแบบนี้อีกบ่อยๆค่ะ
7. ได้ความรู้เพิ่มเติมมากเลยค่ะ
8. อยากให้มีการจัดแสดงเช่นนี้อีก
9. ในช่วงท้ายของการแสดงที่เป็นรำสดุดีพระสุริโยทัย ในส่วนของการปล่อยเปิดม่านนักแสดงที่รำสดุดีออกมาไวไปนิดนึงครับ ถ้ารอให้พระสุริโยทัยเข้าไปเสียก่อนน่าจะดูสวยงามดีกว่านี้ครับ และช่วงกลางของรำสดุดีที่เปิดฉากให้เห็นพระสุริโยทัยยืนอยู่บนตั่งมีความคิดเห็นว่าเปิดตัวเร็วไปหน่อยครับ ถ้าเปิดในช่วงท้ายเพลงน่าจะดูสวยงามขึ้นนะครับผม แสดงความคิดเห็นผิดพลาดประการใดต้องขออภัยไว้ ณ ตรงนี้ด้วยนะครับ
10. แสงไฟบนเวทีสว่างไปหน่อย แต่ประทับใจมาก เสียดายไม่ได้ขอบัตรเลยต้องชมผ่านlive
11. ผลงานสร้างสรรค์เรื่อง พระสุริโยทัย สมเป็นละครรำ ตามแบบจารีตละครใน ที่ได้มีกระบวนการกลั่นกรองความคิดและออกแบบมาได้อย่างละเอียดทุกขั้นตอน ซึ่งเห็นเป็นที่ประจักษ์ในการแสดงวันนี้ ทั้งการคัดเลือกนักแสดงสมกับบทบาททุกตัวละคร กระบวนท่ารำที่งดงาม เพลงที่ไพเราะและวางเพลงได้น่าสนใจ รวมถึงบทละครน่าสนใจ เครื่องแต่งกายประณีตเก็บทุกรายละเอียดรวมถึงทุกฉากทุกตอน วันนี้ทำได้ยอดเยี่ยมและสมบูรณ์แบบมากค่ะ
12. ขอบคุณที่อนุรักษ์วัฒนธรรมไว้ให้ชื่นชมค่ะ ได้ความรู้จากการชมมากมาย เสื้อของนักรบ (เคยเห็นมาว่า) ต้องมีอินทรธนูที่บ่าด้วยไหมคะ (อันนี้ไม่ค่อยแน่ใจนะคะ เพราะว่า เพิ่งเริ่มสนใจมาชมละครไทยของกรมศิลป์ มาได้เพียง 5 เดือนเองค่ะ) ขออวยพรให้มีกำลังใจสร้างผลงานแนวอนุรักษ์+นวัตกรรม ออกมาอีกนะคะ รอชื่นชมและเป็นกำลังใจให้ค่ะ
13. การแสดงดีมาก ๆ เลยครับ
14. สวยงามทุกอริยาบท
15. งดงามมากค่ะ ขอชื่นชมความใส่ใจทุกบริบทของเนื้องานนะคะ
16. การแสดงควรได้รับการเผยแพร่ต่อไปค่ะ

17. ขอขอบคุณที่สร้างสรรค์ผลงานอันมีค่าไว้ไรแผ่นดินไทย และเป็นบทเรียนสำหรับการศึกษาต่อไป
18. อยากให้หยิบยกเกร็ดประวัติศาสตร์ในลักษณะนี้ออกมาทำเป็นนาฏยประดิษฐ์มากขึ้น โดยเฉพาะในตอนที่คนทั่วไปไม่ค่อยทราบ เพราะเป็นการส่งเสริมการศึกษาค้นคว้าทั้งในด้านประวัติศาสตร์นิพนธ์และนาฏยนิพนธ์ เกิดการตีความ สร้างสรรค์งานใหม่ ๆ ที่หลากหลาย
19. การแสดงที่งดงามด้วยความรู้ในการสร้างสรรค์ ลีลาท่ารำ เพลง เครื่องแต่งกาย และองค์ประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นางขวัญฟ้า ภู่แพ่งสุทธิ์

วัน เดือน ปี เกิด 26 พฤษภาคม 2519

สถานที่เกิด จังหวัดอุบลราชธานี

วุฒิการศึกษา ปริญญาตรี - คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมลคล

ปริญญาโท - สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

- คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ที่อยู่ปัจจุบัน 98/168 หมู่บ้านกฤษดาลากูน 41 ตำบลบางคูเวียง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี 11130

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY